



ISSN 0132-1307

# საბჭოთა სეროვებია

1979 7



# სსსკოთა სენოოვნება

## შინაარსი

იდეოლოგიური და პოლიტიკურ-აღმსრულებლოებითი მუშაობა ახალ სივრცეებში . . . . .	2
ლეილა თაბუკაშვილი — მუშაისძელ მხატვრებზე გამოფენაზე . . . . .	5
ლეო რჩეულიშვილი — სივრცე კომპლექსი — 70 . . . . .	10
სერგო ქობულაძე — ანტიკური და შუასაუკუნეების ძეგლთა კომპლექსიური აბიჯის შესახებ . . . . .	17
გივი ბარათაშვილი, სანდრო თუშმალიშვილი — მინაბები და პრობლემატიკა . . . . .	23
ნათელა ჭავჭავაძე — კომპლექსიური თემატიკის განხილვაში . . . . .	29
ელენე კობახიძე — წიგნის გრაფიკისა და მხატვრული გამოხატვა . . . . .	33
რუსუდან წურწუშია — სულხან ცინცაძის საგრაფო მინაბები . . . . .	41
ნოდარ გურამაძე — ახალი აღმშენებლის — თანამედროვე გვირგვინის პრობლემატიკის სახეობის თემატიკა . . . . .	49
მერი გაჩეჩილაძე — პეიზაჟის მხატვრული . . . . .	56
ქანსულ ლენჯოლი — თანამედროვე კართული დეკორატივი . . . . .	60
ირინე იმნაძე — ელზარ ისახაძე . . . . .	66
ირინე კუჭუბიძე — მირაზ კომპლექსიური . . . . .	68
ნიკოლოზ გუდიაშვილი — ნორა შემოქმედის კონცეფცია . . . . .	74
ლიმბიტი ალექსიძე — გრაფიკის „პატარა ორგანიზმი თეატრისათვის“ . . . . .	77
ბერტოლდ ბრეხტი — პატარა ორგანიზმი თეატრისათვის . . . . .	79
აკაკი ვახაძე — გრაფიკისა და ფიგურატივი . . . . .	86
ქეთევან ქუჩუაშვილი — გრაფიკის ხელოვნება (პეიზაჟი) . . . . .	93
საპარია ფალონიშვილის სახელობის კრეატივის ახალი დასაწყისი . . . . .	117
ქრონიკა . . . . .	117

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ქვეყნოებრივი მუშაობის

**თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ფოტოგრაფია**

მთავარი რედაქტორი  
თამაზ ვილქაძე  
სამედიცინო კომისია:  
აკაკი ბაქრაძე,  
მხატვრული მუშაობის  
ნაწილი, მთავარი,  
დასრულებული მუშაობის,  
ვანილი კიანაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ჯურაბ ნიქარაძე,  
გივი მრგომელიძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რედაქციის მდიანი,  
ანდრე ფულუქაძე,  
ნიკო ვაჟაბაძე,  
ნოდარ ჯანაშიაძე.

# იდეოლოგიური და პოლიტიკურ-აღმზრდელობითი მუშაობა ახალ სიმაღლეზე!

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება „იდეოლოგიური და პოლიტიკურ-აღმზრდელობითი მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების შესახებ“.

ეს დადგენილება დირექტიული, სახელმძღვანელო დოკუმენტია, რომელიც იდეოლოგიური ფრონტის მუშაკების სამოქმედო ასპარეზს კიდევ უფრო აფართოებს, ამდიდრებს მათი ბრძოლისა და მოქმედების ხერხებსა და საშუალებებს, სახაეს ახალ და ახალ პერსპექტივებს პოლიტიკურ-აღმზრდელობითი მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების საქმეში.

სასიამოვნოა, რომ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ამ დადგენილების პათოსი ეხმიანება ჩვენს რესპუბლიკაში

ამ ბოლო წლებში დამკვიდრებულ შემოქმედებით ატმოსფეროს.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ამ დადგენილების უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ღრმად ჩაეწვდებით, თუკი დაეყრდნობით ამ დადგენილების ამოსავალ თეზისს:

„საბჭოთა კავშირის კომუნისტურ პარტიას მშრომელთა კომუნისტური აღზრდა კომუნიზმისათვის ბრძოლის დიდმნიშვნელოვან ფრონტად მიაჩნია. იდეოლოგიურა და პოლიტიკურ-აღმზრდელობითი მუშაობის წარმატებუბზე სულ უფრო მეტად ხდება დამოკიდებული ქვეყნის ეკონომიკური, სოციალურ-პოლიტიკური და კულტუ-

რული განვითარების მიმდინარეობა, განვითარებული სოციალიზმის შესაძლებლობათა სრული რეალიზაცია, საბჭოთა კავშირის უფრო სავარაუდო-პოლიტიკური კონსერვის განხორციელება, მისი საერთაშორისო პოზიციების განმტკიცება“.

ამ ყველაფერს, თვალსაზრისით, თუ რა სასიცოცხლო მნიშვნელობა ენიჭება მთელი ჩვენი სისტემის მომავლისათვის იდეოლოგიური და პოლიტიკურ-აღმზრდელი მეთოდით მუშაობის შემდგომ გაუმჯობესებას.

დადგენილებაში გამოკვეთილია ის ძირითადი მიმართულებები, რომლებიც უნდა წარიმართოს ჩვენი იდეოლოგიური და პოლიტიკურ-აღმზრდელი მეთოდით. იდეოლოგიური ფორმის მუშაობის, სათანადო უწყებებსა და ორგანოებს, პრესას, რადიოსა და ტელევიზიას ევალებათ —

**უზრუნველუნ პროპაგანდისა და აგიტაციის მაღალი მეცნიერული დონე.**

გამაღვირონ პროპაგანდისა და აგიტაციის ქმედობა და კონკრეტულობა, მისი კავშირი ცხოვრებასთან, საშუალოდ და პოლიტიკური ამოცანების გადაწყვეტასთან.

**განვითარონ პროპაგანდისა და აგიტაციის შემტვიზისათვის.**

არ არსებობს ჩვენი ცხოვრების, საქმიანობის არცერთი სფერო, რომელზეც ეს დადგენილება არ ვრცელდებოდეს, რადგან ჩვენი მიზანია საბჭოთა ადამიანის „პოლიტიკური, შრომითი და ზემობრძვი აღზრდის მჭიდრო ერთიანობა მშრომელთა სხვადასხვა ჯგუფის თავისებურებათა შესაბამისად“.

ეს ასეა, მაგრამ ამ დადგენილებით კონკრეტული, პრაქტიკული ამოცანებია დასახული იმ მუშაობისა და უწყებების, ორგანიზაციების წინაშე, რომლებიც უშუალოდ, პროფესიულად არიან მოწოდებული ემსახურონ საბჭოთა ადამიანების იდეოლოგიური და პოლიტიკური აღზრდის საქმეს.

ეკრძაღ, დასახულია კონკრეტული, პრაქტიკული ამოცანები საბჭოთა შემოქმედებით ინტელიგენციის, კულტურის, პრესის, რადიოს, ტელევიზიის მუშაობა წინაშე.

საკვ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიბუროს, წევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ამახანავა ე. შევარდნაძემ თავის გამოსვლაში საქართველოს სტუდენტთა რესპუბლიკურ აქტივზე აღნიშნა:

„პარტია მუდამ ზრუნავდა, ზრუნავს და კვლავაც იზრუნებს ყველა ბალხის ენისა და კულტურის განვითარებაზე.“

ეს ასე იყო, ასე არის და ასე იქნება!

ენის საკითხი, ენის პრობლემა და, საერთოდ, ეროვნული კულტურათა პრობლემები, უზარალო საკითხები არ არის. მინდა კიდევ და კიდევ გირჩიოთ, რომ დაუბრუნდეთ იდეოლოგიური, პოლიტიკურ-აღმზრდელი მეთოდის შესახებ დადგენილებას, რომელიც ამ დღეებში გამოაქვეყნა საბჭოთა კავშირის კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა. იქ, სხვა მთელ რიგ მნიშვნელოვან მომენტებთან ერთად, სწორედ ეროვნული კულტურათა ღირსების პატივისცემაზეც არის ლაპარაკი.

ენა ადამიანის მიერ შექმნილ ფენომენთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე საკვირველი და გენიალური ფენომენია. პატივი ვცემ ხალხთა გენიის ამ გამოვლინებას. საბჭოთა ერების ენები კომუნიზმის დიდ საქმეს ემსახურება“.

დადგენილებაში კმაყოფილება გრძნობთა აღნიშნული, რომ ჩვენ „შექმნილი ვაჟის პროპაგანდისტული და სააგიტაციო მუშაობის მდიდარი გამოცდილება; ქვეყანაში შექმნილია მძლავრი, თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილი საინფორმაციო-პროპაგანდისტული აპარატი— ფართოდ განვითარებული პრესა, ტელევიზია, რადიო“, მაგრამ მთელი ეს შესაძლებლობები ჯერ კიდევ არაა სრული ძალით ამოქმედებული, ჯერ კიდევ ვერ ვიყენებთ მთელ ჩვენი საბჭოლო არსებულ ქმედობად, ეფექტურად. „პრესა, რადიო, ზეპირი პროპაგანდა და აგიტაცია კიდევ უფრო მეტად უნდა ემსახუროდნენ საბჭოთა ადამიანს კარგად ერეკოდეს საშინაო ცხოვრებასა და საერთაშორისო ამბებში, ფრთას ასხანდნენ მას, რათა მაქსიმალური წვლილი შეიტანოს საერთო საქმეში, კომუნიზმის მშენებლობაში“.

დადგენილებაში ყურადღება გამახვილებულია არა მარტო იმაზე, რას ვუწევთ და რას უნდა ვუწევდეთ პროპაგანდას, არამედ იმაზეც, თუ როგორ წარვმართავთ იდეოლოგიურ აგიტაციასა და პროპაგანდას. ამ თვალსაზრისით ჯერ კიდევ ვერ მივიღწევა სასურველი დონისთვის, ჯერ ვერ ავსულებთ იმ იმპალეზე, რომელიც აუცილებლად უნდა დაძლიოთ. „არცთუ იშვიათად ვხვდებით ფორმალურს, ბაქიბუხისაში, ნაირ-ნაირს პროპაგანდისტული მუშაობისაში მისი კვლავი, მასობის უღონო-ღამო, უსულგულო სტილს, ზოგად კუმარტებათა მექანიკურ გადამღებებს, მათი შემოქმედებითი გააზრების, ცოცხალი და გასაგები ფორმის ძიების ნაცვლად, ეს დიდ ნაკლია, რომელიც არსებითად ამცირებს ადამიანთა შეგნებასა და გრძნობებზე აღმზრდელი მეთოდის ზემოქმედების ეფექტიანობას. ზოგჯერ თეორიულ განწოგადებებს, სერიოზულ, დაკვირვებულ ანალიზს, რომელიც მკითხველსა და მსმენელს ამდებობს, ცვლიან მაღალფარდობებით, ვითომ მეცნიერული ენით, ხოლო არღუმენტების დამაჩერებლობასა და აუღირობასთან გატეხილი კონსილი — დიდაქტიკური მითითა და ბრტყელ-ბრტყელი ფრაზებით. უკველიც ეს გადაჭრით უნდა აღვკვეთოთ პრაქტიკიდან“.

აქ ყურადღება გვინდა გავაახვილოთ შემოქმედებითი სტილის სრულყოფის, დახვეწის აუცილებლობაზე, რაც გულსხმობს პროფესიული ისტაბილის, შემოქმედებითი კულტურის შემდგომ ამაღლებას. დიას, დადგენილებაში ხაზგასმულია, რომ არა მარტო უნდა გამდიდრდეს „ეურნალ-გაზეთებში“ გამოქვეყნებული მასალების, სატელევიზიო და რადიოგადაცემების ინფორმაციული შინაარსი“, არამედ ავტორებმა „განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმონ სტილს, ენას“. „უტრნალებს უნდა ჰქონდეთ თ:ვიანთი სახე“, „ძირითადი თემების თავიანთი წრე“.

შემოქმედებითი იდეოლოგიური მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების რაოდენ დიდ პერსპექტივებს სახავს დადგენილების ეს პუნქტი:

**„სსრ კავშირის უტრნალისტთა კავშირმა, გაზეთების და უტრნალების, ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის რედაქციებმა, გამომცემლობებმა უნდა გაააქტიურონ შემოქმედებითი ცხოვრება, მოაგვარონ მუშაობის გამოცდილების შესწავლა, მოაწყონ შემოქმედებითი კონკურსები“.**

დადგენილებაში აღნიშნულია, რომ ამ ბოლო წლებში შემჩნევა თვისობრივ-ხარისხობრივი ძვრები ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის სფეროში, მაგრამ ცვრცერობით ამ სფეროში ვერაა მიღწეული სასურველი დონე.

სკკ ცენტრალური კომიტეტის ამ დადგენილებით იდეოლოგიური დაწესებულებების, შემოქმედებითი კავშირების წინაშე დასახულია ამოცანა დღენიდაც იხრუნონ მწერალთა, მხატვართა, კომპოზიტორთა, თეატრისა და კინოს მოღვაწეთა, უტრნალისტთა „მაღალი იდეურობის, მოქალაქეობრიობისათვის, მათი შემოქმედებითი აქტიურობის განვითარებისათვის. ყურადღება მიუაქციონ ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების პრობლემებს... მეტი აქტიურობა მართებთ შემოქმედებითის კავშირებს ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების ტენდენციების ანალიზში, ნაწარმოებების მომთხოვნელ, ამხანაურ შეფასებაში, ახალგაზრდა შემოქმედი კადრების აღზრდაში; ამ პოზიციებიდან უფრო ღრმად ჩასწვდნენ თეატრების, მუსიკალური კლასიკიკების საქმიანობას, სახვითი ხელოვნების, მხატვრული თვითმომქმედების მდგომარეობას, მზრუნველობა არ მოაკლდნ მათს შემდგომ განვითარებას“.

აქ ვთავალისწინებულა შემოქმედებითი მოღვაწეობის ყველა სფეროს შემდგომი განვითარების პერსპექტიველი, ამ პერსპექტივების ხორცშესხმისთვის ჩვენი სინამდვილე, ჩვენი ცხოვრების წესი რეალურ წინაპირობებს ქმნის, ოღონდ, საჭიროა ამ წინაპირობების, მდიდარი შესაძლებლობების ქმედითად გამოყენება.

„ხელოვნება ეკუთვნის ხალხს“. — ლენინის ეს უკვდავი დებულება გამოხატავს საბჭოთა ხელოვნების დანიშნულების არსს, მის უმაღლეს მოწოდებას, ჩვენი მიზანია ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი მონაპოვრები დაეამკვიდროთ საბჭოთა ადამიანების ყოფაში; საბჭოთა ადამიანებში სისტემატრეულად უნდა ვაზიაროთ ათასწლეულების წიაღში შექმნილ საკაცობრიო კულტურასაც და იმასაც, რაც დღეს, ჩვენს თვალწინ, ჩვენი დიდი ეპოქის შთაგონებით იქმნება. დადგენილებაში აღნიშნულია, რომ ამ მიზნით „უნდა გამოვიყენოთ ქვეყანაში არსებული ყველა სასახლე, კლუბი, ბიბლიოთეკა, დარბაზი, სტადიონი, მიუხედავად მათი უწყებრივი დაქვემდებარების... კულტურისა და სპორტის ორგანოებმა წესრიგზე მოიყვანონ მთელი არსებული კულტურის დაწესებულებანი, სპორტული ნაგებობანი, უზრუნველყოინ ახალი მშენებლობების გეგმები“.

სკკ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „იდეოლოგიური და პოლიტიკურ-აღმზრდელიებითი მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების შესახებ“ ახალ ამოცანებს სახავს ჩვენი რესპუბლიკის იდეოლოგიური მუშაების წინაშე, კერძოდ, შემოქმედებითი ინტელიგენციის, კულტურისა და ხელოვნების მუშაკთა წინაშე, მით უფრო, რომ დადგენილებაში ხაზგასმითაა აღნიშნული:

**„მოკავშირე რესპუბლიკების კომპარტიათა ცენტრალური კომიტეტების, პარტიის სამხარეო და საოლქო კომიტეტებს სრულიად საკავშირო ალკ ცენტრალურ კომიტეტს, სამინისტროებსა და უწყებებს დავჯალათ მოახსენონ ამ დადგენილების შესრულების მიმდინარეობა სკკ ცენტრალურ კომიტეტს 1979 წლის დეკემბერსა და 1980 წლის დეკემბერში“.**

ჩვენმა რესპუბლიკამ უკანასკნელ წლებში დიდ წარმატებებს მიიღწია სამეურნეო და პოლიტიკური ამოცანების სფეროებში.

ამის თვალწინადად დადასტურებაა ის, რომ საქართველოს საბჭოთა სოციალისტურმა რესპუბლიკამ ზედოხე მეექვსედი მოიპოვა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს, საკავშირო პროფსაბჭოსა და სრულიად საკავშირო ალკ ცენტრალური კომიტეტის გარდაამავლი წითელი დროშა.

# ქუთაისელ მხატვართა გამოფენაზე

ლელია თაბუკაშვილი

ქუთაისელ მხატვართა კოლექტივი — ეს ის კოლექტივია, რომლის ინტენსიური შემოქმედებითი ცხოვრება ნათლად იხატება არა მხოლოდ დედაქალაქში მოწყობილ რესპუბლიკურ გამოფენებზე, არამედ საერთოდ ჩვენს ხალხს კულტურული ცხოვრებისა და მწვენილობის ყველა უბანზე. ამ კოლექტივის წევრია სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელი მრავალი ნიჭიერი მხატ-

ვარი, რომელთა შემოქმედებას ხალხის გულწრფელი აღიარება ხვდა. მათი ნამუშევრების ვრცელ გამოფენაზე, საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში რომ გაიმართა, კვლავ შევხვდით ნაცნობ სახელებს, გავიხსენეთ მათი ადრინდელი ნაწარმოებები და სასიამოვნო იყო განცდა იმისა, რომ მხატვართა ამ კოლექტივის წევრები ახალ სიმაღლეზე აღიან სახვითი ოსტატობის მხრივ. ეძებენ თანამედროვეობის ამსახველ ახალ თემებს, მხატვრული გადაწყვეტის მეტყველ საშუალებებს. დარგებითა და ჟანრებით მდიდარ ამ გამოფენაზე, უახლეს ნამუშევრებთან ერთად, ექსპონირებული იყო ადრე ამავე გალერეაში გამოფენილი ტილოები თუ ქანდაკებები. სხვადასხვა პერიოდის ამ ნამუშევრებმა უფრო ნათლად წარმოგივდიგინა ამა თუ იმ მხატვრის შემოქმედებითი სახე და განვლილი გზა.

ამგვარი, შედარებით მთლიანი შთაბეჭდილება დაგვრჩა, პირველყოფლისა, მოქანდაკეთა შემოქმედებიდან. ქუთაისში უკვე რამდენიმე ათეული წელია ნაყოფიერად მოღვაწეობენ იაკობ ნიკოლაძის მოწაფეები — ვალერიან მიხანდარი და გიორგი ნიკოლაძე. თუმცა სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები არიან, მაგრამ ისინი საერთო შემოქმედებითმა ინტერესებმა ბევრჯერ დააკავშირა ერთმანეთს. ერთობლივად შექმნეს მათ ჭაბუკ მაიაკოვსკისა და ვასილ კიკვიძის ძეგლები, რომლებიც ქუთაისშია აღმართული. დიდი უზბეკი მწერლის ალიშერ ნავოის ძეგლი (დგას ქ. ურგენში). კარგადაა ცნობილი მათი დიდად ნაყოფიერი მოღვაწეობა სკულპტურული პორტრეტის ჟანრშიც. შეიძლება ითქვას, — პორტრეტი მათ ხელოვნებაში წამყვანია. ეს კარგად გამოიჩინა გამოფენაზეც, რომელზეც ვ. მიხანდარმა ამ ჟანრის ექსი და გ. ნიკოლაძემ რვა ნამუშევარი წარმოადგინა. სხვადასხვა დროს განხორციელებული ამ პორტრეტებისათვის ნიშანდობლივია მაღალი პლასტიკური ოსტატობა, ყოველი ცალკეული პიროვნების ინდივიდუალური კონკრეტული ნიშნების ხაზგასმა კარგად მიგნებული სახასიათო კომპოზიციითა და ძერწვის თავისებურებით, თვით მასალისა (ქვა, მარმარილო, ბრინჯაო, თაბაშირი) და ტონირების შერწყვა-გამოყენებით. ამგვარი მხატვრული ღირსებების გამო დაგვამახსოვრდა ვ. მიხანდარის „იბერიელი“, რ. გაბრიაძის, ვ. ნადირაძის და სხვათა პორტრეტები, ხოლო გ. ნიკოლაძის ნამუშევრებიდან „ლ. ი. ბრეჟნევის პორტრეტი“, „პეტრე ჭაბუკიანი“, მოქანდაკის მამისა და მეუღლის პორტრეტები. ეს ნამუშევრები ნათელყოფს ავტორის უნარს — გარეგნული პათოსის გარეშე გახსნას და გადმოსცეს კონკრეტული პიროვნების ინტელექტისა თუ ტემპერამენ-

ტის თავისებური ნიშნები. მეცნიერის — მკვლევარის დაუცხრომილი, მაკიპელი ბუნება იკითხება „პეტრე ჭანუკიანის პორტრეტში“, კეთილშობილება და მაღალი სულიერი ღირსებებია ხაზგასმული „მამის პორტრეტში“. მოქანდაკის მიერ შექმნილი თითოეული სახე საკუთარი სიცოცხლით ცოცხლობს.

საინტერესოდ წარმოგვიდგენ გამოფენაზე სხვა მოქანდაკეებიც, რომელთა შემოქმედებაში, ასევე, წამყვანი აღმოჩნდა პორტრეტული ჟანრი. ექსპოზიციაში სულ ორიოდე ფაგურული ქანდაკება იყო, მაგრამ, ცხადია, ეს უფრო აიხსენება მოქანდაკეთა არა ჟანრული შეზღუდულობით, არამედ ქანდაკებათა ტრანსპორტირების სიძნელეებით. აქ არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ინდივიდუალურ-პორტრეტული და სკულპტურულ-პლასტიკური ღირსებები ჯ. აბესაძის, გ. კვიციანიძის, ა. კვიციანის, რ. რამიშვილის, რ. მნაცავანიანის, ე. აბულაძის და სხვათა ნამუშევრებისა. მშრომელი ადამიანების ზოგადი მხატვრული სახეები, კონკრეტული პიროვნებები მათ მიერ ცხოვრებისეული სიმართლითა და დიდი გულწრფელობითაა წარმოსახული. გ. კვიციანიძის „იმერელი“, „მევენახე“, „ცირა“, ა. კვიციანის „მხატვარ სვედას პორტრეტი“, რ. მნაცავანიანის „ვალერიან მიხანდარი“, ჯ. აბესაძის „მელოიდის დაბადება“ და სხვა ნაწარმოებები ქუთაისელი მოქანდაკეების მაღალ შესაძლებლობებზე მეტყველებდნენ.

ფერწერა გამოფენაზე ჟანრობრივად თუმცა მრავალფეროვანი იყო, მაგრამ პეიზაჟური ტილოების სიჭარბე მაინც იგრძნობოდა. ერთის მხრივ, ამაში არაფერია თეოლოტიანი: საქართველოს სხვადასხვა კუთხის წარმტაცი სილამაზე, წლისა და ღლის სხვადასხვა დროის განწყობილება და ეფექტები — ყოველივე ეს ფერწერულბს შთაბრუნებს ტილოზე გადაიტანონ ფერთა ელვარება თუ მშვიდი ჰარმონია, მოძებნონ ახალი კუთხე სვანეთის ხედებისა თუ ქუთაისის ცხოველბატული უბნების, ჭართული ძეგლების, ძველი ეკლესიების აღსაბეჭდად. ამ ტილოებს შორისაა გ. გაგოშიძის ძველი ქუთაისის პეიზაჟები, თ. თავდამაძის სულ სხვადასხვა განწყობილების გადმომცემი ბუნების სურათები, ვ. კაპანაძის „მოწამეთა“, ლ. კოხრიძის სვანური ხედები, ვ. გვეტაძის, გ. მილორაგას, მ. ჩოგოჯაძის, ვ. ჯაფელიის, თ. ამბროლაძის, გ. გაგოშიძის, ს. ცხადაის და სხვათა ფერწერული პეიზაჟური ტილოები.

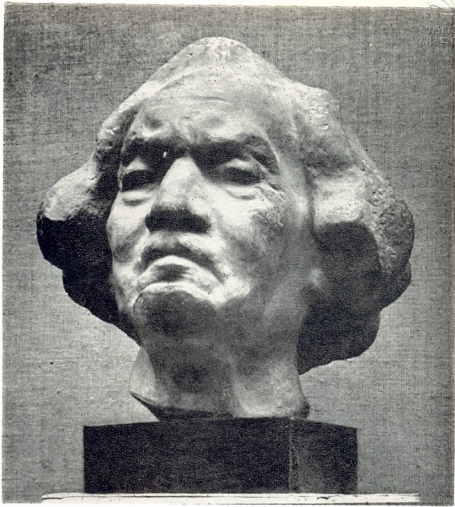
ვ. კაპანაძის სურათი „მათ გაიარეს მოსკოვი“ ერთ-ერთ შთამბეჭდავ ექსპონატს წარმოადგენდა დიდი სამამულო ომის ოცდაათი წლისთავისადმი მიძღვნილ რესპუბლიკურ გამოფენაზე. ამჟერად, ამ ტილოს გვერდით, მხატვარმა წარმოადგინა პეიზაჟური ტილოები, რომლებშიც გარკვევით ჩანს თუ რა დიდი ინტერესითა და გატაცებით მუშაობს იგი ლირიკულ და საწარმოო პეიზაჟებზე.

ფერწერული და თემატური ძიებების კვალი ატყვია ზ. ცხადაიას საზღვაო პეიზაჟებსა და ჟან-



რული ხასიათის ტილოებს. გვიანდა სურვილი გამოვსატევათ მხატვრის მიმართ, რომ მეტი ყურადღება დაუთმოს სათქმელის სიყვადეს და კონკრეტულობას, რათა სტეპატიზში არ გადავარდეს. მის აქ წარმოდგენილ ზოგიერთ ტილოში („გოგონა და გაზაფხული“, „შაშის თამაში“) კი, ჩვენი აზრით, იგრძნობა გარეგნული ეფექტებისადმი გამოდევნება, ერთგვარი მანერულობა, რაც ზისეულ პერსონაჟებს ინდივიდუალობას და შინაგან სიცოცხლეს მოკლებულ ადამიანებად წარმოგვიდგენს.

პორტრეტულ ხელოვნებაში ფერმწერის დაოსტატების ნიმუშებია ბ. ტირაკოვის „ფორე მოსულიშვილის“, „შ. გიგინეიშვილის“, „ელისო“ პორტრეტები და ავტოპორტრეტი. მხატვარი არ მისდევს რაიმე სტილიზაციას და არ იყენებს გამახვილებს მკაფიო ხერხებს. მაგრამ არც პასიური ფოტოგრაფიული კოპირების მომხრეა, ესეც უცხოა მისთვის. ბ. ტირაკოვი აკადემიური სიღინჯით, ნატურისადმი ერთგულებით გვიხატავს ამა თუ იმ კონკრეტულ პიროვნებას. მისი ფერწერული ენაც ასევე დინჯი და თავმკვებულია, უყვარს მკვირივი ლითონისფერები და ისწრაფვის სურათის ტონალობის მთლიანობისაკენ. ამგვარ მკაცრ ლითონისფერ კოლორიტივია გადაწყვეტილი სურათი „ფორე მოსულიშვილი“. ეს ტონალური გასაღები კარგად მოერგო სახელოვანი გმირის მხატვრულ სახეს, მის სულიერ განწყობილებას, მებრძოლურ შემართებას.



- ბ. დოლენჯაშვილი  
კამახს ქართველებიც აშენებდნენ
- გ. ნიკოლაძე  
პეტრე ვაბუჯიანის პორტრეტი
- ქ. კვიციანი  
შვილის პორტრეტი







კ. კაანაძე

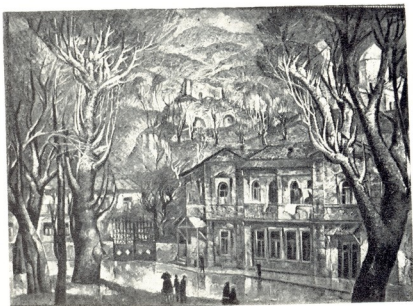
მოწამეთა



ბ. კვიციანიძე  
ტრა

ბ. გავოშიძე

ტყელი ქუთაისი



სულ სხვა მხატვრულ ამოცანებს ისახავს ჯ. ჭიჭიშვილი თავის ფერწერულ სურათებში. მხატვრის ლოდინი და „შვილის პორტრეტი“. მხატვრის სახვითი ენა უფრო ტუნწია და ფერადოვან-გრაფიკული განზოგადებების პრინციპზე აგებული. მის ნამუშევრებში უპირატესობა ენიჭება სიმრთე-ყობრივ ლაქებს, მკაფიო კონტურებს და ამ ხერხით სახასიათის გამოყოფას, ინდივიდუალურის ხაზგასმას.

ქუთაისელ გრაფიკოსთა მალალ შესაძლებლობებზე მეტყველებდა გამოფენის მთელი რიგი ექსპონატები. მრავალრიცხოვანი ნამუშევრებით, — დაზგური ფურცლების მთელი ციკლებით იყო წარმოდგენილი გ. დოლენჯაშვილი. ეს ფურცლები ავტორის არა მხოლოდ მალალ პროფესიონალიზმსა და მასალის შესანიშნავ ფლობაზე მიუთითებს, არამედ თანამედროვე ხედავსეც, ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენებით მის ღრმა დაინტერესებაზე, მეთუგვეთა ცხოვრება, მოგონებები სახალისზე, კამაზის მშენებლობის სურათები — თითოეულ ფურცელში მხატვარი აღწევს რიტმული სიმძაფრით ასახოს დღევანდელობა, მშრომელი ადამიანების ფუსფუსი და დიდ საქმეებთან გაბედული შტეილება. მძაფრი რიტმი და ექსპრესია განსაზღვრავს გრაფიკული მხატვრული ენის გამომსახველობას. ეს რიტმულობა კომპოზიციებში ისეთ დონეზეა აყვანილი, რომ მზირად მეტყველ დეკორატიულ სანახაობად იქცევა. თეთრ-შავი ლაქებისა და ხაზების მწყობრი მონაცვლეობა, ხედვის შორი წერტილიდან პანორამულად გადაშლილი სურათი, რომელიც შრომაში ჩართულ ადამიანებსა და მათ ირგვლივ მყოფ გარემოს წარმოგიდგენს, დღევანდელობის მაჯისცემითა დამუხტული. გ. დოლენჯაშვილი მზარდი გრაფიკოსია; ეს თვალნათლივ იგრძნობა მის ახალ ნამუშევრებში.

გრაფიკული ენის სიმარტივე ახასიათებს თ. ჭანდარიას ნამუშევრებს. ამ ენის შერჩევა, ჩანს, განსაზღვრა თვით ნაწარმოებთა ლაკონიურმა, პლაკატურმა ჩანაფიქრმა, რომელშიც წამყვანი როლი აკისრია სიმბოლოს. ამგვარია ამ ციკლის ყველა ნამუშევარი: „გელათი“, „1918 წელი“ და სხვ.

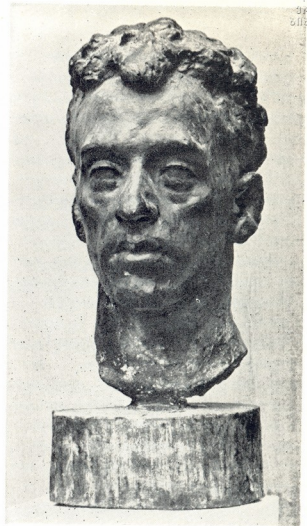
ლიონგრავიურის ტექნიკას მშვენივრად ფლობს ე. ჯობაძე და სხვადასხვა ჟანრის თავის ნაწარმოებებში (პეიზაჟი, ნატურმორტი, ექსლიბრისი) მხატვრულ ეფექტებს აღწევს. ნაყოფიერი გამოდგა მხატვრის გატაცება ექსლიბრისით. აზრობრივი და სახვითი მიგნებები, ჟანრის სპეციფიკის გრძობა იკითხება ამ მინიატურულ ქმნილებებში.

ექსპოზიციის უყრადღებას იქცევდა ა. აბესაძის, ხ. ჭიჭიშვილის, თ. ჭანდარიას წიგნის გრაფიკა, რ. გუმბერძინის ჟანრული კომპოზიციები „ჩე-

მი მესობლები, „გაზაფხული“, „კვირადღე“ და სხვ.

თეატრის მხატვართა თვალსაჩინო მიღწევებზე მეტყველებდა დეკორაციების მთელი რიგი ესკიზები, რომელთა ავტორები არიან თ. არსენიძე (ესკიზები საოპერო სპექტაკლებისათვის „დაუპატარაველი სტუმრები“, „ჯამბაზები“), ჯ. ფაჩუაშვილი („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „აპრაკუნე ჭიმიჭიმილი“, „დიდოსტატის მარჯვენა“, „წმინდანება ჯოჯოხეთში“ და სხვ.), ჯ. ტეიშვილი („ქამუშაძის გაჭირება“, „ვალი“).

ქუთაისელ მხატვართა სტუმრობამ დაგვანახა თუ რა ნიჭიერი და მზარდი კოლექტივი იღვწის ჩვენი რესპუბლიკის ამ მშვენიერ ქალაქში, როგორ ივსება ეს კოლექტივი პერსპექტიული, შრომისმოყვარე ახალგაზრდებით, სახვითი ხელოვნების ყველა დარგსა და ჟანრში რომ ავლენენ ჭეშმარიტ პროფესიონალიზმს, საკუთარ ხედვას. ქუთაისელ მხატვართა შემოქმედებითი შრომა წარმართულია იქითკენ, რომ ტილოებსა თუ გრაფიკულ ფურცლებზე, ქანდაკებებსა თუ გამოყენებით ხელოვნებაში მაღალმხატვრულად აღბეჭდონ ჩვენი დღევანდელიობა, თანამედროვე ადამიანები, მათი გმირული შრომა და საქმიანობა.



ვ. შიხანდარი რ. გაბრიაძის პორტრეტი

ა. აბესაძე

ხილს კრეფა



სწრმო ქობულაძემ თავისი დაბადების 60 წლის-  
თავთან დაკავშირებით 1969 წელს, კორესპონდენ-  
ტთან საუბარში აღნიშნა იმის შესახებ, თუ როგორ  
ვამის მას, ხელოვანის შემოქმედებაში ინტუიციის  
როლი; „შემოქმედებითი ინტუიცია — არსე-  
ბითი ნიჭია შემოქმედისათვის, ესე იგი ნაწარმო-  
ების შესაქმნელად, მაგრამ თუ იგი ინტელექტის  
მიერ არ არის ორგანიზებული, სტიქიური და  
ანარქიული იქნება. შემოქმედებითი ინტუიციის  
ორგანიზება ხდება სახვითი ტექნიკის დაუფლებისა  
და ცოდნის შეძენის გზით. თუ ტექნიკა ოსტატო-  
ბამდე ავიდა, იგი ხელოვნების ექვივალენტურია,  
მაგრამ ტექნიკის სრულყოფილი ცოდნა ჯერ მაინც  
არ ქმნის ხელოვნებას, ისევე, როგორც მარტო ნიჭი  
არ ქმნის ხელოვნების ნიმუშს. ხელოვნება სინთე-  
ზია შემოქმედებითი ინტუიციისა და მაღალი საშე-  
მსრულებლო ტექნიკისა. ეს არის ვერტოვოდებული  
მხატვრულობა“. ვფიქრობთ, ამ თვალსაზრისით გა-  
დმოცემულია არა მხოლოდ მხატვრის მრწამსი საე-  
რთოდ ხელოვნებაზე, არამედ საკუთარი შემოქმე-  
დებით პრაქტიკისა და ხელწერის რეტროსპექ-  
ტული ჭვრეტაც.

სერგო ქობულაძე ფართოდ აღიარებული დიდ-  
ოსტატია, მისი გემოვნება უზაბო, მხატვრული  
თვალი — უტყუარი. პირუთენილობა, უკომპრომი-  
სობა, მომთხოვნელობა და ზნეობრივი სიფაქიზე,  
მის პიროვნულ თვისებებში ბოთქარსა და მშფო-  
თვარი ტემპერამენტთან იყო შემტკიცებული. სა-  
ზოგადოებრივი მოვალეობის ღრმა შეგნება, მო-  
მავალზე ზრუნვით სტიმულირებული, მისი ცხოვ-  
რებისა და მოღვაწეობის გზას აშუქებდა. ხელოვნე-  
ბაში ღრმად ერუდირებული მხატვარი-შემოქმე-  
დი, მკვლევარი ანალიტიკოსიც გახლდათ და მისი  
მძლავრი სულიერი ენერჯია შემოქმედებაში სიმ-  
წყობრესა და კანონზომიერებას ეძიებდა.

სერგო ქობულაძის განვლილი შემოქმედებითი  
გზა ხასიათდება არა იმდენად შექმნილ ნაწარმო-  
ებთა სიმრავლით, რამდენადაც თემატკურ-  
სტილისტიკური მრავალფეროვნებითა და მხატვ-  
რული ფორმის დაუცხრომელი ძიებით. რაც მთავ-  
არია, ყოველ მის ქმნილებას, — იქნება ეს დაზ-  
გური გრაფიკისა თუ ფერწერის ნაწარმოები, თე-  
ატრალური მხატვრობა თუ წიგნის დასურათება,  
პლაკატი და, თუ გნებავთ, ეტიკეტიც კი, — ატყ-  
ვია მისი შეუდარებელი მხატვრული ოსტატობისა  
და შემოქმედებითი სულის კვალი.

მას იზიდავდა ტექნიკისა და მასალის მრავალ-  
ფეროვნებაც — გუაში, სანგინა, პასტილი, ზეთი,  
ავტოლითოგრაფია, ოფორტი, გრაჟიურა ლითონ-  
ზე, მექო-ტინტო...

არც რთულსა და შრომატევად ტექნიკურ ხერ-  
ხებს გაუბოდა. ფერწერაში უფრო ძველ, ნრავალ-  
ფენიან, მივიწყებულ წერის ტექნიკას აძლევდა  
უპირატესობას, ვიდრე მსუბუქსა და პაეროვან

# სერგო ქობულაძე

## ლო რჩეულიშვილი

„ალა პრისას“, თუმცა არა ერთი ნამუშევარი აქვს  
შესრულებული ამ ტექნიკით. სწორედ თამაში ძე-  
რწვით აღწედა ფორმის იმ ძალოვნებას, რომელ-  
იც ასე დამახასიათებელია ქობულაძის ხელწერის-  
ათვის.

სერგო ქობულაძე ქართულ მხატვართა იმ თა-  
ობას ეკუთვნის, რომელთაც მხატვრული განათლე-  
ბა თბილისის სახატკური აკადემიაში მიიღეს  
და პროფესიული ხელოვნების მაღალ მწვერვალ-  
ებს აკადემიის დამფუძნებელთა ხელმძღვანელო-  
ბით დაეღვინენ. მისი უშუალო პედაგოგები იყ-  
ნენ ფერწერის აკადემიკოსი კედეგი ლანსერე,  
პროფესორი იოსებ შარლემანი და ქართული რეა-  
ლიტური ხელოვნების დიდოსტატი გივი გაბაშვი-  
ლი. მათ აზიარეს თავიანთი მოწაფე აკადემიური  
სკოლის მაღალ პროფესიულ კულტურას და რეა-  
ლისტიური ხელოვნების მემკვიდრეობისადმი ღრმა  
პატივისცემა ჩაუნერგეს. სერგო ქობულაძის მხატ-  
ვრული მრწამსის ჩამოყალიბებასა და დოსტატე-  
ბაში უდიდესი როლი ითამაშა სამხატვრო აკადე-  
მიის ამ პირველ პედაგოგთა ბრწყინვალე თაობამ.

სერგო ქობულაძე — საკავშირო სამხატვრო  
აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი, თბილისის სამ-

ნატკრო აკადემიის პროფესორი, სახელმწიფო პრემიის ორჯის ლაურეატი ვახლდო. მხატვრის ნაწარმოებები საბჭოთა კავშირის დიდ მუზეუმებს ამწვევენებ.

რამი მდგომარეობს მისი ხელოვნების ესოდენი ძალა? სერგო ქობულაძე მოაზრებე მხატვარია, ახვე დროს დაჯილდოებულია მძიმეღური სულისკვეთებით. და, რაც შიარავი, უადრესად მტკიცე და ურყვეი ნებისყოფის შემოქმედი. მისი შემოქმედებითი გზა ერთი სწორი ხაზით მიიმართება. არავითარი შერყვობა, გადახრები. ძიება მხატვრული სრულყოფილების, პროფესიონალიზმის დახვეწისაკენ არის მიმართული. წიგნის გრაფიკა, ილუსტრაცია, პლაკატი, თეატრალური ესკიზი — ყველაფერი, რისთვისაც კი ხელი მოუკიდია, გამსჭვალულია გამომსახველობითი ძალით, მხატვრული ფორმის დახვეწილობით.

ქობულაძის ხელწერის მეორე თავისებურებაა მისი შინაგანი ინტერესი მონუმენტური, მძლავრი ფორმისადმი. შემოქმედის მხატვრული ენა ყოველთვის ამალღებულია, მნიშვნელოვანი და საზეიმო. მისთვის უცხო არ არის პლასტიკური ფორმის ჰიპერბოლიზაცია და ერთგვარი იდეალისაც-ცია, ისევე, როგორც ნახატის რამდენადღე სტილიზაცია, რაც არასოდეს არ სცილღება რეალისტური ხეღვის ნორმებს.

ქობულაძე — მხატვარი ვერ ეღება ვერავითარ შემთხვევითსა და ნაუცბათესს. მისთვის არ არღებობს სამუშაო მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო, ყოვეღ მის ნაწარმოებში, უპირვეღეს ყოღლისა, ჩანს ამოცანისადმი ღრმა მიღღმა და პროფესიული კეთილსინღისიერება.

ქობულაძის მიერ განღლიღ გზის კიღვე ერთ თავისებურებას ისიღ წარმოადღენს, რომ მის აღრინღღ, მოწაფღობის წღებში შესრულღღულ ნაწარმოებშიღეც არ იღრმობა დაწვეღების გაუღღღადი ნაღიჯები. გაოცებას იწვეღს არა იმღენად გაწაფღი ხღღი და ზღსტის თეღლი მხატვრისა, რამღენადღე დასახული ამოცანის სიწაფღე და მისი გააზრღებული გადაწვეღება. ამის საუღვეუღო ნიშნშია იაკობ ნიკოღაძის საღის სწრაფი ჩანახატი.

ამ ფაღქრით ჩანახატში ნიშანწაღიღეც არ არის ასაღვარღღული გატაცებისა გარღღღული ეფექტებით. ზევერიღი, სკულპტურღღად გამოქრღღილი საღის ნაკეტები მეტყვეღებენ ასაღვარღღად მხატვრის უწვეუღლოდ მახვიღ მხატვრულ თეღლზე. არამოწაფღური სერიოზუღობით დასატულ ნიკოღაძის ამ პორტრეტში, უღვე ცხადი ხღება, რომ მისი აღვტორი დაჯილდოებულღია ფსიქოღოგიური განჭვერღების უნარით, მის შიარავ ამოცანას წარმოადღენს სახელმღხვეღლი მოქანღაკის შემოქმედებითი საღის უკღდაყოფა და არა მხოლოდ გარეგნობის ასღის გაღღღღება.

ახვეე შთაგონებითა შესრულღული ღღღის პორტრეტი (1930). დახვეწიღ პროფესიულ ნახატთან ერთად ამ სურათში იღრმობა პირღვნების მიმართ დიდი სიღობი და კიღვე უღრო ღრმა დასასიღებაც.

ამ ასაღვარღღულ ნამუშევრებში უღვე მკაფიოდ გამოღღღინდა ქობულაძის ინდივიღუაღობა და მისი დამოკიღღებულია სინამღღლისადმი. იგი რეალური ობიექტიდან მხოლოდ გარეგნულ მსგავსებას კი არ იღებს, არამღე აქტიურად გათახრებს და ეღებს მისი შინაგანი ბუნების გამოსახვის ზღვებს. ამგვარი მხატვრული ხეღვა მეტად მნიშვნელოვანი თვისებაა მხატვარ-პორტრეტისისთვის. მაგრამ ქობულაძე შემღღვეში აღარ დაინტერესებულა პორტრეტული ეანრით, ამ ცნების ვიწრო გავებით. მართალია, მამ შემღღვეშიც ახარებულ მამართა ამ ეანრს, მაგრამ მისი ძიების იმღუღღის მღღღმარღობდა არა კონკრეტულ პირთა სასიღებების ფიქსირებაში, არამღე მომღღღარღობდა სახეგანწყობიღების განზოგადღული ჩვენების სურვიღიღან. ასეთია 1959—69 წღებში შემღღღნიღი ქალიშვიღების პორტრეტები, რომღღღია გამომეტყვეღებამღი ჯოჯონდასებრი იღუღღღების სხივი კიღაფობს. დამასასიღებელია, რომ ამ თითქმის და მსუბუქად, იოღად ჩახატულ ეტიუღ-სურათებშიღე მომეტის მნიშვნელოვანების შვერღქენა სუღვეს.

ახვევა გადაწვეტიღი მეტალურღის სახე მიუხეღავად იმისა, რომ მუშის მხოლოდ თავია გამოსახული, მის ენერღიღული მოზრუნებაში ამ აღღღიანის პროფესიული შემართების ძალაა გაღღოცეღული.

ქობულაძის შემოქმედებითი ფანტაზია გაიტაცა მსოფღღის დიდ მიაზროვნება სახეების შექმნამაც.

შოთა რუსთავეღი, შექსპირი, დანტე, პუშკინი, საკონარღღა, ბეტერ I, — აი სია ქობულაძის მიერ შემღღღიღი პორტრეტული სახეებისა. უღვე ეს ჩამოთვღავი, ვიქქრობა, საგმარისა მხატვრის შემოქმედებითი ინტერესების დასახასიღებღად ნიშანღობღღიღე და დამასასიღებელია, რომ ეს პორტრეტ-სახეები მხატვარს ლიტერატურულ ტექსტზე მუშაობის მომენტში, დასურათების ღღღს აქღს შექმნიღი. როღღღესაც იგი „ეღღღისტიკაოსანსა“ თუ „მეფე ღღღს“ ასურათებდა, მამღღღქმიღდა მათ აგტორთა სახეებსაც. ეს პორტრეტული გამოსახუღებანი იმამღღღდა ლიტერატურული ტექსტის გააზრების შეღღღად და ჩანს, რომ მხატვარს შემოქმედის სახე მისსავე მომქმედებაში აქღს ამოციღულიღი.

სერგო ქობულაძეს შოთა რუსთავეღი ოთხჯერ აქღს დასატული. ეს ნაწარმოებები არ წარმოადღენენ ერთი კომპოზიციის სხვადასხვა ვარიანტს. თითოეღიღი სრულიად დამოკიღღებელი ნაწარმოებია

და ყოველ მათგანში მხატვარს მიგნებული აქვს რაღაც განსაკუთრებული მხარე შექოქმედისა, სრულიად ახალი კუთხიდან ამოკიხებული.

რუსთაველის სახის შექმნის ზეამოცანად იგი ისახავს გამოსახვის მისი პოეტური სულის აღმადგენა და გრაფიკული ხაზის პლასტიკური სინატიფით გააძლიეროს და დახვეწოს იგი.

ამ პორტრეტ-სურათებში ქართული ფრესკის პირობითი ხაზობრიობა ქობულაძემ ბრწყინვალედ შეუთანხმა მაღალი რენესანსის ოსტატთა დახვეწილ, მკაცრ პლასტიკურობას, შინაგან დაძაბულობასთან ერთად კომპოზიციებში მიაღწია ფორმის დასრულებულობას და ცალკეული ნაწილების პარმონიულ წონასწორობას.

მათში იგი მხატვრული შთაგონებისა და პროფესიონალიზმის უმაღლეს მწვერვალს აღწევს.

თუ შოთა რუსთაველის სახის წარმოსახვის დროს მხატვარი არ იყო შეზღუდული, შექაპირისა და ორი დიდი იტალიელის — დანტესა და საფონაროლას პორტრეტების შექმნისას იგი მტკიცედ იცავს მათ იკონოგრაფიას. მაგრამ რამდენი ახალი, თავის საკუთარი მიგნება შეაქვს ამ ცნობილი სახეების ნაკვთებში! მწერალთა ამ პორტრეტ-სახეების დახატვის ამოცანა არსებითად უკავშირდება ლიტერატურული ნაწარმოებების დასურათების ამოცანას.

წიგნის ილუსტრირებას, ლიტერატურული ნაწარმოების სახვით გარდასახვას ქობულაძის შემო-

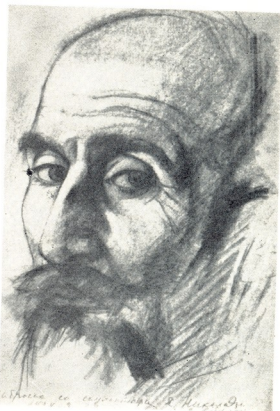
ქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მხატვარი ყველა წიგნის გაფორმებას როდი კიდებდა ხელს. უფრო მეტად იზიდავდა ისეთი მწერალი და ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელშიაც ადამიანთა მძლავრი ხასიათები იყო დმატული.

ისტორიული რომანის დასასურათებლად საგანგებოდ ეშაადებოდა, რათა ღრმად ჩასწვდომოდა ეპოქას. მუშუემებში გულდასმით სწავლობდა იმ დროის მატერიალური კულტურის ძეგლებს. იხატავდა კოსტიუმს, ავეჯს, ჭურჭელს, არქიტექტურულ ჩუქურთმას და მხოლოდ ასეთი გულდასმით, წმინდა მეცნიერული შესწავლის შემდეგ იყენებდა მასალას საკუთარი კომპოზიციებისათვის. ნივთსა თუ ჩაცმულობას, ჩუქურთმასა თუ სამკაულს ილუსტრაციებში მაყურებელი მხოლოდ ხანგრძლივი დაკვირვების შემდეგ შენიშნავს ხოლმე, ვინაიდან, მთელი ეს რომანტეკეადი მუშაობა ეპოქის სტილის შესაცნობად მხატვარს დამორჩილებული აქვს სურათის საერთო მონახაზთან.

ქობულაძეს, როგორც ილუსტრატორს, ახასიათებს ლიტერატურული ნაწარმოების არა თხრობითი მხარის ჩვენება, არამედ, დაინტერესებული ჩაწვდეს ავტორისეულ ჩანაფიქრს, გმირთა ხასიათები გახსნას ისეთ სიტუაციაში, სადაც ისინი უფრო სრულყოფილად გამოავლენენ შინაგან ბუნებას. ამიტომაც მისი თითოეული ილუსტრაცია შედეგია საკუთარი მიგნებისა. ქობულაძე დამოუკიდებელია, სრულიად განსხვავებულია წინამო-



„ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაცია  
იაკობ ნიკოლაძის პორტრეტ





რბედ ილუსტრატორთაგან, თვით ისეთი სცენების განსახიერების დროსაც კი, როდესაც მის მიერ შერჩეული ეპიზოდი ზუსტად ემთხვევა ადრე უკვე დასურათებულს. ქობულაძის ილუსტრაციები, იქნება ეს „ვეფხისტყაოსნისათვის“ თუ შექსპირის ტრაგედიებისათვის, ყველა აღბეჭდილია მისი ხელწერის მკაფიო თავისებურებით.

ხელწერის თავისებურებისა და მტკიცე მხატვრული მეტაფორების მიუხედავად, მხატვარს ყოველი ცალკეული ნაწარმოებისათვის გამოძენილი აქვს საკუთარი, მხოლოდ ამ ქმნილებისათვის შესაფერი მხატვრული ფორმა. ამ ნიშნებით მისი ილუსტრაციები შეიძლება ოთხ ჯგუფად დაავყოთ: „ვეფხისტყაოსანი“ და „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“; შალვა დადიანის „იური ბოგოლუბსკი“ და პუშკინის „პოლტავა“; შექსპირის ტრაგედიები; ქართული ხალხური ზღაპრები.

„ვეფხისტყაოსნისა“ და „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“ დასასურათებლად ქობულაძე გამოსახვის განსაკუთრებულ საშუალებებს მიმართავს. მისი ხილვა აღორძინების ეპოქის დიდ ოსტატთა ხელოვნებისაკენ არის მიპყრობილი. ნაწარმოების მხატვრულ ფორმას იგი კლასიკური ხელოვნების კანონებით აგებს. „ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციები სიმეტრიულადაა გაწონასწორებული. საგანთა კონტურები მეგუთრად არის შემოსაზღვრული. გამოყენებული რბილი შუქვება, უკანა პლანის პეიზაჟური ფონიც კი გამჭვივრავლად ატმოსფეროშია

გახვეული, საგნები და მათი დეტალები გამოკმეითილია მკვრივად. სურათები აღსავსეა მომენტურ სილიადათ და კომპოზიციებში, მიუხედავად პერსონაჟების შინაგანი დაძაბულობისა, საზეიმოდ გარინდებული სიწყნარე სუფევს. თვით ბრძოლის სცენებზეც კი გარეგნულ ეკსპლატაციასა და შმაგ მღელვარებას მოკლებულია. ასეთია „ვეფხისტყაოსნიდან“ — ტარიელის ბრძოლა ლომთან და ვეფხთან, ხოლო „ამბავი იგორის ლაშქრობიდან“ — ბრძოლა ყივჩაღებთან.

ამ ჯგუფის გრაფიკულ ნახატებში მხატვარს შეაქვს ფერცი. ფერს იგი იშველებს სურათისათვის არა „ფერწერულობის“ მისანიჭებლად, არამედ მხატვრულ სახეებში ემოციური მუხტის შესატანად. ასე მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟთა სხეულის „ძერწვაში“ მოხმარებულ მწვანე, ნაცრისფერ, წითელ ფერთა მკრთალი შეფერილობა აძლიერებს სურათის დეკორატიულ საწყისს. „იგორის ლაშქრობაში“ კი ფერი სურათის მთავარ კომპონენტად გვევლინება: ბრძოლის მოლოდინში გარინდებული ჯარის „ციცე“ ფერთა ნაწ ტონალობას ააღებული წითელი უპირისპირდება. დაბნელებული მზის შავი დისკოსა და სისხლისფრად გავარგარებული ცის ფონზე შერეებული მხედრიონის კადრში ქობულაძე განაცდელის მოლოდინის მდუმარებას ხატავს.

განსხვავებული მხატვრული ფორმით აქვს ჩამოსხმული მხატვარს მთელი ჯგუფის ილუსტრაციები.



ღანტე  
„ამბავი იგორის ლაშქრობისა“  
ილუსტრაცია



შექაბრის ტრავმების ღრმა დრამატული სცენები და გმირთა მღელვარე განცდათა კოლიზიები სხვაგვარად არის ამტკველებული. კომპოზიციები აქ დინამიურია, ასიმეტრიული. ფიგურები მძლავრად მოძრაობენ. მათ სახეზე აღბეჭდილია ღრმა განცდები. ესტირეულაცია უაღრესად მეტყველია და ოდნავ ეკვალიტირებულიც კი (ასეთია მეფე ლირი, რჩარად III). ნახატი აღარ არის კონტურითა, იგი მოცულობითია. პლასტიკურად ნაძერწ საგანთა მოხაზულობა ადგილებში გაუჩინარებულია: ნახატი აქ ფონის სიღრმეში ითქვიფება. შუქი და ჩრდილი მკვეთრია. მიწელი სურათი მოძრაობის ერთიანი რიტმით არის მოცული.

მხატვრული გამომსახველობის სხვაგვარი ენა ახასიათებს პუშკინის „პოლტავას“, „ბოშებს“ და შალვა დადიანის „იური ბოგოლუბსკის“ დასურათებს. ამ მწერალთა ნაწარმოებების გრაფიკულ „პარაფრაზში“, რომელთა შემოქმედება არა შუასაუკუნეთა იდეალისტური აზროვნების საჩრულზე იჭრება, არამედ, ახლის, რეალისტური მსოფლგაგების ნიადაგს ეყრდნობა, უკვე აღარ დგას ადამიანის ხასიათის განყენებული, განსოგადებული სახით ჩვენების ამოცანა. ლიტერატურულ გმირთა ხასიათები გახსნილია ცოცხალ ურთიერთობაში და ფსიქოლოგიური სიტუაცია კონკრეტული მომენტის ჩვენებაშია დახსუტებული. ადამიანთა გარეგნობის ძერწვაში იგრძნობა ცოცხალი თრთოლვა. ფანქრითა და ნახშირით, თავისუფლად მოქნიული შტრიხებით შესრულებულ ნახატში მხატვრის შინაგანი ძალა და მღელვარე ტემპერამენტი აღბეჭდება.

ტუმით განხორციელებულ ილუსტრაციებში ქართული ზღაპრებისათვის ქობულაძე ცვლავ სხვა მანერას ირჩევს. აქ ხაზოვანი ნახატი მსუბუქია, პეროვანი, და, ამავე დროს, ლაკონურად მეტყველიც. სახვითი ენა უაღრესად მარტივია და ცხოვრებისეულად მართალი. ლალ, ვანრულ სცენებში, პერსონაჟთა ძალდატანებულ დიალოგებში იგრძნობა ხალხური უშუალობა, ქართული იუმორის სითბო და სიბრძნე. სხარტად ჩაბატულ პეიზაჟებსა და ნივთიერ ატრიბუტებში ქართული სოფლის და ეთნოგრაფიის ღრმა ცოდნა იკითხება. ამავე დროს, უაღრეს ლაკონიურებაში გრაფიკოსის უტყუარი ოსტატობა და მახვილგონიერულობა ჩანს.

მიუხედავად განსხვავებული მანერისა, რაც სხვადასხვა შემოქმედებითი ამოცანით არის შეპირებული, ქობულაძის ილუსტრაციებში აშკარად ჩანს ერთიანი მხატვრული ტემპერამენტი, მხატვრის ინდივიდუალობა, მისი მხატვრული „მე“.

თვით პირველი ჯგუფისათვის ნიშანდობლივი ე. წ. „კლასიციტური“ ხერხების გამოყენებაშიც კი ქობულაძე სრულიად დამოუკიდებელ ხელოვანად რჩება. ყოველი ჯგუფის ილუსტრაციები, იქნება ეს პუშკინის „პოლტავა“, თუ შალვა დადიანის „იური ბოგოლუბსკი“, ეროვნული, ქართული იერის ხელწერიტიაა გამორჩეული. სწორედ ამა

მოუტანა მხატვრის საერთაშორისო სახელი. დღეს სომ „ვეფხისტყაისის“ ქობულაძისეული გრაფიკული გარდასახვა ევროპისა და აზიის ყველა იმ ქვეყანაშია აღიარებული, სადაც კი ეს გენიალური ქმნილება გადაითარგმნა და დაბეჭდა.

წინმეწოდვანია ქობულაძის წვლელი თეატრალურ ხელოვნებაშიც. შემოქმედების პირველივე წლებიდან (1932 წ.) იგი სასცენო სივრცის მხატვრულ გაფორმებას ემსახურა. სხვადასხვა წლებში მას საქართველოს წამყვან დრამატულ თეატრებში (რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის) და ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში თხუთმეტამდე სპექტაკლი აქვს გაფორმებული, ხოლო მოსკოვის დიდ საოპერო თეატრში — გლახუნოვის ბალეტი „რამიმონდა“. სწორედ თეატრში სრულყოფილად გამოვლინდა მისი შემოქმედებითი ნიჭის თავისებურება — თავისებურება მხატვარი-მინიმუმენტალისტისა. დრამატული, საოპერო და საბალეტო სპექტაკლებისათვის დაწერილი მისი დეკორაციები კონსტრუქციულად ყოველთვის დახვეწილია და პერსპექტიული სიხუსებით აგებული. სასოვანებით, გამომსახველობით, უშრეტეი ფანტაზიითა და ფორმის ეფექტურობით ხასიათდება. შ. მშველუძის ოპერის „ამბავი ტარიელისა“ და გ. კილა-

„მეუღ ლორის“ ილუსტრაცია





შოთა რუსთაველის პორტრეტი

ძის ბალეტ „სინათლის“ მხატვრული გაფორმებისათვის მას ორჯერ მიენიჭა სახელმწიფო პრემია.

ქობულაძის დეკორატიული ნიჭი ბრწყინვალედ გამოვლინდა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრისათვის დიქსონის ფანდშიც. თეატრის ფარდა ხომ ის კარია, რომელსაც მაყურებელი რეალური გარემოებიდან სხვა, ახალ სამყაროში გადაყავს. ქობულაძემ ფარდაზე ფარდა დასატა და აჩვენა როგორ იცეცება და იწვევა იგი მაღლა, ჩანგის პანგებზე, რომელსაც დამკვრელი ქალი ხელის მძლავრი მოწვევით სივრცეში აფრქვევს. მხატვარმა შეძლო ფარდის ნაოჭთა კეცილებში აღებეჭდა კონტრასტული სველები ზეაწვევისა და ფერწერულ ელვარებაში გადმოცემა ზემის, სწორედ თეატრალური ზემისათვის დამახასიათებელი მოლოდინის განწყობა, რაც დაკონკრეტებული იყო ჩანგზე დამკვრელი ქალის — ტერფსიქიონისა და მელოსის სიმბოლური გამოსახულებითაც.

გაოცება იწვევდა მხატვრის ხელით შესრულებული ეს უჩარბაზარი ფერწერული ტილო, აქუსკართა ფაქტურულობა, ტვიფრვა დეტალებისა და მათი ისტატური თავმყარა ერთ მხატვრულ ფერწე-

რულ მთლიანობაში. დამახასიათებელია, რომ ქობულაძე აქაც, შთანაფიქრის განხორციელებისას არ გააკვდა შესრულების იოლ გზას. მიმართა მივიწყებულ, მრავალფეროვანი ფერწერის ტექნიკას, ნაირფერ საღებავთა ეს ფენები ზოგან თორმეტამდე აღწევს. რა დასანანია, რომ დღეს ეს ფარდა აღარ არსებობს.

ქობულაძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია არ იქნება სრული თუ მის პედაგოგიურ მოღვაწეობაზე არაფერს ვიტყვით. დროის უდიდეს ნაწილს იგი ახალგაზრდა მხატვართა კადრების აღზრდას უთმობდა. ნახატის ბრწყინვალე ოსტატი სტუდენტთა და პედაგოგთა შორის უდიდესი ავტორიტეტით სარგებლობდა, ქობულაძე — პედაგოგი ისევე მომთხოვნი იყო, როგორც ქობულაძე — შემოქმედი. ხელოვანის მთავარმა დამახასიათებელმა თვისებამ — მადიებლობამ აქაც, პედაგოგიკაშიც იჩინა თავი. იგი ეძებდა პედაგოგიური პრაქტიკის მწყობრ სისტემას. თავისი მრავალი წლის დაკვირვებები ამ სფეროში ჩამოყალიბებული ჰქონდა სპეციალურ ნაშრომში, რომელსაც წაუშმდგარა საკუთარი ხელით შესრულებული, სანიმუშო შტუდიები ნატურიდან.

სიცოცხლის ბოლო წლებში პედაგოგიურსა და პრაქტიკულ შემოქმედებით მუშაობას ხელოვნებაში იგი უთავსებდა წმინდა კლევით სამუშაოსაც. მის გონებას ეწადა გაეაზრებინა ბუნებისა და უმთავრესად კი ადამიანის აგებულების კანონები. ქობულაძე სწავლობს და ანალიზებს იმას, თუ რით მიაღწივს ძველმა ქართველმა ოსტატებმა ნახატში უკნობ სილამაზეს. მას სწავს ბუნების სილამაზის კანონები და ამ კანონზომიერების მათემატიკურ საფუძვლებს ეძებს ხელოვნების დიდიოსტატთა ნაწარმოებებში. ატენის სიონის XI საუკუნის ფრესკაში მან მიაგნო ადამიანის სხეულის პროპორციული აგებულების ეტალონს და ამას უძღვნა სპეციალური გამოკვლევა.

ქობულაძეს საწამს და ღრმად სჯერა, რომ ძველი ქართული ხუროთმოძღვრული გენია იწრითობდა და იხვეწებოდა გარკვეული ესთეტიკური სიმწყობრით, შემოქმედთა აღმფრენს უნდა დამორჩილებოდა მკაცრ რიცხობრივ კანონებს. რენესანსის ოსტატთა მსგავსად, იგიც წლების მანძილზე ეუბრადა ეძებდა ამ კანონზომიერების ამოსახსნელ გასაღებს. მცხეთის ჯვრის დიდებული ტაძრის არქიტექტურაში მან მიაგვლია მარადიული პროპორციების „ოქროს კვეთს“ და ფარგლისა და გრაფიკული ანალიზის საშუალებით ამოსხნა დასახული ამოცანა. ამ საინტერესო, ჯერაც დაუტანებავ შრომაში ციფრთა ენაზე სერგო ქობულაძემ აჩვენა თუ რაოდენ უცხოა და მიუსადაგებელი მცხეთის ჯვრის, ატენის, მარტვილისა და შუამთის ტაძრებისათვის ამ ტიპის უცხოური პარალელები.

სერგო ქობულაძე, შემოქმედი-მხატვარი უშუალოდ პიროვნებაც გახლდათ. კარგად ესმოდა თავისი მისია. მოშავლის საკეთილდღეოდ იყო წარმართული მიწელი მისი საქმიანობა.

ჩვენ მოქმედი ვართ იმისა, თუ თბილისის სახმა-



ტვრე აკადემიის ხელმძღვანელობის დროს რა მტკიცედ იდგა მოწოდების სიმბოლურ და რა შემართებით ებრძოდა ქართული ხელოვნების მაღალკვალიფიკაციურ კადრთა აღზრდასთვის.

მან პირველმა ჩვენს რესპუბლიკაში საბჭოთა კავშირის სამხატვრო აკადემიის დონეზე შექმნა „ტრაფიკის შემოქმედებითი სახელსონი“, სადაც ახალგაზრდა ნიჭიერი მხატვრები იმაღლებენ პროფესიულ კვალიფიკაციას.

მისი ინიციატივით დაარსდა საქართველოში სახელმწიფო ლაბორატორია ქართული ფერწერის ძეგლთა ფიქსაციისა.

სერგო ქობულაძემ ბოლო წლებში რამდენიმე ფერწერული ტილო შექმნა. ტემპერით უჩვეულო ფართო მონასმებით ხატავს ქალის ფიგურებს, იშვიათად აძლევს მათ სახელწოდებას — „კრიმ-ჩილდა“... „ქალი სურით“, „ესკიზი-ფრაგმენტი“... თითოეული კომპოზიციურად სრულიად დამოუკიდებელი ნაწარმოებია. ფიგურები მთლიანად აგებულია სასურათო სიბრტყეს, სხეულის ნაკვეთი საესკა ენერგიით.

მხატვრული პრობლემა ამ სურათებში მხოლოდ კოლორისტული ძიებით როდი ამოიწურება, თუმცა ესეც აშკარაა. აქ განსაკვირვებელია ჰიპერბოლა. ნამუშევრებში მხატვარი გვეკვლინება სრულიად ახალი, თითქოსდა მისთვის უცხო სახითაც კი. აღარ ჩანს ადამიანის სახის არც იდეალიზაცია და არც მისი აღზავობის ის ჰარმონია, რომელსაც იგი კლასიკურ ხელოვნებაში კითხულობდა და აკანონებდა თავის ნაწარმოებებში. აღარ გვხვდება დეტალის ჭეიღვრანული ჩამოსხმაც, რომელიც ასე აცდებდა თვალს. აქ ბატონობს შემოქმედის მხოლოდ შიდა ენერგია, რომელიც ტიტანური

ძალით მოედინება, ძალა, რომელიც არღვევს ძველს, განვილილს, მიღწეულს, რათა დაამყაროს ახალი კანონზომიერება და ზვიადი ფორმების დისპროპორციებში განამტკიცოს იგი. რაღაც უზარმაზარი პრინციპული ძალის შეგრძნება ეუფლება მაცურებელს.

ეს არ არის შინაგანი კონფლიქტი, არამედ კანონზომიერება მისი ხელწერისაა, ამაღნადა, ახალი, ჯერ დაუმთავრებელი ეტაპი ძიებისა.

ქობულაძე ხელოვანთა იმ კატეგორიას არ ეკუთვნის, რომელიც თავიანთ შემოქმედებაში იფარგლებიან მსოფლიო ხელოვნების მაღალ მიღწევასთან მხოლოდ ერთი ეტაპით და იქ ამთავრებენ თავის ცხოვრებას. მისი მუშაობა სული არ ემორჩილებოდა ტრაფიკს, არ ჩვეოდა საკუთარი ხელოვნებით უსასწვრო ტკბობა და მიღწეულის განმეორება. იგი ეძებდა გამოთქმის ახალ საშუალებებს, შემოქმედებით დიდი რაოდენობის მართადა წარსულის უდიდეს მხატვრებთან და ამზობდა თავის სათქმელს. ხელოვნების მოღვაწეთა ამგვარ კატეგორიას ეკუთვნოდა თანამედროვეთა შორის უდიდეს მხატვრად აღიარებული პაბლო პიკასო, ასეთი გახლდათ დავით კავაშაძე და ასეთსავე კომპოზიტორად მიჩნეულია მუსიკოსთა მიერ იგორ სტრავინსკიც. შემოქმედების განვლილ გზაზე ისინი არა მარტო თანამედროვეობას „ესაუბრებიან“ და გზას უკაფავენ მიმავალს, არამედ შემოქმედებით ხასიათი იწვევენ „გუმონდელ“ და „გუმონინდელ“ ხელოვანთა უდიდეს წარმომადგენლებსაც. მაგრამ, როგორც ამზობს გამოჩენილი თანამედროვე იტალიელი მხატვარი რინატო გუტუსი: „პიკასოს განსხვავებული ხედვის, მგრძობლობისა და გაგების საშუალებანი ავტომატურად და დიდიჭკად ერთიმეორეს ავსებს. და რამდენადაც მისი მოღვაწეობა — ეს არის შეუქრებელი სწრაფვა შეცნობისაკენ და არა უკვე მიღწეულის განმეორება, ამდენად იგი აქტიური და შემოქმედებითია“.

„ლიტერატურული საქართველოს“ კორესპონდენტთან საუბარში, შევითხვავე, თუ რომელმა სურათმა აჯაგოცათ ან კვალი დასტოვა თქვენში, ქობულაძემ უპასუხა: — „პირველად, ასე დახლოებით, 5 წლის ვიქნებოდი, მამარჩის „დენსიკის“ სურათმა გამაკვირვა, 47 წლის ასაკში კი ვენაში გვიანდელი ველასკესი ვნახე და გაოგნებული დავრჩიო“... პასუხში მხოლოდ ქობულაძისეული ენამახვილობა კი არ იკითხება, არამედ ღრმა ფილოსოფიური აზრიც.

სერგო ქობულაძის შემოქმედებითი საქმიანობა ნახევარ საუკუნეს მოიცავს. იგი მოაკვება საბჭოთა ხელოვნებას — საწყისი ეტაპებიდან დღემდე. ეს მთელი ეპოქა! ეპოქა ახალი ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარებისა, გზა დიდი ძიებისა და წინააღმდეგობებისა. ქობულაძემ ეს გზა განვლვლ შემართებით. იგი მუდამ მტკიცედ იცავდა ხელოვნების საკუთარ გაგებას და თავისი მაღალი პროფესიონალიზმით განამტკიცებდა მას ცხოვრებაში.

ქალი სურით



# ანტიკური და შუა საუკუნეების

## ქებლთა კოპოზიციური

### აგების შესახებ



ნ. ნუბინიძე სერგო ქობულაძის პორტრეტი

მოკლე მიმოხილვა

სერგო ქობულაძე

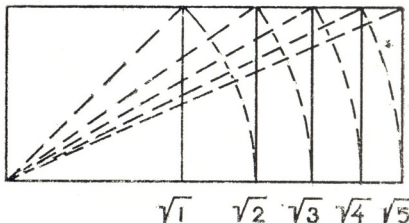
I თავი

ამ გამოკვლევაში ძველი კლასიკური ძეგლების ანალიზის საფუძველზე განხილულია ნახატში, სკულპტურასა და არქიტექტურაში კომპოზიციის აგების შეგნებულად გათვალისწინებული სისტემის როლი და მნიშვნელობა.

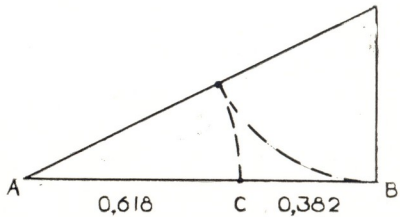
კომპოზიციური აგების ძველ დროში ჩამოყალიბებული ფუნდამენტური ტრადიცია გეომეტრიულ სისტემას წარმოადგენს. ეს სისტემა „სიმეტრიის“, ე. წ. ნაწილების მთლიან თანაზომადობის ერთიანობის პრინციპის თანახმად (ეს ტერმინი ძველი მნიშვნელობით იხმარება), დამხმარე ტექნიკურ საშუალებად არის გამოყენებული პროპორციულ შეფარდებათა შექმნისას.

საკმე ენება კომპოზიციური აგების ტრადიციას ე. წ. „გეომეტრიული სიმეტრიის“ სისტემაში, რომელიც პრინციპულად განსხვავდება ფართოდ ცნობილი „არიომეტრიკული ანუ მოდულური სიმეტრიის“ ვიტრუვიუსისეული სისტემისაგან (ვიტრუვიუსი — რომაელი არქიტექტორი, I ს. ჩვ. წ. მდგ).

● „გეომეტრიული სისტემა“ დაფუძნებულია ირაციონალურ შეფარდებებზე, ე. წ. სამ გეომეტრიულ თემაზე:  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$  და ოქროს კვეთზე მისი მონათესავე  $\sqrt{5}$ -ურთ... ეს იმას ნიშნავს, რომ გეომეტრიული ფიგურის სხვადასხვა განზომილება, ვთქვათ, სიგრძე და სიგანე, ისე შეფარდება ერთმანეთს, როგორც  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$  და  $\sqrt{5}$ . ნახაზზე მითითებულია, თუ როგორ აიკვება ამ სტემის მიხედვით შესაბამის კვეთებში სწორკუთხედის გვერდები (ნახ. 1). (ამოხაზავი კვადრატის გვერდი 1-ის ტოლად არის მიჩნეული, რაც შეეუბნება  $\sqrt{4} = 2$ -ს. იგი რაციონალური რიცხვია და აქ მხოლოდ ნახაზის სისრულისთვისაა მოხმობილი).

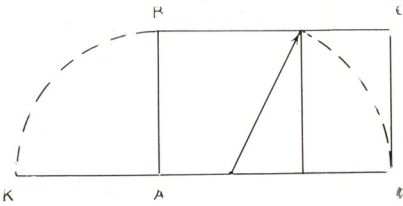


ოქროს კვეთის მიხედვით მონაკვეთის გაყოფისას მცირე CB მონაკვეთი ისე შეეფარდება დიდს — AC-ს, როგორც დიდი AC მონაკვეთი მთელს — AB-ს (ნახ. 2).



როგორც ვხედავთ, 1-ის ტოლი AB მონაკვეთი გეომეტრიული ხეხვით C წერტილში გაყოფილია ოქროს კვეთის შეფარდების თანხმად.

მე-3 ნახაზზე მოცემულია სწორკუთხედი ABCD, რომლის გვერდები AD და DC ოქროს კვეთის შეფარდებითაა აგებული. სწორკუთხედის მცირე გვერდი CD — ოქროს კვეთის მცირე მონაკვეთია, ხოლო დიდი გვერდი AD — ოქროს კვეთის დიდი მონაკვეთია. ცხადია, სრულ მონაკვეთად ნაკულისხმევია KD, რომლის სიგრძე სწორკუთხედის დიდი და მცირე გვერდების სიგრძეების ჯამის ტოლია.



მე-2 ნახაზზე ნაჩვენებია იყო, თუ როგორ იყოფა მონაკვეთი ოქროს კვეთის თანხმად, ხოლო მე-3-ზე ნაჩვენებია, თუ როგორ ვიკავოთ ოქროს კვეთის დიდი ნაწილი AD მცირე ნაწილის CD-ს მეშვეობით.

● მოდულური სისტემის ყველა ცნობილი სახესხვაობა არსებითად ვიტრუვიუსის კანონის პირდაპირ ან შუალობით განვითარებას წარმოადგენს. ამ სისტემის თანხმად, ნაკვების რაიმე ნაწილს, მაგალითად, კოლონის დიამეტრს, მოდულის სახით ერთეულის მნიშვნელობა ენიჭებოდა და მისი შემეფოთბით თეოლი ან წილადი ჯერადი რიცხვებით განსაზღვრადნენ ნაკვების სხვადასხვა ნაწილის ზომას.

ირაკიონალურ შეფარდებათათვის მოდულით ოპერირება „გეომეტრიული სისტემას“ განეკუთვნება.

იმ ძველებში, რომლებიც ატკრის მიერაა განხილული, აგება, როგორც უნაი, ორგანოზომილებიანი სიდიდეების — ძირითადად სწორკუთხა ველების — შეფარდების ემყარება.

სისტემა ჩვენ მიგვანჩნია წმინდა ტექნიკურ საშუალებად, თავისებურ აირადად, რომელიც აწესრიგებს და აკონტროლებს კომპოზიციის აგების პროცესს.

გამოკვლევაში არ განვიხილავთ ტექნიკის ელემენტთა და შემოქმედებით ინტუიციის შერწყმას — ე. წ. ოსტატობას, მხატვრობას და სხვა ამათ შვავს ეგვიპტელენტურ თვი-სებებს — ე. ი. გვერდს უვლით იმ პრობლემას, რომელიც მცენიერული ესთეტიკის საფას შეადგენს.

ამავე დროს ჩვენ საანალიზო მასალა მართოდენ ისტორიულ ასპექტში არ გვიანტერესებს; გამოკვლევაში წარმოდგენილი ზოგი მოსაზრება აქტუალური ხასიათისაა და ესება კომპოზიციური აგების სისტემის გამოყენებას თანამედროვე ხელოვნების გარკვეულ დარგებში — მონუმენტურ ხელოვნებაში, გრაფიკის მრავალ სფეროში და აგრეთვე გამოყენებით ხელოვნების სხვადასხვა სახეობაში.

კომპოზიციის განხილვა, როგორც კანონიერი (კანონში მერი) კომპოზიციის — თუკი მისი აგების დროს გარკვეულ სისტემას ემორჩილებოდნენ, და — როგორც თავისუფალი, ე. ი. იმპროვიზაციული კომპოზიციის.

ცნობილია, რომ წინავე ელინისტური საბერძნეთის ხელოვნებაში „გეომეტრიული სიმეტრია“ გაბატონებული (იგი ყველა აღორძინდა ადრეული საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში).

„არითმეტკული სიმეტრია“ (დაცემის ერთი უმთავრესი ნიშანი) ელინიზმის პერიოდში ჩანთავალიბდა და ბერძნულ-რომაულ ხელოვნებაში გავრცელდა, ხოლო შემდეგ ახლად აღორძინდა და განვითარდა რენესანსის ეპოქაში.

იმპროვიზაციის ტენდენცია, მისთვის დამახასიათებელი გაუთვალისწინებლობის, შემთხვევითობის ელემენტებითურთ, ბაროკოს ხელოვნებაში იჩენს თავს.

შემდგომ, მაგალითად, კლასიციზმის დროს, კომპოზიციის იმპროვიზაციის გაბატონებას რამდენადმე შეეხაცვლა თავსუველი ინტერპრეტაციის მოდულური სისტემის გამოყენება.

სადავო არაა, რომ შემოქმედებით ინტუიციის შედეგად შეიძლება მივიღოთ მეტ-ნაკლებად ჰარმონიული კომპოზიციის ამის დასტურია ახალი დროის შედეგები, რომელთა შექმნისათვის არავითარი კომპოზიციური სისტემისათვის არ მიემართათ.

არსებითად ყოველი კომპოზიციის თანაზომადობისა და რიტმის პრინციპს ემორჩილება. მაგრამ ინტუიციის შესაძლებლობიანი, ე. ი. „თვლით“ კომპოზიციის აგების შესაძლებლობა ფრიად შეზღუდულია; ხოლო გაცნობიერებული აგება, რომელიც „სიმეტრიის“ კანონებს ემორჩილება, ინტუიციის უქმნის უმთხედრეს საშუალებად არეს, რადგანაც ეს სისტემა მოგვწევნებით ესთეტიკურ ნორმებს კი არ ეყარება, არამედ მას საფუძვლად უდევს ზუსტი მცენიერების ობიექტურად შეცნობადი კანონები.

ცხადია, რომ ჯანრული ხელოვნების მრავალი დარგისათვის, აგრეთვე პორტრეტის, პეიზაჟის ხელოვნებისათვის კომპოზიციური სისტემა მიუღებელია.

კომპოზიციური აგების ის მკაცრი სისტემა, რაც კლასიკურ ბერძნულ ძეგლებშია გამოვლენილი, განსაკუთრებით ცხადფოფს ერთ გარემოებას: კანონიკურ ხელოვნებაში კომპოზიციის ესთეტიკური ღირებულება (როგორც შემოქმედებით ინტუიციის, ტალანტის შეუენობადი ძალის წყვილი) ის დამატებითი შედეგია, რომელიც ხელოვანის წინაშე დასმული კონკრეტული ამოცანების გადაწყვეტის მოსყვება.

„სიმეტრია“, რომელიც კომპოზიციის შინაგან სტრუქტურას წარმოადგენს, მისაწმენილია, თუკი იგი გარკვეულადაც გამართლებული იქნება.

არქიტექტურის არსებითად აბსტრაქტული ფორმების შინაგანი „სიმეტრია“ გარეგნულად გამართლებული იქნება, თუკი იგი უპასუხებს იმ მოთხოვნებს, რომლებსაც განაპირობებს ნაკვების ფუნქციონალური დანიშნულება, მასშტაბურობა, საშენი მასალისა და საშემშენო ტექნიკის დონით ნაკარნახევი კონსტრუქცია.

სახვითი ხელოვნების ფორმათა შინაგანი „სიმეტრია“ გარეგნულად იმითაა გამართლებული, რომ წარმოადგენს სტრუქტურას სახვების ობიექტებსა — კონკრეტული სახვითა, რომელიც, თავის მხრივ, ნაწარმოების რეალური სიხისა და შინაარსის შესაბამისია.

რეალისტურ სახვით მონუმენტურ ხელოვნებაში კომპო-

ზიციის აბსტრაქტულ-გეომეტრიულ აგებნასთან დაკავშირებულ პროცესს შეიძლება ვუწოდოთ ნატურალური საგნის, მაგალითად, ადამიანის, აბსტრაქციით, ოღონდ იმ მიჯნის დაცვით, რომ არ დაიწიოს ამ საგნის რეალური სახე.

ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა, რომ თუმცა, ბერძნების აზრით, სახეითი ხელთაგან, „მიბადებით“ ხელთაგან იყო, სინი მანაც შორს იდგნენ ნატურალიზმისაგან.

მეორე მხრივ, „მიბადების“ პრინციპის ერთგულება ფორმალურ განზოგადების დროს რადი წარმოადგენდა განკერძოებულ ფორმალურ პროცესს.

თანამედროვე აბსტრაქტული ხელოვნება არ ემორჩილება „გარეგნული გამართლების“ იმ პრინციპს, რომელზეც ზემოთ ვისაუბრეთ. ამგვარადვე უცხოა ნატურალიზმისათვის შინაგანი აგებულება, ე. ი. რამდენადმე მაინც განზოგადება ფორმებისა („სიმეტრია“).

ძველი ბერძნების ხელოვნებაში „გეომეტრიული სიმეტრია“ აბსტრაქტული სისტემა, როგორც კომპოზიციის შინაგანი სტრუქტურის აგების მეთოდი, გარემოცული რეალური სინამდვილის კომპოზიციის „მიბადების“ პრინციპით იყო გარეგნულად გამართლებული.

ფორმის განზოგადების ხარისხი რეალისტური ნაწარმოების შინაარსითა და სახით არის ნაკარგველი.

მონუმენტური გამოსახულების კრებითი, განზოგადებული სახე, „სიმეტრია“ თანახმად, შესაბამის განზოგადებულ ფორმებს მოითხოვს.

რაც უფრო კონკრეტულია შესაქმნელი ნაწარმოების სახე, მით უფრო მეტი თავისუფლება ენიჭება კომპოზიციის იმ პროფისაციული გადაწყვეტის ხერხებს.

## II მარტი

უნდა გვიარაუდოთ, რომ ძველ დროში ზუსტ მეცნიერებათა ყველა სფერო ხელოვნებასთან იყო დაკავშირებული. საქართველოსთვის ყველაზე მახლობელი კულტურის მქონე ქვეყანაში — კლასიკურ საბერძნეთში განხორციელდა ხელოვნებისა და მეცნიერების ჭეშმარიტი სინთეზი.

ამას დასტურებს ზომის კატეგორიის ის პრინციპი, რომლითაც გამსჭვალულია ბერძნული კულტურის ყველა სფერო. სივრცით ხელოვნებებში ბერძნებს არ შეეძლოთ უარეგო შესაბამისი მეცნიერება — გეომეტრია. ზუსტ მეცნიერებათა სფეროდან თვალსაზრისი ტექნიკურ სახეობებთან სახით (აბსტრაქტული რიცხვებისაგან განსხვავებით), ხელოვნებასთან პირდაპირი კავშირი სწორედ გეომეტრიაში დამკვიდრდა.

ნ. ბერნოევი წიგნში „ანტიკური და შუა საუკუნეების პროზორიკა“ (მოსკოვი, 1935, გვ. 17) აღნიშნავს, რომ, მესხეთის მიხედვით, პროპორციის პრობლემა ესთეტიკურ პრობლემად მხოლოდ შემდეგ გადაქცა, საბოლოოდ — მხოლოდ რენესანსის ეპოქაში, და ეს მაშინ, როცა ძველ დროში, პროპორციის პრობლემა უმთავრესად იყო, ერთი მხრივ, ტექნიკური პრობლემა, ხოლო მეორე მხრივ, რელიგიურ-მაგიური პრობლემა, რამდენადაც არქაულ ეპოქებში არქიტექტურა რელიგიურ მიზნებს ემსახურებოდა და ქურუმთა კონტროლს ექვემდებარებოდა. ამ გარემოებამ, შესაძლოა, მნიშვნელოვანი დამხმარე როლი შეასრულოს აწ დაკარგული ძველი მეთოდების ამოსახსნაში.

საკმე იანა, რომ ღრმად ტრადიციული რელიგიურ-მაგიურ ფაქტორები, რომლებიც მოიცავდნენ მეცნიერებასა და ხე-

ლოვნებასთან ერთად მთელ ძველ კულტურას, თავისუფალი მეთოდის ელემენტებს არ წარმოადგინდნენ, რაკი წინადასტურებით — მისტიკურ საბურველს მიზნა ეს მეთოდი კომპოზიციური აგების რაციონალურ ინსტრუმენტს ანუ „გეომეტრიული სისტემას“ წარმოადგინდა.

მაგრამ, მიუხედავად ამისა, კომპოზიციურ აგებასთან შეწყვეტილი მისტიკის ელემენტები, აგებასთან, რომელიც მოკლებული არ იყო ტრადიციულ წესებსა და კანონზომიერებას, შესაძლებლობას ვაძლევს გეომეტრიული ანალიზის პროცესში სწორი გზა მოსვლათ. მაგალითად: ძველი ოსტატების ტრადიცია — მიერეგნებით არქიტექტურის აბსტრაქტული ფორმებისათვის, „გეომეტრიული სიმეტრიის“ რიცხვებისა და თემებისათვის სიმბოლური და ფისიბერივი მნიშვნელობანი (პითაგორელთა მსგავსად), გადაწყვეტილი აღმოჩნდა მცხეთის ჯვრის არქიტექტურის ასიმეტრიის მიზეზთა განსახსურებად... ეს მიზეზები ჯერჯერობით უპრეცედენტოა.

ამას გარდა, არქაულ ხანაში სწორედ ზემოხსენებული ფაქტორები უზრუნველყოფდნენ იმ საუკუნეობრივი ტრადიციული საფუძვლების წონივრედ დაცვას, რომლებიც თავის თავში მისტიკასთან და სოფისტიკასთან ერთად მეცნიერების ჭეშმარიტ ელემენტებს შეიცავდნენ. ამიტომ ნუ გაიკვირვებს მკითხველი, თუ ამ გამოკვლევაში, სადაც საჭირო და შესაძლებელია, მიხედვებისა და პიოთეზების კვალში ვდგებით. ეს მიხედვებები და პიოთეზები დაფუძნებულია ზემოთ ხსენებულ დებულებებზე, რომელთა ნაწილ დოკუმენტურად არის დამადასტურებელი, ხოლო ნაწილი მეტ-ნაკლები აღმასართობი ივარაუდება, როგორც ამ დებულებებიდან გამომდინარე შედეგი.

ფიციკალური ხელოვნების ქმნალებები — ტარები, დემურებისა და გმირების გამოსახულებანი — რელიგიისათვის მარტო უტილიტარული და დადებითი თვისებებით არ იყო ფასეული. მისთვის ამ ხელოვნებაში დაუნჯებული იყო კომპონენტისა ტრადიციული კანონზომიერებით აღმუშავებული საღვთო გეომეტრიული ფიგურები, რიცხვები, მისტიკის რელიგიურ სისტემათა ხატოვანი სიმბოლოები და სხვა მსგავსი აქტუალური ფიგურები.

ოსტატის მოავარ ფორმალურ პრობლემას გეომეტრიის მეშვეობით კომპოზიციური აგების ერთიანობა წარმოადგენდა, ასე რომ, „სიმეტრია“ ტრადიციულ სისტემაში ხორციელდებოდა. ახლა ჩვენთვის უცხოა ზემოთ აღნიშნული რელიგიური ღირებულება და ძველი ოსტატების პრობლემები. ძველი ეპოქის ძეგლებში ჩვენ ვხედავთ მხოლოდ ესთეტიკურ მარტო, რომელიც ძველთათვის დამატებით ღირებულებას წარმოადგენდა. მაგრამ ეს უკანასკნელი მხოლოდ და მხოლოდ შედეგი იყო ძველი ოსტატის მიერ გადაწყვეტილი ყველა იმ კონკრეტულ-ტექნიკური ამოცანისა, რომელიც ფართო და მრავალი მნიშვნელობით გაგებული ხელოვნების ხელისაწარმებელი სპექტრის ანახიერებადა. ასე რომ, კაცო ოსტატ ხდებოდა მაშინ, როცა მისი ხელოვნება ნიჭის ძალითა და შემოქმედებითი ინტუიციის მეშვეობით ოსტატობად გარდაიქმნებოდა, რაც ხელოვნების ეციკლიკალენტურია.

ამრიგად, ძველად სივრცითი ხელოვნების ნაწარმოებები შექმნის მეთოდები (უტილიტარულ და დადებითი მოთხოვნილებათა გათვალისწინების გარდა) მოჩვენებით ესთეტიკურ მარტოს კარ ეყრდნობოდა, არამედ პროპორციულ შეფარდებათა კონკრეტული, ობიექტურად შეცნობადი კანონების ფუნდამენტურ საფუძველს.

ეს კანონები არითმეტიკული და გეომეტრიული „სიმეტ-

რისი“ გარკვეულ სისტემებად ყალიბდებოდა და იმ იარაღად მოხმარებოდა, რომელიც ნაწარმოების ფორმათა კომპოზიციური ერთიანობის შექმნისაკენ მიმართავდა ამავე მიზნებისათვის არაგანისხეულ შემოქმედებით ინტეგრირდა.

როგორც უმთხვეო ითქვამს, არქაულ ეპოქებში პროპორციის პრობლემა არსებითად ქურუმების რელიგიურ-მაგიურ დეტაქტურა და კონტროლზე იყო დამოკიდებული; მასპასაღამე, რაც უფრო მაყარო იყო ეს ღონისძიებები (დექტატი, კონტროლი), იმპროვიზაციული შემოქმედებითი პროცესი მით უფრო უთმობდა ადგილს დეტალმზრებულ პროცესს.

„დექტარმინიზმი“, როგორც ტერმინი, საკმაოდ ზუსტად ასახავს „სიმეტრიის“ სისტემათა ბუნების არსს, როგორც კომპოზიციის სტრუქტურის წინასწარ განსაზღვრულ პროცესს, იმპროვიზაციის ბუნებისათვის დამახასიათებელი „შემთხვევითობისა“ და „გაუთვალისწინებლობის“ იმ ელემენტებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ახა თუ იმ დროთა ყველაფერს თან ახლავს უკანასკნელს.

პირველ პროცესში შემოქმედებითი ინტეგრირების თავისუფლება კანონის ტექნიკური სინტაქსის დამდევის გზით მიიღწეოდა, მეორეში, — ბერძნული ელენისტიკის პირობებში, — მკაცრი ნორმებისა და წესების თანდათანობით მზარდი დადევნების გზით, ხოლო შემდგომ მათი გვერდის ავლითაც. ამდენად, ძველი ძველების ზედაპირული მიხატვა (რომელთა შემქმნის მეთოდები იმ დროისათვის ან არარენტაბელური გახდა, ან არადა დაკარგული იყო) კომპოზიციური შემოქმედების ერთადერთ საფუძველს წარმოადგენდა. რაც შეეხება სახვითი ხელოვნების სფეროში მოდერნიზმს, აქ ნატურალისტურმა ტენდენციებმა იჩინა თავი.

საბერძნეთში დაკარგული ტრადიციების ერთგვარი კომპენსირების ცდას წარმოადგენს ჩვენთვის მოღწეული ვიტრუვიუსის ერთ-ერთი მოდულური სისტემა — მიფიწეებულ (გარდასულ, უარყოფილ) სისტემათა თავისებური სურათგაჩი. ხელოვნების ასეთი დაცემისათვის სოციალურ-პოლიტიკური, ეკონომიკური და რელიგიური ხასიათის საკმაო მიზეზები არსებობდა, რაც ძველი სამყაროს ელენისტიკისთან დაკავშირებულმა ძირეულმა პერტურბაციებმა გამოიწვია.

ალექსანდრე მაკედონელი დამპყრობთა შედეგად გეოგრაფიულად გაფართოებულ ელენურ სამყაროში ბერძნული კულტურის გავრცელებამ მეტროპოლისის ხელოვნების მიმართ გაცნობიერებული ინტერესი აღძრა. ხელოვნების გარდასული ტრადიციები ახალ პირობებში გაუგებარი და არარენტაბელური გახდა. ახალი მოთხოვნილების კვალობაზე ძველი ოსტატების ღრმა და შრომატევადი შემოქმედებითი პროცესი შეცვალა ერთგვარად უნიფიცირებულმა სისტემამ, რომელმაც გააიოლა და ამათ დააჩქარა ნაწარმოების შექმნის პროცესი.

ამ მიზნებისათვის ყველაზე შესაფერი აღმოჩნდა მოდულური სისტემა, რომელმაც დროით აპრობირებულ ძველი ძველების საუკეთესო ნიმუშების საფუძველზე, მათი პროპორციები გაზომვის მეშვეობით უბრალო ანთიმეტრიკულ შეფარდებებზე დაიყვანა. ასეთნაირად გადაწყდა პრობლემა, რომელმაც ანტიკურ არქიტექტურისა და სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებების „ფართო მოხმარება“ უზრუნველყო.

ისმება კითხვა: როგორ მოხდა, რომ თანამედროვე სწავლულებმა ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნების ზოგი ძეგლის ანალიზის მეშვეობით ვიტრუვიუსის ხანაში მიფიწეებულ და რომაელთათვის არაპოპულარულ სისტემას გამოაღიანეს? ეს იმით უნდა აიხსნას, რომ ეს სისტემა, როგორც ჩანს,

მოძიებულ იქნა ქრისტიანი ბერების მიერ წარმართულ მემკვიდრეობაში, როცა ქრისტიანებმა ხელი მიჰკვეს მანამდე, ვიდრე იტროლენ რწმენაზე დამყარებული რელიგიური დოგმების მეცნიერულ დამუშავებას.

ამის შედეგად წარმართული რელიგიურ-მაგიური ცნებები და ტრადიციები, კერძოდ, გეომეტრიამ, ტრანსფორმირებული სახით შეითვისა ქრისტიანობის მსოფლიოშედეგლობამ. ისინი წინარე ელენისტიკური ხანის ბერძენი ოსტატების ნიმუშთა მიხედვით საფუძვლად დაედგინ პროპორციულ აგებათა სისტემის აღორძინებას.

ბუნებრივია, რომ „გეომეტრიული სიმეტრიის“ ირაციონალური სისტემის ბუნება, გარკვეულ უპირატესობათა გარდა, ანთიმეტრიკული სიმეტრიის რაციონალური მოდულური სისტემის უბრალო რიცხვით შეფარდებებთან შედარებით ბევრად უფრო მიდრავს მსხველმძღობებს შეიცავდა იმისათვის, რომ ზიარებოდა ქრისტიანულ მისტიკას.

ქრისტიანობა თავს ყველაზე მაყარსა და მდგრად პერიოდში წარმართული რელიგიის ანალოგიური ეპიქოდან ითვისებდა შესაბამის ტრადიციებს. ამრიგად, შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ მაღალი ბერძნული ხელოვნების ჭეშმარიტი მეთოდები ადრეულ შუა საუკუნეებში აღორძინდა, მაშინ, როცა რენესანსმა ბერძნული ხელოვნების დაცემის ელენისტიკური პერიოდის მეთოდები აღორძინა, რასაც რენესანსის ოსტატების მიერ პრაქტიკულად მიღებული ვიტრუვიუსის კანონები ადასტურებს.

როგად გაესაზღვრეს, რომ მხოლოდ იტალიურმა ბაროკომ, რომელიც აღორძინების ხელოვნების მეორე ფაზამ, უარყო სერლიოს კრიტიკიუმი: „შეცდომაში ჩვენ ვვულისხმობთ იმას, რაც უპირისპირდება ვიტრუვიუსის კანონებს“ (ასეთი იყო ფრანკი კანონიკური ტრადიციების სტორიაში). უკეთესი კანონის სანაცვლოდ კომპოზიციის ხელოვნებას აქამდე არ მიუღია რამე შესაბამისი ფუნდამენტური თეორიული და პრაქტიკული კონცეფცია).

მოდულური სისტემის ნაირსახეობათა ბატონობა ე. წ. ალბერტის ექსემპლადთა და ლეონარდოს, დიურერისა და სხვათა შრომებში იმავე სისტემის განვითარებითაც მტკიცდება. თუმცაღა ნ. გიკას მოწოდებით — ლეონარდო, ლუკა პაჩიოლი და ალბრინების სხვა ხელოვანნი და სწავლულნი იცნობდნენ და დაინტერესებულნი იყვნენ „დეათაბრივი“ ოქროს კვეთით — პრაქტიკულად კომპოზიციის ხელოვნებაში არ იყვნენდნი მას (ლეონარდო ერთი სიტყვიც არ ასხენებს თავის ტრაქტატში „გეომეტრიული სიმეტრიას“, ხოლო ეს ტრაქტატი, ფაქტურად, პრაქტიკული სახელმძღვანელო იყო). მას არ იყვნენდნი აგრეთვე მომდევნო ხანის ოსტატებიც იმ დრომდე, ვინც კეპლერი არ გახდებოდა „დეათაბრივი“ პროპორციის იდუმალი თვისებების უკანასკნელი აპოლოგეტი.

ასე რომ, ძველ დროში „გეომეტრიული სიმეტრიაში“ უკანასკნელ ბურჯს ხმელთაშუა ზღვის კულტურის არალიზი შუა საუკუნეებში მომძლავრებულ ქრისტიანობა წარმოადგენდა, კერძოდ, ქართული არქიტექტურა და სახვითი ხელოვნება, რასაც გვიდასტურებს მცხეთის ჯვრის არქიტექტურისა და ატენის სიონის ფრესკების ანალიზი. უეჭვლია, რომ მსგავსი სისტემის აშღვანებენ ქართული ქანდაკება და ჭედური ხელოვნებაც.

ამრიგად, „სიმეტრიის“ დინამიკური სისტემა ძველი საქართველოს სიერციხე ხელოვნების ყველა ძირითად სახეობაშია ასახული, რაც ეროვნული კულტურის მაღალ დონეზე მეტყველებს. თავის მხრივ, ეს უკანასკნელი ცხადყოფს იმდროინდელ



ლი საქართველოს მტკიცე საზოგადოებრივ-სახელმწიფოებრივ და რელიგიურ საფუძვლებს.

ამასთან დაკავშირებით, ცოტა არ იყოს, უსჯურია ის ტყინდერცია, რომ ძველი ქართული ხელოვნებას უკმაყოფილო ან უფრო მეტად, ვიდრე ეს საჭიროა, გამოითქვან ბიზანტიის გავლენისაგან. ბიზანტიისაში აკუმულირებული იყო ბერძნულ-რომაულ კულტურათა შერწყმული მახლობელი აღმოსავლეთის კულტურა. ამანდ, პირველი, როგორც უკვე თითქმის ზემოთ, შეიცვალა წინარე ელინისტური საბერძნეთის ძველი ტრადიციების ნამუსურვებს, რაც ასე ბრწყინვალედ — ორიგინალურ ინტერპრეტაციით გამოიყენა მცხეთის ჯვრის შესრთმოდგარმა. ჯვრის შემოქმედის ეს ინტერპრეტაცია, შესაძლოა, „სიმეტრიის“ ანტიკური ხანის სისტემაში არაგებითი ხასიათის წვლილი იყოს...

უნდა გავითვალისწინოთ, რომ რაც უფრო მძლავრია პოეტნიკურად კლასიკური ხელოვნების ტრადიციები, მით უფრო დასაზღვრულია ამ ტრადიციასთან ზიარებულ ცალკეულ ნაციონალურ ხელოვნებათა მრავალფეროვნების შესაძლებლობა. შესაბამისად, მით უფრო რთულია გამოვლინების პროცესი, და, მამასადაზე, თავიანთავადობის ყოველი ელემენტი უარესად მნიშვნელოვანი და ძვირფასია, რაკი მას კლასიკური ხელოვნების ტრადიციულად კონსტრუქციულ ფორმაში ახალი წვლილი ან ახალი ინტერპრეტაცია შეუქმნა...

საქმე ისაა, რომ იმპროვიზაცია ნოვატორობის სფეროში მოიწვევით და ამიტომ სწრაფწარმაველ შედეგებს არ უნდა დაზარდეს ძველად უკვე მოძიებულ ბრწყინვალე ფორმებს, ე. ი. უწყვეტ ტრადიციის პრინციპს არ უნდა ცვლიდეს შინსრდილი იმპროვიზაცია.

ტექნიკური მექანიკურიობის გარკვეული დარგების გამოყენება და ათვისება, კერძოდ, კომპოზიციური აგების სისტემის გამოყენება ეგვიპტოსთან არ ნიშნავს, ვინაიდან იგი ფორმების კოპირებას ერ არ გულისხმობს, არამედ მეთოდის ათვისებას, მის ახალ ინტერპრეტაციასა და შემდგომ განვითარებას. ძველი სისტემის კარდინალური საფუძვლები დამოკიდებული არ არიან დროსა და ადგილზე.

ამის დამაჯერებელ მაგალითებს იძლევა, ერთი მხრივ, ეგვიპტისა და საბერძნეთის, ხოლო, მეორე მხრივ, ბერძნულ-რომაული და რენესანსული ხელოვნება. იმ ერთიან სისტემას, პირველ შემთხვევაში, „გეომეტრიულს“, ხოლო მეორე შემთხვევაში, მიღწეულს, — ხელი არ შეუშლია სხვადასხვა კრიტისათვის, სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა სოციალურ და პოლიტიკურ პირობებში — შექმნაან ორიგინალური, მხოლოდ მათთვის ნიშანდობლივი ხელოვნება.

ბერძნუვისესული სისტემისაგან განსხვავებით „გეომეტრიულს“ სისტემა მეტოქილი არ ყოფილა ცალ ნორმებით. ამა თუ იმ პირობების შესაბამისად, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში იგი თავისუფალი იყო ამ ნორმების არჩევანში და სწორედ ამიტომ არ არღვევდა კომპოზიციური აგების ცოცხალ პროცესის ბუნებას.

ისტორია გვემოწმება, — ყოველ შემთხვევაში ცნობილია, რომ ხელოვნებათან მიმართების თვალსაზრისით, ბერძნები საკმაოდ განათლებული იყვნენ ზუსტ მეცნიერებათა სფეროში, კერძოდ, გეომეტრიაში. ბერძნებს მხოლოდ თანამედროვე გამოხატული ტექნიკა თუ აკლდათ. ასე რომ, არ უნდა ვიფიქროთ, თითქმის „გეომეტრიული სიმეტრიის“ ბერძნული სისტემა მაინცდამაინც შეგუებასა და კორექტივებს საჭიროებდეს.

ასეა თუ ისე, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა ამ სისტემის მისი ყოველი ინტერპრეტაციის ხასიათყოფა და ათვისება. კლასიკური საბერძნეთის ნაწარმოებებში გამკლავებული მოლიანობის განუყოფელი სრულყოფილება და კომპოზიციური ფორმების ერთიანობა უწყველად ფუნდამენტური მეთოდის შედეგს წარმოადგენს, იმ მეთოდისა, რომლის კვალი ძველთა ანალიზის მეშვეობით ცნაურდება.

იმედნად, რამდენადაც ლაპარაკია წინარე ელინისტური საბერძნეთის ტრადიციებზე, ჩვენთვის საჩინო ხდება, რომ პითაგორას (რომლის მოღვაწეობა იღვამლებით არის მოცული) არამთვლ გეომეტრიის არანაკლები ცოდნა გააჩნდა, ვიდრე ევკლიდეს, არამედ — უკეთო შესაბამისი ეპოქების ძველთა გავითვალისწინებით — უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს პირველი იყო. წინარე ელინისტურ მეცნიერებათა ენოტერაზში მტისმეტად ზღუდავდა მეცნიერებაში ხელდასხმულა წრეს და ამიტომ მათ საყოველთაო აღიარებასაც. დღემდე შემონახული წერილობითი დოკუმენტების მიხედვით, იმჟამინდელ მეცნიერებაზე მაკლავებს ისევე არ შეიძლება, როგორც სკოლებში საშვალ კლასების მოწაფეთა რეველების მიხედვით არ შეიძლება თანადროული მეცნიერების დონეზე ლაპარაკი.

სახელმწიფოებრივი და რელიგიური დანიშნულების მონუმენტური ძეგლები ძველ ეპოქებში მეცნიერებასთან უშვალთ კავშირით იქმნებოდა. სწორედ ამის გამო ხსენებული ძეგლების ანალიზმა შესაძლოა სრულად გამოავლინოს მათში აკუმულირებული ძველი სამყაროს ზუსტი მეცნიერებანი...

III თავი

გამოკვლევაში განხილულია სივრცითი ხელოვნების გარკვეულ დარგებში კომპოზიციური აგების პროცესის სისტემატიზაციის საკითხი. ამ პრობლემის განხილვა ეყარება ე. წ. „გეომეტრიული სისტემის“ მეთოდს, რომელიც ხელოვნების არქაულ ძეგლთა ანალიზის დონედაც არის გამოფენილი.

გამოკვლევის დიდი ნაწილი მოიცავს ძველთა ავტორისეულ ანალიზს, სახედოდ, აქ წარმოდგენილია წინარე ელინისტური ბერძნული სკულპტურის თავების, მცხეთის ჯვრისა და ატენის სიონის X საუკუნის ფრესკის კომპოზიციური აგების ანალიზი. ქართული ძეგლების ანალიზი, „გეომეტრიული სისტემის“ თვალსაზრისით, პირველად განხორციელდა.

გამოკვლევაში მოხმოილია აგრეთვე დამატებითი მეცნიერული კვლევითი მასალა, ესაა ხელოვნების ისტორიულ ძეგლთა კომპოზიციური აგების სისტემის ამოსხმის ცდები. კერძოდ, ის ნაშრომები, რომლებიც წინარე ელინისტური საბერძნეთის და აღმინდელი ფეოდალური ხანის ქრისტიანული ხელოვნების საკითხებს შეეხება.

უკვე ას წლები მეტია, რაც მეცნიერები იკვლევენ ხელოვნების იმ ისტორიულ ძეგლებს, რომლებიც კომპოზიციური აგების „გეომეტრიულ სიმეტრიას“ ეჭმეფდებოდნენ. რუსულენაზე ნათარგმნი და გამოცემულია წიგნები, სადაც გამოქვლილიყაა განხილული და დასაბუთებული ამ სისტემის რაობა და როლი გარკვეული ეპოქის ძეგლებში. ეს ნაშრომებია: ე. მუსკელის „პროპორციები ანტიკურობასა და შუა საუკუნეებში“ (მოსკოვი, 1936), დ. ჰემპირის „დინამიკური სიმეტრია არქიტექტურაში“ (მოსკოვი, 2). გ. გიგას „პროპორციების ესთეტიკა აუნებასა და ხელოვნებაში“ (მოსკოვი, 1935), გ. გრინის „პროპორციულობა არქიტექტურაში“ (მოსკოვი, 1935). ჩამოთვლილი წი-



გნებში მრავალი ძველი განაღობიებული. ამ ხუროში მუშაობდა აკადემიკოსი ი. ჟოღორჯიკი. დასაწყისი, რომ მისი შრომები გამოქვეყნებული არაა. მის გამოკვლევებზე მხოლოდ მცირე ინფორმაციას ვაწვდის ნ. ბრუნოვი თავის წიგნში „ახტიკური და შუა საუკუნეების არქიტექტურის პროპორციები“ (მოსკვი, 1935). ამ წიგნში აგრეთვე მოხილულია ზემოთ მოხსენიებული პირველი ორი ავტორის შრომები.

ჩემი გამოკვლევების დასკვნები პრინციპულად ეთანხმება ზემოხსენებულ მეცნიერთა დებულებებს. ამ დასკვნათა მიხედვით, ანტიკური და შუასაუკუნეების ხელოვნების ძეგლთა შროშისთვის აგება ემყარება გეომეტრიულ სისტემას; ამ სისტემის საფუძველი არაა ელიფსური პროპორციები, რომლებიც „გეომეტრიული სისტემის“ ე. წ. სამი თემის 1/2-ის, 1/3-ის, ოქრის კვეთისა და მისი მონათესავე თემის — 1/5-ის დამუშავებით აიკება.

ეს დებულება უარყოფს კარგა ხნის მანძილზე გაბატონებულ იმ აზრს, რომ ძველი ოსტატების შემოქმედება იცნობდა მხოლოდ პროპორციათა ე. წ. არითმეტიკულ ანუ მიდულურ სისტემას, რომელიც მთელისა ან წილადების შეფარდებას ემყარება.

დოკუმენტურ ცნობებს „გეომეტრიული სისტემის“ შესახებ ჩვენამდე არ მოუღწევია, თუმცაღა ვიტრუვიუსს ჰქონია იგი მოხსენიებული. დოქტორი გიცესკუ წერს: „ვიტრუვიუსი ზოგერთ ადგილს აღნიშნავს ხალხში, რომ ბერძნები ადამიანის სხეულის შესწავლისას იყენებდნენ ირაციონალურ პროპორციებს. იგი ამ სისტემას „გეომეტრიული სიმეტრიას“ უწოდებს და მას განასხვავებს პროპორციათა სხვა, „არითმეტიკულ სიმეტრიად“ წოდებულ სისტემასაგან, რომელიც მთელ ან წილადრიცხობრივ კოეფიციენტებს ემყარება“ (გიცესკუ, „პლასტიკური ანატომია“, ტ. 1, ბუქარესტი, 1963).

ვიტრუვიუსის გამოთქვამი, რომ „გეომეტრიული სიმეტრია“ არსებობდა კლასიკურ ბერძნულ ხელოვნებაში, ფრინად მნიშვნელოვანი წყაროა.

ძველში მოდულური სისტემა შედარებით ადვილი გასაშივრია. „გეომეტრიული სისტემის“ აღმოჩენას და კომპოზიციის აგებაში მის თანამიმდევრულ მიკვლევას კი ფრინად ხანგრძლივი, ზუსტი და ზარმავებელი მუშაობა სჭირდება. ამ მით ფერი აუცილებელია მაშინ, როცა აგებულებას აბუნდონებენ ძველი დროსათვის ჩვეული პირობითობანი, რომლებიც ხშირად ნაკარნახევი იყო ხელოვნების ფორმათათვის ერთგვარი თვისებრივი მნიშვნელობის ნინიჭების ტრადიციით. ასეა, მაგალითად, მცხეთის ჯვრის კომპოზიციამ, საერთოდ, „გეომეტრიული სიმეტრია“ ხასიათდება აგებათა მრავალფეროვნებითა და სიღრმით.

მოდულური სისტემის ელემენტარული ხასიათი, აგების პროცესის სიმარტივე ბუნებრივად ქმნის იმის საფუძველს, რომ ვიკულისხმით — ეს სისტემა ყოველთვის წინ უსწრებს „გეომეტრიული სისტემის“ შექმნას. მეორე მხრივ, მოდულური სისტემისკენ მიბრუნება, მხოლოდ იმ მიზნით, რათა აგების პროცესი გამარტივდეს (რაც ელინიზმის პერიოდში მოხდა),

მოწოდებს ტექნიკურ შესაძლებლობათა დაკვირვებას, რაც მხოლოდ ნაკლებად ყოველთვის თან ახლდა ძველ სამყაროში კლასიკური ხელოვნების დეკორაციას.

ამ გამოკვლევაში ბერძნული სკულპტურის თავების ანალიზით აღებულია არის გააზრებული „გეომეტრიულ სიმეტრიაში“ ადამიანის სხეულის პროპორციების აგება.

ფრესკის ჩვენგანი ანალიზი ითვალისწინებს იმ სერიოზულ ხარვეზებს, რომლებიც სახეითი ხელოვნების ზოგიერთი ძველი კვლევისას მეგელს აქვს დამზებული (მესელი აგებულების ანალიზის დროს ხშირად კომპოზიციის არაკონსტრუქციულ წერტილებს ეყრდნობა).

გარდა ამისა, მესელის ანალიზი ზოგჯერ, შეიძლება ითქვას, იმდენად ზერწმუნად, რომ აგებულება, როგორც წესი, ერთ ნახაზე გამოისახება. აგების ასეთმა უკიდურესმა სქემატიზმმა ბუნებრივად უნდა დაბადოს გჭვი, შემთხვევითი წარმომავლობის ხომ არა ესა თუ ის პროპორციული შეფარდება.

ზემოხსენებულ ნაშრომებშიც ხშირია არქიტექტურის მრავალი ძველი ანალიზის სქემატურობა, ვინაიდან გამოყენებულია 1, 2 ან 3 ნახაზე და ამიტომაც მათი დასკვნები იგივე გჭვის აღმტყობლი (მხოლოდ პართენონისა და ზოგიერთი სხვა ძველის ანალიზის საგნად გამოწვლილივით ხასიათისა).

გამოკვლევაში განხილულია, თუ რა მნიშვნელობა ენიჭება ფრესკის კომპოზიციის ფრესკის ხაზგანსაკუთრებულ ტექნოლოგიის პირობებში სხვადასხვა თანამდროვე ფერწერულ ტექნიკასთან შედარებით.

თუმცა, ანალიზი ემყარება ფრესკის შვიდგზის შემეორებულ ფოტოგრაფიას, გეომეტრიული ანალიზის აუცილებელი სიზუსტე მიღწევისას ცელულოზის ქაღალდზე ნემსით მონიშნული ნახაზეებით, რომლებიც, ამავე დროს, ფრესკაზე დატანებული ყველა ნახაზისთვის საკონტროლო ნიმუშებს წარმოადგენდნენ.

მცხეთის ჯვრის ანალიზისათვის მოხმობილი 54 ნახაზე, რომლებიც უსრუნველყოფენ გამოკვლების საფუძველიანობას, და ნაგებობის აზომვის მონაცემებთან დაკავშირებული განაგარნიშვის სიზუსტე, ჩემი აზრით, მტიკივ საფუძველს უნდა ქმნიდნენ იმის დასადასტურებლად, რომ ჯვრის ხუროთმოძღვარი ნამდვილად „გეომეტრიულ სიმეტრიას“ ემყარებოდა.

ამავე დროს, რამდენადაც ცნობილია ავტორისათვის, ტაძრის ანალიზისას გამოვლენილია საკმარისი უპრეცედენტო მონაცემები — ერთ კომპოზიციამ შეთავსებულია „გეომეტრიული სისტემის“ საფუძველზე (ამასთანავე, ეს გაკეთებულია თავისებური ხერხით, რაც საშუალებას აძლევდა ხუროთმოძღვარს ავრიდების გიკას წიგნში მითითებული „თემების შეუთავსებლობის“ კანონის დარღვევა).

აქვე უნდა აღინიშნოს: იმის გამო, რომ შემთხვევით დამთხვა ჯვრის ხუროთმოძღვრის მიერ გამოყენებული ქართული ზომის ერთეული — ალი (რომელიც მას ასევე აქვს გაყოფილი) დღეს საყოველთაოდ გავრცელებულ მეტრს, — კომპოზიციურ აგებულებაში გამოიმკვანდა ზოგიერთი მნიშვნელოვანი პარა-

ქეტრი, რომელთა რიცხვებით გამოხატული ზომები ემთხვევა  $V/2, V/3, V/5$  და ოქროს კვეთის კოეფიციენტის რიცხვებს. ზუსტ მცენიერებათა ისტორიკოსებისათვის ეს უთუოდ უნიკალურ მასალას წარმოადგენს.

გამოკვლევაში ავტორი ესწრაფვის, სადაც ეს შესაძლებელია, (ოღონდ სიხადის საზიანოდ არა), საჩინო ჰყოს ძველი ტრადიციის შესაბამისად წმინდა გეომეტრიული აგების ხერხები: თოქსა და პალეობის მეშვეობით ნატურალური სიდიდით მოხაზოს მიწაზე ანდა სტერეობატზე ნაგებობის გეგმა და ფასადები, რაც ე. ბრუნოვის თანახმად, ზედმიწევნით სიზუსტეს უზრუნველყოფს.

ამ უკანასკნელ გარემოებას იმ ვარაუდამდე მივყავართ, რომ რენესანსმა კომპოზიციური ტექნიკის ერთ ნაწილში ააღორძინა ელინიზმის, ე. ი., ბერძნული ხელოვნების უკანასკნელი ფაზის ტრადიციები მისი დაცემის ყველა შედეგით (რენესანსის პერიოდში ზოგიერთი იტალიელი სწავლული და მხატვარი — ფიბონაჩი, ლუკა პაჩოლი, ლეონარდო და ვინჩი — დანტერესებულ იყვნენ ოქროს კვეთის პრობლემით და იცნობდნენ მას, როგორც ალბათ სხვა არათანაზომად შეფარდებებს, მაგრამ ადამიანის სხეულის პროპორციებისადმი მიძღვნილი ნახატები, დაბოლოს, მისი ტრაქტატების შინაარსი იმის დასტურად გამოდგება, რომ სახეით ხელოვნებაში, და მასშაბად, ამ ხელოვნების სხვა სფეროებშიც „გეომეტრიული სისტემა“ პრაქტიკულად არ გამოიყენებოდა).

ამრიგად, ბერძნული კლასიკური ხელოვნების ტრადიცია — „გეომეტრიული სიმეტრია“ (განსაკუთრებით და მთელი სისახისით სწორედ ეს ტრადიცია), როგორც კომპოზიციური აგების პრინციპი და ტექნიკა, აღორძინებულ იქნა ადრეულ შუა საუკუნეებში. საფუძველი გააქვს ვივარაუდოთ, რომ შუა საუკუნეებში მასთან ერთად მოდულური სისტემაც იყო გამოყენებული.

მესელი თავის წიგნში წერს: „ცალკეულ მკვლევარს — მარტოკაცს — საეჭოა, რომ ხელი მიუწევდეს ყველა იმ სპეციალური მეცნიერების მონაპოვარზე, რომელთა ობიექტსაც წარმოადგენს მთელი მოცულობით აღებული ჩვენი პრობლემა... ეს მეცნიერებანია: არქეოლოგია, შუა საუკუნეების არქიტექტურულ-ისტორიული და მხატვრულ-ისტორიული გამოკვლევა (საოცარია, რომ აქ მესელს გამოჩნა ანტიკურობა — ს. ქ.), მათემატიკის, ასტრონომიის, ასტროლოგიისა და რელიგიის ისტორია, კლასიკური ფილოლოგია და აღმოსავლეთმცოდნეობა“. შემდეგ იგი წერს, მხოლოდ ასეთი ყოვლისმომცველი მასალის მქონე არქიტექტორის შეუძლია „...დაეფუძნოს მყარ ბალავარს და შემდეგ უკვე ვიწრო სპეციალობის ფარგლებში გააგრძელოს კვლევითი მუშაობა“.

მაგრამ ჩვენს სინამდვილეში განსხვავებული ვითარებაა. მეცნიერების სხვადასხვა დარგის სპეციალისტთა მოღვაწეობის კოორდინაცია ჩვეული ამბავია. ამიტომაც ზემოთ მოხსენებულ სინდელთა დაძლევა საეჭვით შესაძლებელია, თუკი დადგინდება, რომ თვით პრობლემა ყოფილა თანადროულობისათვის აქტუალური და მნიშველოვანი.

# ძიებები

# და

# პრობლემები

(ქართული დოკუმენტური და სამეცნიერო-სიკაულარული ფილმების სტუდია — 1978)

გივი ბარათაშვილი,  
სანდრო თუმშალიშვილი

ბასსლი, 1978 წელი რამდენადმე უჩვეულო იყო ქართული დოკუმენტური კინოს ცხოვრებაში. იმ წელს მან სამი საიუბილეო თარიღი იზეიმა, რომელთაგან თითოეული ქართული დოკუმენტური კინემატოგრაფიის განვითარების მნიშველოვანი ეტაპია.

...70 წლის წინათ, 1908 წელს ქართული კინოს პიონერების ვასილ ამაშუელისა და ალექსანდრე დიძელის მიერ დაფუძნებით რეკლუციამდელი თბილისის პატარა ცკრანებზე გამოვიდა პირველი ქართული დოკუმენტური ფილმები.





...50 წლის წინ, 1928 წელს ქართული კინოს ცნობილი მოღვაწის სიკე დილიძის ხელმძღვანელობით სახეინფორმაციო დაარსება კინოქრონიკის სექტორი — ქართული დოკუმენტური კინემატოგრაფის პირველი საორგანიზაციო-შემოქმედებითი ცენტრი.

დაბოლოს, 20 წლის წინ, 1958 წელს შეიქმნა საქართველოს დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდია.

დღეს ჩვენ სრული დარწმუნებით შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ქართული დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინემატოგრაფი განვითარების ყოველ საფეხურზე იყო ხალხის, პარტიის სამსახურში მდიომი ხელოვნება.

ქართული დოკუმენტური კინოს დღევანდელ დღეს უნდა ვემაღლოდეთ კინემატოგრაფისტთა მრავალ თაობას, პირველ რიგში კი ქართული კინოს პატრიარქს ვასილ შამუგელს, რომლის ფილმი „კაკის მოგზაურთა რაქა-ლენინში“, ჟოზე სადლუსი თქმით „რომელიმე პიროვნებისა თუ მოღვაწისადმი მიძღვნილი პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმია მსოფლიო კინოს ისტორიაში“. არ შეიძლება არ გავიხსენოთ მიხეილ გელაქოზოვის „ჯიშ შენაში“ — საბჭოთა მსატრეული პუბლიცისტიკის ერთ-ერთი უბრწყინველესი ნიმუში. გვერდს ვერ აუვლით იმ მდიდარ შემოქმედებით მსაქვიდრობას, რომელიც დაფიქრავს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა გიორგი ასათიანმა. არ შეიძლება ქედი არ მოვიხაროთ იმ ფორნტულ ოპერატორთა ნათელი ხსოვნის წინაშე, ვინც ბრძოლის ველზე დაეცა და მადლობით არ მოვიხსენიოთ ისინი, ვინც დღესაც იღვწის ჩვენი კინემატოგრაფის საკეთილდღეოდ. მათ შორის არიან ცნობილი ქართველი დოკუმენტალისტები შ. ჩაგუნავა, შ. ხომიანიკი, ა. პოლოსოვი, ა. სემინიოვი, რომელთაც დიდი წვლილი მიუძღვით არა მარტო ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის, არამედ მთელი ქვეყნის, მომავალი თაობების წინაშე, ვისაც მათ მამა-პაპათა ცხოვრებისა და გმირობის უნიკალური მატრიან — საბჭოთა საქართველოს კინომატრიან შემოქმედებას. საკუთარ მავალითოვე ვიცით, თუ რამდენი რამ კეთდება ჩვენში მსატრეული შემოქმედების განვითარებისათვის, ხელოვნათა იდეური აღზრდისათვის, რა პირობები უქმნის პარტია შემოქმედის ძიებისათვის სოციალისტური რეალიზმის გზაზე.

დიდი დაინტერესება ქართული საბჭოთა კინოხელოვნების შემდგომი აღმავლობის საკითხთა გამოიჩინა საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა, რომელმაც მიიღო დადგენილება არა მარტო მსატრეული, არამედ დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინოს დაზრდაზე.

საქართველოს კი ცენტრალური კომიტეტის ეს დადგენილება „IX ხუთწლიანი გეგმის შესრულებისათვის რესპუბლიკის მშრომელთა ბრძოლის ქართულ დოკუმენტურ კინოში ასახვის შესახებ“ ქართველ დოკუმენტალისტთა სამოქმედო პროგრამად იქცა.

დადგენილების გამოქვეყნების დღიდან საქართველოს დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიამ 300-ზე მეტი ფილმი გამოაშუშა. ეს პროდუქცია თემატურად მდიდარი და მრავალფეროვანია. ფართად და ტყვეად ამ ფილმებში აღრულო საკითხთა წრე. ესაა კოლმეურნე გლეხობის, მუშათა კლასისა და მშრომელი ინტელიგენციის, მეცნიერებისა და კულტურის მოღვაწეთა ბრძოლა პარტიის მიერ დასა-

ხული პროგრამის შესრულებისათვის; ესაა ხალხის შემოქმედებითი აქტიურობისა და შრომითი ენთუზიაზმის ამჟამინდელი გამოვლილი სიცოცხლისტური შეჯიბრების დღიური, ესაა ფილმ-პორტრეტული შრომის გმირებზე, ნოვატორებსა და ორგანიზატორებზე, ყველა იმაზე, ვინც თავისი შრომით ამრავლებს ჩვენი რესპუბლიკის წარმატებებს.

ქართული კინოდოკუმენტალისტების განვითარების უკანასკნელი პერიოდისათვის დამახასიათებელია თანამედროვე თემით აქტუური დაინტერესება. ვადატყობებოდა შეიძლება ითქვას, რომ 1978 წელს შექმნილი არცერთი ფილმი არ დგას განუხ ცხოვრების ნაკანონებს თემებისაგან. მუშა, მეცნიერი, კომპოზიტორი, აღმზრდელი, მსატრეი, მოსწავლე, პორტალმენი, ავტომშენებელი, გეოლოგი, — ასეთია გმირთა პროფესიების არასრული ნუსხა, რაც, თავის მხრივ, პროდუქციის თემატურ მრავალფეროვნებაზე მიუთითებს.

მნიშვნელოან სახალხო-სამეურნეო და აქტუალურ ეკონომიკურ პრობლემებს ეძღვნება ფილმები „უღრუბლო ცა“, „ქართული აბრეშუმი“, „პრობლემები და რესპექტივები“, „სკოლა მთაში“, „ნავთობი“, „ჩვენი მთების სიმდიდრე“ და მრავალი სხვა. მეცნიერების, კულტურისა და ხელოვნების თემებზე შექმნილი კინოსურათები — „გაიხსენი მოგვიგონებო ბენა“, „სარემელი სამყაროში“, „ქედის ქვის პარონია“, „ანთიმოზ ივერიელი“, „რევუა ლაღიძე“, „ყველი ნათელი“, სპორტული თემატკა წარმოდგენილია ფილმებით „პირველი ხელთათმანი“, „ჩვენ ერთიანი ოჯახი ვართ“.

ქართულ დოკუმენტურ კინოში თანამედროვე თემის წამყვან მდგომარეობას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ აიღიან რვა ფილმი დღევანდელიობის თემატკა შექმნილი და საქმე მხოლოდ ის კია არა, რომ დოკუმენტალისტის სპეციფიკა ითხოვს მხოლოდ დღევანდელი ცხოვრების, ცოცხალი ადამიანების, მიმდინარე მოვლენების ასახვას, სწორედ თანამედროვეობაში ხედავენ ქართველი დოკუმენტალისტები თავისი შრომის აზრს.

დღეს ადამიანი განსაკუთრებით ნათლად ხედავს მსოფლიოში სიღრმე სწრაფად მიმდინარე პროცესების მჭიდრო კავშირს საკუთარ ბედთან, სამყაროში, ქვეყნის შიგნით მომხდარი ამ ძვრებით განსაზღვრავს თავისი ცხოვრების აზრს, მომავალს. სამყაროს შეცნობის მოთხოვნისაგან, მრავალმხრივი და მართალი ინფორმაციისადმი ინტერესი განაპირობა ჩვენი საზოგადოების სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროში დოკუმენტალისტის შემოჭრა. რაღა თქმა უნდა, ყველაზე სრულყოფილი ფორმით ეს პროცესი დოკუმენტურ კინოში მიმდინარეობს.

აი, რაგონ განსაზღვრება ზემოთ დასახლებული ფილმების თემატური მიმართულება მოკლე ფორმულით: აღმშენებელი და მშენებელი — დევიზით, რომელშიც დღეს ჩვენი თანამედროვეობის შემოქმედებითი შრომის, მათი სულიერი სიღამის ღრმა იდეური და სოციალური აზრი.

თანამედროვე ქართული დოკუმენტური კინოს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელი ტენდენციაა სრულმეტრაჟიანი ფორმის ათვისება. სრულიად შეგნებულად ვამბობთ „ფორმისა“, ვინაიდან სულ ცოტა ხნის წინ ტრადიციული „მოკლე მეტრაჟი“ ითვლებოდა „ურყვე კანონად“, რომლის დარღვევას ვერავინ ბედავდა. გიორგი ასათიანის ავტორიტეტობის, მისი შემოქმედებითი ხედვის ფართო დიამანტის წყალობით გახდა შესაძლებელი სტუდიის თემატურ გეგმაში (პირველ ხანებში, წელიწადში ერთადერთი) სრულმეტრაჟიანი ერთეულის ჩართვა.



დღეს სრულმეტრებიან ფილმებზე მომუშავე რეჟისორთა რიცხვი საგრძობლად გაიზარდა. რეჟაზ თავუკაშვილი, ვაჩტანგ მიქელაძე, გურამ ჟვანია, თენგიზ ნოზაძე, გია ჭუბაბია, იური ბიკელია — აი ის შემოქმედნი, რომლებმაც საქმით დაამტკიცეს, რომ მათ შესწევთ სრულმეტრებიან ფილმების გადაღებისა და დაკუმენტირებული რთული შემოქმედებითი და საწარმოო პირობებების გადაჭრა.

უკანასკნელ წლებში ქართულ დოკუმენტალისტიკაში ახალი სახელები გაჩნდა. მერაბ გაგუა, გივი ალექსანდრია, ლეო ბაქრაძე, გოდერძი ჩოხელი, ნიკოლოზ დროშდოგი საკუთარი მანერით, ორიგინალური ხედვით, მასალასთან ხალხის დამოკიდებულებით მოვიდნენ კინოში. მერაბ გაგუას ფილმმა „მე შეყვები ვარ“ და ლ. ბაქრაძის „ცით შეყვარობილმა“ უკვე მოიპოვეს აღიარება საერთაშორისო ფესტივალებზე. ვფიქრობთ, დრო აღიარებენასაც მოუტანს წარმატებებს.

გასულ წელს შექმნილი თითოეული ფილმის დაწვრილებით ანალიზს ერთი საერთაშორისო წერილის ფარგლებში ვერ დაიტყვებდით, გამოყოფთ ქართული დოკუმენტალისტიკისთვის და მასხასათვლილ ნამუშევრები, დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინოს განვითარების ტენდენციები, შევეხებით გერანული ხელოვნების ამ დარგის წინსვლის შემაფრთხილებელ ფაქტორებსაც.

მიუხედავად იმისა, რომ სტუდიაში გასულ წელს სრულად არ გამოიყენა თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობები (მხედველობაში გვაყვას რეჟისორები გურამ ჟვანია და გია ჭუბაბია, რომელთა ნამუშევრები არ იყო წარმოდგენილი გასული წლის პროდუქციაში), ყურადღების ღირსი ნაწარმოებები მაინც ბევრია. პირველყოფისა, ესაა სრულმეტრებიანი ფილმები „წინ კომუნისტები არიან“ (რეჟისორი ვ. რეჟისორი) და „კვლევი ნათელი“ (სცენარის ავტორი და რეჟისორი რ. თავუკაშვილი).

პირველ ფილმში მოკლემეტრებიანი ფილმებიდან და ქორეოგრაფიული დამატებითი ფაქტორების დუბლირების საშინაობა, ჭარბი ინფორმაცია, თემის მნიშვნელობა და სირთულე მაღალ ისტატუსთან ითხოვდა ფილმის ავტორებისაგან მათი მუშაობის პირველივე ეტაპზე — ლიტერატურული სცენარის შექმნისას. ჟურნალისტის (ვ. ალექსანდრია) და რეჟისორის ერთობლივმა ძიებამ განასაზღვრა ნაწარმოების უსუსტი ტონალა. ისტატურად გადაღებულია და ორგანიზებული, რიტუალურად დამონტაჟებული ნაცნობი მასალა სრულიად ახლებურად აქედრდა ამ ფილმში, ვაცხდა ფაქტობრივი აღნუსხვის ფარგლებს და მოვლენათა სფეროში გადავიყვანა.

ამ მასშტაბურ კინემატოგრაფიულ ტოლიში სიმართლეთა და მხატვრული დამატებებისა და მასხელი საერთაშორისო კომუნისტური მოძრაობის ძირითადი ეტაპები — კომუნისტური პარტიის მანიფესტის გამოქვეყნებიდან დღემდე. მაღალი პატეტული მოთხოვნებიდან გადავხვალთ ამ ორიგინალურმა ნაწარმოებმა უკვე მოიპოვა მაყურებელთა ფართო წრის აღიარება და სარესპონსის მოწონებაც დამიზახურა; და ვფიქრობთ, მალე ჩაცვიებები კრიტიკოსთა თუ უსაცხედურებს რეჟისორის მტავფორულობითა და ეფექტური (მაგრამ არა ყოველთვის ეფექტიანი) პასაჟებით შედმეტ გატაცებებს.

თუკი ვ. მიქელაძის ფილმი დრამატურგია წინასწარ იყო განსაზღვრული და ფილმი ძირითადად სამონტაჟო მაგდასთან იქმნებოდა, რ. თავუკაშვილის სურათი „კვლევი ნათელი“ კონფლიქტი უშუალოდ გადაღების პროცესში აღმოცენდა. ავტორის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ არჩული გზა

ერთდროულად როულიც იყო, მაგრამ ურადდრით სწორიც ვინაიდან იგი მკაყოლი წარმოატენს როგორც რეჟისორის მხატვრულ მასვლელობას, ისე თითოეული კადრის განმეორებლობას.

სადა, გონიერი და რაც მთავარია, როგორც აზრობრივად, ისე გამომსახველობითი თვალსწრისით ღამაში ფილმი „კვლევი ნათელი“ — ჭეშმარიტად პუბლიცისტური, როგორც მისი ავტორებისათვის, ისე მთელი ქართული დოკუმენტური კინემატოგრაფისთვის სასახელო ნაწარმოებია.

სულღია წარმატებით განაგრძობს მუშაობას ვ. წ. „ციკლურ ფილმებზე“. მხედველობითი გვაქვს სამი მიმართულება, უფრო სწორად სამი თემა, რომელთა ციკლური განვითარება უკვე რამდენიმე წელს გრძელდება.

პირველი თემა კინოდაკვირვება 23-ე სკოლის ერთ-ერთი კლასის მოწაფეებზე. შექმნილია ამ ციკლის ექვსი ფილმი, რომელთა გმირები უკვე მეექვსე კლასის მოსწავლეები არიან (უკანასკნელი ფილმს ქვია „გულგახილი საუბარი“). ვფიქრობთ, არ საჭიროებს განმარტებებს ის, თუ რაოდენ საინტერესოა ფილმის ავტორის — რეჟისორ მ. სალუქვიძის მიერ გერანზე გადატანილი პროცესი ჩვენი პატარა თანამოქალაქეების ხასიათის ფორმირებისა, პიროვნების ჩამოყალიბებისა. დროთა განმავლობაში ეს მასალა კიდევ უფრო საინტერესო გახდება.

მეორე თემა — „მონოლოგები პროფესიაზე“ — ასევე ციკლურად ვითარდება აი უკვე ექვსი წელია. და თუმცა ამ სერიის გმირები არ გადაიან ფილმიდან ფილმში (მუდმივი, მაგრამ კადრის მიღმა დარჩენილი გმირი აქ ციკლის ავტორია ა. შუტკაია), თითქმის ყოველი პერსონაჟი, რომელსაც ავტორი მხატვრულად, „მონოლოგისაგან“ ირჩევს, მნიშვნელოვანი და საინტერესო პიროვნებაა, რომელიც იქვევს მაყურებლის ყურადღებას, იწვევს მის ინტერესს, ააქტიურებს მის საზოგადოებრივ შეხედვას. ამ სერიიდან განსაკუთრებით გვინდა აღვნიშნოთ თ. დლოძის „მებადური და მოცეკვე ქალი“. მანვე გასულ წელს გადაიღო საინტერესო ფილმი „სკოლა მთაში“ (სცენარის ავტორი ვ. სულავერა).

მესამე თემას — „მეორე მსოფლიო ომის მონაწილე გმირი ქართველები“ — ამუშავებს დრამატურგი რ. თავუკაშვილი, რომელიც ამ დოკუმენტური კინოპოპიეთ წარმოგივდა როგორც დრამატურგი და რეჟისორი. მართალია, უკანასკნელი ფილმი „კვლევი ნათელი“ რამდენადაც შორდება თემას და იკვლევს ჩვენს თანამემამულეთა მოღვაწეობას იტალიაში მეცნიერებისა და კულტურის დარგში, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ნაწარმოების თემა და დრამატურგია ამ შემთხვევაში გადაღების პროცესში ავტორის მიგებას დაქვემდებარდა.

გვერდს ვერ აუვლით თემატური კინოჟურნალის „ადამიანი და კანონის“ რედაქციის საქმიანობას, რომელსაც ლ. ცინცაძე უღვას სათავეში. ეს ჟურნალი კინოპუბლიცისტიკის ხერხებითა და საშუალებებით ებრძვის ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრებაში არსებულ არასასურველ მოვლენებს. ჟურნალის მთელი რიგი ნომრები იქცა მამხილებელ დოკუმენტებად, რომელთა მიხედვითაც ხშირად მოქმედებენ წესრიგისა და კანონის წარმომადგენლები. „ადამიანი და კანონი“ — ამ სახის პირველი (და თუ არ ვვდებთ ერთადერთი) ჟურნალია უკვეს ქვეყანაში და თუმცა ამ ციკლის ცალკეული ფილმები რესპუბლიკის სურვილს მალდებენ, ჟურნალი „ადამიანი და კანონი“ დიდსა და საჭირო საქმეს ემსახურება.

გვინდა შევეხეთ კიდევ რამდენიმე ფილმს. იმდენად, რამდე-



ნადაც ზემოთ განხილული სურათები ამა თუ იმ საერთო ნიშნით (თემატიკურბა, ციკლურბა, მტრბა) გაერთიანდა, ის ნაშეყვრები, რომლებსაც ახლა დავასახელებთ, გვიან დაგვიარბიანთან პროფესიული მოვალეობის, ხელმოწერის სინდისის ქნებით. ესაა „იეთი შეპყრობილი“ (სცენარის ავტორი — დ. მაჭავარიანი, რეჟისორი — ლ. ბაქრაძე), „ბუნება გვიჩინავს“ (თ. ტოხონელიძე), „აღმზრდელთა კოლმეტიკა“ (სცენარის ავტორი გ. ფვინია, რეჟისორი — მ. გავუა), „სკოლა მთაში“ (სცენარის ავტორი — გ. სულაკაური, რეჟისორი — თ. დოლიძე). თითოეულს ამ ნაშეყვრებთან შეიძლება დაეთანხმებოდნენ არ დაეთანხმებოდნენ იმეათობა დღეს მოვალეობის ის გრძნობა, საქმიანად მი თავდადება, რომელიც ამ ფილმებში გამოვლინდა ამ, თითქმის დაუცილებელ ფაქტორს იმიტომ აღვნიშნავ ასე ზანჯასმით, რომ როგორც იტყვიან — „კისარის კეისრისაო“, მაგრამ ფაქტად რჩება, რომ ქართული დოკუმენტური და სამეცნიერო პოპულარული კინემატოგრაფი არ დგამს იმ დღევანდელ დღეობის მოთხოვნების დინეზე, რომელსაც აყენებს პარტია, მაყურებელი, რომელსაც კარნახობს შემოქმედის პროფესიული ვალი!

თუკი ობიექტურად და თეორიტიკულად გვანახალაზრებთ კინემატოგრაფის ამ უბანზე შექმნილ ვითარებას, ადვილად აღმოვაჩნებთ, რომ საქმე არც ეს კეთილად წარმართება, როგორც ჩვენ ვესურს. უმეტეს შემთხვევაში საქმე გვაქვს ისეთ ფილმებთან, რომლებიც საერთოებელი გვაგებებს, უფრო ხშირად კი აღმუშავება იწყებს.

ცხადია, სტუდიისაგან მხოლოდ შედეგებს როდი ვითხოვთ. საუბარია იმ უსაყურდის ლიკვიდაციასზე, რომელიც დღემდე არსებული კინოაპოლიტიკის მაღალ ცენსადა იმ უსახურ, მოსაწყენ ტყუილიცნობებს შორის, რომლებიც დისკრედიტაციას უწყვენ ქართული დოკუმენტური და სამეცნიერო პოპულარული ფილმების სიტუაციის მარჯავ.

უფრო ფორტობა, სურბატეტიკა, ზედაპირული, პასიური ინფორმაცია — აი ის „საბი ეფეპია“, რომელსაც ჩვენს პროდუქციის უმეტესი ნაწილი ეწყარება. მხოლოდ რამდენიმე სურათში თუ დაბნეული მართლაც რომ წმინდა პრობლემები, ნახვენიბა კონფლიქტური სიტუაციები, მაგრამ ცოლდა გამეფილილი სჯობს, ეს ფილმებაც ზმირად საგაზეთო თუ სატელევიზიო ახალი ამბების დაგვიანებული გამოძახილია.

კვლავ თემატიკის მივებრუნდეთ და შევეცადოთ ეს სიტყვა „პრობლემეტიკით“. დავგაუთ საკითხი ასე — როგორია სტუდიის პრობლემური დაგვიარბება? მართლაც ყველაფერი ავსახებთ, თითქმის არაფერი გამოგონებია, მაგრამ თუ გავავტოლო ისეთი სურათი, რომელსაც თავისი პრობლემობით ყურადღება მიიპყრო, საზოგადოების რეაქცია გამოიყვინა, არაფე შეცვალა ქალაქად ან სოფლად? კინოტურნალისტიკასაც ხომ ისეთივე უფლება აქვს ჩაერიოს საზოგადოების ცხოვრებაში, როგორც პრესას, ტელევიზიას. მარტო კინოტურნალი, „ადამიანი და კანონი“ ამ საქმის ვერ გაუძღვება, ვინაიდან პრობლემური ფილმს მეტი შესაძლებლობები აქვს, ვიდრე ეურნალს. თუ გამოსულა ისეთი ფილმი, რომ მის მიერ აღძრულ საკითხს ამ თემაზე სხვა სურათების გადაღების აუცილებლობა მოჰყოლოდა. პრეკლემენტ ერთია მხოლოდ — ზემოთ ნახსენები ციკლი, რომელსაც ნ. სალუქვაძე უწომაბს. მაგრამ მისი ნაწარმოების ციკლურბა თავიდანვე იყო გაპირობებული ავტორისეული ჩანაფიქრით, როგორც ათწლიანი კინოდაკვირვება. ჩვენ

კი ევლუციისმობით ფილმების ისეთ ციკლს, რომელიც, შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც ავტორის მიერ დასმულ კითხვას პასუხი გაცემული იქნება. ჩვენ შეიძლება არ ვითხოვთ პრობლემის დასმა — სასურველს მისიმიქსია. დღეს უკვე ცოტაა აჩვენო ფილმი მხოლოდ ფაქტი გამარჯვებისა ან მხოლოდ მარცხი. დოკუმენტალისტიკის ვალია აჩვენოს გზა ან გამარჯვებისაკენ, აზრი და გარდუვალობა ამ გამარჯვებისა. საყოველთაოდ ცნობილ ფაქტებს და მოვლენებზე მითითება ენერგიისა და სახსრების ამაო ფლანგვაა.

მაგალითად, საქართველოში ყველასათვის კარგადაა ცნობილი თუ როგორ უჭირს შესტაფონის მოსახლეობას ქალაქში ცხოვრება და რაშეშინებიათა ქარხნის კვამლისა და ნარჩენების გამო. ერთნაწილიანი ფილმიც „უდრებლო ცა“ ახსავდ მოვიტორობს. მაგრამ ფილმი შავ-თეთრია. ეს უკვე შეცვლმა, ვინაიდან ბოლო ქალაქში მოყვითაობა, ამიტომ შესტაფონის ქუჩები ფილმი უბრალოდ დანისლული გვეჩვენება (შესაძლებელია გვინად დრო იყო და სინათლე არ მყოფენიდა, ან ოპტიკა არ იყო მოლად ახალი — ყველაფერი შესაძლებელია). გამოსახულება ამ მხრივ არაფერს საინტერესოს არ აწვდის მაყურებელს, რომელსაც სიტყვიერი ინფორმაციის იმედოდა დარჩენია. სიტყვიერი ინფორმაცია კი ასეთია (სინტონი) — „...როგორც კი ვინმე ქარხანაში ავად გახდება, ახალ სამსახურს ეძებს...“ და ა. შ. ყოველგვ ამას კარდს მიღმა და სხასახსუბით ამბობენ. არც გესმის და არც გჯერა. არც ავადმედიკოს კეცხვინების მოთხოვნა ოდესღაც კვამლიან და აწ მოვაგაშეო ლინდინიზე არ გავლევებთ, ვინაიდან მისი კომპეტენცია ფილმი გამმარტებული არ არის. არ არის მითითებული მისი გვარი. სახით კი მას, ცხადია, ყველა მაყურებელი არ იცნობს... ამიტომაც ფიქრობ, რომ იგი ან შესტაფონის მაცხოვრებელია, რომელიც იგივეს იმეორებს, რასაც სხვები ლაპარაკობდნენ, ან ქარხნის დირექტორია, რომელიც თავის გამართლებას ცდილობს. ესაა და ეს, ფილმი ამით მოაგრდება. გვიანდ მხოლოდ დავუმატებ, რომ „უდრებლო ცა“ პრობლემურ და არც თუ სუსტ ფილმად ითვლება.

ასეთივე გაოცებული რჩები ფილმ „ქართული აბრეშუმის“ ნახვის შემდეგ. გაუგებარია რატომ გადაიღეს ეს ფილმი. ვერც მის გავიგებო რითი განსხვავდება ქართული აბრეშუმი, ვთქვათ, ჩინურისაგან. მდგომარეობა კიდევ უფრო რთულდება, როდესაც დექტორი ამბობს, რომ დღეს აბრეშუმის ჭიის რაოდენობა 10-ჯერ შემცირდა 1966 წელთან შედარებით (რატომ ადრენზე მაინცდამაინც 1966 წელს, ვასავალი — სცენარი წარმოებაში ჩაშვების მომენტისათვის უკვე მოძველებული იყო). თუ ეს ასეა, სატარბაზო არაფერი გვაქვს და ამ თემაზე ფილმის შექმნაც არ არის დროული. მხოლოდ ფილმის ბოლოს, დამთავრებამდე დაახლოებით ნახევარი წუთით ადრე ირკვევა მისი პროპაგანდისტული არსი. თურმე მეტაბრეშუმითა რომელიცა ოჯახმა მიიღო შემოსავალი 3600 მანეთი და არსებობს ხელმძღვანელი ორგანოების დადგენილება საქართველოში მეტაბრეშუმების განვითარების შესახებ. ამის სათქმულად გაკეთებულა ფილმი.

რამდენიმე სიტყვით შევხები ქარხნებს. ყველა ძირითადი თანბრეშუმი წლის პროდუქციამი ასე თუ ისე წარმოადგენილია, მაგრამ ისინი ნაფლეთების სახითაა განგებული ყველა ფილმი, ე. ი., თითოეული სურათში არის ცოტა პორტრეტი, ცოტა ინტერვიუ, ნარკვევი, რეპორტაჟი და ა. შ. ცხადია, მთაქვეთ თანამშობლობის უფლება, „წმინდა“ თანრები არ არსებობს, მაგრამ თანრის ძირითადი მარჯნებელი, რომელიც გა-



ნასზღერავს ფილმის სტილისტიკას, მაინც მკვეთრად უნდა იყოს გამოხატული. მკაალითად, რეჟორტაჟი, კინოჟურნალი-სტიკის ძირითადი ელემენტი სრულეობით მიეწყობება. ჩვენი აზრით, ეს განაპირობებს ჩვენი დოკუმენტალისტიკის არასახარბილო მდგომარეობას. რეჟორტაჟის ელემენტი მჭიდროდ უნდა იყოს დაკავშირებული ნუბეტივად შუამიყრების „დადგენილი“ ეპიზოდების რიტმს, დაამტკიცებს სიმჭირნულ გადარღვებათა აუცილებლობას, რაც, თავის მხრივ, კეთილ გავლენას მოახდენს მიზან რეჟივ — ჩვენი დოკუმენტური კინოს ერთ-ერთ უსუსტეს მხარეზე.

„დადგენილი“ ეპიზოდები შემთხვევით არ გვიხსენებია. უმრავლეს შემთხვევაში ფილმების ავტორები დოკუმენტალისტიკისათვის მიუღებელ გზას ადგებიან და „ფაქტის აღდგენის“ ცნებით ნიღბავენ მას. ეს ხერხი კარგია ცალკეულ, გამოჩაგვლის შემთხვევაში, როდესაც ფაქტის ავტორს სიტუაციის პრაქტიკული მართვისათვის ხდება, რაც, თავის მხრივ, გამოიწვევს იმ ეპოქისა თუ სიტუაციის, ავტორის საბოლოო მიზნის მიხედვით რომ სჭირდება. მაგრამ ჩვენი ამ ხერხს თითქმის დაკარგა თავისი პირვანდელი, გამართლებული სახე და განსაკუთრებული ხერხიდან ყოველდღიური მუშაობის შეუძლებლად გადაიქცა. სწორედ მას უნდა ვუმაღლოდეთ იმ სიყალბეს, ჩვენი დოკუმენტური ფილმის რომ დატოვდა. აღდგენილი ფაქტი კიდევ ასატანია, მაგრამ აღდგენილი ეპოქები — აღდგენილი უბედურება, საგანგებოდ გამოყოფილი გაოცება, სიფილი — მიუღებელია.

დოკუმენტური ეკრანის შემოქმედების ძალა ავტორის მიერ სათანადოდ გააზრებული მასალის ხასიათით განისაზღვრება. სწორედ გააზრებული და არა ნაწარადევი, ვინაიდან ყოველდღიური ვარაუდი, რა ტერმინებითაც არ უნდა შევიწინებოთ იგი, კლავს დოკუმენტურ კინოს. ამ ხელშეწყობის იმიტომაც ჰქვია დოკუმენტური, რომ იგი გამოირჩევა გამოწინააღმდეგობის, შემოღობვის.

რაც შეეხება სცენარს, თუკი უკუვადებთ სხვადასხვა დროს ამ საკითხის თაობაზე გამოთქმულ სრულიად საპირისპირო მოსაზრებებს და რეჟისორთა უზრავლესობის პრაქტიკას დავეყრდნობით, გამოითქვამთ ათასჯერ გამეორებულ აზრს: — კარგი სცენარი სრულყოფილი ფილმის აუცილებელი საფუძველია. ეს აქსიომაა. მაგრამ ამას სიტყვა კეთილხინდისიერეც გინდა დავეუბნოთ და მოვიხილოთ იორის ივენის სიტყვები: — „დოკუმენტალისტიკა — კინემატოგრაფის სინდისია“.

გვასოს შემთხვევა, როდესაც ფილმის „მიყვები თლოზინა“ გვიჩვენებს, მშენებელმა გალდავამ მასზე რომ სცენარია შექმნილი, გადაღების დროს გაიკო. მაშინ ეს განსაკუთრებული შემთხვევა იყო, მაგრამ დღეს, ეპოქობით, მსგავსი რამ აღარ არის გამოწინააღმდეგობის. დღეს ჩვეულებად იქცა ცნობარებისა და სავაზუთო ამონატურების მიხედვით სცენარების შექმნა. სცენარებს ძირითადად, შაბათ-კვირას წერენ. შეიძლება ვაჭარებებში, მაგრამ თავად განსაჯეთ, შეუძლია კაცს წლილწამში დიაგნოსტიკურად საწინააღმდეგო თემებზე 5 სცენარი შექმნას და ამევე დროს, სახელმწიფო სამსახურშიც იმყოფებოდეს? გასული წლის თემატური გეგმა დადებითად პასუხობს ამ კითხვაზე.

თუკი ყველა სცენარს მათ მიხედვით გადაღებულ ფილმებს შევადარებთ, გამოირკვევა, რომ ფილმების მხოლოდ უწინვეულობა რაოდენობაა გადაღებული უსუსტად ლიტერატურული საფუძველის მიხედვით, დანარჩენ შემთხვევებში რჩე-

ბა მხოლოდ სახელწოდებები და გიორთა სახელები. რაღაც მტკიცდება ამევე ინსტანციაზე თემატური გეგმები, განსაკუთრებით და სცენარები, თუკი საბოლოო ჯამში ყოველივე რეჟისორის ნება-სურვილზე დამოკიდებული? საუბელობზე რა ნებით — აჰო და, რეჟისორი ჩემსას მაინც არაფერს დატოვებს, ავტორებს მოკვებ ნედლი, დაუმუშავებელი სცენარები. ამ მოვლენის სისტემატრობა მნიშვნელოვან აქტივობას ლიტერატურული სცენარის დონეს. ბუნებრივია, ასეთ სიტუაციაში ქვეითდება რედაქტორატის მომხიფთველობაც, ერთიმორიდან გამომდინარე ეს ორი ფაქტორი ვარსაშობის მესამეს — სცენარისტთა აქტივობის ისეთი პირების წარმენას, რომლებიც არავითარი მონაცემები არ გააჩნიათ დოკუმენტური კინოს დრამატურეგიაში სამუშაოდ.

ისიც უნდა ითქვას, რომ სტუდიის ზოგიერთ რედაქტორს არ შეუძლია ან არ სურს ავტორთან მუშაობა თემის უსუსტად და ორიგინალური გადაწყვეტის მისაღწევად. მას ურჩევნია თავად დაამუშაოს სცენარი. ის კი ავიწყობს, რომ მასალას ისე არ იცნობს, როგორც ავტორი. უმეტეს ნასესტები „ტექნიკისკლები“ ასე ჩნდება. ეს ართულებს სტუდიაში სცენარზე სამუშაოდ მწერლების, განსაკუთრებით ნიჭიერი ახალგაზრდობის მოწვევას. ვფიქრობთ, აზრსმოკლებული არ იქნებოდა, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მავალით დოკუმენტური ფილმების სტუდიაშიც შექმნილიყო სასცენარო სახელისონი ან კინოდრამატურეთა გაერთიანება. ბევრ ცნობად ჟურნალისტთან მუშაობამ დაგვარწმუნა, რომ მხოლოდ მასალის ცოდნა და მხოლოდ ნიჭიც კი, არაა საკმარისი სრულყოფილი დოკუმენტური სცენარის შესაქმნელად. ამ ხელისობის შესწავლა უნდა. სად?

სასწრაფოდ უნდა მოისპოს ის „ვაკუუმი“, სტუდიაში რომ შეიქმნა ახალგაზრდა რეჟისორთა ნაკლებობის გამო. შეუძლებელია შემდგომშიც შევერვიდეთ იმას, რომ დღეს ქართულ დოკუმენტურ და სამეცნიერო-პოპულარულ კინოში არ არის 40 წელზე ახალგაზრდა რეჟისორი. მაღალკვალიფიციური კადრების უკმარისობა განსაკუთრებით საკრამბოთა საოპერატორო „სამაქროში“. უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე სტუდიაში არ მოსულა საკავშირო კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტდამთავრებული არყერთი პრაქტიკორი. ოპერატორთა კადრების აღზრდა მთლიანად სტუდიის შემოქმედებით კოლექტივს დააწვა, რაც, ცხადია, ვერ შეუწყობს ხელს ამ პრობლემის სწრაფ და წარმატებით გადაჭრას. ამ პირობებში სტუდიის ხელმძღვანელობას არაფერი დარჩენია, გარდა იმ დიდი იმედისა, რომელსაც იგი თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის-პრაქტიკოსორ ფაკულტეტის დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინოს რეჟისურის განყოფილებაზე ამაჯარებს. სულ მალე ეს ფაკულტეტი რეჟისორთა კვალიფიციერებულ კადრებს მიაწვდის სტუდიას.

განსახილველ და გადასაწყვეტ საკითხთა რიგში დგას ქართულ ენაზე სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების დროული დღეობისა და გაქორავებულ-არკლამირების საკითხები.

დღევანდელი ვითარებაში სტუდიის სამეცნიერო-პოპულარული პროდუქცია ფაქტურად ვერ აღწევს იმ დღეს, რომ ქართულ ენაზე აქედრდეს ჩვენი სოფლის აუდიტორიისათვის. თვით ფილმებიც ჩვენი თითქმის მამინ გამოიდის ეკრანებზე, როდესაც მოლადავეთა თუ კომის ასსრ-ში.

ანალოგიური სიტუაცია დოკუმენტურ კინემატოგრაფშიც. სტუდიის მიერ გამოშვებული ფილმების უმრავლესობა ვერ ხელდასჯერანს. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს დოკუმენტური ფილმები სტუდიის საწარმოო გეგმის შესრულებისათვის იქნა შეკრებილი, ყველაფერი სხვა კი — სცენარზე დახარჯული კოლოსალური შრომატ, გადაღებაც და ა. შ. და, რაც მთავარია, — მასურებელი — არავის აინტერესებს.

სტუდია ცუდადაა აღჭურვილი ტექნიკით. ამ საკითხზე საუბარი ნიშნავს კინოდოკუმენტალისტიკის მთელი ტექნიკური არსენალის — ფირიდან სამონტაჟო მაგადადამე — ჩამოთვლას. ისეთ ფუფუნებაზე, როგორც რადიომიკროფონი, ვიდრე მთავარი ტექნიკური არ უნდა იყოს კამერა, არც ვოცნებობთ.

ზემოთქმული სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მხოლოდ ტექნიკური პირობები აფერხებენ ქართული დოკუმენტური კინემატოგრაფის სათანადო დონეზე აყვანას. საკმარისია გავიხსენოთ მიხეილ კალატოზოვი, რომელმაც „ჯიმ შვანთეს“ 30 კილოგრამიანი კამერით გადაიღო;

მაგრამ სტუდიის მთელი კოლექტივისათვის კარგადაა ცნობილი ის ფაქტიც, რომ ჩვენს სტუდია დოკუმენტალისტს შ. ჩაგუნავას რამდენიმე გადასაღები დღე გაუცდა კამერისათვის ელემენტარული შტატის უკონსოლობის გამო. ისიც ცნობილია, რომ რეჟისორი გ. ჭუბაბრია საზღვარგარეთ მოგზაურობისას ერთ-ერთი სპექტაკლის გადაღების დროს გაისტუმრეს დარბაზიდან, რადგან მისი ხმაურიანი კამერა უშლიდა მასურებულს. მართალი იყო ერთი ჩვენი რეჟისორი, რომელმაც ზუსტად და ხატონად შენიშნა: „თუკი ჩემგან ას მეტრზე სირბილში ითხოვთ რეკორდს ას მეტრიან ბილიცზე დამაყენეთ და არა გადასერილი მიდამოს ორმოცმეტრიან მონაკვეთზე“. ყველა ზემოთქმული პრობლემა, ცხადია, სტუდია ვერ გადაჭრის ზემდგომი ინსტანციების დახმარების გარეშე.

და კიდევ ერთი საკითხი. 1977 წელს სტუდიისში ფილმებზე 43 რეჟისორი მუშაობდა, 1978 წელს კი — 39, მათში, როდესაც სტუდიის შტატიმ ოფიციალურად ამტკიცებულ იქნა კვალიფიკაციის მქონე 27 რეჟისორი ირიცხება. გამოიღოს, რომ ფილმის დადგმის უფლება ეძლევა ყველა მსურველს — ოპერატორებს, რეჟისორის ასისტენტებს, სცენარისტებს, რედაქტორებს, ხშირად კი იმ პირებსაც, ვისაც არავითარი კავშირი არა აქვს რაიმე კინემატოგრაფიულ პროფესიასთან. ხომ არ ნიშნავს ეს ფაქტი რეჟისორის პროფესიის ძალზე გამარტივებულ გაგებას? ზოგჯერ ასეთ ცდას შეუძლია კეთილი ნაყოფი გამოიღოს, მაგრამ უფრო ხშირად სტუდიისათვის თავისებურ ბუმბულანად იქცევა, რადგან ძნელია დაარწმუნო ადამიანი, რომელსაც თუნდაც ერთი ფილმი აქვს გაკეთებული, მის რეჟისორულ მონაცემებში. ახალ-ახალი რეჟისორების ასეთი უნებლიე გაჩენა კიდევ იმითმე გვაფიქრებს, რომ ორ წელიწადში თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტს (დოკუმენტური კინოს განხრით) დამათავრებს ოცი ახალგაზრდა, რომლებიც სამსახურით უნდა უზრუნველყოთ. ამ პრობლემაზე სერიოზული დაფიქრება მართებ

სტუდიის დირექციას, კინემატოგრაფიის კომიტეტსა და საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირს.

ამგვარად, ქართული დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიის წინაშე უამრავი საკითხი და პრობლემა წამოჭრილი. ამ საკითხების გადაჭრისას მტკიცედ უნდა გვახსოვდეს, რომ ჩვენი უპირველესი ამოცანა გავამახვილოთ ყურადღება მთავარზე — ხარისხის პრობლემაზე, ფილმების იდეურ-მხატვრული დონის ამაღლებაზე. ამიტომ ქართული დოკუმენტალისტიკის წამყვან ოსტატთა ძალებს თავი უნდა მოუყაროთ მთავარ მიმართულებებზე, რაც არართხელ აღნიშნულა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებებში.

როდესაც ვ. ი. ლენინი ამბობდა, რომ „სამამულო კინემატოგრაფი ქრონიკით უნდა დაიწყოთ“, მხედველობაში ჰქონდა კინოჟურნალისტიკის უდიდესი პროპაგანდისტული მნიშვნელობა და არა ის, რომ იგი ყველაზე მარტივი ფორმაა და ამ ფორმით დაწყება უფრო ადვილი იქნება.

დღეს სულ უფრო ძნელი ხდება თანამედროვე თემაზე ფილმების შექმნა, ვინაიდან როდესაც ჩვენი დროის გმირთა ხასიათი, სიტუაციები, რომელშიც ისინი იმყოფებიან, სამყარო, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, დაბოლოს, განუთმლად გაიზარდა და შეიცვალა მასურებლის დამოკიდებულება გერანული ხელოვნების მიმართ. ასეთ პირობებში დოკუმენტური კინოს ოსტატებს მოეთხოვებათ ის ზემოქმედებით თავდადება, რომელიც ლ. ი. ბრეჟნევის სიტყვებით „ქვეშა-რიტი ხელოვნების ნაწარმოების აუცილებელი წინაპირობაა“.

ყოველი ხელოვნების და მათ შორის ქართული დოკუმენტური კინოს დონე მიღწევებით განისაზღვრება. მიღწევებით რომ უფრო თვალსაჩინო იყოს, უპირველეს ყოვლისა, შეცდომები უნდა აღმოვფხვრათ. მხოლოდ მაშინ შევძლებთ იმ ტრადიციის გაგრძელებას, რომელიც საბჭოთა ხელოვნებამ კლასიკურისაგან მიიღო მემკვიდრეობით, — შევძლებთ ცხოვრების ფაქტი ხელოვნების ფაქტად ვაქციოთ.

# კომპოზიტორი თეატრ ვახვიშვილი

## ნათელა ჯავახიშვილი

დღეს, როდესაც მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის არსებობის 50 წლისთავი აღინიშნება, არ შეიძლება დუმილით ჩაუვაროთ პირველი ქალი-კომპოზიტორის, თამარ ვახვიშვილის სახელს, რომელიც ამ თეატრის არსებობის პირველივე წლებიდან ამშვენებდა სახელოვანი მარჯანიშვილის ბრწყინვალე თანაგარსკვლავედ.

თამარ ნიკოლოზის ასული ვახვიშვილი დაიბადა პოლონეთში, ქ. ვარშავაში, სამხედრო პირის ოჯახში. მისი მამა, ნიკოლოზ ათანასეს ძე ვახვიშვილი ცნობილი იყო თავისი არაჩვეულებრივი ლამაზი, ხავერდოვანი ლირიკული ტენორით, ახალგაზრდობაში სიმღერას სწავლობდა თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში და მონაწილეობდა მოწაფეთა კონცერტებში. დიდი მოტრფიალე მუსიკისა ვიოლინოზეც უკრავდა, მაგრამ მომღერლის პროფესიაზე ხელი ააღებინა სამხედრო კარიერამ.

თ. ვახვიშვილის მამისგან დაყვა მუსიკის ნიჭი. ბავშვობიდან მუსიკალურ გარემოში აღზრდილ თამარს მამამ ადრე დააწყებინა მუსიკის სწავლა.

მალე ნ. ვახვიშვილი მასხაურმა დაღესტანში გადაიყვანა, სადაც იგი ოჯახით დასახლდა. დაღესტნის ზღაპრულმა ბუნებამ პატარა თამარი ხელოვანის ბუნება გამოაღვიძა... საბოლოოდ ვახვიშვილების ოჯახი სამშობლოში დაბრუნდა და თბილისში დაბინავდა.

მამა დიდი ყურადღებით ცვიდებოდა ქალიშვილის აღზრდას, თამარ ვახვიშვილმა საუეტესო განათლება მიიღო — თავისუფალ ფლობდა რამდენიმე ევროპულ ენას, ბრწყინვალედ იცოდა რუსული. ამასთანავე თბილისში მან უკვე სერიოზულად განაგრძო მუსიკის შესწავლა. იგი ჩაირიცხა ფილანთონიული სასოფაოების მუსიკალურ სასწავლებელში, პროფესორ ნიკოლოზ ნიკოლაევის (ფორტეპიანოს) კლასში.

მალე თ. ვახვიშვილის ხელის მყესების მწვავე ანთებით დაავადების გამო, ექიმებმა ფორტეპიანოზე დაკრა აუკრძალეს. რადგან თამარი ამავე დროს კომპოზიციის ნიჭსაც იჩენდა, პროფ. ნ. ნიკოლაევის რჩევით, საბოლოოდ მან პროფ. პარტამიან და ჩერაქინთან კომპოზიციის თეორიის შესწავლას მოჰკიდა ხელი.

სასწავლებლის წარმატებით დამთავრების შემდეგ, ერთხანს თ. ვახვიშვილიმა პეტერბურის კონსერვატორიაში განაგრძო სწავლა. (უფრო მოგვიანებით, 1923 წლის შემოდგომაზე, განათლების სახალხო კომისარმა დ. კანდელაკმა თ. ვახვიშვილი ორი წლით პარიზში გაგზავნა — კომპოზიტორ პოლ ვიტატთან სწავლის დასამთავრებლად.)

ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ, თ. ვახვიშვილიმა რამდენიმე ბალეტის მუსიკა დაწერა („ბაკინის დღესასწაული“, „სიყვარულის ნექტარი“ და სხვა), რომლებიც 1917-1920 წწ. თბილისის ოპერის სცენაზე დაიდგა.

1921 წლიდან თ. ვახვიშვილი პირველი მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორად დაინიშნა. თ. ვახვიშვილი პირველი ქალი დირექტორი იყო მუსიკალურ სასწავლებელში, რომლის პედაგოგებად ცნობილი მუსიკოსები იყვნენ — თეორეტიკოსი ე. ს. კუმნარიოვი, ბიანისტი ქალბი — სვენ-დიაროვა-კუმნარიოვისა და ტატიანა ლევინა, ვიოლინისტი დავ. გრისმანი. თ. ვახვიშვილის მიერ სასწავლებელში მიწვეულები იყვნენ ჩელისტი მინიარი და ბიანისტი ი. აისბერგი, რომელსაც ამავე დროს ფორტეპიანოს კლასი თბილისის კონსერვატორიაშიც მიჰყავდნენ. თ. ვახვიშვილი ი. აისბერგს სასწავლებელში ფორტეპიანოზე დაკვრის მეთოდის სწავლებაც მინდოდა. იმ დროს ეს კურსი თბილისის კონსერვატორიაში არ იკითხებოდა და ეს ოქონისძეება. თ. ვახვიშვილის მიერ შემოღებული სახელე იყო.

თ. ვახვიშვილიმა, ე. კუმნარიოვის რჩევითა და დახმარებით, სასწავლებელში კომპოზიციის კლასი ჩამოაყალიბა, სადაც პროფ. კუმნარიოვის კერძო მოწაფეები ჩაირიცხნენ და ამით მათ სახელმწიფო სარჯზე სწავლების საშუალება მიეცათ. მოწაფეთა შორის დღესათვის ცნობილი თეორეტიკოსები და კომპოზიტორებიც იყვნენ, როგორც მაგ. იონა ტუტკია, ვანო გოყიელი, გრიგოლ ჩხვიკაძე და სხვა. მათ შორის ყველაზე უმცროსი, 15 წლის ანდრია ბაღანჩიძეც.

შემდეგში, 1923 წ. თბილისის სახ. კონსერვატორიის რექტორის, კომპოზიტორ ზაქარია ფალაშვილის დაინიშნებით მთიხაზინთ, კომპოზიციის კლასისა და მისი ხელმძღვანელის ე. კუმნარიოვის კონსერვატორიაში გადაყვანით, საუფქველი

სასწავლებლის დაარსების წლები საქართველოში საბჭოთა სკოლის სკოლების დამყარების წლებს დაემთხვა, როცა სახალხო განათებას შემდგომი რესპუბლიკა დიდ სულიერსა და ცხოვრებისეულ ძებნებს ანიჭებდა; ახალგაზრდა დირექტორის როლი პირობებით უხდებოდა მუშაობა (რომელიც სულ რამდენიმე წელს გაგრძელდა), ამისა და მიუხედავად თ. ვახანიშვილის მოღვაწეობამ მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა სასწავლებლის ისტორიაში — მის მიერ არაერთი სიახლე დანერგა, რაც ამ სკოლის (აწ. შ. ფაღვიშვილის სახ. II) მუსიკალური სასწავლებელი, არსებობის 50 წლის იუბილეზე საგანგებოდ აღინიშნა.

ამავე წლებში, კოტე მარჯანიშვილი სამშობლოში დაბრუნდა და ძველი ქართული თეატრის საფუძველზე ახალი თეატრის შესაქმნელად, თავის ირგვლივ ახალი, ახალგაზრდა ძალების შემოკრება იწყო. ამ მარჯანიშვილთავე რუსთაველის სახელობის დრამის თეატრის კომპოზიტორად თ. ვახანიშვილი იყო მიწვეული. ამ დროს კ. მარჯანიშვილი ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ დადგმასე მუშაობდა.

თავისთავად მუსიკა დრამის თეატრში, მარჯანიშვილამდე, შემთხვევით ხასიათს ატარებდა და ამდენად მისი წარმოდგენაში სისტემატური გამოყენება, როგორც სპექტაკლის აუცილებელი და მძლავრი დამხმარი საშუალება, მარჯანიშვილის ნოვატორული ხერხი იყო.

ჯერ გამოუდგელი, იმ ხანად სულ ორიოდ ბალეტის ავტორის, კომპოზიტორი ქალისათვის, მარჯანიშვილის მიწვევა სრულიად მოულოდნელი ამოიჩნდა.

კოტე მარჯანიშვილის არაპროგრესივად აღმამანთა მოხიბლების ძალამ თ. ვახანიშვილიც მიიზიდა. ჭკვიანმა და ნიჭიერმა ქალმა სწრაფად აუღო ალლო კ. მარჯანიშვილის სრულ ერთობლივ ხელწერას და მათ შორის მალე დამყარდა ის სრული ურთიერთგაგება, რომელიც გრძელდებოდა მარჯანიშვილის სამშობლოში მოღვაწეობის მთელი უკანასკნელი თერთმეტი წლის განმავლობაში (1922-1933 წწ.).

ამ დროიდან დაიწყო თ. ვახანიშვილის ცხოვრების სრულიად ახალი, აღმავლობის ხანა, დაეცემორებული დიდი ერთკე მარჯანიშვილის სახელთან და თეატრთან.

ამის შესახებ თვითონ თ. ვახანიშვილი წერს: „ვიღაცამ თქვა — თეატრში ახალი ერა დადგაო. ვფიქრობ დაიწყო ახალი ერა ჩვენს ცხოვრებაშიც, ყოველ შემთხვევაში ჩემს ცხოვრებაში“...

კოტე მარჯანიშვილიან ყველსე პირველად მოსული კომპოზიტორი, თ. ვახანიშვილი, თავდადებითა და დიდი ერთგულებით ემსახურა ქართული თეატრის აღმავლობას.

ერთხანს იგი მუსიკალურ სასწავლებელში მუშაობის შემთავებას განაგრძობდა, მაგრამ მალე ისე გაიტაცა თეატრმა, რომ მუსიკალურ სასწავლებელში მოღვაწეობას (1925 წელს) თავი დაანება...

თ. ვახანიშვილის მონაწილეობით ბერის სახელმწიფოები და ოქროს ფინდი შესული დადგმა გაფორმდა მუსიკალურად: „ცხვრის წყარო“, „ურთიელ ავოსტა“, „კაკალ გულში“, „როგორ“, „რიჩარდ III“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „თოთრები“, „პოპლა, ჩვენ ცუცხლობთ“, „ბეატრიჩე ჩინჩი“, „მასკარადო“ და სხვა მრავალი. ამასთანავე თ. ვახანიშვილსევე ეკუთვნის ორი პანტომიმა — „მზეთა-მზე“ და „ხანძარი“. თ. ვახანიშვილი კ. მარჯანიშვილის დროს და მის შემდეგ

ასამდე დრამატული სპექტაკლი გააფორმა. მარჯანიშვილმა შემოქმედებითი პრინციპი მდგომარეობა „სცენური და მისი მომიჯნავე ხელოვნებათა სხეულის ორგანულ შერწყმასში“. მუსიკის გარდა, იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა განათებას, პლასტიკას, ექვეს და სხვა; მაგრამ უშანგი ჩინების თქმით, „მუსიკა მარჯანიშვილის დადგმებში გაცილებით მეტი და მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე სპექტაკლში შუშავალი სხვა რამელომე კომპონენტა“. ამდენად კომპოზიტორი თეატრის ყოველდღიური ცხოვრების შუაგულში იდგა და მარჯანიშვილის მუშაობის ყველა მომენტის დამსწრე და უშუალო მონაწილე იყო. მას საშუალება ეძლეოდა მთლიანად დაეხანა და აღექვა მარჯანიშვილისეული მუშაობის მეთოდ.

მისთვის მყისვე ნათელი შეიქმნა, რომ დიდი რეჟისორის ახალი აზრები, ყოველი მისი სიტყვა, მითითება, ექსტრი თუ დარიგება არ უნდა დაკარგულიყო ნომინალური თათბირისათვის. ამიტომაც, მან, პირველივე დღეებიდან, სტენოგრაფიული სისტემით დაიწყო ყველაფრის ჩაწერა, აღნუსხვა, განალიზება, თუმცა ამას მოხერხებდა მარჯანიშვილისავე შემოქმედებად ძალანა ძნელი იყო. იგი იქვე — რეპტიციუმზე, კრებებზე და სხვა, ქაღალდის ნაგულეებზე, ბლოკნოტის ფურცლებზე, გახუთის არეებზე — იწერდა, ანდა იხსომებდა, რომ შემდეგ, ხალხში დაბრუნებისთანავე ჩაეწერა ყველაფერი, რაც კი მნიშვნელოვანად მიანდა.

ამგვარად შემოინახა ეს ჩანაწერები — საუბრები, აზრები, ფაქტები, მომავლის გეგმები, ოცნებები და მთელი რიგეტიციების მწავლებლებიც. ამასთანავე ყოველდღე ეს ანახა თეატრის იმდროინდელი ცხოვრების ფონზე. ასევე შემოგეხება ჩვენი ქვეყნის სულიერი ცხოვრების არაერთი და ორი მნიშვნელოვანი მოვლენა და არა ერთი პირობების ცოცხალი პორტრეტი.

ამ ძვირფასი ჩანაწერების საფუძველზე, თ. ვახანიშვილმა თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში (1968 წ.) დაამოქმედა მონოგრაფია „კოტე მარჯანიშვილის გეგმა სპექტაკლის“ შესახებ, სადაც ავტორისავე თქმით „იმ დროის მრავალფეროვანი დადგმებიდან, ამ წიგნისათვის სხვადასხვა ხასიათის სპექტაკლი“ ამოარჩია: „ერთი პანტომიმა, ორი ელასიკური ტრაგედია, ერთი რეველუციური პიესა, ერთი პიესა ენოპული კლასიკისა და ქართული საბჭოთა თანამედროვე კომედია“. ესენია — „მზეთა-მზე“, „ურთიელ ავოსტა“, „რიჩარდ მესამე“, „მშენებელი სოლენი“, „როგორ“ და „კაკალ გულში“.

ამ წიგნის წინასიტყვაობაში თ. ვახანიშვილმა მარჯანიშვილის რეჟისორული მეთოდის და შემოქმედებითი პრინციპების დრამა ანალიზი მოკვია. თვით წიგნის შინაარსზე რომ არაფერი ითქვას, მარტომ ამ წინასიტყვაობაში ლაკონურად და ამავე დროს საცქებთ ამომწურავად განხილული მარჯანიშვილის მოღვაწეობის უკანასკნელი პერიოდი, მარჯანიშვილის, როგორც უაღრესად თავისებური შემოქმედის ნათელ სურათის გვიხატავს.

ეს წიგნი არ არის სპექტაკლების მხოლოდ მშრალი ფინქსია-უახანიცა, არამედ დანახული ჭკვიანი, კრიტიკული თვალთა და გადმოცემული ცოცხალი, ხატოვანი თხრობით ყოველი სპექტაკლის ისტორია, ყოველი სპექტაკლის ანალიზი — მთელ თავის მნიშვნელობაში. ყველაფერი ეს ალწერი

1 1961 წ. კოტე მარჯანიშვილის სათვლილო კრებელი დიპტემა სახელწოდებით „მუსიკა მარჯანიშვილის თეატრში“.



ლია იმდგვარად ხერხებით, რომლებიც წამოითხველს საკუთარი თვალთი დანახულის შთაბეჭდილებას თვისში. ამით ავტორის მიზანი დაწვრილდება — ეჩვენებინა „ის თვალნიერი ალქა და შინაგანი განცდები, რომლებსაც ბაღდადნენ კ. მარჯანიშვილის სექტაკლები, ვისაც კი წილად ზედა მათი ნახვა“ ხოლო „იმთ, ვისაც არ უნახავთ ისინი“ იმათაც „და-ინახონ და აღუდგინონ“ (თ. ვ.).

თ. ვახვახიშვილმა უფრო მოგვიანებით, 1972 წ. მარჯანიშვილის დაბადების 100 წლის თავზე, შემოკლებული სახით, რუსულ ენაზე „ლიტერატურისა და გრუნაია“ რამდენიმე ნომერში დაბეჭდა, „თურთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან“, ხოლო თავის სიცოცხლის უკანასკნელ წელს (1976 წ.) ცალკე იწებნად, ქართულ ენაზე გამოაბეჭდა თავისი ჩანაწერები, ვინავე სახელწოდებით.

ამ „ჩანაწერების“ წინასიტყვაობაში, თ. ვახვახიშვილმა უკრავდებო გააბახვილა კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობის როლზე თეატრის ახალგაზრდობაში რევოლუციური სულისკვეთებისა და მისი პრობლემისადმი ინტერესის გაღვივებაში. კოტე მარჯანიშვილის, რომელმაც „მოლიანად და უყოყმანოდ ირწუნა ოქტომბრის რევოლუცია“... და რიტორულად თეატრში მოხელისთანავე „დადა რევოლუციური საბეჭტალი, დადა ისე, რომ იგი თანამედროვეობას გაუმნიავა. „ცხერის წაქროს“ დადგამა ჩვენთვის — ამბობს თ. ვახვახიშვილი — ამ სექტაკლის მონაწილეებისათვის, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა არა მარტო იმიტომ, რომ მაღალი მხატვრული შედეგები მოგიტანა, არამედ, უმთავრესად იმიტომ, რომ გავგივლიდა ინტერესი ბოლშევიკის მიერ წამოჭრილი დიდი რევოლუციური პრობლემებისადმი“.

„ჩანაწერების“ ყოველ სიტყვაში გამოსჭვივების დიდი თავყვანისცემა ამ მართლაც და კოლორითული პიროვნების ნიჭისადმი და დიდი სიყვარული მასწავლებლისადმი. ამისა მისუბედავად თ. ვახვახიშვილი პირუხვევლად ასახიავებს დიდ შემოქმედს, მის თავისებურ, ბოხოქარ სასიათს და ამავე დროს ბავშვურ ბუნებას.

ამ „ჩანაწერებში“ მოცემულია არა მხოლოდ დიდი რეჟისორის „შემოქმედებითი პორტრეტი“, როგორც თავმდაბლად აღნიშნავს შესავალში ავტორი, არამედ მარჯანიშვილის მიერ ახალი ქართული საბოთა დრამატული თეატრების (რუსთაველის სახელობის, მეორე სახელმწიფო — აქ კ. მარჯანიშვილის სახელობის და ქუთაისის, დღეს მესხიშვილის სახელობის) შექმნის ისტორია<sup>2</sup>.

თ. ვახვახიშვილი თავის „ჩანაწერებში“ დაწვრილებით შეგო მარჯანიშვილის თეატრის გასტროლებს მოსკოვსა და უკრაინაში.

1931 წ. იხსენის „მშენებელი სოლუნისის“ დასადგმელად (ყოფილ) კორნოს თეატრმა მარჯანიშვილი მოსკოვში მიიწვია. მან თან წაიყვანა კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი. მხატვარი პეტრე ოცხელი და რეჟისორი ვლენე ლოხოპერიძე. ამ სექტაკლის დადგმას მარჯანიშვილი თვანახვევარს მოუნდა. თ. ვახვახიშვილის „ჩანაწერებში“ ეს პერიოდიც ჩვეულებრივად ისტატობიანა ასახული.

აქვე უნდა მოვიხსენიოთ თ. ვახვახიშვილის პატარა წერილი: „კოტე მარჯანიშვილი თავისივე სიტყვებით“, სადაც თ. ვახვახიშვილმა მოხატა მარჯანიშვილის ფსიქოლოგიური პორტრეტი მარჯანიშვილისეული გამოთქმების, აზრების და ცალკეული ფრაზების შემწობით.

თ. ვახვახიშვილის სასახლოდ კიდევ ერთხელ უნდა ითქვას, რომ მის წინებლა თუ სტატეგის სახანაზოებო წასაყვრელსა ხსენის მისი ცოცხალი, სატოვარი კალამი, რომელიც ბევრ სახელოვან მწერლის კალამს გაუტოლდება.

მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ, თ. ვახვახიშვილი ერთხანს განაგრძობდა თეატრში მუშაობას. მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ იგი მოსკოვში გადასახლდა, სადაც განაგრძობდა შემოქმედებით მოღვაწეობას.

თ. ვახვახიშვილმა შემოქმედის საინტერესო ცხოვრების გზა გაწვლი. მას მრავალი საინტერესო ადამიანთან მოუხდა შეხვედრა, თანამშრომლობა და მეგობრობა. იგი არ ყვეტდა სულმერ კავშირს თავის მეგობრებთან; ყოველთვის მზად იყო დახმარებოდა ყველა დანტერესულ პირს ცხოვრების მიწოდებით თუ რჩევით. ფრიად საინტერესო მოსაზრების არაჩვეულებრივ მხესიერებას, ღრმა მოხუცებულობამდე შემოენახა დიდადი ინფორმაცია, ფაქტები, რასაც აცხველებდა მისი დიდი ინტერესი თანადროული სულიერი თუ პოლიტიკური ახალი ცხოვრებისადმი...

თანდათანობით თ. ვახვახიშვილს ძალიან გაურთულდა ხელის მყვების ავადმყოფობა, წერა უჭირდა. ბემაზ არც ეს აუბარა — ბოლო წლებში მხვედრებაც საგრძნობად დააკლდა. სიცოცხლის მოტრფიალე, ინტელექტუალური ადამიანის არსებობას თითქოსდა აზრი ვაკრებოდა. მაგრამ ამ დროს მან დიდი ნებისყოფა გამოიჩინა, არ გაწყვეტა კავშირი ცხოვრებასთან. მოსკოვში იგი ყოველთვის მონაწილეობდა კომპოზიტორთა კავშირის სხვადასხვა დონისძიებებში, ყრილოუმბუ მისი კრიტიკული აზრი მუდამ ანგარიშაწეული იყო. მის ეგსტაზებად საჩუქრებთან, როგორც მუსიკალური ნაწარმოებები, „აფეე სხვადასხვა წერილები თუ წიგნები ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში“.

მისი ზონის კარი მოსკოვში, მეგობრებისათვის, მოსკოვის ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენელთათვის, მუდამ ღია იყო. ხშირად ნახავდით მასთან საქართველოდან ჩამოსულ სხვადასხვა ასაკის რეჟისორებს, მსახიობებს, მუსიკის მკვნიებებს, მხატვრებს... ყველას აინტერესებდა მასთან საუბარი, აზრის გაზიარება, კამათი, რაც ცხოველი ინტერესით მიმდინარეობდა... და რასაკვირველია, თ. ვახვახიშვილს არც ერთი წუთი არ გაუწყვეტია კავშირი თავის საყვარელ თეატრთან.

თუკი რაიმე დონისძიება ტარდებოდა კოტე მარჯანიშვილის სახელთან დაკავშირებით, ყოველთვის იგი იყო ხოლმე ერთ-ერთი სულსჩამაღმგმელი. ორივე იუბილე — მარჯანიშვილის, როგორც 90, ისე 100 წლის დაბადების აღსანიშნავი. თ. ვახვახიშვილის მონაწილეობით ჩატარდა. მან დიდი დავწლი დასტო მარჯანიშვილის 90 წლის საიუბილეო გამოცემა. 100 წელს თავზე, როგორც საიუბილეო კომისიის წევრი, მიუხედავად ხანდაზმულობისა, არ დაკლებია არც ერთ სხდომას. გამოვიდა მოხსენებით ტელევიზორში, იუბილეზე და სხვა.

თ. ვახვახიშვილი უკრავდებოდა არ ტრებდა კ. მარჯანიშვილის თეატრის მახიობებს და სხვა თანამშრომლებს. მაგ. ვასო გოძიაშვილის იუბილესათვის დაწერა საგაზეთო წერილი, სადაც მოხატა მისი მშენიერი პორტრეტი.

თ. ვახვახიშვილმა მხურვალე მონაწილეობა მიიღო „ურილ ავოსტო“ დადგმის განახლებისას. არც ადრე და-





ქუთაისის თეატრი, 1929 წ. პირველ რიგში (ძვევიდან ზევით) პეტრე ოცხელი; მეორე რიგში: დავით მაკავაძე, მალეკო მრევლიშვილი ქალაშვილი, ვერაკო ანგაფაძე, ვაჟიშვილი; მესამე რიგში: პოკო მურტუღია, თამარ ვახვაშვილი, სანდრო ყორღოლიანი; მეოთხე რიგში: მაკა ჭორაძე, ელ. ლოლობერიძე, ივლიჯა ჭორაძე; მეხუთე რიგში: უშაგვი ხუციანი, შაქრო გამბელური, მედეა ჭორელი.



თამარ ვახვაშვილი

თ. ვახვაშვილიმა პირნათლად მოხიდა ვალი თავის სა-თავყანებელი მასწავლებლის, დიდი კოტე მარჯანიშვილის სსოვნის წინაშე.

თ. ვახვაშვილის პატარა, მაგრამ საინტერესო არქივი დარჩა. არქივში, სხვათა შორის შენახულია ცნობილი მწერლის, ვასილ იანის წერილები, რომლებიც ესება მათ ერთობლივ მუშაობას — ვ. იანის ლიბრეტოზე შექმნილ ბალეტ „სპარტაკზე“, რომლის, როგორც ლიბრეტო, ასევე ბალეტის კლავირი და პარტიტურა ბედის უკუღმართობის გამო დაიღუპა. თ. ვახვაშვილი ამ საკითხს მოკლედ თავის „ჩანაწერებშიც“ ეხება. ბალეტი მიღებული იყო დასადგმელად მოსკოვის დიდ თეატრისა და თბილისის ოპერის თეატრის სცენებზე მარჯანიშვილის რეჟისორობით. დღემდე შენახულია ბალეტისათვის დამზადებული ესკიზები, შესრულებული ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მხატვრის, პეტრე ოცხელის მიერ... ამ ორი შემთხვევით ადამიანს ვ. იანისა და თ. ვახვაშვილის თანამშრომლობა შემდეგში დიდ მეგობრობად გადაიზარდა. რაზეც მრავლად მეტყველებს შემოსენებული ეპისტოლარული მემკვიდრეობა.

თ. ვახვაშვილი დაუმთავრებელი დარჩა ოპერა „ურიელ აუსოსა“ (დაიწერა 1 აქტი); ოპერა „გრიბოედოსისათვის“ დაწერილი სხვადასხვა ნაწყვეტი, რომლის ლიბრეტო ეკუთვნის თ. ვახვაშვილსა და ცნობილ თეატრმოდუნს, ალ. ფევერალსკის, ასევე დაუსრულებელი დარჩა თ. ვახვაშვილის ბალეტი „არგონავტები“ ანუ „ოქროსი საწმისი“. არქივში დაცულია სხვადასხვა მცირე ფორმის ნაწარმოებები სმისა და ვიოლინოსათვის, ორგანოსთვის თანხლებით. აღსანიშნავია, რომ თ. ვახვაშვილის ორატორია შესრულებული იყო კრემლის დარბაზში და სხვა...

კომპოზიტორი თამარ ვახვაშვილი გარდაიცვალა 1976 წ. 31 ოქტომბერს, 89 წლის ასაკში.

ქ. მარჯანიშვილიმა თქვა: „სიკვდილი სულელური სიტყვაა — ის არ არსებობს. და ის, რასაც დატოვებ შენს შემდეგ, ის ერთგვარად გამარჯვებაა იმაზე, რასაც სიკვდილი ეწოდება ანუ სრული დავიწყება“.

თამარ ვახვაშვილის სახელი ღირსია არ დავიწყების.

ღუპული ნიჭიერი მხატვრის, პ. ოცხელის სახელის უკვდავყოფას მოაკლო თავისი ყურადღება.

პ. ოცხელე მონოგრაფიის წერის დროს, ხელოვნებათმცოდნე გ. ალიბეგაშვილმა, თ. ვახვაშვილისაგან საყურადღებო ცნობები და რჩევები მიიღო. თ. ვახვაშვილი მხატვარ პ. ოცხელის ნამუშევრების გამოფენის მოწყობაში ცხოველ მონაწილეობას იცხადებდა.

ბოლო შვიდი წელიწადი თ. ვახვაშვილიმა თბილისში გაატარა. უკვე ძალიან ხანდაზმული, მიუხედავად მისი დაავადების კატასტროფული გაუარესებისა, იგი მაინც დიდი ხალხით შემუშობდა თავისი „ჩანაწერების“ საბოლოო რედაქციაზე. ამ დროს, იგი უკვე თითქმის ვეღარაფერს ხედავდა. ამიტომ, ამ წერილის ავტორსაც მომიხდა მისი დახმარება. მათგან რაგორი სიადვილი და სისწრაფით კარნახობდა ზეპირად თავის აზრს, იშვიათად თუ დაჭირებდა მისი გამოცვლა!

ის დიდ ოპტიმიზმში, რომელსაც ირინდა თ. ვახვაშვილი თავის სიცოცხლის უკანასკნელი წლების განმავლობაში, მხოლოდ დიდ სიამოვნებას თუ გაუტოლდება...

თავისი წიგნის, „თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილი-თან“ გამოქვეყნების თ. ვახვაშვილი სიცოცხლის ბოლო დღეებში მოუჭრა.

# წიგნის გრაფიკისა და ესტამპის გამოყენება

ელენე კობახიძე

საპარამეტრის სახელმწიფო სურათების გა-  
ლერეაში ექსპონირებულმა „ქართული საბჭო-  
თა წიგნის მხატვრული გაფორმებისა და ესტამ-  
პის“ გამოფენამ შესაძლებლობა მოგვცა თვალი  
გადავევლო ამ დარგის განვითარების მთელი  
გზისთვის. გრაფიკაში დღეს მომუშავე მხატვარ-  
თა ნამუშევრებთან ერთად დამთვალიერებლებმა  
იხილეს უკვე კარგად ცნობილი მხატვრების მი-  
ერ დიდი ხნის წინათ შესრულებული ნამუშევრები  
— წიგნის გაფორმება-დასურათების მაღალ-  
მხატვრული ნიმუშები.

მიუხედავად იმისა, რომ ექსპოზიციამ, აირი-  
თადად, წარმოგვიდგინა ქართველ გრაფიკოსთა  
მონაპოვარი დღევანდლამდე, იგი სრულყოფი-  
ლად მაინც არ შეძილება მივიჩნიოთ განვითარ-  
ების ეტაპებისა და თვით მხატვართა საერთაპო  
ნაწარმოებების ჩვენების თვალსაზრისით.

გამოფენა მდიდარი და საინტერესო იყო ავ-  
ტორთა ინდივიდუალობისა და თვით გრაფიკუ-  
ლი მასალების გამოყენების მხრივ. ინტერესს

იწვევდა იმიტაც, რომ აქ გავცანით სხვადასხვა  
მხატვართა მიერ ერთი და იგივე ლიტერატურ-  
ულ ნაწარმოებთა დასურათების ნიმუშებს.  
მხატვრებმა შემოგვთავაზეს შექაპირის პიქე-  
ტის, ი. კურტაველის „შუშანიის წამების“, ი.  
ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანის!“ სულ სხვადას-  
ვაგვარად გადაწყვეტილი ილუსტრაციები. თი-  
თოეული ეს ნამუშევარი გამოირჩევა ამოცანი-  
სადმი სერიოზული მიდგომით, შესრულების  
კეთილსინდისიერებით.

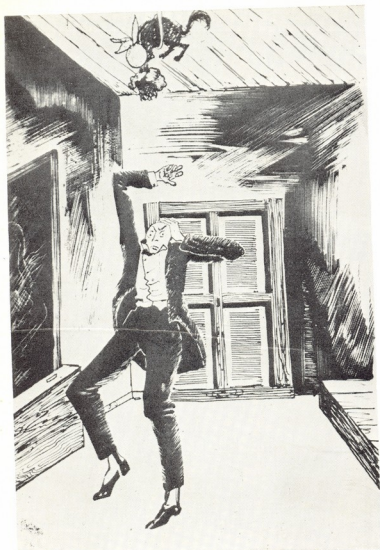
ექსპოზიციასზე კიდევ ერთხელ ნათლად გამო-  
ჩნდა, თუ რა დიდია ახალგაზრდა თაობის  
წვლილი სახვითი ხელოვნების, კერძოდ, გრაფი-  
კული ხელოვნების სხვადასხვა სახეობის განვი-  
თარებაში. მაღალი პროფესიონალიზმი, სახვითი  
კულტურა, გემოვნება, ამოცანისადმი ღრმა მი-  
დგომა ვლინდება მათ ნამუშევრებში.  
ქართველ გრაფიკოსთა წარმატებების დამა-  
დასტურებელია ის ფაქტიც, რომ მათ მიერ გა-  
ფორმებული წიგნები ხშირად იმასხურებს ჯილ-  
დოს საკავშირო გამოფენებზე.

ამ წერილში ჩვენ მხოლოდ ზოგადად მიმო-  
ვიხილავთ გამოფენაზე წარმოდგენილი მხატ-  
ვრების შემოქმედებას და ცალკეულ ნიმუშებს.

ი. შარღემანია 1939 წელს დაასურათა ე. ბარ-  
ნოვის რომანი „გიორგი სააკაძე“. ეს ციკლი  
შედგება ხუთი ილუსტრაციისა, სამი ჩანარ-  
თისა და სამი ბოლოსართისაგან, რომლებიც,  
სინამდვილეში, შემოქმედული ზომის ილუსტრა-  
ციებს წარმოადგენენ. გამოფენაზე იყო ამ ნაწარ-  
მოების ოთხი ძირითადი ილუსტრაცია, შე-  
სრულებული ტუშითა და კალმით. ნამუშევრ-  
ებში მხატვარმა გადმოსცა ეპოქის სული, მო-  
გვცა რომანის გმირთა მეფიცი დასასათბებ  
ილუსტრაციები გამოირჩევა ზუსტი აკადემიური  
ნახატით, დინამიკური, გაწონასწორებული კო-  
მპოზიციით.

დაზგური გრაფიკისა და ქართული წიგნის  
ილუსტრაციის ისტატიად გვევლინება შ. ძნლა-  
ძე. მისი შემოქმედების ძირითად თემას XIX  
საუკ. დასასრულისა და XX ს. დასაწყისის გუ-  
რის ელფთა ცხოვრება წარმოადგენდა. მისი  
ნაწარმოებები განსაკუთრებული ორიენტაციით  
და თვითმყოფადობით ხასიათდება. ილუსტრაცი-  
ები ე. ნინოშვილის მოთხრობებისათვის მხატ-  
ვრის შემოქმედების მთავარი თემის — გურის თე-  
მის გაგრძელებას წარმოადგენს. ფიგურები, რო-  
მლებიც თითქმის მთლიანად ავსებენ სასურათო  
სივრცეს, ყოველთვის მოძრაობაში არიან აბე-  
ჭდილნი. ეს დიდად განპირობებს ილუსტრა-  
ციების მძაფრ შინაგან დინამიკურ ხასიათსაგ.

გამოფენის საყურადღებო ექსპონატებს წა-  
რმოადგენდა აგრეთვე ლადო გუდიაშვილის  
ილუსტრაციები ქართული ხალხური ეპოსისათ-



ე. ახვლედიანი

„ტომ სოიერის თავდასაცლის“  
ილუსტრაცია

ს. შაისაშვილი

„სიბრძნე სიკრუსის“. ილუსტრაცია



ვის „ოქმულება ამირანზე“ და „ვეფხისტყაოსნისათვის“. მხატვარს რუსთაველის პოემისათვის ოცზე მეტი ილუსტრაცია აქვს შესრულებული, მაგრამ გამოფენაზე მხოლოდ ნაწილი იყო ექსპონირებული. კომპოზიციები ირანული მინიატურის სტილიზაციის პრინციპს ეფუძნება. თავისი ხასიათით ისინი უფრო წიგნის დეკორატიული გაფორმების ფუნქციას ასრულებენ.

ცენტრალური დარბაზის მთავარ სტენდზე გამოიფინა ქართული წიგნის ხელოვნების ფუნქციონების ლაღო გრიგოლის ნამუშევრები. ამ სტენდს სიმბოლური ხასიათიე ჰქონდა, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ გრიგოლის სახელთან დაკავშირებულია ეროვნული მხატვრული შრიფტისა და წიგნის დეკორატიული შემკულობის განვითარება, და მეორეც — ამ ფრესკი გამოფენის თითქმის ყველა მონაწილე, სხვადასხვა თაობების მხატვრები, მისი მოწაფეები არიან. გარდა წიგნის გაფორმების ნიმუშებისა, გამოფენილი იყო მწერალთა პორტრეტები, რომლებზეც გრიგოლისეული გრაფიკული სიტყვადითა და სიფაქტითაა გახსნილი შემოქმედთა დიდებული სახეები.

ი. გაბაშვილმა ფირდოუსის პოემა „შაჰ-ნამე“ არა მარტო დაასურათა, არამედ მთლიანად გააფორმა წიგნი. შესარულა სუპერი, ორი ფორზაცი, რამდენიმე ტიტული და კონტრტიტული რუსულ, ქართულ, ფრანგულ და სპარსულ ენებზე, დახატა ფირდოუსის პორტრეტი და რვა ილუსტრაცია. ტექსტის ყველა ფურცელს გარს ეკლავა ორნამენტული ჩარჩო. ილუსტრაციები სტილიზებულია ძველდმოსავლური და ძველქართული მინიატურების მხატვრული ხერხებით. კომპოზიციები არ არის გადატვირთული, აგებულია სიმეტრიურივად, მათში უპირატესობა ეძლევა კონტურს.

ექსპოზიციაში იყო ს. ქობულაძის რამდენიმე ნამუშევარი (პერსონალური გამოფენა, პარალელურად, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში იყო მოწყობილი), მათ შორის ორი ილუსტრაცია ძველი რუსული ეპოსისათვის „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“. მხატვარი დასურათებებში ხაზს უსვამს ასახული მომენტის დამაბულებობას. მრავალფიგურიან კომპოზიციებში ცალკეული თვით უმნიშვნელო დეტალიც კი უდმომწვევითაა დამუშავებული და დასრულებული. გამომსახველია პლასტიკა ფიგურათა კლასიკური სკულპტურული ნახატისა. ფიგურები ერთ მთლიან კომპაქტურ ჯგუფს ჰქმნიან, მაგრამ, ამასთან, ყოველი მათგანი გარკვევით იკითხება. დიდი ოსტატობითაა გამოყენებული ფერი. ეს ილუსტრაციები, ავტორის მაღალ ოსტატობას რომ ნათელყოფს, მხატვრის ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებებადაა აღიარებული.

მაცურებელს შესაძლებლობა მიეცა კვლავ ეხილა თ. აბაკელიას ილუსტრაციები ვაჟა-ფშაველას პოემებისათვის. დასასურათებლად მხატ-

ვარი საკანძო ადგილებს ირჩევს, ცდილობს ღრმად ჩაწვდეს და გამოავლინოს ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა სული. საკულტურულად გამოშასხველია ადამიანთა მოძრაობა და სხეულის ფორმები. დღესაც კი, როცა ვაჟა-ფშაველას პოემებისათვის არაერთი ღირსშესანიშნავი ილუსტრაცია შეიქმნა, თ. აბაკელიას ნამუშევრები სამაგალითოდ რჩება.

ს. შაისაშვილის ილუსტრაციები სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკებისათვის „სიბრძნესიკრუისა“ ერთ-ერთ ღირსშესანიშნავ ნამუშევარს წარმოადგენს. მხატვარმა რვა მინიატურული ილუსტრაცია და სულხან-საბა ორბელიანის პორტრეტი შეასრულა. თვით წიგნის დეკორატიული გაფორმება ლ. გრიგოლიას ეკუთვნის. ს. შაისაშვილის ამოსავალ წყაროს ძველი ირანული და ირანიზებული ძველი ქართული მინიატურები წარმოადგენს: კომპოზიციის სიბრტყობრივი განლაგება, უხვი ორნამენტაცია, ფერის გამოყენება ლოკალური ლაქებით. პირობითობასთან ერთად ილუსტრაციებში შეტანილია ჯანრული ელემენტები. ნახატი საკმაოდ გამომხატველია. რიგ კომპოზიციებში ფაქიზადაა ჩაქსოვილი იუმორი.

ერთგვლი კოლორიტით გვიზიდავს ზ. ლევაას ილუსტრაციები დ. კლიდაშვილის მოთხრობისათვის „სამანიშვილის დედინაცვალი“. ოდნავ გროტესკული ფორმა, სხარტი, მოქნილი ხაზები მიანიშნებს „შემოდგომის აზნაურთა“ კულამზიკობაზე, ნიადაცმოცილ ყოფაზე. მხატვარმა შეძლო გადმოეცა მწერლის ნაწარმოების მთავარი დედახრი.

ოთხი შთამბეჭდავი ნაწარმოები შექმნა გ. ოზიარუმ ვაჟა-ფშაველას თემზე. ოთხივე ამ ნამუშევრის მთავარი გმირი თვით ვაჟა-ფშაველას, მშობლიური ბუნების გარემოცვაში გამოასახული. ვაჟა-ფშაველას პოეზიის ფილოსოფიის გადმოსაცემად მხატვარი პოეტურ მეტაფორებს მიმართავს. სახეობრივი სიმასხვილ ახასიათებს ამ ფურცლებს, რომლებშიც ჩანს ავტორის მიზანი — გადმოსცეს ვაჟას შემოქმედების სული.

გროტესკის ხერხითაა შესრულებული თ. მირზაშვილის ილუსტრაციები ი. ჭავჭავაძის მოთხრობისათვის „კაცია-ადამიანი?!“. ილუსტრაციების ენა ლაკონიურია, მხატვარი მეტყველი შტრიხებით ასწრებს დახატოს ესა თუ ის სიტუაცია, ნაწარმოების მოქმედი გმირები.

ნაიელი გრაფიკული სტილი, ხასიათებისა და სახეების თავისებური, ორიგინალური გადაწყვეტა გამოირჩევა დ. ერისთავის შემოქმედებას. ბოლო ნამუშევრებში, — ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“ ილუსტრაციებში მხატვარს მთელი ყურადღება გადააქვა ლურასებისა და დარეჯანის ხასიათების გამოკვეთაზე. საამისოდ ისიც გაბედულად მიმართავს გროტესკს. გარგვნილი და ფსიქოლოგიური დახასიათების სიძლიერით გამო-



თ. აბაკელია

„სტუმარ-მსპინძლის“ ილუსტრაცია

ი. შარლენია

„ღიღი მოღვაის“ ილუსტრაცია



ირჩევა სცენა, როცა ლუარსაბი და დარგუანი ბუზების თვლით არაბი გატაცებული.

სხვაგვარი ექსპრესია და დინამიკა, შესრულების ფერწერულობა ნიშანდობლივია ზ. ნიტარაის ნამუშევრებისათვის. ილუსტრაციები უ. შექსპირის ტრაგედისათვის „კენრიხ VI“ გამსჭვალულია შინაგანი დრამატისით. მხატვარი ღრმა სიმართლით გვიხატავს შექსპირისეულ სახეებს. ხატვის მანერა მღელვარება, შტრიხი — თავისუფალი და დინამიკური. ნახატი ყველგან თითქოს განზრახ დაუდევარია და ილუსტრაციები სწრაფი ჩანახატის სიახლეს ინარჩუნებენ. ამ გარეგნული სიმსუბუქისა და თავისუფლების მიღმა შეიგრძნობა პერსონაჟთა სულიერი სამყარო. მხატვრისათვის ჩვეული ისტატობითა და იუმორის გრძნობითაა შესრულებული ჯ. ლოლუას ილუსტრაციები შექსპირის „ვეცდომათა კომედიისათვის“.

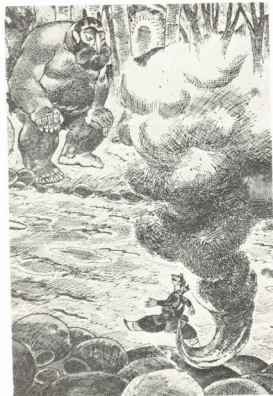
ნახატისა და პლასტიკურ ფორმათა გამომსახველობით კვლავ მივიჩნობთ ლ. ცუქერიძის ნამუშევრებმა, მათ შორის ილუსტრაციებმა „ფეფხისტყაოსნისათვის“. ფიგურათა ნახატი გრაციოზულია და თავისუფალი, კომპოზიციები მყარი, დასრულებული. ჩვენ აზრით, მხატვარი მეტ ყურადღებას უთმობს ფიგურათა მოძრაობის პლასტიკას, ვიდრე გმირთა სახეების გამომეტყველებას, ფსიქოლოგიურ დახასიათებას, იგი მიზნად ისახავს გამორქმის „ფეფხისტყაოს-

ნის“ გმირთა ფიზიკური სიძლიერე და ღვაწებრივი სილამაზე, აქეთვე წარმართავს თავის ისტატობას.

პოეტური განწყობის შექმნას ისახავს მიზნად ზ. ფონჩიძე მონძაემონ ჩიკამაცუს პოემისათვის „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბაღათა კუნძულზე“ შექმნილ ილუსტრაციებში და შ. ნიშინაიძის ლექსების კრებულიისათვის „ეპიკური ეპო“. ჩიკამაცუს პოემის დასურათებანი მცირე ზომის ფორმატზეა შესრულებული. სამივე ფურცელზე შეყვარებულთა წყვილია გამოსახული. მხატვარი იაპონური მინიატურის სტილიზაციის ხერხს, მისთვის დამახასიათებელ პირობითობას მიმართავს და სახვით საშუალებებს, კომპოზიციის აგების კანონებს ამ ამოცანას უმორჩილებს.

მართლაც, ხალხური პოეზიის სურნელებითა სავსე გ. კალაძის ილუსტრაციები წიგნისათვის „ქართული ხალხური პოეზია“. მხატვარმა შემოქმედებთად გაიზარა ძველი ქართული მინიატურის ხასიათი და თანამედროვე ენაზე ამეტყველა იგი. ილუსტრაციების ფონს ქმნის ნეიტრალური, ჩამქრალი ოქროსფერი, ლოკალური წითელი და ლურჯ ფერთა ფართო ლაქების ურთიერთდაპირისპირება. მაგრამ გ. კალაძისეულ მინიატურებში მთავარი მაინც ლაკონიური კომპოზიციკა და მონუმენტური, თითქოს ქვაში ნაკვეთი, რამდენადმე გაზვიადებული ფი-

გ. გორდელაძე „ნაიარქეჟას“ ილუსტრაცია



დ. ნოღია

ღლია კუბის სერიადან



გურათა ფორმებია. მხატვარი ხასიათების გამომხატველობას აღწევს ძალზე მეტყველი ნახატით და ფერთა ლაქების გამოყენებით.

მოულოდნელი გადაწყვეტით, ორიგინალურობით ხასიათდება ლ. შენგელაია-აბაშიძის დასურათებანი „შუშანიკის წამებისათვის“. არის რაღაც მისტიკური ამ ნაწარმოების თავისებურ სახვით ინტერპრეტაციაში. შერჩეული მხატვრული ხერხები — დენადი, ნერვიული ხაზები, თავშეკავებულ ფერთა გამა, ინტერესი ფერწერულ-ლაქობრივი მოცულობითი ძერწვისადმი თითქოს ზოგჯერ თვითმიზნურ იერს იძენს და ზედმეტად იქცევა ყურადღებას, მაგრამ მხატვარმა მაინც შეძლო ნაწარმოების კონფლიქტური ბუნების გადმოცემა.

ცურტაგელის „შუშანიკის წამების“ მ. მალაზონის ძველი ქართული მინიატურა და ხუროთმოძღვრული რელიეფი წარმოადგენს. დასურათებათა კომპოზიციური სქემა მრავალფეროვანია. ფაქიზადაა მოძებნილი ფერთა გამა. რიტმის გრძობით გადაწყვეტილი კომპოზიციები შემოსაზღვრულია სადა ყავისფერი კონტურული ჩარხით, რომელიც მხატვრული გადაწყვეტის ხერხად გვევლინება. მ. მალაზონიამ ამ ნამუშევრებით ახალი სიტყვა თქვა ქართული წიგნის მხატვრული ილუსტრაციის დარგში.

ც. ტერელაძის ილუსტრაციები უ. შექაპირის



ნ. ივანტოვი ილუსტრაცია ზღაპრისათვის „მამე და ვაჟიშვილი“

ი. გაბაშვილი „შაშა-ნამეს“ ილუსტრაცია

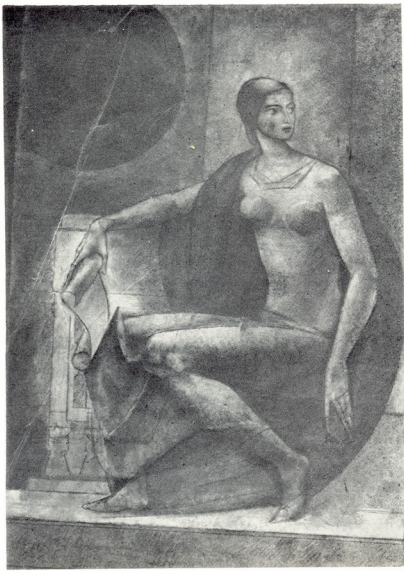
შ. ცხადაძე

ხალხური ზღაპრის ილუსტრაცია





- გ. კალაძე „ბერძენული ხალხური პოეზიის“ დასურათება
- ლ. ცუცქერიძე „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაცია
- თ. მირზაშვილი „კაცია-აღამაინი?!“ ილუსტრაცია



ბიესისათვის „საწყაული საწყაულის წილ“ საყურადღებოა მრავალფიგურიანი კომპოზიციების კარგად მოფიქრებული გადაწყვეტით. მხატვარი ზემომიწვევით ზუსტად ამუშავებს შექსპირის ეპოქის მდიდრულ კოსტუმებს, ისტორიულ ანტიურაფს და „რეკვიზიტს“. ეპიზოდების დასურათებისას იგი უპირატესობას ანიჭებს წმინდა სანახაობით მხარეს, რის გამოც თეატრალურ განწყობას ქმნის, მაგრამ ამას ერთგვარად ეწირება ნაწარმოების შინაგანი არსის გადმოცემა.

სიყვარული და მონღომება ჩააქსოვა თეატრის ახალგაზრდა მხატვარმა მ. ბაქრაძემ ილუსტრაციებში შექსპირის კომედიისათვის „როჯორც გენებოთ“. მათში გამოვლინდა ავტორის კარგი გემოვნება. დასურათებში იგრძნობა იტალიური რენესანსის ოსტატების, კერძოდ, პოტიჩელის ფერწერის გავლენა. მაყურებელი არ შეიძლება არ მოიხიბლოს ფერადოვანი გამის მშვიდი პარმონიულობით. შექსპირის ეპოქის ცოდნა ჩანს თანრულ სცენებში. ნამუშევრები თავისი ხასიათით თეატრალურ მხატვრობას უახლოვდება, რაც ავტორის პროფესიული ინტერესით უნდა ავსხნათ.

გ. წერეთლის ილუსტრაციები „შუმანიკის წამებისათვის“ წიგნის ილუსტრაციისა და მხატვრული გაფორმების დარგში მის თვალსაჩინო ნამუშევრად უნდა მივიჩნიოთ. მხატვარმა შესარულა სუპერი, ყდა, ტიტულ და ილუსტრაციე-

ბი. ნახატებში იგრძნობა ორი საპირისპირო ძალის შეჯახება. აზრობრივ-სიმბოლიური მნიშვნელობა ენიჭება ხის სტილიზებულ გამოსახულებას, რომელსაც, ამჟამინ, დეკორატიული ფუნქციაც აკისრია. წიგნის მხატვრობაში მკაფიოდაა გამოვლენილი ნაწარმოების ფსიქოლოგიური მომენტები.

ილუსტრაციებში ი. ჭავჭავაძის მოთხრობისათვის „კაცია-ადამიანი?!“ ლ. ზამბახიძე ზომიერ გროტესკს მიმართავს ნაწარმოების გმირთა გარეგნობისა და სულიერი ნიშნების საჩვენებლად. ილუსტრაციების ნახატი თავისუფალია, გაბედული, გამოირჩევა ავტორის ხელწერის თვითმყოფადობით.

ახალგაზრდა გრაფიკოსმა კ. ფაჩულიამ გამოფენაზე სამი წიგნისათვის შესრულებული ილუსტრაციები წარმოადგინა. სხვადასხვა მი-



მ. მაღაზონია „შეშანიკის წაშენის“ ილუსტრაცია

დ. ერისთავი „კაცია-ადამიანი?!“ ილუსტრაცია

ზ. ნივარაძე „ბენრიხ IV“-ის ილუსტრაცია







გ. ონიანი ვეცას პოეზია  
ზ. ფონიძე „შეყარებულა თეთიმკვლელობა ცერა  
ზადეთა კუნძულზე“. ილუსტრაცია

დგომითა და განსხვავებული სტილით შესრულებულ ამ ნახატებში გადმოცემულია ლიტერატურულ ნაწარმოებთა სულისკვეთება, დახატულია დამაჯერებელი სახეები. კერძოდ, მხატვრის წარმატებად უნდა მივიჩნიოთ ცურტაველის თხზულების დასურათება.

საბავშვო წიგნის გაფორმების სათავეებთან დგას ელენე ასვლიდიანის მხატვრობა მარკ ტვენის წიგნისათვის „ტომ სოიერის თავგადასავალი“, რომელიც დღესაც უმაღლეს ხელოვნებად და სანიმუშოდ რჩება მაღალი პროფესიონალიზმითა და კულტურით, მშაალისა და ისტორიული ეპოქის ღრმა ცოდნით, მახვილჯონივრულობითა და იუმირით.

საბავშვო ჟურნალი და საბავშვო წიგნი იყო შალვა ცხადაძის პროფესიული მოწოდება და სიყვარული. მის მიერ გაფორმებული საბავშვო ჟურნალები, წიგნები ერთი მთლიანი მხატვრული ერთეულია, გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მხატვრის ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშები — ზღაპრების ილუსტრაციები, რომლებშიც ბავშვებისა და მოზარდების საყვარელი გმირებია გაცოცხლებული.

ბ. ბერძენიშვილმაც დიდი საქმედ გაიხადა საბავშვო წიგნის მხატვრობა. იგი უკვე არაერთი საბავშვო წიგნისა თუ საბავშვო ზღაპრის

დასურათების ავტორია. მის ერთ-ერთ საუკეთესო ნამუშევრად უნდა მივიჩნიოთ ილუსტრაციები ქართული ხალხური ზღაპრისათვის „ვინც საქმე გააკეთოს, პურიც იმანა ჭამოსო“. ბ. ბერძენიშვილის ეს ნახატები, რომლებიც ქართული ხალხური ხელოვნებიდან იღებს სათავეს, თანამედროვე ენაზეა ამტკიცვლებული. მხატვარი ღიმილით და სიყვარულით მოგვითხრობს საინტერესო ამბებზე. თითოეული ილუსტრაცია მისივე შეთხზულ ახალ-ახალ ზღაპარსა ჰკვავს. შეიძლება ითქვას, მხატვარი ზღაპრით ამდღრებს ნახატს, ხოლო ნახატით — ზღაპარს, ნამუშევრები ბავშვებისადმი სიყვარულითაა შთაგონებული, ამიტომაცაა პატარებისათვის ასე ადვილად გასაგები და მასობელი.

მხატვრის ხელწერის თავისებურებებითაა აღბეჭდილი ნ. ივანტოვის საბავშვო წიგნის გრაფიკაც. ილუსტრაციები ზღაპრისათვის „მამა და ვაჟიშვილი“ წიგნის მთელ ფურცელს ავსებს. თვით ფონზე გათამაშებულია მოლურჯო-მიმწვანო ლაქები და ამ ფერადღვან ლაქებზეა აგებული კომპოზიცია. ნახატის მკაფიო გამოსახველობა გვეხმარება ზღაპრის სახეების, ხასიათების აღქმას. მხატვარი არ ერიდება პირთბითობას, ვინაიდან იცის, რომ ბავშვს მდიდარი წარმოსახვა და ფანტაზია აქვს.



ლ. შენგელია

ილუსტრაცია გ. კუხელშეისტერის ნაწარმოებისათვის „რაც შორს გააყურებ ცას, მით უფრო მეტი ვარსკვლავია“

გ. ქლიბაძე

„ღაღის ზღაპრების“ ილუსტრაცია



ასევე საინტერესოდ, დიდი კულტურითა და გემოვნებით, ბავშვის ფსიქოლოგიის ცოდნითაა შესრულებული გ. გორდელაძის, ჯ. ლოლუას, დ. ხახუტაშვილის, თ. ჯიშკარიანის, გ. ქვლივიძის, თ. თვავაძისა და სხვათა მიერ საბავშვო წიგნების გაფორმება-დასურათება.

წიგნის გრაფიკასთან შედარებით ესტამპი გამოყენებაზე გაცილებით არასრულად იყო წარმოდგენილი. ქართულმა ესტამპმა კი დღეისათვის დიდი და საინტერესო გზა გაიარა. ძალზე ფართოა მისი შესაძლებლობანი, როგორც გამოხატვის ტექნიკური საშუალებების მხრივ, ისე თვით ნაწარმოებთა მიტანის მხრივ მაყურებელთან: ესტამპის ერთ-ერთი დიდი ღირსება ხომ მის გამრავლებაშია. ამასთან, ანაბეჭდის ზრავალფეროვანი ტექნიკა და თავისებური ტექნიკური ხერხები მხატვრებს საინტერესო მიღებებისა და მიგნებების წინაშე აყენებს. ამას ადასტურებს არა მხოლოდ უკვე ვრცელი ბიოგრაფიის მქონე გრაფიკოსთა, არამედ ახალგაზრდების ნამუშევრებიც. უთუოდ დიდად ნაყოფიერია მთელი რიგი ახალგაზრდა მხატვრის შემოქმედებითი შრომა თფორტის, ლინოგრაფიის, ქაილოგრაფიის ტექნიკის ათვისებასა და საკუთარი ფინის შემუშავების საქმეში. ისინი ფართო გასაქანს აძლევენ ფანტაზიას, გაბედულად

მიმართავენ მხატვრულ პირობითობას, სიმბოლიკას.

თანამედროვე ესტამპის მთავარი გმირია საბჭოთა ადამიანი. მხატვრების ყურადღება სწორედ მისდამია მიმართული. თავინათ ნაწარმოებებში ისინი ასახავენ მევენ ხალხის მოღვაწეობას, მის გმირობას მშვიდობიან შრომას თუ მტერთან შერკინებაში, ასახავენ ადამიანის ყოველდღიურ საქმიანობას, ქაინიან კონკრეტულ და ზოგად პორტრეტულ სახეებს.

დ. გაბაშვილის ხელოვნება პორტრეტულ ეანრსა და წიგნის გრაფიკაში კარგად გამოჩნდა გამოყენაზე წარმოდგენილ ნაწარმოებებში. ენერგიულად მოხაზული, სუბლტურულად გამოკვეთილი პლასტიკური ფორმები ცოცხლად წარმოგვიდგენს მხატვრის მოდელთა სახის იერსა თუ შინაგან ხასიათს.

მხატვრული აზრის ლაბიდარული მოწოდება, ეპიკურობა, მონუმენტურობა ახასიათებს თ. ყუბანიშვილის ლინოგრაფიურებს „პოემები ქაში“.

ფერად ლითოგრაფიაში მრავალი წელია ნაყოფიერად მუშაობს ეთერ ანდრონიკაშვილი. მან მიაკვლია ამ ტექნიკის საინტერესო შესაძლებლობას და მისი სპეციფიკის გათვალისწინებით მაღალმხატვრული ნამუშევრები შექმნა. ექსპოზიციაში იყო ფურცლები სერიიდან „სოფლის მე-



გ. ლოლუა „ტომ სოიერის თავგადასავლის“ ილუსტრაცია

ურნეობა“, „რუსთავი“, „ხრამქისი“ და სხვა რომლებიც გამოირჩევიან მხატვრის ხელწერილის ნიშანდობლივი ერთგვარი სახეიშო დეკორატიულობით. ფერადობანი ლაქების ღამაში მონაცვლეობა, მოძარგი შტრიხები შინაგანი ექსპრესიით, მღვლეარებით ასეგბს ანდრონიკაშვილის ნამუშევრებს და ეს მღვლეარება მყურებელსაც გადაცემს.

დ. ნოდის კუბის სერიის თითოეულ ფურცელს საფუძვლად კონკრეტული სიუჟეტი უდევს („მეთევზეები“, „კუბელი ქალები“, „ველოსიპედი-სტი“ და სხვა). მხატვარი ახერხებს უჩვეულო ეგზოტიკის, შთაბეჭდილებებისა და განწყობილების ორიგინალურად გამოსატყვისს. ხაზებისა და რუხი ფერის სხვადასხვა ტონალობის თხელი ლაქების გამოყენებით იგი ქმნის დასურულეულ, კომპაქტურ კომპოზიციებს. ეს სერია განსაკუთრებით გამოირჩევა გრაფიკულად დახვეწილი, მსუბუქი და ლალი შესრულების მანერით. კომპოზიციები თითქმის მთლიანადაა შევსებული ორნამენტული ფაქიზად გამოყვანილი ადამიანის ფიგურებით, სტილიზებულ საგანთა გამოსახულებით, რაც განსაკუთრებით აძლიერებს ფურცლების ერთგვარ დეკორატიულ ხასიათს და ელერადობას.

დეკორატიულობის მახვილი გრძობითაა დაჯილდოებული ამირ კაკაბაძეც, მაგრამ მისი მხატვრული აზროვნება განსხვავებულია, უფრო დინჯი და ჩაღრმავებულია. მის ნამუშევრებში იგრძობა მეტი სიმკაცრე, რიტმულობისაკენ სწრაფვისას. კაკაბაძისეული დეკორატიულობა არა ფერწერული ექსპრესიიდან, არამედ გრაფიკული პირობითიდან მომდინარეობს. ასეთია მისი „თუშეთის“, „ხვანეთის“ ამსახველი ესტამპები.

სადაღ, უშუალოდ, გარეგნული ეფექტების გარეშე მოგვიხირობს გ. დლონტი ჩვენი ცხოვრების ყოველდღიურობაზე. იგი ოსტატურად ფლობს და სრულად აღვსნს შერეული ტექნიკის გამომსახველობით შესაძლებლობებს. მხატვარი გამოფენაზე წარსდგა ათი სხვადასხვა ხასიათისა და შინაარსის ნამუშევრით. აქედან „ურბულთ ცა“, „ადეამვილობა“, „დასვენება“ და სხვა უკანასკნელ ხანს შესრულებული ესტამპებია. მხატვარი ცდილობს ადამიანის ჩვეულ, ბუნებრივ გარემოში გამოაღლინოს მისი შინაგანი ხასიათი, ბუნება („დასვენება“, „დედაშვილობა“). გ. დლონტი მარჯედ იყენებს ნაირგვარ გრაფიკულ საშუალებებს, რითაც მეტყველებს მატებს სურათის სანახაობით მხარეს.

სიმბოლიკის ზერხების ორიგინალური გამოყენებით ხასიათდება გ. წერეთლის ახალი გრაფიკული სერიები — „ცისარტყლა“ და „ახალგაზრობა და სპორტი“. პოეტური განწყობით, მდიდარი წარმოსახვით გვხიბლავს სერია „ცისარტყლა“, რომელშიც მხატვარი ქმნის ნაწილირიზით აღსასვე „ზღაპრულ“ კომპოზი-

გ. ლლონტი

დასვენება



ციებს. გ. წერეთელი მეტყველად უხამებს ერთმანეთს ლოკალური ლურჯი ფერის ფონსა და ადამიანების, საგნებისა და ცისარტყელის გამოსახულებათა ღია ფერის ლაქებს, ხოლო კონკრეტული ხაზისა და წვრილი შტრიხების გამოყენებით აძლიერებს კომპოზიციის სიმრტყობრივ-დეკორატიულ ხასიათს.

აქტუალური, ცხოვრებისეული თემატიკა საინტერესოდაა გახსნილი და გადმოცემული მ. ჯაფარიძის გრაფიკულ სერიებში „ახალი მსხვილი“, ბ. გაგნიძის ესტამპში „მესამე სემესტრი“, ზ. დვისიძის ფურცელში „ჩემი სოფელი“ და სხვათა ესტამპებში.

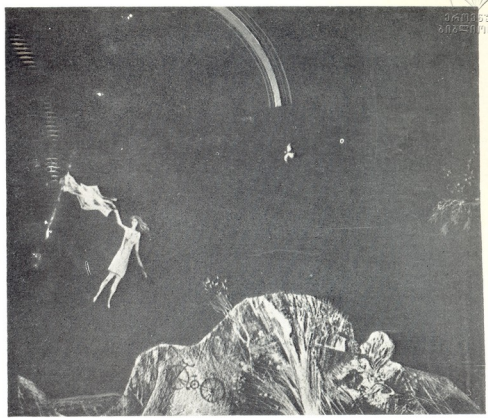
ჩამოყალიბებულ, მომწიფებულ ოსტატად გვევლინება ა. თევზაძე ახალ ნამუშევრებში, სადაც იგი წვრილი, მსუბუქი შტრიხების ბადით, ჩრდილ-სინათლის პარმონიული მეზღვრით ასერხებს შექმნას ნატოფი, მეტყველი კომპოზიციები. სიბოძო და უშუალობა იხატება ბავშვის ფიტურაში მის ახალ ესტამპში „ლია“, ხოლო ფურცელში „წვიმის შემდეგ“ მან ცოცხლად, ბუნებრივად გადმოგვცა მომენტის განწყობილება.

საინტერესო ნამუშევრებით წარსდგა გამოფენაზე ა. რიჩინაშვილი. ახალ გრაფიკულ სერიაში „ჯამბაზები“ მხატვარს სურს აღბეჭდოს ღრმა ადამიანური განცდები და გრძობები. ნაწარმოებთა აზრისა და მომენტის შინაგანი დაძაბულობის გადმოცემას მხატვარი აღწევს მკვალი კონტურის მკვეთარი ხშირი შტრიხებისა და ნეიტრალური ფონის ურთიერთდაპირისპირებით.

ახლებური, ორიგინალური მხატვრული ინტერპრეტაცია ჩანს შ. დედანაშვილის ახალ ესტამპებში („ბინდი“, „გაზაფხული“, „შემოდგომის დღია“). მხატვრის ეს ნამუშევრები საინტერესოა როგორც მხატვრული გაზარების თვალსაზრისით, ისე ტექნიკური ხელწერითაც, გამოირჩევა მდიდარი მხატვრული ფანტაზიითა და პოეტური მეტაფორებით. ჩრდილ-სინათლის ტონალური გრადაცია ნახატებს პაეროენებას ანიჭებს.

ჩანაფიქრის ორიგინალური გადაწყვეტით, შესრულების ახლებური მანერით, მსალის სპეციფიკის ცოდნით გამოირჩევა ლ. ზამზახიძის „ეპატრტი“, „კორწილი სოფლად“ და „ჩქეში“, დ. ვარამვილის „ვასიერნება“ და „მუსიკის პანგები“, ნ. ცინცაძის „ვილიონი“ და სხვ.

ძნელია შეეხო მხატვართა რამდენიმე თაობის მიერ შესრულებულ ყველა ნამუშევარს, რომელიც ამ ერეკლ გამოფენაზე იყო გამოტანილი. ერთი კი ცხადია — დღესდღეობით ქართულ საბჭოთა გრაფიკოსებს მნიშვნელოვანი წარმატებები აქვთ მოპოვებული. ეს დარგი აღმავლობის გზაზე დგას. მხატვრები ეძებენ, ახორციელებენ, სწავლობენ, მაღალმხატვრული ნაწარმოებებით ამდიდრებენ ქართულ სახვით ხელოვნებას.



ა. წერეთელი

ცისარტყლა

ა. თევზაძე

მხატვარი



# სულხან ცინცაძის საქმიანობის მინიატიურები

## რუსუდან წურჭუშია

მს არ არის რევენია სულხან ცინცაძის ახალ საკვარტეტო მინიატიურებზე. მასში გამოთქმული მოსაზრებები ერთნაირად შეეხება მათაც და აღმრინდლებსაც, რადგან სხვადასხვა დროს შექმნილი ეს პატარა პიესები მათი ავტორის მხატვრული ხედვის ერთიანობით არიან აღბეჭდილინი. ახალმა ციკლმა<sup>1</sup> კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ ამ ეპოსის ს. ცინცაძისათვის არც თავიდან მქონდა მხოლოდ საკვარტეტო წერის სრულყოფის საკენ მიმართული ცდების მნიშვნელობა. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია მათი შექმნის პროლოგაც: როგორც ცნობილია, კომპოზიტორის წარმატებული გამოსვლა შემოქმედებით სარბიერულზე სწორედ სამი საკვარტეტო მინიატიურით („ინდი-მინდი“, „ლაღა“ და „საჭილაო“) აღინიშნა. ორი წლის შემდეგ ამ პიესებისა და მეორე სიმებიანი კვარტეტისათვის ს. ცინცაძეს სა-

ხელმწიფო პრემია მიენიჭა. მესამე კვარტეტის შემდეგ (1950) იგი წერს 5 პიესისაგან შემდგარი მინიატიურების ციკლს (1951); მეოთხის პარალელურად (1955) 6 მინიატიურას სხვადასხვა ქვეყნის ხალხთა სიმღერებისა და ცეკვების თემებზე. მას შემდეგ ოცნე მტმა წელმა განვლო. ცხადია, ამ ხნის განმავლობაში ს. ცინცაძის შემოქმედება გამდიდრდა სხვადასხვა ეპოსის ნაწარმოებებით — ახლა იგი მთელი რიგი მუსიკალურ-დრამატული, სიმფონიური და საკონცერტო ქმნილებების ავტორია, საკვარტეტო მუსიკის საკვანოდ აღიარებული ოსტატი. რასაკვირველია, ამ წლების მანძილზე მისმა მუსიკამ თვისობრივად იცვალა სახე: უფრო პირქუში, მკაცრი გახდა მისი საერთო ემოციური ტონუსი, გაღრმავდა შინაგანი კონფლიქტები, ჭარბულმა ლირიკამ, ხალხური პოეტურ-მუსიკალური სამყაროს ცხოველყოფილი ძალით რომ საზრდობოდა, გამაძვრებულ ფსიქოლოგიზმს დაუთმო ადგილი. ყველა ეს ტენდენცია მკვეთრად გამოვლინდა IX კვარტეტში (1978 წ.). ის ფაქტი, რომ ამ ნაწარმოების თანადროულად ს. ცინცაძემ ხალხურ თემებზე მინიატიურების ახალი ციკლი შექმნა, კომპოზიტორის საკვარტეტო სტილის ტევადობასთან ერთად მისი მხატვრული ინტერესების გარკვეულ მიმართებაზეც მიუთითებს.

ს. ცინცაძის მთელი შემოქმედება მკაფიო ეროვნული იერით გამოირჩევა. მის მუსიკაში ყოველთვის შეიგრძნობა ფოლკლორის ნაყოფიერი გავლენა, თუმცა სხვადასხვა პერიოდისა და ეპოსის ნაწარმოებებში კომპოზიტორი ხალხური შემოქმედებისადმი განსხვავებულ დამოკიდებულებას ავლენს. ხალხური მუსიკა, ცხადია, მყარი საფუძველია ეროვნული ხასიათის შესაქმნელად. მაგრამ, როგორც ცნობილია, ეროვნული ფოლკლორზე არ დაიყვანება. ეროვნულში, კერძოდ, ქართულში, იგულისხმება ქართული სინამდვილის ის განმეორებლობა, რომელიც მუსიკალური ნაწარმოების მხატვრულ შინაარსსა თუ საერთო განწყობაში აისახება. ამ მნიშვნელობით ს. ცინცაძის დამოკიდებულებას ეროვნულთან პოზიციების სიმტკიცე გამოარჩევს — მისი აღმრინდელი ნაწარმოებები გარკვეული თვალსაზრისით ეროვნული ფსიქიკის მხატვრულ-ემოციური სფეროს ობიექტური ასახვა, ნი-იანი წლებიდან კი ეროვნულის მისეულ გაგებაში სულ უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს სუბიექტური საწყისი. თანამედროვე ქართული (და არა მარტო ქართული) მუსიკის განვითარების ფონზე ასეთი ევოლუცია სავისებო ბუნებრივად გამოიყურება. ჩვენი პროფესიული მუსიკალური კულტურა თავიდანვე ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენდა, მაგრამ დღეს მწელი არაა შეფინშით, თუ როგორ ფართოვდებოდა ეროვნულის ცნება. უკანასკნელი 15-20 წლის მანძილზეც კი ახალი

<sup>1</sup> საკვარტეტო მინიატიურების ახალი ციკლი შექმნა 1978 წელს. მასში შევიდა 12 პიესა: „ოლიოა“, „ნანა“, „ხორბლი“, „ეკირია“, „წინაყარია“, „ცოლი განოდგულა“, „სისატურა“, „სოფლური ცეკვა“, „ციცინათულა“, „განდაგანა“, „ჩონგურა“, „ხასანგეურა“.

მაცხილები განჩნდა ხალხურის გააზრებაში, მისმა ზოგიერთმა მხარემ განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა, სხვა — მთრე პლანზე გადავიდა და ა. შ. ეს პროცესი აქტიურად წარმოართა სულხან ცინცაძის შეღოქმედებებშიც. კომპოზიტორის ურთიერთობა ფოლკლორთან იმდენად გაშუალებული გახდა, რომ ბოლო 10-15 წლის მანძილზე შექმნილ ნაწარმოებებში ეროვნული უპირატესად მათი ავტორის ტემპერამენტში, მუსიკის საერთო ემოციურ-ფსიქოლოგიურ ტონუსში, ჩვენი სინამდვილის პულსაციის შეგრძნებაში ვლინდება. ამა-სთან, ს. ცინცაძის ამავე წლების ნაწარმოებების ანალოზი გვარწმუნებს, რომ მათში ბევრი რამაა შემოტანილი ხალხური გამოშასხველობის სფეროდან.

ამ თვალსაზრისით საკვარტეტო მინიატიურებს გამორჩეული ადგილი უჭირავთ კომპოზიტორის შემოქმედებაში. ს. ცინცაძემ მათში ხელსუბღელა შეინარჩუნა ეროვნული გამოსახვის ის ფორმა, რომელსაც პირველ მინიატურებში ვხვდებით. ჩვეულებრივ, როცა კომპოზიტორი ფოლკლორის მიმართავს, იგი თავისი ხალხის არა მარტო მუსიკალურ, არამედ საზოგადოდ მისი მხატვრული აზროვნების სამყაროში იჭრება. ეს უკანასკნელი კი განუყოფელ ერთიანობაშია იმ ისტორიულ, სოციალურ-ყოფით ფაქტორებთან, რომლებიც ეროვნულ ფსიქიკას აყალიბებენ. ამიტომ ის მუსიკალური ნაწარმოებები, რომლებშიც ხალხური გამოშასხველობის მთელი კომპლექსია შენარჩუნებული, როგორც ამას ცინცაძის საკვარტეტო მინიატურებში აქვს ადგილი, თბივქტურად არსებულ ეროვნულ გამოსახვენ. სინამდვილის ამდგვარი ასახვა უმოკლესად ეროვნული კულტურების განვითარების დასაწყისი ეტაპითვისა დამახასიათებელი, მაგრამ ს. ცინცაძისთან ეროვნულის გააზრების ეს ფორმა უკიდურესად გაშუალებული დგარდით გვხვდება და კომპოზიტორი მხატვრული დამაჯერებლობით ასახულებს კიდევ მის უფლებას არსებობაზე.

საკვარტეტო მინიატიურები (1955 წ. შექმნილი ნ პიესის გარდა) ქართული მუსიკალური ფოლკლორის წიაღიდანაა ამოზრდილი და ყოველ მათგანში ს. ცინცაძე ხალხური მასლის დამუშავების ერთ პრინციპს ეყრდნობა. ეს არის ხალხური პირველწყაროს უშუალო გამოყენების პირველადი ფორმა, როცა კომპოზიტორი მიისწრაფვის შესაძლო სისრული შეინარჩუნოს ხალხური ჟანრულ-ინტონაციური კომპლექსის მთელი გამოშასხველობა, სტრუქტურა და, ამავე დროს, გადიტანოს იგი სხვა ტემპრულ ატმოსფეროში. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ხალხური მასალა არ არის შეუღლებული საკუთრივ კომპოზიტორულ თემატურ მასალასთან.

აქ ერთი შენიშვნა სისუხსისათვის: ცნობილია, რომ ტერმინი „ჟანრი“ მუსიკისცოდნეობაში სხვადასხვა მნიშვნელობით იხმარება. ფართო გაგებით იგი მუსიკის განზოგადებულ დახასიათებას

გულისხმობს — მაგალითად, ლირიკული, დრამატული და ა. შ. ხშირ შემთხვევაში ეს ტერმინი კონკრეტული შინაარსობრივი, კერძოდ, ყოფითი მნიშვნელობითაც გამოიყენება — მაგალითად, ეპიკური მთლიანად — სასიმღერო, საცეკვაო, სკერცოზული და ა. შ. ამასთან, სიმღერა თავისთავად მუსიკალური ჟანრი, შრომის სიმღერა—ხალხური სასიმღერო შემოქმედების ერთ-ერთი ჟანრი და ა. შ. როდესაც ვამბობთ „ფოლკლორული ჟანრულ-ინტონაციური კომპლექსი“, აქ „ჟანრული“ დატვირთვით მისი ყველაზე ფართო მნიშვნელობით, რომელიც ხალხური მუსიკის რიტმულ-ინტონაციურ და კილო-პარმონიულ ხასიათსაც გულისხმობს და ამასთან ერთად, მის სასოციალურ კავშირებზე, ყოფით და ემოციურ-ფსიქოლოგიურ თვისებებზეც მიგვანიშნებს. სწორედ ამ თვალსაზრისითაა შესაძლებელი ლაპარაკი ხალხური ჟანრულ-ინტონაციური კომპლექსის უცვლელად გადმოტანის შესახებ. ს. ცინცაძის საკვარტეტო მინიატურებში — ტექსტთან ერთად მათში კომპოზიტორი ინარჩუნებს ხალხური შემსრულებლობისათვის დამახასიათებელი ინტონირების თავისებურებებსაც.

საკვარტეტო მინიატიურებისათვის დამახასიათებელი ცინცაძისეული მიდგომა ხალხური მასალისადმი იმ მეთოდის ანალოგურია, რომელსაც პირველი ქართული ინსტრუმენტული პიესების ავტორები იყენებდნენ 20-იან წლებში. ამ პერიოდის ინსტრუმენტული ნაწარმოებების დრამატურ-გინის დასაყრდენიც ფოლკლორული ჟანრულ-ინტონაციური კომპლექსი იყო, კომპოზიტორი კი მას საორკესტრო ფაქტურას უხმებდა. რასაკვირველია, ასეთი გარდასახვა ჯერ კიდევ ვერ უზრუნველყოფს ხალხური მასალისათვის სპეციფიური ინსტრუმენტული ხასიათის მინიჭებას. 20-იან წლებში ქართველ კომპოზიტორთა ძიებებს არსებითად კლასიკური ინსტრუმენტული ფორმების ათვისებისა და ეროვნული სტილის შექმნისკენ მისწრაფება განსაზღვრავდა. სირთულე მდგომარეობდა ხალხური მუსიკის იმ სტრუქტურულ და-სრულებულიობის აღსაფასო, რომელიც მისი ეოკალური ბუნებიდან გამოიმდინარეობს და ინსტრუმენტული განვითარების კლასიკურ პრინციპებს ძნელად ჰგონს. იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც ეროვნული ინტონაციური კომპლექსის სრულად გამოყენებას ემყარება — ეს კი ხალხურთან დამოკიდებულების ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი იყო ამ პერიოდში — ინსტრუმენტული აზროვნების სპეციფიკას ეწინააღმდეგება არა იმდენად თემატური მასალის ჩვენების ხასიათი, რამდენადაც განვითარების ინტერტობა. გარდასახვის აქტიურობისათვის კი ხალხური სიმღერის სტრუქტურაში ქმედითი ჩარევა, მილიანი ჟანრულ-ინტონაციური კომპლექსისადმი დიფერენცირებული მიდგომა იყო აუცილებელი. თავისი ჩასახვისას ეროვნული ინსტრუმენტული აზროვნება ხალხურ

მუსიკასთან ასეთი ურთიერთობისათვის ჯერ კიდევ არ იყო მიმოწეფებული. პირველი რიგის ამოცანა კლასიკურა ინსტრუმენტული ფორმების დასრულებაში მდგომარეობდა და კომპოზიტორების კდაც იქეთ იყო მიმართული, ხალხური სიმღერა როგორმე უკეთ „მოთავსებინა“ მისთვის უცხო დრამატურგიაში. 20-იანი წლების ტიპიურ მოვლენებს გ. კილაძის „ქართული სიუიტი“ და ი. ტუცკიას საკვარტეტო მინიატიურა „ჩელს“ ყველაფერთან ერთად იმბიტოვაც წარმოადგენენ, რომ მათში აშკარად გამოიკვეთა ხალხურთან დამოკიდებულების ორი ტენდენცია. პირველი გულისხმობდა ისეთი ფოლკლორული ნიმუშების შერჩევას, რომელიც არსებითი ცვლილებების გარეშე მოერგებოდა კლასიკურ ინსტრუმენტულ ფორმას. ასეთი მიდგომის თვალსაჩინო მაგალითია „ქართული სიუიტი“. გურული „მუხე შინას“ გამომსახველობის განმსახვრელ კონერტულ ნიმუშებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია ცვალებადი კილის მინორული შეფერილობა (ეოლიური), ხალხურ მელოდიკაში საკმაოდ იშვიათი საწყისი კვარტული საქცევი და რბილად სინკოპირებული რიტმი. გამომსახველობის ამ და სხვა ელემენტთა ერთობლიობა საოცარი პარმონიულობით აღბეჭდილ პოეტურ-მუსიკალურ სამყაროს ქმნის და გ. კილაძეც სიუიტის I ნაწილში — „ლორიკული“ ამ შერჩენების ინსტრუმენტულ ვლერადობაში გადმოხანისაქვენ მიისწრაფვის. II ნაწილში, „იუმორისტული“, აგრეთვე გურული სახუმარო სიმღერა გამოყენებული. მახვილონივრულად შერჩეული ტემპური კოლორიტით (აქ არის ფაგოტის სკერცოზული ოსტინატური „ბანიც“, კობოების მინორული დუეტიცა და ხალხური საკრავების იმიტაციაც დამახასიათებელი „ცარიელი“ კვირებით) კომპოზიტორი ხალხური პირველწყაროს ჟანრულ სახეებს აცოცხლებს. III ნაწილში — „საქორწილო“ — გურული „ეიდას“ დინამური სტრუქტურა ადვილად შევიდა სიუიტის ფინალის საერთო კომპოზიციაში. „ქართულ სიუიტაში“ კომპოზიტორი მთლიანად ხალხურ სფეროშია, გამოყენებულ ფოლკლორულ ნიმუშებს დამახასიათებლობას უნაჩრუნებს და თავის მხატვრულ მიზანს ხალხურ მასალაზე კლასიკური ინსტრუმენტული ფორმის მოვრგებებაში ხედავს. ასეთივე მიზანს ისახავდა ი. ტუცკიაც საკვარტეტო მინიატიურაში „ჩელს“, თუმცა მასში ხალხურთან დამოკიდებულების მეორე ტენდენცია მკაფიოდ. იმისათვის, რომ ფოლკლორული მასალა ინსტრუმენტული წერის კლასიკურ ნორმებს შეეთავსოს, კომპოზიტორი ანეიტრალურ ხალხურ დამახასიათებლობას. მაგალითად, კილოურ და რიტმულ-ინტონაციურ შემპირისპირებაზე დამყარებული ხალხური „ჩელს“ რთული სტრუქტურა ტუცკიას საკვარტეტო მინიატიურაში სქემატურ ხასიათს იღებს. ამასთან, ამ შემთხვევას ხალხური აზროვნების სფეროში აქტიური შერჩის ნიმუშადაც ვერ ჩავთვლით. პირველწყაროს სტრუქტურა

რა აქ არსებითად გამარტევიებულია, მისი დამახასიათებლობა — შერბილებული. კომპოზიტორმა ხალხურ სიმღერას „მონხანა“ ყველაზე სახასიათო საქცევიები და მასალის რჩემულ-ინტონაციური განვითარებას აშკარად გამოხატული ზოგადვერობული ხასიათი მისცა. ამასთან, ტუცკიას მინიატიურაში ნაკლებადაა გამოვალისწინებული საკვარტეტო ვლერადობის საციფიკა, ფაქტურა ძირითადი ერთგვაროვანია. ასევე ერთგვაროვანია საშემსრულებლო შტრუხებიც. კომპოზიტორმა შემდეგ ასახლი რედაქცია გაუკეთა „ჩელს“ — საკვარტეტო მინიატიურა გადასწავლა სიმეზბინი ორკესტრისათვის, რომლის ხმოვანების სიმკვრივე მართლაც უკეთ იმსადაგა მის ფაქტურას.

მე პრობლემების გადაწყვეტის თვალსაზრისით, რომელიც 20-იან წლებში იდგა ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის წინაშე, კილაძის „ქართულ სიუიტას“ და ტუცკიას — „ჩელსას“ განსაკუთრებული მხატვრული მოვლენების რიცხვს ვერ მივაკუთვნებთ. მათში, ისევე, როგორც ამავე პერიოდის სხვა ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში, ჯერ კიდევ არ შეიძლება ლაბრაკი ხალხური ხასიმღერო შემოქმედების თავისებურებათა ინსტრუმენტული აზროვნებისათვის საციფიკო ფორმებში გარდასახვაზე. მაგრამ, ამასთან, მათში გამოიკვეთა თვითმყოფადი ეროვნული სტილის ძიებების სწორი მიმართება, რომელიც პროფესიული და ხალხური შემოქმედების მჭიდრო ურთიერთავსების თვალისწინება და, რომელმაც არსებითად განსაზღვრა ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების ხასიათი. ხ. ცინცაძის საკვარტეტო მინიატიურებში, ერთის შესხედვით, ხალხურ მასალაზე მუშაობის იფივე ტრადიციაც განმეორდა.

ისმება კითხვა: მაშ, რ არსებითი განსხვავება 20-იანი წლების ინსტრუმენტული მუსიკის ნიმუშებსა და სულხან ცინცაძის საკვარტეტო მინიატიურებს შორის, რაში გამოიხატა მათი ახალი თვისობრიობა? მინიატიურები მხატვრული განუმეორებლობით აღბეჭდილი პიესებია, რომლებშიც ხალხურ სახასიათის ავტორი საკვარტეტო განრისათვის საციფიკო გამომსახველობაში გადინახავს. ამ პიესებში საციფიკოურობის უპირველესი პირობა სადა და ამავე დროს ვირტუოზულად დამუშავებული, ხალხურ მასალაზე შესანიშნავად მორგებული საკვარტეტო ფაქტურაა. გამომსახველობის ყველა საშუალება ერთი მიზნისაკენაა წარმართული—ნაირფერი გასაღოს სიმეზბინი კვარტეტის ელერადობა, სახასიათო განწყობის შესაქმნელად ორგანულად შეახამოს საციფიკოური საკვარტეტო და ხალხური ინტონირების თავისებურებები. მისი ჩანაფიქრის რეალიზაცია განსაკუთრებით ეფექტურს ხდის მასალის გადმოცემის ლაკონიურობა. მინიატიურებში კომპოზიტორის ფანტაზია სიმეზბინი კვარტეტის მდიდარ ტემპრულ-ფაქტურულ შესაძლებლობებს მიმართავს და ამ სფეროში ნამ-



დელი მსატერულ მიგნებებს გვთავაზობს. მაგალითად, პიესების კომპოზიცია კულტურულად მცირე კონტრასტული ეპიზოდების სვლას იყვარება. ყოველ ახალ ეპიზოდში ხმების რიტმულ-ინტონაციური ორგანიზაცია თითქმის ყოველთვის ახალ ფაქტურულ კომბინაცია იძლევა, რაც განუწყვეტელი განვითარების, მუსიკალური აზრის გამომდებელი განახლების შთაბეჭდილებას ქმნის. მათში კომპოზიტორმა განვითარების ისეთ პრინციპს მიაგნო, რომელიც ეროვნული პოლიფონიური აზროვნების ბუნებრივადანაც გამომდინარეობს და ინსტრუმენტულ ფორმაში ხალხური ანტი-ინტონაციური კომპლექსის ინერტულობის გადალახვასაც უზრუნველყოფს. მობილური ფაქტურა ს. ცინცაძის საკვარტეტო მინიატიურებში ფორმისშემქმნელ როლს ასრულებს. სტილის ეს თავისებურება, რომელსაც პირველსავე მინიატიურებში ვხვდებით, განსაკუთრებით დიდ მნიშვნელობას იძენს მის საკვარტეტო შემოქმედებაში VI კვარტეტის შექმნის დროიდან, როცა დრამატურების დასაბრუნებელი ერთი მუსიკალური სახე, ერთი რიტმულ-ინტონაციური კომპლექსი ხდება და ფაქტურის მობილურობა განვითარების დინამიზირების აქტიურ საშუალებად იქცევა.

საკვარტეტო პიესებში ხალხურ თემებზე სულსან ცინცაძე უმოკლესად ისეთ ფოლკლორულ წყაროებს მიმართავს, რომელთა სტრუქტურა შესაძლებლობას იძლევა სიმღერის მიეღი ქანრულ-ინტონაციური კომპლექსი არა მარტო მოთავსდეს მინიატიურულ ფორმაში, არამედ რამდენჯერმე განმეორდეს კიდევ. ამ პიესებში მუსიკალური ფორმა საინტერესოა დასრულებულობითა და სიცხადით. (ხალხური კულტურ-ვარიაციული და მარტივი ორ და სამწაწილიანი ფორმების სინთეზი). თემატური მასალის მრავალგზის განმეორებისას ძვლარდობის მრავალფეროვნებაში დიდი წვლილი შეაქვს ოსტატურად შერჩეულ საშემსრულებლო შტრიხებს. ამასთან, თითოეული მათგანი ახლებურ გამომსახველობას იძენს ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში. მაგალითად, განტვირთულ ფერად სიფრქვეში ალტის კვარტული ფერადულებებისა და პირველი ვიოლინის pizzicato-ს პიანისიმოზე შეხამება „მწყვეთურში“ გამჭვირვალის, პაეროვნების შეგრძობისა ბადებს. ამისგან განსხვავებით, სულ სხვა შთაბეჭდილებას ახდენს მინიატურა „წიწყარის“ ფლავილეტები — D<sub>7</sub> სი ბეგრებზე ერთ სიმზე (Sul G) ფლავილეტებით ურუმესად შესრულებული გლისანდლები ობერტონებით მდიდარ მკლერ ფონს ქმნიან, რომელსაც ზედ ვიოლინობის იმპროვიზაციული მელოდია ედება.

თვით საკვარტეტო მინიატიურებშიც ფაქტურის მრავალფეროვნება განვითარების ერთგვაროვან ხერხებს არ იყვარება. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა „ოლია“. ამ ხალხური სიმღერის ურთულესი სტრუქტურა ს. ცინცაძის მასალის განვითარების

სხვა პრინციპს კარნახობს. კომპოზიციის თავისებურებები შეუდარებლად ხდის მინიატიურის ფუნქციონირებას მთელი კომპლექსის განმეორებას, ამიტომ აქ ფაქტურის მობილურობა თვით პირველწყაროს ფაქტურული მრავალფეროვნებიდან გამომდინარეობს. „ოლიაში“ მუსიკალური განვითარების ლოგიკა გამომსახველობის სხვადასხვა ელემენტების (კილო, პარმონია, რიტმი-ინტონაცია, რეგისტრი, ტემპი და სხვ.) კონტრასტულ შეპირისპირებას იყვარება და საკვარტეტო მინიატიურის სტრუქტურაც ამავე ლოგიკას ემორჩილება. ფაქტურის ასეთი მნიშვნელოვანი დრამატურულია და გამომსახველი როლი, ს. ცინცაძის მინიატიურებს რადიკალურად განასხვავებს 20-იანი წლების აღნიშნული ნაწარმოებებისაგან.

ფოლკლორული ქანრულ-ინტონაციური კომპლექსის მთელი სისრულით გამოყენების მეთოდი ერთი შეხედვით, თავისთავად გამორიცხავს ხალხური მასალისადმი დიფერენცირებულ მიდგომას. მუსიკალური კულტურის განვითარების გარკვეულ დონეზე ხალხურთან დამოკიდებულების ამ ორ საპირისპირო პრინციპს კონტრასტულ მსატერულ მოვლენებში, გარკვეული თვალსაზრისით, შეხების წიგნობებიც გაანათა. ასეთ მოვლენებს განეკუთვნება ს. ცინცაძის საკვარტეტო მინიატიურებიც, რომელთა გამომსახველობის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი აქტიური განხვავებული დამახასიათებლობაა. 20-იანი წლების ავტორთაგან განსხვავებით, რომლებიც ხალხური სიმღერის სპეციფიურ დამახასიათებლობას უკეთეს შემთხვევაში ინარჩუნებდნენ, ხშირად კი უფრო ზოგადი აზავებდნენ, ს. ცინცაძე თავის საკვარტეტო მინიატიურებში ხალხური მასალის სახასიათო ელემენტების გამძაფრებისაგან მისიწრაფვის. ეს კი უკვე ნიშნავს ფოლკლორული ქანრულ-ინტონაციური კომპლექსისადმი დიფერენცირებულ მიდგომას, რადგან სახასიათოს გამწვავება მისგან ყველაზე ტიპურის, დამახასიათებლის გამოყოფას, ხსენების გულისხმობს. მინიატიურებში ხალხურთან დამოკიდებულების მთავარი პრინციპი მაინც პირველწყაროს ტექსტის შენარჩუნებაა, ამიტომ სახასიათოს გამწვავება არსებითად სიმღერის კონტექსტის ხარჯზე ხდება. კონტექსტში ხალხური მუსიკის ცოცხალ სულს, მისი ფუნქციონირების, სპეციფიური ინტონირების სფეროს გულსისხმით. ს. ცინცაძე მის მიმართავს როგორც გამომსახველობის ერთ-ერთ ელემენტს და მნიშვნელოვან შინაარსულ და დრამატურულ ფუნქციას აკისრებს.

მაგალითად, ხალხური „საჭიდაოს“ დამახასიათებლობა არსებითად ზურნის სპეციფიურ ინტონირებასა და დოლის თანხლებამია. ორივე ერთად ფოლკლორული პირველწყაროს კონტექსტის სფეროში ძვეს, მისი არსებობის გარემოს ქმნის. დოლის თანხლება რიტმის სიმკვეთრისთვის როლია შემოტანილი, როგორც, მაგალითად, ხალხურ ცეკვებში — აქ მან ფალანგები შერკინების ჯანიო



უნდა აანთოს, ხალხმრავალ შევრებულობაში აღ-  
 ხნებული, ხმაურთან ატმოსფერო უნდა შექმნას.  
 ცინცაძის მინიატურაში სწორედ ეს ორი სახასიათო  
 ელემენტი ხასჯამული — გაბმული ბგერის  
 (ა) ფონზე დაქინებით მოზუზუნე სვეუნდური  
 ინტონაციები, pizzicato-თი ფრთხილად შემო-  
 სული დოლური რიტმი, თანდათან რომ ხურდება,  
 მთელ პიესას აკონტრეტულ სახიერებას ანიჭებს.  
 გამომსახველობის დამახასიათებლობას აძლიერებს  
 უხვად გამოყენებული საშემსრულებლო ხერხებიც  
 (ფორმოლაგი ალტერული გაბმული ბგერები, ტირა-  
 ტა და გლისანდობები კაპიტის ფარგლებში,  
 Sul ponticello, pizz. და arco-ს შეხამება და  
 ხშირი მონაცვლეობა და სხვ.).

ასევე შეიძლება მოვიტყუთ უკვე დასახელებული  
 „წინწყაროს“ მაგალითიც — ეს არ არის სიმე-  
 ნიან კვარტეტში ქართლ-კახური ბერძნული ბა-  
 ნის ინტონირების თავისებურებათა უხრალო გად-  
 მოტანის შემთხვევა. გაბმული ბანი ხშირად აუ-  
 ღვრებიათ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში, მაგრამ  
 მსგავსი ხერხით — არც ერთხელ. კომპოზიტორმა  
 ამ მიგნებით მინიატურებში ხალხური ინტონირე-  
 ბის დამახასიათებლობა გაამწვავა სიმეზიან საე-  
 რავთა სპეციფიური ფლერადობით. ინტერესს იმსა-  
 ხურებს ამ თვალსაზრისით მინიატურა „ოლიაყ“,  
 რომელშიც მრავალრიცხოვანი დამავალი გლის-  
 ანდობით მკვეთრადაა წარმოჩენილი შრომის სი-  
 მღერის შესრულების მანერა-შეძახილები ფრაზე-  
 ბის ბოლოს. ასევე ხასჯამულია სიმღერის კულ-  
 მინაციაზე გუნდის მიერ დამარჯვლით „ოლი-  
 იას“ წარმოთქმის ეფექტი, ხოლო მინიატურ-  
 რის დასკვნით მონაკვეთში შემოტანილი ხერხი  
 (ალტის ღია სიმზეზე ხელის დარტყმით ტაქტის  
 ძლიერი დროს გამოყოფა) ხალხური პირველწყა-  
 რის დაბოლოებისათვის დამახასიათებელი დი-  
 ნამიური ნიუანსირების ასოციაციას ბადებს.

საზოგადოდ, საშემსრულებლო კონტექსტისადმი  
 განსაკუთრებული ინტერესი ხალხურთან დამოკი-  
 დებულების უფრო სხვა ხარისხისათვის, კერძოდ,  
 ფოლკლორთან ურთიერთობის გაშუალებული ფორ-  
 მისთვისაა დამახასიათებელი. მაგრამ საკვარტეტო  
 მინიატურებში კანრულ-ინტონაციური კომპ-  
 ლექსის შენარჩუნებასთან ერთად ხალხური სახა-  
 სიათს გამწვავებისაკენ მისწრაფება ს. ცინცაძის  
 ყურადღებას გამომსახველობის სწორედ ამ სფე-  
 რისაკენ წარმართავს.

ქართული ხალხური ინტონირების თვითმყოფ-  
 ღობა მდიდარ საზრდოს აძლევს პროფესიულ მე-  
 სიკას. ამასთან, ჩვენი ფოლკლორის წიაღში ისეთ  
 სპეციფიურ გამომსახველობასაც ვხვდებით, რომ-  
 ლის გამძაფრება, ალბათ, შეუძლებელიცაა რაიმე  
 საკომპოზიტორო ხერხით. ასეთია, მაგალითად,  
 გურული კრიმანჭული. პროფესიულ მუსიკაში სა-  
 კმაოდ ხშირად გვხვდება მისი ინტონირების თა-  
 ვისებურებათა გადმოტანის ნიმუშები, რაც უკვე  
 თავისთავად ანიჭებს მუსიკას მკვეთრად სახასია-

თო იერს. მინიატურაში „ხასანბეგურა“ კრიმანჭუ-  
 ლის სხვადასხვა ტიპები ფაქტურული მრავალფე-  
 როვნებითაა წარმოდგენილიც. ცხადია, მუსიკის  
 სპეციფიურ დამახასიათებლობას ვაჩაიპირობებს.  
 მაგრამ მინიატურაში ხალხური სახასიათოს გასა-  
 მძაფრებლად ს. ცინცაძე ამ შემთხვევაში სიმღერის  
 გამომსახველობის სხვა ელემენტებს მიმართავს.  
 „ხასანბეგურაში“, ქართული პოლიფონური აზრო-  
 ვნების ამ უნიკალურ ქმნილებაში, ორი, სამი და  
 ოთხხმიანობის მონაცვლეობა უაღრესად დინამიურ  
 კილო-პარმინიულ სტრუქტურას ქმნის. განვითარ-  
 რების იმპროვიზაციულობაში კონსტრუქციული  
 სამყაროს ფაქტორიაცაა ჩართული — ეს არის  
 ორხმიანი ეპიზოდი, რომელიც მივლი სიმღერის  
 მანძილზე რამდენიმეჯერ მორიდება. ს. ცინცაძეს  
 მინიატურაში უცვლელად მხოლოდ ეს ეპიზოდი  
 გადმოაქვს, მთლიანობაში კი ერთგვარად ამქედ-  
 როვებს ხალხურ სტრუქტურას — ორხმიანი ეპი-  
 ზოდთან ადებულ მასალაზე იგი სამ და ოთხხმი-  
 ან ეპიზოდების ცალკეულ ელემენტებს აშრევებს.  
 განვითარების პროცესში ამ ელემენტებისაგან პო-  
 ლიფონური მუსიკალური ქსოვილი წარმოიქმნება,  
 რომელშიც ყურადღებას იქცევს სვეუნდური სტრუ-  
 ქტურის პარმინიული კომპლექსები. მათ ხალხუ-  
 რი „ხასანბეგურას“ პარმინის თავისებურებებში  
 უდევთ სათავე. მაგრამ აქ ვერტიკალი უფრო კონ-  
 ცენტრირებულია. სვეუნდების, სპიტომებისა და  
 ნონების მრავალფეროვანი კომბინაციებით კომ-  
 პოზიტორი სიმღერის დისონანტურ ბუნებას გა-  
 მოკვეთს, მის დამახასიათებლობას ამძაფრებს. გა-  
 რკვეული თვალსაზრისით „ხასანბეგურას“ განსა-  
 კუთრებული ადგილი უჭირავს საკვარტეტო მინია-  
 ტურებს შორის, თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ  
 მასში არსებითად შენარჩუნებულია ხალხურის გა-  
 აზრების ამ პიესებისათვის დამახასიათებელი  
 პრინციპი.

დღეს ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ხალხურ  
 შემოქმედებასთან ურთიერთობის მრავალფეროვ-  
 ნება ფოლკლორის ინდივიდუალური გააზრების,  
 ეროვნულის სხვადასხვანაირი შეგრძნების შედე-  
 გია. ს. ცინცაძის შემოქმედება საშუალებას გვიძ-  
 ლევს ეროვნულთან დამოკიდებულების მიხედუ-  
 ლად პოზიციაზე ვილაპარაკოთ. ეს არის მთვინეული  
 ხელოვანის პოზიცია, რომელშიც ხალხური მუსი-  
 კის სამყაროსთან ურთიერთობის შინაგანი მით-  
 ხონილება მქადაგდება.



# ახალი აღმშენებელი — თანამედროვე გვირგვინი

## ფორმირების პრობლემა ქართულ საბჭოთა თეატრში

ნოდარ გურაბანიძე

თუმცა უხერხულად ეღერა ს. ამბეტელის გამოთქმა „მასობრივი ინდივიდუალიზმისა“ და „ინდივიდუალური მასობრიობის“ შესახებ — მაგრამ, ფაქტობრივად, იგი სწორად გამოხატავს სერთოლდ მისის სექტალების და განსაკუთრებით „ანზორის“ რევოლუციური აგების პრინციპს, ამჟღერად მისთვის მთავარი იყო მიედრება იმგვარი სრულყოფილი მისთვის, რომ მასა გამოსულიყო, როგორც ერთიანი რევოლუციური გვირგვინი, მთავარი მოქმედი პირი და ამავე დროს დაკვირვებული არ ყოფილიყო ამ მასის თვითული წევრის თავისებურებანი, მისი ინდივიდუალური ნიშნები. ასეთ შემთხვევაში მასა და ამ მასიდან გამოსული გვირი (ერთი ან რამდენიმე) ორგანულ, სისტემატიკულ კავშირში იყვნენ ურთიერთთან და ამასთანვე თვითული მათგანი დამოუკიდებელი ფენომენი იყო. ამ გზით ს. ამბეტელს სურდა ეჩვენებინა რევოლუციის უფუნქციონირებელი ხასიათი, მასისა და ინდივიდის თავისთავადობა და ერთიანობა რევოლუციურ ბრძოლაში. გვირი და მასა ერთმანეთში გადადიოდა და ერთმანეთს ავსებდა. კრიტიკები ხშირად აღნიშნავდნენ ს. ამბეტელის სექტალების მუსიკალურ, სიმფონიურ, პოლიფონიურ ხასიათს. საქმე მხოლოდ ის როდია, რომ ს. ამბეტელის სექტალებში უნდა იყო გამოყენებული პროფესიული თუ ხალხური მუსიკალური ფორმების მიტაცება, ანდა ანუბილი ორკესტრებით, „ელედი“ მასა და „სლიტრები“ მასში რომელიმე გვირი, განსაკვირვებელი აქ სხვაა — რევოლუციური თეატრალური ხელოვნების ფორმის ერთ-ერთ ძირითად ელემენტად მან მასისა და ინდივიდის ურთიერთობა ააგო იმ პრინციპის მიხედვით, რომელიც ქართულ ხალხურ პოლიფონიურ მუსიკას უდევს საფუძვლად. ს. ამბეტელმა გამოიყენა ქართულ თეატრში კ. მარკანივილის მიერ დაწერილი დიდი კულტურა მასობრივი სცენების გაყოცხლები და მოქმედებაში ჩართვისა და ამავე დროს მას საფუძვლად დაედო ახალი და არსებითი მოტივი: თანაბარშინაშინელობა მასისა და ინდივიდის. პირველდ მუსიკის/ორკესტრის მანა ამბეტელმა გააჩაჩვიდა უფრო ადრე იმ გარემოებაზე, რომ ქართულ ხალხური სიმღერის პოლიფონიური სოლისა და გუნდის თანაბარშინაშინელობაში მდგომარეობს, რომ გუნდი ხშირად სოლისტია სიმღერაში. აი, ეს პრინციპი დროულად მუსიკისა შეიკრძა ს. ამბეტელმა და საფუძვლად დაედო თავისი სექტალების კონსტრუქციას. ასე შეერქვა

ურთიერთის საუკუნეების სიღრმეებში შექმნილი ეროვნული ხელოვნების თვისება თანამედროვე, რევოლუციური თეატრის ძირითად პრინციპს.

„ანზორის“ რეპეტიციას ს. ამბეტელი ამგვარად განუმარტავდა დას მასისა და გვირის ურთიერთდამოკიდებულებას: „...თანამედროვე გვირი, ეს არის მასის მიერ დაწინაურებული და არა ინდივიდუალურად მოქმედი პიროვნება. მის ბედს მასა განაგებს. საბჭოთა სენსიბილუზა და პიროვნება ურთიერთშერწყმულია, ურთიერთმოთხილად უნდა მუშაობდნენ...“

...ახლა სუბიექტური, ინტიმური დრამა არ დგას ღღის წესრიგში. ახლა სინტერესოა, რა ადგილი უჭირავთ ადამიანებს საზოგადოებაში. ამრიგად, არა გვირი-ინდივიდუმი, არამედ გვირი — მასა, გვირი — საზოგადოებრივად მოქმედი, არა ინტიმური მობრძობა, არამედ ისტორიული მოვლენები, არა ცალკეულ პიროვნებათა ფსიქოლოგიაში კრიტიკა, არამედ მასის მისწრაფების, მასის ფსიქოლოგიის გადმოცემა. თითოეული პერსონაჟი უნდა აისახოს სცენაზე არა ისე, როგორც ის ნატურალისტურად არის, არამედ ისე, როგორც ის წარმოგვსახება, როგორც ჩვენ გვიჩვენებს და უნდა ყოფილიყო სინაღლი. ახალ გვირებს სცენაზე მოაქვთ ქველდრობა: ხასიათის სიმტკიცე, ცხოვრების ღრმა შესცნობა, ხალხისათვის თავგანწირვა, — აი, ეს არის თანამედროვე რომანტიკა და გვირულს პათოსი სცენაზე.“<sup>18</sup>

თანამედროვე, რევოლუციური სინაღლი, რომელიც პირველად „რედევში“ გამოისახა, თავის სრულყოფილ, კემპარტ სინაღლს აღწევს „ანზორში“ — ეს სექტალები თავისი იდეური მიმართულებით, სიცალურ-შემოქმედებითი თვისებებით სრულად ახალ ეტაპს იწეებს რუსთაველის თეატრის ისტორიაში. მან მრავალმხრივ განსაზღვრა თეატრის შემდგომი შექოქმედებითი ცხოვრება, თეატრისა და საბჭოთა სინაღლის ურთიერთკავშირი, ამ სინაღლის ასახვის სპეციფიკური ხერხები. მიუხედავად იმისა, რომ სექტალებში პოეტურად, მულდერად იყო წარმოდგენილი ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვება კაკასიაში, იგი, როგორც მხატვრული ქმნილება — თავისი ყოველი კონსტრუქცია — ქართული მოვლენა იყო, თავისი შინაარსით და იდეური შინაწარმოებით ი ეტაპის ზოგადი სულსიტყვიების გამოხატავდა, ყოველ

გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 6, 1979.

<sup>18</sup> ა. ვასაძე, მოვლენები, ფიქრები. სოს. 1977 წ. გვ. 260

პერსონაჟი — ამ ეპოქის დამახასიათებელი მხატვრული სახე, ყოველი გმირი ამ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში აღმოცენებული, ინდივიდუალური პიროვნება იყო. ცხადია — სკრაილ შენიშნავდა ა. ვასაძე, რომ ამ სექტაკლში ვიჭებავდით კაცობის ხაზს. თა ბრძოლას ლენინური იდეების განხორციელებისთვის — ეს ზოგადი იდეა იყო გამოხატული იყო კართული საბჭოთა თეატრის უიდეურებას ორიგინალური და სპეციფიური საშუალებებით.

თავის წინაშე „на 45 языках“ ცნობილი თეატრმოდელი ა. ანასტასიევი იკვლევდა ნაციონალური ხასიათის თავისებურებებს და ამ მიზნით ურთიერთს აღარებდა სამხატვრო თეატრის „აქვანო-სანი“ 14-ში<sup>17</sup> და რუსთაველის თეატრის „ანსორი“, ამ სახელგანთქმული სექტაკლების თავისებურებებს. ავი შენიშნავდა:

„უაზრო შეთხება იქნებოდა — რომელი სექტაკლი სცობია, რომელი უფრო სწორია. ორივე სექტაკლი შეკადრ შევიდა საბჭოთა თეატრის ისტორიაში, ერთშიც და მეორეშიც შთაბეჭდილად აღედგინა ინტერნაციონალური, ზოგადკაცობრიული თემა, „აქვანო-სანი“ და „ანსორი“ მისი ნათელი მოდელი, რომ უვეჯ 20-იანი წლებში მისი მწიფრულის საბჭოთა თეატრი გამოიჩინოვდა სტალინის ტერორში, შემოქმედებითი მრავალფეროვნებით და ეროვნულ მხატვრულ კულტურათა მრავალსახოვნებით“<sup>17</sup>. ნახრად ამ ნაციონალური მხატვრული კულტურის მეივზეით გახდა შესაძლებელი ინტერნაციონალური, ზოგადკაცობრიული თემის აღდგენა.

სინამდვილის სცენური განახიერება, ხაზის აღწერა და გარდაქმნა ახალი აღმართის იდეალის მიხედვით — ამ სექტაკლის საფუძველი იყო. უვეჯ აღნიშნული ძირითადი პრინციპი — ხაზი და რეველუცია, აღმართი და რეველუცია — თანაბრად არსებობდა მეორე ძირითადი პრინციპი — ხაზი და აღმართი, ხაზისა და პიროვნების ინტერაქციის ერთიანობა. ამ ზოგადმა ფორმულამ განაპირობა სექტაკლის ხასიათი. მასში უფარულად კონცენტრირებული იყო არა ფსიქოლოგიური რთული ასახვების შექმნისკენ, არა აღმართის ხასიათის ფართული შთების წარმოსახვისკენ, არამედ ცხოვრებასეული სიმართლის ღრმა ემოციური წარმოსახვისკენ, როგორც ა. ვასაძე ამბობდა... „გმირების ემოციურ-გრძნობითი ზუსტი და მკვეთრი გამოხატვა, როგორც პლასტიკური გამოხატვა ნაზის სულისკვეთების, მისი მოძრაობის“ (დას. წიგნი, გვ. 262). ეს სწორილადეკ არიშნავდა, რომ გმირის ინდივიდუალური პორტრეტი, მისი პიროვნული თვისებები ამ მასის მოძრაობის, მისი სულიერი მდგომარეობის ფონზე იყარგებოდა. პირიქით, ეს გმირი მასის წევრიც იყო და მასზე ამაღლებულიც. რადგან იგი ლიდერის თვისებებით იყო დაქილავებული. ესაა მხოლოდ, რომ ამ გმირის ხასიათის წარმოსახვა უფრწინობდა არა ფსიქოლოგიურ-რეალისტურ ტიპის თეატრის, არამედ გმირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპებს. დიდი საბჭოთა კინორეჟისორი ნ. ეიხენშტეინი თავის წერილში „Еще о народно-героическом театре“<sup>18</sup> წერდა, რომ ამ თანრის თეატრი არ უნდა სარგებლობდეს მხოლოდ ერთი ფიქრით, რაც შუქრარღლებს უბუშ განაწილებს უნდა დაეყრდნოს:

...«Очевидно, тонкая мимическая игра оживает в спектаклах этого театра на второй план. Наоборот, жест и голосовые средства актера приобретут здесь гораздо большее значение, чем на сцене обычного театра. О скульптурности поз у нас чаще всего говорят как об отрицательной и нарочитом приеме актерской игры. И это вполне справедливо, ибо позация за чрезмерной скульптурностью часто приводит к своеобразной «пластической декламации», статуарной и малообразительной. Но там, где сценическое пространство будет заполнено большим

количеством действующих лиц, скульптурная выразительность мизансцен и пластика, реалистическая, славяно-декламационная, становится совершенно необходимыми»<sup>18</sup>.

გამოწმდნარე გმირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპებისა, ს. ამხედული ვიჭებებდა ცოცხალ, დინამიურ რეველუციურ მასს, რომლებიც ჰქონდა ერთიანი სურათი და მისრულები. ეს მას იყო უფრწინად უშვართული, აქტიური, მეტრადი. მისი ყოველი მოძრაობა — შევითრი, გამომსახველი, ემორაზებოდა ძირითად საბრძოლო იდეას. მასსა და გმირს შორის არსებობდა დინამიკური კავშირი, ეს რეველუციური მასა იყო ცოცხალი ორგანიზმი, რომელიც თავისი წიაღიდან წარმოქმნიდა ბუღებს, გმირს, წინამძღოლს. თავის შრომს ეს გმირი კონკრეტულად განახიერებდა ამ მასის რეველუციურ შაობას, მის მიზანდასახულ ბრძოლას, მომავლის რწმენას. რეველუციური მასა „ანსორიში“ — პარტიზანებით, სრულადეკ არ იყო ფრანკოზიანი, ხელოვნურ პლასტიკურ კოზებს დამორჩილებული. მათილია, რაღული გამრქელების სცენურ კონსტრუქციებზე განლაგებული მოქმედი პირები „ქანდელებს ჰგავდნენ“ (ა. ვასაძე). მაგარამ ეს „ქანდელები“ ცოცხალი აღმართი იყვნენ. ზოგირებოდა „ინდივიდუალიზებული მასა“ წარმოუდგენიანი, როგორც ერთსახოვანი მოქმედი პირი, თითქოსდა ამ მასის მოძრაობა ერთი აღმართის მოძრაობის განმარტებელია — უვეჯა ერთდროულად აკეთებს ერთ ენესტ, ერთდროულად ასრულებს რიტმულ მოძრაობას. ერთდროულად შესახებს, ერთდროულად — ვთქვამ — გააშრომებს ხანცლებს და ა. შ. მის ასე უფოულია — და ამგვარი რამ დასაშვებია გმირულ-რომანტიკული თეატრის ესეთიკის ფარგლებში — ეს მასა ერთი აღმართი ხასიათის „აქვანური პორტრეტი“ იქნებოდა და მიწვეული იქნებოდა შედეგად „რეველუციური მასა“ — სექტაკლის ერთიანი გმირი. მაგარამ ეს ამხედული უფრო რთულ ამოცანას სახავდა. იგი მართლაც, წარმოსახავდა მასს როგორც ერთიან მოქმედ პირს, მაგარამ ეს მასა შეუდებოდა ცალკეული ინდივიდებისა, რომლებიდან თითოეული ჰქონდა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნიშნისთვისება — საყოფიერ პლასტიკა, საყოფიერი ფერი შექმნიდა ამ საყოფიერ სურათში. ამ მასის „ეტირასტელობა“ წარმოქმნიდა ერთიან პლასტიკურ მოძრაობას და ერთ რიტმად აულო ზღებოდა მხოლოდ კულმინაციურ მომენტში, რქცა ამ გმირის ბედი წუდებოდა; ან ხაზის ცხოვრებაში გარდატეხის მომენტი დადებოდა. თეატრმოდელი ა. არგულაძე, რომელმაც შეეცნოდა მოაზრება და გამოსცა „ანსორი“, სერიდან „სიესის სცენური კომპოზა“ საცხებოთ სწორად შენიშნავს, რომ ყოველ წევრს ჰქონდა თავისი „მოქმედი არე და კონკრეტული ფიზიკური მოქმედება, რომ ეს მასა ცალკეულ ინდივიდთაგან შესდგებოდა, მხოლოდ ეს დანაწევრება არ იყო ხაზგასმული. უკუდელი მნიშვნელოვანი რეპეჯა გამოძახის პოულამდა შეტეხილითა შორის, ორგანალდა იხილებოდა შეფასებულ ნიარგვარი წყება, მიზანსცენათა სახიერება. მხოლოდ უიდეურესად კრიტიკული მომენტებში გაირინდებოდა ან აჭირინდებოდა მასა. სასტუიო იყო ეს გარდატეხა, აღმტაკა — ეს აჭირინდებოდა მხოლოდ უთიერად გაიღებოდა ერთი ვნება, ეთვტვტვროვანი შეფასება. ეს უკვე 20-30 აღმართის ინდივიდუალიზებული მოქმედება ერთიანდებოდა, მარმონიულ მთლიანობაში ერქმეოდა ურთიერთს, იხილებოდა უფოედ დიდებული სანახაობა“<sup>19</sup>. ამ პრინციპით დაწაწვეტილი მასობრივი სცენები, ამ მასის, სექტაკლის თანსაყოფოფებთან გმირად აქცედა. ედ. ბესიანი ამბობდა, რომ რუსთაველის სახ. თეატრში ფაქტურად არ არის მასობრივი სცენა — რქი მასა სექტაკლის კომპოზიკის ცენტრი და სექტაკლის გმირია. ცნება „მასობრივი სცენა“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე დაკარგა პირვანდელი აზრობა.

«Выходом для Ахметели явился резко выраженный уклон к изображению народных масс в их революционном подъеме. Масса, — по существу, конечно, бедняцкая масса, — огромная, грандиозная, грозная, стихийная сила, тающаяся в массе, как организм, объединенном

<sup>17</sup> А. Анастасьев, На 45 языках, М., «Искусство», 1972, стр. 64.

<sup>18</sup> Сергей Эйзенштейн, т. 5, «Искусство», 1968 г. стр. 326.

<sup>19</sup> „ანსორი“ გამ., „ხელოვნება“ 1917, გვ. 97.



единой идеей и страстью, личностью, как орган и слуга массы — вот что нацупывает Ахметели в спектаклях, показанных до сих пор. У Ахметели масса един и в то же время многообразна ритмична»<sup>20</sup> — წერდა ლუნარსკი.

ამ სექტაქლის მხატვრულ-სტეტიკოსტურა თავისებულებაში, ასე რიგად დამახასიათებელი რუსთაველის თეატრის სპერაოდ-რომანტიკული სახისთვის, კიდევ მეტის სიმკვეთრით ჩანს ეს. ივანოვის სიუჟეტის შემწილი სხვა ნაწარმოებთა ფონზე, განსაკუთრებით რეჟისორების ეს განსხვავება სამხატვრო თეატრისა და რუსთაველის თეატრის სექტაქლის შესდარებისას, რაც ჩვენ ზემოთ მოვლოდ გავყრის გვიონდა აღნიშნული.

რასაკვირველია, არც იყო სწორი რუსი კრიტიკოსი მ. ბუცინი, როცა სამხატვრო თეატრის სექტაქლის „ქაგნისონის 14-69“ განხილვისას აღნიშნავდა, რომ აქ პარტაზუნული მასა, პარტაზუნული მორაობა სრულიადე არ იგრძნობა, „იგი შეუცლოლია ვერსონინის მოსაწყენი, ფიქრში ჩაძირული მძიმე ფიგურით და მის გარეშე სრულყოფილი მებაზოხთა გავითრის“<sup>21</sup>. ასევე, უშეძლებელი მდებარე დაეკავებოდა მდებარე ი. იუჟიკოვი, — რუსთაველის თეატრის სექტაქლებზე და ს. ამბედლოს შემოქმედებზე დაწერილი მრავალი შესანიშნავი წერილის ავტორი, როცა ეცე ამ ბოხად, რომ „რუსთაველის თეატრის სექტაქლებში ფილოსოფია ცდება. პარტიზონ მებრძოლით, მხატვრული სულისკვლითა, ნაყლები უპოვებდა. ასე ვთქვათ, ესა თეატრი-მებრძოლი, მაგრამ ეს არ არის თეატრი-მოპარკოვნე“.

„ანორში“ შესანიშნავი წასორის მოის სცენებზე, მაგრამ თვით ცენტრალური ფიგურა — ანორი სრულმწილი სახე არაა. იგი იპერულია, იგი კომწიონია, მდინა დამაზია, ეს „კავკასიული ქრისტი“ ბევრისთვის მშველად იხდებდა აქეთ-იქით, მაგრამ ეს ბევრის ბუნებრივად მომეცნობითა, მის მიღმა არფერა იმბლება, დეე, ანორმა ნაყლებ რიტმულად შესასრულის თავისი მოპანსცენა, მაგრამ მე მინდა, რომ გამოიკეთოს პარტიზანების წინამძღოლის სახე“<sup>22</sup>.

საუფროსი ოცდაათანი წლების კვირამდში, როცა ვაგნარბული კამათი მიმდინარეობდა სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი მეთოდის რიგებზე, როცა, ერთის მხარეზე, „სრულყოფილურ“ ტრიუნფებზე „მასობრივი თეატრის“ იდეას ჰქადაგებდნენ, „თეატრალური ოქტობრის“ თეორეტიკოსები მეტოქეობის თეატრის პრინციპებს უნიკალურად მიიწინეოდნენ, როცა ერთნი გვირდოლ-რომანტიკული თეატრის ესთეტიკა იცავდნენ, ხოლო მეორენი რეალისტური-ფსიქოლოგიური თეატრისას — ამგვარი დეკლარებუბა არ იყო სწორი თვითი მოვლენა. ესდა სასებინი ნათელია, რომ არავითარი გამართლება არ ჰქონდა სამხატვრო თეატრის „ქაგნისონს 14-69“-ისა და რუსთაველის თეატრის „ანორის“ დაპირისპირებას, რადგან ასეთი დაპირისპირების დროს, უშეძლებელი რამოდღემ სექტაქლის მხოლოდ ერთი მხარე წამოიწვედა წინ. ასეთ შემთხვევაში უფრო მისაღებია ანალიტიკური შედარების მეთოდი. რიმდესაც, თავის დროზე ოცდაათანი წლებში, მიმართავდა ა. პიორატოვსკი და ჩვენს დროში. სამოქალაქიან წლებში, მიმართავდა ა. ანასტასიევი.

სამხატვრო თეატრის სახელმანოქმული სექტაქლის „ქაგნისონს 14-69“-ის რეჟისორსაქცევა, მასზე არსებული უმარჯვე მასლის შესწავლა — დაწეხებული კინოფორმებიდან — გათავებულ მონარეაფებითი, მემუარებითი, კრიტიკული მიმოხილვებით და ნ. გორჩაკოვის წიგნით „სტახინლავსკი რეჟისორები“, (სადე ერთი თავი ეძღვნება სწორედ „ქაგნისონს 14-69“-ს) — გვიჩვენებს, რომ ეს სექტაქლი სწორედ ბრწყინვალედ დადგმული მასობრივი სცენებიცავე გამოირჩეოდა, რომ სცენა „სამრელონე“ თეატრალური ლიტერატურაში მიიწინეოდა. „ერთ-ერთი ვეღაზე საუკეთესო სახალხო სცენად მთელი საბჭოთა თეატრის ისტორიის მანძილზე (ე. კილიკოვი)“<sup>23</sup>. ასევე უშეძლებელია აქ, ზორავს ანორის მიჩვენა ოპერულ ფიგურად, რომელიც წამდაწეწე დამაზ პოეტში დგება. შედარებით მთლიან ორივე სექტაქლის უმთიერეს მხარეებს აქნებს და ამვე დროს ორი თეატრის მხატვრული თავისებულებისას

სრულყოფილად ავლენს. ე. კილიკოვი — რომელმაც სექციადურე წიგნი უძენდა ამ სექტაქლზე — აღნიშნავს, რომ „ქაგნისონს 14-69“-ში თავი მოიყარა ერთის მხრივ, ფსიქოლოგიური თეატრის უზარმაზარმა გამოცდილებამ და მეორეს მხრივ, იმ მიღწევებმა ისტორიული სექტაქლებმა, რომელშიც გახსნილი იყო რუსი ხალხის ისტორიული ბედ-იღბალი. ახლა ეს სახალხო თეატრული მხარე როგორც უშავებდა, დომინირებულ, ცალკეული დამაინების ბლი-დაღებზე ამაღლებული:

„სექტაქლის გმირები ისტორიული ქრონიკის გმირები კი არ არიან, არამედ ნაწარმოებია, რომელიც ისტორიის განსხვავებულად და ფართოდ ხსნის. აქ დამაინები არიან გმირები, რომლებიც რევოლუციური ხალხის ძირითად ნიშნებს წარმოადგენენ. ესენი თვითმთავრად, მიჯანყარულიდ ხასიათებია. აქ არაა არავითარი „ქერი“ პერაქტები, არავითარი „სასიყვარულო ინტრიგები“. ათობით მოქმედნე გმირი, არა „მასა“, არა „ფორმა“, არამედ კუშმარტივად მოქმედნე პირები და სახელები პიროვნებები არიან, რომლებიც ერთიან, მშავარ სახეს ქმნიან“<sup>24</sup>.

მასის, ხალხის რლის ამგვარი ისტორიული გაკვება ელი საფუძვლად. ამ ამბედლოს სექტაქლსაც, აქაც მოქმედების, რეოლუციური ბძოლის წარმართული იყო მასა, ერთი მთლიანი მხატვრული სახით წარმოვლენილი, აღსავლენი შენაგნი და გარეგნული პათეტიკობითი. არც სამხატვრო თეატრი — გაუ. „პარკისონ“ რიტუელის მიხედვით — გაურბოდა პათოსს, რომლითაც გამსჭვალული იყო მასობრივი სცენები და განსაპირებლად მის რიტმს, ყოველი პერსონაჟის სცენურ ცხოვრებას. მაგრამ სამხატვრო თეატრის პათეტიკა სხვა უბნებისა იყო — შინაგანად დასაბული, მკაცრ სცენურ სიმართლურ ადგული. სექტაქლის ერთ-ერთი ვეღაზე ღრამტული, ტრაკული დამახლობითი აღსავლენი სცენა (ე. წ. „სცენა მიწარული“) როცა რეინიგზის ლინადგავ მიერული პარტიზანები უსწერდნე ქაგნისონის მოახლოებულ გუფონს, როცა ჩინელი პარტიზანი რეგებზე წეება, რათა შეაჩეროს ეს რეინის ურჩხული — სწორედ ამ პათეტიკობით იყო გამსჭვალული:

„აქ თეატრს პათეტიკისა არ ეწინა. პირიქით, სცენა აღბეჭეულია კუშმარტივ პათეტიკით, მკაცრით და ამპით. მაგრამ მის დაწეხვებაში თეატრი არ იმერტებს სხვათაგან მონახულ ბეგებებს, არ მის დევს რომანტიკული ხელოვნების ნიადავ მარბული კანონები. იგი აქ თავის პათეტიკას უზნობს, მაგრამ იგი ხაზს არ უსვამს, არ თამაშობს მერკივას, მაგრამ სექტაქლი გამსჭვალულია მერკივით, რამელიც დამკვიდრდა ცხოვრებაში, იქცა ყოფად“ (იქვე, ხაზი ჩეხია — ნ. ა.).

ერთის მხრივ, მკაცრი სიმართლურ, ფსიქოლოგიურ ანალიზს დაერწინებოდა შენაგნი პათოსის, ისტორიული სიმამდიტის ღრმა შეგნება (სამხატვრო თეატრი) და, მეორეს მხრივ, გულგახსნილი ემოციურობა, გრძობათა და მისწრებებათა სიმართლურ ადგული მდღე-ვარ პათოსის (რუსთაველის თეატრი). ეს სტილიზირებული განსხვავება განსაკუთრებით ჩანდა მთავარი გმირის ვერსიების (ქართულ სექტაქლში — ანორის) სცენურ განმარტებებშიც. ე. კილიკოვის — ვერსიონის, შესრულებული — ა. ლუნარსკის მოწმობით — მომხილვით სიმართლურ, ღრმად და სადა — რეოლუციური მასის, პარტიზანი ლეგების განუყოფელი ნაწილი იყო. მიგან შობილდა მასთან შეზრდილი. იგი არ იღვა ამ რეოლუციურ მასაზე მდღე-ვარ იყო სიმართლურმოყვარე, ამ სიმართლის მძიებელი და მისი მოვნიელი ამ რეოლუციურ ბძოლში. არ არსებობდა — ე. კილიკოვთან თქმით — „მოიკილა ბძოლში ამაღლებული“ იყო პოზიცია ამ ბძოლში. კრიტიკის ბოლოში რეოლუციურად ე. კილიკოვს — ვერ ვიგებებ რომანტიკის, ვერ ვიგებებავ გლვობა აგანუების ბედის მხატვრულ სახეს. ე. კილიკოვი კი სხვაგვარად ეს მოვდა ეს რომლი: ვერსიონი რეოლუციასთან მოვდა თავისი შინაგანი რწმენის წყალობით, იგი შეერწევა რეოლუციურ მასას. მას-ხიობის ღრმა რწმენითი ვერსიონის კუშმარტივ ძალა სწორედ იმში იყო, რომ იგი არ ცდილობდა პარტიზანთა მასიდან გამორეცხვას, მასზე ამაღლებას: „**ON жметса к партизанам**“ — ამბობდა ე. კილიკოვი.

ა. ზორავს ანორის — ასევე, ცხადია, ხალხის შვილი, მის წიაღში მთლიან და რეოლუციური მასისგან დაფუოფულ კავშირში

<sup>20</sup> სანდრო ამბეტელი, იქვე, გვ. 487.  
<sup>21</sup> კრემ. რუსთაველის თეატრი. 1934 წ. გვ. 49.  
<sup>22</sup> ს. ამბეტელი, იქვე, გვ. 520.  
<sup>23</sup> „სექტაქლები და წლები“, „ისკუსტსკი“ 1969 წ. გვ. 114.

<sup>24</sup> იქვე, გვ. 110.



მყოფი — ამალღებულა ამ მასაზე, თავისი ბუნებით წინამძღოლია, ზღადა. რევოლუციურ ბრძოლაში იგი ენებმა როგორც უკვე ჩამოკლებული ხელმძღვანელი. ა. ანასტასიევი წერს:

...«Он, крепко связанный с массой, вместе с тем над массой, в нем сознательно подчеркнуты черты вождя. А. Хораву не интересовала биография Анзора, ему важнее всего было создать образ обобщенного РОМАНТИЧЕСКОГО ГЕРОЯ»<sup>25</sup>.

უკლავა შეფარსა და ტრაგიკულად დაძაბულ სიტუაციაში, როცა ვერშინინ-აზროს, ოჯახისა და შვილების განადგურებას აუწყებდნენ — ჩვენი ესკიჯის ეს ორი უდიდესი მხანიბი სულ სხვადასხვაგვარად იქცეოდნენ სცენაზე.

ვ. კარალოვის ბიოგრაფები და მისი შემოქმედების მცოდნენი აღდაკვრივად აგვიჩვენებენ ამ სცენას... დაბნეული, გატანჯული მეფიქვეში უახლოვდება ვერშინინ-კარალოვს. კარალოვი მდუმარე, გაქვავებული უსწინეს მეთევითა ნაამბობს ომის შესახებ, თუ როგორ ააოხრეს და აწიოკეს მისი ოჯახი, როგორ დაუბოკეს იპოვნელობა შვილები. ვერშინინ-კარალოვი ამ ამბავს გახეხებული, ზარდაცუებული უსწენს. სიტყვას არ სძრავს. უსიცოცხლე დაშრებილი თვალები სიწველისთვის მოუჭირა. ყრუდ ისის ზღვის ხმადი. ცის დასაღერაზე. იქ სადაც ზღვა და ცა ერთმანეთს ერწყმის, წითლად ღივარებს თხელი ზოლი. მდუმარე ვერშინინს ნელ-ნელა უბრუნდება სივარცხლის ნიშან-წყალი. უხალისოდ ებასუება მასთან მოსულ შვიდი, უბრალო კაცს — რეჟიზის თავმჯდომარეს ბუკლევაოვს, უფრო და უფრო მეტის უბრალდებით უსწენს იგი ამ კაცს, უბრალდებით შეხედვს უკვე ვარცოცხლებული თვალებით და შეშვდა ნელი, მტკიცე ნაიბი-ნაიბი გაუყვება დამეში გახეხული ზღვის ნაპირს და კარალოვის შეცახილზე. «Кто идет?» მტკიცედ პასუხობს: «Мужик пошел, вот кто!»

ახლა მოვუხსინით ა. ხორავას თანამედროვეს, მწერალ შალვა აფხაბიძეს: „მე ისე ვარკვევით ვხედავ სამოქალაქო ომის თვალდადებულ გმირს, მთიულ ანზორს — ა. ხორავას მიერ განახლებულს. ეს იყო სინამდვილიდან აღებული გმირი, დაუმცხრალი მებრძოლი თეთრკანიანდებლებთან, კემმარტების მამებლები და გახარებული იმით, რომ ეს სიმართლე მან რევოლუციაში იპოვა. თითქოს თელი შურისძიება დაჰქროდა სცენაზე მსახიობის სახით. ის გრაგავლივი გრავანავდა, ხალხს მოუწოდებდა ბრძოლისკენ, მოთქვამდა იმ უბედურების გამო, რაც თერმას ბანდელბას თავს დატყუბეს: სახალ-გარი გადუწყეს, ცოლ-შვილი ამაოხრეს, ცემსდას და გოღებს სცვილია რევოლუციური მგზნებარება ჩაბმული იმ მტერთაგან დაიმარჯვებ ბრძოლაში»<sup>26</sup> ამის შემდეგ საუბა — შინაგანდ უარქვასად დაძაბული, გამოკეთილი. უბედურებისგან გონდაკარგული ანზორი — ა. ხორავა წამებრად, ქვის ქანდაკებად იქცეოდა. ხოლო შემდეგ, თითქოს თავს დატეხილმა უბედურებამ მტკვევლების უნარი წარათვაო, უტეხებით ცდილობდა თავისი ტრაგედია აეხსნა დასრული რუსი აღმართისთვის, ეს უცნობი ქალაქში აქანების მეთაური, კომუნისტი ივანოვია. და აი, კომუნისტი, ათას ბრძოლაში გამოვლილი, ცხოვრების გამოცდილებით და ცოდნით შეიარაღებული პოულობს ანზორის მგზნებარე გულისგან მომავალ სწორ გზას. შვილები, დაბეჭითებით, რევოლუციური საქმის ღრმა რწმენით ელასარკება, ასწავლის „სიძულვილის ფილოსოფიას“<sup>27</sup> თავის შურისძიებას წარართვას იდენტის ბრძოლის მიმართებით. ანზორის თვალბინ უბნ-ნელა შორდება ბინდი. ქალაქში წასულ ილია ივანოვს, რომელმაც ასე ღრმად თანავარტნიო გაიჭირების ეამს, ხანგრძლივ შურის მიადგენებს. თვალბინ ცეცხლი გაიღვება, მთელი სხეული შეიპარება, დაიპარება, ფეხის წვერებზე სწრაფად შემობრძოლებმა, მოსხლტება ადგილადან, ელვის სინსრაფით აი-

ბრებს აულის სხვერებზე და სულ მაღლიდან, თითქოს მთის წვერებზე და ხალხს მგზნებარედ გაფიქსიებას: „...თავისუფლება... გაღწევა... და... ანზორი ჩერბობდა ომი გამოცხადდა!“

„შრეხრი Художественный театр не знал такого ритма жизни, таких людей, таких масштабов событий. И в поисках формы, могущей выразить такое жизненное содержание, МХАТ приходил к искусству более обобщенному и строгому, к искусству, которое от быта поднимается к романтике». (Е. Полякова).

მთუბდავდ ამგვარი განხვევებისა, სადაც შევეჩვირად ჩანს ფსიქოლოგიური რეალიზმისა და გმირული რომანტიკული თეატრის დაშინასიბეებითი ნიშნები — მცდარის ის დასკვნა, თითქოს სახმატარო თეატრის ეს სპექტაკლი მოცულებით იყო რევოლუციურ-რომანტიკულად აღმავრდნა, ხოლო რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი ფსიქოლოგიურ სიმართლეს. აქ უმთავრესი თვით თეატრების მიმართულება იყო, მათი დამოკიდებულება რევოლუციისადმი.

„ანზორი“ თეატრის მიერ წინ გადადგმული ნაშრომი იყო „რღვევათთან“ შედარებით, რადგან ამასი შთაბეჭდი მოქმედი, წამყვანი, მამრდავეებული გმირი იყო ხალხი აღმართი, რომლის შეგდება და ხასიათი რევოლუციურმა წინააღმდეგობამ და ბრძოლამ გამოაწერო. ეს იყო მთლიანი ხასიათი, თავისუფალი იდეური მერკეობისგან, შინაგან ვარგებლისგან. მისთვის ნათელი იყო მიზანი და ამ მიზნისთვის ბრძოლაში იგი შეუდრეკელი იყო. ახალი დროის იდეების მასში შევეჩვირად იყუებოდა: ხალხის სიყვარული, საზოგადო საქმისთვის თავდადება, მიზანწრაფვა, ენერჯია, შეუპოვრობა ქმნიდა მონოლოთურ ხასიათს. „ანზორში“, როგორც ითქვა, შთაბეჭდი მოქმედი პირი ერთიანი სიულისკვეთებით ვასწავალი მასა იყო, მაგრამ ეს სრულიადე არ იწინებს, რომ შთაბეჭდი გმირი ნაელებში რღვევითებით იყო გამოკვეთილი. ს. ახმეტელის ირრაინდობა იმაში იყო, რომ მასა ირმავე მხარეებზე უწყვეტის ასრულებდა. იგი იყო სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი „გმირი“ და, ამავდროს, დანაშაური, ცოცხალი ფონი ინდივიდუალური გმირისა. ანზორი ამ მასის წევრები იყო და მისი წინამძღოლიც, მისი ფონის წინაწილიც და ამ ფონზეც სავაგებოდ გამოკვეთილიც. მერიკული სიულისკვეთებით დასაც მასის წიაღში არ არღებდებოდა, არ ითქვამებოდა ინდივიდუალური გმირების, ამ შემთხვევაში, ანზორის პერსონაჟი, მისი პიროვნული თვისებები. მასისა და ინდივიდის, ზოგადად მერიკული სურათისა და გმირის დამბაურე ხასიათის ერთგობა. ს. ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკის ძირითადი მომენტე იყო რუსი კრიტიკოსები აღნიშნავდნენ, რომ ამ სპექტაკლებში ახალი შუქით განათაო ვიჩქვს ცნობილი ფრაზა „დამაინა — ამაუად ედრის“, რომ მთელი ამ რევოლუციური მასის ბრძოლა ადებული მთლიანად და ამ რაზმის წარმომადგენლის ბრძოლა ადებული ცდაც, სხვა არაფერია თუ არა ბრძოლა ახალი ადამიანისთვის, რომელიც არა მხოლოდ კლასობრივად სხვა იქნებოდა, არამედ სწორედ კლასობრივად ახალი. ამას უკავშირდება თეატრის ახალი შემოქმედებითი მეთოდი — აბსოლუტურად განხვევებული შემოქმედებითი თეატრის „ინდივიდუალისტური მეთოდიდან“<sup>28</sup> ამ მეთოდის საფუძვლი იყო კოლექტივისა და ინდივიდუალური გმირის ფუნქციონალური დამოკიდებულების კომპოზიციური სიახლეები, რამაც თეატრი მიიყვანა მამურ დანაშაურს, მასტებრ მასობრივ სცენებამდე და გმირის რომანტიკულ ამალღებულობამდე თეატრალური ხელოვნების ახალი სოციალური შინაგნელობა განსაზღვრში ვადმეწყვები აღმონდა მასობრივ სცენების ახლეთეური ინტერპრეტაცია, სცენებისა, სადაც გამოკვეთილმა უდიდესმა მხარდაფერვანებით ადებულად ინდივიდუალური თავისუფლებების ერთობამ, სრულიად ახალი სინამდვილე შექმნა, სინამდვილე კლასობრივ ბრძოლისა, სოციალური ვითარების, რომელიც რევოლუციური პერიოდი იყო დაშუბტული.

პროფესორი ვ. ვსევოლოვსკი განგრობს ამის თანახმე წერდა:

«Театр учитывает героическую романтику отдельных персонажей с массой, что делает их не более как первыми среди разных, делает их своеобразными корифеями, возглавляющими хор. Это же, в свою очередь, ярко подчеркивает монументальность стиля этого театра»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> იხ. ა. ანასტასიევის დას. წიგნი გვ. 65.  
<sup>26</sup> აკაცი ხორავა. საუბრებლო კრებული. გამ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1965, გვ. 10.

<sup>27</sup> ს. ახმეტელი, იქვე, გვ. 516.



დიდი სოციალური ემოციები, დინამიური ცხოვრების მონა-  
მენტური სურათები, სადაც წინაშეა იყო „Героизм будней а  
не будничности героизма“ (ი. თუხუბაძე) ფაირო მონასხებით,  
უარსდებდა თანამედროვე საქართველოს სინამდვილეს. არც ადრე  
და არც შემდეგ ს. ამბებელს არ შეუძენია თანამედროვე ცხოვრების  
ასახველი ისეთი სექტაკლი, რომელიც „ანზორის“ წაჰკარბებდა.  
ამ სექტაკლში ახალგაზრდა მკეთილ გმირი, ახმეტელის დამო-  
კიდებლული ვახუშტი საქართველოს, ახალი საბჭოთა ადამიანის მა-  
მარა, მხატვრის დამოკიდებულება სინამდვილისადმი კი ისაა, რომ  
გვარანებს ამ ახალს შექმნის ისტორიული პროცესი და მისი უკო-  
ლოზობაა. ასე, მათურებელთა თვალწინ იქმნებოდა სახე რევოლუ-  
ციური მებრძოლის — ანზორისა, რომელიც წინაშეაღვივების  
დაძლევის, ადამიანური ტიპიულების გადალახვის გზით სრულ კი-  
როვდელ თავისუფლებას იძებდა. ეს თავისუფლება კი მასის,  
ხალხის თავისუფლება იყო. ამის შეგრძობისკენ მოვიპოვილი — ბე-  
დნიერება, სიზარული, ასევე, საყოველთაო-სახალხო ხასიათისაა.  
ასევე, პირველად ქართულ სცენაზე იქმნებოდა მხატვრული სა-  
ხე რევოლუციური მასისა. ხალხთა მასები უპირველეს როლს თამა-  
შობდნენ ისტორიის ასახვასზე — ახლა კი ეს მასა, კომუნისტური  
პარტიის ხელმძღვანელობით თვით ქმნიდა ისტორიას, „რუსულად  
თებტრმა პირველმა იგონო ეს სექციფია, სასაბოთა ისტორიისა“—  
როგორც წერდა ა. დულუვაჯა და უმოთვრის უფარდებდა ამიტო-  
მა მინათა ხალხის, მასების სცენური ცხოვრების წარმოსახვის-  
კენ. ხალხის წიაღიდან გამოსული გმირი გარდაქმნდა ცხოვრების  
და ამ პროცესში თვით იცვლებოდა. ხალხთა ეს მასები ცვლიდნენ  
ისტორიის მსვლელობას და თავდაც იცვლებოდნენ. ახალი სოცია-  
ლისტური ეთიკა დაედოდა ხალხთა მასებს. ეს წინგობობა ახალი  
ადამიანის სულიერ თვისებად იქცა. ეს ორმხრივი და ურთიერთ-  
გამსჭვალავი პროცესი წარმოადგინა სწორედ ს. ამბებელმა თავის  
სექტაკლში.

ცნობილი კრიტიკოსი გ. ზოიავიცი თვის წიგნში „Душа Театра“  
მიმოიხილავს 20-იანი წლების საბჭოთა თეატრის განვითარების სა-  
ერთო სტალინური ნიშნებს, და ახალი სცენური რეალისტური სა-  
ფუძვლები შედგას მისი შერწყმის რევოლუციური რომანტიზმისათვის:

«Новый герой, новый характер должен быть вывешен  
не только как массовый тип. Родился образ вожака  
масс, народного организатора. Укрпленная лепка инди-  
видуального характера народного вожака, при всей кон-  
кретности его индивидуальной характеристики диктовала  
формы зычного склада. В то же время психологиче-  
ский план игры должен был быть подчинен романтиче-  
ской тональности»<sup>28</sup>.

ს. ამბებელის პერიოდიული თეატრის პრინციპები სწორედ სინა-  
მდვილისა და თეატრალური ხელოვნების ამგვარ გადგებას ეყრდნო-  
ბოდა. „ამბებელმა გამოისახა სახალხო მასები მათ რევოლუციურ  
ავტორთაშორეს“ — წერდა ა. დულანასკინი, „ანზორის“ — ქართული  
„ჩაგუნისონის 14—60“ — მიწასწრაფული რევოლუციური სექტაკ-  
ლი“ — აღნიშნავდა „პრავდა“ (27. VI. 1930), ასეთი სექტაკლი, სა-  
დაც შეგრძობდათა თეატრის ურადიანება ვადართის ინდივიდუ-  
ალური გმირებიდან კოლექტივის ცხოვრებასა და ბრძოლის ფსი-  
ქოლოგიაზე. ამ მოქმედება აღწევს უდიდეს დაძაბულობას და  
მასა არა მხოლოდ „ტიპათა კრებობა, არამედ ერთიანი, ზუს-  
ტი და მეტრონომიურ ორგანიზმი, იგი ქვეშაობრდა, „ადამიანი-მა-  
საა“<sup>29</sup>. ქვეშაობრდა რევოლუციური ხელოვნების „დიდი სტილი“,  
შეკვრად გამომავალი პოლიტიკური შინაარსი, შემოქმედებითად  
გარდაქმნილი ნამდვილი ტრადიციები (და არა დაცემის ხანის უაღ-  
ბეს ტრადიციები) ევროპული თეატრისა, მთელი შემოქმედების  
გამსჭვალავი კოლექტიური სულიცდებობა, სანახაობის სისრულედ  
და სინდერობობა, განა ყველაფერი ეს არ არის ის, რისთვისაც  
„ჩვენი ვიბრაციები“ თეატრალური ოქტომბრის დროშით ხელ-  
ში“<sup>29</sup> (ე. ზლოუმი). „ამ სექტაკლის დასასრულს ისეთი განწყო-

ბილება გუფულება, როგორც ქარისმდობი განწმენდის შემდეგ, ვა-  
ჩკა ხანს ჩაგვისის მელდარად და მსგებნებრ ხას თეატრის  
რეალისტურ შესვლის მთელ წარმოდგენაში ჩაესვლა უძლიერესი  
გამობობაში.

„ანზორის“ გამუდო უკვლავ დიდ გამოცდას — დროის გამო-  
ცდას... ეს არის კალიტეტარული რომანტიზმის ქვეშაობრივი პაო-  
სი“ (ე. გლოუკინილი).<sup>30</sup>

ცხადია, რომ რუსულადის თეატრის საფუძვლად რევოლუცი-  
ური სექტაკლი „ანზორის“ სცილდება საყოფიერ ერთი დადგმის  
ქარბატა-წარმობებლობის ფარგლებს. იგი, სასვებელი კანონო-  
პირად, აღმოჩნდა საბჭოთა თეატრალური აზროვნების უფარდ-  
ების ცენტრში, რადგან რჩავდა პრობლემატიკურ სათვის — დაავი-  
რებულად ამ დადგმისთან, გადაწყვეტილი მნიშვნელობა ენიჭებოდა  
ახალი სინამდვილის, ახალი ადამიანის მხატვრულ-სცენური ასახვის  
საქმეს. მასობრივ სცენურ გამოხატული რევოლუციური დინამი-  
ზმი, ღრმად შთაბეჭდილი სურათები საერთო-სახალხო მოძრაობისა,  
დავსავრებულ ახალი ადამიანის ცხოვრებისეული აზრით, ამ ადამი-  
ანის მასშტაბები გამოსახვასთან, ერთ-ერთი უპირველესი პრო-  
ბლემა იყო საბჭოთა თეატრისა. ამ პრობლემის წარმობებით გადაჭრა  
შესძლო მხოლოდ ახალს. თეატრმა — იმ დროის ერთ-ერთმა საუ-  
კეთესო პერსონალმა თამაშა. საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების  
განვითარების ამ უმნიშვნელოვანეს ეტაპზე გამართული ცხარე  
დასკულები, არა მხოლოდ ფსიქიკურ წმინდა თეატრალურ ხასი-  
სი ატარებდა, არამედ შეიცვალა სოციალურ, კლასობრივ მონე-  
ბასაც.

ოციანი წლების მიწურულს, როცა სხვა ფორმით, აღორძინება  
პოვა პროლეტარულტის ზოგიერთმა თეატრალურმა იდეამ, განსა-  
ყურებულ მნიშვნელობა შეიძინა „ანზორის“ — იგი საერთო სა-  
კავშირო თეატრალური აზროვნების ცენტრში მოექცა.

„პროლეტარული თეატრის“ სახელწოდებით გაერთიანებული  
ჩვეუთ თავის თვისებები ამტკიცებდა, რომ ქ. სტანისლავსკის სის-  
ტემა „ღრმად იდეალისტურია“ და აკადემიური თეატრები, მათ  
საშუაშე კი სამხატვრო თეატრი, ნოქვის მოთხოვნებს არა თუ ვერ  
მასშობენ, არამედ წინააღმდეგობასაც კი უწევსო მათ დაწვე-  
რებას საბჭოთა სცენაზე. პროლეტარული ხელოვნების შემოქმედ-  
ებით შეიქმნა ისინი აღორძინებენ ე. წ. „დაალექტურ რეალიზმის“,  
რაც გულისხმობდა „სანათა ქვეშაობრივი მატერიალისტური არის  
განხანისა და ამ არის, როგორც დაალექტურ პროცესის ჩვენ-  
ბას“<sup>31</sup>. „პროლეტარული“ იდეის რეზინისციენცია განსაკუთრებით  
ინტენსი თვის იმ თვისში, რომ ახალი ხელოვნების უფარდების  
ჩვენება ურდა იყოს არა ცალკეული გმირი, არამედ კლასი, მასა.  
ამ იდეას (ა. გლოუგი, ვ. ზილ-ბელოცერკოვსკი, პ. არსკი,  
რევიზიონი ე. ლუბიმოვ-ლანსკი და სხვები) დათვინებით იცვდნენ  
სწორედ მშინ, როცა დადგმული იყო ისეთი კლასიკური, თანამედ-  
რევე რევოლუციური სექტაკლები, როგორც იყო „ჩაგუნისონის“,  
„რედვეა“, „ლოპოვო იაროვაია“, სადაც ხალხისა და გმირის ბრძო-  
ლა თანაბარი მასობი იყო გამოსახული.

მეორეს მხრივ, თეატრალური ხელოვნების გამოჩენილი მოდ-  
ეაწინი ა. დულანასკი, ქ. სტანისლავსკი, ვლ. ნეიროვიკი-დანანკო,  
ქ. მარკანიშვილი, ს. ამბებელი, ლ. ლეონოვი, ქ. ტრენიოვი, შ. და-  
ლიანი იცვდნენ თეატრის რეალისტურ პრინციპებს — რომ ცალკე-  
ული ადამიანი ინდივიდის, გმირის გარეშე, რომლის ორცდევად  
კონცენტრირებულა მოქმედება და რომელიც წარმართავს მასის  
მოქმედებას, შეუძლებელა ქვეშაობრდა ახალი, რევოლუციური  
თეატრალური ხელოვნების შექმნა.

ა. ანასტასივი თავის წიგნშიწინებულ წიგნში საციულორად  
მიმოიხილავს საბჭოთა ხალხების ხელოვნების ოლიმპიადაზე წარ-  
მოდგენილ სექტაკლებს და წერს:

<sup>28</sup> Г. Бояджиев. Душа театра, изд. «Молодая Гвардия», 1977 г. стр. 101.  
<sup>29</sup> ს. ამბებელი, ივეი, გვ. 510.

<sup>30</sup> „ანზორის“, გამ. „ხელოვნება“, 1977, გვ. 104.



„შეიძლება ითქვას, რომ იმ დროის უველავ სამხსოვრო მოვლას რეჟისორ ახმეტელის მოღონება იყო. გასაკვირო მხატვარ გამრეკელის დეკორაჟი „ანზორში“ — ტრასებით აფრთხილებული მთა და მასთან ერთად იდეალური მოღონი სახალხო რევოლუციის იდეის კლასიკური და რიტმულად გამოხატვისთვის. უნდა აზარადეს მენახა ასეთი მონუმენტური და, იმავდროულად, ასე ნაწვეწილი მასობრივი სცენები. პირველად ვიგრძინე მე ძალა, სიდიდე აკაკი ხორავას ხელოვნების, რომლის ანზორშიც ერთმანეთს იყო შეერკუნილი ცხცხუნავანი ტემპერამენტი და მაკალი არტიზანობა“ (გვ. 4).

მეგრე მაშინ, ცხატე დისკუსიების დროს, აშკარად სჩანდა, რომ „ანზორის“ შეფასებისას, ორი ფრთა განაჯიჟობდა. ფარულ ბრძოლას და ინერციით აგრძელებდა პოლემიკას სპექტაკლში გვირასა თუ მასის დომინანტური როლის შესახებ. ამის შესახებ სავსებით სამართლიანად შენიშნავდა ა. გულუბოვი:

„თავტრის რაველუც ცხატე კამათი გჩანდა. სამწუხაროდ, იგი არაჩანსალ პირობებში მიმდინარებდა, რაც გამოწვეული იყო პარტიის ცუ 1952 წლის 24 აპრილის დადგენილებით ლიტერატურულ-სტატუსით ორგანიზაციების შესახებ. ჩვეულებრი ბრძოლის მოტივები ხშირად ჩქალაღდენდნ პრიციპულ მომენტებს“<sup>31</sup>

ამ ჩვეულებრი ბრძოლის აშკარა გამოხატულება იყო ტენდენცია რესპუბლიკის თეატრის პერიოდულ-რომანტიკული სტილის, მისი რევოლუციური ხელისკეობების დაპირისპირება მოსკოვის სახატე-რის თეატრის შემოქმედებით მეთოდთან, ანტაგონისტური შეჯახება ამ ორი თეატრის ცხოვრებისა, ეს მოტივი განსაკუთრებით ედერდა „პროლეტკულტ“<sup>32</sup> უფროს იდეოლოგიას. 3. კერენცევის რეჟისურაში. 3. კერენცევი განსაკუთრებით გამოყოფადა ს. ახმეტელის სპექტაკლების საერთო ხასიათს, ნიშნებს — კლასობრივი ბრძოლების პრობლემებს; ეპოქის დინამიზის უპირატესობასა და ქვეტექსტით მოწოდებას, რომ ამ ინდივიდუალური გმირი, თავისი ფსიქოლოგიური ცხოვრებით თუ არ გამოყოფებდა, ეს არცაა მიუენდამიანი სავალდებულო. მოავარია მასა, ხალხი, ეპოქის წამყვანი ტენდენციები:

„ახმეტელი სწავლების მეთოდებით სავსებით მართებულად დასკვნადა სტანისლავსკის სისტემას და უარა იქვე ინტელექტუალური ფსიქოლოგიის კოპირებას... მიანდა რა ეს სისტემა თეატრის შემდგომი განვითარებისთვის გამოუსადეგარად, ახმეტელმა მონახა სწორი გზები იმისთვის, რომ თეატრში ეპოქის დინამია წარმოეჩინა... გვიჩვენა, რომ მისი მეთოდებით შეიძლებადა მეტი ეფექტურობის მიღწევა, ვიდრე იმ მეთოდებით, რომლებითაც მოქმედებენ მოსკოვის თეატრები“<sup>32</sup>

3. ბესიკის შესანიშნავ, ღრმავაროვან წერილში „Победа Советской культуры“, სადაც ზუსტადაა მინიშნებული ს. ახმეტელის „ანზორის“ ნოვატორული სიახლე დამიანის, გმირის სცენური წარმოსახვისა, სადაც ხაზგასმულია მის გარემოება, რომ სპექტაკლში გმირი ნაჩვენებია არა იზოლირებული (ხაზი ნებისა ე. გ.), ფსიქოლოგიური თეიანაზლის მეშვეობით, არა განყენებულ „თავისუფალ“ ნება-სურვილითა შეტყებამში, არამედ კოლექტიურად კავშირში და მასთან დამოკიდებულებამში, ღიას; ამ წერილშიც კი, ნების თუ უნებურად, გასაკრული ტენდენცია იმისა, რომ ეს გმირი ნაჩვენებ იყოს არა როგორც მრავალმანიანი ინდივიდუალულობა, არამედ როგორც ერთიანი მონიშნული, რომელც სათლად გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას „ბოროტისა“ და „კეთილისადმი“; ხოლო თავის თავში ამ წინააღმდეგობას არ ატარებს. კოლექტივთან, მასსთან თავისი დამოკიდებულებისა და კავშირის გამო ეს გმირი...

„...людоед в плане индивидуалистического самооправдания («когда играет злого, ищи где он добрый» — по системе Станиславского), а в кафе и борения классовый устремленности с определенным отношением и к «доброру», и к «зловору»<sup>33</sup>.

ამვე თემების ვარიაციად შეიძლება ჩითვალოს ა. გვოსდევის მოსაზრება, რომლის მიხედვით „ანზორის“ წარმატება განაპირობა ს. ახმეტელის მიერ არჩეულმა მეთოდმა:

«Он отказался от приемов театра Станиславского, от традиции интеллигентно-психологического театра и традиций своих актеров по пути передовых революционных театров к широкому раскрытию классовой борьбы с помощью великолепно разрабрытых массовых сцен»<sup>34</sup>.

მეგრე ამ მთელი სიამარვე იმში მდგომარობს, რომ ს. ახმეტელის სპექტაკლში რევოლუციური ეპოქის დინამიზი, მისი მდგომარეობის სტრუქტურა, სოციალური ბრძოლის სურათები, დიდი საზოგადოებრივი კონფლიქტები გამოკეცილი იყო არა მხოლოდ მასობრივი სცენების მეშვეობით, არამედ ამ მასის, ხალხის წიაღლად გამოხილვი გმირის, წინამძღობის რელიეფური, ულარსად შთაბეჭედვით წარმოსახვით. რევოლუციური მასა და რევოლუციური გმირობა გმირი, მასა მთავრული მისი ცხოვრების კლასიციურ პირობებში — რევოლუციური აჯირობის დროს, ხოლო გმირი — უველავ წმადრ კონფლიქტურ სიტუაციაში, აი, ის ძირითადი საფუძვლიანი, რომელსაც ეყრდნობა ს. ახმეტელის სპექტაკლები. ს. ახმეტელი ამ ორი ძირითადი მოტივის გერქვეშ შედავდა თავისი შემოქმედებითი მეთოდის ძაძახა და თავისებურებას. „უველადიღური საქმიანობაში მე ვხედავ უღდესი აჯირობის მატარებელ ვაგანტებს... მე არ ავხსავ იმ დამიანებს, რომლებიც კანტორაში მუშაობენ, არ ვლანააკობ როგორ მუშაობს, როგორ დადეს ტრანშეატი საპქოთა მოქალაქე... მე მინდა ვილაპარაკო მღვდელ, თუ არა ახალი აჯირობის ცხოვრების იგი, როგორც ეთნოლოგიური შრომის მინდა ვიხილო გმირები, ეთნოზისტები“.

უველა ამის გათვალა შეიძლება არა უფოთი თეატრის საშუალებით, რომელც იტება უველადური ინტერესებს, არამედ პერიოკული თეატრის საშუალებით<sup>35</sup>.

სწორედ ამის გამო ს. ახმეტელის რევოლუციური სპექტაკლების ტრანალური განსაზღვრავდა მეტრძოლი იდეურ რობა; მიზანსწრაფულობა, გამარჯვებისა და დამკვიდრების პათოსია. „თეატრალური გახტულება“, როგორც თეიონი იტეუდა ხოლმე. ეს სპექტაკლები ებრძოდენდნ უმწიანურ კარაქეტილობასა და კეთილდღეობას, სოციალური ინფანტლიზმს, ინტელექტუალურ სნობიზმს, შეშველებლობას, უველადიღური ცხოვრების რტების ისინი ბრძოლისკენ, კონფლიქტებისკენ, შემართებისკენ მოწოდებდენდნ მყურებლებს. აქ გმირი და რევოლუციური მასა შინაგანი, ურთავური ერთიანობით მოქმედებდა. რევოლუციური ცხოვრების ეს რტალობა ს. ახმეტელმა სცენური ხელოვნების რტალობად აქცია.

ეს არის მისი დიდი შემოქმედებითი მიღწევა საპქოთა თეატრის შემოქმედებით პარტიკაში. ამიტომაც არ იყო მართალი თეატრალურდნ 3. კრისოვა, რომელმაც გერქუნდალ „Театр-1961 (№ 3, 1961). დაბეჭდილ სტატიაში „Смена генерации“ შედღევი თეზისი განათარა:

«Говорят: что Ахмедили связывал героя и народ не столько внутренними (социальными, психологическими) нитями, сколько внешним ритмическим рисунком, всегда выразительным, четким, ярким, построенном на неожиданных переходах от спокойствия к стремительному движению. Сегодня проблема личности и народа, героя и массы нуждается в решении более тонком и сложном... Одной «танцевальности» движению не передашь жизни народа».

ეს მოსაზრება სრულიად არ შეესაბამება ს. ახმეტელის თეატრალურ კონცეპციას, პერიოკული თეატრის მიხედვით მოდელს და, რაც მოავარია, თეიონი მისი რევოლუციური სპექტაკლების რტალობის გულში „რღვევაში“ და ანზორი „ანზორის“ სწორედ უმრავლესობა იდეურ გმირი, ფსიქოლოგიური, სოციალური ცხოვრებით იყო დაკავშირებული მათს წარმომქმნელ მასასთან — გულუბოვი — რევოლუციური მუზადარტობიან, ანზორი — წიოდელ პარტიკაში — ეს შინაგანი კავშირი, ისტორიული სინაფილითა და ადამიანულობით შემტყიცილებული, განსაზღვრული იყო მისი სპექტაკლების შინაგანი არისისა. მას ამციციებს ამ სპექტაკლების იმი-

31 ს. ახმეტელი, იქვე, გვ. 494.  
32 იქვე, გვ. 468.  
33 იქვე, გვ. 474.

34 იქვე, გვ. 482.  
35 ს. ახმეტელი, წერილები, გამ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964 წ. გვ. 129.

ქტორი რეალობა, ასევე, მათს ირავლივ შექმნილი უმარავი ლი-ტერატურა, სადავ განსავტორებინ ესნება ხანი სწორედ ამ ში-ნა ანა და არა ფორმალურ კავშირს.

ამ ნიშნით იყო აღბეჭდილი ს. ამბეტელის არა მხოლოდ ყველა-ზე სახელგანთქმული სექტეკლები, არამედ თანამედროვე საბჭოთა ცხოვრების, რევოლუციის უაბოლოესი პერიოდის ამხვედელი სხვა სექტეკლები, რომელთაც თეატრის სტილის, მისი იდუარე მიმარ-თულების ჩამოყალიბებაში გარკვეული როლი ითამაშეს. ასეთი იყო, ერთდ, პიეტერა დ. ვანოვაგადეზული, პერიოდული სტილისკუთებითი სახეს ვ. კიროშინის „ქართა ქალაქი“, რომელსაც თეატრმა, იმპრო-ინდელი პრესის მოწოდებით, ტრაველითი ფლარდალა მიანიჭა, გმირული ლეგენდის სამოსელივ გახდა. ბაქის ოცდამეექსი კომისრის ვიზობა აღიჭებოდა არა მხოლოდ როგორც ისტორიული, კონკ-რეტული მოვლენა, არამედ (ამევე დროს) როგორც ლეგენდა, რომ-გორც ტრაველი-პიეტერა პიონი კომუნისტების გმირობაზე. ბა-ქის მხატვრული-სცენური ხასიათი ამ ქალბის პეიზაჟისთვის დაზა-ხასიათებულ მონუმენტურ კონსტრუქციებში იყო წარმოდგენილი, მაქსიმ, ამევე დროს, იგი იყო მსატვრელი სახე პროლეტარული ქა-ლბა, რომლის ფონზე უმეტერესი კონფლიქტი ვითარდებოდა ძველსა და ახალ სამყაროს შორის. ამ ფონზე, ამ უმეტერესი ტრა-გიკული ბოლოლების ფონზე (მოქმედება ასახავდა 1918 წლის ცნობილ ამბებს, უარესი რელიგიური სიბრძნით იყო გამოყველილი—ა. ხორავის გერა — კომუნისტ გორიოანის რეპორტი სახეს, ეს იყო შე-უდრეკელი მებრძოლი, იღებს კაცი, ცოცხალი განსახიერება კომუ-ნისტის წინაბრძოლი ხასიათ, რომელიც როგორც ახალი სამყაროს იდეალი, შემოქმედებითი საწყისის დამამკვიდრებელი იყო. არსად არცერთ სცენურ მონაკვეთში არ ეთიშებოდა იგი პროლეტარული მხის მოძრაობას, პრიქტი, მის მონუმენტურ ხასიათს სწორედ ამ კავშირის ისტორიული აუცილებლობა განსაზღვრავდა.

«Создана образ руководителя коммунистов Горояна, Акакий Хорана освободил его от склонности к колебаниям, и его герой предстал перед зрителями как пролетарский вождь, сильный своей внутренней цельностью, отвагой и верой в победу революции» (В. Февральский).

აღსანიშნავია, რომ ვ. კიროშინის ეს პიესა წესსავედრის თეატრზე აღერ განახორციელა მოსკოვის ერთ-ერთმა თეატრმა МГХС-მა, რომელიც კონკრეტულ, ფოტოგრაფიულ სინამდვილეს ვერ გასც-და, ვერ შეიძინა მის მხატვრული განვითარება, რაც აუცილებელია გმირთა ცხოვრების ტრავიკული უღამის წარმოსახვისას. ს. ამბეტელის სექტეკლის ძალა მის პიეტურ განვითარებაში იყო. ლეგენ-დის ტონალობაში პიესის სამყაროს გადართანამ უფრო სასუბედა მი-სცა მიზანსცენება და მასობრივი კომპოზიციები უფრო თამამად აეგო, „მოიწვევით“ ისინი ყოფილი, ფოტოგრაფიული სინამდვილე-სგან, ისტორიული, კონკრეტული ბრძოლისთვის მიენიჭებინა სგ-მირა პოეზიისთვის დამახასიათებელი ზოგადობა.

აი, რას წერს ამის თოახმა ა. ვასაძე, რომელიც აშულის როლს თამაშობდა „...სანდრო ამბეტელს საოცრად შთაბეჭდილად და ორი-განაღრულად მქონდა გადაწყვეტილი სამი იეზოლი მიზანსცენაში: უნაქნაღრული მიტიწვის სცენა, დახვრების სცენა და ფინალური სცენა.

...აშუთისფერ კასრებზე გაღმავებული ოცდამეექსი კომისარი ერთ მიღანა მონალოთურ ქანდაკებათა კომპლექსის მოგაგონებლად. ისინი აღმოჩნდულყვენ როგორც განსხვავებული მრისხანება, რომელიც უტედა ძველ სამყაროს და ყველა ჭურის გამყიდველს... ნაწარმის უნა, არიგონცენის მესამე აივანზე, მუსიკის ხმებზე, ჩარისკებით გარწმორცხული კომისრების გავლა მიეწეო (რო-მელიც დასახვრებად მიმავდა), ხოლო დაბლა, იმევე დროს, მხრუნავ დაზაზაზე, რამდენიმე მუშა, აშულის მეთაურებითი კომის-რებს დაეუბნებოთ (კომისარებს შორის ხომ აშულის ვაფი, ხანდარიც ვერა). ამ მიზანსცენაში მარტო მე მქონდა უფლება ერთი სიტყვა შეთქვა — „ხანდარი“ შვილის სახელს რამდენჯერმე ვიმორებდი

მების პროცესში. ამგვარად, რეგისორმა ორი მიზანსცენა ერთ-მოდოლად აამოქმედა სცენაზე... ავანსცენაზე და არიგონცენაზე. ამბეტელის მიერ შექმნილი მხსიელი ლანისა და უნაქნაღრის ტრ-ობილივამ ამოქმედებამ, ერთობლივ რიტში მათმა ჩვენება, კი-ნის გამოყენების გარეშე, უდიდესი შთაბეჭდილებად დატოვა მაყუ-რებელზე (დახვრების სცენა და ფინალი)... ბოლოს, როდესაც შვილის ევლარ ვიკიოლი, მე ჩამოჭრებოლი მშუთთან კასრზე ფეხ-მოცივით და დაღვლილ შვილს სიმღერით დადგირიდა... საწმუ-რად, მიზანსცენების აწურობის ამგვარი პრინციპი, რომელიც ამბე-ტელმა აქ გუმანი მიავრო, შედგომლ დაღმებში აღარ განსოუვენი-ბია არც მას და არც სხვა რეგისორებს<sup>36</sup>.

საერთოდ, მართალია ნ. კროშოვა, როცა ამბეტელის, რომ «ОД-ной ташеальностью движению не передать жизнь народа», აღას, ეს ასირიული სინამდვილე, მაგარამ არავითარი კავშირი არა აქვს ამას ს. ამბეტელის სექტეკლებთან, რომლებიც შინაგანად გამა-რილებულ ორგანულ რიტმს ეყრდნობოდნენ. მის სექტეკლებში ჩართული მრავალი ფოლოკორულ-ქორეოგრაფიული ფრაგმენტი როლი განსაზღვრავდა ს. ამბეტელის ლასტორუ მებისკუთებს. საქმე ისაა, რომ იგი, ერთეული ფორმების ძიებისას, ქართული ქორეოგრაფიის ა არს ს, მის ძირითად პერიოდს (პლასტიკურ დახვეწილობას, სიმსუბუქეს, გრაციას) იყენებდა როგორც ერთ-ერთ უმეტად გენულ ელემენტს მისი ცხოვრების რე-ალურია და პიეტური სურათის შეხატულად. სწორად შეინიშნავს თამარ წულუკიძე:

...ამბეტელის არასოდეს ყოფილა თეოლოზური რიტმის მომხ-რე. რიტმს იგი პოულობდა პიესის იდეაში, ეს რიტმი გამოჰყავდა მოქმედ ძალთა სიცოცხლურ-ფსიქოლოგიური ურთიერთმომართები-ლი. კონცენტრირებული, დაძაბული რიტმი „რღვევაში“, „ქართა ქალაქში“, „ანზორში“ ნაყარნაზე იყო უკიდურესად დაძაბულ ნოვლებებით, რომლებიც ხდებოდა პრესისში. ეს რიტმები აუცი-ლებელი იყო როგორც ხერხი „ცხოვრების სინამდლის“ გამოხატ-ვისას, რის გამოც იქმნებოდა სექტეკალი.

ამბეტელის სექტეკლებში ხალხი არ იყო „მომართული ზუს-ტი შექანაში“, როგორც წერს კროშოვა, ხალხი რუსთაველის თე-ატრის სცენაზე იყო ცოცხალი, სრულფუნქციონირებელი რევოლუციური კოლექტივი, არამა დაამიანებისა, რომლებიც ინტერესებისა და მოქმედების ერთიანობით იყო შეეავშირებულა<sup>37</sup>.

ამგვარად ვაზარებულმა და ვანზარცილებულმა სექტეკალე-ბმა განავსორებოლია როლი შეარსებულს მაურებლის კომუნისტურ-ი, ინტერსაკონალიტური სულსიყვეთებით აღზრდის საქმეში. მის წინ გადაიშალა უერცესი ნაწარმა რევოლუციური ბრძოლის, ძვე-ლის ნეტების, ახლის შენების, შემოქმედებითი აღმართებისა. უნა-ვარესი იყო მხატვრული ჩვენება ახალი დამიანის ფორმირების პროცესისა. რუსთაველის თეატრში საბჭოთა თემატიკაზე ადებულ სექტეკლებში (ვ. კიროშინის „ლიანადგი გუგუნებს“ და „ქართა ქა-ლაქი“ ა. იალცივის „ღვარსკვლავი“, ს. იანსკის „ყაბარია“, ა. სლავი-ნსკის „პროტეობი“ და სხვ) აგრძელებდნენ იმ ხაზს, რომელიც იწყებოდა „რღვევაში“ და რომელმაც ყველაზე სრულყოფილი გა-მოხატვლება მოკვა „ანზორში“. ეს იყო არა მხოლოდ ფრიალ ნოვლებივანი პროცესის საბჭოთა თემატიკის, საბჭოთა იდუარო-ბის საბოლოო გამარჯვებისა და განმტკიცებისა, არამედ, რაც არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია, ახალი თეატრალური სტილის დამკვიდ-რების პროცესიც. რა ივლისსმებმა ამ სტილის ძირითად დამახასია-თებელ ნიშნებაზე?

მასის აქტორი ცხოვრების ჩვენება, როცა ეს მასა თავისი რე-ვოლუციური აქტივობის, ბრძოლის, თავგანწირვის უმაღლეს წერ-ტილებზე ასული და რომანტიკული აღფრთოვანებითაა გამსჭვალუ-ლი.

<sup>36</sup> აკაკი ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები. სსს 1977 წ. გვ. 290-291.  
<sup>37</sup> С. Амстелин. Стр. 237.



მასიდან გამოკვეთილია ახალი გმირი, რომელიც „მასობრივი ტიპი“ კი არ არის, არამედ მასის წინამძღოლი, ამ აზვარიტების თავზე მოკვეთული. იგი გამოკვეთილია როგორც რევოლუციურ-რომანტიკული გმირი, როგორც ეპიკური გმირი, რომელიც, ამავე დროს, ინდივიდუალურ ნიშნებს არაა მოკლებული.

ეს მასა და გმირი ერთ განწვეულ კავშირში, ორგანულ მთლიანობაშია წარმოდგენილი. მათი ინტერესები, მისწრაფებები, იდეები შეინივებულა. გმირი გამოხატავს ხალხის სულიერი ცხოვრების, მისი რევოლუციური ყოფის უარსებობის მომენტებს, ამიტომაც თეატრი გადაიქცევა ენთუზიუმის, ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებს და ამკედრებს ახალ პრინციპებს, რაც გამოხატულია ცნებაში — გმირულ-რომანტიკული, მეროიკული თეატრი. ამ თეატრის—ამ შემოხვევაში რუსთაველის თეატრის—უპირველესი მსახიობი აკაკი ხორავა ამგვარად გამოხატავდა თავის თეატრალურ კრებულს: „ჩემი საყოფარო მხატვრული მიყრდნობით, მე უფრო მსხვილი, მასშტაბური, თვითმკანი ყოფიდან განთავისუფლებული სახეებიდან ვიპოვე, რომლებიც უზარმაზარი ყოვლისშემძველი გმირობებითაა აღსავსე. ყოველთვის მეროიკული ხელისუფლებისკენ ვისწრაფდი და ვისწრაფი. და აი, როდესაც მეცობებთან, თუ როგორ მესმის მეროიკული, — თანამედროვე, საბოლოო მნიშვნელობით, ვიძლევი პასუხს, რომელიც ვიღაცას შეიძლება უბრალოდ მოეჩვენოს — ეს ის ხელოვნებაა, რომელიც ჩვენს დღევანდელობას შეიცავს, რადგან თვით ჩვენი ცხოვრებაა მეროიკული... ჩემთვის ეს ადვილი და ეს ეთეტური კატეგორიაა“.<sup>38</sup>

ზუსტად სიტყვა გ. ბოიადჯიევი:

«**Определяющими чертами нового сценического стиля становилось его ВОИНСТВУЮЩАЯ ИДЕЙНОСТЬ.**

Самой важной, определяющей чертой этого героя являлась **МАССОВОСТЬ НОВОГО человеческого типа** (и поэтому его обыкновенность). Но при этом новый герой был проникнут энтузиазмом (и отсюда его одухотворенность)».<sup>39</sup>

ამგვარად, რუსთაველის სახ. თეატრის შემოქმედებითი სახის ჩამოყალიბებაში, მისი იდეურ-პოლიტიკური პოზიციის განმტკიცებაში უპირველესი როლი შეასრულა რევოლუციური სინამდვილის ამსახველმა რეპერტუარმა, სადაც წამოვიდა და გადაწვეტილი იყო უმთავრესი პრობლემა იმდროინდელი თეატრისა — რევოლუცია და ხალხი, რევოლუცია და ესაა გმირი რევოლუციონერი. ამ ეპოქური პრობლემების ფონზე იკვეთებოდა სახე ახალი ადამიანისა — კომუნისტისა, რომელიც მოწოდებული იყო ახალი სამყაროს შესაქმნელად, რომლის გმირული სულიანკვეთა ვერ ეგუნებოდა ხანსაზღვრულს, რეგრესიულს, უფაფერს იმსა, რაც წინ აღსდგომია ახალი დროის რევოლუციურ განვითარებას. ეს გმირი ძალის ბალნში, რევოლუციურ სინამდვილეში მოკვდა, რაც განსაზღვრავდა მის ეპიკურ სილამაშეს. განაპირობებდა არა მარტო მის გმირულ სულს, არამედ რომანტიკულ აღმაფრენასაც, რომლის გარეშეც ბრძოლა ახალი სინამდვილისათვის კარგავს ეთიკურ და ესთეტურ გამართლებას.

<sup>38</sup> აკაკი ხორავა, წიგნები თეატრალური ხელოვნების შესახებ. გამ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1965 წ. გვ. 27.

<sup>39</sup> Г. Бояджиев. Душа театра, стр. 110—111.

ქართული პეისაჟური ფერწერის გზა ორგანულად ერწყმის ახალი ქართული სახეითი ხელოვნების განვითარების გზას. XIX საუკუნის პორტრეტული ჯანრის ჩარჩოებიდან გამოსული ეროვნული მხატვრობა სწრაფად იგართოვება დიამატონის სხვადასხვა ჟანრობურ-თემატური მიმართულებით. და თუმცა სუფთა პეისაჟური ფერწერა ფართოდ შედარებით მოვიანდა დამკვიდრდა ქართველ მხატვართა შემოქმედებაში, მაინც არ შეიძლება არ აღინიშნოს ბუნების აღქმა-შეგრძნების ის სიფაქიზე და ამ შეგრძნების გადმოცემის მაღალი ისტატობა, რასაც ეხედავთ მხატვართა ძველი თათბების თემატურ სურათებს თუ ცალკეულ პეისაჟურ ტილოებში. მისი ნათესაობა ადვილად შეიძლება გაიხსენოთ პეისაჟური გარემო ნიკო ფინოსმანაშვილის სურათებში, ამ ბუნების ქუმბარითი შვილის თვალთი რომ არის დანახული და მღელვარე პოეტური განხილვით, ეროვნულის მისფრთხილ მიმართებით გადმოცემული. ბუნების განწყობილების ფაქტის აღქმა უდებს საფუძვლად იგივე გაბაშვილის მრავალ ტილოს, მათ შორის „საძვარეზუ“, „შემსახური სიწყნარე“, „ქანთაღზე სასაფლავის კვლესისასან“, „ტეფეზუ“... გაიხსენოთ მისივე თემატური სურათები, სადაც იგი ამ ჯანრის შესანიშნავ ოსტატად გვევლინება.

ნახი, ლირიკული, ზოგჯერ სვედითა და იდუმალებით მოცული ქართული პეისაჟები შექმნა ივანე გუგუნიანამ (1860-1919), რომელმაც სივრცული უმღერა მშობლიური გარემოს მყუდრო კუთხეებს, სოფლის ოდა-სახლებს.

პეისაჟურ გარემო-ფონის თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს შემდგომი თათბების ფერმწერალთა სურათებში, რომლებიც სრულიად განსხვავებულია ჩანაფიქრითა და ფერადოვანი ფერადობით. მცხენავარ მზის ოქროსფერებისა და ცივი, ლილისფერი ჩრდილების ურთიერთდაპირისპირებზე აგებს ზნირად მოსე თოიძე თავის სურათებს, რომლებშიც გარკვეული ადგილი უკავია ბუნებას. ძველი თბილისისა თუ საკოლმეურნეო ცხოვრების ამსახველი მისი ტილოები სწორედ ამ სხივოსანი ფერებითა და მათთან დაპირისპირებული მუქი, გამჭვივარულე ჩრდილების ლამაზ კონტრასტებითაა ამტკველებული.

ქართული ბუნების თავისებურება, ხან რომანტიკული შეფერილობით, ხანაც საუკეთესო ანაღლებლობით გადმოსცა თავის ნამუშევრებში ვალერიან სიღამონ-ერისთავამ. სურათში „ღოლი საკოლმეურნეო მინდვრებში“, კახეთის პეისაჟებსა და ისტორიული ჯანრის ტილოებში მხატვარი გატაცებით აღბეჭდავს მშობლიური ბუნების განუყოფელ სილამაშეს.

# პეიზაჟის ოსტატები

## მერი გაჩეჩილაძე

მოტივების შერჩევითა და ნაწი, ზოგჯერ სევდიანი ლირიზმით სასუე განწყობილებით გუგუნავს პეიზაჟებს რამდენადმე ეხმიანება შალვა მამალაძის რიგი პეიზაჟური ტილოები. შალვა მამალაძემ (იგი საინტერესო კინომხატვარიც იყო), როგორც ცნობილია, ფერწერული შემოქმედება ძირითადად პეიზაჟს უძღვნა და ქართულ პეიზაჟურ მხატვრობაში თავისი გარკვეული ადგილი დაიკავა.

ქართული პეიზაჟური ფერწერის განვითარებაში საყურადღებო წვლილი აქვთ ჩვენს ცნობილ, გამორჩენილ მხატვრებს — ვახტანგ ჯაფარიძეს, უჩა ჯაფარიძეს, კორნელი სანიძეს, სევერიან მაისაშვილს და სხვებს, რომელთა შემოქმედებაში პეიზაჟს არა მარტო თვალსაჩინო ადგილი უკავია, არამედ მალედი მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევა. ვახტანგ ჯაფარიძემ კი — ცნობილმა აკვარელისტმა ხომ თავისი ფაქიზი ხელოვნება მთლიანად ამ ჟანრს მოახმარა.

ერთგვარი მხატვრობის საგანძურშია ელენე ახვლედიანის, დავით კაკაბაძის, ალექსანდრე ციმაკურიძის პეიზაჟური შემოქმედება. ისევე როგორც ვახტანგ ჯაფარიძემ აკვარელით, ალექსანდრე ციმაკურიძემ ზეთის საღებავებით გააცოცხლა ტილოებზე ქართული ბუნება და მის ერთგულ მებოტებედ დარჩა ბოლომდე.

აღსანიშნავია, რომ ეს მხატვრები თითქმის ერთი თაობის წარმომადგენლები არიან და ერთ პერიოდში ქმნიდნენ, მაგრამ რაოდენ განსხვავებულა მათი შემოქმედებითი ინტერესები, შემოქმედებითი ხედვა და ხელწერა! ეს განსხვავებულობა არა იმითაა გაპირობებული, რომ მათ შემოქ-

მედებაში მხატვრული ასახვა ჰპოვა საქართველოს სხვადასხვა კუთხემ (ვთქვით, დ. კაკაბაძის ტილოებში — იმერეთმა, ა. ციმაკურიძის — ქართლმა) პეიზაჟის ერთმანეთისაგან გამორჩეული ხასიათითა და თავისებურებით, არამედ თვით მხატვართა შემოქმედებითი ამოცანებით, საკუთარი აღქმითა და შეგრძნებით, ამა თუ იმ ბუნებაში სახასიათოს თავისებური დანახვითა და განსოცადებით.

ქართულ პეიზაჟურ ფერწერაში შემდგომში უკვე მრავლად გამოჩნდა მხატვართა ახალი სახელები. ეს ის შემოქმედნი არიან, ვინც სწორედ ქართველი საბჭოთა მხატვრების ამ პირველი თაობის შესანიშნავ წარმომადგენელთა ხელმძღვანელობით გაიზარდნენ თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. მიხეილ ხეიტია, მავალითა, ალექსანდრე ციმაკურიძის უშუალო მოწაფე და მისი ხელოვნების თავყანისმცემელი, ასევე საკუთარი გზით წავიდა. თავის შესანიშნავ მასწავლებელთან მას მხოლოდ ის საერთო აქვს, რომ მთელი მისი შემოქმედება — პეიზაჟია, და მანაც ისევე, როგორც ციმაკურიძემ მშობლიურ ქართლს — ბორჯომის ხეობას, გატაცებით, შთაგონებით უმღერა თავის მშობლიურ კუთხეს — სამეგრელოს, მაგრამ რა თქმა უნდა, არა მხოლოდ სამეგრელოს, მიხეილ ხეიტიას პეიზაჟები — ეს მთელი საქართველოა, მისი ბუნების პოეზია და ამოუწურავი სილამაზე, მისი ნათელი დღე თუ მოდრებული მიდამოები, აღმართის აღმშენებლობითი შრომის მაუწყებელი დიდებული ხედები...

იგივე შეიძლება გავიმეოროთ ლეო ძაძაძიძის შემოქმედებაზეც. ამ მხატვარმაც თავისი თავი

პეიზაჟის ენრში ჰპოვა და ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე შესანიშნავი ტილოები შესძინა ქართულ პეიზაჟურ ფერწერას. ისევე როგორც მიხეილ ხეიტია, ლეო ძაძაძიძეც უაღრესად ნაყოფიერად, ფანატური გატაცებით მუშაობდა, ბევრს მოგზაურობდა და მის ტილოებზეც სახიერი გამოხსაველობით აღიბეჭდებოდა ნაირგვარი ბუნება, იქნებოდა ეს სამეგრელო, სვანეთი თუ ხეისურეთი, ქუთაისი თუ ბალტიისპირეთი... ხეიტია და ძაძაძიძე, ახლი მეგობრები, ხშირად ერთად დადიოდნენ სამოგზაუროდ, მაგრამ ბუნების ერთი და იგივე მოტივაც კი მათ ტილოებზე სხვადასხვა სიცოცხლეს იძენდა. საკუთარი ამოცანები, საკუთარი ტექნიკა განსაზღვრავდა თვითუღიანი ნამუშევრის თვითმყოფადობას და ადასტურებდა იმ ჭეშმარიტებას, რომ ნამდვილი ხელოვანი, ნამდვილი ნიჭიერება — ეს უტყველად თვითმყოფადობაა.

განა ამასვე არ ადასტურებს რუსუდან ჯავრიშვილის მეტად მდიდარი, მრავალფეროვანი და მაღალოსტატური შემოქმედებაც ამ ენრში? ბოლო ხანს გამართულმა მისმა ვრცელმა პერსონალურმა გამოფენამ კვლავ ნათელყო თუ რა თვალსაჩინოა მხატვრის წვლილი ქართულ პეიზაჟურ ფერწერაში.

როცა ვამბობთ — ქართველი პეიზაჟისტი მხატვრები, პირველყოფისა, წარმოგვიდგებიან ელენე ახვლედიანი, ალექსანდრე ციმაკურიძე, ვახტანგ ჯაფარიძე, რუსუდან ჯავრიშვილი, მიხეილ ხეიტია, ლეო ძაძაძიძე... მაგრამ ასეთი ეანრობრივი შემოსაზღვრულობა მხოლოდ პირობითად თუ შეიძლება მივიჩნიოთ. პირობითად იმიტომ, რომ თვით ამ მხატვართაგან ზოგიერთი, თავისთავად, როდია მხოლოდ ამ ეანრით შემოფარგლული, თუმცა კი მათ შემოქმედებაში წამყვანი და არსებითია პეიზაჟი; ასეთი ეანრული პროფილის მინიშნება პირობითია უფრო იმიტომ, რომ ისევე როგორც ადრე, დღესაც მრავლად გვყავს (გაცლებით მრავლად) მხატვრები, რომელთა პეიზაჟური ტალანტი უცილობელია. ეს თვალნათლივ ჩანს მათ თემატურ, ეანრულ სურათებში, და კიდევ უფრო თვალნათლივ — სწორედ პეიზაჟის, „სუსუთა“ პეიზაჟის ამსახველ ტილოებში. აქ არ შეიძლება გამოვაცალკევოთ გრაფიკული ნამუშევრებიც — სხვადასხვა მასალითა და ტექნიკით შესრულებული ნაწარმოებებიც, რომელთა გასწვრივ და განაღივება, ისევე როგორც ხეითის ეანრებით განხორციელებული ნაწარმოებებისა, ამ სფეროში მრავალრიცხოვან ავტოროს შემოქმედების მეტად ვრცელსა და ფართო სურათს გადაგვიშლიდა.

ფართო დიპაზონის, მრავალმხრივი მხატვრებიდან, ისევე, როგორც ელენე ახვლედიანმა, ქართულ პეიზაჟურ ფერწერაში საკუთარი და განუყოფელი სიტყვა თქვა დავით კაკაბაძემ. დავით კაკაბაძის პეიზაჟური ნაწარმოებების ნიშანდობლივი თვისება — ეს სურათოვნება, ფა-



ა. ციმაკურიძე

შინაი დღე

რთო სახებორივი განზოგადება. ყოველ ნამუშევარში იგი არჩევს არა თავისთავად მოტივს, განწყობილებას ბუნებას, არამედ ისწრაფვის დახატოს მისი კონკრეტული სახე. კომპოზიციური და ფერადღვან-ხანობრივი განზოგადების ის პრონციპი, რაც საფუძვლად უდევს მის ცნობილ, ბრწყინვალე იმერული პეიზაჟების სერიას, სწორედ ამ ბუნებისათვის სახასიათო-ტიპიური ნიშნების გადმოცემას ემსახურება. დავით კაკაბაძე უღლებს მანძილზე თვითონ და თანამიმდევრულად მუშაობდა ამ ციკლზე და ყოველ ცალკე სურათში ახალ შტრიხს, ახალ სახასიათო ნიშანს მატებდა იმერეთის ბუნებისათვის.

ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, 1918 წელს ქმნის იგი განზოგადების დიდი ძალის მქონე სურათს „იმერეთი-დედაჩემო“, რომელიც მხატვრის პორტრეტული და პეიზაჟური ოსტატობის არა მარტო შესანიშნავ შერწყმას წარმოადგენს (ასევე — მისი „ავტოპორტრეტი ბროწულებით“), არამედ ღრმა შინაარსის შემცველ, მასშტაბური ელერადობის სურათს — დედის და დედასამშობლოს განუყოფლობის სადიდებელს, მშობლისა და მშობლიური მიწის უსაღვრო სიყვარულის ფერწერულ გამოხატულებას.

განზოგადების, ასტრაგირების განსხვავებულ პრინციპი უდევს საფუძვლად კაკაბაძისეულ წადღერის, სვანეთის, კოჯრის, თბილისის სერიებს, საკუთარი აღქმა მხატვარს კარანახობს ახლებური სახეითი ხურხები მოქმენოს ამ მიდამოების მხატვრული სახის შესაქმნელად. აქვე იგი გაბედულად იყენებს ფერადღვანი თუ გრაფიკული განზოგადების სერებს, რითაც ხას უსვამს ამა თუ იმ პეიზაჟის განსაკუთრებულ, გამორჩეულად დცორატულ თუ ფერწერულ ხასიათს. კომპო-



ზიციური წყობა, ფერადოვანი ლაქა თუ კონტურნი ამ ქმნილებებში კონკრეტული პეიზაჟებს უწვევულდ მართალ და ხატოვან სურათს წარმოგვიხატავს.

სახვითი ენის სიხვედრე და მკაფიო სახეობრივი აზროვნება, ღრმა იდეურ-ემოციური აზრის გადმოცემის განუმეორებელი ოსტატობა ჩანს აგრეთვე მხატვრის შედარებით გვიანდელ ტილოებში, როგორცაა „რომანკები“, „იმერეთი, 1942“, „მინიგვი იმერეთში“, „ფოთი, ელვატარიი“, „მადნეულის დამუშავება ვანეთში“ და სხვ. ამ ნაწარმოებში ცოცხლად შევიგრძნობთ ადამიანის დიდი საბრძოლო თუ შრომითი შემართება, მისი ძლევამოსილება ახალი ცხოვრების დამკვიდრებისათვის ბრძოლაში.

მხატვრული განზოგადებისა და პოეტური შთაგონების უდიდესი ძალა, მკაფიოდ თვითმყოფადი სახვითი ოსტატობა ბაღდად კლენე ახვლედიანის ხელოვნებასაც, ასე დიდი ეროვნული პეიზაჟური მემკვიდრეობა რომ დაუტოვა თავის ხალხს. ადრინდელი ნამუშევრებიდან დაწყებული, სულ ბოლო დროის ტილოებამდე, მხატვარი მისი თანამედროვე სინამდვილის სურათების, მშობლიური ბუნების სურათების ფერთა ენაზე გადატანითაა გატაცებული. ამაზე მეტყველებს სრულიად ახალგაზრდა მხატვრის პირველი პერიოდის ქართული ციკლის სურათები „ზათარი“, „ძველი თბილისი“, „ქართული პეიზაჟი“ და სხვა, მომდევნო პერიოდისა და დიდი სამამულო ომის წლებში შესრულებული ღრმა ემოციური ნაწარმოებები „მტემმა გადაარა“, „მოსკოვი ომის დღეებში“, ეს ქმნილებები ცხადყოფენ, რომ ელ. ახვლედიანი პეიზაჟ-სურათის დიდოსტატია. თითქოს უბრალო ამა თუ იმ ხედში მას შეუძლია ჩასტიოს მნიშვნელოვანი აზრი, დატვირთოს რიც შემთხვევაში დამატყვევებელი ლირიზმითა და ზოგჯერ კი სულისშემძვრელი ტრაგიზმითაც კი. ახვლედიანისეული ყოველი ქმნილება სურათოვნების სწორედ ამ ძალით ხიბლავს მაყურებელს. გავისწავნით მისი „ქლუხარის უღელტეხილი“, ვრცელი თბილისური ციკლი (ახალი და ძველი თბილისის პეიზაჟები), საფიორის, რუსთავის, ბულაჩაურის მშენებლობის სურათები, სიღნაღისა და ტალინის, უკრაინისა და სლოვაკიის ციკლები... და ბოლოს, გავიხსენოთ მისი სულ ბოლოდროინდელი მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი, ერთგული სურნელებით სავსე მალაპოეტური პეიზაჟები, — ხელოვანის შეუსუსტებელი შთაგონებისა და ბუნების მშვენიერებით ალტაცების შესანიშნავი ნიმუშები...

ქართულ პეიზაჟურ ფერწერას (და არა მართო პეიზაჟურს), როგორც აღინიშნა, განსაკუთრებით მდიდარს ხდის მხატვართა განსხვავებული შემოქმედებითი ხელწერა. ამგვარი გამოჩენილობა ნიშანდობლივია ალექსანდრე ციმაკურიძისთვისაც.

მშობლიური ბუნების ამ შთაგონებულ მოპლერლის ტილოს მრავალთა შორის შეიქმნა ციმაკურიძის უსაზღვროდ უფვარს მზე და მზით გასხვიოსნებულ მიდამოების სიმშვენიერე მისი ფერწერის ამოუწერავ მასალას წარმოადგენს. თუ დავით კაკაბაძემ იმერულ პეიზაჟში, პირველ ყოვლისა, მისი დეკორატიული სიღამაზე დაინახა და თავისი სურათებისთვის შეარჩია ის სახვითი პრინციპი, რომელიც ამას გადმოსცემდა, ციმაკურიძის ამოცანა სულ სხვაგვარია. იგი არ მიმართავს ნეიტრალურ განათებას, რაც დ. კაკაბაძისთვის ამოსავალია, პირიქით — არჩევს რიდილობსა და შუქის უკიდურესად მკაფიო კონტრასტებს — მცხუნვარე ოქროსფერებით შეფერილი მცენარეულის სიმწვანისა და ცივ-თბილი ფერების შერწყმით წარმოქმნილ ღრმა ჩრდილთა სიღამაზის გადმოსაცემად, ისწრაფვის შექმნას სუფთა, გამჭვირვალე ჰაერით გარემოსილი ბუნების ცოცხალი შთაბეჭდილება. მისი წერის ნაწარმა, ტექნიკაც ამ ამოცანის შესაბამისია — ფართო, ლაღი, ტემპერამენტული. ასეთია მისი ქვიშხეთური პეიზაჟების ციკლი, რომლებშიც ყველაზე უფრო სრულყოფილად გამოვლინდა ციმაკურიძის შემოქმედებითი ინტერესები და თავისებურებანი.

პეიზაჟური ფერწერა დღეს სხვადასხვა თაობის მრავალი მხატვრის — ფერწერისა თუ გრაფიკისის გატაცებაა, და, უნდა ითქვას, ამ გატაცებას თავისი ნაყოფიც მოაქვს. თუკი თავს მოვუყრიდით თვალსაჩინო ნაწარმოებებს, რაც დღეისათვის ამ ქანრშია შექმნილი, ჩვენს თვალწინ გადაიშლებოდა ვრცელი და შესანიშნავი ფერცული ქართული პეიზაჟური ფერწერისა, რომელშიც ჭეშმარიტად მაღალპოეტურად და მაღალოსტატურად აისახა საქართველოს სხვადასხვა კუთხე-კუნძულის ბუნება, მისი ხალხი, საკოლმურ-ნეო სოფლის სურათები, საწარმოო და ინდუსტრიული პეიზაჟები. ვრცელია იმ მხატვართა სიაც, ვინც თავისი შემოქმედებით გაამდიდრა ქართული ფერწერის ეს დარგი. ვერ ვიტყვი, რომ ისინი მივეუთვნებინა მხატვარ-პეიზაჟისტებს, ვინაიდან არანაკლები წარმატებით მუშაობენ სხვა ჟანრებშიც. მაგრამ მათი ქმნილებები უფლებას გვაძლევენ ვაღიაროთ ისინი შესანიშნავი პეიზაჟისტებად.

# თანამედროვე ქართული წესმეტყველება

## ჯანსუღ ღვინჯილია

სანამ თანამედროვე ქართული დრამატურგიის საერთო ნაკლზე ვიტყვოდე რამეს, აუცილებლად უნდა აღვნიშნო ერთი სასიხარულო გარემოება. თუ ბოლო წლებში შექმნილი ქართული პიესების დონეს ადრინდელს შევადარებთ, შევადარებთ თუნდაც ერთი და იმავე ავტორის პიესებს, თვალნათლივ დავინახავთ, როგორ აღმავლობას განიცადის ქართული დრამატურგია, ჩვენი დრამატურგების შემოქმედება.

საბოლოოდ დასამარდა უკონფლიქტობისა და მოჩვენებითი კონფლიქტების ტენდენცია, რომელიც ყველაზე დიდხანს სწორედ დრამატურგიას შემორჩა. ნამდვილი, ცხოვრებისეული წინააღმდეგობის ჩვენებაზე აქტენტის გადატანამ ქართული პიესების უმრავლესობას ჩამოაშორა ყალბი პათეტიკა, ხელოვნური სიტუაციები, ზეიმიური ხასიათი. გაძლიერდა დრამატუზმისა და თვითტრაგიკუზმის ელემენტები. ოპტიმიზმი, რომლითაც უმეტესწილად გამსჭვალულია თანამედროვე ქა-

რთულ პიესებში ასახული ცხოვრება, უკვე დამაჯერებელი და მისაღები ხდება. ინტრიგის წყალობით რიგ პიესებში შეიძლება შეიმჩნეოდეს ძველებური მიდგომა კონფლიქტის გადაჭრისადმი, მაგრამ ასეთ პიესებს სულ უფრო და უფრო მცირე ასპარეზი რჩებათ. დღეს ისინი აღარავის არ აინტერესებს. ნაძალადევი პათოსი და განწყობილება საზოგადოების სულის გადაგვარებას იწვევს. ამ დასკვნამდე მივიდა დღეს ჩვენი ხელოვნება საერთოდ და ამიტომ მოითხოვს ყველა სიმართლის მეტ დოზას. სიმართლე არის ხელოვნების შემოქმედების ერთ-ერთი არსებითი პირობათაგანი. ამ პირობის დარღვევა ხელოვნებისა და ხალხის ერთიანობის განმსაზღვრელ სტილს აყალბებს და პარმონიის შესაძლებლობას გამორიცხავს.

თანამედროვე ქართველმა დრამატურგებმა ერთბაშად დიდი მანძილი გადალახეს ამ სიმართლისაკენ მიმავალ გზაზე. უფროსი თაობის წარმომადგენლებიც გაექცნენ მათი ნების გარეშე ადრე დამკვიდრებულ სტილს და მთავრი წინააღმდეგობების აღსაქმე პიესები შემოგვთავაზეს. მხოლოდ თანამედროვე მართალი დრამატურგია იყარვლება საზოგადოების ზნეობრივი გაჯანსაღების თემით და სხვადასხვა კუთხით აშუქებს მას. მაგრამ ეს პრობლემა დიდი პრობლემაა და მისი გადაჭრა დრამატურგიის ენაზე საბატიო ამოცანაა.

ეს გახლავთ საერთო შთაბეჭდილება, რაც აღვივებს იმედს, რომ ქართველ დრამატურგებს შეუძლიათ სერიოზული მხატვრული ტილოები შექმნან ხვალ თუ ზეგ. მათ არაერთი წარმატება იჩივებს რესპუბლიკის შიგნით და მის გარეთაც. ქართული დრამატურგია დგას აღმავლობის გზაზე და ეს სინამდვილე გვაძლევს საფუძველს გაკეთებულოც დაუფასდეს წესისამებრ და დიდი დრამატურგიის სიმაღლიდანაც მოვთხოვთ შემდგომ განვითარებაზე ზრუნვა და დღეობაზე. ბევრი გვისაუბრია ქართული დრამატურგიის ჩამორჩენილობის როგორც ზოგად, ასევე კონკრეტულ მიზეზებზე, მაგრამ დრამატურგებსაც განუცხადებიათ თავიანთი პრეტენზიები — უფრო კონკრეტული, რა თქმა უნდა. მთელ ამ ორმხრივი უკმაყოფილებისა და უკმაყოფილების შინაარსს რომ გადავხედოთ თვალს, ერთბაშად დარწმუნდები, რომ ქართული ლიტერატურის არც ერთ სფეროს არ სჭირდება იმდენი მოვლა, ასევე კონკრეტულად დრამატურგიას. მე ამაში კიდევ უფრო ღრმად დამარწმუნა შარშანდელი ქართული დრამატურგიის საერთო სურათმა. მე მიმაჩნია, რომ არათუ ზედმეტი, აუცილებელიც კი არის ახალი და ძველი დავიერებების ერთგვარი შეჯერება და რამდენიმე მოსაზრების განმეორება დღეს, როდესაც დრამატურგიაზე გვიხდება საუბარი.

ამ შემთხვევაში აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ორი რამ: ერთი მხრივ, რა პრეტენზიებს უყენებს ქართული მრავალსაკუთრებანი ლიტერატურა დრამატურგიას საერთოდ და დრამატურგის კონკრეტულად. გამომდინარე ამ დიდი მოთხოვნიდან, რა უნდა მოვიტხოვოთ თანამედროვე ქართველი დრამატურგებისაგან. მეორეს მხრივ, რა პრეტენზიებს აყენებენ ქართველი დრამატურგები, რა უშლით მათ ხელს უფრო ნაცოფიერ მუშაობაში.

თავდაპირველად აღვადგინოთ შარშანდელი სურათი. ამ სურათის დადგენაში დიდი დახმარება გამიწოა კულტურის სამინისტრომ. თუ არა შესაბამისი განყოფილების აღრიცხვის ეურნალი, ვერაფერ ვერ გავგარკვევდა, რა პიესები დაიდგა შარშან ქართველი დრამატურგებისა. ამ ერთ-ერთი მშრალი აღრიცხვის პუნქტია ადგილი, სადაც ქართულ დრამატურგიაზე ინფორმაციების მოკრება შეიძლება. შემდეგ იქვე შეიძლება გაეცნოთ რემინგტონზე გადაბეჭდილი ქართველი დრამატურგების პიესებს. მაგრამ ეს შეუძლია გააკეთოს მხოლოდ ორ კაცს — რეჟისორს, რომელიც ეძებს პიესას და მოხსენებელს, რომელსაც ქართულ დრამატურგიაზე მოხსენების წაკითხვა დაევალა. გამომცემლობა „ხელოვნების“ მიერ დასტამბული ქართულ დრამატურგია პიესები ფაქტურად ისტორიაა. უმეტესწილად ეს ის პიესებია, რომლებიც იდგმებოდა წლების მანძილზე თეატრებში. თითო-ორიღა მაგალითი სურათს ვერ ცვლის.

ფაქტია, რომ მიმდინარე პროცესი დრამატურგიის შექმნისა არსად არ ჩანს.

სპექტაკლი არ არის დრამატურგია, სპექტაკლი თეატრალური ნაწარმოებია. სპექტაკლებით ქართულ დრამატურგიაზე საუბარი მეტისმეტად უზუსტო იქნება.

მაგრამ სპექტაკლებზე დაყრდნობა აბსოლუტურ ნდობას რომც იმსახურებდეს, სურათზე ნათელ წარმოდგენას ძნელად თუ ვინმე შეიქმნის. ამის გაკეთება შეეძლება ისევე ერთ-ორ კაცს: ვინც საგანგებოდ მოივლის საქართველოს თეატრებს და ნახავს ამ სპექტაკლებს. მაგრამ ორი კაცის აზრი შეიძლება ჩაითვალოს ლიტერატურული საზოგადოებრიობის აზრად? შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ამ ლიტერატურული საზოგადოებრიობის აზრის კონტროლს ექვემდებარება თანამედროვე ქართული დრამატურგიის შექმნის პროცესი? რა თქმა უნდა, არა. მშრალი ინფორმაციების სურათი კი ასეთია. ფიქრობ, არ იქნება ინტერეს-მოკლებული მათზე დაყრდნობით გაგადევნოთ თვალი, შარშან სად, ვისა. რომელი პიესა იქნა პირველად წარმოდგენილი:

მარჯანიშვილის სპ. (თბილისი)  
თამაზ ჭილაძე — ბუდე მეცხრე სართულზე.  
ლამა თაბუკაშვილი — ძველი ვალსი

**მმტმმის თეატრი**

ენვერ ნიჟარაძე — არქეოლოგები  
სანდრო მრეველშვილი — განკითხვის დღე  
თამაზ მეტრეველი — შეხვედრა ძველ ფურნებში

**სოწუში**

ალექსანდრე ჩხაიძე — შთამომავლობა

**ბათუმი**

ალექსანდრე ლორია — ავტოპორტრეტი  
აკაკი გეწაძე — უხატვო კვლეზია  
თამაზ ჭილაძე — ბუდე მეცხრე სართულზე

**მხინვალე**

მეგრე ელიოზიშვილი — ყველასგან ყველასთვის  
გიორგი ხუბაშვილი — დაუკართო გიტარები სიყვარულზე

**რუსთავი**

ვლადიმერ იაკაშვილი — ჰორიზონტს იქით  
რეზო თაბუკაშვილი — დაადგება  
ლევან სანიკიძე — ყიფილი შემომყვარა

**ქუთაისი**

ალექსანდრე ჩხაიძე — შთამომავლობა

**გმსხმის თეატრი**

ლევან მალაზონია — ზევსი სადალაქოში

**ჭიათურა**

გურამ ბათიაშვილი — ლლი, სიყვარული და სხვები  
ნიკოლოზ არემიძე — გავიხსენოთ ჩვენი ბავშვობა  
ალექსანდრე შალუტაშვილი — კატასტროფა

**თელავი**

ვლადიმერ ჩეკურიშვილი — ალანის ველი  
აკაკი გეწაძე — ფეხშიშველა სასიძო

**ფოთი**

აკაკი გეწაძე — მოჭიდავე  
გიორგი ბერიაშვილი — ძახილი ნაკრძალში

**ჯუმათი**

ვლადიმერ შესაბიშვილი — წინა დღე  
გურამ ბათიაშვილი — მარცვლები და დოლაბები

გოდერძი იათაშვილი — დაბადების დღე  
შალვა შენგელი — ჩემი დღიურები.

მე სასიხარულო ფაქტად მიმაჩნია, რომ ეურნა-  
ლმა „საბჭოთა ხელოვნება“ დაიწყო ქართულ  
დრამატურგთა პიესების ბეჭდვა. ჩვენი საუბარიც  
აქეთვე მიდის. ოღონდ სიტყვად უნდა შევიტა-  
ნოთ რამდენიმე საკითხში და მათზე დაყრდნო-  
ბით ჩვენი პოზიციები ნათელი უნდა გაეხადოს.  
გამორჩევა რა ტენდენციამ — დაიბეჭდოს ქარ-  
თველი დრამატურგების პიესების სისტემატურად,  
ეს არ ნიშნავს იმას, რომ საფუძველს მოკლებული  
იყო ოდესმე ან ახლა არის საფუძველს მოკლებული  
მეორე მოსაზრება, კერძოდ, მოსაზრება, რომ  
ქართულ დრამატურგთა პიესების უმეტესობის  
დაბეჭდვა არ არის მიზანშეწონილი მათი სისუს-  
ტის გამო. მამ რა მოხდა? როგორ შევათანებთ  
ეს ორი, ერთმანეთის გამომორცხავი მოსაზრება?  
თუ ქართულ დრამატურგიას შევხედავთ, როგორც  
უპირისპექტუი, ერთ დონეზე გაქავეულ მდინა-  
რებას, მაშინ, რაღაც უშიშვიათები გამოიწვევს  
გარდა, ქართული პიესების უზრავლესობის და-  
ბეჭდვაზე პრესას უარის თქმის საფუძველი მარ-  
თლაც აქვს. ხოლო ამ პიესების ავტორებს არა-  
ეთიარი უფლება არ რჩებათ მოითხოვონ თავიან-  
თი პიესების დაბეჭდვა.

მაგრამ თუ ქართული დრამატურგიის მომავალს  
შევხედავთ იმედის თვალთ, მაშინ სწორია გადა-  
წყვეტილება, რომ შედარებით უკეთესი პიესები  
დაიბეჭდოს. და დაიბეჭდოს მხოლოდ და მხო-  
ლოდ ერთ პირობით: ავტორები სულ სხვა პასუ-  
ხისშეგებლობით უნდა მოეკიდონ თავიანთ საქ-  
მეს. თუ პიესების დაბეჭდვამ, მათზე შიშვალობამ,  
სისტემატურმა და პირინციპულმა მყავლობამ არ  
გააორცხვს დრამატურგების მომთხოვნელობა თა-  
ვისი თავისადმი, თუ საზოგადოებრივი აზრის კო-  
ნტროლმა დრამატურგიის საერთო დონის ამაღ-  
ლებაზე არ მოახდინა ჯავლება, მაშინ პიესების  
დასტამბვა მართლაც გაუმართლებელი იქნება,  
ისინი ლიტერატურული პრესის მეკვარ მასალად  
მოგველინებინან. პიესების დასტამბვა დრამატურ-  
გებისათვის, ჩემი აზრით, უნდა გადაიქცეს სა-  
ზოგადოების სამსჯავრებზე პიესების გატანის სა-  
შუალებად და არა იმ ზვად, საიდანაც პიესა თვა-  
ტრისკენ გზას გაიკვლევედა. თეატრები ისედაც გა-  
მაღლებით ეძებენ პიესებს, რაკი პიესების საერ-  
თოდ, და მით უმეტეს, ქართული პიესების ასე-  
თი შიშილია. პრესა სუსტ პიესას შურეს ვერ  
გაუმჯავრებს. პრესა, პირიქით, უფრო ნათელს გახ-  
დის პიესის ნაკლოვანებებს.

მთავარი მიზანი, ჩემი აზრით, სხვა უნდა იყოს  
და მიზანთან დაკავშირებით, რაკი პიესების დას-  
ტამბვას ხელი მივყავით, შედმეტ არ იქნება ერთ  
საგანზე ყველა ჩვენთავანის მოსაზრების გამოყ-  
ვეთა:

ყოველ ავტორს სურს დაწეროს საუკეთესო  
პიესა, და თეატრს წარუდგინოს იგი! მაგრამ ლი-

ტერატურულ პრესაში, ლიტერატურული საზოგა-  
დოებრიობის ყურადღებას, კონტროლს რომ არის  
მოკლებული, იქნებ, სწორედ ამიტომ მძლავრობს  
ერთი დამაფიქრებელი ტენდენცია ქართული  
დრამატურგიისა. თითქმის, უმეტეს შემთხვევაში,  
ქართული პიესა იწერება როგორც დრამატურგი-  
ული მასალა და არა დრამატურგია, როგორც  
არა წმინდა ლიტერატურა; სცენისა და პიესის  
სტრუქტურის ცოდნა ენახებოდა უმეტესწილად  
თეატრისათვის დრამატურგიული მასალის მიწო-  
დებას და არა ლიტერატურისათვის დრამატურ-  
გიის შექმნას. ამ ორ ფენიშს შორის ძალიან  
დიდი ზღვარი დგვს. რამ გამოიწვია ეს? ეს გა-  
მოიწვია ჩვენი ყურადღების მხოლოდ ერთი მხრი-  
საკენ, სცენისაკენ მომართვამ და, ვიშვორებ,  
სცენისა და პიესის სტრუქტურის ცოდნა თვა-  
ტრისათვის დრამატურგიული მასალის მიწოდე-  
ბის მიზანს მოემსახურა. ყურადღების ერთ მხა-  
რეზე მომართვამ კი გააძლიერა დრამატურგიუ-  
ლი მასალის მომრავლება და დააქვეითა დრამა-  
ტურგიის, როგორც ლიტერატურის თვისებები.  
დრამატურგიულ მასალად ჩაფიქრებულ პიესები  
კი სწორედ თეატრს არ გამოადგა, რადგან თე-  
ატრს ესაჭიროება დრამატურგია, როგორც ჭე-  
შმარიტი ლიტერატურა და არა პიესის მიშვავ-  
ნებელი მასალა. თეატრის, კერძოდ, სცენის კა-  
ნონებს ამის შემდეგ გამოიყენებს რიგინი რეჟი-  
სორი მშვენიერი სპექტაკლის შესაქმნელად. ყუ-  
რადღების ერთ მხარეზე მომართვა კი დრამატურ-  
გების ლიტერატურული პრესის ფურცლებისაგან  
ჩამოშორებამ გამოიწვია. ეს ჩამოშორება ათეული  
წლების მანძილზე გრძელდებოდა. ამის გამო სა-  
მართლიან გულისტკივილს გამოიტკმაზდა ყველა  
დრამატურგი: უპირველეს ყოვლისა, ისინი განიც-  
დიდნენ, თუ რას ნიშნავდა არალიტერატურული  
ცხოვრებით ცხოვრება, მხოლოდ რემინტონზე  
გადაბეჭდილი პიესების ცქერა, ლიტერატურუ-  
ლი საზოგადოებრიობის ყურადღების მოკლება,  
ლიტერატურის კუდში ჩანჩალი.

რამდენიმე წლის წინათ იაპონელი მწერლის  
კობო აბეს პიესების კრებული გამოვიდა რუ-  
სულ ენაზე. ნუ შევაწუხებთ დრამატურგიის გი-  
განტ კლასიკოსებს და ჩვენი თანამედროვე უკ-  
ხოლი მწერლის პიესებზე დაკვირვებას დავერ-  
დებთ. კობო აბეს პიესები წმინდა ლიტერატურაა,  
წასაკითხი ლიტერატურული ნაწარმოები, რომ-  
ლის ქსოვილში ურთალოდა იგულისხმება, რომ  
იგი სცენაზე იდგებდა. დარწმუნებული ვარ, იგი  
სწორედ ამ მიზნით ითარგმნა — როგორც ლი-  
ტერატურული ნაწარმოები და იკითხება რომა-  
ნებისა და მოთმობების გვერდით თანაბრი ინ-  
ტერესით, რადგან კობო აბეს პიესები ერთდო-  
ულად ლიტერატურისთვისაც არის გამოწული  
და თეატრისთვისაც, „საბჭოთა ხელოვნების“ მი-  
ერ წამოწყებულ დიდ საქმეში მე მინდა ეს ტე-  
ნდენცია დავინახო და, ალბათ, ასეც არის. მყა-  
ვლობა გამოქვეყნებულ პიესებზე, ჩემი აზრით,



უნდა მოემსახუროს დრამატურგიის ლიტერატურული ღირსებებისაკენ ყურადღების გადატანას ენიშნეს, იქნებ, ერთობ ბუნდობანი მოქმედის დრამატურგიულ მასალასა და დრამატურგიას შორის ზღვარის გაგლება, მაგრამ თუ კვლავ და კვლავ ჩავფიქრდებით იმაზე, რამდენ ხანს იყვნენ მოწყვეტილი დრამატურგები ლიტერატურულ პრესას და რამდენ ხანს მწიდნენ ერთდღერთი მიზნით — ამა თუ იმ თეატრის ან ამა თუ იმ რეჟისორისათვის მთავრით თავიანთი პიესა, მაშინ ცხადი გახდება, რომ ისინი დრამატურგიულ მასალის კეთებას ახმარდნენ მთელ თავიანთ ენერჯიას და შორს იდგნენ დრამატურგიის, როგორც დიდი ლიტერატურის მოთხოვნებისაკენ. დრამატურგია კი მაშინ უახლოვდება მიზანს, როდესაც სცენისა და ლიტერატურის მოთხოვნები ერთმანეთს მასში. პიესის შექმნის იმ ძველ სტილს უპირისპირდება პიესების სისტემატური ბეჭდვის გადაწყვეტილებას. ამ მიზნის სერიოზულობა კარგად ემისი „საპოთა ხელოვნების“ რედაქციას.

მერამ ელიოზიშვილის პიესა „ყველასგან ყველასთვის“, მიუხედავად მისი ნაყოფანებებისა, მისასაღმებელია სწორედ შიშველი დრამატურგიული მასალისაკენ გაქცევის ცდით. ანდა ე. კანდელოვის პიესა — „დრო — ოცდაოთხი საათი“ დღეს მასში სცენისათვის საინტერესო დრამატიზმი და ჩვენ არც ისე მდიდარი ვართ პიესებით, რომ „დრო — ოცდაოთხი საათი“ არქივში ამოგვკატოთ. ხდება ზოგჯერ პირიქითაც. მაგალითად, გიორგი ხუბაშვილის პიესაში „დეკარით გიტარები სიყვარულზე“ სცენის კანონებისათვის ანგარიშის გაუწყობლობა შეიმჩნება. იმდენად მოჭარბებულია მასში წასაკითხი ლიტერატურის ხვედრითი წილი, მსჯელობა, ფიქრი, რომ იქნება შთაბეჭდილება, თითქოს ავტორმა სცენის კანონებს ანგარიში არ გაუწია. ამ პიესის ღირსება მის მკაცრ რეალიზმში მდგომარეობს. უფრო მეორე ნაწილი მაქვს მხედველობაში. პირველ ნაწილში საგრძნობია ზედაპირული პათეტიკა, არც ქოროსი ფუნქცია მინეწება დამატურგებში. მეორე ნაწილი კი ზუსტი რეალისტური სცენებით არის გაჯართული. ლოკია თანმიმდევრულია და გმირის ამაღლებაც მტკიცე საფუძველს არის დანდობილი, ე. ი., გიორგი ხუბაშვილის პიესის ნაკლი და ღირსება მაინც მის ლიტერატურულ მხარეს ეხება. მასალისადმი მორჩილებას ავტორს ვერ დავაშაბებ და პირიქით, პიესა უთუოდ საჭიროებს დახვეწას.

როდესაც ლიტერატურული პროცესის შუაგულში დრამატურგთა დაბრუნების აუცილებლობაზე ვილაპარაკე, ამით დრამატურგების საწუხარების გამოთქვი. დიხს, აშკარად აკლდით და აკლით დრამატურგებს ასეთი ყურადღება. რა თქმა უნდა, ეს ყურადღება გულისხმობს ლიტერატურული ატმოსფეროს ზოგადი კანონების მოწესრიგებას, მაგრამ ეს ყურადღება ნიშნავს კონკრეტულად ყო-

ველი მთავანის დახმარების გაწევას. რამეთუ ყოველი მეტნაკლებად ღირებული პიესის დასტამბვა და თითოეულ მაიფანზე ლიტერატურული საზოგადოებრიობის შეჯელობა, თავისთავად, კონკრეტულად ამა თუ იმ დრამატურგის ბედზე ზრუნვასაც მოასწავებს.

ქართული დრამატურგიის არსებით ნაკლებ საუბარი ისე არაფერია გაივს, თითქოს ქართული კულტურის წინაშე დამახაზურება ვეარგებოდეთ დრამატურგებს. სწორედ მათ მხრებზე იდგა და დგას ქართული თეატრის მიღწეები. ქართული თეატრის წარმატებებში როგორც წველი იყენი უნდა ედოს საზღვარგარეთის დრამატურგების, ქართული პიესების დამახაზურებას მაინც ძნელად ვერაფერად გადამწონის. დრამატურგის, რეჟისორის, მახაზობის, თეატრის სუნთქვა ერთმანეთს ერწყმის და იმ დრამატურგიული მასალისაკენ, რასაც ჩვენ სამართლიანად ვუყურებთ, როგორც საკვით დონის ლიტერატურის, ზოგჯერ შეიქმნება ხოლმე საინტერესო სპექტაკლები.

დღეს ჩვენ უბრალოდ არ უნდა მოგვჩვენოს, რომ სცენაზე წარმატებით განხორციელებული პიესები ასევე კარგი ლიტერატურაა. ეს მომავლინებული თვითმკაყოფილება იქნებოდა. ბეჭდვის მიზანი მხოლოდდა ის შეიძლება იყოს, რაზეც შემოთ ვილაპარაკე.

განსაკუთრებული სიაშვნებით უნდა აღინიშნოს ერთი გარემოება. დრამატურგიაში ახალი სახელები გამოჩნდნენ. რამდენიმე წლის წინთა არავის გაგონა ახალგაზრდა ქართველი დრამატურგის სახელი. დღეს და ჩამდინები ახალგაზრდა დრამატურგი გაიყვანით: სანდრო მრეველიშვილი, ლაშა თაბუკაშვილი, თამაზ მეტრეველი, ენვერ ნიეარაძე; შარშან დაიდაც მათი პიესები, უფრო ადრეც დადგმულა და არა მარტო მათი. ამ საქმეს მეტების ახალგაზრდული თეატრის დაარსებამაც შეუწყო ხელი. აქ სწორედ ახალგაზრდა დრამატურგები მიიწვიეს სათანამშრომლოდ.

საერთოდ, თანამედროვე ქართული დრამატურგიის საყვარელ თემად იქცა მემწიანობის სულისკვეთებასთან დაპირისპირება. მემწიანობის არსის მხილება ტოტალურ მოვლენას დამსგავსა დრამატურგიაში. ეს კარგიც არის და ცუდიც, კარგია, რამდენადაც დრამატურგია მნიშვნელოვან პრობლემაზე ფიქრობს. ცუდია, რამდენადაც თითქმის მხოლოდ ამ პრობლემით არის შემოსაზღვრული. ასეთ გზას მსოფლმხედველობრივი და თემატიკური შესუდულობისაკენ მიჰყავს ქართული დრამატურგია.

ცხადია, ახალგაზრდა დრამატურგებიც ამ გზას მისდევენ. ამიტომაც რაღაც აწუთ საერთო თამაზ მეტრეველისა და სანდრო მრეველიშვილის, ენვერ ნიეარაძისა და ლაშა თაბუკაშვილის პიესებს.

ბევრი ცოცხალი სცენაა თამაზ მეტრეველის: პიესაში „შეხვედრები ძველ ფურნეში“. ავტორმა არა მარტო სცენა იცის კარგად, იგი ხარკაქ ხასიათებს, დავანახებებს ერთმანეთისაკენ განსხ-



გაგებულ საკუთარი „მეს“ მქონე პიროვნებებს. თანაშ მეტრეველის პიესაში ვიგრძნობ ფარული დაპირისპირება ადამიანის სულის გამყალბებული ცხოვრების წესისადმი. ფურენ მიეროსამყარო: ცვალებების, სადაც სხვადასხვა ჯურის ადამიანები ნამდვილი სახით ეჩვენებიან ერთმანეთს და მემჩინაობის ბრწყალვებს ემსახებიან. ოღონდ მხატვრულ კონცეფციას აშკარად მეტი გამოკვეთა, სულიერ მოვლენებს მეტი ჩადრბავება ესაჭიროებოდა. ხელოვნურ ქსოვილად განიცდება პერსონაჟთა სოციალური მდგომარეობის განკვეთი მიქმალვა, ხელოვნებაზე ზოგიერთი პერსონაჟის მსჯელობას კონკრეტული სიტუაციით შეუმზადებლობა ეტყობა.

ლამა თაბუკაშვილი რამდენიმე პიესის ავტორია. „დედაჩემის საყვარელი ვალსიკი“ ისევ, როგორც მისი სხვა პიესები, ახალგაზრდობის თემას უტრიალებს. ეს მისთვის ნაცნობი სამყაროა და ლამა თაბუკაშვილი სწორად იტყვება, როცა არ დალატობს მისა. ახალგაზრდობასთან კი უამრავი პრობლემა დაეკავშირებული. განსაკუთრებით საგულისხმო, რაც შეინიშნება ლამა თაბუკაშვილის პიესაში, ეს ახალგაზრდობის სულიერი პოზიციის გამოკვეთის ცდაა. უპირატესად ირონიის ფორმაში ცხადდება იგი ავტორისათვის. ირონიული დამოკიდებულება საკუთარი თავის მიმართ, მოწესრიგებული, უსრულეული ცხოვრების მიმართ, აქედან მომდინარე, შშობლების მიმართაც, ახალგაზრდობის დიდ ფუნას გაცნობს, როგორც უადრესად საყურადღებო მოვლენა. ლამა თაბუკაშვილი ვერ ერევა თემას. მისი პიესების დიასეტები ამ პრობლემების მინიშნებას ემყარება, და არა მათ მხატვრულ, სრულყოფილ ახახვას. მაგრამ ეს მინიშნებაც საგულისხმოა, იგი ამ გზაზე დგას, თანდათან აღრმავებს მხატვრულ არსენალს — თანდათან უფრო ფართოვდება ხედვა და ზედაპირულობის თხელ გარსს იჭირება თვალთ.

მომხვეჭელობა მემჩინაობის არსებობის ერთერთი ფორმაა. იგი ბახისია, რაზეც მემჩინაობის სულიერი ხსუსლა დგას. ორიგინალურად დაუკავშირება სანდრო მრევლიშვილმა თავის პიესაში „განეიხების დღე“ საქართველოს ისტორიის ერთი ფურცელი ჩვენს დღევანდელობას. რუის-ურბნისის კრება ამხილა იმდროინდელი ქართველი სამღვდლოების ზნეობრივი გახრწნილება. პიესაში არის ცდა აღდგეს წარსულის სურათი, როგორც მხილება აწმყოსი. თითქმის სიტყვა-სიტყვით მოხრდება შორეული დრო. ერთს ორგანიზმს განწმენდა ესაჭიროება. ავტორი სიტყვასაც არ სძრავს ჩვენს გუშინდელ ცხოვრებაზე, მაგრამ პიესის ყოველი სიტყვა ახმულა და მოგაგონებს მომხვეჭელთა ნაცნობ ფსიქოლოგიასაც და ფილოსოფოსასაც.

მხილების ძალა ამ პიესის ღირსება. სხვაგვარად იგი სქმატურად გამოიყურება. ხასიათები დაუ-

კონკრეტებელია. თითქმის ორი პირის დიალოგი ათ კაცზეა განაწილებული. მოქმედება სუსტია, მხოლოდ ერთი — პუბლიცისტური ტონი აქტურობს. მაინც აქვს პიესას თავისი მარცვალი, მისით დაინტერესება ზედმეტი არ იქნებოდა.

ნამდვილი სიყვარულის ძიებას ეძღვნება ენვერ ნივარაძის პიესა „არქეოლოგები“. მისი კომპოზიცია სუსტია, ხასიათები მჭრთელი. მაგრამ ბანალურობისადმი პროტესტია გამოცხადებული, ბანალური ცხოვრებისგან გაქცევის სურვილია მაცოცხლებელი ხერგი პიესისა. რაც შეეხება გამოუცდლობას, ეს ახალგაზრდა დრამატურგისათვის ბუნებრივი და მისატყვებელი ცოდაა.

ალექსანდრე ჩხაიძე ერთ-ერთი გახმაურებული სახელია ქართველ დრამატურგთაგან. მისი სახელი გასცდა რესპუბლიკის საზღვრებს. აღ. ჩხაიძის პიესებს ახასიათებს თემატური თუ პრობლემური აქტუალობა, რომელიც კონკრეტულ სიტუაციაში ყველაზე მეტად აინტერესებს მაყურებელს. ეს გახლავთ გამახვილებული დრამატურგული ყროსება, ჟურნალისტური ოპერატიულობა და ისტატობა ერთად შერწყმული. რა თქმა უნდა, ეს ღირსებასაც გულისხმობს და ამის შედეგია ალექსანდრე ჩხაიძის ყოველი ახალი პიესისადმი გაცხოვრებული ინტერესი თეატრების მხრივ. მემჩინაობასთან, ზნეობრივ გადაგვარებასთან ბრძოლის აღწევულობა პრობლემამ მის პიესებში ყველაზე უფრო ლაკონიურა ფორმები მიორგო. მაგრამ ის, რაც საინტერესო იყო ერთ პიესაში, როგორც დრამატურგული მასალა, დაქუცმაცდა და დაწვილდა სხვა პიესებში. ალექსანდრე ჩხაიძის პიესაში „შთამომავლობა“ ფაქტიურად მეორდება: „თავისუფალი თემის“ სათქმელი, კომპოზიცია, სიტუაციები და ა. შ. აქაც ოჯახის წევრთაგან ერთ-ერთი — გურამი უპირისპირდება მემჩინაობას და იცავს თავის პრინციპებს. ეს გახლავთ ვარიაცია რუსულ და ქართულ დრამატურგიაში გაცოცხლებული ახალი ე. წ. დადებითი გმირისა, ამდნად, „შთამომავლობაში“ არაფერია ახალი თვით ალექსანდრე ჩხაიძის სხვა პიესებთან შედარებით. როგორც ვარიაციას, მას აქვს არსებობის გარკვეული უფლება, მაგრამ მნიშვნელოვან ნაწარმოებად, ცხადია, ვერ ჩათვლება.

ნაყოფიერად იმუშავა ახალი წლებში დრამატურგიაში გურამ ბათიაშვილმა. მისი ერთერთი პიესა მოსკოვში გოგოლის თეატრში დაიდგა. როდესაც არაქართველი მაყურებლისათვის მიმზიდველ მოტივს დაინახავს ქართულ პიესაში ვინმე, ეს ფაქტი მოწივობს, რომ პიესა საინტერესოა. მეორეს მხრივ, ასეთი ახალგაზრდა თუთოდ მეტს ავალებს როგორც გურამ ბათიაშვილს, ასევე ყოველ ქართველ დრამატურგს. მათ გაიორლებულად არ უნდა წარმოიდგინონ საქმე. წარმატების სიხარული უკეთესი შექმნას უნდა მოქმახსუროს და არა კმაყოფილებას. ვფიქრობ,

ისინი ამ შეგნებით ეკიდებიან თავიანთ ყოველ წარმატებას.

მომხვეჭელთა ზნეობრივ დაცემულობას, მათ რეციდივისტურ სულისკვეთებას ამხელს აკაკი გეგუაძის პიესა „დამირბუნეთ ჩემი დელოფალა“. - მომხვეჭელთა სულისკვეთებით გაზრდილ ოჯახს ში ზოგჯერ, და არსთუ იშვიათად, იხადება პროტესტის გრძნობა. ეს გრძნობა უმეტეს წილად მოზარდის არსებაში გამოტებს. აკაკი გეგუაძის პიესაში ასეთი ახალგაზრდა იამზე, გოგონა, შინაგანად დაპირისპირებული ყოველგვარი უზნეობისადმი, გაზულუქებისა და ზედაპირულობისადმი. მისი დაღუპვის სურვილი საკუთარი არსებობის განსტკიცებად ეჩვენება მფორე — ბნელ მხარეს. ერთი რამ უნდა შევნიშნოთ: თემამ აშკარად დაჩრდილა დრამატურგის შესაძლებლობები.

ყოტა რამ უნდა ითქვას აგრეთვე ჯერჯერობით ნაკლებ ცნობილი ავტორის გოდარძი იათა-შვილის საინტერესოდ მოფიქრებული პიესის შესახებაც. „დაბადების დღე“ ცოცხალი სურათებით არის სასვე. არაფერია ზედმეტი და ზედლომური. ორიგინალურია შინაარსი. ძაღლის დაბადების დღის გადახდაში ჩანს სახე ფუქსავაგი ოჯახებისა, მათი ცხოვრების სტილისა. პიესა ახდენს გარკვეულ შემოქმედებას. მაგრამ მასაც აქვს ის საერთო ნაკლი, რის გამოც არ შეიძლება არ ვუსაყვედუროთ დრამატურგთა უმრავლესობას. „დაბადების დღეში“ ზედაპირულობა კომიკურის ეფექტურ სამოსელს აფარებს თავს, მაგრამ იგი ძნელი შესამჩნევი არ არის. ზედაპირულობა კი შემწეობის პირობებში შექმნილი ქართული პიესების უმრავლესობას ახასიათებს. ნახევარსიმართლის ვიწრო საზღვრებში მოქცეული სასაითები, დიალოგები, მონოლოგები, სიმართლის დაპროგრამებული მიმართულება, მოზომილი ნაბიჯები იწვევენ მოვლენის ფეხებზე, სოციალურ ძირებზე გვერდის ავლას. ყველაფერს ლოკალური მნიშვნელობა ეძლევა და უსაფუძვლო შიში მთელი სიღრმით მოვლენის არსის ასახვისა, ეპიზოდური წარმატებების, ეპიზოდური ეფექტების საზღვრებში აქცევს დრამატურგულ მასალას.

მე გამოწვლილივით არცერთი პიესა არ განმიხილავს აქ. მხოლოდ ზოგადად შევხე მათ ზოგიერთ ღირსებასა და ნაკულს. ასე ნაჩქარევად პიესების განხილვა მოგწვევითი ყურადღების გამოსატყობა იქნებოდა. მით უმეტეს, არ ჰქონდა აზრი ასეთ განხილვას, რამეთუ შარშანდელი პიესები, რაკი ასე ვუწოდებთ მათ პირობითად, არსად არ დასტამბულა და მათზე დაწერილობით საუბარი მხოლოდ ჩემთვის და ავტორისათვის იქნებოდა საინტერესო.

მაგრამ, აი, „საბჭოთა ხელოვნებისა“ და „ცისკრის“ ფურცლებზე 1973 წლის პირველი ნომრებიდან გამომჩნდა ქართველი დრამატურგ-

ბის პიესები. ლადო აგლიანის თხზულებათა პირველ წიგნში შევიდა მისი ორი პიესა, გამოცემლობა „ხელოვნება“ რამდენიმე წელიწადია თავს უყრის ქართულ დრამატურგთა სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებულ პიესებს. ყველაფერ ამას ესაჭიროება გულდამჯდარი ანალიზი. მე არ გვირუკება ქართველი კრიტიკული აზროვნებისათვის უფრო საშური საჭმე, ვიდრე გამოქვეყნებული პიესების საფუძვლიანი, გამოწვლილივითი ანალიზი. თავდაპირველად ცალკეული პიესა საჭიროებს უმეტესად შეფასებას, ხოლო შემდეგ საერთო ნიშან-თვისებათა შეჯამებაც იქნება საჭირო. მე არ ვიცი, რას ფიქრობს ამის თაობაზე, „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია ან სხვა ჟურნალ-გაზეთების რედაქციები, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამის გარეშე ქართული დრამატურგიის აღმავლობაზე ლაპარაკი ძნელი იქნება. სხვა მხრივ, პიესის გამოქვეყნება მოემსახურება ერთადერთ მიზანს — ავტორი თეატრებს შეახსენებს თავს და ზურგს გაიმარჯვებს პრესის ფურცლებით. ეს დანაშაულიც კი იქნებოდა. რაკი ლიტერატურული პრესის ფურცლებზე ისტამბება პიესა, იგი ლიტერატურაზე აცხადებს პრეტენზიას და მათი ანალიზი იქითკენ უნდა წარიმართოს, რომ ყოველ დრამატურგში გაიზარდოს პასუხისმგებლობის გრძნობა ლიტერატურის წინაშე, რათა იგი თავისი პიესის სტრუქტურას განსწავლავდეს არა მხოლოდ იმის დასადგენად, როგორი იქნება იგი სცენაზე, არამედ იმ მიზნითაც და განსაკუთრებით იმ მიზნით, როგორი იქნებოდა იგი ლიტერატურისათვის.

მოწოდებით დრამატურგებს განსაკუთრებულად დაფასება და ყურადღება ესაჭიროებათ და, ამასთან, კვლავ და კვლავ ნომრე პირველი ამოცანაა მოწოდებით დრამატურგების აღმოჩენა და მიზიდვა. შემოქმედებითი ანტრაქტების იმედზე ქართული დრამატურგია ვერ იქნება.

ფიქიქობ, ამ მოთხოვნებს გვიყენებს მრავალსაუკუნოვანი დიდი ქართული ლიტერატურა და ქართული დრამატურგიის დღევანდელ და ხვალნიდელ დღეს არ შეიძლება არ მივუდგეთ ამ დიდი მოთხოვნის სინალიდან.

დნმ-ისა გაიხსენათ რომელიმე მნიშვნელოვანი მუხაიკური მოვლენა — სადღესასწაულო კონცერტი იქნება ეს თუ შესხედრა მშრომლებთან, კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმი თუ ახალი ნაწარმოებების მოსმენა, — რომლის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური მონაწილე არ ყოფილიყოს საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი, ვიოლონჩელისტი ელდარ ისაკაძე. ამ უაღრესად სერიოზული, ღრმა მუსიკოსის ნიჭი მრავალმხრივია. იგი გახლავთ სოლისტი-კონცერტანტი, ანსამბლისტი, პედაგოგი და, რაც მთავარია, ეროვნული მუსიკის მგზნებარე პროპაგანდისტი.

ქართველმა კომპოზიტორებმა კარგად იციან — ელდარ ისაკაძე თუ დაინტერესდა მათი ნაწარმოებით, წარმატება უზრუნველყოფილია, რადგან მას შესწევს იშვიათი უნარი გახდეს კომპოზიტორის „თანაავტორი“. ელდარ ისაკაძე მთელ თავის სულს აქაოებს ნაწარმოებში და მას „არსებობის უფლებას“ უმკვიდრებს. ამას ნიშნობენ თ. თაქთაქიშვილის, ს. ცინცაძის, რ. ლაღიძის, ე. აზარაშვილის, ნ. მამისაშვილისა და სხვა ქართველი კომპოზიტორების ღიდი თუ მცირე ფორმის ნაწარმოებები. ე. ისაკაძე უკრავს ისეთი ბრწყინვალეობით, ისეთი გაქანებით, ტემბრული მრავალფეროვნებით, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ფართოდება ავტორისეული ჩანაფიქრის საზღვრები და ნაწარმოები რაღაც ახალ თვისებებს იძენს. ან ნიჭიერ შემსრულებელს, მადლიერებისა და პატივისცემის ნიშნად მრავალმა კომპოზიტორმა უძღვნა თავისი ნაწარმოები.

ელდარ ისაკაძე ქართულ მუსიკას ფართო პროპაგანდას უწევს რესპუბლიკის გარეთაც. იგი პირველი ქართველი ვიოლონჩელისტია, რომლის ჩანაწერები გასულია ევროპაში. ქართული მუსიკის ბედი ასეთი აქტიური დაინტერესება მის მოღვაწეობას მოქალაქეობრივ ღვრადობას ანიჭებს.

ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებთან ერთად ე. ისაკაძის რეპერტუარში თვალსაჩინო ადგილი ეთმობა კლასიკოსებისა და თანამედროვე ავტორთა შემოქმედებას.

იგი შესანიშნავი ინტერპრეტატორია ბახის, ბოკერინის, ვივალდის, ჰაინდის, ბრაშის, დვორაკის, სენ-სანსის, ჩაიკოვსკის და სხვათა კონცერტებისა, ბეთჰოვენის, შუბერტის, ფრანკის, გრიგის, დებუსის, პინდემიტის, პროკოფიევის, ოპანესიანის სონატებისა. ელ. ისაკაძეს შესრულებული აქვს ვიოლონჩელისათვის შექმნილი თითქმის ყველა საკონცერტო პიესა.

ე. ისაკაძეს მხარში უდგას შესანიშნავი კონცერტმისტიკური, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ლეილა სინჯიაშვილი, რომელთანაც იგი ოცი წელია თანამშრომლობს. ლ. სინჯიაშვილის სახით ე. ისაკაძეს ჰყავს გულსისხიმიერი პარტნიორი, მაღალი პროფესიონალიზმითა და ანსამბლური კულტურით აღჭურვილი მუსიკოსი, რომელსაც შეუძლია ამოკითხვა მისი ფიქრებისა.

# ელდარ ისაკაძე

ირინე იმნაძე

როცა ე. ისაკაძე უკრავს, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მას არ ახსოვს მსმენელი და რომ მისთვის არაფერი არსებობს, მუსიკის გარდა. ე. ისაკაძის დაკავრას ახასიათებს მგზნებარეობა და სიღრმე, განწყობილებათა მრავალფეროვნება, მას ხელეწიფება მრავალნაირი განცდის გადმოცემა. ნებისმიერ ემოციას იგი გამოხატავს მზურვალედ, მწვავედ, თავდავიწყებით, არტისტიული სიწრფელით. მსატრული სახეების ხორცშესხმას ე. ისაკაძე აღწევს შესანიშნავი ბგერის წყალობით.

ე. ისაკაძის დაუცხრომელ მოღვაწეობას წარმართავს მიზანსწრაფვა, რომელმაც თავი იჩინა ჯერ კიდევ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში. ეს გზა კი სათავეს იღებს ისაკაძეების ოჯახში, რომელშიც აღზარდა ორი შესანიშნავი მუსიკოსი — ლიანა და ელდარ ისაკაძეები. მათ სახლში დღენიადაც სუფევდა მუსიკირების ატმოსფერო. შესანიშნავად მღეროდა მათი მამა — ინჟინერ-გამომგონებელი ალექსანდრე ისაკაძე, რომელიც ომის წლებში პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში პედაგოგიურ მუშაობას თვასებდა სიმღერას თბილისის საოპერო თეატრის გუნდში.

მშენიერად უკრავს ფორტეპიანოზე მათი დედა — გერმანული ენის სპეციალისტი გალინა კვირიკაშვილი, რომელიც საჭიროების შემთხვევაში თავის ნიჭიერ შვილებს „კონცერტმისტებრობასაც“ უწევდა.

ელდარ ისაკაძემ მუსიკის სწავლა თბილისის ერთ-ერთ მუსიკალურ სკოლაში პედაგოგ კ. შანიძესთან დაიწყო, მერე კი გადავიდა ს. ფალიაშვი-

ლის სახელობის თბილისის ცენტრალურ მუსიკალურ სკოლაში, სადაც მისი მასწავლებელი იყო ცნობილი ვიოლონჩლისტი გიორგი ბარნაბიშვილი.

1954 წელს ე. ისაკაძემ წარმატებით ჩააბარა გამოცდები თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში და სულ მალე პირველი ადგილი მოიპოვა ვიოლონჩლისტთა რესპუბლიკურ კონკურსში. იმავე წელს ე. ისაკაძე გადავიდა ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. სწავლობდა გამოჩენილი ვიოლონჩლისტების — ჟერ გ. კოზოლუპოვას, შემდეგ კი ს. კნუსევიციის კლასში.

პროფესორ ს. კნუსევიციის ხელმძღვანელობით იხვეწებოდა ე. ისაკაძის სამემსრულებლო ოსტატობა, გაიფურჩნა მისი ნიჭი, კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე იწყება ე. ისაკაძის ინტენსიური საკონცერტო მოღვაწეობა. დიდი წარმატებით მართავს იგი კონცერტებს თბილისსა და საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში, საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა კუთხეში, საზღვარგარეთაც — გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, ჩეხოსლოვაკიაში, უნგრეთში, ნიდერლანდებსა და ეგვიპტეში. ე. ისაკაძის საკონცერტო ცხოვრება ასახულია საბჭოთა თუ საზღვარგარეთის პრესის ფურცლებზე, სადაც ხოტბას ასახმენ მის ტალანტს, ოსტატობას, ორიგინალურ შემოქმედებით ხელწერას. ამასთან ერთად, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ე. ისაკაძე ეწევა ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც. ე. ისაკაძეს, არტისტსა და პედაგოგს, ახასიათებს თავისი ნიჭის, ცოდნის, გამოცდილების გულუხვი გაცემა. მის კლასში მკაცრი დისციპლინისა და მაღალი მომთხოვნელობის ატმოსფერო სუფევს. სტუდენტებმა კარგად იციან — არც ერთი, თვით უმნიშვნელო შეცდომაც კი, ე. ისაკაძეს არ დარჩება შეუმჩინეველი. მისი პედაგოგიური მეთოდი მიმართულია მოსწავლეთა ინდივიდუალური თვისებების გამოვლინების, მხატვრული წარმოსახვის აქტივიზაციის, საშემსრულებლო ტექნიკის განვითარებისაკენ. ე. ისაკაძე ასწავლის მუსიკის წაკითხვას, ავტორისეული ტექსტის გახსნას, ბევრს მუშაობს იგი ბავშვის გამოსავლობაზე. მისი აზრით, — „ყველაზე დიდი საფრთხე, რომელიც უდარაჯებლს შემსრულებელს — დილექტანტიზმია. ამიტომ პედაგოგმა მოსწავლეში, უპირველესად ყოვლისა, უნდა აღზარდოს აკადემიური გემოვნება, აზიაროს იგი სავიოლონჩლო სკოლის დიდ ტრადიციებს. ყოველივე ამის გამოშუშვება შესაძლებელია კლასიკური პოლიფონიური სავიოლონჩლო ლიტერატურის საფუძველზე“.

ე. ისაკაძე — არტისტი და პედაგოგი — გამაშვევტ მნიშვნელობას ანიჭებს სიმართლეს.



ელვარ ისაკაძე

გაკეთილებს იგი ატარებს ძალზე სანტიტრესოდ — მის მსჯელობას ამა თუ იმ ნაწარმოების თაობაზე ახასიათებს აფორისტული სიმბახილე, ხატოვანება, ასოციაციების სიუხვე იგი დიდ ყურადღებას აქცევს ნაწარმოების გაცნობის მომენტს, „თუ მოსწავლემ ნაწარმოების შესწავლა გულწრფილად, უნტიტრესოდ დაიწყო, მაშინ უჭიკბილია თავი დავანებოთ ამ ნაწარმოებზე მუშაობას“. მისთვის ყოველი მუსიკალური ნაწარმოები ცოცხალი არსებაა, რომელიც თავდავიწყებით უყვარს. ასეთივე დამოკიდებულება მოითხოვს იგი სტუდენტებისაგან. მისი აზრით — აღუფრთოვანებლად, უსიყვარულოდ შეუძლებელია ამა თუ იმ ქმნილების სიღრმეებში წვდომა.

ე. ისაკაძე — არტისტი და პედაგოგი მუსიკალური ტექსტისადმი ფანტიკურ ერთგულებას იჩენს. მან იცის ნებისმიერი ავტორისეული შტრი-

ხისა თუ ნიუანსის ამოკითხვა. იცის, რომ ავტორისეული მითითებების მიღმა დიდი აზრი დევს. აქედან იღებს სათავეს ე. ისაკაძის შემოქმედებითის ესოდენ დამახასიათებელი ტემპმარიტი პროფესიონალიზმი, მაღალი კულტურა. ყოველივე ამის გამო სარგებლობს იგი ავტორიტეტით კოლეგებსა თუ სტუდენტებს შორის.

ჩვენი დიდაქლოგიის მუსიკალური ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა კონცერტების ციკლი, რომელიც ე. ისაკაძემ დიდი წარმატებით ჩატარა მიმდინარე წლის მარტში, თეატრალისა და აპრილში. მან გამართა ხუთი კონცერტი და, მსმენელთა წინაშე წარსდგა რთული და მრავალფეროვანი პროგრამით. ე. ისაკაძემ მაღალმხატვრულად შეასრულა სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის, სხვადასხვა ფორმისა და ქანრის საკვილოზნელო მუსიკა — ბახის ნაწარმოებებიც, ბოკერინის, ბეთოვენის, შუბერტის, ფრანკის, დვიუპის სონატები, ბრამსისა და ბინდემიტის ქმნილებები. ერთი საღამო მთლიანად უძველეს ქართულ საკვილოზნელო მუსიკას, სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად კი დაუკრა თ. თაყაიშვილის საკვილოზნელო კონცერტი (დირიჟორი ვ. ჟორდანიას).

ამ კონცერტებზე ე. ისაკაძე წარმოგვიდგა როგორც მაღალი კლასის არტიტი, როგორც მამიებელი, მოაზროვნე ხელოვანი. მიიღო სისხვებით აუღერდა მისი საშემსრულებლო პალიტრა, რომელმაც მოხიბლა მსმენელი ტემპერამენტით, სინატიფით, დახვეწილობით. კეთილშობილება, სტილის უტყუარი შეგრძნება, ინტერპრეტაციების სიახლე, ორიგინალური აზროვნების უნარი, — ასეთია საერთო შთაბეჭდილება. აღსანიშნავია ისაკაძისეული ლირიკა, რითაც მან არა მარტო მაღალ პოეზიას გვახიარა, არამედ ღრმა ფილოსოფიურ აზროვნებასაც. ასეთიარად აღვიქვით ე. ისაკაძის მიერ შთაგონებით შესრულებული ბახის, ბეთოვენის, ბრამსის ქმნილებანი. ბეურწერული მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა ყოველი ნაწარმოები, განსაკუთრებით კი დიუიუსის მუსიკა (სონატა „პიერო მთავრის გაბუტკა“, „ნენი ვალისი“, „მენესტრელები“), რომელიც ე. ისაკაძემ შეასრულა მომხუსხველი იდუმალებით.

შემოქმედებითი სიმწიფე, მომთხივებლობა, დაუკლებელი სწრაფვა სრულყოფისაკენ თავდებანი ე. ისაკაძის ახალი შემოქმედებითი წარმატებებისა.

არიან რეგისტრები, რომელთა ფილმების გარეშე შეუძლებელია ეროვნული კინემატოგრაფიის წარმოდგენა და ეს არის მათი მთავარი დავალი... არიან ისეთებიც, რომლებსაც მარტო ფილმებით კი არა, არამედ მთელი თავისი პიროვნებით, ადამიანური და მხატვრული სინდისით განსუორებული წვლილი შეაქვთ ეროვნული კინოხელოვნების განვითარების რთულ პროცესში, პროცესში, რომელიც აღსავსეა წინააღმდეგობებით, ხშირად უჩინარი, მაგრამ არსებითად მნიშვნელოვანი დამარისპირებით, თაობათა და ინდივიდუალურ მიმართულებათა ურთიერთშეშების სიმწიფეებით. ამ პროცესში ადვილი როლია ყოველთვის შეინარჩუნო მხატვრული პოზიციის პრინციპულობაც და ზნეობრივი წონასწორობაც, მიუკერძოებელი დამოკიდებულება იმ რთული ორგანიზმის ყველა შემადგენლისადმი, რომელსაც კინემატოგრაფია ჰქვია. სწორედ ასეთ პიროვნებად მიმაჩნია მერაბ კოკოჩავილი — თანამედროვე ქართული კინოს ერთ-ერთი წამყვანი რეჟისორი, ტელევიზიონების სტუდიის მხატვრული ხელმძღვანელა, საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანი.

ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს, მოსკოვის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში სწავლისას მ. კოკოჩავილი ღრმად დაფიქრებულა ეროვნული კინოხელოვნების განვითარების გზებზე. ეს ფიქრი ძირითადი, არსებითი მომენტებისაკენ — ეროვნული თემის, პრობლემის, ხასიათების, მხატვრული ფორმის ძიებისაკენ იყო მიმართული.

როგორც ვიცით, 40-იანი წლები და 50-იანი წლების დასაწყისი საბჭოთა კინოხელოვნების და კერძოდ ქართული კინოს მწველბელობის პერიოდი იყო. ამ წლებში მან შეიძინა ერთგვარი სტანდარტულობა, გახდა პარადი და გაზრდილი, დაკარგა ეროვნული ხასიათი, მივიწყა ის ტრადიციები, რომლებიც ჯერ კიდევ რევოლუციამდელი კინოში ჩაისახა და შემდგომ, 20-იანი და 30-იანი წლებში ნაყოფიერად განვითარდა. ფიქრი ქართული კინემატოგრაფიის აღორძინებასა და შემდგომ განვითარებაზე არც გამოსაკლისი იყო და არც მოუშუადებელი. 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მასში უკვე ნათლად იჩინა თავი იმ წინაპირობებმა, რომლებიც მომავლის საინტერესო და ნათელ პერსპექტივას სასავენენ.

ამ თვალსაზრისით მერაბ კოკოჩავილის საკურსო ფილმი „ხმელი წიფელი“, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი და რიგითი მოვლენა არ იყო თვით რეჟისორის შემოქმედებით პროგრამაში და საზოგადოდ, განვითარების პიროცესში. ჯერერთი, დაყრდნობა ეროვნულ ლიტერატურაზე საერთოდ სიმ-

# მერაბ კოკორაშვილი

ორინე კუჭუხიძე

ტომატური აღმოჩნდა იმ პერიოდისათვის. ახალი თაობის ოსტატებისათვის, ალბათ, ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო გზა, რომლითაც ქართულ კინოს კვლავ ეროვნულ ნიადაგსა და ხასიათს დაუბრუნებდა („მაგდანას ლურჯა“, მოგვიანებით „მიზა“, „ალავერდია“, „მიქელა“ და სხვები); მეორეც, რეჟისორს გულწრფელად აღელვებდა ხმელი წიფელი, როგორც სამშობლოს სიმბოლო, სამშობლოსი, რომელიც, მიუხედავად ტრაგიკული ისტორიისა, მაინც „დაგას შეუფოთორდა, წარბმულურება“.

უკვე ამ პატარა ფილმში გამოჩნდა კოკორაშვილის დაფიქრებული ბუნება, პატრიოტული გრძნო-

ბის გულწრფელობა და ამასთანავე, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი და ოპტიმისტური ტენდენცია. ხმელი წიფელის ბედისადმი უდიდეს თანაგრძნობასა და გულისტკივილთან ერთად მ. კოკორაშვილი თავის ფილმში აძლიერებს ხმელი წიფელის ფესვის ბოლოზე ამოსულ პატარა ყლორტის მომავლის დაჯერებული იმედის მოტივს, ყლორტისა, „რომელიც მზეს და წვიმას უცდის, რომ გაიზარდოს“... მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი აღსაცავს ფიქრებით ხმელი წიფელის ბედ-იღბალზე, ავტორი ვაჟსავით თაყვანს სცემს მის სიღიადესა და შეუდრეკლობას, ხოლო ფილმის საბოლოო განწყობილებას აყალიბებს არა პოეტის ფრაზა „ესლაა მისი ნუგეში“, არამედ მისივე რწმენა იმ ყლორტისა, რომელიც მაგარ და იმედიან ფესვზე ამოსულა და აგრეთვე რეჟისორის სულიერი წყობა, მისი მსოფლშეგრძნება, რომელთა წყალობით პაწია ყლორტში განჭვრეტელია და ნათლადა გამოხატული სამშობლოს ბედნიერი მომავლის იმედი.

კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაციის ფორმათა ძიების თვალსაზრისით ფილმი „ხმელი წიფელი“ რაიმე სავანებო ან საინტერესო მიგნებით არ არის აღნიშნული. აქ ჩვენს ლიტერატურული საგანძურის ეს პატარა მწვენეა არც ახალ კინემატოგრაფიულ ფენომენად მოგვევლინა. რეჟისორი ამ მხრე უკვე ნაცად გზას გაყვა და შექმნა ლიტერატურული პროზის ილუსტრაცია, მაგრამ ილუსტრაცია უდავოდ კინემატოგრაფიული ხერხების, შესაძლებლობის გათვალისწინებით, სპეციფიკური კინოაზროვნების საშუალებით და შედეგად. უნდა ვიფიქროთ, რომ ასეთი გზა განვებავ იქნა არჩეული, რადგან მ. კოკორაშვილისთვის, ალბათ, მთავარი და უპირატესი მნიშვნელობა ჰქონდა თავისი ადამიანური, მოქალაქეობრივი, ერის შვილის პოზიციის გამოხატვას. თემის, პრობლემის და საზოგადოებრივი მხატვრული სათქმელის საკითხებს ხელოვნებაში მისთვის იმ ეტაპზე (და არსებითად შემდგომში!) უფრო დიდი და განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ენიჭება, ვიდრე ზრუნვას სტილსა თუ ორიგინალურ ფორმათა ძიებაზე.

„ხმელი წიფელი“ საინტერესო და ყურადსაღებია ნამუშევარი იყო ახალგაზრდა რეჟისორისა, მაგრამ ამ ფილმით ძნელი იყო მერაბ კოკორაშვილის შემოქმედებით და რეჟისორულ თავისებურებებზე მსჯელობა და მომავალი გზის პროგნოზირება. ამის შემდეგ რეჟისორმა დადგა ორი ფილმი — „კარდაკარ“ (1961, რეჟისორ თ. აბესაძესთან ერთად) და „არდადეგები“ (1963). ორივე ნამუშევარი, განსაკუთრებით კი „არდადეგები“, უფრო ნათლად მეტყველებდა მ. კოკორაშვილის თვითმყოფადობასა და ნიჭზე. განსხვავებით „ხმელი

ფიფელისგან“ „არდადეგებში“ თავი იჩინა მერაბ კოკოჩაშვილის რეჟისორული თავისებურების ახალმა თვისებებმა. ეს იყო უფრო უშუალო, იუმორითა და გულწრფელობით დასასუქ ფილმი, რომელშიც რეჟისორმა ასევე ნათლად გამოავლინა თავისი დიდი გულისყური ცოცხალი ადამიანური სახეების, მათი დამოკიდებულებათა სიმართლის, ფსიქოლოგიური ნიუანსების მიმართ. უდავოდ მწვენიერი ფილმი იყო „არდადეგები“ და ის დღესაც ერთ-ერთ საუკეთესო ქართულ საბავშვო ფილმად უნდა მივიჩნიოთ თავისი ძალდატანებით. მხატვრული ქაიფიდან ბუნებრივად გამომდინარე მორალით. მაგრამ არც „არდადეგების“ შემდეგ დამკვიდრებულა ქართულ კინოში სახელი — მერაბ კოკოჩაშვილი იმ მნიშვნელობით, რომლის შემცველიც ის დღესაც ჩვენთვის.

მერაბ კოკოჩაშვილის, როგორც ისტატის, დაბადება ყველაზე ნათლად და ხმაიანად გვაშინო „მისა“ (1965) — მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა „მუსუსის“ მიხედვით შექმნილმა მოკლემეტრაჟიანმა ფილმმა, რომელსაც დიდა წარმატება ხვდა წილად.

„მისა“ იყო ლაღი, ოპტიმისტური, ხალხური — ჭეშმარიტად ხალხური ნაწარმოები. მანვე ნათლესკო ახალგაზრდა რეჟისორის მალაპროფესიული თვისებები და მსახიობებთან მუშაობის იშვიათი ნიჭი. ამასთან მ. კოკოჩაშვილი გაყვა არა სხვათა მიერ უკვე გაკვლულ გზას, არამედ ჯერ ყველასათვის უცნობ აქტიორებში უცდომელი ინტუიციით იგრანო, თავისთვის აღმოაჩინა (და, რა თქმა უნდა, შემდეგ ჩვენთვისაც!) მათი ნიჭი, თავისთავადობა. რეჟისორმა დამწყები შემოქმედისათვის გასაკვირი ისტატობით წარმართა მსახიობთან მუშაობის პროცესი, რის შედეგადაც შეიქმნა ზურაბ ქაფიანიძის მისას ლაზთიანი, რელიეფური, ჭეშმარიტად ეროვნული, ხალხური მხატვრული სახე. ეს რომ გამოინაკლეს არ იყო, ამაზე მეტყველებდა სხვა კიდევ არაერთი ძალზე სანტერესო როლი.

დღეს ფართოდაა აღიარებული ქართული მოკლემეტრაჟიანი ფილმის ტრადიციები. ეს აღიარება „ქართულმა კინომინიატიურმა“, როგორც საბჭოთა კინოსელონების ყურადსაღებმა მხატვრულმა მოვლენამ, შედარებით გვიან — 60-იანი წლების დამლევს — 70-იანი წლების დასაწყისში მოიპოვა. მოიპოვა მაშინ, როდესაც ქართული ტელეფილმების პრაქტიკამ ერთბაშად შექმნა ამ ჟანრის რამდენიმე ფრიად საინტერესო მხატვრული ნაწარმოები. ვფიქრობ, თანამედროვე ქართული მოკლემეტრაჟიანი ფილმის საუკეთესო ტრადიციებს დასაბამი „ქორწილთან“ ერთად სწორედ რომ „მისამ“ მისცა. უთუოდ ამ ფილმების შექმნის ფაქტმა უბიძგა ახალ თაობას იქითკენ, რომ ეროვნულ ნიღაბზე უფრო მყარად დაეფუძნებინათ ლაკონიური კინემატოგრაფიული აზროვნება და გამოხატვის ფორმა.

თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „მისა“ და სხვა აღიარებულ ქართულ მოკლემეტრაჟიან ფილმებს შორის დიდი ზღვარიც დევს პოეტიკის, სტილისტიკის და საზოგადოდ მხატვრული აზროვნებისა და დრამატურგიის თვალსაზრისით. თუ უმეტესი ქართული მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ესთეტიკური სტრუქტურის დომინანტად შეიძლება ჩათვალოს მიდრეკილება ევრანული განზოგადების შედარებით პირობითი ფორმებისადმი, შეფასებითი მომენტის, პოეტურა და ექსცენტრიკული საწყისების გაძლიერება, ხოლო დრამატურგიაში სპეციფიკურა კინოჟანრის „კომიკურის“ ელემენტების გამოყენება, „მისა“ ეყრდნობოდა ხასიათის კონსტრუირების რეალისტურ მეთოდს, მასში ძლიერად და ნათლად იყო გამოხატული ფსიქოლოგიური და ეროვნულ-სოციალური დეტერმინირება, დრამატურგიაში კი მოთხრობის, ნოველის წყობის თავისებურებანი ჭარბობდა. ყოველივე ამის შედეგად ევრანზე იქმნებოდა ცოცხალი, ერთდროულად კონკრეტულ-ისტორიული და ამავე დროს, ფართოდ განზოგადებული, ტევადი აზრის შემცველი და გამოხატველი ეროვნული ხასიათი.

დღეს, როდესაც ჩვენ გულისტკიავლით აღვინებავთ ქართულ კინოში მცირე ფორმის ეროვნურ რევრესს, ეგებ მისი აღორძინების, განახლების და თვისობრივად ახალი ხარისხის მიღწევის ერთ-ერთ საშუალებად სწორედ ის ტრადიციები მივიჩნიოთ, რომელსაც „მისა“ ამკვიდრებდა და რომელმაც ეროვნული მოკლემეტრაჟიანი ფილმის ბიოგრაფიაში ჯერ-ჯერობით ნალები როლი ითამაშეს.

კადრი ფილმიდან „არდადეგები“





ალრი ფილიძე და „მისას“

„მისას“ შექმნის შემდეგ მისი ავტორის შემოქმედებითი გზა თითქოს უკვე გაკვალი ჩანდა. ყოველ შემთხვევაში, პერსპექტივა ნათლად ისახებოდა: შეიძლება ეს ერთგვარი გულუბრყვილობაც იყო, მაგრამ იმადებოდა ზრი, რომ „მისას“ რეჟისორი არის სრულიად ჩამოყალიბებული ესთეტიკური მიმართულების ხელოვანი, უკვე კარგად მიგნებული ხელწერით და სტილით, დამდგარი, დადგინებული, საკუთარი ხმის მქონე ხელოვნებაში. მაგრამ მოხდა ისე, რომ „მისას“ ოპანიანი ვეღვა მომდევნო ფილმი „დიდ მწვანე ველში“ სულ სხვა ინტონაციებმა შეცვალა...

„დიდი მწვანე ველი“ მნიშვნელოვანი და საეტიკაო მოვლენა თანამედროვე ქართულ კინოში და თვით რეჟისორის შემოქმედებაშიც. ეს არის ფილმი, რომელიც დიდი მხატვრული სიღრმით იკვლევს ცხოვრების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემას და ასეთივე მხატვრული სიმართლით გვიხატავს თანამედროვე ადამიანის სისხლსავე, ძალზე გამოკვეთილ სახეს. „დიდი მწვანე ველის“ გმირი სოსანა ჭკუმარიტად მალამხატვრული ინდივიუა ჩვენი თანამედროვეს, ქართველი ადამიანის გერანული განსახიერებისა. იგი ერთდროულად კონკრეტული, ინდივიდუალურად გამოკვეთილი ხასიათიცა და იმავე დროს, ფართოდ განზოგადებული სახეც მიწის შეილია.

რეჟისორი შეეცადა ჩვენს თვალწინ გაეხსნა თვით რთული პროცესი ეპიურად მთელი, სადა, პარმონიული ხასიათის აფორიაქებისა და შინაგანი კონფლიქტებით გათიშვისა. ამის შედეგად ფილმში ძლიერად და საოცარი მხატვრული დამაჯერებლობით აქვრდა ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური მოტივები. რეჟისორი დიდი ტაქტით და ამავე დროს სითამამით ხსნის ხასიათის სხვადასხვა შრეების — დაწყებული გარეგნული მოქმედებისა და

საკციელის თავისებურებიდან, ახლოვლედ ადამიანთან დამოკიდებულების მრავალმხრივობაზე — დამთავრებული შინაგანი, სულიერი მდგომარეობით და ფსიქიკის ქვეცნობიერი პლასტიკით. სოსანაში თავი მოუყრია ქართველი გლეხის, ქართული მიწის შვილის მიერ საუკუნეების მანძილზე შექმნილ თვისებებსა და ტრადიციებს. ყოველივე ეს სოსანას დედის რძესავით შეუსისხლხორცება და მის არსზე და მნიშვნელობაზე თითქოს არც კი დაფიქრებულა ოდესმე. მაგრამ დროს მოაქვს ისეთი სიახლენა, რომლებიც მძლავრად იჭრებიან ადამიანის ცხოვრებაში და ქმნიან არა მარტო ცხოვრების ნირის, ყოფის, არამედ მისი მსოფლმეგრძნობისა და სულიერი წყობის შეცვლის აუცილებლობას. ეს კი სოსანასნაირი ადამიანისათვის მთელი სამყაროს წგრევაა და, მასწავლამე, დიდი სულიერი დრამაც.

„დიდი მწვანე ველი“ ღრმა და სერიოზული ნაწარმოებია. „მისას“ ავტორი ახლა ცხოვრებისა და ხასიათების სულ სხვა პლასტებს შეხვო და დაუწყო გაანალიზება. თუმცა თმა სოფელს, გლეხობას ეხება, ეს თმა კი საკმაოდ მომძლავრებული იყო იმდროინდელ საბჭოთა კინოში, მაგრამ აქ შეცვლილა მთავარი — ხედვა ამ სამყაროსი. ავტორმა მოინდომა სხვა წერტილიდან შეხება ცხოვრებისთვის და გმირის კონფლიქტი გარემოცვასთან გაეზარდა არა როგორც აზონისა და ძველის მარტივი ჭიდილი, არამედ როგორც მარადიულისა და დროის მიერ წარმოშობილის ურთიერთშეთვისების რთული, წინააღმდეგობრივი პროცესი, რომელიც მის გმირში წარუშლელ კვალს ტოვებს.

უმნიშვნელოვანესი ესთეტიკური კატეგორიის — ხასიათის შექმნაში ავტორი განმსაზღვრელ მნიშვნელობას ანიჭებს ერის, ხალხის ფსიქოლოგიურ წყობას, მაგრამ ეს მომენტზე პარმონიულ წონასწორობაში იმყოფება ხასიათებისა და მოვლენების განვითარების სოციალურ-ისტორიულ წინაპირობებთან. „დიდი მწვანე ველის“ ღირსება ბევრად სწორედ იმითაცაა განპირობებული, რომ მისი ავტორი თანამედროვე ადამიანისათვის ამდღებულ, აქტუალური პრობლემის კვლევას ახორციელებს მჭიდრო კავშირში თავისი ხალხის ისტორიასა და სოციალურ გამოცდილებასთან, მისი სულიერი და ეთიკური თავისებურებანი რომ ჩამოაყალიბა.

მერაბ კოჩიაშვილი, როგორც პატრიოტიკული შეგრების ადამიანი თავის გმირთან ერთად განიცდის იმას, რომ ქართველი გლეხი კარგავს მიწასთან და ბუნებასთან კავშირს, კარგავს კავშირს იმ შრომასთან, იმ ფესვებთან, რომლებსაც მისი ცხოვრება ეყრდნობა, მაგრამ ამავე დროს მას კარგად ესმის, რომ ცხოვრება, დროის მიმდინარეობა ჩვენს შეგრებებზე უფრო ძლიერია. და რომ ძველი ცხოვრება შეიცვლება, მისთვის ესეც დღესავით ნათელია. სწორედ აქ, ამ რთულ და წინააღმდეგობრივ აზრთა ემოციათა



ურთიერთმიმართებაში კვლავ მქალაქდება მერაბ კოკოჩაშვილის, როგორც ხელოვანის ჯანსაღი, სულიერი წონასწორობა და ღრმა რწმუნა, რომ ჭეშმარიტი და საუკეთესო, რაც კი ადამიანს საუკუნეების მანძილზე მოუპოვებია და უშენებია, უკვალოდ არ ქრება, არ იკარგება მიმძლავრებულ სიახლეთა ორთმტრიალში. ხშილი წიფვლის ფესვის ბოლოზე ამოსული პატარა ყლორტის მოტივი თითქოს „დიდი მწვანე ველში“ პოულობს თავისებურ გაგრძელებას. სოსანას პატარა ვაჟი უთუოთ თავის ფეხებთან მჭიდრო კავშირით, მაგრამ უფრო აუმღერველი სულიერი სიმშვიდით შევა ახალ ცხოვრებაში და თან მიიტანს მამა-პაპურ ადამ-წესთა სიღაზნავს, მშობლიური ხალხისა და მიწის სიყვარულს, ქართული გლეხის სიბრძნეს, კაცთმოყვარეობის, ლობიერების, სამართლიანობის გრძნობებს...

მერაბ კოკოჩაშვილის მსახიობთან მუშაობის საგანგებო ნიჭი და უნარი „დიდი მწვანე ველით“ სასოლოოდ დადასტურდა. სოსანას როლი საეტაპო აღმოჩნდა თვით დღივ აბაშიძისათვისაც. კინოში ძალზე ცოტაა სოსანას შესადარი, ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული, ცოცხალი, მრავალმხრივი, ერთდროულად ბასრი, მტკიცეული ფიქრის გამო-მხატველი და ამასთანავე შეხებითი განცდებითა და მგრძნობელობით აღსავსე გმირი. მაგრამ მსახიობური ღირსების თვალსაზრისით „დიდი მწვანე ველი“ მონოფილმი როდია. დიდო აბაშიძის ღირსეული პარტიტორები არიან ლია კაპანაძე და მს.ა მადლაკელიძე, რომლებიც სრულიად განსხვავებულ ხასიათის, ტემპერამენტის ქალთა სახეებს ქმნიან, ხოლო რაც შეეხება ი. ბაკაუტრის მიერ გიორგის როლის განსახიერებას, ჩემი აზრით, ის მსახიობისა და რეჟისორის დიდი მივრებაა. მათ დახატეს საოცარი ინდივიდი, იმდენად დამაჯერებელი, ბუნებრივი და თავისთავადი, რომ დაუჯერებელიც კია, რომ მას მსახიობი ანახიერებს.

„მისას“ და „დიდი მწვანე ველი“ სრულ უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ქართულ კინოში დღეს იშვიათად თუ ვინმე იხედება კქტიორის ლობრატორიაში ისე ღრმად, როგორც მ. კოკოჩაშვილი. ის შესანიშნავად გრძნობს მსახიობის ინდივიდუალობასა და ნიჭს, კარგად იცის „ლობრატორია“ და შეუძლია იქ სერიოზული სამუშაო და ექსპერიმენტები აწარმოოს.

„დიდი მწვანე ველის“ შემდეგ მერაბ კოკოჩაშვილი, წარმოგიდგა როგორც ანალიტიკოსიც, მჭერტელიც, ადამიანის ხასიათის იღუმალ ხვეულებში მწვედომი შემოქმედი. „მისას“ თამაში და ხმამაღალი ინტონაციები შეცვალა ღრმა დაფიქრებამ, შეივსო სევდიან განწყობილებათა გამოთ. მკვეთრად შეიცვალა მისი ტონალბობა.

როდესაც განსხვავებულმა ნიშან-თვისებებმა ერთმანეთი შეავსო, ახლა უფრო ნათლად გამოიკვეთა რეჟისორის მხატვრული კრედი, ის პრინციპები,

რომლებსაც მან თავის შემოქმედებაში უპირატესობა მისცა. შესანიშნავად ფლობს რა პროფესიას, ტექნოლოგიური პროცესის ყველა ნიუანსს, მ. კოკოჩაშვილს არასოდეს არ იტაცებს კინემატოგრაფიის ტექნიკური საშუალებების თვითმიზნური გამოყენება. ის თითქოს თანამიმდევრულად ატარებს საკუთარ მხატვრულ პროგრამას, რომლის მისვლითაც პირველ რიგში იბრძვის მთლიანი ადამიანური სახისა და ხასიათისათვის, კინოში რეალისტური, პროზაული სახის დომინანტობისათვის, უარყოფს არასწორად გაგებულ „პოეტურობის“ ელემენტებს, აბსტრაქტულ სიმბოლიკას და ყალბ „მონუმენტურობას“; თვითმიზნურ და შედმეტ მნიშვნელობას არასოდეს არ ანიჭებს ცალკეული კადრის კომპოზიციას. თუმცა ყოველივე ეს არ უნდა გავიგოთ, თითქოს რეჟისორი ხელოვნების ენას ხელოვნურად ამარტივებს და აუბრალოებს. მისი ფილმების ბუნებრივ სისადაგეში ჩვენ ადვილად შევინწმავთ გამოხატვის ზუსტ და მდინდარ საშუალებებს. უბრალოდ, მ. კოკოჩაშვილის ფილმების სტრუქტურა და ესთეტიკური სისტემა იხადება ძირითადი მხატვრული იმპრეანად გამომოდინარე: მისი კინემატოგრაფი ეყრდნობა რეალისტურად განზოგადებულ სიუჟეტს, რომელიც მოვლენებს ხასიათების საშუალებით ხსნის, ხოლო ხასიათებს ამ მოვლენათა საშუალებით აყალიბებს.

ნამდვილი პოეტურობა მხატვრული სახის გახსნის ჭეშმარიტად რეალისტური მეთოდისათვის უცხო არ არის. „მისას“ და „დიდი მწვანე ველის“ პოეტურობა გამოხატება არა მათი ფერწერულ-პლასტიკური გადაწყვეტის წყალობით, არა კომპოზიციური ელემენტების უპირატესი მნიშვნელობით, არამედ ავტორის დამოუკიდებლობით, მისი

კადრი ფილმიდან „გზა მშვიდობისა, ჯაყოს“



„ხმის“ აღვლევადი ინტონაციებით, შინაარსიანობით და განზოგადების იმ ხასიათით, როცა კონკრეტული და ინდივიდუალური ძალდაუტანებლად და ბუნებრივად იძიეს ზოგადაკობრივულ შინაარსს.

ასეთი თვალსაჩინო წარმატებების შემდეგ, მეტად ძლიერი პროფესიული არსენალით მერაბ კოკოჩაშვილი უცერად შეჩერდა. ვერეთ წოდებული საშუალო ხარისხის პროდუქცია მოგვცა. საშუალო არა პროფესიული თვალსაზრისით, არამედ იმ მნიშვნელობით, რომ რეჟისორის საინტერესო ინდივიდუალობა უკვე ნაკლებად ამჩნევა მის ბოლო ფილმებს „გზა მშვიდობისა ჯაყოლი“ და „მწვერვალს“.

მოგონათა გააზრების და ხასიათების გახსნის თვალსაზრისით აქ ჩვენ უკვე ვერ ვხედავთ ანალიზის იმ სიღრმეს, ვერ ვგრძნობთ აზრის განვითარების იმ მეოთხს, რომელიც მის წინა ფილმში ვერდნობოდა ცოცხალ ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, ადამიანთა მრავალმხრივი ურთიერთობებისა და ფსიქოლოგიურ განწყობილებათა რთული კომპლექსის კვლევას. სწორედ ყოველივე ამან განსაზღვრავს, რომ „დიდი მწვანე ველის“ მხატვრული სამყარო გახდა ფართოდ განზოგადებულოც, მნიშვნელოვანი აზრის გამოხატულები და ამასთანავე ცოცხალი, რეალური, მტკივნეულად შესაგრძნობი და თითქოს ხელშეახლები, ურთიერულად გონებით განსაჯილი და ამავე დროს დიდი გრძნობით გამოთავარი და დაბავებული.

თუ „დიდი მწვანე ველი“ შთაგონების სათავე თვით ცხოვრება და ცოცხალი ადამიანი იყო, მაშინ ამის საპირისპიროდ რეჟისორმა თავის ბოლო ფილმ „მწვერვალში“ თითქოს აზრი მიიჩნია უმაღლეს რეალობად, მხატვრულ ქსოვილს უდავოდ მოაკლო საკუთარი განცდის სიღრმე, ემოციური დაკვირვების სიმდიდრე და ამით ნაწარმოებს წინასწარი აზრის დაღი დაამჩნია. ამან კი, ბუნებრივია, ხასიათებიც უფრო სტატიკური გახადა და ისინი რამდენადმე გარკვეული იდეების გამოხატვის საშუალებად აქცია. რეჟისორმა ალბათ ჩათვალა, რომ ფილმის ზოგიერთი შემადგენელის (იდეა, კონფლიქტი, სიტუაცია, კონტრასტულად დაპირისპირებული ტიპები და სხვ.) გარკვეულად ნათელი გამოსატყა გააძლიერებდა ფილმის აზრს. მაგრამ, სამწუხაროდ, დოზა და ხარისხი ავტორის თვალსაზრისის თვალსაჩინოებისა შედუმებდა დიდი აღმოჩენდა. რეჟისორი აზრის გამოხატვის პრინციპის გატარებაში, თითქოს ერთგვარ ზღვარს გადასცილდა და ამით ადამიანთა სახეებიც ფუნქციონალურ მნიშვნელობამდე დაიყვანა და ხასიათები ერთი ძირითადი თვისების დომინირებით წარმოგვიდგინა.

ფსიქოლოგიური მოტივირების სისუსტემ, უარის თქვამ ინდივიდუალურ ხასიათებში ჩაღრმავებისა და ადამიანურ ურთიერთობათა ქეშმარიტად რეალისტურ ასახვაზე, „მწვერვალში“ განსაკუთრებული უკმარისობის გრძნობა დაბადა. ალბათ



კალრი ფილიძან „დიდი მწვანე ველი“

აღნიშნული ნაკლი აქ შედარებით მძაფრად იმიტომ შეიგრძნობა, რომ ნაწარმოების თავისებური სიუჟეტი, კონფლიქტის მწვანე ხასიათი, ცხოველი მორალური პრობლემა და თვით ავტორის მაღალი მხატვრული და ზეივობრივი საზგასმუნლად ითხოვდნენ ყურადღების გამახვილებას ადამიანზე, მისი ხასიათის გახსნას არა ერთ რამეშიმე დონეზე, არამედ უფრო სინთეზურად, ფსიქოლოგიური პლანის გახსნით. ეს მით უფრო უპირველესი ამოცანა იყო, რომ მძაფრ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, კრიზისულ სიტუაციაში მყოფი ადა-

კალრი ფილიძან „მწვერვალი“



მინია (ფილმში კი სწორედ ასეთი სიტუაციაა შექმნილი) — იქნება ეს შინაგანად მთლიანი თუ სულიერი კონფლიქტებით გათიშული პიროვნება, გამძლეობით, ქვეის სიფხიზლით, კეთილშობილური შემწყნარებლობით თუ რომანტიკული ბუნებით დაჯილდოებული ადამიანი („მწვერვალში“ სწორედ ასეთი ხასიათების კონტრეგებიან შენობაა) — განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით ავლენს საკუთარ ხასიათს და ბუნებას. ფილმში ადამიანთა ხასიათებზე და მათი საკვილოვანი ფსიქოლოგიურ მოტივირებაზე ჯერჯერობა არ არის გამახვილებული ყურადღება, რაც, ცხადია, ძალზე ანუსტეტებს ნაწარმოების მსატრელე ეფექტს.

ძნელია ყველა იმ შინაგანი მოტივის თუ ობიექტური მიზეზის გაანალიზება, რამაც ასეთი საინტერესო შემოქმედის უცვარი დაუმოკლებია გამოიწვია... ამ ამოცანას დღეს ჩვენ არც ვისახავთ, თუმცა კი შემდგომისათვის ინტერესის მოკლებული არ იქნება გავრცევეთ იმ მრავალგვარ მიზეზთა არსში, რომელმაც რეჟისორი მერაბ კოკოჩავშილი თითქმის თავის საკუთარ, ფართო გზას აკადინეს და საღვთა ვიწრო მილივზე გადაიყვანა.

დღეს-დღეობით ერთი რამ არის ცხადი: წარუმატებლობა უთუოდ თემის, ლიტერატურული მასალის კომპრომისული არჩევის შედეგი უნდა იყოს. არა იმიტომ, რომ თვით ეს მასალა უინტერესო და წინასწარ განწირული იყო, არამედ იმის გამო, რომ ის იყო მ. კოკოჩავშილის მიერ დაწყებული და ასე საინტერესოდ დასახებნი გზიდან გადახვევა, რომ ის არ აღმოჩნდა შემოქმედებითი ინტერესების, მისი ბუნების და მსატრელი პოეზიის საუკეთესო და აუცილებელი გამოსატყვის საფუძველი, საფუძველი რეჟისორის შემოქმედებითი თემის ბუნებრივი გარტყლებისა და მასში კიდევ უფრო მეტად ჩაღრმავებისათვის.

აქ თუ ისე, ახლა ჩვენ თითქმის აღარ გვყავს ხელთ არც „მიხას“ ავტორი და არც „დიდი მწვანე ველისა“. ახალი „ამბლუსი“ საძებრელად თუ დაიძრა შემოქმედი? ჯერჯერობით კი, ახალ რეტას არ მოპყლია საინტერესო რეზულტატი. რეჟისორის დღევანდელი გეგმებიდან გამომდინარე მოსალოდნელია „ხმელი წიფელითა“ და „დიდი მწვანე ველითა“ დაწყებული გზის, პოეზიის გარტყლება, სწორედ ამ მიმართულების გაღრმავება და ახალ ხარისხში აყვანა.

მიდის ძიება. ამ გზაზე იყო მარცხი... მერაბ კოკოჩავშილმა, როგორც საკუთარი ქმნილების გადაჯერებულად შემფასებელმა იცის, ერთგვარ შეფერხებას რომ განიცდის. მაგრამ ეს სულაც არ აქვითებს მის შემოქმედებით ტონუსს, არ ანელებს მომავალზე ფიქრს, მუშაობის უნარს. როგორც ჩანს, ახალი სათქმელი მწიფდება.

„მიხას“...

„დიდი მწვანე ველი“...

ახლა საჭიროა შესამე ისეთი ნაწარმოები, რომელიც მერაბ კოკოჩავშილის შემოქმედებაში კვლავ შეიძინს მწვერვალის მნიშვნელობას.

4 პპრის ს. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის საშუალო სპეციალური მუსიკალური სკოლის საკონცერტო დრამაში გამართა ალექსანდრე შანიძის საკომპოზიტორო კლასის მოსწავლეთა კონცერტი. წარმოდგენილი იყო სხვადასხვა ასაკის (მე-2 კლასიდან მე-11 კლასამდე) მოსწავლეთა ნაწარმოებები. ასეთი სახის კონცერტი პირველად ჩატარდა. ეს მისასალმებელი და სასიამოვნო ფაქტია. ძალიან დასაფასებელია, რომ ნორჩ შემსრულებლებს ასახიათებს შემოქმედებისაკენ სწრაფვა, რომელიც თავის მხრივ დღესდღეობით უწყობს ხელს სამშელოს დონის ამღობებასაც. რასაკვირვოლია, ჯერ ნაადრევია ლაპარაკი და მსჯელობა ბავშვების შემოქმედებით ნიჭზე, საკომპოზიტორო მონაცემებზე, ამას მოთავალი გვიჩვენებს. ჩვენი მიზანია — მოხარულებს გაუვლივით სურვილი შემოქმედებითი მუშაობისა.

პირველ ნომრად მოვისმინეთ II კლასის მოსწავლის (თბილისის მე-3-ე მუს. სკოლა) ხათუნა ბეროშვილის საფორტეპიანო პიესები: „ბერატინის ცეცვა“, „კარაბას-პარაბასი“, „მელა აღისას“, „მალვინას ცეცვა“ და „მამილო კარლო“. ასრულებდა თვით ავტორი. ხათუნა ბეროშვილმა საინტერესოდ, თავისებურად წარმოგვიდგინა მისთვის ახლობელი სამყარო, თავისი განცდები. იგი ცდილობს შეტყუანს სახები იმ პერსონაჟებისა, რომლებსაც ეძღვნება მისი პიესები.

IX კლასის მოსწავლემ ელდარ უმბატომა (მე-10-ე მუს. სკოლა) შესარულა თავისი ოთხი პიესა ფორტეპიანოსათვის: „მარში“, „პოლიკა“, „რონდო“ და „ოთხიანის სიუიტა“. როგორც ჩანს, მას იტყუებს მკვეთრი საცეცვაო რიტმები, ყველა პიესა რიტმულად ჩამოყალიბებული და სხარტია. ავტორი თავის ნაწარმოებებს ასრულებდა დამაჯერებლად, ხატოვანებით.

IV კლასის მოსწავლე ინვა ესენავია (მე-3-ე მუს. სკოლა) წარსდგა ვარიაციებით ფორტეპიანოსათვის და საბავშვო სიმღერებით „გაზაფხული“ (აკაკი წერეთლის ლექსი) გოგონათა ვოკალური ანსამბლისათვის. ვარიაციებში ერთი და იგივე თემატური მასალა გამოხატულია სხვადასხვა მუსიკალური ფაქტურით, რიტმით, ავტორი ცდილობს თემატური მასალის ინტონაციურ გამდიდრებასაც, რაც ვარიაციებისათვის დამახასიათებელი თვისებებია. სიმღერაში „გაზაფხული“ კი ი. ესენავიამ გამოამჟღავნა გარკვეული მწლოდობრივი მონაცემები.

V კლასის მოსწავლემ (მე-3-ე მუს. სკოლა) დიანა ამბარცუვიანმა შესარულა თავისი სონატინა ფორტეპიანოსათვის (I ნაწ.) და მინია-

# ნოკრ ვევეტევეტა კონსერტე

ნიკოლოზ გულიაშვილი

ტურა ფლეიტისა და ფორტეპიანოსათვის. ფლეიტის პარტიას ასრულებდა კახი გაბუნია, ფორტეპიანოს პარტიას ავტორი. სონატინამ დაგვანახა, რომ დიანა ამბარცემიანი უნარიანად ფლობს საფორტეპიანო ფაქტურას, მოხდენილად უპირისპირებს ერთმანეთს სხვადასხვა თემატურ მასალას, იგი მიისწრაფვის თანამედროვე პარმონიული ელვადობისაკენ, მელოდიური ინტონაციებისაკენ, ამასთან სონატინას დასდევს ეროვნული იერიც, რაც, მისასაღმებელია. მინიატურაში კი დ. ამბარცემიანი ცდილობს ფორტეპიანოს ფაქტურა დაუპირისპიროს ფლეიტის მღერად პარტიას, და ამ გზით მიაღწიოს ანსამბლურ მთლიანობას. მინიატურაში ნათლად მოსჩანს ავტორის მელოდიური ნიჭი.

VI კლასის მოსწავლემ ხათუნა ჯაფრიშვილმა (მე-3-ე მუს. სკოლა) შესარულა თავისი სონატინა ფორტეპიანოსათვის, სონატის სამივე ნაწილის ფაქტურული მასალა მკაფიოდ არის ჩამოყალიბებული, კონკრეტული, ნათელია. პირველ ნაწილში შეიმჩნევა ხალხური ელემენტები, ამას გვიმოწმებს რიტმი, თემატური ინტონაციები. მეორე ნაწილი ყურადღებას იპყრობს თავისი მელოდიურობით. მელოდია ვითარდება ბუნებრივად. მესამე ნაწილი თავისი ხასიათით უპირისპირდება პირველ ორ ნაწილს, დაწერილია მკვეთრ ჩქარ ტემპებში. აქ ავტორი აღწევს მელოდიურსა და პარმონიულ განვითარებას, რაც კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებს.

VI კლასის მოსწავლემ ელისო ასათიანმა (მე-10-ე მუს. სკოლა) შესარულა თავისი სამნაწილიანი სონატა ფორტეპიანოსათვის, რომელმაც ყურადღება მიიპყრო კონტრასტულობით, მთლიანობით. იგი დაწერილია შემჭიდრობულ სონატურ ფორმაში. თემატური მასალა გამოყვეთილია, ავტორი ცდილობს პარმონიული ენის გამიძიდრებას თანამედროვე და ხალხური მუსიკის ელემენტებით. პირველი ნაწილი კონტრასტულ თემებზეა აგებული. მეორე ნაწილი მღერადია, განვითარებადი. სონატის მესამე ნაწილი მოტორული ხასიათისაა, რიტმულად გამოყვეთილი, რონდოს ფორმაშია ჩამოყალიბებული, ასასიათებს ჰშირი პარმონიული ძვრები, რასაც შეაქვს თავისებური ელფერი.

მეშვიდე კლასელმა ლია ორაველიძემ (სამსკე. მუს. სკოლა) წარმოგიდგინა ტრიო-ვიოლინოსა, ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის (I ნაწ.). მოსაწონია და მისასაღმებელი, რომ ნაწარმოები დაწერილია ასეთი შემადგენლობის ანსამბლისათვის. ასეთი ფორმის ნაწარმოების შექმნა რთულია, მოითხოვს დაკვირვებულსა და შედინიწენით ყურადღებამ მუშაობას. ტრიოს ასრულებდნენ ავტორი (ფორტეპიანო), მარინე ქელივიძე (ვიოლინო) და ლია ბახტაძე (ჩელო). სამივე ინსტრუმენტის პარტია ერთმანეთთან უნარიანად არის შეწყობილი. მკვეთრი პულსირებური რიტმი, რომლითაც გამსჭვალულია ფორტეპიანოს მთელი ფაქტურა, უპირისპირდება ვიოლინოსა და ჩელოს პარტიებს. ვიოლინოს

და ჩელოს პარტიებში გამოყენებულია პოლიფონიური ელემენტები, რაც უდავოდ ამდიდრებს ტრიოს მუსიკალურ ჟოჟილს. კონცერტზე მესრულდა ლ. ორაგველიძის სერენო-ტრანტელა, რომელსაც ასრულებდნენ ავტორი და მეტი დიდებულიე (ფლეიტა). სასიამოვნო შთაბეჭდილება დასტოვა ტრანსტილისათვის დამახასიათებელმა რიტმმა და ლაღმა მელოდიათ, რომელიც მიჰყავს ფლეიტას. შუა ნაწილი დაწერილია ონავ შენელებულ ტემპში, მღერადია. ამ ნაწარმოების ღირსებას წარმოადგენს მკვეთრი ეროვნული ელფერი.

საინტერესოდ გაქფერა მათე კლასელის ბადრი გრუზინსკის (მე-3-ე მუს. სკოლა) პრელუდიამ და ფუგამ ფორტეპიანოსათვის, რომელიც შესარულა ირინე მოსევილმა. ფუგა ძალიან რთული პოლიფონიური ფორმაა. დასაფასებელია უკვე ის ფაქტი, რომ ბ. გრუზინსკიმ სცადა ამ რთული სტრუქტურის დაძლევა. ჩანს, რომ ავტორს სერიოზულად უმუშავია. პრელუდია მღერადია, მელოდური, მასში წაქსოვილია ხალხური ინტონაციები. ბ. გრუზინსკი უნარიანად იყენებს სათანადო პარმონიულ ხერხებს, პრელუდია ემოციურია, დინამიკურად ვითარდება და აღწევს კულმინაციას, რის შემდეგ კვლავ უბრუნდება საწყის მდგომარეობას და მთავრდება ხალხური საგუნდო მუსიკისათვის დამახასიათებელი კადანსით. ფუგის თემა ფართოა, მელოდურად გამოკვეთილი. მასაც ისევე, როგორც პრელუდიას, დაჰყვება ეროვნული იერი. ფუგა სამ ხმანია, ბუნებრივად ხდება ხმების ჩართვა და გამოთვლა. ფაქტურული განვითარების გზით, იმიტაციური სეკვენციების გამოყენებით ავტორი აღწევს კულმინაციას, რომელსაც მოსდევს რეპრიზული ნაწილი. კვლავ, ამკვიდრებს პრელუდიას და ფუგის საერთო განწყობილებას.

სონატინა კლარნეტისა და ფორტეპიანოსათვის (I ნაწ.) წარმოადგინა XI კლასელმა ირინე მოსევილმა (საშ. სპეციალური მუს. სკოლა) ასრულებდნენ ემილ ჩერნოვი (კლარნეტი) და ავტორი (ფორტეპიანო). სონატინა დაწერილია ძალიან რთულ რიტმში (5/4), რომელიც შენარჩუნებულია მთელი ნაწარმოების მანძილზე. ამ რიტმში ძნელია ნაწარმოების ჩამოყალიბება, მელოდური ხაზის განვითარება, მთლიანობის მიღწევა. ამოცანა დაძლეულია მხოლოდ მაშინ, როცა ეს სიძნელეები გადალახულია. სწორედ ამის მაგალითია ირინე მოსევილის სონატინა კლარნეტისა და ფორტეპიანოსათვის.

ავტორი კარგად ფლობს კლარნეტისათვის შესატყვის მუსიკალურ ფაქტურას, რომელიც მკვეთრადაა მოწოდებული კლარნეტისაში. ბუნებრივად ერწყმინა ერთმანეთს ფორტეპიანოსა და კლარნეტის პარტიები. თ. მოსევილმა გამომავლადანა თემატური მასალის განვითარების უნარიც, ანსამბლის გრძნობაც. სონატინა ეფექტურად ჟღერს, განვითარებას პროცესში აღწევს კულმინაციებს. ყოველივე ამის წყალობით ი. მოსევილის სონატინამ კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა მსმენელზე.

კონცერტის დასასრულს შესრულდა XI კლასის მოსწავლის გიორგი ტაბატაძის (საშუალო სპეციალური მუს. სკოლა) სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, შესრულებული მარინე ქვიციიძისა (ვიოლინო) და ავტორის (ფორტეპიანო) მიერ. გიორგი ტაბატაძე დაჯილდოებულია მელოდური ნიჭით, მელოდური გამომსახველობის უნარით. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა სონატის მეორე თემა, რომელიც ეყვარება ხალხურ ინტონაციებს, ემოციურია. საინტერესოადა მოხაზული მელოდია, რომელსაც ვიოლინო ასრულებს ავტორი ცდალობს ახალი პარმონიული ხერხების გამოყენებით ნაწარმოების გახალისებას. ფორტეპიანო და ვიოლინო უპირისპირდებიან ერთმანეთს, როგორც ფაქტურულად ისე თემატურად. გიორგი ტაბატაძე უნარიანად იყენებს პოლიფონიურ ხერხებს, იმიტაციური განვითარების საშუალებებს, რაც ამდიდრებს ნაწარმოებს და მას სერიოზულ სახეს აძლევს.

წინამდებარე წერილში ჩვენ აღვნიშნეთ ნორჩ შემოქმედთა მხოლოდ დადებითი მხარეები. ამჯერად თავი შევკავებთ ნაკლოვანებების მითითებისაგან, რადგან შენიშვნებმა, კრიტიკამ შეიძლება მომავალი მუშაობის ხალისი დაუკარგოს მოზარდებს. ჩვენი მოსაზრებები გაეუზიარეთ კომპოზიტორ ალექსი შანიძეს, რომელიც დიდი ენთუზიაზმით, სერიოზულად, ნაყოფიერად მუშაობს თავის აღზარდებულთან. მისი წყალობით მოზარდები ეუფლებიან ისეთ მნიშვნელოვან ჩვენებს, როგორცაა თემატური მასალის კონტრეტისაცა და ჩამოყალიბება, მუსიკალური ფაქტურის გამოძერწვა, მუსიკალური სახეების გამოსატყა. სასურველია, რომ ასეთი სახის შემოქმედებითი კონცერტები სისტემატურად იმართებოდეს, რაც სტიმულს მისცემს მოზარდ შემსრულებელთა შემოქმედებით მუშაობას.

# ბრეხტი

# „კაპტარკა“

# ორგანონი

# თეატრისათვის“

ლიბრეტი ალექსიძე

ბრმბტი, უმთავრესად, ცნობილია, როგორც თეატრის რეჟორმატორი. აქტიური პარტიულობა მისი თეატრალური რეჟორმის ჭეშმარიტი საფუძველია. მან თავისებურად გადააკეთა კ. მარქის ცნობილი თეზისი ფოიერბახზე, რომ „თეატრი აქამდე მხოლოდ ასახავდა სამყაროს — თეატრის ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ მის გარდაქმნას შეუწყოს ხელი“, და განუწყვეტლივ იმეორებდა მას. სწორედ ეს მიზანდასახულობა, რომელიც მოთხოვდა თეატრის აქტიურ ჩარევის ცხოვრებაში, მაცურებლის ფსიქოლოგიის გარდაქმნას თეატრალური სანახაობის უძლიერესი საშუალებების გამოყენებით, შეადგენს ბრეხტის ნოვატორულ ძიებათა სუნსა და გულს.

„პატარა ორგანონი თეატრისათვის“, რომელიც ბრეხტმა 1948 წელს დაწერა, მისი მთავარი თეორიული ნაშრომაა. „ორგანონი“ პირველად გამოქვეყნდა 1949 წელს ჟურნალ „Sinn und Form“-ის („აზრი და ფორმა“) სპეციალურ, ბრეხტისადმი მიძღვნილ გამოშვებაში, შემდეგ ქურნალში —

„Versuche“ („ცდები“). ანოტაციაში ავტორმა დაწერა: „აქ მოყვნილია მეცნიერების საუკუნის თეატრის ანალიზი“.

სიტყვა „ორგანონი“ ბერძნული სიტყვაა და პირდაპირი აზრით „იარაღი“, „ინსტრუმენტი“ ნიშნავს. არისტოტელეს მიმდევრებთან იგი აღნიშნავდა ლოგიკას, როგორც მეცნიერულ შემეცნების იარაღს. ამავე სიტყვით აღნიშნულია არისტოტელეს ტრაქტატების კრებული ლოგიკაში. ინგლისელმა ფილოსოფოსმა —მატერიალისტმა ფრენსის ბეკონმა (1561-1626), სურდა რა დაეპირისპირებინა არისტოტელეს ლოგიკისათვის თავისი ინდუქციური ლოგიკა, პოლიემიკურად თავის ნაშრომს „ახალი ორგანონი“ უწოდა.

ბრეხტიც თავის ძირითად თეორიულ ნაშრომს „პატარა ორგანონს“ არქმევს და ამით განავრთობს ბრძოლას ახალი, როგორც თეოთონ ქახხა, „არანისტოტელური“ თეატრისათვის. სინამდვილეში კი ბრეხტის თეატრი ტრადიციულ, „არისტოტელურ“ თეატრს განეკუთვნება, ისევე როგორც ლობაჩევსკის გეომეტრია ეკლიდეს გეომეტრისა.

ახალი თეატრი, ამტკიცებს ბრეხტი, უნდა იყოს ახალი დროისა და მეცნიერების საუკუნის თეატრი. მეცნიერებამ ადამიანს ბუნებაზე ბატონობის უდიდესი ძალა მისცა, მან ბევრი რამ შეცვალა სამყაროში. სხვანაირი გახდა ჩვენი პლანეტა, მისი ბევრი შემაღვეწული ნაწილი, —ქვანახშირი, ნავთობი, წყალი, —განაძად გარდაიქმნა. გაჩნდა უწინ არარსებული სიჩქარეები, დამარცხდა პაერის, ცეცხლისა და წყლის სტიქია, მაგრამ, — და ეს ბრეხტის მსუველობის ამოსავალი წერტილია, — ბურჟუაზიული კლასი, რომელიც სწორედაც მეცნიერებას უნდა უმადლოდეს თავის გაბატონებულ მდგომარეობას, — ყველანაირად აბრკოლებს იმ სფეროს მეცნიერულ გაშუქებას, რომელიც ჯერ კიდევ ძალზე ბევრისათვის წყვილითაა მოცული: ეს არის იმ ურთიერთობათა სფერო, რომლებიც იქმნება ადამიანთა შორის ბუნების ექსპლუატაციისა და დამორჩილების პროცესში. ადამიანთაშორისი ურთიერთობაში წინანდელთან შედარებით უფრო გართულდა და იდუმალა გახდა. ბურჟუაზიული კლასი ყოველმხრივ ეწინააღმდეგება საზოგადოებრივი მეცნიერების ბეჭმას. მაგრამ ეს მეცნიერება ასი წლის წინათ აღმოცენდა ( ბრეხტს, რომელიც ამას 1948 წელს წერდა, მხედველობაში ჰქონდა „კომუნისტური პარტიის მანიფესტი“) ჩაგრულების ბრძოლაში მხადველებში წინააღმდეგ. თანამედროვე თეატრმა მაცურებლის გართობისას არ უნდა დაივიწყოს თავისი უმთავრესი ამოცანა — გახსნის რა ხალხის წინაშე საზოგადოებრივ ურთიერთობათა არსს, მაცურებელში ვაადვიძის პოლიტიკური აქტივობა. ამაში მდგომარეობს, ბრეხტის მიხედვით, თეატრის ამოცანა. ამასთან, ამ თეატრში, ჩვენ, მეცნიერების საუკუნის ბავშვებმა, უნდა ყოველთვის კრიტიკული პოზიცია დავუჭიროთ, ხოლო საზოგადოების მიმართ ეს კრიტიკული პოზიცია მის გარდაქმნაში მდგომარეობს.

ამასთან დაკავრებით ბრეხტი დაობს დეკადენტურ თეატრთან, ერთის მიხედვით, და „გარდასახვის თეატრთან“, მეორეს მხრივ. იგი მილიანად უარყოფს დეკადენტურ თეატრს, რომელიც უნანავებს მაცურებელს და ავიწყებს მას სოციალურ

წინააღმდეგობათა სამყაროსა და კლასობრივ ბრძოლას, შეკ-  
ყავს იგი ადამიანთა ურთიერთობების ილუზორულ სამყარო-  
ში, ადამიანებს ჩააგონებს მხოლოდ გაბატონებული კლასის-  
თვის ხელსაყრელ მორალს.

უფრო რთულია ბრეხტის დამოკიდებულება „გარდასახ-  
ვის თეატრისადმი“. აღიარებდა რა ამ თეატრის სპექტაკლე-  
ბის ესთეტიკურ ღირებულებას, ბრეხტი მრავალი წლის გან-  
მავლობაში პოლემიკას აწარმოებდა მასთან, რადგან ფიქ-  
რობდა, რომ მას არ ძალუძს იმ ამოცანების გადაწყვეტა, რომ-  
შილებიც დგას თანამედროვე თეატრის წინაშე, მცხინვერის  
სკუპების, პროლეტარული რევოლუციისა და სოციალისტური  
იდეურობის თეატრის წინაშე. რაში არ ეთანხმება ბრეხტი  
„გარდასახვის თეატრს“? ბრეხტის აზრით, მსახიობი, გარდა-  
სახვისა, საკუთარ სახეს კარგავს და გადაიქცევა იმ პერსო-  
ნაგად, რომელსაც იგი განასახიერებს. ჩნდება ილუზია, რომ-  
ლის მიღწევაც „ჩვეულებრივი თეატრის ძირითად მიზანს“  
შეადგენს. მასურებელი მოწმის როლში გამოდის. ილუზიის  
ძალას დამორჩილებული მასურებელი იფიქვებს მსახიობსაც,  
როგორც როლის შემსრულებელი, და თავის თავსაც, — რო-  
გორც მასურებელს. ახლას მხოლოდ პასუხი მოწყევა,  
„ტრანსში“ ჩაგარდნილი მსახიობი გაიტაცებს მასურებელ-  
საც. ჩნდება სენის მასურებულობა დარბაზზე ზემოქმედო-  
ბის, „მაგიური“ ძალა, ერთგვარი „კიბონური ველი“. მასურებე-  
ლი არ ფიქრობს, იგი მსახიობთან ერთად განიცდის. სწორედ  
ეს მიამჩნია ბრეხტს ამგვარი სანახაობის უარყოფით მხარედ.  
„მასურებელს არ უნდა მოსთხოვო, რომ მან თავისი გონება  
საკვიდრებე დატოვოს.“ — ეუნებოდა ბრეხტი თავის მეგო-  
ბარს, მწერალ ერნსტ შუშბაერს.

თანამედროვე დრამაში, ბრეხტის მიხედვით, არ უნდა და-  
იპყროს და დაკანონოს ადამიანი. პირიქით, მან უნდა  
გამოაფხიზლოს, შეაფუცუნოს აზრი: გააღვიძოს სოციალური  
აქტივობა.

ასე მივიდა ბრეხტი „ეპიკური თეატრის“ თეორიამდე.  
ბრეხტის თეატრი წარმოადგენს რთულ სინთეზურ ხე-  
ლოვნებას, რომლის ძიებაშიც ბრეხტი არასდროს რჩებოდა  
დროს. ბრეხტის ნოვატორობა შეისისხლებოდა XX საუკუნის  
ყველა მოწინავე ტენდენციას. ამ ტენდენციების რთულმა ურ-  
თიერთმოქმედებამ ბრეხტის მიერ ჩაფიქრებული თეატრის  
გადაკეთება განსაზღვრა.

თეატრის ამ გადაკეთებას, როგორც უკვე აღინიშნა, ერთი  
უმათარესი მიზანი აქვს: სოციალურად გაააქტიუროს მასურ-  
ებელი. აუცილებელია გაკეთდეს ყველაფერი შესაძლებელი,  
რათა არ დაეუფლოთ „ილუზიას“. ამ მიზნის ფარდამ არ უნდა  
დამახინგავს მასურებლისაგან სენის ტაძარი. შესაბამისად გა-  
დაკეთდება მსახიობთა თამაში. ბრეხტის თეატრში მსახიობი  
სცენაზე არ უნდა გარდაიქმნას იმ პერსონაჟად, რომელსაც  
იგი აჩვენებს, მან, სწორედაც, მხოლოდ უნდა აჩვენოს. მსა-  
ხიობი ინარჩუნებს საკუთარ სახეს, მასურებელმა არ უნდა  
დაივიწყოს იგი. მსახიობი, როგორც ბრეხტი ამოხდა, „სახალ-  
ხოდ აჩვენებს იმას, რაც ვეცლება, და კიდევ ჩვენებსას“. მაშა-  
სადამე, იცვლება ტექსტის მსახიობისეული წარმოთქმაც: ჩვე-  
ულებრივ თეატრში მსახიობი თითქოსდა იმპროვიზაციას უკე-  
თებს წინასწარ ნასწავლ ტექსტს, ბრეხტთან კი მსახიობი  
ტექსტს ციტატავით წარმოთქვამს.

ბრეხტის თეატრალურ თეორიაში მნიშვნელოვანი ადგი-  
ლი უჭირავს „გაუტოვების ეფექტს“. ეს მეთოდი უპირისპირ-

დება „გარდასახვის პრინციპს“, რომელიც ჩვეულებრივ  
„არისტოტელური“ თეატრისათვისაა დამახასიათებელი. უკვე  
უცხოებამ სცენაზე წარმოსახულ სამყაროს უნდა ჩამოაშო-  
როს მისი ურყეობის, უცვლელობის ილუზია. მან უნდა ჩაუ-  
ნერგოს მასურებელს აზრი, რომ სამყარო გარდაქმნას, გადა-  
კეთებას ექვემდებარება, ამიტომაც მან მასურებელს კიდევ  
უნდა აგრძნობინოს და გააცხადინოს ის, რომ სცენა რეალობა  
ეკი არა, თამაშია, ჩვენება.

ბრეხტის ყველა პიესა პასუხობდა და პასუხობს თანამე-  
დროვნების ყველა საკინძორტო საკითხს, ისინი აქტუალურ-  
ნი არიან ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით. ბრეხტის რეა-  
ლიზმი — განსაკუთრებული ტიპის რეალიზმი, რომელიც,  
ასევე, მიმართულია სოციალური გააქტიურებისაკენ.

ბრეხტმა კი შექმნა გამართული თეორიული სისტემა ახა-  
ლი, „ანტიარისტოტელური“ თეატრისა, მაგრამ ამ სისტემის  
თანამიმედვერული პრაქტიკული განხორციელება შეუძლებელ-  
ია. პირველი საუკეთესო და უფრო მეტად დამაჯერებელი  
კრიტიკოსი თეორეტიკოსი ბრეხტისა იყო თავად ბრეხტი —  
დრამატურგი და რეჟისორი. მან დაწერა „სამტროშიანი ოპე-  
რა“ და „კავკასიური ცარცის წივი“, მაგრამ მანვე დაწერა  
„ლედა კურაზე და მისი შვილები“ და „ქალბატონი კარპის  
შეშხანება“. ბრეხტ-პრაქტიკოსს შესანიშნავად ესმოდა, რომ  
მისი სისტემა არ შეიძლება გამოყენებულ იქნას ყველგან და  
ყველთვის. „კურაში“ და „კარპის“ სრულიადც არ ჭირ-  
ობს თეატრალური პირობითობა. ამ პიესებში უარყოფითი  
პერსონაჟები არ ატარებენ ნიღბებს, როგორც „კავკასიური  
ცარცის წივი“, არ მოქმედებენ პირობით, ზევგორაფიულ  
და ზეისორიულ გარემოში, როგორც „სამტროშიანი ოპერის“  
გმირები. აქ, განსაკუთრებით კი „კარპის“ სახეზეა რეალის-  
ტური დეტალების სრულიად უსიტყვო კონკრეტულობა.

ბრეხტის სისტემის აბსოლუტიზაცია, ცხადია, თავისებურ-  
ი დიგნატიზმი იქნებოდა, ისევე როგორც შეუძლებელია  
ბრეხტის ნოვატორობა, მისი თეორია და პრაქტიკა XX საუ-  
კუნის თეატრის ერთადერთი კანონზომიერ ზღად გამოავცხა-  
დლოთ. ბრეხტი — თეატრის შესანიშნავი ხელოვანი, მაგრამ  
მისი თეატრის არსებობა სრულიად არ უარყოფს სხვა, ტრა-  
დიციულ და თავისებურად ნოვატორულ ფორმებსა და სის-  
ტემებს. ბრეხტის თეატრალური რეფორმა მაღლა სწევს თეა-  
ტრის საზოგადოებრივ-გარდამქმნელ, აქტიურ როლს, იგი  
მსახიობისადმი გამსჭვალულია უღრმესი პატივისცემით.

ტექნიკურად, ხალხმა გაიგო ბერტოლდ ბრეხტის ნოვა-  
ტორული ხელოვნება და იგი დღეს ერთ-ერთი ყველაზე პო-  
პულარული და საყვარელი დრამატურგია. იგი საკმაოდ პო-  
პულარულია ჩვენთანაც, საქართველოში. მეტადრე კი მას შე-  
მდეგ, რაც რუსთაველის თეატრმა განასახიერა მისი „სამ-  
ტროშიანი ოპერა“ და „კავკასიური ცარცის წივი“.

# პატარა ორბანონი

## თეატრისათვის

ბერტოლდ ბრენტ

წინათმას

წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს გამოიკვლიოს, თუ როგორ შეიძლება გამოიყურებოდეს ესთეტიკური თეორია, დაფუძნებული თეატრალურ წარმოდგენაზე იმ გარკვეულ მეთოდზე, რომელიც უკვე პრაქტიკულად ვითარდება მრავალი ათწლეულის მანძილზე. ცალკეულ თეორიულ გამოთქვებებში, პოლემიურ გამოხატვებში თუ წმინდა წულის ტექნიკურ მითითებებში, რომლებიც ქვეყნდებოდა ამ სტატიის ავტორის პიესებისადმი დანართი შენიშვნების სახით, ესთეტიკური პრობლემატიკა მოიხსენიებოდა მხოლოდ გაკრით და არცთუ საინტერესოდ. თეატრის გარკვეული სახეობა აფართოებდა და ზღუდავდა თავის საზოგადოებრივ ფუნქციას, სრულყოფდა ანდა ხევდა მხატვრულ საშუალებებს, ხოლო თუკი საქმე ესთეტიკას შეეხებოდა, იქაც ძებნიდა თავშესაფარს და მტკიცედ იჯდებოდა ფეხს, მაშინ როცა გაბატონებულ თუ იმ დროის გემოვნებიდან გამომდინარე მითითებებს უარყოფდა; ანდა მათ თავიანი ინტერესებისათვის იყენებდა. — ეს საბრძოლო სიტუაციას გააჩნდა. ასე, მაგალითად, იგი იცავდა საკუთარ მიდრეკილებას საზოგადოებრივი ტენდენციებისადმი მაშინ, როცა საზოგადოდ აღიარებულ ხელოვნების ნაწარმოება ტენდენციურადაც მითითებდა, რომელიც იფასვლანო იყო მხოლოდ იმით, რომ, ეს ტენდენციები აღიარებული გახლდათ. იგი დაცემის წინაშე მიიჩნევდა იმას, რომ თანამედროვე ხელოვნების პრაქტიკაში არსისაგან იცლება და იფარება უკვე აღმშენებელი უსიკონო, ბრალს სდებდა საღმრთოებისაგან განსარტყვით მოვარე დაწესებულებებს, რომლებიც ბურჟუაზიული ნარკოტიკული ვაჭრობის ერთ-ერთ განსტოებად იქცა. საზოგადოებრივი ცხოვრების ყალბი წარმოსახვა სცენაზე, მათ შორის დ. წ. ნატურალიზტი, მის აღფთვობას იწვევდა, რაც მის მიერ ზუსტი მცენიერული აღწერისაგან მოწოდებაში გამოიხატებოდა, ხოლო უსიკონო, ვითომდაც თვალისათვის და სულისათვის საამო, უფემარეო კლიმატის მოჩვენებითი სიღამაზის შემხედვარე, ერთი ერთის მშვენიერი ლიგიაკიდან მოუხმობდა. მან ზოგიერთ უარყო მშვენიერის კულტი, რომელიც გულისხმობდა განსაჯალის-

გან განდგომას და სასარგებლოს უგულებელყოფას, მიუხედავად, რომ ამ კულტს მშვენიერი აღარაფერი შეუქმნია. მიზანდასახულ იქნა მცენიერების საკულის თეატრის შექმნა. და აი, მათ, ვინც ეს გემები დასხა, როცა უკვე ძალზე გაუჭირდათ ესთეტიკურ ცნებათა არსნალოდან საქამო რაოდენობის მასალის სესხება თუ მოპარვა (ამით ისინი პრესის ესთეტების თვინდან მოცილებას ცდილობდნენ), უბრალოდ დაიშურნენ „სიამოვნების საშუალებებს“ სწავლების საგნად ვაქცეოთ და ზოგიერთი გასართობ-სანახაობით დაწესებულებას პროპაგანდის ორგანოებად გარდაქმნითო“ („შენიშვნები ოქტაბრე“), ე. ი. სიამოვნებათა სამეფოდან ემიგრირებას მოვახდენთო. ესთეტიკა, გარკვეული და პარაზიტად ქცეული კლასის მემკვიდრეობა, ისეთ სავალალო მდგომარეობაში იმყოფებოდა, რომ თეატრი აღიარებისა და მოქმედების თავისუფლების მოპოვებასაც შეძლებდა, თუკი, უბრალოდ თავის ნამდვილ სახელზე უარს იტყოდა. და, მიუხედავად ამისა, ის, რაც პრაქტიკულად განხორციელდა მცენიერების საკულის თეატრის სახით, იყო არა მცენიერება, არამედ თეატრი, ხოლო სიხალეთა-დაგროვება, რაც პრაქტიკულად მათი დემონსტრირების საშუალებათა არქონის წყალობად უნდა ჩაითვალოს ნაიცტურის რეჟიმისა და ომის პერიოდში, გვახლოვებს იმ ცდასთან, შევამოწმო, თუ რა ადგილს იკავებს სცენური ხელოვნების ეს დარგი ესთეტიკაში, ანდა, უფელ შემთხვევაში, ზოგადად მანაც მოვხაზოთ ის ესთეტიკა, რომელიც მას შეიძლება ჰქონებოდა. სწორედაც რომ ძნელი იქნებოდა წარმოგვედგინა თეატრალური ვაუტსობის თეორია გარკვეული ესთეტიკის გარეშე.

დღეს ზუსტ მცენიერებათა ესთეტიკაც კი შეიძლება დაიწეროს. ჯერ კიდევ გალული ლაპარაკის გარკვეულ ფორმულათა ელემენტურობაზე და ცდათა მახვლოგონიერულობაზე.

ანტონი მშვენიერის გრძობას გამომგონებლობისადმი მიდრეკილებასაც კი მიაწერს, ხოლო მებრემ ვიზიოისი რ. ოქენაიმიერი აფხესებ იმ მცენიერულ პოზიციას, რომელსაც „თავისი სიღამაზე აქვს და იმ მდგომარეობის შესაბამისად მოჩანს, რომელიც ადამიანს უკავია დღეამაწაზე“.

ამრიგად, და ცხადია, ყველასთვის სამუხაროდ, ჩვენ უარს ვამბობთ განზრახვაზე, მივატოვოთ სიამოვნებათა სამეფო და ვაცხადებო, კიდევ უფრო ყველასთვის სამუხაროდ, რომ განზრახული ვაქვას ამ სამეფოში დავიდეთ ბინა, თეატრს განვიხილავთ, როგორც გასართობად განუფინელ ადგილს, ისე, როგორც ესთეტიკას შეეფერება, მაგრამ გამოვიკვლევთ, სახელდობრ, გაართობის რომელი სახეობა შეეწყობა ჩვენს სულსა და გულს!

1 ბრენტის გულისხმობის საკუთარ თეატრის (მთარგ.).



„თეატრის“ როლი მდგომარეობს იმაში, რომ მან შექმნას, — კერძოდ კი, გართობის მიზნით, — ადამიანთა შორის არსებული ურთიერთობებისგან გამომდინარე ნამდვილ თუ გამოჩაგორ მოვლენათა ცოცხალი სურათები.

თეატრის მოქმედების არის უფრო გაფართოების მიზნით აქვე შეგველო მოგვებატებინა ურთიერთობანი ადამიანებსა და ლმერეთებს შორის, მაგრამ რადგანაც ჩვენს ამოცანას საგნის მხოლოდ მი-

ყოველ შემთხვევაში, ამ უკანასკნელის ხარვეზობა არ უნდა აღემატებოდეს იმის სწავლებას, თუ როგორ მიიღება ხორციელად ურთიერთობები ტკბობა, თეატრმა, რაღაც უნდა დაუტყდეს, უნდა მოიპოვოს იმის უფლება, რომ დარჩეს როგორც სიუჟეტის რამ განსახიერება. ეს კი, ცხადია, იმაზე მიაწინებს, რომ ჩვენ სწორედაც სიუჟეტისათვის ვცხოვრობთ. ყველაზე ნაკლებად დავცა სიამოვნებებს ესპირიობა.

ამრიგად, იმას, რასაც, არისტოტელეს მიხედვით, ძველი ხალხი თავიანთი ტრაგედიების საგნად აქცევდა, ვერ აღუვალებთ ვერც



სცენა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან „სამერკოშიანი ოპერა“

ნიმალური განსაზღვრა შეადგენს, ლმერეთების გარეშეც იოლას გავალთ. და თუნდაც რომ გავეფართოვებინა ზემოაღნიშნული არც, მაინც ძალზე დარჩებოდა ის უზოგადები განმარტება, რომლის მიხედვითაც „თეატრის“ დანიშნულება სიამოვნების მოტანაა და სწორედაც ეს გახლავთ ის უყუთილშობილესი დანიშნულება, რომელიც ჩვენ „თეატრისათვის“ გამოვანებთ.

უძველესი დროიდან მოყოლებული, თეატრის, ისევე, როგორც ხელოვნების სხვა დარგების, დანიშნულებაა — გაართოს ადამიანები. ეს დანიშნულება მას მუდამ განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებს. თეატრი სხვა პირადობის მოწმობას არ საჭიროებს, გარდა სიამოვნების მონიჭების უნარისა, — ეს კი აუცილებელია. ხოლო თუკი თეატრს, მაგალითად, მორალის ბაზრად გადაქცევენ, ამით მას სრულიადაც არ აიყვანდნენ უფრო მაღალ რანგში. ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ თეატრს მოუხდებოდა ყოველგვარი ზომების მიღება, რათა ამავეგვარი ამაღლებას უფრო არ დაეძირებინა იგი. ეს კი მაშინვე მოხდებოდა, მას რომ არ შესძლებოდა მორალური სასიამოვნოვოდ ექცია, სახელდობრ კი, გრძნობადი აღქმა გაეხადა სასიამოვნო, რისგანაც თვითონ მორალური, ცხადია, მხოლოდ მოიგებს. არასიდიდებით არ უნდა მიეწეროს თეატრს კულის დამრიგებლის როლი,

იმაზე ამაღლებულს და ვერც იმაზე დადაბლებულს, რასაც ადამიანთა გართობა ჰქვია. როდესაც აცხადებენ, თეატრს კულტობრივი საფუძველი აქვსო, ამით მხოლოდ იმის თქმა უნდათ, რომ ის თავისი ზრდის წყალობით ჩამოყალიბდა თეატრად. ხოლო მისტერიებიდან მას მემკვიდრეობად დარჩა არა მარტო კულტურ-რელიგიური არსი, არამედ მათში არსებული სიამოვნებაც, — ეს არის და ეს. ხოლო განწმენდა შიშისა და სიბრაულის გზით, ანდა შიშისაგან და სიბრაულისაგან, რასაც არისტოტელე ეთარზის უწოდებდა, ის განწმენდა, რომელიც თვითონ კი არა სიამოვნება, არამედ სიამოვნების მინიჭების მიზნითაა შექმნილი. თეატრისაგან იმაზე მეტს თუ მოვითხოვდით ანდა მოველოდებოდით, რისი მოცემაც მას ხელეწიურება, ამით მხოლოდ დავამცირებდით მის ქეშმარიტ მოწოდებას.

მაშინაც კი, როდესაც სიამოვნებათა ამაღლებულ და მძაბულ ფორმებზე ვლაპარაკობთ, ხელოვნების ფორმადი თეატრი სახეს ვუმზებთ, რამეთუ ზეით-ქვეით ნავარდია მისი სურათი. და სურს, რომ არავინ დაურღვიოს მუდღერობა, თუკი ის ამით ადამიანებს სიამოვნებას მოუტანს.

ზემოთქმულის საიროსპიროდ არსებობენ სუსტი (უბრალო) და ძლიერი (რთული) საიპოვნებანი, რომელთაც თეატრი ანიჭებს ადამიანს. ძლიერი ანუ რთული საიპოვნებანი, დიდ დრამატურგაში რომ ვხვდებით, სულ უფრო და უფრო წვეთი იწვევს, სწორედ ისე, როგორც უახლოესი ინტიმური კავშირი სიყვარულის დროს. ისინი უფრო განმტვირთი, გადმოცემის ფორმებით მდიდარი, წინააღმდეგობრივი და ნაყოფიერი არიან.

7

შოდა, სხვადასხვა დროის საიპოვნებანი, ცხადია, სხვადასხვაგვარი იყო, იმისდა მიხედვით, თუ რა ფორმას ატარებდა ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფა. ტრანზების ძალაუფლებას დამორჩილებულნი, ელენური ცირკის დემოსი ხედავარად უნდა გავითვლო; ვიდრე ლევი მეთომბების სამეფო კარის დიდებულები. თეატრს უნდა შეეყნა ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის ამსახველი სხვადასხვაგვარი სურათები, არა მარტო სხვადასხვაგვარი ყოფის, არამედ სხვადასხვა სახისაც.

8

გართობის იმ ფორმის მიხედვით, რომელიც შესაძლებელი და საჭირო იყო ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის ამა თუ იმ ფორმაციაში, საჭირო ხდებოდა ფეგრატა პროპაგანდის შეცვლა; სიტუაციათა სხვადასხვაგვარ პერსპექტივებში აგება. ამა თუ იმ ისტორიის სულ სხვადასხვანაირად უყვებოდნენ ელენებს, ფრანგებს და ინგლისელებს. ელენებს ღვთის კანონთა გარდაუდლობაზე მოძღვრებით შეაქცევდნენ, რისი არცოდნაც ცუდი ფარია განცების მსახურად ხელისაგან დასაფარავად, ფრანგების უურაღლებს იმ გრაციოზული თვითდაძლიებისაკენ მიაპყრობდნენ, რასაც სამეფო კარის მოვალეობათა კოდექსი მოითხოვს ძლიერაგან ამა ქვეყანა, ელიზაბედის დროის ინგლისელებს ახალი ინდვიდუალუმი შმაგი ტემპერამენტის თვითახსნავს უჩვენებდნენ.

9

ყოველთვის მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ სხვადასხვაგვარად ასახული სურათებისგან მიღებული საიპოვნებანი იშვიათად თუ იყო დამოკიდებული ასახულსა და ახასიახეს შორის მსგავსების ხარისხზე. უზუსტობა, გნებავთ, თვით ავტორა დაუტყრებლად ილანჯანდა სრულადაც არ უშლიდა ხელს იმდენად, რამდენადაც უზუსტობა გარკვეულ აზრობრივ კონსისტენციას შეიცავდა, ხოლო დაუტყრებლობა ამავე სახის რჩებოდა. სრულიად ემართება მოცემული ფაბულის განვითარების აუცილებლობის ილუზია, თვით ფაბულა კი იქნებოდა ნებისმიერი პოეტური და თეატრალური საშუალებებით. ჩვენ თვითონ უკვე აღარ ვაქცევთ უურაღლებს მსგავს შეუსაბამობებს, როცა, გატაცებულნი, მაგალითად, სოფელის გმირების სულიერი განწმენდილი, ანდა მსხვერპლის გაუბნის აქტებით რასინის დრამებში, ანდა კიდევ შექსპირის გმირების სიშმაგეთი, ვცდილობთ ჩაუწვდეთ ამ დრამების მთავარი პერსონაჟებს დამაჯ და დიდ გრძობებს.

10

რამეთუ ადამიანთა ყოფის ამსახველი სხვადასხვაგვარი სურათებიან, უფსოვარი დროიდან მოყოლებული რომ იხდებოდა და, თავისი უზუსტობებისა და დაუტყრებლობის მიუხედავად, ართობდა დამაჯებს, დღესაც საიკრად ბევრი შემოგვრჩა, რომლებიც ახალა უკვე ჩვენი გართობის წყაროს წარმოადგენენ.

11

როდესაც ჩვენ ვყალიბებთ სხვადასხვა საუფუნეებში შექმნილი სურათებით ტკბობის ჩვენეულ უნარს, რაც ძნელად მისაწვდომი

თუ იქნებოდა სხვა გიგანტური ეპოქების ბავშვებისათვის, რომ არ გვარობდა იმში დაიქვება, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ არ აღმოგვჩვენებია ჩვენი საუფუნეების უმეტესობის საიდუმლოერი საიპოვნებანი, ის, რაც ჩვენი საუფუნის გართობათა სტეცილუას შეედენს?

12

ხოლო საიპოვნება, დღეს რომ ვაინიჭებს თეატრი, უფრო სუსტი უნდა იყოს, ვიდრე ჩვენი წინაპრების ეპოქაში იქნებოდა, თუმცადა ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფა საქმაოდ წააგავს მათსას, ახე, რომ, ამ საიპოვნებას დღესაც დეგრატა მათის განსწორებულება.

გარდასულ ეპოქათა მერ შემოსილებ ნაწარმოებებს ჩვენ შეადრებთ ახალა პრეცედენტის საშუალებით ვყოფილეთ, რაც შეიარსოა შედგენილი შეზომარობის — ეს კი არტო ბევრის მომეცემა. ამრიადა, ჩვენი ტკბობის დიდი ნაწილი სულ სხვა წყაროებიდან იყვებება, განსხვავებით იმ წყაროებისაგან, ეკსპო მალავრად რომ გადმოქცეულდნენ ძველი დროის შევლიათის ამბოვად ჩვენ უურაღლებას ვმარტობთ ენის ხლამაზეზე, ფაბულის მარდენლ განსთარბანზე. იმ დავილებზე, რომლებიც ჩვენში თვითყოფილ შთაქვდლებებს იწვევენ, ერთა სიტყვით, ძველ ქმნილებათა მერად ეხედვებტებზე სწორედაც ეს გალავთ ის პოეტური და თეატრალური საშუალებანი, ფაბულის უზუსტობას რომ მალავენ. ჩვენს თეატრებს უკვე აღარ ძალუთო ახლა აღარ ეცალსებოთ უფრო გარკვეული მოვითარას გარდასულ დროთა ანებში, თვით შექსპირის აქცე თუ მანედ-დამედ ძველი ობზულებანი, მოუღედ, არ უნდათ ან არ ეხალსებოდ-და-მარტებულა ვახალონ ის, რაც ამ ნაწარმოებებს ეართიანებს. და აქვე გვახსენდება, რომ არსობტელემ ვებულებს დამამის სული უწოდა. სულ უფრო და უფრო გვიწილი ხელს ადამიანთა ყოფის ამსახველ სურათთა პრეცედენტულობა და უდარდებლობა, და ეს შეუცნა არა მარტო ძველ, არამედ ახლანდელი ჩვენი დროის იმ ნაწარმოებებსაც, რომლებიც ძველი რეცეპტებითა შექმნილი, ხოლო ტკბობის ჩვენმერტი ფორმა დროის შეუსაბამო ხდება.

13

ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის ამსახველ სურათებში არსებული უზუსტობანი დღეს უკვე ამაბუნებს იმ საიპოვნებას, რასაც თეატრი ვაინიჭებს, ამის მიზნუი კი ის გალავთ, რომ ასახულსაში ჩვენი მინარტება სრულიად განსხვავდება მისდამი ჩვენ წინაპრთა დამოკიდებულებისაგან.

14

როდესაც ჩვენ ვეძებთ გასართობს, რომელსაც გადმოცემის უშუალოდ და ტკბობის ფართო, უწვევტი ფორმა ახასიათებს, იმას, რასაც ჩვენ შევექმნადა თეატრი ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვით, არ უნდა დავიფიქოთ, რომ ჩვენ მეცნიერების საუფუნის ბავშვები ვართ, უნდა გვახსოვდეს, რომ დღეს მეცნიერებთა სრულიად ამაღლებად განსაზღვრავს როგორც ჩვენს საზოგადოებრივი ყოფიერებას, ასევე — პირაუფლს.

15

რამდენიმე ასეული წლის წინათ ზოგიერთმა ადამიანმა, რომლებიც სხვადასხვა ქვეყანაში ცხოვრობდნენ, მაგრამ ერთმანეთში მიმოწერა ქმნიდნენ, ჩაატარეს გარკვეული ექსპერიმენტები, რომელთა საშუალებითაც იმედურებდნენ ჩაუდომოდნენ ბუნების საიდუმლოებებს. თვითონ ეს ადამიანები მიეყოფნებოდნენ მწარმოებელთა კლასს, რომელიც იმ დროს უკვე ჩამოყალიბებული იყო საქმაოდ განვითარებულ ქალაქებში. ისინი ამ თვითნად გამოცოვრებებს გადაცემდნენ სხვებს, ვინც მათ პრაქტიკულად ამოკოვრებულა და ახალი მეცნიერებებისაგან იმავ მტეს არ გამოელოდა, რაც პირად მოეგება შეხებულად. და აი, წარმოების დარტებმა, რომელიც საუფუნეთა მანიმალზე თითქმის უტყველო რჩებოდა, უცბად საიცრად ინტენსიურად იწვეს განვითარება მრავალ. ერთმანეთთან კონსურტრენით დაკავშირებულ ადგილას, შერებებს ადამიანთა დი-

დი მასები, ამყარად უყვე ახლებურად ორგანიზებული, და უსარ-  
მარარ წარმოების შეუდგენენ. მალე კაცობრიობამ იმისთანა ძალა  
გამოავლინა, რომლის მასშტაბებზედაც იგი უფინ იცნებასაც ვერ  
გამოვადდა.

16

ისე მოხდა, თითოეს კაცობრიობამ მხოლოდ ახლა, შეგნებულად  
და ერთსულვანად მოჰკიდა ხელი მის, რომ უფრო დასახლებული  
გაუბნა ვარსკვლავი, რომლის ბინადრაც თვითონ გახლდათ. ამ  
წარსკვლავის ბევრი შემადგენელი ნაწილი, როგორცაა ქაქანბნირი,  
წყალი და ნავთობი — საუნებურ გარდაუქმნა, წყლის ორჯული მიმო-  
სვლის საშუალებათა სახსარსური ჩააყენეს, რამდენიმე პატარა ნა-  
პერჯაჭობა და ბაყაის თათის ძაბვამამ გამოამხდარეს ისეთი ბუ-  
ნებრთა ძაბები, რომლებიც სინათლეს წარმოქმნიდნენ და მადე-  
რიცეზე გადავიდნენ ბევრა. ახლებურად უფროდდა ადამიანი  
ყველაფერის მის რაგვედ, ფიქრობდა თუ როგორ ჩაყენებინა თა-  
ვის სარგებლობაში უყვე დიდი ზნის წინათ ნანახი, მაგრამ ჭერაც  
გამოუხდებელი. მისი გარემომცველი სამართო გარდაქმნებოდა ყო-  
ველთა ენდოწადში. მერე ყოველდღეობდა, მერე კი თითქმის ყო-  
ველდღეობდა. ამ სტრქონებს მე ვერ მანქანაზე, რომელიც ჩემი  
დაბადებისას არც კი იყო ცნობილი. მიმოსვლის ახალ საშუალებათა  
წყალიობით ისეთი სიქართი ვმოძრაობ, რომელსაც პაპაჩემი ვერც  
კი წარმოიდგენდა, — იმ დროს სხე სარაფად არაფერს შეეძლო ემო-  
ძრავა. მე ავიღარ ზეცაში, რაც მიუწვდომელი იყო მამაჩემისათვის.  
მამაჩემთან სხვა კონტინენტიდან დალაპარაკება მოვახერხე, მაგრამ  
ხიროსიშვილი ატომური აფეთქების აღმებუდარი მოძრაიე გამოსახუ-  
ლება მაშევი შევლოან ერთად ვიხილე.

17

მართალია, ახალმა მეცნიერებებმა შესაძლებელი გახადეს ევრომ  
საზინული ცვლილება და, პირველ რიგში, გარემომცველი სამართოს  
გარდაქმნის უზარაონობა დაადგინეს, მანაც არ შეიძლება ითქვას,  
რომ ყველა ჩვენათაგანი განიშესვალა ამ მეცნიერებების სულით.  
იმის მიზეზზე, რომ ახალი დროის აზროვნებისა და სამართოს აღქმის  
მეთოდებმა ჭერ კიდევ ძალაზედ ვერ შეადგინა ადამიანთა დიდ მს-  
კბში, შემდეგი გახლავთ: მეცნიერებები, დიდ წარმატებებს რომ  
აღწევდნენ ბუნების ათვისებისა და დამორჩილების სფეროში, ასე-  
ვე დიდ დაზარალებებს აწუდებოდნენ ბურჟუაზიის მხრიდან (იმ  
კლასის მხრიდან, რომელიც მათ უნდა უშაბლოდეს თავის გაბატო-  
ნებულ მდგომარეობას), როცა საქმე იმ სფეროს შეეხებოდა, აქა-  
მდე წყვედადით რომ იყო მოცული, — ეს გახლდათ ადამიანთა  
შორის ურთიერთობათა სფერო ბუნების ათვისებისა და დამორ-  
ჩილების მსველელობისას, და მანაც ეს დიდი საქმე, რომლისგანაც  
ჩვენ ყველა ვითარებ დამოკიდებული, წინსვლას განაგრძობდა. მაგ-  
რამ აზროვნების ის ახალი მეთოდები, ამ საქმის განვითარებას რომ  
უზარუნველოდდნენ, არ გამოიყენებოდა იმთა შორის ურთიერთობა-  
თა გასარკვევად, ვინც ამ მეთოდებს ახორციელებდა. სამართოს  
ახლებური დანახვა ჭერ კიდევ ვერ ვრცელდებოდა საზოგადოების  
ახლებურ დანახვაზე.

18

მართლაც და ადამიანთა შორის ურთიერთკავშირი დღეს უფ-  
რო გარკვევული გახდა, ვიდრე უფინ იყო. ის ერთობლივი გვიან-  
ტური წამოწყება, რომელშიაც ისინი არიან დასაქმებული, სულ  
უფრო და უფრო ავლენებებს მათ; წარმოების წრეა სიღატაკედა  
და უბედურების წრედს იწვევს. ბუნების ექსპლუატაციის მხოლოდ  
ცოტათაგინი მოკვს სარგებელს, მათთვის, ვინც ხალხის ექსპლუა-  
ტაციის რილში გამოდის. ის, რაც საზოგადო პროგრესს შეუწყო-

2 ბრეტს მსველელობაში აქვს რალიოგადამცემი.

ბლა ხელს, მხოლოდ ერთეულების აღმავლობას მსახურებს, და წა-  
რმოების სულ უფრო მეტი ნაწილი გამოიყენება მსველარი-  
თვის სპორთა განადგურებულ საშუალებათა შესაქმნელად. ამ ქარ-  
ცხელთან დღებში, მსოფლიო ხალხთა დედები, მეგრადზე მიხუტე-  
ბული ბავშვებით, შიშით შეპყრებულ ზეცას, საიდანაც მეცნიერების  
მომაკიდებელი გამოგონების გამოჩენას მოელან.

19

დღეს ადამიანები საყოთარ ნამოქმედარს ისე უყურებენ, როგორც  
ქველი დროის ხალხი სიქიურ უბედურებებს. ბურჟუაზია, რო-  
მელიც მეცნიერების უშაღის თავის აღწევას, რომელიც ეს  
აღწევება შეგნებამ ძალაუფლებდა აქამ, ზოლი თვითონ მეცნიე-  
რება თავის სახსარსური ჩააყენა, მშვენივრად უწყის, რომ ბურ-  
ჟუაზიული წარმოების მეცნიერული კლევია მისი ბატონობის დასა-  
სრულებს მომასწავებელი იქნებოდა. ამიტომაც ახალი მეცნიერება,  
რომელიც ადამიანთა საზოგადოებას სწავლობს და ამ სიხედ წყლის  
წინ ჩამოყალიბდა, საზოლოდ დამკვიდრდა ნაკრულთა ბრძოლა-  
ში მშაკვრელთა წინააღმდეგ. მას შემდეგ მეცნიერულმა სულმა შე-  
ადგინა საზოგადოების ქვედა ფენებშიც, ახალ კლასში — მუშათა  
კლასში, რომლისთვისაც წარმოება წარმოადგენს სასიცოცხლო ელენ-  
მენტს, და რომელიც აცხადებს, რომ დიდი კატასტროფები გაბატო-  
ნებული კლასის მეცადინეობის შედეგია.

20

მეცნიერება და ხელოვნება იმაში თანხედებინა, რომ ორივე მო-  
წოდებოდა. ცხოვრება შეუმსუბუქის ადამიანს ერთი მისი არსე-  
ობის წყაროს იკვლევს, მეორე — მისი გართობის წყაროს. მომა-  
ვალ საყოველთაო ხელოვნება გართობის წყაროს იპოვის ახალი ტი-  
პის მწარმოებლობაში, რომელსაც ჩვენი საარსებო პირობების ევ-  
რომ გაუმჯობესების უზარი შეწყვეს და რომელიც, თავისუფალი  
ყოველგვარი დაზარალებისაგან, შესძლებდა ყოფილიყო ყველა სი-  
ამოგნებაზე დიდი სიამოვნება.

21

შემოქმედებითი მწარმოებლობის ამ დიდ ვნებას თუკი გავინდა  
რომ დავეინოთო, როგორღა უნდა იყოს მაშინ ადამიანთა საზოგა-  
დოებრივი ყოფის ამსახლებელი ჩვენი სურათები? ბუნებისა და  
საზოგადოების მიმართ რომელი დამოკიდებულება იმდენად ნაყო-  
ფიერი, რომ ჩვენ, მეცნიერების ტიპის ბავშვებმა, ჩვენს თეატრში  
დავიქვათ იგი ვითარცა სიამოვნება?

22

ასეთი დამოკიდებულება მხოლოდ კრატული შეიძლება იყოს.  
კრატული დამოკიდებულება მდინარისადმი მისი კალაპოტის რე-  
ველირებაში მდგომარეობს, ხეხილისადმი — მის მუნაშოში, სივრცე-  
ში გადაადგილებისადმი — სახმელეთო და საჰაერო ტრანსპორტის  
კონსტრუქტურებში, ზოლი საზოგადოების მიმართ — მის გარდაქ-  
მნაში. ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის ამსახველ სურათებს ჩვენ  
ქვენი პილირიენინერთათვის, მეზალებებისათვის, თვითმფრინავების  
კონსტრუქტურებისა და საზოგადოების გარდაქმნელობათვის, რომ-  
მელიც ჩვენ ვიწყებ ჩვენს თეატრში და ვიხივთ არ დაივიწყონ  
მათი სისარული ამძებრელი ინტერესები, რაც მათ გონებას და  
გულს ჩვენს მიერ შეთავაზებული სამართო გადაწყვეტება, რა არის,  
მათ ეს სამართო თავიანი მიხედულობით გარდაქმნა.

23

თეატრს ამდაგვარი თავისუფალი პოზიციის დაკავება მხოლოდ  
იმ შემთხვევაში შეუძლია, თუკი ის თვითონ ჩაერთვება საზოგადოებ-  
რივი ცხოვრების ბოშქარ ნაჯახად და მათი თანართა გახება,  
ვინც უდიდესი მოუთმენლობით მიუღტავს დიდ გარდაქმნებს. სხვა  
რომ არაფერი, მხოლოდ ჩვენი ხელოვნების დროის შესაბამისად გა-



სცენა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან „სერჟანელი კეთილი კაცი“

80

ციელზეა გვეყვია. აქამდე ამ თეატრმა წაითლყო, რომ შექმნილი იმდენი სავსე ჩვენი შეგობრები, მეცნიერების ეპოქის ბავშვებად რომ მოვანთოთ, შეინებულ, მორბუნე, „მოწესხული“ ბრბოდ ქცეა.

მართალია, რომ დაახლოებით ამ ბოლო 50 წლის მანძილზე მათ უჩვენებდნენ ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის ამსახველ, შედარებით დაქაჩვრებულ სურათებს: ასევე პერსონაჟებს, რომლებიც საზოგადოების გარკვეული მანკიერების, ანდა, საერთოდ, შიშლი საზოგადოებრივი წყობის წინააღმდეგ ილაშქრებდნენ. მათი ინტერესი იმდენად მღიერი იყო, რომ ისინი ერთხანს მოთმინებით იტანდნენ ენის, ფაბულისა და სულიერი პორციონის გამღაბიურებას, რამეთუ მეცნიერული სულის მაგრილებლმა სიომ ჭკნობის ბურუსში გახვია ამ ყველაფრის ჩვეული ბრწყინვალეობა. ამ მსხვერპლს დიდი ნაყოფი არ გამოუღია. ცხოვრების ამსახველ სურათთა დახვეწამ ზიანი მიაყენა საიპოვნების ერთ წუაროს, ამასთან, დაუტყაფოფილმებელი დატვია მეორე. ადამიანთა ურთიერთობათა სფერო ხილვადი გახდა, მაგრამ არა ცხადი. ბელოვების მჭელი (მაგიური) საშუალებებით გაღვივებული გრძნობები იმევე სახის დარჩა.

81.

როგორც ამჟამად, ასევე უწინ თეატრები ერთი გარკვეული კლასის თავშეკცევის ადგილს წარმოადგენდა, იმ კლასისა, რომელიც მეცნიერულ აზრს საბუნებისმეტყველო სფეროთი ზღუდვდა: და ვერ ბედავდა ადამიანთა ურთიერთობების სფეროსადმი მივსადაგებინა იგი. თეატრალური პუბლიკის ის ერთი ციდა პროლეტარული ნაწილი, რომელსაც იროდი უწინშენილი და გულშეუჭკრებული ტრენვატი ინტელიგენტი უხამდა მხარს, ჭრ კიდევ იმ მჭელ, თავშესაქცეარ ბელოვების საჭიროებად: მათ უღიმაღვი ყოველდღიურ ცხოვრებას რომ ამსუბუქებდა.

82

ყველაფრის მიუხედავად გავსწიოთ წინს სულერთია, წვიქცევიოთ თუ ბტუნვა-ბტუნვით ვივლით! ჩვენ აჰკარა ბრძოლაში ჩავებით, შოდა, ვიბრძოლოთ კიდევ. განა არ დავინახეთ, რომ ურწმუნოებამ მთები გადააადგლო? განა საქმარის არაა იმის ცოდნა, რომ რაღაცას გვარბთვეწ? ყველას თვალწინ ფარდაა ჩამოშვებული: მას, მოდიოთ, ავხალოთ იგი!

83

დღევანდელი თეატრი საზოგადოებრივი ცხოვრების სტრუქტურას (სცენაზე წარმოსახვა) არ აჩვენებს როგორც საზოგადოებისა-

გან დამოკიდებულს (მაყურებელთა დარბაზში). იოდიოსი, რომელმაც დაარღვია თავისი დროის ზოგადიოტი წვერიბრივი პრინციპი, რასაც საზოგადოებრივი უტერად მხარს, ისცება — ამაზე ღმერთები ზრუნვან, ისინი კრიტიკას არ ექვემდებარებიან. შეესპირის მარტოხელა ტიტანები, რომელთაც მერტილი დაკეთ საყუთარი ბედის ვარსკვლავი, გიუერი შეუბოგრობით ამორცილებენ თავის ფუქ და საეალლო მიზნებს, ისინი თვითონვე ხდებიან საყუთარი სიყვდილის მიზეზი. ხოლო მათი განადგურების მომენტში უკვე სიცოცხლე ხდება საზარელი და არა სიყვლო, აქედან, აღარც კატასტროფა ექვემდებარება კრიტიკას. ყველაგან ადამიანის მსხვერპლია ბარბაროსული გასართობებია! ჩვენ ვიციოთ, რომ ბარბაროსებს აქვთ ბელოვება. ჩვენ კი ჩვენი, სხვა ბელოვება შევიწმნათ!

84

ნოთუ კიდევ დიდხანს მოუხდებოთ ჩვენს სულბს „ზორზობი“ სხეულების შიტოვება და სიბნელის საფარქვეშ, სცენაზე წარმოდგენილი ზღაბრული სურათებისაგან სწრაფვა, რა არის, მონაწილეთა შეიქმნან იმ აღმადრენის, რაც მათ „სხვა ადგილებში“ ექრალეობათ? ეს რაღა განთავისუფლება, თუკი ეველა ამ პიესის დასასრულს, მხოლოდ დროის სულის პოზიციტიდან რომა ბედნიერი (განკურტისა და წესრიგის ზეიმი), ზღაბრული განჩენის მოწვევის ცხდებით, ერონაირად რომ სჯის აღმადრენასც და მანკიერებასაც. ჩვენ მუხბლზეზე ხოხვით ვუახლოვდებით იოდიოსს — იქ ხომ ჭრ კიდევ წმინდათა წმინდა აკრძალვები მეფობს და მათი არცოდნა ვერ ავაცილებს საჩქელს. ამსვე ვაკეთებოთ ოტლოოს მიმართვა, რადგან ექვიანობა ჩვენც საქმაო გაქამაწიშო გვაგდებს და მთლიანად გვიორჩილებს. „ვედენსტაიში“ ჩვენგან მოთხოვის მტკიცეთა ბრძოლის მიმართ თავისუფალ და ლოიალურ დამოკიდებულებას, — თუ არადა შეწვევის მსვლელობას. ეს დემონური ჩვეულებანი შენარჩუნებული ისეთ პიესებში, როგორცაა „ანრდილიში“ და „უფრტრები“, სადაც საზოგადოება, როგორც „სოციალური ფონი“, უფრო სპობლემატურად წარმოინდებდა. მაგრამ რადგანაც ჩვენ თავს გვახვევენ შთავრ პერსონაჟთა გრძნობებს, შეხედულებებსა და განცდებს, საზოგადოებასთან დაკავშირებით იმაზე შტეს ვეღარაფრის ვილებოთ, რასაც „სოციალური ფონი“ იძლევა.

85

ჩვენ გვერდება თეატრი, რომელიც შევიკვმის არა მარტო გრძნობებს, შეხედულებებსა და განცდებს, რის საშუალებასაც იძლევა ადამიანთა ურთიერთობათა ესა თუ ის ისტორიული გარემო, და რომლის ფონზედაც მიმდინარეობს სცენური მოქმედება, —



არამედ გააღვიძებს და გამოიყენებს ამ ისტორიული გარემოს გარდაქმნისათვის საჭირო აზრებსა და გინძობებს.

36

უნდა შეიძლებაოდეს ამ გარემოს მისი ისტორიული ფარდობითობის განსაზღვრა. ეს იმას ნიშნავს, რომ კაცობრივი ვაჟუკით იმ ჩვეულებასთან, რომლის თანხამდაც ჩვენ, წარსული დროის სხვადასხვა საზოგადოებრივ ფორმებს მათი მრავალფეროვნებისაგან ვარსკვლავით, რის შედეგადაც ისინი, ბერძნად თუ ციტად, ჩვენი თანამედროვე საზოგადოების მსგავსად გამოიყურებიან, ხოლო ეს უწყანსწელიც, უკველა ამ ოპერაციის შემდეგ, იქნეს რაღაც უკუყვარსებულის, უბრალოდ, მარადიულისა და უცვლელის ხასიათის. ჩვენ მივგანჩნა, რომ საეკიფაური ისტორიული ნიშნები ყოველთვის არსებობდნენ და განუწყვეტლად ცვალებადობდნენ. ასე რომ, ჩვენი საზოგადოებრივი წყობაც შეიძლება განისაზღვროს როგორც უკვე განვლილი კოლორიტი და დოქტორი, ბუნებრივია, ამ მიზანს ვერ მოემსახურება. ისინი ჩვენს თეატრებში ხომ სწორედ იმიტომ გამოიყენება, რომ ხაზი გავუსვათ ადამიანთა უფაჰქვეყნის ფორმათა იგივეობას სხვადასხვა ეპოქებში. რაც შეეხება უკველეველი ამისათვის საჭირო თეატრალურ საშუალებებს, მათზე კვეყნით გვეყენება საუბარი!

37

როცა ჩვენს პერსონაჟებს ვაძიებთ იმობროენ სცენაზე საზოგადოების მამობრავებელი ძალების შესაბამისად. რომლებიც სხვადასხვა ეპოქებისათვის სხვადასხვა, ამით ჩვენ მაუურებელს ვერთობებით მათ შესისხლობრცებას. მაშინ მაუურებელს, უბრალოდ, არ შეუძლია იგრძნოს: „მეც ასე მოვიქცევილი“; არამედ, დიდი დიდი, შეუძლია თქვას: „აი, მე რომ მსგავს პირობებში მეცხვერა...“, ხოლო თუკი ჩვენ თანამედროვე პიეტებს ისე ვითამაშებთ, როგორც ისტორიულს, მაუურებელს, შესაძლოა, მოიგეფოს, რომ გარემოებანი, სადაც იგი იღვწის, ასევე განსაკუთრებულია, — აი, ეს კი უკვე კრიტიკის დასაწყისია.

38

დაუშვებელია, რომ ჩვენ „ისტორიული პირობები“ წარმოვიდგინოთ (და, შესაბამისად, წარმოვიდგინოთ სცენაზე), როგორც ბნელი ძალები (უწყანსწელი), არამედ მათ ადამიანები ჰქმნიან და ინარჩუნებენ (და მათ მიერვე გარდაიქმნება); ისინი სცენაზე წარმოადგენილი კონკრეტული სიტუაციით განისაზღვრებიან.

39

თუ ისტორიულად განპირობებული პერსონაჟი წარმოსახულ ეპოქასთან შესაბამისად პასუხობს და სხვა ეპოქების ფონზე სხვაგვარად უპასუხებდა, განა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი „საზოგადოებრივნი“ განსახიერებებს დაიბ, დროისა და კლასის შესაბამისად აქ პასუხებზე სხვადასხვანაირია. თუკი ეს პიროვნება სხვა ეპოქაში იტყვირებდა, თუნდაც სულ ცოტა ხნის წინათ, თანაც ცუდ პირობებში, ექვს გარემოში, ის სხვაგვარად უპასუხებდა, მაგრამ სრულიად გარკვეულად და აბსოლუტურად ისევე, როგორც სხვა რომელიმე მის ადგილად და მის ეპოქაში. აქედან განა არ გამოდგინარობს ის, რომ შენამდებელია არსებობს კიდევ სხვაგვარი პასუხები? მაშ, თუკიონ სადღა იგი, ეს უკვდავ-უდარებელი არსება, რომელიც ბოლომდე არ გვაგვს თავის მსგავსებს? ვასვებით ნათელია, რომ შენარულში სახემ იგი ხილავდა უნდა ვაგაბოს, — ეს კი მაშინ მოხდებდა, როცა ეს წინააღმდეგობა თუკიონ იქვეა მხატვრულ სახედ. ისტორიულად განპირობებული სახე რამდენადმე ესკიზური იქნება, ხოლო შედარებით უფრო ჩამოყალიბებულ კენტრალურ პერსონაჟის ირგვლივ მოიწიწებება სხვა დანარჩენი განვიტრებაში შუოფი ხასიათები. ანდა წარმოვიდგინოთ კაცი, რომელიც შორედულ მინდორში წარმოიქმნება სიტყვას, სადაც ის დროდადრო ცვლის თავის აზრს ანდა, უბრალოდ, ერთმოქროს საპირისპირო წინააღმდეგებს ამბობს, ისე, რომ ექო ამაყარავებს ამ წინააღმდეგობა კონფრონტაციას.

40

მსგავსი სახეები მოითხოვენ თამაშის განსაკუთრებულ მეთოდს, რომელიც მაუურებელს თავისუფალი და ნათელი დაკვირვების პირობებს უქმნის, მან უნდა შეძლოს ფიქტიური მომენტების განუწყვეტელი წარმოება ჩვენი კონსტრუქციოში, ამასთან, საზოგადოებრივი მამობრავებელი ძალები აზრობრივად გამოითქმის ანდა სხვა ძალებით შეცვალას, რის შედეგადაც აქტუალური ერთეობიანი ერთგვარი „არამუნებრიობის“ ელფრის იღებენ, ამით კი აქტუალური მამობრავებელი ძალები, თავის მხრივ, ბუნებრიობას კარგავენ და სწინური ახახვის საგნად იქცევიან.

41

ზუსტად ასევე შეუძლია დაინახოს მიდროინენერმა მდინარე, როგორც მის ნამდვილ კალაოტში, ასევე თავის წარმოდგენაში არსებულ კალაოტში, რომელიც მდინარეს შეიძლება უნდა წოდოს, თუკი განსხვავებული იქნებოდა პლტობს დაბრლობას ანდა წელის დონე. და როგორც მიდროინენერი აზრობრივად ზედაც ახალ მდინარეს, ასევე სოციალისტური აზრობრივად ესმის მდინარის პიეტრ თავშურულ მოქამგირე გელეების ახლებური ლაარაკი. ამრგად, ჩვენმა მაუურებელმა უნდა ნახოს სცენაზე ამ მოქამგირეთა ცხოვრების ანახებელი სურათები, აღჭურვილი ზეითი აღნიშნული ესკიზურობითა და ექოით.

42

სამსახიობო თამაშის მეთოდი, რომელიც პირველ და მეორე მსოფლიო ომებს შორის პერიოდში ბერლინის თეატრ „ამ შოლაუერდამ“-ში გადიოდა გამოცდას მსგავსი ჰურაბების შესაქმნელად, ეურდნდა: „გაუცხოვების ეფექტი“. გაუცხოვებადი ახახვა ისაა, რომელიც ერთდროულად კიდევ გამოუვს საგნის შეცნობის საშუალებად და მათც უცხოლ წარმოდგენებს მას. ანტიუბი და შესაუფუნების თეატრები თავიანი პერსონაჟებს აუცხოვდნენ და მათთანა და ცხოველია ნიღბების დამხარებით, აზიატური თეატრი დღესაც კი იყენებს გაუცხოვების მუსიკალურ და პანტომიმურ ეფექტებს. ეს ეფექტები, ექვს გარემო, ზელს უშლიდნენ წარმოდგენის უშუალო ემოციონალურ შესისხლობრცებას, თუმცა მათი ტქნიკა უფრო მეტად, ვიდრე ნალაგებია, ემყარება დამოწურე ჩაკონცეპტს, იმ მეთოდებისაგან განსხვავებით, რომელთა დამხარებითაც მიიღწევა სცენაზე გათამაშებული სიტუაციის შესისხლობრცება. ამ ძველი ეფექტების საზოგადოებრივი ფუნქციები მთლიანად განსხვავდებოდა თანამედროვეთაგან.

შენიშვნები

34

ვალენტიანი — მილერის ამავე სახელწოდების ტრაგედიის გმირი.

„აპრილიები“ — პენრი ობსინის (1828-1906) და „რაპა. ვიოტირები“ — გ. პუბლიუსის დრამა, აღწერილია 1892 წელს.

42

„ამ შოლაუერდამ“ — 1949 წელს გდრ-ის შთავრობამ ბრეტის განკარგულებაში გადასცა თეატრის — „ამ შოლაუერდამ“ — შენობა, რომელშიაც 1933 წლამდე ბრეტის მრავალი პიესა იდგმებოდა. ამ თეატრში შოლაუერდამ ატერლინერ ასნახილის“ დაიბ, რომელსაც ბრეტ სიცოცხლის ბოლომდე ზელმდენაწილობდა, ამ თეატრის სცენაზე 1928 წელს დაიდა „სამგრომინი ოპერა“.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

გერმანულად თარგმნა და შენიშვნები დაურთო  
ვლადიმერ ზარინძე

# მობონებაები და ფიქრები

აკაკი კასაძე

მასამ აქტის ფინალში, პოლონელ ფეოდალებზე გამარჯვების შემდეგ, როდესაც ზაპოროჟიელთა პოლკების მეთაურებს მოჰყავთ ტყეები — დამარცხებულ ფრთხილმეტყველი ნაშვირნი შლიახტისა და თან მოჰქვთ ძინდახრლი მტრის დროშები, — ბოგდანი, რომელიც ჯერ არ ჩანს, ხმლით ხელში შემოვარდნობდა პერანგის აპარს. მეთაურები ძახილით შეეგებებოდნენ და ფერხით გაუფანდნენ მტრის დროშებს. ბოგდანმა ჯერ არაფერი იცის მტრის ლაშქრის დამარცხებისა, ჯერ ბოლომდე არ არის დარწმუნებული, რომ გაიმარჯვა, ამიტომ, მასში მრისხანება და მძულვარება ჯერ არ დაოკებულა, ჯერ ისევ ბრძოლის ჟინს არის ატანილი და მის ფეხებზე დაყრილ დროშებს ფეხებით რამდენჯერმე გაშვავებით გადათელავს. ის ჯერ კარგად ვერ მისწვდომია ამ დაყრილ დროშათა მიწვენილობას, მაგრამ, თანდათან ფხიზლდება, ერკვევა ვითარებაში, გონს ეგება და, თითქოს პირველად, თითქოს შემთხვევით და საღად შეხედავს ფრთხილმეტყველ პოლონელ რაინდებს. სისხლით დამოვრალი წამიერად გამოფხიზლდება, მაგრამ, შურისძიება მიიწევს ეგებება ყელში და შემზარავად, ველურად გადაიხარხარებს. ეს გადახარხარება გულს დაუოკებს და მხოლოდ ამის შემდეგ მიმართავს სიტყვით დამარცხებულებს: „რაო, კიდევ გსურთ უკრაინის მიწას შეეხებოთ?!“

აი, ჩემს წარმოდგენაში ასე შექმლო ეჭვიმა და განეცადა მტრის დამარცხება ბოგდან ხმელნიცის. აკადემიკოს იაგორნიცის ნაამბობის მიხედვით, ბოგდანს ხომ თურმე ისეთი გულისმოსვლა სკოდნია, იმ დროს ნაკვერჩხალზე ან ყინულზე ფეხშიშველად რომ ეარნა, არც ცეცხლისა და არც ყინულის აღმზურვალეებს ვერ იგრძნობდა. აი, ასე შესახებდა სარეჟისორი ექსპოზიციაზე მუშაობისას პიუსის შინაარსის სცენური განხილვითარება-გამოსახვა.

ბოგდან ხმელნიცის ასეთმა თვისებებმა მეოთხე მოქმედების ფინალისთვის შემდეგი ფიზიკური ამოცანა შემსაზადებინა მსახიობისთვის: როდესაც პოლონეთის მეფის ელჩები უდიერად

გაჰკვეწლავენ უკრაინისა და გეტმანის ღირსებას, შესაძლებლობებსა და უფლებებს, ბოგდანი გიჟივით უნდა წამოვარდნილიყო თავისი სიყვარლიდან, შემხტარაყო პურმარლით სახსე სუფრაზე, ფეხებით მიმოეყარა სასამლე-საქმელი, გრძელ მაგიდაზე სუფრის ბოლომდე გადაეღაჯებინა და ძლიერი მოძრაობით შემოტრიალებულიყო. მერე, ამ საქციელით ზარდაცემულ მტრებსაც და მოყვარესაც, ქარიშხალივით მიახილდა თავის მრისხანე სიტყვას იმაზედ, რომ გაზაკები, რუსი ხალხის, უკრაინელი და, აგრეთვე პოლონელი გლეხობის დახმარებით, სამუდამოდ დაამსხვრევდნენ მონობის უღელს, სამუდამოდ განთავისუფლებოდნენ შლიახტისაკავან.

აი, ასეთი პირობების შექმნით ვფიქრობდი დაგხმარებოდი ბოგდანის როლის შემსრულებელ მსახიობს, რათა მას, რაც შეიძლებოდა შესაფერის პირობებში, სრულად გადმოეცა გმირის მფეთქებადი ძალა, მისი მოქმედების დინამიზმი, მისი პიროვნული თვისებები და ნებისყოფა, მისი არაგველებრივი მგზნებარება და პატრიოტული სულისკვეთება, მისი მაშული-შვილური მშობრობა.

ასე ბოლომდე და დაწერილებით არასდროს არ შემომზადებია და შემომოწყობია დასადგმელი ნაწარმოების ყოველი მხარე, ყოველი ეპიზოდი, ყოველი სცენა, როგორც ეს „ბოგდან ხმელნიცის“ შემთხვევაში მჭონდა. რეპეტიციებს დაუსტებულე ჩინაფიქრით, ცნობიერებაში წინასწარ აღბეჭდილი სახეებით და ამ სახეთა განხორციელებისთვის საჭირო საშუალებების დიდი მარაგით შეველევი. ამ გარემოებამ ანსამბლი თავიდანვე დარაზმა, მიზანს დაუმორჩილა, გაუიოლა სახის დაუფლებიან მისაწვდომი შინაგანი გუბების გამონახვა და გატაცებით ჩააბა მუშაობაში. ამან განაპირობა ისიც, რომ ეს უარნაზარი მასშტაბური, რთული სპექტაკლი შედარებით მოკლე დროში მომზადდა სპექტაკლი უადრესად დინამიური, ემოცურად და აზრობრივად ზეაწვეული და სწორად გამართული, საღაც სიტყვა, მოქმედება, დეკორაცია და მუსიკა, წარმოდგენის რიტმი და ტანალობა ერთ პარმონიულ მთელად შეიკრა. ბოგდან ხმელნიცის როლს კარგად გაართვა თავი გიორგი დავითაშვილმა, რომელიც, თავდაპირველად აკაკი ხორავას დუ-

გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1-6, 1979.

ბლიორად მკავდა განზრახული (მაგრამ აკაკი საზოგადოებრივი და სხვა მოხუჭების გამო დამალა ლატა და მე ერთი გიორგილა შენარა, როგორც ყოველთვის, მისთვის დამახასიათებელი არტისტული პროფესიონალიზმით, თავგადადებით მუშაობდა ამ რთულ სახეზე და ყოველნაირად მესამარობდა); კრივიანის როლზე მიხედავ ჩილაძე დაინიშნა და მან, შეიძლება ითქვას, ამ როლში თავისი საუკეთესო სახე შეჰქმნა, რამეც მისი ბუნებრივი მონაცემები დიდად დაეხმარა; დიმიტრი მჭავიაძე მსუბუქი, გადაუჭარბებელი ფერებით შეჰქმნა ლიწოვების სახე; კარგნი იყვნენ ემანუელ აფხაიძე — გაცილო, გიორგი საღარაძე — ბოგუნა, ნინო ლაფანი — სოლოშია, ნინო დავითაშვილი — და და, შეიძლება ითქვას ყველა ხალხის შესწრულბული მსახიობი თითქმის თანაბრად კარგ სანეზე ართმევენ თავს თავთავიანთ როლებს და ყველანი ერთად დაუვიწყარ შობაბედობებს ასდენდნენ მაყურებელზე. „ბოგდან ხმელნიციკი“, ვისაც კი უნახავს, უთუოდ მრავალფეროვან, ეკვატორი ელვადობითა და მოქმედებით დამუხტულ სპექტაკლად ემსახურებდა. პირადად მე, „ბოგდან ხმელნიციკი“ მიმარჩია ჩემს ერთ-ერთ საუკეთესო დადგმად. იგი „არსენა-ზე“ დაბლა არაფრით იდგა და ჩვენი თეატრის სტილი იყო განსხვავებული. ჩვენი თეატრის მხატვრული მიმართულებას ამართლებდა. რა თქმა უნდა, აკაკის რომ ეთამაშა, გვირგვინს დადგამდა სპექტაკლს, — მით უმეტეს, რომ ჩემს გონებაში მისი ბუნების შესაკაცისად გააკლიბინა ბოგდან ხმელნიციკის ცხენურ სახესზე და თითონი როლიც მისი აქტიურული ბუნებისთვის იყო ზედგამოჭრილი, მაგრამ... თუ რას ნიშნავს ეს მაგრამ, ინტროინდელმა რუსთაველის თეატრის მსახიობებმა კარგად იციან და, ალბათ, გამართლებენ თეატრის სამხატვრო სტელმდგანელებისთვის ამ „გაუმართლებელ მაგრამებს“. ბეერი შრომა ჩაედე „ბოგდანის“ მომუშაებისათვის, კარგად აწუხობილი სპექტაკლი გამოთვიდა, რიტმული, შემართული და, აკაკის ციხელი და რიხი დაეკლდა, — ეს შემარჩა აქამდე შემოქმედებით ხინჯად ამ სპექტაკლისადმი. თუმცა ჩემი უსპექტაკესი, ძვირფასი გიორგი, ჭეშმარიტად პროფესიონალი მსახიობის კვალდასაზე, თავის მხრიდან ყოველნაირად მესმარებოდა და კარგადე მიჰყავდა ბოგდანის როლი.

„ბოგდან ხმელნიციკის“ პრემიერას ესწრებოდნენ საგანგებოდ მის სანახავად ჩამოსული უკრაინელი მოღვაწენი: პოეტ დიმიტრიკოს მეთ-ურობით უკრაინელი ჟურნალისტები და თეატრალური კრიტიკოსები, აგრეთვე უკრაინული სცენის მოღვაწენი. „ჩერნომორსკაია კომუნა“ რედაქცია წერილობით მიხთოვდა შექმნილებითა, როგორ ჩაიარა პრემიერამ და მასალები გამეგზავნა ძირითად შემსრულებლებზე. უკრაინული თეატრალური ხელოვნების „პაპამ“, ვნატ იურამ დებუმა ამბობდა: „სადაც იწერებოდა: „ბოგდან ხმელნიციკი თქვენი თეატრის სცენაზე — ორი მოძებ ხალხების, მხოლოდ საქართველოსა და გაფურჩქნული უკრაინის ერთიანობის დიდი დღესასწაულია, ბედენინ ვართ, რომ თქვენი დიდი გუნდური ოსტატობა და ცოდნა ამ საქმეს მოახმარეთ. დარწმუნებულნი ვართ, რომ თქვენი განუმეორებელი უნარი სახეთა წვდომისა, თქვენი ძიებანი მართალი, ნათელი სცენური ფერების შესაქმნელად, ამბოღე-

ვებლად გადმოსცემენ იმ ეპოქის უკრაინელი ხალხის ცხოვრებას და გაამდღრებენ. უკვდავყოფენ პანური პოლონეთის წინააღმდეგ ჩვენი ხალხის განმათავისუფლებელი ბრძოლის ამ გაბედული ხელმძღვანელების სახეს“. საშუა კორნეიჩუკმა ჯერ პრემიერის დღეს გამოხატა დავებით: ღრმად მჭამა, რომ თქვენი შესანიშნავი თეატრი, თელი ჩვენი უკრაინა ქვეყნის უსაყვარლესი თეატრი, რომელიც კქმნის სიყვარულისა და სიძულვილის გამომხატველ ამბოღელებელ ღრმად გააზრებულ და განცდილ სახეებს, ბრწყინვალედ გამოხატავს უკრაინელი ხალხის ბუნებას, მისი სულის ჰეროიკას. ყველა გრძობილობა და ფიქრებით ამ საღამოს თქვეთან ერთად ვარ. ძლიერ ვწუხვარ, ამ ზემის რომ ვერ ვესწრები. ვიგზავნენ მხურვალე საღამოს“. პრემიერის გახვევის მესამე დღეს კი საშუა ჩამოვიდა თბილისში, დაესწრო სპექტაკლს და თავისი შობაბედობები კიდევ გამოკვეცა „ზარია ვოსტოკას“ ფურცლებზე და გაუხიარა ქართულ საზოგადოებრიობას: „ბოგდან ხმელნიციკი“ რუსთაველის თეატრში ჩემზე დიდი შობაბედობა მოახდინა... ან-სამზღმა შეჰქმნა უსარაზარი მხატვრული ცილო და ნათლად გამოკვეთილი სცენური სახეებით გადმოსცა უკრაინელი ხალხის წარსულის გმირული ცხოვრება... როგორც ავტორს, სპექტაკლის ყველა მხარე, ყველა შემსრულებელი მასარებს და, ვხედავ, თუ რა დიდი შემოქმედებით შრომა ჩაუტარებია კოლექტივს ჩემი პიესის გასახორციელებლად. ეს სპექტაკლი იმის მაუწყებლობა, თუ რა უდიდესი სიყვარული და პატივისცემა აქვს ქართველ ხალხს უკრაინელი ხალხის გმირული ისტორიისადმი. არა მარტო მე, ავტორი ამ პიესისა, არამედ ჩემი თანამოგალები და უკრაინელი მეგობრები უღრმეს მადლობას გინდენ რუსთაველის თეატრს ამ ბრწყინვალე სპექტაკლის შექმნისათვის... მე ვნახე, როგორის ადტაციებით უკრავდა ქართველი მაყურებელი ტაშს სახალხო გმირის უკრაინისა, ბოგდან ხმელნიციკის, რომელიც თავისი ხალხის თავისუფლებისთვის იბრძოდა, რა გულისყურით უსმენდა სცენაზე აღბეჭდილ ცხოვრებას უკრაინელი ხალხისა და ამ მოღვაწისა; ეს გასაბეჭებია, რადგან ქართველი და უკრაინელი ხალხების ცხოვრებაში ბევრი რამ არის საერთო...“

„ბოგდან ხმელნიციკის“ პრემიერა შედგა 5 მარტს 1940 წელს. რვა მარტს კი, საშუა კორნეიჩუკის ჩამოსვლასთან აკავშირებით, ამხანაგური წვეულება მოუწვევე ძირფხას სტუმრებს უკრაინელად. უკრაინელთა და სპექტაკლში მონაწილეთა გარდა, ჩვენს გამარჯვების ნადიმს ესწრებოდნენ ქართული სცენის მშვენიება — ვერეკო ანჯაფარიძე და ქართული კინოს წარუშლელი ვარსკვლავი — ნატო ვანჩაძე; თამადაც კი ჩემი ნიკოლოზ მენგელაძე, დაუყოვნებო კაცია და შესანიშნავი უნივერსიტეტის ყავადა ჩემს მიწას. იშუათი დრო გაგატარეთ, დასახმებელი საღამო იყო სამავალითი სიტყვებით, ქართული სიღარბისალითა და სიმღერებით.

მეორე საღამოს სტუმრები გაავალიეთ. წესით, უნდა დამესვენა, სული მომთვრე დაძაბული მუშაობის და სასიხარულო გამარჯვების შემდეგ. მაგრამ, მოსვენება — ეს სიტყვა კი უკვე კარგა ხნის დავიწყებული მქონდა. მოსყოფი უკვე მოუთმენლად მელოდა მიხილ ჭიაურელი, რათა სასიხი კადრები





გადამცემი მის მიერ ჩაფიქრებული ფილმისთვის „ფიცო“, სადაც ერთ-ერთი მთავარი როლი უნდა შეემსრულებინა. მიხეილი ნანტ ტელეფონით, ხან დღეებში მიაქვარდა სასწრაფოდ ჩაუსულიყავი მოსკოვს. მას თავისი საქმე აღარდებდა და, რა იცოდა, რომ ბევრი რამ მოუფარებელი მქონდა თეატრში. უპირველეს ყოვლისა რეპერტუარის საკითხი მათქმურებად, რომლის გადაწყვეტა უქმობად არავის უშეძლო. ბოლოს და ბოლოს, ისტორიული ბიკესილიგან თავი უნდა დაგვეფიქრა და სხვა თემებზეც გაგვემსახვედინა ყურადღება. — ერთის მხრივ, თანამედროვეობაზე, მეორეს მხრივ — კლასიკაზე. საქართველოს წამყვან თეატრს უფრო მრავალფეროვანი და უფრო მდიდარი რეპერტუარი ჰქონოდა, თანაც ისეთი, რომელიც უმეტეს შემთხვევაში არ გაიმორკებდა სხვა თეატრების აფიშებზე სხეუბულ სახელებს, ანუ იოლ ზღის არ დაღაგებოდა. ამას კი დიდი ფიქრი, დიდი კომუნიზა, დიდი ბჭუნა-თაბიბრი სჭირდებოდა საინტერესო მოვლევასთან. ამიტომ იყო, რამდენჯერმე უარს ეუთხარი მიხეილს: რომ ამ რომშიცა, კარხა ხანს ფეხი ვითრეე მოსკოვში წასვლაც, მაგრამ, ბოლოს, ცენტრალურმა კომიტეტმა დამავალა წასვლა და მეც, მარტის შუა რიცხვებში, ვაწაგზავრე გადაღებებზე. რეპერტუარის საკითხი კი ლიად დავტოვე.

ამჟამამდე

რუსთაველის თეატრის რეპერტუარზე ფიქრით აღნიშნულს, 1941 წლის თებერვალში ადმინისტრატორმა ვადმოძეკა ჩემს სასულზე თეატრში მიღებული ანაზანი წერილიურთ. ჯერ წერილი გაესასენი და, პირველი აწკარადანვე მიხვდი, რომ ფრიად ეუხსურ იქნებოდა. წერილის ავტორი თითქმის უბოლიმოდ მღანდაღვდა მე, როგორც ხელმძღვანელს, იმისათვის, რომ „ცნობილი ქართველი მწერლების ნაწარმოებთა გარდა, ახალგაზრდებიდან და სახელმწიფოებურებელთაგან არავან გამიჭაპანებია რუსთაველის თეატრის სცენაზე“; შეიძლება არც ეს ჩემი ნაჯღაბნი მოვლიდით ჭკუაშოი. მაგრამ ნათქვამია, ცდა ბედის მონახვერედი, და „თუმცა თქვენი ნაწილი მეგობარი დრამატურგების ნიჭით დაბრმავებული, ახალს ძივლად თუ დინახავთ, მაგრამ...“ და სხვა ამდაგვარსა მწერდა და ამაზე უფრო მწვავე ეპიეთებებით მამაგობდა ამ უცნაურ, საკმაოდ გრძელ წერილში ვიდაც უნებში, რომელიც წერილის ბოლოს ასე აჭრდა ხელს „პოეტი ვანიონ დაჩასელი“.

წერილის თავსებურმა კილომ უფრო დამაინტერესა, ვიდრე გული მომაყვანინა და, მცირე ყოყმანის შემდეგ, ანაზანიც გაუცხენი. წინასწარ ნიყავი დარწმუნებული, შიგ რასაც ვინახავდი, დასტად მჭერული ფურცლების თავზე დიდი სათაურით ეწერა: „დიდი გული“, დრამა თბს ნოქვედებად, დაწერილი ავტორის პოემის მოტივების მიხედვით. თბი, პოემაც დაუწერია-მითხი, მაგრამ რომ არასად რამეპოთახებ? ჩამეყვინა. პიუ-სას თან ახლდა მოკლე ბარათი, სადაც ავტორი მატყობინებდა, რომ ეს პიუჟა უკვე დაუღვამი კავეც 1940 წელს რბოთივის ოლქის პოეტილი არმიის თეატრში „დიდი გული“ სახელწოდებით. ავაშენა-მთქო დმრთბმა, ეს დიდი იმედი, ჩემს ვანიონ, მაგრამ, ავეყინა მინც, ან მანქანაზე გადავებებდა. ავი იყო თუ ისე, ეს ცალ-ცალკე ფურცლებად, არც თუ კარგი ხელილი დაწერილი პიუჟა, სახმსდრი გათემი გახვეული, სასა-ლში წვადიე წასაკითხად.

თემის თვალსაზრისით პიუჟა, რა თქმა უნდა, ყველა მოთხოვნას აკმაყოფილებდა, მაგრამ, რაც მთავარია, პირველივე წა-

კითხვის დროს, მე თავიდანვე დამაინტერესა და გამიტყუე. კეიძის სახემ თავისი გულწრფელობით, მოსაზრებულობით, მახვილობით; გამიტყა თითი ამ ქართველი კაცის, რუსეთის რწელოვანზე თავადანდგნობით ქართველი გმირს დაუდგრო-მელმა სახითმა, ნიჭმა, ვაგეცობამ; მიმიხიდა მისმა ადამიანურმა გულმა, საბჭოთა ქვეყნისთვის თავდადება, სამშობლოს სიყვარულმა და ყველა იმ თვისებებმა, რომლებიც მაცურელებს შეყვარებულ და დაუახლოვებს სცენურ სახეს ისტორიული პირისა. თვითონ კეიკვიძის დილოგებმა და მონოლოგებმაც მიმიხიდა თავისი ქართული ინტონაციებით, აზროვნებით სისხარტიათ, ფრახების ლაკონიურობით. ავტორი ახერხებდა ძალდაუტანებელ, ბუნებრივად აღებურადა თავისი ნაწარმოების გმირი სახიბრი, აფორისტული ქართული მეტყველობით.

ეს ყველაფერი კარგი, მაგრამ — სიუჟეტი მეტისმეტად ფხვიერი; ზოგიერთი ეპიზოდი არავითარ კავშირში არ იმყოფება წინა ამ მომდევნო ეპიზოდებთან; ეს კი არა, საერთოდ ბიუის სხვა ეპიზოდებთან არავითარი კავშირი არ აქვს; წყაღეყაღა აღვიღებო ბლომად არის; კეიკვიძის თანამებრძოლი თანაბარი ძალით ვერ არიან გამოძერწილი, სიცოცხლად აკლიათ; ბევრგან მსატრული ზომიერების გრძნობაც დაღატობს ავტორს, აქა-იქ სენტიმენტალიზმში და ექსტაზში ვარდებთ, ხან აკლებს ფერებს, ხანაც ზედმეტად აჭრელებს ტილოს. მაგრამ მაინც რა არის, მაინც რა მიმწონს... რა და, სა-ოტრად გულწრფელია, ალალია, მართალია, იმდენად უშუალოა, რომ ზოგჯერ ბავშვურ წარმოდგენილობა ვარდებთ, რადგან არც სიტატის და არც გულის კულტურა აქვს. მაგრამ დეკლამაციის არ მისდევს, ალლი საუბრის კილის მიმართავს დალოგებმა, მონოლოგებშიც სადა, ხალხურია: „მე, ჩემო მამა, მოსკოვის ხაზი, მარდაპირ ლენინთან, ხელთა მაქვს. არ მიინდა იმინი შევაწუხო, თორემ დავამტიციებ, რომ აქაც უკრანინლა ამბები ტრიალებს“, ან კიდევ, „არ ჩავჯდები მე მათი შტაბის პალასოვან სირბილში; ან გამიხსნან ხელები სან-სემლოდ, ან თვით ვაგისსი! კეიკვიძის ივის სადა და რა უნდა აკეთოს!“ ან კიდევ მისი ბოლო ფრახა, „თვალბი ღია მაქვს, არა ვერაფერს ვხედავ!“ რა ლაკონიური, ზუსტი, გულმოსაყვარელი რუბლიკაა, მომავლადი გმირის მდგომარეობას გადმოსაცხება ნამდვილი დისკავიის უღვევტი შეიძლება განხორციელდეს სცენაზე ამ რეპლიკის წარმოთქმისას და, უკვე დავინებო, როგორც წარმოთქვამდა სცენაზე კეიკვიძე ამ თავის ბოლო რეპლიკის სიკვდილის წინ და როგორ მოკვდებოდა, უმეტად და მოწყვეტილი.

პიუჟის გიჟხვა დავამთავრე, განზე გადავდე და ჩავფიქრე. უკვე შუაღამეს ბევრით გადაცნობებული იყო და დამინება გადაწყვიტე. ჩავაქრე კიდევ სინალე, მაგრამ, უცებ ისევ ავანთე. მოხინდა კიდევ ერთხელ გადამაკითხა. მორიდ წვაითხი-საა, კეიკვიძის სახე უფრო მიმეწონა: ახალგაზრდა, მსუბუქი, ენერგიული, სწრაფი, სუფთა, გულდა, ცეცხლოვანი; სადღაც გადატრეპებულივდა კი ჩქარი. აფექტის კაცი, ვრცელისწყალოვით დაუდგრომელი და დაუღალავი... ისტორიულ მასალებში თუ გამოიყენებთ და დავყვინდობით, მეძებნით, შევქმნათ სოციალისტური რევოლუციისათვის მიზნობლის განუთგადებელი პორტრეტი, — ვფიქრობ ჩემთვის და მისხარია. მიუხედავად იმისა, რომ პიუჟა კეიკვიძის სიკვდილით მთავრდება, იგი მაინც ოპტიმისტური სულისკვეთებით არის განმსჭვალული, მზოგიისბობს კაცობრიობის ისტორიის დაუწიყარ

დღეებზე, იმ ბედნიერ მომავალზე, რისთვისაც მისი გმირი იბრძოდა, ზოგიერთი ხასიათის უფერულებას როგორმე მოველდება... ზოგიერთი ხასიათი შეიძლება ერთ სახეშიც გაგავართიანოთ ან, ბოლოს და ბოლოს, ხელახლა დაიწეროს და დაისვეწოს ისინი.

მთავარია, რომ კაცობის ხასიათი სქემატურად გი არ არის გადმოცემული, არამედ მის მიერ მოხერხებულად წარმართულ საბრძოლო ტექნიკურ მოქმედებაში იხსნება და იშლება, მის სწრაფ ორიენტირებაში ვლინდება. ამასთანავე ძალზე ადამიანურია, გულისხმობია, ალაღვი ვაჭყაია...

ისე გამიტაცა პიესაზე ფიქრმა, რომ გათენება არც შეეიტყვია. დილის ათ საათზე თეატრში ავედი. პირდაპირ ჩემი მოადგილის, პოკო მურდულისა კაბინეტისკენ გავემართე:

— პოკო, თუ კაცი ხარ, ვანიონ დარასელი დეპეშით თბილისში მოიწვიე სასწრაფოდ. ისეთი პიესა შემოგვთავაზა, რომ დღის მასზე თავის ატკივება. ნახე ერთი რა წერილი გამომიგზავნა. ეს წერილი შენ გქონდეს, პიესა კი ჩემთან იქნება, კიდევ გადავხედავ ზოგიერთ ადგილს. სანამ ჩამოვა, ეგებ კიდევ რამე მომივიდეს თავში. სასწრაფოდ უნდა დამეშავდეს და სასწრაფოდვე დაიდგას.

რამდენიმე დღეში პოკო მურდულამ ჩემთან შემოიყვანა ლურჯფაფრე, საშუალო ტანის სამხედრო, რომელიც იქვე კარებთან გაიჭიმა და მორიდებული, ოდნავ შემებარე ღიმილით მიყურებდა. მივხვდი ვინც აყო, წამოვდექი და ხელი ჩამოვართვი: მშვიდობა თქვენს ნახვას და, მომილოცავს, კარგი პიესა დაეწერიათ-მეთქი.

— თქვენ თუ მოგეწონათ...

— ისე უნდა გაგავკეთოთ, მივლს საბჭოთა კავშირს მოეწონოს! მაგრამ ამაზე შემდეგ. დაბრძანდით.

ორივე ჩამოხსენდით. მე მისი ასავალ-დასავალი მოვიკითხე, ჩვენი თეატრის ვალდებულებებზეც, მის მომავლის პერსპექტივებზე გაგესაუბრე. შერე მისი მდგომარეობითაც დავინტერესდები:

— ჯერ მიბრძანეთ, სადა ხართ გაიერებული და რამდენ ხანს შეგიძლიათ აქ დარჩენა?

— ახლა თვენახევრით შევბუღება ავიღე. დაპირებულნი არიან, სამხედრო გახეთის ქართული ნაწილის რედაქციაში აქეთ გადმომიყვანონ რედაქტორად.

მე დასმარება დაეპირა, — მით უმეტეს, მისი პიესის რუსთაველის თეატრში დადგმის შემდეგ, ამას წინ რაღა დაუდებოდა, უკვე სახელმწიფოებრივი კაცისთვის. საუბარში რაც შემიძლო გუგუშავს უკეთებდი, რომ შემდეგ, ჩემს შენიშვნებზე და მოთხოვნებზე გული არა სტკნოდა.

— მუშაობისთვის მზად ხართ? როდის შევეუდგეთ?

— თუ ნებას დამრთავთ, დედას მოვიწახულებ სოფელში, დიდი ხანია არ მინახავს და, სამი-ოთხი დღის შემდეგ თქვენს განკარგულებაში ვიქნები.

მის ეკონომიურ მდგომარეობაზე არაფერი მიკითხავს, ისედაც ვხვდებოდი, რა ფულის პატრონიც იქნებოდა, ამიტომ, გამომედილობისას ვუთხარი, რომ ქალაქში ყველაფრით უზრუნველყოფილი იქნებოდა და, როცა ერთმანეთს გამოვემშვიდობეთ, პოკო მურდულის დაავალა:

— დარასელისთვის სასტუმრო „თბილისში“ ლუქში შეუკვეთეთ, კარგი საშუალო პირობები შევექმნათ საცხოვრებლად და საშუაოდაც. ეს დირექტორის ფონდიდან იყოს. ამას გა-



კიკვიძე („კიკვიძე“)

რდა, ხელშეკრულება გაუფორმე და ოცდახუთი პროცენტი წინასწარ გავიცი.

პოკო მურდულამ მისთვის ჩვეული გულმოდგინებით ყველაფერი სასწრაფოდ მოგაგარა. სამი დღის შემდეგ ვანიონ დარასელი დილაადრიანად უკვე თეატრის შესასვლელთან იდგა და მელოდა. წავიყვანე ჩემს პატარა სამუშაო ოთახში მეორე სართულზე და დავიწყეთ პიესის ავკარგზე კონკრეტული საუბარი.

უპირველეს ყოვლისა „დიდი გულის“ ნაცვლად, პიესას უნებოდ და პირდაპირ „კიკვიძე“ უნდა დარქმეოდა. რაც შეეხებოდა დასაწყისს, — უნდა დაწყებულიყო დარასელის პიემის რეფრენით გუნდისთვის:

კიკვიძე ზის ცხენზედა  
კობა შვარჯენზედა,  
ღვინის დროშა მიუცია  
გამარჯვების მტარზედა  
პეი, პეი, ცხენზედა,  
კობა შვარჯენზედა

და სხვა.

ერთი სატყვიო, პოემიდან გუნდის სასიმღეროდ იმხელა ტექსტი შევარჩიეთ, რაზედაც საჭირო იყო მხედრული სიმღერის შესაქმნელად. სპექტაკლის დასაწყისი უნდა ყოფილიყო ომახიანი, ცუცხლოვანი, დინამიური, რასაც მხედრული სიმღერა, თავისი რიტმითა და კილოთა ადვილად შეგქმნიდა. ასეთ

პროლოგის შესაფერისი გადასვლა სჭირდება მოქმედებაზე, ამიტომ, პროლოგის შემდეგ პირდაპირ ტივილის ჩინურების დაკვარზე და მისი დაკვრა-სიმღერით მიხიბული კაცაკების ყენაზე გადავიდეთ და, სამეტყალოს პირველი სურათი ეს იყოს-მეტეი. მე რაც შეიძლება სახიერად გუყვებოდით და ვუსხნიდი თუ როგორ გაბონდებოდა ყველაფერი ეს სცენაზე და დასასული ფართოდ თვალგახელილი მისმენდა და უხაროდა.

— რაძენდაც კი შესაძლებელია, პიესის გმირთა დახასიათებები, საციხიტი ბარათებიც თუ ანექტივიც თუ აკარეს მათდამი მიმართ დილოგებს, შეგვეყვით, სავითოდ ამოვიღოთ. პერსონაჟები მოქმედებაში უნდა ხასიათდებოდნენ. თქვენთან, უმეტეს შემთხვევაში ასეც არის და, ამიტომ, ლიტერატურული განსაზღვრებები მათი ბუნებისა, სრულიად ზედმეტია. მომავლისთვისაც დაიმსხვრეთ ეს... ზოგი მთავარი მე თვითონ მოვიწინე ამოსაგდებად, დანარჩენს თქვენ მოუარეთ.

— ბრატინა და მდღოსკი პიესაში თითქმის ერთ ფუნქციას ასრულებენ. ეს დასაშვებია, მაგრამ, სამოქმედო ასპარეზო უფრო განსხვავებული უნდა იყოს. დამუშავეთ ეს საკითხი. თუ გამოვივლიდათ, ხომ ძალიან კარგი, თუ არა და, მაშინ მათი ცალკეულ მოქმედ პირებად დატოვება მოხსანვეწუწონდა მამანია და მათი გაერთიანება მოგვიწევს ერთ მხატვრულ სახეში, ერთ პერსონაჟში. მეტი შენიშვნა პირველი სურათის

მისამართით არა მაქვს, — ვუთხარი და, შევთანხმდით, რადესაც პირველ სურათის გადასაშვებდა ჩემი შენიშვნებიც სწავილით, ხელახლა გადავიჩავედი ნამუშევრის და მხოლოდ ამის შემდეგ გადავიღე მთელი სურათის დასვეწვსე.

აი, ასეთი, საქმიანი ურთიერთობა დამკვიდრდა ჩვენს შორის, შემოქმედებითადა ურთიერთობის დამოკიდებულება, რამაც შედეგად ვანიონი ადამიანურად დავეახლოვით. სანამ ვანიონი ჩემს შენიშვნებს პირველ სურათზე ასწორებდა, მე ვეცნობოდი მის მიერ გადმოცემულ მასალებს — ჩანაწერებს ვაილი კვიციძეს: ეს იყო თვითკლური დოკუმენტები, კვიციძის თანამებრძოლა მიორნებები, ლეკებიდან ახლები ზემო-დონის, ურიუპინისა და პრეობრაჟენსკის რაიონებში კიკვიძის საბრძოლო მოღვაწეობის შესახებ; აგრეთვე, კვიციძის სრული, ცრელი მიოგრაფია. თანდათან სულ უფრო და უფრო მიმწინდა კვიციძე, სულ უფრო და უფრო დამადებოდა ჩემი შემოქმედებით და ადამიანური სიყვარულიცა და პატივისცემაც მივამი. ვინც არ უნდა ყოფილიყო და რაზეც არ უნდა ჩამოვადით საუბარი, მე უნებურად კვიციძეზე გაიხსენებდი რადაცა. კვიციძის პიროვნება, მისი ბედი და ცხოვრება, ხან მამხსენებდა და მასხარებდა, ხანაც სვედიან გუნებაზე მაყენებდა.

თვენახვეარი მაინც დასჭირდა პიესაში შესწორებების შეტანასა და სხვადასხვა სურათების რამდენჯერმე გადაბეჭდვას. იმეამად, რუსთაველის თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამცის მოვალეობას ჩვენი ცნობილი ქართველი მწერალი, ბატონი გეორგი ქიქოძე ასრულებდა და, ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, მისი აზრი მაინტერესებდა ვანიონ დარასელის პიესაზე. მაგრამ, ტექსტი მაინც ჩვენს მიერ საბოლოო დამუშავების მერე გადავეცი ბატონ გეორგის წასაკითხად.

რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრების ამ ეტაპზე განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა „კვიციძეზე“ ჩვენს მუშაობას. ეს პიესა საშალებას გვაძლევდა (მისი მხატვრული განხორციელების ასპექტში) უკვეველი გარეგანი ეფექტები და შეგვექმნა საპექტაციო მოქმედ პირთა შინაგანი სამყაროს რაც შეიძლება ხილვითი ფუნქციონისა და სცენური ამოსხნით. ამას გარდა: სოციალისტური სინამდვილის მხატვრული ასახვა ქართულ დრამატურგიაში ამ ეტაპზე წარმოადგინდა ურთულეს და უმთავრეს პრობლემას, რომლის გადაწყვეტაზეც დამოკიდებული იყო ეროვნული თეატრის სიცოცხლის გაგრძელებისა და მისი აღზევების გზაც, და, აი, ასეთი დაახლოება დრამატურგებთან, რეჟისორების მიერ მათ ნაწარმოებებზე ასეთი ბეჯითი მუშაობა (უნაგაროდ!), თეატრს დიდად ეხმარებოდა ეგასუნა ღრთის მოთხოვნებზე, ღრმად ჩაწვდომოდა ცხოვრებას და მხატვრული გარდასახვის სფეროში მოქმედა ჩვენს გარშემო არსებული მოვლენები. პიესაზე ჩვენს მუშაობას ამაოდ არ ჩაუვლიდა, ეს პიესის წაკითხვამაც დაადსტურა დასის წინაშე.

დასმა თავისი მოწონება ტაშისცემითა და ოვაკიებით გამოხატა. ავტორი დაბნეული წამოიწია სკამიდან, გულუბრყვილოდ მადლიერი მხურით მე მომარტდებოდა და სიხარულისგან მხსმ ვერ იღებდა. დასის მიერ პიესის ასე მოწონება უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტი იყო. ამანაც დამამიქდა. ორი აზრი აღარ არსებობდა, რომ ასეთ საბჭოთა პიესაზე მუშაობა დიდ შემოქმედებით წარმატებას მოუტანდა ჩვენს კოლექტივს. კვიციძის სახე ყველამ ცინცხლად აღიქვა, როგორც სახე განსაკუთრებულად ცხოვრებისეული, ადამიანური, მართალი და კანონ-

თავადი კოლა (აქუმინდელი)



ზომიერად აგებული. ჩემს სიტყვაში დასის წინაშე მე ვთქვი: ვანო დარასელის პიესას იმიტომ დავეჭიერე მხარი, რომ მასში დავინახე ცდა, სამოქალაქო ომის ისტორიიდან ფაქტობრივი მასალის საფუძველზე ტრაგედიის შექმნისა... მიუხედავად იმისა, რომ პიესა მთავრდება გმირის სიკვდილით, იგი მაინც ოპტიმისტურია, — გმირის სიკვდილი გამოწვეულია არა ისტორიული აუცილებლობით, არამედ მისი დაუღვარი ხასიათით, ერთგვარი „სიცილებით“... ჩვენს წინაშეა დიდი ისტორიული პიროვნება, უბადლო განსახიერება უპარტიო კომუნისტისა იმ ურთულეს სამხედრო-პოლიტიკურ ვითარებაში გარდამავალი ეპოქისა... ჩვენ პირველად ვხვდებით ქართულ დრამატულ ნაწარმოებში ასეთ, თუ შეიძლება ითქვას, „ინტენაციონალურ გმირს“, უბადლო ქართველ ვაჟაკს — მოღვაწეს, რომელმაც თავისი სამშობლოსადმი სიყვარული და პატივისცემა სხვა ერის წარმომადგენლებსაც აღუძრა და თავი შესწირა საერთოდ საბჭოთა ქვეყნის დაარსების საქმეს... ამ პიესაში ჩვენ პირველად ვხვდებით საბჭოეთისთვის მებრძოლი სამხედრო პირის, ნამდვილი მხედარიმოთავრის მიტყუვებას, გამგზავს გონებას, ცხოვრებისეულ თუ საბრძოლო მოქმედებას, მისი პიროვნებისთვის დამახასიათებელ თვისებებს... და რაც მთავარია, ეს პიესა საშუალებას გვაძლევს ყოველგვარი გარეგნული ეფექტების გარეშე, როგორც ამას ჩვენთან მოითხოვენ, მოქმედ პირთა შინაგანი სამყაროს დამაჯერებლად გადმოცემის გზით, შევქმნათ ნამდვილი მხატვრული ეფექტის მქონე წარმოდგენა... ცოტა გავანიათ, ცოტა შევცვალოთ ჩვენი სცენის პატი, — პიესა თავისი არჩევულებრივად უბრალო ენით, მეტყველების ხალხური კილოთი, სულ სხვაგვარ და ჯანსაღ განწყობილებებს გამოიწვევს როგორც მსახიობებში, ასევე მაყურებელშიც. სწორედ ასეთი გულწრფელი ნაწარმოები გვჭირდება ამ პირობებში და იგი, აი, ჩვენს წინაშე დევს. დანარჩენი ისე ჩემზე და თქვენზეა დამოკიდებული, — რა მონდობებით ვიმუშავებთ და როგორ მოვიმზაროთ ჩვენს ნიჭს, გამოცდილებას და შესაძლებლობებს!

კიკვიძის როლზე აკაკი ხორავას გარდა სხვა არჩევანი არა მქონდა. როდესაც თეატრში ისეთი ბუნებრივი მონაცემების მსახიობი მყავდა, როგორიც აკაკი ხორავა იყო, პირველ რიგში უთუოდ მასზე უნდა დამეჭირა თადარიგი. წინასწარ ვხედავდი, ასეთი ცოცხალი რიტმის, ფიცი გმირის ხასიათისაგან, შეგვეძლო შეგვექმნა ნამდვილი განსოვადებული სცენური გმირი, რომელიც თავისი მნიშვნელობით ბევრად გასცილდებოდა პროტაგონისტის პორტრეტულ ჩარჩოებს. ასეთი გმირის შესაქმნელად აკაკი ხორავას მონაცემები ზედამოჭრილად მეჩვენებოდა. მართალია, აკაკი ამ დროს მიხეილ ჭიაურელის ფილმი გიორგი სააკაძის როლზე იყო დაკავებული, მაგრამ, თავიდან ხალისიანად დამეთანხმა, თუ ფილმი მონაწილეობაზე ხელი არ შეეშლებოდა. სინდისის დასამშვიდებლად და მის დასაწყნარებლად, დუბლიორად მსახიობი სტეფანე ჯაფარიძე დავენიშნე, რომელიც, მისა გადაღებებზე ყოფნის შემთხვევაში, რეპტიციებს გაიცილიდა, (სტეფანე ჯაფარიძის აქტიორული ტემპერამენტისთვის, აკაკი ხორავას შემდეგ, ყველაზე შესაფერისად მეჩვენებოდა კიკვიძის როლი).

შესასრულებლად ყველაზე რთული როლი, კიკვიძის შემდეგ და, შეიძლება ითქვას, მის თანაბრად, მედღესკის (მედვედღესკის) როლი იყო. ეს სახეც ისტორიული გახლდათ, — კიკვიძის დივიზიაში მიხეილ მედვედღესკი სარდლის მოადგილას მოვალეობას ასრულებდა პარტიული ხაზით. კიკვიძის სიკვდი-



ვახილ შენისი (აღიღი ხელმწიფე)

ლის შემდეგ მას თურბე ცოტა ხანს მისი დივიზიის მეთაურადაც უმსახურია. ოციანი წლების მეორე ნახევარში ბერლინს გაუცხავინათ საულროში სამუშაოდ, სადაც ფაშისტებს მოუკლავთ იგი. კრისტალური ბიოგრაფიის კომუნისტი ყოფილა, წლოვანებით კიკვიძეზე უფროსი. მას დავალებული ჰქონდა, დივიზია კომუნისტური სულისკვეთებით დაეარსა, დახმარებოდა კიკვიძეს პოლიტკურ ვითარებაში უკეთ გარკვეულიყო და საჭირო გვზით წარებართა საბრძოლო ვეგებში. ამ როლის შესრულება გიორგი დავითაშვილს დავალებ, მასზე უკეთ ვერაინ ასწევდა მედღესკის (მედვედღესკის) სახეს. თავისი ადამიანური თვისებების მიხედვით, მხოლოდ გიორგი დავითაშვილს შეეძლო კიკვიძეს ღირსეულად ამოდგომოდა მხარში მედღესკის როლის შესრულებით. მედღესკი თავდაჭერილი, წინდახედული კაცია, მაგრამ მისი წინდახედულება და თავმჯავებულობა გამომდინარებოს არა შიშით, სიფრთხილიდან, არამედ დივიზიარობის გააზრებიდან, — იმ დიდი საქმის რწმენიდან, რისთვისაც იგი თავსა სდებს და ცდილობს, იმ საქმეში გაიმარჯვოს. აი, სწორედ ასეთ პიროვნებას აქვს შინაგანი უფლება გააფრთხილოს, დაამშვიდლოს, დააოკოს კიდევ კიკვიძე, როცა ეს აუცხლებელა პოლიტიკურად რთულ ვითარებებში და მხედართმოთავრის სიციცხლისთვის სასიფთაო წუთებში.

მედღესკის და კიკვიძისთვის რა შეიძლებოდა ვეჭვებოდა, მკვეთრად უნდა დამეპირისპირებინა შილინის სახე, — სახე იმ კაცისა, რომლის თეორია და მოქმედება ერთიმეორეს არ შეესაბამება, არ უთანხმდება. შილინის მერყეობა რეკლუციურ



ფრაზეოლოგიას იყო ამოფარებული და მაყურებელს უნდა გაკვირებოდა, ასეთ არარაობას ცოლად როგორ გააკვა შესანიშნავი ინტელიგენცია ექიმი ქალი ელიზავეტა დანილოვნა. მიულისის სახეში ნაჩვენებია უნდა ყოფილიყო ბუნება ისეთი ზოლის მერყევი ინტელიგენტისა, რომელიც თავის გაუპარულდებულ საქციელს ცხოვრებაში, ყოველთვის მოუხსნავს გამართონებს რამელიერი ფილოსოფიური დებულების გამოყენებით.

ბიებაში უფერული დარჩა თეთრგვარდიელთა ოფიცრობა გენერალ სიტინიკოვის მეთაურობით.

მასიური სცენების ასაგებად შერჩეულ მსახიობებს ვუსხინდო, რომ მაი უნდა გამოეხატათ მოქმედება და მხიარულება შეგნებულ ადამიანთა კრებულთა, — იმ ადამიანთა, რომლებმაც იციან, რისთვისაც იბრძვიან. ამ სცენებში უნდა გაკეთებულიყო ყველაფერი ის, რაც დახასიათებელი იქნებოდა მშობრული ხალხისაგან შექმნილი არნიისათვის. მასიური სცენები ანსამბლს უნდა განეფიარებინა პინაკან ცხოვრებით, შინაგანი სინაზრითი და არა მხოლოდ პლასტიკური მოძრაობების საშუალებით. ამ გზით შექმნილი მასიური სცენები შინაგანად სახეზე, მართალი და მრავალწახანავიანი გამოვიდოდა.

ბიებაზე მუშაობისას, ზოგად ხაზებში, უკვე მოფიქრებული მქონდა სპექტაკლის დეკორატიული გაფორმებად, დეკორატიული გარემოცვა ისეთი ხასიათისა უნდა ყოფილიყო, როგორიც ამ გარემოცვაში მოქმედ მთავარ გმირს — კიკვიძეს შეეფერებოდა: მოძრავი, ვერცხლისწყალივით დაუდგომელი, დინამიური.

მუსიკის მხრივ: კანკაური გუნდური სიმღერებისა და ცკკეებისათვის ჩვენი ჩონგურული საცკეკო და სასიმღერო მულოდები უნდა შეგვეთანხმებინა.

მთელი სიმბოლე, პირველ რიგში, რეჟისორისა და მსახიობის წინაშე დადგა: ყველაზე რთული იქნებოდა — გიმორე-რომანტიკული ხაზგეულთა შეგვერვა ჩვეულებრივ, ცხოვრებისეულ, მართალ, სადა, ფსიქოლოგიურად ზუსტად აგებულ სახესთან, მხატვრულ სინაზრთაში ერთმანეთთან ორგანულად დაგვეავსებინა ცხოვრების, ეპოქის პერიოდიული და ყოველდღიური-ჩვეულებრივი მხარეები, ანუ, დიდალური და ყოფითი ზეაწეული და მიწიერი. ამ ეტაპზე რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში სწორად ეს საკითხი იყო ყველაზე მწვავედ დასმული და ყველაზე გადაწყვეტილ მნიშვნელობის მქონე. და ეს უნდა გაგვეზორციელებინა არა სტილური აღრევის ხარჯზე, არამედ, სპექტაკლში ეს ორი მხარე (პერიოდიული, რომანტიკული, გიმორელი, ზეაწეული, ერთის მხრივ, და ცხოვრებისეული, მიწიერი, ჩვეულებრივი — მეორის მხრივ) უნდა ურთიერთმწეწმულიყო, როგორც ერთ მთლიან სისტემაში ორი კანონზომიერად დაკავშირებული ფენა, მიმართულბა. რუსთაველის თეატრის დასისათვის სპექტაკლის ასეთი გადაწყვეტა წარმოადგენდა ერთგვარ ექსპერიმენტს და, მე მინდოდა, ისე განმეზორციელებინა იგი, როგორც რეჟისორული, ასევე აქტიურული თვალსაზრისით, რომ შემოქმედებითად შედეგიანი და მოხალისათვისაც გამოსადეკი ყოფილიყო.

რეპეტიციებსაც დიდი ხალხისით შევედგეთ. მაგრამ მთავარი როლის შემსრულებელი, რომელმაც თავის თავზე უნდა აიღოს რეპეტიციების განვითარების შემართებულობა, ჩემი ძვირფასი აკაკი ხორავა მოწყენილია. ჯერ სამი რეპეტიციაც კი არ გამიბარებია და, უკვე მოწყენილია?! ვხედავ, არც მომეყვება; დროდადრო მოკლე რეპლიკებით არ იზიარებს ჩემს მითითებებს და, უშეტესად კი სდუმს. სხვა დროს, მორჩილებით

და მოთმინებით ატარებს რეპეტიციებს, არაფერს მუშაობს წესით, შინაგანად არ უნდა მუწინააღმდეგობოლეს, ჯერჯერობაში არაფერი შომისდარა ისეთი, რომ შეელო აიყაროს. მისი ასეთი დუმობა, როგორც რეჟისორის, საწინააღმდეგობრებს. იმის მაგიერ გვერდში ამობიძღვს და აქეთ გამამხნევოს, თავის თავსაც აღუნებს. მესამე რეპეტიციის შემდეგ მას ვათავისუფლებ იმ მოტივით, რომ პირველ ეპიზოდებში კიკვიძე არ არის სცენაზე. — ამ ეპიზოდებში დაგვაშუაგებთ და შემდეგ დაგიძახებთ რეპეტიციას — მეოთხე.

რეპეტიციები განვაგრძე, მაგრამ უიმისოდ იმ ეპიზოდების დებუშავაცა ძალზე მიჭირდა, რომლებიც კიკვიძე ამ მონაწილეობდა, რადგან ის ეპიზოდებიც ხომ კიკვიძისთვის უნდა აებოდა. — ეს ის ეპიზოდებია წარმოდგენისა, რომლებიც ჰქმნიან ნიადებს, საოდანაც მთავარი გმირი ორგანულად უნდა აღმოცენდეს და ამოქმედდეს. პირველ სცენებს კი ვამუშავებდი, მაგრამ, ერთთავად ავარჩე ვფიქრობდი. ყოველგვარი იგი უკუვადე და შევეცადე ობიექტურად განმეჭვრიტა სიტუაცია. აი, მსახიობიც და, აი, როლი. როლი ბრწყინვალეა, მიმეგბინა, ისეთი, რომელსაც მსახიობმა არ უნდა თქვას უარი, თუ... თუ რა? ვერ ავუსხენი, ვერ მივაწოდე? შეუძლებელია მსახიობი ბრწყინვალეა! მამ, რა ხდება... მუშაობა, ვერა ვგრძნობი, ვერ ვეწყობი... და, აი, პირველად მაშინ ჩამავიქნა ხორავას აქტიორულმა ბუნებამ, სერიოზულად ჩამავიქნა. მთელის სიღრმით პირველად დადგა ჩემს წინაშე საკითხი თემისა მსახიობის ხელოვნებაში.

წმით სცენებულმა ვითარებამ ძალზე იმოქმედა, ნერვები დახმებდა. გონითი ვანსაჯე ა. ხორავას მიერ შესრულებული ბრწყინვალე, მნიშვნელოვანი თუ უმნიშვნელო როლები, უცხე, ასეთმა მიხედვრამ გაიძილვა: აკაკის შეუღლია განგაცვიფროს, მოგაჯადოს, გაგიტყდეს და აფაგვზნოს ისე, როგორც სხვას არავის, ყოველთვის ტიტანების სამყაროზე ფიქრობს, ყოველთვის გმირებს ეტანება, ფართო ვესტისა და ღრმა სუნთქვის შიმეღიარო... არასოდეს არ უყვარდა რეზინიბობა, არც იაფფანაინა წარმატება... კომიკურის, სასაცილოს, მუსიკის, ელასტიურის თამაში არასდროს უღიდა, არც იზიდავდეს და, ამიტომ, გაუჭირდებია იმ გმირის თამაში, რომელსაც სიმსუბუქე უნდა შეიტანოს მსახიობმა სახის სრულყოფისათვის. რა თქმა უნდა, მე შევედი! ავჩქარდი, როლების განაწილების დროს ეს საკითხი ზერულად გადაწყვიტე სარეჟისორო კოლეგიაზე... ახლა რა ვშეუღება ამ საქმეს?! არაფერი!

რადაც არ უნდა დამიჯდეს, რა ნერვების წვეტდაც, აკაკი კიკვიძე უნდა ითამაშოს. ბოლოს და ბოლოს, კომპრომისზე ვცავად და მისებურად, ტრაგედის გეზით წარგმართავ ბიქვის განვითარებას.

ასე გადავიწყვეტე და, მეორე დღესვე შევუდგეი სარეჟისორო ექსპოზიციის კადამუშავებას, რომ, კვირა დღის, 1941 წლის 22 ივნისს საბჭოთა კავშირის თავს დაესხა ფაშისტური გერმანია და რადიში სატყვეწნულ გამოაცხადა სამამულო ომის დასაწყისი.

ამთავან ქვეყანაში

ვეზირების წასვლის მერე დრო გადის, ნახევრად ჩანებლებულ  
იმავე დარბაზში, სავარძელში ხორანას სძინავს, დილისა უსაქმოდ  
დგას შუა დარბაზში, ამ დროს ფეხის ხმა ისმის, დილისა ჩქარი  
ნაბიჯით მიდის ხორანასკენ.

# გოგო ხოსენია

დილისა, ხორანა, ხორანა, დარბისაგან ძილად არის მივარდ-  
ნილი, მე კი დარბაზი ძილი გამოფრთხო. ხორანა, გამოფრთხილდი!  
ხორანა. (ნაშინარევი). რაო, დილისა?  
დილისა. ჩვენქენ ვილაც მოდიხ.  
ხორანა. ჩვენქენ მოდის?  
დილისა. სადაც არის, კარი გაიჭრიალებს.

(ხორანა უფრს უვლებს, ფეხის ხმა წყდება).  
ხორანა. დავერუვდი, სულ დავერუვდი!  
დილისა. აქეთქენ მოდიოდა და ბებერ მუხებთან გვერდი  
აგვიქცია.  
ხორანა. გვერდი აგვიქცია? გვა ახალახდა და ვილა მოგვა-  
გენებს...

კომედიის-წვლასარი 2 მოქმედება

დილისა. დღე და ღამე ბალახის შრიალი ისმის.  
ხორანა. მეც გამომაშტრა ამ ბალახის შრიალმა.  
დილისა. ადამიანის ფეხის ხმა მენატრება.  
ხორანა. მეც მენატრება. (ტუნუნებზე ხელს იფარებს) მუხება-  
თან არ წამოგდდეს, ხორანას ადამიანის ფეხის ხმა ენატრებო.  
დილისა. არა, არა, მაგას რა მათქმევინებს!  
ხორანა. კრინტი არ დასძრა.  
დილისა. რა დღეში ჩავცივდითო, უვეზირო სასახლე რა სასა-  
ხლოა! დაცარიელდა აქურობა!  
ხორანა. ჩვენდა დავრჩით!  
დილისა. არავინ გაიგოს, რომ ჩვენდა დავრჩით.  
ხორანა. ვეზირებს პირზე რა დაადებთან, რაკი აქედან წა-  
ვიდნენ, ქვეყანას მოჰფუნენ ჩვენს ამბავს.  
დილისა. მაინც რას იტყვიან?  
ხორანა. რას იტყვიან და სასახლეში შეფის ქალს ერთი ვე-  
ზირიღა დარჩაო.

მოქმედი პირნი:

- ხოხე — მელორე.
- ნანია — მეხბორე.
- დარდალა — ნანიას ცოლი.
- მწევინარი — მებატე გოგო, ნანიას და დარდალას შვილი.
- უფლისწული
- გორია — სასახლის მკერავი.
- ბალია — მეწმლისების მოთავე.
- ეთეო — მოპატივე.
- ხირხილა — ყველაზე პატარა კაცი სასახლეში.
- მზეხა — მეფის ქალი
- ხორანა — მუხებას ვეზირი
- დილისა — მუხებას პირისფარტი.

დილისა. იტყვიან და თქვან!  
ხორანა. უვეზირო სასახლეს ყველა სიცილს დააყრის, მიმხვ-  
დელი იმათ აღარა ჰქავთ და მომსვლელი, კაცის ფეხი აღარა ზვდე-  
ბა იმათქენ მიმავალ გზას, ბალახი მოედოო.  
დილისა. ბალახიც ჩვენ მოგვერიაო...  
ხორანა. დღეს დილითაც მოვეციეთ, ხვალ კი ისევ მუხებამდე  
მოყრილი შამბი დამხვდება.  
დილისა. შამღ სასახლის სარკმელსაც აეფარება და მერე  
მშვიდობით, ვინ გაიგებს, რომ აქა ვართ შეუფუფლები, სხვა დარ-  
ბაზემაც გამოყრუებულა!  
ხორანა. თითო-თითოდ შემოგვეცალენ ვეზირები.  
დილისა. სად წავიდნენ?  
ხორანა. არ ვიცი, სხვაგან ისურვეს უფლა.  
დილისა. რად დაიწუნეს ჩვენი სასახლე?  
ხორანა. დღეში ექვსჯერ უნდა გამოშალა სულრა, დღეში ექვ-  
სჯერ უნდა მორთულიყვნენ, სადაღ მქონდა ამის სასხარი?  
დილისა. ტანისამოსი ჩვენც შემოგვაცვდა და დაფხავდა.  
ხორანა. ეგრეთ, ეგრეთ!  
დილისა. ქაბუბი გაცივებულები ყრია.  
ხორანა. უჰ, ისე მქონდათ ხოლმე გახურებული გვერდე-  
ბი, ბალახი იტრუსებოდა.  
დილისა. რა იქნება, უცებ მოპატივე გამოჩნდეს...  
ხორანა. კალიასავით მოსულ სტუმარს ველარ ვიგერიებ-  
დიო...

პირველი მოქმედება

პირველი სურათი

მუხებას სასახლე

დარბაზში გრძელ მაგიდაზე ხის ტოლჩები ყრია, ვეზირები სასახ-  
ლიდან მიდიან, ისმის ხან აქ, ხან იქ კარის ჭახანი და ქვის კიბეზე  
ჩაბრუნის ხმა. კედლებზე სასახლიდან მიმავალი ვეზირების ჩრდილო-  
ბი მოჩანს.

დილისა. ახლა კი კარი დაღუმებულა!  
ხორანა. კალიასავით მოსულ სტუმარს...

დილი სა. ერთხელ არ გაიკრიბებ. (ხმადალა). შუგა და-  
მეც უფრო უდგებს კარს ჭრალს..

ხო რ ა ნ ა. დამეც უფრო უდგებს...  
(შემოდის შუგა)

შუგა. მთავრემ ლოყები შევისო და გაფუხებული პურივით  
მიყრა ცას.

დილი სა. (მიბარტულად). შევისო ლოყები და მოსატიყეც მო-  
ვა მთავრე დამრგადლებდა და მოსატიყეც გამოჩნდება!  
(იციის).

ხო რ ა ნ ა. (დილისას ასდევს მიბარტულაში). გული ისე შემომ-  
ხარის, დღეს ფეხს ვაუხვავა.

დილი სა. მამ, სასახლეში წასახლელად მოვემზადო?

შუგა. (გაოცებული უყურებს ზორანას და დილისას). მოსატი-  
ყე არასადა ჩანს და თქვენ სად აპირებთ?

ხო რ ა ნ ა. მოდი, მე ვარდებს მოვკრიბო და აღმებივით ჩამოვა-  
რიგებ.

(დარბაზს ხელს ავლებს).

შუგა. ამ ბოლო დროს სულ გაზარმაცდი, ზორანა, მოვენა-  
ტრე თიგულელები!

დილი სა. დარბაზის კედლებსაც გამოაცოცლებს ვარდები და  
ჩეც დარდი გადაგვეყრება გულთან.

შუგა. თითქოს მოსატიყემ შემოაღო სასახლის კარი, ისეთ  
გუნებაზე დვადებოთ.

დილი სა. ვაცივებული ქვაბები ისე გაიხურებენ გვერდებს  
და მზარეული ციფ-ციფი სურებით ჩიბთს რძეს არ მოგვავლებს სუ-  
ფრახზე.

(იციის).

ხო რ ა ნ ა. დღეში ისე ექვსნარიად მოვკაჯშებოთ!  
შუგა. ექვსნარიად?

(ცისკისებს).

ხო რ ა ნ ა. ჩენი ვეზირები ინანებენ, სასახლეს ფეხი რად  
დავჯირით, მაგრამ გვიანაა იქნება. დილისა, კელაბატარი ანაი!

დილი სა. ახლავ, ახლავ გავაზღვრიადვ აქაურობას!  
(ხმადალა). თითქოს, ვეზირებს აქედან ფეხიც არ მოუცვლიათ!

(კელაბატარი ანთებს).

ხო რ ა ნ ა. უპ, მალე, მალე მაინც გამოჩნდეს მოსატიყე!  
ხო რ ა ნ ა. თქვენც მოიპოთ და მეც მოიპოთვეთ სასახლეში  
წასახლელად.

(ვადის).

შუგა. დილისა, კაბები მომიტანე, ამოვარჩიო!

დილი სა. ამოსარჩევი სადღაა?

შუგა. (ცდიმება). რაც არის, ის მომიტანე!

დილი სა. ახლავ გავფრინდები და წალოცეს მოვთარიგებ.

(ვადის).

(ზორანას ერთი ილია ვარდები შემოაქვს და თიხის ქილებში  
დგამს).

ხო რ ა ნ ა. ესეც ახე.

შუგა. ისე გალამაზდა ჩენი დარბაზი.

ხო რ ა ნ ა. ახლა სონარას მოვძებნი...

შუგა. სონარი რაღად გინდა?

ხო რ ა ნ ა. ფეხი ავათამაშოთ, ხომ არ დაგავიწყდა სასახლის წე-  
სები?

(ვადის).

დილისა შემოდის.

დილი სა. წალოყები მოცარიელებულია!

შუგა. მოცარიელებულია?

დილი სა. იქაურბო გადავამარუნე, ეს შეინდისფერი კაბა გი-  
პოუნე, სხვა არაფერი!

შუგა. (ვაჯერებულად). მელორეს კი არ ვეწინები, შეინდის.

ფერი კაბით მოიპორო!

დილი სა. სხვები უაშუაშად დაშლილია!

შუგა. მამ, რა ქვანათ?

(შემოდის ზორანა, ხელში სონარის უკირავს).

შუგა. შეინდისფერ კაბებში მებატე გოგობები ირთვებიან!

დილი სა. ფერს მოვაყენებს!

ხო რ ა ნ ა. ერთი კაბა შეგვუღება.

შუგა. რაო?

დილი სა. მიშველე რამე, ზორანა!

ხო რ ა ნ ა. მარცხსებარ დარბაზში სამი წალოა!

დილი სა. იქაურბო გადავაციოთ, სამივე წალო მოწმენდი-  
ლია!

ხო რ ა ნ ა. შუა წალოზე ფირკოვს უყავილია.

დილი სა. შუა წალოცა ვნახე!

ხო რ ა ნ ა. ყველგან ფუტკარი არის.

დილი სა. ახე გვიჩინა, ეს არის, ფრთის გაშლისი!

(იციის).

ხო რ ა ნ ა. ფუტკარს ხელი მოუხვე, ფიცარი გამოიწევა; იმ ფი-  
ცარზე თითოი ფარის მულავგაურული კაბა დეხს.

შუგა. ვაფრინდი, დილისა!

დილი სა. ახლავ აქ ვაჯერე იმ კაბას!

(ვადის).

ხო რ ა ნ ა. მაგ კაბით სასახლეში ერთხელ წახვალ, მეორედ წა-  
სახლელად აღა გამოვადგება!

შუგა. (ყურს არ უდგებს). რა მიბარტუბაა იქნება სასახლე-  
ში!

ხო რ ა ნ ა. ნეტავი, მოვეწინოს უფლისწული!

შუგა. მომეწინება!

(ცდიმება).

ხო რ ა ნ ა. უფლისწულის რჩევის დრო აღარა გვაქვს.

შუგა. წინათ სხვანარად მარცხდებ, ზორანა!

ხო რ ა ნ ა. წინათ სხვა იყო, ახლა სხვა!

შუგა. კარგი, ზორანა, როგორც შენ მირჩევ, მეც ისე მო-  
ვიყვებო.

(დილისა შემოდის, ხელში კაბა უკირავს).

დილი სა. კაბა კი არა, ხახვის ფურცელია!

შუგა. ჩქარა, დილისა, ჩქარა!

(კაბას იცვასს, სატრის წინ ჭდება).

რა ღამაზია!

დილი სა. უპ, როგორ მოგიბდა ამ შეინდისფერ კაბაში მე  
გამოვიტანე!

შუგა. ვის არ მოუხდება ეს კაბა!

(დილისა შეინდისფერ კაბას იცვასს, ზორანა სონარას ჩაბებრავს,  
საცეკვაო პანკი იმისს).

ხო რ ა ნ ა. შუგა, დაგავიწყდა, როგორ დადიან უცხო სასახლე-  
ში მიფთის ქალები?

შუგა. არა, ზორანა, არ დამვიწყებია, კარგად მახსოვს, ერთი  
მსუბუქი ნაბიჯი უნდა გადავდებ, შერე მორეც და გწილონი გავ-  
გოვდე დარბაზში.

(ზორანა ისე ჩაბებრავს სონარას, შუგა სხვანარიად დღის, დი-  
ლისა აღტაცებული უყურებს).

ხო რ ა ნ ა. ისიც გახსოვს, ყველა ხილს არ წაეტანო?

დილი სა. სასახლე რაღაა, ვინ გახსლებს, ხილით პირი არ გა-  
იგრილოს?

(იციის).

ხო რ ა ნ ა. ვაშლს ზედ არ შეხედლო!

დილი სა. რადამაო?

(ცისკისებს).

ხო რ ა ნ ა. ქლიავს ზედ არ წაყვარაო!

დილი სა. დავხოცილვართ უხილოებით და ეგ არის!

ხო რ ა ნ ა. ვაშლის ქაბის დროს პირს დიდად ადბე!

შუგა. დიდად ვადებ?

დილი სა. მაგ ბოლოფერი კბილებს რომ დაგინახავენ, ვეზი-  
რებს თვალები დაებრციებაო!

შუგა. ვეწინებს კი არა, უფლისწულს!

ხო რ ა ნ ა. ქლიავის ქაბის დროს ლოყები გაგებებრება!

შუგა. ლოყები გაგებებრება?

(იციის).

დილი სა. ვეწინები პირს დაადებენ, ლოყებით თუ ვარდებით!

(ცისკისებს).

შუგა. რას ჩააცივდი ვეწინებს?

(ცისკისებს).

(ზორანა სონარას ჩაბებრავს, დინეი საცეკვაო პანკი იმისს).

ხო რ ა ნ ა. ამა მოიგონეთ, რაც ისე გავუყარად!

(სამივე პანკს ფეხს ავლებს, იმისს უცხო ფეხის ხმა).



მ წ ე ხ ა. (უცებ ჩერდება). ვიღაც მოვიდა სასახლეში.  
 დ ი ლ ი ს ა. ნეტავი!  
 ხ ო რ ა ნ ა. მოვიდა? (ყურს უდგება ფეხის ხმას, ნაბიჯების ხმას წყდება). არავინ არის, ქარმა მიახტოვა კარი.  
 დ ი ლ ი ს ა. დამურა უტვალაშენებს ფრთებს კედლებს, ჩვენ კი მოპატუო გვგონია.  
 ხ ო რ ა ნ ა. (ყურს უდგება ფეხის ხმას). არავინ არის! (ხორანა ისევ ჩააბერავს სოინარს, ისევ ეცაყვეენ, ისევ იმისი ფეხის ხმა.  
 დ ი ლ ი ს ა. (ჩერდება). ვიღაც უახლოვდება ჩვენს დარბაზს.  
 ხ ო რ ა ნ ა. ახლა მეც კარგად შეხმის ფეხის ხმა, აქეთვეენ მო-  
 დის.

(სამივე სულგანაბლუ უსმენს ფეხის ხმას. შემოდის ვიყო).  
 ე თ ე ო. მწვანე სასახლის ვეზირი გახლავარათ!  
 (ესალმება).

დ ი ლ ი ს ა. აბა, მართალი!  
 ხ ო რ ა ნ ა. საშუაირი სტუმარი ყოფილხარ!  
 ე თ ე ო. უფლისწული სასახლეში გეპატივებათ!  
 ხ ო რ ა ნ ა. დაბრძანდი!  
 ე თ ე ო. დესაბამანებლად არა მცალია, მეჩქარება.  
 დ ი ლ ი ს ა. ასე რად გეჩქარება? (ცისკისებს). შენი მოსვლა არ გეფთქობა, ჩერ გვეგონა, ქარმა შემოგვიმტვრია კარი.  
 მ წ ე ხ ა. მერე ვიჭივთ. ჭობი შემოვირინდეთ!  
 დ ი ლ ი ს ა. დამურამაც იციან, შემოსრიალდება ან ფილაქანზე დაფარახუნებს.

მ წ ე ხ ა. ვერ გამოარჩევ, თითქოს ადამიანი დადიოს!  
 ხ ო რ ა ნ ა. არც ჭობი გამოდგა, არც ქარი და არც დამურა, მოაიჭივრ მოკვივებო!  
 (იციინის).

ე თ ე ო (ვერცხლის ყვევილს უწევს მზებას). უფლისწულმა დამაბარა, თუ შენი სტუმრობა გავნარდება...  
 ხ ო რ ა ნ ა. გვიხარია და ვგრძე!  
 ე თ ე ო. ეს ვერცხლის ყვევილი მზებას მიაჩრით!  
 მ წ ე ხ ა. ახეთი ყვევილი არ მინახავს!  
 დ ი ლ ი ს ა. რა ლამაზია!  
 ე თ ე ო. ჩვენს მინდვრებში იციან ეს ყვევილი.  
 ხ ო რ ა ნ ა. ჩვენს მინდვრებშიაც მინახავს.  
 ე თ ე ო. თუ მზება ყვევილს გავგაერთებს, მამ ჩემი დაბატ-  
 ება ესაოფნება! ხომ გეწვევით სასახლეში?  
 ხ ო რ ა ნ ა. გეწვევით, გეწვევით!

დ ი ლ ი ს ა. (ხორანას). შენ აქი ამბობდი, გული შემომხარია-  
 სო?  
 ხ ო რ ა ნ ა. მამა, მამა, შემომხარია!  
 დ ი ლ ი ს ა. გული როცა ასე შემომხარის, ფეხის გასმა მომე-  
 ლისო!

ე თ ე ო. ეგრეა, ეგრე. ფეხის გასმა მეც მიყვარს, ახლა კი უნ-  
 და გავეშურა და თქვენი მოსვლის ამბავი ვახარო უფლისწულს.  
 ხ ო რ ა ნ ა. უფლისწულს უთხარი, გეწვევინათქო!  
 დ ი ლ ი ს ა. აბა, რაღა გავაჯივრებეს!  
 ე თ ე ო. ნეტა, დარჩენა შემეძლოს, აქაც კარგ დროს გავატა-  
 რებ, მაგრამ უფლისწული შელოდება.  
 დ ი ლ ი ს ა. ასე ერთგულად რომ ემსახურები, როდის მოგცვენ  
 ვეზირობა?

ე თ ე ო. ერთი დღის ვეზირი გახლავარ!  
 დ ი ლ ი ს ა. ერთი დღისა? (ცისკისებს) მომილოცინა!  
 ე თ ე ო. აქაღდა, ერთი დღის ვეზირიაო, კი არ გამაწილოთ!  
 ხ ო რ ა ნ ა. ვაგმობდება რა საქადრისია! გეწვევით, გეწვევით!  
 მ წ ე ხ ა. გეწვევით!  
 დ ი ლ ი ს ა. გეწვევით!  
 ხ ო რ ა ნ ა. გზა მშვიდობისა!  
 მ წ ე ხ ა. გზა მშვიდობისა!  
 ე თ ე ო. გადის.

ხ ო რ ა ნ ა. მწვანე სასახლეზე ამბობენ, სასახლე არა სქობიაო!  
 დ ი ლ ი ს ა. უფლისწული? ხორანა, უფლისწული როგორიაო?  
 ხ ო რ ა ნ ა. აბა, იმას აქებენ თუ აქებენ, ისე სასახლე რა საქებია  
 თუ უფლისწული არ ვარა?  
 მ წ ე ხ ა. უპ. ერთი მაჩვენა უფლისწული!

ხ ო რ ა ნ ა. ვნახავთ, ვნახავთ, უფლისწულსაც ვნახავთ დარბაზში  
 სასახლესაც. მე მორთული ვარ და არც თქვენ გვლიათ მჩრვებ.  
 დ ი ლ ი ს ა. ჩემს ბედზე ეს კაბა დაიწუნა მზებას.

მ წ ე ხ ა. ხორანა, გინდა თუ არა, შეინდფერ კაბაში მორი-  
 თეო, კიდევ კარგი, არ დაუფუტერ, თორემ მეღორე არ ამცდებო-  
 და!

(ცისკისებს).  
 ხორანა ისევ ჩააბერავს სოინარს, ისევ იმისი საცეკვაო პანიც,  
 ოლონდ უფრო მზიარულად და უფრო ხმაძალა. სამივე ეცაყვენ.

ფარდა

მეორე სურათი

დარდალას კარიდამო, ხოზე და ხირხილა.

ხ ი რ ხ ი ლ ა. ხოზე, აქ საიდან გაჩნდი, ამ სხვის კარიდამოზე  
 რას დატორილალებ?  
 ხ ო ხ ე. მე კარიდამოსთან საქმე არა მაქვს, ქალს ვუტორილა-  
 ლემ!

ხ ი რ ხ ი ლ ა. კარგი გოგო მოვივლია!  
 ხ ო ხ ე. კარგია, კარგი, გაყოლილი კაკალივით არის, გულიც  
 სწორედ ასეთ გოგოს ვეებები!

ხ ი რ ხ ი ლ ა. ბუდი შენა გქონია!  
 ხ ო ხ ე. ახლა მე როგორი ბიჭი ვარ? შემოდგომიდან შემოდგო-  
 მამდე ერთი ტახი არ მომიკვდება; მუშტოსოდენას — დათვისოდე-  
 ნას გავზდი, მქვებს ხორცს ვაგამა, ამ ახლომახლო რაც მუხებია, სულ  
 სიცილ-ხარხარით მამღუენე რკოს. ტახები კი დინავებოდა და ჩლი-  
 კებით ისეთ ლაქულუს აუყენებენ ხოლმე, საქრავის ხმა გვეგონება!  
 ხ ი რ ხ ი ლ ა. აბა, შეცვალადეო, საქრავის ხმას შენ სად ვაგო-  
 ნებდი, თორემ რკო და ჩლიქები საქრავიან რა სასენებელია!

ხ ო ხ ე. ვითომ საქრავი ვულს მომიფონებს? შე ის მიხარია,  
 ტახები მამარბები მუყავს და პატარნებთან ასა ვრცებები; შეიბერტ-  
 ვავს მუხა ტრტებს და მოდის რაკაუთით ცერსოდენა რკო. მუხა  
 ტანს იმისუბებებს, ჩემი ტახები კი მომიღებია. (დარდალას ქვისიკენ  
 იუყრება) რაც ბალახი სიმუქუნეში შევიდა, მწვეცინარი აღარ მინა-  
 ხავს, ნეტა. მათელა ვამლივით დაუტყრუვა ლოყები?

ხ ი რ ხ ი ლ ა. მწვეცინარის ლოყებს შენ რასა კითხულობ?  
 ხ ო ხ ე. როგორ თუ რასა ვითხულობ? ზაფხული მიიწურება  
 თუ არა, მწვეცინარს წვევივან.

ხ ი რ ხ ი ლ ა. კარგი ერთი, მერე შენ გამოგვევება?  
 ხ ო ხ ე. ვითომ რას დამიწურებს?

ხ ი რ ხ ი ლ ა. რას დაგეწუნებს და დილიდან საღამომდე ტახებს  
 დადევ, პირზე სულ რკო და ტახი გაყერია!

ხ ო ხ ე. ეი, ჩემი საქმე ღორებია და სადაც ღორებია, იქ რკოც  
 იქნება.

ხ ი რ ხ ი ლ ა. მწვეცინარი რომ ქუყას დაუხმობდეს და მე გამომ-  
 ევბოდეს...  
 ხ ო ხ ე. შენა?

ხ ი რ ხ ი ლ ა. მე მაინც სასახლეში ვარ, შენ კი მეღორე ხარ. ეგ  
 არის და ეგ!

ხ ო ხ ე. მე ჩემს ღორებს არაფერს ვაკლებ, და შენ რომ სასა-  
 ხლეში ხარ, შენი იქ უფნითი სასახლეს რა ენებები?  
 ხ ი რ ხ ი ლ ა. ვითომ რატომაც არ ემატება?

ხ ო ხ ე. უფლისწული შენ არა ხარ, სასახლეში თაიგულად და-  
 უძღე ვისებს.

ხ ი რ ხ ი ლ ა. ნეტა, შენ ვიღას უზიზარ თაიგულად?  
 ხ ო ხ ე. რატომაც არ ვუზივარ? ერთს დავესტვენ და მთელი  
 კოლტი მუხებზე შემომეხვევა.

ხ ი რ ხ ი ლ ა. (იციინის). მერე ღორებს ხალხს ადარებ?  
 ხ ო ხ ე. მე ღორებს ვუვლი და იმათ ვუზივარ თაიგულად, ვინც  
 ხალხს უფლის, ის ხალხს დისკას თაიგულად!  
 ხ ი რ ხ ი ლ ა. სასახლეში რომ საქმე გაბარია, ის სულ სხვაა.  
 ხ ო ხ ე. კარგი ერთი, მინც რა საქმე გაბარია, ხირხილა?  
 ხ ი რ ხ ი ლ ა. დღესაც ტანისამოსი მომარომებს ვეზირებმა, სა-  
 ხელმწიფო კაცი სასახლეში შენ უნდა იყოო.





ხოხე იმ ტანისამოსში რომ მოგპარანკვენ, შერე რას გაეკეთებ?

ბირხილა. რას გავაკეთებ და, გვერდზე ისე ჩავავლი, ხმა-საც არ გავცემ.

ხოხე. მაგისთვის იქითხები? თუ ვინდა, ახლაც ნუ გამცემ მხას.

ბირხილა. ვეზირი მერქმევა, ციკათა?

ხოხე. შერე ვერქვას, ნეტა, ისიც უწენარები არიან?

ბირხილა. ვეზირი რა, შენი სასაცილოდ ასაგდებია?

ხოხე. ვეზირს კი არ ვივლებ სასაცილოდ, შენ რომ მოპარანკვენს აპირებ, იმაზე გაეცინა.

ბირხილა. უფლისწული ყველაფერს მე დამეყოთება, ახლაც ხელს არ ამძრებს თუ ვეზირს არა აკეთება.

ხოხე. მე კი ვის ვეთოხები, ჩემს კოლტს საითაც მინდა, იქით გავერკავ!

ბირხილა. რაო, ხოხე, შენ თვის უფლისწულს ადარებ? შენ ღორებს ფული, ის ხალხს ფულის.

ხოხე. ორივე მოვლა უნდა. იმას ხალხი ჰყავს საპატრონო, მე — ღორები. (ისევ დარდალას ქოხს გასცქერის). დარდალა თუ მიწა ჩაიტანა, მწვენიარის დანაზნავი პირდაღებული მიწა ხომ პირს შეიჭრავდა!

ბირხილა. რას მიაცივდი ამ ხალხს, ხოხე, არ ენიაშოვანი შენი მოსვლა, ვერ გაიგე? ძალით ხომ არ შეუვარდებ?

ხოხე. რას ამბობ, ბირხილა, პირბა პირბაა, ზაფხულს რომ დღეები დასათვლიდ გაუხლებდა, ქალი უნდა წავიყვანო.

ბირხილა. იქამდე მწვენიარს ცხრაჯერ შეიცვლის გულს.

ხოხე. მწვენიარი ეგეთი არ გახლავს, ისე თქვა, თუ გავუვები, ხოხეს გავუვები, უფლისწულიც რომ იმის, ახლაც არ მინდაო.

ბირხილა. სად უფლისწული და სად შენა?

ხოხე. ვითომ რატომ? ისიც კაცია და მეც კაცი ვარ. ისიც ტყავშია გახვეული და მეც. (დარდალას ქოხისკენ იყურება). მაშ, მწვენიარმა კისერი მოიღერა?

ბირხილა. ამ არემარეზე არაფერ დადის იმისთანა.

ხოხე. ერთი ეს ზაფხული მიიწუროს...

ბირხილა. ეგეც მალე იქნება.

ხოხე. ჩემს ქორწილში...

ბირხილა. აბა, შენ იცი.

ხოხე. სუფრის ბოლოში მინც დავსვამ. მწვენიარს ახლა ერთი კარგი პატრონი უნდა, უფლისწული ვირომ ჩემზე კარგი პატრონი იქნება? ღორებზე ისე გავიწუე, არც მწვენიარის პატრონობა გამეიწუდება.

ბირხილა. რაო, იმასაც წყებოთ გაუმასპინძლები?

ხოხე. სიტყვამ მოიტანა, თორემ მწვენიარი ისეთია, წყებლას არ მოიხვედრება, მამას სახრეში ჰყავს გამოყვანილი. (ისევ დარდალას ქოხისკენ იყურება). ბირხილა, მაშ, ახლა ვეზირობა მოინდობე?

ბირხილა. თუკი ჩამაცივდება...

ხოხე. ბირხილა, სადამო ხანს შემეხმინე, სასახლის ცხელ-ცხელი ამბები მიხარია.

ბირხილა. მაგის მეტი რა ვიცი.

ხოხე. მეც ჩემი ღორების ამბებს გეტყვია.

ბირხილა. ღორების ამბები და სასახლისა ერთია?

ხოხე. შენ ღორების ამბებზე გაიციენ, მე სასახლის ამბებზე, დარდალა შემოედის.

ხოხე. სად იყო, ნეტა? რაკი დარდალა გამოჩნდა, მწვენიარაც აქ ახლოს იქნება სადმე.

ბირხილა გადის, ხოხე დარდალასკენ მიდის.

ხოხე, დარდალა და მწვენიარი.

დარდალა. რა შორიდან იტყვობი, შენ შემოდი, ხოხე!

ხოხე. შენ შემოსასვლელად არა მცათია, აგე, ნალო მოგი-თორი.

დარდალა. შენ გაიხარე, ხოხე, რაც მწვენიარს თვალი დაადგი, სულ შენი ნალოებით გამოვდივარ. ზამთარში ხომ გამოტენილ გვაქვს ბუნხარი წუნებით და არც ზაფხულში ვჭოვავთ. ამ გოგონს სიყვარულით უწელი მოიწუვებ?

ხოხე. წელი კი არა, ტახის ზორცი ხომ არ გამოგოლიათ? დარდალა. სამი ბარჯალი ძლივს გვათავებთ და ერთი კიდევ გვიყალი. ტახიც მავასა ჰქვია!

ხოხე. რომ გავაგორე, ზეინივით დადგა. დარდალა. ახლა გემოს არ იკითხავ? ისეთი გემორილი!

ხოხე. ისა? (თქმა უქირს) ისიცა კამდა?

დარდალა. (უღიმიან). ვინა? მწვენიარი? ის რალა? ისე კამდა, სულ ებივებთ აიღებს იმ ზორცზე.

ხოხე. ემნად კბილი კი არავის გაყრას!

დარდალა. სიტყვა სიტყვაა, ზაფხული რომ მიიწურება, ქალს ჩავაბარებ.

ხოხე. ისევ ისეთი მუნჯია თუ ლაპარაკი ისწავლა? დარდალა. ისეთია, ისეთი, დედაც ქალი არ მოედება. ერთი თუ დაიწყო, აღარ გათავებებს.

ხოხე. კარგია, კარგი, დედაც ენა გრძელი უნდა ჰქონდეს, თორემ მეზობლები დასწარავენ.

დარდალა. უოჩალია, უოჩალი, ათ დედაც კი გააწუმებს. ხოხე. აი, ეგ დამასახლებს.

დარდალა. სხვა, ხოხე, რას იტყვი, მუხებს კარგად გისხია?

ხოხე. ისეა დახუნძლული, ტოტები დაუწენიათ სიმძიმისა-ვან.

დარდალა. მაშ, ტახები დასუქდებოდნენ? ხოხე. დასუქდნენ რომელია, აღმართში სულ ქოხნით იხილევ-ბიან. დარდალა, ხომ უთხარი მწვენიარს, ზაფხული რომ მოედება, მეღორებს უნდა მიგვეყო?

დარდალა. უთხარი, მაშ!

ხოხე. რაო, მწვენიარმა?

დარდალა. ერთი ზაფხული მალე მიიწუროს!

ხოხე. კი აღარ გვეშველა, გაიფიქრე და აღარ იტყვი.

მწვენიარი გადის. მე ხომ არ მძებან?

ხოხე. ცუცხელით არ გამოპრილია?

დარდალა. ნეტა, ერთი, შენ ვის მოსკონებინარ, აგე, ნალო-ტები წააქორფე და ცუცხლი დაწინე, სამხარი გვიანდება, აბა, მშეს ახედე. ეცვივით არის გახურებული!

მწვენიარი გადის.

ხოხე. დარდალა, ბალახი შეეცივლებდა თუ არა, უნდა მწვენიარი წავიყვანო!

დარდალა. წაიყვანე, მო, კი არაინა გტაცებს. (იციინს).

ხოხე. რა ვიცი, ქვეყანას თვალები დაუჭუტებია.

დარდალა. გოგობის მეტი რა არის, ვითომ ე... რა გუ-ღათ?

ხოხე. უველს მაგისკენ ფიციცხვა კისერი.

დარდალა. (სიცილით კვდება). ეს არის, ამისთანა ჭერ არა-ვინ უნახებ.

ხოხე. რა გგონია, მწვენიართან ვერავინ მოვა. ბალახი შეხ-მება თუ არა, მწვენიარს აღარ გავაწერებ.

მწვენიარი შემოდის.

მწვენიარი. დედი, წყალია მოსატანი.

დარდალა. წყლის მეტი რა გვაქვს, ეს არის, ორი ჩაფი ამო-ვიტენე. მე რა ვიბიარო, ცუცხლი დაწინე-მეთქი!

მწვენიარი. ისეთი ცუცხლი დავაგებენ, სულ ამოგებ-ვაგთ!

(იციინს).

დარდალა. ქუეა კი არ დავიშლის, ემნად მუფუჯალი არ გად-მგვიგარდას ქილობზე. მაგ ქილობზე უნდა გავიშალოთ საქორწილო სუფრა.

მწვენიარი. მუფუჯალი შიგნით მივწე-ხოხე. შიგნით მისწე, განა? ბალახი რომ დაბერდება, ზამთა-რიც ზვას დაიშოვლებს.

მწვენიარი. უჰ, ჭერ ზაფხული ვერ აიბარგა და...

დარდალა. ზაფხულით გვიადგას სული.

ხოხე. რაკი მუფუჯალი ბალახი მიწაზე გავწევა, ღორებსაც და-ვაბინებ.

მწვენიარი. მერე, მერე, ხოხე, ღორებს რომ დაბინავებ?

ხოხე. მერე მოვალ და წავიყვან.

დარდალა. რაკი ზამთარი გარბებზე თოვლის საბნებს მი-ფენ-მოხვდები, შენ რალა გინდა მიწლონო?

ხოხე. კიდევაც, ღორები სიცივით დამებოცებია.



მწვეინარი, ნეტა, რას უცდის წამთარი, რაღას იგვიანებს?

დარდალა. წამთარი კარგია. კარგი, ჩვენც ვისვენებთ და მიწაც ისვენებს, მიწა შეიშუშუნება და ჩვენც ფეხზე ვართ.

ბოხე. ეარება, ეარება, მიწა გამოფხიზლდება და ჩვენც დავებზრიალებდით.

დარდალა. მინდორა რომ ბალახს დაიურის, მერე აღარაფერი გვიშავს.

ბოხე. რაჟი დათბება და ბალახი წამოვა, ღორებიც გაიხარებენ.

დარდალა. შენ რომ ბოხეს გაკუეები, ბოხე ღორებს გარეკას მინდორში, შენ— ბატებს, მერე რომ სადაცმოდ და მოქანარებს, სოქვენც ფეხებზე ახუეებთ მშენ. წინ დიდი დროა კი აღარ უღვეს თქვენს ქორწილს, აი, მოვარე დაქველებდა თუ არა...

ბოხე. ნეტა, მოვარის დაქველებას რას ვუუარებო? ვითომ ახალ მოვარზე რომ ვიქორწილოთ, რა დამავლებდა?

დარდალა. ისეთ სუფრას გავაშლი, თითო ცაქვზე თითო უცტს დავაგორებ.

მწვეინარი. რაო, კუტსაო?

ბოხე. კუტსა ვინცო, ღორნიც ქორწილი ერქვას.

დარდალა. მაშ, კუტებს რომ რა გვადევნა, ისიც პურიც, ღვინოში ჩახალ კუტზე გემრიელი რა იქნება?

ბოხე. კუტს კი არა, კუნწს შევამ, ღორნიც მწვეინარი გვერდში მომიხიოთ. (წასვლას აპირებს). შორს ნულარ გადსდებ, დარდალა, ვადავებულო და წაულაგებულო.

დარდალა. ბოხე, აბა, ღორები მირტყე და შენ პურის საქმელად ჩამოდი.

ბოხე. ჩამოვალ, მაშ, სად წავალ.

მწვეინარი. ღობის ამოზღუდის მერე არაფერი უნდა.

ბოხე. ერთ ფეხს დავკარგე მიწას და აქ გავჩნდები!

დარდალა. რა ბედმა მომიგდო ეს მველივით ბიჭო, მწვეინარსაც უპირის, კოლიო არ არის და ბრუციაო.

მწვეინარი. რა ვიცი, წყალობი რომ ვიყურებო, ხან ერთი თვალი მაქვს მოპარუწული, ხან მეორე.

შეშობის ხიზილა.

დარდალა. მწვეინარი და ხიზილა.

ხიზილა. გამაჩნობა, დარდალა!

დარდალა. გაგიმარჯოს, რა ამბავი მოიტანე, ხიზილა?

ხიზილა. კარგი და კარგი, შენ რომ გაგებარება.

დარდალა. ნეტა, ისეთი რა უნდა მოთხარა, ჩემმა გულმა გაიხაროს?

(იციწის).

ხიზილა. სასახლემო ისეთი ამბავია...

დარდალა. აბა, სასახლის ამბავი შე გულს არც მიცხებლებს და არც მიგრილებს.

ხიზილა. მწვეინარი, როგორ დაგბარაწია ეგ ლოუები?

მწვეინარი. მე რომ ლოუები დამგბარაწოს, მერე შენ რა?

დარდალა. ხიზილა, რა თქვი, რა ახალი ამბავი მოიტანე სასახლიდან?

ხიზილა. (წალოს დანახავს). რაო ბოხე?

დარდალა. აი, წალოს წაღება დაგვარა და ჩვენს კარებზე დაგაღო.

მწვეინარი. ბალახი შენებმა თუ არა, ქორწილს ვადავიბლი.

დარდალა. დაცია, გოგო, ჟერ ეს აღაპარაკე.

ხიზილა. ხოხეს ვინ დაიწუნებს, ეგ არის, მელორე.

მწვეინარი. მერე მეც იმითომ მივცე, რომ მელორე.

ხიზილა. მე უფრო კარგისთვის მემგებები.

დარდალა. იმაზე კარგი ვილა უნდა იყო?

მწვეინარი. ერთ იდლიაში წალო ჰქვს ამორილი, მეორეში — ტახი.

ხიზილა. მაინც უფლისწულთან ვერ მოვა.

დარდალა. ვერც მწვეინარი მოვა მეფის ქალთან.

ხიზილა. უფლისწული მაინც სხვა არის, სად მელორე და სად უფლისწული?

მწვეინარი. ვითომ უფლისწული ვინა ბრანდებდა? არ გავიგონია მეფე — ეცხო, აპბრუნებ — ნეხიო!

(იციწისებს).

დარდალა. მე რას გუებნები ხოლმე, უცხო რომ ჩვენს კარზე დავდახს ფეხს, შენს ენას კილი დააჭირე-მეთქი, პირს, მთხუროს შე, თორემ, კიდევ რამეს წამოიხრება.

მწვეინარი. რაც არ არის შესანაბი, რად შევინახო, პირში დამომალდება.

ხიზილა. შენ რომ უფლისწული გარქენა, სულ დაგაწინებდა ხოხე.

მწვეინარი. ის აქ მომხველიო არ არის, და ვერც შე მოვილიო იქ მოხსსვლილა. აბა, სადა ვნახავ?

დარდალა. ენა ჩაიგდე, გოგო!

მწვეინარი. ენა რომ ჩავიკო, დავმომბლები.

დარდალა. პირდაპირა თქვი, რა გიღვეს გულში, ხიზილა?

ხიზილა. ცალი თვალი მაინც მოგაკერვინა უფლისწული-სთვის, არ გინდა?

მწვეინარი. რატომაც არ მინდა, მაგრამ მემშინია, თავი დამირტყინდება.

დარდალა. კარგი ერთი, ხიზილა, უფლისწული რა ამისი საქმეა, ჭაშნი ვანიავიო ხოლმე და აქ ისე მოდი.

ხიზილა. შენ არ მოთხარი, სასახლის ამბავი გულს არც მიცხებს, არც მიცხებლებს!

დარდალა. რა ენად გაიკრიფე, ხიზილა, ისეც სასახლის ამბავი გვიხარია, აბა, ჩვენი საქმე რა საქითაზია.

მწვეინარი. (ობრავს). ნეტა, როგორა სასახლემ?

დარდალა. როგორი უნდა იყოს. ცოტათი ამაზე დილია; (ანეგნებს თავის ქოხზე) და ცოტათი ამაზე მაღალი ჭერი აქვს. მოვარე დაქველებდა თუ არა, სუფრას გავაშლი.

ხიზილა. ვითომ რა ამბავია?

დარდალა. მწვეინარს ხოხეზე ვთხოვებ.

ხიზილა. კარგად ასწრ-დასწრენ, დარდალა.

დარდალა. კარგად აწწრ-დაწწრენ და ხოხე მწვეინარზე კიდევაც მეტი მოვალ. მწვეინარი ზუთ ბატს მოვს უფლის, იმას კი მოვალ სფელის ღორები აბარია. აი, ეს წალოც იმან მოგვითრია. პირბა პირბა, მოვარე ლოუებს შეივებებს თუ არა, სუფრას გავაშლი.

ხიზილა. რაო, ეს ვარდივით გოგო იმ ტალახისაგან მოხველ-ლელ მელორეს უნდა მისცე?

დარდალა. ჩვენს კარებზე სულ ტალახია, მაგრამ კი არსად გავრბავართ.

მწვეინარი. მაშ, ვარდივით ვარ?

(იციწის).

დარდალა. სუფრა გაშალე, მწვეინარი, სადაც არის, მამა-შენი გამოწვილი.

ხიზილა. კარგი ერთი, ეს ბედგარალა გოგო მელორეს უნდა ჩაუგდო ხელში!

დარდალა. ბედმა მელორეს არგუნა და!

მწვეინარი. ბედს უნდა დავმორჩილოს კაცო!

(იციწის).

ხიზილა. ვეწრობას მიპირებენ, დარდალა.

მწვეინარი. შენა, ხიზილა?

დარდალა. ეგ არის, ხიზილა, დაუჭვი, გასცერი და გამოაცხე.

მწვეინარი. ნეტა, შენი თავი მაჩვენა ვეწრობის ტანსაცულოში გამოწვილი.

ხიზილა. კარგი არ იქნება?

დარდალა. შენ სულ ეგ გაკერია პირზე ეწწრობას მიპირებო, თუ გიპირებენ, სად არის?

ხიზილა. ახეა ჩემი საქმე, გორია მეუბნება, სასახლეს მიერაჟი, შენსავით ვისმეს მოხლებოვს ეს ტანსაცულო, არ მინიავს, სახეშეწვიო კაც ხარ და ეგ არის!

დარდალა. სტილიო კვდება, ხიზილა მიდის.

მწვეინარი. ნეტა, მართლა რომ მოპარაწენ ხიზილა, რა გორა იქნება?

დარდალა. ხიზილას ვეწრობა ვინ გაიგონა? (გულიახად იციწის).



მშვენიარო, ხომ სიცილით მოკვდი, ეგ რომ მოპარეული დავინახე!

(იციის)  
ბაღდადი. მეტი დარდი არა აქვს, მაგას ტანისმოსი შეუღარა! ნეტა ამდენი ტყუილებს ტარებით არ ღიბება? მშვენიარო, სულ აქ დასკვია და მსუბუქად წავიდა.

დარდალა და მშვენიარი სიცილით კვდებიან, შედიან ქოხში. შემოდიან ბაღია და ხირხილა.

ბაღია. ახლა რომ წწელივით გოვომ გადაიბრინა, ვინ არის, ხირხილა?

ხირხილა. მეხბორის გოგო გაქლავს, მშვენიარო.

ბაღია. ნეტა, არ გამოშვებდა?

ხირხილა. თუკი იყარებ...?

ბაღია. კარგი გოგოა...

ხირხილა. კარგა, კარგი, ქარმა რომ წამოიბურროს, წელში გადატყდება.

ბაღია. ერთი ეს საქმე გამოიკეთე, ხირხილა და რა გინდა ჩემგან.

ხირხილა. შენ ოღონდ მოინდომე, ბაღია, და მაგ საქმის გაკეთება ჩემზე შეე.

ბაღია. თავს მოვიკრიბო თუ ეს გოგო მშვება არა სჯობდეს.

ხირხილა. აჰობებს, აჰობებს, აბა, ისეც მშვებასავეთ მორთეთ?

ბაღია. (ვიბიდან იღებს მშვევეულს). ეგრეთა, ეგრეთ. ხირხილა, ეს ფარჩის კაბა სულ თან დამაქვს, იქნებ, ვინმე მომეწონის-მეთქი!

ხირხილა. მერე ამაზე კარგ გოგოს სადა ნახავ?

(იციის).

ბაღია. ეს ქოხში და მარჩნის ასხმულა დიდი ხანია გამაადებული მაქვს, ოღონდ ისეთ გოგოს ვეძებდი, თვალში მომსვლიოდა!

ხირხილა. ნეტა, ეს გოგო ვის არ მოუვა თვალში? ბაღია. თუნდ ამაზე მოსაწონო მარჩენონ, მაინც ეს მორჩენილი!

ხირხილა. (მშვევეულს ხსნის). რა ლამაზი კაბაა, დახატავს, დახატავს!

ბაღია. (იციის). ასე უფხარი, ვეზირს უღიხარ-თქო!

ხირხილა. როგორ გაიხარებს ამ საჩუქრების მნახავი, უარს როგორ გეტყვი?

ბაღია. უპ, როგორ მოუხდებს ეს სიფრთხანა ქოხში!

ხირხილა. გოგოც ისეთია, ქარი წაიღებს!

ბაღია. მარჩნის ასხმულა სამიჯრად შემოგვყვავა წელზე.

ხირხილა. მაინც მშვენიარის ენა გადაამტებს.

ბაღია. ჭინჭარზე რომ გადაიბრინა, მაშინ მოკვარი თვალი.

ხირხილა. ჭინჭარივით რომ დაგუსხვავს, მაშინ გაიგებ, ვინც არის.

ბაღია. ერთი მაგის გვერდში დამსვა!

ხირხილა. ევეც მალე იქნება!

ბაღია. ერთი მაკოცინა!

ხირხილა. მშვენიარსაც ეგ უნდა!

ბაღია. სიხარულით, ხირხილა, ნამდვილად, ამ სასიმიდეს გადავატყდები!

ხირხილა. კისერიც რომ მოიტეხო, ღირს, კარგი გოგოა!

ბაღია. აბა, შენ იცი, ხირხილა, ეს საქმე აღარ დამიგვიანო, დღემდე წადი.

ხირხილა. გავფრინდები!

ბაღია. განა არ ვიცი, შენ კიილი გულის აბაგი, შეც არ დავარჩები ვალში, შეც გამოვადგები!

ხირხილა. ოღონდ შენ გაგახარო და.

ბაღია. ეს რა ბედზე შეგბედი, ხირხილა!

ხირხილა. შენ ვი არა, მშვენიარსა ჰქონია ბედი!

ბაღია. კაცი ხარ, ხირხილა და ვე არის! ბაღია მიდის, მეორე მხრიდან შემოდის ეჭო.

ეჭო. ცხვირი რას ჩამოკეშვია, ხირხილა?

ხირხილა. მეხბორის გოგო მომწონს.

ეჭო. მ. მოკვწონს და მოკვანც?

ხირხილა. როგორ მოკვანცო, რაკა უარს მუბუნებია?

ეჭო. ვითომ რაო?

ხირხილა. გოგოს ხოზეზე ვათხულებთო!

ეჭო. რაო, მეღორე შენ დავამოიხენს? ვეზირი თუ არა

გქვია, ვეზირისთვის ხომ ტრიალებ?

ხირხილა. ვეზირი კი არა და, უფლისწულსაც ვერ უსენებ,

პირობა მეღორესთან გვაქვს, ქალი მეღორეს უნდა მივცეთო!

ეჭო. მე მთავად, ერთი მე მიიხრან უარი!

ხირხილა. თუკი მაგ სიცივს მიჰმამ...

(ხელში ატრიალებს საჩუქარს).

ეჭო. ე.კ. რა გეპირავს ხელში?

ხირხილა. ფარჩის კაბა და მარჩნის ასხმულა მიწოდდა მიზეტა, მარამ ვიცი, თავსა მომახლთან და ფეხები უქანა მარჩება.

ეჭო. (რადიკს ფიქრობს). მეხბორის გოგოს რა ჰქვია?

ხირხილა. რა უნდა ერქვას, მშვენიარი ჰქვია.

ეჭო. მე მიზეუავენები.

ხირხილა. მაგას რა სჯობია!

ეჭო. ვეძებუ, უფლისწულსა გამოგვაგზავნა, ცოლად უნდინარ-მეთქი!

ხირხილა. (იციის). ეგ კარგი ოინი იქნება!

ეჭო. უფლისწულა აბა, მშვენიარს რას შეირთავს და გოგო შენ დავარჩება.

ხირხილა. მეღორე? მეღორეს რა ვუყო?

ეჭო. რა უნდა ვუყო? არც არაფერი, მეღორე თავისთვის და ჩვენ ჩვენთვის.

(იციის).

ხირხილა. არა, ეჭო, მეღორე მშვენიარს არ დასთმობს.

ეჭო. არ დასთმობს და ნუ დასთმობს (იციის) მეღორე ხომ წინ ვერ გადაუღვება უფლისწულს? უფლისწული, აბა, რა მაგის შეირთავს, გაჯივრებული ხოზე ზურგს შეიკვება მშვენიარს. მშვენიარს მეტი რა გზა ექნება, შენ უნდა გამოკუცხვ.

ხირხილა. უპ, ოღონდ ეგ საქმე მოხდეს, ეჭო...

ეჭო. მოხდება, შენ ეს მოიხარე, სად ვიყოფი მშვენიარი?

ხირხილა. ამ მინდვრის ბოლოს ერთი ნაკაფი მუხა დგას, იმ მუხის გვერდით დაბალი კერჩინხია მიუთვლი.

ეჭო. ის ნაკაფი მუხაც ვიცი და ის კერჩინხიც.

ხირხილა. ამ მუხასა და ამ კერჩინხს უქან ქოხია.

ეჭო. ის ქოხიც ვიცი.

ხირხილა. კარგზე რომ მიხვალ, წინ-წინ დარდალა გამოგეტებება.

ეჭო. ე.კ. გამოშვებობს. დარდალა ვიღაა?

ხირხილა. დარდალაა, რაც არის! დარდალა ნინას ცოლია.

ეჭო. ე.კ. ნანია ვიღა ჩანდაბაა?

ხირხილა. ნანია დარდალის ქმარია.

ეჭო. მშვენიარი იმათი ქალია. (საჩუქრებს ხელს ჰხვევს). ამ საჩუქრებით რომ მივალ, მეღორეც დაავიწყდებათ და იმისა ღორებები!

ეჭო. და ხირხილა გადიან. შემოდინ ნანია, დარდალა და მშვენიარი. ნანია თვალს მოკრავს ხირხილას.

ნანია. რაო, ისეც გაგებრათ ხირხილაში?

დარდალა. გაგებრა რომელია, რაც ამ ზაფხულს დავაკვლო, სულ ახლა დაებრტყა.

ნანია. მაინც რა მიწნაო?

დარდალა. რა მიწნაო და მშვენიარი ღამაზაო!

ნანია. ეი, მერე იმის რა, ეს რომ ღამაზაო?

დარდალა. ასეო და ისეო, ეგ ვარდივით გოგო იმ ტალახი-საგან მოხვლილ მეღორეს უნდა მისცეთო?

ნანია. ნეტავი, იმან არ დაიწუნოს!

დარდალა. და ე.კ. მეღორე რად გინდაო?

ნანია. ნეტა, ჩვენს დიდეს მეღორემ ჩამოქრას ფეხი...

დარდალა. ვითომ უფლისწული არა სჯობია მეღორესაო?

ნანია. ხირხილას ფეხებს შემოვამტყვევებ.

მშვენიარო. სად უფლისწული და სად მეღორეო!

ნანია. ისე ვიპაზ, ხვალედ მეღორეს აქ გავიანქ!

მშვენიარო. მამი, მიხედ ღორები ჩამორტყა.

დარდალა. ჩვენც ისეთი ნალო მოკვითრია, მთელი შემოდგომა მუხა აღარ დავკვირდება.



ნანიძე. კარგი ერთი, და, ეგრე გეთქვა, გული რაზე გამოითქმ?

მჭევინარი. უფლისწული ცალი თვალით მაინც გაჩვენაო. ნანიძე. ეი! დარდალა. ბაღასი რომ სიბერეში შევა, მჭევინარს წავიყვანო.

ნანიძე. ბაღასის დაბერებას აღარ დავუცდი, ხვალე გავატან მელორეს მჭევინარს.

მჭევინარი. (სიცილით). დარბა ცარიელზე უფლისწული! (სიცილებს). დარდალა. მაშ, კილოზე ჩამოვარავო არაფერ სავსე სურებ?

ნანიძე. მაშა, მაშა! მჭევინარი. ხირხილას წინ დავუღოთ ღორის ურები. ნანიძე. ჭამი და პური, ჭამი და პური დავაწყრივით რიგით.

მჭევინარი. ხირხილას გავუმასპინძლებთ ღორის ღინჯით. (სიცილით კედება).

ფარდა

მესამე სურათი

დარდალა, ნანიძე, მჭევინარი, თეთო, ხოხე.

დარდალა. ისე დავაჩაჩხე თაფებით, გესიამოვნება. მჭევინარი. მეც ისე ვაგებ სპილენძის სინი, ვერცხლისა გეგონება.

მჭევინარი. სინს კედელზე ჰკიდებს. ნანიძე. სპილენძი გერჩინებს, ვერცხლი და ოქრო რა ჭეწის საქმეა.

მჭევინარი. ეი, მინახავს კი! დარდალა. ხოხე რა იცის, მე ამბრიდან ფეხილი ამოვიდე. ძალაზე ვადეტი, ჭრ მოვარე დაქველდეს-მეთქი, გადღებულნი და წაალაგებულნი, ასე მთობარ.

ნანიძე. სწორე უქვამს, კარგ საქმეს ვადადება არ უნდა, ზაფხული ისე გაღის, დღევანდელისთანა მზიანი დღე არ გამოვრება. ასეთი კარგ დარბი მოუფლება სუფრას გაშლა.

მჭევინარი. ზაფხული მეორედ მოტრიალდა. დარდალა. ვიდრე მე ფეხილს ვამტკიცებ და პურის ცომს დავაყენებ, მზეც თვლებს დაიწყებს.

ნანიძე. რა ღობის მზის თვლებმა, ჭერ უჩაჩადა არის, ვიდრე მზე გორას მოფრება, კიდევ მოუვლავ და კიდევ გამოაცხობო.

დარდალა. ვახტანგულ გულზე კაცი რას არ მოასრებს. ნანიძე. ეგრეა, ეგრე, რა გგონია, ამისთანა კარგი საქმე ხვალ კი აღარ გვექმება.

დარდალა. პურიც უნდა გამოვაცხო, ნაუჭიც და ადრიაანა-ღაც აფდებო.

ნანიძე. აბა, შინ გული რაღას დავგივადებ, როცა მჭევინართან წასხლადლები ვიქნებით.

მჭევინარი. უმ, როდის მელირსება, მეც ჩემი ჰერი მებუროს.

დარდალა. ღვიონს მე დაგაყვებდებო.

ნანიძე. პური და ღვიონ თუ სუფრაზეა, ჰორწილს სხვა რაღაც უნდა? გოგო, ეგ ქალაქში გადამოიყარე, დავალო, ჰორწილით ფეხი უნდა გავუვა.

მჭევინარი. ქალაქში აძლევს ნანიძეს. ნანიძე. ვაღის.

დარდალა. მეც უნდა მხიარული თავშალი წავიყარა, ხელს მეც ვაგული ჰორწილი.

ისმის კარის ჰრიალი. მჭევინარი. (ვახტანგულ). აგე, ხოხეც მოვიდა! ქოხში შემოიღის თეთო, დარდალა და მჭევინარი გავცებულეები უფრებენ.

თეთო. დარდალა, ერთ კარგ საქმეზე მოვიდე. დარდალა. ვეწირო, აქამდე ჩემი სხლის გზაც არ იცილი, და ახლა ისეთი რა ვაგვირდა, კარზე მომადევი?

თეთო. შენი მჭევინარი უფლისწულს მოსწონს. დარდალა. ჩემი მჭევინარი რა უფლისწულს ფანდია, ეგ უნდა

თბილ წამოგვდა, მეორედ აღარა ბრძანო! თეთო. თუკი მოსწონს?

მჭევინარი. ეი! თეთო. უფლისწულს უარს ხომ არ ეტყვი? დარდალა. ვითომ ტაკომ არ ვეტყვი უარს?

თეთო. ნანია სად არის? მჭევინარი. (სათონისაკენ იუბრება). მამი, ვეწირო, შემოიხედ!

დარდალა. ქალი უფლისწულს როგორ მივცე, როცა მელირსთანა ვგავს პირბა?

თეთო. მე აქედან ბელარაილი ვერ წავალ. მელირსი ნანია.

ნანიძე. რა ამბავია, ვეწირო ჩემს ხალხში რამ მოვიყვანა? თეთო. ნანია, შენი ქალი უფლისწულს მოსწონს.

ნანიძე. მოსწონდეს რა, გოგო მელორესია, აქაოდა, მელორეა, მელორეს პირი გავუტებო და უფლისწული დავინათესავო?

თეთო. უფლისწულმა შემოიხედო, მელორეს აღარა ვეწივარო?

ნანიძე. სჯობია თუ არა სჯობია, გოგო მელორესია! დარდალა. უკან გაბრუნდი, ვეწირო, ამ საქმეს ვერ ჩავშლი!

ნანიძე. ვერ ჩავშლით, ვერა! დარდალა. ბიჭმა ნალოების ორგვით წელი მოიწყვიტა და გოგო სხვას მივცეთ?

თეთო. ნალოს მითრევა რა დიდი ამბავია, უფლისწული მაგაზე დიდ საქმეებს აეთებს.

დარდალა. მერე იმ კია ადამიანმა დიდ საქმეს თავი გაანება და ჩვენთვის მოიკლავ?

ნანიძე. ვერა, ვეწირო, ვერ მოვირგებდით, ქალს სხვას ვერ მივცემ.

თეთო. ამისთანა ქოხში კი არა, სასახლეში აცხოვრებს. ნანიძე. სასახლე რად უნდა ჩემს ქალს?

დარდალა. ბატები ვიღაც გარკეცო? ნანიძე. დამე თვის სადაც მისდებს კაცი, იქვე დაიძინებს, მილი რას იგებს, სასახლეში თუ ქოხში?

თეთო. (მჭევინარს). უფლისწული ფარის კაბაში მოგროვებს, ხოხეს ხელში კი ჩიოის კაბის გახლას ვერ ეღირსებო.

დარდალა. მაგას ჩიოის კაბაც უფლება. თეთო. ამ საქმეს არ დასთმობს უფლისწული.

ნანიძე. არ დასთმობს და ნუ დასთმობს, მე ქალს ვერ მივცემ. თეთო. აქამდე თხოვნით მინდოდა მოგრიგებოდი, რაკი ეგრეა, ხვალ მოვალ და წაუყვან მჭევინარს.

მჭევინარი. ეი, რა უნდა ჩემგან უფლისწულს? (თავს ეხს თვლებს).

ნანიძე. ეს ბრუცინი გოგო რა სასახლეში წასაყვანია? მჭევინარი. კოქლოს.

დარდალა. ამ კოქლმა ხომ ქვეყანა დაფრთხობს სასახლეში?

მჭევინარი. ბლუყუნებს. ნანიძე. ათი რომ უფროა, ერთს ვერ ვაგონებ, ისეთი ყრუა.

თეთო. უფლისწული ამბობს, ის გოგო ბრუცინია თუ კოქლი, ხვალ აქ მომვარავო!

ნანიძე. რას ჩავაცვიდავ? თეთო. (მჭევინარს). აი, თუ არა გქერა, სასახლეში წასახლელად კაბაც კი გამოგვჩვენა.

მჭევინარი. რაო, კაბა გამომიჩვენა? დარდალა. ვაგონებ, ნანია?

ნანიძე. მკლავი არ გაუყარო მკაბაში! თეთო. ხვალ მზალ დამხვდენ, მოვალ და სასახლეში წავიყვან.

თეთო. მიდის. ნანიძე. აბა, დატრიალდი, დარდალა, ცომი მოვიღე და პური გამოაცხებ.

დარდალა. ეგრე ვიჭამ. ნანიძე. ვიდრე ამოაგუნდავებ, მე ფიჩხს ჩამოვიტან ტყუილად.



დარდალა. ამასობაში ხოხუე მოვა.  
დარდალა და ნინია გაიღან.

მწვეინარი, ნეტა, რა კაბა გამომიჯვანა უფლისწულმა?  
(მეხვეულს ხსნის) რა ლამაზია! (კაბას იცვამს, სპილენძის სინთი იუტრება) ხოხუე რომ დამინახოს, ვეღარც კი მიცნობს! (სინთი იუტრება) უფლისწულმა — მობითოს და სასახლეში მოვიდეს!  
(ციკცისებს).

შემოდის ხოხუე.  
ხოხუე. (გაცივივებული უუტრებს მწვეინარს). რა ლამაზი ხარ, მწვეინარი!

მწვეინარი. (სინთი დანახავს ხოხუეს, გაუხარდება). მოგწონ-  
ვარ?

ხოხუე. ნუღარც გაიხილ მაგ კაბას.  
მწვეინარი. ამ კაბას რა გახასხადეინებს?  
(სინთი იუტრება, მკვლავებზე ხელს ისვამს).  
ხოხუე. რა მკვლავები ჭკონია, ნეტა, ვის უმაღავდი, გამოაჩინე,  
ერთი ცხვრითი გაჰმდე.  
მწვეინარი. (გახაზებული). მოგწონს ჩემი მკვლავები, ხო-  
ხუე?

ხოხუე. ეი, ეგ დედებივით მკვლავები ვის არ მოეწონება?  
მწვეინარი. დედეებივითა?  
(იციინება).

ხოხუე. ერთ მოტანაზე სამ კონა ფიხის მანც შემოგარწვდება.  
მწვეინარი. (უკმაყოფილოა). ფიხის კი არა, სულ ფარჩაში  
უნდა ააღლიოთ.

ხოხუე. ფარჩაში ალილიოვ? ფარჩა რა ჩენი საქმეა? ფარჩა-  
ში ის უნდა მობითოს, ვინც უაზრულადარფილი ზის, ჩვენ კი გა-  
ჯაფუხულიდან მოვიდებული, ზამთრის პირამდე წელს ვერ გავშ-  
ლით.

მწვეინარი. მერე მავისთვის მირთავ?  
ხოხუე. აბა, კაცი საქმისთვის არის გარჩენილი და ჩვენ ხომ ისე  
არ დაისხებივით?

მწვეინარი. (ქოშებს იცვამს). სწორედ ჩემს ფეხზეა.  
ხოხუე. მავასაც მალე გადაყური.  
მწვეინარი. რად გადაყური?

ხოხუე. აბა, არც ეგ გამოგვადგება.  
მწვეინარი. ვითომ რაბოიოა?  
ხოხუე. ნებზე დაციტრდება ფეხი და წვაკაცებ.  
(ციკცისება).

მწვეინარი. (სინთი იუტრება, მოსწონს თავისი თავი). შენ  
აღარ მოვდებ, ხოხუე.

ხოხუე. (სიცილს ძლივს იმაგრებს). მაშ, ვის მისდებ?

მწვეინარი. ვისა და უფლისწულს.  
ხოხუე. (სიცილით ცეცება). ვითომ უფლისწული მე მჭობია?

მწვეინარი. უფლისწული შენსავით გაფხოილ ტყავში კი  
არ არის გამოხვეული?

ხოხუე. ვითომ ამ ტყავს რას უწუნებ?  
მწვეინარი. იმას ხბოს ტყავი აცვია.

ხოხუე. ეცვას რა!  
მწვეინარი. (ელიმება). შენა?

ხოხუე. მე ჩემს ტყავშიაც კაცი მჭვია!

მწვეინარი. (მარჯნის ასხმულს იტყვის ყელზე). ნახე, რო-  
გორ მომიხდა?

ხოხუე. (ელიმება). სწორედ შენი ლოყების ფერია!

მწვეინარი. უფლისწულსაც მოვეწონებო!

ხოხუე. პირს არ დაიწვავს, მაგრამ არც მე ვარ იმაზე ნაულები  
ბიბი.

მწვეინარი. ხოხუე, ის უფლისწულია!

ხოხუე. უფლისწული იყოს, რაკი უფლისწულია. ცოლს კი  
ვერ წამართმევს.

მწვეინარი. (ელიმება). მე რომ უფლისწულს გაეყვები, შენ  
იხვე მდღორე იქნები.

ხოხუე. მე თუ მდღორე ვიქნები, შენ მდღორის ცოლი იქნე-  
ბი.

მწვეინარი. (სინთი იუტრება). სასახლეში ისეთი ემბაჯი-  
არ მოგეწონება!

ხოხუე. არც ჩემთან მოგეწონება, შენ ნელ-ნელა ბარდანები  
გააშაღე...

მწვეინარი. ბარდანები რად გინდა?  
ხოხუე. ზაფხული იუტრება, რკოს აკარეფინებს.

მწვეინარი. (გაოცებული უუტრებს). რკოსა?  
ხოხუე. სამ ბარდანს ხომ მოჰყრი, დლიდან საღამომდე ისე  
გაერთობ, სასახლე დაგვიწვდება.

მწვეინარი. მე სასახლე მირჩენია, რა ფუფუნებაში ვიქ-  
ნები იქა?

ხოხუე. მერე ფიხსაც მოგაგროვებინებ.

მწვეინარი. სად ფიხი და სად სასახლე?  
ხოხუე. მერე წწელსაც მოვჭერი და გოდრის დაწვასაც გას-  
წავლი.

მწვეინარი. ხომ სული ამომივია მუშუბაში?  
ხოხუე. ერის გეკოცებს და აველაფერი დაგავიწყდება.

დარდალა შემოდის  
დარდალა. ისეთი ცომა მოვხვლი, თითო გუნდა ათ გუნდად  
იქცა.

ხოხუე. დარდალა, საქორწილო გუნდები ამოიღე?  
დარდალა. მაშა!

ნინია შემოდის.  
ნინია. ფიხის მოვიტანე და თონესაც ჩავუყიდე, ზოგი ახლა  
მოიღებს ვეჯირი.

ხოხუე. (გაოცებული). აქ რა უნდა ვეჯირს?  
დარდალა. წყალი მოსწურებობა და წყლის დასალედე-  
შემიხებტა.

ნინია. მოიტა, გოგო, ლობიო დაახსო.  
მწვეინარი. ახლავ, მამი!

ხოხუე. აქ რომ არ დავლია, სხვაგან წყალი დავარა?  
ნინია. რა ლობის ვეჯირია, პური მომიშვიდა.

ხოხუე. მრუდედ ხომ არაფერი უთქვამს?  
დარდალა. მრუდედ არა!

ხოხუე. დარდალა, ვეჯირმა თვალი ხომ არ დააღდა მწვეი-  
ნარს?

დარდალა. თვალი კი არა!

მწვეინარი. ხან დავიმაწყე, ხან დავიგრიხე, მაინაი ვარ-  
მეთქი, არაფერი გამვიდა.

ხოხუე. აიკი ვითხობა, დარდალა, ვეჯირებს თვალები აქეთ ებ-  
რეცება-მეთქი!

მწვეინარი. ვეჯირს კი არა, უფლისწულს მოსწონსო.

ხოხუე. უფლისწულმა რა გაიგო, რომ მწვეინარი ლამაზია?  
დარდალა. კოჭლია თუ ბრუციანი, ის გოგო აქ მომგვარე-  
თო!

ხოხუე. იცის, რომ არც კოჭლია და არც ბრუციანი!

მწვეინარი. სასახლე არ ურჩენვია ხოხუეს ქიხსაო?  
ხოხუე. რა ექნა!

მწვეინარი. ხოხუეს უფლისწული არა სჭობიაო?  
ხოხუე. აიკი მრუდედ არაფერი უთქვამსო?

ნინია. მოსწონდეს რა, გოგო შენა!

მწვეინარი. უფლისწული ფარჩის კაბაში მოგართავს, ხოხუეს  
ხელში ჩიოის კაბის გახასს ვერ ეღიარებო.

ხოხუე. უფლისწული რომ ვიყო, მეც მოგართავდი ფარჩის კა-  
ბაში.

მწვეინარი. კიდევაც.

ხოხუე. უფლისწული რომ ვიყო, მანც მწვეინარი მომეწო-  
ნებოდა.

ნინია. განა არ ვციო.  
(ელიმება).

მწვეინარი. ალალი გულით მეუბნები, ხოხუე?

ხოხუე. ახა, ჩემს ქიხში ერთი ოქრო არ გაგორდება და!  
ნინია. მავალ ალიონზე არეკე ღორები.

ხოხუე. მუე წითელ ბიბილის ამოკოფის თუ არა, მუხებთან გა-  
ვჩნდები.

ნინია. შენც ადრე გარეკე მინდორში ბატები.



შვეიცარიი. (იყინის). ამა, ჩემმა ბატებმა რა იციან, პატარაშმა ქალმა ხვალად აღრიანავ უნდა გავლალი მიხდორში ისინი.

ნანია ა.რა გვიჩის რა, ცოტა გაიხირო, მთელი დღე სუფრასთან ჩლიობი მუხლები დავიბობდებო.

შვეიცარიი. ეგრეა, მამი, ეგრეა!  
ხოხე. მზე რომ დაღაიწყებება, ქორწილითი მოლილიბე, სუფრადან ავიღებო, მე ღორებს ჩამორტყავ, შენ — ბატებე.

და რაღაა. შვეიცარიას რომ ვეღარა ნახავ ვეზირი, ნეტა, რას იზამე?

შვეიცარიი. ცხვირს ჩამოშუვებს და გაბრუნდება. შვეიცარიი კისისებს.

ფარდა

ამოთხე სურათი

ხოხეს ქობი

ხირხილა და ბალია.

ხოხე. კედლები ხომ მივლეს მივლეს, ახლა სარკმელს პირს გაუხსნი და შეუს შემოუფუფე. შვეიცარიას მინდა შეუტე ვუტყირო. (კედლიდან ქვას იღებს, ოქრო წამოიპნევე). ჩემს სახლში ოქროს რა უნდა? შვეიცარიამ რომ მე ოქროს ნახოს, გაეცინება, მეღორე ხარ თუ უფლისწულიო? (იყინის). შემოდის ბალია.

ბალია. ძლივს შენი სახლის კარი ღია დამხვდა.  
ხოხე. (იყინის). მამა, მამა, მეც მიხარია ჩემს სახლში ყოფნა.

ბალია. კაცი შენ ვერა გნახავ, ხან მინდრის თავში ხარ, ხან ბოლოში.

ხოხე. ეგრეა, ეგრე ჩემი საქმე არა ექნა!  
ბალია. ხირხილას აქეთ ხომ არ გამოუდგება?  
ხოხე. ხირხილასთვის დღეს თვალა არ მომიკრავს, ხირხილას კებე?

ბალია. ვეძებე კი არა, ისე გვიხებ. აქეთვე ჩამოვიარე, სიკილის ხმა გავიგონე და შენეც გამოგებრუნდი. ვიფიქრე, გავიძებე, ხოხეს რა აციენებს და თან ცივი წულით გულს გავიჭირებდი-მეთქი.

ხოხე. არც ღვინოზე გეტყვი უარს, დღეს ჩემი ქორწილია!  
ბალია. ძალიან გიუჩანდისა!  
(იყინის).

ხოხე. ვიყოჩაღე, ვიყოჩაღე, ქვეყანას ამ გოგოსეც ეღერცება კისერია.

ბალია. კარგი გოგაო?  
ხოხე. რა უჭირს, ორი თვალი აქვს და ორი ყური.  
ბალია. (გულაინად იყინის). ამა, ერთი ის გოგო უნდა ნახო, მე რომ მომეწონოს.

ხოხე. კარგია?  
ბალია. კი არ დაღის, დაქრის.  
ხოხე. დედაკაცი იეგითი უნდა, მკვდარ დედაკაცს სური არ უნდა აქამო.

ბალია. სიხარულისგან ლამის ავკურტრუშდე, ცეცხლია, ცეცხლი!

ხოხე. გვერდში რომ მომივამ, დაინძნებდი, სიუვარულმა ეგრე როგორ აგამსებუქა?  
ბალია. შენც ასე ხარ?

ხოხე. მე რაღა ვარ? გულის მაგივრად ქვა კი არ მიღვს!  
(ღვინოს უსხამს) ამა, ერთი გასინჯე, როგორი ღვინოა?

ბალია. (აშის). მშვენიერია, მეფესობა არ ექნება ამისთანა ღვინო.

ხოხე. მამ, წყალ-წყალა ღვინოს ხომ არ მივიტან სუფრაზე?  
ბალია. (სვამს). კარგი ღვინოა, კარგი (ოქროს დაინახავს) ეს ოქროც შენია?

ხოხე. ჩემია, ჩემი, ეშმაკად სარკმელს პირი გაუფხუნე, შეუძო შემოდუმტებე, ცოლსაც მუის შუქზე დაინახავ-მეთქი, ქვა! გაშოთქმე ვიღე და ეს ოქროს კი წამოიანა!

(ოქროს იღებს და პირგანთვრ სურათს ყრის).

ბალია. აშენებულხარ და ეც არას!

ხოხე. აშენებული არა ვარ? მტერი რაღა აშენება მინდა! კოლტით ერთი ტახტი ჩემი დამიდის, ზამთარი, რაც უნდა გაიჭიბოს, მარტოს ფეხს ვერ ვადმოდავამს. კარზე ისეთი უსუნები მიუარა, გაუქრობლად რომ შენის ბუხარში ცეცხლი, ნახევრსაც ვერ დავაფრადვ. დღეს ცოლი მომავს, ქალი კი არა, დაბრაწული სურია!

ბალია. დაბრაწულ პურზე გემრიელი რა იქნება!

ხოხე. მტერი აშენება მინდა! მკვდარს ვაკიცვლებს ჩემი შვეიცარიი!

ბალია. შვეიცარიო? ჩემს საცოლესაც შვეიცარიი ჰქვია, ერთიც დამისხი!

ხოხე. (უსხამს). ქორწილამდე კი არ გამოვცალით ის დეინო! (იყინის).

ბალია. ამ ოქროს პატრონი, ვინდა, ათ ქორწილს ვადაიხდის!  
ხოხე. ამ ოქროს პატრონი?

(გაოცებული უყურებს).

ბალია. რაკი ასეთი ბედი დავცეცა, ერთიც დამისხი! (ხოხე უსხამს, ბალის ღვინო ეკედება, კარგ გუნებაზე). ერთი ოქროს რომ გამოიტყ, ქორწილის ხალხს ისე გამოიართბ, მგონი, ფეხზე ვეღარა დგებოდნენ.

ხოხე. (თავს აქნევს). ამ ოქროს ხელს არ ვახლებ. (სურას კუთხეში დგამს). მაღლი იმასა აქვს, შენი მონაგარიო ახიამოვნო სტუმარს.

ბალია. ესეც შენი მონაგარია!

ხოხე. რა ჩემი მონაგარია, ხელი არ განმინრეცია, ისე დამეყარა თავზე ოქროები. ბედი არ გინდა, რაღა დღესა, როცა მოუცულელად ვარ? ეს არის, ღორები ავრეკე მუხებთან, აქაოდა, ქორწილს ვიღებ, შშმიღებო ხომ არ დავბოცავ ღორებს?

ბალია. ქორწილს ქორწილად და ღორებსაც მიხედვა უნდა! (ხოხე ღვინოს უსხამს ბალისა და თავისთვისაც ისხამს, ორივენი სვამენ.)

ხოხე. შვეიცარიას დავპირდი, მზე რომ ბიბილოს ამოჰყოფს, შენს წასაუვანდე ვაღმოვალ-მეთქი, მზემ ბიბილო კი არა, ფეხის ყანწებს ვაღმოვალ სურვს.

ბალია. (რაკი ხირხილა ვერ ნახა, წასასვლელად ემზადება). ტახტების დევნაში შვეიცარიი ხომ არ დავაიწყუნებო ხოლმე? (იყინის).

ბალია. რაკი ტახტებთანა ვარ, შვეიცარიი მელანდება, შვეიცარიო — ტახტები მიტრიალებს თვალბეში. თუ აქეთვე მოხვდები, ქორწილში მეყვე!

ბალია. ერთი უნდა გნახო, როგორ გამოიკვირებო შვეიცარიას კვერდით!

ხოხე. თუ მოხვდა, გამეზარებდი!

ხირხილა შემოდის.

ბალია. ხირხილა, რა ჰქენი?

ხირხილა პირზე ხელს აფარებს ბალისა.

ხოხე. (იყინის). ჩემს ქორწილში მოხვდები?

ბალია. ხოხემაც იცის, რომ შვეიცარიას ვიროთავ და ძალიან უხარია.

ხოხე. მე რად შეწყენება, მაგან რომ თავიცი გულის ქია გაზარდო?

ბალია. (ხირხილას). რა თქვა?

ხირხილა. შენი საქმე გაჩარხულია!

ბალია. გაჩარხულია? (ხოხეს ხევევა). ხოხე, ჩემი საქმე გაჩარხულია!

ხირხილა. ხოხე, შენი ტახტები ნაკეთ ტირიფთან წყალში სრიათ, შვად ტოტიკებენ დაბოკლიბივით.

ხოხე თავს იხსნის ბალისს მკლავებშიდან.

ხოხე. რას ამბობ, ხირხილა?

ბალია. რა უფრო მოეწონა, კახა თუ ქოშები?

ხოხე. ნაკეთ ტირიფთან რა უნდათ ჩემს ღორებს?

ბალია. მარცხის მივიცი მოეწონა? (ვახარებული იყინის). შენ მოიხივია კისერზე?



ბირხი და ისეთები არიან, ძლივსა ქსანსებენ!

ბალია. სასახლეში რომ დაშაბთივ?

ბოხე. ბედი არ გინდა, არა ახლა ჩაეყარნენ იმ ოხერ წყაღში?

ბალია. რაჟი ახე გამაზნა, მეც სიკეთი გადავიხი, მაგ სიკეთს, ხომ გაგიგონია, პური დამიყარი და კოყრას დაგვიტრავო! (ციტინს) დღეს, თორმე, ხოხესაც ქორწილი აქვს და ამის საყოლნსაც მწვეინარი ჰქვია!

(ციტინს).

ბოხე. რა მქორწილებდა, ღორებს უნდა მივებდი!

ბალია. მე კი სასახლეში მივბრუნდები და იქ დავუციდი მწვეინარს.

ბოხე. ვიდრე ღორებს ავრეკავ, შუადღე მოვა!

ბირხი და. მამ, ღორებს ხომ არ დახოცავ?

ბოხე. ვერა, ვერ დახოცავ, მწვეინარს კი გული გაღუქანდება.

ბალია. ამ ოქროს რომ დინახავს, ხიხარულიცან დაბროწილდება შენი მწვეინარი.

ბირხი და. ახა, ოქროს სადა ხედავ?

ბოხე. რა შეკამებს, წყალობა რომ ჩამოიყვანათ?

ბალია. ის სურა სავსეა ოქროსა!

(სურას ვასცქერის).

ბირხი და. სავსე სურა რა ამბავია!

ბოხე. ხირხილა, ერთი ეს სიკეთე მიყავი, მწვეინარს აქ დახვდი!

ბალია. თუ აქეთენ ვიქნები, შენთანაც შემოვივლი, უნდა ენახო, შენი მწვეინარი სჭობია თუ ჩემი?

ბოხე. ცოცხლებს თუ ვერ ამოვიყვან წულიდან, დახოცილები რაღად მიიწავ?

ბალია. ხირხილა, შენს სიკეთეს არ დავივიწყებ, თუ კაცი ჰქვია!

ბალია მიდის.

ბოხე. რაჟი დავიგვიანე, დარდალა, მწვეინარი და ნანია აღარ აღვებნებ და ჩემთან გამოვივლი. სურვას მიუსხედით და მეც აქა ვარა!

ბირხი და. მოხვალ, მამ, სად დღიარებები!

ბოხე მიდის, ხირხილა სურას თვალი არ ამორბებს.

ბირხი და. ხოხეს ღორები ისეთ ბალახზე მივრეკე, წულიდან ეგრე მალე ვერ ამოიყვან. (სურასთან მიდის და ხელში იღებს) ხოხე ხომ დავარტყანივ, დარდალასა და ნანიასაც მოვუვლი, მწვეინარი კი ნაჭირი ვაშლივით მომიგორდება ხელში.

(ციტინს).

დარდალან, ნანიასი და მწვეინარის გაჩქარებული ლაპარაკი ისმის, შემოიღიან დარდალა, ნანია და მწვეინარი. ხირხილა კარბი ში ეგებება.

დარდალა. ხირხილა, შენ რად გამოგვებებ? ხოხემ უნდა შევთავაზოთ თავის ქერკვეშ.

ბირხი და. მერე ხოხე სად გახლავს?

(მეშვასა შლის).

დარდალა. როგორ თუ სად გახლავს? ქორწილი დაავიწყდა?

ბირხი და. ქორწილი კი არა!

დარდალა. აქამდე გზა გაცითა ჩვენთან სიარულით, ახლა აღარ ეჩქარება?

ნანია. ჩვენზე უეთესი ვინ იმავა, რომ ჩვენ დავგაშობინა?

ბირხი და. ახა, რაჟი ხოხეს ოქრო გაუჩნდა, თქვენ რაღად უღიხობართ?

დარდალა. ხოხეს სახლში ოქროს ვინ გაუპაჟანებს?

ნანია. ოქროს თავის ტახტებს ეძახის.

ბირხი და. ტახტებს კი არა, ახლა სულ სხვა ოქროს პატრონია. ახა, აქ მოდი, ნანია?

მწვეინარი. მამი, ოღონდ ოქრო მაჩვენე და გინდა, მომკალი!

ხირხილა ნანიას სურას აწოდებს, ნანია სურაში ჩაიხუდავს და უცებ სურას პირზე ხელს აფარებს.

ნანია. დარდალა, მწვეინარი იქით წაიყვანე!

დარდალა. (სურაში იფურცება). ამას რასა ვხედავ, მწვეინარი ამოიღის სურაიდან! (თვალზე ხელს იფარებს). აჟი ჩემს სახლში ერთი ოქრო არ გაგორდებოდა?

ბირხი და. ხომ თქვენი თვალითა ხედავთ, სურით უღვას ოქრო!

მწვეინარი. ოქრო რომ მომცა, მეც ფარის კახსა შევიყვარებო!

ნანია. ვითომ ოქრო რად მიწავა?

ბირხი და. რად მიწავა და, ახლა ღორებში აღარ ვივლი, ახლა სასახლეში ვეჭირად დავდებო!

ნანია. მერე ღორებში მოსიარულე კაცი სასახლეში ვამოდებ?

ბირხი და. ვეჭირის ტანისამოსში მოირთვება და გამოდგება!

დარდალა. ეს ოქრო საით ჩანდაბიდან გაურნდა?

ნანია. ეს ოქრო რომ არ გამომტყვარულიყო, ახლა შუა ქორწილში ვიქნებოდი!

მწვეინარი. მე რომ ვეჭირად დავდებო, მერე მწვეინარის ვის გაუკვებს?

ნანია. ეს ვეჭირობა საიდან მოიგონა?

დარდალა. ან მეღორე რა ვეჭირა იქნება?

ნანია. უყვალ მეღორე რომ ვეჭირად დავდგეს, ღორებს ვიღამ მოუღონა?

ბირხი და. ვეჭირობა უფრო მომწონს!

ნანია. ეგ არის, მარტო მომწონება!

ბირხი და. ახლა მე ოქროს პატრონი ვარ, ახლა სულ სხვა კაცია ხოხელი!

ნანია. ხოხე რაც არის, ისევ ის იქნება, გინდა კისრადე ოქროში ჩასვა.

დარდალა. ის რომ ვეჭირად დავდგეს, მერე ეს ამოდენა ნაწუქ-პური ვის უნდა შევაკაშო?

ბირხი და. ეგ გადარდებს? მაგ ნაწუქ-პურსაც პატრონი გამოუჩნდება და მწვეინარსაც!

ნანია. ხოხეზეა დანიშნული, ხოხემ უნდა წაიყვანოს!

მწვეინარი. ეგრეც, ვანა, მამი!

ბირხი და. რა კენა, ხოხე როგორ წაიყვანს, სასახლეშია გამოქობული!

ნანია. გამოქობული იყოს, ახლავს სასახლეში წავალ, თოცს წავაბამ და წაშობავან!

ბირხი და. აღარ გამოკვება, ტყავსაც ვავიხი და ქალამებსაც დავადვირებ!

ნანია. ტყავს ვავიხის თუ ქალამანს, ისევ ის ხოხე იქნება!

დარდალა. ვეჭირი გვეხვეწებოდა, მწვეინარი უფლისწულს მოსწონსო, ახლოს არ წაიყვარებ, უფლისწული არა სჭობია ხოხეს?

ნანია. დროცა, დედაცოცო, რა დროს ეგ არის!

მწვეინარი. ბრუციანია თუ კოჭლი, აქ მომგვარებო!

დარდალა. ჩვენც ავდგეთ და უფლისწულთან წაივდიოთ სასახლეში!

ნანია. უფლისწული რა მალამოს დავგადებ? ვითომ ჩვენს დარდს გელში შეუშვებს? უნდა წაივდიო და ხოხე წაშობავანოთ! არაბოლა, შენ უნდა დავეცხმარო, სასახლეში შინაური კაცი ხარ!

ბირხი და. გინდა, პირდაპირ უფლისწულთან მივიყვანო?

ნანია. უფლისწულთან რა დავაგჩენია?

დარდალა. ჩვენი ნაწუქ-პურის სუნეი საიდან სად დატრობოდა, ქვეყანა ვავიხებს ჩვენს ამბავს!

ნანია. ნეტა, რას არაკუნებ, დედაცოცო, ქვეყანას შენთოხის საცალი!

დარდალა. რომ დავგინახავენ, ხომ იტყვიან, სასახლეში მირბოდნენ!

ნანია. გაქირებულე კაცის მტეი ვინ წავა სასახლეში?

ბირხი და. თქვენ დაწინაურდით და მეც უკან მოგვეპოთ!

დარდალა. წაივდიო, როცა მტეი გზა აღარა გვაქვს.

ნანია. ამასაც მოვესწარი, სასახლეში ჩემი ფეხით, მივდივარ!

დარდალა. ნანია და მწვეინარი მიდიან.



ხორხილა ახლა კი ჩემი მწვეინარი, ჩემია! (პერში ხტის, იცინის). ვაგრებულთ ხოზე დარდალაქენ აღარ მიიხედვენ და მწვეინარი მე დამარჩება!

ხოზე დაღლილი შუმიდის.

ხო ხე. ისე მუხებთან აერეც, სადამომდე ფეხს არ მოიკვლი-ანი იმ ჩრდილი შენცა და მეც კარგად ვავრილდებოდით, მაგრამ აქით შეჩქარებოდა.

ხო რხილა. ასე რა გეტქარებოდა, ხოზე, გული რად ამოიგდე-ბინე?

ხო ხე. როგორ თუ რა შეჩქარებოდა? დღეს მწვეინარი მომ-ყავს, ახლა რაკი ღორხე დავაზინავ, დამწვიდებელი დავქედბი ქორწილიში.

ხო რხილა. ვის ქორწილი დავქედბი?

ხო ხე. ვის ქორწილი და ჩემს ქორწილიში.

ხო რხილა. უპატაროდ დავქედბი?

ხო ხე. უპატაროდ რად დავქედბი, პატარაძილე, სადაც არის, აქ განდებია!

ხო რხილა. ქორწილი ჩავფუძუე!

ხო ხე. როგორ თუ ჩამფუძუე?

ხო რხილა. გული ვამაგვრე, ხოზე.

ხო ხე. გული ვამაგვრე? (ელმება). ზუმრობა კარგა, მაგრამ ზუმრობაც თავისი ადგილი აქვს.

ხო რხილა. ზუმრობა კი არა, მწვეინარი, ნანია და დარდალა სასახლეში არიან.

ხო ხე. სასახლეში რა დარჩენიათ?

ხო რხილა. როგორ თუ რა დარჩენიათ? ვეზირის სიტყვას ვერ გადავალთ, უფლისწულს უნარს ვერ ვეცვებით!

ხო ხე. აი უფლისწულს უარი ვუთხარი, მწვეინარი შენიათ?

ხო რხილა. შეატრიალეს კები.

ხო ხე. ეგ როგორ იქნება? მწვეინარი, მწვეინარი რაღას ამ-ბობდა?

ხო რხილა. მწვეინარი სიხარულით ფეხზე აღარ იდგა, ქ მე-ღორე აღარ მინდა, უფლისწულს უნდა გავყვები!

ხო ხე. ეგებ, უფლისწულს მე შეძახის?

ხო რხილა. მეღორე თვალით არ დამანახათ, მეღორეზე არ ვა-ხოვლებო!

ხო ხე. ნანია, ნანია რა გუნებაზე იყო?

ხო რხილა. ნანია სიცილით კვდებოდა, ერთი უუერეთ, მწვეინარი რა ქუთუხე დავდავ?

ხო ხე. დარდალმა ვერ დაუტია?

ხო რხილა. დაუტია კი არა, პირში წყალი ჩაიგუბა.

ხო ხე. მერე ვერ გავმოდვარა პირიდან წყალი და ხმა ვერ ამოიღო? ეგებ, დარდალა დარდალა არ იყო?

ხო რხილა. რა ვიცე, დარდალსავით კი ბრცავდა ტუჩებს!

ხო ხე. მაშ, დარდალა უყოფილა. ნანია, ეგებ, ნანია არ იყო?

ხო რხილა. აბა, რა ვიცა, ნანიას მხა არა მყავს, რომ ისა უყოფი-ლოდა და ნანიას კი მავდა.

ხო ხე. მაშ, ნანია უყოფილა, მწვეინარი კი იყო?

ხო რხილა. პატის ბუმბული ქონდა თმში.

ხო ხე. მწვეინარი უყოფილა ნეტა, მუხებთან დარჩენილიყავი და ეს არ ვამოყვანა ახლა რა გზს დავადგე! ღორხებთან ავიდე, ლო-რები რას მივდილან? მეზობლებს დავუძახო, უპატაროდ რა ქო-რწილი იქნება? სხვა გზა არ არის, ისე სასახლეში უნდა წავიდე და მწვეინარი ვიპოვო!

ხო რხილა. სასახლე შენი ქობი კი ნუ გგონია, მწვეინარს გე-რე მალე ვერ იპოვი.

ხო რხილა სურას ხელს ავლებს, ვითომ წყლის დალევა უნდა.

ხო ხე. (ახლა ავინდება ოქრო). ხორხილა, ეგ ოქრო შენი იყოს, ოღონდ მწვეინარი მაპოვინე!

ხო ხე სურადან წამოყრის ოქროს, ხორხილა ვიბეებს იცხებს.

ხო რხილა. იმოდენა სასახლეში გამპირდება მწვეინარის პო-ვნა.

ხო ხე. აა, სულ წაიღე, ოღონდ მწვეინარი ცალი თვალით და-მანახე.

ხო ხე სურადან სულ წამოყრის ოქროს და იმასაც ხორხილას აძლევს.

ხო რხილა. (ელმება). ირი თვალთ დავანახებ.

ხო ხე. აბა, შენ იცი, მწვეინარს თუ მაპოვინებ, ზამთარში, როდესაც თო მავრად გამოვადლო ტახს ხორციო.

ფარდა

**მეხუთე სურათი**

გორიას სამკერავლო სასახლეში  
გორია და ბალია

ბალია. კი ამბავია, მეფის ქალი ვეზირიანად მოვიპატიეთ, სახელმწიფო კაცი კი არა გვეყავს.

გორია. არა გვეყავს და ნუ გვეყავს, აქამდე ხომ გავდიოდით იოლად, ახლაც იოლად გავალთ, რა მოხდა ქვეყანა არ დაიქცევა!

ბალია. აქამდე სახელმწიფო საქმეებს არა ვწევდით!

გორია. ახლაც ნუ გადაწყვეტთ, ძალს ვინ გვაძანს, გინ-და თუ არა, გადაწყვეტით?

ბალია. არადა, ის სახელმწიფო რა სახელმწიფოა, სადაც სა-ხელმწიფო საქმეები არა ეტეძება, პა?

გორია (აღშტის აცერებს სახელმწიფო კაცის ტანსაცმელს). მე თუ მკითხავ, როცა სახელმწიფო კაცი გვეყოლება, ჩვენც მაშინ გადაწყვეტით სახელმწიფო საქმეები, მორჩა და გათავდა!

შემოდის ციფო

ციფო. უპ, ფერდები დამაწყდა სიცილით!

გორია. რა მოხდა?

ციფო. ერთი სოფელი გოგო მოადგა სასახლეს, გინდა თუ არა, შემოიშვიეთ, სასახლეში ვარ დაპატებებო!

ბალია. დაპატებებოდა და შემოუშვიეთ!

ციფო. რას ამბობს, ბალია, იმს სასახლეში რა უნდა ისე აკვს ლეუბი დარჩნული, გეგონება, აქეთ-იქედან ვაშლები მოუხამო!

გორია. არა, ეგ როგორ იფიქრე, ბალია, როდის იყო სოფელი გოგოებს სასახლეში ვეპატებებო?

ციფო. იცი, მერე მოელი ოჯახით ავირია!

(იცინის).

გორია. როგორ თუ მოელი ოჯახით?

ციფო. როგორ და, მებდა გოგოს თავის მამა, მებობრე ნანია და ნანიას თავის ცოლი დარდალად თან წამოუყვანია.

ბალია. რა მოხდა, სასახლის ნახვ უკვლავს უნდა!

ციფო. ისეთ დღეში არიან, ხან აქით კარს მიაღებვიან, ხან იქით.

(იცინის).

გორია. ნეტა, სასახლე საბატე ხომ არა მგონიათ?

ციფო. ფეხს არ შემოადგმევინეთ!

გორია. ახლ რად, ციფო?

ციფო. ახლს არ მივსულვარ, შორიდანაც ეტყობათ, რაც არიან: გოგო ნამდვილი მებატეა, კაცი — მებობრეა, დედაკაცი კი, ალბათ, შვინდის საკრდედ დაეხებტება ტუქში. ეგ არის და ეც!

ბალია. შენ რა გგონია, შვინდი ვერმეორა საქმელია!

ციფო. გოგო ისეა მოსპარსული, თოქოს, მართლა დედატი-ვეთ სასახლეში (იცინის). მერე საქმე არა გვექონდა!

გორია. მოპარნაწულია? არა მარტო!

ციფო. მწიფე ყოლოსფერი კაბა აცვი!

გორია. სხვა არ ეკადრება!

(იცინის).

ბალია. (უხარია). მწვეინარია, მწვეინარია, მწვეინარი მოვ-და სასახლეში ხორხილამ ხომ უთხრა, ვეზირი სასახლეში გეპატიუ-ბაო? ახე, ახე, ნამდვილად!

გორია. ნეტა, შენ რა გიხარია, ბალია?

ციფო. მე არ ვიცი, ფარის კაბა აცვი თუ ვერცხლის ქოშე-ბი, სასახლეში მივინც არ შემოყვებები! შორჩა და გათავდა!

გორია. რაღა დღეს მოვიდნენ, როცა მწეხას ველით?

ციფო. მოყვებოდა იმათ სასახლეში არ გავაჭკანებ!

ბალია. კაცებს რომ თქვას, სასახლის კარი დიაა ყველასთვის, რაღა იმათ ვუცეტათ?





გორია, სხვა დროს კიდევ მო, დღეს კი იმის დრო არ არის, მზებზე ვიკითხებ ავსოსთი სახალსო!

ეთეო. ერთი ვაჩვენა, რა სახელიალები არიან, სამივე ისე უნდა იყოს სხვ. ვაგონება, წასლეს წინ კვარცხის გული ვადასტოვ-სო. იმ ვაგონს ხომ სურათია აქვს სახე ავუტეხული. ნამდივლია!

ბალია. სურათით კი არა, ნაუჭევით!

ეთეო. ერთი სიტყვით, სურათით თუ ნაუჭევით, დღეს სასა-ხლეში მაგათვის ადგილი არ არის!

გორია. ნამდივლია ეგრად!

ბალია. რა იქნება, შემოსუვათ, მუხებს ხომ არ მოვუსვამთ გვერდში? ისე რომ ვთქვათ, მორთულია, ფარისი კაბა ამშვენებს და ვერცხლის ქოშები!

ეთეო. ფარისი კაბა ამშვენებს და ვერცხლის ქოშები, სხვა არაფერი უნდა სასახლეში?

ბალია. რა მოხდება?

ეთეო. გოგოს მაშინვე შეატყობ, ბატებს დასდევს. არა, არა, მე იმით აქ არ შემოვუშვებ!

გორია. (დღეს ავერებს). ეხეც ასე, ვინც ამ სამოსში მო-ირთვება, კაციც ის იქნება და ეგ არის!

შემოდის ხირხილა.  
გორია. (ხირხილას უყურებს). მართლა თუ გინდათ, ხირხილას ტანზე ავიღე ზომები და ხირხილა უნდა მოვრთოთ ამ ტანისამოს-ში.

ეთეო. ჭკუიდან შემოვლი!

ეთეო. ბალია და გორია იცინიან.

გორია. მაგის ზომაზე!

ეთეო. კარგი ერთი, ხირხილა სადაური სახელმწიფო კაცი იქნება?

გორია. (ელიძეზე). ამ დილითაც ვაკისინჯე.

ბალია. მოდი, მართლა, ხირხილა გამოკრანჯოთ, ვნახოთ, როგორ მოუხდება?

ეთეო. გორია და ბალია იცინიან.

ეთეო. ხირხილა და სახელმწიფო საქმეები?

ბალია. ვნახოთ, რა იქნება?

ეთეო. ხირხილა რა სახელმწიფო კაცი იქნება?

ბალია. ჩვენთვის რომ ვთქვათ, ჭკვეია არ დაიჭკვევ?

ეთეო. როცა ამ ტანისამოსში ვკრანჯავთ, ხომ უნდა ვიყო-დეთ, ვისა ვკრანჯავთ?

ბალია. მოვრთოთ, რა მოხდება, იმას მაინც ვნახავთ, რა შე-ეკრა გორიამ, მუხება რას გაიგებს, ხირხილა მართლა სახელმწიფო კაცია თუ მართკ სახელმწიფო კაცის ტანისამოსშია მორთო-ული?

გორია. ბოლოს და ბოლოს, ერთხელ მოვრთავთ, არც სტუ-რებთან შევრცხებვით და ხირხილაც გაიხარებს,

ეთეო. ხირხილას დარდი გაქვს? მერე ხირხილას უღდეს გოგ-არში სახელმწიფო კაცის ჭკუა?

გორია. ერთი მიზნარი, ხირხილას რად უნდა ჭკუა? მე კი გო-რჩეთ, ხირხილა მოვრთოთ და რა ვიცი.

ეთეო. იცოცხებ, ჩვენ ვეშვედებმა, ამ ერთ დღეს მაინც, მაგრამ ეგებ, ხორანამ ლაპარაკი ჩამოვუდღოს ხირხილას, ის პირს დააღებს და მეტი არაფერი, ხორანა მაშინვე მიხვდება, რა სახელ-მწიფო კაციც გახლავს ხირხილა. მუხება ხომ მოკვდა სიცილით, ეს რა სასახლეა, ეს რა სახელმწიფო კაციათ?

(იცინის).

ეთეო ფიტრბოს მორთულმა ხირხილამ სასახლეს მოაშოროს მშვენიარო, დარდალა და ნაწია.

ბალია. ასე მოკრანჯულზე ვინ რას იტყვის?

ეთეო. ხირხილას რომ მოეწონოს ეს ტანისამოსი და აღარ გაი-ხადოს?

ბალია. რა აბზობ, ერთ დღეში მოიმწვანდებს! (იცინის) ნამდივლია!

ეთეო. რა იცი, ეგებ, ისე მოეწონოს, აღარც გაიხადოს და აღარც!

ბალია. ვერ გაუძლებს!

ეთეო. კაცია და გუნება! მე ვარ და აღარ გაიხადი!

ბალია. მოეწონება!

ეთეო. ხირხილა სახელმწიფო კაცი არ არის და ამიტომ სახე-ღმწიფო კაცის ტანისამოსში არ უნდა მოვრთოთ!

ბალია. დღეს მოვრთავთ, რა მოხდება, ხვალ ისე ვავხდები!

გორია. დღეს ისეთი დღეა, დღესა ვკვირდება სტუმრებთან გამოსაჩენად!

ეთეო. ხირხილა რა სტუმრებთან გამოსაჩენია?

გორია. ჩვენ ვიცინებთ, ისინი რას ვაგებენ?

ბალია. (შემაღ ხირხილას). ამ ტანისამოსში მოვრთავენ თუ არა, მუხეინარი სასახლეში შემოიყვანენ!

ხირხილა. მაშ, რას ვიქნა!

ეთეო. (ჩუმად ხირხილას). ასე მორთულს რომ გნახვენ, მე-ღორებს აღარ გაიკრებენ!

ხირხილა. აბა, რა!

ეთეო. ერთი გნახონ, რა გამორანჯული ხარ!

ხირხილა. მეც ეგ მინდა!

ეთეო. მეღორეც დააფრუდებათ და იმის ღორებიც!

ხირხილა. ეგრად, ეგრად, სად მე და სად მეღორე!

გორია. ხირხილა, აბა, ერთი, მკლავი გაუყარე!

ხირხილა. (შეპრთალო). ჩაო, მკლავი გაუყარო? (გორი-ასკენ მიდის).

ეთეო. თავი განებთ ხირხილას, ეს სახუმარო საქმე არ არის.

გორია. (ელიძეზე). არ გინდათ, ნახოთ, რა შევკრე?

ბალია. მართლა და ვნახოთ, ერთი, რა შეყარე?

ეთეო. სივარი არ იქნება, ხირხილა! უცებ სახელმწიფო საქმე-ებზე წამოიწიოს ლაპარაკი?

ბალია. ხირხილა და სახელმწიფო საქმეებზე ლაპარაკი?

ხირხილა სარკის წინ სახეს მანჯვს.

ეთეო. უცებ რომ მოგერიანოს და სახელმწიფო საქმეებში ჩა-ეიროს?

ბალია. მოგერიანოს კი არა, საქმესთან ვინ მიუშვებს ხირ-ხილას?

ეთეო. ეგრე ვაგონა, ხელებს შეუყარე თუ პირს ამოუყარე?

ბალია. ხირხილა და საქმე!

ეთეო. ბოლოს და ბოლოს, სახელმწიფო კაცის ტანისამოსში თუ მოვრთავთ, რა დაუღოს, სახელმწიფო საქმეებშიც ჩაივება?

ხირხილა ისე სახეს მანჯვს.

ხირხილა. რატომაც არ ჩავერევი?

ველე გაოქმებული უყურებს, თეოს გარდა.

ველე იცინის.

ბალია. ჩაივება არა!

ხირხილას გამოქმეველება ამტკიცებს, რომ ჩაივება.

გორია. რასაც ვეტყობ, იმას ვაკეთებ!

ბალია. მაშ, რას იზამ?

გორია. ვერ მართკ ეს ახალი ტანისამოსი დაარტიანებს, სა-ხელმწიფო საქმეებში ჩარევის თავი ექნება?

ბალია. უფლისწულსაც გაუხარდება.

გორია. ეს რა კარგი საქმე მუყავით, სტუმრებთან გამაძათოს-ნეთო!

თეოს თითქმის თიანხმუნენ.

ხირხილა. გორია, აბა, თუ მართკ, მომართე!

გორია. ახლავე ამ ღილსაც დავაკრებ და მზად იქნება!

ხირხილა. ჩქარა, გორია, ჩქარა, სულ წამივლი!

გორია. ახლავე, ხირხილა, ახლავე, გერქარება, მალე გახდ-ელი კაცი?

ხირხილა. რა ვქნა, მეც მომწონდა პატარა კაცობა!

გორია. მართლა და მართლა, სულ ხომ ხირხილა არ იქნე-ბი!

ხირხილა ტანისამოსს ათვლიერებს.

გორია. მოგწონს?

ხირხილა. მომწონს, მაგრამ ერთი ისეთი რამ გაუეთეთ, ქვე-უნა მე მიუყრებდეს!

გორია. (ელიძეზე). აი ეგ კი არ მომგონებია, ეგ კარგი მიზა-რი, ხირხილა! (უნდა ჩასაცემოს კალმის აგრძელებს, ფრინველს კუღივით გამოძის). ასე რომ იყოს, მოგწონს?

ხირხილა. კარგია, კარგია (ყელს შლის, ვახარებული იცინის). ჩქარა, მომართე, გორია, ჩქარა!

გორია. მართლა რომ დავავალონ რამე, რას იზამ?

ხირხილა. რა უნდა ვქნა, ვაჯავთებ!

გორია. მერე მორტივი სახელმწიფო საქმეს  
 ბირხილა. ნეთი ავქე!  
 ბალია და ეთი მილან გორიასკენ.  
 ბალია. რა ქენი, გორია, აქადად ვერ გაათავი?  
 გორია. შხად არის, ვისაც მოვრათავი, იმს უხაროდეს!  
 ბალია აბა, ბირხილა, მკლავი გაუთარე!  
 ბირხილა. (ხელს ჰყოფს სახელს, უცხე უჯან სწევს).  
 მუშინია, არ მინდა!  
 ბალია. იცი, როგორ მოგებდება  
 გორია. სულ სხვა იქნები, ამ ტანისამოსში გამოწყობი-

ლი!  
 ბირხილა. მუშინია!  
 ეთო. მეც ასე მუშინოდა, გუშინ ვერხის ტანისამოსში რომ მხოავდენ, დღეს კი ისე ვარ, თითქოს, რაც დავიბადე, სულ ამა-  
 ში ვარ გამოწყობილი!

ბირხილა ხელს გასწევს სახელს და გასარულად, უცხე შიშით  
 ფართხალს იწყებს.

ბალია. მკლავი გაუთარე!  
 ბირხილა. (ფეხებს იქნევს). მიშველეთ, მიშველეთ, სახელ-  
 წიფო კაცად მზღია!

ეთო. გამაგრდი, ბირხილა!  
 (ბირხილას აცმევენ)

ბალია. კაცი არა ხარ, ეგრე რამ შეგაშინა?  
 ეთო. (ხმადაბლა). შვეინარი დაგაიწყა?  
 ბალია. (ხმადაბლა). შენ თუ არ მოირათავი, ვინ შემოიყვანს  
 სასახლესში შვეინარს?

ეთო. შუგხს შენ უნდა შეგებო!  
 ბალია. ჩემი საქმე ჩაიშლება!

ბირხილას ხელ-ფეხს უყურებს და ისე აცმევენ, მაგრამ ჩააცმევენ  
 თუ არა, გაიშეშება.

ბირხილა. (ეთოს) დიღები შვეინარი!  
 ეთო. სასწრაფოდ მივარდება ბირხილას და დიღებს უტრავს.

ეთო. ეგ ტანისამოსი როგორ მოგიხდა, ბირხილა!  
 ბირხილა. (იციინს) მომიხდა?

ეთო. მერე როგორ!  
 ბირხილა. რატომაც არ მომიხდებოდა!

ეთო. ახლა სულ სხვა ხარ, ბირხილა, სულ სხვა!  
 ბირხილა. (ეთოს) ჭიბე ჩამობრუნე!

ეთო. სასწრაფოდ ჩაუბრუნებს ჭიბეს.  
 ბირხილა. ეთო. ვინ ვიყავი, რომ ეს ის ბირხილაა?  
 ბირხილა. მე ის ბირხილა აღარ ვარ?  
 (იციინს).

ეთო. ისე ის ბირხილა რად იქნები!  
 ბირხილა. (ეუბრის). მარცხნა ჭიბიდან ცხვირსახოცი ამო-  
 მიღე და მარცხნა ჭიბეში ჩამიდე!

ბალია ცხვირსახოსი ერთი ჭიბიდან მეორე ჭიბეში უღვდეს.  
 ეთო. სულ სხვა ხარ, ბირხილა, სულ სხვა ხარ!  
 ბირხილა. მეც ვიცი, რომ სულ სხვა ვარ! (ეთოს). საყულო  
 ამიწე!

ეთო. ეთო. საყულოს აუწეოს, ბალია უწეოს საყულოს.  
 ეთო. ახლა დროა, საქმესაც მოხდეთო!

ბირხილა. (გაოცებული). რა საქმეს?  
 ეთო. (ელს უსწორებს). შენ გაციდეთ, ბირხილა!

ბირხილა. (უფრო გაოცებული). მე მიცდიეთ?  
 ეთო. საიდან დავიწყეთ?  
 ბირხილა. (უღარდვლად). საიდანაც გინდათ, იქიდან დაიწყეთ,  
 ჩემთვის სულ ერთია!

ეთო. მშვენიერია მინც?  
 ბირხილა. (ეთოს ავლებს თათას) ეს გაიტანეთ, ის შემოი-  
 ტანეთ; ეს გაიტანეთ, ის შემოიტანეთ! ეს გაიტანეთ, ის შემოიტა-  
 ნეთ! ეს გაიტანეთ, ის შემოიტანეთ!

სამეცრადოდან ერთი და იგივე ნივთები გააქვთ და შემო-  
 აქვთ.

ეთო. ხედავთ, როგორ ჩაერია საქმეში?  
 ბალია. მერე ცუდად ჩაერია?

ეთო. რაც მართალია, მართალია, დიდებულად ჩაერია დი-  
 დებულად!

ბალია. სულ არ ველოდი, თუ ასეთ უნარს გამოიტენდა ბირ-  
 ხილა!

ეთო. ვითომ რატომ არ ელოდი?  
 ბალია. იმიტომ, რომ უკვლას არა აქვს სახელმწიფოს სწორი  
 მართვის უნარი.

ბირხილა ფეხბრძვას, როგორ შემოიყვანოს მუშეინარი.  
 ბირხილა. ზოგი ახლა გაიხაროს მელორემ მუშეინარის ლო-  
 უბების ცქერით!

ეთო. ჩუ! ხელი არ შეუშალოთ, ბირხილა ფეხბრძვას!  
 გორია. ფეხბრძვას?

ბირხილა ხელს იქნევს, გეგმას აწყობს, როგორ შემოიყვანოს  
 მუშეინარი.

ეთო (ბირხილას მოწონებით მიმართავს). საქმეებია გადასაწყ-  
 უვეთი!

ბირხილა. (უცხე ეტყევა იციინებიდან). გადასაწყვეტია და  
 გადაწყვეტილი!

ეთოს საქმეზე მოაქვს, ბირხილა კედს ისწორებს და დღის  
 ამბით ჭდება სკამზე. არ იტურება ქაღალდებში, ისე ფურცლავს.  
 ეთო ამყოფილი უქნევს თავს.

ბირხილა. (ქაღალდებს ფურცლავს). ეს გვინდა, ეს არ გვი-  
 ნდა! ეს გვინდა, ეს არ გვინდა! (ჩქარა ფურცლავს ქაღალდებს).

ეს გვინდა, ეს არ გვინდა! ეს გვინდა, ეს არ გვინდა! (უფრო ჩქარა  
 ფურცლავს ქაღალდებს). გვინდა, გვინდა, გვინდა! არ გვინდა, არ  
 გვინდა, არ გვინდა!

ბალია. სწორია!  
 ეთო. რა თქმა უნდა, სწორია!

ბალია. უკვე გაურკვევა საქმეში!  
 ბირხილა ქაღალდებს შუაზე ჰყოფს.

ბირხილა. ეს გვინდა! (საქმეების ერთ დასტას ერთ მხარეზე  
 დებს.) ეს არ გვინდა! (საქმეების მეორე დასტას მეორე მხარეზე  
 დებს).

ეთო. ბირხილამ ახლა თითონ იცის თავისი საქმისა, ეს  
 მუშეინარი და ეს ბირხილა!

(იციინს).  
 ბალია. მუშეინარს შემოიყვანს სასახლესში თუ არა, ჩემი საქ-  
 მე გაიჩარებება!

(იციინს).  
 ეთო. ჩუმად, ჩუმად!  
 ფეხბრძვით დადის.

ბირხილა. აბა, მიიხედ-მოიხედეთ, ვისა აქვს მუშეინარისთან  
 დაბარწული ლოყები?

(იციინს).  
 გორია ზომებს იღებს პაერში.

გორია. ასე ვიზაა, ერთ ხელ ტანისამოსს შევკვრავ და ორი  
 სახელმწიფო კაცი გვეულოება, ნამდვილა!

ბალია. გაიჩარა ჩემი საქმე, გაიჩარა! და ეგ არის! გულს  
 რად ვიღარდნი?  
 (გახაზობელია).

ბირხილა. (ეუბრის). ახლა მე არაინ დამიწუნებს!  
 ვერც ნაინა, ვერც დარაღლა, ვერც მუშეინარი!

ბირხილა კედს ისწორებს, ისევ დღის ამბით ჭდება და ქაღ-  
 აღდებს ახლა სხვა მხრიდან ფურცლავს.

ეთო. ჩუმად! ჩუმად!  
 (ფეხბრძვით დადის).

გორია მადს უტრის ნემსს უწუნწუნი.  
 გორია. რა კარგია, რამდენი სახელმწიფო კაციც დამპირდებ-  
 ბა, იმდენ ხელ ტანისამოსს შევკვრავ!

ეთო. მუშაობს, მუშაობს!  
 (ბირხილასკენ იტურება).

გორია. ნამდვილა!  
 (უხარია).

ეთო. ჩუმად, ჩუმად!  
 ეთო და დამარჩენები ფეხბრძვით დადიან, ბირხილას ავი-  
 წვდება ქაღალდები და ძირს ეშვება. ბირხილა ფეხით დადის ქაღ-  
 აღებზე და გახაზობული იციინს.

პირველი სურათი  
სახსლის ერთ-ერთი დარბაზი

ხირხილა, მშვეინარი, დარდალა, ნანია.

ხირხილა. (თავის ახალ ტანისამოსში გამოწყობილი, ბოლო-ქანქარასავით ვრტოლ შავ კედს მოხუნდელად ხმარობს, ხან აქეთ მიატრიალდა, ხან იქით). აღარც ხოხე, აღარც პალია, აღარც უფ-ლისწული! (ისევ კედს ისწორებს) ჩემზე მოსაწონი ახლა ვინ არის? ნუ დაივრებს მშვეინარი, ტანსაყელი მომაშოშებს! ახლა კიდევ დაბინძურებს დარბაზს! ნანიას სინძარას თუ უნახავს შენის სახისი მე რომ მომარაგებს?

ქარს აღებს, შემოდინა დარდალა, ნანია და მშვეინარი.  
ხირხილა. აქეთ მოდიო, აქეთ, მე რომ არა ვყოფილიყავი, ვინ გაღირსებდათ სასახლეში შემოსვლას?

ნანია. ვერა, ვერა, ვერა, ვერა! ხოხე, ვერა! შენ მოგვადამეგინეს! ხირხილა. ვერა, ვერა, ვერა! ხოხე, ვერა! შენ მოგვადამეგინეს!

ნანია. აბა, შენ იცი, მალე გვაყოფინებ ხოხე.  
ხირხილა. გაყოფინებთ, გაყოფინებთ, ჭერ მიხივდ-მოხივდ-დით, ნახეთ, სასახლე როგორია!

ნანია. სასახლის დარდი არა გვაქვს, ოღონდ ხოხე ვიპოვით!  
ხირხილა. უფლისწული ხომ უნდა ნახათ?  
ნანია. თუკი მელორებს ვიპოვით, უფლისწულის ნახვა რაღა-ღვიანდა?

მშვეინარი. დედი, სასახლე რაოდენა უფილა, შენ კი ამ-ბოლი, ჩვენს კოხზე ცოტათი დიდიათ!  
დარდალა. (თვალს აუღებს დარბაზს). შენ რომ არ იყო, უშენოდ, ხირხილა, დავიკარგებდი!

ხირხილა. ნუ ვეშინით, მე აქა ვარ!  
დარდალა. ნეტა, სად იქნება ხოხე?  
ხირხილა. სასახლე შენი საბაქე კი ნუ გვიჩინა, ასე იოლად ვერაგვის იპოვი.

დარდალა. თუ ვერაირობა მისცეს, ეგებ, ვეღარც კი ვი-ცნო!

მშვეინარი. მაშ, ვეწირის ტანისამოსიანად წაიყვანე ხო-ხე?

ნანია. ვეწირის ტანისამოსს რა თავში იხლნს ხოხე?  
ხირხილა. მე კი ამ ტანისამოსში გამოწყობილი სადაც მი-ვალ, უფელგან ერთი ათად დაბინძურებენ.

დარდალა. შენ რა გგონია, ხალხს მეტი ჭკუა კი არა აქვს!  
ნანია. ტანისამოსი კაცს თვალს აუხვევს ხოლმე.

მშვეინარი. (საცილოთ ეუფება) ხირხილა, რაც უნდა გაიქი-მო, მაინც ხირხილა ხარ და მაინც ეს გაღობილი ტანისამოსი სი-არღულით არ გვიშლის!

ხირხილა. მიშლის კი არა, ისე ვარ, ვითომ სულ ესა მცნია.  
აღარც ვაგვიხი!

დარდალა. მაგანიარად მორთულს მე ჩემს კილომზე ვერ-დაგვაპა!

ხირხილა. (ცლიმბა). ვითომ რაო, რატომ ვერ დამცვამ?  
დარდალა. აბა, ჩემი კილომ შენწინარებს დაწვეული არ-არის და!

ხირხილა. არ არის და, ახლა დაეჩვენა. დღეს ყველა მორ-თულია, დღეს უფლისწულის საცლოდს ვეძიო სასახლეში.

მშვეინარი. აქი მშვეინარი — კოლია თუ ბრუციანი — აქ მომგვართო?

ნანია. (იციენს). მაგას რა სჭობია; უპოვია თავისი ფანდი!  
დარდალა. კარგი მხარბობელი ხარ, ხირხილა!

მშვეინარი. რომ მნახავს, არც კოლია ვარ და არც ბრუ-ციანი, არ იტყვის, ამ ვეწირებს ჩემამდე ერთი მართალი სიტყვა-არ მოაქვით?

(იციენს).  
ხირხილა. კიდევაც, ტყუილებს მეტი რა იციან ვეწირებ-მა, მაგარა ახლა ყველა შე უნდა მოყოფინაო კუაუზე.

მშვეინარი. შენა, ხირხილა?  
ხირხილა. მთელი სასახლე ახლა მე მივირავს ხელში!

მშვეინარი. შენ გვირავს? (უღს უკერს). ამ კულზე ხომ არა ვაუხვს გამოშვული?  
ხირხილა. ხომ შეუდით, ხოხე რა დღეში ჩაგვარაო, მე კი სასახლეში გამოვიქმით.

დარდალა. კარგი ბიჭი ხარ, ხირხილა, ვინ ამბობს უარს, აბა, ერთი ამ გავირავებო ვი გვიშველი. მიდევ-მოდევ, ეგებ, იპოვი სა-დმე?

ხირხილა. თქვენ აქ იყავით, მე ვნახავ, ვეწირებთან ხომ არა მახალბობა!

ხირხილა მიდის.  
დარდალა. ხოხე და ვეწირებთან მახალბო?  
ნანია. ნეტა, რაზე უნდა ვმსალბოთ ვეწირებს?  
მშვეინარი. ვეწირები თანსანიო ტყუილებით გაბტარვენ ხოხეს.

(იციენს).  
დარდალა. სად ვიყავით და სად ამოვიყავით თავი? ვიცოდე მაინც, ამოღნა სასახლეში რას აკეთებენ?  
დარდალა. დარბაზს ათვლიყვარებს.

მშვეინარი. ნეტა, აქ უფრო მოეწონა ხოხეს?  
დარდალა. მე კი ჩემებურად ვერა ვარ აქა!  
ნანია. მეც სულ მეტებოდა, ერთი აქედან ჩქარა გამოიყვანა! ხირხილა შემოიღს.

ხირხილა. ვიპოვე ხოხე.  
დარდალა. აბა, შენ სად დაგემალეოდა, სასახლის ყველა კუთხო-კუწული იცი.

ნანია. შენ გაიხარე, ხირხილა, რომ ხოხე იპოვე!  
ხირხილა. კი არ წამოშვევა და!

მშვეინარი. არ წამოშვევა ვითომ რაო?  
ხირხილა. რაო და, მე ვეწირად უნდა დაგდე სასახლეში, დარდალამ თავისი ქალი ვისაც უნდა, იმას მისცეს!

დარდალა. კი ამბავია, ვის უნდა მივცე, გოგომ გული იმ ბიჭე დაუარა და ახლა სხვას მივუგდომ?  
მშვეინარი. იმას რომ ვეწირაო უნდაოღეს, მერე მე რა კენა?

ნანია. შორიდან მაინც დაგვენახოს!  
ხირხილა. იმითი ნახვა არც შორიდან მინდა, არც ახლო-სო!

დარდალა. უფლისწულსაც სხვა მოჰყავს!  
ნანია. უფლისწულს არა ვჩივი!

დარდალა. ხოხეც ხელდან წაგვივიდა!  
ნანია. ეგ არის ჩვენი სადარბაზო!

დარდალა. რა სასიძო დავკარგეთ და რა მელორე!  
ხირხილა. მე აქა ვარ, დარდალა, რას მიწუნებ, მე შევი-როავ მშვეინარს.

დარდალა. შენა, ხირხილა? შენც მოგწონს მშვეინარი?  
ხირხილა. მომწონს რომლებს!

დარდალა. აბა, შენ ახლა სადა გყალია ამისთვის, ათასი სა-ქმე აკადეს!  
ხირხილა. საქმე არა!

ნანია (ტანისამოსში ჰკიდებს ხელს). ხირხილა. მაშ ამ ტანი-სამოსში ტყუილად მოგვართეს?  
მშვეინარი. ან მელორებს ვაუყვები, ან უფლისწულს.

ხირხილა. არც ერთი იურბობა აქეთ, არც მეორე. მე კი რა-ცა ვთქვი, ჩემს სიტყვას არ გადავალ!  
ნანია. ხირხილა, პირიბა ხოხესთანა ვაქვეს, ხოხემ უნდა წა-იყვანოს მშვეინარი.

მშვეინარი. ხოხე სიტყვას არ გასტტებს!  
დარდალა. ასე რომ არ იუოს მორთული, შენც არაფერი გი-პირს, მაგარა გოგო ხოხესია!

ხირხილა. თუ ხოხე არ გამოჩნდება, მაშ, მშვეინარი აღარ უნდა!

დარდალა. ეი, იმდენ ნაშაღის ხომ არ გადავირით?  
ნანია. კარგი ბიჭია, ხოხე, მაგას არ იჩნას.  
ხირხილა. მაშინ მშვეინარს მე წაიყვან.

ნანია. დარდალა და მშვეინარი განზე დგებიან, შემოდის ეი-ცო. ხირხილას მიუწივბით მიმართავს.  
ეი ცო. ხომ არაფერი გნებავს?  
ხირხილა. (ღვირბოს). მგონი, არაფერი.



ეთეო. სასახლეში უველოფერი რიჯზე.  
 ხირხილა. მელიორე ხომ არ შემოვიფიქვით?  
 ეთეო. თუ შენ მინტანებ, ახლად შენოეუშვები  
 ხირხილა. სასახლეში მელიორე რა ადგილი აქვს!  
 ეთეო. მართლაც და რა ადგილი აქვს!  
 ხირხილა და ეთეო იცინიან.  
 ხირხილა. ცხვირი არ შემოაუფიქვინოს!  
 ეთეო. ეგრე ვიზამ!  
 ხირხილა. შუხას მელიორეს ხომ არ მოვუსვამო გვერდში?  
 ეთეო. ვის გაუგონია!  
 ხირხილა. საღორე ხომ არ არის, სასახლეა!  
 ეთეო. შენ ევა თქვი!  
 ხირხილა. მელიორეს ღორებიც მოკვებიან ღრუტუნით!  
 ეთეო. ეგრე, ეგრე!  
 ხირხილა. აქ რომ იმათ ღრუტუნე დაიწყო, ხომ უურები გამოგაუქმდეს!

ხირხილა და ეთეო იცინიან.  
 ხირხილა. მელიორე არამც და არამც არ შემოუფიქვინო სასახლეში!

ეთეო. მელიორეს აქ რა უნდა, ხირხილა.  
 ხირხილა. ფეხი არ შემოადგმევიწიოს!  
 ეთეო. სად მელიორე და სად სასახლე!  
 ხირხილა. ბოლის და ბოლის, ღორების ნადიმი ხომ არ არის!  
 ხირხილა და ეთეო იცინიან, უცხე ეთეო ნაწიას, დარდალას და მზევიანარს დაინახავს.  
 ეთეო. ესენი აქ ვინ შემოიყვანა?  
 ხირხილა. მე შემოიყვანე!  
 ეთეო. გული სიხარულით ამევსო ამათ დანახვაზე!  
 ხირხილა. ამათ ხმა არ გასეს!  
 ეთეო. არა, ხირხილა, თუკი შენ ეგრე გსურს...  
 ხირხილა. ფარჩის კახას აწრიალებს, ვერცხლის ქოშებს ახრიალებს.

ეთეო. სასახლისთვის მორთულა!  
 ხირხილა. კისერზეც თავისი ლოყებისფერი მარჩანი შემოუჭვია!  
 (იცინის).  
 მელიორე კი არამც და არამც არ შემოუფიქვინო სასახლეში!  
 ეთეო. მელიორეს აქ რა უნდა!  
 ხირხილა. ფეხი არ შემოადგმევიწიოს!  
 ეთეო. სად მელიორე და სად სასახლე!  
 ხირხილა. მართლა და მართლა, ღორების ნადიმი ხომ არ არის!

ეთეო. ეგრე იქნება!  
 ხირხილა მზევიანარს უეუტრებს.  
 ხირხილა. სასახლე დაამშვენეს!  
 ეთეო. ნამშვილად, ნამშვილად დაამშვენეს!  
 ეთეო და ხირხილა იცინიან, ხირხილა კვაყოფილა და გახარებული. ეთეო გაღის, ხირხილა ნაწიას, დარდალას და მზევიანარს უხბლევება.

ხირხილა. მოგონეს სასახლე, ნაწია?  
 ნაწია. ჩემი დასაწუნი რა სჭირს, აქ ხომ არა ვრჩები!  
 დარდალა. სულ დადელილი გაქვს სასახლე!  
 ხირხილა. დადელილი მაქვს, აბა, რა გგონია!  
 ნაწია. რაღას გააკეთებ, ამის დავლას მოუნდები მთელი დღე!  
 ხირხილას დარბაზიდან გააკვებ დარდალა, ნაწია, და მზევიანარს შემოღის ბაღია. ვარედან კარებზე ვილც აბრახუნებს.  
 ბაღია. (სიცილით კვდება). ვეწირებთან თავი ისე მიჭიკავს, თითქოს არ ვციცი, რომ მზევიანარს სასახლეშია! (იცინის). მზევიანარი ჩემია, ჩემია, ჩემია!

კარებზე ისევ ბრახუნს ისმის, ბაღია კარს ალუბს, შემოღის ხიხი.  
 ბაღია. შენა ხარ, ხიხე? რა მალე მორჩენილხარ ქორწილს?  
 ხიხე. ეს არის, სასახლე უველოფერის ღია არისო?  
 ბაღია. ვეფლასთვის ღიაა, მაშ, რა არის!  
 ხიხე. მე კი მაგარად ჩაბიკეთებ კარი და!  
 ბაღია. რა ვინდა, ხიხე, რამ მოგიყვანა სასახლეში?  
 ხიხე. რამ მომიყვანა და უფლისწული უნდა მაჩვენოს!

ბაღია. უფლისწული? დღეს მაგისთვის არა სცალია, მელიორეს ექსლათათის.  
 ხიხე. მე კი მცალია იმასთან სახასლათოდ, მეც საქმე მაქვს.  
 ბაღია. საქმე გაქვს? ეგ სხვა ამბავია. დღეს, ჩემი არ იყოს, ისიც კარგ გუნებნაზე.  
 ხიხე. რატომ არ იქნება კარგ გუნებნაზე? ერთი მოეწონა, მორჩა და გათავდა!  
 ბაღია. აბა, უფლისწულს ვინ ეტყვის უარს?  
 ხიხე. უარს ვინ ეტყვის? კარგი ამბავია, მერე მელიორეს ადარეითხე?  
 ბაღია. და ხიხე გაღიან.

ფარდა

მეორე სურათი

უფლისწულის მოსართავი ოთახი

უფლისწული ზურგიით დღას, როცა ბაღია შეღის.

უფლისწული. (შემოტრიალდება) რაო, ბაღია, რა უნდა მახარო, შუხას ხომ არა გვეწვევია?  
 ბაღია. არა, ჭერ არ გამოჩინდა, მაგრამ მალე მოვლენ.  
 უფლისწული. ბაღია, რა კარგ გუნებნაზე ხარ?  
 ბაღია. ერთი მიხიხარი, სასახლეში დღეს ვინ არის ცუდ გუნებნაზე?

უფლისწული. მაშ, მარტო მე ვარ ცხვირჩამოშვებული? (იცინის).  
 ბაღია. შუხას და ხორანა შემოადებენ კარს და შენც გამხიარულდები!

უფლისწული. იცოცხლე მე გახიხარულდები! კართან ხმურობაა.  
 უფლისწული. რა ამბავია, ბაღია, კარებთან ვინ არის?  
 ბაღია. მელიორეა შენთან მოსული.  
 უფლისწული. (ცლებება). მელიორე? კარგი ამბავია, მე მზეხს ველო და მელიორე მოვიდა? (იცინის). რა მინდა?  
 ბაღია. მართალი ვითხარ, არ ვციცი, უფლისწულთანა მაქვს საქმე!

უფლისწული. მეთი რა გზაა, შემოვიღეს!  
 ბაღია კარს ალუბს და ხიხეს ეძახის.  
 ბაღია. აბა, ესეც შენი უფლისწულია, მელიორე, ხიხე და ამოიყარე გულით ბუხარია!  
 ბაღია გაღის.

უფლისწული. შემოდი, შემოდი, რა იყო, რა უქანა დგები, ჩვენს მეთი აქ არავინ არის. ჰო, მართლა გუებნები, არა გჩერა? (იცინის).

უფლისწული ხიხესკენ მიღის.  
 უფლისწული. მაშ, მელიორე ხარ?  
 ხიხე. მელიორე ხარ, მაგრამ ახლა მერჩინა, მე უფლისწული ვყოფილიყავი. შენ კი მელიორე.

უფლისწული. (იცინის). ეგ ხომ ეგრეა, უფლისწულთა სჯობია ღორების დევნას, მაგრამ ტალახის ზედა არც მე მოყვარს.  
 ხიხე. ეე, მერე ვის უყვარს?

უფლისწული. მელიორე შენა ხარ, შენ უნდა ზილი ტალახი, მე უფლისწული ვარ, მე მშრალად უნდა ვიჭედ სასახლეში.  
 ხიხე. უფლისწული რომ ხარ, მერე მე რაში მჭობიხარ?  
 უფლისწული. (იცინება). რას ამბობ, ხიხე, რატომ არა გჭობიხარ, შენ მელიორე ხარ, მე კი უფლისწული.

ხიხე. (თავს აქნებს, არ თვანიშნება, ტყავში ხელს ჰკიდებს).  
 იცი რა, ეს შენი ტყავი რომ მე შემოვიყრა, მე ვიქნები უფლისწული. შენ რომ ჩემს ტყავში გაგებო, შენ იქნები მელიორე. ნამდვილად.

უფლისწული. კარგი ერთი, ხიხე, ტყავი რას გიშვებოს? შენ რომ ჩემი ტყავი შემოვიყრა, მანაც ვერ გახდები უფლისწული, მე კი შენს ტყავში უფლისწული ვიქნები.  
 ხიხე. (თავს აქნებს, არ თვანიშნება). არა, არა, ჩემს ტყავში შენც მელიორე იქნები!



უფლისწული. დამიჯერე, ხოხე, მე მაინც უფლისწული ვიქნები!

ხოხე არაფერიც, მე შენს ტაყვას მსახონ და შენ ჩემს ტაყვას, მე წინ დამაყვებ, შენ უკან.

უფლისწული. როგორ გგონია, ხოხე, ჭკუთაც ვეღარ მიცნობენ?

ხოხე რაც მართალია, მართალია, ამ გაფხოკილი ტაყვის პატრონს ჭკუას არაფერს ჰქვიახვას.

უფლისწული. როგორ არა ჰქვიახვენ, ყველა იმას იტყვის, უფლისწული მელორის ტყავი აცვიაო!

ხოხე იტყვიან არა!

უფლისწული. სიცილს დამაყრან, უფლისწული და თბის ტაყვი!

ხოხე თუ სიცილს დაგაყრან კი არა, იმასაც ვერ მიხვდებიან, მე-ღორე ხარ თუ უფლისწული?

უფლისწული. (ელიმება). ეგრე იყოს, მაინც რა საქმე გაქვს ჩემთან, ხოხე?

ხოხე რა საქმე მაქვს და, დღეს უფლისწულობა მე უნდა დამთხოვ, ერთს ავუვლ-ჩავუვლი შევიყვარას და იმის გულსაც გავახარებ.

უფლისწული. შევიყვარე ვიღაა?

ხოხე ვინ არის და, ჩემი საცოლა!

უფლისწული. რა ვინდა, კარგა გქონია საქმე. ლამაზია?

ხოხე. თავისივე უარესსა სჯობია!

უფლისწული. ურიგო გოგო არა ყოფილა! ახლა რა გაგიჭირდა?

ხოხე. ახლა ის გამოიჭირდა, რომ აღარ მომდევს.

უფლისწული. ვითომ რაბოლო?

ხოხე. აიჩემა, ვინდა თუ არა, უფლისწულს უნდა გაეყვეო!

უფლისწული. მერე, მერე, ხოხე, როგორა გგონია, გახდებარა მამეს?

ხოხე. რას ამბობ, რამეს რომ ვახდეს, მე ვილა მოვიყვანო?

უფლისწული. მეც ეგრე მიჩრქვინა, შენი საცოლე შენ გამაგვეს. შუბხას არ ვეღვლი, ახლავ დავითობილი უფლისწულობას, მაგრამ მეც დღესა შეუას მოსატყუებელი შუბხა თავის ვეზირთანა და სადაც არის, აქ განდებთან.

ხოხე. შუბხას მოსულამდე შენ ჩემს საქმეს მოვრჩები.

უფლისწული. შენ კი შენს საქმეს მოვრჩები, ხოხე, მაგრამ იმათ რომ მოვავსებრან?

ხოხე. ის ატყდა, გინდა თუ არა, უფლისწულზე გაფხოვდებო, თორემ მე რა თავში ვიზლი უფლისწულობას?

უფლისწული. მართლაც და, რა ჯანდახად გინდა მელიორე უფლისწულობა?

ხოხე. ჩემი ჭიბრია, რომ შენც ახლა მოგინდა ცოლის შერთვა?

უფლისწული. აბა, აბა, შენ ეგა თქვი!

ხოხე. ჭერ ან მე მომეყვანა, ან შენ!

უფლისწული. მამა, მამა, მაინც ეგრე სჯობდა!

ხოხე. აიჩემა, მელორე თვალით არ დამანახეთო!

უფლისწული. რა გეყო, ხოხე, შუბხას ხომ მელორის ტაყვიმ არ დაგვხდებო?

ხოხე. ერთს ჩავუვლი, რომ გული დამიშვიდოს, მერე უკან მოგვეძე, შენს ტყავს, რა ოხრად მიწდა, ჩვენ ჩვეთვის წვაჯილი და ქორწილს გავაჩვენებო.

უფლისწული. ეგრე იქნება, ეგრე, მაგრამ, იცი, რისი შემოწია, მე შენ ტაყვიმ გავეხვევი თუ არა, და შენს ჩემს ტაყვას, შუბხამ სასახლის კარი არ შემოაღოს.

ხოხე. შემოაღოს და შემოაღოს! უფრო არ გაუხარდება? მელორის გაყვება შუბხა და უფლისწული შერჩება ხელში. შევიყვარაბ იეთიხოს, უფლისწულს გაყვება და მელორე მიუჭდება გვერდში.

ხოხე და უფლისწული იცინიან.

უფლისწული. ის კი არა, შუბხასთან რომ მართო დარჩი, რაზე უნდა ეღაპარაკო?

ხოხე. ეგ გადარდებებს? ცოტა რამეა სალაპარაკო, წელს როგორი ზაღბი მოვიდა, შუბხებს როგორა ასხია, ღორებს გრილი ზაფხული უუარსო თუ ცხელი?

უფლისწული. რას ამბობ, ხოხე, ღორებზე ხმა არ ამოიღო! შუბხა მეთვის ქალა!

ხოხე. (ელიმება). მერე მეთვის ქალი იყოს რავი შენს ტაყვას მსახონ, არც ღორების ხხებზეა გაუყვინდება ჩემგან, არც ხბორების, არც ძაღბის, არც ცალახის. მართლა!

უფლისწული. (ხარხარებს). შენ ეგრე გგონია, ხოხე? ჩემმა ტაყვამ რომ არ გომუვლოს და გიცნოს, უფლისწული კი არა, მელორეა?

ხოხე. (ტყავს ისწორებს). სულ რომ ღრუტუნით ავილი აქურობა, მაინც იმას იტყვის, ამ უფლისწულს რა ჰქვინაწურე ლაპარაკი სცოდნიაო! შენ კი სულ ბრძანდ-ბრძანდები რომ ამოვდიოდეს პირიდან, იმის ტყავს რომ გნახავ, ერთ მაგარ პანტურს ამოგაყვან, მელორე და სასახლეო!

უფლისწული და ხოხე იცინიან, უკანა დარბაზიდან ხმერობა ისმის, უფლისწული იქითვე იუტრება. შუბხა გამოჩნდება, შუბხას უცებ აფუარება შუბხინარი.

უფლისწული. უცებ, ისე მომიტყენა, თითქოს, შუბხა შემოვიდა სასახლეში. შენი შუბხინარია.

ხოხე. აბა, ერთი მეც გაგიტოდო? (დარბაზისკენ იუტრება, შუბხა გამოჩნდება, შუბხა მიიჩნება, შუბხინარი გამოჩნდება). სიხარულიდან ისე დავრტიანიდი, მე შენსა მეგონა, ძლივს ვიცანი შენიწინარი.

უფლისწული. მეც ჭერ შუბხა მეგონა, და შენი შუბხინარი კია.

ხოხე და უფლისწული იცინიან.

უფლისწული. იცი რა, ახლავე ვუბრძანებ ვეზირებს, საყდრისად დახდენ შენიწინარს.

ხოხე. შენ კი არა, მე ვუბრძანებ.

იჩრბის რქვს იღებს, შემოდიან ბაღია და გორია და ხიჩხილა.

გორია. აბა, შეხედე, ხიჩხილას, როგორ მოუხდა. ჩემი საქმე სახელმწიფო კაცის მორთვა იყო.

(დაღის).

ხოხე. აღარც ვაიხადე ეგ ტანისამოსი!

იჩრბილა. (ხარხარებს). რაო, შენც მოგვეწინე?

(ელიმება).

ხოხე. სასახლიდან ფეხი არ მოაკვლევინოთ! სულ გვერდში უნდა მთავადეს!

იჩრბილა. რა კენა, შენთან მასლაათი არ მიჩრქვინა ხიჩხილასთან ყებობდა?

ხოხე. (ელიმება, ვითომ ვერ გაიგონა). იცოდებ, შენი ადგილი სასახლეა აქ უნდა ამოვიციდეს სული!

იჩრბილა. ნეტა, ერთი ის სიტყვები ვაგონა ხოხეს, სასახლეში შენ გინდა ყოფილხარ, გინდა, არაი!

ხოხე. რას ამბობ, ხიჩხილა, უშენოდ სასახლე რა სასახლეა! ნამდვილა!

უფლისწული სიცილით კვდება, სიცილზე ხიჩხილა უფლისწულისკენ მიიხედვას.

იჩრბილა. ამას აქ რა უნდა?

ბაღია. კაცმა რომ თქვას, სასახლის კარი ყველასთვის ღიაა, ხიჩხილა!

იჩრბილა. მელორე სასახლეში ვინ შემოუშვა? მელორე რომ სასახლეში შემოვი, მტრისა, ღორებაც უკან მოხვეყვანა.

ხოხე. იყოს, ერთი მელორემაც ნახოს, როგორა სასახლეში ხიჩხილა. ღორის ტყავის სუნი დატრიალდება სასახლეში!

ბაღია. დატრიალდეს, მელორე გავა სასახლიდან და სუნც თან გააყვება.

ხოხე ისე დარბაზისკენ იუტრება.

ხოხე. ერთი ვინ მიზიარე, ხიჩხილა, ის გოგო ვინ არის?

იჩრბილა. (ვახარებულად) აბა, რომელ გოგონაზე მეცითხები?

ხოხე. რომელზე და ვაშლითი რომ დატრუტავა ლოყებში.

იჩრბილა. ვინ უნდა იყოს, მეხბორის გოგოა, ამისი საცოლე; მელორე რომ სასახლეში შემოუშვებ, მეხბორე, მეხბორის ცოლი და მეხბორის გოგო უკან მოაყვინა.

ხოხე. ეგრე გოგო არ მომწონებია!

იჩრბილა. (თავისთვის) კია ამბავია, მე ხოხეს მოვარდებ და

უფლისწულს კი გულში ჩაუვარდა! (ზოხეს). რაკი მელორის საყოფა, მელორეს მიუგავ, მაგან დინეს ამოკრა იცის.  
ზოხე. დინე ამოკრას? ევ არის, მელორის შოთი ქალი ვეღარ მომეწონოს? (ისევ მშვეინარისკენ იყურება). რა გოგო! ამისთანა გოგო არც მინახავს!

უფლისწულს. უფლისწულო, მელორე სასახლიდან დაითხოვე! ზოხე (ცდილობს). რად დაითხოვა?  
ზოხილა. მელორეს ეგრე ნუ უუერბო, თუ გაბარა რად, მეღლე უარსია, კაცს არ დაინდობს, გაგლეცავს, შეგასს!  
ზოხე. გინდა მგელი იფოს, გინდა დათვი, მე რას დამაძლავს! ზოხილა. (ბაღალს). რას უუერბო, კისერში წაქარი და გააგლე მელორე სასახლიდან.

მელორის ვაჟია.  
გორია. რა ლამაზია, რა ლამაზია!  
ზოხე. ძალიან მოგწონს?  
გორია. მზეხაზე ლამაზი არავინ მინახავს!  
უფლისწული. (გაოცებული). მზეხა სასახლეშია?  
ზოხილა (იციის). მშვეინარე მეთაი შენთვის, ახლა მშეხა მოეწონა! რა მელორის საქმეა, მზეხა სასახლეშია თუ საღორეთში?

უფლისწული. მელორეს მე დავთმე უფლისწულობა!  
ზოხილა. (იციის). რადის მომხდარა, უფლისწულს მელორისთვის დაიბოს უფლისწულობა?  
ზოხე (დარბაზს გასცქერის). კაცმა რომ თქვას, მშვეინარეც ლამაზია, მზეხას არ ჩამოუვარდება!

უფლისწული. რა დროს მშვეინარია!  
გორია. ვინა რა საქმეა, მზეხაც მოსწონს და მშვეინარაც!  
უფლისწული. მზეხა, მზეხა სად არის, სად არის? მე უნდა შევიგებო მზეხას!  
ზოხილა. (იყრის). ვის უნდა შევიგებო შენი თვის ტყავით?

უფლისწული. რადის ვეღირსები მზეხას ნახვას!  
ზოხილა. ზოხეს არ უუერბობო ერთი, მშვეინარა აღარ მოსწონს, ახლა მზეხა მოუფიდა თვალში!  
ზოხე. ეგ ხომ უკეთესობის ეგრეა, მელორესაც ის მოეწონება, ვინც უფლისწულს მოსწონს!

ზოხილა. შენიც რომ აღარ ერიდება?  
ზოხე. მოსწონდეს რა, მოწონებით რა გამოვა, არც ჰკავადეს და არც მოსწონდეს?  
ეთო შემოდის.  
ეთო. (ზოხეს). მზეხა გელოდება!  
უფლისწული. მაგას კი არა, მე მგელოდება!  
ეთო. სული დაღლია მზეხას შენს ლოდინში!  
უფლისწული. ჩემს ლოდინში?

ზოხილა. (უფლისწულს იყრის). შენ რა გამოსაჩენი ხარ იმათთან, ღორებთან უნდა ეგდო!  
ზოხე. წაშოვიდეს, რა მოხდება, ეგებ სტუმარია ვისაც მშვეინარის მოსულა გაუბარდა, ვეფლა დაეცევა სასახლეში!  
ეთო. მშვეინარისა კი არა, მზეხას მოსულა!  
ზოხილა. ვინ ნახავს მელორე უფლისწულის სუფრაზე?  
ბაღალი. მელორეს სუფრას ხომ ზმირად შესწერებია უფლისწულს? ახლა მელორე დაეწვიოს უფლისწულს!

(იციის).  
ზოხილა. წაიდე, მზეხას შეეგებო!  
ეთო. მე — მშვეინარის!  
ეთო. მშვეინარის კი არა, მზეხას!  
ზოხე. (ცდილება). მშვეინარის!  
ზოხე გადის.  
გორია. მეფის ქალს რა ჰქვია?  
უფლისწული. მზეხა, მზეხა!  
ეთო. მზეხა!  
უფლისწული. იმაც თუ არ ვიცი, ცუდად ყოფილა ჩემი საქმე!

უფლისწული გადის.  
ეთო. ეს ზამბო რამ დაარტყანა? უფლისწული მელორის საცოლის სახელს დაიბახოს, მელორეს — უფლისწულის საცოლის სახელს ავირა პირზე სასახლეში ვარ თუ საღორეთში?

ფარად



ეთო. ხირხილა, აბა, შენ იცი, გვერდიდან არ მოშორდე მზეხას, არ მოაწინო მეფის ასული.

ზოხილა. (მშვეინარისკენ იყურება). მშვეინარა? მშვეინარა ვიღამ გაართობა?

ეთო. რა დროს მშვეინარია! მშვეინარს რა გაართობა უნდა, სასახლეც ყოველ ვისაგან ართობად.

ზოხილა. ვაჟო, ბაღია არ გააკარო მშვეინარის.

ეთო. ბაღიას მშვეინართან სანახაობად სულა სცალია? ამ ბაღის მთიარულება სულ ბაღიას სიწვერე დაეძლიოს.

ზოხილა. ბაღიამ რომ ჩამოუთვალოს მშვეინარს თავისი გაწვენილი საწუქრები, რომ უფობას, როგორ გიხდება ჩემი მორთვეული ფარის კაბა, ჩემი მორთვეული მარჩნის მთივი კისერზე რა ლამაზად შემოგიხვევია?

ეთო. უკარე ერთი, გული დაიმშვიდე. კაბა გაუგზავნა თუ ქოშები, მშვეინარა შენია უფვი არ მოიცდილო, სადღე მზეხა იქნება, შენ იქ დაეცევი, რაკი სახელმწიფო კაცის ტანისამოსით დაეაშვებო, სტუმრების გაართობაც შენი ვალია!

ზოხილა. რა გაუწვია, ეგრე იფოს, ახლავ მზეხასეც გავფრინებო! (გაბახებული, ცეკვით მიდის მშვეინარისკენ). ენა ვერ იტყვის, რა ლამაზია მშვეინარია!

ზორანა. მშვეინარო კი არა, მზეხა!

დილისა. ძალიან ლამაზია მზეხა!

ზოხილა. როგორ გავჯახებო თქვენი სტუმრობით, მთელი სასახლე ფეხზე დგას! ყველა სხვაინარია დღეს. მეც დღეს სულ სხვა ვარ, სულ სხვა ვარ!

ზორანა. ვიცი, ვიცი, გიხარია, აქ რომ გვხვადეთ, მზეხა სასახლე დაამშვეინებს.

ზოხილა. უფლისწული მოუთმენლად მოელოდა მზეხას. სასახლეში სულ მზეხას სახელი გაისმო. უფლისწულს მზეხა უყვარსო!

მზეხა. (იციის). რატომ უფრო დინეად არ დაიბირა თავი უფლისწულმა?

ზოხილა. სიყვარული სიდიწყე არ ვარცა. სიყვარულში უნდა გაგოფდე, არ დაინდო არავინ, არც მელორე, არც მებხობი, ცხვირში ამოკრა ჩლიქები და გულში ჩაიკრა მშვეინარია!

მზეხა. მზეხა!

გორია. რა მოხდა, სასახლეს ვეღარა ცვენობ, უფლისწული ისე დაარტყანა მზეხას მოსულამ, მელორესავით დაბოტებს.

ეთო. მელორე კი ისე დადიწყა სიყვარულმა, უფლისწულივით უქირავს თავი.

გორია. ბაღია ცეტვიით დარბობ.

ეთო. ხირხილას ბოლო გაუშლიო და სახელმწიფო საქმეებზე მასალიობს. ამის უფრებას არ გინდა გაუძლო!

გორია. დეიო ვაწვე დგებო!

მზეხა. დილისა, რა უნდა მელორეს, რაც მოვედით, სულ მე მიუარებს.

დილისა. რაკი სასახლეშია მელორე, მელორესაც შეუძლია შეგოგებდეს.

მზეხა. მშვეინარს ზურგი შეაქცია და ჩვენიც იყურება.

დილისა. მშვეინარის ნახვას ზვალაც მოაწარებს, შენი ცქერით კი დღეს უნდა დატყებ.

მზეხა. უფლისწული ისევ მშვეინარს დასტრიალებს.

დილისა. უფლისწული კარგი მასაინძელია და მებოტე გოგოსაც უნდა ასამოცუნოს.

მზეხა. მეფის ასულსეც კი არ იყურება, რა უცნაურია!  
ზოხილა. როგორ მოგწონით ჩვენი სასახლე?  
ზორანა. ძალიან ლამაზია!  
დილისა. სასახლეც ლამაზია, ვეწრობიც, მელორესაც კარგად უქირავს თავი.

ზოხილა. მელორე კარგად უვლის თავის ღორებს, უფლისწული კარგად უვლის ვეწრობს.

დილისა. მელორე როგორ უვლის თავის ღორებს?  
მზორა. უფლისწული როგორ უვლის თავის ვეწრობებს?  
ზოხილა. მელორეს თავის ნებაზე ჰყავს გაშვებული ღორები, უფლისწულს თავის ნებაზე ჰყავს გაშვებული ვეწრობები.



ბორანა. (იციან). მეტისმეტად გაულაღებია!

მეხეხა. სულაც არაა თუ ღორებს უნდა გალაღება, ვუჩივრებმა რა დაშავებს.

ბორანა. ერთი ეს მისობარი, რა ვაკცია, ძალიან მომწონს შენი ტანსამოსი, ასეთი რამ ჭერ სხვაზე არ მინახავს.

მეხეხა. ძალიან ლამაზია!

დილისა. შეტადრე ეს გაფშვლილი კული მომწონს! (იციან).

ბირხილა ზეიხინებს.

მეხეხა. მეც ეს კული მეცა თვალით, ფეხი შემოვდივი თუ არა სასაღლებო.

დილისა. ვინც ამ კულს დაეინახავს, ყველაფერი დიდი ამბით შეგხვდება.

ბირხილა. მეც ამიტომ მოვიბიძი აბა, მიიხედ-მიიხედვე, ვინ არის ჩემნაირად მორთული?

ბორანა. რა საქმე გაბარა სასაღლებო?

ბირხილა. სახელმწიფო კაცი ვარ.

მეხეხა. სახელმწიფო კაცი შენე სახელმწიფო კაცები განაკულებს იმაზე?

ბორანა. მართლაც, კული რად ვინა?

ბირხილა. საქმე ის არის, სახელმწიფო კაცი ვარ, და არცა ვარ! (უღელს ისწორებს).

მეხეხა. ხარ და არცა ხარ? ასეთი რამ ვაგვიჩინა, ბორანა?

ბორანა. ეგებ, ასეა ამ სასაღლებო?

დილისა. შეუბა რომ სხვანაირად დაღის და მე სხვანაირად, ეს ვიცი; მუხა სხვა ხილს ჭამს და მე სხვა ხილს, ისეც ვიცი; მაგარი სასაღლებო კულებს იმაზემე, ეს კი არ ვიცი! (იციან). მაინც, ვინ მოიგონა კულის მოძება?

ბირხილა. ტანსამოსს რომ მასინჯებდნენ, ჩვენს მეკრავს, ვკრის უფთხარი, ერთი ისეთი რამ მოუბატე, ქვეყანა შე მოუბატე და-მეოტი, მეკრავს კალთები დამორბეძლა და მშენიერი კუდი გა-მოვიდა.

მეხეხა, ბორანა და დილისა იციან.

ბორანა. (მეხეხას და დილისას). ხმა აღარ ამოიღოთ კულზე, ჩვენ დიდი ხანია, აღარ უყოვიდართ სასაღლებო, კულებს მოძება, ალბათ, ახლა შემოიღეს.

მეხეხა. ჩემად ვიყოთ, ბორანა!

ბირხილა. აღარ გავიხდი ამ ტანსამოსს.

დილისა. ისე გიხდება, არც უნდა გაიხადო!

ბორხილა. ამ კულით უნდა მოკვდეს!

ვეზირები ხიხეს ეხევიან, უფლისწული შემინებული უუ-ჩრებს ხიხეს.

უფლისწული. ვუჩივრებმა რომ იციან, მშვეინართან საქმე ჩაღლებია!

ვიფოს ხონჩაზე დაწვობილი საჩუქრები შემოაქვს.

დილისა. უჰ, რა ნობათი მოგარაფეს!

ბორხე. ნობათების მორამძევს დაჩვეული არა ვარ, ნაწამარი მინდორი რომ გალაღებული ბალაბით შეიმოსება, ის ყველა ნობათს პირჩვენია!

მეხეხა. გალაღებული ბალაბი განა ასეთი სანატრელია, ბორანა?

ბორანა. რა გიხარა, მართლა დავებრებულვარ!

დილისა. აქუარი უფლისწულიც სხვანაირა და ნობათებიც სხვანაირი უყვარს.

მეხეხა. მართალი თუ ვინდა, სულ არა ჰკავს უფლისწულს, მაგარი ამ სწორადეს ასეთი უფლისწული მომწონს.

ბორხე. (ვიფოს). აბა, ერთი გვაჩვენე და გავგახარებ! უფლისწული ხონჩაზე ქალამნებს დაინახავს.

უფლისწული. მე თუ არ დავახარა, ხიხე ხელს დასტა-ციებს ამ ქალამნებს და მორჩა, ყველაფერი ჩაიშლება. მაშინვე მიხვდება მუხეხა, რომ მე ვარ უფლისწული, ეს უფლისწული თუ მეღორე არ არის, ქალამნები რად უნდაო?

უფლისწული ვიფოსკენ მიდის.

ბორხე. (ხელს დაავლებს ერთმანეთზე თასმებით გადაბმულ ქალამნებს). ეს რა კობად ამოგისხამ?

მეხეხა. (გაკვირვებული). ქალამნები მოკვანო?

დილისა. ისე გიხარა, თითქოს მეღორე იყო!

ბორხე. რა ვიცი, ეგებ, მეღორემ ჩამოიაროს და ღორები მო-

მაბაროს? აქ ხომ არ შემოვრკავ, ამ ქალამნებს ამოვიყარა კვამლებს გავუვები.

უფლისწული სიტყვით კვდება.

ბორანა. ეგებ, მართლა როგორ გაუჭირდეს მეღორეს და ღორები უფლისწულს მიუყაროს საპატრონოდ?

მეხეხა. ისე როგორ გაუჭირდება მეღორეს, უფლისწულს მიუყაროს ღორები?

ვიფო. ეს ქალამნები სიტყვით არა ხმება.

ბორხე. ქალამნებიც ამახა სქვია!

ვიფო. არც წვიმშია სველებმა!

ბორხე. მაგაზე კარგი რაღა იქნება სწორედ ჩემი საქმეა. ამ ქალამნებს თვალის ჩინებით გაუჭირბობილები!

უფლისწული გულანად იციან.

დილისა. (ვისკისებს). ვაიფონე, რას ამბობს უფლისწული?

ბორხე. რა გგონია, დამეც არ გავიხდი!

ბორანა. (იციანს). მაგას არც ღორებს მიიბარებენ და სასა-ხლიდანაც ფეხის გამძვდილი არ არის, თავი კი ისე უჭირავს, თი-თქის ქალამნებსაც იკადრებს და ღორების გასარკეადაც წავა. მაგ-არაც ისე უუბრებს ქალამნებს, გვიგრება, დილლად სალამოდღე ღო-რებს დასდეს.

ბორხე. (ვიფოს უტრავს მუხეხას). ღორებს დადევ, მაშ, რას ვაკითვებ?

მეხეხა. (იციანს). ნეტავი, იმ ღორებს!

ბორხე. კიდევაც ჩემს ხელში არ უჭირთ. სადაც კარგი მუე-ბია და სადაც კარგი ჩრდილობია, იქ მერკეავ ხოლმე.

მეხეხა. სიტყვით კარგ გროლოს რა სწობია!

ბორხე. შენ იმისთანა გროლოს ვერ მიიკვებ.

უფლისწული შეუწებებული უყურებს ხიხეს.

ნანია. კიდევაც, კარგი გროლო ღორისა, ხომ ეგრეა, ბო-ხე? (უფლისწულს მხარზე ხელს არტყამს). უფლისწულმა იცის და შენ არ იცი?

უფლისწული. (ნანის უტრავს). ეგ გროლობები მე არ ვი-ცი.

ბორხე. ამ ახლომახლო მინდვრებზე ისეთი ბალაბია, მუღზე მუცხს. (ქალამნში მუტუსს ჰყოფს) ჩემს ქალამნშიაც სამი მუტი ჩაღს.

მეხეინარი. უფლისწული ხომ მაგ ქალამნებით არ იცილს, შენ გამოართვი.

უფლისწული. მე საღლა ვიარო?

მეხეინარი. როგორა, ბორხე, ხალჩიებს დაგ-ფენენ მინ-დორში?

მეხეხა. (იციანს). უფლისწულიც ასეთი უნდა, ქალამნებსაც არ იწუნებს.

ბორანა. არც ღორებში სიარულს თაკილობს.

(იციანს).

დილისა. თან ღორების ღრუტუნის ჩიტიების ეღურტული ჰყო-ნია.

მეხეინარი. ბორხე, შენ გამოართვი, სადაც არის, მინდორი ატლახდება.

უფლისწული. მე სად ვიციო მაგ ქალამნებით?

მეხეინარი. სად ივლი და ღორებში.

უფლისწული. მე და ღორებში?

ნანია. ახლა რაკი სასაღლებოა ბორხე, ღორების სენენაც აღარ უნდა!

და რაღაღა. ღორებითა ხარ მაგარი, იმითა გაქვს დიდი გული და მუხეინარსაც იმიტომ გატან თამამად, რომ მეღორე ხარ.

უფლისწული. (ვიღებება). მართლა რომ ღორები მეხა-რის, ერთ დღეს ვერ გავძლებ ღორებში.

მეხეინარი. თუ მე ვძლებ ბატემში, ვითომ შენ ვინა ბრძა-ნდნებო? ახლა როგორი თეთრი ბატები ამოიღეს!

უფლისწული. (გაჯერებული). მე შენი მარცხ თეთრი ბა-ტები მინახავდა არც შეგი.

მეხეხა. რა უფლისწულია!

დილისა. შეგიყვარდა?

მეხეხა. შენა?

დილისა. მეც შემეყვარებოდა, მეფის ქალი რომ ვი-ყო.

ბორანა. ბედი გვიქონია, რომ ქარმა აქით გაღმოვიკისოლა.



მზეხა. შენც მოკწონს უფლისწული, ხორანა?

ხორანა. მომწონს და მერა როგორ!

ხოხე მზეხიანარს ეკურებს, უფლისწული ხოხესკენ მიდის.

უფლისწული. (ეღიმება). მზეხიანარის ცქერით ვერ გა-  
ჩეხი?

ხოხე. ვერც გაძვდები, მამ, სასახლეში რა მომარბენინებ.  
და?

უფლისწული. მზეხა, მზეხა დაგაიწუნდა?

ხოხე. მზეხა? მზეხა რად მინდა, როცა ქვეყანაზე მზეხიანა-  
რია!

უფლისწული. შენს ტაყავზე დაიხედი, რა გაცვია, უფ-  
ლისწული ხარ.

ხოხე. მე ვარ უფლისწულია? (ტყავზე იცქერება). ისე დამარე-  
ტინა მზეხიანარმა, ეს ტყავი აღარც მომგონებია!

უფლისწული და ხოხე იცინიან.

უფლისწული. იცი რა, მზეხას მოეწონე.

ხოხე. (შეშინებული). მე მოეწონე?

უფლისწული. ოღონდ ვერა და ვერ გაუგია. სასახლეში  
დაპატრე და ახლოს არ ეკარებო. მალ-მალე შენგენ იუყრება, შენ  
კი ისევე მზეხიანარისკენ გაიგარის თვალს.

ხოხე. რა ვქნა, თუკი ეს გოგო უკვლას მირჩენვია?

უფლისწული. მზეხასაც უთხარი ერთი-ორი სიტყვა.

ხოხე. რაღა ვუთხრა? ახლა მზეხამაც იცის, როგორი ღო-  
რები დამიძის.

უფლისწული. ღორებიც უხსენე?

ხოხე. მუხებს როგორ მისხია...

უფლისწული. ხომ მიწანარებოთ მოკვდა მზეხა?

ხოხე. რა ვიცი, მზეხიანარს დიდიდან საღამომდე რომ ევლამა-  
ჩაყო ღორებზე და რკოეზე, არ მოსწყინდება.

ხოხე მზეხიანარისკენ მიდის.

ეფიო. დიღისა, ასე მგონია, თქვენთან რომ ვიყავი, შენს სახე-  
ტარავე იყო სახალეუმი.

დიღისა. მამ, მზეხა და ხორანა ხად იყვნენ?

ეფიო. მარტო შენ რად მახსოვარა?

დიღისა. ხმელი ბაღახის შროლი და შენი ფეხის ხმა ახლაც  
ეურთა მიდის.

ეფიო. გაგებარდა, ჩემი ფეხის ხმა რომ გაიგონე?

დიღისა. აბა, ჩვენს სასახლეში ჭობისა და ღამურას მეთო-  
ვინ შემოფრინდება, შენ სულ არ გელოდით.

ეფიო. (ხელს უწვდის). დიღისა, შენ რომ ვიყურებ, ასე მგო-  
ნია, მზე ამოდის.

ხოხე. (მზეხას ღიმილით). რას იკვლანებებ, სწორედ გამოი-  
არე, ნაკვერჩხლებზე ხომ არ დადიხარ?  
(ხოხე მზეხას ხელს აშველუბს).

იწყება დავტურო. წყვილდებიან: დიღისა და ეფიო; ხოხე და  
მზეხა; უფლისწული და მზეხიანარი; ნანია და დარდალა; წყვილუ-  
ბნი დგებიან: ბალია, ჯორია და ეფიო.

მზეხიანარი. ხოხე, ქორწილი რად ჩაშლიე?

უფლისწული. რა ქორწილი ჩავშაღე?

მზეხიანარი. ვითომ ადარც ქორწილი ახსოვს.

დარდალა. ორი თონე ნაჭუჭ-ჭურტი ტუთულად გამოვაცე?   
ორი თონე ნაჭუჭ-ჭურტი შემეგმებს ელს!  
(მხარზე ხელს ადებს უფლისწულს).

უფლისწული. შენც სტუმრები დაპატრე და მიატოვი.

დარდალა. ვის უნდა მივართვა? შენზე კარგი ვინ შე-  
კამს?

უფლისწული. (ცივად). მე არც პური მაქვია და არც ნა-  
მცხვარი.

დარდალა. ეს არის, ნაჭუჭის სუნი გაღრჩობს.

ნანია. დარდალა! ცივია, მკვლელები დაწუნდა ცომის ზე-  
ლით.

დარდალა. ჩემს მორთომულ კუბსაც გემრიელად მიირთ-  
მევდი!

უფლისწული. (ეცინება). ჩემს სუფრაზე კუბს რა უნ-  
და?

დარდალა. მამ, კუბიც დაგაიწუნდა, ეგებ, აღარც დარდალა  
გახსოვს?

უფლისწული. დარდალა ვიდაა?

დარდალა, ნანია, მზეხიანარი და უფლისწული უკან გად-  
ვსლებენ.

მზეხა. ისევე ღორებზე ღამურას უფლისწული, კობა  
ჩლიქებზე.

დიღისა. შეწილებულ დინგებზე.

მზეხა. სანატრულ ჩრდილოებზე.

დიღისა. სასურველ გარემოებზე.

მზეხა. უფლისწული სასახლეშია და რაღა აქვს მინდორში  
გაშვებული ღორების დარდა!

დიღისა. როდის გეტყვის, მზეხა, შენა ხარ ჩემი გულის ვა-  
რდა?

მზეხა. დიღისა, უბნში ჩიტი მიზის.

დიღისა. მეც ამიფრთხილდა ეგ ჩიტი.

ხოხე. ისეთი გრილი ზაფხული იყო, მზე თვალით არა გვჩვე-  
ნებოა.

დიღისა. ჩვენც მაგ დღეში ვიყავი.

ხოხე. ღორს გრილი ზაფხული უყვარს.

ხოხანა. ეგარა, ეგრე!

ხოხე. რაჟა ზაფხული მიწინაა, ახლა რკოეზე მივადე, ისე-  
თები დახდენ, გესიამოვნება. შენც კარგად გაქვს ლოყები დაბ-  
ჩაწული.

მზეხა. მეც თავის ღორებთან მახსენებს.

ხოხე მზეხას შესცინის, მზეხა გაკვირებული უყურებს ხოხეს,  
მერე იმასაც ეცინება.

დიღისა. ჩვენც ვერა ვეძებოთ ზაფხულით, უშვო ზაფ-  
ლი იყო.

ხოხე. ღორებმა კი გაიხარეს, მუხებკვეშ აღარ ეყარენ დაბო-  
ცლები.

მზეხა. რაც გვერდში მომიდა, სულ ღორებზე მელაპარაკება,  
დღითი ადრე ღორებს დაირეკავს და ტუბსკენ მიდის. ნეტა, მე რი-  
თი ვეკვარ ამ ღორებს — ჩლიქით თუ დინგით?

დიღისა. (ხოხეს). შენ რომ ვიყურებ, ჩვენი მდღორე მაგო-  
ნდება, იმასაც შენსავით უყვარს თავისი ღორები.

ხოხანა. უფლისწული რის უფლისწულია, თუ ყველაფერი არ  
იცი?

დიღისა. ახლა როგორ არიან შენი ღორები?

ხოხე. ისეთები დახდენ, ტყავში აღარ ეტყვიან.  
ისევე დავტურში დგებიან: მზეხა და უფლისწული ერთ წყვი-  
ლში ხედვინან.

ხოხე. (წყალს ეძებს დასალევად). ხახა გამიშრა, წყალი არ-  
ხად არის?

ეფიო. ხახა გამიშრა?

ბალია. ეს როგორ მოვიდა, მზეხასთან ხახა ახსენა.

მზეხა. ხორანა, ხახა გამიშრა?

ხოხანა. კაცს ხახა გაუშრა და რა თქვას?

(იცინის).

ხოხანა. კაცს ხახა გაუშრა და რა თქვას?

(იცინის).

დიღისა. მე ხახა გამიშრება ხოლმე.

(იცინის).

ეფიოს ფაღლით წყალი მოაქვს.

ეფიო. მიირთვი!

ხოხე. ეს რა არის, ჩიტი კი არა ვარ, ნისკარტი დავისვლელო?  
ლიტრით მომიტანე, ერთი გემრიელად მოვივლო!

ეფიო. ლიტრით როდის დაუღვინა წყალი?

ეფიო. ლიტრით?

ხოხე. (ეღიმება). რაო, ჭერ ლიტრით წყალი არ დაგიღვინო-  
ა? (იცინის).

ეფიოს ლიტრით მოაქვს წყალი.

ხოხე. (ხელს უწვდის). ეგრე მომიცე, ლიტრისადა!

ხოხე ლიტრის იუღედებს, ხარბად სეპას, რაკრაკის ხმა მთელ  
დარბაზში მისის.

ხოხე. არ მოვსულიერდი!

ეფიო. მამ, დღეიდან ლიტრით მოგართვა წყალი?

ხოხე. ლიტრის რა სჭობია!

ხოხე დარბინილ წყალს თავზე ისახმს.

ხოხე. უჰ, გავკრილდი!

უფლისწული შემშინებული უყურებს ხოხეს.





ბორანა. თუ ლტარა არ მოყოფედ, წყალს გემოს ვერ ჩაატან.

მ ზ ე ბ ა. რა გემრიელად დალია!  
დილი ს ა. ჩენი მდორეც ასე მოყოფედს ხოლმე.  
ბო ხ ე. თუ თქვენი მდორეც ეგრე მოყოფედს ხოლმე, მე რა და ვაზრ?  
მ ზ ე ბ ა. რა კარგია, როცა უფლისწული მდორეხავი სვამს წყალს.

ბორანა. მდორეც — უფლისწულიათ.  
მ ზ ე ბ ა. და ბორანა მზიარულად იცინიან. ისეც წყვილდებიან.  
მ ზ ე ბ ა. და უფლისწული ერთ წყვილში დგებიან.  
უფლი ს წ უ ლ ი. ხომ არ მოგეწონია, მ ზ ე ბ ა?  
მ ზ ე ბ ა. რა მდორის საქმეა, მომეწონა თუ არა? (თავისთვის).  
თუ უფლისწულს უფარს ქარაგმებით დააპარავ, არც მდორეც ჩაიშრება უნა.

ბორანა. მთხარა, სულ რაცუნ და ღორზე რად დააპარაკოს შენი უფლისწული?  
უფლი ს წ უ ლ ი. მაშ, რაზე ილაპარაკოს?  
ბორანა. სიტყვა თუ ვისმის წამოსცდა, იმ სიტყვის გამოცუნებაზე უნდა იმტორებს ცაცმა თავი.

მ ზ ე ბ ა. ამ სახალში პირდაპირ ნათქვამს ვერ გაიგონებ. სულ ქარაგმებით დააპარაკებენ. ასე რომ არ იყოს, უფლისწულია მალე მალე რად გამოიღრეს ხოლმე ცხახს და ტყარს, რკოსა და ღორს, რაც მოიადით. სულ ღორები აერია პირზე. შენ აეცოდინებთ, რა უნდა თქვას უფლისწულმა, როცა ღორებზე დააპარაკოს?  
უფლი ს წ უ ლ ი. (იციინს). ღორი ღორია, ცხახი ცხახია, რკო რკოა! სხვა რა უნდა იყოს?

ბორანა. (ვიღობება). ეგებ, როცა რადვას ნიშნავს?  
დილი ს ა. შეუჩებს რომ ახსენებს, როგორცა გგონია, მართლა მუხებზე დააპარაკოს?

ბორანა. მუხებზე მეცემს ბალახიო, რა უნდა თქვას აიო უფლისწულმა?

მ ზ ე ბ ა. გრიდობიო!  
დილი ს ა. ჩრდილობიო!  
მ ზ ე ბ ა. ზამთარ-ზაფხულ ტალახს ვჭელავო!  
დილი ს ა. ღორებს რაყოთ ვბრავო!  
მ ზ ე ბ ა. ღორებზე რადა დააპარაკოს ასეთი სიბრძნითო?  
უფლი ს წ უ ლ ი. (ვიღობება). უფარს და რა ქანა!

მ ზ ე ბ ა. უფლისწული სიტყვება და სიტყვის ბოლოს სულ გრილობება და ჩრდილობებს ახსენებს.  
უფლი ს წ უ ლ ი. მე არც გრილობები ვიცი და არც ჩრდილობები! ბალახი, მუხა და რკო ჩემს დთეში არ მომგონებია.  
მ ზ ე ბ ა. (გულგრილად იცინის). მდორეც გრილობები არ მოგონებია, უფლისწულს კი გრილობებს ხსენებდა მეც.

მ ზ ე ბ ა. და ბორანა ერთ წყვილში ხედიან.

მ ზ ე ბ ა. უფლისწულს ერთი-ორჯერ მოუხვდა ფეხი, მდორეც კი ისე შეშამაშა, არც კი გაშივრა.

ბორანა. მდორეც უნდა მოგერიდოს. უფლისწულს კი ფეხი არც მოუხვდეს, უფლისწულია, არ უნდა გეყვინოს.

მ ზ ე ბ ა. არცა შეუენია! მე სწორედ ასეთი უფლისწული მესიზმრებოდა. უფლისწულსაცა ჰგავს და მდორეცა.  
ბორანა. მდორეც ეგერა, მდორეცსაცა ჰგავს და უფლისწულსაც.

მ ზ ე ბ ა. შენც ხომ მოგწონს ეს სახალე, ბორანა? აქ ხან უფლისწული გგონია მდორეც, ხან მდორეც — უფლისწული.  
(იციინს).

ბორანა. ნამდვილი სახალე ეს არის. მდორეცა ჰგონია, უფლისწულია, უფლისწულსა ჰგონია, მდორეცა.

მ ზ ე ბ ა. რა კარგია, ბორანა, უფლისწული უფლისწულიც არის და მდორეცა. მდორეც მდორეც არის და უფლისწულიც!

ეთერ მიღის ხიხისკენ.  
ეთერ. რა მოგართავ?  
ბო ხ ე. რა უნდა მოგართავ? (ვიღობება). ისეთ გუნებაზე ვარ, ცარიელ პურსაც გემრიელად მოკუხებამ უნას.

ეთერ. ცარიელ პურსა?  
ბო ხ ე. ჰი, ცარიელ პურს. მოიტანე, თუ მოგაქვს.  
ეთერ მიდის.

მ ზ ე ბ ა. ცარიელი პური გემრიელია?  
ბორანა. გემრიელია, გემრიელი.

ეთერს სინთ მოაქვს დაჭრილი პური.

ბო ხ ე. ეს რა ამბავია? სახალე თუ საქათმე, რომ წერილ და გვიფიხნენ? მთელი პურიც მოიტანე, რომ გულმა გაიხაროს!

ეთერს უნა მოაქვს დაჭრილი პური.

მ ზ ე ბ ა. მთელ პურს ხომ არ დაევიტო ხელში?

ბო ხ ე. (ვიღობება). მთელ პურს რად დაევიტო?

მ ზ ე ბ ა. მაშ, რას ვიზავ?

ბო ხ ე. რას იზავ და...

ეთერს ხინჩიო მოაქვს პური, ხოხე პურს დასწვდება.

ბო ხ ე. გაეტებს. (პურს უშავებ ტეხს და გემრიელად ილეუმება, მერტე მუხას უწეაღს ხინჩას). ნახე რა გემრიელია!

მ ზ ე ბ ა. (პურს იღებს, ტეხს და ილეუმება). ძლივს არ გავივცე ცარიელ პურის გემო!

დილი ს ა. (ილეუმება). ხომ ძალიან გემრიელია ცარიელია პური?

უფლისწული გულანად იცინის.

მ ზ ე ბ ა. (ილეუმება). ძალიან, ძალიან გემრიელია!

ყველა იღებს ხინჩიდან პურს და ყველა ილეუმება.

გორა ა. ეს რა მოგეწონარ, სახალეში ცარიელი პური ილეუმებინა!

უფლისწული მიღის ხიხისკენ.

უფლი ს წ უ ლ ი. რას მზივრები, ხოხე, ცარიელია პურის ჰამას ვის გაუგონია?

ბო ხ ე. ვა გაუგონიაო და ახლა გაიგონს!

(ვიღობება).

უფლი ს წ უ ლ ი. მე ვარ უფლისწული თუ შენა?

ბო ხ ე. (ვიღობება). ვიდრე ეს ტავი მაცვია, მე ვარ უფლისწული!

უფლისწული და ხოხე განზე დგებიან.

ბორანა. ეს მდორეც და უფლისწული როგორ არიან ერთმანეთთან შეხებრებულნი? უფლისწული მდორეც ეძახის უფლისწულს, მდორეც — უფლისწულს ეძახის მდორეცს.

მ ზ ე ბ ა. ყველაფერი რა უნაშურია და რა კარგია ამ სახალეში!

ბორანა. ვერ გამიგია, უფლისწული რადა ჰგავს მდორეცს და მდორეც — უფლისწულს?

მ ზ ე ბ ა. მე კი სწორედ ეგ მომწონს, რომ მდორეც ცოტათი ჰგავს უფლისწულს და უფლისწული ცოტათი ჰგავს მდორეცს. ბორანა, სახალეში სტურად მდორეც იწებოდა, გეგონა?

(იციინს).

ბორანა. არა, ეგ როგორ შეგონა!

მ ზ ე ბ ა. გიფიქრია, მენახებო ნანია, მენახების ცოლი დარდა და მენახების ქალი მზევიანარ სახალეში დამხვდებინა გამოქვილებული!

ბორანა. რაც მართალია, მართალია, მაგას სულ არ მოველიო!

მ ზ ე ბ ა. სახალეც ამისთანა უნდა, ბორანა, მდორეც უფლისწულს გულში ჩაიხვდა, უფლისწულმა — მდორეცს გულში.

ბორანა. კარგია, კარგია, მაგრამ მედორეც ვივებ, რომელია უფლისწული და რომელია მდორეც?

მ ზ ე ბ ა. ბორანა, ის ვინც სულ ღორებზე დააპარაკოს, უფლისწულია.

ბორანა. ღორები და უფლისწული?

მ ზ ე ბ ა. მდორეც უფარს და იმისი სიკვარულიო ღორებც უფარს.

ისე იცლება წყვილები.

ბო ხ ე. (მუხება). დამაზი კება მდორეცა, მაგრამ შვინდისფერი უფრო მოიხიბობდა.

მ ზ ე ბ ა. შვინდისფერი? მეც დღეიდან შვინდისფერი მოვიტოვებ.

ბო ხ ე. შვინდისფერს რა სწობია, ტეხსაც ამშვენებს და ველსაც!

მ ზ ე ბ ა. ახლა შვინდისფერი მოგწონს?

ბო ხ ე. მე სულ შვინდისფერი მომწონდა, შვინდისფერი გულს ახარებს.



მზეხა. მე კი შეინდისფერობ არ მოვირთვე, უფლისწულთან მივდივარ, მელორეს ხომ არ ვეწონებო-მეთქი?

ხოხე. (იციის). კისრზე რომ მარჯანი შემოგებვია, ის უფრო დავამშვენებდა.

მზეხა. ამ სასახლეში უფლისწულსაც შეინდისფერი მოსწონს და მელორესაც.

დილისა. მაშ, თუ მელორეს მოეწონები, არც უფლისწული დაგიწუნებს.

მზეხა. თუ უფლისწულს მოეწონები, არც მელორე დაგიწუნებს.

წყვილები იცელება.

ეთო. რა კობად უთხარი, სახელმწიფო კაცი ვარო!

ხირხილა. ვარ და, მაშ, რას ვერტყლი? დარდალამ, ნინიამ და მზევიანამ რომ დამინახეს, პირები დააღეს.

ეთო. მთელი სასახლე ხელში გიჭირავს, მართლა და მართლა, რა მოთა, ეს ბუმბულივით გოგო ვერ უნდა დაიჭირო?

ხირხილა. ბუმბულივითო? თუ არ უნდა, ადგილიდან ვერ დასწრავ.

ეთო. ამ მებბატ გოგოს ამდენი შეუძლია?

ხირხილა. მებბატ დაუძახებ, ბატზე მტეი ჭკუა აქვს.

ეთო. თუ ეგრეა, მელორეს უარს ეტყვის და შენ გამოგვყვება.

ხირხილა. აბა, მე სულ მზეხასთანა ვარ და მზევიანარს ქვეყანა ახვევია!

ეთო. მაშა, მაშა, აქ უნდა მოაწონო თავი, თორემ სასახლიდან რომ გავა, ისევ მელორესკენ გავფორდებთ თვალს.

ხირხილა. მეც მაგისი მეშინია.

ეთო. არიქა, მზევიანარი მარტო დარჩა, მიდი, მიდი, ახლა გაქვს დრო, უთხარი, რაც სათქმელია, მაგრამ რომ ვერ გიცნოს, ეს სადაური ხირხილა ხარო?

ხირხილა. ვერ მიცნობს?

ეთო. რა გგონია, ის ხირხილა ხომ აღარა ხარ, კარზე რომ დაუდგებიო მზევიანარს და ეთუღებებოდი, შენი დაბარებული ლოყები მომწონსო?

ხირხილა. ტყუილია? ვისა აქვს მზევიანარივით დაბარებული ლოყები?

ხირხილა. მზევიანარისკენ მიდის.

ხირხილა. რა ლამაზი ხარ, მზევიანარო!

მზევიანარი. ლამაზი ხარო, ახლა დამინახე?

ხირხილა. მაგ კაბაში რომ მორთულხარ და ქოშებიც გიხარია, ვეღარ გიცანი!

მზევიანარი. კაბაც ლამაზია და ქოშებიც. შენა, ხირხილა, როდემდე უნდა იყო ასე გაფუფული?

ხირხილა. რატომაც არ გავიფუფები, სასახლე მუჭავი მიჭირავს.

მზევიანარი. შენ გიჭირავს? ამიტომ მოგპარანქვს, სასახლე მუჭავი დაიჭირო?

უფლისწული დარდალას გვერდზე ჩაუვლის. დარდალა წინ გადაღვება.

დარდალა. რაო, ხოხე, გული ვერ მოიჭერე აქ ყოფნით?

უფლისწული. რაც დავინახე, მე სულ აქა ვარ.

ნანი. ეგ არის, სასახლიდან ფეხი არ გავიდგამს? (იციის). ხოხე, ჭკუაზე მოდი!

უფლისწული. ეს ვიღაა?

ნანი. ახლა ვეღარცა მცნობ, როცა ჩემი ქალი გინდოდა, მაშინ ხომ კარგი ნაწია ვიყავი?

უფლისწული. (მზეხას უყურებს). მზეხა, მზეხა, რა ლამაზია, სული რომ შევუბერო, სუმბულივით გაფრინდება.

მზევიანარი. სუმბულივით არა, აქამდე წნელივით გოგოები მოგწონდა?

უფლისწული. წნელივითაო?

მზევიანარი. აქი მეფის ქალიც რომ იყოს, იმისკენაც ვაგვიხადე. შენს მტეი არავინ მინდა!

უფლისწული. (მზეხას უყურებს). მზეხასთანა ვინ არის? მარტო მზეხას აგალა ღირს ერთ სახედ, ისე დაღას, თითქოს ცაში ფრინველს მისდევს დასაქვადო!

მზევიანარი. დასაქვად არა! ნანი. ის იქრო რომ არ გამომტყვრილიყო, ახლა ვახურებული ქორწილი გვექვოდა.

დარდალა. სასახლეში დიდხანს კი არ გამოგინებენ, ხეცე ამოგარევენ პასუღს.

უფლისწული. პანდურს ვინ ამოგარავს, ჩემი სასახლე! მზევიანარი. (იციის). შენი სასახლე? მერე შენი ქოი ვიღასა?

დარდალა. ღორები დაგვიწუნდა? უფლისწული. (იციის). რომელ ღორებზე მელაპარაკები?

მზევიანარი. მაშ, საღორე რად შეუღეს პატივით? უფლისწული. პატივი ჩემთან რა სახსენებელია?

ნანი. არ გატყუე, არ გატყუე, მაგრად დაღვიქი! (მზარზე ხელს ადებს უფლისწულს).

დარდალა. ისე იზამ, შენი ჭოტობით მზევიანარსაც დაკარგავ.

უფლისწული. მზევიანარს დაკარგავ? სულ არ ვიღარდებთ თუ დაკარგავ!

დარდალა. რაკი ეგრეა, ახლა ასე მოვიქცევი, ხირხილზე გავაიხობევ მზევიანარს.

უფლისწული. ვისაც გინდა, იმას მიეცი შენი ქალი.

მზევიანარი. (ნაწყენ). ღორები რომ დაგეფანტება ტყეში, მაშინ მოგაგონებები, ნეტა, მზევიანარი ახლა აქა შეაჯდეს, მომეშვეულებებოდა, მაგრამ აბა, ხირხილას ვიღა გამომგლიჯავს ხელიდან?

უფლისწული. (ცალი თვალი მზეხასკენ უქირავს). მე არც ვაიბრე, შენი თავი ხირხილას გამოვლდყო.

ნანი. (დაეყვებით). ხირხილა კარგია, მაგრამ შენ მირჩევინარ ხირხილას.

უფლისწული. სად მე და სად ხირხილა? ხირხილა რა ჩემი ტოლია?

ნანი. გული ხომ მოიჭერე სასახლეში ყოფნით, ახლა წყაღით, ჩიტამაც თავის ბუდე იცის, ჩვენი სახლის ქერიც მოვიგონეთ.

უფლისწული. სხვაგან რა მინდა? ჩემი სახლიც ეს არის და ქერიც.

მზევიანარი. თორემ ჭერ ტალხი არ გიჭოლია მინდორში?

უფლისწული. ტალხის ზელა რად მინდა, რაშეხის რემადამი.

მზევიანარი. რაშეხს თავის ღორებს ეძახის.

ნანი. შენ რა გგონია, მაგისი რაშეხი ღორებია.

მზეხა შემოდის ისევ იმ ნაბიჯით, უფლისწული აღტაცებული უყურებს.

უფლისწული. მზეხა, მზეხა, სასახლეში უშენოდ რა მამლებინებდა!

უფლისწული მზეხასკენ მიდის, ხირხილა მზევიანარს უახლოვდება.

ხირხილა. მზევიანარო, ხომ ხედავ, მელორე ზედ არ გიუარებს!

მზევიანარი. ეგრე მორთული სასახლეს უფრო უხდება, ქოხი რა შენი საქმე, ხირხილა!

ეთო. (ხირხილასთან მიდის). ხირხილა, მზეხა მიიღორუბლა, ხილი მაინც მარათვი.

ხირხილა. ხილი მივართავ! ახლავე მივართმევ. ხირხილა მზეხასკენ მიდის, ზალია მზევიანარს უახლოვდება.

ბალია. ძლივს გიპოვო!

მზევიანარი. ეგრე რად მემტებდი? ბალია. როგორ გიხდება ფარისი კაბა!



მწვეინარი მიხდება? მეც ვციო, რომ მიხდება.  
 ბალია. მარჯის ასხმულაც გალამაზებს.  
 მწვეინარი. მარჯის ასხმულაც და ქოშებიც.  
 ბალიას მწვეინარი ხოხოსთან მიჰყავს.  
 ბალია. ლამაზია ეს გოგო?  
 ხოხე. ლამაზია, ლამაზი, წინ ვერავენ დაუღლებია.  
 ბალია. მე დავხატე ეს გოგო.  
 ხოხე. შენა? რა დახატა უნდა, ისედაც დახატულია!  
 ბალია. მე გავატანე ხირხილას ეს ფარის კახა.  
 ხოხე. ხირხილას ვაატანე? (ციცინის). კარგი ერთი!  
 ბალია. მე დავაბარე, ასე უთხარი ვეზირს ცლად უნდებარეთ!

მწვეინარი. (იდაყვს კრავს ბალიას). ვეზირს კი არა, უფლისწულს.

ხოხეს ციციება.  
 ბალია. ეს ქოშებიც მე მივეცი ხირხილას, მწვეინარს წაუღებეთ!

მწვეინარი. ჩიტის უანწებივით მომადგა ქოშები.  
 თეო. ბალიამ იბოჯა და უფლისწულს მწვეინარი მიუყვანა. იქით ხირხილა იპყება, აქით — ბალია, ისე უნდაო მწვეინარს მოაქონონ თავი. მეღორე კი არც ბალიას უფურებს, არც ხირხილას, არც მწვეინარს. მეღორეს უფლისწულის საცობელ მოუვიდა თვალი და ჩაქნას (ციცო სიტყვით კვდება, ბალიასკენ მიდის). ბალია, დავღორე ჩავაბოთ, თორემ დღემით ჩვენს სტუმრებს. ფხეს გაუხვამენ და გამოცობდებიან.

ბალია. ახლავე, ახლავე, ახლა დავღურეც მიხარია, სასახლეს სულ სხვაგვარია, რა ლამაზი სასახლე გვექონია, თეო, რა სტუმრები გვაყავს, დიდი ხანია, ასე არ გვიმხიარულა სასახლემო.

თეო განზე დგება.  
 ბალია. (ხოხეს). ეს მარჯის ასხმულაც მე ვაატანე ხირხილას.

ხოხე. კარვად ვახსოვს, რომ ხირხილას ვაატანე? ნამდვილად ხირხილა იყო? ხომ არ გეშლება?

ბალია. მემუცბა კი არა! ხირხილა როგორ უნდა მემეშალოს? ეს საქმე იმის გავთვებელია, თუთონ მიხარია, მწვეინარი მოგწონს? მომწონს-მეთქი. ძალიან მოგწონსო? აბა, მწვეინარი რომ მოსაწონია, შენცა ხედავ.

ხოხე. კიდევაც მოსაწონია. მერე, მერე?

ბალია. მერე ის რომ, დიდი ხანია, კარგ გოგოს ვეძებ, მაგრამ არაფერ მომწონებია, მწვეინარი კი გულში ჩამვიტარა.

ხოხე. (ციციება). გულში ჩავივარდა?

ბალია. ხირხილამ მითხრა, ისე იფიქრე, ვითომც მწვეინარი გერღობი გულოია! მეც, რაკი ჩემად დავიგულე, საჩუქრები ვაატანე, რაღას დავინანებდი. აბა, ერთი შეხედე, რა მარილიანი გოგოა, უველიფერი უხდება.

ხოხე. ეს კაბაც რომ ვახალე და ქოშებიც, გოგო მაინც ის იქნება, რაც არის.

მწვეინარი. (ციცინის, ხოხეს უყურებს) ხოხეც ევრე მუებნებოდა, ისედაც ლამაზი ხარ, ეგერი რაღას ავიჩინებლია!

ხოხე ხარხარებს.

მწვეინარი. ამ ქოშებზე მითხრა, გადაყარე, ნეხვზე დავიცურდებო. (ციცინის). ამ ქოშებს ვადაყვრე? (ციცინის). არც ამ კაბას ვაგიხილ. ამაში უფრო მოვეწონე ხოხეს.

ბალია. (ციცინის). იმასაც მოეწონე?

მწვეინარი. რა მკლავები გქონია, ეს მკლავები, გინდა, სამ კონა ფიჩხს შემოვიწვდებო.

ხოხე იციანის.

ბალია. (ციცინის). აბა, მეღორეს ფიჩხის მეტი რა ახსოვს, მაგრამ კაბა ვინც გამოგვიყვანა, გოგოც იმისია.

მწვეინარი. შენ კი არა, უფლისწულმა გამომიგვანა.

ბალია. აბა, ხირხილას ვითხოვ, ვინ გამოგვიგვანა?

ბალია ხირხილასკენ მიდის.

ხოხე. მეც ისე მომეწონე, სასახლე აღარაფრად მიმანია.

მწვეინარი. არა, მარტო!

ხოხე. თუნდა, ახლავე წავალ აქედან და ფხეს აღარ მოვადგამ სასახლემო.

მწვეინარი. (გაიციებული უყურებს). ამ სასახლეს დასთმობ ჩემი გულისთვის?

ხოხე. სულაც მეღორედ დავდგები.

მწვეინარი. ღორებს კარგი მოვლა უნდა.

ხოხე. მეც მოვუფული.

მწვეინარი. ხოხესთან მაინც ვერ მოხვალ.

ხოხე. სულ ნაწვიმარ ჰალაში ვატარებ და მსუყე-მსუყე რკოზე მივავადებ.

მწვეინარი. ეი, მერე ხოხემ დახოცოს ღორები? იმან სადღა მირეკოს?

ხოხე იციანის.  
 ბალია. (მორბის). მწვეინარი ჩემია, ჩემი, ხირხილაც უარს არ არის, ქოშებიც, კაბაც, მარჯის ასხმულაც შენ გაუფანანე, მამ, ვინაო?

მწვეინარი. შენ კი არა, ამან გამომიგვანა, ხოხე რად გინდა, მეღორეს აღარ ვჭირვარ?

მწვეინარი დარდალასკენ მიდის, ბალია — ციციასკენ; შვება, დილისა, ხორანა ხოხოსთან მიდის.

ხოხე ბალია. (ხოხეს) ხილი უნდა მოგართვათ.

ხოხე. მოგვართვი, პირის ვახველებს არ ვგაწვენს, რითი გავვიმასინდლები? თუ ზღმარტო და პანტა გავქვ, ზღმარტო და პანტას ხილი არა სჭირბა, სიცხელში სულ ამით ვიგორებ პირს.

დილისა. ევრე, ევრე, მწიფე პანტა გემრიელია.

ხოხე. ჰაითი ვერ გაძლება ცაცი, შევეთოღლება თუ არა პანტა, ერთმანეთს აღარ ვადღით ქამას მე და ჩემი ღორები. ხირხილას ხონით მოჰქვს პანტა, ზღმარტო და კვინჩხი.

მწვეხა. ეს რა ხილია?

ხოხე. რა უნდა იუოს, კვინჩხია.

მწვეხა. კვინჩხის ეს არის? (იციანის).

ხოხე. კვინჩხი უურქმენს არ ჩამოუფარდება, ღორების დევნაში დადღილი რომ მინდობრი პირს გაისკლებს, მაშინ დადაყვანე კვინჩხს.

უფლისწული იციანის, შვება კვინჩხს იღებს.

მწვეხა. აბა, ერთი მეც გაუთხიჯე გემო, როგორია?

ხოხე. აბა, ჰა, გაბედე, აქამდე როგორ გასძელი, რომ კვინჩხი არ გეჭამია?

დილისა. (კვინჩხს იღებს). მე კი ამის მეტი რა მიჭამია.

მწვეხა. ერთი გავკვიტო.

ხოხე. აიღე, აიღე. პირში ჩაიგდე მარცვალი, კვინჩხის ქაბას რომ დაჩევევი, მერე სხვა ხილი აღარ მოგინდება.

მწვეხა. (შეუტუბუბო). ხორანა, ერთხელ მაინც მოგეტანა კვინჩხი.

ხორანა. სად გავიწლია, კვინჩხსა და პანტას ჩვენს სუფრაზე რა უნდა!

ხოხე. მე კი ჩემს სუფრაზე სულ ეს ხილი მაქვს გამოუღეველი.

მწვეხა. ახლა არც მე გამოვიღე ამ ხილს.

ხორანა. თუ პანტასა და ზღმარტოს სუფრაზე დაყრი და შენდისფერი კაბაში მოიპარებები, მეღორესაც არ ეტყვი უარს.

ხოხე. მეღორეს ვითომ რა უჭირს?

მწვეხა. მეღორეს? (იციანის).

დილისა. შენდისფერს გავიხილ და მეღორეს კი არ გავაყვები.

ბალია დავღურეს აბამს, წყვილები დგებიან: შვება და ხირხილა; უფლისწული და მწვეინარი; დილისა და თეო. წყვილები მალ-მალე იცვლებია.

ხოხე. ლამაზი გოგო გულოია, ნანია.

ნანია. რა უჭირს, ორი ხელი აქვს და ორი ფეხი.



ხო რ ა ნ ა. ამისთანა გოგოს მეტ არ დავიწუნებდი.  
 ნ ა ნ ი ა. აბა, შეხბობის შვილი რა შენი ფანდია.  
 ხო რ ა ნ ა. თუკი მომწონს?  
 დ არ და ლ ა. მამ, მართალი უთქვამს ვეზირს, უფლისწულს  
 მუვეინარი მოსწონსო.  
 ხო რ ა ნ ა. შენი ქალი უნდა მომეცე.  
 მუვეინარი. (ობრაეს) ჩემი ბედი ყოფილა უფლისწული.  
 დ არ და ლ ა. მართლა ეგრე მოგწონს?  
 ხო რ ა ნ ა. მომწონს რომელია, სულ ნაწლავები მებრუკება.  
 ნ ა ნ ი ა. რა გაუხდაო ეს გოგო?  
 დ არ და ლ ა. მაგისი წითელი ლოყები მოსწონს.  
 ნ ა ნ ი ა. გოგოებს სულ ეგრე აქვთ ლოყები დამარბული.  
 დ არ და ლ ა. ვეზირი ანობდა, უფლისწულმა შემოგიფთვა-  
 ლაო, მდღერს ადარა ცხოვივარო?  
 დავლერი მეორდება მზეხა და უფლისწული ერთ წყვილში  
 არიან.  
 უფლისწული. უპ, რა ლამაზად დადიხარ?  
 მუვეხ ა. ლამაზად დავდივარ?  
 უფლისწული. ასე მხოლოდ მეფის ქალბი დადიან.  
 მუვეხ ა. (ეღიმება). მერე მეღორემ რა იცის, მეფის ქალბი  
 როგორ დადიან?  
 უფლისწული. შეინდისფერ კახს მოკვარი თვალი თუ  
 არა, დიღისა ვიცანი.  
 დიღისა და უფლისწული ერთ წყვილში დგებიან.  
 დიღისა. მამ, შეინდისფერი კახით მიცანი?  
 უფლისწული. აბა, შეინდისფერ კახაში მზეხა ხომ არ  
 მიორთვებოდა?  
 დიღისა. ნზეხამაც ეგრე მიორთა, შეინდისფერი კახა რად  
 მინდა, მეღორეს კი არ ვწონებო?  
 ხო რ ა ნ ა. ახლა უფლისწულსაც შეინდისფერი მოსწონს.  
 დიღისა. შეინდისფერი ტყუას ამშვენებს და კვლასაც. შეი-  
 ნდისფერი ძეძვს რომ მოახვიო, მეღორეს ისიც მოეწონება, ეც-  
 რა, არა?  
 (იციანს).  
 მუვეხ ა. თუ უფლისწულს მოეწონე, მეღორესაც მოეწონე-  
 ბი!  
 (იციანს).  
 უფლისწული. (მზეხას). კვრინხასაც ძლივს გაუხინჯე გე-  
 შო.  
 დიღისა. კვრინხი აქამდე მეღორის ხილი გახლდათ, ახ-  
 ლა კი უფლისწულსაც კარგად მიორთვებს.  
 (იციანს).  
 უფლისწული და მზეხა ისევე ერთ წყვილში დგებიან.  
 მუვეხ ა. რაყი უფლისწულმა არ დაიწუნა, მეც გავხადე.  
 უფლისწული. უფლისწულმაო? ის რა უფლისწულია, უფ-  
 ლისწული მე ვარ.  
 (ეღიმება).  
 მუვეხ ა. თავის გაულში ყველა უფლისწულია!  
 (იციანს).  
 ხო რ ა ნ ა. ახლა მართლა ვერ გაიგებ, ვინ უფლისწულია და  
 ვინ მეღორე. რაც წინათ მეღორეს მოსწონდა, ის ახლა უფლისწულს  
 მოსწონს, რაც უფლისწულს მოსწონდა, ის ახლა მეღორეს მოს-  
 წონს.  
 უფლისწული. რამდენი ხანია, მოუთმენლად გელი, მუვე-  
 ხა!  
 მუვეხ ა. (მკაცრად უყურებს) მე მელი მოუთმენლად? უფლი-  
 სწული რაღას აუთებდა?  
 უფლისწული. შენა ხარ ჩემი გარეული იხვი, ირემი, თო-  
 ფი, ტუის ქათამი.  
 მუვეხ ა. გესმის, ხორანა, თურმე უფლისწულიც მე მელოდა  
 და მეღორეც!

ხო რ ა ნ ა. მაგას რა სჭობია, რომ უფლისწულიც შენ გელი  
 და მეღორეც.  
 უფლისწული. ჩემი გული დადარივით არის გავცეპუ-  
 ლი.  
 მუვეხ ა. სარგი ამბავია, გერ უფლისწულს არაფერი უთქვამს  
 და მეღორე სიყვარულს მეფიცება.  
 უფლისწული. ის კი არაა, ჩემი სასახლე როგორ მო-  
 გეწონა?  
 მუვეხ ა. შენი სასახლე? (იციანს) შენს ტავზედ დაიხიდე და  
 სასახლე ისე ახსენე.  
 უფლისწული. მეღორის ტავზედ დღეს გავევიცე.  
 მუვეხ ა. (არ უყურებს). მე მელოდი და მეღორის ტავზედ გა-  
 ეხვიე?  
 (იციანს).  
 უფლისწული. (იციანს). ტავი რას მიშლის, როცა უფლი-  
 სწული ვარ?  
 მუვეხ ა. მეღორის ტავზედ?  
 (სიცოლით კვდება).  
 ხირხილა უფრს მოკვრავს ლაპარაკს, უფლისწული განზე დგე-  
 ბა.  
 მუვეხ ა. მეღორე რად ამბობს, უფლისწული ვარო?  
 ხირხილა. ყველა მეღორეს უფლისწულაობა უნდა.  
 ხო რ ა ნ ა. ეგ ხომ ეგრეა!  
 ხირხილა. თუ უფლისწულია, მეღორის ტავზედ რად არის  
 გავეული?  
 დიღისა. რა ქნას უფლისწულმა თუ ღორების დევნა ურ-  
 ჩევნია?  
 ხირხილა. თუ მეღორეა, უფლისწულის ტავზედ რად მორ-  
 თულა?  
 მუვეხ ა. რა ქნას მეღორემ თუ უფლისწულმა ურჩევნია!  
 (იციანს).  
 უფლისწული ხოხესკენ მიდის.  
 უფლისწული. ვერა და ვერ დააჭერე, უფლისწული ვარ-  
 მეთქი. ნზეხა გავიწყებულა, თხის ტავი და უფლისწულიაო!  
 ხო რ ა ნ ა. მე კი მზეხას უფლისწული ვიციანარ, ხბოს ტავი და  
 მეღორე? მუვეინარს ხომ ვიციანარ და ვვიციანარ. სულ ჩემცენ  
 იყურება, უხარია, უფლისწულს მოეწონეო. (იციანს). ხუმრობა სა-  
 მქმე?  
 უფლისწული. ვერ იქნა და ვერ მოვიგე მზეხას გული.  
 ხო რ ა ნ ა. თხის ტავს გაიხიდა და ხელად მოვიგე მზეხას გულს.  
 უფლისწული. მომცემ ჩემს ტავს?  
 ხო რ ა ნ ა. მოკცემ, მოკცემ, რას გერიჩი?  
 უფლისწული. აი, მუვეინარიც შენცენ მიდის, უთხარია,  
 რაც გინდა და გაათავე.  
 უფლისწული ზურგიით დგება, ხოხე მუვეინარისკენ მიდის.  
 ხო რ ა ნ ა. მუვეინარო, ჩემო რკოვ, ჩემო ჭაგარო!  
 მუვეინარი. (გაოცებული). ამხ ხოხე უნდა მეუბნებოდეს,  
 შენ რად მეუბნები მაგ სიტყვებს?  
 დ არ და ლ ა. (უფლისწულს გასცქერის). ხოხემ სულ შეგაკ-  
 ცია ზურგით.  
 მუვეინარი. (ობრაეს). რაც მართალია, მართალია, ხირხილას  
 ისევე უფლისწულს მიჩვენია.  
 ნ ა ნ ი ა. ეგ ხომ ეგრეა, ხოხე ხირხილასაც მიჩვენია და უფ-  
 ლისწულსაც. (უფლისწულისკენ იყურება). აღარა და აღარ უნდა  
 ღორების მოვლა.  
 მუვეინარი. ეპ, ხოხეს რომ გავყოლოდი, მეც ვუშვლიდი  
 ღორების მოვლაში.  
 ხო რ ა ნ ა. მამ, წავიდეთ და თხის ქათამი დავიბუდლოთ.  
 მუვეინარი. კომში? ქობში?  
 ხო რ ა ნ ა. მე ღორებს დავუდებები, შენ მუხებს დაუარე და რკო  
 აკრეფე.



მწევი ნარი. რატომაც არ აყრუვავ, სამ ბარდანას მივც  
ავახებ.

(ელიმება).

ნანია. გოგო ხოხეია, რკოც იმან უნდა აუკრიფოს.

დარდალა. (უფლისწულს). რა ამბავია, მწევიანას ყველა  
ეპოტინება, ხან უფლისწული, ხან ვეზირი, ასეთი რა გაწყენინეთ,  
რომ გული ვეღარ მოიბრუნენ?

ხოხე. მამ, ნაწევიმარ ბალახზეც დადარევე ღორებს?

მწევიანარი. რატომაც არ გადავკრავ?

(იცივის).

უფლისწული ხოხესკენ მიტრიალდება.

უფლისწული. რა ჩემი?

ხოხე. მეღორე ხომ მოყვარვნი, უფლისწულიც მოყვარვნი.

ხოხე ტყავს იხდის, უფლისწულს აძლევს, უფლისწული ტყავს  
იხდის და ხოხეს აძლევს.

მწევიანარი. მეღორის ტყავში რად გაეხვიე, მეღორე ხარ თუ  
უფლისწული?

ხოხე. მეღორეცა ვარ და უფლისწულიც!

დილისა. უფლისწულმა მეღორეს თავისი ტყავი მისცა, ვი-  
თომ მეღორე უფლისწულია!

მწეხა. მეღორემ უფლისწულს თავისი ტყავი წამოაგვა, ვი-  
თომ უფლისწული მეღორეა!

ხორანა. ახლა როგორ გავიგოთ, რომელია მეღორე და რო-  
მელია უფლისწული?

მშება, ხორანა და დილისა უფლისწულსკენ მიდიან.

უფლისწული. ხოხეს არ მისდევდა მწევიანარი, მეღორე  
აღარ მინდაო და მეღორემ ტყავი მოხოვა, უფლისწულის ტყავში  
რომ მნახეს, გამოჰყვებო, უარს ვეტყოდი? ტყავებიმ გავცავალეთ  
და შენც შემოხვედი სასახლეში.

მშებას ელიმება.

ხორანა. კარგი გქვია, გაქრევიბაში დახმარებინხარ მელო-  
რეს.

მწეხა. მე კი სასახლიდან გაქცევას ვაპირებდი, მეღორე რას  
ჩამაკლავდა!

დილისა. უფლისწულს მებატე გოგო უფრო მოსწონს!

(იცივის).

უფლისწული. მშება, შენა ხარ ჩემი ხოხობი, მწევი, ტყის  
ჭაობი, კაკაბი, გნოლი, თოფი, რასაც გეუბნებოდი, მეღორის  
ტყავში გახვეულო.

მწეხა. რას იტყვი, ხორანა?

ხორანა. შენთვის უკეთეს საქმობს ვერ ვინატრებდი!

მწეხა. მამ, თუ ასეა, მე ვქენიბე შენი ტყის ჭაობი, გნოლი,  
კაკაბი, ხოხობი, თოფი!

ხორანა. აქ შემოვდივარ ფეხი თუ არა, ყველაფერი მომე-  
წონა!

მწეხა. სწორედ ასეთი სასახლე მესიზმრებოდა. ეს სულ  
სხვანაირი სასახლეა, სულ სხვანაირი!

დილისა. მეღორემ კი თავისი საქმე გაინაღდა და!

ხორანა. აქ მეღორეც უფლისწულია!

დილისა. მწევიანარმა იზარალა, უფლისწულს გაჰყვა და მე-  
ღორე შერჩა ხელში.

მწეხა. მეღორეს თუ ვერ გამოარჩევ უფლისწულში, ისიც  
უფლისწულია!

უფლისწული. უფლისწულს თუ ვერ გამოარჩევ მეღორეში,  
ისიც მეღორეა!

მშება ხელს უწევის უფლისწულს. მათთან მიდიან მწევიანარი,  
ნანია, დარდალა, ხირხილა, უკან მისდევენ ბალია, გორია და ეო-  
ტო.

ხორანა. ეს ამბავი შენც იცოდი, ხირხილა?

ხირხილა. რა ამბავი?

(ეთომ ვერა ხეხვდა, რაზე ეკითხებინა).

ხორანა. უფლისწული რომ მეღორეა და მეღორე უფ-  
ლისწული?

ხირხილა. ეს მეღორეა! (გაბრაზებული ხელს ადებს უფ-  
ლისწულს) ეს უფლისწულია! (ხელს ადებს ხოხეს).

ეი თო. რას ამბობ, ხირხილა?

უფლისწული. (მგაცრად). მე ვარ მეღორე? (იცივის) ეი თო  
მეღორე, მშება ხომ ჩემია!

მწეხა. სახელმწიფო კაცმა ვერ უნდა გაარჩიოს უფლისწული  
და მეღორე?

ბალია. ხირხილა რა სახელმწიფო კაცია, სასაცილოდ მოვ-  
რთით ამ ტანისამოსი.

მწეხა. რაო, სასაცილოდ მორთით?

ეი თო. გორიამ სახელმწიფო კაცის ტანისამოსი შეგერა, სახე-  
ლმწიფო კაცი კი არა გყავდა.

გორია. რა უნდა გვექნა!

ეი თო. ავიდეთ და ხირხილა გამოვპრანქეთ!

ხორანა. მამ, ხირხილა სახელმწიფო კაცი არ არის?

ხორანა. ხირხილა სახელმწიფო კაცი არ არის და სახელმწი-  
ფო კაცის ტანისამოსში გამოპრანქეთ?

მწეხა. ამისთანა რამ გავგიგონია, ხორანა?

ხორანა. არ გამოგონია!

ეი თო. ხირხილა გავთამაშეთ!

ხორანა. კარგი ამბავია!

დილისა. ამხუა ნათქვამი, გარედან უწუნო, შიგნიდან —  
ფტურული!

მწეხა. შიგნიდან ფტურული?

უფლისწული. ფტურული?

მწეხა. ამისთანა სასახლე ვინდა გქონია, ვინდა არა!

უფლისწული. ახლავე ვახადეთ ხირხილას სახელმწიფო კა-  
ცის ტანისამოსი!

ბალია, ეი თო და გორია ხირხილას ტანისამოსს ხდიან, ხირხი-  
ლა უშაღიანდება.

ხირხილა. (დაღიებული). თუ სახელმწიფო კაცი არ ვყავი,  
სახელმწიფო კაცის ტანისამოსში რად მომრთეთ?

მწევიანარი. აკი სასახლე ხელში მიპრავსო?

ეი თო. ხირხილას ვინ ეკითხება სასახლის საქმეებს!

გორია. (ხირხილას). ისევ ისა ხარ, რაც იყავი!

(იცივის).

ეი თო. ერთი დღე ზომ გაიხარე!

(იცივის).

გორია. ესეც კარგია!

ეი თო და გორია იციან, უფლისწული მშებასკენ მიდის.

უფლისწული. ახლა ხომ გჭერა, ნამდვილი უფლისწული  
მე ვარ!

მშება ხოხესკენ იყურება.

მწეხა. ნამდვილი უფლისწული ის არის, შენ კი მეღორე  
ხარ!

ხორანა. წავიდეთ, მშება!

დილისა. წავიდეთ, ხორანა!

მწეხა. მო, შენ მეღორე ხარ, ის უფლისწულია!

დასასრული

# ზეპარია ფალიაშვილის სახელობის პრემიის

## ახალი ლაურეატები

საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების ზეპარია ფალიაშვილის სახელობის პრემიების კომიტეტმა დაასახელა 1978 წლის ლაურეატები. ესენია არიანი:

1. ლიანა ისაკაძე — უკანასკნელი წლების საკონცერტო პროგრამებისათვის.
2. ლილემ კვიციანი — (სიკვდილის შემდეგ)

ხანგრძლივი და ნაყოფიერი შემოქმედებითი მუშაობისათვის, ქართული მუსიკალური კულტურის აქტიური პროპაგანდისათვის.

3. მისიანა ტატიშვილი და ნოდარ ანდლუაძე — 1977-1978 წლებში ერთობლივი საკონცერტო მოღვაწეობისათვის.

(საქინფორმი)

ფურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ სარედაქციო კოლეგია და რედაქციის კოლექტივი უღრცავენ ზეპარია ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ახალ ლაურეატებს ამ საპატიო წოდებებს.

ლიანა ისაკაძე

ლილემ კვიციანი

მისიანა ტატიშვილი

ნოდარ ანდლუაძე



## ქ რ ო ნ ი კ ა

● ა. ზურაბის სახელობის მსახიობის სახლში ერთი კვირის განმავლობაში მიმდინარეობდა საქართველოს სსრ სახალხო თეატრების დათვლიერება. მათურებულს ახალი სექტორები უჩვენეს ხაუორის, ლაგოდების, წულუკიძის, სიღნაღის, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის და პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სახალხო თეატ-

რები. წარმოდგენილი იყო შემდეგი სექტორები: რ. თაბუკაშვილის „დაბადება“, ლ. მილორავეს „ეკრ-კიბუა“, გ. ბათიაშვილის „ლალი, სიყვარული და სხვები“, ი. ტაბიძის „შავი წიგნი“, გ. გოგუას „გაუფრთხილდი სიყვარულს“, რ. სტურუას და გ. ქავთაიას „ბრადღება“ და გ. სუნდუიანის „ოსკარ ბეტროვიჩი ჯოკო-

ხეთში“.

სახალხო თეატრების დათვლიერების შემდეგ გაიმართა სახალხო თეატრების რევიზორებისა და მხატვრების თაობი-სემინარი. თაობი-სემინარი გახსნა საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, სსრ სახალხო არტისტმა და აღმსიქმემ, მოხსენება თემაზე „სახალხო თეატრების როლი მშრომელთა კომუნისტურ აღზრდაში“ წაითხა კულტურის სამინისტროს კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების საქეთა სამართლებრივი უფროსმა ა. კალანდარიშვილმა.

სიტყვებით გამოვიდნენ სახლური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლის დირექტორი კომპოზიტორი მ. ჩირინაშვილი, თეატრმცოდნეები მ. წულუკიძე, ქ. ზუციშვილი, ხელოვნებისმცოდნე ა. ასათიანი, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სახალხო სტუდენტური თეატრის რეჟისორი ნ. ბუცბრიკიძე, სასოფლო-სამეურნეო სახალხო სტუდენტური თეატრის მსახიობი გ. გეგელია, ზესტაფონის რაიონის კულტურის სახლის სახალხო თეატრის მხატვარი ჯ. კახინაშვილი და სხვები.



სამხატვრო აკადემიაში იგი სიყვარულით და თავდადებით იღვწოდა ახალგაზრდების დიდ პროფესიულ გზაზე გასაყვამდე. თითქმის ამ აკადემიის ერთ-ერთი პირველი კურსდამთავრებული, თავის შემოქმედებაში აგრძელებდა და ამკვიდრებდა ქართული პლასტიკის შემოქმედებით ბრინჯიანებს.

როგორც მონუმენტური განხრის მოქანდაკე, შ. მიქატაძე ადრევე გამოჩნდა — ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროიდან ნამუშევრებში. ამავე დროიდან აქტიურად ჩაება რესპუბლიკის მხატვრულ ცხოვრებაში. 1937 წელს მისი ქანდაკება „ალბინოსი“ დაიდგა კინოთეატრ „რუსთაველის“ ფასადზე. ფართო აღიარება ზედა მის ორფიგურაან მონუმენტურ კომპოზიციას „სამშობლო მოგიწოდებს“; დედისა და

ქაბუი მეორის სახელებში მოქანდაკემ ღრმა რეალისტური გამოხატვებით გადმოსცა ხალხის სულიერ კეთება დიდი სამამულო ომის პერიოდში.

შოთა მიქატაძე მუდამ განსაკუთრებული შთაბეჭებით მუშაობდა ლინის სახის გამოხატარად და მრავალჯერ მიაღწია წარმატებასაც. მის მიერ შექმნილი ლინის ძეგლები აღმართულია ქუთაისში, გომელში, ნიკოლაევში, ვიბორკში. მოქანდაკის შემოქმედებაში გაცოცხლებული ლინის ძეგლები აღმართულია ქუთაისში, გომელში, ნიკოლაევში, ვიბორკში. მოქანდაკის შემოქმედებაში გაცოცხლებული ლინის ძეგლები აღმართულია ქუთაისში, გომელში, ნიკოლაევში, ვიბორკში. მოქანდაკის შემოქმედებაში გაცოცხლებული ლინის ძეგლები აღმართულია ქუთაისში, გომელში, ნიკოლაევში, ვიბორკში.

ხელოვნებაზე ამ უნარში, როგორც მონუმენტურ, ისე დაზგურ კანდაცვაში, ნათლდ მტკცვლებში „შეიღის პორტრეტი“; ნესტორ კალანდარიშვილის ბიუსტი-ძეგლი, რომელც ქალაქ მხარაბეში დგას, დქაქიაბ, გვიგნის პორტრეტები და მრავალი სხვა.

მოქანდაკის შემოქმედებაში გარკვეული ადგილი უჭირავს ილია ჭავჭავაძის სახეს. გარდა შერწლის შთამბეჭდავი პორტრეტისა, შ. მიქატაძე, ვ. თოფურიძისთან ერთად, ატორია ილიასა და აკაკის ძეგლისა, რომელც რუსთაველის პრემიატზე, სსკურში დგას (მას ეკუთვნის ილია ჭავჭავაძის ფიგურა).

შოთა მიქატაძის მრავალწლიანმა უდგავიერებამ მოღვაწეობამ თვალსაჩინო კვალი დატოვა ეროვნული პლასტიკის განვითარებაში.

● **საპარტივლო სსრ** სახალხო მხატვარი შოთა მიქატაძე იმ დეპლოსილ მოქანდაკეთვანი იყო. ვინც არა მარტო თვალსაჩინო ქმნილებანი შეხსნა ქართულ საბჭოთა სახვით ხელოვნებას, არამედ აღზარდა მოქანდაკეთა მთელი თაობები. თითქმის ნახევარი საუკუნის მანძილზე, თბილისის მამლქნიფოც

● **თბილისის** საგატროლოდ უწვია ქ. კიროვკანის ო. აბელიანის სახელობის სომხური დრამატული თეატრი, რომელსაც მალე ორპოცადათი წელი შეუტრდლდება. თეატრმა თბილისში ჩამოიტანა თავისი საუკეთესო სექტალები: შ. შაირიანის „სტეფანე შაუმიანი“; რომელიც ეძღვნება შაუმიანის დაბადების 100 წლისთავს, ა. შირვანზადეს „ქაიხი“, გ. სუნდუკიანის „მეუღლენი“, გ. სარქიზიანის „ორიველი“, ე. ართუნიანის „გზაყვარდნიზე“, რ. კონსტანტინოვის „ოპუს მოლოდინი“, დ. დუმბაძის „ნუგეშინია, ლღვი“ და „საბრაღდებო დასკვნა“, ა. ჩხაიძის „თავისუფალი თემი“ და ბავშვთა სავრთაშორისო წლისადმი მიძღვნილი შვარცის „ბროლის ქოში“.

თეატრის მთავარი რეჟისორია ვ. შახვერიანი. სექტალებში მონაწილეობდნენ რესპ. სახ. არტისტები ელ. გრიგორიანი, რესპ. დამს. არტისტები ჰ. აზაზიანი, ლ. შაინიანი, შ. ტორიანი და სხვ.

● **ბანოცემლობა** „საბჭოთა საქართველოს“, სავარსოვო ვაგრიოანება „განთლებს“, უფრად „საბჭოთა ხელოვნების“ და კულტურის მუშაოთა პროფესორის რესპუბლიკური კომიტეტის პოლიგრაფისტთა სახლის კოლექტივმა შეხედრა მოუწყო მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობს, რესპუბლიკის სახალხო არტისტ ტარიელ სავარციოძეს.

გ. ტატიშვილმა გულთბილი სიტყვებით გახსნა მსახიობის საპრესტიჟიოდ გამართული საღამო.

ტ. საყვარელიძე მარჯანიშვილის თეატრში 1947 წლიდან მოვიდა. ამ ხნის მანძილზე მსახიობმა ბევრი დასამსხროვრებული, შთამბეჭდავი სახე შექმნა სცენაზე.

მსახიობის მეორე დიდი გატაცება მხატვრული კითხვა იგი ქართული კლასიკისა და თანამედროვე პოეზიისა და ხალხური ზეპირსიტყვიერების ნიმუშების კითხვის ისტატია.

ამეგრადე მყუერებელი სულგანბული იმხენდა „უიჭიანოს პაემანსა“ და „სალაღობს“, ხალხური პოეზიის შედევრებს.

მარჯანიშვილულებმა წარმოადგინეს სცენები სექტალებიდან „ანტაგონი“ და „მთა წუნეთილი“ ტ. საყვარელიძის მონაწილეობით.

პოლოგრაფისტების სახლთან არსებულმა ბავშვთა ინსაზმობმა, რომელსაც ხე-

ლმძღვანელობდა ნ. მესხი, შეხარტლა რამოცენიზე სინფრა, პოტემა ო. შალამბერიძემ წაიკითხა ტ. საყვარელიძისადმი მიძღვნილი კულტი-ექსპოზიცია.

სცენაზე ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ მსახიობები, მომღერლები — ნ. ტულუშო და მ. ღონაძე, ს. ჭიავრალი, ე. უფიშვი, თ. ხაინრავა.

დასასრულ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ტ. საყვარელიძემ დიდი მადლობა გადაუხადა შერებულ საზოგადოებრიობას პატივიცემისა და გულთბილი მასპინძლობისათვის.

მ. ზაღრაშვილი



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 7, 1979

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ И  
ПОЛИТИКО-ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ  
РАБОТА НА НОВОЙ  
ВЫСОТЕ

В передовой статье журнала речь идет о тех задачах, которые перед работниками искусства ставит постановление Центрального Комитета КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

Лейла Табукашвили

ВЫСТАВКА КУТАИССКИХ  
ХУДОЖНИКОВ

Интенсивная творческая жизнь кутаисских художников проявляется не только в работах, представленных на столичных выставках, но и вообще на всех участках культурной жизни нашей республики. Организованная недавно в Грузинской государственной Картинной галерее обширная выставка вновь свидетельствовала о росте мастерства кутаисских художников, об их живом интересе к отображению современности (стр. 5).

Лео Рчеулишвили

СЕРГО КОБУЛАДZE

Статья посвящена народному художнику Грузинской ССР, дважды лауреату Государственной пре-

мии Серго Кобуладзе и публикуется в связи с 70-летием со дня его рождения. Автор анализирует многостороннее творчество этого замечательного мастера, самобытность и своеобразие его искусства, речь идет о творческих принципах художника, об его педагогической и общественной деятельности. (стр. 10).

Сергей Кобуладзе

О КОМПОЗИЦИОННОМ  
ПОСТРОЕНИИ АНТИЧНЫХ  
И СРЕДНЕВЕКОВЫХ  
ПАМЯТНИКОВ

Роль и значение композиционной системы построения в рисунке, скульптуре и архитектуре рассмотрены в данном исследовании. Анализ классических памятников подтверждает положение автора о том, что сформировавшаяся в древности традиция композиционного построения являет собой систему «геометрической симметрии». Она принципиально отличается от широко распространенной системы Ветрувия «Арифметической или модальной симметрии». (стр. 17).

Гиви Бараташвили,

Сандро Тушмалишвили

ПОИСКИ И ПРОБЛЕМЫ

В статье рассматривается продукция грузинской студии доку-

ментальных и научно-популярных фильмов за 1978 год, речь идет о тенденциях и направлениях в грузинской документалистике, а также о факторах, тормозящих ее развитие. (стр. 23).

Натела Джавахишвили

КОМПОЗИТОР ТАМАР  
ВАХВАХИШВИЛИ

Автор повествует о жизни и деятельности первой грузинской женщины — композитора Тамар Вахвахишвили, отмечает ее заслуги перед грузинской музыкально-театральной культурой. (стр. 29).

Елена Кобахидзе

НА ВЫСТАВКЕ КНИЖНОЙ  
ГРАФИКИ И ЭСТАМПА

Большая ретроспективная выставка грузинской советской книжной графики и эстампа, открывшаяся в Грузинской Государственной Картинной галерее, познакомила посетителей с достижениями грузинских графиков. В статье автор обзора предстает перед выставленными здесь экспонатами, речь идет об индивидуальном мастерстве художников как в области оформления и иллюстрирования книги, так и в станковой графике. (стр. 33).





## რუსუდი ჟურცია

### КВАРТЕТНЫЕ МИНИАТЮРЫ СУЛХАНА ЦИЦАДЗЕ

В статье анализируется стилистика квартетных миниатюр композитора Сулхана Цицадзе, автор рассматривает те приемы использования народных источников, к которым обращается композитор. (стр. 44).

## ნოდარ გურაბანიძე

### ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА — СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ В ГРУЗИНСКОМ СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ

Публикуется продолжение статьи Н. Гурабанидзе (см. № 6, 1979 г.), (стр. 49).

## მერი გაჩეჩაძე

### МАСТЕРА ПЕПЗАЖА

В статье речь идет о пути развития новой и советской грузинской пейзажной живописи. Автор касается творчества известных мастеров-пейзажистов разных поколений. Особое внимание уделяет полотнам Е. Ахведиани, А. Цмакურიдзе, Д. Какабадзе, отмечает своеобразие их творческих стилей. (стр. 56).

## დჟანსუტ გვიძგიალი

### СОВРЕМЕННАЯ ГРУЗИНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

На основе анализа пьес автор рассматривает проблемы совре-

менной грузинской драматургии, и заключает, что она на пути подъема. (стр. 60).

## ირინა იმნაძე

### ЭЛЬДАР ИСАКАДЗЕ

Статья посвящается известному виолончелисту, заслуженному артисту республики Эльдару Исакадзе, который в течении лет ведет плодотворную исполнительскую и педагогическую деятельность (стр. 66).

## ირინა კუჩუხიძე

### МЕРАБ КОКОЧАШВИЛИ

В статье дан анализ творчества одного из ведущих режиссеров грузинского кино М. Кокочашвили — автора фильмов «Каникулы», «Миха», «Большая зеленая долина», «В добрый путь», «Вершина». (стр. 68).

## ნიკოлай გუდაშვილი

### НА КОНЦЕРТЕ ЮНЫХ ТВОРЦОВ

Концерт юных композиторов состоялся в концертном зале Тбилисской средней специальной му-

зыкальной школы им. З. Палиашвили. Исполнены были произведения учеников разного возраста (II—XI классы). (стр. 74).

## ბერტოლდ ბრეხტ

### МАЛЫЙ ОРГАНОН ДЛЯ ТЕАТРА

Одно из значительных теоретических сочинений Бертольда Брехта «Малый органон для театра», публикуется в переводе Владимира Заридзе. Автор предисловия — народный артист СССР Дмитрий Алексидзе. (стр. 77).

## აკაკი ვასაძე

### ВОСПОМИНАНИЯ И МЫСЛИ

Журнал продолжает печатать книгу воспоминаний известного грузинского актера (см. №№ 1—6, 1979 г.). (стр. 86).

## კოტეან კუჩუკაშვილი

### ЭТО — ДЕВУШКА ХОХЕ

В связи с Международным Годом ребенка печатается детская пьеса — сказка. (стр. 93).

### НОВЫЕ ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИИ ИМЕНИ ЗАХАРИЯ ПАЛИАШВИЛИ

С присуждением премии имени Захария Палиашвили журнал поздравляет Лиану Исакадзе, Лилу Кизладзе (посмертно), Циану Татишвили и Нодара Андгуладзе (стр. 117).

ქართულში დაბეჭდილია მ. ბაბოხის, პ. შეგენჯოს და ი. კვანტარაძის ფორტეპიანო.

მატერული რედაქტორი ალექსი ბაბაშვილი.

ბეჭდვით დასამუშავდა 13/VIII-79 წ. ჟურნალი № 1343. ტირაჟი 6.400. დიზაინერი ნანუკი ფორტეპიანო. საბეჭდო-საგამომცემლო თბილისი 19,75. ფასი 1 ჰან.

საქართველოს კენცრალური კომიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1979.

საქართველოს კენცრალური კომიტეტის გამომცემლობის ტბაბა. თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

06ՏԾՅԱՍ 76177