



ISSN 0132-1307
საქართველოს
ლიბრარი

საბჭოთა სელოვნება

3

1982



სსსრ საბჭოთა სელოვნიცა

3 / 1982

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ გარბიძე,
ნოდარ გუგუნიძე,
ჯუმაბარ თითფარიძე
(კასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიძე,
ჯუმაბარ ნიშანაძე,
გივი ორჯონიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო შავჭავჭავაძე,
თამაზ ზილაძე,
ნოდარ ჯანაბარიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5
ტელ. 95-10-24, 95-13-24.

შეატვრული რედაქტორი პავლე შავჩანავო

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამოცემლობა,
თბილისი, 1982.

შინაარსი



„ახალგაზრდობაში უნდა გადავტარო კომუნისტური საზოგადოების
შემქმნის ნამდვილი ამოცანა“ 3

მომგონებაში გაცოცხლებული ვერსიები 3

გივი ორჭონიძე —
საბჭოთა მუსიკის ჰუმანური კათოცი 16

ზურაბ აბაშიძე —
კირველი ნაბიჯები 30

ეთერ ოკუჩავა —
სიმართლის მომავლი 37

ლელა წიფურია —
ნიხილ უკანონოების კროზა ტილიპკანო 47

მერაბ გეგია —
შეშლილი, შეშლილი ახალი წელი... 55

ნათელა არველიძე —
დიდი გზაზე 62

თენგიზ მუშუდიაძე —
„ვირდის ხმაბის“ ლაშქრები 67

მანანა გეგეჭკორი —
ზინა კვიციანილი 73

ნატო ფლენტი —
სულხან ნასიძის სახი სიმღერა 81

ოთარ შალამბერიძე —
ვალერი სიხარის თამაში 83

მანანა ხიდაშელი —
ლორეს ციხესთან აღმოჩენილი სარტყელი 97

მარინე კერესელიძე —
მარადიული დღისასწავლი 96

დალილა ბელიანიძე —
კასტორალური საწარმოები გურამიშვილთან 100

ალექსი ბალაბუევი —
ჩვენი ფოტოგრაფი 104

მედიკოლოგი ლაპარაკობს 109

ლელია თაბუკაშვილი —
რობერტ სტურუა 119

ნოდარ გურაბანიძე —
ჩვენი ეროსი 120

მიხეილ თუმანიშვილი —
რეჟისორი თეატრიდან წავიდა 121

ალექსანდრე ხმელიძე —
ის მანცა ბრუნავს? 131

ქრონიკა 155

გარეკანის შესახებ გვერდზე: ზინა კვიციანილი — ემილი დიკინსონი („ამ-
პერსტის მშენებელი“).
გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ბორის ძნელაძის ძეგლი ქ. ბორის ძნელაძეში.
მოქანდაკე მ. მერაბიშვილი...

საქართველოს კაცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 98-83-58.

ქ. მანუჩარაძე
ს. მანუჩარაძე
რ. მანუჩარაძე



გ. წერეთელი

ახალგაზრდობა

**ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“
რედაქცია მიესალმება
საქართველოს ლენინური
კომკავშირის XXXII ყრილობას**

ჩვენი ქურნალის ამ ნომერში ძირითადად დაგეგმილია ახალგაზრდა ავტორთა წერილები და მასალები ახალგაზრდა შემოქმედთა შესახებ.



„ახალგაზრდობა უნდა გაღატაკდეს“

კომუნისტური საზოგადოების

შექმნის ნაფიქვილი აპოცანა“

ვ. ი. ლენინი

17163

ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა საქართველოს კომკავშირის XXII ყრილობა, რომელიც შეაჯამებს განვლილი წლების მუშაობას და ახალ პერსპექტივებს გადაშლის საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVI ყრილობის მიერ დასახულ ამოცანათა გადასაჭრელად.

უკანასკნელი წლები საბჭოთა ხალხის ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანესი, ეპოქალური მოვლენებით აღინიშნა — უფრო თვალსაჩინო გახდა ჩვენი მრეწველობის, სოფლის მეურნეობის, მეცნიერების, კულტურის მიღწევები, კიდევ უფრო განმტკიცდა ბრძოლა საყოველთაო მშვიდობის შესანარჩუნებლად. ყოველივე ამაში უდიდესი წვლილი მიუძღვის საბჭოთა ახალგაზრდობას, რომელიც გახდა მემკვიდრე წინა თაობათა მიერ ბრძოლით, შრომით, სულიერი მოღვაწეობით შექმნილი მთავარი საბჭოთა ახალგაზრდობა, რომელიც განამტკიცა და გამაღრმავებელი წინა ეპოქებში მოპოვებული ყოველი წარმატებისა, და რომელმაც კომუნისში თავისი პრაქტიკული მუშაობის სახელმძღვანელოდ გადააქცია.

რუსეთის ახალგაზრდობის კომუნისტური კავშირის სრულიად რუსეთის III ყრილობაზე წარმოთქმულ სიტყვაში ვ. ი. ლენინი ამბობდა: „თქვენ უნდა ააშენოთ კომუნისტური საზოგადოება. საქმის პირველი ნახევარი მრავალმხრივ გაკეთებულია. ძველი დანგრეულია ისე, როგორც საჭირო იყო მისი დანგრევა; ის წარმოადგენს ნანგრევებს ისე, როგორც საჭირო იყო მისი ნანგრევადაც ქცევა. ნიადაგი განმენდილია, და ამ ნიადაგზე ახალგაზრდა კომუნისტურმა თაობამ უნდა ააშენოს კომუნისტური საზოგადოება. თქვენ წინაშე მშენებლობის ამოცანაა, და თქვენ მის გადაწყვეტას მხოლოდ მაშინ შეძლებთ, თუ დაეუფლებით მთელ თანამედროვე ცოდნას, თუ უნარი გქვნებათ კომუნისში მზამზარეული დასწავლილი ფორმულებიდან, რჩევა-დარიგებებიდან, რეცეპტებიდან, ბრძანებებიდან, პროგრამებიდან გადააქციოთ იმ ცოცხალ რამედ, რაც აერთიანებს

საქართველოს
კომუნისტური
პარტია



თქვენს უშუალო მუშაობას, გადააქციოთ კომუნიზმი თქვენი პრაქტიკული მუშაობის სახელმძღვანელოდ“.

ვ. ი. ლენინის ეს ბრძნული და შორს გამიზნული მოსაზრება მთელნი სისრულით განახორციელა საბჭოთა ახალგაზრდობამ.

უფრო მეტიც, არა მარტო ათთვისა წარსული ეპოქების მიერ დაგროვილი ცოდნის მარაგი და გამოცდილება, არა მარტო შეითვისა რევოლუციური, გარდამქმნელი ბრძოლების დიადი ტრადიციები, არამედ თვით გახდა მეცნიერების, კულტურის, ინჟინრული აზროვნების ახალი ეტაპის შემქმნელი. აქ, ცხადია, არც საქართველოს ახალგაზრდობას დაუშვია გამონაკლისი. პირიქით, მთელის სიამაყით შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა საქართველოს ახალგაზრდობა საბჭოთა ახალგაზრდობის ერთ-ერთი მონინავე ფლაგმანი იყო და არის.

განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ქართველი ახალგაზრდობის შრომითი და შემოქმედებითი წარმატებანი უკანასკნელი ათწლეულის მანძილზე. საქართველოს კომუნისტური პარტიის მიერ წამოწყებული ბრძოლა რესპუბლიკაში ჯანსაღი, კომუნისტური კლიმატის შესაქმნელად, მუშაობის ლენინური პრინციპებისა და ნორმების განსამტკიცებლად ეყრდნობოდა პირველ რიგში კომუნისტთა მზარდ აქტივობას. ახალგაზრდა ქართველ კომუნისტთა, კომკავშირელთა ენთუზიზმსა და სულიერ სიხალისეს. გამარჯვების ის დროშები, რომლებიც დღეს საქართველოს ლურჯ, კაშკაშა ზეცაზე ფრიალებენ, თავის მამებთან და უფროს ძმებთან ერთად, ქართველი ახალგაზრდების კუნთმავარ ხელებსაც უჭირავთ.

ძალზე თვალსაჩინოა ქართველ ახალგაზრდა შემოქმედთა წვლილი ხელოვნების, კულტურის, მეცნიერებისა და სულიერი მოღვაწეობის ყველა სფეროში. სიახლისადმი სწრაფვა, კულტურული ტრადიციების ღრმა წვდომა, თანამედროვე ხელოვნების მიღწევათა გათვალისწინება ეს არის ფუნდამენტი, რომელზეც აღმოცენდება შემოქმედებითი ნიჭის მიერ შექმნილი ახალი სინამდვილე.

„კარგად ცნობილია, — ამბობდა ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევი სრულიად საკავშირო ალკე XVII ყრილობაზე, — თუ რამდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ჩვენი პარტია ლიტერატურასა და ხელოვნებას ახალგაზრდობის სულიერი ზრდისა და ზნეობრივი აღზრდისათვის. პარტია და ხალხი მადლიერნი არიან და, როგორც იცით, დიდად აფასებენ მწერლებს, მხატვრებს, თეატრისა და კინოს მოღვაწეებს, რომელთა ნაწარმოებები აშუქებენ ცხოვრების სიმართლეს, შთაგონებენ საბჭოთა ადამიანებს თავდადებულ შრომას კომუნიზმისათვის.“

ჩვენი ლიტერატურა და ხელოვნება გმირი საბჭოთა ხალხის სისხლი და ისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანია. ისინი იზრდებოდნენ, ვაჟკაცდებოდნენ და იხვეწებოდნენ ჩვენს ქვეყანასთან ერთად, მიაღწიეს უმაღლეს მწვერვალებს.

საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების დიდი ისტორიის მანძილზე ბევრს უცდია წამოეშორებინა ისინი ცხოვრებისაგან, მოეწყვიტა ჩვენი იდეალებისაგან. დასავლეთში ახლაც არ ამბობენ უარს ამ მისწრაფებებზე, ცალკეული გარენრები და გზასაცდენილი ადამიანები ჩვენშიც ცდილობდნენ ბანი მიეცათ ჩვენი კლასობრივი იდეური მტრებისათვის, მაგრამ ყველა მათი ცდა ამო გამოდგა. ნიადაგი ჩვენში სრულიად გამოუსადეგია ამგვარი სარვევლების გასამრავლებლად“.

საბჭოთა ახალგაზრდობაზე ზრუნვის, მისი შემდგომი ეთიკურ-ესთეტიკური ზრდისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა სკკპ ცენტრალური

კომიტეტის დადგენილებას ახალგაზრდა შემოქმედებით კადრებთან შაობის შემდგომი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ.

აქ მთელის სიგრძე-სივანით, სიღრმით იყო გაანალიზებული მედებითი ახალგაზრდობის სულიერი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის კარდინალური საკითხები. მითითებული იყო იმ ხელისშემშლელ ფაქტორებზე, რომლებიც აყოვნებენ შემოქმედებითი ნიჭის და შემოქმედებითი უნარის სრულ გამოვლენას და დასახული იყო კონკრეტული გზები ამ ნაკლოვანებათა აღმოსაფხვრელად.

ამ დადგენილებამ მძლავრი კატალიზატორის როლი ითამაშა შემოქმედებითი ახალგაზრდობის ცხოვრებაში, კიდევ უფრო მჩქეფარე გახადა იგი, კიდევ უფრო მეტი სულიერი მხნეობით აივსო იგი.

ჩვენს ქვეყანაში გაიხსნა თეატრალური სტუდიები, ჩამოყალიბდა ახალგაზრდული ორკესტრები, სამხატვრო-შემოქმედებითი სახელოსნოები, გამოსვლა იწყეს ახალმა ჟურნალებმა და ალმანახებმა. მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით ყოველივე ამან შექმნა გრანდიოზული და შთამბეჭდავი პანორამა, სადაც საბჭოთა საქართველოს უაღრესად თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს.

შემთხვევითი არ იყო ის გარემოება, რომ როცა საბჭოთა კავშირის ალკკ ცენტრალური კომიტეტი სწავლობდა ამ დადგენილების ცხოვრებაში დანერგვის შედეგებსა და პერსპექტივებს, სწორედ ჩვენი რესპუბლიკის შემოქმედებითი ცხოვრების მაგალითზე მოხდა ყველა ამ სასიკეთო შედეგების დემონსტრაცია. იმ დღეებში მოსკოვის მრავალათასიანმა ახალგაზრდა აუდიტორიამ იხილა და მოისმინა ქართული თეატრის, კინემატოგრაფის, სახვითი ხელოვნების, მწერლობის, საშემსრულებლო ხელოვნების მრავალი ღირსშესანიშნავი ნიმუში, რომელიც აბსოლუტურად არ საჭიროებდა შეფასების შეღავათიან კრიტერიუმს.

ეს დადგენილება ბევრს ავალებს ჩვენს შემოქმედებით კავშირებს, კულტურის სამინისტროებს, შემოქმედებით დაწესებულებებსა და კოლექტივებს, მაგრამ იგი, უპირველესად, ბევრს ავალებს თვით შემოქმედებით ახალგაზრდობას, მისგან მოითხოვს მეტ პასუხისმგებლობას, მეტ შემართებას, თავდაუზოგავ შრომას და მეტ უკომპრომისობას საკუთარი თავის მიმართ.

ჩვენს რესპუბლიკაში ბევრი რამ გაკეთდა ახალგაზრდა შემოქმედებითი კადრების აღზრდისა და შემდგომი დაინტერესებისათვის. დღეს უკვე საყოველთაოდ ცნობილია კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ გაერთიანება „დებიუტისა“ და კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს წარმატებანი, კონსერვატორიის კამერული ორკესტრის, საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის ინსტრუმენტული კვარტეტის და ხალხურ საკრავთა ანსამბლის, სამხატვრო აკადემიასთან არსებულ სამხატვრო სახელოსნოთა (რომელთაც სახვითი ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწენი უძღვებიან) მიღწევები, ახალგაზრდა მხატვართა, მწერალთა, კომპოზიტორთა, რეჟისორთა და მსახიობთა მიერ შექმნილი ახალი ნაწარმოებები. მაგრამ დრო და ხალხი ახალ ამოცანებს აყენებს ახალგაზრდა შემოქმედთა წინაშე. მათი წარმატება არ უნდა იყოს სპონტანური, დროებითი, ისევე როგორც დროებითი არ უნდა იყოს ზრუნვა ახალგაზრდა შემოქმედთა მოღვაწეობის ასპარეზის შექმნისათვის. ჯერ კიდევ ბევრია გასაკეთებელი და ბევრი რეზერვი ასამოქმედებელი. შევჩერდეთ რამდენიმე თვალსაჩინო მაგალითზე: I. თეატრის ახალგაზრდა შემოქმედთა დათვალიერება, რომელიც ყოველწლიურად ეწყობა და რომელსაც საერთო-საკავშირო ხასიათი აქვს, ჩვენში არ არის იმ მასშტაბისა და გაქანების, როგორც უნდა იყოს. ეს დათვალიერება იძლევა



შესაძლებლობას სრულად გამოვავლინოთ ახალგაზრდა რეჟისორთა, მსახიობთა, სცენოგრაფისტთა ნიჭიერება. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს დათვალიერება ბოლო წლებში ფორმალურ ხასიათს ატარებს. ახალგაზრდა მხატვრობს აქვს უფლება მოითხოვოს ნებისმიერი როლის შესრულება, რეჟისორს — სპექტაკლის დადგმა, მხატვარს — მისი გაფორმება (ცხადია, თეატრის სამხატვრო საბჭოს თანხმობით). მაგრამ ამ უფლებას ახლა თითქმის არავინ არ იყენებს, ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ თვით თეატრები ეკიდებიან ფორმალურად ამ საქმეს (თეატრში უნდა იყოს შექმნილი საგანგებო კომისია. ახლა ასეთი კომისიები ქალაქებში მხოლოდ), მეორე — ახალგაზრდა თეატრალებმა არ იციან თუ რა უფლება ენიჭებათ ამ დათვალიერების დებულების საფუძველზე, მესამე — და უმთავრესი, რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო, თეატრალური საზოგადოება ვერ იჩენენ საჭირო სიმაკაცრეს, თანამიმდევრობასა და მომთხოვნელობას ამ დიდად მნიშვნელოვანი ღონისძიებების განსახორციელებლად. ამ მხრივ, განსაცვიფრებელია აგრეთვე საქართველოს ალკკ ცკ-ს სათანადო განყოფილების ნეიტრალური პოზიცია და პროფკავშირების სრული გულგრილობა (დათვალიერების დებულებას ამტკიცებს და ცხოვრებაში სწორედ ეს ოთხი ორგანიზაცია ატარებს). და ეს ხდება მაშინ, როცა ახალგაზრდა შემოქმედთა კადრების ნაკლებობა იგრძნობა რესპუბლიკის თეატრებში.

II. დიდად მნიშვნელოვანი იყო დადგენილების ის პუნქტი, რომელიც ითვალისწინებდა სახვითი ხელოვნების ახალგაზრდა ოსტატების გაერთიანება-სახელოსნოების შექმნას სამეურნეო ანგარიშზე. ამგვარი სახელოსნოები, სადაც ნიჭიერი ახალგაზრდობა იქნებოდა გაერთიანებული, დიდ როლს შეასრულებდა შემოქმედთა შემდგომი დაოსტატების გზაზე, სტაბილური და მნიშვნელოვანი დაკვეთების შესრულების გზით. ამ სახელოსნოებს შეეძლოთ ერთგვარად გზა გადაეღობათ მდარე გემოვნების იმ ტირაჟირებული ნიმუშებისათვის, რაც სამხატვრო ფონდის სახელოსნოში იქმნება. ამ ხნის მანძილზე, საქ. კულტურის სამინისტროს ინიციატივით შეიქმნა მხოლოდ ერთი სახელოსნო, რომელიც, სამწუხაროდ, შემოქმედებით ამოცანებს არ აძლევს უპირატესობას და, მაკცრად რომ ვიმსჯელოთ, სამხატვრო ფონდის ვარიაციაა მცირე მასშტაბით. ამ საქმეს განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციოს როგორც საქართველოს მხატვართა კავშირმა, ისე კულტურის სამინისტრომ, რადგან მათი გაერთიანებული მუშაობის გარეშე ამ მნიშვნელოვანი, საჭირო და სასარგებლო საქმის დაგვირგვინება შეუძლებელია. ჩვენს ახალგაზრდობას წარსულშიც და ახლაც პატრიოტული თავდადების მრავალი მაგალითი უჩვენებია. ეს არის ერთგვარი უძვირფასესი ტრადიცია, რომელსაც განმტკიცება და გაღრმავება სჭირდება. მაგრამ აქვე გულწრფელად უნდა ვაღიაროთ, რომ ახალგაზრდობის პატრიოტული, იდეურ-პოლიტიკური აღზრდის სფეროში გვაქვს ხარვეზები. სხვა რით უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ ჩვენი შემოქმედებითი უმაღლესი სასწავლებლის კურსდამთავრებულები, რომლებიც ხშირად პატრიოტულ ტირადებსაც კი წარმოსთქვამენ, უარს ამბობენ თბილისის გარეთ სამუშაოზე წასვლაზე — ეს მაშინ, როცა სოფლიდან ქალაქად მიგრაციის პრობლემა ძალზე მწვავედ დგას დღეს. კონსერვატორიის კურსდამთავრებული უარს ამბობს სარაიონო მუსიკალურ სკოლაში პედაგოგად წასვლაზე, მაშინ როცა იქ ერთ პედაგოგს, ხშირად დაბალი კვალიფიკაციის მქონეს, ორმაგი, და ზოგჯერ მეტიც, დატვირთვა აქვს. სარეჟისორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებული უარს ამბობს სამუშაოდ წავიდეს სარაიონო თეატრში (თუნდაც მთავარ რეჟისორობას სთავაზობდნენ!!!), მაშინ, როცა რეჟისორთა კადრების ასეთი

მწვავე ნაკლებობა იგრძნობა, რაზეც მთელის სიმკაცრით მიუთითა საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებამ საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებას იგივე შეიძლება ითქვას სამსახიობო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულ ბზე. აქ საკითხი მართო იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ თვით ეს შემოქმედებითი, პროფესიული ახალგაზრდობა იქნეს დაკავებული თავისი ძირითადი საქმიანობით, საქმე ეხება ჩვენს მომავალ თაობას, ჩვენს მომავალ მსმენელს, მომავალ მკყურებელს, რადგან მოზარდის თვალის და ყური თავიდანვე უნდა შევაჩვიოთ მაღალმხატვრულ სანახაობას და ჭეშმარიტ მუსიკას. ახალგაზრდა თაობის კომპლექსური აღზრდის სისტემაში, რომელზეც ასე გულშიჩამწვდომი სიღრმით ლაპარაკობდა ამხ. ლ. ი. ბრენევი პარტიის XXVI ყრილობაზე, ესთეტიკურ, ეთიკურ აღზრდას უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს.

თუ ახალგაზრდა ქართველი მხატვრების, სახვითი ხელოვნების ოსტატების წინაშე გადაშლილია მოღვაწეობის ვრცელი ასპარეზი — ისინი ხშირად მონანილოებენ სხვადასხვა თემატურ, სპეციალურ რესპუბლიკურ თუ საკავშირო გამოფენებში — ამასვე ვერ ვიტყვით ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორებზე, რომელთა ნაწარმოებები სპეციალურ პლენუმებზე თუ სრულდება. მართალია, კომპოზიტორის შემოქმედების დემონსტრირება სპეციალურ სიძნელებთანაა დაკავშირებული (შემსრულებელი, კოლექტივი, ორკესტრი), მაგრამ იგი გადაულახავი არ უნდა იყოს. რესპუბლიკაში არსებობს მრავალი ახალგაზრდული მუსიკალური კოლექტივი, ვინ, თუ არა მან, უნდა შეიტანოს თავის რეპერტუარში ახალგაზრდა კომპოზიტორის ნაწარმოებები?!

დავიწყებას მიეცა ახალგაზრდობის შემოქმედებითი ცენტრის (რომლის ბაზა მეტეხის თეატრი-სტუდია იყო) მრავალი ღირსშესანიშნავი წამოწყება. აქ აღარ იმართება ახალგაზრდა მხატვარ-დიპლომანტთა, არქიტექტორთა ვერნისაჟები, აღარ გამოდიან ახალგაზრდა პოეტები ახალი ლექსების კითხვით, აღარ აძლევენ კონცერტებს კონსერვატორიის კურსდამთავრებულები. ამ საქმიანობას ახალი სულის შთაბერვა სჭირდება.

ყველა ის პრობლემა, რომლებიც ზემოთ იყო ხსენებული, მართოდენ ერთი უწყების — ვთქვათ, კულტურის სამინისტროს, საქმე როდია (თუმც, აქ უნდა ჩანდეს მისი წარმართველი ხელი) — არამედ ყოველი ჩვენთაგანის, ჩვენი შემოქმედებითი კავშირების, ჩვენი კომკავშირისა.

საქართველოს კვ ცენტრალურ კომიტეტში რესპუბლიკის სარაიონთა-შორისო თეატრების საკითხის განხილვის დროს ამხ. ე. ა. შვეარდნაძემ აღნიშნა, რომ საქართველოს თეატრალური საზოგადოება ხშირად უფრო საზეიმო საქმიანობითაა დაკავებული, ვიდრე ე. წ. შავი, ყოველდღიური საქმიანობით. თუ ბოლომდე გულახდილნი ვიქნებით, უნდა ვღიაროთ, რომ ეს შენიშვნა, მეტნაკლებად, ყველა შემოქმედებით კავშირს და შემოქმედებით დაწესებულებას ეხება. ეს შენიშვნა უნდა გაითვალისწინოს ყველამ, ვისაც ახალგაზრდა შემოქმედთა ბედი აბარია.

ჩვენი პარტიის ლიდერები გვასწავლიდნენ საზეიმო დღეებშიც ნაკლოვანებებზე გველაპარაკა, ჩვენც არ ვღალატობთ ამ ტრადიციას. პრობლემები ყოველთვის იქნება, ასეთია დინამიური, მუდამ განვითარებაში მყოფი სოციალისტური საზოგადოების კანონზომიერება. ამ პრობლემების გადაჭრა კი თვით ჩვენი შემოქმედებითი ახალგაზრდა თაობის უპირველესი მოვალეობაა, მითუმეტეს, რომ მას მთელი ჩვენი სახელოვანი ისტორიის მანძილზე მრავალგზის უჩვენებია თავისი ნიჭი, პატრიოტული თავდადება და მართლაც, ახალგაზრდული შემართება.

მოგონებები გასოსხლეული ქუშპარიზა

ლიტერატურისა და ხელოვნების ზოგიერთი საკითხი
ლ. ი. ზრემის მოგონებათა მიხედვით

მარქსიზმის კლასიკოსებმა კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარეს ხელოვნების იდეალისტური კონცეფციები და შექმნეს მწყობრი მეცნიერული სისტემა, რითაც საფუძველი ჩაუყარეს ლიტერატურისა და ხელოვნების ახლებურ, რევოლუციურ გაგება-მიდგომას. ასე ამოქმედდა ფასეულობათა გადაფასებისა და ახალ ფასეულობათა შეფასების მძლავრი ფაქტორი. მარქსიზმისათვის ამოსავალი იყო ის გარემოება, რომ ხელოვნებას გააჩნია საკუთარი, სხვა დარგებისგან განსხვავებული, სპეციფიკა, რომ უაღრესად თავისებურია ხელოვნების შემეცნებითი შესაძლებლობანი, მისი დამოკიდებულება გამოსახვით საშუალებებთან; ასევე თავისებურია ხელოვნების შემოქმედება ადამიანზე. მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებელთა ყურადღების ცენტრში მუდამ იდგა რეალიზმი, როგორც სამყაროს ღრმად შეცნობისა და უკვე შემეცნებული სამყაროსადმი ნათელი დამოკიდებულების ჭეშმარიტი ხელოვნება.

მარქსიზმის კლასიკოსებმა შექმნეს საპროგრამო დებულებები, რომლებიც საფუძვლად დაედო რეალისტური ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორიასა და პრაქტიკას. ამ მხრივ დიდი როლი შეასრულა ვ. ი. ლენინის ცნობილმა ნაშრომმა „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“, რომელმაც დაამკვიდრა ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის, კლასობრიობის, ხალხურობის, შემოქმედის ჭეშმარიტი თავისუფლების პრინციპები.

ცხოვრება ნიადაგ ვითარდება, მდიდრდება ახალ-ახალი მოვლენებით. მის კვალდაკვალ სახეს იცვლის თვით საზოგადოება, ეპოქის გმირი და მისდამი დამოკიდებულებაც. ყოველივე ეს კი უნდა აისახოს მხატვრულ შემოქმედებაში. ახლის ყლორტებს, როგორც ლ. ი. ლენინი გვასწავლიდა, მზრუნველობით უნდა მოვლა და მხარდაჭერა, ვინაიდან იგი შეიცავს ადამიანის პარმონიულად განვითარების საწინდარს.

ახლის ყლორტების დროულად შემჩნევას, მის განვითარებასა და გაფურჩქვნას, მხარდაჭერასა და ცხოვრებაში დამკვიდრებას ჩვენს სინამდვილეში წარმართავენ კომუნისტური პარტიები და მათი აღიარებული ლიდერები. ამიტომ ჭეშმარიტად ისტორიული მნიშვნელობისაა სკკპ ყრილობათა დადგენილებანი, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პლენუმების გადაწყვეტილებანი, სხვა პარტიულ

და სახელმწიფო დოკუმენტებში გამოთქმული დებულებანი ლიტერატურისა და ხელოვნების აქტუალურ საკითხებთან დაკავშირებით.

ამ მხრივ მეტად საინტერესოა გამოჩენილი მარქსისტისა და სახელმწიფო მოღვაწის ლ. ი. ბრეჟნევის გამოხატუებები, მოსაზრებანი, დებულებები, კრიტიკული შენიშვნები, წინადადებები ლიტერატურისა და ხელოვნებაზე, რომლებიც უზგადაა გაბნეული სკკპ XXIII, XXIV, XXV, XXVI ყრილობებზე მის მიერ გაკეთებულ საანგარიშო მოხსენებებში, მის გამოსვლებში, წერილებში, სიტყვებსა და სტატიებში, აგრეთვე მოგონებებში „მცირე მიწა“, „ალორძინება“, „ყამირი“, „ცხოვრება ქარხნის საყვირის მიჰყვებოდა“, „სამშობლოს გრძობა“.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამა ხაზგასმით აცხადებს: „პარტია დაუცხრომლად იზრუნებს ლიტერატურის, ხელოვნების, კულტურის აყვავებისთვის, თითოეული ადამიანის პირადი უნარის რაც შეიძლება სრული გამოვლინებისათვის ყველა პირობის შესაქმნელად, ყველა მშრომელის ესთეტიკური აღზრდისათვის, ხალხში მაღალი მხატვრული გემოვნებისა და კულტურული ჩვევების ჩამოყალიბებისათვის. მხატვრული საწყისი კიდევ უფრო შთამაგონებელი იქნება შრომისა, გაამშვენიერებს ყოფა-ცხოვრებას და გააკეთილშობილებს ადამიანს“. და კიდევ: „ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაში მთავარი ხაზია კავშირის განმტკიცება ხალხის ცხოვრებასთან, სოციალისტური სინამდვილის სიმდიდრისა და მრავალფეროვნების მართალი და მაღალ-მხატვრული ასახვა, ახლის, ნამდვილად კომუნისტურის შთაგონებული და მკაფიო წარმოსახვა და ყოველივე იმის მხილება, რაც ეწინააღმდეგება საზოგადოების წინსვლას“.

ლ. ი. ბრეჟნევის მთელი ცხოვრება და მოღვაწეობა პარტიის პროგრამის ამ მოთხოვნათა გათვალისწინებით წარიმართა. ეს საპროგრამო თეზა წითელ ზოლად გასდევს მის მოგონებებსაც, რომელთაგან „მცირე მიწამ“, „ალორძინებამ“ და „ყამირმა“ ფართო აღიარება მოიპოვეს და სამშობლოს ყველაზე დიდი ჭილღო — ლენინური ბრემია დაიმსახურეს.

სკკპ XXVI ყრილობაზე ლ. ი. ბრეჟნევი მაღალი შეფასება მისცა თანამედროვე საბჭოთა მხატვრულ შემოქმედებას და ხაზი გაუსვა მის უდიდეს მნიშვნელობას ჩვენი საზოგადოების სულიერი ცხოვრების გამრავალფეროვნებასა და გამდიდრებაში, **საბჭოთა ხელოვნებაში ახალი მოქცევითი ტალღის მოხვლას**. „პარტია მიესალმება... ნაკლოვანებებისადმი შეურიგებლობას, ხელოვნების აქტიურ ჩარევას იმ პრობლემების გადაწყვეტაში, რომლებითაც ჩვენი საზოგადოება სულდგმულობს“.

უნდა ითქვას, რომ ლ. ი. ბრეჟნევი ყველა ეს საკითხი აღძრა თავის მოგონებებშიც და გამოავლინა მისი, როგორც პიროვნების, ხელმძღვანელი პარტიული მუშაკის დამოკიდებულება, აგრეთვე — პირადი მონაწილეობა ამ საკითხების პრაქტიკულ გადაჭრაში.

მოგონებებისადმი განსაკუთრებული ინტერესი იმითაც არის გამოწვეული, რომ ეს უნარი საშუალებას იძლევა თვითმხილველისა და თვითმონაწილის უშუალო შთაბეჭდილებების სახიერად გადმოცემისა და დოკუმენტურობის ხაზგასმულ დამაჯერებლობას. მართალია, მოგონებები მუდამ წარსულს უკავშირდება, მაგრამ ლ. ი. ბრეჟნევის მოგონებებში წარსული და თანამედროვეობა გუშინდელი და დღევანდელი დღეების ერთმანეთისაგან მოუსხლეტელი ერთობლიობაა და, ამდენად, მჭიდროდაა ერთმანეთზე გადახლართული. გარდა ამისა, თვით მათი ავტორის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „აქამო რომ კარგად გაიგო და დააფასო, კაცმა წარსული ნათლად უნდა დაინახო“.

თვით უნარი მოგონებისა საშუალებას იძლევა ავტორმა გადმოსცეს, ერთი



მხრივ, მხოლოდ დოკუმენტური სინამდვილე, ფაქტი უკომენტაროდ, შთაბეჭდილებანი; მეორე მხრივ კი — შეხედულებანი, ობიექტური შეფასება, მჭიდროდ დაკავშირებული მეცნიერული აზრი. ასე, მაგალითად, როცა ლეონიდ ილიას ძე „სამშობლოს გრძნობაში“ წერს: „პოეზიის მცოდნეებად არ ვთვლიდით თავს, ყველაფერზე უფრო მაღლა ვაყენებდით ლექსების აქტუალობას, პოლიტიკურ მიმართულებასო“, ეს რა თქმა უნდა, დროის მიერ დაღდასმული ფაქტის ფიქსირებაა და არა ასეთი შეხედულების უკრიტიკო გაზიარება. ამ გარემოებას ლ. ი. ბრეჯნევი უფრო ადრე მისცა ობიექტური შეფასება, როცა სკკპ XXVI ყრილობაზე განაცხადა: „პარტია მივსალმება საუკეთესო ნაწარმოებებისათვის დამახსიათებელ მოქალაქეობრივ პათოსს“... და იქვე: „რა თქმა უნდა, დიდი მნიშვნელობა აქვს მივალწიოთ იმას, რომ თემის აქტუალურობით არ ამართლებდნენ მხატვრული თვალსაზრისით უღიმღამო, უსუსურ ნაწარმოებებს“, რითაც ხაზი გაუსვა — ნაწარმოების შეფასებისას აუცილებელია მისი იდეურ-მხატვრული შეფასებაც.

სულ სხვა მდგომარეობაა „ყამირი“, სადაც ავტორი მოგვეთხრობს ყაზახეთის ეროვნული კულტურის განვითარებაზე, რომელზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ზემოაღნიშნული პლანით მოგონებებში მრავალი საკითხია წამოჭრილი ლიტერატურასა და ხელოვნებასთან დაკავშირებით. დაიწყოთ იდეოლოგიური მუშაობით, რომელიც თანაბრად ეხება ყველა დარგის მუშაკს.

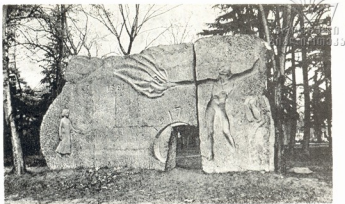
„სამშობლოს გრძნობაში“ ლ. ი. ბრეჯნევი მიუთითებს: „იდეოლოგიური მუშაობა ყოველთვის იყო და არის კომუნისტური პარტიის ერთ-ერთი უპირველესი ამოცანა. ეს მრავალფეროვანი მუშაობაა: იგი მოითხოვს საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესების მეცნიერულ ანალიზს და ამასთან დაკავშირებით წარმოქმნილ პრობლემათა მუდმივ გადაჭრას.

საშიშოა თუნდაც დროებით, ცალკეულ უბნებზეც კი ვივიწყებდეთ სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ცხოვრების იდეურ საწყისს, ვუროგდებოდეთ იდეურ მეცდომებს. ისინი ერთი შეხედვით არც ისე შესამჩნევია, როგორც, ვთქვათ, ტექნიკური მეცდომები. თუ რომელიმე აგრევატი არასწორად არის დაპროექტებული, თუ იგი არ მოგვეცემს სავარაუდო სიმძლავრეს, ან სულაც არ იმუშავებს — ეს ხელად გამოჩნდება და ზარალის გამოაგარიშებაც არც ისე ძნელია. ხოლო იდეოლოგიაში დაშვებული მეცდომა, როგორც წესი, არა ჩანს, შენიღბულია ლამაზ-ლამაზი სიტყვების სამოსით. მაგრამ მას მით უფრო შეიძლება მოჰყვეს უარყოფითი შედეგები, რამეთუ უსათუოდ იჩენს თავს და გიგანტურ ენებასაც მოგვაცენებს, დროულად თუ არ გამოვასწორეთ. თანამედროვე სამყაროში არ არის ვაკუუმი: იქ, სადაც ჩვენ გულარხეინად ვართ, ჩვენი იდეოლოგიური მოწინააღმდეგენი მოქმედებენ“.

აქვე ლ. ი. ბრეჯნევი მოგვიწოდებს, რომ საჭიროა, აქტიური, შემტვეი პროპაგანდისტული მუშაობა, მტრული იდეოლოგიის დროული უკუგდება, საბჭოთა ადამიანების მაღალი პოლიტიკური შეგნების განტკიცება, მათი აღზრდა სოციალისტური პატრიოტიზმისა და პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის სულისკვეთებით, კომუნისმის იდეების ერთგულების სულისკვეთებით. აქ კი დიდი როლის შესრულება შეუძლია მხატვრულ შემოქმედებას, ვინაიდან მგზნებარე პარტიული სიტყვაცა და იდეურ-მხატვრულად დახვეწილი ხელოვნების ნაწარმოებიც ერთ მიზანს ემსახურებიან. ამიტომ პარტიული თუ მხატვრული პროპაგანდა უპირველეს ყოვლისა არ უნდა მოწყდეს სადღეისო მოთხოვნებს და იყოს მისამართიანი, ზუსტად განსაზღვრავდეს ადრესატს. უნდა გვახსოვდეს, რომ პარტიულობა იდეურად ამდიდრებს ხელოვანის შემოქმედებას.

მოგონებაში „ყამირი“ ლეონიდ ილიას ძე ყურადღებას ამახვილებს შეცდომებზე და ასეთ დასკვნას აკეთებს: „შეცდომები ყოველთვის ზედმეტ

საბჭოთა ხელისუფლებისათვის
მებრძოლთა ხსოვნის მემორიალი.
მოქანდაკე — გ. შხვაცაბაია, არქი-
ტიქტორები — თ. თევზაძე, გ. ჯი-
ფარიძე, დ. სულთანიშვილი.



მსხვერპლს იწვევს, ომში — ხალხი იღუპება, მშვიდობიან ხანაში—მატერიალური და ზნეობრივი დანაკარგები მატულობს“. აქედან—ადვილი მისახვედრია, რა შეიძლება მოჰყვეს იდეურ შეცდომებს, მარცხს იდეოლოგიაში. ამიტომ ლ. ი. ბრეჟნევმა სკკპ XXVI ყრილობაზე გადაჭრით დაგმო ლოიალური დამოკიდებულება, შემწყნარებლობა და კომპრომისი იდეური მერყეობისა და გამოხდომებისადმი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. „აქ ჩვენ შეუწყნარებელნი უნდა ვიყოთ. პარტია არც ყოფილა და ვერც იქნება გულგრილი ჩვენი ხელოვნების იდეური მიმართულებისადმი“.

„ყამირის“ მერვე თავი, ყაზახეთის ლიტერატურისა და ხელოვნების მაგალითზე, ავტორმა მთლიანად უძღვნა ეროვნული კულტურის განვითარების პრობლემებს საბჭოთა სინამდვილეში; ეროვნული, საკავშირო და მსოფლიო კულტურების ურთიერთგამამდიდრებელ კავშირს; ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის შეკავშირების აუცილებლობას; ხელმძღვანელი პარტიული მუშაკის როლს ამ საკითხის წარმართვა-გადაწყვეტაში.

მოგონების ეს მონაკვეთი იწყება შემავრნებელი დებულებით, რომელიც პირველ რიგში მიმართულია იმ ხელმძღვანელებისადმი, რომელთაც თავიანთი მშობლიური რესპუბლიკის გარეთ უხდებათ მუშაობა: „თუ რესპუბლიკაში ცხოვრობ, ხალხის ზნე-ჩვეულებები და ადათ-წესები, მისი ისტორია, მხატვრული შემოქმედებაც უნდა იცოდე“. და აქვე გვაწვდის პირად მაგალითს: „ჩავედი თუ არა ალმა-ათაში, წიგნებს ჩავუჩქეჩი, ხშირად ვხვდებოდი ყაზახ ლიტერატორებსა და ხელოვანებს, დავდიოდი თეატრში. თავიდანვე მიყვარდა პოეზია და ბევრს ვკითხულობდი ყაზახი პოეტების ლექსებს, განსაკუთრებით აბაის, რომელმაც მომხიბლა ლირიზმით, ხალხური სიბრძნით, ცხოვრების ღრმა წვდომით“.

აქ დროულია გავიხსენოთ ამხ. ე. ა. შევარდნაძის სიტყვები საქართველოს კომპარტიის XXVI ყრილობაზე იმასთან დაკავშირებით, რომ ხელმძღვანელ პარტიულ მუშაკებზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული, ვინაიდან ისინი ქმნიან შემოქმედებით ატმოსფეროს. და კიდევ: „ის ხელმძღვანელი, რომელიც მარტო მატერიალურ ღირებულებათა შექმნით არის დაკავებული, მხოლოდ სანახევროდ აკეთებს საქმეს... კომუნისში უნდა ავაშენოთ ადამიანთა გონებასა და გულში. ამას კი ვერ მივაღწევთ, თუ უფრო ეფექტურად არ გამოვიყენებთ სულიერი ღირებულებებიან — ლიტერატურა, ხელოვნება, მეცნიერება, კულტურა“.

ლეონიდ ილიას ძე სწორედ იმ ტიპის პარტიული მოღვაწეა, რომელიც მუდამ იყო დანტერესებული როგორც მატერიალურ, ასევე სულიერ ფასეულობათა შექმნით. სხვათა შორის, ეს კარგად ჩანს მისი ყაზახეთში მოღვაწეობის წლებიდანაც, რასაც დოკუმენტურად გვიდასტურებს მისივე „ყამირი“.

მივყვეთ მოგონებათა ფურცლებს. აქ საგანგებოდაა მითითებული, რომ



ამა თუ იმ უკისთვის ძვენვა კარჩაკეტილობა: „ყოველი საკუთარ თავში გამოკეტილი ეროვნული კულტურა გარდაუვლად აგებს, ზოგადკაცობრიულ თვითშეფასებას სუბიექტურად კარგავს... სოციალიზმში დიდი ხანია დაამტკიცა: რაც უფრო ინტენსიურად იზრდება თითოეული ეროვნული რესპუბლიკა, მით უფრო ნათლად ვლინდება ინტერნაციონალიზაციის პროცესი. ყაზახეთი, შესაძლოა, ამის ყველაზე მკაფიო მაგალითი იყოს“.

ეტყობა, ამ პროცესს დიდად შეუწყო ხელი ყამირის ათვისებამ რესპუბლიკაში, რომლის დროსაც იგი ვახდა „ასი ენის პლანეტა“ და დააჩქარა მისი განვითარება სხვა ეროვნულ კულტურათაგან საუკეთესოს შესისხლბორცვით. როგორც ჩანს, ამ პროცესს მოწინააღმდეგენიც ჰყოლია, ვინაიდან მოგონების ავტორი შენიშნავს: „ეს საჭიროა ჩვენს დროშიც“, „სამწუხაროდ, ეს ყველას და ყოველთვის არ ესმის“ და. ბოლოს, პირდაპირ დასმული კითხვა: „კარგია ეს თუ ცუდი?“ და იქვე კონკრეტული პასუხი: „ჩვენ, კომუნისტები, ვამბობთ: კარგია, ძალიან კარგი! რადგან ეროვნული ტრადიციებისა და თავისთავადობის უმნიშვნელოვანეს საკითხს ვერ გავამარტყვებთ. მას ვერ ამოწურავს მარტოოდენ ეთნოგრაფია და ყოფითობა“.

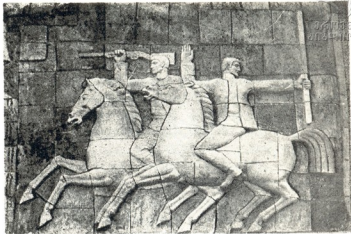
ამ დროს მთავარი იყო ყამირის ათვისებასთან და ქვეყნის პურით უზრუნველყოფასთან დაკავშირებული სირთულეები, მაგრამ პარტიული ხელმძღვანელი პოულობს საშუალებებს სისტემატური დახმარება გაუწიოს შემოქმედებით ინტელიგენციას. და შედეგმაც არ დააყოვნა: შეიქმნა ყაზახეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი, განახლდა გაზეთ „ყაზახ ადებიეთის“ გამოშვება, გაჩაღდა მოსკოვში ყაზახური ლიტერატურისა და ზელოვნების დეკადისათვის მზადება.

მაგრამ აქაც იჩინა თავი წინააღმდეგობამ. მიუხედავად იმისა, რომ დღითიდღე იზრდებოდა ყაზახი შემოქმედებითი ინტელიგენცია (რაც განაპირობა სოციალისტური მშენებლობის მიმდინარეობამ), მკვიდრდებოდა ახალი ტრადიციები, ეროვნული კულტურის სამსახურში დგებოდა ნიჭიერი ახალგაზრდობა, რომელსაც უყვარდა ძველი ტრადიციებიც და მთელი საბჭოთა და მსოფლიო ლიტერატურა. „ზოგზოგები ყურადღებას უთმობდნენ მხოლოდ აქინების ზეპირ შემოქმედებას“. ცხადია, ლ. ბრეჟნევი სულაც არ იყო ხალხური შემოქმედების მიჩქმალვის მომხრე. პირიქით, იგი მკაფიოდ გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას ზეპირი ხალხური შემოქმედებისადმი, რომელიც ასეა ჩაწერილი „ყამირში“: „არ შეიძლება არც ზეპირი შემოქმედების დაიფიყება, რომელიც ხალხს უყვარს. „ლენინგრადლნო, ჩემო შვილებო!“ — ჯამბულის ეს ხატოვანი სტრიქონები მთელ ჩვენს ქვეყანას ახსოვს. დაე ცოცხლობდეს და ვითარდებოდეს აქინების შემოქმედება ყაზახური ეროვნული და საბჭოთა მრავალეროვნული ლიტერატურის საერთო კალაპოტში“.

და ურთულეს პერიოდში ხელმძღვანელი მუშაის წინაშე დადგა ძნელად გადასაჭრელი საკითხები, როგორ მოქცეულიყო, ვისთვის დაეკვირა მხარი, თქმა არ უნდა, მხარდაჭერა მიიღეს ახალგაზრდებმა — რუტინისაგან თავისუფალმა ადამიანებმა და შემუშავდა გეგმა შემოქმედებითი კავშირებისა და ინტელიგენციის წრეების გასაჩანსალებელი ატმოსფეროსი, მათი შეკავშირებისა და გაერთიანებისა „რესპუბლიკის წინაშე წამოჭრილი უზარმაზარი ამოცანების გადასაწყვეტად“.

პარტიული ხელმძღვანელისა და ეროვნული კულტურის გამოჩენილ წარმომადგენელთა სამაგალითო ურთიერთობის მკაფიო ნიმუშია ლ. ი. ბრეჟნევის მეგობრობა დიდ ყაზახ მწერალ მუსტარ აუეზოვთან და ასევე დიდ მეცნიერ კანიშ სატპაევთან. მაშინ ორივე აკადემიკოსი და სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი იყო. მოხდა ისე, რომ, დემავოგათა უღირსი ბატალიების შედეგად, ამ ორ გამოჩენილ პიროვნებას იძულებით მოუხდა ყაზახეთის დატოვება, მაგრამ სწო-

დიდების მემორიალი ქ. სიღნაღში (ფრაგმენტი). მხატვრები გ. უსტიაშვილი, რ. იმერლიშვილი, ნ. ალადაშვილი. არქიტექტორი — თ. ახმეტელაშვილი.



რედ ბრეჟნევი დაეხმარა მათ, რათა ალმა-ათაში დაბრუნებულიყვნენ და დაუბრკოლებლად განეგრძოთ დიდი მასშტაბის შემოქმედებითი და მეცნიერული მოღვაწეობა. სასიამოვნო ფაქტია, რომ მას შემდეგ ორივემ დაიმსახურა ლენინური პრემია და თითოეულმა სასახელო ფურცელი ჩაწერა თავისი სამშობლოს კულტურის ისტორიაში. და პარტიულ ხელმძღვანელსაც საამო მოგონებად შერჩა მათთან შეხვედრები, მკიდრო თანამშრომლობა და მეგობრობა. მით უმეტეს, რომ ისინი კარგა ხანია ცოცხალი აღარ არიან. ასეთი მეგობრობა კენტი მავალითი როდი იყო. მოგონებაში „ალორძინება“ ხაზგასმულია მშრომელ, შემოქმედებით ადამიანებთან ხელმძღვანელი პარტიული მუშაკის ახლო ურთიერთობა: „...უბრალოდ სასიამოვნოა გაიცნო კარგი ადამიანი — მუშა, კოლმეურნე, მშენებელი, აგრონომი, მხატვარი, ჟურნალისტი, მეცნიერი. პირადად მე არასოდეს ვიშურებდი დროს საამისოდ, და თვით პარტიული და პოლიტიკური მუშაობის ხასიათიც, საბედნიეროდ, ხელს უწყობდა ამას“.

ხელმძღვანელ პარტიულ მუშაკათათვის ძალზე საგულისხმო უნდა იყოს იმის წაითხვაც „ყამირში“, თუ როგორ ზრუნავდა ლ. ი. ბრეჟნევი ყამირის ეპოპეის მკაფიოდ აღბეჭდვისათვის არა მარტო ისტორიაში, არამედ მხატვრულ შემოქმედებაში. „იმიხანდ მე ვოცნებობდი, — წერს მოგონებათა ავტორი, — რომ ყამირის ეპოპეა ოდესმე ისეთივე ძალითა და სიღრმით ასახულიყო მხატვრულ ნაწარმოებებში, როგორც აისახა სამოქალაქო ომი „წყნარ დონში“, ხოლო კოლექტივიზაცია — „გატეხილ ყამირში“. ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთათვის არ არსებობს უფრო საინტერესო და შთამაგონებელი ამოცანა, ვიდრე ის, რომ ასახონ ხალხის გმირობა, მათ შორის ყამირზე“.

და ამისთვის გამოინახა გზები. 1954 წლის შემოდგომაზე გამართული ყაზახეთის მწერალთა ყრილობა ისე ჩატარდა, რომ იგი იქცა მთელი საბჭოთა კულტურის ზეიმად. ეს, ერთი მხრივ, განაპირობა გამოჩენილი საბჭოთა მწერლების მოწვევამ რესპუბლიკის მწერალთა ყრილობაზე და მათმა ჩაბმამ მუშაობაში. „ამის შედეგად, — კმაყოფილებით აღნიშნავს ამ საქმის მთავარი ორგანიზატორი, — ყამირის ხშირი სტუმრები გახდნენ კომპოზიტორები, მსახიობები, მხატვრები, ქვეყნდებოდა ნარკვევები და მოთხრობები პურისათვის ბრაჰმლის შესახებ. გამოვიდა კინოფილმები, იდგმებოდა სპექტაკლები, აქლერდა ახალი სიმღერები. მათ, უდავოდ, დადებითი როლი შეასრულეს“.

დიდ ინტერესს მაშინდელი ყამირისადმი მოწმობს თუნდაც ერთი ფაქტი იმავე მოგონებიდან, სადაც მოთხრობილია მსახიობების — ორლოვას, ლადინინასა და კრიუჩკოვის სახიფათო მოგზაურობა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივნის თვითმფრინავით ყაზახეთის სტეპებში. ეს მსახიობები დღემდე

ორ-სამ რაიონს ემსახურებოდნენ და თავიანთი ხელოვნებით ატკობდნენ ხალხს. როგორც მაყურებელი ასევე ლ. ბრეჟნევი მოხიბლამათმა თავდადებას, ყველაზე ფასეული ჯილდო იყო ხელოვანათვის.

„აღორძინებაში“ საფუძვლიანად არის განხილული ისეთი საპრობროტო საკითხი ჩვენი პრაქტიკული ცხოვრებისა, როგორცაა ფელსაჩინო აგიტაცია. ერთი გამოცემული პლაკატის მაგალითზე, რომელიც „ზაპოროჟსტალის“ მშენებლობას ეძღვნებოდა, ნაჩვენებია პლაკატის, როგორც ფელსაჩინო აგიტაციის ერთ-ერთი სახეობის მნიშვნელობა სოციალისტური შეჯიბრების გასაშლელად; მოთხრობილია თუ როგორ უნდა იყოს იგი, რას ასახავდეს და ემსახურებოდეს. აღნიშნულ პლაკატს ჰქონია წარწერა: „ზაპოროჟსტალი“ — ეს სამხრეთის მარგალიტია!“ ლეონიდ ილიას ძე არ ემაყოფილებდა ამით და ასე გამ-ხატავს თავის ველისწყრომას: „...ამხანაგებო, იძულებული ვარ აღვნიშნო ისიც, რომ ჩვენთან ფელსაჩინო აგიტაცია ოდნავად არ ასახავს მშენებლობის მსვლელობას და გაქანებას. ზოგად მოწოდებებს ვისთვის მოუტანია სარგებლობა. „ზაპოროჟსტალი“ — ეს სამხრეთის მარგალიტია!“ ლამაზი პლაკატია? დიახ, ლამაზია. სწორია? დიახ, სწორია. მაგრამ რას იძლევა იგი, რაზე მიგვანიშნებს? ჩვენ გვკვირდება კონკრეტული მოწოდებანი სამოქმედოდ, გვკვირდება პლაკატები, რომლებშიც იქნება ციფრები, თარიღები, ნოვატორი ინჟინრების, სტახანოველების, წამყვანი პროფესიის მუშების სახეები. ამასთან, არა ერთი და იგივე, ასე ვთქვათ, ერთხელ და სამუდამოდ დამკვიდრებულთა სახელები, არამედ იმ ადამიანთა სულ ახალი და ახალი სახელები, ვინც დღეს წინ გაიჭრა შეჯიბრებაში. ჩვენ მოვალენი ვართ დავანახოთ ხალხს „ზაპოროჟსტალის“ მუშაეთა ეს შესანიშნავი კოპორტა!“

ამასთან, „აღორძინების“ ავტორი, თითქოს სირცხვილში ავდებსო დამნაშავეთ, მიუთითებს, რომ თვით სამამულო ომის ფრონტებზე ეფექტურად ვიყენებდით ფელსაჩინო აგიტაციას და, საკვირველია, ახლა რატომ ავიღეთ ხელი ამ სასარგებლო და მეტად საჭირო საშუალებაზეო.

მოგონებაში „მცირე მიწა“ ავტორი გვიჩვენებს თუ რა დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების ნაწარმოებს ადამიანის ცხოვრებაში, როგორ უმსუბუქებს მას მძიმე ზეგდრს, კრიტიკულ მომენტს, როგორ ახალისებს და შემართავს მტერთან საბრძოლველად.

იქ, სადაც ავტორი მცირემიწელთა თავგანწირულ ბრძოლებზე მოგვითხრობს, ერთგან, თითქოს ლირიკულ გადახვევას აკეთებსო, მიუთითებს: „მოკთხველს შეიძლება ისეთი შთაბეჭდილება შეექმნას, თითქოს პლაცდარზე ათასობით ადამიანის ცხოვრება მხოლოდ იერიშებით, დაბომბვებით, ხელჩართული შეტაკებებით ამოიწურებოდა. ხანგრძლივი დროის მანძილზე აქ დამკვიდრდა ცხოვრება, სადაც ყველაფერს თავისი ადგილი ჰქონდა, რითაც ჩვეულებრივ ცხოვრობს ადამიანი. კითხულობდნენ და უშვებდნენ გაზეთებს, აწყობდნენ პარტიულ კრებებს, ზეიმობდნენ დღესასწაულებს, უსმენდნენ ლექციებს. ჰადრაკის ტურნირი კი გამართეს. გამოდიოდნენ არმიისა და ფლოტის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები, მუშაობდნენ მხატვრები ბ. პროროკოვი, ვ. ციგალი, ბ. კირპიჩევი, რომლებმაც თავდაცვის გმირთა დიდი გალერეა შექმნას.“

საბედნიეროდ, ამ ნამუშევართაგან ნაწილი გადარჩა, ისევე როგორც მათი ავტორები, და მარადიულ საბრძოლო რელიკვიად იქცა.

მხატვარ ბორის პროროკოვის საოცაპრილო „საჩუქარმა“ პიტლერის დაბადების დღეზე, რომელიც სახელდახელოდ შეიქმნა პირდაპირ საბრძოლო მოქმედების ადგილზე, მიზანს მიაღწია: გაამხნევა და გაახალისა საბჭოთა მებრძოლები, ხოლო მტერს მორალური ზიანიც მიაყენა და ფიზიკურიც. საქმე ის არის, რომ პიტლერის დაბადების დღის — 20 აპრილისათვის „მაშინ ჯერ კიდევ ნაკლებად ცნობილია მხატვარმა ბორის პროროკოვმა დახატა სურათი, რომელიც

მაშინვე ყველამ მოიწონა. ღამით მან ზეწარზე გამოხატა ღორისმავარი საბრძოლო
ზობელა, რომელიც კავკასიიდან გარბის. ღორს ყველასათვის ნაცნობი უღვამი
და თმა ჰქონდა — ჰიტლერის კარიკატურა საუცხოო გამოვიდა. ზეწარს ვაჭყენებდნენ
ჩარჩო და ნეიტრალური ზოლის წინასწარ შერჩეულ ადგილზე დადგეს, თანაც
საიმედოდ დაამაგრეს“.

გაცოფებულმა გერმანელებმა სამგზის სცადეს კარიკატურის მოხსნა, მაგრამ მრავალი ჯარისკაცის სიცოცხლე გაიღეს და, ბოლოს, არტილერიის ჰურკებით მოსპეს ზეწარზე გამოსახული ფიურერი მისი დაბადების დღეს. ასე თქვა თავისი სიტყვა ხელოვნების ერთ-ერთმა რიგითმა, მაგრამ მძიმე წუთებში შექმნილმა ნაწარმოებმა. „და ბოლოს, — ამთავრებს საუბარს ლენინი ილიას ძე, — მინდა ისიც ვთქვა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ჯარისკაცებისათვის საკუთარი, შინაური პოეტის (ასეთი კი ჰყავდათ — კომორგ მარია პედენკოს სახით. — რედ.) მახვილ სიტყვას, ანდა პატარა საბრძოლო ფურცელში მოთავსებულ ნახატს. იმიტომ, რომ ეს სიტყვა, ეს ნახატი უშუალოდ მათდამი იყო მიმართული“.

მოგონებაში „ცხოვრება ქარხნის საყვირის მიჰყვებოდა“ ლ. ბრეჟნევმა თავისი ბავშვობისა და ახალგაზრდობის მძიმე წლები გადმოცემით დაგვიხატა ე. წ. „ქვემო“ და „ზემო კოლონიების“ ახალგაზრდობის მეტად ტიპური კონტრასტული ცხოვრება. „ქვემო კოლონიის“ მცხოვრებთა სულიერ მოთხოვნილებებზე ზრუნვა ამოიწურებოდა რამდენიმე ეკლესიით, ტრაქტორითა და სახაზონო ღვინის დუქნით. „ზემო კოლონიაში“ კი ფუფუნება ახრჩობდა მდიდრებს. „ჩვენ, მუშათა შეილებს, მხოლოდ შორიდან, ქალაქის ბაღის რკინის ღობიდან შეგვეძლო გვეცქირა, როგორ დარიალებდა სასულე ორკესტრის ხმაზე „წმინდა საზოგადოება“, — ნაღვლიანად შენიშნავს ავტორი.

მაგრამ განათლებასა და სულიერ საზრდოს მოწყურებული ახალგაზრდობა თვითონვე იბრძოდა კუთვნილი უფლებების მოსაზოველად. შემდეგ კი კომკავშირელი ჰაბუკები და ქალიშვილები ყველა საზოგადოებრივ წამოწყებაში ლებულობდნენ მონაწილეობას. მათ შორის, დგამდნენ სპექტაკლებს, ეწაფებოდნენ პოეზიას, ესწრებოდნენ პოეზიის საღამოებს, პირდაპირ ავტორის წაკითხვისთანავე იტაცებდნენ ვ. მაიაკოვსკის ლექსებს, ფეხზე ამდგარი მღეროდნენ პეტრე დიაკოვის სადიდებლად შექმნილ სიმღერას (გადმოცემით, იგი თავის ტრაქტორშივე დაუწვავთ კულაკებს). მხატვრულ შემოქმედებასთან სიახლოვე კი აკეთილშობილებდა და ამრავალფეროვნებდა კომკავშირული ახალგაზრდობის რთულ ცხოვრებას, აღაფრთოვანებდა გმირობის ჩასადენად.

იმავე მოგონებაში არის ერთი ასეთი ადგილი: „რევოლუციის შემდგომ პირველ დუხშირ წლებში, როგორც კი სამოქალაქო ომის სროლა-ქუხილი მიყუჩდა, ჩვენი ქარხნის სამსხმელო საამქროში ჩამოასხეს თუჯის ძეგლი, შეიძლება ითქვას, უნიკალური. ეს ძეგლი დღესაც დგას დნეპროპეტროვსკის ერთ-ერთ უღამაზეს მოედანზე. მაღალ სვეტზე აღმართულა ლეგენდარული ტიტანი პრომეთე, ბორკილი ჩამოუგლეჯია, ხელთ ანთებული ჩირადნანი უპყრია, ფერხით დაძობილი ჭრწივი ავღია, საუკუნეობით რომ სტანჯავდა მას. ეს სიმბოლიკა ნათელია და ჩემი სიყმაწვილის წლებში ყველასათვის გასაგები იყო. ჩვენ ხომ გვახსოვდა, როგორ დავემოთ მეფის ორთავიანი არწივი, ცხოველმყოფელი ალი კი მუდამ მეტლალურგთა ხელთ იყო. მათ შექმნეს ლითონისგან ჰიმნი იმისა, ვინც ღმერთებს ცეცხლი მოსტაცა და სამარადისოდ აჩუქა ადამიანებს, ეს პრომეთეს ძეგლი და იმავე დროს მუშათა კლასის მონუმენტი“.

ასეთი სიმბოლური მონუმენტი ბევრგან აუგეს მუშათა კლასს — ჩვენი დღევანდლობის შემოქმედს — რომელმაც საკუთარი სისხლითა და სიცოცხლის ფასად მოუპოვა თავისუფლება ჩაგრულ ხალხს. ლ. ი. ბრეჟნევის მოგონებათა წიგნებიც იმ მშრომელი ადამიანების სადიდებელია, რომელთა ბედნიერებისათვის ბრძოლას უძღვნა თავისი შეგნებული ცხოვრება მათმა ავტორმა.

საბჭოთა მუსიკის

კუბანური პათოსი*

გივი ორჯონიკიძე

დღევანდელ ხელოვნებას ქმნის როგორც ჩვენი სინამდვილე და მომავლის პათოსი, ისე წარსულის გამოცდილება. საბჭოთა მუსიკის წარსული საიმედო ბაზაა. რომელზეც იზრდება და ახალი ნიშნებით მდიდრდება თანამედროვე კულტურა. ჩვენ, რა თქმა უნდა, აკადემიზმისა და გამოვრებების წინააღმდეგნი ვართ. ისიც გვწამს, რომ კონსერვატიზმი ფიტავს ხელოვნებას. ჩვენ ვებრძვით იმას, რამაც დრო მოკაშა და დაიწყებას უნდა მიეცეს, რაც მორალურად უკვე აღარ არსებობს, რასაც წარსულში წარმატება ჰქონდა, მაგრამ არ შეესატყვისება დღევანდელობას. ხშირად გაიგონებთ ხმამაღლა გამოთქმულ სურვილს, ნეტა ესა თუ ის ნაწარმოები შევდრეთით აღსდგეს, საკონცერტო ესტრადას ან თეატრს დაუბრუნდეს, იქნებ სხვაგვარად გაიფეროსო. კარგია, თუ იმედი გამოართლდა და მუსიკამ ჭეოვანი ინტერესი გამოიწვია. მაშინ ისტორიის განაჩენი უსამართლო უოფლია და მხატვრული ქმნილებაც აღსდგება. მაგრამ თუ მუსიკა უკვე ველარაფერს ამბობს და მისი რესტავრაცია მხოლოდ იმისათვის ხდება, რომ ავტორს ახამოვნონ, მაშინ მისი აღდგენისათვის დახარჯული შრომა უაზროდ გაიფლანგება.

მაგრამ ჩვენ ტრადიციებისადმი ვერც იმ ნეგატიურ დამოკიდებულებას გავიწიარებთ, ავანგარდისტული მიმდინარეობების საბრძოლო პროგრამად რომ იქცა, უკიდურესი ავანგარდიზმის მთელი რიგი წარმომადგენლები ძალიან გვიან იმ „უთვინტრომო მოყვასებს“, რომლებსაც თავისი შრომების ვინაობაც კი დაიწყაიათ. მათთვის, როგორც ხაზგასმით აღნიშნავდა გამოჩენილი თანამედროვე სოციოლოგი თეოდორ ადორნო, წინსვლის პირობას წარმოადგენს მიუხედავებ-

ლობა, ტრადიციულისა, და საზოგადოდ ჩვეულისაგან, განდგომა, ნებისმიერ საფასურად მოპოვებული ორიგინალობა. შონბერგის ნოვატორობა გამოჩნდა მის პირველსავე საოპერო ნაწარმოებებში, სადაც იგი ახალ დრამატურგიულ პრინციპებსა და ახალ მუსიკალურ ენას აფუძნებდა. მაგრამ ბერგი, რომელიც „ვოცეკეში“ ამავე პრინციპებს ეურდნობა, უკვე ეპიგონია, ვეღარ ქმნის ახალ მხატვრულ რეალობას. ამ ლოკიას რომ მივდივით, აღმოჩნდება, რომ თვით კომპოზიტორის მოძრაობის აღმნიშვნელი ზღურბლი თავისი თავის დაძლევის მომენტია. თავისი თავის „დალატია“. რაც უფრო მკვეთრია გადახრა და საკუთარი თავის უარყოფა, მით უფრო ნათლად გამოიკვეთება შემოქმედების ნოვატორული ხასიათი. მაგრამ ასეთი წინსვლა ავტომატურად გულსხმობს უფსკრულის გაღრმავებას კომპოზიტორსა და საზოგადოებას შორის და მუსიკის თვითიწოლაკიას განაპირობებს.

ჩვენ ვამბობთ, რომ გამოცდილება და ტრადიცია თანამედროვეობას ეკუთვნის. ეს ჩვენი ფეხვები და ნიადაგია. ტრადიციის წინაშეწელობას იძენს ის, რაც კანონზომიერია, რასაც აქვს აზრი, როგორც ადამიანურის მხატვრულ განზოგადებას. ვანა შესაძლებელია მისი იგნორირება? ტრადიცია ისაა, რამაც მხატვრული ცნობიერების მნიშვნელობა შეიძინა და თუ ახალი მუსიკა მხატვრულ ცნობიერებას მიმართავს, მას არ შეუძლია მისი იგნორირება. სტრავინსკი — ტრადიციაა. იგი ეპოქაა რუსული მუსიკალური აზროვნებისა. შეუძლებელია ამ ტრადიციის უგულვებელყოფის იარსებებს, განვითარებას ჰპოვებს, უპირველესად რუსული შემოქმედების ნიადაგზე, რადგან მისი პირველია. ქართული ხალხური სიმღერა — ჩვენი ტრადიციაა, ჩვენი ხალხის მუსიკალური ცნობიერების უმაღლესი ფორმაა. შეუძლებელია ახალი ქართული მუსიკის, ახალი ფორმაციის განვითარება ამ საძირ-

* გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1982 წ. № 1, 2.

კვლის გარეშე დებულის კი ფრანგული ტრადიციაა, რადგან მისი შემოქმედება ჩაისახა და განვითარდა გროვანული მუსიკირების წიაღში. რადგან ბიძგი მისცა ახალი ფრანგული მუსიკის ჩამოყალიბებას. როცა ვაგნერის „ღმერთების დაღუპვა“ ისმენ, აღმოჩნენ მთელ იმ გზას, რომელიც ვანგლო გერმანულმა მუსიკალურმა რომანტიზმმა და გერმანულ მუსიკაში დამკვიდრდა ჭერ კიდევ ბეთოვენის დროიდან. „ღმერთების დაღუპვა“ ამავე დროს მომავლის მუსიკალური გზების მონახავიცაა, ის პერსპექტივაა, რომელშიც ჩანან რ. შტრაუსის, მალიერის და ბერგის ფიგურები.

მუსიკამ რომ ტრადიციებს წუგრი შეაქოს, თავისი შექცევას დაემტკიცებდა. ეს გზა უცხოა საბჭოთა მუსიკისათვის, რადგან იგი საზოგადოების მხატვრული ცნობიერების ერთ-ერთი მხარეა, მას მიმართავს და ამრიგად მის გამოცდილებას, შესაძლებლობებსა და მიმართულებას ითვისისწინებს. ტრადიცია, ამავე დროს გაგების საფუძველია, საზოგადოებრივი აღქმის მახორველია. ის განზოგადებანი, რასაც კომპოზიტორი აღწევს, დამკარბებულია უანრულ ინტონაციური მასალის სემანტიკაზე და შემოქმედებითი პროცესის უწყვეტობა გულსისმობს. ტრადიციულობა სრულებითაც არ უდრის კონსერვატულობას. ავილით წრასულისა და თანამედროვეობის ყველა გამოჩენილი ნოვატორი და მათ შორის ერთ-ერთი უდიდესია — იგორ სტრავინსკი, რომლის სტელისტური მოდულაციები ხშირად აოგნებდა თვით გამოცდილ პროფესიონალებსაც კი. დღეს, როდესაც ნათელია კომპოზიტორის მიერ გავლილი გზის მთელი პერსპექტივა, ვრწმუნდებით, რომ სტრავინსკი ჩასწვდა ტრადიციული და, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ეროვნული კულტურის უღრმეს პლასტებს. მისი ხელოვნების საოცარი უნივერსალისმი აბისნება ერთმანეთისაგან თითქოს მაქსიმალურად დამორბებული ტრადიციების გამოლიანების მახვილი გრძნობით. მან შემძლო ამ ტრადიციების გადაბლისება თავისი მხატვრული ხედვის შესაბამისად.

* * *

მუსიკის ჰუმანისტურ ტრადიციას მრავალი წყარო ასარდოვებს, მათ შორის ხალხური შემოქმედება. ხალხური მუსიკა — ხალხის სულიერი სარკეა. ხალხის ესთეტიკური და ეთიკური კრდელს გამოხატულება. ფოლკლორი — ხალხის მხატვრული ცნობიერება, მისი შესაძლებლობები და მიმართულებების დამოწმება, ხალხის მიერ კეთილისა და ბორიკის გარჩევა.

ხალხური მუსიკა ადამიანისადმი დამოკიდებულების შთამბეჭდავი მანიფესტაციაა, ამიტომაც, როდესაც ფოლკლორი — თანამედროვე მუსიკის სისხლმარღვა სისტემაში ტრიალებს, მას აქ შემოაქვს თავისი არსი, იგი თანამედროვე ანკორებანში თავის ფორმასა და სახასიათო ნიშნებს აქცედრებს. ასეთია, მაგალითად, ფოლკლორის როლი ქართულ მუსიკაში. ჩვენი მუსიკა ფოლკლორის ნიადაგზე იშვა და მუდამ მისი წვენით სახრდობდა. ქართველ კომპოზიტორთა შე-

მოქმედებაში ფოლკლორული სხვადასხვა მნიშვნელობით და სხვადასხვა ხარისხით შემოდიოდა. ისეთი მაგალითებიც ვიცით, როცა კომპოზიტორის მიერ გაუშიფრავად ჩრებოდა ფოლკლორულის სიღრმისეული აზრი. ახალი კომპოზიცია ვერ იტევდა და ახალი დრამატურგია ვერ ავითარებდა იმ იმპულსებს, ფოლკლორულ წინასწარს რომ გაჩნდა. მუზედდავად ამისა, ფოლკლორულის გადმონგრევის, მის რტროდუციერებასაც თავისი გარკვეული მნიშვნელობა გაჩნდა. იგი ჩვენს საზოგადოებას აჩვევდა იმ დიდმნიშვნელოვან აზრს, რომ ახალი ხელოვნება ტრადიციულის ბუნებრივი გაგრძელებაა, მისი ახალი ფორმაა. საზოგადოებრივი აღქმის კრილიში მთელი ამ პროცესის დამსახურება ის იყო, რომ მან ახალი აზროვნების კანონიერი ატრიბუტის მნიშვნელობა შესძინა ფოლკლორულიდან მომდინარე პრინციპებს, მასალას და ცალკეულ ნიშანთვისებებს, დაუშკვიდრა მათ მოქალაქეობრივი უფლებები ახალ ქართულ მუსიკაში.

მაგრამ ფოლკლორულს ის მნიშვნელობაც ჰქონდა, რომ იგი აპირებდა რა ჩვენი ახალი კულტურის დემოკრატიულ ხასიათს, ქმნიდა დემოკრატიულობის წმინდა მუსიკალურ დასაყრდენს და უფრდა საძირკველს ახალი ხელოვნების ფართო სოციალურ ბაზასაც.

ვ. ი. ლენინი ჭერ კიდევ 1913 წელს შენიშნავდა, რომ ყოველ ეროვნულ კულტურაში მოიპოვება თუნდაც განუვითარებელი სახით, დემოკრატიული და სოციალისტური ელემენტები, ვინაიდან ყოველ ერს ჰყავს მშრომელები და ექსპლუატირებული მასა, რომელიც ცხოვრებისეული პირობები გარდაუვალად წარმოშობს დემოკრატიულ და სოციალისტურ ადგილოგას (თხზ. სრ. კრებ. ტ. 24, გვ. 120-121). ჩვენთვის ფოლკლორი უდიდესი განძია, ძვირფასია, უპირველეს ყოვლისა, თავისი დემოკრატიული და სოციალისტური მრწამსით. ამიტომაც, რომ ეროვნული საოპერო სკოლები ძალებს იკრფენ ეროვნული განმთავისუფლებელი ბრძოლის გამწვავების, საზოგადოებრივი მოძრაობის აღმავლობის პერიოდში და თავის ბედს ხალხურ შემოქმედებას უკავშირებენ.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ხალხური წყაროების უფლებებულოვა დამახასიათებელია გარკვეული კომპოზიტორების შემოქმედებითი პრაქტიკისათვის. ფოლკლორის საკითხი საზოგადოდ მოხსნილია იმ თეორიულ შემოქმედებებში, სადაც ესთეტიკური ღირებულების საზომად ტექნოლოგიური სიხალბეა აღირებული. ეგრძოდ, ასეთ პოზიციაზე დგას თავის „ახალი მუსიკის ფილოსოფიაში“ თეოდორ ადრონო. რასაკვირველია, მისი დამოკიდებულება ფოლკლორისადმი, როგორც მასწავლებელი წყაროსადმი — უარყოფითია, რადგან მისი აზრით, შემოქმედება — ტრადიციების უარყოფაა, მათგან განათავისუფლება. ამ თვალსაზრისით ფოლკლორი ყველაზე არაკული პლასტია, რომელმაც შემოქმედებაში მონაწილეობის მიღების უფლება დაკარგა. ფოლკლორი — რელიქტია, ქემბარტრ კულტურის ნარჩენია, რომელსაც აღარ შესწევს უნარი დაამყაროს კავშირი ახალ ისტორიულ სიტუაცი-



ასთან, ფოლკლორისადმი და საზოგადოდ მემკვიდრეობისადმი ამჯვარი დამოკიდებულების შედეგად ბუნებრივ საყრდენებს მოკლებული საქომოზიტროს პრაქტიკა იქცევა ბგერწერად, განიცდის სრულ დეგუმინიზაციას, რადგანაც ადამიანური გამოცდილების უგულვებელყოფა თვით ადამიანის, როგორც ხელოვნების არსებითი თემის უარყოფაცაა.

ასეთი მსახვრელი თეორიის საპირისპიროდ უნდა იქნეს, რომ მხოლოდ მუსიკის ისტორია აღსავსე ასეთი ფაქტებით, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ ფოლკლორულის შემოქმედება ნაყოფიერ ზეგავლენას ახდენდა კულტურის განვითარებაზე. ლახმა უნგრულ-ფოლკლორის გარკვეულ მხარეს — ვერბუტაშის მიჯნა და მისი სახასიათო ნიშნები უზედ შეიტანა თავის ხელოვნებაში, რამაც მის მუსიკას გარკვეული ეროვნული ელფერი შესძინა. უნგრული მუსიკის ახალი პერიოდი იწვება ბარბაროს ძიებებით, კომპოზიტორისა, რომელსაც ფოლკლორის, მისი სიღრმისეული ფუნქციის გაგების იშვიათი უნარი გააჩნდა. მან არა თუ შეაკვლია მათ და გამოიყენა, არამედ ფოლკლორი ორგანულად შეუერთა თანამედროვე მუსიკალურ გამოცდილებას, რამაც მის შემოქმედებაში თვით ფოლკლორულს შესძინა სრულიად ახალი ხარისხი, განსაკუთრებული სიმამრე და სპეციფიური კოლორიტი, ფოლკლორულის ძალიან თავისებური გრძობა გააჩნდა სტრავინსკის, რომელიც თითქოს არ მიმართავდა არც ციტირებას, და არც რაიმე სახასიათო მელოდური მოდელების ჩართვას თავის მუსიკალურ ქსოვილში. სამაგიეროდ, იგი იშვიათი სიმამრულით გრძობდა რუსული ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელ რიტმულ ინტონაციას, რომლითაც ისეთ პრატიკურებსაც სქვავადა, დაკავშირებული რომ არ იყვნენ ეროვნული კულტურის ტრადიციულ სფეროებთან (ტრავანსკის რიტმული ხელწერა იგრძნობა „ოიდიპოს მეფემის“ და „ფსალმების სიმფონიაში“), „ონავარას თავგადასავალში“, უფრო გვიანდელ კომპოზიციებში, ხადაც შონბერგის ტექნიკა გამოყენებული).

საგულისხმოა ისიც, რომ დღეს ტემშარბად ფოლკლორულს თავისებურ რეგრესიციებში მოუწია გადასვლა, რაც ახალ პირობებს ქმნის მისი გამოყენების თვალსაზრისით. კარგადაა ცნობილი, რომ ევროპის მთელ რიგ ქვეყნებში სოციალურ-ეკონომიური ვითარება დამკვეთდ ზეგავლენას ახდენს ხალხურ შემოქმედებაზე. მისი მთავარი დასაყრდენი — სოფელი უპაცირეიდება და შემოქმედებითად სუსტდება. ხელოვნების კომერციალიზაცია მძიმე მდგომარეობა შეუქმნა თვითშემოქმედებას. მუსიკალური ყოფა არცხელოვანად უპობდება მასობრივი პროპაგანდის საშუალებებითა გავლენით და თანდათან განიცდის სტანდარტიზაციას. ამიტომაც ფოლკლორი და ყოფა ერთმანეთს დასცილდნენ, ევროპის მთელ რიგ ქვეყნებში ეროვნული ფოლკლორი აღიქმება, როგორც ეგზოტიკა (და არა როგორც ბუნებრივი გამოვლენა მუსიკალური ცნობიერების „ნორმატული“ პრინციპებისა, რომლებმაც მთლიანად პროფესიული მუსიკის არეში გადაინაცვლეს). იგი მუსიკალური კულტურის მთლიან კონტექსტში „დაბრუნებული სექტორის“ მნიშვნელობას იყენებს, მის არიგარდშია მოხვედრილი. მან აღიღიზნა შეწყვიტა პროდუცირება. თავისი „ძველმოღურობით“ იგი თანაგრძნობას და განსაკუთრებულ

სიყვარულს იწვევს, მაგრამ უკვლა შეურიგდა იმ აზრს, რომ ფოლკლორი იმყოფება განუყოფელი შემოქმედების მიღმა. ამიტომაც, რომ დასავლეთში სერიოზულ მუსიკას როგორღაც, „ძალდაუხანებლად“ გამოცდილა ბუნებრივი დასაყრდენი, რის გამოც დავირიცდა დასავლური მუსიკის უანრულ-ინტონაციური ბაზა. რაც შეეხება განართობ მუსიკას, იგი მთლიანად დეფინიციულია ყოფაზე, რომელსაც თვითვე ქმნის და თვითვე იყენებს ნედლეულის სახით. ეს გახლავთ საყოთარ წვენი ხარზა, რაც ისევე უნაყოფია, როგორც საყოთარი ქერქიდან გამოზტომის ცდა. ფოლკლორულისა და ყოფისის ესოდენ მკვეთრი გამოჩენა, ტრადიციულის უგულვებელყოფასთან ერთად, მუსიკალურ კულტურას მკვეთრად უწყობს პროფილს. აქედანვე იღებენ სათავეს მისთვის დამახასიათებელი ნეგატიური ნიშნებიც.

მრავალეროვანი საბჭოთა მუსიკის ძალა იმაშიც მდგომარეობს, რომ იგი ფესვმავარია, მისი ფესვები ღრმადაა გაშლდგარი მუსიკალურ ყოფასა და ფოლკლორში, რომლებიც მთელი რიგი ისტორიული პირობების გამო ერთმანეთისაგან არ გაითშულან, ამიტომაც ჩვენი მხატვრული ცნობიერება ითვისაწინებს და ეგრდნება ხალხურ შემოქმედებას. ძნელია ველიო თორმისის მუსიკის წარმოდგენა ესტონური მუსიკალური ფოლკლორის გარეშე. ასევე არასრული წარმოდგენა გვექნებოდა თაქთიკიშულის მუსიკაზე, თუ არა გათვთვლისწინებით მასში ხალხური შემოქმედების წყლილი. მანსრიათი მრავალსაუყუთიან სომხურ მუსიკასთანაა დაკავშირებული, ხოლო შახიდი ტაქიური მუსიკის პირველსაწყისებთან. ტრადიციული რუსული მუსიკის მრავალი თავისებურებაა განსნილი სვირილივის შემოქმედებაში. ეროვნული აზრბაიჯანული მუსიკირების სპეციფიკა ქმნის ფ. ამიროვის სტილის განუმეორებლობას. ეროვნული ხალხური შემოქმედების მთელ ამ მრავალფეროვნებას საბჭოთა მუსიკაში დაუსრულებელ ნაკადად შემოქმედს ნაირნაირ ფორმები და უანრულ-ინტონაციური მასალა.

მაგრამ მთავარი ის გახლავთ, რომ ხალხურ შემოქმედებასთან ერთად საბჭოთა კულტურაში მკვიდრდება ამ მუსიკისათვის დამახასიათებელი გაგება ადამიანისა. ადამიანი მთლიანად და განუყოფელია, როგორც წინობობივისა და ესთეტიკურის მატარებელი. მაგრამ ყოველ ეროვნულ ტრადიციასში იგი ყალიბდებოდა, როგორც გარკვეულ თავისებურებათა გამოხატულება. ყოველ ეროვნულ კულტურის ადამიანის შესხებდ საყოთარი წარმოდგენა გააჩნია, ყოველ მუსიკას თავისი გმირები, თავისი პერსონაჟები ჰყავს. ჰუმანური პათოსი ერთია, მაგრამ თემატიკა, რომელშიც რეალიზებულია ადამიანის იდეა, ამოუწურავია თავისი მრავალფეროვნებით. და მრავალფეროვნება ერთ ლევიმოტივზე აგებული ვარიაციების ქაში კი არ არის, არამედ დამოუკიდებელი სახეები, რომლებიც სიმბოლურ მთლიანობას ქმნიან. ხ. ნასიძის უკანასკნელი სიმფონიების ტრაიალში („ფორსმანი“, „პასიონი“, „დალია“) ინტონაციური ღერძის მნიშვნელობას იყენებს ხალხური მელოდია, აღმოსავლეთ საქართველოს ნთის მუსიკისათვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიურობითა და სატორალთა იმპროვიზაციული წყობით, ამ მელოდისის პირქუში ნდევლი, რომელიც თითქოს სიცოცხლისა და სიკვდილის ვასაარზე ჩნდება, წინობობივის მნიშვნელობას იყენს. წინობობივის, რომე-

ლიც ადამიანის გზის, მისი ნამოქმედარის და მის მიერ განცდილის საზომია. საბჭოთა კომპოზიტორის მუსიკაში თითქმის ის პოეტური წარმოდგენება პროცედურული, რომელიც მთის ფოლკლორში იქმნებოდა საუკუნეების მანძილზე. ფოლკლორი ჩვენს ცნობიერებაში შემოდის, არა მხოლოდ მასალის სახით, არამედ როგორც ახალი ჰუმანიზმის დასაბუთება. ამიტომაც, რომ იგი ისტორიული პერსპექტივის მნიშვნელობას იძენს.

ამიტომაც ჩვენ არა მარტო ვღაიარებთ ფოლკლორის მნიშვნელობას, არამედ მთელ რიგ ღონისძიებებსაც ვაზრცილებთ მისი მხარდაჭერისათვის. ეს ღონისძიებებია სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის დონეზე აუკუნებელი და მასში ამა თუ იმ აქტივობის მონაწილეობის მთელი ჩვენი საზოგადოება. დიდი ბედნიერებაა, რომ ურბანისტული კულტურის დამკვიდრებამ ჩვენს ქვეყანაში ვერ მოახერხა ფოლკლორის ჩახშობა, არ განდევნა იგი ყოფიდან სტანდარტიზებული მუსიკალური საქონლის მშევენიობა. პირიქით, თუკი საქართველოს მაგალითზე ვიმსჯელებთ, შეიძლება დავადსტურით ამ ბოლო ხანს ფოლკლორისადმი ინტერესის მკვეთრი ზრდა. ჩვენი მხატვრული ცხოვრების საგულისხმო მოვლენაა ე. წ. ფოლკლორული საღაშოები, რომელთა ტრადიციამ კარგად მოიკიდა ფეხი. ხალხური პოეზიისა თუ მუსიკის საღაშოებმა მკვეთრად დიდი საზოგადოებრივი რეზონანსი. ფოლკლორი ჩვენი ახალი დღესაწაულის — თბილისქალაქის მშენებეცაა. და თუ აქამდე მასში მონაწილეობის მისაღებად საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან სპეციალურად ჩამოყავთ შესაბამისი ანსამბლები, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მომავალი ხალხური შემოქმედება მოიპოვებს უფრო სწორტანურ, სიტუაციურ ხასიათს. მაშინ ისინი, ვისაც სიმღერა ეხერხება, წინასწარ შედგენილი პროგრამის გარეშე შესილებენ მუსიკირებას, ჩაითრევენ თავის ორბიტაში „უცხო ხალხს“, „აიყოლიებენ“ მას და ქმშარბიტად სახალხო ხასიათს მისცემენ ამ მშვენიერ დღესასწაულს.

საგულისხმოა ისიც, რომ ყველა რესპუბლიკაში არსებობს სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები, მრავალფეროვან მუსიკალურ ენევიან „ხალხური შემოქმედების სახლები“, სისტემატრად ტარდება სხვადასხვა რანგისა და პროფილის დეტალირებები. ჩვენ ყოველივე ამას აღვიქვამთ როგორც სავსებით ჩვეულებრივ მოვლენას, სინამდვილეში კი ეს ფაქტები თავის ნამდვილ მნიშვნელობას აშეღავნებენ დიდ ისტორიულ დისკანციაზე. კულტურული ცხოვრების ამ უბნის აქტივობა ხალხური შემოქმედების პოზიციებს აქტივებს როგორც ყოველდღიურობას, ასევე შემოქმედების პროცესებზე მათი ზეგავლენის გაძლიერების თვალსაზრისით.

ამჟამად მთავარ ამოცანას წარმოადგენს ის, რომ კომერციალიზაციისაგან დავიცვათ თვით შემოქმედება, არ დავნერგოთ ხალხურ შემოქმედებაში პროფესიონალიზმის ის ტიპები, რომლებიც უცხოა თვით ფოლკლორული აზროვნებისათვის. ამ მხრზე საქმოდ რთული პრობლემის წინაშე ვდგავართ. ხშირად იაფფასიანი პოპულარობის მოსახვედრად ცალკეული შემხრულელები და კოლექტივები თავიონ ტრადიციული რეპერტუარის საქმიად უზრუნველ მოდერნიზაციას ახდენენ, მაშაცენ იმ სტილებს, რომელნიც სარგებლობენ „ფართო მსმენლის“ მხარდაჭერით. მომავლიენ-

გელია მისწრაფება საერთო სტანდარტის დამკვიდრებისაკენ. კეთილშობილი ქართული ცეკვა თანდათან ემსგავსება თეატრალიზებულ წარმოდგენებს, ემსგავსება კინორთულს აკრობატული ატრაქციონების მსგავსებას, ხვდა ეროვნული საცეკვაო ანსამბლები საცეკვოდ ემსგავსებიან ერთმანეთს, რადგან მათში საერთო ელემენტების ზედრითი წონა იზრდება. თვითშემოქმედება და სიახლეებს ტიპიზაციის მემშეობით ეტნობა და ცდილობს არ ჩამორჩეს დროს. მართლაც, ცელეკრანის ავტორიტეტი იმდენად დიდია, რომ ცდუნებას მგონი ვედარავინ უძლებს. და აი, იზრავებს ბათუმში და ცხინვალში, მხარაძესა და ქუთაისში ადგილობრივმა ვირტუოზებმა, რომლებიც თითქმის კულდენ თავის კუშირებს და რაც უფრო ნათლად იკვეთება საგასტროლო პერსპექტივა, სულ უფრო მტეტი ტემპერამენტის ხაზვენ სცენის ფაცირანავს.

ვაი ამ ხელოვნებას და ვაი ამ თვითმორტყუებას! ეს უკვე აღარ ხალხური შემოქმედება და აღარ სხვა რაიმე დამაჭრებელი ესთეტიკური ფენომენი. აი, ეს არის ის ეგზოტიკა, რომელიც გაგაბრუებს და „გვიყვანს“ თავისი წმინდა სპორტული ენინანობით. მაგრამ იგი საკუთრივ მხატვრული თვალსაზრისით საკმარად უსუსურია. ასეთივე ბედი ხშირად სწევითი სასიმიერო კოლექტივებს, რომლებიც რეპერტუარის გაფართოებისას ძალდაუტანებლივ გადდიან საესტრადო ლიანდაგზე. ასეთი ფერისცვალება ზოგაერთს ახლის გრნობად მიუჩნევა, სინამდვილეში კი იგი მხოლოდ მერყევი ესთეტიკური პოზიციის გამოხატულებაა. ასე უცნაურად არტოფიციტრებული თვითშემოქმედება ჩვენს ფოლკლორულ წყაროებს შერყვნით ემუქრება. ჩვენი მუსიკალური საზოგადოების წმინდა მოვალეობაა ბრძოლა ამდაგვარი ნოვაციონობის წინააღმდეგ, თუკი ვისწრაფვით ქართული მუსიკის პირველსაწყისებს სისუფთავე შეუუნარუნით.

* * *

მუსიკალური მეხსიერება ისეთი თავისებური ხასიათისაა, რომ მას არა მარტო კონკრეტული (და მე ვიტყვოდ, იმდენად არა კონკრეტული) აქვს მხედველობაში, რამდენადაც ზოგადსაყოფიერი. ამ „ზოგადსაყოფიერობის“ ნაეიქვლის გარეშე ქემშარბიტი ხელოვნება არ არსებობს. ამიტომაც საუკუნეთა მანძილზე გამოტარებული სიმღერა — ეს, უპირველეს ყოვლისა, ისტორიული ცნობიერებაა. ეს არის მრავალი თაობის მსოფლმხედველთა და ესთეტიკური მრწამსი. და განურჩევლად თავისი ეროვნული წარმომავლობისა, იგი საერთო საყავობრიო კუთვნილებაა. და თუ ასეთი სიმღერა რაიმე მიზნებს გამო გაუჩინარდება, კულტურული მიმოქცევიდან ამოვარდება და ვეღარახდროს ვერ დაუბრუნდება ისტორიულ ასპარეზს — ეს საერთო საყავობრიო დანაკლისია. იმიტომ, რომ საერთო ჰუმანიტური კულტურის იმ ნიშან-თვისებებს, ადამიანურის იმ მხარებს, რომელსაც ეს სიმღერა გამოხატავდა, ვეღარაფერი ვერ აღადგენს.

ამიტომაცაა, რომ ჩვენს დროში განსაკუთრებულ მნიშვნელობა შეიძინა მივიწყებულსა და ნახევრადმივიწყებულის მოძიებამ. იმ მუსიკის ჩაწერამ, რომელიც მხოლოდ ხანდაზმულებმა იცნან, დაუშვებელია, როდესაც ასეთი ნიმუშების ჩაწერის ვაუკუნებში, მომავალი წაუღასცავების ტერიტორიებს არქეოლოგებს წლების მანძილზე სწავლობენ, რომ წყლის ფარის

ქვეშ არ აღმოჩნდეს ხუროთმოძღვრების ძეგლები, მატერიალური კულტურის ნიმუშები, სამარხებში ჩაფლული განძი. მაგრამ სიმღერა საქართვების ასეთ დამოკიდებულებას. ბევრა რამ, რაც ადრე თითქოს ჩაიწერა, იმდენად უხარისხოა, რომ მხოლოდ ნომინალურადღა არსებობს. ჩვენ არც თუ ისე ბევრი გვაქვს საგალობლების მკოდნენი, მათი ჩანაწერები, თავის დროზე შესრულებული ფილიმონ ქორიძის მიერ, უხარისხოა. მაგრამ კულტურის ეს უმნიშვნელოვანესი მხარე მიტოვებულია, კვლავ ზეპირი ტრადიციების ანაბარდაა. არ არსებობს ერთიანი პოლიტიკა მთელი ამ დიდმოწველოვანი მეურნეობის მოხაწვრივებად. დღე კი არ ითმენს, ყოველი დღე ახალ დანაჯარგებს გვიქაიძს.

კავკასია დასახლებულია მრავალი მცირერიცხოვანი ერთი, რომლებმაც ჩვენ დრომდე შემოინახეს ხალხური შემოქმედების მარგალიტები. ავიღოთ თუნდაც აფხაზური სიმღერა „ღვინის შესახებ“. ეს — დიდებული ლამენტო გამოქვაბულია ამაღლებული სევდით. ვანა მისი მხატვრული ღირებულება მხოლოდ აფხაზური კულტურით შემოიფარგლება? არა, იგი საზოგადოდ ეპიური პოეზიის ნიმუშია, წვდომა ხალხური ხასიათის, მისი „წინაბრძოლვის“ პრინციპების გამოხატულებაა და ამიტომაც საერთო საკაცობრიო მნიშვნელობას იძენს. დადესტანში ლექვები ერთი ცხოვრობს, რომლის რაოდენობაც რომდენიმეათას კაცს არ აღემატება. მაგრამ ამ ხალხმა თვითნებობადი, განუმეორებელი კოლორიტით აღბეჭდილი ხელოვნება შექმნა, რომელიც ჩვენი ქვეყნის საზოგადოებას პირველად ლემა კომპოზიტორმა შირვანი ჩალაევმა გააცნო. და, აი, როდესაც ლექვების ფოლკლორის ვეცნობით, ვრწმუნდებით მის მაღალ მუსიკალურ ღირებებში, ამ ფოლკლორის საერთო საკაცობრიო უღრავლობაში, მის უნარში მძაფრი ცხოვრებისეული სიტუაციები გამოხატოს.

ქართული ხალხური შემოქმედების მუსიკალური დიალექტები მრავალფეროვანია და ზშირად ისეთ ნიმუშებს შეიცავენ, რომლებიც შეიძლება ერთ რომელიმე მიჯრუბულ სოფელშიდა იცან ან (ასეც ხდება ხალხში) ერთ რომელიმე ოჯახში. ასეთი ვიწრო დიაპაზონი ვავრცელებსა, სრულებითაც არ ბლალავს სიმღერის ვეთეკაურ ღირებულებას. არც მისი დანაჯარგვა ამიტომაც დასაშვებია. ზვალ შეიძლება მისი ვავრცელების არც ვაფართოვდეს, შეიძლება სიმღერთა პოფესიონალთა ყურადღება მიიქციოს და ისეთი იდეის გამოხატვისთვის იქნეს გამოყენებული, რომელიც ვახსნის მის შინაგან პოტენციალს. „ურმული“ ჩვენი სასიმღერო შემოქმედების მხოლოდ ერთი შტოა, თანაც ჩვენში მიღებული უცნაური კლასიფიკაციით იგი არაა მიჩნეული ყველაზე სახასიათო და მნიშვნელოვან სახეობად. ამასთან ერთად, ამ ეანრმა თავისი არც თუ ისე მცირე როლი ითავაშა ზ. ფალიაშვილის, დ. არაუიშვილის, ნ. სულხანიშვილის, უფრო ვკვან შ. შველიძის და სხვათა მელოდითური სტილის ჩამოყალიბებაში. და საზოგადოდ თვით ის ფაქტი, რომ ურმულებმა (ორკვლებთან ერთად) შემოინახეს მასალის იმპროვიზაციულად შეშლის პრინციპები, თვით ისიც, რომ ამ ეანრში ნათლად შევადგინა ქართული ტრადიციული კულტურის აღმოსავლური კავშირები, არც თუ ისე მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობისა.

ფოლკლორთან დამოკიდებულება შეუზღუდველია და გამწვლდებოდა უპირატესობა მიგვენიჭებინა რომელიმე პრინციპისათვის. ამ დამოკიდებულებებს კოლმარულად განსხვავებული სახეობანიანს ცნებარებს მხოლოდ ვანზოგადებული კანონზომიერებების გამოყენება (ბგერათა რიგის, საკადანსო ფორმულების, პოლიფონიური ხერხების და აკორდიკის). საბჭოთა ზელოვნება ფოლკლორულთან დამოკიდებულების ყველა ტის იცნობს და ალბათ. მომავალშია ვალრმავდება ინტერესი მისდამი. მაგრამ ამ ურთიერთობების შესახებ შესაძლებელია მსჯელობა არა მარტო კომპოზიტორული შემოქმედების, არამედ თვით ფოლკლორის კერძო ინტერესების პოზიციებდანაც.

სხვადასხვა დროს უთუოდ ვანსხვადებოდა საზოგადოებრივი თვითშეგნება, საზოგადოების მხატვრული აღლო და ბოლოს საზოგადოების უნარი საუთარი კულტურული ტრადიციების ვააზრებისა. ბრამსი, დევიოვი, ბარტოკი, რიშიკი-კორსაკოვი, ფალიაშვილი, ხაჩატურიანი, ვილა ლობოსი თავის ნაწარმოებებში ფოლკლორულ ნიმუშებს ახალ სიცოცხლეს ანიჭებდნენ, რაც მთელი რიგი მხატვრული ამოცანების გადაქრასთან იყო დაკავშირებული. ყოველივესთან ერთად „ფოლკლორისში“ ისახავდა კიდევ ერთ დიდ მიზანს: საზოგადოებისთვის ვაცნო ის დიდი სილამაზე, რომელიც ახალ ისტორიულ პირობებში კნიდებოდა და რომლის ხვედრები წონა მუსიკალურ ყოფაში მცირდებოდა. ამ დიდებული კომპოზიტორების შემოქმედებაში ფოლკლორი ახალ ელვარებას იძენდა, ახლებურად ავლენდა თავის შესაძლებლობებს. იგი აშუაღვნებდა ახალ მხატვრულ ვანზოგადებებში თანამონაწილეთის უნარს, დღეს. ახალ კომპოზიტორ საშუალებებზე დაყრდნობით ქემზარტად ფოლკლორისხეული საზოგადოებრივი ყურადღების მიპყრობა თავისი ძალით შეუძლია. დღეს რომ კომპოზიტორმა მხოლოდ პოპულარიზაციის მიზნით ჩართოს ფოლკლორული თავის ნაწარმოებებში — და კარების შეტევა იქნებოდა, რადვანაც ნებისმიერ ნიმუშს ვახსნიდა აქვს გზა მსმენლისაკენ. ამიტომაც, რომ სუფთად ფოლკლორული დღეს ვანსაკუთრებულ ღირებულებად წარმოვადგევბა. ამ სუფთად „ფოლკლორულის“ პოპულარიზობა, მისი ვავრცელება ყოფაში ვავრწმუნებს, რომ იგი მუსიკალური კულტურის დამოკიდებელი მხარეა და რომ მას ამ დამოკიდებლობის შენარჩუნების ძალა ვააჩნია.

დღეს ჩვენ კიდევ უფრო მეტად ვავრწმუნდით, რომ ფოლკლორული ნიმუშები ზშირად სრულყოფილი, სვენებთ დასრულებული მხატვრული კმნილებებია, რომლებშიც შემთხვევითი არა არის რა და რომ მათი დამუშავება ურთულესი პროცესია, რომელიც ვანსაკუთრებულ სიფარტეს, ადლოს და დიდ ოსტატობას მოითხოვს, რათა პირველსაწყისი არ დამახინდეს და რომ მან ლოკალური მხატვრული ფუნქციის შესრულებისას თავისი მომხიბველობა არ დაკარგოს. ყველა მისანი არ ამართლებს ყველა ხერხს. ფოლკლორი ზემანისტური კულტურის ერთ-ერთი საყრდენია, მაგრამ იგი თავისთავისადმიც ზემანურ დამოკიდებულებას იმსახურებს.

ჩვენ ღრმად ვცვამს, რომ „ახალ ფოლკლორულ გრძნობას“ ნაწარმოებში ხალხური შემოქმედების ნიმუშთა გამოყენების აუცილებლობის ვანსჯა შეუძლია. თვით ფოლკლორულის ვავრცეება ნედლ მასალისთან



საკმაოდ პირობითია, რადგან ამ „ნედლ მასალას“ გააჩნია თავისი „თანდაყოლილი“ თვისებები, რომლებიც ახალ კონტექსტში შეიძლება გაიშალოს და შეიძლება დათრგუნვოდ იქმნეს კიდევ. ამა თუ იმ ნაწარმოებებში არაერთგზის შემინიშნავს სახასიათო ფოლკლორული საქცევები იმდენად სახეშეცვლილი, რომ გამწვანდებია მათი გამორჩევა მუსიკალურ ქსოვილიში. მაგრამ, რაც მთავარია, ფოლკლორული იმ სიტუაციაში თითქმის თავის თავს ებრძოდა. ახა წარმოადგინეთ დიდებული, მკაცრი და მდორე „მუშლი მუხასა“ ლალი სკერცტოს სახით? განა ეს ფერისცვალება ფსიქოლოგურად დამაჯერებელია? მიფიქრია კიდევ კომპოზიტორზე: რამ აიძულა ეს დალოცვილი მინდვრმანაც ამ ნიმუშს დასტკებოდა და მისთვის ტყავი გაეძრო? ასეთი კავშირი ხალხურ მუსიკასთან ხომ ფორმალურია. აქ პირველსაწიხისაგან აღარაფერი არა დატოვებული. მსმენელი კი ყოველგვარი კომპოზიტორული მანიპულაციების მიუხედავად მინაც დაადგენს „ახალი მოდელის“ გენეტიურ კავშირებს, რომლებსაც უკვე არავითარი მნიშვნელობა აღარა აქვთ ახალი გამოსახულებისათვის. პირიქით: ამ კავშირების მიხედვით შინაარსის დადგენის ცდამ და შედარებებმა პირველსაწიხისა და ახალ მოდელს შორის ადამიანი შეიძლება მთლიანად დააბნოს, რელიური იდეა მისთვის სრულიად უცხო მნიშვნელობით წარმოაჩინოს.

როდესაც კუმპლიტო კომპოზიტორი ფოლკლორულ წყაროს მიმართავს, ამას იგი ავითებს არა ფუჭი ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად, ან რაიმე აღიარებული რიტუალის შესასრულებლად, არამედ იმ სულიერი სიმდიდრეების გამო, რომლებიც, პირობითად რომ ვთქვათ, ტრადიციულ მხატვრულ ფორმებს გააჩნია. აშუღური მოტივები და მულაშები იზიდავენ საბჭოთა აღმოსავლეთის გამოჩინული მუსიკოსების — ხანატურაინის, ყარაევის, ტაქიევის და სხვათა შემოქმედებს. ისინი შემოდიან აქ, როგორც ადამიანის გაცემისათვის აუცილებელი პრინციპები და მასალა, ჩვენ დაბეჭიბებით ვამბეჭებთ, რომ ზელოვნების უპირველესი მოვლეობაა თანამედროვე ადამიანის სულიერი საწყაროს აღბეჭვა. მაგრამ უშინაწინავე გვეხმის, რომ ეს საშუალო იზოლირებული არა ტრადიციულობისა და წარსულისაგან. წარსულის თანამედროვეობაზე პროეცირებაში იგულისხმება ახლის გრძნობა და მისი სულსკეთებით ტრადიციული გადახლისგან. იგულისხმება ახალი გამოქმენდების შექმნა, ახალი ემოციურობა, ახალი სიმახილე, იგულისხმება კომპოზიტორის უნარი ძველს ახლებური ელერადობა შესძინოს, მაგრამ არა მისი დარღვევის, არამედ მისი შინაგანი ბუნების გამოკლენისა და გამიღვრების გზით.

ჩვენი მუსიკის თანამედროვე წარმატებები და მომავალი დამოკიდებულია იმ უნარების ათვისებაზე, რომლებიც ქმნიან ჩვენს თანამედროვე მუსიკალურ ყოფას, ე. ი. სიმღერის, მარშის, ცეკვისა და მათი ნაირსახეობების გამოკლენებაზე. ვერავითარი გამოკლენდობა ვერ გვიხსნის, თუკი ნიდავამა ეროვნა ვანიცადა. ამიტომაც თუკი მუსიკაში ჰუმანიზმის ინტერესებს ვიცავთ ჩვენ უნდა უზრუნველყოთ ჩვენი მუსიკალური ყოფის უანრული მრავალფეროვნება. დღესაც უნდა დაუცხოვდეს „ადღვენიანი სამუშაობი“, ყოფის გაბრუნდეს ის ნიმუშები, რომლებიც ამა თუ იმ მიზეზის გამო მივიწყებას მიეცა. ჩვენ შეურაცხებლობის გამოყვანება ვეპართებს ჩვენს ყოფაში მხო-

ლოდ გასართობი ინდუსტრიის სტანდარტიზაციული ნიმუშების დანერგვის მიმართ. ჩვენ უნდა შევქმნოთ, რომ ყოფის დანაკვიანება უშედეგოდ მხოლოდ ჩვენ უნდა განეთავისუფლდეთ ილუზიებისაგან, რომ ყოველივე ეს თავისთავად მოგვარდება, უნდა გვახსოვდეს, რომ ბედის ანაბარა მითოვებული მსმენელი უზარისხბო მუსიკის ლუკმა ხდება. თვით მუსიკალური შემოქმედება და მასობრივი პროპაგანდა. მუსიკალური განათლების სისტემა და ხალხის თავშეუბრის ადგილებში ახმოვანებული მუსიკა ტრანსპორტსა და ქურბებში, სტადიონებსა და პარკებში — უველადერი ეს ერთიანი მუსიკალური ცხოვრების სხვადასხვა მხარეებია და ამიტომაც მათ ხასიათს ასევე ერთიანი მუსიკალური პოლიტიკა უნდა არეგულირებდეს. ცხადია, ასეთი პოლიტიკა უველა და მხარეების სპეციფიკას უნდა ითვალისწინებდეს, და ემყარებოდეს პარტიის კულტურულ პროგრამას. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში მივაღწევთ იმას, რომ ერთ სფეროში მონაპოვარს არ ანგრევედეს უგუნურად ორგანიზებული მეორე სფერო. მხოლოდ ამ შემთხვევაში ჩადგებიან მთელი ჩვენი მუსიკალური „ინდუსტრიის“ სიმშლავრები ჰუმანიტატი ხელოვნების სამსახურში.

* * *

კულტურის ჰუმანიტატურ საწყისებზე მზრუნველობა აპრობებს ჩვენს დამოკიდებულებას მხატვრული მემკვიდრეობისადმი. ცხადია, თვით ეს დამოკიდებულება ცვალებადია, ხასიათდება შინაგანი დინამიკით. იგი განპირობებულია მრავალი ფაქტორით და მათ შორის ისეთებითაც, რომლებიც საყოფიერ მუსიკალურის მიღმა იმყოფებიან, მაგრამ ყოველი დროის საზოგადოება და მით უმეტეს კონკრეტული მუსიკალური შემოქმედება ცდლობს მუსიკალური მემკვიდრეობისადმი გამოამეღვანოს თავისი დამოკიდებულება და დაასბუთოს. ეს დამოკიდებულება პოლიტიკურ შეიძლება იყოს და ნეგატიურიც, იგი შესაძლოა შენდებოდეს მემკვიდრეობის ათვისების სურვილზე, მაგრამ გამსკვალული იყოს მისგან გამოჩენის პათოსითაც.

კაცობრიობის ისტორიას ახსოვს შემთხვევები დაუჭერბებლი მივიწყებისა და სრულად გაუმართლებელი აღწევებისაც, როდესაც შედარებით უმინიშნელო მოვლენა იკავებდა მოწინავე პოზიციებს და ჩრდილავდა უფრო ლირსულ მეტოქებს. ერთი კია, რომ დღეს ულტრაშემარცხენე ექსტრემისტების გარდა არავის თავში არ მოუვა ბახის, მოცარტის, ჩაიკოვსკის, ვერდის მემკვიდრეობის უარყოფა. სხვათა შორის, ყველაფერს თავი რომ გვავენებთ, პატრიისტების მხატვრული მემკვიდრეობისადმი მოწმობის ის, რომ ფართო მშენდელი და შემსრულებლებიც უდღვე ინტერესს სწორედ კლასიკური მემკვიდრეობისადმი იჩენენ. შემთხვევითი არაა, რომ საოპერო თეატრების, შემოქმედებით კოლექტივებისა და ცალკეულ არტისტთა რეპერტორის არსებობად წარსულის მუსიკა ახარდაოვებს. გრაფიკული მემკვიდრეობის წარმოება [ყოველ შემთხვევაში, მისი ის ნაწილი, რომელიც სერიოზულ მუსიკას ემსახურება, უპირველეს ყოვლისა, ამ მუსიკის პროპაგანდით ცოცხლობს. ასე რომ, მემკვიდრეობის მხატვრული ღირებულება თითქმის არავითარ ექვს არ იწვევს.

მაგრამ, როგორც ითქვა, ცოცხალი შემოქმედების დამოკიდებულება მემკვიდრეობასთან რთულია და დინამიკურია. იგი არ დაიყვანება ერთ მნიშვნელზე და

დამეტრალურად საპირისპირო მიმართებებს გულისხმობს. — აღიარებიდან უარყოფამდე, ბრმა მიზანძვიდან შემოქმედებით დაძლევაზე, ან მისი გარკვეული ელემენტების განვითარებამდე. ტრადიციულსადაც დამოკიდებულებას ღირებულების კრიტერიუმში განაპირობებს. მუსიკა არაერთგზის აღმოჩენილა ისეთ სიტუაციაში, როდესაც ტემპარატად ნოვატორული მიუვიწყებია (პაის საუკეთესო მაგალითია ბახი) და შემდეგ მოულოდნელად დაბრუნებია იგი. — როგორც დროის მიერ უსამართლოდ შთანქმული. ბახისადმი ინტერესის აღორძინება კომპოზიტორის სიყვდილიდან რამდენიმე ათწლეულის შემდგომ დაიწყო. ვაგნერის ეპოქაში, როდესაც დიდი რეჟისორი ახალი მუსიკალური მოძრაობის ბელადად აღიარეს და როდესაც მას თავანისცემულთა და გამჭობობთა მძღვარი გვეუ-გაუჩნდა, განვითარდა სრულად ახალი მიმართულება, რომლის სათავეში ბრამსი იდგა, რომლის შემოქმედებითი პრინციპები ვაგნერისეულს უარყოფდა რ. შტრაუსის გახული საუკუნის 80-იან წლებში გამოდის შემოქმედებითი ასპარეზზე და ჩვენი საუკუნის თითქმის 90-იან წლებამდე მოღვაწეობს, იგი გერმანული მუსიკის ერთ-ერთი თვალსაზრის წარმომადგენელია, ახალი რომანტიზმისა და კლასიკურის თავისებური განმარტავებელი. მუსიკალურ ხელოვნებაში მრავალი სიახლის დაამკვიდრებელი. მაგრამ ჩვენი საუკუნის 10-იან წლებიდან გერმანული საკომპოზიტორი სკოლები კარგავენ მისდამი ინტერესს, უკველი მათგანი — მინდემიტტი, ახალი ვენური სკოლა:ც, უფრო გვიან ორცის, ვალტე და ენსლერზე რომ არაფერი ვთქვათ — რ. შტრაუსის პრინციპებს უპირისპირდებიან. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მათ შემოქმედებაში ეს პრინციპები იგნორირებულია. მსმენელთა, შემსრულებელთა, შემოქმედებითი კოლექტივების ცნობიანობაში რომ არა, რ. შტრაუსის ნაწარმოებები ალბათ ნივთიერების მსხვერპლი გახდებიდა.

დაახ. მივიწყებს თავისი თანამედროვე და უეცრად ინტერესი გამოამყვანეს ისეთი მიმდინარეობებისადმი, რომლებიც დროისა და სივრცის თვალსაზრისითაც საკმაოდ შორს იდგნენ გერმანული კულტურისაგან. ახალ ვენურ სკოლაში თავისებურად ვითარდება ნიდერლანდელი პოლიფონისტების კონტრაპუნქტული ტექნიკა, მინდემიტტი — ბახის წინაერეკე-ბის შემოქმედებისადმი ამღვავდენს ინტერესს, ვაილის შემოქმედების (მე არსებითად — „სამგროსიან ოპერა“-ს გველისხმობს (საოცარი სინთეზა მიღწეული ინგლისური ბალადური ოპერის ტრადიციებისა („ლა-ტაია ოპერა“) და თანამედროვე „მსუბუქი მუსიკის, პოპ-ხელოვნების ადრული ნიმუშებისა). ორფი კი სტრავინსკის „ქორელო“-სა და „გრძნულად გაზაფხულის“ გარკვეულ პრინციპებს ავითარებს „ახალი არქაიკის“ დაფუძნების მიზნით.

ბლიუზი ამერიკულ ზანგთა მუსიკალური ცნობიერების პირველი, იგი უკლებიდა ამერიკაში და მისი ფსიქოლოგიური ტონუსისათვის ეროტული მოტივები გარკვეულ როლს თამაშობს. XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან ბლიუზი მკვიდრდება არა მარტო ჩაზურ ხელოვნებაში, არამედ პრაქტიკულ „სერიოზულ“ მუსიკაშიც. მისთვის დამახასიათებელი მელოდორ-რითმული ტიპები, მარმონიული ვერტიკალის თავისუფლება და ახალი ტიპის „არაბერტონული“ აკორდიკა გარკვეულ ზეგავლენას ახდენს ევროპულ მუსიკაზე-

დაც (პუჩინი, სატი, დებიუსი, რაველი და სხვ.) ბლიუზი მგრძობიარე ლირიკის საუკეთესო განმარტა-ამთ მიზნიდა მან მათი ურთადება და უნდა აღუკვე-რომ დროთა განმავლობაში თვითონაც უკვე დაიწყებულ იქნა; პოეტური ედერადობა შეიძინა, ზლიუსის შე-მოქრა ევროპულ კულტურაში არ იყო მოულოდნელი თუკი განვითარებისწინებთ, რომ საუკუნეთა მიჯნაზედაც და განსხვავებულებით კი პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შორის ძლიერდება კულტურული კონტაქტები და ე. წ. „არაევროპული“ კულტურები სულ უფრო დიდ ზეგავლენას ახდენენ ევროპის ახალ ცივილიზაციაზე. ასეთი სტა-ლისტური ორიენტაციების ცვლის ერთ-ერთი შედეგი ის გახლავთ, რომ XX საუკუნის დაახლოებით ათაი-ნი წლებიდან ევროპულ მუსიკაში ძლიერდება ცენ-ტრიდანული ძალიერ და მათთან ერთად კლასიკური მეტკვიდრეობის უნვერსალურა ზეგავლენაც მკირ-დება. ვაგნერი, შეხაძლია, უჯანსაღური დიდი ფი-გურაა საერთოდ ევროპული მუსიკალური ცივილიზა-ციისა, რომელიც გერმანულ-რომანტიკალის ნიადაგზე არსითანებს თვით ამ კულტურის ამოუწყურე მრავალ-ფეროვნებას. მისი ტრადიკია გარკვეული თვალსაზ-რისით გრძელდება ბრუნერის, რ. შტრაუსის, მალე-რისა და ნაწილობრივ რეგერის შემოქმედებაშიც. მაგ-რამ ისიც ნიშნადობლიერა, რომ თვითიველი ეს ხელო-ვანი თავისებურად ცვილიობს თავი დააწილოს „კულ-ტურულ ინერციას“ და თავისი გზა მონახოს. ათაი-განპირობებული მეტკვიდრეობისადმი დამოკიდებულე-ბის ახალი კრიტერიუმში, ღირებულების ძიება არა ტრადიკიულ სფეროში და საბოლოო ჩაშში ის მკვეთ-რი გარდატეხაც, სთავეს რომ იღებს შიონებრგის შე-მოქმედებაში.

აი, კიდევ, ერთ-ერთი ილუსტრაცია მეტკვიდრეო-ბისთან დინამიკური და ხშირად პარადოქსული დამო-კიდებულებებისა, რომელთა პრეფილსაც ღრმადუ-ბის კრიტერიუმში განაპირობებს. სკრიანინი ერთ-ერთი თამამი ნოვატორთაგანია. საკმაოდ კარგადაა ცნობილი, რომ მან ბევრი სიახლე შემოიტანა მუსიკალურ ხელო-ვნებაში. მისი ძიებები გარკვეულ პერიოდში შიონბერ-გისებულთან პარალელურ ხაზზე ჯდებოდა, ასე რომ, სკრიანინიმა გზა გაუხსნა მუსიკაში ატონალურ აზრო-ვნებას, ენის გამძაფრების მიზნით ნერგავდა ხელო-ვურ ბერათა რიგებს, რომელთა ვერტიკალური და პორიპოტალური მნიშვნელობის ადექვატურობა გარკვეულ სიმანტიკასთან იყო დაკავშირებული. ისიც ცნობილია, რომ თავის თანამედროვეებზე (თანაც თავის ანტიპოდებზე) სკრიანინიმა გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა (სტრავენსკი, პროკოფიევი. უფრო გვიან სკრიანიინისეული საწყისი ახალგაზრდა მუსტაკოვიჩის პირველ სიმფონიაშიც გამოამყვანდა). მაგრამ ამ კომპოზიტორებმა ადვილად სწლიეს სკრიანიინისეულ „ცდუნებებს“ და შეიძლება ითქვას, რომ სკრიანიინე-ული ხაზი რუსულ მუსიკაში არ განვითარდა. (კალ-სეული „რეციდები“ — მაგალითად, პროკოფიევის მეშვიდე სონატა არ ეწინააღმდეგება ამ აზრის სის-წარმეს).

უკვალა ეს შემთხვევა გვარწმუნებს, რომ მეტკვიდრეო-ბისადმი დამოკიდებულებას განაპირობებს ის კონ-კრეტული მხატვრული ამოცანები, რომელთა გადაჭ-რისაკენ ხელოვნება მიისწრაფვის. სხვათა შორის, დიდი მნიშვნელობა იმასაც ენიჭება, მიზნად ისახა-

თუ არა ხელოვნება ადამიანის შემეცნებას, საწინააღმდეგოდ ამისა, კმაყოფილება თუ არა იგი ბეგრწერიით ამოცანების გადაჭრით. როდესაც ხელოვნება კავშირს სწევებს ტრადიციებთან, იგი უკვე აღარ ეკუთვნის თავისთავს, რადგან ამ შემთხვევაში იგი კავშირს სწევებს არა მარტო წარსულთან, არამედ ახალ რეალობასთან. იმიტომ, რომ ამ შემთხვევაში ხელოვნება უგულებელყოფს ენარტული-ინტელექტუალ მახასიათებლებს, რომელსაც შენარჩუნის გამტარებს როდესაც უნდა შეინარჩუნებინა. ამგვარი ხელოვნება — თუკი იგი ასეთ სახელს იმსახურებს — აღარ შეიცავს ქვეშარტებებს, რადგანაც ქვეშარტებება მხოლოდ იქაა, სადაც ხელოვნება ცდილობს სასუბო გასცეს იმ კითხვებს, რომლებსაც ცოცხალი სინამდვილე აყენებს. ხელოვნების ქვეშარტებება ადამიანის შემეცნებაა. თუ ადამიანი განდევნილია, ხელოვნება კარგავს მთავარს, იგი ცარიელდება, მისი ფორმა სტრუქტურის ილუზიაა, ასეთი სტრუქტურის ელვარებაში კი ქვეშარტ სილამაზეს მკაცრულია, რადგან ესთეტიკური ადამიანის მიერ გაცემული სილამაზის მიხედვით მომხდარ არჩევანს გულისხმობს. ასეთი ბეგრადი ფორმა უნაყოფია, ფუჭი ფანტაზიის თამაშია. სწორედ ეს გახლავთ მუსიკის დეგუმინაცია, მისი არსის შერყვნა.

ასეთივე არაპროდუქტიული და უტერსტიკულია მემკვიდრეობისადმი ეპიგონური დამოკიდებულება, რადგან ნებისმიერი ნიმუშის რეპროდუცირება მისი ახლებური გაზრების, თავისი დროისა და თავისი დროის ადამიანის დანახვის, მისი სახასიათო ნიშნების პოვნის და მათი შესატყვისი ფორმის გამოწვების, სტრუქტურის განახლების გარეშე — ეს გარკვეული შაბლონის მიხედვით წარმოებაა. ხელოვნება და შაბლონი კი ერთმანეთისაგან პრინციპულად განსხვავებული მოვლენებია. შაბლონის მიხედვით შესრულებულ ნაწარმში უპირველეს ყოვლისა გარკვეული სტანდარტის დაცვას აუხსენებ, ხელოვნებაში კი არაა სტანდარტულობა, სტანდარტობული ხელოვნება მხოლოდ ლანდია ქვეშარტება, მის სარკეში ახლის გამოსახულება აღარ წარმოიქმნება და პროცირებულა მხოლოდ ძველი, მეორადი, უფერული და უსიკოცხლო. განა ასეთ ხელოვნებას შესწევს ძალა ზუმინიშის დანაცვალე? განა შეიძლება არსებობდეს ზუმინიშში თვის ადამიანის განუმეორებლობის გარეშე? თუ ასეა, მაშინ შესატყვისი ფორმის გარეშე, რომელიც ეს განუმეორებლობაა აღბეჭდილი?

ეპიგონობა არა მარტო ცალკეული კომპოზიტორის მარცხია. იგი უქმნის საერთებს საერთოდ კულტურას. ეპიგონობას შესაძლოა სხვადასხვა ფსიქოლოგიური საფუძველი ჰქონდეს. იგი შესაძლოა უნივერსალური განათლების და შედარებით მოკრძალებული ინდივიდუალური ძალების შერწყმის შედეგი იყოს და წარმოიქმნას მაშინ, როდესაც „საერთო“ ნიქანს პირადულ-სუბიექტურს და აძილებს მას „საერთო“ კანონების მიხედვით იმიტირებს. რამდენია განათლებული კომპოზიტორი, რომელიც თითქმის ყველაფერს „სწორად“ აკეთებს, თავისი საქმის ნამდვილი ოსტატია და არსებითად კი ვერავითარ შედეგს ვერ აღწევს, რადგან ყველაფერი, მის ხელიდან გამოსული, მეორადობის ნიშნითაა აღბეჭდილი.

ეპიგონობა შეიძლება უმეტრების შედეგიც იყოს

(ასე უფრო ხშირად ხდება). რაიმე ქმნილებაში შეიძლება კომპოზიტორზე განსაკუთრებული შედეგი მოახდინოს თავისი „განსაკუთრებულობის“ ქმნილება. ლურობით. ამ მდგომარეობაში ადვილად ჩვეულებად ადამიანი, რომელიც არც თანრის ისტორიას იცნობს, არც გამოხსავს ხერხთა ტიპურობას და მთ სემანტიკას, ვერც მათი გავრცელების არე წარმოუდგენია, ეს არის სიყვარული პირველივე შეხვედრისა და, თანაც ის განსაკუთრებული შემთხვევა, როდესაც მამაკაცს (მეიოხვალა მამაკაცის ეს ფიქციოლურობა) ქალი საზოგადოდ არ უნახავს. მუსიკა, რომელიც ასე მამარადა განცდილი, მიამიტ კომპოზიტორს შეიძლება ერთადერთ შესაძლებლობად მოერჩევის მის წინაშე მდგარი ამოცანების გადახსენება. ეს „განსაკუთრებულობა“ ისე თავივეტებს წარმოსახვის უნარს, რომ კომპოზიტორმა შეიძლება არც კი მოინდომოს ან (თუ ყოველივე ეს ქვეყნობიერად ხდება) ვერც კი მონახოს ახალი ვარიანტი, ვერც გადახსენავთროს „მოცემულობა“ და თავის და უნებლიეთ იგი საკუთარ ქმნილებაში მოათავსოს. ეს ისეთი ეპიგონობაა, რომელიც ძალიან ახლოსაა პლაგიატთან, მაგრამ წმინდა მუსიკალური შემეცნებითი მიზეზების გარდა ასეთ უცნაურობას შეიძლება უფრო მიწერილ სურველები განაირობებდნენ. დაუშვებელია, როცა კომპოზიტორი სხვის შემოქმედებას ისე უყურებს, როგორც თავისებურ სანუობს, რომლიდანაც ნებისმიერი მასალის გამოწვინება ნებადართული. ეს ის მიზეზებია, როცა დასახული ამოცანა საკუთარ შესაძლებლობებს აღმეტება და ამბიცია კი მის გადაჭრას მოითხოვს. და აი ამოცანის გადაჭრისათვის შესაფერისი გზების ძიების ნაცვლად კომპოზიტორი თავისწარუღს მიმარტებს და ისე იყენებს როგორც თავის საკუთარებას, ამ შემთხვევაში კომპოზიტორი თავისი საკუთარი ამბიციის მსხვერპლია. რადგან მახვილი თვალი შეუთავსებელს აუცილებლად აღმოაჩენს და ადვილად გაარჩევს რა ეკუთვნის კომპოზიტორს და რა არ ეკუთვნის. ამისთანა ნაწარმები ელემენტარული იქნება და რაგინდ მაღალი ღირსების წყარობებს არ იუენებდეს, იგი ვერ შექმნის ახალ მხატვრულობას.

ეპიგონობას ეროვნულ კულტურაში შემოაქვს ისეთი სტილისტური ნიშნები, რომელიც შეუთავსებელია მისი ტრადიციული კანონმდებრებისათვის. ერთია შემოქმედებითი ათვისება (ე. ი. რაღაცა ინერციის დაძლევა და ახლებური წარმოსახვა) და სულ სხვაა უტოპ სტილისტური კონცეფციის ბრძანებულება. ეპიგონობა საკუთარის გაუფასურებაა, სხვა ენაზე მეტყველებაა, იგი კულტურას მთლიანობას არღვევს. თვითშეზაბადობა აზიარებულის მოთხოვნა კი არაა, არამედ კულტურის ინტერესებით ნაკარსახევი აუცილებლობაა. იგი ღირებულების კრიტერიუმის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხარვედელია.

რა მნიშვნელობა ენიჭება მხატვრული მემკვიდრეობისადმი შემოქმედებით დამოკიდებულებას? რატომ ვაღიარებთ ტრადიციებზე დაუარდობის აუცილებლობას, რატომ მოითხოვთ კომპოზიტორებისაგან მათ განვითარებას? იმიტომ, რომ ცოცხალ, ნამდვილ ხელოვნებაში უპირველეს ყოვლისა ადამიანური ურთიერთობების შრავალფეროვნება გვიზიდავს. მხატვრული შექმენების დინამიკას შესატყვისი ფორმების ქმნალობა ეცნაირობებს. მისი ისტორიის არსი — ამ ადამიანურ ურთიერთობათა როული მექანიზმა



წვდომა. ტრადიცია ემსავლება კიბეს, რომლის ყოველი მომდევნო საფეხურის ღირებულება იმით განიჭობება თუ რა სიღრმის გამჭირაობით და ემოციური თანაგრძნობითაა დანახული ადამიანი, თუ როგორაა გახსნილი მისი არსი. მხოლოდ ამასთან დაკავშირებით იქნეს მუსიკალური ფორმა თავის დანიშნულებას. ამ აზრში არაფერი ახალი არ არის, რადგან შინაარსისა და ფორმის დიალექტიკა აღიარებული უქატიკა. მაგრამ იმის აღნიშვნა მაინც უცილებელია, რომ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ჩვენ უნდა ვხელმძღვანელობდეთ მუსიკის ძირითადი დანიშნულებით — ჭეშმარიტად ადამიანური დააფუძნოს. მხოლოდ ამ თვალთახედვით შეიძლება გავუგოთ წმინდად ტექნოლოგიურსაც.

დაიხ, პროკოფიევის შემოქმედებაში ხელახლა აღორძინდა მუსიკალური კლასიკის მრავალი თვისება, მასში ტონალურმა აზროვნებამ ისევ გაიმარჯვა პოზიციები. სახელგანთქმული პროკოფიევისებური C-dur კლასიკური აზროვნების და ანაშავედროვებ მიღწევების შეხვედრის ნიმუშია. პროკოფიევიცა დაბრუნდა მუსიკას სონატურ-სიმფონიური ციკლის მწყობრი აღნაგობა, კვლავ გამოაცოცხლა მისი უნარულ-საცეკვაო კავშირები. კომპოზიტორის ტექნოლოგიაში უზვად იყო ჩართული ელემენტები, რომლებიც რეტროსპექტივად შეგვეძლო მივგეჩინა, იმდენად მჭიდროდ იყვნენ ისინა დაკავშირებულნი ტრადიციასთან. მაგრამ ეს არსენალი ემსახურება ახალი სულიერი საწყისის გამოხატვას, ადამიანის ახალ ვაგებას, სილამაზის ახლებური წვდომას, ახალი ხუნებისობის დაფუძნებას, რომლის იდეც რუსეთში რევოლუციური განახლების ტალღას მოჰქონდა. ამიტომაც მთელ ამ ტექნოლოგიაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ძვრები, გადახრები საკუთრივ ტრადიციულისაგან, კლასიკური ფორმების ახლებური გააზრება, გახსნა მანამდე უცნობი ქანებში. ჩვენ ვერ გავიგებდით ყველა ამ ცვალებადობის ჭეშმარიტ მნიშვნელობას, მხატვრული მთლიანობის საოცარ გარბებას ახლანა და ტრადიციულად, ვერ გავუგებდით ამ ტრადიციულს, რომელშიც ყველაფერი ახალია და ამ ნოვატორობას, რომელიც თავისი „თავხედობის“ მიუხედავად ტრადიციას კი არ ანგრევს, არამედ აძლიერებს მას ახლებური მრწამსით. დაიხ, ჩვენ ვერ გავუგებდით მხატვრულის დიალექტიკის მთელ მნიშვნელობას თუკი თავს არ დავაღწევდით სტატისტიკური გამოთვლების სიყვარულს, თუკი ზუსტი გამოთვლებით იმის დადგენას შეეცადებოდით თუ რა რაოდენობრივი მაჩვენებლები გააჩნია ტრადიციულსა და კომპოზიტორის მიერ მიკლუეულს.

პროკოფიევის მუსიკის ნამდვილი მნიშვნელობა იხსნება იმ ადამიანობით, იმ სამყაროს პოეზიით, რომელსაც კომპოზიტორი ამყვდობდა და სწორედ ამ პოზიციიდან იხსნება იმ ბერბოს ღირებულებაც, რომელიცაც იგი მიმართავდა. პროკოფიევის ხელოვნება მზიურია, რადგან კომპოზიტორს სწამდა სიცოცხლისა და მომავლის. ეს ხელოვნება განსაკუთრებით თავისი კონკრეტულობით, მე ვიტყვით, თავისი თვალსაჩინოებით, ფიზიონომიულობით. მაგრამ ყველა მისი ჩამოთვლილი ღირსებები ადამიანის ახლებური გაგების შედეგია და პროკოფიევის მუსიკის შესწავლა იმას ნიშნავს, რომ გავიგოთ თუ როგორაა ეს მთავარი მიზანი მიღწეული. მაშინ ჩვენ უფრო ზუსტად და უფრო სრულადაც წარმოვიდგინდით პროკოფიევის

მუშაინიშნის არსსაც. უფრო ღრმად ჩავიხედავდით მისი მუსიკის მექანიზმშიცა. მაშინ უფრო დაგრძნობდებოდით ტრადიციებზე დაყრდნობის აუცილებლობას, რაც ესოდენ შთამბეჭდავდა გამოვლენილი კომპოზიტორის ქმნილებები.

შეიძლება ეს ტრეზნი იყოს, მაგრამ ხაზი უნდა გაუვსება იმას, რომ რაც უფრო ღრმადაა გაჩქადარი მუსიკის ფუნქციები, მით უფრო მაღლა მიიწევს მისი ღერო. ამიტომაც, რომ ტრადიციების პრობლემა ასეთ დიდ მნიშვნელობას იძენს კერძოდ ისეთი სპეციფიკური, როგორცაა ტექნოლოგია — სფეროს შეფასებაში. ამიტომაც მუსიკალურ-გამომხატველობითი ხერხების ღირსების შეფასებისას მათი რეალური შესაძლებლობებით უნდა ვიხელმძღვანელოთ და არა წარმოშობის თარიღით და სახილას ატრიბუტებით. ტექნოლოგიური პროცესი მეორეადა, იგი მხატვრული აუცილებლობის რეალიზაციას ემსახურება.

მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ „მეორად პროცესს“ თავისი ლოგია, თავისი მიმართულება, თავისი პრინციპები და ობიექტური კანონზომიერებანი ახასიათებს. იგი თავისებურ ზეგავლენას აქდენს თვით „მხატვრული აუცილებლობის“ ფორმირებაზე, მის გამოვლენაზე. ამიტომაც ტექნოლოგიური მხარე მთელ თავისი „მეორადობის“ მიუხედავად მთლიანი მხატვრული პროცესის ორგანული მხარეა, რომელიც კულტურის რაობისათვის, მისი მხატვრული ღირებულებებისათვის გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს.

ამასთან, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ტექნოლოგიური პროცესი თავის მხარე განპირობებულია თავისი საკუთარი ტრადიციების, კულტურის თვალსაწიერის და იმ კონკრეტული ისტორიული სიტუაციით, რომელშიცაც იგი ხორციელდება.

მაგალითად, ამ ოთხი-ხუთი ათეული წლის წინ განახლება ქართული მუსიკისათვის აღნიშნავდა დასავლური კლასიკური მუსიკის და რუსული რეალისტური სკოლის გამოცდილების ათვისებას. ჩვენ დავიწყეთ საოპერო ტრადიციებით და ერთდროულად რომანტული მუსიკის გარკვეული მხარეებით (კერძოდ, ჩვენი კულტურის ფუნქციების შემოქმედება ამ გამოცდილების ათვისებასთან იყო დაკავშირებული). დასავლურთან ერთად რუსული სკოლის კეთილნაყოფიერი ზეგავლენა უკლებივ ყველა ქართველმა კომპოზიტორმა განიცადა. შეიძლება აღინიშნოს მ. შველიძის კავშირიც. მ. შველიძის გვლუის შემოქმედებასთან, ამავე დროს მშველიძის რიგი ნაწარმოებები ჩაიკოვსკის მუსიკის კვალსაც ატარებს. ჩაიკოვსკის მძლავრი ზეგავლენა განიცადა ო. თაქთაიშვილმა, რომელიც 50-იანი წლების დასაწყისში ხშირად მიმართავდა ჩაიკოვსკის მუსიკის მთელი რიგი ხერხებს და სახეობა განზოგადების პრინციპების გადმოწერვას ეროვნულ ნიადაგზე.

რომანტიზმის შემდგომ ქერი იმპრესიონიზმზე გადაა. ამ მიმდინარეობამ თავისი კეთილი ნაყოფი გამოიღო. ა. კვერნაძის პოეტურ „ცეკვა-ფანტაზიაში“, ნ. მამისაშვილის სიმფონიურ სუიტაში „გურია აკვარელეში“ და მისსავე საფორტეპიანო პრელუდებში, რ. ქარუხნიშვილის „საცეკვაო იმპროვიზაციებში“, ქართველ კომპოზიტორთაგან ყველაზე ადრე მოსტაკოვიჩის ხელოვნების სუნთქვა ა. ბალანჩივაძის პირველ სიმფონიას მისწვდა. მომავალში მოსტაკოვიჩისე-



ული თავისებურად გარდატყდა ს. ცინცაძის, ს. ნასიძის, რ. გაბრიჯაძის, გ. უანჩელიის ნაწარმოებებში.

უნდა ითქვას, რომ პროკოფიევის მუსიკა ქართველ კომპოზიტორებზე უფრო ფართო ზეგავლენას ახდენდა, თუმცა ზმირად გამოწახველობის გარე შრეებით აღიარებულა. (მაგალითად, ქართველი საწყისი ტოკატურ-სოკორული მოძრაობად გარდაქმნაში ვლინდებოდა).

მ-იანი წლების დასაწყისისათვის ქართული მუსიკის თავდასაწირში ევროპული კულტურების მიერ XX საუკუნეში დაგროვილი გამოცდილებაც ზედება. ჩვენი კომპოზიტორების ნაწარმოებებში ამ პერიოდში თავს იჩენს ისეთი ელემენტები, რომლებიც მოწმობს რეგერისა და ბარტოკის, ნაწილობრივ მინდემიტის, სკმაოდ ფართოდ სტრაკოსის, თანამედროვე კოლონური სკოლის ტრადიციების გაცნობას. ახალი კავშირები ხელს უწყობენ მხატვრული სახეების წრის გაფართოებას. ტექნოლოგიურ განახლებას. აქტიურად მოღვაწე კომპოზიტორები ამჟღავნებენ ახალი გამოცდილების შემოქმედებითად გარდასახვის უნარს და ამავე დროს საინტერესო ხელწერას იმუშავებენ. საგულსხმობა, რომ თანამედროვე პრინციპების ათვისება იმავე პროცესის ერთ-ერთი მხარეა, რომლის უყველანე მნიშვნელოვანი შედეგი გამოკეთილი ინდივიდუალობის მქონე კომპოზიტორების ჩამოყალიბებაა. ინტერნაციონალური კავშირების გაღრმავება-გაფართოება ჩვენი მუსიკის ორგანული განვითარების წინაპირობაა, და მათი მნიშვნელობა, აღბათ, მომავალშიაც არ შემცირდება.

უნდა ითქვას, რომ „ვესტერნიზაციის“ პროცესი ამჟამად რამდენადმე შესუსტდა და განახლების პროცესი კი ხასიათდება ახალი თვისებებით, ახალი ორიენტაციებით. ულტრათანამედროვე მიმდინარეობანი, კერძოდ, უკიდურესი ავანგარდისმი ჩვენს სინამდვილეში გამოხმარებას არ ჰპოვეს და არ იწერება. როგორც ჩანს, კეიჯის, კაველიის, უუესკის, ჰუსტისა და სხვათა ატრაქციონები არავითარ ინტერესს არ იწვევს ჩვენს კომპოზიტორებში. მეორეს მხრივ, თვით განახლების გაგება ამჟამად როგორც ჩანს, სხვათა ვიდრე ამ ორი ათეული წლის წინათ, როდესაც იგი არსებითად დასავლურის იმპორტზე და მის ეროვნულ ნიადაგზე ადაპტაციამდე დაიყვანებოდა. ამჟამად ამ საკამოად ჩვეულ კონცეფციას უპირისპირდება განახლების გაგება როგორც პროცესისა, რომლის დროსაც ეროვნული კულტურა თავის ფართულ შრეებს ავლენს და ტრადიციებს გადაახალსებს. ახლა, სხვათა შორის, იმის დროც დადგა, რომ კაცმა კულტურის ადრეული კავშირებიც მოიძიოს, კავშირები, რომლებიც დროთა განმავლობაში და სხვადასხვა მიზეზით შესუსტდა. დღეს განახლების წინაპირობაა აგრეთვე „ინტონაციური სმენის გამახვილება“ ყოფითის მიმართ, რომლის ხვედრითი წონა ახალ მუსიკალურ განზოგადებებში უდავოდ უნდა გაიზარდოს.

ჩვენ მეტიც თქმის უფლებაცა გვაქვს: თუ თვალს გადავავლებთ ჩვენი ქართული მუსიკის უკანასკნელი წლების გამოცდილებას, დაწვრიწვრივებით, რომ არსებითად მისი წინსახვა, ერთის მხრივ, მართლაც ინტერნაციონალური კავშირების გაღრმავებით იყო განპირობებული, მაგრამ, მეორეს მხრივ, იგი ახალი ინტონაციური ენის ჩამოყალიბებაში ვლინდებოდა. იგი ვლინდებოდა ამ „ინტონაციის“ შეგნადან გაშლის უფ-

რო ქმედითი პრინციპების გამოყენებასა და მისი ცვლილებების დინამიკაში. ამ სახელებს კი კომპოზიტორები აღწევდნენ არა ულტრათანამედროვე ტექნიკების დაწერვით, არამედ უფრო „ზომიერი“ ტექნოლოგიით.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ თვით ინტონაციისადმი უკრადლების გამახვილების არსებითი მიზეზი ადამიანისადმი მიდგომის შეცვლაა, საკუთრივ ადამიანის, მისი სულიერი ცხოვრებისადმი ინტერესის გამახვილება. დღეს თანობრივ-ეპიკურთან დამოკიდებულება სულ სხვა შედეგს იძლევა, ვიდრე ადრე. მაშინ ქართული მუსიკისათვის ეს სტიქია არ სტოვებდა ადგილს ინდივიდუალურის, პირადულის, განუმეორებელ-სუბიექტურის გამოსავლინებლად. ამჟამად სუბიექტური ამ სფეროშიაც შეიქრა. „განუხლებული ობიექტურობის“ იმ შეუფალოებას, რომელიც თანამედროვე ეპიკურის თავისთავადობას და, მე ვიტყვოდი, გარკვეულ ნეიტრალიზებას განაპირობებდა, ნიადაგი გამოეცალა. სუბიექტურმა აქაც შემოიტანა პროვნულის სუნთქვა. ამიტომაც ძველის გადაახალსებისა და რესტავრირების სტრატეგიები ეროვნული მუსიკისათვის უაღრესად ნაყოფიერი გამოდგა. ისიც არ უნდა დაგვიწყდეს, რომ ასეთი აღორძინება სრულებითაც არ გამოირიცხავს დასავლური“ გამოცდილების გამოყენებას. პირაქით, ითვალისწინებს მას. ძველისადმი დაბრუნება, ან უფრო ზუსტად, ძველის მოდერნიზაცია არსებითად ახალთან მისი შთავსების გზების გამოწახვაცაა.

შეარ ტრადიციულ ნიადაგზე ტექნოლოგიური აღქურვა არახასურველი მოვლენებისადმი კულტურის წინააღმდეგობის ძალას აძლიერებს. ამ შემთხვევაში „გადაბეჭების საფრთხეს“ წინ აღუდგება მთლიანი ისტორიული პროცესის ავტორიტეტი, საერთო ფსიქოლოგიური ტენდენცია, რომელიც ძველისა და ახლის სინთეზში ისედაგურებს და ხელს უწყობს ახლის კანონისაყვას. ტექნოლოგიური ისტორიული-ფსიქოლოგიურ განწყობასთან შედარებით მეორადიცაა და წარმოებულიც. ამიტომაც მისი შეუქანა თანამედროვე ესთეტურ გამოცდილებაში დამოკიდებულია პირველადი ალიონებზე. მის აღქმზე, როგორც ორგანულსა და აუცილებელზე, როგორც არსებულის გაგრძელებაზე. მუსიკალური შემოქმედება ამ წინაპირობას ვერ უარყოფს თუ არა სურს ნაძალადევის შთაბეჭდილებას სტოვებდეს.

* * *

უკვე ტექნიკურ ხელოვნებას თავისი გზა აქვს ქემარტიებისაყვას, თავისი ინდივიდუალური მიდგომა ტრადიციებისა და თანამედროვეობისადმი. ხანგახმულია მხოლოდ ერთი რამ: ხელოვნების ენისა და ფორმების ევოლუცია მხოლოდ მაშინ ხდება, როდესაც მათში კონკრეტული ადამიანური გამოცდილება ისადაგურებს, რომელიც მათ თავის განუმეორებლობის ანაბეჭდებად გადააქცევს. ხელოვნება მომავალში ამ „ანაბეჭდებს“ აღარ კარგავს, ცხოვრება იყენებს მათ თავისი სურვილის მიხედვით. მრავალგზის უცვლის მათ სახეს და მნიშვნელობას. სწორედ ეს შეადგენს მუსიკის მახალს, რომელიც ახალ მნიშვნელობებსაც იძენს და ძველსაც არ კარგავს.

ძველი მნიშვნელობა: იგი მართლაც შეიქმნა იყოს ძველი, უხილავი და კომპოზიტორისთვის მხოლოდ ქვეცნობიერი იმპულსის როლი ითამაშოს. მთავარი

ისა, რომ ახალი განზოგადებანი მათ არა შლიან და „ქვედა ფენები“ თავის მხრივ კი აპირობებენ ახალი მნიშვნელობების ზრავლისმთქმელობას და სიღრმეს, როცა, მაგალითად, „ნიბელუნგების ბეჭედას“ ვისმენთ, მაგალითად, ზიგფრიდისა და ბრუნალდის დეტეს ვაგნერის „ღმერთების დაღუპვიდან“ ჩვენ წინ რომანტულ მუსიკის ისტორიული პერსპექტივა გადაიშლება: სახიფათო გრძობის, გმირული შემართების დაუოკებელი სწრაფვის, ბუნების სილამაზის ვანცდის სხვადასხვა ტიპოლოგიური ინტონაციური მოვლენებით, რომლებშიც ეს თემატიკა სიმბოლურ გამოხატულებას იღებდა. ლიტერატურებს, რომლებიც ვაგნერის ოპერების ქსოვილს ქმნიან, გააჩნია უმდიდრესი გენეალოგია, რომელიც ისეთ გამჭვირვულ ხსენას ემსახურება, ფსიქერი რომ უჩანს. ბრუნალდისა და ზიგფრიდის სიყვარული გამაოგნებელი სილამაზით გამსჭვალული უკვე შუბერტისა და შუმანის ქმნილებებში იკავებს გზას, იგი ბეთჰოვენის ადამიანებში იღვივებს და ლისტთან ეროტიულისა და ამაღლებულის სიაცარ შემაშებებს ქმნის. ამიტომაცაა, რომ „ღმერთების დაღუპვის“ ლირიკა არაწვედლებრივი სიღრმით და ემოციური ხამაძირით გამოირჩევა. იგი მრავლისმთქმელობა და ამას სახასიათო ინტონაციის მთელი „ბიოგრაფია“ განაპირობებს. მაგრამ თუ ეს ასეა, თემატიკის ასეთი სიმდიდრე დამიანური საწყისის შესაძლო ნისრულით გამოვლენაზე მივითვითებ. ძველი მნიშვნელობანი „დაბრუნება“ ახალ განზოგადებებში და ნუსიკალურ აღქმაში მოხინაც მონაწილეობენ, როდესაც კომპოზიტორი სპეციალურად არც კი ამახვილებს უზრადლებას ფორმის უკვლა გამოშახველ შესაძლებლობებზე.

შოსტაკოვის ლარგო V სიმფონიიდან, რომელშიც ბახისებური ფორმის ამაღლებულობა შეუერთდა რომანტულ მგზნებარებას, ლირიკული განრიდება-შეფოთარებას, სილამაზის გრძობასა და ადამიანურის წმინდა ჩებოვისებრ გაგებას — ნიმუშა ტრადიციული ფორმების ახლებური გააჩრებისა, ცოცხალი ემოციურობით მათი დატვირთვისა, მათი გამსჭვალვისა ჩვენი მოუსვენარი, ესოდენ ტრაგიკული და ესოდენ მშვენიერი დროის მსოფლმხედველობით, ეპოქისა, რომელმაც იგრძნო განახლების ბედნიერება და სოციალური ჩაგების უკვლა ფორმებისგან განთავისუფლების სიბარული, თავისი საუკეთესო შვილების ბრძოლისა და ტანჯვის, ხსენების: და სიციხის ხაფასურად. დაახ., ის, რაც ოდესღაც ბახმა, ბეთჰოვენმა, რომანტიკოსებმა, მუსიკალური რეალტის რუსულმა სკოლამ, ჩაიკოვსკიმ და სხვა ისტატებმა აღმოაჩინეს. შოსტაკოვის ამ დიდებულ ლარგოში შემოვიდა თავისი სპეციფიკური, საფუძველივე გადახალისებული, მაგრამ უკვე ჩაყოლიბებული სახით, ის ადამიანობობა, რომელმაც განაპირობა ფორმის სიახლე, მოვიდა როგორც ახალ ადამიანის, ახალი კულტურის, ახალი სულიერი ინტერესების სიმბოლო.

ამიტომაც ჩვენნი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს თვით საბჭოთა მუსიკის ტრადიციების განვითარება, რადგანაც საკუთრივ მასში უაღიბდება ახალი ადამიანის ხაზე და მისი ურთიერთობების ხასიათი და ამის შესაბამისად უაღიბდება ამ ახალ იდურ-შინარბუნეული ადეკვატური ფორმები და გამოშახველი ხერხები. კულტურა კი განურჩეველი არაა იმის მიმართ

თუ კომპოზიტორები საბჭოთა მუსიკისადმი ნაყოფი პოზიციას დაიკავებენ: მისცემენ თუ არა შემკვიდრეობას ცოცხალი ტრადიციის ხასიათს, თუ შემკვიდრეობას საშუალო რელიგიკიას გაუტოლებენ, რომელიც ცხადია, მხოლოდ პატივისცემას იხსახურებს, მაგრამ ერთ ადგილზეა გაუთიხრდა და კულტურის განვითარებაში უკვე ვეღარ მონაწილეობს.

შემკვიდრების ერთ-ერთი არსებითი მხარე ის გახლავთ, რომ ხელივინება მეშვეობით ჩვენ საშუალება გვეძლევა დაუბრუნდეთ ხოლმე წარსლის მოვლენებს, გამოვლენა გზას, ხელახლა გავიზიაროთ და განვიცადოთ იგი. ხელივინების ის ფუნქციაც მნიშვნელოვანია, ესეც მხატვრული კულტურის ქმედითი ნიშანთვისებაა, რომელიც საზოგადოებაზე ხელივინების ზეგავლენას აპირობებს. დროთა განმავლობაში მუსიკის მეხსიერება ისევე არ კარგავს თავის მნიშვნელობას, როგორც ლიტერატურისა და სახვითი ხელივინების მეხსიერება.

საგრამ ეს საქმის მხოლოდ ერთი მხარეა, შემკვიდრეობისადმი მხოლოდ ერთი მიმართულება... მეორე ის გახლავთ, რომ შემკვიდრეობა ტრადიციის ხასიათს იძენს, ე. ი. თავის მოძრაობას განაგრძობს, ახლის ქმნადობაში მონაწილეობს, მისი ფუნდამენტის მნიშვნელობას იძენს, ახალ კავშირებში იგი უშუალოდ დაუბრუნდაც და თავისი პრინციპების სახითაც, თანაც თანამედროვეობასთან იგი პოლემიკურ დამოკიდებულებაშია. ქართული მუსიკა, 40-70-იან წლებში გარკვეული თვალსაზრისით თავისუფლება იმისაგან, რაც 30-40-იან წლებში შეიქმნა. მაგრამ იგი თავისუფლებოდა თავისი წარსლის გარკვეული მხარეებიდან და არა რაიმე სხვისაგან. გარკვეული აზრით ასეთი განთავისუფლება თავისებური ათვისებაა, ფერისცვალება, 40-70-იანი წლების მუსიკა სრულებითაც არ იწეება „ცარიელ ნიადაგზე“. აქ საქმე მარტო იმაში არაა, რომ 40-70-იან წლებში კომპოზიტორთა იგივე თაობაც მოქმედებს, რომლებიც უკვე ამ 20-30 წლის წინათ მოღვაწეობდა. არა, ახალი თაობაც, განახლებითი მთელი სიმკვეთრის მიუხედავად, არსებითად ეროვნულ ტრადიციებს ავითარებს და არა მარტო ხალხური მუსიკისა, არამედ მთლიანად ქართული საბჭოთა პროფესიული მუსიკის ნიადაგს ეყრდნობა.

გ. უანელი ძალიან ახალი, ძალიან თავისებური, ძალიან ორგანული შემოქმედია, მაგრამ მისი მუსიკა იმ კლასიკურ მოძრაობს, რომელიც თავის დროზე ა. ბალანცოვამ, ბ. კევრამეძე და შესაძლოა სხვებმაც გაქრეს. მშველიძე იდენად თავისებური ხელივინაა, რომ ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში დღემდე არ ცხრება უნი სხვები მის ანტიპოდებად მონათლონ. დაე ასე იყოს, მაგრამ საგულისხმოა, რომ მშველიძის მიერ მოთხოვნილი სხვებს შემოქმედელი არ დარჩათ და ო. თაქაიშვილის „მინდია“-შიაც. ამისაშვილის საფორტეპიანო პრელუდიებშიაც, ს. ხსიძის ზოგიერთ ქმნილებებში ეს მანგი თავს იჩენს.

საბჭოთა მუსიკა თავის სასიცოცხლო ინტერესების ორბიტაში უოველივე იმას რთავს, რაც მისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე შეიქმნა. 20-იანი წლებიც არაა მივიწყებელი, როდესაც ახალგაზრდა საბჭოთა მუსიკა თავის პირველ ნაბიჯებს სდგამდა, პოზიციებს იმარგებდა და გერსაც ეძიებდა. მთავრესი და დავი-



დენკო, კასტალკი და ახალგაზრდა შოსტაკოვიჩი. პროკოფიევი და გლიერე, მისოლოვი და შებტერი — ესენი ახალი კულტურის პიონერები იყვნენ. განსხვავებული ინდივიდუალობების ბელოვანი, მაგრამ მიუხედავად მათი სხვადასხვა მხატვრული წრისა, მათი გზის, სხვადასხვაობის, მიუხედავად იმისა, რომ საინტერესო ოპუსებთან ერთად ისეთებიც შექმნეს, რომელთა მნიშვნელობაც 20-იან წლებს არ გასცილებია. ყოველივე ეს შეისისხლბორცა საბჭოთა მუსიკის ტრადიციამ, და ყოველმა მათგანმა მის შემდგომ სელაში თავისი გაგრძელება პოვა, და უნდა ითქვას, რომ დღეს 20-იანი წლების შემკვიდრეობისადმი ინტერესს იმ დროის რაიმე განსაკუთრებული ტექნოლოგიური სიახლენი კი არ განაპირობებს (იმ დროის ტექნოლოგია კარგა ხანია დაძლიებულია და რაც კი რამ საინტერესო ვაჩნდა დიდხანია პრაქტიკაში დამკვიდრდა. ამიტომაც დღეს არავითარ გამოცანას არ წარმოადგენს), არამედ იმ მუსიკის წმინდა ადამიანური შინაარსი, მისი ჰუმანური სათაბი, საზოგადოებრივი სიტუაციის მიხედვის დამახასიათებელი ფაგვბა. ჩვენსა და ავანგარდისტულ მიდგომას შორის განსხვავება უველაზე მკვეთრად ამ პუნქტში შედგენდება. ჩვენ იმ მხრიდან საქამოდ ხშირად გვიხაუვედურებენ ტრადიციულობას. ეს მართალია, მაგრამ ჩვენ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ტრადიციულობასა და კონსერვატიზმს. საბჭოთა მუსიკის კავშირი წარსულის ტრადიციებთან ხრულებითაც არაა კონსერვატიზმის გამოხატულება. პირიქით, ასეთი კავშირების აუცილებლობის აღიარებაში ჩვენნი მუსიკალური კულტურის მოწოდებულობა და კულტურის ინტერესების გაგება შედგენდება.



ჰუმანიზმის ინტერესები აპირობებენ მუსიკაში ტრადიციების და ნოვატორობის დიალექტიკას. საქამოდ ხშირად ჩვენს ინტერპრეტაციაში ეს ცნობები ურთიერთანტაკონისტურ ხასიბის იძენენ: ტრადიციულს უპირისპირებენ პროგრესულს, წარსულის მონაპოვარი მუხრუქის სახით წარმოდგენილი, რომელიც ართულებს ბუნებრივი პროცესების განვითარებას და ამიტომაც ნოვატორული იდეების დარტყმების ქვეშ უნდა დაიდუღოს. სინამდვილეში კი ნოვატორობის არსს სწორედ ტრადიციებთან კონსერვატიული დამოკიდებულება განაპირობებს. საქმე მხოლოდ იმაშია, რომ ნოვატორობა გარკვეულ პირობებში უშუალოდ გაგრძელებას და წინამორბედი გეზით სარულს არ ვუღიხნობს. ძნელია კავშირით მონახოს შოსტაკოვიჩისა და მის უშუალო წინამორბედების შემოქმედებასთან (ე. წ. ბელაიევის წრის კომპოზიტორებთან, სკრიანინთან, რახმანიოვთან და სხვ.). კომპოზიტორის ადრეულ ნაწარმოებებში საქამოდ ძნელი გამოსავლენია მისი კავშირი რუსული რეალიზმის კლასიკურ სკოლასთან (ჩაიკოვსკი, მუსორგსკი, ბოროდინი, რიშსკი-კორსაკოვი). ამ კავშირებმა უფრო გვიან იჩინეს თავი და კომპოზიტორი წარმოგვადგა როგორც მათი უბადლო მცოდნე. მუსორგსკის ტრადიციას ბევრი თანამედროვე რუსი კომპოზიტორის მუსიკა გაუნაყოფიერებია. მაგრამ უველაზე მეტი საპართლიანობით შოსტაკოვიჩის შეხებზე შეიძლება ითქვას, რომ იგი დღევანდელი მუსორგსკი და დღევანდელი ჩაიკოვს-

კია. ამ ორი დიდი ნელოვანის შემოქმედების არსებითი ტენდენციები სწორედ შოსტაკოვიჩის მუსიკაშია გამოლიანებული და სწორედ მის მუსიკაში უველაზე საინტერესო შედეგებს.

პროკოფიევიც შემოქმედების ადრეულ პერიოდში ტრადიციებს უფრო „ანგრევდა“ ვიდრე აღრმავებდა. მაგრამ თვით ამ პერიოდის შემოქმედებაში გარკვეული ნიუანსებია გასათვალისწინებელი: კომპოზიტორი ადრევე დაუჯერებდა რიშსკი-კორსაკოვის და ლიადოვის მუსიკას და ცოტა უფრო გვიან სტრაჰინსკის მძლავრი ზეგავლენა განიცადა. ესეც ზომ რუსული ტრადიციამ! სიმწიფის პერიოდში კი პროკოფიევი რუსული კლასიკის ბევრ საინტერესო მიგნებას ეყრდნობა, თავისებურად ავითარებს გლინკას, დარგომიესკის, მუსორგსკის, ბოროდინის და სხვების გამოცდილებას, ახალ ხარისხში აჭავს იგი.

ჩვენნი გასაგები მიზეზების გამო ასეთი დიალექტიკა შედარებით მცირე მასშტაბებში და ნაკლები სიმკვეთრით ვლიანდება. მაგრამ მაინც შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ ა. ბალანჩივაძემ თავის წინამორბედებთან შეფარდებაში ქართული მუსიკის ახალი გზის დასაწყისი აღნიშნა და ამავე დროს იგი საქამოდ განსხვავდება მშველიძისაგანაც, რომელიც უხსტად იმავე დროს ვითარდება და იმავე პერიოდში ქმნის თავის უველაზე ღირსშესანიშნავ ნაწარმოებს „უკიადურს“ (1940), როდესაც ბალანჩივაძის სიუფონიამ გააუღერა (1944 წ.). რ. ვაბიჯაძის „ახალი პერიოდი“ (60-70 წლები) საქამოდ მკვეთრად დაუპირისპირდა 40-50 წლების მანძილზე ჩამოყალიბებულ ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ტრადიციებს. მაგრამ მის ეროვნულობას (და ამრიგად საერთო მნიშვნელოვან დაუყვანს შესაძლებლობას) ქართულ ხალხურ მუსიკასთან კავშირი განაპირობებს. როდესაც ნ. გაბუნიაშვიტი ვიკალური-ინსტრუმენტული ნაწარმოები „იკავა“ შექმნა, ივენმა მუსიკალურმა საზოგადოებამ ის ნაწარმოები ისე აღიქვა, როგორც პრინციპულად ახალი მოვლენა. აქ უველაფერი უადრესად ეროვნული იყო და ამავე დროს ასევე უადრესობამდე ანარქიადიკული. ნ. გაბუნია თითქოს არავის არ „აგრძელებდა“ და არავისგან არ „გამოდოდა“. თუ მის კავშირებზე ვილაპარაკებთ, უფრო ბარტოკი უნდა დავახახედოთ, ვიდრე ნებისმიერი ქართველი კომპოზიტორი. და მე მინც ვეტყვოდი, რომ „იკავის“ ეროვნულობას არა მარტო ხალხურ მუსიკასთან კავშირი განაპირობებს, არამედ საქამოდ ფარული და თითქმის წეუმწინეველი კავშირი აგრეთვე პროფესიულ მუსიკასთანაც; გაბუნია მუსიკაში დაახლოებით იგივე იმპულსი „შოქმედლებს“, რომელიც თავის დროზე ს. ცინცლის საკვარტეტო მინიატურებში განიშობა.

ღიბს, რამდენი კომპოზიტორული ინდივიდუალობაცაა, იმდენივე დამოკიდებულება ტრადიციებთან, იმდენი „უთარყოფა“ და გაგრძელება, „გადახარა“ და „გეზის შენარჩუნება“, მაგრამ კულტურის მასშტაბში მთელი ეს დინამიკა შინაგან კანონზომიერებაზე დამყარებული მთლიანობაა. ჩაიკოვსკის, მუსორგსკისა და ბოროდინის, რიშსკი-კორსაკოვის და ტანეევის, სკრიანინისა და სტრაჰინსკის, შოსტაკოვიჩის და პროკოფიევის ტრადიციები ერთ კალაპოტს ქმნის, რომელშიც რუსული ეროვნული მუსიკის ფართო ნაკადი მოედინება.



შემოქმედებითი ტრადიციები ამავე დროს არ შეიძლება თავისებური პლასტიკის სახით წარმოვიდგინოთ, რომელსაც მსურველმა ნებისმიერი სახე შეიძლება მისცეს. ტრადიციები აქტიურად იჭრებიან ახალ პროცესებში, ტრანსპონირებას განიცდიან, ჩვენს წარმოდგენებს ადამიანის რეალურ სინამდვილესთან დამოკიდებულების შესახებ თავის ტონალობაში აქცევენ. შესანიშნავ საბჭოთა კომპოზიტორის ბორის ჩაიკოვსკის თავისი თემა, თავისი ენა, თავისი მუსიკალური სამყარო გააჩნია. მას თავისებური დამოკიდებულება აქვს ადამიანთან. მაგრამ მისი სტილი შოსტაკოვიჩის ხელოვნების დიდი ზეგავლენის ქვეშ უაღრესად იშვიათად გამოიხატა. ამიტომაც შოსტაკოვიჩისებური მისთვის დამახასიათებელი ჰუმანისტური პათოსში შენარჩუნებულია. იგი განაპირობებს მისი ლირიკის დრამატულ იმპულსურობას, ამ ლირიკის შინაგან დიალექტიკას, პირქულსა და ნეტულ ხასიათს. სარომანსო ციკლი „შორეული სიბუბე“ და კანტატა-სიმფონია „კულტივობს ველზე“ შაჰრიანის ბლოკის პოეზიამ შთაგონა, მაგრამ კომპოზიტორი არსებითად ჩაიკოვსკისა და ბოროდინის ტრადიციებს ავითარებდა და ბლოკიც „ამ ქვეყნობედი“ წყაიფობა, რამაც გმირთა და მოკვლენების ინტერპრეტაციის ხასიათი განაპირობა, ვაკევეული ზეგავლენა მოახდინა მასალის გაშლის პრინციპებზე. ცხადია, ყველა ცალკეულ შემთხვევაში მასალის ხასიათს თვით მუსიკალური იდეა აპირობებს. მაგრამ მასალასაც თავის მხრივ შესაძლებლობა გააჩნია იდეას თავის დამახასიათებელი ნიშნები შესძინოს. ახლებურად ააუღეროს იგი. დიან, იდეის ბედი დიდადა დამოკიდებული მასალის რაობისაგან. ამითაა განაპირობებული შაჰრიანის მუსიკაში ჩაიკოვსკისებური ემოციურობისა და ბოროდინისთვის დამახასიათებელი „ობიექტურობის“ შერწყმა, ფართო მელოდური სუნთქვა და განვითარების ეპიური სიმდორე. შერდინის ხელოვნების სტრავინსკისებური ფესვები კი საბჭოთა კომპოზიტორის მუსიკის სულ სხვა თვისებებს განაპირობებს: ხასიათის სიმბავლობა და სიზუსტეს, ირონიული დისტანციების პრინციპს, ვნებათაღელვის დაოკების უნარს, მასალის რაციონალურ ორგანიზაციას, ფორმის უნაკლო დახვეწილობას.

ჰუმანისტური პათოსის მუსიკის ობიექტური თვისება, მაგრამ პირობით რომ ვთქვათ, იგი არსებითად ინტონაციურშია განფენილი, ინტონაციურსა სქვალავს. ამიტომაც ჰუმანისტური პათოსის სიცოცხლისუნარიანობისთვის უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება არა მარტო კავშირის ტრადიციებთან, არამედ მასალის ახლებური ინტონირების უნარსაც. იგი ხომ ქსოვილში სხვადასხვა წყაროდან შემოდის და აქ დამოკიდებულ სიცოცხლეს იწყებს. მაგრამ დამოკიდებელი არსებობა“ სწორედაც რომ ახლებური ინტონირება, დიან, ინტონაციური მასალის წყაროები იგივეა: ყოფა და ხალხური შემოქმედება, წინამორბედი ეპოქების ხელოვნება, თანამედროვეობის ბგერადი ატმოსფერო. მუსიკას ასულდგმულებას აგრეთვე სამეტყველო ენაც. ე. ი. ყოველივე ის, რაც ადამიანის მოღვაწეობისათვისა დაჯავშრებული, რაც იმის აზრისა და მოცივის კვალს ატარებს, რაც სინამდვილესთან მის ურთიერთობას შეეხება.

მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში გადაიზარდება მხატვრულობაში და მხოლოდ იმ შემთხვევაში განსახიერებს ადამიანს როგორც ადამიანს, როდესაც განუმოკრებლობამდე ინდივიდუალიზირებული, როდესაც კონკრეტულსა და ერთადერთს მნიშვნელობას იძენს. კ. ი. როდესაც მას ინდივიდუალური კომპოზიტორული ცნობიერების დიდი ადევს, როდესაც ცხოვრებისადმი თვით კომპოზიტორის დამოკიდებულებას აღბეჭდავს. ამიტომაც ჰუმანისტური პათოსი არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ კომპოზიტორული ინდივიდუალობის გარეშე. ადამიანის გაგებაში, სიახლის გარეშე, კონკრეტულ ადამიანში წყდომის გარეშე, თუ ზნეობრივი პრობლემა ინდივიდუალურად არაა დანახული, თუ იგი ინდივიდუალურად არაა განხილული, მაშინ მუსიკის ნოვატორული მისწრაფება სუფთა დაკლარაციაა, რომელიც ვერავითარ ზეგავლენას ვერ ახდენს მხატვრულ სახეებზე.

ჩვენ იმის უფლება გვაქვს ვანაცხადოთ, რომ საბჭოთა მუსიკის ადამიანი წარმოვიდგინოთ მთელ თავის ამოუწურავ მრავალფეროვნებაში, საბჭოთა მუსიკა მდიდარია თავისი ლექსიკით, ფორმებით, სტილებით, უანრებით, მაგრამ ამ სიმდიდრეს თვით მისი გვირის სულიერი და მრავალფეროვანი ცხოვრებისეული მიმართებები განაპირობებს. მარტო ჩვენი ქართული სინამდვილე რომ ავიღოთ, აქვს გავავაოცებს ტიპუების, ადამიანური ხასიათების სიუფრად, ცინცად და თაქთაქიშვილი, ქვეყანამდე და კუბრნაძე, თორაძე და მაქვარაიანი, აზარაშვილი და გაბრიძაძე, ლალიძე და ცაბაძე, გაუნია და მამისაშვილი, მშველიძე და ბალანჩივაძე, ნახიძე და უანჩელი და მრავალი სხვა „წყვილი“ ამუღვენებენ სხვადასხვა მიდგომას ადამიანის პრობლემისადმი და ეს სხვადასხვაობა თავს იჩენს ტემპერამენტის ხასიათით: ინტონაციური. უანრული მასალისადმი მიდგომაში. ამ კომპოზიტორთა შემოქმედება — სახეთა დაუსრულებელი გაღრევაა. ცხადია, როდესაც სახეებზე ვლაპარაკობთ, მათში პირატრებს არ ვგულისხმობთ და ვანსვავებთ კიდევ მუსიკალურ სახეს იმისაგან, რასაც თეატრი, კინო და სახვითი ხელოვნება გვაწვდის. და მანც, გარკვეული თვალსაზრისით მუსიკის მიმართაცაა შესაძლებელი ადამიანურ ხასიათზე ლაპარაკი. ერთია ვაყახული მინდია შ. მშველიძის წარმოდგენით (სიმფონიური პოემა „მინდია“) და სულ სხვა რამ იგულისხმება თაქთაქიშვილისეულ ოპერის გარე გვირში (ოპერა „მინდია“). სხვადასხვანაირად აღმწვებ ხელოვნების საწყაროს თაქთაქიშვილი (ორატორიები — „რუსთაველის ნაკვალევზე“ და „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“) და მეორეს მხრივ ს. ნახიძე (ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან — და სიმფონია „ფოროსმინი“). ეს განსხვავება მხოლოდ ლიტერატურული წყაროების სხვადასხვაობით არაა განაპირობებული. მას არსებითად ადამიანის სხვადასხვა კუთხიდან ხედვა აპირობებს. ერთია კ. მაქვარაიანის გვირის პოეტური საწყარო (სავილინი კონცერტი) და სულ სხვანაირად წარმოდგენილი ეროვნული ხასიათი ვ. აზარაშვილს, (კონცერტი ჩელოსთვის). სხვადასხვაობა ამ ხასიათებისა მუსიკის ლექსიკის, ტემპერამენტის და სხვა თვისებებების სხვადასხვაობაშია რეალურებული. მაგრამ საერთო ჯამში ეს ადამიანური ტიპების სხვა-

დასხვაობაა. ხრენიკოს ზასიათების თავისი სამყარო გააჩნია. ტიპების სხვადასხვაობის მიუხედავად კი შეიძლება ოპერების „ქარიშხალში“, „უთვისტომო სიძე“, „დედა“, ბალეტებში „სიუჟარული სიუჟარულისათვის“ და „მუსარული ბალადი“, ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში აღბეჭდილი მთელი მრავალფეროვნება ერთ მნიშვნელზე დაიყვანათ. რომელიც ხრენიკოს სტილის, მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ხედვის მიმნიშნებელი იქნება. სრულიად სხვა სახეებითაა წარმოდგენილი ბ. ჩაიკოვსკის შემოქმედება. ამ კომპოზიტორის შემოქმედებაში ემოციური სიმეფურო დაძაბულობა და ნერვულობა ედერს. მისი მუსიკისათვის უცხო არაა რეფლექსია, პირქუში ფსიქოლოგიური ფერები. ცხადია, აქ სულ სხვა ტიპი და სხვა ადამიანური ფერებია ნაგულისხმები ვიდრე ხრენიკოვთან, რომელიც მიადრეკილებას იჩენს გულ-ღია ლირიკისა, მსუბუქი იუმორისა და მსუქე უოფითი ფერებისაკენ. ადამიანთა სახეების სხვადასხვაობის თვალსაზრისით შეგვიძლია დავაპირისპიროთ შედრინისა და ყარაევის, ხაჩატურიანისა და კაბალევესკის, სლონიშხისა და პეტროვის, პაბშუტოვას და ეშპაის შემოქმედებაც, რომლებიც ეხმარებიან ჩვენ სინადვილეს, მაგრამ მას სხვადასხვა კუთხით აღიქვამენ.

ადამიანის გაგება უპირველეს ყოვლისა ახალ სოციალურ-ფსიქოლოგიური სიტუაციის, ახალი წინობრივი და ესთეტიკური პოზიციების გაგებას გულისხმობს. მათი ადექვატური მუსიკა მართლაც რომ ახალი უნდა იყოს. მაგრამ კანონზომიერი მხატვრული ფორმის მნიშვნელობას იგი მხოლოდ კონკრეტულობის მეოხებით იძენს. შემოქმედებითი აქტი ზოგადის ერთადერთში და განუშეორებელში გარდასახვა და არა ასლისა და რეპროდუქციის შექმნა. მხატვრის ქმნილება არსებულზე არ დაიყვანება, ამიტომაც მხატვრული პირადული და სუბიექტურია, თუმცა კი მასში ობიექტური კანონზომიერებანია გარდატეხილი. ამიტომაც მუსიკის ჰუმანური ნათოსი განუყოფელია სახეთა კონკრეტულობისაგან, მთლიან და ორიგინალურ სამყაროსაგან, ფორმისა და ენის განუშეორებლობისაგან. იდეები, რომლებიც ს. პროკოფიევის აულებეებდნენ, საერთო მნიშვნელობისაა, ჩვენი ეპოქის შემანისტურ მიზნებს ეხსახურებიან, წინობრივი განუმინდასა და ბუნებრივი ძალების გამოვლენას გულისხმობენ. მაგრამ ეს იდეები გამოჩენილი საბჭოთა კომპოზიტორის მუსიკაში ორიგინალურადაა გამოხატული, თვითმყოფადი მუსიკალური ფორმების სახეს იღებენ. ისინი ქმნიან პროკოფიევის მუსიკის სამყაროს — ახალგაზრდულსა და დინამიურს, ენერგიითა და იუმორით, ბევრეფერი გულუბრყვილობითა და ახალგაზრდული გზნებით აღბეჭდილს. შესაძლებელია პროკოფიევის მუსიკის რენესანსულ თვისებებში განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოიკვეთა რეკლუცი-

ური აღმავლობით შექმნილი ხელოვნების ოპტიმისტური არსი. ხელოვნებისა, რომელიც განწმენდისა და განახლების წყურვილია. გამსჭვალული ჯერ კიდევ წინასაოქტომბრო პერიოდში და რომელიც უკვე აღიქმავს ლისსტის ეპოქის მხატვრული შემოქმედების ტრადიციებს ქმნის. პროკოფიევის მუსიკის წყაროები ტრადიციულია: ყოფა და კლასიკა, თანამედროვე ხელოვნება, ნაწილობრივ ფოლკლორი. მაგრამ ახლებური ინტონირების გრადუსი იმდენად დიდია, რომ მთელი მასალა სრულიად განუშეორებელ პროკოფიევისებურ ელერადობას იძენს და მსმენელს, უპირველეს ყოვლისა, თავის ამ თვისებით აოცებს.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ქართული მუსიკის მოწიფულობის, მის მიერ ახალი სიმაღლების დაპყრობის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო რეალური საბუთი ტრადიციულის ახლებური ინტონირების უნარია. სხვა რაში უნდა მელდებოდნენ კომპოზიტორის ინდივიდუალობა, მისი შინაგონებისა და ოსტატობის სიმდიერე, თუ არა ახალი ინტონაციის ქმნადობაში? სიახლეთი, რომლის ფესვიც ნიადაგშია და რომელიც საკმაოდ ამაღლებულა, რომ მისი მჭერა ახალ სივრცეებს მისწვდეს? ინტონაციის ქმნადობა, ახალი ლექსიკის გამომუშავება — ინდივიდუალობის მთავარი პირობაა. მე, მაგალითად, მკვეთრ განსხვავებას ვხედავ ს. ნახიძის ადრინდელ ნაწარმოებებსა და ახალი დროის მის სხვა ქმნილებათა შორის (ამ პერიოდის დასაწყისი გვაუწყა მისმა ეოკალურმა ციკლმა „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ მესამე კამერულმა სიმფონიამ და პირველმა კვარტეტმა.) ს. ნახიძე საინტერესო ნაწარმოებებს ადრეც ქმნიდა (შემთხვევითი არ იყო მისი ორივე საფორტპიანო კონცერტის და მეორე სიმფონიის წარმატება). მაგრამ მე ვიტყვდი, რომ ახალი დროის ახალი ზარისხი უპირველეს ყოვლისა ინტონაციის დინამიაში, მის ახლებურ ხასიათში გამოვლინდა. ეს ინტონაცია უკვე მთლიანად ნახიძისულია, მკვეთრი ინდივიდუალობით გამოირჩევა. ტრადიციული (ნახიძე განსაკუთრებით მგრძნობიარეა აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ფოლკლორისადმი) აქ ისეთი მკვეთრი კუთხითაა გარდატეხილი და ისეთ-ნაირადაა სახეცვლილი, რომ იგი ახალ თვისებებს ამეღვენებს. ცხადია, ამ ცვლილებებს სიღრმისეული პროცესები აპირობებს (ახალი ამოცანების გადაჭრის აუცილებლობა) სინამდვილისა და ადამიანის ახლებური ხედვა, დრამატურგის ახალი პრინციპები, რომელთა გარეშეც ძნელია ინტონაციური გარდასახვა წარმოვიდგინოთ). მაგრამ, როგორც ითქვა, რეალური შედეგი — ახალი ინტონაციური წყობა, ახალი სამეტყველო ენა და ახალი ფსიქოლოგიური გამომსახველობაა.

(გაცრქელება შემდეგ ნომურში)

„ბანკოტარება“ მეტად მოსახერხებელი სიტყვაა: გარდა ფენომენის ნამდვილი განვითარებისა, შეიძლება უბრალო, კემპარიტ განვითარებას მოკლებულ მდინაობასაც დაერქვას, — მხოლოდ გარკვეული დროის გავლის ნიშნად. ეს ცული შემთხვევაა და მსჯელობის საგანთან საერთო არაფერი აქვს, რადგანაც იგი შეეხება ქართულ კინოს, რომლის ისტორია ცოცხალი, ახალ-ახალი ძიებებითა და მიგნებებითაა აღსავსე.

ამ ისტორიის პირველივე ფურცლები სახელოვანი იყო. ხელოვნების ახალი დარგის ფორმირების პროცესს ჯერ კიდევ არც მიეღო დასრულებული სახე, როდესაც სიტყვა „ეტაპი“ გაჩნდა იმათ ლექსიკონში, ვინც ქართულ კინოს მიმართავდა თავიანთ სტატიებსა თუ გამოსვლებში. ამას მოჰყვა სიტყვები „მიმართულება“, „თავისებურებანი“, „ტენსიონები“, „ტრადიცია“... სწორედ ამ სიტყვაზე ღირს, როგორც ჩანს, შეჩერება. მხოლოდ ანჭერად, იმ ყველაზე მნიშვნელოვანი გაგებით, რომელსაც შეადგენს ქართულ კინემატოგრაფში ახალი თვითმყოფადი ტალანტების მუდმივი აღმოცენება. სწორედ ამიტომაც საკავშირო და საერთაშორისო კინოსამყაროში ესოდენ ფართოდ გავრცელებული და თითქმის მოდურად კი საუბრები ქართული კინემატოგრაფის თვითმყოფადობაზე, განუმეორებელი იდეურ და ესთეტიკურ თავისებურებებზე, გამორჩეული ბუნების გამირზე, ქართული კინოხელოვნების მყარ ტრადიციებზე და ეს ტრადიციები დღითიდღე უფრო და უფრო მყარი ხდება, უფრო

პირველი ნაბიჯები

ზურაბ აბაშიძე

მეტად — მათი განმტკიცება-განვითარებაც უკვე თავადაც ტრადიციაა.

ნათქვამის ყველაზე უფრო თვალნათლივი დადასტურება ქართული კინოსკოლის — რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტის ჩამოყალიბებაა. ამ დიდმნიშვნელოვან ეტაპს ქართული კინოს ისტორიაში შემდე-

გი, არანაკლები ხარისხის ეტაპი მოპყვა — კინოფაკულტეტის რეჟისორთა პირველი გამოშვების წელს კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ გაიხსნა ახალგაზრდული ექსპერიმენტული შემოქმედებითი გაერთიანება, რომლის სახელწოდება — „დებიუტი“ თავად ლაპარაკობს მის დანიშნულებაზე: მის კედლებში ახალბედა რეჟისორი დგამს თავის პირველ დამოუკიდებელ სურათს, რათა დაარწმუნდეს თვითონ და დაარწმუნოს სხვები თავისი არჩევანის სისწორეში, იმაში, რომ მას აქვს ხელოვნებაში სიტყვის უფლება. „დებიუტის“ მიზანია, პირველ რიგში, ტალანტების აღმოჩენა და არა „კინოგაქირავების“ მომარაგება. მუშაობის ამგვარ პირობებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვთ იმ მხრივაც, რომ ახალგაზრდას ეძლევა მხატვრული ექსპერიმენტის ჩატარების შეუზღუდავი საშუალება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გაერთიანების ბუნება არ უარყოფს მონათესავე პროფესიების წარმომადგენელთა მოზიდვას მათი რეჟისორული ძალების მოსინჯვისათვის, რაც აფართოებს კინემატოგრაფიული ტალანტების ძიების ასპარეზს...

როგორც აღვნიშნე, ტალანტები არასოდეს არ აკლდა ქართულ კინემატოგრაფს. მაგრამ ეტაპილი, რომ ეკაპობთ, ნიჭიერი ახალგაზრდების გამოვლინების სისტემატიზაციას ეკუთვნის მხოლოდ. ეს მისასაღებებელია, ვინაიდან სჭირდება ხელოვნებას, მით უფრო წარმოებასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ კინოხელოვნებას, რათა არ დაეკარგოთ ჰუმანიტარული ნიჭიერების მქონე ახალგაზრდები და შენეიდეს უფერულ ავტორთა ნაკადი. ამ სა-

ქმეს კი ვერავითარი ინსტიტუტი თუ სხვა უმადლესი სასწავლებელი ბოლომდე ვერ ითავებს. ამ დიდი საქმის გაკეთება მხოლოდ „დებიუტს“ შეუძლია.

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ გაერთიანება „დებიუტს“, მართალია, მოკლე, მაგრამ უკვე თავისი ისტორია აქვს. მას მალე სამი წელი შეუსრულდება. ჯერ კიდევ კარგად გვახსოვს გაერთიანების საზეიმო გახსნა კინომასხიოების თეატრის დარბაზში, დღეს ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ არა მხოლოდ ცალკეულ ნამუშევრებზე, არამედ გეზზე, მუშაობის სტილზე, ნაწარმოებთა საერთო ნიშან-თვისებებზე. ეს ცოცხალი ორგანიზმია, რომელშიც მომდინარეობს დაძაბული შემოქმედებითი ძიების პროცესი, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა, ცხარე კამათი. ამ კამათში იბადება არა არსებულ კანონებს დაპირისპირებული სწორხაზოვანი გადაწყვეტა, არამედ ერთადერთი, ავტორისეული გადაწყვეტის მიგნება. „ჩვენი ამოცანა, — ამბობს „დებიუტის“ სამხატვრო ხელმძღვანელი რეზო ესაძე, — მდგომარეობს იმაში, რომ ახალგაზრდამ მოიტანოს საკუთარი, მისი ბუნებისათვის დამახასიათებელი და უარი თქვას ყოველივე უცხო, გარედან მოტანილზე. ჩვენი ამოცანა მივყავთ მის ფიქრს მიმართულება და თავს არ მოვახვიოთ ამა თუ იმ მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტის ჩვენი მეთოდები“.

თავისი როლისადმი ასეთი დამოკიდებულება რ. ესაძემ გამოთქვა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სამხატვრო საბჭოს გაფართოებულ სხდომაზე, რომელიც „დებიუტს“ მიეძღვნა. უადგილო

არ იქნება იმის გახსენება, რომ ვაერთიანების სამხატვრო ხელმძღვანელმა ვრცლად გამოთქვა ეს თავისი მოსაზრება ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც „დებიუტი“ ყალიბდებოდა. „წარმოიდგინეთ, რამხელა რამ არის, კაცს ისეთნაირად შეასწავლო პროფესია, რომ შენმა პიროვნებამ, შენმა ხედვამ არ დააკარგვინოს ახალგაზრდას, რომელიც შენთან ხალხად მოვიდა, მისი საკუთარი სახე. ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ არ დააკარგვინო პიროვნებას მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი და მათი არათუ დასუსტების, არამედ გაძლიერების, სრულყოფის გზით პროფესიონალად გაზადო იგი“.

„დებიუტის“ სამხატვრო ხელმძღვანელის ეს პოზიცია უფრო ნათლად წარმოგვიდგენს იმ ვითარებას, იმ შემოქმედებით ატმოსფეროს, რომელშიც ახალგაზრდებს უხდებოდა მუშაობა თავიანთ პირველ ნაწარმოებებზე.

ამ კლიმატის შედეგია ის, რომ კინოსტუდიის სამხატვრო საბჭოს გაფართოებული ხსენების მონაწილეებმა ახლახან ნახეს დამწყებ რეჟისორთა შეიდი ნამუშევარი, რომლებიც, ზოგიერთი საერთო ნიშან-თვისების მიუხედავად, ცხადყოფენ, რომ ყოველ სურათს ჰყავს თავისი ავტორი, რომლის საწყარო, ხედვა, რეალობის აღქმა, მხატვრული ხერხები განსხვავდება მეორისაგან.

საერთო ნიშან-თვისებებს შორის პირველ რიგში გამოვყოფდი განზოგადებისა და პირობითობისაკენ სწრაფვას, სურვილს ეკრანული ხელოვნების საშუალებით იმსჯელონ ისეთ თემებზე, როგორცაა ბრძოლა სიყვითესა და ბოროტებას შორის, პიროვნება და მისი ადგილი ცხოვრებაში; ამასთან, ახალგაზრდებს იზიდავს სიტუაციის უჩვეულობა. ისინი ხშირად არ აკონკრეტებენ მოქმედების დროსა და სივრცეს, ირჩევენ

ისეთ პლასტიკურ სამყაროს, რომელიც ან არ ჰგავს მაყურებლისათვის ჩვეულ ეკრანულ რეალობას ან კიდევ მოულოდნელია თავად სურათში მოცემული ამა თუ იმ სიტუაციისათვის. ავტორები საგანგებოდ ქმნიან სიტუაციას, რომელშიც უფრო ხაზგასმით, აქცენტირებულად იქნება წარმოჩენილი ადამიანურ ურთიერთობათა სიმწვავე და სირთულე. ამგვარ შთაბეჭდილებას სტოვებს რომან წურწუმიას ფილმ „ძველ სახლში“ ნაჩვენები სოფელი თავისი მაცხოვრებლებით, ნიკას შუქურა და სახლი ბიძინა ჩხეიძის ფილმში „ძახილი პელაგონში“. მოწყვეტილია გარემოს გურამ პეტრიაშვილის გმირიც („რად სტვენს ბუღბუღი“), რაც მისი შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარეობს. ასევე, ამჯერად თავისი სოციალური მდგომარეობის გამო, გარე სამყაროსაგან იზოლირებულნი არიან ნანა ჯორჯაძის („მოგზაურობა სოპოტში“), თემურ ბაბლუანის („ბელურების გადაფრენა“), გოდერძი ჩოხელია („ბაკურხვეელი ხევსური“) გმირები, მაგრამ ამ ბოლო სამ შემთხვევაში ეს უშუალოდაა დაკავთვრებული ხასიათების ბუნებასთან. თუ რ. წურწუმის, ბ. ჩხეიძის, გ. პეტრიაშვილის ძირითადი ამოცანაა გვესაუბრონ გარკვეულ ზნეობრივ კატეგორიებზე, ნ. ჯორჯაძეს, თ. ბაბლუანს, გ. ჩოხელს აინტერესებთ თავისთავად ხასიათები და შემდეგ უკვე მათი დამოკიდებულება ამა თუ იმ პრობლემებისადმი, რომელიც იწვევს უკვე ჩვენი, მაყურებლის დამოკიდებულებას მოცემული ამბისა და მისი შინაარსისადმი...

ახალგაზრდების ფილმებზე საუბრისას განსაკუთრებით საინტერესოა გმირის პრობლემა. საინტერესოა პირველ ყოვლისა, ქართული კინოს ტრადიციასთან მიმართებაში.

„დებიუტელების“ ერთ მე-

ტად ყურადსაღებ თვისებას გაუ-
სვა ხაზი კრიტიკოსმა გურამ გვე-
რდწითელმა კინოსტუდია „ქარ-
თული ფილმის“ შემოსხენებულ
სხდომაზე. მან აღნიშნა, რომ ახა-
ლგაზრდებს ეყოთ გამბედიობა და,
რაც მთავარია, ნიჭი, არ ვაკყოლო-
დნენ ქართველ კინემატოგრაფისტ-
თა წინა თაობების კვალს და თა-
ვისი, საკუთარი გზა აირჩიეს. აქ
არ არის საუბარი ტრადიციის
რღვევაზე, ეს შეუძლებელიც იქ-
ნებოდა. საუბარია ძირითად გეზ-
ზე, მიმართულებაზე, ძიებებისათ-
ვის არჩეულ დამოუკიდებელ
სელებზე. მაგრამ, როგორც ითქ-
ვა, ტრადიცია ტრადიციაა და მას
ყოველთვის რჩება თავისი წონი-
ანი სიტყვა იქ, სადაც არსებობს
მყარი სკოლა.

ეს ტრადიცია, პირველ რიგში,
გამომდინარეობს გმირის ბუნებაში.
ყველასათვის კარგადაა ცნობილი,
თუ რაოდენ დამახასიათებელია
ქართული ეკრანისათვის უცნაუ-
რი, მიწიერებას მოწყვეტილი,
შეშალა, მიაპიტური ბუნების
გმირი, რომლისთვისაც გაუგებარ-
ი და უცხოა ცხოვრების პრო-
ზის ყოველგვარი გამოვლინება.
ერთხანს ჩვენში გავრცელდა ტე-
რმინი „შერეკილებიც“, რომე-
ლიც ლაკონურად გამოხატავს
გულუბრყვილო, ზეაწეულ, კრის-
ტალურად წმინდა, მერკანტილი-
ზმსა და ყველანაირ უარყოფით
ინტელიქტუალიზმს მოკლებულ
პერსონაჟთა მთელი კატეგორიის
ბუნებას. გაჩნდა ამგვარი ხასია-
თის გმირების მთელი გაღრევა:
ნამდვილ მხატვრულ სახეებს მო-
ჰყვა მრავალი გამეორებაც, რო-
მელიც აუცილებლად ახლავს ქეშ-
მარიტ მიგნებას.

თუ ჩვენ ტრადიციულ გმირს მი-
ვმართავთ, აუცილებელია რაკურ-
სის შეცვლა, მოვლენების ახლე-
ბური თვალთ დანახვა. ამ მხრივ
საინტერესოა გია მატარაძის ჩანა-
ფიქრი, რომელიც, სამწუხაროდ,
ბოლომდე არ განხორციელდა მის



კადრები ფილმიდან „ბაქურხვეული ხევსური“



ფილმში „გოლა“. ავტორის მიზანი იყო შეექმნა სახე ადამიანისა, რომელიც შეპყრობილია ერთი მიზნით — მიიღოს მონაწილეობა შტერთან საერთო-სახალხო ბრძოლაში. ცალთვალა გოლა ავადმყოფურად განიცდის იმას, რომ იგი ფრონტზე არ მიჰყავთ. გერმანელებთან ბრძოლის მიზანსწრავვა იმდენად დიდია, რომ, მიუხედავად მისი უკიდურესად კეთილშობილური არსისა, გმირი საბოლოოდ სასაცილო მდგომარეობაში ხვდება.

ავტორის ამოცანა მთლიანად შესრულებული იქნებოდა იმ შემთხვევაში, გოლას მდგომარეობას მხოლოდ ფილმის სხვა გმირებში რომ გამოეწვია სიცილი. მაგრამ სიტუაცია მაყურებლისთვისაც კომედიურია, რაც, თვით გ. მატარაძის აღიარებით („მე კომედიის გადაღებას არ ვაპირებდი“), ავტორის ჩანაფიქრს არ შეესაბამებოდა...

გ. მატარაძისაგან განსხვავებით, ბ. ჩხეიძის ფილმში „ძახილი პელაგონში“ საქმე გვაქვს არა ერთ კონკრეტულ სიტუაციასთან, არამედ გმირის ცხოვრების საკმაოდ დიდ მონაკვეთთან. სურათში მოთხრობილ ამბავში ყურადღება კონცენტრირებულია ცენტრალური გმირის — ნიკას ხასიათზე, რომელიც თავისთავად საბაბია ადამიანის ცხოვრებისეულ პოზიციაზე სალაპარაკოდ. სიკეთე, გულუბრყვილობა, ერთგვარი უცნაურობა უდევს საფუძვლად თავად ბ. ჩხეიძის მიერ შესრულებული გმირის ხასიათს. სიკეთეს, გვეუბნება ავტორი, ყოველთვის არ შესწევს უნარი დაიცვას თავი ბოროტებისაგან.

სურათის გმირები სიმბოლურობის ნიშნებს ატარებენ. ელგუჯა ბურდულის მიერ განსახიერებული მოტოციკლისტი ნიკას ანტიპოლია. ჩვენ არაფერი ვიცით მას-



კადრი ფილმიდან „ძახილი პელაგონში“

ზე, არ გავაჩნია არავითარი ინფორმაცია ქალიშვილზე, რომელიც შემდეგ ნიკას ცოლი ხდება, და მით უფრო გაურკვეველია გმირის დის პიროვნება, მაგრამ ეს არც შედიოდა ავტორის ამოცანაში, ვინაიდან მას აინტერესებს თავისთავად ამბავი და ამ ამბავში ყოველი გმირის როლი თუ პოზიცია, რაც ზოგან ერთგვარ დეკლარაციულობას სძენს სურათს. ავტორის სათქმელი გაცილებით მეტ ქმედითობას შეიძენდა, რამდენიმე ეპიზოდი რომ არა, რომელთაგან ერთ ნაწილს გაურკვევლობაც კი შეაქვს, ეს კი ხელს უშლის ფილმის აღქმას. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ფილმის გამომსახველობითი სიმდიდრე და უაღრესად საინტერესო მუსი-

კალური რიგი, რომელიც კომპო-
ზიტორ ო. კარავაიხუს ეკუთვნის.

რთული შინაგანი ბუნების პერ-
სონაჟს ვხვდებით გურამ პეტრია-
შვილის ფილმშიც „რად სტვენს
ბულბული“. დამატებითი სირთულე
იმაში მდგომარეობდა, რომ
ავტორმა მიმართა პიროვნების
გაორების პრობლემას.

ისევე, როგორც „დებიუტის“
წარმომადგენელთა ნამუშევრების
უმრავლესობაში, გ. პეტრიაშვი-
ლის ფილმშიც სიკეთეს უკავია
ცენტრალური ადგილი. ავტორის
პოზიციის შესაბამისად სურათი
გვაფიქრებინებს ადამიანის აქტი-
ური ქმედების აუცილებლობაზე.
ისევე, როგორც თავის ლიტერა-
ტურულ ნაწარმოებებში, თავის
სადებიუტო ფილმშიც გ. პეტრი-
აშვილი ებრძვის ობიექტულურ
უმოქმედობას, პასიურობას, სუსტ
ნებისყოფას. სამწუხაროდ, სუ-

რათის აქტუალობა რამდენადმე
კარგავს თავის ძალას ფილმის ლი-
ტერატურულობის გამო. მასში
ბევრი რამ თქმულია არა კინოს
გამომსახველობითი საშუალებე-
ბის მეშვეობით, არამედ სიტყვით.
ტექსტით.

ეკრანზე არაქინემატოგრაფიული
ხერხებით გამოხატული სათქმელი
ყოველთვის უკარგავს ფილმს მხა-
ტრულობას, ზემოქმედების ძა-
ლას. „ძველი სახლის“ ავტორს
რომან წურწუმიას ბოლომდე ვერ
მოუხერხებია ე. წ. „კუპირება“,
ტექსტუალური ნაწილის შემცირე-
ბა. მის ფილმს სულ რამდენიმე
წინადადების ამოშლა გაუწევდა
დიდ სამსახურს. „ძველი სახლი“—
ქეშმარიტად კინემატოგრაფიული
ნაწარმოებია, კადრის კომპოზიცი-
ითა თუ გადაღების წერტილების
შერჩევით. მასში მეტყველი ეკ-
რანული სახეები და პროფესიუ-
ლად დადგმული სცენებია მო-
ცემული. შესრულების მაღალი

კადრი ფილმიდან „ძახილი პელაგონში“



დონე არცაა გასაკვირი — რ. წუ-
რწუმია დიდი ხანია მუშაობს კი-
ნოში, მას რამდენიმე სურათი აქვს
გადაღებული, როგორც დამდგმელ
ოპერატორს. საქმე სხვა არის: რე-
ჟისურა, სურათის ავტორობა სულ
სხვა პროფესიაა, რ. წურწუმია
კი თავისი პირველი ნამუშევრით
თქვა ის, რის თქმაც შეიძლება ყო-
ველთვის ვერ შესძლოს დიპლო-
მირებულმა რეჟისორმა, კერძოდ
ის, რომ მას აქვს ფილმების გადა-
ღების უფლება, რომ რეჟისურაში
შემთხვევითი კაცი არ მოსულა.
ნათქვამის დასტური მართო პრო-
ფესიულად გაკეთებული სურათი
როდია. ამის დასტურია სათქმე-
ლი, ხელოვანის სიტყვა, ნაწარმო-
ებში დასმული პრობლემა.

ადამიანის აქტიური ცხოვრები-
სეული პოზიცია, ადამიანი და მი-
სი შეობა... თემურ ბაბლუანის
ფილმში „ბელურების გადაფრე-
ნა“ სწორედ ეს ბოლო თემა ვითა-
რდება. სიმართლე მოითხოვს
იმის განსაკუთრებით აღნიშვნას,
რომ ჩვენ არცთუ ისე ხშირად შე-
გვხვედრია ეკრანული თუ სხვა
ხელოვნების დარგის ნაწარმოები,
რომელშიც ესოდენ დიდი ადგი-
ლი ეთმობოდა პიროვნების თავ-
მოყვარეობის პრობლემას. თ. ბა-
ბლუანის გმირს ორი მთავარი
თვისება ახასიათებს: ერთი მხრივ,
იგი თუნდაც საფლავში ჩაყვება
სიმართლეს და, მეორე მხრივ,
არცერთ უკიდურესად რთულ სი-
ტუაციაში არ უღალატებს საკუ-
თარ თავს. ყველა ცხოვრებისე-
ულ გარემოებაში, ყოველი ნაბი-
ჯის გადადგმისას, ყოველი ქმედე-
ბის დროს იგი თავისი მეობიდან
გამომდინარეობს. ეს ის კაცია, რო-
მელიც უფრო თავს დაკარგავს,
ვიდრე თავმოყვარეობის პრინცი-
პებს უღალატებს, ეს ის კაცია,
რომლისთვისაც არ არსებობს კო-
მპრომისი, როცა საქმე სიმართ-
ლეს შეეხება.

„ბელურების გადაფრენა“ გან-
საკვირვებლად დინამიკური, მძა-

ფრი გამომსახველობითი საშუა-
ლებებისა და ეპიზოდური სახე-
ების მოულოდნელობით აღსაესე
ფილმია. ახალგაზრდა რეჟისორს
ზოგჯერ ზომიერების გრძნობა
რომ არ ღალატობდეს, „ბელურე-
ბის გადაფრენაშიც“ არ იქნებოდა
ერთი რამდენადმე გაჭიანურებუ-
ლი ეპიზოდი: მხედველობაში მაქვს
აღწაკიდებული მანქანის სცენა...

ზომიერების გრძნობამ ერთ შე-
მთხვევაში ნანა ჯორჯაძესაც უღა-
ლატა. მას შეეძლო მონტაჟის
დროს ამოეღო მის მიერვე შეს-
რულებული ეპიზოდური პერსო-
ნაჟი. მისი ფილმის გმირების
ამბავს ამან ახალი არაფერი შეს-
ძინა. საერთოდ, ამგვარი ისტო-
რიები არ საჭიროებენ დამატებით
სიუჟეტურ სვლებს. პირიქით, მათ
უმრავლეს შემთხვევაში არცაა
დედუკ მოჩუქურთმება, რომელსაც
არც ვხვდებით ფილმში „მოგზა-
ურობა სოპოტში“. ეს ამბავი ისე-
დაც ნათელი და ტკივილის მომ-
ნიჭებელია. ტკივილი და თანაგრ-
ძნობა კი მკვეთრად გამოხატა ნ.
ჯორჯაძემ თავის ნაწარმოებში.

სიკეთისა და სინათლისაკენ
სწრაფვით სახსე ორი ახალგაზრდა
კაცი, ჩვენთვის გაურკვეველი გა-
რემობათა გამო, საზოგადოები-
საგან იზოლირების საფრთხის წი-
ნაშე აღმოჩნდება. მათი ოცნება
კეთილშობილურად ამიანურ
ცხოვრებაზე კი განუხორციელე-
ბელი რჩება...

კეთილშობილურია გმირების
ბუნება, კეთილშობილურია ავტო-
რის მიერ ამ ამბით გამოთქმული
გაფრთხილება...

პირველივე კადრებიდან ყუ-
რადღებას იპყრობს მთავარი რო-
ლების შემსრულებელთა დამაჯე-
რებლობა თავიანთ გმირთა განსა-
ხიერებისას. ეს, უდავოდ, არა მა-
რტო მსახიობ გიორგი დადიანისა
და რეჟისორ ომარ გვასალიას ნი-
ჭიერების დამადასტურებელია,
არამედ ფილმის დამდგმელის ნა-
ნა ჯორჯაძის მსახიობებთან მე-

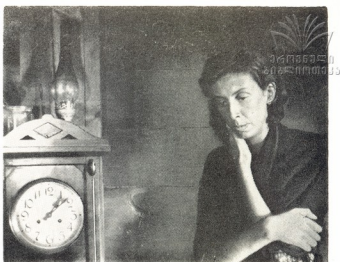
შაობის უნარის გამომხატველი-
ცაა, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია
პროფესიონალი რეჟისორისათ-
ვის...

გოდერძი ჩოხელს სხვა „დე-
ბიუტელებთან“ შედარებით უკეთ
იცნობს ჩვენი საზოგადოებრიობა.
გარდა იმისა, რომ იგი მოთხრო-
ბების კრებულის ავტორია, გ. ჩო-
ხელმა ჩვენს ლიტერატურასა და
კინოში მოიტანა ის საოცარი სამ-
ყარო, რომელშიც იგი თვითონ
გაიზარდა. მისი ნაწარმოებები ვა-
ეღენთილია მშობლიური მხარისა-
დმი სიყვარულით, მაგრამ, ამავე
დროს, მათში დასმული პრობლემე-
ბი შეიძლება არა მარტო ქართვე-
ლი კაცისათვის იყოს ახლობელი.

„ბაკურხეველი ხევსური“ სვამს
ადამიანის ერთი დიდი სისუსტის
პრობლემას: ყოველ ჩვენგანში
ბუდობს საკუთარი თავის მიმართ
მავნებლობის ჩადენის საშიშროე-
ბა. სიტუაცია უკიდურესობამდეა
მიყვანილი: ფინალში გმირი თავ-
ისი ნების საწინააღმდეგოდ თავს
იკლავს. მაგრამ ავტორი ხაზს უს-
ვამს, რომ ამ უნებლიე თვითმკე-
ლლობას შემთხვევითობასთან
არაფერი აქვს საერთო: ამ შედე-
გის კანონზომიერება თვით ხასი-
ათის ბუნებაში დევს.

გ. ჩოხელის ამ და სხვა კინონა-
წარმოებებშიც ლიტერატურის სა-
გრძნობი გავლენა ვლინდება. „ბა-
კურხეველ ხევსურში“ ავტორი
მაყურებლისადმი გარკვეულ უნ-
დობლობასაც იჩენს: ალბათ, არ
არის აუცილებელი სათქმელის
ესოდენ პირდაპირი, ილუსტრაცი-
ული გადმოცემა. გ. ჩოხელის ნი-
ქის თაყვანისმცემლებს უთუოდ
აინტერესებთ არა მხოლოდ ჩო-
ხელი-მწერალი, არამედ ჩოხელი-
კინემატოგრაფისტიც...

გოდერძი ჩოხელი და გურამ პე-
ტრიაშვილი ლიტერატურული
წრეებისათვის ნაცნობი სახელე-
ბია; ნანა ჯორჯაძის, თემურ ბაბ-
ლუანისა და ბიძინა ჩხეიძის სა-



კადრები ფილმიდან „მახილი პელაგონში“



კადრი ფილმიდან „მოგზაურობა სოპოტში“



ხელები უთუოდ ახსოვთ ქართველ კინოს მოყვარულებს რამდენიმე ფილმში შესრულებული როლებით; რომან წურწუშიამ დიდი გზა განვლო კინოში ოპერატორის ასისტენტიდან დამდგმელ ოპერატორამდე; ვია მატარაძე თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის დამთავრებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ დაბრუნდა თავისი სასწავლებლის კედლებში უკვე ახალ — კინოსარეჟისორო ფაკულტეტზე...

ხელოვნებაში შემთხვევითი კაცის მოსვლას ზოგჯერ ძალზე დრამატული დასასრული აქვს. „დებიუტის“ არცერთი რეჟისორი შემთხვევით არ მოსულა კინემატოგრაფში. მეტად მნიშვნელოვანია, რომ ყოველ მათგანს აქვთ ცხოვრებისეული გამოცდილება, რომელიც ესოდენ საჭიროა კინორეჟისორის პროფესიისათვის.

სწორედ ეს — „დებიუტში“ სამუშაოდ ახალგაზრდების შერჩევა ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი პრობლემაა, რომელიც კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ამ გაერთიანების ხელმძღვანელთა წინაშე დგას. მთავარი სირთულე დაწყება, პირველი ნაბიჯები იყო. საყოველთაო აღიარებით „დებიუტის“ ეს პირველი ნაბიჯები არა თუ იღბლიანი, არამედ საქმიანი, შედეგიანი გამოდგა. დღეს შეიძლება თამამად ითქვას, რომ გაერთიანება „დებიუტი“ სწორ გზაზე დგას, საინტერესო და ნაყოფიერ მუშაობას ეწევა. ამაზე გაერთიანების პერსპექტიული გეგმაც მიუთითებს: როგორც კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სამხატვრო საბჭოს გაფართოებულ სხდომაზე „დებიუტის“ მთავარმა რედაქტორმა ანზორ ჯულელმა გვაცნობა, მათ განზრახული აქვთ გადაიღონ სურათები საქართველოს ისტორიის სხვადასხვა ფურცლებზე, რომლებიც შემდგომ

ერთ მხატვრულ-ესეისტურ ფილმად გაერთიანდებიან. დებიუტის პროგრამის მეორე მხარეა — დოკუმენტური და მხატვრული კინოს საშუალებით თანამედროვე, აქტუალური თემებისა და პრობლემების კვლევა. უნდა ვიფიქროთ, რომ მუშაობის ეს ორი მიმართულება ძალზე საინტერესო შედეგებს მოიტანს.

ამ დიდი პროგრამის პირველი მიმართულების განხორციელება იწყება ახალგაზრდა კინორეჟისორ მარინე ხონელიძის სურათით „სერაფიტა“. თანამედროვე პრობლემათიკის ფილმზე მუშაობა დაასრულა რეჟისორმა იური კვაჭაძემ. თავის სადებიუტო ნაწარმოებს იღებს ასევე თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტის კურსდამთავრებული გოგუტა ჭყონია...

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ახალგაზრდულმა გაერთიანებამ „დებიუტმა“ ბევრი რამ შესძლო თავისი ჩამოყალიბებიდან არასრული სამი წლის მანძილზე. უდავოა, რომ მის კედლებში სერიოზული და შინაარსიანი, ნამდვილი შემოქმედებითი კვლევა-ძიების მომცველი მუშაობა მიმდინარეობს. ეს მუშაობა გვეინერგავს ახალი სახელების, ახალი კინემატოგრაფიული ტალანტების გამოჩენის იმედს. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ იგი მხოლოდ დასაწყისია იმ დიდმნიშვნელოვანი საქმისა, რომელიც „დებიუტმა“ ქართული კინოს განვითარებისათვის უნდა გააკეთოს, ოპტიმისტური განწყობილებებისათვის ყველა საფუძველი გვაქვს.

სიპართლის ქოვაბი

ეთერ ოკუჯავა

„XIX საუკუნის ქართული პროზა“.
 სცენარის ავტორები: რ. კვიციანი, ა. ჯუ-
 ლელი, ა. რეხვიაშვილი, რეჟისორი — ა. რეხ-
 ვიაშვილი; ოპერატორი — ზ. შენგელაია,
 მხატვრები — ა. კაკაბაძე, დ. ლუსუნაშვი-
 ლი, კომპოზიტორი — ვ. კახიანიძე; „ქართუ-
 ლი ფილმი“. 1978.

ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმი „XIX საუკუნის ქართული პროზა“ ერთიანად იპყრობს მაყურებლის სულსა და გონებას. ჩვეულებრივი ფორმატის ეკრანი და ტრადიციული, უფრო სწორად, ჟამგადასული კინემატოგრაფის სინონიმად ქცეული შეეთერი გამოსახულება მაგიურ საბურველში გვახვევს და ერთი ტრაგიკული ამბის თანამონაწილედ გვაქცევს.

ფილმის ფაბულა ასეთია:

პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტი ნიკო ბერნაძე სოფელში ბრუნდება. აქ მას ელოდებიან, რადგან მავანსა და მავანს ტყის გაკაფვა განუზრახავს. ნიკო კი სწორედ ის კაცია, ვინც ტყის დასაცავად გაბრძოლებას შეძლებს.

ნიკო გაიბრძოლებს და ამ ბრძოლაში დაიღუპება კიდევ.

ასეთ ფაბულაზე აგებს ა. რეხვიაშვილი ფილმის სიუჟეტს და გადმოსცემს თავის საფიქრალს.

ტყის მოსარჩლე ნიკო სიკეთისა და სიპართლის წარგზავნილია. მისი მოწინააღმდეგე ბანაკი — ბოროტება და ძალადობაა. ეს უკანასკნელი კედელით აღიმართა ნიკოს წინ, ბოროტებამ სძლია სიკეთეს, ძალადობამ — სიპართლეს.

ნიკოს გაბრძოლება ტრაგიკული აღმოჩნდა არა მხოლოდ შედეგის, არამედ იმ შეუთვისებლობის გამოც, ნიკოსა და მის მოწინააღმდეგეთა შორის რომ არსებობს.

ა. რეხვიაშვილი თავის ფილმს საუკუნის ქრონიკას უწოდებს. ცხადია, ფილმში მოთხრობილი პატარა ამბით ავტორი საუკუნის აღწერას არ ფიქრობს, მაგრამ გმირის ხასიათს კონკრეტული საზოგადოების და დროის კვებში წარმოაჩენს. ა. რეხვიაშვილის აზრით, ნიკო იმ საზოგადოების შთამომავალია, რომელმაც, XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, უწმინდეს მოვალეობად მამულის სამსახური დაისახა. ფილმში ასახული დროის წარმომადგენელს, თავის წინამორბედთან განსხვავებით, მოქმედება უხდება გამაფრებულ ისტორიულ პერიოდში. ა. რეხვიაშვილის გმირი მოქმედებს თავისი სოციალური წრის მრწამსით. იმისთვის, რომ მაყურებელს ეს მოქმედება ავტორთა თვითმიზნურ ამოჩემებად არ მოეჩვენოს, ფილმში რამდენიმე შტრიხით მინიშნებულია გმირის წარსულიც, როგორც მისი მოქმედების განმსაზღვრელი წინაპირობა. ა. რეხვიაშვილი მართალია: ადამიანს აყალიბებს ოჯახი, გარემო. ქალბატონ როდამის — გმირის დედის და იოთამის — მისი მასწავლებლის გარემოცვაში აღზრდილი ნიკო, კონკრეტულ მსოფლმხედველობასთან ერთად, მოქმედების ხასიათს გამოიმუშავებდა. აქ, შესაძლებელია, ნა-

ლები ყოფილიყო აქტიური ბრძოლის უნარი, მაგრამ აუცილებლად იქნებოდა სიმათლის დაცვის მოთხოვნილება. ამიტომ უარყო ნიკომ, იოთამთან ერთად, ტყის დაცვის საქმეში იარაღით ჩარევა და მშვიდობიანი მოლაპარაკების გზა აირჩია.

და, აი, ნიკო მიღის იმ ადამიანებთან, ვინც ტყის საკითხი უნდა გადაწყვეტოს. ის დადის ჩინოვნიკიდან ჩინოვნიკამდე, უმტკიცებს მათ, რომ ტყე ხალხს ეკუთვნის და მოითხოვს ამ სიმათლის დაცვას, მაგრამ ამოდ. მისი სიმათლე ყრუ კედლებს ხედება. მისი აქ არავის ესმის. უფრო სწორად, მათ კარგად ესმით, რა უნდა ნიკოს, მაგრამ ასეთი კაცი აქ არ სჭირდებათ.

კანცელარიის დირექტორთან ნათქვამი ნიკოს ერთ-ერთი უკანასკნელი ფრაზა, „ტყე თუ ჩვენი არ იქნება, არც სხვისი არ იქნებაო“, ამჟღავნებს სიტუაციას და ახალ შტრიხს მატებს ნიკოს ხასიათს. აქ ჩნდება აქტიური წინააღმდეგობის სურვილი, რაც ადრე არ შეიძინებოდა ნიკოს ხასიათში. ნიკო მიხვდა, რომ მისი მოქმედების მეთოდი არ გამოდგება ისეთი ძალის დასამარცხებლად, როგორცაა კანცელარიის ბიუროკრატია და გადაწყვეტს სოფელში დაბრუნებას. უნდა ვიფიქროს, რომ მას უკვე განზრახული აქვს ხალხთან ერთად ამოქმედება. მაგრამ ა. რეხვიანშვილის გმირი შინ დაბრუნებისას იღუპება და ფილმის თხრობაც აქ წყდება. აქედან გამომდინარე, ავტორის ფიქრის საგანს წარმოადგენს არა ის, რაც უნდა მოხდეს, არამედ ის, რაც აქამდე იყო, ე. ი. ნიკოსა და მისი მოწინააღმდეგე მხარის დაპირისპირება.

დაპირისპირებისას კი ხდება ხასიათებში საფუძვლიანი ჩაღრმავება. აქ მეტია ხასიათის შეცნობისა და ანალიზის საშუალება. ამ დროს კონკრეტული ხასიათი, შე-

საძლოა, იმდენად სავსედ გაიხსნას, რომ ერთის მაგალითზე მოცემული იყოს ადამიანის ხასიათის საერთო ნიშნები, ამდენად, კიდევ უფრო გამართლებული გვეჩვენება ის დიდი ყურადღება, დასაწყისში ნიკოს მიმართ რომ გამოიჩინა რეჟისორმა, როცა დაწვრილებით და გულსისყურით ჩამოაყალიბა ნიკოს ხასიათობრივი თუ სოციალური პორტრეტი. ნიკოს მაგალითზე ერთგვარად შეჯამდა და შეფასდა XIX საუკუნის ქართველი ინტელიგენციის თვისებები, მისი ძლიერი და სუსტი მხარეები, აღმოჩნდა, რომ ის ჯერ კიდევ სუსტია. სუსტია სიმათლევის გამო. მას აკლია ხალხთან კავშირი. ადამიანთა შორის უძლიერესნიც ხომ მხოლოდ ხალხთან ერთიანობით აღწევენ დასახულ მიზნებს, მათი პოტენციის რეალიზება მხოლოდ ხალხთან კავშირში ხდება. ნიკო ლოგიკურად ღიღის ამ დასკვნამდე. მაგრამ აქ მოუსწრებს მას ფილმის ფინალი, სადაც სამი დაქირავებული მკვლელის ხელით დაიღუპება. როგორც ჩანს, ფილმის ავტორებს აინტერესებდათ ნიკოს წარმოსახვაში ამ გადაწყვეტილების ჩამოყალიბების პროცესი. მათ დაიწყეს იმით, რომ ინფორმაციული მომენტების ზუსტი მოწოდებით გვიჩვენეს ნიკოს ვინაობა. მისი იდეური მრწამსი კიდევ უფრო დააკონკრეტეს ციკლების რიტუალში და ერთ-ერთ მომდევნო ეპიზოდში, სადაც მკურნალი მიქელა მოიტანს ნიკოს დაკარგულ ჩემოდანს. აქ განსაკუთრებით ჩანს ავტორის სურვილი დააზუსტოს ნიკოს სულიერი საზრდო და წააქოთებს იოთამს სათაურს წიგნისა, რომელიც გერცენის წერილების კრებული აღმოჩნდება. შემდეგ გმირის უკვე გამოძეწილ სახეს დაუპირისპირებს მოწინააღმდეგეს და ააგებს ურთიერთობის ისეთ სურათებს, სადაც ნიკო იძულებული შეიქნება შეიცვალოს



კადრი ფილმიდან. ნიკო — მ. სალუქვაძე

მოქმედების ტაქტიკა. გმირის იდეური ტრანსფორმაციის საგულდაგულო ჩვენების პარალელურად ავტორები იმაზეც ფიქრობენ, რომ ნიკოს ეული გაბრძოლება წინასწარ არის განწირული. განწირულობაზე ა. რეხვიაშვილი დაბეჯითებით მიგვითითებს თავის ფილმში. გავიხსენოთ, როგორ გვიჩვენებს ის თავის გმირს გაცილების ეპიზოდში. ნიკოს უსიტყვო მოძრაობები, გამოსათხოვარი გამოხედვა და შემდეგ კადრის სიღრმეში სვლა უკვე მიგვანიშნებს მისი მსხვერპლად გაღების მომენტზე. ის, რომ ა. რეხვიაშვილს ნიკო თავიდანვე მსხვერპლად ჰყავდა ჩაფიქრებული, იგრძნობა

თუნდაც იმაში, როგორ ტიპაჟს ირჩევს ის ნიკოს როლის შემსრულებლად. მ. სალუქვაძე — ნიკოს სუფთა და უმანკო თვალები აქვს, მის გამოხედვაში იკითხება ღრმად ჩაყრული ნალექლიც, მაგრამ ყველაზე მეტად ვხედავთ ამოების მშვიდ შეგრძნებას. და, თუმცა, მოგვიანებით ა. რეხვიაშვილი დასახავს განწირულობის დასაძლევ გზას (ფილმის ფინალში მიღებული გადაწყვეტილება სოფელში დაბრუნების შესახებ, ჩვენ მივიჩნით ხალხთან დაკავშირების ცდად), მას მაინც სძლევს ნიკოს, როგორც გარკვეული სოციალური ფენის წარმომადგენლის, შესაძლებლო-

ბების წინასწარი განვერტა და ამიტომ ამარცხებს თავის გმირს. ავტორისათვის მთავარია არა კონკრეტული პიროვნება, მისი გამარჯვება-დამარცხების საკითხი, არამედ ნაგულისხმევი სოციალური წრის ბრძოლისუნარიანობა მმართველობის ძლიერ აპარატთან დაპირისპირების დროს.

საფიქრებელია, რომ ინტელიგენტის არჩევა ფილმის გმირად განპირობებული იყო ორი მიზეზით. პირველი გახლდათ ისტორიული სინამდვილე. ა. რეხვიაშვილის აზრით, ასახულ სინამდვილეში ინტელიგენტი ის ადამიანი იყო, ვინც ცხოვრების სინამდვილეს კერძო-პიროვნული დარღვის საბურველს მოაცილებდა და ქვეყნის სატყვიარად გადააქცევდა, ვინც აღწერილი ვითარებიდან სწორ დასკვნებს გამოიტანდა და მომავალი მოქმედების ხაზსაც შეიმუშაებდა. ამდენად, ბუნებრივია ასეთი ადამიანის მოქმედების სათავეში აღმოჩენა და ფილმის გმირადაც მიჩნევა. აღსანიშნავია, რომ ფილმში სწორად არის დანახული ინტელიგენციის იდეური კრედო და მისი პერსპექტიული ფორმირებაც.

მეორე მიზეზი გახლდათ წმინდა დრამატურგიული დანიშნულება. ნიკოს მოწინააღმდეგე ძალა ფილმში გამოყვანილია მრავალწახანავოვანი შეცნობის ობიექტად. იმისათვის, რომ მაყურებლისათვის ის სავსედ გახსნილიყო, საჭირო იყო მეორე, თანაბარი სიძლიერის ძალა, რომელიც თვალსაჩინოს ვახდოდა მის სიღრმისეულ შრეებსაც. ამის შესაძლებლობა, აღწერილ პერიოდში გააჩნდა მხოლოდ ინტელიგენტს თავისი ჩამოყალიბებული აზროვნების გამო.

ახლა ვნახოთ რას წარმოადგენს ძალა, რომლის წინაშეც უკვე წინასწარაა განპირობებული ნიკოს განწირულობა.

...კანცელარია. ბნელ, ცივ დე-

რფანში გამოჩნდება ხალხის ნაკადი, რომელიც 'შეჩვეული ადგილებისაკენ მიემართება. მუშაობა მათ მექანიკურ მოძრაობად აქვთ გადაქცეული. მათ განაგებთ ხუთი ძლიერი მამაკაცი, რომელთაც რკინის მუშტი და უტყვი სახეება აქვთ. ისინი ისე აგვარებენ საქმეებს, როგორც თვითონ აწყობთ. მთავარია არ დაირღვეს მოჩვენებითი წესრიგი. ისინი ყველაფერს გამოყენების თვლით უყურებენ. მათ ბოლომდე იციან მტრობა და შურისგება, ლაჩრული გამკლავება. ერთი სიტყვით, მაყურებელი ხედავს ბოროტების ჩამოყალიბებულ სისტემას. ამ სისტემას მოქმედების თავისი მეთოდები აქვს. ის არც ისე თავზეხელაღებულია, რომ კაცის კვლას არ ერიდებოდეს. იმიტომ კი არა, რომ არ შეუძლია მკვლელობის ჩადენა. რეპუტაციაზე მზრუნველი მაფინისა არ იყოს, ისიც სახელს უფროსხილდება, მაგრამ მაინც ჰკლავს, რადგან ეშინია. ეშინია ნიკოს მსგავსი ადამიანებისა, რომანტიკოსებისა, როგორც მისი მესვეურები ამბობენ. მათ იციან, რომ ნიკოს ეული გაბრძოლება ხვალ ხალხის მხარდაჭერით გაძლიერდება და ამიტომ სათავეშივე ცდილობენ მის მოსპობას. დღეს კი ბატონობენ ხალხზე, რომელმაც უხმოდ იწამა ძლიერთა კანონები და მიჰყვება ცხოვრებას საკუთარ თავთან ანგარიშგების გარეშე.

ა. რეხვიაშვილის მიერ ნაჩვენებში ძალის დანიშნულება მდგომარეობს იმაში, რომ დააჩლუნგოს ადამიანის აზროვნება და ინერციას დაუმორჩილოს იგი. ის, ვინც განიცდის მის სიძლიერეს, სუსტია და წინააღმდეგობის გაწევა არ შეუძლია. ასეთია ინალი, კანცელარიის ჩინოვნიკის ქალიშვილი-ინალისათვის ნიკოსთან შეხვედრა გარდატეხის მომენტია. ამ დროს დაირღვა მისთვის უძრაობისა და ინერციის შეგრძნება, გაჩნდა მოქმედების მოთხოვნილება. მაგრამ

ამაო ინალისა და ნიკოს ერთიანობა. ისინი უძღურნი არიან კანცელარიის სისტემის წინაშე. ამოება იმდენად საგრძნობია, რომ მაყურებელს ისღა დაარჩენია, თვალი ადევნოს როგორ გაუმკლავდება კანცელარია მის წინააღმდეგ გამოსულ ადამიანს. ტყუილი და მოჩვენებითი საქმიანობა, არაფრისმთქმელი დასკვნები — აი, მათი მეთოდი გამკლავების პირველ ეტაპზე. შემდეგ კი დევნა და ზურგში სროლა.

ა. რეხვიაშვილი თავის ფილმში ბოლომდე მიჰყვება კვლევისა და განხოგადების მეთოდს. ფინალშიც ნათლად გამოჩნდება მისი სურვილი მოგვაწოდოს არა გამკლავების ფაქტი, როგორც დაპირისპირებული ძალების საბოლოო შეჯახება, არამედ ამ გამკლავების ფილოსოფია.

ფინალი ტყეში თამაშდება. სოფელში მიმავალ ნიკოს მოწინააღმდეგე მხარის მიერ დაჭირებული მკვლელები აედევნებიან. ისინი გათოკავენ ნიკოს და ორმოში ჩააგდებენ, თვითონ კი გაიქცევიან. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ უკან დაბრუნებულებს, ნიკო არ დაუხვდებათ ადგილზე. ყოველ შემთხვევაში, ავტორები არ აკონკრეტებენ ნიკოს თავისდაღწევის ან სიკვდილის ფაქტს.

მთავარი გმირის გაუჩინარება უცნაურია მაყურებლისათვის, მაგრამ მას სძლევს ავტორის მიერ შემოძღვნილი ფაქტის ანალიზის სურვილი და ამიტომ ექვემდებარება ბოლომდე მიჰყვება ასახულ მოქმედებას.

ფილმის ფინალურ ეპიზოდში ა. რეხვიაშვილს ტყეში შემოჰყავს ყველა მოქმედი პირი. აქ არიან ნიკოს მძევრები, კანცელარიის დირექტორი, ინალი, იოთამი, მკურნალი მიქელა, ნიკოს თანასოფლელები. ისინი ნიკოს ემბენ. თუმცა ერთი მიზნით გაერთიანებულან, მაგრამ ყოველი მათგანი ცალკეა და დამოკიდებუ-



კადრი ფილმიდან ნიკო — მ. სალუქვაძე, ინალი — დ. ხარშილაძე.

კადრი ფილმიდან.



კადრი ფილმიდან. ნიკო — მ. სალუქვაძე.



ლებაც ამ მიზნისადმი თავისებურ-
რი აქვს; კანცელარიის სისტემა
ისევ თვალთმაქცობს. ნიკოს ძებ-
ნაში ისინიც იღებენ მონაწილეო-
ბას, რადგან ხალხის თვალში
უტოლველნი გამოჩნდნენ. მათ
მიერ ჩადენილი ბოროტება საი-
დუმლოთია მოცული ამის შესა-
ხებ იცის მხოლოდ ტყემ და მდე-
ვრებმა. მაგრამ პირველი უტყვი
მოწმეა ყველაფრის, ხოლო მეორე
— ჯალათია. სხვათა შორის,
ა. რეხვიაშვილმა კარგად ასა-
ხა დაქირავებულ მკვლელთა უსა-
ფუძვლო მდგომარეობა. ცხოვ-
რებაში გზააბნეულებს ტყეშიც
დაჰკარგვით ორიენტაციის უნა-
რი და ყველასათვის ზედმეტ ბარ-
გად ქცეულან. მათ არსად არა
აქვთ თავშესაფარი. კანცელა-
რიის მესვეურებთან მათი კავშირი
ყველაზე საშიხელი კავშირია ად-
ამიანთა შორის, სადაც კმაყო-
ფილება ორიოდ გროვით გამოი-
ხატება, უკმაყოფილება კი — ტყვი-
ით.

ტყე დუმს. ტყე ყველას იტევს.
ის უსაზღვრო სამყაროა. ა. რეხ-
ვიაშვილი გვიჩვენებს ყველა ჭუ-
რის ადამიანის არსებობასა და
მოქმედებას ამ სამყაროში.

როგორც ვხედავთ, ფილმის სა-
ფიქრალი შორს გაიჭრა. ფილმმა
მთელი რიგი საკითხები აღძრა,
რომლებმაც დაარღვიეს ფაბუ-
ლის ჩარჩოები და გადაეცინნ მა-
ყურებელს, როგორც ფილმის
იდუური მონაცემები.

მაგრამ მივუბრუნდეთ XIX
საუკუნეს, რადგან ფილმის ავტო-
რები შეგნებულად მიგვითითებენ
მოქმედების ადგილსა და დროზე
(ფილმის სათაურიდან გამომდი-
ნარე). როგორც ჩანს, სწორედ
ამ საუკუნემ მისცა მათ ასეთი
საფიქრალის წარმოქმნის საშუა-
ლება. გახსოვთ, როგორ შესჩივ-
ლა მოხვევმ პეტერბურგიდან მო-
მავალ ილია ჭავჭავაძეს. მოხვევ-
საც ის სადარდებელი ჰქონდა,

რაც ნიკოსა და მის თანასოფლე-
ლებს.

„სთქვი შენ და მე გავიგონე —
წერს ილია. — როდემდის დამ-
რჩეს ეს ტკივილი გულში, რო-
დემდის? ოხ, როდემდის, როდემ-
დის?.. ჩემო საყვარელო მიწა-
წყალო, მომეც ამის პასუხი!..“

ა. რეხვიაშვილის ფილმი იმ
დროს ეხება, როდესაც ილიას
მიერ დასამული კითხვა — როდემ-
დის? — პასუხის პირზე დგას.
ამ დროს უკვე ისახებოდა ერ-
თიანი ძალის მოთხოვნილება,
პრაქტიკული გზები ამ გულისტ-
კივილის დასაძლევად.

ა. რეხვიაშვილს აინტერესებს
ზღვარი, დრო, როცა დასახულია
გზა, მაგრამ ჯერ არ არის გადად-
გმული ნაბიჯი. რეჟისორმა იცის,
რომ ზღვარზე ყოველთვის და-
ძაბულია ეთარება და მაქსიმა-
ლურად იკეთება (ფილმისათვის
სეე საჭირო) ორი დაპირისპირე-
ბული ძალის ხასიათი. ამ ძა-
ლების კონფლიქტად ავტორებმა
გამოქომაგების ფაქტი (სხვათა
შორის, ფილმს მუშაობის პროცე-
სში „ქომავი“ ერქვა), ხოლო გა-
მოქომაგების საგნად ტყე აირ-
ჩიეს. მაგრამ ნიკო ტყეს დაიცავ-
და თუ სოფლის სხვა ინტერესებს,
ამით არაფერი შეიცვლებოდა
ფილმში. ვინ დაიცავდა და ვი-
სგან — აი, ფილმის ავტორთა
საფიქრალი, რომელმაც მთლია-
ნად დაიპყრო მათი აზრობრივი
და შემოქმედებითი შესაძლებ-
ლობანი და ერთგვარად მიზანდა-
სახულად წარმოაჩინა ფილმში
აღბრული საკითხები. ერთი წუ-
თითაც არ მინდა სიტყვა მი-
ზანდასახული მხოლოდ უარყო-
ფითი მნიშვნელობით გაიგოს
მკითხველმა. მიზანდასახულობა
აზრის გამოთქმის აუცილებლო-
ბასაც ნიშნავს, ავტორთა პრინ-
ციპულ პოზიციასაც.

მიხეილ ჯავახიშვილის პროზა

ტელეეკრანზე

ლელა წიფურია

მ. ჯავახიშვილის პროზა მრავალგზის დაიდგა ქართულ თეატრსა და კინოში. თ. ჩხეიძის სატელევიზიო ვიდეოფილმი „ჯაყოს ხიზნები“ და ტელესპექტაკლი „თეთრი კურდღელი“ მ. ჯავახიშვილის თხზულებათა პირველი ხორცშესხმაა ტელეეკრანზე.

უკანასკნელი წლების არცერთ მხატვრულ ნაწარმოებს ჩვენში არ გამოუწვევია იმგვარი პოლემიკა, როგორც თ. ჩხეიძის „ჯაყოს ხიზნებმა“ წარმოქმნა, რაც ვიდეოფილმში დასმული პრობლემების სიმწვავემ და ნაწარმოების მხატვრულმა ხარისხმა განაპირობა. მ. ჯავახიშვილის პროზის ტრანსფორმაციის საინტერესო მაგალითია ტელესპექტაკლი „თეთრი კურდღელი“. მწერლის თხზულებები ახალი რანგის მხატვრული ნაწარმოების სახით წარმოსდგა, ცხადია, ამგვარი წარმატების ერთ-ერთი უპირველესი მიზეზი, უდავოდ, მწერლისა და რეჟისორის შემოქმედებითი კრედოს თანხმობებია.

თ. ჩხეიძის ყოველი ნამუშევარი მეტბრძოლი სულისკვეთებით ხასიათდება. რეჟისორი ზუსტად გრძნობს დროის პულსაციას. ალბათ, ვერ დავასახელებთ თ. ჩხეიძის სპექტაკლს, დღევანდლობის მძაფრი პრობლემატიკით რომ არ იყოს დამუხტული.

მ. ჯავახიშვილის თხრობის ძირითადი მო-

ტივი ერის ცხოვრების სახიერად ჩვენებაა, თემურ ჩხეიძის შემოქმედების ამოცანაც ამგვარად განისაზღვრება.

მ. ჯავახიშვილის შემოქმედების უპირველესი დამახასიათებელი ნიშანი აღამიანთა სულთწერი მდგომარეობის ასახვაა. თ. ჩხეიძის რეჟისორული ინდივიდუალობის თვისება მსახიობის საშუალებით შექმნილი ფსიქოლოგიური პორტრეტებია. მათთან სინთეზში კი იზადება სახიერ მეტაფორათა ნაკადი, რომელიც განსაზღვრავს ნაწარმოების ჩანაფიქრს და აღქმის ერთმავარობას, ზუსტად გაოხხატავს თ. ჩხეიძის ხელოვნების სპეციფიკას.

სინამდვილის შეცნობა, აღამიანის სულში ღრმად წვდომა, მეტაფორული აზროვნება განსაზღვრავს ამ ორი ხელოვანის შემოქმედებას. შეიძლება ითქვას, რომ თემურ ჩხეიძე მიხეილ ჯავახიშვილის თანამზრახველია, მისი თანამოაზრე.

„ჯაყოს ხიზნებში“ რეჟისორმა შექმნა თეატრალური პირობითობის და მეტყველ მეტაფორათა სინთეზი, რომელიც ვიდეოფილმის სპეციფიკური ხერხებით გამოიხატა. გვირგვინი ფსიქოლოგიური პორტრეტებიმსხვილი ხედის, „ხასიათის რენტგენის“ საშუალებით უფრო ცოცხალი ფერებით გადმოიცა, ვიდრე მათ სცენაზე ასახავდა რეჟისორი. პირველი კადრი — თეიმურაზის მთვლემარე თვალის



სცენა სპექტაკლიდან „თეთრი კერძული“

ახელის ცდა — ვიდეოფილმის აზრობრივ გასაღებად გადაიქცა. ამგვარ თვლენაში გაატარა მთელი სიცოცხლე თეიმურაზ ხევისთავმა. ნახევრად მიღებული მისი თვალების მიღმა კი რეალური სამყარო დარჩა და ვედარც კი მიხვდა, როგორ აღმოჩნდა ცხოვრებას მოსხლეტილი. ხევისთავის ბიოგრაფიას ვიდეოფილმში მოკლე სიტყვიერი ინფორმაციით გვაცნობს თეიმურაზის როლის შემსრულებელი ნ. მგალობლიშვილი. ვიდეოფილმში თეიმურაზი უკვე „ნათავადარი, ნამამულევი, ნავეჭილარია“. რეჟისორი ხევისთავის სახეში გვიჩვენებს მისი ცხოვრებისეული გზის რეზულტატს. ვიდეოფილმში ნაჩვენებია არ არის ხევისთავის ამგვარ მდგომარეობამდე მისვლის პროცესი, თუმცა თეიმურაზის ბიოგრაფიაზე მოგვითხრობს მისი ეკრანული პორტრეტი: დაღლილი, სევდიანი მზერა, თითქოს მოზობიშება რომ გაივლევებს მის თვალთაგან, ძველი პატივდებული დროიდან ჭერ კიდევ შემორჩენილი ბაფთა. ამგვარი სახიერებით ქმნიან რეჟისორი და მსახიობი ავტორისეული ტექსტის ეკრანულ სახეს.

მეორე ტელეპორტრეტი — ავთო მახარაძის მიერ შექმნილი ჯაყოს სახე — სრული კონტრასტია ხევისთავისა. რეჟისორი და მსახიობი ცდილობენ მაქსიმალურად დაუახლოვონ ჯაყოს გარეგნობა რომანში აღწერილ პერსონაჟს. ტყაუტყით მოსილი, თავზე ფაფახჩამოცმული ჯაყო მართლაც დათვის მოგვაგონებს. შედეგებული სისხლისფერი ჩოხა შე-

უსხამს ტლანქ სხეულზე. გაბურძენული შავი წვერიითა შემოსილი მისი სახე. ცულუტე, მოუსვენარი თვალები კი თითქოს ჭოჭოხეთშიაც გამოძებნიან საკბილოს. თეიმურაზის და ჯაყოს შეხვედრის სცენა ზემოდანაა გადაღებული, რითაც კიდევ უფრო დაპატარავდა ისედაც მიღებული ხევისთავი, ჯაყოს კუნძივით ტანმა კი მთელი ეკრანული სიბრტყე შთანთქა. ამგვარი დაპირისპირება გმირებისა — ველური ჯაყოსი და გატრეცილი ხევისთავისა — კიდევ უფრო მძაფრად ახასიათებს ორივე პერსონაჟს. სიმალლიდან ნაჩვენებ კადრში რეჟისორმა ორივე დაამდაბლა, კაცუნებად აქცია.

ნ. ფაჩუაშვილის მარგოს პორტრეტი პირველად ოვალურ ჩარჩოში გამოჩნდება. მარგო გვაგონებს მედალიონს, ხევისთავის გულით ნატარებს, ესე უწყალოდ რომ ჩამოგლიჯეს მერე პატრონს.

რეჟისორი მოვლენათა მსვლელობის ორ ძირითად ხაზს ავითარებს — ერთია მარგოს დაპყრობა და მეორე — მის პარალელურად მიმდინარე თეიმურაზის უკიდურესი მორალური დაცემისა და განადგურების ასახვა. ორივე ეს პროცესი თავს იყრის ჯაყოს სახესთან და ამიტომ რეჟისორმა დაწვრილებით გვიჩვენა ჯაყოს და მარგოს ურთიერთობა, დაწყებული ჯაყოსკენ მიმართული პირველი ვასხივოსნებული გადმოხედვიდან ტომარააკიდებულ მარგოს თვალებში ნათელის ჩაქრობამდე.



თ. ჩხეიძე ზუსტად მიგნებული დეტალე-
ბით იწყებს მარგოსა და ჯაყოს ურთიერ-
თობის ასახვას. უცხოებით სხედან თავიანთ
ნესტიან ოთახში ხევისთავები. ჯაყოს ფიგურა
და უბეში ხმა მთელ სივრცეს იპყრობს.
პირველად სტუმრად მოსული ჯაყოს ტორი
„მოხვდება“ მარგოს ხელს. მსწრაფლ გაე-
რიდა ამრეზილი ქალი, თითქოს უწმინდურს
რასმე შეეხო... იმავე ეპიზოდის ბოლოს მაგი-
დაზე თავჩამოდებულ მხვინავ ჯაყოს ზიზ-
ლით გადაფარებს მარგო მისსავე ტყაბუქს.

ვიდეოფილმში პირობითად გამოიყოფა
მარგოს დამორჩილების სამი ეტაპი. პირვე-
ლი საფეხური — მარგოს გაუპატოურების
სცენა — ძალისმიერი აქტია და მარგოც
უღონოა რაიმე წინააღმდეგობა გაუწიოს გამ-
ძინვარებულ მხეცს. ეს ეპიზოდი მტრედე-
ბით მოვარაყებულ ჩარჩოში დაიწყო. ნაც-
რისფერ, უღიღამო, ნეიტრალური კაბით მო-
სილი მარგო აქ თითქმის ოჯახური იდილიის
არარსებულ ბუდეს შეეხიზნა. ენებაშლილი
ჯაყოს მიერ მარგოს დაუფლება ხდება ჩარ-
დახიან ურემზე. ურემს, ქართველთა შრომის
და მიწასთან კავშირის მარადიულ სიმბოლოს,
— ჯაყო პირუტყველი ყინის მოსაკლავ ბუ-
ნავად გადააქცევს. რეჟისორმა მარგოს თვა-
ლებში ჩაგვახედა, სადაც უღრმესი ტანჯვა,
შერყენილი სინაზის, პატიოსნების და სულის
ტკივილი აისახა. ძალადობით იწყება ხევისთა-
ვთა ბუდის ნგრევა, მათი განადგურება.

მარგოსა და ჯაყოს ურთიერთობის შემდე-
გი საფეხური — მარგოს და ჯაყოს ცეკვა ხე-
ვისთავთა მამულში — უკვე გარკვეულად
სურვილთა თანხმობის პირველი ფაზაა. კმა-
ყოფილი, გაბადრული, სავსე სახით უწყევს
პარტნიორბას ნ. ფაჩუაშვილის მარგო ა. მა-
ხარაძის ჯაყოს. აღტყინება იგრძნობა მის
მოძრაობაში. ჯაყო კი სრული მფლობელივით
მირეკავს მარგოს გაღვიძებულ ენებათა მო-
რევს. სწორედ ამ სცენაში წარმოჩნდება
მარგოს ჯაყოს ხასად გახდომის პოტენციური
შესაძლებლობა.

მარგოს დამორჩილების მეორე ეტაპი, მისი
ხასად ქცევა მფშინავი თეიმურაზის გვერ-
დით, მის სარეცელზევე ხდება. კადრის კომ-
პოზიცია კონტრასტის პრინციპზეა აგებული.
ჩვეულებრივი საწოლი — ხევისთავების სა-
წოლი თითქოს მათსავე სახლში ზედმეტი აღ-
მოჩნდა. მიწა კი ნებისმიერ შემთხვევაში შე-
უცვლელი რჩება. დათვივით ოთხზე მობობ-

ლავს ჯაყო დაფეთებული მსხვერპლისკენ.
პაერი შემოაკლდა მარგოს, ~~სტუმრად~~
გადმოვარდნას ლამობენ მისი თვალები. პი-
რუტყველი ყინის დასაკმაყოფილებლად მო-
სულ ჯაყოს გაცნობიერებულიც კი არა აქვს
დაპყრობილის ყადრი. მარგო დამორჩილების
ამ ეტაპზე მხილების შიშითაა შეპყრობილი,
მისი მფრთხალი ქალური ბუნება მთელი ძა-
ლით წარმოაჩინეს ვიდეოფილმის ავტორებმა.

ჯაყოსგან განსხვავებით, მარგო ზუსტად
აცნობიერებს თავის ტრაგედიას. პერსონა-
ჟისთვის ყველაზე ტრაგიკულ მომენტში ხდება
მსახიობის მიერ გმირის გაუცხოება. სუნ-
თქვაშეკრულ, ნატანჯ მარგოს ურთულეს
წუთებში „ტოვებს“ მსახიობი. პერსონაჟის
ემოციური აღზევების კულმინაცია ნეიტრალ-
დება შემსრულებლის მიერ წარმოთქმული
ავტორისეული განსჯის ტექსტით, როცა ნანა
ფაჩუაშვილი მაყურებელს მოუთხრობს, რომ
„მარგოსთვის ცხადი იყო, რომ გუშინდელ
დღიდან ის გადაიქცა ჯაყოს ხასად. ამის გამო
მარგო გუშინ სტიროდა და იმუქრებოდა,
მაგრამ დღეს აღარც კი იცოდა, კარგი იყო
ჯაყოს ხასობა თუ ავი, ბედნიერი იყო მარგო
თუ უბედური“.

ეპიკური თეატრის ეს პრინციპი, სავსებით
ორგანული ტელევიზიისთვის, „ჯაყოს ზიზ-
ნებშიც“ ბუნებრივად აქდერდა. ვიდეოფილ-
მის პირველ ეპიზოდში ნოდარ მგალობლი-
ლიშვილი აუცხოებს თავის პერსონაჟს და
ავტორისეული ტექსტით მოგვითხრობს თეი-
მურაზ ხევისთავის აღრინდელ ყოფაზე. ამ
შემთხვევაში გაუცხოებას ორგვარი მიზან-
დასახულობა აქვს: უპირველეს ყოვლისა, ამ
ტექსტის საშუალებით, რეჟისორი გვაწვდის
ინფორმაციას თეიმურაზის ცხოვრების შესა-
ხებ და ამავე დროს ასოციაციით გვაკავში-
რებს ნაწარმოების დაწერის ეპოქასთან და
ავტორთან. მსახიობის მონათხრობს ლი-
ტერატურული პირველწყაროს ქსოვილში
შეგვყავართ და ამ გზით მაყურებლის ფანტა-
ზია ცხოვრების ურთულეს პრობლემას უკავ-
შირდება.

ნანა ფაჩუაშვილის მიერ პერსონაჟის გა-
უცხოება ამ შემთხვევაში ასრულებს ემოცი-
ური სტაბილიზატორის და ანალიტიკური
დიქტატის როლს. ავტორთა მიზანია მაყუ-
რებლის აზროვნების წარმართვა იმ ფაქტის
გამოსაკვეთად, რომ მარგო ამ აქტის შემდეგ



ჯაყოს ცნობიერად დამორჩილდა. ჯაყოსთან ურთიერთობა მის მიერ უკვე აღარ აღიქმება როგორც ძალადობა. მარგო თავის მართლებას იწყებს და თავისდაუნებურად ყოველივე მომხდარში ბრალს ხევისთავს დებს. მაყურებლის აზროვნება უკავშირდება ბოროტების სათავეს და გამომწვევ მიზეზებს. უაღრესად ემოციური ეს სცენა, ამავე დროს აუდიტორიის აზროვნების რეზონატორია. მარგოს აღსარება ერთგვარი შემამხადებელი პერიოდი ადია მარგოს დამორჩილების მესამე და არსით ყველაზე ტრაგიკული ეტაპისთვის — როდესაც მარგო იმდენად ეჩვევა ძალადობას, რომ მას უკვე ძალისმიერ აქტად კი არ აღიქვამს, არამედ სიამოვნებასაც კი გრძნობს. იმავე ეპიზოდში შემობობლებული ჯაყოს მიერ მარგოს დამორჩილება ბალახზე, მშობელ მიწაზე, უკვე თანამოსურნეთა აქტია. მარგარიტა ყაფლანიშვილი ჯაყოს ხარკად გარდაიქმნა. მსახიობი ნანა ფაჩუაშვილი დიდი ტაქტით გადმოგვცემს ჯაყოსთან ურთიერთობის ამ ეპიზოდს. სახიერი საშუალებები, რომლებიც ავტორებმა ვიდეოფილმში გამოიყენეს, ძირითად აზრობრივ დატვირთვას ატარებს: ქართველთა თავდაუზოგველი შრომის უპირველეს სიმბოლოდ ქცეულ ურემზე გაუპატიურებული მარგო უძლური იყო რაიმე ელონა. როდესაც ძალისმიერი აქტი თეიმურაზის — მისი თანამეცხედრის და პატრონის თანდასწრებით განმეორდა, მხილების შიშით შეპყრობილი მარგო თვითვე შეამხადებს მესამე ეტაპს, როდესაც შეჩვეული კავშირი ჯაყოსთან ძალადობა აღარც კი არის.

რეჟისორი თ. ჩხეიძე უაღრესად ზუსტად გადმოცემულ ურთიერთობათა მდინარებაში გვიჩვენებს მარგოს გონებრივი დასაპყარების პროცესს. ჯაყოს მეურვეობის შედეგად ნანა ფაჩუაშვილის მარგოში იღვიძებს მიძინებულ გრძნობა მბრძანებლობისა. მისი აზროვნების დიაპაზონი ნელ-ნელა ჯაყოს ინსტინქტებს უახლოვდება. რეჟისორის მიერ შეთხზული სცენა „პოლსაპოჩკების“ გახდისა, მარგოს სამყაროსეული კვრეტის მხილებად გარდაიქმნა. ჯაყოს მისწრაფებას — მაქსიმალურად დაამცროს არაადამიანური შრომით გამოფიტული, სასოწარკვეთილი ნინა (მანონ აბაშიძე), ნანა ფაჩუაშვილის მარგოს წამიერი გაამყება, აღზევება მოპყვა პასუხად. ამპარტავნულად გაუწოდა მარგომ ფეხი ჩაჩოქილ ნინას, ნიშნის მოგებით სტყორც-

ნა მზერა დაჩრჩილულ ხევისთავს. ჯაყოს ზრახვათა შორის პატივისცემის გამოხატვის ყველაზე სრულყოფილი გზა მისაღები აღმოჩნდა მარგარიტა ყაფლანიშვილისთვის. რეჟისორმა ერთ რანგში გვიჩვენა ჯაყოს თაყვანისცემისა და მარგოს განსჯის უნარი. მათ შორის ზღვარი შეამცირა თითქოს. მეორე მხრივ კი, ნინამ თავისი მორჩილი მზერით განაჩინი გამოუტანა მარგოს, თითქოს უწინასწარმეტყველა მომავალი. ამ ორთა ბედის გადაკვეთას კი ძალის გაბმული ყვფა აძლევს ხანს, რაც მათი ყოფის ქვეშაირტ აზრს მიგვანიშნებს.

დამორჩილების მესამე ეტაპზე მარგო ჯაყოზე მზრუნველი, მისი თანამეცხედრე ხდება. ის ადამიანურ ურთიერთობას იწყებს პირუტყვული ინსტინქტებით მცხოვრებ ჯაყოსთან. ალერსით მიელაჭუცება, ძუქნასავით მიუცუქტდება მიწაზე გაშლართულს. მარგოს ნატიფი ხელი შეერევა ჯაყოს დაუვარცხნელ წვერში. მერე მაკრატელსაც შეაპარებს. ჯაყოს გაკრეპავს, განკაცებას მოპყოფს ხელს. დაყვავებით შეეცდება მის გაკეთილშობილებას, საკუთარი ხელით დაბანს, მოკახმავს... თემურ ჩხეიძეს სახიერად გადმოაქვს მ. ჯავახიშვილის მეტაფორა: ჯაყო განიბანა ხორციელად, ხოლო მისი სულიერი გასპეტაკება წარმოუდგენელია...

მთელი ვიდეოფილმის მანძილზე მარგო თითქოს რამდენადმე შემოსახლვრულია სხვადასხვა ფორმის ჩარჩოს მეშვეობით. გულსაკიდს მინამგვანი მარგოს პორტრეტის ოვალი გამოხატულება იმ ოჯახური იდილიისა, ასე უწყალოდ რომ დაუნგრია ჯაყომ. ეს ოვალი იმ კუთხოვანმა ჩარჩომ შეცვალა, რომელშიც მარგო ქვეშელას, ბრინკას, ტურას, გიბას საზოგადოებაში ჯაყოსთან ხელკავით მოთავსდა. მარგო ხევისთავი ჯაყოსა და მის ნათესავთა ტოლი და სწორი შეიქმნა. ამგვარი მეტაფორით გვიჩვენებს თემურ ჩხეიძე მარგოს სულის დამდაბლებას. კმაყოფილი მზერით გადმოიხედავს იგი ჩარჩოდან ჯივამელებით გარშემორტყმული... მეტად „ღირსეული პატრონი“ აღმოაჩნდა მშვენიერებას.

როგორც აღვნიშნეთ, მარგოს დამორჩილების ხაზის პარალელურია თეიმურაზ ხევისთავის გადაგვარების პროცესი. თეიმურაზის სულიერ დეგრადაციას ვერ ფარავს მისი იდეები. დიალოგში ივანესთან (გ. თალაკვაძე) ხევისთავის სახეზე განცვიფრება და სკეპტი-



ციზმია აღბეჭდილი. საუბარი საქართველოს ბედ-იზბალსა და ქართლის ისტორიული როლის შესახებ კვახების, გოდრების და სკივრების ფონზე მიმდინარეობს. თეიმურაზი აღტაცებული ხმითა და გამომეტყველებით, დასავლეთისკენ მიპყრობილი თვლებით, ყოველივე დაკარგულის უცხოთაგან დაბრუნებას მოელის. თ. ჩხეიძე ნ. ჭავჭავაძის აზრის აწასხველ ეკრანულ მეტაფორას ქმნის. ნ. მგალობლიშვილის თეიმურაზის მხერის მიმართულებით ტელეამერა ფრესკებს აღწევს და წმინდა გიორგის ხატება სიმბოლოდ გვევლინება ბოროტების დამარცხების მომლოდინე თეიმურაზისა. სივრცე იკვება ბეთ-ჰოვენის მეცბრე სიმფონიის ფინალური ნაწილის პანგებით და ხევისთავის აღტაცებას ბანს აძლევს „სიხარულის ოდა“... თემურ ჩხეიძის და დავით ტურიაშვილის მიერ მიგნებული მუსიკალური თემები ერთგვარად ეკლექტურად შეიძლება მოგვიჩვენოს მათურებელს. აქ თავს იყრის მელოდიები მოცარტის მე-40, ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონიებიდან. მარგოს და ჭაყოს ჯვრისწერის სცენაში იჭრება პანგები ვერდის „ტრაავიატადან“, ესოდენ კონტრასტში რომ არის ნაწარმოების ტრაგიზმის კულმინაციასთან. გლეხობის თემა „ჭაყოს ხიზნებში“ უძველესი ქართული სიმღერებით შემოდის. ვიდეოფილმის მუსიკალური დრამატურგია მრავალფეროვანია, არაერთგვარი და თეიმურაზის აზრებთან თანაფარდოვანი. ასევე ვერ უპოვნია ხევისთავს თავისი ერთადერთი და მარადიული მელოდია. ხან დასავლეთის, ხან კიდევ ქართული ხალხური თემის ძიებაში თეიმურაზის აზრთა ლეიტმოტივი ჩამოუყალიბებელი რჩება.

ჭაყოს გარეგნული გაკეთილშობილების პარალელურად მიხეული ნიშანთვისებები თეიმურაზ ხევისთავში იჩენს თავს. თეიმურაზის სახე დაუფარცხნელი წვერით დაიდფარა, პირუტყვეული ქურქიდან განმარცვული ჭაყოს სამოსელმა თეიმურაზის ნატყ სხეულზე გადმოინაცვლა. მისი მოქმედების ლოგიკა ჭაყოსას დაემსგავსა. დუქანში ნოქრად ჩამდგარმა თეიმურაზმა ჭაყოს სამყოფელში დაიდო ბინა და ჭაყოს ანტურაჟი მიხეული გახდა. თეიმურაზის პატრიოტული ქადაგებანი ჭაყოს ბუნავში წარმოითქმება და აძენდად უხნეობის აქტად აღიქმება. ნოდარ მგალობლიშვილის ხევისთავის უძირო თვალებში იკრინობა დამარცხებული კაცის ეინიანი უარ-

ყოფა, გაუწონასწორობლობა. თეიმურაზი თვალის აბელის პროცესი მხოლოდ ერთ შემოიფარგლა, საპასუხო მოქმედება არ შედგა. აძენდად მისთვის რეალობის ცქერა მით უფრო მტანჯველი ხდება, რადგან ქმედებაში არ გადადის. ნ. მგალობლიშვილის თეიმურაზ ხევისთავში ჭაყოს სული ჩასახლდა თითქოს და თავის ნასახლარში ჭაყოსებრ ოთხით მოცოცდა ნათავადარი. ჭაყოს საწოლთან მობობლება, მსხვილი ხედით ნაჩვენები, მთელს ეკრანულ სიბრტყეს ავსებდა. რეჟისორმა ჭაყოს მოსვლა უხეში, ბნელი ძალის მოახლოებრს სიმბოლოდ აქცია. მასთან საპარისპიროდ თეიმურაზის ნასახლარში დაბრუნება შორი ხედითაა ნაჩვენები. ჭიაველასავთ მისრიალებს იმავე ეზოში ჭაყოს მოწითალო ჭუბით მოსილი თეიმურაზი, თითქოს სისხლის კვალს ტოვებს.

თ. ჩხეიძე „ჭაყოს ხიზნებში“ მეტყველო მეტაფორათა სისტემას ქმნის, ჩაბოვანი სიმბოლოებით ტვირთავს. რეჟისორს ამგვარი აზროვნების საშუალებას უდევდა აძლევს მხატვარ მიორის მშეულოძის ნამუშევარი. მთელი დეკორაცია განლაგებულია ნატურალურ მწვეანე ბალახზე. მხატვრულ გაფორმებაში შერწყმულია ნატურალისტური და პირობითი დეტალები: სრულიად ყოფითი საგნებ — ურემი, ლოგინი თუ დუქნის ნივთები, ვიდეოფილმში უაღრესად სიმბოლოური ფრესკების და „ოჯახური პორტრეტების“ ფონზეა განფენილი. ეს ზოგან ამომწვარი, სახედავლუჯილი, შავ-თეთრი ფრესკები ხევისთავთა გარდასული დიდების მთხრობელია. მთელი დეკორაცია, პერსონაჟთა კოსტუმების ფერთა გამაც კი გმირების შინაგანი მდგომარეობის ვიზუალურ ხატს ქმნის. უსპეტაკესი თეთრით მოსილი მარგოს და ჭაყოს ჯვრისწერის სცენაში ჩართულია მარგოს და თეიმურაზის პირველი დიალოგი, როცა თეიმურაზმა იდეალად შეიყნო მარგო. ეხლა კი მისი იდეალისაგან მხოლოდ კონტრარი დარჩა, სახე კი წარეშალა ვითარცა ეკლესიის ფრესკაზე ლეთისმშობელს. თეიმურაზის სალოცავი, სატანის კუთვნილება ვახდა. ამ სცენაში პირველად იჭრება ვიოლეტასა და ალფრედის დუეტი ვერდის ოპერიდან „ტრაავიატა“, რომელიც უაღრესად კონტრასტულია გმირთა ფსიქიკურ მდგომარეობასთან.

სახიერი მეტაფორით გადმოიცა თეიმურაზის სულის პანაშვიდის სცენა. თავისივე პა-



ნაშვიდის მოწმე თეიმურაზი ბალახზე ასვენია. კადრის უკანა სიბრტყეს მოიცავს უზარმაზარი საფლავის ქვის მავგარი სვეტი (ალბათ ავთანდილ ხევისთავის სამარის სიმბოლო). თეიმურაზი მართლაც დევის მეკრძნე მისვენებული, წიწილას წააგავს, როგორც რომანში აღწერს მ. ჯავახიშვილი. თეიმურაზის დარქალვა მისივე თვალწინ ხდება, თავად არის საკუთარი ჰირსუფალი. მიწაზე განთხმულ ხევისთავს ივანეს პატარა გოგონა დაუთმებს სანთლებს, რომლითაც მისი სხეულია შემოსაზღვრული. თითქოს ზღვარი დაეღო თეიმურაზის რეალურ ცხოვრებას. ამის შემდეგ იგი მხოლოდ ფიზიკურად აგრძელებს არსებობას.

რეისორმა განაჩენი გამოუტანა ხევისთავს — ცოცხალი ლეში ცოცხლადვე დაასამარა. საკუთარი უმოქმედობით გარდაცვლილი თეიმურაზი თვითვე გახდა თავისი სულის დამტირებლად.

თეიმურაზ ხევისთავის, მისი პიროვნების დაცემის უკიდურესობა ნ. მგალობლიშვილის მიერ დიდი მოქალაქეობრივი ტკივილით არის ნათამაშები. ნ. მგალობლიშვილის ხევისთავის სახეში იგრძნობა მსახიობის თანაღმობა გმირის მიმართ. უაღრესად ფაქიზ ნიუანსებში ვლინდება ხევისთავის ბუნების არსი, რომელიც ტრაგედიის მიზეზად გვევლინება. მსახიობის ფერთა გამა სინატიფით გამოირჩევა. ნოდარ მგალობლიშვილის თეიმურაზი თითქოს აკვარელით არის დახატული. ავთო მახარაძის ჭაყო ჭივჭიშვილი, პერსონაჟის რობის შესაბამისად, კონტრასტულია ხევისთავის სახესთან როგორც არსით, ასევე საშემსრულებლო მანერით. ა. მახარაძის ჭაყო მსუყვე, მკვეთრი საღებავებითაა დაწერილი. მსახიობი ჭაყოს როლში სრულყოფილ გარდასახვას აღწევს. ჭაყოს სიტლანქის და უმეცრების ფონზე რეისორი ხევისთავის და მარგოს დახვეწილობას გამოკვეთს. კონტრასტის პრინციპზე აგებულ სახეთა რაობა მათ ნიშანდობლიობას მთელი სისავსით წარმოაჩენს.

დაბრუნებული ხევისთავის შეხვედრაში მასავით ჭანგატეხილ, ცხოვრებისაგან მოდრეკილ მარგოსთან კვლავ შემოიჭრება „ტრავიატას“ პანგები — ჭაყოს მიერ დარღვეული ხევისთავის და მარგოს თანხმეობის მუსიკალური კონტრასტი. ჭაყოს ბუნების უხეში ფერები, დაბალი ჰერი, დამძიმებული გარე-

მო მარგოს ცხოვრების ბოლო ნაწიასუღელს ასახავს. მარგოს სიციცხლე გლომის მავგება. შავებში მოსილ, ტომარააკიდებულ მარგოს ნინოს განაჩენი გაახსენდა თითქოს. თავზე წაკრული ჭაობისფერი ხილაბანდი მისი სულისა და გონების გადაგვარების მინიშნებაა. ტანჯული მზერით შესცქერის თავის ნაქმარებს. ნანა ფაჩუაშვილის მარგო, მოახლედ და პირფარეშად ქცეული, ბოლომდე გამოფიტულა, ცხოვრების მძიმე ტვირთს ჩაუქრია მისი თვალები. იდეალიდან იგი უენო, მორჩილ, უგრძნობელ მონად გარდაიქმნა. ოდესღაც გულით ნატარები უმშვენიერესი მედალიონიან მზირალი მორჩილ პირუტყვად იქცა. ხევისთავის და მარგოს უკანასკნელი შეხვედრის დროს ორთავენი იოკებენ ერთერთის წინაშე. ერთმანეთის ტანჯვას და ვაებას უხრიან თავს. ვიდეოფილმის ეს სცენა მარგოს და თეიმურაზის ურთიერთობის დასასრულია. მ. ჯავახიშვილის რომანში ხევისთავში მარგოს დაბრუნების იმედი ცოცხლობს. რეისორმა რომანტიკული აღარაფერი დაუტოვა თეიმურაზს — აღარც კოშკიდან მომავალი სინათლე — მარგოს დაბრუნების სასოების შუქი, არც ღამის პეიზაჟი. ხევისთავისა და მარგოს უკანასკნელი შეხვედრის სცენა ორთავეს რწმენის იავარყოფაა.

ვიდეოფილმის უკანასკნელ კადრებში რეისორი კიდევ უფრო ღრმად შეიჭრა გმირთა სულის ხვეულებში. ყოველი პერსონაჟის სახეზე აღიბეჭდა მათი ცხოვრების წარსულიც და მომავალიც. ა. მახარაძის ჭაყო თავის პირვანდელ სახეს დაუბრუნდა და მომავალ მსხვერპლს ჩასაფრებია თითქოს. ისევე გაველურებული, გაბურძენული სახით გვიდგება იგი. სიციცხლის დასალიერს მონატრებულა მარგო. თეიმურაზის სევდიანი, მალულული თვალები და სიმწერის ღიმილი კი ვიდეოფილმის უკანასკნელ კადრში იყინება გლეხებთან ფოტოსურათში. თეიმურაზი ახალი ცხოვრებისათვის უცხო აღმოჩნდა. რაოდენ უცხოა მისი მილულული თვალები და მწარე ირონია გლეხების ჭანსაღა გამომეტყველების ფონზე...

ვიდეოფილმში შედარებით ძუნწად არის გადმოცემული გლეხთა სახეები და სოციალური ვითარება, რომელშიც ხდება მოქმედება. ისევე როგორც ლიტერატურულ პირველწყაროში, ვიდეოფილმშიც სოციალური მოტივი ჭაყოს სახეშია კონცენტრირებული.



ხოლო გლეხთა სახეები იმდენადაა საჭირო, რამდენადაც ნაწარმოების სიუჟეტური მსვლელობა მოითხოვს ამას. მათ შორის ყველაზე სრულყოფილი გ. თალაკვაძის ივანე და ა. ხიდაშელის ნონიკაა. ნახუცარი ივანე ზნეობრივი კომპრომისების მატარებელია. თეიმურაზის თქმით, მან ქურქი გამოიცვალა და ახალ დროებას შეეთვისა, სულიერად კი დასთმო ის, რისი მქადაგებელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე იყო. გ. თალაკვაძის შესრულებაში გამოიკვეთება ამ მერყევი, გაუწონასწორებელი პერსონაჟის რაობა. ის ყოველთვის მზად არის ამა ქვიყნის ძლიერ მოუხაროს ქედი. მისი საპირისპიროა ნონიკა (ა. ხიდაშელი). ესაა მადლიანი, ძარღვიანი ქართველი გლეხკაცი. ნონიკას პრინციპულობა, სიმართლისათვის ბრძოლა განსაკუთრებით კარგად ჩანს „სამსჯავროს“ სცენაში. ნონიკას შესწევს ძალა ჯაყოს შეებრძოლოს, ბუნაგი მოუშალოს შერყვნილ მიწაზე ტახით წამოქცეულ ჯაყოს. ვიდეოფილმში ეს აქტი შემზადებული არ არის, რადგან რეჟისორისათვის მარგოს დამორჩილების და ზევითაგის დაჯინების პროცესის ჩვენებაა ძირითადი. პირობიძად გადაწყვეტილმა გარემომ საშუალება მისცა ავტორებს ეს სცენა დეკორაციის უშუალო მტკრევით წარმოედგინათ ვიდეოფილმში. ჯაყოს დიქტატურა იმსხვერვა და

მისი დამმარცხებელი ამ ეტაპზე ქართველი გლეხობაა ნონიკას თაოსნობით. იმდენად ძლიერია, რომ სრულად გამოხატავს ავტორისეულ აზრს. მიწაზე, რომელიც ჯაყომ უწმინდურად აქცია, მის თვალწინ, ძალადობის ნამსხვერვეები იყრება. მოცარტს უნაზესი ჰანგი კი, თითქოს ზევითაგის ნასახლარის დაშლის ექოდ მოვლენებული, ასოციაციებით გვაკავშირებს თეიმურაზის და მარგოს განკიცხულ სულებთან.

თ. ჩხეიძის „ჯაყოს ხიზნები“ იმ ბედნიერ გამონაკლისთა რიცხვს მუქუთუნება, როცა კლასიკური ლიტერატურულ პარველწყარო სრულფასოვან ახალი სახის მხატვრულ ნაწარმოებში გადადის.

* * *

თავისი ფორმით მეტად ლაკონური მოხრობა „თეთრი კურდღელი“ არ ეწინააღმდეგება თხრობის ვიზუალურ სისტემას. მოთხრობა ტელევიზიაში ორგანულად ტრანსფორმირდება ქმედითი ბუნებისა და საინტერესო მხატვრულ სახეთა გამო.

თ. ჩხეიძემ ტელესპექტაკლში პერსონაჟთა ურთიერთობის კვლევის საინტერესო პროცესი შექმნა ზუსტად მიგნებული ნიუანსების საშუალებით. „თეთრი კურდღელში“ რეჟისორის ყურადღების კონცენტრირება ხდება გამომსახველობით საშუალებათა ფე-

სცენა ტელესპექტაკლიდან „თეთრი კურდღელი“.





რადოვნების ძიებაზე. რეჟისორისა და მხატვარ მ. მშველიძის მიერ შექმნილი გარემო, საგნები, ბუტაფორია ისევე მეტყველია, როგორც აქტიორთა ექსტიუალაცია, თვალები, მსახიობთა ხმაში გაჭყრებული ინტონაციების ცვალებადობა.

მ. ჯანაშიას ფსიქოლოგიური მოთხრობის განხორციელება ტელეეკრანზე გმირთა „სულის რენტგენის“ საშუალებით მოხდა.

მწერლის მიერ შექმნილი სახეები ტელეეკრანზე მათი ფსიქოლოგიური პორტრეტებით აისახა. ისტერიული ფსიქოზით დაავადებული სიღონიას განკურნვა, მისი რეალობაში დაბრუნება ტელესპექტაკლში ქეშმარიტების დადგენის პროცესის სახითაა მოცემული. ამ ძიების თანამონაწილენი არიან ექიმი ფრიდონ დორაშვილი (ე. მაღალაშვილი), და სიღონიას მეუღლე ელიზბარ სტავროშვილი (გ. ლეჟავა).

ტელესპექტაკლში, ისევე როგორც მოთხრობაში, სიღონიასა და ფრიდონის ურთიერთობის სცენები, სიღონიას კლინიკური მდგომარეობიდან გამოყვანა მოქმედების მიმდინარეობის ლერქად გადაიქცა. სიღონიას და ფრიდონის დიალოგების უცვლელი ადგილი — სტავროშვილების სახლის ინტერიერი — სიღონიას ოჯახური ყოფის ამსახველად გამოდგება. თ. ჩხეიძის და მხატვარ მ. მშველიძის მიერ შექმნილი გარემო — უსიცოცხლო, თავიანთ ადგილზე ერთხელ და სამუდამოდ დამკვიდრებული ნივთები, ჩარჩოშემოვლებული ფოტოსურათები კედლებზე, ოთახში გამეფებული ვაცრეცილო, მკრთალი ზაფრანისფერი საღებავების ვარიაციები, სიღონიას უსახური ყოფის აპპარეზს გადმოგვცემს. მ. ჯანაშია სიღონიას სახეში ძირითადად ოცნებათა სამყაროში გადასახლების მიზეზშედეგობრივ კავშირებს გამოკვეთს.

სიღონიას შინაგანი ძვრების პროექცია ფრიდონ დორაშვილთან დიალოგებში ხდება. ფერმკრთალი, გაბზარული ღიმილით ეცნობა იგი დორაშვილს. ერთუთრის ზვერავენ მაგიდასთან მსხდომი ექიმი და პაციენტი. თ. ჩხეიძის სპექტაკლებში ქართველთა ყოფის ძირითადი დეტალი, არაერთგზის მოდულირებული სუფრა „თეთრ კურდღელში“ ირეალურის და საღად აღქმის, სიცრუით ნუგეშისცემის და მოვალეობის ჭიდილის არეალად გადაიქცა. სიღონიას და ფრიდონის დიალოგი — სიღონიას უკიდურესი შინაგანი

დაძაბვის გარეგნულად მშვიდი ექსპრესია უნდა, ჭუანის სანახავად ფრიდონის მოსვლა გომისთანავე, უარყოფის უმტკიცეს ფრანზე დაიყვანება. ჭიუტი და ცინიანი ქალი ვადაუნებზე ზღუდელ ეფარება ექიმს, რათა საკუთარი ილუზიებით ნაშენი სამყარო არ დაეგრეს. ე. მაღალაშვილის ფრიდონმა თითქოს სულში ჩააბჯინა მზერა განწირულ ქალს. სიღონიას არსებობის ძირითად მიზნად დანაშაულის დაფარვა და პასუხისმგებლობის გრძნობის არიდება გადაქცეულა. თითქოს დრო გაიყინა მის არსებაში. სიღონიას სამყაროში დროთა კავშირი დაირღვა და წარსული, აწმყო და მომავალი ერთ მთლიანობად იქცა.

მ. ჯანაშია ფაქიზად გვიხატავს თავისი გმირის შინაგან ცვალებადობას. უზრუნველი შეყვარებულიდან ძუ ვეფხვად გარდაქმნება იგი, როცა შვილის ავადმყოფობას გაიგებს. შიში დაგუბებულია მის თვალებში. სახე მორღღვა თითქოს ე. ვანაძის ძიძას, ჭკვიტინში ჩაიხრჩო მისი სიტყვები...

სიღონიას სული გააშიშვლეს მწერალმა და რეჟისორმა ჭუანის სიკვდილის ეპიზოდში. ექიმის (გ. თურქიაშვილი) წინ მჯდომი აკანკალებული სიღონია თავის მართლებას ეშურება. აქ, სიკვდილის სარეცელთან პირისპირ შეიგრანო მან პირველად თავისი შეცდომა. მ. ჯანაშიამ გადმოსცა ტანჯვა მოსალოდნელი უბედურების წარმოსახვის და დანაშაულის მწველი გრძნობის გამო. სიღონიას არ ძალუძს საკუთარი ცოდვა იკისროს. „ბრალი ჩემი ხომ არ იქნებაო?“ — ჩაეკითხება გაოგნებულ ექიმს. შეძრწუნება ჩაისახება გ. თურქიაშვილის გმირის თვალებში პასუხად. თითქოს ბურთი გაეჩხირაო ყელში, ისე მოკვება მომკვდავის დღის დაშვებულებას, საკუთარი სწდისით რომ არის დამნაშაული. ათრთოლებული სიღონიას სულში სწორედ შვილის სიკვდილის ეამს, თავისი ბრალიანობის ტკივილმა გადაწონა შვილის სიკვდილის სიწარვ. ექიმთან დიალოგში მ. ჯანაშიას სიღონიამ პირველად გაიხრჩო, ჭუანის სიკვდილს საბაბი ჩემი მოქცევაო. სიღონიას გადაწყვეტალება ირეალურის დაჭერებისა სწორედ მაშინ ჩაისახა. ქალის ზნეობრივი შეცდომა პარამზოს გარდაცვალების მიზეზი გახდა და მორალური დანაშაულის სასყიდელი შვილის შეწირვით გამოიხატა.

მ. ჯანაშია გვიჩვენებს პერსონაჟს უკიდურ



რესი ტანჯვის მომენტებში. სიდონიას სულის სიღრმეში მიმდინარე ქარტახილი მსახიობის თვალეზში ირეკლება. მსახიობმა გვიჩვენა სიდონიას გამოფხიზლების პროცესი, მაგრამ ვერ შესძლო განკურნების სცენაში გადმოეცა გმირის თავს დატრიალებული გრივალი. მსახიობის მიერ ამ ეპიზოდის ერთგვარად გაუმტკივნელობა, ვგონებ, არცთუ გამართლებული აღმოჩნდა ამ რთულ ვითარებაში. მის სახეზე კი არ აღიბეჭდა გარდატეხა, ამდენად ეს სცენა ერთგვარად დაუსრულებელ მთავრდება ტოვებს.

ე. მაღალაშვილის მზერა სიდონიას სამყაროს ყველაზე შენიღბულ აზრებს სწვდება. ე. მაღალაშვილის გმირი სიდონიასთან ექიმი-მომძღვარია. სიდონიას ფსიქიკის განკურნებისთვის წარმოთქმული შეგონებები, დორაშვილის მოსაზრებები მ. ჯავახიშვილის მრწამსის გამოხატველია. ავადმყოფობის გამოფხიზლებისკენ მოწოდება ფრიდონის პროფესიული ვალი არ განსლავთ მხოლოდ. ე. მაღალაშვილის ექიმს შეგნებული აქვს, რომ „ამ ქვეყნიდან გაქცევა და სიზმარეთში ცხოვრება ასევე უფრო ძნელია. დღეს თუ ხვალ ეს ქვეყანა თვითონ დაგეწევა — ვერსად წახვალ! — და თვითონვე გაგალიკებებს. მაგრამ ისე უხეშად, ისე მკაცრად შეგანჯღრევს, რომ სამუდამოდ დაგამტკრევს, დაგაგონჯებს, გაგაგვიყებს“. ამიტომ აუცილებელია გამოფხიზლდე, აღიქვა სამყარო მისი ჰეგემონიკით სახით, რათა უნარი შეგწვედეს მის გარდასაქმნელად. მოვალეობის შეგნება კი მოაზროვნე პიროვნების უპირველესი თვისებაა, ამდენად სიფხიზლის მოდუნება, საკუთარ ფანტაზიებში დასახლება არ მოგეცემს საშუალებას მოვიხადოთ ვალდებულება ქვეყნის, მომავალი თაობის წინაშე. მაღალაშვილის ფრიდონის ფილოსოფია სიდონიას საქციელის განაჩენად გვევლინება. დორაშვილის შეგონებებში გამოთქმული აზრები სიდონიასთვის ცხოვრებისეულ გარდაუვალობად იქცა. ექიმის სახით სიდონიას ეგოცენტრული ლოგიკის კრახი გადმოგვეცხადებოდა. ე. მაღალაშვილის დორაშვილი უდიდესი მოთმინებით ეპყრობა თავის პაციენტს. ჯიუტად ცდილობს გამოძალოს უბედურების ჰეგემონიკით მიზეზი. სწორედ ეს მიზეზი უნდა დაედოს საფუძვლად სიდონიას განკურნებას. განუწყვეტლივ უჭედავს გონებაში აფორიაქებულ სიდონიას ე. მაღალა-

შვილის გმირი ტრაგიკულ ჰეგემონიკებს და აღწევს კიდევ საწადელს. თუმცა ექიმის ქვეცენტის ფსიქიკის განკურნება შესძლო, მხოლოდ. სიდონიას სულს კი დანაშაულის შეგრძობა მთელი დარჩენილი ცხოვრების მანძილზე დააწვა ტვირთად. მსხვილი ხედის საშუალებით ნაჩვენები ე. მაღალაშვილის სახე სრულყოფილად გვიჩვენებს მსახიობის აზროვნების პროცესს და ეკრანულ გამოსახვაში გადმოგვეცემს გმირის ფიქრებსა და მისწრაფებებს.

პორტრეტების ამ ჯგუფში გ. ლეჟავას ელიზბარი საინტერესოა უპირველეს ყოვლისა როგორც ტიპაჟი. მკვეთრად ინდივიდუალური გარეგნობის მსახიობის ძირითადი გამოხატულებითი საშუალება დაზაფრული გამომეტყველებაა, რომლის შემველობითაც ასახავს იგი თავისი გმირის შინაგან მდგომარეობას. ელიზბარი თითქოს სიდონიას ვალდებულების ძირითადი ობიექტია. ყოველთვის სიმკაცრის და დაკანონებულის აღიარების მატარებელი და მისი სახე სახლის ინტერერის შესაბამისია. ელიზბარი სპექტაკლში გარკვეულად შემოსაზღვრულია სხვადასხვა ფორმისა და ზომის ჩარჩოების ანტურაჟით. მათში მოთავსებული წინაპართა სურათები ელიზბარის ცხოვრების ორიენტირად იქცა. ბიძინა მოკვლის შემდეგ ელიზბარი თამამად გაუსწორებს თვალს წინაპართა პორტრეტებს, მათი ღირსი განდება თითქოს სირცხვილის ჩამორცხვის შემდეგ. ელიზბარი, სიდონიასაგან განსხვავებით, ადამიანის მოკვდინების მიზეზი შეგნებულად ხდება. მის მიერ განზრახ ჩადენილი ცოდვა სინდისის ქენჯნის საფუძვლად არ გარდაიქმნა. დორაშვილის გამქმნელად თვალმომაც კი ვერ გატეხს გ. ლეჟავას ელიზბარის თვითრწმენა ფინალურ სცენაში.

ტელესპექტაკლის უკანასკნელ კადრში ელიზბარის მზერა სიდონიას მიეყინება. ცხოვრებისაგან მოდრეკილი სიდონია, ალბათ, ვეღარასოდეს მოიშორებს მეთვალუურის ფხიზელ ცქერას...

რ. ჩხივიშვილის ბიძინა მარგიშვილი ტელესპექტაკლში თავისი ლეიტთემით შემოდის. ლოურენაის „ო, ჯონა“ მისი ბუნების მახასიათებლად ქედრს. უდარდლობის ნიღაბს ამოფარებული, ეკვიანი თვალებით ზვერავს გარემოს სიდონიასთან სადგურში შეხვედრის სცენაში. კადრში „ნატურა“ ერთადერთი დეკორაციული პალმით არის



გამოხატული, რომლის ტოტემშიც ამ ორი ადამიანის ურთიერთწრფევა ჩაიხლართა.

ბიძინა მარგივილისა და სიდონიას ურთიერთობის ყოველი ეპიზოდი უადრესად ესთეტიურია თავისთავად. რეჟისორი და მხატვარი პირობითი დეტალებით გვიჩვენებენ ბაკურიანის პეიზაჟს. სტუდიის იატაკზე განფენილი ხმელი ფოთლების მინდორში გარიყულა წყვილი. დიალოგი სიდონიას და ბიძინას შორის არ შენდება. ბიძინას სიტყვები სიდონიას ბავით გამოითქმება. რ. ჩხიკვიშვილისა და მ. ჯანაშიას პერსონაჟები ბენდიერების ტალღას აპყლიან. სიდონიასთვის ამგვარი მიდამოა მხოლოდ შესატყვისი. სიტყვებს დაუკარგავთ თავიანთი მნიშვნელობა და ამოდიოა „შუადამის ვალის“ მელოდიას შერწყმიან. მშვენიერი ბუნება მათთვის და მათ გამო არსებობს.

ბიძინასთან დაკავშირებული სცენების ვიზუალური სინატიფე უპირისპირდება სტაერიშვილების სახლის ინტერიერის ყოველდღიურ უფერულობას. ელიზბარის ცხოვრების უღიმღამო საგნებისა და გამაწონასწორებელ ჩარჩოთა სიმრავლის ფონზე ბიძინა მარგივილის ეპიზოდების სიმშვენიერე ავტორთა სათქმელს გამოკვეთს. ბიძინას სიდონიას პროზაულ ცხოვრებაში სილამაზე შემოაქვს, სიდონიას შინაგანი სამყაროს, მისი ფანტაზიის ნაწილია.

სიდონიასთვის ფატუმად ქცეულა მისი იდეალი, ბიძინას გამოგზავნილი მიხაკების მოძღვნას საათის გაბმული ზარი გასდევს ფონად და ეს ხმა სიდონიას ბედისწერის აღსრულების ყამად აღიქმება.

ლალი, უზრუნველი პიროვნებიდან მარადიულ დამნაშავედ წარმოგვიდგება რ. ჩხიკვიშვილის ბიძინა ფრიდონ დორაშვილთან შეხვედრის სცენაში. სტაერიშვილების სახლის ხეში ექსტერიერი, კედლების სივლეზე და გამეფებული ნაცრისფერი ტონალობა ფრიდონის და ბიძინას შეხვედრაში დრამატულ სიძებს აქლერებს. კიბესთან ატუხული ბიძინა თითქოს განაჩენის მოსასმენად შემზადებული მოლოდინითაა სავესე. რ. ჩხიკვიშვილ-ბიძინას სახეზე განწირულობაა აღბეჭდილი. კიბესთან დიაგონალურად განლაგდება ორი სილუეტი. რეჟისორმა და ოპერატორებმა ერთი საფეხურით დაამდაბლეს ბიძინა ფრიდონ დორაშვილთან საუბრის სცენაში. ავტორისეული იდეა სცენის პლასტიკურ გადაწყ-

ვეტაში აისახა. რეჟისორმა ბიძინა ჩხიკვიშვილ-დასამაულის გამო დაპატარავა. დეტალებს ტექსტის — პეიზაჟით ტემპისმზრუნველს სიტყვების ფონად რეჟისორმა პერსონაჟები ტლახკი კედლებით და კიბით შემოსაზღვრა. ფრიდონ დორაშვილმა განაჩენი გამოუტანა ბიძინას. ამ სცენაში რ. ჩხიკვიშვილის გმირმა მთლიანად იტვირთა თავისი ბრალი. მსახიობის ხმაში შეტვირთი სინანულის მოტივი კი სილალის თემას განდევნის მისი ცხოვრებიდან.

ბიძინას მკვლევლობის სცენა, რომელიც ბაღში მოხდა, თ. ჩხეიძეს და მ. მშველიძე; მეტყველი მეტაფორით აქვთ ასახული. კადრის კომპოზიციის ფონად სიქსტის მადონას ხატებაა, რომელიც მარადიული დედობის სიმბოლოდ აღიქმება. რ. ჩხიკვიშვილის სახეზე აღბეჭდილი შიშის და დანაშაულის გრძობა მისი სულის ტანჯვას ასახავს. მასთან დაპირისპირებული გ. ლევაგას ელიზბარის გამომეტყველებაში განაჩენის სისასტიკეა ჩამოქანდაკებული. ხატის წინ დანთებული სანთლებით შემოსაზღვრულ სივრცეს აწყდება ბიძინას ცრემლჩამდგარი თვალები. იატაკზე განირთხმება მოცელილი. წმინდა სანთლები ალბათ დაიღვენთებიან ბიძინას შესანდობრად, დაიტვირებენ მის სულს, რომელიც სიდონიას დედობას შეეწირა. ბიძინას სიკვდილთან ერთად ქრება სიდონიას ცხოვრებაში სილამაზე და ყოველდღიური უფერულობა შთანთქავს მის ფანტაზიას.

თემურ ჩხეიძემ ამ უადრესად ნატიფ ტელესპექტაკლში მორალურ ასპექტში ასახა ცხოვრების რეალურად დანახვის აუცილებლობა. ოცნებათა სამყაროს სინამდვილე დაამსხვრევს. და თუნდ არ გასურდეს წუთისოფლის ქეშმარიტი არსის ხილვა, საზოგადოება ძალით გამოგაფხიზლებს, რომ სხვათა ტანჯვის თანამოზიარე გახდეს.

ამ მეტად საჭირბოროტო პრობლემას რეჟისორი რბილი, თბილი ნახევარტონებით გვიჩვენებს, მორალის ასპექტში გადატანილ კონფლიქტს უადრესად ლაკონიური გამომსახველობითი ხერხებით ვადმოგვცემს.

მ. ჯავახიშვილის პროზის საფუძველზე ტელენაწარმოება დადგმით თ. ჩხეიძემ ჯავახიშვილის აზრთა მიმართების ტელემოდული ჩამოაყალიბა, რომელიც მწერლის თხზულებათა ტრანსფორმაციებს შორის ყველაზე სრულყოფილია.

გეგლილი, გეგლილი ახალი ნელი...

მერაბ გეგია

დრამატურგი თ. მებრეველი.
დამდგამელი რეჟისორი რ. ჩხაიძე
მხატვარი მ. შავჭავჭავაძე
კომპოზიტორი ვ. ჟანაქია

სცენის ფიცარნავი ერთი წუთითაც არ არის მოსვენებული. აქ ერთმანეთს ეჯახებიან სხვადასხვა ხასიათები, სასიცოცხლო ინტერესები, წინასწარ გათვლილი, ხან კი აქვე, წამიერად დაბადებული მიზნები და ამოცანები. კომიკური სიტუაციები ელვის სისწრაფით ყალიბდება. თავბრუდამხვევი სიჩქარით იცვლება ცხოვრებრივი ვითარებანი, ისინი წარმოიშვებიან და მყის განქარდებიან. მიჯრით მიწყობილი მოვლენები დასკვნის გამოტანას არ გვაცლიან, კვლავ ახალ მოვლენათა ჩასახვას და მყისიერ განვითარებას მოასწავებენ, და ასე მთელი სპექტაკლის მანძილზე, თვით ფინალურ წერტილამდე, სადაც მოვლენათა კომიზმი, როგორც ფოქუსში იყრის თავს და კეთილ დასასრულს გვპირდება. ასეთია ახალგაზრდა დრამატურგის თამაზ მებრეველის პიესა „შეშლილი, შეშლილი... ახალი წელი“, ასეთ წარმოდგენას გვთავაზობს რუსთაველის თეატრი, რომელმაც მიმდინარე სეზონში სერიოზული განაცხადი გააკეთა თანამედროვე ეროვნული დრამატურგიის საძურგეოდ.

თუმცა თ. მებრეველის ერთმა პიესამ უკვე ნახა რამის შუქი მეტეხის თეატრ-სტუდიის, ამ ახალ დადგმას, ფიქრობ, მაინც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მისთვის. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მას შემდეგ კარგად იდო დრო გავიდა, და მეორეც, იმ დადგმას ექსპერიმენტული მიმართულება ჰქონ-

და, ეს დადგმა კი ავტორის დრამატურგად აღიარებაზე მეტყველებს.

ნაკლებად მნიშვნელოვანი როდია ის გარემოება, რომ დრამატურგს საშუალება მიეცა ფართო სამსჯავროზე გამოიტანოს თავისი ნაწარმოები და მისი წარმატება-წარუმატებლობის მეტავალყურე გახდეს. სათქმელ-საჩვენებელი კი ბევრი აღმოაჩნდა ავტორს. მან შესანიშნავი „კომედიური ენერჯია“ გამოამქლავა. და რაც მთავარია, ეს პიესა აშკარად არღვევს ქართული კომედიის აქამდე არსებულ საზღვრებს და კომიკური სიტუაციის აგების ჩვენთვის ახალ სტრუქტურას გვთავაზობს.

ცნობილია, საქართველოში კომედიის ხელოვნებას მყარი ტრადიციები გააჩნია. ამის დასტურად გიორგი ერისთავის, ავქსენტი ცაგარელის და პოლიკარპე კაკაბაძის სახელების გახსენებაც კმარა. თუნდაც ამიტომ, ამ თანრში წარმატების მისაღწევად ჩვენ დრამატურგის ნიადაგი მზად აქვს. მაგრამ პიესა „შეშლილი, შეშლილი... ახალი წელი“ ყურადღებას თავისი სიახლით იპყრობს. დრამატურგი ტრადიციულ კომედიურ ხერხებთან ერთად (სადაც მოცემულია სიტუაციური და ხასიათების კომიზმი), უხვად იყენებს კომედიუზის, სამოედნო ფარსის, და თანამედროვე კომედიოგრაფიაში (განსაკუთრებით დასავლეთ ევროპაში) გაბატონებულ „კომიკური

აბსურდობის“ პრინციპებს. ამ პიესაში დიდია პირობითობისა და გამომგონებლობის ხვედ-ოითი წონა. იგი არ არის ავტოული „მოხდა, ან შეიძლება“ მომხდარიყო“-ს პრინციპზე. ამაზე მეტყველებს მისი სიუჟეტი, ამბის არ-ქატექტონიკა. არსად, არც ერთ ოჯახში არ შედიან კარზე დაუკაკუნებლად. არსად არ უცდიან ოჯახში მამია მოსულა, რათა მასთან ახგარიში გასწორონ. ვერცერთი სამტროდ მოსული უცხო სტუმარი, რამდენიმე წუთში ვერ იქცევა გაშინაურებულ წვერად და ვერც-ერთი ვერ გაუბედავს ოჯახის მამას (მით უფრო, თანამდებობის პირს) სიტყვიერ თუ ფიზიკურ შეურაცხყოფას. ეს ყველაფერი კი სპექტაკლში ხდება. ემპირიულად დაუჯერებელია? რა თქმა უნდა. მაგრამ საკმარისია მაყურებელთა დარბაზი დაითანხმოს პირობით სამყაროში მოგზაურობაზე, რომ ეს დაუ-ჯერებლობის ბარიერი მოიხსნას. აქ მთავარი ის კი არაა, რამდენად დამაჯერებელ ამბავს მოგვითხრობს თეატრი, არამედ თვით მოტი-ვები, რამაც წარმოშვა ეს პირობითი სიტუ-აცია. და ეს თითქოსდა ბაზგასმულია რო-გორც დრამატურგის, ისე თეატრის მიერ.

ავტორს არ უცდია სიმართლის ილუზიის შესაქმნელად სხვადასხვა დროსა და სივრცე-ში განეფინა მოქმედება. პირიქით, პირობი-თი ეფექტისათვის მან დროის, ადგილისა და

ვიარების ერთიანობა შემოგვთავაზა. მოქ-მედება ერთ საღამოს, ახალი წლის ღამე-ძალს ხდება. ვინ იცის, იგულისხმობს თუ იგულისხმა ავტორმა ძველისა და ახლის მიჯ-ნის პრობლემა, ერთი კია, ეს პრობლემა უთ-უოდ იკითხება. და მეორეც, სწორედ ამ დღეს, მექრთამე ოთარ კილაძეს თავს დაატ-ყდება გასულ წელს ჩადენილ დანაშაულო-ბათა მთელი სიმძიმე (ხომ არ არის ეს განე-ლილი წლის ცოდვათა მოკითხვა?). ყველა-ფერი იპით იწყება, რომ ახალგაზრდა ცოლ-ქმარს, ჯემალს და ელისოს, რომლებსაც არ აქვთ ბინა, ოთარი დიდძალი ქრთამის სანაც-ვლოდ ბინას შეპირდა, პირობა არ შეუსრულა და ისინიც იძულებული არიან კილაძეების ოჯახს შეეკედლონ. სწორედ ამ დღეს, ამავე მიზეზით ამ ოჯახში თავს მოიყრიან ლილი, ნელი და გადამული მილიციის თანამშრო-მელი, რომელსაც ისე მწვავედ უდგას ბინის პრობლემა, რომ მზადაა დანაშაულის აღკვე-თის ნაცვლად ყოველგვარი დანაშაული ჩაი-დინოს.

და თითქოს ეს შემოსევა გულმა უგრძნო, ოჯახის დიასახლისი სწორედ ამ დროს გადაწ-ყვეტს გაამეღავნოს დაფარული ვნებანი თა-ვისი უფროსის, ბატონ გივის მიმართ, რაც, კინალამ სამუდამოდ მიატოვებინებს ქმარ-შვილს. საბედნიეროდ, ეს არ მოხდება, მაგ-

სცენა სპექტაკლიდან. იამზე — ნ. ფანუაშვილი





სენა სპექტაკლიან

რამ უმწეო ქალის (და ამასთანავე მომხიბლავად უცნაურის) პროტესტი უყურადღებოდ და მორალურად არასაიმედო ქმრის მიმართ, უკვალოდ არ ქრება. იგი მკვეთრად შეაწყვეს ქმრის პოზიციებს ოჯახში.

მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ ოჯახის დიასახლისის, იამზეხ პროტესტის ფარგლებში დარჩებოდა, რომ არა ხათუნა — ოთარის და იამზეხ ქალიშვილი, რომელსაც დიდი ხანია მობეზრებია ეს ოჯახური პერიპეტეიები და უკვე ავტონომიის უფლებაც მოუპოვებია. მაგრამ პროტესტი, დედის მსგავსად, მას ილუზიების სამყაროში გადაასახლებს. გოგონა ოცნებობს ცხოვრების ისეთ პარტნიორზე, რომელსაც ქალის გაიდილება შეუძლია. და რაკი, ჭერ-ჭერობით ასეთი არავინ გამოჩნდა, თვითონ უწერს თავის თავს ლექსებს და მერე თავისსავე თავს უგზავნის. მეორე მოქმედებაში კი პირველი კოცნის უფლებას მიანიჭებს ჭემალს, რომლის ერთგულება ოჯახისადმი, პატივისცემა მეუღლისადმი აშკარად მოხიბლავს გოგონას. დაიხ, ეს შეთხზული სამყაროა, და დრამატურგი არ ცდილობს სინამდვილის ილუზია შეგვიქმნას. და სწორედ ამის გამო, მის მიერ შექმნილი მხატვრული სინამდვილე დიდ საზოგადოებრივ სატკივარზე გაგვიმხვილებს ყურადღებას.

თ. მეტრეველის პიესის ღირსება ესაა. იგი სრულიად შეუმჩნევლად, თავზე მოუხვევ-

ლად, ცხოვრების რთული პერიპეტეიების ჩვენების გზით აღძრავს ზნეობრივ თუ სოციალურ პრობლემებს, რომელთა აქტუალობა კი არ აქვეითებს, ამძაფრებს კომიზმს.

პერსონაჟების დახასიათების პროცესში დრამატურგი არ ერიდება მკვეთრ ტონებს და ინტონაციებს. უფრო მეტიც, იგი გაბედულად იყენებს მეტყველების პარადიულ მოდელებს, მოულოდნელობის ეფექტს. ამასთანავე, ზოგიერთ პერსონაჟთა დახასიათებაში შეინიშნება გარკვეული პარაბოლა, მიმართული ნიღბის შესაქმნელად. მიუხედავად ამისა, პიესის ეს გმირები სავსებით რეალური აღამიანები არიან.

ყველა პერსონაჟი შინაგანად დაუქმყოფი-ლებლობას განიცდის.

ქმრის მიერ უყურადღებოდ მიტოვებული იამზეხს ხსნას ეძებს ილუზიების სამყაროში;

ხათუნა ახლა იწყებს შეგნებულ ცხოვრებას, და უკვე გადაჭრით უარყოფს თავისი მშობლების ურთიერთობის ნორმებს.

უბინაოდ დარჩენილი ცოლ-ქმარი ქრთამის იმედით არიან.

სასოწარკვეთილებას შეუპყრია ორი ახალგაზრდა მანდილოსანი — ლილი და ნელი.

მილიციის თანამშრომელი არღვევს იმ კანონს, რომლის დაცვა ეკისრება.

ქალბატონი ცირა შვილის მომგებიან ქორ-



სცენა სპექტაკლიდან

წინებაზე ამყარებს მომავლის იმედებს და ა. შ.

და ყველა მათი მიზანი და სურვილი ახალი წლის ღამეს ერთმანეთს გადაეჯავჭვა.

ამრიგად, რეჟისორ რ. ჩხაიძეს ხელთ ჰქონდა ქმედითი სცენური ნაწარმოები, ორიგინალური, და, გარკვეულწილად, ნოვატორულიც კი. რეჟისორმა პიესას არა მარტო შეუწარმოებინა მხატვრული ღირსებები, არამედ კიდევ უფრო სახიერი, უფრო დინამიური გახადა იგი. მან ოსტატურად და გამომსახველად განდგინა პიესის მხატვრული რეალიები რუსთაველის თეატრის სცენურ სივრცეში. მკაცრ ლოგიკას დაუქვემდებარა სცენური პლანები (იგულისხმება არიერსცენის, სცენის და შიდა მოედნის ინტერიერის ოსტატური გამოყენება). ამ თვალსაზრისით, რეჟისორს ძალზე შეუწყო ხელი მხატვარ მ. ჭავჭავაძის სცენოგრაფიამ.

პირობითი დეკორატიული გადაწყვეტის მიუხედავად, სცენა საჭიროების შემთხვევაში რეალობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ხოლო იქ, სადაც მნიშვნელოვანია მოვლენების განზოგადება, იგი ამ ფუნქციასაც წარმატებით ასრულებს. ასე მაგალითად, მოძრავი ტიხარი, რომელიც ერთი შეხედვით სავსებით პირობითად დგას სცენაზე, უღარესად სახიერი და ფუნქციური ხდება გადაადგილების შემდეგ — იგი სცენურ სივრცეს სხვადასხვა პლანებად ჰყოფს.

მაგრამ რეჟისორი თავის ჩანაფიქრს, ძირითადად, მსახიობების მეშვეობით ახორციელებს. კომედია-ფარსის, ბუფონადურობის მიუხედავად, მსახიობები გარდაისახებიან თავიანთ პერსონაჟებში და ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელ, სრულფასოვან სახეებს ქმნიან. ბუფონადურობისა და გარდასახვის პრინციპების სინთეზი განსაკუთრებულ მომხიბლაობას სძენს ამ სპექტაკლს. და ცხადია, ყოველივე ეს ჰაერში გამოეკიდებოდა, რომ არა კომედიის ერთი საოცარი თვისება — გაჯვართოს და გაგვიკლოს. ამ მხრივ კი სპექტაკლს მკვეთრი და საზოგადოებრივად აქტუალური სათქმელი აღმოაჩნდა.

გარეგნული ნიშნების მიხედვით ყურადღების ცენტრში უბინაობის პრობლემაა, ნურც ამას ჩავთვლით დაწვრილმანებად — მოგვეხსენება, ბინა ადამიანის უპირველესი მოთხოვნილებაა...

რაკი არსებობენ უბინაონი და ბინის განაწილებლები, მაშასადამე, მათ შორის უნდა არსებობდეს ურთიერთობის რაღაც საზოგადოებრივი კრიტერიუმი. საცმარისია აქ დაირღვეს საზოგადოებრივის პრინციპი, რათა გზა გაეხსნას კორუფციას და პროტექციონიზმს. აი, რა შორს მიდის ამ კომედიის საზღვრები, რა ფართო თვალსაწიერი და ასპარეზი აქვს მას.

მაგრამ ეს სპექტაკლის მხოლოდ ერთი,

შინაარსობრივი მხარეა. ყოველთვის, როცა მხატვრული რეალობა მშვენიერების კანონებს ექვემდებარება, იგი თავისთავად იძენს მოულოდნელ ქვეტექსტებს. ამიტომაც, რომ დრამატურგიის კლასიკური ნიმუშები ათასგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას გვაძლევს. ამ სპექტაკლშიც ასეა. უბინაობის პრობლემა, უეცრად, პერსონაჟების მორალურ მიუსაფრობაში გადაიზრდება. ეს კი უკვე ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი პრობლემაა, ვიდრე ოთხი კედლის და ჭერის პრობლემა. და ეს მორალური მიუსაფრობა, როგორც ვაირკვევა, თითქმის ყველა პერსონაჟის ხვედრი გამხდარა. გამონაკლისს არც თვით ბატონი ოთარს წარმოადგენს, რომელიც აღებულმა ქრთამმა სრულიადაც ვერ გახდა ბედნიერი. პირიქით, ჩვენს თვალწინ, ადამიანის ერთ-ერთი ყველაზე ბედნიერ წესებში — ახალი წლის მოსვლა ჩაამწარა.

ამ ფიქრებს სხვა ვაგრძელებაც შეიძლება ვუპოვნოთ. ბატონ ოთარს მშვენიერი ბინა აქვს. მაგრამ განა მისი მეუღლე, ქალბატონი იამზე მიუსაფრად არ გრძნობს თავს? ან განა იგივე არ ითქმის მის ქალიშვილზე, ხათუნაზე, რომელიც ეს-ესაა ახლა იწყებს ცხოვრების გზაზე გამოსვლას, მორალური საყრდენები კი არ გააჩნია?

მაგრამ ეს ფიქრებია, რომელიც სპექტაკლის ნახვის შემდეგ შეიძლება აღგვეძრას. თვით სპექტაკლი კი ჩქეფს, დღუს, სცენაზე კომედიური სიტუაციების ორომბრიალია. ყოველი ეპიზოდი თუ სცენა დამუშავებულია რეჟისორის მიერ, რაც ბოლოს და ბოლოს, ერთიან მყარ კომპოზიციაში ყალიბდება. სცენები თითქმის ვართიმულია ერთმანეთთან, ყველაფერში რეჟისორის გეგმავლობიერება იგრძნობა. იდეური აქცენტების გამოკვეთის მიზნით, საერთო განწყობილების შესაქმნელად, რეჟისორი ოსტატურად უსადაგებს რიტმიულად მჩქეფარე, ბალანსურად მოძრავ ეპიზოდებს, ფსიქოლოგიურად ღრმა, გამომსახველ ლირიულ სცენებს. აქ მისი ჩანაფიქრის განხორციელებას გ. ყანჩელის მუსიკაც უწყობს ხელს. შედეგად ვლტულობთ ემოციურად მრავალფეროვან, სანახაობრივ სპექტაკლს. და რალა თქმა უნდა, ჩვენი ყურადღება მსახიობებზეა მიჯაჭვული. მათ უნდა გვიამბონ თავიანთ პერსონაჟზე, უნდა გაგვიხსნან მათი ხასიათი და თვალთახედვა ცხოვრებაზე. სპექტაკლის ბურლესკურობა კი

თავისთავად დიდ გასაქანს აძლევს მათ ვინც ტაზიას, და ამასთანავე, საშუალებას უქმნის მიმართონ მკვეთრ საღებავებს. ^{მარტო} ^{გინჯი} ^{მარტო} ^{გინჯი} კულ პლასტიკას.

სპექტაკლი ანსამბლურობის პრინციპზეა აგებული. ყველა მსახიობს დამოუკიდებელი და საკმაოდ ტევადი მოქმედების არეალი გააჩნია. მაგრამ მათ შორის მაინც გამოირჩევა ოთარის მეუღლის, იამზეს სახე, რომელიც არა მარტო ყველაზე რელიეფურია არამედ ყველაზე მრავალმნიშვნელოვანი და საგულისხმოც. იგი, პირველყოვლისა, გვზიზლავს სხვადასხვა ადამიანური თვისებების დიალექტიკური ურთიერთქმედებით. სათნო და ძეოცნებე, თავისი საქმის კარგი მცოდნე და ფახტაზორი, კაცთმოყვარე და ექსცენტრიკული — იგი, ასაკის მიუხედავად, კვლავაც ეძებს იდეალს და უბეში, მკაცრი კვლობის წინაშე უსუსური და დაუცველია. ამ იერსახეს ქართულ კომედიოგრაფიაში წინამორბედი არ ჰყავს. და თუ მაინც პარალელს მივმართავთ, ასოციაციები ევროპულ დრამატურგიასთან მიგვიყვანს. ამ მხრივ, იგი უექველად ენათესავება დიასახლისის ჩვენთვის უკვე კარგად ცნობილი ფრანგი დრამატურგის, ფერმოს კომედიიდან „კარებს აჯახუნებენ“. თუმც ავტორმა, და შემდგომში რუსთაველის თეატრმა შეძლეს ამ სახის ორიგინალი სიმაღლემდე აყვახა და შექმნეს ჩვენი თანამედროვის ცოცხალი ტიპი. რა თქმა უნდა, რეჟისორთან ერთად ეს მსახიობს ნ. ფაჩუაშვილის დამსახურებაცაა, რომლის გრაციოზული და ვაზნრებული თამაში პირველივე სცენებიდანვე ხიბლავს მაყურებელს და შემდგომ, მთელი სპექტაკლის მანძილზე ამ სახის ტყვეობაში ამყოფებს. მსახიობმა ამ როლის მაღალ დონეზე შესრულებით თავისი მონაცემების ახალი მხარე გვიჩვენა და კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ რუსთაველის თეატრის სამსახიობო პოტენციალი უღვევია.

იამზეს სახეში მოცემულია როლის ყველა კომპონენტი: გარეგნობა, პლასტიკა, ფსიქოლოგიური დახასიათება, ფარული მამოძრავებელი იმპულსები, მრწამსი და ცხოვრებრივი მიზნები. დაცულია როლის პერსპექტივის პრინციპიც — შეხედულებების და ილუზიების მსხვერვის მიუხედავად, იამზე არ ილუპება როგორც პიროვნება, რადგან აღნიშნული თვისებები მისი სულიერი მოთხოვნისადაც არის და, ამასთანავე, უკეთესი მერმი-



სის რწმენაც, და მათი შერყევა, როგორც ირ-
კვევა, ცხოვრებრივ ვითარებებს არ ძალუძთ.

ვფიქრობ, შედარებით სქემატური აღმოჩ-
ნდა ოჯახის მამის, ოთარის სახე. თმეცა თე-
ატრმა ყველა ღონე იხმარა, რათა პიესის ეს
ხარვეზი დაეძლია. ოთარი სპექტაკლში, სამ-
წუხაროდ, არ აღგვიძრავს კონკრეტულ ასო-
ციაციებს — იგი არც ყოფით პლანშია გან-
ფენილი და არც გროტესკული გადაწყვეტა
გააჩნია. არ არის მოტივირებული არც მისი
მექრთამეობა და არც ყოვლად გულგრილი
დამოკიდებულება ოჯახის მიმართ. ჩვენთვის
შეუცნობელი რჩება ამ კაცის მრწამსი, მისი
დეგრადირების მანუშები. ხოლო მისი დაპი-
რება სპექტაკლის ფინალში, რომ ახალი წლი-
დან შეეცდება ახალი ცხოვრება დაიწყოს,
მოკლებულია ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლო-
ბას და როლის პერსპექტივის მექანიკური
გადაწყვეტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მთა-
ვარი შეცდომა, ვფიქრობ, თვით ამ სახის აგე-
ბის სტრუქტურაშია დაშვებული. რაკი დრა-
მატურგმა და თეატრმა აირჩიეს „ჩვეულებ-
რივი გმირის“ სცენური დახასიათება, აუცი-
ლებელი იყო მისი ყოფის ლოგიკისა და მო-
ტივების დასაბუთებაც.

აღსანიშნავია: სპექტაკლი იმდენად
მწყობრია კომპოზიციურად, რომ ეს ხარვე-
ზი თვალსაჩინო ხდება მხოლოდ ანალიტური
მიდგომის შემდეგ. ამ როლის შემსრულებე-
ლი, მსახიობი ტრისტან ყველაიძე, გარეგნუ-
ლად საესკეზით ჩაწერილია სპექტაკლის „თა-
მაშის წესში“.

შერკული, დასაბუთებული, ჩამოყალიბე-
ბულია მსახიობ მ. ჭიჭინაძის ხათუნა. დებიუ-
ტანტმა შესწლო ლაკონიური საღებავებით
გადმოეცა გოგონას რთული სულიერი სამ-
ყარო. როცა მის თამაშს ვუყურებთ, არა
მარტო ვიჭერებ ნახულს, არამედ განვიც-
დით გმირთან ერთად. მისი ჯომიშიც განსა-
კუთრებულია, იგი ნაკლებად ექვემდებარება
ბურლესკის პრინციპებს და უფრო კომედი-
ური ფსიქოლოგიზმის არეშია მოქცეული. ეს
კი, კომედიის ხელოვნების ერთი მწვერვალთა-
განია, მიმზიდველი და თანამედროვე ქართუ-
ლი თეატრისათვის უპირესად მნიშვნელოვან-
ი. ამ გოგონას მთავარი ფსიქოლოგიური და
კომიკური მახასიათებელია გამომსახველი,
მრავლისმთქმელი და სიცილის გამომწვევი
პაუზა. მისი გმირი უსიტყვოდ მოქმედებს,
მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია ამოვიკითხოთ მისი
ფიქრების წყობა, მოწმენი გავხედოთ მისი გა-

მოკვეთილი ურთიერთობისა სხვა პერსონაჟ-
ების მიმართ. ჩვენ იმასაც ვგრძობთ, რომ
ოჯახური მოუწესრიგებლობის განსაზღვრე-
გონა თავის თავში ჩაკეტილია, საყუთარი
მიკროსამყარო შეუქმნია. იგი თითქოს დაკ-
მაყოფილების გრძნობას განიცდის იმ რე-
ვანში ვაშო, რომელიც მამის შეუფერებელ
საქციელს მოპყვება. ყოველივე ეს კი გვა-
ფიქრებინებს, რომ ამ გოგონაში სიკეთის და
მოქალაქეობრიობის დიდი პოტენციალი იმა-
ლება.

ქმეალი და ელისო გამოუვეალ მდგომარეო-
ბას მოუყვანია კილაძეების ოჯახში. მათ მო-
ულოდნელ შემოჭრას, ურთიერთდამოკიდე-
ბულებას და ქცევას, უეჭველად ახლავს გრო-
ტესკული ელემენტი. ეს პერსონაჟები, მსახი-
ობების ვ. გოგიტიძის და ი. გუდაძის შესრუ-
ლებით ცოცხალ ადამიანებად აღიქმებიან.
ჩვენ მათ თანაუფერძნობთ და გვანტერესებს
მათი ბედი.

სამსახიობო ანსამბლში გამომსახველად,
მკვეთი ტონებითაა ჩაწერილი მსახიობების
ნახული სარაჯიშვილისა და მანანა გამცემლი-
ძის ლილი და ნელი. როგორი გამოცოცხ-
ლება, რამდენი სახასიათო, მკვეთრი შტრიხე-
ბი მოაქვს სცენაზე მათ გამოჩენას. თითქოს
რა უბრალო ხერხს გვთავაზობენ დრამატურ-
გი და თეატრი; მუდამ რალაციით უქმყოფი-
ლო, ავი, ხშირად კი სკანდალური ნელი,
უზომოდ სწრაფად ლაპარაკობს. მისი მეტყვე-
ლების ეს დეფექტი, ცხადია, კომიკურ ეფ-
ექტს იწვევს. მიუხედავად იმისა, რომ იგი
სიტყვებს იმეორებს, მსმენელს ძალზე უჭირს
მისი ნათქვამის გაგება. ამიტომ ლილი, რო-
მელსაც ზედმიწევნით კარვად აქვს შესწა-
ვლილი ნელის საუბრის ყველა ნიუანსი, უკვე
დალაგებით „უთარგმნის“ მსმენელებს ლი-
ლის ნათქვამს.

ეს თითქოსდა უბრალო ხერხი, უკვე ამოქ-
მედიებული (ნელი, როგორც კი გული მოუ-
ვა, გამწარებით ეკვეთება ხოლმე შეურაცხმ-
ყოფელს), ამ ადამიანის მთლიან სურათს
გვიქმნის. ჩვენ აღარ გვესაჭიროება მისი ბი-
ოგრაფიის ცოდნა, თვით მისი ხასიათი აღვი-
ვებს ჩვენ ფანტაზიას და მასზე კონკრეტულ
წარმოდგენას გვიყალიბებს.

თუ ამ მხრივ საღებავები აკლია მსახიობ
ნახული სარაჯიშვილის ნელის, თვით ის ფაქ-
ტი, რომ მას საყვარელი ჰყავს და უბინაობის
გამო მასთან ურთიერთობას ვერ ამყარებს,
კომიზშით მოსაეს ამ სახეს და სხვადასხვა



კომიქურ პერსპექტივებში მოაქცევს. ეს დღეები უფროდ ამშვენებს სპექტაკლს.

საყურადღებო, საინტერესოა მსახიობ თამარ თარხნიშვილის ცირა. მას თავისი შვილის ხათუნაზე დაქორწინება განუზრახავს. თუმცა ამ ალიანსის მოტივებზე ბევრი არაფერია ნათქვამი, ჩვენ ვხვდებით, რომ ცირას ამ ჩანაფიქრსაც ოთარის მექროთამეობასთან მივყავართ. ოთარის სავარაუდო სიმდიდრეა, მოსვენებას რომ არ აძლევს ამ ასაკოვან ბანოვანს. და როდენი კომიზშითაა განმსჭვალული მისი მორცხვი შვილის, ბრგე ლევანის გამოჩენა, რომელიც დედის მარიონეტად ქცეულა. სიტუაციასთან ერთად კომიზში უფროდ აძლიერებს მსახიობ ტრისტან სალარიდის შესრულებაც. მას უსიტყვო როლი აქვს, სცენაზე ცოტა ხნით იმყოფება, პერსონაჟის მთლიან დახასიათებას კი ახერხებს. აი, რა შეუძლია დრამატურგის მიერ სწორად შემოთავაზებულ სიტუაციას, რეჟისორისა და დრამატურგის ურთიერთგაგებას.

არსებული პრეტენზიები ოთარ კილაძის სახის მიმართ, ნთლიანად შეიძლება გავაერცელოთ ექიმზე და ბატონ გვიზე. დრამატურგს, ჩემი აზრით, თავიდანვე დაუშვია წეცდომა. რატომ ქვია გადაცემულ მილიციელს ექიმი? მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი თავს

ექიმად ასალებს? ეს, რა თქმა უნდა, დრამატურული შეუსაბამობაა. მაგრამ უნდა გავხსნავთ გულს შეუსაბამობა თითქოს შეცდომისაკებ მერტონად იქცევა. აშკარაა, კომედიური ტალანტით დაჯილდოებულ მსახიობს გივი ჭიჭინაძეს, როლმა გასაქანი არ მისცა. დასაწყისში იგი ექიმის გროტესკულ სახეს ქმნის და თითქოს ყველაფერი რიგზეა. მაგრამ როცა ვიგებთ, რომ ეს კაცი ექიმი კი არა, მილიციის თანამშრომელია, ყველაფერი წყალში იყრება. ვერც დრამატურგი, ვერც თეატრი ვერ ახერხებს ამ გმირის ტიპიზაციას, რის გამოც ირდევია არა მარტო სახის, არამედ, ბოლოს და ბოლოს, მოქმედების ლოგიკაც.

კვლავ უნდა ითქვას ამ სპექტაკლის ერთ საოცარ ღირსებაზე — ოსტატურად მიჩქმალის თავისი ნაკლი. ისევე, როგორც ტრისტან ყველაიძის გმირი, გივი ჭიჭინაძის გმირიც, აღნიშნული ალოგიურობის მიუხედავად, ჩაწერილია სპექტაკლში. თვით წარმოდგენის პროცესში იგი „ხელს არ გვიშლის“, მაგრამ, ვფიქრობ, ამ ნაკლზე უნდა ითქვას. ერთ პიესაში რამდენჯერმე განმეორებული შეცდომა, უკვე მეთოდოლოგიურ შეცდომაზე მიგვანიშნებს.

რადგან ჯერი დაჯგუფებაზე მიდგა, უნდა ითქვას, რომ აქ შესაძლებელია პერსონაჟე-

სცენა სპექტაკლიდან



შემოკმედეებითი პორტრები

დიდ

ბგაბე

ნათელა არველაძე

იმ დღეს, როდესაც რუსთავის დრამატული თეატრის მსახიობთა ფოიეში ახალი პიესის როლების განაწილება გამოიკრა, ვინ იფიქრებდა, რომ მაყურებელთა ახალი კერპის დაბადებას მისცემდა იგი დასაბამს. არც თავად ლაშა თაბუკაშვილს უფიქრია, ალბათ, (ოცნებობდა მხოლოდ) მაყურებელთა ასეთ თავდასხმაზე, როდესაც პირველად გადასცა პიესა თეატრს. ვერც მიხილ ბუკია განკვრეტდა პირველ რეპეტიციებზე იმას, რაც პრემიერის შემდგომ მოხდა — 200 ანშლაგი, მაყურებელთა დარბაზის უჩვეულოდ გაახალგაზრდავება, ყმაწვილ ქალვაჟთა აღტაცებული თვალები და გაუმხელებელი წუხილის გამომხატველი ცრემლი... უჩვეულოც კი იყო 15-20 წლის ყრმათა თვალებზე მოციალე ეს „სისუსტის სიმბოლო“ ცინიზმის უხეშ ნიღაბს ამოფარებულ მხურვალე გულისძვერას მთელის ძალით რომ ამხელდა. სცენაზე მათი გულებისა-კენ მიმავალი სიმი იქნა აქლერებული. და მოხდა, ის, რასაც სათეატრო ხელოვნების ენაზე თანა-

ბის გარკვეული სისტემატიზაცია. პირველი ჯგუფი — ოთარი და ექიმი, მეორე ჯგუფი — იამზე, ნელი, ლილი და ლევანი, მესამე ჯგუფი — ხათუნა, ცირა, გივი. ამათვან, ჩემის აზრით, ტიპიზაციის უქონლობის გამო, ყველაზე სუსტი პირველი ჯგუფია. მეორე ჯგუფი მკვეთრად სახასიათო, გროტესკული აზროვნების პრინციპს ეჭვმდებარება. მესამე კი ფსიქოლოგიური კომედის პრინციპებს. აქ კი, ყველაზე სუსტი რგოლია მსახიობ გოგი თურქიაშვილის გივი, რადგან მასში ყველაზე მეტადაა დარღვეული პირობითობის ზღვარი, და შესაბამისად, მოქმედების მოტივებიც. და მაინც, მგონია, რომ ეს თეატრს უფრო უნდა დავაბრალოთ. ის გარემოება, რომ ბატონი გივი შეაწუხა იამზეს სიყვარულმა და ამან ახალი წლის ღამეს კილაძეების ოჯახში მოიყვანა, შეიძლებოდა უკეთ გათამაშებულიყო. სპექტაკლში კი ეს ეპიზოდი არ არის მკაფიო და სახიერი. აზრით კი ვიგებთ გმირის სულიერ მდგომარეობას, მაგრამ ემოციურად გულგრილნი ვრჩებით. მოვლენის კომპოზიციურ ეთფერონად, სწორხაზოვნად მიედინება. და რაც მთავარია, ჩვენში არ იბადება არც პროტესტი, არც სიბრაღული ამ გმირის იამზესადმი ესოდენ შეუბრალებელი მოპყრობის გამო.

ქების დროს ყოველგვარ კრიტიკას გადაჩვეული მკითხველი და თეატრი, ვმიშობ, რომ მეტისმეტად მუქ ტონებში აღიქვამს ამ შენიშვნებს. ამიტომ ვჩქარობ დავარწმუნო, რომ, ჩემის აზრით, სპექტაკლს იმდენი ღირსება აქვს, რომ ეს მცირედენი ნაკლი სათვალავში მისაღები არაა. თუნდაც ის ფაქტი, რომ პერსონაჟთა სისტემაში სხვადასხვა ესთეტიკაზე აგებული როლები არსებობს და ისინი მწყობარ ანსამბლს ქმნიან, უღარესად მნიშვნელოვანია. და ეს ხდება იმიტომ, რომ რეჟისორი პერსონაჟის ხასიათიდან გამომდინარეობს, მის სულიერ სამყაროს ეყრდნობა. ეს სამყარო კი, როგორც ცნობილია, სხვადასხვაგვარია.

ან კი როგორ შეიძლება ეს სათვალავში მივიღოთ, როცა ვიხილეთ ახალგაზრდა ნიჭიერი დრამატურგის პიესა, დრამატურგისა და რეჟისორის ღრმა ურთიერთგავება, ესოდენ საინტერესო სამსახიობო ნამუშევრები, და როცა კიდევ ერთხელ დავრწმუნდებით რა ძალაა მათ ერთობლიობაში, ისღა დავგრჩენია, ზეულოცოთ თეატრს ეს წარმატება.



რუსტამი — რ. ჩხიკვიშვილი (ფილმი „მსურს გავერკვე“)

მოაზრეთა თანადგომის აქტის განხორციელება ჰქვია. ამ სპექტაკლმა (ჩვენ აქ ხარისხი არა გვაქვს მხედველობაში მხოლოდ. არამედ თვისება — უპირველესად) ახალგაზრდა დრამატურგის, ახალგაზრდა რეჟისორის, დებიუტანტ მსახიობთა გაერთიანება შესძლო ერთიანი სატკივართ, მათივე თაობის მაცულებლების ფიქრთა დენა ამოიკნო და მისწრაფებათა გამოხატვას სცენური ფორმა მიანიჭა. და მაინც, ამ სათეატრო მოვლენის გმირი — რეზო ჩხიკვიშვილი გახლდათ.

იმ დღეებში რკინიგზელთა სახლის (სადაც იმართებოდა სპექტაკლები) დიდი დარბაზი ვერ უძლებდა ახალგაზრდების შემოტევას. „შტურმის“ მიზეზი უპირველესად მსახიობი გახდა და იგი თეატრის ნებიერს წარმოადგენდა. რა ბედნიერებაა!!!

ჩემი თაობა ისე შევიდა სიმწიფის ასაკში, რომ თავად ასეთი „ალყის“ მონაწილე იშვიათად ყოფილა.

რეზო ჩხიკვიშვილი თავისმა თაობამ კერაბად შერაცხა და არც

ალტკონება, არც სიყვარული, არც ალტაცება არ დაუკლია თავისი რჩეულისათვის.

მაინც რა იყო მსახიობის ასეთი აღიარების მიზეზი?

რ. ჩხიკვიშვილმა ამ ერთ როლში გააერთიანა ჩვენი ახალგაზრდობის ზოგადი თვისება და, ამდენად, მისი ხელოვნების ზეგავლენის ქვეშ მთელი დარბაზი ხვდებოდა. მან მხოლოდ როლი კი არ შეასრულა სიმართლითა და შეუფარველობით, არამედ ადამიანის ისეთი თვისებები წარმოაჩინა, რომელშიც ახალგაზრდობამ თავი შეიკნო. ამ შეცნობის სიხარულმა მაცულებელს თანაგანცდისა და თანაგანსჯის საშუალება მისცა. (რა თქმა უნდა, უპირველესად დრამატურგიაში და შემდგომ რეჟისორულ ხედვაშიც იგრძნობოდა სახის გახსნის ამგვარი მარცვალი).

ყმაწვილი კაცის პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესი იქნა გადატანილი სცენურ ქმედებაში, ეს იყო წარმატების თავი და თავი. პიროვნებად კი, კოკა — რ. ჩხიკვიშვილი ჩამოყალიბდა უდიდესი ტკივილის შედეგად, რომელსაც



კოკა — რ. ჩხიკვიშვილი, ნინიკო — ე. ქუთათელაძე
(„დარაბებს მიღმა ვაზაფხულია“)

მარტო შეერკინა და საკუთარი ცხოვრების წესის გადაფასება მოახდინა. ფინალში არჩევანის წინაშე მდგომი კოკა — რ. ჩხიკვიშვილი მუხლმოყრილი და შინაგანად განწმენდილი რჩებოდა თავის თავთან განმარტოებული. სპექტაკლში აქ დაისვა წერტილი, მაგრამ მაყურებელს დარჩა შემდგომი საფიქრალი. ამიტომაც ხდიდა აქტიურს დარბაზში შეკრებილ ახალგაზრდობას ამგვარი გააზრება. იგი შინაგანად აფორიაქებული ეგებებოდა იმ უდიდეს ტკობას, რააც საკუთარ თავთან პაექრობის შედეგად მივლული ჰქმნა ბრძოლა განაცდევინებს ადამიანს.

ლ. თაბუკაშვილსა და მ. ბუკიას ერთგვარად განაჩენი გამოჰქონდათ ახალგაზრდა კაცისათვის. რ. ჩხიკვიშვილი თავისივე უგუნურების, ან საზოგადოების მიერ განწირულ მსხვერპლს როდი თამაშობდა. იგი თავად იყო მიზეზიცა და მსხვერპლიც. ამ ორმაგი სიმძიმის ტვირთს მსახიობი ვაჟკაცურად ეზიდებოდა. ფინალში კი თვალის უბეში აკიაფებული ცრემლი თავდახსნისა და დავაჟკაცების სიმბოლოდ იკითხებოდა, რომელიც შეაძლებინებდა კოკას

არა ფხიზელი გონებით, არამედ ნათელი გონებით ჩასწვდომოდა ცხოვრების არსს. სცენაზე კოკას პიროვნებად შექმნის აქტი იყო შენიშნული მაყურებლის მიერ. სიხარულისა და თანაღმობის კივინაც აქ იღებდა დასაბამს.

პირხმელი, ტანადი, ღრმა და ალერსიანი თვალები, კეთილი ღიმილი, აზრიანი გამოხედვა, მოკრძალება, ასაკისათვის შეუფერებელი სერიოზულობა, ბავშვური კრთომა, სიღინჯე, სიმსუბუქე, შინაგანი სიწმინდე და კავშირის დაფიქრება — რეზოს პირველი გაცნობით ასეთი პორტრეტი შექმენა. ამ ინდივიდუალურმა თვისებებმა თავი იჩინეს კოკას როლშიც, მაგრამ იქ, სცენაზე, ამ ნიშანდობლიობის სხვაგვარ დაჯგუფებას ახდენდა მსახიობი. პირველ ეპიზოდში მეგობრებთან ერთად თავდაუზოგავად ილხენდა მისი კოკა, მთელის არსებით, მთელის ტანით მღეროდა, გმირის პლასტიკური მონახაზი რაღაც ნაცნობსა და სანეტარო მელოდის ჩამოგავდა. (სპექტაკლში ეა ეპიზოდი საესტრადო კონცერტის შთაბეჭდილებასაც ახდენდა, მაგრამ ვასა-

ოცრად ტკბილი და მგრძნობიარე იყო მათი შეწყობილი სიმღერა). გიტარით ხელში კოკა — რ. ჩხიკვიშვილი კარგად გრძნობდა თავს, ეშუტრებოდა დროსტარებას, სხვა საზრუნავს რომ არ ეჩინა თავი. აქ, თავის ოთახში გამოკეტილი ყრმა სინამდვილეს განერიდა თითქოს. კოკასათვის ეს უფრო თავქარიანობისა და უზრუნველობის ნიშანს ამოფარებული თავდავიწყების სიმშავე იყო, რათა ჩაეხშო ქენჭნა სულისა — ასე ფუჭად რომ ირჭებოდა, ასე ერთფეროდ რომ მიედინებოდნენ დღენი მისი ცხოვრებისა. მაგრამ რაიმეს შეცვლისათვის ძალა არ შესწევ-

ჯიბი — რ. ჩხიკვიშვილი („შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“)



და. ამ ეპიზოდში მისი წუთიერი/ლუგუნებობა და ჭირვეულობა გრძნობინებდა, რომ ამ ყმაწვილს შინაგანი უქმარისობა ჩასახლებია, მაგრამ თავდახსნის საშუალები-სათვის კი ვერ მიუგნია, მიმჭრალ თვალთავან კაეშანი მაშინდა გაეყრებოდა, როდესაც მის გვერ-დით პატარა ნინო (ე. ქუთათელა-ძე) გაჩნდებოდა. რ. ჩხიკვიშვილი აბსტრაქტულად როდი თამაშობდა სიყვარულს, მას სწორედ ასეთი მორცხვი, გაუბედავი და, ამავე დროს, დამოუკიდებელი ქალი-შვილის სიახლოვე ჰგვრიდა ნე-ტარებას, იგი ტანით გრძნობდა ამ სიახლოვის მშვენიერებას და რატომ უნდა ეთქვა ამაზე უარი? მაგრამ სიყვარული თავისუფლებ-ის შეკვეცასაც ნიშნავდა მისთვის და რ. ჩხიკვიშვილის კოკაც შემდ-გომ უკვე ყალყზე შემართული იგერიებდა ქალიშვილის სევდიან გამოხედვას. ცინიზმს იყენებ-და ნილბად, რომ თავი დაეხსნა „ცდუნებისაგან“, ქალისათვის ყვე-ლაზე მნიშვნელოვან წუთებში ლალატი ჩაედინა და ნინოში დე-დობის სურვილი ჩაეხშო. ეს არ იყო ყმაწვილის უნებლიე შეც-დომა, ან ავაზაკის დაუნდობელი დანაშაული. რ. ჩხიკვიშვილი ნინოს განდობას იგერიებდა როგორც მომხდურ დუშმანს, შემართული ხელების უმწეო მოძრაობით ჰაერშივე ჰკლავდა იმას, რაც მის მამაკაცურ „თ-ვისუფლებას“ საზღვარს უდებ-და. თვალეში შიში, ძრწოლა, შეუფარველი სისუსტე და ზიზ-ლიც კი ჩნდებოდა. გაცრეცილი სხეული მისი სულის უმწეობას ვერ ფარავდა. მშფოთვარე და გავიწყებული მართლაც ჩამო-გავდა ხაფანგში გაბმულ პატარა ნადირს. როლის ამგვარ გარე-გნულ მონახაზში იკითხებოდა უფრო მნიშვნელოვანი აზრი — აქ, ამ ეპიზოდში თვალნათლივ ჩანდა, რომ ამ სანდომიანი სახის

მიმზიდველი ახალგაზრდა კაცის პიროვნებად ქცევის აქტი არ შესდგა. ეს კი უკვე მთელი მისი თაობის მსკავრდება იყო, მაგრამ, ჭეშმარიტი გულისტკივილით განცდილი, ამიტომაც სამართლიანი და მისაღები.

რ. ჩხიკვიშვილი ცდუნებასაყოფილ ქალთა გულეზე მონადირე ტრადიციულ გმირს არ თამაშობდა. მისი კოკა ბების გაზრდილი იყო, ნებიერი, ყოველდღიური პატარა საზრუნავით მცხოვრები და, ამდენად, დაეჯეკებებასა და რაინდობას გადარჩენილი უნიათო მამლაყინწა. მსახიობი ისწრაფვოდა ფრთხილი და თბილი ფერებით გადმოეცა კოკას შინაგანი სამყაროს მითროლვარე ხეულები, ჭერ კიდევ საბოლოოდ დაუდგენელი „სულიერი მოზაიკის“ შუქ-ჩრდილები, იქ, ფსკერზე, შეენიშნა ის ფარული ნაპერწკალიც, რომელიც ფინალში კოკას კაცურ კაცად ქცევას მისცემდა დასაბამს. ბოლო ეპიზოდში, დაკარგულ სიყვარულს უკვე ნიღბის გარეშე ხვდებოდა კოკა, შეუფარველი ღია ტკივილით და სულის ძალეში ყვირლით რჩებოდა მარტო. სწორედ სახის ამგვარმა არატრადიციულმა და თანამედროვე გაზრებამ გახადა ეს სპექტაკლი და მისი ავტორები თავიანთი თაობის სულიერ მესაიდუმლე...

ამ ერთი როლით რ. ჩხიკვიშვილი საზოგადოებისათვის ცნობილი აქტიორი გახდა, მაგრამ სპეციალისტები ჭერ კიდევ თეატრალურ ინსტიტუტში გრძნობდნენ სტუდენტის საგულისხმო მონაცემებს, ბუნებისაგან მომადლებულ ნიჰს, რომელიც საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებში უკვე ხელშესახებად ჩნდებოდა.

რ. ჩხიკვიშვილის აქტიორული ბიოგრაფია ასეთია:

1974 წელს ჩააბარა შ. რუსთა-

ველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში ლილი იოსელიანის ჯგუფში. სასცენო ხელოვნების საიდუმლოთა წედომის უნარი მანვე გაუღვივა, რამაც შემდგომ თავი იჩინა ახალგაზრდა მსახიობის პირველივე ნამუშევრებში. შემდგომ საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებზე რეჟისორ ვ. ანთაძის ხელმძღვანელობით იმუშავა (შვარცის „ჩრდილი“ და ო. იოსელიანის „მწვერვალის დაპყრობა“).

მეორე სადიპლომო სპექტაკლზე — მ. ბულგაკოვის „ფარისეველთა კაბალა“, მოლიერის „ეკვით ავადმყოფი“ — იმუშავა რეჟისორ ი. კაკულიასთან ერთად. მანამდე კი პირველსა და მეორე კურსზე უფროსკლასელთა სპექტაკლებშიც ათამაშებდნენ რეჟისორები ვ. ყორანია და რ. მირცხულავა. ამრიგად, ჭერ კიდევ პირველ კურსზე შენიშნეს მისი მონაცემები და დაინტერესდნენ ინსტიტუტის პედაგოგები. სწავლის პერიოდში უკიდურესად განსხვავებული როლები ითამაშა: ჩრდილი („ჩრდილი“), როსტომი („მწვერვალის დაპყრობა“), კლიენტი („ეკვით ავადმყოფი“), მღვდელი, მთხრობელი („ფარისეველთა კაბალა“), მსახური („რევიზორი“), დევიდი („ორფეოსი ჯოჯობეთში ეშვება“).

ჭერ კიდევ ინსტიტუტის პერიოდში დაიწყო თანამშრომლობა კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“. თავდაპირველად ეპიზოდებში იღებდნენ — „თვალი პატროსანი“, „ლუკა ჩოხელი“. კინოსარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტის ა. ჭიაურელის ფილმში „სტერეოტიპი“ უკვე მთავარი გმირი განასახიერა. შემდგომ მიიწვიეს აზერბაიჯანში მთავარ როლზე, რეჟისორი ო. მირკასიმოვი იღებდა ფილმს „მსურს გავერკვე“, მერე გერმანელი რეჟისორის ირის გილზნერის ფილმში

მილო მონაწილეობა — „პერპენტუუმობილე“. ამჟამად კი მ. თავაძის ფილმში „ქაბუჯები დარჩნენ მარად“ მირზა გელოვანის როლს განასახიერებს.

1978 წლიდან მუშაობდა რუსთავეის დრამატულ თეატრში. სატელევიზიო დადგმებშიც იღებდა მონაწილეობას: რ. მამულაშვილის „ეს არის და გორის ციხე“ (რეჟისორი გ. კახაბრიშვილი), მ. ჯავახიშვილის „თეთრი კურდღელი“ (რეჟისორი თ. ჩხეიძე), კ. გამსახურდიას „ვაზის ყვავილობა“ (რეჟისორი გ. კახაბრიშვილი).

როგორც ვხედავთ, მსახიობის სამოქმედო ასპარეზი მრავალმხრივია — თეატრი, კინოხელოვნება, ტელევიზია. მისი საშემსრულებლო არსენალი, როგორც ირკვევა, იმდენად მდიდარია, რომ ორგანული ხდება სცენისთვისაც და ეკრანისთვისაც. აქ მხოლოდ ერთ ეპიზოდს ვაიხსენებთ ტელესპექტაკლიდან „თეთრი კურდღელი“: შემოდგომის ფოთოლცვენას სპეტაკი და ნაღვლიანი ვაესა და მდელო. ყვითელი ფოთლებით ნაქსოვ მაჭმანზე ორი სილუეტი ჩანდა — ქალისა და მამაკა-

ცისა, მ. ჯანაშია — სიდონია (რ. ჩხიკვიშვილი — ბიძინა ჯანაშიაშვილი). მსხვილი ხედით დატოქსირებულ მიზანსცენაში ვკითხულობდით, რომ ეს იყო ორი სულის წუთიერი გახიზვნა უცხო, მაგრამ ნანატრ მხარეში, სადაც ცდუნებისათვის ჯერ კიდევ არავინ დასჯილა. ნატიფი და ამალღებული ეს ეპიზოდი თავად იყო ანკარა მელოდია. ეკრანი კი იმპრესიონისტულ მხატვრულ ტილოს ჩამოგავდა, სადაც მსახიობთა წამიერ გულისფეთქვას ფერებად იყენებდა რეჟისორი. შესაძლოა მსახიობის უზადო სისპეტაკეს დაეყრდნო თ. ჩხეიძე, როდესაც ამ ეპიზოდის სახიერ კომპოზიციას ქმნიდა.

ფაქიზი ნიუანსების სიმეხით ნაქსოვი ორი ადამიანის უზმო ნეტარება ორგანულად იტევდა ამ სპექტაკლის სტილისტიკის თავისებურებას, ესთეტიკურ ტკობას რომ განაცდევინებდა მყუერებელს...

1981 წლიდან რ. ჩხიკვიშვილი კოტე მარჯანიშვილის აკადემიური თეატრის დასის წევრი გახდა და სეზონის პირველსავე პრემი-

მირზა გელოვანი — რ. ჩხიკვიშვილი (ფილმი „ქაბუჯები დარჩნენ მარად“)



ერაში მთავარი გმირი განასახიერა — ქაღალდით მოვაჭრე ჯიპი იაპონელი მწერლის ჩიკამაცუს დრამატულ პოემაში „მუყეარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“.

საერთოდ სიტყვაძუნწი რეჟისორი მ. კუჭუხიძე სიამოვნებით გამენდო — სპექტაკლზე მუშაობის პარალელურად რეზოს ფილმში იღებდნენ. ვშიშობდი ხელი არ შეეშალა სწვებისათვისაც, მით უფრო, ასეთ მაღალ პოეზიაზე, ჩვენთვის უცხო და რთულ მასალაზე გვიხდებოდა მუშაობა. მაგრამ რეპეტიციაზე რომ მოვიდა ტექსტი იცოდა და სპექტაკლის სტილისტიკასაც ადვილად აულო ალო, პროფესიონალთა ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით.

როლზე ინდივიდუალური მუშაობა, ან საკუთარი მონაცემების გაწრთვნაზე ზრუნვა, სამწუხაროდ, ახლა იშვიათობას წარმოადგენს, რატომღაც მსახიობები თვლიან (გამონაკლისები, რა თქმა უნდა, არიან), რომ ინტუიციაა მთავარი და რეპეტიციაა როლზე მუშაობის ერთადერთი სახეობა. ამ მხრივ რ. ჩხიკვიშვილი საბედნიერო გამონაკლისთა შორის იმყოფება, სხვა თვისებებთან ერთად მისი პროფესიონალიზმი უთუოდ პატივისცემის გრძობას ბადებს.

მონქამონ ჩიკამაცუს მაღალი პოეზია, ნატიფი ლირიზმი ჯემალ აჯიაშვილის ჩინებული თარგმანით ამეტყველდა სცენაზე. იაპონური თეატრის უაღრესი პირობითობა მ. კუჭუხიძის მიერ ადაპტირებულ იქნა თანამედროვე ქართული თეატრის სამეტყველო ლექსიკასთან და დრამატურგის პოეტური ხილვები ძალდაუტანებლად გამოისახა სცენურ ქმედებაში. კლასიკური პოეზია, ყმაწვილური სილაღე, ახალგაზრდული შემართება, აზრის სიმწვავე ახასიათებს წარმოდგენას. მოვალეობისა და გრძობის სამა-

რადჯამო კიდილზეა აგებული სპექტაკლი. რ. ჩხიკვიშვილიც სიკვილ-სიციოცხლის გასაყარზე დაატარებს თავის გმირს. ლამის წყვარამს (ობივტელის ფიზიკურ გონებას) შებმული მისი ჯიპი თავიდანვე განწირულია. სულიერად ხელმოცარულ თანამომქმეთაგან თანადგომას ამაოდ ემუშავებოდა ბედისწერაზე ამხედრებული ქაღალდით მოვაჭრე.

ამბობენ, სიყვარული კაცს სახეზე აწერიდა — იტყვის სევდიანი კოჰარტ — ნ. ჩიქვინიძე. და მართლაც, ჯიპი — რ. ჩხიკვიშვილს ფერმიხდილ სახეზე სიყვარულის ციაგი დასთამაშებს. ამა სოფლის სიამეთაგან განდგომილს ჩამოგავს მისი შინაგანად წმინდა ჯიპი. რ. ჩხიკვიშვილი ორ უკიდურესად განსხვავებულ მდგომარეობაში წარმოგვიდგენს პერსონაჟს — სრულიად დაცილის გრძნობებისაგან და უაღრესად აღვსილს ვნებათაღელვით. სიყვარულის ნალვერდელი მაშინაც კრთის მის სახეზე, როდესაც კოჰარტს გამეხებული ეკვეთება და მაშინაც, როცა ციურ ბადეთა კუნძულზე თრთოლვით ჩამოიხსნის ქალის მკლავებს და სასიკვდილოდ განემზადება.

ამ ურთულეს სპექტაკლზე მუშაობის დროს თავი იჩინა მსახიობის თვისებამ — რეჟისორული აზროვნების პარტიტურაში ორგანული თანახმიერების მიკვლევის უნარმა. უკიდურესად გულწრფელი აქტიორი თითქოს ტანით გრძნობს ემოციის რაგვარი ზომა შეესაბამება რეჟისორულ ჩანაფიქრს, პარტიორის გულისთქმას, მხატვრის მიერ გადაწყვეტილ გარემოს, დრამატურგის აზროვნებას. რ. ჩხიკვიშვილი ჩინებული პარტიორია. მთელის არსებით ჩართულია სცენურ ორთაბრძოლებში. თვალებით, სახით, გამომეტყველებით, ფაქიზ მოძრაობათა გამოიხსულებით, დაუფარველად გამოხატავს თა-

„პერლის ხმების“ ლაურეატი

თენგიზ მუშკულიანი

ვისი პერსონაჟის დამოკიდებულებას პარტიორის გმირის მიმართ. მისი კოკა უჩვეულოდ სხივამდგარი თვალებით ეალერსებოდა ქალს და ვნებით ემუდარებოდა — ხვალ ჩემთან მოდიო. და მაყურებელიც მისი თვალებით აღიქვამდა ნინოს სინორჩეს. გრძობააღსილი სათუთად იკრავდა მისი ჯიპი ქალს და ჩვენც ღვთაებრივ ქმნილებად გვესახებოდა კოპარუ. და არსად, არც ერთ ეპიზოდში არ ღალატობს მსახიობს ზომიერების გრძობა, ამიტომაც მის სცენურ მომხიბვლელობას სინატიფე და ინტელიგენტურობაც განაპირობებს.

სახიერი და ლაკონიური გამომსახველობა შინაგანი ემოციის ნაკადს არ ზღუდავს. რეზო ჩხიკვიშვილი არ ცდილობს მოთოკოს გრძობა და მხოლოდ მაყურებლის გონება გაიხადოს თანამზრახველად. როცა მისი გმირის სულში ქარაშოტი დაბორიანებს — სცენაზე გოდებს იგი და ცრემლი ნამავს ღაწვებს; როცა რისხვით ბორგავს მისი გმირის სული — თვალბში კრთის ნაკვესები. ღაწვებზე ღრუბელივით ეშვება კაეშანი და მოსხლეთით იბრძვის ტანიც; როცა მისი გმირის სულში ნეტარების სიტკბოა ჩაღვენთილი — სახეც ისე აქვს განათებული, თითქოს ცისარტყელა დასთამაშებსო. მაგრამ ცრემლიც, გაბრძობებაც, ნეტარებაც აზრიანია, რაინდულია და განკუთვნილია ადამიანის ვაჟკაცური ბუნების წარმოსაჩენად.

თუ სცენის ოსტატთა ძიებანი მიმართული იქნება იქითყენ, რომ ინტელექტისა და გრძობის პარმონიული თანახმიერებისათვის გამიზნულ მეტაფორათა სისტემას მიაგნონ, მაშინ ასეთი სათეატრო ესთეტიკის საუკეთესო გამომსახტველი იქნება რეზო ჩხიკვიშვილი, მით უფრო, რომ მასში ძალუმაღ სჩქეფს ქართული ხელოვანის რაინდული სული.

პარბაღ მახსოვს ის დღე, როცა პირველად მოვეუსმინე ახალგაზრდა მომღერალს პაატა ბურჭულაძეს, რომელიც თბილისის საოპერო სტუდიის სცენაზე მეფისიტოფელის (გუნოს „ფაუსტი“) როლს ასრულებდა.

სცენაზე იღვა მოხდენილი გარეგნობის 22 წლის ჰაბუკი, რომლის ხმა — ფართო დიაპაზონის ხვეერდოვანი ტემპრის ბანი თავისუფლად და გამომსახველად ქლერდა. მან იმთავითვე გამოავლინა არტიტული გზნება, მუსიკალობა. თვალსაჩინო იყო, რომ ამ ნიჭიერ ახალგაზრდას საინტერესო მომავალი ელოდა. მაშინვე

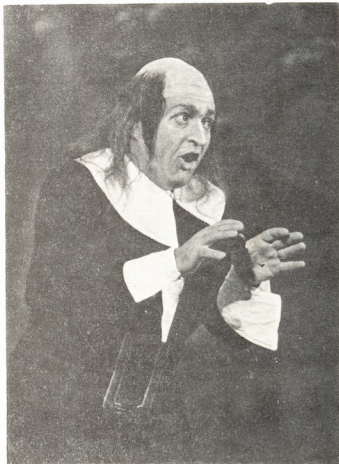
გამოჩნდა თბილისის კონსერვატორიის პედაგოგის, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი დ. ხელაშვილის დეაქოცი, ის დიდი და ნაყოფიერი შრომა, მან რომ ჩააქსოვა თავისი მოწაფის პროფესიული წრთობის პროცესში, რომელიც დიწყო ჯერ კიდევ თბილისის 24-ე საშუალო სკოლასთან არსებული მუსიკალური სტუდიიდან.

სტუდენტობის პერიოდში პ. ბურჭულაძე არა ერთხელ გამოსულა კონცერტებზე არა მარტო თბილისში, არამედ მოსკოვსა და კიევიში. განსაკუთრებული წარმატება ხვდა მას ლენინგრადში, სადაც 1977 წელს სპექტაკლები გამართა თბილისის საოპერო სტუდიამ. ადგილობრივმა გაზეთმა „მუსიკალური კადრები“ საგანგებოდ გამოაქყო პ. ბურჭულაძე, ხაზგასმით აღინიშნა მისი ხმის სილამაზე, ემოციურობა, მუსიკალობა.

კარგად მახსოვს თბილისის საოპერო თეატრში გამართული საზეიმო კონცერტი, რომელზედაც პ. ბურჭულაძემ მსმენელთა თხოვნით ზედიზედ შეასრულა ოთხი ურთულესი არია — ფიესკოს რომანსი, ფილიპის არია, ბოროის მონოლოგი და დონ-ბაზილიოს არია. მაშინ ჯერ კიდევ გამოუცდელმა მომღერალმა მშვენიერად დასძლია სტილისტურად ესოდენ მკვეთრად განსხვავებული ნაწარმოებების ტექნიკური სირთულეები, მღეროდა თავისუფლად, გატაცებით, ყოველგვარი დაძაბვის გარეშე, მისი სიმღერიდან დრამატული მღელვარებაც გამოსჭვივოდა და ლირიკული სითბოც. განსაკუთრებით გამოაოცა იმ სტაბილურმა პროფესიონალიზმმა, რასაც ასე იშვიათად ამჟღავნებენ ახალგაზრდა ვოკალისტები და რაც შედეგია ყოველდღიური, დაძაბული, სერიოზული შრომისა.

1978 წელს პ. ბურჭულაძემ წა-

რმატებით დაამთავრა ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია და თბილისის პოლიტექნიკური ინსტიტუტიც. ამ დროისათვის უკვე საესეებით ნათელი იყო მისი მომავალი ცხოვრების გზა, რომელმაც იგი თბილისის საოპერო თეატრში მიიყვანა. სწორედ აქ იყო



პ. ბურჭულაძე — დონ ბაზილიო („სევილიელი დალაქი“)

მისი ადგილი. მალე მიიღო მან პირველი პარტია. ო. თაქთაქიშვილის ოპერაში „მთვარის მოტაცება“ მას მიანდეს ვოკალურად რთული, ფსიქოლოგიურად დაძაბული როლი მოხუცი მღვდლის ტარიელისა, რომლის ტრაგედია მღელვარედ გადმოსცა ახალგაზ-

რდა მომღერალმა. შესანიშნავად უყვარდა ხმა, სწორად ჰქონდა მოძებნილი სიმღერის სტილიცა და მოძრაობის მანერაც. იგი მთელი თავისი არსებით გარდაქმნილი იყო ტარიელის სულიერ სამყაროში, შთამბეჭდავად ვადმოსცემდა მის რისხეასაც და განწირულებასაც.

პ. ბურჭულაძე, როგორც ნიჭიერი და პერსპექტიული მომღერალი, გაგზავნილ იქნა იტალიაში. სამი წლის მანძილზე იგი იმყოფებოდა „ლა სკალას“ თეატრის სტაჟიორთა ჯგუფში. მეცადინეობდა ჩვენი დროის გამოჩენილ მომღერალთან ჯულიეტა სიმონატოსთან, რომლის ხელმძღვანელობით იტალიურ ენაზე შეისწავლა ვერდის ოპერები „დონ კარლოსი“, „მაკბეტი“, „აიდა“, „ბედის ძალა“, „რეკვიემი“, როსინის „სევილიელი დალაქი“.

პ. ბურჭულაძის დიდ წარმატებაზე თვალსაჩინოდ მეტყველებს ის ბრწყინვალე გამარჯვება, მან რომ მოიპოვა ვერდის მშობლიურ ქალაქ ბუესეტოში გამართულ ტრადიციულ კონკურსზე, რომელსაც „ვერდის ხმები“ ეწოდება. ამ კონკურსში მონაწილეობენ მსოფლიოს საუკეთესო მომღერლები, რომლებიც ერთმანეთს ეპაექრებიან ვერდის არიების შესრულებაში.

ამჟერადაც, პ. ბურჭულაძესთან ერთად, იბრძოდა ასზე მეტი ვოკალისტი, რომელთა შორის იყვნენ ისეთი ნიჭიერი ახალგაზრდა ვოკალისტები, როგორებიც არიან იტალიელი ფრანჩესკო დარტენია და ბერარდინო დი დომენიკო, ამერიკელი მომღერლები ჯო პიკენსი და ჰამელა მანი, იუგოსლავიელი გორან სიმიკი, სსრკ დიდი თეატრის სოლისტი, გლინკას სახელობის საკავშირო კონკურსის ლაურეატი პ. ზეკრევი და სხვები.

პ. ბურჭულაძემ ყველა ეს სახელოვანი მომღერალი უკან მო-

იტოვა, წარმატებით გაიარა სამი ტური, დააგროვა ქულათა, მკაცრული მალური რაოდენობა და დაჯილდოვდა ტენორთან ტარო იკიარასთან ერთად გაიყო მეორე საპრიზო ადგილი (პირველი პრემია არავეს არ მიაკუთვნეს).

კონკურსზე პ. ბურჭულაძემ შეასრულა ხუთი არია ვერდის ოპერიდან „ატილა“, „დონ კარლოსი“, „ერნანი“, „სიმონ ბოკანეგრა“ და „მაკბეტი“. საკონკურსო პროგრამა მან მოამზადა ჯ. სიმონატოსა და მაცეტრო მიულერის ხელმძღვანელობით.

კონკურსის ეიუროში შედიოდა მსოფლიოს 16 ქვეყნის წარმომადგენელი. მათ შორის სსრკ სახალხო არტისტი ი. არხიზოვა. ეიურის თავმჯდომარეობდა გამოჩენილი იტალიელი მომღერალი კარლო ბერგონიო.

გამარჯვებული კონცერტზე, რომელიც „პიკოლა-სკალაში“ გაიმართა, პ. ბურჭულაძემ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა ეიურის გადაწყვეტილების სისწორე. მან მსმენელთა მოთხოვნით ატილას არია გაიმეორა.

მეორე დღეს, 26 ივნისს იტალიური გაზეთი „კორიერა დელა სერა“ რეცენზიაში „საბჭოთა ბანი“ — „ვერდის ხმებს“ შორის ქებას ასხამდა პ. ბურჭულაძეს და მას დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებდა.

ამ რამდენიმე ხნის წინ კი პ. ბურჭულაძე კვლავ გამოვიდა მშობლიური თეატრის სცენაზე, სადაც ბრწყინვალედ შეასრულა დონ-ბაზილიოს როლი როსინის „სევილიელ დალაქში“. ამ სპექტაკლმა მთელი სიცხადით გამოაჩინა იტალიაში მიღებული ცოდნის შედეგები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის პლასტიკურობა და სირბილე, რამაც მის სიმღერას განსაკუთრებული სახოვანება შესძინა და მთელი სიცხადით გამოაჩენინა მახვილგონივრული

როსინისეული რეჩიტატივების სისხარტე და სიმსუბუქე. აღსანიშნავია აგრეთვე ფრაზირების კულტურა, ნიუანსების სიმდიდრე, გააზრებული დიქცია, რისი წყალობითაც რელიეფურად გამოიხატა დონ-ბაზილის ხასიათი, მისი მრავალი თვისება, დონ-ბაზილისი, რომლის შესახებაც შა-

რალს აყენებს საკმოდ რთული შემოქმედებითი ამოცანების წინაშე.

პ. ბურჭულაძის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან შექმნა ცოცხალი, მრავალწახნაგოვანი სახე, გამოამყდა ანა არა მარტო მაღალი სამომღერლო ტექნიკა, არამედ არტიტული ტემპერამენ-



პ. ბურჭულაძე — მეფისტოფელი („ფუსტი“)

ლიაპინი წერდა: „სასაცილოა და საზარელი, იგი ყველაფერს იკადრებს, ოღონდ ფული მიეცით“.

პ. ბურჭულაძე არ გაჰყვა თავისი პერსონაჟის კომიკური გათამაშების გზას, პირიქით, მისი დონ-ბაზილით უფრო სერიოზულია, ვიდრე სასაცილო, რაც ამ როლის საინტერესო ინტერპრეტაციაზე მეტყველებს და მომღე-

ტი, ზუსტი სახასიათო შტრიხების მიგნებისა და გამოხატვის ალღო.

მრავალი საინტერესო შეხვედრა გველის ამ ნიქიერ ახალგაზრდა მომღერალთან. ამჟამად კი პ. ბურჭულაძე ემზადება ჩაიკოვსკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსისათვის. გეჭვო, რომ იგი აქაც გვასახელებს...

ზინა კვერენჩილაძე

მანანა გეგეჭკორი

რთულნია ზინა კვერენჩილაძის შემოქმედებითი გზა, მოულოდნელობითაა იგი აღსავსე და ამითაა საინტერესო. მის არტისტულ ცხოვრებაში დიდი მიღწევებიც ყოფილა და წარუმატებლობაც. იყო რამდენიმე სეზონი, როდესაც რუსთაველის თეატრის რეპერტუარი, შეიძლება ითქვას, მთლიანად მასზე იყო აგებული, ერთსა და იმავე პერიოდში თამაშობდა ანტიგონეს (ე. ანუის „ანტიგონე“), ფედრას (ე. რასინის „ფედრა“) და მედეას (ე. ანუის „მედეა“). ამასთანავე მის შემოქმედებით ცხოვრებაში ისეთი პერიოდებიც ყოფილა, როდესაც ერთ წარუმატებლობას მეორე მოსდევდა.

ამჟამად საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ზინა კვერენჩილაძე რუსთაველის თეატრის წამყვანი მსახიობია და თავისი განსაკუთრებული, უაღრესად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ქართულ სასცენო ხელოვნებაში. შეუძლებელია სრული წარმოდგენა შეგვექმნას 60-70-იანი წლების ქართულ თეატრზე მის სცენურ ქმნილებათა გარეშე.

ზინა კვერენჩილაძე ჭეშმარიტი ხელოვანია, თავისი საქმის ოს-

ტატი. მისი შემოქმედება მეტად მრავალმხრივია. თეატრში მუშაობის 24 წლის მანძილზე 30-ზე მეტი როლი აქვს შესრულებული. რამდენიმე ფილმშიც თამაშობს, ბევრს ახმოვანებს. ცალკე მსჯელობის საგანია მისი შემოქმედების კიდევ ერთი სფერო — მხატვრული კითხვა. იგი ამ საქმის ოსტატია.

მისი თეატრალური თუ საეკრანო მოღვაწეობა უაღრესად საინტერესო და მრავალფეროვან მასალას აძლევს სასცენო ხელოვნების მკვლევართ მსახიობის შემოქმედების ანალიზისათვის.

მოუსვენარი, დაძაბულია ზინა კვერენჩილაძის ცხოვრება ხელოვნებაში. მისი თეატრალური მოღვაწეობა მის პიროვნებას გავს. ეს სავსებით ბუნებრივია. მსახიობის შემოქმედებითი ცხოვრება განპირობებულია არა მარტო მისი აქტიორული მონაცემებით ან იმ ობიექტური პირობებით, რომელშიც იგი იმყოფება, არამედ მისი პიროვნული თავისებურებებითაც. ზინა კვერენჩილაძე მუდამ რაღაცით არის აღელვებული, სულ რაღაცას განიცდის.

ბევრი სხვადასხვა პერსონაჟი გაუტოცხლებია ზინა კვერენჩი-

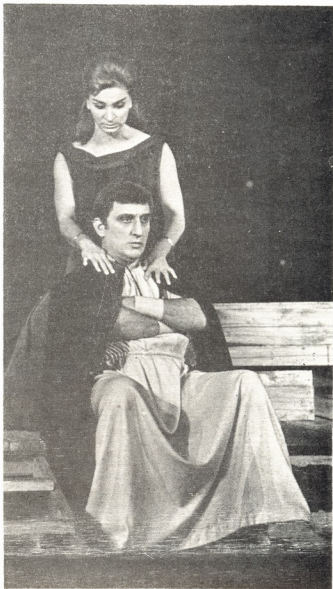
ლაქს სცენაზე — სხვადასხვა ასაკისა და ინტერესების, ხასიათისა და მსოფლმხედველობის მათ სხვადასხვანაირად აცვიოთ, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან საუბრისა და სიარულის მანერით, პლასტიკით. საერთოდ, ზინა კვერენჩილაძე — სრულიად გარკვეული შემოქმედებითი პრინციპების მიმდევარი მსახიობია, და ცდილობს ყველა ნამუშევარში მათი ერთგული დარჩეს. მსახიობის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ყველაზე მკაფიოდ მის საუკეთესო სცენურ ქმნილებებში მელანდება. თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ ზინა კვერენჩილაძის მხატვრულ სახეებს, ნათელი გახდება, რომ იგი მუდამ ისწრაფვის გმირის რთული ხასიათის სიღრმეში წვდომისაკენ. საოცრად მეტყველია მსახიობის თვალები, ბევრს იტყვს მისი პაუზები, მაყურებელზე ზემოქმედებას აძლიერებს ლამაზი ტემბრის ხმა, გამომსახველი პლასტიკა.

მისი სცენური მხატვრული სახეებიდან შეიძლება გამოვყოთ რამდენიმე, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული: ლელა (დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიონი“) არაფრით არ გავს ელიზაბეტ პროქტორს (ა. მილერის „სეილემის პროცესი“). მკვეთრად განსხვავებულია ანტიგონესა (ე. ანუის „ანტიგონე“) და ნინოს (ე. როზოვის „ვახშმობის წინ“) ხასიათები, თითქოს არაფერი არა აქვს მათთან საერთო ტურას (გ. ნახუცრიშვილის „ჟინჯრაქა“). მაგრამ მათ ხომ ერთი მსახიობი ქმნიდა — ზინა კვერენჩილაძე — გარკვეული ხასიათის, შეხედულებებისა და ინტერესების მქონე პიროვნება. ამიტომაც თითოეული ამ გმირის ხასიათს ღრმა ფესვები აქვს თვით მსახიობის პიროვნებაში, აქედანაა ამოზრდილი ყოველი მათგანი.

თავისი აქტიორული მოღვაწეობის დასაწყისშივე ზინა კვერენჩილაძემ დიდი წარმატებით შე-

ასრულა ლელას როლი „ბახტრიონში“. მაყურებელმა და კრიტიკამ ერთხმად აღიარა, რომ ქართულ სცენაზე გაჩნდა საოცრად საინტერესო, თავისებური სცენური მონაცემების მქონე მსახიობი. ლელას სახეში ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს ქალურობა და სულიერი სიმტკიცე, სინაზე და თვგანწირვის უნარი. ამ პარამონიული სინთეზის მიღწევა იყო სწორედ სირთულე. მისი ლელა თითქოს ჩვეულებრი-

პორცია — ზ. კვერენჩილაძე, მარჯვს ბრეტონი — ე. მანჯგალაძე („იულიუს კეისარი“)





კერენჩილაძე — ელიზაბეტი („სელიემის პროცესი“)

ვი გოგონა იყო, ამასთანავე მის ყოველ საქციელს რაღაც ამაღლებულის ელფერი დაჰკრავდა. ვითარებები და გარემო, რომელშიც

პიესის გმირები მოქმედებდნენ არაჩვეულებრივი იყო, მსახიობებისაგან მოითხოვდა რკვეულ ზეაწეულობას. ნავე, მათ არაერთარ შემთხვევაში არ უნდა დაეკარგათ სცენური სიმართლის გრძობა ამ პეროიკულ-რომანტიკულ სპექტაკლში წინააღმდეგ შემთხვევაში, ეს ზეაწეულობა მაშინვე ყალბ პათოსად შეიძლება გადაქცეულიყო. მისი გმირის საქციელი დამაჯერებელი იყო არა ყოფით რეალისტურ ვითარებაში, არამედ იმ რომანტიულ გარემოში, რომელშიც ლელა იმყოფებოდა.

ამ როლს მოჰყვა რამდენიმე ნამუშევარი — ვარინკა გ. ნახუცრიშვილის „ფიროსმანში“, მზია გ. ხუხაშვილის „ზღვის შვილებში“, თათია თ. იოსელიანის პიესაში „ადამიანი იბადება ერთხელ“, კეიკ კელერი უ. გიბაონის პიესიდან „სასწაულმოქმედი“ და სხვები.

ყოველივე ამის შემდეგ ზინა კერენჩილაძის აქტიორული შესაძლებლობები სრულიად სხვა კუთხით გამოვლინდა სპექტაკლში „კინკრაქა“. ეს წარმოდგენა დიდი მნიშვნელობის მოვლენა იყო რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაში. ამ ბრწყინვალე სცენური ქმნილებით გაიხსნა თეატრის მცირე დარბაზი, რომლის სცენაზეც შემდგომში ბევრი კარგი სპექტაკლი იხილა მაყურებელმა.

„კინკრაქას“ უდიდესი სიამოვნებით უყურებდნენ ბავშვებიც და მოზრდილებიც. სპექტაკლში უმაღლეს დონეზე იყო ყველაფერი — რეჟისურა, მხატვრობა, მუსიკა, სამსახიობო ხელოვნება; და ამასთანავე, ყველა ეს კომპონენტი ჰარმონიულად იყო შერწყმული ერთ მთლიანობაში; ყველაფერი ნაწარმოების დედაზრის გამოხატვას ემსახურებოდა.

იშვიათია სპექტაკლი, სადაც ამდენი მხატვრული სახე შექმნი-

ლიყოს — რ. ჩხიკვაძის ქოსა, ს. ზაქარიას დევი, კ. საკანდელიძის ჰინჭრაქა, ბ. მირიანაშვილის მზია და ცხოველთა შეუდარებელი ოთხეული: დათვი (ე. მანჯგალაძე), მგელი (გ. გეგუქორი), მელა (მ. ჩახავა) და ზინა კვერენჩილაძის გაძვალტყავებული, გაუბედურებული მშვიერი ტურა, რომელსაც თითქოს სულ ცივა. იგი მუდამ აგვიანებს გუნდის მეცადინეობაზე, თავისი გამყინავი ხმით აწყვეტინებს ცხოველებს სიმღერას, რითაც მათ სამართლიან აღშფოთებას იწვევს. ძალზე საინტერესოა მისი გმირის ჯარუგნობა. რამდენიმე ძუნწი შტრიხით წარმოგვიდგენს ზინა კვერენჩილაძე თავის ტურას — გაცრეცილი ქვედატანი, ამგვარივე ძველი ბეწვის ჯუბა, თავზე საცოდავად ჩამოფხატული ქუდი, შეშინებული გამოხედვა, თითქოს სულ ვილაციისაგან თავდასხმას ელისო — ყველაფერი ეს ხაზგასმით აჩენდა მოქმედი პირის ხასიათს.

ზინა კვერენჩილაძე ამ სპექტაკლში სცენაზე ფაქტიურად თამაშობდა მშვიერ, გამწარებულ, სიცივისაგან აკანკალბულ დამფრთხალ ქალს, რომელიც ტურას მოგვაგონებს, ამ ცხოველის ასოციაციას ბადებს ჩვენს წარმოსახვაში. ეს სახე იმის ნათელი დადასტურებაა, რომ ზინა კვერენჩილაძეს მშვენიერი სახასიათო მონაცემები აქვს, რომლებიც, სამწუხაროდ, მის შემდგომ ნამუშევრებში აღარ იქნა გამოყენებული.

იმავე სეზონში მსახიობმა ითამაშა ნინოს როლი ვ. როზოვის პიესაში „ვახშმობის წინ“. იგი ყველაფერს უხმაუროდ, შეუმჩნევლად აკეთებდა. კარგად ხედავდა, რაც მის გარშემო ხდებოდა, მაგრამ ხმის ამოღების ეშინოდა. მისი „პროტესტის“ ერთადერთი ფორმა ჩუმი ტირილი იყო. რაღა-

ცაში ხომ უნდა გადმოღვრილიყო ნინოს მწუხარება... 1963-64 წწ. თეატრალურმა სეზონმა მსახიობს დიდი წარმატება მოუტანა, სრულიად ახალი კუთხით გამოაჩინა მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. მის მიერ შექმნილი სამი სცენური მხატვრული სახე — ლელა, ტურა და ნინო უკვე საკმარის საფუძველს იძლეოდა იმისათვის, რომ ზინა კვერენჩილაძე ქართული თეატრის ერთ-ერთ საინტერესო მსახიობად ჩაგვეთვალა, საკმაოდ მრავალმხრივად გამოვლინდა მისი ტალანტი ამ სამ საუკეთესო ნამუშევარში, მაგრამ შემდეგ გამოიჩინა, რომ მისი აქტიორული ნიჭი კიდევ უფრო მრავალწახნაგოვანია, ეს დადასტურდა შემდეგ ნამუშევარში — ელიზაბეტ

ზ. კვერენჩილაძე — ანტიგონე („ანტიგონე“)





ლელა — ზ. კვერენჩილაძე, ანდარეზი —
 ე. მახარაძე („ახტრიონი“)

პროქტორი ა. მილერის პიესიდან „სეილემის პროცესი“, (1965 წ.). მაყურებელი შეაწუხებული ტოვებდა დარბაზს. მართლაც, საშინელი ამბავი ხდება პიესაში — ერთი შეხედვით, უწყინარი ბავშვური ცელქობა ტრაგიკულად მთავრდება. უამრავ ადამიანს ბრალად ედება კუდიანობა, რასაც ამ უღანაშაულო ხალხის სიცოცხლე ეწირება. რ. სტურუას სპექტაკლი მიმართული იყო ყოველგვარი ძალადობისა და უგუნურების წინააღმდეგ. მაყურებელი გულწრფელად თანაუგრძობდა ჯონ პროქტორს, რომელიც წინ აღუდგა ამ უსამართლობას. ამ ბრძოლაში მასთან ერთადაა მისი მეუღლე ელიზაბეტი — ამაყი, თავშეკავებული, ჰკვიანი ქალი. იგი ცოტას ლაპარაკობს, არა იმიტომ, რომ ვინმესი ეშინია, არა, უბრალოდ, ზედმეტი ლაპარაკი არ

უყვარს. მისი მდუმარება და მზრუნველობა აბიგაილ უილიამსის კედონობას სდებს ბრალად. უფრო პატიოსან ადამიანს, პირველში კი — მისთვის საძულველ ელიზაბეტ პროქტორს. ზინა კვერენჩილაძის გმირმა ძალიან კარგად იცის, რომ ყველაფერი ეს სიცრუეა და კეთილშობილ ადამიანთა დასჯა მხოლოდ ხალხის შესაშინებლად, მათში ყოველგვარი ადამიანურის ჩასაკლავადაა საჭირო. ელიზაბეტი იმასაც მშვენივრად ხედავს, რომ თუ მისი ქმარი აღიარებს „დანაშაულს“ — იტყვის, სატანასთან კავშირში ვიმყოფებოდიო, მას არ ჩამოახრჩობენ. ამასთანავე, ხედავს, რომ პროქტორი მერყეობს და მას შეუძლია ზეგავლენა მოახდინოს მეუღლის საბოლოო გადაწყვეტილებაზე სიცოცხლე შეუნარჩუნოს მას. მაგრამ იგი ამას ვერ გააკეთებს. ელიზაბეტისთანა პატიოსანი, სულიერად ძლიერი ადამიანი ვერ ჩაადგენინებს ქმარს ისეთ საქციელს, რომელიც მის ღირსებას შეზღავდეს. არა, ზინა კვერენჩილაძის გმირი ვერ უღალატებს თავის რწმენას და ვერც მეუღლეს უბიძგებს ამისაკენ.

ტრაგიკულად მთავრდება მასაჩუსეტსში დატრიალებული ამბავი — უღანაშაულო ადამიანთა სიცოცხლე ეწირება ბოროტებასა და უგუნურებას. ჯონ პროქტორიც ჩამოახრჩეს, მან არ ცნო თავი „დამნაშავედ“, საკუთარი სინდისისათვის არ უღალატნია. თავისი რწმენის ერთგული დარჩა ელიზაბეტი — ზნეობრივად სპექტაკი, სულთ ძლიერი ადამიანი.

ელიზაბეტს მოყვა ანტიგონე. ეს ნამუშევარი დღეისათვის ზინა კვერენჩილაძის შემოქმედების მწვერვალია. მასში სრული ძალით გამოვლინდა მსახიობის ისეთი თვისებები, როგორიცაა დრამატიზმი, სულიერი სიმტკიცე, ყველაფერი ის, რითაც იგი

ასე ძლიერ ზემოქმედებას ახდენდა მაყურებელზე.

ამ სპექტაკლში ერთმანეთს შეერწყა ბრწყინვალე დრამატურგია, უძლიერესი რეჟისურა და დიდებული სამსახიობო ოსტატობა. ყველაფერი ამ სპექტაკლში ძირითადი იდეის გამოხატვას ემსახურებოდა — მხატვრობა, მუსიკა, სახიერი მიზანსცენები. მაგრამ უმთავრესი სათქმელი მაინც მსახიობების საშუალებით მოდიოდა მაყურებლამდე.

ჯიუტია ანტიგონე, მომთხვინი, უკომპრომისო. ყოველი მისი მოძრაობა მკვეთრია, მოუსვენარი, სულ შფოთავს, მშვიდად ცხოვრება არ შეუძლია. მისი სიძულვილი კრეონისადმი სრულიადაც არ არის ბავშვური, ეს ზიზღი საცხებით შეგნებულა. იგი ჯანყდება კრეონისა და ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რასაც კრეონი ამკვიდრებს. მისი ჯანყი ტრაგიკულია, მას დაღუპვა ელის — ანტიგონემ იცის ეს, მაგრამ სხვანაირად არ შეუძლია. იგი ვალდებულია დაასაფლავოს თავისი ძმა პოლინიკე, თუმცა, თებეს მეფემ, მისმა ბიძამ — კრეონმა სასტიკად აუკრძალა ყველას ამის გაკეთება. ანტიგონეს ისიც კარგად აქვს შეგნებული, რომ ამ საქციელისათვის სიკვდილით დაისჯება, პატიების იმედი არა აქვს, მაგრამ სინდისი არ აძლევს უფლებას სხვანაირად მოიქცეს. იგი ჰემონის საცოლვა, ბედნიერი შეიძლება იყოს მასთან, ძალიან მშვიდი ცხოვრება ექნება, მაგრამ სხვა გზას ირჩევს — არ შეუძლია უშფოთველი არსებობა, არ ძალუძს თავის რწმენაზე უარის თქმა პირადი კეთილდღეობისა და სიმშვიდისათვის, იგი იმისათვის მოევლინა ამ ქვეყანას, რომ კრეონის მიერ შელამაზებული, სიცრუესა და უსინდისობაზე აგებული სამყარო დაამსხვრიოს და თვითონვე შეეწიროს ამას. სხვანაირად ცხოვრება არ შეუძლია, ამაშია



ზ. კვერენჩილაძე — ზეინაბი („ლალი“)

მისი ტრაგედიაც და უდიდესა ბედნიერებაც.

ანტიგონე არ არის ლამაზი, ხანდახან უხეშიც კია, მაგრამ საოცრად მშვენიერი ხდება მაშინ, როდესაც თავის მოვალეობაზე ლაპარაკობს, როდესაც ცდილობს დაუმტკიცოს კრეონს, რომ ის თავის თავს ვერ უღალატებს, კომპრომისზე არ წავა, ეს ხომ მისთვის ყველაზე მთავარია.

სპექტაკლის უძლიერესი სცენაა ხანგრძლივი დიალოგი ანტიგონე-

ნესა და კრეონს (მას თავდაპირველად ს. ზაქარიაძე თამაშობდა, შემდეგ კი — ე. მალალაშვილი) შორის მეორე მოქმედებაში. ეს ორთაბრძოლა იმართება არა ბიძასა და დისშვილს შორის, არა ხანშიშესულ, გამოცდილ კრეონსა და სრულიად ახალგაზრდა ანტიგონეს შორის. აქ ერთმანეთს ეჯახება ორი ურთიერთგამომრიცხველი, სრულიად საწინააღმდეგო ცხოვრებისეული პოზიცია: ანტიგონე და კრეონი ვერასოდეს ვერ შეთანხმდებიან. უალრესად დაძაბულია მათი 40 წუთიანი კამათი. ძლიერი, გამოცდილი, ჰეციანი მეფე კრეონი ცდილობს სხვადასხვა საშუალებით დაარწმუნოს ანტიგონე იმაში, რომ მან უარი თქვას თავის განზრახვაზე, გარკვეულ კომპრომისზე წავიდეს იმისათვის, რომ წყნარად და უშფოთველად იცხოვროს. ფუჰია მისი ეს ცდა. კრეონთან ორთაბრძოლაში პატარა ანტიგონე იმარჯვებს. სიცრუესა და სიყალბეზე აგებულ შემგულებლურ მსოფლომხედრობასთან შეტაკებაში იმარჯვებს სიმართლე. ურყევი რწმენა და მისთვის თავგანწირვის უნარი. ანტიგონემ იცის, რომ დაიღუპება,

მაგრამ სხენაირად ცხოვრება არ შეუძლია. ამიტომ, როდესაც მოთინებიდან გამოსული მის ჩამოხრჩობას ბრძანებს და ჩაფრებს უხშობს, იგი მშვიდდება, სახეზე ნათელი ღიმილი ეფინება ასე ხვდება სიკვდილს გამარჯვებული ანტიგონე.

საოცრად დიდი წარმატება ჰქონდა ზინა კვერენჩილაძეს ამ როლში. მთავარი აქ, ალბათ ის იყო, რომ ამ სპექტაკლში მოხდა ანტიგონეს მრწამსის, მისი ცხოვრებისეული პოზიციის თანხედრობა ზინა კვერენჩილაძის, როგორც მსახიობისა და პიროვნების მსოფლმხედველობასთან. ალბათ, ამიტომაც თვლის იგი, რომ „ანტიგონეში“ მოხდა მისი, როგორც მსახიობის, დაბადება“.

ანტიგონეს ბრწყინვალე სცენურ სახეს მოყვა: ფედრა (ე. რასინის „ფედრა“), მედეა (ე. ანუის „მედეა“), პორცია (უ. შექსპირის „იულიუს კეისარი“), ზეინაბი (ა. სუმბათაშვილის „ლალატი“), იოკასტე (სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“), კლეოპატრა (უ. შექსპირის „ანტონიოს და კლეოპატრა“), აბი (ი. ოსნილის „სიყვარული თელებქეშე“) და პენელოპე (ა. ბუ-

ზ. კვერენჩილაძე — ემილი დიენსონი („ამპერტის მშვენება“)



ერო ვალიეხოს „ოცნება“). ეს როლები მსახიობისგან დიდ სულიერ დაძაბულობას მოითხოვდა. მხატვრული კითხვა მისი შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სფეროა. მსახიობი დიდი პასუხისმგებლობითა და სიფრთხილით ეკიდება ამ ურთულეს საქმეს. წასაკითხად ისეთ ნაწარმოებებს ირჩევს, რომლებიც, ერთის მხრივ, თავისთავად მაღალი დონის ლიტერატურას მიეკუთვნება და, მეორეს მხრივ, გამოხატავს მისი, როგორც პიროვნების მოქალაქეობრივ პოზიციას, მის სათქმელს. არის კიდევ ერთი ფაქტორი, რომელიც გარკვეულად განსაზღვრავს ზინა კვერენჩილაძის მხატვრული კითხვის ხარისხს. მისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს არა უბრალოდ ლექსისა თუ მოთხრობის წაკითხვას სცენიდან, არამედ იმას, მოძებნილი აქვს თუ არა მთელს ლიტერატურულ საღამოს გარკვეული თეატრალიზებული ფორმა. თუ ეს ფორმა მოძებნილია, ლექსსაც თითქოს უკეთ კითხულობს, რადგან ამ შემთხვევაში იგი გამოდის არა როგორც ლიტერატურული საღამოს მონაწილე, არამედ მისი ფუნქცია უფრო ახლოსაა სპექტაკლში როლის შესრულებასთან. ასე მოხდა რუსთაველის თეატრის წარმოდგენაში „ჩემო კალამო“, რომელიც ილია ჭავჭავაძის საიუბილეოდ დაიდგა. ეს არის ლიტერატურული კომპოზიცია, რომელშიც დიდი მწერლის რამდენიმე ნაწარმოები შედის, მათ შორის — პუბლიცისტური წერილები, რამდენიმე ლექსი, პოემა „განდეგილი“ მილიანდ, ნაწყვეტები „მგზავრის წერილებიდან“ და პოემა „ანარდლის“ ფინალი. ამ უკანასკნელს ზინა კვერენჩილაძე დიდ ემოციურ ელერადობას ანიჭებს. სცენაზე გამოდის სადა შავკაპიანი ქალი ყვავილებით ხელში, ძალიან დიხვად იწყებს.

„დედავ ლეთისაო, ეს ქვეყანა შენი ხვედრია...“ მსახიობი გარეგნულად თითქოს ძალიან მშვიდად არის, მაგრამ რა დიდი შინაგანი დაძაბულობაა მის ხმაში, როგორაა დამუხტული იგი სათქმელით...
...დაბოლოს, მსახიობის უკანასკნელი ნამუშევარი — ემილი დიკინსონი (უ. ლიუსის „ამპერსტის მშვენება“), შესანიშნავი პოეტი ქალი, რომელიც შეიძლება ითქვას, თავისი სახლის ზღურბლს არ გასცილებია. მართალია, სიცოცხლეში ვერ ეღიროსა მკითხველთა აღიარებას, მათ სიყვარულს, მაგრამ მაინც ბედნიერი იყო. ის თავის პოეტურ სამყაროში ცხოვრობდა, მშვენიერი ოცნებების ქვეყანაში. ასეთივე მეოცნებედ გამოეთხოვა წუთისოფელს. დატოვა მხოლოდ ლექსები, სავსე სიყვარულით, სიყვითლი, ნათელი იმედით, ზინა კვერენჩილაძის ქემილი დიკინსონს უსაზღვროდ უყვარს სიცოცხლე, საოცარი ძალით შეიგრძნობს მშვენიერებას ყველაფერში, ბუნებაში, ადამიანსა თუ უსულო საგანში. საერთოდ, არაჩვეულებრივი პიროვნებაა. ალბათ არაა შემთხვევითი, რომ ამ პოეტი ქალის სახე ქართულ სცენაზე სწორედ ზინა კვერენჩილაძემ გააცოცხლა.
არის კიდევ ერთი საინტერესო მხატვრული სახე, რომელიც მსახიობმა შექმნა უკვე არა თეატრში, არამედ კინოეკრანზე, ისიც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „სანახევროდ“. ეს არის ნარგიზა თ. აბულაძის ფილმში „ნატერის ხე“. ამ როლს ტ. ტუაევა თამაშობს, ზინა კვერენჩილაძე კი — ახმოვანებს. მას ბევრი კინოგამირი აღმეტყველებია ეკრანზე, ზოგი კარგად, ზოგიც — უარესად, მაგრამ ნარგიზა სრულიად განსაკუთრებულია მათ შორის. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ მსახიობი საოცრად ზუსტად გრძნობს ტ. ტუაევას ნარგიზას შინაგან ემოციურ მდგო-

მარეობას ეკრანზე ცხოვრების ყოველ მომენტში, ზუსტად არის აწყობილი როლის ხმოვანი პარტიტურა, ძალიან საინტერესოდ ვითარდება იგი, რა ნაზად და ალერსიანად მიმართავს ნარკიზა იორამს, სრულიად სხვა ინტონაციები ჩნდება მის ხმაში ციციკორესთან დიალოგის დროს, მოულოდნელად იცვლება ეს ხმა ფინალში, როდესაც ნარკიზა აღშფოთდება თანასოფელელთა უსამართლობით. სწორედ ციციკორეს დაატყდება თავს მისი რისხვა. შეიძლება ითქვას, რომ ზინა კვერენჩილაძე ტ. ტუავეასთან ერთად ამ საეკრანო მხატვრული სახის სრულუფლებიანი თანაავტორია.

ამ ფაქტში რალაც კანონზომიერებას აღმოვაჩინებთ, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ზინა კვერენჩილაძე საერთოდ ზედმეტად მოკრძალებული ადამიანია. ალბათ, სწორედ ამიტომ ყოველნაირად ცდილობს თავი აარიდოს კინო თუ ტელეეკრანზე გამოჩენას. კადრგარეთ ტექსტის წაკითხვაზე ან გახმოვანებაზე კი საკმაოდ ხშირად თანხმდება. შეიძლება ეს პარადოქსალურადაც ქედრდეს: მაგრამ მსახიობის სწორედ ამ თვისებამ განაპირობა, ალბათ, მისი წარმატება ამ ფილმში. აქ ხომ ზინა კვერენჩილაძე ეკრანზე არ ჩნდება, ე. ი. მორცხვობის მომენტი მოხსნილია. გარდა ამისა, ალბათ, გარკვეულად თანხედება ერთმანეთს მსახიობისა და გმირის წუხილი, ერთია მათი სათქმელი. ამდენად, ზინა კვერენჩილაძეს ამ შემთხვევაში სრული შესაძლებლობა ჰქონდა მაქსიმალურად გამოეყენებინა თავისი მსახიობური პოტენცია.

სულხან

ნასიძის

სამი

სიმფონია

ნატო ჟღენტო

სულხან ნასიძე თანამედროვე ქართული მუსიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. მის შემოქმედებაში ნათლად გამოიკვეთა სიმფონიური აზროვნების განახლება ტენდენცია — დამახასიათებელი 60-70-იანი წლების საბჭოთა მუსიკისათვის. ამას მთელი სიცხადით მოწმობს მისი ბოლო სამი სიმფონია — „ფორსმანი“, „პასიონე“, „დალი“, რომლებშიც კომპოზიტორი სიმფონიური დრამატურგიის თვისობრივად ახალი ტიპების შექმნისაკენ მიისწრაფვის.

ეს სიმფონიები უკავშირდებიან ერთმანეთს ზოგადსაკაცობრიო პრობლემატიკით. მათში დაპირისპირებულია ისეთი ფილოსოფიურ-ეთიკური კატეგორიები, როგორცაა სიკეთე და ბოროტება, სიკაცობა და სიკვდილი, მშვენიერება და უხეში, დამანგრეველი ძალა. მიუხედავად პრობლემატიკის ერთიანობისა, თვითელი სიმფონია აღბეჭდილია ინდივიდუალური თვისებებით. „ფიროსმანი“, რომელშიც გაცოცხლებულია მხატვრის სახე, მისი ეპოქის კოლორიტი, კინოდრამატურგიის ხერხებია გამოყენებული. „პაიონი“ წარმოადგენს პოლიკანტოლოგიის ნათელ მაგალითს. „დალაში“ მუსიკალური კანონზომიერებებისა და კინოდრამატურგიის პრინციპების ურთიერთშემოქმედება სხვაგვარ მიმართებაშია წარმოდგენილი.

განსხვავებული დრამატურგიული ხერხების (მონტაჟი, „ტალიობრივი დრამატურგია“, გამჟღავნებული განვითარება) გამოყენება, მათი მუდმივად ცვალებადი შეხამებანი, ბგერითი ორგანიზაციის სხვადასხვა ხერხის ჩართვა კომპოზიტორს საშუალებას აძლევს ყოველ ქმნილებაში განახორციელოს ახალი ამოცანები.

ს. ნასინის სიმფონიურ შემოქმედებაში „ფიროსმანი“ რამდენადმე განცალკევებით დგას, თუნდაც იმიტომ, რომ იგი კონკრეტულ პიროვნებას ეძღვნება, რამაც მისი დრამატურგიული თავისებურებანი წარმოშვა.

მიუხედავად იმისა, რომ სიმფონიას არ ახლავს ლიტერატურული ტექსტი და სიუჟეტური პროგრამა, მასში მაინც იკითხება გარკვეული შინაარსი. „ფიროსმანი“ აღიქმება როგორც თავისებური მუსიკალური სცენარი, რომელშიც მხატვრული სახის სხვადასხვა მხარეა ფოკუსირებული. ფიროსმანის ტრავიკული ბედის გადმოსაცემად ავტორმა მიმართა კონტრასტული მონტაჟის მარტივ, მაგრამ ამ ამოცანისათვის საესებით შესაფერის პრინციპს, რომელიც საშუალებას აძლევს დრამატურგიული განვითარება წარმართოს ორი განზომილებით. მხატვრის შინაგანი სამყარო, მისი მშობლიური ძველი ქალაქის კოლორიტული ატმოსფერო, რომელიც ყოფით ფონის ფუნქციას ასრულებს, გადახსართულია მტრულ, ბანალურ გარემოცვასთან. ამგვარად იქმნება ორპლანიანი ჟანრულ-ინ-

ტონაციური კონსტრუქცია, რომელიც ორი სამყაროს დაპირისპირების ამოცანას ემსახურება და სათავეს აძლევს კადრიების დრამატურგიულ პრინციპებსაც.

კადრების ხშირი და მოულოდნელი ცვლებადობის მიუხედავად, სიმფონია „ფიროსმანი“ აღბეჭდილია მთლიანობით, რაც მიღწეულია მათი ოსტატური დამონტაჟებით. კადრ-ეპიზოდების თანმიმდევრობა მიპყვება გარკვეულ სიუჟეტურ ხაზს, რომლის განვითარების გზაზე ერთმანეთს ენაცვლება თხრობის ორი ტიპი: ქმედითი და ფსიქოლოგიური. პირველი სხვადასხვა ცხოვრებისეულ ვითარებებს გამოგვეყვას, მეორე — გმირის სულიერ მდგომარეობას.

რეალური სინამდვილის ასახვა მიიღწევა ორი უცხო სტრუქტურის შემოყვანით — იმ დროისათვის პოპულარული პეჩორის პოლკის მარშით და ფრაგმენტებით დონიეტის ოპერიდან „ფავორიტი ქალი“. ეს მასალა ეპოქის მუსიკალურ ყოფას ასახავს, და ხელს უწყობს გარე სამყაროს დახასიათების დაკონკრეტებას. ორივე სტრუქტურა უპირისპირდება მხატვრის სულიერ სამყაროს.

ძველი ქალაქის ყოფით ფონში, რომელიც არ იფარგლება სტილიზებული დეკორაციული ფუნქციით და მუდმივად ახლავს გმირს თვით კონფლიქტურ სიტუაციებშიც, „შემტევი“ მარშის შემოჭრა ხელს უწყობს დრამატურგიის მკვეთრ ძვრას, სულ სხვა სტილისტურ გარემოში გადაართვას. ასეთ გარდატეხას განაპირობებს მაქორულ-მინორული კანონზომიერიებების მოულოდნელი გამოჩენა, ნაგებობათა ბლაგვი კვადრატულობა, მელოდიის მოპრაობა ტონიკური სექსტაკორდებით, სპილენძის ჭგუფის წინა პლანზე წამოწევა.

ორი პლანის (მხატვრის შინაგანი სამყარო — რეალური სინამდვილე) შეუთავსებლობის ეფექტი უფრო ღრმავდება, როცა ერთვეება დონიეტის ოპერის ფრაგმენტი, რომელიც გვევლინება ქალაქის გარკვეული ფენის სიმბოლოდ. ამის მისაღწევად კომპოზიტორი მიმართავს მასალის დეფორმაციის ხერხს, რის შედეგადაც დონიეტისეული მელოდია „გაცვეთილ“, ყოფით ხასიათს იძენს. ამ ციტატის სემანტიკური დანიშნულება მდგომარეობს მემორანდუმის მხილებაში. მართალია, პირველი ციტატისაგან განსხვავებით იგი თა-

ვის ფუნქციას უფრო შენიღბული სახით ასრულებს, მაგრამ მინც აღწევს გადართვას მხატვრიდან ყოფით სფეროში.

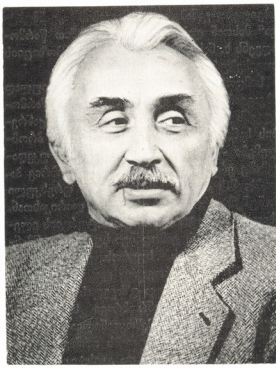
„ფიროსმანში“ გადმოცემულია მთავარი გმირის ფიქრები, ვნებათაღელვა, პაროქსიზმები. ფიროსმანის სახე მრავალგვარადაა წარმოდგენილი. სიმფონიის შესავალში ხაზ-

ლო, გიტარა) წინა პლანზე წამოწევი. მთავარი გმირის ასეთნაირი პერსონიფიკირება ნაწარმოებს ანიჭებს სიმფონიური მონოდრამის თავისებურ ელფერს, მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორს მოქმედება გადაჰყავს ხან კონკრეტულ ისტორიულ, ხან განზოგადებულ ყოფით ატმოსფეროში, რომელსაც იგი გადმოსცემს საკუთარი, ორიგინალური თემატური მასალით.

თბრობის განზოგადებული ხასიათით გამოირჩევა შესავლის დასაწყისი — ემოციურად თავშეკავებული თემა, რომელიც თითქოს მარადიული ძიების მოტივს განასახიერებს. ასევე განზოგადებულ ხასიათს იღებს მხატვრისადმი მტრულად განწყობილი სამყაროც — ბაკხანაიის ეპიზოდი, რომელიც წარმოდგენილია ტოკატური მექანიკურობით, დისონანტური აკორდ-ლაქებით.

სიმფონიაში შეიძინევა ორი თანაბრადმნიშვნელოვანი ხაზის — ილუსტრაციული დ. სიმფონიზირებული — გამჭოლი განვითარება. ამასთან, ილუსტრაციული ხაზი უფრო ზედაპირულია, იგი ძირითადად ხელს უწყობს კონტრასტული ეპიზოდების მონაცვლეობას, ასოციაციების წარმოქმნას. სიმფონიზირებულ ხაზი კი თითქოს რეჟისორულ ფუნქციას ასრულებს და წარმართავს დრამატურგიულ პროცესს, დრამატულ პერიპეტეებს. სიმფონიზირებული ხაზი გაივლის ტრანსფორმაციებით მდიდარ გზას. მას ევალება ისეთი მნიშვნელოვანი საკვანძო მოვლენების გამოხატვა, როგორცაა კონფლიქტი პიროვნებასა და სინამდვილეს შორის.

„ფიროსმანში“ განსაკუთრებულ ფუნქციას ასრულებს პლანების დამონტაჟების პრინციპი, რომელიც მოქმედებს გარკვეული კანონზომიერების მიხედვით. მისი შემწეობით იზრდება ეპიზოდების მასშტაბები, მათი ემოციური დაძაბულობა, რაც იწვევს სახეების განზოგადებას, სოციალური კონფლიქტის თანდათანობით გამძაფრებას. პლანების გამსხვილების ტენდენცია განაპირობებს პირადული კონფლიქტის განზოგადებასაც. ამის შედეგად ბაკხანაიის ეპიზოდში, რომელიც დამუშავების ფუნქციას ასრულებს, ერთმანეთს ეჯახებიან უკვე არა კონკრეტული სახეები (მხატვარი — რეალური სინამდვილე), არამედ სიკეთისა და ბოროტების განზოგა-



სულხან ნინიაშვილი

გასმულია მხატვრის იდუმალება, ხოლო მისი ექსპრესიული ბუნება იხსნება არაერთ ეპიზოდში. ფიროსმანი მარტოსულად წარმოგვიდგება ფსიქოლოგიურად დაძაბულ რეფრენში, რომელშიც კონტრასტებისა და ჩელოების დაბალი რეგისტრების ელერადობა გადადის გულისშემძვრელ უიმედობით გამსჭვალულ ლეიტრიტმოტემბრში (ლიტაერების დარტყმები).

მთავარი გმირის მრავალწახანაგონება მიუწეულია თემატური მრავალფეროვნებით, ამა თუ იმ ტემბრის (ორგანო, ჩელესტა, ჩე-

დებული სიმბოლოები (ჩელესტას თემის ნა-
ზი, მთრთოლვარე ელვადობა უპირისპირდ-
ბა დასარტყამი ინსტრუმენტების ბობოქარ
რიტმებს).

სიმფონიის შინაგანი დინამიკა მიღწეულია
არა მარტო კონტრასტული ეპიზოდების მო-
ნაცვლობით, არამედ მათი შეერთების პრინ-
ციპითაც, რომელიც თითოეულ კადრ-ეპი-
ზოდში იწვევს მეტრ-რიტმიკის სხვადასხვა-
გვარ ინტენსიურობას. ასე მაგალითად, რიტ-
მულად მოწესრიგებულ შესავალს მოსდევს
რიტმულად ასიმეტრიული ეპიზოდი. უცხო
კვადრატული სტრუქტურების ზომიერებას
სცვლის იმპროვიზირებული პოლიფონიური
ეპიზოდები.

სიმფონია „ფიროსმანში“ აღსანიშნავია, აგ-
რეთვე, კოლორიტის ცვალებადობაც, რაც
მიღწეულია ნაირნაირი ტემპრების შეხამე-
ბით, დაშრეებით, დაპირისპირებით. ს. ნასი-
ძის საორკესტრო პალიტრის სიმდიდრეზე
მეტყველებს სიმფონიის მრავალი ეპიზოდი.
კამერული შესავალი, რომელიც გამსჭვალუ-
ლია ვიბრაფონისა და ორგანის გამჭვირვალე
ელვადობით. საინტერესო ეფექტებს იყე-
ნებს კომპოზიტორი ბაკხანალის ეპიზოდში
დასარტყამი ინსტრუმენტების აქლერებისას.
დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს გიტარის
ჰანგები სიმფონიის ფინალში და ა. შ.

მხატვრული ჩანაფიქრის თავისებურებამ,
სიუჟეტური და განზოგადებული დრამატურ-
გიული ხაზების თანაარსებობამ განაპირო-
ბა ფორმის სინთეზურობა. კომპოზიტორი ახ-
დენს სამნაწილიანობის, სონატურობისა და
რონდოს პრინციპების შერწყმას. ერთნაწი-
ლიანი აგებულების მიუხედავად, სიმფონი-
აში აღინიშნება ფარული ციკლურობა. ასე
მაგალითად, ეპიზოდი, რომელიც დამუშავე-
ბის ფუნქციას ასრულებს — წარმოადგენს
გროტესკულ სეკრესოს, პოლიფონიური ეპი-
ზოდი კი აღიქმება როგორც სიმფონიის ლი-
რიკულ-ფსიქოლოგიური ცენტრი.

სიმფონიის დრამატურგიული პერეპიტიე-
ბის მოულოდნელობა, განვითარების იმპრო-
ვიზირებული ხასიათი არ არღვევს ფორმას,
რომელიც სიმეტრიულადაა შემოფარგლული
განაპირა ეპიზოდებით.

სიმფონიისათვის დამახასიათებელია კონკ-
რეტულობისა და განზოგადებულის ერთიანი

ფორმის რეგლამენტურობა და იმპროვიზაცი-
ულობა, ენარული და ლირიკული საწყი-
სების სინთეზი, რაც ერთგვარად შეესატყვი-
ება თვით ფიროსმანის წერის მანერას.

მონოგრაფია „ფიროსმანის“ ავტორი ე.
კუნეცაოვი წერს: „შავ ფონზე მუშაობისას,
იგი თითქოს საგანს სიღრმიდან იწვევს. ფერს
უხეშად, სქლად, მსხვილად ადებს შუაგულს,
ასუსტებს კუთხეებისაკენ, თითქოს სიღრმეში
შეჰყავსო.

ფორმის ასეთი აგება, შუაგულში მისი გამ-
სხვილება, განაპირობა ნაწილების „განმუხტ-
ვა“ მასთან დაპირისპირების მიზნით წარმო-
ადგენს ს. ნასიძის სიმფონიური კომპოზიციის
თავისებურებას.

სიმფონია „პასიონე“ დრამატურგიულად
სხვაგვარად არის გააზრებული. იგი წარმო-
ადგენს ვოკალური და სიმფონიური ენარე-
ბის სინთეზს. მასში ფილოსოფიური პრობ-
ლემები — ფიქრები სიკვდილსა და უკვდა-
ვებაზე ერწყმინა მალალ მოქალაქეობრივ პა-
თოსს, მას ახასიათებს აგრეთვე ფრესკული
მონუმენტურობის შერწყმა ლირიკასთან.
ვხვდებით თეატრალური დრამატურგიის ელემ-
ენტებსაც, რის გამოც იგი სცილდება წმინ-
და სიმფონიზმის სფეროს. ყოველივე ეს
განპირობებულია როგორც ლიტერატურული
პირველწყაროთი (ვაჟა-ფშაველას ორი ლექ-
სი), ისე პასიონის ენარობრივი სპეციფიკი-
თაც. სიმფონიაში შემოყვანილია ბანების
გუნდი, რომელიც ასრულებს ორმაგ ფუნქ-
ციას — კომენტატორის და აქუსტიკური ფო-
ნისა.

ვაჟა-ფშაველას პოეზიამ და საქართველოს
მთის მუსიკალური ფოლკლორის გამოყენე-
ბამ წარმოშვა ნაწარმოების ღრმადეროვნუ-
ლი, „მთისეული“ კოლორიტი.

პოეტურ ტექსტზე დაყრდნობამ დრამა-
ტურგიის თავისებურებანი განაპირობა და
სათავე დაუდო სიმფონიური, ორატორიული,
თეატრალურ-სცენური პრინციპების ერთიან-
ობას. ასეთი სინთეზის შედეგად წარმოიქმნა
პოლიენარულობა, რომელშიც მონახულია
შემადგენელი ელემენტების საინტერესო,
ორგანული შეფარდებანი.

აღსანიშნავია, რომ პასიონის ენარს მი-
მართავენ თანამედროვე კომპოზიტორები,
რომლებიც ცდილობენ მისი საშუალებით

მწვავე პრობლემების წამოჭრას. ამას მოწმობს პენდრეცის „ლუკას ვნებანი“, რომელშიც, თვით ავტორის თქმით, გადმოცემულია ოსვენციმის მსხვერპლთა წამება, XX საუკუნის ადამიანთა ტრაგიკული განცდები.

ს. ნასიძეც წავიდა ყანრის გათანამედროვეობის გზით. კომპოზიტორმა ამას მიიღწია არა მარტო ახალი გამოშახველობითი ხერხებით. სხვადასხვაგვარი დრამატურული პრინციპების სინთეზირებით, არამედ იმ უაღრესად ორგანული და, შესაძლოა, ამიტომაც ანელად შესამჩნევი კავშირებით, რომლებიც მან დაამყარა ეროვნული და დასავლეთ ევროპული მუსიკის ტრადიციებს შორის — იგლისხმება კლასიციზმის ესთეტიკა, რომანტიკული ხელოვნების გარკვეული თავისებურებანი.

სიმფონიის სათაური „პასიონე“ ორგვარად შეიძლება იყოს გაგებული. ერთის მხრივ, იგი გულისხმობს კავშირს დასავლეთ ევროპული მუსიკის ამ უძველეს ყანრთან, მეორეს მხრივ, კი ზუსტად განსაზღვრავს ნაწარმოების ემოციურ ბუნებას. გოდება-ტირილის და ექსპრესიული რეჩიტაციის არქაული ფოლკლორული სახეები, რომლებიც ქმნიან სიმფონიის საფუძველს, გადმოგვცემენ ხალხში დაგროვილ მრავალსაუკუნოვან ტკივილს, გამირების ტანჯვის იდეას და ამით სიმფონიას შუასაუკუნეების მისტერიასთანაც აკავშირებენ.

აღსანიშნავია, რომ შემოქმედებაში ჩართული ბანების გუნდი, დასავლეთევროპული „პასიონებისაგან“ განსხვავებით, უშუალოდ კი არ მონაწილეობს მოქმედებაში, არამედ ანტიკური ქოროს მსგავსად გადმოგვცემს ნაწარმოების იდეას. ამდენად, „თეატრალური ქმედება“ წმინდა ინსტრუმენტალურ სფეროშია გადატანილი. მოქმედების ლაკონიზმი, მხატვრული სახეების სიღრმე, კონფლიქტური სიტუაციების თანდათანობითი მომწიფება, ხალხური სცენების (სელის, მარშის) ჩართვა — ყველაფერი ეს მუსიკალური აზროვნების პროცესს რამდენადმე თეატრალურ ხასიათს ანიჭებს.

„პასიონე“ — ეპიკური წყობის ნაწარმოებია, მაგრამ მასში თხრობის ეპიკური მანერა, ხალხის ბედ-იღბალზე ფიქრი გარდატეხილია

რომანტიკულ რაკურსში. აქედან მოდის სიკეთისა და ბოროტების მკვეთრი დაპირისპირებანი, რომელიც შემოიჭრება ხოლმე კულმინაციურ მომენტებში.

რომანტიკული ტრადიციების შესაბამისად ს. ნასიძის სიმფონიაშიც მონოთემატიზმი გააზრებულია როგორც ფსიქოლოგიური დაბალიანობის მეთოდი, რომლის დროსაც წინა პლანზე გამოდის არა მოქმედების პროცესუალური მხარე, არამედ მხატვრული სახის განვითარების შინაგანი დინამიკა.

სიმფონიის ძირითადი ინტონაციური ბირთვი მოცემულია ალტის ფლეიტის პარტიაში, რომელიც წარმოადგენს მთელი ნაწარმოების თავისებურ ეპიგრაფსა და ფილოსოფიურ პოსტულატს. ამ ერთიანი ინტონაციური ბირთვიდან, რომელშიც თითქმის ჩასახლებულია შემდგომი პერიპეტეები, იქმნება სემანტიკურად საპირისპირო სახეები — ზედროული საწყისის გამოშახველი ალტის ფლეიტის თემა და ტრაგიკული მოვლენების მათუწყებელი ტომბონების მარში, ადამიანური სიბოთითი გაყდნითი ექსპრესიული ეპიზოდები და ბანების გუნდის მკაცრი ინტონირება, ნგრევის გამაოგნებელი სცენები და დროის დინებიდან გამოსხლეტილი გარინდების ეპიზოდები.

თუ ყანრული ტრანსფორმირების მეთოდში ვინიშნავთ კავშირი რომანტიკულ ხელოვნებასთან, სიმფონიის ცალკეულ ეპიზოდებს ემჩნევათ კლასიციზმის გავლენა, ამას მოწმობს სიმფონიის III ნაწილი, რომელშიც სამგლოვიარო სელის სურათი წარმოსახულია ორი ინტონაციური სფეროს — მარშისა და ლამენტოს შერწყმის საშუალებით. პეროიკული და მწუხარე სახეების ასეთი ურთიერთშერწყმა სათავეს იღებს კლასიციზმის ესთეტიკიდან — გლიუკის ლირიკული ტრავედიებიდან. ვენის კლასიკური სიმფონიებიდან. ამაზევე მეტყველებს დაქტილური რიტმო-ინტონაციის გამოყენება, საბედისწერო დაუნდობლობის გამოშახველი ოსტინატური ბანიც (აღსანიშნავია შენარჩუნება ტონალობისა C-moll, სამგლოვიარო-ტრაგიკული სფეროს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ელემენტს რომ წარმოადგენს).

ფინალის პოლიფონიურ ქსოვილში, მარშისა და ლამენტოს გარდა, გამოიკვეთება სი-

მეზიანთა ექსპრესიულ-პათეტიკური რეჩიტა-
ცია, რომელიც აძლიერებს ეროვნულ ხასიათს
და სამკლავიარო პროცესს ფსიქოლოგიზა-
ციის ელფერს ანიჭებს.

ტრადიციებთან კავშირების მიუხედავად,
სიმფონიაში ვლინდება სინამდვილის ახალი
აღქმა, რაც მიღწეულია როგორც ბგერათა
ორგანიზაციის ახლებური ხერხების გამოყე-
ნებით, ისე სიერცისა და დროის თავისებური
გააზრებითაც.

ამ სიმფონიაში, რომელშიც კომპოზიტორი
მიმართავს სონორისტულ ხერხებს, საგრძ-
ნობლად იზრდება ბგერითი კონცეფციის რო-
ლი და მნიშვნელობა. თვისობრივად ახალი
სტერეოფონული ბგერითი ქსოვალი ემსახუ-
რება დროის ორგვარი გააზრების ამოცანას.
დრო როგორც პროცესი, და დრო, როგორც
ნაწარმოების თემა.

„პასიონებში“ დასმული პრობლემები ახ-
ლებურ გააზრებას პოულობენ ს. ნასიძის მო-
დევნო სიმფონიაში „დალაი“. ეს სიმფონი-
ები, გარკვეული აზრით, ქმნიან თავისებურ
სიმფონიურ დილოგიას, რომლის პოლუსებს
შორის იშლება ექსპრესიით, ბრძოლითა და
ტრაგიზმით სავსე სურათები. ორივეში ფიქ-
რები ყოფიერებაზე, სიკვდილსა და უკვდავე-
ბაზე გარდატეხილია საერთო სახალხო ბედის
პრიზმაში. ორივე გამოირჩევა ფორმის ფრეს-
კული გაშლით. ორივეში წამყვანი როლი ენი-
ჭება მონუმენტურ დახასიათებებს. საგუ-
ლისხმოა, მხატვრულ-სახოვანი სფეროების
ნათესაობაც. სემანტიკური მიზანდასახლე-
ბის შედეგად ისინი განზოგადებულ-სიმბო-
ლურ მნიშვნელობას იძენენ.

ზემოაღნიშნული ერთიანობის მიუხედავად,
თითოეულ სიმფონიას თავისი საკუთარი ში-
ნაგანი იმპულსი აქვს, თავ თავს იჩენს ნაწარ-
მოებების დრამატურგიულ თავისებურებებ-
ში.

თავისი ემოციური ტონუსით, კომპოზიცი-
ური ჩანაფიქრით „დალაი“ უაღრესად თა-
ნამედროვე ნაწარმოებია, მასში ავტორი
წყვეტს კავშირს ტრადიციულ დრამატურგი-
ასთან. „პასიონებისათვის“ დამახასიათებელ
შენელებულ მოქმედებას, „დალაიში“ სცვლის
მიზანსწრაფული დრამატურგიული პროცე-
სი. ჭარბობს დაძაბული რიტმი, შექ-ჩრდილე-
ბის მკვეთრი კონტრასტები.

„პასიონებისაგან“ განსხვავებით „დალაიში“
თითქოს შესუსტებულია კავშირი გარე სამ-
ყაროსთან. მასში კონტაქტები ხელოვნების
მომიჯნავე სახეობებში წარმოდგენილია ახალ
თანაფარდობაში. მას არ ახლავს გარკვეული
პროგრამა, სახელწოდება — „დალაი“ კი,
რომელიც თუშური ხალხური ადათისაგან
წარმოსდგება, მიგვითითებს ნაწარმოების
ტრაგიკულ კონცეფციაზე.

„დალაიში“ ს. ნასიძე არ ისწრაფვის სახე-
ობრივი სფეროს ფსიქოლოგიზაციისაკენ.
დრამატურგიული თავისებურებანი განპირო-
ბებულია სახეობრივი სფეროს მაქსიმალური
კონცენტრაციით, წამყვანი იდეის შეუწყვეტე-
ლი აქცენტრებით. ქართული მეტამორფოზე-
ბის მეთოდი, რომელიც გამოყენებული იყო
„პასიონებში“, „დალაიში“ ადგილს უთმობს
თანამედროვე მუსიკისათვის ესოდენ დამახა-
სიათებელ სტილისტური კონტრასტის პრინ-
ციპს. ორპლანაინი სიმფონიური კონსტრუქ-
ცია იქმნება „ორი მუსიკის“ შეჯახებით. მთე-
ლი ნაწარმოების მანძილზე მრისხანე, ალგუ-
ნებულ ფრაგმენტებს, სამკლავიარო სახე-
ებს უპირისპირდება ჩელესტის ნათელი მე-
ლოდია, რომელიც სილამაზეს, ადამიანურო-
ბას განასახიერებს. კლასიკური ინტონაციუ-
რი წყობის წყალობით იგი ციტატის მნიშე-
ნელობას იძენს და მსმენელის მიერ აღიქმე-
ბა, როგორც დიდი ხნის ნაცნობი მელოდია.
სხვაგვარი აზრობრივი დატვირთვა აქვს ტრომ-
ბონების მარშს, რომელიც სხვადასხვა ეტაპზე
ხან აგრესიულ-შემტევ, ხან ფატალურად
ტრაგიკულ ელერადობას იძენს. სიმფონიის
დრამატურგიაში მნიშვნელოვანი ადგილი
ეთმობა იმ ბგერით სფეროს, რომელიც სტრე-
ვის სტიქიურ ძალებს განასახიერებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ სიმფონიას არ
ახასიათებს თხრობითობა, გარეგნული მოქ-
მედება, მაინც საკმაოდ ნათელია მისი ჩანა-
ფიქრი და დრამატული განვითარების მთელი
მსვლელობა, რასაც განპირობებს ნაცნობა
სახეების შემოტანა ს. ნასიძის ადრინდელი
ნაწარმოებებიდან. მარში, რომელიც „დალა-
იში“ ტრაგიკული საწყისის მატარებლად
გვევლინება, პირველად გვხვდება ვოკალურ
ცოკლში „ქართული ხალხური პოეზიიდან“,
შემდეგ კი, ინტონაციურად უფრო დახვეწი-
ლი სახით, სიმფონია „პასიონებში“. აქედან-



ვეა წარმომდგარი ხალხის განსაცდელის გამოხატველი მოთქმა-ტირილის ინტონაციები და ნგრევის სურათები. აღსანიშნავია აგრეთვე ჩელესტას თემის მსგავსება სიმფონია „ფიროსმანის“ ერთ-ერთ მელოდიასთან. ნათელი საწყისის გამოხატველი ეს ორივე თემა ერთმანეთს უახლოვდება ტემბრული გადაწყვეტითა და ინტონაციურ-რიტმული წყობით. ნაკნობი სახეები „დალაის“ ახალ დრამატურგულ ატმოსფეროში უფრო მეტ სიმძაფრეს იძენენ. დრამატურგიული მსვლელობის მოულოდნელობა მიღწეულია იმით. რომ სიმფონიის სახეები მოქმედებს ერთიან ხან ერთდროულად, ხან მონტაჟური დაპირისპირების გზით, ამით იპინი მაქსიმალურად უხლოვდება და შორდება ერთმანეთს. კომპოზიტორი ყველგან ხაზს უსვამს დაპირისპირებულ საწყისთა შეუთავსებლობას.

„დალაისათვის“ დამახასიათებელი ემოციური დაძაბულობა განპირობებულია დრამატურგიული ხერხების ინტენსიურობით.

ერთი შეხედვით, „დალაი“ გადაწყვეტილია წმინდა სიმფონიზმის პრინციპებით, მაგრამ მასში გამოყენებულია კინოდრამატურგია ელემენტებიც, რაც იგრძნობა სიმფონიის შესავალ ნაწილში. თუ წინამორბედ სიმფონიებში შესავალი ასრულებს ფილოსოფიური პოსტულატის, ეპიგრაფის როლს, „დალაიში“ შესავალი წარმოადგენს რალაციის შედეგს — ექსპრესიული ბგერითი მასა, რომელიც მოქმედებს ერთვის პირველივე ტაქტებში, თვალწინ მომხდარი კატასტროფის შთაბეჭდილებას ახდენს. ასეთი დრამატურგიული ხერხი — მოქმედების დაწყება კულმინაციიდან, კვანძის ვახსნის მომენტიდან დამახასიათებელია თანამედროვე კინოხელოვნებისათვის.

სიმფონიის ორიგინალობა განპირობებულია აგრეთვე ავტორის მიერ მანამდე გამოუყენებელი, ტალღური დრამატურგიით. მრავალფაზიანობა, რომლის წყალობით დაძლეულია ფორმის სტრუქტურული გამიჯნულობა, არსებითად ცვლის სონატური ალეგროს ტრადიციულ კონტურებს.

ყველაზე მნიშვნელოვან დრამატურგიულ ტალღებს მივყავართ ნაწარმოების ბოლოში გადნაცვლებულ კულმინაციამდე. ასე, პირველი კულმინაცია იქმნება დამუშავების ბოლოს

— ჩელესტის დეფორმირებული გემოვნებით ჩენის დროს. მეორე კულმინაცია ელერს სიმფონიის უკანასკნელ ტაქტებში.

„დალაი“ დეტალების აქტიური გამოკვეთით, „ყალბის“ მკვეთრი, მძლავრი მონასმით გვაგონებს მონუმენტურ ფრესკულ მხატვრობას. ამ ასოციაციის წარმოქმნას ხელს უწყობს სივრცული საზღვრების გაფართოებაც. „დალაიშიც“ ისევე როგორც „პასიონებში“ სიმფონური დრამატურგიის ახალი ტიპი იქმნება მუსიკალური სივრცის ახლებური გააზრებით. მაგრამ „დალაიში“, წინაოპუსისგან განსხვავებით, ილუზორული სივრცის წარმოქმნის მისაღწევად კომპოზიტორი ბევრათა ორგანიზაციის უფრო მრავალმხრივ ხერხებს მიმართავს. სონორული ეფექტების გვერდით, რომლებიც ს. ნასიძეს გამოყენებული აქვს ადრინდელ ნაწარმოებებში, „დალაიში“ შემოდის ხანგრძლივად შენარჩუნებული ალვატორული შრეებიც.

„დალაიში“ ს. ნასიძე კიდევ უფრო შორს მიდის სტერეოფონური ეფექტების გამოყენების თვალსაზრისით, რაზეც მეტყველებს სიმფონიის ფინალი. „პასიონებისაგან“ განსხვავებით „დალაის“ ფინალურ ეპიზოდში ბგერითი ველი იქმნება არა სპირისპირო პლასტების პოლიფონიური შეთავსებით, არამედ მუსიკალური მასალის ერთგვარი ფრაგმენტულობით — მოთქმა-ტირილის ინტონაციების განფენით მთელ საორკესტრო ქსოვილში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია სიმფონიის უკანასკნელი ტაქტები, სადაც მძლავრი საორკესტრო კრეშენდო მოულოდნელად გადატყდება მაქორულ სამხმოვანებაში, რომელიც სიცოცხლის მარადიულობის იდეას ამკვიდრებს.

ბგერითი ორგანიზაციის ცვლადი ტიპების, კულმინაციური აფეთქებების, სივრცული ეფექტების მეშვეობით სიმფონია „დალაი“ იმყოფება მსმენელთა დაძაბული ყურადღების ცენტრში. იგივე ითქმის „ფიროსმანისა“ და „პასიონებზე“.

სულხან ნასიძის სამივე სიმფონია ქართული სიმფონიზმის ახალ აღმავლობას მოასწავებს.

მის სახელს თან ახლავს ჭადრაკის თაყვანისმცემელთა თუ არათაყვანისმცემელთა განუზომელი სიყვარული და მოკრძალება, ყველა ჭართელის გულისთქმა. მე არაერთხელ მინახავს ამ ბრძნული თამაშის მიმართ ინერტულად განწყობილი ადამიანები როგორ მისიწრაფოდნენ საჭადრაკო კლუბისაკენ, სადაც ნონა თამაშობდა. როგორ შესტკეროდნენ მას, მის ყოველ მოძრაობას, მის მიერ ფიგურის თითოეულ გადაადგილებას, რომელსაც უთუოდ მოჰყვებოდა დარბაზის გამოცოცხლება. ზოგჯერ — ერთსულოვანი აპლოდისმენტი...

ჭადრაკი სიჩუმის თამაშია. არა! — იგი სიჩუმის იდუმალი ორთაბრძოლაა. თეთრი და შავი ფიგურების ცხოვრებისეული ორთაბრძოლა. ვინ ასწავლა ხეებს ზეზურად სიკვდილი? იგივე გვასწავლის სიჩუმეს, როგორც მოთმინების პირველწყაროს. ნონა მიგვაჩვენა აზრიანი სიჩუმის ზეიმს, როგორც პატარებს აჩვენენ პირველი ნაბიჯების დამოუკიდებლად გადადგმას.

ნონა ის მაშვრალია, რომელმაც პირველი კვალი გააელო ჭართული ჭადრაკის ყამირ მიწაზე. მერე კვალს მიჰყვა ახალი კვალი და მალე ეს ყამირი მიწა ისეთ ედემად იქცა, სამბრძანებლოდ უკეთესს რომ ვერ ინატრებდა თვით ჭადრაკის ქალღმერთი კაისა...

ჩემს სიცოცხლეში ერთხელ შეხვდი მას ჭადრაკის დაფასთან ერთდროულ სეანსში. მანამდე მისდამი მიძღვნილი ლექსი წავიკითხე: უთუოდ ეს იყო ერთადერთი მოზეზი, რომ სხვებივით არ „გამწირა“ მრისხანე დედოფალმა.

პარტია ყამით დამთავრდა, რალა თქმა უნდა, ჩემი დროული წინადადებისა და ნონას ლიმილიანი ხელჩამორთმევის შემდეგ.

ჭადრაკი სიჩუმის თამაშია

ოთარ შალამბერიძე

დაილოცოს ლექსის შემოქმედებითი ძალა! ისიც ხომ აზრიანი სიჩუმის ნაყოფია ნეტა, ოდესმე დამაწერინა ისე სრულყოფილი ლექსი, როგორიც ნონას პარტია...

თუნდაც ლაზარევიჩთან ნათამაშევი 1961 წელს იუგოსლავიის საკურორტო ქალაქ ვრნიაჩკა ბანიაში პრეტენდენტთა ტურნი-

რომლებიც ეგოისტური თვალსაზრისით ამუხრუჭებდნენ თამაშია პროგრესს. ჰქონიათ ტენდენცია — გზა გადაეღობათ ახალი ძალებისათვის. ნონამ კი ფართოდ გაუღო კარი მომავალ თაობას და მანამდე მსოფლიოს საჭადრაკო რუკაზე ძლივს შესამჩნევად აღნიშნული ჩვენი ერთი გარბენა მხარე სწორედ მისი თაოსნობით სულ მალე გადაიქცა ჰადრაკის სამთავროდ. ასეც ვთქვათ:

ნონა — ეროვნული ენერგია!

ბედნიერებაა — იყო ათასობით: ადამიანის კერპი. მაგრამ მძიმეც არის, რადგან ყველა დინტერესებულია მთელი მონდომებით გეზბოლოს, არაფრად ავლებს წაგებათა სერიას, ოღონდ შენ გძლიოს, და, იყოს თუნდაც აუტსაიდერი. კერპს კი უჭირს ყველას ერთნაირად გაუმეღავდეს, რადგან ისიც ადამიანია და ამდენად არ არის დაზღვეული მცდარი სელისაგან. თბილისის „დინამომ“, რომელმაც, ის იყო, გერმანიიდან თავების მფლობელთა თასი ჩამოიტანა, სსრ კავშირის პირველობაზე მეორეხარისხოვან გუნდთან დათმო მატჩი.

ნონას შესამჩნევად ეფაქლება დაწვეები უხეირო სელის გამოსხვები ამას მალავენ. ყოველ შემთხვევაში, ცდილობენ შენღობონ თავიანთი მღელვარება, — აქაოდა, არაფერა მომხდარაო.

ნონას არ უყვარს ნიღაბი.

იგი ჰადრაკს თამაშობს მთელს განცდით, მთელი სიცოცხლით.

ანაქსაგორა წერს ერთგან:

„მე მოველ ქვეყნად, რომ მზე მეხილა“.

ნონას სრული უფლება აქვს ოღნავ შეეცალოს იგივე სტრიქონი და თავისთავზე გაიმეოროს:



რზე. ეს პარტია საჭადრაკო ნელოვნების ცაზე ყველაზე კაშკაშა ვარსკვლავად ბრწყინავს.

ჰადრაკის ისტორია იცნობს ბევრ სახელგანთქმულ ოსტატს,

ლორეს ციხესთან აღმოჩენილი საკრძეალი

მანანა ხიდაშელი

„მე კი ჭადრაკის სათამაშოდ მოვედი ქვეყნად!“

ნონას პარტიების ვრცელ გაღვრებაში უპირველეს ყოვლისა იგრძნობა ქართული სულის ფენომენი.

ოფიციალურ ტურნირებში სვლას არ აბრუნებენ, ნონამ თავის მეტოქეს ბრმა სვლა დაუბრუნა და ის პარტია თავად წააგო. ესეც ხომ რაინდული ბუნებაა ჩვენი ეროვნული წიაღიდან აღმოცენებული?!

მე ვოცნებობ, რომ თბილისში, ბარათაშვილის ქუჩაზე ან სხვაგან, სადაც აღდგენითი სამუშაოები ჩატარდა, ერთ-ერთ აივანიან სახლში დაარსდეს „ნონას კლუბი“, რათა საშუალება მიეცეთ მწერლებს, მხატვრებს, კომპოზიტორებს, მეცნიერების, კულტურისა თუ ტექნიკის მუშაკებს, თავისუფალი დრო იქ გაატარონ. ხოლო, თავად ნონამ წელიწადში სამჯერ-ოთხჯერ მაინც ჩატაროს ერთდროული სეანსი. ბუნებრივია, მას მიზამავენ სხვა მოჭადრაკეებიც. რა ჯობს ასეთ დაახლოებას?!

მთელმა საქართველომ მხურვალედ აღნიშნა ნონას შემოქმედებითი მოღვაწეობის 25 წლისთავი, — უმაგალითო გმირობითა და შემართებით დამშვენებული ხუთი საჭადრაკო ხუთწლედნი. წინ კი ახალი ხუთწლედების კონტურები მოჩანს!

ქართული მწერლობის სახელით, ამ საიუბილეო თარიღთან ერთად გულწრფელად ვულოცავ ნონას ქალთა საერთაშორისოდ დღეს — რვა მარტს და ვუსურვებ ახალ შემოქმედებით გამარჯვებასა და სიხარულს.

ძველი წელთაღრიცხვის IX საუკუნის ბოლოდან ცენტრალურ ამიერკავკასიაში ვრცელდება ბრინჯაოს გრავირებული სარტყლები, რომელთა დეკორი უაღრესად დიდ ინტერესს იწვევს როგორც სემანტიკის, ასევე მხატვრული სტილის თვალსაზრისით. სარტყელთა უმრავლესობაზე გამოხატულია მითოლოგიური შინაარსის სიუჟეტები, რომელნიც, ძირითადად, უკავშირდებიან ცხოველთა მფარველი ღვთაების ფართო სამყაროს. მათ შორის ერთგვარად განცალკევებით დგას დღევანდელი სტეფანავანის რაიონში, ლორეს

ციხესთან შემთხვევით აღმოჩენილი სარტყელი, რომელიც ინახება სომხეთის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში (ინვ. № 2613), სხვა ნიმუშებისაგან განსხვავებით, ამ სარტყელზე აშკარად იგრძნობა რეალური სინამდვილის გადმოცემის ცდა. სარტყლის დაზიანებულობის გამო ძნელდება მასზე ასახული სიუჟეტის ზუსტი განსაზღვრა. აქ წარმოდგენილი უნდა იყოს ან ბატალური, ან კიდევ სამხედრო აღლუმის სცენა.

სარტყელი წარმოადგენს მოგარძო ფირფიტას, რომელსაც გარშემო მოუყვება საშუალო ზომის ჩარჩო. მასზე წარმოდგენილია თევზიფხური ორნამენტით შესრულებული ოთხი პირიზონტალური ხაზი. ხაზებს შორის ჩახატულია წვეროთი ქვევით მიმართული და წერტილებით ამოყვებული სამკუთხედები. სარტყლის ორივე კიდვე, შესაკრავთან, გამოხატულია ორი დიდი სამკუთხედი, რომელიც სარტყლის შეკვრისას, ცენტრში, რომბისებურ სახეს იძლევა.

ჩარჩოს შიგნით დარჩენილი სივრცე უჭირავს სიუჟეტურ კომპოზიციას. კომპოზიციის წამყვანი ელემენტებია მხედრები, ფეხოსნები, საბრძოლო ეტლი და ურემი. აქვეა წარმოდგენილი მოგარძო ფართა და მახვილით შეიარაღებული დიდი ზომის ორი ფიგურა. ასეთივე ფიგურა, როგორც ჩანს, გამოსახული იყო სარტყლის მარცხენა მხარეს, რომლის მხოლოდ ქვედა კიდეა შემორჩენილი.

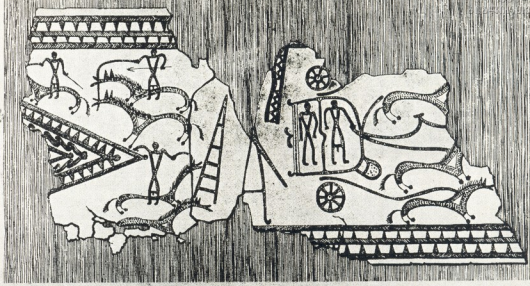
სარტყლის მარცხენა კუთხეში, სამკუთხედის თავზე გამოსახულია ცხენოსანი, რომელსაც ფეხდაფეხ მიჰყვება მეორე მხედარი. მას სადავით მიჰყავს უმხედრო ცხენი. ისინი პირით მარცხნივ მიემარ-

თებიან. სარტყლის მარცხენა კუთხის ქვედა ნაწილი დაზიანებულია, მაგრამ ჩანს, რომ აქაც იგივე გამოსახულებები იყო მოცემული. შემდეგ ჩვენ ვხედავთ საიერიშო კიბეს და საბრძოლო ეტლს. მას სარტყლის მთელი სიმაღლე უჭირავს. ეტლს აქვს ოთხკუთხედის ფორმა. სიბრტყეზე, ამ ოთხკუთხედის ორივე მხარეს, გამოხატულია ორი დიდი რუამინიანი ბორბალი. ეტლში შემხულია ერთმანეთის ზევით სიმეტრიულად განლაგებული სამი ცხენი. ეტლზე ზის ორი მებრძოლი. ეტლი მიემართება კომპოზიციის ცენტრალური ფიგურებისაკენ, რომელთაც, როგორც აღვნიშნეთ, სარტყლის მთელი სიმაღლე უჭირავთ.

სარტყლის შემდეგი კადრი ორფრიზად არის გაყოფილი. ქვედა ფრიზზე განლაგებულია შვიდი ფეხოსანი მეომარი. ყველა მათგანი შეიარაღებულია მოგარძო ფართითა და შუბით. ისინიც ცენტრალური ფიგურებისაკენ მიემართებიან. ზედა ფრიზზე ჩვენ ვხედავთ სადავით შეკრულ ორ ცხენს. მხედარი მხოლოდ ერთ მათგანზე ჩანს. მხედარს მარჯვენა ხელში უჭირავს შუბი, ხოლო მარცხენაში მრგვალი ფარი. მის გვერდით გამოხატულია სამკუთხედის ფორმის ორბორბლიანი საბრძოლო ურემი, რომლის კოფოზე ზის ერთი მეომარი.

სარტყლის მარჯვენა კუთხეში, სამკუთხედის ზედა კადრში, განლაგებულია ორი მხედარი. ერთერთ მათგანს სადავით მიჰყავს ცხენი. ქვედა კადრში მოჩანს შუბით შეიარაღებული ცხენოსანი;

ლორეს ციხესთან აღმოჩენილი ეს სარტყელი სტილისტური ერთიანობით გამოირჩევა. მისთვის



დამახასიათებელია ფორმის ძლიერი სტილიზაცია, რომელიც ფორმის გეომეტრიზაციის გზით მიღის და ხშირად სქემატიზმამდე მისული. განსაკუთრებით სქემატიზმა ადამიანთა გამოსახულებანი, რომლებიც თითქოს პიქტოგრამას უახლოვდებიან. ადამიანის ფიგურა მიღებულია X-ის მავგარი ორი ურთიერთგადაწყვეთი ხაზით. ეს ნიშანი საკმარისია იმისათვის, რომ გადმოგვეცეს ადამიანის მთელი სხეული — სწორხაზოვანი მხრები, ვიწრო წელი, პატარა ზოლი გამოჰყოფს სამოსს, რის გამოც სხეულს სამკუთხედის ფორმა ეძლევა. ამავე ფორმისაა ადამიანის თავიც. ფეხები სწორხაზოვნად აგრძელებენ X-ის ფორმას და მხოლოდ ტერფებში იხრებიან.

კომპოზიციაში წარმოდგენილი ცხოველების სხეული მოქნილი, პლასტიკური ხაზით არის შემოხაზული, მაგრამ მათ გარკვეული სქემატიზაცია ახასიათებს, მათი ფიგურები გეომეტრიულ ფორმას უახლოვდება. ასევე გეომეტრიულია თავისი ფორმით სარტყელზე წარმოდგენილი ტრანსპორტიც.

კომპოზიცია ზოგადად დეკორატიულია. მაგრამ სხვა ნიმუშებისაგან, ძირითადად, იმით გამოირჩევა, რომ ამ სარტყელზე ნარატიული მხარე, სცენური და თხრობითი ელემენტი გაცილებით ძლიერად არის წარმოსახული. როგორც დავინახეთ, კომპოზიციაში წარმოდგენილია საბრძოლო ეტლი და ურემი, მხედრები, შუბებითა და ფარებით შეიარაღებული ფეხოსნები. ყველა ფიგურა მოქმედებაშია ჩაბმული. ოსტატის მთავარი ამოცანაა ნარატიული მხარის ხაზგასმა. ამიტომაც არ ცდილობს იგი ფიგურების დეკორატიულ დახვეწას, მიუხედავად ამისა, მთელს კომპოზიციაში მაინც იგრძნობა გარკვეული სიცოცხლე.

ლორეს ციხესთან აღმოჩენილი სარტყელი გარკვეულ მსგავსებას ავლენს ერთი მხრივ, ჩრდილოეთ სომხეთის ტერიტორიაზე, ტაყასა და აჰპატის სამაროვანზე აღმოჩენილ სარტყლებთან, ხოლო მეორე მხრივ, ენათესავება სამთავროს სამაროვანზე მოპოვებულ ზოგიერთ სარტყელს.

ყველა მათგანზე გამოხატულია

ორი დიდი სამკუთხედი, რომელიც შესაკრავთან რომბისებურ სახეს ქმნის. ყველა მათგანისათვის დამახასიათებელია გამოსახულებათა სტილიზაცია, რომელიც ფორმის გეომეტრიზაციის გზით მიდის. სხვა ნიმუშებისათვის ნიშანდობლივი ჩარჩოს სპირალური ორნამენტი ადგილს უთმობს გეომეტრიული სახის მარტივ ორნამენტს. ჩარჩოს ზომა შემცირებულია, შემცირებული სახით არის წარმოდგენილი თვით გამოსახულებანიც. სტილიზაცია ხშირად სქემატიზმამდეა მისული. ამ ნიმუშებს ახასიათებს კიდევ ერთი საერთო თავისებურება — კომპოზიცია ძალზე გამარტივებულია. ოსტატის სწრაფვა სიბრტყის შევსებისაკენ, რაც ასე დამახასიათებელია ბევრი სარტყლისათვის, ამ ნიმუშებზე თითქმის სრულიად არ ჩანს. პირიქით, კომპოზიციაში ფონს დიდი ადგილი ეთმობა, ფართო, გლუვ ზედაპირზე მცირე ზომის საკმაოდ სქემატური ფიგურების განლაგება მთელ კომპოზიციას მეტ სიმსუბუქეს ანიჭებს. როგორც გამოსახულებათა გამარტივებული ფორ-

მები, ასევე ფიგურათა განაწილებაში შესამჩნევი სიმსუბუქე ხელს უწყობს სიბრტყის ფართო ჩვენებას და ამ სარტყელთა სტილს გარკვეულ სისადავეს ანიჭებს.

ლორეს ციხესთან აღმოჩენილი ეს სარტყელი განხილული აქვს ს. ესაიანს¹. იგი ამ ძეგლს ძვ. წ. X ს. ათარიღებს. ამ თარიღის დასამტკიცებლად მკვლევარს ორი არგუმენტი მოჰყავს: სარტყელზე გამოსახულ მოგრძო ფარებს ანალოგიები ასურულ ხელოვნებაში ეძებნებათ; კომპოზიციაში წარმოდგენილ ეტლს გარდამავალი ადგილი უჭირავს ლჰაშენში აღმოჩენილსა და ურარტული ტიპის ეტლებს შორის.

სარტყელზე წარმოდგენილი გრძელი საბრძოლო ფარები მართლაც პოულობენ გარკვეულ მსგავსებას ასურული ტიპის ფარებთან. მაგრამ საქმე ის გახლავთ, რომ ამგვარი ფარები ასურეთში ძვ. წ. VII ს. არის ძირითადად გავრცელებული. მაგალითისათვის საკმარისია დავასახელოთ სარგონ მეფის მრავალრიცხოვანი რელიეფები, რომლებზეც სწორედ



ამგვარი ფორმებია წარმოდგენილი.²

სარტყელზე გამოსახული კომპოზიციის საერთო ხასიათი, ჩვენი აზრით, იმაზე მიუთითებს, რომ იგი ძვ. წ. VIII-VII სს. უნდა ეკუთვნოდეს. ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ამ ძეგლზე წარმოდგენილმა დიდი ზომის ფიგურამ, რომელსაც გრძელი მახვილი უჭირავს ხელში. თავისი ფორმით ეს მახვილი მოგვაგონებს ამიერკავკასიაში გავრცელებულ რკინის მახვილთა ერთ ჯგუფს. ამ ტიპის მახვილებს ბრინჯაოს სახელური აქვს, ხოლო თავისებური ფორმის ეფესი თითქოს ორად არის გაყოფილი. ამგვარი ტიპის მახვილები, ბ. კუფტინის აზრით, წინა აზიიდან მომდინარეობენ და ძვ. წ. VII-VI სს. თარიღდებიან³. ა. მარტიროსიანი ამავე ტიპის მახვილებს ურარტულ ხანას აყენებს⁴. ხოლო ი. ჯაფარიძე ძვ. წ. VII-VI სს.

ყურადღებია აგრეთვე სარტყელზე წარმოდგენილი ტრანსპორტი. საბრძოლო ეტლის ტიპის დადგენა ძნელია ნახატის სქემატურობისა და თავისებური პროექციის გამო. მაგრამ კარგად ჩანს, რომ ეტლს რვა მანძიანი ბორბალი აქვს, რაც მის მაღალ განვითარებაზე უნდა მიუთითებდეს.⁵ შესაძლებელია ტრანსპორტის ეს სახე ამიერკავკასიაში სამხრეთიდან, ასურეთიდან, ან ურარტუდან შემოვიდა, სადაც სწორედ რვა მანძიანი ბორბლებით აღჭურვილი ტრანსპორტი იყო გავრცელებული. სარტყელზე წარმოდგენილი ურემი ადგილობრივი უნდა იყოს. მას მოეპოვება ზუსტი პარალელი ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში, სადაც უკანასკნელ ხანებამდე იყო გავრცელებული ამგვარი ურემები.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სარტყლის შემორჩენილი ფრაგმენტები არ გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ ზუსტად განვსაზღვროთ

მასზე გადმოცემული სცენის შინაარსი. კომპოზიცია ან ბატალურ სცენას უნდა ასახავდეს, ან კიდევ — სამხედრო აღლუმს. მაგრამ ერთი კი ცხადია: იგი შეესაბამება და გადმოგვცემს იმ ისტორიულ ვითარებას, რომელიც ძვ. წ. VIII-VII სს. სამხრეთ ამიერკავკასიაში იყო შექმნილი. სწორედ ამ ხანებში ამიერკავკასიის სამხრეთით ძლიერდება ურარტუს სახელმწიფო, რომელმაც გეზი აიღო მის ჩრდილოეთით მდებარე ქვეყნების დაპყრობაზე. ძვ. წ. IX ს. დასასრულიდან ურარტული წყაროები მოგვითხრობენ, რომ ამიერკავკასიისაკენ წამოსული ურარტული ლაშქარი შედეგობოდა მრავალრიცხოვანი სამხედრო ეტლების, ცხენოსან და ქვეით მეომართა რაზმებისაგან. ამიერკავკასიაში მცხოვრები ტომები ერთიანდებიან და იწყებენ თავგანწირულ ბრძოლას ურარტული ექსპანსიის წინააღმდეგ. აკად. გ. მელიქიშვილის აზრით, ერზერუმ — ლარსი — ლენინაკანი — სევანის ტბა წარმოადგენდა იმ საზღვარს, სადამდისაც ვრცელდებოდა ურარტელთა ბატონობა. უფრო ჩრდილოეთით კი მათ შეღწევა ვერ მოახერხეს, ადგილობრივი მოსახლეობის სასტიკი წინააღმდეგობების გამო.⁶

გ. ავალიშვილს ეკუთვნის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მესხეთ-ჯავახეთი, ქვემო ქართლი და ჩრდილოეთ სომხეთის ტერიტორია წარმოადგენდა ვანის სამეფოს წინააღმდეგ მებრძოლ საფორტიფიკაციო ზოლს, რომელიც იცავდა ჩრდილოეთით მდებარე რაიონებს, სადაც შედარებით მშვიდობიანი ცხოვრება მიმდინარეობდა⁷.

.ჩვენს მიერ განხილული სარტყელი ნივთიერი დადასტურებაა იმისა, რომ ურარტუს სამეფოს ჩრდილოეთით მოსახლე ტომები აღჭურვილი იყვნენ იმდროინდელი მოწინავე სამხედრო ტექნი-

კით. მათ ჰყავდათ გრძელი ფარე-
ბითა და შუბებით შეიარაღებუ-
ლი ქვეითი რაზმები, შუბებითა
და მრგვალი ფარებით აღჭურვი-
ლი მხედრონი. იერიშის დროს
იყენებდნენ საიერიშო კბებს. მათ
ვანკარგულებაში იყო სამხედრო
ეტლები და ურმები. ამგვარად, ამ
შეგლზე გადმოცემული კომპოზი-
ცია ნათლად ამტკიცებს იმას, რომ
ადგილობრივ მოსახლეობას შეს-
წევდა უნარი წინააღმდეგობა გა-
ეწვია ისეთი ძლიერი მტრისათვის,
როგორც იყო ურარტუს სამე-
ფო.

ჩვენს განსაკუთრებულ ყურა-
დლებას იმსახურებს მამაკაცის
დიდი ზომის გამოსახულებანი. ვის
შეიძლება ასახავდნენ ისინი? ერ-
თი მათგანი შესაძლოა ყოფილი-
ყო ომის ღვთაება, რომლის
კულტს დიდი ადგილი უჭირავს
სწორედ იმ პერიოდის რელიგიურ
შეხედულებებში. მაგრამ ამ აზრის
წინააღმდეგ ლაპარაკობს ის ფაქ-
ტი, რომ ამ გამოსახულებას არ
გააჩნია არავითარი განსაკუთრე-
ბული ატრიბუტი ან ნიშანი, რო-
მელიც მის ღვთაებრიობაზე უნდა
მეტყველებდეს. უფრო საფიქრე-
ბელია, რომ სარტყელზე ჩვენ სო-
ციალურად დაწინაურებული პი-
რების, ტომის ბელადების, ან
მხედართმთავრების გამოსახუ-
ლებებთან უნდა გვეკონდეს საქმე.
ეს ბუნებრივია, ვინაიდან სარტყე-
ლი ეკუთვნის იმ ხანას, როდესაც
ცენტრალურ ამიერკავკასიაში სა-
ფუძველი ეყრებოდა სოციალური
უთანასწორობის წარმოშობას და
იქმნებოდა ყველა პირობა ადრე-
კლასობრივი საზოგადოების ჩა-
მოყალიბებისათვის. თუკი ეს ასეა,
მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ, აღ-
ნიშნული სარტყელი გარკვეულ
სოციალურ ელემენტებს იძენს.
შეიძლება ვილაპარაკოთ ამ შეგ-
ლის კლასობრივ ხასიათზე, რაც
შემდეგში ვლინდება: ქვეშევრ-
დომებთან შედარებით, სოცია-
ლურად დაწინაურებული პირ

კომპოზიციაში იდეალიზირებულია, მისი გამოსახულებები შეშ-
ტები საგრძობლად არეკლენენ
დილი და ბევრად აღემატება
ნარჩენებს. ასეთი მხატვრული
ხერხი კი დამახასიათებელია ძვე-
ლი აღმოსავლეთის ადრეკლასობ-
რივი საზოგადოების ხელოვნე-
ბისათვის. მაგალითისათვის კმარა
ცნობილი ნარმერის სტელა ეგვი-
პტეში და ნარამსუნის სტელა მე-
სოპოტამიაში.

ამგვარად, ლორეს ციხესთან
აღმოჩენილი სარტყლის ისტორი-
ული მნიშვნელობა საკმაოდ დი-
დაა, ეს შეგლი კიდევ ერთხელ
ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ ცენ-
ტრალურ ამიერკავკასიაში მოსა-
ხლე ტომები განვითარებდნენ საკ-
მაოდ მაღალ საფეხურზე ადგნენ.
ისინი აღჭურვილნი იყვნენ იმდ-
როინდელი მოწინავე სამხედრო
ტექნიკით. ეს კი მათ საშუალებას
აძლევდა მედგარი წინააღმდეგობა
გაეწვიათ და დაეცვათ თავი გარე-
შე მტრისაგან. უაღრესად მნიშვ-
ნელოვანია ის გარემოებაც, რომ
შეგლის ხასიათი უნდა მიუთითებ-
დეს იმ პერიოდის ცენტრალურ
ამიერკავკასიაში ადრეკლასობრი-
ვი საზოგადოების არსებობას.

შ ა ნ ი შ კ ე ა ნ ა

1. С. А. Есаян, Оружие и военное дело древней Армении, Ереван, 1966, с. 92.
2. Assirische palastreliefs. Praha, სურ. 58, 77, 109, 110, 111.
3. Б. А. Кудфин, Триалети, Тб. 1941, с. 64., рис. 59, 60.
4. А. А. Мартиросян, Раскопки в Кировакане и некоторые памятники раннеурартского периода. Известия Акад. Наук Арм. ССР, 1956 №№ 9, с. 76.
5. Б. Б. Пиотровский, Н. Д. Флигнер, История техники древнего Давурчья, М. Л. 1940, с. 100.
6. Г. А. Меликшвили, Наиря — Урарту, Тб. 1954, с. 115, 406, 407.
7. გ. ავალიშვილი, ქვემო ქართლი. ძვ. წ. I ათასწლეულის პირველ ნახევარში, თბ., 1974, გვ. 112.

მარადიული დღესასწაული

მარინე კერესელიძე

მიწვევა საუკუნის ქართულ მხატვრობაში მძლავრი, თავისთავადი, საოცრად ლამაზი და განუმეორებელი ხმით ჟღერს ელენე ახვლედიანის შემოქმედება. ვინც ერთხელ მაინც შეხვედრია ამ ხელოვანს — მის ქმნილებებს, ან თუ თვით მხატვრის პიროვნების მომაჯადოებელი ძალა უგრძენია, სამუდამოდ დარჩენილა ამ ძალის ტყეობაში.

ელენე ახვლედიანის ფუნჯი დღესასწაულად აქცევდა ყოველივეს, რასაც კი შეეხებოდა.

ამ მარადიული დღესასწაულითაა აღსავსე დღეს მისი სახელოსნო, აჰყამად დიდი მხატვრის სახლ-მუზეუმი, რომლის ყოველი ექსპონატი შემოქმედის პიროვნული მომხიბვლელითაა აღბეჭდილი და მის ნათელ, მღელვარე, თავისი ქვეყნისა და ხალხისათვის თავდადებულ, უანგარო და ლამაზ ცხოვრებაზე მოგვითხრობს.

მშვენიერებასთან შეხვედრის ამ დღესასწაულს გულისტყვილი და სევდაც ახლავს, ვინაიდან ამ სტუმართმოყვარე სახლის კარს აღარ გიღებთ მისი დიასახლისი, ლამაზი, თანდაყოლილი არტისტიზმით დაჯილდოებული თამაშვერცხილი მანდილოსანი... იგი ახლა იმ სურათიდან შემოგქეპრიათ, რომელზეც სახელოვანმა ქართველმა მხატვარმა და ელენე ახვლედიანის დიდმა მეგობარმა — ქეთე-

ვან მალალაშვილმა აღბეჭდა მისი ხატება. იგი ცოცხლობს იმ ტილოებში, მუზეუმის კედლებზე რომ წარმოქმნეს სხვადასხვა ზომის სარკმელები, საიდანაც ჩვენს თვალწინ იშლება საქართველოს ბუნების სიმდიდრე და მრავალფეროვნება, მოჩანს მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქების ლამაზი უბნებიცა და მისი საყვარელი ძველი თბილისიც, მხატვრის პოეტური წარმოსახვით აღბეჭდილი და გაუცნაურებელი. ამ ქერქვეშ ერთდროულად ბატონობს გაზაფხულიცა და ზაფხულიც, შემოდგომაცა და ზამთარიც...

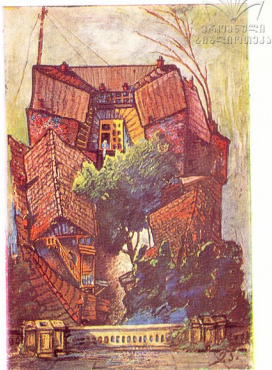
ამ სახლში სათუთად უფრთხილდებიან ყოველივეს, რაც მხატვარს უყვარდა — წიგნებს, წერილებს, მრავალრიცხოვან სუვენირებს, მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან მისი ნიჭის თავყვანისმცემლები რომ უძღვნიდნენ ხელოვანს.

ელენე ახვლედიანი განსაკუთრებული სიფაქიზით ეყვრობოდა ქართულ სიძველეს მას ხიბლავდა ქართული ფარდაგის ნაყმის უჩვეულო დეკორატიულობა, ხალხურ ნაკეთობათა ფორმების თავისებური სილამაზე, აგრევებდა ტრადიციული კერამიკისა და ქედურობის ნიმუშებს, მის სახლში თავისი ადგილი ჰქონდა მიჩენილი ძველ ქართულ ლურჯ სუფრას და კავკასიურ ჯეჯიმს, სპარსულ ქილაშქარსა და ხელნაკეთ ქუროთულ

ელ. ახვლედიანი

ძველი უბანი

პეტაქუბის რიგ





საქართველოს
ენობის ინსტიტუტი







ძველი სახლი (გურია)



კოსტუმების
ესკიზები





საქართველოს კუთხე





ქართული
ლიბრარი



ბერაწყვის მოთხრობის

მუხტრაცია



სანკემოს ხედი



...ტომსონისგან და აქედან
შინს ჯავადანაც მის
აქედანაც.



სამხარე





Վախտաճի տնիկուկներ



Վախտաճի կղզի



ხალიჩას — ერთი სიტყვით, ყოველივე იმას, რაც საუკუნის დასაწყისში ქართული ყოფის ცოცხალი და განუყოფელი ნაწილი იყო, ამჟამად კი მხოლოდ ეთნოგრაფიულ კოლექციებშია დაცული.

ამ სახლში სათუთად უფროხილდებიან ელენე ახვლედიანის მიერ დამკვიდრებულ ტრადიციებს. მისი კარი მუდამ ღიაა ხელოვნების თავყვანიმცემლებისთვის. აქ კვლავ იმართება შესანიშნავი საღამოები, რომლებზეც თავაყრიან მხატვრები, პოეტები, მუსიკოსები, კინოსა და თეატრის მოღვაწეები, ჩვენი დედაქალაქის სტუმრები. ამ საღამოებზე სრულდება მისი საყვარელი ნაწარმოებები და კვლავ მყარდება საოცარი პარმონია ბგერათა სამყაროსა და ახვლედიანისეულ ფერწერულ სამყაროს შორის. ეს ატმოსფერო უფრო მძაფრად შეგავგრძნობინებთ ჰემშარიტებას რენე ჰილის სიტყვებისა: „ფერებთან შეხებით გამოწვეული სულიერი ეგზალტაცია მუსიკის ძალით აღძრული ემოციის იდენტურია“. ამ ატმოსფეროში ცხადად გრძნობთ მხატვრის ტილოთა საოცარ მუსიკალობასა და პოეტურობას, მათი ავტორის მდიდარ, ამალელებულ სულს. „თქვენი ფერწერა ჩემში იწვევს მუსიკალურ ვანცდებს, ისევე, როგორც კარგი მუსიკა — ხილულ სახეებსა და ფილოსოფიურ აზრებსაც კი“. — უთქვამს მხატვრისთვის ჰენრიხ ნეიპაუსს.

ელენე ახვლედიანმა უამრავი მეგობარი შესძინა ქართულ ხელოვნებას და თვით საქართველოს. ბევრი მათგანი ჩვენს ქვეყანას, ჩვენს დედაქალაქს სწორედ მისი თვლით აღიქვამს. სახლ-მუზეუმში დაცულ შთაბეჭდილებათა წიგნის მრავალრიცხოვანი ჩანაწერები ამის ნათელი დადასტურებაა:

„ელენე ახვლედიანის სახლ-მუზეუმში უკეთ ეცნობით თბილისს, ვიდრე თავად ქალაქში მოგზაურობისას, ვინაიდან მის ტილოებზე ამ შესანიშნავი ქალაქის სულია აღბეჭდილი“.

„საქართველოს ერთ-ერთი შთამბეჭდავი და დაუვიწყარი კუთხეა ელენე ახვლედიანის სახლ-მუზეუმი...“

„როდესაც უყურებთ ელენე ახვლედიანისეულ კახეთისა და ხევსურეთის პეიზაჟებს, ძველი თბილისის თვალწარმტაც ქუჩებს, მის სახლებსა და სახურავებს, თვალწინ მთლიანად საქართველოს ხატი წარმოგიდგებათ...“.

ელენე ახვლედიანის შემოქმედებაში თვითნათლივია დელაკრუასეული პრინციპები „ხელოვნებაში მთავარია არა საგანი, არამედ ამ საგნით გამოწვეული შთაბეჭდილება“. მისი ტილოები არასოდეს ემპირიულ მასალას არ აწვდიან მნახველს. მათი ფორმა ყოველთვის უფრო გააზრებულია, გაპოეტურებულია, გარესამყაროს მიერ მხატვრის არსებობა აღძრული განწყობილება სწორედ ასეთი გაპოეტურებული სახით უბრუნდება მის ტილოს. ელენე ახვლედიანის ნაწარმოებებში მუდამ „იდუმალების დიდებული სხივი“ კიაფობს.

ეს სხივი გამოკრთის მისი პატარა შედეგრიდან „კახეთი. ზამთარი“ (1921), რომელიც ელენე ახვლედიანის საყვარელი ნაწარმოების — ბრეიგელისეული „ზამთრის“ ასოციაციითაა შექმნილი. უკვე ამ ადრეულ ტილოში ჩამოყალიბდა ის ესთეტიკური პრინციპები, რომლებსაც ხელოვანი მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე ავითარებდა. „კახეთი. ზამთარი“ აღბეჭდილია ქართული პეიზაჟის ეროვნული ხასიათის იმ მძაფრი შეგრძნებით, რომელიც მხატვრის საუკეთესო ქმნილებათა ღირსებას წარმოადგენს.

ზაფხულის თბილი დღის განწყობილებათა გადმოცემული ტილოში „თელავი“ (1927) მხატვარი სიყვარულით მოგვითხრობს თავისი ბავშვობის საყვარელ ქალაქზე, მისი სახლებისა და წყნარი ქუჩების სილამაზეზე. სიცოცხლით სავსე, ხალისიანი განწყობილება მიიღწევა წითელი და მწვანე ტონების შეხამებით. მწვანეში ჩაფლული წითელი სახურავები, ჩუქურთმიანი აივნები და ხეთა გვირგვინები ენაცვლებიან ერთმანეთს და ქმნიან კომპოზიციის რიტმს.

ამავე, 20-იან წლებშია შექმნილი შესანიშნავი არქიტექტურული პეიზაჟები „მიადანი“ (1927) და „ღვინის აღმართი“ (1928-29). ამ პერიოდის ნამუშევართა ტონალურ გამას შეადგენს თბილი მოყავისფრო და წითელი ტონები, მოციხფრო-მონაცრისფროსთან ოქროშერეული წითლის შეხამებანი, რომლებიც ლესირებითაა დადებული ტილოზე და ქმნიან სურათის გლუვ ზედაპირს. ბუნება ელენე ახვლედიანის ტილოებზე არსებობს არა თავისთავად, განყენებულად, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრის განწყობილების გამომხატველია. ამიტომაც იგი ხან მშვიდი და



დადუმებულია, ხანაც ხალისიანი და „პირ-
მცინარი“, ხან კიდევ მღელვარე და ბობოქა-
რი.

ელენე ახვლედიანი ისე ღრმად და გულ-
დასმით აკვირდება გარემომცველ სამყაროს,
რომ ყოველ სახლში, ყოველ სახურავსა თუ
ხეში, ვხად რომ ხვდება, ყოფიერების ყვე-
ლაზე მთავარ სილამაზეს ხედავს. ამასთანავე,
მისი პოზიცია არ არის ჰერეტიკით: ფერმწე-
რალი მოგვითხრობს იმაზე, რაც უყვარს და
მოგვითხრობს თავისი, განუმეორებელი ხმით,
რომელსაც ათას სხვა ხმაში უმაღ გამოარჩევ.

„გითხრათ, რა მიყვარს თქვენს ფერწერა-
ში?“ — უკითხავს ერთხელ ელენე ახვლედი-
ანისათვის პენრიხ ნეიპაუსს და იქვე თავად
უპასუხია: „ის, რომ თქვენ ყოველთვის თქვე-
ნი თავის ერთგული ხართ და მუდამ იცე-
ლებით. თქვენი ცნობა შეიძლება რამდენიმე
შტრიხით, სურათის ერთი პატარა კუთხითაც
კი. სურათები კი ყველა სხვადასხვაა, თქვენ
არ იფარგლებით ერთი ხერხით“.

ელენე ახვლედიანის შემოქმედების ერთ-
ერთი მთავარი ღირსება სწორედ ის არის,
რომ ხერხთა და მხატვრულ გადაწყვეტათა
მრავალფეროვნებაში არ იკარგება მისი ინ-
დივიდუალობა, ხელოვანის სახე. მისი ხელი
აღვილად შესაცნობია 40-50-იანი წლების
ტილოებში სადაც მხატვარი გადმოს-
ცემს შორეულ საპაირო პერსპექტივას. ამ
დროსაა შექმნილი ბუნების ამა თუ იმ გან-
წყობილების ამსახველი პეიზაჟები „წვიმი-
ანი დღე“, „ნისლიანი დღე“ (1952), „თბილი-
სი. მზის ამოსვლა“, სადაც ჩამუჭებული წინ.
პლანის დაპირისპირებით ბურუსში გახვეულ
შორეულ პლანთან იქმნება სივრცის შეგრძ-
ნება. ამ პერიოდის ნამუშევრებისათვის და-
მახასიათებელია თავშეკავებული, ოდნავ
დახშული ფერადოვანი გამა, წერის პასტო-
ზური მანერა.

50-იანი წლების დასასრულისა და 60-იანი
წლების დასაწყისის პეიზაჟები ხაზგასმულად
დეკორატიულია. ცალკეულ სიბრტყეებს
სუფთა, ლოკალური ფერის (ძირითადად იის-
ფერი, ყვითელი, ლურჯი, ნარინჯისფერი,
წითელი, მწვანე) ლაქები ფარავს, მაგრამ ეს
ხაზგასმული სიბრტყობრიობა და პირობითო-
ბა, ლოკალური ფერი მალე ქრება მისი სუ-
რათებიდან. შემდგომი პერიოდის ტილოებში
ფერი ინარჩუნებს თავის ინტენსიურობას,

კონტრასტულობას და სულ სხვა, ახალ ელ-
რადობას იძენს. ამ პერიოდიდან მრავალფერ-
ული მხატვრის ძიებები ფერწერულობისა და
დეკორატიულობის სინთეზირების გზით წა-
რჩმართება, სწორედ იმ გზით, რომელიც
მის ადრეულ, ჯერ კიდევ 20-იანი წლების
ტილოებში იღებს სათავეს.

ძველ თბილისის მხატვარმა ნამუშევართა
ვრცელი სერია უძღვნა „ბუნდნიერ ვარსკვლავ-
ზეა გაჩენილი ის ქალაქი, რომელსაც ასეთი
დიდი მეხობტე და მომღერალი უყოლება“ —
უთქვამთ მხატვრისათვის, და მართლაც, თბი-
ლისისადმი სიყვარული ასე მგზნებარედ და
ასეთი გატაცებით თავის შემოქმედებაში არ-
ვის გამოუხატავს.

ფერდობზე შეფენილი, ერთიმეორეზე მიწ-
ყობილი სახლები, ძველი, მრავალგზის დაკე-
რებული სახურავები, ბანების ქვეშ თაღბი-
დან მომზირალი სარკმლები, მოჩუქურთმებუ-
ლი აივნები — ყველაფერი ეს თითქოს ზღაპ-
რული სამყაროდან, ბავშვობის სიხშირიბიდან
გადმოვიდა მის ტილოებზე.

ყოველი სახლი მის სურათებზე ცოცხა-
ლი არსებასავითაა, თავისი „სახით“ და
„ხასიათით“, და თითქმის თავის ცხოვრებაზე
მოგვითხრობსო. ამ თხრობაში აქსოვს თავის
დამოკიდებულებას — რელიეფთან ამ ნაგე-
ბობათა პარამონიით გამოწვეულ ალტაცებასა
თუ წარმავალი სილამაზით აღძრულ სევდას.

ობლად გამოიყურება მის ტილოზე კრა-
მიტგადახდილი და კიბემინგრეული სახლი,
რომელსაც მხატვარმა „უკანასკნელი მოპიკა-
ნი“ უწოდა. მასთან შეზრდილი ხეების ბებე-
რი, ხავსმოკიდებული თათებით ჩაბლაუჭები
იგი მიდამოს და თითქოს შეწყალებას ით-
ხოვს. ოდესღაც ნატივად მოჩუქურთმებუ-
ლი აივნები და ფერსაცვე სახურავი გახუ-
ნებულა და დაღარულა. კომპოზიცია, რაკურ-
სი, რომლითაც მხატვარს დაუხატავს ეს სახ-
ლი, განწირულების გრძნობას ბადებს.

ძველი თბილისის პეიზაჟებში, სევდასთან
ერთად, მხატვრის თბილი ღიმილიც გამოკრ-
თის. ლირიკულ განწყობილებას ირონიაც
ემტება, რომელიც ამ საოცარ ქმნილებებს
ინტრ-მენტალობას აცილებს. ამგვარი გან-
წყობილებითაა აღსავსე „სახლი ნაქაშიძის
ქუჩაზე“ (1968), „სახლი კლდეზე“ (1973),
„თეთრეულის გაშრობა“ (1974).

თბილისისადმი მიძღვნილ სერიაში განსა-
კუთრებით იგრძნობა მრავალფეროვნება კომ-

პოზიციური წყობის, სურათის ფერითი არქიტექტონიკის შერჩევის მხრივ.

ზოგიერთი პეიზაჟის ხაზგასმული სიბრტყითი დეკორატიულობა თვით მოტივითაა ნაქარნახევი. სურათს „სახლები მეტეხის კლდეზე“ (1964) განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს კონტრასტი მუქ რუხ კლდესა და თითქოს ამ კლდიდან ამოზრდილი სახლების კაშკაშა ფერადოვნებას შორის.

მეაფიოდ დეკორატიულ-სიბრტყობრივია ცნობილი „ძველი თბილისის ბაზარი“ (1966), რომელიც, ერთგვარად, სექტაჯლის „მზის დაბნელება საქართველოში“ დეკორაციას იმეორებს, მაგრამ მას სულ სხვა, ახალი იერს ანიჭებს დინამიკური, გრაფიკულად დახვეწილი თეთრი ხაზი.

თბილისის კონტრასტული მრავალფეროვნების შესატყვისად ელენე ახვლედიანი სარგებლობდა ყველანაირი ტექნიკით. მის ფუნჯს თანაბრად ემორჩილებოდა აკვარელიც და ზეთის საღებავიც, პასტელიც და გუაშიც, ფანქარიც და ტემპერაც.

სულ სხვა, უჩვეულო იერს იძენს თბილისი ახვლედიანისეულ ზამთრის პეიზაჟებში („ზამთარი“, 1964; „ძველი თბილისი“, 1972-1974). ამ ქმნილებებში მხატვრისათვის ჩვეულებრივ გულწრფელობითა და უშუალობითაა გადმოცემული ის სადღესასწაულო განწყობილება, ის ბავშვური სიხარული, რომელსაც პირველი თოვლის დანახვა იწვევს. ახვლედიანისეული „ზამთრის საღამო“ კი ახალი წლის წინა ღამის იდუმალებითაა აღსავსე, როდესაც იღვიძებს ფანტაზია და ათასგვარი უცნაური, ზღაპრული ამბებისათვის განგაწყობს.

ელენე ახვლედიანის უკიდევანო ფანტაზიის წყალობით ერთი და იგივე ხედი თუ პეიზაჟური მოტივი სრულიად განსხვავებულია მის სურათებში. მხატვარი ხომ მუდამ ყოველთვის ცინცხლად, განახლებული მზერით აღიქვამდა და ერთი და იგივე საგანი მისი ყალბის ქვეშ ყოველთვის სხვადასხვა იერითა და აზრით იბადებოდა. თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძის კოლექციაში დაცულია ელენე ახვლედიანის მიერ სხვადასხვა ტექნიკითა და მანერით შესრულებული რამდენიმე ვარიაცია ერთი და იგივე პეიზაჟური ხედისა, რომელიც თვალნათლივ წარმოაჩენს მხატვრის ამ საოცარ უნარს.

დიდი ელენე ახვლედიანის დეალო ქართულ სცენოგრაფიასა და წიგნის გაფორმების ხელოვნებაში. ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქებში გაფორმებული ოთხმოცამდე სპექტაკლის დეკორაციათა და კოსტიუმების ესკიზები ნახატის დახვეწილობით, ფერთა ექსპრესიულობითა და კომპოზიციური დასრულებულობით დამოუკიდებელი დაზგური ნამუშევრის მნიშვნელობას იძენენ.

წიგნის გაფორმებისას ელენე ახვლედიანი არ იფარგლებოდა მხოლოდ გვერდის დასურათებით, გამოცემას გაიზარებოდა როგორც ერთიან მხატვრულ ორგანიზმს. მხატვარი ფაქტობრივად გრძნობდა ლიტერატურული პირველწყაროს ხასიათს და მხატვრულ ხიზრებებსა და საშუალებებს ამ ხასიათიდან გამომდინარე ირჩევდა. სწრაფ, ნატივ ჩანახატებს („ტომ სოიერის თავგადასავალი“) ცვლიდა გულმოდგინედ დამუშავებული დაზგური ფურცლები (ვაკა-ფშაველას ნაწარმოებთა ილუსტრაციები).

ელენე ახვლედიანი ადამიანებთან ურთიერთობის საოცარი ტალანტითაც იყო დაჯილდოებული, გულშეგრვალედ უჭერდა მხარს ყოველივე საუკეთესოსა და პროგრესულს მისი სახელოსნო მყუდრო ნავთსაყუდელი იყო ახალგაზრდა, ნიჭიერი მხატვრებისათვის. ამ „საგამოფენო დარბაზში“ ნამუშევართა წარმოდგენას ვანსაკუთრებული ელფერი და მნიშვნელობა ჰქონდა...

კოტე მარჯანიშვილს უთქვამს ელენე ახვლედიანისთვის ჭერ კიდევ მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში: „თქვენ იმ ადამიანთა კატეგორიას ეკუთვნით, რომლებსთვისაც არ არის საჭირო დაავალო რაღაც გაკეთონ ხელოვნებისათვის. ისინი ამას თავად აკეთებენ“.

ელენე ახვლედიანის შემოქმედებითი ცხოვრება ხელოვნებისადმი თავდადებული, უანგარო სამსახურის, მაღალი მოქალაქეობრიობისა და ადამიანობის მაგალითად უნთია მომავალ თაობებს. მისი ხელოვნება ახალ ფერებს მატებს ადამიანის გრძნობათა პალიტრას, მისი სულის საუკეთესო სიმებს აქლერებს. ეს ხელოვნება მარადიულ დღესასწაულზე გიწვევთ.

პასტორალური საწყისები გურამიშვილთან

დალილა ბედიანიძე

მსოფლიო ლიტერატურასა და ხელოვნებაში არსებულ მრავალ სხვადასხვა ჟანრთა შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია პასტორალური ჟანრი. მან გაიარა განვითარების ხუთი ურთულესი ეტაპი: 1. ფოლკლორული, 2. აღმოსავლური (ძველგვიტურული, შუამდინარული, ძველბერაული, ძველ-ინდური) და ანტიკური, 3. აღორძინების ეპოქის (კაროლინგების აღორძინების და რენესანსის პერიოდები), 4. XVIII-XIX საუკუნეები, ე. წ. „იდილიური ტიპის“ პერიოდი, 5. XX საუკუნის პასტორალი, თავისი მკვეთრად გამოვლენილი ანტიურბანისტული ხასიათით, რომელიც ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია და მსოფლიო მასშტაბით განსაკუთრებულ გამოკვლევას საჭიროებს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ერთხმად მიღებული აზრით პასტორალური პოეზიის

კვლევისას ამოსავალ წერტილად მიჩნეულია ანტიკური პასტორალი, ვინაიდან მან აითვისა ფოლკლორსა და უძველეს ლიტერატურულ ძეგლებში არსებული პასტორალური სიუჟეტები და სიმბოლიკა და გადასცა ახალ კერას — დასავლეთევროპულ ლიტერატურას, რომელმაც ამ ჟანრის უბრწყინვალესი ნიმუშები მოგვცა.

ანტიკური პასტორალი დიდადაა დავალებული ბიბლიისაგან. მისი ფუძემდებელი — თეოკრიტი, ალექსანდრიული პოეზიის ტიპიური წარმომადგენელია, ეს ეპოქა კი ხასიათდება მეტად მდიდარი მთარგმნელობითი ლიტერატურით. პტოლემეაიოს II ფილადელფოსის მიერ ალექსანდრიის ბიბლიოთეკაში შეკრებილმა სამოცდათორმეტმა სწავლულმა პირველად თარგმნა ბიბლია. უფრო ადრე, ანტიოქოს I სოტერის ხანაში (280-260 წ. ძვ. წ.), ვინც მემკვიდრეობით მიიღო ბაბილონის მეფის ტიტული, ბაბილონი კი დაანგრია, ბაბილონის კულტურისა და რელიგიის დეკადანსის ხანაში, მარდუქის ტაძრის ქურუმმა ბეროსოსმა გასცა ლურსმული ფირფიტების საიდუმლოება — ბერძნულ ენაზე ამცნო ელენებს თავისი ქვეყნის მითოსი, დანერგა „ბაბილონიკა“, ისევე, როგორც მისმა თანამედროვე ეგვიპტელმა მანეთონმა — „ეგვიპტიკა“.

ის ფაქტი, რომ ალექსანდრეს პროფილი ბერძნულ მონეტებზე აღბეჭდილია კულულებს შორის ვერძის რქით, მიუთითებს პასტორალური სიმბოლიკის ღრმა ცოდნაზე (შდრ. ბიბლიური მოსეს რქები).

„ბერძნები ალექსანდრემდეც იცნობდნენ შუამდინარეთს — თალესის თუ პითაგორას ხანაში, შესაძლოა, კრეტა-მიკენის არქაულ ეპოქაშიც. ბევრი რამ უნაშთოდ შეერწყა ელინურ კულტურას, ბევრმა უკვე კლასიკურ ხანაში მოასწრო მითოსად თუ ზღაპრად ქცევა“.¹

ეგვიპტური და შუამდინარული ლიტერატურა, ისევე, როგორც ბიბლია, მეტად მდიდარია პასტორალური სიუჟეტებით და

¹ ზ. კიკაძე, შუამდინარული მითოლოგია, თბილისი, 1979, გვ. 58.



სახეებით. ანტიკურმა პასტორალმა ეს ყველაფერი თავისი ეპოქის და ტრადიციების შესაბამისად გაიაზრა და ამ საფუძველზე სრულიად ახალი ტიპის ნაწარმოებები შექმნა. ამდენად, პასტორალური მიმდინარეობის კვლევისას გარდა ანტიკური ლიტერატურისა, უნდა გავითვალისწინოთ ძველი აღმოსავლეთის ლიტერატურული ტრადიციები.

ქართული ლიტერატურა ამ კუთხით სრულიად გამოუკვლევია. თუ გადავხედავთ ჩვენს ზეპირსიტყვიერებასა და კულტურას უძველესი ძეგლებიდან დღევანდელ დღემდე, ნათელი გახდება, რომ არც ჩვენ ვართ გამოჩანისი. ყველაზე უფრო თვალსაჩინო მაგალითი ზემოთქმულის დასადასტურებლად არის დავით გურამიშვილის შემოქმედება და განსაკუთრებით მისი პოემა „ქაცვია მწყემსი“ (ანუ „მხიარული ზაფხული“).

გურამიშვილის შემოქმედებას, როგორც ცნობილია, სამი უძლიერესი წყარო ასაზრდოებდა: 1. ბიბლია, 2. „ვეფხისტყაოსანი“, 3. ფოლკლორი. „ვეფხისტყაოსანი“ ამ მხრივ საინტერესო მასალას არ იძლევა, ხოლო ბიბლიაში, რომ არაფერი ვთქვათ მრავალ პასტორალურ სიუჟეტსა თუ მდიდარ პასტორალურ სიმბოლიკაზე, შესულია წმიდა პასტორალური პოემა „ქებათა ქება“. თუ გავითვალისწინებთ, რომ გურამიშვილთან მეტად ძლიერია რელიგიურ-მისტიური ნაკადი, რომელმაც თავის მხრივ ოსტატურად გამოიყენა პასტორალური ფორმები და სიმბოლიკა, ასევე ამ ფაქტს, რომ პოეტი მჭიდრო კავშირშია ფოლკლორთან, ცხადი გახდება, რომ ამ ორივე წყაროს, რომელიც გურამიშვილის შემოქმედებაში შედიოდა, შეჭირნდა მასთან პასტორალური ელემენტი.

გურამიშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ეპოქაში, XVIII საუკუნეში, ჯერ კიდევ არ დამცხრალიყო დასავლეთევროპული ლიტერატურის პასტორალით გატაცება. ასევე — რუსი მწერლები ინტერესით თარგმნიდნენ ვერგილიუსის ეკლოგებს (პასტორალური პოეზიის მამამთავარი თეოკრიტი შედარებით უფრო ადრე ითარგმნა რუსულად) და თვითონაც ქმნიდნენ ორიგინალურ ნაწარმოებებს ამ ჟანრში. როგორც ვხედავთ, გარემოც ხელს უწყობდა,

რომ ქართველი პოეტი პასტორალით დაინტერესებულიყო.

წინამდებარე წერილის მიზანია წარმოაჩინოს გურამიშვილის შემოქმედებაში გაბნეული პასტორალური ელემენტები (გარდა „ქაცვია მწყემსისა“, რადგან ეს პოემა ცალკე გამოკვლევას საჭიროებს).

საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ პასტორალური პრობლემატიკით გურამიშვილი ადრევე ყოფილა დაინტერესებული. თუ გადავხედავთ დანარჩენ ლექსებს, ცხადი გახდება, რომ „ქაცვია მწყემსი“ პასტორალურ პლანს თავისი ნაწარმოებები აქვს. საკითხი ისმება შემდეგნაირად — რა მიმართებაშია ეს ნაწარმოებები პასტორალური ლიტერატურის საწყის ეტაპებთან — აღმოსავლურ და ანტიკურ ტრადიციებთან?

ჯერ კიდევ „დავითიანის“ შესავალში („ქართველ უფალთა მეგვარტომობის ამბავი“) იგი გვამღვებს მწყემსის და სამწყესოს ღრმად სიმბოლურ გააზრებას. მწყემსის სახეს რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს პასტორალურ სიმბოლიკაში: 1. ღმერთის, 2. წინამძღოლის, 3. პატრონის, 4. პოეტის, 5. მეფის, ხელმწიფის, 6. მოძღვრის, მღვდლის და ა. შ. შესაბამისად — სამწყსო ღმერთისთვის მისი მორწმუნეებია, ხელმწიფისათვის — სახელმწიფო, პოეტისთვის — ლექსები, მღვდლისთვის — მრევლი და ა. შ. არსებობს წმინდა ლიტერატურული სიმბოლიკა — მწყემსი — ღმერთი (კერძოდ პოეზიის), სამწყსო კი პირველ საფეხურზე — მუზები, მეორეზე — პოეტები. ამგვარი მნიშვნელობა გვხვდება როგორც ბიბლიაში, ისე — ანტიკურ ლიტერატურაში (თეოკრიტი, ვერგილიუსი).

„ერთი ვაჟკა ქვევინა უფალი,
ღვთისებრ მსაჭულად მქცევლი.
მასწავლებელი უსწავლელთ,
უსჭულთ მომპყვეველი,
აღმართებელი დაცემული,
აღმართული გარდამქცევლი,
თვისთა სამწყსოსა ცხვართათვის
სისხლისა დამპყვეველი“.

აქ შეიმჩნევა ძველი ბერძენი პოეტის, არქილოქეს (VII ს. ძვ. წ.) ერთ-ერთ ეპიგრამასთან ტექსტუალური სიახლოვე:

„ხელეწიფებათ ღმერთებს ყოველი —
ისინი ზოგჯერ
პიკჩე დაცემულ ვინმე ბედკარულს
ზეალმართავენ,



ზოგჯერ — პირუთუ იქცევან: ზეადმართულ კაცს პირქვე დასცემენ. დაამზობენ“...²

გარდა ამისა, ჩანს, რომ უფლის სახე გაიგივებულია უზენაეს მწყემსთან, ასევე — მოძღვართან (მასწავლებელი), მღვდელთან (პასტორი), უზენაეს მსაჯულთან და პატრონთან, ანუ სახარების „კეთილ მწყემსთან“ (რაც არქილოქესთან არ არის). შესაბამისად — სამწყსო და ცხერები მორწმუნენი არიან. იმდენად აშკარაა ქრისტიანული რელიგიის გავლენა, რომ კომენტარები საჭირო აღარ არის (აქვე იგრძნობა ძველბერძნული ფატალიზმიც).

ცოტა ქვემოთ ლექსებს, პოეზიას მოსაწველ ფარასთან აიგივებს გურამიშვილი, ხოლო მწყემს-მწველავებს — პოეტებთან:

„ბევრთა და ცოტას მწველელნი
სწორეთ გავლიან ბერასა,
განაუენებენ შურალს ცალკე,
ამად მოიწვევს ვერასა,
სკობს ქვემო ბოლოს შინ დგომა
შიგნით გარედამ მწერასა,
მღერენ და მეც ბანს შევაწუბო,
დამგმობენ ამაზე რასა?“

ზემოთ დაკონკრეტებულიც არის, ვინ არიან ეს „მწველავები“ — შოთა, თეიმურაზ მეფე, არჩილი, მეფე ვახტანგ და იაკოვ და ა. შ. — ქართველი პოეტების ქრონოლოგიური მიმდევრობით ჩამოთვლას ერთგვარი ისტორიზმიც შეაქვს პასტორალურ პლანში.

„სწავლა მოსწავლეთაში“ პოეტი ათ ძირითად ხელობას შორის იხსენიებს მწყემსობასაც:

„ზოგი ხომ ძოდან გაჩვენე
შვიდიოდ სარჩოს ძირობა,
მერვე — ხელმწიფე დარჩების,
ვისაც აქვს ქვეუნი მჭირობა,
მეცხრეა — არჩენთ მწყემსობა,
უქნით მენახირობა,
მეთე — მიჯნურთ სურვილი, ტრფიალთა
შენამჭირობა.

მიჯნური, მწყემსი, ხელმწიფე...
... რომელიც გინდა, იქონე,
ერთ-ერთს მოჰკიდე ხელია“.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს სამი ხელობა — მწყემსობა, მიჯნურობა და ხელმწიფობა შემთხვევით არაა ერთად მოხსენიებული. პასტორალურ თემატიკაში წამყვანი თემაა მიჯნურობა, სიყვარული. რელიგიური განმარტებით ეს სიყვარული არის მორწმუნის ღვთისადმი სიყვარული, საღვთო

სიყვარული, ანუ სამწყსოს სიყვარული მწყემსისადმი. იგივე აზრია ვახტანგის ეურამიშვილთანაც.

მწყემსის სამწყსოსადმი სიყვარულის შესახებ ნათქვამია:

„ხელმწიფე უნდა მართალი,
ვით ბრძენთა დაუწერია,
ბრძენი, უხვი და მოწიკაღე,
მრისხველი ზომიერად,
სკულმტკიცად, სწორეს სამართლით
იუოს და უვანდეს ერია,
მწუხიდეს, მწუხმობის ნიშანი
ხელთ სკიპტრა მას უქერია“.

ეს სკიპტრა — „მწყემსობის ნიშანი“ — კომბლის სიმბოლური გააზრებაა. პასტორალურ ლიტერატურასა და მწყემსურ ფოლკლორში კომბალი მწყემსის განუშორებელი ატრიბუტია გუდასა და სალამურთან ერთად და მას მაგიური ძალა აქვს, მასშია მწყემსის ძლიერება, ისევე, როგორც ხელმწიფისა — სკიპტრაში (იხ. შუამდინარული მითოლოგია, ბიბლია და სახარება).

შუა საუკუნეების რელიგიურ-მისტიური სიმბოლუკითაა აღწერილი მწყემსის ანუ სულიერი მამის მოვალეობა:

„მწყემსობა უნდა სიფრთხილით
აქვანდეს მცირედი ძილია:
მუდამ მხნედ სამწყსოს უფლიდეს,
დღე უინელი თუ თბილია;
„მწყემსმან კეთილმან ცხვართათვის
დაღვისო სული ტკბილია“,
ვინც ბრძანა, მან მე მართდოს
უხილავთ მხეცთა კბილია“.

მრავალმხრივი მონაცემებითაა წარმოდგენილი ვახტანგ მეხუთე „ქართლის ჭირში“, როგორც მწყემსი-ხელმწიფე:

„იუოს ეს ერთი უფალი,
გლახაკთ ნუგეშის-მცემელი,
მეფსალმუნე და მეტყველი,
ღვთის ქებით ბობლნთა მცემელი,
შერთ ძიხისაებრ თვისისა
ნაყოფის გამოცემელი,
მწყემსი ცხოვართა დამხსნელი
და მგელთა არ მიმცემელი“.

(ქართველთა და კახთაგან თავიანთ უფალთან შეორგულება)

აქ ხელმწიფე, მორწმუნე, მომღერალი, პატრონი ერთ სიმბოლოში — მწყემსში ერთიანდება.

იესო ქრისტეს, როგორც „კეთილი მწყემსის“ სახე, ახალი არაა, გურამიშვილთან იგი სახარებიდან შევიდა. არაერთგზის ევედრება იგი შემწეობას ქრისტეს, როგორც „ცხოვარი წყმედილი“, „ფარეხთ გა-

² Anthologia Lyrica Graeca, Edidit Ernestus Diehl, Lipsial, I ტ. Archilochus.

რეთ დარჩენილი“. მისი ყოველი მიმართვა ქრისტიანადმი ღრმად რელიგიურია და თუმცა აფექტის მომენტთანაა დაკავშირებული, მაინც ფილოსოფიურ ხასიათს ატარებს (იხ. თავები: „ოდეს დატყობულმან ურჯულსო ქვეყანას საყვარლის სახე საურათი ველარ ნახა, იმისი მოთქმა დავითისაგან“, „სიზმარი დავით შურამიშვილისა ტყვეობასა შინა“, „ოდეს დავით ავის დარისაგან შენუხებული სვინიდისის მხილებით ელვისაგან გამოქობილი კლდე იპოვნა და იმას შეაფარა“). ღვთიშობელი წარმოდგენილია აქ, როგორც მწყემსის დედა, ჯერ, როგორც დედა ღვთისას, იესო ქრისტეს მშობელს, ისე მიმართავს მას პოეტრი, ხოლო შემდეგ განაგრძობს:

„ნათლო და ბრწყინვალო,
თქმულო აღდგომისა ხატო,
სიტყვიერთო ცხოვართ ქნარო
და უხილავთ მხევთ დამსხარტო;
ტარვის და მწყემსის დედავ,
მე ნუ დამიტევებ მარტო!...“

დიდაქტიკურ-ალეგორიული მნიშვნელობითაა გამოყენებული პასტორალური სიმბოლიკა თავში „რუსთაგან გაღმა მხრის დაცლა და მეფის ვახტანგის აშტრახანს გაბძანება“ და მეფისადმი მისი ხალხის მორჩილების ქადაგება:

„ასრე მოგვითხრობს თარგმანსა
ამ იგავის ხის მრგვლითა:
არს მორჩილება საქები,
ურჩება საძაგელია.
მწყემსი უფთხოლი სამწყსოსი
ადვილად დამკარგველია,
სამწყსოს უმწყემსოთ შავალთა
შეშუამს ტურა და მელია“.

იგივე მნიშვნელობით წერს შურის შესახებ გურამიშვილი თავში „მეფის ვახტანგის ამიერ სოფლით მიცვლა და ქართველთ თავადეთ და აზნაურთ რუსთ ხელმწიფის სამსახურში განწესება“. მეშურნეს

„ვით თხასა ცხვარი, მივინდე
უპიროს, მოღლატესა.
წამიძღვა, სამკომ მიჩვენა,
თავს წამაყენა ფლატესა.
მითხრა, თუ: „აგერ საფოთლი,
ქარგია, ვინც იქ ვახტესა“.
თვით გახტა, მე შიგ ჩამავლო,
ჭვავს ეშეკობით ანტესა.
შევსვდი და მწყემსსა წაუველო,
გაუდექ მრდით ძოვნასა.
აწ დავკარგულვარ თვითათვის,
აღარ მოველი პოვნასა.
უძღებებამან რა მიუო,
ზედავთ ამ ჩემსა შოვნასა!

ამბობს. აქ ლაპარაკია იმ განხეთქილებაზე, რომელიც ვახტანგ მეფის სიკვდილის შემდეგ მოხდა ქართველთა ბანაკში.

ამრიგად, ჩვენთვის ნათელი ხდება, რომ ძირითადი პრობლემა გურამიშვილთან პასტორალური თვალსაზრისით არის მწყემსის და სამწყსოს ურთიერთმიმართება, გადაჭრილია იგი დიდაქტიკურ-რელიგიური კუთხით და ძირითადად პოლიტიკურ მიზნებს ემსახურება. თუ შევადარებთ მწყემსის სანწყის სახეს „ქაცვია მწყემსში“ მოცემულ სახესთან, აშკარად ღრმა კავშირს დავინახავთ. განსაკუთრებით ძლიერია მსგავსება ბოლო თავებში, სადაც მამა ქაცვიას, ახალგაზრდა მწყემსს არიგებს: ოუ როგორ მოუაროს სამწყსოს.

მეფე-მწყემსის, მმართველი მწყემსის, ღმერთის, როგორც მწყემსის სახე არაერთგზისაა დახატული შუმერულ-აქადურ და ძველევგვიპტურ პოეზიაში, ვედებში, ბიბლიაში, სახარებაში. ძნელი სათქმელია რომ გურამიშვილი ბიბლიის და სახარების გარდა სხვა რომელიმე წყაროთი სარგებლობდა, თვითონ მისი შემოქმედება არ გვაძლევს ამგვარი კვლევის საფუძველს. მისი მწყემსის ქრისტიანული ხასიათი უფრო ბიბლიიდან და სახარებიდან მოდის. ანტიკური მწყემსის ხასიათი კი თავისი წარმართული ბუნების გამო შედარებით შორს დგას გურამიშვილის მწყემსისგან, თუმცა გამორიცხული არ არის, რომ გურამიშვილი იცნობდა ანტიკურ პასტორალურ წყაროებს. შეგვიძლია დავასკვნათ: 1. ერთადერთი წყარო, რომელიც გურამიშვილის ლექსებში პასტორალურ სანწყისებს ასაზრდოებს, არის ბიბლია და სახარება. ამათგან, ბიბლიაა მისთვის შეხებოს წერტილი როგორც შუამდინარულ და ძველევგვიპტურ, ასევე შუა საუკუნეების რელიგიურ პასტორალებთან.

2. რელიგიურ-პასტორალურ სიმბოლიკას პოეტი შემოქმედებითად უდგება და მას თავისი ეპოქის პრობლემატიკის, საკუთარი მოქალაქეობრივი პოზიციის გადმოსაცემად იყენებს.

3. მწყემსურ ფოლკლორთან ამ სანწყისებს არავითარი მიმართება არ გააჩნია (განსხვავებით „ქაცვია მწყემსისგან“).

„ჩვენი ფოტოჟურნალი“

ალექსი ბალაბუევი

ფოტოგრაფიამ არც თუ ისე დიდი ხნის წინ, მაგრამ საკმაოდ მყარად დაიმკვიდრა ადგილი სახვითი ხელოვნების მრავალრიცხოვან დარგებს შორის.

ფოტოგრაფიის, როგორც გამოსახვის ერთ-ერთი საშუალების სპეციფიკურ თავისებურებას შეადგენს ის, რომ მისთვის გამოსახავი ობიექტი რეალურად უნდა არსებობდეს და აღბეჭდვის მომენტში ფოტობიექტივის ხედვის არეში იმყოფებოდეს. ეს თავისებურება თითქოს ერთგვარად ზღუდავს შემოქმედს, მეორეს მხრივ კი სწორედ ამ თავისებურებაშია ფოტოგრაფიის ძალა, მისი ფოტოდოკუმენტურობის საფუძველი. სწორედ ფოტოდოკუმენტურობის გამოა ფოტოსურათი მნახველისათვის განსაკუთრებით საინტერესო, თუმცა როგორც ცნობილია, ყველა ფოტონამუშევარი ვერ იქცევა მხატვრულ ნაწარმოებად, ვინაიდან ფრიად განსწავლულ ადამიანსაც შეუ-

ძლია გადაიღოს სწორად ტექნიკურად კარგი სურათიც. მაგრამ ისინი ძირითადად ობიექტის მშრალი ასახვა, ნატურის უფერული ასლებია. ეს სურათები შემთხვევითია და არა ცოდნისა და ოსტატობის შეგნებული გამოყენების შედეგი.

ოსტატობის დასაუფლებლად მომავალმა ფოტომხატვარმა უეჭველად უნდა გაიაროს მთელი რიგი ეტაპები. მან პირველ რიგში უნდა შეისწავლოს ფოტოგრაფიის საკმაოდ რთული ტექნიკა: ფოტოქიმიისა და ოპტიკის საფუძვლები, ფოტომასალის თვისებები, ფოტოლაბორატორიული პრაქტიკა და სწორად გამოიყენოს იგი რთულ ნეგატიურსა და პოზიტიურ პროცესებში, დაეუფლოს ბუნებრივი და ხელოვნური განათების თეორიასა და პრაქტიკას, და ბოლოს, თავად გადაღება. მომავალმა ფოტოხელოვანმა უნდა აითვისოს კომპოზიციის განმსაზღვრელ გამომსახველ სა-



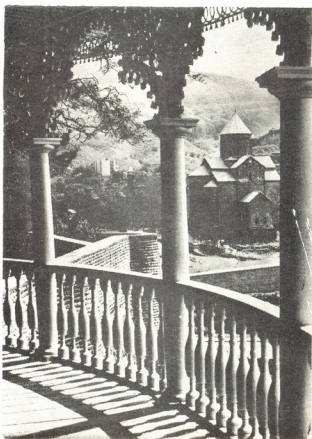
მცხეთის პეიზაჟი

შუალებათა მდიდარი არსენალი, სურათის განათება, ტონალური გადანყვეტა შავ-თეთრში, ხოლო კოლორისტული ფერად ფოტოგრაფიაში. მხოლოდ ყოველივე ამის დაუფლებისა და მისი შეგნებულად გამოყენების შემდეგ შეიძლება ჰქონდეს იმედი ქეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოების შექმნისა.

ამ ჩვევების გამომუშავების გზები ყოველი შემოქმედისთვის ინდივიდუალურია, ხშირად, რასაკვირველია, შემთხვევით და არაორგანიზებულ ხასიათს ატარებს. ის, რომ არ არსებობს სპეციალური, პროფესიული ცოდნის მომცემი სკოლა, თავისთავად ართულებს ოსტატობის დაუფლების საქმეს და ამიტომ ფოტოგრაფიაში ეხვედებით შემთხვევით ადამიანებს.

პროფესიულად განსწავლული ფოტორეპორტიორებისა და ფოტომხატვრების აღზრდის საკითხი ბევრჯერ იდგა დღის წე-

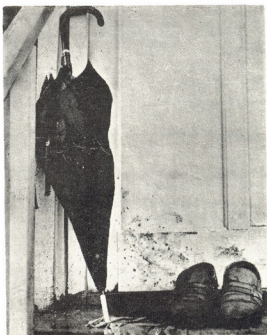
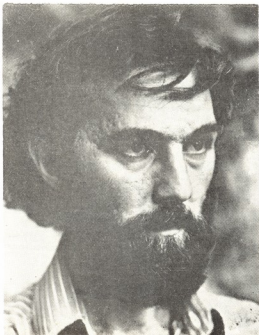
ძველი თბილისი





სრიგში, ამ საქმეს ხელი მრ-
კიდა ჯერ თბილისის სახელმწი-
ფო უნივერსიტეტის ხელოვნების
ფაკულტეტმა, შემდეგ პოლიტე-
ქნიკურმა ინსტიტუტმა. ამ მხრი-
ვაც ბერს აკეთებენ თბილისის
თეატრალური ინსტიტუტის კი-
ნოსაოპერატორო ფაკულტეტი
და საქართველოს ჟურნალისტ-
თა კავშირი. ამ კარგ წამოწყე-
ბას, განვითარება, გაღრმავება
ესაჭიროება. პროფესიონალი
ფოტოსტატების საიმედო
ცვლის აღსაზრდელად აუცილე-
ბელია აგრეთვე ფოტოგამოფე-
ნების უფრო ხშირად მოწყობა.
საჭიროა სისტემატური სკო-
ლა.

ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვ-
ნება“ იწყებს მხატვრული ფო-
ტონამუშევრების სისტემატურ
ბეჭდვას, ფოტოებთან ერთად
დაიბეჭდება ცნობები მათი ავ-
ტორების შესახებ. რედაქცია
თხოვნით მიმართავს ჩვენი რეს-
პუბლიკის წამყვან ფოტოსტატ-



მეღერა
რტრეტო
ერბლზე
წუობილება
რეუობა



ტიებსა და ფოტომოყვარულებს, მოგვანოდონ თავიანთი საუკეთესო ნამუშევრები სათანადო ტექსტითა და ცნობებით.

გამორჩეული ნაწარმოებები გამოქვეყნდება ჟურნალის ფურცლებზე რუბრიკით „ჩვენი ფოტოვერნისაჟი“.

„ჩვენს ფოტოვერნისაჟს“ ვხსენით ნიჭიერი ახალგაზრდა ავტორის დავით შუშანიას ნამუშევრებით.

დავით შუშანიამ 1974 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ინჟინერ-ეკონომისტის სპეციალობით. ჯერ კიდევ სწავლის პერიოდში იგი გატაცებული იყო ფოტო და კინო ხელოვნებით. შემდგომში გადანწყობა ღრმად დაუფლებოდა ფოტო-კინო საქმიანობას საბოლოოდ მიატოვა თავისი სპეციალობა და მუშაობა დაიწყო კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ოპერატორის ასისტენტად, შარშან კი შევიდა თეატრალური ინსტიტუტის კინოსაოპერატორო ფაკულტეტზე.

ახალგაზრდა ფოტოგრაფის ჟანრულ სურათებში იგრძნობა ოპერატორული ხედეა. ხშირად კამათობენ გადაღების პრინციპზე — რეპორტაჟი თუ კადრის მომზადება? რომელს მიენიჭოს უპირატესობა. არსებითად სულერთია, როგორ აღიბეჭდა კადრი, შემთხვევით შენიშნა რგი ავტორმა თუ საგანგებოდ მოამზადა. მთავარია შედეგი, „ა იგი ამ შემთხვევაში სახეზე“. დ. შუშანიას ჟანრულ ფოტოებზე არ იგრძნობა პერსონაჟების საგანგებოდ მომზადების, კადრის დადგმის შებოჭილობა. მაყურებელს სჯერა სურათზე გამოსახულისა. ფოტო-ოპერატორი ქმნის, ასე ვთქვათ, ერთ კადრში აღბეჭდილ მონო-

ფილმებს. ეს არ არის ეგრეთწოდებული შეჩერებული წამი, ეს მთელ მოქმედებად ქცეული წამიერი ექსპოზიციაა.

„მერყეობა“ ცოცხალი, ფარულად დანახული ქუჩის სცენაა, სინათლისა და კომპოზიციის თვალსაზრისით უბრალოდ გადანწყვტილი, იგი მოთხრობასავით იკითხება. ფიგურების მოძრაობით, მათი გამოხედვის მიმართულებით, სახის გამომეტყველებით მნახველი წარმოიდგენს სურათის პერსონაჟთა ურთიერთობას, მომხდარი ამბის არსს. გვხიბლავს ბუნებრივი, თავისუფალი პოზები.

სურათს „ზღურბლზე“ შეიძლება ვუნოდოთ ჟანრული ნატურმორტი სოფლის სახლის კიბის თავში, შესასვლელ კართან ტილოზე ძველი ფეხსაცმელები აწყვია, იქვე სველი ქოლგაა მიყუდებული. იქმნება წვიმიანი შემოდგომის ერთი დღის განწყობილება. მკაცრი, ლაკონიური კომპოზიცია შოგვითხრობს არა იმდენად იმაზე, რაც ზღურბლზეა, არამედ, და უფრო მეტად, იმაზე, რაც მის მიღმაა, ამ საგნების პატრონზე.

ყურადღებას იქცევს არქიტექტურული მოტივები დ. შუშანიას სურათებზე. „მცხეთის პეიზაჟში“ მთის ფერდობზე ამფითეატრად განლაგებული სოფლისა და შორეული მთების ფონზე დაისის მთრთოლვარე შუქით განათებული სვეტიცხოველი მოჩანს. ამ ნამუშევრის ნახვისას სიმშვიდე, სიწყნარე გვეუფლება. წინა პლანი, რომელსაც თითქოს არაფერი აქვს საერთო სიუჟეტთან, კომპოზიციის ორგანული ნაწილია და აწონანსორებს მას.

განსხვავებულად, მაჟორულად, შუქ-ჩრდილის კონტრასტულ თამაშზეა აგებული „ძველი თბილისი“. აივნის სვეტები,

ძველებურ მუსიკალურ საკრავს რომ მოგვაგონებს, მკვეთრ ჩრდილებს გამოსცემენ, აგურის კედლის ხაზები, არფის ასოციაციას იწვევს. კომპოზიციის სიღრმიდან გამოკრთის მეტეხი. სურათზე ძველი თბილისის სიმღერა ჟღერს.

დ. შუშანიას ზოგიერთი ნაწარმოები იმპრესიონისტული წასიათისაა: ისინი დოკუმენტური არ არის. ავტორისთვის სულერთია, სად და როდის ხდება მოქმედება, ვინ არის ასახული კადრში, მისთვის მთავარია ის შთაბეჭდილება, რასაც სურათი ახდენს. განწყობილების გასაძლიერებლად ავტორი მიმართავს სხვადასხვა დამატებით ხერხებს: იყენებს ცალკეული ნაკვთების შენამღვას, ნეგატივების შერწყმას და სხვა.

„მოლოდინი“ კომპოზიციურად მარტივია, მასში მთავარია განწყობილება. ავტორი ხელოვნურად აძლიერებს კონტრასტულობას, შორეული პლანის აჟურს გამოყოფს და ხაზს უსვამს მის ჰაეროვნებას, სიმსუბუქეს.

„შეხვედრას“ სინათლით დაწერილი შეიძლება ვუნოდოთ. კონტრასტული განათებით აღბეჭდილ სურათზე თითქმის არ არის დეტალები. არის მხოლოდ სინათლე ყველგან — სინათლე ღობეზე, სინათლე აგურის კედელზე, სინათლე შესასვლელში, საფეხურებზე, შეყვარებულების ფიგურებზე. კომპოზიციის ცენტრს ხელოვნურად შექმნილი სინათლის წყარო წარმოადგენს.

ვუსურვებთ მომავალ ოპერატორს, იქნებ ფოტომხატვარს, წარმატებებს სწავლასა და შემოქმედებით ძიებებში.

მეიერჰოლდი ლაკარაკობს*

მსახიობის ხელოვნებაზე

თეატრს ერთი გასაოცარი თვისება აქვს: ნიქერ მსახიობს რატომღაც უოველთვის კვიანი მაყურებელი ჰყავს.

თავს ძალას ნუ ატანო! ენდოთ მაყურებელს! იგი გაცილებით უფრო კვიანია, ვიდრე უმეტეს შემთხვევაში ჩვენ გვგონია.

მსახიობმა აუცილებლად უნდა მონახოს გასაღები იმისთვის, რომ სახამოვნო იყოს მოცემული მოქმედების ან სურათის შესრულებისას.

ეს გასაღები თუ მოძებნე, ყველაფერი გამოგვია — გამარჯვება გელის.

სდექ! (მსახიობ ქალ ს-ს) თქვენ საოცრად დაჰიმუნული ხართ! ძლივს დაგძარიო ადგილიდან, სექტაკლში მსახიობი ზუსტად იმდენად უნდა იყოს დაძაბული,

გავრქელება. იხ. „საბუთო ხელოვნება“ № 1, 2, 1982.



როგორც მოცეკვავეა ღამებელი ლეკურის ცეცვის დროს: ოდნავ ატანს თავს ძალას და სცენის ერთი ბოლოდან მეორე ბოლოსკენაა გადაფრენილი...

მთვრალეების სცენას შინაგან ლოგიკას ნუ წაართმევთ! მთვრალეების საქციელი სხვათა საქციელისგან მხოლოდ იმით განიჩნება, რომ უველა მათი მოძრაობა თითქმის დაუსრულებელია. აი, იწყება მოძრაობა და უცებ წყდება. ანდა, მოძრაობაზე საპიროზე მებრძალა იხარჩება. ან — ნაკლები. ეს ქმნის მათს კომიკურს. მაგრამ ეს მსუბუქი კომიკში უნდა იყოს. რაც უფრო მსუბუქი იქნება, მით უფრო სასაცილო და დასვენებელი სურათი შეიქმნება. მსახიობის გემოვნებას მე იმით შეუფასებდი, თუ როგორ თამაშობს იგი მთვრალ კაცს.

ფრაკონის მოძრაობები ნახევარმოძრაობები უნდა იყოს: იდეური ტანთან ახლოს უნდა ევიროს. ფსბტები — მოკლეა, მოძრაობები — მსუბუქი... როცა დაღმარება სცენაზე ფრკში ჩაცმული გამოდიოდა — ეს უცეც მთელი ნომერი იყო, ამისთვის ფულის გადახდა ღირდა. მახოვს, ერთხელ მოსახამიანი სტანისლავსკი ჩვენს წინაშე, მთელი ორი საათი უსაბუჯოდ ბოლთას სცენადა, ტრიალებოდა, ჯდებოდა, წყებოდა და ამის შემდეგ მთელი ღამე ვერ დავიძინე. და ეს უნდა გიყვარდეს თეატრში!

გახვლის წინ ახლოს მიდით კართან! უფრო ახლოს! ეს აქსიომაა! რაც უფრო ახლოს დგახართ კართან, მით უფრო ფეტიტანია გახვლა. კულმინაციებში ყველაფერს სცენური დროის სეკუნდები და სცენის იატაკის სანტიმეტრები წყვეტს. სცენოგრაფიის ამ აღგებრას არც ერთმოლოვა იგდებდა აბუჩად, არც კომისარევსკაია, არც ლენსკი, არც მაიმონტ დალსკი.

ნუ უვირხობართ ასე! ყველაფერი გაცილებით ჩუმად ხდება! როცა მსახიობები ახე უვირხიან, ნიუანსირება შეუძლებელია. როცა მე ახალგაზრდობაში კონსტანტინ სერგაევინთან ვმუშაობდი, იგიც საშინელ მყვირალად მთვლიდა და სულ მიიძულებდა ხმადაბლა შელაპარაკა, შე კი არ მესმოდა და ჩემს თავს თვითონვე ვაღარაბებდი...

ტრაგედიას ცივი ხმა შეჰფერის. ცრემლები დაუსვებელია.

ტრაგედულ ხელოვნებაში ყველა სცენა მალა იწყებს. აღმავალია, სენტიმენტალურ ხელოვნებაში — დაღმავალი.

მაყურებელი თუ მოწყენილია, გამოდის, რომ მსახიობებს შინაარსი ხელიდან გასხლტომიათ და მკვდარ ფორმას თამაშობენ.

რაც არ უნდა აეთოთ სცენაზე, ყველაფერში ზომიერების გრძნობა დაიცავით: ხმაშიც, მოძრაობებშიც, მაყურებელი ყოველთვის ამჩნევს მეტისმეტად მოწადინებული მსახიობის დაქიმულობასა და თავისი თავისთვის ძალდატანებას.

თეატრში ყველაზე მეტად იმას ვერ ვიტან, რომ ტექსტი ნაკვიანდება ათასგვარი გულისხარევი შო-

რისდებულებითა და წინდებულებით, „ქვედა-აბა“, „ვაჟ-ვაჟი“, „იფ-იფ“ და ა. შ. ამასვე უწოდებენ ჩვენ, დაბალი კვალიფიკაციის მსახიობებსა აქვთ მიღწევილება.

მეხოვის „დათვი“ სმიწოვი ვეზუთია, რომელიც ჭერ მხოლოდ ოდნავ ბოლავს...

ტრენაი! ტრენაი! ტრენაი! მაგრამ თუ ეს მხოლოდ ისეთი ტრენაუა, რომელიც მარტო ტანს წვრთნის და არა თავს, — კარგად შეუილოთ! მე არ მპირდება მსახიობები, რომლებსაც მოძრაობა შეუძლიათ, მაგრამ არ აზროვნებენ.

რაც უფრო მძაფრია ტექსტი, მასში მით უფრო მკვეთრი უნდა იყოს ტიხრები — გადახვლები ერთი ნაკვეთიდან მეორეში, ერთი რატმიდან — მეორეში, წინააღმდეგ შემთხვევაში იკარგება მოტივაცია და ქრება აზრის ცოცხალი სუნთქვა.

ფრაზა ფერ-ხორციანად უნდა წარმოითქვას. ამ მხრივ მსახიობი უნდა მკვადეს იმ მზარეულს, რომელიც გემრიელ კერძს გვთავაზობს, მაშინვე არ ხდის სახურავს ქვაბს, რათა უფრო მოგიყვანოს მადანე. ჭერ მოგვაქადოვით ფრაზით და მერე გაგიმასპინძლით მითი.

აუცილებელია რეპეტიციაზე ესწრაფვით, რომ საგნებთან ურთიერთობა თქვენს რეფლექსად იქცეს და იგი გულმოდგინედ შესრულებული ტრიუების დემონსტრაცია არ იყოს.

ხელში დაჭერილი საგანი ხელის გაგრძელებაა.

მათიოდ წარმოქმნილი ფრაზა ნებისმიერი სისქის კედელში გააღწევს.

მიხის ექსპოზიციას ნუ ეკეღსუებით. ექსპოზიცია აუცილებლად ზუსტად და ნათლად უნდა „მოხუნდეს“ მაყურებელს.

სცენაზე ნამდვილი ცრემლებით ატარებისთვის საჭიროა განცდა შემოქმედებითი სიხარულისა, შინაგანი აღმაფრენისა, ანუ იგივე. რაც საჭიროა გულით გაიკენებისთვის. სცენური ცრემლებისა და სცენურ სიცილის ფსიქო-ფიზიური ბუნება სავსებით ერთგვარია. მათ მიღმა მხატვრის სიხარული, მიხი არტისტული აღმაფრენა დგას ღა სხვა არაფერი. ცრემლის მოდენის ყველა სხვა საშუალება ხელოვნებისთვის მიუღებელი ნევრასტენია და პათოლოგიაა.

შემოქმედება ყოველთვის სიხარულია. მსახიობი, რომელიც მომავლად მამლტეს ან ბორის გოღუნოვს თამაშობს, სიხარულისგან უნდა თრთოდეს. მიხი არტისტული აღმაფრენა აძლევს მას იმ შინაგან ვოლტაჟს, იმ დაძაბულობას, რომელიც აიძულებს, მას ყველა მიხი სადგნავი გააკაშკაშოს.

მსახიობი უნდა იცნობდეს მთელი სექტორის კომპოზიციას, უნდა ესმოდეს იგი, მთელი სხეულით

უნდა გრძნობდეს მას, მხოლოდ ამ შემთხვევაში გაერთმობლიანდება და აფერტება იგი სექტაკლში.

ესწრაფვით სცენური დავალების შესრულებისგან მყოფილების მიღებას. ეს ნომერ პირველი აქსიონაა!

თქვენ კარგად თამაშობთ კორშისებურად და ცუდად — მიეგრპოლიტებურად! თქვენ საერთო კომპოზიციური გეგმა გავიწყდებათ ეს მხოლოდ თქვენთვის თამაშობთ. კორშის თეატრიც უარყოფდა პარტნიორების ერთმანეთისგან გათიშვას, მაგრამ ეს იქ პროგრამა-მაქსიმუმი იყო, ჩვენთან კი თქვენ დაგეგმარება ნახევარი მეტრიოდა დაარღვეულ და ანიტომ უკუაღიერი წყალში გადაიყარა. საჭიროა საკუთარი თავის საერთო კომპოზიციური შეგრძნებას რკინისებური დისციპლინა, თუ არადა, აჯობებს კორში ვამცვალოთ! ან კორში, ან — შე!

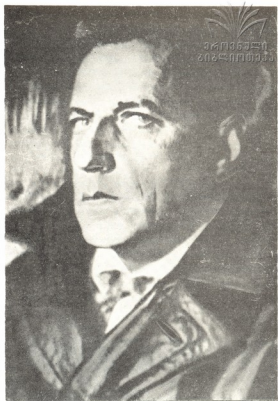
უკველ სექტაკლში ეს ნაკეთი განსხვავებულად ითამაშეთ (კრეჩინსკის როლის შემსრულებელს. პისტოლეტით ხელში კრეჩინსკის გაღვიძების სცენაში).

მე გრძობ არ მიყვარს. ახალგაზრდობაში მიყვარდა, შემდეგ გადავიყვარე. ახლა ვერ ვიტან. მსახიობები ამის გამო ხშირად მეღვაწეებიან, როცა პრემიების წინ მათ გრძობს ვაკლა, მე კი ვდღევიარ, რადგან ვიცია: დრო მოვა და გრძობს ისინიც გადაიყვარებენ. გრძობი მინიმალური უნდა იყოს. მინიმალურ და სახეებით დამაჩერებელ გრძობს გენიალურად იკეთებდა ლენსკი. მრავალი თეორია შეიქმნა იმის თაობაზე, რომ ჩემს „რქადადგმულ ქმარში“ გრძობი თითქმის არ ჰქონდათ. თუ თითონაც ვთხზავდი ამ თეორიებს, მაგრამ ამდენი მტვერი და ბული სულ ტუყილად დადგა: გრძობი არ მიყვარს და მორჩა! აბა, რაში სჭირდებათ ახალგაზრდა ილინსკის, ბაბანოვას, ზაინიკოვს გრძობი? ყველა დიდი მსახიობი ცოტა გრძობს იკეთებდა: ძლიერი გრძობი მათ მხოლოდ ხელს უშლიდა. გრძობით ზედმეტი გატაცება მსახიობის საუმაწვილო სენია.

აქტიორი უნდა ფლობდეს უნარს, რომ წარმოახვეთ სულ მუდამ ის არკებოდეც. ჩანახახოვანი ზორმით ამ უნარს, საერთოდ, ყველა ადამიანი ფლობს, მაგრამ მსახიობებს იგი განსაკუთრებით უნდა ჰქონდეთ განვითარებული.

მცირე პაუზა გვიკრდება! მსახიობისთვის იგი ნაკეთის დასრულების ნიშანია. დაე, თქვენთან ერთად მანაც მოითქვას სული. ამის შემდეგ კი უკვე ახალი ნაკეთი დაიწყება. უნდა გრძნობდეთ მყურებლას სუნთქვას და იმას, სად უნდა მოითქვას მან სული, როცა თქვენ კარგად თამაშობთ, მყურებელიც თქვენთან ერთად სუნთქავს.

თქვენ თუ მეტყველებას ან მოძრაობის ტექნიკაში ესა თუ ის ნაკლი ვერ მოგიცილებითა, შეეცადეთ, რომ მყურებელს შეაყვაროთ ეს ნაკლი. ანდრეევბურლაკი ენას იჩიქება, როსოვი ენაბლუ იყო, ლეონილოვს დიქცია აქვს, თითქოს უსტვენსო, სავინა და სარა ბერნარი დუდღუნით ლაპარაკობდნენ, მაგრამ



ვ. მეიერჰოლდი

სცენურად ისე მიშოღველინი იყვენენ, რომ ეს მათი ნაკლი მათ ღრსებებად ჩანდა.

დრამატული ლიტერატურის დიად ნაწარმოებთა გარდა არსებობს პიესები, რომლებიც თავისთავად არაფერს წარმოადგენს, მაგრამ შესანიშნავ შემსრულებელთა დადებული კვალთთა აღბეჭდილი. ისინი, თითქოს, წარმოადგენენ ერთგვარ კანვას ვახოცარი არტისტული იმპროვიზაციებისათვის. ისევე როგორც ანტონ რუბინშტეინის მრავალი პიანისტური ნაწარმოებთა წარმოადგენს სქემებს ვირტუოზული შესრულებისათვის. მაგრამ მხოლოდ ძალზე ნიჭიერ და შინაარსიან თამაშს შეუძლია ამ სქემებისთვის სულის ნახერვა. ასე, მაგალითად, ელდონორა დუშემ გენიალურად ითამაშა „ქალი კამელიებით“, შალაპინმა შემპარწყუნებლად იმღერა სუსტ ოპერას „დემონში“.

ამოლონ გრიგორიევი აღფრთოვანებული იყო „ქუქა-ქუხილიში“ კულჩიაშხა და ვარვარას სცენით, როგორც პაეროვანი გამკვირვალეებითა და ღირიზით აღსავსე ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეპიზოდით. ხოლო სამხატვრო თეატრის სექტაკლში მე შემპარწყუნა იმან, თუ როგორ გააკეთეს ამ სცენიდან რადიკალური მიუზიკ-ჰოლის მსგავსი რადიკალური ლისამრევი პორნოგრაფია. მე უკვე აღარაფერს ვამბობ ავტორის მიმართ უტაქტობაზე. მაგრამ შემსრულებლების ცოდვით კი დავიწვი: შემეცოდა ნიჭიერი ლივანოვი და მსახიობი ქალი, რომლის ვინაობაც თამა-



დაყოლილი სიმორცხვის გამო შეეცადა არ დაემხას-
სოვრებინა.

დიდი იტალიელი კომედიანტი გულიელმო მსახი-
ობისგან მოითხოვდა, რომ მას გადმოემუშავებინა უნა-
რი სცენის მოცულობების შესაბამისად თამაშისა.
მრგვალ მოედანზე მსახიობის მოძრაობები ისეთი არ
იქნება, როგორც სწორხაზოვანზე და პროსცენიუმზე
სხვანაირი იქნება, ვიდრე სცენის სიღრმეში.

ჩვენში კმაზე მხოლოდ რეპახორები ეძიებენ,
თანაც, ისინიც — არა უყოველთვის. სივრცეში თავისი
ადგილის მიჩენის უნარი კი მსახიობის თამაშის ძი-
რითადი კანონია.

მწარავს იმის გაიქტრება, რომ ისეთი შესანიშნავი
მსახიობის ოსტატობა, როგორც ივარ ილინსკია,
ბისი სიყვდილის შემდეგ უნდა გაქრეს. საჭიროა, რომ
ილინსკიმ მოწაფე აღწარღოს. ოსტატი მოვალეა აღ-
წარღოს შეგირდები, რომლებიც ვალდებული არიან
დაეხმარონ მას, იცხოვრონ მასთან, საუზმობდნენ და

სადილობდნენ მასთან ერთად, როგორც იქცოდნენ
აღორძინების ხანის შეგირდები და მოძღვრებულნი. რა-
პონის თეატრის მსახიობები, ყოველივე მოძღვრებას
მოვალეა დაივოს მოწაფე, თუნდაც იგი საგანგე-
ზოდ პედაგოგიურ ჰოდაწერობას არც ეწოდეს.

მსახიობი თავის პირად მეგობრულ ურთიერთ-
ობაში ვიწროპროფესიული წრით არ უნდა იფარგლებო-
დეს, როგორც ეს დღემდე ხდება. ჩაკეტული არტის-
ტული წრე საშინელი პროფესიული უბედურებაა.
შეტყუნი მეგობრობდა გერცენთან და გოგოლთან,
ლენსკი — ჩეხოვთან. მეც მთელი ჩემი ცხოვრება
ვედილობ ვიშვებოზო მწერლებთან, მუსიკოსებთან,
მხატვრებთან. ეს აფართოებს პირიწონს, ამას ამ-
ქრული ინტერესების კონსერვატიზმისგან გამოუყა-
ვართ.

ნამდვილი მსახიობის — ოსტატის ნიჭი ორმოცი-
ორმოცდახუთი წლის ასაკში იფურჩქნება. ამ ასაკის-
თვის პროფესიული გამოცდილება ცხოვრებისეული
გამოცდილების მარავით ივსება და მტკიცდება.

კარგი ოსტატი ცუდისგან იმით განსხვავდება, რომ
იგი ხუთშაბათს ისე არ თამაშობს, როგორც სამშა-
ბათს თიამაშა. მსახიობის სიხარული მიღწეულის გა-
შეორებაში კი არა, მთლიანი კომპოზიციის საზღვრებ-
ში ვარაიციებსა და იმპროვიზაციასა. პირქობადეუ-
ლი დროითი და სივრცითი კომპოზიციითა თუ პარ-
ტიზორთა ანსამბლით შეზღუდულ მსახიობს მსხვერ-
პლი შიპქვს მთლიანი სექტაკლის სამსხვერპლოზე,
რეჟისორისთვის კი აშვარვიე მსხვერპლის გაღება იმ-
პროვიზაციის დაშვებაა. მაგრამ გარეშობა კეთილი
ნაყოფის მომცემია, თუკი მსხვერპლი ორმხრივია.

ბევრჯერ შემინიშნავს. — როცა ნიჭიერი მსახიო-
ბი არღვევს ჩემგან დადგენილ სურათს, თვალს კი არ
ცხუბავ, ვითომ ვერაფერს ვაშწვედე: ჩეულებრივ, მე
მას, უბრალოდ, ვერ ვაშწნავ, ზოგჯერ შემდეგ მეუბნე-
ბიან: „ე, ე; აი, X-მა აქა და აქ ხომ დაარღვია დად-
გენილი სურათით“ და მე გულწრფელად ვოცდები:
ნუთუ, მართლამეთქი. მე თითქმის ყოველთვის მეჩ-
ვენებდა კიდეც, რომ ასეთი სურათი მე დავდაღვიე ან
მოვიფიქრე-მეთქი.

მე მსახიობებს უხსატკესად აუვუქჩალავდი ღვი-
ნის, ყავისა და ვალერიანის წვეთების სმას. ყველაფე-
რი ეს არყევს ნერვულ სისტემას, ნერვული სისტემა
კი მსახიობებს ჩანსაღზე ჩანსალი უნდა ჰქონდეს. ერ-
თმა პოეტმა ფლობერს მისწერა, ჩემი პოემა სულ
ქვითინ-ქვითინით დაეწერეო და ფლობერმა მას დას-
ცინა. თუმცა, ყველას ასე ჰგონია, მაგრამ ს. ესენინს
აიმთვრალეში ლექსი არახოდეს დაუწერია: მე ეს ვი-
ცი. აქტიორული და უყოველგარი შემოქმედება ნათე-
ლი და მხიარული ცნობიერების, ჩანსალი, ნათელი ნე-
ბისყოფის აქტია. საუკუნის დასაწყისში წარმოიშვა
ტიპი მსახიობისა, რომელსაც „გმირ-ნევრატნიკს“
(ორდენევი და ხვეები) ეძახდნენ. მაგრამ, ნიშანდობ-
ლივია, რომ პროფესიულ დისკვალიფიკაციას ასე ჩქა-
რა არავინ დებულობს, როგორც ამ ტიპის მსახიობე-
ბი. ისინი, თითქმის ყველანი, ორმოცდახუთი წლის

ვ. მეიერჰოლდი და ვ. მაიაკოვსკი





ასაკისთვის სულეტი და ფიზიკურ ნაჭრეებს წარმოადგენენ, მაგრამ ეს ასაკი ხომ დრამატული მსახიობის ზენიტია.

ყველაზე ფასეული მსახიობში ინდივიდუალობაა. მსახიობის ინდივიდუალობა ნებისმიერი, ყველაზე სრული გარდასახვის დროსაც კი უნდა აშუქებდეს. იურიტი მსახიობი პეტროვსკი, რომელიც გარდასახვის განსაკვირებელ ტექნიკას ფლობდა, მაგრამ იგი დღე მსახიობი მაინც ვერ გახდა: ის მოვლემული იყო ინდივიდუალობას. შერაძლოა, ოდესღაც, ჩანასახში ჰქონდა კიდევ, მაგრამ მან იგი არა თუ არ განავითარა, პირწინად წაშალა. მე მგონია, საწყის წერტილში ინდივიდუალობა ყველას აქვს: ყველა ბავშვი ხომ ერთმანეთს არა მგავს. ნებისმიერი აღწვდა ინდივიდუალობას შლის, რასაკვირველია, მაგრამ მსახიობმა თავისი ინდივიდუალობა უნდა დაიცავს და განავითაროს. მე ასეთი ჩვევა მაქვს — როცა ახალ ნაცნობს ვინე, ფიქრში ვეკითხები ჩემს თავს: ეს კაცი რანაირი ბავშვი იქნებოდა-მეთქი? სცადეთ, ეს ძალზე საინტერესო რამაა, გამოგადგებათ. ასე, მაგალითად, როგორ არ ვყოფდეთ, როგორ არ დავძებე წარმოსახვა, მაგრამ ვერაფრით ვერ წარმოვიდგინე თუ ჩვენი დახის ერთი მსახიობი როგორ იქნებოდა ბავშვობაში, იგი ბოლქვივითაა: მის ერთ სახეს მეორე მოსდევს, მეორეს მესამე ცვლის და ასე შემდეგ, დაუსრულებელი... მან თავისი ინდივიდუალობა უკალოდ წაშალა და, ჩინებულ ტექნიკის მიუხედავად, ყველა როლში საშუალოა... იქნებ, გინდა იცოდეთ, ვისზე ვლაპარაკობ? კიდევ რა გინდათ! მაგის მთქმელი ვარ სწორედ!..

გორკის აქვს ძალზე ბრძნული შენიშვნები თავის თავთან პირისპირ დარჩენილ ადამიანებზე, როცა 1925 წელს მე მასთან სორენტოში ვიყავი და ის შენიშვნები თვითონვე წამითხარა, შევკრწუნდი: ინდენად მახვილი და მძაფრი დაკვირებები იყო. თამაშზე დამყარებული ბუნება ადამიანის ცხოვრების, მათში გაცილებული უფრო თვალნათლივ ჩანს, ვიდრე ვერტინოვის პოზიციონალური და მალაფარალოვანული ტრაქტატებში. თამაში ყოველი ადამიანის ბუნების თვისებაა, რაც მას მსახიობად ხდის. დააკვირდით თქვენს საქციელს სახლში: აი, თქვენ დაბრუნდით კრებიდან, სადაც სიტყვა წარმოთქვით, საშიჯნურო პაემნიდან, სანაპიროდან, სადაც დასაბრუნებლად განწირული ბავშვის ამყვანაში შემწველი ხალხს, — თქვენ თქვენ სახლშიც ერთხანს ორატორი, მიქნერი, გმირი იქნებით. ადამიანებს მსახიობები ასე აიყვარებოდათ, თვითონაც რომ ყველანი ცოტათი მაინც მსახიობები არ იყვნენ.

მსახიობის მუშაობა, არსებითად, პრემიერის შემდეგ იწყება. მე ვამტკიცებ, რომ სპექტაკლი პრემიერაზე არასდროს არაა მზად და არა იმით, რომ „ვერ მოასწრეს“ არამედ იმით, რომ იგი ბოლომდე მხოლოდ მყურებლის თანდასწრებით „მწიფდება“. ყოველ შემთხვევაში, პირადად მე ჩემს პრაქტიკაში არ მახსოვს არცერთი სპექტაკლი, პრემიერის დღისთვის დამთავრებული რომ ყოფილიყო. საღვინე ამზობდა, ოტელოს ხახიოს მხოლოდ მეორახე სპექტაკლის შემდეგ მიავწვდიო. ჩვენი დრო სხვა ტემპების დროა და, ამიტომ, ათქერ შემცირებით, ვუთხრათ კრიტიკოსებს: მხოლოდ მეორე სპექტაკლის შემდეგ გაგვახ-

მართლეთ. მხოლოდ მაშინ თქვით საბოლოო სიტყვა, როცა როლები საკიროებისამებრ იქნება ტრეპსებში. უფრო მოკარი, ვ. ი. ნემროვიჩი-დენტონსკი ასწინათ ამასვე ამტკიცებდაო. მაგრამ რამდენიც არ უნდა ვილაპარაკოთ ამაზე მე და კ. ს. სტანისლავსკიმ, გორდონ კრემა, მე, ლან-ფანმა და მოსიმ, სულერი, თეატრალური ადმინისტრატორები ყურსაც არ შეიბურტავდენ, კრიტიკოსებს პრემიერაზე მაინც მოიწვივინ...

სკოლა და შემოქმედება სხვადასხვა ცნებებია. ვინც სამსახიობო სასწავლებელში ბუთოსანი უფილია, ყველა დიდი მსახიობი როდი გამხდარა, ის კი არა, ასეც მგონია, რომ სასწავლებელში ვინც ფრადოსანია, დიდი მსახიობი ვერც ვერასოდეს გახდება-მეთქი. სუფთაინების გაკვეთილები იმისთვის როლი დაწესებულა, რომ შემდეგ კალიგრაფიულად წვეროთ. ასე მხოლოდ პოლიკის მწერლები წერენ: თუმცა, ეს იმას არ ნიშნავს, თითქმის, სუფთაინების გაკვეთილები საერთოდ არ იყოს საჭირო. კალიგრაფია ხელწერას არ ქმნის, მაგრამ იგი, როგორც ფუნდამენტალი სკოლა, სწორსაფუძველს უქმნის ხელწერას. მაგრამ მართალი იყო სეროვი, რომელიც ამბობდა, პორტრეტი მხოლოდ მაშინაა კარგი, როცა მასში ჭადოსნური შეცდომაა. მე ველაპარაკებ ბევრ ადამიანს, რომელთა პორტრეტებიც დაუხატავს სეროვს: ამ პორტრეტების შექმნის პროცესი მინტერესებდა. საინტერესოა — თითოეული მათგანი მიიჩნევდა, რომ სეროვს მაინცდამაინც მის პორტრეტის ბატვისას რაღაც მოულოდნელი და უჩვეულო რამ დეცარათა. რაკი ეს მოულოდნელი რაღაც სეროვს ყველა სხვა შემთხვევაშიც დაემართა, გამოდის, რომ ასეთი უფილია მეთოდი მისი მუშაობისა. თავიდან დიდი ხანი სპირდებოდა ჩვეულებრივი კარგი პორტრეტის ხატვას, დაშკვეთილ მკაუფილი იყო და მისი სიდედრო, მაგრამ სეროვი ყველაფერს შლიდა და იმავე ტილოზე ხატავდა ახალ პორტრეტს სწორედ იმ ჭადოსნური შეცდომით, რომელზეც თვითონ ლაპარაკობდა. საგულისხმოა, რომ ასეთი პორტრეტის შესაქმნელად მას სპირდებოდა თავიდან „ზუსტი“ პორტრეტის მოხატვა. ისე, სიტყვაში მოიტანა და, სასერიო ამბავი ის გახლავთ, რომ ზოგ დამკვეთს „ზუსტი“ პორტრეტი უფრო მოსწონდა.

მსახიობმა თავისი როლი, ისევე, როგორც ხიდის მშენებელმა თავისი ლითონის კონსტრუქციები, ყურად არ უნდა მოამოქლონოს, საჭიროა ადრევე დასაგმინი კოლობი „ექსიმპროვიზოდ“ სათამაშო ნაკვეთებისათვის, იმპროვიზაციისთვის. მონათლო ერთსა და იმავე სცენას სხვადასხვანაირად თამაშობდა, მაგრამ იგი თამაშის მოტივებს კი არ ცვლიდა, ახალ ვარაუტებს პოულობდა, რისთვისაც ბიძქს მისი იმდენადედილი განწყობილება, მყურებელთა დარბაზის სისხე და თვით ამინდებიც კი აძლევდა.

ტანსაცმელიც სხეულის ნაწილია. დააკვირდით მთიელს. ნაბადი, თითქოს, მთელ მის სხეულს უნდა ფარავდეს, მაგრამ ექსპროვიზაციისთვის კავსიების ტანზე იგი ისეა შეკერილი, რომ გავგონებთ ცოცხალიაო, ისე ფიქრებს და მოძრაობს და ნაბადი გარჩევნობ სხეულის რიტმულ ტალღებს. მე ბალეტში ვნახე ფოკინი და სპეციალურად გავედი კულისებში, ჩათა მენახა



როგორ იყო შეეკრიბა მისი ტანსაცმელი: ათასნაირი მძიმე მაუდი, ბამბა და, ეშვამაღ იცის, კადეც რაღა არ ემოსა, მაგრამ სპექტაკლად ღროს მე ფოკინის სხეულს უყვლა ნაკვთს ვხედავდი.

სადე! (მალდა კიბზე შემომჭდარ მსახიობ კ. -ს).
 ალა შეიცვალეთ! უფრო კარგად მოეწყეთ, თავი-სუფლად! (მსახიობი: „კარგად ვზვიარ. ვ. ე.“) ჩემთვის დიდი მნიშვნელობა არა აქვს, თქვენ კარგად ზიხართ თუ არა. ჩემთვის გაკლებით უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მაყურებელი არ შეწყუბდეს თქვენა შემხედვარე. არ შეეშინდეს — ჭლომა ხომ არ უქარხლო! თუნდაც ამ არასხებით რამეზე ფიქრმა შეიძლება მას უურადღება დაუფანტოს და მსახიობების თამაშს გულსწყურით ვეღარ უყურებს... ო, ეგრე! კარგია! ვამბობთ!

რეჟისორის თეთრი ძაფები...“ მომართო ეს რეჟისორის თეთრი ძაფები... არ დამანახოთ ეს ჩემი დავალების თეთრი ძაფები! არტისტ კალტ-ს: მე გაბოვიეთ, რომ აქ დამჭდარიყავით, მაგრამ თქვენ ამას შეტისმეტად აწარად აკეთებთ, რათაუ ჩემს სურათს დასველებთ, თავიდან ოდნე, კიდევ ჩამოგეთ, შემდეგ კი მკვიდრად მოკალათდით! დამაღლეთ ჩემი რეჟისორული გეგმა, ჩემი თეთრი ძაფები!

მსახიობი ყოველ როლში იძენს ძისთვის ახალ საღებავებს და ისინი სამუდამოდ მისი ხდება. დაუწვავთ, რომ ითამაშეთ არმან დღეული და შემდეგ ამას სხვა როლებიც მიაყოლებთ. სამი წელი გავა და იმავე არმან დღეულს უკვე აღინდელივით არა, სხვანაირად ითამაშებთ, რადენაირად ამ სხვა, ახალ ფერებს მიაშაქებთ მას.

შუკინი ლენინს ცუდად არ თამაშობს, მაგრამ მისი მიმბაძველები აუტანლები იქნებიან. შუკინი ლენინს რამდენადმე ასენტომენტალესს, მისი მიმბაძველება კი მას კიდევ უფრო დათაფლავენ. მე შენევენება, რომ შეტარებ უფრო სწორად თამაშობს: უფრო ვაყვარებსა და უფრო ქვიანას...

თქვენ იცით, რომ ერთხელ მე მიამბეს — თურმე, ლენინი ერთი ძალზე სერიოზული პოლიტიკური კამათის დროს (თქვენ კი წარმოდგენილი ვაქვით, როგორი კამათიც შექმლო მას!). როცა მოწინააღმდეგეს უსმენდა, მაგიდის ქვეშ გატარულ ძაღლს ეღვრებოდა ხელით. ამ დეტალმა მთელა სიცილით პირველად შემაგრამინებინა ლენინის შინაგანი დაწინაწინებულობის. მისი სულიერა სიმშვიდის ძალა. მსახიობისთვის ასეთი დეტალი ჭკორფხის რაბაა. ვაირონებ ამას და მორჩა, როლი მშადაა. თუ არტისტი-ოსტატი ხარ, რასაკვირველია...

მე ჩემს სიცილებში თხუთმეტე-ოცი წამლექტი მინახავს და არცერთი არ ჰგავდა მეორეს: საერთო მხოლოდ ის ჰქონდა, რომ უყვლას შვი ტანსაცმელი უცვა-

მე მიუვარს თეატრი და ზოგჯერ ნადევილი მამაკრობს, რომ აქტიორული ოსტატობის უსტაფეტა კონოს მსახიობების ხელში გადადის. მე აღბარებრს ვამბობ ჩარლი ჩაპლინზე — რადენაირი გადოსწორა წინათგრძნობით ჩვენ იგი იმაზე აღრე შევიყვარეთ, ვიდრე ვნახეთ. მაგრამ ახლა ბენეტრ კიტონი გაიხსენეთ!

შესრულების სინატიფით, სცენური ნაბუნდისნაბუნდით, გმირის დახასიათების ტექტიანობით და თავდაქერილი სტილის ექსტებით სრულიად განსაკუთრებულ მოვლენა...

მომავლის მსახიობს სპექტაკლის გარკვეული მონაკვეთისთვის დასახული ექნება ზუსტი რეჟისორული ამოცანა, მაგრამ მისთვის გათვალისწინებული იქნება რაღაც სიცარიელებიც, ადგილები „ექსიმპროვიზოდ“ თამაშისთვის, როლებიც მან უნდა შეავსოს არა წინასწარ მომზადებული, არამედ თავისი იმდღევანდელი თამაშით.

მე შევაშინე, რომ ჩვენთან, დასში წარმოიშვა ისეთი მოვლენა, როგორცაა ზაზლი პატარა როლებისადმი. მსახიობი გამოდის პატარა როლში და იგრძნობა, რომ იგი თამაშით, თითქოს, გვეუბნება: „აბა, ესეც თუ როლია!“ აი, ატიაოვანს კი საქმისადმი სწორი, არტისტიული დამოკიდებულება შევაშინე. მისი როლი პატარაა, მაგრამ მას მთელი ძალით თამაშობს. ამის გამო უუადგები მას ფეხზე და ქედს ვუბრი. გმაღლობთ, ატიაოვა!

არ მიუვარს ასეღორა დუნჯანი! მისი ერთი ექსტრუფორაიცაინა...

ბრიუსოვის ქუჩაზე, ჩემი ფანჯრიდან ყოველ დღეს ვუყურებ, როგორ მიდიან თეატრისკენ სახელგანთქმული მსახიობები. აი, მიაიჩქებს მ: აი, ლ: ეს კიდევ — კ: — ა... დიას, ეს ჩვენა ვარათ, — ამბობენ ისინი თეატრის სარკლის მანერით. — გვიყურეთ, გვიყურეთ, თქვენ ბედმა გაგიღიმათ, რომ ჩვენ გვხედავთ, ჩვენ სახელგანთქმულნი ვართ...“ მე კი იმით შევცქერო და ვფიქრობ: როგორღა უნდა გაიაროს ამათ რეპეტაციები და როგორ უნდა ითამაშონ როლები, როცა საყუთარა თავისადმი ასეთი შეურყეველი ზეთაყვანისცემით არიან შეპყრობილნი. ამათ სომ ძარღვებში ვერაფრით ვერ აუშოპარებთ სისხლს...
 ა. პ. ჩხეიჯი ოდესღაც განარებულნი იყო, რომ სწავტაროთ თეატრის მსახიობები მსახიობებს კი არა, ნიშნულზეტი ინტელიგენტურ ადამიანებს ჰგავდნენ. კიდევ რა განდოდათ! ცხოვრებამ უყვალურეს თავისი ადგილი მიუჩინა! კიდევ კარგი, სტანისლავსკი ლენტივესკის შესახებში ცხოვრობს და მისი სახლის ფანჯრიდან არ ჩანს, ვინ როგორ დადის ქუჩაში, თორქმ, ალბათ, სკანდალს ატხენდა. მე ზომ ვიცი მაგის სასიათო...

კაბუკის მსახიობების მანერაში მთავარია იგივე, რაც ჩარლი ჩაპლინში — მიაშტობა. იქ მიაშტობა უყვალურია, რასაც კი აკეთებენ: ახვა ტრაგედიაშიც და კომედიაშიც, ამიტომ მათი სპექტაკლების პირობითი ფორმა ბუნებრივი ჩანს, მიაშტობის თამაშის გარეშე რეჟისორის პირობითი ხერხები ნაძალადევი და ახირებულნი ჩანს.

კაჩალოვს ესტარადა ძალიან ვნებს. ჩემის აზრით, იგი, როგორც მსახიობი, უარესდება და უარესდება ესტარადეში იგი დელამირიზებს მთავარად და ეს უკვე მისი სანეურ როლებსაც შეტეოთ. ხმა ხავრდოვანი აქვს, ტანად აღნაგია, მოქერაო დახვეული თმები აქვს, თვალები — მიხნევილი, ცხოვრებისმიერი ბგერა ხმაში ფერმატოს უდღერებს. ადამიანი კი არა, პოპოია. ხა-

კონცერტო მოედანზე რომ გამოვა, თავს ვერ მოსწავებთ. თამაში კი უკვე აღარ შეუძლია. იგივე ემართება იურიესსაც. ესტრადაზე მსახიობი თავის „მეს“ გთავაზობს, ხოლო თეატრში თავისი „მეს“ მცობებით სახეს ქმნის. მას შემდეგ, რაც გორსკიმ ანსამბლში მხატვრული კითხვა დაიწყო, როგორც მსახიობი, შესამჩნევად დაქვეითდა. თავიდან ვერაფერი გამეგო: ნეტა, რა ემართება გორსკის-მეთქი? შემდეგ კი მი-თხრეს, ეგ ანსამბლში მუშაობსო. ჰოდა, ახლა ყველა-ფერი გასაგებია...

სიტყვიერ თამაშსა და ჩვენი სკოლის თამაშს შო-რის ისეთივე განსხვავებაა, როგორც ელვადეპეშისა (ჩვენთან) და იმ დეპეშას შორის, რომელიც სოფელ-ში, თითქმის სამოც ვერსზე მიაქვთ ოთხთავილი ფორ-ნებით (სიტყვიერი თამაშის მიმდევრებთან). ჩვენი დაჩქარება — ესაა მიწანსცელების პირობითი ნიშნე-ბი, მსახიობთა პანტომიმური თამაში და სხვ.

რაც უფრო სასაცილოა კომედია, მით უფრო სერი-ოზულად უნდა ვითამაშოთ იგი.

ოსტატი მოყვარულისგან იმით განსხვავდება, რომ მის ნამუშევარში არაფერია ნეიტრალური, ყოველი წვრილმანი ემსახურება (თუნდაც შეუმჩნევლად) მთლიანს.

მოსკვინი დიდებული ხლნოვი, დიდებული ზაგო-რცკია. უკეთესის წარმოდგენა მიძინებდა. მაგრამ გოროდნჩი მან გულდაძმობებით, თითქმის ტრაგიკულად ითამაშა, და არა მარტო ფინალში, სადაც ეს და-სასვებია, მანადღეც.

მუსიკის მოტრფიალე მსახიობთან მუშაობა ათ-გზის უფრო მწიოლებია. მსახიობები მუსიკას უკვე სკო-ლაშივე უნდა დავაწყოთ. უკვეა მსახიობს სიამოვნე-ბებს მუსიკა „განწყობილების შესაქმნელად“, მაგრამ ქაღზე ცოტამ თუ იცის, რომ მუსიკა საუკეთესო ორგა-ნიზატორია დროისა სპექტაკლში. მსახიობის თამა-ში, ხატოვანად რომ ვთქვათ, დროსთან ორთაბრძოლა და ასეთ ვითარებაში მუსიკა მას დიდად ეხმარება მუსიკა შეიძლება ხულაც ამ ეფერადეს, იგი უნდა იგრძნობოდეს. მე ვოცნებობ სპექტაკლზე, რომლის რეპეტაციებზეც მუსიკის თანხლებით იქნება გავლელი, მაგრამ რომელიც უმსიგაოდ გათამაშდება. უმისოდ და მახი თანხლებით, რადგან სპექტაკლი, მისი რატემბი ორგანიზებული იქნება მუსიკის კანონებით და იგი ყოველი შემსრულებლის არსებაში იფერებს.

დაკვირვებულობა ცნობისმოყვარეობა გულისყუ-რანობა გუშინ მე ერთმანეთს მიყოლებით რამდენ-ნიმე ჩვენს მსახიობს ვკითხე რა ფორმის ფანტები ჰქონდა ქუჩაში ჩვენი თეატრის წინ-მეთქი და სწორად ვერაინ მიახსება. ეს ხომ საშინელება! და კლასი-კოსთავან, პირველ რიგში, ისინი იკითხეთ, ვისგანაც შეგიძლიათ დაკვირვებულობა ისწავლოთ. დაკვირვებულობაში ჩემპიონია გოგოლი — „მკვდარ სულელებში“.

იცით თუ არა თქვენ, რომ სალვინი და როსი „ჰამლეტს“ თითქმის ყოველთვის სულ სხვადასხვანაირ-რად თამაშობდნენ, ხან სტაჟებდნენ ფილოსოფიურ მო-ნოლოგებს, ხან კი — ისევ რთადნენ, — გამომდინარე მაყურებელთა დაზრუნის შემადგენლობისგან!

ჩვენ სამართლიანად ვამაუბობ ჩვენი თეატრით, მაგრამ როცა უცხოეთში ვიყოფები ხოლმე, უკველ-თვის ვცდილობ იქაც შევამჩნიო რაიმე უკეთესი შეიძლება დავცხესხოთ. კი, ხატონო, ზრე-სტრუქტურა პიესების ზღვაა, ჩამორჩენილი რეჟისურაა, მაგრამ მსახიობები იქ ყოველთვის მაქაღიებენ თავისებური მუსიკალობით, მაღალი პროფესიონალიზმით, შემა-რთებით, ყოველი რიგითი სპექტაკლის მიმართაც კი პასუხისმგებლობის გრძნობით, რაც ჩვენში ქრება, პარიზის თეატრ „ბოდენში“ მე აღმადგოთვანა ერთმა მსახიობმა და მე მასთან შემიყვანეს კოლესებში, და, წარმოადგინეთ, ურთულესი სპექტაკლის შემდეგ იგი არ ისვენებდა, არ ჩქარობდა სავსძმოდ გაქცევას თან ყავას ხარზავდა სპირტუალზე და თან გადიოდა სპექტაკლის ერთი ადგილის რეპეტაციას, რომელიც, მისი აზრით, დღეს მინცდამინც არ გამოუვდა. მის-თვის ეს აზავის დაუქალბებია, მაგრამ თავად ესმოდა რაც უნდა გაეცეთინა. პროფესიული შემართება ჩვენში მოისუტებს, მაღლე ავიშვით თავი, მუქთახო-რები გავხდით, სპექტაკლებსა და რეპეტაციებზე კი არ მივდივარო, მივიზღაზნებით, უარები სიტყვა რომ არ ვთქვა. მე მიმჩინა, რომ ჩვენი დასების წიაღში და-საკურთხელობი ობლომოვშინა ჩვენი უპირველესი მტერია. მუშაობის დროს სულ შემართულნი, დაუ-ხრომელნი, ენერგიით აღსავსენი უნდა ვიყოთ! ჩვე-ნი სპექტაკლები ნებისყოფით უნდა იყოს გადღენთი-ლი თეატრის, ისევე, როგორც მუსიკის, მთავარი და-ნიშნულება იყოს სრულყოფილი ცხოვრებისათვის. პირო-ბები? გაჩაღდით, თუ ღმერთი გწამთ, ოც წელში, მე სანახევროდ მშიერი, მხარში ქლექგაჩადარი, ჩინებუ-ლად ვგრძნობდი თავს და გავმიჭნურდი კიდეც...

რეჟისორის ხალკმეზბაზე

მე, როგორც რეჟისორმა, დავიწყე სტანისლავსკის მონური მიზამეველობით. თეორიულად მე უკვე აღარ ვიზიარებდი ადრეული პერიოდის მისი რეჟი-სურის ბევრ ბერებს, კრიტიკულად ვევალებდობი მთ მაგრამ პრაქტიკულად, როცა საქმეს ხელი მოვკიდე, თავიდან ვრთხილად მიუყვებობდი მას კვალში. ამას არცა ვნანობ, რადგან პერიოდი დიდხანს არ გავრ-ქელებულა, სწრაფად და ინტენსიურად გავიარე იგი, ეს კი მინც შესანაშავი სკოლა იყო პრაქტიკული რე-ჟისურისა. ახალმედა მხატვრობის მიმამდევლობა საშიში არაა. ეს თითქმის გარდუვალი სტადიაა. მეტ-საც ვიტყვი: ახალგაზრდობაში კარგი ნიმუშების მი-ბაძვა სასარგებლოცაა — ეს ხევე შენს საუთარ ში-ნადან თვითმოყოფობს, ბოძეს აძლებდე მის გამოვლენას ადრე სულაც კი ენარცხვილებოლათ სიტყვა „მიბაძ-ვა“. გავისხენით პუსკინი — „მიბაძვა პარინსა“, „მი-ბაძვა შენიცი“, „მიბაძვა უურანსა“. მაიაკოვსკიმ, მისი თქმით, დაიწყო ბალმონტის მიბაძვით, შემდეგ იგი ბაძავდა უიტმენს და სხვებს, მაგრამ ამას მისთვის ხელი არ შეუშლია, რომ თავისი თავი დაემ-კვიდრებინა, კიდეც უფრო გარკვევით ვიტყვი: მიბაძვა მხატვრისა, რომელსაც შენს მახლობლად თვლი, სა-შუალებას გაძლევს ბოლომდე გამოკვეთო შენი თავი. რეჟისორი რეპეტაციაზე ყოველთვის დარწმუნებით უნდა მუშაობდეს. უკეთესია გაბედულად ცდებოდე-ვიდრე დაუარწმუნებლად, გაუბედავად მიცოცავდე



ტეშპარტებისკენ. შეეძლოა მეორე დილით ყოველთვის შეგიძლია აღიარო, მაგრამ აღარაფერი ეშველება იმას, მსახიობება თუ ღვარჯიშავენ მერყევი და მოქოქ-მანი რეისორის რწმენას.

თუ მე დღეს მსახიობს ვუბნობი „კარგია!“, ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ მე მისით კმაყოფილი ვიქნები, თუ იგი ამ ადგილს ზვალად ზუსტად გაიმეორებს.

ძალიან ვნანობ, რომ არ დავღვა შოუს „სახლი, სა-დაც გულეები იმსხვრევა“. ბევრი მიფიქრია ამ შესა-ნიშნავ პიესაზე და, კარგი მსახიობები თუ მეყოლებო-და, შემძლო სამ კვირაში დამეღვა, რა გედიმებათ? დრო არ მეყოფოდა? ახალგაზრდა სტანისლავსკი არ გაიკვირებდა. ჩვენ გავზარდაცდით. გადაეჩვიეთ ინ-ტენსიურ, დაძაბულ მუშაობას... ზო, ზო, მეც...

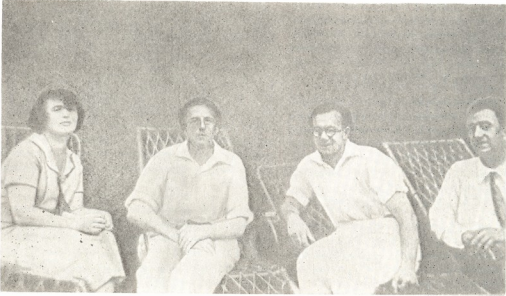
„რევიზორამდე“ დავღვი ოცი სპექტაკლი, რომლებ-ნიც ეცესები იყო „რევიზორისთვის“.

ჩვენს „ტყეში“ თავიდან ოცდაცამეტი ეპიზოდი იყო, მაგრამ, რაკი სპექტაკლი ძალზე გვიან მოაგრდებოდა და მსურებლები ტრამვაზე ვერ ასწრებდნენ, აღმინისტრაციის თხოვნა ყურად ვიღე და სპექტაკ-ლი ოცდაექვს ეპიზოდად შევამცირე. წარმოადგენა, რომელიც აქამდე ოთხ საათზე მეტხანს მიდიოდა. უკვე სამ საათსა და ოც წუთში მოაგრდებოდა. გავი-და ცოტა ხანი და აღმინისტრაციამ მაცნობა — სპექ-ტაკლი ისევ ოთხი საათი გრძელდებაო. ვიფიქრე, რტუობა, მსახიობებმა თვითნებურად ადაღინეს ჩემ-გან შემდგირებული სცენები-მეთქი, მაგრამ — რომ ვნახე — მსგავსი არაფერი მომხდარა! უბრალოდ ისი-ნი ისე შევიდნენ თამაშს ეშხში, რომ დარჩენილა ოცდაექვსი ეპიზოდიც ოთხი საათი გაუგრძელდაო. მიინდა შევასმინო, რომ ასე არ შეიძლება, არ გამოდის. ვნაშნავ რეპეტაციებს და დარჩენილ ოცდაექვს ეპი-ზოდს გულგახეთქილი ვამციტებ თქვენსმეტ ეპიზო-დამდე. სპექტაკლი ერთხანს კი მიდის ორსაათნახევრის მანძილზე, მაგრამ მალე ისევ ოთხ საათამდე აღის. ბოლოს და ბოლოს, სპექტაკლი სანახევროდ დაიკრდა

და დაშქირდა თავიდან დამეწყო რეპეტაციები, დამე-დგინა სპექტაკლის შინაგანი რიტმები და რეპეტაცი-თა პრაქტიკები. ერთხელ მომინდა „სპექტაკლად“ ბრძანება, რომ, თუ პეტრესა და აქსილუას სცენა, რომელიც ორ წუთს უნდა გაგრძელდებოდა, თუნდაც ერთი წუთით მეტხანს გაგრძელდებოდა, შემსრულებ-ლებს განაგრძიდან ფულს დაუვქვიათვ-მეთქი. მსა-ხიობებს უნდა ჩაუნერგო სცენური დროის გრძნობა. დრამის მსახიობები სცენაზე დროს ისევე უნდა გრძნობდნენ, როგორც მას გრძნობენ მუსიკოსები. მუსიკალურად ორგანიზებული სპექტაკლი ეს ის სპექ-ტაკლი არაა, რომელიც სცენის მიღმა სულ უკარვენ და მდგრიან, ესაა სპექტაკლი ძალზე ზუსტი რიტმუ-ლი პარტიტურით, ზუსტად ორგანიზებული დროით.

როცა მე არტიტეტორ ბარხინთან და ს. ვახტან-გოვთან ერთად მომიხდა ჩვენი თეატრის ახალი შე-ნობის პროექტი დამეშუშავევინა, ერთბაშად, ჩემთვის თითქმის სავსებით მოულოდნელად მივხვდი, რომ ჩემი მთელი რიგი, როგორც იტყვიან, „საეტაპო“ სპექტაკლების გაფორმება გაუცნობიერებლად გამო-ხატავდა სცენის ახალი არტიტეტორის ჩემეულ ძიე-ბებს. დააკვირდით პროექტს, რას მოგვანებთ ნახე-ვარწრე ამ კარებისა, რომლებიც ორი პატარა აივნით პირდაპირ სცენაზე გადის? ეს მსახიობთა საპირფა-რეშოებია. „რევიზორის“ კარებსა ჰგავს, ხომ ასეა? ოკუეტრს კი მე სცენის თავზე ვხედავ, როგორც „ბუ-ბუხიაში“. თვით სცენური მოედანი კი თითქმის ისე-თივეა, როგორიც „მანდატში“. და ასე შემდეგ... ხედავ, ვდგამდი ხან რას და ხან — რას, თითქოს ყო-ველგვარი ურთიერთკავშირისა და თანმიმდევრობის გარეშე, მაგრამ რა ირკვევა — თურმე, მთელი ცხოვ-რება ერთი უზარმაზარი ნაგებობას კედლები გიშე-ნებია. ამას წინათ ვიკითხე ბალზაკის „კურტიზანი ქა-ლების ბრწყინვალეობა და სიღატაკე“ და ვფიქრობდი იმაზე, რომ, ბალზაკივით, ერთ მშვენიერ დღეს აღმო-ვჩანე, რომ ყველა მისი რომანი ერთი დიდი ეპო-პეის ფრაგმენტებია. ჩემი სიყვდილის შემდეგ ჩემზე

ზ. რაიხი, ვ. მეიერჰოლდი, ი. ილინსკი და ს. დოლომე კისლოვოსკში. 1927 წ.





წერას თუ დაპირებობ, ნუ გაგიტაცებთ წინააღმდეგობრიობათა ძიებები, შეეცადეთ მოძებნეთ: საერთო კავშირი ყველაფერს შორის, რაც კი მე მოკეთებია, თუმცა, უნდა ვაღიარო, ამ კავშირს ნათლად ვერც მე ვხედავდი ყოველთვის.

კარგ რევისორს მოტყეველი დრამატურგი ზის. ოდესღაც ხომ ეს ერთი და იგივე პროფესია იყო, ისინი მხოლოდ შემდეგ გამოეყვნენ ერთმანეთს ისევე, როგორც ხდება დაუფოვა, დიფერენციაცია შეცნობიერებისა. მაგრამ ეს პრინციპული დაუფოვა კი არაა, ტექნიკური აუცილებლობაა, მაგრამ თეატრის ხელოვნება: გარკვეულა და მეორე ლინინარდო და ვინჩი უნდა იყო, რომ დილოგებიც ბრწყინვალედ დაწერო და შექვიც მართო (მე, რასაკვირველია, ყველაფერ ამას ოდნავ გაუხეშებთ ვაშობ). მაგრამ მათი ხუნება: საერთოა ამიტომ რევისორის ხელოვნება საუბრის ხელოვნებაა და არა შემსრულებლობითი. მაგრამ საინისო უფლება უნდა მოიპოვო. განა ნებისაუნი ან სოფრონიცკი შემსრულებლები არიან? ვის მოუბრუნდება ენა ამის სათქმელად? მაგრამ მათ უფლება აქვთ!...

მაყურებელი შეიძლება მხოლოდ პირველ მოქმედებაში გაეოცოს, მაგრამ საჭიროა, რომ მას მთლიანად სჯერდებოდეს თქვენი ბოლო მოქმედებაში.

ბეთოვენი ამბობდა, რომ მან მაშინ მიაღწია ოსტატობას, როცა გადაწყვიტა ერთ სონატაში ჩაეტია შინაარსი, რომელიც ათ სონატას ეყოფოდა. თუ ეს სიმართლია, მაშინ მე ოსტატობამდე ბევრი მაკლავა.

ჩემის აზრით, ერთგვარი „კალა“ თეატრში დასაშვებია, თუკი ის ხელს უწყობს სპექტაკლის სწორ აღქმას, თქვენ, რასაკვირველია, შენიშნავდით, ზოგჯერ მაყურებელთა პატარა ჯგუფი როგორი ოვაციებით ხვდება სცენაზე გამოსულ საუკრულ მსახიობს და ამ პატარა ჯგუფს როგორ მაშინვე უბაშს მხარს მთელი დარბაზი. მაყურებლის ემოცია ძალზე გადაძვდება. როცა ირგვლივ ყველა იციან, ნებისთ თუ უნებლად, თქვენც იციან, როცა ირგვლივ ამოქნარებენ, თქვენც მოქნარებას იწყებთ. ამიტომ სპექტაკლის „ნაპარბის“ დროს ჩვენ ყოველთვის ცდილობთ თეატრი ჩვენდამი კეთილმეგობრულად განწყობილი მაყურებლებით ავავსოთ. მაგრამ როცა მაყურებელთა ემოციებს ვითვალისწინებთ, რატომ უნდა გამოვიციხოთ იმაზე ზრუნვა, რომ დარბაზიდან ჩვენთვის საჭირო ემოცია მივიღოთ. თუნდაც ამან შოკის ჩააგდოს თეატრალურ-რი პურიტანები, მაგრამ, გამოვტყდები, როცა „უკანასკნელი გადამწყვეტი“ მიიღოდა, დარბაზში შექდა მსახიობი ქალი, რომელიც ჩემთვის საჭირო ადგილებში სლუფუნს იწყებდა და, მაშინვე, თითქოს ვადაცამ უბრძანაო, მის ირგვლივ ყველანი ცხვარასხოცებს ტრანკვილენს, ამას კი მოსდევდა ბოგოლუბოვის რტება: „ვინ ტირის მანდ?“ ყველა საშუალება კარგია, თუკი მათ საჭირო შედეგამდე მიუყვანარ!

როცა ვკითხვობ პიესას, რომელიც მომწონს, გზადაგზა ჩემდაუბნებურად გემრიელ რემარკებს ვთხოვ.

ყველაზე ძნელი ცული, არაფრისმოქმედი პიესის დადგმაა. ცული პიესების დადგმისათვის რეჟისორებს მე ჩვეულებრივზე ორჯერ მეტს ვუხდელი. „ჰამლეტი“ — ან „რევისორის“ დადგმისთვის აქვთ ავადმდები მათგან ფული.

ანტრაქტის პრობლემა თეატრში ეს იმდენად მკაცრების შესვენების პრობლემა არაა, ეს უფრო სპექტაკლის კონპოზიციური დაწინაურების საფორმულ უსარსაზარმოქმედებანი პიესა ისევე უნდა უსარსაროგორც უპაუზო, ხელძოუს ქმელი მოხსენება ან ერთნაწილიანი სიმფონია. მაგრამ სასურველია, რომ მოქმედებებსა ან ეპიზოდებს შორის შესვენებები უფრო ხანგრძლივი არ იყოს, ვიდრე სიმფონიის ნაწილებს შორის პაუზებია. ეს უკვე დრამის ტექნიკის კი არა, თეატრის ტექნიკის ამოცანაა. ჩემი თვალსაზრისით, სპექტაკლი ისე უნდა ავაგოთ, რომ მაყურებელმა: ქვე; თავის სავარძელში მჭადარმა დაისვენოს (იდეალური ვითარება იქნება; სასურველი ან სავარძლის დაბრძოლის შეცვლა რომ შეიძლებოდეს; — ჩემი ახალი თეატრის სუნუნებებისგან დაუინებით მოვითხოვდი ამას, მაგრამ არაფერი გამოვიდა) მშვიდი სცენები უნდა შეცვალოს ხმაურთანა, ხოლო ნაყვამ მოძრავი — მოძრავებით დატვირთულია სცენებმა. ფსიქოლოგები ხომ კარგა ხანია მივიღენ იმ დასკვნამდე, რომ დასვენება — ეს არის ნებისმიერი ცვალებადობა... მკითხველის გულსუსურის სხვადასხვაგვარ დაძაბულობათა მონაცვლეობა რევისორის ერთ-ერთი ყველაზე სერიოზული საზრუნავია. გერმანელმა მასკინარტები ხშირად აკეთებდა ერთ დიდ ანტრაქტს, თანაც, იგი მას აკეთებდა არა მინცდამანაც სპექტაკლის შუაში, არამედ უფრო გვიან, რადგან ითვალისწინებდა, რომ თავიდან ნაყვამ დაღლილ მაყურებელთა შეუსვენებლად შესხმებდა წარმოდგენის სახე-ვარზე გაცილებით მეტის ნახვას. რინმარტები ანტრაქტს პიესის დაახლოებით ორი მესამედის შემდეგ აკეთებდა. როცა შექსპარს დგამ ან „ბორის გოდუნოვს“, რომლებშიც მოქმედებები გამოყოფილი არაა, მოქმენა იმ ადგილისა, სადაც შეიძლება შესვენება გაკეთდეს, არა მარტო ტექნიკური პრობლემა.

როცა მე ვდგამდი პიესას „ქალი კამელებით“, ვოცნებობდი, სპექტაკლის დამსწრე პილოტს შემდეგ შე უყვთ ეფრინა.

შექსპირისაცაა შექსპირის ეპოქის თეატრის ტექნიკის რესტავრაცია სულაც არ გახლავთ, ესაა ახალი მასალის — მისი მრავალმანონარობის, გაქანებისა და მონუმენტალობის ათვისება.

როცა მე მიხვდებოდა ერთდროულად დამედგა ორი სპექტაკლი, — ვთქვით, როგორც ახლა ვდგამ „ბორის გოდუნოვსა“ და „ნატაშას“ — ყოველთვის მაოცებდა, რომ ერთ ნამუშევარში მიგნებული რადაცეები აუცალებლად, რთული შემოვლილი გზით, ვადადიოდა მეორეში. „ქვაროსნული სვლს“ სცენა „ნატაშაში“ სრულადაც არ ემგვანება „ბორისის“ სახალხო სცენებს, მაგრამ „ქვაროსნული სვლს“ სცენა სწორედ „ბორისის“ სახალხო სცენებმა შთამაგონა. ასეთი რამ კეთილ ნაყოფს იძლევა, თუკი ერთმანეთსაგან ძალზე დაშორიშორებულ ნაწარმოებებს შუშობ. მე „რევისორისა“ და „ქორწინებას“ ერთდროულად ვერ დავდგამდი. კლასიკური შედეგისა და თანამედროვე პიესის ერთდროულად დადგმა კი სასარგებლოა.

სხვადასხვა ხელოვნებათა კომპოზიციის კანონებში, ფაქტურათა განსხვავების მოუხდავად, საერთო მეტრია. თუ მე შევასწავლი ფერწერის, მუსიკის, რომანის აგების კანონებს, უკვე არც რევისორის ხელოვნებაში



ვიქნები უმწეო, არაფერი ვთქვი იმაზე, რაც თავის-
თავად იგულისხმება, — მსახიობის ბუნების, ანუ
თეატრის ფაქტურის ცოდნაზე.

რეისორს თავისი მსახიობებისა ისევე უნდა
სწეროდეს, როგორც პავლოვს სჭეროდა თავისი მი-
მუნებისა. იგი მე თვითონ მეუბნებოდა: მუშაობით
გატაცებული, მიმუნების ნაჰიერებას ზოგჯერ ისე
გადაუმტებულად ვაგასებდი, რომ მეჩვენებოდა, ეგერი
მე შამაიმუნებდი-მოქი.

თეატრის ხელმძღვანელები არ ვითარდები, იგი მხოლოდ
ცვლის გამომსახველობით საშუალებებს, — გამომ-
დინარე ეპოქის ხასიათიდან, მისი იდეებიდან, მისი
ფსიქოლოგიიდან, მისი ტექნიკიდან, მისი არქიტექ-
ტურიდან, მისი მოდიდან. ვფიქრობ, რომ ევრაიადე-
სა და არისტოფანეს მაყურებლებს ჩვენი საუკეთესო
მსახიობები უნიკობად მოეჩვენებოდათ, ისევე, რო-
გორც, ჩემის აზრით, ჩვენ ვაკვალიფიკაცია კარატიგინი,
მისი ნახვა რომ ვგრძულებოდა, უოველ ეპოქას აქვს
პირობითობების თავისი კოდექსი, რომელიც უნდა
დაიცვა, რომ ვაგაგები იყოს, მაგრამ არც იმის დავიწ-
ყება ვგმარებებს, რომ ეს პირობითობები იცვლება.
როცა მე ზოგიერთ სპექტაკლს ვუყურებ მცირე თე-
ატრში, მივჩვენებ, ძველ ბოლშევიქ ქალს ვედავ, რ-
ომელიც რევრანისს აკეთებს, ან სამოქალაქო ომის გმირს,
რომელიც ტუავის კურტაიან ქალიშვილს ხელზე ეამ-
ბორება-მეთქი. ცხოვრებაში ჩვენ იოლად ვგრძნობთ
მოძველებულ პირობითობებს, თეატრში კი ტაშს
ვყრავთ.

მე უოველთვის თვითონვე ვიცი, სად მომეცარა:
ხელი, აი, მაგალითად, ჩეხოვს ეს „ხელის თხოვა“. ამ
სპექტაკლიდან გამოვიდა ექსპერიმენტი, რომელიც
მაყურებელმა არ მიიღო, თუმცა ჩვენ მასზე სიამო-
ვნებითა და სიყვარულით ვიმუშავეთ, მაგრამ ტვინი
ვიუკლებოდა და — შედეგად — იუმორი დავკარგეთ
სიმატოლეს თვალი უნდა გაუსწორო — „ხელის
თხოვის“ ნებისმიერ სამოყვარულო წარმოდგენაზე
მეტს იცინიან, ვიდრე ჩვენთან იცინოდნენ, თუმცა ჩვენს
სპექტაკლში ილინსკი თამაშობდა, ხოლო ოსტა მგიერ-
პოლდმა დადგა. ჩეხოვის გამჟვარავლედ და მსუბუქმა
იუმორმა ვერ აიტანა ჩვენი ტვინის ქულუბა და კრა-
ნი განვიცადეთ. თავი არასოდეს არ უნდა მოიტყუო.
კრიტიკოსებს შეიძლება არ გაუტყდეთ, მაგრამ საკუ-
თარ თავს უყვალაფერი უნდა უთხრა...

რეისორის გამოცდილება. უმეტეს შემთხვევაში
პიესის ექსპოზიციის განათებისადმი უფურადღებობით
იგრძნობა, თუ თქვენ ექსპოზიციას მთელი ს ცხადით
არ „მოახსენებთ“! მაყურებლებს, იგი შემდეგმ ვერა-
ფერს გაიგებს ან მაშინდა დაიწყებს მიხედვრას, როცა
უკვე გატაცებული უნდა იყოს.

არა, არ მოვიხარს პიესაზე მაგდალასთან მუშაობა ან
მიყვარს და მორჩა ან, ამბობენ — ბოლო ხანებში
კონსტანტინ სერგევიჩიმა ვადაუყვარა...

მაგდალასთან რეისორი და შემსრულებლები ერთმა-
ნეთს შეიძლება მოურიგდნენ, მეტი არაფერი, არ
შეიძლება მაგდალასთან შექმნილი განწყობილებით იმე-
დანად ვაგებდეს სცენაზე. სულ ერთია, მაინც თავიდან
იქნება უყვალაფერი დასაწყები. ხშირად ეს ამისთვის
დრო არ რჩება: დირექტორი ვკაჩკარებს, პოდა, ჩნდება
რიტმული და ფსიქოკური სიყვარულებით გატენილი
სპექტაკლები, და უყვალაფერი ეს იმიტომ ხდება, რომ

მეტისმეტად დიდხანს შეერჩით მაგდალს და იქ ნათქ-
ვამი დავიკანონეთ. სახლოცის ტიპის რეჟისორებთან
მსახიობები როლებს, არსებითად, ორჯერს ვაგებდნენ
მაგდალასთან და სცენაზე და ეს ორი სახე ერთმანეთს
ეკახება, ერთი მეორეს ხელს უშლის, ახალგაზრდა რე-
ჟისორებს ვუტარებ: შეეცადეთ რეპეტიციები თავიდანვე
მომავალი შემსრულებლის პირობებთან მიხედვითელ ვი-
თარებაში ჩატაროთ. მე „მასკარადის“ ჩამოფლავდე-
ბოდა, დირექციის თხოვნას რომ დავთანხმებოდი
არეპეტიციები პატარა ფილიმი დამეწყო, ჩემი მსახი-
ობები თავიდანვე უნდა მიჩვეოდნენ ფართო პლანებას
რიტმებს. ისეთ ბრძენ ოსტატს, როგორც იორიე-
ვიკი, ეს მშვენივრად ესმოდა და მხარობდა დამიკვირ-
ვით.

როცა მე ერთდროულად ლტომონტოვის ორი პიესის
„მასკარადისა“ და „ორი მშობის“ რეპეტიციებს ვატა-
რებდი, ისე დრამად ჩაუტარებულავიდე XX საუკუნის
იდეალიზაციას წლებში, რომ ერთხელ ერთი ბეჭდული
შეურაცხუფოვის პასუხად სრულიად სერიოზულად მინ-
დოდა ჩემი შეურაცხუფოველი დუელი გამომეწვია,
გასაკვირი არაა, რომ ეს სპექტაკლები მე გამომივდა.

თქვენ თუ მოგიჩვენებთ, რომ ესა თუ ის სცენა რე-
პეტიციებზე ერთბაშად გამომივდა, იცოდეთ, რომ წარ-
მოსახვაში იგი უკვე მრავალი ვარაანტიოა მაქვს დადგ-
მული. კაცმა რომ თქვას, გამოცდილება ის კი არაა, რომ
ნაკლები სინჯი და ნაკლები დაწუნება დაჯიკრდეს,
არამედ ის, რომ თანდათან სწავლობ მთელი ამ მუშა-
ობის უფრო და უფრო მეტი ნაწილის, როცა მარტო
ხარ, მაშინ ვაკეთებას.

პირობითი თეატრის რეალისტური თეატრისთვის
დაპირისპირება სწორი არაა. პირობითი რეალისტური
თეატრი — აი, ჩვენი ფორმული.

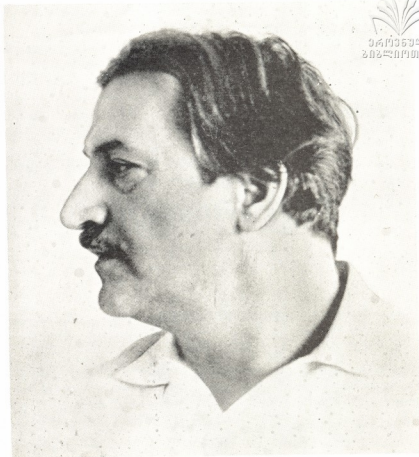
ზოლა ამბობდა, მწერალს გაბედულება ისევე სჭირ-
დება, როგორც ვენერალოსო. რეისორისაც სჭირდება.

მხარად მეითხებიან, როგორია ჩემი დამოკიდებუ-
ლება ოხლოპკოვსა სპექტაკლებისადმი, რომლებზეც
მაყურებლებს სცენის ირგვლივ სხედან და ა. შ. მე ის
სპექტაკლები არ მინახავს, მაგრამ მიმაჩნია, რომ რე-
ჟისორს — მხატვარს უფლება აქვს დარბაზში ადგი-
ლები ასეც განლაგოს, თუკი ეს მას სჭირდება. მე
მხოლოდ ის მერჩობრება, რომ ასეთი ცდა პატარა
დარბაზში ტარდება. ჩემის აზრით, ასეთი დადგმა-
რება მოითხოვს პაერის მეტ კუბატურას სასცენო
მოედნის თავზე, ორკეტრის განსაკუთრებულ განლა-
გებას, დარბაზის სპეციალურ აუსტიტორ მოწყობას.
ვეფიქრობ, პაწაწინა დარბაზში არ არის ასეთი ჩანა-
ფიქრის ხორცშენსმისთვის საჭირო პირობები. ამან კი
შეაძლებდა თვით ჩანაფიქრს გაუტეხოს სახელი.

როცა ჩემი უყვალავ ახალგაზრდა მოწაფეების მიერ
დადგმულ სპექტაკლებს ვუყურებ, მიზანსცენებისა და
გადასვლების განუწყვეტელი ცვლის გამო თავბრუს-
ხვევა მეწყება და დაფიქრებული ვეკითხები თავს: ნუ-
თუ ეს მე ვასწავლე ამათ? შემდეგ კი თავს ვიმშვიდებ:
არა, ეს მათი სიუმაწაწილედ და გამოცდილებოა წარმო-
არენს ასე გადაუმტებულად ჩემს ნაკლოვანებებს, რომ-
ლებიც მათ ხუფს პლიუსზე აითვისებს. და მე ამის
შემდეგ უფრო მშვიდი და თავშეკავებული სპექტა-
კლების დადგმა მიხდება ხოლმე, ასე ვსწავლობ მე ჩემი
მოწაფეებისგან.

(გაგრძელება იქნება)

თარგმნა ჯ. სიომბერიანი



რობერტ სტურუა

შემოქმედებით ინდივიდუალობათა სიმდიდრით გამორჩეულ ქართულ საბჭოთა ფერწერაში რობერტ სტურუას ხელოვნება ერთ-ერთი ფართო და ელვარე ნაკადია. თვალს თუ გადავახედებთ ბოლო ოთხი ათწლეულის ეროვნული მხატვრობის მონაპოვარს, არ შეიძლება მთელი სიცხადით არ წარმოგვიდგინო სტურუასეული მაღალპოეტური სახეები, ასე ორგანულად რომ დამკვიდრდნენ სხვადასხვა საზოგადოებრივ ნაგებობათა ინტერიერებში, ცოცხლობენ დიდსა თუ მცირე ზომის დაზგურ ტილოებსა და, ბოლოს, მხატვრის ხელოვნების თაყვანისმცემელთა მესხიერებაში. ამ სახეთა სინატიფე და კეთილშობილება, კეშმარიტი ქართულობა,

დიდი შინაგანი სიცოცხლე განაპირობებს მათ გაუფერმკრთალებელ არსებობას, მხატვრული გამომსახველობის შეუსუსტებელ ძალას.

მშობლიური ხალხის, მშობლიური მიწის მხურვალე სიყვარული, სახელოვანი ისტორიული წარსული და ჩვენი დიადი თანამედროვეობა ასაზრდოებდა რობერტ სტურუას შემოქმედებას, და ეს სიყვარული ხორცს ისხამდა ზოგად-ტიპიურ, უღარესად მართალ, რაღაც თავისებური სიღინჯითა და თავისებური გარეგნული იერით გამორჩეულ ადამიანურ სახეებში, რომლებშიც, პირველყოფილსა, შეიგრანობთ მკაფიო ეროვნულ ნიშნებს, ეროვნულ ხასიათს, ეროვნულ სიღამაზეს. მხატვრის

ხედვამ ამ მხრივ იდეალის ერთ-
გვარი სურნელება შეიძინა და
სტურუასეული პროფესიონალიზ-
მის სხვა მხარეებთან ერთად ხელ-
წერის განუმეორებელი თვითმო-
ფადობით აღბეჭდა მთელი მისი
შემოქმედება. რობერტ სტურუ-
ას ფერწერა — ეს გახლავთ ფუნ-
ჯის სილადე და თავისუფლება,
ძერწვის პაერთუნება და არტის-
ტიზმი, პლასტიკურად მეტყველი
და მყარი ნახატი და კომპოზიცია,
სურათის დეკორატიულ-ფერწე-
რული ჰარმონიის შექმნის ღრმა
აღლო, — ყოველივე ეს განაპირო-
ბებს მისი ქმნილებების დიდ ემო-
ციურ ზემოქმედებას.

რობერტ სტურუას მრავალრიც-
ხოვანი ქმნილებები ჟანრული და
იდეურ-შინაარსობრივი დიდი მრავ-
ალფეროვნებით გამოირჩევა.
ბრწყინვალე მონუმენტალისტი,
იგი ავტორია ღრმა ლირიზმით აღ-
სავსე დაზგური-თემატური, აგ-
რეთვე ისტორიული ჟანრის სურათ-
ებისა, პორტრეტებისა და პეიზა-
ჟებისა. ჯერ კიდევ სრულიად
ახალგაზრდამ წარმატებით გადაჰ-
რა პირველი დიდი შემოქმედები-
თი ამოცანა — კიათურის აკაკი
წერეთლის სახელობის თეატრის
პლაფონის მოხატულობამ „გამარ-
ჯების ზეიმი“ რობერტ სტურუას
ფართო აღიარება მოუტანა, რო-
გორც მონუმენტური ფერწერის
ოსტატს. ამ ნამუშევარს მოჰყვა
მთელი რიგი ახალი ფრესკული
ნაწარმოებებისა სოფელ შრომის,
ტყიბულის მეშახტეთა, კიათურის
მეტალურგთა კულტურის სახ-
ლებში. ამ მოხატულობებში, რო-
მელთა თემა ხალხთა მეგობრობა,
სიკეთის უძლეველობა, სამშობ-
ლოს სიყვარული, მაყურებელს
ხიბლავს ხალხურ სახეთა სიწრფე-
ლე და შინაგანი სულიერი სისავ-
სე. იგი მონაწილე ხდება ამადლე-
ბული, საზეიმო განწყობილებისა,
რომელიც ამ ფრესკებში სუფევს.

ქართული ფერწერის ძვირფას

ფონდს განეკუთვნება რობერტ
სტურუას მრავალი მონუმენ-
ტურ-დაზგური ნამუშევარი, მათ
შორის ფრიზი ვ. ი. ლენინის
ცენტრალური მუზეუმის თბილი-
სის ფილიალში „ვ. ი. ლენინი“,
პანოები „1917 წელი“, „საქართ-
ველოს დღესასწაული“, „მდიდარი
შემოდგომა“, „ბასიანის ბრძოლის
წინ“, მრავალი პორტრეტული და
პეიზაჟური ტილო.

რობერტ სტურუას ხელოვნე-
ბისათვის ნიშანდობლივი შთამა-
გონებელი პოეტურობა, კეთილ-
შობილება და სიკეთე, მოყვასის
სიყვარული, მისი სურათების პერ-
სონაჟებში რომ არის განსხეუ-
ლებული — თვით ამ პიროვნების-
თვის მკაფიოდ დამახასიათებელი
თვისებებიც გახლდათ. ამიტომაც
დიდია დანაკლისი ქართული მხა-
ტერობისა, ქართველ მხატვართა
კოლექტივისა, რომელსაც შემოქ-
მედებითი სიმწიფის ხანაში გამო-
ეცალა შესანიშნავი ხელოვანი,
ქემშარიტად სახალხო მხატვარი.

ლილა თაბუაშვილი

ქალის პორტრეტი



მიხეილ თუმანიშვილი

რეჟისორი თეატრიდან ნაჰილა*

ყველაფერი წინ გექონდა, ყველაფერი ნათელი იყო. ჩვენ ვიცოდით, რომ საჭიროა ბევრი მუშაობა, მეთოდის ათვისება, თანამეგობრობის განმტკიცება, ახალი თანამოაზრეების გაჩენა. გვეჩვენებოდა, რომ ამის მიღწევა უკვე დიდად არ გვიჭირდა, რადგან იმ პერიოდში, პავლე კანდელაკის დირექტორობის დროს, კოლექტივში მშვიდი შემოქმედებითი ატმოსფერო შეიქმნა. თეატრში მუშაობდა რეჟისორი აკაკი დვალისვილი, რომელიც ცდილობდა თავის სპექტაკლებში მართალი ხასიათები და მართალი ცხოვრება ეჩვენებინა, ცდილობდა სცენა უფრო ინიტიმური, უფრო რეალური გაეხადა. ამ თეატრისთვის დამახასიათებელია მისი სპექტაკლი „ჩვენებურები“ (პიესა მ. ჯაფარიძისა), რომელშიც ბევრ რამეს მიაღწია. რუსთაველის თეატრის სცენაზე სიმართლის კამერტონმა ტონალობა შეიცვალა, იგი უფრო რეალური გახდა.

იმ პერიოდში დ. ალექსიძე „ოიდიპოს მეფეს“ დგამდა. სპექტაკლმა საერთო-საკავშირო რეზონანსი გამოა, მას უზარმაზარი წარმატება ხვდა წილად, თეატრი მუშაობდა, კამათობდა, მაგრამ ეს მაინც მისი არსებობის ყველაზე ნაყოფიერი, ბედნიერი პერიოდი იყო. იმ წლებში დაიდგა საულისხმო სპექტაკლები. ეს იყო „შვიდაცას“ ცხოვრების ყველაზე ზოპოქარი, წარმატებული, საზეიმო პერიოდი. მე და ჩემს ამხანაგებს ყველა გაბადრული გეხვედებოდა და ჩვენც ყველას ასე ვხვდებოდით. არსებობს ადამიანის ცხოვრებაში ასეთი ბედნიერი წუთები, როცა თვითონაც არ იცი, რატომ იღიმიე და რას შეუხარი. შვევით, ლაღად მუშაობ და ყველაფერი, თითქოს, თავისით გამოგდის. ყველაფერი არა, რასაკვირველია, მაგრამ მთავარი გამოგდის. ხშირად მიფიქრია მიზეზებზე, რომლებმაც დაარღვიეს თეატრის ეს „ბიოლოგიური ნორმალურობა“. სად და ვინ დაუშვა შეცდომა — ჩვენ თუ სხვა ვინმემ? ვერ გამირკვევია, რა შეცდომა იყო, მაგრამ ვიცი, რომ შეცდომა დაშვებული იყო.

„სოკრემენიკმა“ თავისი პირველშობილი სახით მხოლოდ ათი წელი რატომ იარსება? ანდა მხატმა? მე არაფერს ვამბობ ას და ორასწლიან თეატრებზე. ეს რაღაც სხვა, არც მთლად გასაგები მოვლენაა, ასეთი „უკდავი“ ან დაკონსერვებული თეატრებისა არაფერი გამეგება. ეს „კომედი ფრანსეზის“ მსგავსი რაღაცაა. იქ ყოველთვის კარგი მსახიობები არიან თავმოყრილი, იქ — დონა. ხელოვნებას კი ქმნიან ვინაო ქუჩებში, სხვაგან. წინ მიინევენ ბილიკ-ბილიკ, ღრანტებში, ხევებში, — იქ ისე საინტერესოა ხეტიალი!.. მაგრამ ამას ძალა სჭირდება. ეტყობა, ეს ძალა ათ წელსადა ყოფნის თეატრს. და მხოლოდ სტანისლავსკისა და მარჯანიშვილისთან მხატვრებს შეეძლოთ სულ მუდამ ეშვოთათ, ეხეტიალათ და ათი წლის წინათ ნაპოვნი გზა-ბილიკებით უკმაყოფილო ყოფილიყვნენ.

გროტესკი თეატრალური თამაშის უმაღლესი ფორმაა, დანის ბასრ პირზე შიშველი ფეხით სიარულია, საშინელ სიცრუესა და უმაღლეს თეატრალურ სიმართლეს შუა გაშავალი საზღვარია. საჭიროა ყოფითის, ცხოვრებისეულის აბსტრაგირება და კარიკატურების, არა მეგობრული, არამედ ავი, ავი და სასაცილო კარიკატურების შექმნა. მეტაფორების თეატრი რეჟისორის ენაა: რა საინტერესო აღმოჩნდა არა მხოლოდ მსახიობის, არამედ საგნების, ალგორითების ენით სცენურ სიმბოლოთა შექმნა.

ამ პრობლემებმა მაშინ გამოიტაცა, როცა ინსტიტუტის სცენაზე პეტროვის „მწვიდობის კუნძულს“ ვდგამდი. ეს იყო ჩემი ცდები, რომლებიც შემდეგ თეატრში განავრცო.

შესანიშნავი სტუდენტი მსახიობი მყავდა იქ — ამჟამად სახალხო არტისტი რევაზ თავართქილაძე. იგი მე ჩარლი ჩაპლინის მაგონებდა. ვერ დავივიწყებ, როგორ წარმოთქამდა იგი „სიტყვებს“, სულ მუდამ ტრიბუნას ეძებდა და შემთხვევას არ უშვებდა, რომ „სიტყვა“ წარმოეთქვა და ჩვენც გულით ვიცნობდით.

...პიესაზე მუშაობისას მე თავიდანვე ვცდილობ გავარკვიო მთავარი ნიშანსებები — მოვლენები,

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. № 10, 11, 12, 1981 წ. და № 1, № 2, 1982 წ.



რათა წერილმანს არ გავვიციოდ და საშუალება მიქონდეს მლიინაობაში წარმოვსახო სინამდვილე. ცხოვრებაში ჩვენ რეაგირებას ვახდენთ ყოფის ყველა წერილმანზე (მით უფრო, უფალო, შეგვიწყალო და, თუ ქოლერიკები ვართ!) და მხოლოდ კარგახნის შემდეგ ვახერხებთ მთავარი მოვლენების გამოიჯენს მფორებარისხოვანი ამბებისაგან. ზოგჯერ სულ უმინიშნელო რაღაცისთვის გვანწყობს წერვები. მაგრამ, ფაქტიურად, თავიდათავი მიზეზი ნამდვილად მნიშვნელოვანი მოვლენებია, ოღონდ, ამას მაშინვე ვერ ვხვდებით.

მოვლენა ბრძოლის ერთი რგოლია, იგი დიდი ნთელის ნაწილია. მოვლენა პატარა ომივითაა, რომელშიც არიან თავდამსხმელები და თავდამცველები და რომელშიც პარტნიორებს ძალიან სჭირდებათ ერთმანეთი, რადგან მინიალმდევე თუ არ გყავს, ვერ იჩნუბებ. ეს ისევე სავალდებულოა, როგორც მაგნიტისთვის სხვადასხვა პოლუსები, როგორც კითხვა და პასუხი, როგორც მოვლენის დასაწყისი და მისი დასასრული. მავთულში თუ დენი არ გადის, ეს იმას ნიშნავს, რომ არ არის შექმნილი პლუსი და მინუსი, არ არის პოტენციალითა სხვაობა. ბიოლოგებმა დაადგინეს, რომ არასიმეტრიული მოვლენები უფრო სიცოცხლისუნარიანია და მათში პროცესი უფრო აქტიურად მიმდინარეობს. მე მთლად ზუსტად არა მაქვს წარმოდგენილი თუ როგორ ხდება ეს, მაგრამ ვგრძნობ, რომ ეს ჩვენც გვხვება. მონოტონურობას, სიმეტრიულობას ხომ მყუდროებამდე, გაყინვამდე მიყვარათ, ამოძრავებას კი დონეთა სხვაობა სჭირდება. რა გასაოცრად გასაგები ამბავია! და რა ძნელია ამ სხვაობის ორგანულად წარმოჩენა პიესის ნებისმიერ დიალოგში, მისი ამოძრავება, მოვლენად ქცევა. ეს იგივეა, რომ გული აიძლო იმუშაოს! რევისორები თავიანთი პროფესიის არსით არიან ორთაბრძოლათა მოხვედნი, მოვლენათა მქერნავნი, კონფლიქტებზე მონადირენი.

მაგრამ ორთაბრძოლა-მოვლენა ჯერ კიდევ არაა ტურნირი, მხოლოდ მისი ნაწილი, ეტაპია. პიესის მთლიანობაში „დასამორჩილებლად“ მე, პირველ რიგში, უნდა მოვინახო უმთავრეს მოვლენათა ერთ ნთელად შემაერთებული ბილიკი.

...პიესა ბრძოლის ველსა ჰგავს. მიდინარ და ხან ყუმბარებისგან ამოთხრილ ორმოებს — ძაბრებს აწყდები, ხან დამწვარ ტანს ან გაცივებულ ტყვიამფრქვევან მოკლელს ჯარისკაცების ვეაშებს. აქ ომი იყო. აგერ ყუმბარებისგან გადაღწილი

ფიქვები, აგერ ფონი, რომლის ვალმა-გამოღმა წაპირზე გვაგებთ ყრია. აგერ, ვილაცის ნაქონი, ლიჩაბი, აგერ, შევიცარული ყველის თავებზე...
წერილიდან საწყობი სასწრაფოდ აყრილა და ახალ ადგილზე გადასულა, უფრო შორს — აფეთქებული რკინიგზის ხიდა და ა. შ. ამ მიდამოზე ყოველ ფაქტს, დეტალს, წერილმანს მამაფრად აღიქვამ, მაგრამ თითქმის მოკლებული ხარ საშუალებას, რომ მაშინვე მონახო ამ ეპიზოდების დამაკავშირებელი ბრძოლის ერთიანი ლოგიკა, ლოგიკა მოვლენათა განვითარებისა. ძნელი გასარკვევია, რა იყო ბრძოლის დროს მთავარი და რა მფორებარისხოვანი, რა იყო კანონზომიერი და რა — შემთხვევითი, სად და რა იყო დრამის კულმინაცია?

მაგრამ საკმარისია წარმოსახვით ამაღლდე ამ გარემოზე, დისტანციოდან, მანძილიდან განჭვრიტო იგი და თვალსაწიერში მოიქციო ყველაფერი, რომ აქ დატრიალებული მოვლენების რიგი ლოგიკურად გამართო, ამ რიგის განვითარების პერსპექტივა დაინახო.

მწერალი მართავს თავის სიტყვიერ რიგს, მუსიკოსი — მელოდიურს, მათემატიკოსი — ციფრულს, რეჟისორი კი — მოვლენითს. ეს რეჟისორული რიგი პიესაში ასახული მოვლენების უბრალოდ თანმიმდევრული რიგი როდია.

მოვლენა ვითარდება მისი შინაგანი იმპულსით და როგორც მდინარეში ჩაგდებული ქვისგან, ტალღები იშლებიან ყოველი მხრივ, მოვლენაც ყველა მიმართულებით ვითარდება. მაგრამ, აი, მეორე ქვეც ჩავაგდეთ წყალში, მესამეც, ბევრი სხვაც. ოღონდ, ქვეცაა და ქვეც. მოვლენათა რიგი — ეს ყოველთვის ერთიერთმანეთის კვალზე წარმოშობილი ორთაბრძოლებია. ამ ორთაბრძოლათა მოძრაობა თუ წყდება — მოქმედება ირინდება, ჩუმდება. ჩვენ ზშირად გვინახავს, რომ ერთ წველის „უშუსაიფია“ და მეორე წველისთვის დაუთმია ადგილი, ოღონდ, მოვლენათა რიგი არ განვითარებულა, უამისოდ კი სპექტაკლი სპექტაკლი არაა.

მოვლენათა რიგი და მოვლენათა ჩვეულებრივი თანამიმდევრული სია ისევე არა ჰგავს ერთმანეთს, როგორც სპორტსმენის მოძრაობის ცალკეული მომენტებისა და მისი მოძრაობის უწყვეტი ფაზების ფორტისურათები... ამ მეორე შემთხვევაში მთავარია ფაზათაშორისი განვითარებისა და ნის სწრაფის ლოგიკური სქემა.

როდესაც რეჟისორს კარგად აქვს წარმოდგენილი მოვლენების რიგი, მას საშუალება ეძლევა, ბრძოლის ყოველი ფაზის სახეცვლით ზემოქმედება მოახდინოს მთელი რიგის მდინარებაზე.

მოვლენათა რიგი რეპეტიციის მანძილზე იცვლება, იხვენება, ზუსტდება, იდეური მისამართის უფრო ზუსტად გამოკვეთისაკენ წარიმართება.

ა. ვოლოდინის პიესაზე „კბილის ექიმის თავგადასავლები“ მე ვცაავ, მსახიობებთან ერთად, პირველსავე რეპეტიციულ გამოშეკვეთა მოვლენათა ამგვარი რიგი. ეს ძალზე საინტერესო სამუშაო იყო.

დიდ სარეპეტიციო დარბაზსა და მის მომიჯნავე ოთახებში, თეჯირისა და ავეჯის მეხობით პირობითად, მისტერიალური თეატრის პრინციპით წარმოსახვით პატარა პროვინციული ქალაქი. ავაგეთ

პოლიკლინიკა, ჯანმრთელობის რიგგარეშეობა, კბილის ექიმის ოთახი, ბულვარი, სასწავლებლის ბუფეტი და ა. შ. შემდეგ ჩვენი გმირები, ამ „სახლებში“ შევასახლეთ, ბინები აუფიქსია და რეკვიზიტები გავანაწილეთ, და ვაკეთებდით ყველაფერს, რასაც, ჩვეულებრივ, ამნაირ ადგილებში ხალხი აკეთებდა: ვმუშაობდით, ვსადილობდით, ვისვენებდით ვერთობოდით, ვფიქრობდით, ვწუნებდით, ვტივოდით რად ვცხოვრობდით ჩვეულებრივ, ყოფით ვითარებაში. შემდეგ შევუდექით სპექტაკლის სიუჟეტის ძებნას. ადამიანები გამოდიოდნენ სახლიდან, გადიოდნენ ბულვარზე, შედიოდნენ მაღაზიებში, პოლიკლინიკებში, ჟურნალისტი ქალი ინტერვიუს იღებდა ჟიურნალში, პერსონაჟები ერთმანეთს ხვდებოდნენ, ეცნობოდნენ. კამათობდნენ, ერთმანეთს სცილდებოდნენ. მერე ისევ ხვდებოდნენ, ოღონდ უკვე სხვა ადგილებში. ტელეფონით ლაპარაკობდნენ, ჭირავებდნენ. მოქმედების სიუჟეტური ხაზი სქემატურად გაიმართა რამდენიმე რეპეტიციავ და ბევრი რამ გასაგები გახდა. ყველაფერი არა, რასაკვირველია, ჩვენი მხოლოდ გავერკვიეთ, რა საით მიდიოდა და ეს ამარკვი საქმე იყო.

დაახლოებით ამგვარად გავდიოდით რუსთაველის თეატრში „ფილოსოფიის დოქტორის“ რეპეტიციებს. აქაც გამართული იყო ოთახები ვიოტას მდიდრულ სახლში და ამ ოთახებში მზიარელობდნენ სპექტაკლის მოქმედი პირები. იმპროვიზაციის გზით ვტივოდით მსახიობები თხზავდნენ ყოველდღიურ ცხოვრებაში გმირების ქცევებს, შემდეგ კი აუჩქარებლად, სიუჟეტის შესაბამისად, ხვდებოდნენ ერთმანეთს, ილანძვროდნენ, სიყვარულს უხსნიდნენ და ა. შ. არავითარი ტექსტი მსახიობებმა არ იცოდნენ და არც შეიძლება ცოდნოდათ, ისინი თვითნებურ სიტყვებით ელაპარაკებოდნენ ერთმანეთს, ცდილობდნენ გარკვეულიყენებ ემიზონდების მოვლენათა რიგში, რამდენიმე რეპეტიციავ ასეთინარა, „ნაიკითხეთ“ პირველი მოქმედება, შემდეგ ისევ მაგონდს მიუხსნებდით. ასეთ რეპეტიციებს მიუჩქვევლი მსახიობები თავდაპირველად დაიბნენ და არ იცოდნენ, რა საქმერი იყო ყველაფერი ეს. ასეთი რეპეტიციით ხომ მზა მოქმედებას ვერაფრით ვერ მივლებდით, ეს ხომ მხოლოდ დახვერვითი მუშაობა იყო.

ეს მხოლოდ იმისთვის ხდება, რომ მოვლენათა რიგში ბილიკები დაიკვალოს, რათა ესკიზურად მოვხაზოთ თემატიკური ჩანაფიქრი და შევიგრძნოთ იგი მასალად და არა იმისთვის, რომ მათივე ვითარებაში.

რასაკვირველია, გასაგებია, რომ მოვლენათა რიგის მოხაზვის ასეთი ხერხის გამოყენება ყველა შემთხვევისთვის მიზანშეწონილი არაა. ფსიქოლოგიურად რთულ პიესას, ამ გზით, ასე ერთბაშად ვერ მოხაზავ. ასეთ პიესებზე მუშაობისას მთელი სიფრთხილე გვმართებს, რომ სქემების ტყვეობაში არ აღმოვჩნდეთ — საჭირო იქნება უფრო დინჯად, აუჩქარებლად გავერკვიოთ იმამი, რაც ზედაპირზე კი არ დევს, არამედ სიღრმეშია ჩაიდუმალებული. სწორედ ის, რაც სიღრმეშია ჩაიდუმალებული, განსაზღვრავს მოვლენათა რიგს.

ახლა დილაა. ჯერ ადრეა. ვდგები, ვიცვამ და გავ-

დივარ სახლიდან, რათა თვალს მივახედო ცხოვრებისეულ მოვლენათა რიგს.

...აქ ცხედავ ამ ცხოვრების — ზღვირქმულად ტალღებს და არა იმას, რაც წარმოადგენს მისთვის ნათა და განცდათა არსს, რაც მათ სიღრმეშია დაძირული. არა, ის რაც მე ვნახე, მხოლოდ პუნქტირია და არა თვით მოვლენათა რიგი. მოვლენათა რიგი — ესაა ერთმანეთთან დაკავშირებული მოვლენების კერები, მათი მთავარი ნახანძრავები, ესაა ცეცხლი, რომელიც ცხოვრების ზირთვის შიგნით უკიდია და არა გარეთ, და არა მისი ანარეკლი, ქუჩაში რომ დაინახავ კაცი. მოვლენათა რიგი, ალბათ, ისაა, რაც, ჩვეულებრივ, დაფარულია, რაც ყველაფერს ამოძრავებს. ესაა, ერთმანეთს გადაჯაჭვული სიღრმისეული მოვლენები. ღრმა სპექტაკლები. ალბათ, ამით განირჩევა ზედაპირული (ფორმალური) სპექტაკლებისგან. მოქმედებათა მიზნების სიღრმეებში ძიება — სიუჟეტის ზედაპირის ფსოქნისავე.

აი, როდის მახსენდება სიტყვები, ოდესღაც ა. პოპოვმა რომ გვითხრა: „ქმედით ანალიზში მთავარია აღმოაჩინოთ მოქმედების მამოძებელი იმპულსი და არა თვით მოქმედება“. მაშინ მე ეს ვერ გავიერ, მაგრამ რატომღა, რომ მუშაობდა დროს ის, რაც ახლა „გასაგებია“, ასე ხშირად გვრჩება მხედველობის არის გარეთ?

ჩვენი სიჭაბუკის ღღებში, კულტურისა და დასვენების თითქმის ყოველ პარკში და ბაზრებშიც კი გამართული იყო ე. წ. „სიცილის ოთახი“. ამ ოთახის კედლებში გამოკიდებული იყო ნაირნაირი ფორმისა და სახის მრულე სარკები. ხალხი ერთი სარკიდან მეორეში სიცილ-სიცილით გადადიოდა: სარკეში ასახული ფიგურები და კონტურები მართლაც უჩვეულოდ სასაცილო იყო.

აქამიანი, საგანი, სარკის სიმრუდისდა მიხედვით, იცვლის პროპორციებსა და სახეს. ამ სასაცილო ოთახის შესასვლელში ეკიდა ჩვეულებრივი სარკე, რომელშიც იგივე ადამიანი და საგანი აისახებოდა ნორმალურად. მაგრამ ეს სარკე ჩვენ არ გვიჩვენებდა. საინტერესო იყო ის სარკე, რომელიც ჩვენ გვაჩვენებდა და სხვა, მაგრამ რალაციით ნაცნობი, კაცის სახეს გვაძლევდა. ეს კაცი ხომ სესებითავე, არ შეცვლიდა. ის ხომ მხოლოდ სარკის წედაპირზე დანეროდა და დაგრძელდა, ან, პირიქით — გამოხვილდა და დადალდა, მაგრამ რალაციით როგორც იყო, ისეთი დარჩა. ამ ახალი გამოსახულების პირობითობის ხარისხი სარკის სიმრუდეზეა დამოკიდებული. ჩემს ხელოვნებაში სარკის როლს მე თვითონ ვასრულებ. მე — ჩემი ხასიათისავე, ტემპერამენტისა და ნიქისგან გამომდინარე — გამოვსახავ გარემომცველ სამყაროს ასეთი თუ სხვა-





გვარი პირობითობით. ყოველი ავტორის პირობითობა უნიკალურია. მსოფლიოში ვერსად ნახავთ დავით კლდიაშვილისთანა სხვა მწერალს, მისი განმეორება შეუძლებელია. განა შესაძლებელია მარჯანიშვილის, თაროვის გამოკრება? თეატრის საიდუმლოება, ალბათ, ჩაქსოვილია მის პირობითობაში, იმაში, რომ თეატრი პირდაპირ კი არ ასახავს ცხოვრებას, არამედ იგი ცხოვრებას პირობითად თამაშობს, ერთი სიტყვით, თეატრი „მრუდი“ სარკეა და არა ჩვეულებრივი. თეატრმა, მაყურებელს, ალბათ, ცხოვრების ჩვეულებრივი მოდელი უნდა შესთავაზოს, მოდელი, რომელიც მოცემულია გარკვეული პირობითობით. როცა პირობითობა ქრება და სცენარზე მხოლოდ თვით მხახიობა რჩება ისეთი, როგორც იგი ცხოვრებაშია, ხელოვნება, განსაკუთრებული შემთხვევების გამოკლებით, ისპობა. სპექტაკლი ეს მხოლოდ გასულიერებული ცხოვრება კი არა, რეალურად არსებული ფენომენია. თუ გნებავთ, ესაა ფილოსოფიური გააზრება ცხოვრებისა, მოდელი ადამიანის ყოფიერებისა, მოცემული პოეტის „დამახინჯებულ, მრუდ“ ნარმოსახევაში. სიტყვა „დამახინჯებული“, შესაძლოა, არც მთლად ზუსტი იყოს, შესაძლოა, მას აქ „გარდასახული“ სჯობდეს. გამოსახულება, მეტყველებად, შესაძლებელია ორიგინალს ჰგავდეს და, ამის გამო, თეატრალური პირობითობის ხარისხი ყოველთვის სულ სხვადასხვანაირი იქნება. პირობითობის ხარისხი თეატრში, ალბათ, სახეობა თეატრალური თამაშისა, ესაა ხარისხი თეატრალური თამაშის ცხოვრებასთან მიახლოებისა, ესაა საზოგადოებრივი მსგავსებისა, ხარისხი ასახვისა.

როგორ იცხოვროს ადამიანებმა, როგორ ისულდგმულონ მათ თვითმპყრობელობის, ახალი ეკონომიური ურთიერთობების, თანამედრობის პირთა ძალმომრეობის პირობებში, როცა ყველაფერი ნაცნობობით იკვებება, როცა ხელი ხელს ბანს, თუკი ეს ორივე ხელს სარგებლობას აძლევს, როცა პატიოსნებას გასავალი არა აქვს? გამოიყოფა მდგომარეობაში ჩავარდნილი ადამიანები, პატიოსანნიც კი, ინყებენ საერთო ენის გამონახვას ბანდიტებთან, რომლებიც ღამე, შარავახე კი არ ძარცვავენ მგზავრებს, არამედ ფრაკებსა და მუნდირებში გამოქიმულნი სხედან კანცელარიებსა და დანესებულებებში. საწყალმა კაცმა რა იღონოს? ყველა ინყებს ფიქრს იმაზე, ნაღმართი თუ უკუღმართი გზებით როგორ დააღწიოს თავი ამგვარ მძიმე სიტუაციას. ნახდნენ, დამდბლდნენ ადამიანები, გაქრა მოყვასის სიყვარული, სასაცილო გახდა ცნებები: პატიოსნება, პატიოსნეცემა, ზრუნვა, ყურადღება, მეზობელი მეზობლის მეგობარი, ძმა ძმის ძმა, მამა შვილის მამა აღარაა, ადამიანები ქალაქიდან ქალაქში, სოფლიდან სოფელში დაეხეტებიან

ურმით, ცხენით (თუკი ვინმემ ახოხვა), ფეხით, გამოსავლის, უკეთესი ცხოვრებისეული ვარიანტის ძებნაში. ყველას სალდაც მიეჩვენება, ყველას გადაუდებელი საქმე და გეგმები აქვს, გაქრა წმინდა ურთიერთობები, ადამიანები ერთმანეთს აღარ ენდობიან, ერთმანეთის ეწინაა. მძიმე ცხოვრებამ შვა შემოდგომის აზნაურთა დაბნეულობა, უშნეობა, უსასიობა, უსაშველოდ გაქრება, ვიღაცა თვალთმაქცობს, ცრუპუნტელობს, შფოთავს, ვიღაცა ვიღაცას მოთმინებისკენ, იმედინაობისკენ მოუწოდებს, ვიღაცა ცდილობს თავი აარიდოს ახალთან — გაუგებართან, შუბისმომგვერდთან, საშინელთან პირისპირ შეხვედრას. და ამ უსიხარულო ცხოვრებას ზემოდან დასცქერის ორთავიანი არნივი, რომელსაც ბრჭყალებში სიკბტრა უჭირავს. ადამიანს ისლა დარჩენია, რომ ნამოიძახოს: ღმერთო, დიდებულო, მოგვეცე ძალა, შენგან ჩვენზე მოვლენილი ყველა გამოცდის გაძლებისა!

დროის ხეებთან ფოთლები — ნღები, თვეები, დღეები ცვივა, შემოდგომის აზნაურთა ფოთოლცეცხლა! მიმავალი, წითლე-ოქროსფერი, ფეხებქვეშ მოსრიალე, მოხრაშუნე შემოდგომის ფოთლები!.. უკვე ხეს მონყევტილი, მაგრამ ნალელიანი და ჯიუტი ფოთლები, თავს რომ არ უტყდებიან — ჩვენ ფოთლები კი არა, ხეები ვართო! თუნდაც, დარისპან ქარსიძე და პლატონ სამანიშვილი გავიხსენოთ. რაა სასაცილო მათს ნანწალში? გმირები განიცდიან, დაობენ, ვიმტკიცებენ რაღაცას, ცდილობენ, როგორმე გადარჩნენ, როგორმე, სულ ვიღაცისგან იცავენ თავს, ცდილობენ დამაღონ თავიანთი ნამდვილი ფიქრები და სურვილები, მეტნაკლებად მარჯვდ ატყუებენ ერთმანეთს, არადა, რა ქნან ამ საწყლებმა? გარეთ ხომ შემოდგომა დგას, შემოდგომა და უჭირთ ცხოვრება! დაყურებ მწერლის გამორჩეულად საყვარელ ფოტოსურათს: ჩია ტანისაა, სამხედრო ფორმა აცვია, სიმპათიურია და ალერსიანი, სასწაულად გულთადი, თვალებში ჭინკები უხტის. და რა უცნაური, საოცარი სამყარო დაინახა მან ამ თვალბით — ისეთი, არავის რომ არ დაუნახავს! ის რაღაცით ეტყობს ჰგავს, რაღაცით არა ჰგავს. ჰგავს მის მიერ დახატული ხასიათების სიზუსტით, ჩეხოვის მსგავსად, არც მას მოუგონია თავისი გმირები. ჩეხოვი უკეთეს დღეზე ოცნების სევდას, ნალველს შეუპყრია. დავით კლდიაშვილი კი შფოთავს, ბორგავს იმ ადამიანების ბედზე ფიქრით, რომელთა შორისაც ეტყობრბოს. იგი ამ თავის საწუხარზე, ძალზე მძიმე გულის ვარამზე, თითქმის უსაშველო ტკივილზე რაღაცნაირი განუმეორებელი, ოდნავ შე-





სამწინვე იუმორით მოგვითხრობს. ასე მაშინ ხდებოდა, უკვე ხანდაზმული ფრონტელები — ვეტერანები რომ შეიყრებიან და ოდნავი ღიმილით, მაგრამ ქველბურევე განცდით იხსენებენ მძიმე, უმძიმეს ომს და თან ალერსით დასცინიან თავიანთ თავს — ისინი გამოუგონებელ გმირობაზე საუბრობენ, არაფერს ბერავენ!

ერთხელ დ. კლდიაშვილის მიმართ მის იუბილეზე ასეთი „ქათინაური“ (თავიანთი ჭკუით) თქვეს: „მწერალი თავის მოთხრობებში დაუნდობლად ამითრახებს და დასცინის ხელმოკლე აზნაურებსო“. ამაზე თვითონ მწერალმა განაცხადა:

— არა, მე არავინ არ გამომითრახებია, არ დავცინოდი იმ უბედურ ადამიანებს, მე ისინი მეცოდებოდნენ, მებრალბოდა ადამიანი, რომელიც მახინჯება ცხოვრებაში გააუბედურა და სასაცილო მდგომარეობაში ჩააყენა. მე მიყვარდა ჩემი ხალხი, ცრემლებს ვღვრიდი მის გამწარებულ ცხოვრებას რომ ვხედავდი და ამ გულისტკივილით, მათდამი სიბრალულით სავსე ვენერდი. ასე რომ არ ყოფილიყო, მე ახლავ უარს ვიტყვი ჩემს ნაწერებზე. ჩემი ცხოვრების გზაზე წინ მიმიძღოდა მხოლოდ ადამიანისადმი სიყვარული.

ხელოვნებაში ნამდვილი და ბუნებრივი არასოდეს ბერდება. დავით კლდიაშვილის თითქმის 80 წლის წინათ დაწერილმა პიესებმა დღესაც ერთბაშად მიიზიდა თეატრები და მსურველები. დ. კლდიაშვილი ხელმოკრედ დაიბადა ჩვენი თანამედროვეობისთვის. ის თავისი გულწრფელობით, სინწინდით, მოქალაქეობრივობით, ობიექტურობით და, რაც მთავარია, მხატვრული სიმართლითა და ოსტატობით აიღვლებს დღევანდელ მკითხველსა და მსურველებს. დ. კლდიაშვილი დღესაც, თითქოს, ჩვენს შორის ცხოვრობს, ღიმილით შემოგვცქერის და გულთან მიაქვს ჩვენი სატყვიარი, მძაფრად განიცდის ჩვენს ჭირსა და ლხინს. თითქოს ყველაფერი, რაც კი მრავალი წლის წინათ დაწერა, ჩვენზეა. იგი ფლობს არაჩვეულებრივ უნარს — ზუსტად დაინახოს ის, რასაც სხებზე მხოლოდ გრძნობდნენ, მაგრამ ვერ ახერხებდნენ მის დაფიქსირებას, აღწერას, მოქმედ პირთა დიალოგებში გადაყვანას. გასაოცარი, განსაკვირვებელი დიალოგებია, თითქოს, ისინი არც არავის შეუთხზავს, თითქოს, ავტორმა თავისი ყურით მოისმინა ისინი, დაინახა სურათი და ქალღმერთად გადაიტანა. ჩვენ ხომ ყოველთვის ასე გვეჩვენება, როცა ნამდვილ ხელოვანთან გვაქვს საქმე: ყველაფერი უბრალოდაა, მარტივად — ასე გვეჩვენება! მაგრამ სცადე, გაიმეორე და ნახავ, დარწმუნდები, რომ ეს უბრალოება და სიმარტივე ძალზე ძნელი უბრალოება და სიმარტივეა!

როცა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებს ვკითხულობ, მე არც ვფიქრობ იმაზე, თუ როგორაა ისინი დაწერილი, მე ვფიქრობ იმაზე, რაც მოთხრობილია მათში. ვკითხულობ და ბევრი რამ ჩემს ნაცნობებსა და ახლობლებს მაკონებს. მაგრამ ხელოვნებაში მანაც მთავარია „როგორ?“ შესაძლოა მთლად მთავარი არ იყოს, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი კია. მხატვრისთვის, რასაკვირველია, „რა“ ყველგან და ყველაფერში ჩანს, თუ გულისყურით დააკვირდები სინამდვილეს. „როგორ?“ კი ეს განუყოფელი

ინდივიდუალობაა, ხომ რტყვიან ხოლმე, მხატვარმა ჯერ თავისი თავი ვერ მონახაო, თავისი თავის მონახვა კი, ალბათ, ამ „როგორ“-ის მონახვას ნიშნავს. დ. კლდიაშვილს აქვს თავისი განუყოფელი, შეუკარებელი „როგორ?“ ეს მისია და სხვისი არა-ისი, რას გინდა იგი შეადარო? აი, ვთქვათ, იმერეთისა და კახეთის მკვიდრთ ერთმანეთზე ხომ არ აურევთ? არა, ეს ცუდი შედარებაა: ორი ადამიანის თითების ანაბეჭდები; ერთი ხის ორი ფოთოლი სხვადასხვანაირია, განუყოფელი მოვლენებია.

ვისა ჰკავს დ. კლდიაშვილი? არავის. ამ შემთხვევაში არავითარი შედარება არ გამოგვაგდება, მას ანალოგე ვერ მოვუძებნით ვერსა, მთელ მსოფლიოში. დ. კლდიაშვილს ასახვის სრულიად განსხვავებული ხერხებისა და საშუალებების პალიტრა აქვს. და, თუ გნებავთ, სრულიად განსხვავებული ნატურაც, რომელიც მას შთააგონებს შემოქმედებისთვის და იღვებოც, რომელიც მას აიძულებს კალამი აიღოს ხელში. დავით კლდიაშვილი განსაკუთრებული სამყაროა — მისივე წარმოსახვით შექმნილი სამყარო, ეს მთელი თეატრია. მას თავისი გრძნობადი ბუნება აქვს.

გრძნობათა სამყაროს, ალბათ, თავისი განუყოფელი კოლორიტი და თხრობის ხერხები აქვს.

მე დაედგი დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“, კომედიას კომედიად ვვგაძიებ და ძალზე სევდიანი, ნაღვლიანი სპექტაკლი კი გამოვიდა. ნუნული ლობე, ზედ ცხენის თავის ქალა... ხალხს ათასი რამ უხარია და სწყინს, აქ ხუმრობენ და ბრაზობენ, აქ მჭლე, დამშეული, თავდასული ღორების გამო ერთმანეთზე მიჩნევენ. თითქოს, სასაცილო ამბავია, ჩვენც ღიმილით, სიცხლით ვაღვწევთ თვალ-ყურს ამ სიმპათიურ, ენაკემატ ადამიანებს, მაგრამ გულზე, გულზე კი სევდა გვანება. თითქოს, მხიარული ადამიანები შეიყარნენ, ხუმრობდნენ, ერთმანეთს ქათინაურს ეუბნებოდა, თვითონვე ქილიკობენ თავიანთ თავზე და მაინც გებრალბა ისინი. ისინი რალაცნაირად უმწეონი არიან, თავიანთი სიალაღე ვერავისთვის დაუნახებიათ, გამკითხავი და ძალმომრეობისგან დამცვე-





ქმნა, სხვა რა მიზეზი უნდა მოიძებნოს? მისი ყოველი მოთხრობა ხომ ასე თავისუფლად იქცევა, ორგანულად გარდაისახება დრამატურულად, თანატრალურ მოქმედებაზე დაფუძნებულ ნაწარმოებად! კლდიაშვილი ხომ პასტელით, თუმცა, პასტელით არა, აკვარელით ხატავს. თუმცა, იქნებ სულაც ასე არ იყოს, მაგრამ ერთი რამ უდავოა — იგი თავისებურად, განუმეორებლად თავისებურად წერს.

მაინც რატომ არ დაწერა მან „სრულმეტრაიანი“ პიესები? რა კარგი იქნებოდა, რომ დაწერა? საქართველოს ექნებოდა კლდიაშვილის თეატრი, ისევე, როგორც არსებობს ჩეხოვის, მოლიერის, ოსტროვსკის თეატრები. თუმცა, თუ დავფიქრდებით, კლდიაშვილის თეატრი მაინც არსებობს!

მე ძალიან მიყვარს დავით კლდიაშვილი, მისი ნაწარმოებების დადგმაზე ბევრჯერ დიდი გატაცებით მიმუშავნია, მას ჩვენი დროის ერთ-ერთ უდიდეს მხატვრად ვთვლი, და რა დასანანია, რომ საქართველოს გარეთ მას ნაკლებად იცნობენ.

მე ბედნიერი ვიყავი, როცა დავით კლდიაშვილის შვილმა, ცნობილმა მწერალმა სერგო კლდიაშვილმა ერთ-ერთ საგაზეთო სტატიაში დაწერა:

„ხუთი წლის წინათ ცნობილმა რეჟისორმა [მაბაკტიე, რომ ნაკლებ თავმდაბლობას ვიჩენ! — მ. თ.] მიხეილ თუშანიშვილმა ცისფერ კურანზე პირველად დადგა დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაქორი“. ნეტა ავტორს ენახა ეს სპექტაკლი! დარწმუნებული ვარ, რომ იგი მწერალს გაახარებდა. არ გადაეკატარებ, თუ ვიტყვი, რომ ეს იყო პირველი სპექტაკლი, რომელმაც ეს ნაწარმოები ტრავადის სიმბოლურად აიყვანა [ხომ სწორედ ასე აღიქვამდა ამ პიესას დიდი რეჟისორი კტე მარჯანიშვილი და სწორედ ასე უნდოდა მისი დადგმა].“

მე ბედნიერი ვიყავი. პრემიერაზე ვიყავი. სპექტაკლი, ჩემის აზრით, არ ვარგოდა, მაგრამ არა იმიტომ, რომ მსახიობები ცუდად თამაშობდნენ, არამედ იმიტომ, რომ სათამაშო თითქმის არაფერი ჰქონდათ. ვნებებითა და პათეტიკით გადატვირთულ ამ სპექტაკლში მსახიობებს თავზე ნიღბები ეხურათ, რომლებიც ხანდახან იცვლიდნენ (წუხილის, ხარხარის, ტირილის, დაბერების და ა. შ. მიხედვით). ნიღბოსანთა ეს „ბრო“ ხან ერთად მწუხარებდა, ხან ერთად შფოთავდა და ამ ერთფეროვნების ფონზე მძინვარებდა, ცოფებს შყრიდა ორად-ორი უნიფორმ მსახიობი და ამით, ალბათ, ხაზი ესმებოდა ამ ბროს უსახურობას, იმას, რომ ადამიანებს თავიანთი საკუთარი იდეები და აზრები არ გააჩნდათ.

რეჟისორი, რომელიც დარწმუნებული იყო ავანგარდისტულად ვმუშაობო, ტრავადის მოვლენებითან თავისი დამოკიდებულების პრიმიტიულ ნიშნებს ისეთნაირად განალაგებდა, რომ ცდილობდა თანადროულობის ილუზია შეექმნა და ბევრი მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა კიდევ.

მაგრამ სცენაზე თითქმის ტრავადია არ იყო გათამაშებული. რეჟისორული ნიშნები თითქმის არაფერს ან სრულიად უმნიშვნელო რამეს გამოისახავდნენ.

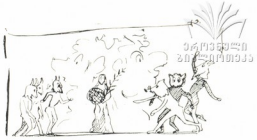
თეატრის არსს, ოდითგანვე, ალბათ, ყველაზე მეტად მსახიობები და მათ ირგვლივ ცნობისმოყვარე მაყურებლებს წრე გამოხატავს. ადამიანები მიჯი-

ლი არაივნა მყავთ. შოდა, ყველაფერი ხუმრობაში გადაიქცეო. სხვა რა დარჩენილი? შოდა, უყურებთ (ან კითხვის დროს წარმოისახავთ) სცენებს და უსმენთ დიალოგებს, რომლებიც კიდევ გაცივებთ და კიდევ ნაღველით გავსებთ და გინდათ არსთავამრიგეს შექედდნო: დმერთო, შენ დაფარავ ეს ცოდვის შვილები, მიუც მათ ძალა ქირთა თმენისა! ყოველ მწერალს აქვს თავისი გრძნობადი ბუნება. ერთისთვის ესაა გამოხატული ირონიული თხრობით, ზოგისთვის — რეპორტაჟული, ზოგისთვის კიდევ — გროტესკული ან ბალაგანური. შესაძლოა, ამას ვუნოდოთ, ჩეხოვური, მოლიერული ან კლდიაშვილისებური ასახვა ცხოვრებისა, თანაც, ყოველ პიესაში არის რაღაც განსაკუთრებული, განუმეორებელი.

ეს პრობლემა, პრობლემა გრძნობადი ბუნებისა, რეჟისურის მთავარი პრობლემაა, დავით კლდიაშვილი თავის პატარა, მაგრამ მომხიზველ პიესებს უწოდებს სურათებს სოფლის ცხოვრებიდან და, ალბათ, სწორედ ეს ანიჭებს მათ განუმეორებლობას. და, ჩემის აზრით, რა ზუსტად გამოიცნეს და შეიგრძნეს ეს სურათების გრძნობადი ბუნება „დარისპანის გასაქორი“ უშანგი ჩეხიძემ (რადიო ჩინანერები), თინა ჩარკვიანმა და სერგო ზაქარიამ (ტელესპექტაკლი) და კვლავ სერგო ზაქარიამ „პოეზიის საღამოსა“ და „სამანიშვილში“. ჩემის აზრით, ეს იყო გმირების ქვევით, განცდებით, თვით მათი შეტყულების მელიოდით მწერლის ცანცდათა ფერწერის ღრმად წვდომა და გასულიერება სცენაზე.

მე ხშირად დავფიქრებულვარ: დავით კლდიაშვილმა რატომ არ დაწერა „სრულმეტრაიანი“ პიესები, როცა მას შექმნილი ჰქონდა მოქმედ პირთა მთელი გალერეა და კოლიზიები, რამდენიც გნებავთ, იმდენი შყავდა „სამანიშვილის დედინაცვლის“, „სოლმონ მორბეაძის“, „ბაკულას ღორების“, „მსხვერპლის“ გმირები, მისგან შეთხზული პერსონაჟები ხომ ერთი დიდი ცხოვრების, ერთი, ან, იქნებ, რამდენიმე დიდი პიესის მოქმედი პირები არიან. ისინი ხომ, თითქოს, სცენაზე აყვანას იყვდრებიან, სცენურ ცხოვრებაში ჩართვას ითხოვენ.

რაა მისი მიზეზი, რომ სახეთა, სიტუაციების, იდეების მიხედვით ეს ნარმოუდგენელი სიმდიდრე მან მოთხრობება და პატარა პიესებში ჩაატოვა? ისინი ხომ იქ აშკარად ვერ ეტყვიან? იქნებ, ამის მიზეზი მწერლის მოკრძალებულბა იყოს? სხვა ხომ მის ადგილზე სხვაგვარად მოიქცეოდა, იხმაურებდა, მწერლურ რევალიებს მოითხოვდა, ის კი სწორედ მოკრძალებული და ღრმად ინტელიგენტური შემოქმედი იყო. ალბათ, სულ ექვით იყო განწყობილი თავისი თავის მიმართ, არ სჯეროდა, შედეგები რომ შე-



ოდენ თავიანთ გზაზე, ყოველდღიური, ჩვეულებრივი საქმეებისკენ ეშურებოდნენ, მაგრამ ისინი შეაჩერეს, შესთავაზეს წრე შეეკრათო და მიიზიდეს რალაც საინტერესო, მნიშვნელოვანი ამბით, რომელსაც გვერდს ვერ აუელიდო. ის, რაც ამ წრის შიგნით ხდებოდა, რითიმე ხიბლავდა, აჯადოებდა მაყურებელს, რალაცით გულზე ხედებოდა მას, მოითხოვდა განმეორებას, რითაც მსახიობების თამაშით აღტაცების გრძნობას გამოხატავდა, და თუ წარმოდგენა უინტერესო მოყვებებოდა, იგი უსტვენდა, წრიდან გადაიოდა და თავის ყოველდღიურ, ყოფით საზრუნავს უბრუნდებოდა, რომელსაც თავი მიახებდა იმის იმედით, რომ აქ, ამ წარმოდგენაზე ისეთ რამეს დაინახავდა, არასოდეს რომ ენახა. თეატრის უმთავრესი ამოცანა ხომ, ალბათ, მაინც ისაა, რომ საშუალება გვეძლევა ურთიერთობა დავამყაროთ სხვა ადამიანებთან, ჩვენს თანამემამულეებთან ყოველ საღამოს გაემართო დილალოგი იმ პრობლემებსა და საკითხებს, რომლებიც ყველას გვაღელვებს. თეატრის უიდალურესი ყოფა, ალბათ, ასეთია: ცარიელ სცენაზე რამდენიმე გენიალური მსახიობი, რომლებსაც აუცილებლად სწავლიათ ესაუბრონ ადამიანებს და წარმოდგენილი სანახაობით რალაც შეეცვალონ ერთმანეთის არსებობაში.

თუმცა, „ცარიელი“ სცენის პრობლემა არც ისე უბრალო მხატვრული პრობლემაა და, ამას ალბათ, სჭირდება რეჟისორის ოსტატობა და მისი ნიშნები. დღეს ძნელი წარმოსადგენია თეატრი რეჟისორად, ძნელი წარმოსადგენია სპექტაკლი, რომელშიც არ იქნება გამოკვეთილი რეჟისორის მხატვრული მრწამსი. მე არ ვისურვებდი მემუშავა თეატრში, სადაც რეჟისორის როლი შემოიზღუდებოდა მხოლოდ პედაგოგიური და ორგანიზატორული ფუნქციებით. მე მინდა ვიმუშაო რეჟისორის ნებით წარმართულ თეატრში — რეჟისორის თეატრში. ამიტომ რეჟისორული თეატრის ყველაფერსავე კვდომაზე საუბარს უსარგებლოდ მივიჩნევ. ეს იგივეა, რომ დიდი რიგორული ხელოვნების კვდომაზე ვილაპარაკოთ.

დღეს ჩვენ რეჟისორის შესაძლებლობებს სულ სხვაწარად ვუყურებთ. ლიტერატურული თხრობის ბორკილებისგან განთავისუფლებულმა, სცენური მტაფორის ხელოვნებამ საშუალება მოგვცა შეგვექმნა ქვეშარჩიად თეატრალური, თანამედროვე ცხოვრებისეული მოვლენების განმარტავადგელი ნაწარმოებები. რეჟისორი უკვე ის პირი აღარაა, ვინც მხოლოდ მსახიობში კვდება, მესაჭიდა იგი გადმოქცა მსახიობთა ანსამბლის კორიფე და ეს ჩინებული ამბავია.

მაგრამ რეჟისორული ხელოვნების განვითარებამ იქამდე მიგვიყვანა, რომ ორი თეატრი წარმოიქმნა — ნიშნების თეატრი და პროცესების თეატრი. ერთ შემთხვევაში, ნიშნებით აღნიშნავენ მოვლენებსა და პროცესებს, მეორე შემთხვევაში, გვიჩვენებენ თვით პროცესებს, რომლებიც ხდება ცხოვრებაში. ერთი ნიშნებით (მტაფორები, ნიღაბი, ალუგორია, დეტალი, აქცენტები და ა. შ.) ახსნა და პროცესის ჩვენება უნიღბო ადამიანის მიერ, და ხომ სხვაა, როცა მხატვრული ნიშნით აღვნიშნავთ იმ ფაქტს, რომ, ვთქვათ, ლედი მაკბეტმა თავის მულოდეს დანაშაულისკენ უბიძგა და სხვაა თვით პროცესი, რითაც იგი ამას აღწევს. რა და როგორ? ერთ

შემთხვევაში, ხელთა გვაქვს შინაარსის ნიშანი, მეორე შემთხვევაში — თვით შინაარსი.

რა მოხდება პროცესისა და ნიშნების შერწყმა თუ ვისნაველი? ამით ხომ სპექტაკლის სტრუქტურა გამდიდრდება და რელიეფური გახდება. როგორ მოინახოს საერთო მნიშვნელი, რომ სპექტაკლის აგების ამ ორ საშუალებას შორის რალაციაციის წონასწორობა დამყარდეს და მათ ერთმანეთს ხელი კი არ შეუშალონ, არამედ ერთმანეთის გვერდით უმტკივნეულოდ იარსებონ? პროცესი და ნიშნები. და, ნიშნებმა გაამდიდრონ პროცესი. მაშინ მსახიობი შესაძლებლად პიანისტის როლს ორკესტრში, მხატვრულ ნიშანს ხომ თეატრის ყველა კომპონენტი ქმნის, მათ შორის — მსახიობიც, რომელმაც, თავისი ძირითადი ფუნქციის შესრულების გარდა, ნებაყოფლობით იესრა ნიშნის როლის შესრულებაც. და თუ ეს იქნება მაღალმხატვრული ნიშნების ერთობა, ალზე საგულისხმო შედეგს მივიღებთ. ასეთ სპექტაკლზე ოცნებაა შეგვიძლია, ეს რეჟისორის ყველაფერსაინტერესო სფეროა. ბოლოსდაბოლოს, ჩვენ, რეჟისორებმა, მოვიპოვეთ „სუფთა რეჟისორის“ უფლება, ბოლოსდაბოლოს, ბუბიაქალობის ნაცვლად თვით სპექტაკლის შობის უფლება მოგვენიჭა. ჩვენი პროფესია მხატვრულ პროფესიად იქცა.

მაგრამ იმ საღამოს ზედა არ გამოიწვია, ნიშნებით პრიმიტიული რეჟისორული მანიპულირების მონშე გავხდი. ეს კი ძალიან ჰგავს, ხატვა რომ არ იყოს, იმ კაცის ნახატებს. ამისთვის ხომ განსაკუთრებული მონაცემები და უნარია საჭირო. ჩანსუხაროდ, ასე ცოდვად „დახატული“ სპექტაკლი ჩვენში ცოტა როდია და ისინი მსახიობს სახეს უკარგავენ. მსახიობები თანდათან ეჩვევიან თავიანთ ახლებურ მდგომარეობას და მორჩილებით იხრიან ქედს მათზე გამარჯვებულთა წინაშე.

ასეთი თეატრის დასი, შესაძლოა, მთლიანობაში, ნიჭიერიც იყოს, მაგრამ იგი (გამარჯვებისგანეუ ვილაპარაკებთ) დიდ მსახიობს ვერაოდეს წარმოშობს. დიდ მსახიობს ასეთ დასში არაუფერ ვსაქმება. ასეთ თეატრში იგი ვერ გასძლებს. ნამდვილად დიდი მსახიობები ოდესმე, დღეს თუ არა ხვალ, აუცილებლად ამბობდებიან, რომ მთლიანობა მათ სხეებზე აფარებული ბუტაფორული, დახატული (თუ დუნახტავი — ეს ლუკრიაა), ნიღბები. როგორ განუდა ითამაშოს მსახიობმა პროცესი — ვთქვათ, ოიდიპოსის ტრაგედია, თუკი იგი მხოლოდ ნიშნებითაა გარემოცული და თავადაც მხოლოდ ნიშანია. ვერ შესძლებს თამაშს.

(გაგრძელება იქნება)
ტექსტში ჩართულია მიხეილ თაშმინიშვილის ნახატები

მხოლოდ დროს შეუძლია შეანელოს ეროსი მანჯგალაძის გარდაცვალებით გამოწვეული მწარე გულისტკივილი.

მხოლოდ მისმა მოულოდნელმა სიკვდილმა გვაგრძნობინა თუ რა ყოფილა იგი თვითეული ჩვენთაგანისათვის: გვიყვარდა მისი შემოქმედება, ალტაცებული ვიყავით მისი ნიჭის მრავალმხრიობით, თითქმის ყველაფერი ვიცოდით, რაც მას გაუკეთებია ქართულ თეატრში, კინოში, ტელეხედავაში, სპორტში, მაგრამ არ გვცნობია უმთავრესი — ეროსის ადგილი ჩვენს გულელებში, მისი სიკვდილით იქაც რაღაც მოკვდა. რომენ როლანი ამბობს: ჟან კრისტოფის გულში — მისი უახლოესი ადამიანის სიკვდილის გამო — სამარის პატარა ბორცვი წამოიშრება. ესლა ნახეთ ყოველი ქართველის გულში რამდენი ასეთი პატარა სამარეა, სადაც სიყვარულია დამარხული.

ყველა მის მეგობართან შედარებით, რომლებმაც თავიანთი შეძრული გულისტკივილი გარდაცვალების დღეებში პრესისა თუ რადიოს მეშვეობით გამოხატეს, მე მხოლოდ ის უპირატესობა მაქვს, რომ ამ წერილს ვწერ მისი დაკრძალვის შემდეგ, რომელიც, მართლაც, სახალხო გლოვად გადაიქცა. გონების შემძვრელი იყო არა დიდი ხალხმრავლობა, არა ტრანსპორტისაგან განთავისუფლებული რუსთაველის, ლენინისა და პლუხანოვის პროსპექტები, რათა თავისუფლად გაევილო სამგლოვიარო კორტეჟს, არამედ გრძნობა იმ ტკივილისა, რომელიც ყველას იმ წუთში გვაერთიანებდა და ერთმანეთთან გვაახლოებდა. სახლების აივნებიდან და ღია ფანჯრებიდან, რუსთაველის თეატრის როტონდოდან თუ ოპერის თეატრის ფასადზე გამოსული აივნებიდან უამრავი ხალხი დასტიროდა მიცვლებულს, თითქოს ეს წუთია ამ შენობიდან გამოასვენესო იგი.

სამწუხაროდ, ბევრი საყვარელი ხელოვანი დაუკარგავს ქართველ ხალხს, მრავალი მათგანი ნიჭითაც აღმატებული ყოფილა, მაგრამ ასე გულწრფელად იშვიათად თუ უგლოვია ვინმე. რაშია საქმე? სად არის ის იდეალური ძალა დაფარული, რომელიც

ჩვენ მრუსი

ნოდარ გურაბანიძე

მოულოდნელად იჩენს ხოლმე თავს და ის, რაც აქამდე ქვეშეცნულად მხოლოდ ნაგრძნობი იყო, ახლა საცნაური ხდება?!

შევეცდები ეს ამჟავი ჩემებურად ავხსნა. ორმოცდაათიანი წლების მიწურულს თეატრალური ინსტიტუტის პატარა სცენიდან უმაღლესი გამოაღწია ხმამ, რომ აქ უნიჭიერესი ახალგაზრდა ეროსი მანჯგალაძე განსაცვიფრებლად გარდაისახებოდა ტეტერვისა და მოხუცი მანანალას როლებში. თვალისმომჭრელი შარავანდედით მოსილი ახალგაზრდა რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე კი არ აღმოჩნდა, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო და როგორც ამას ელოდნენ აკაკი ხორავასაგან, არამედ ცხინვალის თეატრის სცენაზე, სადაც მაშინ არც რეჟისურა ბრწყინავდა და არც მსახიობთა თანავარსკვლავედი.



ხალხი ხედავს და იმახსოვრებს რჩეული ახალგაზრდის ამგვარ თავმოდრეკასა და პატიოსნებას.

ერთი წელი დაჰყო მან ცხინვალში და ვინ იცის, კიდევ რამდენ ხანს იქნებოდა იქ, აკაკი ძიძიგურს რომ არ მოეწვია იგი რადიოში ფეხბურთის ხელმოცარული კომენტატორების შესაცვლელად.

ამ დღიდან ეროსის ხავერდოვანი ბარიტონი საქართველოს ყოველ ოჯახში დაირბა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მან ნოვატორული სიახლენი კი არ შეიტანა ამ ჟანრში (თავისუფლება, ფამილიარობისაგან აბსოლუტურად დაშორებული უშუალობა), არამედ საქართველოში საერთოდ მან შექმნა ეს ჟანრი, შესაბამისი ქართული ტერმინოლოგიით და სპეციფიკური გამოთქმებით, რომელსაც დღესაც ხშირად

მიმართავს ხოლმე ჩვენი მეორე შესანიშნავი კომენტატორი კოტე მახარაძე, რომელიც ყოველთვის აღიარებს თავისი სახელოვანი წინამორბედის დამსახურებას.

ამგვარად, წლების მანძილზე, ქართული ფეხბურთის წარმატებითა თუ მარცხით გამონეული სიხარული თუ სევდა ეროსსა და ხალხს აერთიანებდა. ამ დროს ეროსის გული ხალხის გულთან უნისონში ძგერდა.

როგორც ჩანს, ხალხი არ იეინყებს ამგვარ წუთებს და საჭიროების დროს ყოველივეს იხსენებს.

ხშირად გამიგონია თუ როგორ ურჩევდნენ მისი უფროსი და სახელოვანი კოლეგები თავი დაენებებინა ფეხბურთის კომენტატორობისათვის — ხმაში ფოლადს აჩენსო, მეტყველებაში ერთფეროვან მოღულა-



ციებს ამკვიდრებსო. იგი მაინც არ ეშვე-
ბოდა ამ საქმეს, რადგან ფეხბურთი არა
მხოლოდ მისი საყვარელი სპორტი იყო,
არამედ თვითგამოხატვის, მისი შემოქ-
მედებითი ბუნების სხვა სფეროში გამოკ-
ლენის საშუალებაც. დარწმუნებული ვარ—
იგი გრძნობდა, რომ კომენტატორის კაბი-
ნაში კი არ იყო ამ დროს შეკეტილი, არამედ
უშუალოდ ელაპარაკებოდა თავის ხალხს
და რომელ ჭეშმარიტ მსახიობს არ მოხიბ-
ლავს ასეთ ვეებერთელა აუდიტორიასთან
ურთიერთობის რეალობა.

**ეროსი მანჯგალაძეს არ სურდა ხალხ-
თან ამგვარი კონტაქტის განწყვეტა!**

ახლა მივუბრუნდეთ შემოქმედებას, რო-
მელიც მთავარი იყო მის ცხოვრებაში და
რამაც იგი გახადა სახელოვანი.

ამ მსახიობში ერთნი აკაკი ხორავას
მემკვიდრეს ხედავდნენ და იგიც თითქოს
ამართლებდა კიდეც ამ ვარაუდს: მან მარ-
თლაც შესანიშნავად შეასრულა ორი ურ-
თულესი როლი ხორავას რეპერტუარიდან
— დიდი ხელმწიფე და ოიდიპოს მეფე. მაგ-
რამ, თუ პირველ როლში მაინც იგრძნო-
ბოდა დიდი ხორავას სუნთქვა (თუმცა
სრულიად ახალგაზრდა მსახიობმა რო-
ლის სწორედ ყველაზე რთული ადგილი—
მოკლული უფლისწულის დატირება — შე-
სანიშნავად შეასრულა), ოიდიპოსის როლში
სავსებით დამოუკიდებელ გზას დაადგა.

მეორენი მასში ხედავდნენ მკვეთრად სა-
ხასიათო მსახიობს, რომლისთვისაც უცხო
არ უნდა ყოფილიყო გროტესკული სიმწ-
ვავე და ნამდვილი თეატრალიზაცია.

ამ მიმართულებით მან მართლაც ფე-
იერვერკულ წარმატებას მიაღწია.

მეც, სხვებთან ერთად, ვაღიარებ, რომ
ეროსი მანჯგალაძეს სახელი და დიდება
მოუტანეს მამილომ („ადამიანებო, იყავით
ფხოზლად“), ლოპესმა („ესპანელი მღვდ-
ელი“), ზიმზიმოვმა („პეპო“), ვანო ფანტი-
აშვილმა („ხანუმა“), ჟივოტამ („ფილოსო-
ფიის დოქტორი“), გვადი ბიგვამ, მაგრამ
არის ერთი როლი, შესაძლოა, არა ასეთის
ბრწყინვალეობით შესრულებული, მაგრამ
როლი, რომელშიაც მთელის სისრულით გა-
მოჩნდა ეროსი მანჯგალაძის უმთავრესი
თვისება. ეს არის ოიდიპოს მეფე.

თუ აკაკი ხორავას ოიდიპოსი თვითდა-
ჯერებული სიდიადის გამო ტრაგიკულ

შეცდომას უშვებდა, ხოლო სერგო ზაქარი-
აძის ოიდიპოსის სიმართლის მაქიმეტილი,
მძვინვარე სული თავის გზაზე ყველაფერს
წარხოცავდა, ეროსი მანჯგალაძის ოიდი-
პოსი უმანკო, შეუბღალავი ყმაწვილური
სულის განსახიერება იყო. მით უფრო ტრა-
გიკული, წარმოუდგენელი იყო მისი შეც-
დომა და თავზარდამცემი მისგან გამომ-
დინარე შედეგები. ოიდიპოსის უმანკო,
წმინდა სულის შეცოდებას მშობლების მი-
მართ მასურებელი განსაკუთრებული მღე-
ლვარებით აღიქვამდა: ბედისწერას არც-
ერთი ადამიანისათვის ასეთი ტანჯვა არ
განუშზადებია. და ეროსი მანჯგალაძის —
ოიდიპოსი მზად იყო დიდ სატანჯველს
ასევე ჭაბუკური რაინდობით შებმოდა. ამ-
გვარად უმანკოება და რაინდობა, აი,
უმთავრესი თვისებანი ოიდიპოს მეფისა—
ეროსის გააზრებით და შესრულებით. თვი-
სებანი, რომელიც მის პიროვნებაში იღებდ-
ნენ სათავეს, მის ადამიანურ ბუნებას შე-
ადგენდნენ.

**ხალხმა სამუდამოდ დაიმახსოვრა თავი-
სი მსახიობის ეს თვისებები — ბავშვური
სინამრდე და რაინდული თავგამოდება ამაჲ
დროს.** მახსოვს 1958 წელს, ქართული ხე-
ლოვნებისა და ლიტერატურის დეკადაზე
მოსკოვში, ეროსი მანჯგალაძემ დღის წარ-
მოდგენა ითამაშა. მოსკოვი, რომელიც
აქამდე განცვიფრებული იყო აკაკი ხორა-
ვას მონუმენტური შესრულებით, სერგო
ზაქარიაძის მიერ ამ როლში გამოვლენი-
ლი „აქილევსის რისხვით“, არაჩვეულებრი-
ვი სიყვარულით შეხვდა ეროსი მანჯგალა-
ძეს. განსაკუთრებით თეატრალური ახალ-
გაზრდობა იყო აღტაცებული. მან ინტუი-
ტურად იგრძნო — პირველი ხილვისთანა-
ვე — მსახიობის ეს თავისებურება, მან
ეროსი მანჯგალაძის ოიდიპოსში დაინახა
არა მეფური ძალთახმევა ან გმირული
შემართება — არამედ დიდი ტკივილებით
სავსე ახალგაზრდა ადამიანი. უპირველ-
სად ა და მ ი ა ნ ი და შემდეგ ახალგაზრდა.

მართალია, ეროსი მანჯგალაძემ ადრე
ნათამაშებ მოხუცი მამილოს როლში, თავისი
ბუნების ეს მომხიბლავი მხარეები
მოუგერებელი უშუალობით გვიჩვენა, მა-
გრამ ოიდიპოსის უმძაფრესმა ტრაგიკულ-
მა კოლიზიებმა, კიდეც უფრო მაღლა ას-
წიეს ისინი.



ეროსი მანჯგალაძეს ჰქონდა კიდევ ერთი ბუნებრივი თვისება, რომელიც განსაკუთრებით სახასიათო როლებში გამოჩნდა — ეს იყო მიამიტობამდე მისული გულუბრყვილობა. ეს გულუბრყვილობა, ადვილად დაჯერება — მისი მსახიობური შემოქმედების საფუძველია. მხოლოდ ეს გულუბრყვილობა ჩვეულებრივი გულუბრყვილობა როდი გახლდათ. იგი დიდ ნიჭთან იყო წილნაყარი. შეხედეთ ეროსი მანჯგალაძის გმირებს — ისინი საოცარ სიტუაციებში არიან მოქცეულნი, პარადოქსალურ კონფლიქტებში არიან გახვეული და რაც უფრო დაუჯერებელი ამბავია, მით უფრო სჯერათ ეს მის გმირებს. იგი იყო დიდი ბავშვი და ყველა მის სახასიათო როლში მოჩანს ეს. რა უცნაურიც არ უნდა გვეჩვენოს. — მის ღორმუცელა, მუცლით მებლაპრე, ღვთის პირიდან გადავარდნილ ლოპესში, ცხოვრების სიტკბოებას დაწაფებულ, მოფარფატე ვანო ფანტიაშვილში, ეშმაკ და მოხერხებულ გვადი ბიგვაში, საოცრად კოლორიტულ ზიმზიმოვში, და, ცხადია, მამილოში, ამ დიდი ბავშვის კონტურები მოჩანს. ამ მხრივაც უნიკალურია მისი შემოქმედება.

აქ აღარ ვლაპარაკობთ მის განსაკუთრებულ მსახიობურ ნიჭზე. მე მხოლოდ მინდობდა ის პიროვნული თვისებები აღმენიშნა, რომელიც უშუალოდ მის შემოქმედებაშიც ძალიან რელიეფურად გამოიხატა. ყველაფერი ის, რაც უკვე ვთქვი, ერთად აღებული, განაპირობებდა ეროსი მანჯგალაძის მიმართ ხალხის განსაკუთრებულ სიყვარულს. ამანვე განაპირობა ხალხის უმძაფრესი გულისტკივილი — მისი გარდაცვალებით გამოწვეული.

შესანიშნავი სანახავი იყო ეროსი მანჯგალაძე მეგობართა წრეში — ტაქტიანი, გამგები უფალი ლხინისა თუ ჭირისა; უნებურად განგანყობდა იმისათვის, რომ სწორედ მისთვის გაგვიზარებია გულში ჩამარხული სევდა. ამიტომ ყველა ის, ვისაც თეატრისა თუ ცხოვრებისაგან მიყენებული ჭრილობების მოშუშება სურდა, მისკენ მიემშურებოდა, რადგან მასთან ყოფნაში ეძიებდა შვებას. მე არ ვამბობ იმას, რომ იგი მსგავსად სასწაულმოქმედი წმინდანებისა, სიტყვით ჰკურნავდა გულდაკოდილს. უბრალოდ, მის ირგვლივ ისეთი ატმოსფერო

იყო შექმნილი, რომელიც ადამიანს ამშვიდებდა, ცხოვრებისა და შემოქმედების ხალხის უბრუნებდა. ეს ატმოსფერო თითქოს თავისთავად, სპონტანურად იყო შექმნილი, თვით ეროსისგან რაიმე საგანგებო სურვილის გარეშე, უბრალოდ მისი პიროვნება ასხივებდა ისეთ სიკეთესა თუ სიმშვიდეს, რაც ანდამატივით იზიდავდა ყველა მის ნაცნობს თუ მეგობარს. ამიტომ უამრავ ადამიანს სურდა მასთან ყოფნა, მისი ხმის გაგონება, ყველას სურდა მხარზე მისი ხელის შეხება ეგრძნო, ხელისა, რომელიც ასე მეტყველი იყო სცენაზე, ასე ძლიერი და რომელმაც პირველმა შეიტყო მოახლოებული სიკვდილის ძალის წამრთმევი სიცივე.

იყო მეორე მომენტიც: არაჩვეულებრივი მომხიბლაობის და უშუალოდ შედეგად წარმოქმნილი ილუზია — ახლადგაცანობილსაც თავი ეროსის მეგობრად მოჰქონდა და იმით ამაყობდა საზოგადოებაში. ასეთთა რიცხვი ლეგიონებს შეადგენდა. მისატყვებელი ადამიანური სისუსტეა — ყველას სურს სახელოვან და პოპულარულ ადამიანთა სიახლოვე, ხოლო ეროსის პოპულარობა მართლაც საყოველთაო იყო. მხოლოდ ეროსიმ უწყობდა ამ ლეგიონებიდან ვინ იყო მისი ნამდვილი მეგობარი და ჭირის გამზიარებული და იმათთან ჭჭმარეობა ძმობა აკავშირებდა. ამ ახლობელ ადამიანთა პორტრეტებს ახალგაზრდა მსახიობთა სახელები ამშვენებდა. ეროსი იყო მათი უფროსი ძმა, მზრუნველი, თავდადებული, ჭირის მოამაგე, ძმა, მათ მომავალ შემოქმედებით ცხოვრებაზე გადაგებული.

იმ მწუხარე დღეებში ერთმა მისმა ახლობელმა მსახიობმა მითხრა ფრაზა, რომელიც პარადოქსალური, მეტიც, მკრეხელოვანი მეჩვენა. მან სთქვა: „სწორედ დროზე მოკვდა ეროსი“ — დამთრგუნველი დუმლის შემდეგ: „იგი მოკვდა მაშინ, როცა ხალხს ყველაზე მეტად უყვარდა. სწორედ ასეთი სიკვდილი ამშვენებს მას — იგი წავიდა მაშინ, როცა კიდევ შეეძლო თამაში. ხალხი ისე ღრმად აღარ განიცდის სიკვდილს მსახიობისას, რომელსაც აღარ შეუძლია თამაში. თავისი გარდაცვალებით ეროსიმ ეს განცდა განსაკუთრებული ტკივილით გააღვიძა... ჩემთვის, მაგალითად, ძალიან ადვილია ახლა სიკვდილი: — სულ იქ მინდოდა ყოფნა, სადაც ეროსი იყო...“



ალექსანდრე ხეილიძე

ის მაინც გრუნავს?

ხუმრობა ორ მომხდებლად

მომხდელი პირნი

ფედოროვი იური ლეონიდოვიჩი — სკოლის დირექტორი.

როდიონოვა ალა კონსტანტინოვნა — მასწავლებელი.
ლოპატუხინი
მალახოვა
პეტროვი — მისი მოსწავლეები
პავლოვი

პოლუქტოვი — საბჭოს წევრები
შაფიროვი

სამი მკაცრი ქალიშვილი.
მია კოლია — სანტექნიკოსი.

პირველი მომხდება

ალა მასწავლებლის კლასში მოსწავლეები საკონტროლოს წერენ მათემატიკაში.

როდიონოვა (თვალს არ აშორებს წიგნს) პავლოვ!

პავლოვი (ნაწყენი). რა სულ პავლოვი! პავლოვი! ვიღაც გაიფანტა და მაშინვე პავლოვს მივარდებიან! დაიხ!

როდიონოვა. რაზე ოცნებობ?

პავლოვი. ვინ ოცნებობს რო? მე ვფიქრობ.

როდიონოვა (ამოიხარა) იფიქრე, პავლოვ, იფიქრე. მაღლობა ღმერთს, რომ საკონტროლოზე მაინც ფიქრობ.

პავლოვი (ბუზღუნებს). მართლა, რა სულ „პავლოვი, პავლოვი“ აბა, რა — პავლოვი?

როდიონოვა. კარგი, იმუშავე.

პეტროვი (ჩურჩულით) მალახოვა!.. მალახოვა! ამოცანის პასუხი მითხარი, პასუხი-მეთქი, გუეზნები!..

(ზურგში კალმისტარი ატაკა) მალახოვა!

მალახოვა (ხმამალა). ვაიმე!

როდიონოვა. მალახოვა, რაშია საქმე?

მალახოვა. ალა მასწ. პეტროვი მაწვადებს.

როდიონოვა (ჩვეულებრივად). პეტროვ! მოევი მალახოვას.

პეტროვი (მოულოდნელად). პავლოვი ჩემგან იწერს.

პავლოვი. (აფეთქდა). ვინ იწერს? ვისგან ვიწერ?

პეტროვი. შენ იწერ. ჩემგან იწერ!

პავლოვი (მთლად გაცოფდა). ვინ იწერს შენგან? ხად შენა ხარ, ხად მე? როგორ შემოძლია შენგან გადავიწერო. ალა მასწ!

როდიონოვა (მოქანცული). შენ რეებს იგონებ, პეტროვ? ჭერ ერთი შენ და პავლოვს სხვადასხვა ვარიანტი გაქვთ, მეორე..

პეტროვი. ვიხუმრე, ალა მასწ.

კლასი გამოცოცხლდა.

როდიონოვა. ვერაფერი ხუმრობაა, პეტროვ! პეტროვი. არა, ისე, განტვირთვისთვის, ალა მასწ. ბავშვები ფრტუტუნებენ.

როდიონოვა. კარგით, ხომ განტვირთეთ, გეყოთ ახლა. გააგრძელეთ მუშაობა. ჩუხად, ბავშვებო.

ერთხანს სიჩუმე დაისადგურებს. მხოლოდ ქალაქის შარი-შური და ჩუმი ოფრახანეშა ისმის. შემოდის ვასილი ლოპატუხინი. ზღურბლზე შეყვანდება. ლოპატუხინი. გამარჯობათ ალა მასწ. შეიძლება შემოვიდე?

როდიონოვა (უემოციოდ). ლოპატუხინ, ოო, ლოპატუხინ... შენ არ იცოდი, დღეს რომ საკონტროლო გვქონდა?

ლოპატუხინი. ვიცოდი.

როდიონოვა. ამიტომ დაიგვიანე?

ლოპატუხინი. მე კი არ მინდოდა, ალა მასწ... საბატო მიზეზი მაქვს მე, ალა მასწ.

როდიონოვა. იქნებ გვიბრძანოთ, რა მიზეზია ასეთი? საათი გაგიფუტდათ? ტრამვაი ხომ არ ასცდენია ლიანდაგს? ხანძარი ხომ არ გაგჩნდათ? ქუჩებში წყალიდობა?

ლოპატუხინი. არა, ალა მასწ.

როდიონოვა. აბა, რაშია საქმე? ა? რას გაჩუმებულხარ! მიახსუბე!

ლოპატუხინი (სასოწარკვეთით ამოიხარა) მე... მე, ალა მასწ... მე მფრინავი თევზი ვნახე.

როდიონოვა (შეკრთა) მფრინავი თევზი? ლოპატუხინი (ამოიხსენა). მფრინავი, ალა მასწ...

კლასი ავარდა. ერთბაშად ყველამ დაივიწყა საკონტრო-

ლო სამეფო და ინტერესთ მოვლიან ახლა რანაირად დატარალდება ამბავი.

როდიონოვა (რატომღაც ძალზედ აღელდა). შენ... შენ... შენ რეხებს...? დამცინით თუ, რა არის ეს?

ლოპოტუხინი (ნაღვლიანად). არა, ალა მასწავლებელი, მე არ დაგცინით. მართლა ვნახე. მასპატიეთ. როდიონოვა. რას მივდ-მოვდები? სად ნახე? როდის ნახე?

ლოპოტუხინი. აი ახლა ვნახე, ალა მასწავლებელი. ჩვენს ეზოში, მოვდიოდი სკოლაში და უცებ, აგერ არა... მიფრინავს ე-ე-ე-ე. შემდეგ — რასი დაქდა სწორედ ჩემს წინ და შიშინებს: კ-შ-შ... კლასი ჩაბეირდა

როდიონოვა (გადაირია). ეს... ეშმაკმა იცის რა არის, ეს! (წიგნი მაგიდას დაახეთქა და ტუკიანავით გავარდა კლასიდან).

პავლოვი (ნაღვლიანად). მოჩრა... დირექტორის მოსაყვანად გაიქცა. ახლა მოხდება, რაც მოხდება!

პეტროვი. დედაა, პავლოვ, ესლა კი გამაგრდი.

პავლოვი (შეშფოთდა). რა პავლოვი? რა შუაშია აქ პავლოვი?

პეტროვი. კარგი ერთი, ისე ვინუხრე, რა, ნუ დედავ! (ლოპოტუხინს მიუბრუნდა). ნაღი ჩაქუჩა ხარ რა. ეს მაგარი რაღაც იყისრე, ხო იცი? რას შერებოდა? ე-ე-ე-ე, რას... კ-შ-შ... მხეცი ხარ, მხეცი (ხარხარებს).

ლოპოტუხინი ყურადღებას არავის არ აქცევს, სიტყვის უთქმელად მიჰყურებს თავის ადგილს და მალახოვას გვერდით ჯდება.

მალახოვა (გულისტყვილით) არა გრცხვენია? სინდისი არა გაქვს? რა დაგიშვა ალა მასწავლებელმა? რა? ყოველთვის ასე რატომ აბითურებ?

ლოპოტუხინი (ნაღვლიანად). თავი დამანებე. მალახოვა. აა-ა ნანოსი სინდისმა შეგაწუხა? ჭერ ისულთგნებს ბიჭი, მერე კი „თავი დამანებეო“ — გაიძახის... არა უშავს, მოვა ახლა დირექტორი და ის გირვენებს შენ მფრინავ თეფშებს.

პეტროვი (აღტაცებულა). ე-ე-ე-ე! რას!

პავლოვი (ნაღვლიანად). და თანაც შიშინებს... უკიდურესად აღუკლებული დაბრუნდა ალა მასწავლებელი. მას უკან მოპყვება სკოლის დირექტორი იური ფედოროვი — სავსებით ინტელიგენტური გარეგნობის შუახნის მამაკაცი. კლასში იშწამსე სიჩუმე მყარდება. ყველანი დგებიან.

ფედოროვი. გამარჯობათ. დაქვით!

როდიონოვა (ხმაში ცრემლი ეტყობა) ყოველდღე ასეა, ყოველდღე, იური ლეონიდაოვიჩ! აი, ყოველდღე! თქვენ როგორც ინებებთ და მე კონამდვილად შეტი აღარ შემიძლია. ან ეგ, ან მე! ფედოროვი. დაწყნარდით, ალა კონსტანტინოვნი, დამშვიდდით. ახლავე ყველაფერს გაყარყვეთ! ლოპოტუხინი

ლოპოტუხინი წამოვდა. აბა?... მოპყევი.

ლოპოტუხინი. რა უნდა მოვყვე.

ფედოროვი. რაც მასწავლებელს უამბე, ის გვიამბე ჩვენც, მხოლოდ, თუ შეიძლებოდაც, უფრო დაწყნარდით. მე აგერ ჩამოყვდები. მოგისმენ. ჰყვებივთ მოგისმენენ.

მალახოვა (გუბუბდავად). ჩვენ საკონტროლო ვაკვს.

ფედოროვი (ირონიულად). რა დროს საკონტროლოა, მალახოვა. კაცი გამოუცნობ მფრინავი რბექტს შეხვდა და შენ საკონტროლო გახსუსესუაბე მოპყე, ლოპოტუხინი

ლოპოტუხინი. რა უნდა მოვყვე, რო?

ფედოროვი. ყველაფერი გვიამბე. ნუ გრცხვენია.

ლოპოტუხინი. მოკლედ, მოვდივარ...

ფედოროვი. სკოლაში?

ლოპოტუხინი. სკოლაში.

ფედოროვი. და ძალიან გეჭქარება, არა? შიშობ, ვაი თუ საკონტროლოზე დამაგვიანდესო, არა?

ლოპოტუხინი. დიას.

ფედოროვი. და უცებ... პე! ანეხით ხომ არ ამოგიღებთ ყოველ სიტყვას? და უცებ?

ლოპოტუხინი. და უცებ მესმის — უსტვენს.

ფედოროვი. უსტვენს?

ლოპოტუხინი. უსტვენს?

ფედოროვი. როგორ უსტვენს?

ლოპოტუხინი. აი, ასე (ორ თითს პირში ჩაიდებს და დაუსტვენს).

როდიონოვა (აღშფოთებულა) ლოპოტუხინი! სად გგონია თავი!

ფედოროვი (გულმორწყაულად) არა უშავს, არა უშავს, ალა კონსტანტინოვნა, დაე, დაუსტვენოს (ლოპოტუხინს) კარგი, მერე!

ლოპოტუხინი. მერე ე-ე-ე-ე, ტრახ! დაქდა...

პეტროვი (მხიარულად) და თან შიშინებს: კ-შ-შ (ხარხარებს).

ფედოროვი. პეტროვი! ნუ გვიჩამ ამას, მოგვიბზროს მოხზობელმა, განაგრძე, ლოპოტუხინ.

ლოპოტუხინი. დაქდა და შიშინებს.

ფედოროვი. შენ, რასაკვირველია, შეგეშინდა, არა?

ლოპოტუხინი. რისი უნდა შემშინებოდა რო?

ფედოროვი (ირონიულად). ისე მინც? რაც არ უნდა იყოს ამ უშველებელმა რაღაცამ უცებ დაიძახა — ტრახ — და შენს წინ დაქდა.

ლოპოტუხინი (სერიოზულად). არაფერი უშველებელი არ იყო, ძველი ზაპოროვეცისარია, მხოლოდ საბურავი აქვს გამჭვირვალე — მინისგან თუ, მგონი პლასტიკისგან, არ ვიცი.

ფედოროვი. იქნებ, მართლაც, ძველი „ზაპოროვეცი“ იყო.

ლოპოტუხინი (თავი გააქნია). „ზაპოროვეცი“ ბოროტები აქვს.

ფედოროვი. მერე?..

ლოპოტუხინი. იმას ბოროტები არ ჰქონია.

ფედოროვი. ბოროტების სანაცვლოდ რა აქვს აბა? ფრთები?

ლოპოტუხინი. არც ფრთები აქვს, არაფერი არა აქვს. სულ გადაგლხნილია.

ფედოროვი (ვიტომ ძალზე გაოცდა). რას ლაპარაკობ? გადაგლხნილიაო? საბურავი კი გამჭვირვალეა, არა?

ლოპოტუხინი. გამჭვირვალეა, რაც შეგნითაა, სუყველაფერი მოჩანს.

ფედოროვი. ჰოდა, რა დაინახე შეგნით?

ლოპოტუხინი. ვიღაც ორი არსება იქდა.

ფედოროვი (დამცინავი ღიმილით). მარსიანელები?



ლოპოტუხინი (ნაწიყენია). რატომ მარსიანელე-ბი?.. მარსზე ხაყოცხელ არაა. ეს დამტკიცებულია.

ფედოროვი (ვითომ ერთობ გაოცებული). რას ლაპარაკობ? ესე იგი მარსიანელები არ უყოფილან? მაშინ ვინ იყვნენ? საიდან მოვიდნენ?

ლოპოტუხინი. არ ვიცი საიდან.. ვიღაც ჰუმანიოიდები იყვნენ.

როდიონოვა (სასოწარკვეთით). გესმით რას ამბობს, იური ლეონილოვიჩ? გესმით? „ჰუმანიოიდებიო!“ და მე ვალდებული ვარ ასეთებთან ვიმუშავო (ტრისის).

ფედოროვი. დაწვრილდით, ალა კონსტანტინოვა. (ლოპოტუხინს). მაშასადამე, ჰუმანიოიდები, ხომ?

ლოპოტუხინი. ისინი.

ფედოროვი. მაინც, როგორ გამოიყურებიან ეგ შენი ჰუმანიოიდები? გიგანტებია? თუ, პირიქით; ჭუჭები?

ლოპოტუხინი. არავითარი გიგანტები ისინი არ არიან და არც ჭუჭები. ნორმალური ჰუმანიოიდები.. „ერთი თქვენ გვატო.“

ფედოროვი (შეკრთა). ვისა ჰგავს?

ლოპოტუხინი. თქვენ!

როდიონოვა (ისტერიულად). ლოპოტუხინი! ეხლავე გაჩუმდი! ეხლავე შეწყვიტე ეს სისაძაგლე.

ლოპოტუხინი (მხრები აიჩეჩა). რა ჩემი ბრალია, რა?

ფედოროვი (ამოიხენგმა, სერიოზულად). აა-რა, ლოპოტუხინ. შენ დამწაშვე არა ხარ, ცხადია... მაშასადამე, ერთი მე შავს, ხომ?

ლოპოტუხინი. დიახ, თქვენ... მხოლოდ მას ჭინები ეცვა, თავზე ჩახუტები ეხურა, მოტოციკლისტებს რომ ახურავთ ისეთი, ჩახუტულიდან კი ანტენები მოურანდა. ორი ცალი. რქებივით ადგა თავზე (ურევებს).

ფედოროვი. ორი ცალი?

ლოპოტუხინი. ორი.

ფედოროვი. რქებივით? (ურევებს).

ლოპოტუხინი. ამა (ურევებს).

ფედოროვი (ცოტა შეტეხებულია). შენსაინა-ვია... თუ მოახერხე შეთან დალაპარაკება?

ლოპოტუხინი (მორცხვად). ცოტა წავისაუბრეთ.

ფედოროვი. თუ საიდუმლო არაა, რაზე წაისაუბრეთ?

ლოპოტუხინი. მკითხეს აშხაბადი საით არისო. მეც ვაჩვენე.

ფედოროვი. აშხაბადი?

ლოპოტუხინი. აშხაბადი!

ფედოროვი. აშხაბადი რისთვის დასჯირდათ?

ლოპოტუხინი. ხუთშაბათს იქ მიწისძვრა იქნებაო, ჰოდა, მავათ ეს უნდათ ნახონ.

ფედოროვი (უკვე დულდება). რაო, დიდი მიწისძვრაო მოსალოდნელი?

ლოპოტუხინი (შვიდალ). ისე რა. ოთხი-ხუთი ბალი რიხტერის შკალითო.

ფედოროვი. რიხტერის შკალით?

ლოპოტუხინი. დიახ, რა იყო?

ფედოროვი. არა, არაფერი. შენ რატომ არ წაუვი?

ლოპოტუხინი. სად?

ფედოროვი. სადა და აშხაბადში. გაფორმდებოდა აშხაბადში, და შეგეძლო საერთოდ სარც მოსულიყავი სკოლაში.. მიწისძვრასთან დაკავშირებით.

ლოპოტუხინი. კი გაფორმდებოდი, მაგრამ ასე მითხრა „არ შეიძლება, ვასიაო“...

ფედოროვი. ასე გითხრა „ვასიაო“, ხომ? ჰუმანიოიდმა გითხრა — „ვასიაო“?

ლოპოტუხინი. კი. „არ შეიძლებაო, მეუბნება, ვასიაო, დღეს შენ ძალიან სერიოზული საკონტროლო გავქვს მათემატიკაში. ალა მასწავლებელს ძალიან ეწყინება, რომ არ მიხვიდეო. იცი რაო, მეუბნება, ჭობია, აქეთობისას რომ გამოვივლით მაშინ წაიყვანათო“. ასე შევთანხმდით.

პეტროვი (აღტაცებული). აუ, რა ჩაქუნა ხარ!. მხეცია, რა!

ფედოროვი (ხელები გაასავსავ). იცი რა, ლოპოტუხინ, ეს... ეს უკვე ურველიარ საზღვარს... მაღალხოვა (გაცხარებით). ვის უხმენთ, იური ლეონილოვიჩ, რას უხმენთ? ეს ხომ ლოპოტუხინია! თქვენ რა, არ იცნობთ ლოპოტუხინს, თუ რა?

ფედოროვი (მრისხანება დაიკია). სამუხაროდ, ვიცნობ... შენ, ყმაწვილო, სულელები ხომ არ გგონივართ?

ლოპოტუხინი. არა!

ფედოროვი. რა — არა?

ლოპოტუხინი. არ მგონიხართ... სულელები.

ფედოროვი. ამა, რას მივლ-მოვლები ამ?

ლოპოტუხინი. არაფერსაც არ მივლ-მოვლები. თქვენ არ მითხარით მოყვივით?

ფედოროვი. მე გითხარი!

ლოპოტუხინი. დაწვრილებით მოყვივით.

ფედოროვი. გითხარი.

ლოპოტუხინი. ჰოდა, მეც გიამბეთ. დაწვრილებით!

ფედოროვი. მადლობის მეტი რა შეთქმის... მადლობა შენ შინაარსიანი და გონივრული საუბრისათვის. მე კი არაზეც არ ვიყავი ჩვენ აქ ვყოლ ვერნი რომ გვეყოლია! სტრუგაცო!.. გმადლობთ.

ლოპოტუხინი. თქვენც გმადლობთ, იური ლეონილოვიჩ.

ფედოროვი. მე რაღაზე?

ლოპოტუხინი. გმადლობთ... ყურადღებისათვის.

ფედოროვი (გაეღიმა). შენ სულ ხუმრობ!

როდიონოვა (აღშფოთებულია). რა ენაღვლება, სულ კი ხასიათზე!

ფედოროვი. კარგი... გვეყოფა, წავიშხარულეთ. მალახოვა!

მაღალხოვა (წამოღდა). დიახ, იური ლეონილოვიჩ?

ფედოროვი. მიიწვიეთ ეს ანგალი, ეს მეცნიერი ფანტასტი თქვენს საბუჯოზე და ერთი მაგრად გახეხეთ.

მაღალხოვა. კეთილი, იური ლეონილოვიჩ.

ლოპოტუხინი. საბუჯოზე რისთვის, რა?

ფედოროვი. ვითომ არ გესმის?

ლოპოტუხინი. არ მესმის.

ფედოროვი. ჰოდა, შენი ამხანაგები ავიხსნიან, აუხსენით ერთი, მაღალხოვა.

მაღალხოვა (მრავლისაღმტკებლად). აუხსენით, იური ლეონილოვიჩ.

მელოროვი. თქვენ კი, ალა კონსტანტინოვან, ამ შეთხვევით ორიანი გამოავლენთ მათემატიკაში. როდის იყო. სიამოვნებით, ლოპოტუხინი. ორიანი რისთვის? მელოროვი. იმ საკონტროლო სამუშაოსთვის, რომელიც შენ ჩამალე. არის კიდევ შეკითხვები? პეტროვი. არ არის შეკითხვები. მელოროვი. კარგად ბრძანდებოდეთ. (მიღის). პავლოვი (ნაღვლიანად). ე-ე-ე... ტრახ! პეტროვი (მხიარულად). ტრახ, ტრახ, ლოპოტუხინ!

კლასი ბარბარებს.

ჩაბნელება. საბჭოს ოთახი. თავმჯდომარეობს პოლუექტოვი.

პოლუექტოვი (ინერციით). საბჭოს ექსტრენული ხსლომა გახსნილად ცხადდება. დღის წესრიგშია ერთი, მაგრამ ფრიალ მნიშვნელოვანი საკითხი: ლოპოტუხინის საქმე. ვინ მოგაგახსენებს? შენ, მალახოვა?

მალახოვა. მე. პოლუექტოვი. მიდი! მალახოვა (სიტყვებს ეძებს). ჩვენ დიდი ხანია გეინდოდა განგვეხილა ლოპოტუხინის საქციელი, მაგრამ რამდენიმეჯერ გადავდეთ ეს განხილვა. პოლუექტოვი (მეცრად). რატომ?

მალახოვა. იმედი გქონდა, რომ გონს მოვიდოდა, გამოიკვლევოდა. დღევანდელმა შემთხვევამ კი ჩვენი მოთმინების ფილა აავსო. პოლუექტოვი. კარგი. რა მოხდა?

მალახოვა. საკონტროლო წერა გქონდა მათემატიკაში, ალა კონსტანტინოვანმ ყველა გაგვაფრთხილა, ყველა გვთხოვა, არ დაიგვიანოთ. ლოპოტუხინი კი შუა გაკვეთილზე გამოცხადდა.

პოლუექტოვი. განგებ? მალახოვა. იტყვის, თუ რა ეგ ხომ უკველდღე იგვიანებს და უკველთვის საპატიო მიზნით. პოლუექტოვი (საქმის ცოდნით) ხო, ვიცი, მადლითარა უფუქდება.

მალახოვა (ჩაიქირქილა). რას ლაპარაკობ, რა საათი, რის მადლიძარა? ლოპოტუხინისთვის ასეთი რამეები პრიმიტიულია.

პოლუექტოვი. სხვა რა ამბებიაო? მალახოვა. ერთხელ ყველა სამსახურში წავიდა, ეგ კი სახლში ჩაკეტებ. და ეს უბედური, საწყალი, იძულებული იყო წვიმის მიღს ჩამოჰყოლოდა, საფრთხეში ჩავედო თავისი ძვირფასი სიცოცხლე.

პოლუექტოვი (ღირსეულად მიუწლო). კარგად მოუფიქრე.

მალახოვა. მეორეჯერ კვანძი გაუსკდათ. პოლუექტოვი. რა კვანძი? მალახოვა. ცხელი წყლის მიღების კვანძი. მთელი სადარბაზო აავსო წყალმა. სამი მოხუცი ქალი დაიფუფქა. ლოპოტუხინმა მათ სამედიცინო დახმარება აღმოუჩინა.

პოლუექტოვი. ესეც კარგია. გაქანებით, მას. შტაბურადაა მოგონილი!

მალახოვა. მაგრამ ყველაფერი ეს ბავშვის ლულულია მის უკანასკნელ ამბავთან შედარებით. პოლუექტოვი. უფრო მაგარი რამე მოიგონა?

მალახოვა. ყუბკვალად საკონტროლოზე დაგვიანა და მთელის სეროიზულობით გემპროტოვებდა მეორეხედი თეფში ვხანებო. შეფიროვი. (ყურები დაქცობა) რა? მალახოვა. უსინდის ვიყო, მცხებენია... მეორეხედი თეფში.

პეტროვი. ნაღვლ მხეცია, რაღა! არა, რო? ასეთ რამეს პავლოვი ვერასოდეს ვერ მოიფიქრებდა! (ბარბარებს).

პავლოვი. რა შუაშია აქ პავლოვი, ერთი მითხარათ?

პოლუექტოვი. ნაკლები ემოციები პეტროვ. მართლაც რა შუაშია აქ პავლოვი? პეტროვი. ისე ფიქრი რა... საერთოდ.

პოლუექტოვი. მაშასადამე, თეფში, არა? ასე. შენ გააგრძელებ, მალახოვა.

მალახოვა. პრინციპში ჩემთვის ყველაფერი გასაგებია. კაცმა დაიგვიანა და თავის დაძვრენა უნდა, მაგრამ რატომ ჩმახავს ამდენ სისულელეს? რატომ ატირებს ალა მასწავლებელს. ნორმალური მასწავლებელია. სამართლიანია, კეთილი. ბუზს არავის არ აუფრენს.

პოლუექტოვი. ალა მასწავლებელს ყველა კარგად ვიცნობთ. ატირებს მასწავლებელს?

მალახოვა. ისტერიკამდე მიჰყავს! ლოპოტუხინი. ჩემი ბრალია, რომ ნერვიულია? პოლუექტოვი. შენ გარუმდი, მე შენთვის სიტყვა არ მომიცია. შენ კი ვანარჩე, მალახოვა.

მალახოვა. ალა მასწავლებელს ველარ ვუყურებდით. გული მოგვიკვდა. ბოლოსდაბოლოს, მან ვეღარ აიტანა ასეთი გამახსრება. მოვიდა იური ლეონილოვიჩი. რა გგონიათ? ლოპოტუხინმა მასაც შეურაცხყოფა მიაყენა.

პოლუექტოვი. სკოლის დირექტორს? მალახოვა. კი! ლოპოტუხინი. შეურაცხყოფა მე არავისთვის არ მიმიყენებია.

მალახოვა. შენ იცი რა? თავს ნუ იძვრენ. მთელი კლასი მოწმედა მუავს.

პეტროვი. იური ლეონილოვიჩს ჰუმანოიდი უწოდა! პოლუექტოვი. რა უწოდაო? პეტროვი. ჰუმანოიდი (ბარბარებს).

პოლუექტოვი. ნაკლები ემოციები, პეტროვ. პავლოვი (ტყბს წამოღება, გაუბედავად) არ უწოდებია ასე. მან მხოლოდ ის თქვა, რომ იური ლეონილოვიჩი...

პოლუექტოვი. აქ ნუ ეჩრები შენ. საბჭო ყურადღებით მოგისმენს... თავის დროზე.

პავლოვი. მე მხოლოდ მინდოდა დამეზუსტებინა... პოლუექტოვი. დააზუსტებ მაშინ, როცა სიტყვას მოგცემ. დაქეი. შენ დამათავრე, მალახოვა?

მალახოვა. დავამთავრე. მოკლედ, ძალიან მნიშვნელოვანი საკონტროლო ჩაიშალა. ალა მასწავლებელი მოკშია. იური ლეონილოვიჩი გადაირია. ლოპოტუხინი კი... (ხელი ჩაქინია).

პოლუექტოვი. ასე-ე, ესე იგი, ალა მასწავლებელი ნერვიულია? ხლოდ იური ლეონილოვიჩი — ჰუმანოიდი, არა?

ლოპოტუხინი დუმს.



რას განუმებულებსარ?
 ლოპოტუხინი. რა უნდა ვილაპარაკო, რა?
 პოლუექტოვი. ადექი, ადექი და უამბე ჩვენს
 საბჭოს თუ რა უწოდებ შენ სკოლის დირექტორს.
 ლოპოტუხინი. არაფერც არ მიწოდებია. პი-
 რიქით...

პოლუექტოვი. რა პირიქით? შენ რა, ხომ არ
 გგონია, რომ დიდად ასიამოვნე იური ლეონიდი-
 ვიჩი, როცა მას ჰუმანოიდი უწოდებ?
 ლოპოტუხინი (გაცხარდა). არ მითქვამს ჰუმა-
 ნოიდი ხარო! პირიქით. მე ვთქვი, რომ ჰუმანოიდი
 ჰგავს იური ლეონიდოვიჩს. მხოლოდ იმას ჯინ-
 სები აცვია, ხოლო თავზე აი, ასეთი ქოთანის
 ახურავს, ანტენებით.

პავლოვი. ზუსტია!
 პოლუექტოვი. რა არის ზუსტი? ის, რომ იური
 ლეონიდოვიჩს თავზე ქოთანი ახურავს?
 ლოპოტუხინი. იმას კი არ ხურავს ქოთანი!
 პოლუექტოვი. ამა ვისა ხურავს ქოთანი?
 ლოპოტუხინი. ჰუმანოიდს ხურავს ქოთანი!
 პოლუექტოვი. რომელ ჰუმანოიდს? რომელსაც
 იური ლეონიდოვიჩი ჰგავს?
 ლოპოტუხინი. ეს კი არა ჰგავს იმას, ის ჰგავს
 ამას.

პოლუექტოვი. ვინა ჰგავს.
 ლოპოტუხინი. ჰუმანოიდი!
 პოლუექტოვი. ვის ჰგავსო?
 ლოპოტუხინი. იური ლეონიდოვიჩს!
 პოლუექტოვი. ფიქრობ, რას მიქარავ? გესმის.
 რას ლაპარაკობ?.. მივიჩნის, სკოლიდან რომ არ გა-
 გავდებ.

შაფიროვი, რომელიც აქამდე დამაბული ისმენდა
 ყოველივეს, უცებ წამოდგა.
 შაფიროვი. ერთის წუთით...
 პოლუექტოვი. შენ რა გინდა, შაფიროვ?
 შაფიროვი. ერთი წუთი. მე რაღაც არ მესმის,
 რომელი ჰუმანოიდი? საერთოდ, საიდან გამო-
 ტყვრა ეს ჰუმანოიდი? შეგიძლია შენ დალაგებოთ,
 ავეიხსნა რამე, ლოპოტუხინ?
 ლოპოტუხინი. მინდა ავეიხსნათ, მაგრამ ამას რომ
 არ უნდა.

პოლუექტოვი. რა უნდა ავეიხსნას?
 შაფიროვი. ნუ ცხარობ, პოლუექტოვ. მოდი ყვე-
 ლფერი დალაგებოთ გვიამბოს. მხოლოდ შენ
 დამშვიდდი, ლოპოტუხინ, ნუ ღელავ.
 ლოპოტუხინი. სრულებითაც არ ვღელავ. რა
 მაქვს ასაღლევებელი რომ?
 შაფიროვი. აბა, მიდი.
 ლოპოტუხინი. მივდივარ და...
 შაფიროვი. სად მიდიხარ?

ლოპოტუხინი. სკოლაში.
 შაფიროვი. კარგია.
 ლოპოტუხინი. უცებ სტევენ მესმის. შემდეგ
 ვ-ვ-ვ! ტრახ! დაჭდა და შიშინებს.
 პოლუექტოვი (ყვირის). რა შიშინებს?
 ლოპოტუხინი (ყვირის). თფუში.
 პოლუექტოვი (ყვირის). რა თფუში?
 ლოპოტუხინი (ყვირის). მფრინავი!

პოლუექტოვი (უცებ დაწინარღმარ შენ უნაჩიკი
 ხომ არ ხარ? (საფეთქელთან თბის...
 შაფიროვი. ერთის წუთით... ჩუმიად, ჩუმიად. მე-
 რე, მერე, მოჰყე, ლოპოტუხინ.
 ლოპოტუხინი. პოდა, დაჭდა. მივუახლოვდი, ვზე-
 დავ — რაღაც ძველ ზაპოროვეცს ჰგავს. მხოლო-
 დ ზემოლან გამპვირავლუა. შიგ იური ჰუმანოიდი
 ზის. ერთი პირდაპირ ზედგამოკრილი იური ლე-
 ონიდოვიჩია...

პოლუექტოვი (დამუქრებით). ლოპოტუხინ, შე-
 წყვიტე!
 შაფიროვი. მოიცადე, პოლუექტოვ.
 ლოპოტუხინი (ჭუტდა). ზედგამოკრილი აური
 ლეონიდოვიჩია, ჯინსები აცვია, თავზე ანტენები-
 ანი ქოთანი ახურავს.
 პეტროვი. ნაღდად სიგეფა, რა (გადიხარხარა).
 შაფიროვი. მოკეტე რა, შენ!
 ლოპოტუხინი. მივედი და ვეუბნები: გამარჯო-
 ბათ, ბიძებო. ვინ გნებავთ?
 შაფიროვი. იმათ, რაო?
 ლოპოტუხინი. ის, რომელიც იური ლეონიდი-
 ვიჩს... მეკითხება... ეს რომელი ქალაქიაო?
 შაფიროვი. შენ რა უთხარა?
 ლოპოტუხინი. მეც ვუთხარი!
 შაფიროვი. იმან რა გითხრა?
 ლოპოტუხინი. იმან მითხრა „აშხაბადი სად არი-
 სო?“

შაფიროვი. შენ რა უთხარი?
 ლოპოტუხინი. მე ვუთხარი — ეს სულ სხვა მხა-
 რესაა-მეთქი. მაშინ, ის მეორე, ამას ეუბნება: „ხომ
 გეუბნებოდი უფრო სამხრეთისაკენ გეპიროსო“.
 შაფიროვი. იური ლეონიდოვიჩმა რა უთხრა.
 ლოპოტუხინი. იური ლეონიდოვიჩი ეუბნება:
 „შევცდი, რომ არ დაგიჭერე. მაგრამ ჩავლოუ-
 ხტინდიო“.

შაფიროვი. ასე სთქვა — „ჩავლოუხტინდიოთო“?
 ლოპოტუხინი. ასე თქვა სწორედ „მაგრამ ჩავლო-
 უხტინდიოთო“.
 შაფიროვი. ეს იური ლეონიდოვიჩმა სთქვა „ჩავ-
 ლოუხტინდიოთო“?
 ლოპოტუხინი. ჰო, იმან.
 პოლუექტოვი (აფეთქდა). თქვენ რა გაგიფიქო,
 ხალსო? რომელი იური ლეონიდოვიჩი.
 ლოპოტუხინი. იური ლეონიდოვიჩი კი არა, ჰუ-
 მანოიდი. მაგრამ ჩავლოუხტინდიოთო, ტყუი-
 ლად არ დაგიჭერეო.

შაფიროვი. შენ რა უთხარი?
 ლოპოტუხინი. მე ვეკითხები: „რად გინდათ, ბი-
 ძო, აშხაბადი? იქ ახლა პანაქემა სიცხვა-მეთქი!
 შაფიროვი. იმან რაო?
 ლოპოტუხინი. „ვიციო. რას იზამ — ახეთიან
 ჩენი სამუშაო. აშხაბადშიო, ხუთშაბათს მიწის-
 ძვრა იქნებოდა. ახე, თხნი-ხუთი ბაღის. რიხტერის
 შკალით, უნდა დაუხლოთ ჰაერობასო“.
 შაფიროვი. (მოუთმენლად). შემდეგ რა მოხდა?
 ლოპოტუხინი. არაფერი. ისინი აშხაბადში გაფ-
 რინდნენ. მე კი სკოლაში წამოვედი.
 პოლუექტოვი (ეკიღურად). საკონტროლოზე?
 ლოპოტუხინი. ჰო.
 პოლუექტოვი. და დაგავიანდა.

ლოპოტუხინი. პო, დამაგვიანდა.
პოლუქტოვი. შემდეგ ალა მასწავლებელს გუ-
ლი გაუხეთქე, ხოლო დირექტორს რადაცა უწო-
დე, არა?
ლოპოტუხინი (გადიარია). რას ჩამატივდი ამ შე-
ნი იური ლეონიდოვიჩი.

პოლუქტოვი (თვი შეიკავა). კეთილი, გვეყოს.
უნ გგონია, რომ ჩვენც დამბლა დავგვეცემა. ვერ
შოგართვის, ჩვენ ალა მასწავლებელზე უფრო
მაგარი ნერვები გვაქვს. აქ განსახილველი არაფე-
რა, ჩემის აზრით. მე შემომამქვს წინადადება:
სისტემატური დავიანებისათვის, საკონტროლოს
ჩამოსაათვის, ალა მასწავლებლის შეურაცხყოფი-
სათვის, იური ლეონიდოვიჩის დამცირებისათვის,
აგრეთვე უსიტყვილო სიტურუსათვის...

პოტროვი (უცებ). რომ არ სტუოდეს?
პოლუქტოვი (ვერ გაკო). რა?
პოტროვი (ტიტრებიდან გამოერკვა). აი, შენ, პო-
ლუქტოვი. ამბობ უსიტყვილო სიტურუსათვისო,
მაგრამ რომ არ ცრუობდეს?

პოლუქტოვი. ვინ არ ცრუობს?
პოტროვი. ლოპოტუხინი, რომ არ ცრუობდეს-
მეთქი.

პოლუქტოვი. რას გულისხმობ?
პოტროვი. იმას ვგულისხმობ, რომ ერთიც ვნახოთ
და მართლაც ნახა მან ეს ეგროფორდებული
მეგრანავი თევში?

პოლუქტოვი. შენ რა?.. შენ ხუმრობ ასე?
პოტროვი. მე გგონი, ხუმრობა აქ არაფერ შუა-
შაა.

პოლუქტოვი. იცი, რას გეტყვი მე შენ... ვხე-
დევ მე იქ, იმ თქვენს ასტრონომიულ წრეში, კა-
რგად მაგრად ვასხიათ. რისი თქმა გინდა? რომ
ვიდაცა ლოპოტუხინს, ასე პაპირად, დღისით,
შეისით, საკუთარ ენოში შეუძლია ნახოს... ემ-
მაშა იცის რა? მე რატომ ამის მსგავსი არაფერი
მინახავს ჩემს ცხოვრებაში?

პოტროვი (უცებ) მე იმის თქმა მინდა, რომ
ჩვენ, ჩვენს ასტრონომიულ წრეში არა ვართ ჩვე-
ული ფაქტებს ზურგი ვაკეთობ. ჩვენ მიგვარნია,
რომ ნებისმიერი ცნობა, თითო უველზე წარმო-
უდგენელიც კი, უნდა შემოწმდეს, შეისწავლოს,
განალიზდეს. მეცნიერების ინტორიამ, სხვათა
შორის, მრავალი მაგალითი იცის, როცა თითქოს-
და უმნიშვნელო შემთხვევას დიად აღმოჩენებამ-
დე მივეყვანინართ. და თუ ერთს „მსგავსი არა-
ფერი უნახავს“; ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ
მეორემ...

პეტროვი (უცებ). ზუსტია! ნიუტონს ეტყაში რა-
დაცამ ხეთქა, უბრალო ვაშლი ეგონა და მისე-
ლად ამის საყოველთაო კანონი არ აღმოჩნდა!
აი, პავლოვს რამდენიც არ უნდა ურახუნო კე-
ფაში, არაფერი, არავითარი კანონი არ აღმოჩნ-
დება.

პავლოვი (ნაწყენია). აბა, ბიჭო, პავლოვი შენ ხე
ხომ არა გგონია? ა? სულელი? პო? ეტყაში მო-
ხედეს და აზრზე ვერ მოვიდე? ისეთ აზრზე მო-
ვადერო!

პოლუქტოვი (შეფიროვს). შენ რა, მართლა ხომ
არა გგონია, რომ ლოპოტუხინის ბოდვას რამე

მეცნიერული მნიშვნელობა აქვს?
პოტროვი. მე არაფერაც არა გგონია. მე ვა-
ბობ, რომ სანამ რაიმე დასკვნებს გავაკეთებდით,
უნდა შემოწმდეს ლოპოტუხინის ნაამბობები.
პოლუქტოვი. რა არის აქ შესაძლოზე? თა-
ვიდან ბოლომდე სიბანდათა უველადერი.

პოტროვი (უცებ). ზღაპრისათვის უველადერი
ნათელია. ვინაიდან ქუის ნაცულად ევლები აქვს.
შემიძლია ორიოდ სიტყვა გითხრა? კონფიდენ-
ციალურად.

პოლუქტოვი. პირადად მე?
პოტროვი. შენ.
პოლუქტოვი (დაფიქრდა). ორწუთიან შესვენე-
ბას ვაცხადებ. არ დაიშალოთ. (წამოდგა და შაფი-
როვთან ერთად გვერდზე გადავა) პო? რა იყო?
პოტროვი. (ჩუმად). გამიგონე, შენ რა, არ გესმის
რა ხდება აქ?

პოლუქტოვი. რა ხდება ასეთი?
პოტროვი. არ გესმის, რა მდგომარეობა იქმნება?
პოლუქტოვი. განსაკუთრებულს ვერაფერს ვხე-
დავ.

პოტროვი. მაშინ სუფთა შეშა უფილხარ.
პოლუქტოვი. შენ ცოტა დაუწიე, აი.
პოტროვი. ერთის სტუენდით წარმოადგინე, რომ
ამ ტიპის მიქარებში სინარტის პატარა მარც-
ვალა, თუნდაც ერთი პროცენტის.
პოლუქტოვი. ხილად განდებოდა ეს პროცენ-
ტი?

პოტროვი. პუმანიოდებზე რასაც ლაპარაკობს, ეს
ნაღდი ჩმისია, მოგონილია. მაგრამ ერთიც ვნახ-
ოთ და ამ ლოპოტუხინმა რადაც იშვითი, არა-
ჩვეულებრივი მოვლენა ნახა? მაშინ რას შვრები?
პოლუქტოვი. რა მაშინ?

პოტროვი. ეს ხომ სენსაცია! გესმის? და თუ
ჩვენ შევძელით ამის დამტკიცება, ხვალე აქ გაჩ-
ნდება რადიო, ტელევიზია, კინო, გაზეთები. მა-
შინ ვინ მისცემს ინტერვიუებს, ვინ უპასუხებს
კორესპონდენტებს?

პოლუქტოვი. ლოპოტუხინი?
პოტროვი. რისი მოყვალა შეუძლია ლოპოტუ-
ხინს?.. მან უველადერი თქვა უკვე.
პოლუქტოვი. შენ?

პოტროვი (დაიმორცხვა). ახლა, შენ კი იცი სახე-
ლი და დიდება მე არ მაინტერესებს. მე საერ-
თოდ ამ მიყვარს გამოსახინ ადგალზე დგომა.
ჩემთვის მთავარია — დადგინდეს ქემარტება.
პოლუქტოვი. მაშინ ვინ?

პოტროვი. ვინ არის ჩვენი საბჭოს თავმჯდომარე?
პოლუქტოვი. მე ვარ...

პოტროვი. ვინ უნდა შეხვედეს პრესას თუ არა
თავმჯდომარე? ვინ უნდა გამოიყენოს მასობრივი
ინფორმაციის საშუალებანი?

პოლუქტოვი (დაფიქრდა). შენ რას გვთავაზობ?
პოტროვი. მე კი არა. შენ გვთავაზობ შექმნათ
სპეციალური კომისია ლოპოტუხინის ცნობების
შესამოწმებლად. ჩახვდი?..

პოლუქტოვი (მავიდას დაუბრუნდა). ასე... უუ-
რადდება... ვაგრძელებთ მუშაობას... მე შემო-
მაქვს წინადადება შეიქმნას სპეციალური კომი-
სია ლოპოტუხინის ნაამბობის შესამოწმებლად.

მაღალხოვა. აბა თქვენა ხართ, რა! ლოპოტუხინს ვინმე შეამოწმებს? იმდენ რამეს დაგვაყარის თავზე. ერთ წელიწადს ვერ გამოვძვრებოი.

შაფიროვი. ტუფილად ფიქრობ, შენ მაღალხოვა, რომ ყველაფერი ასე ძნელია. ლოპოტუხინ, შენ ხომ არა ხარ შემოწმების წინააღმდეგი?

ლოპოტუხინი (მხრები აიჩეხა). მე რა მენაღვლებზე შეამოწმეთ რა.

შაფიროვი. ხომ მოგვხმარებთ? იცოდე, ეს შენ ინტერესების დასაცავად კეთდება.

ლოპოტუხინი. აჟი ვთქვი — შეამოწმეთ-მეთქი.

შაფიროვი. შესანიშნავია მაშინ ერთ კითხვაზე მიპასუხე — შეგიძლია თუ არა ზუსტად გვაჩვენო ის ადგილი, სადაც დაქდა ეს... ეს ობიექტი?

ლოპოტუხინი. რაში გჰირდება?

შაფიროვი. საქმე ისაა, რომ თუ ასეთი დაქლომა მართლაც განხორციელდა და ეს შენი წარმოსახვის პროდუქტი არაა, მაშინ დამიწმინდებინა ადგილზე შეტარების რაღაც კვალი დარჩებოდა.

ლოპოტუხინი. რა კვალი? იმ ამბის შემდეგ იმ ადგილას იმდენი ხალხი მიესია, რომ...

შაფიროვი. მიუხედავად ამისა. სად დაქდა მანქანა?

ლოპოტუხინი. ჩვენს ეზოში.

შაფიროვი. უფრო ზუსტად. თქვენი ეზო ძალიან დიდია.

ლოპოტუხინი. სამტრედეს უკან. იმ კუთხეში სადაც ძაღლებს ასეირნებენ, იქ დღობში კაი ზვრელია, სკოლაში რომ მოვიდვარ, ამ ზვრელში გამოვძვრებოი ხოლმე.

შაფიროვი. შესანიშნავია. აპარატი დაქდა სამტრედეს უკან. იქ, სადაც ძაღლებს ასეირნებენ, ღობის ზვრელის მახლობლად. ასეა არა?

ლოპოტუხინი. ასეა.

შაფიროვი. კიდევ ერთი შეკითხვა. შენს გარდა სხვა ვინმემ თუ ნახა კიდევ ის ობიექტი.

ლოპოტუხინი. მე რა ვიცი?

შაფიროვი. მესმის, ამ შეკითხვაზე პასუხის გაცემა ძნელია. სხვანაირად ჩამოვაუბოძოთ იგი. შენს გარდა იყო თუ არა ვინმე ეზოში ამ აპარატის დაქლომისას? იქნებ ვინმემ ძაღლი გამოიყვანა სასეირნოდ?

ლოპოტუხინი. არა, არავინ არ გამოსულა.

შაფიროვი. ბავშვებიდანაც არავინ არ სეირნობდა?

ლოპოტუხინი. არც ბავშვები ყოფილან.

პოლუექტოვი (დამიკინადალ). ცხადია ყველაფერი იმფრინავი აპარატი ეზოში ქდება და ამ დროს, თითოს სპეციალურად, კაცის ჭკაწანება არაა, ძაღლებიც კი არ არიან.

შაფიროვი. ნუთუ არავინ არ იყო მართლა?

ლოპოტუხინი. არავინ.

შაფიროვი. სამწუხაროა.

ლოპოტუხინი. თუმცა, მოიცა... ძია კოლია იყო!

შაფიროვი. რომელი ძია კოლია?

ლოპოტუხინი. სახლმმართველობის ძია კოლია, სანტქინოი.

შაფიროვი. შესანიშნავია! სახლმმართველობის სანტქინოი ძია კოლია, ეზოში იყო იმ დროს, როცა...

ლოპოტუხინი. ეზოში კი იყო... მაგრამ ჩემს აზრით, იმას არაფერი დაუნახავს.

შაფიროვი. რატომ ფიქრობ ასე? ერსიანულში

ლოპოტუხინი. ძალიან დაკავებულს მსჯელობენ

შაფიროვი. რით?

ლოპოტუხინი. ორი მძაკაცი ელაპარაკებოდა ამ დროს, რაღაცს უჩინინებდნენ.

შაფიროვი. შესანიშნავია! გამოდის, რომ უცნობი ობიექტის დაქლომისას ეზოში სანტქინოი კოლიას გარდა კიდევ მისი ორი ამხანაგი ყოფილა? ასეა?

ლოპოტუხინი. ასეა... მაგრამ ამხანაგებს მით უმეტეს არაფერი დაუნახავს.

შაფიროვი. რატომ — „მით უმეტეს“?

ლოპოტუხინი. იმათ ისეთი სიფათები ჰქონდათ, შეუძლებელი გვეგონებოდა...

შაფიროვი. შევამოწმებთ... დავაწესებთ... არა უჭირს, ფიქრობ, ამქრად ეს ცნობებიც საკმარისია... პოლუექტოვი! მე თანახმა ვარ შევედე იმ კომისიაში, რომლის შექმნასაც გეთავაზობ. მაგრამ კარგი თანამშრომლები გჰირდება.

პოლუექტოვი. აიუვენა მაღალხოვა.

შაფიროვი. არა, არ გამოვდგები.

მაღალხოვა (განაწყენდა), რატომ არ გამოვდგები?

შაფიროვი. შენ და ლოპოტუხინი ერთ ეზოში ცხოვრობთ. მე კი მიუცვრამებელი ადამიანები გჰირდება. და, ცხადია, უფრო საზრანოიც.

პეტროვი. პავლოვი შევიყვანოთ კომისიაში!

პავლოვი. რატომ პავლოვი?! პატარა რაღაცა მოხდება თუ არა, მაშინვე პავლოვი, გაიძახიან, არა, რა?

პეტროვი. შენ რა მოუსაზრებელი ხარ? შენ არ ამბობდი ექვთაში რომ ჩამხვნი, ისე ვიპარო, რა. ამბობდი თუ არ ამბობდი?

პავლოვი. ვამბობდი.

პეტროვი. ჰოდა, ეხლა ნუ ჭკრივნი.

შაფიროვი. პავლოვი, ჩემის აზრით, გამოვდგები.

პოლუექტოვი. კარგი, ჩუენს პავლოვი. კიდევ ვინ?

პავლოვი. პეტროვი!

პეტროვი. სწორია!

პოლუექტოვი. რატომაა სწორი?

პეტროვი. მეც მაგარი საზრანო ვარ.

პოლუექტოვი. რას იტყვი, შაფიროვი?

შაფიროვი. თანახმა ვარ.

პოლუექტოვი. არის სხვა წინადადება?

პეტროვი. არ არის.

პოლუექტოვი. ვუყაროთ ექნეი. დგება სამკაცოანი სპეციალური კომისია. თავმჯდომარე — შაფიროვი, წევრები — პეტროვი, პავლოვი, ვინ არის მომხმე? (ხელი ასწია).

ერთხმად... აბა, ლოპოტუხინი! იცოდე, თუ არაფერი არ დადასტურდა, ისე გაჯედავთ, პენსიამდე გემხსოვრება! გაიგე?

მაღალხოვა (უცებ). ვახაგებიაა...
ყველამ გაოცებით შეხედა მას.

ჩაბნელებდა. ლოპოტუხინის ეზო.

მაღალხოვა. ჭერრი.. ჭერრი, მწუ, მწუ! ჩემთან ჭერრი, ჩემთან!

(გამომტვრულ მესერში პეტროვის თავი გამო-
ჩნდება).

პეტროვი. აუ! აქეთ მოდეთო! აქა მგონი, ყველა-
ფერი ისეა, როგორც გვითხრა: სამტრედე აქა,
მესერი გარდევულია, ძაღლები სიერნობენ,
მესერიდან გამოძვრა პავლოვი. ხელში ფანერის
ფარი უჭირავს.

მალახოვა (ძაღლს). მშვიდად ჭერრი, მშვიდად. არ
შეიძლება!

პეტროვი. მალახოვა, კარგად გეჭიროს შენი ქო-
ფაი, რომ მიბინოს, იცოდე, მერე შენ თავს დააბ-
რალე ყველაფერი.

მალახოვა. ძალიან საკბენი კი ხარ, შენმა წზეშ.
დაჭეი ჭერრი, დაჭეი!

პავლოვი. კარგი ძაღლია. კუკინია?

მალახოვა. შენზე სულელია არაა.

პავლოვი. ეზოს ძაღლია?

მალახოვა. მონადირეა.

პავლოვი. ლაიკა ყოფილა.

მალახოვა. შენა ხარ ლაიკა.

პეტროვი. მალახოვა! რატომ დაგყავს ეს ძაღლი
ალიკაის გარეშე? შენ რა, დადგენილებებს არ
კითხულობ? ქალაქში ძაღლებმა ალიკაებით უნ-
და იარონო.

მალახოვა. ჩემი ჭერრი არ იკბინება.

პეტროვი (გახარებულად). მაშ აქედან მიზრანდიო
ოქვენი ჭერრიანად. პავლოვ, ახა დაუყენ!

პავლოვმა მოედანზე დაფა წამომართა: „აქ ძაღლებს
გასეირნება აკრძალულია“.

მალახოვა. რატომა ვითომ აკრძალული? შთე-
ლი სიცოცხლე აქ ვახიერნებთ ძაღლებს.

პეტროვი. მთელი სიცოცხლე სეირნობდნენ, ახლა
აღარ ისეირნებენ.

მალახოვი. კიდევ რა?

პეტროვი. შენ იცოდე, ჭერ წუნარად გელაპარაკე-
ბით. მოჰკიდე ხელი შენ ძაღლს და მოუსვი აქე-
დან. ჩვენ აქ ახლა მეცნიერულ მუშაობას ვიწ-
ყებთ.

მალახოვა. თქვენისთანა მეცნიერმუშაკებიც გვიწ-
ხავს. წადი ჭერრი, წადი კირიმე!
გამოჩნდება შაფიროვი.

შაფიროვი. ხალამი. აქა ხართ უკვე? კარგია.

პავლოვი. შენ გელოდებით.

შაფიროვი. მშაბით, ცოტა შემავგვიანდა, (ფარს
შეხედა). ეს კარგად მოგფიქრებიათ. ყოჩაღ, უცხო
პირებს აქ არაფერი ესაქმებათ. შით უფრო —
ძაღლებს.

პეტროვი (მალახოვას). გესმის?

მალახოვა. თქვენა ხართ აქ უცხო პირები. ჩვენ
აქ დავიბადეთ. მე და ჭერრი.

პავლოვი. საუცხოოდ მსჯელობ. რა მნიშვნელობა
აქვს ვინ სად დაიბადა. მე, მაგალითად, ცენტრში
დავიბადე, ახლა კი ჩენტანოვოში ვცხოვრობ.

მალახოვა. მოდა, იცხოვრე მერე.

პავლოვი (დანაღლიანდა). ჰმ, იცხოვრე... შორს
როა?

მალახოვა. ეგ რა ჩემი საქმეა.

პეტროვი. რა ლაპარაკი გაუბი? მიაბრანეთ აქე-
ღანი პავლოვ!

ავლოვი. რა პავლოვი? სულ პავლოვი? ყრგ-
ლთვის პავლოვი?.. შენ თვითონ მიაბრანეთ,
კარგია!

მალახოვა. აბა, ერთი სცადეთ და შეხედეთ
ერთი ხელი დამაქარეთ, მეტი არაფერი მინდა.
ჭერრი, მოდი აქ!

პეტროვი. აკი არ იკბინებო.

მალახოვა. თუ საჭირო იქნა...

პეტროვი (პავლოვს ამოეფარა). აუ, რა მხეცია!..
სამხეცედ გადააქციეს აქაურობა, კაცს ვერ გაუ-
ვლია.

შაფიროვი. გამგონე, მალახოვა. შენ ჩვენი სწო-
რად არ გესმის. ანდა არ გინდა გაიყო. ჩვენ თქვე-
ნი ტერიტორიის დაპყრობა კი არ გვინდა. შენი
ჭერრი აქ სეირნობდა უწინ და აწიცი აქ ისეირ-
ნებს. მაგრამ, აბა, დაფიქრე, ერთიც ვნახეთ და
ლოპოტუხინი არ სტუყის?

მალახოვა. რა შუაშია აქ ლოპოტუხინი?

შაფიროვი. არა, ერთიც ვნახეთ და არ სტუყის?
ა? იქნებ მართლაც სწორედ აქ დაქდა გამოუცინი
მფრინავი ობიექტი?

მალახოვა. მერე რა?

შაფიროვი. ნუთუ გასაგები არაა? ეს აპარატი აქ
დაქდა, შენი ჭერრი აქ დახიერნობს, ყველაფერს
სუნავს, აი, ნახავ, რაღაცას დასუნთქავს და მერე
თოვლი ბანალი გასცივდება. ახლა, რომ შეხედავ.
მშვენიერი ძაღლია, ბოშბორა. უცებ შთლად რომ
გაქაჩილებდა, მაშინ?

მალახოვა (შემკრთალმა მკერდზე მიიკრა ძაღლი).
სისულლეებს ნუ ჩმახავ. არაფერიც არ მოუვა
ჩემს ჭერრის. შენ უფრო ადრე გაქაჩილებდი.

შაფიროვი (ყურს არ უგდებს). ანდა უცებ ტანს
აიყრის. ცხენის ტოლა გახდება, მაშინ რას მოუხე-
რბებ? საყუთარი ძაღლი მაინც არ გეცოდება?

მალახოვა (გაუბეღლავდა). ლოპოტუხინი რომ
სცრობს! არაფერი აქ არ დამჭდაჩა.

შაფიროვი. სწორედ მაგას ვიკვლევთ ჩვენც. შენ
კი დახმარების ნაცვლად, ხელს გვიშლი.

მალახოვა. მე?

შაფიროვი. სწორედ შენ.

მალახოვა. რით შემძლია დაგეხმაროთ?

შაფიროვი. ძალიან ადვილად, ძია კოლიას იც-
ნობ?

მალახოვა. რომელ ძია კოლიას?

შაფიროვი. სწორედ იმ ძია კოლიას, სანტქინის,
თავის მშაქაცებს აქ რომ რაღაცას ეჩურჩულეობ-
და.

მალახოვა. ვიცნობ.

შაფიროვი. შესანიშნავია! მაშინ ასეთ დავალე-
ბას გამოლე: ვიდრე ჩვენ აქ ვმუშაობთ, მოძებნე
ძია კოლია და აქ მოიყვანე.

მალახოვა. რატომ?

შაფიროვი. ერთიც ვნახეთ და მაგანაც რაღაც ნა-
ხა? რაღაც შენიშნა? კარგად თუ გამოვკითხავთ,
უეჭველია საინტერესო დეტალებს ჩავაველებთ.

შაფიროვი. უეჭველად ჩავაველებთ.

მალახოვა. თუ ჩავაველებთ... წამოდი ჭერრი, წა-
მოდი გენაცვალე, ძია კოლია მოვძებნეთ. (მიდის)

პეტროვი. ძლივს არ მოვიშორეთ თავისი ჭერრი-
ანათ.



შაფეროვი. აბა, მაშ შევუდგეთ. გამაღიღებელი შუშა, ცხელი, არავის წამოუღია?

პეტროვი (გაოცებულა) გამაღიღებელი შუშა? შაფეროვი. ხო.

პავლოვი. რაში გვჭირდება?

შაფეროვი. თქვენ რა, გგონიათ, რომ შეუიარაღებელი თვლით რამეს დინახავთ? აფრენთ ნამდვილად! თუ აქ რაიმე დიდი საგნები დარჩა, ისინი ალბათ უკვე დაიტაცეს. მაგრამ არაუშავს. ესეც გაეთვალისწინე. აბა, გამომართეთ.

პავლოვი (განაწყენებულა). ყველაზე პატარას შე რატომ მაძლევ? ამით ვერაფერს დავინახავ.

შაფეროვი. არ მოგწონს? პეტროვის გაუცვალებ, შავს მივეცი დიდი.

მივეცი პეტროვ, პავლოვს.

პეტროვი. მე მივცემ შავს... მე ისეთს მივცემ ახლა, რომ...

პავლოვი. რას იკიმები, რომ იკიმები. შენთვის დიდი გინდა, პავლოვს კი პატარაც ეუფთაო, არა?

პეტროვი. ნუ აკანდი აქ...

შაფეროვი. ნუ ჩხუბობთ, ძმებო. აბა, ჩემი აიღე. ახლა კი ვიმუშაოთ.

პეტროვი. როგორ ვიმუშაოთ.

შაფეროვი. არაფერი რომ არ გამოგარჩეს, ასეთ გეგმას გთავაზობთ. შენ, პეტროვ, მერიდიანს გასუვები ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ. შენ კი, პავლოვ, პარალელს მიჰყევი — აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ.

პავლოვი. მაინცდამაინც მე რატომ უნდა მივყევი პარალელს? პეტროვი მერიდიანს გაჰყვესო, პავლოვი კი...

პეტროვი (იფეთქა). შენ როდისმე ჩაიწყვეტ ხმას? მორჩი კინჯალაობას.

პავლოვი (დაწყენარდა). რა იყო, რომ მე ისე რაღაც... შენ თვითონ საით წახვალ, შაფეროვ?

შაფეროვი. მე ირგვლივ შემოვუვლი.

პავლოვი (ეკვივით). ირგვლივ?

შაფეროვი. ხო ირგვლივ. ამ ეზოს ყოველი კუნძული გულდასმით უნდა შევისწავლოთ. იცოდეთ, რომ ყველაზე უმნიშვნელო ნაპოვნსაც კი სერიოზული როლის შესრულება შეუძლია. ამიტომ, რასაც კი შენიშნავთ, უმაღლეს მე მომახსენეთ. გაიგეთ!... მაშ შევუდგეთ საქმეს.

სამივენი იწყებენ მიწის გამოკვლევას.

პავლოვი (სიხარულით წამოიყვირა). არის! ვიპოვე! ვხედავ!

შაფეროვი (ზე წამოიჭრება). რას ხედავ?

პავლოვი. ნაკვალევს.

შაფეროვი. (ზღვლვარებას იოკებს). მშვიდად! რა კვალ!

პეტროვი. ეს ძალის ნაფხურებია. მე ეს პავლოვზე ადრე შევნიშნე, მაგრამ არ მიყვირია.

შაფეროვი. (გამაღიღებელი შუშით გასინჯა). ხო, მართლა ძალის ნაკვალევია.

პეტროვი. დაუღია პირი და უყირის: კვალი, კვალიო. ამისთანა კვალი აქ მიღონია.

პავლოვი. შენ თუ ნახე, რატომ სდუმდი? ჰკითხე ერთი შავს!

შაფეროვი. პავლოვი მართალია. ყველაფერი მე უნდა მომახსენოთ.

პეტროვი. (ბუზღუნებს). კი ბატონო, შემოძლია შენ

მოგასწენო, ისიც კი შემოძლია, სალუქტაგოთან გავაქცე და იმას მოგახსენო, ოღონდ მოახსენებელი იყოს რამე.

შაფეროვი. ვაგრძელებთ მუშაობას. უცებ პეტროვი მონადირე ძაღლივით დაეკვეტა ყურებს.

პეტროვი. (შუშასი იყურება). უყურე შენ.. შეხედე ერთი.. ამას შეხედეთ.. ბიჭოს!..

პავლოვი. (შურით). იპოვე რამე, რამე იპოვე! მეთქი?

პეტროვი. შეხედეთ.. მიღოდავს, პარაზიტი!

შაფეროვი. ჰუმანოიდი.

პავლოვი. რას მიჩარავ, რა ჰუმანოიდიო?

პეტროვი. უავისფერი. იური ლენინოვიჩს შავს. მხოლოდ უღვაშები აქვს. რა პატარა და რა ლენინოია! ბუჩი შავზე ორჯერ დიდი და ეს კი ისე მიათრევს ვითომ აქ არაფერიყო. იკრიკება და უღვაშებს აცანცარებს.

პავლოვი. მაჩვენე, რა, მაჩვენე!

შაფეროვი. ჰიანჭველა ხომ არაა?

პეტროვი. ეშმაკმა იცის! ჰიანჭველას კი შავს, მაგრამ ჰუმანოიდი რომ აღმოჩნდეს? შეხედეთ ერთი.

შაფეროვი. (ათვლიერებს). არა. ეს ჰუმანოიდი არაა, ეს ჰიანჭველაა.

პავლოვი. სამწუხაროა..

შაფეროვი. მოიცათ... ეს რა არის?

პეტროვი. სად?

შაფეროვი. აგერ! შეხედეთ! ჰიანჭველის მარცხენა.

პეტროვი. რაღაც ბურთულა... რკინის.

პავლოვი. მაჩვენეთ მეც.

შაფეროვი. სდექ! არ შეეხოთ! ხელი არ ახლოთ.

პეტროვი. აბა როგორ ავიღოთ?

შაფეროვი. შავნიტო ვკვალთ (ნალისებრი მაგნიტი დააძრო გზიდან).

პეტროვი (გაოცებულა). არ იზიდავს.

პავლოვი. რატომ?

შაფეროვი. იმიტომ, რომ რკინა არაა.

პავლოვი. აბა, რა არის?

შაფეროვი. რაღაც სხვა მეტალია (შეინახა). ესეც ასე. (აღვლევებულა) მშვიდად! მშვიდად! შენაძლია აქ კიდევ არის ასეთი ბურთულა.

პავლოვი. აი, კიდევ ორი!

შაფეროვი. მხოლოდ ხელი არ ახლო (პინცეტით აიღო).

პეტროვი. ასეთი ბურთულები რამდენიც გინდა იმდენი უნდა აქ. აი, კიდევ ორი, კიდევ ორი! ყველა ერთნაირია.

შაფეროვი გამაღებით კრეფს ბურთულებს.

პავლოვი. დაჯერო ესენი — იქიდანაა (ზეცისკენ აიშვირა თითი).

შაფეროვი. არ ვიცი. ჭერ არ ვიცი. გადაქრით არაუფრის თქმა არ შემოძლია.

პეტროვი. მოდით, ერთი ცალი შუაზე გავჭრაო, ვნახოთ რა არის შივ. მე მაქვს დანა.

შაფეროვი. არ შეიძლება.

პეტროვი. რატომ?

შაფეროვი. სახიფათოა.

პეტროვი. რა? ვეშინია არა აფეთქდეს? ასეა?



შაფიროვი. არ არის გამორიცხული.
 პეტროვი. მე და შენ ღობის იქით დავიმალეთ,
 პავლოვმა კი გაურას და ნახოს.
 პავლოვი. რატომ უნდა გაურას პავლოვმა? რატომ
 უნდა ნახოს პავლოვმა? პავლოვი არ გეცოდებო
 ბათ, არა?
 პეტროვი. რატომ უნდა გვეცოდებოდენ?
 პავლოვი. ესე იგი, შენ დაიმაღლები? მოეფარები?
 პავლოვი კი ნაყურ-ნაყურად იქცეს, ხომ?
 პეტროვი. აბა რა? შენგან მაინც არაფერი გამო-
 წიარები.

პავლოვი. კი, ბიჭო! პავლოვი — ბაუაყია ცდები-
 სათვის, არა? ვირაგება? შიშპანზე!
 პეტროვი. დაიქოქა! საღამომდე ვეღარ გავაჩერებთ.
 შაფიროვი. პავლოვ, ნუ დღავ. პეტროვი ხუმ-
 რბოხ... გეუოს ახლა, შენც, არ გვცალია სიცი-
 ლისათვის.
 მალახოვას მოჰყავს ძია კოლია. მალახოვას ძაღ-
 ლის საბელი უჭირავს ხელი. თვით ძაღლი არ
 ლანს, მაგრამ ჭერბი არ ისვენებს კულისებში.

ძია კოლია. (მალახოვას) ესენი არიან?
 მალახოვა. იგენი არიან, ძია კოლია.
 ძია კოლია (შაფიროვს გაუწოდა ხელი). ნიკოლაი
 ვასილევიჩი.
 შაფიროვი (ხელს ართმევს). შაფიროვი.
 ძია კოლია (ყველას). ძია კოლია შეგიძლიათ და-
 მიძახოთ.

პავლოვი (თავი დაუქნია). გასაგებია.
 ძია კოლია (პავლოვს). მაშასადამე, შეიღებო, საქ-
 მე ასე იყო... გარკვევით მახსოვს...
 პავლოვი (შეშინდა). რა გახსოვთ, ნიკოლაი ვა-
 სილევიჩ?

ძია კოლია. ყველაფერი მახსოვს — ყველაფერი
 დღესათვის მახსოვს.
 მალახოვა. ძია კოლია! შენ იმას არ ელაპარაკები,
 ვინც საქირია. ეს პავლოვია. მთავარი ამ სამშე
 ესაა, გრძელი — შაფიროვი.

პავლოვი (აჩქარდა). ჰო, შაფიროვია მთავარი. მე
 კი პავლოვი ვარ, არა?
 ძია კოლია (მოუახლოვდა შაფიროვს და ეკვიით შე-
 ათვალღერა). ეს არის?

მალახოვა. ეგ არის, ეგ. დეტალებს ჩავავლებთო
 (მიტრიალდა კულისებისაკენ) წყნარად, ჭერბი,
 წყნარად იქვე მანდ!
 ძია კოლია. დეტალებს ჩავავლებთო. ახლავე ჩა-
 ვავლებთ, მაშ, ასე იყო, შეიღებო, საქმე, დღე-
 სავით მახსოვს...

შაფიროვი. რა გახსოვთ?
 ძია კოლია. ყველაფერი მახსოვს... დღესავით მახ-
 სოვს ყველაფერი. ჩვენ ვიდექით აი, იქ. ექიმ-
 კართან.

შაფიროვი. ძია კოლია, თუ შეიძლება უფრო და-
 წერილებით. ვინ „ჩვენ“? (ბლოკნოტი ამოიღო).

ძია კოლია. ჩვენ რა... ივან სტეპანიჩი, სტეპან ივა-
 ნიჩი და მე. ვდგევართ ჩვენთვის, რაღა. კულტუ-
 რულად ვდგევართ და ვთათბირობთ.

შაფიროვი. ბოდიშს ვიხდი, რაზე თათბირობთ?
 ძია კოლია. რაზე ვთათბირობთ? რაზე უნდა ვთა-
 თბირობდეთ? მცირე დარბაზში წასვლაზე.

შაფიროვი. რომელ დარბაზში?
 ძია კოლია. მცირეში, შენ რა, მცირე დარბაზსა-
 და არ იცნ?

შაფიროვი (დაუფიქრებლად). კონსერვატორიაში?
 პეტროვი (აღფრთვანებულა). ჰო! კონსერვა-
 ტორიაში... (ახეიხენდა).

ძია კოლია (ისე შეხედა პეტროვს, რომ უმაღ-
 ხმა ჩააწვეტირა. შაფიროვს). სწორია, შეილო,
 კონსერვატორიაშია (პეტროვს გამომწვევად). ვთა-
 თბირობდით კონსერვატორიის მცირე დარბაზში
 წასვლაზე.

პავლოვი. (თითქოს ბოდიშს იხდის პეტროვის
 უტაქტობის გამო). გიყვართ თქვენ მუსიკა? ხომ
 გიყვართ?

ძია კოლია. პატყვა ვცემთ. განსაკუთრებით
 სტეპან ივანიჩი. მას ისა... ფუგები უყვარს.

პავლოვი. რომელი ფუგები, ნიკოლაი ვასილე-
 ვიჩ?

ძია კოლია. დიდი ფუგები, რაც უფრო დიდია
 ფუგა, მით უკეთესია. (პეტროვს) გაიგე?

პეტროვი (ცოტა დაფრთხა). გაიგე, ძია კოლია.

ძია კოლია. ჰო და... (შაფიროვს) ვთათბირობთ,
 რაღა. უკვე შევთანხმდით და თითო მანეთი ჩა-
 ნივდით... ბილეთებზე, გაიგე?

შაფიროვი. რასაკვირველია. გავიგე-
 ძია კოლია. ჰოდა, ის იყო ჩიხეში ჩაიყვავი ხელი.
 რომ ისე დაუსტვინა რაღაცაში..

შაფიროვი (მთლად დაიძაბა). რამ „დაუსტვინა“?
 ძია კოლია. ჰოდა, მეც ეს ვკითხვ: ივან სტეპანიჩი,
 რა უსტვენს ასე?

შაფიროვი. იმან რა გითხარათ?

ძია კოლია. ის მუუბნება: უსტვინოს რომდენიც
 უნდაო. რა ჩვენი საქმეა?

შაფიროვი. თქვენ რა უთხარათ?

ძია კოლია. მე ვუუბნებ: ეს ასეა, ცხადია, მაგრამ
 მაინც... აი, ამ დროს მომესმა: ტრახი!

შაფიროვი. ტრახი!

ძია კოლია. ჰო, შეილო! ტრახ და შიშინებს. ეპ,
 ჩემო სტეპან ივანიჩ, კიდევ გასკდა ჩვენი კვანძი.

შაფიროვი. კვანძი?

ძია კოლია. ჰო, რა, კვანძი მესამე სადარბაზოში.
 ახლა მივლი კბეებს ცხელი წყალი დაფარავს,
 როგორც ერთხელ უკვე მოხდა-მეთქი.

შაფიროვი. ასეთი ამბავი მართლა მოხდა?

ძია კოლია. კი, როგორ არა! წყალდიდობა იყო
 ნამდვილი. ეს მაშინ იყო, ვასკა ლოპოტუხინმა
 სამი პენსიონერი ქალი რომ გადარჩინა.

პეტროვი და პავლოვი (ერთად). ვინა?

ძია კოლია. ვასკა ლოპოტუხინმა. საწვიმარ მიღს
 პყვა მალდა, შევიდა ოთახში და მოხუცი ქალე-
 ბი გამოიყვანა, დღესავით მახსოვს, ის რომ არ
 ყოფილიყო, საშინელება დატარა: დედობა.

მალახოვა (ძალღს). ჭერბი! იგეი მანდ! იგეი-მე-
 თქი! ვის ველაპარაკები მე?

შაფიროვი. სხვა რამეები არ გვიინდა ესაღა, რა,
 ძია კოლია. მაშასადამე, ხმაური ისეთი იყო, თით-
 ქოს მიღების კვანძი გასკდა!

ძია კოლია. ზუსტად! ამიტომაც ვთქვი, ნაღდათ,
 სტეპან ივანოვიჩ, მიღების კვანძი გასკდა-მეთქი.

შაფიროვი. იმან, რა გითხარათ?



ძია კოლია. ეს ჩვენ არ გვებებაო. ჩვენ მცირე დარბაზში გვაგვიანდებაო. კონსერვატორია, ალბათ, უკვე გააღებს.

შაფიროვი. თქვენ რა უთხარით?
ძია კოლია. შე ვეუბნები, თუ მიღების კვანძი გასკდა, მთელი სახლი დაგვიწყებს ძებნას. ივან სტეპანიჩი ამბობს: ეგ ნაღდაო. მოდი, აქედან სწრაფად ავითხოთო.

შაფიროვი. დავიჭირო, მართლა წახვედით?
ძია კოლია. არა, მამა. არ წახსულვართ. გაიღვიძა ჩვენმა მუშურმა სინდისმა. დავჩიო. მაგრამ კაციშვილი ხმას არ იღებს, დედაკაცები ეწოწი არ დარბაზი. მამასადამე, ყველაფერი წერსოგშია. მამასადამე, მიღების კვანძი არ გამსკდარა. აბა, რაშა საქმე? ირგვლივ მივიხედ-მოვიხედო და რას ვხედავ. აი, სწორედ ამ ადგილას დგას 'საპაროვეცი'. ძველი კუზინი ზაპოროვეცარიულჯაკი რაღა. ჩვენს ეწოწი ახლა აღარავინ ჯდება ამ მაქანაში. მოსკვიჩები და თოვლები მომრავლდნენ.

შაფიროვი. რაღაც განსაკუთრებულ, უჩვეულო რამ ხომ არ შეგინიშნავთ ამ ზაპოროვეცისათვის?
ძია კოლია. როგორ თუ არ შემინიშნავს, რასაკვირვლია, შევინიშნე... სახურავი ჰქონდა შუშის!

შაფიროვი. სხვას არაფერს არ გაუკვირებინარ!
ძია კოლია. გამაკვირვა ქვია, მამილო! საიდან, როგორ აღმოჩნდა-მეთქი, ვფიქრობდი. ეს ადგილი ხომ ყველმხრივ შემოზღუდულია: აგერ მესერია, აგერ —სამტრედე, იქიდან მოუდგომელია, ჭერ კიდევ შარშან გადავთხარეთ აქაურობა წულის მიღებისათვის. საიდან აღმოჩნდა აქ-მეთქი, ვფიქრობდი. გინდა დამიჭერეთ, გინდათ არა, მაგრამ ცუდად გავდი. სულიც კი შემიყრა. არა. უნდა მივიდე. ენახო და შევამოწმო-მეთქი, გადავწყვიტე. გავიხედე და ვასკა ლოპოტუხინი არა დგას ზაპოროვეცის მახლობლად, დგას კი არა და თვით შეფს ელაპარაკება. მაშინ კი დავმშვიდდი. ვასკა, მგონი, არ დაიბნევა, თვითონ გაერკვევა ყველაფერში. თუ მაშინ არ დაბნეულა, როცა მიღების კვანძი გასკდა, აქ რაღა ეშვები დაეტაკება-მეთქი...

შაფიროვი. ბოდიში, ძია კოლია, თქვენ თქვით, რომ ლოპოტუხინი შეფს ელაპარაკებოდა?

ძია კოლია. ხო, შეფს.
შაფიროვი. რაზე ელაპარაკებოდა?
ძია კოლია. შეფი ეკითხებოდა გზას ხომ არ მას-წაუღალი იქით...

შაფიროვა, საით?
ძია კოლია. აი, ისაა... დუშანბისაკენ!
შალახოვა (მოკუმული ზაგვებით). აშხაბადი, აშხაბადი. (ხმაბაღა) წუნარბად, ჭერის!

ძია კოლია. აბა რა ვთქვი მე?
შაფიროვი. თქვენ სთქვით: დუშანბეო.

ძია კოლია. რომელი დუშანბე? შენ რა მოგდის, მამიკო? ისინი აშხაბადში მიდიოდნენ. მიწისძვრა უნდა ენახათ. რიხტერის შკალით.

შაფიროვი (ეკვით). დაწმუნებული ხართ, რომ აშხაბადში მიდიოდნენ?

ძია კოლია. რასაკვირვლია. აშხაბადში. ეკვი არაფერში შეგვიაროს, აშხაბადში.

შაფიროვი (ეკვით). აბა, ეს დუშანბე... საიდან განჩნდა? ა?

შალახოვა (უცებ, თავზარდაცემული). ა-ა-ა-ა!
პეტროვი (შეშინებული უთითებს შალახოვას). შეხედეთ.

(ყველა უცებ შემობრუნდა.)

შალახოვა (სასოწარკვეთილია). ჭერის! საყვარელი! რა დაგეგმართა. ჩემო კარგო! ეს რა მოგივიბო? (გამოქანა ძალის სახელი და პატარა ბობოკა ცუვას ნაცვლად გამოათრია ვეება, კრილა დოვი).

პავლოვი. (პეტროვის სტილში). აი, მხეცი! მთლად გატვლილი!

პეტროვი (პავლოვის სტილში). ძალი მაგრად გეჭიროს შალახოვა! მაგრად გეჭიროს-მეთქი! (დამფრთხალი დარბის, სურს სადმე აძვრეს).

შალახოვა (თელატრემლიანი). ჭერის! მჭირფასო, რა გიქნეს მაგ უსინდისობმა! ეს რა მოგწიეს?! (უცებ პეტროვს, ბრაზით) ო, შე ნიანგო, შენა, გახსოვდეს შენ, გახსოვდეს.

პეტროვი (პავლოვის ხმით, თითქმის ტირისო). რა შუაშია აქ პეტროვი? პატარა რაღაცა მოხდება და მაშინვე პეტროვო. არა? მე რა დავაშავე, რო? შალახოვა ბუნღუნით გადის.

ძია კოლია (თელაღები გადმოცვენაზე აქვს). საშინელებაა. ხალხი! (შაფიროვს). შენ კი ამბობდი, დუშანბეო.

ჩაბნელება. ფიზიკის კაბინეტი სკოლაში. ფედოროვი ელექტროფორნის მანქანას ნაპკირკეტებს.

შაფიროვი. ჩვენ თქვენთან მოვედით, იური ლეონილოვი.

ფედოროვი. რა მოხდა?

შაფიროვი. ამ კაბინეტში გაქვთ რაღაქტიური გამოხსოვების რეგისტრაციის ზღსაწყო?

ფედოროვი. გვაქვს გეიგერის მრიცხველი. შეფებმა გვარჩუნეს.

შაფიროვი. გეიგერის მრიცხველი? შესანიშნავია!

ფედოროვი. რაში დაგვირდა ეს მრიცხველი ასე უცებ?

შაფიროვი. იური ლეონილოვი... გესმით... საქმე ისაა, რომ ყველაფერი დასტურდება.

ფედოროვი. რა დასტურდება?

პავლოვი (ფიცხლად). ყველაფერი დასტურდება. შაფიროვი. იცით რა, იური ლეონილოვი... ლოპოტუხინი... თქვენ ბრძანეთ ორანი გამოყოფილი... ყველაფერი კი დასტურდება... არ არის გამოირცხელი, რომ ლოპოტუხინმა მართლა ნახა რაღაც უცნაური მფრინავი ობიექტი.

ფედოროვი (ღიმილით). თევშებით?

შაფიროვი. ობიექტი...

ფედოროვი. ამის სათქმელად მოხვედით? ამის განდგომა გინდოდა? მე შენ სერიოზული, კვიანი კაცი მეგონე, შენ კი...

შაფიროვი (ნერვიულად). იური ლეონილოვი... იური ლეონილოვი! მეც ყველაფერს ეჭვის თვლით ვუყურებ. მაგრამ ფაქტები...

პავლოვი (ხმას აუწია). ფაქტები!

ფედოროვი. შენ დაწყნარიდი ყმაწვილო... რა ფაქტებიო, შაფიროვ?

შაფიროვი. ჩვენ... ჩვენმა კომისიამ... ჩვენ ადგი-



ლობრიც მოსახლეობას გამოვკითხეთ, და, რა უცნაურია, მოწმეთა ჩვენება მთლიანად ემთხვევა ლოპოტუხინის ნაამბობს.

ფედოროვი. რა მოწმენი, რის მოწმენი ადგილობრივი მოსახლეობადნი ვინ არიან ეს მოწმენი?

პავლოვი. ძია კოლია სახლმმართველობიდან!

ფედოროვი (ზელები გაასასვავა). ოოო! შაფიროვი! ამას კი გილოცავ! ძია კოლია სახლმმართველობიდან! რასაკვირველია, ასეთი მოწმის ჩვენება დიდ ნდობას იმსახურებს.

შაფიროვი. იმსახურებს, იური ლეონიდოვიჩი. ძია კოლია იმნარი კი ნუ გგონიათ, თქვენ რომ ფიქრობთ... ნიკოლაი ვასილევინი კულტურული; განათლებული კაცია...

პავლოვი. კაცი კონსერვატორიაში დადის!

ფედოროვი (შეუწებულად). კონსერვატორიაში?.. რატომ?..

შაფიროვი. დიახ. ნიკოლაი ვასილევინი და მისი ბრძანების წევრები კოლექტიურად დადიან კონსერვატორიის მცირე დარბაზში.

პავლოვი. ფუგებს უსწენენ!

ფედოროვი (ჩაფიქრდა). ეს საქმის ვითარებას სცვლის. თუ კაცს სერაიოზული მუსიკა უყვარს; ეს, რასაკვირველია, საქმის ვითარებას სცვლის... მაგრამ, მე მაინც ბრმად არ ვენდობოდი მის ჩვენებებს.

შაფიროვი. მეც არ დავიჭერებდი, სხვა ფაქტებზე რომ არ ყოფილიყო.

ფედოროვი. რა ფაქტები?

პეტროვი (პირქვეშად, შაფიროვს). ძაღლზე უთხარა.

პავლოვი (აღელვებულია). ხო, მიდი, ძაღლზე უთხარებ!

ფედოროვი. რა ძაღლია?

შაფიროვი. პეტროვს შეხედეთ; იური ლეონიდოვიჩი!

პეტროვი (შეკრთა). რა პეტროვიო? რა პეტროვი აკრძალა? შენ ძაღლზე ილაპარაკე და პეტროვს მოეშვი.

შაფიროვი. საქმე იწამია, იური ლეონიდოვიჩი, რომ პეტროვმა დღეს ნამდვილი სტრესი გადაიტანა და აქამდე ღრმა დეპრესიის მდგომარეობაში იმყოფება.

ფედოროვი. კი მაგრამ, ძაღლი აქ რა შუამია?

პავლოვი. მაგას ძაღლების ემინია, იური ლეონიდოვიჩი.

პეტროვი. ხო, შეშინია, ესლა რა იყო. შენ არ გეშინია, რომ?

შაფიროვი. დიახ, იური ლეონიდოვიჩი, პეტროვს ძაღლებისა ემინია.

ფედოროვი. მერე რა?

შაფიროვი. წარმოიდგინეთ იმ კაცის რეაქცია, რომლის თვალწინ მალახოვას კუთვნილმა ძაღლმა ტანი აიყარა, გაიზარდა.

ფედოროვი. რას ნიშნავს — გაიზარდაო? ყველა ძაღლი იზრდება.

პეტროვი. იზრდებათ, მაგრამ ასე არა! ეს კი... აი, ამხელა უცხა იყო, ბოშბორა და უცხე გაიზარდა. აი, ამხელა გახდა (ხელს თავს ზემოთ სწევს).

პავლოვი. და თან ბალანი დასცვივდა.

ფედოროვი (მთლად გაოცებული). თქვენ ეს საკუთარი თვალთ ნახეთ?

შაფიროვი. დიახ, იური ლეონიდოვიჩი, მალახოვას კუთვნილი ძაღლი სერიოზულად იმ ადგილას უცნობი ობიექტი დაჭდა...

პავლოვი (შეაწუხებინა). რაღაც-რუღაცეები დაუწონსა იქ და მერე გაიზარდა და ბალანი დასცვივდა. მთლად ტრეველი ძარბის...

ფედოროვი. ჩმახათ რაღაცას...

პეტროვი (პირქვეშად). კაი მონაჩმახია აი, ამხელა მხეცია.

ფედოროვი. რა უნდა დაეცნოსა ვითომ?.. არაფერი არ მესმის.

შაფიროვი. ესაა სწორედ მთავარი საკითხი, იური ლეონიდოვიჩი! მთავარი საკითხი რას დაუწონს... სწორედ ამიტომ მოვედით თქვენთან... ჩვენ დიდებს ყურადღებით შევისწავლეთ ლოპოტუხინის მიერ მითითებული ადგილი და აი, რა აღმოვაჩინეთ (სინჯარაში ჩაყრილ ბურთულებს აჩვენებს შორიდან). აი, ეს უცნაური ბურთულები. ისინი აბსოლუტურად ერთნაირები არიან ზომით და ფორმით. ამის გარდა, მეტალი, რომლისგანაც ისინია დამზადებული, არ არეაგირებს მაგნიტურ ველზე.

ფედოროვი. მაჩვენეთ, ერთი.

შაფიროვი. მე თქვენ გირჩევთ მანამდე ნუ შეხებით ამ ბურთულებს. სანამ რადიოაქტივობას არ გაუფასვლებთ. თქვენ სთქვამთ, რომ აქ გეიგერის მრიცხველი გაქვა.

ფედოროვი (ცდილობს აღელვება დასძლიოს). ბოდივა რაღაც... შედახობა, ძია კოლიაო... კონსერვატორიის მცირე დარბაზიო... ძაღლიო... ბურთულებიო... მე იმედი მაქვს, შენ მაინც გესმის, რომ ყველაფერი ეს მტნარი სისულელეა.

შაფიროვი (ჭოუტად). თუ ეს მტნარი სისულელეა, მაშინ გეიგერის მრიცხველი დადუმდება... მაგრამ თუ მრიცხველი არაზარბანდა...

ფედოროვი (თანდთან ცხარდება). არ შეიძლება რომ არაზარბანდეს! არ შეიძლება! რატომ უნდა არაზარბანდეს? საიდან მოიტანე, რომ ბურთულები შეიძლება რადიოაქტიურები იყვნენ? მაგნიტი არ იზიდავს?.. მერე რა? იქნებ ეს უზრალო თითია; ბრინჯაო ან ტყვიაა. რამდენი მეტალია, რომელსაც მაგნიტი არ იზიდავს? შესაძლოა, ეს ყველაზე ჩვეულებრივი...

შაფიროვი. შესაძლებელია... ყველაფერი შესაძლებელია, იური ლეონიდოვიჩი, მაგრამ არ დაივიწყეთ, რომ მალახოვას ძაღლს ბალანი გასცვივდა!

ფედოროვი. მერე რა?

შაფიროვი. მოდით, ეს ბურთულები ხელსაწყოთა გავსინჯოთ.

ფედოროვი. (მოთმინება დაკარგა). ხო, კარგი კარგი! ვხედავ, რომ შენთან დავა უაზრობაა, ამა ხელსაწყო. შეამოწმე, შეამოწმე!

შაფიროვი (კმაყოფილია). გმადლობთ, იური ლეონიდოვიჩი (პირვეტით სინჯარის იღებს ბურთულებს და ხელსაწყოს წინ ალავებს).

ფედოროვი. ახა?.. ყველაფერი მზადაა?

შაფიროვი. მზადაა. გთხოვთ ჩართოთ.

ფედოროვი. კი ბატონო (ჩართო ხელსაწყო). არაერთი ეფექტი.



საქრებულო
განკარგობის
კენტი

ამა?.. რაა ეს?.. მე რას გუგუნებოდი?! ახლა დარწმუნდით? მრიცხველი სდუმს, ბატონებო.

შაფეროვი (ნაწყენია). სდუმს...
ფედოროვი. (ზეიმობს). არაფერია განსაკუთრებული მაგ შენს ბურთულეებში.

შაფეროვი (ფიქრობს). მაშინ რატომ აღმოჩნდნენ ისინი ობიექტის დაქლომის ადგილზე?
ფედოროვი. არავითარი დაქლომა არ ყოფილა! არ ყოფილა არავითარი ობიექტი.

პავლოვი (დანებებს არ აპირებს). მოწმეთა ჩვენებანი? ძია კოლია?
პეტროვი. ძალი?!
ფედოროვი (რბილად). იციტ რა, ჩემო მეგობრებო, მე მგონია, ვილაც თქვენ შეგნებულად გაბითურებთ.

შაფეროვი (გაწბილებულია). მაშ როგორ გამოდის... თქვენის აზრი... თქვენ ფიქრობთ... რომ არაფერიც არ ყოფილა?
ფედოროვი. რასაკვირველია, არაფერიც არ ყოფილა! ნუთუ შენ კიდევ გეპარება ეჭვი? არაფერი არ ყოფილა და არც შეიძლება რაიმე ყოფილიყო! მე თუ არ მიჭერებთ, ამ ხელსაწყოს მაინც დაუჭერო. ზედავ, მრიცხველი სდუმს. სდუმს! (ხელი დაარტყა ხელსაწყოს).

უცებ ხელსაწყო საეჭივო მანქანასავით აკეანდა.

შაფეროვი (ყვირის) იური ლეონიდოვიჩი! გაიწით! რადიაცია!
პეტროვი (საწყალობლად). დედა! (დასამალ ადგილს ეძებს).

პავლოვი (ზეიმობს) აი! თქვენ კი ამბობდით!
ფედოროვი (გაცხარდა). შეუძლებელია!.. სასულელეთა! მიქარვია სიგეთა!
შემორბის ალა მასწავლებელი, საცოდავ მასწავლებელს მიტყლის ფერი გადაკერვია სახეზე.

როდიონოვა (ზღერბლიდან). იური ლეონიდოვიჩი! იური ლეონიდოვიჩი! (ძალა აღარ ჰყოფნის).

ფედოროვი (ცოტა შეშინდა). კიდევ რა ამბავიაო?!
როდიონოვა. სწორედ ამ წუთში... სწორედ ამ წუთში გამოსცეს რადიოთი... აშხაბადში მიწისძვრა მოხდა!

ფედოროვი (გაოგნებულია). რა?!

როდიონოვა. მიწისძვრა აშხაბადში! ხუთი ბალი რიხტერის შკალით (მაგიდაზე თავისით ამოძრავდა ელექტროფონული მანქანა, ნაებრწყლები გაღმობაქვი. კარადებში ცისფერი ალთი აკიაფდნენ ოსცილოგრაფების ცრანები, დატრიალდნენ ეოლტმეტრებისა და ამპერმეტრების ისრები, აგუჯუნდნენ ელექტრომეტრები...)

ფედოროვი (ყვირს). მშობლებო! ლოპოტუხინი! დაუყოვნებლივ! სკოლაში!.. უჩრევნია მშობლების გარეშე არ გამოცხადდეს!

ფარდა

მომკამლება მიორა

სკოლის დირექტორის კაბინეტი. ფედოროვი წიგნს კითხულობს. კაბინეტის წინ დგანან ძია კოლია და ლოპოტუხინი.

ძია კოლია (ჩურჩულით). რაღაც ვერ ვარ ისე, ვასილი, ველავ, ზო იცი...

ლოპოტუხინი. კარგი, რა, ძია კოლია, ძალიან კარგად ხარ.

ძია კოლია. ერთიც ვნახოთ და ყველაფერს მიხვდები? მაშინ ნახე, როგორ გავფერინენ აქედან. მე რა მენადვლება, მაგრამ შენ კი მაგრად დაგიშვლენ გვერდებს.

ლოპოტუხინი. როგორ უნდა მიხვდები? თავის სიცოცხლეში მამაჩემი თვალთაც არ უნახავს... შენ, ძია კოლია, მთავარია შეცდრად მომეფერე იმი თვალწინ. რაღა შეიძლება შეცდრად, როგორც ჩემზე რაიმეს შემოგჩივლებს, იმ წუთში მომვარადი: ააი, შენ ასეთო და ისეთო. შე ლაწირაკო, როგორ გაბედე! ან ეგრე გვეპიროს სულ. ვაივ? ძია კოლია. ვაივ. ნაღდათ ჩავეცვივებებით, ვისია, დავიწვებით, იცოდე, გული მიგრძნობს ამას...
ლოპოტუხინი. ნუ გეშინია! (შედის კაბინეტში) შეიძლება, იური ლეონიდოვიჩი? (ფედოროვი შეკრია, დაბურთა წიგნი და მაგიდაზე დაყრილ ქაღალდებში შემალა).

ფედოროვი. რაშია საქმე, ლოპოტუხინ? ხომ ხედავ, არა მცალია.

ლოპოტუხინი. მშობელი მოაუყვანოს...
ფედოროვი. მერე?
ლოპოტუხინი. მოვიყვანე.
ფედოროვი. სადა მერე.
ლოპოტუხინი. კორიდორში გელოდებათ.
ფედოროვი. შემოვიდეს.
ლოპოტუხინი. (კორიდორში გასძახა) შემოდი, მამა.

ძია კოლია (მღელვარებისგან ჩახლენილი ხმით). გამო მიძახებ?
ფედოროვი. გამოვიძახებ. გამარჯობათ, ამხანაგო ლოპოტუხინ.

ძია კოლია (ხმახახუნილია). საღამო.
ფედოროვი. მობრძანდით, დაბრძანდით.
ძია კოლია. ექვნები უფეზე. მაინცდამაინც დასაჯდომად არცა მაქვს საქმე.
ფედოროვი. დაბრძანდით, დაბრძანდით, ამხანაგო ლოპოტუხინ. სერიოზული სალაპარაკო მაქვს თქვენთან და, სამწუხაროდ, არც ისე ხასიათოვნო.

ლოპოტუხინი. მე ვაივ?
ძია კოლია. ვერ მოგართვის. იდექი აქ და ისმინე როგორ არცხვენ მშობლიურ მამას.

ფედოროვი. და... ა... იმედი მაქვს, რომ თქვენ ყველაფერს ზედებით ამხანაგო ლოპოტუხინ, თქვენი შვილი, ვასილის საქციელზე გვექნება საუბარი.

ძია კოლია. ახე იქნება, ახა რა. სხვა რაზე უნდა იყოს?
ფედოროვი. არ დავფარავ, მისი ყოფა-ქცევა ამ ბოლო დროს ძალიან გვაუფიოთებს. დავიწყოთ თუნდაც იქიდან, რომ ვასილი სისტემატურად იგვიანებს გაცეთილებზე.

ძია კოლია (ეუშვად გახედა ვასიას). ნაძირალავ!
ფედოროვი (მშობლიური მრისხანების ამ ამოფრქვევამ შეაქროთ) დიახ... აკვიანებს გაცეთილებზე, არავითარი, მასხაბადემ, მასუსხმსგებლობის გრძნობა! ამასწინათ ძალიან მნიშვნელოვან საყო-ნტროლოზეც კი დაავიანა.

ძია კოლია. არაშხადავ!
ფედოროვი. და წარმოიდგინეთ, ნაცვლად იმისა,



რომ ალა კონსტანტინოვანს წინაშე ბოდიში მოეხადა, ახლაჯორდა პედაგოგი ხერვიულ შერეუვამდე მიხვდნან.

ქოლია. ბანდოტი!
 დეოროვი. ვგონებ, არ გაგვიკვირდებათ, ამხანაგო ლოპოტუხინ, რომ უკველივე ამის შემდეგ მე განკარგულება გავეცო თქვენი შვილისათვის მათემატიკაში ორბანი გამოეყლებინათ ამ მეოთხედში.

ქოლია. სწორია, ამხანაგო დირექტორო. ასე მოუხდება ამ პაღდელო. ამას.
 დეოროვი. მე უკვე აღარ ვლაპარაკებ იმაზე, თუ რა ცუდ ზეგავლენას ახდენს თავის ამხანაგებზე. ქოლია (გაცოფებული). არა, თქვენ ილაპარაკეთ. ბარემ უველაფერი თქვენი რაჟი დაიწყეთ, არაფერი დამიშალო!

დეოროვი (ამოიხორბა). არ დავიშაღავთ, ამხანაგო ლოპოტუხინ, არ დავიშაღავთ. არ ვციო, რით აუხსნა ეს, თქვენი შვილის აღვირახხილი ფანტაზიით თუ ჩვეულებრივი ხუღბიანობით... მაგრამ, იციო რა... აი, უკვე რამდენიმე კვირაა, რაც ვასილი მთელ სკოლას რაღაც მფრინავი თეფშებით აბითურებს.

ქოლია. რითი?
 დეოროვი. მფრინავი თეფშით, რომელიც, ვითორღა, თქვენს ეზოში დეჟდა.

ქოლია (გადარია). ო, შე, ცივანო.
 დეოროვი. ახსენებს ვიღაც ჭუმანოიდებს, რომელთაც, ვითომღა ელაპარაკა კიდეც გვარწმუნებს, ის ჭუმანოიდები დამპირდენ უცნობ სამყაროში გაგაფრენთო, თითქოს...

ქოლია (მკვეთრად შეაწყვეტინა). მორჩა!.. საკმარისია, ამხანაგო დირექტორო... (იდგა სკამიდან და ნელა მიუახლოვდა ლოპოტუხინს). ახლა განვიყენებ მე შენ მფრინავ თეფშებს... ახლა გირვენებ ჭუმანოიდებს (ქამარს იხსნის). ახლა დაგანახებ მე შენ გამოუცნობ სამყაროებს! აბა, ჩიხხადე შარვალი!

ლოპოტუხინი (ვერ გავრკევა). რაო?
 ქოლია. გაიხადე-მეთქი შარვალი. (ხელში ქამარი მოკმუნდა).

ლოპოტუხინი (მეშინებულა). მამა!.. მამიკო!.. მეთს აღარ ვიხამ.

ქოლია (გაცოფებული). გაიხადე შარვალი... ჭუმანოიდო!

ლოპოტუხინი. ვაიზე, მამიკო!.. გეგვეწები რა! ძალიან გეგვეწები!

დეოროვი (დაბხეული). ამხანაგო ლოპოტუხინი! ამხანაგო ლოპოტუხინი! რას აპირებთ?!

ქოლია. არაფერს იხეხს!.. ერთ ცხრაპირ ტუაუს გაუპრობ და...

დეოროვი. არა, არა და არა, ამხანაგო ლოპოტუხინი! მხოლოდ ეხლა არა მხოლოდ აქ არა!..

ქოლია. რა განსხვავებაა სად? რატომ უნდა გადავლიოთ? (ლოპოტუხინს) გაიხადე შარვალი!

ლოპოტუხინი. მამაკიე რა, მამიკო, მამაკიე! (ოწყებს შარვლის გახდას).

დეოროვი. ვასილი! არ გაბედო!.. არ გაბედო შარვლის გახდა. სად გგონია თავი.

ლოპოტუხინმა შარვალი აიწია.

ქოლია (ქამარს იხსნის). გაიხადე ლოპოტუხინი იხის.

დეოროვი. არ გაბედო, ვასილი! (ჩადგა შვილი და გაცოფებულ ქოლიას შორის) გონიერად ამხანაგო ლოპოტუხინ! დაწუნარდით ეს შეიძლება არის, ამხანაგო ლოპოტუხინ! ეს არაპედაგოგურია! ვასილი! ახლავე ჩაიციო. ლოპოტუხინი იცვამს.

ქოლია. მაგას სხვა პედაგოგია არ ესმის. გაიხადე-მეთქი!

დეოროვი. დამშვიდდით. გთხოვთ დამშვიდდით! დაბრძანდით! დაღიეთ წყალი!

ქოლია (იღებს ქიქას წყლით და კბილებზე საგულდაგულად აწკარუნებს). მოიცა, შე მამაძაღლო! მოხვალ სახლში...

დეოროვი. დაწუნარდით. ამხანაგო ლოპოტუხინ... არა გრცხენვია, ვასილი? შეხედე რა დღეში ჩაგდე მამაშენი.

ლოპოტუხინი. მეთს აღარ ვიხამ.

დეოროვი. ასე აღუღებია არ შეიძლება, ამხანაგო ლოპოტუხინ. ჩემთვის ვასაგებია, რომ თქვენ არ შეგიძლიათ გულგრილი დარჩეთ საკუთარი შვილის ბედის მიმართ, მაგრამ, გამოგატუდებით, არ ველოდა თუ თქვენი რეაქცია ასეთი მძაფრი იქნებოდა.

ქოლია. ეს რა არის, ეს ჭერ ტპილი კვერია, სახლში ვაჩვენებ მე მაგას... იცის ჩემი რეაქციის ამბავი.

დეოროვი. არ არის საჭირო, ძალიან გთხოვთ, ამხანაგო ლოპოტუხინ, თავი შეიკავეთ. ასეთი მკაცრი ზომები არასოდეს არ გვამღებენ დაღებით შედეგებს.

ქოლია. ძალიანაც გვაძლევენ... კარგ შედეგებს უყოფდ ორშაბათს მამარბდა მამარჩემი ორბირ ტუაუს და აი, ახლა ხომ ხედავთ, კაცი ვარ. ის ქამარი რომ არა, შესაძლოა საშინო დამნაშავე გამოვხუთიყავი. ვიღაცას გამოვკვირიო უელს.

დეოროვი. აბა, რეებს ლაპარაკობ, ამხანაგო ლოპოტუხინ? გამოჩინე პედაგოგებს — პესტალოცის, უშინსკის, მკარენკის, სუხომილინსკის — ფიზიკური დასჯა მიარნდათ...

ქოლია. თქვენ გგონია იმას მამამისი არა სცემდა, არა?

დეოროვი. ვინ ვის სცემდა?

ქოლია. აი, იმ თქვენს სუხომილინსკის თუ მკარენკოს. ურტყამდნენ და მერე როგორ!

დეოროვი (სასოწარკვეთილა). გაგვიღებია კაცი! ჭკუილად შიშლება!

ქოლია. ეს სწორია. ისინი თუ მაგრად არ მიბეგვე, შეიძლება ჭკუიდან შეიშალო კიდეც.

დეოროვი. კარგია... კარგია... მოვეშვი დიად პედაგოგებს. მაგრამ თქვენი ვასილი... ნუთო იგი ესოდენ მკაცრ მოპყრობას იმსახურებს?

ქოლია. როგორ თუ არ იმსახურებს? თქვენ თვითონ არ ამბობდით.

დეოროვი. მე რას ვამბობდი?

ქოლია. გაკეთებდებ ავციანებსო.

დეოროვი. მერე რა მოხდა? სხვები რა, არ ავციანებენ? უველა ავციანებს.

ქოლია. სხვები ხანდახან ავციანებენ, ჩემი კი —



სისტემატურად. თქვენ არ მოხარით?
 ფედოროვი. მერე რა მოხდა? დაუშვით, რომ სისტემატურად. მაგრამ, იქნებ საპატიო მიწვევი აქვს. შესაძლოა ეგ ბიჭი „ქოტია“.

ძია კოლია. ვინა?
 ფედოროვი. „ქოტი“.
 ძია კოლია. ვინაა ქოტი?

ფედოროვი (ლოპოტუხინზე ნიუთითა). ეს ბიჭი.
 ძია კოლია. ვასკა — ქოტიაო?
 ფედოროვი. იცით რა, ამხანაგო ლოპოტუხინ, ადამიანები ირ ტიპად იყოფიან — „ქოტებად“ და „ტოროლებად“. „ტოროლები“ დილაობით ადვილად იღვიძებენ, კარგ ვუნებაზე არიან, აქტიურად იწყებენ დღეს. „ქოტები“ კი — პირიქით, ძალიან ენერგულნი არიან საღამოობით, ღამით. დილას კი ძლიერსლივობით დგებიან. ძალიანაც შესაძლებელია, რომ თქვენი ვასკა „ქოტია“.

ძია კოლია. დიდი შეღავათი არაა... ისინი, რა ქვია... ჰუმანოალებიც იმიტომ მოიგონა, რომ ქოტია?
 ფედოროვი. არა, ეს სხვა საკითხია. ბიჭს, როგორც ჩანს, კარგად განვითარებული ფანტაზია აქვს. იგი ბევრს კითხულობს. ხომ მართლს ვამბობ, ვახილი. ხომ ბევრს კითხულობ?
 ლოპოტუხინი. ვკითხულობ...
 ფედოროვი. აი!.. ჰოდა... თქვენ ამბობთ მოიგონაო. რა იცი, კაცმა რომ თქვას, იქნებ, შესაძლოა... იქნებ არც მოუგონია?

ძია კოლია. როგორ თუ არ მოუგონია?
 ფედოროვი. იცით რა, ამხანაგო ლოპოტუხინ... როგორ აგისნათ... ეს მფრინავი ობიექტები... უკვლავური ნათელი კი არ არის.

ძია კოლია. ეგ როგორღა გავიგოთ?
 ფედოროვი. იმედი მაქვს გაგონილი გექნებათ საპარის უდაბნოში აღმოჩენილ კლდის ნახატებზე?
 ლოპოტუხინი (დაინტერესდა). უდაბნოში?
 ფედოროვი. დიახ. საპარის უდაბნოში მრავალი ნახატი აღმოჩნდა კლდეებზე. ეს ნახატები ათასობით წელს ითვლიან. ამ ნახატებს შორის გვხვდება რაღაც უცნაური ფიგურები, რომლებიც სკაფანდრია და ჩაფხუტიან კოსმონავტებს მოგვაგონებენ.

ლოპოტუხინი. მოტოციკლისტის ჩაფხუტებია?
 ფედოროვი. არა, კოსმიური სკაფანდრები და კოსმიური ჩაფხუტები. საკიბავია, საიდან გაუჩნდა თავში ისტორიამდელ ადამიანს თანამედროვე კოსმონავტის გამოსახვის ფანტაზია?
 ლოპოტუხინი. იქნებ ნახა კიდევ.
 ძია კოლია. ვინ ნახა, რა ნახა?
 ლოპოტუხინი. ისტორიამდელმა ადამიანმა — კოსმონავტმა.

ძია კოლია. შენ ხომ არ გაგვიხუტუხარ!
 ფედოროვი. მოვიგონოთ ვერტოფოდებული „ინკების გზა“ პერუში.
 ძია კოლია. რა გზებობი?
 ფედოროვი. ანდების ზეგანზე — მოსწორებულა გრუნტის ზოლები, ოცდაჩვიადმეტი მილია სიგრძე ში. მოხრეშლილი კვიხ ხვიწყებით და ფორტიან რკინას მიავაგვს.
 ძია კოლია. მერე რა?
 ფედოროვი. მაღლიდან რომ გადმოვხედოთ ამ ზოლებს, შეგვიძლია შევამჩნიოთ გიგანტური ზო-

ლები, რომლებიც გეომეტრიული წესით არიან დალაგებულნი, ზოგიერთი მათგანი არაღელურია, ზოგიერთები ურთიერთს შეეხებიან. უკვე-ლოგები ამ ზოლებს „ინკების გზის“ უწოდებენ. მაგრამ რა აზრს შეიცავდნენ ეს მოულოდნელად გამწყდარი პარალელური გზები ძველი ინკებისთვის? გზები, რომლებსაც არსად არ მივუყვართ? რა აზრს შეიცავდნენ-მეთქი, მე თქვენ გვეთხებთ!

ძია კოლია. მე არ ვიცი.
 ფედოროვი (გატაკებთ). ამაშია საქმე! როცა პარალელად დავუკვირთ ამ შოვდანს, იგი მხოლოდ თანამედროვე აეროდრომს შიძლება შევადაროთ. „ინკების გზები“ — ეს ასაფრენ-დასაფრენა ზოლებია, აგებული ათასეული წლის წინათ. ვინ ააგო?... ვისთვის ააგო?

ძია კოლია. მე არ ვიცი.
 ფედოროვი (უფრო მეტის გატაკებთ). ასლა „გულგამეშის“ ძველი ეპისი? ოცი თიხის ფარფარა ასურების შეფის ასურბანიპალის ბიბლიოთეკიდან? თქვენ გსმენიათ ამის შესახებ? იქ ხომ პირდაპირ არის ნათქვამი საპაირო ეტლებზე, რომლებიც სამხედრო მხაიროთა და ღრეხალით აქრებულდნენ ხოლმე ზეცაში? და, რაც უველახე საოცარია, დაწვრილებით არის აღწერილი ის გადატვირთვა, რასაც თანამედროვე კოსმიური ხომალდის ფრენისას განიცდის ადამიანი... თუმცა გილგამეში რა არისაა ამა, მოუხმინეთ (მაგილიდან იღებს სქელტანიან წიგნს) აა:

...და იყო შემდგომად ოცდაათისა მეოთხესა თოფესა, ხუთისა თვისსა და მე ვუაჲ შორის წარტუფუნულთა მათ მდინარესა მასზედა ქობარისსა, და განეხუნეს ცანი და ვიხილე ხილვაი ღმერთისაი. მე-ხუთესა თთვისსა ესე იყო მხუფთე წელი ტუფობისა მეფისა იოაკიმისი და იყო სიძუთუა უფლისაი ეზე-კილისა მიმართ, ძახსა ბუსისა, მღვდელისა ქუეყანასა ქალღმერთლთასა, მდინარისა ზედა ქობარისსა, და იყო ჩემზედა ხელი უფლისაი და ვიხილე და ამა ესერა სული აღმაღლებული მოვიოდა ჩრდილოით და ღრუბელი დიდი მას შინა და ნათელი გარემო მისა და ცეცხლი ეტვარე და შორი მისსა ვითარცა ხილვაი ფერისა ილიტრონისაი რომელ-იგი ოქროი და ვერცხლი და რვალი ერთად შედნობილ არან შორის ცეცხლისა მას და ნათელი მას შინა“. განა აქ კოსმიური ხომალდის გაფრენა არ არის აღწერილი?

ძია კოლია. გაგიუღებდა კაცო!
 ლოპოტუხინი (გაოგნებულია). ეგ რა წიგნია.
 ფედოროვი. ბიბლია!

ძია კოლია (ყურებს არ დაუყრია). წმინდა წიგნია?
 ფედოროვი. დიახ, წმინდა წიგნი. კაცობრიობის ერთ-ერთი უძველესი წიგნი... თქვენ იტყვიო, რომ რაც აქაა აღწერილი, ეს შორეული წარსულიაო? ხომ? გარდასულ დროთა ამბავიაო, არა?

ძია კოლია (შეშინებული). მე არაფერსაც არ ვამბობ.
 ფედოროვი (არ უსმენს). კარგი... მაშინ მოდიოთ გავიხსენოთ თუნდაც ბეტროზავოდსკის იდუმალი მოვლენა. ეს ხომ აგერ ახლა მოხდა. რამოდენი-

მე წლის წინათ. იქ ხომ ასეულობით აღმარებულნი
ნახა სრულიად ფანტასტიკური მოვლენა ცაში...
ანდა შემთხვევა უსანეთში. სანჯავრო თვითმფრინავი,
რომელშიც ეს ოცი კაცი იჯდა, იძვლებული გახდა
დაშვებულყოფი. ვინაიდან მას ჩაუტად სდევნიდა
უცნობი წარმოშობის ორი გაჯაყაშუბელი ობიექტი.
(სწრაფად მივახლოვდა თავის მარჯვნივ).
სურათების დასა და ამოღო უქრიდან). მომხატვრული.
მოდით ახლოს! ლოპოტუხინი და მია კლია შემოსებული უახლოვდებიან.

(ხედონებ ალაგებს ფოტოებს) ხედავთ? ეს სურათები ჩვენმა გადაღებული. ჩვენს ტერატორიაზე
აი! აი! აი! აი! კიდევ! კიდევ! რა არის ეს თქვენს აზრით?

მია კლია (მთლად დაბნეული). მე არ ვიცი...
ლოპოტუხინი (აღუფრებული). თეფშები... გაიქცე
კაცო!... თეფშები! თქვენ ხაიდანა გაქვთ ეს ფოტოები?

ფედოროვი. ალა კონსტანტინოვმა მომცა.
ლოპოტუხინი (პირი დალო). ჩვენმა ალა...
ფედოროვი. ალა კონსტანტინოვმა!
ლოპოტუხინი. მაგას ხაიდანა აქვს?
ფედოროვი. მხოლოდ ესაა მისი კმარის დანატორვარი.

ლოპოტუხინი. მისი კმარი ვინ იყო?
ფედოროვი. ფრანკლინტო. მაცნიერულ-პოპულარულ
სტატიებს წერდა „ტექნიკა მილიტარიზმში“ „წინააღმდეგობაში“. შედეგად მოკლულხდა ან ადრე
მალე ობიექტებმა გაიტაცეს, სხვენე ობიექტორი
რანის მეჯვარე რაღაც მოაწყო, დააყენა ტელევიზორი
და მთელი დამები ცას უფავლავებდა.

ლოპოტუხინი. შედეგად?
ფედოროვი. შედეგად... ერთხელ საღამოს, ჩვეულებრივ
საღამოს, სხვენე ავიდა და... დააკარგა კაბი.

მია კლია. ვინ დაიკარგა?
ფედოროვი. გაქრა. უკვალოდ. თავისი ტელევიზორი
პიანად.

მია კლია. საშინელი ამბავია.
ფედოროვი (ლოპოტუხინს). ვახლო, შენ გესმის,
რომ ამ ამბის შემდეგ ალა კონსტანტინოვანს არ შეუძლია
მშვიდად მოისინოს მფრინავ ობიექტებთან დაკავშირებული
ამბები.

ლოპოტუხინი (ექოსავით). მესმის...
მია კლია (ტყუპ ფედოროვს). მისინე მამალი...
თუ ეს უბედური თეფშები მართლა ფრინავებს
მასთან რატომ ღეწოთ ვსაკას ორინი? ა? სკოლაში
რატომღა გამოიძახებთ?

ფედოროვი. მაშ, თქვენის აზრით, როგორ უნდა მოვეცუდე
უფრო, ამხანაგო ლოპოტუხინო?... თვითონ წარმოადგინეთ:
მოდის კაცი სკოლაში და კუპარადან გაკიცხის: „მე
მფრინავი თეფში ვნახე!“.

მია კლია. მერე რა?
ფედოროვი. მერე და ის, რომ რამდენ რაიმეს არ
ნახავს კაცი! ხანდახან ისეთ რამეს ნახავ, საშინელ
სიშინელიც არ დაგვიხმობს. მოადექი ახლა და იფიქრე
ეს მთელი სკოლის განსაგონად... არა, ამხანაგო
ლოპოტუხინო. თუ ვნებავთ იცოდეთ, მე ვნახობ, რომ
თქვენს შვილიან დაკავშირებულ მთელ

ამ ისტორიაში...
მია კლია (დაბნა). ჩემს შვილიანო?
ფედოროვი. დიახ, ვახლო.
მია კლია (გონს მოეგო). ჰო... რასმეტივეს
განსაკუთრებულად
ვასკახთან.

ფედოროვი. დიახ, მე ვნახობ, რომ მამნე არ მივიღე
უშუაპირესი ზომები. ბიჭებს მიაწვე. ვიფიქრე,
თვითონ გაეკვევიან-მეთქი. ყველაფერი. თვითდინებაზე
მივფიქრე საქმე. შედეგად რა მივიღეთ?... ამ
ფანტასტიკურმა შაფაროვმა სრულიად უზარმაზარ
მიმოიწვია წამოიწყო. ვიღაც სანტუქსი კოლა
გამოიხმობა, რომელმაც სავსებთ დაიკარგა
ტურა თქენი შვილის ნაამბობა... ჰო, მართლა
ხომ არ იცნობთ ამ მია კლიას? რა ტიპია? მართლა
მცირე დარბაზში დაიარება?

მია კლია. აბა როგორ? დაიარება, რეგულარულად.
ფედოროვი. თავის ბრიგადასთან ერთად?
მია კლია. ბრიგადასთან ერთად. მაგათ ისა აქვთ
კოლაქტივი...

ფედოროვი. როგორ გგონიათ, შეიძლება კაცი
ენდოს მია კლიას?
მია კლია. ნიკოლაი ვასილევსის? შეიძლება!

ფედოროვი. ხომ შეიძლება, რომ თქვენ ბიჭთან უბრალოდ
პირი შეეკრება?
მია კლია. არა, ვასკახთან პირი არ შეუეკრავს
ეს მე ზუსტად ვიცი. არ შეუიხმობულან.

ფედოროვი. ჰო... ამას გარდა შაფაროვმა მთელი
რაგი ისეთი ფაქტების აღმოჩენა შესძლო, რომელთა
აზნა ძალიან ძნელია. სკოლაში ათასწარის პირი
გავრცელდა. მეცადინეობაზე კაციშვილი არ
ფიქრობს. ყველა მხოლოდ მფრინავ ობიექტებზე
მსჯელობს. კამათობენ გაკვეთილებზე. კამათობენ
შეხვედრებზე. სწორად საქმე ჩხუბით მოთვრდება.
მოსწრება კატასტროფულად დაეცა. აღარაფერს
ვამბობ დისკალანაზე... პირველ კლასებზე
კაცი... თქვენ ვერც კი წარმოადგინებთ
სწავლას ხანდახან ისინი...

მია კლია. რაგვის სხადანა?
ფედოროვი (განაწყენებულმა ხელი ჩაქინა) დადიან
კორიდორებში და მღერია.

მია კლია. მღერია?
ფედოროვი. ჰო! მღერია! „მუშაობიდი ცაშია, სწავლას
ვანებოთ თვითა“.

მია კლია. შეხედე ამ ლაწარებებს!...
ფედოროვი. სწორად გამოგეთ, ამხანაგო ლოპოტუხინი.
პირად მე თქვენი შვილის საწინააღმდეგო
არაფერი მაქვს. მაგრამ შედით ჩემს მდგომარეობაში.
აუცილებელია განვიხილოთ ის მისტიკური
ბიჭი, მთელი სკოლა რომაა გახვეული. დღეს
თუ არა, ხვალ ეს ისტორია ცნობილი გახდება
რონოში. შემდეგ ქალაქში. წარმოადგინეთ, რა
რეზონანსი შეიძლება ამას მოაქვს!

მია კლია. ჰო... რეზონანსი ყელამდე იქნება!
ფედოროვი. ამიტომ, მე ვფიქრობ, ჩვენ შევეცადო
განივრებული კომპრომისის მოხატვა. შევთანხმებულ
იყავით, შენთან, ვახლო.

ლოპოტუხინი. ჩემთან?
ფედოროვი. დიახ... მე დაქინებთან არ მოვიბოვებ.
როგორც რომ ორინი გამოგაყოლონ მეოთხედში. როგორც





თქვენ გესმით, მე არა ვარ დაინტერესებული... ჩემს ინტერესებში არ შედის სკოლის საერთო მოსწრების პროცენტის დადგენა. ვიმეორებ, მე დაინტერესებული არ მოვითხოვ ორიანს, თუკი...

ლოპოტუხინი. თუკი რა?..
ფედოროვი. თუ შენ საქაროდ იტყვი, რომ ამ თეფშთან დაკავშირებული მთელი ისტორია — უბრალო ხუმრობა იყო და მეტი არაფერი.

ლოპოტუხინი. ხუმრობა?!
ფედოროვი. დიახ, მხოლოდ და მხოლოდ ხუმრობა. ანდა, თითქმის, ეს ფანტასტიკური ამბავი შენ იმისთვის მოიგონე, რომ საკონტროლოზე დაგვიანება გავგეგმავდი, ან კონსტანტინოვს წინაშე ბოდიშს მოხდი. მე კი ისე მოვაწყობდი საქმეს, რომ იგი ამ შენს ბოდიშს მიიღებდა. მე-სმის, ვასია, არ არის ადვილი ამგვარი ნაბიჯის გადადგმა. ამისათვის საჭიროა შენს თავში პირობა, გამოაღწიო მოქალაქეობრივი გმირობა. შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ ბავშვებმა სასაცილოდ ავიგდონ. მაგრამ მაინც... ამის გაქეთება აუცილებელია, ვასია. საერთო საქმისათვისაა აუცილებელი. პირველ რიგში შენთვის... თუ შენთვის ძნელია საჭირო ახსნა-განმარტების მომზადება, დარწმუნებული ვარ, იგივე ალა კონსტანტინოვსა სთავაზობს მოგვეხმარებოდა, დაფიქრდი, ვასია... როგორ უძიებს ამ ქალს... მე შენგან დაულოცებელივ პასუხს არ ვითხოვ. განიხილე ჩემი წინადადება. კარგად დაუფიქრდი მას. დარწმუნებული ვარ, ვასია, შენ სწორ გადაწყვეტილებას მიიღებ (კარისკენ გაუშურა. შეჩერდა. ძია კოლის) ამხანაგო ლოპოტუხინი მე თქვენი დახმარების იმედი მაქვს.

ძია კოლია (მხურვალედ) მიდი იურა... არ შედრკე! ყველაფერი რიგზე იქნება!

ფედოროვი. გმადლობთ... (გაეიდა).
ძია კოლია (ოფლი მოიწმინდა შეუბლიდან. შევებით ამოიხსენა). ო, რა ისტორიაში გამქედე, ბიჭო!

ლოპოტუხინი. რა მერე? გენიალურად გამოვიდა. შენ, ძია კოლია, კი ჩაქურა უფილხარ! როგორ გინდოდა ჩემი გამოლტვა? მეც დავიჭირე, ხო იცი? ერთიც ვნახეთ და მართლაც გადამიჭიროს ქამარი-მეთქი, დამაჭერებლობისათვის არტისტი უფილხარ, არტისტი! შენ თვითმოქმედებაში ხომ არ დადიოდი.

ძია კოლია (იწყინა). დადიოდი. გადაეცემაოც ვმონაწილეობდი „ნაბ, გოგოებო!“

ლოპოტუხინი. კი ნუ გწყინს. იმითმ გყითხე, რომ ყველაფერი გახაყეყებულად გამოვიდა. როგორც კინოში ხოლმე.

ძია კოლია. გამოვირე, ვასკა... შენ რა, ის მართლანაბე?

ლოპოტუხინი. ვინა?
ძია კოლია. აი, ის რაღაც გაბანანა...

ლოპოტუხინი. შენ რა, არ გინახავს თუ?
ძია კოლია. არაფერიც არ მინახავს. როგორ უნდა მენახა? სად?

ლოპოტუხინი. როგორ თუ არ გინახავს. შენ ეჭოში იდეტი, ის კი იჭვე...

ძია კოლია (გაეჩრევილი). მე ვიდეტი ეჭოში?

ლოპოტუხინი. შენ.
ძია კოლია. მარტო?

ლოპოტუხინი. მარტო არ უფილხარ! შენც იდეტი!
ძია კოლია. კიდეც ვინ იყო?

ლოპოტუხინი. ვინც სულ შენთანაა — ივან სტეპანიჩი და სტეპან ივანჩი.
ძია კოლია. იმათაც ნახეს რამე?

ლოპოტუხინი. ვინ იმათ?
ძია კოლია. სტეპანიჩმა და ივანჩიმა.
ლოპოტუხინი. მე რა ვიცი. შენ იდეტი მათთან, მე კი არა.

ძია კოლია. მართლა ვიდეტი მე მათთან თუ ესეც შენ მოვიგონე?

ლოპოტუხინი. რა მოვიგონე?
ძია კოლია. ის, რომ მეც ვიდეტი.
ლოპოტუხინი. ვისთან იდეტი?

ძია კოლია. ივანჩთან და სტეპანიჩთან.
ლოპოტუხინი. მე რატომ უნდა მომეგონებინა, შენ თვითონ არ უთხარა?
ძია კოლია. ვის ვუთხარა?

ლოპოტუხინი. შაფიროვს.
ძია კოლია. რომელ შაფიროვს?
ლოპოტუხინი. აი, იმ შაფიროვს, საქმე რომ გადავიკვლია.

ძია კოლია. მერე მე რა ვუთხარა?
ლოპოტუხინი. ის, რომ შენც იდეტი.
ძია კოლია. ვისთან ვიდეტი?

ლოპოტუხინი. ივანჩთან და სტეპანიჩთან.
ძია კოლია. ვინა? მე?
ლოპოტუხინი. რასაკვირვებელია შენ. თქვენ ის იყო შეთანხმებით კონსერვატორიაში წასვლაზე, რომ იმ წამზე...

ძია კოლია (გაოგნებული). სად წასვლაზე?!
ლოპოტუხინი. კონსერვატორიაში, მცირე დარბაზში.

ძია კოლია. ივანჩთან?
ლოპოტუხინი. და სტეპანიჩთან.
ძია კოლია. ეხლა კი დაახებთქე! სტეპანიჩთან? კონსერვატორიაში?

ლოპოტუხინი. მე კი არ დავახებთქე, შენ დაუხებთქე.
ძია კოლია. ვის?
ლოპოტუხინი. ვის და შაფიროვს კონსერვატორიაზე დაახებთქე და თეფშებზეც. კარგად დავინახეო!

ძია კოლია. მე?! მე ვნახე?!
ლოპოტუხინი. საყუთარი თვლებითო.

ძია კოლია. შეუძლებელია.
ლოპოტუხინი. როგორ არის შეუძლებელი, როცა შაფიროვი ამბობს, რომ შენ ყველაფერი დაუღსტურე. მთელი ჩემი მონაყოლი, სიტყუასიტყუით. მეტიც, წეროდა ჩაუკაცე ყველაფერი... რაღაც სიახლაც აი, ძია კოლია.

ძია კოლია. სიახლაც რაში მჭირდება?
ლოპოტუხინი. არ ვიცი. სიახლაც, მასხადამე, საჭიროა.

ძია კოლია. პო, კარგი ეხლა, კი ნუ ცხარობს!... გულს ნუ გაიტებს. შეიძლება მე მართლაც დავინახე და მერე დამავიწყდა... მცირე დარბაზზე მერე დამავიწყდა.



ლოპოტუხინი, როგორ თუ დავიწვიდა?
 ძია კოლია. უბრალოდ დამვიწვიდა და შორჩა...
 შენც დაივიწყე.
 ლოპოტუხინი, მე?
 ძია კოლია, შენ?
 ლოპოტუხინი, მე რატომ უნდა დავივიწყო?
 ძია კოლია. განა არ გესმის?
 ლოპოტუხინი, არ მესმის.
 ძია კოლია. შენ ერთი იურას შეხედდი!
 ლოპოტუხინი, რომელი იურას?
 ძია კოლია. რომელს და თქვენს დირექტორს.
 კაცი მთლად გადარეულია. რაებს აბოლებს, ეგეც თევშებზე აღაპარდა. ბიბლიას კითხულობს!
 წმინდა წიგნი შენ როდესმე გინახავს, რომ სკოლის დირექტორი ბიბლიას კითხულობდეს?
 ლოპოტუხინი, დავუშვათ, არ მინახავს.
 ძია კოლია. არც შე მინახავს. აი, იურა კი კითხულობს. ხედავ სადამდე დაუშვა... ვინ არის აქ, შენის აზრით, დანაშაუვი? ვინ მიიყვანა აქამდე? შენ, ვასია, შენ მიიყვანე. შენი იურა ნადლი ძველია, ძმაცაცია. არ დიანხებ როგორ გიცავდა? „მე-კარგეყო — ყვიროდა — სუბომინისკიო!“
 ლოპოტუხინი, მერე რა?
 ძია კოლია. რადა ის, რომ... ცხოვრების კანონი იცი?
 ლოპოტუხინი, რომელი კანონი.
 ძია კოლია. მთავარი! „შენ — მე, მე — შენ“. თუკი იურა მთელის სულით და გულით შენსკენა, შენც ვალდებული ხარ, რაღაცით პატარა ამბასური გაუწყო.
 ლოპოტუხინი, შე რაღაც ვერ გავიგე, ძია კოლია, საით უქანავებ. რა სამსახურიო, რის სამსახურიო.
 ძია კოლია. იცი შენ... რასაც ის თხოულობს.
 ლოპოტუხინი, ვინ თხოულობს?
 ძია კოლია. იურა... გამოდი ბიჭების წინ და თქვი აქეთური, იქეთური, ცოტა მეტი მომივიდა-თქო, გავაშაყირეთ-თქო. ბოლშის გინდით-თქო. არავითარი თეფში არ უყოფილა, თავიდან ბოლომდე ყველაფერი მე მოვიგონე მაშინ, როცა საკონტროლოზე მაგვიანდებოდა-თქო.
 ლოპოტუხინი, თუკი არ მომიგონებია?
 ძია კოლია. რა განსხვავება გამოიგონე თუ არ გამოგაგონებია. თქვი, რომ მოვიგონეო და გათავდა. და ის შენი ორჩინი შეოთხედში... ფა-ფუ-ფუ.
 ლოპოტუხინი, ეს რაა, შენ გგონია რაღაც პარჩაგი ორჩინისთვის შე ასეთ რამეს ჩავიდენ?.. არასოდეს ჩემს ცხოვრებაში.
 ძია კოლია. ნუ ცხარობ, შამავ და შვილოვ. ნუ ცხარობ. შენ არც პირველი ხარ და არც უკანასკნელი. ხომ გახსოვს, ის დამთხვეული რომ გამყვიროდა დედამიწა ბრუნავსო? გახსოვს?
 ლოპოტუხინი, რომელი დამთხვეული? გალილი?
 ძია კოლია. პო! შენზე ნაკლები კუთა კი არ ჰქონია. ყველა ამბობდა: მზე დედამიწის გარშემო მოძრაობსო, იმან კი შინადაშინებ თავისი დაიფინა: არა. მზე კი არა — დედამიწაო დაიფინა და გინდა ძელზეც გაგეხვა... მერე?

ლოპოტუხინი, რა მერე?
 ძია კოლია. გამოიძახებს, სადაც საჭირო იყო, ტუბი-ლად ესაუბრნენ და იმანაც განაცხადა „მოვჩნეთ, ბიჭებო! ვიხუმრო“.
 ლოპოტუხინი, ტუვილია! მან სთქვა „და მაინც ბრუნავს!“
 ძია კოლია. მორჩი, ბებერო. ვის უთხრა ეგ? შენ გითხრა?
 ლოპოტუხინი, ჩემთვის არ უთქვამს. საერთოდ სთქვა: „და მაინც ბრუნავს!“
 ძია კოლია. და შენც დაუჭრე, არა?
 ლოპოტუხინი, დედამიწა რომ ბრუნავს?
 ძია კოლია. არა, კაცო. ეშმაკაც უწლია დედამიწა. რამდენიც უნდა იბრუნოს, შე გეკითხები, შენ დაიჭრე, რომ მან ეს სთქვა?
 ლოპოტუხინი, რასაკვირველია, სთქვა.
 ძია კოლია. არაფერიც არ უთქვამს. კრინტიც არ დაუძრავს. მერე ეს მისმა ძმაცაცებმა მოიგონეს, ვილა სტეპანჩებმა და ივანჩებმა.. აი, შენხედეთო, რა ძმაცაც გუყავსო, ჩვენი ჯალილუკა პირველად სთქვა: „ვიხუმრო“, შემდეგ: „ბებია-თქვენცაინი ბრუნავს და მორჩა და გათვდაო!“
 მე მაგისთანეებსა ვჭამ.
 ლოპოტუხინი, კარგი! კეთილი! ეგერ იცოს! ჭო-რდანი ბრუნო?
 ძია კოლია. აა ჭორდანი ბრუნო?
 ლოპოტუხინი, არაფერი! კოცონზე დაწვეს, მა-ტარებს ის მაინც...
 ძია კოლია (დაფიქრებით). შენ რა გინდა, კოცონზე რომ დაგწვან?
 ლოპოტუხინი, არ დამწვავენ. ის დრო წავიდა. შენ ახლა შუა საუკუნეები ხომ არ გგონია?
 ძია კოლია. აი, ამაში ეჭვი არ შეგეპაროს. თუ საჭირო იქნება ისე დაგწვავენ, როგორც დაგინაბრუბა.
 ლოპოტუხინი, და, დამწვანი!
 ძია კოლია. შეხედეთ ამას რა უფილია?! დამწვანო... არა, ვასია, მე ასე გეტყობო: მაინც ამნარი გალილი გერჩიოს იმნარი ბრუნოს.
 ლოპოტუხინი, მერე ეს ვისთვისაა უკეთესი?
 ძია კოლია. შენთვის, შენთვის! და საერთოდ რას დაგვილა ეგ პირი და ღრიალებ „ჭორდანი ბრუნო, ჭორდანი ბრუნო!“ შენ თავს ნუ უყადრი ამ ბრუნოს. ის კაცი სკოლაში არ აგვიანებდა. შენ აგვიანებ, სისტემატიურად!
 ლოპოტუხინი, შე საპატიო მიზეზი მაქვს. შე „ქოტა“ ვარ.
 ძია კოლია, არც საკონტროლოები ჩაუშლია მათე-მატიკაში.
 ლოპოტუხინი, საიდან იცი?
 ძია კოლია. არც ახალგაზრდა მასწავლებლებს ხდიდა სულს. არც შეოთხედში აყოლებდნენ ორჩინებს.
 ლოპოტუხინი, შენ საიდან იცი, რომ იქნებ იმას ჩემზე მეტი ორჩინი ჰყავდა.
 ძია კოლია (დაბეჭვებით). არ ჰყოლია ორჩინები.
 ლოპოტუხინი, რატომ არ ჰყოლია, ვითომ? შე მყავს და იმას არა ჰყავდა, რომ?
 ძია კოლია. შენ გაყავს, იმას არ ჰყოლია!



ლოპოტუხინი რატომ ვითომ?
 ძია კოლია, იმიტომ, რომ შენ ლოპოტუხინი ხარ,
 ის კი — პარუნია, ორიანები რომ მაყოლოდა, სკო-
 ლაში დასწავდნენ. აქ კი შენ გეფერებთან, გზრდა-
 ან, შენს დაყოლებას ცდილობენ.

ლოპოტუხინი, არავის მოფერება არ მჭირდება!
 არ მჭირდება არავის აღზრდა და დაყოლებები! სუ-
 ლეგითია ამ შენს იურას რაღაც სულელურ სამსა-
 ხურს არ გავუწევ.

ძია კოლია, ახა, არ გაუწევ, რომ?
 ლოპოტუხინი, არ გავუწევ! ვთქვი არა-მეთქი
 ან გავთავებ.

ძია კოლია, არც მოფერება გჭირდება?
 ლოპოტუხინი, არა?

ძია კოლია, ვერც ვერავინ დაგიყოლებს?
 ლოპოტუხინი, ვერავინ.

ძია კოლია, რას იზამს კაცო... (დგება, უახლოე-
 დება ლოპოტუხინს. მხარზე ხელს ადებს).
 რას იზამს კაცო... მაშინ ჩაიხადე შარვალი!

ლოპოტუხინი (ყურს არ უჩერებს). რა?!

ძია კოლია (ქაშარი წელა შეისწნა). შარვალი ჩა-
 იხადე-მეთქი, გთხარა!

ლოპოტუხინი (კიდევ არ სჩერა). რატომ?
 ძია კოლია, ახლა შენ რომ მოგხვდებოდა, რუსის ბა-
 რბანს არ მოხვედრია იმდენი.

ლოპოტუხინი (გაოტყენილი). შენ... შენ რა? არა
 გაქვს უფლება ეს... ეს არ არის პედაგოგიური!

ძია კოლია (მრავლის აღმოქმედად). ახლა ჩვენ
 ყველაფერს ავწონ-დავწონით, უფლებანიო, ვად-
 დებულულებანიო. პედაგოგიაო. გაღლილიზე წვისაუბე-
 რებთ, ქორდანო ბარუნოზე... (უცებ გაყოფებუ-
 ლი). ჩაიხადე შარვალი, შე ბანდიტო, შენა! (ლო-
 პოტუხინს გამოედევნება).

ლოპოტუხინი (თავს უშველა). ძია კოლია! შენ
 რა?... გადარიე? არ გაბედო! არა გაქვს უფ-
 ლება! იური ლეონიდოვიჩი! მიშველეთ! მკლა-
 ვენ!

ძია კოლია (დაიჭირა ლოპოტუხინი, დაგრიბა, ქა-
 შირანი ხელი აღმართა) მიმიტყევ შვილსან, მა-
 შარტი... შენთვისაა ეს სასარგებლო, მხოლოდ
 შენთვის...

ლოპოტუხინი, ვაიმე, რას მოფერებინა ვაიმე!
 ძია კოლია ვაი, გეყოს, რა მომკლავს!

ჩაბნელებდა.
 გრძელ მაგიდას უსხედან მოსწავლეები და მასწავლე-
 ბლები. ცალკე ზის ლოპოტუხინი.

პოლუექტოვი. ჩვენ აქ დღეს პირადად იური
 ლეონიდოვიჩის თხოვნის გამო შევიტარებინით. იგი-
 ვე გვთხოვა ვასილი ლოპოტუხინმა, რომელსაც ძა-
 ლზე მნიშვნელოვანი განცხადების გაკეთება სურს.
 სამწუხაროდ, იური ლეონიდოვიჩი არ გვესწრე-
 ბა. იგი სასწრაფოდ გამოიძახებს რონოში, მის ნაც-
 ვლად მოვიდა ალა კონსტანტინოვანა, ორი საკით-
 ხია დღის წესრიგში — ლოპოტუხინის განცხადე-
 ბა. მეორე — სხვადასხვა. ვინ უჭერს შარს დღის
 ამგვარ წესრიგს? ...მიღებულია ერთხმად. ვიწყებთ
 პირველი საკითხიდან, მნიშვნელოვანი განცხადე-
 ბისათვის სიტყვა ეძლევა ლოპოტუხინს. მიდი
 ვასია, განაცხადე.

ლოპოტუხინი, ეხლავე... (ჩიბიდან ქალაღი ამო-

ილი) „განცხადება“. მე, ვასილ ლოპოტუხინი, ჩემს
 მოვალეობად მიმჩნია ოფიციალურად განაცხადე-
 ლო, რომ უვლადი იმის, რასაც შენ მოლოცე
 ექტებზე ვამბობდი, გამონაგონია...

პოლუექტოვი (შეკრთა). რა?!

ლოპოტუხინი, ...გამონაგონია, ეს ისტორია იმი-
 სათვის მოვიფიქრე, რომ მათემატიკის გაკეთილზე
 დაგვიყვანა გამემართლებინა. მე ბოდიშს ვუხდებ
 ალა კონსტანტინოვანს და ჩემს ამხანაგებს ძა-
 ლიან მნიშვნელოვანი საკონტრაქტო სამუშაოს ჩა-
 შლისათვის და პირობას ვიძლევი, რომ მსგავსი
 ფაქტები შემდგომში აღარ განმეორდება“.

პოლუექტოვი (მოუთმენლად). შენ დაამთავრე?
 ლოპოტუხინი, არა, არ დამამთავრებია... (კითხ-
 ელსობს) „მე ჩვენს ენოში არ მინახავს მფრინავა
 ონიექტი, რომელიც თავის ფორმით ძველი მოდუ-
 ლის უბრაბლო წაპროუექტს ჰგავდა. მე არ მი-
 საბურბია შემანიოდთან, რომელიც გარტგნულად
 იური ლეონიდოვიჩის მიაგავდა, მხოლოდ კინის
 კონსტრუქციის დეკა და თავზე მოტოციკლისტას შლე-
 ში ეხურა. მუშაობის არაფერი უთქვამს აშხაბა-
 დის მიწისძვარაზე, რამბრის შაილი ოთხ-ხუთ
 ბალიანზე, ასევე არ დამპირებია უცნობი სამყარო-
 ებში გამგზავრება. გოსოვთ გაიჯავლისწინით
 ჩემი გულწრფელი აღსარება და ძალიან მაქცადა
 არ დამსაჯოთ ამ უშუო ხუმრობისათვის“.

პოლუექტოვი, ახლა დაამთავრე?
 ლოპოტუხინი, ცხლა კი.

პოლუექტოვი (თქმისმს გააყებულა). ახლა...
 კარგად კი განაცხადე. ლოპოტუხინ, ...უკეთესი
 განცხადება წარმოუდგენელიცაა...
 როდიონოვა. მე ძალიან მოხარული ვარ, რომ ვა-
 სილიმ, ბოლოსდაბოლოს, შეიგონა თავისი საქციე-
 ლი და ეყო ვაჟაკობა მისი გაიკივებისათვის.
 პოლუექტოვი. (პირქმედად). ჩვენც... ძალზე მო-
 ხარულნი ვართ. მხოლოდ მე შენთან, ლოპოტუხინ,
 ერთი შეკითხვა მაქვს.

ლოპოტუხინი, რა შეკითხვა?

პოლუექტოვი, ყველაფერი ეგ ვინ დაგიწერა?

ლოპოტუხინი (ქმედად). მე თვითონ დავიწერე.

პოლუექტოვი, მეექვსება.

როდიონოვა (შეშუთდა). რატომ ფიქრობ შენ,
 პოლუექტოვი, რომ ვასიას ვიდაცამ რაღაცა დაუ-
 წერა? ნუთუ ვერ ხედავ, რომ ლოპოტუხინი გუ-
 ლწრფელად ნანობს და ყოველი მისი სიტყვა
 წრფელი, ღრმა გრძნობითაა გამსჭვალული?

პოლუექტოვი, საინტერესო კია ძალიან, ლოპო-
 ტუხინ. პირველად შენ გწყინს, არ სჩერაოთ შე-
 ნი, შენსად დაინებით იმეორებ, იხივოვ სპეციალური
 კომისიის ჩამოყალიბებას. ჩვენც ვითვალისწი-
 ნებთ შენს თხოვნას და ვქმნით ამ კომისიას. კომი-
 სია ატარებს დღესა და ხეროფულ სამუშაოს. შე-
 ნი ცნობები საკებით დასტურდება. მე ვნიშნავ
 შეხვედრას პლანეტაროზის მეცნიერ-თა:მწარმო-
 ლებთან, რათა მივარწოდ ინფორმაცია იმის შესა-
 ხებზე, რომ... (უცებ შეწყვიტა). მო, ამას არა აქვს
 მნიშვნელობა... და სწორედ ამ მომენტში შენ
 რაღაც იდიოტური განცხადებით გამოიღებარ...

როდიონოვა (ნერვიულად). შენ რაზე დამარა-



ქართული
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა

კობ, პოლუექტოვ? ინფორმაცია უნდა მივაწოდოთ?
 რას ნიშნავს — ცნობები დადასტურდით?

პოლუექტოვი (ხელი ჩაიწინა). ე-ე.. შაფიროვ
 შენ თვითონ მივლანარაკე ამ მოღვაწეს.

შაფიროვი. კარგი... მოველანარაკებო... (ლოპო-
 ტუნისს). მაშასადამე, შენ არაფერი არ გინა-
 ხავს?

ლოპოტუხინი (თავჩაქინდრულა). არ მინახავს.
 შაფიროვი. მაშასადამე, არავითარი შეტყობა რიბი-
 ექტი არ უყოფილა?

ლოპოტუხინი. არ უყოფილა.

შაფიროვი. და არავინ არ დამჯდარა თქვენს ეზო-
 ში სამტრედესა და ღობეს შორის?

ლოპოტუხინი. არ დამჯდარა.

შაფიროვი. კეთილი (მამხილებელის ტონით) შა-
 შინ შენ როგორ ახსნიდი, მაგალითად, ასეთ
 ფაქტს, შენს მიერ მითითებულ ადგილზე, სამტ-
 რედესა და ღობეს შორის, ჩვენმა კომისიამ აღმო-
 აჩინა დიდი რაოდენობის უცნაური მეტალის ბუ-
 რთულეები. საიდან გაჩნდნენ ისინი?

ლოპოტუხინი. არ ვიცი.

შაფიროვი. წვადეთ წინ... რით ახსნი შენ, რომ
 ნიკოლაი ვასილევჩი, ხანძარმაროვების სასუ-
 ხისმგებელი მუშაი, ზუსტად იმეორებს შენს ნა-
 ამბობს? ზუსტად! უწერლობანებს დეტალუბამდეც
 კი! როგორ ავხსნათ ეს, მე შენ გეკითხები.

ლოპოტუხინი. არ ვიცი.

პავლოვი (წამოიქრა). ძალიან? ძალზე რაღას
 იტყვის?

ლოპოტუხინი (გაოცებულა). რომელი ძალ-
 ლი?

პავლოვი. მალახოვას ძალიან ჭერრი პატარა ცუბა
 რომ იყო და ცხენისხელა რომ გახდა.

პეტროვი (პირქუსად). და გაქაჩლდა!

პავლოვი. ზუსტია! გაქაჩლდა შენ შეგიძლია ამის
 ახსნა, ლოპოტუხინი.

ლოპოტუხინი. არა, არ შემიძლია.

შაფიროვი (ჩაიციან). ძალზე უცნაურია ეს ყვე-
 ლაფერი. ვახილი! მნიშვნელოვან განცხადებას აკე-
 თებ და ახსნა კი არაფერია არ შეგიძლია... გთხო-
 რა, რატომ?

ლოპოტუხინი. რატომ?

შაფიროვი. იმიტომ, რომ შენი განცხადება... უაღ-
 ლობია.

ლოპოტუხინი. (ავად). რას ჩამაცოვი? ნორმა-
 ლური განცხადება.

შაფიროვი. უაღობია, ლოპოტუხინი, უაღობია. ვიღაცა
 დაგაწვა ზემოდან, კარგადაც მოგელანარაკა და
 აი, შენც აკეთებ განცხადებას „არაფერი მე არ მი-
 ნახავს, არაფერი მე არ ვიცი“...

როდიონოვი (წერვილად). რახი თქვა გინდა,
 შაფიროვი! რომ ეს მითაური თეფში მართლა იყო?
 შაფიროვი. იყო!

როდიონოვი. და ლოპოტუხინმა იგი ნახა?

შაფიროვი. რასაკვირველია, ნახა! ნუთუ აშკარა
 არაა, რომ ლოპოტუხინი ცრუობს? ადრე სიპარ-
 თლეს ლაპარაკობდა, ახლა ცრუობს! მაგრამ ვერ
 მიაზრია, რაში ჰქრდება ეს.

პოლუექტოვი. (მეცრად). ეს მართალია, ლოპო-
 ტუხინი?

ლოპოტუხინი. რა მართალი?
 პოლუექტოვი. შენ რომ ცრუობ?
 ლოპოტუხინი. არ ვიცი.

პოლუექტოვი (აფეთქდა). როგორ უნდა შეგიძლია
 როგორ თუ არ იცი? შეგიძლია სასუბი გასცე
 შაფიროვის კითხვებს? შეგიძლია ყველაფერი გან-
 მარტო?

ლოპოტუხინი. არ შემიძლია.

პოლუექტოვი (ბრაზით). ამა ვის შეუძლია? მაშ
 ვის შეუძლია?

მალახოვა (ხმადაბლა). მე შემიძლია.

პოლუექტოვი. შენ?

მალახოვა. მე.

პოლუექტოვი. შენ რა შეგიძლია, მალახოვა?
 მალახოვა. შემიძლია განვმარტო.

პოლუექტოვი. რა განმარტო?

მალახოვა. ყველაფერი.

პოლუექტოვი. აბა, განგვიმარტო.

მალახოვა. კი ბატონო... (შაფიროვს). დურაკი ხარ,
 შენ, შაფიროვი!

შაფიროვი. რაში?
 მალახოვა. ანუ ეს... ჭკვიანი, ჭკვიანიო და დურა-
 კი ხარ.

პავლოვი (მხურვალედ). როგორ ბედავ ამას, მალა-
 ხოვა! შაფიროვზე შეიძლება ასეთი რამის... შე
 და... შენ და...
 მალახოვა. შენ მანდ დაქევი და ხმა ჩაიგდე. გე-
 მის! აი, როგორც პეტროვი ზის.

პეტროვი. რა პეტროვი! რის პეტროვიო?
 მალახოვა. გაიზარდა ჩემი ძალიან?

პავლოვი. გაიზარდა.

მალახოვა. გასცივდა ბალანი?
 პავლოვი. გასცივდა!
 მალახოვა. აი, შტერები! ნუთუ ვერაფერს მიხე-
 დით?

პავლოვი. ვინ არის შტერი? ვინ არის-მეთქი შტერი.
 მალახოვა? შენ ილანარაკე, მაგრამ კი ნუ გააფ-
 რენ! ვინ არის შტერი?

მალახოვა. შენ ხარ შტერი! პეტროვიც შტერია,
 ეს თქვენი შაფიროვი კი სულ შტერია!

პავლოვი (ყვირის). შაფიროვის მოეშვას!
 მალახოვა (ყურადღებას არ აქცევს). ნუთუ ტვინ-
 ში სამივეს ერთი ნახვრტიც არა გაქვთ, რომ გეა-
 ზრათ, რომ მე ძალიან შეცვალე?

პავლოვი. როგორ თუ შეცვალე?
 მალახოვა. ელემენტარულად. ჩვენი სახლის მკა-
 თე სადარბაზოში ინგლისური დოგი ცხოვრობს.
 სწორედ მაშინ გამოიყვანეს სახიეროდ, როცა
 თქვენ მეცნიერებაში იყავით ჩაფლულნი და ათა-
 ხნაირ მერიდიანებზე ხოხავდით. ზოგი წუთით
 ვითხოვე ეს დოგი მისი პატრონისაგან და თქვენს
 წინ ჩავატარე. თქვენ კი პირები დააფრინეთ: „გაი-
 ზარდა, გაიზარდაო! ბლანტი დაცვივდაო!“

პავლოვი (უცებ მოიწყინა). შეცვალე?
 პეტროვი (უცებ გამზარულად). შეცვალა!

ლოპოტუხინი. რატომ?
 მალახოვა. (მეცხედ). ხაქრო იყო!

პავლოვი (იმედით). ძია კოლია?
 მალახოვა. რა, ძია კოლია?
 პავლოვი. ნიკოლაი ვასილევჩი... იმანც ზომ და-

ინანა!

მაღალხოვა. რა დინანა?

პავლოვი. თეფში!

მაღალხოვა. შენმა ძია კოლიამ თეფში კი არა, ბოთლი დინანა.

პავლოვი (აღშფოთებულა). სტყუის! ნიკოლაი ვასილევჩი... იგი... მას მუსხია უყვარს! მცირე დარბაზში დადის!

მაღალხოვა (ჩაეცინა). დაწყნარდი. უყვარს მუსიკა. დღის მცირე დარბაზში. დადის... მითუმეტეს, რომ შორს არაა წასასვლელი. ეს მცირე დარბაზი ჩვენს გასტრონომში მდებარეობს. ამით იქ მუსიკაცა აქვთ, სიმღერაც და ხანდახან ცეკვებიც კი. განსაკუთრებით, როცა ახლომანლო რაშმელები არ არიან.

პავლოვი (თითქმის სასოწარკვეთით). იმან რომ ყველაფერი დაადასტურა,

მაღალხოვა. რაც მე ვუთხარი, იმანაც ის დაადასტურა. თუ გინდა მართალი გითხრა, რას არ დადასტურებს ძია კოლია, ოღონდ ერთხელ კიდევ წავიდეს მცირე დარბაზში... თუმცა შეიძლება აშხაბადი და დღეშინებ აეროსი ერთმანეთში.

კეტროვი (გაბარბებულა). ზუსტია! აერია! დღეშინებ და აშხაბადი ერთმანეთში აერია.

შაფიროვი. კეთილი, მაღალხოვა, გეუოს!

მაღალხოვა (ვერ გაიგო). რა მეუოს!

შაფიროვი. გეუოს სისულელები, შენ რომ ფიქრობ არც ისეთი შტერები ვართ. დაეუშვათ, რომ რასაც შენ ამბობ, ყველაფერი სიმართლეა.

მაღალხოვა. აბა, შენ რა გეგონა?

შაფიროვი. დაეუშვათ, ძალი მართლაც შეგიცვალე, ძია კოლია მოიხყიდ. ბურთულები? მეტალების ბურთულები, ჩვენ რომ აღმოვაჩინეთ? იქნებ ისიც სთქვა, მე დაუყარეო ისინი სამტრედესა და ლობეს შუა, იქ, სადაც ძალღებს ასეირინებენ?

მაღალხოვა. (შემწყყალდ). ეს ბურთულები, შაფიროვი, ჩვეულებრივი საფანტია.

შაფიროვი. რა საფანტი?

მაღალხოვა. ჩვეულებრივი. სამონადირო. ერთი ფუთი გვიყრია სახლში, მამჩემი მონადირო.

შაფიროვი (შემწყყალდ). სცდები, მაღალხოვა. ჩვეულებრივი საფანტი არ ვახლავთ ეს. შესაძლოა, მამაშენი მართლაც მონადირო, მაგრამ ეს საფანტი ჩვეულებრივი არაა.

მაღალხოვა. აბა რა არის?

შაფიროვი. რადიკატიურია! ჩვენ იგი გვიგერის მრიცხველი შევამოწმეთ. გვიგებივთ დაიწყეს ხტუნვა. საიდან უნდა აქონდეს შენს მონადირო მამას რადიკატიური საფანტი? რაში სჭირდება!

მაღალხოვა (დაიბნა). არ ვიცი.

როდიონოვა. ღმერთო ჩემო! შაფიროვი... აბა, რაღებს ღაპარაკობ? „გვიგერის მრიცხველი შევამოწმეთო“, „მრიცხველი გვივით აძაგძაგლაო“. გეხმის რას ღაპარაკობ? ეს გვიგერის მრიცხველი კი არ არის, რაღაც ჭაბახანაა, ჩამოწერილი დეტალებისაგან აწყობილი. საკმარისია ერთი შვარდ ჩასცხო, რომ იმ წამსვე არაბრახდეს.

შაფიროვი. შეუძლებელია!.. (თავზარდაცემულა). იგი ჩვენ ღმრ შევებმა გვარუქეს! შეუფებმა! როდიონოვა (მოწყენილად გაილიმა). ყველაფერი

შეიძლება, შაფიროვი, ყველაფერი... ვარდა შვარდნავი თეფშებისა.

პოლუექტოვი. მისმინე, მაღალხოვა. რატომ ჩაიხდენ ყველაფერი ეს?

მაღალხოვა. რა?

პოლუექტოვი. რა და, ყველაფერი. საფანტი მოაბნე. ძალი გამოცვალე. ძია კოლიას შეუთანხმდია რატომ გააკეთე-მეთქი?

მაღალხოვა (დაიმორცხვა). საჭირო იყო.

პოლუექტოვი. რისთვის? ვისთვის? გაუგებარია...!

აქ ხმა ამოიღეს მკაცრმა ქალიშვილებმა, რომლებიც ყველა ამგვარ შეკრებას ესწრებოდნენ.

პირველი გოგონა. რა არის აქ გაუგებარი? მეორე გოგონა. შეყვარებულია მაღალხოვა თავის ვასკა ლოპოტუხინში.

მესამე გოგონა. მესამე კლასიდან.

მაღალხოვა (ვადირობა). ვინ არის შეყვარებული? ვინ არის შეყვარებული? თქვენ თვითონა ხართ: შეყვარებულები, თქვე ჩერჩებობ, თქვე არანორმალურები!

პირველი გოგონა. ჩვენ კი ვართ ნორმალურები...

მეორე გოგონა. ჩვენ კი არ ვართ შეყვარებულები...

მესამე გოგონა. შენ კი გეშინოდა, რომ ლოპოტუხინს მოხვდებოდა ტყუილებისათვის, შოდა, გადაწყვიტე ყველაფერი ისე აგეწყო, ვითომ თეფში მოგჩინდა.

როდიონოვა (საყვედურით). გოგოებო! როგორ არ გრცხვინათ, რომ ჭორაობთ! შეწყვიტეთ ეს-ღავე!

პირველი გოგონა. ჩვენ არ ვჭორაობთ.

მეორე გოგონა. ჩვენ ბნელ კუბებში კი არ ვჩორჩულდებთ.

მესამე გოგონა. ჩვენ საბჭოე ვლადპარაკობთ.

პოლუექტოვი. ჩუმა! საკითხს ნუ გადავუხვევთ. მაღალხოვასა და ლოპოტუხინს ურთიერთობის საკითხს დღის წესრიგის მეორე პუნქტში ვიზილავთ, „სხვადასხვაში“.

შაფიროვი (თავისას ფიქრობს). კარგი, კეთილი... დაე, ყველაფერი ეს მაღალხოვამ... დაე, ყველაფერი ეს მისი ხუმრობაა... მაგრამ მიწისძვრა ხომ იყო აშხაბადში იყო! სწორედ ხუთშაბათს, როგორც ლოპოტუხინი გვიპრადებოდა. ხომ არ შექალო მაღალხოვას მიწისძვრის გამოწვევა.

პოლუექტოვი. ეჰ, შაფიროვი! შენ მხოგენდი, შენ კი..

შაფიროვი. რა მე?

პოლუექტოვი. არაფერი. ცუდად იმეუშვა შენმა კომისიამ. არაკეთილსინდისიერად. პასუხისცემა მოგიწევს ამაზე.

პავლოვი. რატომ უნდა აგოს პასუხი შაფიროვმა? ჩვენ სამნი ვიყავით და სამივე ვაგებთ პასუხს.

კეტროვი. რაი? რა მოიგონე?.. სამივე? თავმჯდომარე შაფიროვი იყო, დაე მაგან აგოს პასუხი.

შაფიროვი (თავისას ფიქრობს). კი მაგრამ, მიწისძვრა ხომ იყო! ხომ იწინასწარმეტყველა ლოპო-



ტუხინმა?

პოლუექტოვი (მეცრად). იძულებული ვარ, გული დაგწვიტო. აშხადაღში მე ბიკოლა მყავს. შაფიროვი. მერე რა?

პოლუექტოვი. არაფერი. იქ თითქმის ყოველ წუთს ირყევა ყველაფერი. ასე რომ, იწინასწარმეტყველე. პატრონო, მიწისძვრა რომელ დღესაც გინდა და — არ შეცდები, ახლა, ჩახვიდი, შაფიროვი?..

შაფიროვი (გულსიტკივლით). დიახ, ჩემთვის ყველაფერი გასაგებია. ყველაფერი მე აქ მშვენივრად განმობარტებს. მაღახოვამაც, შენც, ალა მასწავლებლამაც, დიდი მადლობა ყველას.

პოლუექტოვი. შენ, როგორც გატყობ, რადაცაო უკმაყოფილო ხარ?

შაფიროვი. მე ყველასი კმაყოფილი ვარ... გმადლობთ. მხოლოდ ერთი რამ ვერ გამიგია, რა ხალხი ვართ ჩვენ? რატომაა, რომ ყველაფრის ახსნა შეგვიძლია და არაფრისა კი არა გვეჩერა. ატლანტიკების არა გვეჩერა, ბერმუდის სამკუთხედისა არ გვეჩერა. მფრინავი თევზებისა ხომ არ გვეჩერა და არა. მაშ რგორღა ვცხოვრობთ, პა? პეტროვი, რა იყო რაო?... ჩვენ კარგად ვცხოვრობთ.

პოლუექტოვი. სწორია პეტროვი! შეგიძლია არ იღუღვო, შაფიროვი. ჩვენ ძალიანაც კარგად ვცხოვრობთ და გვწამს!

შაფიროვი. კი მაგრამ, რისი გწამთ?

პოლიექტოვი. რაც საჭიროა, ისა გვწამს!

შაფიროვი. არახოდებს არ მოგდომებია ცაში აგებედა?

პოლუექტოვი. სადა?

შაფიროვი. ცაში.

პოლუექტოვი. იქ რას უნდა ვუყურო? რა არ გავინახავს იქ?

ლოპოტუხინი (ანაზღად). მოსაწყენია...

პოლუექტოვი (ყურები სცვივია). რაო?!

ლოპოტუხინი. ისე... არაფერი... მოსაწყენია აქ; თქვენთან ყოფნა.

პოლუექტოვი. შენ ხომ იცი, ლოპოტუხინი!.. თუ ასე მოგწყენდა, შეგიძლია უცნობ სამყაროებში გაემგზავრო. შენ, მგონი, გეპატრიებოდნენ კიდეც, არა?

ლოპოტუხინი სდუმს; კარგი. მოდიოთ შევაჩამოთ. ვის რა წინადადება აქვს?.. კარგით, მაშინ მე მაქვს წინადადება. შაფიროვის, საბჭოს დაჯილდებისადმი არაკეთილსინდისიერი დამოკიდებულების გამო და ლოპოტუხინის საკონტროლო სამუშაოს ჩაშლისა და ყალბი ხმების გავრცელებისათვის... (ვერ მოასწრო დამთარება. "ზემოდან გაბმული სტეენა გაისმა. გაძლიერდა და გაწყდა: რაღაცამ დაიხსრკია, შემდეგ აშინინდა. ყველამ ერთმანეთს გაოცებით გადახედა. "რა იყო?" "საიდან?" "შეუძლებელია!" "ოთახში, კედლიდან შემოვიდა სტუმარი. ზედგამოკრძლი იფრე ლეონიდოვიჩია. მხოლოდ ჭინსები აცვია. ანტენიანი შლემი ახურავს, თვალს ვერ ამორბებენ).

სტუმარი. ვასილი ლოპოტუხინი! ლოპოტუხინი. აქა ვარ!

სტუმარი. ვასრულებო შენდამი მოცემულ პარობას, კურსს გადაუხვიეთ და შენი საუვარელი სკოლის გვერდით დავქეით. ხარ თუ არა შენი ნიშნული, მზად, იმისათვის, რომ ჩვენთან ერთად გვემგზავრო შორეულ, შენთვის უცნობ საქაროში?

ლოპოტუხინი. დიახ, მე მზად ვარ! სტუმარი. მაშ... წაველიო?

ლოპოტუხინი (ზემოშოს). წაველიო! (სტუმარმა მხარზე ხელი დაადო ლოპოტუხინის იხინი ნელა, საზეიმოდ სტოვებენ ოთახს. დარჩენილი გაოგნებულნი შესცქერიან. უცებ წინ პეტროვი გამოიჭრა).

პეტროვი (ყვირის). ლოპოტუხინი! ვასია!.. ჭინსება ჩამოხვინებ! ჭინსები! დაბნელება.

კვლავ საკონტროლოა მათგმატიკაში. ლოპოტუხინის ადგოლი ცარიელია.

მელახოვა (ჩურჩულით პეტროვს). პეტროვი... პეტროვი! რა არის ამოცანის პასუხი? პასუხი-მეთქი, გვეზნებო. (პეტროვი სდუმს. მალახოვამ უქინდან კალმისტარია ატაკა).

პეტროვი. ვაიშე!

როდიონოვა. რაშა საქმე, პეტროვი?

პეტროვი. მალახოვა არ მახვენებს, ალა წასწ.

მალახოვა. დაანებე პეტროვის თავი, მალახოვა, იმეზავე დამოკიდებულად.

პავლოვი (კლასის ბოლოდან). ალა მასწ. პეტროვი ჩემგან იწერს.

პეტროვი (აღშფოთებულია). ვინ წერს? ვისგან იწერს?

პავლოვი. შენ იწერ, ჩემგან.

როდიონოვა. რას სულელობ. პავლოვი? როგორ შეიძლება შენგან გადაიწეროს პეტროვმა, როცა სხვადასხვა მხარეს ზიხართ?

პავლოვი. არ ვიცი, ალა მასწავლებელო, როგორ შეიძლება, მაგრამ ვგრძნობ, რომ იწერს.

როდიონოვა. დამწვიდდი, პავლოვი. შენა ნერვების ბრალია, იმეზავე მშვიდად. (სიტემში შემოდის ლოპოტუხინი).

მალახოვა (გახარებულია). ვასია!.. ვასია დაბრუნდა!

(როდიონოვა შეკრთა).

ლოპოტუხინი. გამარჯობათ, ალა მასწ. შეიძლება შემოვიდე?

როდიონოვა (ნერვიულად). ლოპოტუხინი!.. კიდევ! განა შენ არ იციოდი, რომ დღეს საკონტროლო გვექონდა?

ლოპოტუხინი. ვიციოდი.

როდიონოვა. მაინც დაავიანე, არა?

ლოპოტუხინი. მე საპატიო მიზეზი მაქვს, ალა მასწ.

როდიონოვა. რა მიზეზია ამჭერად? მადვიძარა?.. ხანძარი?.. წყალდიდობა?..

ლოპოტუხინი. არა, ალა მასწ.

როდიონოვა. მაშ, რაშა საქმე, იქნებ იტყვი, რომ უცხო სამყაროებში მოგზაურობდი და ცოტა შეფერხდი?



საქართველოს
საქართველოს
საქართველოს

ლოპოტუხინი. არ ვიტყვი, ალა მასწ.
როდიონოვა. რატომ არ იტყვი, ლოპოტუხინი?
თქვი, თქვი, ხომ ვატყობ თვალეშში, რომ სწორედ
ამის თქმა გინდა.

ლოპოტუხინი. არ ვიტყვი.
როდიონოვა. რატომ?

ლოპოტუხინი. სულერთია, მაინც არ დამიჭე-
რებთ.

როდიონოვა (კლასს). გესმით?! თქვენ გესმით, რას
ლაპარაკობს ეს? მე არ მჭერა, თორემ ის კი უო-
ფილა სადაც! მაგას იმის თქმა უნდა, რომ სად-
ღაც იყო! ოდენმე დამთავრდება თუ არა ეს, ლო-
პოტუხინ? დამთავრდება-მეთქი?

ლოპოტუხინი. არ ვიცი.

როდიონოვა. (სასოწარკვეთილია). არ იცის, ვე-
ბატონმა! არა!, მორჩა!.. მე მეტი აღარ შემიძლია!
(კლასიდან გავარდა).

პავლოვი. (ნაღვლიანად). ისევ დირექტორთან გაიქ-
ცა-

(ლოპოტუხინი მალახოვას გვერდით ჯდება. შემ-
კრთალი მალახოვა გაიჩოჩებს. ყმაწვილები შიშით
ვერ უხალხოვდებიან ვასილის. იგი მოღუშული და
დაფიქრებულია).

რაო ვასია, რა ამბავიაო?

ლოპოტუხინი. რა ამბავიაო? სად?

პავლოვი. იქ... იმითან.

ლოპოტუხინი. სად იქ?

პავლოვი. იქ, რაღა... სადაც იყავი.

ლოპოტუხინი. არსადაც არა ვყოფილვარ. თავა
დამანებე!

პავლოვი. როგორ თუ არ ყოფილხარ! ჩვენ ხომ
დაინახეთ.

ლოპოტუხინი. რა დაინახეთ?

პავლოვი. აი, ისა... ე-ე-ე-ე... ტრახ... და შიშ-
ნებს.

ლოპოტუხინი. შენ რა, ავად ხომ არა ხარ? რა
ტრახი? რა ე-ე-ე-ე?

მალახოვა. შენ რა, დაგვინი, ლოპოტუხინ, თუ
რა?

ლოპოტუხინი. ვინ დაგვინით, რო?

მალახოვა. შენ დაგვინი. როგორ არა გრცხენია?
ხ მხეტი. დიდი ვინმე მგონია თავი... გაყოყნიდა...
გამაყუდა... თავში აუჯარდა... დიდი რამე, სადაც
იმოგზაურა და უკვე გადაირია.

პეტროვი. (მკვეთრად მიუხალოვდა ვასილის, გა-
მოაცალკევე). აბა რას ჩააცივდი? რას ჩააცივ-
დი-მეთქი? გაყოყნიდა... გადაირიაო. ვერ ხე
დავ. კაცი ჭერ აზრზე ვერ მოსულა. ვაცალით
გამოფხივდება. თქვენ ეხუმრებით საიდან დაბ-
რუნდა კაცი. მოსუვით ყველამ აქედან. დაე, და-
ისვენოს... დაისვენე. ვასია.
(ყმაწვილები უკან დაიხვეწენ. ჩურჩულით უხი-
აგებენ ერთმანეთს აზრს და თან ლოპოტუხინს
უთვალთვალავენ).

ლოპოტუხინი. (პეტროვის). გამაღლობთ. (მერხის
ზურგზე გადაწევა. თვლები მიღულა).

პეტროვი. რა სამადლობელია. დაისვენე. ვასია.

ლოპოტუხინი. (ნეტარებით). ვისვენებ...

მალახოვა. (მიუხალოვდა. წყნარად, ხშირ). დაბ-
რუნდა... ცოცხალია... მე კი ყველა იმედი დავ-

კარგე.

ლოპოტუხინი (თვალი გაახილა). მელოდნი...
მალახოვა. (შეერთა. მხრები ამაყად შეათამაშა).

კიდევ რა?.. კი, აბა?

ლოპოტუხინი. (ჩაიღიმა). მეტი საქმე არა მქონ-
და, ხომ იცო? იქ ისეთი ჰუმანიოლოგიები დადი-
ან რო — გაგიფებო! თმები — მწვანე! ურე-
ბი — მარწყვისფერი! თვლები — კვადრატული!
მალახოვა. (აენთა). ჰოდა მოუსვი შენს თვალე-
შეფუნა კვადრატულმითან. რაღას ბრუნდებოდი?
(წასვლას აპირებს).

ლოპოტუხინი. მალახოვა!

მალახოვა. (განაწყენებული). რა გინდა?

ლოპოტუხინი. (თვალს არიდებს). აბა, გამომართვი.
(გახეობი შეხვეული თაფელივით რალაცას აწ-
ოდებს).

მალახოვა. (გაოგნებული). რა არის ეს?.. უკვა-
ლები?

ლოპოტუხინი. ჰო, რა... სისულელეა რაღაც. იქ
ყოველ ფეხის ნაბიჯზე იზრდება, როგორც ჩვენ-
თან მოცვი.

მალახოვა. ეს... შენ მე?

ლოპოტუხინი. შენ, შენ... მაგრამ ჭერ ნუ გახ-
სნი, თორემ რომ დაინახვენ, მოცივდებიან „სად
იყო?“ „სად იზოვიო?“

მალახოვა (გულშებრულია). გამაღლობთ, ვასი
პეტროვი (მიუხალოვდა). გაიარე, მალახოვა, რა-
რა — გაისიერნე...

(ლოპოტუხინს მიუღვდა... ინტიმურად) არა, მაინც,
რა ზდება იქ, მითხარი რა?

ლოპოტუხინი (თვალს არ ახვებს). :რაფერა...
ყველაფერი ისევეა.

პეტროვი. როგორ თუ ისევე?

ლოპოტუხინი. ჩვეულებრივად... როგორც ჩვენ-
თან... ისეთივე ჰუმანიოლები დადიან, როგორც
შენ ხარ, ანდა პოლუექტოვა. მხოლოდ გვარები
აქვთ რაღაც შეტერული: პოლუექტოვანტი... პეტ-
როვანტი...

პეტროვი. პეტროვანტი?

ლოპოტუხინი. ჰო... პეტროვანტი, პავლოვანტი...
(თვალი გაახილა). საოცარი ხალხია. დარბიან,
შფოთავენ. სულ იმას ამტკიცებენ, რომ დედამი-
წაზე სიცოცხლე არსებობს, მაგრამ არავინ არ
უჭერებს მათ.

პეტროვი. რატომ?

ლოპოტუხინი. (მხრები აიჩჩა). მოდი და ჰკით-
ხე... ეს ფსიხები ფოტოებს აჩვენებდნენ, ჩემზე
უფროებდნენ — შეხედეთო — ამბობდნენ —
ამაზე მეტი დამამტკიცებელი საბუთი გინდათო?

პეტროვი. მერე ისინი?

ლოპოტუხინი. ისინი წიკეროდნენ შე. როგორც
ახლა შენ შე მიყურებ... ფოტოსურათებს ათვა-
ლიერებდნენ და იცინოდნენ: „განა ეს არისო
ცხოვრება?“

პეტროვი. აი, მიქარვა!

ლოპოტუხინი. სრული...

პეტროვი (ყო-მანის შენდევ ძლივს გაუბედა უმ-
თავრესი კითხვა) ჩინებში თუ აქვთ იქ?

ლოპოტუხინი. ჩინებში?.. ჩინებში აქვთ. ბლომად
უყრიათ...



პეტროვი (გამოცემლად). უყრიათ?..
 ლოპოტუხინი. ბლომად!
 პეტროვი (აფორიაქად). შენ მე ხომ არ დაგვიწყებ-
 ბივარ?.. ჩამოიტანე? გახსოვს, რომ ვთხოვე?
 ლოპოტუხინი. არ დამეჩუნიხარ, ჩამოგიტანე.
 პეტროვი (ძალზე აღეგზნო). სადაა? სახლში დატო-
 ვე?
 ლოპოტუხინი. არა, სახლში ჭერ არც კი შემოი-
 ლია.. აგერა მაქვს პორტფელში.
 პეტროვი. შეიძლება ავიღო, მა, ვასკა? ავიღებ რა?
 ლოპოტუხინი. აიღე.
 პავლოვი (პეტროვთან მიიბინა). მაჩვენე რა? რა
 მოვივა?
 პეტროვი. გადი აქედან!
 (პეტროვი პლასტიკის აჭრელებული პარკიდან
 ჭინკებს ამოიღებს და თვალებს არ უჭერებს. ეს
 არის პატარა ბავშვის შარვალი. არავითარი სა-
 ფირმო ეტიკეტი).
 პეტროვი (მუქპარით). შენ ეს რა ჩამოიტანე, ლო-
 პოტუხინ? რა ჩამოიტანე-მეთქი?
 ლოპოტუხინი. რა იყო, მოხდა რამე?
 პეტროვი. ეს ხომ ჩვენი ჭინსია. სამამულლო. „ბავ-
 შუთა საშუაროში“ ნაყიდი.
 ლოპოტუხინი (გაოცებულია). მი-იდიოი..
 პეტროვი, შეხედე!
 ლოპოტუხინი. (გაუცვივრდა, რომ პეტროვი მარ-
 თალია. გაუღიმა). ოპ, რა აფერისტები არიან. იქ
 ჩასულ კაცს ისე გააბითურებენ, რომ გააფიებენ...
 (კლასში თითქმის სირბილათ შემოიჭრნენ როდ-
 იონოვა, ფედოროვი და პოლუქტოვი).
 როდიონოვა (ყარიბქიდანვე ლოპოტუხინზე მიუ-
 თითებს). ამა, დატებით, იური ლეონიდოვიჩი, ისე
 არჩენიდაა, თითქოს არც არაფერი მომხდარი-
 უოს.
 ფედოროვი. დამშვიდდით, ალა კონსტანტინოვა.
 (ლოპოტუხინს). გამოცხადდი?
 როდიონოვა. გამოცხადდა ეშმაკმა იცის, რა ხდე-

ბა კლასში. ამას კი კითხვებზეც არ გინდა პა-
 სუხი გაცეცხ.
 პოლუქტოვი. სკოლიდან უნდა გავაფიქრეთ-
 ლიდან!
 ფედოროვი. რა არის ახლა ეს, ვასილი? ან?.. შენ
 ხომ დამპირდი მე... შენ ხომ თითქმის შემომფიცე
 კადეც...
 ლოპოტუხინი. მაპატიეთ, იური ლეონიდოვიჩი...
 მე ძალიან ვცდილობდი... რაც ძალა და ღონე
 მქონდა ვცდილობდი...
 ფედოროვი. მოდა მერე?
 ლოპოტუხინი. არ შემოიღია და რა ვქნა. მაპატი-
 ეთ...
 როდიონოვა. ამა, რა გინდათ რომ ქნათ?!
 (ტირის).
 ფედოროვი (ჩაფიქრებულა). რა უნდა ვქნათ? ვე-
 რაფერესკა ვეღარ ვიწამთ (კლასში შემოიჭრება
 თმაგაწიწილი შაფიროვი).
 შაფიროვი. სად არის?.. სად? (დაინახა ლოპოტუ-
 ხინი. მიეჭრა). აგერ არ უყოფილა? ცოცხალი! (ხე-
 ლები აღსევ-დაუსვა) ცოცხალია!.. მიხზრეს დაბრუნ-
 დაო... უფრებს არ ვუჭერებდი.. (აღერხით) ვასია!..
 ვასია!.. (თავს მოერია) არაფრის მოიფლა არ არის
 საქირო... მერე, ვასია, მერე... მე შენგან ახლა მხო-
 ლოდ ერთი სიტყვის გავონება მსურს „ხო“ თუ
 „არა“... „ხო“ თუ „არა“, ლოპოტუხინ? ესაა მთა-
 ვარია... მხოლოდ ერთი სიტყვა! ის მინც... ბრუ-
 ნავს, არა?.. ჰო? თუ არა?..
 ლოპოტუხინი (დაფიქრებულმა ხანგრძლივი მხერა
 მიპაყრო მას, გაიღიმა და უმასუხა) არ ვიცი, შა-
 ფიროვ... არ ვიცი...
 (სიბნელეში ისმის უცნაური, მელოდორი ხმა,
 რომელიც თანდათან ძლიერდება. მაყურებელთა
 თავს ზემოთ გამოხსნდება გამოუცნობი მჭრინავი
 ობიექტი).

თარგმნა გურამ ცაბაძემ.

ქრონიკა

● აბას წინაშე, ქართული ფოლკლორის ტაძარში გაიმართა საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სოლისტის ნუნუ ქე-
 ლიძის კონცერტი. შესრულებუ-
 ლი იყო დებიუსის „სახეები“
 (I და II რვეული), შონბერგის #
 პეისა ოპ. 19, პეისა ოპ. 33 ა,
 შტოკაუზენის პიესები №8, 9,
 სტრაინსკის ნაწარმოებები.
 1969 წლიდან, თბილისის სახ.
 კონსერვატორიის დამთავრების
 შემდეგ, ნ. ქელიძე მონაწილეობს
 ჩვენი რესპუბლიკის საკონცერტო

ცხოვრებაში. განსაკუთრებით სა-
 ინტერესოა მისი რეპერტუარი,
 რითაც იგი ჩვენში ნაკლებად
 ცნობილი საფორტეპიანო ლიტ-
 ერატურის პროპაგანდას ეწევა.
 მისი შესრულებით თბილისში პი-
 რველიან აუღერდა 10 ნაწილი
 მესიანის საფორტეპიანო ციკლი-
 დან, 20 „მწერა ურმა იესოს“,
 შონბერგისა და შტოკაუზენის
 ოსწულებები. შესრულდა მოცა-
 რტის ნაკლებად ცნობილი ფან-
 ტაზია და ფუფა დო მაიროი.
 მის რეპერტუარშია აგრეთვე

ფრანგი კლავესინისტების, ბახისა
 და ვენის კლასიკოსთა ნაწარმოე-
 ბები. შემანის, ლისტისა და მუ-
 სორგსკის, იმპრესიონისტების
 ოსწულებებიდან, თანამედროვე
 დასავლეთ ევროპელ ავტორთა
 კომპოზიციები.
 ამავე დროს ნ. ქელიძე, როგ-
 ორც რადიოსა და ტელევიზიის
 სიმფონიური ორკესტრის პიან-
 ისტი, ქართველ კომპოზიტორთა
 შემოქმედების პროპაგანდისტიც
 არის, რითაც თავისი წვლილი
 შეაქვს ქართული მუსიკალური
 კულტურის წინსვლის საქმეში.

ლ. სამონიძე

● ილწა მანდაშხინა სახელო-
ხის ბათუმის სახელმწიფო დრამატულ
თეატრის შენობაში საზეიმოდ
გაიხსნა VII რესპუბლიკური
კვირეული „თეატრი და ბავშვები“.
კვირეული გახსნა და შესავალი
სიტყვა წარმოთქვა საქართველოს
სსრ განათლების მინისტრმა, პროფ.
ფესორმა ო. ქინქლაძემ. სიტყვე-
ბით გამოვიდნენ და ბავშვთა აღზ-
რდის საქმეში თეატრის როლზე
ისაუბრეს — საქართველოს თეატრალური
საზოგადოებრივი თემკ-
დამართის პირველმა მოადგილემ
ო. ევაძემ, საქართველოს სსრ კულ-
ტურის მინისტრის მოადგილემ
გ. უორუოლიანმა, ილ. ქაჭავაძის
სახელობის ბათუმის სახელმწიფო
დრამატული თეატრის დირექტორმა
ლ. დლონმა, კვირეულის მონაწილეებს
მიხსალმნენ კ. მარჯანიშვილის სხელობის სახელმწიფო
აკადემიური თეატრის მთავარი რეჟისორი
და სამხატვრო ხელმძღვანელი თ. ჩხეიძე,
მსახიობები გ. საღარაძე, შ. ჩახავა,
გ. ბერიკაშვილი და სხვები.

კვირეულის დღეებში სტუმრებს
შეხვედრა მოუწყვეს ბათუმის საშუალო
სკოლებსა და მეორე აკოლა-ინტერნატი.
დრამატულ წრეებში გაიმართა კედლის გაზე-
თების სპეციალური ნომრების დათვალიერება.
ამვე დღე ა. ხორავას სახელობის
თბილისის მსახიობის სახლში საზეიმოდ
გაიხსნა კვირეული.
კვირეულის დღეებში სახელმწიფო
თეატრებში, თეატრალურ საზოგადოებასა
და თეატრალურ ინსტიტუტში მოეწყო
„ღია კარის დღე“. თეატრალურ ინსტიტუტში
მოსწავლეებს ინსტიტუტის ყოველდღიურ
ცხოვრებაზე, მსახიობის რთულ და
საპასუხისმგებლო პროფესიაზე,
ესაუბრნენ ინსტიტუტის რექტორი
ეაერ გუგუშვილი, თეატრმცოდნე
ნათელა ურუშაძე, მოსწავლეები
დაესწრნენ რექტორს. მოზარდ
მსახიობებმა ქართულ და რუსულ
თეატრებში გაიმართა „მოსწავლეობის
დღე“.

კვირეულის დღეებში თავისი არსებობის
ქნ წელი იზიმა თოქრინების
რუსულმა თეატრმა.

ა. ხორავას სახელობის მსახიობის
სახლში მხატვრული აღზრდის სახლის
მოსწავლეთა საქალაქო თეატრმა
წარმოადგინა სენტ-ჯინუპერის
„პატარა უფლისწულის“ პრემიერა.

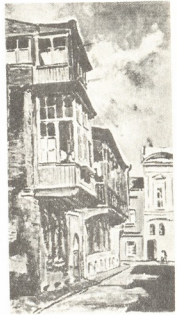
საქართველოს სსრ განათლების
მინისტრის აღმზრდელითი მუშაობის
რესპუბლიკურ სამეცნიერო-მეთოდურ
ცენტრში ჩატარდა თეატრის ნორჩ
რეჟისურებთან რესპუბლიკური
კონფერენცია და გამარჯვებულთ
გადეცათ ჭიღოები.

ამვე დღეს გრიბოედოვის სახელობის
სახელმწიფო დრამატულ თეატრში
კვირეულის მონაწილეებმა ნახეს
ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“.
სპექტაკლის შემდეგ მოეწყო
განხილვა, რომელშიც მონაწილეობდნენ
კალინინის რაიონის სკოლების
მოსწავლეები. თეატრის მსახიობთა
სახელით სიტყვით გამოვიდა
საქართველოს სსრ სახლხო
არტიტი ბ. ჯაფარიძე.

ქართული თოქინების თეატრის
სახელმწიფო ლაგოდების პიონერთა
სცენალის თოქინების თეატრმა
წარმოადგინა სპექტაკლი „მტკუ-
რა“.

ძველი თბილისის უბანში კვირეულის
მონაწილეებსა და რესპუბლიკის
ნორჩ მხატვრებს გამოეყოთ
შეპანიწნავი შენობა, რომლის
სამ ნათელ, უზარმაზარ დარბაზში
გაიხსნა რესპუბლიკის ნორჩ მხატვართა
გაყოფენა-კონკურსი დევიზით
„მე რომ თეატრის მხატვარი
ვიყო“.

თეატრალური ხელოვნების რესპუბლიკური
კვირეულის დასკვნითი
საღამო გაიმართა კ. მარჯანიშვილის
სახელობის სახელმწიფო აკადემიური
თეატრში. საღამოზე მომავალი
კვირეულის ესტაფეტა გადეცათ
ახალციხელ მოსწავლეებს.



● სპარტაქელის სახლხო მხატვრის
რუსულან ჯავრიშვილის ბოლოდროინდელმა
პერსონალურმა გამოფენამ, რომელიც
საქართველოს მხატვართა კავშირის
საგამოფენო სალონში გაიმართა,
ბუნებრივია, დამთავლიერებულად
დიდი ინტერესი აღძრა. ეს სალონი
ფერწერის ვრცელი თბილისური
ციკლის გარქმელებას წარმოადგენდა
და მკაფიოდ იყო აღბეჭდილი
მხატვრის შემოქმედებითი ხელწერით.
ძველი თბილისის კოლორიტული
ქუჩაბანდები და ეზოები, დღევანდელი
ქალაქის პანორამული ხედები
ღრმად შთამბეჭდავია თავისი
კომპოზიციურ ფერწერული
გადაწყვეტით. უკუდასათვის
შეჩვენელისა და მახლობლის
ახლებური, სახიერი მოწოდებით,
თითოეული პეიზაჟური ხედი
თუ მოტივი თბილისის სხვადასხვა
კუთხეთა განუმეორებელ სილამაზეს
გაღმოსცემს და საკუთარი
განწყობილებით სუნთქავს.
ეს განწყობილება ხან მშვედი და
იდილიურია, ხან კი დიდებული,
ამაღლებული.
რუსულან ჯავრიშვილის ამ მხატვრულ
პროგრამაში გამოფენამ უხადო,
რომ ქართული ფერწერის
შემატა თბილისური ციკლის
ამაღლებული, მშვენიერი ტილოები.



● ზემოხსენებული დემოკრატიული რესპუბლიკის უფროსი „ფრაიხ ველტმა“ გამოაქვეყნა ფოტორანკვევი მხატვარ რადის თორდიანე-ნარკვევს წამოღვარებული აქვს მოკლე ბიოგრაფიული ცნობები, ჩამოთვლილია ის ქვეყნები, სადაც მოეწყო მხატვრის გამოფენები. აი ისინი: გერმ., საფრანგეთი, ჩეხოსლოვაკია, სირია, იტალია, ერაყი და სხვ. შემდეგ დაბეჭდილია ფოტორანკვრები სურათებისა „ქალის პორტრეტი“, „მევიოლნე“, „ციტრი“, „მთებში“ და სტატია მხატვრის შემოქმედებაზე.

„ლევანდარულმა კოლხეთმა — ნათქვამია სტატიაში — არგონავტების ოცნებამ და მიწანა, ქართულ საბჭოთა კულტურას არა ერთი ცნობილი შემოქმედი მისცა. ერთი მათგანი—რადის თორდიანე აბაშელი გლეხის ოჯახიდანა და ქართველ თვითყოფად ნიჭით დაჯილდოებულ მხატვართა შორის მოიხსენიება.

ხატვა მან ადრე დაიწყო, ხატავდა ბერს, თორმეტ წლამდე ავდა კი იცოდა, რომ ხატვა პროფესია იყო. მხოლოდ, როგორც კი გაიგო თბილისში სამხატვრო სკოლის არსებობის ამბავი, გულმა იქით გაუწია. დღეს იგი თბილისში ცხოვრობს და თავისი მშობლიური მხარის ხშირი სტუმარია. საქართველოს ბუნება თორდიანს გატაცებდა, ამიტომ არის, რომ დიდ ადგილს უთმობს მას თავის შემოქმედებაში. თორდიანს ნამუშევრები გამოირჩევა თემების მრავალფეროვნებით, დინამიკით, სახეთა რიტმულობით. ფერების თავბურუსი გამოყენება, მხატვრის აზრით, შეიძლება მხოლოდ ნატურმორტებში, რომლებიც საუკეთესოა მის ნამუშევრებში.

თორდიანს მეორე გატაცება მუსიკაა. თემას—ადამიანი და მუსიკა — ხშირად შეხვედრებით მის ტილოებზე. სურათი „ბურთაობა“ აღმოცენდა პავანიის „მარადიული მოძრაობის“ პირდაპირი გავლენით.

მუსიკალურ ინსტრუმენტბიანი ნატურმორტები, „მევიოლ-

ნე“ და „ქაბუკი მუსიკას უსმენს“ თორდიანს ნაწარმოებებისათვის ტიპურია. შიში „სიმღერის“ სახეები გადმოგვცემენ ქართული ხალხური მუსიკის სიტბოსა და უღერადობას.

თბილისის მეტროპოლიტენის ერთი უველაზე ღამაში სადგურია „პოლიტექნიკური ინსტიტუტი“. ამ სადგურის ცენტლის მოზაიკა და რელიეფი თორდიანს ეკუთვნის. ერთი მათგანა გამოხატავს ტექნიკურსა და სახუნებისმეტყველო მეცნიერებას, რაც ადრეც მოგვცა მხატვარმა თავის ნამუშევარში „ფიზიკოსები ატომურ რეაქტორზე“ და მეცნიერთა პორტრეტებში. „პოლიტექნიკური ინსტიტუტის“ მეორე მოზაიკაში სიტყვა მუზეუმებს და მუსიკას ეკუთვნის. უფროდღებით რომ დააკვირდეთ, მხატ-

ვრის ავტოპორტრეტს „ქვემოთ“ მოკლეს ამ კედლის ზემოთ მისი ერთ-ერთი პანოს მოტივებს იმეორებს. პანოს მოხატვას მხატვარი თავის მოვალეობად მიიჩნევს. ეს წიხთვის ძირითადია. მოზაიკას კი სხვათა შორის შეიძლება ეწოდოს. თორდიანს შემოქმედების პოპულარობის საფუძველი მშობელ ქალთან მჭიდრო კავშირშია. სურათებში „ქარისკაცის ქორწილი“, „დედა“, „ოჯახი“, „მოლავი მეშუშე“ და „ხალგაზრდა არქოლოგები“ მხატვრის თანამემამულენი საკუთარ თავს ხედავენ, უცხოელებს კი ეს სურათები საქართველოს ცხოვრებაზე მოუთხრობენ.

გერმანულიდან თარგმნა ბ. ბერშტენბლიტმა

● 1981 წლის 14 ნოემბერს ბოზის რაიონის სოფელ ხამისკურში გაიხსნა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის, მარკანიშვილის სახელობის თეატრის ერთ-ერთი შესანიშნავი მსახიობის პიერ კობახიძის სახლ-მუზეუმი.

ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების ისტორიაში პიერ კობახიძემ მნიშვნელოვანი კვალი დასტოვა. რამდენიმე ათეული წელი ემსახურებოდა პი-

ერ კობახიძე ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას, თავდავიწყებით უყვარდა თავისი პროფესია. იყო პოეტი და იმპროვიზატორი და მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე მრავალი როლი განახორციელა, არაერთ რომანტიკულ გმირს შეახსოვდა. პიერ კობახიძის პროფესიონალური არტიზმი და თამაშის კულტურა უცვლელთვის ემახსოვრება იმას, ვისაც იგი სცენაზე უნახავს.





● სპარტაქელს სსრ ფინანსთა სამინისტროს საგამოფენო დარბაზში გაიშარათა მხატვარ მანანა ბოზოხიძის ნამუშევართა მეორე პერსონალური გამოფენა, რომელზეც ასორმოცდაათამდე ექსპონატი იყო წარმოდგენილი. ფერმწერალი განსაკუთრებით ნაყოფიერად მუშაობს პორტრეტის თანრში, თუმცა არანაკლებ საინტერესო პეიზაჟების ავტორიცაა. ეს დაადასტურა წინამორბედმა გამოფენებმაც. წამუშევრებში ჩანს, რომ ავტორს გააჩნია საკუთარი ხედვა, ფერთა თავისებური შეგრძნება, ფანტაზია და გაბედულება სინამდვილის წარმოსახვი-

სას. უოველივე ეს კი განაპირობებს ფერმწერლის სახვითი ენის გამორჩეულობას.

● ზმას წინათ ა. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში გაიშართა შეხვედრა ცნობილ გერმანულ რეჟისორთან ჰერმან ვედეკინთან, რომელსაც ჩვენი საზოგადოებრიობა დიდ პატივს სცემს როგორც ქართული კულტურის მხურვალე პროპაგანდისტს. მისი ინიციატივით გვრქალაქ საარბიუტეში დიდი წარმატებით აუღერდა ზ. ფალიაშვილის უკვდავი ოპერები „ღანისი“ და „აბესალომ და ეთერი“, ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“, დაიდგა დ. კლდიაშვილისა და რ. ებრაღიძის პიესები. თავის მხრივ ჰ. ვედეკინმა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე განხორციელა ვაგნერის, მოცარტისა და გუნოს ოპერები ცოტა ხნის წინ კი ქუთაისის ღ. მესხიშვილის სახელობის დრამატული თეატრის სცენაზე — დიურენმატის პიესა „ფიზიკები“, რუსთაველის სახ. თეატრში კი გრიფიუსის ტრაგედია „ქეთევან წამებული“.

ჰ. ვედეკინთან შეხვედრა გახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ,

სსრკ სახალხო არტისტები მუსიკე-ქსიძემ, რომელმაც მსგავსი მსუქტა სება მისცა ჰ. ვედეკინდის შემოქმედებასა და მის პროპაგანდისტულ მოღვაწეობას. გერმანულ რეჟისორს მიესალმნენ საქ. თეატრალური საზოგადოების ოაგმქ-დომარის პირველი მოადგილე, ხელოვნების დამს. მოღვაწე ო. ეგაპე, გრიბოედოვის თეატრის მთავარი რეჟისორი, ხელოვ. დამს. მოღვაწე გ. უორდანი, ე. კუპრავა.

სალამოში მოწაწილეობდნენ ქართველი მუსიკოსები — ი. იაშვილი, მ. ალთუნინიშვილი, მ. ფანიაშვილი, ვოკალური ანსამბლი „ფაზისი“, საქ. ტელევიზიისა და რადიოს სიმებიანი კვარტეტი, თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტთა კამერული ორკესტრი ო. საფარაშვილის ხელმძღვანელობით, ჰ. ვედეკინდის მუდღე მომდერალი ილზე ვედეკინდრე, რომელმაც გამოშახველად შეასრულა გერმანული და ქართული სიმღერები.

დასასრულს სიტყვით გამოვიდა ჰ. ვედეკინდი, რომელმაც მადლობა გადაუხადა საქ. თეატრალური საზოგადოების ხელმძღვანელობას, დამსწრე საზოგადოებას გულთბილი შეხვედრისთვის.

გიული შავზანაძე.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 3, 1982

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

«ИМЕННО МОЛОДЕЖИ ПРЕДСТОИТ
НАСТОЯЩАЯ ЗАДАЧА СОЗДАНИЯ
КОММУНИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА»

/В. И. ЛЕНИН/

Передовая статья посвящается важнейшему событию в жизни республики — XXXII съезду ЛКСМ Грузии, который подведет итог

работы прошлых лет и наметит перспективы на претворение в жизнь задач, поставленных XXVI съездом КПСС. В статье, в свете постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении работы с молодыми творческими кадрами» рассмотрен целый ряд проблем воспитания молодых творческих кадров. (стр. 3).

3067035020
30270099043

ИСТИНА, ОЖИВШАЯ В ВОСПОМИНАНИЯХ

Т. Метревели. Автор критически
как пьесу, так и постановку. (стр. 55).

В статье рассмотрены взгляды Л. И. Брежнева о вопросах литературы и искусства, собранные из «Воспоминаний». (стр. 8).

Гиви Орджоникидзе

ГУМАННЫЙ ПАФОС СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

Печатается продолжение статьи, опубликованной в нашем журнале (см. «Сабчота хеловнеба» №№1—2 1982). (стр. 16).

Зураб Абашидзе

ПЕРВЫЕ ШАГИ

В статье речь идет о фильмах выпускников кинофакультета Грузинского театрального института, поставленных в молодежном творческом объединении «Дебют» киностудии «Грузия-фильм». (стр. 30).

Этери Окуджава

ЗАЩИТНИК ПРАВДЫ

В статье рецензируется фильм режиссера А. Рехвиашвили «Грузинская хроника XIX века». (стр. 39).

Лела Цицурия

ПРОЗА МИХАИЛА ДЖАВАХИШВИЛИ НА ТЕЛЕЭКРАНЕ

В статье анализируются видеофильм «Нахлебники Джако» и телеспектакль «Белый зайчик», поставленные по одноименным рассказам известного грузинского писателя М. Джавахишвили на Грузинском телевидении режиссером Т. Чхеидзе. (стр. 45).

Мераб Гегия

«ЭТОТ БЕЗУМНЫЙ, БЕЗУМНЫЙ НОВЫЙ ГОД»

В статье рецензируется спектакль театра им. Рушавели «Этот безумный, безумный новый год», по пьесе молодого драматурга

Натела Арвеладзе

НА БОЛЬШОМ ПУТИ

Статья является творческим портретом молодого, талантливого актера театра им. Марджанишвили Реваза Чхиквишвили. (стр. 62).

Тенгиз Мушкудiani

ЛАУРЕАТ КОНКУРСА «ГОЛОСА ВЕРДИ»

В статье речь идет о молодом певце, солисте Тбилисского оперного театра Паате Бурчуладзе, который успешно начал свой творческий путь и уже завоевал симпатии слушателей. (стр. 69).

Манана Гегечкори

ЗИНА КВЕРЕНЧИЛАДЗЕ

Статья является творческим портретом известной актрисы театра им. Рушавели, народной артистки ГССР З. Кверенчиладзе. Автор знакомит читателей с образами созданными актрисой за четверть века своей деятельности. (стр. 73).

Нато Жгенти

ТРИ СИМФОНИИ СУЛХАНА НАСИДЗЕ

В статье анализируются три последние симфонии — «Пиросмани», «Пассионе», «Далай» — композитора С. Насидзе, рассмотрены некоторые особенности их стиля и драматургии. (стр. 81).

Отар Шаламберидзе

ШАХМАТЫ — ИГРА ТИШИНЫ

Статья посвящается 25-летию творческой деятельности пятикратной чемпионки мира по шахматам Ноны Гаприндашвили.

Автор, от имени грузинских писателей, поздравляет Н. Гаприндашвили с Международным женским днем — 8 марта. (стр. 88).



მანაი ხიდაშელი

**ПОЯС, НАЙДЕННЫЙ БЛИЗ
ЛОРИС ЦИХЕ**

Большой интерес исследователей вызывают бронзовые гравированные пояса, относящиеся к IX в. до н. э. и распространенные в центральном Закавказье. В статье дан историко-художественный анализ такого пояса, найденного близ Лорис Цихе. (стр. 90).

მარია კერესელიძე

ВЕЧНЫЙ ПРАЗДНИК

Статья о творчестве выдающегося мастера грузинской живописи Елены Ахведиани печатается в связи с 80-летием художницы. (стр. 96).

დალილა ბედნიანიძე

**ПАСТОРАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ
ТВОРЧЕСТВА ДАВИДА ГУРАМИШВИЛИ**

Автор специально изучил и освещает пасторальные источники поэзии великого грузинского поэта Д. Гурамишвили и обосновывает появление этого жанра в его творчестве. (стр. 100).

Алексей Балабуев

НАШ ФОТОВЕРНИСАЖ

Журнал начинает публиковать материалы по художественной фотографии и обращается с просьбой к ведущим мастерам республики присылать в редакцию свои лучшие фотопроизведения. (стр. 104).

МЕПЕРХОЛЬД ГОВОРИТ

Журнал продолжает печатать перевод главы из книги Л. Гладкова «Театр — воспоми-

нания и размышления» (см. «Сабчота ხეობის
неба» № 1, 1982). (стр. 109).

ლეილა ტაბუკაშვილი

РОБЕРТ СТУРУА

Творчество народного художника ГССР Роберта Стуруа — одна из ярких страниц в грузинском советском изобразительном искусстве. Его монументальная и станковая живопись отмечена самобытным мастерством, острым чувством современности. В статье, которая печатается в связи с кончиной художника, дан краткий обзор его творческого наследия. (стр. 119).

ნოდარ გურაბანიძე

ЭРОСИ МАНДЖГАЛАДZE

Скончался известный актер театра им. Руставели народный артист ГССР Эроси Манджгаладзе. Статья является прощальным словом, посвященным этому талантливому актеру театра и кино. (стр. 198).

მიხაილ ტუმანიშვილი

РЕЖИССЕР УШЕЛ ИЗ ТЕАТРА

Журнал продолжает публикацию книги известного режиссера, народного артиста СССР М. Туманишвили (см. «Сабчота ხეობის» №№ 10—12, 1981, №№ 1—2, 1982). (стр. 121).

Александр Хмелик

А. ВСЕ-ТАКИ, ОНА ВЕРТИТСЯ?

Печатается пьеса известного драматурга А. Хмелика, знакомящая читателей с жизнью и умонастроением молодого поколения. (стр. 131).

გადაეცა წარმოებას 20. 01. 1982 წ.
ტელმოწერილია დასაბუქდად 17. 03. 1982 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5.25
ქალაქის ფორმატი 70x103¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბაზი 10,5
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბაზი 19,75.
შეკვეთა № 154. ღე 00346. ტირაჟი 6.000.

ქრნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოჯი,
პ. შევჩენოს, ა. კვაკანტორაძის ფოტოე-
ბი და ხელოვნების ძეგლთა ფიქსაციის
ექსპერიმენტული ლაბორატორიის მიერ
დამზადებული სლაიდები.



ფანდი 1 მან. 70 კპ.

საქართველო
კინოინჟინერები

6. 46/62



ინფანტი 76177