ISSN 0132-1307

ეროვნული ბიბლიოთეკა

საბჭოთა ხელოვნება

180 / 1983/3

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ყოველთვიური ჟურნალი

4

1983

ჟურნალი გამოდის
1921 წლიდან

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

საბჭოთა ხელოვნება

4/ 1983

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გაბუნია,
ჯუმბერ თითმერია
(პასუხისმგებელი მდივანი)
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიჟარაძე,
გივი ორჯონიკიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო ჭავჭავაძე,
ნოდარ ჯანბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5
ტელ. 95-10-24, 95-18-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შევჩენკო
ნომრის მხატვარი ალექსი ბალაბუევი

საქართველოს კპ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1983.

ელექტრონული ბიბლიოთეკა

შინაარსი

„კიდევ უფრო დავირაზმოთ, კიდევ უფრო განვამტკიცოთ დისციპლინა"... . . . 2

დისკუსია. მუსიკა და მსმენელი

შალვა მშველიძე —
რა უნდა გამოსწორდეს . . . 4

დავით ანდრიასოვი —
ერთი „როლის" მეტაფორა . . . 9

ნათელა არველაძე —
გარემოების საყვირი . . . 17

ირინე კუპუხიძე —
„დებიუტის" ნაწარმოებთა პირველი საჯარო დათვალიერება (კრიტიკული მიმოხილვა) . . . 33

ლადო დონაძე —
ვიქტორ დოლიძის შემოქმედება . . . 44

გულბათ ტორაძე —
ქართული ბალეტი მოსკოვის სცენაზე . . . 56

ელგუჯა ხანადირაძე —
მამია ახობაძის ხელოვნების პოეზია . . . 64

ლეონიდ ბატკინი —
ლეონარდო მიქელანჯელოსთან შეპირისპირებით . . . 67

გიორგი ხუხაშვილი —
„ჯაყოს ხიზნები" მოსკოვის ეკრანზე . . . 80

თენგიზ კვირკველია —
დასავლეთის ხუროთმოძღვრება გზაჯვარედინზე . . . 91

ირინა არსენიშვილი —
პაოლო ვენეციანო და მისი პოლიპტიქი საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში . . . 105

ნანა მირცხულავა —
გიგო გაბაშვილის პორტრეტები . . . 115

ზურაბ აბაშიძე —
სიკეთისა და სიბრძნის ნათელი სახე . . . 127

ვიოლინოს დედოფალი საქართველოდან . . . 128

გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი —
ლაოკოონი . . . 132

რევაზ მიშველაძე, გიორგი ქავთარაძე —
დილაა თუ ბინდია... . . . 143

ქრონიკა . . . 156

გარეკანის პირველ გვერდზე: **მამია ახობაძე. არაგვის ნაპირზე. ტრიპტიქის ნაწილი.**
გარეკანის მესამე გვერდზე: **სცენა თელავის თეატრის სპექტაკლიდან „ჩემი წყალჭალის ხმები". სანდრო — ზურაბ ანთელავა.**
გარეკანის მეოთხე გვერდზე: **სსრ კავშირის სახალხო არტისტი დიმიტრი ალექსიძე**

საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა,
თბილისი, ლენინის ქ. № 14, ტელ. 93-93-59.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

„კიდევ უფრო დავირაზმოთ, კიდევ უფრო განვამტკიცოთ დისციპლინა"...

მთელი საბჭოთა ხალხი, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს, საბჭოთა მთავრობის მეთაურობით, თავდადებით იღვწის სკკპ XXVI ყრილობის, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ნოემბრის პლენუმის ისტორიული გადაწყვეტილებების ხორცშესასხმელად.

საყოველთაოდაა ცნობილი, თუ როგორი პრინციპულობით დაისვა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პლენუმზე შრომის დისციპლინის საკითხი.

როგორც სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა ამხ. ი. ვ. ანდროპოვმა მოსკოვის სერგო ორჯონიკიძის სახელობის ჩარხსაშენებელი ქარხნის კოლექტივთან საუბარში განაცხადა, „პლენუმზე ითქვა, რომ მიმდინარე წელი ხუთწლედის შუაგული წელია. უნდა გავაკეთოთ ის, რაც ჩვენ, პირდაპირ რომ ვთქვათ, პირველ ორ წელიწადში არ გაგვიკეთებია, და ვეცადოთ ავინაზღაუროთ გაცდენილი, შევქმნათ ნორმალური მუშაობის პირობები ხუთწლედის ორ უკანასკნელ წელიწადში. უნდა გავაუმჯობესოთ მუშაობის ხარისხი, დავაჩქაროთ მისი ტემპი, გავაიაფოთ პროდუქციის წარმოება. აი, რა გადაუდებელი ამოცანა დადგა ჩვენს წინაშე".

ამხ. ი. ვ. ანდროპოვმა მოსკოველ ჩარხმშენებლებთან შეხვედრაზე პრინციპულად დააყენა შრომის დისციპლინის დაცვის საკითხი:

„რატომ დაისვა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პლენუმზე მწვავედ შრომის დისციპლინის საკითხი?

უწინარეს ყოვლისა, ეს ცხოვრების მოთხოვნაა, იმიტომ, რომ თუ საწარმოო დისციპლინა — შრომის, საგეგმო, სახელმწიფო დისციპლინა არ გვექნა, სწრაფად ვერ წავალით წინ. წესრიგის დამყარება ნამდვილად არ მოითხოვს რაიმე კაპიტალურ დაბანდებას, ეფექტს კი უდიდესს იძლევა. გამცდენი, წუნისმკეთებელი, უქნარა იმდენად თავის თავს არ აყენებს ზიანს, რამდენსაც კოლექტივს, საერთოდ მთელ საზოგადოებას". „ჩვენ გვჭირდება, — ხაზგასმით აღნიშნა ამხ. ი. ვ. ანდროპოვმა, — შეგნებული, მუშური დისციპლინა, ისეთი, რომელიც წარმოებას დააწინაურებს, ჩვენ დისციპლინისათვის ბრძოლა მეტი შინაარსით უნდა შევავსოთ, უშუალოდ, საწარმოო დავალებების შესრულებას დავუკავშიროთ, მაშინ არ იქნება, ასე ვთქვათ, აბუქება. მაშინ შესრულდება ის, რაც პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ნოემბრის პლენუმმა დასახა".

საქართველოს კომუნისტური პარტია, მისი ცენტრალური კომიტეტი,

ეროვნული ბიბლიოთეკა

რესპუბლიკის მთავრობა ყველაფერს აკეთებენ ლენინური, სახელმწიფოებრივი, საზოგადოებრივი, შრომითი დისციპლინის განმტკიცებისათვის.

საქართველოს შრომითი კოლექტივების წარმომადგენელთა საზეიმო მიტინგის მონაწილეებმა (1982 წლის 17 ნოემბერი) საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისადმი მიმართვაში სრული პასუხისმგებლობის გრძნობით აღნიშნეს, რომ „დღეს რესპუბლიკაში ყველგან სუფევს განსაკუთრებული პოლიტიკური და შრომითი აღმავლობა, დაუღალავად ეძებენ წარმოების ეფექტიანობის ამაღლების, პარტიულ-ორგანიზატორული და პოლიტიკურ-აღმზრდელობითი მუშაობის სრულყოფის გზებს, კომუნისტური მშენებლობის ოოგადპარტიული, ზოგად-სახელმწიფოებრივი ამოცანების გადაწყვეტაში თავიანთი აქტიურობის კაპილიერების რეზერვებს".

ამავე მიტინგზე სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრობის კანდიდატის, საქართველოს კომპარტიის ცკ პირველი მდივნის ამხ. ე. ა. შევარდნაძის მიერ წარმოთქმული სიტყვა — „კიდევ უფრო დავირაზმოთ, კიდევ უფრო განვამტკიცოთ დისციპლინა, კიდევ უფრო მჭიდროდ შევკავშირდეთ და გავერთიანდეთ ახალი შრომითი გამარჯვებისათვის საბრძოლველად!" — გამსჭვალული იყო პარტიული, სახელმწიფოებრივი, საზოგადოებრივი, შრომითი, ორგანიზაციული დისციპლინის შემდგომი განმტკიცებისათვის ბრძოლის სულისკვეთებით.

ამხ. ე. ა. შევარდნაძემ სკკპ ცენტრალურ კომიტეტს, საბჭოთა მთავრობას მოახსენა, რომ „საქართველოს კომუნისტებს, რესპუბლიკის ყველა მშრომელს მტკიცედ აქვთ გადაწყვეტილი და მზად არიან გამოიჩინონ მაღალი შეგნება და ორგანიზებულობა, მიაღწიონ ახალ წარმატებებს ეკონომიკურ და სოციალურ განვითარებაში, გაზარდონ თავიანთი წვლილი საერთო-საკავშირო დოვლათში, კომუნისტური მშენებლობის გეგმების შესრულებაში, ჩვენი სოციალისტური სამშობლოს შემდგომ აყვავებაში.

ასეთია ჩვენი ნება, ასეთია ჩვენი ერთსულოვანი მისწრაფება!

და იმის საწინდარი, რომ ჩვენი გადაწყვეტილება განხორციელდება, არის რესპუბლიკის ყველა პარტიული ორგანიზაციის შეკავშირება, დარაზმულობა და დისციპლინიანობა, მათი ერთიანობა და მონოლითურობა, ჩვენი უდიდესი პასუხისმგებლობის გრძნობა!"

სახელმწიფოებრივი, საზოგადოებრივი წესრიგისა და დისციპლინისათვის საქართველოს კომპარტიის აქტიური, ნაყოფიერი ბრძოლის აღიარების ერთ-ერთ თვალსაჩინო გამოხატულებად მიგვაჩნია, რომ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გადაწყვეტილებით სულ ამასწინათ სწორედ თბილისში გაიმართა საკავშირო სამეცნიერო-პრაქტიკული კონფერენცია თემაზე: „პირველადი პარტიული ორგანიზაციების როლის ამაღლება მშრომელთა საზოგადოებრივი და საწარმოო აქტიურობის განვითარებაში, დისციპლინის განმტკიცებაში, მუშაობის სტილის სრულყოფაში".

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი მიმართვაში „რესპუბლიკის პირველად პარტიულ ორგანიზაციებს, ყველა კომუნისტს", სხვათა შორის, აღნიშნავდა:

„კონფერენციის მიზანი და დანიშნულებაა ღრმად გააანალიზოს სკკპ XXVI ყრილობის, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1982 წლის ნოემბრის პლენუმის მოთხოვნათა შესაბამისად პარტიის ძირეულ რგოლებში ორგანიზატორული და იდეურ-აღმზრდელობითი მუშაობის პრობლემები, განა

17.752

საქართველოს სახელმწიფო ბიბლიოთეკა

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ზოგადოს პარტიული მშენებლობის ამ უმნიშვნელოვანეს სფეროში შექნილი საყურადღებო გამოცდილება, შეიმუშაოს სამომავლო პრაქტიკული რეკომენდაციები".

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თბილისში გამართულმა აღნიშნულმა საკავშირო სამეცნიერო-პრაქტიკულმა კონფერენციამ ფრიად მაღალ იდეურ-პოლიტიკურ, მეცნიერულ-თეორიულ დონეზე ჩაიარა, რაც სავსებით ბუნებრივად გვესახება: მის მუშაობაში ხომ მონაწილეობდნენ ჩვენი ქვეყნის ყველა მოკავშირე რესპუბლიკის, მხარისა და ოლქის ხელმძღვანელი პარტიული მუშაკები, პირველადი ორგანიზაციების მდივნები, ცენტრალური პარტიული გამოცემების, სამეცნიერო დაწესებულებებისა და სასწავლებლების წარმომადგენლები.

კონფერენციაზე ღრმა და ყოველმხრივი მსჯელობა გაიმართა ისეთ დიდმნიშვნელოვან პრობლემებზე, როგორიცაა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის რიგების ზრდისათვის პარტიული ორგანიზაციების მუშაობა, კომუნისტების აქტიურობის ამაღლებისა და იდეური წრთობის გაძლიერებისათვის, მასებთან კავშირის განმტკიცებისათვის ბრძოლა, პირველადი პარტიული ორგანიზაციების როლი შრომითი კოლექტივების საზოგადოებრივი და საწარმოო აქტიურობის ამაღლებაში, პარტიული, სახელმწიფოებრივი და შრომის დისციპლინის განმტკიცებაში, პარტიის ძირეული რგოლების მუშაობის სტილის სრულყოფა.

გამოვთქვამთ რწმენას, რომ ამ საკავშირო სამეცნიერო-პრაქტიკული კონფერენციის ღრმა თეორიულ-მეცნიერული დასკვნები და რეკომენდაციები კეთილისმყოფელურ ზეგავლენას მოახდენს ჩვენი სახელოვნო ორგანიზაციების, შემოქმედებითი კოლექტივების, ყოველი ხელოვანის სამომავლო, პერსპექტიულ გეგმებზე, ახალი შემართებითა და ენთუზიაზმით გამსჭვალავს მთელს ჩვენს შემდგომ მუშაობას.

კონკრეტული პერსპექტიული ამოცანები დაისახა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების" წინაშეც.

ჩვენს მკითხველებს, ცხადია, მოეხსენებათ, რომ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ყოველთვიურ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებას" დაკისრებული აქვს ინტენსიურად გააშუქოს თანამედროვე ქართული თეატრის, მუსიკის, მხატვრობის, კინოს, არქიტექტურის, ქორეოგრაფიის, ტელევიზიის — საერთოდ თანამედროვე ქართული კულტურის სასიცოცხლო პრობლემები, აქტიური მონაწილეობა მიიღოს ამ პროცესების მიზანსწრაფულად წარმართვაში.

რასაკვირველია, ჩვენი ჟურნალი სახელოვნო ორგანოა, მაგრამ თავისთავად იგულისხმება, რომ საბჭოთა ხელოვნება, თავისი არსით, მჭიდროდ, განუყრელადაა დაკავშირებული რეალური სოციალიზმის მიღწევებთან, სკკპ და საბჭოთა სახელმწიფოს ლენინურ პოლიტიკასთან, პატრიოტული და ინტერნაციონალური სულისკვეთებით საბჭოთა ადამიანების აღზრდის ამოცანასთან.

ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება" კიდევ უფრო გააააქტიურებს თავის საქმიანობას იმ მიმართებით, რომ ქართველ მკითხველს გააცნოს თანამედროვე საზღვარგარეთული პროგრესული ხელოვნების მიღწევებიც, მსოფლიო კულტურისა და ხელოვნების მონაპოვრები, ამავე დროს, ჟურნალი უფრო მეტი შემართებით, უფრო ეფექტურად ამხელს თანამედროვე რეაქციული, ჩვენთვის იდეოლოგიურად მიუღებელი ანტიკულტურის, ანტიხელოვნების არსს, მათ ანტიხალხურ, ანტიჰუმანისტურ ბუნებას.

ჟურნალი სისტემატურად გამოაქვეყნებს საზღვარგარეთული პრესის

ფურცლებზე ქართული ხელოვნების შესახებ გამოქვეყნებულ პოზიტიურ მასალებს. დაიბეჭდება საზღვარგარეთული კომპეტენტური, ობიექტური გამოხმაურებები ქართული თეატრების, ანსამბლების, სიმფონიური ორკესტრების, ინდივიდუალური შემსრულებლების ოსტატობაზე, ქართველი მხატვრების მიერ ჩვენში თუ უცხოეთში გამართულ ვერნისაჟებზე.

რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრომ დასახა მთელი რიგი ღონისძიებებისა, რომლებმაც ხელი უნდა შეუწყონ მუშაობის ეფექტიანობის, პარტიული, სამეურნეო, ორგანიზაციული დისციპლინის შემდგომ ამაღლებას.

ჩატარდა რესპუბლიკის კულტურის მუშაკთა პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრება დღის წესრიგით — „საქართველოს სსრ კულტურის დაწესებულებების 1982 წლის მუშაობის შედეგები და 1983 წლის ამოცანები სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1982 წლის ნოემბრის პლენუმისა და საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის XI და XII პლენუმების გადაწყვეტილებების შესაბამისად".

აქტივის კრებამ დასახა კონკრეტული, ქმედითი ღონისძიებანი ჩვენი კულტურის ყველა სფეროში მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესებისათვის.

რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს კოლეგიამ დაამტკიცა სოციალისტური ვალდებულებები, რომლებიც შეესატყვისებიან სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1982 წლის ნოემბრის პლენუმისა და საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის XI და XII პლენუმების უაღრესად მნიშვნელოვან გადაწყვეტილებებს.

კულტურის სამინისტრომ გამოსცა ბრძანება მისი სისტემის ორგანიზაციებში შრომის დისციპლინის განმტკიცებისა და სამუშაო დროის დანაკარგების შესამცირებლად დამატებითი ღონისძიებების გატარების შესახებ. შემუშავდა კომპლექსური გეგმები სამინისტროს ყველა განყოფილებისათვის.

კოლეგიაზე განხილულია 1982 წლის მუშაობის შედეგები, მოსმენილია ცალკეული განყოფილებებისა და სამმართველოების უფროსების ანგარიშები და დასახულია სათანადო ღონისძიებები.

სერიოზული ღონისძიებები ტარდება სამინისტროს სისტემის დაწესებულებებში (განსაკუთრებით მომსახურების სფეროში — თეატრები, ბიბლიოთეკები, მუზეუმები...) შრომის რეჟიმის გადახედვისათვის. ვთქვათ, ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრმა შაბათისა და კვირის სეანსები საგანგებოდ რაიონების მშრომელთათვის დანიშნა 6 საათზე, რათა სპექტაკლის შემდეგ დედაქალაქის სტუმრებმა მოასწრონ შინ დაბრუნება. მთელი რიგი ბიბლიოთეკები და კულტურის სახლები გადავლენ უწყვეტ სამუშაო კვირაზე (მცოცავი რეჟიმით) — ამ მხრივ ექსპერიმენტები უკვე ტარდება.

კულტურის სამინისტროს მართვის სისტემის სრულყოფისათვის აუცილებლად მიაჩნია საინფორმაციო სამსახურისა და მეთოდური მუშაობის გაუმჯობესება.

ამ და სხვა ქმედითი, ეფექტური ღონისძიებების მოქნილად, სრულად გატარება კულტურის სფეროს მუშაკებს საშუალებას მისცემს, რომ პირნათლად შეასრულონ მათ წინაშე ჩვენი ხალხისა და პარტიის მიერ დასახული ამოცანები.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

რა უნდა გამოსწორდეს

შალვა მშველიძე

ჩვენი რესპუბლიკის მსმენელთა საყურადღებოდ მინდა აღვნიშნო, რომ ბოლოდროინდელ ქართულ საბჭოთა მუსიკალურ კულტურას აქვს მრავალი მიღწევა და გამარჯვება. მხედველობაში მაქვს საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის შესანიშნავი კონცერტები, რომელთა რეპერტუარშია რ. ვაგნერის, რ. შტრაუსის, გ. მალერის, ი. სტრავინსკის, გ. ყანჩელის, ს. ნასიძის და სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებები, საქართველოს კამერული ორკესტრის მაღალი შემოქმედებითი დონე, მის მიერ გამართული კონცერტები როგორც ჩვენს დედაქალაქში, ისე საბჭოთა კავშირის ქალაქებში, აგრეთვე უნგრეთში, შვეიცარიასა და ფინეთში, საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის ბრწყინვალე წარმატებები; სხვადასხვა სახის კოლექტივების გამოსვლები ჩვენს რესპუბლიკაში და მის ფარგლებს გარეთაც, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის აქტიური მუშაობა, მის მიერ ჩატარებული ფრიად საინტერესო ღონისძიებები, ახალგაზრდობის მოზიდვა და მათი შემოქმედების პროპაგანდა, აგრეთვე საქართველოს „მუსფონდის" ნაყოფიერი მუშაობა, ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებების გამოცემისა და გავრცელების საქმეში.

მაგრამ ზოგიერთი ჩვენი კოლექტივის მუშაობას გააჩნია ხარვეზებიც, რაც საჭიროებს დროულ გამოსწორებას. მხედველობაში მაქვს საქართველოს სახელმწიფო კაპელა, რომელსაც ჰყავს საგუნდო საქმის მცოდნე, ნიჭიერი ხელმძღვანელი, კვალიფიციური შემსრულებლები, მაგრამ ამ კოლექტივის რეპერტუარი არა დგას სათანადო სიმაღლეზე. მისასალმებელია, რომ კაპელა სისტემატურად ასრულებს ნიჭიერი კომპოზიტორის ი. კეჭაყმაძის შესანიშნავ საგუნდო ციკლებს, მაგრამ ჩვენ იშვიათად გვესმის ნ. სულხანიშვილისა და ზ. ფალიაშვილის გუნდები, აგრეთვე მუსორგსკის, ჩაიკოვსკის, ბერლიოზის, ტანეევის, შებალინის, ხოლმინოვის, სვირიდოვისა და მოძმე რესპუბლიკების კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. ზ. ფალიაშვილის ნაწარმოებთაგან იმღერება მხოლოდ „აპიო-მეფე". ეპიზოდურად სრულდება თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორთა ქმნილებები. დაუშვებლად მიმაჩნია ახალი საგუნდო ნაწარმოებების ერთხელ შესრულება და მერე მისი დავიწყება რამდენიმე წლით. ერთი სიტყვით, კაპელამ უნდა გააფართოოს თავისი რეპერტუარი როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე მუსიკის თვალსაჩინო ნიმუშებით და სისტემატურად ზრუნავდეს საშემსრულებლო დონის ამაღლებაზე.

მისასალმებელია, რომ ჩვენს რესპუბლიკაში უკანასკნელ ხანს გაძლიერდა ინტერესი ხალხური მუსიკისადმი, იქმნება ახალ-ახალი საგუნდო კოლექტივები. მაგრამ სრულიად დაუშვებელია ხელისშემწყობი პირობების ბოროტად გამოყენება — საგუნდო ანსამბლების

* იხ. „საბჭოთა ხელოვნება", 1982 წ. № 5-10, 1983 წ. 2-3.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ნაჩქარევი შეკოწიწება და უნიკალური ქართული ხალხური შემოქმედების შებღალვა სუროგატებით. სამწუხაროდ, ასეთი ანსამბლები მომრავლდა... საჭიროა დაწესდეს კონტროლი, რათა დავიცვათ ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი მუსიკალური ფოლკლორის ღირსება. განა შეიძლება პროპაგანდა გაეწიოს ყოველივეს — ვისაც კი რა მოესურვება. ასეთი რამ შეიძლება საოჯახო ნადიმებსა და ქალაქგარეთ გასეირნების დროს. მსმენელთა აუდიტორიას კი უნდა წარვუდგინოთ მხოლოდ მაღალპროფესიული შემოქმედება.

მეტ ყურადღებას მოითხოვს საბავშვო საგუნდო რეპერტუარი, რომელიც მოზარდების ასაკის გათვალისწინებით უნდა ყალიბდებოდეს.

ძალიან ხშირად ხალხური გუნდები ასრულებენ ერთსა და იგივე სიმღერებს, რაც მოსაბეზრებელია. წარამარა ჟღერს „კახური მრავალჟამიერი" და „ჩაკრულო"... ეს გუნდები ხალხის გენიალური ქმნილებებია, მაგრამ მაინც ძნელია ყოველდღიურად მათი მოსმენა. რადიოთი და ტელევიზიითაც ეს სიმღერები ისმის ყოველ მნიშვნელოვან თუ არამნიშვნელოვან მომენტში. მუსიკალურ გადაცემათა რედაქტორებს ავიწყდებათ, რომ დიდი რაოდენობით მოწოდებული, თუნდაც მაღალი ესთეტიკური კატეგორიის მასალა, ერთ მშვენიერ დღეს გამოიწვევს გაღიზიანებასა და სხვა უსიამოვნო შეგრძნებებს.

ამჟამად ჩვენს რესპუბლიკაში, საქართველოს სახელმწიფო კაპელისა და „თბილისის კამერატას" გარდა, მოღვაწეობს რამდენიმე ათეული გუნდი. მაგრამ ეს გუნდები სამხმიანია, რაც განპირობებულია ხალხური მუსიკის წყობით. ძალიან იშვიათად შეხვდებით ოთხხმიან, შერეულ გუნდს, მაგრამ აქაც ხმათა განლაგების სისტემა და სტრუქტურა აგებულია სამხმიანობის პრინციპით, რაც საგუნდო კოლექტივებს საშუალებას არ აძლევს შეასრულონ არა მარტო ევროპული თუ საბჭოთა მუსიკის თვალსაჩინო ნაწარმოებები, არამედ თვით დიდი ქართველი კომპოზიტორების — ნ. სულხანიშვილისა და ჩ. ფალიაშვილის გუნდები. ასეთი ვითარება დიდ წინააღმდეგობას უქმნის თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორებსაც. ამიტომ არ ხმოვანებს მუსორგსკის ნაწარმოებები, „ბორის გოდუნოვისა" და „ხოვანშჩინას" მოყვარული საგუნდო მუსიკა, ბოროდინის შესანიშნავი გუნდები ოპერიდან „თავადი იგორი", ისეთი შედევრები, როგორიცაა მოცარტის, ბერლიოზის, ვერდის „რეკვიემები", ვაგნერისა და ვერდის ოპერათა შესანიშნავი საგუნდო სცენები, მონტევერდის, პალესტრინას, ორლანდო ლასოს, ბახისა და ჰენდელის დიდებული საგუნდო ქმნილებები, საბჭოთა საგუნდო მუსიკის მონაპოვრები და სხვა.

საჭიროა, რომ თბილისში, ქუთაისში, თელავსა და ბათუმში მოღვაწეობდნენ აკადემიური ოთხხმიანი საგუნდო კოლექტივები. ამ ამოცანის განხორციელება ძნელი არ იქნება, თუკი ჩვენი რესპუბლიკის ძლიერი საგუნდო არმადიდან გამოიყოფა რამდენიმე ოთხხმიანი გუნდი (არა ხალხური), რომელიც ითავებს პროფესიული საგუნდო ლიტერატურის პროპაგანდას. ასეთი გუნდების წყობა უნდა აიგოს არა კრიმანჭულის, მოძახილისა და ბანის საფუძველზე, არამედ სოპრანოს, ალტის, ტენორისა და ბანის პრინციპით. საგულისხმოა ისიც, რომ ჩვენს გუნდებში ძირითადად მამაკაცები მღერიან, ქალთა ხმები კი ნაკლებად მონაწილეობენ საგუნდო მუსიცირების პროცესში, რაც ართულებს საგუნდო ხელოვნების განვითარებას. სასურველია და აუცილებელიც, რომ ოთხხმიანი, შერეული გუნდი (მომღერალ ქალთა მონაწილეობით) ჩამოყალიბდეს საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს სახელმწიფო კომიტეტთან და დაევალოს მას კლასიკური და თანამედროვე საგუნდო მუსიკის სისტემატური პროპაგანდა. ცხადია, ამ საქმეს სათავეში უნდა ჩაუდგნენ საგუნდო ხელოვნების გამოცდილი სპეციალისტები. ეს გუნდი დაეხმარება ჩვენს საგუნდო კაპელას და მსმენელთა ფართო მასებს აზიარებს მუსიკალური კულტურის ღირსშესანიშნავ ქმნილებებს.

ჩვენი ყურთასმენა ერთგვარად მიეჩვია ცალკე ფანდურების წკარუნს, რომელთა მუსიკალური ფაქტურა ღარიბია. საჭიროა საფანდურო და საჩონგურო შემსრულებლობის გამდიდრება შესანიშნავი მუსიკოსების — ა. მეგრელიძის, მ. არჯევანიშვილის, პ. აკობიას, გურული მუსიკოსების გამოცდილებით. საჭიროა ხალხური საკრავების ფაქტურის გან

ვითარება და მათი გამოყენება საკრავიერი ჯგუფების თუ ანსამბლების სახით.

საგანგებო ყურადღება უნდა მიექცეს ქართულ ესტრადას, მის მუსიკალურ რეპერტუარს, რომელიც ხშირად სცოდავს ერთფეროვნებით, უგემოვნებობითა და მიმბაძველობით. უზომოდ ბევრი დრო ეთმობა იაფფასიან, უსახურ შლაგერებს, მოდუნებულ რიტმებსა და მდარე ინტონაციებზე აგებულ სიმღერებს. ცხადია, არსებობს გამონაკლისიც, მაგრამ მისი წილილი მაინც უმნიშვნელოა.

ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია ქართული საბჭოთა მუსიკალური კულტურის უმნიშვნელოვანესი კერაა. იგი დაკომპლექტებულია კვალიფიცირებული პედაგოგიური კადრებით, აქ სწავლობს ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა, რომლებიც დროდადრო წარმატებით აჩვენებენ ხოლმე თავიანთ მიღწევებს მოსკოვში, ლენინგრადში, კიევში, ერევანსა და საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებში, აგრეთვე საზღვარგარეთაც, სადაც მათი ხელოვნება მაღალ შეფასებას იმსახურებს. დღითიდღე იზრდება საერთაშორისო თუ საკავშირო კონკურსების ქართველ ლაურეატთა რიცხვი, რაც საამაყოა. მაგრამ კონსერვატორიის მუშაობის გაუმჯობესებისათვის საჭიროა ყურადღების გამოჩენა ზოგიერთი მტკივნეული საკითხისადმი.

სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია, რომ ჩვენი რესპუბლიკის გამომცემლობები ვერ იცლიან კონსერვატორიისათვის, რომელსაც სჭირდება ქართულ ენაზე გამოცემული სახელმძღვანელოები ჰარმონიაში, პოლიფონიაში, ინსტრუმენტობასა და ორკესტრობაში, მუსიკის ელემენტარულ თეორიასა და მუსიკალურ ფორმათა ანალიზში, მსოფლიოს მუსიკისა და ქართული მუსიკის ისტორიაში, ესთეტიკაში, მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა არ მოგვეპოვება მონოგრაფიები ქართული მუსიკის გამოჩენილ მოღვაწეებზე. რითი უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ გამომცემლობა „განათლებაში" უკვე მერვე წელიწადია დევს ინსტრუმენტობა-საკრავთმცოდნეობის სახელმძღვანელო, რომლის გამოცემას საშველი ვერ დაადგა. პირველი გამოცემის ტირაჟი დიდი ხანია გაიყიდა, დღეს ეს სახელმძღვანელო არა აქვთ საკომპოზიტორო და მუსიკისმცოდნეობის ფაკულტეტის სტუდენტებს, რაც მძიმე ვითარებას ქმნის. იგივე მდგომარეობაა გამომცემლობა „ხელოვნებაში", სადაც არა ერთი და ორი წიგნი ამაოდ ელოდება მზის სინათლეს. კონსერვატორიის კათედრებს მზადა აქვთ სახელმძღვანელოები, რომელთა დასტამბვის ჯერი ვინ იცის როდის დადგება. ამასთან ერთად, ჩვენი სტუდენტობა განიცდის სანოტო ქაღალდის გაჭირვებას, ურომლისოდაც სრულიად წარმოუდგენელია მომავალი კომპოზიტორებისა და მუსიკისმცოდნეების მუშაობა. ამ საკითხზე დიდი ხანია ლაპარაკობენ, დადგენილებაც გამოტანილია, მაგრამ შედეგი მაინც არ ჩანს.

სტუდენტობას არა აქვს კონცერტებსა თუ მუსიკალურ სპექტაკლებზე თავისუფალი დასწრების უფლება. განა შეიძლება მომავალი მუსიკოსების აღზრდა, მათი ესთეტიკური დონის ამაღლება, მუსიკალური თეორიისა და პრაქტიკის დაკავშირება, თუკი ისინი ვერ შეძლებენ ცოცხალი შესრულებით მოისმინონ კლასიკური და თანამედროვე მუსიკა. საჭიროა კონსერვატორიის სტუდენტებისათვის გარკვეული რაოდენობის უფასო საშვების გაცემა, რაც არ დააზარალებს საქართველოს ფილარმონიისა და არც თბილისის საოპერო თეატრს.

დიდი ხანია დაბრკოლებულია ნოტების გამრავლება-გადაწერის პროცესი. არ არიან ამ საქმის სპეციალისტები — გადამწერები. მოუგვარებელია მათი ხელფასის საკითხი, გადამწერები წლობით ელოდებიან თავიანთ გასამრჯელოს. ყოველივე ეს აფერხებს მუსიკალური ლიტერატურის გამოცემის საქმეს, ნაწარმოებთა შესრულებას, საშემსრულებლო კოლექტივების მუშაობას, მათი რეპერტუარის განახლებასა და გამდიდრებას. ეს პრობლემა ადვილად გადაიჭრება, თუკი დავსაქმავთ ჩვენს მუსიკათმცოდნეებს, რომლებიც ნაკლებად არიან დატვირთულნი — აქვთ სულ ორი-სამი საათი მუსიკალურ სკოლებსა და სასწავლებლებში.

მეტი ყურადღება გვმართებს ისეთი სახელოვანი ქართველი მუსიკოსების ხსოვნის უკვდავსაყოფად, როგორიც იყვნენ კ. ფოცხვერაშვილი, ი. ტუსკია, გრ. კილაძე, შ. თაქთაქიშვილი, ვ. ცაგარეიშვილი და სხვანი. მივიწყებას არ უნდა მივცეთ ამ შესანიშნავ მოღვაწეთა სახელები.

ასეთია ამ საკითხების წრე, რომლებიც ელობებიან ქართული მუსიკალური კულტურის წინსვლას, მსმენელთა ესთეტიკური აღზრდის ამოცანებს.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ერთი „როლის" მეტაფორა

დავით ანდრიასოვი

თამაზ ჭილაძის პოეტიკაში იმთავითვე გაცხადდა ამოცანა: მოძიებულ ყოფილიყო არა მარტო თანამედროვე ადამიანის ადექვატური ესთეტიკურ-სააზროვნო მოდელი და ამ მოდელის ხორცშესასხმელი მხატვრულ-ლექსიკური „ფონდი", არამედ თავად პრინციპიც, რომელიც შექმნიდა საკომუნიკაციო ველს. ყოველივე ამან კი მოითხოვა, „ცნობიერების ნაკადის", ანუ შინაგანი მეტყველების პრინციპის კვალად და მის გვერდით, მწერალს მიემართა წმინდა ქმედებისმიერი, პლასტიკურ რაგვარობად მოდელირებადი ფორმისადმი. ამ დროს შეგნებულია ის მომენტი, რომ ცნობიერების ნაკადით ათვისებული სინამდვილე ჯერ კიდევ არაა, ანდა სულაც არაა ე. წ. ფსიქოლოგიური პროზის მომასწავებელი.

ერთ-ერთ მიზეზად თამაზ ჭილაძის მწერლური ინტერესების დრამატურგიაში ესოდენ ნაყოფიერი გადართვისა ის უნდა იყოს, რომ მასში, როგორც შემოქმედებით ინდივიდში, ორი უკანასკნელი პიესის საფუძველზე, („როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის" და „ბუდე მეცხრე სართულზე") მომწიფდა პროცესი „ცნობიერების ნაკადის" პროზიდან უნამუნოსეულ „ცნობიერების დრამაში" ტრანსპლანტაციისა. ამ შემთხვევაში მწერალი ერთგვარ უარს ამბობს „ცნობიერების ნაკადისმიერი" პროზის ნოუმენალურ ფაქტურაზე და მიმართავს დრამას, როგორც საკუთრივ ფენომენებად კონსტრუირებად სისტემას. ამგვარად, თ. ჭილაძეში, როგორც მწერალში ერთგვარ კონდიციამდე დაიხვეწა მისი აზროვნებისათვის მორგებად **დრამოგემა — ნიშანთა სისტემა და,** თავის მხრივ, ესეც გახდა საფუძველი მისი ადრე გამჟღავნებული დრამატურგიული ინსტინქტების („აკვარიუმი", „მკვლელობა", „დავიწყებული ამბავი") მკაფიო შემოქმედებით სუგესტიად უკუფენისა. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის ფაქტიც, რომ ყველა მეტნაკლებად სერიოზული პროზაიკოსი თავის თავში იტევს დრამატურგიისმიერ ფენომენს.

* * *

თ. ჭილაძის პროზაში თავიდანვე შეიმჩნეოდა მიდრეკილება დრო—სივრცული კონტინუუმის იმგვარი მოდელირებისაკენ, სადაც პრაქტიკულად წაშლილი, ყოველ შემთხვევაში, იგნორირებული იქნებოდა ლოკალური ქრონოლოგიური ზღვარი გარკვეულ სივრცულ პლანებს შორის. ამ შემთხვევაში, ჩვენთვის არსებითია მოძიება ქრონოტოპის კონსტრუირების იმ ძირითადი ნიშნებისა, რამაც თავისი ქმედითი ბუნებით დრამატურგიულ-მეტყველებით სისტემამდე მიიყვანა ავტორი. აქ მთავარია მიკვლევა იმ მექანიზმისა, რომელმაც განაპირობა მწერალში მოთხოვნილება ქრონოტოპის კანონიკური კონსტრუქციის დისკრეტულ ნაჭრებად დაშლა-ანალიზისა და შემდგომ მათი სიმულტანური სინთეზისა. დისკრეტულობა-სიმულტანურობის ოპოზიცია კი მთელი თანამედროვე მხატვრული აზროვნების ერთი უნივერსალური ესთეტიკური პოსტულატია.

თ. ჭილაძესთან („შუადღე", „გასეირნება პონის ეტლით", „აპა, მიიწურა ზამთარი", „წერო"...) ერთგვარად მზადდებოდა ის სტილი თუ პოეტიკა-გესტუსი, რაც პიესაში „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის" უნდა შეჯამებულიყო. თ. ჭილაძის პროზისა და მისი ორი უკანასკნელი პიესის რელატივიზმის ფონზე შეიძლება დალანდულ იქნას რამდენიმე სპეციფიკურად მოქმედი ნიშანი, რომელნიც უკეთ ავლენენ მათ ადგილს ამა თუ იმ ჟანრულ სისტემაში და, აქედან გამომდინარე, ზოგადსააზროვნო სიტუაციაში. ამ მხრივ, თ. ჭილაძისათვის პროზა „არსებობს მუსიკალური, მეტაფორული, ლირიკული. მთავარია ხასიათების არა ფსიქოლოგიური, არამედ ლირიკული მოტივირება. ცალკეული პასაჟები ბრწყინავენ პოეტური სიფაქიზით. პერსონაჟები ნაკლებ გვახსომდება. მეტყველების ემოციური მდინარება ინდივიდუალიზებას არ ემსახურება. სიახლენი უპირატესად ფორმას განეკუთვნება. პოეტი გვიხატავს თავისთავს და არა გმირებს. ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ მეხსიერებაში ყველაზე მეტად რჩება ავტორი" (ს. სიგუა). ესაა, თ. ჭილაძის პროზის ნიშანი-რეზიუმე, რომელთაგან ნაწილი თუ შემორჩა მის ბოლო პიესებს. თუ „ბუდე მეცხრე სართულზე" აბსურდის ფილოსოფიის (კამიუ) საზრისდაკარგული სულის ამაღლებული, ინტერიორიზებული მონოდრამაა, „როლი" აბსურდის თეატრის (იონესკო, ბეკეტი, ოლბი) უსაზრისო რეალიების პაროდიულად მომართულ ხასიათობრიობაზე აგებული ექსტერიორიზებული მეტაფორაა, რომელიც, დაწყვილებული ბრეხტის ეპიკური თეატრის ანტიილუზორულ ბუნებასთან, ირონიულ-მელოდრამატულ მოტივირებასაც არ

უცხოობს. სიტუაციათა კონტრაპუნქტული რიტმი გამუქლებულია პიესის ინტერსუბიექტურ მიმართებათა განფაზულებად ლოგიკასთან. აქ მსახიობმა გარკვეულად უნდა გადააჭარბოს კიდეც კ. სტანისლავსკის ცნობილ პრინციპს, ე. ი. საკუთარი თავისაგან უნდა შექმნას არა მარტო მეორე ადამიანი, არამედ უნდა მოიცვას დანარჩენ პერსონაჟებთან ურთიერთობის საკომუნიკაციო ფოკუსი: ერთ ადამიანში უნდა მოიყაროს თავი სოციო-ფსიქოლოგიურ კომპლექსთა სიმრავლემ, ე. ი. ხდება თვითცნობიერების გარეთ გამოტანა და ანალიზი, რაც უკვე აღარაა ავტოკომუნიკაცია. ამ დროს მსახიობი თავის პარტნიორსაც „საკუთარი თავისგან" ქმნის. ამდენადვე აღარაა მთელი ეს პროცედურა მონოლოგური (რომელსაც არსებითად წარმოადგენს პიროვნების ქცევა მარტოობაში). ეს უკვე კვაზიდიალოგია, ანუ მიმართულება მეორე, ორეულად მოვლენილ სუბიექტზე. ამდენად, ანის სახის სტრუქტურა აგებულია ორეულის **პროთეოსურ-არქეტიპულ** მოდელზე, მისი საკომუნიკაციო ველი კი — კვაზისუბიექტურ კომპლექსზე გადის. ამდენადვეა გამართლებული ანის ანუ მის ორეულის გრიმუაზულ ქცევათა ერთობ ლაბილური ლოგიკა. იგი დამოუკიდებელიცაა და გათქვეფილიც სოციალური ჯგუფის „ექსტერიორიზებულ სახეში", იგი თავადაა გადამცემიც (ექსპრესიული ფუნქცია) და მიმღებიც (კონაციური ფუნქცია), რომელთა მიმართებაც კონტექსტში (რეფერენტული ფუნქცია) გულისხმობს ინფორმაციას (პოეტური ფუნქცია), რომელშიც კოდის, როგორც მეტალინგვისტურად მოქმედი ფუნქციის მეშვეობით გაიშიფრება კონტაქტის (ფატიკური ფუნქცია) შედეგი.

„ორეულის" მოხმობილ მოდელს ეხმიანება ა. უხტომსკის სიტყვები: „ადამიანი სანამ არ განთავისუფლებულა საკუთარი ორეულისაგან, მას ჯერ კიდევ არა ჰყავს თანამოსაუბრე, და ლაპარაკობს და ბოდავს თავის თავთან, და მხოლოდ მაშინ, როცა ის ნაჭუჭს გამოტეხს და სიმძიმის ცენტრს სხვაზე გადაიტანს, იძენს თანამოსაუბრეს. ორეული კვდება, რათა ადგილი დაუთმოს თანამოსაუბრეს". „როლში" ანის კიდევ უფრო ღრმად მოქმედი არქეტიპული „ორეული" ჰყავს — ოფელია. ამ უკანასკნელის ორეული კი ჰამლეტია. „ოფელია იგივე ჰამლეტია. ჰამლეტის სულის ლირიული ნაწილი, რომელსაც ჰამლეტი ფილოსოფიური სკეპსისით თრგუნავდა, დასცინოდა კიდეც, თუმც საშინელი ტკივილით გრძნობდა, რომ ეს მისი სულის ნაწილი იყო, რომ უმისოდ სიცოცხლე არ შეეძლო... ჰამლეტი და ოფელია დაძმას მოგვაგონებენ". ასეთად წარმოუდგენიათ ოფელია „აჰა, მიიწურა ზამთარში". აქაც უნა გამრეკელია რეჟისორი და ისევ „ჰამლეტს" დგამს. ოფელიას სახის ეს რეჟისორული ექსპლიკაციაც სწორედ მისია.

„წარმოდგენა წარმოდგენაში" თვით შექსპირის „ჰამლეტის" პარადიგმულ მოდუსს წარმოადგენს, რაც პიესის მკითხველისა და მისივე სცენური ვარიანტის მაყურებლის პოზიციებიდან მასალის ათვისების განსხვავებულ პირობას გულისხმობს. ამას ჯერ კიდევ პ. ფლორენსკი მიუთითებდა სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებთა სივრცობრივი ანალიზისას.

თ. ჭილაძე თავის პიესაში, როგორც ანის ცნობიერების „კომედიის" წარმოდგენაში, შექსპირის ტრაგედიის როგორც თეატრალური წარმოდგენის, უფრო ზუსტად, წარმოდგენის რეპეტიციის, ანუ რეპეტიციის წარმოდგენის, დრო-სივრცეს იძლევა მისი მაყურებლების ანუ მონაწილეების — უნას, ნატოს, ოფელიას, გერტრუდას, ჰამლეტის თვალსაზრისით. ამ დროს მკითხველს არც იმდენად უძნელდება გააცალკევოს პიესის ძირითადი მოქმედებისა და მასში ჩადგმული და გათამაშებადი წარმოდგენის როგორც მეორადი მამოდელირებელი სისტემის ქრონოტოპი, იმ დროს, როცა იგივე პიესის სცენური ინტერპრეტაციის აღქმისას მაყურებელი აწყდება გარკვეულ სირთულეს: პიესას პიესაში, ანუ წარმოდგენის წარმოდგენას იგი უყურებს უკვე არა მოქმედი გმირების, არამედ საკუთარი რაკურსიდან.

თ. ჭილაძის პროზაში უკვე ილანდება სამყარო სინამდვილის, როგორც დროით-სივრცული მოდელის, კონტურები: სახიერად, ესაა რამპის შუქით განათებული ერთი და იგივე „ცარიელი სივრცე" და არა სცენური გარემო, ანუ ქვეყანა-თეატრი, რომელშიც პროთეოსული იდეოლოგია მეფობს. „სპექტაკლის ყველა მონაწილე სცენაზეა", თამაშდება თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების დრამა. სწორედ რომ დრამა, არც ტრაგედია, არც კომედია, და არც ტრაგიკომედია „სუფთა" სახით. მით უფრო, რომ თ. ჭილაძის მკითხველმა სიცილი არ იცის" (გ. ასათიანი). თუმცა, ირონიის დახვეწილ ნაკადს პიესაში ვერ უარვყოფთ (ამისათვის მარტო „სახლობანას" უჩასეული ვარიანტები იკმარებდა), ირონიისა, რომელიც „ფილოსოფიის დასასრულია და არა დასაწყისი. საჭიროა გაიარო გონებისა და სასოწარკვეთის ტრაგედიაზე, რათა მიხვიდე სიცილამდე, მწარე სიცილამდე" (კ. ვარნალისი). ეს მწარე სიცილია თ. ჭილაძის პიესაში. მოკლედ, სცენაზეა ეგზისტენციალური დრამა, რომელშიც ადრე თუ გვიან ყველას ერგება „როლი". ამგვარად, თამაზ ჭილაძის სამყარო-თეატრში მოქმედებს ჰოიზინგასეული „მოთამაშე ადამიანი" („Homo Ludens"). თავისთავად ამ ძირძველ კულტუროლოგიურ მოდელში კრამოლური არაფერია, დღევანდელ სააზროვნო სიტუაციაში" ადამიან-მოთამაშეს" „ადამიანი-სათამაშო" რომ არ ენაცვლებოდეს და „Homo Ludens"-ი „Homo moralis"-ს რომ არ გამორიცხავდეს. ამასთან ისიც ანგარიშგასაწევია, რომ ჩვენს საუკუნეში „მოთამაშე ადამიანი" და „მეამბოხე ადამიანი" წარმოადგენს სამყაროსადმი ცნობიერი მიმართების მოდელის ორ ჰიპოსტასს.

* * *

„როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის" სტრუქტურულად ემყარება პასაჟურ სიბრტყეთა ამოძრავების იმგვარ პრინციპს, რომელშიც სცენური დროის პირობითი გაგებიდან სპონტანურად უნდა დაწყვილდეს ცალკეული დისკრეტული დროითი შენაკადები და სიმულტანური ნიშნების რიტმული მონაცვლეობით მოგვცეს ერთი მთლიანის შეგრძნება, წარმოშვას უნიტარული სივრცული მასის ანუ „ცარიელი სივრცის" (პ. ბრუკი) ამოქმედების კინეტიკური ილუზია (შდრ. გორდონ კრეგის კინეტიკური სივრცის" იდეა.) ამდენადვე ეყრდნობა პიესა ავანტიურული ანუ სათამაშო დროის (მ. ბახტინის ტერმი-

ნით) მოდუსს და აღემატება ბიოგრაფიული დროის პრომატს. თ. ჭილაძის პიესის „სცენოგრაფიული" მოდელი წინარე ქრონოტოპულ-სამოქმედო სიტუაციის აღდგენილი, რედუცირებული დუბლიკატია, ანუ ხდება აღდგენა-გათამაშება ერთხელ უკვე მომხდარი ამბისა, რომელსაც შესაცნობად აყენებენ ექსპერიმენტულ სიტუაციაში. ამ ექსპერიმენტალიზმს სხვა, ისტორიული მხიაც გააჩნია, იგი აღრმავებს სიტუაციის განსაკუთრებულობისა და არაორდინარულობის ხარისხს, რადგანაც ბრეხტის თქმით „თუკი ჩვენ თანამედროვე პიესებს ვითამაშებთ როგორც ისტორიულს, მაყურებელს მოეჩვენება, რომ გარემოებანი, სადაც იგი ილწვის, ასევე განსაკუთრებულია". თ. ჭილაძის პიესაში ამგვარი სიტუაციის ლერძს ქმნის ანოს ავტომითი, რომელიც მერადი აღსანიშნი ერთეულია მაპროვოცირებელი პარადიგმის — შექსპირის „ჰამლეტის" ფელიას ფონზე.

„ჰამლეტია" მთელი პიესის კონცეპტუალური სუბსტრატის რეზონატორი. ოღონდ, თამაშდება მისი უფრო ღრმა და ადაპტირებული ვარიანტი. ყველაფერი ლოგიკურად გათამაშდა! ანო პრემიერაზე არ გამოცხადდა, პრემიერამ კი მაინც ტრიუმფალურად ჩაიარა, არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, ვინ ითამაშებს ოფელიას — ოცდაორი წლის საკუთარი სახელისა და ამიტუსის მქონე ანო თუ ორმოცდახუთი წლის სხვისი (თუნდაც ყოფილი სამეფო თრნეულის ყოფილი ქალიშვილის (!) სახელითა და სახით მოვლენილი ფრივოლური ოფელია. მთავარია ამ ქვეყანა-თეატრში ჩატარდეს პრემიერა და, თუ ჩატარდება, a priori ტრიუმფალურად. რა მოხდა, თუ მისი მეუღლე-რეჟისორი თავად აღმოჩნდება დასადგმელი სპექტაკლის „გმირის" როლში. ამას ხომ ანოს ანუ მისი ორეულის გარდა სხვა ვერავინ მიხვდება, მით უფრო, რომ თავად ანო აღარაა, მის ორეულს — ამ „ტერა ინკოგნიტას" კი არამც და არამც არ მისცემენ როლში ბოლომდე შესვლის ნებას, რათა „კომედია მართლაც ტრაგედიად არ გადაიქცეს". ესეც კიდევ ერთი დაუწერელი პარაგრაფი საზოგადოებრივი თამაშის კოდექსისა, რომლის დარღვევაც ძვირად უჯდება ადამიან-მსახიობს. აქ მოქმედებს დუალისტური კანონი: ამა თუ იმ როლში „ოპტიმალური ფუნქციონირებისათვის" საჭიროა დაივიწყო სხვა როლები, (ადამიანს კი დღეში ასეთი არა ერთი და ორი როლის თამაში უწევს) და ამასთან, მაინც შეინარჩუნო დისტანციურობა კონკრეტულ მომენტში სათამაშო როლისადმი, რადგანაც როლში ბოლომდე შესვლა კარზემომდგარ მორიგ როლთან წინააღმდეგობაში მოდის, გავიწყებს მას და სიტუაციათა აბსურდულ

სცენა სპექტაკლიდან „როლი დაიწყება მსახიობი გოგონასათვის". ანო — თ. ღოღიძე, ილუზიონისტი — გ. ფერაძე

ანო — თ. ცოლიძე, უჩა გამრეკელი — გ. სალარაძე

ალრევას იწვევს. ამდენად, ადამიან-მსახიობის პროფესიონალიზმი გამოიცდება, ერთის მხრივ, როლში შეუსვლელობის — ერთგვარი „გაუცხოების ეფექტის" ტაქტიკით და, მეორეს მხრივ, იმ აპრიორული „გულმავიწყობით", რომელიც თანდათან, მეთოდურად მიგიყვანს საკუთარ პიროვნებასთან იდენტიფიკაციის ალკვეთამდე და ამდენად, ეგზისტენციის ნებაყოფლობით ლიკვიდაციამდე. მოხმობილი სააზროვნო პარადიგმაა ასახული რ. სტურუასეული სპექტაკლის პირველსავე მოქმედებაში: „სახლობანის" პირველი ვარიანტის თამაშისას უჩასა და ნატოს სცენაში სიმულტანურად შემოდის... ანო. უჩა წამით კი შეკრთება, მაგრამ მაშინვე გამოერკვევა, მეუღლე-პარტნიორთან მოიბოდიშებს: „უკაცრავად, უკაცრავად... პილპილი დამავიწყდაო" და კვლავ სპონტანურად განაგრძობს თამაშს. უჩას ლაფსუსი იმაში გამომჟღავნდა, რომ პილპილის გარდა ვერ გადაივიწყა საკუთარი თავი, ანუ ცოლთან გასათამაშებელ როლში, რომლის კოდიცაა ამ კონტექსტში „პილპილი", (საცხარის მეტი ნატოსთან ურთიერთობას მისთვის ხომ არაფერი მოუტანია) მან კინალამ აურია ანოსთან, თავისი სათამაშო „როლი". აქ გამოვლინდა უჩას, — ამ უნიჭო რეჟისორის, თუმცა ნიჭიერი „მსახიობის" ალღო, რ. სტურუასეულ ანტიილუზორულ სცენაში წარმოისახა „როლის" სოციოლოგიაცა და ესთეტიკაც". სხვათა შორის, უჩას სახეში, თამაშის გაანალიზებული ტიპოლოგიის პარალელურად ხაზგასმულია მისი, როგორც ქვეყანა-თეატრის რეჟისორის მიდრეკილება იმ „ტრანსცენდენტული" სერიოზულობისაკენ, რაც უზენაესის — სამყაროს მპყრობელის იპოსტასია და არც თუ იშვიათად ამ წილბის უადგილო და უნიჭო მორგების მცდელობით სასაცილოდ (და საცოდავადაც!) გამოიყურებიან ძლიერნი ამა ქვეყნისანი, რომელნიც წუთითაც ვერ ურიგდებიან დროის მეფობას, არადა ისეთივე სათამაშოები არიან უზენაესის ხელში, როგორც მათ ხელში რიგითი მოკვდავნი: სათამაშოთა სათამაშონი.

ერთმა ანომ იცის უჩა გამრეკელის ფასი. როგორც ერთ დროს „პატარა მუსიკოსს", ისე ასდევნებია. დასდევს იმიტომ, რომ უყვარს, ხოლო უყვარს იმისგამო, რომ ეცოდება, ენანება დაძველებული და არდაბერებული ოფელიების, პერტრუდების, კლავდიუსებისა და ჰამლეტებისაგან შემდგარი პანოპტიკუმისათვის. უჩა მარიონეტია მათ წრეში, ისევე როგორც შექსპირისეული ჰამლეტია მარიონეტი დანიის სამეფო კარზე. უჩას ირგვლივ შემოკრებილი სინკლიტის წევრებიდან ყველა ორეულია, საკუთარი სახელები და სახეებიც უკლებლივ ყველას დაკარგული აქვს. ყველა ვილაცის როლს ასრულებს *. რაც მთავარია, მათი ყოფიერება ამ დრო-სივრცეში ელემენტარული ანაქრონიზმია.

„თამაშის ინსტიტუტი" შემთხვევით არ მოხვედრილა ქართველი დრამატურგის თვალსაწიერში. თ. ჭილაძის პიესაში მოდელირებული პარადიგმატული სისტემის განხილვა ხდება როგორც ესთეტიკურ, ისე სოციოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ დონეებზე. ამ შემთხვევაში ესთეტიკურ (ფ. შილერი, რ. ვაგნერი, ფ. ნიცშე, ჰ. ჰესე) და ფსიქოლოგიურ (ჯ. მორენო) კონცეპციებზე მეტად გვაინტერესებს მისი სოციოლოგიური ასპექტი, ე. წ. „როლის სოციოლოგიის" ინსტიტუტი (ჯ. მიდი, რ. ლინტონი, ე. ჰოფმანი). აპელირება „როლის" — ჩვენი დროის ამ კულტურფილოსოფიური მითოლოგებისადმი კი, ღრმა ონტოლოგიური საფუძვლითაა პროვოცირებული და ტიპოლოგიურად ეხმიანება რიგ ფსიქოანალიტიკურ, ეგზისტენციალურ თუ კონტრ-კულტურულ იპოსტასებს, როგორიცაა იუნგის „ნიღაბი", ფროიდის „ზემე", ჰაიდეგერის „Man"-ი, გვარდინის „პირი",

* თვით თ. და ოთ. ჭილაძეების მიერ ქართულად ნათარგმნი ანტიგონეც ამას იტყვის ერთგან: „მე ანტიგონე მქვია და ბოლომდე უნდა შევასრულო ჩემი როლით". ანოსთან ასოციაციური კავშირი „როლში" კოდირებულია იმ სცენაში, როცა ანოს ზიზღით: „მე თქვენ მძულხართ! მძულხართ! მძულხართ" აღმოხდება და რომელიც ანალოგიურია ანტიგონეს კრეონტისადმი მიმართვისა.

რ. დარენდორფისა და ტ. პარსონსის „როლი" და ა. შ.

„როლის სოციოლოგია" თამაშის ფენომენს ნეგატიურ ადგილს მიუჩენს ყოფიერების სისტემაში, იმ დროს, როცა „როლის" ესთეტიკა სწორედ რომ „ღვთაებრივ თამაშს" (ჰოიზინგა) აცხადებს ყოფიერების სპონტანური ნებელობის ონტოლოგიურ მეტაფორად და მისი სტატუსის შეზღუდვის ყოველგვარ გამოვლინებას კოსმოსისმიერი ნების ხელყოფად შერაცხავს.

დღეს მსახიობური თამაშის სისტემა საფუძვლიანადაა მოდიფიცირებული, ხოსე ორტეგა ი გასეტის სიტყვებით, „დრამის მსახიობი, პარადოქსულად რომ ვთქვათ, თამაშობს პერსონაჟის როლს, რომელიც, თავის მხრივ, ასევე თამაშობს როლს". ეს პარადიგმა ამ შემთხვევაში ვრცელდება რეჟისურაზეც: მაგ. რ. სტურუამ დადგა სპექტაკლი, რომელშიც ასევე დგამენ სპექტაკლს (თანაც არა ერთს.)*. რ. სტურუას უნივერსალური სააზროვნო პარადიგმაც ხომ თამაშია. მისეული „ყვარყვარე", „კავკასიური ცარცის წრე" და „რიჩარდი" სპექტაკლში დადგმული (და არა ჩადგმული) სპექტაკლებია, მათი პროტაგონისტები კი — კარნავალური მეფის მისტერიალურ პლანში ნაგულისხმევი სახე-პარაბოლები. მეტიც, სტურუას სპექტაკლები, ესაა პაროდიები არა თეატრის, არამედ ცხოვრება-თეატრის თემებზე. თვით ე. იონესკო — აბსურდის თეატრის მამათაგანი თავის პიესას „ქაჩალი მომღერალი ქალი", ახასიათებს როგორც პაროდიას პიესაზე, მეტიც, თეატრზე, ანუ კომედიის კომედიას. ესაა თეატრის არსების, მისი ესთეტიკურ ტიპოლოგიური ბუნების სრულიად უნივერსალური გაგება, რომელსაც პრობლემის დრამატურგიული ლოგიკის ათვისებით და სიღრმით მხარს უბამს თ. ჭილაძის პიესაც და რ. სტურუას სპექტაკლიც.

თუ სცენური ქმედების ტრადიციული მოდელი გულისხმობდა იმას, რომ მსახიობი თამაშობდა პერსონაჟის ერთპიროვნულ როლს და მეტი არაფერი (თუმცა მსოფლიო დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშები რომ არ „ამართლებენ" ამ მოდუსს, ესეც ფაქტია), სცენური ქმედების თანამედროვე სისტემა ითვალისწინებს სწორედ რომ სიცოცხლის ფილოსოფიის ესპანელი მამამთავრის სხარტ დებულებას. ამრიგად, დრამატურგიული სიტუაციის სცენური მოდელირების გზაზე ადგილი აქვს სახეთა, როგორც მეორად აღსანიშნთა სისტემას, რაც ასევე XX საუკუნის ზოგადი კულტუროლოგიურ-ჰუმანიტარული პარადიგმაა და თავის ასახვასა და გამართლებას პოულობს სახვით-საზროვნო მასალის სემიოტიკურ-სტრუქტურალისტური შტუდირებისას. თვით სააზროვნო მასალაში ყველაფერი ემსახურება სარტრისეული ეგზისტენციალური ანტინომიისათვის: „ყოფიერება თავისთვის" და „ყოფიერება სხვისთვის" ნილბის ჩამოხსნას, გაშიფვრას, რატომაა ჩვენი ცხოვრება საინტერე-

* ეს მოდელი რ. სტურუამ განავრცო შემდგომ ნამუშევარშიც „ვარიაციები თანამედროვე თემაზე".

სცენა სპექტაკლიდან „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის"

სო... სხვებისთვის" და „ჩვენთვის რატომ არ არის საინტერესო". თუ „ყველა რატომ ცდილობს, მისი ცხოვრება სხვებისთვის იყოს საინტერესო", ან, თავსატეხი და პარადოქსული კითხვები, რომელთა პასუხადაც აღმიანი განაგრძობს თამაშს.

* * *

აქტიორული ქმედების ლოგიკის მეორად აღსანიშნთა სისტემაზე ორიენტირებულ კონტექსტში რ. სტურუასეულ სპექტაკლში ამგვარი სურათი წარმოისახება: ჯ. სადარაძე თამაშობს უნა გამრეკელის როლს, რომელიც თავის მხრივ აღმოჩნდება ჰამლეტის როლში, თ. დოლიძე თამაშობს მონიჟების როლს, რომელიც თავის მხრივ, თამაშობს ანის როლს... შემთხვევითი არც ისაა, რომ სპექტაკლში მსახიობები „შეთავსებით" თამაშობენ როლებს: დ. პაპუაშვილი თამაშობს მთქმელსაც და ზურიკოს მამასაც (ილიკოს), ზ. ბოცვაძე ანსახიერებს ოფელიასაც და ზურიკოს დედასაც (ელოს), მეტიც, ამგვარ სიტუაციაში დ. პაპუაშვილი კი არ თამაშობს მთქმელსაც და ზურიკოს მამასაც, არამედ მისი მთქმელი თამაშობს ილიკოს, ზ. ბოცვაძის მიერ ოფელიასა და ელოს სინქრონული გათამაშება იმის ნიშანია, რომ ამგვარი ოფელიები დედობენ დღევანდელ ზურიკოებს, ამგვარ სააზროვნო მოდელში რ. სტურუას მიერ ზ. ლებანიძის ნატოსა და ანოს დედის როლების ერთდროულ შემსრულებლად დანიშვნა მსახიობის შტატის ნაკლებობით კი არაა განპირობებული, არამედ აღნიშვნაა იმისა, რომ ნატო და ანოს დედა პარალელურ „როლს" თამაშობენ ანოსა—ამ მოარული სიკეთის არვაგებისა და დაღუპვის სპექტაკლში, რომელიც ფინალამდე, მისი რეჟისორის — უნა გამრეკელის იქმით, მისმავე თავქარიანობამ მიიყვანა, იმ თავქარიანობამ, გველივით ბრძენმა ქალბატონმა ნატომ რომ უწინასწარმეტყველა მამიდის მაგალითზე. ასე გადაიქცევა უნასა და ნატოს — ქვეყანა-თეატრის ამ „განმგებლების" მეფე-დედოფლის გამჭოლი მიზნები ანოს მისამართით, რომელსაც ისინი, როგორც ერთ დროს ნაყოფმივე უარყოფილ შვილს, ისე იცილებენ. მაგრამ „განა შეიძლება თავქარიანი იყოს, ვინც მოკვდა?"

პიესა, როგორც ზემოთაც ითქვა, მოიცავს მხატვრული სინამდვილის, როგორც სამყარო-რეალობის აბსურდისეული მოდელირების სპეციფიკურ პროცედურას, რომელიც გულისხმობს კომუნიკაბელობის გარკვეულ სისტემას. ამასთან, აბსურდის ტანრული მოდელი თ. ჭილაძის პიესის სახით კიდევ ერთხელ აღასტურებს მასალასთან მიმართების ლირიულ საწყისს, მეტიც, ზოგადად პოეზიას, როგორც უხეში სინამდვილის გადამლახავ უზენაეს ძალას. თვით აბსურდის ონტოლოგიური მოდელი თავისი ფილოსოფიური ნანამძღვრებით ეგზისტენციალური ეთოსის პირმშოა, რომელიც გნოსეოლოგიურ პლანში ითვალისწინებს ჰუსერლისეული ფენომენოლოგიური რედუქციის მეთოდს, თ. ჭილაძე-რ. სტურუას მიერ შექმნილ სახეში ანო თავიდანვე განთავისუფლებულია ნატურალური განწყობისაგან, როგორც ფენომენოლოგიის პირველადი ინსტანციისაგან. ამასთან, აქ „გმირის" თანდათანობით გადართვა ფენომენოლოგიური epoché-ს პლატფორმაზე სულაც არ გულისხმობს იმას, რომ იგი უარყოფს, ანდა აუქმებს ყოველგვარ ნატურალურ-განცდისეულს, იგი ოდენ ხსნის მათ დღის წესრიგიდან, ანოს გარშემო კონსტრუირდება ის ფენომენოლოგიური ანტურაჟი, რაც მას საშუალებას მისცემს ყოფიერისაგან განთავისუფლებულმა სწორედ ყოფიერება მოიძიოს. (ამასთან სტურუას მეთოდი ორიენტირებულია წარმოსახვისეულის პედალიზირებაზე, რაც საზოგადოდ დასაშვე-

სცენა სპექტაკლიდან „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის"

ბია ფენომენოლოგიაში და ამასთან უფრო დამჯერიც კია მეთოდისადმი.) ფენომენოლოგიური epoché-ს შემდგომ, რომელსაც, ერთის მხრივ, მიმართავს „გმირი" საკუთარი არსის მოძიების გზაზე, და, მეორეს მხრივ, ავტორები — პერსონაჟის არსის კვლევის გზაზე, მხატვრული სახის პრედიკატივი დასრულებული სახით ვლინდება. ესაა მისი ინტენციონალობა, რისი შედეგიცაა ტრანსცენდირების ფაქტი-მოდუსიც.

თ. ჭილაძის პიესაში ანოს ინტენციონალობა მიმართება ფენომენად ქცეული სამყაროსაკენ, რომლის მშვენებლობაც მოასწრო, მისთვის „დადგმული" სპექტაკლის დროსა და სივრცეში. ანო ამაღლდა ინსისტენციზე და საკუთარი ყოფიერება წარმოიდგინა არა როგორც ცალკეულ გარდახდილ განცდათა ჯამი და მათზე ამაღლება, არამედ შეიმეცნა სწორედ ის, როგორც ჰუსერლი იტყოდა, ტრანსცენდენტური იმანენტურში და ტრანსცენდენტური განწმენდის „განცდით" დაასრულა ერთი და დაიწყო მეორე სიცოცხლე.

და გვეძლევა ერთგვარი ანალოგიური ვითარება იმისა, რაც კირკეგორისეულ მოდელშია დაფიქსირებული. კირკეგორთან ინდივიდუუმი ცალკეული ინდივიდიდან ზოგად, ანუ გონება-მოპოვებულ ინდივიდში ნახტომისებურად გადაიზრდება, მართლაც ძნელია ფსიქო-ლოგიკური საზღვრების დაძებნა ანოს გათვითონების გზაზე. და აი, სასონარკვეთილი გმირი, როგორც გათვითონების გზის უკანასკნელ ალმართს, „რეზინიაციას" გაივლის. ასე შედის უკანასკნელ, რელიგიურ, ანუ რწმენისეულ სტადიაში და თითქოს ამართლებს ჰ. ჰესეს შეგონებას: „ისე უნდა გაიფართოვო შენი სული, რომ ხელახლა მოიცვა სამყარო". ესაა ფენომენოლოგიური რედუქციის სუბსტანციური ლერძიც. წმინდა ცნობიერება რედუქციის გავლით ხელახლა ეზიარება იმას, რაზეც თავის დროზე უარი თქვა ე. ი. უბრუნდება ფენომენოლოგიური ოპერაციის ჩატარებისას „ბრჭყალებში ჩასმულ", ნატურალისტური შინაარსით მოცულ და მუნდანური სუბიექტურობის მომცველ სინამდვილეს. ამის ნიშანია პიესის ერთგვარი „ჰეფი-ენდი". ამასთან რ. სტურუასეულ ინტერპრეტაციაში პიესის აბსურდის ლოგიკა მარკირებულია უჩა გამრეკელის პერმანენტული რეპლიკით „რა სისულელეა".

* * *

ანოს მოვლინება ორეულის სახით სხვა არაფერია, თუ არა თავისწინა არსებობის მანიფესტაცია, როგორც **ეგზისტენციალური თავისთავის გარეთ გასვლა** და იქიდან მოხილვა საკუთარი ეგზისტენციალური ყოფიერებისა. მხედველობაში გვაქვს ანოს „უგზოუკვლოდ გაქრობის", როგორც **ეგზისტენციალური სიკვდილის** თემატურობის მოდუსი, ანოს ცხოვრების წარმოდგენას რომ ედება საფუძვლად. ისე როგორც ჰაიდეგერის თეორიაში, ეგზისტენციალურ „სიკვდილზე", აქ ლაპარაკია როგორც ეგზისტენციის პოტენციური ერთჯერადობისა და პოტენციური ერთიანობის შესახებ, ანოს გაქრობის, ანუ ეგზისტენციალური სიკვდილის მწვავე შეცნობის ნადილი ადგმევინებს დასს ნაბიჯს იქითკენ, რომ მოიაზროს მისი კონკრეტული ნანამძლევები, როგორც მათი განხორციელების პირველადი, აუცილებელი პირობა. ამდენად, ანოს „ეგზისტენციალური სიკვდილის" თემატურობა სწორედ Dasein-ის, როგორც ყოფიერების ღიაობის ნიშნით ხდება. ყოველივე ამის საფუძველზეა პიესა-სპექტაკლის ქრონოტოპული ყოფიერება აცილებული სიუჟეტურ-დროით [illegible] ბად კატეგორიას. ანო ის ეგზისტენციაა, რომელსაც ამოძრავებს შიში, უფრო ზუსტად ძრწოლა, ხომ არ ცხოვრობს თვითგანხორციელების გარეშე. ამ მდგომარეობაში იგი ცხოვრობს არსებითად ღიად (როგორც ღიაობა) თავისი ნამდვილი მომავლისათვის. ეს ეგზისტენციალურ-ონტოლოგიური პოსტულატი ანოს ანუ მისი ორეულის ერთ-ერთი გამოვლენილი პრედიკატია და მიმართულია საკუთარი ეგზისტენციალური მომავლისაკენ, ამ კონტექსტში **ეგზისტენციალური თავისთავის გარეთ ყოფნის მოდუსი განსაზღვრულია არა იმდენად საკუთარი, რამდენადაც სხვა ეგზისტენციალური დროითი კატეგორიით.** ანოს ორეულის ყოფიერება მოიაზრება არა შემოზღუდული, საკუთარი ეგზისტენციალური დროის სამანებით, პირიქით, მას შეუძლია მთელი სისრულით გახდეს ღია და ცნობილი ეგზისტენციის სიკვდილის შემდეგაც კი, ანუ სხვა ეგზისტენციალურ დროში ნამდვილი ანოს ყოფიერება იხსნება მისი სიკვდილის შემდეგ, თვით სიკვდილი, როგორც ასეთი, მოიხილება ანოს ორეულის მიერ ნამდვილი ანოს ყოფიერების მანიფესტაციის შემდგომ, ანუ დასის **ეგზისტენციალური ხედვის ველზე,** რომლებმაც ანოსთან თანყოფნაში კი არ შეიმეცნეს მისი ყოფიერება და სიკვდილი, არამედ სხვა, ასე ვთქვათ, კვაზიეგზისტენციის დროით მოცულობაში. სწორედ აქ იჩენს თავს ეგზისტენციის ის ფუძემდებლური შესაძლებლობა, რომ მას შეუძლია **თემატური ტრანსცენირება სხვა ეგზისტენციის დროის მოცულობაში.** ტრანსცენდენცია, რომელიც ანომ ანუ მისმა ორეულმა შეძლო, ახასიათებს მას არა როგორც ცოცხალ რეალობას, არამედ როგორც თემას, რომელიც უნდა განახლდეს მომგონებელი ცნობიერების მიერ. ეს მოდელირებადი პრობლემატიკა ზოგადად ეგზისტენციალური ანალიტიკის სფეროს მიეკუთვნება და თავს იყრის განსახილველი მასალის სააზროვნო წრედში და თუ არ წარმოაჩენს, ეხმაურება მაინც საკითხების ნყებას, რომლებმაც საცნაური უნდა გახადოს სიუჟეტურ და ეგზისტენციალურ დროთა შორის ანტინომია პიესის ქრონოტოპში.

* * *

აბსურდის ჟანრული სისტემის, მისი ტექნიკისა და ესთეტიკის მეტნაკლებად ტიპიურ პარადიგმაზე დაყრდნობით განიხილება თ. ჭილაძის პიესის კომუნიკაციური სისტემა. იგი თავისუფლდება რიგი ნიშნებისაგან იმ დოზით და იმ დონემდე, სანამ არ იქნება მიღწეული ის ზღვარი, რომელშიც გამჟღავნდება ობიექტის ანუ კომუნიკაციის აქტის კანონიკური სტრუქტურის რღვევა. ამდენად, კომუნიკაციური აქტის აპრობირებული (რ. იაკობსონისეული) სქემა აქ მოდიფიცირებულია. დაშვებულია კონტექსტუალური ლოგიკის განსხვავებული მეტასისტემა, რომლის მოსააზრებლადაც საჭიროა მოხმობა აბსურდის ლოგიკის სპეციფიური პოსტულატებისა*, რომელნიც

* О. Ревзина, И. Ревзин. Семиотический эксперимент на сцене. Труды по знаковым системам, вып. V. Тарту. 1971. стр. 233—254.

დააზუსტებენ პიესის ჟანრულ-ონტოლოგიურ ტიპს. წინასწარ უნდა ითქვას, რომ თ. ჭილაძესთან კომუნიკაციის ნორმალური აქტი ყველგან პალიატიურად ირღვევა, და ისიც, არა კონკრეტულ-ტექსტუალურ აქტებში, არამედ ზოგად-კონტექსტურ სიტუაციებში.

ნორმალური კომუნიკაციის ე. წ. „ტექნიკური" და „შინაარსეულ." პოსტულატები თითქმის თანაბარ მიმართებაში არიან.

1. დეტერმინიზმის პოსტულატი მოქმედებს იმდენად, რამდენადაც მონახულია მოვლენა-სიტუაციების პალიატიურად იმპლიცირებადი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი. ინდეტერმინიზმის ზოგადი პარადიგმა: ანო პრემიერაზე არ გამოცხადდა, როლი ოფელიამ შეასრულა და პრემიერამ მაინც ტრიუმფალურად ჩაიარა.

2. საერთო მახსოვრობის პოსტულატი სრულდება იმდენად, რამდენადაც მათ შორის არსებობს შეთანხმება, რომ გაიამაშდება მომხდარი ამბავი, რომლის შესახებაც ანოს ორეულის გარდა ყველას აქვს ინფორმაციის თანაბარი მარაგი.

3. მომავლის ერთნაირი პროგნოზირება პიესაში უდრის წარსულის (ანოს უგზო-უკვლოდ გაქრობა) რედუქციისათვის გალებულ ქმედებას (რაც თავადაა პიესის ჟანრულ-სტრუქტურული საფუძველი). პოსტულატის რეალიზება არ ხერხდება, იმის გამო, რომ პიესა აგებულია სამყაროს არაიდენტური მოდელის მქონე გადამცემის (დასი) და მიმღების (ანოს ორეული) კომპლექსზე.

4. ინფორმაციულობის პოსტულატი მოქმედებს იმ ლოგიკით, რომ ინფორმაცია ახალი იმდენადაა (ანუ იმდენადაა ინფორმაცია) რეციპიენტისათვის, რამდენადაც ძველია (ანუ არაა ინფორმაცია) პერსონაჟებისათვის, ანოს ორეულის გამოკლებით. ამდენად აქ მოქმედებს ერთგვარი „წინასწარი ინფორმაციის ეფექტი".

5. იგივეობის პოსტულატიც იმდენად მოქმედებს, ანუ გადამცემი და მიმღები იმდენად გულისხმობენ ერთსა და იმავე სინამდვილეს, რამდენადაც მათთვის გასათამაშებელი რეალიების ჯაჭვი ნაცნობია და ნაცნობია იმდენად, რამდენადაც ერთხელ უკვე მომხდარია. საგნის იგივეობა კი მანამდე, სანამ მასზე ლაპარაკობენ, იცვლება იმდენად, რამდენადაც იცვლება სიტუაციების რედუცირებადი რკალი.

6. ჭეშმარიტების პოსტულატი ანუ ტექსტსა და სინამდვილეს შორის თანაფარდობა სუფევს იმ დონით, რამდენადაც მისი იგნორირება განპირობებულია არა ამ პოსტულატის მეთოდოლოგიური მოდიფიცირებით, არამედ ასოციაციური პლანის ჟანრული ბუნებით, მაგ. დიალოგი პერტრუდასა და ნატოს შორის.

პერტრუდა — (სიცილით) ხომ არ უსტვენდა? მაგათ სტვენაც უყვართ.

ნატო — (ბრაზიანად) კი, უსტვენდა!

პერტრუდა — კარგი ერთი, რას არ მოიგონებ!
ამ დიალოგს წინ უსწრებს ნატოსა და ანოს შორის საუბარი, სადაც „სტვენის" ნიშანი დეფინირებულია, მაგრამ სხვა კონტექსტში.

ანო — ახლა კი დავუსტვენ.

ნატო — (მშვიდად) კი, გენაცვალე, დაუსტვინე

ანო — (გამოერკვევა) უკაცრავად...

მოცემული ორი ნაწყვეტის სტრუქტურულ-სემანტიკურ ფუნქციათა შედარების საფუძველზე, იმდენად ირღვევა ტექსტისა და სინამდვილის თანაფარდობის ანუ ჭეშმარიტების პოსტულატი, რამდენადაც სტაბილური რჩება ტექსტსა და კონტექსტს შორის არსებული სემიოტიკური ფუნქცია.

7. პოსტულატი აღწერის არასრულობაზე. ტექსტი პიესაში აღწერს სინამდვილეს რედუქციის სრული ხარისხით, ხოლო აღწერის სისრულე პირდაპირ-პროპორციულია წარსულის გახსენების, როგორც მომავლის პროგნოზირების ანტინომიისა.

8. ტექსტის სემანტიკური კავშირის პოსტულატი ხორციელდება იმ ხარისხით, რა ასოციაციურ-ინვარიანტული ლოგიკითაც ემიჯნება ერთურთს სინამდვილის ცალკეული ფრაგმენტები და მათი დიფერენციალური ნიშნები. სემანტიკური კავშირი მაინც არსებობს მათ შორის, ტექსტის შინაგანი სტრუქტურა არსებითად მყარი რჩება.

* * *

თეატრმცოდნე დალი მუმლაძემ მიხ. თუმანიშვილის ლეგენდარული სპექტაკლის „როცა ასეთი სიყვარულია"-ს (1959) ღირებულება ასე მონიშნა: „უმთავრესი და უძვირფასესი მასში სწორედ ის იყო, რომ მიხეილ თუმანიშვილმა ჩვენი თაობის ის ცხოვრება და სიმართლე ასახა, რომელსაც ჯერ კიდევ შესწევს უნარი ტრაგედია განიცადოს".

თ. ჭილაძემ და რ. სტურუამ ამ ამამაღლებელ უნარს არც „როლების" შემსრულებელი დამწყები თაობა განარიდეს და სხვა თუ არაფერი, ქსეც იკმარებდა თამაშ-თამაშში ჩაწყვეტილი იმ ხიდის აღსადგენად, რომელსაც ადამიანი ჰქვია. დიდებული ადამიანში ხომ ისაა, რომ ის ხიდია და არა მიზანი, ღოკია, პირუტყვსა და ზეკაცს შორის გაბმული, გადასასვლელია და არა ჩასასვლელი.

დააზუსტებენ პიესის ჟანრულ-ონტოლოგიურ ტიპს. წინასწარ უნდა ითქვას, რომ თ. ჭილაძესთან კომუნიკაციის ნორმალური აქტი ყველგან პალიატიურად ირღვევა, და ისიც, არა კონკრეტულ-ტექსტუალურ აქტებში, არამედ ზოგად-კონტექსტურ სიტუაციებში.

ნორმალური კომუნიკაციის ე. წ. „ტექნიკური" და „შინაარსეულ." პოსტულატები თითქმის თანაბარ მიმართებაში არიან.

1. დეტერმინიზმის პოსტულატი მოქმედებს იმდენად, რამდენადაც მონახულია მოვლენა-სიტუაციების პალიატიურად იმპლიცირებადი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი. ინდეტერმინიზმის ზოგადი პარადიგმა: ანო პრემიერაზე არ გამოცხადდა, როლი ოფელიამ შეასრულა და პრემიერამ მაინც ტრიუმფალურად ჩაიარა.

2. საერთო მახსოვრობის პოსტულატი სრულდება იმდენად, რამდენადაც მათ შორის არსებობს შეთანხმება, რომ გაათამაშდება მომხდარი ამბავი, რომლის შესახებაც ანოს ორეულის გარდა ყველას აქვს ინფორმაციის თანაბარი მარაგი.

3. მომავლის ერთნაირი პროგნოზირება პიესაში უდრის წარსულის (ანოს უგზო-უკვლოდ გაქრობა) რედუქციისათვის გაღებულ ქმედებას (რაც თავადაა პიესის ჟანრულ-სტრუქტურული საფუძველი). პოსტულატის რეალიზება არ ხერხდება, იმის გამო, რომ პიესა აგებულია სამყაროს არაიდენტური მოდელის მქონე გადამცემის (დასი) და მიმღების (ანოს ორეული) კომპლექსზე.

4. ინფორმაციულობის პოსტულატი მოქმედებს იმ ლოგიკით, რომ ინფორმაცია ახალი იმდენადაა (ანუ იმდენადაა ინფორმაცია) რეციპიენტისათვის, რამდენადაც ძველია (ანუ არაა ინფორმაცია) პერსონაჟებისათვის, ანოს ორეულის გამოკლებით. ამდენად აქ მოქმედებს ერთგვარი „წინასწარი ინფორმაციის ეფექტი".

5. იგივეობის პოსპულატიც იმდენად მოქმედებს, ანუ გადამცემი და მიმღები იმდენად გულისხმობენ ერთსა და იმავე სინამდვილეს, რამდენადაც მათთვის გასათამაშებელი რეალიების ჯაჭვი ნაცნობია და ნაცნობია იმდენად, რამდენადაც ერთხელ უკვე მომხდარია. საგნის იგივეობა კი მანამდე, სანამ მასზე ლაპარაკობენ, იცვლება იმდენად, რამდენადაც იცვლება სიტუაციების რედუცირებადი რკალი.

6. ჭეშმარიტების პოსტულატი ანუ ტექსტსა და სინამდვილეს შორის თანაფარდობა სუფევს იმ დონით, რამდენადაც მისი იგნორირება განპირობებულია არა ამ პოსტულატის მეთოდოლოგიური მოდიფიცირებით, არამედ ასოციაციური პლანის ჟანრული ბუნებით, მაგ. დიალოგი პერტრუდასა და ნატოს შორის.

პერტრუდა — (სიცილით) ხომ არ უსტვენდა? მაგათ სტვენაც უყვართ.

ნატო — (ბრაზიანად) კი, უსტვენდა!

პერტრუდა — კარგი ერთი, რას არ მოიგონებ! ამ დიალოგს წინ უსწრებს ნატოსა და ანოს შორის საუბარი, სადაც „სტვენის" ნიშანი დაფიქსირებულია, მაგრამ სხვა კონტექსტში.

ანო — ახლა კი დავუსტვენ.

ნატო — (მშვიდად) კი, გენაცვალე, დაუსტვინე

ანო — (გამოერკვევა) უკაცრავად...

მოცემული ორი ნაწყვეტის სტრუქტურულ-სემანტიკურ ფუნქციათა შედარების საფუძველზე, იმდენად ირღვევა ტექსტისა და სინამდვილის თანაფარდობის ანუ ჭეშმარიტების პოსტულატი, რამდენადაც სტაბილური რჩება ტექსტსა და კონტექსტს შორის არსებული სემიოტიკური ფუნქცია.

7. პოსტულატი ალწერის არასრულობაზე. ტექსტი პიესაში აღწერს სინამდვილეს რედუქციის სრული ხარისხით, ხოლო აღწერის სისრულე პირდაპირ-პროპორციულია წარსულის გახსენების, როგორც მომავლის პროგნოზირების ანტინომიისა.

8. ტექსტის სემანტიკური კავშირის პოსტულატი ხორციელდება იმ ხარისხით, რა ასოციაციურ-ინვარიანტული ლოგიკითაც ემიჯნება ერთურთს სინამდვილის ცალკეული ფრაგმენტები და მათი დიფერენციალური ნიშნები. სემანტიკური კავშირი მაინც არსებობს მათ შორის, ტექსტის შინაგანი სტრუქტურა არსებითად მყარი რჩება.

* * *

თეატრმცოდნე დალი მუმლაძემ მიხ. თუმანიშვილის ლეგენდარული სპექტაკლის „როცა ასეთი სიყვარულია"-ს (1959) ღირებულება ასე მონიშნა: „უმთავრესი და უძვირფასესი მასში სწორედ ის იყო, რომ მიხეილ თუმანიშვილმა ჩვენი თაობის ის ცხოვრება და სიმართლე ასახა, რომელსაც ჯერ კიდევ შესწევს უნარი ტრაგედია განიცადოს".

თ. ჭილაძემ და რ. სტურუამ ამ ამამაღლებელ უნარს არც „როლების" შემსრულებელი დამწყები თაობა განარიდეს და სხვა თუ არაფერი, ესეც იკმარებდა თამაშ-თამაშში ჩანყვეტილი იმ ხიდის აღსადგენად, რომელსაც ადამიანი პქვია. დიდებული ადამიანში ხომ ისაა, რომ ის ხიდია და არა მიზანი, თოკია, პირუტყვსა და ზეკაცს შორის გაბმული, გადასასვლელია და არა ჩასასვლელი.

„გარემოების საყვირი“

ნათელა არველაძე

თანამედროვე თეატრის ნებისმიერი პრობლემის კვლევა-ძიებას რეჟისურის საკითხთან მივყავართ. როგორც ცნობილია, იგი XX საუკუნის სათეატრო აზროვნების წარმმართველი ძალაა და, ამიტომაც, სასცენო შემოქმედების ძირეულ საკითხებზე მსჯელობა უპირველესად რეჟისურის პრინციპებზე მსჯელობასაც ნიშნავს. აქედან გამომდინარე, კ. მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიური თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ანალიზი დღეს შეუძლებლად მიგვაჩნია თ. ჩხეიძის მოღვაწეობის კვლევის გარეშე, ვინაიდან მისი ხელოვნება ამჟამად თეატრის შემოქმედების განმსაზღვრელია. ორი სპექტაკლის თაობაზე მსურს შევაჩერო მკითხველის ყურადღება, ვინაიდან „ჰაკი აძბა“ და „ასის წლის წინათ“ თ. ჩხეიძის რეჟისორულ ძიებათა მნიშვნელოვან მონაპოვრად მიმაჩნია, ამასთანავე, საერთოდ კლასიკის, და კერძოდ კლასიკური პროზის სცენური ადაპტაციის პრობლემა ერთ-ერთ ძირითად საკითხად წარმოგვიდგება თანამედროვე სასცენო ხელოვნების ფორმირების პროცესში. ამ თემას განსაკუთრებული ადგილი განეკუთვნება თ. ჩხეიძის შემოქმედებაში. ამ მხრივ ეს ორი სპექტაკლი მისი ხელწერისათვის ესოდენ დამახასიათებელი თვისებებით გამოირჩევა და მისი შემოქმედებითი ცხოვრების გზის გაგრძელებად გვესახება. ამიტომაც, ორიოდე სიტყვით შევეხებით ამ რეჟისორის ქართულ თეატრში მოღვაწეობის ძირითად მომენტებს, სანამ იგი სათავეში ჩაუდგებოდა კ. მარჯანიშვილის თეატრს 1980 წელს.

ქართული თეატრი თავისი განვითარების ამჟამინდელ ეტაპზე მსოფლიო სათეატრო აზროვნების მთლიანობაში ვითარდება. როგორც ერთ-ერთი შენაკადური სისტემა, თავისებურად სწყვეტს მოქალაქეობრივსა და წმინდა სათეატრო მიმართულებათა საკითხებს, ამიტომაც კარჩაკეტილად მსჯელობა თანამედროვე ქართული თეატრის პრობლემებზე მიზანშეწონილად არ მიმაჩნია.

თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების მრავალ პრობლემათაგან მხოლოდ რამდენიმეს გამოვყოფთ ამჟამად. სადღეისოდ საკითხთა სიმრავლიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს შემდეგი პრობლემები:

1. სპექტაკლის ავტორობის პრობლემის გადაწყვეტა რეჟისორული თეატრის განვითარების ამჟამინდელ ეტაპზე.

2. სამსახიობო ოსტატობის საკითხი რეჟისორულ თეატრში. გარდასახვის პრობლემა, როგორც თანამედროვე სათეატრო მოდელის პერსპექტივის აღმნიშვნელი და სპექტაკლის ავტორის — რეჟისორისა და აქტიორის შემოქმედებითი ურთიერთობის გადაჭრა, როგორც რეჟისორული თეატრის შემდგომი განვითარების საფუძველი.

3. ლიტერატურული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის პრობლემა და სპექტაკლის ავტორობის საკითხი.

4. გარკვეული სათეატრო მოდელის ჩამოყალიბების პროცესში რეჟისორის, როგორც სპექტაკლის წარმმართველის, მნიშვნელობა.

5. ტენდენციური სათეატრო აზროვნება, ტენდენციური მწერლისა, რეჟისორისა და აქტიორის ახლებური თანაშემოქმედების პრინციპის წარმოჩენა. ეს პრობლემა განსაკუთრე-

ოთარაანთ ქვრივი — ვ. ანჯაფარიძე.

ი. ჭავჭავაძე — თ. არჩვაძე.
სცენა სპექტაკლიდან „ასის წლის წინათ".

ბული კვლევის საგანს წარმოადგენს, ამიტომ მხოლოდ ნაწილობრივ შევეხებით მას.

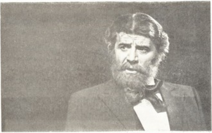
ძირითადად ამ ასპექტებით განვიხილავთ თ. ჩხეიძის მოღვაწეობის მთავარ ეტაპებს.

თ. ჩხეიძე 60-იანი და 70-იანი წლების მიჯნაზე იწყებს მოღვაწეობას ქართულ თეატრში, მაგრამ მისი, როგორც ხელოვანის, ჩამოყალიბება განსაზღვრა 60-იანი წლების სათეატრო ესთეტიკამ. კონკრეტულად კი რუსთაველის თეატრის იმჟამინდელმა ძიებებმა. იმ პერიოდისათვის თანამედროვე კოლექტიური თანაშემოქმედების პრობლემა იყო ძირითადი ეტაპი საერთოდ სათეატრო ხელოვნების განვითარებისა. ეს პროცესი დაიწყო 50-იან წლებში, როდესაც შეიქმნა ბ. ბრეხტისეული თეატრი „ბერლინერ ანსამბლი" (1949 წ.), ხოლო პარიზის ნაციონალურ სახალხო თეატრს სათავეში ჩაუდგა ჟან ვილარი (1951 წ.).

1956 წლიდან გ. ტოვსტონოგოვი ხელმძღვანელობს ლენინგრადის დიდ დრამატულ თეატრს; 1956 წელს შეიქმნა მოსკოვის თეატრი-სტუდია „სოვრემენიკი". 1964 წელს მოსკოვის დრამისა და კომედიის თეატრის მთავარ რეჟისორად დაინიშნა ი. ლუბიმოვი, ამავე წლებში მოსკოვის ცენტრალური საბავშვო თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში გამოიკვეთა ა. ეფროსისა და მის თანამოაზრე აქტიორთა ხელოვნება.

ამ პერიოდის ბოლოს (1967 წ.) შეიქმნა საქართველოში რუსთავის დრამატული თეატრი გ. ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით.

1951 წელს განხორციელებული სპექტაკ-



ლით „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ — იწყებს თავისი შემოქმედებითი პრინციპების განხორციელებას რუსთაველელთა თანამოაზრე მსახიობთა კავშირიც, ე. წ. „შვიდკაცა“ მ. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით.

ამგვარი „მოძრაობა“ თავისებური გაგრძელებაა ა. ანტუანის, მოსკოვის სამხატვრო, ვს. მეიერჰოლდის, ე. ვახტანგოვის, ლ. კურბასის, კ. მარჯანიშვილის, ს. ახმეტელისა და სხვათა თაოსნობით შექმნილი თეატრებისა.

რუსთაველელთა მსახიობური კავშირი — „შვიდკაცა“ სიმართლის მქადაგებელ სათეატრო მოდელს ქმნიდა. ეპოქალური ორომტრიალის სიღრმიდან, „პატარა ადამიანის“ შეჰირვებას იკვლევდა და მასში აქტიური აზროვნების და მოქმედების უნარს აღვივებდა. ეპოქის სინდისის — გმირის — ცხოვრების კვლევიდან თეატრმა გადაინაცვლა „პატარა ადამიანის“ შინაგანი სამყაროს კვლევაზე, რათა ამ გზითაც ჩაბმულიყო ადამიანთა „საერთო საცხოვრებლის“ გარდაქმნის პროცესში. თ. ჩხეიძე ამ თაობის ხელოვნებაზე აღიზარდა.

1965 წელს იგი ორი წლით გაემგზავრა ქალაქ ზუგდიდში შ. დადიანის სახელობის თეატრში რეჟისორად. მასთან ერთად იწყებენ ზუგდიდის თეატრში მოღვაწეობას მისი თანამოაზრე მსახიობები და მხატვრები: ა. მახარაძე, ქ. ლოლაშვილი, ლ. ბურბუთაშვილი, ნ. ჭავჭავაძე, აკ. რამიშვილი, თ. ჩხეიძე ზუგდიდის თეატრის დასში თანამოაზრეობის პრინციპის დანერგვას ცდილობდა.

ამ თეატრში განხორციელებული სპექტაკლებიც (მეტნაკლები ხარისხით) იყო გარკვეული სათეატრო მოდელის დამკვიდრების ცდა: სიმართლის მქადაგებელი სასცენო მოქმედებისადმი მისწრაფება: ცხოვრებისეული უწყვეტი ნაკადის შექმნის მცდელობა, აქტიური შემოქმედებითი პროცესისადმი ლტოლვა. მისი სპექტაკლები თავიდანვე მკვეთრად გაემიჯნენ ილუსტრაციული თეატრისათვის დამახასიათებელ აზროვნებას.

ასეთი სათეატრო ესთეტიკა იმხანად განმსაზღვრელი გახლდათ რუსთაველის თეატრის ძირითადი ბირთვისათვის. და როგორც ვხედავთ, ამ თეატრის შემოქმედების თანამოაზრემ, თ. ჩხეიძემ, ამ მხრივ წარმატთა ძიებანი თავისებურად ირგებდა ამ სათეატრო მოდელს და საკუთარ სავალ ბილიკს ეძიებდა.

(რეპერტუარში ზუგდიდშიც და შემდგომ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში შეიტანა ე. დერასელის „კიკვიძე“, ფ. დუმანუასა და ა. დენერის „დონ სეზარ დე ბაზანი“ — ამაშიც შეიძლება დაიძებნოს გარკვეული ლოგიკა!).

რეჟისორმა შემდგომ თბილისში გააგრძელა მოღვაწეობა. 70-იანი წლების ქართულ თეატრში მნიშვნელოვანი ძვრები მიმდინარეობდა. იხვეწებოდა ინტელექტუალური თეატრის სახეობა. ხოლო თანამოაზრეობა ახლაც ძირითად მოთხოვნას წარმოადგენდა, როგორც ანსამბლური სასცენო შემოქმედების საძირკველი. ქართულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში თანამოაზრენი შემოიკრიბა თ. ჩხეიძემ.

ამ თეატრში განხორციელებულ დადგმათა შორის ლ. კლდიაშვილის პიესებს განსაკუთ-

რებული ადგილი განეკუთვნება. ამ სპექტაკლებმა სხვებთან ერთად შექმნეს დ. კლდიაშვილის თეატრი, რაც განსაკუთრებული შენაძენია თანამედროვე ქართული სასცენო შემოქმედებისათვის.

ამ თეატრში მოღვაწეობის პერიოდში, სხვა თვისებებთან ერთად კლასიკის თანამედროვე ინტერპრეტაციის პრობლემაც გამოიკვეთა რეჟისორის შემოქმედებაში.

ამრიგად, თ. ჩხეიძის მოღვაწეობის დასაწყისშივე შეიგრძნობა მისი დროის თეატრისათვის დამახასიათებელი ძირითადი თვისების გააზრებისაკენ სწრაფვა.

ასეთი ბიოგრაფიით მივიდა რუსთაველის თეატრში რეჟისორი იმ დროს (1970-1980 წწ.), როდესაც „შვიდკაცა" თავისი მოღვაწეობის გადამწყვეტ ფაზაში იმყოფებოდა და თანამოაზროვნე თეატრის პრინციპები სხვაგვარ თვისებებსაც ავლენდნენ, გრძელდებოდა თეატრის სახეცვლილების პროცესი. თ. ჩხეიძემ პირველ დადგმად აირჩია დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი".

70-იანი წლების თეატრისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელი გახდა კლასიკური რეპერტუარის იმგვარი ამოკითხვა, როცა კლასიკოსები ჩვენი „თანამოსაუბრენი" გახდნენ. რეჟისორულმა თეატრმა თავისთვისაც და მაყურებლისთვისაც ხელახლა აღმოაჩინა და „აღორძინა" შექსპირი, მოლიერი, ლ. ტოლსტოი, ფ. დოსტოევსკი, ნ. გოგოლი, ა. ოსტროვსკი, ა. ჩეხოვი, მ. გორკი და სხვ. ჩვენში დ. კლდიაშვილი, შ. დადიანი, მ. ჯავახიშვილი, პ. კაკაბაძე და სხვ. მაგალითისათვის მხოლოდ რამდენიმე სპექტაკლს დავასახელებთ, რომელმაც გარკვეული როლი ითამაშა თანამედროვე სათეატრო აზროვნების განვითარებაში. ჯერ კიდევ 60-იანი წლების ბოლოს პიტერ ბრუკისა და პოლ სკოფილდის „მეფე ლირი", ჯონ დექსტერისა და ლორენს ოლივიეს „ოტელო", შემდგომ ა. ეფროსის მიერ განხორციელებული „ძმა ალიოშა", „ქორწინება", რიგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში ა. შაპიროს მიერ დადგმული „ივანოვი"; „ალუბლის ბაღი" — „სოვრემენიკში" გ. ვოლჩეკისა და „ტაგანკაზე" — ა. ეფროსის მიერ განხორციელებული, მოსკოვში ლ. ხეიფიცისა და ლენინგრადში ი. ვლადიმიროვის მიერ დადგმული; გ. ტოვსტონოგოვის მიერ შექმნილი „მოაგარაკენი", ო. ეფრემოვის მიერ სამხატვრო თეატრში დადგმული „უკანასკნელნი"; ა. ვასილევის მიერ კ. სტანისლავსკის სახ. თეატრში განხორციელებული „ვასა ჟელეზნოვას" პირველი ვარიანტი და ბოლოს 70-80-იანი წლების მიჯნაზე გ. ტოვსტონოგოვის მიერ შექმნილი „ცხენის ამბავი". ამ მხრივ ქართულ თეატრში იგივე როლი ითამაშა პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერმა" რ. სტურუას მიერ „ყვარყვარედ" გადაკეთებულმა, შ. გაწერელიას მიერ ქართულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში განხორციელებულმა „ქამუშაძის გაჭირვებამ", თ. ჩხეიძის სპექტაკლებმა: შ. დადიანის „გუშინდელნი", დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი", მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები" (ტელეთეატრში დადგმულმა), დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორებმა" მ. თუმანიშვილის მიერ განხორციელებულმა ჯერ შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში და შემდგომ კინომსახიობთა თეატრში და სხვ.

დასახელებული სხვადასხვა ხელწერის რეჟისორებს, განსხვავებული სათეატრო მოდელის სპექტაკლებს აერთიანებდა მთავარი: რეჟისორის თავისუფალი და, ამდენად, რისკიანი ჩაღრმავება ტექსტში, სრულიად ახალი პლასტების ამოკითხვა, უჩვეულო ფორმით ამეტყველება. საერთო გახლდათ აგრეთვე ბ. ბრეხტისეული პრინციპის გააზრებაც:

«...Я считаю, что нет ни малейшего смысла ставить пьесу Шекспира, пока театр не в состоянии производить впечатление современной продукции». «...режиссер берет на себя еще одно обязательство — рассматривать старые произведения старого театра просто как материал, игнорировать их стиль, передать забвению их авторов и всем этим произведениям, созданным для других эпох, навязать стиль нашей эпохи... **режиссер** должен искать этот стиль не у себя в голове, а в драматической продукции данного времени. Он обязан постоянно обновлять свои опыты, которые должны привести к созданию большого эпического и документального театра, соответствующего нашей эпохе... «Написать драму сегодня или завтра уже означает преобразовать театр и его стиль. Это будет продолжаться вплоть до полной революционизации театрального искусства... Продумать, написать или поставить драму, означает, кроме того, преобразовать общество, преобразовать государство, контролировать идеологию». (Б. Брехт. Театр т. 5/2, с. 17—18; 19; 32).

სწორედ თანამედროვე ცხოვრების თანამედროვე პოლიტიკური და სოციალური პროდუქციის ზეგავლენით ახდენდნენ რეჟისორები კლასიკის ადაპტაციას, პროზის სრულიად ახლებურ გააზრებას და ამით აქტიურად იჭრებოდნენ თანამედროვე საზოგადოებრივი ყოფიერებისა და აზროვნების გარდატეხის პროცესში.

თანამედროვე ადამიანის დიალოგი კლასიკოსებთან შესდგა რეჟისორის შუამდგომლობით, მისი „თავისუფალი“ ინტერპრეტაციის შედეგად. და ამით, უპირველეს ყოვლისა, თანამედროვე საზოგადოების „ფსიქიკის“ შეცვლას მიელტვოდა. ამ დევიზით დაირაზმნენ ქართველი რეჟისორები. მათი მოღვაწეობის შედეგად იცვალა სახე ქართულმა თეატრმა, მათ აღზარდეს კიდეც თავისი თეატრისათვის მაყურებელი: ქართული თეატრის ფერისცვალების ამ პროცესში კლასიკის ადაპტაციამ უდიდესი როლი შეასრულა. ამ პროცესში აქტიურად არის ჩაბმული თ. ჩხეიძეც.

ბ. ბრეხტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, თვით ცხოვრების მიერ წამოჭრილი „დრამატურგიული პროდუქციის“ ანალიზმა და ამისდა მიხედვით სადადგმო კულტურის შეცვლამ, რეჟისორი არა მარტო თეატრის წარმმართველ ძალად აქცია, არამედ აქცია სპექტაკლის ავტორადაც. ეს პროცესი, დაწყებული ახალი ტიპის რეჟისურის მოღვაწეობით, გრძელდება თანამედროვე თეატრშიც. ყოფისა და დრამატურგიული მასალის კვლევა-ძიებითმა ინტენსივობამ რეჟისორი გადააქცია არა მარტო ნაწარმოების ინტერპრეტატორად, არამედ ახალი ტიპის ნაწარმოების — წარმოდგენის ავტორად, კლასიკის ადაპტირების საკითხის გადაჭრაც ასეთი სახის რეჟისორ-ავტორთან არის დაკავშირებული: გ. ტოვსტონოგოვი, ა. ეფროსი, ო. ლუბიმოვი, მ. თუმანიშვილი, რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, ა. შაპირო, შ. გაწერელია და სხვანი ასეთ რეჟისორებად გვევლინებიან.

70-იანი წლების ქართული თეატრისათვის მნიშვნელოვან პრობლემად იქცა ზნეობის საკითხი, დრამატურგიული კონფლიქტების მორალის სფეროში გადატანის მცდელობა; აზროვნების პარტიტურისათვის ექვივალენტური გარეგნული პარტიტურის ძიება; მეტაფორული აზროვნების სისტემაში ასოციაციათა „ჯაჭვური რეაქციის“ არსებობისაკენ სწრაფვა — ეს თვისებები კი ინტელექტუალური სათეატრო მოდელის ძირითადი ნიშანდობლიობა გახლავთ სხვა დამახასიათებელ თვისებებთან ერთად. რუსთაველის თეატრში 70-იან წლებში სწორედ ინტელექტუალური თეატრის დამახასიათებელი თვისებები ვლინდებოდა და იხვეწებოდა.

ჩემის ფიქრით, ორგანულად შეერწყა თ. ჩხეიძის ძიებანი სათეატრო მოდელის ამ სახეობას.

ქართული თეატრის ამ ძიებების პარალელურად ვითარდებოდა ქართული სალიტერატურო აზროვნება. ვგონებ, ინტელექტუალური თეატრის ქართულ მოდელს თავისივე ფესვები გააჩნია ერთის მხრივ, და თავისივე განშტოებაც, მეორეს მხრივ, ქართული პროზის სახით. გ. გეგეშიძის „ცოდვილი“, ე. ახვლედიანის, დ. ჯავახიშვილის ნაწარმოებები, ო. ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“, ჭ. ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“ და სხვ. ქართული სალიტერატურო აზროვნების თანამედროვე მოდელია ისევე, როგორც რუსთაველთა სათეატრო მოდელის გამომხატველია ტრაგიკომიკური ნიღბების დახვეწილი ფორმები: გ. გეგეჭკორის პლატონ სამანიშვილი, ს. ზაქარიაძის ბეკინა, რ. ჩხიკვაძის კირილე და სხვ. ამ სათეატრო ნიღბების უახლოეს წინამორბედებად შესაძლოა ვიგულისხმოთ ე. მანჯგალაძის გვადი, რ. ჩხიკვაძის ქოსა მრჩეველი, ს. ზაქარიაძის დევი, გ. სალარაძის მასხარა და სხვ. თავის მხრივ ასე გამოიკვეთა შემდგომ ტრაგიფარსული ნიღბების დახვეწილი ფორმები სპექტაკლებში „გუშინდელნი“, „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ III“.

70-იანი წლების სასცენო შემოქმედებასა და პროზას სწორედ ზნეობის პრობლემა აერთიანებთ. ჩვენ მხოლოდ ამ თვალსაზრისით გავავლეთ პარალელი ამ პერიოდის სალიტერატურო და სათეატრო აზროვნებას შორის და ამ საკითხის კიდევ უფრო სიღრმისეული კვლევა შემდგომისათვის გადავდეთ.

როგორც ვხედავთ, მოქალაქეობრივი სათქმელის სიმძაფრე, ინტელექტუალური თეატრის განმსაზღვრელი ფაქტორი და გარკვეული სათეატრო მოდელის დახვეწილი ფორმების ძიება — ძირითადი თვისებები აღმოჩნდა 70-იანი წლების რუსთაველის თეატ-

რისათვის, ხოლო ამ თეატრის აზროვნება კარჩაკეტილი და მსოფლიო სათეატრო კულტურისაგან მოწყვეტილი რომ არ იყო, ამას მოწმობს თუნდაც თეატრის პირველი და შემდგომი გასტროლებიც მოსკოვსა და ჩვენი ქვეყნის საზღვრებს გარეთ. ხოლო ქართველ საზოგადოებას კარგად მოეხსენება „სამანიშვილის დედინაცვლის" წარმატება სხვა სპექტაკლებთან ერთად საარბრუკენში, მექსიკასა და მოსკოვში.

ამჟამად აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ დ. კლდიაშვილის პროზაში ზნეობის საკითხის წინა პლანზე წამოწევით თავად სპექტაკლი იქცა საზოგადოების „გონებრივი ატმოსფეროს" პროდუქციის გამომხატველ მოვლენად. და კიდევ პროზის სცენური „მორგების" პრობლემის გადაჭრითაც იქცა ეს სპექტაკლი ქართული თეატრისა და საკუთრივ დ. კლდიაშვილის თეატრის მნიშვნელოვან მოვლენად. ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმის აღიარებაც, რომ ამ მასალაზე მუშაობამაც მოაძებნინა ორივე რეჟისორს — თ. ჩხეიძესა და რ. სტურუას — შემდგომი ძიებების ნაირსახეობა. ვგონებ, ამ სპექტაკლმა მნიშვნელოვნად განაპირობა ორივე რეჟისორის შემდგომი შემოქმედებითი პერსპექტივა. თუკი მათი შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისი მ. თუმანიშვილის თეატრში იღებდა სათავეს, მათი გზების გაყრის შემდგომ (80-იან წლებში) ორივეს მოღვაწეობა შესაძლოა განვიხილოთ როგორც ერთი ფესვის განშტოება და სხვადასხვა გზით განვითარება. (ეს მოსაზრება გამოსთქვა რ. სტურუამ მ. თუმანიშვილის 60 წლისთავთან მიძღვნილ საღამოზე კინომსახიობთა თეატრში. თ. ჩხეიძეც აღნიშნავს, რომ მის რეჟისორულ ჩამოყალიბებაში დიდი როლი მიუძღვის მ. თუმანიშვილს. იხ.: „ლიტერატურნაია გაზეთა", 1982 წ. 11 აგვისტო).

თ. ჩხეიძის სახელთან არის დაკავშირებული მ. ჯავახიშვილის პროზის სცენური „მორგების" პრობლემაც. 1977 წელს რუსთაველის თეატრში განხორციელებული „ქალის ტვირთი" ერთგვარად სასინჯი ქვა გამოდგა „ჯაყოს ხიზნების" ტელეთეატრში დადგმისათვის (1977 წ.) მძაფრმა მოქალაქეობრივმა სიტყვამ. ზნეობის პრობლემის ახალი ასპექტით წარმოჩენისა და გამიშვლებული ტენდენციური აზროვნებისკენ მისწრაფებამ თ. ჩხეიძეს მიაგნებინა თავისი შეჭირვების თანამოაზრე ავტორი — მ. ჯავახიშვილი. სადღეისოდ „ჯაყოს ხიზნები" ქართული რეჟისორული აზროვნებისა და სამსახიობო ოსტატობის ეტალონად იქცა. ვგონებ ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებში „ჯაყოს ხიზნებმა" უდიდესი მისია შეასრულა — გამოაფხიზლა და შეაძრწუნა იგი. იმათაც კი, ვინც არ იღებდა ამ სპექტაკლს მოქალაქეობრივი პათოსისა და განსაკუთრებით გამომხატველი პარტიტურის გამო, აზრთა ჭიდილის ორომტრიალმა ითამაშა როლი სწორედ „ხევისთავთა გამოფხიზლებაში", რადგანაც სპექტაკლს გულგრილი არავინ არ დაუტოვებია — არც მომხრენი და არც მოწინააღმდეგენი. ყველანი ჩაბმულნი ვიყავით ამ ბრძოლაში და თავისთავად ესეც საგულისხმო ფაქტია, ვგონებ.

სპექტაკლმა საზოგადოების ერთი ნაწილის აღშფოთება გამოიწვია, ისევე, როგორც თავის დროზე ნაწარმოების გამოქვეყნებამ. ამ მხრივ ისტორია განმეორდა. ორივე შემთხ-

ლუარსაბი — გ. ბერიკაშვილი,
დარეჯანი — ს. ჭიაურელი

ვევაში საქმე გვაქვს სიმართლის თქმის იმგვარ ფორმასთან, რომელმაც ერთ შემთხვევაში პროზა და მეორე შემთხვევაში სპექტაკლი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენად აქცია.

ხევისთავის — ნ. მგალობლიშვილის მიძინებული თვალით იწყებოდა სპექტაკლი. უმოქმედობას, უნიათობას ებრძოდნენ მწერალი და რეჟისორი მსახიობებთან ერთად. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ადამიანის აქტიურად ჩაბმას მოუწოდებს სპექტაკლი, უმოქმედობა — უზნეობად მიიჩნიეს წარმოდგენის ავტორებმა.

თ. ჩხეიძის ბრძოლა საზოგადოებისა და გმირის ზნეობის ამაღლებისათვის შესაძლოა „ჯვაროსნულ ლაშქრობად" მივიჩნიოთ. თანამიმდევრული, ლოგიკური გზა ახასიათებს რეჟისორის მოღვაწეობას, იგი პატიოსნად ემსახურება ქართველი საზოგადოების მორალურ განწმენდასა და ზნეობრივ ამაღლებას.

რამდენადაც სასტიკი და გაბედულია თ. ჩხეიძის მხილების ძალა, მით უფრო საგულისხმოა მიღწეული მიზანიც. ძიებათა ამ გზამ მიიყვანა თ. ჩხეიძე ილია ჭავჭავაძის პოეზიასა და პროზასთან რუსთაველის თეატრში 1978 წელს, როდესაც განახორციელა სპექტაკლი „ჩემო კალამო".

ამრიგად, დ. კლდიაშვილისა და მ. ჯავახიშვილის პროზის სცენურმა ადაპტაციამ განაპირობა უთუოდ მხილების იმგვარი პათოსის მიკვლევა, რამაც ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებით დაინტერესება გამოიწვია. „გარემოების საყვირით" შეიქმნა თანამედროვე რეჟისურა, მათ შორის თ. ჩხეიძის რეჟისურაც, ამიტომაც სრულიად ლოგიკურია მისი დაინტერესება ილიას მოღვაწეობით, აზროვნების იმგვარი სიღრმეებითა და ფორმებით, რომელმაც დაუდო სათავე გასული საუკუნის 60-იანელთა მოღვაწეობას. ჩვენი საუკუნის 80-იან წლებში ილიას პროზა აჟღერდა, როგორც თანამედროვეთა გადაძახილი გასული საუკუნის მამულიშვილთა საზრუნავთან. ამ მხრივ პირველობა თ. ჩხეიძეს განეკუთვნება. ამ ნიშნითაც იძენს მისი რეჟისორული ძიებანი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას თანამედროვე ქართული სათეატრო აზროვნების ფორმირებაში.

ლ. ქიაჩელის „ჰაკი აძბა" — განხორციელებული 1981 წელს კ. მარჯანიშვილის თეატრში — შესაძლოა მოსამზადებელი საფეხური იყო, რათა ილიას თეატრის თანამედროვე მოდელის შენება გაეგრძელებინა თ. ჩხეიძეს.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

დ. კლდიაშვილის კაეშანმა და ადამიანის მორალური დაცემის სიმართლით ჩვენებამ, შ. დადიანის გროტესკულმა აზროვნებამ, მ. ჯავახიშვილის სასტიკმა გაკიცხვამ და ადამიანის ზნეობრივი დაცემის გამო მსჯავრდებამ, ლ. ქიაჩელის პოლიტიკურმა დრამამ ნიადაგი შეამზადეს ილიას ტენდენციური პუბლიცისტიკისათვის. „ილიას თეატრის" სცენური ფორმის მიგნებისათვის, ამ მხრივ აღნიშნულ სპექტაკლებს შინაგანი ურთიერთკავშირი აქვთ და ყველა ერთად ამ თეატრ-სამსჯავროს მოდელის დახვეწას ემსახურება. 30-იანი წლების პოლიტიკური თეატრის ახმეტელისეულმა ესთეტიკამ თავისებური მემკვიდრე წარმოშვა თ. ჩხეიძის თეატრი-სამსჯავროს სახით. ერთისათვის ქართველი ერისა და ქართული პოეზიისათვის სისხლხორცეული ჰეროიკა შეიქმნა გამომსახველ საშუალებათა სათავედ; მეორისათვის თანამედროვე პროზისათვის დამახასიათებელი ლაკონიზმი და სინამდვილის გონივრული ჭვრეტა გახდა ამოსავალი მომენტი.

თანამედროვე საზოგადოებრივი ყოფის მიზეზთა ძიებას, თეატრი-სამსჯავროსათვის დამახასიათებელი ლოგიკური მსჯელობის, დოკუმენტალიზმისა და სამართლის ფესვების მიგნების ცდას მივყავართ ინტელექტუალური თეატრის იმ სახეობასთან, რომელიც, ვფიქრობთ, ორგანულია ილიასეული აზროვნებისათვის. ამიტომაც შესაძლებელია ითქვას, რომ 80-იანი წლების ქართული სათეატრო ხელოვნების ერთი შენაკადის — თ. ჩხეიძის თეატრი-სამსჯავროს ესთეტიკა უთუოდ მისცემს დასაბამს ილიასეული თეატრის განვითარების შემდგომ პერსპექტივას.

რამდენად ორგანულია ასეთი სათეატრო აზროვნება ამ თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის — ეს ცალკე მსჯელობის საგანია და სპეციალურ გამოკვლევას საჭიროებს. ამჟამად აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ თანამედროვე ქართული თეატრი უთუოდ გააფართოვებს აზროვნების ჰორიზონტს, უთუოდ კიდევ უფრო გამოკვეთს მოქალაქეობრივ პოზიციას, თუკი იზრუნებს ილიას თეატრის შემდგომი განვითარებისათვის.

ამრიგად, შესაძლებლად მივვაჩნია ითქვას, რომ ზემოაღნიშნულმა სპექტაკლებმა, უპირველესად, მოაზროვნე ხელოვანის პიროვ-

ნება წარმოაჩინეს. ასე გამოიკვეთა ერთიანი მოქალაქეობრივი პათოსიც, რომელიც თ. ჩხეიძის ხელოვნების ძირითად ხაზს ავრძელებს: „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ნაჩვენები იყო ადამიანის მორალური დაცემის პროცესი, „გუშინდელნში“ — საზოგადოებისა, „ჯაყოს ხიზნებში“ მთელის სიმკაცრით იყო განცდილი, მეტაფორული აზროვნებითა და გამიზნული ასოციაციებით გამოხატული — რა შეიძლება მოჰყვეს ადამიანისა და საზოგადოების შინაგან დაცემას, დაუძლურებას, უნიათობას; „ჰაკი აძბაში“ ამ პროცესის ერთ-ერთი მიზეზი გამოკვეთა რეჟისორმა და მაყურებლის სამსჯავროზე გამოიტანა. ჩემის აზრით, ასეთი შინაგანი ლოგიკა აკავშირებს ამ სპექტაკლებს. მათი ზემოქმედების ძალა აქტიურმა, ტენდენციურმა მოქალაქეობრივმა პათოსმა და ანალიტიკური აზროვნებისათვის დამახასიათებელმა ზუსტი ასოციაციების არსებობამ განაპირობა. ამ ნიშნითაც არის გამოწვეული ის ფაქტი, რომ კლასიკოსები თანამედროვე ადამიანთა სულიერი შეპირვების თანამოაზრეებად იქცნენ. ვფიქრობთ, ეს გახლავთ თ. ჩხეიძის თეატრისამსჯავროს უპირველესი თვისება, რამაც თანამედროვე საზოგადოებაზე აქტიური ზემოქმედების აქტი განახორციელა.

ლ. ქიაჩელის მოთხრობას „ჰაკი აძბას“ ისტორიული ფაქტი უძევს საფუძვლად, მაგრამ სპექტაკლი თანამედროვეა თავისი აზროვნებისა და ფორმის სტრუქტურით.

1918 წელს სოხუმში მომხდარი ნამდვილი ამბავი აქვს აღწერილი ლ. ქიაჩელს, მაგრამ მწერლისთვისაც და შემდგომ თეატრისთვისაც ეს მხოლოდ საბაბად იქცა, რათა [illegible]ვეულიყვნენ რა არის ადამიანთა [illegible] მიზეზი, რაც აცალკევებს ადამიანებს [illegible] მეორისაგან. ამ რთული პროცესის ერთ-ერთი მიზეზი აზროვნების გარკვეული ფორმის არსებობაა, ცხოვრების გარკვეული ფორმაა, ყოფის გარკვეული წესია. საუკუნეთა მანძილზე შვილს მამისაგან, შთამომავალს წინაპრისაგან რომ გადმოეცემა ხოლმე. ადამიანთა თვისებების, ზნეობის ნორმების შეუთავსებლობაცაა ის გამთიშავი ძალა, რომელიც ერთიანი ჰარმონიული საზოგადოების არსებობას გამორიცხავს და იგი სცენაზე ბედისწერის რანგშია აყვანილი — მწერალი და თეატრი თანამოაზრენი აღმოჩნდნენ ამ პოზიციით. ორი, განსხვავებული, ცხოვრების ფორმის გამომხატველნი არიან სოხუმის თავკაცნი და კრეისერ „შმიდტის“ მეზღვაურები. ერთის მხრივ, კაპიტანი კუზმა კილკა (ი. უჩანეიშვილი) და მეორეს მხრივ ჰაკი აძბა (ნ. მგალობლიშვილი). ვფიქრობთ, გემბანზე მათი „კამათი“, რომელშიც ჰაკი აძბამ ზნეობის „გაკვეთილი“ მოუგო კაპიტანს — არის სპექტაკლის ძირითადი მოვლენა. ჩემის აზრით, მთელი ეპიზოდი კიდევ უფრო ღრმა გააზრებას ითხოვს, გარეგნული პარტიტურის მეტ სახიერებას. მაშინ ჩვენ საქმე გვექნებოდა ინტელექტუალური დრამის ისეთ თვისებასთან, რომელსაც ქმნის პოზიციათა შეჯახების, იდეათა ბრძოლის პროცესები. მაშინ ჩვენ კიდევ უფრო მეტი საფუძველი გვექნებოდა ეს სპექტაკლი ინტელექტუალური თეატრის საგულისხმო მოვლენად გვეღიარებინა. მაგრამ

ლელთ ღუნია — ი. ტრიპოლსკი.
(„ასის წლის წინათ“)

სცენა სპექტაკლიდან „ასის წლის წინათ". კესო — ქ. აბულაძე, გიორგი — თ. კილაძე

ის, როგორადაც არსებობს ეს ეპიზოდი წარმოდგენაში, მაინც მნიშვნელოვანია და რეჟისორული აზროვნების ინტონაციურ მახვილს წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში თავად სპექტაკლის სტრუქტურამ განაპირობა ჩვენი სურვილი, რომ ეს მოვლენა კიდევ უფრო დახვეწილი და გამოკვეთილი, სიღრმისეული აზროვნების პროცესებით ყოფილიყო დატვირთული.

ლიტერატურული ნაწარმოების სცენური ვარიანტის ავტორი გახლავთ გ. ხუხაშვილი, თუმცა პროზის სცენური „მორგების" პროცესში აქტიურად იყო ჩაბმული რეჟისორიც. ამიტომაც ჩვევად მიღებულ ინსცენირებასთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ პროზის სცენური ვარიაციის, სცენური ადაპტაციის ფაქტთან. მწერლის ინდივიდუალობიდან და თეატრის პოზიციიდან გამომდინარე, გ. ხუხაშვილი ფაქიზად შეიჭრა ნაწარმოების ქსოვილში, რამდენიმე დიალოგის ჩართვით თავად ლ. ქიაჩელის მწერლური აზროვნება იქნა გადმოცემული და არა მისთვის თავს მოხვეული უცხო ტენდენცია ან თუნდაც უცხო ლექსიკა.

თავად ლ. ქიაჩელმა ისტორიულ ფაქტს რომანტიული და ერთგვარად პოეტური საფარიც კი გამოუძებნა, რეჟისორმა კიდევ უფრო გააღრმავა ეს ასპექტი. ნაწარმოებში უჯუშ ემხას კარტის სათამაშოდ შეკრებილთა შორის ჩაძინებულს ხვდება მკითხველი, დამფრთხალი წამოენთება ჯერ კიდევ მთვლემარე, ის, რომ ქალაქი ყალყზეა შემართული კრეისერ „შმიდტის" ნავსადგურში შემოსვლის გამო — აქ, ამ ეპიზოდში, ასეთი ნიუანსითაც გვაუწყა მწერალმა.

სპექტაკლში ეს ეპიზოდი არ არის შეტანილი. მოქმედება კრეისერის გემბანზე ხდება. მთელი სცენაა მოქმედების არენა. ამ პოზიციათა ჭიდილში თავად მთელი სამყაროა ჩათრეული, რადგანაც არჩევანის წინაშე ამყოფებს მთელს საზოგადოებას და არა მის ერთ რომელსამე ნაწილს. სამოქმედო სივრცის ასეთმა მასშტაბმა თავად სპექტაკლს მიანიჭა მასშტაბური ზემოქმედების ფორმა. ო. მეღვინეთუხუცესის უჯუშ ემხა დამფრთხალი და შიშნაკრავი როდია. თეთრ ჩოხაში გამოწყობილ ვაჟკაცს სიდარბაისლე, უთქმელი ჰმუნვა და რაღაც მიუკარებელი ალმატებულებაც გააჩნია — მსახიობი კი არ „თამაშობს" ამ თვისებებს, არამედ წარმოგვიდგენს როგორც ამ მხარის მცხოვრებთა კლასიკურ ნიღაბს, „სისხლხორცეულ ნიშანდობლიობას", რომელშიც მთელის ძალით „ყივის" მისი წინაპრების მოდგმა. მთელი სპექტაკლის მანძილზე სიდარბაისლის, ვაჟკაცური ჰმუნვისა და ალმატებულების ეს ნიღაბი არ იცვლება, სხვა თვისებასა და ხარისხს არ აჩენს. ხასიათის ტრადიციული განვითარების პერსპექტივა აქ შეცვლილია ფერების სიმკვეთრითა და შინაგანი ემოციური ელასტიურობის ხარისხით, რაც ამ სტატიკურ ნიღაბს რაინდული შარავანდედით მოსავს და ქართულ ფრესკებზე აღბეჭდილი სიწმინდის ნიშნით აჯილდოვებს. კიდევ უფრო მეტი რომანტიკა და პოეტურობა მიანიჭა რეჟისორმა და მსახიობმა უჯუშ ემხას, ისევე, როგორც

რომანტიკული იერი მისცა თავად მწერალმა ისტორიული კრეისერისა და ოფიცრის სახელებს. ასევე გადაწყვეტილი ჰაკი აძბას ხასიათიც. ნ. მგალობლიშვილიც თავგამოდებულად აჩენს მისი გმირის ძირითად თვისებას და შერმადინობის ახლებურ ნიღაბს ქმნის. ქალაქის თავკაცნი შიშით დაკნინებული ნიღბების სახეცვლილებას წარმოადგენენ, ი. უჩანეიშვილის კუზმა კილკაც სისასტიკის ნიღაბია, ყველანი ერთად კი თამაშის წესის სისტემის გამომხატველნი არიან.

მხარვრების — ცნობილი სამეულის — მიერ განტვირთული სცენა რკინის კიბით გემბანსაც წარმოადგენს, ზღვისპირსაც, მოედანსაც, აბზების თავლასაც, უჯუშ ემხის საბალსაც და ქალაქის თავკაცთა სათათბიროსაც. არაფერია ზედმეტი და მაყურებლის ყურადღებაც სწორედ სპექტაკლის მოქალაქეობრივ სათქმელზეა მიჯაჭვული. სცენური პირობითობის ამგვარმა ინერციამ თამაშის წესიც გამოკვეთა და ხელი შეუწყო მეტაფო-

სცენა სპექტაკლიდან „ასის წლის წინათ"

რული აზროვნების სისტემის წარმოქმნას, რომლის ინტონაციურ მახვილს უმსგავსოდ გაყუჩებული შავი ეტლი წარმოადგენს. პოეტია ნათქვამი — „მიმაქროლებს ჩემი ეტლი" — ამ სცენურ პირობითობაში ბედისწერის მაუწყებელ ნიშნად აღიქმება. ავბედითად ამოძრავდება ხოლმე იგი და მასზე ავაზასავით ამხედრებული ჰაკი აძბაც — ნ. მგალობლიშვილი მოძმის დასაცავად გახედნილ სიმბოლოდ წარმოგვიდგება. ძლიერი ემოციით დამუხტული ეს მეტაფორა რეჟისორისა და ავტორის აზროვნების ექვივალენტურ სცენურ სახიერებას წარმოადგენს და ჩანაფიქრის ზუსტად აღქმას განაპირობებს. ზევიდან ჰალივით დაჰყურებს გემბანს ბოლჩაში გამოკრული ძველი ცხოვრების ნაწილები — გრამაფონი, ლანჩააწყვეტილი ფეხსაცმელი, შესაძლოა, ბრმა ტყვიის სიმულვილით მოცელილი ადამიანის ფეხი და ტანისამოსი. მომთაბარე ცხოვრების მოტრფიალე ადამიანთა ბოგანო ყოფის მაუწყებელი ეს სახიერი ბოლჩა იმგვარსავე კონფლიქტშია ბედისწერის მაუწყებელ შავ ეტლთან, როგორც თანამოძმის გადასარჩენად დაგეშილი ჰაკი კუზმას ბრმა სიძულვილთან. რეკვიზიტიც „თამაშობს", „მეტყველებს" იმევე, როგორც თავად მსახიობები და ყველანი ერთად კი რეჟისორული ჩანაფიქრით წარმოშობილი მეტაფორული სისტემის ჰარმონიულ ნაწილებს წარმოადგენენ.

კრეისერი „შმიდტი" საწვავისათვის მოადგა ზღვისპირს. რა უნდა მოჰყოლოდა ამ ფაქტს, რომ არ ყოფილიყო კრეისერის ეკიპაჟისა და ამ ქალაქის ბინადართა ცხოვრების ფორმისა და ზნეობის ნორმათა შეუთავსებლობა.

თავად კრეისერის ნავსადგურში ჩამოდგომამ უკვე თავზარი დასცა ხალხს. ლ. ქიაჩელი სახიერად აღწერს ქალაქის თავკაცთა და ხალხის პირუტყვულ შიშს. ბაზარში წითელი ქსოვილიც კი შეიძინეს დროშების გამოსაფენად. ყველას მოერყა ნიადაგი და ცხოველურმა შიშმა მოიცვა თითოეული მათგანი. პროზაში სახიერად გადმოცემული ეს ეპიზოდიც არ არის სპექტაკლში. სცენის კანონების გათვალისწინებამ ამავე განცდის სხვა მინიშნებები დაბადა.

კრეისერის კაპიტანს კუზმა კილკას — ი. უჩანეიშვილს ქალაქის თავკაცნი ეახლნენ. რატომ? სწორედ ამ ცხოველური შიშის გამო

სცენა სპექტაკლიდან „ჰაკი აძბა"

წითელი მიხაკების თაიგული — სიყვარულისა და პატივისცემის სიმბოლო, კი არ წარმოადგენს აქ, არამედ მონური სულის გამომხატველი ქმედების ტრაგიკომიკურ საფარად აღიქმება. ტ. საყვარელიძისა და ი. ტრიპოლსკის გმირები ერთურთს ეკვრიან, რომ მუხლებში გამჯდარი შიში ჩაკლან და გამხნევდნენ. მაგრამ ბუნებამ თავისით იმძლავრა და... დელეგაციის თანდაყოლილ, მამა-პაპათაგან გადმოცემულ თავაზიანობასა და მოწიწებას საკუთარ ძალაში დაჯერებულ მეზღვაურთა თავყრილობა შეეხეთქა. ამ უცხო მხარეშიც მასპინძლები მეზღვაურები აღმოჩნდნენ და ჭეშმარიტ მასპინძლებს უმეცარი მედიდურობითა და თავაწყვეტილი კადნიერებით შეეგებნენ. მომსვლელ-დამხვდურთა საქციელის ლოგიკამ კონფლიქტის ჩასახვის წინაპირობა დაბადა. ამ მხარეში სტუმარს მოწიწებითა და სიყვარულით ხვდებოდნენ ხოლმე და არა შიშითა და მოჩვენებითი რიდით. სტუმარ-მასპინძლობის საუკუნეობით დადგენილი წესი დაირღვა და ქალაქის თავკაცებში ჩასახლებულმა ცხოველურმა შიშმა მოჩვენებითი სიხარული აიფარა ნიღბად. და რადგანაც მათი ბუნებისათვის შეუთავსებელი მდგომარეობა — შიში და მოჩვენებითი სიხარული დაეუფლათ, ამიტომაც სასტიკად გაიწირა ეს საზოგადოება. შემდგომ მეორედ ჩაიდინეს მათ თავისი ბუნებისათვის შეუთავსებელი საქციელი — საკუთარი ტყავის გადასარჩენად გასწირეს თანამოძმე. ამ უზნეოთა სასტიკი მსჯავრდებაა რეჟისორის მიზანიც.

ჯეირანივით თავისუფალსა და ნატიფ უჯუშ ემხას — ო. მეღვინეთუხუცესს და ჯერ კიდევ უწვერულვაშო ყრმას ხრიტანიუკს — მ. მაღლაშვილს ცხოვრებაზე, სამართლიანობაზე, ადამიანთა უფლებებსა და მოვალეობაზე — საპირისპირო აზრი გაჩნდათ. კონფლიქტი თვით განგებამ ჩაიფიქრა. უჯუშის საბედისწერო გასროლას კი თავგასული ხრიტანიუკის სიკვდილი, ქალაქში გამეფებული ძრწოლისა და განგაშის გამძაფრება მოჰყვა. ძირითადი კონფლიქტის ერთი რგოლი ამ ეპიზოდში გამოიკვეთა.

კაპიტანი წალეკვით დაემუქრა ქალაქს. უჯუშ ემხამ არ მოინანია თავისი საქციელი და არც თავის მართლებას ცდილა. ვაჟკაცური უდრტვინველობით, რაინდული გარეგნული სიმშვიდით შეძლო პირთა თმენა — მასში კვლავ იყივლა წინაპართა სისხლმა და მხოლოდ მაშინ ჩაბარდა კაპიტანს, როდესაც თანამოძმეთა „განწირული ბედის ჩივილის" უმწეობა შეიგრძნო.

კვლავ ეახლნენ სამძიმრისათვის თანამოძმის სიკვდილით გონდაკარგულ კაპიტან კუზმა კალკას ქალაქის თავკაცნი. დამწუხრებულთ შიში და ძრწოლა ძვალ-რბილში გაუჯდათ უკვე და ამიტომაც ვერ დააცხრეს კილკა — ი. უჩანეიშვილის ბორგვა, ადვილად გასწირეს თანამოძმეც და ვერც უხუცესი ბექირბი აჩბა — გ. ციხარულიძე დაიცვეს, მძევლად რომ დაუპირეს დატოვება გემ-

ზე. სინდისისა და ვაჟკაცობის სიმბოლო — ქამარ-ხანჯალი უაურიდებლად აჰყარეს მოხუცს. რა იცოდნენ მეზღვაურებმა, რომ მხოლოდ მომხვდური მტრისა და უზნეობის ასალაგმავად სტოვებდა ბექირბი აჩბას სატევარი ქარქაშს! მათთვის ისიც შეუცნობელი იყო, რომ იმ წუთში პატივაყრილ აჩბას სიკვდილი ერჩია უთუოდ! ვერავინ გაბედა წინ აღდგომოდა ბრმა შურისძიებას. დარბაისელი ბექირბი აჩბა — გ. სიხარულიძე ამაყად და მშვიდად ჩადგა ორ მეზღვაურს შორის. წინაპართა სისხლმა იმძლავრა მასში. კდემამოსილებით ალვსილი შემოდის სცენაზე თ. სხირტლაძის უჯუშის დედა; თავაწეული, მშვიდი და უზენაესთან განმხოლოებული ხვდება სიკვდილს უჯუში — ო. მეღვინეთუხუცესი. ზღვის ტალღებთან განმარტოებული „შმიდტი“ კი ღელავს და ბორგავს სისხლმოწყურებული. რეჟისორული აზროვნება მკვეთრი, ზუსტი და ემოციურია, ამიტომაც ერთიანი ვნებათაღელვით არიან შეკრულნი მსახიობებიცა და მაყურებელიც...

გემბანზე ხრიტანიუკის გვამზე მოტირალი ჰაკი აძბას (ნ. მგალობლიშვილი) ზნეობის გაკვეთილი მარად ამოუხსნელია კუზმა კილკასათვის (ი. უჩანეიშვილი), ისევე როგორც ძმადნაფიცი ჰაკისათვის კაპიტნის შეგონებაა უცხო (ძუძუმტეობის უზენაესი ზნეობრივი აქტის არსსაც ვერ ჩაუხვდა კილკა!) კილკასათვის ბრმა მონაა ზნეობრივად ამაღლებული ჰაკი. ამიტომაც ბრმად იმსხვერპლა იგი. გემის კიბეზე კილკას მიერ განგმირული ჰაკი თავჩაქინდრული და მხრებგაშლილი გადმოეშვება. მოძრაობა წყდება სცენაზე. ამ წუთიერ უძრაობაში ფრთაგაშლილ ფრინველს ჩამოგავს ჰაკი, ბედისწერისავით რომ წამოსდგომია ქალაქს. ძახილის ნიშნის სიმძაფრე ჩააქსოვა რეჟისორმა ამ მიზანსცენაში.

აქტიორული შესრულება, მხატვრობა, მუსიკა, ჰარმონიული ერთიანობით ავლენს თეატრის ხელმძღვანელის მოქალაქეობრივსა და შემოქმედებით მრწამსს — პირუთვნელად მიუზღოს საზღაური წარსულს, თანამედროვე ცხოვრების გონივრული ჭვრეტა კი აზრიანად, სიმართლით, ლაკონიურად და ემოციურად გადაიტანოს სცენურ ქმედებაში.

გამოიკვეთა თამაშის წესის ის სახეობა, რომელიც ამგვარად დამუხტული მოქალაქეობრივი სათქმელის გამჟღავნებისათვის არის ორგანული. პროზის ლოგიკურმა „მონტაჟმა“ ამბავი დინამიურად განავითარა, ხოლო სპექტაკლის იდუმალმა შინაგანმა რიტმმა ცხოვრებისეულ მოზაიკას რაღაც განსაკუთრებული სურნელი მიანიჭა.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

თ. ჩხეიძისათვის ამ სპექტაკლის წარმატებამ ვგონებ, სრულიად ნათელი გახადა, რომ საზოგადოებრივი ყოფის მიზეზთა ძიების პროცესმა ილიას აზროვნების სიღრმე მოითხოვა. ალბათ ამიტომაც, კვლავ დაუბრუნდა იგი ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებას, მაგრამ სრულიად ახალი ფორმით. მეორედ მიმართა იმას, ვინც თავდაუზოგავად ემსახურა მამულს. ერის მომავლის ტრაგიკულმა განცდამ იმძლავრა ილიას ნაწარმოებში, როგორც უპირველესი მამულიშვილის ანდერძმა და შეგონებამ, მომავალი თაობებისადმი გამხელილმა. სწორედ ეს მბორგავი სული, ერის თვითშეგნებისა, თვითშეცნობისა და თვითგამორკვევისათვის ბრძოლის პათოსი — ვგონებ, ყველაზე მეტად შეესიტყვება ჩვენს აწინდელ ყოფას.

ბრეხტისეული თეორიის გაზიარებით გამდიდრებული 80-იანი წლების ქართული თეატრისათვის, ჩემის ფიქრით, ორგანული ნაწილი შეიქმნა ილიასეული ჰმუნვა და მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია. „ადამიანთა საერთო საცხოვრებლის“ მოწესრიგებისათვის მებრძოლმა ბ. ბრეხტმა „პოლიტიკური თეატრის“ მოდელის გაშიშვლებული ტენდენციურობა მიიჩნია ადამიანთა „გონების ბასტიონზე“ თავდასხმის საუკეთესო საშუალებად. „ერის წყლულით“ დადაღული ილიაც სწორედ ქართველთა მიძინებულ მამულიშვილობის გრძნობას ტენდენციური ბრძოლის პათოსით აღვივებდა. ამ ნიშნითაც იძენს ილია ჭავჭავაძის თეატრის თანამედროვე გააზრება უდიდეს მნიშვნელობას ჩვენი საზოგადოებრივი „ყოფის მოწესრიგებისათვის“. ჩვენი დროის სათეატრო მოდელისათვის დამახასიათებელი მორალიტე, ფარსი, ტრაგიფარსი, მოედნის თეატრის მასშტაბური მინიშნებები, გაშიშვლებული „აპარტე“ — სწორედ თანამედროვე ხევისთავთა „სულისა და გონების ბასტიონის“ აღებას ემსახურება. ასეა ჩაფიქრებული მარჯანიშვილელთა სპექტაკლიც „ასის წლის წინათ“...

რეჟისორმა იმდროინდელი საზოგადოების მიყუჩებული მაჯისცემა გაიხადა სანიშნედ. საგულდაგულოდ გადიდებულ ფოტოზეც იმჟამინდელი უნიათოდ გარინდული საზოგადოებაა აღბეჭდილი. სწორედ მათ, საქვეყნო საქმისაგან განდგომილებმა, რეაქციის ატმო-

სფეროსგან დაბეჩავებულებმა, გამოჰკრეს თითი იმ ჩახმახს, რომლის გასროლამაც უპირველესი მამულიშვილი და ერის წინამძღოლი ამოიღო ნიშანში. და ტყვიამ სრულიად საქართველო შესძრა, მეწამული კვალი დაამჩნია მიწასაც, აკვანსაც, გონიერი კაცის საუფლოსაც — ასე იკითხება ასი წლის წინანდელი ტრაგედიის სცენური ადაპტაცია სპექტაკლში.

მთელ სცენაზე ილიას ფოტოებია ალბეჭდილი. ყოველი მათგანი სანიშნედ გაუხდიათ რეჟისორსა და მხატვარს — გ. ალექსი-მესხიშვილს. სცენურ მეტაფორაში ზუსტ და კონკრეტულ აზრს აქსოვენ სპექტაკლის ავტორი და თანაავტორები. წარმოდგენის მხატვრული გადაწყვეტა გამიშვლებულ იდეას გვაწვდის, რომ ზემოქმედების ეფექტი ჭარბი ემოციისაგან განიტვირთოს და მაყურებლის გონებას მისცეს განსჯისათვის ღრმა ასპარეზი. სპექტაკლის კონკრეტულ სიუჟეტურ ქარგაში ზოგადი ფენომენის მინიშნებაა მთავარი, ამიტომაც იძენს სცენურ ნიშანთა სისტემაც პოლიფონიურ ჟღერადობას.

სპექტაკლში გაერთიანებულია „მგზავრის წერილები“, „ოთარაანთ ქვრივი“, „კაცია-ადამიანი?!“. პირველს, ისევე როგორც თავად პროზას, გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი სათქმელი გააჩნია. მიგნებულია აზრობრივი პარტიტურის გამომხატველი გარეგნული პარტიტურის სახიერებაც, რომლის „ეპიცენტრს“ თამაშის წესის ორგანულობა წარმოადგენს. ჩემის აზრით, ასევე უნდა გამოიკვეთოს „ოთარაანთ ქვრივისა“ და „კაცია-ადამიანის?!“ მოქალაქეობრივი პათოსი და თამაშის წესი, რათა გამართლებული გახდეს მათი ამგვარ კონტექსტში არსებობა. ვფიქრობ, განსაკუთრებით „კაცია-ადამიანის?!“ სცენური ადაპტაციით გალარიბდა ილიას პროზა ზემოაღნიშნული მიზეზის გამო.

რეჟისორისა და მსახიობების გ. ბერიკაშვილის (ლუარსაბი), ს. ჭიაურელისა და ლ. ყარასაშვილის (დარეჯანი) პოზიცია ნათელია — მათ სურდათ შეექმნათ ლუარსაბისა და დარეჯანის თეატრალური ნიღბები, რომლებიც უმოქმედობას, აზროვნებისა და სურვილების სიმწირეს განზოგადების ხარისხში აიყვანდა ილიასეული ტიპები, მართლაც რომ ნიღბებს წარმოადგენენ. მათი აზროვნება და ყოფა მთელი ნაწარმოების მანძილზე არ იცვლება, ისევე, როგორც არჩილის, დათიკოს, გაბროსა და სხვათა ხასიათები. მაგრამ ამ ნიღაბთა გარეგნული სტატიურობის საფარს მიღმა არსებული ფერებისა და ნიუანსების სიმდიდრე, დახვეწილი ფორმები. ჰიპერბოლური აზროვნების სიმახვილე, ქმნიან სწორედ ხასიათის შინაგან დინამიურობას — ვგონებ, მსახიობთა შესრულებას ეს თვისება დააკლდა, ამიტომაც მიგნებულმა თამაშის წესმა უპირველესად ამ ნიღბების მასშტაბები და ფერადოვნება დააკნინა.

ჩემის ფიქრით, ეს იმიტომ მოხდა, რომ ილიასეული მოქალაქეობრივი სათქმელის სიმძაფრეა შენელებული პროზის ადაპტაციაში. სპექტაკლში ყურადღება გამახვილებულია ლუარსაბისა და დარეჯანის ცოლქმრულ „იდილიაზე“, რამაც აშკარა გროტესკული აზროვნების საბურველი ჩამოაცილა ნიღბებს. ამიტომაც დარეჯანისა და ლუარსაბის ნიღბებში „სოციალური ბოროტება“ ვერ შევიცანით. გ. ბერიკაშვილისა და რეჟისორის მიერ მიგნებული სახიერი მინიშნებებიც (მაგალითად, ხაშლამაზე მარილის მოსაყრელად გამიზნული ლუარსაბის ხელის მოძრაობა და სხვა ამგვარი) უმისამართოდ დაიკარგა, რადგანაც მთავარი — მსახიობმოქალაქის როლისადმი დისტანციური დამოკიდებულება არ იგრძნობა სპექტაკლში. ილიას ტენდენციურობა აქტიორულ შესრულებაში აზროვნების მიღმა დარჩა.

ვფიქრობ, ადამიანთა „საერთო საცხოვრებლის“ გარდაქმნისათვის, „ადამიანთა სულიერ ბასტიონზე“ თავდასხმის საუკეთესო და სადღეისოდ აქტუალურ საშუალებას სწორედ „კაცია-ადამიანი!“ იძლეოდა, რადგანაც მასში მოაზროვნე მამულიშვილის ჭარბი ტენდენციურობა სწორედ საზოგადოებრივი დაკნინებული ყოფის გარდაქმნისაკენ არის მიმართული. თავად ნაწარმოების ფინალიც ამას მიგვანიშნებს. ილიამ დაამთავრა დარეჯანისა და ლუარსაბის ამბის თხრობა. მიწას მიაბარა ორივე უშვილოდ, უძიროდ, უმომავლოდ. განაჩენი მწერლისა სასტიკი და დაუნდობელია, მაგრამ მან აქ არ დასვა წერტილი. მისთვის მთავარი ალეგორია, ჰიპერბოლური აზროვნების სიმწვავე როდია. მთავარია, ბოლომდე გაიხსნას მისი პათოსი, არაფერი დარჩეს უთქმელი და ამოუხსნელი. ნაწარმოებში ამ ორთა ცხოვრების სახიერად გადმოცემა არ არის ძირითადი, მწერლისთვის მთავარია, რომ მკითხველი (შემდგომ მაყურებელიც!) დაფიქრდეს საკუთარ ყოფაზე, თითოეულმა შეიცნოს თავი თვისი, თი-

თოეულმა თავისი თავიდან განდევნოს ეშმაკეული ლანდი თათქარიძეობისა, თითოეულმა მოიკვეთოს ის, რასაც „ლუარსაბისეული ჰმუნვა" ჰქვია. აქ საზოგადოების მიყუჩებულ მაჯისცემაზე თავდასხმაა მთავარი (სპექტაკლიც ხომ ასეა ჩაფიქრებული!). ილია ამიტომაც მიმართავს მკითხველის გონებას (სპექტაკლმა ამიტომაც უნდა მიმართოს მაყურებლის გონებას!) რომ სიმართლე უთხრას: „ჩვენდა საუბედუროდ, თქვენში, მკითხველო, ძნელად იპოვება იმისთანა კაცი, რომ მართალს სიტყვას გონება გაუსწოროს", და კიდევ იმიტომ, რომ: „მოძრაობა და მარტო მოძრაობა არის, ჩემო თერგო, ქვეყნის ლოქლერადობის შემცველი მძაფრი გროტესკული ნიღბები და ასეთივე სასცენო მოქმედება, რომელიც მიმართული იქნებოდა ფენომანთა წვრილმანპრობლემებიანი ობივატელური ყოფის წინააღმდეგ. მხოლოდ ასეთი მსახიობური შესრულების შემდეგ აღიქმებოდა სპექტაკლის ბოლოს ავტორის საფინალო სიტყვები მოზიდული შვილდ-ისარივით და სცენაზე არსებულ სარკეში მართლაც შევეცდებოდით ჩვენი ნაკლის აღმოჩენას. დასანანია, რომ ილიას მწერლური აზროვნებისათვის აგრერიგად ორგანული და მეტისმეტად სახიერი რეჟისორული მიგნება (სარკეების მომარჯვება) ვერ ხვდება მიზანში, რად-

სცენა სპექტაკლიდან „ბაცო ამბა"

სცენა სპექტაკლიდან „ბაცო ამბა"
კუზა — ირ. უჩანეიშვილი,
მეზღვაური — ა. მანშიაშვილი

ნისა და სიცოცხლის მიმცემი"... თეატრისამსჯავროს მოდელიც ხომ ყოფის მიზეზთა ძიებას მიელტვის! ამიტომაც, ვფიქრობ, სწორედ ილიასეული მასშტაბური აზროვნების შესატყვისი იქნება აღნიშნული სათეატრო მოდელი, თუკი მისი მოქალაქეობრივი პათოსისათვის ეს ორი მომენტი შეიქმნება მამოძრავებელ აზრად, მის დევიზად.

ილია ჭავჭავაძის საფინალო მიმართვა მკითხველისადმი, უაღრესად მახვილი აზრის მოძრაობით, მოქალაქეობრივი სათქმელით, ჩემის ფიქრით, კიდევ უფრო გაზრდიდა ამ სპექტაკლის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას. მსახიობთა თამაშის წესიც სწორედ ამ ღია მიმართვის პათოსით უნდა ყოფილიყო დამუხტული, რაც მთელის ძალით გამოავლენდა მსახიობ-პიროვნების მისიას, მიმართულს საზოგადოების უმოქმედობის ასალაგმავად. მაშინ შეიქმნებოდა საზოგადოებრივი განცოცხალი სცენური ქმედებით, თამაშის წესის ინტონაციური მახვილებით ვერ შემზადდა ასეთი ძლიერი აზრობრივი კოდი. აღქმის სიმძაფრეს გ. სიხარულიძის მუსიკა ეხმიანება — სადღაც შორს, მოთქმით გლოვობს მამაკაცის ძლიერი ხმა, იგი ილიასეული ძარღვიანი და დამუხტული აზრის გამოკვეთას ემსახურება.

ჩემის აზრით, გაუგებარია „ოთარაანთ ქვრივის" ასეთ აზრობრივ კონტექსტში არსებობაც. ვფიქრობ, სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტიდან გამომდინარე (როცა სცენა სანიშნედ იქცა, ხოლო მაყურებელი მსჯავრდებულად!) პრობის ამოკითხვა, მისი სცენური ადაპტაცია უთუოდ სხვაგვარ სტრუქტურას ითხოვდა.

თანამედროვე თეატრის ტენდენციური რეჟისურა თავისი პოზიციის მიხედვით გარდაქმნის ხოლმე ლიტერატურულ პირველ-

წყაროს, ზოგჯერ ახლებურ ინტონაციურ ქღერადობას ანიჭებს მას. ხშირად აალორძინებს ნაწარმოების ისეთ პლასტებს, რომლებიც შეუნიშნავიც კი იყო აქამდე. ჩვენ რეჟისურის ტექსტში ასეთი „თავისუფალი" ჩარევის მომხრენი ვართ, მით უფრო, როცა ნაწარმოების რისკიანი წაკითხვა სცენას აქტიურად მებრძოლ არენად გადააქცევს ხოლმე. თავისთავად თ. ჩხეიძის მიერ დადგმული „ოთარაანთ ქვრივი" საინტერესო სცენური ქმნილებაა, თუნდაც იმიტომ, რომ შესაძლებლობა მოგვეცა ერთხელ კიდევ შევხვედროდით ვერიკო ანჯაფარიძეს ოთარაანთ ქვრივის როლში; თუნდაც იმიტომ, რომ თეატ-

რის მომავალ თაობასაც გაეწია მისთვის პარტნიორობა. საგულისხმო ფაქტია ის, რომ ახალგაზრდებმა მარჯანიშვილის სცენაზე ფეხი აიდგეს ილიას გმირებით — ქ. ბაჟულაძემ (ესო), გ. ბურჯანაძემ (არჩილი), თ. კილაძემ (გიორგი), მ. კიკალეიშვილმა (მოჯამაგირე). მაგრამ ნიჭიერ აქტიორთა შემოქმედებას ხომ არაფერი ისე არ ამშვენებს, როგორც აქტიური მოქალაქეობრივი პათოსი. ვფიქრობ, სპექტაკლის ეს ნაწილიც გადასინჯვას მოითხოვს ამ მიზეზის გამო. თავად რეჟისორულმა ჩანაფიქრმა დაბადა ჩვენი სურვილიც, რომ სპექტაკლი იყოს მაყურებელთან ფიქრიანი დიალოგი, ერთიანი მტკიცე ლოგიკით შეკრული მხატვრული მოვლენა და არა დანაწევრებული სანახაობა.

აღნიშნული სათეატრო ესთეტიკა მსახიობი-მოქალაქის სრულიად ჩამოყალიბებული პოზიციის არსებობას გულისხმობს. აქ მსახიობი-პიროვნება უნდა იდგეს სცენაზე, და სპექტაკლის ყოველი სასიცოცხლო მომენტი მისი აზროვნების პრიზმაში [illegible] გარდატეხილი. ასეთი მსახიობი-მოქალაქე დგას სცენაზე მარჯანიშვილელთა სპექტაკლში. თენგიზ არჩვაძის შესრულება უპირველესად გვატყვევებს მსახიობის უნარით — დაინახოს სამყარო მოაზროვნე მამულიშვილის თვალით და ყოველი ნიუანსი შესამჩნევი გახადოს მაყურებლისათვის. მსახიობმა პიროვნული ენერგია ჩააქსოვა თავის ეპიზოდებში და საცნაური გახადა სპექტაკლის ავტორის პოზიცია. ტენდენციური რეჟისურა ორგანულად შეუთავსდა სწორედ მსახიობის შესრულების მეშვეობით მწერლის ტენდენციურობას.

თ. არჩვაძე „მგზავრის წერილების" ავტორს არ წარმოგვიდგენს. აქ ტრადიციულ „ნამდვილობას" შეენაცვლა ილიას რამდენიმე თვისების წარმოდგენის ცდა. სიდინჯე, დაფიქრებული შეუპოვრობა, დაუნდობელი სიმართლის დაუფარველად თქმის უნარი, საქმიანი ქადაგებისადმი მისწრაფება. ვფიქრობ, ამ თვისებათა ერთობლიობამ შეგვაგრძნობინა ილიას აზროვნების ფილოსოფიური სიღრმე, რომელიც ასე ორგანულად გაითავისა თ. არჩვაძემ. მისი უშუალო მიმართვა მაყურებლისადმი აღვსილია მღელვარე ფიქრით. მისი გმირის გარეგნულ სიდარბაისლეში აზრის მოძრაობა და კვლავ მოძრაობა იკითხება, რაც მასშტაბურს ხდის თავად პერსონაჟსაც და მთლიანად მოვლენასაც.

გამორჩეული ბრალდება, გმირის ლაკონი-

ური გარეგნული მონახაზი მაყურებლის ყურადღებას იპყრობს და ავტორი — არჩვაძის შინაგან სამყაროში მბორგავ აზრს დაუფარავად შეგვაგრძნობინებს. თ. არჩვაძის პერსონაჟი სპექტაკლის კამერტონს წარმოადგენს. იგი არის მონოლითური ძალა, რომელიც ცდილობს ერთიანი აზრისაკენ წარმართოს სპექტაკლი. შეუვალ ქანდაკებასავით ალმართული მისი ავტორი საზოგადოებრივი აზრის ჭეშმარიტ ორიენტირს წარმოადგენს. როლისა და მსახიობ-პიროვნებას შორის არსებულ დისტანციაში პარპად გამოსჭვივის მსუბუქი ირონიაც, ტკივილიც და იუმორიც. ძალდაუტანებლად მჟღავნდება აქტიური ავტორისეული აზრის, აქტიური რეჟისურისა და აქტიორული თავისუფალი ნების ჰარმონიულობა.

ორი დამოუკიდებელი შემოქმედის ნებაყოფლობითი გაერთიანების შედეგად ახმიანდა ილიასეული სიტყვა სცენაზე და მთელი ძალით გამოვლინდა თ. არჩვაძისა და თ. ჩხეიძის შეწყობილი სცენური თანაარსებობის პოტენციური შესაძლებლობანი. თავის დროზე ასე შეიქმნა ამავე სცენაზე ლუარსაბის კლასიკური სახე, რომლის ავტორებადაც მწერალთან ერთად გვევლინებიან ვ. გოძიაშვილი და რეჟისორი ვ. ყუშიტაშვილი. როგორც ვხედავთ, ილიასეული თეატრის ტრადიცია ახალ თვისებაში გაგრძელდა დღეს. იგივე პროცესი თანამედროვე თეატრის მხატვრული აზროვნებით არის გამდიდრებული, რაც ბრეხტისეული სათეატრო ესთეტიკის თავისებური (და ამიტომაც საინტერესო!) გააზრებით გამოვლინდა. სწორედ ამ პერსონაჟისა და ამგვარად ამოხსნილი რამდენიმე ეპიზოდის არსებობა გვაფიქრებინებს, რომ ეს სპექტაკლი უთუოდ დაბადებს ილიას თეატრის შემდგომი განვითარების პერსპექტივას.

საინტერესოდ არის ჩაფიქრებული ოფიცრისა და ავტორის შეხვედრის ეპიზოდი, რომლის აზრობრივი პარტიტურა სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტიდან გამომდინარეობს. თ. მაისურაძის ოფიცრის გარეგნული სახიერება — გაწვრთნილი მოძრაობა, გამოკვეთილად კაზარმული სიარულის მანერა — მაყურებლის ყურადღებას ძაბავს და ასოციაციებს ბადებს. კონტრასტულ ფერებშია გადაწყვეტილი თავად დიალოგიც. თ. არჩვაძის ავტორს განმარტოება სურს, თ. მაისურაძის ოფიცერს მსმენელი მონატრებია. დარბაისლური სიმშვიდით იგერიებს თ. არჩვაძე ოფიცრის კადნიერ უმეცრებას, ზვიადად გართხდულია იგი სავარძელში. თ. მაისურაძის ოფიცერი სავარძელში ვერ ისვენებს. საკუთარი პერსონის „უპირატესობით" ტკბება, მამლაყინწურ მედიდურობას წყობიდან გამოჰყავს, ქედმაღლური მზერა კი ვეღარავის ამჩნევს, მხოლოდღა შორისდებულებით გამოხატავს საკუთარ „სიბრძნეს"... მსუბუქი ირონიით, მაგრამ ხარბად უსმენს თ. არჩვაძის ავტორი ოფიცრის შეგონებას... ფიქრით იგი ახლა შორს არის. მას სხვა, უფრო დიდი და ღრმა საგონებელი გაუჩინა ოფიცრის ალტკინებამ... შემართული ოფიცერი კი ზემოდან დაჰყურებს უცნობ მგზავრს, საკუთარ ხმას სიამით ისმენს და საკუთარი „ფილოსოფიით" ნეტარებს.

სპექტაკლის ეს ნაწილი რეჟისორისა და აქტიორის შემოქმედებითი ურთიერთობის პროცესითაც არის საგულისხმო.

ასი წლის წინათ ილია წერდა: „ყოველი ერი თავისის ისტორიით სულდგმულობს. იგია საგანძე, საცა ერი პოულობს თავისის სულის ღონეს, თვისის სულის ბგერას, თვის ზნეობითს და გონებითს აღმატებულებას, თვის ვინაობას, თვის თვისებას" — ქართული თეატრიც ერის ისტორიის იმ საგანძეს წარმოადგენს, „საცა ერი პოულობს თავისის სულის ღონეს". და, ამიტომაც, მომავალი თაობა იმითაც იმსჯელებს ჩვენზე, რა სახის თეატრალური ნაკვალევი დავტოვეთ, რა სახის პრობლემები წამოვჭერით. სწორედ ამ კუთხით იმსახურებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სპექტაკლის მეორე ნაწილი. ამიტომაც მიგვაჩნია, რომ მისი ხორცშესხმით თ. ჩხეიძემ დასაბამი მისცა უთუოდ ილიას თეატრის თანამედროვე გააზრებას.

ამრიგად, ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმის მტკიცება, რომ რეჟისორულ თეატრში ქართული კლასიკური ლიტერატურის საინტერესო სცენურმა ადაპტაციამაც აქცია სადღეისოდ სცენა „გარემოების საყვირად".

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

„დებიუტის" ნაწარმოებთა პირველი საჯარო დათვალიერება

(კრიტიკული მიმოხილვა)

ირინე კუჭუხიძე

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტის გახსნამ ქართულ კინოს შემატა კინემატოგრაფისტების მთელი თაობა, რომელმაც თამამად შეაბიჯა საქართველოს კინოსტუდიებში და ამჟამად, თვითდამკვიდრების გზაზე დგას.

როგორც ვიცით, ყოველი ახალი თაობა ხელოვნებაში განსხვავებული თვალთახედვით, თავისი თაობის უშუალო გამოცდილებით, ახალი სათქმელითა და ახალგაზრდობისათვის დამახასიათებელი სითამამით მოდის. ხშირად ახალგაზრდა ხელოვანის ესთეტიკური პოზიცია ზედმეტი თავდაჯერებულობით, მაქსიმალიზმითა და უფროსი კოლეგების გამოცდილების უარყოფითაც ხასიათდება. არც ის უნდა დავივიწყოთ, ალბათ, რომ კაცობრიობის ისტორიაში ახალსა და ძველ თაობებს შორის დაპირისპირება, ხელოვნებაში ტრადიციულსა და ნოვატორულს შორის ჭიდილი კანონზომიერი და, შეიძლება ითქვას, მარადიული მოვლენაა. ყოველივე ეს შესაძლოა მწვავე ფორმებში არ იჩენდეს თავს, მაგრამ მაინც არსებობდეს. და აი, ამ, მე ვიტყოდი, რთულ დიალექტიკურ პროცესში გარკვევა, ახალგაზრდობისათვის დიდი გულისყური, პატივისცემა, მაგრამ, ამავე დროს, მათი შემოქმედების უშეღავათო შეფასება — უთუოდ უფროსი კოლეგებისა და კრიტიკის პირდაპირი მოვალეობაა.

ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ ჩვენს რესპუბლიკაში ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებს კინოს მესვეურთა ყურადღება და მზრუნველობა არ აკლიათ. თამამად ვიტყვი, რომ არასოდეს არცერთ თაობას არ ჰქონია ასეთი პირობები (ცხადია, რეალურ შესაძლებლობათა ფარგლებში!) და, რაც მთავარია, ასეთი ყურადღება და წარმოიდგინეთ, რეკლამაც, როგორიც მათ აქვთ: კინოსტუდია „ქართულ ფილმში" გაერთიანება „დებიუტის" შექმნა დიდად მისასალმებელი ფაქტია. ტელევიზია ფართო მაყურებელს აცნობს ახალგაზრდა რეჟისორების ნამუშევრებს, აწყობს მათთან შეხვედრებს, კინოთეატრებში მათი ფილმების კვირეულები იმართება... ახალგაზრდების შემოქმედებითი ბედით დაინტერესებამ, ყოველმხრივი ხელშეწყობის სურვილმა, ალბათ, არ უნდა დაგვავიწყოს, რომ ისინი მარტო ჩვენი აღზრდილები კი არა, უკვე თანასწორი კოლეგები არიან და ქმნიან არა სასწავლო ეტიუდებს, არამედ ხელოვნების ნაწარმოებებს, რომელთა განსჯისას ესთეტიკური კრიტერიუმებით უნდა ვიხელმძღვანელოთ და არა ასაკობრივი ან გამოცდილებრივი შეღავათების პრინციპით. ეს საკითხის დაყენების ერთი მხარეა, მეორე, უფრო მნიშვნელოვანი მომენტი არის ის, რომ მაყურებლის წინაშე ერთდროულად ახალი თაობის კინორეჟისორთა საკმაოდ დიდი ჯგუფის წარდგენა ძალზე საყურადღებო მოვლენაა ჩვენს კინემატოგრაფიულ ცხოვრებაში. საინტერესო და განსასჯელი არა მარტო ისაა, რაც დღეს ხელთა გვაქვს ფილმების სახით და რასაც დღევანდელ ეროვნულ კინოპროცესში ახალი შტრიხები შეაქვს, არამედ უფრო საგულისხმოა, რომ ჩვენი კინოხელოვნების ხვალინდელი დღის პანორამა და მისი დონე ბევრად განპირობებული იქნება სწორედ ამ თაობის რეჟისორთა შემდგომი მოღვაწეობით. ამიტომაც მათთან პირველი შეხვედრა, ცხადია, გულგრილს ვერ დატოვებს იმათ, ვისაც ქართული კინოს აწმყოსა და მომავალზე გული შეტკივა, ვინც მისი განვითარების გზებსა და პერსპექტივებზე ფიქრობს.

ამას წინათ კინოთეატრ „ქართულ ფილმში" მოეწყო გაერთიანება „დებიუტში" შექმნილი ფილმების კვირეული. ამ ღონისძიების დაწყებამდე ტელეეკრანებიდან მაყურებელს მიმართეს თხოვნით სათანადო ყურადღება გამოეჩინა ამ მოვლენისადმი. უფრო მეტიც, გაერთიანება „დებიუტის" სამხატვრო ხელმძღვანელმა რეჟისორმა რეზო ესაძემ მას აქტიური მონაწილეობისკენ მოუწოდა: სთხოვა მაყურებელს თავისი აზრი გამოეთქვა — აზრი გულწრფელი და უშეღავათო (მან სწორედ ეს სიტყვა იხმარა).

ვინც შეეცდება რამენაირად დაახასიათოს დებიუტანტი კინორეჟისორების ნამუშევრები, გააანალიზოს კონკრეტული ფილმები და, რაც მთავარია, სცადოს ამ მოვლენის განზოგადება, პირველი დასკვნების გამო-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ტანა. საქმიოდ რთული ამოცანის წინაშე აღმოჩნდება: როგორ წარმართოთ მსჯელობა, რომ ახალბედებს არც გული ვატკინოთ, ფრთები არ შევუკვეცოთ და არც ენამოჩლექით ვუპირფეროთ? მე მაინც ვფიქრობ, რომ პრინციპულობა, გულწრფელი სიმართლე, კინემატოგრაფის თანამედროვე განვითარების მოთხოვნილებათა თანახმად მსჯელობა უფრო სწორი პოზიცია იქნებოდა და ამავე დროს, ახალგაზრდებისადმი პატივისცემის ერთ-ერთი რეალური გამოხატულებაც. გულისტკივილი და პირუთვნელი საუბარი კი, როგორც ყოველთვის, შეიძლება მკაცრი და უსიამო აღმოჩნდეს.

აფიშაზე, რომელიც „დებიუტის" პროდუქციის დათვალიერების დღეებში კინოთეატრის წინ იყო გამოკრული, თორმეტი დასახელების ფილმი ფიგურირებდა. გამოცხადებული ფილმებიდან მხოლოდ „ფარნავაზის" და „გოლას" ნახვა ვერ მოვახერხე. შესაძლოა „ფარნავაზი" არც უჩვენებიათ დათვალიერების დღეებში. ამას ის მაფიქრებინებს, რომ კინოთეატრ „ქართულ ფილმში" დემონსტრირებული იქნა რ. წურწუმიას ფილმი „ძველი სახლი", რომელიც აფიშაზე გამოცხადებული არ იყო. მე ვვარაუდობ, რომ ამ ფილმმა „დებიუტის" პროგრამაში „ფარნავაზის" ადგილი დაიკავა. ამას იმიტომ აღვნიშნავ, რათა ავტორებს (ა. აბაშიძეს და გ. მატარაძეს) არ ეგონოთ, რომ მათი ფილმები ჩემს მიერ იგნორირებულია.

პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც „დებიუტის" ფილმების ნახვისას გვეუფლება, არის პროგრამის თემატური და ჟანრობრივი მრავალფეროვნება: აქ შევხვდებით ისტორიულ ნოველებს („სერაფიტა", „ჟამი მოქცევისა"), კინოიგავს („ვერხვთრიელი"), ინტელექტუალურ ზღაპარს („რად სტვენს ბულბული?") კინომოთხრობას („ბელურების გადაფრენა"), თანამედროვე ნოველას („მოგზაურობა სოპოტში"), ფსიქოლოგიურ მოთხრობას („ძახილი პელაგონში") და სხვ.

ზოგჯერ ძნელი ასახსნელია, თუ რატომ აირჩია რეჟისორმა ესა თუ ის მასალა? უწყობდა ის ხელს ახალგაზრდა ხელოვანს, თუ არა, თავისი სათქმელი გამოეთქვა, მისი უშუალო დაკვირვებები, შთაბეჭდილებანი, თავისი თაობის სულიერი და სოციალური გამოცდილება განეზოგადებინა? თუკი ახალგაზრდა ხელოვანი თავისი ქვეყნის შორეული წარსულის ამსახველ მასალას ჰკიდებდა ხელს, მაშინ საინტერესოა, მოეპოვებოდა თუ არა მას სათანადო ცოდნა, საკუთარი ინტერპრეტაცია ისტორიული მოვლენებისა, მათში ჩაწვდომის ის ნიჭი და წარმოსახვის ისეთი უნარი, რომლებიც ფაქტების მშრალი ილუსტრაციის გზას გაცდებოდნენ და რეალურ ისტორიულ ფაქტებს ეკრანზე ჭეშმარიტად მხატვრული დამაჯერებლობითა და კინემატოგრაფიული ენით აამეტყველებდნენ?

უთუოდ კიდევ არაერთი კითხვა დაებადება ყველას, ვინც ახალი თაობის ქართველ კინემატოგრაფისტთა ფილმებს ნახავს. ერთ-ერთი ბუნებრივი და უპირველესი შეკითხვაა: შეინიშნება თუ არა რაიმე სიახლე წინა თაობების რეჟისორებისგან განსხვავებით? შემოიტანა (ან იქნებ მოინიშნა მაინც!) ახალი თემა, ახალი გმირი?.. იქნებ ექსპერიმენტული ძიებები ფორმისა და კინოს გამომსახველობით საშუალებათა სფეროში მიმდინარეობს? ერთი სიტყვით, არის თუ არა რაიმე ნოვატორული წამოწყება ახალგაზრდების შემოქმედებაში? ამ კითხვებზე ზოგადი პასუხის გაცემა შეუძლებელია, ძნელია დასკვნების გაკეთება მანამდე, სანამ კონკრეტულ მასალას არ განვიხილავთ. ცხადია, ერთი სტატია (თუნდაც ძალზე ვრცელი) თერთმეტი ფილმის საგულდაგულო ანალიზს ვერ დაიტევს. ისიც უნდა მოგახსენოთ, რომ ზოგიერთი მათგანის ანალიზი მიზანშეწონილად არც მიმაჩნია — საკმარისია მათი შეფასება. მაგრამ მე მაინც შევეცდები ყველა ფილმს შევეხო, ჩემი დამოკიდებულება და აზრი მოგახსენოთ მათზე. ეს კი თავისთავად გამოავლენს მოვლენის დადებით და უარყოფით მხარეებს, ხარვეზებს, იმ პრობლემებს, რომლებიც, შესაძლოა, დებიუტანტებისა და „დებიუტის" ხელმძღვანელობის სამომავლო საფიქრალი გახდეს.

X X X

სავსებით ბუნებრივია ხელოვნებაში მოსული ახალი თაობის მოთხოვნილება გაიაზროს და განაზოგადოს არა მარტო ის, რაც უშუალოდ განცდილი, ნაგრძნობი და ნაფიქრია, არამედ საკუთარი თავი სამშობლოს მიერ განვლილი გამოცდილების მეშვეობითაც შეიცნოს, დაამყაროს ღრმა, ობიექტურად არსებული და ამავე დროს პირადი კავშირი წარსულთან, იმ მოვლენებთან, რომლებიც ქართველი ხალხის სულიერ გამოცდილებას განსაზღვრავენ.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული კინო ჯერაც ვერ ახერხებს სათანადოდ შეიჭრას თავისი ხალხის ისტორიულ წარსულში. მას ეს რატომღაც უჭირს. ამ დროს ჩვენი ისტორია, ტრაგიკული კოლიზიებითა, დრამატურგიული კონფლიქტებით სავსე ქართლის ცხოვრება უკვე კარგა ხანია ელის კინემატოგრაფიულ განხორციელებას. არ მიმართავს რა ინტენსიურად ერის ისტორიას, ქართული კინო საკუთარი ხალხის მორალურ-ზნეობრივი პოტენციის ეკრანულ ფენომენად გარდაქმნის უდიდეს შესაძლებლობას კარგავს.

ისტორიული ფილმები კინოწარმოებას მეტად რთულ პრაქტიკულ პრობლემებს უქმნიან. ამ სფეროში ტრადიციისა და გამოცდილების უქონლობა კი, თავის მხრივ, დაბალი სადადგმო კულტურის მიზეზს წარმოადგენს: დეკორაციების, რეკვიზიტის, ჩაცმულობის და სხვა აქსესუართა სასურველი ხარისხის მიღწევა ხშირად შეუძლებელი ხდება.

ასეთი პრობლემა ქართული კინოს წინაშე უკვე კარგა ხანია რეალურად დგას და ამიტომაც სავსებით გასაგები და მისასალმებელია კინოსტუდია „ქართული ფილმის" და კერძოდ, გაერთიანება „დებიუტის" ხელმძღვანელების სურვილი — ზოგიერთი ახალგაზრდა რეჟისორისათვის ორიენტაცია სწორედ ამ მიმართულებით მიეცათ. შედეგად ამისა შეიქმნა სამი მოკლემეტრაჟიანი ისტორიული ფილმი „სერაფიტა", „ჟამი მოქცევისა" და „ფარნავაზი".

მე თავს მოვალედ ვთვლი მადლობა გადავუხადო ამ ფილმების ავტორებს, რომ მათ დიდი სირთულეების მიუხედავად, ხელი მოკიდეს ისტორიულ თემას, ისტორიულ მასალას.

თავიდანვე ნათელია, რომ სამნაწილიან ფილმებში

ეროვნული ბიბლიოთეკა

შეუძლებელი იქნებოდა ისეთი ამოცანების გადაჭრა, რომლებიც რამდენადმე ნათელს მოჰფენდნენ ჩვენი შორეული წარსულის ისეთ საინტერესო და მნიშვნელოვან ისტორიულ ფაქტებს, როგორიც მშვენიერია ხერთვისის დაცემა და ქართლის გაქრისტიანება. ალბათ, ბევრად მიზანშეწონილი იქნებოდა, თუ ეს ორი ფილმი („ხერთვისი", „ჟამი მოქცევისა") წმინდა ეტიუდის ფორმას არ გასცილდებოდა და მათი ავტორები მიზნად არ დაისახავდნენ, ერთ შემთხვევაში, დრამის შექმნას, ხოლო, მეორე შემთხვევაში, საქართველოში ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად ქცევის ღრმა და ათასერთი ობიექტურ-სუბიექტური მოტივის ძიებას.

„ხერთვისის" ავტორები (სცენარის ავტორები თ. აბაშიძე, მ. ხინთიბიძე, რეჟისორი — მ. ხინთიბიძე, ოპერატორი — ედ. გრიგორიანი, მხატვრები — ნ. ზანდუკელი, ს. ძუგუტოვა) შეეცადნენ ზუსტად რომ ხერთვისის სიკვდილის მიზეზი აეხსნათ. მათი აზრით, ეს წმინდა და კეთილი ქალწული მამისა და ქმრის შუღლის მსხვერპლია. ავტორებმა დრამატული კვანძი კი შეკრეს, მაგრამ სიუჟეტის დაკონკრეტება ვერ მოახერხეს. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მოკლემეტრაჟიანი ფილმი ამ პრობლემას ვერ დაიტევდა და, მეორეც, განა ასე ადვილია ლიტერატურული საფუძვლის შექმნა, რომელიც ტრაგედიის განვითარების ჩვენება, მისი კონკრეტულ ფორმაში განხორციელება მოხერხდება: თუკი ავტორები ხერთვისის სიკვდილის მიზეზებს, მის შინაგან აფორიაქებას შეეხებოდნენ, შეეხებოდნენ სიყვარულის, მოვალეობისა და მეორეს მხრივ, საკუთარი ზნეობრივი კოდექსის შეუთავსებლობის საკითხებს, მაშინ, რა თქმა უნდა, მათი ფილმის განვითარება სხვა გზით უნდა წარმართულიყო. წარმოიდგინეთ, რომ სოფოკლემ, მას შემდეგ, რაც საკვანძო ამბავი გვამცნო — ე. ი. ის, რომ ანტიგონეს სურს ძმის დამარხვა, სურს ის, რაც კრეონტის მიერ აკრძალულია — უცებ გამოგვიცხადოს: ამ ამბავს შეეწირა ანტიგონეო.

მე იმას კი არ ვამბობ დებიუტანტმა რატომ ვერ შეძლო სოფოკლესა და ანუის დარად დრამის შექმნა-მეთქი, მე მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ დებიუტანტმა თვითონვე მიზნად დრამის შექმნა დაისახა და არც არის გასაკვირი, რომ ეს ურთულესი პრობლემა ვერ დაძლია. თავიდანვე ვიტყვი, რომ ასეთივე შეცდომა დაუშვეს „მოქცევის" ავტორებმაც (სცენარის ავტორი — ა. ჭელელი, რეჟისორი — ლ. ომიაძე).

ჯერ კიდევ 1940 წელს ლადო გუდიაშვილმა შექმნა ტილო „ხერთვისის გახსენება". 1941 წელს სიმონ ჩიქოვანმა დაწერა ლექსების ციკლი „არმაზის აჩრდილები" — ეს ციკლი, ფაქტიურად, ხერთვისის ეძღვნება. იმავე 1941 წელს სიმონ ჩიქოვანმა კიდევ ერთი ლექსი დაწერა ხერთვისის თემაზე — „ბრონწეული პიტიახშების სამარხზე". სიმონ ჩიქოვანს არც ერთ მათგანში არ უცდია ეთქვა ის, რაც ლირიკულ ლექსში არ დაეტეოდა ე. ი. მან ზუსტად განსაზღვრა, თუ რა სურდა და რა შეეძლო რომ ეთქვა. მან, უფრო, სურდა ეთქვა ის, რაც პოემის დაწერას არ მოითხოვდა.

ზუსტად ასევე მოიქცა ლადო გუდიაშვილიც. მან თავისი ხილვა გადაიტანა ტილოზე და ამ ტილოს „ხერთვისის გახსენება" დაარქვა. როგორც ჩანს, მისთვის ამაზე მეტის თქმა იმჟამად არც სურდა და არც შეეძლო.

„ხერთვისის" და „მოქცევის" ავტორებმა მოინდომეს ის, რაც ამ ეტაპზე მათ შესაძლებლობებს აღემატებოდა! სხვათა შორის, მათ კიდევ ერთი შეცდომა დაუშვეს: დაივიწყეს, რომ კინოს შეუძლია შეეხოს ნებისმიერ თემას ისე, რომ წმინდა ლიტერატურულ ნიუანსებს გვერდი აუაროს. ამგვარად, სრულიად არ იყო საჭირო ერთ შემთხვევაში („ხერთვისი") დრამის შექმნის მიზნად დასახვა და მეორე შემთხვევაში („ჟამი მოქცევისა") რთული კონცეფციური ლიტერატურული მასალის მიმართებით ფილმის დადგმა. „მოქცევის" ავტორს ისეთი მიზანი ჰქონდა დასახული, რაც მხოლოდ ისტორიულ-ფილოსოფიური რომანის ჩარჩოებში შეიძლება გამოიხატოს. ამ დროს, „ხერთვისის" ავტორს შეეძლო დრამატული სიუჟეტისაგან თავისუფალი ეტიუდი შეექმნა ხერთვისის თემაზე — ერთგვარი ხილვა ხერთვისის შესახებ, ხოლო „მოქცევის" ავტორები, ჩემი აზრით, უფრო ზუსტად მოიქცეოდნენ, თუ წმინდა ნინოს შესახებ არსებული ლეგენდის კინოვერსიის დადგმას დასჯერდებოდნენ. და, მე ვფიქრობ, ეს მხატვრული ამოცანის შეზღუდვა კი არ იქნებოდა, არამედ — მცდარი სტრატეგიული გეგმისაგან განთავისუფლება. რადგან ზუსტად არჩეული ფორმა კი არ ზღუდავს ხელოვანს, არამედ პირიქით, ათავისუფლებს მას. ეს ხომ ელემენტარული ჭეშმარიტებაა, რომ პოემის ან რომანის სათქმელი ვერ დაეტევა სონეტში და პირიქით!

ჩემი ნათქვამის კიდევ უფრო ნათელსაყოფად მოვიყვან ასეთ მაგალითს: ანდრეი ტარკოვსკიმ, როცა რუბლიოვის შესახებ იღებდა ფილმს, ალბათ იგრძნო, რომ დრამის შექმნა რუბლიოვზე მისთვის შეუძლებელი იყო. ა. ტარკოვსკიმ გადაიღო ფილმი, რომელიც კინოს სპეციფიკურ ენაზე მეტყველებს და კინოს აღმოაჩნდა საშუალებანი როგორც ეპიკის, ისე თვით რუბლიოვის დრამის გამოსახატავად. ამისათვის საჭირო არ აღმოჩნდა საკუთრივ დრამის შექმნა და შემდგომ მისი კინოილუსტრაციის დადგმა.

ასევე მოიქცა გიორგი შენგელაია, როცა მიზნად დაისახა ფიროსმანზე შექმნა ფილმი. ერლომ ახვლედიანის სცენარი არ წარმოადგენდა დრამას — ეს, ფაქტიურად, ფიროსმანზე არსებული ფაქტების წმინდა პოეტური გააზრება იყო. კინოს აღმოაჩნდა უნარი, ლიტერატურული დრამის გარეშე ძლიერი დრამატული დაძაბულობა შექმნა.

კიდევ ერთხელ ვიმეორებ, „ხერთვისისა" და „ჟამი მოქცევის" ავტორებმა დაუშვეს ორი შეცდომა: ჯერ ერთი, ხელი მოკიდეს ისეთ გრანდიოზულ ამოცანას, რომლის შესრულება მოკლემეტრაჟიან ფილმში დებიუტანტი რეჟისორების ოსტატობით შეუძლებელი იყო, მეორეც, მათ დაივიწყეს, რომ ხელთ ეპყრათ წმინდა კინემატოგრაფიული იარაღი — კინოკამერა, რომელსაც შეეძლო საკუთარ ენაზე ელაპარაკა.

ახალი შეცდომებისაგან დებიუტანტების დაცვა (მხედველობაში, პირველ ყოვლისა, დრამატურგიული მასა-

ლის სრულყოფაზე ზრუნვა მაქვს), ვფიქრობ, გაერთიანების ხელმძღვანელობის მოვალეობა იყო.

გოდერძი ჩოხელი, რომელსაც ჩვენ კარგად ვიცნობთ როგორც მწერალს და რომელიც ჯერ კიდევ სტუდენტობის ჟამს კინოში საკუთარი თემით მოვიდა, იმთავითვე კონკრეტული ცხოვრებისეული მასალის საკუთარი ცოდნით გვხიბლავდა და, რაც მთავარია, თავის სათქმელსა და სატკივარს გვაგებინებდა. დებიუტის პროგრამაში წარმოდგენილია ფილმით „ბაკურხეველი ხევსური". ახალგაზრდა რეჟისორი ამჯერადაც არ ღალატობს თავის თავს და კინოს ენით კვლავ იმაზე გვესაუბრება, რაც კარგად ნაგრძნობი და ნაფიქრია, მიმართავს იმ ფაქტურასა და ხასიათებს, რომლებიც მისი შემოქმედების ორგანული მასალაა.

„ბაკურხეველი ხევსურის" სიუჟეტი, ამბავი, რომელსაც ეს ფილმი მოგვითხრობს ჟანრის თვალსაზრისით, ანდრეზის ტიპისაა. ანდრეზს ხევსურები უწოდებენ ზეპირ მოთხრობას, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემა. ასეთი ზეპირი მოთხრობები მარტო ხევსურეთში კი არა, საქართველოს სხვა კუთხეებშიც მოიძებნება. რა თქმა უნდა, ჩემს მიზანს ამჟამად ანდრეზის როგორც ჟანრული მოვლენის ტიპოლოგია არ შეადგენს. ვიტყვი მხოლოდ, რომ ეს ჟანრი, თუ ფორმა, როგორც ჩანს, ზეპირსიტყვაობაში ისეთი ფაქტის ფიქსაციას წარმოადგენს, რომელიც, რატომღაც, ლექსად, ლეგენდად ან ბალადად არ გადაიქცა. ანდრეზს უთუოდ სპეციფიკური ფაქტი, ცხოვრების სპეციფიკური მასალა ქმნის და ამ მასალად ისეთი ამბავი უნდა ჩაითვალოს, რომელიც თავისი თვისებების, შინაგანი ბუნების გამო, ამბის დამაფიქსირებელმა ხალხმა არც ლექსად ამოთქვა, არც ლეგენდად აქცია და არც იგავად ჩამოაყალიბა. ანდრეზი ისეთ უცნაურ, ღირსშესანიშნავ, უპრეცედენტო ან, თუ გნებავთ, აბირებულ, ულოგიკო ამბავს უნდა ეფუძნებოდეს, რომლის პოეტიზირება არ ხერხდება, რომელიც ვერც სიმბოლოდ გადაიქცევა და საიგავო მორალსაც არ შეიცავს. ასეა თუ ისე, ფორმა მეტად საინტერესო და კინოსათვის ხომ სრულიად უჩვეულოა.

უცნაური და აბირებული კაცის ამბავს მოგვითხრობს გ. ჩოხელის „ბაკურხეველი ხევსური". ფილმის გმირი ეგრეთ წოდებული კაი ყმაა — ოღონდ პოტენციური კაი ყმა. მას საგმირო საქმეებისაკენ მიუწევს გული, საკაიყმო ასპარეზი ვერ მოუნახავს და სადიაცო საქმეებს (ბანიდან თოვლის წამოყრას ის, ეჭვგარეშეა, ახლად თვლის!) გულს ვერ უდებს. ბანზე ნებივრად წამოგორებული ვატი ყვავის ჩხავილზე თოფს მოიმარჯვებს, მაგრამ თოფი უმტყუნებს... არ მოისვენებს, თოფს ხან საკუთარ ფეხს დაუმიზნებს, ხან პირთან მიიტანს ლულას. მაგრამ თოფი არა და არ გავარდება. ავად აბირებული ხევსური სოფლის ორღობეებს ჩამოუყვება, თანასოფლელთა ინერტულობით წაქეზებული, თოფით აფრთხობს დედაკაცებს და თავის ჭკუაზე ათამაშებს. ბოლოს გადაეყრება მხედარს, რომლის რომანტიკული, ზეაწეული განწყობა სახასიათოდ შეუსაბამოა რეალურ სინამდვილესთან: მშვიდობიან, თანამედროვე სოფლის გზაზე მხედარი სასპარეზოდ უხმობს არარსებულ მტერს. ჩვენი გმირი [illegible] იმარჯვებს თოფს, ლულას ხან მხედარს და ხან კი საკუთარ თავს უმიზნებს. უეცრად ტყვია მართლაც გავარდება და აბირებულ კაცს იმსხვერპლებს.

თვით ანდრეზის ტიპის ეს სიუჟეტი, რომელიც გ. ჩოხელმა ფილმისათვის შეთხზა, მშვენიერი და ამაღელვებელია. კარგად იკითხება ავტორის წუხილიც — ის, რომ ამ ფილმის გმირის არსებაში დაგუბებულმა ენერგიამ გზა ვერ მონახა — ვერ მონახა სწორი გზა, საგმირო გზა!

ისიც უნდა ითქვას, რომ გ. ჩოხელის ტიპაჟი ზუსტი და საინტერესოა. არავითარ ეჭვს არ იწვევს და ცივი სტილიზაციის შეგრძნებას არ ბადებს პერსონაჟთა ჩაცმულობა, მოქმედება, მიმიკა, სალაპარაკო ენა... კარგად, გააზრებულადაა შერჩეული და გადაღებული ნატურა (ოპერატორი — ნ. სუხიშვილი), რომელიც მარტო სამოქმედო ფონი კი არ არის, არამედ სიუჟეტის ორგანული ნაწილია. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ფილმისათვის ავტორის ინტონაცია — არც ზედმეტად პათეტიკური, არც ჩვეულებრივად ყოფითი და არც ძალდატანებით იუმორისტული. გულწრფელობა და რბილი, თითქოს დაფარული იუმორი — ერთად ძალზე ინდივიდუალურ ინტონაციას ბადებენ. ვფიქრობ, ყოველივე ეს საკმაოა (შესაძლოა, ბევრიცაა!) იმისათვის, რომ ახალგაზრდა ხელოვანის ნიჭიერებაზე იმეტყველოს. მაგრამ ერთი შენიშვნა მაინც მინდა გავუზიარო ავტორს.

თავისთავად ის, რომ წმინდა ანდრეზული სიუჟეტი გ. ჩოხელმა ფილმად აქცია — ყურადსაღები და მისასალმებელია. უნდა შევნიშნოთ: ამ ექსპერიმენტმა უთუოდ კარგი შედეგი გამოიღო, მაგრამ ისიც დაადასტურა, რომ ეს მეტად ჭირვეული ჟანრია და რომ მას თავისი შესატყვისი ეკრანული ფორმა უნდა მოეძებნოს. რაღაც ხარვეზის გამო ეს ფორმა ბოლომდე დასრულებული და სპეციფიკური ვერ გახდა. იქნებ იმიტომ, რომ გ. ჩოხელმა ახალი ჟანრის სიუჟეტი ქართული კინოსათვის ჩვეულ ფორმაში გადაიღო? ამის საბუთად მარტო ისიც კმარა, თუ ვიტყვი, რომ როცა ფილმის გმირს თოფმა მეორედ და მესამედ უმტყუნა, უკვე ნათელი გახდა: ბოლოს და ბოლოს, ეს თოფი გაისვრის და ამ ავად აბირებულ კაცს იმსხვერპლებს. ფილმი თუმცა მოკლემეტრაჟიანია და ჩქარა მთავრდება, მაგრამ თვით ამბის ლოგიკა (თუ ულოგიკობა!) ფილმის დამთავრებამდე ბევრად ადრე გაითქვა. ამას ხელს უწყობს ის პედალირებები, რომლებიც ფილმის პირველივე კადრებში იგრძნობა. ეს კი მოკლემეტრაჟიან ფილმს ამძიმებს, ლაკონიურობასა და დრამატურგიულ ძარღვს უკარგავს. ცხადია, აქ საქმე ფირის სიგრძეში კი არ არის, არამედ ხმოვანი რიგისა და გამოსახულების თხზვის პრინციპში: ფილმი გრძელდება და თავად ამბავი — ანდრეზი კი უკვე დამთავრებულია, რადგან ჩვენ მივხვდით, რომ ეს კაცი დღეს საკუთარ აბირებას შეეწირება.

კარგი იქნება, თუ ქართულ კინოში უკვე დამკვიდრებული კინოიგავის გვერდით გოდერძი ჩოხელი კინოანდრეზსაც დაამკვიდრებს. ახალგაზრდა რეჟისორი უთუოდ შესძლებს ამ ამოცანის (და არა მარტო ამ

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

კონკრეტული ამოცანის) წარმატებით გადაწყვეტას, რადგან მჯერა, რომ ის მაძიებელ ხელოვანთა რიცხვს განეკუთვნება.

კინოში გურამ პეტრიაშვილის დებიუტმა („რად სტვენს ბულბული?") ამ ავტორზე არაფერი ახალი არ გვითხრა. ფაქტიურად, ეს ფილმი არც ჰგავს დებიუტს, რადგან უკვე ჩამოყალიბებული, ზრდადასრულებული ავტორის ნაწარმოებია. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ გ. პეტრიაშვილი კარგა ხანია წერს და აქვეყნებს ინტელექტუალურ ზღაპრებს და ზღაპარ-ლექსებს, ხოლო მისი დებიუტი კინოში — ფილმი „რად სტვენს ბულბული?" ამ ავტორისათვის ჩვეულ ჟანრულ და სტილურ ჩარჩოებს არ სცილდება. შეცვლილია ერთი უმნიშვნელო რამ: ამა თუ იმ მორალურ სენტენციას ჩვენ კი არ ვკითხულობთ, არამედ ვისმენთ. ვისმენთ! არ შემიძლია ვთქვა ვხედავთ-მეთქი, რადგან, რასაც ვხედავთ, იმას არცთუ ისე დიდი მნიშვნელობა აქვს. მთავარია ის, რასაც ვისმენთ. ამ, ერთის შეხედვით, არაკინემატოგრაფიული მომენტის გამო, მე თავს არ ვესხმი ფილმის ავტორს. არა ერთსა და ორ მნიშვნელოვან კინოფილმში სიტყვას ე. ი. იმას, რასაც ვისმენთ, დაუძლევია ეკრანული გამოსახულება და წინა პლანზე წამოწეულა. ბევრი რამ ხდება კინემატოგრაფში ისეთი, რაც ჯერ კიდევ ბუნდოვანი და შეუსწავლელია!

მაშ ასე, გ. პეტრიაშვილს, რომელსაც ჩვენ ვიცნობდით როგორც მწერალს, მეზღაპრეს, ახალი გზები უძებნია. მან ზღაპარ-ფილმი შემოგვთავაზა და სიტყვას — ნაცად იარაღს — ვერ შეელია. უფრო მეტიც, სიტყვა ამ შემთხვევაშიც მისი მთავარი იარაღი აღმოჩნდა.

პირადად მე არაფერი მაქვს სადავო იმ მორალურ სენტენციებთან, რომლებიც გ. პეტრიაშვილმა ეკრანიდან იქადაგა. ჭეშმარიტად, ტრაგიკული პროცესია ადამიანის მიერ საკუთარ არსებაში საუკეთესო ნაწილის — ბულბულის! — ჩაკვლა. ამ პროცესს და მის საბოლოო შედეგს მხოლოდ უბედურება მოაქვს როგორც პიროვნებისათვის, ისე საზოგადოებისათვის. ეს ასეა. ვიმეორებ აქ სადავო არაფერია და მაინც, ფილმი არც სიხარულს, არც სევდას, არც რაიმე სახის განწმენდას არ იწვევს. მე იმის თქმა მინდა, რომ „რად სტვენს ბულბული?" არც განცდებისა და გრძნობების დღესასწაულს ბადებს და არც გამარჯვებული გონების ზეიმს — არც ემოციურ აფეთქებას იწვევს და არც ინტელექტუალურ აღტაცებას.

ფილმში საკმაოდ პირდაპირ და დაჟინებით გამოთქმული ავტორის მორალური ქადაგებანი გაუზიარებელი რჩება ერთი მეტად მნიშვნელოვანი მომენტის გამო: გ. პეტრიაშვილ-მეზღაპრეს არა და არ სურს საკუთარ თავს იუმორით შეხედოს. ამ დროს მეზღაპრისათვის, ჩემი აზრით, ეს აუცილებელი რამ არის. მეზღაპრემ, რომელსაც ეს თვისება არა აქვს, ხელი უნდა აიღოს მეზღაპრეობაზე და წინასწარმეტყველის, ქადაგის, ან მესიის როლი უნდა ირჩიოს. აუტანელია სერიოზულად, ტრაგიკული პათოსით ნათქვამი ზღაპრის მოსმენა. სამწუხაროდ, სწორედ ასეთი ზღაპარ-ფილმი შემოგვთავაზა გ. პეტრიაშვილმა.

ფილმში არის ასეთი ეპიზოდი: გმირი ამოწმებს პროგრამას, რომელიც ფირმამ მაყურებელს უნდა უჩვენოს. ფილმის გმირი (მსახიობი ნ. მგალობლიშვილი), ავტორის ჩანაფიქრით, საკუთარ თავში ბულბულის ჩამკვლელი, ე. ი. ერთობ არასასიამოვნო სუბიექტია. მაგრამ აქ არის კიდევ ერთი პერსონაჟი — მხატვარი-მემოდელე, რომელსაც თვით გურამ პეტრიაშვილი თამაშობს და რომელიც, ავტორისავე ჩანაფიქრით, სრული ანტიპოდია თავისი კონფორმისტი შეფისა. ის, რასაც ეს მხატვარი თავის შეფს უჩვენებს, ისეთი მდარე და არაესთეტური სანახაობაა და თან ისეთი პრეტენზიული სიტყვიერი თანხლებითაა „დამშვენებული", რომ ნებსით თუ უნებლიეთ, უარყოფითი გმირის — შეფის მხარეზე დგები და სრულებით არ გიკვირს, რომ მან ასეთი „ნომერი" პროგრამიდან ამოიღო. ფილმის ავტორის აზრით, შეფმა (ე. ი. უარყოფითმა გმირმა, შემგუებელმა) ვერ დაინახა, ვერ შეაფასა ნიჭიერი მხატვრის ნაშრომი. ვაი, რომ ჩვენც ვნახეთ მისი შემოქმედების ნაყოფი და ჩვენს თვალებს უფრო ვუჯერებთ, ვიდრე ფილმის ავტორს. გაუგებარია, რატომ ეგონა გ. პეტრიაშვილს, რომ ამ პერსონაჟს — მხატვარ-მემოდელეს და მის შემოქმედებას ჩვენ აღვიქვამთ სწორედ ისე, როგორც მას სურდა და არა იმის მიხედვით, რასაც ვ ხ ე დ ა ვ თ და ვ ი ს მ ე ნ თ? ამ ეპიზოდში მაინც უნდა შეეძინა გარკვეული მნიშვნელობა გამოსახულებას, ე. ი. იმას, რასაც ვხედავთ. საქმე ხომ თვალით აღსაქმელ ხელოვნებას, მხატვარ-მემოდელის ხელოვნებას ეხება!..

როგორც ჩანს, გ. პეტრიაშვილს ჰგონია, რომ თუკი ნაწარმოები (ამ შემთხვევაში ინტელექტუალური ზღაპარ-ფილმი) ეჭვმიუტანელ ჭეშმარიტებებს ქადაგებს — მთავარი საქმე უკვე გაკეთებულია. არა, ეს ასე არ არის. პირიქით, ქადაგებანი, დიდაქტიკური სენტენციები კი არ აიოლებენ, არამედ ართულებენ ხელოვანის მდგომარეობას: ეჭვმიუტანელი ჭეშმარიტებებით გადატვირთული ნაწარმოები ძალიან მაღალი ესთეტიკური ღირებულებების შემცველიც უნდა იყოს. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შეიძლება გაჯიანურებული დარიგებების მოსმენა, მიღება, ატანა, შეთვისება, შეგნება. ჩემთვის ნათელია, რომ გ. პეტრიაშვილს მხოლოდ კარგი სურვილები ამოძრავებს, ეჭვიც არ მეპარება იმაში, რომ მას უყვარს ადამიანები, საზოგადოება, სამშობლო და პირველ ყოვლისა, ამიტომ შეაბიჯა ჯერ მწერლობაში და ახლა უკვე კინოშიც. მაგრამ ისიც ხომ ეჭვმიუტანელი ჭეშმარიტებაა, რომ ხელოვნების შესაქმნელად მხოლოდ კეთილი სურვილები არ კმარა... გ. პეტრიაშვილს, ვიმეორებ, გულწრფელად სურდა მაყურებლისათვის სიკეთისა და ბედნიერების მომტანი სიბრძნე გაეზიარებინა, მაგრამ ეს სურვილი ისე მოუხერხებლად განახორციელა, რომ მისი ქადაგება არც ჩვენს გონებამდე მივიდა და გულს ხომ არა და არ გაეკარება. და ეს მოხდა ძირითადად იმის გამო, რომ ავტორის გულწრფელი სურვილებიდან თვით ფილმში გულწრფელობის ერთი მისხალიც კი არ დარჩა: დიალოგები, მონოლოგები, ეპიზოდები კარგად ცნობილი ჭეშმარიტებების მშრალ ილუსტრაციებს წარმოადგენენ. აი, ამის გამო ფილმი

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ვერც ინტელექტუალურ და ვერც ემოციურ აღელვებას ჩვენში ვერ იწვევს.

მწერლობა, თეატრი და კინოხელოვნება არაერთხელ გამოსარჩლებია ცხოვრების ფსკერზე დალექილ ადამიანებს. ეს მარადი თემაა. სწორედ ასეთი ადამიანები არიან გმირები ფილმისა „მოგზაურობა სოპოტში". (სცენარის ავტორები — ი. კვირიკაძე, ნ. ჯორჯაძე, რეჟისორი — ნ. ჯორჯაძე; ოპერატორი — ნ. სუხიშვილი, კომპოზიტორი — თ. ბაკურაძე)...

ვის არ უნახავს ამ ფილმის პერსონაჟთა მსგავსი მაწანწალები, რომლებიც მატარებლებში პიკანტურ ფოტოებსა და სხვა კუსტარულ პროდუქციას ყიდიან. ერთი შეხედვით, ასეთი ადამიანები ცხოვრებაში არავითარ სიმპათიასა და განსაკუთრებულ ინტერესს არ იწვევენ. მათი სახეები წამით გაიელვებენ ხოლმე მატარებლის კუპეს კარებში და, როგორც წესი, ჩვენში არავითარ კვალს არ ტოვებენ. მაგრამ, მეორეს მხრივ, ისინი ხომ უთუოდ გარკვეული ბიოგრაფიული ლოგიკის, ან ამა თუ იმ კომპლექსების შედეგად აღმოჩნდნენ ასეთ სოციალურ მდგომარეობაში. მაშასადამე, საქმე გვაქვს ადამიანის ბედთან, რაც ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი თემაა და ამიტომაც არაა გასაკვირი (პირიქით, მისასალმებელია) რეჟისორ ნანა ჯორჯაძის დაინტერესება ამ ტიპის მოვლენით. ასეთი ბედის ადამიანებით, რომლებიც არა სატირული გაკიცხვის ობიექტად აურჩევია, არამედ ჰუმანისტური თანაგრძნობით მათში სიკეთისა და ადამიანურობის საწყისები უძებნია.

ფილმის სიუჟეტი ლაკონიურია, არ არის გადატვირთული მოვლენებით, ზედმეტი ფსიქოლოგიური ნიუანსებით, შეხვედრებით, დიალოგებით... მოკლე ექსპოზიციის შემდეგ, ეკრანზე უმთავრესად ვხედავთ იმას, თუ როგორ „მოგზაურობს" ორი გმირი ხან ერთი, ხან მეორე მატარებლით, როგორ სთავაზობენ ისინი მგზავრებს ფოტოებს, როგორ დევნის მათ მატარებლის გამცილებელი... მოკლე და საქმიანი რეპლიკებით მიმართავენ ერთმანეთს იმარი და გოგი (ასე ჰქვიათ გმირებს), კონტაქტში არ შედიან. შემდეგ კვლავ ახალ შემადგენლობას ელიან დაბოლოს. თავსხმაში მსუბუქი მანქანებით დატვირთულ ეშელონს დაემგზავრებიან. ერთ-ერთი მანქანის კარს გააღებს და ერთხანს ასე კომფორტით ნებივრობენ. აქვე გაანდობენ ერთმანეთს თავის სატკივარსა და იცნობენ. ფინალში გოგი იმარს გაქცევის საშუალებას მისცემს, ხოლო თვითონ მილიციას ჩაბარდება. მარტოდ დარჩენილი იმარი მოულოდნელად სიმარტოვესა და ადამიანის დაკარგვისაგან გამოწვეულ მწარე ტკივილს იგრძნობს.

უთუოდ აღსანიშნავია, რომ ფილმის ავტორი თავის ნაწარმოებს არ ალამაზებს, არ ცდილობს შეარბილოს მოვლენის დრამატიზმი. ნანა ჯორჯაძეს სურს თავის გმირებში არა სოციალური ხასიათის ნიშნები აღმოაჩინოს, არამედ მოვლენის შინაგანი, ფსიქოლოგიური მოტივები ეძიოს და ადამიანური თანაგრძნობისაკენ მოგვიწოდოს.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ახალგაზრდა რეჟისორი სავსებით კინემატოგრაფიულად აზროვნებს: დამახასიათებლებს უმთავრესად გამოსახულების საშუალებით გვთავაზობს, შესანიშნავად აქვს განვითარებული რიტმის გრძნობა, დინამიკური კინოგამოსახულების კომბინირების უნარი. ფორმალური თვალსაზრისით ფილმი სავსებით გამართული, თითქმის ოსტატურად დადგმული და დამონტაჟებული ნაწარმოებია, რაც დებიუტანტი რეჟისორისათვის, ცხადია, საყურადღებო მიღწევაა. მაგრამ ყოველივე ამასთან ერთად, ფილმს აქვს ისეთი ნაკლოვანებებიც, რომელთა აღნიშვნა აუცილებლად მიგვაჩნია.

ავტორებს თითქოს არაფერი არ შეუთხზავთ. მაგრამ სავსებით რეალური მოტივებისაგან რეჟისორმა ბოლომდე ლაღი და სიცოცხლისუნარიანი ნოველა ვერ შექმნა. მას რომ ცხოვრებასთან, რეალობასთან ახლო მისვლა ეცადა, სიუჟეტი უფრო დამაჯერებლად და, რაც მთავარია, ბუნებრივად განვითარდებოდა. ნ. ჯორჯაძე თითქოს სავსებით დაჯერდა იმას, რომ ფაქტი, რომელიც ფილმს უდევს საფუძვლად, საინტერესო, რეალური და არაერთმნიშვნელოვანია. ფილმის შექმნის გზაზე რეჟისორი კი არ მიუახლოვდა ცხოვრების სიმართლეს, კი არ სცადა, ეჩვენა კონკრეტული გარემო, სოციალური ფონი, დრო, საათი, წუთი, არამედ თანდათან დაშორდა მას. ფილმის წყობა ნათლად გვაგრძნობინებს, რომ ავტორი უმთავრესად არა ცხოვრებისეული დაკვირვებებით აცოცხლებს სიუჟეტურ კარკასს, არამედ მონათესავე თემებზე შექმნილი სხვა ნაწარმოებების გამოცდილებით უფრო ხელმძღვანელობს. ეს კი ფილმს გულწრფელი აღელვების ინტონაციას უკარგავს და უფრო რაციონალურსა და გაზვიადებულს ხდის.

პერსონაჟთა გარეგნობა, ჩაცმულობა, მათი საქციელი, ფრაზეოლოგია, კიდევ არაერთი დეტალი სოციალური ნიშანდობლიობისა (მაგალითად, ტანის ტატუირებულობა) უტრირებულია იმ მიმართულებით, რომ ფილმის გმირების დეკლასირებულ მდგომარეობას გაესვას ხაზი. ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ფილმში არ არის მცდელობა შეულამაზდეს გმირების ცხოვრება, გაიოლდეს პრობლემა. მაგრამ, მეორეს მხრივ, ავტორს აშკარად სურს თავისი პერსონაჟები იმაზე უფრო დევნილებად მოგვაჩვენოს, ვიდრე მათი პროტოტიპები არიან ცხოვრებაში, დღევანდელ დღეს. ამ მიმართულებით ზოგიერთი კორექტივის შეტანა ფილმს სიცოცხლეს შემატებდა, ხოლო ფინალს დეკლარატიულობას აარიდებდა და ფილმი, მართალია, კვლავ „მწარედ" დამთავრდებოდა, მაგრამ ეს „სიმწარე" ხელოვნურად არ იქნებოდა პედალირებული.

ამ ორი წლის მანძილზე გაერთიანება „დებიუტში" უმთავრესად მხატვრული ფილმები შეიქმნა. მაგრამ არის მათ შორის ერთი დოკუმენტური სურათიც — „აია კოლხეთი", რომელიც რეჟისორ იური კვაჭაძეს ეკუთვნის. აშკარაა ფილმის დამდგმელის სურვილი დოკუმენტური მასალა ეპიკურ ხასიათად გარდაქმნას. ეს მიზანი, სამწუხაროდ, მიუღწეველი რჩება. რეჟისორის სათანადო დოკუმენტური მასალა არ აღმოაჩნდა ხელთ, ეპიზოდები ძალიან მცირე ინფორმაციას შეიცავენ და ძირითადად არხში ნავების უთავბოლო მოგზაურობას ასახავენ. ნავები ხან თივითაა დატვირთული, ხან ცარიელია... შიგადაშიგ თიბვის სცენ-

ეხსაც ვხედავთ. მაგრამ მთლიანობაში ეკრანული მასალა დღევანდელი კოლხეთის შესახებ ძალზე ზოგად, ქაოტურ და ძუნწ ინფორმაციას გვაწვდის. უფრო მეტიც, ფონოგრამა რომ არა, შეუძლებელი იქნებოდა წარმოსახული ეპიზოდების შინაარსის გაგება. ეს მომენტი თვალში საცემი და, მე ვიტყოდი, ცოტა არ იყოს, შემაწუხებელიცაა, რადგან გამოსახულება არც საინტერესო დოკუმენტურ ინფორმაციას გვაწვდის და არც რაიმე საყურადღებო ესთეტიკურ ღირსებებს შეიცავს. ამის გამო ჩვენი ყურადღება მთლიანად ხმოვან რიგზე გადადის, ხოლო გამოსახულება მის დანამატად აღიქმება.

თვით ფონოგრამა წარმოადგენს ერთ გრძელ ჩანაწერს — დიდი და მცირე მონოლოგების, რეპლიკების და მუსიკალური ანტრაქტების მონტაჟს. ალაგ-ალაგ ჩართულია ხუმრობები, ოხუნჯობები და სწორედ ისინია, რომ იწვევენ ღიმილს, ანუ ერთადერთ ემოციას, რომელსაც ჩვენში ბადებს ფილმი.

ფონოგრამა, რომელიც გვარკვევს ფილმის შინაარსში, ჩემი აზრით, მოკლებულია სათანადო მხატვრულ განზოგადებას: მასში არც ერთი ხასიათი არ იკვეთება, მხოლოდ ფინალური ტიტრებიდან ვიგებთ, რომ ეს ხმები ეკუთვნოდა, ვთქვათ, სოციალისტური შრომის გმირს მიხაკო ორაგველიძეს და სხვა რეალურ პიროვნებებს. მე იმის თქმა მინდა, რომ თვითონ სიტყვიერ მასალაში არის საინტერესო მომენტები, მწვავე მოსაზრებები, ლაპარაკი ბუნებრივად ვითარდება. ეს არ არის წინასწარ მომზადებული ტექსტი. მაგრამ რამდენად მოიგებდა ფილმი, რომ თვით ხმებს სხვადასხვა ხასიათი წარმოედგინათ, რომ ჩვენს აღქმაში სიტყვიერი მასალის მეშვეობით განსხვავებული პიროვნებები გამოკვეთილიყვნენ... ამგვარად, ვერც ფონოგრამამ და ვერც ფირზე აღბეჭდილმა მასალამ ვერც ერთი პერსონაჟი სახედ ვერ აქცია, ვერც ერთი ფიზიონომია პორტრეტად ვერ ჩამოაყალიბა. ამის გამო ფილმი საბოლოო ჯამში ქაოტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, ვერ ზოგადდება და როცა გვეუბნებიან — „აია კოლხეთი!", ჩვენ ამ ნათქვამს ვერ ვიზიარებთ, რადგან ისეთი არაფერი გვინახავს ეკრანზე, რომ ავტორებს დავუჯეროთ.

„ვერხვთრიელა" (სცენარის ავტორი — რ. ჭეიშვილი, ოპერატორი — ლ. მაჩაიძე) რეჟისორ დავით ჯანელიძის დებიუტია კინოში. უკვე სათაური ამ კინოამბავისა ბადებს აბსურდულობისა და რაღაც უაზრობის შეგრძნებას. ეს, რა თქმა უნდა, ავტორების სურვილი და წინასწარი განზრახვაა, მაგრამ „ვერხვთრიელა" არც ისეთი სიტყვაა, რომ გულახდილად უაზრობა იყოს და არაფერს ნიშნავდეს, ამიტომაც ის თავსატეხის შთაბეჭდილებას ტოვებს და გვინდა თუ არ გვინდა, მის გაშიფრვას ვიწყებთ. მართლაცდა, ნეტავ, რას უნდა ნიშნავდეს სიტყვა „ვერხვთრიელა"? უნდა გამოვტყდე, რომ დანამდვილებით ახლაც არ ვიცი. იქნებ „სათრიელა" ამ შეჯიბრის სახელია, რომლის გამოც შეიკრიბნენ ფილმის პერსონაჟები? იქნებ ეს შეჯიბრი არის „შეჯიბრი გადათრევაზე" და ფილმს კი იმიტომ ჰქვია „ვერხვთრიელა", რომ ვერ შედგა შეჯიბრი „სათრიელა". ან მაგალითად: შეიკრიბნენ რაღაც საკითხისა და საქმის გადასაწყვეტად ფილმის პერსონაჟები და საკუთარი ახირებულობის გამო ვერა და ვერ „გადაათრიეს", ვერ შეასრულეს დასახული მიზანი. შეიძლება ასეც იყოს. ერთი რამ კი ნათელია: ავტორებმა ფილმის დასაწყისშივე თავსატეხი შემოგვთავაზეს, თვით იმ იგავში კი, რომლის ილუსტრაციასაც ეს ფილმი წარმოადგენს, მორალის თვალსაზრისით არაფერია ძნელად გასაგები და ძნელად ასახსნელი. თუმცა კი თავად სიტუაცია, სამწუხაროდ, გაუგებარია. ამ იგავის მთელი არსისა და აზრის შესახებ რაც უკვე ზემოთ ვთქვი, ისიც სავსებით საკმარისი იქნებოდა, მაგრამ ნათქვამს კიდევ გავიმეორებ: შეიკრიბა უსუსური და ახირებული ხალხი, ასეთივე ახირებული და უაზრო საქმისათვის, მაგრამ უხასიათობის ანუ პინპული ხასიათის გამო, საქმის დაწყებას არ დაადგა საშველი და უკულმართი ჩხუბით, ცემა-ტყეპით დამთავრდა.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ რეჟისორისთვის სიტუაციის აბსურდულობის გათვალსაჩინოება უმთავრესი და ერთადერთი მიზანი იყო. ამ მიზანს მან, ცხადია, მიაღწია, მაგრამ ეს მოხდა მშრალი ილუსტრაციის დონეზე, რადგან ფილმში იგავისთვის დამახასიათებელი კონდენსირებული და ლაკონიური აზრი არამც თუ არ გამდიდრებულა რაიმე ყოფითი დეტალებით, ხასიათების თავისებურებათა ნიშნებით, არამედ, პირიქით, მხოლოდ ეს აზრი და მორალური თეზისი გახდა მხატვრული განსახიერების ერთადერთი საგანი, რამაც უნებლიედ ისეთი თვისებების კულტივირება გამოიწვია, როგორიცაა ილუსტრაციულობა, სტატიკურობა, დეკორატიულობა და სხვა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ფილმში მწვავედ იგრძნობა იუმორის უქმარისობა, ამიტომ აზრი კი გასაგებია, მაგრამ, მოკლებულია რა სიცოცხლის ნიშნებს, უკვე ნაკლებად გვაღელვებს. მის მიმართ გულგრილნი ვრჩებით.

„ძველი სახლი" პროფესიონალი ოპერატორის რომან წურწუმიას დებიუტია რეჟისურაში. ამ ფაქტმა თავისი დაღი დაასვა ფილმს — რ. წურწუმია ვერ შეელია ნაცად პროფესიას, მან ამჯერად მხოლოდ გაათავისუფლა ოპერატორი წურწუმია არასასურველი შეფისაგან — სხვა რეჟისორისაგან. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ რომან წურწუმიას, როგორც რეჟისორის მთავარი კოზირი ამ შემთხვევაშიც ძველი პროფესია აღმოჩნდა. განთავისუფლებულმა ოპერატორმა ოსტატური, მაგრამ სავსებით ტრადიციული ფილმი შემოგვთავაზა. „ძველი სახლი" მშვიდად, თავდაჯერებით გადაღებული პროფესიული ნამუშევარია, რომელშიც რ. წურწუმიამ საოპერატორო ხელოვნებაში არაერთხელ რეალიზებული ესთეტიკური პრინციპები გამოიყენა.

დებიუტანტი რეჟისორი შეეცადა ერთი შეხედვით უბრალო, მაგრამ მეტად მნიშვნელოვანი, მარადიული ამბავი ეჩვენებინა ეკრანზე. ადამიანები მიდიან ამ ქვეყნიდან. აქ დარჩენილები კი მათ კეთილი სიტყვით და საქმით იგონებენ და ეს მარადი რიტუალი, ცოტა ხნით მაინც, აკეთილშობილებს, ამაღლებს მათ. ეს ამბავი ეხება სხვადასხვა ეროვნების ადამიანებს —

რუსებს, ქართველებს, აფხაზებს, სომხებს... ამგვარად, ფილმი საერთოდ ა დ ა მ ი ა ნ ი ს შესახებ მოგვითხრობს.

რეჟისორმა, ჩემი აზრით, ერთი სერიოზული შეცდომა დაუშვა: მან ფილმი ისე გადაიღო, რომ ყოველი კადრი, სცენა, პაუზა მკვეთრად უსვამს ხაზს ეკრანზე გათამაშებული ეპიზოდების მასშტაბს, მნიშვნელობას. ერთი სიტყვით, რეჟისორი ყოველ წუთს გვახსენებს, რომ ჩვენ ყოფით სცენებს კი არ ვუყურებთ, არამედ ეპიურს. სწორედ ამ სურვილმა გამოიწვია ის, რომ რეჟისორმა ფილმში ერთი, ჩემი ღრმა რწმენით, სრულიად ზედმეტი პერსონაჟიც შემოიყვანა. ეს არის რაღაც გაურკვეველი სიბრძნის მოქადაგე უცნაური კაცი, ფაქტიურად ხალხი. რეჟისორი რომ სახლის გამაგრება და წლისთავის რიტუალის ჩვენებას დასჯერებოდა, მაშინ ჩვენ თვითონვე, ძალდაუტანებლად განვაზოგადებდით ნანახ ამბავს. ყოფითი სცენები ჩვენს აღქმაში ბუნებრივად შეიძენდნენ ეპიურ ჟღერადობას, მაგრამ რ. წურწუმია, თითქოს, არც საკუთარი ფილმის სიუჟეტურ ნაწილს ენდო და არც მაყურებელს, ის თვითონვე აზოგადებს ხატქმულს და ამას ისეთი დაჟინებით აკეთებს, რომ ჩვენში, იმ თანაგანცდას აქარწყლებს, რომელიც მისთვისვე ასე სასურველი იყო. ჩვენ კი აღარ ვიძირებით ეპიკური ხასიათის ფიქრებში.

„ძველ სახლში“ როლებს ასახიერებენ ისეთი მშვენიერი მსახიობები, როგორიც არიან ნიკოლაი ბურლიაევი, რამაზ ჩხიკვაძე, ზურაბ ქაფიანიძე... მართლაც შესანიშნავი მსახიობები! მაგრამ რეჟისორის კონცეფცია ორიენტირებულია არა იმ ინდივიდუალობებზე, რომლებიც ფილმში მონაწილეობენ, არამედ სურათის საერთო განწყობილებაზე, რომელმაც შთანთქა ეს ინდივიდუალობები. გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება პეიზაჟს, საზოგადოდ გამოსახულებას, ბუნების სურათებს, ტყისა და მთის ზამთრის პეიზაჟებს, ნისლს, აღელვებულ ზღვას და, რა თქმა უნდა, პორტრეტის წმინდა ვიზუალურ მხარესაც. ამ თვალსაზრისით რეჟისორმა უთუოდ შეძლო საერთო ლირიკული ლაიტმოტივის გადმოცემა.

„ძახილი პელაგონში“. ამ ფილმის დამდგმელმა რეჟისორმაც — ბიძინა ჩხეიძემ არა ერთი და ორი დებიუტანტის მსგავსად, საკუთარ ნამუშევარს უცნაური, „რომანტიკული“ სახელი უწოდა. პელაგონი, ალბათ, იგივეა, რაც ზღვა. ის ზღვის სიღრმეს, წყლისაგან დაფარულ სიღრმეს უნდა ნიშნავდეს. რადგან სიტყვა პელაგიკური ეწოდება იმას, რაც ზღვის მოქმედებისაგან არის შექმნილი, რაც ზღვაში იზრდება და არსებობს, რამაც ზღვის ზემოქმედება განიცადა. ფილმთან ამ ტერმინს ის კავშირი აქვს, რომ მისი სიუჟეტი, მართლაც, ზღვის მოქმედების შედეგია: ქალი, რომელმაც ავბედითი ცვლილებანი შეიტანა მეშუქურისა და მისი დის მშვიდსა და წყნარ ცხოვრებაში, სწორედ ზღვამ გამორიყა მეშუქურესთან. რეჟისორს (ბიძინა ჩხეიძე არის აგრეთვე სცენარის ავტორი და მთავარი როლის შემსრულებელი) სურს დის, ძმის და ძმისცოლის ურთიერთობის რთული ფსიქოლოგიური ანალიზი მოგვცეს. მან ამ ურთიერთობის ფსიქოლოგიური საფუძვლის გაშიფვრა მოინდომა, მაგრამ ამ პროცესს სასურველი შედეგი არ მოჰყოლია, რადგან დასა და ცოლს შუა მდგარი კაცი, მხატვრული სახე ამ პერსონაჟისა, რომელსაც თვით ბ. ჩხეიძე ასრულებს, იმდენად გაურკვეველი გამოვიდა, რომ ჩვენ, მაყურებლები მისი სულიერი პრობლემის შეცნობასა და თანაგრძნობას ვერ ვახერხებთ. აშკარაა, რომ ბიძინა ჩხეიძეს რაღაც სხვა უნდოდა ეჩვენებინა მაყურებლისათვის. პირადად მე მგონია, რომ მას სურდა უაღრესად დადებითი კაცის სახე დაეხატა, კეთილი, რბილი, ბავშვივით სუფთა და ადვილად დასაკოდი ადამიანი ეჩვენებინა. სამწუხაროდ, ეკრანზე, ამ მხრივ, რამდენადმე საინტერესო სახე ვერ შეიქმნა და ამით ფილმმა თითქოს აზრი და ლოგიკა დაკარგა: მეშუქურის სახლიდან ცოლის წასვლა, მისი გაქცევა უსამართლო საქციელად კი აღარ აღიქმება, არამედ გამართლებული მოჩანს. რა თქმა უნდა, მეშუქურემ ეს ქალი გადაარჩინა, მაგრამ მხოლოდ ამის გამო ვერცერთ ქალს ვერ დაავალებ კაცი შეიყვაროს. ქალს ეგონა, რომ უყვარდა ის, ვისი მოვალეც იყო, მაგრამ შეცდა. საქმე ის არის, რომ მას უბედურება შეემთხვა — ჩამოქროლა ცინიზმით შეიარაღებულმა, დათრგუნვის ჟინით შეპყრობილმა ძლიერმა მამაკაცმა და გააუპატიურა. ცხადია, ამ ამაზრზენმა აქტმა შეურაცხყო და დაჩაგრა ქალი, მაგრამ, როგორც ჩანს, ამავე დროს, ქალს თვალიც აეხილა: მან შეიგრძნო, რომ მას, როგორც ქალს, თურმე სჭირდება არა დონდლო მეშუქურე, არამედ სხვა მამაკაცი — კეთილი და ძლიერი. ქალი გაიქცა, უკვალოდ დაიკარგა იმის გამო, რომ მისთვის აღარც უნიათო მეშუქურე იყო მისაღები, სასურველი და არც მარჯვე და ძლიერი, მაგრამ მხეცად ქცეული მოძალადე. ამგვარად უბედურმა შემთხვევამ ახალგაზრდა ქალს მარტო დამცირება კი არ განაცდევინა, არამედ ისიც დაანახა, რომ მამაკაცი მისთვის სრულიად უცნობი არსება ყოფილა.

ჩემი აზრით, ფილმში მეშუქურის დის განცდებიც ზედმეტად გაზვიადებულია. ეჭვიანობის გრძნობას შეურიგებლობამდე მიჰყავს და, იგი თავისი ნებით მიჰყვება იმ მამაკაცს, რომელმაც მისი რძალი გააუპატიურა. თუკი ბ. ჩხეიძე ამ კონკრეტული დისა და ცოლის, ან საერთოდ ქალების უკეთურობის წინააღმდეგ ილაშქრებს, უნდა ითქვას, რომ ამაში ვერ გვარწმუნებს. შეიძლება მას ქალების გაკიცხვა სურდა. მაგრამ თუ ეს ასეა, მაშინ მას ეს მიზანი უდავოდ მიუღწეველი დარჩა, რადგან ვერც ფილმში დახატული კონკრეტული ქალების და ვერც საერთოდ ქალების ზნეობრივი გაკიცხვისათვის საჭირო სარწმუნო მოტივებს თავი ვერ მოუყარა. საერთოდ, ისეთი მოტივები, რომლებიც ქალებს, როგორც კაცობრიობის ნახევარს დანაშაულში ამხელს, არ არსებობს. ვერავინ ვერ გამოაამჟღავნებს რაიმე საერთო დანაშაულს, რომელიც საქალეთს მიუძღვის საკაცეთის წინაშე. ვერც ამის საპირისპირო მოსაზრების დამტკიცება მოხერხდება ოდესმე. იქნებ ბიძინა ჩხეიძე სწორედ ქალებს გამოესარჩლა? იქნებ ფილმი ქალის სექსუალური თვითგამორკვევის უფლების დასაცავად დადგა? არ ვიცი, ასეა თუ არა. ნათელი მხოლოდ ერთი რამ არის: ავტორს თავისი გმირი — ახალგაზრდა მეშუქურე არც უნიათო და არც დონდლო ჰგონია. მისი აზრით, ეს

თითქმის იდეალური, წმინდა კაცია. ამგვარად, რეჟისორის ჩანაფიქრისა და მისი შემოქმედების შედეგის შეუსაბამობის გამო ამ ფილმის ნამდვილი შინაარსის დადგენაც კი ძნელდება. მე ვერ გავიგე, რისი თქმა სურდა ბ. ჩხეიძეს. ვეჭვობ, რომ ის, რაც უნდა გამოგო, ფილმში არსებობს, მაგრამ რეჟისორმა ისეთი შეცდომები დაუშვა, რომლებმაც აზრის გამოთქმაში ხელი შეუშალეს.

რეჟისორი გიორგი ჰურნია „დებიუტის" პროგრამაში წარმოდგენილია ფილმით „ორის იბერია". გულახდილად რომ ვთქვა, ამ ფილმზე სერიოზული საუბარი საჭიროდ არ მიმაჩნია. იმედი მაქვს, რომ თვით დებიუტანტი თავის პირველ ცდას სულ მჭარა ღიმილით მოიგონებს. მაგრამ ეს შეიძლება მოხდეს ხვალ, ზეგ... შეიძლება არც მოხდეს ასე... დღეს კი ფაქტია: თვით გ. ჰურნია და, რაც მთავარია, „დებიუტის" ხელმძღვანელობა შესაშური თავდაჭერებით გვთავაზობენ ამ ქაოტურ სანახაობას. ამ თავდაჭერებას საბოლოოდ გვიდასტურებს ის, რომ დებიუტანტს საფინალო კადრებში დაუფარავი სიამოვნებით ჩაუწერია სიტყვები — „ავტორი გ. ჰურნია". ამრიგად, „ორის იბერია" ისეა მოწოდებული, რომ გვერდს ვერ აუვლი. ეს მომენტი მაიძულებს, მავალებს ამ ფილმზე ვილაპარაკო.

ახალგაზრდა რეჟისორის ექსპერიმენტი, ჩემი აზრით, „დებიუტის" კედლებს არ უნდა გასცილებოდა. დამწყებმა კინემატოგრაფისტმა მოინდომა ერთი ხელის დაკვრით ყველა საიდუმლო ამოეხსნა, ეგრეთ წოდებული წმინდა კინოს ნიმუში შეექმნა. რა ვუყოთ, პატივმოყვარეობამ არა ერთსა და ორ ხელოვანს მისცა ბიძგი და ჩვენ ვერ მოვთხოვთ ახალგაზრდა რეჟისორს პატივმოყვარეობაზე ხელი აიღოს. მხოლოდ იმის თქმა მინდა, რომ თუკი შეგირდის პირველი ცდის შედეგი ექსპერიმენტის დონეს არ ცილდება, მაშინ ოსტატების ვალია მისი ნახელავი სახელოსნოში დატოვონ, უცხო თვალისაგან დაიცვან.

როცა პოეტი წერს ლექსს, რომელსაც არა აქვს ადვილად ამოსაკითხი შინაარსი, სიუჟეტი, როცა პოეტი მახვილებით, რიტმებით და სხვა ვერსიფიკაციული საშუალებებით ახდენს ჩვენზე ზემოქმედებას, ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეტის სათქმელი სხვანაირად არ შეიძლებოდა გამოხატულიყო. თუ პოეტი ჭეშმარიტი პოეტია, ის აუცილებლად მოძებნის იმ ფორმას, რომელიც მის სათქმელს ჰკირდება. თუ ასეთი პოეტის ლექსს არა აქვს საგნობრივი, სიუჟეტური ფორმა, ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეტს მეტის გამოხატვა სურდა, ვიდრე, ვთქვათ, შეიძლება თვალით დავინახოთ და ყურით მოვისმინოთ. ისეც ხდება ხოლმე, რომ პოეტი, რომელიც მხოლოდ იმას ხედავს, რაც თვალით აღიქმება და ყურით მოისმინება, სხვათა მიბაძვით ირჯება: სრულიად უბრალო სურათებს, თავში რომ უტრიალებს, სპეციალურად ფორმას უკარგავს, ნიღბავს. სიუჟეტს, რომელიც აეკვიატა, წყვეტს, აქუცმაცებს იმ მიზნით, რომ მკითხველს მისი აღდგენა გაუჭირდეს. ერთი სიტყვით, ასეთი მწერალი ყოველნაირად ცდილობს მაინცდამაინც რთულ ფორმაში გამოხატოს თავისი მარტივი სათქმელი და ექსპლოატაციას უწევს იმ ფორმალურ მიღწევებს, რომლებსაც სხვა პოეტმა — აზროვნებისა და სამყაროს აღქმის უფრო რთული უნარის მქონე პოეტმა ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად მიაგნო.

ვფიქრობ, რომ გ. ჰურნიასაც ეს დაემართა. მან იცის, რომ არსებობს მუსიკა, რომელსაც კონკრეტული შინაარსი არა აქვს, არსებობს ჭეშმარიტად დიდი ფერწერა, რომელიც საგნობრივ სამყაროს არ გამოხატავს. მას, რა თქმა უნდა, წაუკითხავს მაღალი რანგის ლიტერატურა, რომელშიც შესუსტებულია სიუჟეტური ქარგა და რომელიც მსჯელობათა და ლოგიკით კი არ ახდენს მკითხველზე ზემოქმედებას, არამედ მასში აღძრული გარკვეული შეგრძნებების რთული კავშირების საშუალებით იწვევს ღრმა ფიქრებისა და აზროვნების პროცესს. გიორგი ჰურნიას, რასაკვირველია, უნახავს ფილმებიც, რომლებშიც არავითარი კონკრეტული ამბები არ არის მოთხრობილი, რომლებიც მხოლოდ გამოსახულებისა და ხმოვანი რიგის საშუალებით გამოხატავენ ავტორის ვნებებს, აზრებს, მის საკუთარ სამყაროს. ცხადია, გ. ჰურნია იცნობს ასეთ ხელოვნებას და მის ზემოქმედებასაც განიცდის. მაგრამ ფილმმა „ორის იბერიამ" ნათელყო, რომ მას ჯერ არ სწვევია სამყაროს აღქმის ისეთი განსაკუთრებული ნიჭი, რომელიც, თავის მხრივ, გამოხატვის ახალ ფორმებს მოითხოვს. ახალგაზრდა რეჟისორს თავში უტრიალებს სავსებით ბანალურ სიუჟეტთა ფრაგმენტები და სულ ოდნავი ხელშეწყობაა საჭირო, რომ ეს ფრაგმენტები კრიალოსანივით აეწყოს. მაგრამ ამჟამად მოდერნისტი რეჟისორის პოზიციაში მყოფ გ. ჰურნიას სწორედ ეს არ სურს, სწორედ ამას ერიდება, რადგან თუკი ეს მოხდება, მაშინ თვალნათლივ გამოჩნდება, რომ ამ ფრაგმენტებმა საკმაოდ გაცვეთილი და მოუხერხებლად შეთხზული სიუჟეტი შეადგინეს. ამ ძალად დანაწევრებული სიუჟეტის ნაწილები კარგად იკითხება, ვინაიდან არაერთხელ ნანახი, წაკითხული და გაგონილია: ურბანიზაციის უარყოფითი გავლენა ადამიანზე, ავბედითი სიყვარული, რაღაც მეცნიერული გმირობა, სახიფათო შეღწევა რომელიღაც უცნობ სფეროში, დევნა, ეჭვიანობა, კოსმიური გათიშვა პიროვნებებისა და ალბათ აქედან დაბადებული ნოსტალგია ერთადერთის ანუ „ორის იბერიას" დაკარგვით გამოწვეული. ეს ყვავილი ოპერატორისა და რეჟისორის ნებით აშკარად ქალის სიმბოლოდ იქცევა. ერთი სიტყვით, აქ აღრეულია სავსებით ტრადიციული, მრავალჯერ ექსპლოატირებული სიუჟეტური მარცვლები. ზემოთაც ვთქვი და კიდევ ვიმეორებ, რომ სულ ოდნავი კორექტივაა საჭირო, რათა ეს ფრაგმენტები ერთ ჩვეულებრივ სიუჟეტად გაფორმდეს. სხვათა შორის იმის გამო, რომ ფილმის გამოსახულება და ხმოვანი რიგი ვერავითარ ესთეტიურ ზემოქმედებას ვერ ახდენენ, ჩვენ იმით ვართ დაკავებული, რომ დაწყვეტილი სიუჟეტური ძაფები აღვადგინოთ. ეს გარემოება კიდევ ერთხელ ამტკიცებს იმას, რომ გ. ჰურნიას ისეთი არაფერი აღუთქვამს, ან დაუნახავს, რაც უბრალოდ, ჩვეულებრივად არ შეიძლება თქმულიყო.

ხელოვნებაში ხდება ხოლმე, რომ დებიუტანტი შედევრს ქმნის. ასეთი მაგალითისათვის შორს წასვლა

ეროვნული ბიბლიოთეკა

არ არის საჭირო: შედევრია მიხეილ კობახიძის პირველი ფილმი „ქორწილი", თეიმურაზ ბაბლუანის ფილმი „ბელურების გადაფრენა", ჩემი აზრით, შედევრი არ არის, მაგრამ უდავოდ ღირსშესანიშნავი მხატვრული ნაწარმოებია და ეს ფაქტი მას აშკარად გამოჰყოფს გაერთიანება „დებიუტის" დანარჩენი პროდუქციისგან.

„ბელურების გადაფრენის" ავტორმა მოახერხა ის, რაც ჯერჯერობით დებიუტანტების უმრავლესობამ ვერ შეძლო — ფილმის თემა მას, როგორც პიროვნებას, ნამდვილად აღელვებს, აღიზიანებს, თუ გნებავთ, აშფოთებს კიდეც.

ფილმის ავტორი იმ პერსონაჟის მხარეზე დგას, რომელსაც გ. ბურდული ანსახიერებს. ამ პერსონაჟის გაღიზიანება ფილმის ავტორის გაღიზიანებაა. გ. ბურდულის პერსონაჟს კი მატარებელში შემთხვევით ნანახი მგზავრის არაგულწრფელობა, ყალბი იდეალები და რაც მთავარია, სნობიზმი აღელვებს და აშფოთებს. აი, ეს მოტივი, გულწრფელად და დაუფარავად გაცხადებული, ფილმს ავტორის ინდივიდუალობის ამსახველ ნაწარმოებად ხდის, ხოლო ის ნაწარმოები, რომელშიც ცოცხალი ადამიანის, რეალური ისტორიული პიროვნების, ავტორის გულწრფელ, შეულამაზებელ, შეუთხზავ ვნებათა და სურვილთა განზოგადება მოხერხდა, უდავოდ საყურადღებო და საინტერესო მხატვრულ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. რაც ზემოთ ვთქვი თეიმურაზ ბაბლუანის ფილმის შესახებ, სწორედ იმით აიხსნება, რომ „ბელურების გადაფრენამ" ერთადერთმა შეძლო მაყურებელში ხალასი და ძლიერი ემოციების აღძვრა. მხოლოდ ამ ფილმს არ დაუტოვებია მაყურებელი გულგრილი.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ფილმში ახაზა ავტორის ხასიათი, მისი ფსიქოლოგიური თავისებურება, მოქალაქეობრივი პოზიცია, ტემპერამენტი. ერთი სიტყვით, ფილმი ცოცხალ, შეუთხზავ კავშირშია თავის ავტორთან და მისი პიროვნული ინტერესების უტყუარი ანარეკლია. ცხადია, ამ მომენტმა, რომელზეც მე საგანგებოდ შევჩერდი, ჩემშიც გამოიწვია ჭეშმარიტი ხელოვნების ნაწარმოებთან შეხვედრის სიხარული. თ. ბაბლუანმა მიაგნო თემას, რომელიც მას აღელვებდა. აღელვებული ადამიანი კი, როგორც წესი, გულწრფელია და გულწრფელობას ხან ხშირად გაუმართავ ნაწარმოებსაც გადაარჩენს ხოლმე. ამ შემთხვევაში სასიხარულოა, რომ „ბელურების გადაფრენა" საკმაოდ მაღალი რეჟისორული ოსტატობითაც გამოირჩევა. ჯერ ერთი, ეკრანზე შეიქმნა ორი ძალზე საინტერესო მხატვრული სახე, რომელშიც ქართული კინოსათვის ახალი ხასიათის ნიშნები გამოიკვეთა. გუჯა და ტრიფონა — ფაქტიურად, ერთი ბედის, ერთნაირი სოციალური მდგომარეობის, მაგრამ უკიდურესად განსხვავებული ინდივიდუალური თვისებებისა და იდეალების ადამიანები არიან. ერთი ჭმუხი, მოუხეშავი, კეთილმოუწყობელი ცხოვრების დაღით აღბეჭდილი, მაგრამ, როგორც იტყვიან, ნაღდი და ყოველგვარ კეკლუცობას მოკლებული გუჯა (მსახიობი გ. ბურდული). მეორე — ტრიფონა (მსახიობი თ. ბიჭიაშვილი), ელეგანტურად ჩაცმული, დახვეწილი ინტელიგენტის, ბედის ნებიერის ნიღაბს ამოფარებული უბრალო მღებავი. ლაკონიური, მაგრამ ზუსტი შტრიხებით ახასიათებს რეჟისორი თავის გმირებს: გარეგნობა, ჟესტიკულაცია, მიმიკა, სამეტყველო ენა, რეაქციები — ყოველივე ეს ხასიათის, ინდივიდუალობის გამოვლენისაკენაა მიმართული, ამასთან, თ. ბაბლუანი დიდ ყურადღებას აქცევს გარემოს შექმნას, რომელსაც ტიპაჟური პრინციპით და ინდივიდუალიზებული რეპლიკებით აკონკრეტებს.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია რეჟისორის უნარი ფილმის კომპოზიციის შეკვრისა და მასში მშვიდი კადრების ჰარმონიული შეთავსება დინამიკურ, ფეთქებად, ძარღვიან ეპიზოდებთან, რომლებიც განსაკუთრებით ხელეწიფება თეიმურაზ ბაბლუანს.

ახეთ სტატიაში არც ადგილი და არც დროა საგულდაგულოდ გავაანალიზოთ ფილმი, მაგრამ მართალი არ ვიქნები, თუ არ შევჩერდები ისეთ დეტალებზეც, რომლებიც ზედმეტად და ფილმის ნაკლოვან მომენტებად მომეჩვენა. რამოდენიმე შენიშვნა, რომელიც მე ამ ფილმთან დაკავშირებით გამიჩნდა, ეხება იმას, რომ ავტორი ზოგ შემთხვევაში, თავისდაუნებურად, წინააღმდეგობაში ვარდება. როგორც რეჟისორი ხშირად იყენებს ისეთ „სამკაულებს", ისეთ ხალებავებსა და პასაჟებს, რომლებიც მისთვის, როგორც პიროვნებისთვის, ახე არასასურველი სნობისტური ხელოვნებიდან არის ნასესხები. მე ეჭვიც არ მეპარება, რომ თ. ბაბლუანს სნობიზმი მარტო ცხოვრებაში კი არა, ხელოვნებაშიც აღიზიანებს, მაგრამ საკუთარ ფილმში მან სწორედ არაერთი სნობისტური ნიუანსი შეიპარა. იგივე ფილმის გმირი, რომელსაც გუჯა ბურდული ანსახიერებს და რომელიც ავტორის ჩანაფიქრით თვითმყოფადი, ყოველგვარ კეკლუცობასა და მეტიჩრობას მოკლებული კაცია, სინამდვილეში ცოტა უხერხულად გამოიყურება იმ ბელურის გამო, რომელიც მას ავტორმა თავს მოახვია. ბელურას ჯიბეში ტარება, მასზე საგანგებო ზრუნვა (რითაც ავტორის მხრიდან ხაზი უნდა გაესვას მისი გმირის ფაქიზ და კეთილ ბუნებას) ამ გმირს თითქმის ისეთივე ორიგინალობის სურვილით შეპყრობილ კაცად ხატავს, როგორიც მისი აგრესიის ობიექტი — ბედის ნებიერის ნიღაბს ამოფარებული მღებავია. ფილმში კიდევ რამდენიმე, ჩემი ღრმა რწმენით, თ. ბაბლუანისათვის არაორგანული აქსესუარი გვხვდება. რად ღირს მარტო ის ორი პერსონაჟი, რომლებსაც რ. ჩხაიძე და ა. ამირანაშვილი განასახიერებენ! საკითხავია რისთვის, რის სათქმელადაა მოხმობილი ამ გულწრფელი და ავტორის თვითმყოფადობით აღნიშნულ ფილმში ეს ვითომცდა საინტერესო ხასიათის სახეები? ალბათ, ავტორებს ჰგონიათ, რომ გროტესკულ ნიღაბს ქმნიან (ახლა ხომ თითქმის ყოველგვარ გადაპრანჭვას შეცდომით გროტესკს უწოდებენ)? სინამდვილეში იმას, რასაც ის ორი პერსონაჟი აკეთებს, არაფერი საერთო გროტესკთან არა აქვს და ფილმის ქსოვილში ხომ სრულიად უცხო სხეულად აღიქმება.

„ბელურების გადაფრენას" კიდევ ერთი სტერეოტიპული ნაკლი აქვს. იყო დრო, როცა კინემატოგრაფი თავისი ყურადღების ღირსად მხოლოდ ლამაზ გარე-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

გნობის ადამიანებს თვლიდა. თანდათან ეს დაუწერელი კანონი დავიწყებას მიეცა და სამართლიანადაც. მაგრამ ახლა მეორე უკიდურესობა გაბატონდა: ფასდაუდებელი „ღირსება" გახდა გრძელი ცხვირი, გაბერილი ლოყები, ღიპი და საერთოდ უჩვეულოარი ფიზიკური ნაკლი და, თუ გნებავთ, სიმახინჯეც კი. და ამ უკვე სტერეოტიპულ მოვლენას, სამწუხაროდ, თ. პალიაშვილმაც გვერდი ვერ აუქცია.

მიუხედავად ამ ხარვეზებისა „ბელურების გადაფრენა" უდავოდ საყურადღებო მოვლენაა ჩვენს კინემატოგრაფიულ ცხოვრებაში, ხოლო მისი ავტორი ნიჭიერი და პერსპექტიული რეჟისორია.

x x x

გაერთიანება „დებიუტის" პროდუქცია ერთობ „კინემატოგრაფიული" აღმოჩნდა. მე იმის თქმა მინდა, რომ, ერთი-ორი გამონაკლისის გარდა, დებიუტანტებმა შექმნეს ფილმები, რომლებიც, ძირითადად, არა ცხოვრებიდან, არამედ თვით კინემატოგრაფიდან იკვებებიან. ახალმა თაობამ თავისი გამოცდილება, თავისი სატკივარი, თავისი ხასიათი, მრწამსი, ენება, აზრები ჯერ სათანადოდ ვერ ასახა კინოფირზე. ყოველი თაობა ადრე თუ გვიან ამოთქვამს ხოლმე იმას, რასაც სხვა თაობა ვერ იტყვის. თაობა, რომელიც ამას ვერ მოახერხებს, არც შეიძლება კინემატოგრაფიულ თაობად ჩაითვალოს. ამიტომ მე ვამბობ, რომ მოვიდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები, თაობის ნიშნები კი მათ ჯერ სუსტად აქვთ გამოხატული.

ეჭვს გარეშეა, რომ „დებიუტის" მუშაობას ბევრი სხვადასხვა ხასიათის სირთული ახლავს თუნდაც იმიტომ, რომ გაერთიანება სრულიად ახალი ორგანიზმია. დათვალიერებაზე წარმოდგენილი ფილმებიდან ჩანს, რომ ახალბედა კინემატოგრაფისტები შედარებითი თავისუფლებით სარგებლობდნენ როგორც მასალის, თემის არჩევის თვალსაზრისით, ისე ჩანაფიქრის კინემატოგრაფიული რეალიზაციის მხრივ. ეს კი ხელოვანის ინდივიდუალური თვისებების, მისი მხატვრული ინტერესების გამოვლენის ერთ-ერთი საუკეთესო პირობაა. აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ განხილული ფილმების ავტორები დაინტერესდნენ კინოში ნაკლებად დამუშავებული თემებით. ზოგიერთმა მათგანმა ახალ ცხოვრებისეულ მასალას მიაქცია ყურადღება. ყოველივე ეს, ცხადია, გარკვეულ პერსპექტივებზე მეტყველებს და თუ ჩემს სტატიაში კრიტიკული ნოტები ჭარბობს, ეს მხოლოდ ფილმების მხატვრულ დონეს ეხება, რაც, უმეტეს შემთხვევაში, სუსტი დრამატურგიითა და პროფესიული ოსტატობის უქონლობითაა გამოწვეული.

თეატრალური ინსტიტუტის კინოგანყოფილება და გაერთიანება „დებიუტი" ფასდაუდებელი შენაძენია და, მე ვფიქრობ, ამ უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტს არ სჭირდება ტუშით შემკობა, შელამაზება. განა შესაძლებელია, რომ კინოფაკულტეტის პირველივე გამოშვებამ 10-11 საინტერესო რეჟისორი მოგვცეს? ეს შეუძლებელია. სასწაული იქნება თუ ქართულ კინოს ამ ახალი ნაკადიდან ორი ან სამი მაღალი რანგის რეჟისორი შეემატება.

როგორც ვიცით, საკუთარი კინოსამყაროს მონახვა, რეჟისორული ხელწერისა და სტილის ჩამოყალიბება ყოველთვის რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესია. ამ გზაზე ყველას როდი შესწევს უნარი თავიდანვე გამოავლინოს საკუთარი ინდივიდუალობა, გაიაზროს უპირატესი მხატვრული ინტერესები, მიაგნოს იმ პრობლემათა სფეროს, რომელიც მის სულიერ და ინტელექტუალურ წყობას შეესაბამება. იშვიათზე იშვიათია ამ მხრივ ჰარმონიული, ფორმით უნაკლო და აზრით ღრმა დებიუტები.

ხშირად ახალგაზრდა რეჟისორები იმით იწყებენ, რომ თავისი დროის კინოესთეტიკას მექანიკურად უსადაგებენ სრულიად შემთხვევით ლიტერატურულ მასალას. ანდა პირიქით, ახალბედებს სურთ, რადაც არ უნდა დაუჯდეთ, „ნოვატორული" ფორმითა და ორიგინალური კინოაზროვნებით გაგვაოცონ. ისეც ხდება, რომ დებიუტანტი ჩვეულ და კარგად ნაცად გზას გაუყვება, ხელოვნებაში აუცილებლად და საშუალო ნიჭისათვის დამახასიათებელი „წესრიგით" შემოვა. ზოგი კი თამამად და ხმაურით შემოაბიჯებს, შესაძლოა, ოსტატობა აკლდეს, მაგრამ საკუთარი სათქმელითა და, რაც მთავარია, გულწრფელობით აგვაღელვებს. ასეა თუ ისე, ერთი რამ კი ნათელია: პირველი ცდა მართალია, გარკვეულად გამოხატავს თავისი ავტორის ინდივიდუალობას, მისი ნიჭის მასშტაბსა და აზროვნებასაც მიგვანიშნებს, მაგრამ საბოლოოდ დასკვნების გამოტანისა და დიაგნოზის დასმის უფლებას მაინც არ გვაძლევს.

ზემოთაც ვთქვი და კიდევ გავიმეორებ: გაერთიანება „დებიუტის" შექმნა დიდ ფაქტად მიმაჩნია, ახალგაზრდების ხელისშეწყობა და მათთვის მუშაობის საშუალების მიცემა — უფროსების ეჭვმიუტანელ მოვალეობად. მაგრამ უსაფუძვლო დითირამბები ახალგაზრდების ჭეშმარიტ აღიარებად და დაფასებად არ მესახება.

ახალი კადრების მოსვლა ჩვენს კინემატოგრაფიაში თავისთავად დიდი მოვლენაა. ხვალ თუ ზეგ ეს ახალგაზრდები მიაგნებენ საკუთარ სათქმელს, შეეცდებიან გახდნენ ჭეშმარიტად დამოუკიდებელნი, ანუ მოიტანენ კინოში იმას, რაც მათ ნამდვილად აქვთ განცდილი, რაც მხოლოდ მათი თვისებაა და შეთხზული ან გადამღერებული არ არის. აი, მაშინ, სწორედ მაშინ, არის საჭირო მათდამი ზრუნვისა და თანადგომის გამოჩენა.

ჟურნალი კინემატოგრაფისტებსა და მაყურებლებს სთხოვს გამოთქვან თავიანთი აზრი კინოსტუდია „ქართული ფილმის" გაერთიანება „დებიუტის" ნაწარმოებთა შესახებ.

ვიქტორ დოლიძის შემოქმედება

ლადო დონაძე

ვიქტორ დოლიძე ქართველ კომპოზიტორთა პირველი თაობის თვალსაჩინო წარმომადგენელია. მის სახელთან დაკავშირებულია ქართული მუსიკის ისტორიის ერთ-ერთი ფრიად საინტერესო ფურცელი.

ვიქტორ დოლიძე განსაკუთრებით დგას პირველი თაობის კომპოზიტორებს შორის. იგი მკვეთრად განსხვავდება თავის თანამედროვეთაგან როგორც თავისი ბიოგრაფიით, ისე შემოქმედებითი სტილით. უპირველეს ყოვლისა, ვ. დოლიძე ყველაზე ახალგაზრდა იყო ამ თაობაში. როდესაც იგი სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა, ათიანი წლების პირველ ნახევარში — მის უფროს თანამედროვეებს ზ. ფალიაშვილს, დ. არაყიშვილს, მ. ბალანჩივაძეს თითქმის გავლილი ჰქონდათ შემოქმედებითი გზის ნახევარი.

ვ. დოლიძე შედარებით მცირე ხანს მოღვაწეობდა. მისი შემოქმედებითი გზა სულ 15 წლით განიზომება. მაგრამ მისი ნიჭი უჩვეულოდ სწრაფად გაიფურჩქნა და შემოქმედების სარბიელზე გამოსვლისთანავე — 27 წლის ასაკში შექმნა თავისი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები — ოპერა „ქეთო და კოტე", რომელმაც მას ერთბაშად დიდი სახელი მოუხვეჭა. ეს ფაქტი მით უფრო აღსანიშნავია, რომ ვ. დოლიძეს არ გაუვლია პროფესიული დაოსტატების სკოლა. იგი ქართულ მუსიკაში მოვიდა არა საფუძვლიანი მუსიკალური განათლებითა და ცოდნით აღჭურვილი, არამედ სრულიად ახალგაზრდა, თვითნასწავლი კომპოზიტორი.

ვ. დოლიძის ადგილი კომპოზიტორთა პირველ თაობაში იმ მხრივაც არის თავისებური, რომ მისი მოღვაწეობა არ გამოირჩეოდა ისეთი მრავალმხრივობითა და მრავალფეროვნებით, როგორც მისი უფროსი თანამედროვეებისა. იგი არ ეწეოდა პედაგოგიურ, პუბლიცისტურ, ფართო პლანის საზოგადოებრივ მოღვაწეობას. მიუხედავად ამისა, მან წარუშლელი კვალი გაავლო ქართული მუსიკის ისტორიაში და საქართველოში ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული კომპოზიტორის სახელი მოიხვეჭა. თავისი ხანმოკლე ცხოვრების მანძილზე ვ. დოლიძემ მუსიკალური შემოქმედების მრავალ დარგში სცადა თავისი უნარი — შექმნა სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოები, მაგრამ ცენტრალური ადგილი მის შემოქმედებაში საოპერო მუსიკას ეკუთვნის. თავისი დროის ქართველი კომპოზიტორების მსგავსად, ვ. დოლიძე, უპირველეს ყოვლისა, საოპერო ჟანრის კომპოზიტორია, მას სიჭაბუკიდანვე მეტად იზიდავდა მუსიკალური თეატრი და ეს მისწრაფება სიცოცხლის ბოლომდე შეინარჩუნა.

ვ. დოლიძე დაჯილდოებული იყო ყველა იმ თვისებით, რაც აუცილებელია კომპოზიტორ-დრამატურგისათვის: ნათელი მელოდიური ნიჭით, ტემპერამენტით, თეატრალობის მახვილი გრძნობით, მუსიკალურ-სცენური სახეებისა და სიტუაციების გამოკვეთის უნარით.

ვ. დოლიძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, თუმცა საკმაოდ მრავალფეროვანია, მაგრამ ძალზე არათანაბარია თავისი მხატვრული ღირებულებით. ლიტერატურის და ხელოვნების ისტორიამ არაერთი ავტორი იცის, რომელთა სახელი უმთავრესად ერთ ქმნილებაზეა დაფუძნებული. ასეთ ხელოვანთა რიგს მიეკუთვნება ვიქტორ დოლიძეც: ქართული მუსიკის ისტორიაში მან მხოლოდ ერთი ნაწარმოებით დაიმკვიდრა ადგილი. ვ. დოლიძე ავტორია ოთხი ოპერის — „ქეთო და კოტე", „ცისანა", „ლეილა", „ზამირა" (დაუმთავრებელი დარჩა), 20-ზე მეტი რომანსის, სიმფონიური ფანტაზიის — („ივერიადა"), საფორტეპიანო კონცერტის, საორკესტრო ცეკვების და სხვ. მაგრამ ქართული მუსიკის ისტორიაში იგი შევიდა როგორც პირველი ქართული კომიკური ოპერის — „ქეთო და კოტეს" ავტორი.

ვ. დოლიძემ თამამი პიონერის როლი შეასრულა ქართული მუსიკის ისტორიაში — მან გააფართოვა ქართული საოპერო ხელოვნების თემატიკური და ჟანრობრივი ფარგლები — დასაბამი მისცა საოპერო ხელოვნების ახალ სახეობას — კომიკურ ოპერას. ამაშია მისი მთავარი ისტორიული დამსახურება, იგი პირველი ქართველი კომპოზიტორია, რომელმაც იუმორის, კომიზმისა და სატირის ელემენტები შეიტანა ქართულ მუსიკაში და ამით ახალი ფურცელი გადაშალა მისი განვითარების ისტორიაში. თუ მისი უფროსი თანამედროვენი — ზ. ფალიაშვილი, დ. არაყიშვილი, მ. ბალანჩივაძე ძველ ხალხურ ლეგენდებში ან შორეულ ისტორიულ ეპოქებში ეძიებდნენ შთაგონების წყაროს, ვ. დოლიძის აზროვნებისათვის სრულიად უცხოა რომანტიკული დისტანცია. მან თავისი შემოქმედების ობიექტად საქართველოს ახლო წარსულის რეალური სინამდვილე აირჩია, ახალი საზოგადოება გამოიყვანა საოპერო თეატრის სცენაზე და მისი ასახვა სცადა კრიტიკული რეალიზმის პოზიციებიდან.

ვ. დოლიძის პირველი ოპერა „ქეთო და კოტე" (1919) 80-იანი წლების თბილისის მხატვრულ ასახვას იძლევა, მეორე ოპერა „ლეილა" (1928) თავისი სიუჟეტით ერეკლე II-ის ხანას ეხმაურება, ხოლო მესამე ოპერა „ცისანა" (1923) რევოლუციური თემატიკის

ახაზეის პირველ ცდას წარმოადგენს ქართულ საოპერო მუსიკაში.

ვ. დოლიძე ეკუთვნის იმ ხელოვანთა რიცხვს, რომლებსაც ხვდათ აღიარება შემოქმედებით სარბიელზე გამოსვლისთანავე ეწვევათ ხოლმე. პირველივე საოპერო ნაწარმოებმა „ქეთო და კოტემ" მას დიდი სახელი მოუხვეჭა. ჯერ კიდევ კომპოზიტორის სიცოცხლეში „ქეთო და კოტე" ფართოდ ცნობილი ნაწარმოები გახდა, მისი საზოგადოებრივი რეზონანსი შორს გასცდა საქართველოს საზღვრებს.

„ქეთო და კოტეს" მნიშვნელობა კიდევ უფრო იზრდება, როდესაც მას დიდ ისტორიულ ფონზე ვიხილავთ. მსოფლიო საოპერო ლიტერატურაში შედარებით მცირეა კომიკური ოპერის სრულყოფილი ნიმუშები. როგორც ცნობილია, დიდი რუსი კომპოზიტორები გლინკადან დაწყებული რახმანინოვამდე არ იჩენდნენ განსაკუთრებულ ინტერესს კომიკური ოპერისადმი და არც შეუქმნიათ ამ ჟანრის მნიშვნელოვანი ნიმუში, ანალოგიურ სურათს ვხედავთ გერმანული მუსიკის ისტორიაშიც. კლასიკურ კომედიურ ლიტერატურიდან თანამედროვე საოპერო სცენას მხოლოდ 4-5 ნაწარმოები შერჩა (როსინის, დონიცეტის და სმეტანას ოპერები, ვერდის „ფალსტაფი"). იმ დროისთვისაც, როცა ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე" იქმნებოდა, კომიკური ოპერა კვლავ „დეფიციტურ" მუსიკალურ ჟანრს წარმოადგენდა. როდესაც ამ გარემოებას ვითვალისწინებთ, „ქეთო და კოტეს" ისტორიული მნიშვნელობა და მხატვრული ღირებულება ერთიორად იზრდება. ეს მით უფრო აღსანიშნავია, რომ საოპერო მუსიკის მრავალრიცხოვან ჟანრებს შორის ერთ-ერთ რთულ ჟანრს წარმოადგენს კომიკური ოპერა. ამ ჟანრის შექმნის მთავარი სიძნელე იმაში მდგომარეობს, რომ იგი მოითხოვს მოქმედების სწრაფ განვითარებას, ცოცხალ და მახვილ სიტუაციებს, სცენურ მოქნილობას და თეატრალობას. მისთვის მეტად დამახასიათებელია მკვეთრი და ცოცხალი კონტრასტები, როგორც მუსიკალურ ისე სცენურ მოძრაობაში. ყველა ამ ნიშანს ჩვენ ვხედავთ ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეში", რომელიც დადგმის დღიდანვე დიდი პოპულარობით სარგებლობს.

* * *

ვიქტორ დოლიძის ბიოგრაფია შედარებით მარტივია. მისი ცხოვრების ქრონიკა არ გამოირჩევა უჩვეულო შემთხვევებისა და ფაქტების სიმდიდრით და მრავალფეროვნებით.

ვიქტორ ისიდორეს ძე დოლიძე დაიბადა ქ. ოზურგეთში 1890 წლის 18 ივნისს ღარიბი გლეხის ოჯახში. უკვე ბავშვობის წლებში, პატარაობიდანვე მან გამოაჩინა მუსიკის სიყვარული. იგი ყურადღებას იპყრობდა შესანიშნავი მუსიკალური მონაცემებით—ჩინებული სმენითა და მეხსიერებით, იმპროვიზაციული ნიჭით. როგორც ეტყობა, მუსიკალური ნიჭი ვ. დოლიძეს თავის მამისაგან დაჰყვა, რომელიც კარგად მღეროდა და უკრავდა გარმონზე. მაგრამ მამა არ უნერგავდა შვილს მუსიკის სიყვარულს, გულმოდგინედ არ ეკიდებოდა მის მუსიკალურ აღზრდას. ვ. დოლიძე ბავშვობიდანვე საშინაო მუსიცირების ატმოსფეროში იზრდებოდა. უკვე სახლის პირობებში ისწავლა მან გიტარის დაკვრა, რომელზეც ამღერებდა და ამღერებდა ხალხურ (გურულ) სიმღერებს. მაგრამ ვ. დოლიძე ერთბაშად არ გატყოლია თავის მუსიკალურ მოწოდებას. 1902 წელს იგი მშობლებთან ერთად თბილისში გადადის საცხოვრებლად და აქ კომერციულ სასწავლებელში შედის. პარალელურად იგი სწავლობს მანდოლინაზე დაკვრას. მოკლე ხანში ისე გაიწაფა და დაეუფლა ამ ინსტრუმენტს, რომ სასწავლებლის მოწაფეთაგან შეადგინა მანდოლინის და გიტარის დამკვრელთა თვითმოქმედი წრე, რომელსაც თვითონ ხელმძღვანელობდა. ხშირად გამოდიოდა თავისი ანსამბლით თბილისის კლუბებში და მუშათა რაიონებში. ადრეული სიჭაბუკიდანვე ვ. დოლიძე საოპერო თეატრის ხშირი სტუმარი იყო, უსმენდა საოპერო სპექტაკლებს. ჩინებული მეხსიერების წყალობით იგი სწრაფად იხსომებდა მოსმენილ ოპერებს, ადვილად ითვისებდა გაგონილ სიმღერებს და შემდეგ მათ ნაწყვეტებს უკრავდა და ამღერებდა როიალზე. სრულიად ახალგაზრდა იყო ვ. დოლიძე, როცა იგრძნო ძლიერი შინაგანი მისწრაფება მუსიკისადმი, მაგრამ მშობლები ენერგიულად ურჩევდნენ „საქმისათვის" მოეკიდა ხელი და მუსიკას არ გატყოლოდა. ხელოვნების მოტრფიალე ჭაბუკის ბუნება კი ვერაფრით ურიგდებოდა მშობლების გადაწყვეტილებას, რომელიც მას კომერციულ საქმიანობას — ბანკის დირექტორის თუ მოხელის კარიერას უმზადებდა. ვ. დოლიძემ თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი სიღარიბეში და გაჭირვებაში გაატარა. მაგრამ მძიმე ხელმოკლეობამ მაინც ვერ მოდრიკა და დაიმორჩილა მისი ბუნება. ცოცხალი, ხალისიანი, მხიარული, მუდამ სიცოცხლის სიყვარულით აღსავსე ახალგაზრდა ხშირად ართობდა თავის წრეს მოსწრებული იუმორით. ვ. დოლიძე კარგად დაეუფლა მაშინდელ ყოფაცხოვრებაში გავრცელებულ დემოკრატიულ სამუსიკო საკრავებს — მანდოლინას, გიტარას, რომელიც ქალაქის მოსახლეობის ყველა ფენაში ერთნაირად პოპულარული იყო. ბოლოს, იგი ისე დახელოვნდა და დაოსტატდა ამ სფეროში, რომ 1910 წელს თბილისში მანდოლინის დამკვრელთა კონკურსში დიდი გამარჯვება მოიპოვა და პირველი ჯილდო — ოქროს მედალი დაიმსახურა. ეს იყო პირველი მნიშვნელოვანი ფაქტი მის მუსიკალურ ბიოგრაფიაში.

უნდა აღინიშნოს, რომ ვ. დოლიძის მუსიკალური აზროვნების ფორმირებაში გარკვეული როლი ითამაშა მისი თაოსნობით ჩამოყალიბებულმა თვითმოქმედმა ანსამბლმა, რომლის რეპერტუარს უმთავრესად ქალაქური მელოდიები შეადგენდნენ. უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ ჩაისახა მომავალი კომპოზიტორის მუსიკალური ენა.

1912 წელს, როცა ვ. დოლიძე 22 წლის ახალგაზრდა იყო, კიევს გაემგზავრა და კომერციულ ინსტიტუტში განაგრძო მეცადინეობა. კიევში მას გაუძლიერდა ინტერესი მუსიკისადმი, საბოლოოდ განუმტკიცდა აზრი, რომ მუსიკა მისი მთავარი და ნამდვილი მოწოდებაა.

ერთხანს აქ იგი მუსიკალურ სასწავლებელში სწავლობდა ვიოლინოზე დაკვრას ცნობილ მევიოლინესთან — ერდენკოსთან და აგრეთვე ისმენდა მუსიკალურ-თეორიული დისციპლინების კურსს.

ხუთი წელი, რომელიც ვ. დოლიძემ კიევში გაატარა, დიდად სასარგებლო აღმოჩნდა მისი გონებრივი და

ვიქტორ დოლიძე

მუსიკალური განვითარებისათვის. ამ პერიოდშიც მუსიკალური ცოდნისა და განვითარების მთავარ საშუალებას მისთვის თვითგანვითარება წარმოადგენდა.

კიევში ვ. დოლიძე ინტენსიურად მუშაობს თავის თავზე, ხარბად ეწაფება მუსიკალურ ლიტერატურას, გატაცებულია თეატრით, ეცნობა უკრაინულ ხალხურ სიმღერებს, რომელთა გავლენა შემდეგ „ქეთო და კოტეს" ზოგიერთ გუნდს ემჩნევა. ვ. დოლიძემ კიევში ჩამოაყალიბა სტუდენტთა მუსიკალური წრე და მართავდა სამუსიკო საღამოებს. საერთოდ, ვ. დოლიძე გაიზარდა და ჩამოყალიბდა ყოველდღიური საყოფაცხოვრებო მუსიცირების კულტურის საფუძველზე. მისი მუსიკალური აზროვნების ფორმირებაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა იმ გარემოებამ, რომ ახალგაზრდობის წლებიდანვე საყოფაცხოვრებო მუსიკის ატმოსფეროში იზრდებოდა. მის მიერ შედგენილ მანდოლინისტთა და გიტარისტთა ანსამბლების რეპერტუარში ჩაისახა კომპოზიტორის მუსიკალური მეტყველება. აქ ყალიბდება მისი საოპერო სტილის საფუძვლები.

1917 წელს ვ. დოლიძე დაბრუნდა სამშობლოში და შეუდგა შემოქმედებით მუშაობას. ამ დროს ქართულ მუსიკალურ კულტურას მესვეურობდნენ გამოჩენილი კომპოზიტორები ზ. ფალიაშვილი, დ. არაყიშვილი, მ. ბალანჩივაძე, ნ. სულხანიშვილი. ეს იყო ქართული პროფესიული მუსიკის პირველი აღმავლობის პერიოდი, ეროვნული მუსიკალური კლასიკის ფორმირების წლები, როცა იქმნება ქართული საოპერო, სარომანსო და საგუნდო მუსიკის პირველი კლასიკური ნიმუშები. სწორედ ამ დროს ათიანი წლების დამლევს გამოვიდა ვ. დოლიძე შემოქმედებით სარბიელზე.

ბიბლიოთეკა

ვ. დოლიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია რომანსებით დაიწყო. უნდა აღინიშნოს, რომ რომანსი, საერთოდ, პირველი თაობის ქართველ კომპოზიტორთა „საყვარელი" ჟანრი იყო. ქართული პროფესიული მუსიკის ფორმირება რომანსებით იწყება. უფრო მეტიც, რომანსმა გაუკვალა გზა ქართულ ოპერას. ამის მკაფიო მაჩვენებელია მ. ბალანჩივაძის, დ. არაყიშვილის, ვ. დოლიძის შემოქმედება.

კიევიდან დაბრუნებისთანავე დაებადა ვ. დოლიძეს ოპერის შექმნის აზრი ავქსენტი ცაგარელის ცნობილი პიესის „ხანუმას" სიუჟეტზე, რომელიც ფრიად პოპულარული იყო რევოლუციამდელ ქართულ თეატრში. კომპოზიტორის შემოქმედებით სითამამეს უნდა მივაწეროთ, რომ ოპერის შექმნას იგი შეუდგა იმ დროს, როდესაც არავითარი შემოქმედებითი გამოცდილება არ ჰქონდა, ჯეროვნად არც საკომპოზიციო ტექნიკას ფლობდა. მიუხედავად ამისა, ერთი წლის გატაცებული მუშაობის შედეგად მან შექმნა („ხანუმას" საფუძველზე) თავისი საუკეთესო ნაწარმოები „ქეთო და კოტე". მუსიკის ისტორიაში არც ისე ხშირია შემთხვევა, რომ პირველმა ოპერამ დიდი გამარჯვება მოუპოვოს ახალგაზრდა თვითნასწავლ ავტორს. ამ ჟანრის პირველი ნიმუშები თვით გამოცდილ ოსტატთა შემოქმედებაში ხშირად ექსპერიმენტების ხასიათს ატარებენ. ვ. დოლიძეს კი წილად ხვდა იშვიათი ხვედრი. პირველივე საოპერო ნაწარმოებმა დიდი გამარჯვება მოუტანა. „ქეთო და კოტეს" პრემიერას 1919 წლის 11 დეკემბერს თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე დიდი წარმატება ჰქონდა. ოპერამ დადგმის პირველი დღიდანვე საყოველთაო აღიარება მოუტანა მის ავტორს, ფართო საზოგადოებისათვის მანამდე უცნობმა მუსიკოსმა ერთბაშად დიდი სახელი მოიხვეჭა.

„ქეთო და კოტეს" არაჩვეულებრივი სცენური ისტორია აქვს. მისი პოპულარობა უკვე ავტორის სიცოცხლეში საქართველოს ფარგლებს გასცდა. იგი მრავალჯერ დაიდგა საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქის საოპერო სცენაზე. პირველად — 1924 წელს — მოსკოვის ყოფილი ზიმინის თეატრში. განსაკუთრებით დიდი წარმატება ხვდა მას ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე მოსკოვსა და ლენინგრადში 1937 წელს. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ მუსიკაში საზოგადოდ არ მოიპოვება ნაწარმოები, რომელიც თავისი პოპულარობით სჭარბობდეს „ქეთო და კოტეს". როგორც უჩვეულო ფაქტი, უნდა აღინიშნოს, რომ იგი საბჭოთა კავშირის 20 საოპერო თეატრის სცენაზე დაიდგა[1]. გარდა ამისა, იგი დაიდგა საზღვარგარეთ — პოლონეთში (სამჯერ — 1968, 1979, 1982) ჩეხოსლოვაკიაში — პრაღაში (1952), უნგრეთში — ბუდაპეშტში (1951), ბულგარეთში — სოფიაში (1962).

ახალგაზრდა ავტორის სახელოვანი დასაწყისი დიდ იმედებს იძლეოდა მის მომავალზე, მაგრამ ვ. დოლიძის შემოქმედებითი გზა არ წარიმართა აღმავალი ხაზით. ამ მხრივ იგი ინაწილებს მისი თაობის სხვა კომპოზიტორების ბედს — პირველი ეტაპები მისი შემოქმედებითი ევოლუციისა უფრო თვალსაჩინო და მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, ვიდრე მოღვაწეობის შემდგომი საფეხურები.

სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე ვ. დოლიძემ შეინარჩუნა ერთგულება და ინტერესი მუსიკალური თეატრისადმი. ამასთან ერთად, სცადა თავისი საოპერო შემოქმედების თემატიკური და ჟანრობრივი ფარგლების გაფართოება. 1922 წელს იგი ქმნის ლირიკულ-ფსიქოლოგიურ დრამას „ლეილა"[2]. ერთი წლის შემდეგ კომპოზიტორი ამთავრებს მესამე ოპერას რევოლუციურ თემაზე „ციხანა" (1923), რომელიც მხოლოდ ექვსი წლის შემდეგ დაიდგა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე[3]. აღნიშნულ ოპერებში ნათლად ჩანს ვ. დოლიძის შემოქმედების ახალი მხარეები — მისწრაფება დრამატული და სოციალური თემატიკისადმი. მაგრამ ახალი ოპერების სცენური ცხოვრება მეტად ხანმოკლე აღმოჩნდა.

უკანასკნელ წლებში ვ. დოლიძის ინტერესები სცილდება თეატრალური მუსიკის სფეროს. იგი ცდილობს გააფართოოს თავისი შემოქმედების ჟანრობრივი ფარგლები — ქმნის რომანსებს, რომელთაგან საყურადღებოა „ახ, ტურფავ შენი ქირიმე", „შეგიცვია", „რა კარგი ხარ" და სხვ. ამასთან კომპოზიტორი მიმართავს სიმფონიურ ჟანრს — ქმნის სიმფონიურ ფანტაზია „ივერიადას" (1925). მაგრამ სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში ვ. დოლიძე კვლავ დაუბრუნდა თავის საყვარელ ჟანრს — 1931 წელს დაიწყო მუშაობა მეოთხე ოპერაზე — „ზამირა", რომლის სიუჟეტი ოსური ცხოვრებიდან არის აღებული. ამ საქმეს წინ უსწრებდა ოსური მუსიკალური ფოლკლორის შესწავლა. 1926 წელს ვ. დოლიძემ იმოგზაურა ოსეთში და ჩაწერა ხალხური სასიმღერო შემოქმედების ნიმუშები. იმავე 1926 წელს ვ. დოლიძემ გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში" დაბეჭდა წერილი — „ოსური ხალხური სიმღერები". დოლიძის მეოთხე ოპერა მთლიანად ოსურ ხალხურ მასალაზეა აგებული. კომპოზიტორი გატაცებით მუშაობდა, მაგრამ მისი დამთავრება ვერ მოასწრო, დაუმთავრებელი ოპერა „ზამირა" (დაიწერა ორი მოქმედება) დაიდგა ცხინვალის დრამის თეატრის სცენაზე. ოპერას დიდი წარმატება ჰქონდა.

1917 წელს, როცა კიევიდან დაბრუნებული ახალგაზრდა ვ. დოლიძე შეუდგა შემოქმედებით მოღვაწეობას, ვერავინ იწინასწარმეტყველებდა, თუ რა ბედი ეწეოდა მას. მაგრამ ნათელმა შემოქმედებითმა ნიჭმა, დაუშრეტელმა ენერგიამ და მიზანსწრაფვამ ნაყოფი გამოიღო და „ქეთო და კოტეს" ავტორი ქართველი ხალხის სახელოვანი კომპოზიტორი გახდა.

ვ. დოლიძემ, რასაკვირველია, ვერ შესძლო სავსებით განეხორციელებინა ის, რის მიცემაც შეეძლო. მას დიდი პოტენცია ჰქონდა, მაგრამ საამისო პროფესიული ოსტატობა აკლდა. ამ ნიჭიერი მუსიკოსის სიცოცხლე შეწყდა შემოქმედებითი ძალების გაფურჩქვნის დროს. ვ. დოლიძე გარდაიცვალა 1933 წლის 20 მაისს და დაკრძალულია ქართველ მოღვაწეთა დიდუბის პანთეონში.

* * *

ვ. დოლიძის ცენტრალური ნაწარმოების „ქეთო და კოტეს" სიუჟეტი ემყარება ცნობილი კომედიოგრაფის ა. ცაგარლის კლასიკურ პიესას „ხანუმას" (1882), რომლის საფუძველზე თვით კომპოზიტორმა შექმნა ლიბრეტო „ქეთო და კოტეს" სახელწოდებით. უნდა აღინიშნოს, რომ ვ. დოლიძე იყო ავტორი თავისი ოპერების არამარტო მუსიკისა, არამედ ლიბრეტოებისაც. ეს ფაქტიც ნათლად მეტყველებს მის დრამატურგიულ ალღოზე და უნარზე. „ხანუმას" ავტორმა ა. ცაგარელმა, რომელსაც თავის დროზე „ქართველი ოსტროვსკი" შეარქვეს, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული თეატრისა და ეროვნული დრამატურგიის განვითარებაში. მან ქართულ დრამატულ თეატრში ყოფითი რეალიზმისა და ქართული ეროვნული ცხოვრების სახეებისა და ტიპების სახასიათო ახალი ცოცხალი ნაკადი შეიტანა.

ა. ცაგარლის პიესებს „ცოცხლად ამოღებულს აწმყოს ცხოვრებიდან" (ი. ჭავჭავაძე) არა მარტო ლიტერატურული, არამედ დიდი სცენური ღირებულება აქვთ. მათში მახვილი კრიტიკული რეალიზმის თვალით არის დანახული XIX საუკუნის მეორე ნახევრის თბილისის ცხოვრება...

გამოჩენილი ქართველი მსახიობი ვასო აბაშიძე სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ „ჩვენ დრამატულ მწერლობაში აქსენტი ცაგარელი კომიზმის ნამდვილ მეფედ ითვლება". მართლაც, ცაგარლის „ხანუმამ" სოციალური სატირის სიმახვილით, ოსტატურად გამოკვეთილი ხასიათებით, მოქმედების სწრაფი განვითარებით დიდად შეუწყო ხელი ვ. დოლიძის ოპერის წარმატებას.

კომპოზიტორმა ძველი თბილისის საზოგადოება გამოიყვანა საოპერო სცენაზე და მისი სახალისო კომიკური სახეები ამხილა. ოპერაში გაცოცხლებულია ძველი თბილისის ქუჩები, გარეუბანი, მისი ყოფა. კომპოზიტორი იძლევა სახასიათო მხატვრულ სახეებს. ესაა გაკოტრებული თავადის, ძუნწი ვაჭრის, ლაზღანდარა კინტოების და მოხერხებული მაჭანკლების თბილისი, დახატული არა მარტო ნიჭიერი ჟანრისტისა და კოლორისტის, არამედ ნიჭიერი სატირიკოსისა და დრამატურგის მიერ. მაგრამ კომპოზიტორს არ ღალატობს ზომიერებისა და თავდაჭერილობის გრძნობა. „ქეთო და კოტეს" ავტორი ჯანსაღი სიცილის ოსტატია და არა გროტესკული გრიმასების. ლიბრეტოს შექმნისას ვ. დოლიძემ საფუძვლიანად გადაამუშავა ცაგარლის პიესა, გააძლიერა ლირიკული ნაკადი, თვით ოპერას „ლირიკული წყვილის" — ქეთოსა და კოტეს სახელი შეარქვა, მაგრამ ვ. დოლიძის ოპერა მაინც არ არის ლირიკული კომედია. მასში ჭარბობს იუმორის, კომიზმის და სატირის ელემენტები.

კომპოზიტორმა საგრძნობლად გააძლიერა კომიკური საწყისიც. ერთის ნაცვლად ორი კინტო გამოიყვანა, გააძლიერა ორი მაჭანკლის ქიშპობა. კომიკური ეფექტის გასაძლიერებლად ყოველ მოქმედ პირს მოპირდაპირე პერსონაჟი ჰყავს — გაკოტრებულ თავადს უპირისპირდება მდიდარი ვაჭარი, მაჭანკლებს და კინტოებს უპირისპირდებიან ახალგაზრდა ინტელიგენტები — ქეთო და კოტე. ამრიგად, კომპოზიტორი იძლევა სოციალური პორტრეტების მთელ გალერეას.

„ქეთო და კოტეში" ბევრი რამ ტიპიურია კომიკური ოპერისათვის: — შეყვარებული ლირიკული წყვილი მოტყუებული ბებერი საქმრო, ეშმაკი და მდიდარი ვაჭარი, მოხერხებული და გაქნილი მაჭანკლები, ოპერის ყოველი სცენიდან უზრუნველი მხიარულების ნაკადი ჩქეფს. მაგრამ „ქეთო და კოტე" არ არის ფუჭი ბუფონადა. იგი მახვილი სატირის ელემენტებს შეიცავს.

ვ. დოლიძის ოპერის ძლიერი მხარე, უპირველეს ყოვლისა, მისი დაუშრეტელი იუმორია. ოპერის მთავარი ღირსება მის მკვეთრ კომედიურობაშია. „ქეთო და

კოტე" კომიკურ-სატირული ოპერაა. ოპერას იდეურ სიმახვილეს ანიჭებს მამხილებელი სატირა ძველი თბილისის მეშჩანურ საზოგადოებაზე, რომელიც პირველად ვ. დოლიძემ გამოიყვანა ქართული საოპერო თეატრის სცენაზე. რაც შეეხება კომედიურ ხაზს, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ იგი ოპერის არა მარტო სცენურ სიტუაციებში იღებს გამოხატულებას, არამედ, და, რაც მთავარია, თვით მუსიკაში. მაგრამ „ქეთო და კოტეს" ჟანრობრივი თავისებურება მარტო ამით არ იფარგლება. კომედიური სახეების მოსწრებულ და მახვილ დახასიათებასთან ერთად ოპერაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ლირიკულ ხაზს. საგულისხმოა, რომ კომიკური ოპერის მთავარი გმირები — ქეთო და კოტე ლირიკული პერსონაჟები არიან. როგორც ცნობილია, კომიკური და ლირიკული ხაზების შეზავება ძველთაგანვე ახასიათებს კომიკური ოპერის ჟანრს (ამის მკაფიო მაჩვენებელია ამ ჟანრის პირველი კლასიკური ნიმუში — პერგოლეზის „მსახური ქალი ქალბატონი"). ამრიგად, „ქეთო და კოტეს" მუსიკალურ დრამატურგიაში სამი ხაზია შეზავებული — კომიზმის, ლირიზმისა და სატირული ბუფონადისა... მაგრამ ამ რთულ კომპლექსში მთავარი და წამყვანი ადგილი მაინც კომიკურ ხაზს უჭირავს.

ოპერის მუსიკა სრულ კონტაქტშია სიუჟეტთან. ვ. დოლიძემ სრულიად მარტივი გამომსახველი ხერხები და საშუალებანი გამოიყენა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, დიდ მხატვრულ ეფექტს მიაღწია. ოპერაში ჩინებულად არის მიგნებული მისი სიუჟეტის შესატყვისი მუსიკალური სახეები და ინტონაციები.

„ქეთო და კოტე" ძველი თბილისის ქალაქური კულტურის პირმშოა. იგი უშუალოდ მის წიაღში ჩაისახა და წარმოიშვა, ქალაქური სიმღერა განსაზღვრავს მის მუსიკალურ სტრუქტურას და ფაქტურას, მთელ მის ინტონაციურ და ემოციურ შინაარსს.

როგორც ცნობილია, ქართული პროფესიული მუსიკის ფორმირებაში უდიდესი როლი შეასრულა ქართული ხალხური მუსიკის სოფლურმა შტომ. ძირითადად, ამ სიმღერის მხატვრულ და სტილისტურ საფუძველზე აღმოცენდა ქართული ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლა და მისი მონუმენტური ძეგლი — ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი". ამავე დროს, ქართული პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან წყაროს ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორი წარმოადგენს. მისი გავლენა უფროსი თაობის ყველა ქართველმა კომპოზიტორმა განიცადა. მაგრამ არც ერთ მათგანს არ ეშჩნევა ამ ზეგავლენის კვალი ისე მკვეთრად და რელიეფურად, როგორც ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეს". ოპერაში სოფლური სიმღერის არც ერთი ნიმუში არ გვხვდება, ხოლო ქალაქური სიმღერა კომპოზიტორის შემოქმედებითი სტილის ფორმირების მთავარი ფაქტორია. „ქეთო და კოტეს" მუსიკა ძველი თბილისის ფოლკლორის ტრადიციებზეა დაფუძნებული.

სავსებით ბუნებრივია და კანონზომიერი, რომ ოპერა, რომლის მოქმედება 80-იანი წლების თბილისის გარეუბანში მიმდინარეობს და რომლის მოქმედ პირებს ადგილობრივი მოქალაქეები წარმოადგენენ, ქალაქურ სასიმღერო ინტონაციებს ეყრდნობა. მაგრამ ეს არ არის ქალაქური ფოლკლორის ის ნაკადი, რომელიც დ. არაყიშვილის შემოქმედებას ახასიათებს — ლირიკულ-ელეგიური სიმღერა-რომანსი. ეს თბილისის ქუჩებისა და გარეუბნების პოპულარული სიმღერები და ცეკვებია — ქალაქური ჟანრული ფოლკლორი. ვ. დოლიძის თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორებზე ქალაქური ფოლკლორის მხოლოდ ერთმა ნაკადმა იქონია გავლენა. „ქეთო და კოტეს" მუსიკა გენეტიკურად დაკავშირებულია ქალაქური ფოლკლორის როგორც აღმოსავლურ, ისე დასავლურ ნაკადთან. ამავე დროს, ოპერაში არ არის ნამდვილი ხალხური თემის პირდაპირი და უშუალო ციტირების არც ერთი შემთხვევა.

ქართული ფოლკლორის ამ წყაროსთან ვ. დოლიძე ძირითადად დაკავშირებულია სტილისტურად, თავისი მუსიკის ხასიათითა და კოლორიტით. „ქეთო და კოტეს" მუსიკაში ადვილად შეიმჩნევა გენეტიკური კავშირი თბილისის გარეუბნების ყოფითი მუსიკის მრავალფეროვან ეროვნულ სათავეებთან — ქუჩურ ფოლკლორთან. ვ. დოლიძე მოხდენილად იყენებს ძველი თბილისის მუსიკალურ ყოფაში, ხალხური მუსიცირების პრაქტიკაში გავრცელებულ ჟანრულ ფორმებს — სიმღერას, რომანსს, ცეკვას, რომლებიც მისი ოპერის არა მარტო ინტონაციურ-სტილისტური, არამედ ჟანრობრივ-სტრუქტურული და დრამატურგიული საფუძველია.

ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეში" მოხდა ორიენტალურისა და ევროპულის შეთავსება. ეს ნაკადები არ არის ორგანულად ასიმილირებული, ამიტომ ოპერას სტილისტური სიჭრელის დაღი აზის.

„ქეთო და კოტეს" მუსიკა დაკავშირებულია არა მარტო ძველი თბილისის ქალაქურ ფოლკლორთან, არამედ იტალიური საოპერო სკოლის ტრადიციებთან. მუსიკალური საშუალებანი, რომლითაც სარგებლობს კომპოზიტორი — მთავარი გმირების — ქეთოსა და კოტეს დასახასიათებლად, ხშირად გვაგონებს XIX საუკუნის იტალიური ოპერის მუსიკალურ ლექსიკონს, კერძოდ, როსინის „სევილიელ დალაქს" და, ნაწილობრივ, ვერდის „ტრავიატას", იტალიური საოპერო სტილისათვის დამახასიათებელი კანტილენური მღერადობა და აგრეთვე ვირტუოზულობა ნათლად იგრძნობა ქეთოსა და კოტეს პარტიებში.

უნდა ითქვას, რომ თუ ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური ნაკადის გავლენა განსაკუთრებით თავადი ლევანისა და მისი საზოგადოების, მაკარის, კინტოებისა და მაჭანკლების მუსიკას ეჩნევა, ქეთო და კოტეს დახასიათება უფრო ევროპიზირებული მუსიკის საშუალებებითაა მოცემული.

ოპერაში დიდი როლი აქვს საცეკვაო რიტმებს — ქართულს, მაზურს, ვალსს. საცეკვაო ხაწყისით გამსჭვალულია ოპერის თითქმის მთელი მუსიკალური ქსოვილი, რაც მასში ცოცხალ კომედიურ პულსს ქმნის.

საცეკვაო რიტმები არა მარტო სადივერტისმენტო სცენებშია გამოყენებული, არამედ მოქმედ პირთა დახასიათების ერთ-ერთ ძირითად საშუალებას წარმოადგენს — განსაკუთრებით, კომიკური წყვილების — კინტოებისა და მაჭანკლების.

როგორც ითქვა, ოპერის მუსიკალური ენა სტილისტურად ნარევია, კომპოზიტორი ყოველთვის ვერ პოულობს დამოუკიდებელ ფორმებს და საშუალებებს თავისი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად, თუმცა ადგილი არა აქვს პასიურ მიმბაძველობას.

სამწუხაროდ, ვიქტორ დოლიძეს აკლდა კრიტიკული ალღო მუსიკალური მასალის შერჩევაში. ოპერის ზოგიერთ ეპიზოდში თემატური მასალა ბანალურია და ტრი-

ვიალური. თუმცა, ამავე დროს, მუსიკალური გამომსახველობის დიდ შესაძლებლობებს ამჟღავნებს.

ვ. დოლიძე არ ერიდება ტრადიციულ შტამპს. იგი ხშირად მიმართავს ქუჩური ყაიდის უბრალო კუპლეტურ სიმღერას, გიტარის ან არღნის თუ ზურნის მიმბაძველ ხარაქტერულ თანხლებას.

ვ. დოლიძისათვის მთავარია არა მასალის ორიგინალობა და ესთეტიკური ღირებულება, არამედ მისი გამომსახველობა, თვით ოპერის მუსიკალური ენის უშუალო წყარომ — ქალაქურმა სიმღერამ განაპირობა მისი მუსიკის მოზაიკური ხასიათი.

„ქეთო და კოტეს" ავტორი დრამატურგიულ ნიჭსა და ალღოს ამჟღავნებს, როგორც მოქმედ პირთა დახასიათებაში, ისე მოქმედების განვითარების ერთიანი ხაზის შექმნაში. კომპოზიტორმა ლიტერატურული და მუსიკალური სახეების ორგანულ შერწყმას მიაღწია. თითოეულ გმირს მოუნახა მისი ხასიათის შესაფერისი მუსიკალური ენა. კომპოზიტორის ჩანაფიქრი და მისი მუსიკალურ-მხატვრული განსახიერება სრულ შესატყვისობაშია. „ქეთო და კოტე" მოწმობს მისი ავტორის არა მარტო უტყუარ მუსიკალურ ნიჭს, არამედ დიდ დრამატურგიულ ალღოს. ოპერაში ჩინებულად არის მიგნებული მისი სიუჟეტის შესატყვისი სახეები და ინტონაციები. დიდი ოსტატობით არის გამოკვეთილი როგორც „დადებითი", ისე „უარყოფითი" გმირები.

დოლიძის დრამატურგიული ნიჭი ყველაზე მკვეთრად გმირთა დახასიათების შექმნაში გამოვლინდა. იგი მკაფიოდ დიფერენცირებულ მუსიკალურ პორტრეტებს ქმნის.

კომპოზიტორი ყველა პერსონაჟს საკუთარი ენით ამეტყველებს. იგი აძლევს ყველა მოქმედ პირს სათითაოდ მოუძებნოს შესატყვისი მუსიკალური დახასიათება: „ქეთო და კოტეში" კომპოზიტორმა შექმნა ყოველი სოციალური ფენისათვის დამახასიათებელი მუსიკალური მეტყველება. თავადი ლევანი სხვა ენით მეტყველებს, ვაჭარი მაკარი სხვათი, ხოლო დადებითი გმირების — ქეთოს და კოტეს მუსიკალური ენა განსხვავდება როგორც მათი, ისე მაჭანკლებისა და კინტოების ენისაგან. აქვე უნდა აღინიშნოს ოპერის მუსიკის მკვეთრად თეატრალური ხასიათი და მისი სახეების სცენურობა და კოლორიტულობა; ჟანრულ-საცეკვაო რიტმების სიუხვე და სურათოვნება.

როგორც ითქვა, ოპერის გმირები დიფერენცირებულნი არიან სოციალური ფენების მიხედვით. ამ მხრივ ისინი შეიძლება სამ ჯგუფად დავყოთ. ერთი მხრივ დგას გაკოტრებული თავადი ლევანი, რომელსაც თავისი წარსულის ბრწყინვალებიდან აღარაფერი შერჩენია გარდა წოდებრივი ქედმაღლობისა. მისი მიზანია მდიდარი საცოლე მონახოს. ცდილობს ცოლად შეირთოს შეძლებული ვაჭრის ქალიშვილი ქეთო. ლევანის ანტიპოდს წარმოადგენს ვაჭარი მაკარი, რომელსაც მტკიცედ სწამს ფულის ყოვლისშემძლეობა. იგი სიძუნწის განსახიერებაა... განცალკევებით დგანან დადებითი გმირები — პეტერბურგში განსწავლული ახალგაზრდები — ქეთო და კოტე, რომელთაც გატაცებით უყვართ ერთმანეთი. ტიპიური კომიკური პერსონაჟებია მაჭანკლები და კინტოები. ოპერაში გამიჯნულია „დადებითი" და „უარყოფითი" გმირების სახეები და ინტონაციური სფეროები. დადებითი გმირები ქეთო და კოტე უფრო „სერიოზული" ოპერის პერსონაჟებს უახლოვდებიან, მაჭანკლები და, განსაკუთრებით, კინტოები ოპერაში ძველი ქართული ვოდევილებიდან არიან მოსულნი. ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ პირად ოპერაში გამოყვანილია მაჭანკალი ბარბალე, რომელიც ხელს უწყობს ორი ახალგაზრდა შეყვარებულის შეუღლებას. ეს მთელი ოპერის მამოძრავებელი ძალაა. კომპოზიტორმა შექმნა ძველი დროის მაჭანკლის კომიკური და კოლორიტული სახე, რომელსაც მრავალი პროტოტიპი ჰყავს კლასიკურ კომედიებში, მაგრამ ბარბალეს სახე მაინც თავისებურია, ლოკალურია. იგი თითქოს ძველი თბილისის რეალური ყოფიდან არის ამოზრდილი.

ოპერაში მოქმედი პირები დაჯგუფებულია. ლირიკულ წყვილს ქეთოს და კოტეს ორი კომიკური წყვილი — მაჭანკლები და კინტოები — უპირისპირდება, ხოლო ყველა მათ — თავადი ლევანი და ვაჭარი მაკარი. მოქმედ პირთა დახასიათებისას კომპოზიტორი არ მიმართავს რთულ ფსიქოლოგიურ საშუალებებს. იგი სადა და მარტივი ხერხებით სარგებლობს. თავადი ლევანის და ვაჭარ მაკარის მუსიკალური დახასიათება უფრო პორტრეტული ტიპისაა და ამიტომ მათი სახეები არ განიცდიან შინაგან განვითარებას. საგულისხმოა, რომ ისინი თითო არიით არიან დახასიათებულნი. მთავარი მოქმედი პირები კი (ქეთო და კოტე) გარკვეულ განვითარებას განიცდიან და თანდათანობით ამჟღავნებენ თავიანთ სულიერ სამყაროს. ლირიკული პერსონაჟების (ქეთო და კოტე) დახასიათებისას დოლიძე უმთავრესად იყენებს სასიმღერო-სარომანსო ინტონაციებს. ეს ლაკონიური კამერული ფორმა სავსებით შეესაბამება მათ ინტიმურ გრძნობებს. უნდა აღინიშნოს მათი მუსიკალური გამოსახვის შინაგანი მთლიანობა და ერთიანობა, რაც მიღწეულია მათი პარტიების საერთო ინტონაციური ელფერით — რბილი სარომანსო ინტონაციებით.

მეორე ხერხი, რომელსაც კომპოზიტორი თანმიმდევრულად მიმართავს — ეს არის საცეკვაო რიტმები. საერთოდ, ოპერაში, როგორც უკვე ითქვა, დიდი როლი ენიჭება ჟანრულ-საცეკვაო რიტმებს. ცეკვადობა მსჭვალავს მთელ ოპერას, ანიჭებს მას ცოცხალ, სწრაფულ ხასიათს და კომედიურ ტემპს.

ვ. დოლიძე საერთოდ ჟანრული სახეებით აზროვნებს, იგი კარგად ფლობს რეალისტური საოპერო დრამატურგიის საყოველთაოდ გავრცელებულ ხერხს — „განზოგადოებას ჟანრის საშუალებით". ყოფაცხოვრებითი მუსიკალური ჟანრების — (სიმღერა, რომანსი, ცეკვა, მარში) გამოყენების გზით ვ. დოლიძემ დიდი კონკრეტულობა შეიტანა ოპერის მუსიკაში (ზოგიერთ შემთხვევაში დოლიძე პირდაპირ იყენებს თავისი ადრინდელი რომანსების მუსიკას — მაგ. ქეთოს არია II მოქმედებაში მუსიკალური მასალის მხრივ წარმოადგენს მის ადრინდელ რომანსს „ახ, ტურფავ, შენი ჭირიმე", ან კოტეს არია „ნაზი ხარ", რომელიც ნინო რომანსის მასალას ეყრდნობა). ჟანრულ ფორმებს თეატრალობის გარკვეული ელემენტი შეაქვს ოპერაში და ეს სცენები მდიდარ დეკორაციულ ფონს ქმნიან, ოპერის მხატვრული სახეებისათვის კერძოდ, საგუნდო და საცეკვაო ეპიზოდები მიეკუთვნება ოპერის ჟანრული სცენების ჯგუფს, რომლებიც კოლორიტულად და თეატრალურად მდიდარ ფონს უქმნიან გმირთა სახეებს.

„ქეთო და კოტეს" სტრუქტურა, მისი გარეგანი აღნა-

გობა ჩვეულებრივი ტრადიციული ტიპისაა და ემყარება დასრულებული მუსიკალური ნომრების თანმიმდევრობას.

აქ ჩვენს წინაშეა კომედიური ოპერებისათვის დამახასიათებელი ტიპიური კომპოზიცია — ცალკეული ნომრების, ანსამბლების, გუნდების მონაცვლეობის პრინციპი, დოლიძე არ სარგებლობს ინტონაციურ-თემატური კავშირების ხერხით, არც ლაიტმოტივებით. ოპერაში არ არის უწყვეტი მუსიკალური განვითარება. მუსიკალური ნომრების — არიების, ანსამბლების და საგუნდო ეპიზოდების საგრძნობი ნაწილი კუპლეტური ფორმითაა აგებული. მხოლოდ ქეთოს და კოტეს სოლოებში გვხვდება მარტივი ან რთული სამნაწილიანი ფორმა.

„ქეთო და კოტეს" მნიშვნელობა და მისი მხატვრული ღირებულება სოლო ნომრებით როდი განისაზღვრება.

მუსიკალურად და დრამატურგიულად არანაკლებ მნიშვნელოვანია საანსამბლო სცენები, რომლებიც ოპერის საუკეთესო ფურცელთა რიცხვს მიეკუთვნება. მათში იხსნება „ფაბულური კვანძები", ისინი ენერგიულად წარმართავენ მოქმედებას და განსაზღვრავენ მოქმედების სწრაფ ტემპს.

კომედიური ინტრიგის ყველა საკვანძო ეპიზოდი ანსამბლებშია მოცემული. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მეორე მოქმედების კვარტეტი, რომელშიც გამოირჩევა ბარბალესა და ბაბუსის გაცხარებული დიალოგი — თავისებური დუეტი. აღსანიშნავია აგრეთვე კვინტეტი, რომელშიც ბარბალე წინა პლანზეა როგორც შეთქმულების მეთაური. საინტერესოა მესამე აქტის ბაბუსისა და ლევანის დუეტიც.

ყველა ეს ანსამბლი არის არა „განწყობილების", არამედ „მოქმედების" ანსამბლები, რომლებიც აქტიურად ავითარებენ მოქმედებას და ოპერის ყველაზე დინამიკურ ეპიზოდებს და სცენებს წარმოადგენენ. თუ ცალკეული გმირების დახასიათების ძირითად საშუალებად კომპოზიტორი არიის ფორმას იყენებს, სცენური სიტუაციების ახსნა და გადმოცემა ანსამბლების საშუალებით ხდება. ოპერის ანსამბლები მრავალფეროვანია როგორც მუსიკალური აღნაგობის, ისე დრამატურგიული ფუნქციის მხრივ. ოპერაში გვაქვს სამი დუეტი, კვარტეტი და კვინტეტი. ანსამბლის ფორმას კომპოზიტორი იყენებს მძაფრი დრამატული სიტუაციის გადმოსაცემად (კვარტეტი, კვინტეტი). მათში კონცენტრირებულია „სიტუაციური კომიზმი". თავისი სცენურობით ისინი მოგვაგონებენ როსინის ბუფონურ ანსამბლებს.

3. დოლიძის ოპერა ამ ჟანრის კლასიკურ ნიმუშებს უახლოვდება როგორც ტიპიური საოპერო ფორმების გამოყენებით, ისე სტრუქტურით და მოქმედების განვითარების პრინციპებით — მოქმედება ვითარდება ბუნებრივად და ცოცხლად — ეს არის მღერადი არიების, გონებამახვილი დიალოგების, დინამიკური ანსამბლების და კოლორიტული ჟანრული სცენების მონაცვლეობა. „ქეთო და კოტეში" ჩანს, რომ დოლიძე კარგადაა დაუფლებული ოპერა-ბუფას ყველა ტრადიციულ საშუალებას, დინამიკურ, სწრაფი განვითარების მქონე კომპოზიციას. მთელი რიგი მხარეებით „ქეთო და კოტეს" დრამატურგია დაკავშირებულია ოპერა-ბუფას ტრადიციებთან, კერძოდ, კი, როგორც ითქვა, ამ ჟანრის ცნობილი შედევრის როსინის „სევილიელი დალაქის" ტრადიციებთან, რეჩიტატივებით, ანსამბლების აღნაგობით და დანიშნულებით, სტრუქტურით და, დაბოლოს, თვით პერსონაჟებითაც — კერძოდ, ქეთოს შორეული პროტოტიპია როზინა (მას თავის დროზე კიდევაც უწოდეს თბილისელი როზინა).

ოპერის რეჩიტატიული სცენები რეჩიტატივ — secco-ს პრინციპზეა აგებული და ძალზე მოგვაგონებენ როსინისეულ რეჩიტატივებს. ძველებური ტიპის რეჩიტატივ secco-ს. ისინი იჭრებიან თვით ანსამბლებშიც და არიებში. „ქეთო და კოტე" სხვა მხრივაც უკავშირდება იტალიურ ოპერას — სხარტი და მახვილი მელოდიური ფრაზების დაჟინებული განმეორებით. ქეთოს პარტია ხან მღერადია, ხან კი კოლორატურული პასაჟებით დატვირთული. კანტილენური ფრაზები შეთავსებულია მჩქეფარე ორნამენტულ პასაჟებთან, ქეთოს პარტიაში „ტრავიატას" სოლოების, ბოლო რეჩიტატივებში „სევილიელი დალაქის" გავლენა იგრძნობა. ოპერაში გვხვდება აგრეთვე ფსალმოდიური რეპლიკები ერთ ბგერაზე, რასაც კვლავ „სევილიელ დალაქში" აქვს ადგილი.

კოტეს პარტიის რომანსულ ელფერს ხაზს უსვამს საორკესტრო პარტიის გიტარული ფაქტურა. საერთოდ, ორკესტრი ოპერაში მარტივი თანხლების ფუნქციას ასრულებს. მისი ფაქტურა ხშირად ახლოა ყოფაცხოვრებით ინსტრუმენტულ სტილთან — კერძოდ, გიტარასთან, ხან არღანთან და საზანდართან, დუდუკის და ზურნის ხმოვანების იმიტაციაც გვხვდება.

ორგვარი ფუნქცია აქვს ოპერაში გუნდს. ერთი მხრივ, იგი გვაძლევს იმ დროის საზოგადოების კოლექტიურ პორტრეტს, უფრო მეტად კი გუნდი სათანადო კოლორიტულ და კომედიურ ფონს უქმნის მთელ სპექტაკლს. I აქტში აღსანიშნავია გუნდი „ვადიდებთ მასპინძელს", II აქტში — პომპეზური მარში და ფინალში — დახვეწილი გუნდი.

მოქმედების განვითარება ოპერაში განხორციელებულია შემდეგი სახით: პირველი აქტი — საოპერო დრამატურგიის კანონების შესაბამისად — წარმოადგენს მთავარი მოქმედი პირების (ლევანი, კოტე, მაკანკალი) ექსპოზიციას, იქვე იკვრება კვანძი. მეორე აქტის პირველი ნახევარი აგრძელებს ექსპოზიციას (მაკარი, ქეთო) და, მეორე მხრივ, წარმოადგენს კულმინაციურ წერტილს კომედიური ინტრიგის განვითარებაში. მესამე მოქმედებაში გამდიდრებულია ძირითადი კომედიური ინტრიგა, რითაც კომპოზიტორს ბუნებრივად მივყავართ კვანძის გახსნამდე.

ახლა, როცა ზოგადად მოვხაზეთ ოპერის დრამატურგიის კონტურები, გადავიდეთ მისი ცალკეული აქტების განხილვაზე.

ოპერას წინ უძღვის უვერტიურა, რომელიც პოპურის ფორმითაა გაშლილი. მის მუსიკას შევყავართ უზრუნველი მხიარულების ატმოსფეროში. უკვე აქ იგრძნობა ოპერის სტილი, მისი კოლორიტი. უვერტიურა ერთგვარი წინასწარი ესკიზია ოპერისა. იგი ინტონაციურად და თემატიკურად დაკავშირებულია ოპერასთან მასში გამოყენებულია კოტეს რომანსის თემა და ინტონაციები ლევანის პარტიიდან.

ოპერის დრამატურგიის ერთი თავისებურება უნდა აღინიშნოს: როგორც პირველი, ისე მეორე აქტის პირველი ნახევარი წარმოადგენს გმირების გაფენილ

ბიბლიოთეკა

ექსპოზიციას. II აქტის მეორე სურათში კი ვანზის შეკვრა ხდება.

პირველი აქტი ოპერის ექსპოზიციას და კომედიური ინტრიგის კვანძის შეკვრის მომენტს წარმოადგენს. მოქმედება იწყება თავადი ლევანის სახლში გამართული ნადიმით, რომელიც თავადაზნაურთა განცხრომისა და უდარდელი მხიარულების სურათს გვიხატავს. უკვე ამ პირველ საგუნდო სცენაში იგრძნობა კომედიის სატირული გაზრა. ეს გუნდი „ვადიდებთ მასპინძელს" თავისი მხიარულებით ტონს აძლევს მთელ ოპერას. მეტად დამახასიათებელია, რომ მოქმედების გაშლის ფონად კომპოზიტორი „მაღალი საზოგადოების" მეჯლისს იღებს და ამით ხაზს უსვამს სიტუაციის ტიპიურობას. ამ აქტიურ ითხზმიან საგუნდო სიმღერას ზემდენელი შემოაქვს ფუჭი განცხრომისა და დროსტარებას მხიარულ ატმოსფეროში. გუნდის სიმღერა ქალაქური (თბილისური) მრავალხმიანი სიმღერების ფაქტურიდან და სტილიდან მომდინარეობს. ამის მკაფიო მაჩვენებელია კუპლეტური ფორმა, საცეკვაო რიტმი, ფერადოვანი კოლორიტული გეგმა (I-as-I), გადიდებული სეკუნდა, პარალელური ტერციებით მოძრაობა ზემო ხმებში. ეს გუნდი თავისებური დახასიათებაა უზრუნველი განცხრომით მცხოვრები თავადი ლევანისა და მისი გარემოცვისა.

გუნდის მკვეთრ ელერადობას აძლიერებს ორკესტრი, რომელიც ზუსტად იმეორებს სიმღერის მელოდიას. ამრიგად, უკვე მოქმედების დასაწყისში ცანრულ საგუნდო სიმღერას „წარჩინებული" საზოგადოების წრეში შევყავართ. ამავე დროს, იგი შესაფერ ფონს უქმნის თავადი ლევანის ექსპოზიციას. საგუნდო სცენის ფონზე კომპოზიტორი ოსტატურად გვიხატავს თავადი ლევანის პორტრეტს, რომლის სახე მკაფიოდ ყალიბდება არიაში „ხელი რამ მიყვარს ამ ქვეყნად". არიაში თავადი გამოხატავს თავის „ცხოვრების ფილოსოფიას", მღერის ღვინოზე, დუდუკზე, ქალებზე. გალაღებული მხიარულებით გამსჭვალული ეს არია-სიმღერა დამაჯერებლად გვიხატავს მოქეიფე და ფუქსავატი სიბარიტის სახეს.

ეს არის ქალაქური ყაიდის მხიარული, დარდიმანდული საცეკვაო სიმღერა. ლევანის მუსიკალური დახასიათება პორტრეტული ტიპისაა და მოქმედების განვითარების შემდგომ საფეხურებზე არ იცვლება. მეტად დამახასიათებელია, რომ, როგორც თავადაზნაურთა წრე, ისე მათი ტიპიური წარმომადგენელი — ლევანი ლხინისა და დროსტარების გამომხატველი მხიარული დარდიმანდული სიმღერითაა დახასიათებული. კომპოზიტორი ინტონაციურ და ფსიქოლოგიურ კონტაქტს ამყარებს „გმირსა" და მის „საზოგადოებას" შორის.

ლევანის სიმღერას ქუჩურ-არღნული სიმღერის ელფერი დაჰკრავს. ნაღვლიანი ფრიგიული კილო (გადიდებული სეკუნდით) გავლენას არ ახდენს ამ მხიარული და დარდიმანდული სიმღერის ემოციურ ტონუსზე. ლევანის არია-სიმღერაში ქალაქური სიმღერის სტილი იმდენად ზუსტად არის დაცული, რომ ძნელი ხდება ფოლკლორული ციტატიდან მისი გარჩევა. ბაიათური ტიპის შუა ნაწილი (არიას სამნაწილიანია) თავისუფალი იმპროვიზაციული მოძრაობით და თავისებური კადანსური საქცევებით ხაზს უსვამს სიმღერის ქალაქურ-ფოლკლორულ გენეზისს. თავადის სიმღერა ერთ-ერთი საუკეთესო სოლო-ნომერია ოპერაში და ამ პერსონაჟის რელიეფურად გამოკვეთილ პორტრეტს იძლევა.

ლევანის არიას უშუალოდ მოსდევს ცეკვა „ბაღდადური" — იგი ოპერის მეტად კოლორიტული ფურცელია, რომელიც ხაზს უსვამს ამ სცენის ჟანრულ ხასიათს — ძველი თბილისის დამახასიათებელ ყოფას. ცეკვის ნელოდია მოქნილია და მოძრავი, 6/8-წილადიზომით, დამახასიათებელი პუნქტირული რიტმითა და გადიდებული სეკუნდით, მხუხუქია ორკესტრობა (ხისა და დასარტყამი საკრავები).

შემდეგ სცენაში კომპოზიტორი ოპერის მთავარ გმირს — კოტეს გვაცნობს. ჟანრული მხიარულებით აღსავსე ატმოსფეროში კოტეს გამოსვლას ლირიკული ნაკადი შეაქვს. მისი ექსპოზიციით საჩვენით იცვლება მუსიკის ხასიათი. კომიკურ ატმოსფეროში ლირიკული ნაწყობი იჭრება. უკვე ექსპოზიციურ ნაწილში კოტეს სახე მკვეთრადაა მოცემული — იგი ორი არიითაა (პატრიოტულითა და სატრფიალოთი) დახასიათებული.

შორეული მოგზაურობიდან დაბრუნებული კოტე სიხარულს და აღტაცებას გამოხატავს სამშობლოში დაბრუნების გამო: „ოჰ, რა კარგია სამშობლო ჩემი" (G-dur). კოტე თავიდანვე ლირიკულ პერსონაჟად გვევლინება. ლირიკულ-რომანსული ტიპის რბილი გამომხატველი იტალიური სტილის მელოდია ტრადიციული გიტარული აკომპანემენტის ფონზეა მოცემული.

ლევანთან საუბრის დროს კოტე გაიგებს, რომ იგი მის სატრფოს—ქეთოს ირთავს. თავზარდაცემული კოტე თავის გულისტკივილსა და მღელვარებას გამოხატავს არიაში—„გაზხოვს, ჩემო". აქ უფრო მკვეთრად იხატება კოტეს ლირიკული ბუნება.

არიის მუსიკა ძალზე გრძნობიერია. თანაზომიერი აკომპანემენტის ფონზე გაიხმის ფართო სუნთქვის ლირიკული იტალიური bel canto-ს ტიპის მელოდია, რომლის რომანსული ტიპის დიატონიკური მელოდია რამდენიმე ბარკაროლას მოგვაგონებს (ბარკაროლური მეტრი—6/8). მისი მუსიკა ცხოველი ლირიკული ექსპრესიით გამოირჩევა.

სამნაწილიანი სქემით აგებული არიის შუა ნაწილი გმირის სულიერ შეშფოთებას გადმოგვცემს. გაბმული მდორე მღერადობა ირღვევა მეთექსმეტედებით სტაკატოზე. რთულდება ტონალური გეგმა. ნათელი მაჟორული ტონალობა, G-dur, რომელიც გაბატონებულია მთელ პირველ ნაწილში, იცვლება მინორულ ტონალობათა წყებით.

ყოველივე ეს — კოტეს სულიერ ქმუნვასა და წუხილს გადმოგვცემს. არიის რეპრიზულ ნაწილში გმირის მწუხარება ღრმავდება. მელოდიაში ქრომატიზმის ელემენტები ჩნდება, ხოლო ოქესტრში სინკოპირებული აკორდები. კოტეს მუსიკალური პორტრეტის შექმნაში ექსპოზიციაში მოცემულ ამ ორ არიას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება, თუმცა მისი მუსიკალური სახე შემდეგშიაც გარკვეულ ევოლუციას განიცდის.

ამავე მოქმედებაში კომპოზიტორი გვაცნობს კომიკურ პერსონაჟებს — ორ მოქიშპე მაჭანკალს — ბაბუხისა და ბარბალეს, რომლებსაც ქმედითი ნაწყობი შეაქვთ ოპერაში. (პირველი ლევანის ინტერესებს იცავს და მას ქეთოს ურიგებს, მეორე კი — კო-

ტეს პირდება დახმარებას. მაჭანკლების დუეტი მხიარულია, მისი მელოდია ვალსის რიტმით სიმსუბუქეს ანიჭებს მას. დუეტის მაჟორულ ტონუსს არ არღვევს შუა ნაწილის მინორული მოხრილობის ტონალობები, რომელთაც აქ მხოლოდ კოლორიტული მნიშვნელობა აქვთ. (დუეტის მუსიკა „სევილიელი დალაქის" ერთი ეპიზოდის ასოციაციას იწვევს). თუ მოქმედების პირველ ნახევარში მუსიკა ექსპონირებულ გმირთა სულიერ განწყობილებას გვიხატავს, მომდევნო ანსამბლების — დუეტისა და, განსაკუთრებით, კვარტეტის მუსიკა მოქმედებას ახახავს.

[illegible] დუეტს მოსდევს კვარტეტი, რომელიც მუსიკალური კომიზმის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია. აქ იკვრება ოპერის კვანძი. მასში მოცემულია ორი მაჭანკლის დაპირისპირება. იგი გადმოგვცემს მაჭანკლების შეჯახებას და ჩხუბს, — ერთი მათგანის (ბაბუხი) გამარჯვებას, და მეორის (ბარბალე) სახლიდან განდევნას.

დუეტის ფორმა კუპლეტური საცეკვაო ხასიათის მელოდიას ემყარება. ბაბუხი აცნობებს ყველას, რომ მან უკვე მოაგვარა ლევანის დაქორწინების საქმე. გაჩაღდება ჩხუბი მაჭანკლებს შორის. მათ გაშველებას ლევანი კისრულობს. წილს ყრიან. წილი ბაბუხის ერგება. ბარბალე ცხარობს. გამარჯვებულნი სახლიდან გააძევებენ დამარცხებულ მაჭანკალს.

ბარბალე მიდის, მაგრამ იმუქრება — „ჩაგიფუშავთ მაგ საქმეს". კვარტეტის მუსიკა მკვეთრად კომედიურია. მასში შეთავსებულია კანტილენური (ლევანი და მარო) და რეჩიტატიული ეპიზოდები (მაჭანკლები). კომედიის მამხილებელი ასპექტი, მისი სატირული განხრა უფრო მკვეთრადაა გამოხატული მეორე აქტში, რომელსაც ცენტრალური ადგილი უჭირავს კომედიური ინტრიგის განვითარებაში. იგი ოპერაში ყველაზე მრავალფეროვანი და შთამბეჭდავია. შეუწყვეტელ ნაკადად მიედინება კომიკური სიტუაციების წყება. მეორე აქტის მუსიკა გამოირჩევა სცენური მოძრაობის სიცხოველით, ნამდვილი კომედიური დინამიკით. იგი კონტრასტული ეპიზოდების სწრაფ მონაცვლეობაზეა აგებული. კალეიდოსკოპური სიჭრელით და სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს სხვადასხვა ფერადოვანი ეპიზოდები.

მაყურებლის თვალწინ თანმიმდევრულად იშლება ძველი თბილისის პანორამა დამახასიათებელი ყოფითი სცენებით. აქ ერთ ჭრელსა და მრავალფეროვან მთლიანობაში შერწყმულია სატირული გროტესკი, გრძნობიერი ლირიზმისა და კომედიური ბუფონადის ეპიზოდები.

სახეების მრავალფეროვნებით, ვოკალური ფორმების ნაირსახეობით (არიები, ანსამბლები, გუნდები, ცეკვები, რეჩიტატივები), მკვეთრი თეატრალობით „ქეთო და კოტეს" მეორე აქტი კლასიკური მუსიკალური კომედიის სიმაღლეზე დგას. აქაც, ისევე როგორც პირველ აქტში, ჯერ ახალი გმირების ექსპონირება ხდება, ხოლო შემდეგ მოქმედების განვითარება.

მეორე მოქმედებაში გრძელდება მთავარი გმირების ექსპოზიცია. უკვე მოქმედების დასაწყისში ვეცნობით ოპერის ახალ გმირს — ვაჭარ მაკარს. კომპოზიტორი ლაკონიური შტრიხებით, ძალზე ოსტატურად ქმნის ძუნწი და ხარბი ადამიანის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს. მაკარის არია „ფულები არის ჩემი გამხარებელი" თავისებური მუსიკალური ავტოპორტრეტია. მაკარს კომპოზიტორი მამხილებელი ფერებით გვიხატავს. მისი კომიკური მონოლოგი მეორე აქტის დასაწყისში თავისი მძიმე, უმღერალი ინტონაციებით წარმოადგენს თვითკმაყოფილებით სავსე ხარბი ვაჭრის სახეს. არიის კომიზმი იმაში მდგომარეობს, რომ მაკარი დიდი სახიებით ეხიყვარულება და ელერსება ფულებს:

„ფულები ჩემი თაიგულები, რომ არა მყავდეთ, რა ვიქნებოდი", კომპოზიტორი დასცინის მის ტიპიურ მხარეს — სიძუნწეს. ეს უფრო სატირული სახეა, ვიდრე იუმორისტული. არია აგებულია ტლანქ და პრიმიტიულ მელოდიაზე, მოცემულია კუპლეტურ ფორმაში და მთლიანად ერთი ტონალობის ფარგლებშია.

ექსპოზიცია გრძელდება, ვეცნობით ახალ გმირებს — ოპერის მთავარ პერსონაჟს — ქეთოს. მუსიკა კვლავ უბრუნდება შეწყვეტილ ლირიკულ ხაზს.

ძლიერი გრძნობით შეპყრობილი ქეთოს სულიერ განწყობილებას რელიეფურად გადმოსცემს მგზნებარე ტემპერამენტით აღსავსე არია-რომანსი — „ა, ტურფაშენი ჭირიმე" (**F-dur** 3/4, **Moderato**). ეს არია გვიხატავს აღფრთოვანებულ ვნებიან გზნებას, რომელიც მეოცნებე ქალიშვილის ნებისყოფის მხარეს ავლენს და ამავე დროს, მის დამოკიდებულებას კოტესადმი. სამნაწილიანი ფორმით აგებულ არიაში კიდური ნაწილები რეჩიტატიულია, შუა მონაკვეთი კი ატარებს ყოფითი რომანსის ხასიათს, რომელშიც იგრძნობა კავშირი ქალაქურ ინტონაციებთან. არიის მუსიკა ყურადღებას იქცევს ქრომატიზმის სიუხვით, ასიმეტრიული მეტრით (5/4), ლადო-ტონალური დაპირისპირებებით.

ეს სცენა მთლიანად ქეთოს სახის გახსნას ეთმობა. იგი აქ წარმოდგენილია ორი არიით, რომლებშიც ოპერის მთავარი მოქმედი პირის ძალზე რელიეფურ პორტრეტს ქმნიან.

მეორე არიაში „ერთ საღამოს მე თეატრში" ქეთოს სულიერი მდგომარეობა უფრო მრავალფეროვან ასახვას პოულობს, მისი მხატვრული სახის იგივე ნიშნები აქ უფრო გაღრმავებული სახით წარმოგვიდგება. საერთოდ, ამ არიაში ქეთოს ლირიკული განწყობილების სხვადასხვა მხარეების გაშუქება ხდება. ქეთოს ეს მეორე არია იტალიური სტილისა და რომანსის არიებს მოგვაგონებს. არიის მუსიკაში ქეთოს ფსიქოლოგიური განწყობილების თითქმის ყველა გრადაცია იღებს გამოხატულებას. იგი გამოირჩევა მთელ ოპერაში მრავალფეროვნებით, ფსიქოლოგიური პალიტრის სიმდიდრით.

გაშლილი, თავისუფალი ფორმით დაწერილი ეს არია რამდენიმე კონტრასტული ეპიზოდისაგან შედგება. მიუხედავად იმისა, რომ მთელი არია არ გამოდის ერთი ტონალობის **Es-dur**-ის ფარგლებიდან, კომპოზიტორი მრავალფეროვნებას აღწევს ტემპის, დინამიკური ნიუანსებისა და ვოკალური სტილის ცვლით. მასში ვირტუოზული კოლორატურული პასაჟები ენაცვლებიან კანტილენურ ფრაზებს, ლირიკულ-მღერადი მომენტები საცეკვაო რიტმზე აგებულ ეპიზოდებს. არიაში მელოდიური პლასტიკურობა შეხამებულია ბრწყინვალე კოლორატურულ ტექნიკასთან. არია ყურადღებას იქცევს არა

მარტო შინაგანი მრავალფეროვნებით, არამედ კომპოზიციური მთლიანობითაც.

მეორე აქტში კომპოზიტორი განაგრძობს მთავარგმირის — კოტეს დახასიათებას. აქ იგი კვლავ ახალი თვისებით, შტრიხებით გამდიდრებული წარმოგვიდგება. მისი ლირიკული ბუნება უფრო მკაფიოდ იხატება ზმნაწილიან არიაში „ნაზი ხარ", რომელიც მკვეთრად ხატავს ქეთოსადმი სიყვარულის გრძნობას. კოტე დიდი გრძნობითა და გზნებით ესიყვარულება ქეთოს. არიის მუსიკა სტილისტურად ნარევია — იგი ევროპულისა და აღმოსავლური სტილის შეზავებაა. კოტეს არია თავისი ხასიათით უფრო ლირიკული რომანსია, რამდენადმე ხალხური ელფერისა.

ოპერის მეტად კოლორიტული ფიგურებია — კინტოები; ხაჭო და ხიკო — ეს ძველი თბილისის ყოფიდან აღებული სახეებია. კომიკური პერსონაჟები კიდევ უფრო აცხოველებენ ოპერის საერთო ხასიათს. მთელი მათი ცხოვრების კრედო შესანიშნავად არის გადმოცემული პოპულარულ ვოდევილურ კუპლეტებში „უდარდელი ცხოვრება". ისინი მღერიან ღვინოზე, მწვანილზე, მწვადებზე. აქ დაცულია ჟანრული მუსიკისთვის დამახასიათებელი კუპლეტური სტრუქტურა, საცეკვაო რიტმი, ცოცხალი ტემპი. კინტოების კუპლეტები ქუჩური ფოლკლორის ანარეკლია. ისმის აღნიშნული ინტონაციების გამოძახილი. უცვლელი რიტმული ფიგურა კვინტების ტონიკურ ბგერაზე თითქოს ხალხური საკრავის თანხლების იმიტაციაა. ნაცვლიანფრიგიული კილო ც-დან გადიდებული სეკუნდებით — არავითარ გავლენას არ ახდენს კუპლეტების კომიკურ ხასიათზე.

როგორც მეორე აქტის, ისე მთელი ოპერის დრამატურგიაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს დიდ ანსამბლს — კვინტეტს. ეს არის მოქმედებისა და სიტუაციის ამსახველი ანსამბლი, რომელსაც გარდატეხა შეაქვს ოპერის განვითარებაში.

ეს საინტერესო კვინტეტი ყურადღებას იქცევს ინტონაციური და რიტმული მრავალფეროვნებით, ვოკალური ფორმების ნაირსახეობით (სოლო ეპიზოდები, რეჩიტატივები, საანსამბლო ნომრები), ლირიკულ-სასიმღერო და საცეკვაო ეპიზოდებით. იგი კლასიკური საოპერო ანსამბლების სიმაღლეზე დგას თავისი სიუჟეტური ხლართებითა და დიფერენციული აღნაგობით.

აქ არის მოცემული სცენური ინტრიგის მთავარი კვანძი — ბარბალეს გეგმა — ჩაშალოს ქეთოსა და თავადი ლევანის ნიშნობა.

ამ გაშლილ საანსამბლო სცენას — კვინტეტს დიდი დრამატურგიული მნიშვნელობა აქვს — იგი ოპერის განვითარების უმნიშვნელოვანესი ეტაპია. უნდა აღინიშნოს, რომ მახვილი სცენური სიტუაციის შესაქმნელად კომპოზიტორი ამჯერადაც ანსამბლის ფორმას იყენებს.

როგორც ითქვა, ეს ვრცელი საანსამბლო სცენა საკმაოდ მრავალფეროვანია და შემდეგ ეპიზოდებს შეიცავს:

1) კინტოების გადასვლა კოტეს მხარეზე; 2) ბარბალე თავის გეგმას აცნობს ყველას; 3) ქეთოს და კოტეს დუეტი. ანსამბლში მთავარი როლი ბარბალეს აქვს. მისი პარტია წამყვანია და აქტიური.

კვინტეტში თემატური მასალა, ისევე როგორც პირველი მოქმედების კვარტეტში, ხშირად თანდათანობითი ჩართვით ვითარდება. შესავალი ნაწილი (Animato). „აი, ეს შესანიშნავია. ჩვენ ერთად ვართ, ჩვენ გავიმარჯვებთ".

ეროვნული ბიბლიოთეკა

მეორე მონაკვეთის მუსიკა უახლოვდება ცეკვა-პოლკას სწრაფ მხიარულ რიტმში. სრული ერთსულოვნებაა მელოდიასა და საორკესტრო აკომპანემენტს შორის, რაც ხაზს უსვამს ანსამბლის აქტიურ ელფერადობას. ამ ანსამბლის მთელი ფაქტურა, მისი მელოდიური მოძრაობა, რიტმი და ა. შ. ქმნიან მეტად მსუბუქ მხიარულ ტონს, რომელიც სათანადო კოლორიტს და გამომსახველობას ანიჭებს მთელ ანსამბლს.

მეტად ეფექტურია ანსამბლის ბოლო ეპიზოდი, სწრაფ ტემპში — „ჩუმად, არვინ გაგვიგოს". კვინტეტს ამთავრებს ქეთოს და კოტეს დუეტი „ოჰ, ღმერთო ჩემო", რომელსაც ლირიკული ნაკადი შეაქვს ანსამბლში. დუეტის მუსიკა გამოირჩევა მაჟორული წყობით და ვალსირებული რიტმით.

თავადი ლევანი და მისი ნათესავები მოდიან მაკარის სახლში საპატარძლოს სანახავად. მათ გამოჩენას წინ უსწრებს საზეიმო ბრწყინვალე მარში, რომელსაც მთელი ორკესტრი ასრულებს და საზეიმო განწყობილების შექმნას ემსახურება.

მოქმედების მეორე ნახევარი კულმინაციურ მომენტს წარმოადგენს კომედიური ინტრიგის განვითარებაში. აქ კომედია უკვე ბუფონადას უახლოვდება. ბუფონადის შთაბეჭდილებას ქმნის გადაცმული ბარბალეს შეხვედრა საპატარძლოს სანახავად მოსულ ლევანთან.

სიცილისა და კომიზმის ოსტატი ვ. დოლიძე აქ მთელი არსენალით წარმოგვიდგება. მუსიკა გვიხატავს კომედიურ აურზაურს და ბუფონურ ორომტრიალს. სცენური სიტუაციის მთელ ამ ვითარებას გადმოგვცემს ორკესტრი, რომლის როლი აქ საგრძნობლად აქტივიზირებულია. თუ აქამდე ოპერაში იგი მარტივი თანხლების ფუნქციას ასრულებდა — ახლა წინა პლანზეა წამოწეული — ასურათებს, ახოვანებს მთელ ამ სიტუაციას მარშისა და ცეკვების („მაზური", „ქართული") საშუალებით. მარშის ინტონაციებზეა აგებული სტუმრების ოთხხმიანი გუნდიც — „სალამი ჩვენს მასპინძლებს". ორკესტრისა და გუნდის ერთობლივი ხმოვანებით მარში მქუხარე და პომპეზურად ჟღერს — მისი ჟღერადობა ზედმიწევნით შეესატყვისება ამ სახუმარო „მედიდურ" სცენას. მედიდურად მოკაზმული საზოგადოება (თავადები, ვაჭრები, ჩინოვნიკები, ოფიცრები, პოლიციელები და სხვ.) საზეიმო, პომპეზურად მქუხარე მარშის თანხლებით დარბაისლურად ჩაივლის ვაჭარი მაკარის სახლის დარბაზში. მარშს მოსდევს ევროპული და ქართული ცეკვები — „მაზური" და „ქართული". ეს ჟანრული ფორმები — (მარში, ცეკვები) აქ არა ეფექტური თეატრალური ფონის შექმნას ემსახურება, არამედ დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებს — ასურათებს და ახასიათებს მაშინდელი „მაღალი საზოგადოების" ცრუ მედიდურობასა და ფუქსავატობას. განსაკუთრებით მიმზიდველია ცეკვა „ქართული" თავისი მსუბუქი, სწრაფვითი მოძრაობითა და კოლორიტული ინსტრუმენტობით. ამ დარბაზობაზე ქეთოს ტანსაცმელში გადაცმული ბარბალე ახორციელებს თავის გეგმას. იგი თავისი მახინჯი გარეგნობით აღშფოთებას იწვევს როგორც ლევანის, ისე დამსწრე საზოგადოებისა. ორკესტრის სწრაფი

მოძრაობის ფონზე, ხალხი აღელვებული რეჩიტატიული რეპლიკებით გამოხატავს თავის აღშფოთებას. ბარბალეს სიმახინჯე უფრო ნათელი ხდება, როცა იგი იწყებს სატრფიალო სიმღერას „შენ მიყვარხარ", მას შეიძლება ვუწოდოთ კომიკური სერენადა. ბარბალეს სიმღერას კომიკურ ხასიათს აძლევს სხვადასხვა ხერხი — ტრიოლები, ფორშლაგები, სწრაფი მოძრაობა, სტაკატო, განსაკუთრებით კადენციები. ბარბალეს ოინები ლევანის აღშფოთებას იწვევს. იგი ბრაზმორეული წამოიძახებს: „როგორ გაბედეთ, თქვენ"..., სხვები აშოშმინებენ აღელვებულ ლევანს. ხალხის საერთო აჟიოტაჟით და აურზაურით თავდება ოპერის მეორე მოქმედება.

მესამე აქტი ახალი ლირიკული და ჟანრულ-კომედიური სახეებით ამდიდრებს ოპერის მუსიკას, რომელსაც ლოგიკურად მიჰყავართ კვანძის გახსნამდე — შეყვარებულები იმარჯვებენ — ლევანის მაგივრად კოტე ირთავს ქეთოს.

ოპერის კვანძის გახსნის ეტაპი — მესამე აქტი მცირე მოცულობისაა. მასში ჩვენ ვხვდებით ზოგიერთ რემინისცენციას პირველი აქტიდან. მოქმედების განვითარების ინტენსივობა მესამე აქტში რამდენადმე შენელებას განიცდის, თანაც დიდი ადგილი აქვს დათმობილი რეჩიტატიულ ელემენტს (დიალოგურ ფორმას).

კომპოზიტორმა ერთის შეხედვით წმინდა მელოდიური საწყისი, რის გამოც შთაბეჭდილება ამ აქტისაგან საგრძნობლად ნელდება. მაგრამ ოპერის ეს მოქმედებაც შეიცავს მთელ რიგ მიმზიდველ ეპიზოდებს. ასეთია მაკარის და ბაბუსის კომიკური დუეტი „წავიდეთ ჩქარა", რომელიც ინტონაციურად უახლოვდება ეპიზოდს „დაგვიცალოთ ყანწები", ქეთოს და კოტეს დუეტი — „ჩემო სინათლევ, ჩემო იმედო", საორკესტრო ეპიზოდები ცეკვების სახით და ფინალური სცენა — კუპლეტები პირველი აქტიდან (მაგრამ, ამჯერად, ბარბალეს უმღერიან) და ფინალური გუნდი აგებული ამავე კუპლეტების მოტივის გაფართოებულ გატარებაზე.

მესამე მოქმედებაში კომიზმი შეაქვს ბაბუსისა და მაკარის დუეტს „წავიდეთ ჩქარა", რომელსაც ახასიათებს სწრაფი ტემპი, ჟანრული საცეკვაო რიტმი და კუპლეტური ფორმა.

დუეტში შესანიშნავადაა გადმოცემული გაწბილებული მაჭანკლის ბარბალეს განწყობილება, რომელსაც წვალებით გაწყობილი საქმე ჩაეფუშა — მისი მუსიკა აგებულია მოკლე მუსიკალურ ფრაზებზე გადიდებული სეკუნდით (მაჟორულ კილოში). დუეტის მუსიკა უახლოვდება ქალაქურ სიმღერას „ახ, კეკელაჯან", რომელიც ტიპიურ ქუჩურ სიმღერას წარმოადგენს და გავრცელებული იყო ძველი თბილისის ყარაჩოღელებსა და კინტოებს შორის[1]. მეორე მხრივ, იგი თითქოს ხალხური სიმღერის „ორმოში ფეტვი ჩავყარეს" მიბაძვაა. მაკარი და ბაბუსი გარბიან.

კომიკურ სცენას კვლავ ლირიკული ეპიზოდი ცვლის. ასეთია ქეთოს და კოტეს დუეტი „ჩემო სინათლევ", რომელსაც მსჭვალავს ფართო სუნთქვის მელოდია. სიტყვებით „ახლა ვიქნებით განუყრელადო" — იწყება მათი დუეტის მეორე ნახევარი. აქვეა კულმინაციაც მათ ახლახან ჯვარი დაიწერეს — გადალახეს ყველა დაბრკოლება, ბოლო მოეღო ტანჯვებს და მათ სიხარულს საზღვარი არა აქვს — ისინი მღერიან სამუდამო განუყრელობაზე და ერთგულებაზე.

დუეტის მუსიკა აგრძელებს მათი პარტიების სტილისტურ ხაზს. იგი სალონური რომანსის ხასიათს ატარებს თავისი ფართო სუნთქვის ლირიკული მელოდიით, ჰარმონიული თანმიმდევრობით აგებული აკომპანემენტით. კოტეს პარტიას ზუსტად იმეორებს ქეთო. შუა ნაწილში ახალი მასალა შემოდის, რომელიც პარალელური ტერციებით ვითარდება ბანების ტრემოლოს ფონზე. მაკარი საჩხუბრად ემზადება, მაგრამ ლევანი მას დაამშვიდებს — „იგი გულწრფელად მოხარულია, რომ მისმა ძმისწულმა ასეთი მშვენიერი ქალი შეირთო". ორკესტრში ამ დროს გაისმის კოტეს მელოდია — „ნაზო ხარ" მეორე მოქმედებიდან, ეს რემინისცენცია მეტად დამახასიათებელია და სათანადო კონტექსტშია მოქცეული.

ცეკვებს — „ბაღდადურს" და „მთიულურს" ხალისის და მხიარულების ახალი ნაკადი შეაქვს მოქმედებაში. ოპერა დასასრულს უახლოვდება. ყველანი დასცინიან ბაბუსის, კვანძი იხსნება. მთავარი გმირები მღერიან კუპლეტებს „აბა ჩემო ბაბუსი"[5]. აქ რემინისცენციის სახით გაისმის პირველი აქტის კუპლეტების „აბა ჩემო ბარბალეს" მელოდია, რომელიც ამჯერად სხვა დანიშნულებას ემსახურება. შემდეგ ეს ინტონაციები გადაიზრდება გუნდში „ღმერთმა ტკბილად შეგაბეროთ". მელოდიას საზეიმო ჟღერადობა აქვს. ოპერა თავდება ბარბალეს ქება-დიდებით, საზოგადოება ხოტბას ასხამს ახალგაზრდა ჯვარდაწერილებს და გამარჯვებულ მაჭანკალს.

თავისი მეორე ოპერით „ლეილა" (1922) კომპოზიტორმა სცადა მუსიკალურ-ფსიქოლოგიური დრამის შექმნა. მაგრამ ეს განზრახვა მხოლოდ ექსპერიმენტის სახით დარჩა. „ლეილას" სიუჟეტი აღებულია ა. ცაგარლის პიესიდან „ლეკის ქალი გულქავარი".

ოპერის მოქმედება მიმდინარეობს ერეკლე მეფის ხანაში. აქ ცენტრალური გმირია ლეკეთის მშვენიერი ასული ლეილა, რომელიც ყველას ხიბლავს თავისი სილამაზით და სიტურფით. ბევრი ვაჟკაცი და რაინდი ლამობს მისი გულის მოგებას. ლეილა მკაცრ პირობას უყენებს თავის მოტრფიალეებს. ერეკლე მეფის მიმართ შურისძიების გრძნობით შეპყრობილი ლეილა, მძიმე დავალებას აძლევს თავის მოტრფიალეებს: მათ უნდა მოკლან ერეკლე, რომლის მსხვერპლი გახდა ლეილას მამა. მრავალ თაყვანისმცემელთა შორის მხოლოდ ვერაგი და მუხანათი თეიმურაზი განიზრახავს მისი წადილის შესრულებას. საბედისწერო მომენტში, როდესაც მეფე ერეკლეს ღალატით დაღუპვა ელის, მას იხსნიან მისი ერთგულნი როსტომ და რევაზი. ოპერა თავდება ცბიერი ლეილას პარცხით და ხალხის ზეიმით (აპოთეოზი).

„ლეილას" ლიბრეტო მეტად მარტივია. თანაც მისი სიუჟეტი რამდენადმე ყალბ შთაბეჭდილებას სტოვებს. რაც შეეხება ოპერის მუსიკალურ მხარეს, იგი არ დგას საკმაო სერიოზულ დონეზე. ოპერის მთავარი პერსონაჟია ლეილა, ხოლო დანარჩენ მოქმედ პირებს თითქმის ეპიზოდური მნიშვნელობა აქვთ. მიუხედავად თემატიური და ჟანრობრივი სხვადასხვაობისა, „ლეილა" მუსიკალური ენით ძლიერ უახლოვდება „ქეთო და კოტეს". ამ ოპერაშიც ვ. დოლიძე ქართულ ქალაქური და აღმოსავლური მუსიკის ელემენტებს ეყრდნობა.

როგორც თვით სიუჟეტი მოითხოვდა, კომპოზიტორი აღმოსავლური იერის ინტონაციებს აძლევს ლეილას და სხვა ლეკ პერსონაჟებს, ხოლო მათ მოპირდაპირე ქართველ მოქმედ პირებს — სტილიზებულ ქართულ ინტონაციებს. მაგრამ, როგორც პირველი, ისე მეტადრე მეორის ინტონაციური სფერო ძალზე მდარეა და მარტივი.

არც ოპერის დრამატურგია დგას სათანადო სიმაღლეზე. ოპერის მოქმედ პირთაგან, შედარებით უკეთ არის მოცემული ლეილას სახე, რომელიც მუსიკალურად დახასიათებულია ფართოდ გაშლილი არიებით. მაგრამ იგი, როგორც მთავარი პერსონაჟი, სათანადო ფსიქოლოგიური სიღრმით არ არის განსახიერებული. ყურადღებას იმსახურებს რუვაზის არია და მისივე დუეტი ლეილასთან, გუნდური სცენა პირველ აქტში. ცეკვებიდან გამოირჩევა „უზუნდარა", რომლის მუსიკა ქალაქურ მოტივზეა აღმოცენებული. ქართული ხალხური სიმღერის სტილიზაციის მაგალითია ამ ოპერაში მესამე აქტის გუნდი „მრავალჟამიერ" და აგრეთვე ათოეთიზის მუსიკა, რომელიც ხალხის ზეიმს გადმოგვცემს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ლეილა" არ დგას სათანადო მხატვრულ სიმაღლეზე და მას ქართული საოპერო მუსიკის განვითარებაში მხოლოდ ვიწრო ისტორიული მნიშვნელობა აქვს.

1929 წელს ვ. დოლიძე ამთავრებს თავის მესამე ოპერას „ცისანას". ქართველ კომპოზიტორებს შორის ვ. დოლიძემ პირველმა სცადა „ცისანას" სახით ოპერის შექმნა რევოლუციურ თემაზე. ამ ოპერასაც არ ჰქონია არავითარი წარმატება. „ცისანას" ლიბრეტო თვით ავტორმა შეადგინა მწერალ სიხმან ერთაწმინდელის ნაწარმოების მიხედვით. მისი სიუჟეტი თებერვლის რევოლუციის წინადღეების ამბავს აგვიწერს. პირველი მსოფლიო ომის გამძაფრებულ ფონზე ნაჩვენებია ცისანასა და ვახტანგის რევოლუციური მუშაობა მეფის რეჟიმის წინააღმდეგ. ამავე დროს, ეს ორი მთავარი პერსონაჟი ერთმანეთთან სიყვარულით არის დაკავშირებული.

უნდა ითქვას, რომ „ცისანას" ლიბრეტო მეტად გულუბრყვილოდ არის აგებული. მას ნათლად ემჩნევა მოძველებული და გაცვეთილი პიესების ჟანრის შტამპი. ხოლო, თუ მის მუსიკალურ მხარესაც შევეხებით, აქ სრული წინააღმდეგობაა და შეუსაბამობა ტექსტისა და მუსიკალურ განსახიერებას შორის. ნაცვლად იმისა რომ თემატიკის მიხედვით ოპერას გმირული დრამატული ხასიათი ჰქონოდა, კომპოზიტორი აქ სენტიმენტალური სტილის მუსიკას იძლევა.

„ცისანა" მთლიანად ევროპული სტილის მდარე და გადამღერებულ ვოკალურ ნომრებს შეიცავს. რევოლუციური თემატიკის გამოყენების ფაქტი ამ ოპერის დადებით მხარედ უნდა ჩაითვალოს, მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიტორი ამ თემისათვის არ აღმოჩნდა სათანადოდ მომზადებული.

ვ. დოლიძეს ეკუთვნის აგრეთვე სიმფონიური ფანტაზია „ივერიადა" (1925), სიმფონია „აზერბაიჯანი" (1932) და საფორტეპიანო კონცერტი (1931). ორი უკანასკნელი არასოდეს შესრულებულა საჯაროდ და დღემდე უცნობია როგორც ფართო საზოგადოებისათვის, ისე მუსიკოსებისათვის.

რაც შეეხება „ივერიადას", იგი წარმოადგენს სიმფონიური ნაწარმოების შექმნის ერთ-ერთ პირველ ცდას ქართულ მუსიკაში.

სათაურიდან გამომდინარე, შეიძლება გვეგონოს, რომ იგი წარმოგვიდგენს ძველი საქართველოს სურათებს, ნამდვილად კი ეს ასე არ არის. „ივერიადა" არ წარმოადგენს პროგრამულ ნაწარმოებს და მისი სათაურიც ერთობ პირობითია.

„ივერიადა" შედგება ლირიკულ-ხასიათური და ჟანრული ხასიათის ეპიზოდებისაგან, რომლებსაც არა აქვთ ერთმანეთთან ორგანული კავშირი. „ფანტაზიის" მუსიკის ძირითად წყაროს ქალაქური სიმღერები და საცეკვაო ჰანგები წარმოადგენენ. გამოყენებულია სოფლური ფოლკლორის რამდენიმე ნიმუშიც („გაფრინდი შავო მერცხალო", „ხასუმარო").

თავისი ხასიათითა და აღნაგობით „ივერიადა" უახლოვდება თავისუფალ ფანტაზიას ანდა რაფსოდიას სადაც ცალკეული ეპიზოდები ერთმანეთს ენაცვლებიან პოპურის პრინციპით.

„ივერიადას" მუსიკა სტილისტურად ნაირგვარია, ჩაიკოვსკისა და რიმსკი-კორსაკოვის გავლენის საგრძნობ კვალს ატარებს. მიუხედავად არსებითი ხასიათის ნაკლოვანებებისა (არა საკმარისი პროფესიული ოსტატობა, მასალის სიჭრელე და ზოგჯერ, სიმდარე), ნაწარმოები მაინც არაა მოკლებული გარკვეულ მხატვრულ ღირსებებს. „ივერიადას" მუსიკალურ სახეებს შორის განსაკუთრებით გამოიყოფა ცნობილი სიმღერის „გაფრინდი შავო მერცხალოს" მელოდია, რომელიც რკალავს ნაწარმოებს. თავის დროზე „ივერიადას" ჰქონდა ერთგვარი წარმატება, მაგრამ ჩვენს დროში იგი მხოლოდ ისტორიულ მნიშვნელობას ინარჩუნებს.

მრავალნიჭიერი კომპოზიტორის ვიქტორ დოლიძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან ყველაზე ძლიერი და მიმზიდველი აღმოჩნდა მისი პირველი ნაწარმოები — „ქეთო და კოტე", რომლის სცენური ცხოვრების ასაკი 50 წელს უახლოვდება და დღემდე შეუნელებელი წარმატებით სარგებლობს.

შენიშვნები

1. კიევში (1933), ხარკოვში (1939), ოდესაში და ტაშკენტში (1941-1946), კრასნოდარში (1948), ერევანში (1948), სარატოვში (1949), ლენინგრადში (1950), მოსკოვში (მეორეჯერ სტანისლავსკის და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს თეატრში), მინსკში (1962), კუიბიშევში (1964), ტალინში, ბაქოში, კისლოვოდსკში, ორჯონიკიძეში, კიშინიოვში და სხვ.

2. „ლეილა" ვ. დოლიძემ დაამთავრა 1920 წელს, ხოლო პრემიერა შედგა 1922 წ. 6 მაისს (დადგა ალ. წუწუნავამ).

3. „ცისანა" დაიდგა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე 1929 წლის 7 ნოემბერს. იგი სულ ოთხჯერ იყო წარმოდგენილი.

4. დ. არაყიშვილის ცნობილი თბილისის კინტოების სიმღერა ა. ხაჩატურიანმა გამოიყენა თავის საფორტეპიანო კონცერტის პირველ ნაწილში.

5. ამ ეპიზოდის მელოდია მოგვაგონებს ნერუდას „ნანას" ვიოლინოსათვის, რომელსაც თვითონ ვ. დოლიძე უკრავდა. მელოდია რიტმულად შეცვლილია.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ქართული ბალეტი მოსკოვის სცენაზე

(ს. ცინცაძის ახალი ბალეტი „რივარესი“ და მისი მუსიკა)

გულბათ ტორაძე

ქართული მუსიკა წინ მიიწევს და ახალ, საპრესტიჟო პოზიციებს იმკვიდრებს საკავშირო და საერთაშორისო სარბიელზე. ჩვენ უკვე თითქმის ორდინარულ მოვლენად გვეჩვენება ქართველი კომპოზიტორების ცალკეული ნაწარმოებების შესრულება ჩვენი ქვეყნისა თუ უცხოეთის ცნობილ საკონცერტო ესტრადებზე. და მაინც, თვით ამ ერთობ კომპლიმენტარულ ფონზეც კი, ახალი ქართული ბალეტის დაბადება და ნათლობა მოსკოვის სახელოვანი მუსიკალური თეატრის სცენაზე, მოსკოველი შემსრულებლების: მუსიკოსებისა და საბალეტო კოლექტივის ძალებით — ჯერჯერობით სასიამოვნო გამონაკლისთა კატეგორიას განეკუთვნება. სწორედ ასეთი გამონაკლისის მოწმენი გავხდით 1982 წლის 25 დეკემბერს, როდესაც მოსკოვის კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის მუსიკალურ-დრამატული თეატრის სცენაზე გაიმართა სულხან ცინცაძის ახალი ბალეტის — „რივარესის“ პრემიერა. წარმატება დიდი და შთამბეჭდავი იყო. მომთხოვნმა და განებივრებულმა მოსკოველმა მაყურებელმა ოვაციებით მიიღო სპექტაკლი, მოწონებისა და დაფასების კუთვნილი წილი მიუზღო კომპოზიტორსაც, დამდგმელ ბალეტმეისტერსაც, დირიჟორს, მხატვარს, მთავარი როლების შემსრულებლებს. ცენტრალურ და რესპუბლიკურ პრესაში გამოქვეყნდა რამდენიმე რეცენზია, რომლებშიც მაღალი შეფასება მიეცა სპექტაკლს მისი ყველა მხატვრული პარამეტრის განზომილებით. ჩვენ საშუალება გვქონდა დავრწმუნებულიყავით ამ შეფასებათა ობიექტურობაში, იმაში, რომ ბალეტის ესოდენი წარმატება არ იყო შედეგი პრემიერებისათვის ზოგჯერ დამახასიათებელი „ემოციური აბერაციისა“, რომ მომდევნო სპექტაკლებმაც მხურვალე გამოხმაურება ჰპოვა მაყურებელთა შორის და რომ ს. ცინცაძის მუსიკის ღირსებები ჭეშმარიტი და უეჭველია. ეს წერილიც, ძირითადად და უმთავრესად, სწორედ ბალეტის მუსიკას შეეხება, მის მხატვრულ-სტილისტურ და დრამატურგიულ რაობას.

სულხან ცინცაძე — ჩვენი ერთ-ერთი უნიჭიერესი, ფართო მასშტაბით აღიარებული კომპოზიტორი, კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრის დიდოსტატი!

თქმა არ უნდა, სწორედ მისმა შესანიშნავმა სიმებიანმა კვარტეტებმა და საკვარტეტო მინიატიურებმა — კამერული მუსიკის ჭეშმარიტმა თვალმარგალიტებმა მოუტანეს მათ ავტორს საკომპოზიტორო დიდება და სახელი, მაგრამ, ამ ნაწარმოებებით მოხიბლულებს, ზოგჯერ გვავიწყდება ხოლმე, რომ ცინცაძე მრავალფეროვანი შემოქმედებითი ინტერესებისა და ფართო ჟანრული დიაპაზონის

ეროვნული ბიბლიოთეკა

კომპოზიტორია, რომლის კალამსაც ეკუთვნის 5 ბალეტი, 2 ოპერა, 4 სიმფონია, ორატორია, ინსტრუმენტული კონცერტები. თავის დროზე მათი დადგმა თუ საკონცერტო შესრულება ჩვენი მუსიკალური ცხოვრების საყურადღებო მოვლენად იქცა. და, აი ახლა, სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს თეატრის სპეციალური დაკვეთით კომპოზიტორმა შექმნა თავისი ახალი, რიგით მეხუთე ბალეტი.

უნდა ითქვას, რომ ცინცაძე ახალბედა როდია სტანისლავსკელთა სცენაზე. ჯერ კიდევ 20 წლის წინათ მისმა მეგობარმა და შემოქმედებითმა თანამდგომმა — ცნობილმა ბალეტმეისტერმა ალექსი ჭიჭინაძემ ამ სცენაზე ქორეოგრაფიის ენაზე აამეტყველა — ბალეტ-„პოემის" სახელწოდებით — ცინცაძის II სიმფონია (შემდგომ ეს დადგმა თბილისშიც განხორციელდა).

დღეს ა. ჭიჭინაძე მოსკოვის ამ, მნიშვნელობით მეორე, მუსიკალური თეატრის მთავარი ბალეტმეისტერია, რსფსრ სახალხო არტისტი და საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე. იგი იყო არა მარტო შუამავალი თეატრსა და კომპოზიტორს შორის, ბალეტის დამდგმელი და ქორეოგრაფი, არამედ ლიბრეტოს თანაავტორი (ა. ნიკოლაევთან ერთად) და ერთგვარად თვით ბალეტის შექმნის იდეის შთამაგონებელიც.

აი, რა გვითხრა საუბრისას, ამის თაობაზე თვითონ კომპოზიტორმა: — „დიდი ხანია ვფიქრობდით მე და ალექსი ჭიჭინაძე შეგვექმნა რაიმე მძაფრად დრამატული, მწვავე კონფლიქტებზე აგებული ნაწარმოები, რომელშიც ნათლად იქნებოდა გამოკვეთილი ანტითეზა სიკეთისა და ბოროტებისა, სიყვარულისა და სიძულვილისა, ერთგულებისა და ვერაგობისა. ნაწარმოები, რომელიც, ამავე დროს, ასპარეზს მოგვცემდა მკაფიოდ თეატრალური, სცენურად ქმედითი და ფერებით მდიდარი სპექტაკლის შექმნისათვის.

ერთ დღეს — ეს იყო ფსიქოლოგიური სინქრონულობის ფენომენის საკვირველი გამოვლენა — ჩვენი მორიგი შეხვედრისას ერთდროულად შევთავაზეთ ერთმანეთს ეტელ ლილიან ვოინიჩის „კრაზანას" სიუჟეტი, როგორც მომავალი ბალეტის საფუძველი, მთელი ის დღე და თითქმის მთელი ღამე გატაცებულ საუბარში გავატარეთ. ვკითხულობდით რომანს, ვამუშავებდით დრამატურგიულ ფაბულას. ალიკო წარმოსახავდა რომანის საკვანძო ეპიზოდების საბალეტო ინტერპრეტაციას, ცალკეულ მიზანსცენებს. უკვე მაშინვე ჩამესახა პირველი, ჯერ კიდევ ბუნდოვანი კონტურები მომავალი ბალეტის მუსიკისა, ცალკეული თემები, რივარესის, მონტანელის, ხალხის, ბრძოლის მუსიკალური სახეები. ამ უკანასკნელის ერთ-ერთ მუსიკალურ-სცენურ ექვივალენტად თავიდანვე დავსახეთ ჩვენი განუმეორებელი „ხორუმი". მუშაობა სწრაფი ტემპით მიდიოდა. გატაცებულები ვიყავით.

კარგად ვგრძნობდი იმ სიძნელეებს, რომლებიც აუცილებლად აღიმართებოდა ჩემს წინაშე ესოდენ დრამატული და „მუსიკალური" (იტალიური!) სიუჟეტური მასალის განხორციელებისას. საჭირო იყო ჩემი ინდივიდუალური (და, მაშასადამე, ქართული!) ხელწერის ორგანული შერწყმა იტალიური ეროვნული ხასიათის, ტემპერამენტის, იტალიელი ხალხის უმდიდრესი მუსიკალური სტიქიის (ცეცხლოვანი საცეკვაო რიტმიკისა თუ მგზნებარე კანტილენურობის) სხვაფეროვან გამოვლინებებთან. გულდასმით შევისწავლე იტალიელი ხალხის განმათავისუფლებელ ბრძოლასთან დაკავშირებული მუსიკალური მასალა, შევეცადე გამეთვალისწინებინა ეპოქის ინტონაციური ლექსიკონი. თუ რა გამოვიდა ყოველივე ამისაგან — დეე, განსაჯოს თვითონ მსმენელმა".

ჩვენ უკვე ვიცით, თუ როგორ „განსაჯა მსმენელმა". მან კმაყოფილებით მიიღო და მოიწონა ცინცაძის ახალი ნამუშევარი და ჩემის მტკიცე რწმენით, სწორედაც განსაჯა. მაგრამ წარმატების ფაქტის მარტოოდენ კონსტატაცია, ცხადია, რომ არაა საკმარისი. კრიტიკოსის პროფესიული ვალია ახსნას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „გაშიფროს" ამ წარმატების შინაგანი არსი და გამომწვევი ფაქტორები, დაასაბუთოს მისი კანონზომიერება.

შევეცადოთ გავცეთ პასუხი უმთავრეს და პრინციპულ შეკითხვას. რა მიეწონა მსმენელსა თუ მაყურებელს ახალ ბალეტში? —

ბალეტმეისტერი ალ. ჰიჰინაძე.

ცხადია, რომ მას მოეწონა მისი ხედვით-პლასტიკური მხარე — ბალეტმეისტერული ინტერპრეტაცია, სცენოგრაფია, მოცეკვავეთა მაღალი პროფესიული დონე, — რაც მართლაცდა ქებისა და მოწონების ღირსია (ამის შესახებ — ქვემოთ). მაგრამ კარგადაა ცნობილი, რომ ყოველივე ეს მაინც ვერ განსაზღვრავს სპექტაკლის წარმატებას, თუ მუსიკა არ აღმოჩნდა ჭეშმარიტად მხატვრული — ამ სიტყვის მაღალი გაგებით — ე. ი. ქმედით-დინამიკური, თეატრალური, სახოვანი და გამომსახველი. ამ თვისებებით კი უდავოდ არის აღბეჭდილი ს. ცინცაძის მუსიკა. სწორედ ამაშია პასუხიც ზემოთ დასმულ კითხვაზე. ბალეტის პარტიტურა პროფესიული საკომპოზიტორო ოსტატობის თვალსაზრისით ისეთ დონეზეა, რომ მას ხინჯს ვერ უპოვნის ნებისმიერი თანამედროვე **«arbiter elegantiarum»** — ი, ამავე დროს, მუსიკა მხატვრულად გამოკვეთილი, სახოვანი, ემოციურია.

ჩვენს დროში, როდესაც ასე ჭირს კონტაქტის დამყარება სერიოზულ ჟანრში მომუშავე კომპოზიტორისა და მსმენელთა ფართო აუდიტორიას შორის, ეს თვისებები განსაკუთრებით დასაფასებელია. მეტსაც ვიტყოდი, მხოლოდ ასეთმა ორგანულმა შენადნობმა თანამედროვე სტილისტიკისა და ტექნოლოგიისა, ერთის მხრივ, და კლასიკური ხელოვნებისაგან ნაანდერძევი მაღალი ტრადიციებისა, მეორეს მხრივ, შეიძლება მოგვცეს, სახოვნად, სასურველი მხატვრული შედეგი, მტკიცედ დაამკვიდროს ნაწარმოები საშემსრულებლო პრაქტიკაში, გადააქციოს იგი მყარი ესთეტიკური და საზოგადოებრივი ღირებულების მოვლენად. ვფიქრობთ, სწორედ ასეთია ს. ცინცაძის მუსიკაც — უკომპრომისო მხატვრულ-პროფესიული თვალსაზრისით, და ამავე დროს, დემოკრატიული და ფართო მსმენელისათვის ჰისაწვდომი.

ვიდრე ბალეტის მუსიკის განხილვაზე გადავიდოდეთ, რამდენიმე სიტყვა მის სათაურთან („რივარესი") და ქვესათაურთან („ქორეოგრაფიული სურათები 2 ნაწილად ე. ვოინიჩის რომანის „კრაზანას" მოტივებზე") დაკავშირებით. უნებურად ისმის კითხვა — რატომ „რივარესი" და არა ბავშვობიდან ყველასათვის ესოდენ ნაცნობი და ჩვეული „კრაზანა"? საქმე ისაა, რომ სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის თეატრის სცენაზე 60-იან წლებში დაიდგა საბჭოთა კომპოზიტორის ა. სპადავეკიას ამავე სახელწოდების ოპერა და სათაურის განმეორება, მართლაც, არ იყო მიზანშეწონილი. რაც შეეხება ქვესათაურს, აქ, ვფიქრობ, თავი იჩინა — კომპოზიტორისა და დამდგმელის მხრიდან — ზედმეტი თვითდაზღვევის სურვილმა, რამდენადაც ბალეტში მართლაც არ არის მთლიანად მოცული (და არც შეიძლება ყოფილიყო) ვოინიჩის რომანის მთელი სიუჟეტური მასალა. და, მაინც, ზემოთმოყვანილი ქვესათაური არაა ზუსტი, რადგან ბალეტი სიუჟეტურადაც და კომპოზიციურადაც მთლიანი და შეკრულია, აბსოლუტურად არა აქვს ადგილი სცენურ-მუსიკალური „მოქმედების" ფრაგმენტულობასა თუ დაქუცმაცებულობას. ეს სწორედ რომ ბალეტია და არა ქორეოგრაფიული სურათები ვოინიჩის რომანის მოტივებზე.

ახლა კი საკუთრივ მუსიკის შესახებ. პირველ ყოვლისა, როგორია „რივარესის" ადგილი კომპოზიტორის შემოქმედებით განვითარებაში, მისი მიმართება წინამორბედ ნაწარმოებებთან, უმთავრესად, ბალეტებთან.

რამდენიმე სიტყვით პასუხი ამ კითხვაზე ასეთი იქნებოდა: „რივარესი" ცინცაძის რიგით მეხუთე ბალეტია (1. „ცისფერი მთის საიდუმლოება", 1954; 2. „დემონი", 1961; 3. „ანტიკური ესკიზები", 1973; 4. „დალი და მონადირე", 1977.) — და ყველაზე მაღალი საფეხურაა მისი საბალეტო შემოქმედების ევოლ-

ებით, ზოგჯერ, გადახლართვით კომპოზიტორი ქმნის მხატვრულად მრავალპლანიან და, ამავე დროს, ძალიან მთლიან ნაწარმოებს, რომლის გამჭოლი სიმფონიზმი ორგანულადაა შერწყმული მუსიკალური თეატრის, სანახაობითობის მუდმივ კანონებთან.

დაბოლოს, რამდენიმე სიტყვით შევეხოთ საკუთრივ საორკესტრო პარტიტურას. გამოცდილი ოსტატის ხელი აქ ძალიან ნათლად ჩანს: არავითარი ზედმეტობა თუ „ენაწყლიანობა". ტემბრულ-ბგერითი პროპორციები ზუსტადაა გაანგარიშებული და, ამავე დროს, პარტიტურა ძალზე ფერადოვანია. ტემბრული პალიტრა მკვეთრადაა დიფერენცირებული. კომპოზიტორი ფართოდ იყენებს საკრავთა ვირტუოზულ და გამომსახველ საშუალებებს, ხშირად გამოჰყოფს მათ სოლო ეპიზოდებში (ვიოლინოს, ინგლისურ ქარახსა/ და, საზოგადოდ, ხის ჩასაბერთა თითქმის მთელ ჯგუფს, საყვირს, ტრომბონს და სხვა), რითაც იქმნება ბგერითი კოლორიტის მრავალფეროვნება.

მოკლედ გავადევნოთ თვალი მუსიკალურ-სცენური მოქმედების განვითარებას ბალეტში.

იწყება ბალეტი პატარა პროლოგით, რომელიც გვიხატავს მონტანელისა და პოლას უკანასკნელ პაემანს. მონტანელიმ გადაწყვიტა თავისი თავი ღმერთის სამსახურს უძღვნას. ვაჟიშვილის აკვანზე იგი სტოვებს მედალიონს (სიუჟეტურად მეტად მნიშვნელოვან მომენტი!).

საკუთრივ მუსიკალური თვალსაზრისით პროლოგის მნიშვნელობა იმაშია, რომ აქ უკვე იკვეთება ბალეტის მუსიკის ინტონაციურ-სტილისტური კონტურები, ყალიბდება ერთ-ერთი უმთავრესი თემატური წარმონაქმნი — სიყვარულის ლაიტმოტივი (აქ და შემდგომაც იგი, უმთავრესად, სიმებიანთა ექსპრესიული ტემბრითაა გადმოცემული). ესაა ფართო სუნთქვის ფრიად გამომსახველი ინსტრუმენტული კანტილენა.

აქვე ვხვდებით კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მოტივს — „ნანის" მოტივს, რომელიც შემდგომაც არაერთგზის ჟღერს რემინისცენციის სახით.

... 16 წლის შემდეგ. არტურისა და ჯემას სასიყვარულო დუეტს წყვეტს ზარის რეკვა — შეთქმულთა ნიშანი. „ახალგაზრდა იტალიის" ორგანიზაციის ერთ-ერთი წინამძღოლი ბოლა ელოდება ჯემას. ტემპერამენტულ საერთო ცეკვაში ერთვებიან შეთქმულნი და მათი ამხანაგები — მეზღვაურები. რევოლუციური ბრძოლის მუსიკალურ სიმბოლოდ ცინცაძე იყენებს კომპოზიტორ ოლივიერის „გარიბალდიელთა ჰიმნის" მოტივს.

მოულოდნელად შეყვარებულნი მეზღვაური პიეტროს სიკვდილის მოწმენი ხდებიან. მას კლავენ ავსტრიელი მსტოვრები. ჯემა იღებს მწვანე ტოტს („ახალგაზრდა იტალიის"

სცენა სპექტაკლიდან „რივარესი". არტური — ვ. თედეევი.

სცენა სპექტაკლიდან „რივარესი". არტური — ვ. თედეევი, ჯემა — მ. ლოოზოვა.

სიმბოლოს), რომელიც ხელიდან გაუვარდა პიეტროს. ახალგაზრდები მას არტურს გადასცემენ — მათი ორგანიზაციის ახალ წევრს. მებრძოლნი ფიცს სდებენ. ეს ძალზე დინამიკური სცენა კომპოზიტორს გადაწყვეტილი აქვს „ხორუმის" რიტმზე, რომლის იმპულსური, თითქოსდა აკუმულირებული ენერგია, აქ დაუოკებელი ძალით ამოხეთქავს. არტური და ჯემა მარტონი რჩებიან. შემდეგ კი სიყვარულითა და მეგობრობის ნდობით ფრთებშესხმული არტური მიიჩქარის თავის სულიერ მოძღვართან მონტანელისთან, რათა გაანდოს მას ეს მღელვარე განცდები. მისი შეშფოთება აკვირვებს არტურს. სამშობლოსათვის ბრძოლა ხომ წმინდა საქმეა და ღმერთიც მებრძოლთა შემწე უნდა იყოს!

მუსიკალურად ეს სცენა (ისევე, როგორც სხვა უმთავრესი სცენები) საინტერესოა იმით, რომ იგი თითქმის მთლიანად ძირითადი ლაიტმოტივების სიმფონიურ განვითარებაზე და ურთიერთშეპირისპირებაზეა აგებული. აქ, მაგალითად, არტურისა და ჯემას ადაჯიოს საფუძვლად უდევს სიყვარულის ლაიტმოტივი. განვითარება აქ ტემბრული და ფაქტურული გამდიდრების გზით ხდება (წამყვანია სიმებიანთა ჯგუფი) და ალმავლის მომენტში მუსიკა დიდის ექსპრესიით ჟღერს.

მონტანელისთან შეხვედრის სცენაში მკაფიოდ გაისმის „Dies irae"-ს („რისხვის დღის") პირქუში და გოროზი მოტივი. (მისი საწყისი მრისხანე ინტონაცია ჟღერს ბალეტის პირველსავე ტაქტებში). ეს განთქმული შუასაუკუნეობრივი სასულიერო ჰანგი, როგორც ცნობილია, უკვე დიდი ხანია იქცა თავისებურ მუსიკალურ ემბლემად. მას მიმართავენ ხოლმე, ჩვეულებრივ, როდესაც სურთ სიმბოლურად წარმოსახონ სიკვდილის სახე. ამ შემთხვევაში კი კომპოზიტორი „რისხვის დღის" მასალას მიმართავს მხოლოდ როგორც კარდინალ მონტანელის სასულიერო წოდების მუსიკალურ ატრიბუტს. ამიტომაცაა, რომ იგი ჰარმონიულად ერთგვარად შერბილებულად ჟღერს, მოკლებულია ავბედით კოლორიტს (ასრულებს ორგანი სცენის უკან). მონტანელისთან შეხვედრის სცენაში მუსიკალური ქსოვილი ყალიბდება ამ და აგრეთვე „ნანისა" და სიყვარულის მოტივების ჩართვის, განვითარებისას და გადახლართვის გზით. ერთხელ გაისმის ბრძოლის მოტივიც („გარიბალდიელთა" მარშის ფრაგმენტი).

... არტურის აღსარება ესმის დამალულ ბერს, რომელიც უმალ ავსტრიელ ოფიცერს შეატყობინებს ყოველივეს. შეთქმულებს, ბოლოს მეთაურობით, აპატიმრებენ, ხოლო არტურს ოფიცერი დემონსტრატიულად მადლობას უხდის. ბოლა მას მოღალატედ აცხადებს, ჯემა კი სილას გააწნის.

გასაგებია, რომ მთელი ეს საკმაოდ ვრცელი სცენა მეტად მნიშვნელოვანია დრამატურგიული თვალსაზრისით. აქ ხომ დრამატული მოქმედების კვანძის შეკვრა ხდება. ამ სცენაში კომპოზიტორს შემოაქვს კიდევ ერთი მხატვრული და მუსიკალური პლასტი. ესაა იტალიური ცეკვა „სიცილიანა", რომელსაც ცენტრალური ადგილი უკავია სცენაში და რომლის ლაღი და მკაფიო რიტმი და შემართება თითქოსდა ასახიერებს იტალიელი ხალ-

ხის ამაყ, თავისუფლებისმოყვარე სულს (მას შეიძლება ვუწოდოთ თავისუფლების თემა). რაღა თქმა უნდა, „სიცილიანას“ არაფერი აქვს საერთო ტრადიციულ დივერტისმენტულ ნომერთან. იგი ნამდვილი ქმედითი ცეკვაა — მნიშვნელოვანი აზრობრივ-დრამატურგიული დატვირთვით. („სიცილიანას“ შორეულ პროტოტიპად ბეთჰოვენის მე-7 სიმფონიის I ნაწილის მთავარი თემა გვესახება).

I მოქმედებას ამთავრებს არტურისა და მონტანელის სცენა. არტური ხედავს თავისი დედის — პაოლას ძეგლთან დამხობილ მონტანელის. მას თითქოს აეხილება თვალები — ეს ხომ მამამისია! — იგი მივარდება მონტანელის და ჯვარს მოჰგლეჯს გულიდან. მარტოდ დარჩენილი მონტანელი ლოცვით მიმართავს ღმერთს.

მამა-შვილის სცენაში გამოიყოფა არტურის დრამატული „ვარიაციები“, რომელთა მუსიკის თემატურ საფუძველს კვლავ „ნანის“ მოტივი შეადგენს. აქ იგი სრულ გარდასახვას, ინტონაციურ და ემოციურ ტრანსფორმაციას განიცდის: გამწვავებულია ჰარმონიულად, ჟღერს დაძაბულად, მძაფრად. ბოლო ტაქტებში კი მძლავრად, მრისხანედ გაისმის „Dies irae“-ს მოტივები.

მეორე მოქმედება იხსნება პატარა საორკესტრო ინტერლუდიით, რომელიც იმეორებს პროლოგისა და I მოქმედების შემაერთებელ სვლას. ...გაიარა კიდევ 16 წელმა. ამბოხებულთა ბანაკი. რივარესი (იგივე არტური) — „ხანჯლიანთა“ ჯგუფის მეთაური — ბრძოლისაკენ მოუწოდებს თავის ამხანაგებს. აქვეა ახალგაზრდა ბოშა ქალი ზიტა. შეთქმულთა ამ სცენაში, კომპოზიტორი, ბუნებრივია, კვლავ უბრუნდება „ხორუმის“ „ფეთქებად“ რიტმს („შამაკალთა ცეკვა“, რომელიც რკალავს „ხანჯლიანთა ცეკვას“), რაც გამჭოლი დინამიზმის ფაქტორად გვევლინება.

... ბ-ნ ბინის სახლში სტუმრებს მოუყრიათ თავი. მათ შორისაა ოფიცერიც. ისმის გრაციოზული მენუეტის ხმები. მასპინძელი ფარულად თანაუგრძნობს შეთქმულთ. მშვენიერ ზიტას თანხლებით შემოდის შენიღბული რივარესი. ზიტას ცეცხლოვანი ცეკვა ყველას ხიბლავს.

ზიტას ცეკვა დიდი გემოვნებით აქვს გადაწყვეტილი კომპოზიტორს. იგი მიმართავს ბოშური მუსიცირების ცნობილ ატრიბუტს — ვიოლინოს ვირტუოზულ სოლოს (ეს ეპიზოდი სარასატეს „ბოშური ჰანგების“ უნებურ ასოციაციებს ბადებს), რომელსაც (სიტყვა მოიტანა და) შესანიშნავად ასრულებს ორკესტრის პირველი ვიოლინოების კონცერტმაისტერი ი. ჩერნიავსკი.

... სტუმრები იშლებიან. ბინის მიჰყავს რივარესი კონსპირაციულ შეხვედრაზე ჯემასთან. რივარესი იცნობს ჯემას, მაგრამ მალავს თავის გრძნობებს. გმირთა დაფარულ განცდებსა და გულისნადებს კი მუსიკა ამჟღავნებს. ორკესტრში ისმის რემინისცენციები ჭაბუკ შეყვარებულთა სცენის მუსიკიდან (I აქტი), გაისმის თვით სიყვარულის ლაიტმოტივიც — ამჯერად სიმებიანი კვარტეტის თბილ და გამომსახველ ტემბრებში.

მედიდურად და ამაღლებულად ჟღერს ორგანის მუსიკა (აქ კომპოზიტორი ჰენდელის დიდებული „პასკალიისა“ და კათოლიკური ჰიმნების სტილიზაციას მიმართავს). ტაძართან შეყრილი ხალხი მოწიწებით ესალმება თავის მოძღვარს — კარდინალ მონტანელის. მალე ახალგაზრდობა ცეცხლოვან ტარანტელას წამოიწყებს. მოედანი ხალხით ივსება. დოლის ხმაზე გამოჩნდებიან მოხეტიალე „მსახიობები“, გადაცმული რივარესი და მისი ამხანაგები. თამაშდება ინტერმედია, სადაც ისინი ბრძოლისაკენ მოუწოდებენ ხალხს. ოფიცრისათვის ყოველივე ნათელი ხდება. იგი უბრძანებს ჯარისკაცებს შეიპყრონ რივარესი და მისი ამხანაგები. მაგრამ ამ დროს შემოსწრებული მონტანელი ათავისუფლებს მათ.

ეს ვრცელი, ძალზე მრავალფეროვანი და დრამატიზმით სავსე სცენა ბალეტის ერთ-ერთი ცენტრალური მომენტია და იგი დიდის დრამატურგიული ოსტატობითა და გამომგონებლობით აქვს გადაწყვეტილი კომპოზიტორს.

ამგვარი „სცენა სცენაზე“, ცხადია, რომ ნაცნობი და ნაცადი ხერხია მუსიკალური თეატრის ისტორიაში (მოვიგონოთ ყველაზე ცნობილი მაგალითი — ლეონკავალოს „ჯამბაზები“), მაგრამ ამ სცენის ცინცაძისეული ინტერპრეტაციის პრინციპული სიახლე იმაში მდგომარეობს, რომ მუსიკა თვით საბალეტო სცენაზე იბადება: ინტერმედიის სამი მონაწილე (თეატრალურ კოსტიუმებში გამოწყობილი ორკესტრის მსახიობები) წარმოსახავს პატარა მუსიკალურ ანსამბლს (დაფი, პატარა კლარნეტი, საყვირი), რომლის მიამიტი და მხიარული მუსიკა ერწყმის ორკესტრის ხმოვანებას.

ამდაგვარი მუსიკალური კონტრაპუნქტი უდავოდ ორიგინალურია, ძალიან თეატრალურია და შესაბამის მხატვრულ ეფექტსაც ახდენს მაყურებელზე. კომპოზიციურად ეს სცენა შეკრული, მწყობრი და მთლიანია. კიდევ ერთხელ მინდა ხაზი გავუსვა ცინცაძის დიდოსტატურ საკომპოზიტორო „კლასს", რომელიც ასე მკაფიოდ გამოვლინდა ამ რთული და მდიდარი სცენის გადაწყვეტისას.

... წარსულის მოგონებები თან სდევს მონტანელის. ღრმა ფიქრებიდან იგი გამოჰყავს რივარესის შემოსვლას, რომელიც ხელზე ემთხვევა მას და გაუჩინარდება.

ჯემა მარტოა („ჯემას მე-2 მონოლოგი"). წარსულის ბუნდოვანი ზმანებები (აქ კომპოზიტორი ძალიან დროულად მიმართავს ალეატორული კომპოზიციის ხერხს საჭირო მხატვრული სახოვანების მისაღწევად) ... მის წინ რივარესია. შეყვარებულთა უკანასკნელი შეხვედრა და მწარე დამშვიდობება.

ეს სცენა, რომელიც აგებულია უკვე ნაცნობ მასალაზე (ჯემას და არტურის დრამატული სცენა I მოქმედებაში, როდესაც ქალიშვილი სილას გააწნავს სატრფოს), ბალეტის ერთ-ერთი ყველაზე მღელვარე, ემოციურად შთამბეჭდავი ფურცელია. სიმებიანთა და ხის ჩასაბერთა ექსპრესიული ანსამბლი დიდ გამომსახველობას სძენს მუსიკას.

მოქმედება ტრაგიკული დასასრულისაკენ მიექანება, დგება ბალეტის კულმინაციური მომენტი — ამბოხების, მტარვალებთან სამკვდრო-სასიცოცხლო შებრძოლებისა და საბედისწერო მარცხის სცენები. რივარესს შეიპყრობენ, სიკვდილს მიუსჯიან.

ამბოხების სცენა კომპოზიტორს საკმაოდ ტრადიციული ხერხებით აქვს გადაწყვეტილი (სიმებიანთა და ხის ჩასაბერთა მსწრაფლი ფიგურაციები და პასაჟები, ტუტის მკვეთრი რიტმული აქცენტების შენაცვლებით). აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ სცენის დასასრულს ტრაგიკული სასოწარკვეთილებით გაისმის ფიცის თემა, რომელსაც ცვლის — და, აა, აქ კი, მთელი თავისი შემზარავი ულმობელობითა და ჯოჯოხეთური ძალით — „**Dies irae**"-ს სასიკვდილო განაჩენივით მკაცრი და კატეგორიული მოტივი.

თუ ზემოგანხილული სცენები ბალეტის დინამიკურ კულმინაციას წარმოადგენდნენ, მის ტრაგიკულ კულმინაციად რივარესის დახვრეტის სცენა გვევლინება, სადაც დრამატული დაძაბულობა მწვერვალს აღწევს. შევიტყოდი, რომ აქ მწვერვალს აღწევს აგრეთვე კომპოზიტორის დრამატურგიული ოსტატობა და შემოქმედებითი შთაგონებაც. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ცინცაძეს მანამდე არასოდეს არ შეუქმნია ასეთი გამომსახველი ძალის, ჭეშმარიტი ტრაგიზმით აღბეჭდილი მუსიკა. ძალზე შთამბეჭდავი და ძლიერია ამ სცენის ქორეოგრაფიული გადაწყვეტაც.

... რივარესი დასახვრეტად მიჰყავთ.

მოკლული რივარესის სხეულთან დამხობილია მონტანელი. იგი ხედავს თავის მედალიონს. ეს — მისი შვილია...

სასოწარკვეთილი მონტანელი მოიგლეჯს გულიდან ჯვარს და წყევლის ღმერთს, რომელმაც წაართვა მას ყველაზე ძვირფასი, რაც კი გააჩნდა ცხოვრებაში.

ფინალური სცენა, რომელშიც შერწყმულია მაღალი ჰეროიკა და მწველი ტრაგიზმი, კომპოზიციურად მკაფიო და ძალზე ლაკონიურია, მაგრამ თავისი მხატვრულ-შთამბეჭდავი ძალით და ოსტატური გადაწყვეტით იმსახურებს, რომ მასზე უფრო დაწვრილებით შევჩერდეთ.

სცენა — „რივარესის დახვრეტა" კვლავ (უკვე მესამედ) წარმოგვიდგენს ინტერლუდიის „გამჭვირვალე" მუსიკას, რომლის ფონზეც ყრუდ და პირქუშად ისმის ნაბიჯების ხმა: ორი, სამი... უკანასკნელ წამს სიკვდილმისჯილი რივარესის გულში თავისუფლების სიმღერა ჟღერს („სიცილიანას" მოტივი). გაისმის პირველი გასროლის ხმა. რივარესი წაიბორძიკებს, მაგრამ წამოდგება და კვლავ ისმის „სიცილიანას" თავისუფლებისმოყვარე მოტივი. კიდევ ერთი გასროლა (ოსტატურად გამოყენებულ ბგერწერითობას — ხემიან საკრავთა გლისანდო ლითონის ჯგუფის წყვეტილი აკორდების ფონზე — კომპოზიტორი გამომსახველობით ამოცანას უქვემდებარებს) და რივარესი უსულოდ ეცემა. სალოდავად გაისმის „ნანის" მოტივის ფრაგმენტები.

ფინალურ სცენაში — „მამა და შვილი" განუყოფლად ბატონობს, მძვინვარებს „რისხვის დღის" თემა. თუ აქამდე იგი, ფაქტიურად, მონტანელის ლაიტმოტივის ფუნქციას ასრულებდა, აქ იგი სიკვდილის: თუ ულმობელი ბედისწერის განზოგადებულ სიმბოლოდ გადაიქცევა, — იმ ბოროტი ძალისა, რო-

მელსაც შეეწირნენ ბალეტის მთავარი გმირები.

წრე შეიკრა. „ჩანის“ მოტივის ინტონაციებით მთავრდება სიყვარულისა და თავგანწირვის ეს რომანტიკული პოემა.

ვფიქრობ, აღარ არის საჭირო ცინცაძის მუსიკის ღირსებების ჩამოთვლა. რაც მთავარია, კომპოზიტორმა წარმატებით გადაჭრა მუსიკალურ-თეატრალური ჟანრის უმთავრესი პრობლემა, — პრობლემა „ხასიათებისა და სიტუაციისა“. მკაცრად ინდივიდუალიზირებული პერსონაჟები (ამ მხრივ, განსაკუთრებით გამოირჩევიან რივარესისა და მონტანელის მუსიკალური პორტრეტები, შედარებით უფრო მკრთალია ჯემა) მოქმედებენ დინამიკურ სცენურ სიტუაციებში. მუსიკა სახოვანი და ძალიან თეატრალურია. ექსპრესიულ-გამომსახველი და სანახაობითი საწყისები მხატვრულ მთლიანობაშია მოცემული.

რაც შეეხება ბალეტის სცენურ განხორციელებას, დარწმუნებული ვარ, რომ დამდგმელთა კოლექტივისა და, პირველ რიგში, ა. ჭიჭინაძის ჩინებული ნამუშევარი სპეციალისტების საგანგებო კვლევის საგანი გახდება. აქ კი დავკმაყოფილდები იმის კონსტატაციით, რომ ა. ჭიჭინაძის სახით ს. ცინცაძემ კიდევ ერთხელ იპოვნა ღირსეული შემოქმედებითი თანამშრომელი. დიდი ხანია აღარ გვინახავს საბალეტო სპექტაკლი, რომელშიც ასე ორგანულად ყოფილიყოს შერწყმული მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მხარეები.

უმაღლეს შეფასებას იმსახურებს დირიჟორ მ. იუროვსკის ნამუშევარიც. ორკესტრის, მისი შესანიშნავი სოლისტების დაკვრა აღტაცებას იწვევს.

სპექტაკლის სცენოგრაფია (მხატვარი მ. სოკოლოვა) მაღალ დონეზეა და მხატვრულად შეხამებულია მუსიკასა და ქორეოგრაფიასთან.

დაასამახსოვრებელი სცენური სახეები შექმნეს მოცეკვავეებმა ვ. თედეევმა და მ. კრაპივინმა (რივარესი), ი. გრიგორიევმა და ო. ზახაროვმა (მონტანელი), მ. დროზდოვამ, გ. კრაპივინამ (ჯემა) და სხვებმა.

ვფიქრობ, რომ მოსკოვური წარმატების ლოგიკურ ექოდ უნდა მოგვევლინოს ამ ბალეტის დადგმა თბილისის სცენაზე.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

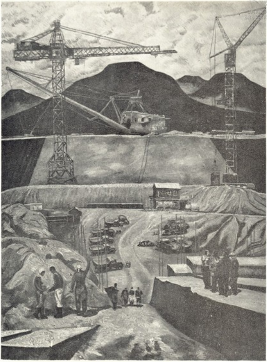
საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრის მამია ახობაძის შემოქმედება დღეს ფართოდაა ცნობილი, მაგრამ აღიარებას იმსახურებს არა მხოლოდ ხელწერით მკაფიოდ გამორჩეული მისი მრავალრიცხოვანი, მაღალმხატვრული ნაწარმოებები, არამედ აქტიური და მრავალმხრივი საზოგადოებრივი და პედაგოგიური საქმიანობა.

ი. ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, (1954 წ.) მ. ახობაძე სწავლობს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში დაზგური ფერწერის ფაკულტეტზე, აპოლონ ქუთათელაძის კლასში. ისეთი გამოჩენილი ოსტატების ხელმძღვანელობით წვრთნას, როგორიც იყვნენ ს. ქობულაძე, ვ. შუხაევი, ი. შარლემანი, ი. გაბაშვილი, ა. ქუთათელაძე და სხვები, არ შეიძლებოდა თავისი კეთილისმყოფელი გავლენა არ მოეხდინა ახალგაზრდა შემოქმედზე. სადიპლომო ნამუშევარში „ადამიანები და სტიქია“ გამოჩნდა მამია ახობაძის დაინტერესება ადამიანისა და გარემოს ურთიერთობის მხატვრულ სახეებში წარმოსახვით, გამოჩნდა საკუთარი ხედვის მქონე, მომავალი საინტერესო პეიზაჟისტი. ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებიდან მონაწილეობს გამოფენებში. 60-იანი წლებიდან დაწყებული მისი ნამუშევრები საბჭოთა კავშირის გარდა გამოფენილი იყო პოლონეთში, უნგრეთში, ჩეხოსლოვაკიაში, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, იუგოსლავიაში, ალჟირში, კანადაში, ჩილეში, იტალიაში, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში. მამია ახობაძის ნაწარმოებები შეძენილი აქვთ დიუსელდორფისა და შვეიცარიის

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ვარციხის ჰესი

ეროვნული ბიბლიოთეკა



ვარციხის ჰესი

სოფელი დიდი ატენი

ქართლის პეიზაჟი

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ზამთარი ქართლში

ძველი შუამთა

ანანური

აჭარის პეიზაჟი

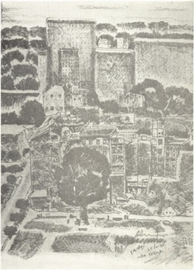
ეროვნული
ბიბლიოთეკა

სამეგრელო

სამამულო რკე

ქართლი

ვარძია. ომის
ნაკვალევი



ეროვნული ბიბლიოთეკა

ძველი ციხე

სოფელი დოისი შემოდგომაზე

ეროვნული ბიბლიოთეკა

შრომის პოეზია სურათებში

ელგუჯა სანადირაძე

კერძო მუზეუმებს, ინგლისის სამეფო აკადემიას.

შემოქმედების პარალელურად მიმდინარეობს მამია ახობაძის პედაგოგიური მუშაობაც. (თბილისის პუშკინის სახელობის პედაგოგიურ ინსტიტუტში დღემდე ასწავლის ხატვას, ფერწერასა და კომპოზიციას გორის სამხატვრო სკოლაში და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, სადაც სათავეში უდგას საზოგადოებრივ პროფესიათა ფაკულტეტის სახვითი ხელოვნების განყოფილებას). საქართველოს მხატვართა კავშირში იგი ხელმძღვანელობს ახალგაზრდა მხატვართა და ხელოვნებათმცოდნეთა შემოქმედებით გაერთიანებას და ამ სფეროში მუშაობასაც ენერგიულად წარმართავს ქართველ მხატვართა კოლექტივის ახალ-ახალი შევსების სასიკეთოდ.

ფრიად ინტენსიურია მამია ახობაძის შემოქმედებითი შრომა. ამაზე მეტყველებს მისი სახელოსნო, რომელიც ღღედადღე ივსება ფერწერული თუ გრაფიკული ნამუშევრებით. აქ არის საქართველოს სხვადასხვა კუთხის პეიზაჟები, მშრომელ ადამიანთა თუ სპორტსმენთა პორტრეტები, მრავალფიგურიანი კომპოზიციები...

მ. ახობაძის მიერ შექმნილი თემატური და პეიზაჟური სურათები ქართული ფერწერის თვალსაჩინო ქმნილებებია. აქ არის მთელი სერია ლირიკული და საწარმოო პეიზაჟებისა, ქართული არქიტექტურული ძეგლების ამსახველი სურათები. ნახატისა და კომპოზიციის გამომსახველობასთან ერთად ეს ნამუშევრები მჟღერი და ტონალურად ლამაზი კოლორიტით ხასიათდებიან.

მ. ახობაძე ხშირად მუშაობს პორტრეტზეც. ძირითადად ეს არის შრომის გმირების, ჩვენი ქვეყნის გამოჩენილ ადამიანთა სახეები. მათ შორის აღსანიშნავია ნონა გაფრინდაშვილის, სოციალისტური შრომის გმირის თამარ ყუფუნიას და სხვათა პორტრეტები. მახვილი გარეგნული და ფსიქოლოგიური დახასიათება განსაკუთრებულ შთამბეჭდაობას ანიჭებს ამ პორტრეტებს.

შრომის თემაზე სხვადასხვა დროს შექმნილი ფერწერული სურათების ციკლი ერთ-ერთი მაღალმხატვრული და მაღალპოეტური ქმნილებებია მამია ახობაძის შემოქმედებაში. ეს არის საწარმოო და საკოლმეურნეო ცხოვ-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

რების ამსახველი ტილოები, რომლებშიც მხატვარმა გამოავლინა საკუთარი ხედვა. ბევრ შემთხვევაში მიაღწია კომპოზიციურ-ფერადოვანი გამომსახველობის ისეთ მხატვრულ სიმაღლეებს, როცა აღებული თემა — საწარმოო თუ საკოლმეურნეო შრომის მოტივები სურათებზე ხალხის ყოველდღიური ყოფის ამსახველ, პოეზიით გამსჭვალულ სურათებად იქცევა. ამ ტილოებზე ადამიანის ხელით გარდაქმნილი და გარდაქმნის პროცესში მყოფი გარემო და მისი მკვიდრნი ქმნიან შინაგანი მღელვარე შინაარსით აღსავსე მომხიბვლელ სანახაობას. ადამიანები მათი სამშენებლო ატრიბუტებით, შრომითი შემართებით, ფუსფუსით ისეა ჩაწერილი პლასტიკურად და ფერწერულად ხატოვნად გადაწყვეტილ გარემობუნებაში, რომ გრძნობთ თვით ამ რთული შრომის სილამაზეს, რიტმსა და მაჯისცემას. ასეთია ტრიპტიქი „არაგვის ნაპირებზე". ვარციხის ჰესის ამსახველი საწარმოო პეიზაჟები და მრავალი სხვა.

მამია ახობაძე დაუღალავი მოგზაური-მხატვარია. მის ჩანახატეტიუდებში აღბეჭდილია საქართველოს სხვადასხვა კუთხის პეიზაჟები თავიანთი განუმეორებელი იერით, თავისებური კოლორიტით. სურათებად ჩაფიქრებულ ტილოებზე მხატვრის წარმოსახვით გადამუშავებული ეს მასალა უკვე სახიერების სხვა ძალას იძენს. ქართულ მხატვრობას, ქართულ ფერწერას არ აკლია თვითმყოფადი ნიჭის შემოქმედნი და მამია ახობაძეც იმ მკაფიო ინდივიდუალობის მქონე შემოქმედთ მიეკუთვნება, ვისი ნახელავიც თავისი სტილით, მხატვრული ხედვით ერთბაშად გამოირჩევა ხოლმე მრავალ და მრავალ ნაწარმოებს შორის. ფაქიზი სახვითი ოსტატობა და სილამაზის საკუთარი განცდა განაპირობებს ამ ტილოების შთამბეჭდაობასა და ემოციურობას.

ფილოსოფიურადაა გააზრებული მამია ახობაძის რიგი თემატური ტილოებისა, მათ შორის „ოჯახის იმედი", „სამამულე რქა" და სხვ. თავის დროზე საერთო აღიარება ხვდა დიდი სამამულო ომის თემაზე დაწერილ სურათს „ოჯახის იმედი". მოხუც ბებიაბაბუას შორის ჩამდგარა პატარა ბიჭუნა, კედელზე—დაღუპული მამის სურათი — სევდასაც აღძრავს და სამომავლო ოპტიმიზმითაც მსჭვალავს სურათს. მამია ახობაძე მართალი ხასიათების ხატვის ოსტატია. ისევე როგორც კონკრეტულ პიროვნებათა პორტრეტებში, ზოგადი მხატვრული სახეების წარმოსახვისას იგი დიდ ყურადღებას უთმობს ფსიქოლოგიურ და ეროვნულ დახასიათებას.

მეტყველი სიმბოლური სახე შექმნა მხატვარმა სურათში „საქართველო". ლაჟვარდი ცის ფონზე უზარმაზარი, ძლევამოსილი მუხაა გამოსახული, მის ძირას კი შესასვენებლად შეჯგუფებულან ადამიანები. მშრომელი კაცის ყოველდღიურ გარჯას ადიდებს მხატვარი: ვერაფერი წააქცევს მუხას, ვიდრე მიწაზე, რომელშიც მას ფესვები გაუდგამს, ასეთი ადამიანები ცოცხლობენ და შრომობენ. სურათის ნათელი კოლორიტი აძლიერებს მის საზეიმო, ამაღლებულ განწყობილებას.

მამია ახობაძის ხელოვნების პოეზია, ისევე როგორც ყველა ჭეშმარიტი, თვითმყოფადი შემოქმედისა, თავისებურად გამორჩეულია. ეს ხელოვნება შთაგონებით უმღერის სამშობლოს, მის ხალხსა და ბუნებას, მის შრომით შემართებასა და უკეთესი მომავლისაკენ დაუცხრომელ წინსვლას. ამიტომაც ულევია მხატვრის თემები, ამიტომაც კვლავ და კვლავ გამდიდრდება ქართული მხატვრობის ძვირფასი ფონდი ახობაძისეული მეტყველი ქმნილებებით.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ლეონარდო მიქელანჯელოსთან შეპირისპირებით*

ლეონიდ ბატკინი

ამ ორი გიგანტიდან თითოეული ცალკეც აღელვებს წარმოსახვას. მაგრამ შეპირისპირებულნი — ისინი კიდევ უფრო მნიშვნელოვანნი ჩანან, რადგან აქ უკვე იგრძნობა რაღაცნაირი სარჩული მთელი აღორძინებისა. შემთხვევითი ხომ არაა, რომ ამ კულტურის ორი უდიდესი მწვერვალი თითქმის დაუჯერებლად სხვადასხვაგვარ მოვლენებს, სრულ ანტიპოდებს წარმოადგენენ! ისინი ერთმანეთს გვანან მხოლოდ თვალსაჩინო და ტრაგიკული შემოქმედებითი ექსტრემიზმით, მარტოსულობით (სხვათა შორის, სხვადასხვაგვარი მარტოსულობით) და იმით, რომ მათ შემდეგ რენესანსული ტიპის კულტურის ფარგლებში არავითარი განვითარება არ ყოფილა და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო, მათ შემდეგ შეიძლებოდა მოვლენილიყო და კიდევაც მოვლინდა ახალი კულტურა და ახალი ეპოქა. აზროვნების რენესანსული წესის ისტორიოლოგიური შესაძლებლობები მათ სასწაულებრივად ამოწურეს.

გენიოსები, რომლებიც არ თანხვდებიან ეპოქას (როგორც სტატიკურ ნორმას, მზა სინამდვილეს), კონფლიქტში არიან თავიანთ დროსთან, ასე თუ ისე გამოდიან მისი ჩარჩოებიდან, მოკლედ, დიდად სცილდებიან ოქროს შუალედს, — სწორედ ამ კონფლიქტით თვალისმომჭრელად ანათებენ მათთვის მშობლიური მთელი კულტურული სიტუაციის აზრს. მეტიც, ისინი, გარკვეული თვალსაზრისით, ამ აზრს თვითვე ქმნიან, გენიოსები არა მხოლოდ „გამოხატავენ“ წინააღმდეგობებს, კულტურის ისტორიის სხეულში რომ მოქმედებენ, არამედ ეს წინააღმდეგობები ბოლომდე მიჰყავთ, ანიჭებენ მათ მოულოდნელობას და, აქედან გამომდინარე, გარდასახავენ, მომავლისთვის წარმართავენ მათ.

მე ვფიქრობ, რომ ლეონარდოს აზროვნების განსაკუთრებულობა და თითქმის ავადმყოფური ანომალიები ყველასათვის თვალსაჩინო პარადოქსის მომწიფებაა, — იმის პარადოქსისა, რაც აღორძინების ფარულ არსს შეადგენდა. თუ ყოველ კულტურას აქვს თავისი „ჩანაფიქრი“, მაშინ გენიოსებს ეს განზრახვა ლოგიკურ დასასრულამდე მიჰყავთ. ფარული აშკარავდება, მაგრამ არამცდაარამც ნათელი არ ხდება. პირიქით, სწორედ ამით იდუმალებას იძენს, იქცევა ამოუწურავ კულტურულ ხატად, რომელიც საუკუნიდან საუკუნემდე იცვლება.

ორ მეტოქეს, იტალიური რენესანსის ორ დემონს, რასაკვირველია, ხშირად ადარებდნენ და უპირისპირებდნენ ერთმანეთს. მაგ-

---

* სტატია დაწერილია ჩვენი ჟურნალისთვის.

ლ. ბატკინი — სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის მსოფლიო ისტორიის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ-მუშაკი, ავტორი წიგნებისა «Данте и его время» (მოსკოვი, 1965), «Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления» (მოსკოვი, 1978) და სხვ., აგრეთვე მრავალი ფილოსოფიურ-კულტუროლოგიური და ისტორიული ხასიათის სტატიისა იტალიურ აღორძინებაზე.

რამ ამის გაკეთება სხვაგვარად იყო საჭირო, ვიდრე მიღებულია. ალორძინების შემოქმედების სტრუქტურა ნათელი ხდება მათი ერთმანეთთან პოლარული თანაშეფარდებით. მაგრამ სტრუქტურა, რომელზეც აქ გვაქვს საუბარი, არ არის „მხარეთა" ერთობლიობა, ალორძინების პოლუსების ჯამი, აღნიშნული ლეონარდოსა და მიქელანჯელოს სახელებით. ესაა მათი დენებით წარმოქმნილი ველი: სივრცე მათ შორის. მე მინდა ვთქვა, რომ გარკვეული აზრით, ეს ორი გენია არ ეკუთვნის ალორძინებას. უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ თვით ალორძინება ეკუთვნის მათ. ერთი კულტურის წიაღში სვეკეთილად, მშვიდობიანად თანაარსებობა ლეონარდოსა და მიქელანჯელოს, ალბათ, არ შეეძლოთ. თითოეული მათგანი ხომ ალორძინების ნაწილი კი არაა, მთელი რენესანსია. და, მაშასადამე, ერთი, ლოგიკურად, ხელს ჰკრავს მეორეს. ან: ალორძინება — ესაა ლეონარდო, ან: ალორძინება — ესაა მიქელანჯელო. მაგრამ თუ რენესანსულ კულტურაში, ასე თუ ისე, ორივენი იყვნენ, მაშინ ეს კულტურა სხვა არაფერია, თუ არა მათი კონფლიქტი, მათი

მიქელანჯელო — დავითი. ფრაგმენტი

წარმოუდგენელი თანაყოფნა. და, მაინც, ამის გაცნობიერება აუცილებელია თითოეული მათგანის, აგრეთვე ალორძინების (მისი მიმართულებების, ელფერთა და პიროვნებათა რეალური სიმდიდრის მთლიანობაში) გასაგებად. თეორიულ ახსნათა მიზნებისთვის საჭირო იქნებოდა, რომ ასე ჩაგვეთვალა: ლეონარდო და მიქელანჯელო კი არ არიან ალორძინება, არამედ ალორძინება ისაა, რაც მათ შორის იყო. ისინი არ არიან ალორძინება მისი მოცემულობით, ისტორიული მონაპოვრებით, არამედ რაღაც უფრო მეტი — ისინი არიან **შესაძლებლობა** ალორძინებისა, მისი გამოცანა, მისი ქარაგმა.

ლეონარდო წერდა წერტილის თაობაზე, რომელიც ეკუთვნის ხაზს ისე, რომ არ ეკუთვნის მას, თავისი მოძრაობით ხსნის ხაზს ისე, რომ არ წარმოადგენს მის ნაწილს; ამასვე წერდა ხაზზე ზედაპირთან მიმართებით. კიდევ აღნიშნავდა მოძრაობაზე მისი აღმძვრელი ბიძგის უქონლად, მაგალითად, იმაზე, თუ რა დიდხანს ირხევა ხეში ჩარჭობილი დანა. თავისთავად აუხსნელია წერტილი, რომელსაც არა აქვს სიგრძე, განფენილობა, რომელიც არ არსებობს, არაფერია — რეალურად თავს იჩენს სხვა არსებაში. აი, დაახლოებით ასეა ლეონარდოში ჩამალული ის, რაც მიქელანჯელოში გაშიშვლებულია და ვიბრირებს. საბოლოოდ ყოველი მათგანი გასაღებს იძლევა მეორისთვის. ესე იგი, ლეონარდო თავის თავს აჩენს გენიალურ მეტოქეში. ასე დგინდება მათი ერთობა. შეიძლებოდა გვეთქვა, რომ მიქელანჯელოსა და ლეონარდოს შეპირისპირება იძენს ევრისტიკულ მნიშვნელობას, რამდენადაც საიდუმლოება თვითეული მათგანისა (ისტორიულ პერსპექტივაში) ის კი არაა, თუ როგორი იყო იგი, არამედ ის, როგორიც არ იყო. მოკლედ, მთავარია წინააღმდეგობრიობა, მისივე აზროვნების მიერ შემოთავაზებული, პრობლემატური უკუღმა პირი ამ აზროვნებისა. ტრაგიკულობა და ტანჯვა, რომლებიც სუბიექტურად არ აღბეჭდავენ ლეონარდოს შემოქმედების ფენომენოლოგიას, თითქოს ისინი აქ საერთოდ არ არსებობენო, მხოლოდ მისი დაპირისპირებულობის — მიქელანჯელოს შემოქმედების გამოვლით გარდაიქცევა **არაფრიდან ყველაფრად.**

დავიწყებ იქიდან, რომ ლეონარდოსა და მიქელანჯელოს „ნონ-ფინიტო“ სრულიად სხვადასხვა ხასიათისაა. მიქელანჯელოსთან უდიდესი ჩანაფიქრები ყოველთვის (პრინციპში) რჩება მისი პირადი მხატვრული მიდრეკილება-მისწრაფებებისა და შესაძლებლობების ჩარჩოებში, მაგრამ მათი თუნდაც ფიზიკური მოცულობები ხომ არ შეიძლება შეედაროს ლეონარდოსას, მისი „ცხენის“ ჩანაფიქრსაც კი. ლეონარდო ოთხი წელი ხვეწდა, ამუშავებდა არცთუ დიდ „ჯოკონდას“, თუმცა, გზადაგზა უამრავ სხვა ამოცანას წყვეტდა. მიქელანჯელომ ამდენსავე დროში მოხატა სიქსტეს კაპელის პლაფონი. მიქელანჯელოს ჩანაფიქრები გრანდიოზულია, მაგრამ, თუმცა ზეადამიანური დაჭიმულობის შედეგად, მაგრამ მაინც ხორცშესხმადნი უმეტეს შემთხვევაში მათ მართლაც შეესხა ხორცი. ფორმის თვალსაზრისით მათ დასრულებულობას ხელი ნაწილობრივ შეეშალა, პირველ რიგში, მრავალფიგურიან ქანდაკებებში, სადაც მიქელანჯელო მთლიანად დამოკიდებული იყო მასალის მოწოდებასა და დაფინანსებაზე. არცერთ შემთხვევაში დაუსრულებლობა არ მოდიოდა მიქელანჯელოს **მეთოდიდან.** სხვაგვარად შეუძლებელიც იყო, რადგან მიქელანჯელოს შემოქმედების პათოსი **ხორცშესხმაა.** მატერიალიზება, პლასტიკური განსაზღვრულობა, საჭრეთლის უკანასკნელი დარტყმა, ფუნჯის უკანასკნელი მონასმი მას სჭირდება ყველა შემთხვევაში და ამქვეყნად ყველაფერზე მეტადაც კი. იგი დიდად იტანჯებოდა, თუ საქმე ბოლომდე არ ჰქონდა მიყვანილი.

თუმცა საშიში დაუსრულებლობა, უკვე უზადოდ დამუშავებული „დავითიდან“ და რომის „პიეტადან“ დაწყებული, თვით მიქელანჯელოს მხატვრული წარმოსახვის საგანში იყო ჩაქსოვილი და, ბოლოსდაბოლოს, მოხუცებულობისდროინდელი ზოგიერთი ნამუშევრის ფორმალურ „ნონ ფინიტოშიც“ გამოვლინდა. მაგრამ ამაზე ცოტა ქვემოთ.

ლეონარდოსთვის, პირიქით, დაუსრულებლობა საერთოდ არაა ტრაგიკული მოვლენა (თუმცა, კონკრეტულ შემთხვევებში ეს, რასაკვირველია, გულსატკენია). ეს მის შემოქმედებით სიმძლავრეს საეჭვოს არ ხდის და, მეტიც, მისი ბუნებისგან განუყოფელი რამაა. იგი, რამდენადაც ვიცით, მთლად ბოლომდე ვერ არჩევდა, — გავიხსენოთ წერილი მოროსადმი და სხვ. — განხორციელებულსა და განუხორციელებელს. ლეონარდოს შემოქმედების პათოსი (პროექტირება!) რეალიზაციაზე ზრუნვას უკან სწევდა.

მიქელანჯელო   მადონა ყრმით. ფრაგმენტი

მიქელანჯელო ყოველ მომდევნო სამუშაოში მთელი არსებით იძირებოდა. ცნობილია მისი თანამედროვე ნაამბობი, თუ როგორ ეკიდა იგი სარწეველათი სიქსტეს კაპელის ჭერზე — არც ძილი ახსოვდა, არც საჭმელი და მას ვერაფრით ჩამოიტყუებდით იქიდან, ვერ შეაწყვეტინებდით მოხატვას. ლეონარდოს ასევე წარმოუდგენელი შრომისუნარიანობა იმით განსხვავდებოდა, რომ სხვა, ასევე არანაკლებ მნიშვნელოვან საქმეებზე ხალისით გადაერთვებოდა ხოლმე. ლეონარდოსთან დაკავშირებით ჩვენ სხვა მონათხრობი ვიცით: თუ როგორ მირბოდა იგი დროდადრო სანტა მარია დელ ლა გრაციეს სატრაპეზოში ჯერ დაუმთავრებელი „საიდუმლო სერობისთვის“ სულ ერთი-ორი მონასმის გასაკეთებლად და მაშინვე სადღაც გარბოდა. ამ მონათხრობებში ორივე ჩანს. ერთი წლობით ჰკიდია ჭერზე სარწეველათი, ვიდრე მთლიანად არ დაამთავრებს იმას, რისთვისაც ათი ოსტატის შრომა იქნებოდა საჭირო. მეორეს იპყრობს, იტაცებს ვარიეტა (varietà) ჩანაფიქრებისა. ყოველი ჩანაფიქრი კარგია იმით, რომ არ

არის საკვლევებული, და მთელი ძალების მასზე დახარჯვა და სხვების დავიწყება არამცდაარამც არ შეიძლება.

სხვათა შორის, დახვეწილად და მდიდრულად ჩაცმული, მომხიბვლელი, გულთამპყრობელი ლეონარდოსაგან განსხვავებით, მიქელანჯელო შეუხედავი, ფეთხუმი კაცია, თავის გარეგნობას არ დაგიდევთ, პირქუშია და სიტყვაძვირი. მას, როგორც იტყვიან, მძიმე ხასიათი აქვს. უკიდურესად ინტროვერტიულია, მაშინ, როცა ლეონარდო, თავისი ღრმა ინტელექტუალურობის მიუხედავად, ლაღია დიდებული კაცის სილაღით, მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ, ამასთან ერთად, ლეონარდო მეტისმეტად ახლოს არავის უშვებს, დაცულია თავისი ექსტრავაგანტურობით, როგორც კედლით. ლეონარდო მუდამ მშვიდი, აუჩქარებელია, ყოველ შემთხვევაში, გარეგნულად მაინც. გულითადად სალმიანია. მიქელანჯელო კი ფიცხი, ძალზე წყენიაა და ამის დაფარვა არ ძალუძს.

მაგრამ უფრო ღრმაც შევნიშნოთ.

მიქელანჯელო მთელი არსებით შეპყრობილია ადამიანის არსის პრობლემებით, მაგრამ არა მისი გარესამყაროთი, არა ბუნებით. და ამიტომ იგი, რასაკვირველია, პირველ ყოვლისა, მოქანდაკეა და ფერწერაშიც კი სკულპტურულია. მას აინტერესებს ადამიანთა ფიგურები და, არქიტექტურის გამოკლებით, სხვა არაფერი. კიდევ პოეზია — მაგრამ აქაც ისე, როგორც პლასტიკაში, იგი შთანთქმულია სულით და მხოლოდ სულით.

მაგრამ სული არასოდეს არ არის [illegible] სადარი, იგი განუსახიერებელია, არარსებულია... მიქელანჯელო, რომლის შემოქმედებითი ხედვის შედეგად მასალისგან ბუნდოვნად ილანდება მასში ჩამალული „კონცეპცია" («concetto»), მიქელანჯელო, რომელიც შეპყრობილია რელიგიურ-პოეტური ეგზალტაციით, რომელსაც წყურია სულიერების უდიდესი მოზღვავების ხორცშესხმა, — ილტვის იმის გამოსახვისკენ, რაც საერთოდ არ გამოისახება, ყოველ შემთხვევაში, მის ადეკვატურად თუ ლეონარდო წვდება ბუნებისმიერ, დასრულებულ საგნებს და მათი გამოსახვის დაუმთავრებლობას ფესვები მთლიანად „მრავალფეროვნებაში" აქვს გადგმული, „მრავალფეროვნებაში", რომელიც გვიბიძგებს წავეტანოთ ყველაფერს, ერთი სფეროდან მეორეში გადავიდეთ, — მოკლედ, თუ ლეონარდოს „ნონ-ფინიტო" მის **მეთოდში** ცოცხლობს, მიქელანჯელოს დაუსრულებლობა შემოქმედების **საგანში** იმალება. მიქელანჯელოს მეთოდი, პირიქით, მოითხოვს რაც შეიძლება მეტ და სრულქმნილ გაფორმებას. მხოლოდ მასალაში გაყუჩებული, წარმოსახვით გაუცხოებული სული იქცევა სულად სხვისთვის, სულად მაყურებლისთვის. მხოლოდ ქვით ან სალებავით ხორცშესხმული სული ხდება მისაწვდომი ესთეტიკური განცდისთვის, ისე, რომ იგი ერთდროულად ქვაცაა და არაქვაც, სალებავიცაა და არასალებავიც. სხვაგვარად — თუ საუბარია მხატვრის მოქმედ სულზე

მიქელანჯელო

ღამე. მედიჩის კაპელა

მიქელანჯელო

ადამის შექმნა. სიქსტის კაპელის მოხატულობის ფრაგმენტი

— იგი არ არსებობს თავისთვისაც, სუბიექტურად.

ჩეზარე ლუპორინი წერს, რომ ლეონარდოს „ნონ-ფინიტო“ მოქცეულია დასრულებულის შიგნით... საპირისპიროდ მიქელანჯელოსი, რომელიც გამოსახულებაში ხსნის ყოველ განსაზღვრულ ობიექტურ გაელვებას (ყოველ ასპექტს, მომენტს და მოძრაობას), როგორც უცვლელსა და „მარადიულს“[1], მაგრამ, „მარადიული“ არ შეიძლება მოთავსდეს, ჩაეტიოს განსაზღვრულში“. მიქელანჯელო აწყდება გაუქარვებელ დაუსრულებლობას იმისა, რაც გამოხატულია პლასტიკაში, და ფრაზას იმაზე, რომ „ნონ-ფინიტო“ მოქცეულია „დასრულებულის შიგნით“ მე უფრო მასზე ვიტყოდი, ვიდრე ლეონარდოზე, ლეონარდოსთან კი, პირიქით, ყოველივე სასრული — პრინციპულად, მეთოდურად დაუსრულებელი მრავალფეროვნების წიაღ — ყოველმხრივ შემოგარსულია. ლეონარდოს დაუმთავრებლობა იმაში მდგომარეობს, თუ **როგორ** გამოსახავს იგი, ერთი სიტყვით, ესაა თვითონ ლეონარდო, მიქელანჯელოსეული დაუმთავრებლობა კი ისაა თუ რას გამოსახავს იგი.

მიქელანჯელო მთელი თავისი ცხოვრება აწესრიგებდა დავას შეამბოხურ, უსაზღვრო სულიერებასა და პლასტიკურ ხელოვნებაში ანტიკური ტრადიციების მიერ წამოყენებულ მოთხოვნებს შორის, ეს წინააღმდეგობა მისი გენიის ბუნების იმანენტური იყო. გასაკვირი არაა, რომ სპირიტუალური **მოქანდაკე** მიქელანჯელო, ცდილობს რა სულის გამოსახვას, ხორციელ სამყაროს აღმოაჩენს. ინდოეთისკენ მიმავალი, ამერიკას აღმოაჩენს. არ არსებობს მიქელანჯელოზე უფრო „მატერიალური“ მხატვარი, რადგან სულის სისავსე ისწრაფვის განსხეულდეს ხორციელი სავსეობით, კუნთების დაბერვით, ტორსის კატასტროფულად განბრჯენით (ქრისტე „განკითხვის დღიდან“ და ა. შ.). მიქელანჯელო სულ უფრო და უფრო ცდილობს აიძულოს სული ბოლომდე გამოავლინოს თავისი თავი, და ამიტომ მისთვის მთავარი პრობლემა სულიერება არ იყო. უკვე იგულისხმება. ესაა თვითონ იგი, ესაა ყველაფერი, რაც მის გულში ბობოქრობს. მაგრამ კიდევ საჭიროა სულიერების ხორცშესხმა მასალის სიმძიმის, უძრაობის დაძლევით. პრობლემას წარმოადგენდა შინაგანის გარეგანად ქცევა. მიქელანჯელო, როგორც მხატვარი, წინააღმდეგობის გამწევი, ურჩი ქვის მეშვეობით იხსნება.

და, აი, რა მოხდა. მიქელანჯელო **ყველაზე დიდი მხატვარია** აღორძინებისა, რადგან იგი, უბრალოდ, იძულებული იყო მთლიანად მხატვარი ყოფილიყო. სწორედ იმიტომ, რომ მისი ამოცანა ზემხატვრული იყო. შემთხვევითი როდია, რომ მიქელანჯელოს ქმნილებები ხდებოდნენ უფრო და უფრო „არაესთეტიურნი“, განსაცვიფრებლად დაძაბულნი, გაუსაძლისნი, არაკლასიცისტურნი და, ბოლოსდაბოლოს, არარენესანსულნიც. მიქელანჯელო ხელოვნებას იმორჩილებდა გულიდან გადმოღვენთილი სისხლის, მასალასთან ქანცგამომცლელი ჭიდილის, ქვის სხეულში შეჭრის წილ, — ქვის სხეულში იმიტომ იჭ-

ლეონარდო და ვინჩი

წმ. ანა მარიამთან და ყრმა იესოსთან ერთად. დეტალი. „საიდუმლო სერობა“. ქრისტე. ესკიზი

რებოდა, რომ შიგნიდან გარდაესახა ... „დამტკიცებული“, რომ ეს ასეა, რადგან მოქანდაკემ თავის ნაწარმოებზე მუშაობისას ... ხელის ძალით და დარტყმით უნდა მოსპოს ზედმეტი მარმარილო ან სხვა ქვა, რომელიც ფიგურას გარედან მეტხორცად აგარსია, ფიგურას, რომელიც ჩამწყვდეულია ამ ზედმეტი ქვის შიგნით. მოქანდაკე ამ დროს მოქმედებს ყველაზე მექანიკური მოძრაობების მეოხებით, რასაც ხშირად ახლავს აურაცხელი ოფლი, არეული მტვერთან და გადაქცეული ტალახად, ეს დაკავშირებულია ამ ნაზავით ავსილ სახესთან და მოქანდაკე, როგორც ფქვილით შეიძლება მოითხვაროს, ისე მთლად მოთხვრილი მარმარილოს მტვრით, ველური გეგონებათ...“ სხვაა ფერმწერი, რომელიც ამქვეყნიურ მრავალფეროვნებას ჰვრეტს და ქმნის: „ფერმწერი ხომ მოხერხებულად ზის თავისი ნაწარმოების წინ, პეწენიკად აცვია და ამოძრავებს თავის მომხიბვლელ სალებავებიან უმსუბუქეს ფუნჯს...“[2] უნივერსალური „ფერწერის მეცნიერების“ ამ იდეის მიყვანა უკანასკნელ ზღვარამდე, თანამედროვეთა შემაძრწუნებელ ანომალიამდე, ანუ განყენებულ-მაძიებლობითი წვდომა ამქვეყნად ყველაფრისა — აი, ლეონარდო. თავისი შემოქმედებითი აზროვნების წყობით ესაა ცნობისწადილით, მაძიებლურად თვალისმდევნებელი, ჩაკვირვებული **გონება**, ერთი სიტყვით, იგი იმდენად გაშმაგებამდე მისული ფერმწერია, რომ არ ძალუძს მხოლოდ ფერწერით და საერთოდ ხელოვნებით შემოზღუდვა და იძულებულიც კია გარკვეული თვალსაზრისით არ იყოს მხატვარი. ხელოვნება მისთვის ბოძებული უნარი კი არაა, მასში ჩანთქმული მოვლენაა. ლეონარდო აღორძინების **მხატვრის ყველაზე დიადი ჩანაფიქრია.**

მიქელანჯელოს ნაწარმოებებს ჩვენ არ ვზვერავთ დაძაბულად, არ ვიგზნებით პირველ რიგში ავტორისეული საიდუმლოებით, ავტორი ჩვენ, რასაკვირველია, საშინლად გვაინტერესებს, მაგრამ ეს ინტერესი, ასე თუ ისე, კმაყოფილდება ქანდაკებით, ფერწერით, ლექსებით. მიქელანჯელო მისი ქმნილებებია. აქ პროცესი არ გადასწონის მის შედეგს. შინაგანი ბიოგრაფია რეალიზებულია გამოსახვის საგანში. ინტროვერტულობის პირობა ამ მოცემულ შემთხვევაში უდიდესი ობიექტურობაა. ჩვენ მაყურებლები მიქელანჯელოს წინაშე კი არ ვდგავართ, არამედ

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ლეონარდო და ვინჩი

ჯოკონდა. ფრაგმენტი

ვდგავართ სამყაროს შექმნის, ბიბლიური გმირების, წინასწარმეტყველთა და სიბილების საშინელი სამჯავროს წინაშე, ზესკნელური მოვლენებისა და ძალების წინაშე. მიქელანჯელოს პიროვნება ისაა, ვინც ყველა ეს შემაძრწუნებელი მოვლენა და არსება ამ სახით მოგვივლინა. ბებერი, ავადმყოფი, ნახევრადშეშლილი მხატვარი, რომელმაც რენესანსის დროს გადააცილა, განაგრძობდა მასალასთან ბრძოლას და დროდადრო ღირსშესანიშნავადაც მარცხდებოდა: სულის „ნონ-ფინიტო" თავისთავს ავლენდა ხორციელ „ნონ ფინიტოში". მასალა „ატლანტსა" და „წვეროსან მონაში" იულიუს II-ის საძვალისთვის, „რონდანინის პიეტაში" მთლად სრულად არ ემორჩილებოდა ასულდგმულებას. მასალა ჯიუტობდა, მოქანდაკეს აიძულებდა ნაკლებად დაემუშავებინა იგი, პლასტიკურ ელიპსისებზე წასულიყო, რაც ახლა განსაკუთრებული გამომსახველობითობის შთაბეჭდილებას ქმნის (ჩვენზე კი, მაგრამ მიქელანჯელოს თანამედროვეებზე არა!). მე ვეთანხმები იმ მკვლევარებს, ვინც უარსაა, რომ მიქელანჯელოს „ნონ-ფინიტოში" დაინახოს, შეგნებული ან თუნდაც ინტუიტურ-მხატვრული გათვლა. უფრო დასაშვებია ამგვარ დაუხვეწაობებში დავინახოთ მძლავრი ტალანტის დაუძლურების ფაქტი. მიქელანჯელოს დაუსრულებელი ნაწარმოებები მაინც თუ არ გვეჩვენება მისი უზადოდ დასრულებული ქმნილებების დიდი რიგიდან ამოვარდნილად, უნდა ვიფიქროთ, აი, რატომ: მას, უკვე „დავითიდან" მოკიდებული, შეეტყო „დაუშვებელი დაძაბულობა", საბოლოო ანგარიშით — სულსა და ხორცს შორის წონასწორობის დაკარგვა. რაც დრო გადიოდა, მით უფრო შესაგრძნობი ხდებოდა დაუშრეტელობა კონფლიქტებისა. შეუძლობა საბოლოო მარეზიუმირებელი სიტყვისა. მიქელანჯელოს შემოქმედების წინასწარგანწყობა „ნონ ფინიტოსადმი".[3]

ლეონარდო კი ალტკინებულია „ხელოვნური ბუნების" მხოლოდ გარეგნული — კონკრეტული მრავალსახოვნებით. სამაგიეროდ, იგი არაა დამოკიდებული გარეგნულზე, რაც

ლეონარდო და ვინჩი ხელნაწერის ფურცელი

მასთან ბრძოლითაა გაპირობებული. გარეგნული გარკვეული თვალსაზრისით განურჩეველია, რადგანაც ყველაფერი თანაბრად საინტერესოა, ყველაფერი მნიშვნელოვანია, ყველაფერი ფასეულია, არაფერი არ შეიძლება გამოიყოს როგორც ყველაზე მნიშვნელოვანი. არ არსებობს მიზანთა იერარქია და მათ არა აქვთ კიდე და განი. ლეონარდო მხოლოდ ბუნებას აღწერს. მაგრამ, ამასთან, უნებლიედ ხსნის იმას, **ვინც** აღწერს: აღორძინების შემოქმედებითი პიროვნების სტრუქტურას. ყველა საგნობრივი ამოცანა შენაცვლებადი მიზეზებია ლეონარდოს ძალისხმევისათვის, ლეონარდოსი, რომლის ინდივიდუალობაც ჭეშმარიტად უნიკალური მოვლენაა ამ მრავალმხრივობის თვალსაზრისით გაუგონარი მოღვაწეობისთვის. ყველა თავისი ინტერესით, ჩანახატით, ჩანაწერით, გამოგონებით, სენტენციით, პროექტით, სურათით ამ ხუთი საუკუნის შემდეგ გაოგნებული კაცობრიობის წინაშე წარმოდგება მოქმედი ტვინის ენცეფალოგრამად. ბოლოსდაბოლოს, ლეონარდოს სამყაროს ერთადერთ შემაკავშირებელ და გამაერთიანებელ ცენტრად თვითონ იგი წარმოგვიდგება. მაყურებელი, დამკვირვებელი, მოაზროვნე „მე" სამყაროს მასშტაბამდე ფართოვდება. ჯერ კიდევ ფიჩინო წერდა, რომ ცისა და მიწის მთელი სიდიადე ამ პატარა გუგაშია შეღწეულიო.

მაღალი აღორძინების ფერწერაში მრავალი „საიდუმლოა". მრავალი არა მხოლოდ სიუჟეტური, არამედ უფრო [illegible] კონსტრუქციული და, მაშასადამე, [illegible]ლი დაშიფვრაცაა. დამაჯერებელი იკონოლოგიური პასუხებიც კი (ისინი, როგორც ცნობილია, ყოველთვის კი არ იძებნება) ასეთ თავისებურებას ვერ ხსნის, რადგან ჩვენს წინაშეა სურათები, რომლებშიც მრავალმნიშვნელოვანება მხატვრულ ამოცანაში შედის: ბელინის „ტბის მადონა", ჯორჯონეს „ჭექა-ქუხილი", მისივე „სამი ფილოსოფოსი" ან „სოფლური კონცერტი", ბოტიჩელის „გაზაფხული" და სხვა. ლეონარდოს „იდუმალურობას" რენესანსული ხელოვნების ეს ტენდენცია ემბლემურ ზღვრამდე მიჰყავს. სურათებში „ჯოკონდა", „იოანე ნათლისმცემელი", „ღვთისმშობელი კლდეთა შორის", ისეთ სურათშიც კი, როგორიცაა „ქალი ყარყუმითურთ" იდუმალება მეორეული, თანამდევი მომენტი, წარმოსახვის დამფარავი რაიმენაირი აზრობრივი ნისლი კი არ არის, არამედ, როგორც გვეჩვენება, მათში იდუმალებაა სწორედ ის, რაც გამოსახულია.

ამიტომ ჩვენ არც კი ვკითხულობთ, „რა თქვა ამით ლეონარდომ", რადგან მეტ-ნაკლებად გვესმის ამ კითხვის უადგილობა, არამედ ვკითხულობთ „რისი თქმა სურდა მას?" ამას გარდა, უაზრობაა, ნათქვამი ალვიქვათ დაუმთავრებელი სურათებისგან, უამრავი ხელნაწერი ფრაგმენტისგან (რომლებსაც მკითხველი მხოლოდ ყურმოკრულად იცნობს), ზვიადი წვეროსანი ბერიკაცის ავტოპორტრეტისგან მოწყვეტილად. იგულისხმება, რომ ლეონარდო, უწინარეს ყოვლისა, რამდენიმე უსაუცხოესი სურათის ავტორია და მას სხვა რომ არაფერი დაეტოვებინა, ეს სურათებიც კმაროდა იმისთვის, რომ ადგილი დაემკვიდრებინა ყველა დროისა და ხალხის ფერმწერთა პირველ ათეულში, მაგრამ მხოლოდ „საიდუმლო სერობა", „ჯოკონდა" და ა. შ. რომ დარჩენოდა, თვალგაუწვდენელი მხატვრულმეცნიერული „ნონ-ფინიტოს" **გარეშე** — არ იქნებოდა ერთადერთი ლეონარდო და ვინჩი, სინონიმი ადამიანური უნივერსალურობისა, იქნებოდა, უბრალოდ, ერთი დიდ მხატვართაგანი მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში, თუ გნებავთ, საერთოდ მსოფლიო კულტურის ისტორიაში. არ არსებობს სხვა გენიოსი, რომელიც ლეონარდოს შეედრებოდა იმ თვალსაზრისით, რომ იგი არ დაიყვა-

ნება თავის ქმნილებებამდე. ლეონარდოს ყველაზე არსებითი ქმნილება — ესაა მისი პიროვნება, სწორედ იგი აძრწუნებს. აოგნებს ჩვენს წარმოსახვას და თვით სურათები ჩვენზე ამ პიროვნების გიგანტურ ველში ზემოქმედებენ. ლეონარდოს ნებისმიერი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები (დასრულებული თუ დაუსრულებელი — ეს სულერთია) დაუმთავრებლობის შთაბეჭდილებას სტოვებს: არა მარტო თავისი რთული ორაზროვნების, ამ უცნაური ნახევრადღიმილების, სფუმატოს, პერსონაჟების ოდნავ შესამჩნევი სულიერების გამო, არამედ იმიტომაც, რომ ჩვენს წინაშეა რაღაც თვალშეუდგამი ინდივიდუალობის მხოლოდ მცირე ფრაგმენტი. აქედან მოდის გავრცელებული წარმოდგენა, თითქოს, მაგალითად, ლეონარდომ „ჯოკონდაში" თავისი თავი ჩაშიფრა, ხოლო ჯოკონდას საიდუმლოება მისი პირადი საიდუმლოებაა. ლეონარდოს შემოქმედებაში ჩვენ ყველგან, მოჯადოებულნი ავტორისეულის სავსეობით, ვეძებთ ავტორს, ვკითხულობთ არა ნაწარმოებს, არა გმირებს, არამედ მათს შემოქმედს.

მეტიც, ავტორისეულის სავსეობა, იმდენად თვალსაჩინოა, რომ უკვე არ კმარა საუბარი ლეონარდოზე, როგორც ამა თუ იმ თხზულების ავტორზე. ლეონარდო თავისთავადაც საინტერესოა. საინტერესოა ყოველივე იმის გარეშეც, რაც მან გააკეთა ან (რა განსხვავებაა?!) რის გაკეთებასაც აპირებდა, ლაონარდო, რომელიც ყველაფერს თავიდან იწყებდა ხოლმე და მომავალი „ჯოკონდას" შექმნა ჯერ მხოლოდ განზრახული ჰქონდა. „ლეონარდო თავისთავად" — ეს, რასაკვირველია, არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს ლეონარდოს მისი სურათების **გარეშე**, არ ნიშნავს ლეონარდოს წმინდა ფსიქოლოგიური და ყოფითი პლანით; მაგრამ ეს ნიშნავს **სურათებამდელ** ლეონარდოს, ლეონარდოს, ამ სურათების სათავესთან მდგარს. ანუ რომ, უნდა ვილაპარაკოთ არა ავტორისეულის სავსეობაზე, არამედ **ავტორისეულის შესაძლებლობაზე** — განხორციელებულ ავტორობაზე. საყოველთაოდ გავრცელებული, თითქმის მიამიტური ინტერესი არა იმდენად შემოქმედების შედეგებისადმი, რამდენადაც შემოქმედებითი ადამიანის იდეალისადმი, ძალზე ზუსტად მიგვანიშნებს ლეონარდო და ვინჩის კულტუროლოგიური პრობლემის არსზე.

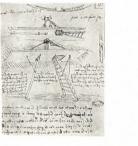
მაგრამ აუცილებელზე აუცილებელია ხაზი გავუსვათ: ასეთი დაძაბული ცნობისწადილით ლეონარდოს მის ნახატებსა და ჩანაწერებში ყველა იმიტომ ეძებს, რომ მათში ის [illegible] არ ჩანს. რამდენიმე ათეული დაქსაქსული ან ნახევრად გაწყვეტილი ფრაზის გარდა, რომლებიც საგულდაგულოდ აქვთ მკვლევარებს ათასობით ქაღალდიდან გამოკრეფილი და რომელთა ახსნა-განმარტება რის ვაივაგლახით ხერხდება, — რაიმე უშუალო — პირადული, მის შემოქმედებაზე ალმასრულებლური ხასიათის აზრი ხელთ არა გვაქვს. ჩვენ თითქოს არაფერში არ ვართ დარწმუნებული, როდესაც ვლაპარაკობთ ლეონარდო-ადამიანზე. ლეონარდოს ყურადღების საგნის ობიექტურობა, საგნისა, რომელიც მის თვალწინ იყო და არა მის შიგნით, თითქოს გამორიცხავდა ყოველგვარ ლირიზმს. მართლაც, ლეონარდო ლექსებს წერდა, მაგრამ, მიქელანჯელოსგან განსხვავებით პოეტი არ იყო. ლეონარდოს ქარაგმები ან იგავები ვერ ხსნიან, პირიქით, უფრო ბინდავენ მის პიროვნებას გარეშე თვალთათვის.

სამაგიეროდ, ლირიკულია მისი მექანიკა, ჰიდროდინამიკა, ანატომია და ა. შ.

ცნობილია, რომ ლეონარდოს ძირითადი ფიზიკური ცნებები გამსჭვალულია პანფსიქიზმით, რომ მისი „ძალა", „იმპულსი", „სიმძიმე" მატერიის რაღაც ცნებებია და როცა იგი ცდილობს ამ ცნებებს მისცეს განმარტებები, ჩვენ, ოლშკის სიტყვებით რომ ვთქვათ,

ლეონარდო და ვინჩი ხელნაწერის ფურცელი

„პოეზიის საუფლოში“ ვხვდებით: „მე ვამბობ, რომ ძალა არის სულიერი უნარი, უხილავი სიმძლავრე, რომელიც შემთხვევითი, არაძირითადი გარეგანი ძალმომრეობით წარმოიქმნება, მოძრაობით, რომელიც ინერგება და იღვრება თავიანთი ბუნებრივი მდგომარეობიდან გამოყვანილ სხეულში... იგი ყველა წარმოქმნილ საგანს აიძულებს შეიცვალონ ფორმა და ვითარება, გაშმაგებით მიისწრაფვის მისთვის სასურველი სიკვდილისკენ... სინელე მას აძნელებს და სისწრაფე ასუსტებს, იგი ძალდატანებით იბადება და თავისუფლად კვდება“ და ა. შ.[4] პიერ დიუგემმა ოდესღაც მიუთითა ამ წარმოდგენათა კავშირზე ნიკოლოზ კუზანელის კონცეფციასთან, აგრეთვე აღმოაჩინა ინერციაზე ლეონარდოსეული იდეების წყაროები და ა. შ. მაგრამ, ასე თუ ისე, ლეონარდოს არა მარტო შეჰქონდა მსგავს განმარტებებში მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ტემპერამენტი, რაც მთავარია — მათ აქცევდა კონკრეტული ფაქტების გამოკვლევისთვის სტიმულებად, როცა თავის თავს და ბუნების მოვლენებსაც კი განუმეორებლად — პიროვნულ კილოზე ემუსაიფებოდა[5]. მისი ინდივიდუალობა, რომელიც თითქოს მთლიანად დაფარულია უამრავი საგნობრივი ამოცანის გადაწყვეტის ფარდის უკან, თავის თავს ავლენს ქაღალდის ფურცელზე გამოყვანილი გრაფიკული და სიტყვიერი ტექსტებით, სპონტანური შესწორებებით, გადანახაზებით, აბრევიატურებით, გამორჩენილი მარცვლებით, ორთოგრაფიით,



ლეონარდო და ვინჩი თვითმფრინავის პროექტი

ერთმანეთის მიტყეპებული სიტყვებით [illegible] რიტმებსა და ფონეტიკას მიყოლებით [illegible] ბიური მეტყველებით, მაგრამ გა[illegible] ბით მოულოდნელი ინტონირებით იქ, სადაც არც საამისო მიზეზია და არც ადგილი. ასეთია, მაგალითად, ცნობილი ჩანაწერი ფანქრით, რომელიც თარგმანში დაახლოებით ამას ნიშნავს: „მთვარე, სქელი და მძიმე, სქელი და მძიმე, რას უმაგრია იქ მთვარე?“ ესე იგი, მთვარე, რომელიც ჰაერის უფრო მსუბუქ ელემენტშია დავანებული, მიწაზე რატომ არ ვარდება. აქ ნუ გამოვეკიდებით წონის ლეონარდოსეულ ცნებას და მის მსჯელობებს სხეულთა ვარდნის მიზეზებზე, შევნიშნოთ მხოლოდ, რომ **ელერადობა** ამ შემთხვევით ნასროლი ფრაზისა, მისი შენელებული სუნთქვით, მელოდიური გამეორებებითა და უცნაური დასასრულით (რომელიც ფორმალურად შეიძლება ვთარგმნოთ ასეც: „როგორ ბრძანდებით, მთვარევ?“) დღემდე აინტერესებს, ცნობისმოყვარეობას აღუძრავს მკვლევარებს.

თუ მიქელანჯელო ამატერიალებდა სულს, ლეონარდო ასულიერებდა ბუნებას, და არა მხოლოდ ექსპრესიული განმარტებებით ცნებებისა „ძალა“, „შთაბეჭდილება“, რომელიც დარტყმის შემდეგ რჩება სხეულში და ა. შ., არამედ უპირატესად **ინტონირებით**, როგორც რეალობის ათვისების აუცილებელი ელემენტით. ლეონარდო, რომელიც დაკვირვებებს წიგნებიდან ამონაწერებთან აჯერებს, ცნობისმოყვარეობს, ევლობს, წინასწარმეტყველებს, იხსენებს, ჩამოთვლის შემოქმედებით ზრახვებს, უცებ, ნახაზებს შორის, იწყებს რომელიღაც ბარათის შავ ჩანაწერს, ჰყვება იგავს ან ფაცეციას, მოხაზავს მავანის და მავანის პროფილს. კონკრეტულ ნატურალისტურ შტუდიებსა და მხატვრულ მონახაზებში ლეონარდოს პიროვნება ყალიბდება როგორც მთლიანობა, პირით მიქცეული გარესამყაროსკენ, რომელიც აგრეთვე მთლიანად აღიქმება. ფიქრებითა და ქმედებით აღუვსებლობაში, უზარმაზარ პიროვნულ თავდაჭერილობასთან ერთად, თვალშეუვალ სიდიადეში, ნახატების, შენიშვნების კატასტროფულად მზარდ რაოდენობაში, ვარიეტათა ნამდვილ ზვავში ლეონარდოს პიროვნება მით უფრო განსაცვიფრებლად **ამოიხსნება**, რაც უფრო ნაკლებად ძალგვიძს მისი უბრალოდ **დანახვა**. იგი მთლიანად ხარაჩოებშია. ლეონარდოს პიროვნება ყველაზე მეტად შესაძლებელ დას-

რულებლობას სწორედ „ნონ-ფინიტოში" აღწევს. მიქელანჯელოსთან მაქსიმუმია (აღორძინების კულტურისთვის) სრულქმნილი, ფოკუსირებული, ხორციელი პიროვნებისა. მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ ეს მაქსიმუმია ან, უფრო ზუსტად, სწრაფვაა ასეთი მაქსიმუმისკენ, მიქელანჯელოს პიროვნება წარმოგვიდგება უკიდურესად უბედურად, ნორმიდანაც გამოვარდნილად, ამით ლეონარდოსთან ახლო მდგომად. ახალი პიროვნება, რომელიც, განსხვავებით ლეონარდოსაგან, ცდილობს კონცენტრირებულად იმოქმედოს, ჩაუღრმავდეს თავის თავს და ჩააღწიოს ფსკერამდე, უკანასკნელ სულიერ ზღვრამდე, გულისტკივილით რწმუნდება, რომ ყველა ჩანაფიქრს ხორცს ვერ შეასხამ, ყველაფერს ვერ გაასრულებ, ვერ ამოწურავ. ინტენსიფიკაცია ინდივიდუალური პიროვნებისა — „ღვთაებრივისა"... და მოკვდავისა! — მიქელანჯელოსთან ისეთივე მძიმე მოვლენაა, როგორც ლეონარდოსთან მისი (ინდივიდუალური პიროვნების) ექსტენსიფიკაცია.

და, აი: მიქელანჯელოსთან ადამიანი (სული) ვერ ეტევა სამყაროში, გამოხეთქავს მატერიალს. ლეონარდოსთან სამყარო (ვარიეტა) ვერ ეტევა ადამიანში, იგი გამოხეთქავს ცნობიერებას.

რასაკვირველია, ამგვარი ფორმულები მეტისმეტად ბუკვალურად გამოყენებისთვის არაა გამიზნული, ეს მხოლოდ ევრისტიკული სქემებია, რომლებსაც იმის პრეტენზია არა აქვს, რომ ბოლომდე ახსნან „ცოცხალი" მიქელანჯელო და „ცოცხალი" ლეონარდო. მაგრამ ეს ფორმულები, აშკარაა, დაგვეხმარება ავხსნათ ზოგი რამ, კერძოდ: რენესანსული კულტურის ზოგიერთი უკიდურესი პარამეტრი და ახალევროპული ინდივიდის დაბადების ტკივილები, რომლებიც ორმა ანტიპოდმა გენიოსმა გამოკვეთა"[6].

მიქელანჯელოს გვერდით მთელი ცხოვრება, ერთგული არსებითად ერთი გმირული და ტრაგიკული თემისა, მონოლითურ წინააღმდეგობებსა და ტანჯვათა წყებაშიც კი, — ლეონარდო დისკრეტულია, მოუხელებელი, ფოკუსში მოუქცეველი, უცენტრო და უსაზღვრო, იგი თვით რენესანსულია varieta-ა, ის პიროვნებაა, რომელიც ტოლფარდია საკუთარი პოტენციურობისა.

მიქელანჯელო იყო ადამიანი, ამოუძირკვავად ფესვგადგმული და ურყევი თავის სიყ-

ლეონარდო და ვინჩი

ანგელოზი. ესკიზი სურათისათვის „მადონა კლდეებს შორის"

ვარულში, ისევე, როგორ ანტიპათიებში, თავის შვილობრივ მოწიწებაში, ნათესავებზე მატერიალურ ზრუნვაში, თავისი ფლორენციის პატრიოტობაში, კავალიერისთან და ვიტორია კოლონასთან ექსტატურ დამოკიდებულებაში, თავისებურ ღვთისმოსაობაში. ლეონარდო კი უძვირფესვო კაცია, უდედოდ და, არსებითად, უმამო, უოჯახო, უსამშობლოო, პოლიტიკისა და ისტორიის არაფრად ჩამგდები, ასევე ურელიგიო ადამიანი, მისთვის თითქოს სულერთია, სად იცხოვრებს და ვის ემსახურება, ლორენცო ბრწყინვალეს, ლოდოვიკო მოროს, ჩეზარე ბორჯიას, პაპს თუ საფრანგეთის მეფეს, ოღონდ კი იმის კეთების საშუალება მისცენ, რის გაკეთებაც სურს. შეუძლებელია იმის წარმოდგენა, რომ რომელიმე სხვა ადამიანის სულიერი თუ ხორციელი სილამაზე შეიძლება გახდეს მისი ეგზალტირებული თაყვანების საგანი. მოწაფე სალაი მისი სისუსტეა, მაგრამ იგი პატარა არამზადას კარგად ხედავს, რაც არის.

მიქელანჯელოს მარტოსულობის წყვდიადი ნათდება შეუკავებელი აღტაცებისა და მრისხანების ელ-ჭექით, მიზიდულობებითა და უკუბიძგებით. ეს ძალზე ადამიანური და ამიტომ საშინელი მარტოობაა. ლეონარდოს მარტოსულობა ჩვენს ემოციებს კი არა, ჩვენს წარმოსახვას ეხება და, მაინც, იგი,

ლეონარდო და ვინჩი ავტოპორტრეტი

კაცმა რომ თქვას, უფრო საშინელია, რადგან უფრო ჩაუწვდომელია, ზეადამიანურია, ასე ვთქვათ. იტანჯებოდა იგი ამით? ალბათ, იტანჯებოდა, მთელი სიცოცხლის მანძილზე, მის მაგრად მოკუმულ ბაგეთაგან წამოცდენილი რამდენიმე ფრაზით თუ ვიმსჯელებთ. „ლეონარდო ჩემო, რად გერგო ამდენი ტანჯვა“? ეშინოდა მას სიკვდილისა? ალბათ, ეშინოდა, თუმცა, არც მკვდარ ქრისტეს ხატავდა, არც საშინელ სამსჯავროს, არ წერდა სიკვდილზე ტრაგიკულ ლექსებს, არ უხმობდა მას და არ ედავებოდა, არამედ მხოლოდ აღიარებდა მას, როგორც ბუნების ყოველგვარ თვალსაჩინოებას. არის პირადული ზმანება, მოჩვენება „წარღვნისა“. ლეონარდოს „ქარაგმებში“ არის კიდევ რაღაცნაირი ბუნდოვანი, გაურკვეველი გროტესკული თამაში სიკვდილის თემასთან, და არის კიდევ არაპირდაპირი, ალმაცერი აღიარება იმისა, თუ ლეონარდო როგორ ფხიანად და თითქოს უხალისოდ ხსნის რატომ **უნდა** ვემორჩილებოდეთ ღმერთს: „მე გემორჩილები შენ, უფალო, ჯერ ერთი, იმ სიყვარულის გამო, რომლითაც მე გონივრულად გიმადლი, მეორეც იმიტომ, რომ შენ შეგიძლია შეამცირო ან გაამრავლო ადამიანის სიცოცხლის დღენი“ (Soz. Tett. p. 75)...

XV საუკუნის ჰუმანისტური ანთროპოცენტრული თვითდამკვიდრების შემდეგ იტალიურ კულტურაში უზარმაზარი შემოქმედებითი დაძაბულობის ზეგავლენით წარმოიშობა ის, რასაც მაღალ აღორძინებას ეძახიან, ე. ი. ორი-სამი ათწლეულის განმავლობაში რამდენიმე ქალაქში ხდება მსოფლიო კულტურის ტექტონური ძვრა, ადამიანისა და სამყაროს დასაბამითი ერთიანობა ირღვევა, იგი მიქელანჯელოსა და ლეონარდოსთან ჯერ არაა გამქრალი, მაგრამ უკიდურესად პრობლემური ხდება და მისი შენარჩუნება მოითხოვს უკვე წარმოუდგენელ, ტიტანურ ძალას, რომელიც სწორედ ამ ტიტანურობით განსაკუთრებით პრინციპულად ურყევს საფუძველს პიროვნებისა და სამყაროს ერთიანობის ზემოთხსენებულ იდეას.

მწიფდება (ჯერ არ შობილა, მაგრამ მაღალი აღორძინების მხატვრულ აღსრულებათა დამაბრმავებელ ტიგლეში მზადდება და გარდაუვალი ხდება) დაბადება სუბიექტურ-ობიექტური აზროვნებისა, რღვევა რენესანსული სინკრეტიზმისა, წარმოშობა მეცნიერების ფენომენისა და მეცნიერული შემოქმედების გამოყოფა მხატვრულისაგან, საბოლოო სეკულარიზაცია კულტურისა და ა. შ. და ა. შ. მიქელანჯელომ და ლეონარდომ, ორი საწინააღმდეგო გზით მიიყვანეს რა აღორძინება ისტორიოლოგიურ ზღვარამდე, უმაღლეს აყვავებამდე, მოაახლოვეს დაღუპვა მისი, როგორც ისტორიულ-აუცილებელი მომენტისა ახალევროპულ პერსპექტივაში.

ეს ორი გასაგებს ხდის მესამე, თითქმის ასევე აპოკრიფულ ფიგურას, რომელსაც, ჩვეულებრივ, ლეონარდოსა და მიქელანჯელოს გვერდით ასახელებენ, როგორც თითქოს მესამე სავალდებულო კუთხეს სახელოვანი იტალიური რენესანსული სამკუთხედისა — — ეს ფიგურა რაფაელია. რაფაელი ეძებს და პოულობს წონასწორობას „მიქელანჯელოსეულ“ და „ლეონარდოსეულ“ საწყისებს შორის და ამით მათზე არანაკლებ გენიალურია და არანაკლებ მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელი მოვლენაა აღორძინებისთვის. მართალია, რაფაელმა მხოლოდ ნაწილობრივ თუ შეიძლება ახსნას სტრუქტურა რენესანსული კულტურისა, მაგრამ ჯერ თვითონ რაფაელი უნდა აიხსნას რენესანსით, რადგან

იგი ოქროს შუალედია აღორძინებისა, მიუხედავად თავისი მასშტაბისა, მთლიანად თავსდება აღორძინების **შიგნით**, მაშინ, როცა ლეონარდო და მიქელანჯელო მის მიჯნებზე ქმნიან. თუმცა, ესეც უნდა ითქვას: რაფაელისთვის უცხო გახლდათ ლოგიკურ-კულტურულ მიჯნებზე სარისკო დაძაბულობა. იგი წონასწორობისა და ჰარმონიის მიმდევარი იყო, ჰარმონიისა, რომლის სამარადჟამო სიმბოლოდაც იქცა, მაგრამ რაფაელმა ჰარმონია ისეთ ცნობიერ დაძაბულობამდე მიიყვანა, რომ მანამდე ჰარმონია, თავის მხრივ, მაქსიმალისტური, დაუჯერებელი და შემზარავი გამოჩნდა. მაღალი აღორძინების შემოქმედებითი ექსტრემიზმი პარადოქსულად ავლენს თავის თავს ექსტრემიზმზე უარის თქმის წადილით: რაფაელის შემდეგ ამ მხრივ წინ ვერ წადგამ ნაბიჯს და საუკუნეების მანძილზე ნაქებ-ნადიდები ჰარმონიული წყობის იქით წარმოიშობა ტრაგიკული რისკი კულტურული კონსტრუირებისა, უბადლებული რაფაელური „ეკლექტიზმისა".

რაფაელის შემდეგ შეუძლებელი იყო რენესანსული მხატვრობის განვითარება და იგი არც განვითარებულა, შეუძლებელი იყო მას გამგრძელებელნი გამოსჩენოდნენ ამ მსოფლაღქმისა და ტიპის კულტურის ჩარჩოებში. რაფაელს შემდეგ იყო კლასიცისტური აკადემიზმი. მით უფრო შეუძლებელი იყო გამგრძობნი ჰყოლოდათ მიქელანჯელოსა და ლეონარდოს აღორძინების ნიადაგზე. ორივესგან სწავლობდნენ პრინციპულად სხვა, აღორძინებისგან დაცალებულ, მატერიალისტურ საფუძველზე. თუმცა, თუკი ასე შეიძლება ითქვას, აურაცხელ „ლეონარდესკიზე", ფერწერაში ლეონარდოს ეპიგონებზე, ლეონარდოს, როგორც უნივერსალურ პიროვნებას, მას, როგორც განუყოფელ მხატვარსა და ბუნებისმეტყველს, მას, როგორც განუზომელი კულტურით აღსავსე მოვლენას — მისი ფრაგმენტულობითა და დაუსრულებლობით, ერთი სიტყვით, მთლიანად ლეონარდოს არავითარი გაგრძელება არ ჰქონია, ბოლომდე, უნიკალურობამდე, თითქმის გამაოგნებელ დონემდე აღაშენა რა რენესანსული გონების ფესვეული თვისება, რომელიც ნაკლებ პარადოქსული სახით შეიმჩნევა ისეთ ადამიანებთან, როგორიც არიან ალბერტი ან პიკო დელა მირანდოლა. — ლეონარდო და ვინჩიმ იპოვა ჭეშმარიტი განმგრძელებელი მისი საქმისა იმათი სახით, ვინც გამოვიდა აზროვნე-

ლეონარდო და ვინჩი ჩანახატი

ბის რენესანსული ტიპიდან და უარყო ის: პირველ რიგში, რემბრანდტსა და გალილეიში.

მაგრამ ამით კრიტიკული გადამუშავება ლეონარდოში დაუნჯებული ისტორიულ-კულტურული გამოცდილებისა, რასაკვირველია, არ დამთავრებულა. ლეონარდო (და მასთან ერთად აღორძინება) არის ყველგან, სადაც ადამიანი არ თვლის თავის თავს უკვე ფონს გასულად, იქ, სადაც პირველ პლანზე წამოწეულია პრობლემა პიროვნების ჩამოყალიბებისა, იქ, სადაც პიროვნების უნივერსალურობა წარმოგვიდგება ჭეშმარიტად კულტურულ და, აქედან გამომდინარე, ტრაგიკულ მოვლენად, იქ, სადაც ადამიანი მზად არის მის არსებაში სხვადასხვანაირ ლოგიკათა და კულტურათა შეხვედრისათვის, იქ, სადაც ადამიანი მზადაა ახალი საქმისათვის, ახლებურად პროექტირებისათვის და ამით თავისი თავის, როგორც ისტორიის სუბიექტის, პროექტირებისთვის. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ლეონარდო უფრო მომავლის პრობლემაა, ვიდრე წარსულისა.

საერთოდ, კაცობრიობის ყველა დიად, ცოცხალ და აუცილებელ კულტურულ მოგონებას შორის აღორძინება, შესაძლოა, ყველაზე ამაღელვებელი მოგონება იყოს, რაღ-

ლეონარდო და ვინჩი ტოსკანური პეიზაჟი

გან იგი ყველა სხვა მოგონებაზე უფრო ჰგავს დაპირებას, აღთქმას.

ეს უგარანტიო აღთქმაა.

ჩვენი საუკუნის ადამიანები სხვა ვერავითარ კედელს ვერ მიეყრდნობიან, თუ არა მარადიულ ჭეშმარიტებებსა და უკვე არსებულ ქმნილებებს, მათ შორის იმათაც, რომლებიც აღორძინებამ შექმნა. ყოველგვარი პასუხი კულტურულია იმ ზომით, რა ზომითაც შეიძლება მისი ხელახლა ფორმულირება. კულტურულ კითხვებს საბოლოო პასუხი არა აქვს. ლეონარდოსთან ამას ამჩნევს ისიც კი, ვისაც ერჩივნა, რომ ამგვარ რამეებს არ ამჩნევდეს. ყოველ თაობას და ყველა ინდივიდს, სახელდობრ საკუთარი შიშისა და რისკის ფასად, ხელახლა მოუწევს ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა.

შესაძლოა, ლეონარდოს გაკვეთილი სწორედ ეს იყოს.

შენიშვნები:

[1] Luporini C. La mente di Leonardo, Firense, 1953, გვ. 128.

[2] Леонардо да Винчи, Избранные произведения, ტ. II, მოსკოვი-ლენინგრადი, 1935, № 477, გვ. 78.

[3] იხ.: Ротенберг Е. И. Микеланджело. Вопросы исторического метода. კრებულში «Микеланджело и его время», მოსკოვი, 1978, გვ. 28. შეადარეთ — იქვე: Гуттузо Р. «Микеланджело — человек и художник», გვ. 14. ერვინ პანოფსკი მიქელანჯელოს რენესანსულ ხელოვნებას გადაჭრით უპირისპირებს მანიერიზმსა და ბაროკოს, თუმცა, საინტერესო პატარა შენიშვნაში მიქელანჯელოს პლასტიკა გარკვეულ თვალსაზრისით გაჰყავს აღორძინების საზღვრებს გარეთ. საქმე ისაა, რომ თუმცა მიქელანჯელო ეყრდნობა ფიგურათა „ობიექტური ფრონტალიზაციის" ღრმა-რენესანსულ პრინციპს, მისი ფიგურები, რელიეფურობის სანაცვლოდ, ამაღლებულ მოცულობითობას იძენს. კედელს მიყრდნობილი თუ ნიშში მომავალი მიქელანჯელოს მრგვალი ქანდაკება არ დაუშვებს აღქმის წერტილების მანიერისტულ სიმრავლეს, მაგრამ მისი მოცულობითობა შეიცავს ბრძოლას ძალებისა, რომლებიც ასტიმულირებენ და აპარალიზებენ ერთმანეთს (იქვე, გვ. 172-178).

[4] Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения, რედაქცია და თარგმანი ვ. ზუბკოვისა, მოსკ., 1955, გვ. 96-97.

5. ამ „ლოგიკურ აღტყინებაზე" იხილეთ: Ольшки Л. История научной литературы на новых языках, ტ. I, მოსკ.-ლენინგრ., 1933, გვ. 223-225.

6. ამ წინააღმდეგობრიობაზე კარგადაა ნათქვამი ნაშრომში: K. Lionard als Philosoph. Bern, 1953, გვ. 73—74.

თარგმნა **ჯ. თითმერიძემ.**

ეროვნული ბიბლიოთეკა

„ჯაყოს ხიზნები" მოსკვინის ქუჩაზე

გიორგი ხუხაშვილი

დღელამის გასაყარზე ზამთრის ბურუსში გახვეული ჩირაღდნების შუქზე ტვერის ბულვარის გავლით მივიჩქარი მოსკვინის ქუჩისაკენ. სამხატვრო თეატრის ფილიალში „ზვავის" პრემიერაა. ასე დაურქმევია „ჯაყოს ხიზნების" რუსული თარგმანისათვის თვითონ მიხეილ ჯავახიშვილს. ასეთმა სალამომ, თეატრალურ განწყობილებასთან ერთად, მოულოდნელი გახსენებებიც იცის. მივდივარ და ვფიქრობ იმაზე, რა უცნაური ბედი დაჰყვება ხანდახან ლიტერატურულ ქმნილებას. როგორი ზიგზაგებითა და ბედისწერის მოულოდნელი გამონათებით აღინიშნება საუკუნის ურთულეს გზაზე მწერლის ცხოვრება ტრაგი-

კულად დასრულებული სიცოცხლის გადმოღმა. რა საოცრად მართალი და წინასწარმეტყველურია თუნდაც ამ საღამოს მეხსიერებაში ამოტივტივებული მისი სიტყვები სიკეთის უძლეველობასა და გარდუვალ გამარჯვებაზე. ურმით უვლია ამ სიკეთეს, მაინც დასწევია ძალმომრეობასა და უსამართლობას. მას სჯეროდა „ურმით მავალი სიკეთის" გრძელი გზისა. სჯეროდა ისიც, როგორ მივიდოდა მის ხალხთან ასი წლის შემდეგაც პირნათელი და უკვდავი, დაფერფლილი საკუთარი სულის აბრიალებულ კოცონზე, ფენიქსივით აღმდგარი მკვდრეთით თავისსავე წიგნებში. არ უცხოვრია იოლად, არც უტკივილოდ უწერია საოცარი რომანები და მოთხრობები. მძაფრ დროში მოუხდა ცხოვრება. მძაფრად წერდა სიმართლეს, ერთი შეხედვით თითქოს ირონიულად უყურებდა წუთისოფელს. მან იცოდა, „რომ სიცილი ზოგჯერ ცრემლზე მწარეა", იცოდა ისიც, რაოდენ ძნელია შენსავე ხალხს ბოლომდე გულახდილად, დაუფარავი პირდაპირობით ელაპარაკო. ის წერდა მაშინ, როცა გარშემო საუკუნის კედლები მიწისძვრისაგან ჰრიალებდნენ, როცა აპოკალიფსური ნგრევის ქაოსში ისახებოდა მომავლის კონტურები. დროისთვის არა მარტო უნდა აეყოლებინა ნაბიჯები, უნდა გაესწრო კიდეც. არ ეწერა და არც სურდა იდილიური სიმშვიდის ლიტერატურული ატმოსფერო. უნდა მოემარჯვებინა სიბრძნე და მოთმინება, როცა ხედავდა კამათისა და საპირისპირო მოსაზრებათა ქარცეცხლში გახვეულ მის მოთხრობებსა და რომანებს. ისინი ტკივილებით იბადებოდნენ, რათა ტკივილებისათვის ემკურნალათ. „არა მარტო ტკბილ ხმათათვის" იყო გაჩენილი. იცოდა რისთვის დაიბადა ამქვეყნად, ისიც კარგად გაეგებოდა, „მოყვრის პირში ძრახვა" რომ არც ისე იოლია. სიმართლე, მწარე სიმართლე არასოდეს უმსხვერპლოდ არ თქმულა. არ შეეძლო ისე ეწერა, ყველასთვის უცებ ყოფილიყო გასაგები და მისაღები. იცოდა, რომ არ აცდებოდა ფილოსოფოსთა და ბრძენთა ხვედრი, რომლებიც, იშვიათად როდი ისჯებიან იმისთვის, რომ სხვებზე ბევრად მეტი იციან. მხოლოდ თავისი ხალხის, ადამიანების იმედი ჰქონდა, იმათი, ვისთვისაც წერდა, ვის მომავალსაც შორიდან უღიმოდა.

„ჯაყოს ხიზნებიც" მოუსვენრობის ვარსკვლავზე დაიბადა, ასეთ წიგნებში ფეთქებადი ენერგია საოცარი ძალით იშლება და აფორიაქებს ადამიანთა სულიერ ცხოვრებას. მისმა დამწერმა უწყოდა რა ძნელია დაუზოგავი სიმართლის თქმა ადამიანებისთვის, რომ ეს ბეწვის ხიდზე გავლას ჰგავს: სიმართლე ხომ ზოგჯერ ორლესული ხანჯალივითაა. ოცდაათიანი წლების ქართული პრესა აღსავსეა „ჯაყოს ხიზნების" გარშემო წარმოშობილი პოლემიკის ქარცეცხლით. ერთსულოვნება მხოლოდ ტალანტის აღიარებაში არსებობდა. ოსტატი იგრძნეს და იცნეს. მაგრამ რა არ ითქვა და დაიწერა „ჯაყოს ხიზნებზე". ოციანი წლების ლიტერატურის სოციალურ საზომებში ერთბაშად ვერ მოთავსდა ეს ნაწარმოები. მარტივი სქემა ვერ იტევდა მის შინაგან განზომილებებს. ახლა მშვიდად შეიძლება გახედო

სცენა სპექტაკლიდან „ზვავი“

იმ წლებს, მძლავრი ინერციის უკიდურესობანი ობიექტურად შეაფასო და განსაჯო. დრო კვლავ ბრძენი აღმოჩნდა, ის ოსტატის სასარგებლოდ მოქმედებდა. ჩემმა თაობამ „აკრძალულ წიგნად“ წაიკითხა „ჯაყოს ხიზნები“. დრო და მომავალი დინჯი ხელითასწორებდა ოციანი წლების ორომტრიალში წარმოშობილ შეცდომებს. მაშინ კი რა არ ითქვა „ჯაყოს ხიზნებსა“ და მის ავტორზე. პასკვილად, ანტიპატრიოტულ ნაწარმოებადაც კი იქნა მიჩნეული. ლამის იყო კაცთმოძულეობა და ცინიზმიც კი დასწამეს იმას, ვინც ადამიანის საკეთილდღეოდ წერდა მწარე სიმართლეს. და როგორც ეს ლიტერატურის ჭეშმარიტ ქმნილებებს ჩვევიათ, ამ რომანს შორი გზა ედო წინ. გაიარა მძაფრმა სოციალურმა მომენტმა, ნგრევის სტიქია შენების სტიქიამ შეცვალა. და ბევრი რამ იმდროინდელი სხვა თვალით წავიკითხეთ, შევაფასეთ, განვსაჯეთ. მწერლის დაბადებიდან ასი წლისთავზე უკვე დროის გრიგალებში გავლილი მისი წიგნები მშვიდად ეგებებოდნენ მკითხველებს. ისინი ცეცხლ-კვამლში გარუჯულ დროშებს გავდნენ. უკვე შორიდან ისმოდა ოცდაათიანი წლების სოციალურ შეჯახებათა ექო. „ჯაყოს ხიზნებს“ კი ყავლი არ გასვლოდა. მის სოციალურ ქვეტექსტს მარადიული ფილოსოფიის გამძლეობა შესძინა დრომ. თურმე, წიგნი, რომელსაც ოდესღაც უზნეობასაც უყიჟინებდნენ, უზარმაზარი ზნეობრივი ძალისა ყოფილა, ადამიანის სიძულვილით კი არა, მისდამი სიყვარულით, რწმენით დაწერილი, ძლიერთა პირუტყვული თავგასულობის დასაგმობად და უმწეოთა დასაცავად შექმნილი, თურმე ღრმად რევოლუციურიც ყოფილა იგი, უარმყოფელი საუკუნეთა სიღრმეებში ამოტივტივებული ფორმულის: ადამიანი ადამიანისათვის მგელია. სულის შეძვრამდე განვიცადეთ „ურმით მავალი სიკეთე“, ადრე თუ გვიან რომ წამოეწევა მოძალადე მგლებს. და არა მარტო წამოეწევა, „ტყავს გააძრობს მათ“. ეს იყო ავტორის რწმენაც, თეიმურაზის სიტყვებში გამხელი-

ლი. თემურ ჩხეიძე დაბადებული არ იყო მაშინ, როცა „ჯაყოს ხიზნები“ დაიწერა. ჩვენი ცხოვრება ჩვენივე დაბადების თარილით იწყება, მაგრამ მერე ისტორიასაც ვულისხმობს. იქ ადამიანთა სულიერი ცხოვრების მარადიული გამოცდილებები არსებობენ. ისინი ხშირად წამოგვეწევიან წარსულის სილრმეებიდან და ჩვენთვის მნიშვნელოვან ზნეობრივ თუ ფილოსოფიურ კითხვებზე პასუხის პოვნაში გვშველიან. წარსულის წიგნები მომავალ თაობებთან ერთად ცხოვრობენ და გვეშველებიან წუთისოფლის გასჯა-გაანალიზებაში. და თურმე ამ დიდ გზაზე „ჯაყოს ხიზნები“ ურმით მოგვყვება და ერთი ნაბიჯითაც არ ჩამორჩენილა. ამიტომ აღმოჩნდა საგულისხმო ოთხმოციანი წლების მიჯნაზე ოციანი წლების ადამიანთა ტრაგიკული ცხოვრება.

დროს არაფერი გაუსწორებია ამ წიგნში, მისი ტონი და კილო კი უნებურად შეიცვალა. გარდა ამისა, მოხდა ის, რაც სტიქიურად ხდება. წიგნის პერსონაჟი განალხურდა. ჯაყო და ჯაყოობა უზნეობის, სიბრიყვის, უტიფარი ძალადობისა და მედროვეობის სინონიმად იქცა. გამოთქმა „მაშა, მაშა, ასე ვიცის ჯაყომა“ ვირეშმაკობის, უტიფარი მზაკვრობისადმი ირონიად აჟღერდა ხალხის მეტყველებაში. ჭარბი ფერებით დახატული ტიპი წიგნებიდან გადმოვიდა და ცხოვრებას შეუერთდა როგორც სულიერი სიმახინჯის გამაფრთხილებელი მაგალითი. ის უნდა დაგვემახსოვრებინა მუდამ, რადგან გამორიცხული არ არის, დღესაც ჩვენ გვერდით ამოჰყოს თავი და ცხენის კბილებით დაიჭიხვინოს: „ასე ვიცის ჯაყომა“. ამგვარი დამოკიდებულება „ჯაყოს ხიზნებისადმი“ ამოქმედებდა თემურ ჩხეიძეს, როცა ის ამ სამიოდე წლის წინათ სატელევიზიო სპექტაკლზე მუშაობდა. და მოხდა ის, რაც ხდება მხოლოდ მაშინ, როცა ხარჯს კი არ უხდიან ... სულს, მის სულიერ გამოცდილებას გვიახლოვებენ. სატელევიზიო სპექტაკლის რეჟისორული კულტურა, მისი ესთეტიკა თავისთავად სრულიად ახალი აღმოჩნდა. უფრო საოცარი იყო ამ ნაწარმოების პოლემიკური ძალა, ზნეობრივ-ფილოსოფიურ კამათში გამძლეობა. ადამიანის ზნეობას მარადიული თანადგომა ჰქირდება. გარდა ამისა, ყოველთვის შეიძლება დამახინჯდეს რევოლუციის არსი, თუ მას ჯაყოსთანა მეთავისე ადამიანები მიეტმასნებიან და მოძალებულ ენერგიას მოაზღვავებენ იმათ დასათრგუნავად, „ვისთვისაც ინტელიგენტობა და სულიერი სისპეტაკე მპატიებელ „სისუსტედ“ ქცეულა. მწერლობაც და თეატრიც ადამიანების გზაზე გამაფრთხილებელ წითელ შუქს ყიჟინით ანთებენ: „ფრთხილად, ჯაყოა!“ ზოგს ახლაც ეჩოთირა ბევრი რამ, ობივატელურად შეიშმუშნა, გადაჭარბება თუ გროტესკი სიმართლის ღალატად ჩაუთვალა ავტორს. ასე აბრალებდნენ ოდესღაც ილიას: სად ნახა საქართველოში ლუარსაბისთანა და დარეჯანისთანა ადამიანებიო. „ჯაყოს ხიზნების“ ავტორსაც უყიჟინებდნენ თითქმის იგივეს: მოგონილია, არც ჯაყო, არც თეიმურაზი და არც მარგოსთანა უზნეო ქალები ჩვენში არასოდეს არსებობდნენო. ზოგმა მორცხვად აიფარა ხელები თვალებზე, ამნაირ გარყვნილებას ეკრანზე როგორ ვუყუროთ. ეკრანი კი, ტელევიზორის ეკრანი, ამქამად გამადიდებელი შუშა აღმოჩნდა. ზნეობრივი სიმახინჯის არსში ღრმად ჩაგვახედა, მისი საშინელება განგვაცდევინა, ზნეობის დაცვა-ქომაგობა გვიკარნახა. ოთხმოციან წლებში ტელეეკრანიდან მწერალი მძაფრი პირდაპირობით დაელაპარაკა თავის ხალხს. ის ახლაც დაუზოგავად პირუთვნელი იყო. მომხრეები ამ-

ვამდე ბევრად მეტი ჰყავდა, ვიდრე ოციან წლებში. მოწინაამდეგენიც აღმოჩნდნენ. „პედაგოგიური სიჯიუტით" იშმუშნებოდნენ ტელევიზორის წინაშე. „ჯაყოს ხიზნები" ცხოვრებას განაგრძობდა, კამათობდა, დავობდა ადამიანების ბედზე ადამიანებისავე საკეთილდღეოდ. თეატრთან ერთად ჩვენ ერთხელ კიდევ ვიგრძენით რა შემძვრელი ძალა აქვს ნამდვილ ლიტერატურას, როგორი გამძლეა იგი. „ყვარყვარე თუთაბერის" ერთ ვარიანტში, ფინალში დათრგუნულ-გაბითურებული, დაგმობილ-გაპამპულებული ყვარყვარე იმუქრებოდა: მოიცათ, დრო მოვა და ისევ გაჩნდები თქვენ შორისო. ამ მუქარაში ყვარყვარეობის გამძლეობა იყო ნაგულისხმევი. ასპარეზიდან დამარცხებულნი გადიან რიჩარდები, ყვარყვარეები, ჯაყოები. ისინი ცალი თვალით უკან იხედებიან, კამათასვლას ჩაუსაფრდებიან და როგორც კი დროს იხელთებენ, ისევ გამოჩნდებიან ცხოვრების სარბიელზე. სამოსელს იცვლიან მხოლოდ, არსი მათი უცვლელია. ასე იოლად როდი ხდება სარეველასავით გამარგლო ისინი, მოისროლო სამუდამოდ ისტორიის კულისებისკენ. და ამიტომაც ხშირად უნდა შევახსენოთ ადამიანებს, რომ ჯაყოსთანა დევკაცები იმ ზღაპრული ცხრათავიანი დევის ჯიშისანი არიან, რამდენჯერაც არ უნდა მოაჭრა თავი, ისევ ახალი რომ ამოდის. ბოროტება გამძლეა. ამიტომ მართებს სიკეთეს თვალი არ მოუხუჭოს მის არსებობას, რადგან ერთხელ გადახდილი ბრძოლით ვერ ზეიმობს სიმართლე და სიკეთე. როგორც კი ხელდებიან საკუთრების პირუტყვული ეგოიზმით აგზნებული წამგლეჯველები, ხარბი მომხვეჭელები და პრაქტიკოსი „საქმიანი კაცები", პირველად წიგნის კაცებს აუკრავენ ხელს, ცინიკურად გაიცინებენ

სცენა სპექტაკლიდან. ჯაყო — ა. პეტრენკო, თეიმურაზი — ს. ლიუბშინი

მათ ფანატიკურ პატიოსნებაზე. და თავს წამოყოფს ჯაყო, სავსე ჯიბით გაგულისებული, თავს მიიჩნევს ყოვლისშემძლედ, ყოვლის მფლობელად, ცერად რომ უყურებს წიგნსაც და კანონსაც. ყველაფერი უნდა არაფრის შემქმნელს. ის მხოლოდ თავისთავს ქმნის, რათა ადამიანები გათელოს, მათ სულზე გადაიაროს ისე თამამად, თითქოს ქუჩაზე გადადის არხეინად უადგილო ადგილას. ეს იგივე მგელკაცია, ყველას წინ გასწრება რომ განუზრახავს, რათა ყველაზე მეტ ამქვეყნიურ სიამეს და სილამაზეს დაეპატრონოს. ეს ისევ ჯაყოა, ოღონდ, ჩოხა გამოუცვლია, კოსტუმი ჩაუცვამს, თითქოს სახე უცვლია, არსით კი უცვლელია, ჯაყოა, ნამდვილი ჯაყო და ისევ ფხიზლობს წიგნიც და თეატრიც.

ყველაფერ ამაზე ვფიქრობდი, როცა მოსკოვის ქუჩაზე სამხატვრო თეატრის ფილიალის შენობას ვუახლოვდებოდი. და კიდევ ერთი რამ მაფიქრებდა: როგორ შეხვდება აქაური მაყურებელი ამ უდიდესი თეატრალური ტრადიციების დარბაზში „ჯაყოს ხიზნებს"? ამოიცნობენ ისინი სულიერი ნათესაობის უზოგადესი კანონით მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონა-

ქებში მათთვისაც გასაგებ ვნებებს, ცხოვრებისა და ურთიერთობების ფილოსოფიურ-ზნეობრივ განსჯას, თუ უცხონი დარჩებიან ჯაყოც, თეიმურაზიც და მარგოც? მივა თუ არა ჩეხოვის, გორკის ხალხთან მათი თანამოკალმის ნაფიქრალი და ნააზრევი? ან თემურ ჩხეიძე ხომ არ გაიმეორებს სატელევიზიო სპექტაკლს, რადგან საოცრად ძნელია და რთული ერთსა და იმავე მასალაზე ორი დამოუკიდებელი სპექტაკლის შექმნა. კარგად მახსოვს ამ ათიოდე წლის წინათ ამ შენობაში რუსთაველის თეატრის გასტროლები, ის საღამო, როცა ქართველი მსახიობები კაჩალოვის, მოსკვინის, ხმელიოვის სცენაზე უჩვენებდნენ სპექტაკლს „ფსკერზე". წარმოდგენის დაწყებამდე სამხატვრო თეატრის მსახურთ სახეზე ეწერათ გაოცება — სრულიად უცნობ თეატრს, აქ, ამ სცენაზე გაებედნა გორკის პიესის თამაში. სწორედ რომ გაებედნა იქ, სადაც ნახევარ საუკუნეზე მეტია რუსული სცენის გიგანტები თამაშობენ სატინს, ბარონს, აქტიორს და ბუბნოვს. და მე მახსოვს სკეპტიკურად განწყობილი თეატრის მსახურნი წარმოდგენის დაწყებიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ როგორ შეუმჩნევლად შემოდიოდნენ დარბაზსა და ლოჟებში, არღვევდნენ იმ თეატრალურ ეთიკას, [illegible] გულმოდგინედ იცავდნენ მუდამ, რათა ბოლომდე განცვიფრებით ეყურებინათ მელვინეთუხუცესის, უჩანეიშვილის, არჩვაძის, მაისურაძის ხელოვნებისთვის. ისინი რწმენით, თამამად თამაშობდნენ გორკის პიესას, თანაც თამაშობდნენ ქართულად. მერე როგორ თამაშობდნენ! ეს აღმოჩენა იყო რუსი მაყურებლისთვის. რუსთაველის თეატრის დადგმული სპექტაკლით „ფსკერზე" კიდევ ერთხელ იქნა უარყოფილი გორკისა და ჩეხოვის არარუსულ სცენაზე განსახიერების თითქმის შეუძლებლობის მოარული მითი. თქმა არ უნდა, როცა თემურ ჩხეიძე „ზვავის" რეპეტიციებს იწყებდა, იცოდა, რომ სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სცენაზე უნდა შეედგა ფეხი. შიში და მოკრძალება ამგვარ გარემოში ბუნებრივია, მაგრამ რწმენა და ნათელი მიზანდასახულება უნდა გინერგავდეს არანაკლებ მხნეობას და აუცილებელ სითამამეს მხატვრისას. დაიწყო სპექტაკლი და ჩემთვის უკვე ნათელი შეიქმნა, რომ თემურ ჩხეიძე ცარიელი ხელებით არ მისულა სამხატვრო თეატრში.

სატელევიზიო დადგმისაგან სრულიად განსხვავებული სპექტაკლი მას მოფიქრებული ჰქონდა თავიდან ბოლომდე. საჭირო იყო მხოლოდ სცენაზე გადატანა იმისა, რაც გონებაში ჩამოყალიბდა. აქედან იწყებოდა შემბორკავი შიშისა და მოკრძალების უკუგდება, იკვეთებოდა რწმენა და იმედი. ყველაფერი ეს დაიწყო სცენაზე რეპეტიციებამდე ბევრად ადრე, ჯერ კიდევ ინსცენირების რუსულ ვარიანტზე თამაზ გოდერძიშვილთან ერთად მუშაობის დროს. ენობრივმა ქაოვილმა თარგმანშივე განიცადა ერთგვარი გარდუვალი უნიფიცირება. ცუდად მოქართულე ჯაყოს კილო და

სცენა სპექტაკლიდან, მარგო — ე. ვასილიევა, თეიმურაზი — ს. ლიუბშინი

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ბლაგვი აზროვნება უფრო ლაპიდარული შეიქმნა, კოლორიტიც ჩანელდა და ნაწარმოების ქვეტექსტში ჩადებული აზრი აისბერგივით საგრძნობი გახდა. ინსცენირებას ბუნებრივად გაჰყვა მსახიობებზე გონივრულად განაწილებული ავტორისეული ტექსტი. დრამატურგიული ბუნების „ჯაყოს ხიზნები" დაემორჩილა სცენურ ტრანსფორმაციას მინიმალური დანაკარგების ფასად. ჩანდა, რომ ეს არ იყო „უცხო სხეული" სამხატვრო თეატრის ფსიქოლოგიური სიმართლისთვის. „ზვავი" თავიდანვე ბუნებრივად ჟღერდა. დრამატურგიისადმი პროფესიული მიკერძოება არავინ დამწამოს, ინსცენირება, რაგინდ სრულყოფილიც არ უნდა იყოს, მაინც მუდამ ნაკლოვანია. ავტორებს ცდა და გამოცდილება არ დაუზოგავთ, მართლაც მაქსიმალურად ქმედითი ვარიანტი შექმნეს, როგორც იტყვიან, სცენური ვარიანტი. ტექსტზე ძალადობა არ დასჭირვებიათ. მარტო ცოცხალ, დინამიკურ დიალოგს არ განუსაზღვრავს სცენური სახეცვლილების სასურველი ბუნებრიობა. თვითონ რომანშივე იყო თავიდანვე ჩადებული ადამიანთა ურთიერთობის დრამატურგია. ამ არსებით სიღრმეებს დაეყრდნენ ინსცენირების ავტორები. შეგნებულად უწოდეს „ზვავს" რომანი, უარი თქვეს კოლორიტულ სიმძაფრესა და ყოველგვარ ეთნოგრაფიზმზე. უხეშად არსად შეხებიან მწერლის ტექსტს, ოღონდ არც იმიტაციას გაჰყვნენ, რადგან თარგმანში ხშირად ნაციონალურ თუ კუთხურ თავისებურებებზე გამოკიდება პროვინციულ კოპწიაობას ემსგავსება. ეს იყო მეტნაკლებად „სასარგებლო დანაკარგები". ჯაყოს ტიპიურ თვისებებსაც ჩამოსცილდა ჭარბი გროტესკი, იგი უფრო დაუახლოვდა მკვეთრ ხასიათს. „ჯაყოს ხიზნები" გროტესკულ-სატირული ჟანრიდან ფსიქოლოგიურ დრამად გარდაიქმნა. ეს არ იყო ნაძალადევი გარდაქმნა, უხეში პედალირება დრამატიზმისა. თვით ნაწარმოებში იდო რთული ფსიქოლოგიური პლასტები, ისინი დაიძრნენ სიღრმიდან და განსაზღვრეს სცენური ცხოვრების რიტმი, დაძაბულობა, ატმოსფერო.

მხატვარ გოგი მესხიშვილთან ერთად მოფიქრებული იქნა თითქოს განყენებული, ნატურალისტურ დეტალიზაციას მოკლებული

სცენა სპექტაკლიდან

გარემო. სცენის ფრონტალურად გადამკვეთი კედელი, დატანებული რამდენიმე კარით, აქა-იქ გაკრული გაზეთების აპლიკაციებით, თითქოს ჟამთასვლის ნიაღვრებით გადარეცხილი ფრესკების ნარჩენებით უფრო სიმბოლურია, ვიდრე ხევისთავების სასახლის ინტერიერი. მაღლიდან ჩამოშვებული საქანელა, ერთადერთი ძველებური ტახტი და მაგიდა, რამდენიმე სკამი—ეს არის და ეს, რაც „ერთიანი მოედნის" პრინციპით უნდა გათამაშდეს სცენაზე. ყველაფერი აქ მოიყრის თავს, — ხევისთავების ბინა თბილისში, თეიმურაზის ყოფილი სახლი ნაშინდარში ლიახვის პირას, ტირიფონის ველი, სადაც საბედისწეროდ შეჩერდა ჯაყოს ურემი. ეს პირობითი თავმოყრა გარდუვალია, რათა სურათების სიხშირემ არ გაანელოს მოვლენათა დინამიკა, ჩვენ მალე შევეგუებით ამგვარ პირობითობას და სრულიადაც არ გვეხამუშება დეტალით მთლიანი საგნის წარმოდგენის პრინციპი.

ძირითადად სამი ადამიანის ბედი დატრიალდება სცენაზე, იმათ გარშემოც მხოლოდ რამდენიმე ადამიანი გამოჩნდება, ისინი თითქოს მოწმენი არიან ამ დრამისა, ცხოვრების უცნაურ სასამართლოში ეპიზოდურად მონაწილეობენ. ეს ორად გაყოფილი სოფელია, — ერთი მხრივ, ჯაყოს დამქაშები, მისი დოსტები, ნაყაჩაღარები, ნახუცარები, ჯაყოსავით ცხვრის ტყავიანი მგლები, და, მეორეს მხრივ, ნაწამებ-ნატანჯი გლეხკაცები, ვის წისქვილზეც უკვე მიშვებულია ეპოქის მდინარე, ვინც ეპატრონება ქვეყანას და ვისაც ეკუთვნის მომავალი, თეიმურაზი, ამ ორ საპირისპირო ძალას შორის დაბნეული და გაოგნებული, გახლართული ჯაყო ჯავაშვილის დაგებულ მახეში. სიმარტოვეში ჩაძირული ბრძენი მოწყვეტილია სინამდვილეს, დაყრუებულა მისთვის სამყარო და უსასოობის შემძვრელ სიჩუმეში დანთქმულა. აქ არც ბუნება და არც [illegible]ფა აღარ არის მშვენიერი, ხასხასა ფერებით ანთებული. სიცოცხლე ჩანავლულ ბუხარს გავს, რომელსაც უაზროდ ჩაჰყურებს დაბნეული, ალღოგამოცლილი, უხერხემლო ინტელიგენტი და მისი მორჩილი, არანაკლებ უბედური მეუღლე მარგო. ეს უსიცოცხლო სიცოცხლეა, მკვდარი არსებობაა. ამ გარემოში შემოდის ჯაყოს აპიხვინებული არსება. შემოდის საკუთრების ვნებით შეპყრობილი სისხლჰარბი პრაქტიკოსი, შემოდის ჯერ კიდევ შენიღბული სიხარბე, ჰამაში მომძლავრებული მადა მგელკაცისა. და ერთმანეთის პირისპირ დგება ინტელიგენტი მწიგნობარი და გონებაჩლუგი, ყოფიერებას დაპატრონებული სიშმაგე. დიახ, ეს ოციანი წლებია, წლები, როცა რევოლუცია გრძელდებოდა და მის მძლავრ მდინარებას მღვრიე ნაკადებიც ერთვოდა. მიდიოდა შეგნებული, გააზრებული ბრძოლა ინტელიგენციის საუკეთესო ნაწილის ახალ პლატფორმაზე გადმოსაყვანად. სოციალური სამართლიანობა თავისკენ უხმობდა, ეპოქის მაგნიტიზმით იზიდავდა წიგნის, აზრის ადამიანებს. მათი დაბნეულობა და მერყეობა შინაგანი დრამატიზმით გამოხატავდა დროის სირთულეს, „სოციალურ გამძაფრებას და აგონიას", როგორც იტყოდა გალაკტიონი. და ამ წინააღმდეგობათა მძაფრ წარმოქმნაში ეპოქას მაყურებლის გულგრილობით შესცქეროდნენ უფლებააყრილი ნათავადარები, ნებისყოფადაშრეტილი, მოპესიმისტო, ყელამდე მართალი, მაგრამ უმოქმედო „ნაკაცრები", დაბნეული ფილოსოფოსები, რომელთაც ვერ გაეგოთ დროის კანონზომიერებანი. და ამ რთულ ატმოსფეროში უკვე უფლებამო-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

სილი გლეხი და უფლებააყრილი თავადი კი არ იდგნენ ერთმანეთის პირისპირ, ბრძოლა მიდიოდა ჭეშმარიტი მორალის დამკვიდრებისათვის, ჭეშმარიტი ჰუმანიზმისა და სოციალურ სამართლიანობაზე დამყარებული ურთიერთობებისათვის. ეს იყო ბერსენევების, როშჩინების, გონებანათელი სამხედრო პირებისა და ინტელიგენტების მისვლა საუკუნის დიდ სიმართლესთან. ეს იყო ჩეხოვის ინტელიგენტების რთული ზიგზაგოვანი გზებით ხალხის ისტორიულ სიმართლესთან დაკავშირება. ამ ორომტრიალში მოჩანს მიხეილ ჯავახიშვილის თეიმურაზიც. ს. ლიუბშინის თეიმურაზი ამ ინტელიგენტთა შორისაა. ეს დროის კონკრეტობით აღბეჭდილი სოციალური ცხოვრების შინაარსია, მაგრამ თემურ ჩხეიძე უკან, ოციანი წლებისკენ არ გვეძახის, პირიქით, ჩვენამდე, დღევანდელ დღემდე მოჰყავს ისტორია. ძალადობის გამძლე ფორმები, პიროვნებისგან პიროვნების დათრგუნვის მგლური კანონები ხშირად აფარებენ თავს სოციალურად გამარჯვებული კლასის მრისხანებას.

ასე მოდის სოციალური სამართლიანობის მშვიდობიან სუფრასთან უვარყვარესა და ჯაყოს ველური ინსტინქტების დაუოკებლობა და წარმოიქმნება სრულიად ახალი ტიპის კონფლიქტი ნათავადარსა და მის ნამოჯამაგირალს შორის. ყველაფერი თავდაყირა დგება, მგელი ცხვრობას ჩემულობს, ოდესღაც გაბატონებული კი თვითონ აღმოჩნდება დათრგუნული მონის მდგომარეობაში. უხეში ძალა გადათელავს მის ღირსებას, პიროვნებას, ზნეობას. ეს უკვე მარტო ოციანი წლების ფსიქოლოგია არ არის, ის, რაც სცენაზე ხდება, რა თქმა უნდა, ატარებს კიდეც კონკრეტული დროის ნიშნებსაც. იმავე დროს, უბრალო დეტალები, თუნდაც საქანელა, მარგოს უდარდელი, ფუქსავატური ცხოვრების სიმბოლოდ იქცევა. უბრალო საგნები მეტაფორული განზოგადებით ივსება. იგივე საქანელით გაიტყორცნება ყოფილი ქალბატონი ჯაყო ჯავაშვილის ბანჯგვლიან მკლავებში. ადამიანთა გარშემო მდებარე საგნებს ამჩნევია ცხოვრებისადმი გულგრილობა, უიმედობა და პესიმი-

სცენა სპექტაკლიდან. ჯაყო — ა. მახარაძე, მარგო — გ. ვასილევა.

ზმი, გამოცარიელებული სულის სიცივე. ასეთი გარემო შეუქმნეს თეიმურაზსა და მარგოს მხატვარმა და რეჟისორმა. და აქ სრულიად სხვა განზომილებებში დადგა საუკუნის სოციალური კონფლიქტი. არა გლეხი თუ თავადი, არა ჩაგრული და მჩაგვრელი, არამედ ძალა და უძლურება, სუსტი და ძლიერი დადგა ერთმანეთის პირისპირ. როცა „ჯაყოს ხიზნები" იწერებოდა, ჯერ კიდევ არ ჩანდა ფაშიზმი. მაგრამ ოცდაათიან წლებში ევროპაში გამოჩნდა კაცი, რომელმაც უქადაგა გერმანელებს ხელი აეღოთ სინდისზე. — სინდისი — სისუსტედ შერაცხული, სიბრალული და თანაგრძნობა — უარყოფილი... და დაიძრა საშინელი ძალა კაცთმოძულეობისა. სინდისზე ხელის აღება მილიონობით ადამიანის სიცოცხლედ დაუჯდა კაცობრიობას. ეს იყო „ჯაყოს" მერე, მაგრამ იქაც, ჯაყოს ბუნებაში მხეცურ ინსტინქტებსა და ეგოიზმშიც იყო კაცობრიობის ზნეობრივი შეცდომის ერთი ფესვთაგანი. ამიტომ გაჩნდა წიგნების აბრიალებული კოცონები გერმანიაში, იტალიასა და ესპანეთში, ამიტომ გაიწვრთნენ ხელთამთნიანი მკვლელები ორმოციანი წლების ომებისათვის. და კაცობრიობის მომავალს ბევრი ფიქრი უწევს იმაზე, რა მოჰყვა „ძლიერი პიროვნების" კულტსა და შესაბამის ფორმულას: „სინდისი ზედმეტი ტვირთია!" პრობლემამ გლობალური ხასიათი მიიღო და, ამდენად, პრიმიტიული ძალადობის კულტი ოციანი წლების სოციალური ყოფიდან დღესაც საგულისხმოდ გამოჩნდა ჩვენს წინაშე. ესაა თემურ ჩხეიძის სპექტაკლის არსი. მისი ზნეობრივი ძალა, ძალა-უზნეობა და უძლურობა-ზნეობა. ეს არის წინააღმდეგობათა დრამატიზმი, მისი არსი. ჯაყოს არც წიგნი სჭირდება, არც სინდისი. მან ფულის თვლა უნდა შეძლოს მხოლოდ და მადა ჰქონდეს. მგლის მადა, ყოვლისშთამნთქმელი. თეიმურაზის ნებისგან გამხდარა ჰკუასუსტი და უხერხემლო. ამიტომ „ძირს განათლებული გონება!", რადგან იგი შიგნიდან ჭიასავით ხრავს პიროვნებას. მთავარია ფიზიკური სიჯანსაღე, მგლური მადა, ხორციელი აღტკინება, რათა მოიპოვო ყველაფერი, რაც საჭიროა სიამოვნებისა და ტკბობისათვის. და აქედან ერთი ნაბიჯიღა რჩება ფაშიზმამდე.

„ჯაყოს ხიზნები" იდგმება იმ ქვეყანაში, სადაც რევოლუციურად დაგმობილია ძალადობისა და ძალმომრეობის ყოველგვარი გამოვლინება. ჯანსაღი სხეულისა და გონებრივი სრულყოფის ჰარმონია ჩვენი დროის ადამიანთა იდეალად ისახება. ამგვარი ჰარმონია მაღალ ზნეობას, სამართლიანობას, ჰუმანურობასა და პატიოსნებას გულისხმობს, და მიდის ბრძოლა ადამიანისთვის, სამართლიანობისთვის, ისტორიისთვის, აწმყოსა და მომავლისთვის. სიტყვა ადამიანი ამაყად უნდა ჟღერდეს, ყოველგვარი ნიშანი ზნეობრივი გადაგვარებისა შეუთავსებელია ჩვენი მორალის უმთავრეს პრინციპებთან. იქნებ შორს წავედი, ცოტა არ იყოს, მოულოდნელი პარალელებიც გამომივიდა, მაგრამ რადგან ამ ფიქრებს „ზვავიც" ბადებს, არც ისე შემთხვევითი უნდა იყოს ბოროტებისა და სიკეთის დაუსრულებელ ბრძოლაში დანახვა თითქოს შორეული, ყოველ შემთხვევაში, გუშინდელი. პერსონაჟებისა, თარგმანშიც და სპექტაკლშიც ერთგვარად შენელდა სატირული სიმძაფრე და გროტესკული გადაჭარბებანი. სცენურ სივრცეში ფსიქოლოგიური დრამის სიმძაფრემ განსაზღვრა განწყობილება და ურთიერთობათა რეალიზმი.

ს. ლიუბშინის თეიმურაზს ჩა-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ეროვნული ბიბლიოთეკა

მოსცილდა პიროვნების ფიზიკური და სულიერი დაცნინების ჭარბი ნიშნები. შარჟისკენ გადახრილი გროტესკი შეცვალა ხასიათის ფსიქოლოგიურმა სიმართლემ, სატირული გადაჭარბება — განსჯამ, კომედიური სიტუაცია — ფიქრმა. ა. პეტრენკოს ჯაყო სრულიად არ ჰგავს თავისი გარეგნობით ნახევრად ველურ კაცს. პირუტყვი იქ, მისი არსების სიღრმეში ცხოვრობს, როცა შიშვლდება, ნიღაბს იხდის, ათასჯერ უფრო შემზარავი ხდება. რაც შეეხება მარგოს, ე. ვასილიევა, იგი, უპირველეს ყოვლისა, ქალია თმის ღერიდან ფეხის ფრჩხილამდე, ეს პირველყოფილი ქალურობა, მოკლებული ყოველგვარ სოციალურ იდეალს, ტრაგიკულია, რადგან მთლიანად ინსტიქტებზეა დანდობილი. რომანში სახიერდება ფორმულა: ქალი მხოლოდ ძალას ემორჩილება. რამდენიმე სახეცვლილი „სუსტი სქესის“ იდეა ამ სამი ადამიანის ურთიერთობაში მძაფრად იჩენს თავს. თეიმურაზის ინტელიგენტურ მიმტევებლობასა და იდეალიზმს ჯაყოს პრაქტიციზმი და უტიფრობა ანადგურებს. თავის ყოფილ ქალბატონში ჯაყო ქალს იმორჩილებს. იშვიათი ტაქტით არის დადგმული ჯაყოსა და მარგოს ფარული შინაგანი ბრძოლისა და განადგურებულ-გათელილი ქალის მონობამდე დამორჩილების სცენები. სექსუალური გულაღრძნილობა და პირუტყვული ვნებები ეროტიულობის ნიშან-წყალსაც არსად შეიცავენ. ძალადობის ინსტინქტებს ქალის ბუნებაში მთვლემარე ლტოლვა ძლიერისადმი მთლიანად ეწირება. თეიმურაზის ცოდნა, მისი მწიგნობრული გონება უმიზნობისა და სოციალურ სიკეთედ განუხორციელებლობის გამო დამარცხდა ქალის თვალში ჯაყოს პირუტყვული ეგოიზმისა და ტლანქი ძალადობის წინაშე. თეიმურაზმა ვერ შეძლო სილამაზის პატრონობა და მისი დაცვა. ქალის მერყევმა ბუნებამ ლანდად ქცეულ ინტელექტუალს ამჯობინა ჯაყოს უგუნური ველურობა. ჯერ ადგილ-მამულს, მოძრავსა და უძრავ ქონებას დაეპატრონა ჯაყო, მერე სილამაზეს მიეტანა იმ რწმენით, რომ ისიც ეკუთვნის იმას, ვინც ჯანსაღია, ღონიერი და შეუპოვარი. დაისაკუთრა კიდეც, სწორედ რომ დაისაკუთრა, რადგან ქალი ჯაყოსთვის საკუთრებაა, სიამოვნების მომგვრელი და ხორციელი ტკბობის მომნიჭებელი. და სილამაზე უნდა ეკუთვნოდეს იმას, ვინც მისი ჭეშმარიტი ფასი იცის ასე მსჯელობს ჯაყო და მისი მიზანი ამართლებს ყოველგვარ საშუალებას მარგოს დასაპყრობად. თეიმურაზი ვერც მამაკაცურმა პატივმოყვარეობამ და შურისგების გრძნობამ შეცვალა. მიმტევებელი და შემგუებელი, იგი მხოლოდ ზნეობრივ მოქადაგედ დარჩა და დაკარგა ერთადერთი ჭეშმარიტება, რაც გააჩნდა, — სიყვარული. შენ მე დამღუპეო, საყვედურობს მარგო ყოფილ მეუღლეს, იცის, რომ ჯაყოს ხელში ვერასოდეს იქნება ბედნიერი, მაგრამ ვერც სხვა გზა უპოვია. ის შეეჩვია სხვის ჩრდილში ყოფნას, მამაკაცის ძლიერ მხრებზე დანდობას. საკუთარი უძლურება ტვირთად აქცია იმისთვის, ვინც ძლიერია და მისი ზიდვა შეუძლია. მაგრამ, ვაი, რომ გონებაგახსნილი ადამიანი მხოლოდ წამიერი სიამით ვერ იქნება წუთისოფელში, ამიტომაც ტრაგიკულია ე. ვასილიევას მარგო. მისი პაუზები აღსავსეა უბედური ადამიანის ტრაგიკული ფიქრებით. ჯაყოსთან ქორწილის წუთებშიც ის ბედნიერი მომავალი მეუღლე კი არ არის, არამედ უღირსი, უღონო ქმრის უგერგილობაზე შურისმაძიებელი, უხეშ ძალას შეკედლებული ქალია. ყოველთვის, როცა ჯაყოს მოყიჟინე ხორციელება ზეიმობს გამარჯვებას, ფრონტალური კედლის ღია კარში სანთ-

ლებანთებული, როცვის ქინად ქცეული მამაკაცის ფიგურა გამოჩნდება. ეს უჩვეულო მოლანდება მეტაფორულად გამოხატავს ცეკვის რიტმულ მუსიკაში გამჟღავნებულ პირუტყვულ სიშმაგეს. ის თან სდევს ჯაყოს პირუტყვულ გამარჯვებებს, ისევე შემპარავად, როგორიც შემპარავი ნახტომისათვის დაძაბული მგლური გეშის ჯაყოა. მერე თანდათან იზრდება, ძლიერდება და ექსტაზში შესული შიშველი ვნებების ყიჟინად იქცევა. ამგვარად მოფიქრებული მუსიკალური ფონი ფონად კი არ რჩება, სპექტაკლის ორგანიკაში, მისი ფილოსოფიურ-ზნეობრივი ზოგადობის პლასტიკურ-მელოდიურ განსახიერებად იქცევა. და ეს საოცრად თავისებური და შთამბეჭდავი მთლიანობაა პლასტიკური სცენური საშუალებებისა და აქტიორთა რეალისტური პრინციპით თამაშისა. ეს ხომ სამხატვრო თეატრია და მის სცენაზე, უპირველეს ყოვლისა, ცხოვრების სიმართლე ზეიმობდა მუდამ. ამ სიმართლის მოტანის მრავალი ინდივიდუალური საშუალება, სხვადასხვაგვარი ლიტერატურული საფუძველი არსებობს, მაგრამ პრინციპი უცვლელია: სიმართლე და მხოლოდ სიმართლე! ეს სიმართლე სპექტაკლის ოდნავ მკრთალ განათებაში შეუმჩნევლად იბადებოდა, მძლავრდებოდა და ფინალში მოზეიმე შუქის ძლიერ ნაკადად მოედინებოდა სცენიდან. ეს ყველაფერი, ერთ აქტში ჩატეული, უკვე დაპატრონებოდა საათნახევრის მანძილზე გაყუჩებულ დარბაზს. ახალი ცხოვრების კანონზომიერებით დაგმობილ ჯაყოს ახლა უკვე მომღიმარი შეჰყურებდა, ებრალებოდა უბედური მარგო და მთლად მობეზრებულ, მაგრამ ზნეობრივად ნათელ თეიმურაზს თანაგრძნობით დარბილებული გულით თანადგომას უცხადებდა. ეს იყო ხელოვნების სიმართლის გადამდები ძალა.

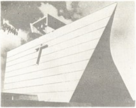
ეროვნული ბიბლიოთეკა

დასავლური არქიტექტურის შუქ-ჩრდილები

დასავლეთის ხუროთმოძღვრება გზაჯვარედინზე

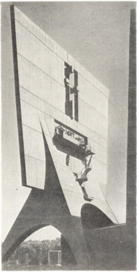
თენგიზ კვირკველია

გლობალური ხასიათის კონტაქტების ეპოქაში, როდესაც კულტურის, მეცნიერების, ტექნოლოგიის მიღწევების ინტენსიური გაცვლა მიმდინარეობს, გულგრილნი ვერ დავრჩებით იმ ძვრების მიმართ, რომლებიც დღეს დასავლეთის ქვეყნების ხუროთმოძღვრებაში ხდება. ეს ინტერესი მით უფრო გასაგები იქნება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ახალი, თუმცა ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი ტენ-



კათოლიკური ტაძარი მასკეგონში (მიჩიგანი)

წმ. იოანეს სამრეკლო მინესოტში. არქ. მ. ბრეიერი



დენციები საბჭოურ არქიტექტურაშიაც ამო-იკითხება.

დღეს აშკარად გამოიკვეთა ჩვენ წინაშე XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან 60-იან წლებამდე მთელ მსოფლიოში გაბატონებული არქიტექტურული მიმდინარეობის — ე. წ. „ახალი არქიტექტურის", იგივე „თანამედროვე არქიტექტურის" თუ „თანამედროვე მოძრაობის" კრიზისი. „ახალი მოძრაობის" სათავეებთან იდგნენ ჩვენი საუკუნის გამოჩენილი ხუროთმოძღვრები: ფ. ლ. რაიტი, ლე კორბუზიე, ვ. გროპიუსი, ლ. მის ვან დერ როე, რ. ნეიტრა. იმ უფსკრულის გამოსახატავად, რომელიც ამჟამად წარმოიშვა „თანამედროვე არქიტექტურასა" და აწინდელ „პოსტმოდერნიზმსა" და „ახალ ტალღას" შორის, მოვიყვანთ „თანამედროვე არქიტექტურის" ერთ-ერთი მამამთავრის ლე კორბუზიეს და „პოსტმოდერნიზმის" აპოლოგეტების ურთიერთსაწინააღმდეგო გამოთქმებს.

„არქიტექტურის შექმნა წესრიგის დამყარებას ნიშნავს".

ლე კორბუზიე

„მე მოუწესრიგებელი სიცოცხლისუნარიანობის მომხრე ვარ და არა აშკარა ერთიანობისა. მე ვცნობ არათანამიმდევრობას და გაორებას ვაღიარებ".

რ. ვენტური

„ჩვენს ირგვლივ მყოფი ბუნების ქაოტურ სურათში გეომეტრიამ შექმნა ნათელი, გამომსახველი და სულიერად მდიდარი საწყისული ნიშნები, რომელთა არსი მისაწვდომია ჩვენი აღქმისათვის".

ლე კორბუზიე

„სწორი ხაზი ერთადერთი არაშემოქმედი ხაზია, ერთადერთი ხაზია, რომელიც ადამიანს არ შეეთანადება, სწორი ხაზი ჭეშმარიტად ეშმაკის იარაღია, იგი ხელს უწყობს ადამიანურობის რღვევას, მივყევართ მისი მოსპობისაკენ".

ჰუნდერტვასერი

როგორც ვხედავთ, ერთის მხრიდან „თანამედროვე მოძრაობა" და, მეორეს მხრიდან, აწინდელი „პოსტმოდერნიზმი" და „ახალი ტალღა" საწინააღმდეგო პოლუსებზე დგანან.

თხუთმეტიოდე წლის წინათ დასავლეთის არქიტექტურის თეორეტიკოსები აღფრთოვანებას ვერ მალავდნენ „თანამედროვე არქიტექტურის" დახასიათებისას. „თანამედროვე არქიტექტურის" იდეოლოგია ვითარდებო-

და ამერიკის, გფრ-ის, იაპონიის მონოპოლიებისა და სახელმწიფო ადმინისტრაციის ორგანოების მიერ წარმოებულ საპრესტიჟო მშენებლობის „ბუმის" ფონზე. არქიტექტურა სულ მეტად ერთვებოდა „ისტებლიშმენტის" სამსახურში, თავის დროზე კი „თანამედროვე არქიტექტურა" ხუროთმოძღვრების საშუალებით ცხოვრების სოციალური საფუძვლების გარდაქმნის პრეტენზიასაც აცხადებდა. იმ დროის ლიბერალური ინტელიგენციისათვის, რომელსაც ეკუთვნოდნენ „თანამედროვე მოძრაობის" ფუძემდებლები და რომელსაც აშინებდა საზოგადოების რევოლუციური გზით გარდაქმნის შესაძლებლობა, მიმზიდველი აღმოჩნდა უტოპიური ოცნება სოციალური გარდაქმნების შესაძლებლობებზე რევოლუციური ქარტეხილების გარეშე. „თანამედროვე არქიტექტურის" პიონერების პროფესიულმა ამბიციებმა ისინი მიიყვანა იმ სოციალურ უტოპიამდე, სადაც ახალი კულტურის შემქმნელ და საზოგადოების გარდამქმნელ მთავარ ძალად არქიტექტურა იყო მიჩნეული. „არქიტექტურა ან რევოლუცია!"—ეს დაპირისპირება ლე კორბუზიეს ეკუთვნის. 1920-იანი წლების დასაწყისში ახალი მიმართულების ლოზუნგებით მოძრაობის სულ რამდენიმე პიონერი გამოდიოდა, რომელთაც მცირერიცხოვანი ენთუზიასტები უჭერდნენ მხარს. მაგრამ „უპრინციპო" ბურჟუაზიული ეკლექტიკის წინააღმდეგ ენერგიულმა მოწოდებებმა მათ გარშემო თანდათან არქიტექტორთა დიდი ჯგუფები შემოკრიბა. იმ დროს „ახალი მოძრაობა" ოპოზიციაში ედგა ოფიციალურად აღიარებულ, გაბატონებულ მიმართულებას. მაგრამ სულ მალე „ახალმა მოძრაობამ" (იგივე „თანამედროვე არქიტექტურამ") აღიარება მოიპოვა, გუშინდელი მეამბოხენი მთელ მსოფლიოში სწრაფად გავრცელებული მოდის კანონმდებლებად იქცნენ და დიდი ხნის მანძილზე პროფესიულ ელიტას შეადგენდნენ.

დღეს ყოფილი ელიტა დამხობილია. უფრო მეტიც, „თანამედროვე არქიტექტურის" კრიტიკა დღეს ყოველგვარ ზღვარს და ზოგჯერ ეთიკურ ნორმებსაც კი სცილდება. ასე მაგალითად, არცთუ დიდი ხნის წინ ბელგიური ჟურნალი „თანამედროვე არქიტექტურის არქივი" არ დაერიდა „თანამედროვე მოძრაობის" ბოლო პერიოდის წარმომადგენლების არცთუ ჯენტლმენურ გაკილვას და მათ ორპირობაში დასდო ბრალი. ჟურნალმა გამოაქვეყნა ამ არქიტექტორების შემოქმედებითი „იმიჯის" შემქმნელი ფართოდ ცნობილი შენობების ფოტოები და მათ გვერდით — ფოტოები იმავე ავტორების საცხოვრებელი აპარტამენტებისა, რომლებიც ნაკლებად იყო ცნობილი როგორც ფართო საზოგადოებისათვის, ასევე პროფესიონალებისათვის. ამგვარი დაპირისპირება მეტად სიმპტომატური ჩანს. თურმე, „თანამედროვე არქიტექტურის" თეორიის ისეთი აპოლოგეტები, როგორიც არიან ნ. პევზნერი, რ. ბენემი, ლ. ბენეველო და სხვები, საკუთარ სახლებში ისტორიული, ხშირად ეკლექტიკური, გარემოს შექმნას არჩევდნენ. თეორეტიკოსებს არც გამოჩენილი პრაქტიკოსები „ჩამორჩნენ". რ. როჯერსი, პ. და ა. სმიტსონები, პ. კუკი, დ. ლასდენი, დ. სტირლინგი, აპროექტებდნენ რა ულტრათანამედროვე შენობებს, ცხოვრებას ვიქტორიანულ სახლებში ამჯობინებდნენ. მკითხველისთვის რომ ნათელი იყოს თუ რა „კალიბრის" არქიტექტორებზეა საუბარი, შევახსენებთ, რომ ინგლისელმა რ. როჯერსმა იტალიელ რ. პიანოსთან ერთად ააშენა გახმაურებული კულტურული ცენტრი პლატო ბობურზე პარიზში. ანდა პიტერ კუკი. იგი ცნობილია როგორც ტექნოლოგიური ხანის ფანატიკური ამსახველი. ცოლ-ქმარმა პიტერ და ალისონ სმიტსონებმა სახელი გაითქვეს შენობის სტრუქტურის, „მექანიზმის" ფორმალური ხერხების გამოაშკარავებით. მათმა შემოქმედებითმა კრედომ თანმიმდევრული გამოხატულება ჰპოვა ბრუტალისტურ ნაგებობებში. და, აი, თურმე, „თანამედროვე არქიტექტურის" ესოდენ ორთოდოქსალურ მიმდევართ მეორე სახეც ჰქონიათ. ისინი სხვადასხვა პოზიციებზე მდგარან როგორც პროფესიონალები და მეორე მხრივ — როგორც მომხმარებელნი, მცხოვრებლები. თუმცა, ასეთი დაპირისპირება ჟურნალის მხრიდან არც თუ კორექტულად გამოიყურება. მაგრამ რედაქტორს (მ. კიულო) სურდა ეჩვენებინა, რომ ე. წ. ისტორიზმი არქიტექტურაში არცთუ უცხოა მისი მოწინააღმდეგეებისათვის, რაც იმას ნიშნავს, რომ მას უფრო მეტად აქვს გადგმული ფესვები, ვიდრე ეს ზედაპირულად ჩანდა.

ისტორიზმისადმი სიმპათიები პრაქტიკულად არასდროს გამქრალა დასავლეთის გამოჩენილი წარმომადგენლების პროფესიული

აზროვნებიდან და მხოლოდ გარიყული და შევიწროებული იყო ოფიციალურად გაბატონებული ანტიისტორიული კონცეფციების მოძალებით. იგი ხშირ შემთხვევებში რეკლამური აფიშების გარეშე არსებობდა ე. წ. „თვითშემოქმედებით არქიტექტურაში“. უფრო მეტიც, ისტორიზმი თავისი ყველაზე „თანმიმდევრული“ მოწინააღმდეგეების შეგნებაშიც პოულობდა უცხო თვალისგან საკმაოდ დაცულ მყუდრო თავშესაფარს.

„თანამედროვე არქიტექტურას“ ზოგიერთი მისი თავგამოდებული მიმდევარიც კი გაწუდგა. ამ მხრივ დამახასიათებელია ცნობილი ამერიკელი არქიტექტორისა და ხელოვნებათმცოდნის **ფ. ჯონსონის** შემოქმედება და განცხადებები (ფ. ჯონსონი „დიდი ბიზნესის“ არქიტექტორად არის მიჩნეული და ბოლო 30 წლის მანძილზე მუდმივად არის ხოლმე აყოლილი ყველაზე მეტად მოდურ ტალღებს ხუროთმოძღვრულ შემოქმედებაში). 1952 წელს იგი წერდა: „ახალი არქიტექტურის ხანგრძლივი ბრძოლა მოგებულია... საუკუნის შუახანებში მისი დრო დადგა“. აი, რას წერს იგივე ფ. ჯონსონი თექვსმეტი წლის შემდეგ, 1968 წელს:

„ახალმა არქიტექტურამ სრული დამარცხება განიცადა: ეჭვს გარეშეა, რომ ჩვენი ქალაქები დღეს მეტად დამახინჯებულია, ვინემ ორმოცდაათი წლის წინათ“. (!?).

„თანამედროვე არქიტექტურის“ შეფასებისას მეტად სასტიკი აღმოჩნდა ინგლისელი კრიტიკოსი რეინერ ბენემი, რომელმაც გულქვაობა გამოიჩინა „ახალი არქიტექტურის“ პიონერებისადმიც კი, რომლებიც 60-იან წლებში გარდაიცვალნენ (რაიტი გარდაიცვალა 1959 წელს, ლე კორბუზიე — 1965 წელს, გროპიუსი და მის ვან დერ როე — 1969 წელს, ნეიტრა — 1970 წელს.). „როდესაც ისინი ყველანი გარდაიცვალნენ, დანაკლისის გრძნობასთან ერთად, ძნელი იყო შვება არ გვეგრძნო. ისინი „ახალი მოძრაობის“ ტირანები იყვნენ, მონოპოლიზებული ჰქონდათ დიდება და სხვებს თავის გამოჩენის საშუალებას უსპობდნენ მაშინაც კი, როდესაც უკანასკნელნი ნაკლებად მნიშვნელოვან ტალანტებს როდი წარმოადგენდნენ. თითქოს მათი ნაწარმოებების მძლავრმა მაგალითებმა მთელ მსოფლიოში არქიტექტურის შესაძლებლობების ზღვარი დააწესეს“.

ეს აზრი ბოლომდე მართებული არ უნდა იყოს, რადგან „პიონერების“ სიცოცხლეშივე, 50-იანი წლების დასასრულს, „თანამედროვე არქიტექტურამ“ მრავალ დინებად დაიწყო დაშლა. იმ დროს დაიწყო ფართო დისკუსიები „თანამედროვე მოძრაობის“ საფუძველზე შექმნილ სექტებს შორის. დისკუსიები თანდათან გადაიზარდა „ახალი არქიტექტურის“ მიერ ჩამოყალიბებული იდეების კომპლექსის ტოტალურ, უკომპრომისო უარყოფაში. დრომოჭმულად გამოცხადდა მიზნები, რომლებიც მიუღწეველნი აღმოჩნდნენ, არქიტექტორების და ქალაქთმშენებლების ოცნებად დარჩნენ. მხედველობაშია თუნდაც ცნობილ „ათენის ქარტიაში“ ჩამოყალიბებული მოთხოვნები თანამედროვე ქალაქებისადმი (ქარტიას რედაქცია გაუკეთა ლე კორბუზიემ).

„თანამედროვე მოძრაობის“ გამანადგურებელი კრიტიკის კიდევ ერთ მაგალითს მოვიყვანთ. ამერიკული ჟურნალის „ფორუმის“ რედაქტორი პ. ბლეიკი წერდა: „ჩვენ ავითვისეთ და შევიყვარეთ დოქტრინები, რომლებიც შემოგვთავაზეს ლე კორბუზიემ, მის ვან დერ როემ, მ. ბრეიერმა (ზოგიერთმა კი ფ. რაიტის დოქტრინებიც). ჩვენ ყველამ ჩვენი მოღვაწეობა მოწონებულ დოქტრინებს დავუმორჩილეთ და იმ პოსტულატის მიმდევარნი გავხდით, რომელიც აღიარებდა, რომ „ფორმა ფუნქციიდან გამომდინარეობს“. მაგრამ სულ უფრო აშკარა ხდებოდა, რომ თითქმის ყველაფერმა, რაც ჩვენ ვისწავლეთ, ვერ გაუძლო დროის გამოცდას; **თითქმის** ყველაფერმა? არა, უფრო ზუსტად, გამოცდას **ვერაფერმა** ვერ გაუძლო. ბაზა, რომელზეც ჩვენი სამყარო შევქმენით, იმსხვრევა; მასთან ერთად ისხვრევა ყველა ჩვენი წარმოდგენა“. (ხაზგასმული ჩემია — თ. კ).

უნდა აღინიშნოს, რომ ბლეიკის განცხადება მეტად კატეგორიული და მიკერძოებულია, მაგრამ იგი ასახავს „თანამედროვე არქიტექტურის“ დაგმობის მასშტაბებს.

ისიც აღსანიშნავია, რომ პოსტმოდერნიზმის წარმომადგენლები ხშირ შემთხვევაში „თანამედროვე არქიტექტურის“ პოსტულატების უარყოფისას მეტად კატეგორიულნი არიან და სრულიად ახალი გზების ძიების აუცილებლობას ქადაგებენ, რომელთაც არაფერი ექნებათ საერთო განვლილ ხანასთან. ისინი „თანამედროვე არქიტექტურის“ მემკვიდრეობაში **არაფერს** სასარგებლოს არ ხე-

დავენ და **არაფრის** ათვისებას და გამოყენებას არ აპირებენ.. „თანამედროვე მოძრაობას“ ყველაზე მძაფრად აკრიტიკებენ ამერიკის არქიტექტურული ავანგარდის წარმომადგენლები. 1980 წელს ჰელსინკში ჩატარდა საერთაშორისო სიმპოზიუმი თემაზე „თანამედროვე მოძრაობის მომავალი“, სადაც მკაფიოდ გაირკვა, რომ ახალგაზრდა ამერიკელი არქიტექტორები სრულიად უგულვებელყოფენ „თანამედროვე არქიტექტურის“ ტრადიციებს, უპირველეს ყოვლისა — ფუნქციონალიზმის პრინციპებს, რომლის გამოჩენას ამერიკაში ისინი მოძალებული ევროპელი არქიტექტორების ემიგრაციით განპირობებულ „ისტორიულ კურიოზად“ მიიჩნევენ. სიმპოზიუმზე გამოსული ამერიკელები სრულიად უარყოფდნენ ბაუჰაუზისა და ლე კორბუზიეს მემკვიდრეობის მნიშვნელობას მათ პრაქტიკულ შემოქმედებაში. ისინი თვლიან, რომ ევროპიდან იმპორტირებულმა ფუნქციონალიზმმა თითქოს გაწყვიტა საკუთრივ ამერიკული ტრადიციების განვითარების პერსპექტიული გზა. ამერიკელი ახალგაზრდები არქიტექტურის „ბოროტ სულად“ მიიჩნევენ ფილიპ ჯონსონს, რომლის მეცადინეობითაც ფუნქციონალიზმი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ „საერთაშორისო სტილად“ იქცა (ეს ის ფილიპ ჯონსონია, რომლის ურთიერთსაწინააღმდეგო გამოთქმა ზევით გვაქვს მოყვანილი და რომელმაც დღეს კვლავ ახალი მოდის პოზიციებზე გადაინაცვლა). ამერიკული ავანგარდის წარმომადგენლები მკვეთრად ნეგატიურად არიან განწყობილი ფუნქციონალიზმისა და „საერთაშორისო სტილისადმი“, რომელთაც არქიტექტორების ახალი თაობა „ინტელექტუალურ იმპორტად“ მიიჩნევს.

„თანამედროვე არქიტექტურის“ კრიტიკაში გაცილებით თავშეკავებულნი არიან ევროპელები, თუმცა კი აღიარებენ მისი მრავალი პრინციპის ჩამტკნარებას და სიცოცხლისუნარიანობის დაკარგვას. მართალია, ისინი ამერიკელების მსგავსად არ მოუწოდებენ „არქიტექტურული რევოლუციისაკენ“, მაგრამ დაბეჯითებით მოითხოვენ არქიტექტურული მეტყველების გამდიდრებას და გაღრმავებას. ევროპელი არქიტექტორები თუმცაღა ეთანხმებიან „ახალი ტალღის“ მიერ წამოწყებულ კრიტიკას „თანამედროვე მოძრაობის“ დოგმების მიმართ, მაგრამ არ თანხმდებიან მისი „სიკვდილი“ აღიარონ და, რაც მთავა-

„გრინვიჩ სტივინგ ბენკის“ შენობის „სარკეული ფასადი“ (ნიუ-იორკი)

მეტროპოლიტენოპერა ნიუ-იორკში. არქ. გ. ჰარისონი

რია, არ იზიარებენ ავანგარდის ზოგიერთ ფორმალისტურ ექსპერიმენტებს, რომლებიც არქიტექტურის აშკარა თეატრალიზებას ემყარებიან (და მართლაც ასეთი თეატრალიზება, ხშირად, პაროდიისა და აბსურდის ელემენტებსაც კი მოიცავს ხოლმე). ევროპელები თვლიან, რომ „თანამედროვე არქიტექტურას“ აქვს შესაძლებლობათა უფართოესი პოტენციალი და უნარი შესწევს გამოსახოს ისეთი აქტუალური პრობლემებიც, როგორიცაა „მეხსიერებისა“ და ისტორიზმის საკითხები. თუ პოლიტიკურ ტერმინოლოგიას მოვიშველიებთ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ დღეს ამერიკული ავანგარდის არქიტექტორებს, ევროპელებთან შედარებით, უკიდურესად „მემარცხენე“ პოზიციები უკავიათ. მათ რადიკალურ პრეტენზიებს თავისებურად, ალეგორიულად გადმოგვცემს ამერიკელი არქიტექტორი და დიზაინერი **ჯორჯ ნელსონი:** „გზა სანაპიროსკენ მიდის (საუბარია არქიტექტურის განვითარების გზაზე — თ. კ.), იგი სოფელს გადაკვეთს, ბორცვზე ადის, გადალახავს მას, თავქვე ეშვება და ბოლოს ზღვის პირზე ციცაბო კლდეზე წყდება. უკან დაბრუნება სავალდებულო არ არის. მაგრამ გზის გასაგრძელებლად ნავია საჭირო“.

სიტუაციას, რომელიც უკანასკნელ წლებში შეიქმნა კაპიტალისტური ქვეყნების არქიტექტურაში, დასავლეთის პრესა კრიზისულს [illegible] უწოდებს. მრავალი ავტორის აზრით, [illegible] ქოსდა „თანამედროვე მოძრაობა“ სრული ფიასკოთი დამთავრდა. მაგრამ ეს გადაჭარბებულად აპოკალიფსისტური სენტენციები უფროა, რადგან 1920-1950 წლებში ჩამოყალიბებული არქიტექტურული პროექტირების ზოგადი პრინციპები და სტილისტური ხერხები ჯერჯერობით კვლავ ბატონობს ყოველდღიურ პრაქტიკაში. „თანამედროვე მოძრაობა“ ცოცხლობს და მერე როგორ ცოცხლობს!“ — საჯაროდ გამოაცხადა მსოფლიოს არქიტექტორთა XIV კონგრესზე გ. ძევიმ.

ერთი რამ მაინც ცხადია: ფართო მომხმარებელი რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე ვერაფრით ვერ შეეგუა „თანამედროვე არქიტექტურის“ ესთეტიკას. რაშია საქმე? რატომ წარმოიშვა ანტაგონიზმი შემოქმედსა და მომხმარებელს შორის? რატომაა, რომ ოცდაათი, ორმოცი წლის მანძილზე გაბატონებული ესთეტიკური პრინციპები მხოლოდ არქიტექტორთა მრწამსს ეგუებოდა და ურყევ შინაგან პროტესტს იწვევდა ფართო საზოგადოებაში? ძნელია ამ კითხვაზე კატეგორიული პასუხის გაცემა, მაგრამ უმთავრეს

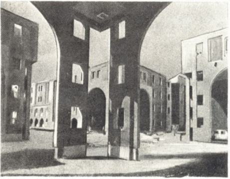
იტალიის მოედანი ახალ ორლეანში. არქ. ჩ. მური

საცხოვრებელი კომპლექსი „თაღები ტბაზე“ (საფრანგეთი) არქ. რ. ბოფილი.

მიზეზებში გარკვევა შესაძლებელი უნდა იყოს.

მასობრივი მშენებლობა შეუძლებელია ინდუსტრიული ტექნოლოგიის გარეშე, ეს უკანასკნელი კი მოითხოვს პროდუქციის სერიულობას, მაშასადამე, სტანდარტიზაციას. პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ლე კორბუზიემ წამოაყენა დებულება: „ჩვენ უნდა ვისწავლოთ სერიული სახლების მშენებლობა, ცხოვრება სერიულ სახლებში, აზროვნება სერიული სახლებით“. თანამედროვე არქიტექტურის უდიდეს მოღვაწეს მხედველობაში ჰქონდა მომხმარებლის ინტერესები (ზუსტად რომ ვთქვათ — ამ ინტერესების რაოდენობრივი მხარე). ამ იდეის შემდგომმა რეალიზაციამ დაგვანახა, რომ გარემოს სტანდარტულობა დამთრგუნველად მოქმედებს ადამიანის ფსიქიკაზე. XX საუკუნის შუა ხანამდე (ჩვენში კი გაცილებით გვიანაც) ჯერ კიდევ მდგრადი იყო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ტექნოლოგიური ოპტიმიზმი, რომელიც გულისხმობდა, რომ ტექნიკურ პროგრესს პირდაპირი გზით მივყავართ კეთილდღეობისკენ. მაგრამ გაირკვა, რომ კეთილდღეობა მხოლოდ საქონლის რაოდენობრივი უზრუნველყოფით როდი განისაზღვრება. მომხმარებელი არ ცნობს ისეთ არქიტექტურას, რომელიც მხოლოდ ტექნიკისათვისაა მოხერხებული. დასავლეთის თეორეტიკოსები აღნიშნავენ, რომ ამის გამო პარადოქსული სიტუაცია შეიქმნა. არქიტექტორთა პროფესიული ოსტატობის არსი ურთიერთსაწინააღმდეგო მოთხოვნებისას ოპტიმალური ვარიანტის გამოძებნაშიცაა, მაგრამ დღეს დასავლეთის ქვეყნებში ხშირად არქიტექტურულ-სამშენებლო პრაქტიკაში ეს დილემა სხვაგვარად წყდება ხოლმე. არქიტექტორებს ობობენ და მათი სჯერათ უნიკალური შენობების პროექტორებისას, სადაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა მხატვრულ ამოცანას აქვს, ხოლო ეკონომიურობის მოთხოვნები მეორე პლანზეა და საერთოდ არ არსებობს მასობრიობის ამოცანები და მათთან დაკავშირებული სირთულეები. მასობრივი მშენებლობისას კი პრაქტიკულად არქიტექტორების გარეშე გადიან ფონს.

მასობრივი წარმოების მექანიზმი სტანდარტიზაციას ავრცელებს ისეთ შემთხვევებშიც, როდესაც ისინი სტანდარტიზაციას საერთოდ არ მოითხოვენ. სტანდარტული ხდება არქიტექტურული აზროვნება, ერთგვაროვანი სახლები სოკოებივით მოედო ქალაქებს. ლონდონისა თუ პარიზის, ალჟირისა თუ სინგაპურის (ასევე ჩვენი ქალაქების) ახალი საცხოვრებელი კომპლექსები ტყუპის ცალებად მოგვევლინნენ. სამრეწველო წარმოების ტექნიკური მხარე ინდიფერენტულია ადამიანის ინდივიდუალობისადმი, ნაციონალური კულტურისადმი. ამის შედეგია ტანსაცმლის, ყო-



ეროვნული ბიბლიოთეკა

დარბაზი სიმფონიური ორკესტრისათვის. სან-ფრანცისკო.

ფის საგნების, არქიტექტურის „ინტერნაციონალური სტილი". ამასთან, სხვა ფაქტორებიც მოქმედებენ. არქიტექტურა არა მხოლოდ უტილიტარული მოხმარების საგანია, არამედ ხელოვნებაცაა, და ამდენად, ადამიანის ალქმის სულიერი, იდეოლოგიური ელემენტთაგანია. სწორედ ამიტომ ახალი არქიტექტურის კოსმოპოლიტურობა ნაყოფია არა მხოლოდ მისი კავშირისა მშენებლობის ტექნიკურ ასპექტებთან, არამედ XX საუკუნის დასაწყისისათვის ჩამოყალიბებული დასავლეთევროპული და ჩრდილო-ამერიკული კულტურის გავლენის ნაყოფიცაა. ბუნებრივია, რომ ეროვნული გრძნობა აპროტესტებს ამ გარემოებას. სხვა სიტუაცია შეიქმნა ე. წ. „მესამე სამყაროს" ქვეყნებში, სადაც ვხედავთ ადგილობრივი ტრადიციებისათვის უცხო მხატვრული სახისაგან თავის დაღწევის ცდებს.

ე. წ. „ინტერნაციონალური სტილის" ესთეტიკა ჩამოყალიბდა 1910-20-იანი წლების ხელოვნებაში ავანგარდისტული მიმდინარეობის გავლენით. ამ მიმდინარეობის დამანგრეველი ძალა ფსიქოლოგიურად განპირობებული იყო შეცვლილი ყოფისადმი შეგუების სურვილით, რაც, სხვათაშორის, გამოვლინდა წარსულში შექმნილ ფასეულობებზე უარის თქმაშიც. არქიტექტურის ამგვარი ესთეტიკა ფართო მომხმარებლის თანაგრძნობას ვერ მიიღებდა და ახლა მომხმარებელს, რომელიც ფსიქოლოგიურ გამოსავალს რეტროსპექტულობაში ეძებს, ხშირად, XX საუკუნის ეკლექტიკის ელემენტებისაგან შედგენილ კოლაჟებს თავაზობენ. მასვე, ეროვნული თვითმყოფადობის სიმბოლოდ თავაზობენ აგრეთვე ხალხური თუ შუა საუკუნეების დეკორატიულ მოტივებს.

და კიდევ, თანამედროვე არქიტექტურა არ აღმოჩნდა თანამასშტაბური ადამიანის მიმართ. გოლიათი შენობები, განიერი ქუჩებისა და მოედნების ვრცელი სივრცეები ჩაგრავენ ფსიქიკას, დიდი ქალაქის მცხოვრებლებში პიროვნების უმნიშვნელობის კომპლექსს ანვითარებენ. ახალი განაშენიანების ფონზე კონტრასტულად გამოიყურება წარსულ ეპოქებში შექმნილი, ადამიანური მასშტაბის მქონე წყნარი ქუჩები, მყუდრო ეზოები და იმ გარემოს მთლიანი ანტურაჟი.

თვლიან, რომ „თანამედროვე მოძრაობის" კრიზისი მეოთხედი საუკუნის წინ დაიწყო. ამასთან, თანამედროვე არქიტექტურის ისეთი ცნობილი მკვლევარები, როგორიც არიან ლ. მამფორდი, ნ. პევზნერი, ჯ. სტირლინგი და სხვები, თვლიან, რომ სერიოზული ბიძგი „მოძრაობის" რღვევაში გამოიწვია თვით „მოძრაობის" ერთ-ერთმა მამამთავარმა... ლე კორბუზიემ (!) და მართლაც, ძნელი შესადარებელია ადრინდელი კორბუზიე და გვიანდელი ოსტატი. სრულიად აშკარად შეიმჩნევა თანდათანობით გადასვლა მკაფიო-სწორი ხაზებიდან და კუთხეებიდან, ხაზგასმულად სუფთა ფორმებიდან მოცულობებისა და ფორმების მრუდხაზოვნებისაკენ, სამყაროს ცენტრში

მოთავსებული ადამიანის პოეტიზირებიდან რაციონალური არსებობისაკენ, რომელიც ქვეშეცნებით აზროვნებს. თვლიან, რომ შემოქმედების შემოტრიალების ყველაზე მახასიათებელი მაგალითია საქვეყნოდ ცნობილი და გახმაურებული რონშანის კაპელა, რომელმაც „თავდაღმართზე დაუშვა“ „თანამედროვე არქიტექტურა“. სტიქიურობა გამოსჭვივის ამ ნაგებობიდან, სადაც თვალში გვეცემათ დეფორმირებული სიბრტყეები და მოცულობები (გაიხსენეთ წერილის დასაწყისში მოყვანილი ოსტატის ადრინდელი გამოთქმა გეომეტრიისა და წესრიგის თაობაზე). რონშანის კაპელის არქიტექტურამ თითქმის მიმართულება შექმნა. მას მიმბაძველები გაუჩნდნენ მრავალ ქვეყანაში. არაერთი პროექტი მისი გავლენით ჩვენს ახალგაზრდობასაც შეუქმნია. და, აი, ახლა ამ შენობას რას არ ადარებენ: ბერის ქუდს, გემს, შვეიცარულ ყველს (?) და ა. შ. ერთი კია, რონშანის კაპელის უჩვეულო ფორმები მნახველის აზრებს დიდად აშორებენ მატერიალური მშენებლური არსიდან და მხატვრულ სახეს თითქოს წარსულისკენ, წინაისტორიული ეპოქისკენ მიმართულ ერთგვარ სიმბოლურობას ანიჭებენ.

თანამედროვე პოსტმოდერნიზმის პირველ წყაროდ ზოგჯერ ასახელებენ 1974 წელს გარდაცვლილი გამოჩენილი ხუროთმოძღვრის **ლუის კანის** შემოქმედებას, თან, იმასაც დასძენენ, რომ 1970-იანი წლების პოსტმოდერნიზმი დღევანდელობის ფონზე ძველმოდურ იდეალიზმად გეჩვენებათო, თუმცა, თითქმის პოეზიის ენაზე მოლაპარაკე ამ ამერიკელი არქიტექტორის შემოქმედება ერთხანს გაუგებარი და უცხო იყო საზოგადოებისათვის. იმ კრიტიკის ქარცეცხლში, რომელიც მიმართული იყო ანტიჰუმანური არქიტექტურისადმი, (რომლის ფორმები აბსტრაქტულია და მხოლოდ საკუთარი კონსტრუქციული არსის და ტექნოლოგიური სრულყოფის ფანტასტიკური დონის დემონსტრაციას ახდინენ), მის ვაჟდერ როესგან წამოსული ფორმების ვიზუალური უწონობის და სტერილურობის გადალახვის პროცესში თანმიმდევრობით მწიფდებოდა საწინააღმდეგო უკიდურესობა — თავისებური დემონსტრაციული ანტიტექნიციზმი, დამძიმებული მასების ხაზგასმული მატერიალურობა და პლასტიკურობა. ამ პროცესმა რამდენიმე სტადია გაიარა. „მაღალი“ და „კეთილშობილი“ მონუმენტალობის ოსტატად აღიარებულია ლუის კანი, რომელმაც შეძლო გვერდი აექცია მოდერნიზმის დოგმებისათვის, შეძლო თავისი დროის საწინააღმდეგო ტენდენციების სინთეზი. მან საკუთარი მრწამსი მძაფრ ინდივიდუალურ მანერაში წარმოსახა.

საერთოდ, 1970-იან წლებში „თანამედროვე არქიტექტურის“ მრავალი ალტერნატიული ძიება აღინიშნა. ერთ-ერთ ასეთ ალტერნატივად ე. წ. „სარკული არქიტექტურა“ უნდა მივიჩნიოთ. „თანამედროვე არქიტექტურამ“ 1950-იან წლებში წარმოაჩინა შენობის კარკასი, ხაზი გაუსვა შენობის კონსტრუქციულ ჩონჩხს, მასზე შეკიდული მინის პანელებით. ასეთი შენობები კლიმატის სრუ-

საცხოვრებელი სახლი (აშშ). არქ. ტ. სმიტი

ვაალის სახლი უტრეხტში (ჰოლანდია) არქ. ა. ალბერტსი

ლი იგნორირებით შენდება მონრეალში და მეხიკოში, ლონდონში და ბეირუთში. ასეთი შენობები ჩვენი ქვეყნის ჩრდილოეთისა და სამხრეთის ქალაქებშიც აშენდა (არც თბილისია გამონაკლისი). „სარკული არქიტექტურა" კი მალავს კარკასს შემინვის უკან. ამგვარი, უმეტესად კომერციული ხასიათის, შენობების გარე პერანგს შეადგენს პოლარიზებული მინა, რომელიც დღის სინათლეზე გარემოს არეკლავს და, ამავე დროს, მხოლოდ შიგნიდან არის გამჭვირვალე. ამ ნაგებობების ფასადები გიგანტურ სარკეებს წარმოადგენენ. სარკისებრი ფასადების მქონე შენობები აღიქმებიან როგორც მთლიანი აისბერგის მსგავსი მონოლითები. ამავე დროს, შენობის ფასადებზე მკაფიოდ არეკლილი მოძრავი ღრუბლები, გარემოს ფერები და სურათები თითქოს ალღობენ უზარმაზარ მასას. „სარკული არქიტექტურის" მეტად შთამბეჭდავი ვარიაციები შექმნა არქიტექტორმა **ჯონ პორტმენმა** (რენესანსცენტრი დეტროიტში, სასტუმრო „ბონავანტური" ლოს-ანჯელესში და სხვ).

„თანამედროვე მოძრაობის" რღვევის სხვა მაგალითების მოყვანაც შეიძლებოდა, მაგრამ ეს ცდება საჟურნალო წერილის შესაძლებლობებს, ერთი კი აღსანიშნავია, რომ ბოლო ორი ათეული წლის მანძილზე სულ მეტად შეიმჩნეოდა მიდრეკილება ისტორიზმისკენ, ეკლექტიკისკენ. ამგვარად, თითქოს წრე შეიკრა. ამ საუკუნის დასაწყისში არქიტექტურამ „მოდერნის" სტილის გავლით უკუაგდო გასული საუკუნის ეკლექტიზმი და „თანამედროვე მოძრაობა" სცნო. დღეს კი იგი კვლავ უბრუნდება ისტორიზმსა და ეკლექტიკას, თუმცა, ხარისხობრივად განსხვავებულს.

დღევანდელი დასავლეთის არქიტექტურა მეტად ჭრელ სურათს წარმოშობს. ხმარებაშია უამრავი ტერმინი: „თანამედროვე ეკლექტიკა", „ახალი ტალღა", „პოსტმოდერნიზმი", „ალუზიონიზმი", „პარტიპილაცია", „ორნამენტალიზმი", „რომანტიკული ანტიმოდერნიზმი", „დეკომოდერნიზმი", „რეტრო-ავანგარდიზმი" და ა. შ. 1970-იანი წლების არქიტექტურის კალეიდოსკოპურ ხასიათში გამოყოფენ ორ ძირითად მიმართულებას. იგულისხმება „ახალი ტალღა" და „პოსტმოდერნიზმი". ამ ორი მიმართულების წარმომადგენლებს აერთიანებთ „თანამედროვე მოძრაობის" ყველაზე ორთოდოქსალური პრინციპებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება, ხოლო სხვა უამრავ ასპექტში მათი პოზიციები განსხვავებულია.

„ახალი ტალღის" ერთ-ერთი ლიდერი, ამერიკელი **ჩარლზ მური** არქიტექტურის განვითარების თანამედროვე ეტაპს განიხილავს როგორც ევროპაში 20-იან წლებში მომხდარი და შემდგომ ოკეანის გაღმა გადატანილი „პურიტანული რევოლუციის" განსაზღვრული პერიოდის დასასრულს. ჩარლზ მური ბრალს დებს „თანამედროვე მოძრაობის" მიმდევართ აგრესიულობაში, კარჩაკეტილობაში და უმთავრესად კი — **აბსტრაქტულ პროფესიონალიზმში** ე. ი. შენობის შექმნაში თავისთვის, თავისი პროფესიონალური თავმოყვარეობის დაკმაყოფილებისთვის და არა ადამიანებისათვის. იგი ამბობს: „მე ვფიქრობ, რომ ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი განსხვაება ფრენკ ლოიდ რაიტის პოზიციასა და ჩემი თაობის მისწრაფებას შორის იმაში მდგომარეობს, რომ რაიტს არქიტექტორი წარმოდგენილი ჰყავდა განმარტოებულ მებრძოლად, რომელიც ჰქმნის სწორ და მშვენიერ საგნებს. ახლა ბევრი რამ შეიცვალა — ჰკუის დარიგების ნაცვლად ჩვენ ყურს ვუგდებთ ადამიანებს, ვარკვევთ თუ რა სურთ მათ და როგორ

სურთ ცხოვრება". „ახალი ტალღა", ქადაგებს რა „თანამედროვე მოძრაობის" აღსასრულს, სრულ თავისუფლებას მოითხოვს შემოქმედებაში. ამავე დროს, „თანამედროვე მოძრაობის" კრიტიკისას თავდასხმის ობიექტს, როგორც წესი, არ წარმოადგენს მისი ესთეტიკური საფუძვლები, ასე მაგალითად, „ახალი ტალღის" არცერთი წარმომადგენელი არ ამბობს, რომ მის ვან დერ როეს ან ლე კორბუზიეს შენობები ულამაზოა. „თანამედროვე არქიტექტურაში" უფრო მეტად ეთიკურ ნაკლოვანებებს პოულობენ, აღნიშნავენ მეტისმეტ სიხისტეს, ანტიისტორიზმს, ანტიკონტექსტუალიზმს, ურბანისტული კულტურის რღვევას, მომხმარებელთა მოთხოვნების იგნორირებას და ა. შ.

„პოსტმოდერნიზმის" უამრავ დინებას შორის არსებული ნიუანსების გარჩევა რთული და თავსატეხი საქმეა. ძნელი დასანახია განსხვავება, ვთქვათ, ე. წ. „რომანტიკულ ანტიმოდერნიზმსა" და „დეკომოდერნიზმს", ან „ილუზიონიზმსა" და „რეტრო-ავანგარდიზმს" შორის.

„პოსტმოდერნიზმის" არსის გარკვევაში დაგვეხმარება თვალსაჩინო არქიტექტორისა და მეტად არაორდინარული პიროვნების **რობერტ ვენტურის** შემოქმედების ძირითადი პრინციპების განხილვა, მით უმეტეს, რომ თვით ხუროთმოძღვარი უარყოფს თავისი მოღვაწეობის მიკუთვნებას რომელიმე მიმართულებისადმი. ვენტურიმ რთული და წინააღმდეგობით აღსავსე ძიებათა გზა გაიარა. მოხდენილი რეტროსპექტული გროტესკების შექმნასთან იგი მოვიდა საწინააღმდეგო მხრიდან — შეგნებულად „მახინჯი", დისჰარმონიული შენობების ხაზგასმული ანტიესთეტიზმიდან. ადრინდელი შემოქმედების სარკაზმი ირონიულმა ღიმილმა შეცვალა. ბევრს წერენ ვენტურის, როგორც არქიტექტურისა და მოაზროვნის, არაორდინალურობაზე. თვითონ რობერტ ვენტური სხვადასხვაგვარად უწოდებს თავს, უფრო ხშირად — უბრალოდ თანამედროვე არქიტექტორს. ჩვეული ირონიით, რომელიც მისი მუდმივი თანამგზავრია, იგი ჩამოთვლის სხვადასხვა მიმართულებებს, რომლებიც დღეს გაიელვებენ ხოლმე: „ნეოტრადიციონალისტები, რადიკალური ეკლექტიკოსები, ფუნქციონალური ეკლექტიკოსები, ახალი ტრადიციონალისტები — მე ვერ ვიტყვი რანი იქნებიან ისინი ხვალ".

ვენტურის ისტორიზმი, მისი „ციტატები" ეს ფასადის სქემები, მოტივები და არქიტექტურული ელემენტებია, რომლებიც ასოციატიურად შეეფარდებიან ამა თუ იმ ისტორიულ პროტოტიპებს. ციტირება ორგვარად ხდება: ერთ შემთხვევაში ციტატა ფუნქციონალურ-კონსტრუქციულ სქემაზე წარმოქმნილი დანაშრევია; მეორე შემთხვევაში ციტატა წარმოქმნის სრულიად დამოუკიდებელ „ყალბ კედელს", რომელსაც ძირითადად სიმბოლური გამომსახველობის ფუნქცია აკისრია. პირველ პრინციპს ხშირად **ეკლექტიკურს**, ხოლო მეორეს **სტრუქტურულს** უწოდებენ ხოლმე. პირველი მათგანი არსებითად ფორმებისა და მოტივების „კოლექციონირების" ეკლექტიკურ მისწრაფებას გამოხატავს. მეორე გზა საშუალებას იძლევა აწარმოონ ისტორიული სახის მოდელირება თანამედროვე არქიტექტურული საშუალებებით. პირველი გზის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ დორიული კოლონადა შარლოტის მუზეუმში ან გოთიკური პორტალი იელსის უნივერსიტეტის მათემატიკის ფაკულტეტის თანამედროვე შენობაზე. მეორე გზის მეტად მახასიათებელ მაგალითებს შორის გამოვყოფდი ბრტყელ „ტოსკანურ" და „დორიულ" კოლონებს ბერმუდის ბრანტჰაუზში, ოჰაიოს მუნიციპალიტეტის წინ მოთავსებულ მეტად თხელ თაღს, ობერლინის კოლეჯის ხელოვნების მუზეუმის კუთხის „იონურ" კოლონებს და სხვ. ზემოთ ჩამოთვლილი მაგალითები ისტორიული პროტოტიპების საკმაოდ განზოგადებულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს, რომლებიც, ვენტურის თქმით, „მსუბუქი ირონიით ხასიათდებიან". მოყვანილ შემთხვევებში ისტორიულ სახეს გვაგონებენ მხოლოდ სილუეტით, საერთო კონფიგურაციით, რაც იმავე ვენტურის აზრით, „ყურადღებას ამახვილებს **სიმბოლურ ფუნქციაზე**" (ხაზგასმული ჩემია — თ. კ.).

ეკლექტიკური ციტირების პრინციპი უკვე იყო გამოყენებული როგორც ადრინდელ ისტორიულ ეპოქებში (თუნდაც XIX საუკუნის მეორე ნახევარი), ასევე თანამედროვე არქიტექტურაშიაც (ფ. ჯონსონი, მ. იამასაკი), ვენტურის შემოქმედებაში ახალი ძველ ფორმათა სესხებაში კი არ არის, არამედ ისტორიული წყაროს პირობით ტრანსფორმირებაშია. ვენტურის შემოქმედებაში გამოკვეთილი არქიტექტურული ციტატის გამოყენების მეორე ხერხი (**„სტრუქტურული ციტატა"**) არსებითად ახალი მოვლენაა და ანტიეკლექტურა-

და კი გვესახება. (უნდა ითქვას, რომ როდესაც „სტრუქტურულ ციტატაზე“ ვსაუბრობთ, უნებლიედ ასოციაციები იბადება ჩვენი ქვეყნის პრაქტიკასთან და, კერძოდ, შუა აზიის რესპუბლიკებში ბოლო დროს აშენებული ზოგიერთი ნაგებობის არქიტექტურასთან.).ამ პრინციპის დახასიათებისათვის ვენტურის შემოქმედებიდან კიდევ ერთ მაგალითს მოვიყვანთ. მის მიერ აშენებული საცხოვრებელი სახლი, რომელიც ცნობილია „გილდ-ჰაუსის“ (მოხუცთა სახლი) სახელით, წარმოადგენს სხვადასხვა ისტორიული მოტივების თავისებურ სინთეზს. მის ცენტრალურ ნაწილზე ერთმანეთზეა პროეცირებული ერთოჯახიანი სახლისა და რენესანსული პალაცოს გამოსახულებათა ფრაგმენტები. ამის შედეგად შენობა ერთდროულად იწვევს როგორც რეპრეზენტატიულობის, ასევე ოჯახური კერის, სითბოს ასოციაციებს.

ციტირების „ეკლექტიკური“ და „სტრუქტურული“ პრინციპები ვენტურის შემოქმედებაში ზოგჯერ ურთიერთმოქმედებენ ერთ ნაწარმოებში. ამ დროს პირველი ტიპის ციტატა ხშირად გასაღებია, „განმარტებაა“ ხოლმე იმ ისტორიული პროტოტიპისა, რომელიც შექმნილია თანამედროვე არქიტექტურული ენის ელემენტებით.

არქიტექტურული ციტირების ორი მეთოდის გამოყოფა აკონკრეტებს მემკვიდრეობისადმი მიდგომის პრაქტიკულ ფორმებს. ერთი მათგანი დაკავშირებულია წარსულის ფორმის სხვადასხვა სიძლიერით და პირობით აღდგენაში დეკორაციული მიზნებისათვის, იმ დროს როდესაც მეორე მეთოდი არჩეული ისტორიული პროტოტიპის თანამედროვე არქიტექტურული საშუალებებით აღწერის საშუალებას იძლევა. თვით ციტატის კონსტრუირება ამ შემთხვევაში სწარმოებს თანამედროვე ელემენტებით, რომლებიც თავისი არსით სრულიად შეუთავსებელნი არიან მასთან (ისტორიულ ფორმასთან, ელემენტთან). ისტორიული ასოციაცია ასეთ შემთხვევაში წარმოიქმნება მხოლოდ კონფიგურაციის, კონტურის გამოცნობით.

რობერტ ვენტურის პროფესიონალური იდეები ზედმიწევნით ახასიათებენ უახლესი არქიტექტურული პრობლემატიკის თეორიულ კონცეფციებს და, ამავე დროს, მათ ცხოველ შემოქმედებით იმპულსებს აniჭებენ.

თუკი „თანამედროვე არქიტექტურის“ პიონერები პოლემიკურ დიალოგებში არაერთხელ ამტკიცებდნენ, რომ მათი საპროგრამო მიზანია „არქიტექტურის ისტორიის ნულოვანი ნიშნულიდან დაწყება“, უახლესი ტენდენციები სრულიად აშკარად მიმართავენ ისტორიული არსენალის არქიტექტურის ნიმუშების ან ხუროთმოძღვრების ადგილობრივი ტრადიციებისა და ინტერპრეტაციის გზით. თუკი „თანამედროვე არქიტექტურის“ მიმდევარნი მხოლოდ სიტყვით ცნობდნენ არქიტექტურის ისტორიას, როგორც ხელოვნების პრინციპების სკოლას და პრაქტიკულად კი სრულიად გამორიცხავდნენ ასოციაციურ ფორმებს, უახლესი არქიტექტურის წარმომადგენელთა საგრძნობი ნაწილი სწორედ ამ გზას დაადგა. ლ. კანის, ფ. ჯონსონის, პ. პორტგეზის, კ. ტანგეს ნაწარმოებები თავისებურ გარდამავალ სტადიას ქმნიდნენ გუშინდელსა და დღევანდელობას შორის. დასავლეთის უახლესი არქიტექტურის აღიარებული ლიდერები არიან **დ. სტირლინგი, ჩ. მური, რ. სტერნი, მ. გრეივზი, რ. კრიე,** რომელთაც ისტორიული ექსკურსი თავისი შემოქმედების უმთავრეს საპროგრამო პრინციპად მიაჩნიათ. და შაინც გამოჩენილი თეორეტიკოსი ჩ. ჯენკსი თვლის, რომ სწორედ რობერტ ვენტურის შემოქმედებაშია ნათლად გამოკვეთილი ყველა ის იდეა, რომლებმაც გავლენა იქონიეს უახლესი არქიტექტურის „პოსტმოდერნიზმის“ განვითარებაზე. ვენტურის გარეგნულად აშკარად ეკლექტიკურ, წინააღმდეგობებით აღსავსე შემოქმედებაში თავს იჩენს შინაგანად არაშაბლონური, გამომწვევამდე თამამი ნოვატორობა თანამედროვე არქიტექტურის გამოცდილებაზე დაყრდნობილ დამოკიდებულებაში ცნობილ ისტორიულ პროტოტიპებისადმი.

„პოსტმოდერნიზმი“ ის ტერმინია, რომელიც აერთიანებს მეტად ჭრელი მოვლენების უმეტესობას დასავლეთის დღევანდელ არქიტექტურაში. მაგრამ, რას გულისხმობს ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი?“ ერთგვარი გაუგებრობაა თვით ტერმინში. თითქოს სიტყვის ეტიმოლოგია მეტად მარტივია და ნიშნავს „თანამედროვეს შემდგომს“. საქმე ისაა, რომ იმ მოვლენას, რომელიც დიდი ხნის მანძილზე აღინიშნებოდა პირობითი ტერმინით „თანამედროვე არქიტექტურა“, ბოლო წლებში დასავლეთში „მოდერნიზმი“ უწოდეს. მაგრამ ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეობაში „მოდერნიზმი“ ან „მოდერნი“ ადრეც არსებობდა, მხოლოდ განსხვავებული გაგებით.

მოდერნისტული ხელოვნება ჩვენთვის XIX ს ბოლოს და XX ს. დასაწყისში აღმოცენებული სტილის აღმნიშვნელია.[1] გასული საუკუნის 90-იან წლებში დამკვიდრებული „მოდერნი" და ჩვენი საუკუნის 20-იან წლებში წამოწყებული „თანამედროვე არქიტექტურა" არსებითად სხვადასხვა მოვლენაა, თუმცა, დასაწყისში მათი გზები თითქოსდა შეიყარა და შეიძლება ითქვას, რომ „თანამედროვე მოძრაობა" თავდაპირველად მოდერნის ზოგიერთ დებულებასაც კი ემყარებოდა. პირველ მსოფლიო ომამდე იმის პარალელურად, რაც ფერწერაში ხდებოდა (ვგულისხმობთ ე. წ. ავანგარდისტულ ფერწერას — „კუბიზმს", „სუპრემატიზმს" და ა. შ.) უკვე მიმდინარეობდა ახალი ესთეტიკის შექმნის ცდები არქიტექტურაშიც (ვ. გროპიუსის შენობა „ფაგუსი" 1911 წ., ლე კორბუზიეს „სახლი ინო", 1915 წ., რაიტის ნოვატორული შემოქმედება). სწორედ ამ ხანებში მოდერნისტულ ხელოვნებაში წარმოებულ ძიებებსა და ავანგარდისტულ არქიტექტურულ ესთეტიკას მცირე ხნით საერთო „შეხების წერტილები" აღმოაჩნდათ. შემდგომში ეს გზები რადიკალურად დაშორდნენ ერთმანეთს. არქიტექტურაზე სულ მეტ გავლენას ახდენდნენ ობიექტური ფაქტორები — პრაქტიციზმის, ეკონომიურობის მოთხოვნები, თანამედროვე საინჟინრო კონსტრუქციები, მასალები და, რაც მთავარია, — მშენებლობის ინდუსტრიული მეთოდები. ცხადი ხდებოდა, რომ მოდერნის ხელოვნებასა და ახალ არქიტექტურას შორის საერთო არაფერია. ამგვარად, მოდერნი და „თანამედროვე არქიტექტურა" სხვადასხვა ცნებებია და ამდენად, ტერმინი „პოსტმოდერნი" თუ „პოსტმოდერნიზმი" მხოლოდ პირობითად აღნიშნავს „თანამედროვე არქიტექტურის" მომდევნო ეტაპს.

პოსტმოდერნიზმი უახლესი პროფესიონალური კონცეფციაა, რომელიც განსაზღვრავს აქტუალურ, თუმცა ზოგჯერ საკამათო დებულებებს. დასავლეთში ხაზს უსვამენ, რომ პოსტმოდერნიზმი რაიმე მიმდინარეობას არ წარმოადგენს. იგი არ დგას ერთ რიგში „ბრუტალიზმთან, „რეგიონალიზმთან", „ახალ ესთეტიზმთან" და სხვა მიმდინარეობებთან. რომლებიც უხვად წარმოიშვა „თანამედროვე არქიტექტურის" ფარგლებში. თვლიან, რომ „პოსტმოდერნიზმი" მიმდინარეობა კი არ არის, არამედ უფრო მეტად თავისებური იდეოლოგიური კონცეფციაა, თავისებური შემოქმედებითი დოქტრინაა, რომელიც შეცვლის „თანამედროვე არქიტექტურას".

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რევიზიას განიცდის პრაქტიკულად ყველა ადრინდელი დებულება და პოზიცია, დაწყებული ხუროთმოძღვრების სოციალური დანიშნულებით და გათავებული შეხედულებებით არქიტექტურის „ენაზე", „მეტყველებაზე". დასავლეთის სხვადასხვა მიმართულების კრიტიკოსები გააერთიანა საერთო აზრმა — „თანამედროვე არქიტექტურა" გარდაიცვალა, დაიბადა პოსტმოდერნიზმი. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ პოსტმოდერნიზმის მამამთავრად ზოგჯერ ლუის კანს ასახელებენ, რომელმაც სამი პრინციპი წამოაყენა: შენობის როგორც გარემოს ფრაგმენტის აღქმა, არქიტექტურული ფორმის შექმნა ისტორიული არქიტექტურიდან აღებული ციტატის საფუძველზე, ორნამენტის, როგორც სამკაულის აღდგენა. ამ სამი პრინციპის პოპულარიზაციას ეწეოდა ჩარლზ ჯენკსი და მათ სულ მალე მოიპოვეს საერთო აღიარება. ამასთან, ტერმინს „პოსტმოდერნიზმს" უსადაგებდნენ ყოველგვარ შენობას, რომელსაც არ ჰქონდა კოლოფა ფორმა. არ შეიძლება არ შევნიშნოთ, რომ ის, რაც წარმოიშვა ჯენკსის პოსტულატებზე დაყრდნობით, არსებითად ეკლექტიკაა, რომელსაც არ გააჩნია მკაფიო მიმართულება, ხშირად პარადოქსული და ალოგიკურია. დასავლეთის არქიტექტურის თეორეტიკოსებს მიაჩნიათ, რომ ამგვარი ძიებანი ასახავენ ხუროთმოძღვრების დემოკრატიზაციას და ჰუმანიზაციას, რომ ისინი არქიტექტურას გასაგებს ხდიან ფართო მომხმარებლისათვის.

ცხადია, თანამედროვე ეკლექტიზმის ახსნა ავტორის მოუმზადებლობით, გემოვნების, სტილის შეგრძნების უქონლობით პრობლემის გამარტივება იქნებოდა (თუმცა, ასეთ განსჯასაც ხშირად შეხვდებით). არის ცდები თანამედროვე ეკლექტიზმის წყაროების საფუძვლიანი გააზრებისა. აქ ორგვარი მიდგომა შეიმჩნევა. ზოგიერთი მკვლევარი თანამედროვე ეკლექტიკას რეტროსტილიზაციის ბუნებრივ შედეგად მიიჩნევს, თანამედროვის კანონზომიერ შეუთავსებლობად წარსულიდან ნასესხებ ელემენტებთან. ამასთან, ამ მოვ-

[1] იხ. თ. კვირკველია. „ეკლექტიკისა და მოდერნისაღმი დამოკიდებულების გამო". ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება" № 9, 1982.

ლენას სიმპათიით განიხილავენ. მეორეს მხრივ, ეკლექტიკას თვლიან კანონზომიერ ეტაპად თანამედროვე არქიტექტურის განვითარების გზაზე, რომელსაც ჯერ არ ჩამოუყალიბებია საკუთარი დეკორატიული სისტემა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დღევანდელი ეტაპის სპეციფიკურ ნიშანთვისებას „მიშველი" სტილის გადალახვა შეადგენს, თუმცა ახალი ტანსაცმლის მორგება ჯერჯერობით ძველი გარდერობის ხარჯზე წარმოებს. ასეთ მსჯელობაში განსაზღვრული ნეგატივიზმი საგრძნობლად შერბილებულია პერსპექტივის ოპტიმისტური განჭვრეტით, თუმცა ბოლომდე არ არის ახსნილი თანამედროვე ეკლექტიზმის „უცნაურობა".

არქიტექტურის ისტორია გვიჩვენებს, რომ ეკლექტიკა მეტად დამახასიათებელია სტილისტური ეპოქების მიჯნებისათვის. როგორც ჩანს, დღესაც სწორედ მსგავსი ძიებების, ახალი სტილისტური სისტემის ფორმირების რთული პროცესის მოწმენი ვართ, უფრო რთულისა, ვინემ ეს ხდებოდა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, კლასიციზმსა და მოდერნს შორის პერიოდში. თუკი ამჟამინდელი ეკლექტიკის პრაქტიკას თუ თეორიულ დასაბუთებებს გადავხედავთ, დავრწმუნდებით, რომ იგი არ კმაყოფილდება იმ კვარცხლბეკის როლით, რომელზედაც მომავალში ძეგლი დაიდგმება, არ კმაყოფილდება გარდამავლის, მეორეხარისხოვანის მნიშვნელობით.

პოსტმოდერნიზმისთვის ეკლექტიკა ქაოტური ძიებების პროდუქტს კი არ წარმოადგენს, არამედ მის პრინციპს, მისი ესთეტიკის ალფასა და ომეგას შეადგენს. პოსტმოდერნის თეორეტიკოსთა აზრით ეკლექტიკა სტილისტური გაწმენდის პროცესის პროდუქტია. როგორც ვთქვით, ილია ყოველივე ამაში მხოლოდ ილუზიები ან მერყეობა დაინახო. მაგრამ ესოდენ უსაფუძვლოა ზემოთ აღნიშნული ამბიციები?

არც შეგნებული, პრინციპული ეკლექტიკაა უცხო ხილი მხატვრული კულტურის ისტორიისათვის. ამგვარ მოვლენას უკვე ჰქონდა ადგილი გასული და ჩვენი საუკუნეების მიჯნაზე, როდესაც „მრავალსტილიანობის" სტილი ასევე თვითდაჯერებული იყო, როგორც დღეს. მართალია, მალე იგი „თანამედროვე მოძრაობის" პიონერების მძაფრი კრიტიკის საგანი გახდა, მაგრამ დღეს ჩვენ მისადმი გაცილებით ლოიალურნი ვართ, ვინემ, ვთქვათ, ათიოდე წლის წინ. და მაინც, არ შეიძლება არ შევამჩნიოთ მკვეთრი სხვაობა. ძველი ეკლექტიკა, უხეშად რომ ვთქვათ, მრავალი სტილისგან მაინც ცდილობდა ერთიანობის შექმნას თუნდაც ცალკეული ნაწარმოების ფარგლებში. თანამედროვე ეკლექტიკაში კი სულ სხვა მოვლენებთან გვაქვს საქმე. აქ განსხვავებული ელემენტები „ძნელი ერთიანობის" შესაქმნელ მასალას კი არ წარმოადგენენ, არამედ პირიქით, ერთიანობის მოსპობის, მისი დაძლევის, ზოგჯერ მისი აბუჩად აგდების, დაცინვის საშუალებას. (ე. წ. „პაროდიის" და „აბსურდის" ელემენტები). ღმერთმა უწყის, საიდან მოტანილი არქიტექტურული ციტატებით არ აიწყობა ხოლმე ზოგჯერ შენობა. მათი როლი თითქოს იმაშია, რომ დააბნიოს მაყურებელი, ზოგჯერ სხვადასხვა ელემენტების აბსურდამდე მოყვანილი თანწყობით. დისონანსებზე დამყარებული ამგვარი პრინციპი წარმოუდგენელი იყო წარსული ეკლექტიკისათვის.

თავის დროზე ვიოლფლინი ხელოვნების განვითარებას ქანქარას რხევას ადარებდა — ხაზობრიობიდან მხატვრულობისკენ, სიხისტიდან მეტი თავისუფლებისაკენ და ა. შ. თუ ეს ასეა, მაშინ ხომ არის დასაშვები თანამედროვე ტენდენციები ქანქარას კიდევ ერთ სვლად მივიჩნიოთ „თანამედროვე მოძრაობის" საწინააღმდეგო მიმართულებით? მაშინ შესაძლებელია ეკლექტიზმის აღმოცენების მიზეზად თვით ფუნქციონალიზმის ესთეტიკა მივიჩნიოთ, მისთვის დამახასიათებელი ჰიპერტროფირებული რაციონალიზმით. მაგრამ, ასეთი მიდგომაც პრობლემის მეტისმეტი გამარტივება იქნებოდა.

ჩვენთვის საჭიროა ნათელი და განსაზღვრული პოზიციის შექმნა, რომელიც საშუალებას მოგვცემს გამოვყოთ პროფესიულად მიუღებელი და არსებითად მნიშვნელოვანი.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

პაოლო ვენეციანო და მისი პოლიპტიქი საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში

ირინა არსენიშვილი

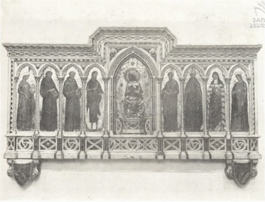
ვენეციის ტრეჩენტისტული ფერწერის ისტორია, მისი ჩამოყალიბების საინტერესო და რთული პერიოდი სამყაროს ორიგინალურ მხატვრულ სახეებში განსახიერების საწყისი ხანაა.

ვენეციის ტრეჩენტისტული ფერწერული ნაწარმოებებიდან შედარებით მცირე რაოდენობა შემორჩა, ძირითადად პატარა ხატები და საკურთხევლის სახეები (პოლიპტიქები და ტრიპტიქები), რომლებიც უმრავლეს შემთხვევაში დაშლილია ნაწილებად და გაფანტულია მსოფლიოს სხვადასხვა მუზეუმში. მით უფრო საყურადღებოა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული ვენეციური ფერწერული სკოლის ფუძემდებლის პაოლო ვენეციანოს პოლიპტიქი, რომელიც ამ მხატვრის შემოქმედების ერთადერთი ნიმუშია საბჭოთა მხატვრულ კოლექციებში.

იტალიური აღორძინების ეპოქის ფერწერულ სკოლებს შორის ვენეციის ფერწერული სკოლა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია. პოლიტიკურმა, ეკონომიურმა და სოციალურმა თავისებურებებმა განაპირობეს ვენეციაში, იტალიის სხვა ქალაქებთან შედარებით, რენესანსული ხელოვნების გვიანი განვითარება. ტრეჩენტოს ეპოქაში წმ. მარკის რესპუბლიკამ ხმელთაშუა ზღვის რეგიონში თავისი ეკონომიკური განვითარების მწვერვალს მიაღწია.

XIV საუკუნეში ვენეცია იტალიის ყველაზე აყვავებულ და წარმტაც ქალაქად იქცა. ქვეყნის თითქმის ყველა ქალაქის მღელვარე პოლიტიკური ცხოვრების ფონზე ვენეცია თავისი პოლიტიკური წყობის სტაბილურობით გამოირჩეოდა. „კაცობრიობის სამართლიანობისა და თავისუფლების ერთადერთი თავშესაფარი" — ასე წერდა ვენეციაზე პეტრარკა.

თავისი განვითარების მანძილზე ვენეციურმა ფერწერამ სხვადასხვა მხატვრული სტილის გავლენა განიცადა. როგორც ცნობილია, ტრეჩენტოს ფერწერის ერთ-ერთი ძირითადი წყარო ბიზანტიური ხელოვნება იყო. აღმოსავლეთის ხელოვნების გავლენა გაძლიერდა ჯვაროსანთა IV ლაშქრობის (1204) შემდეგ. ეს დაეტყო როგორც არქიტექტურას (სირიის, მესოპოტამიის, ირანის,



პაოლო ვენეციანოს პოლიპტიქი თბილისის ხელოვნების მუზეუმში.

გავლენა), ასევე მოზაიკებს (გვიანკომნინური ფერწერის გავლენა).

XIV საუკუნის დასაწყისში, როდესაც ვენეციის მეზობელ ქალაქ პადუაში ჯოტომ კაპელა დელ არენას მოხატულობაში ახალ რეალისტურ ფერწერას ჩაუყარა საფუძველი, ვენეციას პალეოლოგიური ხელოვნების გავლენის ახალმა ტალღამ მიაღწია. ბიზანტიური ხელოვნებით გატაცებას ხელს უწყობდა ვენეციაში კონსტანტინოპოლიდან ხელოვნების ნაწარმოებების შემოტანა და მხატვრების იმიგრაცია. ბერძენი ოსტატები, რომლებიც ვენეციაში XIV საუკუნის პირველ ნახევარში მუშაობდნენ, მომწიფებული პალეოლოგიური ხელოვნების ფორმებს ნერგავდნენ (კომპოზიციის სივრცობრივი გადაწყვეტა, მოძრაობის მოტივების მრავალფეროვნება, არქიტექტურული კულისების სიმდიდრე, მეტი ფერწერულობა და მხატვრული სახეების ემოციურობა). ეს დამახასიათებელი ნიშნები მექანიკურად შეერწყა ადგილობრივ რომანულ ტრადიციებსა და ჩრდილოეთ ევროპიდან გავრცელებულ გოთიკური ხელოვნების ელემენტებს. ამ ე. წ. ბერძნულ მანერაში მუშაობდნენ სან მარკოს ბაპტისტერიუმისა (1342-1354) და სან ისიდოროს კაპელის (დაახლ. 1355 წ.) მოზაიკების ოსტატები და ამ მოზაიკებთან სტილისტურად ახლობელი ხატების ავტორები. ამ ძეგლებში ვლინდება ბიზანტიური სქემების გაულენა. ისინი ერთფეროვანია, მათში არ არის ჭეშმარიტი შემოქმედებითი საწყისი.

ვენეციური ტრეჩენტოს მხატვრული წრიდან პაოლო ვენეციანოს შემოქმედებითი პიროვნება ყველაზე ავტორიტეტული და მნიშვნელოვანია, თუმცა იტალიური ფერწერის ისტორიაში იგი ვერ

შედრება ისეთ რეფორმატორს, როგორიც იყო ჯოტო, ან ისეთ შემოქმედებით ინდივიდუალობას, როგორიც არის სიმონე მარტინი. ვენეციანოს მოღვაწეობასთან დაკავშირებულია ვენეციის ფერწერული სკოლის პირველი ნაბიჯები. მხატვრის ფერწერულ მანერას არ შეიძლება ვუწოდოთ „ბიზანტიური“. ის ღრმად განიმსჭვალა ბიზანტიური ხელოვნების სულისკვეთებით და შესძლო მისი შემოქმედებითი აღქმა ვენეციის მხატვრული ტრადიციებისა და მისი თანამედროვე მხატვრული გარემოცვისაგან მოუწყვეტლად. ბიზანტიური და გოთიკური ხელოვნების გავლენებმა, ისევე როგორც ვენეციაში გავრცელებულმა ტრეჩენტოს ეპოქის მხატვრულმა სიახლეებმა ვენეციანოს ფერწერაში სავსებით ვენეციური სახე შეიძინა და მისი ხელოვნება ორიგინალობას და ეროვნულ თავისებურებას ვერ აცდა.

როგორც იმ ხანის ყველა სახელოსნოში, მაესტრო პაოლოს სახელოსნოშიც ნაწარმოებებს არტელის წესით ქმნიდნენ. პაოლოსთან, მის ძმა მარკოსთან და შვილებთან — ლუკა, ჯოვანისა და მარკოსთან ერთად ბევრი მოწაფე და ქარგალი მუშაობდა. ამ დიდი შემოქმედებითი თანამეგობრობისაგან მრავალი ნაწარმოები შემორჩა — როგორც ხელმოწერილი, ასევე ხელმოუწერელი (მაგრამ, როგორც წესი, დათარიღებული), ამჟამად ვენეციანოს ნაწარმოებების ატრიბუციის საკითხი (მისი უშუალო მონაწილეობით ან ხელმძღვანელობით შექმნილ ნაწარმოებთა) ძირითადად გადაწყვეტილად ითვლება.[1]

პაოლო ვენეციანოს შემოქმედებითი მოღვაწეობის პირველი ნაბიჯები რომანული ხელოვნების ტრადიციებთან იყო დაკავშირებული (მოხატული ხატი — სან დონატო და ორი შემკვეთი, 1310 წ., მურანო, ბაზილიკა სანტა მარია და დონატო). საქმიანობის დასაწყისში მხატვრის ყურადღებას იპყრობს ჯოტოს ხელოვნება. ჯოტოს ფერწერის გავლენა შეიმჩნევა მისი ადრეული პერიოდის ნაწარმოებებში (პრედელის ხუთი სცენა პეზაროს მუზეუმიდან). ფიგურების გადმოცემაში შესამჩნევია პლასტიკურობის გრძნობა; სახეები მოდელირებულია შუქ-ჩრდილით, კომპოზიციური აგება გვაგონებს სცენებს პადუის მოხატულობიდან. მაგრამ მის ინტერიერებს არ გააჩნიათ მესამე განზომილება, ისინი დეკორატიულია, მხატვარი „ჯოტოს ენის ვენეციურ ტრანსკრიპციას“[2] იძლევა.

მაგრამ ვენეციანო ვერ გახდებოდა ჯოტოს მიმდევარი, ვერ მიიღებდა შემოქმედებით იმპულსებს ფლორენციელი ოსტატის ფერწერიდან, რომელიც მისთვის უცხო იყო მსოფლაღქმითა და მხატვრული წყობით. ვენეციური წარმოშობის გამო და თავისი სიმპათიებით იგი გაცილებით უფრო ახლოს ბიზანტიურ ხელოვნებასთან იდგა, თუმცა, ბიზანტიის ხელოვნებით გატაცება მის მომწიფებულ შემოქმედებაში უფრო ძლიერ ვლინდება. ვენეციანოს ადრეული პერიოდის ფერწერა მჭიდროდაა დაკავშირებული ვენეციის მხატვრულ გარემოცვასთან. მის ხელოვნებაში შეიმჩნევა არა მარტო ჯოტოს და მისი მიმდევრების — რიმინელი მხატვრების, არამედ ბოლონიელი ოსტატების გავლენაც, რომელიც სახასიათო მხატვრულ სახეებსა და ცოცხალ თხრობაში ვლინდება (წმ. ლუჩიას პოლიპტიქი ველიას საეპისკოპოსოდან), ასევე ჩანს შუა იტალიის ფერწერის, მაესტრო სანტა ჩეჩილიას ნაწარმოებების და ასიზის ფრანსცისკანული ციკლის გაცნობის კვალი.

1330-1340-იან წლებში ვენეციაში განსაკუთრებით გაძლიერდა მომწიფებული პალეოლოგიური

ხელოვნების გავლენა (პალეოლოგიური ხატწერა და მინიატურა, კაჰრიე-ჯამის, პამა კარისტოს (ფეტიე ჯამი) ეკლესიების მოზაიკები) კონსტანტინოპოლში და ნაწილობრივ სალონიკის წმინდა მოციქულების ეკლესიის მოზაიკები, რომელიც მჟღავნდება პაოლო ვენეციანოს ორმოციანი წლების ნაწარმოებებში. 1345 წლითაა დათარიღებული პალა დ'ოროს (ვენეცია, მარჩიანოს მუზეუმი) სახურავის მოხატულობა. რომელშიც პალეოლოგიური ხელოვნების ნიშნები ერწყმის ტრეჩენტოს ეპოქის ჩრდილოეთ იტალიის ხელოვნების მოწინავე ოსტატებისათვის დამახასიათებელ რეალისტურ ძიებებს.

ვენეციანოს პოლიპტიქი ვიჩენცას ქალაქის მუზეუმიდან — მხატვრის პირველი დათარიღებული (1333 წ.) და ხელმოწერილი ნაწარმოებია, რომელიც ვენეციის სან ლორენცოს ეკლესიისათვის იყო შექმნილი. ამჟამად ამ დიდი პოლიპტიქიდან შემორჩა მისი ცენტრალური ნაწილი — „მარიამის მიძინება“ და ორი გვერდითი ნაწილი წმინდანების — ფრანჩესკოსა და ანტონიოს გამოსახულებით. „მარიამის მიძინებაში“ ბიზანტიური იკონოგრაფიული სქემის ჩარჩოებში ჩნდება ახალი ხარისხი — რეალურობის გრძნობა, რომელიც ვლინდება ფიგურების უფრო ენერგიულ მოდელირებაში, წმინდანთა სახეების გამომსახველობაში (შეჭმუხნული წარბები, არწივისებური ცხვირი, გრძელი, მხრებზე დაყრილი თმები), ღრმა გრძნობების გამომჟღავნებაში (ქრისტეს სახე). კომპოზიციური რიტმი შედარებით მშვიდია, კოლორიტი უფრო ნათელი, ვიდრე კაჰრიე-ჯამის ანალოგიურ კომპოზიციაში. წმინდანების — ფრანჩესკოსა და ანტონიოს მკვრივი, მყარი ფიგურების შუქ-ჩრდილით მოდელირება ჯოტოს მანერას მოგვაგონებს. ვ. ნ. ლაზარევი სა-

მართლიანად აღნიშნავს ვენეციანოს შემოქმედებში „ბიზანტიური პრობლემით" იმდენად ჭარბ გატაცებას, რომ მრავალი მკვლევარი მხატვრის კონსტანტინოპოლში ყოფნასაც კი ვარაუდობდა.

უორჩესტერის ხელოვნების მუზეუმის ტრიპტიქი შესრულების მანერით, წმინდანების სახეთა გამომსახველობით ვიჩენცას პოლიპტიქს უახლოვდება. წმ. ფრანჩესკოს სახეც ორივე ნაწარმოებში იდენტურია. ფიგურების გადმოცემაში არ ჩანს გოთიკურობა, რომელიც ახასიათებს მხატვრის გვიანდელ შემოქმედებას და რაც შესაძლებლობას იძლევა უორჩესტერის ტრიპტიქის 1339-40 წლებით დათარიღებისა.

ამავე პერიოდს (1333-1340 წწ.) მიეკუთვნება საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული დიდი ფორმატის (123 სმ × 236 სმ) პოლიპტიქი, რომელიც პირველად ვ. ნ. ლაზარევმა გამოაქვეყნა[3]. თავდაპირველად იგი ვენეციის ერთ-ერთ კერძო კოლექციაში ინახებოდა (1880 წ.). თბილისის მუზეუმში 1927 წელს ი. ორბელიანის კოლექციიდან მოხვდა. პოლიპტიქს აქვს მოდერნიზებული ჩარჩო ახალი გოთიკის სტილში, რომელიც XIX საუკუნეს მიეკუთვნება.

პოლიპტიქის ცენტრალურ ნაწილში მარიამის სკულპტურული გამოსახულება, რომელიც თაყვანს სცემს მის მუხლებზე გადაწოლილ ჩვილს. ამ სკულპტურულმა გამოსახულებამ ერთი საუკუნით გვიან დაკარგული და ამჟამად ჩვენთვის უცნობი ფერწერული კომპოზიცია შეცვალა. ეს იკონოგრაფიული ტიპი XV საუკუნის მანძილზე ჩრდილოეთ იტ-

წმინდანების ფიგურები თბილისის პოლიპტიქიდან

ალიასა და ვენეციის ხელოვნებაში ფართოდ იყო გავრცელებული. (ანტონიო და ნეგრო პონტეს „მადონა ჩვილით" ვენეციის სან ფრანჩესკო დელა ვინიას ეკლესიაში, ბართოლომეო ვივარინის „მადონა ჩვილით"—1465 წ. ნეაპოლის მუზეუმში და ა. შ.). პოლიპტიქის რვა ნაწილში წარმოდგენილი არიან წმინდანები თავისი ატრიბუტებით. მარცხნიდან ცენტრისკენ ეკატერინე, ანტონიო, ფრანჩესკო და იოანე ნათლისმცემელი, მარჯვნიდან — აგნესა, კლარა, ლიუდოვიკო და ბათლომე.

კომპოზიცია გამოირჩევა წმინდანთა პოზების მკაცრი სიმეტრიულობით. პოლიპტიქის მარჯვენა და მარცხენა განაპირას ეკატერინესა და აგნესას ფიგურები სამ მეოთხედ ბრუნში არიან წარმოდგენილნი. კომპოზიციის ცენტრისკენ მიმართული წმინდანების პოზები თანდათან ფრონტალურ მდგომარეობას უახლოვდება, კლებულობს პლასტიკური ფორმის მონაცვლეობითი რიტმი. იოანე ნათლისმცემლის და ბათლომეს ფიგურები სილუეტურად აღიქმება. ფიგურები პროპორციულია და შუქ-ჩრდილითაა მოდელირებული. ერთგვაროვანი პოზები, ძირს ვარდნილი დრაპირების თანაბარი რიტმი პოლიპტიქის კომპოზიციას მშვიდ, თავშეკავებულ ხასიათს ანიჭებს. წმინდანების ინდივიდუალური სახეები ჰერეტითი ხასიათისაა და ქრისტიანულ მორჩილებას გამოხატავს.

ყველაფერი ეს იმას მიუთითებს, რომ თბილისის პოლიპტიქი ვენეციანოს „წინაგოთიკურ" პერიოდს ეკუთვნის. პოლიპტიქის წმინდანების ფრანჩესკოსა და ანტონიოს სახეები ვიჩენცას პოლიპტიქის (1333 წ.) იმავე წმინდანების სახეების ანალოგიურია: ისინი მოცულობითია და მათში ასევე იგრძნობა სიმძიმე. წმინდანების — აგნესასა და კლარას სახეები

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

პოლიპტიქის ნაწილები — წმ ფრანჩესკო და წმ. ანტონიო ვიჩენცას მუზეუმიდან.

ტრიპტიქის ნაწილები — მიქელ. მთავარანგელოზი და წმ. ბარბალე უორჩესტერის ხელოვნების მუზეუმიდან.

პოლიპტიქი სან სევერინოს პინაკოტეკიდან. მარცხენა ნაწილი.

„მადონა ჩვილით" კაზა დელ კლეროდან. პადუა.

წმ. ბარბალეს სახის მსგავსია უორჩესტერის პოლიპტიქიდან.

თბილისის პოლიპტიქის ატრიბუციული მეთოდით შესწავლის შედეგად ვ. ნ. ლაზარევმა აღნიშნა შესრულების მაღალი ხარისხი, რაც თვით ვენეციანოს ავტორობას მიუთითებს და მისი შექმნის მიახლოებითი დრო,—ოცდაათიანი წლების დასასრული — ორმოციანი წლების დასაწყისი.

თბილისის პოლიპტიქი გამოირჩევა მხატვრული სახეების „კლასიკური" წონასწორობითა და ავტორის შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდისათვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი ენის ორგანულობით, რომელიც მის ნაწარმოებებში ორმოციანი წლების დასაწყისიდან, გოთიკური ხელოვნების გავლენის გაძლიერებასთან დაკავშირებით, თანდათანობით ქრება. ამ პოლიპტიქის შედარებისას მხატვრის გვიანდელი პერიოდის ერთ-ერთ მაღალხარისხოვან ნაწარმოებთან—პოლიპტიქ-

თან სან სევერინოს პინაკოტეკიდან აშკარაა არა მარტო ვენეციანოს შემოქმედებითი ევოლუციის შედეგი, არამედ იმხანად მოდური გოთიკის მხატვრული მიმდინარეობის ზეგავლენის ძალაც, რომელიც ვენეციური ფერწერის მხატვრულ განვითარებაში, ბიზანტიის ხელოვნებისაგან განსხვავებით, უცხო ელემენტად დარჩა.

გოთიკური ხელოვნების გავლენები ვენეციელი მხატვრების მიერ ძირითადად დეკორატიულ პლანში იყო ალქმული, რაც მხატვრული სახეების სიღრმესა და მნიშვნელოვნებას ამცირებდა. ვენეციელებს არ იზიდავდა გოთიკური დინამიკა, დრამატიზმი და მხატვრული სახეების ფსიქოლოგიურობა, თუმცა კი იტალიის სხვა ფერწერულ სკოლებს შორის გოთიკის მხატვრულმა ტრადიციებმა შედარებით ღრმა შემოქმედებითი განსახიერება მაინც ვენეციის ფერწერაში ჰპოვა.

ვენეციანოს ხელოვნებაში გოთიკის გავლენა ხელს უწყობდა ბიზანტიური იკონოგრაფიული სქემების გამოცოცხლებას; მან გააძლიერა მხატვრული სახეების ემოციურობა, შეიტანა მის შემოქმედებაში საერო საწყისი. ამას გვიანდელი პერიოდის ნაწარმოებებში — ქალების ისეთი ელეგანტური და დახვეწილი მხატვრული სახეები მოწმობენ, როგორიც არიან ეკატერინე, ურსულა, ბარბალე და სხვ.

თბილისის პოლიპტიქის ფიგურათა პოზებისა და დრაპირების ერთიანი რიტმი, წმინდანების საერთო მშვიდი განწყობილება შეიცვალა სან სევერინოს პოლიპტიქის წმინდანების მხატვრულ სა-

„მადონა ჩვილით“ ვენეციის ინსტიტუტიდან. სანტ ალვიზეში.

„მადონა ჩვილით და ანგელოზებით“ ალდო კრესპის კოლექციიდან. მაჩერატა.

ხეთა მღელვარე ხასიათით და განწყობილების მრავალფეროვნებით, — ეკატერინეს დახვეწილი, ელეგანტური ფიგურიდან და ურსულას ქალური გრაციიდან პეტრესა და პავლეს ვაჟკაცურ მკაცრ სახეებამდე.

მსუბუქი ფიგურების წაგრძელებული პროპორციები, დრაპირებისა და პოზების მღელვარე რიტმების მრავალფეროვნება ქმნის დანაწევრებულობის შთაბეჭდილებას, რაც ხელს უშლის პოლიპტიქის კომპოზიციის ერთიან აღქმას. თბილისის პოლიპტიქის თბილ კოლორიტს, რომელიც მხატვრულ სახეთა ემოციურობას აძლიერებს, ცვლის ღია ფერთა ცივი ტონი, რაც ოქროს ფონთან ერთად ზრდის პოლიპტიქის დეკორატიულ სიმდიდრეს. ქსოვილების მოხატულობის სილამაზით გატაცება, სამკაულების, ატრიბუტებისა და ოქროვარაყიანი ნატეიფარი ყდები კიდევ უფრო აძლიერებს მდიდრულ შთაბეჭდილებას.

თბილისის პოლიპტიქთან სტილისტიკურად ახლოს დგას ვენეციანოს რამდენიმე ნაწარმოები, რომლებიც ასევე XIV საუკუნის მეოთხე ათწლეულს მიეკუთვნება. პადუაში კაზა დელ კლეროში დაცული „მადონა ჩვილით", რომლის ქვედა ნაწილი მოჭრილია, შესაძლებელია რომელიმე პოლიპტიქის ცენტრალური ნაწილი იყო. მადონას ფიგურა გამოირჩევა დახვეწილობით, სილუეტური ხაზის სირბილითა და სილამაზით. მადონასა და ჩვილის სახეებში ვლინდება ცოცხალი ადამიანური გრძნობები.

„მადონა ჩვილით" ვენეციის ინსტიტუტიდან სანტ ალვიზეში მიახლოებით 1336-1339 წლებით თარიღდება. სურათი კოლორიტის ჟღერადობითა და სილამაზით, ოქროს, მუქ-ლურჯისა და წითელი ფერების დახვეწილი შეხამებით ხასიათდება.

ხელმოწერილი და 1340 წლით დათარიღებული „მადონა ჩვილით და ანგელოზებით" (ალდო კრესპის კოლექციიდან მაჩერტაში) ზემოთ აღნიშნული სურათებიდან პლასტიკური ფორმის გრძნობით გამოირჩევა. ეს მადონა არა მარტო ყველაზე მონუმენტურია, არამედ უფრო რთულია კომპოზიციურად. გამდიდრებულია ანგელოზის ათი ფიგურით და მოძრაობის რიტმებით. ტოსკანური ფორმის პლასტიკურობა ამ ნაწარმოებში ვენეციური ფერწერის ფერთა ქრომატიულ სიმდიდრეს ერწყმის.

ორმოცდაათიანი წლების დასასრულიდან პაოლო ვენეციანოს ხელოვნებაში კიდევ უფრო ძლიერდება გოთიკური ხელოვნების გავლენა. ფიგურების პროპორციები გრძელდება, ჩნდება გოთიკური ხაზობრიობა. კომპოზიციები უფრო დინამიკური ხდება, სახეები კი უფრო ემოციური. მხატვრის შემოქმედებითი განვითარების ეს თავისებურება მისი ნაწარმოებების ქრონოლოგიის დადგენის ერთ-ერთ საშუალებად იქცა („მადონა ჩვილით და ანგელოზებით", 1349 წ., სამრევლო ეკლესია კარპინეტაში; პოლიპტიქი სან ჯაკომოს ეკლესიიდან ბოლონიაში; პოლიპტიქი სან მარტინოს ორატორიიდან კიოჯაში, 1349 წ.).

ვენეციანოს მოღვაწეობის გვიანდელი პერიოდისათვის დამახასიათებელია გარკვეული შემოქმედებითი დაქვეითება. მხატვარი უფრო ხშირად იმეორებს ძველ კომპოზიციურ სქემებსა და წმინდანების ტიპებს („მადონა ჩვილით",[1] 1354 წ. — პოლიპტიქის

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ცენტრალური ნაწილი ლუვრში და ამავე პოლიპტიქის სხვა ნაწილები — წმ. ფრანჩესკო, იოანე ნათლისმცემელი, იოანე მახარობელი — იქვე; პოლიპტიქები პირანოს ტაძრიდან, ვენეციის მუზეუმიდან და ბრეშიის პინაკოტეკიდან).

პაოლო ვენეციანოს გვიანდელი პერიოდის ნაწარმოებთაგან მაღალი მხატვრული ხარისხით გამოირჩევა ორი ნამუშევარი — „მარიამის კურთხევა“ (1358 წ.) ფრიკის კოლექციიდან (ნიუ-იორკში), რომელიც კოლორიტის სიმდიდრითა და დეკორატიული დიდებულებით გამოირჩევა და ზევით აღნიშნული პოლიპტიქი სან სევერინოს პინაკოტეკიდან (ორმოცდაათიანი წლების დასასრული — სამოციანი წლების დასაწყისი), რომლის ძალზე გოთიზირებული ფორმები მოასწავებენ ინტერნაციონალური გოთიკის გამარჯვებას XIV საუკუნის ბოლოს.

პაოლო ვენეციანოსა და მისი სახელოსნოს შემოქმედებით მემკვიდრეობაში აისახა ვენეციის ფერწერული სკოლის ჩამოყალიბების პროცესი, მისი განვითარებისა და ძიებების გზები.

თუ ვენეციის ტრეჩენტოს ფერწერას პროტორენესანსული ხელოვნების პოზიციებიდან შევაფასებთ, XIV საუკუნის იტალიის ფერწერის სხვა სკოლებთან შედარებით, ვენეციური სკოლა ტრადიციული და „ჩამორჩენილია“. მნიშვნელოვნად დაკავშირებულია შუა საუკუნეების ხელოვნების მემკვიდრეობასთან, მისი მიდრეკილებით დამკვიდრებული სქემებისა და კანონებისადმი. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ ვენეციის ისტორიული განვითარების ყველა თავისებურებას, აქაური ფერწერული სკოლა ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალურია. ვენეციურ ფერწერას თავისი განვითარების პირველივე ნაბიჯებიდან მხატვრულ სახეთა საკუთარი წყობა, შეუდარებელი კოლორისტული სიმდიდრე და ფერწერის ესთეტიკური ღირებულების გრძნობა ახასიათებს.

როგორც პალუკინიმ აღნიშნა, პაოლო ვენეციანოს მხატვრული სტილის ორიგინალობა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ტრადიციების ფარულ წონასწორობაშია. სწორედ ამ წონასწორობიდან იღებს საწყისს ვენეციური ფერწერული სკოლა.

შენიშვნები:

1 Sandberg-Vavala, Maestro Paolo Veneziano, «Burlington Magazine», 1930, LII; Coletti L., I primitivi: I padani. Novara, 1947, გვ. L–LIII; Toesca, Il trecento, Torino, 1951, გვ. 707–711.

2 Pallucchini R., La pittura veneziana del trecento, Venezia-Roma, 1964, გვ. 20.

3 Лазарев В. Н., Маэстро Паоло и современная ему Венецианская живопись, Ежегодник института истории искусств, М., 1954, გვ. 298-315.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

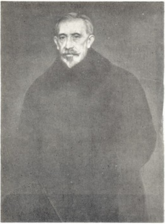
გიგო გაბაშვილის პორტრეტები

ნანა მირცხულავა

როდესაც თვალს ავლებ ქართული მხატვრობის ბრწყინვალე წარმომადგენლის გიგო გაბაშვილის (1862-1936) შემოქმედებით მემკვიდრეობას, ძნელი წარმოსადგენია, რომ რამდენიმე ათეული წლით უფრო ადრე, ვიდრე მხატვარი თავის პირველ ნაწარმოებებს შექმნიდა, საქართველოში რეალისტური დაზგური მხატვრობა ნახევრად ხელოსნურ ცოდნაზე იყო დაფუძნებული. გიგო გაბაშვილის შემოქმედებით ქართულმა დაზგურმა ხელოვნებამ გიგანტური ნაბიჯი გადადგა წინ. მხოლოდ ასეთი მასშტაბის მხატვრულ მოვლენას შეეძლო ფუძემდებლური როლი ეთამაშა ეროვნული დაზგური ფერწერის განვითარებაში.

გიგო გაბაშვილი მიეკუთვნება პროფესიონალ ქართველ მხატვართა პირველ თაობას, რომელთა შემოქმედებამ ქართულ ხელოვნებაში დაამკვიდრა იმდროინდელი ევროპის ტრადიციული სახვითი კულტურა, რეალისტური დაზგური ფერწერის პრინციპები.

გიგო გაბაშვილი ფართო დიაპაზონის მხატვარია, მის ფუნჯს ეკუთვნის ბატალური, ყოფითი, ისტორიული ჟანრის კომპოზიციები. მხატვრის პორტრეტული შემოქმედება, რომელიც ჩვენი კვლევის მიზანს შეადგენს, ფსიქოლოგიური ტევადობით, დახასიათების სოციალური სიმახვილითა და სიმკვეთრით მის დიდ თემატურ ტილოებზე არანაკლებ გამომსახველია. ჩვენს მიზანს არ შეადგენს ამ ჟანრში მხატვრის ვრცელი მემკვიდრეობიდან თითოეულის გაანალიზება. პორტრეტების კლასიფიკაციის საფუძველზე გამოვყავით მხოლოდ მათი ტიპიური ნიმუშები. ამასთან, ამ ნიმუშებს შორის მოვაქციეთ ჩანახატებიც, ვინაიდან მხატვრის გრაფიკული და ფერწერული პორტრეტები ერთმანეთს ავსებენ. ბევრ შემთხვევაში გრაფიკული ნამუშევარი ნახატის სიზუსტით, დახასიათების სიმკვეთრით არ ჩამოუვარდება ფერწერულს. ზოგიერთი ჩანახატი, ერთი შეხედვით, დაუმთავრებელი ჩანს, მაგრამ ეს გამოცდილი მხატვრის გააზრებული სვლაა, როდესაც მთავარი გამლიერებულია, ხოლო მეორეხარისხოვანი უკუგდებული. მხატ-



გ. გაბაშვილი ავტოპორტრეტი
დედის პორტრეტი
მძინარე ხევსური

ვრის მაღალი პროფესიონალიზმის წყალობით განზოგადების ეს პრინციპი სიმსუბუქის, უეცრად დაჭერილი წამის აღბეჭდვის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

გაბაშვილის სურათების გმირი — ხალხია (იქნება ეს „ალმოსავლური" ციკლი, „ხევსურული" თუ სხვა). ამ სურათებისათვის მხატვარი ქმნის უამრავ ჩანახატს, აგროვებს მასალას.

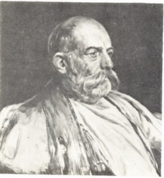
ზოგიერთ შემთხვევაში „მასალის" შესწავლაც დიდ ინტერესს იწვევს, ვინაიდან სახის დასრულებულობის, ფერწერული სრულყოფის, დეტალების დამუშავების მხრივ იგი არ ჩამოუვარდება დამოუკიდებელ პორტრეტებად ჩაფიქრებულ ნაწარმოებებს. მაგალითისათვის „ბუხარელები" და „ახალციხელი ებრაელებიც" საკმარისი იქნებოდა. ქაღალდზე ტუშით შესრულებული „ბუხარელები" ერთ მთლიან დასრულებულ ნაწარმოებად აღიქმება. ფორმა იგება შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობით, ფაქიზი ტონალური გრადაციებით. გაბაშვილი ოსტატურად გადმოგვცემს ღია ფერის ჩალმას, ჰალარა წვერს, მზემოკიდებულ სახეებს, აღწევს მზის შუქის ფერწერულ ეფექტს. ამასთან თითოეული ბუხარელი სხვადასხვა ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაშია წარმოდგენილი. გულჩათხრობილი ჩანს მარჯვენა ბუხარელი, დაძაბული ყურადღება იგრძნობა შუათანას სახეში, უხილავ თანამოსაუბრესთან რეაქციას გამოხატავს მარცხენა ბუხარელის თავი, მიუხედავად გარკ-

ვეული შინაგანი დახასიათებისა, მაინც გაბაშვილს უფრო ეთნოგრაფიული ტიპები აინტერესებს — შესაძლო ვარიანტები მრავალფიგურიანი კომპოზიციისათვის.

„ახალციხელი ებრაელები“ „ბუხარელებისაგან“ შესრულების უფრო „რბილი“ მანერით გამოირჩევა. აქ გამოსახული ადამიანები ასევე არ უკავშირდებიან ურთიერთს სიუჟეტურად და უფრო ეტიუდურ ხასიათს ატარებენ. ერთი სამი მეოთხედითაა შემობრუნებული, მეორე კი ანფასში. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ გაბაშვილი ერთ შემთხვევაში გაიტაცა ტიპაჟმა და დაკმაყოფილდა უბრალო ფიქსაციით, მეორეში კი ფსიქოლოგიურმა ასპექტმა — ერთ-ერთი ებრაელის გამომეტყველებამ. აღწევს რა ტიპის ხასიათის გადმოცემას, გაბაშვილი ნაკლებ აინტერესებს სხვა კომპონენტები. სახის ქვედა ნაწილი დაუმუშავებელია, ნიკაპი, ყელი არ არის დახატული, თუმც, როგორც აღვნიშნეთ, მსგავსი ჩანახატები არც აცხადებენ არავითარ პრეტენზიას დამთავრებულ პორტრეტულ გამოსახულებებზე.

ეთნოგრაფიული ტიპების გადმოცემისას გაბაშვილი მხოლოდ სახასიათო თავისებურებათა აღბეჭდვით არის გატაცებული. ვის არ ნახავთ აქ: ქართველებს, უზბეკებს, ქურთებს, აისორებს, სპარსელებს, ყაზანელ თათრებს; ზოგ შემთხვევაში გაბაშვილი ეთნოგრაფიული ტიპების დასრულებულ ფერწერულ გამოსახულებებს ქმნის. სავსებით შესაძლებელია, რომ „ხევსურული“ ციკლის ისეთი ცნობილი პორტრეტები, როგორიცაა „მთვრალი ხევსური“, „მძინარე ხევსური“, თავდაპირველად ჩაფიქრებული იყო როგორც მოსამზადებელი მასალა „ალავერდობისათვის“, „ხევსურთა ლრეობისათვის“, ან კიდევ ამ ციკლის რომელიმე სხვა დიდი ტილოსათვის, მაგრამ მუშაობის პროცესში გაბაშვილმა ამ „მასალიდან“ დასრულებული პორტრეტი — ტიპები შექმნა.

ფერწერული წყობა დიდ როლს თამაშობს გაბაშვილის პორტრეტებში, სასიცოცხლო დინამიკას უქმნის მათ. ფერები ყოველთვის მსუყე, მდიდარი და ხალისიანია. მხატვარს არ ეშინია სიჭრელისა, ხელოვნურად არ ახშობს ფერებს, არ გაურბის მკვეთრ კონტრასტებს. თამამად, თავისებურად და არააკადემიური კანონების შესაბამისად აგებს მხატვარი „ზანგის“ პორტრეტის კომპოზიციას. ფონისა და გამოსახულების ურთიერთდამოკიდებულება პორტრეტს, მიუხედავად პატარა ზომისა, მონუმენტურობას ანიჭებს. „ზანგის“ გამომსახველი პროფილი, სახასი-



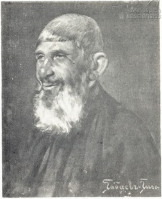
ათო ნაკვთებით. მოკლე, ხუჭუთმიანი თავის პლასტიკური ხაზი მკაფიოდ მოხაზავს ფართო ცხვირის და წინ წამოწეული ბაგეების კონტურს. პროფილის „გრაფიკულობა“ გაძლიერებულია პორტრეტის კოლორისტული წყობით. მხურვალე, დაძაბული გამაერწყმის „ზანგის“ ტემპერამენტულ ბუნებას. სადაფისფერ ნათელ ფონზე, ზანგის კანის მუქ ყავისფერთან კონტრასტში მეტად ეფექტურად ელერს წითელი ყელსახვევი.

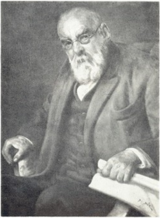
პორტრეტული თავისებურებანი ნაკლებადაა გამოვლენილი ისეთ ნამუშევრებში, სადაც მეტი მნიშვნელობა მოძრაობას, დინამიკას ენიჭება. ამის ტიპიური ნიმუშია „მედროშე ხევსური“, რომელზეც საომრად აღჭურვილი, ხანში შესული მეომარია გამოსახული დროშით ხელში. მისი „დამუხტული“ პოზა და სახის იერი გამოხატავს მზადყოფნას დაიცვას ეს დროშა, იბრძოლოს უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე. დახასიათების ცალმხრივობა აქ განსაზღვრულია თემით, მხატვარი სხვა ამოცანას არც ისახავს.

გაბაშვილის ეთნოგრაფიულ და სოციალურ „ტიპებში“ ხაზგასმულია, ზოგჯერ უტრირებულიც, მოდელის არა ინდივიდუალური, არამედ საერთო-ტიპიური ნიშანთვისებები. მხატვრული სინთეზისაკენ, განზოგადებისაკენ სწრაფვა, მოდელის ტიპიურობა და არა ინდივიდუალობა არის მისთვის მთავარი. აქვე ხაზი უნდა გაესვას იმას, რომ გაბაშვილი მიზნად არ ისახავს თავისი მოდელის მიმართ მსჯავრის გამოტანას (განსხვავებით „პერედვიჟნიკებისაგან“). მისი შემოქმედებითი კრედოს ერთ-ერთი თავისებურებაა კეთილგანწყობილი დამოკიდებულება. მხა-

დე-როზას პორტრეტი.
უცნობი ქართველი თავადის პორტრეტი.

სპარსელი
ნიკო ნიკოლაძის პორტრეტი.





ტვრული სიმართლით ხატავს იგი XIX საუკუნის მეორე ნახევრის თბილისელ მოქალაქეთა — სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენელთა სახეებს. ზოგ შემთხვევაში მისი მოდელები კონკრეტული პიროვნებებია, მაგრამ იმდენად ძლიერია მათში ტიპიური ნიშნები, რომ გვარ-სახელის მნიშვნელობა არაფერს არ ცვლის. მაგალითად, ალექსანდრე ეგაძის პორტრეტები თავისუფლად შეიძლება მივაკუთვნოთ მხატვრის მრავალრიცხოვან „მოქალაქეთა“ ჯგუფს. ამ სახის სოციალურ დახასიათებაში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ჩაცმულობას, იმაში, თუ როგორ ახურავს ფაფახი, რა დაუდევრად აქვს შეკრული ყელსახვევი და აკეცილი სახელოს სარჩული — ვლინდება მისი ბუნება. პორტრეტში დიდი ყურადღება ეთმობა დეტალების ფაქტურულ დამუშავებას, რაც ამ დეტალებს დახასიათების ერთ-ერთ კომპონენტად აქცევს.

„უცნობი ქართველი თავადის პორტრეტში“ (1902, საქართველოს სახ. ხელოვნების მუზეუმი) გაბაშვილი აღწევს დიდ სახისმიერ გამომსახველობას. აქ ყოველი დეტალი ნაძერწია ამ ადამიანისათვის ტიპიური ნიშათვისებების მაღალოსტატური გამოვლენით.

პორტრეტის კოლორისტული გადაწყვეტა ხელს უწყობს მოდელის სულიერი სამყაროს ამოცნობას — ხასხასა ნაირფერი ტანსაცმელი კონტრასტშია თავადის პირქუშ ჩაფიქრებულობასთან, ჩამუქებული ფონი ხაზს უსვამს განათებულ პირველ პლანს.

„სამი გენერლის“ პერსონაჟები არ არიან სამხედრო ელიტის პირველი წარმომადგენლები გაბაშვილის პორტრეტულ გალერე-

ამი. მას შექმნილი აქვს გენერლების — ყაზბეგის, გაბაშვილის, ერისთავის, თვით „სამი გენერლის“ (ზ. ჭავჭავაძის, მ. ამირეჯიბის, თ. ამილახვრის) პერსონაჟთა ცალკეული პორტრეტები. ისინი დაახლოებით ერთი ასაკისანი და ერთნაირ საზეიმო მუნდირებში გამოწყობილნი არიან. მაგრამ თითოეული ინდივიდუალური ხასიათია საკუთარი პორტრეტული ნიშნებით. გარეგნულად თითქოს ერთნაირი „გარსის“ — საზეიმო მუნდირების, საერთო ემოციური თავშეკავებულობის მიღმა გაბაშვილი ცდილობს ჩაწვდეს ყოველი მათგანის ინდივიდუალურ შინაგან სამყაროს, ტემპერამენტს.

გაბაშვილი ხშირად ხატავდა ჯგუფურ პორტრეტს. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია ესკიზი, რომელზედაც გამოსახულნი არიან ქართული სცენის ოსტატები — ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, ნატო გაბუნია, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, კოტე ყიფიანი და კოტე მესხი. მაგრამ ეს არ არის რამდენადმე მაინც სრულყოფილი გადაწყვეტა ჯგუფური პორტრეტისა, ისევე, როგორც „სამი მეგობარი“, რომელზეც ა. მრევლიშვილი, ა. ბერიძე და გ. გაბაშვილია გამოსახული.

პორტრეტის ჟანრში გ. გაბაშვილს თავისი სახე, თავისი ხელწერა აქვს. მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე მან შექმნა მრავალი პორტრეტი. განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს 20-იანი წლების შუა და 30-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი პორტრეტები. ჯერ კიდევ ადრეულ ახალგაზრდობაში გამოჩნდა მისი დიდი ინტერესი ადამიანის განუმეორებელი ინდივიდუალობისადმი. საქართველოს სახ. ხელოვნების მუზეუმში დაცულია გაბაშვილის პირველი დათარიღებული ნამუშევარი — დედის პორტრეტი (1883), რომელიც მეტად საყურადღებოა თავისი შინაგანი განწყობით, ხანდაზმული ქალის სულიერი მოძრაობის გადმოცემით.

კონკრეტულ პიროვნებათა გაბაშვილისეული პორტრეტები რადიკალურად განსხვავდება პორტრეტ-ტიპებისაგან საერთო გადაწყვეტით, ღრმა ფსიქოლოგიური დახასიათებით. ამ მხრივ ერთ-ერთი სანიმუშოა კაპელმაისტერ დე-როზას პორტრეტი (1922, საქართველოს სახ. ხელოვნების მუზეუმი).

დე-როზა გამოსახულია მშვიდ პოზაში მჯდომი, მდიდრულად ორნამენტირებული ხალიჩის ფონზე. სახე მაყურებლისკენ აქვს მობრუნებული. შეიძლება ითქვას, სწორედ მისი ფერმკრთალი ფრესკული სახე განსაზღვრავს ფერთა შეხამებას, ნათელის და მუქის კონტრასტს, რომელზედაც მთელი ტილოა აგებული.

ალექსანდრე სარაჯიშვილის პორტრეტში (1908, საქართველოს სახ. ხელოვნების მუზეუმი) გაბაშვილი ცდილობს თავისი მოდელი გადმოსცეს წამიერ მოძრაობაში. სარაჯიშვილი ტილოზე გამოსახულია იმგვარად, რომ სახე მკვეთრ რაკურსში, სურათის ცენტრში ხვდება. ფიგურა თითქმის ზურგიდან ჩანს. მოდელის თავის ეს სწრაფი შემობრუნება, ტილოს მარცხნივ დატოვებული თავისუფალი სივრცე და იმავე მხარეს მიმართული მზერა თითქოს გულისხმობს თანამოსაუბრეს, რომელთან კონტაქტის დროსაც არის იგი ალბეჭდილი. თხელი, კეხიანი ცხვირი, მოკლე წვერი, სევდიანი თვალების ემოციით ალსავსე მზერა, სარაჯიშვილის სახეს დახვეწილობას და შთაგონებას ანიჭებს. პორტრეტი გაბაშვილისათვის ჩვეული ტემპერამენ-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ტით, თითქოს ერთი ამოსუნთქვითაა დაწერილი.

მრეწველისა და მეცენატის დავით სარაჯიშვილის ოჯახში 1891 წელს გაიმართა გაბაშვილის სურათების პირველი პერსონალური გამოფენა. ამ სახლში, მაჩაბლის ქუჩაზე, მოწინავე ინტელიგენციის წრეში ილია ჭავჭავაძემ ხელნაწერში წაიკითხა „განდეგილი" და „ოთარაანთ ქვრივი". კითხვას ნიკო ნიკოლაძეც დასწრებია. შესაძლებელია, სწორედ აქ დაისახა მიზნად გაბაშვილმა ამ ცნობილი პუბლიცისტისა და საზოგადო მოღვაწის პორტრეტის შექმნა, რის განხორციელებას ხორცშესხმა ეწერა მხოლოდ ათეული წლების შემდეგ.

ნიკო ნიკოლაძის პორტრეტი დაწერილია ნატურიდან. იგი ღრმა სავარძელში ზის, თუმცა პოზა არ გამოხატავს წყნარ და მშვიდ მდგომარეობას. პირიქით, ხაზს უსვამს მის მოუსვენარ ბუნებას. ნიკოლაძე ოდნავ წინ არის გადმოზნექილი, ცალ ხელში ქაღალდის გრაგნილი უჭირავს, ყურადღებიანი და გამჭოლი მზერა მკაფიოდ აღიქმება სათვალის ქვეშ. კოსტუმის ცივი ფერები სავარძლის, სახისა და ხელების თბილ, თითქმის მხურვალე ფერებთან შეხამებული, ნაწარმოების ძირითად კოლორისტულ იდეას წარმოადგენს. მიუხედავად სურათის ერთგვარი „კამერულობისა", პორტრეტიდან შემოგვყურებს მძლავრი ინტელექტის, გამოკვეთილი ხასიათის პიროვნება.

ბოლო წლებში შექმნილი რიგი პორტრეტებისათვის ნიშანდობლივად იქცა მშვიდი, თავშეკავებული პოზები, ელეგანტურობა (ადამ ფორაქიშვილის პორტრეტი, 1932, საქართველოს სახ. ხელოვნების მუზეუმი; ავტოპორტრეტი, 1932, საქართველოს სსრ სამხატვრო აკადემია). მხატვარი უარს ამბობს ფერწერულ მრავალფეროვნებაზე, დეტალების მატერიალურ დამუშავებაზე, რაც მისი ოსტატობის ერთ-ერთი მახასიათებელი მხარეა. გრაფიკული პორტრეტისათვის ეძებს გარკვეულ ტიპს. ამ პერიოდის ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარია „მამილი", რომლის ფიგურაში, გონიერებასთან ერთად, ტანჯვა და მწუხარება გამოსჭვივის. მხატვარმა შექმნა შინაგანად ძლიერი პიროვნების პორტრეტული გამოსახულება (1932, საქართველოს სახ. ხელოვნების მუზეუმი).

გაბაშვილის ბოლო ავტოპორტრეტი, რომელშიც მან თითქოს მთელი თავისი ოსტატობა ჩააქსოვა, აღიქმება როგორც მისი მხატვრული ანდერძი, შემოქმედებითი კრედო. ეს პორტრეტი კიდევ ერთხელ მოწმობს კლასიკური ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციებთან მემკვიდრეობით კავშირს.

დიდი ფორმატის ტილოზე მხატვარი ფრონტალურად, მუხლებზევით არის გამოსახული, გამართული პოზა, ჯიბეებში ჩამალული ხელები — ყოველივე ეს ფიგურას ერთ მხრივ, მდგრადობას ანიჭებს, მეორე მხრივ, ყურადღებას წარმართავს სახისაკენ, რომელიც მკაფიოდ გამოიყოფა საყელოს ჩარჩოში და საერთოდ ტილოს თავშეკავებული კოლორისტული გადაწყვეტის ყველაზე ნათელ დეტალს წარმოადგენს. გულდასმით მოდელირებულ სახეზე მკაფიოდ ჩანს ასაკობრივი ნიშნები. სხვა დეტალები, როგორც აღინიშნა, სურათში მეორეხარისხოვანია და ამიტომ ზოგადადაა გადმოცემული.

გაბაშვილის პორტრეტული ხელოვნება მისი მდიდარი შემოქმედების თვალსაჩინო ნაწილია.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ეროვნული ბიბლიოთეკა

სიბრძნისა და სიკეთის ნათელი სახე

ზურაბ აბაშიძე

მსახიობზე საუბარსაც და წერასაც ხშირად მისი გმირების „ფსიქოფიზიკაზე" მსჯელობით ვიწყებთ ხოლმე. რასაკვირველია, ასეც უნდა იყოს — მსახიობს ხომ განსახიერებული როლის მეშვეობით ვეცნობით. ხშირად მაყურებელი არც განასხვავებს გმირს მსახიობისაგან. მისი სახე სცენასა და ეკრანზე შექმნილი სახეებისაგან ყალიბდება და ამ სახეებითვე რჩება აქტიორული ტალანტის თაყვანისმცემელთა მეხსიერებაში.

სავსებით მართებული იქნებოდა გრიგოლ ტყაბლაძეზე საუბრის სწორედ ასე დაწყება, — როლებიც მრავლად აქვს შესრულებული და მისი პიროვნებაც შესანიშნავად იკვეთება მის გმირებში. მაგრამ, ვფიქრობთ, მაინც თავიდან სჯობს დავიწყოთ — ბიოგრაფიის რამდენიმე ძუნწი და მეტყველი ფაქტიდან...

ყოველი ჭეშმარიტი ხელოვანის შემოქმედებას დიდსა და ამავე დროს თითქოს უხილავ კვალს აჩენს მისი ცხოვრების გზა, — ეს ცნობილი ამბავია. და მით უფრო შინაარსიანი და მრავლისმომცველია შემოქმედება, რაც უფრო რთული და, თუ გნებავთ, განსაცდელით სავსეა ეს ცხოვრება. მსახიობის ხელოვნება კი უშუალოდ ცხოვრებისეული პერიპეტიებით, ნაფიქრალ-ნააზრევითა და განცდილი ემოციებით იკვებება.

შვიდი წლისა იყო, როდესაც მამა დაეღუპა და ოჯახის ხელმოკლეობის გამო ადრე იწვნია შრომის სიმძიმე. ალბათ, სწორედ პატარაობაშივე განცდილ გაჭირვებაში იღებს სათავეს ის სიბრძნე და სიკეთე, რომელიც, უკლებლივ, ტყაბლაძის ყველა გმირს უდგას თვალებში...

ძნელი წარმოსადგენი არ არის ადამიანის კეთილ საწყისზე რამდენ საფიქრალს გაგიჩენდა გრიგოლ ტყაბლაძის პირადი გაცნობა, როდესაც ჯერ მხოლოდ მის ნაცნობ-მეგობრებთან საუბარიც კი ესოდენ დიდი ადამიანის პორტრეტს გიხატავს. საკმარისია ჭიათურის ქუჩებში გავლა და მის მოქალაქეებთან სრულიად მოუმზადებელი დალაპარაკება, რომ დარწმუნდე მსახიობისადმი საყოველთაო სიყვარულსა და თაყვანისცემაში.

გრიგოლ ტყაბლაძე დღესაც ჭიათურლების კერპია. მისი პირველივე შემოქმედებითი ნაბიჯები აქ ხედმიწევნით იციან. იციან, რომ ჯერ კიდევ საშუალო სკოლაში სწავლისას გრიშა ტყაბლაძე უკვე მონაწილეობდა სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებში, უკრავდა სასულე ორკესტრში, სულ მალე კი მისი ხელმძღვანელობაც დააკისრეს: ახალგაზრდობაში ფეხბურთს რომ თამაშობდა კარგად, ესეც იციან მისმა თანამოქალაქეებმა, მსახიობზე გაცილებით ახალგაზრდა თაობის ადამიანებმაც კი.

გრიგოლ ტყაბლაძის მოსვლა პროფესიულ სცენაზე უკავშირდება პავლე ფრანგიშვილის სახელს, რომელიც 1926 წელს ჩაუდგა სათავეში ჭიათურის თეატრს. მისი ინიციატივით ჩატარდა კონკურსი

დასის შესავსებად. ამ დროიდან მოყოლებული, სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე გ. ტყაბლაძის შემოქმედებითი ცხოვრება პიათურის თეატრს დაუკავშირდა. გამონაკლისი მხოლოდ 1951-52 წწ. სეზონი იყო, როდესაც იგი ლადო მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში მუშაობდა.

რა თქმა უნდა, შეუძლებელია მსახიობის მიერ შექმნილ სცენურ სახეებზე მსჯელობა მისი მონაწილეობით გათამაშებული სპექტაკლების უნახავად. ამ შემთხვევაში მის მოღვაწეობაზე გარკვეულ წარმოდგენას თანამედროვეთა შთაბეჭდილებები გვიქმნიან. კაპიტონ გაწერელიას ბროშურაში, რომელშიც თავმოყრილია გრ. ტყაბლაძის სათეატრო მოღვაწეობის ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა, ქართული კულტურის მოღვაწეთა გამონათქვამებს შორის ვკითხულობთ: „მარგალიტია, მარგალიტი, სადაც გინდა გადაისროლე, მაინც ბრწყინავს" (ალექსანდრე იმედაშვილი); „ტყაბლაძე ისეთი გაქანების, ისეთი შესაძლებლობების შემოქმედია, რომელ თეატრსაც გინდა დაამშვენებს" (შალვა დადიანი).

მართლაც, არაერთგზის მიუწვევიათ მსახიობი ჩვენი რესპუბლიკის, მისი დედაქალაქის თეატრებში. და ეს არც თუ ისე ძნელი ასახსნელია თუნდაც მისი სცენური როლების უნახავად, — ამისათვის გრიგოლ ტყაბლაძის მიერ განსახიერებული ორიოდე კინოგმირის გაცნობაც კი საკმარისია, და მით უფრო დიდია გ. ტყაბლაძის, როგორც მსახიობის გამარჯვება, რომ მის ეკრანულ ნამუშევრებს შორის საკმაოდ მცირეა მთავარი როლები.

გრიგოლ ტყაბლაძისათვის კარგად იყო ცნობილი აქტიორული ხელოვნების ყველა საიდუმლო, იგი მკვეთრად განასხვავებდა დიდსა და პატარა როლზე მუშაობის

კადრი ფილმიდან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი". ილარიონი (მარჯვნივ)—გ. ტყაბლაძე

კადრი ფილმიდან „კარდაკარ". ქაიხოსრო — გ. ტყაბლაძე, სოლომონი — გ. თალაკვაძე

კადრი ფილმიდან „წარსულის ფურცლები" („მიქელა"). სპირიდონა — მ. ხვიტია, მიქელა—გ. ტყაბლაძე

კანონებს, ზედმიწევნით ერკვეოდა იმაში, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს გმირის ხასიათის განვითარებისათვის მისი ეკრანულ სივრცეში ცხოვრების ხანგრძლივობას.

გ. ტყაბლაძის ნიჭის შესაძლებლობებზე, მის მსახიობურ დიაპაზონზე საუბრისათვის გავიხსენოთ ჟანრობრივად მრავალფეროვანი რეპერტუარი, წლების მანძილზე რომ დაუგროვდა მსახიობს: დრამატიზმით აღსავსე როლები „საბუდარელ ჭაბუკსა" და „ძაღლში", ტრაგიზმით აღბეჭდილი პერსონაჟები ფილმებისა „მიქელა", „ჯვარცმული კუნძული", „მე ვხედავ მზეს", კინოდეტექტივი — „უკაცრიელ თამაში", „ფილატელისტის სიკვდილი", ლირიკული კომედია — „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი", ისტორიული გმირი — მეფე ერეკლე „მაია წყნეთელში"... მეფური ნაბიჯი ცვლის გლეხურ მიხრა-მოხრას, რომელიც, თავის მხრივ, ადგილს უთმობს ქალაქელი ინტელიგენტის პლასტიკას და ყოველ მათგანში ლაღად და ორგანულად გრძნობს თავს.

მსახიობი მრავალმხრივი პიროვნება უნდა იყოს, — ეს აქსიომური ჭეშმარიტებაა. სწორედ ესაა საფუძველი მისი შემოქმედების ნაირსახოვნებისა, იმ ორგანულობისა და თავისთავადობისა, რაც მის შრომას მოაქვს შედეგად. რასაკვირველია, შეიძლება მისი ნამუშევარი წარმოსახვითი იყოს, დამაჯერებლად წარმოგვიდგეს, მაგრამ თუკი მსახიობი თავის თავში აღმოაჩენს და, როლიდან, კონკრეტული ამოცანიდან გამომდინარე, გააძლიერებს და განავითარებს ამა თუ იმ პერსონაჟისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელ თვისებას, მისი მიღწევა — მხატვრული სახე უფრო ღრმა, შინაარსიანი, მართალი და დამაჯერებელი ხდება. ამ პროცესში უფრო მძაფრდება დახარჯული შრომით მონიჭებული სიხარული და ამავე დროს, მდიდრდება მსახიობის პიროვნება, ახალ ხარისხს იძენს მისი პროფესიული არსენალი. ვინაიდან ცხოვრება ხელოვნებაში სწავლის პროცესს ჰგავს — რაც მეტს ხარჯავს, მეტს იძენს შემოქმედი.

ამგვარ — თავისი თავის უსასყიდლო ხარჯვის გზას მიჰყვებოდა გრიგოლ ტყაბლაძე და ამან ყოველ მის ნამუშევარს დააჩნია კვალი. მუშაობაში მისთვის დამახასიათებელი გულმოდგინება, აქტიორული ინტელექტი და თავისი თავისადმი უკიდურესი მომთხოვნელობა ნათლად ჩანს გაზეთ „ჭიათურელ მაღაროელში" 1944 წელს დაბეჭდილ მისსავე წერილში „მე და უფლისწული", რომელშიც მსახიობი ესაუბრება მკითხველს არჩილის როლის შექმნაზე მ. ჯაფარიძის პიესა „ქამთაბერის ასულის" მიხედვით დადგმულ სპექტაკლში. გ. ტყაბლაძე წერს: „არჩილის როლს თან ახლავს უამრავი ნიუანსი. შეწუხებამდე ცელქი, მოძრავი, ალვის ხეზე მცოცავი ყმაწვილი და იქვე მოწყენილი, დადარდიანებული, რომლის გულიც პირველმა სიყვარულმა ასე დაასევდიანა.

დამდგმელთან ერთად მონდომებით ვიმუშავე აღნიშნულ როლზე. ჩემი სცენაზე მუშაობის მანძილზე ეს პირველი როლია, რომელსაც სჭირდება ბავშვის მაღალი რეგისტრები, დინამიურობა და მორგებული ტონი. ეს მოთხოვნილებანი ნაკლებად უდგება ჩემს შესაძლებლობას, მაგრამ თუ მაყურებელი მომისმენს, მადლობის მეტი რა მეთქმის".

ამ სტრიქონებში ჭეშმარიტი პროფესიონალიზმის ისეთი ნიშნები იკითხება, რომლებსაც ერთი შეხედვით ვერც აღმოაჩენ. მაგრამ ეს უკვე პროფესიონალიზმის ის დონეა, შთაგონებიდან რომ მომდინარეობს და ახალ შემოქმედებით შთაგონებად გადაიქცევა ხო-

ლმე. და თუკი ერთი ფრაზით ვისურვებთ გ. ტყაბლაძის შესაძლებლობათა საწყისის ახსნას, სწორედ ეს იყო მსახიობის, როგორც იტყვიან, „საიდუმლო"— შთაგონება და პროფესიონალიზმი, რასაც საქმისადმი უდიდესი სიყვარული ედო საფუძვლად.

მსახიობის მიერ უფლისწულ არჩილის მაგალითზე გამოხატულ როლზე მუშაობის პრინციპები, მიდგომა, რომლითაც გამოირჩეოდა პერსონაჟის ტყაბლაძისეული ხორცშესხმა, პირდაპირ შეიძლება გადავიტანოთ მის ნებისმიერ კინემატოგრაფიულ როლზე. ისევე, როგორც ყოველი მაღალი კლასის ჭეშმარიტად თანამედროვე მსახიობისათვის, მისი ნამუშევრებისთვის დამახასიათებელია გმირის ხასიათის გარდასახვითი შეგრძნებისა და წარმოსახვითი ძიების დიდი უნარი. სამსახიობო ოსტატობის არცერთი ხერხი არ არის უცხო, მიუღებელი, უცნობი ან უარყოფილი ტყაბლაძის მიერ. იგი ყოველთვის ზუსტ გადაწყვეტილებასა და გადაწყვეტას აგნებს,ვინაიდან ამოსავალი წერტილი გზის გაკვლევისას მისთვის ყოველთვის კონკრეტული ამოცანაა.

„საბუდარელი ჭაბუკი" ერთ-ერთი პირველი ფილმია გრიგოლ ტყაბლაძისათვის; ამ სურათში შესრულებული მთავარი როლით შედგა მსახიობის დებიუტი კინოში. რაოდენ ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ამ გმირით — საჩინოთი დაიმახსოვრა ყველაზე მეტად გრიგოლ ტყაბლაძე მაყურებელმა. კინორეჟისორ შოთა მანაგაძის მიერ 1957 წელს გადაღებულ ამ ფილმში მსახიობმა იმდენად სისხლსავსე, ცხოვრებისეული, მიწიერი ადამიანი წარმოგვიდგინა, რომ დღეისთვისაც იგი ნამდვილი ქართველი გლეხკაცის მხატვრული სახის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო ეკრანულ ხორცშესხმად რჩება. ამ გმირს ტკივილიც ნამდვი-

კადრი ფილმიდან „განაჩენი". მერაბი — გ. შავგულიძე, პროკურორი — გ. ტყაბლაძე

კადრი ფილმიდან „მაია წყნეთელი". მეფე ერეკლე — გ. ტყაბლაძე

კადრი ფილმიდან „საბუდარელი ჭაბუკი". გოგიტა — ი. კახიანი, საჩინო — გ. ტყაბლაძე

კადრი ფილმიდან „კარდაკარ"

კადრი ფილმიდან „წარსულის ფურცლები" („მიქელა").
მიქელა — გ. ტყაბლაძე

კადრი ფილმიდან „ძაღლი". სპირიდონი— გ. ტყაბლაძე

ლი აქვს და სიხარულიც, მისი თითქოს წინაალმდეგობრივი ბუნება თისათვის ჩვეულებრივი, უკიდურესი სიმწვავით აღბეჭდილი განცდები ადვილად მისაღები და ახლობელიც ხდება მაყურებლისათვის. გ. ტყაბლაძემ მთელი სისრულით ჩამოაყალიბა ერთი ადამიანის — თავისი ხალხისა და დროის შვილის, კონკრეტული სოციალური წრისა და გარემოს წარმომადგენლის ღრმა, ბუნებრივი და მომხიბლავი პორტრეტი, რომლის გაცნობა ფილმში მოცემული დროისა და ვითარების შედეგად საშუალებას აძლევს მაყურებელს იმსჯელოს არა მხოლოდ ეკრანზე ნანახის შესახებ, არამედ ტყაბლაძის გმირის წარსულსა და მომავალზეც, ადვილად წარმოიდგინოს მისი მოქმედება სხვა ცხოვრებისეულ სიტუაციაში, თუნდაც ისეთ გარემოებაში, როგორშიც თავად გ. ტყაბლაძის სხვა — ცენტრალური თუ ეპიზოდური პერსონაჟები მოხვედრილან. უეჭველია, მისი საჩინო — კეთილი, ბრძენი კაცი, ისეთივე იქნებოდა, გერმანელ ფაშისტთა საკონცენტრაციო ბანაკში რომ აღმოჩენილიყო, როგორც მისი სიპიტო „ჯვარცმული კუნძულიდან", ან ისევე განრისხდებოდა პატიოსანი კაცის ბინაში შესული ქურდის დანახვისას, როგორც ქარხნის დირექტორი ფილმიდან „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი" და ისევე აპატიებდა და სწორ გზაზე დაბრუნების საშუალებას მისცემდა, როგორც ეს მსახიობის ამ გმირმა გააკეთა, დაიჯერა რა მისი გულწრფელი სურვილი, იცხოვროს პატიოსნად; ახლოსაა საჩინოს ხასიათთან კოლმეურნეობის თავმჯდომარე ფილმიდან „დიდი მწვანე ველი", რომელიც შესანიშნავად წვდება სოსანას ზოგიერთისთვის გაუგებარ და მიუღებელ ბუნებას. და ბოლოს, ამ გმირების გვერდით შეუძლებელია არ ვახსენოთ გ. ტყაბლაძის მიერ შესრულებული ბა-

ზილო ფილმიდან „მე ვხედავ მზეს“, რომლის სახე, ალბათ, უამრავ ასოციაციურ მოგონებას ბადებს ომისდროინდელი თაობის გლეხკაცების მეხსიერებაში.

გ. ტყაბლაძის მიერ ეკრანზე გაცოცხლებული ეს ადამიანები, როგორც იტყვიან, „ერთი ტომისანი“ არიან. ასწლოვანი მუხების მსგავსად, მათ ღრმად გაუდგამთ ფესვები მშობლიურ მიწაში, განურჩევლად იმისა, გლეხები არიან თუ ქალაქის მკვიდრნი, ვინაიდან მიწისშვილობა — სულიერი მდგომარეობაა.

უკანასკნელ წლებში მსახიობმა კიდევ რამდენიმე ასეთი როლი შეასრულა. მათ შორის, პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ მიქელა ამავე სახელწოდების ფილმში და სპირიდონი მოკლემეტრაჟიან სურათ „ძაღლში“. გმირები, რომლებიც საოცრად ჰგვანან ერთმანეთს, მაგრამ, ამავე დროს, პოლარულად საწინააღმდეგონი არიან თავისი მსოფლშეგრძნებით.

ამ როლების ერთად წარმოდგენის დროს იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მსახიობი ერთის განსახიერებისას მეორეს ეკამათება. გამჭრიახობა, ცხოვრების ზედმიწევნითი ცოდნა, სიბრძნე სპირიდონში უარყოფს მიქელას — ამ ცხოვრებასთან ასევე მრავალგზის შეჭიდებული, მაგრამ ჭირ-ვარამისაგან დათრგუნვილი კაცის მონურ ფილოსოფიას. ყველა ნიჭიერი მსახიობი თითქოს თავისი პერსონაჟების სახეებში იკარგება, მათ ნიღბებს მიღმა იმალება. მაგრამ თუკი იგი ჭეშმარიტი შემოქმედია, მაყურებელი ყოველთვის ამოიკითხავს მის ნამუშევარში პოზიციას, მსოფლშეგრძნებას, მსოფლმხედველობას. ამ ამოკითხვის შედეგად ყალიბდება ჩვენს წარმოდგენაში მსახიობის, მოქალაქის, ადამიანის ნამდვილი სახე.

მსახიობის სამუშაო წინააღმდეგობრივია. მით უფრო რთულია მაყურებლისთვის მისი პიროვნების ამოცნობა. რა გამომდინარეობდა მისი ხასიათიდან, ნამდვილად პიროვნების თვისებებიდან და რა არის მის შემოქმედებაში გარდასახვისა? ამ კითხვას ჩვენ არც თუ ისე ხშირად ვსვამთ, ვინაიდან გვაინტერესებს მისი, როგორც შემოქმედის შრომის შედეგი — მხატვრული სახე. მხატვრული სახეები კი სხვადასხვაგვარი აქვს შექმნილი გრიგოლ ტყაბლაძეს — სხვადასხვაგვარიც და... ერთნაირიც თითქოს, ვინაიდან ერთია სახე მსახიობისა, რომელიც მრავალმხრივი და მოულოდნელობებით აღსავსეა.

თუ გ. ტყაბლაძის გმირებს გავადევნებთ თვალს, მრავალ საერთო თვისებას დავინახავთ; მისი ხასიათი ნათლად ჩანს მის მიერ კინოში შესრულებული როლებიდან. ვფიქრობთ, სწორედ მისი ბუნებიდან მოდის სიკეთე და სითბო, რომელიც გ. ტყაბლაძის ბევრ გმირს ახასიათებს. ამასთანავე, იგი არასოდეს არ გვიმალავს თავისი გმირის უარყოფით თვისებებს.

...ერთი უცნაური, მაგრამ ამავე დროს ძალიან ბუნებრივი და ადვილად ასახსნელი თვისება აქვს ადამიანს: როცა საქმე თვალსაჩინო მოვლენას ეხება, გსურს უკიდურესად შეამცირო დრო და ამ პატარა მონაკვეთში ჩატიო მთელი სათქმელი, — უფრო მიზანსწრაფული და ქმედითი იქნებაო, ალბათ, გგონია... არა და, ყოველივე თვალსაჩინოზე სათქმელი ყოველთვის უხვადაა, მით უფრო, ადამიანზე...

ქართველ თეატრის მოყვარულებს ახსოვთ არაერთი ბრწყინვალე მსახიობი, რომლის შემოქმედებაც, სამწუხაროდ, ფირზე აღბეჭდილი არ არის. ამიტომაც განსაკუთრებით სასიხარულოა, რომ კინემატოგრაფისტთა ყურადღების მიღმა არ დარჩა იშვიათი ნიჭის მსახიობი — გრიგოლ ტყაბლაძე და კინოფილმებმა ჩვენი აქტიორული ხელოვნების ამ შესანიშნავი წარმომადგენლის ხელოვნება შემოგვინახეს.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

„ვიოლინოს დედოფალი საქართველოდან“

უკვე დიდი ხანია, რაც სახელგანთქმული მევიოლინე, საქართველოს სახალხო არტისტი, საერთაშორისო კონკურსების, შ. რუსთაველისა და ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიების ლაურეატი ლიანა ისაკაძე თანამედროვე საშემსრულებლო ხელოვნების მწვერვალებს იპყრობს და შედის ჩვენი დროის გამოჩენილ მუსიკოსთა ნაკრებში. შეუწყვეტლივ გვესმის ლ. ისაკაძის ბრწყინვალე გამარჯვებების ექო მსოფლიოს ამა თუ იმ კუთხიდან. მისი შემოქმედება უზარმაზარი მუსიკალური აუდიტორიის ყურადღების ცენტრში დგას და ყველგან ჰპოვებს უაღრესად ფართო საზოგადოებრივ რეზონანსს. ყოველივე ეს უზომოდ ახარებთ ლიანა ისაკაძის უნიკალური ტალანტის მრავალრიცხოვან თაყვანისმცემლებს, სიამაყის გრძნობით ავსებთ ქართული კულტურის გულშემატკივრებს.

ამ რამდენიმე ხნის წინ ლიანა ისაკაძემ, მოსკოვის სახ. ფილარმონიის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად, უდიდესი წარმატებით ჩაატარა გასტროლები გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქალაქებში, მერე კი წარსდგა ვენის მუსიკალური საზოგადოების წინაშე. გერმანელთათვის მან შეასრულა გერმანელი კლასიკოსების — მენდელსონისა და ბრამსის სავიოლინო კონცერტები. ავსტრიაში კი ახალი ვენური სკოლის გამოჩენილი წარმომადგენლის არნოლდ შონბერგის სავიოლინო კონცერტი. ქართველი მევიოლინის გასტროლებს ფართოდ გამოეხმაურა პრესა, რომელმაც მას აღფრთოვანებული სტრიქონები მიუძღვნა და უწოდა „ვიოლინოს დედოფალი საქართველოდან“.

ვბეჭდავთ ამონაწერებს გერმანელი და ავსტრიელი კრიტიკოსების წერილებიდან:

„შტუტგარტერ ცაიტუნგ“ (შტუტგარტი, 5 ნოემბერი. 1982 წ.): „...უსაზღვრო იყო მსმენელთა ბედნიერება ბრწყინვალე სოლისტთან ლიანა ისაკაძესთან შეხვედრის გამო.

მენდელსონის სავიოლინო კონცერტის ისაკაძისეული შესრულება შეუდარებელია. იგი თავის პარტიას ასრულებს ღვთაებრივი სიწმინდითა და სიმსუბუქით. ანდანტეში შექმნა ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს იგი არ ეხებოდა სიმებს. თუმცა ლ. ისაკაძის დინამიური გამომსახველობიდან

რაღაც საოცარი ძალა და სიმდიდრე გამოსჭვივის. ფინალმა ელვისებური სისწრაფით ჩაიქროლა და მოახდინა წარუშლელი შთაბეჭდილება. გვინახავს მრავალი სახელგანთქმული მევიოლინე, მაგრამ ასეთ სასწაულქმედებას იშვიათად შევსწრებივართ...“

„შტუტგარტერ ნახრიხტენ“ (შტუტგარტი, 5 ნოემბერი. 1982 წ.): „...5 წლის წინ, როცა ლ. ისაკაძემ სონატების საღამო გამართა, მისი დაკვრით აღფრთოვანდა მსმენელთა მხოლოდ გარკვეული ნაწილი. დღეს კი მთელი საზოგადოება მზად იყო ფეხქვეშ გაჰფენოდა თბილისელ მევიოლინეს. ლიანა ისაკაძე გახლავთ ნამდვილი ქართველი, იგი მოსკოვის კონსერვატორიაში დავით ოისტრახის მოწაფე იყო. მენდელსონის სავიოლინო კონცერტის შესრულების დროს, თავისი ცეცხლოვანებითა და განუმეორებელი კანტაბილეთი მან მოგვაგონა იაპონელი მაიუმი ფუძიკავას მიერ შესრულებული ლალოს „ესპანური სიმფონია“, ზოგიერთმა მსმენელმა კი ისაკაძეს „ვიოლინოს არგერიხი“ უწოდა. მაგრამ ლ. ისაკაძე მათზე ბევრად მაღლა დგას თავისი მანუალური ტექნიკითა და ტემპერამენტით, წარმოსახვებითა და მთლიანობით. შეუწყვეტლივ გიპყრობთ ლ. ისაკაძის მუსიკალური ინტონაცია, ტემპი, ქარიშხლისებური დაკვრა. ამ მშვენიერმა ქალბატონმა ბოლო წლებში არაჩვეულებრივი წინსვლა განიცადა. თუ გავითვალისწინებთ ვიოლინოს ამ შესანიშნავი ვირტუოზის ხასიათობრივ სიმტკიცეს, გაქანებას, მომაჯადოებელ ძალას, მაშინ არ გაგვიკვირდება, რომ მან საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრი, რომელსაც ამ ორი წლის წინ ჩაუდგა სათავეში, საბჭოთა კავშირის საუკეთესო ანსამბლად გადააქცია...“

„ესლინგერ ცაიტუნგ“ (8 ნოემბერი. 1982 წ.): „...ოისტრახის მოწაფემ ლიანა ისაკაძემ შეასრულა მენდელსონის სავიოლინო კონცერტი (e-moll) თუ მოსწავლეებზე მათი მასწავლებლების მიხედვით ვიმსჯელებთ, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ თბილისელი ქალბატონი არ ჩამოუვარდება თავის პედაგოგს არც არპეჯიოებით, არც ხემის ქარიშხლისებური სრბოლით, არც ქლერადობით. მაგრამ მევიოლინე ლიანა ისაკაძეს, რომლის შესრულება ზოგჯერ გვაგონებს იდა ჰენდელის დაკვრას, აქვს თავისი თანდაყოლილი, განუმეორებელი თვისებები. მას ყოველი ნაწარმოებისადმი აქვს თავისი, საკუთარი მიდგომა, ყოველ ბგერას ავსებს ტემპერამენტითა და მუსიკალობით, ბრმად არ მისდევს ვირტუოზობას და მთელი სისავსით გამოხატავს მენდელსონის წმინდა გრძნობებს. ლ. ისაკაძემ ძლივს დააღწია თავი გაშმაგებულ აპლოდისმენტებს. იგი დიდხანს იხდიდა მადლობას წინწამოწეული ხემით, რომლის დაწყვეტილი ძაფები დროშებივით ფრიალებდნენ...“

„რონდშაუ“ (ფრანკფურტი, 9 ნოემბერი, 1982 წ.): „...მსმენელთა წინაშე სოლისტად წარსდგა მევიოლინე ლიანა ისაკაძე, რომელიც დღეს საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებელია. იგი თავის პარტიას აღმაფრთოვანებლად ასრულებს. მისი დახვეწილი con brio, რომელიც მან ადაჟიოში გამოავლინა, თავისუფალია ყოველგვარი ზედმეტობისაგან. ხემის თვითეული გასმა სუნთქვას ავსებს მშვიდი სიწმინდით, თუმცა ყოველ წამს იგრძნობა მისი ტემპერამენტის ფეთქ-

ვა. დელიკატურია ლ. ისაკაძის საოცრად თანაბარი ვიბრატო, რომლის სიღრმე იაშა ხეიფეცის საუკეთესო ჩანაწერებს მოგვაგონებს..."

„ნოიე არესსე" (ფრანკფურტი, 9 ნოემბერი, 1982 წ.): „...ძნელია ისეთი მუსიკოსის დასახელება, რომლის შედარება შეიძლებოდეს ლიანა ისაკაძესთან. დაკვრის დროს იგი მთელი თავისი არსებით გარდასახულია მუსიკაში. თავისი ღირსებები მან ნათლად გამოავლინა ბრამსის სავიოლინო კონცერტის შესრულების დროს, ამ ნაწარმოების შინაგანი ძაბვის გადმოცემისას. მსმენელმა არ იცოდა რა უფრო მოსწონს, მუსიკა თუ შესრულება. ასეთი რამ ძალზე იშვიათად ხდება..."

„ალგემაინე ცაიტუნგ" (ფრანკფურტი, 9 ნოემბერი, 1982 წ.): „...ლიანა ისაკაძე მევიოლინე-ვარსკვლავია საბჭოთა კავშირიდან. ბრამსის კონცერტს მან შთაბერა თავისი მაღალი სული, ცეცხლოვანი ძალა, ელვარება. ლ. ისაკაძე ხემის ჯადოქარია. შესრულების დროს თრთის მთელი მისი სხეული. იგი უმაღლესი რანგის მუსიკოსია..."

„გენერალ-ანცვაიგერ" (ბონი, 11 ნოემბერი, 1982 წ.): „...ლიანა ისაკაძე მენდელსონის სავიოლინო კონცერტს ასრულებს შინაგანად ძლიერი, ორგანოსეული ბგერით. ვირტუოზული გაქანებითა და დიდი გატაცებით. შესაძლოა, მგზნებარე ტემპერამენტისა და ვირტუოზული ჟესტების გამო ეს ნაწარმოები გარეგნულად ცოტა უფრო ძნელი მოსჩანს, ვიდრე სინამდვილეშია. მაგრამ არტისტი პირველი ნაწილში, შემდეგ ანდანტეშიც გონიერებასაც ამჟღავნებს და ბგერის ლირიკულ გამომსახველობასაც. ფინალში გაიბრწყინა ოისტრახის სკოლამ, რომლის წარმომადგენელთა შორის ტექნიკური მომზადებითა და მუსიკალური სრულყოფილებით ლიანა ისაკაძე ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესოა".

„კონცერტცაიტუნგ" (ვენა, 27 ნოემბერი, 1982 წ.): „...ამ კონცერტში მხოლოდ თბილისელ ლიანა ისაკაძეს ეკუთვნის შონბერგის ორდენი. საოცრად ძნელი, უმადური და მიუდგომელია შონბერგის სავიოლინო კონცერტი. ლ.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ლიანა ისაკაძე.

ისაკაძე კი მას ისე ასრულებს, თითქოს მოცარტის დაწერილი ყოფილიყოს. ლიანა აქაც, ამ თორმეტტონალურ მუსიკასთან შეჯახების დროსაც არ ჰკარგავს თავის გრაციოზულობას. მისი დაკვრის შემდეგ შონბერგის ესოდენ ძნელად გასაგები მუსიკა ვენის მუსიკისმოყვარულთათვის აღარ იყო ისეთი შორეული და გესლიანი"..

„კონცერტცაიტუნგ" (ვენა, 27 ნოემბერი, 1982 წ.): ხუთშაბათს, ბეთჰოვენის ციკლის მესამე კონცერტზე, ბეთჰოვენის VII სიმფონიასა და დებიუსის პრელუდს („ფავნის შუადღის შემდგომი განცხრომა") შორის ჩართული იყო არნოლდ შონბერგი, რომლის შემოქმედებას, მიუხედავად იმისა, რომ დიდი ხანია შესულია მუსიკის ისტორიაში, მრავალრიცხოვანი მსმენელი აღიქვამს როგორც საშინელებას.

შონბერგის სავიოლინო კონცერტის (1934-36 წ.) მუსიკალური ენა, რომელიც იყურება შორეული მომავლისაკენ, ჩვენი თაობისათვის ნაკლებად მისაწვდომია. თავისი დროის გასწრება ლამის ნახევარი საუკუნით, მომავლის ასეთი შეგრძნება ახალი ვენური სკოლის დიდ მიღწევას წარმოადგენს.

შონბერგის სავიოლინო კონცერტი (ოპ. 36) სავსეა გამოცანებით. იგი ღრმა პესიმიზმითაც არის გამსჭვალული და ფეთქებადი ტემპერამენტითაც. ეს ნაწარმოები იშვიათად სრულდება, რადგან ძალზე ცოტანი არიან მევიოლინეები, რომლებსაც ძალუძთ მისი სირთულეების დაძლევა. ამას აღწევენ საბჭოთა მუსიკოსები, სახელდობრ ლიანა ისაკაძე, — ჯადოსნური გამოსხივების მევიოლინე, რომელსაც თორმეტტონალური მუსიკის შეპირეზადას დავარქმევდი... ასეთი მჟღერადი ბგერა, ასეთი დაკვრა დიდი ხანია არ გვსმენია".

„დე პრესე" (ვენა, 27 ნოემბერი, 1982 წ.) „...არნოლდ შონბერგმა თავისი სავიოლინო კონცერტი შექმნა 1934-36 წლებში ამერიკაში გადასახლების პერიოდში. მაშინ იგი დაახლოებით 60 წლისა იქნებოდა. ეს კონცერტი, ტრადიციისამებრ, სამნაწილიანია, მაგრამ თორმეტტონალური სტრუქტურის გამო ერთნაწილიანად აღიქმება. უაღრესად რთულია კონცერტის სოლო პარტია, რომელიც, შონბერგის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მოითხოვს „ექვსთითიან მევიოლინეს". დავით ოისტრახის მოწაფემ, ქართველმა ლიანა ისაკაძემ ეს ნაწარმოები ისე დაუკრა, თითქოს შონბერგის ეს სურვილი სავსებით ბუნებრივი ყოფილიყოს.

ეს შესანიშნავი ვირტუოზი საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის მთავარი დირიჟორიცაა.

ლ. ისაკაძემ შონბერგის ეს ურთულესი კონცერტი დიდებულად შეასრულა და მთელი სისავსით გამოავლინა თავისი გასაოცარი ნიჭი, ტექნიკა, აზროვნება. ამის საშუალება მას მისცა შონბერგის ნაწარმოებმა, რომლის სოლო პარტია სავსეა ფლაჟოლეტებით, ორმაგი ნოტებით, წარმოუდგენელი სიძნელის უზარმაზარი ნახტომებით, თავბრუდამხვევი პასაჟებითა და სხვაგვარი სავიოლინო აკრობატიკით. მიუხედავად სახიფათო წინააღმდეგობებისა, ლ. ისაკაძე მიკროსკოპული სიზუსტით იცავდა ინტონირების სისუფთავესა და სიწმინდეს.

რაც შეეხება მოსკოვის ფილარმონიის ორკესტრს — პირველ ნაწილში იგრძნობოდა ამ ექსპრესიონისტული ნაწარმოებისათვის შეუსაბამო სიცივე, რაც გამოსწორდა მეორე და მესამე ნაწილებში.

რა თქმა უნდა, მსმენელთა აღფრთოვანებული აპლოდისმენტები, პირველ რიგში, მიმართული იყო ესოდენ მომხიბვლელი სოლისტისაკენ.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი

ლაოკოონი*

არიან ძველი მსოფლიოს მცოდნენი, რომელნიც ლაოკოონის ჯგუფს თუმცა ბერძენ ოსტატთა ქმნილებად თვლიან, მაგრამ მიაკუთვნებენ იმპერატორების მეფობის ჟამს, რამეთუ მის წყაროდ და ნიმუშად ვერგილიუსის ლაოკოონი მიაჩნიათ. ძველი მეცნიერებიდან, რომელნიც ასეთ თვალსაზრისზე დგანან, მე მინდა დავასახელო მხოლოდ ბართოლომეუს მარლიანი,[1] ახლებიდან კი მონფოკონი.[2] ორივე იმდენ უჩვეულო მსგავსებას ხედავდა ქანდაკებასა და პოეტის აღწერილობას შორის, რომ შეუძლებლად მიაჩნდათ მათი ასე ერთიმეორისაგან დამოუკიდებლად სვლა თითქმის ერთნაირი გზით. ამასთან, ისინი ვარაუდობდნენ, რომ თუ წამოიჭრება კითხვა, რომელს ეკუთვნის პირველი გამომგონებლის პატივი, ალბათობა უდავოდ უფრო პოეტის სასარგებლოდ მეტყველებს, ვიდრე მოქანდაკეთა სასარგებლოდ.

მაგრამ ხსენებულ ავტორებს უთუოდ ავიწყდებათ მესამე შესაძლებლობა. სახელდობრ, ის, რომ იქნებ პოეტიც ისევე ნაკლებად ბაძავდა მოქანდაკეებს, როგორც მოქანდაკეები პოეტს? იქნებ სინამდვილეში პოეტიც და მოქანდაკეებიც მესამე წყაროს ეყრდნობიან? მაკრობიუსის მიხედვით, ასეთი ძველი ბერძნული წყარო პისანდრე იქნებოდა, რადგან ვიდრე ამ ძველი ბერძენი პოეტის თხზულება ჯერ კიდევ არ იყო დაკარგული, სკოლის შეგირდებმაც კი იცოდნენ, რომ რომაელებმა ილიონის აღებისა და დანგრევის ამბავი არა მარტო გადმოღებული, არამედ გულმოდგინედ თარგმნილიც კი ჰქონდათ, ასევე მეორე წიგნიც. რაკი პისანდრეც ვერგილიუსივით წინამორბედი იყო, მოქანდაკეები ლათინურ წყაროს კი არ მიუბრუნდებოდნენ, არამედ ბერძნულს წაიკითხავდნენ. ამრიგად, ლაოკოონის შექმნის თარიღი აქ არაფერს არ ეყრდნობა.

ერთი მცირედიც ვთქვათ: მე რომ მარლიანისა და მონფოკონის თვალსაზრისის დაცვა დამჭირვებოდა, მათ სასარგებლოდ ასეთ რამეს ვიტყოდი: პისანდრეს ლექსები დაკარგულია და კაცმა არ იცის, რანაირად აღწერა ლაოკოონის ამბავი, თუმცა ის კი უდავოა, რომ აღწერა ისეთი წვრილმანები, რომელთაც ბერძენი მწერლების მიხედვით დღესაც იოლად ვეცნობით, რადგან მათი კვალი უთუოდ საცნაურია. მაგრამ ხსენებული მწერლები სულაც არ ემსგავსებიან ვერგილიუსს, როგორც ჩანს, რომაელმა პოეტმა ბერძნული ტრადიცია სულაც საკუთარ ყალიბში გაატარა და გადაადნო.

ლაოკოონის უბედურების ამბავი, რაც მან მოგვითხრო, უკვე მისი საკუთარი გამოგონებაა. ამრიგად, თუ მოქანდაკეები მის მონათხრობთან ჰარმონიულ თანხმობაში არიან, ეს იმიტომ, რომ უბრალოდ მის დროში ცხოვრობდნენ და მისი ნიმუშით ისარგებლეს.

ქვინტუს კალაბრიუს, მართალია, ვერგილიუსივით აიძულებს ლაოკოონს, რომ ეჭვი აღძრას ხის ცხენის წინააღმდეგ. მაგრამ სწორედ ამით გამოწვეული რისხვა მინერვასი (ათენასი) კალაბრის სულ სხვაგვარად აქვს გადმოცემული. როგორც კი ამ ტროელმა თავისი ეჭვი გამოთქვა, მის ფეხქვეშ მიწა იძრა. შიში და ძრწოლა მოიცავს ლაოკოონს, მწველი ტკივილი ბორგავს მის თვალებში, ტვინში ცეცხლი ედება, ძრწის და მძვინვარებს, ცნობას კარგავს და ბრმავდება. რაკი დაბრმავებული და გონწართმეულიც განაგრძობს ქადაგებას, ხის ცხენი დაიწვითო, ათენა (მინერვა) გზავნის ორ საშინელ ქვეწარმავალს, რომელნიც პირველად მხოლოდ მის შვილებს ეცემიან. ამაოდ უწვდიან ხელებს შვილები მამას. გველები ფლეთენ უმანკოებს[3] და მიწაში იმალებიან. თვითონ ლაოკოონს ზიანს არ აყენებენ. ეს ამბავი რომ მარტო ქვინტუსს არ გადმოუცია, არამედ საერთოდ მიღებული იყო ამ სახით, ამაზე მეტყველებს ლიკოფრონის თხზულების ერთი ადგილი, სადაც ამ გველებს ბავშვთა მჭამელებს ეძახიან.

მაგრამ თუ ბერძენთა შორის ასეთი გადმოცემა საყოველთაოდ მიღებული იყო, მაშინ ძნელი წარმოსადგენია, რომ მოქანდაკეებს მისგან გადაეხვიათ და კიდევ უფრო გასაოცარი იქნებოდა გადახვევა სწორედ

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება" № 3, 1983.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

იმავე მოსაზრების სასარგებლოდ, როგორც რომაელ პოეტს ჰქონდა. ეს სითამამე გამართლებული იქნებოდა მხოლოდ მაშინ, თუ ამ პოეტს იცნობდნენ ან უშუალოდ მისი ნაწარმოების მიხედვით ქანდაკების შექმნა ჰქონდათ დავალებული. ვფიქრობ, ასეთი გარემოებიდან უნდა გამოსულიყო კაცი, თუ მარლიანისა და მონფოკონის დაცვას განიზრახავდა. ვერგილიუსია პირველი და ერთადერთი, ვინც მამაც და შვილებიც გველებს მოაკვლევინა. მოქანდაკეებმაც იგივე გვიჩვენეს, რაც ბერძნებს არ უნდა ექნათ. ამრიგად, შესაძლებელია, მართლაც ვერგილიუსის ზეგავლენით იმუშავეს.

მე ძალიან კარგად ვგრძნობ, რაოდენ შორსაა ეს დაშვება ისტორიული სინამდვილიდან. მაგრამ რაკი აქედან არავითარი ისტორიული დასკვნის გაკეთებას არ ვაპირებ, შეიძლება ის დარჩეს ჰიპოთეზად, რომელზედაც კრიტიკოსს შეუძლია თავისი მოსაზრებანი ააგოს. მიუხედავად იმისა, დამტკიცებულია თუ არაა დამტკიცებული, რომ მოქანდაკეები ვერგილიუსს ბაძავდნენ, პირობითად ამ თვალსაზრისს მაინც ვიღებ, რათა სარწმუნო გავხადო, თუ როგორ ბაძავდნენ. ყვირილის ამბავი უკვე მოვახსენეთ და განვმარტე. ვიმედოვნებ, შემდგომი შედარება არანაკლებ საყურადღებო მოსაზრებებამდე მიგვიყვანს.

თვით აზრი მამისა და ორივე შვილის გველების სალტეში მოქცევისა და ერთ კვანძად შეკვრისა უდავოდ იყო ერთი უბედნიერესი აზრი, რაც მხატვრობისათვის ძალზე უჩვეულო ფანტაზიას მოწმობს. ვის ეკუთვნის ეს იდეა? პოეტს თუ ხელოვანს? მონფოკონი მას პოეტთან ვერ ხედავს. მაგრამ მე მგონია, მონფოკონს პოეტი გულისყურით ვერ წაუკითხავს:

იკლაკნებიან,
ლაოკოონთან ისწრაფვიან. ჯერ ბედშავ შვილებს
ერტყმიან გარსა, უბედურებს ხელ-ფეხს უკრავენ,
უწყალო კბენით გლეჯენ ორსავ საბრალო სხეულს,
შემდეგ კი მამას, გაქანებულს შვილთა საშველად,
შეიარაღებულს საზარელი სალტით ბოჭავენ...

პოეტმა საკვირველი სიგრძის ქვეწარმავლები ასახა. ჯერ შვილებს ეხვევიან და გუდავენ. მერე საშველად მისულ მამასაც იმავე სალტეში აქცევენ (კორრიპიუნტ). ეგზომ დიდი გველები ერთბაშად ხომ ვერ მოეხვეოდნენ შვილებს, რათა მამას დახვეოდნენ! არა, ეტყობა, შეარჩიეს წამი, როდესაც თავ-კისრითა და წინამთი მამასაც შემოეგრაგნენ, ტანის უკანა ნაწილით კი ისევ შვილებს ეგრიხებოდნენ. აი, ეს მომენტია აუცილებელი პოეტური გამოსახვისათვის. პოეტი მას საკმარისად გვაგრძნობინებს, ოღონდ მისი დაწვრილებითი აღწერისათვის დრო აღარა აქვს. ძველი განმმარტებელნიც რომ ამას გარკვევით გრძნობენ, უდაოდ მოწმობს დონატუსის ერთი ადგილი[1]. მით უფრო ძნელად დაუსხლტებოდა ეს დეტალი მხატვრებს, რომელთა მახვილი, დაკვირვებული თვალი წამიერად და ზუსტად იჭერს იმას, რაც მათთვის სასარგებლოა.

თვით სალტეებიდან, რომელთაც პოეტი ლაოკოონს ახვევს, ის გულმოდგინედ გამოითავს ხელებს, რათა მათ მოქმედების თავისუფლება დაუტოვოს:

ამაოდ ლამობს შემოიხსნას სალტე ხელებით.

ამაში ხელოვანნი პოეტს უნდა მიჰყოლოდნენ. ვერაფერი ვერ იძლევა იმდენ გამომხატველობასა და სიცოცხლეს, რამდენსაც ხელების მოძრაობა. განსაკუთრებით აფექტებში, მოლაპარაკე სახეც კი უძლურია, ხელები თუ არ მოიშველია. გველების სალტეში მოქცეული და დამუხრუჭებული ხელები მთელს ჯგუფზე სიკვდილსა და ყინვას დაამკვიდრებდნენ, თუ ტანზე უძლურად დაეკვროდნენ. ამიტომაც, ხელები — როგორც მთავარი ფიგურის, ისე მეორეხარისხოვანი გმირებისა — უაღრესად დაძაბულ მოქმედებაში არიან, მეტადრე იქ, სადაც ყველაზე მძაფრი ტკივილია.

სხვა კი მოქანდაკეებმა ისეთი საყურადღებო ვერაფერი ნახეს პოეტთან, რომ მისთვის მიებაძათ, როცა საქმე ეხება გველების მგუდავი სალტის მდგომარეობას სამივე სხეულზე. ვერგილიუსი გველებს ორმაგად აგრაგნის ფიგურებს, ორგზის ახვევს ყელზე ლაოკოონს და კიდევ თავებს მაღლა აწევინებს:

ჰა, უკვე ორგზის ქერცლოვანნი მკერდს ეხვევიან,
ორჯერაც ყელზე, მაღლაც წევენ თავიანთ თავებს.

ეს სურათი ჩვენს წარმოსახვას საოცრად ავსებს. სხეულის უკეთილშობილესი ნაწილები გაგუდვამდე შეკუმშულან, და გესლი კიდევ უშუალოდ სახეს უახლოვდება. ამის მიუხედავად ეს არ იყო ხელოვანისათვის გამოსადეგი სურათი. მხატვრებს შხამისა და ტკივილის მოქმედება სხეულზე უნდა ეჩვენებინათ. ეს რომ თვალსაჩინო გამხდარიყო, სხეულის მთავარი ნაწილები თავისუფლად უნდა დაეტოვებინათ, რამდენადაც შესაძლებელი იქნებოდა. არავითარ უშუალო გარეშე ძალას არ უნდა მოეხდინა მათზე ისეთი ზემოქმედება, რომ ტანჯული ნერვებისა და მომუშავე კუნთების თამაში არ დაემახინჯებინათ ან არ დაესუსტებინათ. გველების ორმაგი სალტე ხომ სულ დაფარავდა სხეულს და მუცლის კრუნჩხვა, რაც თვალისათვის ასეთი მეტყველია, შეუმჩნეველი დარჩებოდა. რაც სალტეების ხვეულთა ზემოთ, ქვემოთ ან შუაში გამოჩნდებოდა, მხოლოდ გარედან ზემოქმედების კვალს წარმოაჩენდა, არა შინაგან ტკივილებს. ორგზის გველდახვეული კისერი სრულიად დაუკარგავდა მომხიბლაობას ჯგუფის პირამიდულ თავს, რაც თვალისათვის ასე მომხიბლავია. მერე, გველთა მოსალტული გროვიდან გამოშვერილი ქვეწარმავლის თავები ისე ანაზდეულად დაარღვევდნენ ზომას, რომ მთელი ფიგურა წამხდარი და ამაზრზენი იქნებოდა. ყოველივე ამის მიუხედავად აღმოჩნდნენ უგნური მხატვრები, რომელთაც მაინც პოეტის მიყოლა ამჯობინეს. რაც აქედან გამოვიდა, შეიძლება ზიზღით შევიცნოთ ფრანც კლეინის ერთი ნახატიდან[1]. ძველმა მოქანდაკეებმა იმთავითვე განსაჯეს, რომ მათი ხელოვნება აქ პოეტური წარმოსახვის სრულ შეცვლას ითხოვდა. გველების სალტე მოხსნეს კისერსა და მკერდს, მთლიანად გადაიტანეს ბარძაყებსა და ფეხებზე. აქ კი შეიძლებოდა

ლესინგის ძეგლი ჰამბურგში

გამომეტყველების დაუზიანებლად ნახკვების იმდენად მოჭერა და დაწოლა, რამდენადაც საჭირო იქნებოდა. კიდურების დაფარვით შინაგანი ტანჯვის გამოხატვას არა ევნებოდა რა. სწორედ აქ შეეძლოთ აღეძრათ შეფერხებული გაქცევის განცდა და უძრაობის თავისებური სახე, რაც ასეთ შემთხვევებში მხატვრული ახსნისათვის ძალზე მომგებიანია.

არ ვიცი, როგორ მოხდა, რომ ხელოვნების მხაჭულნი სრული დუმილით უვლიან გვერდს აშკარა განსხვავებას გველთა გრაგნილების პოეტურ აღწერილობასა და ხელოვნების ნაწარმოებში მათს განლაგებას შორის. ეს განსხვავება კი იმდენადვე ამაღლებს ხელოვანთა სიბრძნეს, რამდენადაც მეორე, რომელსაც ყველა ეხება, მაგრამ უმალ მობოდიშებას ლამობენ, ვიდრე ქებას. მე ვგულისხმობ განსხვავებას შემოსილობაში. ვერგილიუსის ლაოკოონი მთლიანად შემოსილია ქურუმის სამოსით.[6] ქანდაკებაში კი ისიცა და ორივე შვილიც სრულიად შიშველია. ამბობენ, ზოგიერთები დიდ შეუსაბამობას ხედავენ ამაში: ქურუმი, მეფის შვილი, მსხვერპლს ტანშიშველი როგორ უნდა სწირავდესო! ამაზე ხელოვნების კრიტიკოსები სრულიად სერიოზულად პასუხობდნენ: ნამდვილად ხელოვნების წესის დარღვევაა, ჩვეულების წინააღმდეგ ჩადენილი დანაშაული. მაგრამ მოქანდაკეები თურმე იძულებულნი იყვნენ გმირები გაეშიშვლებინათ, რადგან შესაფერისი სამოსი ვერ გამოუძებნიათ, საერთოდ სამოსი ვერ აუსახავთ, რადგან სქელი ნაკეცები ურიგო შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ამიტომაც ორი უხერხულობიდან ოსტატებმა უფრო უმნიშვნელო აირჩიეს, ამჯობინეს ისევ სიმართლიდან გადახვევა, ვიდრე სამოსის ხვეულების უგვანოდ გამოყვანა. თუ ძველი ოსტატები ასეთ მობოდიშებაზე გაიცინებდნენ, ძნელი სათქმელია, რა პასუხს გასცემდნენ მათ. შეუძლებელია ხელოვნების ამაზე მეტი დამდაბლება. რადგან, თუნდაც დავუშვათ, რომ ქანდაკებას სამოსის ნაკეცების ჩვენება ისევე წარმატებით შეუძლია, როგორც მხატვრობას, ნუთუ მაშინაც აუცილებელი იქნებოდა ლაოკოონის შემოსვა? ნუთუ ამ სამოსის ჩვენებით არაფერს დავკარგავდით? ნუთუ ტანისამოსი, ხელების მონური შრომის ნაყოფი, უფრო ლამაზი იქნებოდა მარადიული სიბრძნის ქმნილებაზე, ორგანიზებულ სხეულზე, მშვენიერ შიშველ ადამიანზე? განა ერთნაირ უნარს ითხოვს, ერთნაირი დამსახურებაა, ერთნაირ პატივს უზღვევს ხელოვანს პირველისა თუ მეორის მიბაძვა? ნუთუ ჩვენს თვალებს მხოლოდ შეცდენა უნდათ და სულერთია, რითაც ვაცდუნებთ?

პოეტისათვის სამოსი აღარაა სამოსი; იგი არაფერს არ ფარავს; ჩვენი წარმოსახვის ძალა ყველაფერში აღწევს და გამჭოლ ხედავს. ჩაცმულია ვერგილიუსთან თუ ჩაუცმელი, სულერთია, ტანჯვა მისი სხეულის ყოველ მონაკვეთში თვალსაჩინოა ახლაც და ისედაც. ლაოკოონის შუბლს ქურუმის თავსაკრავი კრავს, მაგრამ კი არ ფარავს. ეს თავსაკრავი არა თუ არ ბურავს, პირიქით, უფრო აძლიერებს ჩვენს წარმოდგენას აუტანელ ტანჯვაზე, რასაც ქურუმი განიცდის.

შავი შხამი და ლორწო ცეხო წმინდა თავსაკრავს...

ვერაფერს შველის ლაოკოონს ქურუმის ღირსება; თვითონ ის ნიშანი ამ ღირსებისა, რაიც ყველგან პატივსა და მოწიწებას უხვეჭდა, შხამიანი გველური ლორწოთია შებღალული და დასველებული.

მაგრამ არტისტს (ხელოვანს) ეს მეორადი წარმოდგენა უნდა გაეწირა, რათა მთავარი ქმნილება არ დაესუსტებინა. შუბლის ნაწილი დაიფარებოდა, შუბლი კი ის ადგილია, სადაც გამომეტყველება თავს იყრის. ისევე, როგორც მაშინ, ყვირილის ნაცვლად რომ ქურუმი მხოლოდ გმინავს, ოსტატებმა გამომეტყველება მშვენიერებას შესწირეს, აქ ზრდილობა და კეთილსახიერება გამომეტყველებას შეეწირა. საერთოდაც ეს ზრდილობა ძველებისათვის ნაკლებად ფასობდა. გრძნობდნენ, რომ ხელოვნების მაღალი დანიშნულება მათ სავსებით ათავისუფლებდა ასეთი პირობისაგან. მშვენიერებაა ეს უმაღლესი დანიშნულება (პირობა, მიზანი, ბეშტიმმუნგ). ხელოვნებაა უმაღლესი საზომი, საჭიროებამ შექმნა სამოსი, და რა ესაქმება ხელოვნებას საჭიროებასთან (გაჭირვებასთან)!. მე არ უარვყოფ, რომ გარკვეული სილამაზე სამოსელშიც არის, მაგრამ რაა ეს ადამიანის სხეულის სილამაზესთან შედარებით? და განა მცირედით დაკმაყოფილდება ის, ვისაც შეუძლია მეტს მიაღწიოს? მე ძალიან მეშინია, რომ ვინც სრულყოფილია ტანისამოსის ჩვენებაში, ამით უკვე ამტკიცებს, სხვა უფრო არსებითი რამ მაკლიაო.

6

ჩემი ვარაუდი, რომ მოქანდაკეები პოეტს ბაძავდნენ, სულაც არ ამცირებს მათს ხელოვნებას. მათი სიბრძნე სწორედ ამ მიბაძვაში ხდება მშვენივრად სა-

ბანი. პოეტს კი ბაძავდნენ. მაგრამ არც ერთ წერტილ-ში არ აძლევდნენ თავს საკუთარი გზიდან გადახვე-ვის ნებას. მათ ხელთა ჰქონდათ ნიმუში, მაგრამ რაკი მათ ეს ნიმუში ერთი ხელოვნებიდან მეორეში უნდა გადაეტანათ, დიდხანს ფიქრობდნენ იმაზე, თუ რა ხა-ზით ჯობდა გადატანა. ამ ფიქრების შედეგად პირველი ნიმუშიდან გადახვევებით მათ დაამტკიცეს, რომ თავი-ანთ ხელოვნებაში ისევე დიდი ყოფილან, როგორც პოეტი იყო თავის მოწოდებაში.

ახლა მინდა ჩემს ვარაუდს დავუბრუნდე და შებრუ-ნებით წარმოვიდგინოთ: ვთქვათ და პოეტი ბაძავდა მო-ქანდაკეებს. არიან სწავლულები, რომელთაც ასეთი დაშვება სიმართლედ მიაჩნიათ. აქვთ თუ არა საამისოდ ისტორიული საფუძველი, არ ვიცი. მაგრამ რაკი ქან-დაკება ასე შეუდარებლად დიდებულია, ვერც კი წარ-მოუდგენიათ, რომ ის ასე გვიანდელი ნამუშევარი იქ-ნებოდა. „ლაოკოონი" უნდა იყოს იმ დროისა, როცა ხელოვნება გაფურჩქვნის უმაღლეს საფეხურზე იმყო-ფებოდა, რადგან ის ასეთ პატივს იმსახურებსო.

ზემოთ ნაჩვენებია, რა უზადოა ვერგილიუსის აღწე-რილობა, მაგრამ რაოდენ კარგიც არ უნდა ყოფილი-ყო, ხელოვნების ისტატებს არ შეეძლოთ იმ სურათის ცალკეული მონაკვეთის გამეორება. ამრიგად, უნდა შე-იზღუდოს ის აზრი, რომლის მიხედვითაც კარგი პოე-ტური ნაწარმოებიდან უთუოდ კარგი სურათიც გამო-ვა და რომ თითქოს პოეტის აღწერილობა იმდენადაა კარგი, რამდენადაც არტისტი (მხატვარი) მას თავის სურათში კარგად ასახავს. ე. ი. შესძლებს სწორად მიჰ-ყვეს პოეტურ ქმნილებას. ასეთი შეზღუდვის აუცი-ლებლობა თავისთავად მოდის ჩვენს ცნობიერებაში უმალ, ვიდრე სათანადო მაგალითებს მოვიშველიებდეთ. საამისოდ საკმარისია წარმოვიდგინოთ პოეზიის შორე-ული სფეროები, ჩვენი წარმოსახვის უსაზღვრო ვე-ლები. მისი სახეების სულიერი (უხავნო) ხასიათი, უდიდესი სიუხვითა და ნაირფეროვნებით რომ ძალუძთ იდგნენ ერთიმეორის გვერდით, ერთმანეთს კი არც შე-უშლიან, არც დაფარონ ერთმა მეორე, როგორც თა-ვად საგნები ან მათი ბუნებრივი სურათები (ნიშნები) ფარავენ ერთმანეთს შეზღუდულ ჩარჩოებში, დროსა და სივრცეში.

მაგრამ თუ უმცირესს არ ძალუძს მოიცვას უდი-დესი, სამაგიეროდ, დიდში მცირე თავისუფლად თავ-სდება. მე მინდა ვთქვა: თუ პოეტის მიერ აღწერილო-ბაში გამოყენებული ყოველი ხაზი, ყოველი წერტილ-მანი, ასეთსავე სასურველ ზემოქმედებას ვერ მოახ-დენს მხატვრის ტილოზე ან მარმარილოში, იქნებ მხატვრის მიერ გამოყენებული ყოველი დეტალი პო-ეტის ნაწარმოებში, პირიქით, ასევე სასურველ შთაბეჭ-დილებას მოახდენს? უეჭველია! ასე ხდება, რადგან იმას, რასაც ჩვენ ხელოვნების ნაწარმოებში მშვენიე-რად ვთვლით, ასეთად თვალის არა თვალი, არამედ თვალის მეშვეობით — ჩვენი წარმოსახვა. ამიტომ, როგორც კი ჩვენს წარმოსახვაში ხსენებული სურათი (სახე) ბუნებრივი თუ თვითნებური ნიშნებით ისევ აღდგება, ორსავე შემთხვევაში ერთნაირ სიამოვნებას მოგვანიჭებს, თუმცა არა ყოველთვის ისეთივე ხარის-ხით.

ასეთი დაშვების შემდეგ უნდა ვაღიარო, რომ ჩემ-თვის უფრო ნაკლებად არის გასაგები დებულება, ვერ-გილიუსი ბაძავდათ მოქანდაკეებს, ვიდრე შებრუნებით

იმავე მოსაზრების წარმოდგენა. თუ მოქანდაკეები ბა-ძავდნენ პოეტს, არ გამიჭირდებოდა ყოველი გადახ-ვევისათვის მიზეზის გაცემა. მათ უნდა გადაეხვიათ, რადგან ზოგი რამ, პოეტურ აღწერილობაში ნაქები და გასაგები, მათთვის უვარგისი და გამოუსადეგარი აღმოჩნდებოდა (ან ასეთ რამეს ვერ ასახავდნენ). მაგ-რამ რისთვის უნდა გადაეხვია პოეტს? განა იმითაც მშვენიერ პოეტურ სურათს არ მოგვცემდა, რომ ყო-ველი და ცალკეული მონახაზი, ხაზი, დეტალი ხელოვ-ნების ნაწარმოებისა ხატოვნად გადმოეცა? მე მესმის, რომ თავისი საკუთარი თავის წინაშე მოლივლივე ფან-ტაზიას მისთვის რაიმე დამატებითი დეტალები ეკარ-ნახა, მაგრამ ჩემთვის სამუდამოდ ამოუხსნელი დარჩე-ბოდა, რატომ შეცვალეს უზადო ნაკვთები და მშვენი-ერი სახეები, რომლებიც თვალწინ ჰქონდათ.

მე ისიც კი მეჩვენება, რომ თუ ვერგილიუსს ნიმუ-შად ცნობილი ჯგუფი ჰქონდა, რანაირად შეიკავებდა თავს და არც კი ახსენებდა, რომ სამივე ფიგურა, მამა და შვილები, ერთ ხალტაში მოქცეულან? ასეთი სუ-რათი უდავოდ თვალს მოსტაცებდა, მეტად დაუძლე-ველ ზეგავლენას მოახდენდა მის გრძნობაზე, რომ თავის აღწერილობაში არც კი ეხსენებინა. ზემოთ მოვიხსენიეთ, აქ ადგილი არა გვაქვს ამაზე დაწვრილე-ბით შეჩერებისა-მეთქი. დიახაც არა. მაგრამ ერთად-ერთი სიტყვაც საკმარის შუქს მოჰფენდა სურათს, გადამწყვეტ ზეგავლენასაც მოახდენდა. პოეტმა კი ის სიტყვა ჩრდილში დატოვა. თუ მოქანდაკეებმა ამ სიტ-ყვის გარეშეც კი არ დატოვეს თავიანთი ქმნილება, მით უფრო გაუჭირდებოდა პოეტს მისი გამოტოვება, როცა ხელოვანთა ქმნილებაში მან უკვე ნახავდა.

არტისტს (მოქანდაკეს) სრულიად აუცილებელი მი-ზეზები ჰქონდა, რომ ლაოკოონის ტანჯვა ყვირილით არ გამოეხატა. მაგრამ რომ თვალწინ ჰქონოდა ტკივილისა და მშვენიერების ასეთი იშვიათი შერწყმა, რადა აიძუ-ლებდა სრულიად უყურადღებოდ დაეტოვებინა მამაკა-ცური ღირსების იდეა, რაც ამ დიდბუნებოვანი მოთმი-ნებიდან გამომდინარეობს, და ამის ნაცვლად ლაოკოონის საშინელი ყვირილით ჩვენთვის თავზარი დაეცა? რიჩარ-დსონი წერს: „ვერგილიუსის ლაოკოონმა უნდა იყვიროს, რადგან პოეტს იმდენად ტროელთა გულში სიბრალულის აღძვრა კი არ დაუსახავს მიზნად, რამდენადაც მათი შეძ-რწუნება და ელდის დაცემა". ამაზე უნდა დავეთანხმოთ, თუმცა რიჩარდსონი, ეტყობა მხედველობაში არ იღებს, რომ პოეტი ლაოკოონის ამბავს თავისი სახელით კი არ მოგვითხრობს, არამედ ენეასის პირით, რომელიც მხურ-ვალედ ცდილობს დიდონას გულში თანაგრძნობა აღძ-რას.[7] მაგრამ მე აქ ლაოკოონის ყვირილი კი არ მაცდენს საგონებელში, არამედ იმ თანდათანობითი გადასვლის (გრადაციის) ნაკლებობა, რაც ამ ყვირილს წინ უძღოდა. ამას კი მოქანდაკეები პოეტს უსათუოდ ჩააგონებდნენ, მან რომ ნიმუშად ქანდაკება აეღო, როგორც ჩვენ ვივა-რაუდეთ. რიჩარდსონი დასძენს: ლაოკოონის ამბავი მხოლოდ პათეტიკური აღწერილობა უნდა ყოფილიყო, რაც ტროის საბოლოო დანგრევას წინ უძღოდა; პო-ეტს არ უნდოდა მისი ამბავი უფრო საინტერესო და აშლელვებელი ყოფილიყო, რათა ტროის უკანასკნელი საზარელი ღამისათვის გათვალისწინებული ყურადღება ერთი ცალკე თანამოქალაქის უბედურების ჩვენებას არ გაეფანტა. მაგრამ ეს ნიშნავს პოეტური ნაწარმოების განხილვას ფერწერული თვალით, რაც დაუშვებელია.

ლაოკოონის უბედურება და ტროის დაქცევა ერთიმეორის გვერდით დაყენებული სურათები როდია. ორივე ერთად ეს მოვლენები პოეტისათვის არ არის ერთი მთლიანობა, რასაც ჩვენი თვალი ერთბაშად მოიცავს ერთდროულად შეხედვას შესძლებს ან ისურვებს. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში იქნებოდა საშიში, რომ თვალი უფრო მეტი ხნით შეჩერდებოდა გველებით შემოხვეტილ ლაოკოონზე, ვიდრე აღშფოთებულ ქალაქზე. ორივე აღწერილობა ერთიმეორეს მოსდევს. და მე არ მესმის, რა დაუშავდებოდა მომდევნო აღწერილობას, თუ წინა სურათი ასევე ძლიერ აგვაღელვებდა. ეს მოხდებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მომდევნო აღწერილობა თავისთავად ვერ იქნებოდა ამაღელვებელი.

კიდევ უფრო ნაკლები საფუძველი ექნებოდა პოეტს, რომ გველების გრეხილებისათვის მიმართულება შეეცვალა. ხელოვნების ნაწარმოებში მათ ხელები ეჭირებიათ, გველთა უკანა ნაწილები კი ფეხებს ეგრიხებიან. ასეთი განლაგება თვალს მოსწონს და წარმოსახვაში ტოვებს ცოცხალ სახეს, რაც ისე ნათელი და სუფთაა, რომ სიტყვითაც თითქმის ისევე წარმატებით გამოისახება, როგორც ბუნებრივი ნიშნებით.

...ერთი გველი გარს დახვევია
თვით ლაოკოონს მთელი ტანით ზემოთ და ქვემოთ
მერე ბარძაყში ჩაავლო მწვანე პირით...

გველი კი ხლიპი თავს ესხმოდა ისევ და ისევ,
მუხლების ქვემოთ გაუხსკვა ქეროში ფეხები.

ეს სტრიქონები სადოლეტს ეკუთვნის[*]. ვერგილიუსს ეს ადგილიც უეჭველად უფრო ხატოვანი გამოუვიდოდა, რომ მის ფანტაზიას შთამაგონებელი ნიმუში ჰქონოდა. და კიდევ უფრო კარგი სურათი გვექნებოდა, ვიდრე გვაქვს.

ამ, უკვე ორგზის ქერტლოვანნი მკერდს ეხვევიან,
ორჯერაც ყელზე, მაღლა სწევენ თავიან თავებს. —

ჩვენი წარმოსახვის ძალას, ცხადია, ეს სურათიც აკმაყოფილებს. მაგრამ ვერგილიუსის ამ სტრიქონების მიხედვით წარმოსახვა არ უნდა შეჩერდეს ამაზე, არ უნდა შეეცადოს სურათი მეტისმეტად ნათლად და დასრულებულად წარმოიდგინოს, ამ წუთას მხოლოდ გველები უნდა იხილოს, მეორე წუთს მხოლოდ ლაოკოონი; ვერ უნდა წარმოიდგინოთ ცოცხალი ჯგუფი ლაოკოონისა, თუ რა სურათს წარმოგვიდგენს ორივე ფიგურა ერთად. მთლიანობაში წარმოდგენილი ვერგილიუსისეული სურათი უკვე აღარ მოგვეწონება და ურესად არამხატვრული მოგვეჩვენება.

მაგრამ თუნდაც ის ცვლილებები, რომელნიც ვერგილიუსმა, დავუშვათ, ორიგინალთან შედარებით მოახდინა, თავისთავად არც თუ ურიგო იყოს, ყოველ შემთხვევაში, თვითნებური მაინცაა. ბაძავენ იმისათვის, რომ მსგავსი გამოუვიდეთ. მაგრამ ხომ არ შეიძლება საგანს მიემსგავსოს ნახსვაური, სადაც შეუცვლიათ ის რაც არ უნდა შეცვლილიყო? კიდევ მეტი: ვინც ასე ნებმეტად ცვლის, უმალ იმას ამტკიცებს, რომ არც უცდია მიბაძვა, და მაშასადამე არც მსგავსება-მიბაძვასთან გვაქვს საქმე.

მაგანი მეტყვის: ხომ შეიძლება მიჰბაძონ არა მთელს, არამედ ამა თუ იმ ნაწილს? კეთილი, მაგრამ რომელი ნაწილებია ხელოვნების ან პოეტურ ნაწარმოებში ისეთი, რომ მართლა ვღიამარაკით, ...ამ მოქანდაკისათვის მიუბაძავს? მამაც, შვილებიც, გველებიც, ეს ყველაფერი პოეტსაც და მოქანდაკესაც ისტორიამ მისცა. ამ ისტორიის გარდა ისინი არაფერში ისე არ ემსგავსებიან ერთიმეორეს, როგორც იმაში, რომ მამა და შვილები ერთნაირად გველების ხლართში მოუქცევიათ. მაგრამ ასეთი სურათის საბაბი გადმოცემაში შეტანილი ცვლილება, რომლის მიხედვითაც მამასაც იგივე ხვედრი ერგო, რაც შვილებს. მაგრამ ეს ცვლილება, როგორც ჩანს, ვერგილიუსმა მოახდინა, რადგან ბერძნულ თქმულებაში სხვაგვარადაა მოთხრობილი და სხვა ტრადიციასთან გვაქვს საქმე. ყოველივე აქედან ასეთი დასკვნა გამოდის: თუ ვივარაუდებთ მიბაძვა, ერთი ან მეორე მხრიდან მამისა და შვილების გველების კვანძში მოქცევისა და ერთ ჯგუფად გაერთიანების ამბავში უმალ საგულვებელია, რომ ბაძავდნენ მოქანდაკეები პოეტს და არა პოეტი ბაძავდა მოქანდაკეებს. სხვა მხრივ ერთმანეთს არაფრით არ ემსგავსებიან, ყველაფერში შორდება ერთი მეორეს. მაგრამ ერთი რამ უდავოდ უნდა გვახსოვდეს: თუ მიმბაძველად მხატვრებს ჩავთვლით, მათ მიერ დაშვებული გადახვევები შეიძლება აიხსნას მხოლოდ მათი ხელოვნების აუცილებელი მოთხოვნებითა და ჩარჩოებით, ხოლო თუ დავუშვებთ, რომ პირიქით, პოეტი ბაძავდა ხელოვანს, მაშინ მისი ყველა გადახვევა ნავარაუდევ მიბაძვის წინააღმდეგ მეტყველებს, და ვინც ყოველივე ამის მიუხედავად განაგრძობს მტკიცებას, რომ პოეტი ბაძავდა მოქანდაკეებს, სხვა არაფერი არ უნდა, გარდა იმისა, რომ თქვან—ქანდაკება პოეტურ აღწერილობაზე ძველიაო.

7.

როცა ამბობენ, პოეტი ბაძავდა ხელოვანს თუ ხელოვანი პოეტს, ამას ორგვარი მნიშვნელობა აქვს. ან ერთი მათგანი თავისი ნაწარმოების ნამდვილ ნიმუშად მეორისას იღებს, ან ორივეს ერთი საგანი აქვთ და მას ბაძავენ, მხოლოდ ერთი მათგანი იღებს მეორისგან მიბაძვის ხერხსა და მანერას.

ვერგილიუსი რომ ენეასის ფარს აღწერს, ის ბაძავს ოსტატს, რომელმაც ეს ფარი გააკეთა, პირველი მნიშვნელობის მიხედვით. მისი მიბაძვის საგანია თვითონ ფარი და არა ის, რაც ამ ფარზეა გამოხატული, ხოლო თუ ფარზე გამოსახულ სურათებსაც აღწერს, მაშინ ის ამას აღწერს როგორც მხოლოდ ფარის ნაწილს, არა საგანს თავისთავად. ახლა თუ ვივარაუდებთ, რომ ვერგილიუსმა მიჰბაძა ლაოკოონის ჯგუფს, ეს უკვე იქნება მეორენაირი სახის მიბაძვა, რადგან მიჰბაძავდა არა თვითონ ქანდაკებას, არამედ იმ ამბავს, რასაც ქანდაკება ასახავს, და მხოლოდ ცალკეულ მომენტებს გადაიღებდა თავისი მიბაძვისათვის.

პირველი მიბაძვის დროს პოეტი ორიგინალურია, მეორე მიბაძვისას ხდება ასლის გადამღები. ის პირველი საყოველთაო მიბაძვის ნიმუშია, რაც მისი ხელოვნების არსს შეადგენს, და ის მუშაობს, როგორც გენია, მისი სიუჟეტი იქნება სხვა ხელოვნებათა ნაწარმოები ან ბუნება. მიბაძვის მეორე სახე კი პოეტს სრულიად უკარგავს თავის ღირსებას: თვით საგნის ნაცვლად ის ბაძავს მიბაძვას და გვთავაზობს ცივ მოგონებებს სხვა გენიის ხერხებზე, რომელთაც თავის საკუთარ მონაპოვრად თვლის.

მაგრამ თუ პოეტი და ხელოვანი ბაძავენ ერთსა და იმავე საგანს, ე. ი. აქვთ მიბაძვის საერთო საგანი, და თუ იშვიათ შემთხვევაში ერთი კუთხითაც მიუდგებიან ბევრი დეტალი მათს ნაწარმოებებში შეიძლება მსგავსი აღმოჩნდეს, თუმცა არც ერთი მათგანი არ ბაძავდა მეორეს. ერთი და იმავე დროის შემოქმედთა ასეთი მსგავსება ძალზე სასარგებლოცაა აწ უკვე დაშორებულ საგანთა ურთიერთობის ახსნის შესაძლებლობისათვის. მაგრამ ასეთი ხიახლოვის საფუძველზე რომ ყოველი წვრილმანობა და შემთხვევითი შეხვედრის ახსნას მიბაძვით შევეცადოთ და საამისო საბუთი ხან ქანდაკებაში ვეძიოთ, ხან სურათში, ამით შემოქმედს ერთობ ორაზროვან სამსახურს გავუწევდით. არა მარტო პოეტს, რომელსაც მიბაძვას ვწამებთ, არამედ მკითხველსაც, რომელსაც რომელიმე ადგილი, შესაძლოა, ძალიანაც მოსწონდა, თუ ღმერთმა ქნა, უფრო ნათლადაც გაიგებს, ალბათ, მაგრამ გულს კი აიყრის და ეს მშვენიერი ადგილი დაკარგავს პოეტურ ძალას.

ასეთი გახლავთ ზრახვა და შეცდომა ერთი განთქმული ინგლისური თხზულებისა. ესაა სპენსის[9] „პოლიმეტისი". ავტორი ცხადყოფს დიდ კლასიკურ განსწავლულობასა და ძველი ხელოვნების გადარჩენილ ქმნილებათა ნამდვილ ცოდნას. ხშირ შემთხვევაში მან წარმატებით დასძლია დასახული ამოცანა: ხელოვნების ნაწარმოებთა მიხედვით ახსნას რომაელ პოეტთა ნაწარმოებები და აღძრას პოეტების ინტერესი ჯერაც აუხსნელ ანტიკურ ქმნილებათა განმარტებისათვის. მაგრამ ამის მიუხედავად მე ვამტკიცებ, რომ მისი წიგნი ყოველი მკითხველისათვის აუტანელია უგემოვნობით.

ბუნებრივია, რომ როდესაც ვალერიუს ფლაკუსი ფარზე გამოსახულ ფრთოსან ელვას აღწერს,

> წითელფრთიანი ელვის სხივთა სრბოლა ფარებზე
> პირველად შენ არ დაგიხატავს, მებრძოლ
> რომაელს, —

ეს აღწერილობა ჩემთვის ბევრად უფრო ნათელია, როცა ასეთ გამოსახულებას ერთი ძველებური ძეგლის ფარზე ვხედავ. შესაძლებელია, ძველი ოსტატები ფარებზე და მუზარადებზე ასე ახატავდნენ რვას თავზე მქროლავ მარსს, როგორც ადისონს ეხახება ერთ მონეტაზე, და რომ იუვენალიც ამნაირ ფარს ან მუზარადს გულისხმობდეს ერთ გადაკრულ სიტყვაში, რომელიც ადისონამდე ყველა გამომცემლისათვის თავსატეხად რჩებოდა. მე თვითონ მეჩვენება, რომ ოვიდიუსის ერთი ადგილი, სადაც დაღლილი კეფალუსი გამაგრილებელ ჰაერს მოუხმობს (მეტამორფოზებში):

> აურა... მოდი...
> ნიავო ჩემო, გამაგრილე, ჩამიკარ გულში, —

ხოლო მისი პროკრიდე ბუჩქებში უსმენს და ჰგონია, რომ ეს აურა (ნიავი, ქარი) მისი საქმროა, მე ვამბობ, რომ უფრო ბუნებრივად მეჩვენება, როდესაც ანტიკის ხელოვანთა ნაწარმოებებში გრილი ნიავი მართლაც განპიროვნებული იყო და მისი სახით რომელიღაც სილფს (ქალს) ეთაყვანებოდნენ.[10] მე ვაღიარებ, რომ როცა იუვენალი უსაქმურს ჰერმესის საზელობის სვეტს ადარებს, ძნელი გასარკვევია, რა აზრი აქვს ამ შედარებას, თუ კაცს ეს სვეტი არ უნახავს და არ იცის, რომ ეს უხეში კოლონა, ჰერმესის თავის ან იშვიათად ტანის გამოსახულებით, ზედ რომ არც ხელები ჰქონდა და არც ფეხები, ამიტომაც უსაქმურის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. — ასეთი სახის განმარტება-

ნი არ უნდა უკუვაგდოთ, თუნდაც ყოველთვის მართებული და აუცილებელიც არ იყოს. პოეტს თვალწინ ჰქონდა ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც თავისთავადი საგანი და არა[11] როგორც მიბაძვის ობიექტი, ან პოეტსა და ხელოვანს აურჩევიათ ერთი და იგივე საყოველთაოდ მიღებული წარმოდგენები. ამან გამოიწვია მათი მსგავსება, რაც უფლებას გვაძლევს ამ წარმოდგენების ერთნაირობაზე ვილაპარაკოთ.

მაგრამ როდესაც ტიბული გვიხატავს აპოლონს ისეთად, როგორიც სიზმრად ნახა, — უმშვენიერეს ჭაბუკად რომელსაც სათუთქლებს უმკობს უმანკოების ნიშანი — დაფნა; სირიული ნელსაცხებლის სურნელებას აფრქვევენ ციური კულულები, რომელნიც მაღალ კისერზე ეფინება ოქროსფერ ტალღებად; მოციმციმე თეთრი და პორფირის ფერები ულივლივებს მთელს ტანზე, ისევე როგორც მის სასატრძლოს, რომელიც ჰზადაა სატრფოს შეუცავშირდეს. — რატომ უნდა იყოს ეს ნიშნები ნასესხები უთუოდ ძველი განთქმული სურათებიდან? ექიონის პატარძალი, განთქმული თავისი სიმორცხვით, შეიძლებოდა რომში ყოფილიყო[12], შეიძლებოდა გადაეღოთ ასჯერ და ათასჯერ, მაგრამ განა ამის გამო პატარძალთა სიმორცხვე ქვეყნად გაქრებოდა? თუ ის მხატვარმა ნახა და მიბბაძა, განა არ შეეძლო პოეტსაც ენახა და თვითონაც მიებაძა, მხატვრის მიბაძვის უნახავად? ან თუ სხვა პოეტი ვულკანს აღწერს და უწოდებს დაღლილს, თავის ქურასთან სიცხით გაწითლებულსა და ალეწილს, ნუთუ უთუოდ რომელიმე მხატვრისაგან გებულობს, რომ ადამიანს შრომა ღლის და სიცხე აწითლებს? ან თუ ლუკრეციუსი წლის დროების ცვლას აღწერს მთელი მათი ბუნებრივი თანმიმდევრობითა და მოქმედებით, რაც ხდება ჰაერში თუ დედამიწაზე, განა ის იყო ეფემერონი, დროთა აღმხსნელი, რომელიც ყოველივე ამას ხწავლობდა იმ პროცესიებზე, სადაც წლიდან წლამდე წლის დროთა ამსახველთა ქანდაკებები დაჰქონდათ: განა ამ ქანდაკებებიდან იღებდა ძველ პოეტურ ხერხს განყენებული აბსტრაქციებიდან ხელშესახები საგნების სურათების შექმნისას: ან ვერგილიუსის „არაქსი ხიდებს ვერ ითმენს", ეს ბრწყინვალე პოეტური სურათი კალაპოტიდან გამოსული ადიდებული მდინარისა, რომელიც ზედ გადადებულ ხიდებს წალეკავს ხოლმე, მთელ თავის მომხიბლაობას არ კარგავს, თუ პოეტი ხელოვნების ნაწარმოების მიბაძვით აღწერს, რომლის მიხედვითაც მდინარის ღმერთი განპიროვნებულია და მართლაც ამსხვრევს ხიდებს: რას ვაქნევთ ამნაირ განმარტებებს, რომელნიც პოეტის უნათლეს ადგილებს ეცემიან, რათა მხატვრის ნაწარმოები წინ წამოსწიონ?

მე ვწუხვარ, რომ ისეთი სასარგებლო წიგნი, როგორიც შეიძლებოდა ყოფილიყო „პოლიმეტისი", ასეთი უგემოვნო ახირებით, — ძველ პოეტთა დამოუკიდებელ ფანტაზიას რომ უცხო ხაზებთან ნაცნობობით

გვიჩხნის. — ასეთ სამაგვე შთაბეჭდილებას ტოვებს და კვიპიკუთს მწერლების ეპიკუ ხოან აგვნებს, ვიდრე ყოვლად უნდილი ანტიკორტა მწიგნობარნი თავიანთი წყალწყალა განმარტებებით. კიდევ უფრო ვწუხვარ, რომ ამ საქმეში სპენსის წინამორბედია თვით ადისონი, რომელიც თავის სახაქებო მოგზაურობაში, ანტიკური ხელოვნების ნაწარმოებთა განმარტება მწერალთა მოშველიებით მოახდინოს, ასევე ცუდად არჩევს შემთხვევებს, როდის ეკადრება მწერალს მხატვრის მიბაძვა და როდის ამცირებს.

8.

მხედველობაში, რაც პოეზიასა და ფერწერას ერთმანეთთან აქვთ, სპენსი ყოვლად ხალვათ მოსაზრებებს გამოთქვამს. მას სწამს, რომ ორივე ეს ხელოვნება ანტიკურ ხანაშიც ისე მჭიდროდ იყო დაკავშირებული, მუდამ ხელიხელჩაკიდებულები მიდიოდნენ და პოეტი მხატვარს, ხოლო მხატვარი პოეტს თვალს არ აშორებდა. პოეზია რომ უფრო ფართო ხელოვნებაა; რომ მას ხელთაა მშვენიერებანი, რომელთაც მხატვარი ვერ მისწვდება; რომ მას ხშირად აქვს საფუძველი მხატვრული (ფერწერული) მშვენიერების წინაშე უპირატესობა არამხატვრულს (არაფერწერულს) მიანიჭოს, — ყოველივე ამაზე, ეტყობა, სულაც არ უფიქრია და ამიტომ სულ მცირეოდენი განსხვავება, რაც პოეტებსა და ძველ მხატვრებს (არტისტებს, მოქანდაკეებს) შორის შეუმჩნევია, დიდ საგონებელში აგდებს, რის გამოც განსაცვიფრებ ხრიკებს მიმართავს.

ძველი პოეტები ბაქუსს უმთავრესად რქებით ამკობენ. გასაკვირია, რომ ქანდაკებებში ამ რქებს იშვიათად ვხედავთ, წერს სპენსი. ამ გარემოებას ხან ერთ, ხან მეორე მიზეზს მიაწერს. ხან ანტიკვარების უვიცობით ხსნის, ხან რქების სიპატარავით: ალბათ ფარავდნენ ყურძნის მტევნებისა და ფოთლის გვირგვინი, რომელიც დიონისეს მუდამ ამშვენებს. ახლა ტრიალებს ნამდვილი მიზეზის გარშემო, მაგრამ კი ვერ პოულობს. ბაქუსის რქები ხომ ნამდვილი რქები არაა, სატირებისა და ფავნებს რომ ამკობდა. ისინი ღმერთი დიონისეს შუბლის სამკაულად ჰქონდა, რასაც იდგამდა და იხსნიდა.

როდესაც ურქოდ მოდიხარ,
გაქვს ქალიშვილის თავი, —

ამბობს ოვიდიუსი თავის საზეიმო მიმართვაში. მაშასადამე, ურქოდაც შეეძლო გამოჩენა და გამოჩნდებოდა კიდეც, როდესაც თავისი ქალწულური სილამაზის ჩვენება უნდოდა. ამ სახით სურდათ მხატვრებსაც მისი ჩვენება და გაურბოდნენ ყოველგვარი ხინჯის გამოჩენას, რაც ურიგო შთაბეჭდილებას დატოვებდა. ასეთი დანამატი იყო რქებიც, რომელნიც დიადემაზე ჰქონდა დამაგრებული და რომელთა ნიშნის ხილვაც შეიძლება ბერლინის სამეფო კაბინეტში დაცულ ქანდაკებაზე. ასეთივე დანამატი იყო თვითონ დიადემა, რაც მშვენიერ შუბლს უფარავდა, ამიტომაც ბაქ-

ქოსის სტატუებზე ისევე იშვიათად [illegible] რქები, თუმცა პოეტები ამ [illegible] მის გამომგონებელს. პოეტს რქები და დიადემა [illegible] ბოდა, როგორც ნატიფი მინიშნება ამ ღმერთის საქმეთა და საქმეებზე, მხატვრისათვის კი ორივე იყო დაბრკოლება, რაც უფრო დიდი მშვენიერების გამოჩენას უშლიდა[13]. რაკი ბაქუსს, ჩემი აზრით, იმიტომ ჰქონდა ზედწოდება „ორპირი", ორსახოვანი (დიმორფოს), რომ შეეძლო მიეღო სახე მშვენიერისა და საშინელის სახით მოვლენილიყო, ბუნებრივია, რომ მხატვრებმა უკეთესი აარჩიეს, რაც მათი ხელოვნების ყველაზე მეტად ეხმარებოდა.

მინერვა (ათენა) და იუნონა (ჰერა) რომაელ პოეტებთან ხშირად მეხსა და ელვას ტყორცნიან. მაგრამ რატომ ამასვე არ აკეთებენ თავიანთ გამოსახულებებზე? — კითხულობს სპენსი და ასეთ პასუხს გვაძლევს: ეს იყო ამ ორი ქალღმერთის განსაკუთრებული უფლება, რომლის მიზეზიც საცნაური ხდებოდა მხოლოდ სამოთრაკულ საკულტო საიდუმლოებებში, ძველ რომში კი მხატვრები უბირ ადამიანებად ითვლებოდნენ და საიდუმლო შეხვედრებზე იშვიათად უშვებდნენ, ამიტომ უეჭველია, ასეთი უპირატესობისა არაფერი იცოდნენ, ხოლო რაც არ იცოდნენ, მას ვერც დახატავდნენ. ამაზე მე შემეძლო სპენსისთვის მეკითხა: ეს უბირი ადამიანები თავიანთი საკუთარი თავით მუშაობდნენ თუ წარჩინებულთა დაკვეთით, რომელთაც ეს საიდუმლოებანი უთუოდ ეცოდინებოდათ? ნუთუ ბერძენთა შორისაც მხატვრები ასეთ დამამცირებელ მდგომარეობაში იყვნენ? რომაელი მხატვრების უმეტესობა წარმოშობით ბერძენი თუ იყო? და ასე შემდეგ.

სტაციუსი და ვალერიუს ფლაკუსი ერთგან ისეთ გაბრაზებულ ვენერას ახატავენ, რომ თვალწინ უმალ ავი ფურია წარმოგვიდგება, ვიდრე სიყვარულის ქალღმერთი. სპენსი ამაოდ ეძებს ძველ ხელოვანთა ქმნილებებში ასეთ გულმოსულ ვენერას. რა დასკვნა გამოაქვს აქედან? რომ პოეტს მეტი უფლებები აქვს, ვიდრე მხატვარსა და მოქანდაკეს? სწორედ ასეთი დასკვნა უნდა გამოეტანა, ასე იყო მოსალოდნელი. მაგრამ მან ერთხელ და სამუდამოდ მიიღო ასეთი წესი: პოეტურ ნაწარმოებში არაფერი არ არის კარგი, რაზედაც მითითება არ შეიძლება, რომელსაც შესატყვისი არ მოეძებნება ქანდაკებაში ან სურათში. მაშასადამე, პოეტებს შეუშალათ. „სტაციუსი და ვალერიუსი იმ დროს მოღვაწეობდნენ, როდესაც რომის პოეზია უკვე დაცემას განიცდიდა. მათაც აქ გამოხატეს თავიანთი წამხდარი გემოვნება და კრიტიკული განსჯის ცუდი უნარი. უკეთესი დროის პოეტებთან ვერ ვიხილავთ ასეთ შეცოდებას მხატვრული გამოხატვის წინაშე".

ასეთი რამის თქმას მართლაც რომ გამჭრიახობის ნასახიც ეყოფა. ამჯერად მე არც ვალერიუსს დავიცავ და არც სტაციუსს, მხოლოდ ერთ ზოგად შენიშვნას გამოვთქვამ. ღმერთები და საერთოდ ზებუნებრივი არსებები, რომელთაც ხელოვანნი გვიჩვენებენ, მთლად ისეთები არ არიან, როგორიც პოეტს ესაჭიროება. ხელოვანისათვის ისინი არიან განპიროვნებული ზოგადი არსებანი (აბსტრაქტები), რომელთაც უნდა ჰქონდეთ მუდმივი დამახასიათებელი ნიშნები (სიმბოლოები), რათა მნახველმა გამოიცნოს. პოეტთან კი ისინი ნამდვილი მოქმედი სულიერი არსებებია, რო-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

მკლავთ მათი საუცხოვოთაი ხასიათების გარდა აქვთ სხვა თვისებებიც, ვნებანი, რომელთაც დროდადრო შეიძლება კიდევაც დაჩრდილონ მთავარი ნიშნები. ვენერა მოქანდაკისათვის არა არის რა, სიყვარულის გარდა. ამიტომ უნდა მიანიჭოს ყველა სამისო ნიშანი, სიმორცხვე, მშვენება, ყველა სათნო და მომხიბლავი იერი, რაც საყვარელ არსებაში გვხიბლავს და რასაც ვუკავშირებთ ქალღმერთზე არსებულ წარმოდგენას. იმ იდეალიდან მცირეოდენი გადახვევაც კი საკმარისია, რომ სურათში ვენერა ველარ შევიცნოთ. მშვენიერება, ოღონდ უფრო დიდებამოსილი, ვიდრე სიმორცხვე, უკვე ახასიათებს არა ვენერას, არამედ იუნონას. მომხიბლაობა, ოღონდ უფრო მბრძანებლური, მამაკაცური, ვიდრე ნაზი მომხიბლაობა ენიჭება მინერვას (ათენას), ვენერას ნაცვლად. მრისხანე ვენერა, ბრაზითა და შურისძიებით აღსავსე ქალღმერთი, მოქანდაკისათვის სრულიად უცხოა, რადგან სიყვარული, როგორც სიყვარული, შურისმაძიებელი არაა. პოეტთან კი, პირიქით. პოეტისათვის ვენერა სიყვარულიცაა, მაგრამ სიყვარულის ქალღმერთიცაა, რომელსაც თავისი ძირითადის გარდა ინდივიდუალური თვისებებიც გააჩნია და ამდენად მიმზიდველობის გარდა რისხვის უნარიც აქვს. ამიტომ რა გასაკვირია, თუ მასთან ვენერა ზოგჯერ ბრაზითა და რისხვით აღსავსეა, მეტადრე მაშინ, როცა ამ რისხვას შეურაცხყოფილი სიყვარული იწვევს?

მართალია, მხატვარსაც შეუძლია რთულ ნაწარმოებში ვენერაც და სხვა ღვთაებანიც თავიანთი უშუალო თვისების გარდა სხვანაირ, ნამდვილ მოქმედებაში ჩაჩვენებ არსებებად გამოიყვანოს ისევე წარმატებით, როგორც პოეტი ახერხებს. მაგრამ მაშინ ყოველ შემთხვევაში მისი მოქმედება მის ხასიათს არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს, თუნდაც ეს უშუალოდ მისი შედეგი არ იყოს, ვენერა თავის შვილს ღვთაებრივ იარაღს აძლევს. ამისი ასახვა პოეტსაც შეუძლია და მხატვარსაც. აქ არარაფერი უშლის მათ, რომ ვენერას მიანიჭონ მომხიბლაობა და მშვენება, რაც სიყვარულის ქალღმერთს ეკადრება. ამით მეტ გამომსახველობასაც მიაღწევენ. ქალღმერთს იოლად შევიცნობთ. მაგრამ როცა ვენერა თავის უარმყოფელ ლემნოსელ მამაკაცებზე წყრება და შურისძიებას იზრახავს, ველურ გამომეტყველებას იღებს, სახე აჭარხლებული აქვს, ფისის ჩირაღდანს ხელს სტაცებს შემღვრეული, შავ სამოსს დაიფარებს და ქარიშხლის ღრუბლით ძირს ეშვება, ამ წუთებში ხელოვანისათვის უსარგებლოა, რადგან ვერც ერთ მისთვის დამახასიათებელ ნიშანს ვერ შეუნარჩუნებს. ესაა მხოლოდ პოეტისათვის გამოსადეგი წამიერი ხილვა, რადგან მას საშუალება ეძლევა გვიჩვენოს სიყვარულის ქალღმერთი სხვა კუთხით, თანაც იმდენად ახლოს, რომ ვენერა ფურიის სახითაც კი თვალწინ გვიდგას. ამას აკეთებს ფლაკუსი:

აღარ სურს ქალღმერთს გულმოწყალე სახის ჩვენება,
თმა ჩამოშლია, ოქროს ბალთით დამაგრებული,
ღვთაებრივ მკერდზე ეფინება, შმაგსა და ძლიერს,
ღაწვებშეფაკლულს, უტრიალებს ხელთ ჩირაღდანი,
სტიგიის ქალწულს ემსგავსება, შავად მოსილი.[14]

სტაციუსიც ამასვე აკეთებს:

ტოვებს ქალღმერთი ძველ პაფოსს და ას
საკურთხეველს, —
ასე ამბობენ, შეიცვალა სახე და თმები,
შეირტყა რისხვით საქორწინო სარტყელი წელზე,
გაუშვა თავის იდალიის ფრთოსანთა გუნდი.
ლამის წყვდიადში ხელთ აიღო ისრები, რათა
სტიგიის დების შავი დასით გარემოცული
შეიჭრა კაცთა სამყოფელში, რისხვის მთესველი,
კარიდან კარად დადიოდა, ასპიტებს ყრიდა,
აღავსეს სახლი ყველა მხარეს შიშით და ელდით[15].

სხვა სიტყვებით, შეიძლება ითქვას: მხოლოდ პოეტს შეუძლია მოგვცეს კაზმული ნაწარმოები, რომელშიაც უარყოფითი შტრიხები იქნება და მათი შეერთებით, დადებითი და უარყოფითი სახეების შერწყმით ორი მოვლენა ერთში აისახება. აღარ არის სათნო ვენერა, აღარ აქვს შეკრული კულულები ოქროს ბაფთებით; აღარ ეციმციმებს ლაჟვარდისფერი სამოსი; ფურიების გვერდით მძვინვარებს. მაგრამ რაკი ამისი ჩვენება არტისტს (მოქანდაკეს) არ შეუძლია, ამისათვის პოეტმაც უარი თქვას? თუ ფერწერას სურს იყოს პოეტური ხელოვნების და, ნუ იქნება ყოველ შემთხვევაში ეჭვიანი და შურიანი, ნუ დაუკავებს უმცროსს და უფროსს იმ სამოსელსა და თავსამკაულს, რომელსაც თვითონ არ ატარებს.

9.

თუ ცალკეულ შემთხვევაში შეიძლება მხატვარი და პოეტი ერთიმეორეს შევადაროთ, მაშინ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გაირკვეს, ორივე მათგანი სრულიად თავისუფალი თუ იყო და ხომ არ უშლიდათ რაიმე გარეშე ზეგავლენა, რათა თავთავიანთ ხელოვნებაში უმაღლეს მიზნის მისაღწევად ეშრომათ.

ერთ-ერთი ასეთი გარედან მაიძულებელი ძველი ოსტატებისათვის იყო რელიგია. მათი ნაწარმოები, თაყვანისცემისა და მოწიწებისათვის ნავარაუდევი, არასოდეს არ იქნებოდა ესოდენ სრულყოფილი, მხოლოდ მნახველის სიამოვნება რომ დაესახათ მიზნად. ცრუმორწმუნეობა ღმერთებს სიმბოლოებით ტვირთავდა, და ულამაზესნი როდი იყვნენ ულამაზესი თაყვანისცემის საგანი.

ბაქუსი თავისი ლემნოსის ტაძარში, სადანაც სათნო დედოფალმა ჰიფსიპილემ თავისი მამა ღმერთის სახით ახსნა[16], რქებით შემკული იდგა, და ცხადია, ასეთივე იყო უეჭველად დიონისე თავის ყველა ტაძარში, რადგან რქები შეადგენდნენ მის სიმბოლოს, მისი სახის გამოსატულებას.

ამ ატრიბუტის გამოტოვება შეეძლო მხოლოდ თავისუფალ მხატვარს, რომელიც თავის ბაქუსს რომელიმე ტაძრისათვის არ აკეთებდა. და თუ ჩვენამდე მოსულ ბაქუსის ქანდაკებებს შორის რქოსანს ვერა ვხედავთ, ეს იმისი ნიშანია, რომ სატაძროდ არც ერთი მათგანი არ ყოფილა ნაკეთები, ყოველ შემთხვევაში. სავსებით ნათელია, რომ ამ უკანასკნელთა შორის უდიდესი უმრავლესობა ემსხვერპლა იმ თავგამოდებულ შემმუსვრელთ, რომელთაც ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში წარმართული სარწმუნოების ძეგლები უწყალოდ მოსპეს და დატოვეს მხოლოდ ის სახეები, რომელთაც წარმართნი თაყვანს არ სცემდნენ.

მაგრამ რადგანაც მიწის წიაღიდან გათხრებში ამოღებულ ანტიკურ ძეგლთა შორის გვხვდება ერთიც და მეორეც, მე ვისურვებდი, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ეწოდებინათ მხოლოდ იმათთვის, რომლებშიაც მხატვარმა თავი მართლაც მხატვრად გვიჩვენა, რომლებშიაც მხატვრის პირველი და უკანასკნელი მიზანი მშვენიერება იყო. ყველაფერი დანარჩენი, რომელიც საკულტო დანიშნულების კვალს ატარებს, ასეთ სახელწოდებას ვერ

იმსახურებს. რადგან ხელოვნებას აქ თავისი საკუთარი ნება-სურვილით კი არ უმუშავნია, არამედ მხოლოდ დამხმარე საშუალება ყოფილა რელიგიისა, რწმენის კარნახით მიუნიჭებია ქანდაკებისათვის გრძნობადი წარმოდგენები და უმალ საკულტო მნიშვნელობა ჰქონია მხედველობაში, ვიდრე მშვენიერება. მართალია, ამით ის კი არ მინდა ვთქვა, რომ რელიგია ამ მნიშვნელობას მშვენიერებაშიც არ ხედავდა ხშირ შემთხვევაში, ან გამოსახულებაში დროის დაწვრილ გამოვლენებასა და სუფთა ხელოვნებას ბევრს არ უთმობდა! პირიქით, ზოგჯერ ნაწარმოებში რელიგიურ შინაარსს იმდენად მცირეს ტოვებდა, რომ გვეჩვენება, თითქოს მასში მხოლოდ მშვენიერება ბატონობს.

ასეთი განსხვავება თუ არ გაითვალისწინეს, მცოდნე და ანტიკვარი მუდამ უთანხმოებაში იქნებიან, რადგან ერთიმეორეს ვერაფერს გაუგებენ. თუ ხელოვნების დანიშნულებაზე დამყარებული მცოდნე დაიწყებს მტკიცებას, რომ თუ ის გამოსახულებას ნამდვილი ხელოვანი ძველი დროისა არასოდეს არ გააკეთებდა, ხანუ, დიდი ხელოვანი თავისი საკუთარი ნებასურვილით ასეთ ნაწარმოებს მაინც არ შექმნიდა, ხოლო ანტიკვარი ამას სხვა კუთხით განავრცობდა და იტყოდა, რომ არც რელიგია, არც რაიმე მის ფარგლებს გარეთ მდებარე წრე არ დაუშვებდა თავის სიახლოვეს ხამუშაოდ ხელოვანს, რომელიც მხოლოდ უბრალო ხელოსანი იქნებოდა. მამინვე, სიძველეთა გროვიდან აიტაცებდა პირველსავე ფიგურას, ვითომ ამით გაანბილებდა მცოდნეს, რომელიც, მართალია, მთელი განათლებული მსოფლიოს საწყენად, ამ ფიგურას ისევ დაუვიწყებლად განწირულთა გროვაში გადაისროდა.

პირიქითაც არის. შეიძლება დიდი მნიშვნელობა მივცეთ ხელოვნებაზე რელიგიის ზეგავლენას. სპენსი აქედან განსაკუთრებულ მაგალითს იღებს. ოვიდიუსთან მან აღმოაჩინა, რომ ვესტას ტაძარში არ იყო მისი გამოსახულება, რათა თაყვანი ეცათ; ეს საკმარისად ჩათვალა დასკვნისათვის, რომ ამ ქალღმერთის გამოსახულება საერთოდ არ არსებობდა და ყველა ის ქანდაკება, რომელთაც აქამდე ვესტად თვლიდნენ, ვესტა კი არ ყოფილა, არამედ ვესტალი, ვესტას მსახური ქალი. იშვიათი დასკვნა! ჩანს, მხატვარს დაუკარგავს უფლება, რომ თავისი სურვილისამებრ შექმნა გამოსახულება ქალღმერთისა, რომელიც პოეტებმა გარკვეული პიროვნული თვისებებით შეამკეს, სატურნისა და ოპსის ასულად ითვლებოდა, პრიაპის მხრით ნამუსის ახდის საფრთხე ემუქრებოდა[17], — ყველაფერი, რაც ამ ქალღმერთზეა მოთხრობილი, დაკარგულია. მხატვარს არ შეეძლო მისი ქანდაკების გამოკვეთა მხოლოდ იმის გამო, რომ ერთ ტაძარში მას თაყვანსა სცემდნენ მხოლოდ სიმბოლური ცეცხლის სახით? ერთიც-მეთქი, რადგან სპენსი აქ მეორე შეცდომას უშვებს: ოვიდიუსის ერთ გარკვეულ ტაძარზე, სახელდობრ, რომის ვესტას ტაძარზე ამბობს ამას. სპენსი კი ასეთ ცნობას ავრცელებს ვესტას ყველა ტაძრის მიმართ, საერთოდ ამ ქალღმერთის თაყვანისცემის ყველა რეგიონზე. ვესტას ყველგან კი არ ეთაყვანებოდნენ ისე, როგორც რომში, თვით იტალიაშიც კი არ იყო მისი კულტი, ვიდრე ნუმა ტაძარს არ აუშენებდა[18]. ნუმას არ სურდა ღმერთებს ადამიანთა და ცხოველთა სახე ჰქონოდათ და ისე ეცათ თაყვანი, და შეწირვა, რაიც უდავოდ გააუქმებდა ვესტას თაყვანისცემა. ის იყო, რომ მისი ყველა გამოსახულება ტაძრიდან განდევნა. თვითონ ოვიდიუსი მოგვითხრობს, რომ [illegible] ლიუსის დროიდე ვესტას ტაძარში მისი [illegible] იდგნენ. მაგრამ როდესაც ქურუმი სილ[illegible] ქალწულებმა სახე ხელებით დაიფარეს სირცხვილისაგან[19]. რომის პროვინციებში რომ ვესტას თაყვანისცემა განირჩეოდა ნუმას მიერ დაწესებული მსახურებისაგან, ეს ჩანს მრავალრიცხოვანი წარწერებიდან, სადაც ვესტას ქურუმია ნახსენები. კორინთოშიც იყო ტაძარი, სადაც გამოსახულებები არ ჰქონდათ, მხოლოდ ცეცხლი ენთო საკურთხეველზე და იქ სწირავდნენ მსხვერპლს ქალღმერთს. მაგრამ განა ბერძნებსაც არ ჰქონდათ ვესტას ქანდაკებანი? ათენში, პრიტანეუმში იყო ერთი, მშვიდობის ქანდაკების გვერდით. იასელები თავს იწონებდნენ ვესტას ერთი ქანდაკების გამო, რომელიც თურმე ღია ცას ქვეშ იდგა და თავზე არც თოვლის ფიფქი ეცემოდა, არც წვიმის წვეთი. პლინიუსი ახსენებს მჯდომარე ვესტას ერთ გამოსახულებას, სკოპასის ნამუშევარს, რომელიც სერვილიანურ ბაღში მდგარა მის დროს. დავუშვათ, დღეს ჭირს ნამდვილ ვესტას გარჩევა ვესტალისაგან.

მაგრამ განა ეს ძველებსაც არ შეეძლოთ ან არ სურდათ? ცნობილი ატრიბუტები აშკარად მიუთითებენ ამ განსხვავებაზე. სკიპტრა, ჩირაღდანი, პალადიუმი მხოლოდ ქალღმერთს შეიძლება ეჭიროს ხელში. ტიმპანი, რასაც კოდინი მიართმევს, შეფერება ალბათ როგორც მხოლოდ მიწის ქალღმერთს. სხვა შემთხვევაში კოდინს თვითონვე არ ესმოდა რა ნახა.[20]

10

მე ვამჩნევ კიდევ ერთ გაუგებრობას, რაც ნათლად მეტყველებს იმაზე, თუ რაოდენ ცოტა ესმოდა სპენსს პოეზიისა და ხელოვნების (ფერწერის) საზღვრებისა.

„რაც შეეხება საერთოდ მუზებს, — ამბობს ის, — საკვირველია, რომ პოეტები ასე ძუნწად აღწერენ ამ ქალღმერთებს, რომლებთანაც ასე ახლო არიან დაკავშირებული".

სხვა რა უნდა ვთქვათ ამაზე, იმის გარდა, რომ გვიკვირდეს პოეტების ამბავი, ფერწერის საშუალებით რატომ არ მეტყველებენო, ე. ი. მუნჯი ენით? ურანია პოეტისათვის არის ვარსკვლავთმრიცხველობის მუზა. მისი სახელის, მისი საქმიანობის მიხედვით ვეცნობით მისი დანიშნულების ამბავს. მხატვარმა რომ ეს გაგვაგებინოს, ჯოხით უნდა მიგვითითოს ციურ გლობუსზე. ეს ჯოხი, კვერთხი, გლობუსი მუნჯი ნიშნებია, რომლებითაც ურანიას სახელს გვეუბნება, ესაა მხატვრის ასოები. მაგრამ როცა პოეტს სურს თქვას, რომ ურანიამ დიდი ხნის წინ იწინასწარმეტყველა ვარსკვლავების მიხედვით მისი სიკვდილი, —

იმისი ბედი ვარსკვლავებზე ამოიკითხა
თვით ურანიამ... —

რატომ უნდა დაუმატოს პოეტმაც მხატვრის მიბაძვით: „ურანია, ხელთ უპყრავს საჩვენებელი ჯოხი და გლობუსი"? განა ეს იგივე არ იქნებოდა, რომ კაცმა, რომელსაც შეუძლია ხმამაღლა მეტყველება, გამოიყენოს მუნჯების ენა, გამოგონილი თურქეთის სერალებში უსიტყვო საუბრისათვის?

სწორედ ასეთსავე უცნაურ გაუგებრობას ამჟღავ-

ნებს ხატვისა იმ მორალური არსების ან იმ ღვთაებების მიმართ, რომელთაც ძველი ხალხები მიაწერდნენ სათნოებას და ადამიანთა ბედის გამგებლობა ეკუთვნოდათ. „ყურადღების ღირსია, — წერს, — რომ რომაელი პოეტები ამ მორალურ არსებებზე ნაკლებს ამბობენ, ვიდრე მოსალოდნელი იყო. მოქანდაკეები და მხატვრები ამ მხრივ უფრო მდიდრები არიან, და ვინაც სურს გაიგოს, რა სახე ჰქონდათ ამ ღვთაებებს, იმპერატორთა ჟამის მონეტებს უნდა მიმართოს. — პოეტები, მართალია, ხშირად ლაპარაკობდნენ ამ არსებებზე, როგორც პიროვნებებზე, მაგრამ ბევრად უფრო იშვიათად აღწერენ მათ ატრიბუტებს, სამოსელსა და გარეგნობას".

როცა პოეტი აბსტრაქტული არსებების განპიროვნებას ახდენს, საკმაოდ ბევრს მეტყველებს უკვე სახელებითა და მოქმედების აღწერით.

ხელოვანს აკლია დახასიათების ასეთი საშუალებები. ამიტომ თავის სურათებს სიმბოლოები უნდა მისცეს, რათა ჩვენთვის საცნაური გახადოს, ვის ხატავს ან აქანდაკებს. ეს სიმბოლოები, რომელთაც სხვა მიზანი და დანიშნულება აქვთ, მათ ალეგორიულ ფიგურებად აქცევენ.

ქალს რომ ხელში ალვირი უჭირავს, ან მეორე სვეტს მიყრდნობია, ეს ხელოვნებაში უკვე ალეგორიული არსებებია. პირველი ზომიერების სიმბოლოა, მეორე სიმტკიცის (მუდმივობისა). მაგრამ პოეტისათვის ზომიერება და სიმტკიცე ალეგორიული ცნებები კი არაა, განპიროვნებული აბსტრაქციები გახლავთ.

ამ სახის სიმბოლოებს ხელოვანი იძულებით იგონებს. ასე უნდა მოიქცეს, რადგან სხვაგვარად ვერავის გააგებინებდა, რას წარმოადგენს ესა თუ ის ფიგურა. რისთვის ვახვევთ თავს პოეტს ისეთი საშუალებების გამოყენებას, რომელთაც ხელოვანი გარემოების კარნახით ქმნის?

ის, რაც სპენსს ასე ძლიერ აოცებს, პოეტებისათვის მუდმივ წესად უნდა გამოგვეწერა. მათ თავიანთ სიმბოლოებად არ უნდა ჩაეთვალოთ ხელოვანთა დახასიათებელი საჭიროებანი. საშუალებანი, რომელნიც ხელოვნებამ გამოიგონა, რათა პოეზიას არ ჩამორჩენოდა, პოეტებმა არ უნდა ჩათვალონ სრულყოფილებად, რაც მათ შურის მიზეზს მისცემდა. თუ ხელოვანი ქანდაკებას სიმბოლოებით შეამკობს, ამით უბრალო ფიგურა უფრო მაღალ საფეხურზე აჰყავს. თუ პოეტიც ამავე საშუალებას მიმართავს, მაღალი არსი უბრალო თოჯინად იქცევა.

რამდენად მკაცრადაც ძველი მხატვრები და პოეტები ასეთ წესს იცავდნენ, იმდენად მისი განზრახ დარღვევა თანამედროვე პოეტების საყვარელ მანკად იქცა. წარმოსახვის ყველა არსება მათ ნიღბებით შემოსეს, და ვინც ამ მასკარადებში სხვაზე უფრო დახელოვნებულია, მთავარ საქმეში უმეცარი რჩება. სახელდობრ იმაში, რომ თავისი გმირები მკითხველს მოქმედებაში წარმოუდგინოს და ამით დაახასიათოს, არა სიმბოლოებით.

მაგრამ იმ ატრიბუტებს შორის, რომელთაც მხატვარი მიმართავს თავისი აბსტრაქციებისათვის, არის ზოგიერთი, პოეტისათვისაც გამოსადეგი და საკადრისი. მე ვგულისხმობ იმ ატრიბუტებს, რომელნიც საკუთრივ სიმბოლოებს კი არ წარმოადგენენ, არამედ ხილული სამოქმედო იარაღებია, რომელნიც გამოსადეგია სამოქმედოდ იმ შემთხვევაში თუ აბსტრაქციები განპიროვნებულია და მათი მფლობელნი ნამდვილი პიროვნებები არიან. სადავე ქალის ხელში, სვეტზე მიყრდნობილი ქალი, ე. ი. ზომიერებისა და სიმტკიცის სუფთა სიმბოლოები, პოეტისათვის გამოუსადეგარია. სასწორი მართლმსაჯულების ხელში უკვე ნაკლებადაა ალეგორია, რადგან სწორად აწონა მართლაც სამართლის საქმეა. ქნარი ან ფლეიტა მუზის ხელში, შუბი მარსის ხელში, ურო და მარწუხი ვულკანის ხელში უკვე სიმბოლოები კი არ არიან, არამედ ნამდვილი იარაღები, რომელთა გარეშეც ვერ იმოქმედებენ ის არსებანი, რომელთაც გარკვეულ საქმიანობას მივაწერთ. ასეთების რიგს განეკუთვნება ატრიბუტები, რომელთაც ხშირად აღწერენ ძველი პოეტები თავიანთ თხზულებებში და ამიტომაც, ალეგორიული ნიშნებისაგან განსხვავებით, მე პოეტურს ვუწოდებდი. ესენი ნამდვილ საჭირო საგანს აღნიშნავენ, პირველნი კი — მხოლოდ მსგავსს.[21]

შენიშვნები:

1 ბართოლომეო მარლიანი (გარდ. დაახ. 1560 წ.) — იტალიელი სწავლული, სიძველეთა შემკრები, „რომის ტოპოგრაფიის" ავტორი (IV წიგნი, თავი 14: „...რომულუსმა ოსტატებმა ალბათ ვერგილიუსის აღწერილობით ისარგებლეს").

2 მონფოკონი (1655-1741) — ფრანგი არქეოლოგი, დაწერა „ამოხსნილი სიძველენი".

3 ე. ლესინგის ცნობილ თარგმანში „გაგადეეგს". ლესინგს აქვს „დაფლითის", და მართლაც ბერძენი მწერლები ლაპარაკობენ ბავშვების შექმნაზე („ბავშვთა მქმნელნი", ასევე უძახიან არქიპოლისის შემქმნელ ბელემნას).

4 დონატი, დონატუსი (IV ს.) ვერგილიუსის „ენეიდის" კომენტატორი იყო. თავის „სიძველეთა განმარტებაში" იგი ჰომეროსის II წიგნის 227 სტრიქონზე წერს: „გასაკვირი არ არის (მირანდოლა ?), რომ სადგისის ფეხებისა და ფარის ქვეშ იმალებოდნენ გველები, რომელთა ნამოქმედარიც ზემოთ მოთხრობილია, ისე დიდი და გრძელი იყვნენ, რომ მამას და შვილებს ერთ კოჭოლს დაეხვიენ და ტანის ნაწილი თავისუფალი რჩებოდათ". ლესინგი სწორად შენიშნავს, აქ „არ" (სხვა) ზედმეტია: გასაკვირი სწორედ ისაა, ამოდენა გველეშაპები ფარის ქვეშ როგორ იმალებოდნენ, თუ ეს ფარი უსაშველოდ დიდი არ იყო!

5 ფრანც კლეინი (Kleyn, 1590-1658) — მხატვარი გრავიორი, „ენეიდის" დამსურათებელი. „ენეიდის" ქართული გამოცემის საერთო [illegible] ილუსტრაციებში ც. მახაძე [illegible]

სებერ გაგებას. მის სურათში ტრადიციული ორის ნაცვლად სამი გველია (სამიც — სიმბოლური თავი). ლაოკოონი და ერთი შვილი ყვირიან, მესამე კვდება.

⁶ სწორედ ასეა შემოსილი ლაოკოონი პომპეიანურ ფრესკაზეც, სადაც გველები ცალ-ცალკე კლავენ მამას და შვილებს.

[7] დიდონ(ნა) — ფინიკიელთა ქალღმერთი, მერე კართაგენისა. სიცილიური ვერსიით კი ტიროსის მეფის ასული, გაექცა ქმრის მკვლელს, თავის ძმას პიგმალიონს, აფრიკას მიადგა. ბერბერთა მეფეს იარბასს მიწა სთხოვა. იარბასი დაჰპირდა იმდენ მიწას, რამდენსაც ხარის ტყავი გასწვდებოდა. დიდონმა ტყავი წვრილ თასმად დაჭრა, ვრცელ მიწას შემოავლო, ქალაქი კართაგენი დააარსა. იარბასს მოეწონა, მაგრამ ქალი ბარბაროსს არ გაჰყვა და მახვილზე აეგო, კოცონში გადავარდა. ვერგილიუსმა მითი გადაამუშავა, დიდონს ენეასი შეაყვარა, მერე, ენეასი რომ იტალიაში გაემგზავრა, დიდონმა თავი მოიკლა (ენეიდა, I, VI, VI...).

[8] იაკობ სადოლეტი (1477-1547) — იტალიელი საეკლესიო მოღვაწე, კარდინალი, ლეონ მეათის მდივანი, მწერალი, ჰუმანისტი.

[9] ჯოზეფ სპენსი — ინგლისელი (ოქსფორდელი) სწავლული. თავის დიალოგში „პოლიმეტისი ანუ ცდა რომაელი პოეტების დაახლოებისა ძველი ხელოვნების ნაშთებთან მათი მიმართების ახსნის მიზნით" (1747) ამტკიცებდა, რომ ძველი პოეზია და ხელოვნება შეთანხმებით ამუშავებდნენ ერთსა და იმავე სიუჟეტებს.

[10] სილფი (ბერძ. „სილფოს" — ჩრჩილის მსგავსი მწერია, აქედან ფრანგ. სილფე (მამრ.) და სილფიდე (ქალი) — ჰაეროვანი არსებები ევროპის ხალხთა შუა საუკუნეების ფოლკლორსა და ლიტერატურაში. სპენსი ამაყობდა ამ აღმოჩენით, რომ ავრა ქალსაც ერქვა: მანამდე არ მესმოდა, როგორი დაიჭირა კეფალოსმა პროკრიდე ნიავის მოხმობითო. ამაზე ლესინგი სწორად შენიშნავს: ისედაც ცნობილია, ავრა დიანას მხლებელ ქალსაც ერქვაო (ბაქქოსმა ის ძილში მოიხელთა და დაეუფლა, რადგან მშვენებით დიანას ეჯიბრებოდა, ასე დასაჯა). ქართულადაც არის ცნობილი სიმღერა: „ნიავო, ჩემო ნიავო..."

[11] აქ ლესინგს მოაქვს ეზოპეს იგავის შინაარსი: გადაცმული ჰერმესი მოქანდაკეს ეკითხება, ზევსის სვეტი რა ღირსო. ერთი დრაჰმაო. ჰერასი? იმდენივეო. ბოლოს თავისი გამოსახულების ფასი ჰკითხა. „ამას უსასყიდლოდ მიგცემ მას, ვინც პირველ ორს იყიდისო". მაგრამ მოქანდაკე გულისხმობდა არა ღმერთების, არამედ თვით ამ ქანდაკებების ფასს, მდარე ნამუშევრებისას.

[12] ტიბული — რომ. პოეტი, ჰორაციუსის მეგობარი. ექიონი — ბერძ. მხატვარი.

[13] დიონისეს მეტსახელად „ვაკს", „თიასნს" უძახდნენ და კიდეც გამოდიოდა ზოგჯერ ვაცის სახით, შეეძლო გარდასახვა და ა. შ.

მიქელანჯელოს მოსეს რქებსაც ბევრი დავა გამოუწვევია, მაგრამ ესეც კლასიკური მოტივია, უმალ სიმბოლური მნიშვნელობისა (სხივები), ვიდრე ნამდვილი რქები.

[14] ფლაკუსი, „არგონავტიკა", წიგნი II, 102-106.

[15] სტაციუსი, „თებაიდა", წიგნი V, 61-69, იდალია — აფროდიტეს ზედწოდება.

[16] როცა არგონავტები კოლხეთს მიდიოდნენ, ლემნოსზე შეეხვიეს, სადაც [illegible] ჰიფსიპილემ [illegible]ტივით მიიღო. არგონავტებმა აქ გაიგეს, რომ ლემნოსელმა ქალებმა მამაკაცები განდევნეს. აპოლონიოს როდოსელის სიტყვით: „გაჟლიტეს მთელი მამათა სქესი და თესლად კაცი აღარ დატოვესო". მხოლოდ დედოფალმა გააპარა მამა, თოანტი, დიონისეს ძე.

[17] არსებითად აქაც ლაპარაკია ბერძენთა კერის ქალღმერთ ჰესტიაზე, რომლის სახელსაც ეტიმოლოგიურად უკავშირებენ რომაელთა უძველესი ქალღმერთის, — კერისა და სახელმწიფოს მფარველ ვესტას სახელს (თუმცა ეს ახსნა სახელისა რომერს სადავოდ მიაჩნია). ჰესტიას ქალწულობის აღთქმა ჰქონდა დადებული, თვითონ ზევსსა და აპოლონს არ გაჰყვა. ერთხელ მძინარეს პრიაპი ეპარებოდა, ვირმა ყროყინით გააღვიძა. მთავარ ტაძარში ფორუმზე რომ ვესტას გამოსახულება არ იყო, ციცერონიც ამბობს, მაგრამ სურათები მრავლადაა ცნობილი — მონეტებზე, პერგამოს რელიეფზე და სხვ.

[18] ნუმა პომპილიუსი (ძვ. წ. VIII-VII ს.) — რომის მეორე ლეგენდარული მეფე, ააშენა ტაძრები, შემოიღო მთვარის კალენდარი, დააწესა კანონები.

[19] რეა სილვია ვესტას ტაძრის ქურუმი ქალი იყო და ქალწულობის აღთქმა ჰქონდა დადებული, მაგრამ მასთან დაწვა მარსი და ეყოლა რომის დამაარსებელი ძმები — რომული და რემი. ბიძამ ამულიუსმა დილეგში ჩააგდო და დაახრჩობინა, ან თვითონ გადახტა ტიბრში ან გადააგდეს. მაგრამ ამავე მდინარის ღმერთმა ტიბერიუსმა გადაარჩინა.

[20] გიორგი კოდინი (გარდ. 1453 წ.) — ბიზანტიელი ისტორიკოსი.

[21] ცხოველთა და მცენარეთა სიმბოლიკა სახვითი ხელოვნების მთელი ისტორიის განმავლობაში ფართოდაა გამოყენებული — ფერწერაში, ქანდაკებაში, გამოყენებით ხელოვნებაში, ასევე პოეზიაში და პროზაში — ყველგან თავისებური სახით (სიცოცხლის ხე, მითიური და ნამდვილი ცხოველები და მცენარეები, პირობითი ნიშნები, მაგიური გამოსახულებანი, რუნები და ა. შ.). ხშირად ერთ ნამუშევარში ერთიმეორის გვერდითაა გამოყენებული წარმართული და ქრისტიანული გამოსახულებანი თუ წარწერები, რომელთაც პოეზიაში უფრო იმ შემთხვევაში მიმართავენ, როცა საჭირო ხდება სახის, სიმბოლოს პრაქტიკული დანიშნულების, გამოყენებითი ხასიათის ჩვენება.

გერმანულიდან თარგმნა და

შენიშვნები დაურთო

აკაკი გელოვანმა.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

რევაზ მიშველაძე,
გიორგი ქავთარაძე

№ 4
1983

საბჭოთა ხელოვნება

დილაა თუ ბინდია

კინომოთხრობა

ცისხამი დილაა.

თეთრი შენობის პარმაღზე წითელი ნათურა ინთება და ქრება, ინთება და ქრება. გაბმული ზარი პატარა ქალაქის ქუჩებში იღვრება.

მოქრის სასწრაფო დახმარების მანქანა მხიარული მუსიკის აკომპანემენტით.

კოპწია ქალაქი — ვიწრო ქუჩებით, ხაყდრებით, ქუჩაბანდებით, ქალაქის თავზე წამომართული მწვანე მთით — უქიმერიონით, წითელი კრამიტით გადახურული სახლებით და ულამაზესი ჭიშკრებით. ამ ქალაქში ჭიშკრის კულტია.

მანქანაში პროფილით ვხედავთ ერთადერთ კაცს — მძღოლს კოტა ხვანაძეს.

სასწრაფო დახმარების მანქანა, რომელსაც თვალსაჩინო ადგილებზე დიდი შრიფტით „4" აწერია, ერთბაშად ჩერდება ღია თაღიან ჭიშკართან.

ჭიშკრის თავზე წარწერაა — „ბაზარი".

[illegible] კედლის გარედან: „გარდა სამსახურისა, ადამიანებს აქვთ სხვა ცხოვრებაც, იგი სამუშაო დროზე გაცილებით ადრე იწყება".

კოტა გადმოხტა და მანქანის კარი გამოაღო.

ფილმის მუსიკალური ლაიტმოტივი გრძელდება.

მანქანის ღია კარებში ჯერ ინდაურის თავი გამოჩნდა, მერე ის, ვისაც ინდაური დიდის ამბით აუხუტებია გულზე — იმერულქუდიანი, გრძელულვაშა, ჭარმაგი კაცი.

კოტა მაჯის საათს აჩვენებს ინდაურიანს და ახსენებს — დაუჩქარე, სამსახურში მაგვიანდება.

გრძელულვაშამ ფეხშებორკილი ინდაური ტროტუარზე დადო და მანქანის გადმოტვირთვას შეუდგა.

სასწრაფო დახმარების მანქანა № 4 სავსე აღმოჩნდა შინაური ფრინველ-ცხოველით. იმერულქუდიანმა ერთმანეთის მიყოლებით გადმოიყვანა ქათმები, ბატები, გოჭი, ხბო და ბოლოს წვეროსანი თხა, რომელსაც ეტყობა ძალიან მოეწონა სამედიცინო ტრანსპორტით მგზავრობა და გადმოსვლაზე პეტელით განაცხადა პროტესტი. მაგრამ ამაოდ.

პეტელი მანქანის საყვირის ხმაში გადაიზარდა, საყვირის ხმა მხიარულ აკომპანემენტში.

სასწრაფო დახმარების მანქანა კვლავ ქუჩაშია.

რძის ნაწარმის ხოლიდურ რიგში თეთრხალათიანი სანიტარი მოშე იაკობაშვილი წამდაუწუმ საათზე იხედება, რიგი დგას — გაქვავებული, მრისხანე, გაბრაზებული ადამიანებისაგან შემდგარი. მოშემ იცის — ჭიაზე რომ გასკდე, აქ რიგს არავინ დაგითმობს.

როგორც იქნა მოუწია რიგმა. ჩანთაში ხელმარჯვედ ილაგებს მაწონს, ხაჭოს და ხაჭაპურს მირბის. გამყიდველმა და რიგმა მისკენ ხელები ერთბაშად მრისხანედ, ჭორიხავით გაიშვირეს.

მუსიკალური ლაიტმოტივი ფარავს მათს დაძახილს. მოშეს ფულის გადახდა დავიწყებია. მობრუნდა, მანეთიანი დახლზე დადო და კვლავ ჩვეული ძუნძულით გაირბის.

მოშე ორმოცგადაცილებულია, ულაზათოდ გასუქებული, მრგვალი ჩოფურა პირისახე და მოკლე ხელები აქვს, ტანზე თეთრი ხალათი ლამის შემოასკდეს.

მოშე კოხტად ნაგები, აივნიანი სახლის კიბეზე არბის და გრძელ დერეფანში მიაბიჯებს.

დერეფანი დაცარიელებულია. ამ სახლის მკვიდრნი, ეტყობა, აბარგებულან და სადღაც წასულან.

მოშე ოთახში შედის. კედლებიდან ჩამოხსნილი სურათების თუ ხალიჩების ადგილი გამოხუნებულ შპალერს აჩნია.

გაიარა ერთი ოთახი, მეორე. ალაგებული საწოლები, გადმობრუნებული სკამები, აჩიჩლული, ცარიელი ყუთები.

კედელზე ერთგან საოჯახო სურათებია გაკრული. ლიპიანი, უზბეკურქუდიანი ჩოლიმარი კაცი, თავისი ჩახჩაკლებმომლიმარი ცოლშვილით უქიმერიონის ფონზე. მეორე სურათზე იგივე ოჯახი ცათამბჯენებისა და „როლს როისის" ფონზეა გადაღებული. ოჯახის მამის სახეზე შეფარული, ნაღვლიანი ღიმილი ჩანს.

მოშე აივანზე გამოვიდა. აივანი ქუჩის პირას, პატარა შუშაბანდიან ჯიხურში გადის. მოხუცი, ქუდიანი, წვერიანი მესაათე, ცალ თვალში ლუპაჩადგმული — საათის მექანიზმს ჩაჰკირკიტებს.

მოშემ უსიტყვოდ ამოალაგა მაწონი და ხაჭო. მესაათემ მოიხედა და თავი დაუქნია. მოშემ ჯერ თავის საათზე დაიხედა, მერე კედელზე ჩამოკიდებულ უამრავ საათს შეხედა, ჩანთას ხელი წამოავლო და კიბე ჩაირბინა.

ტრიუმფალური ლობესთან მოშეს გამოჩენისთანავე მოგრიალდა სასწრაფო დახმარების მანქანა № 4.

მოშე უსიტყვოდ ულოცავს მძღოლს და ხუნეშით იკავებს თავის ადგილს.

მანქანა გზას განაგრძობს.

კოპწია ქალაქი ნელ-ნელა ცოცხლდება. გამოჩნდნენ დინჯი, ძველებური „მოსკვიჩები", მეტირარა, სწრაფი „ჟიგულები" და ცხენშებმული ორთვალები. ქვაფენილზე ეტლიც გაბრაგუნდა.

ზოოპარკი.

კიპარისის ქვეშ თეთრხალათიანი, პროვინციულად თმადავარცხნილი, ხანდაზმიანი სახის, მაგრამ ლოტის კოჭის ელეგანტურობის ქალი — შურა ზოოპარკის ჰირველ ბინადართ ნემსებს უკეთებს. გვერდით გადაშლილი სამედიცინო ყუთი უდევს.

ირგვლივ შემოჯარულან ზოოპარკის თანამშრომლები. თითო კაცს თითო მაიმუნი აუხუტებია გულზე, ერთს ცირაფი მოეყვანია და ამაოდ აბრუნებს ოთხმეტრიან კისერს. შურამ რომ ყელში ჩაჩედა, მაიმუნები ჰკივლებდნენ.

შურა წამდაუწუმ საათზე იხედება.

ეკრანზე მაიმუნის — სიმპათიურობისაგან ძალზე შორს მდგარი პირისახე მოჩანს. მაიმუნმა საზარლად დაიჭყუტა.

ახლა ეკრანზე მთლიანად მოჩანს მაიმუნის წითელი უკანალი.

შურამ ნემსი გამოაძრო, საათზე დაიხედა და ხელები გაასავსავა. იგი ხომ მხოლოდ მეოთხედ შტატზეა ზოოპარკში, ძირითადი სამსახურის ადგილზე — სასწრაფო დახმარებაში აგვიანდება.

შურამ ყუთს თავი დახურა, ხელი ხტაცა და გამოიქცა. მაიმუნ-ცირაფიანები უკმაყოფილოდ, ხელების ქნევითა და შეძახილით მიხედევენ.

შურამ ზოოპარკის ჭიშკრიდან ქუჩაში გამოირბინა და იქვე მდგარ სასწრაფო დახმარების მანქანა № 4-ს მივარდა.

მოშემ ხელი გაუწოდა და დიდის მოწიწებით შეატარება მანქანაში აუვანას, მაგრამ შურამ ყუთი მაინც ჩეჩა „კავალერს" ხელში და დაუხმარებლად ამოფორთხდა.

სასწრაფო დახმარების მანქანა მიქრის.

ეკიპაჟის მთავარი წევრი, ექიმი გუჯუ მაისურაძე, ფონტელებში და ხალათში გამოწყობილი, პირს იპარსავს. საშუალოზე ოდნავ მაღალია. ურჩი თმა საკმაოდ ჰქონია და გაჩეჩილი. მკვირცხლი და მეტყველი — სათვალე ცეცხლი თვალები. განზე გაწეული ყურები და ჩვეულებრივზე ოდნავ დიდი პირი. საკმაოდ სწორი (რამდენადაც ხალათში ჩანს). პროპორციული ტანი და ოდნავ შესამჩნევი ღიპი. ფეხზე ფაჩუჩები აცვია და ერთი შეხედვით — ცოტა შორიდან, ფქვილის ტომრიდან ამოხსულ თაგვს წააგავს.

ერთოთახიანი ბინა შუაზეა გაყოფილი საოჯახო ნივთებით. ორი საწოლი დაშორებით დგას. შუაში შირმაა, გაშლილი ჭოლგა და სახლურად იატაკის საწმენდი ჯოხიც გამოუყენებიათ. ყველაფრიდან ჩანს, რომ ცოლთან უბრად არის, მაგრამ ვინაიდან სხვა საცხოვრებელი არ გააჩნიათ, ჯერჯერობით ერთოთახიან ბინაში ერთად ცხოვრობენ. მოშორებით გუჯუს ყოფილი მეუღლე საქმიანობს. გამხდარი, თავწაკრული, წუწკალანიანი ქალი. ოდნავ ახალგაზრდა რომ არ იყოს, ზღაპრების ბებერ ჯადოქარს ემგვანებოდა.

ცოლმა ქაღალდი გაუწოდა. ქაღალდზე სწერია: „გამატარეთ, თუ შეიძლება".

გუჯუმ პარსვა შეწყვიტა. მაგიდიდან ქაღალდების გროვა აიღო. ერთი მათგანი ამოარჩია და გაუწოდა. ქაღალდზე სწერია: „მიბრძანდით".

გუჯუმ ააზანზარა გზა დაუთმო თავის თანამეცხედრეს, რომელთანაც მხოლოდ და მხოლოდ ამგვარი წერილობითი კომუნიკაცია აქვს.

ხმა კადრს გარედან:

„ზეგ ერთი წელი შესრულდება, რაც ექიმი გუჯუ მაისურაძე და მისი მეუღლე განქორწინდნენ. მათი განქორწინების შემდეგ ოცდახუთი მიზეზიდან მხოლოდ ერთს გაგიმხელთ".

ეკრანზე იწერება: „1981 წლის 7 ნოემბერი. დილა".

გუჯუ თავისი განუყრელი პორტფელით და მისთვის დამახასიათებელი სერიოზული სახით სამსახურისაკენ მიიჩქარის.

ელექტრონის ბოძთან ლამაზ ქალს მოჰკრა თვალი. ქალი დგას — მავნეტრფიანია იგი, მოხდენილი, სწორი, შუბლზე გაყოფილი თმებით, მაცდური ღიმილით. ასეთი ქალები იშვიათად რომ დგანან ავტობუსის გაჩერებიდან რამდენიმე ნაბიჯზე. ერთი შეხედვით მშვიდად, უდარდელად და მიმზიდველად, თუმცა მილიცია მათზე სხვა აზრისა გახლავთ, მაგრამ ამ სტრიქონების ავტორი ჯიუტად ამტკიცებს, რომ ისინი ქალაქს დრამატიზმს მატებენ და იქნებ ალამაზებენ კიდეც.

მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან ეჩქარებოდა, გუჯუმ გაუღიმა და მოეჩვენა, რომ ქალმაც გაუღიმა. ამ ქალს ლუიზა ჰქვია, გთხოვთ დაიმახსოვროთ.

გუჯუმ უკან მოიხედა და კიდევ გაუღიმა. ქალმა კოპები შეჰკრა და წელში გაზნექილმა გააბიჯა.

ავტობუსის გაჩერებამდე ალაროული ეტლი, გუ-

ჯუმ ღუჩნის ჩასახვევთან კუთხეში შეჯგუფებულ ბავშვებს რომ მოჰკრა თვალი, არ გაჩერდებოდა, ლეკვი რომ არ შეემჩნია, ამ ადგილას რიონის ტოტი ჩამოდიოდა ცემენტით ამოლესილი. შედგა და დააცქერდა. ოთხი ბიჭი ლეკვით ერთობოდა. ყველაზე მაღალი მათ შორის, ათზე მეტი წლის არ იქნებოდა. გადააგდებდნენ გალეშილ ლეკვს წყალში, ხაოიან ცემენტზე თითები უსრიალებდა, ძლივს ამობობღდებოდა ნაპირზე წკმუტუნ-წკავწკავით. სტაცებდნენ ხელს და ისევ წყალში გადაუძახებდნენ.

გუჯუს გული შეეკუმშა, არ დაფიქრებულა, ლეკვს ხელი სტაცა და ბიჭებს შეუბღვირა.

— გასართობი სხვა ვერაფერი ნახეთ?

— უპატრონოა ბიძია!! — არ დაიბნა მაღალი.

— უპატრონოს მოგცემთ მე თქვენ, მოუსვით ახლა აქედან, სანამ არ მომიცია თქვენ-თქვენი ყურები ხელში.

ბიჭები ტყაპა-ტყუპით ჩაცვივდნენ თავდაღმართში და სკოლის მოსახვევში გაუჩინარდნენ.

გუჯუმ ჩანთიდან ნეილონის პარკი ამოიღო, ლეკვი შიგ ჩასვა და შინისკენ გამობრუნდა. ისეთი სერიოზული სახე აქვს, თითქოს ძვირფასი ნადავლი მიჰქონდეს შინ.

— ვისია, გუჯუ, ეს ლეკვი? — ცოლმა აივნიდან დაინახა.

— ჩამოდი ჩქარა, გამომართვი, სამსახურში მაგვიანდება!

— ლეკვის თავი გქონდა, ამისათვის გეცალა ამ დილას შენ? — შეიცხადა ცოლმა.

გუჯუმ მძინარე ლეკვი თექაჩაფენილ ყუთში ფრთხილად ჩასვა და ცოლის მრისხანების მიუხედავად გალმობილი, კმაყოფილი, ისევ სერიოზული სახით, ოღონდ უფრო ხშირი ნაბიჯით მოიჩქაროდა სამსახურისაკენ.

გზის განაპირას თეთრ კენჭებში კუ შენიშნა. ეტყობა სასაფლაოს ეზოდან ცივილიზაციისაკენ მცირე ექსკურსია გადაეწყვიტა კუს და თხრილში ჩაგორებულიყო. გუჯუ არ გაჩერდებოდა, კუ რომ პირაღმა არ გდებულიყო. ფეხებს და ვეებერთელა თავ-კისერს საწყალობლად აფხაკალებდა. გადმობრუნებას ამაოდ ცდილობდა. კაი ხნის უნდა ყოფილიყო, რადგანაც ყველა კუზე დიდი იყო, რაც აქამდე გუჯუს ენახა.

გუჯუმ ფეხსაცმელები გაიხადა, შარვალი აიკაპიწა, ღელეში ჩასასვლელი მოძებნა, კუ გადააბრუნა და გამობრუნდა.

გაჩერებასთან არც კი იყო მისული, რომ გამოტრიალდა, ისევ გაიხადა ფეხზე, აიკაპიწა შარვალი, კუ ხელში აიყვანა (საკმაოდ მძიმე ეჩვენა) ალაგეს გადააბიჯა და პრეისტორიული ცხოველი ბალახში გაუშვა.

სანამ ავტობუსი მოვიდოდა, გუჯუმ ისევ მოიფიქრა რაღაცა, გამობრუნდა, კუ მოძებნა, გაზეთში გაახვია და შინისაკენ გაიბრუნა.

გუჯუ თავისი სადარბაზოდან გამოდის მხნე, სერიოზული ნაბიჯებით, აივნიდან მრისხანე ცოლი ხელებს უქნევს.

— ვაი, შენ გამოგაგდებდნენ იმ სამსახურიდან და არ მინდა არაფერი!

გუჯუ ავტობუსში ზის, ჩანთა მუხლებზე უდევს და წამდაუწუმ საათს დაჰყურებს.

ვიღაც მხარზე შეეხო. ოციოდე წლის, დაბადებიდან თმაშეუკრეჭავი, ჯინსიანი ყმაწვილი მუყაოს ნაგლეჯს აწოდებს.

— მე? — გამოართვა ქაღალდი გუჯუმ.

— აააა! — თავი დაუქნია ბიჭმა.

— „შმიდტის მეორე შესახვევი, № 9". ხმამაღლა წაიკითხა გუჯუმ.

— შმიდტის ქუჩა სადგურთან არაა? — ჰკითხა გუჯუმ გვერდით მჯდომს და პასუხს არც კი დაელოდა, ჯინსიანს მიუბრუნდა.

— თქვენ ოთხ ნომერს უნდა გაჰყოლოდით, ეს ავტობუსი სხვაგან მიდის.

აააა! — დაიზმუილა ყმაწვილმა, მერე ენა-ყურზე ხელი მიიდო და ჰაერში შეათამაშა (ე. ი. არა მარტო ვერ ვლაპარაკობ, ყურშიც არ მესმისო)

ოთხ ნომერზე უნდა დაჯდე. ოთხზე — დამარცვლით ჩასძახა გუჯუმ.

ააააა! — ნაღვლიანად ამოიხვნეშა მუნჯმა და ისევ დაფარა ხელი ყურზე და ენაზე.

— ისე გეიგონა შენმა დამაწყევარმა, როგორც მაგას ესმის — ჩაილაპარაკა ვიღაცამ ზურგისკენ.

— ვაი, შენს დედას, უბედური, — შეიცხადა მარტოხამზე შეხვეულებულმა ფუმფულა კონდუქტორმა.

— უბედური კი არა, მაგაზე ბედნიერი კაცი არაა. მე თუ მესმის ათასი იხრობა ყოველდღე. იმიტომაა წინ ჩემი საქმე — უბრილოდ იხუმრა ვიღაცამ.

გუჯუმ საათზე დაიხედა და მტკიცე გადაწყვეტილებით წამოდგა.

— წამოდი! — გაულიმა მუნჯს და გასასვლელისაკენ გაემართა. ის იყო ჩასასვლელ კარს მიუახლოვდა, ეს მეორედ, უშვენიერეს ლუიზას მოჰკრა თვალი. გუჯუ დაიბნა, ერთი სული ჰქონდა გამოლაპარაკებოდა ქალს. მაგრამ მუნჯს ხომ ვერ მიატოვებდა. როგორც ჩანს, ლუიზა ხედავდა გუჯუს მიერ ჩადენილ სიკეთეს და უცნობ მამაკაცს მადლიერი, კეთილი თვალებით შესცქეროდა. გუჯუმ ჩასვლისას გაულიმა და მგონი ხელიც კი დაუქნია. პირველივე გაჩერებაზე ჩავიდნენ. გუჯუმ ხელი მოჰკიდა მუნჯს და პატარა ბავშვივით გადაიყვანა ქუჩაზე, რატომღაც მიიჩნია, რომ ყრუ-მუნჯი ადვილად შეიძლებოდა ცოტა ბრმაც ყოფილიყო.

მოედნამდე ტროლეიბუსით მივიდნენ. გადასახვევთან ოთხ ნომერში ჩასხდნენ და სადგურთან არც კი იყვნენ მისულები, ცხრა საათი რომ შესრულდა. შმიდტის გაჩერებაზე ჩავიდნენ.

— აქედან გაიგნებ სახლში? — ჩასძახა გუჯუმ.

— აააა! — მუნჯმა [illegible] ქაღალდი [illegible] მის ვაშლზე მოიკიდა სახიფათოდ მომზადებული სამი თითი, ამით აგრძნობინა — რაკი ამხელა სიკეთე მიყავი, სახლამდე მიმიყვანეო.

— დამაგვიანდა! გესმის შენ? — გუჯუმ საათზე დაიხედა.

— აააა! — თავისას არ იშლიდა ყრუ-მუნჯი.

— ჯანდაბას შენი თავი, წამოდი ჩქარა.

ვაწყძეების ღელესთან, ბოგირქვეშ რომ გაედინენ, მუნჯი ალაპარაკდა:

— რაც გაქვს ფული ამოიღე ახლა ჯიბიდან და, მაინც გაგვიანდება. უპრობლემოდ გაიქეცი. თუ არა იმდენს გირტყამ, ბარაბანს რომ არ მოხვდებია.

სხვათაშორის, დამცემი უშეცდომოდ და უაქცენტოდ ლაპარაკობდა.

გუჯუს ჯიბეში მხოლოდ შვიდი მანეთი აღმოაჩნდა, რამაც ჯინსიანი ძალიან აალელვა.

— შვიდ მანეთზე მეტი თუ არ გიჭყავს ჯიბეში, რაღ გინდა ამ გალსტუკს რომ იკეთებ, შე უპატრონო, გახსენი ჩანთა, ძველი გაზეთები მაინც ვერ ჩააწყვე, ან პური და ყველი მაინც ვერ წამოიღე? ჩემზე დაყვებული ხარ, ვილაცა ხარ. მანაზე საათი, რა დროის „პაბედაა", ახლა ვიღას უკეთია ეგ ჯართი. შე გამჩენძაღლო, არ ააშენებ ვისთანაც მიდიხარ ამ დილას?!

ჯიბიდან დანა ამოიღო, ღილაკი გაატკაცუნა და გუჯუს რომ მიუახლოვდა, „სასწრაფოს" ექიმმა ფერი დაკარგა.

— ნუ გეშინია, — გული გაუკეთა ქურდმა — ჰალსტუხი გამოქაჩა, ნასკვთან ოთხი თითის დადებაზე შეაჭრა და კბილებში გამოცრა:

— შეაყოლე ახლა. უკან არ მოიხედო, როგორც გითხარი და ქუჩაში გამარჯობის თქმა არ დამიწყო, თუ არა, გამოგჭრი ყურებს.

— მესმის — თავი დაუქნია გუჯუმ და გზაზე ამოირბინა. უკან როგორ მოიხედავდა, ისე ეგონა, თითქოს იმ დანიანმა ჯიბგირმა სიცოცხლე აჩუქა. გულში ცოტა მადლიერიც კი იყო მისი, ჰალსტუხის შეჭრას თუ მხედველობაში არ მივიღებთ, ცუდად არ მომექცა.

ცოლმა ეზოში სერიოზული სახით შემოსული, ამ დილით კიდევ ერთხელ მობრუნებული, ჰალსტუხწაჭრილი გუჯუ რომ დაინახა, თვალები გაუფართოვდა და საბრაზოსაგან იატაკის საწმენდ ჯოხს წამოავლო ხელი.

— გუჯუ! — ცოლი ანტიკური ტრაგედიის გმირივით ლოინჯშემოყრილი დგას.

— კი, გუჯუ მქვია,— გუჯუ სარკეში ჰალსტუხს იცვლის.

— რატომ მიკეთებ ამ ამბავს, გუჯუ?! — ცოლს გამყინავი ხმა აქვს.

— ბანდიტი დამესხა თავზე.

— ჭკვიანური რამე მაინც მოიფიქრე, ვინ დაგიჯერებს მაგას.

— სად იყო ბანდიტი ამ დილას, ვიცი სადაც ეგდე. წადი ახლა და იყავი იმ გათახსირებულთან!

იატაკზე მოცვივა გუჯუს ტანსაცმელი, ფეხსაცმელები, წიგნებიც კი.

ხმა კადრს გარედან: „ამ დღეს ყველაფერი დამთავრდა. შერიგების ყველა ცდა უშედეგო აღმოჩნდა და ისინი განქორწინდნენ".

სასამართლოს სხდომა. თავმჯდომარე რაღაცას კითხულობს. დარბაზში გუჯუს ეკიპაჟის წევრებიც ჩანან.

გუჯუ პარსვას ათავებს, თეთრ ხალათს იცვამს, პატარა ხელჩანთას იმარჯვებს და ჭიშკრისაკენ მირბის.

სასწრაფო დახმარების მანქანა გუჯუს ჩაჯდომისთანავე დაიძრა ადგილიდან. გზადაგზა გუჯუ რაღაცას ჰყვება. ხანდახან კისერში გამოისვამს ხელს, ე. ი. მეტი აღარ შემიძლიაო.

ეკიპაჟი ერთმანეთის მიყოლებით არბის სავადმყოფოს კიბეებზე.

დარბაზი.

თეთრ ფონზე მხოლოდ სახეები ჩანს. სასწრაფო დახმარების სავადმყოფოს თანამშრომლებში სხვადასხვა ადგილას ჩანან გუჯუ, კიტა, მოშე და შურა.

სცენის შუაგულში საბინაო სამმართველოს უფროსი ანდრო კეზევაძე დგას და საზეიმო იერით ლაპარაკობს.

— „გუჯუ მაისურაძისათვის ბინის გამოყოფა კიდევ ერთი დადასტურებაა ჩვენი პარტიისა და მთავრობის შეუნელებელი ზრუნვისა სამედიცინო კულტურის განუხრელი აღმავლობისათვის და მით უფრო სასიამოვნოა, რომ ორდერის გადაცემა ემთხვევა ისტორიულ მოვლენებს ჩვენს რესპუბლიკაში. დღეს, როცა იმპერიალიზმის დამქაშები ხმას ჩახლეჩამდე გაჰყვირიან კაპიტალისტურ სამყაროში პიროვნების ეგრეთწოდებულ თავისუფლებაზე და საერთაშორისო ვითარების დაძაბულობა მაგნატთა ანგარებასა ან სინდისზე მოდის, ჩვენ მზადა ვართ ვუთხრათ იმ ვაჟბატონებს!..."

სცენის თავზე ისევ აკიაფდა წითელი ნათურა და ზარის გაბმული წკრიალი გაისმა.

თეთრ ფონზე ერთმანეთის მიყოლებით ქრებიან გუჯუს, კიტას, მოშეს და შურას სახეები.

ისინი დერეფანში გამორბიან.

მოშე შეჩერდა, სცენაზე აირბინა, საბინაო სამმართველოს უფროსს ორდერი გამოგლიჯა და წინ წასულებს გამოუდგა.

ეკიპაჟი მანქანაში სხდება.

ბინის ორდერის საზეიმო გადაცემა არ შედგა.

სასწრაფო დახმარების მანქანა ქუჩაში მოჰქრის.

მანქანაში ხელიდან ხელში გადადის გუჯუ მაისურაძის ბინის ორდერი.

მანქანა ამოტრიალებულ ჭიშკართან გაჩერდა.

ფანჯრის სარკმელს ნაჭერფარსახიანი მამაკაცი მოშორდა და ტახტზე წამოწვა, სწრაფად წამოხტა, მეხილი ხელაბანდით შეიკრა და ისევ წამოწვა. სასწრაფო დახმარების მანქანას შემოეხვივნენ ცნობისმოყვარე მეზობლები და ბავშვები.

ზევით კიბეებზე ანიშნებენ.

წინ გუჯუ მიდის, მერე მოშე და ბოლოს შურა.

გუჯუმ ავადმყოფის მაჯა აიღო.

გუჯუ — რაზე ინერვიულე?

ავადმყოფი — სანერვიულო არ მომშორდა ლერიკონა სამდუზამის გვარს და ჯილაგს. ვინერვიულე, აბა რა ვქენი, უნდა წამევიდე მაქიდან, არც ფული მინდა მაგისი და არაფერი. კვირაში ერთხელ მაინც მოდი სამსახურში, არ შემჭამა? საბავშვო ბაღში თვლი ორი წელი ერთად დავდიოდით, ეს უნდა მითხრას? უნდა წამევიდე. არც ფული მინდა მაგისი და არაფერი, კვირაში ერთხელ მაინც მოდი სამსახურში.

გუჯუ (შურას) — ნემსი!

შურა ჩანთაში ფათურობს.

გუჯუ (კარნახობს)—„პაპავერინი, დიბაზოლი და დიმედროლი ნახევარი".

შურამ ნემსი მიაწოდა.

ავადმყოფი დაიღრიჯა.

ავადმყოფი — ნემსი არ გატყდება, მე მგონია, საჭირო.

გუჯუმ ნემსი მოიმარჯვა.

მოშე (შურას) — გაიხედე იქით.

შურამ თავი შეაბრუნა.

ბუჩუმ მოშეს თვალი ჩაუკრა, ავადმყოფის ჩაწეულ ტრუსიკს აამორა ნემსი და მუთაქას ჩხუტა.

პატარა მაგიდაზე არაყი. მრგვალად მოხარშული ყველი და ჩურჩხელა დევს.

გოჩო (ჩანთას ხსნის და საწერ-კალამს იმარჯვებს) — რამდენი დავწერო. ავადმყოფი — დაწერე ხამი დღე. მერე შვებულებაში გავალ და აღარც დავბრუნდები მაქანა. გესმის შენ? კვირაში ერთხელ მაინც მოდი სამსახურშიო. თელი ორი წელიწადი საბავშვო ბაღში ერთად ვიყავით, კაცია მაგი? ძმაკაცი იცის მაგან?

მოში — ვოქვი, მისი არ იყოს ნერვების კაცი. ნერვებს თუ არ მოუვლი:

ნიმუტ ხარ, ნიმუტ არა ხარ.

ეკიპაჟი ჰამითა და ტუჩების წმენდით ჩამოდის კიბეზე.

მეზობელ-ბავშვების წრე იყოფა, სამედიცინო პერსონალს მანქანისაკენ გზას უთმობს.

სასწრაფო დახმარების მანქანა ქუჩაში მოქრის. რედერი ისევ ხელიდან ხელში გადადის.

ბუჩუ — (მძღოლს) გააჩერე.

ყველანი გაჩერდნენ.

ბუჩუ — შამპანური ვიყიდი.

მაღლა აიხედა და ღრმად ამოისუნთქა.

შამპანურის ბოთლით მანქანაში ბრუნდება.

ეკიპაჟი ბუჩუ მაისურაძის ახალი ბინისაკენ მიქრის.

მანქანაში წითელი სინათლე აინთო, მიმღები ალაპარაკდა.

— მეორე, მეორე... სასწრაფოდ კლინიკაში (ქალიშვილის ხმაა) ბუჩუმ ღილაკს თითი აჰკრა.

— რა იყო?

თითი ისევ ჩამოჰკრა.

ხმა — არ ვიცი. ამ წუთში აქ გაჩნდეს უფროსმა.

სასწრაფო დახმარების № 4 მანქანა შემოტრიალდა და უკან წამოვიდა.

ისევ კიბეზე არბიან.

კიბის თავზე ლურჯკაბიანი ქალიშვილი დგას.

ქალიშვილი (ხელში საგზური უჭირავს) — ლექცია!

ბუჩუ — სად?

ქალიშვილი — აწერია ზედ. თორმეტ საათზე, ჩქარა!

ეკიპაჟი ისევ ჩამორბის კიბეებზე.

ქუჩა.

ალაყაფის კარებს აწერია „ტრიკო-პერანგეულის ფაბრიკა".

კარი პირდაღებით ბელში ჰიშკარს მიაშურებს. ეკიპაჟის სხვა წევრები ქუჩის პირას, ბალახზე სხდებიან.

დირექტორმა, უმიზეზოდ გახარებულმა მელოტმა კაცმა, ბუჩუ მაისურაძე თავაზიანად მიიღო.

დირექტორი — გისმენთ.

ბუჩუ — ლექცია უნდა წავიკითხო.

პორტფელში იქექება.

დირექტორი — თემა?

ბუჩუ — (საგზურს აწვდის) „პირადი ჰიგიენის როლი შრომის ნაყოფიერების ამაღლების საქმეში".

დირექტორი — აჰ! (შეწუხდა).

ბუჩუ — როგორ, თქვენ არ იცოდით?

დირექტორი — როგორ არ ვიცოდით, მაგრამ [illegible] თქვენ თუ იქნებოდით, არ გვეგონა.

ბუჩუ (დაიმორცხვებს) — გმადლობთ, გმადლობთ.

ფაბრიკის დირექტორმა საგზურს ორ ადგილას მოაწერა ხელი, ორსავე ხელმოწერილს მრგვალი ბეჭედი დაარტყა, მერე საგზური შუაზე გახია. ერთი ნახევარი ბუჩუს გაუწოდა, მეორე ნახევარი კი უჯრაში ჩადო.

თვალი ჩაუკრა და ხელი გაუწოდა.

ბუჩუ — ლექცია?

დირექტორი — (ღიმილით) — რა აუცილებელია. ლექცია უნდა ახლა ამ ისედაც გაწვალებულ ხალხს?

ბუჩუ — როგორ გეკადრებათ. ხუმრობა იქით იყოს. (საათზე დაიხედავს) ხალხი ალბათ შეიკრიბა. გამიძღვით.

დირექტორი — (საქციელწამხდარი) — იცით რა, ჩვენი ფაბრიკა რადიოფიცირებულია. კლუბში ფეხზე დგომას, არ ჯობია ჯიხურიდან წაუკითხოთ ლექცია? მთელი ფაბრიკა მოისმენს, კლუბში ყველა ვერც დაეტევა.

ბუჩუ — კარგი.

დირექტორმა იგი მიწის ჯიხურში შეიყვანა, მიკროფონთან დააყენა. ღილაკს თითი დააჭირა, ბუჩუს მაჯის საათზე ანიშნა. ბუჩუმ საათი მოიხსნა და წინ დაიდო. დირექტორმა ხელით ანიშნა დაიწყეო. ბუჩუ მიკროფონს ჩააცქერდა. დირექტორი ჯიხურიდან გავიდა. ჯიხურში ვხედავთ რა მონდომებით ამოძრავებს ტუჩებს ბუჩუ, რა ექსტაზით კითხულობს ლექციას.

აპარატი ჩამოუვლის ბოძებზე დაკიდებულ რადიომიმღებებს. რადიომიმღებში დუმან.

გარეთ სასწრაფო დახმარების მანქანასთან წამოწოლილი ეკიპაჟის წევრები სთვლემენ.

მიწის ჯიხურში ბუჩუ მაისურაძე ოფლს ღვრის, ქაქანებს. ხმა არ ისმის.

ფაბრიკის ეზოს დიდი საათი მოჩანს. ეკიპაჟის წევრები ისევ თვლემენ.

ბუჩუ ყელმოხდილი, მაგრამ დაღლილი გამოდის ჯიხურიდან. დირექტორს ხელს ართმევს და გაბადრული სახით ჰიშკრისაკენ მიდის.

შესასვლელში სათვალებიან თოფიან მოხუცს კმაყოფილი სახით ეკითხება:

ბუჩუ — ვარგოდა რამე?

დარაჯი — რა?

ბუჩუ (რადიომიმღებზე მიუთითებს) — ლექცია.

დარაჯი (სათვალე მოიხსნა) — რა ლექცია?

ბუჩუ — რადიოს არ უსმენდით?

დარაჯი — (რადიოს ახედა) — რას გლახაობ. ორი წელიწადია ხმა არ ამოუღია ჩვენს ფაბრიკაში რადიოს. წყალდიდობამ მოშალა და გაკეთებაზე კაცი არ ფიქრობს. რა ლექცია, რის ლექცია.

ბუჩუ აიმღვრა, წამოწითლდა. შეურაცხყოფისაგან ჩანთა გულზე აიხუტა და შეტრიალდა, მაგრამ დარაჯმა რკინის მოაჯირი გამოსწია:

დარაჯი — უსაშვოდ არ შეიძლება.

მოშვებული, დაღლილი, ილაჯგაწყვეტილი ბუჩუ ეკიპაჟს უახლოვდება.

უხმოდ სხდებიან მანქანაში.

სასწრაფო დახმარების მანქანა ნომერი ოთხი ისევ ქუჩაშია.

მოშე, რომელიც ყველაფრიდან ჩანს, რომ შურაზე

გამიჯნურებული. ექთნისაკენ ხელს გაიპარებს, მაგრამ კაცის ხასიათის მქონე ქალი ხელის ზურგზე ტკაცუნით აუწყავს. შინაბერა შურა ვეფხვივით იცავს თავის პაციენტებს.

გუჯუმ ჩანთიდან შამპანურის ბოთლი ამოიღო და სინათლეზე გახედა.

ყველანი გამოცოცხლდნენ.

მანქანამ ზედ კიბესთან დაამუხრუჭა.

საცხოვრებელ სახლს „№ 17" აწერია.

კიბეზე წინ გუჯუ მიიმიჯებს და ბინის ორდერი უჭირავს. უკან მოშე მიყვება შამპანურის ბოთლით ხელში. მერე მძღოლი კიტა ხვანაძე და ბოლოს შურა ხვნეშით ადის კიბეზე.

ბინა „67".

შიგნიდან ჟრიამული ისმის.

გუჯუ ერთხელ კიდევ დახედავს ორდერს. ყველაფერი ზუსტია. მაგრამ ვინ არიან მისი დაუპატიჟებელი სტუმრები? ეს ბინა ხომ გუჯუმ მიიღო ახლახანს.

აკაკუნებს.

კარს არავინ აღებს.

გუჯუმ კარი შეაღო, მაგრამ მაშინვე გამოიხურა.

კარს შიგნიდან დამანგრეველის ძალით მოხვდა მარჯვედ გამოტყორცნილი ფეხსაცმელი და ბავშვის წკრიალა ხმაც გაისმა:

— მოგხვდა! მოგხვდა, მკვდარი ხარ!

ეკიპაჟი ბინაში შედის.

სახლი ბავშვებითაა სავსე.

სხვადასხვა ასაკის შვიდი ბავშვი.

წინსაფრიანი დედა ამაოდ ცდილობს წესრიგის დამყარებას. ზოგი ნათურის მავთულზე ქანაობს, ზოგი თავდაღმა დგას, ერთი კედელზე ადის.

რა ეფექტი ექნება ბავშვების თვალწინ თეთრხალათიანი ექიმების გამოცხადებას. ყველანი ერთბაშად გაქვავდნენ. დედას გვერდით ამოუდგნენ და გაისუსნენ.

— მობრძანდით — მრავალშვილიან ლამაზ ქალს ლოყაზე ხალი აქვს და ჩვილი ხელში უჭირავს — ალბათ მისამართი შეგეშალათ, ბატონო.

გუჯუ — მე მგონი არ შემეშალა. 67 ხომაა ეს ბინა?

ქალი (დაბნეული) — კი უნდა იყოს.

გუჯუ (ორდერი გაუწოდა) — ბინა ჩემია, ქალბატონო.

ქალი — (საქციელწამხდარი) — ვიცით, ვიცით, პატივცემულო. ჩვენი არაა და ან თქვენი იქნება ან სხვისა (ბავშვი ერთი ხელიდან მეორეში გადაიტანა) ორი დღეა ამ წუთს ველოდები. დაიხურა ჩემმა კაცმა ქუდი და წავიდა სამსახურში ამ დილას. უკვე ახლა ამ პატიოსან ხალხს პასუხი.

მოშე — რა პასუხი, ერთხელ ვთქვი, მისი არ იყოს, პასუხი და სხვა ბაასი გვინდა ჩვენ?

გუჯუ (მოშეს) — აცალე. მერე. ქალბატონო.

ქალი — ორი დღეა ნერვიულობისაგან ლუკმა არ ჩამსვლია პირში, ძუძუ გამიშრა. არ ჰკმა ანდრო კეზევაძის ღრანჭებმა არაფერი. ათი წელია გვატყუილებს. შვიდი ბავშვით ვინმე გაგაჩერებს ნაქირავებში? მერე ვეღარ მოვითმინეთ, ავდექით და შემოვცვივდით ამ ბინაში. ახლა თუ გაგვიყრით ამ ბავშვებს გარეთ — კი ბატონო.

გუჯუ — სდუმს.

მოშე — რადა ამ ბინაში შემოვარდით ქალბატონო, ვერ მოძებნეთ სხვა ბინა?

ქალი (გულწრფელად) — რა ვიცი, ეს ვარჩიეთ. ბაზართან ახლოა და.

მოვა საღამოს ჩემი ქმარი, ახლა მე ქუჩაში რაფერ ავლოდე, ამდენის პატრონი, ჩემო ბატონო (ახედდახედავს გუჯუს) ისე თქვენ ექიმი ყოფილხართ, ექიმს ბინას ვინ დაუკავებს. ხვალვე მოგცემენ ახალ ბინას.

გუჯუ გამოტრიალდა, ეკიპაჟის წევრებიც მოჰყვნენ.

დაღლილნი, გაწბილებულნი ჩამოდიან კიბეზე.

ეკრანზე წარწერა:

„გავიდა ერთი წელი".

საბინაო სამმართველოს უფროსი ანდრო კეზევაძე მინისკედლებიან კაბინეტში ზის, აქვარიუმის მსგავს კაბინეტში.

გუჯუ გამოჩნდება.

ჩვენ ხმა არ გვესმის.

გუჯუს ვიზიტი რამდენჯერმე მეორდება. გუჯუს ხან პერანგი აცვია, ხან პიჯაკი, ხან პალტო, მერე ისევ პერანგი წელიწადის დროთა ცვალებადობის მიხედვით.

ანდრო კეზევაძეს და გუჯუს მიმიკური, ჰიპერბოლიზებული კამათი. მათი ტუჩების მოძრაობით თუ ვიმსჯელებთ, მთლად საალერსო სიტყვებს არ ეუბნებიან ერთმანეთს.

ხელებში თავჩარგული ანდრო კეზევაძე.

ქალაქის ქუჩა.

კარებზე წარწერაა: „საქალაქო საბჭოს საბინაო სამმართველო".

კარებთან სასწრაფო დახმარების მანქანა № 4 გაჩერდა.

ერთი მეორის მიყოლებით გადმოვიდნენ ჩვენი ნაცნობები — გუჯუ, მოშე, კიტა, შურა და მოხუცი მეარღნე.

ეკიპაჟის წევრები სიმთვრალისაგან ფეხზე ძლივს დგანან (მხოლოდ შურაა ფხიზელი და ამაოდ ცდილობს მეგობრები ისევ მანქანაში შეაბრუნოს).

ეკიპაჟის წევრებმა მეარღნე წინ გაიგდეს და საბინაო სამმართველოს შენობაში შევიდნენ.

სამმართველოს გრძელი დერეფნის ბიბლიოთეკურ სიჩუმეში არღნის ხმა გაისმა.

არღანი უკრავს გრძელ სამგლოვიარო მელოდიას.

გუჯუ, მოშე და კიტა თავჩაქინდრულნი დგანან და ზოგჯერ „—ეი"-ს შეძახილით ამხნევებენ მეარღნეს.

ერთიმეორის მიყოლებით იღება კაბინეტთა კარები, გაოცებული, შემცბარი, თვალებში ეშმაკებჩამდგარი მოხელეები დერეფანში გამოდიან.

დარაჯი, სახალხო რაზმელი, მეხანძრე, ვახტიორი ამაოდ ცდილობენ ჩვენი გმირების დაძვრას ადგილიდან.

ბოლოს თავისი კაბინეტიდან გამოდის საბინაო სამმართველოს უფროსი ანდრო კეზევაძე. ყველაფერზე ეტყობა, რომ დამარცხდა, გატყდა.

ისევ სასწრაფო დახმარების თანამშრომელთა თეთრი ფერი. ისევ სახეები თეთრ ხალათებში. აგერ გუჯუ, კიტა, მოშე და შურა.

მიკროფონთან ანდრო კეზევაძე დგას და ხელში ორდერი უჭირავს.

ანდრო კეზევაძე (პათეტიკურად) — და შერიგ დ

ბოლოში ვეერზე დაეცნენ ჩვენი იდეოლოგიური მტრე-ბი. ახლა კი შეაჩერებენ ჩვენს ძლევამოსილ წინსვ-ლას. ძაღლი ყეფს, ქარავანი მიდის. ნება მომეცით, ამ ისტორიულ წუთებში შევახსენო სასიამოვნო მისია და ადამიანის ყოვლისმხრივ განვითარებისათვის ჩვენი ხელმძღვანელობის ზრუნვის დასტურად ახალი ბინის ორდერი გადაეცა ბუტუ მაისურაძეს!".

გაბმული ზარი, სააქტო დარბაზში ისევ აანთო წი-თელი ნათურა.

სასწრაფო დახმარების სამედიცინო პერსონალთა ამ ფორუმზე კვლავ ერთმანეთის მიყოლებით ქრებიან ბუტუს, კიტას, მოშეს და შურას სახეები.

აი ისინი, გრძელ დერეფანში გარბიან. მოშე შეჩერდა, შემობრუნდა, ლაქლაქის ექსტაზში შესულ ანდრო კეზევაძეს ორდერი გამოგლიჯა და წინ წასულ-ებს გამოუდგა.

სასწრაფო დახმარების მანქანამ მთავარი გზიდან ვი-წრო ქუჩაში გადაუხვია. ერთმანეთს მიჯრილი ლამაზ-ჭიშკრიანი, აივნიანი სახლები, ერთი ჭიშკარი ღიაა.

მანქანა № 4 გაჩერდა.

ექიმები ეზოში შედიან, მოშეს ყოველშემთხვევისათ-ვის საკაცე მოაქვს.

აივნის კარიც ღიაა და სასტუმრო ოთახშიაც არავინ ჩანს.

ექიმების წევრები აივანს აივლიან და ოთახში შედი-ან.

სიჩუმე.

ბუტუ — არის აქ ვინმე?

ხმა ბოლო ოთახიდან.

— აქ ვარ, მარცხენა კიბეს ამოყევით.

საკაცეს ერთმანეთს აწოდებენ, რის ვაივაგლახით და ჭაპანწყვეტით ადიან მაღლა, ვერანდის მსგავს ერ-თადერთ ოთახში, სადაა ავადმყოფი?

ნარდს მიჯდომია ჯანსაღი, თეთრმაისურიანი ვერ-მილოვისულვაშება მამაკაცი, ჩახლეჩილი ხმით მთელი სერიოზულობით ამბობს მთვრალი კაცის ოდნავი და-მორცხვებით:

„დაბრძანდით, სხვანაირად არ მიიღოთ, შეიძლება გაგიკვირდეთ, მარა არ დამძრახოთ, თუ ღმერთი გწამთ. (ბუტუს მიუბრუნდა), მარტო დავრჩი ეს უპატრონო და გამოყრუებულ სახლში, რა უბედური ყოფილა მარტო ყოფნა. (ნარდზე მიუთითებს), ერთი ხელი მეთამაშე, თუ არ შეწუხდები, მარტო ერთი ხელი...

ბუტუ, შეძრწუნებული, არაფერს იტყვის, გატრია-ლდება და ექიმების სხვა წევრებსაც გაიყოლიებს.

მასპინძელი — რა გეჩქარებათ, რა იყო, სად გარბი-ხართ ყველა. ერთი და ერთი მაინც დარჩით, ხალხი არა ხართ? ვინც იქნება. არც ერთი არ მობრუნდა უკან, ახია ეს!

ექიმები მანქანაში სხდება.

განრისხებულმა კიტამ ლამის ოთხით დაძრა მანქანა ადგილიდან.

ექიმების წევრებს წყენამ მაშინვე გაუარათ, როცა მოშემ ჩანთიდან შამპანურის ბოთლი ამოიღო.

სასწრაფო დახმარების მანქანა ჩვენთვის ნაცნობი მხიარული მუსიკის აკომპანიმენტით მიქრის პროვინ-ციული ქალაქის ქუჩებში.

მეექვსეჯერ შემოუარეს ერთ სახლს მაღალსახლე-ბიან ახალ კვარტალში. ნომერი არა და არ აწერია. ის-ევ უკან დაბრუნდნენ. თითებით ითვლიან [illegible] ერთ სახლთან შეაჩერეს მანქანა. მოშე გადახტა, [illegible] თის სახელოთი თეთრად შეღებილი ნომერი [illegible] თავა, გამოჩნდა რიცხვი „14ა". „არის" სიხარულით იყ-ვირა მოშემ.

ოთხივენი კიბეზე არბიან. წინ ბუტუ მიდის, ბედნი-ერი, სერიოზული სახით, ახალი ორდერით ხელში.

„ბინა № 33", ექიმების წევრებს თითქოს ცივი წყალი გადაასხესო. ბინიდან ტკბილი სიმღერა ისმის „რომ მოგიტაცო, სად წაგიყვანო, სახლი არა მაქვს, სად მიგიყვანო, მაგრამ მაინც წამოდი", მღერიან, ქეიფობენ ახალმოსახლენი.

ბუტუმ, კიტამ, მოშემ და შურამ რამდენიმეჯერ დააკაკუნეს, მერე კარს მხრებით მიაწვნენ და კარი რომ შეიმტვრა, კინაღამ მოქეიფეთა ფეხებთან გაიშხლართნენ. სუფრას ექვსიოდე კაცი უზის, იქვე თმაგადახლეჩი-ლი მობდენილი ქალი ტრიალებს.

როგორც ამ ქალაქში საერთოდ იციან, ექიმების წე-ვრები თვალის დახამხამებაში უმალ აღმოჩნდებიან მო-ქეიფეთა ტყვეობაში. კაცებს ყანწები შეაჩეჩეს, შურას შამპანური (მოშეს უცერემონიოდ გამოართვეს შამპა-ნური ხელიდან), სულმოუთქმელად დაალევინეს სტუმ-რებს პირველი სასმისი. ბუტუს რაღაც უნდოდა ეთქვა, მაგრამ ვიღაცამ სიმღერა წამოიწყო და სხვა გზა არ იყო, ბუტუც აჰყვა.

სიმღერა რომ ჩაათავეს, მასპინძელი—ტაქსის მძღო-ლი გელა იაშვილი, გაბუთქული მთვრალი, ლალისფე-რი ღვინით სავსე ჭიქით ხელში ბარბაცით სადღეგრძე-ლოს ამბობს: „ბიჭოიას ჰგონია მარტო თვითონაა კა-ცი. მოვიდეს ახლა და შეხედოს. ოთხი ექიმი ერთად მაგის გვარშიც არ უნახავს არავის. რაზე მოვიდა ეს პატრონანი ხალხი?! გაიგეს გელა იაშვილმა ბინა მიი-ღო და მოსალოცად მობრძანდნენ. ასე არის ეს, მეც კარგი მაქვს დათესილი რასაკვირველია ამ ქვეყანაზე და იმიტომ, მადლობელი ვარ დიდად. ზოგიერთს თქვენს ადგილზე არც კი გაახსენდებოდა საწყალი ტა-ქსის შოფერი. ასე არის ეს. მოდი ამ ჭიქით საექიმო... რავა მქვია? — პერსონალი — შეაშველა ვიღაცამ.

— საექიმო პერსონალის შემოსწრებას გაუმარჯოს!

ბუტუს ისევ უნდოდა რაღაცა ეთქვა, მაგრამ ისევ სიმღერა წამოიწყეს.

სხვა გზა არ იყო, ბინის კანონიერმა მფლობელმა ორდერი წვრილად დახია და ხალათის ჯიბეში ჩაჩუ-რთა.

ქეიფი გრძელდება.

სიმღერა ცეკვაში გადადის.

ბუტუ შემთვრალია და გამეტებით უსვამს ფეხებს ცეკვავს აღტკინებული. „დაურდომელი არაბის" საცე-კვაო მოტივი გაჟღერება ალაგ-ალაგ მის იმპროვიზირე-ბულ ცეკვაში.

მოშეს ყველასგან განსხვავებული, ორიგინალური ცეკვა სცოდნია.

საქმე იქამდე მივიდა, რომ შურაც კი აცეკვეს.

ბოლოს მთვრალები, ხელგადახვეულები ეშვებიან კი-ბეზე.

თითო სტუმარს თითო მასპინძლისათვის გადაუხვე-ვია ხელი და მღერიან.

ბუტუ და გელა იაშვილი წინ მიდიან. უეცრად გე-ლა შეჩერდა, ცდილობს სიმთვრალე არ შეიმჩნიოს.

— არ თქვა, თუ ღმერთი გწამს. არაფერი, ვიცი, ვხვდები ყველაფერს. მთლად ახეც არაა საქმე. ურჩმუნოები არიან მაგენი და ურჩმუნო ვირს ურჩმუნო პატრონი უნდა, ხომ იცით თქვენ. ამდენ ტყუილ დაპირებას ვერ გავუძელი, ჩემნაირ უსახსროს და უპატრონოს ბინას ალირსებს ვინმე? ვიცი ხვადაგობა ჩავიდინე, მაგრამ სხვა გზა არ იყო. ცოცხალი თავით არ გავალ ახლა ამ ბინიდან.

ბუჭუ — (ამოიხვნეშებს) — აგაშენა ღმერთმა, მაგრამ მე რა ვქნა?

გელა (თითქოს გამოსავალი იპოვა) — შენც ადექი და სხვის ბინაში შედი.

ბუჭუს გაოცებული თვალებიდან კამერა უკან მოშვებულ მოშეს და მაღალ ხმელ მამაკაცზე გადადის. ხელიხელგადახვეულნი, მთვრალები, მოშეს მოუხწრია ამ უცხო კაცთან დამეგობრება.

მოშე — ვთქვი მისი არ იყოს, მოსწრებაზეა ცხოვრება, დაგენაცვლე.

ისევ მანქანა ქუჩაში.

სასწრაფო დახმარების ეკიპაჟი თვლემს.

ბუჭუს წინ წითელი ნათურა აინთო და რადიომიმღები ალაპარაკდა.

— მეოთხე, მეოთხე! — ქალიშვილის ხმაა.

ბუჭუმ ღილაკს უხალისოდ აჭირა თითი.

— მეოთხე გისმენ.

— მარშალ ბუდიონის ქუჩა, შვიდი ნომერი, კიზირია.

ბუჭუ — რა ჭირს?

ქალიშვილის ხმა — ვერ გავიგე, ამ წუთში დარეკეს.

ბუჭუ (დაეჭვებით) — თვითონ დარეკა ავადმყოფმა?

ქალიშვილის ხმა — რა ვიცი, მეზობელი იყო.

ბუჭუ — ბუდიონის ქუჩა, ბალახვანში არაა?

ქალიშვილის ხმა — საკირესთანაა ზევით კუთხეში.

ბუჭუ — მივდივართ.

მისამართის ძებნა არ დასჭირვებიათ. ეზო ხალხით არის სავსე. მანქანამ საყვირი მისცა, მოქალაქეებმა გზა დაუთმეს. ეკიპაჟის წევრები ცდილობენ სიმთვრალე არ შეიმჩნიონ.

ბუჭუ, რამდენადაც მოუხერხდა, სერიოზულად ჩამოდის მანქანიდან და მითითებული სახლისაკენ მიდის.

მოშემ საკაცე გადმოიღო, მაგრამ შეატყო, რომ ვერ მოერეოდა და ისევ უკან შეაცურა.

კარები ორმეტრიანმა ულამაზესმა ახალგაზრდა კაცმა გააღო. შეძრწუნებული სახე აქვს.

ორმეტრიანი — მიშველეთ ექიმო!

ბუჭუ (მშვიდად) — თქვენი რა არის?

ორმეტრიანი — ცოლია.

მდიდრულად მორთული ოთახის შუაგულში არაბულ საწოლზე ინისფერთმიანი ფამფამა ქალი წევს ფირის მანის „ორთაჭალის კახპას" პოზაში.

ლამაზი ფუნჩულა ხელი გულზე უდევს და ვნებისმომგვრელი მკერდი იმაზე მეტად მოუშიშვლებია, ვიდრე ავადმყოფს ეკადრება საერთოდ.

ბუჭუ (ავადმყოფის მაჯა აიღო) — ინერვიულე?

ქალი (ფართო, წყლიანი თვალებით ბუჭუს ამოხედა) — რაი?

ბუჭუ — სანერვიულო შეგხვდა რამე?

ქალი (დარწმუნებით) — კი (თავი გადააგდო) ექიმო, ააკვდები, წუალი!

ორმეტრიანმა ლამაზმა ქმარმა ჭიქას [illegible] წყალი და გავიდა. გავიდა თუ არა ქმარი, ავადმყოფი მაშინვე გამოცოცხლდა. მიიხედ-მოიხედა, ბუჭუს თავი დააწვევინა, ფუნჩულა მკლავები კისერზე შემოხვია და ყურში რაღაცა უჩურჩულა.

ბუჭუმ კისერი უხალისოდ გაინთავისუფლა და თანხმობის ნიშნად თავი დაუქნია.

ულამაზესმა ვაჟკაცმა, ავადმყოფის ქმარმა, ჭიქით წყალი შემოიტანა, ავადმყოფმა ჭიქას ტუჩები მიაკარა და კვნესას მოუმატა.

ბუჭუს სიმთვრალე ნელ-ნელა ურევა.

როგორც იქნა, გაუსინჯა ქალს მაჯა, მერე კარგა ხანს გულს უსმენდა (სული, ცოდვილი, ქალის ფუმფულა ძუძუებში გულმოდგინედ ჩურთავდა ფონენდოსკოპს) ბოლოს თავი ასწია და ქმარს შეხედა.

ბუჭუ — მდაა... მძიმე სურათია.

ამის გამგონე ქმარს ფერი ეცვალა. ქალმა კი მკლავი ჩამოაგდო და თვალები დახუჭა, აქაოდა გული შემიღონდაო.

ბუჭუ — კლინიკური სიკვდილი იწყება. ერთადერთი ხსნა გულის მასაჟშია. ქმარი — (დაბნეული) — რაშია?

ბუჭუმ არაფერი უპასუხა.

ავადმყოფის მაჯები აიღო და ჭერ ხელოვნური სუნთქვა დაუწყო, მერე უშუალოდ გულის მასაჟზე გადავიდა. (მედიცინაში ნაკლებად გარკვეულ მკითხველს შევახსენებთ, რომ გულის მასაჟი კეთდება მკერდის არეში ხელისგულების პერიოდული დაწოლა-აშვებით)

ბუჭუ მასაჟის დროს მთელი ტანით აწვება ავადმყოფს, მგონი ტუჩებითაც კი ეხება (აქაოდა სულს ჩავბერავო).

„ავადმყოფი" დიდი ნებისყოფით ითმენს ამ ძალად მკურნალობას, მეტი რა გზა აქვს.

მოშე და შურა სიცილს ძლივს იკავებენ.

მოშე (შურას) — გაიხედე იქით!

შურამ თავი შეაბრუნა.

ავადმყოფმა „სული რომ მოითქვა", ბუჭუ კვლავ ჭიუტად განაგრძობდა მასაჟს. ეჭვიანმა ქმარმა უკანიდან მოხვია ხელები ექსტაზში შესულ ექიმს, ავადმყოფს გამოარიდა და სკამზე დასვა.

ბუჭუმ ოფლი მოიწმინდა და ქმარს შეხედა.

ბუჭუ — ლევომიცეტინი გაქვთ?

საიქიოდან მობრუნებული ქალი მტკიცედ ამბობს:

— არა!

ბუჭუმ რეცეპტი გამოწერა.

ბუჭუ (ორმეტრიანს) — გავარდი ჩქარა! აფთიაქი არის აქ ახლოს?

ქმარი — კი, ბატონო.

სახლებში ფეხი წაჰყო, პიჯაკი მოისხა და გასვლისას (რაც არ ეპატიება) სარკეშიც კი ჩაიხედა, სარკის დრო აქვს ახლა?

გავიდა თუ არა ქმარი, ბუჭუ დინჯად წამოდგა, მიიხედ-მოიხედა, კარადასთან მივიდა, კარი გამოაღო და კარადაში ჩამოკიდებულ ათასნაირ კაბებს განუცხადა:

— გამობრძანდით!

კაბები შეინძრა და კარადიდან იატაკზე გადმოაბი-

ჯა ნიუხავისამარა დაბალი ტანის გამხდარ-გალეულმა, წვრილფეხებიანმა, გრძელცხვირა კაცმა.

მოშე (ხანდახან დარჩენილ შურას) — გაიხედე იქით! შურამ, ალბათ პირველად მის ცხოვრებაში, მოშეს რჩევა ყურად არ იღო და თავი არ შეაბრუნა.

„დონ-ჟუან(ი)“, ოთახში ამდენი ხალხი რომ დაინახა, შეცბა და ისევ კარადაში შებრუნებას აპირებდა, მაგრამ ქალის ხმამ შეაჩერა.

ქალი — ჩაიცვი ჯიმი, ნუ გეშინია!

დარცხვენილი ჯიმი შემოტრიალდა. იატაკის საწმენდი ჯოხი აიღო, საწოლს ქვემოთ იატაკს გამოუსვა, ნაუცბათევად იქ შეყრილი თავისი ტანსაცმელი გამოათრია, ჩარლი ჩაპლინის კაცუნას სისწრაფით ჩაიცვა და კარებისაკენ რომ გაიქცა, ისევ ქალის ხმამ შეაჩერა.

ქალი (გუჯუზე ანიშნებს) — ჯიმი, აი, ჩვენი მხსნელი.

ჯიმი შეტრიალდა, გუჯუს ხელი ჩამოართვა და გადაეხვია. სხვებისაკენ გაიწია, მაგრამ მოშემ და შურამ ამბორის ნება არ მისცეს. კიდევ ერთხელ რევერანსებით და მადრიელი კოცნებით გადაიხადა მადლობა და სიცოცხლენაჩუქარივით ფრთაშესხმული გაბაკუნდა.

გუჯუმ მიაცილა კარებამდე.

გასვლისას შეაჩერა და მთვრალი კაცის ღიმილით, ნაძალადევი სიმშვიდით უთხრა:

— მე ვინ მკითხავს, მაგრამ, არ ვარგა ასე, ჯიმი!

ჯიმი — სწორია ბრძანებით, ვინ იცოდა, რომ მობრუნდებოდა. ჩვენს იღბალზე არ გაფრინდა თვითმფრინავი.

ღილაკს თითი დააჭირა და ლიფტის შავ ხახაში გაუჩინარდა.

„ბრძოლით“ დაღლილი ეკიპაჟის წევრები ხანძართან უთანასწორო ბრძოლაში არაქათგამოლეული მეხანძრეებივით მძიმედ ეშვებიან კიბეზე და მანქანაში სხდებიან.

წარწერა ეკრანზე:

„ერთი წელი მთლად არ გასულა“.

თვის აკვარიუმის მსგავს მინის კაბინეტში კვლავ ვხედავთ საბინაო სამმართველოს უფროსს ანდრო კეზევაძეს.

ჩვენ ისევ გარედან შევცქერით აკვარიუმს და ხმა არ გვესმის.

ჯერ მშვიდად იწყებენ საუბარს, მერე კი გუჯუ და ანდრო ვენტილაციის ულიდურეს ფორმაზე გადადიან.

დრო გადის. გუჯუ ხან პერანგით მოჩანს ანდროს კაბინეტში, ხან თავისი განუყრელი ფართოჯიბიანი პიჯაკით, ხან პალტოთი. უკვე ნერვები აღარ მყოფნის, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ საბინაო სამმართველოს უფროსის კაბინეტში შესვლისას ამ ბოლო დროს აბებს ყლაპავს.

ანდრო კეზევაძე ჯიუტობს. იგი მშრომელ ადამიანებზე ფიქრში გართული გვიან ღამემდე უზის თავის სამუშაო მაგიდას, მაგრამ გუჯუ მაისურაძეს ბინას მაინც არ აძლევს. ჩვენ რომ ხმა გვესმოდეს, ვინ იცის, იქნებ ეუბნება! ორჯერ მოგეცით ბინა და ორჯერვე სხვამ შეგასწროთ, რა გიყოთ ძმაო, ეგებ არა გაქვს საერთოდ ბინის იღბალი.

ღამეა. საბინაო სამმართველოს შენობაში მხოლოდ ანდრო კეზევაძის კაბინეტშია სინათლე. შეუმჩნევი ხელი მუშაკი ამ ბოლო დროს ღამეც მუშაობს.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ფანჯარაში ყვავი შემოფრთხიალდა.

ანდრო კეზევაძე შეშინდა და თავი აიღო. კარმა გაიჭრიალა. საბინაო სამმართველოს უფროსის შეშინებული თვალები.

კარებში გუჯუ დგას. ხელში კეტი უჭირავს და როგორც ვეფხვი თავის მსხვერპლს, ისე ეპარება ახლა ანდრო კეზევაძეს.

შეშინებული კეზევაძე კედელს აეკვრება და ოთახიდან გარბის.

გრძელი დერეფნის ბოლოს მოშე დგას კეტით ხელში და კბილთა ღრჭიალით უახლოვდება მსხვერპლს.

ანდრო შემოტრიალდება და კარებისაკენ მორბის, კიბის თავზე კიტა სვანიძე ელოდება თავის მსხვერპლს.

საბინაო სამმართველოს უფროსი შემოტრიალდება და განწირული სახით მარჯვნივ, სახანძრო კარებისაკენ გარბის, კარები იღება და შურა გამოჩნდება კეტით ხელში.

კიდევ ერთხელ მიაწყდა ხაფანგში გაბმული თაგვივით ანდრო კეზევაძე აქეთ-იქით და ბოლოს ხელები ასწია.

ანდრო კეზევაძის ხელაწეული ფიგურა სასწრაფო დახმარების საავადმყოფოს პერსონალის წინაშე დგას.

ტაში გაისმის.

სამედიცინო პერსონალის თეთრ ფონზე აქა-იქ ვხედავთ გუჯუს, კიტას, მოშეს და შურას სახეებს.

ანდრო კეზევაძემ ხელები დასწია, მიკროფონი გამოსწია და დაიწყო: „ასე და ამგვარად, ნეგატიური მოვლენების წყეული დრო წარსულს ჩაბარდა, საზოგადოებრივი კლიმატის გაჯანსაღებისათვის ძლევამოსილი ლაშქრობის ამ ისტორიულ დღეებში კორუპციისა და ნაცნობობების რეციდივების საბოლოოდ მისი ჩასვენების ნიშნად მინდა ახალი ბინის ორდერი საჯაროდ გადავცე ჩვენი ქალაქის ღირსეულ მშრომელს, სახელოვან ექიმს გუჯუ მაისურაძეს“!

სცენის ზემოთ კვლავ აინთო წითელი ნათურა და კვლავ გაისმის გაბმული ზარი.

საბინაო ორდერის საზეიმო გადაცემა კიდევ ერთხელ ჩაიშალა.

სასწრაფო დახმარების საავადმყოფოს სამედიცინო პერსონალის ერთსულოვან ორკესტრ-კედელში კვლავ ერთმანეთს მიყოლებით ქრებიან გუჯუს, კიტას, მოშეს და შურას სახეები.

№ 4 მანქანის ეკიპაჟი კიბეზე ჩარბის.

მოშე ერთხელ კიდევ შეჩერდა, მობრუნდა, ანდრო კეზევაძეს ორდერი გამოგლიჯა და წინ წასულებს გამოუდგა.

სასწრაფო დახმარების მანქანა ქუჩაში მიქრის.

ანდრო კეზევაძე საბინაო სამმართველოს შენობის შესასვლელში სამამულო ომის ჯარისკაცის გაცვეთილ-გახუნებულ ტანსაცმელში გამოწყობილ საკმაოზე მეტად დაჩაჩანაკებულ, წელში მოხრილ, მეტად გათეთრებულ მოხუც კაცს ესაუბრება.

ანდრო კეზევაძე — მე ვიცი, რასაც ვამბობ. წადი ჩქარა.

მოხუცი — ჩხუბისთვის არ შემეძლება? ცქიმთან ჭიდაობა შემიძლია მე ამ ხნისამ?

ანდრო კეზევაძე — კაცო, მე ვიცი რასაც ვაკეთებთ, არ გითხარი? შედი და თუ გამოგაგდეს, ეს ულვაში მომპარსე. შენ არ იცნობ გუჯუ მაისურაძეს. პირველი შემთხვევა კი არაა. შენ კი არა, ტაქსის შოფერს შეატოვა ბინა.

მოხუცი — წავედი აბა...

ანდრო კეზევაძე — (დაეწია) — შენი ცოლი დაბედე და ხელ ნუ გაუღებს კარს. აჰე ქენი ახლა.

შორიდან ვხედავთ—უკაცრიელ ქუჩაზე გაჩერებასთან ლუიზა დგას. ვიღაც მთვრალი მამაკაცი ელაპარაკება. შეტრიალდება ლუიზა, მთვრალი ახლა იქიდან მოუვლის. გულმოსული ლუიზა ერთხელ კიდევ შეტრიალდება, მთვრალი არ ეშვება. შორიდან ლუიზას ულამაზესი ფეხები აქვს და ღმერთო შეგცოდე, ენებისაცმჭერელი ტანი, რასაც ის გარემოებაც უსვავს ხაზს, რომ უფრო მოკლე კაბა აცვია, ვიდრე ახლა ატარებენ ქალები.

კიტამ სიგნალი მისცა. ლუიზა შემობრუნდა და ენა გამოუყო მანქანას. გუჯუმ იცნო ლუიზა და კიტას მხარზე ხელი დაჰკრა:

— გააჩერე.

მანქანა უკანსვლით რომ წამოვიდა, ლუიზამაც იცნო გუჯუ (ისინი ხომ აქამდე ორჯერ შემთხვევით შეხვდნენ ერთმანეთს) და სასწრაფო დახმარების მანქანისაკენ თამამი ნაბიჯით წამოვიდა.

მანქანა მიიჭრის ქუჩაში. გუჯუ და ლუიზა ერთმანეთის გვერდით სხედან. გუჯუს არაჩვეულებრივად სერიოზული სახე აქვს. არ არის ქალთა მოყვარული, მორცხვი მამაკაცი.

გუჯუ — მაპატიეთ, ნაცნობი სახე გაქვთ და კი ვერ მოგიგონეთ.

ლუიზა — არაფერია. მე თქვენ პირველად გხედავთ.

ცოტა არ იყოს, ყალბი კეკლუცობით მიუგო ქალმა.

გუჯუ — რაკი ასეა, ვიცნობდეთ ერთმანეთს, გუჯუ.

გუჯუმ ხელი გაუწოდა.

ლუიზა — ქალმა ნაზად გაუწოდა ხელი და რაკი გუჯუმ ჩვეულებრივზე უფრო მოუჭირა, სწრაფად განთავისუფლა, თითები დაიქნია და ერთი-ორჯერ ხელიც კი შეუბერა.

გუჯუ — სად მიდიოდით, ლუიზა?

ლუიზა (დაუფიქრებლად) — არსად.

გუჯუ — არ მუშაობ?

ლუიზა (გაცხარებით) — არა.

გუჯუ — (მიხვდა ვისთანაც აქვს საქმე) — აააა ხოოოო....

ლუიზა (თვალები ცრემლებით აქვს სავსე) — ახლა თქვენ, როგორც წესიერი ოჯახის კაცი, თან ცოტა მშიშარა, გააჩერებთ მანქანას და ჩამსვამთ ხომ? რატომ გამიჩერეთ, ვინ გეხვეწებოდათ?

გუჯუ — რა გიყვირებს? (მიიხედ-მოიხედა, ეკიპაჟის წევრები თავიანთ ფიქრებში არიან) — რა სჯობია შენთან ლაპარაკს, მაგრამ გეჩქარება, სასწრაფო გამოძახებაზე მივდივართ.

ლუიზა (დანანებით) — მესმის. ყველას ეჩქარება. მაგრამ მე არ მეჩქარება და ამ ლოთს [illegible] რომ ამეტორღიალა (თვალები ცრემლებით [illegible]).

გუჯუ — (შეეცოდა) — საწყენად კი არ მითქვამს მე ქალო.

ცოტა ხნით უხერხული სიჩუმე ჩამოვარდა.

ლუიზამ გაზეთი გაშალა, ერთხანს ათვალიერა და უეცრად ლოყაზე იტკიცა ხელი.

ლუიზა — ვაიმე!

მოშე (გამოერკვა) — რა წერია შიგ?

ლუიზა — ვიღაცას ვეფხვი გაუზრდია ბინაში, ერთ დღეს ცუდ ხასიათზე გამოუღვიძია იმ ვეფხვს და შეუჭამია მთელი ოჯახი.

მოშე (აღშფოთებით) — შეჭამდა. აბა რას იზამდა. შენ მოერევი ვეფხვს? ამ ხალხის მიკვირს, ჩემზე ღონიერ მხეცს რავა გააჩერებ სახლში. თუ თავი მოგძულდა, პირდაპირ ჩაბარდი ზოოპარკს ხორცად და ის იქნება. მაინცდამაინც შენმა გაზრდილმა მგელმა უნდა შეგჭამოს?!

ეკიპაჟის წევრებს მოშეს „სიბრძნეზე" წარბიც არ შეურხევიათ, თითქოს არც გაუგონიათ.

მანქანამ ოვალური ხიდი გადაიარა და ტრასაზე გავიდა.

კიტა (უკანმოუხედავად) — მოვედით.

შემთხვევის ადგილზე ხალხი ირევა, თითქმის დაჭეჭყილი თავდაღმამდგომი „მოსკვიჩიდან" პირსისხლიანი კაცი კისერმოღრეცით ჩანს. მოშორებით საბარგო მანქანა დგას.

ეკიპაჟის წევრები თითქმის ერთდროულად გადმოხტნენ სასწრაფო დახმარების მანქანიდან. ნაავარიევ „მოსკვიჩთან" პირველი გუჯუ მიიჭრა, მხრებით მიაწვა, სხვებიც დაეხმარნენ და „მოსკვიჩი" როგორც იქნა, თვლებზე დააყენეს. კარები გაჭყლეტილია და არ იღება.

მძღოლს კისერი გადაუვარდა და საჭარძელზე მიესვენა. სისხლი სდის. ცოცხალია თუ მკვდარი, კაცმა არ იცის.

როგორც იქნა, გამოგლიჯეს კარები. დაზარალებული საკაცეზე დააწვინეს. გამალებით მუშაობენ ეკიპაჟის წევრები. ადგილზე. პირველი დახმარება, სისხლის შეჩერება. ხელოვნური სუნთქვა მორიგეობით. ყველას შუბლი დაცვარული აქვს ოფლისაგან. ავადმყოფმა ბევრი სისხლი დაკარგა და გონს ჯერ ვერ მოიყვანეს.

შემკრთალი, შეძრწუნებული ლუიზა მკლავებზე ხელს ისვამს და მანქანის შორიახლო დგას. ჯერ წასვლა გადაწყვიტა, მაგრამ სწრაფადვე გადაიფიქრა და ეკიპაჟის წევრების ირგვლივ ფუსფუსებს. ხელოვნური სუნთქვით გართულმა, დაღლილობისაგან გახავათებულმა გუჯუმ თავი აწია და მომაკვდავთან ჩაჩოქილი, ცრემლდენილი ლუიზა რომ დაინახა, გულის სიღრმეში ესიამოვნა კიდეც.

სიცოცხლე გადარჩენილია. სასწრაფო დახმარების მანქანა № 4 სირენის სიგნალით მიქრის საავადმყოფოსაკენ. ყველა და ყველაფერი გზას უთმობს. ავადმყოფს თავი ლუიზას მუხლზე უდევს.

საავადმყოფოსთან მანქანა გაჩერდა. ეკიპაჟმა საკაცე გრძელ დერეფანში შეარბენინა.

მანქანიდან ლუიზაც გადმოვიდა და მკლავებზე ხელის სმით იქვე დადის.

ქუჩაზე მალე გამოჩნდნენ. ისინი გაუჩინარდნენ, წვიმა გამოიდარა, ცოტათი გაფერმკრთალდა, მაინც რჩება. გურამს მაინცდამაინც არ ესიამოვნა ლუიზას დანახვა, მაგრამ იმედიანი არ გახდება, უნდა როგორმე მოიშოროს ეს ქალი.

მანქანა დაიძრა. ლუიზა და გურამ კვლავ ერთმანეთის გვერდით სხედან. ორივე მხრებზე შეეხო გურამს და ქალზე მიუთითა, ე. ი. მოიშორე თავიდანო.

გურამ — სხვა დროს ხომ შეიძლება შენი ნახვა, ლუიზა?

ლუიზა — მემშვიდობები?

გურამ — ხომ ხედავ, არ გვცალია.

ლუიზა — სხვა დრო, რაც გინდა. ჩემს შეყვარებას ხომ არ აპირებ?

გურამ — (აიმრიზა) — არა... ისე... ტელეფონი თუ გაქვს-მეთქი.

ლუიზა — (ისევ გაცხარებით) — მარტო ტელეფონი მაკლია, სხვა ყველაფერი მაქვს.

გურამს ამჯერად შეეცოდა ეს ქალი, მაგრამ გარემოების გამო მაინც უნდა მოხვას თავის განთავისუფლება.

ლუიზა — გურამ თითქოს მორიდან, ყრუ ხმით ჰკითხა — ჩემს ძმაკაცთან რომ მიგიყვანო?

ლუიზამ გაკვირვებით ამოხედა თავის ლამაზი, წყლიანი, ფართო თვალებით და განზე გაიხედა.

მალე გურამ ხელი დაჰკრა მხრებზე კიტას.

მანქანა გაჩერდა.

გურამ გადავიდა და ქუჩის პირას, პირველი სართულის ფანჯარაზე დააკაკუნა.

თითქოს დაკაკუნებას ელოდაო, იმ წამსვე გამოყო თავი წითური ხასის თმაჰაღარა, გრძელცხვირა, ოროცდაც წლის მამაკაცმა — სოსო ბუზაძემ.

სოსო — რა იყო?

გურამ — გოგო მახლავს, მანქანაში მიზის.

სოსომ თვალი ჩაუკრა.

სოსო — როდის იყო ჩემზე ზრუნავდი. შენ მატყუებ რაღაცას.

გურამ — დედას გეფიცები.

სოსო (დაეჭვიანებულებულად) — მოწყალეები რომ მყავს?

გურამ — დახვი მანდ სადმე. მოწყალეებთან, ოღონდ ხმა არ გახცე. იცოდე.

სოსო — გაგიჟდი ბიჭო? ამ წუთას მიხვდებიან, ყველაფერს, თავი გინდა მოიჭრა? ვინაა, რა ქალია, რა საქმე აქვს შენთან?

გურამ — ჩემთან კი არაფერი... სხვამ მომაბარა.

სოსო (ყელის ვაჭარივით დაეღრიჯა)—ერთი საათს მერე.

გურამ — გადამენდი იქით! მადლობელი ვარ. დავიმახსოვრებ ამ პატივისცემას.

გაწბილებული სახით მოდის მანქანისაკენ.

მანქანა დაიძრა.

ერთ კვარტალს რომ გაცდნენ, პარკენთ ჩაუხვიეს.

გურამ გადმოვიდა. სადარბაზოში შეირბინა, ლიფტის ღილაკს თითი დააჭირა. ლიფტის კარი რომ გაიღო, თავის ძმაკაცს გიგი ბარალაძეს შეეფეთა. გიგის მოტლეჯილ თავზე ჩაჩი ახურავს, ყრმული ნარცხი ... და თაბაშირებული ბარის სერიოზულობით ...

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

გიგი — ვაჰ, გურამ! მეშოდი.

გურამ — შემოხასვლელად არ მცალია, ქალი მყავს მანქანაში.

— რა ქალი?

გურამ — შენთან უნდა დავტოვო ცოტა ხანს.

გიგის გაოცებისაგან ჩაჩი მაღლა აეწევა. ასეთ ეუხტს თავისი უწყინარი ძმაკაცისაგან არ ელოდა. მაგრამ სწრაფად მოეგება გონს, ხელებს ერთმანეთს გაუხვგამოუხვამს და საქმეზე გადადის.

გიგი — მაშ ასე, ერთი საათის მერე უნდა მომიყვანო.

გურამ (სასოწარკვეთილი) — ეხლა რა გიშლის ხელს?

გიგი — სუ... (მიიხედ-მოიხედავს) — ჩემი სიდედრია სახლში.

გურამ — ვაი, შენს პატრონს, ვერ გიცნე ბიჭო, მე ოღრაშობა კი არ დამიწყია. არ მცალია, გამირთობდი ცოტა ხანს. აბა წავედი, შენგელია სახლში იქნება?

გიგი — ხად წავა აბა (კიბეზე გაქცეულ გურამს დაეწია) გურამ! ისე ჩემთვის აჩი კი აღარ შეიძლება მაგნაირი რამეები!

გურამ (ამოხედა) — ნუ მახსარაობ რაღაცას.

წელანდელზე უფრო დამწარებული შემოდის გურამ მანქანაში. ლუიზამ კითხვარამდგარი თვალებით ამოხედა. ლუიზა ვერ მიმხვდარა რაშია საქმე. მე მგონი ვერც ვერაგის წევრები ხედებიან.

ერიცკის ქუჩაზე ერთსართულიან კრამიტით გადახურულ სახლში კახა შენგელია ცხოვრობს. გამოუხწორებელი ეცილი.

ზარით რომ ვერ გააგონა, გურამ კარს აუტეხა ბრახუნი.

— ახლავე! — კარის ღრიჭოში კახა შენგელიას სათვალიანი ცხვირი გამოჩნდა. გაუპარსავია, ნამძინარევი.

გურამ — ბევრი ლაპარაკის დრო არა მაქვს, ქალი მახლავს.

კახა (სახე გადაებადრა) — ახლა რა დროისაა, ასე გაბუძგული ხომ გედავრევ, ჩავიცვამ, გავიპარსავ და ერთი საათის მერე ენახავ.

გურამ — გადასახსნელად კი არ მომიყვანია, ისე ქალია.

კახა — ოჰ, შენ რა გითხრა, მე სხვა რაღაცა მეგონა, არც მაგაში ყრია არაფერი, ანლა, შემოდგომაზე ცოლი უნდა ვითხოვო.

გურამ — ფილოსოფიას მოეშვი ახლა, შენ ვერც ამბობ ყოველთვის, არაფერი ცოლის მთხოვნელი შენ არა ხარ. (დაფიქრდა) — ისე ვერც შენ გაიცნობ ამ ქალს (ახედ-დახედა), გლახა ღლაბუცი იცი.

კახა — ერთ საათს ვერ მოიცდის?

გურამს ეს ბოლო სიტყვები აღარ გაუგონია, იგი უკვე მანქანაში იყო და ფიქრი ხმამაღლა წამოცდა.

ბუჩუ — რაღა ერთად გამიჯავრდა ყველა. რაღაც კარგი არ ჭირს ამ ქვეყანას.

ლუიზა — რაზე ამბობ?

ბუჩუ (ყალბად) — კოჭის ძაფს ვეძებ და ვერ ვიშოვე ვერსად.

ლუიზა (მრავალმნიშვნელოვნად) — ააა, ჰოოო.

ბუჩუ (ცოტა ხელოვნური უკმეხობით) — ქმარს რატომ გაშორდი, ლუიზა?

ლუიზა — ვინ თქვა?

ბუჩუ — ასე იციან ხოლმე თქმა.

ლუიზა — ვინ „იციან ხოლმე"?

ბუჩუ — რა ვიცი, ქალებმა... საერთოდ... ქმარს ახლახან გავშორდი იმიტომ, რომ არ მიყვარდა. პირველი მამაკაცი, რომელიც ქმართან განშორების შემდეგ გავიცანი, შენ ხარო. ასე არ იციან?

ლუიზა (მცირე პაუზის შემდეგ) — არა ბუჩუ, მე ქმარი არ მყოლია, რომ მყოლოდა, ყველაფერს გავაკეთებდი, რომ არ დავშორებოდი, არც იმის თქმას ვაპირებდი „ქალებმა რომ იციან საერთოდ"...

ერთბაშად შეტრიალდა და ბუჩუს ზურგი შეაქცია. ბუჩუს სახის გასწვრივ ლუიზას მოცახცახე მხრები მოჩანს.

ბუჩუ დაბნეული. წინ იყურება — კარგი ახლა, მე ქალო... ხუმრობა არ იცი?

საღამოხანია. მზე ჯერ არ ჩასულა, ქარი ქრის.

ხაღორის ტყე-პარკს ის ის იყო უნდა გასცილებოდნენ, რომ მოშემ ქუჩაზე პირაღმა დაგდებული კაცი შენიშნა.

— კაცი! — იყვირა მოშემ.

ყველანი ფანჯარას მიაწყდნენ.

კიტამ მანქანა ქუჩაში გარდიგარდმო გაშხლართულ კაცის გვერდით გააჩერა. ეკიპაჟის წევრები გადმოცვივდნენ. ბუჩუ პირველი მიიჭრა დაზარალებულთან, ორივე მუხლზე დაიჩოქა და მისი მაჯა აიღო ხელში, მაგრამ ამ დროს მოხდა სრულიად გაუთვალისწინებელი რამ. „ავადმყოფმა" თვალი გაახილა, ბრაუნინგის სისტემის რევოლვერი ამოიღო, გაიჩხაკუნა და ექიმს გულზე მიადო.

— გარშემორტყმული ხართ და ოდნავი აფართხალება სიცოცხლედ დაგიჯდებათ.

ბუჩუ — რა გინდათ?

ტყიდან მეორე ბანდიტი გამოვარდა, ერთ-ერთი მათგანი მოშესთან მივიდა და ხელი გადაუგრიხა.

მეორე ბანდიტი — განზე არ გაიხედოთ, ასე იჯექით. ჩვენ სახუმროდ არ გვცალია (პირველ ბანდიტს) გრიშაია მიდი.

პირველმა ბანდიტმა — გრიშაიამ ელვის სისწრაფით დატვირთა მანქანა პირამდე სავსე ტომრებით.

სასწრაფო დახმარების მანქანა № 4 ტრასაზე მიჰქრის.

ბანდიტებს თეთრი ხალათები ჩაუცვამთ, ჩვენი გმირები კი უხალათებოდ არიან კუთხეში მიკუჭულები. კიტას გვერდით თეთრხალათიანი პირველი ბანდიტი ზის და რევოლვერი მძღოლისათვის გვერდში მიუბჯენია. მანქანის სალონში ითხნი არიან—რევოლვერმომარჯვებული ბანდიტი და ხელებშეკრული ეკიპაჟი—ბუჩუ, მურა და ლუიზა. კაცებს ტანსაცმელი შემოხეული აქვთ და შებლილაწყვებზე სამედიცინო ესპერტიზის ენით რომ ვთქვათ, მსუბუქი დაზიანების კვალი აჩნიათ. ეტყობა, სანამ ხელებს შეუკრავდნენ, მცირე წინააღმდეგობა რიდი გაუწიეს ბანდიტებს, მაგრამ მოგეხსენებათ, ძალა აღმართს ხნავს.

ბუჩუ (ბანდიტს) — ეს მანდარინი მოპარულია?

მეორე ბანდიტი — არა, გვაჩუქეს. ობლები ხართ კეტუნია, გაყიდეთ და ფული ჰკვიანად დახარჯეთ.

ეტყობა ნათქვამი თვითონვე მოეწონა და საზარელი ჰომერული ხარხარი ატეხა. სიცილი პირველ ბანდიტსაც გადაედო და გრიშაიამაც მოაღო თავისი უშველებელი, მულტფილმის პირატის მსგავსი პირი.

შორიდან ავტოინსპექტორის ჯიხური გამოჩნდა. ახალგაზრდა ავტოინსპექტორი გზის მეორე მხარეს გადმოვიდა. ბანდიტებმა სიცილი მოწყვიტეს. მეორე ბანდიტმა რევოლვერი მოიმარჯვა.

ავტოინსპექტორმა ხელი აწია.

კიტამ მანქანა შეაჩერა. გრიშაიას რევოლვერის ლულა გვერდს უწევს.

კიტამ ავტოინსპექტორს საბუთები აჩვენა.

პირველი ბანდიტი (ავტოინსპექტორს) — ამისათვის გვცალია, კაცო? ადამიანი იღუპება!

ბუჩუმ ამასობაში კბილით გაღრღნა ტომარა, სანამ მეორე ბანდიტი ავტოინსპექტორს შესცქეროდა, პირიდან ამოიღო (ხელები შეკრული აქვს) ერთი მანდარინი და ფანჯარასთან მჯდომ ლუიზას პირითვე გადააწოდა. ლუიზამ დიდი მოხერხება გამოიჩინა — პირითვე გამოართვა მანდარინი და ფარდაჩამოფარებულ სარკმლიდან გადააგდო.

სასწრაფო დახმარების მანქანა № 4 დაიძრა თუ არა, ავტოინსპექტორმა თვალი მკიდა მანდარინს, ხელი სტაცა, ჯიხურში შეარბენინა და ტელეფონს ეცა.

წამიც და ორი მამაცი ავტოინსპექტორი მოტოციკლით მისდევს საკმაოდ შორს წასულ სასწრაფო დახმარების № 4 მანქანას.

მანქანების სრბოლა კარგი დეტექტური ხერხების დონეზე:

თხრილიდან გადახტომებით, მოულოდნელი მოსახვევებით, გზის მოჭრებით, მანქანის დამალვის ცდით და ა. შ.

მოტოციკლი ერთ მოსახვევში ნაწვიმარზე მოსრიალდა და ამოყირავდა. ბანდიტებმა მოიხედეს და სიხარულის ყიჟინა დასცეს.

ისევ გზა.

ავტოინსპექტორთა დასახმარებლად ახლახან გამოვიდა გზაზე მილიციის ორი ვოლგა შეიარაღებული მილიციელებით.

დრო არ ითმენს, სადაცაა სასწრაფო დახმარების მანქანა რესპუბლიკის საზღვარს გასცდება. ისევ კიტამ იმარჯვა. შორიდან გზის პირას მდგარი თივის ზვინი დალანდა.

კიტა ხვანაძემ გზიდან ელვის სისწრაფით გადაუხვია და სანამ ბანდიტები გონს მოეგდოდნენ, სასწრაფო დახმარების მანქანამ თივის უზარმაზარ ზვინში ტუცა თავი.

მალე მდევრებიც მოგროვდნენ.

თავის ზვინიდან ესიტყვო კაპიტულაციის ნიშნად აპიშეუდ. ხელებაწეული, გაწამებული სახეებით გამოდიან ბანდიტები.

ჩვენი ეკიპაჟის წევრებიც უვნებლად გადარჩენილან. მოშე ძლივს ალმოაჩინეს თავის ზვინში. მილიციელები რომ დაინახა, მოშეს გული მიეცა და გრიშაიას მივარდა.

მოშე — შენ გაქცევი საბჭოთა მილიციას? შეგჭამ გელაპარაკები!

ბანდიტები „ვოლგებში" ცალ-ცალკე ჩასვეს.

გამარჯვებული სასწრაფო დახმარების მანქანა № 1 მოტოციკლეტებისა და მილიციის „ვოლგის" ესკორტით ქალაქში ბრუნდება.

დღე მიილია.

მზემ უქიმერიონიდან კარგა ხანია აეცა უკანასკნელი სხივებიც.

პატარა ქალაქს არაფერი შეუტყვია. იგი თავისი ჩვეულებრივი, რუტინული ცხოვრებით ცხოვრობს.

სასწრაფო დახმარების მანქანა ახალი, მრავალსართულიანი სახლის წინ გაჩერდა.

ზუთივენი ლიფტში დგანან და ლიფტის ჭერს შესცქერიან. ბუჩუმ ორდერი დააძრო ჩანთიდან. მოშეს შამპანურის ბოთლი აღარ უჭირავს.

ბუჩუმ ყოველმხრივ თხევისათვის დააკაკუნა და კინაღამ ელდა ეცა, როცა დარწმუნდა, რომ მის მეხამე, ახალ ბინაშიც ვიღაც იყო.

— ვინ ბრძანდებით? — მოხუცი ქალის ხმაა შიგნიდან.

ბუჩუ — გააღეთ, ერთი წუთით.

ხმა — ვერ გაგიღებთ. ჩემმა ქმარმა არავის გაუღოო. არ გეწყინოთ, ბატონო, ვინ ბრძანდებით?

ბუჩუ — ბუჩუ ვარ, მაისურაძე.

ხმა — კეთილი პატიოსანი, რა გნებავთ?

ბუჩუ — მე არაფერი. თქვენ რა გნებავთ ჩემს ბინაში, ქალბატონო?

ხმა — რას ჰქვია თქვენი ბინა. ყველაფერი თქვენ გინდათ, ჩვენ არ გვეკუთვნის არაფერი ამ ქვეყანაზე?

ბუჩუ (სისხლგამშრალი) — ქალბატონო, მე ორდერი ხელში მიჭირავს, მე ექიმი მაისურაძე ვარ.

ხმა — ვიცით, ვიცით ბატონო, ექიმებისა და არტისტებისაა დღეს ქვეყანა. ორი პარასკევი დაგვრჩენია მე და ჩემს ქმარს, პენსიონერები ვართ ორივე. ხანამ შეგვეძლო, ხომ გვიმსახურეთ, ახლა გადასაგდები გავხდით? დღეს ხვალ, დღეს ხვალ! აღარ გათავდა კეზევაძის დღეს ხვალ. ავდექით და ჩვენ გავიჩინეთ სამართალი. წადით და გვიჩივლეთ, სადაც გინდათ.

ბუჩუ (ხავსს ებღაუჭება) — მე რა ვქნა, ქალბატონო?

ხმა — შედით სხვის ბინაში, ხანამ გვიან არაა, სხვის ბინაში შედით!

ბუჩუმ თვალი მოავლო თავდახრით მდგარ თავის მეგობრებს. ციებმა იფულმა დაასხა და ხელი რომ არ შეეშველებინა მოშეს, ესათუოდ ჩაიკეცებოდა.

სასწრაფო დახმარების მანქანა № 4 სადამოს ქალაქის ქუჩაში. ნელ-ნელა ერთიმეორის მიყოლებით ინთება ლამპიონები.

ეკიპაჟი ხდუმს. დაღლილია ბრძოლით, გზით, თავისი გრძელი დღით.

ბუჩუ (ლუიზას გახედა, გაუღიმა) — რა მშვიდად ხარ ლუიზა, (ამოხედა) — დავიღალე.

ბუჩუ — ხელში საქარგავი გაქლია. თითქოს მთელი ცხოვრება ერთად გაგვეტარებინოს.

კიტამ ჩანჭახა გააჩერა.

მალე მურაც ჩავიდა. კარგად იყავითო, გულმოსულად თქვა და ლუიზას შეხედა.

ცოტა ხანში ლუიზა და ბუჩუ ერთად ჩამოდიან მანქანიდან.

ქუჩა გადმოჯრეს.

ბუჩუმ თავის სახლს შეხედა.

ბუჩუ — რომ იცოდე, როგორ მეჯავრება ახლა იქ შესვლა.

ლუიზა — რატომ?

ბუჩუ — გრძელი ისტორიაა.

ბუჩუ (მტკიცე გადაწყვეტილებით) — კარგად იყავი.

ქალმა ხმა არ გასცა. პიჯაკის მიეყრდნო და თვალები დახუჭა. ბუჩუ წავიდა, მაგრამ რამდენიმე ნაბიჯის შემდეგ მოტრიალდა. ხერიოზულად, კარგი გულშემატკივარივით ეკითხება:

— შენ ახლა, სად წახვალ?

ლუიზა — არ ვიცი.

ბუჩუ კიდევ რაღაცას თქმას აპირებდა, მაგრამ გადაიფიქრა და თითქოს უკანიდან თოკით ექაჩებიანო, ისე შეაბიჯა თავის სადარბაზოში, ჩანთა დივანზე მიაგდო, ხალათი გაიხადა.

ცოლი ტელევიზორს უცქერის, ბუჩუსაკენ არც გამოუხედავს.

ბუჩუ ფანჯარასთან მივიდა, ქვემოთ ელექტრონის ბოძთან, სინათლის წრეში ისევ დგას ლუიზა.

ბუჩუმ პაპიროსს მოუკიდა, უცქერის ამხელა ქალაქში მარტოდ დარჩენილ ქალს.

ბუჩუმ ოთახს მოავლო თვალი. შესზარა უშნოდ გადახერგილი ოთახის ყურებამ. შეაძრწუნა, მოეჩვენა, რომ თვითონაც მარტოა ამ ქვეყანაზე.

სიგარეტი ჩააქრო და შემობრუნდა.

ზემოდან ვხედავთ, როგორ მივიდა იგი ლუიზასთან, როგორ გაუხარდა უჭწერ ქალს მისი დანახვა, როგორ ჩაჰკიდა ხელი ხელში ბავშვივით ბუჩუმ და წაიყვანა.

ისინი ერთმანეთის გვერდით მიაბიჯებენ. ბუჩუ რაღაცას უამბობს. ლუიზა თავის ჩვეულებრივ პოზაშია. მკლავებზე ხელს ისვამს.

თეთრი ხიდი გადაიარეს.

უქიმერიონის მთას ღამის მომტრედისფერი ციაგი ადგას.

ქალაქში არავინაა. მიტოვებულს ჰგავს პატარა ქალაქი.

ქუჩაში ორნი მიაბიჯებენ.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ქრონიკა

● ამ რამდენიმე ხნის წინ ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში წარმატებით ჩატარდა სოხუმის რკინიგზელთა სახლის თვითმოქმედი გუნდის კონცერტი.

ეს კოლექტივი საქართველოსა და აფხაზეთის კომპოზიტორთა კავშირების ერთობლივი ინიციატივით ჩამოყალიბდა. ახლად დაარსებულ გუნდს სათავეში ჩაუდგა საგუნდო ხელოვნების კარგი სპეციალისტი, თბილისის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული ვეზდენ ოკუჯავა, რომელმაც მოკლე დროში ფრიად მნიშვნელოვან შედეგებს მიაღწია.

ვ. ოკუჯავამ სოხუმის რკინიგზელთა სახლის თვითმოქმედ გუნდში მოიზიდა თვალსაჩინო ვოკალური მონაცემებით დაჯილდოებული მომღერლები, რომლებსაც რთული და მრავალფეროვანი რეპერტუარი შეასწავლა.

სოხუმის რკინიგზელთა სახლის თვითმოქმედმა გუნდმა თბილისის მუსიკალური საზოგადოების წინაშე შეასრულა ქართული ხალხური სიმღერები („ლაზო-ბედინერი", „საბოდიში", „წინწყარო", აფხაზური ხალხური სიმღერა „ლდეჩე"), ნიკო სულხანიშვილის „ქორალი" და „სამშობლო ხევსურისა", ნაწყვეტები ი. კეჭაყმაძის ციკლიდან „ძველი თბილისის სიმღერები", აფხაზი კომპოზიტორების რ. გუმბაბა და ა. ჩიჩბას ნაწარმოებები, ზანგური „სპირიჩუელს", ცნობილი საბჭოთა კომპოზიტორების ვ. ტორმისა და ა. შჩედრინის გუნდები და სხვ.

გუნდის მიერ შესრულებულ ყოველ ნაწარმოებს ემჩნეოდა სერიოზული და დაძაბული მუშაობის კვალი. იგრძნობოდა შემოქმედებითი მღელვარება და ენთუზიაზმი, რომლითაც შეპყრობილნი არიან გუნდის მონაწილებიც და მათი ხელმძღვანელებიც.

კონცერტმა ცხადყო, რომ სოხუმის რკინიგზელთა სახლის თვითმოქმედი გუნდი მიისწრაფის მყარი პროფესიული ჩვევებისა და საშემსრულებლო ტექნიკის გამომუშავებისაკენ.

სოხუმის რკინიგზელთა სახლის თვითმოქმედი გუნდი „რიწა". ხელმძღვანელი ვ. ოკუჯავა

ცდილობს ღრმად ჩაწვდეს ნაწარმოებთა სტილს, ხასიათს და მათ მიანიჭოს თავისებური ელფერი.

● ნაყოფიერ მოღვაწეობას ეწევა საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ საზოგადოებასთან არსებული ანსამბლი „თბილისის კამერატა", რომელიც 1977 წელს ჩამოყალიბდა. ეს კოლექტივი შედგება კამერული ორკესტრისა და გუნდისაგან. მასში ძირითადად გაერთიანებულნი არიან ის ახალგაზრდა მუსიკოსები, რომლებმაც ახლახან დაამთავრეს ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ანსამბლის მხატვრული ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორია სერიოზული და განათლებული მუსიკოსი შალვა შილაკაძე, რომელმაც ამ ახალგაზრდულ კოლექტივს დაუსახა რთული და საინტერესო შემოქმედებითი ამოცანები. „თბილისის კამერატას" აქვს თავისი გეგმები და შემოქმედებითი მისწრაფებები, რასაც მოწმობს თვით ამ ანსამბლის სახელწოდებაც, ერთგვარ ასოციაციას რომ აღძრავს XVI საუკუნის მიწურულში იტალიის ქალაქ ფლორენციაში — რენესანსული კულტურის ამ შესანიშნავ კერაში — ჩამოყალიბებულ „ბარდისა და კორსის კამერატასთან", რომელსაც შთააგონებდა ანტიკური ხელოვნების აღორძინების იდეა და რომლის ატმოსფეროში იშვა ახალი შესანიშნავი სინთეტური ჟანრი, როგორიცაა ოპერა.

„თბილისის კამერატაც" მიზნად ისახავს ძველებური მუსიკის შესწავლასა და პროპაგანდას, რაც სავსებით მისასალმებელი ფაქტია. საქმე ისაა, რომ ათეული წლების მანძილზე ჩვენს საკონცერტო ესტრადასა თუ საოპერო თეატრში გაბატონებული იყო XIX საუკუნის მუსიკალური კულტურა, რაც გარკვეულწილად აცალმხრივებდა ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებას. უკანასკნელ წლებში თავი იჩინა

სარეპერტუარო პოლიტიკის გაფართოებისა და გამრავალფეროვნების ტენდენციამ, რომლის მიზანია XIX საუკუნის საზღვრების გადალახვა და მსმენელთათვის როგორც ადრინდელი ეპოქების, ისე XX საუკუნის მუსიკალური ლიტერატურის თვალსაჩინო ნიმუშების მიწოდება. დღეს ამ ამოცანას წარმატებით ახორციელებენ წამყვანი შემოქმედებითი კოლექტივები — საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრი ლ. ისაკაძის ხელმძღვანელობით, საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი. ამ გზას დაადგა „თბილისის კამერატაც", რომელიც მიზნად ისახავს სამემსრულებლო რეპერტუარში ნაკლებად დამკვიდრებული, ჩვენი საზოგადოებისათვის უცნობი ნაწარმოებების შესრულებას. ამას მოწმობს ინგლისური საოპერო ხელოვნების ფუძემდებლის, დიდი კლასიკოსის ჰენრი პერსელის ოპერა „დიდო და ენეასი", რომელსაც ნაკლებად იცნობენ თვით პროფესიონალებიც კი. მიუხედავად იმისა, რომ ეს შესანიშნავი ქმნილება წარმოადგენს ინგლისური პროფესიული მუსიკის მწვერვალს, აღსანიშნავია ისიც, რომ XVII საუკუნის მიწურულში შექმნილი ამ შედევრის შემდეგ ინგლისში, მთელი ორი საუკუნის მანძილზე, შეწყვეტილი იყო ეროვნული პროფესიული მუსიკის განვითარების პროცესი, რაც უფრო მეტად ზრდის ამ ნაწარმოების ღირსებებსა და ისტორიულ დამსახურებას. „დიდო და ენეასის" ლიბრეტოს საფუძვლად უდევს დიდი რომაელი კლასიკოსის ვირგილიუსის ეპიური პოემა „ენეიდა", რომლის მძაფრი ფსიქოლოგიური სახეები და ჰუმანური პათოსი ოპერაში გადმოცემულია ჭეშმარიტად შექსპირული დინამიზმითა და ექსპრესიით.

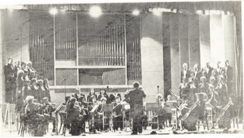
„თბილისის კამერატამ" ეს დიდებული ქმნილება წარმოადგინა ინგლისურ ენაზე, საკონცერტო შესრულებით, გამოჩენილი თანამედროვე ინგლისელი კომპოზიტორის ბ. ბრიტენის რედაქციით. ანსამბლმა მსმენელთა წინაშე გააცოცხლა ჭეშმარიტად ღვთაებრივი მუსიკა, რომელსაც გატაცებით ასრულებდნენ გუნდი, ორკესტრი, ნიჭიერი მომღერლები — ე. პაპაკისი, ე. გარსევანიშვილი, ნ. კაპანაძე, ნ. ვარშანიძე, ნ. ღოღიძე, ა. ჩიხლაძე, ნ. ქორიძე.

დირიჟორ შალვა შილაკაძისა და ქორმეისტერ თამაზ პავლოვის დაძაბული მუშაობის შედეგად შემსრულებლებმა წარმატებით დაძლიეს პერსელის მუსიკის ნატიფი და ამაღლებული სტილი, გახსნეს მუსიკალური აზროვნების მხატვრული არსი, მისი ბუნება.

ცოტა ხნის წინ კი „თბილისის კამერატა" მსმენელთა წინაშე წარსდგა ახალი პროგრამით, რომელშიც კვლავ მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა მსმენელთათვის ნაკლებად ცნობილ ძველებურ მუსიკას. თბილისში პირველად შესრულდა ჰაიდნის კანტატა „კაპელმეისტერის არჩევა" და კონცერტი ორგანისა და ორკესტრისათვის. ამავე საღამოზე აჟღერდა თანამედროვე ევროპული მუსიკის ისეთი საინტერესო ქმნილება, როგორიცაა პულენკის კონცერტი ორგანისა და ორკესტრისათვის. ჰაიდნისა და პულენკის საორგანო ნაწარმოებების შესრულებაში მონაწილეობდა ორგანისტი ეთერ მგალობლიშვილი.

ამავე კონცერტზე პირველად გაიხმოვანა კომპოზიტორ ი. გუჯაძის კანტატამ „მარადისობა".

შალვა შილაკაძე

ანსამბლი „თბილისის კამერატა"

აკაკი კვანტალიანი

● კოტე მარჯანიშვილის თეატრის პირველი თაობების მსახიობთაგან ბევრი ძალზე ნაადრევად და მოულოდნელად წავიდა ცხოვრებიდან. ბრწყინვალე თანავარსკვლავედი ნელ-ნელა ჰქრებოდა. მაგრამ თითოეულის ტალანტის ცხოველმყოფელობა შემორჩა ადამიანთა მეხსიერებას, ნაწილობრივ შემორჩა კინოფირებს და უგამოსახულებო ჩანაწერებს, რომლებითაც მომავალ თაობებს ზოგადი წარმოდგენა შეექმნებათ დიდ ხელოვანთა შესახებ.

ძალზე ადრე წავიდა ცხოვრებიდან აკაკი კვანტალიანიც — განუმეორებელი, თვითმყოფადი ნიჭის კოლორიტული მსახიობი. უკვე თხუთმეტი წელი გახდა მისი გარდაცვალებიდან (1967). დღეს იგი ისევ სცენაზე უნდა ყოფილიყო და თავისი დაბადების 75 წლისთავი ურიცხვი თაყვანისმცემლების გარემოცვაში ეზეიმა. ამასწინათ სწორედ ამ თარიღისადმი მიძღვნილი საღამო გაიმართა ხალხით უჩვეულოდ გაჭედილ მარჯანიშვილის თეატრში. მოგონებებში, კინოკადრებსა და ფირზე ჩანაწერებში გაცოცხლდა შესანიშნავი მსახიობის მიერ შექმნილი სასცენო და კინემატოგრაფიული სახეები, გაცოცხლდა მისი პიროვნება — მოქალაქეობრივი და ადამიანური თვისებებით. სცენაზე ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ არტისტის კოლეგები — მსახიობები, რეჟისორები, ვისთან თანაშემოქმედებაც ბადებდა დიდებულ, შთამბეჭდავ სახეებს — ქართული ეროვნული კულტურის საგანძურში რომ დამკვიდრდნენ სამუდამოდ. დიმიტრი ალექსიძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, სესილია თაყაიშვილი, მედეა ჯაფარიძე, მარინე თბილელი, დოდო ჭიჭინაძე, სოფიკო ჭიაურელი, ელენე ყიფშიძე, გიორგი ტატიშვილი, ტარიელ საყვარელიძე, თენგიზ ჩანტლაძე, რეზო ჩხეიძე, ლილი იოსელიანი, თენგიზ არჩვაძე, მერაბ თაბუკაშვილი და სხვები წარმოუდგინდნენ დამსწრეთ არტისტის შემოქმედებით და ადამიანურ სახეს. საღამოში მონაწილეობდა საქართველოს სახალხო არტისტი თამარ იმნაძე, მწერალი რევაზ თაბუკაშვილი და სხვ.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 4, 1983

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

«ВЫШЕ ОРГАНИЗОВАННОСТЬ, КРЕПЧЕ ДИСЦИПЛИНУ...»

В передовой статье журнала речь идет о тех проблемах, которые должны решить работники искусства республики в свете исторических решений XXVI съезда КПСС и ноябрьского Пленума ЦК КПСС, для большей эффективности партийно-организаторской и политико-воспитательной работы, для дальнейшего повышения трудовой, творческой дисциплины (стр. 2).

ДИСКУССИЯ. МУЗЫКА И СЛУШАТЕЛЬ

Шалва Мшвелидзе

ЧТО СЛЕДУЕТ ИСПРАВИТЬ

Дискуссию о проблемах музыки и слушателя продолжает народный артист ГССР, композитор Ш. Мшвелидзе (стр. 6).

Двид Андриасов

МЕТАМОРФОЗА ОДНОЙ «РОЛИ»

Автор, методом структурального анализа оценивает пьесу и постановку «Роль для начинающей актрисы» известного писателя и драматурга Тамаза Чиладзе (стр. 9).

Натела Арвеладзе

В НОГУ СО ВРЕМЕНЕМ

В статье, на фоне современного грузинского театрального искусства рассматриваются два спектакля театра им. Марджанишвили — «Хаки Адзба» и «Сто лет назад» (стр. 17).

ᲔᲠᲝᲕᲜᲣᲚᲘ ᲑᲘᲑᲚᲘᲝᲗᲔᲙᲐ

Ирина Кучухидзе

ПЕРВЫЙ ПУБЛИЧНЫЙ СМОТР ПРОИЗВЕДЕНИЙ «ДЕБЮТА»

В статье анализируются работы режиссеров-дебютантов, созданные на объединении «Дебют». Отмечая большое значение для развития национального кинематографа открытия кинофакультета в театральном институте им. Руставели, а также создания нового объединения на киностудии «Грузия-фильм», автор, тем не менее, отмечает целесообразность откровенной беседы о творчестве молодых кинематографистов, беседы без скидок на возраст и их режиссерский опыт. Автор особо останавливается на разборе каждого фильма (а их — 11) и на основе подробного анализа делает свои выводы и заключения (стр. 33).

Ладо Донадзе

ТВОРЧЕСТВО ВИКТОРА ДОЛИДЗЕ

В статье прослеживается творческий путь известного композитора, автора первой грузинской комической оперы «Кето и Котэ» В. Долидзе (стр. 44).

Гулбат Торадзе

ГРУЗИНСКИЙ БАЛЕТ НА МОСКОВСКОЙ СЦЕНЕ

Недавно на сцене Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко состоялась премьера нового балета известного композитора, народного артиста ГССР С. Цинцадзе «Риварес» (по роману Л. Воинич «Овод»). Спектакль поставил главный балетмейстер театра А. Чичинадзе.

Печатается рецензия на этот спектакль (стр. 56).

Элгуджа Санадирадзе

ПОЭЗИЯ ТРУДА В КАРТИНАХ

Статья посвящается творчеству заслуженного художника Грузинской ССР Мамии Ахобадзе. Его пейзажные полотна, картины на производственную и колхозную тематику, портреты героев труда отмечены тонкой поэтичностью живописного и пластического языка (стр. 64).

Леонид Баткин

ЛЕОНАРДО В СОПОСТАВЛЕНИИ С МИКЕЛАНДЖЕЛО

В статье специально написанной для нашего журнала, автор переводит в культурологический план традиционное само по себе сопоставление Леонардо и Микеланджело. Оба величайших гения Высокого Возрождения истолкованы как два предельных полюса этого типа культуры, которая может быть целиком понята через каждого из них. Оба они рассмотрены не как Возрождение в его исторической данности и готовности, но как нечто большее — возможность Возрождения, его загадка, его заданность (стр. 67).

Георгий Хухашвили

«НАХЛЕБНИКИ ДЖАКО» НА УЛИЦЕ МОСКВИНА

На сцене филиала Московского художественного театра грузинским режиссером Т. Чхеидзе осуществлена постановка спектакля «Обвал» (по произведению известного грузинского писателя Михаила Джавахишвили «Нахлебники Джако»). Автор анализирует художественные принципы этого спектакля (стр. 80).

Тенгиз Квирквелия

АРХИТЕКТУРА ЗАПАДА НА ПЕРЕКРЕСТКЕ

В статье критически анализируются происходящие сегодня творческие искания в архитектуре западных стран, причины упадка «Современного движения», несостоятельность социальных и идейных лозунгов в условиях капиталистического общества, рассматриваются пути развития т. н. «Постмодернизма», современной эклектики (стр. 91).

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

Ирина Арсенишвили

ПАОЛО ВЕНЕЦИАНО И ЕГО ПОЛИПТИХ

В Государственном музее искусств Грузии хранится полиптих, автором которого является основоположник венецианской живописной школы Паоло Венециано. Стилистически тбилисский полиптих близок к тем произведениям мастера, находившимся в Италии, которые принадлежат к четвертому десятилетию XIV века (стр. 105).

Нана Мирцхулава

ПОРТРЕТЫ ГИГО ГАБАШВИЛИ

В статье анализируется портретное творчество одного из основоположников грузинской реалистической живописи, многогранного художника и большого мастера кисти Гиго Габашвили (стр. 115).

Зураб Абашидзе

СВЕТЛЫЙ ОБРАЗ ДОБРА И МУДРОСТИ

В статье речь идет о творчестве замечательного актера грузинского театра и кино, народного артиста ГССР Григола Ткабладзе, об экранных образах, созданных им в фильмах «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Микела», «Парень из Сабудара» и др. (стр. 122).

«КОРОЛЕВА СКРИПКИ ИЗ ГРУЗИИ»

Недавно с большим успехом прошли гастроли известной скрипачки, народной артистки ГССР, лауреата международных конкурсов и премий Руставели и Палиашвили Лианы Исакадзе в городах ФРГ и столице Австрии Вене. Под рубрикой «Грузинское искусство за рубежом», печатаются отклики зарубежной прессы (стр. 128).

Готхольд Эфраим Лессинг

ЛАОКООН

Печатается продолжение перевода известного трактата Лессинга «Лаокоон или О границах живописи и поэзии» (см. «Сабчота хеловнеба», № 3, 1983) (стр. 134).

Реваз Мишвеладзе,
Георгий Кавтарадзе

ОТ ЗАРИ ДО ЗАКАТА

Печатается киноповесть писателя Р. Мишвеладзе и режиссера Г. Кавтарадзе «От зари до заката» (стр. 143).

გადაეცა წარმოებას 22. 02. 83 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 6. 04. 83 წ.
საბეჭდი ქაღალდი 5.25
ქაღალდის ფორმატი 70×108 1/16
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75.
შეკვეთა № 513. უე 07532. ტირაჟი 6000.

ჟურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბიძის, ვ. შევჩენკოს, ი. კვაჭანტირაძის ფოტოები.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა