

5

• СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWIETKUNST •

180
1964/3

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆ

ԼՂԸՄՅԸՂԸ

1964

180/
1964/4



გამომცემის 40 წელი



საქართველო სენიონი

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
ქინო
კაჩიბეჩუკა
ქოჯობაზაზია

საპარტვილო სსრ კულტურის სამინისტროს
შოველთვიური შურნალი

5-1964



1370

526



ი. ოსიძე

ლატვიელი მემკვიდრეები

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ევაძე

სარედაქციო კოლეგია: შალვა ამირანაშვილი, გელა მანძელაძე, კარლო გოგოძე, ალექსი მაჭავარიანი, ნათელა ურუშაძე, გრიგოლ ფოფხაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ვანო წულუკიძე.



თ. აბაკელა
შუბის ვიზიტი



კომუნისტური
პარტია

ხისაკან, მოექციათ იგი შრომის ადამიანების მოხსენებებში მიღმა, აეცდინათ ჯანსაღი პრესის ბასრი თვალი ცხოვრების ასახველი ხელოვნების მოთხოვნის გზიდან.

ლენინის მიერ შექმნილი რევოლუციური პრესა ყოველთვის იცავდა და იცავს ხელოვნების იდეურობისა და პარტიულობის, ხალხურობისა და მრავალფეროვნების პრინციპს, რამაც საბჭოური ბეჭდვითი სიტყვა ხალხის მსახურ, კომუნისტური პარტიის ერთგულ თანამშემწედ აქცია. წარსულში და ახლაც, მარქსიზმ-ლენინიზმის იდეებზე აღზრდილი ჟურნალისტთა არმია თანმიმდევრულად იდგა და დგას საზოგადოების ინტერესების მოთხოვნათა დაცვის სადარაჯოზე, ჯანსაღი ხელოვნების ფესვების გასაშლელად, ლამაზი და სასარგებლო სულიერი ნაყოფის მისაღებად.

ბოლშევიკური პრესა ყოველთვის იდგა საზოგადოებრივი მოვლენების განვითარების ცენტრში. რევოლუციური მოტივით იდეოლოგიურ ფრონტზე, რომელმაც დიდი სიძლიერით იჩინა თავი რუსეთის პირველი რევოლუციის დამარცხების შემდგომ წლებში, მარქსიზმის მოძღვრების კრიტიკისა და რევოლუციის დაუსრულებელი ცდების პერიოდში, ახლა ორგანულად ეხმარება უიდეოებისა და აპოლიტიკურობის პროპაგანდას, იდეოლოგიური თანაარსებობის მანკიერი თეორიის ქადაგებას, რომელსაც ამჟამად მთელის მონდომებით ეწვევიან თანამედროვე ბურჟუაზიული თეორეტიკოსები და მათი ხმის ამწყობი რენეგატულ-რევოლუციონისტული კალმისნები. ბრძოლამ იდეოლოგიურ ფრონტზე ახლა უფრო მწვავე ხასიათი მიიღო. სოციალიზმისა და კაპიტალიზმის ბანაკის პრესა ურთიერთსაწინააღმდეგო იდეური და ორგანიზაციული პოზიციებიდან აწარმოებენ ბრძოლას.

ყოველივე ეს კიდევ უფრო მნიშვნელოვანს ხდის საბჭოური პრესის როლსა და მონაწილეობას კომუნისტური მშენებლობის საერთო დინებაში. ახლა კიდევ უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე ჩვენი დიდი ქვეყნის პრესის წინაშე არნახულად მძაფრი და დიდი ამოცანები დგას. ეს არის პარტიის მეოცე და ოცდამეორე ყრილობების ისტორიულ გადაწყვეტილებათა დაცვის ამოცანა ხალხის კეთილდღეობის მატერიალური და სულიერი წარმატებების გასამრავლებლად, ყველა იმ პირობის გასახორციელებლად, რამაც უნდა დააჩქაროს კომუნისმის საბოლოო გამარჯვება, ჩვენი თანამედროვე თაობის ცხოვრება კომუნისტური საზოგადოებაში.

ამ ისტორიული ამოცანის გადასაჭრელად საჭიროა, რომ ჟურნალ-გაზეთები დიდ პრობლემებთან ერთად მკიცრესა და თითქმის უმნიშვნელოსაც გვერდს არ უხვევდნენ. ზოგჯერ კი ასე ხდება. კერძოდ, სახელოვან პრესა სწორად ვერ ამჩნევს იმ „აბტარა“ მოვლენებს, რომლებიც ჩვენი ხელოვნების განვითარების ნიდავგში იხადება.

ასეთი შემოქმედებითი პოტენციის მოვლავნეთა გამოვლინებას საჭიროებს ხელოვნების დარგის მუშაკთა კეთილწყობიერების შრომა, მათი ცდა — ჩაუენჭნენ საერთო საზოგადოებრივ ფერხულში იმ ძალითა და მკვნებარებით, როგორც აცალენებ მათ თანამედროვე ხელოვნის მაღალი და საპატიო სახელი. თქმა არ უნდა, საბჭოური ხელოვნე-

პ ა რ ტ ი ი ს

ე რ თ ბ უ ლ ი

თ ა ნ ა უ მ ე მ წ ე ნ ი



ლოვნება ცხოვრების ასახეა. ეს დებულება ამჟამად უკვე იმდენად უდავოა, რომ იშვიათია, ვინმე უარყოფდეს. — წერდა ლენინური გაზეთი „პრავდა“ ჯერ კიდევ 1914 წლის 23 ივნისს. მაგრამ იმ დღიდან ბევრი დრო გავიდა, „პრავდას“ რევოლუციური პრესას ცოტა ბრძოლა როდი მოუხდა, რომ ცხოვრების მიერ უკვე დადასტურებული ეს დებულება მტკიცედ დაეცვა და განვითარებინა. იდეალისტური მოძღვრების მიმდევარი, სხვადასხვა ჯურის ჟურნალ-გაზეთები ყველაფერს აკეთებდნენ იმისათვის, რომ მოექვეყნათ ხელოვნება ხალ-



ბის მსახურნი ღირსეულად ახორციელებენ ხალხის მოთხოვნას — ახლო იდგნენ ისტორიის შემოქმედ ხალხთან, წირონ და ხატონ ხალხის რჩეულ და წარჩინებულადამიანებზე. ყველაზე ვინც პატიოსნად შრომობს, დაუზარებლად ადგებს აკურზე აკურს, ვინც თეთონაყ მდღერდებმა საზოგადოებრივი კეთილდღეობით და საზოგადოებასაც არცაღეს თავისი საქმიანობით. საბჭოური ხელოვნების გულწრფელად უმღერიან და წარმოსახვენ დიდი, გმირული იდეებისა და პრობლემების გადაშეწყვეტთ. ეს ასე იყო და ასეც იქნება მაგრამ ახლა ამოცანა იმაშია, რომ კიდევ უფრო გაძლიერდეს საბჭოური სახელოვნო პრესის ზემოქმედების პოტენციალი კიდევ უფრო მეტის ცხოველყოფილობით გამოვლინდეს ხელოვნების, როგორც კომუნისტური შეხედობის სულისჩამდგმლის, მუშების, კლემურების, ინტელიგენციის სულიერი დამაპურებელის ფუნქცია.

ამ მხრივ კი ვასაკეთებელი ბევრია. პირველყოფლისა ის, რომ სახელოვნო პრესა სისტემატურად წერდეს და თავისი მოქმედების ცენტრში აყენებდეს იმათ, ვინც იღწვის თანამედროვეობის სწორად და პროგრესული ხედვით ასახავად, იმათ, ვინც არ იციწყებს წარსულის დიად მონაპოვსა, მაგრამ ხალხით უყურებს მათგან შემოქმედებით აღსავსე დღევანდლობასაც. თანამედროვეობა ყველაფერში, თანამედროვეობა აზროვნებაში, თანამედროვეობა მოქმედებაში. თანამედროვეობისაგან განზე გამდგარი ვერც ერთი ხელოვანი ვერ მიაღწევს იმ სანატრელ მიზანს, როცა ხალხის შემწეობით მხატვარი, თუ თეატრის მუშაკი, მუსიკოსი თუ კინო მოღვაწე, ხელოვნების მაღალ კვარცხლბეკზე ადის — მხოლოდ თანამედროვეობის სიყვარულით, მისი ხალხს გაკვირვებით, მისთვის მზარის მიყენით შეუძლია შემოქმედ ადამიანს იდგეს მოწინავე ეპოქის ადამიანების გვერდით და აეანგარდშიყ. ამის გარეშე ხელოვანი დაძაბუნდება, ჩამორჩება, გაიკრცება. საბჭოური პრესის ვალა ხშირად განუმარტოს შემოქმედთ თავიანთი მოვლენობის სპეციფიკა და მუდამ ცხოვრებასთან ახლო და მჭიდრო კონტაქტში ამყოფოს.

დასამალი არ არის, რომ ქართული საბჭოური პრესა ზოგჯერ ივიწყებს ამ მაღალ პარალელობას და შემოქმედთა დიდი არმიის პატარა ადამიანებს ძალზე დიდი ინტერვალებით იხსენებს. ფაქტია, რომ ქართულ საბჭოურ ხელოვნებაში მომხდარი ძვრები თუ მოვლენები უფრო მეტ ყურადღებას მოითხოვენ პრესისაგან. ცოტა სპექტაკლი არ დადგმულა, მათ შორის კარგები, მაგრამ უმრავლესობა პრესის შეფასების გარეშე რჩება. ცოტა მუსიკალური ნაწარმოები არ შექმნილა, რომლებმაც საკუშირო კლერადობა მიიღეს, მაგრამ ჩვენი სახელოვნო ჟურნალ-გაზეთები ადგას და დრის ვერ პოულობენ მკითხველამდის მისატანად და ამ მხრივ ვერც ჩვენი ჟურნალი იმართლებს თავს. რომ უფრო მეტი გვეფიქრა ავტორთა კადრების გამოვლინება — მოზიჯვისათვის, უფრო ხშირად წაიკითხავდნენ ჟურნალის მკითხველები თილისისა და რაიონური სახელმწიფო და სახალხო თეატრების ახალ დადგმებზე, ბევრჯერ მოსაწონზე, ზოგან დასაწუნზე, მაგრამ ისეთზე, რომელზედაც თქმა და წერა საჭირო და სასარგებლოა.

ბევრჯერ ჩვენი სახელოვნო ჟურნალ-გაზეთები გულნატკენი ხუტავენ თვალს ქართულ საბჭოურ ხელოვნებაში შემხნეულ უარყოფით მოვლენებზე და პირდაპირ თქმის დუმილს არჩევენ. რასაკერეველია, დუმილით თავისებური კრიტიკის ფორმა, მაგრამ ხომ შეიძლება, რომ ზოგან დუმილი რესონანსითაც მიიწინოს. ამა რითი აიხსნება, რომ ჩვენი რესპუბლიკურ ჟურნალში უხერხულად და დამგმულად გააზრებულ, ე. წ., რეცისორულად „ნოვატორულ“ სპექტაკლებზე თითქმის არაფერი დაწერილა სახელოვნო ჟურნალ-გაზეთებში. ასეთი პოზიცია ვერავრც სასარგებლო ვერ მოუტანს ვერც ხელოვნებას და ვერც იმ ხელოვანს, რომლებიც ეძიებენ, მაგრამ ვერა პოვებენ. რუსთაველის თეატრის უკანასკნელი პერიოდის დადგმების ავტორები სწორად ამგვარ შიშს წარმოშობენ და მათთვის დახმარების ხელი მით უფრო ძლიერი გამოადგება, რაც უფრო დროული იქნება.

არც ის არის სასარგებლოების მომცემი, როცა ზოგიერთი კრიტიკოსი პირადი, სუბიექტური დამოკიდებულებით ზომავს ხელოვანის წარმატება-წარუმატებლობას და თავისი და პერიოდული პრესის ავტორიტეტის მოშველიებით მცდარ წარმოდგენას უქმნის მასურებელთა ფართო მასივს. ჩვენი სახელოვნო ჟურნალისტების ვალა, — სწორი შეფასება მისცეს ნაწარმოებს. მაგრამ ამისათვის საჭიროა ციხიბდეთ არა მარტო ერთ, არამედ ყველა ნაწარმოებს, ობიექტური, პარტიული თვლით ვუყურებდეთ და ვაფასებდეთ მხატვრულ მოვლენას, მკაფიოდ ვანხვავებდეთ ნოვატორულს მოდერნიზაციას, პროგრესულს მოჩვენებით ახლებურისაგან, საბჭოურს დრომოქმედისაგან, პატრიოტულს ცრუპატრიოტულისაგან, იფერს უიფოვანიდან, ფორმით დახვეწილს ფორმადაკარგულისაგან, მისიამას დასაწუნისაგან.

ახლა უფრო მეტად არის გაზრდილი მკითხველთა და მკურებელთა აზრისა და მოქმედების გამოვლენის საშუალება. ეს ასეა, ეს უფლება ჩვენ უნდა გამოვიყენოთ ხელოვნებაშიც, გამოვიყენოთ იმისათვის, რომ ხელი შევეწყუთ მზარდის გამძლიერებას და მომკვდავის ამოძიკვას. ხელოვნების დარგში მომუშავე კრიტიკოსები, ჟურნალ-გაზეთების მუშაკები ფართოდ სარგებლობენ ამ უფლებით, მაგრამ უნდა ისარგებლონ ხივად უფრო მეტის გაკანებით. უნდა წურონ უფრო ხშირად პროფესიულად, უფრო ღრმად, მგზნებარად, ისე როგორც წერდნენ მარქსიზმ-ლენინიზმის მოძღვრებით მტკიცედ შეიარაღებული ლიტერატორები, ისეთები, როგორც იყვნენ ლუნარსკი, ვოროფსკი. ისეთები, როგორც არიან თანამედროვე საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობის გამოჩენილი მოღვაწეები.

სახელოვნო ჟურნალისტიკა, ჟურნალისტიკის ყველა სახეობა, საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის მხატვრულ გადაცემთა რედაქციები ახალი ამოცანების წინაშე დგანან თავიანთი საზოგადოებრივი დღეების—5 და 7 მაისის თარიღებთან დაკავშირებით, და იმედი უნდა გქონოთ, რომ შემდგომი უფრო მეტს გააკეთებენ ქართული საბჭოური ხელოვნების იფერი და მხატვრული თანამედროვეების მოსაპოვებლად.



ფილი აჩვენებდა პატარა ადამიანების დიდ მწუხარებებს კეტრალ-ფილი შრომით დაორგუწულია მამიდ ზედარს:

Тяжело дышать шахтеру
В глубине земной.
Мы идем домой.¹

გაიფიქრებინ დაღამებამდე შახტში წელმოხორლი დგომა, მტვერის სუნოქვა და სიცივეში თოვლა ქლტესა ჰერია და დაავადებოთ აჩავებდა ათათასობით განწირულ ადამიანს, მტაცებულ ესპლეთატატოთა კლანკებში მოხვედრილ მუშებს:

Смерть грозит нам от чахотки,
От различных бед;
От обвалов, взрывов в шахте
Избавления нет!

ლექსის ავტორი ღრმად იხედებოდა რუსეთის მუშათა კლასის ცხოვრებაში, იცნობდა მის მიწარაბებებს, მკაფიოდ გამოკყოფდა სოციალური ანტაგონიზმის სამხვეტრალოვ გავეწინი მშრომლებს, სხვებისათვის რომ უფავლად სიმდიდრეს ქმნიდნენ, საკუთარ თავს კი სიღარიბეში ამოუფებდნენ, უცხოთა ცოლ-შვილის ბედნიერებას ეწირებოდნენ, საკუთარს კი უღღერებოთში ამოუფებდნენ, ისედაც მდიდრებს მილიონიან სიმდიდრეს ახვეტინებდნენ, ღარიბები კი უჭროშოდ რჩებოდნენ:

Росм бесценную добычу
Мы из недр земли.
Для владельца смех и радость
Нами добыты.
Наши ж семьи печно в страхе
Жадной нищеты.
Платит нам за труд ужасный
Жакие гроши.

პოეტო ამ ლექსში აჩვენებდა სასოწარკვეთილებამდე მიხული ადამიანის აღმოფობას, რომელსაც მზე დაუხნელს და შუკი წარათვის, სუფთა წარის დოხებუ და ბნელ მაღაროებში ჩააწვედებო. მაგრამ მიწის შავის ჩამუტრეს შემახტები მარტონი როდი აჩანდა, — მათსავე მდგომარეობაშია ყველა, ამას განიცდიან სხვებიც, — თვალუწვდენელი რუსეთის ქარხნის მუშები, ყველა ერთგნების შემახტები. მათ საერთო შოლოდ ერთი აქვთ: გაჭირება, მწუხარება, იჯახის პარტიკლის სიცოცხლის დაკარგვის შიშის ზარა, დღეს ან ზვად რომ მასაც ის ელის, რაც მასათო მიწისქვეშ მფორთხავ უწებოდალილ ადამიანებს დაადეს დალად.

Грудь сжимает воздух смрадный,
На душе тоска.
Нашей кровью, нашим потом
Шахта полита.

მძიბვა ცხოვრება, ძნელა წვდიაღში უცფნა. ადამიანის გული ველარ უღლებს უსატროვო წვადებას და უცუღარობას:

Искры сыплются из камня,
Слезы брызжут с глаз,
А в мозгу сверлит бесменно:
Умреть, лишь шаг!

სიკვდილო შიფი ვეყოფი შევას!

მაგრამ სიკვდილი გამოსავალი როდია; საჭირთა ბრძოლა, წინააღმდეგობის გაწევა. სწავარება მარტო გარდუვალია: ცხოვრების გარდაქმნისათვის ბრძოლაზე ხელისაღები ეცილდ მომავლის ვერ მოსიოებებს. იმედგატრუბულებში კი ცოდანი როდი აჩანდა. „პარავდა“ ამაზე დამაფიქრებლად ესაუბრებოდა მუშა მკითხველებს, აცნობდა შემზარავ ფაქტებს, მთავრობის დესპოტობითი, უფუნრობითა და უთაოსნობით გამოწვეულ სიკვდილიანობის ზრდას: „...ცხოვრებაზე გული გაუცოვდა“, „ცხოვრება შესწულდა“, „ცხოვრება დამაღწენებელია“, „ცხოვრებას აური არა აქვს“, „ცხოვრება უფე აღარ შემიძლია“, „სიღარიბეზე მიძილდა“ და მრავალი ასეთი და ამგვარი მოკლე ფრაზებში კმაყოფილებიან სიტყვაწმწი თვითმკვლელები: „— წერდა გ. ლებედვეი „პარავდაში“², სრულიად შეუძლებელია გამოიყენო ამ მოკლე ფრაზებში თვითმკვლელობის ნამდილი მიზეზი. მაგრამ როცა ადარებ წლებს მამილზე ჩადნილ თვითმკვლელობათა ცნობებს, ამჟამა ლდება, რომ ასეთი მამობრივი თვითმკვლელობა გამოწვეულია სოციალ-პოლიტიკური რეჟიმის უცუღარობით, ხალხში შორიკების ფესვებით გამჭადარ უმედიობით. „პარავდაში“ მოკავდა შემამაწენებელი სტატისტიკური ცნობა, რომლითაც 1905 წელს მარტო ერთ კლანკში, პეტერბურგში შა ადამიანმა მოკლდა თავი, ხუთი წლის მამილზე ეს რიცხვი წარმოუდგენლად გაიზარდა, 1910 წელს 1573-ზედ ავიდა. „რაც უფრო მდიდროს რეჟიკის თაროში, რაც უფრო მეტია უფრო რეჟისებში, მით უფრო მეტია ადამიანთა მკვლელობა“, — წერდა „პარავდა“.

ეს, ასე იყო. რევოლუციური მოძრაობის შეწელების პერიოდ-

მ ე ბ რ ძ ო ლ ი

ს უ ლ ი ნ ს ა ვ ე თ ე ბ ის

ტ რ ი ბ უ ნ ი

ოთარ ვეაძე



იშშილი და დაავადება სოციალური საშინელებადა აწვა მფიის რუსეთის მუშათა კლასს, ღარიბ გღებობასა და წრად ბელიონობას. პოლიტიკურმა და ეკონომიურმა უთანასწორობამ, რეპრესიებმა და სილატაკემ სასოწარკვეთილებამდე მიიყვანა ჩაგრულითა კლასიდან გამოსული ბევრი ადამიანი, უმედილობა და სულიერი დაცეულობის ატოსფეროში ჩასობა ისინი. შედლებულია თავკასულობას საზღვარი არ ედო, წარმოების მდილოებში თავაშვებულად ყველფდნენ მუშებს, ვანუკიოხავად უმტრობდნენ ზედფასს. კაპიტალიზმისა და შახტებში, რკინიგზებისა და ქარხნებში თავაუღებლად მოშუაყენი ცხოვრების საარსებო მიზიშუასაც ვერ იღებდნენ.

„პარავდა“ ღრმა ანალიზს უკეთებდა უკუღილავ ამას და სისტემატურად აშუქებდა ხალხის უმწყო მდგომარეობას. ლიტერატურულ ჩანახატებსა და ნარკვევებში, მოთხრობებსა თუ ლექსებში იგი მკა-

¹ Панкратий Токарев. Письм рудаконов. «Правда», № 6, 28 апреля (11 мая), 1912 г.

² Г. Лебедев. Жертвы безвременья. «Правда», № 4, 26 апреля (9 мая), 1912 г.



ში, როცა რუსეთის მუშაკთა კლასს პირველი რევოლუციის მინამორხეობა ხელდასეველებოდა, თვითმართლობა ზეიმობდა და პროლეტარიატის თანამებრძობე მტრის მანქანა ხარაღბებოდა, კიდევ უფრო ძლიერი ბიჭვი მოეცა თვითრევოლუციონარ გარკვეულობას. „პრავდა“ ცნობით თვითრევოლუციის თითქმის 50 პროცენტზე მეტს უნებლად მოიღო, მასთან 15-30 წლის ასაკში“. ამჟამინდელ უკლებლად არაა განსაზღვრული, უკლებლად მტად, ვიდრე სხვანი, ისინი ცხოვრების გერებს წარმოადგენენ“ — წერდა ვარკო.

თვითრევოლუციონარ რევოლუციის გადმოცემის შემდეგ იყო „პრავდა“ უფსულებზე ცოტა რომი იტყებოდა ცნობების მუშაკთა, ლევიტისა და ინტელექტუალის წრედს გამოსულ ადამიანთა ისეთ კულტურულ მუშაკთაგანზე, როცა უფრო-ანუფროდის საკითხს საკუთარ უმუხვზე მოიხილო, ტკიპათ ან ტრუნათ იტყობოდნენ საქმეებზე სწავდათ 1912 წლის „პრავდა“ (№ 5-7) იტყობინებოდა, რომ კირანაკოსკიანს, რომელიც უფროდინად პეტერბურგში ბრუნდებოდა, გემზე საკუთარი ხელით დახარბი თავისი შვიდი წლის შვილი. გახვიო ანაწი წლებს მუხუთ ნიშნებზე აღწერდა სპინდელ ტრავად, რომელიც ტომასის ტექნიკოლოგიური ინსტიტუტის სტუდენტს დაუბოძა; „საინ წლის წინათ ლესენკო სოფარულით დაკრძალვას შედიოდა წრედს გამოსულ ახალგაზრდა კოვანს. ახლად დაკრძალვების გეგმარებაში ცხოვრობდნენ, გაკვეთილების გრძელბით იმედდნენ თავს, ქირანაკოსკიანს ცოლით უფრო-ანუფროდის დამტყა, და, ლევიტა პეტრის შვიდის დასწრებულბით და შინას და ცოლით დამტყაბებულბით წარსობის შემდეგაც სტუდენტს მოუწყობდა აკვიტებულბით ახალი, — მიყვალა ცოლი, გახვიო და საკუთარი თავი, რათა ერთხელ და სამუდამოდ გაეკრძალა დუმილად უმეტიერდნენ... ლესენკოს სრულად არ განაწდა არსებობის წარყო. ფულით შვიდის უნივერსიტეტს შემდეგ მან დეტალური სისხრად დადგა გამოკვება 50 მანეთი. მასხვით არ მიიღო. ერთხელ დასაით გამოხედდა, გაიგადა სამხარებულბით, აიღო წყა და სპინდელ ორასში შესვდა, შვიდის ძალით ჩასვა ცოდს. შემდეგ წაადლო ხელი თავის პატარა გოგონას და ახირიდა, მაგრამ შვიდიერდნად მასში გაიღიწა შვილისადმი სიბრძნულის გრძობად, მიტყვია გახვიო, შეკვარდა სამხარებულბით და თავის მოწამლის მიწით დალო მდოვარს, სიბრძნისა და ძმის ტყვეობის წარცხი, მაგრამ ცოცხალი გადარჩა, ამ უმეტიერ შემთხვევად რამდენიმე საათი უმეტიერ დედისაგან მოუღიდა ამ მანეთი. ლესენკო შემოწმებულა ექვს საუბლიანი თავსაწარისით და სრულადი ჯანსად გამოწვდა“.

ერთის შემდეგით ეს იყო უბრალო საგაუთხო ქირიჯია, მაგრამ „პრავდა“ მას შეწავა პოლიტიკური შეუსაბამისა. გახვიო ამ პატარა ცნობით მოკვებულბით დაანახა ცხოვრების სააკე, რომელსაც ვეფერ უმეტიერდნენ ადამიანები, იტყობინდნენ, სიცოცხლეს საკუთარი ხელით იმობდნენ. შვიდიერდნად მდღერადის გარკვეულ ვერაყოვად და შინიშლითა და უმეტიერდნად სისარკვეულობებამდ მისული ახალგაზრდა ადამიანების ბუნებ, რომლებსაც შალა აღარ შეწყვედია პოლიტიკური რევიმის მარქვიტისაგან თავის დასაწევრად.

„გუშინ, დილით 20 წლის შავი მუხა მადაკი, რომელიც მოტინების ხანაშიაღრი მიიღოდა, ნევესი ვადებდა, მაგრამ უსაყვარე ამოვინდა საუბრაგორ მდგარამს გორილადობა. მაგანა მობრუნდა შეურჩია და კვლავ ვადებდა წყაზე, მაგრამ იგი მობრუნდა ამოარობის და ბუნებზე შეურჩია. მიუხედავად ამისა, თუკი ვაწევრდა და მესამედ ვადებდა წყაზე, იგი მესამედვე იხსენის. შემდეგ ბუნებზე შეურჩია. ვადებდნდნელი თვითრევოლუციონარ საუბრებოში წყაზეც. მან თავისი ასეთი მოქმედება ასინა უმეტიერდნად და ცხოვრებაში იმედაცარეუბი“ — წერდა „პრავდა“ 1912 წლის მთავებში ნიშნებში.

ადამიანების ეკონომიური სიღებურე და პოლიტიკური ჩაყვარა ის ზემოქმედ საზღვარზე იყო, რომლის ხალხის ბუნებზე მეთვის ბილსოფობა რევოლუციის მონასაბუნებოვად პროლეტარიატის ავანგარდი — ლენინებთან პარტია მენიერდად ახსნდა და ასაბუნებდა, რომ რუსეთის შრომობლების საჯალალო საკრფობსებურ პრობებში წარსობდა გახვიტებულბით რევოლუციონარ რევიმში. ვერ გაიღერდნობდა ჩაგვრულ ადამიანთა ბედი, თუ ამ შვიდიერდნობა მტრთანვე დავთრებულბით პოლიტიკური უმეტიერდნებ, თუ ბოლო არ მოიხედნებდა მეთვის პოლიტიკური რევიმში. ამიტომ „პრავდა“ აცნობდა და ლენინის მოთხოვნას რევოლუციური ძალების დასაბუნებად და მონარქიულ-ბურჟუაზიული სისტემის მოსახლეობად, თანმეტიერდნად უნებლად შრომობდნენ მუშებს შინიშ ცხოვრების მიწეს, უკუთვლი იმის, რომლის შემდეგაც შალა მინიმ უდღერდნებ შრომას ლევიტა სულს, საყრბობებში ჩაგდებულბით დაღვრეწილ გეგოდებდა:

Ни снет зарн, ни ауч заката
В моем окн не заблестят;
Глушие степи каземата
Могильные страшные хранят.³

მთავრობა უკვდა ხერბს მიიჭრება,³ ამი ხალხის გაქრება ხალხისავე წინააღმდეგ მებრძობა, სასწრაფეობებამდ მისული ადამიანები.

მინების მდგომარეობა სისარკვეუტის გასაძლიერებლად გამოიყენება. მთავრობა ამისაკება არ ეტიებოდა პროლეტარიატის სიბოლოდობის, თვითრევოლუციის ცდესაც თუ თავის სასარგებლოდ იყენებდა. რევოლუციონარმა განსაზღვებლად იმეტიერდნებდა. ასეთ მიზანს ისახავდა პოლიციისა და ბურჟუაზიული გაგებობის მტრ გარკვეუტებულბით ვერსია იმის შესახებ, თითქმის სიკვდილის გარანტებამდ მისული ადამიანები თავიანთ ასეთ გადწყვეტილებას რევოლუციონარ ორგანიზაციების დაწოლი სხადოდებდნენ კვიჩას 22 აპრილს, — წერდა 1912 წლის 24 აპრილს „პრავდა“; მაიამის საკავშირეო-მოლოდინის პროსტრუქციის, მიივინებს კარავა ჩამსული ახალგაზრდა და ქალი, თავის მოწამლვა საშინო არ გამოგადა. პირველი დასწრებას გაიგა შემდეგ ექიმებმა დაზარალებული ხალხის გაწევრება. როცა ვატიკური დაზარალებულბით ტანსაცმელს უმეტიერდნებ, მის საკვებულბით პოლიციისაში მებრძობალი წერილი ითვია. ქალბუნებელი მღერე აღუვლებლად იყო და კატეგორიულად უარა განაცხადა აიღო წერილი, მის მოქმედებზე ტელეფონით აცნობდა პოლიციის. პირბუნებით დაუთვებულბით გამოცხადდა და, აცნობა სა წრედის შინაგანს, იხიანების განყოფილებული უფროსთან მოთხოვნიების შემდეგ წერილში აცნობდა მას, როგორც რევოლუციური ორგანიზაციის წევრის დაავლებული ქმინის ერთ-ერთი მინისტრის, ამომხელის განაწვადის მინისტრის კასოს მოკვდა. არ შეწყვედა და ძალიერდნებ ორგანიზაციის დაავლებული შესასრულბლად, ქალბუნებელი თავის მოწამლვა გადწყვეტიდა.

რომი ხელს შემდეგ „პრავდა“ კვლავ დაუბრუნდა უფროსობით სავსე ამ ოცბრადება და შეიბოხებულბით დაანახა მისი სიბრძნისაგანგებულბით ნამდვილი ვარსკვლავი. გახვიოს დაბეჭდა ცნობა, რომ „იხიანების განყოფილებული მიივინდა და დაკვიტების დროს ქალბუნებელი უმეტიერდად დაინტერესებულ იყო საკითხში“ — თუ სწერეს მარზე გახვიტებში მან განაცხადა, რომ იგი არის კრესტიანის და წარსადი აცნის ცნობად პირველბით, რომლის ხალხი და დიდება მიიღვ კვანას ხელს მიიღოს. ამუდად გამოიჭრა, — წერდა „პრავდა“, — თვითმონაწილებელი არის კონფედერის ფანტიის მუშა კვანაცია ივანოვა, რომელიც მრცხებდნობდა ცხოვრებას. ვადებდა რამეველობების ქირიჯების კოხებამ, მან გადამწევრდა უკონფიდენცია თვითრევოლუციონარ, რათა მიხვედრელობა გახვიტის უფროსებზე, გამიწინილო და სახელი გაეადრებოდა. ექიმების დასწრებით ივანოვას ქალი დაავლებული იტყობის მძიმე ფორმით. მამამისი აღუთმოლოცია“.

„პრავდა“ განმარტების შემდეგ ცნობდა გახვიო, თუ რა მიზანს ისახავდნენ ბურჟუაზიული გახვიტები, როცა ვადებდნდნებ ივანოვას სიკვდილს ვარსკვლავს რევოლუციური ორგანიზაციების საქმეს მიწერდნენ. მთავრობამ არ დაუარო, რომ ამასთან დაკავშირებით ახალი ჩიხრება და დაპირებინა მიეყო. მიუხედავად ასეთი გულმოდგინე ცდისა, პოლიციისა და უფროდინად პირების კანაწევრებას მათების სასურებელი შედეგები არ მოჰყვა. ხელგონებრად შეზობულბით პროკურაციო, რამაც მიიღო რუსეთის ალბანარა, საინის მუხუტიერ გახვიო. 1912 წლის ოთხი მაისის ნიშნებში „პრავდა“ კვლავ დაუბრუნდა ამ საკითხს და შეიბოხებულბით აცნობდა:

„გუშინ ლევიტებულბით იქნა უფროდინად ოცბრადები ამ თვითრევოლუციონარ ქალბუნებელ უმეტიერდად დასაბუნებო ერთ მინისტრს და რამე ასეთი აღუთკოლი გამოიჭრა მათის სიბრძნე ქალბუნებელი“.

ტერორისტული აქტის მიხედვით ოცბრადები ადამიანად იტყობილებული ქალბუნებელი ვარსკვლავის საჯალალო საკრფობსებურ პრობებში წარსობდა გახვიტებულბით პროლეტარიატის ავანგარდი — ლენინებთან პარტია მენიერდად ახსნდა და ასაბუნებდა, რომ რუსეთის შრომობლების საჯალალო საკრფობსებურ პრობებში წარსობდა გახვიტებულბით რევოლუციონარ რევიმში. ვერ გაიღერდნობდა ჩაგვრულ ადამიანთა ბედი, თუ ამ შვიდიერდნობა მტრთანვე დავთრებულბით პოლიტიკური უმეტიერდნებ, თუ ბოლო არ მოიხედნებდა მეთვის პოლიტიკური რევიმში. ამიტომ „პრავდა“ აცნობდა და ლენინის მოთხოვნას რევოლუციური ძალების დასაბუნებად და მონარქიულ-ბურჟუაზიული სისტემის მოსახლეობად, თანმეტიერდნად უნებლად შრომობდნენ მუშებს შინიშ ცხოვრების მიწეს, უკუთვლი იმის, რომლის შემდეგაც შალა მინიმ უდღერდნებ შრომას ლევიტა სულს, საყრბობებში ჩაგდებულბით დაღვრეწილ გეგოდებდა:

Можные страшные хранят,³
Майские степи каземата
Могильные страшные хранят.³

მთავრობა უკვდა ხერბს მიიჭრება,³ ამი ხალხის გაქრება ხალხისავე წინააღმდეგ მებრძობა, სასწრაფეობებამდ მისული ადამიანები.

მთავრობის დაპირებულბით ქალბუნებელი უმეტიერდად დასაბუნებო ერთ მინისტრს და რამე ასეთი აღუთკოლი გამოიჭრა მათის სიბრძნე ქალბუნებელი“.

„გუშინ ლევიტებულბით იქნა უფროდინად ოცბრადები ამ თვითრევოლუციონარ ქალბუნებელ უმეტიერდად დასაბუნებო ერთ მინისტრს და რამე ასეთი აღუთკოლი გამოიჭრა მათის სიბრძნე ქალბუნებელი“.

³ M. Захаров. Самоубийство рабочих. «Правда», № 2, 24 апреля (7 мая), 1912 г.

² «Правда», № 16, 11 мая (24 мая), 1912 г.



„კომუნისტის უწყნებლობა № 40. თბილისი ჩამოხრჩობის უცნობა მუშა“-
 „ბრინჯიის ქუჩის № 31 სახლში 26 წლის გლეხმა და რომა-
 ნებმა უფროსად დარჩენის გამო სწამალიკა გლეხმა...“

„გლეხის მუშაზე ხილდენ დიდ წყვარად და 25 წლის ო.
 მ. შერაშვილი, რომელიც ციხისკედელი ამოიყვანეს წყლიდან.
 თვითკაცობის მიზეზი — გაქრება...“

და ასე მთავრდება უკვლად, არა მარტო პეტერბურგში, არა-
 მდ მთელს თვალწინდელ რუსეთში.

მომე, კანკარულმა წლებმა, როცა სპორტული ერთობილი
 აღმართების ჩამოხრჩობით, თითქმის ერთგვარად მივიყვანე ჩვენც
 მუშებში უფროსი თვითკაცობების, როგორც რაღაც უცვლელ-
 ბელს. უკვლადღორ ცხოვრებაში, მაგრამ განა ასე უნდა უცვლელ-
 დეი ჩვენ, მუშებმა ან საქმეს? რასაკერადაც, არა!

ჩვენთვის, მუშებისთვის, რუსული ჩვენი ამხანაგის სიცოცხლე
 ძალზე ძვირფასია.

ჩვენ ვცხოვრობთ არა მარტო წარსულით, არამედ მომავლითაც.
 ჩვენ მომავალიც ვეკვძვ...“

ამ კომალისავე მოუწოდებდა „პრავდა“ რუსეთის მუშათა
 კლასის, რუსეთის გლეხების, რომელიც სიცოცხეს და სინდელს
 მოწვევდებოდა ვადებდა და ბოიკოტობდა:

Нас выкорнили, нас согнали
 В мягкую снежной колеснице
 Солнца яркое лучи...
 Нам захмурили очи
 Много горьких дум пропели,
 Мы — родных людей ручи.⁵

წვედაღმსავლ ათავს დაწვევა მხოლოდ ხელნართული ბძი-
 ლითი შეიძლებადა, ვაგებდელი ფართობი მოიპოვებოდა, პოტი ამნე-
 ვებდა უკვლას, ბძილის გაშლისავე მოუწოდებდა პროლეტარებს,
 რომელთა ერთობლივი ამსწრება ხალხის ჩაგვას ბოლოს მოუ-
 ლებდა, თავისუფლებსავე საკულ ვას გასწრება:

Снедо мы вперед несемся,
 С чутким сердцем обоемся
 И об каменную гряду
 Дружно в брызги разобьемся...
 Не погибнем! Вновь сольемся
 И опять в свободный путь!

თავისუფლებსავე მისასვლელი რევოლუციური ზღის გასაღებდა
 საქართველოს ძაღბის შეტერება, პროლეტარატის რაგები
 გაძლიერება... დიდი მომავლის მოსალოდნელ უნდა გავფიქრობო-
 დეი ჩვენს ძაღბსა და სიცოცხლს. ჩვენ უნდა ვებძროლით მუ-
 შების თვითკაცობების ჩვენთვის შესაძლებელი ყველა საშუალო-
 ბებით. ჩვენც ვა ბძილის ვაზა, მას უნდა ვაგვეთ და იგი მივი-
 ვაგვას გამარჯვებამდე, მრავალბანჯულ წინაპართა ნატვრის აღსრუ-
 ლებამდე.

Наш путь нам завещан борцами
 Давно на заре...
 Идем мы седьми тропами
 К священной горе...
 Идем, во сверкающей шапке,
 Без острого штыка,
 Силы мы стальными речами, —
 Победен наш шаг...
 Сияет вдали храм Свободы
 Маячным огнем...
 Мы братьев под ярким сводом
 Из мрака зовем.⁶

მუშებს შორის თვითკაცობების შემოხვევების აღსაკვეთად
 „პრავდა“ სახელმწიფოებრივ რჩევას აძლევდა რევოლუციური მძაღბის
 „რასაკერადაც... ჩვენ არ შეგვიძლიაობით იმ სასურველებით
 თვითკაცობების, რომლებიც ვერცხვოდებულნი „სპორტოების“
 ადამიანები ამოჩენენ იბძროლით, ე. ა. თვითკაცობების წინააღ-
 ვედ მებძობელი კლუბებისა და ლეგების მოწრობით. არა, ასეთი წა-
 მობლებსა უნდა საქმე.

ჩვენს ბძილის საშუალებებით სრულიად სხვაგვარია, იგი ნაქარ-
 ნახეობა ჩვენი უკვლადღორ ბძილობა... ჩვენ შევიძლებათ მიუ-
 თითოთი უკვლადღორ შოვარის ამთავად:

ბიძოლო! — ეს არის მუშების კლასობრივი შეჯავრება, რადგან
 კლასობრივი სოლიდარობის მოუწვევლობის მიუვარა არა მარტო
 თვითკაცობისავე, არამედ მუშათა კლასის ამწვევადმდეც.

და, უკვლად ჩვენგანმა საქართველო გულის სისხლით დაწეროს
 თავის მუშური დროშის სიტყვები: „გაუფრობილად საქართველო სი-
 ცოცხლეს“!

ჩვენი სიცოცხლე საქართველო არა მარტო ჩვენთვის, იგი საქართველო
 მომავალი თაობისთვისაც, მომავალი მუშური რუსეთისთვისაც.

⁵ Самобитник. Ручьи. «Правда», № 4, 26 апреля (9
 мая), 1912 г.

⁶ Григорий Шапиро. «Правда», № 2 24 апреля (7
 мая), 1912 г.

„მუშები გაუფრობილად საქართველო სიცოცხლეს“

ასეთი მოწოდებებით, მღელვარე რჩევითა და დახმარების სურ-
 ვილით მიმართავდა გავით „პრავდა“ მუშათა კლასს, წარმართავდა
 მთელ მსოფლიოსა და რევოლუციურ მანქანებს წარმოშობის თვით-
 თვითკაცობების რჩევებითა და ბურჟუაზიის ბატონობის მისასწრებად.
 ამ მზონის მსაკემდე დასავსად „პრავდა“ იმავ ნომერში და-
 ბედა დაწველა „საქართველო“, რომელზედა ნაწევრება რევოლუციური
 ბძილის გაშლის საქართველო თავისუფალი სიცოცხლის აღსაკვე-
 რებადაც.

„ქვემოთ სულმა დაიხანა თმენამოშვებელი ქალი, რომელიც
 მდინარის პირას აღგა...“

— საიდან ხარ და რას აკეთებ ასე გვიან? — შეეკითხა კეთილი
 სული.

ქალმა უნდა როდი უსაუბრო...
 ბოლოს თვი აღმუქოდა და მღუნებარად აღაპარადა:
 მოლოდა თავი დაეკარო მისწრების, უფლებებისა, დამკვირვებასა
 და გაქრების ბოიკოტებს. ჯოხს სიკვდილი, ვიდრე მოჩანს
 დარჩენა.

— და შენ გვიჩინა, რომ სიკვდილით თავისუფლებას მოიპოვებ?
 ქეთისა კეთილმა სულმა.

— მოვიპოვებ.

— უფროგრებათა იცოცხლე და წერც ვეცდები ასეთი უჯრო და
 ხანარცხერი სიკვდილს... იბძროლი და განთავისუფლებდა...
 — მაგრამ შე უნდა აღარ განაჩინა ბძილობის უნარი!

— ჩემი მუხარება მოცულს ძაღს.

— ხეი მწუხარება მხოლოდ უმიძღობს შონს ჩემში!

— ეს იბძრობ, რომ შენ არ ვაგანა ჩრწენ... ვაწას თუ არა
 მისაღებას.

— მწამს... მაგრამ როდის მორჩება უკვლადღე გე...
 — ის, ვისაც წნავს, დროს არ კითხვობს... იქნებ ეს ზვალად
 მოხდეს... და ის, ვისც მძოვა საქართველო თვით იბის ნებისყოფა, რომ
 მოყვდეს, მისთვის არ არის არც უფრო, არც დღეს, არც ხვალ...
 განა არ ვაწამს!

— მწამს... — თქვა ქალმა, და კეთილმა სულმა მას წითელი ხვა-
 ელი გადასცა.

ამ წიგნელში „პრავდაში“ მხატვრული ზემოქმედების ძალა გა-
 მოივება, რაღაც უფრო შედეგითა უკვლადღე გაწივით ცდა — მაქ-
 სიმალურად შეპოვებისა რეაქციის დაწვლილი დაწვლილად თვით-
 კაცობისა, იმავ წიგნელში მოხარობითა კეთილ სულსა და
 ქართლ მუშის საფარისა რაგებდაც წინას, თუ რაგებდა დიდ
 მისწრებისა აძლევდა მუშათა ბატონობა გავით რუსეთის პირ-
 ვიდრეგების სულიერი სიმტკიცისა და იფურა მისაწინააღმდეგის გა-
 მძობობის კეთილი სული ქანისის სამქროში შევიდა და მო-
 მართა:

— ამხანაგებო!... მოვეთ თქვენთან კეთილი სურვალებით იბო-
 სავე შრომობლებისავე, როგორც თქვენს ხარის!

— შენი პაროლი?... — ქეთისა მას გარაჯულად სახსი კაცმა...

— ჩემი პაროლი — წითელი ყვავილი... — მოუფო კეთილმა
 სულმა.

— მაშ სჯი, — ჩვენ გისმენთა — ფობია გარაჯულმა.

მამის კეთილმა სულმა წარმოხვდა:

— ამხანაგებო!... — საუფროვანი ვაფით ჩვენ ვძლიეთ სტი-
 ქობის, — ჩვეწვით შახტებში, ვაგანდეთ მადინი და გამოვარტოთ
 ფოლად... ნოთუ აღდა, როცა ჩვენ ასე ბეგერი მოვოვობთ, ვერ
 მოვიპოვებთ საბოლოოსაც — თავისუფლებას!

და მის გარაჯულად უფრო მღორად აგაფუნდა ციხელი,
 ჩინისა და ადამიანთა ხმა.

წითელი ყვავილი სიცოცხლის დამკვიდრება იყო და გამარჯვ-
 ბისავე მოუწოდებდა ადამიანებს, „პრავდა“ ცხოვრებისის ოსიოთი აქ-
 ტობრივ, სასარგებლო გარდაქმნისავე მოუწოდებდა მუშა მისაბე-
 ვილს, როცა ბოლო მოეღებდა ადამიანების სიციოლური კიდევო-
 რიგება დაწვლილს, საუკვლადღობი გაღებდა საზოგადოების
 ყველა წევრის უფლებებისა და შესაძლებლობების შესაგება, უწ-
 რფელუციოლოთი იმენებდა სიციოლსა და სინალოს შეტანა შრო-
 მობისა იფაგებ, ამის მიწვევა ეს თვით მებძობელ მუშათა კლასს შე-
 უნდელი დადი გლეხისა და მღორეი კენისი ადამიანების მოყოლობის
 წარმოგებება. სიცოცხლის დამკვიდრება მაშლით მარკოლური კა-
 ტიბორია და ამის დამცველად, პირველიყოფისა, თვით პროლეტარ-
 ატიკა უნდა გამოსვლად, წერად ის, ვისც სუსუფების მამა-
 ზე აუწრელი პირგამო გამოცხადდა, ვისც სუსუფისა და შიმშლს
 არ შეუწრდა, ვისც შრომის სიმძობისა და სინალოს არ გაქვდა
 ასეთი ხელმეორე ბედნიერებას სთესვენ, გული კი მშვილობას აქვე-
 რებს:

⁷ М. Захаров. Самобытность рабочих. «Правда», № 2,
 24 апреля (7 мая), 1912 г.

⁸ А. Л. Богданов. Цветок. «Правда», № 2, 24 апреля
 (7 мая), 1912 г.



Сильная грудь и могучие руки,
Черные кудри, — в дыму и в чаду, —
Сколько ты вынес тревоги и муки
В этом безумном аду!
Жадно томишь тебя холод и голод,
Зной твои думы сжигал, —
Но не забросил ты тяжкий свой молот,
Бодро ковал и ковал.⁹

აქამანების ცხოვრება, მუშების სიცოცხლე შიშლი საზოგადოების არსებობის წინაა: მუშები სუფიერებს საზოგადოების სიცოცხლეს და ამას უწოდებდა „პრავდა“ რუსეთის პროლეტარატს, უხსნიდა მას თავის ისტორიულ როლს, რევოლუციური მისიის მნიშვნელობას. გაუთიხ ახსენებდა მუშაობა კლასს, რომ ისტორიას და დაეკრებოდა მას ღვაწლს. შიშვალთი ღარსებულად შეაფასებდა პროლეტარატის ბრძოლას, შრომისა და შემართებას:

Нет, ты веками томился не даром,
Люди оценят, поймут!

ასეც მოხდა, რუსების მუშაობა კლასმა ისტორიულ ბრძოლას ნაჯილთი მისცა მსოფლიოს მუშებს. ოქტომბრის რევოლუციის განაგრევამ სათავე დაუდო შრომობის მასების განთავისუფლების. რევოლუციური რუსეთი იქცა ამ ქვეყნად, რომელსაც გვა ვაჟსხსნა ახალ თავისუფალ საზოგადოებას, სოციალიზმის გამარჯვებას, კომუნისტების მებრძოლად ფართო მასების ინტელიქტუალური და ფიქსური შესაძლებლობების უკუდგობად გამოყენებას, სჯავილობითი სჯივისა და ბედნიერების გამოქვეყნებას.

Ты! Ты слышишь, удар за ударом,
Молотобойца несут!
Это все те же бойцы молодые
Ставь раскаленную лыют,
Это все те же нам братья родные
Счастые куют.

თავისუფალი აქამანების ბედნიერება მძიმე ბრძოლებში იქედნობდა. „პრავდა“ მოუწოდებდა მასებს სიმბუნებისაგან, სიმტკიცისაგან, ბრძოლას უარსის გასარტყელად, იღუფრი მრწამსით ახანობნად. გაუთიხ თავის ფუნქციებზე დაბეჭდილ ლეტივებს სწორედ ასეთ ჯანდას გაწერილობებს უწოდებდა, საბრძოლო სულიცხვევებას ნერვად:

Не печаль березок белых,
Не лазурь пустых небес,
Вспомню я в песнях смелых,
Может быть, и неумелых,
Неокрепших, нездоровых,
Как дубок в лесной тиш.¹⁰

სხვა მხარეს ზნქავიწინე მუფის გაბნების მსახური ლიბრატლები. „მთელ კურას ღრმანზონიანად სუფიერ კადეტური „რეჩი“ და მხოლოდ ახლა გამოსიქცა თავისი მრავალუბლია პირველ მათის მუშაობა ფუნქციონირებულზე — წერდა „პრავდა“. — გათვალის მუშის ფსიქოლოგია, როგორც სხნის, მნიშვნელოვანად შეიცვალა. 1905—1906 წლებში შედარებით. მუშაობა მორჩაობა წინა პლანზე წამოიწია ამა მისი რევოლუციონერობა, არამედ მისი წინადა პროცესიონალი ხასიათი. ჩვენ ვამჩნევთ ძალზე ხასტიერეს პროცესს, როცა წინადა და პარტიული სოციალ-დემოკრატული განწერილობები გადართობდა და ახალში, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს ტრადიციონისტული“. აცხადებდა კადეტური „რეჩი“. თუ მართლაც ჩვენს ენაზე გადავიტარო კადეტური ამ ღვაჭობას, მაშინ ადვილად მიხვდებით თუ რა სურდათ მათ: რუსის მუშებსა უარს თქვან საჯუთარ კლასობრივ პროლეტარ პარტიანზე და ხელი მიჰყონ ვიწრო პროცესიონალ სოციალებს. ამ შემთხვევაში კადეტები თავიანთ ფარულ ოცნებას სიკანაძივლად აცხადებენ. ბურჟუაზიის ლიბრატული პარტიად არსებულ კადეტებს ცდილობენ გონება აუხინონ მასებს, როცა აცხადებენ, რომ ისინი არიან „მთელში“ ხალხის დამცველები, თავიანთ თავს უწოდებენ „ჩვეულებრივ“ პარტიას. მაშინ უკვე ვხედავთ, ისინი ცდილობენ დაეცან მღებლებს და ცხვერებენ კორიკ და წიწვლაც, ისინი „სამპარლიამონაში“ იცავენ მემარტულებისა და ვიღებების, ფარტიების მთლიანობა და მუშების, ვაჭურებისა და წიჭების ინტერესებს. და რაი არსებობს ასეთი უკვლამოყარებელი „ველამობრივი“ პარტია, მაშინ არც მუშებს, არც ვაჭურს ადარ დასკორებდა თავისი კლასობრივი პარტია. მათ საჯუთარ ინტერესების დაცვა შეუძლიათ ანდონ ტბილმდგალაობულ ლიბრატლებს. აი, აქ არის სწორედ ხალხის თავი დამარტული“ — დასაკცნა „პრავდა“ და ვაჭურავდა მასებს უფრო შეკავშირებულავენ, უფრო მჭიდროდ დაუახლოვებენ საჯუთარი კლასობრივი პარტიის გაწერილობაზე გაქმნაში იმპოთ იმედა, ვინც ტბილმდგ ვაჭურაობებში. ნუ დაუნდებით შეტეხებულთა ღრმანზონს და ტბილ სიტყვებს, ნუ დაიღუფ-

ბით განაგების ძალებს, საჯუთარი ბედლებით მოიპოვეთ სიყვარ, თან-ობინ მოიაზრობოთ თავისუფლება:

Не хвалებითыми в природе,
Панегририк красоте,
Нет, мы песни о народе,
Гимны радостной свободе
Будем петь, хотя и в моде
Нынче песенки не те!

აი, ახას უზნობდა „პრავდა“ რუსეთის რევოლუციური მასებს, ეველა იმით, ვისაც საჯუთარი ბედში ეტარა მომავლის ბედი, ვისაც საჯუთარი ბრძოლით შეეძლო სიღებქმირე და უთანაწერილობისგან თავის დაღწევა:

Вам, страдальцы и бедняги,
Будем песни мы слагать!
Лишь хвастаю бы отгаи —
Все, что знаем, на бумаге
Людам — братьям передать.

„პრავდა“ ხალხს გადასცემდა იმას, რაც მან იცოდა. იცოდა კი ბევრი, რადგან მას ბრძოლებში წაწრთობი კომუნისტური პარტია მიუძღვოდა, ლენინი წარმართავდა.

„პრავდას“ იღებებს ცხოვრებაში გამბარტული რევოლუციური ორგანიზაციები თანამდებრულად მოქმედებდნენ იმისათვის, რომ ამოეტიკცათ არტიკის დაწერილი გამოწვეული უმჯობობისა და დაცემლობის განწერილობება, რომელიც ფებს იკვიებდა უმჯობობის რევოლუციის მარტვეთ თანამგარტების წყალობით. თავს ნუ დაბარბო, უმჯობობის გარტნობას ნუ მიეცემოთ:

Не плачь, дорогая, уж лень не далек:
Светлее по нашей тропинке...¹¹

„პრავდა“ შიშართავდა სულთრედ გაწამებულ ერთ მუშა ქალს, რომლის ხასიათაც ვანზოგადებულად წარმოსახული იყო მთელი მას-ს შრომობა ქალებისა, შრომობა ოჯახებისა. იგი პოეტის თანამგარტნობი სიტყვებით აღწერდა იმას, ვინც ცხოვრებაში გამარტა, აატტია, ვულე ატტინა:

Не плачь, дорогая! Ведь мы не один:
Нас много на жизненном пире
Так зло обиденных, забытых в тени,
Не знавших чудесной Пальмиры...
Не плачь, дорогая! Мы скоро дойдем
До светлой просторной дороги...
Нас тут прирвет и янтарным лучем,
Осветит росой наш путь.¹²

ლენინის მოვლის მუშენგარტობი მოუწოდებდა რუსეთის მუშაობა კლასს — გამოეხლას სიმტკიცე, დაეძლია თაიშამოკლებლობისა და რაკიკული მარტობის უკუღვებრე წინააღმდეგობა, ამ შემთხვევაში კადეტური რაკიკული, დაწმუნებელი ვარა წინ თავისუფლებისათვის, რომელსაც უხსნილად ვერ მოიპოვებდა, მაგრამ მოიპოვებდა კი აუტომატული. რუსეთის პროლეტარატის საჯუთარი ლენინის, სჯერდის „პრავდას“. იგი მათ მიკვევებდა, მათ წაარტყნა და ნაოქმანს ზორცს ახსანდა, ბრძოლის დიდ ასარტეს ადგა და მტკიცედ ახანრტინდა პარტული რევოლუციის მონამოყას:

Зареном красным вылают горнила,
Люди, как тень, стоят и снуют;
В поте работает кровь их и сила —
Мускулы, счастье и жизнь продают.
Пыла — колесо вырывает снопами
Искры из вышущей стали огнем,
Искры кружатся, плынут над тенями,
Падают крупными пальцами дождем,
Веряется с визгом колеса машины.
Мерно ударами правит кузнец;
Молотом тяжким кует испольныи
Стали, железа и рабству копец!¹³

„პრავდა“ ამისავე წარმართავდა მუშაობა კლასს და ღარიბ გლეხობას, აწავლბდა შრომის ბოკრატების დამამსჯრეველი ბრძოლებისათვის. ამ ბრძოლებს მხოლოდ ის ვაჭურებდა, ვისაც შეეძლო ეხლდა სიწვე საჯუთარი ძალების მნიშვნელობა, ვისაც სჯერდობა, რომ ერთი მთლიანი და ძალზე ვეგრობებულა მუშაობა კლასი გამარტვების თანამდებრულად ისტორიულ მისიას. ამისათვის სჯიბრი იყო მტკიცე სიწვე. ლენინის მიერ შემართებული თქმული სიმღერის სიტყვების აქ დავაწვეთ:

«Прочь с дороги, гора тень!»
Песнь, раздается улааи!»¹⁴

იცი სიმღერის, რომელიც შორს იყო მელანქოლიისგან და

⁹ Александр Колочий. «Правда», № 2, 24 апреля (7 мая), 1912 г.

¹⁰ Степан. Наши песни. «Правда», № 16, 11 мая (24 мая), 1912 г.

¹¹ Григорий Шаниро. «Правда», № 14, 9 мая (22 мая), 1912 г.

¹² В. О. Норд. «Правда», № 14, 9 мая (22 мая), 1912 г.

¹³ Сборник: «Воспоминания о Ленине», т. I, стр. 85, М., 1956 г.



არძლის წარმოქმნისას „ცუცხლო ეღვარება ილიანის თვალგზში, მუხუწ-წულუ ორჯერ რომ იმეორებდა ხოლმე მუშათა მებრძოლი მარნის ბოლო სიტყვებს“:

«Воздуху нам земля
Красное знамя труда»¹⁴

მაგრამ მუხარბისა და თავდაუნებუა რუსეთის მებრძოლი პროლეტარიატის დახმარებითი თვისება არ იყო. არც შეძლება უოლფოვი ძალადობისა და ორჯერისა წინააღმდეგობა და განათვისულებიანეც თვალგა უნდა მოყოლოდა. ამას განაჩინა მუხარბა და ვლადიკო, ამას ჰდავდა „არადღეს“ და ამითაც სწრაფ ასახვად ჩა ჩარგული ძალის განწყობილს, მისი სულიერი ძალების აღსრულებას, ამ ორგანიზაციული შესაძლებლობების დასტურების მომენტებს, „არადღა“ სიმარათლო სწერდა იმავ, რაც ნაკარნახევი იყო თვის ხალხის ვლადიკო.

Грустно вспомнить мне все, сколько выстрадал я,
Сколько бурь, грозных бурь пронеслось надо мною,
Как меня обманули враги и друзья,
Сколько горьких утрат вынес сильной душою,
Как немая тоска душу волеюю жгла
И какие ей предзвесь светлые дали,
Как в сомнениях и страхе пред бездною зла
Мысли черные — мысли о смерти вставали!¹⁵

მუხარბის მუხარბელობა სახელით ჯაბარბეობა სულიერი განცდის საწარმოებას, როცა ზოგჯერ და ზოგს სიკვდილის საწინააღმდეგობა თვალგა ეტეებოდა, შავი აზრები, უნებურად ეწაღებებოდა.

იყო ასეთი მშენებ თვეები, დახალგაობითა და უნებლობითა და. მანათლავი დღეები, შესაძლოა მხოლოდ საათები, მაგრამ მაინც იყო: Но зачем в эти дни, на заре, усматривать,
Если к жизни и в груди вновь стремление,
Если болдо итти к светлой цели опять
И в грудище себе находить утешение,
Если сердце надежданы снова полно
И былые печали в нем могут уняться,
Если может все так же, как прежде, оно
Невиданеть, любить и на все откликаться?

მშენებ ცხოვრებად გამოაწერო და გააბნენა რევოლუციის საქმეს შესისხლბარებებოდა, შრომისა და ბრძოლისათვის დახალგაობითი დაჰმანიება. ახლა მათ უყვე აღარ აწინებთ უდაძიანო დაჰყოფებულებდა მმართველი კლასების მხრით, მთავრობისა და პოლიციის თეთრობებისა, ციხე და რესტრუქციებისა:

Может быть, оттого, что я много страдал,
Заквалилась душа, сердце слезничной стало,
Оттого, что в борьбе не сражен и не пал,
И я так трещу перед злом, как бывало,
Но во мне еще много нетрутовых сил
И я чую, отзычив и молду душою,
Холод жизни во мне лучших чувств не убил,
Я бороться могу и волею счастье с бою!

მუხარბის და ვლადის ბრძოლა შედგო და სერდა კიდევ სურდა იტიკობ, რომ ამ ზომამდე მიიყვანა ისინი ცხოვრებამ, სოციალურ და ეტიკურულ უთანასწორობებზე დაჰარებებულმა თეთრობარობებულმა წუბობებამ. ადამიანის სულიერი და ფიზიკური შესაძლებლობების დაჰარებებებზე დაჰარებებებზე პოლიტიკურმა სიტუაციამ, პოლიტიკურმა რეჟიმმა,

„არადღა“ მხრად უბრუნებებოდა ამ თვისას, სოციალურის, სიმტკიცისა და ბრძოლის შედეგები მოგვებდა, პაველ ფრასის დეპტას „განმარების“ გამოქვეყნებებთან მხრად დღეუ დაჰეუთა დაჰებდა ცხელიყო კოდექსის „ქარაშხალა“, რომლითაც მკობლები დაჰმარდა სულისა და მკაცრ რევოლუციური შემარბების განწყობილებით იტეებდა:

Как кровь волювала, как сердце стучало и билось,
И песни какие его обжигали огнем!
Мне силнось сегодня: гроза, наконец, разразилась
И зноиуюю землю живым напалла дождем!¹⁶
დღესას, მთიან დღესას იდეა ცხოვრების მარბორბულ უბნებობისა და სიტეხების განახარბებებოდა შავი დამები. დღესას მხრადობა მარბორბო ვლადიკო და უდაძიანო შრომითი ვაგებებულები მუხარბეობისათვის სახარბულ ვამს, მაგრამ დღეები დღეებს მიხედვდა, ვაგებოთ იტეებს, წლები წლებს და გარბმებისა და გურონის მონის სიხალხის პირი არ უნდა:

Так долго по небу лился робкие тени бродили,
Томительно долго седела и хмурилась даль.
Земля задыхалась. Зарницы, как дети швалили
И гасли бесплодно, и глубже вздыхала печаль.

¹⁴ О. Б. Лешенская, «Встречи с Лениным», стр. 167.
¹⁵ Павел Уралский. На заре. «Правда», № 64.
¹⁶ 13 июля (26 июля), 1912 г.
¹⁷ Всеволод Кожневиков. Гроза. «Правда», № 68, 18 июля (31 июля), 1912 г.

მაგრამ სულიერმა ჩაგვრამ და პოლიტიკურმა დეპრესიამ დაჰებებდა ისინი, ვინ სასურებებით სდებოდა „არადღეს“ ვლადიკო, ვინ შეძლებდა კლასის სიკეთე მონობის უღელს სწრაფებას. მარბობარობის განათვისულებებისათვის ბრძოლის თავისი იდუარო მთავრები გამოაწინდენ, ბრძოლის ყოფინი სულ უფრო ახლოდებოდა, რევოლუციის ხმა სულ უფრო მტავდ ამხნეებდა ჩაგვრების და უფრო მტავრე არჩუნებდა მხარბებებს:

Но ближе, но ярче играют огни непогоды...
Попрытались ветры, и воздух застыл, напряжен
Глубойю тревотой, великим молчащем природы.
Косматые тучи крутом облегли небосклон!

პროლეტარიატის მებრძოლი ავანგარდის, კომუნისტური მარბობის შემოღებარობა ბრძოლა მუშათა კლასის განსწავლისათვის მხარბობა ბურჟუაზიისა და ფეოდალიზმის ბატონობის მონასობად ამხნეებულები დაჰმარდა რაზმს, მათი სიკვდილისა და საქმის ძლიერი მხრადობა გახუტო „არადღა“ კლასობრივ მტავრთან პირდაპირ გულითურად დაჰებდა და ჯელის დაჰმარბეუ ქარბობლად ათავსა ექსპლოატატორთა თავზე:

И черная простыть мгновенным пожаром открылась,
И молотом тливким взмахнул пробудишился гроном...
Как кровь выжила, как сердце стучало и билось
И песни какие его обжигали огнем!

ბრძოლაში გამოწრობილი სიმტკიცის არაჰმებოდა რუსეთის პროლეტარიატი და ამ დარბევათ თავის კეთილშობილურ წარმარბობებზე ზეღებულად ლენინარბეობა „არადღა“. ეს სულიერი სიმტკიცე ზეღებულად მუშათა კლასის მას მტავრებობით ავტრულებდა მშრომელთა შრომის პროლეტარიატის გახუტო. განსჯილთ, განსწავლისათვის ბრძოლის დაჰმების ეამ მთელ დაჰებებას — მიმარბავდა რუსეთის პროლეტარიატს „არადღა“.

Верь, тот славный день настает!..
Средь лазури голубой,
Над ликующей землей
Молодые солны встанет!¹⁷

ავტრულებო, ეტრე კიდევ გუწმ მორბილებში მუოთი მუშა აიკ. მალეღებს ხმას და მშენებ და ცხარე ბრძოლაში გამარბეების იმედის მიმცემ მშენებ სიმტკიცის შემოღებას:

И вавем могучий снова
Над толлой многоголоной
Зарококет в вышине...

რევოლუციის არ მიმცვდარა, რევოლუციის მხრადე თანამგზავრთა ვაგებებდა ნუ შეგახვნიებთ. ისინი ისევე გატრბინენ, როგორც განდენ საზოგადოებრივი მოღებების შედეგისზე, თვენი დღილად — ძალების დაგროვებას, თვენი სურევე — იტრობისათვის მუხარბებას, ვინც ახლა თითქმის სდებდა, — სხვალმდელი სტუდენტობის ეტრობა და ეტრო არაა გამარბეების:

Верь, не долго так суровый!..
Все, что грозит в глубоком сне
Молча спит о весне.

ასეთ სიხნევეც კავებდა „არადღა“ და ეს იყო ლენინური რჩევის პრაქტიკული განმარბეობა, ლენინური ბრძოლის ვაგების ბრტყეხმას. ვაგებო ლენინის მითითებითა და მინიშნებით მოქმედებდა. მისი რევოლუციური სულისკვეთებით იტეებოდა და ავტოტოპიკობებოდა, მებრძოლი იდუარობით ავტებდა მუშა მკობის, ვლადიკო, რევოლუციური პოლიტიკის წამქმამ სიმტკიცის ისევე ხაჰპირი იყო მუშათა განმარბეობებოდა მოძარბობისათვის, როგორც რევოლუციური მტავრებობით წამქმამ მართალი სიტუაცია სიმტკიცის ეტეკება იდევე ძლიერი შემოქმედების ძაღას წარმოადებდა, როგორც რევოლუციური პროლეტარიატის მიმწოდებელი სტრუქტურები. ეტრე კიდევ მტავრებარბის მუშათა კლასის განმარბეობისათვის ბრძოლის კავშირის სახორბლმონო პროლეტარიატში იყო წამქმამ... მხარბებობის თითქმის, როცა მუშათა კლასობნი დაჰმარბებით ხელში ქუტრუში გამოდიან. ისინი ცხარეებენ მუშათა სიმტკიცის წინაშე“¹⁸.

რევოლუციური ორგანიზაციები მუშათა კლასის განმარბეობისთვის ლელებოდა, ბრძოლისათვის მომწოდებელი წითელი დარბობის მნიშვნელობის ამხედვები მუშათა დემონსტრაციებზე პროლეტარული პოლიტიკის შესრულებულ რევოლუციური სიმტკიცის „ქუტრუში გამოდილი აიდეი წითელი დარბობა ხმასამ იმტრებოთ თვენი სახორბოლი სიმტკიცის“¹⁹ პოლიტიკური ბრძოლის ვაგლის სულისკვეთებით ადსული რევოლუციური სიმტკიცის მარბგინებებოდა და განმარბეობებოდა როლის მნიშვნელობა მტავრებობებზე რუსეთის ახლად შრომულ კლასობში გამოჰმებული ფურცლებით. სამართ პროლეტარიატის რსმეს ბაჰის კომიტეტი წერდა: „ამ დღეს მუშათა ვარბობაჰმებული ამბები, მარბებებენ რა დაჰმარბობა ხელბრბობის“.

¹⁷ Д. Одинов, «Правда», № 70, 20 июля, (2 августа), 1912 г.
¹⁸ „Первое мая в царской России“. Сборник документов. ОГИЗ, 1939 г., стр. 126.
¹⁹ იქვე, გვ. 92.



ღებარული ხალხისანი პოეტის პეტრე იაკობიანის (ლ. მენში-ლი) ლექსსა. აუწყებდა მკითხველს, რომ „მუშაო პოლიტიკური პროკანას ერთ-ერთი მოჩაფე პუნქტის პოპულარიზაციას ახდენს ცნობილი პოეტი ბ. ა. თავის სასიყვარლო ლექსს „შრომის სიძლიარე“:

Гринь же, наш клич босовой, и в полях,
и в соборных народных,
Восьмь часов для труда, восьмь — для сна,
восьмь — свободный.

და ის, როგორ საუთარი კორესპონდენციის მიერ ბრიუსელი-დან გამოჯავნული სამხოს დემონსტრაციის მონაწილეთა მოთხოვნა იყო აწვდილი, რუსეთში პროლეტარები აუცხებდნენ „სამო-ჩაფის“ პრობლემას: რვა საათი შრომის, რვა საათი ძიძს, რვა საათი დასვენების.

გასმოვედა, ძალა ერთობაშია, შეჯავრებაშია, პროლეტარულ სილდარობაშია, იმთა მხარდებუებაშია, ვინც ვაბედულად ზედებს სიწველეთა, პოლიტიკის რეპრესიებს, ან უწინდეთა ციხე-კაბრებულს. მაგრამ პარკულდებულად დღესაწარულე ციხეებლის გარდა დაღუ-ლილებსა უნდა ისხენებოდე, ვეგულს, ვინც რევოლუციონარების სიძლიარესა ვერაზოდოდა „სახელებს“. „მარჯვნი“ მოეწოდებდა, რომ სასიყვარლოთა დღესაწარულე იქნა აღენიშნა რევოლუციონარ-ის თავაწრულებსა. ვინებებს საუფეთლოთა პეტროვიტებსა. ამ აღნიშნულ ხელისუფლებას ეყურებოდნენ ვაგუთი, როცა ქობულეთის სიწველეს „მარჯვნი“ დაბეჭდილი ლექსის ადგარა არც იმთა იგი-ვესა. ვინც თავისი სიყვარლის დასად პროლეტარების განჯავ-ნილებას მიახლოებდა. ვაგუთი აუწყებდა: „სხვა პოეტი პარკულ-მისობაზე დაღუბლებს აგონებდა“.

Я грушу о вогрубленных силах,
Что на праздник любви не придут,
О курганах печальных и мильях,
Где весной несазубки растут,
О поливнящих великие знамя,
Озаривших мечтой тенью...
Кто задул влохновенное пламя?
Кто задул молодую мечту?

მოკავდა რა წვრილბურჯუალო პოეტისა და ბელდერის-ის დამტკირ ცენტროს ლექსის „სიძლიარეს“ ერთი სტროფი, რომელს პირველად 1918 წლის „იმპრესიონის“ მეტყუელ ნომერში და-ბეჭდა, „მარჯვნი“ იმით წარადგინა და ვერც რევოლუციური ტრა-დიციით განმტკიცების სპირიტუალსა და სარგებლობასაზე მითით-ებდა. გასმოვედა იმით, ვინც აღმებრუნის ციხეში დაიწყო და არ ახტობოდა იმთა, ვინც მათი წინადაც რაცხება დაამსჯებდა. პარკულდებლობის პროლეტარული სილდარობის მნიშვნელობის განმკარგების შემდეგ „მარჯვნი“ ახსენებდა მკითხველებს, რომ „კი-დევი ერთი ლექსისა ხაზგაყალიბებული ჩაგუთი დღესაწარულს — პარკულ-დე მასის სტრატეგიისა მასობაში“.

Прадник светлый и свободный,
Стався первый майский день.
Наш союз международный
Новым блеском ты оден.

აუხებდა რა ასეთი საბჭოლოდ მოწყობების ხასიათს, საბარ-ველსობის დღესებდა და სიძლიარეს „მარჯვნი“ ბელქულდობილად ლენინის მოთხოვნით, რათა სამასობ დემონსტრაციული თეიმისპრო-ბლემის წინააღმდეგ მობრძოლო პროლეტარული დემონსტრაციისა და ბრძოლის ძლიერ აზარად ვადა-პოეტიკური. „ამ მასობამ, რო-გორკაც უნდა მოეღულო, სიძლიარეს, აგონსტერობი, ისე ვაგათა მარჯვნი“ — წერდა ლენინი 1918 წელს ვაგუთი „სიკილად-დემოკრა-ტი“ ფურცლებზე²⁴.

ლენინი მუშენაბრებით სახეს სიძლიარეს რევოლუციონარია თა-ნანებებდად მიიჩნევდა. „პარკულდებდა თეიმისპრობა როდია, იგი ბრძოლის საშუალებაა... ამისობა იგი. მას იცოდა, რომ რევოლუ-ციონარი სიძლიარეს სიღერი და ფიქტური ქალის მებრძოდა თეიმისპრო-ბლების წინააღმდეგ მებრძოლი მუშებისა და გლეხებისა. შეისწავ-ლიდა სიძლიარეს, იგი ბრძოლასა დაგუჯავებდა, რევოლუციონარებს უფრო მობრძნებს ვაგონის ბრძოლისა. იგი თეიმ ბრძოლად კარგად და სწორად „იმითაც გამოყოლიდა უფრო კარგად. უფრო დასაზად, რომ იგი უმეურთა მუშებრავდა მასში თავიზის მებრძოლი სიღლის ნაწილს...“ — იყრებდა მისი მას დამტკირ ულიარე²⁵. სიძლიარეს მნიშვნელობის ლენინური შეფასებები უნდა გამოვიდეს, როცა ვაგუთილი 1912 წლის ან დღესობის „მარჯვნი“ დაბეჭდილი წე-რის რადიკალის მიმართ, რომეცული ვაგუთი თანამებრძოლ ხალ-ხური სიძლიარეს შემწავლელად წარს სხეულით მიმართავდა მკითხვე-

ლებს ხელი შეეწყო მუსკალური ფოკლორის შეკრებაში. მაგ-რამ არც ვაგადა ირი თვეც, რომ მეფის აღმნიშნავალია დადგენა რეპრესიების დაწერი სახლური სიძლიარეს უწინარი შემტყულებს „კარგადი სიძლიარეს“, — ასეთი სათარაოთ დაბეჭდა 1918 წლის 5 თებერვლის „მარჯვნი“ მთავრობის პოლიტიკური მოქმედების მახვილდელე კორესპონდენცია, რომელიც საქმიანს იყო:

„შეხიზრებათა აუგებობა პოლკეთს აუბრინაში ვაგუჯავ ხალ-ხური სიძლიარეს შემწავლელი კომისია. მაგრამ როგორკაც ანდაზობა: «Куда ни глянь — всюду начальство» — კომისია ის დასაზრას-თანაც შეეწყო“.

ვაგუთი „კე“, რომ კლიადას სიძლიარესა და კულაზე სიძლიარეს-სათვის მოეღულებოდა თანც ამისყოლებს... ციხე დაბეჭდილი, ხოლო სხა-დგური რომელიც უფროსებმა ნუნა დარცხ მოისმინენ სიძლიარეს მხოლოდ და მხოლოდ... მუდრო, თანც ფაჯარებზე ფარდებშია-ფარდებზე შერბინას“.

ახლთა, მადე ვაგუილეთა ასეთი მიმანება: „პარკულდებდა, რომელიც მეტრანს — СУХОЙ ТЫМ Я КОЛОКОШИ ПИТААЛСЯ...“ ვაგუბეთა უფლად ვარამა არა უმეტეს შობ მუშებისა ან მიეცილი პეტროვისა სამ აუგებობა“²⁶.

მეფის მთავრობამ და მისმა პოლიტიკურმა რეგებმა სიმეცროსი აუგებობის დამიტყუბრება ხალხური სიძლიარესი მთავრობის წარწა-აღმდეგო მომქმედებდა მიჩინას და უკუაღდ ხალხურ მოქმედ — მომღერებლის რევოლუციონარის პიროვნება წარმოადგინა. ციხე-ბის ლექსის კვეს მჭინადა მწინისილი ხალხი, პროლეტარობად ვაგუბისა მოქმედებდა იგი სიძლიარეს ლაღდ თქმის საშუალებასა. კი. ვინ მიღებს. იმის. რომ საინფორმაციო რუსების სიძლიარეს ისე-თი ბრწინავალი რადიკალურად ვერ გამოკავდათ, როგორკაც მას ად-ვილად ახერხებდნენ მათი ხელგულით მჭინი, ან ახასობით ამოხე-რალს ვერ ახერხებდნენ „ინტენციონალს“, როგორკაც ამას აუგებ-ლებ ვერანაწილი პარკულდებდა. რაცეთა საერთოდ კრძალვად სი-ძლიარეს, რადგან მუშისა ან გლეხის უწინარი მელიდობის მეფის მთა-ვროსა კანაბრის ნიშნავლს ეტება და ასეთი უწინდლობის ატ-მოსფეროში არც მოქმედებს გამოუდიდობა საშარის სიძლიარეს და ებრც მომსმინე პოლიტიკებმა გეგმილდნენ პროლეტარული მიმ-ედების სხეული, მეტყუდავად ამისა, ვაგუთი „მარჯვნი“ მინც არ უმნი-ღებობა ცენტროსის მუსკარ კონკრეტულს და ბეჭდვად ისე მასავსა, რომელიც აუგებდა რუსეთის შერბინებებს ვაგუბელად მიეცილია ხელი რევოლუციური, საბრძოლო ხასიათის სიძლიარესათვის. ვა-გუთი ამ საკითხში ლენინის მოთხოვნით მოქმედებდა და ბეჭდვდა რა მის სტატეზის ეგრობის მუშათა „დასახ სისიძლიარეს ცენტროსი ვაგულის შესახებ, პირველად და აუცხებდა ადგილობრივ შემოსულ მასალაზე სიძლიარესზე და მუშა-მოღერებლის რეგების ქსელის ვაგუ-ბელად რევოლუციონარი სიძლიარეს ჩვევების დაწერება — ვაგუ-ბელების აუგებლობაზე“.

ამ უწინავე უფრს ამორკილვებდა „მარჯვნი“, როცა თანამეც-რულად ბეჭდვდა პროლეტარული სიძლიარეს ბეჭდვებს და ახსენ-და მკითხველებს საბრძოლო ხასიათის სიძლიარეს გამოყოლი პრო-ლეტარია დემონსტრაციებზე, რუსეთში და საზღვარგარეთი სასი-ძლიარეს და მესკალური წრების ქსელის ვაგულის შესახებ. „მარჯ-ვნი“ დაბეჭდა ლენინის სტატეა „კვანის კობი“, რომელიც ინ-ტერნიციონალს ტექსტის შემქმნელს ცხოვრებასა და შემოქმედ-ებებს შეეხებოდა. ლენინი ადგარისა საინტერესო სტატეკისა — „მუ-შათა ვენდების ვაგუთობაზე ვერანაწიში“, რომელიც 1918 წლის იანვარში დასწერა“²⁷. ამ სტატეკით ლენინი წერდა: „გერმანიის მუ-შათა საუფლო საზოგადოებებს ახლათა თავისებობა ითებულ იდუხისწარულეს მოსაზრებე მუშების რიცხვსა 100,000 კაცს მიად-წია, ხოლო მუშათა საუფლო საზოგადოების წევრთა საერთო რიცხვი 165,000 კაცი შეადგინს. ამ საზოგადოებების 11000 მუშა-თაა ქალითა. ლენინი მკითხველებს ვაგუბარკავდა, რომ გერმანულ მუშა-თა ვენდებს საუთარი ბეჭდვითი რეკრამი „მოსილებელი მუშათა ვა-გუთი“ ჰქმნიდა, აღნიშნავდა, რომ მუშათა საავტოლ საზოგადოების პირველი ნაბეჭდი 1860-იან წლებს მიეუფრებდა. ერთ-ერთი ასეთი სასიძლიარეს ვაგუთილვება შემწილიყო ლაიაციკის სახელწოდო სა-განწინააღმდეგო საზოგადოებში. მისი წევრი ყოფილა მუშათა მო-ჩარობის გამოჩინილი მოღაწე ავსტრლ ბებელიც. ლენინი სტატეკით აღნიშნავდა ვერანაწილად ლასლის მონაწილეობასა, რომელიც და-ბეჭდვითობას ახებდა მუშათა ვენდების ჩამოყალიბებას. მისი დაბეჭდვითობი მოთხოვნა „გერმანიის საყოველთაო მუშათა კავშირის წევრება 1868 წელს მათის ფრანგურებთან დაარსებ მუშათა საზოგადოება და მას „მოსილებრეთა კავშირი“ უწოდეს. ეს კავშირი იკრებოდა ფრანგულების ერთ-ერთი საპიტრონის ბუნდ, ვაგუბით ვაგუბელდ უნას იოანში, რომელიც კონის პეტარა სანი-ღებობა მთავებდნენ“.

ლენინის სტატეკიდან ჩანს, რომ კავშირის წევრთა რიცხვი 12 კაცს შეადგენდა. ლასლის ერთ-ერთი საავტორო მოკვარება

²⁴ ვ. ა. ლენინი. რევოლუციური პროლეტარიატის მისობა, თბ. ტ. 19, გვ. 249.

²⁵ Воспоминания о Ленине, т. I, стр. 70, М., 1956 г.

²⁶ Песня под занавесом. «Правда», № 185, 5 декабря, 1912 г.

²⁷ ვ. ა. ლენინი. „მუშათა ვენდების ვაგუთობაზე ვერანაწიში“, ფურ. „კომუნისტა“, № 6, გვ. 24, 1954 წ.



დროს ამ ორმეტე მომეტელო მუშას ერთად შეუსრულებია ცნობილი პოეტის პეტრეების სიმღერა, რომლის სიტყვები პოეტს იმეზოა გუდასდების დაუწყებია.

ლენინი შეიძლება მოეძებნოს სანდოლო შობაობის განვითარებას და წერს, რომ 1878 წელს გერმანული სოციალისტების წინააღმდეგ შეიძლება განასრულებული კანონის გაქცევის შემდეგ, მუშათა უფლების ჩაუდგინა თვალსაჩინოდ გაიზარდა. თუ 1892 წელს მუშათა უფლებები გერმანიაში შეიძლება აღწერეს სანდოლო საზოგადოების 4.300 წევრით, 1901 წელს წევრთა რიცხვი გაიზარდა 30. 717-მდე, 1907 წელს — 93.000-მდე, ხოლო 1912 წელს — 165.000-მდე.

ლენინის ამ სტატიადან ჩანს, რომ მარტო გერმანიაში მუშათა საზოგადოების 3.532 წევრი იყო, ამერიკაში—1.828, ლაპტოვი — 4.051, დარზედნი — 4.700 და ა. შ. ასეთი დაწვრილებული ცნობების მოკლებული ლენინი სოციალისტური შობაობის, მუშათა კლასის შეზღუდული ბრძოლის აღმავლობის დასტურებდა... „სოციალისტის პრობლემა და მუშათა კლასის მუშევრობის გერმანიაში გასულიდან ახლაგარდა და გერმანიის „იუნტერნი“ (მეზა-მუშაური, ნაგებანული) შობაობის ვითარებით უფრო მეტ საზოგადოებრივ პოლიტიკურ დასრულებებს უქმნის ასეთ პრობლემაში... — წერდა ლენინი. — მაგრამ ვერაულოებ პოლიტიკური ორგანიზაციის ხელს ვერ შეუძლია იმას, რომ მსოფლიოს ყველა დიდ ქალაქში, ყველა სუბან რიგო დაბან, მოუგებავითა კიბნები, სულ უფრო მზიარდა გაიზარდა შეზღუდული პარლამენტული სიმღერა დაქარავეული შობის ბისავს კაცობრიობის მოახლოებულ განთავისუფლების შესახებ“.

1913 წლის 3 იანვარს, „პრავდაში“ შეიქცა ნოემბერი პირველი გვერდზე დამატება ლენინის მიერ დაბეჭდილად გამოცხადებული სტატია „ევგენი პოეტ“.

„გახსოვს, 1912 წლის ნოემბერში შესრულდა 25 წელი ფრანგი მუშა-პოეტის, განთქმული პარლამენტული სიმღერის „ინტერნაციონალი“ („ახსენდეს, კრულითა დადასმული“ და სხვ.) ავტორის გარდაცვალების დღიდან — წერდა ლენინი. ეს სიმღერა დაწერილია ყველა ევროპულ და არა მარტო ევროპულ ერებზე. რომელი ქვეყანაშიც არ უნდა აღმოჩნდეს შეზღუდული მუშა, სადაც არ უნდა გადასარჩობი იყო ბედას, რაც უნდა უფრო ადვილად გერმანულს იყო თავის თავს უნდა უნდა უნდასდებულ, საშობილის მორჩილად, მის შეუძლია ახლავს თავისი ამბავებით და მეგობრებს „ინტერნაციონალი“ ნაგებინს კითხი“.

ლენინი აღნიშნავდა „ინტერნაციონალი“ სიტყვების და მსოფლიო რევოლუციური შემოქმედების ძალის და მას უცხადებდა, რომ: „ყველა ქვეყნის მუშათა დაუფლებულ თავიანთი ბრძოლის, პარლამენტარობის სიმღერა და მსოფლიო პროლეტარულ სიმღერად აქციეს“. სტატიაში ნახვევები იყო ევგენი პოეტის სოციალ-კლასობრივი ხასე, მისი ოჯახის მდგომარეობა, რომელიც ისეთსავე სიღარიბეს და გაჭირვებას განიცდიდა, როგორც სხვა მრავალი მუშის ოჯახი.

ლენინი მოიხსენიებდა აგრძობდა პარლამენტარული პინის ტექსტის ავტორის ბიოგრაფიას, რომელიც 1848 წელს მონაწილეობდა მუშების დიდ ნაბრძოლაში ბურჟუაზიის წინააღმდეგ. „1840 წლიდან, — წერდა ლენინი, — იგი ემსარებოდა საგარეგნო ცხოვრების ყველა დიდ ამბავს თავისი მებრძოლი სიმღერით, აღვიძებდა ჩამორბეული მუშების, მოუწყობდა მუშებს ერთმანეთსავე, ამზარებდა ბურჟუაზიას და საფრანგეთის ბურჟუაზიულ შობაობებს“. პარზის კომუნის დროს პოეტს კომუნის წევრად აირჩიეს და ისიც აქტიურად მონაწილეობდა პარლამენტარული რევოლუციის შედეგად შექმნილ ამ პირველი პარლამენტარული შობაობის ყველა დროსიანობაში.

პარზის კომუნის დამარცხებამ მათს ვერ შესძლო პოეტის დაწვრილება. ლენინის აღნიშნული იგი დარსა „როგორც ახალი საზოგადოების სახელგანთქანი წინამორბედი“, ხოლო მისი მონაწილენი, მათ შორის ევგენი პოეტ, „სამარადისოდ აღიბეჭდილენ მუშათა კლასის დიდ დროში“.

ლენინი „პრავდაში“ დაბეჭდილ ამ სტატიაში მოიხსენიებდა აგრძობდა ევგენი პოეტის მუშო „ინტერნაციონალის“ ტექსტის ავტორის მოკლეწიბობას. განდევნილობა უფროსის პოეტს დაწერა პოეზა: „მეტირის მუშების საფრანგეთის მუშების“, რომელშიც „ამ დასტავა კლასობრივის უღელქვეშ მგზინავა მუშების ცხოვრება, მათი სიღატაკე, ატანაობა მძიმე შრომა, მძიმე ექსპლუატაცია, მათი სიცივე რეჟის თავიანთი საქმის მოპოვად განმარჯვებისაში“. მსოფლიო კომუნის დამარცხებამ ცხრა წლის შემდეგ დაბრუნდა პოეტს საზოგადოებას და მანამდე შევიდა „მუშათა პარტიისში“. 1884 წელს გაიშოცა მისი უღელქვის პირველი ტომი, ხოლო სამი წლის შემდეგ შეიქცა ორივე „რევოლუციური სიმღერის“ სახელმწიფობით. მეტირე ხსენ სიმღერებიც კი პოეტის სიციველის შემდეგ გამოცა. აღწერდა ეს პოეტის დაქრადილის სურათს, ლენინი სტატიაში დასარჩულს ამბობდა, რომ ევგენი პოეტს „თავის თავს ევგენობრივად ხელმძღვანელი ძეგლა ადგილ. იგი იყო ერთ-ერთი ყველაზე დიდი პრობლემა და სხვა სხვა მუშების და მუშათა კლასის მუშების განთავისუფლების საქმეში, რომელიც წიოდ დროში“.

„თავის თავს ევგენობრივად ხელმძღვანელი ძეგლა ადგილ. იგი იყო ერთ-ერთი ყველაზე დიდი პრობლემა და სხვა სხვა მუშების და მუშათა კლასის მუშების განთავისუფლების საქმეში, რომელიც წიოდ დროში“.

სიმღერა ახლა ათეული მილიონობით პროლეტარებმა „იცაგა“.

ლენინი „ინტერნაციონალი“ ავტორს მეტირე სტატიაში „საშობაობის შობაობის განვითარება გერმანიაში“ შევიდა. იგი წერდა „საშობაობის გორ აღნიშნეს საფრანგეთის და სხვა რომანული ქვეყნების მუშების ევგენი პოეტის (1816-1887) გარდაცვალების 25 წლისთავს. ლენინის ამ წერილების დაბეჭდა ნაშაოდ მტკავრების მასა, თუ რა დიდ უნარადების უფობიდა იგი მუშათა მასებში სანდოლო ხელმწიფობის განვითარებას, როგორც სოციალისტის დიდი პრობლემის ძლიერ ხელისშეწყობის საშუალებას“.

ლენინი განასრულებული მნიშვნელობის ანიშნავდა რევოლუციური მუშათა კლასის სამრძოლო პინის „ინტერნაციონალის“ ვატიკულებას და ამას „პრავდა“ თანმიმდევრულად ახარცილებდა ლენინის მოიხსენიებს. ლენინი იყო „ინტერნაციონალის“ რუსულ ენაზე გადმოკეთების შობამგზნებელი, თავისი დიდირო შობმდებელი პარტიული მოქმედების გზებს უსახავდა ევგენი პოეტის მუშო რევოლუციონერებს, არწუნებდა ამას, რომ მასებში პოლიტიკური და რეგანსიკული მუშაობის განსაშლად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ინტელიგენციური მუშაობის ისეთ სახესაც, როგორც რევოლუციური სიმღერა. ისეთი მებრძოლი პინის დენერგე-ვატიკულებას, როგორც „ინტერნაციონალის“.

ლენინისათვის „ინტერნაციონალი“ არ იყო ჩვეულებრივი რევოლუციური სიმღერა, თუნდაც ისეთი, როგორც „მარსელიზა“. „ინტერნაციონალი“ ტექსტი დიდიდ დიდიდ დასახებს და ერთ-ერთს ანებს რევოლუციური მასებს. იგი არ ემსახურება განმარადისულ-ღელბე ბრძოლას ჩაბნულ მუშათა კლასს, რომ განმარადისებს მოსაოვრებლად ბურჟუაზი მძიმე მსახურების ვაღბა მოხდებდა, სხვისი იმდითი ვერ დაერბა, დარბინა და ჩაგრულენი მდგომარა და განმეტირებელი ხელთი ვერ მოიპოვებდ თავისუფლებას: მონობისავს სხვა ვერ ვახსენის, „თავისუფლებას მოვავსებებს ჩვენივე მკლავი ძლიერის“ ევგენი პოეტის სიტყვების ასეთი „დასომბივი დასომბივი მათქმისა და ენგალების კომუნისტური მათქმისაგან მოდის“. „მუშათა კლასის განთავისუფლება უნდა იყოს მხოლოდ თვით მუშათა კლასის საქმე“.

ევგენი პოეტის „ინტერნაციონალის“ შეზღუდული ტექსტის ასეთივე ძალის და გავრცელების შედეგად უფროდ ფრანგმა მუშამ პოეტს ვატიკებდა, რომელიც პოეტის ტექსტს კომუნისტურის მდგომარეობად განაწილებდა. „ინტერნაციონალის“ მუსიკა შედგება და საზოგადოება იგი ვახსენებს, კონკრეტული და ადვილად ასახავსებელია. „ინტერნაციონალის“ ნაშაოდ მუსიკასა და მსოფლიო ღელბელ სიტყვებს ლენინი მზიარდ იყენებდა. რევოლუციური მასების სულსაქვებობის განსტკიცებლად. 1918 წლის „პრავდაში“ დაბეჭდილ „ინტერნაციონალის“ ტექსტის ავტორისაში მძიმედ სტატიაში ადრე, 1910 წლის 30 ოქტომბერს „პარზიაში ვახსენებს“. პირველი ნომერი მან ნაშაოდ ვატიკა რუსეთის პირველი რევოლუციის ვატიკებობის შობაში შობისას და თქვა: „ამ რევოლუციის და მარტო თანე ვ გაქვითილი ამის ასობს, რომ მზიარდ და მასების რევოლუციური ბრძოლის შედეგად მადარწის ჩაბნინებულ სერიოზულ გამოზრდობებს მუშათა ცხოვრებას და სახელმწიფოს მართვა — განმარბინა. განამოხელე აღმართანა ვერავითარსა „თანაგრძნობაში“ მუშებისაში, მარტოხელა ტურანობტა ვერავითარსა აგრძობდა მარტოხელ ვერ შეძლო ძირი ვარეობანა მდგის თვით-მეტირისაგან მარტოხელ და კასტრლობა უფლავსმდგომლობისასვის, მხოლოდ თვით მუშათა ბრძოლას, მხოლოდ მილიონების შეტირებულ ბრძოლის შეტირთ ვატიკებობას ეს და რიცა ასეთი ბრძოლა სტკიცებდებოდა. მანამდე იწყებოდა იმის წარმოდება, რაც უმუშებში მოიპოვდა. რუსეთს რევოლუციამ დადასტურა ის, რაც ევგენი მუშათა საგნარბოობის სიმღერას: „მონობისაგან ჩვენ ვერ ვახსენის, ვერ დემოტი, ვერც ვერც კარბი, თავისუფლებას მოვავსებებს ჩვენივე მკლავი ძლიერი“.

მეორე ვატიკე თილი ამის ასობს, რომ მეტირის ხელსუფლებას შეტირე, მისი სულელები საგნარბობის არას. ის მოსამოხლოდ უნდა იქნას“. ისინი უნდა მოვსტანო, მათი თ მოვარბა“ — მეტირის მოვარბობის მიწის პრობლემა უნდა აღვყავო“.

ლენინის ამ სიტყვები „ინტერნაციონალის“ პინის სიტყვების კომედ უფრო მეტ ტექსტად ძალს აძლევდა. ამიტომ მისი სიტყვები „პრავდაში“ ევგენი პოეტის შესახებ რუსეთის პარლამენტარობის საზოგადოებრივ მოქმედებას რევოლუციური მონაწილეობა და სამარტოხელ დროშივე იქცა.

თ ამტომაც წერდა „პრავდაში“ „ინტერნაციონალის ისეთივე მნიშვნელობა აქვს მთელი ქვეყნის მუშების განთავისუფლების საქმეში, რომელიც წიოდ დროში“.

²⁸ В. И. Ленин. Евгений Потте. «Правда», № 2, 3 января, 1913 г.

²⁹ ვ. ი. ლენინი. „რევოლუციის ვატიკებობა“. არბობიანა ვახსენებს № 1, 30 ოქტომბერი (12 ნომბერი); 1910 წ., ომბ. ტ. XVI, გვ. 373, 377.



ფ ი ქ რ ე ბ ი რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს თ ე ა ტ რ ზ ე

ვახტანგ ქართველიშვილი

4976



უსთაველის სახელობის თეატრმა, შექსპირის დაბადებიდან 400 წლისთავის იუბილესთან დაკავშირებით, უკანასკნელ პრემიერად „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ წარმოადგინა. ამით ქართული თეატრი „კვენტ-გარდენის“ ტრადიციას გამოეხმაურა, რომელიც ყოველ 23 აპრილს დიდი დრამატურგის სწორედ ამ პიესის მიხედვით შექმნილ კომპოზიტორ ბენჯამინ ბრიტენის ოპერას უჩვენებს ხოლმე მსუბუქებულს. ორ დღეაქალაქში — თბილისსა და ლონდონში — ერთსადაიმე დღეს მსგავსი დრამატურგული პარტიტურა

განხორციელდა. ამგვარი დამთხვევა შემთხვევითი არცაა. საქართველომ და ბრიტანეთმა ისტორიულ-კულტურული თუ ელტურული ცხოვრების ფრიად განსხვავებული გზა მოიღეს, მაგრამ მათ ეროვნულ პროფილში ერთი დიდი საერთოც ისახება: ანგლო-საქსები ტრადიციების მოერთგულედ საყოველთაოდ არიან ცნობილნი, — არც ჩვენ ვართ ახლადგამოჩენილი ხალხი, რომ უკან მოსახედი და სასიქაედლოდ გასახსენებელი არა გავაჩნდეს რა. სახელოვანი ტრადიციებისადმი სიყვარული, როგორც ჩვენი საერთო ზოგადი თვისება, კონკრეტულ გამოვლინებას შექსპირთან დამოკიდებულებაშიც პპოვებს. შექსპირი ჩვენი ტრადიციაცაა! რუსთაველის სამშობლოში მან თავისი მეორე ქეშმარიტი ბინა დაიღო, ჩვენს მუდმივ თანამგზავრად და მუხვაშიადღედ იქცა. შექსპირი გვასწავლიდა ბრძოლას, ბრძოლის სინარულს, სიმართლის სიყვარულს და ჩვენთან ერთად მოიხვევა გამარჯვება, — ამიტომაც იგი დღეს ჩვენი ტრადიციული თანამედროვე. ბნელის კეთილი დამორგუნველი გენიით ისე ძალეუმად შემოიჭრა ჩვენს ეროვნულ წიაღში, ისე ორგანიულად დაემყნო ჩვენს ფესვს, რომ ჩვენი ელტურის. ჩვენი ზელოვნების. თეატრის ფოლიანტიდან „მეფე ლირში“ ამტყდარი ქარიშხლისთან სტიქიონიც ვერ წარხოცავს მას. უფრო მეტიც: მის სახელთანაა შესისხლებული ქართული თეატრის, ქართული აქტიორული ზელოვნების ყველაზე სამასხოვრო მიღწევები: ლადო მესხიშვილი — ჰამლეტი, ედგარი; მარიამ საფაროვა-აბაშიძე — ოფელია, დეზდემონა, კორდელია; ვალერიან გუინია — ლირი, მაკბეტი (ნაწყევტები); კოტე ყიფიანი — ლირი, შეილოკი; კოტე მესხი — ოტელო; უშანგი ჩხეიძე — ჰამლეტი; იმედაშვილი — ოტელო; აკაკი ზორავა — ოტელო; აკაკი ვასაძე — კლავდიუსი, იაკო; ვერიკო ანჯაფარიძე — ოფელია, კლოპატრა; გიორგი შავგულიძე — კეისარი; ვასო გომიამშვილი — რიჩარდ მესამე, გლოსტერი; და ბოლოს — ვახტანგ ჭაბუკიანის ოტელოს სახეებით უნიკალური ქორეოგრაფიული სახე. ამ სანაქებო სიის გავრცობა კიდევ შეიძლებოდა, თუმცა ესეც კმარა იმ ბუნებრივი მღელვარების ასახსნელად, რომელითაც რუსთაველის თეატრის ახალ სექტაკლს მოველოდით, მოველოდით რწმენით, რომ დამკვიდრებული ტრადიციის გატანის მოწმე შევიქნებოდით, თეატრის ახალ გამარჯვებას ვიხილავდით. მაგრამ თეატრს არ ვაუმარჯვებია, ვინაიდან ამჯერად შექსპირთან ერთად კი არ იბრძოდა, არამედ ებრძოდა შექსპირს. სცენაზე კომედია იშლებოდა, მსახიობები კომედიკ პოზას იჩვენებდნენ, ჩვენ კი უნებლოდ ჰამლეტურ პოზაში აღმოვჩნდით და რუსთაველის თეატრის (როგორც გვწამს, როგორც გვიყვარს) ყოფნა-აჩიოვნის პრობლემამ დაგვადარდინა.

საქმე ის რაღაცა, რომ მიხეილ თუმანიშვილს, როგორც იტყვიან, „არ გამოუვიდა“ სექტაკლი. არა, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. ენუდ სენდერბიუს „ქალთა ამბობების“ მსგავს კრახს არ წარმოადგენს. მიხეილ თუმა





ნიშნის მარტო იმაში კი არ ვედავებით — თუ „როგორ“, არამედ უმთავრესად იმაში — თუ „რა“. მასთანადავს, კამათი პრინციპულია, უკომპრომისო და რეჟისორისა და თეატრის კოლექტივის შემოქმედებით კრების ეხება. სპექტაკლმა ნათელყო, რომ თეატრში ადგილი აქვს მორჩინებულ ტრადიციებს შეგნებულ, პირდაპირ დემონსტრაციულ უწყვეტებას, რომ აშკარად ირღვევა „დროთა კვირის“ და გულმოდგინედ ინიერგება სავსებით უცხო, წიად მოწყვეტილი ტენდენცია.

„ზაფხულის ღამის სიზმარი“ მ. თუმანიშვილის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ეპიზოდური, შემთხვევითი მოვლენა კი არა, მისი მცდარი რეჟისორული კურსის, მხატვრული აზროვნების აღმაცერობის ლოგიკური შედეგი, განვლილი ოლონოქრონი გზის ერთგვარი შეჯამებაა. როგორც ფოკუსში, აქ თავი მოიყარა ყველა იმ ნაკლოვანება თვისებამ, რაც აქამდე გახვეული ან შედარებით მიჩქმალული იყო, ახლა კი თითქმის წაქეზებით ვალდებულა და ინფექციურად მოგვეძალა. ამიტომ ვერ შემოვიფრგვლებით ერთ სპექტაკლზე მსჯელობით. ჩვენი მიზანია კერძოდ ზოგადს ვაგებდით, კონკრეტული განვაზოგადოთ და მთელი თეატრის გეზზე, მის აწყობასა და მერმისის პერსპექტივაზე ვიფიქროთ, ამ მიმართებით ჩვენი წინაშე ურთიერთდასაყვრებულ ძირულ საკითხთა მთელი რიგი ისახება.

ისეთი დასაკებული, გარკვეულ პროფილს დაუფლვებული ორგანიზმისათვის, როგორც რუსთაველის თეატრი, თავი-და-თავი, ცხადია, ტრადიციისა და ნოვატორიის ურთიერთდამოკიდებულების სწორად გაგებაა.

ტრადიცია და ნოვატორია ფილოსოფიურ კატეგორიაში ძველსა და ახალს უღრის. ეს არის ორი საწინააღმდეგო, მაგრამ ერთურთით განპირობებული ისტორიულად კონკრეტული ტენდენცია. ნოვატორიულ, ახალი არსებობს მხოლოდ ტრადიციულთან, ძველთან მიმართებაში, — და პირიქით. განვითარების პროცესში ობიექტურად მყდენდება მათი დიალექტიკური ერთობლივობა. ახალი აღმოცენდება ძველიდან, ჩინასახის მომენტით იგი უკვე ძველში შეინიშნება და ყველაფერს დადებითი იგი უკვე თვანსკნის განჩნა, მოხსნის მ დ გ ო მ ა რ ე ბ ა შ ი შემოინარჩუნებს. მომდევნო ეტაპზე ახალი თვითონ შემოიქცევა ძველად და სხვა სიახლეს მისცემს საწინდარს. ამგვარად, გუმიწდელი ნოვატორიული დღევანდელი ტრადიციულია, დღევანდელი ნოვატორული ხვალისდელ ტრადიციულად უნდა მოგვეცოდოს. აღუყო ის იმას როდი ნიშნავს, რომ ყოველივე ახლად აღმოცენებული ჰემშირატად ნოვატორულიცაა, — ნოვატორულია მხოლოდ ის, რაც ტრადიციულთან, ძველთან შეფარდებაში თავის თავს უფრო პროგრესულ მოვლენად ამკვიდრებს. თუ ახლად აღმოცენებული მოვლენა ტრადიციის წრეშია და ახალი ნაშობი, მის არ შეუძლია ძველის დადებითი განავითაროს, ესე იგი არც ძალუძს დამკვიდრებულზე უფრო მოწინავე ფორმად იქცეს, შემდეგ კი

სხვა უფრო პროგრესულ სიახლეს მისცემს. ნოვატორიული გვარი მოვლენა ამოვარდნილია განვითარების ლოგიკური შერყევიდან და უარყოფის უარყოფის კანონის მოქმედების ფარგლებს გარეთ ძვეს; იგი არის ფსევდონოვატორული და ნოვატორულად მხოლოდ ცდილობს თავის გასაღებას.

ახლა გავარკვიოთ, რა შეადგენს რუსთაველის თეატრის ტრადიციას. ზოგჯერ ფიქრობენ, რომ რუსთაველელთა ტრადიციას მსახიობის პათეტიური პოზა, სპექტაკლის მონუმენტური ფორმა, სკულპტურული ხატება მოასწავებს. ასეთი განსაზღვრა ვერ ჩაითვლება ამომწურავად, — ამასი არის სიმართლის ნაწილი, მაგრამ არა მთელი სიმართლე. თუ ჩვენ გადავხედავთ რუსთაველის თეატრის ისტორიას, ადვილად დავიწყებდებით, რომ იგი იმთავითვე გამოირჩეოდა ძლიერი ენების ხასიათების შექმნისკენ ლტოლვით. თეატრის საუფეთესო წარმოდგენები აქტიურად მებრძოლი, მოწინავე ინტერნაციონალური იდეებით გამოსწავლული ადამიანებით იყო მუდამაყვად დასახლებული. ხანგასმით ვამბობ: ინტერნაციონალური იდეებით და შეგახსენებთ თეატრის ფუძემდებლის კოტე მარჯანიშვილის გამოთქმას — „იღია ყოველთვის არის კლასობრივი და არა ნაციონალური“ მარჯანიშვილისეული „ფუნტო ოვერუნადან“, „ამ დღე იღან“ მოყვებულში, ხანდრო ამბეტელის „ანზორითა“ და „ინტერნოსით“ საოცარ სიმძალეზე ატყობენილი თეატრის მებრძოლი სულის აპოლოგიას იმდროს, „ინტერნოსი“ — ერთი სპექტაკლის დასათარებებიდან თამამად შეიძლება თეატრის მთელი შემოქმედებითი მრწამსის მაყენ ლოზუნგად გამოგვეტანა, ვინაიდან იგი უკომპრომისოდ იბრძოდა ყოველგვარი ტრადიციის, უსამართლობის, სომახინჯის წინააღმდეგ, რაც წინსვლაში გველობება, და, პროგრესულ საკაცობრივ ზრახვებს შევიღებულ, მშენიერის კატეგორიას ეუფლებოდა. თეატრი-ტრიბუნა! აქტიური-ტრიბუნა! — იო რუსთაველელთა დევიზი. რაც შეეხება პათეტიურ ტონს, მონუმენტურ სკულპტურულ ფორმას, ეს იყო მხოლოდ საშუალება, რომლითაც დადებითი ხასიათი, მებრძოლი დიდესი თეატრის გარკვეულ ისტორიულ ეტაპზე სცენაზე ამკვიდრებდა თავის მოქალაქეობრივ ენებას. თუ როგორ გვესმის რუსთაველის თეატრის — პირველი ქართული საბჭოთა თეატრის ტრადიცია! საგულისხმოა ლეიქუებს მოსახრება. იგი კითხულობს: „შეიძლება თუ არა თავთავი თეატრის ტრადიციად შესრულების მინერა, ჩვევები?“ და იქვე დასძენს, რომ, რა თქმა უნდა, არა, არამ ტრადიცია გაცილებით უფრო ფართო და ღრმა შინაარსის ცნებაა: „ტრადიცია“ — ეს არის გონების გარკვეული მიმართება, ტენდენცია, ხედვისა და მოქმედების თვისებებურება.. საბჭოთა ხელოვნების ავანგარდში მყოფ რუსთაველის თეატრს ჰქონდა აზროვნების და არა მარტო შესრულების საკუთარი სტიქია. მისი ყურადღების ცენტრში, როგორც აღვნიშნეთ, ყოველთვის იყო გმირული ფსიქიკის შემოცეული სამაგალი



თო მასშტაბური ფიგურა, იგი გასდევდა მისი ბრძოლის პერიპეტებს, მის ძალზე სულიერ განცდებს. ამიტომ, დაბრუნებულ უნდა ითვისა, რომ ამ გვირგვინს კი არა გამოირჩევა და ფსიქოლოგიურს, არამედ პირობით, ამკვიდრებდა ფსიქოლოგიურს. შესაბამის, ამბერძელის სვეტიცხოვლის გვირგვინზე პლასტიკურ ხატებს ვერ უტოლდებოდა ნატურის ფსიქოლოგიური სიღრმე, სივრცისული შეგრძობა სიღრმისეულ პლასტს სჭარბობდა, მაგრამ ნუ დაგვიწყნებდა, რომ ეს ის პერიოდი ვახლდათ, როდესაც ბირული ხასიათის კონტრუები ჯერ კიდევ არ იყო მოთავებული. ამ კონტრუების დასრულება, გარეგნულია და შინაგანის პარამონიულ წონასწორობაში მოყვანა თეატრის შემოქმედთა მომდევნო თაობას უნდა ეყარა. აი, რა მიმართული ვიქნებით ის ახებოდა ნოვატორობა!

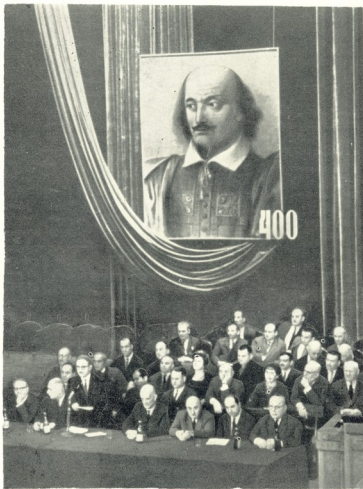
და განა ჰუმანიტარულ ნოვატორული არ იყო დიმიტრი ალექსიძის „ოიდიპოს მეფე“? ხანჯალისით ვამბობთ: ნოვატორული და არა მარტო ტრადიციული. ტრადიციულად გამოიყურებოდა სპექტაკლის ფორმა, ძლიერი ფიგურის თვითონ საკითხის წამოყენება; საკითხის დამუშავება, გაახრება კი უღვეოდ ნოვატორობის პრიმატი აღინიშნა. თეატრი გვირგვინი ფსიქოლოგიის მაღლს ეზარა. ოიდიპოსი, რომელმაც სფინქსის საიდუმლო ამოიკო, თვით იქცა სფინქსად და ჩვენს თვალწინ საკითხი ფესვის საიდუმლოს ამოკითხვასაც შეუდგა. გვირგვინი სულს აბობოქრებს წინაშე უკან დაიხია ანაწევ, შორიამ, სპექტაკლმა ადამიანის ძლევა ილიაობას უძღვრა ჰიმნი, გააყუნა ოიდიპოსისეული წუხილი — „ეს, რა ყოფილხარ ადამიანი, თუ არა ლანდი სწრაფმავალი“ — და სოფოკლეს მეორე ტრაგედიაში — „ანტიგონეში“ გამოთქმული აზრი დადასტურა: „მეორე რამ არის ქვეყნად ძლიერი, მაგრამ კაცისა არაფერია უძლიერესი“ (ქოროს მოძახილი მეორე სტასიმში). ეს მინდა ვთქვა: სოფოკლეს ყველაზე ფაქტური ტრაგედია „ოიდიპოს მეფე“, რომლიდანაც კან კოქტომ ექსისტენციალისტური „ჯჯოხზეთური მანქანა“ ააწყო, ქართულ თეატრში სოფოკლეს ყველაზე ადამიანურ ქმნილებას — „ანტიგონეს“ დაუახლოვდა.

„ახატორობა“ დაღვთი შეფასებას იმსახურებს. მართლაც სპექტაკლს აკლდა ფილოსოფიური სუნთქვა, მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ ეს სცენური პოემა წარმატებით ათვისებდა რუსთაველის თეატრის გენერალურ ხაზს. თეატრის გეზის, მრწამსის დაცვასა და დაწინაურებას, ტრადიციის მაღლთან ნოვატორულ ზრახვათა შეხვედრაში მდგომარეობს ერთად დიმიტრი ალექსიძის უღიღესი დავლი ჩვენი ერთგული სახილველის წინაშე. სწორედ ეს გვაძლევს უფლებას მისი სახელი მარჯვნივში, ამბერძელის გვერდით ვივლით. რეჟისორმა ანაბიში უნდა გაუწიოს მასზე დამყარებულ იმედს. რამეა მონომიქის ქუდი, თუმცა საამაყია მისი ზედა! კოქტომ თეატრის თავაკი, იგი ვალდებულია თვალისჩინვით გაუფრთხილდეს თეატრის ავტორიტეტს, ღონი-

ერ ფესვს, კვლავაც რაინდვით დაიცვას თეატრის სპექტაკლური პოზიცია და მისი წაწყვედის უფლება არაფერს მისცეს, და არც არავის აქვს უფლება ხელს უშლიდნენ ამაში.

„ესპანელი მღვდელით“, „როცა ასეთი სიყვარულია“ და „ხლის შვილებით“ რუსთაველის თეატრის ტრადიცია მიხელო თუმანიშვილმაც სწორად გააგრძელა. ერთი შეხედვით მათ თითქმის ცოტა ჰქონდათ საერთო გვეულ მონუმენტურ ტილოებთან, მაგრამ სადღესასწაულო განწყობით, რომანტიკული შემართებით, ენების ისტინივობით, ხასიათების განზოგადებით ძალით ისინი უცილობლად ტრადიციის წიაღთან ღებულობდნენ სათავეს. ამის დასტურია თუნდაც ერთი მანჯვალისის მიერ „ხლის შვილებში“ შექმნილი ბოკოს სახე. უპირატესად, სწორედ ტრადიციასთან კავშირმა განაპირობა აღნიშნული სპექტაკლების გამარჯვება. ამ მხრივ, პირდაპირ გაცივებს აწვევს რამდენიმე წლის წინათ ეყრნალ „ტეატრში“ გამოქვეყნებული ნ. კრიშვიას სტატია („Смена героев — Театр“ 1961 г. № 3). სტატიის ავტორი „ესპანელი მღვდელისა“ და „როცა ასეთი სიყვარულია“ გამარჯვებას იმით ახსნის, რომ რეჟისორი არ დაემორჩილა ტრადიციას და საკუთარ მრწამსს არ უღალატა. საკითხებია: ეს რა განსაკუთრებული მრწამსი აქვს მ. თუმანიშვილს, რომელიც თეატრის ტრადიციის, თეატრის მრწამსს უპირისპირდება? ან თუ აქვს, განდასაშვებია მსგავსი რამ? მ. თუმანიშვილი დამარცხდა მაშინ, როცა ტრადიცია დაღალატა, ნიადავს მოსწყდა და ანთოსის მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ეს დამართა „ირაკლიტის სიტორიაში“ („ისინი შეხვდნენ ერთმანეთს“), სადაც დაღვთი გვიჩინა — სერგეის ხასიათი მკრთალად მოიხიზა და რომანტიკა სტილიზირებულმა მელიოდრამამ მოხანცელა (ნ. კრიშვია კი ამ მარცხების მიზეზს ტრადიციისადმი ერთგულებას მიაწერს!).

მ. თუმანიშვილის რეჟისორულ პროფილში თანდათან იმატა ტრადიციისადმი ნეგატივობა დამოკიდებულებამ. მისი სპექტაკლებიდან, თითქმის „ქინკრაქას“ მფრინავი ხალხით, ისე გაუჩინარდნენ ძლიერი ენების ადამიანები. რეჟისორი თვითნებური სტილიზაციით გაუწყლავდა ქართული ფოკლორის სურნელით შეკუთრებულ გ. ნახუტურიშვილის პიესა-ზღაპარს, დაამაყვინდა დრამატურგის მიერ თამამად გამართული ხასიათები. თეატრის რეჟისურა უწინ პარტიტურის გამასშტაპებს ცდილობდა ყოველი ღონი, დრამატურგებსაც აქვთ მოუწოდება, ახლა კი პირობით, ავტორისაგან შემოძლეული ხასიათების დაწვრილმანებას შეუდგა. მავალითისთვის მოვიხსენიოთ ლაშა, რომელიც აბსტრაქტული უკვდავების სენით შეკუთრებული, ვანსაყვლის ეპის ეგოისტური ვანდგომით ჩამოსკილდა ხალხს და მხოლოდ ბოლოს მიხვდა, რომ ჰუმანიტარული უკვდავების მოპოვება თავისი ხალხის ერთგულ სამსახურში თუ შეეძლო. ეს ხომ ჩინებული დრამატურგიული მასალა დიდი დრამატუზმით დამუხტული სცენური ხასიათის გამოსაძერწად? და განა გ. ნახუტურიშვილის ზრალია, რომ სცენაზე ძუძუმწოვ-



ფოტოები პ. შევჩენკოსი

შექსპირი—შთავონების წყარო

ს

შირად გვეხსიან — ჩვენი ქვეყანა შექსპირის მეორე სამშობლოაო. აღბაო სხვა ქვეყნებსაც ვაქნებო ასეთი პრეტენზია. ეს არის გამოხატვა ჰუმანიტარული იდეების გრძნობისა და დიდი შემოქმედის მიზართ, რომელიც ყველა ერისათვის იმდენად გასაგებია, სულიერად აზრობს, მისი სახელი და ამაღლებულია, რომ სხვაგვარად ვერც კი წარმოადგებოდა.

შექსპირის კაცობრივებზე, აღმოჩენისადაც არწმუნა, კატეგორიულად, მოკრძალება უდიდეს ადამიკებს იწყებს ზვეწში... მისთვის ადამიანობის ვედაზე მაღალი განსაზღვრება, შეფასება არის — იყო ადამიანი.

მისი თანამედროვეს, დიდი ჰუმანიტარის ბენ ჯონსონის წინააღმდეგედურ სიტყვები წარმოიქმნა შექსპირის სიკვდილის შემდეგ: „შექსპირი მხოლოდ ერთ სასურესს არ ეყოფის, იგი ვედა

ქოქის შეილია“, — თვითღირსი ქვეყნებში... ჯერ კიდევ შექსპირის ორასი წლის თავის იუბილეზე ითქვა — „შექსპირის დასასრული არა აქვს... სამისი წლისთავზე აღნიშნავდნენ... შექსპირმა მთელი მსოფლიო დაიპყრო, მისი გამარჯვებები ცეცხლისა და ნაპოლის გამარჯვებებზე უფრო მეტია“.

მწიდად მოიხსენება ისეთი ერთი, რომელსაც დამწერლობა ჰქონდნენ და შექსპირის თავის მშობლიურ ენაზე არ კითხულობდნენ... მის შემოქმედებით სამართალი არ შედგებოდა, მის ტევებში არ მოქცეულიყოს, არ ეტყობოდა, არ ეტყობოდა, არ ეცინოდა, ... შექსპირი ადამიანია, რომ შექსპირი...

ბოლოსათვის წერდა, რომ შექსპირი მთელ კაცობრიობას, ადამიანთა სამართალს ეუფლებოდა... „Гамлет! понимаете вы значение этого слова? Оно велико и глубоко; это лишь человеческая, это человек, это вы, это я, это каждый из нас, более или менее, в высоком или смешном, но всегда в жалком и грустном смысле... Кому не известно, хотя понаслышке, имя Шекспира, одна из тех мировых имен, которые принадлежат целому человечеству?“

ქართველმა მკითხველმა შექსპირის სიდიადე, მისი მარტიული ცხოვრებისეული ფილოსოფია ი. კავკაზის თოსნობითა და იჯან მახლობლს კონკრეტული თარგმანებით შეიცნო... მის განუმეორებელ ნიჭს კიდევ უფროსი, ლაღი შესხვედის, ვიდრის გუნიას. მაკო საფარვა-ახაშობის, აღქმანდრე იმდენადილის თანაშის შედეგად ითავიანენ...

დღეს კი მთელი ქართული საბჭოთა შექსპირიანაა შექმნილი. შექსპირის ცოდნობისა და თარგმნის მთელი სკოლა... შექსპირის მახლობლული თარგმანი რამდენჯერმე გამოცდა... დიღეს შექსპირის თარგმანზე მუშაობენ შექსპიროლოგები: პროფესორი გივი განილიაძე, ვახტანგ კვიციანი, გიორგი ჯანაშვილი და სხვ...

ჩვენი ურჩაო — „საბჭოთა ხელოვნება“ მათი თარგმანების პირველი ეტაპისა და იგი თავის ამ წარმოქმნას ბოლომდე მიივინან...

მსახობითა და რეესობითა წინა პოლიას ობიექტული შემოქმედებით გამოუჩნდნენ... ქართული სცენაზე შექსპირი ცოცხლობს ა. ხორავას, ა. ახაშის, ვ. ანჯაფარიძის, გ. გონიშვილის, მ. ჯუფარიძის მიერ შექმნილი მაღალმხატვრული სახეებით. საქართველოში არ დარჩენილა თეატრი, სადაც შექსპირის უცვადი ნაწარმოებები არ დადგმოლიყოს. მსოფლიო სახალტო ხელოვნების ნიმუშად იქცა ვ. კაბუციანის მიერ აღქმანდრე მაკვარიაის მუსიკარ შექმნილი სექსტაქლი — „ღილო“. სულ მოკლე ხანში ქართული ობიქტის თეატრის სცენაზე აღ. მაკვარიაის ოპერა „ამბოტბასე“ ვიხილაო... სერგო ქობულაძის „მეფე ლირისა“ და „მაკბების“ ილტურაქობი კიდევ ერთხელ მატკველებს იმაზე, რომ ზვეწის შექსპირისადაც იბერესი დილა... და გულახდობლად ნათქვამი სიტყვებია — „ჩვენს ქვეყანა შექსპირის მეორე სამშობლოა“... შექსპირისადაც უდიდესი თავიანთი მსახობისა და სიყვარულის შედეგია...

სწორედ ამ სიყვარულმა და სიყვარულმა მოიყვანა შექსპირის საობოლო სადამოზე 23 მახლობლს რუსთაველის სახ. თეატრის შექსპირის თავიანთმეცებში... ქართველთა მთავდასთან სხედან მწერლები, მხატვრის მოღვაწეები, კომპოზიტორები, თეატრების მენეჯერები...

საუბოლო სიღამა შექსპირის სიტყვით განსა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა თენგიზ ბუაჩიძემ, მისიხენა „შექსპირი“



ას ცხოვრება და შემოქმედება" გააკეთა ვ. კელიძემ. — იშვიათად დასკვნებს შერაოს, — თქვა მან, — რომელსაც ისეთი სიპაჩოლე სიხსტიაო და სიღრმითი დუხავარის თავისი ენოკი, როგორც ეს შექსპირმა შეძლო. იგი არანა ან დღეობის თავის დიდ ობტოქანს არა მარტო ჰიგენში, სადაც ამის სიფიქტური განუთარება საწოდების აძლევს ატორის უფროსებს დაუფლებს აქედან სხვები რაღაც კვლავ და დიდ უფროსების აზრებზედაც. ამდენი სხვები ჩანს ატორის, მომავლის რწმენა მანაც არ დაუქარავს, აქედნითა კარდელ სიპაროლესა და საინოვასა, ამავედ სონეტებზეც.

ვახტანგ კელიძე



მომხსენებელი ბენ ჯონსონის ლექსს იშვიათებს, სადაც ნათქვამია, — არა, ეს პორტრეტი შენს წამვიდელ სახეს არ უნებნის. ვისეც უნდა, რომ შენი წამვიდელი სახე იხლოს, შენს წიგნებში ჩაიხედოს. ეს ასეც არის: შექსპირის პორტრეტი, ცხოვრება — მისი წიგნებია...

შექსპირის ერთ-ერთი დიდი შეკვდევარი, გამოჩინილი ინგლისელი პოეტი კოლბოჯი მას უწოდებს "განების ოკანებს", ათასხილიან შექსპირს" და ამით ხაზს უსვამს მისი სახეების სიზარავლესა და მრავალფეროვნებას.

ერთი ფრანგი ლიტერატორი წერს, შექსპირის შემოქმედებას სი-ცოცხლესა და სიღამაზის დიდი მდინარეთა.

ორი საუენის წინათ გაარღვია ამ დიდმა მდინარემ ეროვნული გვებრი და თავისი უხვი და მკაცრულბუნელი ტალღებით თოქსების ვულკან შედგრა. შექსპირის რეალსა კვეთაში მთელ მოვლასაც იგი ცოცხლდება როგორც კვეთის ეროვნული მწერალისა მისი სიღრმედ უთელვან იაზეცა დამოკიდებულ როგორც მთარა-ხებან ამა თუ იმანა და მებუველებს მის დიდებულ სტრატეგებს.

საღამოზე სიტყვებით გამოვლენენ — აკ. ვსასძე, აბაშიძე, პიოდესირი ვ. გაიგებლამე, დოცენტი ნ. უსასაშვილი, გვეე წაიქოთ-სეს ტაქტი მისაღებულად დებენია, რომელსაც საქართველოს სა-ფიხელსა კომიტატმა გაუგზავნა სრულად ინგლისის სათხოვლით საქმის თავრეფიანებს ლეე ფუქსს. დასასრულს უნებნის პრემიერა — რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლი "აფხულის დღის სიზმარი".

შექსპირის სათხოვლით დღებში შეიქმნა დოკუმენტური ფილ-მი — "ქართული შექსპირიანა", რომლის სცენარის ატორია ნ. უსა-საშვილი, რეჟისორი — რ. კვიციანი. გულახტვილით უნდა და-ტყას, რომ ფილმი ფრანგებულად გამოვიდა. ის ვერ იძუება ქარ-თული შექსპირიანის მთლიან სურათს (ფილმში კი ამის პიტიტუნია უფულე ქმონდა...) ჩვენი აზრით, ამ ფილმის ერთ-ერთი მოყარაი მის-ხანი ისიც არის, რომ მომავალმა თაობებმა წარმოადგენა იქონიონ, თუ არა მისწავლობა ქმონდა შექსპირის ჩვენთვის და არა მალედ დო-სრე იდგა და დგას შექსპირის შესრულების კულტურა ქართულ თეატრში. სინამდვილეში კი იმ ფრანგებებთან, რომლებიც აქ სპექტაკლების ნაწვევების სახით (ლოდელი, ანტონიოს და კლე-ოპატრა", "რიჩარდ III") არის მოცემული, ადამბოთი დასკვნის გა-პიტანა არ შეეცდილა... პირაქით, ისეთი დიდი მასშტაბის სცენის ოს-ტატებს, როგორებიც არიან ეფროკი ანკაფარტე, აკიე სორადა, აკა-კი ვასილ, ვასო გვითაშვილი, დათურ სამსახურს ვუწვეთ და მათ სცენურ შედევრებს მებრად ფერმკრთალ, არამოგებთან ასპექტში გაჩვენებო... ფილმის ნაწვევებში არ ჩანს არც მათი ოსტატობა, არც იწიცი, არც სიღამდე... იმათ, ვისაც ისინი სცენაზე არ უნდავთ. შეიძლება იცვი შედგარით მათ სრულყოფილებასში, ხოლო რეცენზი-ების, სტატების, მოკონებების, წიგნების, რომლებიც მათ მიერ შექ-მნილი სახეების გამო დაწერილა, არავლურწოდებლად, განვიადებულ-ლად მუყენერთ. პირაქით კია, ეს სტატები და რეცენზიები ვერა-სოდენ ვერ ამახებენ, ვერ გაუტყდებიან იმ დიდ სიმაღლებებს, რომლებსაც ამ მსახიობებმა მიაღწიეს თავიანთ შემოქმედება-ში...

ნიკო ფიასშვილი



ამაში ხრალს მარტო ფილმის ატორებს ვერ აძვდებთ, ქრინო-კალურ-დოკუმენტური ფილმების სტუდიას რომ თავის დროზე სპექტაკლების ფრანგებები გადამოკ და თავის არქივში შეინახა, ღღეს ასეთ სავალალო მდგომარეობაში აღარ აღმოჩნდებოდალით. ეს უნდა იყოს ჩვეთვის გაკეთილი. ლიტერატურისა და ბელეტრების ცხოვრებაში მომხდარი საეტაო ამბების ფორზე აღმებდავს უფრო მებრად გულსმზიერებით მოვეციდით, უფრო გვაფაროვით მათი მასშტაბები...

გვიე ვაჩეჩილაძე



შექსპირმა თავისი არსებობის მებუთოსეც წელი დაიწყო, მებუთეე საუენის კარები შუადო და მისი შემდგომი არსებობაც ასეთივე განსაზღვრითი, ტრიუმფალური, სამაგალითი იქნება კულტურული კაცობრიობისათვის, მარად სულღირი საზრდო...

შექსპირმა სიკვდილზე გაიმარჯვა... მისი უჯავდება უსასდეროა. ასეთია ქვეშაირატად გენიოსთა ბედი. მომხდენო თაობები კიდევ მრავ-ალდგარ იღვასაწაულდენ შექსპირის დაბადების ბუთას, ექვასს, შეადს, რვას, ცხრასს, ათასს და მრავალ სათხოვლით თაროს. მისი შეუტყების ამოსავალი წერტილი კი კოვდელისი ერთი და იგივე იქ-ნება — "შექსპირი — ჩვენი თანმდრკოვი", "მარად ცოცხალი", "შექსპირი — მოავრების წყარო"...

გრიგოლ იბაშიძე





რა ბავშვის ფსიქიკით მონიშნული ლენჩი უფლისწული და უკვადეების კრუსუნი მზეთუნახავი დაბორილობენ? შხია ეს ისტერიულად წივის? ბრძოლის თემა ლახნა-დარობამ განდევნა, მებრძოლი გმირები „ნეკუე არ მიკ-ბინოს“ პერსონაჟებმა შესცვალეს. ძველი და ახალი სპექტაკლების გმირებს შორის ჩამოწოლილი კონტრასტის შესახებ ვაჟა უთოვლი იტყობა: „ხარის საღ მივა ბუღასთან, ისიც ვუთხარაშნი ბმულონი...“

ახალ სპექტაკლში მ. თუმანიშვილმა ტრადიციის დადებითი სახელ ველარ შეინარჩუნა. სახალე, რისკენაც რეჟისორი ისწრაფვის, ტრადიციის წიაღში არ ჩასახულა და ამიტომ ვერც დამკვიდრებს თავს წარსულზე უფრო პროგრესულ ფორმად. იგი ამოვარდნილია თეატრის განვითარების ლოგიკური მწყობრიდან და ნოვატორულად კი არა, კონსერვატორულად წარმოგიდგება, დაუმყნობელ „მორალურად“ გველინება, ფეხებს ემიჯნება, „შტო კო, რომელიცა მოსწყედეს თავის მშობელსა ხესა, დაჰყენს და გახმებს, ჯოჯობეთის ცეცხლს შეეკეთოს“ (შექსპირი).

ასე „შეეკეთა ჯოჯობეთის ცეცხლს“ „პოეზიის საღამო“, თავისთავად უაღრესად საინტერესო წამოწყება. ვასაკვირო არაა, რომ საკუთარი მიწის ბედელს მოცილებულმა და სულეირ ემიგრაციაში გახიზნულმა რეჟისორმა ქართულ პოეზიას, ქართულ ლირიკას მუდამი ვერ აუღო. ვაჟა-ფშაველას ფილტვებით ახელებული, მწყერავით მოვარდნილი, „ორბების შურადღს დაწეული მუხარამის ველზე სათაქმელი“ ომხიზანი ქართული ლექსი, — „ხან — სოროლა ქუბილნაირი, ხან — რხევა სამისაირი“, — რომელსაც საბელები როგორც „კალ-მხსნ ფაფერი“ ისე გაუწყვეტია, კამერულ ატმოსფეროში დახუთეს. „ცისფერი ყანწილი“ და „ცეცხლიან აზარფე-შეხი“ დაჰქეხებული „შეის სადღვარმელო“ კი ვასოსოს, მაგარამ ვაფეში ფინჯან ყავაზე შემოსწრებული ვადანა-ზებული ინტონაცია რა ქართულია? (გურამ საღარაძეს არ ეხება). ჩვეს ლექსს „საარქვე ქვების ოზშივარის“, „ვაშლის გამოლილი ყვავილების“, „ნაწიშარ სილაში ვარდის“, ქლიავისფრად დაბინდული „გუჩიის მთების“, „აჭარის კალთებს თავმიღებული შვი ზღვის“, „აიწის ვით მიწის და არა ზევის, ზევის ვით ზევის და არა მიწის“ სურნელება ახლად მუდამაჟ, მაგარამ ბუღდუარის სუნი ქართულ სტრიქონს არიდეს ვაკარებია... სცენიდან ვალკატორის გვიცქვრის! — რეჟისორს, უთოვლ, უნდაღა ეთქვა: დღევანდელ საღამოს ვალკატორი მფარველობს! დიდებულაია, ჩვეს სულაც არ ვართ იმის წინააღმდეგი, რომ დღი „მესხი მეღუქსის“ „ქვეშევრდომებდა“ ვითოვლობდით. ჩვეს მზად ვართ, ორბოდ საათი კი არა, თვლის უკანასკნელ დაფახულბამდეც ვუმზერდეთ გენითი შთაგონებულ მის დაუვიწყარ სახეს, მაგარამ ვალკატორის პოკარტებთან ერთად ვალკატორის ცხელი ველუც უნდა დასვენებინათ სცენაზე. აქ კი სალონური, ხანაც მისტრიკური ტონი აურჩევიათ. ვაკაკური და ნაზი, ამავე დროს, მჭეკარე და ფაქიზი, ფრესკული და ფილოზანული ერთ-

დროულად — ჩვენი თანამედროვე პოეზიის ბრძენი მახვი ვინ ჩარიცხა სალონური პოეტების ყანწილში, — დეკ მუსიკალური თანხლება. ვალკატორის წერდა: „მე კავკასიის ქედები მთხვევ, მე მთხვეს მუსიკა თერის ხნაურის, ვესმინო ყაზბეგს — ხევის ბეთოვენისო“. აქედან აშკარაა, რომ პოეტს ბეთოვენური ტონისათვის თავის ეროვნულ წიაღში მოუტრავს უფრო, მიუგნია და, რაც მთავარია, შეუსმენია კიდევ — მთელი მისი პოეზია სატრუ-რია ამისა. ამიტომაც, რომ იგი უფლებას აძლევს თავს საკუთარი მუხა ბეთოვენის მუხის ვერდიტ მოიხსენიოს: „სად ზღვის ქავეღია, ყვავილთა მთოველი, კვავ ეხვდებით ერთმანეთს მე და ბეთოვენი“. და განა „სპექტაკლში“ ვალკატორის ლირიკული გმირი შეხვდა თავის შესატყვისს, თავის ადექვატურ პერსონაჟს პანას? დასავლური მსუბუქი მუსიკის კვალბაზე გამარბულ მოთენთილ მელოდის როგორ შეუძლია ამ გმირის უმდიდრესი უყეთლმობელესი სულიერი სამყაროს სისრულით გადმოშლა? ვალკატორი — ჩვენი კლასიკური პოეზიის ტრადიციების განმგრძობი, თანაც „ჯერარჩახსული“, „ჯერარგავილი“ მეამბოხე, ნოვატორი, და უკვე შემდეგ თვითონ ტრადიციას — მოვიდა თეატრში თავისი ორდენის წევრებთან ერთად, მოვიდა, მაგარამ განა ასე უნდა მოსულიყო? — „ვიცან, ვალკატორი, შენში აქტორი“...

მ. თუმანიშვილმა ტრადიციისაგან განდგომაც აღარ იკმარა და „ნაფსულის ღამის სიზმარში“ მის ჩახეხვას შეუდგა. პირამისა და თისის ინტერმედიიაში თვითონ შექსპირამც დასცინა კანონზღირებულ დრამატურის კონსერვატორს. ეს ფაქტია. მაგარამ დახავესულისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება ძირითად მან ინტერმედიას და საკუთარ პიესის შინაარსობრივ დაპირისპირებაში გამოავლინა. რეჟისორმა კი მესამე მოქმედების სცენა ტრაგიკული თეატრის ისეთი ვაშარკებელი ფორმით შემოგვთავაზა, რომ, ცხადია, შექსპირი მისთვის მხოლოდ საბაბი იყო ტრადიციების განსაჭირდავად. ფრამენტო აღიქმება როგორც სამმაგი პაროდია: ჯერ ერთი — თვითონ შექსპირის ტრადიციულ ზელოვნებაზე, მეორე — რუსთაველის თეატრის შექსპირიულ ტრადიციებზე, და მესამეც — ანტიკურ მონუმენტზე, პირეის ბერძნული ტრაგედიის თეატრის (რომელმაც სულ ახლახან ქუმშიარტი ესთეტიკური ტკბობა მოგვანიჭა) ქორაოს ზედმიწევნითი კოპირების გამო. როგორ მოგვეწონებოდა, რომ ქართული თეატრის სერობული ასოციაციები სხვას კომიკური იმიტაციის მიზნით გამოყენებინა? და ჩვეს რატომღა ვაკადრებთ ამის იმ ხალხს, რომლის კულტურული მემკვიდრეობისაგან ესოდენ დავალბებული ვართ? ეროსი მანჯვალაძესაც არ შეშვენის ოდიშისით მორგებული გვირგვინი თავისი ტალანტის ბოლის გულმოდგინებით დამსხვრის. წარმოდგენის მოვლის პეკმა, იგივე რობინში, დავაიმედოსა, ყველაფერი ნანახი სიზმარი იყო. ნუგეში იქნებოდა, ტრადიციისადმი ნეგატიური ტენდენცია



მართლაც სიზმარი იყოს და ზმანებასავით გაქარწყულდებოდეს.

მ. თუმანიშვილს ტრადიციის ბრმა მიმბამძელობისაგან როდი ეუხმობთ, იცლება დრო, ცხოვრება ახალ სახარულს, ახალ წუხილს, ფიქრებსა და ამოცანებს ვითავეს. თეატრი იცლება ცხოვრებისეულ მოთხოვნათა ვილობაზე. თვითონ მარჯანიშვილი და ამბეტელი ახლა უკვე სხვაგვარ სპექტაკლებს შექმნიდნენ. ეპიგონობის არაფერს ვერჩევი. ემოს რეჟისორმა გმირული ხასიათის სცენური გადაწყვეტის ახალი ფორმები, მაგრამ არ მოხინას გმირული ხასიათის პრობლემა, მითუბეტეს, არ გამარჯოს იგი, მაშინ როცა ამის საბაბს ჩვენ თანამედროვე სინამდვილე არ იძლევა.

პეროიკულ-რომანტიკული შინაარსი რუსთაველის თეატრის სუბსტანციაა, ვინაიდან იგი ქართველი ხალხის სუბსტანციაა. ახალგაზრდა რეჟისორი რ. სტურუა ვახუთის ფურცლებიდან საექვენოდ გვატყობინებს: ქართული თეატრის ისტორიაში პეროიკულ-რომანტიკული მიზნობების დამწყობად, მაშალ გამოჩენილი საპიოთა რეჟისორი სანდრო ამბეტელი არისო მიჩნეული. ასეთი თქმა მხოლოდ ისეთ ადამიანს შეგვერის, რომელსაც საერთოდ ქართული თეატრისა და ევროპულ რუსთაველის თეატრის ისტორიისათვის სასხვათაშორისოდ თუ მოუტარავს ყური. რეჟისორმა კი არა, ოდნავ გაუფიქრებლად მსაყურებელმაც კარგად იცის, რომ პეროიკულ-რომანტიკული ტრადიციული მესხინების თეატრული მიმდინარეობა, ხოლო რუსთაველის თეატრი კოტე მარჯანიშვილის მიერ დასაბამათავე პეროიკულ-რომანტიკულ თეატრად ვახლდათ ჩაიჭრებოდა. დიდი რეჟისორი პრინციპულად იცავდა რომანტიკულს. თითქოს აჯამებდათ აზრს თეატრალურ ხელოვნებაზე, თავისი უკანასკნელი სპექტაკლის — „დონ კარლოსს“ რეპეტიციაზე შიკრე თეატრში ვანახცხად: „თეატრი თავისი ბუნებით რომანტიკულია“... მარჯანიშვილთან კი სიტყვა და საქმე არ სცილდებოდა ერთუროს. დიმიტრი ალექსიძე სამართლიანად შეგვაგონებს „კოტე მარჯანიშვილის წარმოდგენებისათვის დამახასიათებელი სკულპტურულობა, სინთეტურობა, ხაზგასმული თეატრალიზა სპექტაკლში „ცხრილის წყარო“, „ჰამლეტი“ განვითარებას პოულობდა მისი მოწაფის სანდრო ამბეტელის სპექტაკლში „ანზორას“ და „ინ-ტირანოსში“. და თუ სკულპტურულობა, ხაზგასმული თეატრალიზა მარჯანიშვილისათვის თვითმიზნური არ ყოფილა და პეროიკულ-რომანტიკული პათოსის შექმნას ემსახურებოდა, ცხადია, ამბეტელის „ანზორას“ და „ინ-ტირანოსში“ განვითარებას პოულობდა მარჯანიშვილის სპექტაკლების არა მარტო საშუალება, არამედ მიზანიც, — ესე იგი პეროიკულ-რომანტიკული პათოსიც. ამრიგად, სანდრო ამბეტელი პეროიკულ-რომანტიკული თეატრის დამწყობი კი არა, მისი სახელოვანი გამგებმელებელი და გოლათური მებარბატრეა. ეს ამბავი დღესავით ნათელია, მაგრამ თეატრის ზოგიერთი მუშაკს რატომ სჭირდება გმირული თეატრის ამბეტელით ლოკალიზირება? მაგენ

ზრახვა ამკარა: თუ გმირულ თეატრს ლინიერ ფესკს მოვეუბნებთ და მის წელთაღრიცხვას ახმეტელიდან დავწყვიტავთ, მაშინ შეიძლება იგი ერთი რეჟისორის სტატუსს მიაღწიოს ვაჭრობით და თეორიული ნიადაგიც შევაშაბადოთ მის უარსაყოფად. არა, გმირული თეატრი არც ახმეტელის, არც მარჯანიშვილის, არც მესხინების საუთრება არ არის — იგი ქართველი ხალხის თეატრია. ქართული სულის მისწრაფებანი ყველაზე უკეთ სწორედ პეროიკულმა თეატრმა გამოხატა: ეს ბუნებრივია ამირანის გმირული ეპოსის, ზავისა და ვეფხისტა და მოყმის რაინდული შემართების ერისათვის! და „გადავასწავლოს — ნურაინ ჰგონებს — რის სიყვარულიც ჩვენ გვისწავლია“.

არსებობს მეორე ოპორტიუნი. ნ. კრიშთა ციხუბელობა: პეროიკული თეატრი ისტორიული თემებია და სახეებით ხომ არ იზღუდავსო თავს? შეიძლებაო თუ არა სპექტაკლის ამ პლანში გაართვა თანამედროვე თემაზე? და თუ შეიძლება, სად არისო ამგვარი სპექტაკლები? ვასუბნობთ: „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ხელის შევილება“. მიხეილ თუმანიშვილმა შესძლო გ. ხუხაშვილის პეისის რომანტიკულ ხარისხში ამოხდდა. მოქმედების პოლიფონიური განვითარებით, დაბეჭვილი ლაკონიზმით, გამომსახველობის მაღალი პოეტური ტრანსპონით, ეროვნული სტილის სიღრმით რეჟისორმა ქართული თეატრის დიდი მისწავლებლების ხელოვნება გაჯავახსნა. თაბათა მემკვიდრეობის ხაზი აქ მოცემული იყო არა მარტო წარმოდგენის თემაში, ნაცადი და ახალგადა მსახიობების შესრულების მანერის ერთიპიურობაში, არამედ თვით რეჟისორულ ხელწესშიც. მ. თუმანიშვილმა ამ პერიოდში ჩაიბარა ტრადიციის ესტაფეტა და მისი ნოვატორობა, გარდუვალი მნიშვნელობის დამსახურება ამაში გამოიხატება, რომ მან პეროიკულ-რომანტიკული თეატრი წარსულად და აწმყოში გადაქცა და, მეტი ინტიმი, უშუალობა შეიტანა მასში და საბოლოოდ დაარწმუნა ყველა, რომანტიკული თეატრი ისტორიის ანაღლებს კი არ ჩაბარდა, არამედ ჩვენს თანადროულობაში გაამარგადა აქტიურად. ამ საეტაბო მონახვევის თანამოთავე მ. თუმანიშვილი გვიყვარს, გვეწამს, სულის მოელის მღელარებით ვესარჩლებით მას. ამიტომაც, რომ მოვეუბნებთ თუმანიშვილს: დაუბუნდეს ეს თუმანიშვილს! პეროიკული, რევოლუციური რომანტიზმი ხომ სოციალისტური რეალიზმის შემადგენელი ნაწილია და ამ სპეციფიკითაა, რომ რუსთაველის თეატრი მთელი საბჭოთა თეატრის საერთო მიდინარებას ერწყმის როგორც ცალკეული ზოგადს. საკავშირო პრესას არაერთგზის უდიარებია: რუსთაველის თეატრი ერთ-ერთი (თუ არა ერთადერთი!) გმირული თეატრიაო საბჭოთა კავშირში. ეს არის ჩვენი საერთო განიძი და მისი განიავება, ტრადიციების წინდაუხედავად გაფლანგვა უდიდესი დანაშაული იქნება არა მარტო ქართული ეროვნული თეატრის, მელი საბჭოთა თეატრალური კულტურის მიმართაც.



ლენინი გვასწავლის: „შშენიერი უნდა შევიწინააღმდეგებოდეთ, ნიშნულად მივიჩნიოთ, მისგან გამოემდინარებოდეთ, მაშინაც კი, თუ შშენიერი „ძველია“ თეატრმოცდნე ჩებოტარევისაია რუსთაველის თეატრის მოსკოვერ გასტროლოების დროს სამართლიანად შეაშფოთა ჰეროიკულ-რომანტიკულ თეატრის ბედ-იდამბა, თუმცა იმამად ამის საფუძველი ნაკლებად იყო. კრიტიკოსმა სწორად წამოაყენა საკითხი: ნუთუ ახლის დასაწინააღმდეგებლად საჭიროა დავივიწყოთ შშენიერი, დიდებული ტრადიცია? მინდა დავუმატო მით უმეტეს, თუ „ახალი“ საქვერ მოღირსებია აა!“

დაახ, რუსთაველის თეატრში შემოიჭრა საქვერ დროს ტენდენცია როგორც წმინდა მხატვრულ, ასევე იდეოლოგიურ სფეროშიც. საშუალო ხელოვნებისათვის უცხო იდეურმა პოზიციამ ნათლად იჩინა თავი „ჰინურკაში“, სადაც ბოროტი სოციალური მოვლენა დახლოებით ისეთ თავშესაქცევად, სახუმარო ასპექტში გველევება, როგორც ეს სახედვარათულ ფილმებში — „ბაბუცა მიდის ამში“, „მისტერ პიტინსა“ და „ყოფნა-არყოფნაში“. დრამატურგის მიერ მილიტარისტული ძალადობის აღუგორიად ჩაფრთხილვად ბაყ-ბაყ დევს თეატრი ოთხიოდე წლის ანუ დღევანდელ ვეზბატავს და თავსრული, მომჭიფებელი ბოროტების ინფანტელისში ცდილობს დაგეოლოფუნოს.

მხატვრული პოზიციის მეჩეობა, უწინარეს, ეკლექტიზმში ვლინდება. ცხადია, თეატრი უნდა ფლობდეს ეანრულ დიანაშენსა და რეჟისორული ხელშეწყობის განსხვავებულ პროფილს. მაგრამ ერთი ამრავალფეროვნება, რომელიც მხატვრული მეთოდის ერთობლივობას ემყარება და სხვა ეკლექტიზმი, რომელიც ასეთ ერთობლივობას გამოირიცხავს. მხატვრული უპრინციპობა ლოკალურად აღებულ სპექტაკლებშიც იჩენს თავს. აღრევის ელემენტური ჯერ კიდევ „ირკუტსკის ისტორიაში“ შეინიშნა, სადაც აბსტრაქტურებული პირობითობა და ნატურალიზმი ერთთვის ემალებიან აქტიორულ შესრულებასა და დეკორაციულ გაფორმებაში. მსგავსი ამბავია „ჰინურკაში“. როდესაც ნათლა ურუმად საზოგადოებრივი აზრის შემაჯამებლის ფუნქციას კისრულობს და აცხადებს, რომ „ჰინურკა“ ერისულოვანად არის აღიარებული აქტიორულ სპექტაკლად“, უნდა დავეთანხმოთ, — სრული სიმართლად, წარმოიჭრად, სადაც ქოსა-მრჩევის როლში რამაზ ჩხიკვაძე დიდ აქტიორულ გამარჯვებას შესწვდა, სადაც სერგო ზაქარაიძის, ერასი მანჯგალაძის, გოგი გევექკორის და მედეა ჩახავასთან ოსტატები მონაწილეობენ, უბრალოდ „ფიზიკურად“ შეუძლებელია აქტიორული არ გამოდგეს. ჩვენ მხოლოდ იმაზე ვამახვილებთ ყურადღებას, რომ მზიასა და ჰინურკაის დუეტს სავსებით სხვადასხვა აქტიორულ „გასაღებში“ ამოიხსნება, დისონანსად ექვრს, ამ დუეტს (უკვე ერთად აღებულს) სტილისტურად უპირისპირდება მეორე დუეტი — დევისა და ქოსა-მრჩევის. კი-

დეგ სხვა კოლონია აწყობილი დათვი-მგელი — ტურკა — მელის კვარტეტი. ვერჩება შთაბეჭდილებები, არც მისწერია მსახიობები ერთ სპექტაკლს კი უკლებლივ მაშებენ, არამედ დამოუკიდებელ საკონცერტო ნომრებს ასრულებენ და ამ აქტიორულ სპექტაკლში არიან ცალკე მსახიობები, არის დუეტები, არის კვარტეტი, მაგრამ ერთობიერ არ აქტიორული ანსამბლი არ გვაქვს. ზუსტად იგივეა „ზაფხულის ღამის სიზმარში“. შესრულების მანერის მიხედვით მსახიობები სამ ჯგუფად დაიყენეს: გ. გევექკორი — დემეტრიუსი, თავადე-ლიზანდო, ჩახავა — ელენი, ქიურერი — ჰერმია — ოპერეტული ჯგუფი; მანჯგალაძე — ესკერა ფეიქარი, კობახიძე — კომპა დურგალი, კასაძე — კონტრაქტუა ხერო, ჩხიკვაძე — სტერა მესაბერელი, თალავაძე — დრუნცა თოქმანი, საყანდელიძე — ენკა თერი — დრამატულ-ყოფითი ჯგუფი; მახარაძე-ობერონი, მირიანაშვილი — პეტი, ჩხიკვაძე — ფერია — საბალეტო ჯგუფი; ვერცხვანი — ჯგუფს ვერ მივყუთუნებთ საღარაძე — თეზორის, რომელიც სასტიკად რეზონირებს. ამგვარ სტილისტურ დაფარვას, ცხადია, არაფერი აქვს საერთო მოქმედ პირთა პიესის შემოადრულ რანგობრივ ან რეალური-იდეალურ განფენებასთან. „პოეზიის საღამო“ ხომ საერთოდ გამოირიცხავს კომპაქტური წარმოდგენის პრეტენზიას. კომედია „დარისპანის გასაჭირი“, ლეგენდა „ეთერიანი“, ნოველა „ვედლი“, ლიოვის განყოფილება მთლიან რეჟისორულ ქარგში ვერ არის მოქცეული და ამიტომ „საღამო“ მერად სუბმურულად გამოიყოფება. მის ასე: სპექტაკლების ეკლექტიზმი — როგორც ეკლექტიზმის პირველი საფეხური.

და ბოლოს, შინაგანი წინააღმდეგობა სპექტაკლის ქსოვილში ცალკეოდნად ფრაგმენტებსაც ახასიათებს. ავილოთ თუნდაც პირამისა და თისბის ინტერმედია „ზაფხულის ღამის სიზმარში“. ე. მანჯგალაძე, რ. ჩხიკვაძე და სხვა მსახიობები აყვარა პაროდის თამაშობენ, თანაც, ბრეხტიუსული „განარიდების“ ხერხს მიმართავენ, ქორეო „არისტოტელეს თეატრის“ (ბრეხტიუს ტერმინი) ჩვეულებრივ მანერა ინარჩუნებს და სეროზულ ტრანსა იცავს. ასევე დარღვეულია სტილისტური კონტაქტი სერგო ზაქარაიძის ისტორიულად კონცერტულ, ამიტომ განზოგადების უდღესი ძალიან დამუხრულ დარისპანსა და სალონე ყანეილის ისტორიულად არაკონცერტულ, ამიტომ დაუცხადებულ ზერეულ პირობითობით მოხაზულ მართან შორის. მის ასე. ცალკეულ სცენების ეკლექტიზმი — როგორც ეკლექტიზმი — როგორც ეკლექტიზმი, როგორც ეკლექტიზმი, როგორც ეკლექტიზმი — საფუძველი ეკლექტიზმი, თავის მხრივ იდეურ ეკლექტიზმსაც იწვევს. — სპექტაკლები ჰყარავენ ერთ იდეურ ღერძს, რაც თვალნათლივ



მღვანდება დარბაზის რეაქციაში. მყურებლის მიერ ამ წარმოდგენების (სახელდობრ „ჰინკრაქსა“) აღქმის თავისებურებას მოსწრებულად შენიშნავს ისევ ნ. ურუშაძე: „Сидящий в зале взрослый и не взрослый зритель, каждый получает со сцены то, что близко и интересно ему“, რეცენზენტმა, თავისდაუნებურად, სექტბელის ნაკი თვითონვე გამოხატუნა. დიას, მყურებელი ღებულობს იმას, რაც ახლობელი და საინტერესოა მისთვის პერსონალურად, ცალკე; მაგრამ არ ღებულობს იმას, რაც ახლობელი და საინტერესოა ყველა სათვის ერთად. მყურებლები სუბიექტურად განიმიჯნებიან, თეატრის ამოცანა კი ხომ ისაა, რომ მთელი აუდიტორია შეაქავეშიროს? ერთ დღენებით, ერთ დღე სულსკვეთებით აღნათოს, ძირითადი იდეის ვარსემო დარბაზის, ჩვენ ყველანი ერთად განვიციდითთ თეატრის ამოცანა კი ხომ ისაა, რომ მთელი აუდიტორია შეაქავეშიროს? ერთ დღენებით, ერთ დღე სულსკვეთებით აღნათოს, ძირითადი იდეის ვარსემო დარბაზის, ჩვენ ყველანი ერთად განვიციდითთ თეატრის ამოცანა კი ხომ ისაა, რომ მთელი აუდიტორია შეაქავეშიროს? ერთ დღენებით, ერთ დღე სულსკვეთებით აღნათოს, ძირითადი იდეის ვარსემო დარბაზის, ჩვენ ყველანი ერთად განვიციდითთ თეატრის ამოცანა კი ხომ ისაა, რომ მთელი აუდიტორია შეაქავეშიროს? ერთ დღენებით, ერთ დღე სულსკვეთებით აღნათოს, ძირითადი იდეის ვარსემო დარბაზის, ჩვენ ყველანი ერთად განვიციდითთ თეატრის ამოცანა კი ხომ ისაა, რომ მთელი აუდიტორია შეაქავეშიროს?

რამდენიც არ უნდა ვიძახოთ, რომ მე-20 საუკუნის რეჟისურის ეპოქაა, ბოლოს-დაბოლოს ისიც უნდა გავხსენავოთ, რომ რეჟისორი არ არის აბსოლუტურად დამოუკიდებელი შემოქმედი. ცხადია, იგი მხოლოდ ინტერპრეტატორი როლია, თუმცა ინტერპრეტატორიცაა, იგი ჰქმნის ახალ ნაწარმოებს. თუმცა უკვე შექმნილი დრამატურგიული მარტივების საფუძველზე. რეჟისორი ვალდებულია რაც შეიძლება ლამაზ ნაწევებს ავტორის ჩანაფიქრს, მოუნახოს მისთვის შესაბამისი სცენური სახიერება და მწერლის კალმის ტემპერამენტი უმეტესად ლეობლად მოიტანოს მყურებლამდე. რა უნდა იყოს რეჟისორისათვის ამაზე დიდი სიხარული? და განსაკუთრებით მაშინ, როცა საქმე შექსპირისთანა დრამატურგთან გაქვს? მ. თუმანიშვილს, ეტყობა, დრამატურგთან დამეგობრებით მოგვარილი სიხარულის განცდი უნარი დაუკარგავს, მაჯანშიშვილის ანდერძი — „Я всегда неуклонно следую принципу, что хозяин пьесы — автор, и поэтому при постановке той или иной пьесы придерживаюсь того именно стиля, в каком написал пьеса“. — ჩირადაც არ ჩაუგლია და ამ ბოლო დროს დრამატურგი მისთვის ეფემერული რეჟისორული თაუტების მხოლოდ საბაბად ჰქუცულა. ამიტომაც, რომ „ჰინკრაქსა“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარა“ სიამეში მჭებინებით წააგვანან ერთმანეთს. რეჟისორის არც გ. ნახუტორიშვილის ბიესა ამოუხსნია დრამატურგისად სტიქიაში და არც შექსპირი განუშორავს, არამედ ორთავეს რეჟისორული „დესპოტიზმი“ გადაფორმებია.

იღურ-მხატვრული პოზიციის დაქსაქსავს უნდა მივწეროთ, რომ თეატრი ახალგაზრდა სულერი განცდების სფეროდან ქვეან გზინობითა სფეროში დაემუდ და ვარიეტეს ელემენტმა იძალა. ქართული სცენა თავის დღეში არ მოსწრებია ქალების ასეთ მასიურ თვითმინიწურ გაშიშვლებას. იმდენი საბალეტო ტრიკო „ზაფხულის ღამის სიზმარს“ რომ მოუნდა, ალბათ, რუსთაველის თეატრის არსებობის მთელ მანძილზე არ დახარჯულა. „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ ამას დიდი რაოდენობით თან ერთვის ყველა სახის და ინტონაციის სიბილწე, რომელთა უბრალოდ მოხსენებასაც კი ვერადგები, რათა ქალღმერთ სითეთრ არ წამოვანითლო. მართალია, შექსპირის, ისევე როგორც რენესანსული პორნოგრაფიით იფერება. თეატრის ხელმძღვანელები რატომ იფიწყებენ, რომ ჩვენ, კოპოტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, თეატრში მოვდივართ „რათა ადამიანის სულში ჩავიხედოთ“ და არა მოღნიამებულ დეკორაციებში?

დრამატურგების „მორავების“ ტენდენციას ფრიად მძიმე შედეგი მოაქვს თეატრისათვის, სახელდობრ: კომპონენტები მთაან თქაქაქის თეატრის არსს, ირღვევა თეატრალური სინთეტიზმის პრინციპი, ჩლუნგდება დრამატურგისა და თეატრის ძირითადი იარაღი — ქმედითობის სიტყვა და მას დეკორაციული, უმთავრესად კი მუსიკალური მორტივი ენაცულება. ჯერ კიდევ „როცა ასეთი სიყვარულია“-ში იყო ფრაგმენტები, სადაც მუსიკა ემოციურ განწყობის აღძვრაში კი არ გვეხმარებოდა, არამედ ემოციური განწყობის შექმნის ფუნქციას ითავსებდა. ბეთოვენის „მოთარის სონატამ“ დათრგუნა სცენური მოქმედება და ემოციურმა ცენტრმა აქტიორული შესრულებიდან მუსიკალურ სტიქიაში გაიდანაცვლა. მაგრამ „როცა ასეთი სიყვარულია“-ში ეს გახლდათ გამონაკლისი მომენტი და იგი აღქმებოდა, როგორც „გენიალური შეცდომა, ურომლისოდ ბელოვნების არც ერთი ნამდვილი ნაწარმოები არ არსებობს“ (ვ. სეროვი). „ზაფხულის ღამის სიზმარს“ კი უკვე არსებითად ამგვარი პრინციპითაა გამართული. ბერნარდ შოუ „ზაფხულის ღამის სიზმარს“ დილის თეატრში დადგმის თაობაზე წერდა: „Способность Дейли безжалостно убивать текст особенно неприятна в такой пьесе, как «Сон в летнюю ночь», где Шекспир, вынужденный обходиться без помощи аксессуаров, доносит до зрителя колдовское очарование природы с помощью выразительной силы сва-

გაქვს კიდევ საკუთრივ პროფესიონალური ხასიათის რამდენიმე შენიშვნა. საკითხი ეხება რეჟისორის დამოუკიდებლობას, ერთის მხრივ, დრამატურგთან, და, მეორეს მხრივ, მსახიობებთან.



их поэтических описаний... Деяли принадлежит к тем людям, которые не понимают, что до введения в театр декорации иллюзия создавалась самой пьесой. Конечно, он не подозревает, что применяемые аксессуары таят в себе смертельную угрозу для магии поэтических строк» (Бернард Шоу. О драме и театре. М. 1963 г. стр. 220). იგივე შეიძლება ვაიმეორით ჩვენს სპექტაკლზე. სრულად დაკარგულია შექსპირისეული სიტყვა, ზაფხულის ტყის აღმოსვრის ტექსტის ნაცვლად მუსიკალური მელოდია ჰქმნის, მსახიობები სიტყვის აზრობრივ მხარეს კი არ წამოსწვენენ, არამედ პანგს უხამებენ აზრს, განსაკუთრებით ეს ითქმის პეკის როლის შემსრულებელ ბელა მირიანაშვილზე. ტექსტის გაუჩინარება წარმოდგენაში, სადაც მხატვრული კითხვის ისეთი ოსტატები მონაწილეობენ, როგორც ერთის მანჯგალაძე და გურამ საღარაძე, წარმოდგენილია მეტყველების დაბალი კულტურის მიჯაწერით. დეკორაციამაც დარღველა მსახიობის კარტონების (რეჟისორის ჩანაფიქრით ისინი ტყის ილუზიას უნდა ჰქმნიდნენ) ფულტოვებში მსახიობები პიემეხებით გამოსჩინან. ეს კი ნიშნავს, რომ სცენაზე მიმდინარეობს არა ბუნების გაადამიანურების, არამედ ადამიანის გასაგნების ცალკე პროცესი, რაც ხელოვნებისათვის საერთოდ და თეატრალური ხელოვნებისათვის კერძოდ, სასებებით დაუშვებელია.

ამრიგად, დრამატურგის ნიველირება თავისთავად მსახიობის ნიველირებასაც იწვევს, სიტყვის მნიშვნელობის დაკარგვასთან ერთად სცენაზე სიტყვის მომძირი ადამიანი — აქტიორიც იკარგება და რეჟისორული მიზანსაცნა თვითმიზნური ხდება. გამოაკლისის სახით ერთი ასეთი მომენტია „ზღვის შეიღებშიც“ იყო. მე ვვულისხმობ უმეტესი გურამისა და მზიას სამიჯნურო მიზანსცენას, როდესაც ვაჟმა ქალიშვილი თვეზივით ვაჟა ბადეში. რეჟისორის მიგნება მოსწრებულა, მან გვითხრა, სიყვარულის ტყვეობაში აღმოჩნდაო ქალის ვული. მაგრამ ეს გვითხრა რეჟისორმა და მსახიობს (ზინა კერენჩილაძეს) ამ აზრის განცდის სიწრფელით მოტანაში შეეცოლა. აღნიშნული ნაკლი სპექტაკლის ჯანსაღ ქვილიში ისევ „გენიალურ შეცდომად“ აღიქმებოდა. „ჰინტოპაში“ კი ამგვარი მიზანსცენები უკვე განსაზღვრავენ რეჟისორულ ხელწერას. ჰინტოპაში და მზიას შორის სიყვარულის ძაფის ვაზლანდვა სახტუნო თოყის მომარჯვებითაა გადმოცემული, ესე იგი ნატურათა სიღრმეებში აქტი ზედმოკრულადა მოხატულა. და გამოიღის, რომ რეჟისორი კი არ ცდილობს შეუქმნას მსახიობებს სცენური მოქმედების ბუნებრივი პირობები, არამედ მსახიობები ცდილობენ რეჟისორული „ტრიუქის“ გამართლებას, განცდის ნაცვლად რეჟისორული ჩანაფიქრის ილუსტრირებას იწყებენ. ამიტომ, რომ მსახიობები საბალეტო პოზი „პირობიად“ თამაშობენ და იმტარებენ კიდევ:

ე. მანჯგალაძის დათვი და ფსკერა ფეიქარი გ. ვერეპკორის მგელი და დემეტრიუსი, ბ. მირიანაშვიტის მზიასცენა პეკი, ა. ყანჩელის უკვდავების მზეთუნახავი „სტატუს ნია — ეს ღებლიკატებია. სპექტაკლის პირობითი გაფორმება, თუ ამას დრამატურგული მასლის სასათი მოითხოვს, სასებით ნორმალური და მისასაღმებელია, მაგრამ დრამატურგ თეატრში მსახიობის პირობითი თამაში აბსურდია. უფრო მეტიც, რაც უფრო პირობითია გაფორმება, მით უფრო რეალური, მართალი შესრულება მოეთხოვება აქტიორს, რათა შემოდგული პირობითი ვარგო ამტყვევდეს. თუ პოეტს, მხატვარს, ან სხვა „დამოუკიდებელი“ ხელოვანი სცდება, ეს შედარებით მცირე ცოდვაა — იგი, უმოთვრესად, საკუთარ თავს აყენებს ზიანს; მაგრამ თუ პრინციპულ საკითხებში სცდება რეჟისორს, ეს უკვე მზობრილი ცოდვაა, ვინაიდან მისი შეცდომა ზიანს აყენებს მთელ შემოქმედებით კოლექტივს, ცუდ ჩვენებს უვითარებს მსახიობებს. ვულზე ხელი დაიდოს მზიასცენაზე და გვითხრას, ვანა მისი ობერონი მოსახსენებელია ანდარეზას, დროებითი მთავრობის წარმომადგენლის („ყვარყვარ თუთაბერი“), ლავრის, უფროსი გურამის გვერდით? ვანა შედეგ ზიანს; თვითონ ვერ გრძნობს, რომ მისი მელა და ელენე ლიდა მატისოვას სიახლოვესაც ვერ იბოგინებს? ვანა ვროსი მანჯგალაძის არ ეჩვენება, რომ ლოპსის, ზომზომიკის, ბოკის შემდეგ მისი დათვი და საბედარი ციდან ვარსკვლავს ვერ მოსწევტს? გულშევიდად როგორ ვუშვიროთ, რომ აქტიორული ძალშეუცხის ვამს ანგლა ვაქანების შემოქმედით თავის ზეგარდში ნიკის უზხო-უკვლად ხროიჭენ ანენეს? ვანა ვოგა ვევეკუტორის მგელი და დემეტრიუსი შეიძლება შეფასდეს მისი დონ-სეზარ დე-ზაზანის, ვახტანგის ტოლყოფანად? ვანა მისი დემეტრიუსი, ეს შემთხვევითი მარკოვია, რომელიც ყოველ ნიჭიერ მსახიობს შეიძლება მოუვიდეს? რას ვეცტუვის ამაზე თვითონ გ. ვევეკუტორი? თუმცა მან უკვე ვაგვანდო სრული სიმართლე: „მსახიობი სცენაზე, მაგრამ ვი ამ ყოფნაში იგი რეჟისორის სურვილის ბრმა შემსრულებელია მხოლოდ. ბრმა, ინერტული, გულგრილი ყველაფრის მიმართ, უპირველეს ყოვლისა, სცენაზე მიმდინარე ცხოვრების ამგვარი გადაწყვეტის მიმართ. მის ხომ არავითარი მონაწილეობა არ შეუძლია ამ გადაწყვეტის შემოქმედებით ძიებაში. ეს არ არის მისი ერთ მონახული გადაწყვეტა, ეს არ არის მისი ერთ დანახული ცხოვრება. მას უთხრეს, მიუთითეს და ისიც იძულებული იყო დამორჩილებოდა რეჟისორის ავტორიტეტს. მისი წმინდა აქტიორული შემოქმედების ბუნება არავის ახსოვს, თითქოს ის არაფერ შუაშია („მსახიობს თავისი ადგილი შემოქმედისა“ — „სამპოთა ხელოვნება“, 1962 წ. № 2). ძნელია ამაზე უკეთესად ითქვას.

ეს ლონიერი, გამოცდილი მსახიობები კიდევ არაფერი, — მით ჯერ კვლავ მოწყვებათ ძველი საგზალი; მაგრამ რას ვერჩივთ პროფესიონალურად სასებებით ნედლ



ახლაზრდებს, რომლებიც სულ ახლახან „ჩაივლინენ“ თეატრში? რას ვასწავლით მათ, რა მაგალითს ვაძლევთ, როგორ გზაზე ვაყენებთ? მათ ხომ თეატრალური ინსტიტუტი დამთავრეს და არა საბალეტო სტუდია? რატომ ვამბინჯებთ, პიუგოს „კაცი, რომელიც იცინის“ მაგარ კლასიკურ რატომ ვთავაზობთ? ნუთუ მასხიოების ახალი თაობა პროფესიონალური ინვალიდობისათვის უნდა გაეწიროთ? და მერე რა იმედით უნდა დავრჩეთ?

ზემოაღნიშნულ პრობლემებთან უშუალო კავშირშია რუსთაველის თეატრის ახლად ჩამოყალიბებული მცირე დრამაზის საკითხი, ვინაიდან ეს ექსპერიმენტები, უმთავრესად, აქედან „იღვამენ ფესს“. პრინციპში, რა თქმა უნდა, საექსპერიმენტო ასპარეზო თეატრისათვის უფრო შეესაბამება. ამაზე ოცნებობდა ახმეტელი, ექსპერიმენტის პრინციპული მომხრე იყო მარჯანიშვილი. მაგრამ ზემოაღნიშნულ „სიახლეთა“ დანერგვას ზიანის მეტი არაფერი მოაქვს და ეწინააღმდეგება, რომ მცირე სცენა ამ კურსით, რომელიც მას აქვს აღებული, „ტროსაველი ცხენის“ ფუნქციას შეასრულებს.

ყველაზე სავალალო კი ისაა, რომ ამ მცდარ კურსს, მხარს უჭერს ზოგიერთი ახალბედა და უკვე დაბეჭდული თეატრმოდენე, და რეჟისორის - მხატვრულ ავანტიურისში - თეატრალური ხელოვნების ყაბორ სიტყვად ასაზღვრს. 6. ურთუმაძე იმასაც კი აცხადებს, რომ „чувства эти надо пережить так близко от зрителя, как никогда не играли в театре Руставели. И нельзя сказать, потому что все как на ладони...“

როგორ, თუ რუსთაველის თეატრის მსახიობებს დამატებით მცირე სცენის მომარჯვების ფუნქცია არ ეწიათ, ამიტომ ისინი მართლები არ იყვნენ დიდ სცენაზე? როგორ, უშანგის ჰამლეტი, თამარ ჭავჭავაძის ლაურენსია, აკაკი ვასაძის იაგო, კიკვიძე და ფრანკ შოროი, სერგო ზაქარაიძის ჭადავი, ფიროსმანი და სიმონ ჭავჭავაძის შილი, მედეა ჩახავას მატისოვა, ეროსი მანჯგალაძის ილიაშოსი, კოტე მახარაძის ფუჩიკი, გვიგ გვეჯეკორის ბარათაშვილი განცდის სიწრაფელით გატანილი როლები არ იყო? ვანა სცენური სიმართლის შეუპოვარმა დამცველმა — თითონ ნემსროვი-დანჩენკომ ჩვენი „ოტელლო“ ხილვის შემდეგ ადგილობრივი სტრუქტურები არ დავეტოვა და აკაკი ხორავას გმირის წინაშე მოკრძალებით არ მოიხარა თვით? რუსთაველელმა მსახიობებმა დიდ სცენაზე ქართული თეატრის ლელო, პლანეტას ვასტორკენს და როგორ ვერწმუნოთ ტრადიციისადმი ნეუგატურად განწყობილ ადამიანებს, რომლებიც წინამორბედების მიერ დარღული ბერძენის ჩრდილოში „წამოწოლილან“, ამ მუხის ნაყოფით იკვებებიან და თან კი ფეს-

ვებს უღადრებენ? ის, რომ მცირე სცენის მაყურებელთან დისტანციური სიშორე დაძლეული აქვს, ნუთუ უნდა შეინარჩუნოთ მთავარი ღირსება, ნუთუ ამაშია რეჟისორის და აქტიორის ნოვატორობის ძალა?

აიანი ისეთებიც, რომლებიც მცირე სცენით რუსთაველის თეატრის ორგანიზმში ახალი თეატრის შექმნის ოცნებას უღიარებდნენ. სხვანაირად როგორ ავხსნათ მცირე სცენისათვის განსხვავებული ემბლემის მინიჭების ფაქტი? (მოფაშფალებულ კბილის პროტეზს რომ მოგვავიგონებს). სამხატვრო თეატრს, მცირე თეატრს და სხვა თეატრებსაც აქვთ ფილიალი, მაგრამ ისინი თავიანთ მხატვრულ პროდუქციას განეკრძალებული „მარჯათ“ როდეს უშვებენ! ისე ხომ არ გვემართება, დიდიხეობმა რომ დივივსა აუექსანდრეს მიმეტროს?

რუსთაველის თეატრის მოვლ-პატრონობა ყველა ჩვენთანავეს ეკისრება და როგორ არ შევიცხადოთ თეატრის ღერობის — თეატრის სიმბოლო მოვლა? ეს ხომ იგივეა, რომ ტაძარს ჩუქურთმა მოვუნდროთ ან შემხახველი სალაროს რეკლამა მივგავათ?

და ბოლოს, თითქოს და მეორეხარისხოვანი ამბავი — თეატრის ბიულეტენები. ავიღოთ, თუნდაც „პოეზიის საღამოს“ აფიშა. ნუთუ ქართულ პოეზიას ასეთი დეფორმირებული ხატება შეეშენის? ნუთუ ჩვენს კრისტალურ, ციაგვივთ გამჭვირვალე ჩანც კანკისფერი უნდა მთეკიდოს? საქმე აქ შედგება: პლაკატი არსებითად ჰედური ხელოვნების მოტივზე მოუხახვით; ხელოვნებას ერთი დარგისათვის დამახასიათებელი ისევე უნდა იყოს მხატვრული სახე ხელოვნების მეორე დარგში მქაანაკურად გადმოუტანიან და ამიტომ აა, რომ მშვენიერი მახინჯად შემოქცეულა.

ამგვარად, უკანასკნელ ორ წელშიაღში მხატვრული გემოვნების დაქვეითება თეატრის ყოველ რგოლში იგრძნობა — თემიდან ტერფამდე, და თეატრში მოსულ მაყურებელსაც თანდათან უფუჭდება ესთეტიკური გემოვნება. ნუთუ, ნუთუ... და კიდევ რამდენი ასეთი „ნუთუ“ გვებადება...

და პრესა სდუმს. მაგრამ ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როდესაც დღეობის თანხმობის ნიშანი კი არა, გულისწყობის მთუწყებელია. დღეს ყოველი მამულიშვილი დარდობს რუსთაველის თეატრზე, შეუფარველად კამათობს, ბევრს ფიქრობს... და, ვგონებ, დროა თვითონ რუსთაველის თეატრი ჩაუფიქრდეს, ღრმად ჩაუფიქრდეს შექმნილ დამოკიდობას, რათა დიდ ზღვათა გადამალხველს მცირე „ლელემ“ არ უწიოს დასახრჩობად.

ირაკლი ოჩიაური
ვერცხის პედერობანი



ლივრანი, გრავირება, სვედა, ზარინში, მოჩუქურთმება შემონახული იქნა უძველესი დროიდან თვით XX საუკუნის დასაწყისამდე.

ქართული ხალხის მდიდარმა მემკვიდრეობამ ლითონის მხატვრული დამუშავების დარგში და ცოცხლად არსებულმა ტრადიციამ ხელსაყრელი პირობები შექმნეს ამ უძველესი ხელოვნების აღორძინებისათვის, რაც ჩვენი ეპოქის მხატვრულ მოთხოვნებებსაც აკმაყოფილებს.

უკანასკნელ წლებში საქართველოში, ისევე როგორც მთელ საბჭოთა კავშირში, დიდი აღმავლობით მიმდინარეობს ხელოვნებისა და მხატვრული ხელოსნობის უძველესი ეროვნული დარგების აღორძინება. იქმნება ყველა წინაპირობა მათი განვითარებისა და პოპულარიზაციისათვის.

ამ შირავ დიდ წარმატებებზე მეტყველებს ქართული კერამისტიკის მიღწევები. 1962 წელს, კერამიკის საერთაშორისო გამოფენაზე პრალაში თავიანთი თვითმყოფადობით ყურადღებას იქცევდა შავი და ტერაკოტის ჭურჭლები.

წარმატებით ვითარდება ხალიჩების ქსოვა და ხეზე ამოჭრის ხელოვნება. ცოცხლდება ლითონის ჭედვის უძველესი ტრადიციები.

პირველი ცდა ლითონზე ჭედვის აღდგენისათვის ჩვენს დროში ირაკლი ოჩიაურს ეკუთვნის. მისი პირველი ნამუშევარი არის „მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძის პორტრეტი“ (ბარელიეფი, თიაბერი), რომელიც წარმოდგენილი იყო 1953 წლის რესპუბლიკურ გამოფენაზე თბილისში.

შემთხვევით არ მოსვლია ახალგაზრდა მოქანდაკეს აზრი ქართული ჭედური ხელოვნების უძველესი ტრადიციების აღ-

ა ლ ო რ ძ ი ნ ე ბ უ ლ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

ქენრიეტა იუსტინსკაია

საუკუნეთა მანძილზე ხელოვნება საქართველოში დაკავშირებული იყო ცხოვრებასთან, მშობლიურ ბუნებასთან და ხალხის ისტორიულ ბედთან. იგი ყალიბდებოდა მთელი თავისი ეროვნული თავისებურებით, რომლის მოტივები და ფორმები მუშავდებოდა საუკუნეების განმავლობაში.

საქართველო ძველთაგანვე განთქმული იყო ოქრომჭედლობით.

აღსანიშნავია, რომ ლითონის მხატვრული დამუშავების ყველა ძირითადი ფორმა, მხატვრული ჩამოსხმა, ჭედვა, ფი-

გენა-გაგრძელებისა. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ყურადღებით შესწავლა გახდა ამოსავალი მისი ნაყოფიერი, საინტერესო მუშაობისათვის, რომელსაც საფუძვლიანად 1955 წლიდან მოჰკიდა ხელი. ნახატის შესანიშნავი ოსტატი, მდიდარი ფანტაზიის მქონე, იგი ქმნის მრავალ ჭედურ სამკაულს ვერცხლიდან: გულქანდებს, მედალიონებს, სამაჯურებს, კულონებს. თემატურად აქ ჭარბობს ქალის თავები, ცხოველთა გამოსახულებანი, ქართული მოცეკვავე ქალები და ძველი ხალხური თქმულებების სიუჟეტები. ასეთია, მაგალითად, გულსაბამი, რომელსაც გამოსახულია თავფარავნულ ტა-



ზეზე თქმულების გმირები. ეროვნული ქართული თავისებავუ-
ლი გამოსახულია წინწკლოვანი ტექნიკით. ჭაბუკის თვის კუ-
ლებზე შაბუქი შტრისებით არის გადმოცემული. ქალიშვი-
ლის თავის რელიეფი მაღალია. საინტერესოდაა გადაწყვეტი-
ლი თვალები, ოსტატურად არის გამოყენებული სვედადა
ფორმების გამოსაყვანად. კომპოზიცია მოქცეულია ოთხკუთ-
ხედში. ქალიშვილის თავი წაჭრილია ზემოთ, ხოლო ვაჟისა-
ნაპაქე მარჯვნივ კომპოზიცია მთავრდება ქალიშვილის
თმის დაღალით.

ბილიან ხშირად გულქანდების ფორმა ასიმეტრიულია,
ბანდასან ორწახანაგვანია, ოდნავ მოხრილი კიდევები. გულქან-
დებზე და მედალიონებზე აღბეჭდილია გამოსახულება ფონის
გარეშე. მაგალითად, გულქანდა, რომელზედაც გამოსახულია
ფსკუნჯი ან მედალიონი ქალიშვილის სახით. დიდი სინატი-
ფით არის გამოსახული ცხოველები, ქართულ სახვით ხელოვ-
ნებში ტრადიციული ჯიხვები და ირმები. საუცხოოდ ფლობს
ჩა ფორმას, მხატვარი აგრძელებს რქებსა და ფეხებს, რითაც
დიდ პლასტიკურ გამომსახველობას აღწევს.

წამყვან თემას ი. ოჩიაურის ჭედურ ხელოვნებაში წარმო-
ადგენს ქართული ცეკვა. მოძრაობათა პლასტიკა, ეროვნული
ხალხური ტანსაცმელი მხატვრულად ერწყმის მასალის პლას-
ტიკურ და დეკორატიულ შესაძლებლობებს. ამასთან, ფიგურე-
ბი და ფონი ყოველთვის გადაწყვეტილია სხვადასხვა სიმაღ-
ლის რელიეფით.

დიდ გამომსახველობასა და ოსტატობას აღწევს მხატვარი
ნამუშევარი „სამაია“. ნელა მიიწევს მარჯვნიდან მარცხნივ
მოცეკვავე ქალის ფიგურა. გრძელი ქვედატანი ფარავს მის
წინწკა, მოხდენილ ტანს. მას მოსდევს მეორე, ხოლო მესამე
აქ ორი ფიგურის შუაში მოსჩანს. ზეით აღმართული ხელის
მტევნები ამ ცეკვისათვის დამახასიათებელ რიტმს ქმნის. თავ-
სამკაული გადაწყვეტილია ჩვეულებრივი წინწკლოვანი ტექ-
ნიკით. მთელი ყურადღება მიპყრობილია სხეულის პლასტიკ-
ური ფორმების გადმოცემასზე, რაც ნათლად მოსჩანს ტანსაც-
მელის მეკეთრ რელიეფში. იგი შედარებით მაღალია, ფონი
მოჭდილია ჩაქურის თანამიმდევრული დარტყმით და ქმნის
იღნე ქერტისებურ ზედაპირს.

ასეთივე ტექნიკით არის შესრულებული ი. ოჩიაურის მე-
ორე ნამუშევარი „დილა“ — პლასტიკა სპილენძზე. შიშველ
კოკონას ხელში ვაკვილი უჭირავს. ეს არის ჯანსაღი ახალ-
გაზრდა სხეულის პოეტური სახე აქ მოხერხებულად არის
გამოაჩენებული პატენი. ი. ოჩიაური იყენებს მას იქ, სადაც
მოითხოვს ფორმა, ათინათების სისუხვე, ხაზს უსვამს მოდ-
ლირებას და ელერადობას ანიჭებს სახეს.

სხვა გზით მივიდა გურამ გაბაშვილი ჭედურ ხელოვნე-
ბასთან. 1953 წ. მან დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნი-
ვერსიტეტის ისტორიული ფაკულტეტი არქეოლოგიური გან-
ხრით. გათხრებში მონაწილეობამ მას გააცნო საქართველოს
წოდარი მხატვრული მემკვიდრეობა. მუზეუმის კოლექციებში
კი ყურადღებით სწავლობდა და ინტაქტად უძველეს საყოფა-
ცხოვრებო საგნებს, ორნამენტებს, ბარელიეფების დეტალებს.
1955 წლიდან მუშაობას იწყებს ვერცხლის მოჭედვაში. ძირი-
თადად ეს არის გამოყენებითი ხელოვნების საგნები: თასება,
ფალები, ლანგრები, მედალიონები, სამაჯურები, გულქანდ-

ბი და სხვ. მათზე ხშირია ცხოველები და მცენარეული
მენტე, იშვიათად ადამიანის გამოსახულება. ცხოველების გა-
მოსახულება მოცემულია ამოზრცული კონტრით, შიგნითა
მხრიდან არის ამოჭყლეტილი. რაც შეეხება ცხოველთა სხე-
ულებს, ისინი უმეტეს შემთხვევაში გადმოცემულია პირობითი
მოკლე შტრისებით, რომლებიც ერთმანეთს კეთსურად ენაც-
ვლებიან. ზოგიერთი თასსა და ლანგარს (სპილენძი, თიბობით)
აღვილად შეამჩნევთ, რომ ხშირად კომპოზიციის ხასიათი და
ცხოველების გამოსახულებანი სიმეტრიულია. მიუხედავად ამი-
სა, კომპოზიცია ერთფეროვანი არ არის, რადგან საერთო სი-
მეტრიულობაში მხატვარს შეაქვს რაიმე საგანი ან ფიგურა,
რომელიც ჩანს მთლიან ასიმეტრიულად და სიცოცხლე შეაქვს
სურათში.

მხატვარს ყურადღებით შეუსწავლია თრიალეთის გათხ-
რებში ნაპოვნი საგნები. ცხოველების ხასიათსა და მოყვანილო-
ბის ვერცხლის ლანგარზე პარდაპირი კავშირი აქვს გაბაშვი-



გურამ გაბაშვილი
ხეცური გოგონა

ლის სპილენძის ლანგარზე გამოსახულ ცხოველებთან. იგივე შეიძლება ითქვას ცხოველთა სხეულების (ირმების) ჰადრაკი-სებურ გადაწყვეტაზე. ბოლო წლების მისი ნამუშევრები მოწმობენ, თუ როგორ დაიხვეწა მხატვრის ოსტატობა, მკაფიოდ გამოიკვეთა ინდივიდუალობა, მრავალფეროვანი გახდა კომპოზიციური ხერხები.

ფრანდ ორიგინალური „უცნობი ქალიშვილის პორტრეტი“, სადაც პროფილი გადაწყვეტილია კლასიკური კომპოზიციური კანონების გათვალისწინებით. კომპოზიციურად ახლოს დგას მასთან „ხევსური ქალი“, რომელიც შესრულებულია ტექნიკურად მაღალ დონეზე.

გაბაშვილის შემოქმედებას ახასიათებს ჰედურობის საშუალებათა მრავალფეროვნება. იგი ყოველთვის ოსტატურად წყვეტს ფონს. აქაც იგრძნობა, რომ მხატვარს შესწავლილი აქვს ხევსურული ხალხური მოტივები და ნაქარვები.

გოგონას მოქარგული სამოსი მორთულია ხევსურული ორნამენტისათვის დამახასიათებელი ჯგირით. თავსაყავლის ორნამენტი იღვწურია და ამავე დროს განსხვავდება კაბის ორნამენტისაგან. მუქ პატენირებულ ფონზე ბრწყინავენ ორნამენტის წერტილები, სახეები, რომლებიც მკვეთრად გამოკაყოფენ დამახასიათებელ „ხევსურულ ქოროს“. თითბერი მო-

სვედადებულია, ჩაზნექილ ხაზებში და წერტილებში შემოტანილია მწვანე პატენის ნალექი. „ხევსური ქალი“ ახლოს დგას „ხევსური გოგონას პორტრეტთან“. აქ ქალის ფიგურა მთელ სიმაღლითაა შეცემული, სტატიურ პოზაში, ანფაქსში.

გაბაშვილი ყურადღებით და სიყვარულით სწავლობს ხალხურ ხელოვნებას, რამაც მას უზარადად თბილისის ხალხური შემოქმედების სახლში მუშაობა.

თუ გამოყენებითი ხელოვნების ნაწარმოებებში გაბაშვილი იყენებს ჰედურ ხელოვნების უძველეს ტრადიციულ საშუალებებს ცხოველებისა და ადამიანის გამოსახვისას, უფრო ტკბილად დაზგურ ნაწარმოებებში იგი ეძებს კომპოზიციური და ტექნიკური გადაწყვეტის ახალ საშუალებებს. ამასთან, ფართოდება, მრავალფეროვანი ხდება მისი ნამუშევრების თემატიკა.

მხატვრულ ჰედვას კობა გურულმა 1961 წლიდან მოჰკიდა ხელი. მან ისევე, როგორც ი. ორიაშვილმა, დაამთავრა თბილისის სახატვრო აკადემიის ჰინდაკების ფაკულტეტი (1956). მისი პირველი ნაწარმოებები შესრულებულია ფერცლოვან რკინაზე („ფიგურა“ და „მედვის მოტაცება“). „ფიგურა“ — ეს არის მკდომარე ქალის ფიგურა პროფილში. მარცხნივ, მისი დისკოს ფონზე პალმის შტოა — მშვიდობისა და სიციცხლის სიმბოლო. „მედვას მოტაცებაში“ ქალი ამხედრებულა ლეწენდარულ ცხოველზე. გადაწყვეტა დეკორატიულია.

ორი წლის მანძილზე (1961—62 წწ) გურული ქმნის მრავალ ნაწარმოებს: გულქანდებს, მედალიონებს, სამაჯურებს. ეს ნამუშევრები მიუხედავად დეკორატიული დანიშნულებისა, უმრავლეს შემთხვევაში სიუჟეტურია, ან წარმოადგენს ილუსტრაციებს ქართული კლასიკური ნაწარმოებებისათვის: „სიმღერა სიყვარულზე“ (თმების მალთა), ან გულქანი — „სურვილი“. მედალიონებში ჰარბობს ქალის თავის გამოსახულება და ამავე დროს საბნის ტიპი თითქმის ყოველთვის ერთი და იგივეა: ოვალური სახე, მოგრძო თხელი ცხვირი, ნუშისმაგვარი თვალები.

გურული ლითონის ყველთვის ორივე მხრიდან ამუშავებს. ძირითადი მოცულობები უკანა მხრიდან ამოკაყვს, შემდეგ კი ჰედვას ორივე მხრიდან. თმები ყოველთვის ლაკონურად არის გადაწყვეტილი. თავზე ხშირად არის გამოსახული ქართული ეროვნული თავსამკაული.

1961-62 წლების ნამუშევრების ძირითად თემას წარმოადგენს პორტრეტი. განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ „ქეთევანი“ და „ია“. რელიეფი დაბალია. მთლიან მასად არის მოცემული ქალიშვილის თმები. ყველაფერი ლაკონურია და ძირითად თემას არის დაქვემდებარებული: ქალიშვილი იის ყვავილს ჰკაყვ. მისი მაღალი, მოხდენილი, მოღერებული ყვლი ყვავილის ღეროს მოგვაგონებს.

დიდ პორტრეტულ გამოშახელობას აღწევს მხატვარი ნამუშევარში „ქეთევანი“. ქალიშვილი ღრმა ფიგურაში ჩადირული. მსხვილი ნაწნავი თხემთან მხრის ქვემოთ თავისუფლად ეშვება. რამდენიმე გამდგომარნილი კულული ეშვება ყელს. ყურს. გაოცებით და დაფიქრებით ზეაწეულია წარბები. ეს არის ნამდვილი ქართული სახე. ასევეა გადაწყვეტილი „ჰაბუკის თავი“. გარდა პორტრეტებისა, მხატვარს შესრულებული აქვს ცალკეული სცენები, ფიგურები.

მაღალ მხატვრულ დონეზეა გამოქველილი ქალის ორი ტორ-

კობა გურული

ქალი მანგიო



სი. ვიწრო წელი, განიერი თემოები, მკვირი მკერდი — ავლენენ
 ანდრი ხელოვნების გავლენას. მიუხედავად ამისა, მხატვარს
 ფიგურები თავისებურად აქვს გადაწყვეტილი, თემობთან კა-
 ბის ნაზი ნაკვეთით აცოცხლებს მათ. კიდევ უფრო მკვეთრად
 გამოყოფს ფორმას სხეულზე შემოსაღებული ხაფთა. ფონი
 გადაწყვეტილია სხვაგვარად, — მოკლე შტრიხები რამდენიმე
 რიგად გარს არტყია გამოსახულებას. ფურცლის ფორმა ერთ
 შემთხვევაში სწორკუთხიანია, მეორეში — ტრაპეციის მაგ-
 ვარი. საინტერესოა თანრული სცენები („მე და ჩემი ძალ-
 ლი“), რომელიც გადაწყვეტილია მსუბუქად, ფერწერულად.
 ასევე გროტესკულად არის ჩაფიქრებული „ნიღბები კულისებ-
 ში“. სიუჟეტი ასეთია: მსახიობები ნიღბში ემზადებიან სცე-
 ნაზე გასასვლელად. ფიგურები გამოსახულია პირობითად,
 ნიღბის შილოდ ჭირილები აქვს თვალებისათვის და გალი-
 მებული პირი. ფონზე გამოსახულია სვეტები, ალბათ მაცურე-
 ბელთა დარბაზისა. მათ შორის სივრცე ამოვსებულია რომბე-
 ბით.

1962-63 წლებში მხატვარი ქმნის რამდენიმე ნაწარმოებს
 ისტორიულ თემებზე: „თამარ მეფე“, „გმირთა სამარესთან“,
 „შოთა რუსთაველი იერუსალიმში“ და სხვ... უკანასკნელში,
 ფრესკების გამოყენებით მხატვარი შემდგენილად წყვეტს
 თემა: მგოსანი თითქოს ლოცულობს თამარის ხატებზე. სა-
 ინტერესოა წარწერა ქართულ ენაზე, რომელიც შესანიშნავად
 თავსდება კომპოზიციისაში. დეკორატიული ქართული ასოები
 ქმნიან თავისებურ ორნამენტს. ზემოთ მიწერილია: ვეფხის-
 ტყისანი. ქვემოთ — შოთა რუსთაველი და იქვე პატარა სიმ-
 ბოლო კუთხეში — ვეფხვი. ეს ნამუშევარი წიგნის ყდას წარ-
 მოადგენს.

„გმირთა სამარესთან“. მოსახვევში გახვეული ქალი დას-
 ცქერის საფლავს, რომელზეც გამოსახულია განსვენებული
 გმირის ემბლემა — ფარ-ხმალი. ფონი წარმოადგენს ძველ-

გურამ გაბაშვილი

ფილა



კომა გურული
 შოთა რუსთაველი



ბურ ქართულ კედლის წყობას. პლასტიკა ძალზე ჩაშავებუ-
 ლია, თითბრის მბრწყინავი წერტილებით სახეიმო განწყო-
 ბილება იქმნება.

აღსანიშნავია, რომ გურული განწყობილებებს ოსტატია.
 იგი კარგად გადმოსცემს ნიუანსებს, მსუბუქ, ლირიკულ და
 სახეიმო, ამაღლებულ განწყობილებებს („დედა და შილი“).
 ბევრი ნამუშევარი ეძღვნება შრომას. მათ შორის აღსანიშ-
 ნავია „მოსაულის ალება“, „პურის შკა“, „ქალი სართავთან“.
 ამ უკანასკნელზე გამოსახულია ფიგურა დამახასიათებელი
 მოძრაობით, მარცხენა ხელი ზევით სწევს თითისტარს, მარ-
 ჯვენა ატრიალებს. თავზე ეროვნული თავსამაკული აქვს. ფი-
 გურა კომპოზიციურად კარგად თავსდება სწორკუთხედში.
 ფონი ხალიჩას წააგავს. აქა-იქ მოჩანს ორნამენტები.

თემა „პური“ ხშირად გვხვდება მხატვრის შემოქმედებაში.
 აი, ერთ-ერთი მათგანი: წინა პლანზე ქალს სივრცულთ ჩა-
 უბღუჯავს პურის ძნა, მეორე ქალიშვილსაც ძნა უჭირავს და
 თავი მარცხნივ მდგარი ფიგურისკენ აქვს მიბრუნებული. სა-
 ხეები წინიდან არის ნაჩვენები. მეორეზე გამოსახულია ქალი-
 შვილი ძნებით.

„ქალიშვილი ყურძნის მტვენით“. აქ თავისებური ტექნი-
 კით არის შესრულებული თვალები — ორი ხაზით. ზომიერად
 არის გამოყენებული სვედა, რომელიც ხაზს უსვამს ფორ-
 მას.

ზოგიერთი ნამუშევარი ლვევებისა და ხალხური ეპოსის
 „აბესალომ და ეთერის“ სიუჟეტებზეა. რელიეფი მაღალია.



რეალისტურად, დეტალურად არის დამუშავებული სახეები, თმის კულულები გადაწყვეტილია ორ-ორი პარალელური შტრიხით. აბესალომის სამოსი მორთულია ზოლებით და მოჭედულია წერტილებით, რომლებიც ბრწყინავს და თითქოს ოქროს ქსოვილს ემსგავსება. აბესალომისგან განსხვავებით ეთერის აცვია უბრალო კაბა მსუბუქი გლესური ნაქარგით. ქალს აქვს მეტყველი, ნუშისმაგვარი თვალები. მეფე ნაზად ეყრდნობა ნიკაპით მის მკერდზე მინდობილი ეთერის თავს.

ტრადიციულია შესრულების ტექნიკა მხატვრის კომპოზიციის: „კოსმოსი, ანუ ჩემი საუკუნე“. ქალის მიშველი ფიგურა მიფრინავს, მარცხენა ხელი წინ არის გაწვდილი, მარჯვენა — თავს უკან გადაწვეული. ფონზე ტრადიციული წერტილებით გამოსახულია სამყარო. მარცხენა კუთხეში სატურნი მონანს, მარჯვნივ — ვარსკვლავები. ექსპრესიისათვის მხატვარს

ვარსკვლავები გამოხატული აქვს სრბოლის მომენტში, მოძრაობაში, დაგრძელებულნი.

კ. გურულის ნამუშევრები მრავალ გამოფენაზე იყო ექსპონირებული საბჭოთა კავშირში. ერთ-ერთი ჭედური ნაწარმოები „უხვი შემოდგომა“ შეიძინა მოსკოვის სახვითი ხელოვნების მუზეუმმა.

ჭედურობის პირველ ოსტატთა მრავალი ნაწარმოები სსრკ სამხატვრო ფონდთან არსებული სალონის საშუალებით ვრცელდება და დიდი პოპულარობით სარგებლობს ხალხში.

ამჟამად საქართველოში წამოიზარდა ჭედური ხელოვნების ასალგაზრდა ოსტატთა მთელი პლეადა, რომელთა ნაწარმოებებს წარმატება აქვს საქართველოს მხატვართა კავშირის მიერ მოწყობილ გამოფენებზე.

პეტრე ოცხელი უკრაინაში

ლილი ლომთათიძე

პეტრე ოცხელის მოღვაწეობა, რომელმაც წარუშლელი კვალი დატოვა დეკორატიული ხელოვნების ისტორიაში, მართლ ქართულ თეატრში მუშაობით არ განსაზღვრება. მას ეკუთვნის ისეთი დადგმები, როგორცაა „მწვანელი სოლნისი“ — მოსკოვის კორნის თეატრში, „ვერაგობა და სიყვარული“ — მცირე თეატრში. „რიგოლეტო — სტანისლავსკის საოპერო სტუდიაში და სხვ. მისი შემოქმედების ფართო დიაპაზონმა განაპირობა ის აზრი, რომ პეტრე ოცხელის ნამუშევართა გამოყენა საინტერესო და სასარგებლო იქნებოდა არა მარტო ქართველი საზოგადოებრიობისათვის,



არამედ იმათთვისაც, ვინც დაინტერესებულია საბჭოთა დეკორატიული ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარების გზების ღრმად გაცნობით, ამიტომ საქართველოსა და უკრაინის თეატრალური საზოგადოებების ერთობლივი ინიციატივით კიევში, უკრაინის მხატვართა კავშირის საგამოფენო დარბაზში საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა პეტრე ოცხელის ნამუშევართა გამოფენა.

გამოფენაზე თავი მოიყარეს უკრაინის თეატრალური საზოგადოებრიობის წარმომადგენლებმა, მხატვრებმა, აქტიორებმა, რეჟისორებმა, პრესის, რადიოსა და ტელევიზიის მუშაკებმა.

გამოფენის გახსნა უკრაინულ და ქართველ ხალხთა მრავალწლიანი ტრადიციული მეგობრობის ზეიმად იქცა. მსახველთა რაოდენობა დღითიდღე მატულობდა. უამრავი ხალხი დაესწრო პეტრე ოცხელის ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოსაც, რომელიც გახსნა უკრაინის მხატვართა კავშირის თეატრისა და კინოს სექციის თავმჯდომარემ ანატოლი პონომარენკომ. პრეზიდენტი მასპინძელთა შორის იყვნენ საქართველოს თეატრალური საზოგადოების წარმომადგენლებიც: პეტრე ოცხელის და, დამსახურებული პედაგოგი ნინო ოცხელი, ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარი მხატვარი, ხელოვნების



სიტყვას ამბობს ა. პონომარენკო

დამახინჯებული მოღვაწე კარლო კუკულაძე. საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდენტიმ წვერი ნინო ვვან-გირაძე, ხელოვნების დამახინჯებული მოღვაწე თეატრალური მოხსენება პეტრე ოცხელის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე გააკეთა თეატრმცოდნე ნინო შვანგირაძემ.

პეტრე ოცხელის ნამუშევართა გამოფენის ფართო მიმოხილვით გამოვიდა ცნობილი უკრაინელი მწერალი და მხატვარი ლეონიდ ვოლინსკი, რომელსაც ქართველი საზოგადოებრიობა კარგად იცნობს წერილით „კაკასისი ფერები“. „პეტრე ოცხელის ნამუშევართა გამოფენის გახსნის ერთ-ერთი დამსწერი მხატვარი მომიხსლოვდა და გულნატკენმა მიიხრა: მე აქ მოვიდი, რომ თვითონ ოცხელს შევხვედროდი, რომელიც 30-იანი წლების დასაწყისში გავიცანი. არ ვიცოდი, რომ ის დაიღუპა. მე ვუბახუსე: მიუხედავად ამ სამწუხარო ფაქტისა, თქვენ მას მაინც შეხვდით — ასე დიდი ხნით თავისი გამოსვლა ლ. ვოლინსკიმ და განაგრძო: მე ვფიქრობ, ნამდვილი ხელოვანი არ კვდება, იგი განაგრძობს სიცოცხლეს თავის შემოქმედებით. დღეს ჩვენ შეხვდით ასეთ დიდ მხატვარს, ნამდვილ ხელოვანს, ცოცხალს. ასეთი შემოქმედებითი შეხვედრებისას ყველაზე დიდ საფასურს წარმოადგენს მხატვრის ის საკუთარი ხელწერა, ის ინდივიდუალობა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს შევიცნო იგი იმ ხელმოწერის გარეშე, რომელიც ჩვეულებრივ დგას ხოლმე ყოველ ნაწარმოებზე, ისევე, როგორც ჩვენ ვიცნობთ სტრეკოვნიკით ამა თუ იმ პოეტს, ამა თუ იმ პროზაიკოსს, ისევე როგორც იშვიათი ხმით ვცნობთ შალაპინს.

ყველა ნაწარმოები, რომლებიც აქ არის გამოფენილი, აღბეჭდილია განუმეორებელი და ინდივიდუალური ხელწერით. უნდა ითქვას, რომ თეატრის მხატვრისათვის განსაკუთრებ-

ბით ძნელია შეინარჩუნოს ინდივიდუალური ხელწერა შემოქმედებაში. როგორც ეს შეინარჩუნა პეტრე ოცხელმა.

თეატრალური მხატვარი თავისი ბუნებით, მოწოდებით და მიზნით წარმოვიდგება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ინტერპრეტატორად, ე. ი. პლასტიკის ენით დრამატურული იდეის გამოხატვლად სპექტაკლში. ამასთან სწორედ მხატვრის ძალა, რომელიც გადმოსცემს მეტისმეტად ღრმად და ფაქიზად დრამატურის აზრსა და მისწრაფებებს, ამავე დროს მთლიანად არ უნდა შეერწყას მას და დარჩეს დამოუკიდებელი. ეს კი ძალიან მაღლა სწევს მხატვრის ხარისხს, განსაკუთრებით თეატრალურისას. მეორე მხრივ მეტისმეტად მნიშვნელოვანია ის თვისება მხატვრისა, როდესაც სხვადასხვა ეპოქის დრამატურული ნაწარმოებების ბრწყინვალე გადაწყვეტის დროს იგრძნობს ღრმად ეროვნულ ქართველ მხატვრად.

მე, რომელიც დიდი ხანი არ არის რაც საქართველოში გახლდით, განსაკუთრებით კარგად ვგრძნობ, კარგად ვხედავ პეტრე ოცხელის ნამუშევრებში იმ ინდივიდუალურ ხაზებს, რომელიც მეტისმეტად დამახასიათებელია ქართული ხელოვნებისათვის, ქართული ფერწერისა და გრაფიკისათვის.

ჩემის აზრით, შეიძლება მე ვცდებოდე, ქართული ხელოვნების ყველა სახეში, ფერწერაშიც კი, პოეტური ხაზი სჭარბობს. მე პირადად ამას ქართული ხალხის თავისებურებით ვხსნი, მათი პლასტიკით, მათი პოეზიით, მათი გრაციით. ეს განსაკუთრებული პოეტური რიტმიკა ქართული ხელოვნებისა სწამს პეტრე ოცხელის ნამუშევრებში, რომელიც ვხედავთ ნათესავ კავშირს ველიამეილისა და სხვა ქართველი მხატვრების ადრინდელ ნამუშევრებთან. განსაკუთრებით სწამს მისი ნათესავური კავშირი ქართულ ფრესკასთან, რომელიც მონუმენტალიზმითა და პოეტური, მოხდენილი ხაზებით ხასიათდება. მე ვხედავ კავშირს, რომელიც თითქოსდა შეუმჩნეველია, ისეთ ეროვნულ სიამაყესთან, როგორც არის ნიკო ფიროსმანიშვილი. ერთი შეხედვით, პეტრე ოცხელის დახვეწილ, ელემენტურ და ნაწილობრივ ფაფიანი გრაფიკაში, მის მრავალფეროვან ნამუშევრებში თითქოსდა სულ არ არის მსგავსება ფიროსმანიშვილთან. სინამდვილეში კი არის, რაც მდგომარეობს შვიდ ფერის მსუყე გამოყენებაში, რომელიც ასე დამახასიათებელია

მხატვრები ა. ბაბოიანიძე და ა. შიროკოვი





პეტრე ოცხელის ნაწარმოებთა გამოფენის გახსნა კვეთი. სიტყვას ამბობს ვ. ხარტიყო. პრეზიდენტის მაგიდასთან მარჯვნიდან პირველი — პეტრე ოცხელის და ნინო ოცხელი.

ქართული ხელოვნებისათვის და რასაც აქვს თავისი საფუძველი. შემთხვევითი არ არის, რომ ასე ვიდრის შავი ფერი, ფერისმანიშვილთან, ასევე შემთხვევითი არ არის მისი ფერა იტყვითანაც.

მე უკვე გამოთქვი ჩემი აზრი ამ საკითხზე. იგი შეიძლება სდამოკიდებული იქნა. მე კი მგონია, რომ ასე მსუყედ გამოყენებული შავი ფერი ხალხურია, ეროვნული. იგი მოდის ქართული ეროვნული ტანსაცმელიდან, აგრეთვე იქიდანაც, რომ მატერებს შეუძლიათ ეს შავი გაანათონ პატარა მკვეთრი შტრიხით და იგი სულ სხვაგვარად აღედგება. საერთოდ მატერებს ძალიან გვეშინია შავი ფერის ხმარებისა. ვთვლით, რომ შავი ფერი მეტისმეტად სვედის ფერად. ფერისმანიშვილი და ოცხელი კი გვიმტკიცებენ, რომ ჩვენ ვცდებით. და ისინი ამაში მართლები არიან.

საქართველოს თეატრალურ მხატვრებს დასაბამიდან შეეძლო თავიანთი სერიოზული, განსაკუთრებული წვლილი საბჭოთა თეატრალური დეკორატიული ხელოვნების საგანძურში. დაწყებული შერვაშიძიდან, რომელიც მუშაობდა ისეთ ბრწყინვალე თეატრალურ მხატვრებთან ერთად, როგორებიც იყვნენ: გოლოვინი, კუსტოდინი, დობუტინსკი და სხვა, დამთავრებული ამ ამაღლებულად, უდროოდ წასული მხატვრით.

პეტრე ოცხელის ნამუშევრები ხასიათდება გარკვეული, უკვე მოწიფებული შეხედულებებით, რომელიც საერთოდ დამახასიათებელია თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნებისათვის. ისინი არამელოდრამატიკულად გრაფიკულია თავისი ნახატი და სუბტილური გააღწევით.

პეტრე ოცხელი თეატრალურ გაფორმებას უყურებდა არა როგორც სცენის მორთვას, არამედ მასში მსახიობისათვის სამოქმედო პოსტამენტს, პედესტალს ხედვად. რაც გრუნავით ის დაარქვით, ოცხელი თავის ხერხებში მეტისმეტად თავგანჯიბებულია, გამომსახველ საშუალებებში ძუნწი, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, საოცარ შედეგებს აღწევს.

ყოველივე ეს ამტკიცებს, რომ თეატრის მხატვარი ბიუსას

ლიტერატურულ-ილუსტრატორად კი არ უნდა უდგებოდეს, არამედ დრამატურგის იდეას პლასტიკის საშუალებებით გამოხატავდეს.

მე მინდა მოვიყვანო რამდენიმე სტრიქონი, სადაც კარგად ჩანს თეატრალური რეალიზმის არსი. ეს მსჯელობა ეხება ვალენტინის დადგმას მენენგიემის თეატრში.

„დადგმა განხორციელებულია ბასარდის მიერ. სცენაზე ზაფხულია. ხეები, ნამდვილი ხავსი, ციცინათელები, ფოთლები... თეატრის სურვილი ილუზიების საშუალებით მყურებელს დაივიწყოს, რომ იგი თეატრში არის, ეს ყველაზე უსუსუ-

საგამოფენო დარბაზში, ნამუშევართა განხილვაზე





რი პრეტენზია, რომელიც კი არსებობს. რაც უფრო სადა სა-
შუალებებს მიმართავს თეატრი, რაც უფრო მეტად ლაკონურ
ხერხებს გამოიყენებს, მით უფრო მეტ მხატვრულ ზეგავლენას
მიახლოებს მაყურებელზე“.

ეს სტრატეგიები დაწერილია თომას მანის მიერ 1908 წელს
და თითქმის რომელიც გუშინ დაიწერა. აქ დასმულია თეატრის
ის საკითხები, რომელიც დღესაც არ არის გადაწყვეტილი,
კვლავ მიმდინარეობს ბრძოლა ორ შეხედულებას შორის თე-
ატრზე... ერთი მხრივ ილუსტრირ თეატრზე, ხოლო მეორეს
მხრივ რეალისტურ, რეალურ თეატრზე.

თუ თვალს გადავავლებთ წარსულს, შეიძლება მოვიგონოთ,
რომ რისხარდ ვაგნერი, თეატრის ერთ-ერთი უდიდესი რეჟორ-
მატორი, ამბობდა: მომავალში სცენაზე მაყურებელი გამოშასხ-
ველი ფორმების მაგიერ იხილავს შინაარსობლივ მინიმუ-
მებს. ეს შეტყობილება არსებითად არსწორი წინასწარმეტყვე-
ლებაა, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმით, რომ იგი ასე
დიდი ხნის წინ ითქვა.

თეატრის თეორეტიკოსების აზრით, თეატრი ლაკონიზმით
უნდა აღწევდეს ნამდვილ, იდეალურ ილუსიას.

ამის შესახებ ვლადიმერ იმიტომ, რომ პეტრე ოცხელის
ნამუშევრები სრულიად გარკვეულად დგანან რეალისტური
თეატრის, ნამდვილი თეატრის სადარჯაოზე. ეს მისი ნამუშე-
ვართა დამახასიათებელი ნიშანია, და შემთხვევითი არ არის,
რომ ოცხელი შეამჩნია ისეთიად დიდმა რეჟისორმა, როგორც
იყო კოტე მარჯანიშვილი. სრულიად გასაკვირაა, რომ მარჯანი-
შვილის არ შეეძლო არ შეემჩნია პეტრე ოცხელის ნიჭიერება.
გასაკვირა ისიც, რომ ვინც საბჭოთა თეატრის გარიერაზე კი-
ევში სპექტაკლი „ცხვირის წყარო“ დადგა, დაინახა პეტრე ოც-
ხელის ტალანტიც.

ისინი სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები იყვნენ,
მაგრამ ერთი შემოქმედებითი თვალთახედვისა თეატრალურ
ხელოვნებაზე.

მინდა ერთხელ კიდევ ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ პეტრე
ოცხელის შემოქმედება, გუთუნის არა მხოლოდ ისტორიას,
დღევანდელ დღეს, არამედ ჩვენს მომავალსაც. ეს იმიტომ, რომ
პეტრე ოცხელის ხელოვნება ნამდვილი ხელოვნებაა, რომელიც
მარადეამს იცოცხლებს; იმიტომ, რომ პეტრე ოცხელის ხელოვ-
ნებაში დასმულია ისეთი საკითხები, რომელიც ყოველთვის
ააღელვებს თეატრალური ხელოვნების მკვლევარს“.

მღელვარე სიტყვით გამოვიდა უკრაინის თეატრალური
საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილე, უკრაინის სახალხო
არტისტი ვასილ ხარჩენკო: „კრან ხელოვანი, რომელთა შე-
მოქმედება მეტეორივით გაიკრთობს ხოლმე. დიდხანს არ ანა-
თებს, მაგრამ სამარადისოდ რჩება მესხიერებაში, როგორც
კულტურის ისტორიის განძი“.

პეტრე ოცხელის შემოქმედება გვაკონებს სწორედ ასეთ
ჩინარდებს, მოკაფი მეტეორს, რომელიც ჩაქრა და ამავე
დროს სამუდამოდ დარჩა ხალხთა მესხიერებაში. შეიძლება
იცხოვრო დიდხანს, მაგრამ ვერ დასტოვო დიდი კვალი ხე-
ლოვნებაში, მაგრამ შეიძლება მხოლოდ 9 წელი იღვწოდეს,
როგორც პეტრე ოცხელი, და სამუდამოდ დაიმკვიდრო ადგილი
თეატრალური კულტურის საგანძურში.

მე ვფიქრობ, გამოფენა რომელსაც ჩვენ გავყვებით, მხო-

ლოდ პეტრე ოცხელის ხსოვნის ნიშანი რუდიკალურ მხატვ-
რეზი ურთიერთ მეგობრობისა და სიმბათიების ნიშანი, პეტრე
ოცხელის ნამუშევრების ეს სერია ბევრს ასწავლის თანამედ-
როვე მხატვრებს, განსაკუთრებით კი ჩვენს ნიჭიერ ახალგაზ-
რდობას. მისი შესანიშნავი ნაწარმოებებიდან ახალგაზრდა
მხატვრები იღრმობენ, რომ იგი მხოლოდ ისტორიას არ ეკუთ-
ვნის, მისი ხელოვნება მომავლისაკენ იყურება და სრულიად
თანავერადია თანამედროვეობასთან.

დიდი მადლობა საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებას,
რომელმაც ასე ახლოს გავყვინო ნიჭიერი მხატვრის შემოქმე-
დება. ეს ხელს უწყობს ჩვენი ხალხების კულტურის განვითა-
რებას და წინსვლას.

სალამოზე სიტყვით გამოვიდა მხატვარი, ფერმწერი არმენ
აკაიანი, რომელიც უკვე ათი წელია მოღვაწეობს უკრაინაში.

„უკურბე პეტრე ოცხელის, ამ თავისებური და ნიჭიერი
მხატვრის ნაწარმოებებს და განიცდი. ხედავ ნამდვილ შემოქ-
მედს, რომელიც ვველადურს აღტყვამს ძალზე მძაფრად და
გადმოსცემს მხოლოდ თავისი შინაგანი სამყაროს წყალობით.
თავისი გრძობითობი.“

აქ სწორად ითქვა ქართველი ხალხისათვის დამახასიათე-
ბელ განსაკუთრებულ პლასტიკაზე, რომელმაც საგნოდ დიდი
როლი ითამაშა პეტრე ოცხელის შემოქმედებაში. მაგრამ უნდა
გქონდეს დიდი ტალანტი, რომ ერთნაირად მაღალ დონეზე
გააკონოს როგორც ტრადიციად, ისე კომედიად. ეს იწვიათი გა-
მონაკლისად და ყველასათვის არ არის ადვილად მისაღწევია.

როდესაც ვთავაზობრებდი ამ ნამუშევრებს, დასაწყისში იგი
ჩემში აღფრთოვანებას იწვევდა, მაგრამ თანდათანობით აღფრ-
თოვანებასთან ერთად მატულობდა გაკვირვებაც. რა დიდი ნი-
ჭითა და ტალანტით ყოფილა დაჯილდოებული ეს პირიყ-
ნება!

საინტერესო იყო ხელოვნებათმცოდნე არკადი დრკაის გა-
მოსვლა. მან სთქვა: „უკრაინის საზოგადოებრიობას განსაკუთ-
რებით გვახარებს, რომ შესანიშნავი ქართველი თეატრალური
მხატვრის პეტრე ოცხელის შემოქმედება, ასე უდროოდ შეწყვე-
ტილი ნამდვილი შემოქმედებითი სიმწიფის, აღმავლობის
დროს, მხოლოდ ისტორიას არ ეკუთვნის. პეტრე ოცხელის შე-
მოქმედება გუთუნის დღევანდელ დღეს, გუთუნის ჩვენი საბ-
ჭოთა თეატრალური კულტურის მომავალს“.

მხატვარი ანტონ შირაკოვი ამბობს:

„მთელი უკრაინის მხატვრების სახელით მინდა მადლობა
გადავხადო ქართველ მეგობრებს, რომლებმაც ასე ფაქიზად
შეინახეს და შეინარჩუნეს პეტრე ოცხელის შემოქმედება.“

პეტრე ოცხელის რეალისტური ხელოვნება სამუდამოდ დარ-
ჩება ახალგაზრდა. იგი განსაკუთრებით ძვირფასია დღეს,
როცა გამწვავებული ბრძოლა მიმდინარეობს რეალიზმის და-
საცავად ფერწერაში, გრაფიკაში, თეატრალურ ხელოვნებაში.
როდესაც ანგარიშს ჩავაბარებთ, თუ როგორ ვიდგეთ ხელოვ-
ნებაში რეალიზმის სადაზაროზე, ვფიქრობ ჩვენს არქივში შევა
რეალისტი მხატვრის, პეტრე ოცხელის დღევანდელი გამო-
ფენაც, რომელიც დრმად შეიგრძნობდა ყოველთა იმის, რასაც
აკეთებდა და ჩვენთან დარჩა, როგორც დღევანდელი დღის
შემოქმედი.

მე დიდი ხანი არ არის, რაც ვიყავი საქართველოში, სა-



ღაც ერთხელ კიდევ ვიგრძენი თბილი და მეგობრული დამოკიდებულება. დაე, ეს გამოფენა უკრაინულ და ქართულ ხალხთა შემდგომი შემოქმედებითი მეგობრობის მყარ საყრდენად იქცეს“.

პ. ოცხელის ნამუშევართა გამოფენის განხილვაში მონაწილეობა მიიღო მხატვარმა კარლო კუკულაძემ და საქართველოს მხატვართა კავშირის ხელფუნქციონირებისა და კრიტიკის სექციის თავმჯდომარემ ოთარ გვაჩემ. საღამოს დასასრულს

უკრაინის საზოგადოებას მადლობა გადაუხადა მხატვრის დამინიშ ოცხელმა.

პეტრე ოცხელის ნამუშევართა გამოფენა კიევში უკრაინულ და ქართულ ხალხთა შემოქმედებითი მეგობრობის ზეიშად იქცა. ამან ბუნებრივად წარმოშვა საერთო სურვილი — ახლო მომავალში მოეწყოს ორი გამოფენა: უკრაინის თეატრალურ მხატვართა გამოფენა თბილისში და ქართულ თეატრალურ მხატვართა საუფეთესო ნამუშევრების გესპოზიცია კიევში.

ი ყ მ დ ა დ ა რ ჩ ა

არიან ადამიანები, რომლებიც იღუპებიან, მაგრამ არა კვდებიან. ასეთია პეტრე ოცხელიც, ვინც სიჭაბუკეში დალია სული, მაგრამ მოხუცებულობაშიც სუნთქავს. 29 წლის გარდაიცვალა, მაგრამ სამოციანც ცოცხლობს.

პეტრე ოცხელი ბედნიერია იმით, რომ ცხოვრებიდან ადრე წასული ხელოვნებაში სამუდამოდ დამკვიდრდა. იგი წარსულმა შობა, მაგრამ აწმყო ზრდის, ამის თავდებია ჩვენი თავშეყრა კიევშიც, — სანახევროდ სამკლოვიარო, სანახევროდ სახეიშო. ამის დასტურია დადუმებული მხატვრის შეტყვევლი ტილოები.

იქნებ ზოგმა თქვას — პეტრემ, როგორც მხატვარმა, ცხოვრების დასაწყისშივე აიცილა მძიმე სავალი გზა. შესაძლოა მას არ დასჭირებია შემოქმედების აღმართის ავლა, რადგან უმალ მოექცა მწვერვალს, მაგრამ ამით უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა მის წინ დაშვებული საშიში დაღმართი. მან იმ სანეტარო მწვერვალზე იკვამა შემოქმედებითი ბედნიერების მაცდუნებლობა და სწორედ ამანვე მიაახლოვა იგი უფსკრულის პირს.

ეს ცდუნება იმაშიც იყო, რომ პეტრე ოცხელი კოტე მარჯანიშვილის უახლოეს მოწაფედ იზრდებოდა, სანდრო ახმეტელის საშეგირდოდაც ემზადებოდა. ორი დიდი ოსტატის მოწაფე თვით იყო უსტა, მაგრამ ქართული თეატრის სიბრძნის მიჯნასთან ჯილად მომდგარმა მსოფლიო თეატრის დიდების კარწინ უნებურად ჩაიხოქა.

პეტრე დავკარკეთ მაშინ, როცა ერთნიარად სკეროდა კოტე და სანდროს. იყო დრო, ამ ორი დიდი რესისორის შეერთება ხელს არ აძლევდა ქართული თეატრის ზოგიერთ ხიზანს. მაგრამ მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემოქმედებითი დაძმობილება ბევრმა იმდროინდელმა და ამდროინდელმა მოღვაწემ საქმით სცადა, და მათ შორის პეტრეც იყო, მან თავისი შეტყვევლი ფუნჯი სანდროსაც მიაწოდა და არც კოტეს მოაცილა. კიევში მოწყობილი გამოფენა ამაზეც შეტყვევლებს.

პეტრე ოცხელი კოტე მარჯანიშვილის მარჯვენა ხელი იყო, მაგრამ რომ დასკლოდა სანდრო ახმეტელის მარჯვენადაც იქცეოდა. ოცხელი ისეთი შემოქმედებითი სიმაღლეა, საიდანაც ხელისგულივით მოჩანს ქართული თეატრის დიდებული წარსული და აწმყო — მომავალი, მოსჩანს ყოველი მხრიდან — საქართველოდან გუცქერთ თუ უკრაინიდან, მთაწმინდიდან თუ კიევ-პეტროის ლავრიდან გავცქერთ.



ს ე ლ ო ვ ა ნ ი

რ ა

მ ო ქ ა ლ ა ქ ი

ბ

იორგი ტერძთავის სახელობის გორის სახელმწიფო თეატრში იმ დღეს ნამდვილი ზეიმი იყო. თეატრის დარბაზი საქართველოს უველა კუბიდან მოსულეებს ავენოთ, ავენოთ ისე, როგორც ამ სურათებზეა აღბეჭდილი; არც ერთი თავისუფალი ადგილი, არც ერთი თავისუფალი გასაკვლელი. ხალხი კიბეებზე იჯდა, გაუჩრებული უსმენდა, გაღიმებული უმწერდა და დაწულმოსილი თანამოქალაქის, კეთილი მეგობრის, საყვარელი მსახიობის და ნიჭიერი რეჟისორის გიორგი აბრამაშვილის

ბ. ტერძთავის სახელობის გორის სახელმწიფო თეატრის შთავარი რეჟისორი გიორგი აბრამაშვილი

ბ. აბრამაშვილის სასცენო მოღვაწეობის 25 წლისთავისადმი მიძღვნილ საზეიმო საღამოზე





ფლოტები შ. ბაბოვისა

თურღი, კუთათური თუ თელაველი, იმერელი თუ ამერელი.
 — ჩვენ ვიცნობთ გიორგი აბრამაშვილის შემოქმედებას, მოგვწონს იგი, გვგვრია შიში და კმაყოფილებით ვუყვართ მისი სცენური მოღვაწეობის იმ მონაკვეთს, რომელიც მისი კიდევ უფრო მეტი გაქანებით გაგრძელდება ამ დღესასწაულზე. აბრამაშვილის, ახალგაზრდა, შავრამ უკვე საქართველოში დასრულებული მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედება — სოქვა საწიმიო სადამის განხილვის საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავჯგოფმარტმ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა დღელი ანთაქმ.
 ჯაქმოსილო შემოქმედისა და კარგი მოქალაქის დაფასებულ გარჯაჯე ილაბარაკა უველამ: მომხსენებელმა — ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ოთარ ევაქმ, მიმსალმებულმა, — საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილემ გაიოზ იაკაშვილმა, საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა სახლის დირექტორმა ნოდარ კანდელაკმა, მწერალთა კავშირის წარმომადგენელმა გივი

ხელოვანი და მადლიერი მაყურებლები



აბრამაშვილი — «ტყევის მისწავლებელში»

მაშვილის სასცენო მოღვაწეობის 25 წლისთავს აღნიშნავდა.
 შემოქმედებითი სადამო, რომლის მოთავენი იყვნენ საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა სახლი და გ. ერისთავის სახელობის გორის თეატრი, გიორგი აბრამაშვილის წაყოფიერი მოღვაწეობის ერთობლივ აღიარებას წარმოადგენდა, რომელსაც იზიარებდა დარბაზში მყოფი ყოველი ადამიანი, მასპინძელი თუ სტუმარი, გორელი თუ თბილისელი, ბორჯომელი თუ ქია-

სენა სპეტაკიდან «უცნობი მებობარი»





სცენა სპეტაკლიდან
„ემილია ვალერი“

აბრამაშვილი, აღინაშნა მისი ხანტერესო შემოქმედებით ბიოგრაფია, მისი მწადუროცა — უკეთესობის მიქროსკოპული ხელოვნების წინა რიგებში, საზოგადოებრივი მოქმედებების კვლევით და, აუდიტორიის მგზობრად, — საკუთარი ოჯახის მდინეების გამოკვლავად. დარბაზი ისეთი ნებით იხსენებდა იმ დღეს, როცა ბიოგრაფიის დასასვენებლად ჩასულა უნაგა ჩემოქმედების და მღვანელობის მხარეზე მისი ვიზიტის დასასვენებლად. სულა, და მანკაშვილის თეატრის მისი ურთიკის, შერე პირველი რეჟისორული ნაბიჯებით, თეატრული ინტერტუბო, მანკაშვილი, ფოთში, რევიზიონის ბიოგრაფიაში, თელავში, და ბოლო წლების მანკაშვილი გარის სახელმწიფო თეატრის მთავარი რეჟისორია, როცა მკაფიოდ გაიშალა მისი ნიჭი და უნარი, შეეცარა მკაფიოდ დაეხმოს, დაეხმოს საზოგადოებას და აბრამაშვილი მხოლოდ 25 წელიწადის მოღვაწეობის შემოღობურ სცენაზე და ამ დროის მანკაშვილი უკვე მისწრაფი ასამდე არლის შესრულება, 120 პიესის დადება. იგი ერთნაირი ხალისით და ენოწუწუწით თამაშობდა და დამკვიდრებულს კარხნებისა და სახელმწიფო თეატრის სცენაზე, ურთობისა და მკაფიობის მკაფიობის პირობებში. იგი დიდხანს იყო სამამულო ომის მებრძოლი ნაწილის მისამართული თეატრის ხელმძღვანელი, მესხეთის სახალხო თეატრის დირექტორი და მთავარი რეჟისორი. ეს იყო მისი დიდი მისია. ენას თეატრი ინახავს, მესხეთში კი ქართული ენას ენაზე ეპარებოდა. და აბრამაშვილი მხოლოდ მონდობებით იღვწოდა, რომ მშობლიური ენა კვლავ ოპაინად აღდგებულყო საზღვარს გაუღებულ ქართულ მიწაზეც.

ბევრი კარგი რამ გაუკეთა მშობლიური თეატრის და აბრამაშვილმა, მრავალ ახალგაზრდა დარბაზურებს გაუწიეს ეს თეატრის სცენისკან. და აბრამაშვილის თაოსნობით აიღვეს ფეხი ახლები დარბაზურებმა, მათ შორის გიორგი — შალვა ამილახვარმა, სივანთაძემ, მამულაშვილმა, შოთა მახარაბიძემ, შალვა კულუხიძემ. გიორგი აბრამაშვილის მხარედაცერთ დიდივე გარის თეატრში ითარ ჩემების პიესა.

ოცნაშვილი წოდდა ორმამბე წელი მარტო გარის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე გატარა და მკაფიობით მკაფიობით იხსენიებს მის წინა რეჟისორულ მკაფიობით სახელმწიფო თეატრის სცენაზე — ქ. ჯავახიშვილისა და მკაფიობით მისი „არხანა მარახილის“ ავანტიურისა — შალვა დარბაზურის „რუსთაველი“, მანკაშვილი — ოთხი ვაჟების „გიორგი საკაძე“, ტრეფილტოვს — გულბაჩის „ორი ბატონის მახარება“, დავუწყარია მის მიერ შემქმნილი რელიეფის მანკაშვილი. გიორგი აბრამაშვილი დამკვიდრებულს სცენურ მკაფიობით სახელმწიფო თეატრის სცენაზე მკაფიობით სულად და ურთიერ კონტრასტში მარტო, სიტყვის და ქალბატონის მანკაშვილი შერწყმას აღწევს, პირობისყოფით თვითონ წინა სკაფორა აქტიორულ შესრულებას, მონიშნენ მკაფიობის მხინთი უნაგა საკუთარ თქმას, სცენიდან წარმოქმულ სიტყვას, ურთიხილდება და იცავს მხოლოდ ერთის სიწინადეს, მის მსიკალობასა და ელტრობას, ვეცაყური ანაღებულობითა და ცხოვრებისყოფი დამკვიდრებლობით ამტყველებულ თეატრულ ენას, სწორედ იმას, რომლის მინდობითაც შეიძლება მღვანეტი, ემოციური და ურთიერული სპეტაკლის შექმნა.

ასეთი სპეტაკლები კი ცოტა არ შეუქმნია და აბრამაშვილს. თუნდაც დღესდღეის „ემილია ვალერი“, რომელიც პირველად მისი თაოსნობით ითარგმნა ვახტანგ ბუწუყელის მიერ და პირველადვე მის მიერ დაიდგა ჩვენს ქვეყანაში. ეს სპეტაკლი რევიზიონულად და აქტიორულად ხანტერესო გამოდგა; ან შოთა მახარაბიძისა და შალვა კულუხიძის ლირიული კომედია „უენობი მეგობარი“, რომელიც წარმართებით წავდა გარის თეატრის სცენაზე და ახლაც რუსეთში ითარგმნა ქალბატონის თეატრის მკაფიობით დასამკვიდრებლად.

ბევრი კარგი სპეტაკლი დადება და აბრამაშვილმა, ბევრი კარგი თაოსნობის განსა რევიზიონულ მოკლედვე და უკეთესობით მისი თაოსნობით ითარგმნა სიბოთით და ურთიერებით აღინაშნა მისი შემოქმედების 25 წლისთავი. სწორედ ამიტომ დაავალდოვა იგი საქართველოს კულტურის მინისტრის მხარეზე საზოგადოების მხარეზე შესარგებლად საქართველოს თეატრული საზოგადოების პრეზიდიუმმა შემოქმედებითი მიზნების საზოგადოებრივი წესების მიხედვით. მანკაშვილი დაავალდოვა იგი საპატო წოდებზე, რომლის მხოლოდვე მხოლოდ დაუცხრომელი, თავადებულ და კეთილშობილური შრომით იარს ბოლშე შესაძლებელი.

გიორგი აბრამაშვილი კი ასეთ შრომას დამკვიდრებულა, თეატრის სამახარის დამნიშნებულა. და არლის გიორგი ხანტერესული მისი შემოქმედებითი საღამო სწორედ ამის ნათელი დადატრება იყო.

გოგინაშვილმა, კულტურის გარის რაიონული და საქალაქო განყოფილებების გამგეებმა ი. მარახიძემ და შ. ჯავახიძემ, საქართველოს ალექსანდრის საქალაქო კომიტეტის მხარეზე მღვანეობა და კანიაშვილმა, გრიბოედოვის სახელობის თბილისის სახელმწიფო თეატრის სახელობის, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არისტოკრატმა არჩილ გოშიაშვილმა, ქუთაისის დალი მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის დირექტორმა დიდიმ კვიციანიმ, თელავის სახელმწიფო თეატრის წარმომადგენლებმა — რესპუბლიკის დამსახურებულმა არისტოკრატმა თინა ბურბუღაშვილმა და ალექსი კუბაქაძემ, ბიოგრაფიის სახალხო თეატრის წარმომადგენელმა, გიორგის თანამშრომლებმა — ა. ტახტაძემ, ზ. ცერცვამ, ქ. ასანიძემ, უ. ჯანაშიელმა, დოცენტმა გ. ჩიტაიამ, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არისტოკრატმა შალვა ხერხეულიძემ.

სიტყვა — მისაღებებში ითქვა ის, რაც არის გიორგი

სცენა სპეტაკლიდან „ემილია ვალერი“





ალექსანდრე დიუმა და მისი მოგზაურობის წიგნი „კავკასია“

აკაკი გაწერელია



ამოჩენილი ფრანგი მწერალი ალექსანდრე დიუმა-მამა (1803-1870) არა მარტო წაყოფიერი რომანისტი და დრამატურგი იყო, არამედ ცნობისმოყვარე მოგზაურიც. მან დატოვა შობადობისათვის საყურადღებო წიგნი კავკასიის შესახებ, რომლის დრებისა და ნაკლავებებაც კავალისწინებდა აუცილებელია თვითონ ამ წიგნის შინაარსის უფრო ასათვისებლად.

აღ. დიუმა საქართველოში ჩამოვიდა 80-იან წლებში, საბედობრ 1858 წლის დასაწყისს, როდესაც ბატონოშობა ჯერ კიდევ არ იყო გაუქმებული, ხოლო კავკასიის ომის ფინალური აქტი ეს-ესნა უნდა დათავრებულიყო (შამილი დაატყვევებს გუნიშბო 1859 წ. 25 აგ-იქტოს). დიუმა წიგნში მართლად აიხსნა ეპოქის სოციალური და პოლიტიკური (უფრო — სამხედრო-ბიუროკრატიული) ატმოსფერო. მწერლის დღიურის ის ნაწილი, რომელიც უფროაღიანდ ნიბილისა-

დგ მწავრობის აღწერას შეიცავს, დაახლოებით გვაგარბობინებს კავკასიური ბიურჯიზმის ცალკეულ მომენტებსა და ენუროფტესკი ამასინდ დიუმა ავჯიწრის სტაინცებში დახანაგებულ, პოლკაქობის ცხოვრების ხანტერესო შემოხვევებს, გენერლებთან, მარტინებსა და გუბერნიის მმართველებთან შეხვედრებს და ა. შ. ობილინიდან ფრ-მართლად, მწერამ მინც ეცნობის რდრომის წინაფორიწილად ქარ-თული მრეცხისთვის ცხოვრების ამაფომ მხარეს, საინტერესო-თისკარფულად წარტომანებს (მაგ. გუგრული დღებობის აღწერას), გაუვლად და ცდმ გზებს და ა. შ. მაგამ მწერალი ღრმად არ იხე-დებდა დაბალი ფენების უფუცხოვრებაში, მეტწილად ნერტარლები და მკერატებლის შობა აურტყავა და ობილინი ველოფერტი, რაც უწ-ვეულყო, ზოგჯერ „ივლიური“ ან გეოტატიური ელფერის მქონეა. აღ-დღუმა მართიადდ რჩება რომანტიკოს-ბელეტრისტის წიადავზე, რომლისთვისაც გამონადილის უფრო საყურადღებოა, ვიდრე ზვე-ულებრივი და ტიპური. რომ დიუმა ამ ვერ დაინახა იმდროინდელი საქართველოს სოციალ-პოლიტიკური ცხოვრების შიდა სარწული, ამას თავისი მიზნები მქონდა, რაზედაც ქვემოთ ვიტყვი.

ერთ აღვილას დიუმა აფრთხილებს მკითხველს, რომ იგი არაა მეცნიერი და კავკასიაზე მისი მხედლობა უმთავრესად მოგზაურის შობამდეღლებს ეურწნობა. ეს მართალია. მაგამ მწერალი არც მთლიად დილტანტი ჩანს კავკასიის ისტორიის საკითხებში. ჯერ ერთი, დიუმა იცნობს ანტორიის ხანის მწერლებს, რომელია ნაწი-რებში ასე თუ ისე არიყვან კავკასიის და, კერძოდ, იბერიისა და კლიზიის შორეული წარსული. კავკასიის მწვერვალებს იგი ესპი-ლენ შემოქმედების პიედესტალად თვლის, იცნობს პეროდოტესა და ქსენოფონტებს („მანაზისი“) ნაწერებს, არჩეროვებს ახახლებს ელინისტური პერიოდის გამორჩეულ პიეტ აპოლონიოს როდოსელს არგონავტების შობთან დაკავშირებით. დიუმა ნახებდაც აღოსავ-ლეთის ისტორიის საკითხებშიც. ამის საბუთა წიგნის შესვლით თავი „პრომეთიდან შამილიმდე“, სადაც იგი ახედავებს იბერია-კლ-დეხიის და ძველი სომხეთის ისტორიის უფრეული პერიოდის მორი-თად ეტაპების ცოდნას, რამდენადაც მწერალს ამის საშუალებას ახედავდა ანტიკური წყაროები (მეტროდოცე, ქსენოფონტე, სტრა-ბონი, ტატიანი, პომპეი ტრაკო, ვარსკვლავიები, პლუტარქე და სხვ.) და მისი დროის ევროპულ მკვლევართა შრომები. უფრო გვიანდელი ხანის (მაგ. შუა საუკუნეების) მიმოხილვისას დიუმა ახეარება სო-ლიდურ შრომებს ამ ეპოქის შესახებ, მაგ. კავკასიის ისტორიაშიან დაკავშირებით დიუმა წყუიკისაგან დასონის კასტალური ნაშრომი მინგლოთა ისტორიის შესახებ და ა. შ.

ძველი პერიოდის მიმოხილვის დროს ა. დიუმა სწინარწილად აღავებს ცნობებს კავკასიის ხალხთა (ქართველების, სომხების და სხვ.) ისტორიის ცალკეული ეტაპების შესახებ ძველი საბერძნეთის, რომის, ირანისა და ბიზანტიის ისტორიაშიან პარალელურად. მიუ-ხედავად იმისა, რომ არაერთ ფაქტურ და ქრონოლოგიურ შეცდო-მას უშვებს, წიგნის ამ მკლდე თავში ავტორი თავისებურად იყე-ნებს სპეციალურ ლიტერატურიან ამოკრფილ მასალას. ა. დიუმა ზოგადად გაყნობილია კიროსისა და ქსერქსეს თავდასახვალს, შთო-რიდად ევატარისა და პომპეუსის ბრძოლებს, ბიზანტიის იმპერა-ტორ ერეკლე I-ის, ქართველი მეფეების — ფარნაოზის, მარიანის, ბაგურის, დავით აღმაშენებლისა და თამარ მეფის, თეიმურაზ I-ისა და ვახტანგ VI-ის სახელებსა და ღუაწლს კემუნიდების, სხანადე-ბის, არშადებისა და სეფიდიდების დინასტიების ისტორიას; ძვე-ლი ირანის რელიგიის (ზორატრისტიკა, შთარს), მამადიანობის ვაგრ-ცელებსა და დებრების ისტორიულ ზეგს... უკუელივე ეს მცირე როდია ისეთი ბელეტრისტისთვის, როგორც დიუმა იყო: თავის რომანებში იგი ხომ მთლიან ზრად უდერეშოიოდ ექცეოდა ისტო-რიას, რის გამოც „გრაფ მონტე-კრისტოსა“ და „სამი მუხუტების“ ავტორს არ უშორებდა უკულოვას ენდის მკითხველი ისტორიული სმართლსაშიან არაუფლებს სურთა.

საერთოდ დიუმა ბელეტრისტის ტონ ისტორიზმი — სრული ფიქციაცაა. საინტერესო ეპიკული უდრებებელი და გაწვიადებელი, წარტყავა და დინამური ამბებით შიდაური დაბეული, — ან ჩარჩო, რომელ-შიაც ათავსებს მწერალი ცალკეულ მხატვრულ სურათებს. ფრან-გულ ლიტერატურაში პირველი ისტორიულ-რომანტიკული ღრმას — „ქნობი III-ის“ ავტორს, რომელიც კონვერსიოდ სიწყარაფიო სწუნდა საყურად თუ სხვის სურველებზე აგებულ რომანებს, ისტორია არსებითად უარქობლდ მინად მინად. დიუმა იტყებდა მშუოთვარად და მჭინვარე პერიოდები რომელიმე ქვეყნის უზაავ-რებად საფრანგეთის, წარსულისა. კულნარტული ინტერესებით აღ-ქურული მწერალი ასე მხედლობდა რომინის ბუნებაზე: „რომანს ხომ სადლიდეთია: საჭიროა დასაწყისმევი მიეწყოთ მკითხველს მიმოხილული რამ: დავაწყოთ საინტერესოთი თუ მოსაწყენით, მოქ-მედიდით თუ შეწმადებით, ვილანაჩაუთ პერსონაჟებზე ხმ უშედეგ, რაც ხმ ვაჯენებთ თუ ვაჯენოთ იმინი ხმს შემედე, რაც მათ შე-სახებ მოგვხიბობთ?“ — კითხვობდა იგი. და აღ. დიუმა პირველი მეოფლის მომარტა: რომანისტე ჯერ ტიტატობი, შემდეგ გოქმინდ და რომ ვაჯანტოს თვენი მოწყნა, ზედიზედ ვიკატახს მოქმედ-ბით აღსაყენ პერიოდების, ვმარტოს ურთიერთშეჯახებებსა და კატატორებებს. მწერალი არას დაღადევი ისტორიული დედალებას



ეროვნული

ციროლის ბატიკალინიკის
ორნამენტული კლუბმა, დეკორატიორი
შ. ისაკაძე



ქართული ჩუქურთმა დეკორაციულ მეგალობაში

შალვა ისაკაძე



საუკუნეების მანძილზე ეროვნული სტილის შემქმნელი ქართველი ხუროთმოძღვრები ხეყვადნენ თავიანთ ბრწყინვალე ოსტატობას, ქმნიდნენ ღრმა შინაარსით აღსავსე ნაწარმოებებს. ქართული სახუროთმოძღვრო ორნამენტისა, როგორც სახვითი ხელოვნების ერთერთი დარგი, მიუთითებდა ხალხის დიდ სულიერ კულტურაზე, მის მხატვრულ ნიჭიერებასა და ფაქიზ გემოვნებაზე.

ქართული ორნამენტის განვითარებაში შეიმჩნევა თანდათანობითი გადასვლა მარტივი, გეომეტრიული ფორმიდან (ხაზები, ზიგზაგები, ხეივები) უფრო რთული ფორმებისაკენ, როგორცაა მცენარეული და ცხოველური

მოტივები. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მცენარეული მოტივის ორნამენტები. ისინი გამოკვეთილია სხვადასხვა მასალაში (ქვა, ლითონი, ხე, ძვალი). მუხის და სამყურა ფოთლების შესანიშნავ გამოსახულებას ვხვდებით მცხეთის ჯვარის სარკმლის ზედაწილზე (აღმოსავლეთის ფასადი), ვაზის და მტევნის გამოსახულებას — სვეტიცხოვლის სამხრეთ-დასავლეთის ფასადზე.

ქართულ ორნამენტისაში ვაზის ფოთოლი საერთოდ ყველაზე გავრცელებულია. იგი გვხვდება გაშლილი, გადაკეცილი სახით. დროთა ვითარებაში ვაზის ფოთლის გამოსახულება სტილიზებული ხდება. ლერწი (რქა), ვაზის უღვეში და კვირტი ზოგჯერ წარმოდგენილია ხვეულით, რომელიც მთავრდება ვაზის მცირე ხვეულებით. სხვა მოტივებში ვხვდებით ვაზის რამდენსამე გაუშლელ კვირტს.

როგორც პროფ. შ. ამირანაშვილი აღნიშნავს, ქართული ოქრომჭედლობის უზადლო ოსტატმა, ბექა ოპიზარმა შექმნა ბრწყინვალე ორნამენტისა, რომლის მსგავსი არ მოეპოვება არც ქართულ და არც ეპოქის ოქრომჭედლობას. ბექა ოპიზარის მიერ დამუშავებული ფოთოლი ღრმად სტილიზებულია. ეს მოტივი მან მხატვრულად გადაამუშავა, შეცვალა შემადგენელი ელემენტი. ფოთლის ფორმა ყოველ ხვეულში განსხვავებულსა და განუმეორებელ მოხაზულობას ღებულობს. თვითეული ხვეული გვაძლევს დამთავრებულსა და შეკრულ ფორმას, რაც აგრეთვე ახასიათებს ბექას მხატვრულ მიდგომას, მის წარმოდგენას შემკულობის თვითეული ელემენტის მხატვრული მნიშვნელობის შესახებ. ბექას ნახელავი მოწმობს შემოქმედის ღრმად გააზრებულ მიდგომას ამოცანისადმ., მის დიდ აპლუს და გემოვნებას.

ქართული ორნამენტის ხელოვნება — იქნება ეს ქედრობის ნიმუში, ხეზე და ქვაზე კვეთილობა თუ სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო ნივთებისა და საგნების შემკობა — ბრწყინვალე გამოვლენებაა ხალხის უდიდესი შემოქმედებითი ნიჭისა, დაუმრეტელი ფანტაზიისა და მხატვრუ-

ლი კულტურისა. ქართულმა საბჭოთა ხუროთმოძღვრებამ
მხრივ მდიდარი შემკვიდრობა მიიღო. არქიტექტურულ
საგებობებზე ახლებური განვითარება ჰპოვა ეროვნულმა
ორნამენტულმა, ბარელიეფსა და პორელიეფში გამოიკეთა
ჩახდნილი და მრავლისმთქმელი ქართული ჩუქურთმა.
არქიტექტორები მის ფართოდ იყენებენ შენობების სამკა-
ულად, ხოლო სხვადასხვა სახის ნაკეთობათა ოსტატები —
სოფლის გასალამაზებლად. აქედან გამომდინარე, განა არ
შეიძლება, რომ მწვანე მშენებლობასა და დეკორაციულ
მუშაუბაში გამოიყენეთ მცენარეთა ორნამენტული
ხალი?

ჩვენი ქალაქების მშენებლობის განუყოფელ ნაწილს,
როგორც ცნობილია, მწვანე მშენებლობა წარმოადგენს.
ის ერთერთ სახეობად კი ყვავილნარი ითვლება. იგი დე-
კორაციული მუშაულობისა და მეყვავილეობის მიწვევის
სამსახურია. ხალიჩოვანი მცენარეებისაგან შექმნილი ორ-
ნამენტული ხალი აცოცხლებს ბალ-პარკებს, სკვერებს და
მწვანე უბნებს. დეკორაციულ მუშაუბაში იგი გვხვდება
პარტისის, კულმბის, რაბატის, არაბესკის, მიკსბორდერის
და სხვათა სახით, სადაც ხალიჩოვან-ნაჯალა მცენარეებს
წამყვანი ადგილი უჭირავს.

მწვანე მშენებლობის დეკორატორი, რომელიც ყვა-
ილნარის და ორნამენტალური ხალების გეგმებს ამუშა-
ვებს, ითვალისწინებს გარემო პირობებს, მცენარეთა ფერის
შეხამებას, ბიო-ეკოლოგიურ ფაქტორებს და სხვ. სამხრეთ-
ის ქალაქებში, კერძოდ თბილისში, ყვავილნარის გაფორ-
მება, მისი სპეციფიკური ხასიათის გამო, მეტად შრომა-
ტევადია. სხვადასხვა სახის ყვავილნარებში ბიოლოგიუ-
ლად განსხვავებული მცენარეები ირგებება, რაც იწვევს
მათი სხვა მცენარეებით შეცვლის აუცილებლობას. ამავ-
დროს, ვგადავსა და მცხუნვარე მზეს ბევრი მათგანი
წლდად იტანს. მიუხედავად აგროტექნიკური ღონისძიების
ზუსტად ჩატარებისა (უხვი რწყვა, დაჩრდილება) მცენა-
რები არასტეპული ტენის მინიმალური მარაგი ორთქლდება
და იგი იღუპება.

ამისათვის, ხშირ შემთხვევაში, საჭიროა ისეთი ხალი-
ჩოვანი მცენარეების გამოყენება, რომლებიც შედარებით
უცლაზე მეტ ხანს (მაისიდან ნოემბრამდე) ცოცხლობენ.
თუ ყვავილნარი მრავალწლოვანი ხალიჩოვანი მცენარეე-
ბისაგანაა შემდგარი, იგი წლობით ინარჩუნებს თავის
იერს, იტანს მცხუნვარე ზაფხულს, ეფექტურია და ზამთ-
რის სუსხიანი ყინვების კარგი ამტანი.

საბჭოთა კავშირის ევროპული ნაწილის ჩრდილოეთის
ქალაქებში (მოსკოვი, ლენინგრადი, მინსკი, ლვოვი) მწვა-
ნე მშენებლობისა და დეკორაციული მუშაულობის სპეცია-
ლისებმა უკანასკნელი ორი წლის განმავლობაში ყურად-
ღებება გააძაბვილეს მრავალწლოვან მცენარეებზე. ერთ-
წლოვან და ხალიჩოვან მცენარეთა გამოყენება მნიშვნე-
ლოვან შემცირდა, ვინაიდან თუ მცენარეები ცხრა თვის
ორპერიუდა-საბთურებშია, ჩვეულებრივ ყვავილნარში მხო-
ლოდ სამ თვესაა. ივნის-ივლისის თვეში დარგული ხალიჩო-
ვანი მცენარეები დეკორაციულ იერს იღებულობენ მხოლოდ
აგვისტო, სექტემბრის თვეში, ე. ი. ეკოლოგიურად, რიდე-



კორთვის ბაღი, ორნამენტული კულმა. დეკორატორი შ. ისაკიძე

საც სივრდილედ და ყინვები მოსალოდნელი. ცხადია, ჩრდი-
ლოეთის ქალაქების სპეციალისტები ცდილობენ მინახონ
ერთწლიანი და ხალიჩოვანი მცენარეების შემცველი
ასორტიმენტი, რომელთაც ზემოთ მოყვანილი ნაკლოვანი
მხარეები არ გააჩნიათ.

ჩვენი აზრით, სასურველია საბჭოთა კავშირის ჩრდი-
ლოეთის ქალაქების გამოყენებაში დაინერგოს საქართვე-
ლოს ველური ხალიჩოვანი მცენარეები. მაგალითად, ბაკუ-
რიანში ცხრა წყაროს მიდამოებში გავრცელებული კლდის
დუბა, პირეთრა და სხვა ხალიჩოვანი მცენარეები, რომ-
ლებიც სუსხიან ზამთარს კარგად იტანენ. აგრეთვე ყაზ-
ბეჯის მიდამოებში გავრცელებული კლდის ვაშლა, ფესე-
მაგარა და სხვ. რომლებსაც უპირატესობა აქვთ დეკორა-
ციული იერის კულტურულ ხალიჩოვებთან შედარებით.
ჩანს, ეს გარემოება ჩრდილოეთის სპეციალისტებს არ გაუ-
თვალისწინებიათ.

რაც შეეხება ერთწლოვან და მრავალწლოვან ველურ
ხალიჩოვან მცენარეებს, მათგან შედგენილი ყვავილნარი
წელიწადის უმეტეს დროს ხარობს სამხრეთის პირობებში.
გვალვის ამტანიათაგან ერთად, ისინი საკმაოდ უძლე-
ვენ მაღალ ყინვებს. ამით ოზრდება გაფორმების ეფექტუ-
რობა, შესაბამისად მცირდება ყვავილნარის მშენებლობის
ღირებულება.

ხალიჩოვანი მცენარეები, თავისი მორფოლოგიური
აღნაგობის გამო, ადვილად შეიძლება გამოყენებული იქნას
ქართული ჩუქურთმების შესაქმნელად. ფრიად მდიდარი
ორნამენტალური ხალები შეიქმნება საქართველოს ვე-



ლური (მრავალწლოვანი) ხალიჩოვანი მცენარეებით, როგორცაა: კლდის დუშა, პიროთერა, წივანა, კლდის ვაშლა, ფესმავარა და ა. შ., მათი გადმოტანა-გამრავლება უნდა ხდებოდეს განსაზღვრულ ფარგლებში.

საქართველოს ქალაქებსა და კერძოდ თბილისში, მრავალადა ყვავილნარი, სადაც ხალიჩოვანი მცენარეები დეკორატიული კომპონენტად გამოყენებული. ორნამენტული ხალდების დეკორში ხშირად ჭარბობს მუხებ ფერები, რაც ხალს უკარავს შონას და ლაზარის, ხოლო საერთო „ფერწერულ“ კომპოზიციაში ერთვარი დისონანსი შეაქვს.

არის შემთხვევები, როცა ყვავილნართა ორნამენტულ კომპოზიციაში გამოიყენება ჩვენი სოციალისტური ქალაქებისათვის უცხო და მოძველებული სტილის ჩუქურთმები.

საქართველოს ბალ-პარკებსა და ქუჩა-მოედნებზე ფართოდ უნდა დაინერგოს ქართული ორნამენტები, რომლებიც საქართველოს ველური ხალიჩოვანი მცენარეებით შეიქმნება. ამის შესახებ ივ. ჯავახიშვილი ჯერ კიდევ ორი ათწლეული წლის წინათ აღნიშნავდა: „თანამედროვე ქართულ ხელოვნებას ხელოვნების ძველმა მუშაკებმა ამ მხრივ შეტად მდიდარი და მრავალფეროვანი მემკვიდრეობა დაუტოვეს, რომლის ოდნავ მაინც შესაფერისად გამოყენება, საშუაზაროდ, ჯერ ვერ მოგვიხერხებია“¹.

დეკორაციულ მებაღეობასა და საპარკო-საბაღო მშენებლობაში მნიშვნელოვანი ადგილი გეომეტრიულ გეგმარებას უკავია. იგი თავისი კონფიგურაციით სხვადასხვა მოხაზულობისაა: მრავალი, ოვალური, სოუსუხა, რომბული, ტრაპეციული და სხვ. ნიადაგი, ორლუყოფილი მომზადება-დაშუშების შემდეგ მიმდინარეობს ქალაღზე დამუშავებულ ყვავილნართა (კლუმბა, რაბატი, ჩუქურთმა, არშია) ნატურაში გადატანა-განხორციელება. ორნამენტული ხალსა და რთული ჩუქურთმის ფრაგმენტების გადატანა შეიძლება საპროექციო ფანარის, ე. წ. ეპიდოსკოპის საშუალებით.

ქალაღზე დამუშავებული ორნამენტული გეგმა იგება გარკვეული თანმიმდევრობისა და კანონზომიერების მიხედვით, ყვავილნარის შექმნის სხვადასხვა წესის საშუალებით: ცენტრული, სიმეტრიის ღერძით, თარვით. (შაბლონი). შერეული და სხვ. მათი გამოყენება დამოკიდებულია ჩუქურთმის ხასიათზე, მის შემადგენლობაზე, მარტივ ან რთულ აგებულებაზე. მაგალითად, ვაზის რქა (ლერწი), მტევანი და ღერო შეიძლება გამოყენებული იქნას არაბესისა და რაბატში. კლუმბაში კი იგი უადგილო გამოსახელება იქნებოდა.

¹ ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, მშენებლობის ხელოვნება ძველ საქართველოში 1946, გვ. 192.

ორნამენტულ ხალში მნიშვნელოვანი ტერმინული მობა დეკორაციულ მცენარეთა ფერის შესაზმნის, ცერის განაწილებას და კოლორიტის შედგენას. ყვავილნარში გამოყენებულ მცენარეთა ბიო-ეკოლოგიური საკიების ღრმა ცოდნა საჭირო, ვინაიდან სხვადასხვა პირობების ზეგავლენით ხშირად ხდება მცენარეთა ფერის ცვალებადობა.

ხალიჩოვან მცენარეთა განლაგებაში მხატვრულობის მისაღწევად გასათვალისწინებელია თვით ხალის ექსპოზიცია. მისი განათება დღის სხვადასხვა დროს, ან ხელოვნური სინათლის წყაროს მიმართულება და ინტენსივობა.

თვითი ქართული საჯახო და საყოფაცხოვრებო ნივთები კარგ მასალას იძლევა ორნამენტული ხალდების გაფორმებისათვის, არა მარტო ჩუქურთმოვანი მოხაზულობის თვალსაზრისით, არამედ ნაქარგი სახეების ფერების მხრივაც.

საკვიროა გამოიყენოთ ეს ძვირფასი მასალა და ფაქტიზი ფერების შეთანაწყობა გადავიტანოთ მცენარულ და ყვავილოვან კომპოზიციებში.

ქართული ჩუქურთმის პრაქტიკულად გამოყენება უკვე ხდება საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის თბილისის ცენტრალურ ბოტანიკურ ბაღში. აკადემიკოს ნ. ნ. კეცხოველის ხელმძღვანელობით 1959 — 1963 წ. წ. ჩატარებული ცდების საფუძველზე, საქართველოს ველური ხალიჩოვანი მცენარეებით განახორციელებული ძველბურთ ქართული ჩუქურთმის ორმოცამდე ნიმუში, კერძოდ ორნამენტული კლუმბები, რაბატები და არაბესკები.

საქართველოს ველური და ხალიჩოვანი მცენარეებით ჩუქურთმები მოგაწყვეთ 1961 — 1963 წ. წ. კიროვის სახელობის პარკის ცენტრალურ პარტერზე.

თბილისის ქუჩა-მოედნებზე 1962 წ., კერძოდ ილ. ჭავჭავაძის პარკსავე, საშუალო სკოლის სკვერში, ორნამენტული რაბატისა და არაბესკის სახით განახორციელებული ქართული ჩუქურთმები.

მწვეან მშენებლობაში და დეკორაციულ მებაღეობაში ორნამენტული ხალით მიღებული ეფექტი საშუალებას იძლევა გამოყენებული იქნას ნაკლებად ცნობილი ჩუქურთმის მოტივები.

ქართველმა დეკორატორებმა უნდა გამოიმუშაონ შესაფერისი ხერხები, გამოებონ თვისებური ტექნიკური საშუალებანი იმისათვის, რომ ქართული არქიტექტურისა და ოქროშენებლობის ორნამენტულ მოტივებს ხალიჩოვან ხალდებში მიეცეს სოციალისტური ქალაქებისათვის შესატყვისი შინაარსი და იერი. ეს მწვეან მშენებლობასა და დეკორაციულ მებაღეობაში შექმნის ეროვნულ სტილის, ისევე როგორც ეს წარსულში შესძლეს ბრწყინვალე ოქროშენებლებმა — ბექა და ბუშენ ოიხარებაში.



თანდათან შეარღვბა სცენური ცხოვრების პარზონი. **საქრებულო** აღმუშრენი შრომისაგან იხადება ახალი თეატრალური სრქმედი. რომელსაც ჩვეულებრივად წარმოადგენს ვუწოდებო.

მისი „შინაგანი ისტორია“ რეპერტივის დღიურებშია განწენილი. აქ არაფერი არ შეიძლება შედამაზებელი იყოს არც სუბიექტურ ზრახვებსა და შობებუილებებს აქვს ადგილი. იგი მიუდგომილად, კლექტივისსაგან დაუფარავად აღწვსხვს მთელ პროცესს სექტაჯლის მზადებისას. იძლევა ფაქტს ისე, როგორც ის არის, როგორც ის მოხდა.

დაუფახებელია ღვაწლი იმ კეთილი და უწინარი კაცისა, რომელიც წარმოდგენის „შინაგან ისტორიას“ ქმნის. ძუნწად, რამდენიმე სტრიქონით ჩანს ხოლმე რეპერტიკიას, — რევისორის სიტუვას, მონასტენის ნახაზს, რეპლიკას, მსახიობის დავგვიანებას, გულმოდგინებას თუ უგულობას, რეპერტიკის დაწებისა და დამთავრების, მისი დახაზების თარიღს...

შერე, გაკლენ წლები და ეს უველაფერი ძვირფას დიუქმენტად იქცევა. გადაშლით დღიურის ფურცლებს და თქვენს წინ საოცარი ძალით ვაცოცხლებდა თქვენს შიგარ განუცდელი წარმოდგენის ისტორია. თეატრის უკველდღიური შინაგანი ცხოვრების დეტალები, ათასი ნიუანსები, ადამიანთა მოუსვენარი ნაზრის და განცილი, რომელიც დღიურებშია ფაქსირებული, ჩვენ ზოგჯერ უფრო მეტს გვეუბნევა, ვიდრე მრავალი სავაჭეო სტატია და ნარკვევი. და რა სასიხარული იყო, რომ ჩვენთვის უცნობი, მრავალი ფაქტი და დეტალი, ნაფიქრი და ნაოცნებარი გადაიშალა ჩვენს წინ, როცა ხ. ახმეტელის სექტაჯლების სარეპერტუარო დღიურებს ჩავხედეთ. იქ შევიჩა რამე ისეთი თქმული, როგორც ამას დაუფარავად ამზობენ ხოლმე ოჯახში. ბევრიც, უველაწე საუყარელ ადამიანთან გახზობენ ფაქტებს მოვავს.

ჩვენც ამ ნაფიქრის გამომწერება გვიჩდა „შინაგანი ისტორიიდან“...

ს ა უ ბ რ ე ბ ი

რ ე პ ე რ ტ ი ც ი ა ს ე ე

ვასილ კენცაძე

წითელი მელნით, ან ფანქრით არის გადასტრილი დღიურის ფურცელი ნერვიული წარწერით — „რა არის ეს?“,

ამბებელს არ ავშეოფილებს ჩანაწერი. იგი მოითხოვს უფრო ვრცელად, უფრო გახედულად იყოს აღწვსული უკველი საუბარი, უკველი დეტალი. „თავი დაწებეთ ზოგად შენიშვნებს, დასწერეთ კონკრეტულად უნ და როდის, რა სცენაში არღვევად მხატვრულ დისციპლინას“ — მიმართავს რევისორის თანაშემწეს. იგი უკველდღიურად ამოწმებს უველაფერს, უკველდღიური კონტროლით, მკაცრი და სამართლიანი მოთხოვნით იცავს თეატრის ღირსებას, კლექტივის ერთიან ინტერესებს. მან ჩინებულად იცის, რომ თეატრი მუდამ ბრძოლის ველზე გასულ ჯარისკაცსა ზგავს და არ შეიძლება მოდუნება, თვითდაშვებება, არ შეიძლება მუდამ საბრძოლოდ არ იყო გამწადებული. ეს განსაკუთრებით მაშინ, როცა თეატრი ჯერ კიდევ ახლგაზრდაა. ჯერ კიდევ სასუსებით არ არის დაუფლებული ახალ თეატრალურ ფსიქოლოგიას, მის სინთეტურ ბუნებას, მის მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპებს.

უკველ წვრილმანს მნიშვნელობა აქვს ამ დროს. „ერთი უველასათვის და უველა ერთსათვის“. ამ დღივით განსაზღვრავს კლექტივის სტრუქტურებს ამბეტელი. აი, პატარა შედღმა, დისციპლინის დარღვევა ნიუიერი და მისი საუყარელი მსახიობის ვ. ლდენის შიგარ და ამბეტელის მორიდებულად ურტიკებისა. მსახიობმა იცის თავისი ხელმწიფანელის, თავისი თეატრის ფსის და იგი წერილით მიმართავს: „გუშინდელ წარმოდგენაზე, შესამე სტრაიის მსჯელობის დროს, ჩვენს გამოცხადებულ პოზიციას ვაჯავთუ და ჩემის მიზნით ამაწიგები უზარბულ მდგომარეობაში ჩავეყუე. ჩემთვის ასეთი შეშობევა ოუპათია და შეუცნაო განწმეორებლად დარჩება — ბოლომს ვიხები თეატრის ხელმწიფანელობისა და დისის წინაშე“.

ასე მოკრძალებული და ორგანიზებული, თეატრის უშაღღესი იდეალებისადმი ერთგული არიან რუსთაველის თეატრის მსახიობები, მათ იციან, რომ მხოლოდ ასე შეიძლება თეატრის საფუძვლების განწკიცება, ასე შეიძლება მისი გადრჩევა და განვითარება.

ამას ასწავლიდა მათ მარჯანიშვილი, ასე ზრდის მათ ამბეტელი...

წითელი სექტაჯლს თავისი ბედი და ისტორია აქვს. ისტორია სექტაჯლისა კი ორ ეტაპს შეიცავს: ერთს პრემიერადღეს და მეორეს მის შემდგომს. პირველი საფუძველია მეორისა. პირმოთად მას შეიძლება წარმოდგენის „შინაგანი ისტორია“ უწყოლო. იგი თავის არსებობას პიესის კიბეიდან იწყებს. მას მოსდევს დაუმტხრალი ძიების ხანა, იწყება კიბილი აზრისა, გზების მოხიზვევა და ახალი ცხოვრების დაწყება, მოსწენა ახალი ინტერსციების, ახალი ფერების ხილვა...

აქ იხადებთან მომავალი წარმოდგენის გმირები, ისაბებთან მათი პლასტური ფიგურები. სახლების ცხოვრებით იცისება წარმოდგენის კონტურები...



მარჯანიშვილი თვატრში ადარ არის. ამბეგელი ვაითყვებული
 ენერჯითი ასწავლის მსახიობებს, რომ თვატრში მარტო დისკოდონა
 არ ემარა, არც მარტო სიუჟარული. ახალი დრო, ახალი თვატრ მეტს
 მოითხოვს, საჭიროა მსახიობის უღებვად წყაროს, მისი თვატრული
 დონის ამაღლება. იგი უნდა გაგრძევს თუ რა მხატვრულ-ესთეტიკურ
 პრინციპებს იცავს რუსთაველის თვატრს, რას სწარაფვის, რის თქმა
 სურს, რით განსჯავდება სტუდენტსა. რაგომ უნდა ჰქონდეს მისი თა-
 ვისი სახე, რაგომ უნდა ებრაოდეს ელემენტარული...

რუსთაველის თვატრის ერთობი, მეტიველე უწყრული მხატვრულ-
 ლად ნათლად გარკვეული პროფილისა უნდა იყოს. ასე ფიქრობს,
 ასე სჯერა ამბეგელს. ამავე მოლობიბის სწრაფ მსახიობებს, „ახა-
 ლი აქტიობის აღზრდა ჩვენი უწყარვების პრობლემაა, ამისათვის
 საჭიროა ვაყოლისწინებული და გამოცნებებული იქნას ყველა ის
 ახალი მეტადრული ძეგლები, რომელსაც ამ ზოლი დროს აქვს აღ-
 ვილი“... რას გულისხმობს, რა მეცნიერულ მიღწევათა ათვისებაზეა
 ლაპარაკი?

საკიბო რეფლექსოლოგიის ტემა. „რეფლექსოლოგიის მიხედვით
 აქტიობის შემოქმედების შესწავლა დიდად ზამთურტემალია...“ — ამ-
 ბობს იგი და ხალხურტრადიცოლ პროფ. ზებეტრევის ხას. რეფლექ-
 სოლოგიის ინსტიტუტის მიწვევებზე ღაპარაკობს... „ლენინგრადში
 ყოფილი ღობის მე ვიყავი ამ ინსტიტუტში. ტრამა პროფესორმა
 ზებრებიძის ბირსა...“ — თქვენ ჩვენს იქით ჭა არ გაქვთ, მალე ყველა
 რეფსორები და მსახიობები ჩვენთან მოხვდება“... ეს ზებრებიძა, მაგ-
 რამ მასში სიმარტდევ არის, „პავლევი და ზებეტრევი დღეს მუშა-
 იბენ ამ მე-მ განძობაზე, რომელსაც განსაუარებელი მნიშვნელო-
 ხა აქვს ჩვენს მუშობაში“.

— არ შემსის ნათლად, არ მესმის, რა პრაქტული მნიშვნელობა
 აქვს ჩვენთვის ამას? — კიბხულობს ტრ-ტრია მსახიობი.

— საკიბო რთულია, ამბობს ამბეგელი და იწყებს მის გამარ-
 ტრებას, ნათლად ახსნას, იწყებს და... გინომბს, რომ რაღაც დიდ
 სკოტის ზღვედა ინტუიციით, მაგრამ თვორიულად ვერ აუღობებს,
 რაღაც აუღობა...

და მიაწვ განაგრძობს — „საუჟარო ფსიკო-ფიზიკალი აბარა-
 ტის შესწავლა მსახიობის პროფესიონალიზაციის რიტაბობის ამაღლე-
 ხის ენსპარება. როდესაც მსახიობმა იღოს თავისი აბარტის ზებნება,
 მაშინ ადვილია ტრბებელ მოპოვებულის განმარტებითი აღდგენა. აბარ-
 ტაბის თვითნადობის სასულებლიო ჩვენ ვიგებთ თუ რა ირგანუ-
 ლი გებნით სწრაშობებს შემოქმედება. მსახიობში კარგად უნდა იცო-
 დეს თავისი შერბა“.

ყველა ამ საკიბის ტემაზედა რეფლექსოლოგია.
 მაგრამ საქმე მარტო რეფლექსოლოგიაშია რიბდა. რამდენი რთუ-
 ლი პრობლემა გვაქვს გადასაწყვეტად, რამდენი რამ არის მოუგა-
 რებელი მსახიობის აღზრდის სისტემიბადა.

თ, თუნდაც; ჩვენ ახლა თვითმის... ვეპარტბო ექსპერიმენტალური
 ძიების ხანა“; ჩვენ ვიწებებლი უწყარვებლად პიესტეში, ლიტერატურ-
 რული მიმარტულებებში, მაგრამ შევძელით კი, მსახიობის აღზრდის
 საუჟარო მეტოლი რამ შეგვეწყვეს“ არა, ეს ჯერ ვერ ვაგაკეთობ.
 თქვენ ვინადა ახალ ქართულ თვატრს ჰქონდეს თავისი საუჟარო
 სახე, განსჯავებული შემოქმედება და არ გინდათ დღე და ღამე იმუ-
 შათო აღზრდის საუჟარო მეტოლიაჟე. ამის გარეშე წინ ვერ წა-
 ვიდობ, სულ უფრო და უფრო ხშირად იმეშებამის მსახიობები და
 მერე იგიუი ენუსტე იმავე უნსტეტულ მუშობის გამო, მაღალი ინს-
 ტიტუტის, შიდაფარტკნისაჟე უქონლობის გამოა“.

— მარტო სისტემა სპობს ზემასა? — კიბხულობს მსახიობი.
 — არა, მარტო არა. სისტემა თუ შედარტრად გიაგე, ზემასებს
 აზრადებს კილენ. ითვით მე ზნირად მეფიქრობს იბილენ ქართული
 თვატრის ბუნებაზე. მის მეტოლოლოგიაზე, მის ხასიათზე. დამეთან-
 მებობს, რომ შეშინს ქართულ თვატრს, უნდა მიმართო იმ წყარო-
 ებებს, რომლიოვე ხასიათდება ქართველი ხალხი, ეს კი ნიშნავს უპირ-
 ველესად დაეარტბოს მის ემოციას... ემოციას კი მარტო სიტევად
 რიბდა ქნის. სტენაზე ქართულად ღაპარაკი... ეს ჯერ კიდევ არ ნიშ-
 ნავს ქართულ თვატრს, მის ტრადიციას ხსნებდა. სიტევად არ არის ტრ-
 ადტორი ფორმის ტრადიციებისა. ჩვენთან კი ზნირად და ხდებდა
 მარტო ტექსტის კიბხვიით უნდა მსახიობს ფუნს ვაიედეს. მარტო

ქართული სიტევის ინტონაციით უნდაო ქართულად, ხსენ ზემას
 ზოგიერთი „რილის მოწოდების დროს სახის სტრუქტურის ცვლილებების
 ტექსტის კიბხვი, დელტამაციის გზით. შიდაფარტკნად დაბაზობით
 ფორმის განტვინდება; და რილენ შენად. არის ეს სრულყოფილი
 ემარა. მსახიობი ვიდრე ტექსტის სწავლის დაიწყებდეს დრმა უნდა
 შესწავლიოს გვირის ცხოვრება, მისი რიბტი. ყოველი ადამიანი თავის
 ნიშნის საუჟარო რიბტით ცხოვრობს, ამიტომ ყოველი განკლად სჯე-
 დასჯა ადამიანში, რიბტაც სჯედასჯა რიბტის ქონვე სხეულში —
 სჯედასჯანიარა. ყოველი ადამიანი თავისებურად, განსჯავებულად
 განკლდება. მსახიობმა უნდა გაიგოს და შეიფიქროს რიბტი ამ ტრა-
 დია, რომელსაც იგი ამსახიბებს. ეს რიბტი უნდა გადაიკაცოს იმ მს-
 ხიობის რიტაზე, რომელიც ამ რილს თამაშობს.

ამის შემდეგ მსახიობი ტებებს ამ შეიფიქრებლი რიბტით გავლენ-
 ითღ სჯედასჯეად განტვინების გამოწვევებულ ენებს, ლარტკიას, —
 არკუებს ხახის გარგან ფორმას. მარადება სრული მარტობა ვანს-
 ხირებელი ტიპისა და მსახიობს შორის. ესე იგი მსახიობი ცხოვრობს,
 მოძარბოს, ღაპარაკობს და გირწობს ამ ტიპის რიბტით, რომელსაც
 ის ამსახიბებდა“.

ამბეგელს ქვეყნად იმდენი ტიპია მსახიობისა, რამდენი ნიჭითა
 მსახიობიც არის. ყოველი შემოქმედს თავისი საუჟარო ბილენრა, სა-
 უჟარო საშუარო აქვს და, რა თქმა უნდა, იგი განსაზღვრულ მხატვ-
 რულ-ესთეტიკულტრადიციასთანაა ქნის. პირობითად მაინც რჩე-
 ხის აქტიობები შეინიშნებან: ასრადელი რილს მსჯედებისა და
 შესწავლების ხინის მოთხოვენ რაღაც მიმტებს, იმუღსლებს, მათ არ
 აქვთ საუჟარო ინოციაცივა, ვაკანება, მეორენე კი საჭიროებენ იმ-
 უღსაღრბების გამოარტბოს, რადგან არ იციან ზონიებება. ამიტომ
 საჭიროა მსახიობებმა ბევრი იმუშაონ საუჟარო ფსიკო-ფიზიკური
 აბარტის შესწავლაზე“.

თ, იბი რეფლექსოლოგიის პრობლემებთან მივდივართ. — ამ-
 ბობს ამბეგელი და ამით მოვარდება რიტეტიკონის დიფერტებს მსა-
 ხიობის აღზრდის საკიბებზე ნამბობი.

„მ ი მ ე ნ უ ლ ე დ ი“

„შესაძლებელია ჩვენთვის თვითწოდება“ დადგმა ახლა ყველაზე
 უფრო მნიშვნელოვანია ითვის, ვიდრე რომელსად პიესის... — ასე და-
 იწურთ თავისი პირველი საუჟარო სა ამბეგელმა შ. დიდიანის „თეო-
 ნულული“ რეპერტიკიაზე. „ჩვენ... ამბობს იგი. — ამ პიესის სასუ-
 ლეობი“ („პროზისა“ და „აღმართის“ შენება) უნდა ვაგნასხამ რუს-
 თაველის თვატრის ტრადიციული პირინციპით. მარადი და უკვდავი
 ტრადიციული ფორმა. ინტერნაციონალური შინაარსით — ეს არის გზა
 ჩვენი თვატრისა“.

...ქართული თვატრის პრობლემა, ტრადიციული პრობლემა“, მუ-
 დამ უნდა ვაგნსჯოდეს. „შეიძლება თუ არა სწრაშობებდეს ნან-
 ებელი ტიბე ახალი თვატრისთვის, მაშინ, როდესაც ახალი დროა
 მღებურტია არ არის...“ — ამ საკიბის, რამდენი თვატრის თვართისა
 და პრაქტიკის ურთულეს პრობლემებს მოიცავს. ჩვენ ახლა ყველა
 ამ პრობლემაზე ვერ ვიწყებულებ, ეს დიდი და რთული საკიბია. ა-
 დღეს უნდა ვაგარკვიოთ მოლოდენითი მომენტია, არის თუ არა
 „თეონული“ ამ მასალა, რომლიოვე უნდა ვფიქროთ ახალი ქართუ-
 ლი თვატრის პერსპექტივაზე. ეთიო პიესა და ეთიო სსეტკალე ვერ
 გადაწყვეტებს ყველა ამოცანას. „ჩვენ ამას არც მყოიობობ, დარ მან
 ცხადპოის თუნდაც ეთიო რიმოლო“ მარტ, ვადარტბობ და განა-
 ვიარობს რომლიმე ზაწო. თუ ქვემოტრება ის არის, რომ ახალი
 თვატრის სახის ძიება არ შეიძლება ახალი დრამატურების გარეშე
 მაშინ განსჯავებულად დიდაა „თეონული“ რილი. ის ახალი
 ტიპის პიესაა. იგი პირველი ქართული სპეჯითი ტრადიციის შემქნის
 ცდვაა“.

„თეონული“ ჩვენ ვაგადრმავეთ და შევამოწმებთ ჩვენი თვ-
 ტრის პირინციპებს“, ამ ნაწარმოებს „ჩვენ არ ვიღებთ, რიბტაც
 უფრადობა მაგრარობას თეონულულზე“. თეონულად ჰველი სჯედაობის
 შევადობის სიბოლოა. ხალხის სსტენაზე ვაყოცნებებლი ღვათა-
 ხა. იგი პირველდგეჭნული სწინებდა, რომლივე ხალხმა რიბტელობო
 ფანტატობის საშუარო ვახტია. თეონული უნდა ვაგადობის ახალმა
 თაობამ, ახალმა ადამიანებმა. ცესხა და უსარგებლო რომანტულ

წვერავს ხალხისათვის სამსახური უნდა მოუწიონ. როცა ახალი წელი, ახალი და ძლიერი, დაეფლებათ მწვერავლს, როცა საბჭოთა დამარცხების დამარცხებდნენ მას, ჩვენ მოვცემთა უპასუხებელი ხმა წელია — დაგვამარცხე ჩვენი და შევაჯიშოვე ჩვენც შენი სიწმილის სარჩულად... რადღაც ვართ ახლა, ოდეს განვიტყვერო ჩვენი იქნებასა და თვინობისა დარს წმინდანობის ჩვენივეს... ამ ერთგავანი, ძველი სრწმინის ამ გამარცხავნი „ჩვენ უნდა ვარწმუნოთ ახლს დაზღვევის პათოსი, მისი მტკნობიერ სული“, ეს იქნება „კონსტანტინის იდებვის შექრა და ზეგის რელიგიური ბურჟუაზიის მოკლული სპირაში“.

„მამთო და დაუნდობლობა უნდა იყოს ძველისა და ახლის კიბო... ის წამოყოფილელია ტრაგედიის... ამოავრდებს პირველ საუკუნის ამბებელს.“

„რეპუბლიკის მეორე დღეა. დარბაზში კლავა იკრიბებიან მოსწავლე მსახიობები. დღის 10 საათია. ის ამბებელი იწვევს საუკუნის... ერთ-ერთში მსახიობმა შეითხა, თუ როგორი იქნება ჩვენი ჩამოღვევის კოლო, რა ინტონაციებით მოგვიხდება სცენაზე საუკუნის როგორც ზანს, რაჟი „ახლორი“ და „ღამაჩა“ ვასენდე. ამბობთ ჰქონია, რომ უფვა კუბის ამასველ პიესის თავისი „კლდობრივ კოლო“ უნდა ქორიდეტ სპექტაკლში, არა, ეს არ შეიძლება. ეს ერთიანი ქართული უნდა იყოს ყველაზე... ამ პიესისათვის არ იქნება დაქვილით არავითარი სენარეო კოლო, სიტუვა სცენაზე ჩამოთქმვა ჩვეულებრივად დარბაზილით ქართულით... რეპუბლიკის „სახების“ სცენით დაქვილნი, „სახები“ ის ხალხია, რომლებიც ციყვეტ ძველი სენარეოს ადვარებს და კანონებს, აღმოცენებულს რელიგიური ინტინტებზე. რელიგიური გრძობების გაღვივების მოთავს ძაღის იმისი წარმოადგენენ“.

„... როგორ უნდა გამოვხატო „სახების“, რა სცენური ზერხების ამაოვინი საქირო? „სახების“ უყოლი სალიცია სიტვის გამოთქმა მოკვებდება მუსიკალური აქორდითა ერთად. მთავარია სიტუატი ზინკანი გრძობის ექსტაზით ვაფორმავ... თეოდორული პათოსი“ უნდა წარმატების წვეულის რიტმის თანდათანობით აწვავა აუტომატულია იქნა სიხის გამოწერვა მუსიკალური რიტმის დახმარებით. წველა მთელი სიზღვიერი, ვანჩორული და ძლიერი კაცის სიზღვიერი, მოჩაბაბა მათი საწინებელი... თათოსი მთელი ძველი საქირონი აღვიბოც ექსტაზშია, ვანიცდის თავის დასასრულის ტრაგედის... განცდა ეზნებათ და უდარესად ამასველ... „სხარბუნისა და ფერხელის რიტმი საფუძველია „სახების“ წვეულის რიტმისა. I ნაპი... კონსტიტუციო, მე-2 ფანტატიკოსი, მე-3 ინფორმაციური, მე-4 ფილოსოფისი, მე-5 აღმართულია... ყველისი ერთად რელიგიის მსახურის, მისი მოქმედებით... „ოქვენ“... ამართა დადებით გმირთა რიტმის შემსრულებლებს, როგორც ვინდით ემბროლოთ ამ ფანტატიკურ ძალს? თქვენ უნდა დამარცხებო იმისი. ამისათვის საქიროთა თათოულია თქვენთან დაქვიებით, ისეთივე გრძობებით, ისეთივე რწმინა მიისწრაფოდნენ ახალი სენარეოს ცხოვრებისაკენ. თქვენ მოგვილოცო დახობი იდია თქვენი სულისა“.

„მე ვფიქრობ — „თოდინული“ მუსიკალური რიტუალებში არავითარი მისტიკურბა არ არის. სენარეო მუსიკას უფლაზე წავლებ ტბ... არა გავნება ტრანსკრიპული ექსტაზისა. იგი უფრო წარმართულია... მას ამისათვის დრამისული ღირება და მონუნდენტობა“... ამოვარცხსს საუბარს ამბებელს. მთავრებება რეტეტიკია. მსახიობები დაო... წყობობენ აქტურული სეპარტების არაკლებე. დღეაღვე, ვანიცდიან თუ როგორ გადართუდება ესოდენ რთული ამოცანა“.

„ს ამბებელი პრემიერიდან ერთი წლის შემდეგ ერთ-ერთი რეტეტიკოსე კლავა დაფორმება — თეოდინული. მას თქვა: „თოდინული“ დადებით ცდა გარკვეული წარმატებით დამიწავდა, მაგრამ სწლიად არა საქმრბის წარმატებით. ახლა საქიროთა ერთხელ კიდევ ვაფებებოთ მას, საქიროთა ვავამოტეობრივი იდუარა აქტივტობა. განსაუბრებობს უნდა შესწორდეს „მოქმედების ბოლო, განსაწორებობს და ფეარტარტუედაც“.

„თეოდინულია ჩვენ შევამოქმედო ზოგიერთი მომენტები ჩვენი წარსული მუშაობისა, მაგრამ სპექტაკლს აქლია ის, რაც უნდა ვიპოვოთ „უპაილები“ და „განტრიონი“ გმოს. ეს არის რუსთაველის თეატრის სწლიად ახალი და პასუხსავები ამოცანა“.

მაგრამ არ უნდა დაგვაიწყვდეს, რომ ჩვენ „თეოდინული“ თეატრული მიევილი „უპაილებამდ“.

ბირანოის ნონაღალბების...

დღის არაი სათაია. დასის წვერები ჩვეულებრივზე ერთი საათით ადრე მოვიდნენ. ამბებელს მნიშველოვანი სუბარა აქვს მათთან. იწვეება ახალი და დიდი საქმე. „ჩვენ არაჩენ არაუბრებს არ გვაპატიებს — თერადიარი იწვებს საუბარს ამბებელი. რადრმ უნდა გვაიატონ? მოგრაბა დიდი ხალხი მოაიკო მონკოში ვასტრუბელზე. მას ახლა უფლაღვან იტონება, მასზე წერბად და კამბობინე. ხალხს გამართობება უნდა, მოკლეზღის დცვა და ვანტიკაობა. კაცმა რომ სიქვის ქართულ თეატრს არც არაფერი მიეტყვევა, ჩვენი ხალხა ბუნებით თეატრალიური ხალხია. მე მუდამ ვფიქრობ მის უმოწყურე შესაბუნებლობებზე, მის თეატრალურ ვენებზე, მისი ფარმების დღევარებზე. მის ტრაგიკულ სულზე. ჩვენი ხალხმა წარსულში უღრმეს ტიკოლოგიზმად გაიტანა, ტრაგიკული კოლონითი მისამდებლებ არა მარტო ბრძოლის ველებზე, იგი ჩნდებოდა თვით ჩვენი ხალხის ცხოვრების ზონაზე დინებაზე, და შერე იყოთა რა სალიცია ვანტრებისა, რა ტრაგიკული წინააღმდეგობანი ღრნდება ყვეუენას, მაგრამ უფლაფერს ვაფლო. განა დასავრებია თვისი „ერი მებრძოლი, რანდული“, და თეატრის ერწმენებარნი არა, ეს არაფერი გვაბო, ჩვენ არ გვაქვს უფლება არ ვიყოთ ჩვენი ხალხის „ძლიერი ნებისყოფისა და ტემპერამენტის, მისი სულიერი ლტოლილების გამოშახებელი“. ამიტომ ვამბობ, რომ „ქართულ თეატრს უნდა ახასიათებდეს რანდული რანდებიზმი“.

მერე და რუსთაველის თეატრის შესლოი კი მთელი ჩვენი ეროვნული შესაბუნებლის ვაფულენა? არა, ჩვენ შევიქმნითი საფუძვლები და ახლა მუდღვიარო დიდი ვაზ, რომელიც შეუკავებბს ჩვენი მუშაობის ერთ ტბება „უპაილებობი“ მოვარდება... ამ პიესის დადება ჩვენივის განსაკუთრებულად ხანტერესია. ჩვენ კონტროლს ვავუწვეუთ ჩვენს ვანდულ მუშაობას“. უნდა გიბოზოთ, რომ არც თუ ისე დიდი ტრაგიკია ვავებს შიღვრის სიქვისის ქარავა დაღვიბს... მებისმული? — რომელიცა მსახიობმა ირალია რეღული“.

— დიახ, შესაზღვილი დიდი მსახიობია იგი, მაგრამ მაშინ არ შეიძლება „უპაილები“ ისე დადგმა, როგორც დღეს ფიქრობით. „მამონ საქმრბის იყო ფრანცისა და კარლის მოიპაზო, რომ პიესა დაფებებოდა. ახლა ეს დადებობა არ მიგვანია საქმრბისა“. ჩვენ გვინდა თანამდებოვე წარმოადგენა, გვიინდა ინდივიდუალური ფორმიდან — კოლექტიური მასის ფორმის ძიება“, ვანიდა, რომ „სპექტაკლში სავსებით აისახოს შიღვრის მთელი ეპოქა, ახალი გერმანია“, „პიესის საფუძვლად უდებობ ჩვენს საუბარს ნერვს, სიხისა და რიტმი“. „ტექსტს ჩვენ ეტილებთ ახალი მოწდიკური, რომ უფრო ღრმად შევიკარო შიღვრის გერმანიზმი“, „უპაილები“ დაწერილია ოჯახური უროტიკობის ფონზე, ჩვენ კი იგი ვადაგვავებს სახელმწიფოს ფონზე და მოირბინს ოჯახურ ტრაგიეისს ავივანერ დიდი სოციალური და პოლტიკური ტრადეისის პათოსიმდ“.

„მოვარდება რეტეტიკია, ვანიდა კარვა ხანი და სარეტეტიკოი დლორები ისე მოგვიჩინებოვენ ამბებელის სიტყვათა ფრამენტებს „უპაილებზე“. მაგრამ ახლა უფვე სიტუტაკლზე“.

1833 ს. 10 თებერვალი. დასის შერებობა. იბოლენე „უპაილები“ წარმოღვენას. პრემიერა წარმატებით ჩატარდა, — იწვებს მოსტენებს ამბებელი, — თქვენ მოქმედებთ ვადიო მთავრბლის მავალი შეფასებისა, მაგრამ ახლა ჩვენ ერამონტის საამებლად არ შევიკრებილიყარი. უნდა ვქვათ, რომ წარმოადგენს „სახოვადიობა დაპო მრავალ წარწლი“. ფერტერობობს კი ჩვენითვის მთავარია ჩვენივე კრიტიკული შეფასება, ნაკლის აღიარება“.

„პრემიერის სპექტაკლს — ამბობს ამბებელი, — ორი მხარე უნდა — ერთი, რომელიც ჩვენ ეყოტანთე პრემიერამდე და შერტე, რომელიც ახლა იწვება. „დაღვივება და გარამეება სპექტაკლის ახარისა და ხასიათებისა“ — აი რაზე უნდა ფიქრობოთ ახლა.

— მაინც რა ნაკლი აქვს სპექტაკლს? საჩუქრობად, გვიერი რამ რეტეტიკულიზე უფრო ქარგი იყო. „მოვარდობა მსახიობმა (სახე-

ლებს მათ) კულისებს მიღმა დატოვა ადრე მიცნებული მრავალი დეტალი და წინასწარ აი, რას ნიშნავს, რომ ტექნიკა, სტატისტიკა აქ-ლითა მათ. მე, შემსწავლთა იმან, რომ ხასიათების დაცარკვის სასურ-ველი ვერძირნი წარმოადგენს. უნდა განსვადეო, რომ განსაკუთრე-ბულად მაყარინ ვარქებთო აქტიურული შესწრულებების შესვლაში, ...მარჯანი ზევი განვიბო სრულიად ჯანსაღია, მისი ნეერასტენი-ულობა, როგორც თანდაყოლილი თვისება მისი ხასიათისა შედგება აღზარდა და სოციალური გარემოსა... მისი შიშირება „ღმერთის წინაშე რაგანებულ კაცურებას აღზრდას“ შთაგონებდასა... ამი-ტად გავსჯურბო მუ-ა ბტში, სიყვარულს წინაშე თრობულად ფრაცისა, მისი ფრეკური განადგურების შიში როდია. იგი შიშია მისი მიწარადებების, იდეების სიყვარულსა...

ამბეტლო დეტალურად, კრატეულად არჩევს ყოველი მსახიობის შემოწამებულ და ბოლოს შენიშნავს: — ამ დავებში ზევს პირ-ველად გავსჯურო კლასიკანთან. გულწრფელად უნდა ვთქვა, რომ მე სხვებისთვის კმაყოფილ არ ვარ შედეგით. ზევს ახლა მეტი მოგვეობ-ვევა, მეტივე შევიძლება...

1933 წ. მსოფლიო... შილის ზევს ვანსახიერებო ზევებურად, წვენი ხასიათებით, მაგრამ არ ვცდილობ იმ იდეოლოგიურ საფუძ-ველს, რომელზეც შილი ირქვარება. შილის ზევს ვიყიხობლობ ზევი ვაქის თვალსაზრისით, თუ ზევი საქვატლი გვიახლოვებს შილერს — სწორ პოზიციად ვყოფილვართ, თუ არა — ვსდებიო...

ღამთაშობებში მანამარამიდან...

— „როგორც უნდა იყოს ძიებანი რომაული თეატრისა? სამი პრიციპით: ძიება არტისტული მანერისა, თეატრის არტისტიკონიე-სა და პრობლემათა“, ზევს შემკვიდრების, — ამბობს ამბეტლო... მიუდა უნდა ახსოვდეთ ეს. უყოველი ქარგი ძიება თეატრში უპირ-ველილხა პრობლემათს ძიებია. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება უსახელო თანამედროვობის უმედობისა თეატრი, როცა დეკორაცი-ებშია მანერითა — სხვას უბრალოდ არ შეეძლება დატრიალება... ახლის ძიება არ მინდებო დეკორაციების შეცვლილა და ტრიალით“, მთავარ-ია „ღამთაშობე მასაღის რეკონსტრუქცია“. „სანამ არ მინდება რამატიფიკალი მასაღის ალბებური რეკონსტრუქცია, მანამდე ვერც ერთი რევიორი ვერაფერს ახალ ვერ შექმნის...“ „იქნის თითოთმ მითითვის ტექნიკური მდგომარეობის შეცვლა. მე დიდ პატივს ვცემ რევიორს მივიზრბოდეს, მაგრამ მის ზეონია, რომ შეიძლება ახალი თეატრის ბილქევა თუ, მთავლოდ, სცენას მასატრეში გავაძე-ტანო. ასე ეყცივან ზოგიერთი რევიორები, მათ სურვილი გადააქვთ პარტბრში და ეს ზეონია სიაღვრე...“

— უკულოფერი ამაო პრობლემათს ძიების გარეშე... ზევს ვგზობლავს — ამბობს ამბეტლო, — 3. კაცაბაის „ბახტრი-ონი“, რადგან იგი იუვენებს ახალ ზერჩებს და სრულიად ახალ ფორ-მებს იძლევა. პრობლემა ბეისისა ღრმად და პრიციპული. აქ გან-საკუთრებო დიდი იქნება რელი მხატვრისა. მან უნდა „შექმნას ახალ სტილი და სხვა განსხვავებულ იმისგან, რომელიც ეპამდე იყო თეატრში უნდა შევისწავლოთ ყველა ელემენტი, რომლებიც ქარ-თული თეატრალური ფორმების დასისოების და საფუძვლად დუღილი იგი „ბახტრიონი“...“

1932 წ. 9 ივნისი. მორე სახელმწიფო თეატრის დატურების საციობი სვავს. თვეწ იცით ზევი პრიციპი, ზევი გვა არასოდეს არ ყოფილა მიმართული იმ თეატრის წინააღმდეგ. ზევს ვიხმობდი ზევი დავებებით, ასე ვიხმობდი ყველა თეატრთან. ასე იქნება მომავალიც. ზევს არ გვირბობდა სვავების მუშაობაში ჩარევა. მათ უფრო შორს ვართ მე-2 თეატრის დატურის სურვადასაგან... მე ამის შესახებ უკვე ვთქვი, რომ თეატრი არ უნდა დატურდეს...

„მე ვამბობ, რომ მარჯანიშვილისადმი ჩემი დამოკიდებულება უარესად გულწრფელია, მე მიწვევ ვარ მისი. სავითოდ კი ჩემი და მარჯანიშვილს ურთიერთობის ფეხებზე მოხდა არა მარჯანი-შვილის და ამბეტლოს შიტი, არამედ იმე მითრ. ვიცე ახლა ამ სა-ციობიზე ზევის ლაპარაკობს...“

1933 წ. „ეროვნული კულტურის ხარისხობისა...“ ინტერვიუები ზევისთან. „ჩვენ განველი ძიების გარ-ვეული ტიპით. რთული გამოცდა გვიყარო მსოფლიო განტარვლ-ზე და ოლაბიადზე...“ გავსჯედა რუსოველის თეატრი მიწვევებ-სა სავჯარავით. ისტრიაში ვვარტვან დევიცივი და ვამართლო იმ კულტურის შირი ქარველი ცრის სახელი. ზევი გავსრ-ლები დანახებებს საქობია საქართველოს კულტურული მიღწევის სინოვი. მრავალსურვენი ისტრია ქართველი ხალხისა ზევს ვვავლებს დალახა და უმძიმეს მისახს. ქართული ხელოვნება ასე ფართოდ მარველად გადის ჩვენი სავჯარავით. ზევს უნდა ვა-მართლო მარველობა. მე ზევი, რომ თეატრის უკველი ვარ-ა მასულსმკვებლობით იმუშავებს, ბედი ქართული თეატრისა უფრო ძირფუსია, ვიდრე რომელმე ცრით მირვეწების...“

შეგონების, თხალთ...

— სრულიად ახალი პრობლემათს წინაშე დგება რუსოველის თეატრი — ასე იწყებს ს. ამბეტლო. 3. კაცაბაის — „კაცია აღ-მინანის? — დავგვის მონაწილეებანი სუბარს...“, „ჩვენ, — ვაგვარ-ძობს იგი, — უნდა ვარწმუნო მე-19 საუციუნის საქართველოს შავის-ცემბს, უნდა ავსახო მისი აგარგი“. ილია კაცაბაისის კი დავგვიდე ქმნილება ძველი თეატრის გარტე დარჩა... ეს ნაწარმოები უნდა დავიგავ დღი მასტრით, ამ პიეით უნდა გამოიფინოს მიედი ემოკა იმეამდელო...“

ლუარაბის სახე ვვაკონინებს სექტაურის გასაღებს. „ლუარ-სანი მარტო კანდელი თავად არ არის, ის შიელი საქართველოს თ-ვადანსურობის სიმბოლოა“. ეს უნდა ვგახსოვდეს ქარგად. „ამიტომ, როცა ვხედავ მე ვლარაბის კოლონორტ, მაშინ მარტო კანდელი უნ-ვე ჩვეულები და კოლო კი არ მინტერესებს, არამედ შიელი საქართვე-ცრის სული და სხვა. მასში ჩანს საქართველა და ხარბაბული“. ცნობი-რევიორის მივიზრბოდეს სავჯარავით აგრატებებს, რომ ის ვოკალს მ-ხისეებს თავის დავგვებში, მაგრამ ეს მართალი არ არის. მივიზრბო-დი ვოკალს და ვარბოვადიუს ცუდიველი ნაწარმოებებით ბატაქ შიელს ემოკა, რომელშიც ეს თუ ის ვარბებს ცნობრბობი...“

„კაცია ადამიანი?“ დავგვის საციობი არ ვადაწვევება, თუ სცე-ნაჯ არ შევეწმინთო მინდელი ატმოსფერო და მდგომარეობა, რე-მელოვიც ეს ნაწარმოები დავიბაქ...“ ამბეტლო ვრტულად ლაპარაკობ მე-19 საუციუნის მთავარ ტენ-დენციებზე ლაპარაკობს მის დამახასიათებელ უოფავოცრებო ელემენტებზე. იწყებს ლუარაბის სხის ანალიზს. „ლუარაბის პი-ესშიაიც და რომანოვი მოქმედების საკმელებ ლაპარაკო იწყებს...“ იფეტური სურვლებში მემკვიდრის თემა იწყება. ამის შემდეგ კვლავ საკმელებ გრტელდებს სუბარსი. კუცისა და ვრბების პარვე-ლოში სანიტრტისა და ამისთანადე პერიოდულად არის. დარევიანი კი პირდაპირ საქობი იწყებს. ლუარაბის უფრო სტატეორია, დარევი-ნი — დანამორი. მაგრამ ისინი ერთიმორეს ავსებენ... რას ნიშნავს ეს, როგორ უნდა წარმოვიდგინოთ იგი? — ვციხობვა ემოკარის მსახიობი...“

— აქ სტატეორია და დინამორი რიკვე მოქმედე ძალა. ლუარ-სანი და დარევიანი, თითქმის ერთი ადამიანის ორი მხარეა. ზევს მის სიმარტელს ვერ ვაძოვრებ, თუ არ ვიყოფთ რიტმი და ვესტე ლუარ-არაბისა... „ანურობის“, „რევევის“ დავგვის დარბი ზევს დარევი-ნიო, ასე ვთქვათ. რასივლ ტემპემანერტზე და უმძიმესი და-მნობობაზე. ამ პიესის კი სხვაგვარი ზერბით უნდა მიეყვდეო...“ აქ არ ვაგვგადებია „ანურობისა“ და „რევევის“ რიტმი. უნდა მოქმე-დნით ახალი და ისიც ქართული, ისიც ზევი, ისიც ზევი თეატრი-სთვის ორგანული. რუსოველილები ცრით რიტმის თეატრი რო-დი ვართ. ყოველ სექტაკლს, როგორც ყოველ ადამიანს თავის რიტმი აქვს და იგი ერთმანის როდი სიამე...“

ლუარაბის „ქელოვის“ სიმარტეობი ნახვარია ფეხთაბა იგი აგრ-თიანებს ყველდღებს. ვარ ჩვენი ცრის ამ სტეროში დარჩენილა. სიზარმავეს ვებლავს თავიერი დმტროვი შეუქმნიათ. ის ყველაზე ახლობელია და საინტერო მათთვის.

ლუარსაბი კთლილ ლეთებმა წარმაცემს, მათი იდეალებს, სტრუქტურას ცოცხალი ხატება.

მაგამ იგი არ გამოიწმება ძლიერი, არ იქნება სრული, თუ ჩნდება მინც დაევიწეოთ მისი სოციალური ფესვები, მისი წრე, ის სუბიერა.

„მედი ტემპის, ლუარსაბის ცხოვრების რბობის ძიებამ არ უნდა დაგვიწყოს სენის განაოზი“. არ უნდა შენედლებს მათურებლის ინტერესი, არ უნდა მოდუნდეს მისი რბობა.

„ლუარსაბი მომიტივია და ეს უნდა ვგახსოვდეს მუდამ“. იგი პრიმიტიული სიბრძნითაა დაღება და ღრმა ცხოვრებაში. მან მოგვცა სურვილს მავალითა გენაილური პრიმიტივიზმისა, რომელიც დაღობური ძალით იჭრება ზენეს სულში და თავისი ვადლებერე ხეობის, საცოდოდ არ ეყრება მას. იგი ვადლობრებებს ვადლებლებს, აღდან ვიგრძენით რაღაც ახალი, მანამდე შეუმწიქელები ზებრა და ვიბრა.

ლუარსაბის სულიერი და ფიზიკური მომართობა ჩვენ ფიროსიზისა ვლილი უნდა დავიხსოვო.

„ფიროსიზის წახატებმა მომართობის შინაგანი შინაარსი“ უნდა ცხვენდეს ლუარსაბის ტიპისა. „მან უნდა ვიგველიოს სექციკლის რბობა და ვესტის ტიპისა...“ „თქვენ—განარკობს ახმეტელი, — რთავაღებს თეატრის მსახიობები ხართ და გარკვეული პრავტიკა ვეცო მთელი რბობისა და ვესტის ტიპისა“. მაგრამ ეს ახლა არ ეკნარ, სრულიადე არ ეკნარა. ლუარსაბის შინაგანი სულიერი მომართობის, მისი პრიმიტიული ვესტი გამოსცდის თქვენს ორბატობას. მე ვჭირბო, რომ ვეუღალიაბობს მთელი წავილი არ არის, რას ნიშნავს სიძარბო და როგორ უნდა ვავივით აქ იგი.

— „მომართობა არის სტატორი მომუშეების ექიმ“. მე როცა ვეფირობ ლუარსაბის სახეზე დავიკვირო ქართული მომართობა, მისი რბობა და ვესტის, მოვლის იმედა „ფიროსიზისა და ჩვენი ჭველებური წახატების შესწავლაც ვეფირობ.“

„ან ვავივით ციხილამა მოცეკვ-ეე ქალმა აიბედორა დუნჯანმა მან შეგროვა ველი ბერძნული ქანდაკებების და წახატებიდან ჩამდენამ ათავლილ სტატორი პირსა და ამ ველი ადღენა (და-ახტობილი) ველი ბერძნული მომართობა“. ის ათავლიბით სტატორი პირს ცალკეულ ზომ გამოსატვადა რაღაც მომართობას. „ამბიბომ ვამბობ, რომ მომართობა სტატორი მომუშეების ექიმისა.“

„თქვენ — შინაარსი მან ლუარსაბის შემსწედლებელს ა. ვახანჯას და ა. ჯავახიშვილს (დარტყანი) განსაკუთრებით ბუფერი უნდა ვეფირობ ამ ფიროსიზე.“

„სუბიერა მთელი შეუქნა. „აკაია ადამიანის?“ (ინსტერნებას ს. კლერეშვილისა) მხოლოდ „შინაგანი ისტორია“ დარჩა, ისიც დაღობდა მისი რბობისა. ამ დაღობებას ახმეტელის ჩანაფიქრის სცენური გამართობა. იგი სარეპრეტაციო დიდობრებს დარჩა, როგორც ფრთა-შესესვლი ოცნება...“

ეს იყო 1938-1934 წ.წ. სტრუქტი

შექსანიზრული სამეცნიერული ნაშრომის

1934 წლის ზაფხულში. რუსეთისგან თეატრის ბოროვნული, ტანზე ასებებს. თუმცა ეს დასვენება კი არა წამდელი შემოქმედებითი ცხოვრება. ქარგა ხანია თეატრისა ვეცო ტრადიციად დამიკვიდრა „ჩვენც ციხიბი ავარკვე“.

7 აგვისტოს კლავა შევიკობინა დავის ტანზე. გამოცხადდა საათი რებეტისი დასწავლად. მსახიობებმა უკვე იცოდნენ, რომ დღე-იცნელი ვედი განსაკუთრებულ იყო მათს შემოქმედებით ცხოვრებასი. იწებება „ილიუსი კიხარისა“ მუშაობას...“

„დოქორ რებეტიკოს...“ „თეატრის იხილებ დამთავრება და დამთავრება ტრამი მისი რუსთავლის თეატრის შემოქმედებისა“ — განისჯება ახმეტელმა. ახლა გადაღვივარით შეიკვიტება „ვანელილი აწელი ჩვენ ვეკონდა წინსვლის, ძიების ნაჯლოუბანების, მაგრამ სერობი ხანა გამარჯვებული იყო“. ვახარება ჩვენი ავტორიტეტი. ვახარება მოთხოვნილებაც. ჩვენ ახლა ვეღარ ვომუშავებთ ისე, როგორც 1927-1928 წლებში. ახვედ დავიკვირო კლასისი ათავსების რუკისა“. ამბიბომ განსაკუთრებულ სიღინჯე და ხიფთობილ ვეპარ-

თებს, ახლ სტონს მე ჩვენი გამოცდისა და სიფრთხილის სტრუქტურად...“

„ზავიდა ხასიათის საუბრით დამთავრება რებეტიკოსი შემოქმედებით რამდენიმე სიტუაცია იქნა შესწავლილად. დასის წერტილები კი მტრის მოქმედებებს. ამ დღეს არც პიესის კოსტუმებიც, ვეცოდა ირიადედ დღე და აწ აგვისტოს კლავა შევიკობინა დავის. წავიკვიტეს „ილიუსი კიხარისი“. საუბრისა კლავა ს. ახმეტელმა დავიყო. „შექსანიზრის ოპიკანი განსწავლილობით ულიდეს სტრუქტურებს მისი თეატრის რაღაცედ დღედე ჩვენ მას ვამართობილი. ვუტყობილა, რომ შესქისიარისთვის არ ვეფირობ მთლა. შესწავლია ახლად ნავადრე იყოს შესქისიარის დღეც, მაგრამ შიღერმა მოგვცა იმედი. „უკანედობის“ წარმოდებამ ვავა-ვაშწენვა და გზა ვავიკვილეთ შესქისიარისკენ. ვეცოთ ამ „ილიუსის კიხარისა“, ჩვენს წინ დგება უთხოვლესი პირობები — უნდა ვარსულ-თაველდეს შესქისირი თუ რუსთაველის თეატრის გამშენსწავლებს. ეს დამოკიდებულთა იმედი, თუ როგორია ხარისხიბით ავივისივით შესქისიარის. ჩვენ ამ პიესის დაღება მოგვიბედება ახალი მონეტებით. ჩვენ შესქისიარის ათავსიბით ძველი თეატრის გზით ვერ წავივლი.“

შექსანიზრის პერიოდში საუბარი იყენებოდნენ დროს არის და ძლიერი. დაბრძობისგან ჩვენ ვერაფერი ვეცდით, თუ პიესას ისე არ დავდგეო, როგორც ახლ „თანამედროვე საზოგადოება მოთხოვს. დამსრცხებდით, თუ ჩვენ თანამედროვე ვერ ვავაშდელთ შესქისირს. „ილიუსის კიხარისა“ მონეტაში გამოიყენებთ „ქორეფოდალის“ მათ აქვთ ბეჭეტი რამ სტატორი.“

„შესქისიარს რუსთაველებში ვეცოთ ვეღება და ახლ თეატრალიბას. ჩვენთვის შესქისირა მარტო მისი იღეს განსოცილებება როცა, იგი ამისათვის ვეფრამბებს, ახალი მონეტებით ფიროსიბის გამართობება ვარის.“

ქარვთელ ზალხს ბუფერი რამ აქვს სადრითი რომილად და ბერძნული ხალხიბი. ამიტომ საგანგებოდ უნდა შევისწავლით უკეთული ნიშნ-დობლივი მხარე ამ უროთიერობისა.

— რა თეატრალური საშუალებებს უნდა დავეფერდოთ? — კითხვების ერთ-ერთი მსახიობი. „თქვენ — მონათავს იმ მსახიობს ახმეტელი — გონივრულ შევიკობინა იდელები. ჩვენთვის ახლა ახლა მთავარი. საჭიროა ვადასიხვება ჩვენი საშუალებების — ვესტის, ინტონაციის, რიბებისა და სხვა. მე მიხდა შესქისიარს გამოიყენო ბერძნული თეატრის გამოსტყობება, მაგრამ ახლდებრად ქარვთელ თეატრის თვალთაბედობი“. არ უნდა დავავიწყვის, რომ შესქისიარს „მთლიერი რიბებისა და ტემპერამენტის ადამიანისა“. ამბიბომ „მე მიხდა არტორის მსახიობი არ ვავედს ჩვეულებრივს, მიხდა, რომ თქვენ დიზორბადე ვიკვიტებო, ციხილი გრძობს იყოს თქვენს, თქვენს უკეთეს უკეთეს ვეპეტრული მთელი იყოს. ამ პიესისთვის მონეტებეტორ ხასიათებოდ უნდა გადავიკვიტო. ჩვენ შესქისირს უნდა გადავკვიტო ვიკვიტებულ თეატრალიბით. მთავარია, შესქისირული ნერვისი პიესა. მთლიერი ნებისულება და ძლიერი იმეტიკვიდროს...“ — არ რომაული, არ შესქისირის პიესის ნერვისი.“

7 აგვისტოს კლავა შევიკობინა რებეტიკოსაც. საუბარი იმით დავიკვირო, რომ ერთხან მსახიობმა ახმეტელს რებეტიკოსაც შესუღობონა ვეცოთ: რამდენ არის რომ შესქისირს ასე ხშირად გამოიკვიტეს მყოფთაბი, არრდობობი და მისებებს „... თქვენც — ურავაბება ახმეტელმა, — ანტიკური ტრაველიბიდან ვამოპობტანა შესქისიარის“. მას მონათვა ვანსაკუთრებულთა შალა. წინასწარმეტყველები შესქისირის ვებრებს მათ მონათვალს აუწუებენ. განწარბობა „რომისა“ და „კიხარისი“, „რომში უნდა მოვეცდეს“. უნდა მოვეცდეს კიხარისა. შესქისირის ვებრის იღებს გამარჯვება სისხლის ფსად უფლებს. სანამ ადამიანი არ შევირცხება, იდეა ვერ იმარჯვებს“. ასევე წინამდით ოცნებს. ბრუ-ტოსს მკლავს თავის მებრობას — კიხარისა. და განს სცვიდელი ბედის გადაღება არ არის!“, „ჩვენითვის კიხარისი არის რომის იდეა, იგი წარმოშობილად ამ სახელმწიფოებრივი სტრუქტურის ბიერ, რომელმაც ვანსაკვიდრა რომის ძლიერება.“

„ან ვიკვიტნ როგორი მთელა, რომ ამ ქალაქმა დაიკვირო აფრიკა, ეფრათა და აგვირ კავისიახლდ მოვლეთ? რა ძალიან განაძირობს ეს რა ხალხისა, რა უნდა ვავიკვიტო და ვეწება აქვო? — არ კიხარისი, რომლებიც ვგადაგზა ვეწება ვავარკვირო.“



„რომელებს უფარო საშინებლათა ცეკრა და ტაბოა. ისინი დღემდე წარმოდგენებს მართავენ ცირკის და უფრებენ ნამდვილ სიბრყინას. მათ აქვთ გავლებული ღღლივით ტაბოსდასეკენ. მათ უფარო თავიანთი ხალხათხო ცეკრაბა. ისინი სამრად მიწავალილ და მახად ინახავდნენ მომავალადედი იარაღებსც... მათ იცანენ სიცოცხლისნაღური ფეიტემა... მოსახარის მილეი უკლები შექმნეს სიმაჟის გასო. რომაული ვეკავითა. იგი ცირკში ბავშვისც აცერკინებენ მკვლელობის განმარებებს. ამით თითქმის მასში საბოის სისხლისდაში სიანულის ღარინებას, ზრდის ვეკავითა, ვიხილეობის... უკვლად შემხატევაში მე ასეთად წარმოიდგინა პიესის გმირები. ჩვენ უნდა ვიპოვიოთ ის წერტილი—განაგრძობს ისევ — საიდანაც მივლდებით დღევანდით, სამუტრებს ავხდით მის ცხოვრებას. რომელი აღმა არ შექმნიდა არაერთი ქანდაკება, რომ მასში არ ითვის სილუცისონი დიდი ძალა, არ ითვის მღვრიე კუნთი და ენერჯია“.

„რომიელები თავი ატეორებენ ბუნდენ... მე ახლა მაგონდებდა ერთი შემოხვევა, — გადაუხვეია საკითხ ახმეტელმა — ლენინგრადში უფლის დროს მესაუბრა ამერკოელი პიროვნების შტრომანი. მან თქვა, რომ საბერძენიშო შექსპირის თეატრი მკაცრა, საქართველოში ვერძომო ქავლი ბერძნულად თეატრის ეულკარეს ამოხეტიქსოა. ჩვენ „თინდელში“ გამოყურენთ ბერძნული თეატრის გამოვიდლებმა, გამოვიდებანი ჩვენებერად, ექსპერიმენტი არ იყო ცადო.“

„არ შეიძლება ითქვას შექსპირის ქართულ თარგმანზე? — პირადად მე — ამბობს იგი — ვერ წარმოიდგენდა მანამდეღე უკეთესი მთარგმნელი შექსპირისა. შექსპირის ეს უნდა იქნას გმირული, აღსავსე რომანტიზმით, თვით ვინავე უნდა ცდილობდნენ ნაეტარებლად. ასე აქვს თარგმანი მაჩანაგლსაც. მე მასში ვგრძნობ ცუტესლად და ტემპერამენტის ვენილით დრამატურების. მას აქვს რიტმის გარძობა, ფლოციდისტური სიმტიკედ და პოდეტურბა. მანამდელმა შექსპირი გაქარსოლდა და ქარსოულდ ენა მას რაოდ დიურბია. ამჯერად თარგმანის გარეშე მწილა მუსიკალური და ლოგოურთი ფონის მიცემა. საჭიროა ახალი ხერხებით მანახოს სიტყვის გამოსცემა. ჩვენ ვცანდ და თეატრში ვავაოთთო შექსპირის მიმართ, ის, რაც მანამდელმა ვავაოთ თარგმანში“.

„ესე დამათყარა ახმეტელმა თავიცი ფაქტებში შექსპირულმა საქმიანულმა“.

ბარიბალობა თეატრში

1935 წელს ი. შიშკარაძე — გენდრფულად უნდა ვითხაროთ, რომ მე დიდიხანა მალელებს ბერჯიაობის პრახლება თეატრში — ამბობს ახმეტელმა. მის მიანინა, რომ ერკოვნილი თეატრალური ფორმებისს მიბე თითქმის წარმოუდგენელი ხალხური ნიღბების ღრმად შესწავლის გარეშე. „როსოთავლის თეატრი თავისი ასხეობის დიდად ეძებს ხალხურ სარტკულურ ფორმებს! და იგი არც არასოდეს არ შექვევებს ამ მიბებს.“

— ბერჯას ნიღბა დღესათვის მარედ მეკარანი ფორმა — სოქვა რომელიად მსახიობმა. ახმეტელი თითქმის მოკოლდა კიდევ ამჯერად ბერჯას და უკოლედ შევიდად უსასუბს: უკოლად ხალხური ფორმა შეიძლება ვაქციოთ მეკარად თუ მის შემოქმედებასად ვერ გამოვიყენებთ. დღეს ჩვენ ვიყუები მუშაობას „შეოდგამოს აწაურტნებე“. ვუც შეიძლება მისი დღემდე ხალხური ნიღბების გამოკვდილად? და კლასიკულის გმირთა პორტრეტებში მე ვხედავ ნიღბები ხალხური ნიღბებს, ვხედავ მათ სახეებს, მაგალიდა. „დარსისანი ტრეკოულე პათოსის ნიღბია“. სანოიოდ უნდა ვგახსოვდნენ, რომ „ბერჯიები არ არიან ისეთი მსახიობები, როგორც ჩვენნი პროფესიონალია. ისინი ცხოვრების ნიღბები...“

და ისეც კითხვა: როცა ბერჯია ამხანაგრებს სახეს, უნდა იცოდეს თუ არა მან ამ სახის წარსული. თუ ვინება მართო იმპროვიკაი? „მსახიობი აქ ორბუნებოვანია — სახეობის ახმეტელი — როცა ბერჯია ბერჯიაობს ეს პორტელი სახეა, სახიობობა კი მეორე. ამ შემთხვევაში მოქმედებ ბერჯიაკ იცის როლის წარსული“. იმპროვიკაიოა ზოგადი მოწინადა თეატრალური შემოქმედების, იგი არასოდეს არ ტრეპებს თეატრს.“

...სახუბარი რამდენიმე დღის შემდეგ ვაგრძელებ...
— რატომ იღებს ბერჯია სხვადასხვა სახეს? ამ კითხვით იწყებს საუბარს ახმეტელი და იყვე იძიება ვაწყარტებას: „ის იძიებო, რომ

მდგომარეობანი იცვლება. სხვადასხვა მდგომარეობეზე, [ქმედებებზე] სხვის ქმნის. ეს არის დამატებითი ნერჯი პიესის ქმედებებზეც უკვლად ინტერესის განახლებებლად. „ჩვენ შემოდგამოს აწაურტნებე პროლოგს ვიწინაშობ, როგორც ბერჯიაობას, ბერჯიები ქმნის სხვადასხვა სახეებს და შემდეგ უბრუნდებან ისევ წინა მდგომარეობას ამ პიესისმი პირველი ვავი ბერჯია და მეორე ქველი ბერჯია თავისი შემოტრანი უნდა წარმოაგედნენ ხალხურ კლასიკულსა და ვიგანასა“.

...სახუბარი დიდხანს არ ვაგრძელებულა. ამხეტელმა დასს აცნობა, რომ იგი მთიუნებს სამხატვრო თეატრში „როდობის მეფის“ დასად შევლდა. „პირველად დასავ საკითხი საჭირო კავშირში „ოთხდღიო მესის“ დადგინა. ეს ამიცანა ჩვენ დავეკვიტრის. მე გაიძევილი დებემა, რომ შენდომონ თუ ვის ფიქრობენ თილიანის როლზე. როსოვლე უღლისნი პოეტია. მატროთად თეატრალური ხელკრებს არის პოეტია, ქველიდა და თავისებური პოეტია. ჩვენ აქვით ვიწარსოთი შოდედ, რუსთაველის თეატრი პოდეტრი თეატრია. მე დღე ამეყოფილებით დავიწეებ მუშაობას „ოთხდღიო მეფეს“ — დასარუღა თავისი სიტუვა ახმეტელმა.“

გმირული ღრბა

...თეატრის ცხოვრებაში ერთი ტეპია დასრულდა. დასრულდა იგი, „უკალიობა“. 1935 წლის გაზაფხულამდე განცვილი პერსონალი ნერჯიული და დაეინებული მიბების, ახალი გზების, ხელყოების ახალ მწვერვლებთან მიხადებით გზების მიბების ხანა იყო. ახმეტელმა ღრმად გაანალიზა ვანელილი მუშაობის ვეკარიცა და ახლა შეტის ჩაფიქრებით, მეტის გამოკვდილობით ირყევიდა, რისი მიღება და გადრამებუბა შეიძლებოდა წარსული მუშაობადან. იგი განსაკუთრებულ სიფრთხილეს იჩენდა პიესის შერჩევის დროს. ს. მანაშაძის სახის „არხენას“ რომ მოკედა ხელი, მან თქვა: „არხენას“ დადების დროს ჩვენ არ უნდა მოვიქცეთ „წარსობა“ და „დღამას“ ვაველეტის კეშე. იგი არც ერთს არ უნდა ვაფხვდეს, მაგარმ უნდა მივილოთ იმავე სიტუებეა წარსოდგენა. „უნდა ვგახსოვდნენ, რომ არხენა ინტიქტიური ბუნბოლია და არა თვორიულად დასრულებული, ჩამოკალიბებულად მოარსოვლე. ჩვენ ვგრძნად, რომ არხენას სახით გამოვხატოთ ვიღებური ეოქიის ძალა. ჩვენთვის მიყარია არა მატრო სავარხენას, არამედ ის სავარჩა არხენა რომ წარმოქმნა...“

არხენის თეინად ახმეტელი ზოგად თეატრალურ საკითხებზე ვადაღის.

„ჩვენ ვეაქვს ჩვენი საყოთარო სახე. საყოთარო სტილი. — ამბობს ჩვენ — ამტომ ენათხადებე ჩვენი წარმოდგენები ერთიმეორისებს ისე თუ ვევექან, ვარდუფლია ელემტარშიო. ახლა, როგორც ამინდროს, ახლა საჭიარი ჩვენი მუშაობის სიტუების აწალიტი, შემოქმედება და განსაზღვრა ახალ მუშავრებულთან მიხადებით გზებას. რათქმაუნდა ჩვენ ვეცებთ დიდ საოტარტო მწვერვლების გზებს, ვეცებთ ქედღებულად და პირდაპირ. ამ მიბებში ვაჩველებ გზისა და ხევილიდელი პერსპექტივების მიმართაც მომხოვნი და კრიტიკული უნდა ვყოყო.“

რუსთაველის თეატრის უფლებმა აქვს სრულიად თავისებური ვაქმინების მივლეს საკუთარი თეატრალური ხელკრებები. როსოვლეის თეატრი იცავს თავის განცვილებლობას. იგი მანამ იქნება სინტრეტური და გამართლებული თავის მიბებში, სანამ ექნება ეს განცვიებულობა.“

...1935 წელი, ამ სეზონში ახმეტელს პიესა არ დაუდგია. მალე შეაწყვიტინეს მას საუბრები რეიტეიტობებზე...“

„მ მ მ მ ლ ი რ ი“

ჩვენ უკვე ვოქვით, რომ ამხეტელს შექსპირის თემა დიდხანს აიღებებოდა. მას თითქმის ერთდებოდა კიდევ შექსპირის რომ უახლოდებოდა, იგი ბევრს მუშაობდა შექსპირის თემაზე. ჩვენს ხელში არის საბერძენიო დაუფლებებით, ჩანაწერებით, რომელიც ა. მხარტიშვილის ტექსტობობა საბერძენიო დაღურბო.

სახუბარი ამედვე ლირას ტემა. „ღირჯე“ დღემდის მუშაობდა მარჯანიშვილი, შემდეგ ახმეტელმა ვაჩარტაო. მან ცხელიღება შეე-



ტან არა მარტო მოწინააღმდეგეა, არამედ როლების განწმენდილშიც. ეს იგი სულ სხვაგვარი ვაზრება „ლირიისა“, შესაძლოა სადღა, მაგრამ საქსავერული გადაწყვეტა.

ამბეტილი პირველსავე რეპეტეციოვნად განსაზღვრა თითოეული როლის ხასიათი და მხაზობებისაც კონკრეტული ამოცანები დავაზა-ს, „ლირი — ამბოხი იგი — ნახვრად ღვთაება, ოდნავ წინადა-წინადა კი ამბოხება მიიწინა, პიტეოვარად, ხანდახან მთავრო-ბა-ეპიკურული თავის შეიღობის ახლებს, ხოლო მეფის სისულე აბი-ბი იტყობს. სასტიკი ახლებების დროს, მაგრამ თანდათან ჰკარ-კვის ეველა ამ თვისებებს და უახლოვდება ადამიანურს — ხოლო იტყობს ოღუება მისი ინტიმური ტრაველია... კრება აღუზგივები“.

სულ სხვაა ზუმარა, ამ როლის ამბეტილის აზრით უღიღინი ფუნქ-ცია აქვს ტრაველიში „სუმარა ცვენის და ტირის მიღვი ზეობის ფროს. ზუმარა იწევს ტრაველიდან, ღირი კი ამოავრებს; მიღვი პიე-ვის ამბეტილია ზუმარას გიჟილი პირველი მოქმედებაში — ზუმარას სიყლი ტრაველია. იგი საზოგადოებას ამაღებს ტრაველით-სი-სი... ის გარნებს უკლებელი, მაგრამ მისი არ ხვდება. ეს კი მიუთითებს და აღუკვებს მას. „ზუმარა სული გონების პატრინია. იგი წინაწარმეტყველია იმ ტრაველიში, რომელიც ღირის ვატიშვი უნ-და დატრიალდეს. როდესაც ღირი ადამიანი იღვრებეს, ზუმარა ჩგება“.

ამბეტილი ორიოდ ფრაზად განსაზღვრავს კონტრადიქციის ხასიათს. კარაველია — სულერიი სწიწნიანდ და სიფაქისი იფიდალა. პირ-დაპირი და გულწრფელი. ვაჟუბედეა, მამაცად მატარებელი თავისი სიფაქისმა“.

შეად. სახეობა რევისორის აზრი. ამბეტილიც უკავთს, რომ ზეობის ამბეტილისეული ვაჯრება პირადი რეაქციონება დობროლიბოვის აზრს ღირის შესაბამ. რძილის განმარტებით ღირი ღმრთეცადობისეული ისწავლიდა და აბი-ტამ დაჯარვა რეალიზების განმობა და მართალე ღირის „გაგებამ თავისი პირადი ღირისების უკლებელი გამოსაყლებება მიიღო. იგი ფიოლოგიურებით გადავიდა და უკიდურეს ზღვარს მიადწია (—და-საკუთე დეროვის თეატრის ისტორია“ ტ. I. გვ. 215). მაგრამ სირ-რული ტრაველიის მარტო ღირის სახეში როდის მჯეს. ამბეტილს, რევიორს არკვევა დიდხანს უფიქრია გლოსტიტერის და ზუმარას რო-ლებზე. უმებნა გჯები, რომ ამ სამ ურთულეს ხახვს შორის ეპო-ბა შეიკანი კონტრატტი.

„საგვიო იგი თუ არა ღირის ტრაველითაჲმ პარალელურად გლოსტიტერის ტრაველიაჲ“ — ასეთი კითხვა წამოჭრილა ერთ-ერთ რეპეტეციოვნე. ამბეტილი პასუხობს: „ღირის და გლოსტიტერის ტრავ-ელია ერთი კივის ტრაველია. აქ პარალელიზმი არ არსებობს. მე-რიკ აცებს პირველს“. რა მოკვლეოდა ღირის ვაჯი რომ ჰყოლიო-და? — კითხულობს ამბეტილი და იქვე განმარტავს „ის რაც გლოს-ტიტერს დავიარა“. ამ ფაქტით ამბეტილი ცდილობდა განეზოგადე-ბა, დიდი სოციალური ვლერადობა მიეცა ღირის ტრაველიისთვის. იგი მასში ხედავდა ეპიქის შინაგან კონფლიქტებს, წინააღმდეგობებს. „შესაზამა — ამბობდა ამბეტილი — სასაზლოდან განვეყენის შემდეგ მწიკრი წაიყვანა ღირი და გლოსტიტერი. მამა გლოსტიტერი და შუილელი ღირი ერთმოციტებს ავსებენ და როდესაც ღირი ჰკარავს გონებას, გლოსტიტერი ღირის თვალმუში იფანტება, როგორც მირა-ვი, იგი შემდეგ პიესაში აღარ ჩანს, რადგან ღირი ვაჯიდაიქმწა“. ამის მიზნადღა ვაჯეტა ამბეტილი. პიესის მონაკვლი იგი კატეგო-რიულად უარყოფდა ღირის მხოლოდ ოუჯარტი — ინტიმურ ტრავე-

ლიად ჯეენებას; მიანდა, რომ შეუძლებელი იქნებოდა გლოსტიტერის შეეყანა ღირის ოუჯარტი ტრაველითა.

მიანსენვა მეორე სურათის ასეთი იყო: „ღირი სეგვა რევიორსი დაწე მალე აფილის. მისთან აზლოს კორდელთა. მარჯვნივ დე-განე გონერელა, შუედღე ალმირი. მარცხნივ რევიორ, შუედღე კონ-ველი. ენტი სდგან პირველი კიბუეზ. გლოსტიტერი ენტიტის განსწვრი-კვეთი. წინა მხარე კონტრადიქციის იხნებდა. მარჯვნივ მხარეზე სდგას ალმირის ამაღა, უკანა მხარეზე ღირის, ხოლო მარცხნივ კონტრადიქციის, ვეუაა უფერებს ღირს. უფერებზე კრძალეთ და დიდი სოციალური. გონერელა და რევიორ ეველაფერში იმერებენ ღირის მოძრაობას, მონოლოგის დროს ღირი დაჯდება და გონერელა და რევიორ ეველიან. კორდელია მოძრაობს... იგი უფერებს დებს. ღირის მონოლოგის დროს ეჯდება უფრო ადრე — რეალიკაჲ — „მე საშეოროს საშა ნაწილად ვყოფ“.

ამ სცენაში მშენიერად აზის გამოხატული გონერელისა და რევი-ორს თვითნამყებობა, მათი არაგულწრფელი მორჩილება მამისადმი. ისინი მამს ნაწად ეურობიან, რადგან მეტის მიღება სურთ. სხვათა შორის საფრთხისაა, რომ შექპირის საიფეო თეატრის სექტელში („მეუდე დროლს“) სწორად ასეა გადაწყვეტილი მამა შევილა ფრთე-ებითა.

ორგანული იგი ფინალი გადაწყვეტა. „გლოსტიტერს — ვუ-მა აგრწომიბა ქვეყნის უკლებელია, ღირის კი ქვეყნმა“. დასრულ-და მათი ცხოვრების გზა. ფინალიში ღირს ხელში უჭირავს მყვადრი კორდელია. ტრაველია მოჯარდება არა ღირის სოციალური, არამედ მასში ადამიანური განმრობების ვალუტებობა. ღირი არ კვედება. მან ხელში უჭირავს ნაწი კორდელია და მიღის შორს შორს, მიღის გან-სწიწნილი, მიღის მუშალი. ეს მუშალი (სოციალურად ასე აქვს გა-მოყენებული, მაგრამ არა ფინალიში) უნდა იყოს მისი უკანასკნელი, ადამიანური პეროტესტი ცხოვრების უკლებელითაზე. „ღირის სოც-იალური ტრაველით სეპას წერილობა, რაკვეს და ამთავრებს ეველი-ფერს. ჩვენ ექ მას არ უკლეა. ჩვენ ებურავი უარდის და ღირი ტრო-უვებს სკაიოს თუ რა დავმართება ღირის, მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ ღირსი გამოარჯვა ადამიანმა და ეს იქნება სიმბოლური გამოარჯვება“.

ამბეტილის მონაკვის მიზნადღი მესამე მოქმედება მთავრდებო-და. შეუშლილი ღირისა და ბრის გლოსტიტერის შეჭვერეთი. თუ გლოს-ტიტერისა და ღირის ტრაველია, ერთი ადამიანის ტრაველია, მაშინ სწორი იქნებოდა, რომ გლოსტიტერს თვალების დაზარა სასამართლო სცენის წინა სურათში მომზდარიყო. „გლოსტიტერის თვალები დაზარა-ღირის გეულიისა და ამ დროს შეუშლილი ღირი მინდორში ასა-მარტებებს რევიორს და გონერელას. სასამართლოს სცენის ფინალ შეიღობა იყის კორდელია მუსკა“.

ღრმად ტრავეული სურათია, როცა ღირი ბუნების ძალებს წევე-ლის უფხავსინს. „რაც უფრო მღერია ქალი და ქვეპიქობა, მთი უფრო მშავრია ღირი. ღირი მსჯელობს: ცხოვრება მის ცუდად მოექცა. ამატომ საშუარო ღირსი არ არის, რომ იარსებოს, იგი უხ-ბობს ძალებს მის დასანერყეად. მაგრამ რწმუნდება, რომ ბუნება არ ემბარება, არ შველის და ამატომ წწვეულის მასაც. აქ მოჯარე-ბა მეუფე ღირის ტრაველია და იწყება ღირის, როგორც ადამიანის ტრაველია“.

ამბეტილი პიესაზე 1927-28 წლის სეზონში მუშაობდა. მან თით-ქმის დაასრულა საშუაოდ და... რატომღაც ამ დროს შეწყვეტა რე-პეტეციები.





თეჯირს მიღმა...

ალექსანდრე შალუტაშვილი



ვატრი დეკარელებული იყო. თაროებიდან საწყალოლბად გამოიყურებოდნენ უპატრონოდ მიტოვებული თოჯინები. მათი უსიციცხლო სახეები მსოლოდ ერთ გრიმასს გამოხატავდნენ. უინტერესო და შესაბრალოსი იყო ეს სურათი. ასეა მუდამ, უმასხიობოდ მიტოვებული თოჯინები უმწეონი და უსუსურნი ჩანან ყოველთვის; მაგრამ საქმარისია მათ შემოქმედელ ადამიანის ხელი შეეხოს, რომ გაგზდეთ ბევრ საოცრებათა მოწმე. ასეთ დროს თოჯინები უკვე შესაბრალოსნი აღარ არიან; პირიქით, უკვე ყოვლისშემძლენი, ჩვეთან გადმოდიან ალავერდს და „კაცთა ცხოვრების“

შესანიშნავი იმიტატორები და იმპროვიზატორები ხდებიან. რას არ აკეთებენ ამ დროს თოჯინები! მათ შეუძლიათ მასხარად აივლინ სახელგანთქმული გმირები, გაითამაშონ შეუდარებელი პაროდია ისტორიული ეპოქებიდან, წირვა გამოუყვანონ ყველაფერს, ბიბლიური ღმერთიდან დაწყებული — ბაზრის უბრალო მეწერილმანით გათავებული. ცხოვრებისეული ფილოსოფიის მეტაფორული და სიმბოლური გამოხატვისათვის თოჯინა ფლობს ფართო საშუალებებს, თანაც საოცრად ლაკონურს და მახვილგონიერულს.

თოჯინა „უნივერსალური“ ბუნების პატრონია. ამიტომ იყო, რომ ცნობილი ინგლისელი რეჟისორი გორდონ კრეგი თუ ლაპარაკობდა მსახიობზე, ლაპარაკობდა „ზემსახიობზე“, და ასეთად მას თოჯინა მიაჩნდა. რა თქმა უნდა, ამაში არის დიდი სიმართლე. მაგრამ არის დიდი გადაჭარბებაც. „ზემარიონეტის“ კრეგისეული „თეორია“ წმინდა რეჟისორული ხელოვნებით გატაცების შედეგია. იმას, რასაც ცოცხალი მსახიობი ვერ აკეთებდა, „იდეალურ მსახიობს“ — თოჯინას შეუძლო გაკეთებინა. ლაღი, რეჟისორული ფანტაზიისათვის თოჯინა შეუზღუდეული იყო; ამიტომ მოხდა, რომ გ. კრეგი თავის თეორიებში ასე შორს შეიჭრა.

თოჯინა, მართლაც, ბევრ საოცრებათა მომხდენია. არა, თოჯინები კი არა, თეჯირს მიღმა დაფარული მსახიობების თეატრია ასეთი.

თოჯინების თეატრი თეატრალური ხელოვნების უძველესი ფორმაა. ყველა დროისა და ყველა ქვეყნის ხალხებს გააჩნდათ იგი, როგორც ეპოქის გარკვეული ტენდენციის გამოსატვის მძლავრი საშუალება. ძირითადში იგი კრიტიკული პათოსის გამოხატვეული იყო და არსებულს კაზინორუს უპირისპირებდა, ამასხარებდა და აქილიკებდა მას. თეატრალური ხელოვნების ამ ჭეშმარიტად ხალხურმა ფორმამ უბრწყინვალესი ნიმუშები და კლასიკური ეროვნული ტიპაჟები მოგვცა: რუსეთში — პეტრუშკა, ინგლისში — პანწო, თურქეთში — კარაპეტა, იტა-



ლაში — პულინილო. ამ უკანასკნელს ძველიც კი დაუდგეს იტალიელებმა. ეს სახეები ხალხური ფოლკლორის საგანძურში წიღიან. მათ საუკუნეები გამოიარეს და ყველა დროს თავისი კომპატი ენით გაეპატონნენ. ბაყაყ დეკოან, მსუნაგ მღვდელ-ან, ემპათან, თუ სიკვილითან ბძიძოლაში ისინი გამარჯვე-ბული გამოდიან. ამ საქმევეში შევლით არა ძალა, არამედ გამჭირბისი ჭკუა და მოხერხება. ამის გამო ისინი განსაკუთ-რებულ მომხიზილობას იძენენ, ხალხის თვალში სპობენ შიშს ბიროტებისადმი, რადგან გამათრახებულსა და დამცილებულს მღვანენ.

თოჯინების თეატრი თეატრალური შემოქმედების უადრე-სად თავიებური და განუყოფრებელი დარგია. იგი ზედმიწევ-ნიერ გამოქალური და თანამედროვეა. ძნელია დაასახელო ხელოვნების სხვა მიორე დარგი, რომელსაც ისეთი ძალით შექმდის თანამედროვეობის მახინჯი მოვლენებისადმი გამა-ნადგურებელი განაჩენის გამოტანა, როგორც ეს შეუძლია თოჯინების, ლანდებისა და მარიონეტების თეატრს. ერთი მუტდებით იგი თითქოს ხუმრობის უწყინარი ფორმაა, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. ვიდრე ის ჩვენ არ შევხებუბია ასეთად გვეჩვენება. ხოლო თუ შევხვდით, ეს იქნება გამანადგუ-რებელი შეხება, რომლისგანაც ჭკა-ჭკაზე აღარ არჩება.

იგი ზედმიწევნით მომგებიანი ფორმაა პაროდების, ფარსების, პამფლეტების, პასკილებისა და მშოლტავი სატი-რის შესაქმნელად, შესანიშნავი საშუალებაა მეტობრული შარ-ტების, ფაქიზი იუმორის გამოსახატავად. მოთვის არც გამ-ჭირვალე ლირიკა და პოეტური გახსოვადება უცხო. აქ მინიმუმის, სიმბოლიკისა და განსოვადების საშუალებაა ჭარ-ბის. მხატვრებაში მიგნებულთ და დეტურალი სიმბოლიკა სტატური კი არ არის, არამედ ფესადგმულია და სულ სხვა, აბადიდებული სიციცხლით ცხოვრობს.

თოჯინების, ლანდებისა და მარიონეტების თეატრი ხალხის უძველესი და უსაყვარლესი სანახობაა. ამ სანის თეატრი დღესაც უდიდესი პოპულარობით სარგებლობს. იგი სულ უფრო და უფრო ფართო აუდიტორიას იძენს. ასეთ თეატრებს ყველ-გან ზედდებით. სისტემატრად ეწყობა მსოფლიო ფესტივალუ-ბი, საუკეთესონი მსოფლიოს ყველა პარალელსა და მერიდი-ანზე მოგზაურობენ.

თოჯინების თეატრი მრავალი დიდი შემოქმედის მოაგონების წყაროდ იქცა. საგულისხმოა ალინიშნოს, რომ ვიდრე ფაუსტის თემა დიდი ლიტერატურის საგნად იქცეოდა, იგი ბალავანურ თეატრს ჰქონდა „ხელში ჩაგდებულთ“. გოე-თეს სწორედ თოჯინების თეატრში ნანახმა „ფაუსტმა“ აფიქ-რებინა ამ თემაზე გენიალური ტრაგედიის შექმნა. ასეთი თეატრებისათვის დიდი სიყვარულითა და გატაცებით წერდ-ნენ პიესებს: გოლდონი, გოეთე, ბერნარდ შოუ, გარსია ლორკა და სხვები.

ქართული თოჯინების თეატრი ვერჯერობით ვერ ეღირსა საჭირო ყურადღებას და ზრუნვას ჩვენს დრამატურების, პროზაიკოსებისა და პოეტების მხრიდან, მწერლები თითქოს თავიკობენ თოჯინებისათვის პიესების წყებას. ეს თეატრი დღესაც გერის მდგომარეობაშია. იგი მწერლებს უყურადღე-ბოდ ყავთ მიტოვებული.

მით უფრო სასიხარულო იყო თბილისის ქართული თოჯი-

ნების თეატრის აღმზავე ერთ-ერთი ცნობილი დრამატურგი გ. ნახუციანიშვილის სახელის გამოჩენა. მაგრამ ნაწარმთქმუ-ლქ დასახელება — „კომბლე“ მიგვანიშნებდა, რომ საქმე გვექმეცა წამსა ბოდა ძველ პიესასთან, თანაც გადაკეთებულთან.

„კომბლე“ წლებს განამკვლობაში მოზარდ-მაყურებელთა თეატრის სარგებრტურთ აქტივობა, იგი მისი კუთხილგება, როგორც თემატკობით, ისე დრამატურგიული ფაქტურითაც. ამ პიესამ გარკვეული როლი ითამაშა თეატრის მხატვრულ-შე-მოქმედებით ცხოვრებაში. ახალი წლის პირველ დღეებში „კომბლე“ თბილისის თოჯინების ქართულ თეატრსაც ეწვია. პრემიერამ შესანიშნავად ჩაიარა. ეს დადგმა მოზრდილთათვის რეპერტუარის შექმნის სერიოზული ცდაა, თეატრის შემოქმე-დებით პრაქტიკაში ახალი ნაბიჯია.

პრემიერამდე გენერალურ რეპერტივასაც დავესწარი. აქ იყენენ რევისორები, მსახიობები, მხატვრები, პედაგოგები და ისინიც, ვინც ამ თეატრის მუდმივ აუდიტორიასა ჰქმის, — ბავშვები. დარბაზში ბავშვების ისდენენ მშობლების გვერდით და მათთან ერთად გულთანად იციროდნენ. სპექტაკლმა ერთ-ნაირი გამყოფილება მოგვარა დღისაც და მატარასაც. ბავშვი ბავშვისას გებულობდა, და მოზრდილს კი თავისი დიდი წილი ჰქონდა მიჩენილი. ზღაპრის მორალი, თემა, სიუჟეტური ამ-ბავი და სიკეთის გამარჯვების იდეა ნორჩი მაყურებლისათვის მისაწვდომი და გასაგები იყო. ასევე ხედებოდა იგი სატირის მახეილს და მის მიმართულებას. უცხო და გაუგებარი არც ლირიკული სიბთბი და სიხარული დარჩენილა მათთვის, რაც ორ მოსიყვარულე გულს შორის სუფევდა. სამაგიეროდ, ამ სიუჟეტურ ჩარჩოზე შემოვლებულ იუმორის საბურველს, ნაგუ-ლისხმე ზარსა და ასოციაციებს, რითაც მდიდარია ეს წარ-მოდგენა, ბავშვის გონება ვერ წვდებოდა. ამას არც დამდგმელი ჯგუფი ფიქრბობდა, და რომც ეფიქრა ფუჭი იქნებოდა. ამის გაგება მოზრდილი ადამიანის გონებასა, გემოვნებასა და კულ-ტურის გარკვეულ დონეს გულისხმობს. სხვანიარად არც შეიძ-ლებება. თეატრმა შეცნებული სერიოზული განაცხადი გააკეთა დიდებისათვის განკეთენილი სპექტაკლის შესაქმნელად. ეს დადგმა მრავალმხრივ ყურადღებას იწვევს. იგი გვაძლევს სრულ საფუძველს ვიფიქროთ, რომ თეატრს შესწევს ძალა თავი

კომბლე — პოთა ცუტკობიძე





კომბლეს დედა — ალექსანდრა კირკიტაძე

გაართვას უაღრესად რთულ, ახალ მშატერულ ამოცანებს, დიდებისათვის სპექტაკლების შექმნას. თუ იგი, რა თქმა უნდა, თავის მუშაობაში აღმოჩნდა უკომპრომიზო და თანმიმდევრული.

თეატრის ხელმძღვანელობამ წარმოდგენის დასადგმელად მოიწვია რეჟისორი ვ. მალაფეირტიჟე, თეატრისა და რეჟისორის წინაშე შეტად რთული ამოცანა იდგა. მათ ხელთ იყო უფრო მასალა, ვიდრე თოჯინების თეატრისათვის დაწერილი პიესა. თეატრმა ყოველი დონე იხმარა, რათა „გადაამიანურებულ“ ნაწარმოები „გაეთოჯინებინა“.

დრამატურგ ნახუტრიშვილიან სადავო არაფერი გვაქვს: მით უფრო, რა უნდა ჰქონდეს თეატრს, რომლის დაფინანსებითი თხოვნით ავტორმა სხვა სახის თეატრისათვის დაწერილი პიესა გადააკეთა. გადაკეთებას ხშირად კარგი შედეგი არ მოჰყვება, ამ შემთხვევაშიც ასე მოხდა. პიესას გამოჰყვა ნაკლოვანებები. ამას გრძნობდა ყველა, თეატრის ხელმძღვანელი, რეჟისორი, მსახიობები, მაგრამ ნაკლოვანება ორგანული იყო და წარმოდგენაში მისი გამოსწორების, ანდა, შეესების ყოველი ცდა გამარჯვებით ვერ დაგვირგვინდა.

თეატრთან ერთად რეჟისორს პირველზე არა ნაკლებ რთული მეორე ამოცანაც ჰქონდა გადასატრელი. პიესა მოხარდი მაყურებლისათვის იყო დაწერილი. წარმოდგენა კი უნდა შექმნილიყო დიდებისათვის და თანაც ისე, რომ ბავშვებისათვისაც ადვილად გასაგები ყოფილიყო. მიუხედავად დიდი სირთულე-

ებისა, თეატრმა მაინც შესძლო ამის გაკეთება. „მწიკნამაყურებელთა თეატრის რეპერტუარიდან შერჩეულმა აქტორებმა“ „ორი ბატონის მსახურის“ მოვალეობა გასწია, დიდას და პატარას სპექტაკლში თავისი „ნაკვეთი“ მოუწომა, მაგრამ, სანაწარმად, ერთმანეთის ხარჯზე. თბილისის თოჯინების ტრადიციულ თეატრში დადგმული „კომბლე“ მაინც სანახევროდ გადადგმული ნაბიჯია მიზნის მიღწევის გზაზე.

საჭიროა თეატრმა გაითვალისწინოს ეს და პიესის შერჩევის მომენტში ამოსავალ პრინციპად მიიჩნიოს. რეჟისორმა ვ. მალაფეირტიჟემ კარგად გაართვია თავი თოჯინური სპექტაკლის შექმნის სპეციფიკას.

პიესა დადგმულია ეროვნული კოლორიტის, ნაწარმოების გარკვეული თანობისა და სტილის გათვალისწინებით. დამდგმელის გემოვნებასა და იუმორის გრძნობას კარგად ამგლავებს დეტალებსა და ნიუანსებში გახსნილი სატირული და იუმორისტული სახეები, მათი უთეთრობა და ეპირული სცენება. რეჟისორი წარმოდგენაში დრამატურგიულ მასალას თეატრის სპეციფიკურ ბუნებას უახლოვებს, რასაც შესანიშნავად აღწევს კიდევ, მაგრამ ყოველთვის არა ერთნაირი წარმატებით. განსაკუთრებით ეს იგრძნობა პირველ აქტში და ნაწილობრივ მესამეშიც. სამ აქტთან წარმოდგენაში განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს მეორე მოქმედება: იგი ჭეშმარიტად თოჯინური სანახაობაა, მახელოვანიერული მიგნებებითა და იუმორით სავსე. აქ ყველაფერი გათამაშებულია იმ სახით და იმდაგვარად, რომელიც მხოლოდ თოჯინურ სპექტაკლს ახასიათებს და მისი კუთვნილებაა. მეორე მოქმედება რეჟისორსა და მსახიობებსაც ფართო საშუალებებს აძლევდა ფანტაზიის გასაშლელად, თამაში სცენური ფორმების გამოსაყენებლად. აზრისა და საოქმედის გამოსავლენებლად მოშელოებული პარადოქსალური სიმბოლოების კაც აქ პრაფიკთარ უხერხულობას არ ქმნის. პირიქით, იგი საოცრად ზვევის წარმოდგენას.

ადამიანები ღიმილით შორდებიან თავიანთ წარსულს, სიცილით ეთხოვებიან ცხოვრების დრომოჭმულ ფორმებს. ასეთი იყო ძველი თბილისის სურათები, კინტოებითა და ყარაჩხელებით, სირანხანებითა და დღალა-ვაჭრებით სავსე. მეორე აქტი სწორედ ძველ თბილისიან გამოთხოვებასა ჰკავს. მაგრამ წარსულთან გამოთხოვება სვედიანი და რომანტიკული არ შეიძლება ყოფილიყო. რადგან გამოსათხოვარ „კომის“ თოჯინა ასრულებდა და როგორი სერიოზულიც არ უნდა ყოფილიყო ეს „შესრულება“, პარადიოულსა და სასაცილოს ვერ აცდებოდა.

თოჯინური ფორმით ძველი თბილისის დასურათება, თბილისისა, სადაც მეფის ტახტზე ისხდნენ ბახტანე ხანები და მათი მსგავსი „პარბატ მესაყე“, ზევამოჭირი იყო. მეტად მოუხდა ეს ფორმა ფეოდალური ხანის დაქვემდებარებას და დაქვეითების პერიოდს. მან წინ წამოსწია ასეთი ცხოვრების უაღრესად ტრაპიური მხარეები ყოველგვარი ტანდენციისა და პუბლიცისტის გარეშე. აზრის ნათესაყოფად თოჯინური ფორმა გაცილებით ძლიერი და ემოციური ხანის აღმოჩნდა აქ. ვიდრე პირველ აქტში, როცა თეატრი შეეცადა შექმნა გულთბი დაუბჭირი ცხოვრების ამსახველი რეალისტური სურათები.

თოჯინის თეატრში წარმოდგენის მშატერული სახის შექმნა ბევრად არის დამოკიდებული მშატერზე. აქ მისი ფუნქცია და

როლი გაცილებით დიდი, ვიდრე ეს დრამატულ ან მუსიკალურ თეატრში ხოლომე.

თოჯინურ სპექტაკლში მხატვარი ყველა თეატრალური მუსიკის ავტორია. აქედან უმთავრესი თოჯინა თვითონ. მხატვარი თოჯინის იერსახეს იძლევა ყველა მომენტის გათვალისწინებით. თოჯინის გარეგნული სახე ერთი შეხედვითვე უნდა ამხელდეს პერსონაჟის შინაგან ბუნებას. რადგან სცენაზე ცოცხალ მსახიობს ვერ ვხედავთ. გარეგნული პორტრეტის ყველა ფუნქცია თოჯინას უნდა პირნაირად მიანიჭებული. ამ პორტრეტში ჩვენ უნდა ვგრძნობდეთ ფსიქოლოგიურ ინდივიდს, რომელსაც ასახაობს სოციალური, ეპოქალური და ეროვნული გარკვეულობა, მაგრამ ეს როდია მხოლოდ; უაღრესად მნიშვნელოვანია შესრულების მანერა. აქ უნდა ვიგრძნოთ ასახვის იმიტეტის მიმართ ჩვენი თანამედროვე შემოქმედის ტენდენცია, თვალის იდუარეობა პოზიციის და დამოკიდებულება. შესრულების მანერა უნდა მივანინებდეს პიესის ენარულ და სტილისტურ თავისებურებებს. აღარას ვამბობთ დეკორაციულ დანადგარებზე, პანორამაზე, განათებასა და სხვა მომენტებზე, რაც ევალება ყველა მხატვარს, რომელ თეატრშიც არ უნდა მუშაობდეს იგი.

ამ წარმოდგენის მხატვარია მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილი. იგი უდაოდ დიდი ქების ღირსია. შესანიშნავად აულო ალლო თოჯინურ მანერაში სინამდვილის ასახვის რთულ ხელოვნებას. ვგრძნობთ მხატვრის მასვილ თვალს, ახლის ძიებით გატაცებულ შემოქმედს. იგი მარჯველ იყენებს პიპეტოლის მეთოდს, როგორც არის გამოსატყვის შესანიშნავ საშუალებას. მხატვარი თვითვე პერსონაჟს, სახანით თუ კომიკურ ტიპაჟს ქმნის განზოგადებული სახით. ამავე დროს, ამ სუფიან მონახული აქვს გარკვეული კონკრეტული ფორმა. მხატვრის ხედვა სიმბოლური ელემენტებით სახსიალდება. როცა მას სურს მხატვრის კონცხაღრმეზე, სულიერად გამოფიტული გლტყაყის ფიცილას სახე, ქმნის ქთანს. ფიცილას სახე ქთანს გვაგონებს ფაქტურითაც. მისი ყურები ქთანის ყურებია და მისი დაბალი, უნიჭო შუბლი საჩრქელმოდელი ქთანის ყელი.

ასევე შეიძლება ითქვას სხვა მომქმედ პირებზეც. ყველას მონახული აქვს სახანით შესატყვისი დამახასიათებელი დეტალი, რაც უფროდნევე ამტავანებს ავტორის დამოკიდებულებას გმირისადმი.

თოჯინების გარეგნული პორტრეტები სიმბოლური, მეტაფორული და სასაცილოა, მაგრამ არასა ზედამართული, მშრალი და კრიტიკურული. როდესაც საყაპოს წინ მოედანზე მაცურებლის თვალწინ გაივლიან ძველი თბილისის ნაწილი პერსონაჟები, უნებურად გვაგონდება ფიროსმანის კოლორიტული სურათები. დინჯი აჭარელი მესტიტორე, ფიციმ გურული, თუთიუმიანი მუარელი, დარეჯანის წინაპარი ფფეფე, ჩარჩ-ვაჭრები, სოფადგრები — ხალხური ფოლკლორის გაყოცხლებული გმირებია.

ასევე მიმოიხედვლია მუსიკალურ ატრაქციონში გადაწყვეტილი წუნას მიერ დაწუნებული სასიძობების მთელი „არმიის“ გაყლა მაცურებელთა თვალწინ. ეს არის ეროვნული ტიპაჟების შესანიშნავი დემონსტრაცია, რომელსაც აწყობენ რესპუბლიკის დაშას. არტიტი შ. ცუცქირიძე, მსახიობები: ი. შახელი და



მელარა — ვიშნარ მარაჟე

ჯ. მატარაჟე. მსახიობები ამ ეპიზოდურ როლებს მხოლოდ ითავსებენ, უმთავრესი და მნიშვნელოვანი მთავარი როლების შესრულებაა. მთავარი როლები კი ამ სპექტაკლში დავისრებული აქვთ შ. ცუცქირიძეს და ჯ. მატარაჟეს. პირველი განასახიერებს ცენტრალურ გმირს — კომბლეს, მეორე კი ქალაქელ მდიდარ ვაჭარ ბეგლარ-ალას. ესენი თეატრის ორი უნიჭიერესი მსახიობია, ერთი გამოცდილი და აპრობირებული, მეორე მზარდი, საიმედო და პერსპექტიული. ნიჭიერი და გამოცდილი მსახიობი (შ. ცუცქირიძე) ხელში მოხვდა სახე, რომლის თოჯინურ ფორმამ გადაწყვეტა დიდ სიძველეს იწვევდა. კომბლემ რაინდული სიყვარულის, პერიოკული საწყისის მატარებელია, ამიტომაც ადვილი წარმოსადგენია მსახიობის სიძველე. გარეგნულად, როგორი აზოვანი იერთი არ უნდა შექმნას მხატვარმა თოჯინა, იგი მაინც თოჯინად რჩება და ყოველთვის ფორმა შინაარსთან წინააღმდეგობაში იქნება. შ. ცუცქირიძე ყოველმხრივ ცდილობდა თოჯინური ფორმა არ ყოფილიყო გათიშული შინაარსისაგან. მას ამისათვის არც ნიჭი და არც ენერჯია არ დაუყოვავს. საუკეთესოს, რასაც მან მიაღწია, ეს გმირულის იმიტაცია იყო. უკეთესს ვერც ვერაყინ მიაღწევდა. არც ჩვენ ველოდით. ასეთ მდგომარეობაში აღმოჩნდა მხატვარიც. განსაკუთრებულა და თოჯინურად სამინტერესოს მან სახის გარეგნულ პორტრეტში ვერაფერს მიაყვლია. კომბლეს სახე იმდენად სერიოზული იდუარე დატვირთვის მატარებელია სპექტაკლში, რომ მოხდენილი ტაბუკის გარდა, სხვა რამ შინაარსის უკუპროპორციული იქნებოდა. რეჟისორთან ერთად მხატვარმაც და მსახიობმაც ამ მდგომარეობიდან თავდასაღწევად ზღაპრის ელემენტი მოიშველიეს. მაგრამ ვერც ამან უშველა საქმეს ბოლომდე. თუ ამ როლის საგმირო საქმეში პატარა, გულბრწყვლილ მაცურებლისთვის უშუალო აღტყვების საგანია, მზორდილებში მომტყვებელი დიმილს იწვევს.



სულ სხვა მდგომარეობაში აღმოჩნდა ბეგლარ-ალას როლის შესრულებელი ჟ. მაჭარაძე. მას შესვდა უღერხად მომგებიანი როლი — ხალხის წურბელა, ქორვაჭრის სახასიათო — სატირული სახე. მსახიობი ბეგლარ-ალას სახეს გვაწვდის ზედმიწევნით მსუბუქ, ძალდაუტანებელ ფორმებში. ჟ. მაჭარაძემ თავის ხელში მოხვედრილ თოჯინას წუსტად მთავროვებში შესატყვისი ინტონაცია. მან დაიჭირა ბეგლარ-ალას არა მარტო მეტყველების მანერა და ტანის თავისებური მიზვნა-მოხერხება სიარულის დროს, არამედ გამოხედვაც კი. მსახიობმა ორგანულად იგრძნო სახე, თავისდა აქცია, შეითვისა და შეისისლბორცა იგი. აქედან იშვა იმპროვიზაციული ხისა და „ექსპრომტების“ ის სხვადასხვა ფორმები, რასაც მსახიობი ყოველ სპექტაკლზე ავლენს.

ყველა კაცს თავისი სისარული აქვს. ბეგლარ-ალა ვაჭარი კაცია, ფულის ყადრი იცის და მისი სისარულიც სარფიანი საქმეა. ამ დროს იგი არხინდა, დარდიმანდულად დაბაიჯებს სოფლის ორთოვებში და ქალაქის მოედნებზე ისე, რომ თავისი უსინდისობას არც სხვებში და მის და დამკლინებებს ანდა რისი უნდა შერცხვებს, ღმერთიანი! უნდა ღმერთს ქვეყანაზე ვაჭარი ვაუწუნია? ვაუწუნია! ჰო — და ისიც ვაჭარია. მერე რა უყუთ, რომ ხალხს ატყუებს; ვაჭარი აბა რის ვაჭარია, საწუწანი ხალხი თუ არ მოატყუა, არ იჩაიხი, ოინიჩა. ძროხაზე იტყვის თხასაო, — იტყვის და არც შერცხვება. მერე ფასაც თხისაო — სამ მანეთს გადაუხდის კომბლეს. ხოლო თუ გაყიდვავ მიდგა საქმე, კუდი რომ კუდია, ძროხის კუდის ფასად, სამ მანეთად მიყიდის პატაროს და ყსიხდად ჩაიწუწუნებს: კომბლე-ჟან, ეს რა იაფად მოგეცით. ბეგლარ-ალა არც მანომ იტებს იტბინებს, როცა კომბლე თავს წაადგება და ძროხის კუდით უსაქუნებს, თან იწმინს მოგებებს: ეს რის კუდია? თხისაო, — პასუხობს იგი. ამ ერთი სიტყვის ინტონაციაში ბევრი საქმელი აქვს მსახიობს მოქცეული: „პაეალსტა, მირტყი, შენ ზელში ვარ, მირტყი რამდენიც გინდა, მაგრამ ეს იცოდე, ძროხისაო მანინე ვერ მოაქმეინებ. მაგრამ კომბლემ ერთ ცემას არ დააჯერა. სადაც კი არ იყო ყველგან გაჩნდა და სიკვდილის კარამდე მიიყვანა იგი. ბეგლარ-ალამ მეფის სასახლეს მიაშურა. მაგრამ, კომბლე იქაც გაჩნდა. საბრალო ვაჭარს თევზებით დაბერილი თვალები გაოცებისაგან ლამის ბუდიდან გადმოუცვივდეს. დამფრთხალი ბეგლარი შიშით კედელზე გადის. ეს მეტაფორა არ გეირონით! ჟ. მაჭარაძის — ბეგლარ-ალა მაროლაც მიიყვანა და მიიპარება შვეულ კედელზე. მაგრამ კომბლეს მათრახი იქაც მისწვდება. ჩანს საშველი აღარ არის. ბეგლარ-ალა იძულებულია გამოტყდეს, რომ კუდი თხისა კ არა ძროხისაა. სიმაართლე აღიაროს სხვა ცრუ-მოწმეებაც.

კომბლე ძროხის კუდით ერცეება მეფეს, ვაჭარსა და მათ ცრუ-მოწმეებს. ზღაპრის ფინალიც აქვეა. საბოლოოდ სიკეთე და სიმაართლიანობა იმარჯვებს.

ჟ. მაჭარაძის ბეგლარ-ალას შესანიშნავი პარტიტორი ყავს რესპ. დამ. არტისტის ვ. ცეტიქიშვილის მიერ განსახიერებულ მსახურ ბიჭის სახით.

ბეგლარ-ალას ეს ცინგოლანი შეიგრძნო უკვე კვერცხშივე გამოწვივის, კოჭებში გტყობა რა შვილიც არის; ჯერ ფეხზე არ დამდგარა და უკვე აქტიურობს, ჩალიჩობს, ყველგან მარა-

ქაში ერევა. რა უყუთ, რომ ზღარბივით პატარაა, აცადეთ და როცა წამოიზრდება, რამდენ ეინებს, შეტამბის ბეგლარ-ალას და სხვა ქორ-ვაჭრებსაც ჩამოიტოვებს. ახლა? ახლა, რა მქნას, მსახური ბიჭია, თავის პატაროს სულ თვალებში შეკაურებს და შესტიკინებს. მოჩვენებითი აქტიურობით ყველა ვაჭირვებასა და სისარულში მთარში უღვას. საყსახოს წინ გამოჩეკილ ქალაქელი ბიჭი პატარა ფინა ძალიყოთაა; ვიდრე პირდაპირ უღვებარ შირიასლობს, დარბის, ყუფს და ერთ ამბავშია, გაბრუნდები და იმწუთშივე კოჭებში გეცემს.

გზობლივთ ვ. ცეტიქიშვილის დარდიმანდ კინტო და სოფლის პატარა ბიჭი კუწკო.

შესანიშნავადა წარმოდგენილი სპექტაკლში მეფე და მისი ამალა, თავისი სახლთუხუცესით (მსახიობი ნ. კეშელარი), ქალაქის მოურავი (მსახ. ი. შხელი) და ჯარისკაცები (მსახიობები: ლ. მირიანაშვილი, ვ. გიგინიშვილი, რ. ჭყონია). ისინი ფეოდალური რეაქციის პაროდიულ სურათს ქმნიან. პაროდიულობას აძლიერებს მუსიკალურ გრატესემი მეფის ამალის მსვლელობა (მუსიკალური გაფორმება კომპოზიტორი ი. ბობოხიძისა).

ქ. ძაძაძია (მეფეს ბარბატ მესამე) სატირის მწვავე ფორმებს იყენებს, რითაც ზისხლსა და სიძულვილს იწვევს მსურბებულში.

საინტერესოდ არის მსახიობების მიერ გახსნილი ფიცილისა და მისი მუელის კაწაწას სახეები. (ფიცილა კომბლეს ძმაა), სული აქვს, სოფლის ამ უკვანო დედაცა, გაწუწკებულ სული კაწაწას და ხლის ნატვებს სახეზე აქვს ასახული: წარბი წარბში გაუყრია, კუშტად, უნდობლად იცქირება. სახის ყოველი ნაკეტი გამახვილებული და გაალმასებული აქვს. ამკარაა როგაპია და ახლო მიკარებს უნდა ერიოდ. იგი დღენიდავ გაიორწინავს და გამბედრებულ ფეჭრობს მიდღობა, მაგრამ მაინც სულ ერთავად წუწუნებს და ვაი-ვიშობს. მსახიობმა ვ. ჭიჭინაძემ (ფიცილა) და რესპ. დამსახ. არტისტმა ალ. კირკიტაძემ (კაწაწა) კარგად იგრძნეს განსახიერებელი როლების შინა ბუნება და მხატვრის მიერ მარჯვედ მიგნებულ გარეგნულ პორტრეტს მისი შესატყვისი სული ჩაუდგეს.

თოჯინის გარეგნული ფორმიდან გამომდინარე მნიშვნელოვან სახეებს ქმნიან სპექტაკლში: ვ. ნიკოლაიშვილი (ფეფე, მესტირე), გ. ჩარქიშვილი (I ყასაბი), რ. ჭყონია (II ყასაბი), ი. შხელი (მამასახლისი), ალ. კირკიტაძე (გურუღი), რესპ. დამსახ. არტისტ ლ. მირიანაშვილი (კაწაწას მუზობელი — მამო).

ევექტიურია მ. გაგანიძის მიერ განსახიერებული წუნია. თუმცა მის შესრულებაში არის რაღაც ესტრადული, რაც ცოტა არ იყოს სახეს ზედაპირულსა ხდის.

სწორი არ ექნებოდით თუ ვუსაყვედურებდით მსახიობ ვ. ნიკოლაიშვილს, კომბლეს სატირფოს — მარინეს როლის შესრულებელს. ამ სახის სქემატურობა პეისიდან გამომდინარეობს, მსახიობის ყოველ ცდა — დააღწიოს თავი ამ ნაკლს უნაყოფოა.

ბ. კალაძე კარგად დაატარებს ძროხას და საჭირო ეფექტს ალწევს.

დიდი მუშაობა აქვს ჩატარებული ამ სპექტაკლში მხატვარ-შემსრულებელს ბ. ქვლივიძეს. იგი მხარში ედგა მ. ბერ-



ტენიშვილს, როგორც კარგი პროფესიონალი და კოლეგა. ბ. ქველიძე კარგად გრძნობს გარემოს, ეს იქნება პირველი მოქმედების ზედაპირული, პოეტური პერსაჟი, უკანასკნელი მოქმედების მკაცრი გარემო თუ ძველი ქალაქური ცხოვრების კოლორიტი, ყველა შემთხვევაში მხატვარ-შემსრულებელი სასურველ შედეგს აღწევს.

რეჟისორსა და მხატვარს ასევე მხარში ედგა თოჯინების შემსრულებელი ი. კილნეცსკია. მან კიდევ ერთხელ გამოამყარა საქმის ღრმა ცოდნა, იშვიათი ალღო. იგი დიდი სიყვარულითა და პროფესიონალიზმით ქმნის მთელ რიგ ხატებს, რომელსაც სანიშნო, სამუხეუმო მნიშვნელობა ეკუთვნის.

სექტაკლის შემქმნაში აგრეთვე დიდი შრომა გაწიეს შემოქმედებით — ტექნიკურმა პერსონალმა: თოჯინების მექანიზატორმა ნ. ჯიჯიშვილმა, რეჟისორის თანაშემწემ ა. ჩიკვა-

ძემ, ბუტალომმა ვ. პოტრიანოლუსკიამ, თეატრის მანდატის ნაწილის გაშვებ, უფროსმა გამნათებელმა, მკერპის კონსტრუქტორმა და სხვებმა.

თბილისის თოჯინების ქართულ თეატრში დადგმული გ. ნახუროშვილის „კომლო“ ახალი საქმის კარგი დასაწყისია. პირველი ცდის კვალობაზე იგი უდაოდ მნიშვნელოვანი და მისასალმებელი ფაქტია.

ამ თეატრის დამმარსებელსა და ამადარს გ. მიქელაძეს მოსწონდა თოჯინების განკუთვნილი წარმოდგენა ჰქონდა შექმნილი ადრე. მაგრამ რატომღაც შემდეგ წლებში თეატრმა ეს გზა მიივიწყა. ახლა დადგა მომენტამ გზის აღორძინებისა. ამიტომ თეატრის ხელმძღვანელობა უნდა აღმოჩნდეს ბოლომდე თანმიმდევრული, თუ მას სურს, რომ განახლების ბეჭედი დაასვას თეატრს, ახალი სხივი შეიტანოს დედაქალაქის თეატრალურ ცხოვრებაში.

კოლონეთის პრესა კლემსი ჰიჰინაჰის

ახალ საგალბო დღგმაზი

რამდენიმე წნის წინათ ცნობილმა საბჭოთა ბალეტმაისტერმა ალექსი ჰიჰინაჰმა, რომელიც თენახვებით იყო პოლონეთში მიწვეული, ვარშავის საოპერო თეატრში განაორციელა კლასიკური ბალეტის „დონ-კიხოტის“ დადგმა ახალი რედაქციით, სექტაკლი წამყვან პარტიებს ასრულებენ პოლონეთის ბალეტის ცნობილი ოსტატები: მარია კუზნოვსკა, ჰენრიკ ვერტო, სტანისლავ შიმანსკი და ვიტალიუ ვრუცკი. მხატვრობა გეოლფონის იზაბელა კონაევსკას. სექტაკლი მიჰყავს თეატრის მოყარ დირიქორს ბოგუსლავ მაღლის.

პრემიერამ, რომელსაც ესწრებოდა საბჭოთა კავშირის ტლნი პოლონეთში აშხ. ა. არხანოვი და სეიდლოს სხვა ასსსრ-შეკლები მუსიკები, მაყურებელთა და სპეციალისტთა აღტაცება გამოიწვია. პრემიერის დამთავრებისამავე ჩვენს დედაქალაქშიც ვარშავის საოპერო თეატრს და ვესლბრუკო ჯერ თვით ალ. ჰიჰინაჰის, შემდეგ კი სახალტო დისის წამყვან სოლისტს ჰენრიკ ვერტოს, რომელმაც თეატრის მთელი კოლექტივის სახელით მადლობა შეიტყვისა მიხვს საბჭოთა ბალეტმაისტერის ნამუშევარს.

ამ დღებში რედაქციამ მიიღო რამდენიმე წერილი, რომლებიც პოლონეთის პრესა გამოიშვებოდა ალ. ჰიჰინაჰის ახალ ნაწარმეფარს.

ჯერ კიდევ პრემიერამდე, გენერალური რეპეტიციის შემდეგ, ვახუთი „ქისარეს ვე-

ჩორნი“ (10 აპრილი 1964) სათაურით „დიდებული ცეკვის სტიკია“ წერდა: „ეს ბალეტი, რომელიც თითქმის 100 წლის წინ არის შექმნილი, უხვია ცეკვებით. აქამდე ესასწარმ ცეცხლოვან ფანდანოსა და სეგიდილას, ბოლეროსა და სხვა ცეკვებს მრავალი ვარიანტი გაჩნდა, ახლა კი ჩვენ მოწმენი გავხდით სრულიად ახალი, ორიგინალური, კლასიკური ვარიანტისა, რომელიც უფრო სანამედროვედ ავიარებებს მას, რაც 100 წლის წინ შექმნა ბეტანა. ალ. ჰიჰინაჰის, ამ ვერსიის ავტორს, ახსიათებს ახლის გრძნობა, დინამიურობა და ლიგია“.

პრემიერის შემდეგ პოლონეთის გაერთიანებული მუშათა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ორგანო „Trybuna Ludu“ (11 აპრილი, 1964) სათაურით „დონ-კიხოტის“ — ბალეტისა და ბალეტმაისტერის წარმატებას, წერდა:

„ამდღეობ ჩვენს წინაშეა სექტაკლი, რომლის დადგმა შესანიშნავად გვიჩვენებს ვარშავის ოპერის საბალეტო დისს და ამავე დროს, მაყურებელს კლასიკური ცეკვის დღესიყვარულს ნენრეკას. თადადნი ვანცეცხლოვრების მოცეკვავეთა პარმონიულობა და თვით ცეკვის სილამაზე, ერობული კიდევ ნაიღობი ხდება, რომ ასეთი ბალეტები, კარგი დადგმობითა და კარგი შესრულებით, მთლიანად იპრობის მაყურებელთა გულებს. ორჯერ პრემიერაზე უკველი აქტის დასაწყისისა და ა-

ხასრულს, ჰუნბა ტაში, როგორც დადებულ ცეკვის სტიკისაგან გამოწვეული აღბაცების გამაზრდელთა.

ამდღემელის ხელწერა მეყვითად განსვავდება ყველა ძველი ბალეტისაგან, რომელიც კი დადგმულა ვარშავის სცენაზე და ეს, უპირველეს ყოვლისა, დიდი დამახორებაა ჩვენი სტუმრის, ცნობილი საბჭოთა ბალეტმაისტერის ალექსი ჰიჰინაჰისა. თუმცა მან დადგა ბეტანასა და გროსის შიგრი ოდესლაც შექმნილი ბალეტის, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ეს არის სრულიად ახალი ვარიანტი „დონ-კიხოტისა“ ახალი ლიბრეტოს ჩათვლით, ახალი ქორეოგრაფიისა სანატრეტის და ძალზე ენუქტურია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისიბოიერ სცენების შესანიშნავი კომპოზიცია. მიო უმეტეს, რომ ვარშავის სცენაზე პირველად მოხერხდა და ჩვენც პირველად ვახუთის მოწმენი კორდებალეტის ასეთი პარმონიულობისა“.

„უფროტი პოლიკა“ კი (13 აპრილი, 1964) ასეო შეუცხვას იტყვია:

„სურსის დასასრული დადგმობა მოსკოლად მოწვეული, ცნობილი საბჭოთა ბალეტმაისტერის ალექსი ჰიჰინაჰის ტრიფუნს“.

როგორც იტყვიან, აქ კომენტარები ზედმეტია.

ამამად, ალ. ჰიჰინაჰე მოსკოვშია და მთელი ვაცეცხვითი მუშაობის სულხან ცინცაის შიერო სიმფონიის დადგმაზე.



პეტრე უმიკაშვილი

ქ ა რ თ უ ლ ი თ ე ა ტ რ ი ს მ ო ჭ ი რ ნ ა ხ უ ლ ე

ზელიმხან მეზევიშვილი



პეტრე იოსების ძე უმიკაშვილს თვალსაზრისით ადგილი უპირავეს მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული ლიტერატურისა და კულტურის ისტორიაში. მას დიდი ღვაწლი მიუძღვის ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენასა და განვითარებაში. მართალია, პ. უმიკაშვილი არტისტი არ ყოფილა, მაგრამ თავისი პიესებით, სტატიებითა და პრაქტიკული საქმიანობით აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ჩვენი ქვეყნის იმდროინდელ თეატრალურ ცხოვრებაში.

პეტრე უმიკაშვილს ახალგაზრდობაშივე იტაცებდა თეატრალური ხელოვნება. ჯერ კიდევ გიმნაზიის მოსწავლე, თით-

ქმის ყოველ კვირას ესწრება იტალიური ოპერის წარმოდგენებს, რომლებიც 1857 წლიდან იმართებოდა თბილისში. „ჯიბში ფული არა მქონდა, — ვკითხოვლობთ მის მოგონებაში, — და ის ღმერთმა იცის, რა ვაივაგლახით შევიპარებოდი ხოლმე. ხან კაპელდინერს ორ შაურს მივცემდი, ხან ხალხის დიდ ჯგუფში შევერეოდი და შევსლტებოდი, ან ძველ ბილეთს გამოვიყენებდი. თუ ვერ ვაზერხებდი ამას, შევდგებოდი კიბეზე და საიდანაც კარგა მოისმოდა მუსიკისა და სიმღერის ხმა, იმ კარისაკენ დავდგებოდი მთელი მოქმედების მოსასმენად“¹.

ამ პერიოდში პ. უმიკაშვილი იმდენად გატაცებულია საოპერო ხელოვნებით, რომ მუსიკალური განათლების მისაღებად იტალიაში მუსვლაზე ოცნებობს. მას მტკიცედ სჯერა, რომ რაც უნდა დიდი სახელი მოიპოვოს მწერლობაში, მუსიკაში მაინც უპირველესი მავსებრო იქნება². მაგრამ ხელმოკლეობის გამო იგი ვერ ახერხებს მუსიკალური განათლების მიღებას.

„მე უთვატროდ მკვდარი ვარ, ჩემი სიცოცხლის მარტო თეატრშია, იქა ვცოცხლდები“, — წერდა 22 წლის პეტრე უმიკაშვილი. მას სიბერემდის შერჩა თეატრალური ხელოვნების მხურვალე სიყვარული. 61 წლის ასაკში იგი აღნიშნავდა:

¹ პ. უმიკაშვილი, „ჩვენი თეატრის თავადისავალი“, „ივერია“, 1899 წ., № 210.

² შ. რუსთაველის სახ. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილების არქივი, პ. უმიკაშვილის კოლექცია, 3-ა, 88.



„ჩემზე დიდი გავლენა ჰქონდა ოპერას და ეს რომ არ ყოფილიყო, ჩემს თავს ძალიან მოკლებულად ჩავთვლიდი ერთის ღირისის ელემენტებისაგან, რომელიც გვაკარებს მშვენიერებას, კეთილს, გვაკეთილშობილებს დაბატონსან მოქმედებას ინსტიტუტურ და არა ნაძალადეგ მოთხოვნებზე გვიბრუნებს“.

როგორც ცნობილია, ქართულ პროფესიულ თეატრს საფუძველი ჩაუყარა გ. ერისთავმა. მაგრამ 1850 წელს შედგენილი მუდმივი დასი რამდენიმე წლის შემდეგ დაიშალა და ქართულმა თეატრმაც არსებობა შეწყვიტა. 60-იან წლებში მუდმივი დასი და თეატრი არ არსებობდა.

გიმნაზიის ახლად კურსდამთავრებული პ. უმიკაშვილი შეაგედა განიცდოდა, რომ გ. ერისთავის თეატრის დახურვის შემდეგ გაიყვანა ჩვენი კულტურის მხურვალე კერა, შეწყდა ქართული წარმოდგენების გამართვა. მას მიზნად დაუსახავს ნაწილობრივ მინერ შევეს ეს საჩვენეო და 1861 წელს გაუმართავს გიმნაზიის მოსწავლეთა შინაური წარმოდგენა. თავის მიგონებაში — „ჩვენი თეატრის თავგადასავალი“, რომელიც 1899 წელს დაიბეჭდა „ივერიაში“, ამის შესახებ გადმოცემას: „ერთი წლის კურსდამთავრებული ვიყავი, მაგრამ გიმნაზია მიყვარდა, იქ ამზანაგები მყავდა და დავდიოდი ბოლომდე მათთან ვეითხულობდი ზოგჯერ ერთად, სხვათა შორის, ქართულ წიგნებს. დაეწყეთ ლაპარაკი ქართულ თეატრზე და გადაწყვიტეთ უქმედლად ქართული წარმოდგენა გაგვემართა. ამას ხელი შეუწყო იმ გარემოებამ, რომ გორელი რამდენიმე მოსწავლე ერთა, რომელთაც გორში ეთამაშნათ. სცენა მზად გვეჩინდა, დირექტორი და მთარბობა იმა გვიწოდებოდა. მოვიტანე პიესები „გაყრას“ და „მე მინდა კენია გავხელო“. გაუფიქრებელი რთლები, მე რეჟისორება მერგო. ერთ უქმე თუ კვირა დღეს დავენიშეთ წარმოდგენა, შევერბით ჩვენშივე თითო ამაზნი სათლთისის საყიდლად, ვინმევე ტანისამოსი, როგორც კი შეიძლებოდა. რასაკვირველია, ეს შინაური წარმოდგენა იყო, მაგრამ ხმა გავარდნილიყო და ყმაწვილებს მშობელ-ნათესავებთან დაბრუნა იქუს იხე, რომ არ მოველოდით. წარმოდგენამ კარგად ჩაიარა“³.

რამდენიმე კვირის შემდეგ პ. უმიკაშვილს, ანტონ ფურცელაძესთან ერთად, გიმნაზიის მოსწავლეთა ძალებით გაუშარბათს სახალხო წარმოდგენა, რომელსაც დიდი წარმატება ჰქონია. პიესები იგივე ყოფილა და ბევრი მაყურებელი დასწრებია. მის ზემოხსენებულ მიგონებაში ამ წარმოდგენის შესახებ ვკითხულობთ: „პირველი მოქმედება რომ შესრულდა, მაშინ დავმშვიდდით. ტანის კურსს, არტისტების გამოწვევას ბოლო არ ეღებოდა. თეატრი საესე იყო, კასას ანტერგდუნენ ბილთის შეიდეგლით, როგორც გვიხიბრეს. ბილთი გასაყიდი აღარ დარჩა. მთელმა წარმოდგენამ აღტაცების გრგინებით გაიარა“.

პეტერბურგის უნივერსიტეტიდან დაბრუნების შემდეგ პ. უმიკაშვილი ქართული ინტელექციის მოწინავე წარმომადგენლებთან ერთად აქტიურ მონაწილეობას იღებდა სცენისმშეყარეთა წარმოდგენებისა და ლიტერატურული საღამოების გამართვაში. მას ბევრი დაბრკოლების გა-

დალახვა უხდებოდა, მაგრამ მტკიცედ სჯეროდა, რომ სწორედ ეს წარმოდგენები და საღამოები მშვენიერად დნენ საფუძველს ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენისათვის. პ. უმიკაშვილს ნატერა შეუსრულდა 1879 წელს, როცა ი. ჭავჭავაძის, გ. თუმანიშვილის, დ. ერისთავისა და ნ. ავალიშვილის ინიციატივით ჩამოყალიბდა ქართველ მსახიობთა მუდმივი დასი, აღდა ქართული კულტურის დიდებულთა ტაძარი. ამ დიდი ეროვნული საქმის განხორციელებაში, სხვა ქართველ საზოგადო და თეატრული მოღვაწეებთან ერთად, თვალსაჩინო წვლილი მიუძღოდა პ. უმიკაშვილს. ამ პერიოდიდან იწყებს პ. უმიკაშვილი პიესების წერას. პირველი პიესა 1879 წლის მიწურულში დასწერა. (სამოქმედო ბიანი კომედია „გულთმისანი“). სიუჟეტი ავტორს აღებული ჰქონდა სულხან-საბა ორბელიანის წიგნიდან „სიბრძნე — სიერუსისა“. პიესის მოქმედება ჩვენს წვლთაღრიცხვამდე ერთი საუკუნის წინათ მიმდინარეობდა მცხეთაში. ამ პიესით პ. უმიკაშვილს უნდოდა დრამატული მწერლობის ყურადღება ისტორიულ-ეროვნული თემებისაკენ წარემართა. „გულთმისანი“ სცენაზე პირველად 1880 წელს 20 თებერვლის დაიდა.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია პ. უმიკაშვილის ერთმოქმედებიანი პიესა „სამზადისი“, რომელიც წლებს განმავლობაში დიდი წარმატებით იდგმებოდა ქართულ სცენაზე. პიესა ქართულ კულტურის ისტორიის ერთ დიდმნიშვნელოვან მომენტს ესებოდა, კერძოდ, გ. ერისთავის კომედია „გაყრას“ პირველი წარმოდგენის გამართვის, რომელმაც სათავე დაუდო ჩვენი ეროვნული თეატრის აღორბინებას. პიესა „სამზადისი“ თავიდანვე მიიქცია საზოგადოების ყურადღება. ჯერ კიდევ 1892 წელს გახუთი „ივერია“ იტყობინებოდა, რომ პ. უმიკაშვილმა დაწერა პიესა „სამზადისი“ და წარუდგინა სათავეთა ცენსურის სცენაზე დადგმის ნებართვის მისაღებად. გახუთი იქვე აცნობდა მკითხველებს პიესის მოკლე შინაარსს, რომელსაც ავტორმა საფუძველად დაუდო კომედია „გაყრას“ პირველი წარმოდგენის გამართვის ზოგიერთი ცოცხალი მონაწილის პირადი ნაშრომი იმის შესახებ, თუ როგორ მიმდინარეობდა მზადება ამ კომედიის სცენაზე დასადგმლად⁴.

პ. უმიკაშვილის „სამზადისის“ შესახებ გ. წერეთელი გადმოცემას: „ერთმა შესანიშნავმა შემთხვევამ გამოიწვია ზემოხსენებულთა პიესის — „სამზადისის“ შეთხზვა. 1892 წელს ქართული თეატრის გამგეობის თავმჯდომარე გ. მ. თუმანიშვილი და გამგეობის მდივანი პეტრე უმიკაშვილი დიდ მწუხარებაში იყვნენ ქართველ მსახიობთა შევიწროებულ მდგომარეობით. ქართულ თეატრს თანდათან უფრო დატყუო ქართული საზოგადოების გულგრილობა. წარმოდგენები იმართებოდა, მაგრამ როგორც თვით თეატრი, ისე მისი კასა დაცარიელებული იყო. მაყურებელი არსად იყვნენ. თვით მსახიობთაც ევარგებოდათ ხალისი თამაშობისა... ამ მდგომარეობაში იყო საქმე, როდესაც ქართული დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარე და მისი მდივანი ფიქრობდნენ რამენიართ გაეცოცხლებინათ ქართული სცენა არაჩვეულებრივი მოვლენით და გამოეყვითათ ქართული საზოგადოების ინტერესი ქართული სცენისათვის. იმათ აირჩიეს და ბოლოს გადაწყვიტეს საიუბილეო წარმოდგენისთვის შეემზადებინათ ახალი პიესა,

³ პ. უმიკაშვილი, „ჩვენი თეატრის თავგადასავალი“, „ივერია“, 1899 წ., № 210.

⁴ „ახალი ამბავი“, „ივერია“, 1892 წ., № 275.



რომელიც გამოხატული ყოფილიყო საუკეთესო მომენტი ქართული თეატრის დაარსებისა. ეს საქმე იყინარა გამგებობის მდივანმა პ. უმიკაშვილმა და ისტორიული მომენტის საგნად აიღო გ. ერისთავის პიესის — „გაყრის“ პირველი რეპეტიცია, მომზადარი შამინდელი გიმნაზიის დარბაზში⁵.

მოუხდებდა იმისა, რომ „სამზადისი“ საგანგებოდ დაიწერა ქართული თეატრის უნუგვემო მდგომარეობის გამოსასწორებლად, ცნებურისა თუ სხვა მიზეზების გამო ეს პიესა სცენაზე პირველად დაიდგა მისი დაწერის ექვსი წლის შემდეგ — 1898 წლის პირველი იანვარს. წარმოდგენის დიდძალი მაყურებელი დასწრებისა და ქართული სცენის ნამდვილ ტრიუმფად გადაქცეულა. აი, როგორ აღწერს გ. წერეთელი „სამზადისი“ პირველ წარმოდგენას: „იმ საღამოს დიდძალი ხალხი მოაწყდა ქართულ თეატრს. ადგილები რომ აღარ იყო, მრავალი სკამები მიადგეს, იქ სავა კი ცარიელი ადგილები მოიპოვებოდა. ფასიც არაკვი უნებოდა. თუნდ ერთიორადაც ვიპოვებდინ, ოღონდ ადგილი ეშოვნათ. ყველას სურდა ენახა ის ისტორიული მომენტი ქართული თეატრის დაარსებისა, რომელიც მთლად კულტურული მოძრაობით იყო გამოწვეული... მაღლობის ღირსია ბ-ნი პეტრე უმიკაშვილი, რომელმაც ასე საუკეთესო დავებიცა სცენაზე წარსული შესანიშნავი მომენტი ქართული გონებრივი აღორძინებისა“.

ამ წარმოდგენაზე სპეციალური რეცენზია დაიბეჭდა აგრეთვე გაზეთ „ივერიაში“, სადაც რეცენზენტი მ. ნასიძე მაღალ შეფასებას აძლევს წარმოდგენას და განსაკუთრებით აღნიშნავს პიესის მხატვრულ ღირსებას. რეცენზიაში ვკითხულობთ: „როგორც ჩინებულმა მხატვარმა ორი-სამი ზანის გახმით დასატის საზე, რომელიც თუნდ დაბნელებული არ არის, მაგრამ საკვირველად კი ჰგავს ნამდვილ სურათს, — ისე პეტრე უმიკაშვილის მომქმენდი არიან დასატულნი. თუნცა ბევრის არას ლაპარაკობენ, მაგრამ ორიოდ მათი სიტყვა ისე ცოცხლად ახასიათებს მოქმედს, რომ მაყურებელი სრულს იღუზისა ეძლევა. ჰგონია, რომ იმის წინ ლაპარაკობენ ნამდვილად: პლატონ ოსელიანი, გ. ერისთავი, ქეთევან ორბელიანი, რევაზ ერისთავი, დიმიტრი ყიფიანი, მისეილ ჭილაშვილი, გრიგოლ შანშიველი და სხვანი“.

ამის შემდეგ პ. უმიკაშვილის „სამზადისი“, გ. ერისთავის პიესებთან ერთად, ხშირად იდგებოდა სცენაზე, როგორც ქართული თეატრის დღესასწაულისადმი მიძღვნილი წარმოდგენა. გარდა ამისა, სხვადასხვა დროს ქართულ სცენაზე იდგებოდა პ. უმიკაშვილის პიესები — „დამარცხებულნი“, „ოთხი“, ანუ მახლასა ჯოჯოხეთში“, „ბენეფისის წინ“ და ვ. კრილივიანის გამქოფებელი კომედია „ალერსოა მად“. მის პირად არქივში ინახება აგრეთვე მთელი რიგი ორიგინალური და თარგმნილი პიესების ხელნაწერები და დაუსრულებელი პიესების ფრაგმენტები („ქალის როლები“, „ორი ჯორი“, „მზე-ჭაბუკი“, „ანრდილითა სავანე“, „ახესალთა და ეიფრი“, „ინტერმედიასავით“, „ცილისწამება“, „სურათი ს. მესხის საჩუდელო მუშაობიდან“, მოლიერის „მიზანტროპი“, პაოლო ფერარის „გოლდონი“ და სხვ.⁶

⁵ „წენის სახობა“, „ცკალი“, 1898 წ. 2. 2.

⁶ შ. რუსთაველის სახ. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილების არქივი, პ. უმიკაშვილის კოლექცია, 4, 1-11, 5, 12-16.

პ. უმიკაშვილის პიესები, მართალია, არ გამოჩნდებოდნენ მაღალი მხატვრული ღირსებით, მაგრამ თავის დროინდელ ხალხში გარკვეულ როლს ასრულებდნენ თეატრული ცხოვრებაში და ხშირად გაჭირვებიდან გამოჰყავდათ ქართული სცენა.

1892-1893 წლებში პ. უმიკაშვილი მუშაობდა ქართული დრამატული საზოგადოების გამგებობის მდივანად. მოკლე ხნის მანძილზე მას წესრიგში მოუყვანია თეატრის ქონება. ამის შემახებ ექ. გაბაშვილი ვაძღვრებოდა: „ქართული თეატრის უერთფელის ძალა იყო პეტრე, როგორც მხნე პრაქტიკა და წესის და რიგის დამცველი კაცი. ქართულ უზაგადობას სასტიკად სდევნიდა და ცდილობდა სუყველა ჩვენ საქმეში წესიერება და ლოგიკა შეეტანა. თეატრის ბიბლიოთეკა, თეატრის ქონება, თეატრის რეპერტუარი, ქართულურის შეღწეობით აჭაიქ გაფანტული, დიდი შურუნველობით, დიდი სიუღრმტლობით და თავგანწირულობით შექარიბა, აღნუსხა და თავ-თავის ალაგა მიურიან“.

პ. უმიკაშვილს სიკვდილამდე არ შეუწყვეტია ზრუნვა ქართული თეატრის წინსვლისა და განვითარებისათვის. 1900 წელს მან აქტიური მონაწილეობა მიიღო ქართული თეატრის აღდგენის 50 წლისთავის დღესასწაულის მომზადებასა და საცენტრალში. დრამატული საზოგადოების საიუბილეო სხდომაზე პ. უმიკაშვილმა წაიკითხა ვრცელი მოხსენება — „ქართული თეატრი და ლიტერატურა 50 წლის მანძილზე“, ხოლო საზეიმო საღამოზე მსურველად მიულოცა სცენის მუშაკებს ქართული თეატრის დღესასწაული: „ეს ტკბარი შექმნა ხალხს თავისი ღონით, — მიმართავდა იგი თეატრის მუშაკებს, — მაგრამ მისი საქმის აღმსრულებელი, განმარტოვებლები თქვენა ბრძანდებით, ამ ტკბარს მუშაონ და მოსაძენონ. დღევანდელი ჩვენი სახალხო დღესასწაული თქვენი დაქვასწაული. თქვენსა და ჩვენს სიხარულს იქნება შემოჰყოლოდეს კენესა გულისა, მაგრამ ხუ შედრებთ. დიდი საქმე ხელაფრებისა, ამ მშვენიერის ხელაფრების დამკვიდრებისა ჩვენი თქვენმა ნიჭმა, თქვენმა ღვაწლმა განამტკიცა. თქვენ მრავალი დაბრკოლება შეგხვდათ და გხვდებათ, მაგრამ დასძლიეთ და კიდევ დასძლიეთ. თქვენი სახელი ქართულის ხელაფრების, თეატრის და ლიტერატურის ისტორიაში ჩაიბეჭდა. ვერაფერი ვეღარ წაშლის თქვენს შრომას, თქვენს სახელს დღევანდელი დღესასწაული, ეს საერთო სიხარულის გამოცხადება, ეს პატივისცემა, თქვენი გვირგვინია, ხელთაყმქმელი გვირგვინია, საზიზხავან მოძიფონი. ის არის თქვენი დიდება, თქვენი ჯილდო, თქვენი გზის დალოცვა და კურთხევა მომავლის თქვენის მოღვაწეობისათვის“.

ამ მიმართავდა პ. უმიკაშვილი ქართული თეატრის მოღვაწეებს, ეს სიტყვები მთლიანად ეტყობა მათ ავტორს, რომელიც სცენის მუშაკებთან ერთად 40 წლის მანძილზე დაუღალავად ეწეოდა ქართული თეატრის მძიმე უღელს, მათთან ერთად ემსახურებოდა პროფესიული თეატრის აღდგენისა და განვითარების საქმეს.

ქართველი ხალხი მუდამ პატივისცემით მოიგონებს პეტრე უმიკაშვილს, როგორც დაუღალავ საზოგადო მოღვაწეს და ქართული თეატრის მოჭირბალებს.

⁷ „ქართული სცენის დაარსებიდან 50 წლის შესრულების დღესასწაულად“, „ივერია“, 1900 წ. 7. 2.



ტორს მე-20 საუკუნის კლასიკოსის სახელი დაუშვებელია. თუმცა არც თუ ისე დიდი ხანია, რაც ამ განსაზღვრებაში შეიზღვეა თავისი ძალა. მით უფრო დიდი დრო და მრავალწინაგოვანი გზის გავლა დაჭირდა პროკოფიევის მუსიკას თეორიული და პრაქტიკული ათვისებისა და აღიარებისათვის.

კომპოზიტორმა პირველი მნიშვნელოვანი ოპუსებიდანვე დაიწყო უაღრესად თეატრალური მუსიკოსის სახელი. მისი შემოქმედების ეს ნიშანი თანაბრად ვრცელდებოდა არა თეატრალურ განხრებზე. პარადოქსულია, მაგრამ მაინც აღსანიშნავია, რომ პროკოფიევის სწორედ წმინდა თეატრალურმა განხრებმა და კერძოდ ოპერამ მოიპოვა ყველაზე გვიანი აღიარება და პირველადი მნიშვნელობა არა მარტო საბჭოთა ოპერის განვითარების საქმეში, არამედ თვით კომპოზიტორის შემოქმედებაშიც. წლების მანძილზე შეინიშნებოდა პროკოფიევის ძლიერ მონაპოვართა აღიარების დროს სასწორის გადახრა სწორედ საოპერო განხრის საპირისპიროდ; ასევე ხშირად წარმოითქმებოდა ფრაზა — პროკოფიევი ვერ შეეჭიდა ოპერასო. ეს მაშინ, როდესაც უკვე არსებობდა „სემიონ კოტკო“ და „ომი და მშვიდობა“.

მიუხედავად თვით პროკოფიევის შემოქმედების თავებრუნებულ სიახლეში უნდა ვეძიოთ, რომელიც ჯიქურ შეიტრა ტრადიციულ ჩვევებზე განვითარებულ მუსიკალურ ცნობიერებაში. დრამატურული ფორმები, მუსიკალური ენის, გამოსახვის საშუალებათა განახლების ძიებით ანებუდილი პროკოფიევის მუსიკა მოქალაქეობრივ უფლებას მხოლოდ დროითი დისტანციის გარკვეული გადალახვის შემდეგ მოიპოვეს, მას შემდეგ, რაც მისმა მუსიკალურმა ენამ ასიმულაციის აუცილებელი გზა განვლო.

პავალითად, გამოსახვის იმ ხერხებმა, რომლებიც პროკოფიევის შემოქმედებაში ადრე მთლიანად ექსპრესიონისტული მიმდინარეობის გავლენას მიეწერებოდა, დღეს რეალისტურ მუსიკაში სასიცოცხლო უფლებები მოიპოვა, აღიქმება როგორც კანონზომიერი მომენტები და ოსტატობის თვალსაზრისით თანამედროვეთა განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს.

პროკოფიევის საოპერო მემკვიდრეობის, როგორც დღემნიშვნელოვანი მთვლენის შესახებ, ამჟამად მტკიცებაც ზედმეტია. საბჭოთა ოპერის განვითარების გზები კარდინალურ საკითხებში არსებითად არის დაკავშირებული პროკოფიევის საოპერო მემკვიდრეობასთან. ამასთან სახეებით შესაძლოა, რომ მისი შემოქმედების იმ ელემენტებმა, რომლებიც სადღეივად ჩვენთვის ნაკლებად შესაძინევა, ახალი ბიძგი მისცეს სხვადასხვა ეროვნულ საფუძველზე დაყრდნობილ საოპერო ძიებებს.

პროკოფიევის საოპერო მემკვიდრეობის მენცერული კვლევის, თეორიული აღიარების გზა საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში იგივე მიმართულებით მიდიოდა. სადღეისოდ შექმნილმა კონცეპციებმა პროკოფიევის საოპერო დრამატურების შესახებ დიდი ადგილი დაიკავეს გენიალური კომპოზიტორისადმი მიძღვნილ თეორიულ ნაშრომებში, რომელთა რაოდენობა ბოლო დროს საგრძნობლად მოჭარბდა. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს თეორიული სტატიების ორი კრებული, გამოშვებული გამოცემლობა „საბჭოთა კომპოზიტორის“ მიერ ერთსა და იმავე პერიოდში — 1962 წელს. ესენია

სერბი პროკოფიევის საოპერო შემოქმედება საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში

ნანა ქავთარაძე



ვენს მუსიკალურ ყოველდღიურებაში მწვლია დაისვას რომელიმე პრობლემური საკითხი — ტრადიციისა და ნოვატორობის, მუსიკალური ეთიკისა თუ ესთეტიკის, ეროვნულობის, მუსიკალური ენის განახლების, გამოსახვის საშუალებათა ძიების, კომპოზიციური ტექნიკის თუ სხვათა შესახებ, რომელზეც პასუხი არ გავცემს სურვილი პროკოფიევა.

მისი შემოქმედების გასაოცარმა მთლიანობამ, მსატრფოლი სიმართლის ძიების შეურყვეველმა კანონზომიერებამ, კომპოზი-



„პროკოფიევის სტილის ნიშნები“ და „სტატები და მასალე-ბი“. მათგან პროკოფიევის საოპერო დრამატურგიისადმი მიძღვნილი სტატებიდან პრინციპულად გვინდა გავამახვილოთ ყურადღება ორ მათგანზე. ეს არის 8. საბინისა „პროკოფიევის საოპერო სტილის შესახებ“ და ვ. ცუკერმანის „რამდენიმე აზრი 8. პროკოფიევის ოპერა „სიმონ კოკოშვი“. მაილამი ყურადღების გაანახილება გამოწვეული არა მარტო იმ დროს, რომელიც გულისხმობს ღრმა და საფუძვლიან ანალიზს, მასივად დაკვირვების, განზოგადების წინადაც მცენერულ უნარსა და მეთოდს. საყურადღებოა ის დროითი დისტანციაც, რომელიც ამ ორი სტატიის შექმნის შორის არის მოცემული. ცუკერმანის გამოკვლევა მიეკუთვნება 40-ან წლებს, საბინის სტატია კი შეიქმნა 60-იან წლებში. ამდენად შესაძლებელი ხდება ამ ორი სტატიის განხილვის საფუძველზე პროკოფიევის საოპერო დრამატურგიის შეფასებისა და ანალიზის რეკონსტრუქციის იმ ცვლილებების შეშინება, რომელსაც საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში ჰქონდა ადგილი უკანასკნელ 20 წელწადში. ბუნებრივია, რომ პროკოფიევის შემოქმედების ათვისების პირველ ეტაპზე საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობა წინააღმდეგობებს აწეებოდა. ამ წინააღმდეგობებით შეიძლება აიხსნას ის ზოგიერთი არასწორი დებულება, რომელთაც ადგილი აქვს არა მარტო ცუკერმანის სტატიაში, არამედ 40-იან წლებში და უფრო გვიანაც გამოქვეყნებულ სხვა მუსიკისმცოდნეთა შრომებშიც (ასაკოვერ, ხუბოვი, კელდში, რიყინი) და რომელთა გადაფასებაც თან მოიტანა დრომ. ეს სრულიად კანონზომიერი მოვლენაა, მით უფრო, რომ ამ გამოჩენილი კრიტიკებისა და თეორეტიკოსების ობიექტური დაკვირვებით, პროკოფიევის საოპერო მუსიკის ნეკატორი თუ პოზიტორი ნიშნების ანალიზი ბიძგს აძლევს შემდგომი პერიოდის გამოკვლევებს ახალ თვისებათა ძიების ორიენტაციაში. ამ მხრივ როგორც შემაჯავებელი და განმსაზოგადებელი, აღსანიშნავია საბინის სტატია.

ტრადიციული საოპერო ფორმების განახლებას მუსიკალურ ხელოვნებაში ადგილი აქვს დიდან ოპერის წარმოშობისა. ეს განახლება სხვადასხვა საშუალებებითა და გზებით ხდებოდა, მაგრამ ამოსავალი წერტილი ყოველთვის მუსიკის, სიტყვისა და სცენარის მოქმედების თანაფარდობის საკითხი იყო. მე-20 საუკუნეში ეს თანაფარდობა განსაკუთრებით გააქტიურდა, ჩაქტელმა საოპერო ნიშნებმა ადგილი დაუთმო „გამჭილ“ დინამიურ სცენებს. ცხოვრების ახალმა მაკისცემამ, ახალმა ინტონაციურმა და რიტმულმა აღქმამ ყველა თანამედროვე ძიებანი ერთ მიზანს დაუქვემდებარა. ეს არის საოპერო სტატის, ფორმის დანაწევრების დაძლევა განთავისების უწყვეტლობით, სადაც დინამიკა და ლაკონიზმი პირველად მნიშვნელობას იძენს. ამ გზით მიდის თითქმის ყველა თანამედროვე საოპერო კომპოზიტორი — რასაკვირვლია, სხვაგანვე სტილისტური, ესთეტიკური და ეროვნული პოზიციებიდან. პროკოფიევიც თავისი საკუთარი თვალთახედვა აქვს, რომელიც ყოველი ახალი ოპერის შექმნის ფართოდება, ღრმადება. საცმარისია შევადაროთ „მოთამაშის“ და „ომი და მშვიდობის“ მუსიკა, რომ ადვილად დაერწმუნდეთ პროკოფიევის საოპერო ესთეტიკის გენეატურ ნაბიჯებში. „მოთამაშ“ ფსიქოლოგიურად დაძაბული დრამაა, სადაც გმირთა

სამყარო უკიდურესი აღზნების პირობებშია ჩაქვემდებარებული სცენა. „სიყვარული სამი ფორთოხალისადმი“ ეჭვით მიხედვით, მახვილგონიერებისა და დინამიკის ნაწილი ფუნერვერცია, ოპერა-პაროდია, რომლის მსგავსი ნიშნების დასახლება თანამედროვე მუსიკაში შესულებელია. კომიკურ ხასაგრძელებს ოპერა „დენაში“ შერბიდანის მიხედვით, სადა ტრადიციული ოპერა-ბუფუსა და ზალადური ოპერის ნიშნების ტრანსფორმაცია სანტრეკუს საოპერო ფორმებს წარმოქმნის. „სამი ფორთოხალი“ პარიოდული ტონი აქ გმირთა ადამიანური სითბოთა შერბილებული.

დრამატული ოპერების ტრადიციით იხსნება პროკოფიევის საოპერო ესთეტიკის ახალი გვერდი. „სემონ კოკოშ“, „ომი და მშვიდობი“ და „ამბავი ნამდვილი ადამიანისა“. ახალ ქუმანურ-დემოკრატიული იდეები, საოპერო სიუჟეტის პატრიტულ-ეროვნული საფუძველი ამ ოპერებში პროკოფიევის საოპერო ესთეტიკის ახალ მხარეებს გადაგვიშლიან. მართალია ამ ოპერებში დარჩა იგივე პროზაული ლიბრეტოს გამოწოლა წაკითხვის პრინციპი, მეტყველების ლაკონიზმობა, დასუკუებული დინამიზმი, გამორღვ და გამოსახვის ზოგიერთი სემიოტიკური ხერხებიც, რაც გაცხდებოდა „მოთამაშში“, „სამ ფორთოხალში“, მაგრამ მათ მიემატა ახალი, პროკოფიევის ოპერების დინამიკის ნიშნები — ხალხურ-ეროვნული იერსახეები და ინტონაციები, ხალხური მეტყველების ის ნაირსახეობა, რომელიც საფუძვლად დაედო თავის დროზე მუსორგსკის ნოვატორობას. და პროკოფიევიც ხომ ტრადიციული საოპერო ფორმების გაღრმავებისა და განახლების გზით მიდის.

არც ერთ საოპერო ესთეტიკურ ან განუვლია კრიტიკულ-ანალიტიკურ სფეროში იგივე ცვალებადობა, ევოლუცია, იმდენი მწვავე წინააღმდეგობების გადალახვა, როგორც პროკოფიევისას. ეს იყო ქემპარიტი დრამატული ნიშნების აღსაფრეს აღიარებისაკენ და რაც უფრო მწვავე სასიათს დებულებას გამოით, რაც უფრო მეტი იყო აზრთა დაპირისპირება, მით უფრო ახალი პორიზონტები იხსნებოდა პროკოფიევის საოპერო დრამატურგიის სფეროში. კამათის გამომწვევი საკითხი მრავალი იყო, მაგრამ მათი საერთო ამოსავალი წერტილის გამოჩნება, ვფიქრობ, მაინც შეიძლება. ეს იყო პროკოფიევის ოპერებში გამოსახვის ახალი საშუალებებისა და ახალი დრამატურგიული ელემენტების თანარჩებობა. კონტრასტულ შერწყმა და მათი კანონზომიერად მიჩნევა. ტრადიციულ ჩვენებებზე აღზრდილი სმენისათვის კი ეს სიახლე ბევრ რამეს დადოვ ხდიდა.

ბუნებრივია, ტრადიციულ ოპერაში ვერ შევხვდებით ისეთ მომენტებს როგორცაა „ომი და მშვიდობიდან“, მაგალითად, თათბირი ფილიმი, ან ავიღოთ თუნდაც „სემონ კოკოშ“ III მოქმედების მორე ნახევარი. ლუბა, რომელსაც უყვარდა მუსიკალური ცარეუ, მოწვევ გახდა მისი ჩამოხრჩობისა. შემზარავმა სურათმა იგი გონებიდან ააცდინა. გაოგნებული დაღის და მონოტონურად მოთქვამს ერთსა და იმავე სიტყვებს: „Нет, то не Василь!“. მისი მოტივი-მოტივს პროკოფიევა საფუძვლად დაედო მონუმენტურ მრავალგვმიან ხანძრის სცენას. სემონის და მიკოლას მოკლულ მეგობართა გავემები მიაქვთ პარტიზანებთან. განჯაშს, მდევრების გაგზავნის მოხდეს კოკოშს სახლის დაწვა. სიფულები მორბიან ხანძ-



რის ადგილას და ცდილობენ ცეცხლის ჩაქრობას, რათა იგი არ მოედოს მთელ სოფელს, მაგრამ ადგილზევე ქვაგდებიან: ცეცხლის წყავილება ნაბრძანებით იყო გერმანელების მიერ. ლუ-ლას ოსტინტარო თანდათანობით ჩაითრევს შეკრებილთა მთელ მასას და გადაიარდება გუნდის ხმობანებაში. მოკლე მოტივი გამაგნებელ დინამიურ დაძაბულობას იწყებს. ყველაფერი მას ექვემდებარება, შთაბეჭდილება, თითქმის ლუბას გათვრე-ბას დაქმნადავს გადაედო მოქმედების ყოველ წვერს. გლუბები-სათვის ეს არის ბაროტომოქმედების საწინააღმდეგო, სოლიდა და ფროსიასათვის შიში შეყვარებულების ბედზე. (ПОИМАЮТ — НЕ ПОИМАЮТ), ზვირბას-სონიას დედისათვის კი დემობრივი შიში შეილის მომავალზე. ხანძრის შემზარავი სურათით გამ-ბეჭრებული ყველა ეს ურთიერთგადაჯაჭვული ეპიზოდი, ხა-სათებში და განწყობა კინემატოგრაფიული სისწრაფით რომ მიდის, პროკოფიევმა გააერთიანა ერთ მონოლიტურ სცენად, რომლის გამაგნებელი შემოქმედება, რასაკვირველია, ვერა-ვითარ შემთხვევაში ვერ გადმოიყვამოდა მარტო ტრადიციული საოპერო ფორმების გამოყენებით. ამავე დროს ეს არ არის განყენებული ნოვატორული ხერხი და იგი ორგანულ სინთეზ-მას ყველაზე სასიციფო ტრადიციულ ელემენტებთან.

ჯერ „სემიონ კოტკოს“, ხოლო შემდეგ „ომი და მშვიდო-ბის“ გამოჩენამ დიდი რეაქცია გამოიწვია, პირველ რიგში, საოპერო ფორმების მერადობის პოზიციების გადასინჯვაში. ასაფიცი და მასთან ერთად მთელმა მუსიკალურმა კრიტიკამ მკვერად დაუპირისპირეს „სემიონ კოტკოს“ როგორც დეკ-ლამაციურ-დიალოგიური ტიპის ოპერას, ხრენიკოვის „ქარის-მშობლი“. გ. თ. „სასიმღერო ოპერის“ ეს ახალი ტიპი თავისი მღერადობა და უშუალოდ მიიჩნეოდა, როგორც „საბჭო-სა ოპერის განვითარების ერთადერთი სწორი გზა“ (ხუბო-ვი), ხოლო „სემიონ კოტკოს“ მელიოდირობა და გულწრფე-ლობა არასრულ საფუძველზე შეარდნობით „როგორც ძვილის თავყვარად დაყენება“ (ხუბოვი). იგივე საყვედური გაისმა უფრო მოგვიანებით „ომი და მშვიდობის“ მიმართაც. დრომ, რასაკვირველია, ამ ორივე მთასაზრებში შეიტანა საკმაო კო-რექტივი და მოახდინა მათი სრული გადაფასება. ეს ითქმის ცუკერმანის სტატიაში მოცემული ზოგიერთი დებულების მი-მართაც, რომელთა გადაწყვეტაშიც ავტორი ზემოთ აღნიშნუ-ლი მიზეზების გამო რიგ შემთხვევებში ვარდება წინააღმდე-გობაში. ის საკითხები, რომლებზეც მასთან უარყოფითი შეფასე-ბას იღებენ, შეიძლება მისივე დებულებებით გაეაქარწყლოთ. ასე, მაგალითად: საკითხი ოპერის მღერადობის შესახებ: ავ-ტორი არ უარყოფს, რომ ოპერაში კანტილენა სასესებო გან-დევნილი არ არის და ამის დაზამდატურებლად ასახელებს ოპერის შესავალს, ფროსიას სიმღერას „и шумит, и гудит“, საქორწილო სიმღერას, ღამის იდილის თემის, საშლოფირო კუტს „ანდერლი“ სიტყვებზე და დასკვნით განუდ. აგრეთვე იმ ნაკლებად დასრულებულ მელიოდირ ეპიზოდებს, რომლე-ბიც ხმოვანებენ ხან ორკესტრში და ხან ვოკალში და თემის წინმეწელობას იღებენ. ასევე არ თვლის „კოტკოს“ რეჩიტა-ტივების უზრავლეობას როგორც კანტილენის ანტიეთესას. მაგ-რამ მიუხედავად ამისა, რატომდაც მაინც აღნიშნავს, რომ ოპერაში არ შეიძინება საკმაო მელიოდირობა. ამას ცუკერმა-ნი ხსნის იმ გაერმოებით, რომ პროკოფიევთან კანტილენე-

რობა და კონსტრუქციული დასრულებულება ერთმანეთს არ ემთხვევიან (რაც არც არის შესაძლებელი პროკოფიევთან რაში) და დასძენს: „Впечатление кантиленности было бы большим, если бы Прокофьев не следовал той досадной для слушателя манере, по которой певцу даются сплошь и рядом только «отходы» оркестро-вых мелодий или неполная тема, целиком проходя-щая лишь в оркестре“. სინამდვილეში ასეთ ხერხს პროკო-ფიევი იყენებს მხოლოდ და მხოლოდ დრამატული განვითარების უწყვეტობის მისაღწევად. და აქ არის სწორედ პროკოფიევის, როგორც საოპერო დრამატურის დიდი ძალე. სიუჟეტების კალეიდოსკოპურ ცვალებადობაში დეკლამაციური დამოკე-ბის, სახასიათო რეჩიტატიული ფრაზების აღქმა მშინენლს უადვილებდა იმ გამაერთიანებელი მელიოდირი თემის საფუ-ძველზე, რომელსაც მას აწვიდს ხან ორკესტრი და ხან ვოკალი. „კოტკოში“ ძნელია ისეთი რეჩიტატიული ეპიზოდის დასაგ-ლება, რომელსაც მელიოდირი საორკესტრო ფონი არ ახლდეს. სწორედ ამ მელიოდის საშუალებით ხდება სახასიათო, სიტუა-ციის თუ იერსახის მთავარი ხერხის ფიქსირება. ამის ბრწყინ-ვალე ნიმუშია ჩემს მიერ გვევ. აღწერილი ლუბას ოსტინტარის გამოყენება ხანძრის სცენაში ან II აქტის ფინალში საქორწი-ლო გუნდის (рано—раненько) ფონზე სოფლელების შთ-ქმულების სცენა თეორეგარდიების წინააღმდეგ. პროკოფი-ევი თანაფარდობას მღერადობას და რეჩიტაციას შორის ძნე-ლად თუ დააჩვენებს. ამის მაგალითები „ომი და მშვიდობაში“ კიდევ უფრო შესამჩნევია, ვიდრე „კოტკოში“.

შემდეგ ცუკერმანი აღნიშნავს, რომ „Некоторые кон-тиленные моменты не воспринимаются слушателем как таковые, так как даны в одновременном звучании с речитативом или даже с ритмизованным раз-говором других действующих лиц“. ამავე შენიშვნა-ში კი სინამდვილეში გამომდგენებულა პროკოფიევის რო-გორც დიდი საოპერო ნოვატორის ერთ-ერთი ბრწყინვალე თვისება. ეს არის ნაირგვაროვანი ხერხების კონტრა-პუნქტი.

ამის მაგალითია III აქტში „ღამის იდილის“ თემის ფონზე სემიონისა და სონიას დეტეტი. იდილის მღერად თე-მას აგრძელებს სემიონი, სონია კი შემოთთებული საწინელი სიზმრით უკვება სატრფოს მის შინაარსს და ავის მომასწავე-მელ წინათგანბრებებს. მისი წვეუტლი ფრაზები კოტკოს კან-ტილენაზე დაშენებული. სემიონი თავისი მშვიდი ტონით თითქმის ამშვიდებს სონიას, სინამდვილეში კი ქალის სილე-რი მღელვარების ეფექტი ამით კიდევ უფრო გამაზივლებუ-ლია. ეს პროკოფიევის ბრწყინვალე, ოსტატური მიგნებაა. ანალოგიური მაგალითია კოტკოს მოტივზე „ше, солдат с фронта“ მ. ხონზე ფროსიასა და სონიას მეტად ცოცხალი დეკლამაციური დიალოგები. ცუკერმანის ზემოხსენებულ უარ-ყოფით შენიშვნებს მისივე ზუსტად ფორმალურებული ფრა-ზები აბათილებენ და ხსნიან მათ როგორც პროკოფიევის დრა-მატურტივის მეტად თავისებულ და ძლიერ მოვლენას. «Способность представлять сложное в музыкальном языке как простое, умерять сложность одного эле-мента подчеркнутой простотой других, одновремен-



სენა I მოჭედებიდან



სემიონ კობკო —
ა. ჩაკალიძე

არგენიუკი — ნ. ნადიბაიძე



სერგეი პროკოფიევის
ოპერა „სემირონ კოტკო“
თვილინის ზ. ფალიაშვილის
სახ. ოპერისა და ბალეტის
აკადემიურ თეატრში



სოფიო — მ. ამირანაშვილი

ცარევი — მ. დონაძე, ლუბა — ზ. ხორავა



ტკბენკო — ი. შეშენია
ლუბა — რ. გელოვანი





ნო с ним действующих, всегда была в числе лучших своих друзей музыки Прокофьева» (სტრ. 18).

ხშირად უკვირებდნენ პროკოფიევს ექსპრესიონიზმით გატაცებას. რამდენადაც იგი მართლაც შესაძრწევია ადრეულ ოპერებში, იმდენად შორს დგას კომპოზიტორი მისგან „სემიონ კოტკოვი“ და „ომა და მშვიდობაში“. მაგრამ ასეთი შენიშვნები აქტიურად გაისმოდა მაშინ, როდესაც ყოველგვარი ნოვატორობა ჯერ კიდევ გაიკებოდა, როგორც მოდერნიზმით გატაცება, ხოლო ექსპრესიულია ინათლებულა ექსპრესიონიზმით. აქვე სწორთა კატეგორიაში შესარულა გადამწყვეტი მნიშვნელობა. დღეს პროკოფიევის ექსპრესიული მომენტების ამასხველ ხერხებს თავისი სასიცოცხლო უფლება გააჩნიათ და მისი საოპერო დრამატურების ერთ-ერთ ძლიერ მომენტად არიან აღიარებულა. ეს არის თუნდც პროკოფიევის საოპერო ოსტინატობები, რომლის პრინციპთა აგებული ნატაქსის სცენა აბრისმოვასთან კურაგინთან ინცედენტის შემდეგ (შენ სუ-რამი), (საორექტრო ოსტინატო), ან შესანიშნავი მაგალითი საგუნდო ოსტინატოსი ანდრეის სიკვდილის სცენაში — გუნდის ფონი პუტი, პუტი, პუტი, რომელიც მოგვაგონებს ანალოგიურ შემთხვევას „ცეცხლოვანი ანგელოსიდან“ რენატოს გალუცინაციის სცენაში (grace, grace), უნიკალური ნიმუშთა ლუბას ტრაგიკული ოსტინატო „Нет, нет, то не Ва-шл.дк“. „კოტკოდან“ მაგალითების რიცხვის გარდა კიდევ შეიძლება, რომლებიც შეტყველებენ პროკოფიევის ოსტინატური ხერხების შრავალსახეობაზე — რიტულ, პარონიულ თუ ფაქტურულზე. ყოველ ადებულ შემთხვევაში მათი წარმოშობა გამოწვეული დრამის განვითარების მეტი სტაბილურების, მეტი კომპაქტურობის მიზნით. მით უფრო ხვდება ურის ცვატრმანის დებულება იმის შესახებ, თითქოს „კოტკოს“ მუსიკის ექსპრესიულობა არ იყოს სრულფასოვანი. ავტორის თქმით, სრულფასოვნებას ხელს უშლის ოპერაში გაბატონებული დეკლამაციურობა და კომპოზიტორის მისწრაფება — ყოველ სიტუაციაში გადმოსცეს, პირველ ყოვლისა, სახასიათო ელემენტი. სინამდვილეში აქაც იგრძობა პროკოფიევის დრამატურული ოსტინატობის ძალა და იგი თუ უშლის ხელს მუსიკის ექსპრესიულობას, არამედ პირიქით, აძლიერებს სხვა გამომსახველ ელემენტებთან ურთიერთმოქმედებაში. წინააღმდეგ შემთხვევაში „კოტკოვი“ არ შეიქმნებოდა ისეთი სცენები, როგორცაა ნიშნობის, ხანძრის, გადამაკების განვითარის სცენები, რომელთა არსებობა ოპერაში თავისთავად აბათილებს შეხედულებას ოპერის ექსპრესიის არასრულფასოვნების შესახებ. სხვა, როდესაც სტატის ავტორი (ამავე 40-ანი წლების სხვა ავტორებიც) ემოციური სისავსის ზოგად უაზროფიო ნიშნებში ასახელებს „კოტკოვი“ გმირული ხაზის უქონლობას, რამაც არ შეიძლება არ დავეთმან-მით. სემიონ კოტკო თავისი გამიზნულობით გმირული პერსონაჟი უნდა იყოს, მაგრამ მისი სახის განვითარება ოპერაში ეპურულ-ყოფითი ნიშნების ხარჯზე ხდება და მსმენელის მიზიდულებაც კოტკოს მიზართ ამ პლანში წყდება და არა გმირული. შესაძლოა, ამ გარემოებამაც გამოიწვია ოპერის ბოლო სცენების, განსაკუთრებით ბოლო აქტის დინამიური მოდუნება, ტემპის დაქცევა.

რეგი წლების მანძილზე კომპოზიტორს უსაყვედუ-

რებდნენ მელიოდური დეკლამაციის ხელდუნობის ტრადიციის სიმშრალეს, მათ შეუპაპაობას დრამატურული გმირთარების ლოგიკის მიმართ. ისმება კითხვა — რატომ? — პასუხს გვაძლევს საბინინს სტატიაში მოცემული შესატყვის განმარტება, რომ პროკოფიევის საოპერო დრამატურების ამ სფეროში კრიტიკული აზროვნების შერს მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო შემწეული მელიოდური აზროვნების განახლების პერსპექტვა. დღეს კი ეს საოპერო ხელდუნების განვითარების ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა. განა ამ გზით არ მიდის გერმანი, პუტენი, ონგენი, ბრიტანი, ოროფ და თანამედროვე საბჭოთა კომპოზიტორები?!

პროკოფიევის ოპერებს საფუძვლად უდევს პროზაულ ტექსტი — დოსტოევსკი, ტოლსტოის, პოლკოვის თუ კატაევისა. მათი პროზის მუსიკალური გახსნისათვის პროკოფიევის აირჩია ერთადერთი გზა მუსიკალური დეკლამაციისა. სწორედ იმამთა პროკოფიევის ტალანტის ძალა, რომ მან შესძლო შესძლო პროზაულ ტექსტის მუსიკალური პოეტისაციის აწევა. ასე წარმოშევა პროზის მუსიკალური გახსნისათვის თავისებური მელიოდური ენა. მასში წმინდა მელიოდურ საწყისთან ერთად დიდ როლს ასრულებენ სამეტყველო ინტონაციები. რით დაიხლვია პროკოფიევა მათი იმ მსალდუნული ხელდუნობიდან, რომელიც, მართლაც, გარკვეულ სამიზროვნებას წარმოადგენდა? ზოგად — იმით, რომ თანამედროვე „მუსიკალური ტექნიკის“ უსაძლებლობები რუსული მეტყველების მდგომარეობის შესრის შრავალდუნოვანი წარმოსახვის საშისახურში ჩააყენა, უფრო კონკრეტულად კი იმით, რომ ყოველ ფრაზაში პოულობდა მისი ემოციური ხასიათის სახე-გამმულ სიტყვას — აჯაგებს. საყურადღებოა საბინინს დაკვირება, მაგალითად, ანდრეის მონოლოგი (სცენა ოტარა-ნიში) „ომი და მშვიდობიდან“. მისი მონოლოგის ტექსტში განსაკუთრებით გამახვილებულია სიტყვები „გაზაფხული“ და „სიყვარული“. სწორედ მათი განზოგადება იძლევა მელოდობის სტიმულს, რადგან ისინი გამოხატევენ გმირის სულიერ მდგომარეობას. ხოლო როცა გამოსახვის ესა თუ ის ხერხი მხატვრული ამოცანის მიზანს ამართლებს, იქ ხელდუნობაზე ლაპარაკი შედევნა.

მრავალი მაგალითის დასახელება შეიძლება იმაზე, თუ როგორ არის მუსიკაში „დაკვირული“ ტოლსტოის მეტყველების ინტონაცია. მაგალითად შე-ენ სურათში ნატაში მრტკვის რეპლიკაში აბრისმოვას საყვედურებზე: *Оставь... те... что мне я... умру!*, პროკოფიევი მუსიკალური პაუზების საშეალებით განსაკვირებელი ძალით გადმოცეცებს ტოლსტოის ემოციურ განავალწერტლებს. შესავალი მაგალითების დასახელება შეიძლება „კოტკოდანაც“, რომელიც საოპერო რეჩიტატივების ნამდვილი ლაპორატორიაა“ (ნესტიევი). პროკოფიევი აქ იყენებს ვოკალურ-დეკლამაციური გამოშახველობის უპირაც ელემენტს — დაწყებულს მდგომარეობაში არიოხული ტიპიდან, გათავებულს წმინდა ყოფითი ხასიათის *sprechstimme*-ით (გარტებული პროზა). ზოგჯერ რთულივი კი ხდება რეჩიტატივის დასატკიური გადახვლის შემწევა მელიოდური მდგომარეობის ფაზაში. ცვატრმანა მახვილად შენიშნა, რომ „პროკოფიევი პროზაში ექებდა იმას, რისი ამტყველებაც შეიძლებოდა მუსიკით, იქნებოდა ეს იუმორი თუ ფარული ლი-



რეა. ამ შემთხვევაში კომპოზიტორი ტექსტში პოულობს განრულ-განმარჯვებულ მომენტს — ტყეებს, მარში, სკერ-ცოზულობას და, მასმასადამე, ანსოვადებს ტექსტს, ან გამო-სატყის მოქმედი პირის დამოკიდებულებას წარმოთქმულისად-მა. ამ შემთხვევაში განსოვადებს ქვეტექსტს¹. მხოლოდ ამ ცნით გუთიანბარდა პროფიცივის მუსიკა მისივე ოპერების ლიტერატურულ პირველწყაროს.

პროფიცივმა ოპერა დაუხლოვდა მუსიკის მიმდევრ დარ-ვესს — რომანს, თეატრს, კინოს, ქორეოზიას. ამიტოვედ რთული ხდება პროფიცივის ოპერების კლასიფიკაცია ეანრული სი-ხუსტით. თვითვეული ოპერა ეანრული ჰიბრიდის ნიმუშია. ასე, „ომი და მშვიდობა“ არის ოპერა — რომანი ლირიკულ-ფსი-ქოლოგიური პლანისა. ამავე დროს იგი ოპერა-ეპოპეიკაა, რომელიც სასაღმრთო მუსიკალური დრამის ელემენტებს შეიცავს. წინააღმდეგვე კვლდომისა და რიცივის მოსახზებისა, საბი-ნისა მარტოებულად შეუთითებს ამ ოპერის ორი ეანრული ნაირსახეობის არა გამიჯნვას, დაპირისპირებას და ამით ნა-წარმოების მთლიანობის დარღვევას, არამედ ამ ორი „სტი-ქის“ თანარსებობასა და ურთიერთშერწყმას. პროფიცივი, მართლაც, იძლევა ამ ორი ეანრული პლასტის შემგამოთვლელ თაღს. მაგალითისათვის ანდრეი ბოლოცნის სახის დასახე-ლებაც საკმარისია. გავისენოთ მის პარტიაში გმირულ-პატ-რიოტული ხაზის თანდათანობით შემოჭრას და განვითარება-საუბრაი პიერთან ბოროდნის ბრძოლის წინ. გაგამახვილოთ ყურადღება სიტყვებზე. Мы выиграем это сражение, убитый и лудит насмерть, ах сеньора! სიკვდილის წინ — увидеть издешарную Москву.

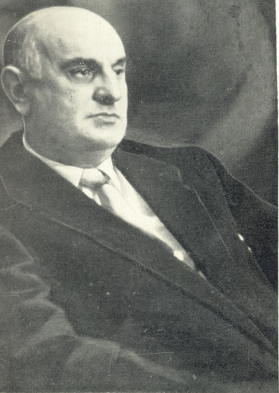
იგივეა „სემონ კოტკოვი“, რომელიც ეურნალისტურ სხატრ მონახზებში დადმოგვეცემს სამოქალაქო ომის პირობად და მასთან გავსებულ, უკარინული სოფ-ლის მცხოვრებთა ბედს. ლირიკულ-ფსიქოლოგიური, ყოფითი და ისტორიული ამბები ოპერის „პოლიფონური“ დაგვემარ-ებას იწვევს, სადაც კონტრასტების გრძობა ლირიკულსა და გროტესკულს შორის, ტრაგიკულსა და ყოფითს შორის განსა-კუთრებით გამამარებელი ხდება.

პროფიცივი ხასიათების გამომწერვის იშვიათი ოსტატია. აფორისტულია „დაწურული“ ორი-სამი მონახზით იგი ვეც-ძლევს არა მარტო ემოციურად ზუსტ, არამედ პლასტიკურად შესატყვის მუსიკალურ პარტურტყას. მაგალითად, ნატაშას მუსიკალურ პარტიაში I აქტში, შესაძლებელია, იგრძნოს არა მარტო მისი მწვეფარე სიცოცხლის ძალა, სიხარული, არამედ ის ექსტივი, მიმოხვრა, რომლითაც ეს განწყობილება უნდა გადამოცეს. პირველად ეს ეოხმეშტებმა შენიშნა და აღიარა: „У Прокофьева удивительно развита способность в звуках «слышать» пластическое изображение». ტყუილად არ ჰქვია პროფიცივს საბალეტო მუსიკის გენა-ლური კომპოზიტორი. მუსიკალურ იერსახეს პროფიცივი ან-კითარებს მკვერი, უეცარი კონტრასტების მოხერხებით. კომ-პოზიტორის თეატრალურობაც იმაშია, რომ ეს კონტრასტები განპირობებენ როგორც სახეების შინაგან ტრანსფორმაციას, ისე განვითარების ლოგიკურობას. ამიტომ ცოცხლობს მის ოპერებში რომანტიკულად ამაღლებული გმირების გვერდით, გროტესკული, მახინჯი ტიპები, ლირიკულის გვერდით ტრა-გიკული. პროფიცივის ოპერებში გმირები მიწიერი ცხოვრე-

ბით ცოცხლობდნ და ამაში პროფიცივის მუსიკისწარმდევნი-როვე ელერადობის ძალა. მარად ცოცხალი სახეების ანსატყის ნატაშა, კეტუზოვი, სოფია, ფროსია, სემიონი, ტაქენკო, მე-ნდოზა, დუნია, ლუბა და სხვა. რა ნაადრევი იყო ასაფიცივის განახალრება (Сов. Музыка 1958 г. № 3), რომ პროფ-იცივი არ არის მუსიკალური გაგების დრამატურული. „ომი და მშვიდობა“, ისევე როგორც „სემონ კოტკო“ ამ დებულების გაქარწყლებია. მარტო „ომსა და მშვიდობაში“ ნი მოქმედი გმირია. თვითველ მათგანს თავისი მუსიკალური სახე გააჩნია, რომელიც სხვა პერსონაჟებთან ურთიერთობაში ვითარდება და მდიდრდება. საჭირო იყო მართლაც პროფიცივისვეული ტა-ლანტი, რომ ოპერაში მთლიანობის დაურღვევლად შექმნილი-ყო იმდენი მუსიკალური პარტურტი — ინდივიდუალური-ული და მკვეთრად სახასიათო, რამდენი მოქმედი პირიცაა. დრამატურისი შექმნისვეული გაგების გათვე ამ ამოცნის გადაჭრა შეუძლებელია. ავილოთ თანვედ დინამიზაციის ისე-თი ბრწყინველი საშუალება, როგორცაა მრავალგვებში კომპოზიციის გამოყენება, როდესაც ერთდროულად რამდენი-მე დრამატული სიტუაცია იქმნება და მუსიკა ყველა ამ სი-ტუაციის სახასიათო მომენტს აღებედავს: პროფიცივის ასეთ „პოლიტიკური“ პლასტის თავისი „ტონიკა“ და „დომინან-ტა“ გაჩნია, კონტრასტების ეს მეოთხი მისი დრამატურისი უძლიერესი საშუალებაა. გავისენოთ „კოტკოში“ ნიშნობის სცენა: სანამ ტაქენკო ესაუბრა სამკუბანლო მოსულ ცარებას და რემინესც, მუხომოდ ოთახში სოფიო და დედამისი გაე-ციცებთ ეშხაღებია ნიშნობისათვის. ორივე სცენა ერთდრო-ულად ვითარდება. მოცემული ტაქენკოსაგან ვარკველ პასუხს მოთხოვედ, ის კი მიტო-მოვიტულ მოყვება. სასავე-როდ მეორე ოთახში გასული ქალიშვილისაგან დაფინებით მოითხოვს უარის თქმას კოტკის ცოლიბაზე. სოფიო და დედა-მისი ამ დროს მავლვარებისაგან ხელსაც კი უშლიან ერთმა-ნეთს სოფისი გელოწყობაში. ამ ორი სცენის თაღს წარმოად-გენს ტაქენკოს ქამელეონისებური ქვეცა—ერთის მხრივ მო-ციტულეთთან თავშეკვება, მეორეს მხრივ — ქალიშვილზე გა-ჯავრება.

პროფიცივი მხატვრული განსოვადების დიდი ოსტატია. სიზუსტე, დეტალიზაცია და განსოვადება მასთან ყოველთვის ურთიერთგავიზრნია მოცემული. ამიტომ არის, რომ მის ოპ-ერებში სახის შინაგან ცხოვრების მთლიანობა არასოდეს არ ირღვევა. მაგალითად, ნატაშას სახის განმსაზღვრელი შტრი-ხები არასდროს არ განეიორდება ელენის პარტიაში, ან ანდრეისი კურაგინთან, ფროსიასი სოფისთან, ტაქენ-კოსი სემიონთან. ინდივიდუალიზირებისა და განსოვადე-ვისი მეთოდი პროფიცივის მუსიკაში პოლიფონურად ცო-ცხლობს.

პროფიცივის საოპერო სტილის თავისებურებების მრ-ავალფეროვნება მსჯელობისა და კამათისათვის ულვე მასალას იძლევა. ჩვენ შევეცადეთ ყურადღება გაგვემხვილებია მ-სი ოპერების იმ დრამატურულ ხერხებსა და გამოსახვის საშუა-ლებებსზე, რომლებმაც დროთა ვითარებაში მოიპოვეს თავისი სასიცოცხლო უფლება და თანამდროვე მუსიკალური სტიტი-კის სფეროში დღეს მიიჩნევიან, როგორც პროფიცივის ოპე-რების ყველაზე საინტერესო მხარეები.



საც არქიტექტურაში მკვეთრად დგება მდღაძარს ერთგულ-
ლი ტრადიციების ათვისებისა და გამოყენების სწრაფობა
და, რასაკვირველია, ნიჭიერი ახალგაზრდა არქიტექტორი
მთელი მონადირებით, პატრიოტული შეგნებით ისწრაფ-
ვის სიახლისაკენ, ეძებს გზებს.

ცნობილი ქართველი ინჟინრის გიგო ქურდიანის ოჯახ-
ში აღზრდილს, განათლებულ და დიდი ერუდიციის შე-
მოქმედი ადამიანის მთელ ცხოვრებასა და მოღვაწეობას
წითელი ზოლივით გასდევს ამა თუ იმ ხუროთმოძღვრულ-
ლი ჩანაფიქრის გადაწყვეტისა და ხორცშენსმის დროს
ეროვნული არქიტექტურული ფორმებისა და მოტივების
ძიება და გამოყენება.

მაგონდება 1932-33 სასწავლო წელი, როდესაც ვერ
კიდევ სტუდენტს, მომეცა საშუალება ახლოს გავცნობო-
დი არჩილ ქურდიანს. სამშენებლო ინსტიტუტის სტუდენ-
ტთა ერთი ჯგუფი პროექტირებაზე ვმუშაობდით, და, აი
ერთ დღეს გაიღო აუდიტორიის კარი და შემოვიდა ლექ-
ტორთა ჯგუფი. მათ შორის ჩვენი ყურადღება მიიპყრო
წარმოსადგემა და ახოვანმა, საინტერესო გარეგნობის
ახალგაზრდამ, რომელიც ცხარედ ეკამათებოდა თავის კო-
ლეგებს. როდესაც ჩვენი მოიცალა, თვალი გადაავლო
ჩვენი ნახაზებს, ზოგი შეაქო, ზოგი დაიწუნა, გული რომ
არ დაგვწყვეტოდა, თავისი სტუდენტობაც მოიგონა, შეც-
დომებზე ვიზრდებოდი — დაგვაშვიდა. ის ახალ-
გაზრდა ხუროთმოძღვარი არჩილ ქურდიანი გახლდათ. მა-
ლე იგი ჩვენი ხშირი სტუმარი გახდა, დაგვიმეგობრდა, ყო-
ველ მის მოსვლაზე ვიცოდით, რომ იგი ჩვენი დედაქალა-
ქის რომელიმე ახალი ნაგებობის პროექტზე გაგვესაუბ-
რებოდა, შემოქმედებით ბიძეს მოგვემუშა. ამ დროისათვის
არჩილ ქურდიანი უკვე რამდენიმე პროექტის ავტორი იყო.

არჩილ ქურდიანი

მიხეილ ლორთქიფანიძე

ც

ნობილი ქართველი ხუროთმოძღვარი არჩილ
ქურდიანი არქიტექტორთა იმ თაობის თვალსა-
ჩინო წარმომადგენელია, რომლის შემოქმედება
მჭიდროდ არის დაკავშირებული საბჭოთა ეპოქის არქი-
ტექტურის განვითარების ძირითად ეტაპებთან, ახალი სო-
ციალისტური პერიოდის ხელოვნებისა და ხუროთმოძღვ-
რების მიზნებსა და ამოცანებთან.

არჩილ ქურდიანის, როგორც ხუროთმოძღვრის პირვე-
ლი გაბედური ნაბიჯები სამოღვაწეო ასპარეზზე მისი ჭა-
ბულობიდანვე იწყება. ეს ხანა ემთხვევა პერიოდს, როდესაც

სტუდენტობის წლებში
მან ვაკის საცდელ-სამ-
ვენეპული რაიონის და-
გეგმარების პროექტი
დაამუშავა, რომელმაც
კონკურსზე გაიმარჯვა
და ნაწილობრივ გან-
ხორციელდა კიდევ
მის შემდგომ შემოქმე-
დებაში ყველაზე საინ-
ტერესო და მნიშვნე-
ლოვანი მოვლენა იყო
დინამოს სტადიონის პროექტი, რომელიც შექმნილია
მხატვარ პ. პრინციპის თანავტორობითა და პროფ. ა.
კალგინის კონსულტაციით. კონკურსზე წარდგენილ სხვა
პროექტებთან შედარებით, იგი წარმოადგენდა ახლებზე-
რად გადაწყვეტილ რთულ შემოქმედებით ჩანაფიქრს, რომელშიც ცხოველბატული ქართული ხუროთმოძღვრების
ფორმები და მოტივები შერწყმული იყო ნაგებობის სწორ
ფუნქციურ გადაწყვეტასთან. იმ პერიოდის ქართული საბ-
ჭოთა არქიტექტურის ისტორიაში იწყებოდა ახალი მნიშ-
ვნელოვანი ეტაპი — ყალიბდებოდა ფორმით ეროვნული



არჩილ ჭურდიანის დაბადების 60 და შემოქმედებითი მოღვაწეობის 35 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამო რუსთაველის თეატრის საკონცერტო დარბაზში 1964 წლის 27 მარტს

და შინაარსით სოციალისტური არქიტექტურა.
არჩილ ჭურდიანი მარტოოდენ პროექტების შექმნით არ კმაყოფილდება. იგი მათი განხორციელებისათვის თავ-კამოღებული მებრძოლიცაა. მე იგი მინახავს თავის სახე-ლოსნოში მნიშვნელოვან პროექტებზე მუშაობის დროს ნამდვილი მშენებელი იყო, რომელიც ილტვოდა არა მარტო თავისი ხუროთმოძღვრული ჩანაფიქრის სისრულეში მოყვანისათვის, არამედ ეძებდა სახსრების დაზოგვისა და მშენებლობის ღირებულების ეკონომიისათვის საჭირო საშუალებებს.

1936 წლიდან არჩილ ჭურდიანი თბილისის მთავარი არქიტექტორია. ეს ის პერიოდია, როცა საბჭოთა არქიტექტურის წინაშე დაისვა ქალაქების სოციალისტური რეკონსტრუქციისა და განაშენიანების საკითხები. იწყება თბილისის განაშენიანების გენერალური გეგმით გათვალისწინებული რეკონსტრუქცია — ქალაქის მთავარი არქიტექტორი არჩილ ჭურდიანი ცხრა წლის განმავლობაში უშუალოდაა ჩაბმული ამ დიდ საქმეში. მისი ხელმძღვანელობით იზრდება თბილისი, სახეს იცვლის, მხრებს შლის, ფართოვდება და ახალი მაკისტრალეებითა და ნაკებობით მშვენიდება.

ამ პერიოდში არჩილ ჭურდიანის მოღვაწეობა მარტოოდენ დედაქალაქის მასშტაბით არ ამოიწურება. 1938 წელს მას საბჭოთა კავშირის სასოფლო-სამეურნეო გამოყენების საქართველოს პავილიონის პროექტის შედგენა დაევა, რომელიც არტ. გ. ლევასთან ერთად ბრწყინვალედ შეასრულა და დაავიკორგენია კიდევ. საქართველოს პავილიონი მოსკოვში გადაწყვეტის სისადავითა და საზეიმო

იერით გამოირჩევა. იგი საგამოფენო ნაკებობის ყველა დანიშნულებას პასუხობს. არქიტექტურულ კომპოზიციაში მთავარი — შენობის შიდა გამაერთიანებელი ეზო-ვესტიბულიური გეგმის არა მარტო ფუნქციური გადაწყვეტის მთავარი მომენტია, არამედ წამყვანია პავილიონის საერთო მხატვრულ-მოცულობით კომპოზიციაში.

შენობის დეკორში გამოყენებულია ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრების საუკეთესო ნიმუშები. თავისი გა-

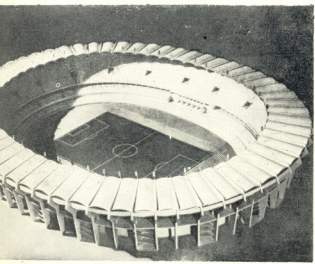
აქადემიოსი გიორგი ჭიბინაშვილი ისლამზა იბრაიმიძის





ახალი ტელეცენტრის მშენებლობაზე ა. ქურდიანი, მშენებლობის დირექტორი მ. კვიციანი, ინჟინერი დ. კობახიძე

„დინამოს“ სტადიონის რეკონსტრუქციის პროექტი



დიდუბის ხიდი



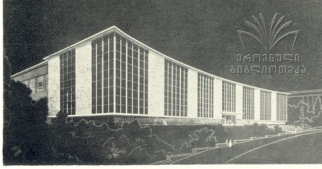
აზრებით ეს ნაგებობა ეროვნული არქიტექტურის მშენებელს შენაძენს წარმოადგენს. მისმა ავტორმა სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის ოქროს მედალი და ლენინის ორდენი დაიმსახურა.

ყოველ ახალ ამოცანას საინტერესო ჩანაფიქრი მოსდევდა, შემოქმედებით ძიებას — ახლებური გააზრება და და გადაწყვეტა. შემოქმედებით საქმიანობაში მის გვირგვინს მუდამ იდგენს ლაწლამოსილი კოლეგები და ახლო მეგობრები, მისი საყვარელი ოჯახი — მეუღლე და ვაჟი. დედა, მამა და შვილი სამივე ხუროთმოძღვარი, საკულისხმო იშვიათობაა.

ხშირად გვინახავს არჩილი და მისი მეუღლე ქეთევან სოკოლოვა სახაზავ დაფასთან და თბილისის სხვადასხვა მშენებლობის უბნებზე. ქეთევანი ხომ ერთ-ერთი პირველი ქართველი ხუროთმოძღვარი ქალია, დიდი პროფესიული ცოდნისა და კარგი გემოვნების არქიტექტორი, რომლის პროექტებით განხორციელებული ნაგებობებით, კომფორტაბელური საცხოვრებელი სახლებით და მშენებულა თბილისის ქუჩები. იგი მხარში უდგას თავის მეუღლეს, ხოლო გიამ, მათმა ვაჟმა ჯერ კიდევ სამხატვრო აკადემიის სტუდენტმა, პირველი არქიტექტურული ნათლობა მამის ხელმძღვანელობით მიიღო. არჩილის მნიშვნელოვან ხუროთმოძღვრულ ნაწარმოებში — დიდუბის ხიდის არქიტექტურულ კომპოზიციაში გიამ ემზღემის ნახატი შეასრულა. ამჟამად კი, არქიტექტორის განაცხადით, მამასთან ერთად დინამოს სტადიონის რეკონსტრუქციის პროექტს ამუშავებს და ტელეცენტრის მეორე რიგის პროექტში თავისი წვლილი შეაქვს.

არჩილ ქურდიანს დიდ შემოქმედებით უნათან ერთად ადვილად შეუძლია მის ირგვლივ მყოფ ადამიანებთან ახლო კონტაქტის დამყარება. ეს თვისება მისი კეთილშობილური ბუნებიდან გამომდინარეობს. იგი ყოველთვის დიდის პატივით იხსენიებს მასწავლებლებს: ჩვენს საამაყო ქართველ მეცნიერს გიორგი ჩუბინაშვილს, გამოჩენილ არქიტექტორებს პროფ. ანატოლ კალგინსა და სვეტიროვს, რომელთაც თავის დროზე დიდი ამაგი დასდეს არჩილ ქურდიანს. ამიტომაც არჩილმა დიდი სიამოვნებით მიიღო არქიტექტორთა კავშირის წინადადება — მარტისის სახ. საჯარო ბიბლიოთეკის ავტორის ა. კალგინის საფლავის გაკეთებისა. არქიტექტორ კალგინის საფლავი, მცხეთის სამთავროს აუთდრალის ეზოში ქურდიანის საინტერესო ჩანაფიქრია.

არჩილ ქურდიანს, როგორც შესანიშნავ ადამიანსა და მოქალაქეს დიდ პატივს სცემენ მშრომელები. მასთან ხში-



ჩაილისა და ტელევიზიის სახლის პროექტი

რად ნახავთ სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსულ სტუმრებს, რომელთა შორის შეხვდებით მშობლიური სოფლის საგარეულოს მშრომელებსაც. (ნინოწმინდისა და დავის გარეულის ხელთუქმნელმა ძეგლებმა უკერ კიდევ უკიდურეს ქართულ ხელოვნებას სიღრმად აგრძნობინეს). ახალი საგარეულოს გაშენებაში არჩილ ქურდიანისა და მის ოჯახს დიდი წვლილი მიუძღვით. საავადმყოფო და ადმინისტრაციული სახლი მათი კონსულტაციითაა გაკეთებული. თანამემამულენი დიდად აფასებენ არჩილ ქურდიანის მოღვაწეობას, მათ წამოაყენეს იგი საქართველოს უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად.

გორში ორი შენობა აგებული არჩილ ქურდიანის პროექტებით: მუზეუმი და სასტუმრო „ინტურისტი“. „ინტურისტი“ ქუთაისს სოკოლოვას თანაავტორობითაა დაპროექტებული.

1948 წელს არჩილ ქურდიანი საკავშირო არქიტექტურისა და მშენებლობის აკადემიის წევრ-კორესპონდენტად აირჩიეს. 1950 წელს კი ნამდვილ წევრად. შესანიშნავი ხელოვნობითაა თავისი შემოქმედებით საქმიანობით ღირსეულად ამართლებს აკადემიის საპატიო წოდებას. საკავშირო აკადემიის სესიებზე, არქიტექტორთა ყრილობებსა, კონგრესებზე თუ კონფერენციებზე მისი მოხსენებები და გამოსვლები ყოველთვის სიღრმით და ხელოვნობითაა ახალი გზების ძიებით გამოირჩევა.

ა. ქურდიანი ქართველ არქიტექტორთა ერთ-ერთი

თვალსაჩინო მემპირაბატრა, რომელმაც თავისი ნიჭით, ინტელექტით, შემოქმედებითი პოტენციით და ალღოთი ღირსეულად დამკვიდრა საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწისა და ხელოვნობის საპატიო სახელი. იგი წლების განმავლობაში, როგორც სამხატვრო აკადემიის პროფესორი, თავის დიდ გამოცდილებას ჩვენი საშობლოს მომავალ ხელოვნობებზე გადასცემს.

უმჯერ მხრებგამოღო თბილისს, მთაწმინდაზე წითელი ვარსკვლავით მოკაფე ანძას, რომელიც ახალი თბილისის სილუეტშია ჩაწერილი, და ეს არქიტექტურული შტრიხიც ხომ არჩილის შემოქმედებითი ჩანაფიქრია! იგი ისევე შეერწყა ქალაქის საერთო ხედს, როგორც მისი ავტორის შემოქმედება ხატოვანი სტილიზაციით ჩაიწერა ქართული საბჭოთა არქიტექტურის მეტყველ მატიანეში.

საიხილო საღამოზე





დაც საზარელი საშაადისი ჩუმი გუგუნი. სოფლის მამლებმა დაივიღეს, სათამა დაქმნა ჩვეყანას ამცნო: დადეგ დილის სამი საათი. ამაი დიდი რიცხვის გამო, დაშვიდებული, დაჯერებული და თავები ფრანგის ღაშკარი აგორებს ღალად ინგლისელთა ბედის კამათელს, თანაც აკინებს ფერმობებელ ზონისა ღამეს, რომელიც შახინჯ, კუდიანი დედაბერივით ძლივს შინაწალებს. შესაბრალო ინგლისელები როგორც ზვარჯანი სადარაჯო კოცონს უსხედან და შინცემენ ფუქის ზეკლინდელ ზიფათის გამო; ჩაცენილ ღორებს, დაშქრბამში დახეულ სამოსის ანაბებს მოგორებს და ამგენებს დაღლილ მეომარებს პირქუშ აჩრდილებს. მაგრამ ამ დროს თვალს მორავს ამ საყოფაი ჩაშლის მეფურ წინაშეღოს ვინმე. ვინც გუშავებს და კარებს შორის მამოღის მშვიდად, იგი ხმამალა დამახებს „დიდება მეფეს“! იგი კი მიდის წინ და თავის ჯარს ჩამოავლის. დილა მშვიდობას მოახსენებს წუნარი დიმილით და უწოდებს მშებს, მეგობრებს და მამულიშვილებს. მის მეფურს სახეს ვერ შეამჩნევთ, რომ მისი ჯარი მტრის სახეთათო დაშქრბო აარის ვარემოცული, დაქმანცველსა და ზილგატებულ ღამეს სახეზე ფერამქრთალობის ნიშნის კი ვერ დაუტყვია. იხე მამაცად იფურება და მზიარულად, იხე ცოცხლად და სააშური დიდებულებით, რომ უველა დაღლილ-დაქანცულსა და ფერდაჯარგულს, მის შემხედვარეს უბრუნდება სიმხნე და ძალა. როგორც მზე უხვად აფრქვევს მეფის თვალი წყალობას, ვისაც კი იგი შეეხება, ამხნევებს მისივე და ცივ შიშს ადნოს; მღაბიოშაც და დიდებულმაც იბიეთი მეფე მენრის სახე ღამის წყვდიადში აქ მოხაზული როგორც ძალდის უღრის ბელოვანს. ამრავად ჩვენი სცენა ბრძოლის ველს მიაშურებს, სადაც — მართლაც რომ შესაბრაღად! — იძულებული ვიქნებით იმის სასაცილო მიზაბულობით, ოთხი თუ ხუთი დაენგული მახვილის კნევით, წარმოვასახოთ აუნეურის ცნობილი ბრძოლა. ვთხოვთ მანც რომ არ მოიცვალოთ თქვენი ადგილი, წარმოიდგენოთ ამ მიზანით ბრძოლა წამდელი (გაღის)

უ. შექსპირი

მ ე ფ ე ჰ ე ნ რ ი
მ ე ხ უ თ ე

სართი I

ინგლისელთა მანაი აუნეურის მახლობლად.
(მეზღიან მეფე ჰენრი, ბედფორდი და გლოსტერი)
მ ე ფ ე ჰ ე ნ რ ი — მართალსა ბრძანებთ, გლოსტერ, მართლაც დიდ ზაფთაში ვართ.

და ამიტომაც მეტი გვმართებს გამბედაობა. დილა მშვიდობის, მშო ბედფორდ, ღმერთო ძლიერი! ასე აბზობენ, ზოგი კირი მარგებელთა, ოღონდ თუ კაცი გონიერულად გამოიყენებს. ჩვენ ქრეველმა მეზობელმა ადრე აჯავდო, — ჩვენს ჯანმრთელობას არებებს ესა და ჩვენს საქმესაც ეს თითქოს ჩვენი სიღვისია, რომ გვიქადავებს, მუშუადეყო ღირსეულად აღსარტულისთვის. ასე თაღდსაც კი მოვავროებთ სარკვევასგან, და ეშმაისგან სასარგებლო კუთას ვისწავლით.

(შეშობის ერიბიგება)

მშვიდობის დიღას ვუსურვებ სერ თომას ტრამბამს. ამ ქალარა თავს უფრო მეტად ჩბოლა ბულიში მოუხდებოდა, ვიდრე კორბი საფრანგეთისა.
ტ რ ა მ ა ნ ე ჯ ი — არა, მეფეო, ეს საწოლი შე უფრო მომწონს, რადგან ძალბის ვთქვა: ხელმწიფურად ვისცემს-მეტი.
მ ე ფ ე ჰ ე ნ რ ი — კარგა, როცა მავალით კაცს შეავარებებს ღეთი სატანჯველსაც; თითქოს სულიც კი იგრძნობს შევებს. უმეცელია, როცა მხნობის იქნის, კაცის სხეულის ნაწილებიც, მანამდე მკვდარი, ამარგარტებს თითქოს საფლავს, სადაც იქნათ. და, როგორც პერიაგ-გარბობლი გველი, მსუქუქად იწვევს ცვაღად მოძრაობას ახალი ძალით. მასობუე შენი მოსახსია, სერ თომას. მშეო, ჩემი სლამი გადავიცი უველა დიდებულს. მშვიდობის დღლა მოახსენეთ და შენდგე სობოვეი მოზრანდელს უველა ჩემს კარავში დღუთოვნილიც.

გ ლ ო ს ტ ე რ ი — დიად, მეფეო, გახალღებთ.
(გლოსტერი და ბედფორდი გაღიან)
ტ რ ა მ ა ნ ე ჯ ი — შე თქვენ გეაბოლო?

მოქმედება მეორეა

(მეშობის ვენდი)

გ უ ნ დ ი — წარმოიდგინეთ ვითარც იყის გვიანი ეპოი, როცა ჩურჩული იღუპილი და ბნელი ღამე, როგორც ზღვის წყალი, ავსებს ვრცელი საშუაროს ხიმაღლს. აი ერთი მხრის ბანაიდან მეორე ბანაქს წვდება ბუბუნი მხედრობისა ღამის წიაღში და მტრებს ავლიად შეუძლიათ იხიზონ კიდეც კოცონი პასუსს აძლევს კოცონს და შქრთალი ცდებლის მსუქნ ბედავენ ერთმანეთის სახეებს მტრები. ცხენი ცხენს იწვევს ხმამალდა, მკვახე კობივით და ღამის დუმილს არღვევს მათვრად; კარვების შიგნით დაფუსფუსებენ საქმიანი მესაკურველნი, მკანავენ თავის რაინდებსა და მათ ჩაქურტებს გააქუთ კაყუნი მოკლინების დასანაგრებლად;



მეფე ჰენრი — არა, ჩემო კარგო რაინდო!
 ჩვენ მშენიან გროად ნიშნობდით დიდებულები;
 ჩვენ ათაინ შინად მარტო დარჩენ და ვითაობით
 და სხვა ახაუნ ჯერბრებობით ახა მჭირდება.
 ერსინგამი — ღმერთი გფარავდეს, დიდებულო ჩვენი მეფეო!
 (ვღვი)

მეფე ჰენრი — მაღლობელი ვარ, მეგობარი, მაგ სიტუაციისთვის.

(შემოდის პისტოლი)

პისტოლი — ვინ მოდის?
 მეფე ჰენრი — მეგობარი ვარ.
 პისტოლი — მოხარა მაინც რომელი ხარ, ანისთავი ხარ თუ მებაოხი ხარ, უნარად და გლახისი შვილი?
 მეფე ჰენრი — ანაუთი ვარ, მეთაუთი გრობი რაზმისა.
 პისტოლი — შეხის მარბადა შეგობლა?
 მეფე ჰენრი — დიხავა ძალიშინ. შენ ვილა ხარ?
 პისტოლი — ანაუთი ვარ როგორც თითონ იმპეტრატორი
 მეფე ჰენრი — მაშ ხელმწიფებე უფრო დიდი კაცო

პისტოლი — ხელმწიფე ჩვენი ოქროს გულის პატარნი ვახავთო, უნადო ხაპო, დიდებისგან გამორცხული, ცარკი დღეშამის შვილი, მტკიცე მუდრის პატარონი, მის მჭირინ ჩვენის კუცრინ, რადგან ვაგ ჩხუბისთავი მარბადაც რომ გვდილი შევყარს. შიხარა, შენი სახელი?

მეფე ჰენრი — პირი შეფი?
 პისტოლი — ღერუა. აღმაშ შენ იქნები კორნელოელი
 მეფე ჰენრი — უფსიგა ვარ.
 პისტოლი — ფულიდელს იცნობ?
 მეფე ჰენრი — დიაღ.

პისტოლი — ანე უნარის, მაგ პარისის თავს ვაგაგდებინდეს წმიდა დეაოლის დღეს ნანადებად, უსიკვდილოდ-მოქო.
 მეფე ჰენრი — მაგ დღეს ქმედს ხანჯალი არ დაკიოდო, თორემ შეიგდება თიფონი მან ვაგარკოს.
 პისტოლი — მეგობარი ხარ მისე?
 მეფე ჰენრი — დიაღ, და ნაიფს ჰყავ.
 პისტოლი — მაშინ ეს ბრამე იყოს შენი.
 მეფე ჰენრი — მაღლობელი ვარ. ღმერთი იფოს შენი მტარკველი

პისტოლი — მე შეხმან პისტოლის.
 (ვღვი)

მეფე ჰენრი — შენს შირსხანებას კი უღებავ შენი სახელი.
 (უკან დგება გადრეკვლივით).

(შემოდის ფულუტონი და ვაგურის სხვადასხვა მხრიდან)
 ვაგურია — კიბავს ფულუტონი.
 ფულუტონი — დიდა დულის გულისსაიკის. ხნადალა ღლამარავით დიდა გულისწირობა მტკიცედება მოვლ სამყარობო, როცა იმის ქვეშარტო, ძველებურ წესსა და ჩვეულებს და-ლატობენ ხომუნ, რომ ვაისარავთ და ჰომიკეს დღეს ომები შეისწავლოთ. ვარწმუნებო. უმჯველად შეტბუთო. რომ ჰომ-სტელის მანავის თავის დემოს დაქალკი და ენის ტლიყინი არა უყოფლა ვარწმუნებო. თქვენი თავითი დანახათ როგორც ზღის სხვადასხვა სამობარა შერვაიყო იფო, ჩვეულებთ, ქვეა-რაზობრება და ვინობრება.

ვაგურია — მტერი კი მხარულის, მოვლი დამე მისი მწი ომის.
 ფულუტონი — მტერი თუ ვიროს, ბრავით და მკვეხარა, გვიროს, ჩვენი უნდა ავრე კირებო, მარბუცები და მკვეხარები ვახდებთ? ახა გრობი შენს სიღონსა ჩაიხედო?
 ვაგურია — კარგა, ხნადალა ვოლასარავებ.
 ფულუტონი — გობხო და კემფდარებო ავრე მქნენ.

(გაურო და ფულუტონი ვღვიან)
 მეფე ჰენრი — ეს უფსიგა, თოქცა ძველი წესის კაცო, მაინც ტყუნობა, რომ ფრხოლობა და მაიკიცა.
 (შემოდის ჯერბრები — ჯონ ბეტლი, ბლემანდერ კორტი და მაიკო ფილიპოსი)

ქორბა — მძაკო ჰენრიბეს. ვაგარა, რომ არ თინდებო?
 ბეტლი — მგონია მარბადაც თინდებო; მაინც მაინც კი არა-ღარ უნდა ვინაგტრებოდეს გათენებო.
 ქორბა — დღის გათენებას კი ვნახავო, მაგრამ მგონია რომ დაღლებებს ვეღარა. ვინ მოდის?
 მეფე ჰენრი — მეგობარი ვარ.
 ქორბა — რომელ მეთაურის ემორჩილებით?
 მეფე ჰენრი — სერ ომასის ტარხანებს.
 ქორბა — ვაგარა ძველი სარდალი და ძალიან კეთილი კაცო, გრობი ეს მოხარბო, რას ფუქრობს ჩვენს მეგობრ-ობაზე?
 მეფე ჰენრი — სწორედ იმის, რასაც ნაპირებ ვამორყოლებო

ხალხი ფიქრობს: როგორც კი სწავა მოიქცევა, მანამდე მათი წაგვიდეს.

ბეტლი — მტრე მეფეს არ უნობა თავისი არი?
 მეფე ჰენრი — არა, და არც ივარებთა თქმა. ვანა, ჩვენ შორის რომ ვიჯყო, მეფეც ისეთივე კაცი არ არის, როგორც მე ვარ? იას მოსივისაც ისეთივე სწორი უფის, როგორც ჩემ-სთვის, ცაკ ისეთივე ენებენა, როგორც მეც, ისეთივე ვარაზობები აქვს, როგორც თქვენს ადამიანს. შესამდომს რომ გმობრო, ჩვეულებრივი მეფელი კაცო აღმოჩნდებო. და თუნცა მისი მიზანდასრულებები ჩვენსაზე უფრო მაღლა მთარხნენ, მაინც ისევე უმეზობან დასლა, როგორც ჩვენს ფრონაყვეცილო მსწარაფებ-ბო. როცა ის შოშის მარბადა ხედავს, მისი შინ, უფსიგა, ჩვენ შინა მავს. — ამბობთა მას არაინ უნდა ვადასრის თავისი შინა, თორემ თუ მეფე შოშმა აიკანა, მოვლი დამე-ქარა გატავდება.

ბეტლი — რამდენ ვარტყულს სომამაც უნდა ვაგაქენის, მაინც მეგობარ, რომ ასეთ ცუდ ღამეში უტრეწვია ტემპში და უფაძე წაუღლი იჯდება, და შენ იმისთან ვყოფ, რაც უნდა და-მხმარობის, ოღონდა აქურთობის კი მომავლითა.

მეფე ჰენრი — ვფთხობო. პატრონს სიტყვას ვაძიბო; შე მე-ოცა მეფეს ვარტყულს არც უნდა უტყვას იმ აფილის გარდა, ხა-უნა შემამედ არის.

ბეტლი — თუ ავრეა, ნებავ აქ უფოლოყო მარტოდმარტო. მეფემო კაცო სსეთოდებს მოსცემდნენ და ბევრი საწეული კაცო ცოცხალი ვადაჩაჩებო.

მეფე ჰენრი — არა მგონია მეფე აღ ძალიან ვაგვიტყებო, რომ აქ ისტეფო მისი ურცა მარტოდმარტო და ვარტყდ და-სარაკოს ავრე, რომ სხვა ხალხის არა შეტკობ. ვე ვფიქრობ მეთის საყვადო ისე საბურთი არხად არ არის, როგორც მეფის ვეგვირბო, როცა იგი რომ მისი საქმე სწორია და მართლია და ბრძოლავ — პატრონისა.

ქორბა — ჩვენ მაგდენი არ ვიცით.

ბეტლი — მო და არც ვაგვებები ვიკოდებო. მარტო ის ვიცით, რომ მეფის ქვეშევრდობით ვართ და ესეც ვაგვივრეა. მეფის საქმე ტკუალეთი რომ უფოელიყო, მეფისადმი მობრებოც უკველდვარ და მამაშულს ვცხვისინ.

ქორბა — მო, მაგარა თუ მეფის საქმე უსამართლოა, მეფე თითონვე ვადაიბოს მშობე სსეთოდებს. მეორედ მოსვლის დღეს ეს ბრძოლავ დავებო ვებებო, მქალდაც და თავები ერამბოტის შეურთობებან და დაიძებებენ, ამა და ამ აფილავს დაიბოიყვოს. ზოგი თავბუღს იწვევლის, ზოგი დასტკიპარ უძებებს, ზოგი მათხოვრად დარჩენილ ცოლს, ზოგი ვანა-მობრობის, ზოგი დაიბუღებულ ხაგვებებს. ვინაშის, რომ ბრძო-ლაში ცოდა ვებებს დამწეებდებიო, ახა კი როგორც უნდა მქონდეს კაცებს დღისმოსავი პრებო, ანუ მარტო სისხლის-ღურასა და კაცის კვლავ ფიქრობო? ახლა კი თუ ეს ხალხი ისე არ დაიბოცა როგორც წესია, ბრბო თოვს ვადებთ, ვინც აქამდე მიივრესა ისინი, მეფის უნობის მამე ქვეშევრდობის კანონს ვწინააღმდეგებო.

მეფე ჰენრი — მაშამ რომ შეილი საგებრო ვაგახაროს და ის კი თავისი ცოცხების გამო სწავის დაილოტოს, მაშ თქვენი არბო. ბრბო შეილის მანერებობისათვის მამამის დავებებო. ან და მსახური რომ სხემე ვაგახაროს თავის პატარინა და ან თუელი ვაატანოს, ხოლო გზამი კი მსახურს უნადებო დარ-ცენენ და ცოცხლებს მოუნაწიებოდა სიკისის ვაიბქელროს, პატარონის დავლებებს მსახურის სიღის დაღუქვის მიჯნად ჩასუვლი ვანა? ავრე არ არის საქმე; მეფე პახუბს არ ავებს სსეთო ცოლვე ვარბობის სსეთოდებობის, როგორც მამა არ ავებს პახუბს შილის მანერებობისათვის და პატრონი მსახუ-რის მჯულსსასოვის. მათი მონაწილე სსეთოდო არ იყო როცა დავლებებს აღმედენენ შეიღოს თუ მსახურის, ვარდა იმის, ვერცტრო მოდებო, რაც უნდა უმანკო შილის დასყვლად იმის, საქმე თუ მახელთ მზიდა. მარტო უფსიგო ხალხის დაშქარის გლეხების, ზოგს, ვაგალიდა, წინასწარ მოიქცეობული მეფეების ექნება ჩიდინილო; ზოგს შეიგდება ქალღული შეგდება მოტყუებულობა და მისეული უფილე ვადებებო; ზოგმა იმის იბოტო შეშუთარა თავი, რომ მშინდობის წინაირი წიაღ აბრევე დარბავა ძალიადობობია და ძარკვა-ღლავობა. მაგრამ ამ ხალხმა თუ ვარდელიო კანონი და სამშობლომ სსეთოდ ვა-ღებო, — რადგან აღმანებინებაც გაქცევა შეშუთო, — ღმერთს მაინც ვერსად წუჯა, სამამის ფრთები ახა იქნეს. იმი — ღვთის ჩისხვაა, ღვთის მიერ მოვლენის სსეთოდო. ამბობთა ახლა მეფის ომში სსეთოდის ისინი, ვინც აბრე მე-ფის კანონებს ვარტყეობს. ისევე სსეთოდისა ვინმედა, იქ-სიკულებო შეინარჩუნებს, მაგრამ სადაც თავი საშობლობრო ეგვარს, იქ იბოციტენ. მაშნადაგ თუ ისინი ცოცხლებს მოუ-წინებოდა დაიბოციტენ, მეფეს მას სსეთოდულო წელი არ უღებავ, როგორც აბრე არც ეღო წელი იმ ცოცხლებო. ჩის-ფილავს ახლა ისევედის ისინი. უფოლო ქვეშევრდობის ვალოა მეფის ემსახურბო. მაგრამ ველო ვადა ქვეშევრდობის სულ თავის



„თივლი“. ციხელი — კლერ შოტი

1

ცერი საინტერესო სპექტაკლი უწევნა მსურებლებს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრმა საბჭოთა და უცხოელ სატელევიზო საშემსრულებლო მაღლების მონაწილეობით. ჯ. ვერდის „აიდაში“ და ფ. ბოზეს „კარმენში“ მონაწილეობა მიიღეს საბჭოთა ვოკალური სკოლის ოსტატებმა — ასისტ. სახალხო არტისტმა ირინე არხიპოვა და საქართველოს სახალხო არტისტმა ზურაბ ანჯაფურაძემ, რომელთა მალაშა ვოკალურ-სცენურმა კულტურამ, იშვიათმა ანსამბლურმა მხელი შეუწყო სპექტაკლების მაღალმხატვრულ დონეზე ჩატარების ირინე არხიპოვას პიუბლიკარობა საბჭოთა კავშირის საზღვრებს ღივანია გასცდა. თბილისში კი ეს მისი პირველი გამოსვლა იყო. შეხვედრისასთვის მის მიერ შექმნილ გმირთა დიდი გაღვივებად მომდერაღმა აირჩია ამერიკისის პარტია. მაღალი მეცო-სოპრანო, რბილი, ნათელი ტემბრის ხმა თავისუფლად ეღერს მაღალ რეცეპტრში ბრწყინვალე ვოკალურ ტექნიკას იგი მხატვრული მონაწილეობის განხილვის უფროსობებს. ამერიკისის სცენური წარმოსახვა მსახიობს მოჰყავს თავშეკავებულ ტონებში, მკაცრი ავადმყოფური გემოვნებით, გამომსახველობის მთელი ძალა მომდერაღს მუსიკაზე ვოკალზე გადააქვს და სახის განხილვ უშუალოდ მოსულიდან მომდინარეობს. სახეზე ხმოვნებით, ხმის თავისუფალი ფლოზით და განსაკუთრებული მიმზღველობით გამოირჩევა არხიპოვას ამერიკისის ოპერის კულმინაციურ მომენტში — „გასამართლებს“ სცენაში, სადაც მსახიობი მივლავრად გამოვლავლებს გმირის ქალის რთულ მონაწილე განცდებს, გრძობით და ღივირ სიყვარულსაც, ქედმაღლობისაც და დღეობს, ბრწყინვალე იყო ამ სცენაში ამერიკისისა და რადამესის დიდები, მომდერაღმა იგი ძალზე შოამბეჭდავად ჩაატარეს. რადამეს-სა ზურაბ ანჯაფურაძის ერთ-ერთი საყვარელი მხატვრული სახეა. დღეი ცოცხალი ტემპერამენტის ჰერმე მსახიობი ნამწვილი შემოქმედებით წაიხი ტაცებს და ატყვევებს მსმენელს. ბრწყინვალედ ჩა-

თ ბ ი ლ ის ის ს ტ უ მ რ ე ბ ი



ატარა მან რადამესის გამოსახველი არია, სცენა წილოსნის პირას, სცენა აჯღამაში.

სრულიად სხვა ვოკალურ-სცენური შესაძლებლობები გამოამჟღავნეს მსახიობებმა ოპერა „კარმენში“. კარმენის პარტია წარმატებით აქვს შესრულებული არხიპოვას მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში. მომდერის მიერ სახის დეტალური დაზუსტება, ფლოზგარეული დამხვევა უკველივის იწვევს მსმენელთა აღფრთოვანებას. ტემპარტი ოსტატობით ასრულებს ი. არხიპოვა „სახანერას“ და „სიგიდლიას“ პირველ მოქმედებაში. ზალისინი, უშუალო და ტემპარტიენტულია არხიპოვას კარმენი. მსახიობის სცენური გარეგნობა აჯგირგვერებს კარმენის იტედავ კოლორიტულ სახეს. შოამბეჭდავად, ფარული მონის განცდილი მღერის არხიპოვა მკითხაობის სცენას, რბილად ეღერს კონტრალტო, რაც საერთოდ ნაკლებად დამახასიათებელია სოპრანოსთვის. თავისი საშემსრულებლო მონაცემები ორივე მსახიობმა მანც ოპერის ფინალში გამოამჟღავნა სრულიად წ. ანჯაფურაძის ბოზე მკათი და ემოციურია. ოპერის გმირი და შესწარლდე ბელი თოჟის ერთმანეთს ერწყმიან და ამანია სწორედ მსახიობის ძალა. თანდათანობით ანეოთარებს წ. ანჯაფურაძე თავისი გმირის სახეს კარმენის მოკლეამდე. და ბლოოს აზწვეს ნამწვილ ტრავიკულ ჰაოოს.

თბილისის ოპერის თეატრის შემოქმედებითა კოლექტივით, დიპტირადისა და დ. შირჩხულავას ხელმძღვანელობით გაიანწილა სპექტაკლს წარმატება.

ვოკალური ხელოვნების დირგვი მიღწეულია წარმატებებისასთვის ი. არხიპოვა წარღვენილია ლენინური პრემიაზე.

ფრანგული ბალეტის ოსტატებმა კლერ შოტმა და ატილიო ლა-ბანსა თბილისელი მსურებელს უწევნეს ჰორიოგრაფიული დიდების შოამბეჭდავი, პეტეტრო მალაი ბელიოვანა. კლერ შოტი და ატილიო ლაბანსი მსოფლიოში სახელგანთქმული თეატრის (რომელიც თავის პრეტებობას 1869 წლიდან ითვლის) „გრანდ ოპერას“ პრემიერები არიან.

თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე მათი იცავებს ნაყოყსის „ვევის ტბას“ და ადამის „თივლიში“.

კლერ შოტი ელგავიური-ნაღვლანი ტონებით ქმნის ოდეტას პრეტურ და მტეად ქალურ სახეს. ოდეტას შორითღვარე ბუნებას მსახიობი უკვ პრეტოვში განსაზღვრავს.

კლასიკური ცეკვის შესანიშნავად განვითარებულ ტექნიკას მსა-

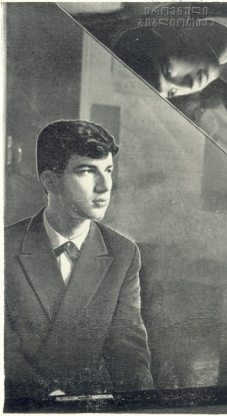
ხიზი საცვლათო ილითების გართულებამდე მივაჯ. მაურებნებს ხიზ-
ლავს მოცვაჯავის ვირტუოზული ტექნიკა, პუანტებზე დგომა, კო-
ლისალური ნაბიჯი, მსუბუქი ტრაილა და დიჯირეები. ხეღების
გამოსახველი მოძრაობა გედის ფრთების გაშლას გვავანებს. ჩი-
ნებულად ასრულებს კ. შოტი ლირიკულ დიალოგს ზეფირიდან
მეორე მოქმედებაში. ზეფირიდასიმი ერთაულ სიუვარულს. ბედნი-
ერისაქენ მისწრაფებს. მსახიობი გადმოგვცემს მუნწი, კორექტული
მწერებით, არ ეძებს გარეგნულ ეფექტებს. გამოსახვის სრულაოდ
სხვა საშუალებები აქვს მსახიობს გამოყენებული ბორჯიკი და ვერა-
კი ოდილის სახის დასახტად. ოდებას ცვაქვს სინარჩავს და შლე-
რადობას ცვლის ოდილის მკვეთრი, სწრაფი მოძრაობები. ფილია-
რანული დახვეწილობით ატარებს კ. შოტი პა-დე-დეს 111 მოქმედე-
ბიდან, რომელშიც შედის დეტიკ ზეფირიდან, ოდილას ვარაიკა
და ოცდათორმეტი ორმაგი ფუტეტი.

მომზიბლავა ატილიო ლაბისის ზეფირიდი. ლაბისი უდიდესი
სუენური მომზიბლავლობისა და ჩინებული ტექნიკის მსახიობია,
პირან ზეფირილის გაღმტური და კეთილშობილი გმირის სახე ლა-
ბისმა წარმოგედინა მომზიბლავი დასატყუერი პოზუტია და მკა-
ფიო გრაფიკული ნახტოი. შესამე მოქმედების ვარაიკა, რომელსაც
ოაჯისთავად მკვეთრად გამოხატული ნიშნები ვაჩნია, მსახიობმა
შესარულა დიდი ტემპერამენტო, ემოციებით, მაყურებელი განსა-
კურებით მოზიბლა მაღალმა ნახტომმა, ტრაილმა და პირუტებმა,
ორმაგმა კაბრიოლემმა და კლასიკური ქორეოგრაფიის სხვა ელემენ-
ტებმა.

მრავალფეროვანია პირნის განცდები: მაღალი საზოგადოების
მეოცნებე უქსაჯატ უმწაჯალს ოდებდასიმი სიუვარული გარდამქნის,
შემდეგ სასოწარკვეთილება დაეუღღებმა ოდებდასიმი ლაღატის გა-
მო, მონანიების გრძობა და დანაშაულის გამოსიდევის სურვილი. ამ
ფსიქოლოგიურ მომენტებს ლაბისი გადმოგვცემს მკაფიოდ, უდიდეს-
ნი გატაცებით და დამაჯერებლობით.

ერთაული სიუვარულის თემაჯა დაინს ბალეტი „ვიწილი“. ე-
წილის აღმტრტის ლირიკული დეიტები კლერ მოტისა და ატილიო
ლაბისის შესრულებით აღსაჯვა ნათელი სიუვარულითა და ბედნიე-
რებისადმი მისწრაფებით. მიჯნურის დაღატი ეიწელს კუიდან შეშ-
ლის და კვდება. მსახიობები გმირთა სულიერ იმპულსებს ბრწყინ-
ვალედ ანახიერებენ ცდაით. უდაჯრედი ცეკვი გოგონა — კლერ
შოტი ოსტატურად გარდაიქმნება რეალურ სამყაროს მოქმედილ
ანტებად. ფუქსაჯიტი, ეგოისტი აღმტრტი — ა. ლაბისი მოწეწნილი,
ნაღვლიანია სასულიოს სცენაში. პოეტურ ოცენებასაიტი მიეცლინება
მას თრვილი და მაყურებელი კვლავ ხეღავს ვირტუოზულად შესრუ-
დებულ დეიტებს: ადაიო და ორივე ვარაიკა მარწონულად შერ-
წეწული და მღასტყურად ბრწყინვალე — აღფროკანის მაყუ-
რებულთა დარბჯ. შესახიშნავი პანტომიმა, განსაკუთრებული დი-
ლოგები, როჯოტკ შემარტებელი რგოლები, აგეროგვირბნენ მსახი-
ობების შიერ შექმნილ სახეებს.

მ. ბარულაჯა



თემერ მათურელი

პ ი რ ვ ე ლ ი კ მ ნ ც ე რ ტ ი

თემერ მათურელი თბილისის მეორე მუსიკალური სასწავლებლის მოსწავლეა. ახალგაზრდა კონცერტანტი სწავლობს დამსახურებულ პედაგოგლ. პოლოსისთან, რომელიც ფაქიზად და ფრთხილად ანეითარებს ნიჟიერი და კარგი მომავლის მქონე მოსწავლის მუსიკალურ მონაცემებს, მის ინდივიდუალურ თვისებებს. ამიტომ, მიუხედავად 15 წლის ასაკისა, თემერ მათურელის შესრულებაში უკვე შეი-

ნიშნება დამოუკიდებელი მხატვრული გემოვნება და სიყვარული გარკვეული სტილისადმი. გულწრფელად და ცოცხლად აკლერდა კაბალეცკის ფამკორული სონატა. მასში პიანისტმა უურადლება გაამახვილა კაბალეცკისათვის ჩვეულ იუმორზე, კროტესკულ ხასიათზე. კარგად იყო შენიშნული სონატის მკვეთრი პარამონიული დაპირისპირებები და დისონანსების „სუსხი“.

მეორე განყოფილებაში ემოციური აღმავლობით გამოირჩეოდა შოპენის ორი ზალადა (F-dur, As-dur), სკრიპინისა და ლისტის ტეტირდებში პიანისტმა საორგესტრო ფერები შექმნა. კონცერტის დასასრულს შესრულებულ იქნა ლისტის საფორტეპიანო კონცერტი (Es dur). კონცერტანტმა შესძლო ნაწარმოების მთლიანობის დაცვა.

კონცერტმა ბერი მსმენელი მოიზიდა და დამწყები პიანისტი გულთბილად იქნა მიღებული. იმედია, რომ მომავალი კონცერტები თემერ მათურელის პიანისტური ზრდის მაჩვენებელ შეხედრებად გადაიქცევა.

ტ. დემილოვა



რომელი იწყებს სხვა კაცებში შიშს და ვერაფერს უნდა ვახსოვდეთ. მისი ახვ უფრო უბედური ხარ, ვისაც შენ უფრო უნდა უნდა ვახსოვდეთ.

ნათლად ნათლად კატივის ხშირად სემა ზოლდე პაირონიების საქმეა. მან, სილიდევ, სწელი იქნენ და უბრალო შენს ბრწყინვალეს გაქურდის სენი. რა გგონია, ავადმყოფობის სიტყვს ანდებს განეროდელი წიგნი წიგნიან? სიტყვების დანაშაუის თავის დაქარა მოარინს? შენ მოხლოდ ვლახის მუხლისათა გემორჩილება და არა მისი ვარწმობლობა. წავთუ სოხარო, შენი თამაში მოცუვების არ აძლევ შენს, მე კი ვარ მთელი, ვინც ვაყოფ, და გამაგიტონ. ვინც არ მალაში, ვერც სიკვამს და სამცეთს შერთი, ხვალ და ევერითი ან ვერაგვანი სიმარტო, ვერც ძიწუელი მარკალითი ამორჩეული, ვერც თვით წიგნება ხელწიფილის გაბრწყინებული, ვერც ბილი მისი, ვერც მოქცევა დიღების წიგნის, რომლის ზგირთებიც წუთისთელის მაღალ ნაირის სცემს, ვერც ბრწყინვალეობა, სამტრის კაცის თვალისმორტელი, ვერც მისცემს მეუფს სარციელებს, რაჲ სხელ ლიგონე შევბის ამდებს საბარლო მონის, ვინც ცარიელი თავითი, მაგრამ მამლარი მუცლით კონსო სცივების წყარო შერთი დაუბრუნებული. მონამ არ იცის წახრისელი უფალი ღამე, რაი დილიდან საღამოდ ღელს ღირსი შრომაში უფულის თვალწინ, მაგრამ ადამთი ტიპილება სირიან ელსოფუში, შიგრი დღეს რირიგუნდ შევბა და პიპროზის ცხეზგა ცხენვე შეჯდომის. და ასე მიდის მისი დედ და წუთობოფელი, შიგვე შრომაში საუფავსკერე სიბირარება. ეს სწოვნადება რომ არ იყოს, ასეთი მონა, ვიდრე დღეს შრომაში აღადებს და დამს კი ძილში ათქვამს, იგი მეუფის ტილო კაცს იქნება. ჭკვევის მწუდობით სრულად იღებს საბარლო მონა, მაგრამ უხეში და მარტოვი ვინება მისი ვერ შობისტარებს. რა უხეშება მეუფს სიწვილე, რომლითაც ტიპება თავისუფლად უნარალი გლეხი.

(შემოღების ერთგვანი)

ც რ ა პ ა მ ი — მუცელი, თქვენი აქ არაფრითი შეუფრთხილება დიდესულთბი დავეტებ მთელ თქვენს ხანაში.

მ ე ტ ე მ ე რ ი — ჩემო რაინდო, გომოვ შეგებარო ჩემი ქარავნ წინ, მტე მ ი ჰივასწყრებს.

ც რ ა პ ა მ ი — შევსსრულდებ ბრძანების, მუცლე. (ვალის).

მ ე ტ ე მ ე რ ი — ომის ღვთაებზე ვაუზგაგრე ჩემს დამშარს გულს.

შიში და ძიწოლა დაიწვეო: ვადაჩვიე მტრის რიცხვის დათვლას და მწეილი გულის ჩაუნგრე. დაფედ არა, დშბროო, ოღონდ დღეს წუ, წუ მოვიკნებ როგორ იფლო ხელი შამაქებმა მეუფს გვიარგვანი. რისარდის ნეშმი მივაბარე მწინს ზეზალა და მასზე მტერი დაფადნე შედ ჩემი ცრემლი, ვიდრე დაფერა სისხლი მისმა მკვდარმა სხეულმა. უყოვეწურა და ბუთას ღატაკს ვწერავ წუადობის, და დემო ორგეტი ხელაპრობით სიბოგრე ისინი მამატევიკობს მოგეტყვის დაუღლოლი სიხლო. ირს სადარი ავანახე, სადაც პირკუში წუედლეტი გალიობი ჩირაქის სულს ისინებინე. უფრო შიბავს ვიძმ, თუკ უყოფი არაა რისი, ვიდრე თუთონე ჩემს ცდივებს არ მოვიინებს და შიტავის შევსოვ თუთონა

(შემოღების გლეხტარი)

ა ლ ო ს ტ ე რ ი — ჩემო ხელწიფი!

მ ე ტ ე მ ე რ ი — ეს გლოტარის ხმა უნდა იყოს. ვიცი, რაც გნებავს, კარავისკენ წავიხედ ეროდა. მელის შეხედერა გეი ჩემს მძიმონა და მერე მტრებთან, (გადაინა)

პატრონაზე ვუთხროს. ამტომაც ომში მიმავალმა გარისკავ: მა როგორც ვწვლა მომავლავა ავადმყოფმა. სიხდის უნდა ცოდვილება განსწინდოს. მაშინ თუ მოყვდა კიდეც, სიყვე მოელის: თუ არ მოყვდა, ესთ დაღოცკილ სახმადისში დახარ- ვადული დრო დაქარავალად არ ჩაეთვლება; ვინც სიკვდილს გადაურჩება, ცოდვა არ იქნება იგიტროს, რომ ლბრარმა ასეთ- ია საქმისათვის სიციხედ აღეცა, რაჲა ნებას საუთარი სი- დიადე და ინწავლებინა სხეებისთვის, როგორ უნდა ემზადინ აღასარლოსთვის.

უ ლ ი ა მ ს ი — ეს ხომ აგრეთ: თუ კაცს ცოდვილი მოყვდება, ცოდვა მასზე მოეყოლება, მეუფს როდი მოიხივება. პასუხი, ბე ი ტ ს ი — სულად არ მინდა, რომ მეუფე ჩემს ნაცვლად იკის სასებო და შინაც გადაწვევდებო მანკს მეთვისთვის ვაეკათუ- რავ ებინძოვლი.

მ ე ტ ე მ ე რ ი — ჩემი უკეთი განბიგონა მეუფს უოქვამს, ჩემში სასუფელთი არ მინდა მისცემო.

უ ლ ი ა მ ს ი — დიად, ვინცე უოქვამს აგრე, რომ ჩვენც კარგად ვიბძოვლი: მაგრამ ჩემი რომ ეფლებს დაგვიკირან, მეუფს შინაც ვამისილიან, ჩვენ კი აღარა გვეშველება რა.

მ ე ტ ე მ ე რ ი — მაგას თუ მოგესწარი, მის სიტყვის აღარ ეწვილობი.

უ ლ ი ა მ ს ი — ძალიან არ ენსალებლა ერთი საწული კაცის უყ- მაყოფლება მეთისთვის სათამაშო თოფის გასროლა იქნება და შეგი არაფერია. ეგ იმის ვერგანებდა, ღარშინაგანს ფრთის ქვევით რომ მშრის ვაეთინვა მოვედომივინა. მის სიტყვას აღარ ენდობი, ვეგვის, რა სისულელეს ამბობი?

მ ე ტ ე მ ე რ ი — ძალიან მწყარე დაბარაჲი გვეყარება — სხვა დროს სიბის ვანეხენები მაგ სიტყვებისთვის.

უ ლ ი ა მ ს ი — გნებავს მეგრე ვაყწაროდო, თუ სოცხალი გა- დადარბი.

მ ე ტ ე მ ე რ ი — დიდი სიამოვნებით.

უ ლ ი ა მ ს ი — მერე როგორ-და ვიცნო?

მ ე ტ ე მ ე რ ი — რაზე საწინადრო მომეცი, ქუდზე მოვიკებებ, და თუ შენ გებუდე და იცნობ მას, მაშინ ვაყწაროდო.

უ ლ ი ა მ ს ი — აჲ ჩემი ხელთაშინა სამაგიროდო შენი მომეცი.

მ ე ტ ე მ ე რ ი — აჲ.

უ ლ ი ა მ ს ი — მეუ ამას ქუდზე მოვიკებებ და თუ ხვალის შემ- დგე ოდებზე მოხვალ და მეტევი „ეს ჩემი ხელთაშინაო“ შეგ უტრის ძირში ვაკმეე ალთურა.

მ ე ტ ე მ ე რ ი — თუ შენას მოვასწარი, ხვალში ვამოგვიწვე- ვი და ი ა მ ს ი — აგრე არბინეშ სასარბოზებაზე ახალ.

მ ე ტ ე მ ე რ ი — ხვალე ვიამ, თუნდე შედე იქვე იფოს.

უ ლ ი ა მ ს ი — ხვალე არ გატეხი, მწუდობით.

ბ ე ტ ე რ ი — შირაფდობი, ინგლისელი ბრძვევობი, შერავდითი: ფრან- გებისა ჩხუბთ ვვეყოფა. გეტი იმითადა ვაასწარო ანგარბო.

მ ე ტ ე მ ე რ ი — მარტოდა, ფრანგები ოც ფრანგულ კრონას ანამოდედ ერაოს წინააღმდეგ რომ მოგვეყვიან: კრონებს მარტოზე ატარებენ და ინგლისელებს არაფერი დაუსაუდებიათ, რომ ცოტა ჩამოატარან. ხვალ თუიონი მეუფე შეუდგება მაგას გაურტება.

(ჯარისკაცები ვაღიანი)

სულ მეუფე აგებს პასუხს ჩვენი სიციხისათვის, ჩემი სილოსათვის, ვალისათვის, ცოდვილებისათვის, ბავშვების და ცოდვისათვისაც ის აგებს პასუხს! ჩვენ უნდა ვუღლა ავიტარო. იჲ, მძიმე ვალო, შვი, სიღაძის ტუბისკალიო, ყოველი ბრძოვის კოლხის სავანო, ვინაც შობილად თავისი ტახტე- ვაწუბის ვევენად, რაოდენი კაცე და ლენა, რომლითაც ხარობს ვეღლა თვი წვეულებრიგო, უნდა მოყოლინ შედეგებმა, ან და აკეო ისეთი, რასაც მხოლოდ კაცე წაფად მოყლებობოა? მხოლოდ მეფური ბრწყინვალეობა და ბრწყინვალეობა. მაგრამ შენ რა ხარ ბრწყინვალეობა, უფრო? აჲ! რა უფლებას ხარ უყდარო, რომელც უფრო მეტად იტანჯევი, ვიდრე შენი თავისინისცემი? რა არის შენი სიფასერო და სარგებელი? ოჲ ბრწყინვალეობა, დამაზახე ღირსება შენი: გამაგებინე რაითა იწყევ თავყენისცემს? შენ მხოლოდ კაცის წიგნება ხარ, სახე, აფგლო,

ინგლისტილიდანი თარგმანი გიბი ბანკინილიძემ

სწრაფი მხრობა

ივანე ტყე, ოლონდ სხვა ადგილას

შემოდის ტიტანიკა თავისი ამალით

ტიტანიკა — ახა, ფრთხილ გეგანალო, სიმღერა დაესცხომო და მღერ ისევ თავის საქმეს მიხედოს ვეღვალი...
ზოგი ვარდებში დაზღუდებულ მატლებს გაუფრავს, ზოგი ღამურებს დღეობის და ტყავის ფრთები სულ დააგლოჯოს — ფრთების ტანშეხამოსად, ზოგმა ბუები მოაშორის აქურობას; დაკარგული გვაქვს მოსვენება — სხედან, კვიან და ზეწვ გაიზურენ გაკვირვებით, თვალდაშეუტყდნენ. მეცა შეირდება მოსვენება, ნანა მიმღერეთ, ხოლო როდესაც დავიძინებ, საქმეს მიხედეთ.

I ფერია — სისინა გველი, ხელიც ტანტალა, ზღარბი ჩხვლეტა, შატო პატარა, შორს ვადაკარგეთ, წუ მოკლენ აქეთ, არ მოკაროთ დიდოფალს, არა, გუნდი — მოგავაშველით, ფლომელა, შენი ტბებო

მომახილი, ნანა, ნანა ჩვენს დიდოფალს, ნანა, ნანა, ნანა ტბებო, შორს მისვან ვენება, ვჯდო და სწება, ძალი ქონდაფს და მოსვენებას

შემოდის ობერონი

ობერონი — თვალს პირველად რასაც შეიღებ, მიგზურადაც მას ჩასთვლიდა,

(ყვავილის წვეთს წაწამებზე შოისსტრებს)

კვნიშე მისი გადმოქვით, დიდი, მველი კატა ღორი, თენდაც ჯრჩო, გუებებს სწორი, დინახი — შეიყვარო, გულის სატოფლო გაიხალო!

შემოდინ ლიზანდრი და პერსია

ლიზანდრი — რა ვენა, მონია, გზა დავკარგე, ჩემო ღამაშო, შენც, ლახო, როგორ დაიღუფე ტყეში წრილილი! მიდი, თუ ვინა, წამოწევი და დაისვენე, დღის ხინაღულზე გზასაც უფრო კარგად გავიგნებო.
პერსია — კარგი, შენ წადი, გამოძინებ სწოლი შენთვის, შე კი ამ კორდზე შედებ თან და აქ დავიძინებ.
ლიზანდრი — კორდი სახითმღალი ორბევსაც კარგად გვეუფოდა; გულით გინათ გვაქვს — შევარგოთი სწოლოც ხარებ.
პერსია — წუ, ჩემო ლიზანდრ, თუ გუყვარვარ, მავს წუ იხამ, ახლის წუ მოხვალ, მოშორებით დარეკი სადმე.
ლიზანდრი — წუ გვერნება, თითქმის ცუდი ვანზრახვა შეონდეს, მიგზურე კარგად ვინ ვაგოს მიგზურის ენა! თუკი ვრულები სამუღამოდ დავაკვირობი, თუ რჩი გული — შენიც, ჩემაც — ერთად ამგერდა, მაინ შენს ვერდით დაწოლაზეც წუ შეტყვი უარს, რჩი გულს რომ ვამბობ, ორგულობას წუკი დამწამებ.
პერსია — შენ ქარაგნებით ღამაქში ვინ შეგედრება! შერცხვებ პერსიას ქალბა და თამოგეარება, თუ თავის ლიზანდრს ზრალი დასლო ორგულობაში, მაგრამ, ცოლილო შეგობარო, გემოდარბი — ამას მოითხოვს სიყვარულუც და ვაზრადლობაც, — ახეა ქვეყნად მიღებულ — მიბე და გოგო განცალკევებით უნდა იყვნენ გვარისწერადე, მაშ, დამე ნების, ჩემო კარგო, ეს სიყვარული, მანამდე პარში სული გიჟვას, წუმც მოგვეძლიოს.
ლიზანდრი — ამინ და ამინ! შენს დაღადესს შეუ ვერდობები, დღეც მომეწერაფოს, ერთგულუნა თუ დამკარგამ აგერ დავწეები. ტბებო ძლი და მოსვენება!

(ძინებენ)

შემოდის პაკი

პაკი — ამოდივა ტყე სულ მოველე ფრენით, მაგრამ არ აქნა, ვერ მივაგნი, ვევალიის ჭაბა, ვულით მწეადა, იმ ათენელზე გამოწყედა, არცა ჩანს რამე, არც რამე იმისი, როგორღა ვნახო შე კალი ბიძი?! წეს! ათენელს მგავს... აგერ ყოფილა, ათენურადე გამოწყობილა. ეგერ, ის ქალი, გაწამებული, ამ სიბნელეში სად დაედებულა! სწავალი გოგო შოით და კრძალვით ვერ ეკარება — შორს ვლია მალვით... ჯერ გამოსცადე ამ ჯადოს ძალი, (ლიზანდრს თვალეში ყვავილს ჩააწურავს) ისე შეიტბო ეს ტურტა ქალი, რომ შეგერ ვეღარ მოსწყვიტო თვალთ. შე კი გაგზრუნდი თუაწედ ფრენით, ჩქარა მიშვლეს მეუფე ჩენი. (გაიღის)

შემოდის დემეტრიუსი, უკან ეღენი მოსდევს

ეღენი — თუნდა მომავლი, დემეტრიუს, ოლონდ გაიგრიდი, დემეტრიუსი — წუ მომდევ-მეოქო, გუებნებო, თავიდან მომწედი! ეღენი — ამ სიბნელეში ხომ გავციდით ო, წუ გაწირავ-დემეტრიუსი — ჯანდაბანდისაც გზა ექნია. შე კი წავიდი. (გაიღის)

ეღენი — ამდენი რბენით სუნთქვა მეყვარის, გული მისვდება. რა უფრო მეტად ვებეწეები — ნავლებად მწყალობს... ამას რას ვტყავი? ო, ლიზანდრი! შეწაზე გვიან მოქლეს! დე სიბნაწეს... სიბნელი არ ჩანს, არცა პრილობა, — ლიზანდრ, თუ პარში სული გიჟვას, გამოიღვიძე. ლიზანდრი — (იღვიძებს)

უ. შექსპირი

ზ ა ვ ს უ ლ ი ს
ლ ა მ ი ს
ს ი ზ მ ა რ ი

II ფერია — ობობასაც ვანი, ვანი, დაუბრუნეთ თავის ბუბლეს... აღარ მისცეთ გასაქანი მატლებსა და ახლაბუდებს.
გუნდი — მოგავაშველით, ფლომელა, შენი ტბებო მომახილი, ნანა, ნანა ჩვენს დიდოფალს, ნანა, ნანა, ნანა ტბებო.

I ფერია — ჩაენება, ვასწოთ ჩქარა, აქ დარჩავად ერთობ კმარა.

(ფერები გადიან ტიტანიას სიბნაეს)



შენი გულისთვის ცდილობს კი არ შეუთმინებდო, ცივბარ ეღენ. ო, ბუნების საყარებლებსა — შენი გულის ფიჯიას როგორ ცხადად ვხვდებ შენს

ქერაღმე.

დ რ უ ნ ა — ღუისისობის მზებ, მართლაც რომ დასწამდეს მას ქერაღმე.

კ ნ ა ჯ — ჩვენი ავღვეთ და ამოვავლოთ ეს მკველვობა. უ ს კ რ ა — რას მოქაავა. შე უჯე მოყოფითი უკვლავითი. თვენი ლოდენ პროლეტარ დაპირებე... დაპირებე, რომ ჩვენ დასაკველვობ მხლები გავჯეს და მართლაც კი არა ეკვება პირამუსი. ის კი არა და, თუ ვერადე, პირდებარ ვუხვობა, რომ შე, პირამუსი რომ ვიამოსო, მართლაც პირამუსი კი არა ვარ ფეტიარც დესკარა ვა. ამის მერე რაღა შეაშენებო.

კ რ მ ა — დაგრეობი, მავსაც რომ ვეგრი რამე უნდა... შენ სხვა რამე თქვი როგორ გინდა, მავსაც მოვარც შენითვანი? აქ სწერია — პირამუსი და თისბი შოვარის შუქზე ხედვებამ ვერამაშენოს.

კ რ მ ბ ა რ უ წ ა — სურათად, იქნება კი იმ ღამე შოვარე, ზვენ რომ ზეგ პიების წარმოდგენას ვაძირებო?

უ ს კ რ ა — კალენდარი ნახეთ, კალენდარი წიგნში ჩაიხედეთ. ამა ნახეთ, სხვ არის შოვარე! შოვარე! შოვარე!

კ რ მ ა — კი, შოვარე იქნება.

უ ს კ რ ა — პოდა, შორას, საცა პიების დადგამს ვაძირებო, იმ დარბაზში ერთი დარბაზი დაღაცოვთ, და იქიდან შემოვ შევარე.

კ რ მ ა — პო, და და და, ვინეე მოვიდეს, ფანარს და ბუნქვს შემოვიდარს და შოვარის როლს ვაშამოსო, პირდაპირ ვამოცადებო. ამას კი მოვლდებო, შენ ის სარქე, გალავას და მოღუებობოთ გვაკლავებ ვერადა დარბაზში. პიების ვარკვევით წერია, პირამუსი და თისბი გალავის ხერგელთა ელასარცეაფდენერ ვერამაშენოს.

კ რ მ ბ ა რ უ წ ა — გალავას რა შევავტანებოთ ობოხს... პო, რას იტყუე უსტყარე?

უ ს კ რ ა — გალავას რიოდენ შესარყოფის ვინეე. წავითბინოთ თისბი და ადლითო და გალავანი ვამოვ, თისბი ასე ვაგვე რომ, თისბის ხეტელა, და პირამუსი და თისბი ასე ზვარელში ვერარელოს ვერამაშენოს.

კ რ მ ა — ამასაც თუკი შემოვიდებო, მაშინ აღარადფერი არ ვაქრე. ავერ ჩამოვუკეთო, დედამის სულაგანათლებლბობე, და თქვენ-რევენი როლი ვაძირებო. ამა, დაიწვე პირამუსი და როცა შორასი, ბუნქვსში შევარე. სხვემხლე ასე ქნას, თავთავის სათქმელს რომ დაამთავრებ, ბუნქვსში შევარც.

(სვეტინს სიღრმეში ზაე ვამორინდება)

პ ა კ ი — ეს ხერე ნახეს სა შევრდო, რა თავს იავებენ? ზედ დედოფლის სარკელთაან რაოცა უნდა აქე! პო, პიესათ? მამ შე ვაგვეე მყუერებლობის, და თუ ვაგვირდა, ვამოვლდებო მახათობადაც.

კ რ მ ა — ამა, პირამუსი შენც მოქმედ, თისბი.

უ ს კ რ ა — თისბი, შვირფასო, შენ ვეჯვოლ სუნწორებელო...

კ რ მ ა — სურნელთაწონ, სურნელთაწონ!

უ ს კ რ ა — ... შენ ვეჯვოლ სურნელთაწონ, შენს ტბილ სუნწიქავს საშური სურნელი ახლას. მა მართალი... ცოტა ხანი აქ დამოცადე, მალევე მოვალ ვინ მხარობის ვეცად და ვნახავ.

(ღაღის)

პ ა კ ი — (თავისთვის) არ ვაგვერობ, არჩახული პირამუს ვახლავთ!

(ღაღის)

ს ტ ვ ი რ ა — ახლა ჩემი ვერა?

კ რ მ ა — შენია, მამ ვინაი რიო ვერ ვეცადე — მართს რომ ვავრეგობს, იმის სინაჯად ვაღის და ხელავედ ვერამაშენებო.

ს ტ ვ ი რ ა — შორამუნე თითო, ო, პირამუს, შექმობენარე, წითლ ვარზელდაც უწითლესი ასკოლის ვარდო, მართა აქარა შროლის წყაროც. შროლის ზღინარე, ცხუნე ვერავლო, სულ რომ დარბის, დაღვას არ დარდობს, წინის სულთაან დაგვადებო, ჩემო პირამუს... კ რ მ ა — წინეს სულთაან... კაცო, რინეს სულთაან... ვეცე კი არა თუას, რა ვეგვქარება, ვე ზომ პირამუსის უნდა უნდათო. მივითო რომელი ვერამაშენებ ვინდა დღევა — რესულიცა ვეველთვარც... უნდად, პირამუს. უჯე თუე შენი რესულიცა — დაღვას არ დარდობს.

ს ტ ვ ი რ ა — ... ცხუნე ერთვებო, სულ რომ დარბის, დაღვას არ დარდობს.

შევიღიან პ ა კ ი და უსტყარა, რომელსაც ვინის თავი აქვს ვამოხვებო.

უ ს კ რ ა — ლამაზი ვიყო, მხოლოდ შენი იქნება, თისბი! კ რ მ ა — ამას რას უხვდეთ? ვი ავი სულეში დავგვევია... პირამუსი ახრე, თავს უწველეთ. მოვარე მოვარე...

(ღაღის) მამ მივივებოთ ტანტანოც... სტვირას, დედონა და ცნაქ). პ ა კ ი — არ მოვლდებოთ კობაშენი დაგვავებო ვერადა, შენოვადარბობე ქვანტობს, ვეგნარს, მარადსა და ეკალს, ვეკეთე შევარად ტანად დათადე. დეცხლად ვიქცეო.

ღ ე ლ ე ნ ა — მავას ნუ იტყუე, მტკბარ ღამე გვაძირებო. პირამუსი უფვარს დემიტრისთვის, მავარა რა მოხდა — პერმიათ მანვედ შენი უფვარას, შეგი რა ვინდა

ღ ი ზ ა ნ დ რ ი — პერმიათ მტკბარ ვინდა რომ საღარაკობს ახლად ვინაობს იმ უქუხა და მანავედ წუთობს, რაღ შე იმასთან დამოვარდებო, ახლა კარდა მტკბარედ დარ მთავარს, ახლა ვეჯვოლ პერმიათ ვინ არ ვაკლავის, კვითამოვუღელი. გულო ვინაობს კაცმა უნდა დამოვარდობის, ხელო ვინაობს მეუბნება, ელენის სხატობს. უკვლავი ხელი თავის დროზე უნდა დამოვარდეს, ჩემი ვინაობს დამოვარე იყო აქამდე.

ღ ე ლ ე ნ ა — ვილს და სურათობს წინამოდელად ვინაობს უდგას, ის ის მიზანაზნებს — სივარტობის უმდიდარეს წიგნში მავ შენ თვალბობი — ჩვენი ტრეობა ამოვარდობო.

ღ ე ლ ე ნ ა — ო, დემიტო, უკვლას სასკელთო რაღომ ვამახდეს რას შევარდობებო, მა ქაბეყო, რა დავინებო? რომ არ მვეუთა, ვეკითხები, ის არ მოვარე.

ღ ი ზ ა ნ დ რ ი — რომ არ იქნა და ვერ ვღვირავ, ვერ მოვარე — დემიტრის ჩემთვის სივარტული შეიკვლავდე! ჩემს ვაქირებობს იავლბ მასხარაზე! არ ვეკლავებებს სისკელად არ არის სავადობის, ღმერთის ვეგვიცევი, რომ ასე ზახლით, ავღებულად შევუარებები.

ღ ი ზ ა ნ დ რ ი — რა ვეუთაბა, კარგად იყავ. უნდა ვამოცტყდე, რომ კაცურ კაცად ვთვლიდი უნდა, ვერ ვამიავა, მთელი, ერთისგან დაგმობილი, უფარყოფელი, ქვირე კაცის სასკელთა მინამისევა.

(ღაღის)

ღ ი ზ ა ნ დ რ ი — პერმია არც კი დამინახავს... მანვედ ვეგინოს, დემიტრის უფვარ ეღირსები ლიზანდრას ვაჯობს. ტკბელთული რომ მოვარდებოდა და გულის აიარებ, ერესული ჩაფლულს ის ერესი რომ მოვარდებოდა და შერე მასი ვახსენებო კი ტანში ვნახავს, ასე მომოკირბო, ვეღარ ვიტან, გულზე მადგობს, სანდულად იყავ უკვლავთან, იქნება — შიო თურჩო... რა მამაღა — სივარტული, გული და სული, შე რაინდულად ელენისთვის მინამისევა.

(ღაღის)

პ ე რ მ ი ა — (ღაღიანებს) მიშველ ლიზანდრ, მომეშველე, ჩქარა, მიშველდო, ჩქარა მოდი, ეს ასობი მომოდებო გულზე — რა საინიელა სიწმინათი ო, შემბახვებო პირამუსი! როგორ ვეკლავებ შენისაგან, ვერ ვხედავ, ლიზანდრ! სიწმინათი ვნახე, გულსა მშვედა მიწულ ასობი, შენი კი იავიტი არხეიანი და ელენი... ლიზანდრ!, წავიდა ადამ არის! ლიზანდრ, ო დემიტო! არ გვეუტრება? თუ წახედი? მხასია არ იღებს. სადა ხარ, ლიზანდრ, ხმა ვეკით, მიზნარი რამე? მამ ამოიღე, თუ ვეკლავებ... ღამის ვაგვეცადე. მამ, შენვედ ვანამ ადამ ნახებარ მეც რაღას ვუღედე — ამ შენ მოკებენი ანდა ხეჯვალდ, დაუყოფნებლად.

(ღაღის)

შოქამდებავ მისამე

სურათი პირველი

ტყე, ტბინიას სინანეს, შევიღიან კ რ მ ა კ რ მ ბ ა რ უ წ ა, უ ს კ რ ა, ს ტ ვ ი რ ა, დ რ უ ნ ა და ც ნ ა ჯ ა.

უ ს კ რ ა — ვევიღიან აქ ვართ? კ რ მ ა — მამა, მამა, ადგილად სწორად სტეკაცილობის არის ზეგვამოქობლი. ეს მწვეტ კობად სვედა იყო, საპარდატე-ვოდ კიდე კუენილის ბუნქვები ვამოვავებავა. ისე ვავითამა-შოთ მთელი პიესა, თითქოს უჯე ვარკვევად გვიურებებ.

უ ს კ რ ა — პიეტრ კომეა... კ რ მ ა — რას მიზანაზნე, უკულოჩინა დესკარა?

უ ს კ რ ა — იმისათვის რაკლავებო ამ ჩვენს პიესაში, რომ ვაკე-შვილას არ მოვარეხა. ვერე, თუნდაც, პირამუსი რომ მხალს იძირობს და თავს იელავს... ამას ვამოვლებენ ჩვენი ქალბები! პო, რას იტყუე?

გამოკენებობი ვეფთი, ღრენი, დუღღუნ-ღრტუნით.

ფ ს კ რ ა — ნტა რამ დაფთა ეს ხალხი? მივიხვეთი ყალთბან-ღმდბს — გინდაო, რომ შეშინდო, არა? შემოდის ღ რ უ ნ ა

ღ რ უ ნ ა —-ო, ფსკრა, ამის რას ვხედდა? რა გამოქნამო მხრებზე შენივსი?

ფ ს კ რ ა — რას უნდა ხედავდ შე ვირსისაო შენა. (ღრენია გაღის). შემოდის კ ო მ შ ა

კ ო მ შ ა — ღმერთი იფის შენი შემწყ, ფსკრა. ღმერთმა ვიშველოს ეს რა ღდეში ჩაუღებარს!

(გაღის)

ფ ს კ რ ა — მივიხვეთი თქვენს ყალთბანღმდბს. დიდუფრა ვირსი ხომ არ გინდობარ, რომ ასე ადვილად გამოტროთი უნდაო, რომ შეშინდო, ფხსკად არ მოვიცული აქედან. ამა, ცხადეთ, შეშინოთ. ავირ გავიღვ-გამოვიღვი ჩემთვის არხეინად და სიმღერასაც შემოვამებ. ამა, თუ შეშინა.

(მღერს)

შავი შავი, წისკარტყრილი,
ჩიტუნები ზანას —
აქ შენია — ზის ზებატლი,
აქ ნიბლა, პატარა.

ტ ი ბ ა ნ ი ა — (ღვიძებს).
რა ანგლოზმა ვამადიმა, ნტა ვიყოფ.

ფ ს კ რ ა — ტაროლები, ცუდ აქროლი,
ხედურები, სევიანები,
ყოფ გუგულის მოძახილი,
ხალხს გამოვობიტებო.

თუმცა იმისთანა სულელი ნიტა, რამდენიც არ უნდა იტრონო, რას შეამბენ? სულ აგუ-გუს! კი გაიძახის, მაგრამ უნ გაუბედავს, პატყუარა ხარ!

ტ ი ბ ა ნ ი ა — კიდევ იმღერ, ტბებუნი, ჭე-ხარციელი,
სენდა დამიტკო შენმა გუნდმა საგალობლმა,
თვადები ისე მოიხიბდა შენა მშენებნი,
შენი გმირული შეჩართებით და სანოვითი,
რომ შეგხედ და შემიფარდი ერთის შეხედვით.

ფ ს კ რ ა — მანცადამინც გონიერული ვამარტებულბა ვერ მი-
გალია, ქალბატონო. თუმცა, დიდა რომ თქვას, გონება და სო-
ციალური ამ ბოლი ხანებში კაცად ვეცე უწყობიან ერთმან-
ენის. მით უფრო სანუქარსაო, რომ პატროსინი შრომობდებიც
არ ცდობენ, შერგავონ. ამა, ხუმრობაში შემოვლება, თუ
დაშორდა!

ტ ი ბ ა ნ ი ა — ასე მწვენიერს, შესაფერი ჰყოლაც გწონა.
ფ ს კ რ ა — არც ეც უნდა იფის მალად მართალი. მაგრამ იმდენი
ქცათ თუ გამოვიჩინო, რომ ტყელად ვასკა მოვანერბე, მეტი
არც მინდა.

ტ ი ბ ა ნ ი ა — ამ ტყელად ვასკლას ავირებივად წუ ეწურები.
გსურს თუ არა გსურს, სულერთია, ჩემთან დარჩები.
დღღღოფთ ვარ ფერიათა, სწორუპყარი,
ჩემს საშუფოში გამოდმებით ზატყული სუფფეს,
და რაკი ასე შენივყარდი, შენც თან წავიყვან.

ფერიებს მოვიცე — ამასბურე რამდენიც ვინდა,
ვასკ-ფვადვლბში მარგალოტებს ამოვიღებენ...
შენი სხეულს, მიწით დამაბურებენ, ისე ვარდაქქენი,
და ისე ვაქმუნენ — ცხი იფინ ფერიასეთაო.
ამა, მუხუბლი ახლავდათ მლოცვი! ფარვანაქ!

(შემოდის ომხი ფერია)

I ფ ე რ ი ა — აქ ვარ.

II ფ ე რ ი ა — აქ ვარ.

III ფ ე რ ი ა — მეც.

IV ფ ე რ ი ა — მეც აქ ვარ.

ო მ ბ ა ე ე რ თ ა დ — საით ვავფრინდეთ?

ტ ი ბ ა ნ ი ა — ამ კაცს ეახლო თავაზითა და შორსაბლებით,
მის წინ იხტუნე, იცეცეთ და იმბაროფით,
უფრინო, ვარგარით, ღღღოფთა და მუცვლით ცყებთო,
ფუჭად თაფლი გამოწურებ და ის მობაროფით,
სილი ფუჭტყრების ცილოქანი ფხებისაგან
წართლი სასილბები ჩამოქექნი, ციფინალოების
ღვვარ თავლებზე მოუცილებ და ამ სასილბით
დასამინებლად მაიცოფეთ ჩემი ტრეფიო!
პედლებსაც ფრთები მოლოფეთ და შიფარის სხებები
მერე ამ ფრთების მართათ თქვენ მოუტრადილეთ.
თავი დახარეთ მის წინაშე, თუთვანი ციოთ.

I ფ ე რ ი ა — ჩემი სალამი ჭე-ხარციელს!

II ფ ე რ ი ა — ჩემი სალამი!

III ფ ე რ ი ა — ჩემიც.

IV ფ ე რ ი ა — ჩემიც.

ფ ს კ რ ა — სულით და გულით მაღლობას გიძღვენი! მისწერე!

ხელს უფარ შეტყეოთ, ბატონო!
აძღა და — ახლავსუდა.

ფ ს კ რ ა — გულით მონატრული ვარ უფრო ახლოს ვაგვიცო, ბატონო ახლავსუდა. თითი თუ ვაგვიტრა, არ მოგვირდებოთ და პირდაპირ მივაღებებო... თქვენი სახელ, ბატონო!

მ ზ ზ ე ლ ა — მუხუბლი.

ფ ს კ რ ა — თუ ძალიან არ შემიწუხდებოთ, დედა-თქვენი კეხი და მამა-თქვენი ციციც მომიკოფეთ, ჩემო ბატონო. თქვენთან დაახლოების მონატრულც ვარ, ბატონო მუხუბლო. თქვენი სახელი, ბატონო!

მ ზ ზ ე ლ ა — მლოცვის მარცყალი.

ფ ს კ რ ა — ვამბე, ჩემო საყაროლო, მლოცვო, თქვენი მოთმინების ამავი რომ ვიცის იმ უხინდო, წაწერებულბე სუფის ნკ-რებს რამდენი თქვენისთანა პატროსანი მლოცვის მარცყალი მოუწლებია. იმათი ცოცხა-ბრალით ავირ ახლაც კი შეტ-რემუბლა თვადები. თქვენთან დაახლოებისაც ადვი მონატ-რული ვარ, ბატონო მლოცვის მარცყალი.

ტ ი ბ ა ნ ი ა — ამა, ვამყვითი, მაიაცილო ჩემს თალარამდე. შიფარის თვადები ეტრებულბა, აქედან ვატყობ, და მის ტირალზე ვევალოფიცი ცრემლებსა ღვარან, შურტყესუფილ უბნეობას თუ მიხატრან. ვამყვითი, პირი ავიარის, უხმოდ ვარეთ.

(გაღამა)

სერათი მირმა

იფივ ტყე, ოღონდ სჭავა ადვილს.

შემოდის ო მ ბ რ ა ნ ი.

ო მ ბ რ ა ნ ი — ნტა ვიყოფი, ტბანამ თუ გაიღვიმა,
ან, ვაღებულბეს, სულ პირველი რა მოგვდა თვადში,
რა შეიფარა ტრფოსის ცეცხლით აღმოვრდებომა?
ავერ, შერკაცო.

შემოდის პ ა ე ო

ამა, ჩემო ვადარეულიო,

პ ა ე ო — ვილაც ურბული შეუფარდა დღღღოფლს ჩვენას,
ჯედ იმის წინადა სარცეულთან, აქვე, მახლობლად,
სადაც, ვანტრომით, დღღღოფლით ძიბს მისცელოდა,
ჯგროდ შემოვლადენწ ათენელი მდამიობები —
ლუგა-პურისთვის ქუნა-ქუნა მომიწებო...
ავდმწვეტბათი ფეუფის ქორწინებზე
რაცაც უფავან წარმოვადევა გათამაშონ
და აქ მობმანდენწ იმ პივის მოსახლებულბდე.

ყველაზე ზებრებს იმათ შორის კისრად უღვია
პირამის როლი, და ცოტახინი როცა ვაიავ,
მეც დრო ვიბოლო, თან მივსყევი და იმ ბურქებში,
მზებზე დიდუფრა ვირის თავი დაავადე ზედა...
უცრად, ვხედავ, დღღღოფამაც გამოვლივა.

პირველად ამ ვარს ჰქავა თვადი და შეუფარდა.
ო მ ბ რ ა ნ ი — ამბარს ახლავს, სწორე ვიბარს, ვერც ვინატრებდი.
თუ მოასხვრე წამწებულბე ტრფოსის საშისაო?

პ ა ე ო — მაგრა ვინა, მე რომ ვთხოვ... მაგასაც მოყარი...
იქვე ათენელ გოგინასაც ჩამწებოვებო.

და პირველს, იმ ქალს დაინახავს, ვაღაჯებულბო.
შემოდან პ ე რ შ ი ა და დ ე მ ე ტ რ ა ნ ი

ო მ ბ რ ა ნ ი — ჩემოდ იყავი ავირს ათენელი.
პ ა ე ო — ქალი ის არის... ამ შევილბს კი პირველად ვხედავ.
დ ე მ ე ტ რ ა ნ ი — იმას რად ჰქავავ, ვასაც ვულით.

შეყარებისა?
პ ე რ შ ი ა — ვერც კაცსაც მოვლოდ — ურარსებს მერე ელოდე-
თავს დაავადებლა რისხვად ჩემი წყველა და კრულბა:
სისხლში მოიხატრებლბარ ერთიანად, თავით ფხებამდე;
თუ მართლა მომკაც შენ ღონადარ, ვიფინებლებო,
ბარემ შეუტროდი ერთბელ კიდეც სისხლის მარცყში
და მეც მომკაცო.

ნათლად დღღღოფის მეც არ არის ისე ერთბელი,
რა ერთბელივად მე ღონადარ შექველა მყოფი.
როგორ — დასტყობს მან მობარე ჰერბა მარტო
და თვიონი სადღაც ვაიარსი? მავარე უხალ
იმას ვირწმუნებ — დედაბრეა შუა გაიბოს,



ღ ღ ა ნ დ რ ი — ტურფა ელვის სიკარულმა. მისმა მწვენებამ ეს ცუცხლფერანი მწირობები სულ ჩააშაქა.
ნეტა, რას დამწვევ ვეღარ მიხვალ, ვეღარ შეგინე, რომ მწირობები და შობილი დატავო ესე?
ქერშია — ვერ დავჯერებ, სხვს ვაჭრამ და სხვს ღამბარაკობ.
ღ ღ ე ნ ი — ეცეს შეფუძლი არ უყოფილა ახლა კი ხვებდე, ჩემს წინააღმდეგ ამაი გრადი შეტევათი პარი, ჩათა სამივემ უნად აძიოს და გამამსროს, გულქვა პერშია უნადურა და ღვარძლიანი, ასე ბინძურად გამოსიტე? ამაი აივინი? ეს იყო ჩვენი მეგობრობა, როცა ერთმანეთს დავა შევეციეთ, საიდუმლოც სიკრთო გვიქნდა, და სწრაფად მავალ დროს ვაკცხადიო, გულად წვედებოდი, ჩოს ერამანეთთან განმარბების უნად გვიქნდა... ასე მიგყვას დავიწერებს სულველად ვეჭირი!
ჩვენს ძველ სიყვარულს გამტებით იღვრე გულოდან და მაშაყებს უფროდები, რომ სიყვარული დილობს დაფიქრით სული ვაფუძირალი ვიპ, ამ ქალმობის უნად, ამ ქვეშისარბ მეგობრობასმა... მე შხარავ მარტო, მაგრამ იყოვე, ამ სიკვას ას ვახატებს ქალების მოთვება საზოგადორო, ქალის ზუნება.
ქერშია — ვერ ვაძვირა, რას ვაგხარად და ვაღასმადი. ჩას დასცირონი! მე დავაინო შე უნდ დასცინი?
ღ ღ ე ნ ი — შენ არ იყავი, ღღანდარი რომ შემოხიანდეს — ხან თვალებს მკვიტეს დავიწვით ახ და პირისახეს, წინ შეპირე მოტყუებოდე დემტრტრტოსი, არმიტლუც ავერ სულ ახლასხა წინლებს მეგობრობა, — ალბათ შენივე დავალებითი ამქალმობი და მოსვენებას ადარ მათლეს — ხან ღვრიტის მუცახის, ხანც ფირისა, ღვთიებას და ზეცის მწვენებას... თავის საჭურველს ამ სიტყვებში რატიმდა მაშკობს? ანდა ღღანდარი, შენი ტრბობით ვაგიტეფული, რადომ უარბაფიფს ამ ძველ ტრბობას და გულმურყავლად არბ მფიფიტება მე სიყვარულს და ერთხელდას? შენი ხაქმდა ყველაფერი, შენ მომინდი, რა ვუყო შენე, შენავით თუ არ შევალობს ბედი, თუ სიყვარული შენწინარი არ გამამარლდა, თუ უნადილდ შეუვარებულს — მე არცინ მტრფიფს?... რადას დასცინი — შენარბების მატიერია?
ქერშია — ვაღმეც და მინც ვერ მწვენებარე, რას ღამბარაკობ.
ღ ღ ე ნ ი — ასე, პო ასე მოიღუფე ჩემს დასანახად, და როცა იქით მივტარებდები, მაშინ იქნავით, ერთმანეთს თვალთ შეინახავს და იქირბოლო; რომინაბი გვიქნებოდა, შენარბება და ამ ზრბდლობა, ასე სამარბოდ და საორტველად ადარ გამმდლიო-კარგად იყავით, ალბათ ბრალი შეცა მაქვს ცოტა — გადსაქმეთ ამ სიყვარულით ვაჩივრებოდა.
ღ ღ ა ნ დ რ ი — ეტლენ, ჭიორფასო, სხი მიხვინდი, ჩემო სიყოფილდე, ჩემო სული და სიყვარული.
ღ ღ ე ნ ი — ო, ბარაკაქადა! რას დასცინი, ჩემო ძვირფასო! დემეტრტიოსი — თუ შენი იზიფნა ეღაზრა სტრის, ძალა მე ჭიოხოს.
ღ ღ ა ნ დ რ ა — ვერც მაგის თიზნა შემაჯავნებს, ვერც შენი ძალა, შენი შეჭარა ვიდრებაზე უფრო ვერ ვაჭრის... მოვარბარა, ღღენე, ო, მოვარბარა, სიცილოდის მადლმა, და მავ სიყვარულს გეფიცობ, თავსაც უყვავდე, თუ ვენე მტრების, არ გუყვარო ტურფა ელვი.
ღ ღ ე მ ტ რ ი — თუ ვენე მოთქვამს ან ვაგობ, მე მოყვარბარ მაგავ მტებად...
ღ ღ ა ნ დ რ ა — მამ მხოლო იძვირე, დაატცილე შენი სიტყვები.
ღ ე მ ტ რ ი — ანა, ვაიფოლი!
ქერშია — ჩანა შეტრბი, რას ხაიდი, ღღანდარ! ღ ღ ა ნ დ რ ი — თავიდან მომწვირე, ვახუნელო ვითიპელო.
ღ ე მ ტ რ ი — ანა, უნაყოფილი... გულანახე რომ იქაიჭი, ერთ ადგილზე ჩოს ფახიფუფობ... ფებს რად არ იცვლი. მოფიფინირდი, ვვაბატრონი?
ღ ღ ა ნ დ რ ი — მომწიროდი-მეთქო, თავიდან მომწვირდი, კატავ, ბიჭკა ქაქიფიფობი, თორემ ვეფიფიფობი მოვარბები და მინს დვანარბებს.
ქერშია — რამ ვავამსხვია, რამ შეუცავდა, ჩემო ძვირფასო?
ღ ღ ა ნ დ რ ა — შენი ძვირფასობა? იქით-შეტი, შეყო თაფარი, შემაში, ხალხლი, საძულველო, თავიდან მომწვირდი.
ქერშია — შენ ხუბარობ, ალბათ!
ღ ღ ე ნ ი — რა თქმა უნდა, შენი ეს ხუბრობა.
ღ ღ ა ნ დ რ ა — შენ ჩემს სიტყვებზე, დემტრტრტოს, კვლავ მაგავად ვეჭვარე.
ღ ე მ ტ რ ი — მავას მეც ვხვებდა, რომ დგახარ და ფებს ადარ იცვლი,

შენი სიტყვები ადარ მეჭრა.
ღ ღ ა ნ დ რ ი — მაშ, რა უნდა ვქნა? დავახანჩრო? მინს დავაფიფე და მოვალა ბარტყის მტრებს, მაგრამ მინც მოსავლად არ შემიტებხს კვლავ მიხვინდი.
ქერშია — მშეშლო... მაგავ საშიფობა რა უნდა შექნა? ვეფიფარე! ჩად შეფუძარი, ჩემო კარგი? რა დავამართა? წელო შეტრბია ადარ ვარ? არც შენ ხარ ღღანდარი? რაც ღღენე ვუთხა, ახლაც ასე ვარ, ახლაც კარგი. აყო გუფადელი წინააღმდეგ ჩად შობატევი? ვას, რაც დაატკვე მარტო მარტო... რაფიფობი მიშეველი...
ნეტა, მართალა თუ არ ვიგავარავი?
ღ ღ ა ნ დ რ ა — მართალი, ღღენინამი და ადარც მინდა შენ წინააღმდეგ თვლი შევავლი. უნდად შეტრბადი, რადას არკვევ, რადას მოვარბობ. ცხადზე ცხადია — შენ მტრულად ან დღენი მოყვარბი, წელო რ გვინდა ეს ხუბრობა.
ქერშია — პო, ვაგლობ შენ... ას, შე ვახანჯო, ვაგიჭვარავ, ვეკვლის მატლო, ჭრბოდა და წეწეწი შედაპობი ჩას მოკაცილოდი, რადომ მომარბე ასე დღეობი მიჭვრბის გული.
ღ ღ ე ნ ი — ო, ბარაკაქა, შენს ქალმობს სხი დავაინარგავს ქალბერი გამამოსილბება, სიტყვად-ნაწესზე ვსტრის ვაგხანჩარი და უქმებდა მაღაპარკო? ფეო, სიტყვითლი შე ტკინარ, შე ვაგიჭვარე?
ქერშია — პე? ტკინარ? ხომ მიიჭვიფე მიიჭვიფინა სინდელში სტრს შემეჭვიფრის, სინდელი მაგრავის ამ ტრამერად ქალს დახსილვითი ამ წეწეწოდასი სწიწილოკობითი მოფიფია ემწვიფლის გული! და ღღანდარიც მაგის თვალში შობომ ამალოდი, რომ შე ასეიფი დალეული და ქინდარა ვარ? დალეული ვარ, პა, წერწევა მასის ცეტო? სიჭვი, ჩას ვაწეული გედაბლები თვალში ძალიანა? ანა, არც ისე დაბალი ვარ, რომ ამ ფრჩხილებითი თვალბები ვერ გწვიდე და ბედლდაც არ ამოვთხარო.
ღ ღ ე ნ ი — მახარად ავღებ მაყოფილო, ო, ბატონებო, ამაგვან მინც დამოფარავთ? კნელო ჩარ მთავარს, სუტრბი ქალი ვარ, მორჩილი და გუბდვავი. წე ვამოშეველი, არ შეწიწკახს, ხომ არ გვიწინათ, რომ, ჩაკე წეწე დამალო, ვავუსელოდებო!
ქერშია — დამალოდი ვაგონე? კვლევ თქვა, ვაწა!
ღ ღ ე ნ ი — ანე სიტყვად წე შეტყუებოდა, ჩემო პერშია, მუდამ მიყვარდი, ვაგონებო, ჩრეგას ვაიხანჯოდი, არ მახსოვს შენწინა ვაშალდობა, ჩემო ძვირფასო, ერთი ვის იყო, რომ უმწეწეწი შევატყუებოდი თქვენი ამ ტყუილ გამამართავს ამავი ვაგონე, და ეცეს მინა სიყვარულიც, ჩამაფინინა, რომ გინდა მეტე — მინც მუნადმავს, მოც შეტრბება, წინსხლა მტრება, ცემით შეტყუებოდა, მოკვლას მიქალის, ვაგონე ახლა, ათინეტე ვეფეტებოდი და ჩემს სიჭვიფს თან წეავლდე, წელო რ დამიწვირ, ვაგონე, წეავლდე, ხომ უფრებო, რა მორჩილი ვარ.
ქერშია — რას უცდი, მეტე? წედი ბარბე, ვინ გეკარება!
ღ ღ ე ნ ი — ამ ჩენ სულელ გულს ვეგვეც და დას შეკარება.
ქერშია — ვინხანა სტრევე? ღღანდარტიოსი?
ღ ღ ა ნ დ რ ი — დემტრტიოსიან.
ღ ღ ა ნ დ რ ი — ხელსაც ვერ ვაგხებებს შენ პერშია, დამწვირდი, დემეტრტიოსი — მართლაც ვერ ახლებს... შენ ხომ შეველი მინც ვერ ახლებს.
ღ ღ ე ნ ი — ჭტრისას, პერშია თუ ვაგხანჯო და ათქუებოდა... ვერ კოლდოშავც ქვედი იყო, კვეტის აქლებოდა... მინს მატარა, მაგრამ მტრისობა, თუ ვაგხანჯოდა.
ქერშია — კიდეც ახატარა! არაფერი არ ამხოს მტერი, სულ ახატარა? და ახატარალო? არკვას ენაწე, ჩას ადგილებზემ მახარად ჩემს თვალ? მიიჭვიფი, ერთი...
ღ ღ ა ნ დ რ ა — იქით, შე მლოლო, შე კნელოდა, შე ნახალხარა, თავიდან მომწვირდი!
ღ ე მ ტ რ ი — ძალიანაც წე იჭვიჩი, იმის გულს მინც ვერ მოვიგე, ვისაც ვერ სძულბარ. ეტლენს თავი დააწებე, წერტი კი ახსენებ, შევლასაც არცინ გეგვეწვივა, რიფავაც კი, წელო ერთი ბეწო სიყვარული რომ შევამარბო, ძვირად დავიგვას.
ღ ღ ა ნ დ რ ი — ახლა ხომ მინც არცინ მიჭერს, წელო, მომწვირე, თუ ბიჭი ხარ, და დავაქცილოდი ვინც წეოროს უფრო ვის ცუტუფობს ტრფა ელვი.
ღ ე მ ტ რ ი — მოგვეუ რა ქვიანი ერთად ვაგვალე, გული თუ გეჩჩინს.

(გადიან ღღანდარი და დემეტრტიოსი.)



მერძია — შენი ბრალა, ქვაბატონო, სულველაფერო, ფეხი არ გასდგა, არ გახდელი.

ღღინი — შენ რას გინდობი ან მესაქმება შენსთან ინერ-ტიალანი? ხელის სიმაძილი თუ მაგობზე, სანაგებროდ შე კანკები მაქვს უფრო გრძელი და ვერ დამიყვრ.

მერძია — თავბრუ დამებვა, ადარ ვიცი, რა მოვიფიქროს.
(ვალის)

მერძიანი — ამა, კვლავ შენი შეცდომა და დაუღვივრობა... თუ განებდ აურ-დაურეო, შე გამოვიჩა?

მაკია — შეცდომა მოხდა, დამერწმუნე, ჩრდილოა მეფეო... შენგანვე ვიკავ ზომ წინასწარ, გაფრთხილებული, იმ კმაჟეს იცნოს ათენური, ჩაყვლილობითი.
ჩადა ბრალი მაქვს? შეც ადგევი და ის წაპალი ათენელ კაბუტს მოვასურე თვალი-წამწამებზე...

მერძიანი — ხომ ნახე, როგორ გაქმუნენ ხმელში სახმალად, შეც გასწი, რომინ, და ეს დამე სულ ჩაუნებელი, მძინარეად ვარსკვლავებს ნილსის ვანლი ვადაპარო, რომ აქტრონიკე უფრო მეტად ჩაუბრუნეს ზეცა.

მაკია — იმ ფულს მიტრეებებს აუფი სულ გვა და კვალ, რომ ერთმანეთი თვლიათო კი ვეღარ დალანდენ. ხან, ადექი და, ლიზანდრის მხით აღაძარაჯად — სულ გადარეი აგზნებული დემეტრიუსი, ხანაც მოხდქო და დემეტრის ხმელე იგინე. აპროქალე აქეთ-იქით, მანამ მათ შულეც, ტუაის ფიგებიო და ღაშურის დაქმნად ფრთებიო, ძილი — სიკვდილის ზატება — არ მოკალაობის. მარცხ იყო ავალს დაუწერავ თავებზე ლიზანდრის — არც ხელად მოხსინი იმ პირველი სამალის ვაღოს, თვალის დაუწმენდს, გადუფის ნილსა და ბურუსს, და, გაჯიბებულს, წედანდელი მწარე შეცდომა უსამოიონო ზმანებად-და დახსილება. მერე გასწვეენ ათენისკენ შევარაბულისი და სიკვდილამდე ვერაფერი მათ ვეღარ გაქურის. მანამ — საქმის მორჩებობე, შეც ჩიშვისი გავწევა, და ინდოელ ბიკს გამოვტყუებ ნიშ ტიტანიას, მერე იმანაც მოვხსნი ვაღოს, ურჩხულს ვავადებე, და ჰვეიანაზე კვლავ მშადობა დასახტურებ... ამა, წავედიო გაეშურე, ნულარ ზონიზობ, გათენებამდე უნდა მორჩე უკველვარ საქმეს.

(ვალის)

მაკია — აღმა-დაღმა, აღმა-დაღმა, ვადატალბე აღმა-დაღმა... ხან გამოღმა, ხანაც ვაღმა, ვადატალბე აღმა-დაღმა... ამა, პირველი უკვე გამოინდა.
(შემოღის ლიზანდრი)

ლიზანდრი — სადა ბრძანებები, გახდენილო დემეტრიუსო? ხმა ამოიღე!

მაკია — ხმალამოწმელი გელოვებო, თვითონ სადა ხარ? ლიზანდრი — მოკვდივარ.

მაკია — მომეც, გამოვებნოთ ვაქე აფგალი (ლიზანდრი ვალის, ხმის მოკვება, შემოღის დემეტრიუსი)

დემეტრიუსი — ხმას რად არ იღებ? შეგიმინდა? მოსურცხლებ გან?

მომიზარა ლიზანდრი ხმა ვაქეო. ბუნქში შექეერი? ამა, ბუნქებში იმალები?

მაკია — შე მართლა მშადლო, ვისთან ბაქიობ? ვარსკვლავებსაც ეტრბაბები? ბუნქებზე აწინებს — საბრძოლველად გამოცხადლავო, და თვითონ სადაღაც იმალება. მოდი, ლიზანდრი! მხო, შე ღღაო, წყებლით უნდა ვასწულო კუბა, შეხრისცხენია, ვინც მახელილ ვახარაოს შენზე.

დემეტრიუსი — ამა ბრძანებები? მაკია — გამომეყო, აქ რას ვუწოდებო? (ვალიან) **ნიგელირინქქ**

(შემოღის ლიზანდრი)

ლიზანდრი — თვითონ ხომ ვახსი მიც მემახის, გამომეყო; მივაღო და უკვე წასული, ვის არამხადა. ფეხბრად მარტლაც კი უოლილა, ვეღარ ვეწევი; მიც რომ აქტროლი, უფრო სწრაფად არ გაუტია ლამის კინდრი მოვტიტზე და სიხეღმეო... უნდა დაეწევა და ავაიხვენო... (წევა) გათენი, ბარე, თუკი ვეღარღ დღის სინათლზე, მერე ან მიჯირს — ხელად გათვარავ დემეტრიუსს და შურს ვიძიებ. (ინიებს)

(შემოღის მაკია და დემეტრიუსი)

მაკია — მო! მო! ლიზანდრი, სადა წახედი, ფეხს რატომ იორევი? დემეტრიუსი — ვაკეო თუ ხარ, დამიკადე, ვეღარ გეწევი, რას დატრბადლებ აქეთ-იქით, რას აწროაღდე? შეუხედი, ბაღლო? საქციელი წავიბდა განა? ახლა სადა ხარ?

მაკია — აქ გახედავ, აქეთ მოზარძალი. დემეტრიუსი — მახხრადაც მივადები მე შენ ამას ძვირად დაჯიხვამ, ღმერთის წყალობით, გათენებს თუკი ვეღარც. ახლა წარბანდი. შე კი ისე მომიხავადა, რომ ცოც საწოლსაც, სხვა რა გვა მაქვს, არ დავიწუნებ. გათენებისას, ფრთხილად იყავ, შე დამხლოდე.

(წევა და ინიებს. შემოღის ელენი)

ღღინი — ადარ დაადგა ამ სახიწელ ღამეს საწველი გათენება ბარეს, შეკი გეტორცნოს აღმოსავლეთმა, იმით მოკურნად, ვიც ვერ იტანს ჩემს სახლოყეს და გვას დაადგე ათენისკენ, დღის სინათლზე, ძილი, შენ ზოგჯერ მწუხარებას თვალს უხმე ხოლმე, მოდი, ცოცა ხშიო, დამევიწეე ჩემივე თავიო.
(წევა და ინიებს)

მაკია — ერთოც მოვიფეხ... სანია მხოლოდ, ყოველი ცალი დაწველიდებს ბოლოს... ამა, მოღის კიდეც, ტურნების კვანტობ, როგორ არ წყალობს საბრალოს ბედო!

(შემოღის ჰერმია)

მერძია — ჩემს დღეში ასე არ დაედილოვარ. გული მოსდება... ასე-ბარდებმა სულ დამჩხვლიტეს... და გავიღებმა... ფეხს ვეღარ ვაძგამ, ცოცის ძალაც კი აღარ შემრჩა, ფეხები ნაბიჯს ვერ უწუბენ ჩემს გულისწაილოს. აგერ მივწევი, დავასვენებს გათენებამდე, ჩემი ლიზანდრი დოიფავე ამ მხუბში, ღმერთო!

მაკია — შედლო გართო, ძილიო ტბილიო, გულში დარო, და თვალბეზმა ვარდის წვენი სიყვარულის საწინდარო. (ეკვლილს ჩააწერავს თვალბეზში ლიზანდრის) ადრე დილით დასომე ძილიო, თვალი გასტენ, დანახე!

შენი ძველი ტრფობა ტბილიო. ძველი ანაზა კვლავაც დანერგათ — ვის რა ევეფვის, ის უნდა ეტროს, ჯდეს უნდა შეზეხეს თავისი ჯილი, და გაიხარებს ყოველი წყალიო. თავისი ჰაკი კვლავ მაკოს ყველამ და ინეტარებს მიელი ქვეყანა.

(ვალის)



რასაკვირველია, ერთი შედეგისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებათა სიახლე და სიძლიერე ერთგვარ უნდობლობას გამოიწვევს ახალი მედეას მიმართ.

უნებლით უნდა გვეფიქრა: რას ნიშნავს ეს? ორი თეატრის შემოქმედებით შეაქვეყნა? აქ განსაკუთრებით უნდა ითქვას ლევან სანიკიძის პასუხისმგებლობის შესახებ. თუკი იგი „მედვას თემის“ სელაზალი დამუშავებით რაიმე ახალს, საინტერესოს არ იტყობდა და მხოლოდ მიზნაძეულობის მოცვეთილი კალმით ევრიპიდეს კვალს გაჰყვებოდა, მას უნდა სცოდნოდა ბედი ბვერი მწერლისა, რომლებიც მედეას სახის დახატვისას მხოლოდ ევრიპიდეს კვალს მისდევდნენ.

მაშ, მწერლსაც და თეატრსაც ახალი, საკუთარი და საინტერესო უნდა ეთქვათ. სწორედ ახლის თქმა სცადა ლევან სანიკიძემაც. მან ბვერი რამ იცის, როგორც ისტორიკოსმა, ხოლო როგორც მწერალი მის ხელთ არსებულ მეცნიერულ მასალებს თანამედროვეობის თვალთახედვით გარდასახავს მხატვრულ სახეებად და ფორმებში. ლევან სანიკიძის მეცნიერულ შრომებს გარდა (მათ შორისაა ორი წიგნი: „პონტოს სამეფო“ და „ანტიკური ქვეყნების ისტორია“) მის მხატვრულ-შემოქმედებით ბიოგრაფიას ამდიდრებენ პიესები: „მედვა“, „სპარტაკი“, „შავი ზღვის ღამეები“, „ვახტანგ გორგასალი“, „კაიუს გრაკუსი“, „ნერონი“, მითოლოგიური რომანი „ამბაკი კოლხის ასულისა“ და თანამედროვეობის ამსახველი პიესა „ქუთათურები“, რომელიც დღემდე მიდის რუსთაველის თეატრის სცენაზე.

ლევან სანიკიძე ფსიქოლოგიურად ასაბუთებს გმირთა ქვეყნებს და ახლებურად აშუქებს მათ შეხედულებებს საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, ოჯახზე, სიყვარულსა და მეგობრობაზე.

ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ ავტორმა ძველ და ახალ დროთა ასეთი ცოცხალი კავშირით ისტორიას სიმართლე და კონკრეტულობა დაუკარგა. პირიქით, ლევან სანიკიძემ ისტორიულ ფაქტთა გულდასმით შესწავლით და მათი რაობის ანალიტიკური გარკვევით „მედვაში“ აღადგინა ბვერი დავიწყებული და ეკამთა სრბოლის ფერფლით დაფარული სინამდვილე. მედეას ტრაგიკულმა ისტორიამ მხოლოდ ბოპულარობა მოიპოვა, მიუხედავად ჩვენთან მისი მრავალსაკუნოვანი სიმშორისა. მაგრამ განა ამიტომ მედეას ისტორია ნაკლებ ტრაგიკული და სვედიანი დარჩა?

მედვას ტრაგიკული ბედი საუკუნეთა მანძილზე ადევნებდა მოწინავე ადამიანთა გონებასა და გულს. მრავალი პოეტი, მწერალი და მხატვარი ანაირსახოვანებდა ამ თემას. და ყოველთვის ეს ისტორია ახალ ახსნას დებულობდა ეპოქისა და მოცემული ქვეყნის ეროვნულ თავისებურებათა და მსოფლმხედველობათა შესაბამისად.

მაგრამ მედეას სახის სხვადასხვანაირი ტრაქტოვების, ყველა ერთ რამეში თანხმდებოდა: მედეა არის სამიში გრძნეული, ჯადოქრობის ძალთა მფლობელი, რომელმაც, ქმრისადმი შერისაგებით აღესიღმა, საკუთარი შვილები დახოცა, აპნენსკი წყნა, როგორი წარმოდგენაც არ უნდა ქონოდათ მედეაზე მკურნებებს, რომლებიც 431 წელს (ძვ. წ.) მიდიდნენ სპეტაკლზე, მათ მედეა მაინც უსპველად ესატყობოდათ ცივირ ჯა-

„მ ე დ ე ა“

კუთაისის თეატრის

ს ც ე ნ ა ზ ე

ლამარა დოლონაძე



ოცა დიდმა მსახიობმა ევრიკო ანჯაფარიძემ მაცურებული ააღლვა ევრიპიდეს მედეას განსახიერებით, შესხიშვილის სახელობის ქუთაისის თეატრში გამოჩნდა ახალი მედეა. ამ მედეას თამილა ლასხიშვილი თამაშობდა.

და, რაც მთავარია, პიესის ავტორი გახლდათ ახალგაზრდა მწერალი ლევან სანიკიძე.

ეს იყო იმ დროს, როცა მედეა — ევრიკო ანჯაფარიძე დიდ მოედანად იქცა არა მარტო რესპუბლიკური სეზონისათვის, არამედ მთელი საბჭოთა თეატრალური ხელოვნებისათვის.



დოქრად, რომელიც არ შეიქრება არც იმის წინაშე, რომ დაპყლას მის გზაზე მდგარი ადამიანი“.

უკვე სამკოთა სცენაზე ზორცემსმულმა მეღვას სახემ სულ სხვა გააზრება და ელერადობა მიიღო. და მაინც ლევან სანიკიძის „მედვა“ არაფრით არ ჰგავს კოლხი ქალის არც ერთ მანამდე შექმნილ სახეს. ამიტომაც მეღვას ისტორიის ამ უკანასკნელმა გააზრებამ თავისი სიამლით კვლავ დააინტერესა მაყურებელი.

ლევან სანიკიძეს მშვენივრად ესმოდა, რომ ახლა უაზრობაა მეღვაზე პიესის წერა მთლიანად ბერძნული მითის მიხედვით. იგი პიესის შესავალშივე გვამცნობს რა მიზნებს ისახავს მისი ახალი ნაწარმოები:

1. აღდგენა მივიწყებული ტრადიციული სინამდვილისა, რომ მეღვას არ მოეკლავს თავისი შვილები, არამედ შვილებმა მას დაუბოყვეს კოჩინთელებმა.
2. მეღვა არის მსხვერპლი სამშობლოდან გადახვეწილთ გამოწვეული ტრაგედიისა.
3. მეღვა არის მსხვერპლი ისტორიული „შოეინიზმისა“ და „რასიზმისა“.
4. მეღვა არის მსხვერპლი პატივმოყვარე და ეგოისტი ქმრის დატაცისა.
5. მეღვა არის მსხვერპლი გზასაყდენილი სიყვარულისა.
6. მეღვა არის კეთილშობილი მებრძოლი სული ზოგადკაცობრიული გრძობებისა და იდეებისა: სიყვარულისა, ჰუმანიზმისა და თავისუფლებისა.

როგორც ჩანს, არც რეჟისორი თამაშ მუხსი აპირებდა დაეღდა ანტიკური ტრაგედია „საერთოდ“ როგორც ასეთი.

სპექტაკლში არაფერია ბერძნული თეატრიდან, როგორც ეტყობა, რეჟისორი არც მისი გარეგნული მიმართულებებისწრაფობდა. უზარმაზარი სცენა გახვეული შავ ნავერდში, აღმართულია სწორი სვეტები, რამდენიმე საფეხური და ეს არის სულ. ასე გადაუწყვეტია სპექტაკლის გაფორმება ნიჟიერ მხატვარს ფ. ლაბაძეისად. არავითარი ცდა ბერძნული სცენისა და ანტიკური სენსურ ხერხთა რესტავრაციისა, თითქოს მთავარში ყველა შეთანხმებულია: დრამატურგი, რეჟისორი, მხატვარი, მსახიობი, რომლებიც ლაბარაკობენ უბრალოდ, გულწრფელად, ტრადიციული სტილიური აბაღლებულობის გარეშე. ამით სრულებითაც არ ილაპება ანტიკური ტრაგედიის ღირსება, პირიქით, თეატრის სრულმა ნდობამ ავტორისეული ტექსტისა და თავისთავისადმი დაახლოვა მეღვა ჩვენს დროსთან და ეგოტრისაც სამუდამოდა მთვცა თავისი საკუთარი, დამოუკიდებელი სიტყვა ეტყვა. ამიტომაც შეიქმნა სპექტაკლი ასე მნიშვნელოვანი, საჭირო და ახლობელი თანამედროვე მაყურებლისთვის.

მეღვას ადამიანურობამ სპექტაკლის შინაგანი სიღაღე გააღრმავა, იგი ნამდვილი მონუმენტური სიმაღლით წარმოგვიდგა. აქ ქოროს გი არ არის... უფრო სწორად, ის მოკლებულია ყოველგვარ ფუნქციას. ორ-სამეგრე კრძალით ვამარჩენდა მოქმედების პრიცესში და თითქოს თავისი უადგილობრუათვის მოზიდიშებით ტოვებს სცენას.

რეჟისორი ამ სპექტაკლში ნამდვილი მხატვრის ტაქტს იჩენს. მან შესძლო შოშიერების დაცვა, რითაც სპექტაკლი საშინო პაოტიურობისა და მაღალფარდოვანებისაგან იხსნა. პიესის პირველი ვარიანტიდან ჩანს, რომ ავტორს ყოფითი მხარეც აინტერესებდა. ჩაფიქრებული იყო მეღვას ჩვენება სახლში, ჩვეულებრივ საქმეებში გართულისა. ასეთი დეტალები სპექტაკლს უეჭვლად მიმართულებას შეუცვლიდა. რეჟისორმა პიესიდან ყოფითი ადგილები ამოიღო და პიესა მთლიანობაში შეტრა. შეიქმნა ერთმოქმედებანი სპექტაკლი, რომელსაც მაყურებელი ისმენს როგორც აღსარებას, როგორც სიცრუისაგან ხსნის მაძიებელი სულის მონოლოგს.

...ქოროს თანსლებით გამოდის მეღვა. ახალგაზრდა, პირმშვენიერი, გიშრისთმება ქართველი ქალი ჩონგურის ეღრით ევედრება ღმერთებს ქმრისა და შვილებს ქანმრთელობასა და ბედნიერებას, იგი უსაზღვროდ ბედნიერია. „ჩემს სულში, ჩემს გულში დილის მზე კაშკაშებს... ამღერის მეღვა, თამილა ლახსიშვილი ამ სიტყვებს წარმოთქვამს უბრალოდ, ნაზად, თითქოს სჯერა, რომ მისი სიყვარული, რომელმაც დაძადა ეს სიტყვები, არ საჭიროებს ზედმეტ საზგასმას.

მეღვა ჯერ სავსეა ბედნიერებით და რწმენით ყოველგვარი ნათულისა და მშვენიერისადმი. ალბათ, სწორედ ასეთ მღგომარეობას უწოდებდნენ ბერძნები ადამიანის სულისა და გონების ზეიშს.

თითქოს განვლილმა ცხოვრებამ გამოიმუშავა მასში სიბრძნე, მისცა რწმენა და გაბედულება გატემის შეფასებაში. ეს არ არის წლიითი მიღებული „გაბრძნილობა“, და, რასაკვირველია, მეღვა-ლახსიშვილზე ყველაზე ნაკლებად შეიძლება რაიმეს თქმა, როგორც ჯადოქარზე.

ეს არის არა ცბიერება, არამედ გონიერება, არა მოგვეური მცდელობა, არამედ ცხოვრების რაობაში ღრმად ჩახედვა, რაც



სცენა სპექტაკლიდან მეღვა — თ. ლახსიშვილი, დიკაფოლე — შ. ქორელი

მას საშუალებას აძლევს სხვაზე მეტი იცოდეს და თავისი ცოდნა ადამიანთა შორის სიკეთის თესვას მოახმაროს.

აცვია თეთრი სამოსი, რომელიც უფრო საჭიროლო კაბას ჰგავს. მხოლოდ ბოლოს უმიძიმმა ტრაგედია მის ქათვას კაბას შავი თაღნი გადააფინა.

დრამატურგი და თეატრი ხაზს უსვამენ იმ გარემოებას, რომ მედია არაფრით არ დგას იაზონზე, როგორც „ციცილიზე-ბულ მოქალაქეზე“ დაბლა, არამედ იგი ბევრ რამეში მასზე მაღლაა, მასზე უკეთესია რომ არა მედია, იაზონი უმიძიმეს დაბრკოლებებს ვერ დასძლევდა, ვერ მოიხვეჭდა სახელს, დიდებას. მედია იხსნა ბერძენი მძიმე დაავადებთაგან, „მედია არის სიყვარულის, ქუმინზმისა და თავისუფლებისათვის მებრძოლი“.

ანტიკური ხანის ბერძენები პიესაში ცალმხრივად არიან ნაჩვენები. ისინი ოცნებობენ მსოფლიოს დაპყრობაზე, ხაზგასმულია ბერძენთა არაგულწრფელი დამოკიდებულება მედიაადმი.

პიესა ცოტა სქემატურია, რაც განსაკუთრებით იგრძნობა მოქმედების დასაწყისში. აქ ბერძენთა და კოლხთა შორის ურთიერთობის საკითხი თავისებური პოლემიკის სახით მიდის. ასე მაგალითად, დიკეფილე ამტკიცებს, რომ ბერძენებმა კოლხებისაგან აიღეს თქმულება ამირანზე და ამირანი პრომოეთოსად აქციეს. ბერძენი კიმონი ამბობს: „ბერძნის და კოლხის შედარება ვის გაუგია!“ და სხვ.

თეატრი სწორად მოიქცა, როცა პიესის დასაწყისი შეამცირა. მედია და დიკეფილეს დიალოგის დასაწყისიდანვე პიესა მხატვრულად ძალიან საინტერესოა წარმოდგენილი. ავტორი, ამ მომენტთან შესაძრწევად ასწორებს თავის „დანაშაულს“ იმით, რომ სწორი გზა გამოიხატა მედია სახის გასაგვიტარებლად.

ყველაფერი, რასაც მედია ელადისათვის აკეთებდა— ფაქტურად ეს იაზონის და მას შორის ურთიერთ სიყვარულის განსამტკიცებლად იყო. ესმარებოდა რა იაზონს, მედია იყო და, რომ ბერძენები ხშირად ამ დახმარებას სხვა სახლთა დაპყრობისათვის იყენებდნენ. მაგრამ მედიას ეს აშკარად არ აღმოფოთებდა. საქმეს ვერ შეეღის მისი ორივე განცხადება ამის საწინააღმდეგოდ. ან საყვედური იაზონისადმი: „თქვენი, ბერძენებს, ყოვლისმცოდნეებს და ყოვლისშემსწავლელთ, ამ ტანსკულ დედამიწაზე სხვისი დაპყრობისა და დაცულის გარეშე სიციფლი რაჭოთ ვერ ვისწავლით?“. მედია მთლიანად დაპყრობილია იაზონისადმი სიყვარულით, ჩანთქმულია ოჯახური ბედნიერების იდეალურ სამყაროში და სხვა ყველაფრის მიმართ იგი გულგრილი რჩება. მოქალაქეობრივი გულგრილობიდან დღამტაზე კი ერთი ამბიჯია. თუმცა მედია სამშობლოს უღალატა არა წინასწარგანზრახვით და იგი არ გვევლინება, როგორც შეგნებულ ბოროტმოქმედი; მან ყველაფერი ჩაიდინა ანგარიშით უცხლად. ვნებათაღელვის ტყვეობაში, მისი მოქმედების მიუხედავად შეუვლია შეუვლილობაში. მაგრამ მან უღალატა. ეს ფაქტია, ამას იგი ვერ გაეცემა. მედია სიყვარული ყოვლისშემწედა და ყოვლისმომცველი. მასშია ყოველივე უნაზუსტი ნიუანსებიდან უღრმეს და უშაღლეს სასიცოცხლო პრინციპებამდე. ასეთი სიყვარულისთვის გასაგებია ყოველი ბეჭეა, ყოველი სუნთქვა ბუნებისა. მედიას ემორჩილებიან ყვე-

მედია —
თ. ლაშინკოვი



ვილები, ბალახები... ისინი იშლებიან და თავს ხრიან მის წინაშე. მედია ყველაზე მეტად მკაცრად იმის საიდუმლოებას ფლობს და ამ საოცარი ხელოვნებით ეხმარება ადამიანებს. მისი სიყვარული არის საქველმოქმედო და შემოქმედებითი. ამიტომ ახლა მტკიცე და სიამაყით სავსე რწმენით ცხოვრობს. მან ყველაფერს მიაღწია თავისი ცოდნით და გონებით, ბედნიერია ისეთი ბედნიერებით, როცა ერთხელე ყველაფრის დაკარგვით, უფრო სწორად, ყველაფრის შეწირვით, ადამიანი იხვეჭს ახალ სიციფლებს.

იაზონი და შეილები ახლა მისთვის მთელი სამყაროა, სამყარო, რომელშიც განსახიერებელია ყველა მისი ოცნება, ყველა მისი წარმოდგენა მშვენიერებაზე, სამარადიანობაზე, პატიონებაზე. იაზონი აუცილებელია მედიასთვის, აუცილებელია როგორც პაერი, როგორც თვით სიციფლები, რადგან მასშია ის სამყარო, რომელიც მედია თვით თავის წარმოდგენაში შექმნა. ეს ილუზიერებელი სამყარო, შექმნილი ძლიერი ადამიანის მღიადარი ფანტაზიით, ეხმარება მედიას და აცალკევებს მას ნამდვილი სამყაროსაგან, ყოველდღიური ცხოვრებისაგან, რომლის ფასიც მედია ამ კარგად იცის. ამიტომაც დიკეფილესაგან წარმოთქმული ყველა საშინელი საყვედურისაგან იგი თავს იცავს და თავისებურად ხსნის.

ბრძენი დიკეფილეს როლს ასრულებს მსახიობი შოთა პირველი. მან ისტატურად განსახიერა სახე პატიოსანი, მამაცი, ბრძენი ფილოსოფოსის, თავისი ეპოქის მოწინავე ადამიანისა. ფსიქოლოგიური სიზუსტითა და ღრმა ადამიანური ემოციებით სავსე დიალოგი დიკეფილესა და მედია შორის პირდაპირი ბრალდების ხასიათს არ ატარებს. დიკეფილე, რომელიც უკვე ათი წელია იტანჯება მედია სიყვარულით, მოსამართლისაგაით



კი არ აამჯარავებს მას, არამედ მოაგონებს მედვას მძიმე წარსულს.

მაყურებლის შეგნებაში მთელი მითოლოგიური სიტუაცია საკუთნა სიღრმეში ემყრება. ბოროტმა მეფემ პელიასმა ჯეროსკულელებს მამაკი იაზონი ოქროს საწმისისათვის გაუზავა მისი ძე აიკტის ქვეყანაში (კოლხეთში). ამით მას სურდა კოლხეთის უმძიმეს ლაშქრობაში დაღუპულიყო იაზონი, ტახტის კანონიერი მემკვიდრე. პიესაში კი იაზონის სახე პლურტილია სულ სხვა თვისებებით და იგი დღამ სოციალურ-პოლიტიკურ დედობას იძენს. მედეა ფიქრობს, რომ იაზონი კოლხეთში ოქროს საწმისისათვის გაეშურა. მაგრამ რის ოქროს საწმისი! დიკეილე მას აცნობს საშინელ ფაქტებს, რომელთაგან ერთი განსაკუთრებით სტანჯავს მედეას: ნუთუ იაზონმა მედეას უღალატა და გრეუსა შეიყვარა? შეიყვარაო? ნეტავ ასე მინდო ყოფილიყო! მაგრამ რა სიყვარული, ან რა გრძობა? განა იაზონი სიყვარულისთვის სცალოა? მისი ნიცილები უნდა იაზონის მიზანია მეფედ გახდეს. კოლხეთში ლაშქრობა და ოქროს საწმისის მოტაცება მას ტახტის დასაუფლებლად სურდა და თურმე. ახლა კი გამეფების ერთადერთ შესაძლებლობად კორინთელი მეფის ასულზე, გრეუსაზე დაქორწინება მიანიძა. დიკეილეს მთავრ მოტანილმა ამ საშინელმა ამბავმა თავზარი დასცა მედეას.

დასაწყისში მედეა—ლასხიშვილი ერთფეროვანიც კი მოგვიჩვენა. ეს იმიტომ, რომ მასხოთი ჯერ ბოლომდე ვერ ჩასწვდომია სახის ფსიქოლოგიურ სიღრმეს და სირთულეს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ლასხიშვილი ჯერ კიდევ ძალითა მოკრების პიროვნებაა.

იგი ღვას დიკეილეს პირდაპირ, ძლიერი, ბრძენი, გიშრისთმიანი, ზღვასავით უძირო თვალებით, ერთბაშად იფეთქა ამ ქალის ვნებათა სიმძლავრემ, რომელიც აქამდე თითქოს სადღაც მისი სულის უღრმეს კუნჭულებში მიმალიყო. მასში ყველაფერი ერთბაშად შეივარა და იქვე ჩვენს თვალწინ ერთიანი წუხილის ნიაღვრად იქცა. ჩვენ ესედავთ საშინელი ამბით გაოგნებულ, თავზარდაცემულ მედეას და მთლიანად გვეყრა მისი:

„შესქედ, ბრძენო, როგორ დნება და ინაცრება სახე ჩემი, როგორ ღურჭდებიან და ნაოჭდებიან თვალითა უბენი, ხოლო თვალები, მედეას გრძნული თვალები სადღაც უძირო ჯერწმულებში იყარებიან. ამ ამბავმა ერთ წაშ დაღეფა ჩემი სახის სიმშვენიერე.“⁴

ახლა მედეა პირველად ჩაუფიქრდა: აქვს თუ არა ადამიანს უფლება ყველაფერი გასწოროს სიყვარულისთვის? ისიც, თუ მთელმა მისმა ცხოვრებამ იაზონის გვერდით გაიარა როგორც მოტყუებამ? მთელი არსება რაღაც საყიარ სულიერ აფორაქებას მოუცავს. მას სურს გაიგოს ვინ არის იაზონი, უნდა დარწმუნდეს დიკეილესგან მოტანილი ამბის სიმართლეში. მარტოთენილი დიდხანს წევს იატაკზე, ცდილობს თავი დაიჭიროს და არ იფიქროს, არ იფიქროს სანამ იაზონი არ ჩამოვა... მოვა იაზონი და ყველაფერი გაიარევა. იაზონი... იაზონი... მედეა—ლასხიშვილი რამდენიმე შექნივარად იმოქრებს ამ სახელს. უცებ ეს სახელი აზრგამოცლილად არაფრისმთქმელად მოუჩვენა. მისი წარმთქმისას ჰაერში მხოლოდ ბგერები იზნევიან და სტოგებენ რაღაც საშინელი სივარდილისა და

მარტობის გრძობას. იაზონ! იგი კვლავ იმოქრეს, იქ, სახელზე, დმერთო! ასე ხომ შეიძლება ტეკუსა შეიშლოს წაღვეფივანებზე იგი, და დროც როგორ შეურბლებლად წელა, წელა მიიზღავნება, „თითქოს ყავარჯენებით მილასლასებეს“. მედეა! ქალი შეაერთო იაზონის ხმამ. მაგრამ იგი მინდო ვერ გამოდის გუენობობისა და არყოფნის მდგომარეობიდან. ყველაფერი შეუდარებლად, ქვეყანა ყირაზე დადგა. ან ეს კაცი არ არის იაზონი, ან თვითონ არ არის მედეა. იაზონი კი ესუმბედა; მის კითხვებზე პასუხობს. ყველაფერი მართალი ყოფილა. მედეაც მედეად დარჩა, იაზონი მოღალატე ყოფილა, უბედურებას საბოლოოდ დადგინდა. დაეშვა ფარად წყვილი-აღდისა, რომელმაც თითქოს ყველაფერი შთაინჭა; ამ წყვილადში სახეებით მარტოა მედეა, მარტომდარტო, შესაძლოა, სხვა ვინმე დაიკერებდა კიდევ იაზონის, დასაბუთებულ მსჯელობას, შესაძლოა, ვისმეს მოატყუებდა მისი ცრუ ფიცი და ფლიდ ტონი. მაგრამ მედეამ ყველაფერი შეიტყო, იგი მთელის არსებით დარწმუნდა, რომ ყველაფერი დასრულდა. უცებ მედეა გონს მოვიდა, მის თვალწინ იაზონის ნამდვილი სახე წარმოადგა: პაკიემოყვარე, ეგოსტი, კარიერიზტი... ამიტომ იგი აღარ ინდობს იაზონს, პირში ახლის ყველაფერს, ერთი მორჩეუე აყრის ბრალდებით სავე სიტყვებს და ფაქტებს. იგი ლაფში სვრის ყველაფერს, რაც ასე ძვირფასია იაზონისთვის: „უპირველესი მოქალაქე საბერძნეთისა“, გვირგვინი, უსრუნველყოფილი და უსრუნველი მომავალი. არა, ეს ლანდვა როდია, ეს არის უღრმესი სულიერი ტკივილის გამოძახილი შეურაცხყოფილი და შევიწხებული სიცოცხლისათვის. იაზონის „გონიერული“ მსჯელობის შთაბერ არუტემტით, რომ მას გრეუსა არ უყვარს და სიყვარულისათვის კი არ დალატობს მედეას, არამედ იმისათვის, რომ მეფედ დაჯდეს—მედეა ხვდება, რომ იაზონს თავისთავის გარდა არასოდეს არავინ ჰყვარებია.

რეჟისორმა თ. შუმსამ გამოიყენა იაზონის როლის შემსრულებელი მსახიობის მისწრაფება მაღალფერადოვანებისაკენ. იგი ზოგჯერ ლაპარაკობს პათეტიკურად. ასეთი ტონი ულასტიკურად ერგება იაზონის აზრთა მემართულებას, რომელიც მხოლოდ ერთი მიზნისაკენ მიისწრაფვის — პირადი კეთილდღეობისაკენ.

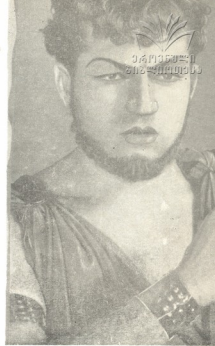
დასაწყისიდანვე იაზონი მთელი ბრწყინვალეობითა და ზარზეებით წარმოვადგებდა. იგი ამაღლის თანხლებით ფლიტიტებისა და ლიტატრების გრადილთ სჭრის მაყურებელთა დარბაზს. მქუხარე ზეიმი და მორიგი გამარჯვებით დამწმენებლად წმუნდება იგი. ეს პორეული გამოქნა ვლერს, როგორც პროლოგი იაზონის სასიათისა. ახლაც, ცოლოან პირველი შექვედრისას და შემდეგაც ყოველთვის, იაზონის სიტყვებში და საქმეებში იგრძნობა მისი სულიერ აღქმა ადამიანებისა მათი სარეგობლობისა და გამოყენების პრინციპთა მიხედვით. იაზონს თავი უჭირავს მტიკედ, დარწმუნებით. მას სწამს, რომ იგი დამნაშავე არ არის მედეას უნაშავე: მან ხომ იგი თავის ცოლად აირჩია, დამიდ ვლადის უპირველესი მოქალაქის ცოლად! ნუთუ მედეა ამით არ ამყობს? უცნაური ხალხია ეს ქალები: მედეა მთელი ათი წელია ვლადის უპირველესი მოქალაქის ცოლია და სამაგიეროს ამ „დიად მოქალაქეს“ იგი შავი უმადურებით უხდის. მას სურს დამალის და დანგრეობის

იაზონის გეგმები. იაზონი სულმოუთქმელად ლაპარაკობს. მედვა კი ფიქრობს. მედვას ყველაფრის სანაცვლოდ უხვად ნათესი სიკეთის საფასურად, ათი წლის მანძილზე არავისგან არაფერი არ მიუღია უმადურობის გარდა. იგი ყველასათვის უცხო დარჩა. მართალია, მედვა არ არის ის, ვინც სიკეთისთვის სამაგიერო სიკეთეს ითხოვს, მაგრამ მას თავზარს სცემს ამ ქვეყნის კანონები, რომლებიც მის შვილებს უკანონოდ აცდუნებს, რადგან ელადამი ყველა „ბარბაროსის“ ნაშთი უკანონოა.

უკვე დარღვეულია მედვას სულიერი წონასწორობა. იწყება მწყვეტი, დაძაბული ბრძოლა აზრისა, რომელიც ეძებს ცხოვრების უღობველ კანონთა ახსნას. ეს არის წამებით სავსე პროცესი სიმართლის ძიებისა, თავგანწირული ცდა იაზონისა და საკუთარ სულში ჩახედვისა. ამ აზრობრივი ბრძოლით მედვა მაყურებელს თავისადმი განსაკუთრებული სიმპათიით განაწყოებს, რადგან მის მსჯელობაში არის შეურიგებლობა და შეუბრალებლობა, როგორც საკუთარი თავისადმი, ისე იაზონისადმიც.

მაგრამ თვითონ მედვამ კი გაუწია ვინმეს ანგარიში? მართალია, მას სულ სხვა მიზნები ამოძრავებდა, ვიდრე ხელი-სუფლებისაკენ ღტობდა ან სხვა რაიმე ანგარებიანი სურვილები, მართალია მისი მიზნები უფრო უანგარო და სუფთა იყო. მაგრამ არსებითად იგი მაინც ევოსისტური რჩებოდა: საყვარელი ადამიანიან ერთად მისწრაფდა პირად კეთილდღეობისაკენ და ამის სანაცვლოდ არავისთვის და არაფრისთვის ანგარიშში არ გაუწევია: გასცა სამშობლო, ნათესავები, ახლობლები. ეს სიტყვები გაიხსნის შეტისმეტად მძიმედ და შეუბრალებლად, მაგრამ ეს ფაქტია. ახლა მის გვერდით აღარაფერ დგას და წარსულსაც ვეღარ დაუბრუნდება. ეს „გონის მოსვლა“ მედვასთვის გასაგებია. მას თვითონვე გამოაქვს დასკვნა: „ჩემო სამშობლოც, შენი ღალატის საფასურად ვისჯები ახლა!“ სამშობლოზე გოდებისა და მონანიების სცემვაში მედვა — ლასნიშვილი განსაკუთრებულ სიმპათიას იწყებს მაყურებელში.

...მედვა მიდის ყვავილებთან. ეს ყვავილები ერთადერთია, რაც მას ჯერ კიდევ აკავშირებს სამშობლოსთან. მხოლოდ მათ არ უღალატეს მედვას, არ გააძრწეს მისი რწმენა. თვითონაც ერთადერთმა იცის მათი საიდუმლო. მედვამ იცის, რომ მეცნარეს ორი საწყისი აქვს, სიკეთისა და ბოროტების. მისი წვეწის კეთილი საწყისი მჭურნალობს იგი ხალხს. მაგრამ ხომ შიშობლება ახლა შურისმგებელ ნემშიდას შთაგონებით ყვავილია წვეწის ბოროტი საწყისით მთელს საბერძნეთს უკურნებელი სენი შეჰყაროს. ახლა მან იცის, რაც უნდა გააკეთოს. იგი მოწამლავს კრეუსას. ამ გადაწყვეტილების მიღებისთანავე ჩვენ უკვე სხვა მედვას ვხედავთ. იგი მოქმედებს გულდინჯად და დამშვიდებით, თითქოს შურისსცებაზე არ ფიქრობს. დაე, ყველაფერი სამართლიანობის მიხედვით მოხდეს, ყველას თავისი მიეღოს, თვით მედვასაც კი... ყოვლად შეუძლებელია, რომ ასეთმა მედვამ თუნდაც ფიქრად გაიგოს შვილების მოკვლა. მედვას ხახათისათვის ასეთი საწინილების ჩადენა გაბოროტებულია. მედვა მტერს მტრის იარაღითვე შეებრძობება. იაზონისათვის ხომ უმადლესი სასჯელი ტახტის დაკარგვაა. ამ სასჯელის განხორციელებაში მედვას კრეუსას



სიკვდილი დაემარბა. და უნდა ნახოს როგორ გადასცემს მედვა — ლასნიშვილი იაზონს საცოლისათვის საჩუქარს, რომელმაც კრეუსა უნდა იმსხვერპლოს. იაზონი აღტაცებულია, რომ ყველაფერი ასე იოლად მოეწყო, რომ მედვა ბედს შეურიგდა, შეიგნო ქმრის მოქმედების სისწორე, გამიყვება შვილების კეთილდღეობისათვის სჭირდება. აქ ლასნიშვილის თამაშში არის ისეთი შინაგანი ნებისყოფა, ისეთი შემადრწმუნებელი თავდაქერა, რომ იაზონი სულ დაპატარავდა და მორალურად საცოდავ, უძლურ გაკუნდა იქცა. მედვას შეეუბრადა კიდევ იგი, საბრალო მონა პატივმოყვარეობისა. „როგორ მოხრილხარ? თითქოს დაბერდი, ხასიძოდ კი გამაზადებულხარ! შირებში გასწორდი, მკერდი გაშალე, პირზე ვარდი გადაიყარე, დამშვენდი და ასე წარსდები საქორწინო!“ — ეს უთხრა მედვამ და მკერდი ვარდით შეუმეო ნაქმრებს. ეს დაეინვა როდი იყო. ეს იყო სიბრალული კაცისადმი, რომლის სიყვარულს ქალმა ყველაფერი ანაცვალა. იაზონმაც შეიგრძნო მედვას სიდიადე და მის წინ მუსლებზე დაეცა. აი, მედვა დგას ამ დიად გრძობით, რომელსაც ეწოდება ზემი გამარჯვებულისა, ზემი სამართლიანობისა. ასეთ დროს მან ყველაფერი იცის და წინასწარ ხედვას, უძლიავს ხედვას. ასეა მედვაც, იგი ხედვას როგორ ადის დიდების კიბეზე იაზონი, მომავალი შედეგი და ნეფცი. უფრო მაღლა და მაღლა, და უკვე მიაღწია საწაუდელს. კერაეი კრეუსა ზემობებს: მან ხომ კოლხეთის მეფის ასულს წართვა ქმარი. მაგრამ აი, მედვას ძღვენიც კრეუსა ირთვება მედვასეული სადღეოფლო წამოსასხამით, გვირგვინით და იქვე მკედარი ცეცხლა...

მედვას მოაგონდა შვილები! მაგრამ უკვე გვიანა იყო. კორინთელებმა მას სწორედ ბარბაროსულად გადაუხადეს: უწყალოდ დაუხოცეს ძენი. ყველაფერი შერყავა მედვას შეგო-



ლებამ. როგორც დატრილი ძუ ლომი გაქანდა მკვლელობის ადგილისაკენ. იატაკზე დაეშვა მანტიის შავი ფრთები, რომლებიც აქამდე მხრებს უფარავდა გამძინვარებულ ქალს. იგი დაეცა და მასში ყველაფერი მოკვდა. შილოდ ჯერ კიდევ მოსთქვამდა მუსიკა, რომელიც განუყოფლად ერთვოდა მღერას უნაპირო ტრაგედიას. ბოლოს გაისმა გულგამგმირავი ყვირილი, მომავლადე ბავშვთა ყვირილი, დარბაზში მსხდომთ სისხლი ეყინებოდა. სასახლის ზღურბლიდან მოაბიჯებენ მკვლელები. ისინი ჯონდაკარგულ ქალს სჩრაიან სისხლიან ხანჯალს... ამიერიდან მღერა არის „მკვლელი“ ღვიძლი შვილებისა... ანრილ ჩიმპაძის მუსიკა ტრაგიკულ ლიტმოტივად გასდევს

მიულ სპექტაკლს. ეს ქართული მუსიკა თიფქის ქუჩებში კანსდევს მღერას, როგორც ცოცხალი საყვედურთა და ვეხვების მღერა. ვეხვები დღისა, ამ მუსიკაში ყველაფერია, უმწყო ბავშვთა კვილიც კი, იგი დიდი აზრობრივი დატვირთვით აძლიერებს სპექტაკლის ემოციურ ალქმას, ღვრის მღერას ცხოვრების ბედნიერ მომენტებშიც, როგორც საყვედური და გაფრთხილება დღისა, — რომ არ იქმნებიან ბედნიერება ავგუელი ახლობელთა დაღატყე. მუსიკა კულმინაციას აღწევს ფინალში, როცა მღერა მისგანვე ანთებულ ხანძარში შთაბრძნობება, როგორც მსხვერპლი სამართლიანობის აღდგენის წმინდა სასმებერპლოზე.

კ უ ლ ტ უ რ ი ს

კ ე რ ა

ვლადიმერ ელერია



რმოცდახუთი წლის წინათ, სოფ. დიხაშხოში (ვანის ამაჟამად მთავრობის რაიონი) თვითმოქმედი დრამატული წრის სასცენო ფარდას „სხივი“ დავაწერეთ. დასის ზოგიერთ წევრს „სხივის“ ნაცვლად „სინათლე“ უფრო მოსწონდა, თუმცა რა თქმა უნდა, ორივე ერთ მიზანს ისახავდა — სოფლის მშრომელი მოსახლეობის კულტურულ

მომსახურებას და ხალხში რევოლუციური სულისკვეთების გაღვივებას.

ვინაიდან მუდმივი სტაციონარი არ გაგვჩანდა, სოფლიდან სოფელში გადავდიოდით და ხალხში წარმოადგენებს კერძო მოსახლეთა აივნებზე ემართავდით, რაც დიდი სიძნელეების წინაშე გვაყენებდა. სპექტაკლის შემდეგ იმართებოდა ვახშამი, ცეკვა-თა-

მაში, ეწყობოდა „აუტციონები“, ხოლო შემოსავალი სოფლის სამკითხველოს, ან რომელიმე ღარიბ სტუდენტს ხმარდებოდა.

ისტორიული პიესებისათვის ტანსაცმელს ქუთაისის თეატრიდან ვეზიდებოდით. ჩვენს დასს დიდად ეხმარებოდნენ ძმები გრიგოლ და ბარნაბ კოკელაძეები, დები — ნონა და თამარ ლორთქიფანიძეები და სხვ., რომლებიც საზაფხულოდ ჩამოდოდნენ სოფელში და მთელი ზაფხულის განმავლობაში დაუცხრომელ კულტურულ საქმიანობას ეწეოდნენ.

ჩვენს მაშინდელ რეპერტუარს შეადგენდა: ყაზბეგის „არსენა“ და „ელეონორა“, ი. ჭავჭავაძის „კაკო ყაჩაღი“, გუნიას „და-ძმა“ და „რაც არ მერგება, არ შემერგება“, ია ეკალაძის „ნომერი 21 უკრით“, შ. დადიანის „მურისძიება“, „შენი ჭირიმე“, დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“, ალ. მაშაშვილის „რევოლუციის მოლოდინში“ (სტატიის ავტორი მთავარ როლს ასრულებდა), სენ. ერთაწმინდელის — „რევოლუციის მსხვერპლი“, „დაპირილი ორბი“.

ეს იყო მაშინ, როცა ჩვენს მშობლიურ სოფელს, და საერთოდ ვანის რაიონს, გალაკტიონისა და ტიციანის, კორნელი კეკელიძისა და სხვა დღაწელ-მოსილი ადამიანების სამშობლო — საჩინოს არ გააჩნდა არც კლუბი, არც ისეთი შენობა, სადაც შესაძლებელი იქნებოდა ხალხში-წარმოადგენების გამართვა, სპექტაკლების ჩატარება.

დიდი ოქტომბრის შემდეგ კი სოფ-

ლად ზედზედ აღმოცენდნენ კულტურის კერები.

დღეს, დაბა ვანში ერთ-ერთი ასეთი მძლავრი კერაა სადაბო კულტურის სახლი, რომელსაც 1930 წელს ჩაეყარა საფუძველი. იგი ათეულ ათასობით მოსახლეობას ემსახურება, ხოლო მისი საგანსტროლო და ვახვლითი კულტ-მომსახურება მაიაკოვსკის, ქუთაისის, წყალტუბოს, წულუკიძის, სამტრედიის, აბაშის, მხარაძისა და სხვა მოსაზღვრე რაიონებს მოიცავს.

კულტსახლთან მუშაობს წრეები: დრამატული, ქორეოგრაფიული, სასულე ორკესტრის, ჭადრაკის, ჭრაკერვის და სხვ.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია თვითმოქმედი თეატრალური კოლექტივის მუშაობა. კულტსახლის სცენაზე განუზოხრცილებლიათ პიესები: ვ. გუნიას „დაძმა“; ა. ყაზბეგის — „ელეონორა“; შ. ფორსის — „დამანაშავენი“; მ. შანშიაშვილის — „ხვისბერი გოჩა“ და სხვ.

თეატრალურ კოლექტივს ენერჯიულად ხელმძღვანელობს კულტსახლის დირექტორი ლევან გერსამია, რომელსე ამავე დროს ასრულებს წამყვან როლებს და მსყურებლის მოწონებას იმსახურებს. იგი მოწვევობის დროსაც აქტიურად მონაწილეობს კულტსახლის თეატრალური კოლექტივის მიერ გამართულ სპექტაკლებში. 1940-41 წლებში გერსამია საქართველოს კინოსახიობთა სკოლაში სწავლობდა, ხოლო სამამულო ომის დაწყებიდან საბჭოთა არმიის რიგებშია.

25 წელზე მეტია, რაც იგი ვანის კულტურის სახლის დირექტორია და პარალელურად რეჟისორულ მუშაობასაც ეწევა.

დ. გერსამიას მიერ განხორციელებული როლებიდან აღსანიშნავია ოტია ჯოლია („დაძმა“), აბდუშაილი („პაში-აშუკი“), ასლან გირგი („ელეონორა“), გოჩა („ხვისბერი გოჩა“), ნოდარი („შენ ჩემი შეილი არა ხარ“) და სხვა მრავალი.

ვანის კულტურის სახლის თეატრალურ კოლექტივში თავიდანვე ენერგიულად მონაწილეობენ და საქმისადმი სიყვარულით გამოირჩევიან ვ. რონგაძე, ნ. ხავთასი, თ. და აკ. კორ-

ვანის კულტურის სახლის დრამატული წრის წევრები. ცენტრში სსრკ სახალხო ორკესტრი ვკ. ვასაძე, მარჯვნიდან მესამე — დრამკოლექტივის ხელმძღვანელი ლ. გერსამია



ძაძეები, ზ. სულამბერიძე, რ. ლასიძე-შვილი, პ. თუთარაშვილი და სხვ.

ვარდა დრამატული კოლექტივისა, კულტურის სახლთან არსებობს მომდერალოთ ანსამბლი (ხელმძღვანელი ბ. თუთარაშვილი), რომელიც სისტემატურად მონაწილეობს როგორც რაიონულ, ასევე რესპუბლიკურ დათავლიერებებში და ყოველთვის გამარჯვებული გამოდის.

კარგად მუშაობს ქორეოგრაფიული კოლექტივიც, რომელსაც ა. ქვალიძე ხელმძღვანელობს.

აღსანიშნავია, რომ მოქადარკეთა წრე (ხელმძღვანელი არონ ჩიკაშვილი) ხშირად აწყობს ადგილობრივ მოქადარკეთა შეხვედრებს. ტარდება მონაზღვრე რაიონების კულტსახლების მოქადარკეთა წრეების შეუკობრი. მავალითად, 1963 წლის ოქტომბერში ვანის კულტსახლის ინიციატივით მოეწყო სამტრედიისა და ვანის კულტსახლების მოქადარკეთა წრეების შეჯიბრი, რომელიც საინტერესოდ მიმდინარეობდა.

ვანის კულტსახლს ყავს კარგად ორგანიზებული ავტობატურული ბრიგადა. მაიაკოვსკის რაიონში შემაგვილი კოლმერწილეობები, საბჭოთა მეურნეობები, სკოლები, ჭარხნები, მესაქონლეობისა და მეფრინველეობის ფერმები — აი, კულტსახლის ავტობატურული ბრიგადის სამოქმედო არე. ვანა შეიძლება უფურადღებოდ დატოვო შორეულ მთებში — სულორის სათავის, საბულრაპის, გრძელმინდორას, ლამაზუთის, წითელმინდორას და სხვა საბოვრებზე მყოფი ფერმების მომსახურე პერსონალი, თავიანთ სახელკარს მოწყვეტილი მწყემსები, რომლებიც

დღედაღამ თავს დასტრიალებენ საკოლმერწილო ფეკლათს.

აც მოსაზღვრე რაიონის მეჩაიეები დაუტოვებია კულტურული მომსახურეობის ვარეშე ვანის კულტსახლის ავტობატურულ ბრიგადას. 1963 წლის ივლისში იგი ეწევა მხარაძის რაიონის ლიათურის საბჭოთა მეურნეობას და შრომით დახმარებასთან ერთად კულტურული მომსახურეობაც გაუწია მეჩაიეებს.

კულტსახლში სისტემატურად ტარდება ვახთვის ხმაშაღლი კითხვა, საუბრები, ლექცია — მოხსენებები, კითხვა-პასუხის საღამოები, საბავშვო დღივები, საღამო-წარმოდგენები. განსაკუთრებული ავტობატურად დათმობილი სოფლის მოწინავე ადამიანთა შეხვედრებს, გამოცდილების ურთიერთვაზიარებას. მეგობრული და შემოქმედებითი ავტობატურად დათმობილი მეზობელი რაიონებისა და ქალაქების კულტურის სახლები, როგორცაა სამტრედიისა და წულუკიძის კულტსახლები. ხშირად ეწყობა შეხვედრები ცნობილ ქართველ მხახიობებთან და სპორტის ოსტატებთან.

ვანის კულტურის სახლის კოლექტივები, მისი ხელმძღვანელი ლ. გერსამია მრავალჯობს არიან დაჯილდოებული ქების სიჯილდებითა და სხვა სახის ჯილდოებით.

მშობლიური მხარის კულტურული წინსვლა და განვითარება სხახრულით ალაესებს ამ სტრუქტურების ავტორს, რომელსაც საკუთარი მხრით მიუზიდავს ქვები კულტსახლის კედლების ამოსაყვანად და აქ გამართულ სპექტაკლებზეც არაკლებულ მიუღია მონაწილეობა, როგორც ხელნისმოყვარე.



ირაკლი ორბელიანი. მხატვ. კ. მაღალაშვილი (პარიზი, 1925 წ.)

ლურ კულტურაში? რომელი კლასის შემსრულებლებს უნდა ვუთხროთ? ცოცხალია?! ზოგიერთი მიკიბულ-მიკიბულსა და ყურმოკრულს ყვებოდა, ზოგი ზღაპრულსა და ანეკდოტურსაც. 1924 წლის ეურნალში — „თეატრი და ცხოვრება“ მის შესახებ მხოლოდ პატარა ცნობაა, საჯარო ბიბლიოთეკაში დაცულ ნიკო ნიკოლაძის არქივში — ერთი გაცრეცილი პრფ-რამა, მუზეუმ-არქივთა ფონდებში საერთოდ არაფერი, ზოლო ირ. ორბელიანის თბილისში გარდაცვლილი დედის ელისაბედის (სახანდარის) არქივი სადღაც გამქრალა. პრფ. ასლანიშვილმა მოგვითხრო ერთ მომენტზე პიანისტის ცხოვრებიდან, თამარ მაჭავარიანმა, ოლგა რატკვილიმა, მარიამ გერსამიამ, მაკა და ივლიტა ჯორჯაძეებმა, მაკა ამირეჯიბმა, ერასტი ვანნატემ, სიმონ და ელენე ციციშვილებმა ირაკლის ახალგაზრდობის თითო-ორთა ეპიზოდი გაიხსენეს, მაგრამ ყოველივე ეს უნიშვნელო ზეპირი ცნობები იყო. ქეოვეან მაღალაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ ჩვენს პრესაში გამოქვეყნებულ მასალებში ირაკლი ორბელიანის პორტრეტის განხილვისა და შეფასების გარდა, არაფერი აღმოჩნდა; თ. ვირსალაძის მიერ შედგენილ მონოგრაფიაში პორტრეტის რეპროდუქციას დაბეჭდილი და მისი კომპოზიციურ-კოლორისტული ღირსებებია დახასიათებული; 1961 წლის 21 ნოემბერს „ახალგაზრდა კომუნისტში“ პიანისტის მხოლოდ გვარია მოხსენებული. სპეციალურად ვინაშეუთ ირაკლის პორტრეტის ავტორიც, მაგრამ ვერც მან გვითხრა რაიმე.

ხანგრძლივი, თითქმის უწყალო ძიების შემდეგ უკანასკნელ საშუალებას მივმართეთ და ჩვენს გაოცებას საწვდარი არ ჰქონდა, როდესაც მარიამ ერისთავ-გერსამიას დახმარებით სქელი პაკეტი მივიღეთ ამერიკიდან. გახარებულმა უმაღლეს მომგზავნის მისამართი ამოვიკითხე: „სიკო ერისთავი, № 514, ქუჩა 89, ნიუ-იორკი, აშშ“. გახსნილი პაკეტიდან სწრაფად ამოვიღე ძვირფასი მასალები ირ. ორბელიანზე და მსოფლიოში ცნობილ, გიორგი ჭავჭავაძეზე — ქართველ პიანისტ-კომპოზიტორზე. საინტერესო წერილის გარდა, პაკეტში აღმოჩნდა ირ. ორბელიანის ფოტოსურათი, პორტრეტით დამუშავებული ირ. პროვარამა მსოფლიო პრესის შეფასებით, გაზეთების ამონაჭრები, რეცენზიები და „ნიუ-იორკ ტაიმის“ ნეკროლოგი, რომელიც იუწყება, რომ 1954 წლის

გადახვეწილი მუსიკოსის ტრაგედია

ამირან ცამციშვილი

საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის საგამოფენო დარბაზებში ძვირფასი ექსპონატთა შორის კარგა ხანია ყურადღებას იპყრობს ქეთევან მაღალაშვილის ფაქიზი ფუნჯით შესრულებული მამაკაცის პორტრეტი ლაკონურად წარწერით: „პიანისტი ირ. ორბელიანი. პარიზი. 1925“. მაგრამ ცნობილი ქართველი მხატვრის მოდელის ვინაობა, ცხოვრება და შემოქმედება უცნობი იყო. საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში ორბელიანის პორტრეტთან ხშირად შეჯერებოვარ ცნობისმოყვარე დამოუკიდებელი კითხვებს: სად მოღვაწეობდა? რა ლაწლი მიუძღვის მუსიკა-

31 მარტს გარდაიცვალა სწული ხელოვანი — ორბელიანთა უკანასკნელი და უმეცვიდრო შთამომავალი.

ირ. ორბელიანი დაიბადა 1901 წლის ნოემბერში თბილისში, ვაშლოვანულ მამუკა ივანეს ძე ორბელიანის ოჯახში. დედამისი, ელისაბედ ირაკლის ასული მაკრატონი (ალექსანდრე ბატონიშვილის შვილიშვილი) ცნობილია პედაგოგიური და ლიტერატურულ-მთარგმნელობითი მოღვაწეობით „სახანდარის“ ფსევდონიმით.

საოჯახო-საჯარო გიმნაზიაში სწავლის პარალელურად ირაკლი მონდობით მეცადინეობდა მუსიკაშიც, პედაგოგ მა-



რამ ზეპარაის ასულ გაბაშვილიან. გინაზიის დამთავრების შემდეგ მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ჰაბუჯი შვიდი ათობლის კონსერვატორიაში და პოლიტექნიკის ბიანისტი ბროფ. ლ. ტრუსკოვსკის ჯგუფში მუცადინებოდა. ირაკლის უფროსი ძმა თამაზი ტრუსკოვსკის უფრო ნიჭიერად მიანდა (იგი 1935 წელს გარდაიცვალა), მაგრამ უმცროსი, მიხეილ ვად სუსტიკა პანინოვლისა, მატად შრომისმოყვარე, ბეჯითი და ენერგიული გამოდგა. კონსერვატორიაში სწავლის მიუღ პერიოდში შეცდინებოდა ბენისთან, ალ. ჭავჭავაძის შეილისშვილთან თამარ დაკითხის ასულთან, ვინაიდან მატევიალური სიფიქროვის გამო ოჯახმა რთიალი გაყიდა.

ორ ორბელიანი პოლტოვანკების ოჯახის ხშირი სტუმარი იყო ოქროყანაში, სადაც მუცადინებოდა კიდეც. შუანის ტოკატას, რომელიც ძლიერ მოსწონდა, საათობით უკრავდა. თვითველ პასაჟს მრავალჯერ იმეორებდა. კონსერვატორიის სტუდენტთა კონცერტებზე ირ. ორბელიანი გამოდიოდა რაბ-მანინოვისა და ბრაშის ნაწარმოებებით. ხშირად უკრავდა ბალაკირევის სუიტას „ისლამი“ და ოპერის ორკესტრთან ერთად ბეთჰოვენის მესამე საფორტეპიანო კონცერტს. სხვათა-შორის, ამერიკულ ნეკროლოგში აღნიშნულია: „ბატონმა ორბელიანმა ბავშვობიდანვე გამოამყვანა მუსიკალურ-პიანისტური ნიჭი და 19 წლის ასაკში დამთავრა თბილისის კონსერვატორია წარჩინებით. კონსერვატორიის დირექტორის რეკომენდაციით საბჭოთა ხელისუფლებამ ნება მისცა გამგზავრებულყოფილ საზღვარგარეთ უმაღლესი მუსიკალური კონსერვატორიის მისაღებად. მან დატოვა საქართველო და უკან აღარ დაბრუნებულა“. როგორც ვაიკეცა, ირაკლი თან გაყოლია რეზორისითაგის პიანისტ ქალიშვილი ეკას, მისი უფლისის ქვენა ამირჯინის ხელშეწყობითა და დახმარებით.

1921 წელს ირ. ორბელიანი კონსტანტინოპოლში იყო, მერე კი ბერლინში დასახლდა. ერთი წლის მკურნალობისა და სახელგანთქმულ მაიერმაჰრის ხელმძღვანელობით ბეჯითი მუცადინეობის შემდეგ პირველი კონცერტი გამართა. უცხოელთათვის ჭარბილმა პიანისტმა ვერნაშელი კომპოზიტორების ნაწარმოებები შესარულა და იმდენად კარგად, რომ კრიტიკოსებმა ქებით მიიღეს. ბერლინის გაზეთი „ფოსიუმი ცაიტუნგი“ ირწმუნებოდა: „ირ. ორბელიანი თავისი ინტერპრეტაციით ნაწარმოების სულისა და იდეის მფლობელ მუსიკოსად გვევლინება. ამით დაიწყო ქართული ხელოვანის საკონცერტო მოღვაწეობა უცხოეთში. მან ვერბოის ქვეყნები შემოიარა: იტალიაში გასტროლების დროს რომელიც პრესა აღიარებდა ირ. ორბელიანი ისეთი საუკეთესო პიანისტი, რომელსაც დიდი ინტერესით უსმენო.

1924 წელს ორბელიანი ბერლინიდან პარიზში გაემგზავრა, სადაც რამდენიმე კონცერტი გამართა. მომდევნო წელს კონცერტებით გამოვიდა არისტოკრატიული საზოგადოებით გაქედოლ „ეკვოს“ დარბაზში, სადაც დიდი ექსტაზით შესარულა შოპენის პოლონეზი და სხვა ქმნილებანი. პარიზიდან დაბრუნებული დ. გულიაშვილი წერდა: „პარიზში ცხოვრობს ახალგაზრდის ქართული პიანისტი ირაკლი ორბელიანი, რომელმაც უკვე სამი კონცერტი გამართა. მის კონცერტებს აუარებელი ხალხი ესწრებოდა. ფრანგულმა პრესამ კარგად მიიღო ორბე-

ლიანი, მას დიდ მოზავალს უწინასწარმეტყველებოდა. 1926 წლის 13 ნოემბერს პარიზის დატენის ქუჩა № 8-ში მღებარე აგროკულტურის დარბაზში ირ. ორბელიანმა დიდი კონცერტი გამართა. პლევრის რთიალზე იგი ასრულებდა შოპენის სონატას, ნოკტიურნს, ლისტის Funerailles და H Penseroso-ს. ხელოვანის წარმატება იმდენად დიდი იყო, რომ ერთმა აღფრთოვანებულმა, შეძლებულმა ფრანგმა მანდილოსანმა ჭირფასი რთიალით დაასანქურა, მხოლოდ ერთი პირობით: თუ სადრანგვის მიატოვებდა, ძვენი უნდა დატოვებინა. პარიზის „ლე მონდ მუზიკალი“ ამტკიცებდა, რომ კლავიატურას მისთვის უკვე აღარაქითარი საიდუმლოება აღარ გააჩნიაო. ირ. ორბელიანი ხშირი სტუმარი იყო პარიზის მახლობელ სოფ. სოშოში მცხოვრები მამულაშვილების ოჯახისა, რომლის ახალგაზრდა წევრებს მუსიკას ასწავლიდა. კონცერტებისა და პედაგოგიური მოღვაწეობის მიუხედავად ნიჭიერ პიანისტს მატევიალურად ძლიერ უჭირდა, თუმცა ახლო მეგობართა შორის ეს თავდაჭერილი და მისიყვარული ხელოვანი არასოდეს ამტკიცებდა თავის გაჭირვებას.

მომე ვკონსონირმა პირობებმა და უკლესი ბედის ძიებამ ორბელიანი ატლანტიკის იქით გატყორცნა, მაგრამ რთოთც ყველა სხვა მძიებელს, მასაც რევერანსებით რთი შეხედნენ ამერიკელნი. შეერთებულ შტატებში 1930 წელს ჩასულ პიანისტს გაუჭირდა ცხოვრება, კონცერტების გამართვა. ერთმა ქვემოტქმედმა თანამემამულემ მგლობრული ხელი გაუწოდა და რთიალი აჩუქა, თორცე საკონცერტო კი არა, პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც ვერ ეღიისებოდა.

1 ქართული ხელოვნება საფრანგეთში — სუბარი მატეარ ლ. გულიაშვილი განჯ. — კომუნისტ, 11. XI. 1925.



ირაკლი ორბელიანი თავის მსწავლებელთან შ. ზ. გაბაშვილთან



ერქვისწამლი

IBRAKLI ORBELIANI

PIANIST

Barbora Plaza
Concert Hall

10 WEST 94th STREET

Thursday Evening

JANUARY 6th, 1931

at 8:00 P. M.



PROGRAM

| | |
|--|---------|
| Moment Musical (Liszt's 2nd) | Andante |
| Waltz in G minor | Andante |
| II | |
| St. Francis of Assisi Preaching to the Birds | Andante |
| St. Francis of Paula Walking on the Water | Andante |
| III | |
| St. Prebald | Andante |
| A minor, 2. min., 2. min. | |
| B minor, 4. min., 3. min., 3. min. | |
| C minor, 4. min. | |
| IV | |
| St. St. Francis de L'Assis | Andante |
| St. St. Francis de L'Assis | Andante |

თავდაპირველად პირველხარისხოვანი დარბაზების კარი მისთვის დახშული იყო და მხოლოდ მცირე დარბაზებით ან გაფერესტრანთანა სცენით კამაფილიდებოდა.

უცხო პიანისტის შესაძლებლობის გასაცნობად 1931 წლის 12 ნოემბერს ნიუ-იორკის ვალდორფ-ასტორიის ასტორ გალერეაში დაინიშნა პირველი ნახევრადოფიციალური კონცერტი. პროგრამაში იყო მოცარტის, შოპენის, სკრიაბინის, ლისტის ჩრჩილ ნაწარმოებები. „ნიუ-იორკ ჟურნალ-ტრიბიუნი“ დეპიუტატის მიმართ ტექნიკურ შესაძლებლობასე მითითებდა თავდაპირველად: „მას აქვს ფოლადის ისეთი თითები, რომლებიც ასე უსაჭიროება პიანისტს“. მეორე კონცერტზე, რომელიც იქვე შედგა 19 ნოემბერს, ქართველი პიანისტის მსმენელის წინაშე წარსდგა ბეთოვენის, შუმახის, დებიუსისა და ლისტის საფორტეპიანო კმნილებებით. ამჯერად ნიუ-იორკის გაზეთმა მოათავსა ბერის მთქმელი მცირე რეცენზია, რომელიც შტატების ფართო საზოგადოებრიობას ამცნობდა: „ვალდორფ-ასტორიის ასტორ გალერეაში გუშინ დილით კვლავ გაშვიდა პიანისტი ირაკლი ორბელიანი. ყოფილ ქართველ თავადს, რომელმაც თავისი ტიტულის უარყოფა ამოიბინა და არჩია დაფავებინათ როგორც მუსიკოსი, გულთიდად ესალმებოდნენ ამ მეორე საღამოზე. მის გუნდშივე პროგრამაში შედიოდა ბეთოვენის „რონდო“, შუმახის „სიმფონიური ეტიუ-

დები“, დებიუსის ორი პიესა და ლისტის „ქრისტეანის კოს ლეგენდა“.

უფრო საინტერესოა რიგით მესამე, ფაქტიურად კი პირველი საჯარო გამოსვლა 1931 წლის 4 დეკემბერს. ხალხით გაჭედულ სტივენის დარბაზში უცხოელი პიანისტის მხოლოდ დაშვების ფაქტიც კი ბევრისმთქმელია და თუ იმდროინდელ ამერიკულ პრესასაც მოეშველებით, ირ. ორბელიანის ვირტუოზ პიანისტად მოსწინება გადაჭარბებულად აღარ მოგვეჩვენება. ერთ-ერთი მუსიკოსმოდენ, ვინმე W. B. C. წერდა: პიანისტმა ირაკლი ორბელიანმა, რომელიც თავის ძველ სამშობლოში, რუსეთის კავკასიაში თავადი იყო, გუშინ საღამოს სტივენის დარბაზში გამართა კონცერტი იმ ორი ნახევრადოფიციალური კონცერტის შემდეგ, რომლებიც მოეწყო ნოემბერში ვალდორფ-ასტორიაში. თავისი ოფიციალური დებიუტისათვის ბატონმა ორბელიანმა აირჩია ფრანკის „პრელუდია“ „ქორალი“, „ფუგა“, რაველის „სონატინა“, რახმანინოვის ნაკლებად ცნობილი ორი პრელუდია და სკრიაბინის ორი ეტიუდი. ფრანგულ-რუსული პროგრამა დასრულდა ლისტის „ნუგემით“ და „რაკონი მარშით“. ამ მუსიკალური რეპერტუარის შესრულებით ბატონმა ორბელიანმა დაგვიმტკიცა, რომ კარგ მუსიკალურ კულტურასა და საფუძვლიან ტექნიკას ფლობს. ამასთანავე ამეღაგებებს თავდატურას. იგი განდიდებისა და ეფექტისათვის რთი უკრავს. მან შეძლო გადმოეცა ფრანკის ქორალის გოთური სული, ატმოსფერო და დასასრულს ზარათა რეკვის ორბანული ელერა“.

მომდევნო წლებშიც წარმატებით მიმდინარეობდა ირ. ორბელიანის სამუსიკო მოღვაწეობა. გასტროლებზე იყო ამერიკასა და ევროპაში, ბრწყინვალედ ასრულებდა კლასიკოსთა საფორტეპიანო კონცერტებს, გამოდიოდა, რადიოთი და მონაწილეობდა დიდი კონცერტებში სხვა ცნობილ პიანისტებთან ერთად. „ნეუარაკ ვენინგ ნიუიკ“ ტყუილად რთი ამტკიცებდა: მხოლოდ თვით რახმანინოვი უკრავდა თავის პრელუდებს ასეთივე ენერჯითა და ბრწყინვალე ფუქტით, ხოლო შოპენის ეტიუდებში დაგვანახვა თავისი ვირტუოზული ტუმე და მკაფიობა.

1941 წელს ირ. ორბელიანმა ცოლად შეირთო სან-ფრანცისკოელი მერი ლ მაკნატი, მაგრამ შეუღლება უიღბლო და ხანმოკლე გამოდგა — 1945 წელს უშემკვიდროდ გაიყარნენ. მორალურად და ფიზიკურად გატეხილ პიანისტს ამ პერიოდში კონცერტებზე გამოსვლა უკვე უძლებებოდა. დამშლის ნიშნებისა და მკვლეის მოღწეების გამო საკონცერტო მოღვაწეობაზე ზელი აიღო და პედაგოგიურ საქმიანობას შეუდგა — მოწვევები აიყვანა და კერძო გაკვეთილებით ირჩინდა თავს.

ირ. ორბელიანმა დაწერა რამდენიმე ქართული რომანიც. ამირჯიბისა და ს. ბერეჟიანის ლექსებზე, საფორტეპიანო პიესა, შეადგინა რამდენიმე პარაფრაზი და იმპროვიზაციული ნაწარმოებები. ეს იყო ხელეოვანის უკანასკნელი გაბრძოლება მუსიკალურ სარბიელზე.

მუდმივმა მატრიალურმა სივიწროვემ, სწეულებამ უცხოობამ უცხოებაში შორის მუსიკოსი სულიერად დასცა. 1951 წლიდან პროფესიულზე წელი აალებინა. შეიღალა ხელოვანის რეპუტაცია. მალე იგი გარდაიცვალა კიდევ.

საქართველოს საბავშვო

შინაგარსი

| | | | |
|---|----|---|----|
| პატრის ერთგული თანაშემწეონი | 4 | გიორგი დოლოძე — | 4 |
| ოთარ ევაძე — | 6 | პიროვნების ვრცელ აღმასი შიშინების ახალ საბავშვო | 6 |
| მხარგრული სწავლისმეთოდის ტრინინი | 8 | დადგავა | 61 |
| მთაბრის სამართავროს დღე | 17 | სილონის მებრევილი — | 62 |
| ვახტანგ ქართველი — | 20 | პატრული თიბრის მოხირობა | 65 |
| წინამბი წმინთების თიბრის | 28 | ნანა ქეთარიძე — | 68 |
| მთაბრის — მთაბრის წყარო | 33 | საბავშვო პროგრამის საბავშვო შემოქმედება, საბავშვო | 72 |
| მინორიტი ფიქციონი — | 38 | მუსიკალური საბავშვო | 76 |
| პატრული მთაბრის ხელოვნება | 41 | სიბრინჯი კოტაი — თბილისის საბავშვო სკოლაში (ფოტო- | 78 |
| დიდი დროითი — | 46 | მხილელ ღორქოვანიძე — | 81 |
| პატრული მთაბრის | 49 | პატრული ჟურნალი — | 87 |
| ხელოვნება და მთაბრის (გ. აბრამიშვილის იუბილე) | 56 | ფილიპ შვესპირი — | 92 |
| აკაკი ვაჭერელი — | | მთაბრის მთაბრის | 94 |
| ალექსანდრე დროსა და მისი მოზარდობის წიგნი „კაბ- | | მ. ბერეჟი — | |
| ატანა“ | | თბილისის სკოლაში | |
| შაფი იხაძე — | | ფილიპ შვესპირი — | |
| პატრული ჩემოვანი დამოუკიდებელი მთაბრის | | „საბავშვო ლაშის სკოლაში“ | |
| ვასილ კიკელიძე — | | ლამარ დოლოძე — | |
| საბავშვო მთაბრის | | „მთაბრის მთაბრის“ | |
| ალექსანდრე შალვაშვილი — | | კულტურის მთაბრის | |
| მთაბრის მთაბრის | | ამირან ცაქიშვილი — | |
| | | საბავშვო მთაბრის მთაბრის | |

შე-2 გვ. მთაბრის ი. იოსების ნაშრომი „ლტვილი მთაბრის“; შე-3 გვ. მთაბრის თ. აბაქელია ნაშრომი „მურის ვიდი-
 ები“; შე-4-9-ე გვ. მთაბრის საერთაშორისო დღის აღსანიშნავი საღამო თბილისში (ფოტოჩინარტი ტექსტი), 28-32-ე გვ. ირაკლი ონი-
 ფრის, კობა გურულის და გურამ ვახაშვილის კულტურაში; 33-37-ე გვ. გვ. კიკელიძე პეტრე იუბილის გამოცემის გასწვრივ და მისი შე-
 მოქმედებისადმი მიძღვნილი საღამოს ფოტოალუსტრაციები; 38-40-ე გვ. გვ. გორის ვ. ერისთავის ხან. მთაბრის მთაბრის რეცეპტორის გიორ-
 გი აბრამიშვილის იუბილის მსახველი ფოტოები; 46-47-ე გვ. ქართული მთაბრის ორნამენტები თბილისის პარკებში; 56-61-ე გვ. გვ.
 თბილისის თბილისის მთაბრის სპექტაკლ „კომპლეს“ მონაწილეები; 62-ე გვ. პეტრე უმიკაშვილი; 68-69-ე გვ. „სემონ კოტაი“ თბილი-
 სის საბავშვო სკოლაში (ფოტოჩინარტი); 72-75-ე გვ. გვ. აბრამიშვილი არჩილ ქერდიანი. ა. ქერდიანის საბავშვო საღამოს მსახ-
 ველი ფოტოები და აბრამიშვილისადმი მიძღვნილი პრეზენტები; 76-ე გვ. კურს მთაბრის და აბრამიშვილის გასტროლები თბილისში (სცე-
 ნები სპექტაკლისადმი); 79-ე გვ. აბრამიშვილი პაინსტი ფიქციონი; 87-91-ე გვ. მონაწილეები და სცენები სპექტაკლის
 „მედი“ მთაბრის დამატებულ მთაბრის; 92-ე გვ. ვანის კულტურის სახლის დამატებულ კულტურის წევრები, ცენტრში — საბავშვო
 ვაჭრის სახლი არჩილ ვ. ვასილ და დამატებული კულტურის ხელმძღვანელი ლ. ვრცაძე; 94-ე გვ. პაინსტი ირაკლი ორბელიანის
 პორტრეტი მთაბრის ქ. მთაბრის; 95-ე გვ. ირ. ორბელიანი თავის მამაშვილებს მ. ვახაშვილთან.

სა და ტატული მთაბრის მთაბრის სასწავლებელი

მთაბრის პ. ბაბუაშვილი. ტექნიკური რედაქტორი ი. შარბაღაშვილი. კონტროლიორ-კორექტორი ლ. ლინიანიშვილი
 ხელმოწერა დასაბუთდა 12/VI-64 წ. მთაბრის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24. ფე 04386. შეჯ. 463.
 ქალაქის ფურცელი №. საბავშვო თბილისის რაიონში 17,25. საბავშვო-საგანმანათლებლო თბილისის რაიონში — 18,29. ტ. 4500.
 ფატი 1 მან.

გამომცემლობა „საბავშვო საქართველო“
 ბეჭდვითი სიტყვის კომპანია, თბილისი, მთაბრის ქ. № 5.

საბჭოთა ხელოვნება

სოვეტსკოე ისკუსტვო

სოდეზანია

| | | | |
|--|----------|---|----------|
| ვერნეე პომოშნიკი პარტიი ოთარ ზგაძე — | 4 | გეორგი დოლიძე — პოლსკაია პრესა ო ნოვოი ბალეტნოი პოსტა- ნოვკე ალექსეა ჩჩინაძე | 61 |
| ტრიბუნ ბოეოვო დუხა მეჲდუნაროდნოი დენი თეატრა ვახტანგ კარველიშვილი — | 6 8 | ზელიმხან მეზევიშვილი — ტრუჲენიკი გრუზინსკოი თეატრა | 62 |
| რადუმბა ო თეატრე იმ. რუსტაველი შექსპირ — ისტოჩნიკ ვდოხნოენია გენრიეტა იუსტინსკაია — | 17 20 | ნანა კავტარაძე — ოპერნოე ტვორჩესტვო სერგეა პროკოფევა ვ სოვეტსკომ მუზიკოზნანიი | 65 |
| ვოზროჲდენნოე ისკუსტვო ლიან ლომათიძე — | 28 | «სემენ კოტკო» ნა თბილისსკოი ოპერნოი სენე (ფოტოკლადიი) | 68 |
| პეტრე ოიხელი ნა უკრაინე ტვორეც და გრაჲდანიი (ობილენი გლავნოი რე- ჲისსერა გორინსკოი დრამთეატრა გ. აბრა- მაშვილი) | 33 38 | მიხაილ ლორჯიკიანიძე — არჩილ კურდიანი ვ. შექსპირ — გენრიხ V (პერეოდ გ. გაჩეჩიაძე) | 72 76 |
| აკაკიი გაცერელი — ალექსანდრ დუჲომა და ეგო კნიგა პუტესტვ- ენი «კავკაზი» | 41 | მ. ბერულავა — გოსტი თბილისი ვ. შექსპირ — «სონ ვ ლეტნოიუ ნოჩი» (პერეოდ ვ. ჩელიძე) | 78 81 |
| შალვა ისაკიაძე — გრუზინსკიი ორნამენტი ვ დეკორატივნომ სა- დოვოდსტვე | 46 | ლამარა დოგონაძე — «მედეა» ნა სენე კუთაისსკოი თეატრა | 87 |
| ვასილი კიკიაძე — ბესედე ნა რეპეტიციი ალექსანდრ შალუთაშვილი — ზა შირმო | 49 56 | ვლადიმირ ჯგერია — ოჩაგ კულტურე ამირან ცამიშივილი — ტრაგედია მუზიკანტი ნა ჩუჲბინე | 92 94 |

ნა 2 სტრ. რაბოტა ხუდ. ი. ოსისა «ლათისკვე რიბაკი»; ნა 3 სტრ. რაბოტა ხუდ. თ. აბაკელია «ოთოსტი»; ნა 8-9 სტრ. ვეჩერ, პოსვაიენიი მეჲდუნაროდნოი დნი თეატრა (ფოტოკლადიი ს ტესტომ); ნა 28-32 სტრ. ჩეკანიკი ხუდოჲიკოვ ირ. ოჩლაური, კ. გურული და გ. გაბაშვილი; ნა 33-37 სტრ. ფოტოილუსტრაციი — ოტკრიტიე ვისტავიი პროიზვედენიი პეტრე ოიხელი ნა კიევი და ვეჩერ პოსვაიენიი ეგო ტვორჩესტვო; ნა 38-40 სტრ. ფოტოსიმიკი, ოტობრაჲიბოიე იობილენი გლავნოი რეჲისსერა გორინსკოი დრამატიკესკოი თეატრა იმ. გ. ზრისტავი გ. აბრამაშვილი; ნა 46-47 სტრ. გრუზინსკიე რასტელენიე ორნამენტი ვ თბილისსკიხ პარკიხ; ნა 56-61 სტრ. ოტსტანიკი სპექტაკლი თბილისსკოი კუკოლნოი თეატრა «კომბლე»; ნა 62 სტრ. პეტრე უმიკაშვილი; ნა 68-69 სტრ. ოპერა ს. პროკოფევა «სემენ კოტკო» ნა სენე თბილისსკოი ოპერნოი თეატრა (ფოტოკლადიი); ნა 72-75 სტრ. არქიტექტორ არჩილ კურდიანი. ფოტოსიმიკი, ოტობრაჲიბოიე იობილენიი ვეჩერ ა. კურდიანი და ეგო პროექტი ნოვოსტრეკ; ნა 78 სტრ. ფრანციუსკიე არტისტი კლერ მოტი და ატილიო ლაბის ვ თბილისი (სენე იზ ბალეტნიხ სპექტაკლიე); ნა 79 სტრ. მოლოდოი პიანისტი ტემურ მატურელი; ნა 87-91 სტრ. ოტსტანიკი და სენე სპექტაკლი კუთაისსკოი დრამატიკესკოი თეატრა «მედეა»; ნა 92 სტრ. დრამკოლექტივი ელანსკოი დომა კულტურე; ნა ცენტრე ნაროდნიი არტისტი სსსრ აკ. ვასალე და რუკოვოდელე კოლექტივა ლ. გერსამია; ნა 94 სტრ. ხუდ. კ. მაგალაშვილი — პორტრეტი პიანისტი ირ. ორბელიანი; ნა 95 სტრ. ირ. ორბელიანი სო სვოიმ უჩიტელემ მ. ზ. გაბაშვილი.

გლ. რედაქტორი ოთარ ზგაძე

რედაქციონიი კოლეგია: შალვა ამირანაშვილი, გელა ბანდელაძე, კარლო გოგოძე, დმიტრიი ჯანელიძე, ალექსეი მაჩავარიანი, გრიგორიი პოპხაძე, ნატელა ურუშაძე, ვანო ციულუკიძე.

თბილისი, ულ. მარჯანიშვილი № 5. ტელ. 5-10-24

იზდატელსტვო «საბჭოთა საქართველო»

თბილისი

1964

SABCHOTA KHELOVNEBA

SOVIET ART

CONTENTS

| | | | |
|---|----|---|----|
| FAITHFUL ASSISTANTS OF THE PARTY | 4 | Zelimkhan Mebzevishvili | |
| Otar Egadze | | TOILER OF THE GEORGIAN THEATRE | 62 |
| THE TRIBUNE OF THE FIGHTING SPIRIT | 6 | Nana Kavtaradze | |
| INTERNATIONAL THEATRE DAY | 8 | S. PROKOPIEV'S OPERA CREATIVE WORK IN THE SOVIET MUSICOLOGY | 65 |
| Vakhtang Kartvelishvili | | "SEMION KOTKO" ON THE STAGE OF THE TBILISI OPERA—(supp. sheet) | 68 |
| THOUGHTS ON THE RUSTAVELI THEATRE | 17 | Mikheil Lordkipanidze | |
| Henriette Iustinskaya | | ARCHIL KURDIANI | 72 |
| RESTORED ART | 28 | W. Shakespeare | |
| Lilly Lomtadze | | KING HENRY V (tran. by G. Gachechiladze) | 76 |
| PETRE OTSKHELI IN UKRAINE | 33 | GUESTS OF TBILISI | 78 |
| ARTIST AND CITIZEN—(G. Abramashvili's jubilee) | 38 | W. Shakespeare | |
| Akaki Gatsleria | | A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (tran. by V. Chelidze) | 81 |
| ALEXANDRE DUMAS AND THE BOOK OF HIS TRAVEL "CAUCASUS" | 41 | Lamara Dogonadze | |
| Shalva Isakadze | | "MEDEA" ON THE STAGE OF THE KUTAISI THEATRE | 87 |
| GEORGIAN CARVING IN DECORATIVE CARDE- NING | 46 | Vladimer Zhgheria | |
| Vasil Kiknadze | | HEARTH OF CULTURE | 92 |
| TALKS WHILE REHEARSALS | 49 | Amiran Tsamtsishvili | |
| Alexandre Shalutashvili | | A MUSICIAN'S TRAGEDY IN FOREIGN LAND | 94 |
| BEYOND THE SCREEN | 56 | | |
| Giorgi Dolidze | | | |
| THE POLISH PRESS ABOUT A. CHICHINADZE'S NEW BALLET PERFORMANCE | 61 | | |

On p. 2, "The Latvian Fishermen" by I. Ossis on p. 3, "We will be Revenged" by T. Abakelia on p. 8—9 international theatre day party in Tbilisi (supplementary sheet with text; on p. 28—32, inlays by I. Ochiauri, K. Guruli and G. Gabashvili; on p. 33—37, the opening of P. Otskheli's exhibition in Kiev and the party devoted to his creative work, (photoillustrations); on p. 38—40, photoillustrations of the jubilee of G. Abramashvili, the chief producer of the Gori dramatic theatre; on p. 45—47, Georgian vegetable ornaments in the parks of Tbilisi; on p. 56—61, participants of the performance "Komble" of the Tbilisi puppet show; on p. 62, P. Umikashvili; on p. 63—69, "Semion Kotko" on the stage of the Tbilisi Opera (supp. sheet); on p. 72—75, architect A. Kurdiani, his jubilee and new projects (photos); on p. 78, the tour of C. Motte and A. Labisse (scenes from guest performances); on p. 79, young pianist T. Matureli; on p. 87—91, participants and scenes of "Medea", the performance of the Kutaisi dramatic theatre, on p. 93, members of dramatic company of the Vani house of culture, in the centre—A. Vasadze, People's Artist of the USSR and L. Gersamia, the leader of dramatic company, on p. 94, the portrait of the pianist I. Orbeliani' by K. Maghalashvili; on p. 95, I. Orbeliani with his teacher M. Gabashvili.

Editor-in-Chief: Otar Egadze.

Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleksii Matchavariani, Natela Urushadze, Grigol Popkhadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

Marjanishvili Street, 5, Tbilisi, Georgian SSR.

Tel. 5-10-24.

SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

SOWJETKUNST

INHALT

| | |
|--|---|
| <p> TREUE VERTRETER DER PARTEI 4 Othar Egadse TRIBUN MIT KAMPFGEIST 6 DER INTERNATIONALE BÜHNENTAG 8 Wachtung Kartwelischwill GEDANKEN ÜBER RUSTHAWELITHEATER 17 Henrietta Justinskala WIEDERERSTANDENE KUNST 28 Lilli Lomthathidse PETER OZCHELI IN DER UKRAINE 33 KÜNSTLER UND BÜRGER (Zum Jubiläum von G. Abramschwilli) 38 Akakli Gazerella ALEXANDER DUMAS UND SEINE REISEBESCHREIBUNG „DER KAUKASUS“ 41 Schalwa Isakadse GEORGISCHE ORNAMENTIK IN DER GARTENKUNST 46 Wasil Kiknadse GESPRÄCHE ÜBER REPETITION 49 Alexander Schalutaschwill HINTER DEM EKRAK 65 </p> | <p> Georg Dolidse STELLUNGNAHME DER POLNISCHEN PRESSE ZUR NEUEN BALLETTAUFFÜHRUNG VON A. TSCHITSCHINADSE 62 Selimchan Mchsewischwill BESCHÜTZER DES GEORGISCHEN THEATERS . . 62 Nana Kawtharadse SERGEI PROKOFIEW UND SEIN SCHAFFEN IN DER SOWJETISCHEN OPERNMUSIK 65 „SEMJON KOTKO“ AUF DER TBILISSER OPERNBÜHNE (Fotoeinlage) 68 Michell Lordkipanidse ARTSCHIL KURDIANI 72 William Shakespeare KÖNIG HEINRICH V 76 GÄSTE IN TBILISSI 78 William Shakespeare SOMMERNACHTSTRAUM 86 Lamara Dogonadse „MEDEA“ IM THEATER IN KUTAISI 87 Wladimir Shgeria WIEGE DER KULTUR 92 Amiran Zamzischwill TRAGÖDIE EINES MUSIKERS IN DER FREMDE. </p> |
|--|---|

S. 2. das Gemälde G. Ossis—„Fischer aus Lettland“ S. 3 das zum Werk J. T. Abakelias—„Wir werden uns trüben“ S. 8—9 Abendveranstaltung in Tbilissi zu Ehren des internationalen Theatertages (Fotoeinlage mit einem Text). S. 28—32 Schmiedekunst von I. Otschiauri, K. Guruli und G. Gabaschwill. S. 33—37 Fotoillustrationen zur schöpferischen Arbeit von Peter Ozcheli und Eröffnung der Ausstellung in Kiew. S. 38—40 Darstellende Fotos zum Jubiläum des führenden Bühnenleiters Eristhawi Theaters in Gori Georg Abramschwill. S. 46—47 Georgische Blumenornamentik in den Tbilisser Parks. S. 56—61 Teilnehmer der Bühnenaufführung „Komble“ im Tbilisser Puppentheater. S. 62 Peter Umikaschwill. S. 68—69 „Semjon Kotko“ auf der Opernbühne unserer Stadt (Fotoeinlage). S. 72—75 Architekt Artschil Kurdiani und Fotos zu seinem Jubiläumsabend; Projekte des Baumeisters zu Neubauten der Stadt. S. 78 Gastspiele von Kler Mots und Attilio Labis in Tbilissi (Szenen aus Schauspielen). S. 79 Der junge Klavierspieler Themur Mathureli. S. 87—91 Teilnehmer und Szenen aus dem Schauspiel „Medea“ des Dramatischen Theaters in Kutaisi. S. 92 Mitglieder des dramatischen Ensembles des Kulturhauses in Wani; in der Mitte: der Volkskünstler der UdSSR Akaki Wasadse und Leiter der Gesellschaft L. Gersamia. S. 94 Portrait des Klavierspielers Irakli Orbeliani, von K. Magalatschwill ausgeführt. S. 95 I. Orbeliani mit seinem Lehrer M. Gabaschwill.

Chefredakteur — Othar Egadse.
Redaktionskollegium: Sch. Amiranaschwill, G. Bandseladse, [K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschadse, G. Popchadse, D. Dshaneidse, W. Zulukidse.

Georgische SSR, Tbilissi, **1, Mardshinischwilistr. 5.**
 Telefon: **5-10-24**

ИНДЕКС
76178