

საქართველო სელთმეცხე

ISSN 0132-1307

საქართველო

180
1985/4

6

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
სოციალური მეცნიერების

1985





ქართული
წიგლიერთა
კავშირები
შურნალი ბაგოღის
1921 წლიდან

ს ა ჯ ჭ ღ ტ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ჯ ა

6/ 1985

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური შურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოღარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეზია:
ბაბაი ბაბრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოღარ გაბუნია,
მერაბ გვირა
(კასუსისმგებელი მდივანი),
ვასილ ჭიკნაძე,
ნოღარ მგალღგლიშვილი
ჭურბუ ნიშარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო ზავზავაძე,
ნოღარ ჯანბერიძე.

სუბატრი
მუსიკა
მსატვრობა
კინო
არქიტექტურა
გორგოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაგოს ქ. № 13
ტელ. 95-10-24, 95-13-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე ზეგჩენკო

საქართველოს კბ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა
თბილისი, 1985

ვახილ კიკნაძე — თეატრი ეპიკს ზმირს	2
ნოდარ გუარაბანიძე — ღრმე და რეჟისორი	13
დიმიტრი კლექსიძე — მომავლის თეატრი ღვთის იმგნება	24
ვერიკო ანჭავაძიძე — რასაცა ზაცვამ, უინი	28
მიხეილ თუმანიშვილი — საუბარი რეჟისორობის მსურველებზე	31
ოთარ ჭანელიძე — ღიღი მსახიობის წარსულიდან	36
ანრი ვართანოვი — ღღე და ლამე	40
გიორგი ჭავჭავიძე — ავთანდილ ვარაზის კორტრეტული ხელოვნება	49
რუსუდან წურჭუშია — ბახისა და კენდელის ფესტივალი	54
რომენ როლანი — კენდელი	60
ალბერტ შვაიცერი — ბახი	64
ნანული კაკაურიძე — ბრეჟნი და გერმანული უტურმერი იაკობ ლენცი	69
კოტე მახარაძე — რეჟისორი... მწვრთნელი... და მათი ხელოვნითი	75
ალექსანდრე ჭავჭავიძე — მოსხილარზე არქიტექტურა და დიდი ასპარეზობა	85
ეთერ შავგულიძე — ნატიფი ხელოვნება	89
ლორენს ოლივიის ალსარება	96
ელიშერ გარაყანიძე — ხალხური სიმღერების მოვირნახული	109
პანორამა	113
ვახტანგ ბურიძე — მომავლის	114
გერმანე ფაცაცია — ალანგინის არსის ზაცხადება ხელოვნებაში	127
ნანა ლორია — მეტი პასუხისმგებლობა	132
თამაზ ბაძალა — ღუზა ჩაუჭვი, ანგელოზო! (პიესა)	141

საკვალთა
ხელოვნება

გარეკანის პირველ გვერდზე: ა. ვარაზი „ვიოლინი“
გარეკანის მესამე გვერდზე: სახეიშო რიტუალების სასახლე თბილისში
გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ა. ვარაზი „ნატურმორტი“

1985 წ. № 6

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა,
380096, თბილისი, ლენინის ქ. № 14, ტელ. 98-98-59.

თეატრი ექვს გმირს

ვახილ კიკნაძე

პართული თეატრი გმირის ძიებაშია მუდამ. ეს ალბათ ქართველი ერის ისტორიის თავისებურებითაც აიხსნება. შინაური თუ გარეშე მტრების წინააღმდეგ ბრძოლებმა ღრმა კვალი დასტოვეს ქართველი კაცის სულში, იგი ძნელბედობის ყამს თითქოს კახაბერის ხმლის იმედით იბრძოდა. თეატრში გამოსახული ეს ტენდენცია გარკვეული თვალსაზრისით ისეთივეა, როგორც პოლიკარბე კაკაბაძის ამავე სახელწოდების პიესაშია მოცემული. თეატრონის ფორმით წარმოადგენენ „კახაბერის ხმლის ამბავს“. ხმალი სცენის მიღმა არის, მაგრამ მთელი მოქმედება მის ირგვლივ ტრიალებს. მისი ძალა იგრძნობა ყველგან. ჭირსა და ლხინში იმედით იბრძვის ხალხი: „ჩვენ გვწადის მიიღოს ერის გულმა ნამდვილი გმირი“.

„მაშ ჩემო დასო,

მიწიერ ცოდვა-მადლის კანონს ნუ გადაუხვევ ხელოვნებაში“ — მიმართავს ერის განმასახიერებელ დასს ევაგრი, რომელიც მუდამ ერთგულად მსახურობდა თავის ხალხს. მის მოწოდებაზე ერი პასუხობს:

„გვანახეთ გმირის განსაცდელი!

ევაგრი — მაშ, ასპარეზზე

გაოდი დასო, თქვი სიმართლე შეუკახ-მელად!“

და იწყება საქართველოს ისტორიის ტრაგიკომიკური მოვლენების ჩვენება. ერის გაჭირვების ყამს დროდადრო გაიელვებს კახაბერის ხმალი და მისი ძალის რწმენით იბრძვის ხალხი.

ერს „წინ უძღვის გმირი კახაბერი. ქვეყანა აღსდგა, რომ იბრძოლოს ცხოვრებისათვის, ქემშარიტებისათვის!“ სცენის სიღრმეში აჩრდილივით გამოჩნდება ცხენზე

ამხედრებული კახაბერი, რომელსაც გულქანა ხმალს გადასცემს.

გმირის ძიების ამ მარადიულ ლტოლვაში ჩანს არა მხოლოდ ხალხის იმედი და რწმენა მომავალზე, არამედ მისი სულის სცენური სახიერების ხასიათიც.

კახაბერის ხმალი სიმბოლური სახეა ქართველი ხალხის გმირული სულისა, „ერი თავის გმირების ცხოვრებითა და მაგალითებით უნდა ჰსულდგმულობდეს“, რადგან „სახელოვან გმირთა მაგალითებით ისტორია სწურონის ერსა, ზრდის, და დიდებულნი საქმენი კიდევ გულს უკეთებენ მოქმედებისათვის, აჯერებენ, ამხნევენენ“.

ეს სულიერი ანდერძი დაუტოვა დიდმა ილიამ ქართულ თეატრს!

თეატრისათვის ერთობ ძნელი აღმოჩნდა მისი აღსრულება. ქართულმა ლიტერატურამ თეატრს არაერთი ბრწყინვალე ნიმუში მისცა გმირული სულის გამოსახატავად, მაგრამ თეატრს მაინც ბევრი დაბრკოლება შეხვდა წინ. მისმა რთულმა სინთეტურმა ბუნებამ გვიან იპოვა ამ დიდი მიზნის გამოხატველი საშუალებები.

ყოველ ისტორიულ ეტაპზე ურთიერთისაგან განსხვავდებოდნენ გმირობის იდეალის გამოხატვის ფორმები. იცვლებოდა მათი შინაარსიც, მაგრამ საერთოდ, ქართული თეატრი საგმირო საქმეთა გამოხატვისაკენ იყო მიდრეკილი.

გმირისა და გმირობის ცნების არსის შინაგანი ევოლუციის მიუხედავად, თეატრში ცოცხლობდა რწმენისა და იმედის, ბოროტზე გამარჯვებისა და ბედისადმი დაუშორილებლობის იდეა. მისკენ იყო მიპყრობილი თეატრის მხერაც. ქართულმა თქმულებებმა

შემოინახეს „ამირანის ფერხულის“ ფრაგმენტები, რომელიც უძველესი ქართული ხალხური სანახაობითი კულტურის საგმირო ტენდენციაზე მეტყველებს. გმირობისა და ვაჟკაცობის იდეალების გამოხატვა სიკეთის დამკვიდრებას ისახავდა მიზნად. „ამირანის“ თემა აირეკლა ვაჟა-ფშაველას პიესაში („სცენა მთაში“).

ამირანის სახეში მოქცეულია ერის გამამხნეველები ძალა. იგია მისი სულიერი წინამძღოლი და სინათლის მომტანი ტრაგიკული გმირი.

მიჯაჭვული ამირანი ქართველი ხალხის მარადიული ტკივილია, მისი სულის მოუშუშებელი ჭრილობაა...

შეხვედბია კლდეები კლდეებს
ის ვიღაც კენესის დიდიხანა.
„ამირანია?“ მივმართე ტყეებს,
და ბუე გუგუნებს: ამირანია.

ბ. ტაბიძე („მშობლიური ეფემერა“)

საუკუნეების სიღრმიდან ისმის ამირანის ხმა და ათასგვარ ფორმაში პოულობს გამოძახილს. იგი საქართველოს სიმბოლურ სახედ იქცა.

კავკასიის მაღალ ქედზე
მიჯაჭვული ამირანი
არის მთელი საქართველო
და მტრები კი უვაჯ-უორანი.

მოვა დრო, და ამირანი თავს აიშვებსო, ამბობდა აკაკი. ამ დროშით წარიმართა გასული საუკუნის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა, ხოლო თეატრი იქცა მის ტრიბუნად, მაშინაც კი, როცა თეატრი სცენაზე სრულად ვერ ავლენდა ხალხის მისწრაფებებს, პირადი გმირობის მავალითით ამკვიდრებდა სამშობლოსადმი თავდადების იდეას. ასეთი იყო 1975 წელს აღა-მამამად ხანის წინააღმდეგ ბრძოლაში დაღუპული მსახიობების მოქალაქეობრივი სახე.

მათ ძეგლი უნდა ედგათ კრწანისთან!..

ქართული თეატრის ფარულ, შინაგან იმპულსად იქცნენ ამირანი და „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები. ტარელი, ავთანდილი, ფრიდონი, ნესტანი, თინათინი — ის ხასიათებია, რომლებიც მონუმენტურ სინთეზში ავ-

ლენენ თავიანთ დიადსა და ჰარმონიულ სულს — სულიერ გმირობას. „რანდული რომანტიკის“ ამ თავანჯარა წყაროში სულიერი ვაჟკაცობის უაღრესად ადამიანური საწყისებია წარმოჩენილი. მათი გმირული ხასიათები კი არ გამოირიცხავენ ადამიანურ ტკივილსა და სისუსტეს, არამედ ხაზს უსვამენ კიდევ უბრალო ადამიანური განცდის წარუვალ მნიშვნელობას. დაჭრილი ფრიდონის ფიზიკურ ტკივილს რუსთაველი ასე გამოხატავს:

ძახილი მესმა, შევხედენ, მოყმე ამაყად
ყოილა,
შემოირბევა ზღვის პირ-პირ, მას თურმე
წაუღლი სტაიოლა.

„დადებითი გმირის“ ერთობ გავრცელებული მოდელის სქემის მიხედვით „ამაყი ყვილი“ და ტკივილის ასეთი ვანცდა ვერ უნდა თავსდებოდეს ძლიერი ხასიათის ცნებაში, მაგრამ „ჰომეროსის დაჭრილი გმირებიც“ ხომ „ყვირილით ეცემიან მიწაზე“. ლესინგის თქმით ეს „ყვირილი, ფიზიკური ტკივილის შეგრძნებისას, შესათავსებელია სულის სიღიადესთან“.

გმირის სულიერი სილამაზის მთელ მრავალფეროვნებას უკეთ ავლენს ფრიდონის „ამაყი ყვილი“, აქილევსისა და ტარელის ცრემლები, ამირანის კვნესა. მათ დიდი ადამიანური ბუნება აქვთ. მონუმენტურ სინთეზში გამოხატავენ თავიანთ ფიზიკურ და სულიერ სიღიადესს, სადაც უღრმესი ფსიქოლოგიური სიმართლე ჰეროიკულ ფორმებს ერწყმის.

სწორედ ამგვარ თავისებურებას ავლენდა ლადო მესხიშვილი, როცა ტრიბუნაზე იდგა და ხალხს ბრძოლისაკენ მოუწოდებდა. მისი გმირები: ურიელი, ძმები გრაკაები, კარლ მოორი, ოტელი თუ სხვა — თავისი დროის სახალხო იდეალებს გამოხატავდნენ. ადამიანისათვის რწმენის ჩანერგვაა თუ ძალადობისა და უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლა — მათეუბლის განწყობილებისა და სულიერი ინტერესების თანხმიერი იყო.

ერთ მთლიანობად იქცა მსახიობის მაღალი მოქალაქეობრივი სახე ცხოვრებაში და შემოქმედებითი პოზიცია სცენაზე. ეს იყო

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. სახ. რესპუბ.
ბიბლიოთეკა

18325

არტიკული გმირობა. ასეთ მსახიობს ადვილად უჯერდება მაყურებელი. ამიტომ, 1905 წლის რევოლუციის დრო, როდესაც მესხი-შვილი ბარკადებზე გავიდა, არსებითად ეს ისეთივე საგმირო აქტი იყო, როგორც მისი გმირების ბრძოლა სცენაზე.

თავის ქვეყანასთან და ხალხთან თეატრის თანამდგომლობის მაგალითები სხვაც ბევრია. ეს უბრალო მაგალითები კი არ არის, ჩვენი თეატრის ისტორიის მებრძოლი სულია. ყოველ დროში იგრობდა მისი შინაგანი ძალა, ზოგჯერ სუსტად, ზოგჯერ ძლიერად, მაგრამ მაინც არ წყდება შინაგანი კავშირი მათ შორის. ამ ფაქტულსა თუ აშკარად გამოვლენილ სულიერ ნაკადებს ქმნიან და წარმართავენ ის გმირები, ადამიანთა მალალ ჰუმანურ პრინციპებს რომ ემსახურებიან. გ. ქიქოძემ ზუსტად შენიშნა ეროვნული თეატრალური სახიერების ამ ტენდენციის სათავე: „თუ გმირი თეატრი, რეალისტური და რომანტიკული ერთსა და იმავე დროს, ქართულ ხალხს უფრო უყვარს, ვიდრე რომელიმე ერს მსოფლიოში, ეს შეიძლება იმიტაც აიხსნებოდეს, რომ მისი სამშობლოს ნათელმა და მალალმა ცამ მას სიცოცხლე განსაკუთრებით შეაყვარა, ხოლო ტრაგიკულმა ისტორიამ ღრმა ჩაფიქრების თემები მისცა. ეს იშვიათი შემთხვევაა, რომ ასეთი ბედნიერი გეოგრაფია ასეთ შეზღვევით ისტორიასთან იყოს დაკავშირებული. ბრმა ბედისწყარა და მის წინააღმდეგ ბრძოლა მთელი კაცობრიობის უკვდავ თემაა, ქართველ ერისთვის კი ის განსაკუთრებით მახლობელია“. აქ ისმის: დიდი ილიას ნააზრევის გამოძახილი: „რა შეგვინახავდა ამ ერთ მუჭა ხალხს ამ ორი-ათას წელიწადს ამოდენა დაუძინებელ მტრებს შორის, რათ და როგორ შეგვარჩენდა ხარბობა უცხო თემთა ამ მშვენივრად შეიკლულს წალკატებს, რომელსაც საქართველოს ეძახიან, თუ ჩვენს წარსულს ჩვენის ცხოვრების საძირკველში მაგარი ქვა არ ჩაედგა“.

ეს ერის თვითდამკვიდრების, მისი წარმატების, მისი სულიერი და ფიზიკური გმირობის საძირკველია.

თქმულება ამირანზე, მდიდარი საგმირო ფოლკლორი, რუსთაველი, ბარათაშვილი, ილია, აკაკი, ყაზბეგი, ვაჟა — ეს ის სულიერი საგანძურია, რომელიც ქართულ თეატრში გმირის ძიების საფუძველი უნდა გამხდარიყო.

გმირებს უძახის, უყვიხს
ჩემი დაფი და ნაღარა!..



რომელ გმირებს ეძახდა აკაკი?

უფხუმბ ფრიდონს და ავთანდილს
მხარი მხარს მივცეთ, ხელი ხელს.

აი, ეს იყო მაშინ მთელი თაობის იდეალი. გმირისა და ხალხის ერთიანობა — მხარი-მხარს მივცმა! თეატრს უნდა გამოეხმო გმირთა სახეები, მაგრამ მან მთლიანად ვერ შესძლო ამ მისიის შესრულება. სწორედ ამას საყვედურობდა ძველ თეატრს ახალგაზრდა ახმეტელი. 1915 წელს თეატრის წინაშე სვამდა კითხვებს: „შეიძლება გადაჭრით, გულახდილად იმის აღიარება, ქართულ თეატრში, მხოლოდ იქ, ქართულ სცენაზე, ჰპოვებთ თქვენს გულისცემას და სულისკვეთებას?... შეგვიძლია ჩვენი ეპოქით ქართულ სცენაზე უმაღლესი ნამდვილი ფორმა ჩვენი სულიერი ლტოლვილებისა? შეგვიძლია ვიამაყოთ ჩვენი თეატრის კულტურით, როგორც უმაღლესი კულტურით ჩვენი ერის!..“

და ასე გრძელდება კითხვები, რომლებიც გარკვეულ პასუხსაც შეიცავენ.

1902 წელს, როცა მ. გორკის „მდაბიონი“ დაიდგა, „ივერია“ სიხარულით შეხვდა ნილის სახის გამოჩენას. „ნამდვილი წარმომადგენელი ახალი ცხოვრებისა ნილია... ის ძლიერი და თავისუფალი კაცია, რომელიც ძველის ნანგრევებზე ახალს აღმოაცენებს“.

უსამართლობის წინააღმდეგ განწყობილი ხალხის სულისკვეთებას გამოხატავდა არსენას სახე. სახალხო გმირად იქცა იგი. ეს იყო, ასე ვთქვათ, „მასობრივის ინდივიდუალობა“, როცა ერთი ადამიანის გმირობაში ვლინდება ათასების სურვილები. თავის დროსთან კონფლიქტში გამობრძმედილი გმირის სახე გამოირჩევა ერთგვაროვნებით, მას არა აქვს მრავალი წახნაგი. სიკეთისა და ვაჟაკობის შუქი ადგას ყოველ მის მოქმედებას. იგი უჩრდილოა. განსაკუთრებული სახის გმირები წარმოაჩინა მწვევე კლასობრივმა ბრძოლებმა, სამამულე ომმა, ღრმა სოციალ-პოლიტიკურმა კონფლიქტებმა. ამ პერიოდებში შექმნილი გმირული სახეების „აბსოლუტური ვნება“ არის იდეური რწმენის სიმტკიცე და სამართლიანობისათვის ბრძოლის პათოსი.

თაობიდან თაობებში გრძელდებოდა გმირის ძიება...

ყოველ თაობას თავისი საგმირო იდეალი ჰქონდა.

საბჭოთა საქართველოს თეატრში პირველ-სავე სეზონში გამოჩნდა გიორი ქალი — თამარ ჰევეჯიანის ლაურენსია.

კოტე მარჯანიშვილმა და ქანდრო ახმეტელმა დაიწყეს ახალი დროის თანხმეირი გიორის ძიება. კოტე მარჯანიშვილი წერდა: „არ ვიცი როგორი იქნება მომავალი თეატრი, მაგრამ ეს კი ვიცი, რომ იგი უნდა იყოს და იქნება კიდე დიადი“. დიდ რეჟისორს სწამდა, რომ საბჭოთა ქვეყნის განადიოზული აღმშენებლობა, მთელი ცხოვრების რევოლუციური გარდაქმნები, დრო, რომელშიც მომავალი თაობები იცხოვრებენ — წარმოქმნის ახალ გმირებს.

ქვეყნის გარდაქმნის ურთულეს პროცესში ჩაება მთელი ხალხი.

ხალხი სცენაზეც გამოჩნდა, როგორც ახალი ეპოქის შემოქმედი გიორი.

20-იანი წლების ქართულ თეატრში ორი მთავარი ტენდენცია იკვეთება. ერთში ელინდება ხალხის, როგორც ახალი ეპოქის შემოქმედი გიორის სახე, და მეორეში ხალხის წინამძღოლის, რჩეულის სახე, რომელიც სახალხო მიზნებს ემსახურება. სექტაკლში ისინი წარმოადგენდნენ ერთ მხატვრულ მთლიანობას. შეიქმნა ხალხისა და გიორის ურთიერთმიმართების გარკვეული მოდელი, რომელიც განსაკუთრებით რელიეფურად გამოიკვეთა რევოლუციურ თემაზე დადგმულ წარმოდგენებში. „ახმეტელმა გამოსახა სახალხო მასები მათ რევოლუციურ აზვირთებაში“ (ა. ლუნაჩარსკი). ასეთად გვევლინება ბ. ლაერენეის „რდევვა“, ს. შანშიაშვილის „ანზორი“ და შოლერის „ყაჩაღები“. ახმეტელის პოლიტიკური თეატრის პოზიცია — ეს იყო ძლიერი ადამიანის, ხალხის წინამძღოლი გიორის ძიება, რომელიც შთავგონებული იყო სინამდვილის რევოლუციური გარდაქმნის აუცილებლობით. იგი გიორს ეძებდა სრულიად განსხვავებული სტილისა და ეანრის პიესებში, თვით სიმბოლისტურ „ბერდო ზმანიაში“, „ლატავრაში“, ყველაზე უკიდურესად „პასიური პროტესტი“ დაწერილ ექსპრესიონისტულ „შვიგელმენშიც“ კი. ძიებათა ამ ევოლუციამ ახმეტელი მიიყვანა ახალი ქვეყნის მაშინდელ ადამიანებთან, — რევოლუციის გმირებთან.

ქართულ საბჭოთა თეატრში, ოცდაათიან

წლებში, უკვე ჩამოყალიბდა გიორის სახე. მარჯანიშვილმა და ს. ახმეტელმა ღირსეულად უსაუხეს თავის დროს.

ქართულმა თეატრმა დიდხანს შეინარჩუნა ეს სულისკვეთება. შეუცვლელი გახდა გიორის ცნება, რომელმაც, შემდგომ, გარკვეული სცენური შტამებიც კი წარმოქმნა. სტერეოტიპების მომძლავრებამ ხელი შეუშალა გიორის ფსიქოლოგიური რაობის და შინაგანი სულიერი პროცესების გამოსახვას.

დადებითი გიორის ცნების ჩამოყალიბება, მისი სახის გარკვეული მოდელირება, მოხდა 20—40-იანი წლების თეატრში. მას საფუძვლად უდევს სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკა. უფრო ზუსტად, გარკვეულად ჩამოყალიბებული, ყველასათვის გასაგები ესთეტიკური პრინციპები, რომლის მიხედვითაც ერთიანად იკითხებოდა სცენური გიორი. მკვეთრად გამორჩეული ტენდენციურობის გამო ზოგჯერ იგი იღვის სიმბოლოვად იყო ქვეყლი. თვით იდეა კი სამართლიანი, მაღალზნობრივი გახლდათ და ამიტომ მაყურებელიც მას ხალისით მიჰყვებოდა.

გამოიკვეთა საბჭოთა ადამიანის მორალური სახე. დიდი სამამულო ომის წლებმა კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახადეს ამ ღირებულებათა უდიდესი მნიშვნელობა, თეატრი დიდ როლს ასრულებდა ხალხის იდეურ-ესთეტიკურ აღზრდაში, ადამიანის სულიერ, ცხოვრების ფორმირებაში, იგი ხალხს უნერგავდა რწმენას, მტერზე გამარჯვების იმედს. არაჩვეულებრივი ენერჯით, მიზანსწრაფულობით ამკვიდრებდა მაღალ ჰუმანურ იდეალებს. ომის წლებში ლიტერატურა და ხელოვნება იქცა ნამდვილ სახალხო ხელოვნებად, მასში ისმოდა ხალხის გმირული ხმა.

საბჭოთა თეატრმა გვიჩვენა გმირობისა და ვაჟაკობის მაგალითები, გამოხატა თავისი ერთგულება სამშობლოსადმი, თავად პარტიისა და მთავრობისადმი. ომის დაწყების პირველსავე დღეებში დიდი რუსი მსახიობი ნ. ხმელიოვი წერდა: „ჩვენ, ხელოვნების ადამიანები, განუყოფლად ვართ დაკავშირებული სამშობლოსთან, პარტიასთან, მთელი ჩვენი ცხოვრება ექვემდებარება სამშობლოს დაცვის ინტერესებს.“¹

ომმა დაბადა ზოია კოსმოდეიანსკაია, გასტელი, კაპიტანი ბუხაიძე, და ათასობით მის-

¹ ნ. ხმელიოვი. სამშობლოს დასაცავად — „პრავდა“, 26 ივნისი, 1941 წ.

თანანი. თეატრმა წარმოქმნა მათი განზოგადებული სახეები. მაყურებელი საესებით ზუსტად იყო ორიენტირებული თუ რას ნიშნავდა გმირობა. თეატრიც ასევე ზუსტად აკმაყოფილებდა მის მოთხოვნილებას. ეს გარემოება გარკვეული თვალსაზრისით თეატრს უადვილებდა კიდევ მუშაობას. რთულ ამოცანას უმარტივებდა. სრული თანაგანცდა იყო მაყურებელსა და სცენას შორის, მაგრამ ამ პროცესს ჰქონდა თავისი აქლივისის ქუსლიც. მონუმენტური სინთეზის ხშირად სცვლიდა ბუტაფორიულობა, — ფსიქოლოგიურ სიმართლეს ყალბი პათეტიკა. „უკომფლექტობის თეორიამ“ კი უსიცოცხლო სქემად აქცია გმირი.

ქართული თეატრის საერთო საშემსრულებლო არსენალის, განსაკუთრებით კი მისი სტილის ხანგრძლივმა უცვლელობამ არა მარტო დიდი გამოცდილება დააგროვა, არამედ დიდი დანაშრევებიც დატოვა, მხოლოდ ტალანტებს, ქართული სცენის დიდოსტატებს შესწევდათ ძალა ამალელებულიყვნენ ეპოქის მოთხოვნილებათა დინეზე, ახალი ელვარება მიენიჭებინათ ერთობ სტაბილური ფორმებისათვის.

ტრადიცია ერთ სიბრტყეზე ჩამწკრივებული, მსგავსი თეატრალური მოვლენების ქაღი აზ არის, ათასგვარი ფორმაში გვევლინება ხოლმე. მაგრამ როგორი შეფარებით თუ აშკარაც არ უნდა იყოს ტრადიციის მაჩისცემა, იგი მხოლოდ მაშინ იძენს სასიკეთო მნიშვნელობას, თუ ეყრდნობა თანადროულ აზროვნებას. მხოლოდ ახალ შემოქმედთა თვითმყოფად ტალანტს შეუძლია თავისებური სილამაზე მიანიჭოს ტრადიციასაც.

ზოგჯერ სოციალისტური რეალიზმისადმი ერთგულების საფარქვეშ გასაქანი ეძლეოდა პრიმიტივიზმსა და სქემატიზმს, მეორეს მხრივ, ფორმალიზმის დაწამების შიშით ითრგუნებოდა მრავალსახოვან ფორმათა ძიების სურვილი. თუ ომის წლების თეატრში თავისი დიდი, ისტორიული ამოცანების ფონზე, ღრმა ემოციური სტრესების პირობებში, ნაკლებად საგრძნობი იყო ამგვარი მოვლენები, სულ სხვაგვარად აღეღრდა ეს ნაკლოვანებები ომის შემდგომ პერიოდში. უკვე მოუთმენელი გახდა სქემატიზმი და პრიმიტივიზმი, ყალბი მონუმენტალიზმი და ფორმათა ნივლირიება. ომის შემდგომ წლებში კ. სტანისლავსკის სისტემის გაგებაში თავი იჩინა ვულ-

გარიზატორულმა ტენდენციებმა. კულმარტებდა გენიალური მოძღვრების მოქმედებით არსს. სამხატვრო თეატრის ტაიის მცდელობა აფერხებდა მრავალროვანი საბჭოთა თეატრის განვითარებას. ეს იმის მიზეზითაც იყო გამოწვეული, რომ თავი იჩინა ვ. მეიერჰოლდის, ა. ტაიროვის, ს. ახმეტელის, ლ. კურბასის და, გარკვეულ წილად, კ. მარჯანიშვილის და სხვათა პირობებით თეატრალური ძიებების დაუსაბუთებელი უარყოფის შედეგებმა. კრიტიკაში საცნაური იყო ნაწარმოების იდეურობისა და ფორმის ვულგარიზატორული გაგება, რამაც თავისი უარყოფითი გავლენა იქონია 30-იანი წლების ბოლო პერიოდისა და 40-იანი წლების საბჭოთა თეატრის განვითარებაზე. წარმოიქმნა საფრთხე მხატვრულ ინდივიდუალობათა აშკარა ნივლირიებისა. პირობითი თეატრალური ესთეტიკის მიმდევართა ე. წ. „ფორმალისტური გადახრების“ მძაფრი კრიტიკა ერთის მხრივ, ხოლო კ. სტანისლავსკის თეორიისა და პრაქტიკის ვულგარიზატორული გაგება მეორეს მხრივ, — ხელს უწყობდა უფერულობისა და ერთსახოვნების წარმოქმნას თეატრში. სწორედ იმ წლებში გამოჩნდნენ დიდი მსახიობები. მათ შექმნეს თავისი დროის თანხმირე გმირთა სახეები, ჩვენს მიერ დასახელებული „ფორმალისტი“ და „ნაციონალისტი“ რეჟისორების მხილების შემდეგ, ქართულ თეატრში (და არა მარტო ქართულ!), გააქტიურდა „მსახიობთა რეჟისურა“. ხოლო 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან დიდ რეჟისორთა რეაბილიტაციამ, ფორმალიზმის ვულგარიზატორული გაგების უარყოფამ, გარკვეულმა სოციალ-პოლიტიკურმა ვითარებამ, რეჟისორის თეატრს შეუქმნა სწრაფი განვითარების პირობები. 70-იან წლებში მან უკვე ტოტალური ხასიათი მიიღო. კომუნისტური პარტია თავის დადგენილებებში და სახელმძღვანელო მითითებებში ყოველთვის მოაგონებდა თეატრის მუშაკებს, რომ საჭირო იყო მრავალმხრივი ძიებანი, გაბედული მხარდაჭერა ახლისადმი. სტილური მრავალსახეობა სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის არსებითი ნიშანია. იგი ქმნის შემოქმედებითი თავისუფლების ფართო ასპარეზს, რომელიც იძლევა მხატვრული ნიჭისა და ფანტაზიის უსაზღვროდ გაშლის შესაძლებლობებს.

ხელმძღვანელობის ლენინური ნორმების



აღდგენამ არსებითად შეცვალა ქვეყნის მორალურ-ფსიქოლოგიური კლიმატი. ღრმად და მრავალმხრივ გაიშალა ხალხის შემოქმედებითი ნიჭი, ახალი სტილური ძიებებით გამოდიდრდა სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება. მკაცრი ბრძოლა გამოეცხადა პომპეზურობას, სიყალბეს, სქემატიზმს. ფართოდ განვითარდა მსოფლიოს კულტურული ურთიერთობანი.

სკკ ყრილობებზე დასმული ამოცანები, სოციალ-პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების ნორმათა გადასინჯვის მოთხოვნებიანი, განსხვავებულ პირობებს ქმნიდა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებისათვის. ცენტრში მოექცა ადამიანის ფსიქოლოგიური განცდები. სულის სიღრმისეული სამყაროს ამოხსნის, ადამიანის უკიდევანო ბუნების ამოცნობისა და ამოკითხვის სურვილი ძლიერ იმპულსებს ქმნის ახლის ძიებისათვის. თანდათან უფრო და უფრო მოუთმენელი ხდება კონიუნქტურა და უსახურობა. აშკარა ევოლუცია ხდება გმირის ცნებაში. ძალიან დიდი იყო თეატრში განახლების მოთხოვნილება. ამ ტენდენციას, როგორც აღვნიშნეთ, ხელი შეუწყო იმანაც, რომ პარტიამ ხალხს დაუბრუნა დიდი რეჟისორების ეს. მეიერჰოლდის, ს. ახმეტელის, ლ. კურბასის, ა. თაიროვის სახელები. წარსულს ჩაბარდა კ. მარჯან-შვილის „ბურჟუაზიული ესთეტიკობის“ თეორია. გამოჩენილ რეჟისორთა შემოქმედების ობიექტურმა შესწავლამ მეტი სიომამდე და სტიმული მისცა რეჟისურას ახლის ძიებაში, განსაკუთრებით კი ახალი თაობის რეჟისორთა თეატრალურ ძიებებს. შეცვლილ პოლიტიკურ და სოციალ-ეკონომიკურ პირობებში იქმნება შესაძლებლობა თეატრში ჩატარებულიყო გაბედული ექსპერიმენტები. დიდია წარსულში „მხილებულ“ რეჟისორთა ესთეტიკის ზემოქმედებითი ძალა. იგი ღრმად შინაგან ბიძგს აძლევს საერთოდ საბჭოთა თეატრის და კერძოდ: რეჟისურის განვითარებას. ამ რთულ პროცესში სხვადასხვაგვარად იკითხება გმირის პრობლემა. 20—24-იან წლებში გმირები გამოხატავენ სოციალისტური სამშობლოსადმი ერთგულებას და სრულ პარმონიაში არიან ახალ დროსთან, დრამატული კონფლიქტები, სადაც იჭედება გმირის ხასიათი, გადატანილია ქვეყნის გარეთ მოქმედ მტრულ ძალებთან ან შინაგან კლასობ-

რივ მტრებთან. ამ ტენდენციაში კარგად იკითხება სცენურ გმირთა ზოგადი სტეატრული თანდათან მძლავრობენ გმირი, რომელთა კონფლიქტი უკვე შინაგან სამყაროშია გადატანილი. სულეირ ძვრებზე აღმოცენებული ფსიქოლოგიური კონფლიქტები ხელს უწყობენ „დადებით“ და „უარყოფით“ ადამიანებად დაყოფის ცნობილი მოდელების მსხვრევას. ადამიანთა ღირსება-ნაკლოვანებები ვეღარ თავსდება „დადებითისა“ და „უარყოფითის“ სქემაში.

სტილისტიკისა და საერთო მხატვრული პოზიციის თვალსაზრისით, ესთეტიკურად ერთგვაროვანია მ. როზოვის „ხალისიანი მეგობრები“, მ. ჯავახიძის „ჩვენებურები“ (რეჟ. ა. დვალისვილი), სადაც ქართველი ხალხის მაღალი ზნეობრივ-ეთიკური ნორმები დადებითი გმირის სახით არის წარმოდგენილი. თითოეული მოქმედი გმირი ატარებს გარკვეულ თვისებებს, რომელთა ერთობლიობაც ამკვიდრებს მაღალ ჰუმანურ იდეალს, ამავე პლანში იყო გააზრებული თ. იოსელიანის „ადამიანი იბადება ერთხელ“, რომელიც დ. ალექსიძემ დადგა. მართალია, სტილისტიკის თვალსაზრისით განსხვავდება გ. ხუხაშვილის „ზღვის შვილები“ დადგმა (რეჟისორი მ. თუმანიშვილი), მაგრამ „დადებითისა“ და „უარყოფითის“ შეწონასწორების ცნობილი მოდელების რღვევის მხრივ, იგიც იმავე ტენდენციას ავლენდა, როგორცაა ზემოაღნიშნული სექტაელები.

გ. ლორთქიფანიძე ქართულ თეატრს უკავშირებს ნ. დუმბაძის შემოქმედებას. ფართოვდება ქართული თეატრის ქანრული მრავალსახეობა, ახლებურად იაზრება დადებითი ადამიანის პრობლემა. თუ კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარში“ თეატრი საკმაოდ ზუსტად, სცენური დამაჯერებლობით ხატავს მექის სულში მომხდარ ვარდატეხას, ახალი ადამიანის ფორმირების რთულ გზას, სადაც ნათლად იკითხება კლასობრივი ბრძოლის სიმძაფრე, — „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“ უკვე სულ სხვა ასპექტით ვლინდება „დადებითის“ თვით არსი. აქ ადამიანთა თვით ცხოვრების წესია დადებითი გმირი. თეატრი გვიჩვენებს ნ. დუმბაძის ქაბუკი გმირის ფორმირების მთელ პროცესს. „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონიდან“ გმირი გადადის „მე ვხედავ მზეში“, „მზიან ღამეში“, გაივლის ცხოვრების რთულ გზას, გახდება

ჯარისკაცები („ნუ გეშინია, დედა“), ჩამოყალიბდება ხალხის ერთგულ ადამიანად („მარადისობის კანონი“) და აქტიურად ჩაებმება 70-იანი წლების საქართველოს დიდ განმანახლებელ ბრძოლაში. სოფლის ორღობებიდან წამოსული ქაბუკი ფართო შარაზე გავა. ეს არის მთელი თაობის გზა, რომელმაც ომის წლებში გაიარა სიყმაწვილისა და ქაბუკობის ხანა, დაეჯეკა და ახალი ცხოვრების მშენებელი გახდა. მან თითქოს ყველაფერი ნახა. რაც სიკვდილ-სიციცხლის სფეროს მოიცავს. ესე იგი, ნახა მთელი ცხოვრება თავისი შუქ-ჩრდილებით, თავისი სულიერი ძვრებით, ათასი საფეირალითა და სატკივართით. სწორედ ეს თაობაა საქართველოს თვითგანახლების ურთულესი პროცესის თვითმწყობი და მისი დამამკვიდრებელიც.

ქართული თეატრი მოიცვა ძიებათა სხვადასხვა განშტობამ. რეჟისორის როლის უპირატესმა განვითარებამ ტოტალური რეჟისურის ესთეტიკა წარმოქმნა. სრულიად განსხვავებულ ასპექტში იცითება გვირის თემატ.

რუსთაველის თეატრი ახლის ძიების სტიმულს აძლევს მთელ ქართულ თეატრს. სწორედ იგი გვიჩვენებს შემოქმედებითი გაბედულების მაგალითს, რათა სცენაზე მრავალსახოვნად წარმოჩნდეს დადებითის განმავრცადებელი ტენდენციები.

რესპუბლიკაში მომხდარი დიდი გარდაქმნების პერიოდში, თეატრი დგამს რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანს“, სადაც გ. საღარაძე ქმნის თანამედროვე, ახალი ტიპის, ინტელიგენტი პარტიული ხელმძღვანელის სახეს. რ. თაბუკაშვილის პიესა, რომელიც ადრე ე. მარჯანიშვილის თეატრში წარმატებით იდგმებოდა, რუსთაველის თეატრის სცენაზე სრულიად ახალ, თანადროულ ელერადობას იძენს. გ. საღარაძის რაიკომის მდივნის სახე გვიჩვენებს პარტიული ხელმძღვანელობის თანადროულობას, რაც გამოიხატება მისი მუშაობის სტილში, შინაგან სულიერ განწყობილებებში. იგი ქმნის ადამიანის პიროვნულ თავისებურებათა მრავალმხრივად დანახვის შესაძლებლობას. რაიკონის სათავეში დგება ენერგიით სავსე, განათლებული, ნიჭიერი, მიზანსწრაფული ახალგაზრდა კაცი, რომელიც გაბედულად ანგრევს მუშაობის დაკნინებულ ფორმებს. იგი მიდის ხალხის გულ-

თან, ღრმად სწვდება ხალხის ფიქრებს, სულიერ ინტერესებს. ათასგვარ წინააღმდეგობათა დაძლევის გზით აღწევს დიდ ზნეობრივ გამარჯვებას. ეს არის გამარჯვება იმ თაობისათვის, რომელიც ცხოვრების წინა პლანზე გამოიყვანა დრომ და ხალხის ბედი ჩააბარა.

სულ სხვა ასპექტით იქნა გააზრებული პარტიული ხელმძღვანელობის თემა ა. ჩხაიძის პიესაში „როცა ქალაქს სძინავს“. მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლმა მწვავე პრობლემა დააყენა. კოტე მახარაძე არტისტული ელემენტურობითა და სისადავით ქმნის რთული შინაგანი ბუნების თანამედროვე ინტელიგენტის სახეს. მისი გმირი ახლებურად აზროვნებს. სწორედ მისი აზროვნების დონე, მსჯელობის ლოგიკა, ხევის მასშტაბები და ადამიანთა შინაგანი სამყაროს ჭკერტის უნარი გამოარჩევს სხვათაგან. თვისებათა ამ ერთობლიობაში ჩანს მისი ხასიათი.

თანამედროვე სცენის გმირები არცთუ იშვიათად იტანჯებიან ათასგვარი პრობლემების გამო. პრობლემები ზოგჯერ საყოფაცხოვრებო ხასიათისაა, ზოგჯერ ზნეობრივი. ადამიანთა რთული ურთიერთობების ამოხსნის, მოვლენების, დაწესებულების თუ ფართო მასშტაბის სამეურნეო სახელმძღვანელო ასპარეზის ყველა ასპექტი, — ადამიანთა მართვის სირთულესთან იყრის თავს და აქ ვლინდება მეთაურის როლიც.

ქართულ სცენაზე, ბოლო წლებში, არაერთხელ წარმოჩნდა სხვადასხვა ტიპის ხელმძღვანელის სახე. გამოჩნდნენ ის დადებითი ადამიანებიც, რომელთაც სადავეები არ უპყრათ ხელთ, მაგრამ თვითონი შრომით და მაღალი მორალური თვისებებით გამორჩეულნი არიან. ასეთი ადამიანები დავინახეთ ა. აბდულინის პიესაში „მეცამეტე თავმჯდომარე“, სადაც სწორედ უბრალო ადამიანები იცავენ მართალი კაცის ბედს. ნაწარმოების ძალა სიმართლის დაცვის პათოსშია, თავმჯდომარე, რომელიც ხალხს ერთგულად ემსახურებოდა, გაბედულად არღვევდა დაშტამპულ ნორმებს, სასამართლოს კარამედ მიიყვანეს. მისთვის ხალხი გახდა სიმართლის მსაჯული, მან დაიცვა თავისი თავმჯდომარე! ადამიანები, რომლებიც ხელმძღვანელობენ პარტიის რაიკომებსა თუ ქარხნებს, ჩვენთვის, ყველა სიტუაციაში საინტერესონი არიან შინაგანად ადამიანური თვისებებით. მოწინავე იდეების შემოქმედება ხალხზე (რომელსაც ისინი ხელ-

მძღვანელობენ) მხოლოდ ადამიანურ თვისებათა ხასიათზეა დამოკიდებული. თანამედროვე მაცურებლისთვის საკმარისი აღარ არის გვირის ლამაზი სიტყვები. მან საქმით, მოქმედებით უნდა დაამტკიცოს თავისი გმირობა თუ მოწინავეობა. აუცილებელია სიტყვისა და საქმის იდენტურობა. ოც-ორმოციან წლებში მაცურებელი ადვილად იჯერებდა გვირის სიტყვას, ეჭვი არ ეპარებოდა მის გულწრფელობაში. გვირის სიტყვა და საქმე ერთი იყო. მაცურებლისა და გვირის თანაგანცდა და თანაზროვნება ერთიანობი: იყო აღბეჭდილი.

და, აი, სცენაზე გამოჩნდა ახალი ტალღა. დრომ წარმოაჩინა „საქმიანი კაცი“, რომელიც ახალი ტიპის ადამიანია. პირველად იგი გ. ფანჯიკიძის „მეშვიდე ცაში“ გამოჩნდა. ხიდაშელის სახემ ცნაურ დისკუსია გამოიწვია. ხიდაშელი არის ენერგიული, შემტევი თავისი პოზიციის დამამკვიდრებელი კაცი, — ხელმძღვანელი, რომელშიც ღრმა ადამიანური ვენებებია დამუხტული. ეს არის ვენება თავის წარმოჩენისა, განდიდებისა. გ. ფანჯიკიძემ პირველმა იგრძნო „საწარმოო თემის“ ფონზე წარმოქმნილი კონფლიქტების წიაღში ახალი ტიპის დაბადების კანონზომიერება.

განჩა ი. დვორეცკის ჩეშკოვი („უცხო კაცი“), ი. გელმანის „დასაწყისი“, ი. რაიზმანისა და ე. გაბრილოვიჩის „ჩვენი თანამედროვე“. ტენდენციამ, რომელიც ამ ნაწარმოებებშია გამოვლენილი, ფართო რეზონანსს გამოიწვია. სცენაზე მოვიდა თავისი საქმისა და იდეის დამამკვიდრებელი მეტროპოლი ადამიანი.

რუსთაველის თეატრში რ. სტურუა და ნ. ხატისკაცი დგამენ პიესას „ჩვენი თანამედროვე“. პიესის სახელწოდებიდანაც ჩანს, თუ რას ეძღვნება ნაწარმოები. დღის წესრიგშია უაღრესად მწვავე პრობლემა. ასახვის სფეროს კი მრავალი პლანი და ასპექტი აქვს, რთულ მხატვრულ სიტუაციებში მოქცეული ადამიანები არა მარტო არკვევენ მოვლენათა არსს, არამედ თავიანთი ურთიერთობებით ზოგჯერ ამძაფრებენ კიდევ შექმნილ მდგომარეობას. ამიტომ ძნელი ხდება დადგინდეს, ვინ არის მართალი, რა სოციალურ საფუძველზეა აღმოცენებული იდეათა შეპირისპირება, რა შრეებია სულის სიღრმეში ჩამარხული, რო-

გორ უნდა იქნეს იგი ამოკითხული და გაშიშრული?

ჩვენ თანავუგრძნობთ სპექტაკლს, გმირებს, რომლებიც იბრძვიან, რათა იცხოვრონ ისე, როგორც მათ სწამთ, იზრომონ პატიოსნად, იყვნენ შეურთებელნი ძველისა და დრომოკმულისადმი. ტრაფარეტული, სტერეოტიპული ცხოვრების წესის რღვევა უმტკივნეულოდ არ ხდება. თვით მთავარი გვირის პირადი ცხოვრებაც დარღვეულია და სწორედ ამ რთულ პირობებში ფორმირდება მეტროპოლი ადამიანის სახე.

თეატრში თითქმის მთლიანად შეიცვალა წარმოდგენა თანამედროვე გმირზე. ვის უნდა მიბაძოს თანამედროვე მაცურებელმა? არიან კი მისაბაძი ადამიანები სცენაზე? გარკვეულ სიტუაციებში როგორ უნდა მოიქცეს ადამიანი — სამისო მავალითები არის თეატრში, მაგრამ ის კი არაა, თუ ვის უნდა გაჰყვე რწმენით, გულით. მშვიდობიანი ცხოვრების პირობებში მისაბაძი ადამიანები ცხოვრებაში ბევრია — სცენაზე ცოტა. თეატრმა ჯერ კიდევ ვერ იპოვა თავისი თანამედროვე გმირი.

ძიება კი გრძელდება...

რთულ სოციალ-პოლიტიკურ სიტუაციაში პიროვნების ბედის კვლევას, მის ღრმა ფსიქოლოგიურ სამყაროს ამოხსნას უძღვნის თ. ჩხეიძე ლ. ქიაჩელის „ჰაკი აძბას“ და მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებს“. ეს დიდმნიშვნელოვანი სპექტაკლები თეატრში ამკვიდრებენ არა მარტო რეჟისორული აზროვნების კულტურას, სიმართლის ხელოვნებას, არამედ ღრმად ჩასაფიქრებელ თანადროულ პრობლემებსაც სვამენ. რ. სტურუა პიროვნების თავისუფლების პრობლემას არკვევს იქ, სადაც ბატონობს ტოტალური პოლიტიკური სიტუაცია, სადაც ძალადობა მეფობს. ინდივიდის ნიველირების ეს პროცესი შინაგანი პროტესტითა და ჯანყით არის აღსაყვ, თ. ჩხეიძე სხვა ასპექტით იკვლევს ადამიანის ბედს. ერთი და მეორეც ანზოგადებენ ადამიანის ბედის საკითხს ცივილიზებულ სამყაროში. პიროვნების ბედის კვლევა მათ სპექტაკლებში ფართო მასშტაბებშია გააზრებული.

ალ. ჩხაიძის პიესაში „სამიდან ექვსამდე“ პატიოსანი კაცის ცხოვრების ერთი მონაკვე-

თია ასახული. ამ კაცს დიდი თანამდებობა უკავია, რაიონული ცენტრის აღმასკომის თავმჯდომარეა, ე. მაღალაშვილი ანსახიერებს რუსთაველის თეატრში მას (რეჟისორი ბ. კობახიძე). ხალხი ათასი საჩივართა და საზრუნავით მოდის თავმჯდომარესთან, მისი დახმარებით სურთ გადაწყვიტონ თავიანთი ყოფის მოუგვარებელი პრობლემები. თავმჯდომარე კი უძლურია, თითქმის არაფრის გადაწყვეტა არ შეუძლია, რეალურ დახმარებას ვერ უწევს ადამიანებს. ათი სამართლიანი მოთხოვნიდან თუ ერთსა წყვეტს დადებითად — განა ეს არის საქმე? გამოდის, რომ მას რეალური ფუნქციაც აღარა აქვს. ამის გამო გმირი იტანება.

სპექტაკლს „ხუთწლედის მატანეს“ სახელმწიფო პრემია მიენიჭა.

თვით ამ ფაქტშიაც ჩანს მწვევე პრობლემების გაბედულად დასმისადმი მხარდაჭერა, ჩანს ისიც, თუ როგორ ირღვევა ტრადიციული წარმოდგენები მოწინავე ადამიანთა სახეებზე. სულ რამდენიმე წლის წინათ, ჩვენს თვალწინ განვილილ თეატრალურ პროცესებში თითქმის შეუძლებელი იყო წარმოჩენილიყო ამგვარი კრიტიკული ტენდენცია. ეს ცხოვრების ნაკლოვანებათა გაბედული მხილების პოზიციაა. ამავე თვალთახედვით არის გადაწყვეტილი შ. შამანაძის „ღია შუშაბანი“. სხვა პიესების დასახელებაც შეიძლება, საერთოდ კი, საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის პლენუმებზე, ანუ. ე. შევარდნაძის მოხსენებებში უფრო სიღრმისეულად, მწვევედ და მასშტაბურად არის დასმული ყოფითი, მორალურ-ეთიკური, სოციალ-პოლიტიკური პრობლემები, ვიდრე თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში (და არა მარტო დრამატურგიაში!), კრიტიკული პათოსიც მკტება და ფაქტობრივი მასალაც, რომელიც ხელს უწყობს ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის ბრძოლას ადამიანური მოღვაწეობის ყველა უბანზე.

სხვადასხვა თანამედროვე თეატრალური პროცესების ხასიათი. მსახიობის ოსტატობის, რეჟისურის, მხატვრობისა და მუსიკის მრავალფეროვან ძიებებში გარკვეულად ვლინდება 70-იანი წლების ქართული თეატრის გამომსახველობით საშუალებათა შემოწმების ტენდენცია. მაგრამ ეს ერთგვარი „სტილური მდგრადობა“ ახალი შინაარსით არის გამ-

დიდრებული. საბჭოთა საქართველოში მძიმედ დინარე ღრმა პროცესები, აქტიურად იმპრინტების სულსკვეთება, რომელმაც გახსაკუთრებით ფართო გავრცელება და აღიარება ჰპოვა 80-იან წლებში, თეატრი დააყენა ახალი ამოცანების წინაშე. საშემსრულებლო არსენალის კვლევ გადასინჯვისა და გაფართოების მოთხოვნილება სამსახიობო ხელოვნების უპირატესი განვითარების აუცილებლობით არის გამოწვეული. მსახიობის მაღალმა ოსტატობამ უნდა გამოსახოს გმირის შინაგანი ძვრები, მისი მრავალწახანაგოვანი ბუნება. თეატრის გამომსახველობითმა საშუალებებმა, ერთის მხრივ, და ცხოვრების წილში მიმდინარე პროცესების თავისებურებამ, მეორეს მხრივ, მაყურებელი უკვე შეანვიას სრულიად ახლებურად მოაზრებულ დადებით გმირებს. თითქოს აქაც დაშვებულია გარკვეული პირობითობა. იდეალურ ადამიანებს, „უფროთ ანგლოზებს“, პავლოვარაფიული გმირებივით წმინდა ადამიანებს სცვლის ვნებიანი, სისხლსავსე, შინაგანი კონფლიქტებით გატანჯული, წინააღმდეგობრივი გმირის იდეა. ზნეობრივ სფეროში გადატანილ კონფლიქტები თეატრისაგან ანალიტიკურ აზროვნებას მოითხოვს. ანალიტიკურისა და ემოციურის სინთეზში ვლინდება ხასიათების ბუნება. მორალურ-ეთიკური პრობლემა, რომელიც ჩვენი თანამედროვეობისა და წარსულის შერწყმის, მათი აკვარგანობის, დაახლოებისა და დაშორების რთულ პროცესში იშლება, ნათლად გამოხატავს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომწიფებული ზნეობრივი პრინციპების აქტუალობას. ახალ ზნეობრივ კატეგორიაში გადასვლის მთელი რთულე მხრებზე აწევებათ სცენურ გმირებ, რომლებიც ცდილობენ მხარი აუბან დროს, არ ჩამორჩენ ცხოვრების რიტმს. ადამიანის ზნეობრივი არსის კვლევა (მაგ. თ. ჭილაძის პიესები) აფართოებს თეატრის აღმზრდელობით როლს. ეს სრულიადაც არ არის „კამერული“ თემა. ახალ სიბრტყეზე იკითხება დადებითი გმირის პრობლემაც. ათასი სულიერი შრე და და ფსიქოლოგიური დინებების რთულ სინთეზში იბადება ხასიათი, რომელსაც სრულიადაც არა აქვს პრეტენზია იყოს მეტროპოლი გმირი, მაგრამ თავისი მაღალი ზნეობრივი პრინციპებით, ჭულიერი სიფაქიზით და

პუმანისტური მსოფლგანცდით ერთგულად
ემსახურება „ცხოვრების განკარგების“ იდეას.

თანამედროვე ცხოვრებამ მოაწიფა ახალი
გმირის კონცეფცია. თეატრი ეძებს ამ გმი-
რებს. ეძებს ჩვენი წარსული ისტორიის
გმირულ საქმეებში, რევოლუციურ დღეთა
სიდიადეში, მათი რწმენისადმი ერთგულება-
ში, მაგრამ ამ მრავალპლანიან ძიებათა პრო-
ცესში ჯერ კიდევ ვერ შესძლო უმთავრესის
გამოკვეთა.

ძიება გრძელდება!..

მარჯანიშვილის თეატრი დგამს ო. იოსელი-
ანის პიესას „ადამიანი იბადება ერთხელ“
(რეჟისორი თ. ჩხეიძე). ომი შეეჭიდა მინავოს
(ტ. საყვარელიძე) ოჯახს. ომმა წაართვა შვი-
ლები, მაგრამ მინავო მაინც არ ნებდე-
ბა ომს. იბრძვის ცხოვრების განახლე-
ბისათვის, ფრონტზე დაღუპული თავისი შვი-
ლის ცოლს ათხოვებს, რომ სიცოცხლე გაგრ-
ძელებს. ეს არის ძლიერი ადამიანის მალა-
ლი ზნეობრივი პრინციპების გამარჯვება, მი-
ნავო კაცთმოყვარეობის იდეით ებრძვის
ომის შედეგებს და დიდი სულიერი ტანჯვის,
შინაგანი ქსიქოლოგიური კონფლიქტების
ძლიერად აღწევს მიზანს. რა შეიძლება ეწო-
დოს მის მოქმედებას? ზნეობრივი გმირობა
თუ უბრალოდ დადებითი ადამიანის თვისე-
ბების გამოვლენა?.. მაგრამ ბოლოს და ბო-
ლოს, სახელწოდებაში ხომ არ არის საქმე?
დღეს იქნებ სწორედ ის არის საინტერესო,
რომ საბჭოთა ადამიანის საუკეთესო თვისე-
ბები გამორჩეულ ეპითეტებს არ საჭიროებენ.
ხშირად შეუმჩნევლდაც, უპრეტენზიოდ
კედებიან ის ადამიანები, მრავალი კეთილი
და საგმირო საქმეები რომ უკეთებიათ. ბევ-
რი რამ, რაც ახლო წარსულში გმირობის
სიმბოლოდ იქცეოდა, დღეს თითქმის ჩვეუ-
ლებრივი მოვლენა გახდა. ქართველმა ახალ-
გაზრდებმა, ბუნების უმკაცრეს პირობებში,
ბამზე ააგეს დაბა „ნია გრუზინსკაია“. იქბრან
კიდევ უფრო შორს, ტაივის სიღრმეში გადა-
ინაცვლეს და იქაც დიდი სამშენებლო მუშა-
ობა გააჩაღეს. მათ შესახებ არც პიესები
დაწერილა და არც მხატვრული ფილმები
შექმნილა, პუბლიცისტური წერილებისა თუ
კინოკრონიკის იქით არ წასულა მათი ამბავი.
არიან თუ არა ისინი თანამედროვე გმირები?
არის თუ არა მათი საქმიანობა დიადი ეპო-
პეა გმირული ნაწილი? — თითქოს არის

კიდევ და არც არის. არის იმიტომ, რომ მათ
გამოიჩინეს დიდი სულიერი და ფიქსირებული
ვაჟაკობა. რწმენით, საქვეყნო საქმიანობით
ერთგულებით ააშენეს დაბა, რომელმაც გა-
მოავლინა საბჭოთა ხალხის ინტერნაციონა-
ლური სულისკვეთება. მეორეს მხრივ, ყო-
ველივე ის, რასაც ბამელები აკეთებენ, გა-
მოხალისი არ არის. ჩვეულებრივ მოვლენად
იქცა ციმბირის მშენებლობაზე წასლა. მთლი-
ეს ამბავი ცხოვრებაში მომხდარი საინტერესო
პროცესია, რომელმაც დიდი ცვლილება მო-
ახდინა ქართველი კაცის ფსიქიკაზე. ამ სა-
უკუნის დასაწყისში „ციმბირი“ ქართველი
კაცისთვის საშინელი სიტყვა იყო. „გაციმ-
ბირება“ სიკვდილის ტოლფასოვან ცნებას
უდრიდა.

მოვიდა დრო და ქართველი საბჭოთა ახალ-
გაზრდა სიხარულით მიდის ციმბირში სა-
მუშაოდ. ეს თვისობრივი ცვლილება ადა-
მიანის შეგნებაში.

თეატრმა ვერ გამოხატა ადამიანის სულის
ცვლილების ეს პროცესი!..

თანამედროვე საბჭოთა საქართველოს სუ-
ლიერი და ეკონომიკური განახლების რთულ
პროცესში სულ უფრო და უფრო ნათლად
იკვეთება ახალ-ახალი ტენდენციები, გაბე-
დულად იცვლება ძველი შეხედულებები, მუ-
შაობის ფორმები და საშუალებები. ახლის
ძიებათა მრავალწახანგოვანი ფორმები ახ-
ლებურად წარმოაჩენს ხოლმე თეატრის ამო-
ცანებსაც. ჩვენს რესპუბლიკაში შემოდებუ-
ლი იქნა პარტიული დახასიათების ახალი
ფორმა. თანამედრობაზე ინიშნება მინისტრი
თუ რაიკომის მდივანი — მას ეძლევა დახა-
სიათება, რომელიც სრულიადაც არ ჰგავს
იმას, რასაც ტრადიციულად ვგულისხმობდით
„დახასიათებაში“. დახასიათებაში დადებით
თვისებებთან ერთად, ამ მოწინავე ადამი-
ანის (რომელსაც პარტია დიდ საქმეს ანდობს!),
უარყოფით თვისებებსაც არ ივიწყებენ. და-
ხასიათება მოიცავს პირად ოჯახურ საკით-
ხებს, ხასიათის ნაკლოვანებებს, ადამიანებთან
ურთიერთობებს. მაშასადამე, ცვლილება ეხე-
ბა თვით მოწინავეს ცნებასაც. ეს კი იმასაც
ნიშნავს, რომ ლიტერატურამ და ხელოვნებამ
უფრო გაბედულად, უფრო მრავალმხრივად
უნდა გამოხატოს ადამიანი, რომელსაც შეიძ-
ლება ბევრი ნაკლოვანებანი ჰქონდეს, მაგრამ

მინც მოწინავეთა რიგებში იდგეს. ხდება არსებითი ცვლილება დადებით გმირზე ჩვენს ტრადიციულ წარმოდგენაში. ფართოდება სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი „არხები“. პარტიულ და სახელმწიფოებრივ ცხოვრებაში წარმოქმნილი ტენდენცია თეატრის ღრმა ანალიზისა და დაფიქრების ფაქტი უნდა გახდეს.

თითქოს ერთგვარი გამოწვევის, გმირის ტრადიციულ გაგებასთან დაპირისპირების მიხნით დაიწერა ა. არბუზოვის „ძველმოღურის კომედია“. მისი გმირი როდინი მდიდარი ბოვარაფიის კაცია, ომშიც ყოფილა, ბევრი სიკეთეც უთესია ამქვეყნად, მაგრამ ტყვილიც ბევრი განუცდია. ცხოვრების ნაგვიანე შემოდგომაზე ხვდება ლიდიას და მათ შორის იმართება ხანგრძლივი დიალოგი. ქუთაისის ლ. მეხსიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლში (რეჟისორი ი. კაკულია) ამ თანამედროვე, კეთილსა და ნაამაგარ ადამიანებს ე. სვანიძე და ე. ხუტუნაშვილი ასრულებდნენ.

არიან ეს ადამიანები გმირები? — რა თქმა უნდა, ტრადიციული თვალსაზრისით, ისინი არაფერს გმირულს არ აკეთებენ, მაგრამ მათი პატიოსანი, შინაარსიანი შრომა, ხალხის სამსახურში გატარებული წლები ხომ „დადებითი“ ადამიანის ცნებაში ექცევა! ფაქიზი ლირიკული ნიუანსები, პოეტური, ფსიქოლოგიური განწყობილებანი, ადამიანური სევდა — ყველაფერი, რასაც ზოგჯერ „კამერულ“ ფორმაში ვხედავთ, არსებითად სრულიადაც არ არის „კამერული“. ს. ახმეტელისათვის ძირითადი ესთეტიკური პრინციპი იყო „ყოველდღიურში გმირულის“ დანახვა, მაგრამ დღეს ნაკლებად საინტერესოა „გმირულში ყოველდღიურის“ ამოხსნა? ესთეტიკური კრიტერიუმების შეცვლა, მხატვრული ხედვის წერტილების გადაადგილება თვით დროის მოთხოვნით არის გაპროპაგანდული.

თანამედროვე რეჟისორები მებრძოლი, ახლის დამამკვიდრებელი ადამიანის იდეას ხშირად ავლენენ არა ერთ რომელიმე კონკრეტულ გმირში, არამედ საერთოდ სპექტაკლის კონცეფციაში. წარმოდგენის მოქალაქეობრივი პოზიცია ავლენს მხატვრის ჰუმანისტურ მსოფლგანცდას, გამოხატავს ბოროტზე კეთილის გამარჯვების უზოგადეს იდეას. მხოლოდ ერთ

პიროვნებას აღარ აწევს მთელი ტვირთი რეჟისურის ამ პოზიციაში, პირდაპირ, პირდაპირ გზით, მინც იგრძნობა მსახიობის ინდივიდუალობის მოთხოვის, გარკვეულწილად მისი ნიველირების ცდა. იქნებ არც ეს არის შემთხვევითი, რომ წარსულში არც ერთი თეატრი არ შეიქმნებოდა, თუკი გმირის შემსრულებელი არ იყო. გმირის უპირველესი ადგილი ეჭირა თეატრში. ანსამბლურობისადმი გამორჩეულმა ყურადღებამ რამდენადმე შეანელა გმირისადმი ინტერესი.

კლასიკის გმირები ჩვენი თანამედროვენი არიან, როცა სადღესო პრობლემების გადაწყვეტაში გვეხმარებიან, როცა თანამედროვეობის ყველაზე ჰუმანურ იდეებს გამოხატავენ.

და მინც, თანამედროვე თეატრი ახალი გმირის ძიების პროცესშია. მან დააგროვა დიდი გამოცდილება რევოლუციის, სამოქალაქო და სამამულო ომის გმირების, მწვევე კლასობრივ და სოციალურ კონფლიქტებში გამომრჩმედილი ადამიანების განსახიერების, შექმნა ფუნდამენტი, რათა მათი სახეები გამოიხატოს თანამედროვე სტილურ თავისებურებაში. ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში ყოველდღიურად ხდება დიდი ცვლილებები, გრანდიოზული რეფორმები, ექსპერიმენტები. ჩვენი რესპუბლიკა ძიებებისა და ექსპერიმენტების ერთ-ერთი უპირველესი პოლიგონია. ახლებური აზროვნების მაგალითს იძლევა მისი ხელმძღვანელობა. ასეთი ღრმა და გაბედული ძიებები, მისი შემტევი პათოსი, ბუნებრივად მოითხოვს ახლებურ თეატრალურ აზროვნებას. პირველ რიგში სწორედ იმ ადამიანთა სცენური აღქვაცატის ძიებას, ვინც გაბედულად იბრძვის ადამიანის ღირსების დასაცავად, პირადულისა და საზოგადოებრივის შესახამებლად, მაღალი ჰუმანისტური იდეის დასამკვიდრებლად. ვისაც ძალუქს, თავის ქარხანაში თუ მეურნეობაში, ფაბრიკაში თუ კოლმეურნეობაში, სასწავლებელში, დაწესებულებაში, ერთი სიტყვით, ყველგან, სადაც ის არის, ადამიანს დაეხმაროს, შეუმსუბუქოს ცხოვრება, აამაღლოს ზნეობრივად, სინათლის შუქი მიანათოს მის სულს.

თეატრი ეძებს ასეთ ადამიანს.

ძიება გრძელდება...

დრო და რეჟისორი

ნოდარ გურბანიძე

თემურ ჩხეიძეს ადამიანის და გარე სამყაროს კრიზისული სიტუაციები იზიდავს. მისი სპექტაკლების მთავარი გმირი ერთგვარი ალტერნატივის წინაშე დგას, ან სულიერად უნდა განახლებს, შინაგანი გაორებისა და მერყეობის დაძლევის გზით, ან უნდა დაიღუპოს. იგი ტრაგიკულ მიჯნასთან შეჩერებულია, გრძნობს უფსკრულის სიღრმეს, ბედისწერის (ზოგჯერ, ისტორიულის, ზოგჯერ, პიროვნულის) ცივ, სულისგამყინავ მწერას. ასეთივე ალტერნატიულია სამყაროს ის მოდელი, რომელიც მის სპექტაკლებშია წარმოდგენილი. ეს არის უადრესად კონცენტრირებული და ამავე დროს გათიშვისათვის, რღვევისათვის განწირული სინამდვილე. აქ ურთიერთგამომრიცხავი ძალები მოქმედებენ. ან უნდა დაინგრეს ეს სამყარო, როგორც აგრესიული, რეპრესიული ტენდენციების მატარებელი („მეუფება წყვილაღისა“, „ქალის ტვირთი“, „ბერნარდა ალბას სახლი“, „ოტელი“) ან ამ პოლარულ წინააღმდეგობაში აღმოცენდეს, „გაფორმდეს“ ახალი სამყარო („გუშინდელნი“, „პაკი აძაა“, „ჩაუოს ხიზნები“).

თ. ჩხეიძე ამ დილაქტიკური, ურთიერთდაპირისპირებული ტენდენციების ბრძოლის გარეგნულ სურათს კი არ იძლევა, ისტორიული კატალიზებისგან გამოფხიზლებულ თუ შეშფოთებულ მასებს კი არ უპიპირისპირებს ერთმანეთს, რათა ისტორიის მოძრაობის ილუზია შექმნას, არამედ ასპარეზად იჩივებს ადამიანის სულს და გარე სამყაროს ხმებს აქ უსმენს.

ამგვარად, მოცემული თუ ნაგულისხმევი სამყაროს მოვლენები წარმოგვიდგება სახეცვლილი, გარდაქმნილი, გარდატეხილი ადამიანის პიროვნულ ბედ-იღბალში. ამიტომაც ობიექტური სინამდვილე აქ გასუბიექტებულია — თუ შეიძლება ასე ითქვას — უკიდურესობაშია შეყვანილი, იმდენად კონდენსირებული, რომ იგი ერთი ადამიანის სულში ეტევა. ამის გამოა, რომ სცენური გმირების სასიცოცხლო ასპარეზი ადამიანის ამგვა-

რი გააზრების ექვივალენტურია: სცენური სივრცე საგანგებოდაა შემოფარგლული, საზღვრებშია ჩენილი. ერთგვარად ჩაკეტილი კი. მაგრამ ეს არის მიკრო-სამყარო, სადაც იგივე კანონები მოქმედებენ, როგორც გარე, თვალწუდვინელ სამყაროში.

მოქმედების სივრცის შეზღუდვა, დიდი სცენურა სივრცის ნაცვლად კონცენტრირებული, შემოსაზღვრული სამყაროს არჩევა, რეჟისორის შემოქმედებითი თავისებურებითაა განპირობებული. თემურ ჩხეიძისათვის მნიშვნელოვანია სცენაზე ასული ადამიანის ყოველი მოძრაობა, გამოხედვა, განწყობილების გრადაცია. იგი ღრმად იხედება გმირის სულში, ეძებს მისი სიტუებისა და მოქმედების განმაპირობებელ იმაულებებს. დიდ სცენურ სივრცეში კი, თითქოს ფრთხილობს, ყველაფერი ეს არ გაეფანტოს, არ დაეხრეს, არ გასცდეს მისი და, მასთან ერთად, მყურებლის დაძაბული მწერის საზღვრებს. თქმული არ ნიშნავს იმას, თითქოს მისი სპექტაკლების მასშტაბი კამერულია. პირიქით, მიღწეულია საოცარი ეფექტი, რაც უფრო ვიწროვდება სცენური არე, მით უფრო რელიეფურად, ვიტყვი, მასშტაბურად იკვეთება მოქმედი გმირის სახე, მისი სულიერი მდგომარეობა.

იმ შემთხვევაში, თუ სცენური სივრცე გახსნილია („გუშინდელნი“, „პაკი აძაა“), სამყაროს რეალური წიგნები ეგზემპლარულადაა წარმოდგენილი, რის გამოც ისინი სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენენ (მაგ. და — „გუშინდელნი“, ძველი ეტლი — „პაკი აძააში“).

თ. ჩხეიძის შემოქმედებაში ნათლად გამოიკვეთა ინტერესი ჩვენი ერის ცხოვრების იმ პერიოდებისადმი, სადაც რევოლუცია, ისტორიული ქარტახილი ამსხვრევს ძველ წარმოდგენებსა და ზნეობრივ ნორმებს, როცა ყველაფერი ჩვეული დროის კალაპოტიდანაა აშორებული, მაერშია გამოკიდებული, დამსხვრეულია და ამ საყოველთაო ქაოსში ნელა იკვეთება ახალი სამყაროს კონტურები. ამ ისტორიულ პროცესს საყოველთაო

ხასიათი აქვს, და ისიც კი, ვინც ფიქრობს, ამ პროცესის პერიფერიაში ვცხოვრობო, ნებსით თუ უნებლიედ. ჩარეულია ამ ორომტრიალში.

სანამ ადამიანისა და სამყაროს არსებობის ეს კარდინალური საკითხი მოექცეოდა რეჟისორის ყურადღების ცენტრში, მანამდე იგი ამ კატალიზმში მოვლენების წინამძღვრებით დაანტერესდა. რა არის ის ძალა, რომელიც იწვევს გარდაქმნის აუცილებლობას, რა წნეობრივი შინაარსი ძევს ადამიანის მოქმედებაში? უფრო კონკრეტულად: რა არის სოციალური და წნეობრივი თვალსაზრისით მოუთმენელი, უარსაყოფი, გადასალახავი? დესპოტიზმი და გულგრილობა! ის ძილ-ღვიძილი, რომელსაც იმდენად გაუთანგავს საზოგადოება, რომ მის თვალში ყველაფერს — ღირსებას, ერისშვილობას, ნამუსს დაკარგული აქვს ღირებულება და პირადი გამოჩენის ინსტიქტი მოქმედების უმთავრეს სახომად ქცეულა.

ამ ორი, სოციალური და წნეობრივი მოტივის უკიდურესი გამძაფრება, ხაზგასმა, მათი დამანგრეველი არსის ჩვენება შეადგენდა რეჟისორის მიზანს თავის ორ შეხანიშნავ სპექტაკლში შ. დადიანის „გუშინდელი“ და ბ. შოუს „ბერნარდა ალბას სახლი“.

რასი იყო ამ სპექტაკლების მნიშვნელობა, როგორც პირადად რეჟისორის, ასევე რუსთაველის სახელობის თეატრის შემოქმედებისათვის?

უპირველესად, ეს ნაწარმოებები სრულიად ახლებურად ადგენდნენ თემურ ჩხეიძის რეჟისურით. შალვა დადიანის „გუშინდელი“, რომელსაც მყარი თეატრალური ტრადიცია აქვს, სადაც მრავალ მსახიობს თავი გამოუჩენია ცალკეულ როლებში, მაინც ყოფით-რეალისტურ კომედიად იყო მიჩნეული, რომელიც უაღრესად კონკრეტულ მასალაზეა აგებული და განსაკუთრებული კოლორიტის შემცველია. მართალია, თავის დროზე კოტე მარჯანიშვილის მახვილ მწერას არ გამოჰპარვია მისი ტრაგიკომიკური საფუძველი, მაგრამ პიესის სცენური ტრადიცია ინერციით განაგრძობდა არსებობას. თემურ ჩხეიძემ არსებითად შეცვალა მთლიანად პიესის ტონალობა, მასში ღრმა ფსიქოლოგი-

ური სვლები იპოვა და უაღრესად ქმედითი, დინამური თეატრალური სახე მისცა მას.

ამ სპექტაკლში ყოველი სახე რეალური, ნატურალური იყო, განუმეორებელი იმერული კოლორიტის და ხასიათის კონკრეტული ნიშნების შემცველი. ყოველი გმირი ცოცხლობდა, გარკვეულ სოციალურ და ყოფით გარემოში ტრიალებდა, თითოეულის მოქმედება და ბედი ავტონომიური იყო და სხვის მოქმედებასთან და ცხოვრებასთან გადაუკლებილი, ამავე დროს. ამიტომაც ყოველი გმირის თუ ეპიზოდური სახის ცხოვრებას რელიეფური ფორმა ჰქონდა.

ამ კომიკურ-გროტესკულ სურათებს, რომლებიც ჩვენს თვალწინ ცოცხლობდნენ, მხოლოდ ღიმილისა და ირონიის გამოწვევა თუ შეეძლო ჩვენში, მაგრამ სპექტაკლის ექვრისას რაღაც მოუხელთებელი, გაუცხოებებელი სევდა გვიპყრობდა და კომედიურ ვითარებაში მოქცეული გმირებისადმი თანაგრძნობის განწყობილება გვეუფლებოდა.

სცენური სივრცის დიდ მოედანზე ირიბულად იყო დადგმული გრძელი მაგიდა (მხატვარი მ. ქავჭავაძე), რომელსაც საზეიმო სუფრის საწოვად ავსებდა თანდათან. ეს მაგიდა, რომელიც, უეჭველია, „საიდუმლო სერობის“ ასოციაციებს აღძრავდა, ჩვენი გმირების მოქმედების უმთავრესი ადგილი იყო. ამ მაგიდას დასტრიალებდნენ თავს, მის ირგვლივ და მასზე თამაშობდნენ კულმინაციური სცენები და ქართული სტუმარ-მასპინძლობის, ქართული გულუხვობისა და პურმარილის ეს სიმბოლო თანდათან ჰქარავდა პირვანდელ აზრს და სულ სხვა აზრს იძენდა მოქმედების განვითარებასთან ერთად. ამ მაგიდის ირგვლივ აფორიაქებული სამყარო თანდათან მშვიდდებოდა, მიდიოდა თავისი დასასრულისაკენ, ხოლო არეული, დაცარიელებული მაგიდა რჩებოდა როგორც ქართული სტუმარ-მასპინძლობის გროტესკული სახე, ჩვენი გადაპარბეზული, ეგზალტირებული გრძნობების კონკრეტული გამოხატულება, ძირს დაეცემული, შურააცხყოფელი, გაქვლილი გრძნობების საცოდავი ხატი, რომელზედაც ლოცვა მკრებლობდა. ადამიანების



სცენა სპექტაკლიდან
„ქალის ტვირთი“
(რუსთაველის სახ. თეატრი)

წვილიანი ვნებები და ევემერული გატაცებანი, მხოლოდ საკუთარი კეთილდღეობისთვის ზრუნვის ნორმები ერთმანეთში იხლართებოდნენ, ერთმანეთს ებრძოდნენ და ამ ბრძოლაში უწყაოდ დახარკული ნერვთა ამ ადამიანებს ფიტავდა და მანქანებს ამგვანებად.

მწვავე სოციალური და ფსიქოლოგიური ქვეტექსტი დადგინა მაყურებელს გულს უაყრებდა, ტკივილს იწვევდა იმის გამო, რომ მისი შინაგანი თვალის უფრო მეტს ხედავდა და გრძნობდა, ვიდრე ეს სცენიდან იყო ნაჩვენები. რეჟისორი წარმართავდა მჭერას ამ თვალისას, რომელიც ამ კონკრეტული ადამიანების მიღმა მთელ საქართველოს ხედავდა, საქართველოს დაუძღვრებულს, გასაცოდავებულს, სხვისი ხელის შემუტრებს, რომელსაც საიმაყე დაუკარგავს, ძლიერის გულის მოგებას ცდილობს და მორჩილებას ელტვის, ხედავდა ადამიანებს, რომელთაც ყველაფერი საზოგადო დაიწვევებით, სამშობლოს ცნება უშინარსო სიტყვად უქცევიათ, პირადული შემოუზღუდავთ ყოველივე, ვნებები დაქუცმაცვებით, სისხლი გაზრობით და ყოველი სულიერი მოძრაობა ჩაუხშევით. აქ ბრძოლას — კინლაობა სცვლის, ღრმა გრძნობას — მსუბუქი ფლიტი, ქმედით სიტყვას — ყალბი პათეტიკურობა: ყველაფერი უფსკრულისაკენ მიედინება მღორედ, უღონო სიცილისა და გიტარის გამწვანებელი ხმის თანხლებით. „ბედნიერი საქართველო“ თავის უკანასკნელ დღეებს ითვლის, ევემერულ ოცნებებს მიცემული მისი შვილები მწუხრში ითქვამებიან, ქეიფის ხმები მიმწვდარა, სუფრას შემოჩრწენილი, პურმარიღში თავწარგული სტუმარი გლისსომკვლედად ოხრავს და კცნისის... დაიხ, პირქუში, ტრაგიკომიკური სურათობა დახატული, მაგრამ აქ არ ჩერდება თემურ ჩხეიძე — შეუძლებელია, რომ ყოველივე ეს ასე დარჩეს, შეუძლებელია, რომ ეს მომღწენი, ნიჭიერი, კაცთმოყვარე ერი არ განახლდეს სულიერად და ზორციელად. პართლა, სპექტაკლი გაშვებული იყო მოლოდინის გრძნობით, აუცილებელი, გარდაუვალი ცვილივების შეგრძნებით, განახლების სიცოცხლისმომტანი ჭარბებით. სოციალური კატაკლიზმის ეს მოლოდინი, რევოლუციური აღორძინების წინათგრძნობა ამ სპექტაკლს ღრმა ფილოსოფიური აზრით ავსებდა.

როგორც ითქვა, თემურ ჩხეიძეს ფსიქოლოგიურ და სოციალურ კონფლიქტებში იზიდავს უკიდურეს ზღვარს მიღწეული სიტუაციის სირთულე, როცა ადამიანების

ბედი ბეწვზე ჰქილია, როცა თვით ადამიანზე დაბოლოებული გადაწყვეტი ნაბიჯის გაკეთება.

რა შეიძლება იყოს იმაზე უფრო კონკრეტული სასიცოცხლო სივრცით შემოზღუდული, ვიდრე ერთ ჩხეიძის სპექტაკლში გარისა ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლში“. ამ სიცივეს კიდევ უფრო აძლიერებს თეთრი, სქელი კედლები, სიმეტრიული საფარძლები და ევლიდან მოშორალი, განრისხებული იესო ქრისტე (მხატვარი მ. ჭავჭავაძე).

აქ გარე სამყაროს ხმები ვერ აღწევენ, სიცოცხლის ნერვი ძლივს ფეტკავს, თეთრ ფონზე ლანდებივით დაბორილებენ ბერნარდა ალბა, რომელიც ზელჯონის ძლიერი დარტყმით აღნიშნავს ყოველ ნაბიჯს და მისი ქალიშვილები, რომლებიც მონური მორჩილების გამო სომამბულის ნაბიჯით დადიან. ალბას თითქოს სიყვარულის და თანაგრძნობის ყოველი ნერვი გამოკლებული აქვს. იგი გაქვეყნებული ტრადიციის, ოთხ კედელს შუა გამოშვებული ცხოვრების სახეა. ასე თამაშობდა ამ როლს საღამოე უანჩელი. ამ ალბას არა მხოლოდ თავისი დედა და ქალიშვილები დაუშინებია და საუკუნეებით განჩივებული გლოვის რიტუალში ჩაუსვამს ისინი, არამედ თვით ქცეულა საკუთარი თავის ციხედ და არც თავისთვის, არც ქალიშვილებისთვის ამ პანოპტიკური სამყაროდან გამოსახედად ერთ მცირე სარკმელიც არ დაუტოვებია. სპექტაკლის ალბა უტყველად ძლიერი ადამიანი იყო, რომელსაც რწმენა საკუთარ ხასიათად უქცევია, სიმკაცრე და შეუვალაობა — სულის თვისებად. მისთვის ყველაზე ბუნებრივი ფერია შავი, ყველაზე ნორმალური მდგომარეობა — გლოვა, ყველაზე სწორი ქცევა — მორჩილება. სიცოცხლის იმპულსის უმცირესი გამოვლინაც კი უშკარებად ისჯება მის მიერ. იგი ბნელი ტრადიციის ტყვე კი არ არის, არამედ თვით არის ტრადიცია და ვინც ძველ ადამ-წიხებს ებრძვის, ის ფაქტიურად ალბას ებრძვის, მის სახელს ებრძვის. მაგრამ შეუძლებელია სიცოცხლის ყველა ხმის ჩახშობა. ეს ხმა ხან გარედან შემოდის ვნებააძრული ულთაის ჭიხინისა თუ სამკალში მიმავალი მამაკაცების სიმღერით, ხან კი — ეს არის მთავარი — თვით ალბას ქალიშვილების არსებობა იღვიძებს. თვით შემოილი მარია

სენა სპექტაკლიდან „გუშინდელი“ (რუსთაველის სახ. თეატრი)



ხოხვას ბოდვები და პალუცინაციები — ამ როლს შედეგ ჩახავა თამაშობდა — უფრო ადამიანურია, უფრო „გონივრულია“, ცხოვრების უცნაურობებით გამოზარა — ვიდრე ალბას ყველაზე გონივრული სენტენციები. მისი ქალიშვილები ერინების შვი გუნდით მოძრაობდნენ. მისიოებები ლიკა ჰავეკაჟე, ნანა ფაჩუაშვილი, ზეინაზ ბოცკაჟე, მარინა ჩანაშია და რუსიკო კიჩაჟე — იძლიოდნენ ეგრეთ წოდებულ „ჩგუფურ პორტრეტ ინტერიორში“, სადაც პირველხანებში ყოველი გამართ შლივს შესამჩნევი საკუთარი ცხოვრებით სუნთქავდა, საკუთარი ვნებები და გატაკებანი ჰქონდა. მკურნებელი გრძობდა, რომ ეს ჩგუფური პორტრეტი მალე დაიშლებოდა ინდივიდუალურ, განუმეორებელ სახეებად. პარადოქსი ის იყო, რომ ამ პროცესს წარმართავდა არა მხოლოდ თითოეულ მათგანში გაღვიძებული ვნება, სექსი, ანგარება, შური ერთმანეთის მიმართ, ანუ აქ დინამიური ცვლილებების სათავე იყო არა მხოლოდ ბუნება, არამედ თვით ალბას ხასიათი, მისი პიანტროფიკული არაადამიანური სიმკაცრე და შეზღუდულობა. რაც უფრო მრისხანე იყო ალბა, მით უფრო უშალიანდებოდნენ ქალიშვილები, რაც უფრო ცდილობდა შვილების ქალური ინსტიქტების ჩაკვლას, სხეულის ვნებიანი ყვილის დახშობას, მით უფრო ძლიერდებოდა მამაკაცის აღერისის მოწყურებული ამ სხეულის კონვულსური თროლოვა. ანუ: რაც უფრო ძლიერი იყო ალბა — მით უფრო სუსტი იყო იგი. მის სიძლიერეზე იდო მისივე სისუსტის სათავე. აქ იყო, თემურ ჩხეიძის გააზრებით — ბერნარდა ალბას ტრაგედია — მას იმდენად ქალიშვილები არ ამარცხებდნენ, რამდენადაც საკუთარი არსება. მისი შეუზღუდავი ძალაუფლება განაპირობებს მის აღსასრულს. ადამიანურ საზღვარს გადაცილებული დესპოტიზმი ჰქლავს ამ დესპოტიზმს მანინაც კი, როცა მისი მატარებელი ისეთი ძლიერი და განუმეორებელი პიროვნებაა, როგორც ალბაა. სიცოცხლე, ვნება, მშობი განათებულ სივრცეში გაჭრის სურვილი აქ აღიქმება არა მხოლოდ როგორც ადამიანის ყველაზე ბუნებრივი: მდგომარეობა, არამედ ადამიანური ბუნების ყველაზე ერთიანობილური საწყისის გამოვლენა, რომელიც ვერ ურიგდება დესპოტიზმის დამორგუნველ არსს, ებრძვის

მას, მიუხედავად იმისა, რომ გრძობს ტრაგედიის გამყინავ სუნთქვას.

ამ სექტაკლში დესპოტიზმის არსს კიდევ უფრო ფართო პლანით აღიქვამს თემურ ჩხეიძე. ეს დესპოტიზმი არა მხოლოდ თავისთავადაა ბნელი მოვლენა, თავად არაადამიანური სიმბინჯის მატარებელია, არამედ მათში, ვინც მას ემორჩილება, ასევე ბნელ ინსტიქტებს აღიქმებს. ამგვარად, იგი ადამიანებს, ამ შემთხვევაში ალბას ქალიშვილებში, წინააღმდეგობის სუსტ გრძობასთან ერთად უაღრესად აგრესიულ მიდრეკილებებსაც წარმოშობს.

ამიტომაც დაუპირისპირდებიან ერთმანეთს ასე სამკვდრო-სასიცოცხლოდ ალბას ქალიშვილები, ამიტომ გაუჩნდებათ მათ დაბნულების, შურის, სიძულვილის წყურვილი. ალბა მათი საერთო მტერია, თვითელი მათგანი კი ერთმანეთის მტერია. შეუძლებელია, ამგვარი საშუაო არ დაინგრეს, ისევე როგორც შეუძლებელია, რომ ამ ნგრევამ ადამიანთა ტრაგიკული ფინალი არ მოახლოვოს.

იშვითი ფსიქოლოგიური სიუსტითაა ეს პროცესი ნაჩვენები თემურ ჩხეიძის ამ სექტაკლში.

* * *

რევოლუციის „მღვრიედ წამოსული რისხვა“, რომელმაც არ იცის დანდობა, ამავ დროს სოციალური და ზნეობრივი განახლების სათავედ უნდა იქცეს. თუ ეს ასე არ მოხდა, მაშინ ადამიანი ტრაგედიისათვისაა განწირული; ეს ტრაგედია უფრო მძაფრდება თუ სოციალური და ზნეობრივი რწმენა ბუნებრივ ერთიანობას არ განახარბენ და მათ შორის უფსკრული ძევს. ამგვარ ტრაგედიას ვერ ასცდა ჰაკი აძმა, რადგან სიყრმიდანვე დედის რძესთან ერთად შეთვისებული ერთი ზნეობრივი კანონის ერთგული იყო და არ შეეძლო დაენახა, ან ეგრძნო მანც, რომ ამ „მღვრიედ წამოსულ რისხვას“ მისთვის სოციალური თავისუფლება მოჰქონდა. ცხადია, ჰაკის ეს სოციალური იბრმავე მის ტრაგიკულ აღსასრულს განაპირობებს მაგრამ თ. ჩხეიძე და მსახიობი ნოდარ მაგლობლიშვილი უფრო ღრმად იხედებიან ჰაკის ბედში, რომელიც მკვეთრად შემოტრიალდება უკუშ ემბას (ოთარ მელ-



სცენა სექტაკლიდან „გუშინდელი“



სცენა სპექტაკლიდან „გუშინდელი“

ვინაოუხუცესი) საბედისწერო გასროლის შემდეგ სპექტაკლის რეჟისორის წინაშე აქ იდგა ერთი სასოშიროება: კონფლიქტი სოციალურსა და ზნეობრივ შორის შეიძლება სხვა რაკურსით შემოზღუდულიყო: რევოლუცია ანადგურებს, არაფრად აგდებს საუკუნეების მანძილზე შემოშვებულ ზნეობრივ ტრადიციას და ამდენად იგი ზნეობის მიღმა დგას. მას დიდი სოციალური მიზნები აქვს — ქვეყნის გარდაქმნა, ახალი სამყაროს შექმნა და ამ დროს ცალკეული ინდივიდის სულიერი ცხოვრება, მისი შინაგანი კულტურა, აღზრდა კოლმასალურ მორევშია დანთქმული. მაგრამ რ. ჩხეიძისათვის თვით რევოლუცია დიდი ზნეობრივი აქტი, ახალი ზნეობის მატარებელი, რომელსაც საყოველთაო განახლება უნდა მოჰყვებოდა.

სპექტაკლში ურთიერთსა და გადაჭრადილი და ურთიერთის განაპირობებს ჰაიკისა და უჯუშის ბედ-ღაბალი. მაგრამ მთელი ტრაგეში ამ ურთიერთობის მდგომარეობს იმაში, რომ უჯუშის ისტორიულად განწირულია, მთელი მისი სამყარო ინგვარა რევოლუციის მიერ, მხოლოდ შიშინ, როცა ამავე რევოლუციამ უნდა იხსნას ჰაიკი, ხსნისა და თავისუფლების ნაცვლად ღუპავს მას.

რევოლუცია ორივესათვის ბედისწერის როლს თამაშობს, მაგრამ თუ იგი უჯუშის პირისპირაა აღმართული, თუ უჯუშის გარძნობს და „ხედავს“ ამ გარდუვალ ტრაგიკულ აღსასრულს, ჰაიკისთვის იგი არსებობს როგორც მხოლოდ თავის მტრმტეხს დაამუქრებული მრისხანეა ძალი. „არ შედრე უჯუშ, შენთვის ნასროლი ტყვია ჩემში გაიარს, იცოდე“.

უჯუშის პირველი ფრაზა სპექტაკლში: „რა ხმა იყო, თითქოს მიწა იძრა“, ბედისწერასთან პირველ შეხებას გვაგრძნობინებს. ეს ხმა თოღების გუნდის ხელისშემტრული, გაყენავი ვილია, სიკვდილის მოახლოების ნაცნე.

ეს ხმა მას ძიღში ჩაეხმის და მის სხეულში ჩასახლებულ შიშს გამოხატავს. უეტრად გამოფხიზლებულ უჯუშის ოავზე ბედისწერამ გადაისრიალა.

ო. მეღვინეთუხუცესის უჯუშში, ეს ულამაზესი ვეკაცო, შინაგანი ღირსებით სავსე, ტრაგიკულ აღსასრულს უფრო ადრე გრძნობს, ვიდრე თავის ბედისწერას გადაეყრება კრიცისერ შმიდტის მეზღაურის ვასია ზიტარაიკის სახით.

მოელ მის ამაჟ და რანდულ გამომეტყველებას დიდი შინაგანი ბრძოლის და ტკივილის ცვალი ატყვია. მისი სხილად რალეღ ღვთაებრივ გულგრალობას უტოლდებიან როგორც ჩანს, ტრაგიკული აღსასრულის მოლოდინმა იგი დალალა, ინდიფერენტული გახადა საკუთარი ცხოვრებისა და გარესამყაროს მიმართ. მოახლოებული აღსასრულის (და არა ფიზიკური განადგურების) პირისპირ იგი მშვიდია, იმ კაცის სიმშვიდით, რომელსაც სიკვდილის მთელ სიღრმეებში ჩაუხედავს.

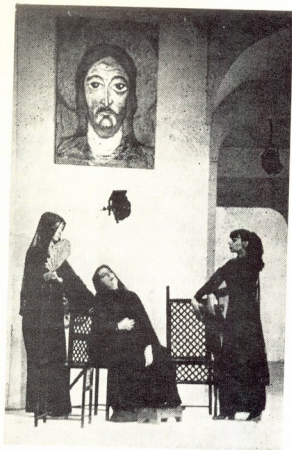
ჰაიკის შეძახილზე — „არ წახდე, უჯუშ! ავერ ვარ ცოცხალი ჭრე!“ — ო. მეღვინეთუხუცესის უჯუშში, ღრმა სევდიანი შეტყურობილი და ამავე დროს ამ სევდაზე ამიღლებული, ტრაგიკულად გაზარული ხმით პასუხობს: „ეს შიშია არ არის, ჰაიკი, შიშზე მეტია. რა ხანია ჩემს ახსენებაში ჩასახლდა, შინაგანად გამოხსრა, ფუტურთ ხედ მაქვს, ნებისყოფა შემოიბოა, თავის ნებაზე მატარებს. იქნებ ყველაფერი ამაოა. სიკვდილი მოვიდა... აღბათ“.

სხვა დროსა და სხვა ვითარებაში უჯუშის უთქვამელი შეხებებია განსაუხედელს, მაგრამ ახლა, მთელის არსებით იგრძნო, რომ ყოველგვარი წინაღმდეგობა სიშლეგის ტოღფასია, ყოველგვარი ბრძოლა — უშედეგო, რადგან „წერა მწერალი“ დაადგა თავს კრიცისერ „შიდტის“ (რაც, ამ შემთხვევაში, რევოლუციის სიმბოლოა) სახით. ამას ძალიან ისტატურად გვაგრძნობინებს რეჟისორი. პირველსავე სცენაში, როცა გაურკვეველ შიშს შეუტყარია მთელი ქალაქი, როცა ვერა ვერა ვერა ხედავს თუ რა მანერვირებს ზღვის შორიშორტზე და ყველანი მარჩიღობებს, ერთის სიტყვით, როცა ვერა ვერა ვერა ვერა ვერა ხედავს, — უჯუშში — ო. მეღვინეთუხუცესი, რალეღ საბედისწერო ხმებისგან გამოფხიზლებულია („თითქოს მიწა იძრა“), უკვე ყველაფერს „ხედავს“ და მოულოდნელად, დაუფიქრებლად ამბობს: „კრიცისერი შმიდტი“, დაიხ, მან „დაინახა“ თავისი ბედისწერა, იგი ეღოდა მას, რადგან ადრევე მიხვდა, რომ რევოლუცია და იგი შეუთავსებელი არიან.

აქ არ არსებობს — ან მე ან ის. უჯუშმა უთქვამა ვედაწვეტა, რომ სწორედ ის უნდა გადაადგეს ისტორიის ზღვიდან. „ჩემი ბრძოლა გათავდაო“ — ამბობს იგი. რაც ნიშნავს — „გათავდა ჩემი სიცოცხლე“. მაგრამ ბრძოლისა და სიცოცხლის ეს გათავდა ო. მეღვინეთუხუცესის უჯუშისათვის არ ნიშნავს კომპრომისს, შიშს, სიცოცხლისადმი ინტინქტურ მტოღლვას. თავისი სიკრების ფარდის დაშვების წინ მას ღრსეულად უპირავს თავი, სახეზე ნერვიც არ უტოკავს, მისი ყოველი მოძრაობა ისეგ ძველებურად დახვეწილია. შინაგანი მერყეობის გარეშე მიღის იგი „კრიცისერ შმიდტი“ ჩახაბობულად („დაფიქრებაც კი პატავს ამყრელ თქვენს თვალში“ — ეუბნება იგი მასთან მოსულ რჩეულ აფხაზებს). მაგრამ იგი მიღის არა როგორც მსხვერპლად, არა როგორც კაპიტან კილვას კერძო ტყვე, რომელმაც პასუხი უნდა აგოს ვასია ზიტარაიკის მოკვლის გამო, არამედ როგორც გარდუვალი ბედისწერის შესახვედრად, საზეიმო (შენაშინავე მიგნება!!!) სვლით.

ამგვარად, ეს არის არა „ჩაბარება“, არამედ რიტუალური სვლა ბედისწერისაკენ (თვით იარაღის ახსნაც კი უნად რიტუალური ქმედებაა, ვიდრე ის, ჩასაც ამბობს უჯუშო: „არ მინდა სხვის ხელში მოხვდეს ჩემი იარაღი“). ამიტომაც კვდება იგი ზედთან, ისტორიის გარდუვლობისთან შერიგებული, კვდება ფხვზე მდგარი, პროყეტორის მძღვარი შუქით წამიერად განათებული

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. სახ. რესპუბ.



სცენა სპექტაკლიდან „ბერნარდა ალბას სახლი“ (რუსთაველის სახ. თეატრი)

(„თენდება, ალბათ!“). მან მიიღო თავისი ბედისწერა, როგორც გარდუვალად მოვლენილი რამ, მაგრამ არ სცნო რევოლუცია, რომლის გარდუვალობა (ბედისწერის ანალოგი) მანაც სცნო. სიკვდილის წინ, უანასკნელად „ამაღლებული“, ისევ თვით ჩოხაში ჩაცმული (თითქოს წამებულის თვით კვართში გახვეული) მშვიდად წარმოთქვამს: „უფალო, გვიხსენ და გვაღიბე ცოდვათა ჩვენგან. მუფუფო, შეგვიწინე უსჯულოებანი ჩვენი“. ამ დროს მეორე პლანზე ისმის კილგას გამოსათხოვარი სიტყვა ხიტრანიუკის ცხედართან, უეცრად კიდევ

იმატებს უჭუშის სახისკენ მიმართული უნარმანაჲ პროექტორის შუკი და გათავდება უჭუში: „...თენდება, ალბათ“. ეს სითვთრე, ეს თვალისმომკვლევითი სასოების მომგვრელი ლოცვა, ალბათ იმას მიგვანიშნებს, რომ უჭუში უბრალოდ კი არ მოკვდა, არამედ „ნათელში“ გადავიდა, ბედისწერის ძალას მინებდა.

თ. ჩხეიძე არ ფარავს თავის სუბიექტურ დამოკიდებულებას უჭუშისადმი და ამ დამოკიდებულებას ჩვენც გვაზარებს, — მომხიბლავია უჭუში თავისი მკაცრი სიამაყით, რაინდული შეუფალობით, სიკვდილისადმი განურჩეველი დამოკიდებულებით, თავისი სულიერი კულტურით, ტრადიციული ზრდილობით. მაგრამ, ამავე დროს, რეჟისორი ინარჩუნებს სრულ ობიექტურობას — ისტორიულმა სინამდვილემ გასწირა უჭუში, რევოლუციის ზრისხანე ტალღამ გადაუარა მას და სამუდამოდ თან დაიტანა. სიკვდილში ამაყი და მომხიბლავი უჭუში ჩვენში აღძრავს ღრმა სინანულის გრძნობას, განვიცდით მის დაღუპვას, თუმცა კარგად გვესმის, რომ „სისასტიკეს სისასტიკე უნდა დაუპირისპირდეს“ (კაპიტან კილგას სიტყვებია), რევოლუციონერი მეზღვაურის მკვლელს თავისი უნდა მიეზღოს. ვიცით ყოველივე ეს, მაგრამ, ჩვენს გულს მაინც თანაგრძნობა იპყრობს, რადგან უჭუში მკვლეელი გახდა მამონ, როცა თავის ღირსებას იცავდა. იცოდა რევოლუციონერი უჭუში თავის ბედისწერასთან, მაგრამ ვერ შეურიგდა ამ ბედისწერის კონკრეტულ გამოხატულებას — ხიტრანიუკის ცინიზმს და აბუჩად აგდებდას. უჭუში დამანაშვეცა და ერთგვარად უღანაშაულოც. ობიექტურად იგი გასწირა ისტორიამ, მაგრამ სუბიექტურად ჩვენ, რეჟისორთან ერთად, მაინც გვენახება იგი სიკვდილისათვის, თუმცა ამავე დროს გვესმის კაპიტან კილგას რისხვა და გაულისწუხილი.

რეჟისორული გააზრებით უჭუშიც და მეზღვაურიც, ორივენი რევოლუციის მსხვერპლნი არიან, ამავე დროს თვითვეული მათგანი ერთმანეთის ბედისწერაა, მათი შემთხვევითი შეხვედრა ქუჩაში, ისტორიული თუ ბედისწერის აუტელეზლობითაა გაპირობებული. მათი ბედი ერთმანეთშია გადახლართული, მათი სიკვდილიც ურთიერთსაა გადაწეული. მსხვერპლის ეს გარდუვალობა რიტუალურ სიმადლეზე აყავს თ. ჩხეიძეს და საბოლოო აქტს ერთდროულად წარმოგვისახავს. უჭუ-



სცენა სპექტაკლიდან „ბერნარდა ალბას სახლი“

შის სიკვდილი თავზარდამცემია თავისი უბრალო სი-
დადილი, რიტუალური ამაღლებულობით. დიახ, მისი
დაღუპვა გარდუვალაია, ხიტრანიუკის სიკვდილი კი
შემთხვევითია, მაგრამ რეჟისორისათვის ორველ თანა-
ბარმნიშვნელოვანია, ერთნაირი დრამატულა აზრით
სავსე და ამ ორი სიკვდილის დაპირისპირება სიცოცხ-
ლესთან საბოლოო გამოთხოვების წინ, ასევე ერთპი-
ნეთშია გადახლული. უკუშის იმჟვეყნად „გადასვლის“
(ავანსენაზე) პარალელურად მიდის (სცენის სიღრმე-
ში) მეორე რიტუალური ეპიზოდი — უკუშის ხელით
მოკლული რევოლუციონერი მეზღვაურის ვასია ხიტ-
რანიუკის ცხედართან გამოთხოვება. ეს უკვე ახალი
დროის რიტუალაია, მკაცრი, უბრალო, უმაღ ფიცვი,
ვიდრე დატირება. ეს ორი პარალელური, ურთიერთთან
შეპირისპირებული სცენა დრამატულობითა და ღრმა
შინაარსით ავსებს ამ ორ სიკვდილს — უკუშთან ერ-
თად კვდება მთელი ძველი სამყარო, მასთან ერთად
იმარხება ბრძოლისა და მოქმედების ენა, უკუშში
გადადის წარადიულ დავიწყებაში, ვასია ხიტრანიუკის
სიკვდილი კი ახალი ბრძოლის იმპულსია — იგი მა-
რადიულ სსოვნაში გადადის. ასეთი ღრმა შინაარსი
მიანიჭა რეჟისორმა ამ სცენებს. მაგრამ მათი ზეგობ-
რივი მნიშვნელობა გაუგებარა იქნება, თუ არ გავით-
ვალისწინებთ ჰაკი ახმასა და კაპიტან კილგას ურთი-
ერთობას, მათ შორის გამართულ ფსიქოლოგიურ
ბრძოლას.

საოცარი ის არის, რომ ამ ბრძოლას იწყებს ჰაკი
აძმა, და ამ დროს დიდ მოქნილობასა და სწორედ
ფსიქოლოგიურ მიხედვრილობას იჩენს: იგი მიზანში
იღებს კილგას უველოაზე სასუთი გრძნობას — თანა-
ღებრძოლის, ძმის სიყვარულს.

ირალღი უჩანეიშვილი-კილგა პირქუში და მრის-
ხანე კაპიტანი „შმიდტისა“, მოუგერიებელ ძალას ას-
ხივებს. მისი დაჩხილი პირ-სახე ნიღბადაა ქცეული
და მასზე გრძნობის ნაძამილი არ კრთება. ეს არის
სისასტიკის გაქვავებული სახე, რომელიც მტერს თავ-
ზარს სცემს, ხოლო თანამებრძოლებში პატივისცემას
ტრფხურებს. პირველხაზებში ი. უჩანეიშვილი თითქოს
ინსახიკიულ „ზღვის მგელს“ თამაშობს. ქალკის დე-
პუტაციასთან შეხვედრისას ორმაგ, იმპულსურ ხასიათს
ავლენს — ეერ მიუხვდები, რა სიამოვნებს და რა
სწყინს. ისეთ დროს გაიღიმებს, როცა მისგან გაბ-
რაზება მოსალადნული და პირველ ერთგვარ „ყოფ-
დისტურ“ ჩვევებსაც ავლენს, „ისტორიისათვის“ ქა-
ლაქის თავაკებთან ერთად ხურაის იღებს და ამ დროს
არ ავიწყდება პათეტიკური ყეტის გაკეთება და ლო-
ზურგის შესხვევი ინტონაციით ლაპარაკი. აქ ორპლა-
ნიანი მიმენტიკა — ერთის მხრივ, შეიძლება ვთქვა-
როთ, რომ იგი „ფორსის“ კაცია და, მეორეს მხრივ,
ვივარდობთ, რომ იღენდი ჰკუა კი აქვს, თავისივე
საქციულს ორონით შეხვდები. ამ დროს იგი თითქოს
თავის თავთანაც თამაშობს და რომელიდაც ბელადსაც
ბაძავს. სიქტაკლის განვითარებასთან ერთად ვხვდე-
ბით, რომ მისახიობსა და რეჟისორს ეს ტრადიციული
ნიღბი საქციალურად აქვთ მომზობილი. ისინი აქ
თანდათანობით კილგას სულ სხვა ადამიანურ თვისე-
ბებს ავლენენ. თუ მკაცრად განვსჯით, კილგა, ისევე
როგორც ჰაკი, ერთი ნების, ერთიანი ნების განსახი-
ებრებაა. ადენდა, მისი ბუნება პრიმიტიულია, ერთი
დომინანტი განსაზღვრულია. ჰაკისა და კილგას ერთ
სიბრტყეზე დაყენებას არ ერიდება თ. ჩხიძე. თუ



სცენა სექტაკლიდან „ჰაკი აძმა“
(მარჯანიშვილის სახ. თეატრი)

ჰაკი დაუწერელი უძველესი დღიური კანონის —
ძუძუმტის ერთგულების ინსტიტუტის — ბრმა, მთელი
არსებით მორჩილია და ეს შეადგენს მის ზეგობრივ
არსს, კილგაც ასევე დაუწერელი, მაგრამ ახალი, ადა-
მიანური, რევოლუციური კანონის ბრმა მორჩილია და
ეს შეადგენს — თავის მხრივ — მის ზეგობრივ არსს.
თუ ჰაკისთვის დაუვიწყარია მამამისის დანახარები:
„უკუში შენი მზე არის, ეს იცოდელი“ და თუ მისთ-
ვის უკუში მისგან განუყოფელია — („არ შედრე
უკუშ, შენთვის ნასრული ტუყია ჩემშიუ ვაიარს იცო-
დე“) — კაპიტან კილგას მოქმედების კანონია: „სი-
სასტიკეს სისასტიკე უნდა დაუპირისპირდეს“, „უფ-
ლებებს ჩვენ ვქმნით“.

ჰაკი დღეთებრძოლ ძალას ემორჩილება: — „ჩემში
მბრძანებელი მაღლა ღმერთია“, კილგა კი — ადამი-
ანურ, მიწურ მორჩენებს: — „ჩვენ საუკუნის ბრძოლ-
დავიწყეთ. ამ ბრძოლაში ცოცხალი თავით უკან ვერ
დავიბრუნო!“... „...ან ჩვენ ან ისინი“, სხვა არჩევანი არ
არსებობსო. ეს რწმენა მის ხასიათს მონოლოტურს
ხდის, უკომპრომისოს, შეუბრალდებულს, ასევე უკომ-
პრომისო და მთლიან ხასიათს განსახიებრებს ნ. მაღლო-
ბეიშვილი. სწორედ ამიტომ, რეჟისორი განსაკუთრე-
ბული რელიეფურობით გამოჰყოფს ჰაკისა და კილგას
ურთიერთობის სცენებს. ჰაკის თავგანწირვამ ძუძუმ-
ტის გამო ერთიანად შეხსრა კილგას არსება. ამან
აძულა სულ სხვა თვითი შეხვება ჰაკისთვის და ვასია
ხიტრანიუკის მკვლელობისათვის. აქედან მოყოლებული
ი. უჩანეიშვილი კილგას ხასიათში მიმდინარე რთულ
პროცესს გვიჩვენებს. იგი ჰაკის თავდადებაში ძმობის
მაღალზნეობრივ აქტს ხედვას, ხედავს ზნეობას, რო-
მელსაც სოციალური აზრი გამოცილილი აქვს. ეს მასში
აღტაცებასთან ერთად ზიზღსაც იწვევს: „აფხაზო, შენ
უბირი მონა ხარ. კრების შეიღების სახელით განთა-
ვისუფლებ. დაივიწყე შენი პატივი“. მას სურს ხელის
ერთი აქნევით მოიშოროს ეს აბეზარი მონა, ასე სუ-
ლელურად რომ იბრალდეს ხიტრანიუკის მკვლელობას.
მაგრამ, შემდეგ, თითქოს, რაღაც ძალამ ხელი ჰკრაო,
ხიტრანისთ შეგობრუნდება მის მიმართ და აი, კილგა
გადასწყევტს ჰაკის „მოქცევას“, მასში სოციალური
თვითშეგნების ვალეძებას. აქ რეჟისორი პირველად



სენა სპეტაკლიდან „ჰაი აბა“

აახლოვებს ორივე გმირს (აქამდე ჰაი შორიდან უკლიდა „დიდ კაპიტანს“ და არც კაპიტანი ამფლავებდა მასთან ახლოს მისვლის სურვილს). ი. უჩანეიშვილის კლვას თითქოს სურს ღრმად ჩაიხედოს ჰაის სულში და იქ მთვლემარე სოციალური ინსტიტუტები გააღვიძოს. მის ხმაში აქამდე უცნობი, თბილი, გულში ჩამწვლადი ენონასიები იჩენს თავს „...ეს იყო შენი ძმა (ანიშნებს გემბანზე დასვენებულ ხიტრანიუკის გვამზე), შენსავით ჩაგრული და არა თავადი... სანამ ამას არ შეიგნებ, მე ბრმა იარაღი არა მჭირდება... შენ კი შენი მისი მკვლელს ესარჩლები და ბრწყინვალედ სწორად სიცოცხლეს... აქ კლვას ხასიათში თითქოს ზწარი ჩნდება, თითქოს მისი მთლიანობა ირღვევა მხოლოდ იმისათვის, რომ სხვა წუნობრივი აზრი შეითვისოს. და ახლა იგი სულ სხვაანაირად შეხედავს თავის ძველ მეზღვაურ გორბაჩს, რომელიც ვასია ხიტრანიუკთან ერთად იყო იმ სახედისწერო ფაშა: „ძმობა არ გცოდნია, გორბაჩ! მძიმისთვის თავადდება! ხომ ნაბ, როგორ კბილებით იცავენ ძმას, როცა ვუკაცობა ჰყოფნით“. ჰაის თავგანწირვა, ერთგულება სულ სხვა კუთხით გამოიჩინა გორბაჩის საქციელს: მან წუნობრივი სიმბაღად გამოიჩინა, როცა იქვე არ აიღო მეგობრის (ძმის) მკვლელობის სისხლი — ამიტომ იგი კლვასათვის წუნობრივად უკვე მკვდარია. მაშასადამე, უბრალო, მონა აფხაზის საქციელში მას უფრო მეტი დაუნახავს, ვიდრე თვით ეგონა: რევოლუციამაც სწორედ ამგვარი წუნობრიობა (სავე სოციალური სოლიდარობით) უნდა სცნოს. წამიერად ჰაის საქციელმა თავალი აუხილა კლვას და დაუწერელი, ძველისძველი ტრადიციული წუნობრიობის პატივისმცემელი გახადა. მაგრამ ეს წამიერი უპოვებობა, მეუხეული სისუსტე. უჭუჭის სიკვდილით დასჯის შემდეგ უიადრესად გამწარებული და გონებაარეული ჰაი კლვას ტყვიის მსხვერპლი ხდება. „სულერთია ეს მონა ადამიანად ვერ ივარგებდა“ — კლვას ამ გულგრილი კომენტარით მთავრდება ჰაის სიცოცხლე.

მაგრამ თ. ჩხეიძის მიერ აგებული ურთიერთობა პარადოქსალურ მომენტს შეიცავს: მაშინ როცა კლვას ეგონა, ჰაი აბმას აღვზრდიო, გარდაეკმნო, თურმე თვით ჰაის განუზრახავს მისი ზიარება მალღი წუნობ-

რიობისათვის, განუზრახავს ამ შეუვალე კაპიტანის სულის სიღრმეში ადამიანობის გაღვიძებას. სპეტაკლივით ალესილი, შოლტრით მოქნილი ნ. მაგლობლიშვილის ჰაი აბმა, რომლის სხეული თითქოს ერთ მთლიან ნერვზე იყო დაკომული, როგორც ვტივი, ერთი ვენებით — მუძუმტის სიყვარულითაა შეპურობილი. კლვას მართალია, მაგრამ ერთი ნ. მაგლობლიშვილის ჰაისაც ჰითონთ? — მისი სიყვარული უჭუჭისადმი მის სულს თავისუფლებას, აზრსა და ძალას ანიჭებს. მოვალეობა ტყირთია, რომელსაც ჰაი სიამოვნებით, ერთგვარად მიტყური მოიწეობით ატარებს. ჰაის თვალში სიყვარული და ერთგულება ერთი უჭუჭისადმი. მაგრამ ეს კი არ ზოგავს, კი არ ამონავებს მას, არამედ კაცად აქცევს, თავის პიროვნულ ღირსებას შეაგრძნობინებს. თუმცე ჰაიმ კარგად იცის თავისი ადგილი სოციალურ კონტე (აქი შეასვენებს უკვე მას უჩა ამ გარემოებას: „შენი ადგილი კონდა იცოდე, ჰაი, ამ ხალხში ხმაშალა სიტყვა არ გეთქმის შენ“), მაგრამ მისი სიყვარული უჭუჭისადმი არ არის ვასალის სიყვარული სიუჭერებისადმი, ეს არც მოვალეობაა მხოლოდ, ეს არის მისი უჭუნახი, ღვთის გაწინებული მოწოდება („ჩემი მზრძანებელი მალღა ღმერთია...“). ამიტომ არის ნ. მაგლობლიშვილის ჰაი მთლად შერბული, აშლილი, ავასწავით ფრთხილი და შეუპოვარი. უჭუჭის გადარჩენა მისი უჭუნახი ვალაია, მისი არტეზობის გამართლება. უჭუჭის სიკვდილთან ერთად მოკვდება მისი სიყვარულიც და მასთან ერთად გათავდება მისი სიცოცხლაც. ამ მალღი წუნობით ნაქარანხევი მოქმედების გარეშე, იგი არბრობადა. და აი, აქ ჰაი სოციალურ მიხედვილობას იჩენს — სურს ისეთნაირად შესძრას კლვას, ისეთნაირად მოუღობოს გული, რომ უჭუჭს აპატიოს დანაშაული და სიცოცხლე შეუარჩუნოს.

თ. ჩხეიძე უჭუნახიდან აგებს ამ მთავარ ეპიზოდს. სცენის სიღრმეში გემბანზე („სამეულის“ სცენოგრაფია) დასვენებულ ვასია ხიტრანიუკის გვამთან დაჩქოლი აფხაზურად თავწარული ჰაი მოსთქვამს და ხმით ტრბის: „ვაჰაჰაი, მეტირ და მოყვარე ვერ გაიკრეცია, ბნელი და ნათელი... დიდო კაპიტანო, შენ მზე დაანახე ბრმა ჰაის... რთი გამოისყიდოს ცოლდა ძმის მკვლელმა უხედუმმა ჰაი აბმამ“. ამ დროს ნ. მაგლობლიშვილის ჰაის მთელი არსება კლვასკენაა მიმართული, გულწრფელდაც ტყირის და ეშმაკური განუზრახავც უღვევს გულში. ამ ორპლანანობას კარგად გადმოსცემს ნ. მაგლობლიშვილი. დამწუხრებულნი და თანაგრძნობით ხანხე კლვას მიუახლოვდება ხიტრანიუკის ცხედარს, გამოსამშვიდებლად და ჰაი მთლად დაიძარგება. მთლად უზრადდება იქვეა, თუმცეა ერთი წუთით არ სწყვეტს მოთქმევაებას. ხიტრანიუკის დატრბებით ჰაის სურს აგრძნობინოს კლვას — აი, როგორ მეცოდება მოკლული შენი ძმა, ასევე უნდა შეიცოდო შენ ჩემ ძმა და არ მოაკლვენიო იგი. მაგრამ რევოლუციური კანონი უღმობებლია — უჭუჭს შედავენ. გამწარებული სულის სიღრმეში უჭერწუნებული ნ. მაგლობლიშვილის ჰაი მივარდება კლვას: „კაპიტანო, მე შენ მეზღვაური მძახავით ტყირე, ძმობა შემოგაფიცე, შენ კი უჭუჭე მომიკალი! კაცო არ ყოფილხარ!“ მაშასადამე, კაპიტანი, რომელმაც ვერ გაიგო ძმობის ფასი, მძისათვის თავგანწირვის კეთილშობილება, ჰაის თვალში „კაცი“ არ არის. თავგააბნეული ჰაი შლეგივით დარბის გემბანზე, აქეთ-იქით აწყდება, შემდეგ წევით,

გემის კაპიტანის ხიდურისაქენ აიპრება, კილგა შესაბ-
ნებს: „გამოგონე, საცოდავო! სად მიდიხარ“...
...მასხადამე, ჰაკი, რომელმაც ვერ გაიგო, ვინ არის
მისთვის ნაძელი ძმა, რომელიც ვერ ჩასწვდა ძმობის
სოციალურ ბუნებას, კილგას თვალში „საცოდავი“.

სხე ერთ სიბრტყეზეა დაყენებული რევისორის მიერ,
ორი რადიკალურად განსხვავებული ადამიანი, ის ვინც
ვერ მისწვდა ძმობის ღვიპარვი აზრს (კილგა) და ის,
ვინც ვერ გაიგო ძმობის ნაძელი არის რევოლუციურ
ზნობლაში (ჰაკი). აქ ისტორიული სიმატრები და ძალა
კაპიტან კილგას მხარეზეა და სწორედ მის მიერ გას-
რლილი ტუპის მსხვერპლი ხდება ჰაკი აძმა. აჰ, ამ
ურთიერთობათა რეზიუმე: „სულიერთია, ეს მონა ადა-
მიანად ვერ ივარდება“.

* * *

სოციალურის და ზნეობრიობის უმწვავესი საკით-
ხები უფრო მეტის რელიგიურობით და სიმპაურითაა
გამოხატული თ. ჩხეიძის ერთ-ერთ საუკეთესო სექ-
ტალში „ჩაყოს ხიზნები“, სადაც უმნიშვნელოვანეს
საზოგადოებრივ მოვლენათა ფონზე მდიდარად ადა-
ნაწარმოებულ დრამა თამაშდება. რევოლუციამ შვარცია
სამყარო, დაარღვია ისტორიულად ჩამოყალიბებული
ტრადიციული ურთიერთობანი, ჩვეული კლასიკური
ამოავლ მთელი კლასები, ერთობადა დაჯახს სხვა-
დასხვა იდეები, პლიტაკური პლატეფორმები, ადამიან-
ური ვნებები და იდეალები. ამ ბოზოქარმა დრომ სულ
ბერაი მთლად გაანადგურა, ზოგი ზევით ამოავლ, ზოგი
საერთოდ გარეა ისტორიისა თუ სინამდვილის ასპარე-
ზიდან. ამ ტრადიციურ კონფლიქტში თ. ჩხეიძის უუ-
რადდება კონცენტრირებულია სასოცოცლო არჩევან-
ის წინაშე მდგარი თეიმურაზ ზევისთავის ცხოვრების
ისტორიაზე, რომლის დრამატული ფინალი შეიცავს
ზოგად დასკვნის იმათთვის, ვინც ადლო ვერ აღლო
შეცვლილ რეალობას, ახალ ისტორიულ ვითარებას და
შეფრთხიებულ კატალიზებში გახლართულმა უაზროდ
დაამთავრა სიცოცხლე.

ისტორიის მძაფრმა ქარმა არა მხოლოდ ადამიანები
შვარცია, ბევრი დაფანტა, ბევრს ერთად მოუყარა თავი,
არამედ თითქმის დროის სხვადასხვა პლასტში განზი-
დული მოვლენები და საგნები ერთად მიჰყარა. ასე-
თა უყოველ შემთხვევაში, რევისორი თ. ჩხეიძის და
მხატვარ გ. მესხივილის სცენური მეტაფორა —
სცენური გარემო თავს უყრის და აერთიანებს სხვადა-
სხვა ინტერესს, გამოსახულებას, ნივთებს თუ რეა-
ლურ საგნებს. სიმულტანური დეკორაცია გამოიხატავს
დაუწმინდავ დროს, სადაც უყოველი მხრიდან ქარები
ქრან. აქ ერთმანეთის გვერდით არსებობენ ტაძრის
ნაწარვეები და ჩვეულებრივი ოთახის კედელი, რო-
მელიც სცენურ სივრცეს ოდნავ დაიკონალოდა სკრის.
კედლებიდან შემოგვცქერიან მკვეთრ კონტურს მოკ-
ლებული ფრესკები და ზევისთავთა საგვარეულო ფოტო-
ტობები, აქვეა ძველბურთი ნივთები, ავეკი, მსხვილ
თოკებზე დაკიდებული საქანელა, ფარდები, ნოსები.
ეს არის წამიერად გარინდებული ქაოსი, სადაც, ტაძრის
ოთხუთხა კრილიდან (ადრე აქ, აღბათ, კარი იყო
შემოული) შემოდის ნ. მაგალოლიშვილის თეიმურაზი,
რომლის დაძვინულ სახეზე კეთილი ღმობილი კრთის.
მის თვალბშიც სიკეთე სქვივის. გრძელი შვი პალ-
ტო თუ სერთუი, რომელიც ანაფორასაც მიაგავს,

კიდევ უფრო აჩნის მისი სხეულის სისუსტეს. ნაბერა
ჩანბნებულ სცენაზე შემოდის იგი უნიდელურად
თებული ეკლესიის კარის კრილიდან და ამ შემოსე-
ში მოლოცველის იდემალებათან ერთად, უცნაურ
შიში და მორიდება მოჩანს. ამ წუთიდან მოყოლებუ-
ლი ჩვენს თვალწინ გაივლის ძველი ქართველი ინტე-
ლიგენტის ცხოვრება, რომელსაც დასცემს და გა-
ცამტვრებს ჭაყოს სატანური სული, სადაც არასოდეს
სიკეთის სიხის არ შეუღწევია. რევოლუციის მიერ
ამოვარდნილი ტალღის სულ სხვადასხვა პოლუსზე
დგანან თეიმურაზი და ჭაყო, რაც არა მარტო ისტო-
რიის შემთხვევიობობას, არამედ მის კანონზომიერება-
საც ცხადყოფს. პარადოქსი ისაა, რომ რევოლუციის
განათლებული, ინტელიგენტი, თავისი ფიქრი რევო-
ლუციონერი თეიმურაზი და უზირი, ტლანქი, ცხოვე-
ლივით მაქლაქუნა ჭაყო გივაშვილი ერთნაირი სიხა-
რული ხელბიანი. რევისორი მძაფრ სპირიტუალულ
ხერხს მიმართავს. მაშინ როცა „ვარდისფერი საქარ-
ველო დამუქდა და გაწითლდა“ ავანსცენაზე მდგარი
სახეგაბარწყნებული, გახარებული თეიმურაზი გულს
გობიბდა ამოიღებს წითელ ხელსახოცს და სახეურო
დაუქნებს — უნდა ვიგულისხმო, რევოლუციონერთა
კლონებს. ჭაყო გამოართმევს ხელიდან ამ ცხვირსა-
ზოცს, იგიც დაწყნებს მის ქნევას და სისარულით აქუ-
ლიპინებულ „რევალიციის“ სადიდებულ „ტრადიცი-
წარმოსტეკვამს. ამგვარად, რევოლუციას თანაბარი
სისარულით შეხვდნენ ნათავადარი და ნაყოჩამაგირილი.
მაგრამ ამ დროისათვის თეიმურაზ უკვე აღარაფერი
ბედავს, ხოლო ჭაყო ელბადიდებთი აღმსილიყო. თეი-
მურაზს ჰგონია სულიერ თავისუფლებას მოუტანს ახა-
ლი დრო, ხოლო ჭაყო მისგან მტაცებლური მოქმედების
თავისუფლებას მოიღის ამ თეიმურაზს დასარსებულ წვე-
თვის ირონიულად გაისის თეიმურაზის გულწრფელი
სიტყვები: „გამარჯობა, ჭაყო, სადა ხარ, კაცო! სად
ეიკარგ“ (ამვე ფრაზას წარმოსტეკვას თეიმურაზი
სექტაკლის დასაწყისშივე). ეპიზოდს ამთავრებს ივა-
ნის მიერ წარმოსტეკული ფრაზა: „და ნათავადარი
თეიმურაზ ზევისთავი ღმობილით და ხელგაშლილი გა-
დელობა თავის ნახიზარსა და ნაშოურავალს — ჭაყო
გივაშვილს“ — რაც ამ კონტექსტში ფლერს არა რო-
ვორც შეხვედლის უბრალო კონსტატაცია, არამედ
როგორც შემთხვევის საბედისწერო, ტრაგიკული ის-
ტორიის დასაწყისი. ნ. მაგალოლიშვილი და რევისორი
საგანგებოდ უსვამენ ხაზს თეიმურაზის ფიზიკურ
სისუსტეს, მისი სხეულის სიმსუბუქეს — თეიმურაზი
იღივს კაცია, მისი არსებობა სულის მოღვაწეობაა,
იგი სცენაზე დაფარვებებს, თითქმის ტვირთისგან
თავისუფალი სული დაქპრისი და ამ დროს მის თვა-
ლებში კაეშინთან ერთად, რაღაც ფანატისონის ცეცხლი
ელვარებს. პლასტიკური დაპირისპირება სრულიად
აშუარა: გ. ჩუგუაშვილის ჭაყო, პრიმიტიული ფსიქი-
კის კაცია, მძლე, აგრესიული ფიზიკური ძალის განსა-
ხიერება, რომლისთვისაც უცხოა მერყეობა. შიშველი
პრაქტიკიში, ძალმომრეობა, მოხვეკა, სხეების დაარ-
გუნვა, ცხოველური ენის დაქაყოფილება — ესაა მისი
ბუნება. არაფრად უღივს სილა გააწნას სუსტსა და კ-
თილგვაროვან მარტოს (მასხიობის ნ. ჩიქვინიძე) ბატკანი-
ვით მხრებზე მოადგოს, ძირს დასცევს, გასთლვოს იგი, შო-
ლტიო სცემოს თეიმურაზი და თავისთვის ფიზიკური ძალით
რაღაც სადისტურად დასტებებს (სამაგეროდ, წარმოუდ-

გენლად დიდ ფიზიკურ დაძაბულობას მოითხოვს მისგან ელემენტარული „აი, თათი, აი, თითის“ მარცვლებად ამოკითხვა. ჰირის ოფლი ასუდება მას ამ დროს). თეიმურაზის ქარივით მსხუტუკი სხეული კი ფიზიკური ძალისაგან დაშრეტლია, სახიცოცხლო წყნისგან დაცლილი, მის ლამაზ, არისტოკრატიულ უესტს სიმკვეთრე აკლია, მთვარეულივითაა თითქოს შეუპრობილი, მართლაც „ნაკაცარია“. ჭაყო — „ბუნების შიშველი ნაყოფია“, თეიმურაზი — სულის პროდუქტია, „წიგნის კიანა“. ჭაყო უკველ წვრილმანს ამჩნევს, თეიმურაზი — „ბრმაა“. ეს პლასტიკურ-ფსიქოლოგიური დაპირისპირება მთელს სპექტაკლს გასდევს და „ფეთქდება“ მარგოსთან ამ ორი მამაკაცის ურთიერთობაა სცენებში.

ეს არის დრამა განათლებული ინტელიგენტისა, რომელიც თავისი პოლიტიკური სიბეცის მსხვერპლი გახდა. რევოლუციამ გარდატეხა შეიტანა მთელი ერის ცხოვრებაში, მან წარმოშვა პოლიტიკური ლიდერები და წინამძღოლები, მაგრამ მანვე ამოიხროლა ზედპირზე ჭაყო — ტლანქი, ბნელი ძალების ეს ცოცხალი ხატება. თეიმურაზი იღიასა და პრინციპების კაცი, რომელსაც უუვარა ზოგადი მსჯელობანი ეროვნულ ფიზიონომიაზე, დამოუკიდებლობაზე, დემოკრატიაზე, ვერ ხედავს თავისი ხალხის ცხოვრების წიაღში მიმდინარე პროცესებს, თითქოს ჭაყოს შავნელმა ფიგურამ, მისმა ავმა ინსტინქტებმა თვალები დაუშრიტეს, გონება დაუბნელეს. ნ. მაგლობლიშვილის თეიმურაზი სულიერი კრიზისის მორევშია ჩათრეული და ამ მორევთან ბრძოლაში ისედაც გატეხილა და დაბეჩავებულქ ძალაც წაართვა და ნებისყოფაც. ვერც მარგოს ამჩნევს, ვერც ჭაყოს ავხორცობას, თავის თავში ჩაქეტილი და ამავე დროს შორს, აბსტრაქციისაკენ შიშარალი ეს კაცი. რეჟისორი და მსახიობი არ ცდილობენ გვიჩვენონ დიდი გონების, მაღალი სულიისა და იდეალების ერთგული ადამიანის კრახი. სცენური თეიმურაზი მთელი თავისი სულიერი და ფიზიკური შაბიტუხით „ნაკაცარია“, მოლაყებ იდეალისტი, ფუჭი მოკამათი, რომლის იდეალებისგან აჩრდილიც კი არ დარჩენილა. არსებითად იგი არც რევოლუციის მსხვერპლია, თუმცა ჭერ მარგოსთან, შემდეგ ივანესთან საუბარში ცდილობს მოწამეობრივი სახის მიღებას და უკომპრომისო მებრძოლის პოეზია ჩადგომას, რაც

ჩვენში (ისევე როგორც მარგოში) ირონიუკი არის სიბრალულს იწვევს. „ნეტარ იყვენ დედნულნი სიპართლისათვის, რამეთუ მათი არს სასუფეველნი...“ ამ სიტყვებს, რეჟისორი თეიმურაზს წარმოათქმევინებს არა პოლიტიკური კამათის დროს, არამედ მაშინ, როცა იგი პირველად ირწმუნებს მარგოს ლაღატს. შეშლილი, გონებაარეული თეიმურაზი, რომელიც ისე ნათლად წარმოიდგენს ჭაყოსა და მარგოს ორგანსტულ სცენას, თითქოს აკამათს დროს, არამედ მაშინ, როცა გირაღის ბანჯგვილიან მკერდზე მიბნეილი ცოლს, ნაჭახს წამოავლებს ხელს, რომ გაიქრას და აჩხოს თავისი შეურაცხვეფოფელი. ამ დროს სცენის სიღრმეში, ძაბრის ჰრილში გამოჩნდება შუქში მღვარი ხელად-მართული მღვდელი — თეიმურაზის სინდისის ემანაცია — შურისგებისთვის მომწოდებელი და თანამდგომი, მაგრამ თეიმურაზის ეს წამიერი აღტიქნება, რომელშიც არის რაღაც ავადმყოფური, ერთი გაუღვევების შემდეგ ქრება და მისი სხეულიც შემარქწუნებლად ჩიავდება. ფიზიკური, მამაკაცური საწყისის ამ დაცემის კულმინაციაა თეიმურაზის შეურაღებელი, საღისტური გაშოღტვა ჭაყოს მიერ, რაც ავტორგვინებს მისი თავმოყვარეობისა და პიროვნუღობის სრულ განადღურებას. სულიერად გარიყული და დაცემული, ფიზიკურად გაქეილი და ჩვრად ქცეული თეიმურაზი, რომელსაც აღარც ნებისყოფა შერჩენია და აღარც თავმოყვარეობა, ქრისტიანული ყოვლისშენღობის კარა, არამედ უშაღ უზენაობის განსახიერებაა. მის მიერ მარგოს მიტეება და შეწყალება დიდსულიერნებით კარა, სულმოკლეობითაა ნაკარანახევი. „სიმართლისათვის დევნული“ თეიმურაზი თავისი „დაცემის“ განზოგადებასაც კი ცდილობს, თითქოს მისი პირადი უბედურება, სიდუხჭირე, სიგღაბე ერის თვისებებით, მთელი თაობების საქციელითაა განსაზღვრული. ნ. მაგლობლიშვილის თეიმურაზი, თავისი თავის დამორტულწველი ნეტარებით, შვებით და ნიშნის მოგებითაც კი წარმოსთქვამს: „ახია ჩვენზე ახი! აგრე უნდა გასრესიღს, აგრე!“... „ისტორიის სიტყვა ცხელი შანთით დადაღავს ჩვენს დაშაღ თაობას. ახი ციქნება ჩვენზე, ახი!“.

პროტმ სრულიად ბუნებრივად გაისიზის ივანეს რქოღაყა: „გულში ჩვენი ხალხის უნდობლობის შხანი დაგავებუბია, თეიმურაზ“. ავადმყოფური სუბიექტივიზმი იმასაც

თეიმურაზ ხევისთავი — ნ. მაგლობლიშვილი



ჭაყო — გ. ჩუგუაშვილი
(„ჭაყოს ხიზნები“. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი)



ათქმევინებს თეიმურაზს, მთელი ჩემი უბედურების სა-
თავე იმაშია, რომ საქართველოში ქართველად გაჩნ-
დილი, ე. ი. ჩემს იდეებს, პოლიტიკურ ზრახვებს, სულიერ
მისწრაფებებს საკადრისი ასპარეზი არ მიეცათო, თეი-
მურაზის პოლიტიკური თვალსაზრისის უნადაგობა და
ფუქსიტყვაობა უპირატესად მღვდელმთავრად ივანეს-
თან საუბრებსა და კამათშია გამოვლილი, მაგრამ ამ
დილოგურ ფორმას მთელი სექტაკლის მანძილზე
„ნისიდეს“ პლასტიკურად და ფსიქოლოგიურად ღრმად,
შთამბეჭდავად გათამაშებული სცენები, რომლებიც
ნათლად გვისურათებენ თეიმურაზის წინეობრივ და ფი-
ზიკურ გადაჯვარებას, გადაჯვარების ეს პროცესი,
რომელიც ჩვენს თვალწინ, სცენაზე მიმდინარეობს,
არაპირდაპირ, ნართაულად, მისი იდეალების აბო-
ლუტურ კვლამასაც გვიჩვენებს. ამ მხრივ ფრიალ
საგულისხმობა ჭაყოსა და მარგოს ჯრისწერის სცენა,
რომელიც თითქოს ერთდროულად ორ პლანში მიმდ-
ნარეობს — ერთის მხრივ, იგი შეიძლება მივიჩნიოთ
როგორც თეიმურაზის ავადმყოფური ფსიქიკის პალე-
ცინაცია და ამავე დროს (ცხადია, უფრო მეტად!), რო-
გორც ნამდვილი, სასტიკი რეალობა. ტაძრის კარის
იმაჟ კრილიდან, საიდანაც პირველად შემოვიდა სცე-
ნაზე თეიმურაზი, სადაც ვიზილეთ მარჯვენაშემართული
მღვდელი და მარგოს სექსუალური ჩვენებების პლა-
ტიკური განსხვავება (მოსდენილი, ჯან-ღონით სავსე
ვაჯაცის ცეკვა „სიმღის“ რიტმებზე), შემოდინა ჭაყო,
თეიმურაზი, მღვდელი და მსლებელნი, თითქოს თვით-
განადგურების, თვითდაცირების სიტყბოს შეუპყრი-
ბითელი მისი არსება, სიცხიანი ავადმყოფივით აფორია-
ქებული თეიმურაზ-ნ. მაგლობლიშვილი, უკანასკნე-
ლად გაიომამშებს ტრაგიკომიკურ ფარსს, თითქოს, რა-
მეტად დაიმცირებს თავს, მეტ სიამოვნებას მიიღებსო,
წინ უტრიალებს ნეფედოფაღს, სალოსობს ციებ-
ცხებებაშეყრილივით, თვით ვესწრებოი საკუთარ და-
საფლავებას (მომდევნო სცენაში აკი იტყვას კიდევ:
„მალე გავათავებ მასხრობას, ზოგნი რომ სიცოცხლე-
ეძახიან“). ამ გროტესკულ სცენას სულისშემჭრელი

გრძნობით ავსებს რეისორი. იგი სწყვეტს სცენაზე
მოქმედებას და ურთავს თეიმურაზისა და მარგოს ქვე-
ველი შეხვედრისა და გაცნობის ლირიკულ-მსახურ-
ლირი მღვდლვარებით გამსჭვალულ ეპიზოდს, რათა
შემდგომ კვლავ აქციოს თეიმურაზიცა და მაყურებე-
ლიც ამ სასტიკი ფარსის მონაწილედ და მომსწრედ.
მთელი ამ სცენის მანძილზე ნ. მაგლობლიშვილის თე-
იმურაზში არის რაღაც დოსტოევსკის ფსიქოლოგიურ-
რად გარდამტყდარი გმირების ისტერიული აღტიენბა.
მღვდელი (მსახიობი ჯ. მონიავა), რომელიც შეიძლება
მივიჩნიოთ თეიმურაზის არსებში ოდესღაც არსებული
სინდისის პლასტიკურ ხატად თუ მარადიულ მბრალმდებ-
ლად, მრისხანედ ამბობს კიდევ: „შენი წინაპრები
რკინას სკამდენ, დათვებს ხანჭლით ხოცავდნენ და
ყინულზე იძინებდნენ... შენ კი გულის მაგივრად
დამშალი ძონძი ჩაგიგია, სულის მაგივრად სიწყურად
დაგიგუბებია, ხოლო ძარღვებში ცხელი სისხლის მაგ-
ვრად, კუბის დუბელა ჩაგისხამს“.

ცხადია, ყოველივე ანის შემდეგ არ უნდა გაეუ-
ვირდეს თეიმურაზის ნათქვამი, რომელსაც მან სული
ამოაყოლა — „საკუთარი დასაფლავება ვნახეო“.

მართლაც, იგი თვით გაზდა საკუთარი თავის მე-
საფლავე. თუმც, სუსტგულოვანი კაცისათვის დამაბა-
სიათებელი რიხით ამბობდა ხოლმე, მე ქედს არავის
მოვუხრიო, არსებითად მან თავის რწმენასაც უღალა-
ტა და ხალხსაც განუღდა. მართლია, სექტაკლში

სცენა სექტაკლიდან „ჭაყოს ხიზნები“





გლახთა სახეები ესკიზურადაა მოხაზული, მაგრამ სწორედ მათთან ურთიერთობაში ვლინდება თეიმურაზის დაბნეულობა და მისი ცოდნის უმაქნისობა. სწორედ ეს გლახები შემოდიან სპექტაკლის ბოლოს თეიმურაზის ნასახლარში, რათა იქიდან ჭაყოს მიერ მოთვლებული ნივთები თუ საგნები გაიტანონ. ისინი ამას ისეთის სახით სჩადიან, თითქოს რაღაც რიტუალს ასრულებდნენ, იმდენად მნიშვნელოვანია მათი ყოველი მოძრაობა, მუსიკის საზეიმო-ტრაგიკული ხმები ისმის ამ დროს და ეს თითქოსდა უბრალო, ცხოვრებისეული მოვლენა გადაიზრდება ისტორიული აზრით სავსე აქტში: უსიტყვოდაა მინიშნებული — დამთავრდა ჭაყოს დრო, დრო ვირეშმაკობით აღზევებული კაცისა.

სპექტაკლი იმგვარადაა აგებული, რომ არც თეიმურაზი და არც ჭაყო ახალ დროსთან, ძირფესვიანად შეცვლილ სინამდვილესთან უშუალო კონფლიქტში არ არიან (თუ არ ჩავთვლით გლახებისა და ჭაყოს წაქცელებას). მაგრამ სწორედ დროის ზემოქმედება, დროის ატმოსფერო განსაზღვრავს გმირების ბედს, მათს ურთიერთობას, მათს დაცემასა და აღზევებას. დრო უღმობელია ამ აღმანიების მიმართ, მაგრამ მისი სისასტიკე და ტრაგიზმი, ამჟღავნებს, პიროვნულ ტრაგიკულ დანაშაულშია საძიებელი. სპექტაკლში შენარჩუნებულია (ერთგვარ ნოსტალგიასთან ერთად) — მიხეილ ჭავჭავაძის მიერ გამოტანილი ზნეობრივი განაჩენის მთელი სიმწვავე — არა მხოლოდ სისხლდაშრტილი, ანემიური ქართული არისტოკრატის, არამედ განზე გამდგარი, მეოცნებე, უხერხემლო ინტელიგენციის მიმართ, რომელსაც შეეძლო თავისი ქვეყნისათვის და ერისათვის დიდი საქმეები ეკეთებინა — მან კი თავზე ჭაყოსთანა მატლახუნდის დანსა ირჩია, უკომპრომისობის დროსა აღმართა და ყველაზე თავზარდამცემ მონობაში კი ამოჰყო თავი. მკაცრ, განმკაცხვ ტონალობასთან ერთად აქ ერთგვარი სინანული და სევდაც საგრძნობია. რა ადვილად მოტყდა თეიმურაზი, ეს ბავშვურად მიაშიტო, გულუბრყვილო, სიკეთისკენ მიდრეკილი კაცი, რა ადვილად ჩაუვარდა ხელში ბნელ, სტიქიურ ძალას, რომელსაც მხოლოდ ბოროტისაკენ შეეძლო მისი მიდრეკა. სევდით სავსე მარგოს თვალეშში უფრო მეტი გრძნობაა, ვიდრე ერთი ადამიანის მიერ მეორის მიმართ ჩადენილმა დანაშაულმა შეიძლება გამოიწვიოს... არსებითად დრომ გარიჟა თეიმურაზი, სასტიკად გააცამტერა მისი ილუზიები, გამოუტანა ზნეობრივი განაჩენი, რადგან დრო ქართველი ინტელიგენციისაგან მოითხოვდა არა მხოლოდ სიტყვას, არამედ თანადგომასა და საქმეს.

მოგაპდის თეატრი

ღვს იქმნება

დღმიტრი ალექსიძე

თეატრი შეიძლება იქცეს სიხარულის თავიანთად წყაროდ, თუ ხელოვანი მას საკუთარ თავს მთლიანად მიუძღვნის. მე ვოცნებობ დღესასწაულებრივ თეატრზე, რომელიც სიცოცხლეს უმღერის, რომელიც ამკვიდრებს და სცავს მას. მე ვოცნებობ თეატრზე, რომელიც სიცოცხლეს განაგრძობს მაშინ, როცა მე უკვე აღარ ვიმედობლა მისი სამსახური, როცა სარევისორო მაგიდას ჩემივე ახლანდელი მოწაფეები მიუსხდებიან. მსურს ისინი დავიცვა მოსალოდნელი შეცდომებისგან, თუმცა ასიც მესმის, რომ ზოგჯერ სხვისმა გამოცდილებამ შესაძლოა დახმარება ვერ გაგიწიოს. არ მინდა მოვყვე წუწუნს, არ მინდა ვიბუზღუნო იმის გამო, რომ ახალგაზრდები ყოველთვის არ არიან მზად უფროსთა შეგონებების მოსამზენად. იმთავთ, რომ ჩვენც, მოხუცებიც, ოდესღაც ახალგაზრდები ვიყავით, ჩვენც გავსუდბოდა გული, როდესაც უფროსები ვერ გვიგებდნენ, ანდა არ სურდათ ჩვენთვის მოცმინათ. ნაადრევი სიბერისთვისაა განწირული სხვისთვის, რომელიც ვერ გრძნობს დროის დინებას, ახალი თაობის მისწრაფებებს. ახალგაზრდობას გაუგო, მისი ინტერესები შეიცნო, სწორედ რომ მუდამ ფორმაში ყოფნას ნიშნავს.

თუ როგორი იქნება თეატრი ხვალ, XXI საუკუნეში, ბევრადაა დამოკიდებული ჩვენზე, უფროსი თაობის ოსტატებზე. ეს ჩვენ უნდა ვასწავლოთ მომავალ მსახიობებსა და რეჟისორებს არა მარტო პროფესიის სა-

ფუძვლები, არამედ მშობლიური მიწის, თავიანთი ხალხის საყვარელი, საუკეთესო ტრადიციების პატივისცემის, რათა მათ თავში არ გაუღვლით უპირადად, თითქოს თეატრის ისტორია დაიწყო სწორად იმ დღეს, როდესაც მათ ფეხი შედგეს უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებელში. განსაკუთრებული პასუხისმგებლობა ეკისრებათ უმაღლეს თეატრალური სასწავლებლების აღმშენებლებს. ახალგაზრდობის ნდობა და პატივისცემა რომ დაიმსახუროს, საქმარისი როდია მხოლოდ დამოძღვრო ისინი. უსათუოდ უნდა გესმოდეს, რა სურს თავად ახალგაზრდობას, რით შემოაბიჯა მან ჩვენს სამყაროში. ამ მიხედვრის გარეშე არავფერო გავმოვა — ფორმალურადაც რომ მორჩილებდნენ თავიანთ მოძღვრებს, რათა კარგი შეფასება დაიმსახურონ.

მოქალაქეობრივი პოზიცია, საქმის ეთიკურ-მორალური მხარე, ოსტატობისა და პროფესიონალიზმის პრობლემები — ყოველივე მჭიდრო ურთიერთკავშირშია. რწმენა და მკაცრი მომთხოვნელობა გახლავთ რეჟისორისა და მსახიობის ნორმალური ურთიერთობის საფუძველთა საფუძველი. რეჟისორმა უპირველესად კარგად უნდა იცოდეს აქტიორული შემოქმედების რთული კანონები, კარგად უნდა იცნობდეს მსახიობს, მისთვის საქმისადმი დამოკიდებულების საუკეთესო მაგალითს უნდა წარმოადგენდეს. მაშინ მსახიობს სჭერა: მისი. ცუდად აღზრდილი რეჟისორი, რეჟისორი — ეთიკის გარეშე, არ შეიძლება პროფესიონალი და ჩიოთავალი. უკეთეს შემთხვევაში, იგი მხოლოდ და მხოლოდ ნიჭიერი დიდებულებია. რეჟისორს ეთიკა ძველსა და: რბილში უნდა ჰქონდეს გამჯდარი.

რეჟისორს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს თეატრში, და, ამდენად, იგი ვალდებულია, რომ ყველაზე მოწინავე იღებდეს ადამიანი იყო. იგი ასწავლის იმიტომ, რომ სამაისო ცოდნას ფლობს. იგი სხვებისგან მოითხოვს წესრიგს იმიტომ, რომ თავად იცავს წესრიგს. ცოდნისა და უნარის გარდა, მის ხელთაა ძალაუფლება. რეჟისორს უნდა შეეძლოს ამ ძალაუფლების გონივრულად და ფრთხილად გამოყენება, რადგან მას მინდობილი აქვს არა მარტო დიდი მატერიალური ფასეულობანი, არამედ ადამიანების დიდი კოლექტივიც. რეჟისორის ძალაუფლების პირდაპირ პროპორციულია მისი პასუხისმგებლობის გრძობა, რეჟისორის ნიჭი, ჰკუა, ნებისყოფა, ცოდნა და ხასიათი ერთ მიზანს უნდა ემსახურებოდეს — შემოქმედებითი ამბოხებრის შექმნასა და დამკვიდრებას, შთაგონებისათვის შესატყვისი გარემოს შექმნას. არც ერთ საქმეში ადამიანი: პირადი ღირსებები და ხასიათი ისე არ იჩენს თავს მუშაობის შედეგებში, როგორც თეატრალურ ხელოვნებაში.

კოლექტივში მოდის ახალი ხელმძღვანელი და ამბობს, რომ რეპერტუარი სწორად არ არის შედგენილი, რომ საქმროა დასის გადახალისება და გაწმენდა. შესაძლოა, ეს ასეც იყოს, მაგრამ ამაზე ლაპარაკს ადგილი არ უნდა ჰქონდეს. კოლექტივის გაუმჯობესება რთული პროცესია, მტკივნეული. დასის გადახალისება დროს

მოითხოვს. ეს დეკლარაციით კი არ უნდა დაიწყოთ. არამედ საქმით, გეგმის განხორციელებით. კოლექტივს ყოველთვის აქვს თავისი მხდრეკილებანი და მისთვის ძვირფასი, სანუკვარი მონაპოვარი — შესაძლოა, ახალი ადამიანის თვალისთვის შეუმჩნეველი. რეჟისორს მათი პატივისცემა უნდა შეეძლოს, უნდა შეეძლოს შესაფერისი დროის შერჩევა პირველი სერიოზული შემოქმედებითი საუბრებისათვის, ამისათვის იგი საფუძვლიანად უნდა მოემზადოს. რეჟისორს უფლება არა აქვს მოითხოვოს სრული გულახდილობა იმათგან, ვინც მას არსებითად არც იცნობს. ვაცნობს ყველაზე კარგი საშუალება მუშაობაა, რეპეტიციები, გაცვითი-ლები. მიმდინარე სექტაკლებსაც კი არ შეუძლიათ შექმნან წარმოდგენა კოლექტივის შემოქმედებითს შე-საძლებლობებზე, მის გემოვნებაზე, სურვილებსა და ჩვევებზე.

კოლექტივის ყოველთვის არ შესწევს ძალა აჯობის ერთ ადამიანს, სიმარტო ყოველთვის როდ აღმოჩნდება ხოლმე უმარტოვლობის მხარეზე. ზოგჯერ უნდა. რომ კოლექტივი გაყოლიებს ერთ ადამიანს, ზოგჯერ კი ერთ კაცს მორჩილებს მთელი კოლექტივი. გემოვნებისა და ინტერესების ყოველნაირ ერთობას არ ძალუძს კოლექტივის შექმნა. კოლექტივი იქმნება მხოლოდ და მხოლოდ მაღალი იდეურ-შემოქმედებითი ამოცანების საფუძველზე. კოლექტივის ქმნის კეთილ-მოცულობის მისწრაფებები, რომელიც თავს უყრის და აერთიანებს პატონას, თავის კოლექტივი შევარტება ადამიანებს. კოლექტივი ადმინისტრაციული ცნება არ გახლავთ, ბრძანებით როდი იქმნება, არამედ წლების მანძილზე თანდათანობით ყალიბდება. კოლექტივი ვერ შეიქმნება, თუ მისი შემადგენლობა გაუთავებლად იცვლება, თუ თეატრი გასასვლელ ეწოს დაემგავსება. მაგრამ არც ის არის კარგი, წლების მანძილზე კოლექტივი რომ არ გადახალისდება — იგი ჰგავს ვიწრო დაჩაგრუბებს. გადაგარუბის გზაზე რომ დგას და სამუდამოდ განწირულია. კარგი კოლექტივი იმას ჰქვია, როდესაც იგი ერთმორწმუნეთაგან, თანამოაზრეთაგან შედგება. მაგრამ ცუდი კოლექტივიც ხომ შეიძლება ასევე ჩამოყალიბდეს... ჩემი აზრით, უფრო მნიშვნელოვანია არა თავისთავად ერთმორწმუნობა, თანამოაზრეობა, არამედ ის პრინციპები, რომლებიც ადამიანებს ადულებებს. ჰუმარტივი ხელოვნება მხოლოდ და მხოლოდ უმწიკლო ხეივთ შეიქმნება.

თეატრი და დისციპლინა ერთმანეთისაგან განუყოფელი ცნებებია. თეატრის ცხოვრების საფუძველია მიღწეულით დაუკმაყოფილებლობის გრძობა და დიდი მომთხოვნელობა. ყველაზე დიდი მომთხოვნელობა ეკისრება რეჟისორს. ზოგჯერ თითქოს რეჟისორი უპირისპირდება ყველას, მკაცრი, მომთხოვნე რეჟისორი ხშირად თავს განმარტებულად გრძობს. მაგრამ საკმარისია სადავეები მიუშვას, ლმობიერება გამოამჟღავნოს, კოლექტივი ამავე აღფრთოებით უპასუხებს: „რატომ აპატია უმსგავსეობა, რატომ არ გაიკცხა წესრიგის დამრღვევნი?“ ასეთია რეჟისორის პროფესია. მისი საქმიანობა ხშირად და იმ წუთსვე არ ნაღაღურდება

მადლიერებით. საყოველთაო აღიარება რომ მოიპოვოს, „ის მართალია“ რომ განცხადონ, მოთმინებით ლოდინის უნარი უნდა შესწავდეს.

როლებს განაწილება შემოქმედებითი აქტია. როლები უნდა დამსახურონ და არა მოიპოვონ. როლებით არც აჩივდებიან და არც სამაგიეროს უდიანი, როლიცად ამხსნა სხვა საქმეა — ხშირად უდისკალიბონის გამო ხდება. რეისორები, განსაკუთრებით, ახალგაზრდები, როცა ახალ კოლექტივში მოხვდებიან, უშვებენ სერიოზულ შეცდომას — საკუთესო სურვილებითაა შეწყობილი, ერთბაშად, როგორც იტყვიან, ერთხელის დაკრით, მთავარი როლიდან ათავისუფლებენ ხანდაშულ შემსრულებლებს და ახალგაზრდებს გადასცემენ. უფრო უარეს საქციელს სჩადიან, როდესაც ისინი თავიანთი განზრახვას — „გააახალგაზრდავინ“ დასის შემადგენლობა — კოლექტივთან პირველივე შეხვედრისას ხმაშალა აცხადებენ. ჭერ უნდა დარწმუნდნენ, რომ ნიჭიერად და საკმაოდ მომზადებული ახალგაზრდები ამგვარი შეცდომისთვის უკვე მკაფიო კოლექტივში. დიდიერა — ახალგაზრდები თუ ხანდაშულები — არსებითად მანკიერებია. გამოიჭნა ასაკის ნიშნით არ უნდა მოხდეს. რეისორის გარშემო თავი უნდა მოიყაროს პატიოსანმა, ნიჭიერმა, ხელოვნურმა სიყვარულით შთაგონებულმა ადამიანებმა. დაე, განმარტობული და გაჩაყვნილი დარჩენი მხოლოდ და მხოლოდ უსულგარო ხელოსნები, ცინიკოსები, გულგრილი ადამიანები. ჩვეულებრივ, ძალზე მტკივნეულად, ავადმყოფურად განიცდიან მსახიობი ქალები ხანდაშული ქალების როლებზე გადასვლას. არც ისე ადვილია ახალგაზრდულ წლებთან გამოთხოვება! არის თუ არა შესაძლებელი, რომ ეს ნაქვედ მტკივნეულად მკვარდეს? რა თქმა უნდა. თუკი მსახიობ ქალს ამიათვის წინასწარ შევამზადებთ, თუ დროგამოშვებით დავაკისრებთ მამარ სახსიარო როლებს და, რაც მთავარია, თუ მუდამ შთავაგონებთ, რომ მხოლოდ ცუდი თეატრალური ტრადიციის გამო ეცისრებათ ხანდაშულ ქალებს ზოგადი როლი, რადენი წლისა ვსა ექედნენ? 42—43. ოგუდალოვაც ამინივსია. სულ ცოტათია უფროსი არკადია. კრუჩინია კი ორმოცსაც არაა მიღწეული. მსახიობთა თაობების შერიგება-დაახლოება რეისორის უპირველესი მოვალეობაა. მისი ტაქტი და გულისხმიერება ბევრ რამეს განსაზღვრავს.

კოლექტივისადმი პატრონტულ დამოკიდებულებას გამოხატავს არა საკუთარი სპექტაკლების თავშეუკავებელი ხოტბა-დიდება და სხვათა განქოქება. მტკივნეულად არც ისწავლო, დიდი, მაგრამ ფრიალ რთული საქმეა. იგი მოითხოვს განუზომელი თვითკრიტიკას, შემართებას, ვეჟაკობას, საკუთარ ინტერესებზე ამაღლებას. ნიუს ბუნება უბოცებს ადამიანს, ოსტატობა კი შრომით მიიღწევა. ცხოვრება შრომის გარეშე, შემოქმედებითი შრომის, კოვადლიური, საყვარელი შრომის გარეშე — უშინარსობა, უწინეობა! თუ რეისორი თვითდაჭერებულია, მისი მსახიობებიც თანდათანობით თვითდაჭერებული ხდებიან. შექება და მოწონება რეისორისა, რომელსაც რეპეტიციასზე თავი მოჰყავს ყოველისმცოდნე და ყოველისგამგებელ მტერად, მსახიობებს გადააქცევს ერთმანეთზე მყოფობად, ისეთსავე „დაღლილ გენიოსებად“, როგორც თავიდა.

თეატრში პირადი და საზოგადოებრივი ისე უცნაურად გადახლართული, რომ მათი გამოიჭნა პრაქტიკულად შეუძლებელიცაა. როდესაც მხოლოდ შენს

თავს მიიჩნევ პრინციპულ ადამიანად, ხოლო ყველა დანარჩენს პატივმოყვარე და ანგარებთან ადამიანებად ფრიალ საშიში თვითდაჭერებულბობა. რეისორის კოლექტივს როდი „დაღლებს“ ქეშმარიტებას. ისეც ხდება, რომ „ოპოზიცია“ უფრო მეტად ობიექტურია. რა და როგორც დაიდავს, ვინ რა უნდა ითამაშოს ხმათა უმარველებით კი არ წყდება. მაშინაც კი, როდესაც კოლექტივმა უკვე მოიწონა სიესა, რეპერტურაში მის შეტანაზე პერსონალურად პასუხს აგებს თავად ხელმძღვანელი რეისორი. კოლეგია, საბჭო თუ სხვა ორგანოები სათაბირო ფუნქციას სრულებენ. ისინი უსარგებლონი არიან, თუ საგანგებო სახაბით თავს იყარა შემთხვევიდან შემთხვევამდე. სამხატვრო საბჭოს, სარეისორო კოლეგებს, რა ხშირადაც არ უნდა შეეყარებოდნენ, თეატრის ხელმძღვანელი რეისორის შეცვლა არამც და არამც არ შეუძლიათ.

თეატრის ხელმძღვანელს ყოველთვის არ სჭირდება საბჭო და რჩევა. მას უფლება აქვს ბევრი რამ თავად გადაწყვიტოს, ეროსიროვნულად. მაგრამ, თუ საბჭო და რჩევა საჭირო გახდა, მაშინ მთელი კოოლისიდიერებითა და სერიოზულობით უნდა შეედლოს ყველაზე უადრეგო თვალსაზრისის, თავისი მოქმედების ყველაზე მძაფრი კრიტიკის მოხმენა. უფრო მეტიც, უნდა შექმნას საკუთესო პირობები ასეთი კრიტიკისათვის. კრიტიკა მწარე, მაგრამ სასიკეთო წამალია. ვაიკრიტიკოსები აზრები კი — საშალაა. კრიტიკოსები ნაკლავებების გამო დანადვლიანებულნი, მაგრამ კეთილი ხალხია. ვაიკრიტიკოსები კი დანადვლიანებული არიან სწორედ მაშინ, როცა ყველაფერი რიგზეა. სამწუხაროდ, მათ შორის ზოგჯერ ნიჭიერები გაუფრთხი ხლმენ.

იშვიათია თეატრი, რომ ასცდეს ერთ-ერთ სუბეტიკოსს, ცინიკოსსაც კი, რომლებსაც არასდროს არაფერი ახარებთ. მათ ყველაფერი ნაწიბი აქვთ. ყველაფერი შეიცვლება, გამოცვდება. ახალგაზრდების თვალში სუბეტიკოსები და ცინიკოსები ხშირად უფალზე მომოსონენ, მკაცრი ხელოვანის შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ასეთი რეისორების აბლომობით გამოიქმნეული მოსაზრებები ახალგაზრდა მსახიობების აღტაცებასა და ოპტიმიზმზე ცოლ შეზავით მოქმედებს. სუბეტიკოსები და ცინიკოსები ამაზრზენი ხალხია, ბოროტებია. ისინი აბუჩად იგდებენ ყველაფერს: როლის, სპექტაკლის მიმართ სათით და მოკიდებულებას, სცენაზე გასვლის წინ აზრების მოკრების ჩვევას, გულწრფელ სურვილებს — გამონაგონი ირწმუნონ როგორც ქეშმარიტი სიმართლე. ეს ის ხალხია, ყველაზე მძაფრ მომენტში მეხოხვებს როს გადაუზრუნებლებს რაიმე იაფფასიან და ბილწ ხუმრობას, პაუზის დროს, მაყურებლისგან უშეშობად, ირონიულად რომ უკეთებს კომენტარს ამხანაგების თამაშს. ასეთი ხალხი მუდამაშას თავისი სასცენო ტექნიკით ხაქმითებს და სცენაზე გასვლის წინ სრულად უცხო საქმით არის დაკავებული. სცენაზე კი, მაყურებლის გულის მოსაგებად, არ თაკილობს აუასანიკი იონბაზობას.

სპექტივისებს, ცინიკოს, როგორც გადამებ ავადმყოფობას, შეუძლია დაასწავლოს ჩანალი კოლექტივით ხელმძღვანელმა იმუნტეტის მეშვეობით დროზე არ დაიცვა კოლექტივი ამ შუახისაგან.

შენს მიერ დადგენილი სპექტაკლის მკაცრი კრიტიკა ხომ მთლად საშიფლელია და ძნელად გადასატანი — ყველას არ შეუძლია საპასუხოდ არ ჩაუსაფრდეს. ღვარძლი გულში არ ჩაიღოს.

ხელმძღვანელობა განსაკუთრებული მეცნიერება, განსაკუთრებულ ხელოვნებას მოიხივს, რეისორისთვის კი პროფესია გახლავთ. კ. სტანისლავსკის „სისტიმის“ მარტო ცოდნა ცოტას ნიშნავს. ცოტას ნიშნავს გქონდეს გამოცდილება და პროფესიული ჩვევები. უნდა იყო კარგი ფსიქოლოგი, ფლორად ნებისყოფას, გქონდეს მოთმინება, კულტურა, ტაქტი.

მსახიობს რომ უფრო, გრძელი ცვირი გაქვსო, მსახიობს ქალს კი — მოგარბილი ფეხებით, თუნდ სიმართლეს შეეფერებოდეს, პირთფრენობა კი არ ნიშნავს, არამედ უტაქტობა, ტლანქი საქციელი, უმსახიობა. ერთს საკარგად მისცე შენიშვნა, მეორეს კი განმარტობისას — ურგო დიპლომატია, ბოლოს და ბოლოს, როცა ნათელი ხდება, რომ რეისორს ეშინია ან გააფუქოს ურთიერთობები „ლიტერბთან ამა ქვეყნის“, ასე რეისორს აღარ სცემენ პატივს. რა გულსტიკივლს განიცდიან ახალგაზრდა რეისორები, როცა სწორედ ის მსახიობები დალატობენ, რომლებსაც განსაკუთრებული სიეთითა და აღერის ექვოდენეველაზე დიდი უბედურება ისაა, როდესაც რეისორი კეთილ სიტყვებს ეუბნება მსახიობებს, ზურგს უკან კი აუჯ ლაპარაკობს. ის დიპლომატია კი არა, პარმოინფენია. პირმოინენ რეისორის საძაგობია. პირმოინენობა არავითარი პედაგოგიური მოსაზრებით არ არის გამარტლებული. დიდებული რაზა რეისორის ტაქტი. ტაქტი და მოსმენის უნარი შემოქმედებითი საკითხების გარკვევის საუკეთესო საშუალებაა. რეისორის ტემპერამენტი, შურიგებლობა, გატაცების უნარი შოაგონებს და აღნთებს მსახიობებს. მსახიობის ის ცეცხლია, რომელიც რეისორმა უნდა გააჩალოს. სპექტაკლის შემადგენლობისა და რეგობრობის პრობლემა ისეთივე შემოქმედებითი საკითხებია, როგორც ორგანიზაციულ-ეთიური. ერთი შეხედვით ეველაფერი თითქოს ძალზე ავილია. მუშაობას იწყებენ რა შემადგენლობასთან, რომლებსაც, როგორც წესს, ეუბნებიან: „პრემიერას თამაშებს ის, ვინც საუკეთესო შედეგებს მიადრევს“. სხვა დანარჩენ სპექტაკლს კი ის თამაშებს, ვინც სუსტია?! განა მეორე, მეათემეორე სპექტაკლის მაურტებელი პრემიერის მაურტებელზე ცუდია? რეისორის ერძალემა სცენაზე თამაშის უფლება დართოს ცუდად მოშაადებულ მსახიობს. რომელ შემადგენლობასაც არ უნდა ეკუთვნოდეს მსახიობის გამოყვანა უნდა ზდებოდეს გეგმაზომიერად, საფუძვლიანად, პატიოსნად. არ არის საჭირო უცხად ორივე შემადგენლობის გამოყვანა. გერ როლში კარგად უნდა ჩაჯდეს ერთი შემსრულებელი და შედეგ, თანდათანობით შეევიყვანო სხვები. არ არის სასურველი შემადგენლობის ფიქსირება — სხვადასხვა პარტნიორთან თამაში სპექტაკლის ზნგრძლივი სიცოცხლის ხაწინდარია. როდესაც თეატრში უკვედლდე დღესასწაულია, ვინ თამაშებს საშუაბათს ან პარასკევს, უკვე ნიშნენლობა აღრა აქვს.

უკვედ თეატრს ჰაყვს განათლებული ინტელიგენტი მსახიობი, რომელიც ეველაფერი იცის. არიან ისეთი კირკიტა მსახიობებიც, რომლებიც ასანთის დერს არ გაქარვენ, ვიდრე არ გამოარკვევენ, როდისავე გამოეგობილი. ისინი რუკავს ილირიას ტებედ. კარგად ემთო ხალეული კოდექსი. ჩანებს ძეგელი, დიპლომატიური სტატუსი და ა. შ. რეისორისათვის საწყენი სულაც არ უნდა იყოს, რომ კოდექტვში რომელიდაც მსახიობი რადაც საკითხში უკეთ ერკვევა, ვიდ-

რ თვად რეისორი. გამოცდილ რეისორს არასრდეს არ შურტვება, რომ შენიშვნას: „ეს საკითხი გარკვევის მსახიობს N-თან“. დამატებული არ გახდენენ რამ აღიარო: „ამადლობთ, ეს მე არ ვიცდი“. რისაც მსახიობი დაინტერესებულია, ეველაფერს პრაქტიკული მნიშვნელობა რრდი ენიება. ასეთ ცოდნისმოყვარეობას ირონიით არ უნდა შეხვედეთ. ცოდნისადმი ღლტვება მისასალმებელი და საქებაარია. ცოდნისმოყვარენი რეისორის საყრდენებს არიან თეატრში.

რეისორის მეტისმეტი თავმოყვარეობა ძვირად უჯდება თავად რეისორს და კოდექტვსაც. შეცდომის აღიარება რეისორის ღირსებას არ ამდაბლებს. სხვის შეცდომას უფრო ადვილად ამჩნევ, ვიდრე საყუთარს. მაგრამ შეცდომის აღიარების დროსაც კი ზოგაერთ რეისორი ცილობს ათის გასაპრობებელი საბუთი მოიშველიოს: რთული პიესა იყო, დრო კი — მცირე, სუსტ მსახიობებთან მომიხდა მუშაობაო. მოკლედ, ცილობს ეველაფერი სხვებს გადააზარლოს. შესაძლოა, უსაფუძვლო ან იყოს იმის მტაკიცება, სცენარის სახე ვერ შეიქმნა იმის გამო, რომ მსახიობმა არ შეასრულა რეისორის მითითებანი, მაგრამ ამდაგვარი მტაკიცება შემსრულებლისადმი გამცემლურ დამოკიდებულებას ჰაყვს. დალათი კი რქმენას ქლავს რეისორის მიმართ. როდესაც სპექტაკლი პრემიერამდე უკვე მიყვანილი, გარემოებათა მოშველიებას და მართლებას თავი უნდა დავეანდრო. თუ საქტაკლი შაად არ არის, არ უნდა დართოს ჩვენების ნება. რეისორი ეველაფერზე პასუხს აგებს. დადგმული სპექტაკლის, კრიტიკის, საზოგადოებრივი აზრის მიმართ სწორი დამოკიდებულების უნარი კოდექტვის მიერ ისევე მკარად მოწმდება, როგორც რეპეტიციის წარმართვის უნარი. პროფესიონალიზმი იმით არ განისაზღვრება, რომ ხელოვნება გატაცებულან არსებობის საშუალებად გადაიქცევა. პროფესიულ ხელოვნებაში მოღვაწეობის უფლება აქვს იმ ნიჭირ ადამიანს, რომელსაც უკვე აღარ შეუძლია თავისი დროის მხოლოდ ნაწილი დაუთმოს მას. ამასთან დაკავშირებით, მე მაფიქრებს უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებლებში მისაღები კონტინენტის შერჩევის პრაქტია. მიმღები კომისიის კარზე ჩამოყვნილებდი ღოჯუნგა: „შორს პროტექციონიზმი! შორს რეპეტიტორობა! გაუმარჯოს ტალანტს!“ მე ვერქარბ. რომ ნიჭიერი ადამიანები მარტო იმით შორის კი არ უნდა მოვიძიოთ, ვისაც საბუთები შემოაქვს უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებლებში. ისინი უნდა მოვიძიოთ ეველაგან! ამისათვის აუცილებელი არ გახლავთ, მარტო დიდ ქლავებში ჩასვლა. უმაღლესი თეატრალური სასწავლებლებისათვის უსაულოდ დავამკვიდრებდი „სტუდენტობის კანდიდატი“-ს ტრადიციას და მხოლოდ მეორე უკრსიდად გადავეწყვედი: გაეგრძელებინათ სწავლა ამ სასწავლებლებში თუ სხვა პროფესია აერჩიათ. ორი წლის მანძილზე ბევრი რამ გაიკვეოდა და ჩვენ აღარ აღმოჩნდებოდით უსიამოვნო ფაქტის წინაშე, როგორც ახლა ხდება ბოლშე. ზოგჯერ გამოცდებში დაკავშირებულია ბევრ ისეთ რამესთან, რასაც ნასთან უშუალოდ არავითარი კავშირი არა აქვს. გადახედვას მოიხივს მოქველებული პროგრამა, რომელიც არ ითვალისწინებს, ჩემი აზრით, არც თეატრალური ხელოვნების განვითარების პროცესს და არც უმაღლესი თეატრალური სასწავლებლის მრავალწლიან გამოცდილებას. მე შემოვიღებდი ინდივიდუალურ გრაფიკს წარჩინებული სტუდენტებისთვის, რომლებსაც

მეტ დამოუკიდებლობას მივანიჭებდი. თეატრალური სკოლა საჭიროებს მატერიალური ბაზის განმტკიცებას. ყოველად დაუშვებელია, რომ სასწავლო თეატრის სცენა მოწყობილი იყოს ადამისდროინდელი ტექნიკით. მომავალმა რეჟისორებმა ასეთ პირობებში როგორ უნდა გამოავლინონ თავიანთი შესაძლებლობანი, როგორ უნდა გვაჩვენონ თავი?!

თეატრი სამშობლოსაგან, ხალხური კულტურისაგან განუყოფელია. ეროვნული ფესვების გარეშე არავითარი ხელოვნება არ არსებობს, და რაც უფრო ნათლად ვლინდება მასში ეროვნული, მით უფრო ზრდის იგი ინტერნაციონალურ ინტერესს. საბჭოთა თეატრის გამოკიდებულება ამის საუკეთესო დანახურებაა. შორს, ჩვენი სამშობლოს საზღვრებს გარეთ დიდი წარმატებით

გამოდიოდა ბევრი თეატრალური კოლექტივი, რომლებიც წარმოადგენდნენ თავიანთი ხალხის ხელოვნებას. მოძმე კულტურათა ურთიერთგამდიდრების ტიპა ხომ დიდი ხანია ჩვენი განვითარების ყოველდღიურ ჩვევად იქცა.

ჩვენ გვყავს კარგი ახალგაზრდობა და მსურს მათ ვუსურვო ღირსეულად განაგრძონ საქმე, რომელიც ოდესღაც ჩვენ გვიანდერძებს ჩვენმა უფროსმა ოსტატებმა. და, თავის დროზე ამ თაობამ ასევე სათუთად უანდერძოს მომდევნო თაობებს შემოქმედებითი მგზნებარება, რომ იგი მარად ეღვარებდეს.

(„სოვეტსკაია კულტურა“, 1984 წლის 18 დეკემბერი)

რასაცა გასცემ, შენია

ვერიკო ანჯაფარიძე

სარკ სახალხო არტიტი, სოციალისტური შრომის გმირი ვერიკო ანჯაფარიძე თავის თავს მარჩანიშვილისიხელ მსახიობად სვლის. ჯერ კიდევ ოციან წლებში, როცა ქართული სცენის გამოჩენილი რეჟისორი კ. მარჩანიშვილი თავის თეატრს ქმნიდა, ვ. ანჯაფარიძე ყველაზე უფრო სრულად განასახიერებდა რეჟისორისეულ ესთეტიკას თავისი მგზნებარე ტემპერამენტით, ამადლებული გრძნობებითა და დახვეწილი, ზუსტი ნახაზით. კ. მარჩანიშვილმა აღზარდა გასაკრად მაღალი სცენური კულტურის მქონე მსახიობთა მთელი პლეადა. და მაინც, ძნელია ზუსტად განისაზღვროს, რა ელემენტის მსახიობ ვერიკო ანჯაფარიძეში მასწავლებელს და რა მსახიობის ბუნებრივ ნიჭს. იშვიათი მსახიობური ნიჭის წყალობით, უკვე მასწავლებლის გარდაცვალების შემდეგაც, თანმიმდევრულად და მძლავრად განვითარდა მისი შემოქმედება. რეჟისორებმა კარგად უწყიან, რომ არიან მსახიობები, რომლებიც ცარიელი სასმისივით საჭიროებენ „მეცხებას“, და არიან ისეთებიც, რომლებთან ურთიერთობაში დიდი ტაქტია საჭირო, ისე სათუთად უნდა შეეხოს მას, როგორც იშვიათ მუსიკალურ ინსტრუმენტს. „სასმისის“ თეორია ყოველთვის ზიზღს გვრიდა ვერიკო ანჯაფარიძეს.

— არის როლის მასალა და არის მსახიობი, რომელიც უნდა განისკვავლოს ამ მასალით, ჩაღოს მასში თავისი, საკუთარი. მარჩანიშვილიდან მოყოლებული, არც ერთ რეჟისორს ჩემთან მუშაობისას არ დაუძალეობია რაიმე გარკვეული მიზანსკენის მონახაზი. არაეინ მეუბნებოდა: წახვალ, ან დაჯდები აქ. მარჩანიშვილი ჩვეულებრივ ამბობდა: თუ მოგესტრება, შეგიძლია წახვიდე, დაჯდე, თუ არა და თავად მონახავ რაიმე ხერხს. არასოდეს არ მიხსნიდა თუ რა ხდებოდა ამა თუ იმ მომენტში ჩემს გმირში.

— საიდან გინდებოდათ სახის შეგრძნებები? მარტო დრამატურგიიდან თუ ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებებიდან?

— მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი გულიდან, ჩემი საკუთარი დამოკიდებულებიდან გმირისადმი. მსახიობს ყოველთვის აქვს მწვავე სურვილი ღრმად ჩაუფიქრდეს იმას, რასაც თამაშობს და როცა მოქმედის სიღრმეებს, მაშინ არის იგი ჭეშმარიტად ბედნიერი. მე მგონია, რომ ვერანაირი რეჟისორი ვერ დაგეხმარება შენს პირად ძიებებში.

ეს მტკიცება გადაკრულადაც კი არ გულისხმობს რეჟისორის, როგორც სპექტაკლის შემქმნელის როლის დამცობას. ეს მხოლოდ მსახიობის პოზიციაა, მსახიობია, რომელიც ყოველთვის თავს იღებდა სრულ და უსიტუკო პასუხისმგებლობას როლზე. „ქმინდა“ მას რეჟისორთან თანაბრად ვ. ანჭაფარიძის ბიოგრაფიიდან ბევრი ეპიზოდის გახსენება შეიძლება, როცა თავის როლს იგი წაქვერტა დამდგმლის თავდაპირველი ჩანაფიქრის საინრისპიროდ. და ეს გადაწყვეტა იმდენად მკაფიო და დამაჩრებელი იყო ხოლმე, რომ რეჟისორები უზმოდ იღებდნენ მას. ასე იყო ოფელისა, კლემენტინა, მადეას როლებზე მუშაობისას. ასეთივე იყო მარგარიტა — მსახიობის მიერ „შეთხზული“.

— ჩვენთან რატომღაც ეწმინათ სიტყვა „ინტუიცია“? ანა და, ეს სიტყვა მსახიობის შემოქმედებაში ხშირად გადაწყვეტს როლს თამაშობს. მაგალითად, მე ინტუიცია მკარნახობს სახის გადაწყვეტას.

— შემდეგ?

— შემდეგ აუცილებელია გარდასახვა გმირში. გრძნობების ჩვენება არ შეიძლება, გრძნობებში უნდა ჩაეფლო მთლიანად, სრულად. სხვანიარად გათამაშება გამოვა. ცუდია, როცა მსახიობი მხოლოდ საკუთარ მომხიბვლელობას ეყრდნობა და ამასთან ფიზიკურ თუ სულიერ ძალებს არ იშველიებს.

— ეს ხომ საკუთარი თავის უფრო ხარკვაა. ხომ უნდა არსებობდეს კიდევ რაღაც ტექნიკური „შეგუებანი“?

— „შეგუება“, რა თქმა უნდა, არსებობს და იგი ყველას საკუთარი აქვს. მისი დანაშნულებაა სპექტაკლში ძალების სწორი განაწილება და არა მათი იმიტირება. მქონია შემთხვევა, სცენაზე გამოსულს არ მეგონა ცოცხალი თუ დაბრუნდებოდი კულისებში, იმდენ განცდასა და გრძნობას ვაქსოვდი როლში. სხვანიარად თამაში არ ვიცი, ჩემი შეიღობი მსაკვედურობენ, შინ მხოლოდ შენს სულის ნარჩენები მოგაქვს, ძირითადად კი, რაც შენში არსებობს — ტანჯვა, სიყვარული — სცენას სწორავთ.

სცენას ერთი საინტერესო თვისება გააჩნია — „ჩართვა-გადართვა“. რა მდგომარეობაშიც არ უნდა იყოს მსახიობი, რა საქმეებიც არ უნდა დატოვოს სახლში, ყველაფერი ქრება, როცა მაყურებლის წინაშე წარსდგება. კულისებში, გამოსვლის წინ, ანეკდოტის მოყოლაც კი შეიძლება, მაგრამ როგორც კი გადავაბიჯებ სცენაზე, ყველაფერი მავიწყდება — და იწყება სულ სხვა ცხოვრება.

საერთოდ, წუთიერი „გადართვის“ უნარი ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი თვისებათაგანია მსახიობისთვის. ვიხსენებ ნ. ოხლოპკოვთან შეხვედრას, რომელიც ორივესთვის უც-

ნაურად დაიწყო. მოსკოვში შემოქმედებია მივლინებით ვიყავი. მივედი ნ. ოხლოპკოვთან. „შეგძლიათ საცოლა?“ — მკითხა მან „არა“ — ვუპასუხე მე. „ტირილი?“ — „არა“. „სიმედრა?“ უკვე ვიგრძენი, რომ დამცინოდა და აღშფოთებული გამოვიქეცი. ოხლოპკოვის მეგობარ ს. ტრეტიაკოვთან მივედი და განვუცხადე, რომ არავითარი საქმე არ მინდა მქონდეს ნ. ოხლოპკოვთან-მეთქი. ტრეტიაკოვი ტელეფონით ესაუბრა და უმტკიცებდა ოხლოპკოს, მოესმინა ჩემთვის. ასეთი მიღების შემდეგ მეც ძლივს დამარწმუნეს, რომ ხელახლა უნდა მივსულიყავი ოხლოპკოვთან. ბოლოს მაინც მივედი... როცა ვკითხულობდი, ოხლოპკოვი ბალიშს აფარებდა ტელეფონს, რომელიც განუწყვეტლივ რეკავდა. მივხვდი, „ჩავერთე“. შემდეგ ჩვენი ჩხუბი დიდ შემოქმედებით მეგობრობაში გადაიზარდა.

ჩემთვის თეატრი უმშვენიერესი რამაა. დე, იყოს თეატრში დამძინილი, მტერიანი ფარდა და გაურანდავი ფიცრები სცენაზე — ამას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. თეატრი ჩემთვის ლამაზი შენობა ან შინაგანი მოწყობილობა როდია. ყველაზე მშვენიერი თეატრში ცოცხალი, სისხლსავსე მსახიობია.

— მაგრამ დრო ხომ სცვლის მშვენიერების ცნებას?

— რასაკვირველია, ბევრი რამ იცვლება. და არა ყოველთვის უკეთესობისკენ. მსახიობის შემოქმედება, როგორი ნიჭიერიც არ უნდა იყოს იგი, მისი — შესაძლებლობის გარდა კიდევ ბევრ სხვა რამეზედაცაა დამოკიდებული. უღიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მაყურებელს, მის ხასიათს, მოთხოვნებს.

— მაყურებელი საერთოდ, და ქართველი მაყურებელი განსაკუთრებით, ჩივის, რომ დღეს თეატრში აღარ არის რომანტიკა და პოეზია, ისინი ადგილს უთმობენ ყოფით სინამდვილეს. ქრება რომანტიკული, ამაღლებული მსახიობის სილამაზე.

— არა, სილამაზე დარჩა. არც რომანტიკული გრძნობა გამქრალა თეატრში. მხოლოდ

გამარტივდა მათი წარმოსახვის ხერხები, თითქოს გაუხეშდა. ახლა იშვიათად შეხვდები როლის დახვეწილ ინტონაციურ დამუშავებას, მდიდარ საღებავებსა და შეფერილობებს. აქტიორული შესრულება მარტივი, შეიძლება პრიმიტიულიც კი გახდა და ეს მაშინ, როცა მსახიობის ამოცანები პირიქით გართულდა. უწინ ადვილი იყო მაყურებლის გატაცება, ენაიდან იგი უფრო მამიტი, გულწრფელი და ემოციური იყო.

— ეხე იგი, დრო მსახიობსაც სცვლის. პამლეტი ამბობდა: „დრო მსახიობით აღირცხებაო“.

ჩემი აზრით, თანამედროვე ადამიანის გულისყური მიქცეულია ყოფით პრობლემებზე. მატერიალურ უზრუნველყოფაზე. ეს ყოველდღიური წვრილმანი საზრუნავი დევნის პოეზიას. თავს იჩენს სხვაგვარი ცხოვრებისეული „მიტაცების“ უნარი. ასეთი „შეწუხებული“ სუბიექტი — ძალიან ცუდი მაყურებელია. მისი განძრევა რთულია. მაგრამ საქმე, რა თქმა უნდა, მარტო ამაში როდია, დღევანდელმა მაყურებელმა უფრო მეტი იცის, მეტს ნახულობს.

ეს დღევანდელ მსახიობებს უნდა ახსოვდეთ. თუმცა მე დღემდე ისევ ძველებურად ვთამაშობ.

— მიუხედავად ამისა, ახლანდელი „რაციონალური“ მაყურებელი მაინც თქვენი უცვლელი ტყვია. თქვენი თამაშის ზემოქმედების შესახებ საოცრებებს ჰყვებიან.

— მე ვფიქრობ, რომ თუ თეატრი მაყურებელს ზრდის, ზრდის წამიერი, ნათელი შთაბეჭდილებით, გავიწყობით.

კ. ჩაპეკის „დღის“ ერთ-ერთი სპექტაკლის შემდეგ, სადაც მე მთავარ როლს ვასრულებდი, ჩემი საგრიმიროს კართან საშინელი ხმაური ატყდა, გამოირკვა, რომ ადმინისტრატორი არ უშვებდა ჩემთან ერთ-სხლაგაზრდა კაცს. მე მივიღე ის ყმაწვილი. მან მუქლებზე დაიჩოქა და შემომფიცა, ცუდს არასოდეს არაფერს ჩავიდნო. ჩემს წინაშე ციხიდან ახლადგამოსული კაცი იდგა.

თეატრის ზეგაღწევა ადამიანზე ძალიან დიდია. მაგალითები საკუთარი ცხოვრებიდან ბევრი შემიძლია მოვიყვანო. იუმორისტული შემთხვევებიც მასხვს.

მარგარიტა გოტიეს ვთამაშობდი. რომ თან გამოსათხოვარი ბარათის სცენაში მი მაგიდა სცენის კუთხეში, ლოქასთან ლოს იდგა. უცებ მესმის ხმამალალი, ბოხი ხმით ტირილი. ვხედავ, ლოქაში ზორბა, უღვაშებიან კაცს, რომელიც მთელი ხმით ქვითინებს. თამაში შეწყდა, ფარდა დახურეს, ის კაცი ქანდარაზე გადასვეს. სპექტაკლი გაგრძელდა და უცებ კვლავ გაისმა ტირილის ხმა, ამგვარად ქანდარდან.

— ასეთი მგრძნობიარე მაყურებელი, ეს უკვე მეტისმეტია...

— დახ, რასაკვირველია. მაგრამ გულგრილი, ცივი მაყურებელი სახეფათოა მსახიობისთვის. თქვენ გგონიათ, ადვილია შენს ნებას დაუმორჩილო მაყურებელთა დარბაზში მსხდომი შეწუხებული, წვრილმანი პრობლემებით დატვირთული ადამიანები?

— გამოდის, რომ მსახიობის განწყობილებას სცენაზე მთლიანად განაპირობებს მაყურებელი?

— არა, რა თქმა უნდა. მთელი დარბაზი გულგრილი ადამიანებისგან ხომ არ შედგება. მაყურებელი, როგორც წესი, „ჰკრილია“. საბოლოო ანგარიშში ყველაფერი მსახიობზეა დამოკიდებული. თუ იგი ნიჭიერია, თამაშობს გატაცებით, დაიპყრობს კიდევ მაყურებელს. ყველაზე ბედნიერი წუთებია მაშინ, როდესაც გრძნობ, რომ რამდენიმე ასეული მაყურებელი ცხოვრობს შენი სიხარულით, შენი წუხილით. ამით, სწორედ ამით გამოირჩევა მსახიობის პროფესია. კარგი მსახიობი ის ადამიანია, რომელმაც იცის, რა არის ბედნიერება, რაც შეეხება მსახიობის გუნებას, ამას თავისი საიდუმლოებანი გააჩნია: ხანდახან კი ჩაერთვებიან ხოლმე სხვადასხვანაირი უხილავი „მოტორები“. ერთხელ მოსსოკიტის თეატრში დავესწარი სპექტაკლს „შემდეგ — დუმლიო“. რომელშიც თამაშობდა შესანიშნავი მსახიობი და ჩემი დიდი მეგობარი ფაინა რანევსკაია. მე გაუფრთხილელად მივედი თეატრში და სცენასთან ისე ახლოს ვიჯექი, რომ რომელიღაც მომენტში ფაინამ შემნიშნა და საშინლად აღელდა. ალბათ, მეც იგივე დამემართებოდა, როლები რომ გაგვეცვალა. ანტრაქტში დირექტორმა მთხოვა გადავმჯდარიყავი შორს. ფაინა რანევსკაია თურმე აღშფოთებულია, რატომ არ გამაფრთხილეთ თუ ვერიკო სპექ-

ტაკლს უყურებსო. მე უკან გადავკეცი. სბექ-
ტაკლის შემდეგ კი, რასაკვირველია, შევედი
რანევსკაისთან და რას ვხედავ, იგი ზედი-
ზედ იხდის რამდენიმე კოსტიუმს. „ფანია,
რას ჩაღი? — განვცვიფრდა მე — რო-

გორ შეიძლება ამდენი ტანსაცმლის ჩაცმა?
მე ვერ ვთამაშობ, როცა ზედმეტი რამე
ვია-მეთქი“ — „მე კი არ შემიძლია თამაში,
როცა თბილად არ მაცვიოა“ — მიპასუხა
რანევსკაიამ.

ვუყურებ მსახიობს და ვცდილობ შევუბრისპირო ერთმანეთს — ვერიკო ცხოვრებაში
და ვერიკო სცენაზე. ამბობენ, საერთოს ცოტას იპოვნით. არის კი ასე? ვერიკო ანჭაფარძე
ლაპარაკობს აუჩქარებლად და წუნარად — გამოკვეთს ყოველ სიტყვას, დაბალი, არაჩვეუ-
ლებრივად მელილოიური ხმა აქვს, მკაცრი, ზუსტი ფორმულირება, რის მიღმაც იგრძნობა
მტკიცე ხასიათი, მსჭვლობის კატეგორიულობა. ხანდახან აუწევს ხმას. მაშინ კი წვრილად და-
ნაოკებელი უბების მიღმა მოშორალ თვალბში ისეთი ცეცხლი ინთება, რომ არ შეიძლება
არ გახსენო მსახიობის მრავალთა აღმაფრთოვანებელი ტემპერამენტი, ძლიერი აფეთქების ძა-
ლა, რომელიც უაზროდ არასოდეს არ იხარჩებოდა...

შემოდის ვერიკოს ქალიშვილი სოფიკო ჭიაურელი, საოჯახო საქმეზე რაღაცას ეკითხება
დედას. პასუხი წუნარი და საქმიანია. ვერიკო დიდი და ხმაურიანი ოჯახის უფროსია. ყველა-
ფერს მას ეკითხებიან, ასეა დაწესებული... განაგრძობს საუბარს — დედა, ბებია, დიასახლისი,
ბრძენი და გონებამახვილი მოსაუბრე, დიდი მხატვარი, მსახიობი.

ინტერვიუ ჩამოართვა ნ. კამინსკაიამ
(„სოვეტსკაია კულტურა“. 1985 წ. 4 მაისი).

საუბარი რეჟისორობის მსურველებზე

მიხეილ თუმანიშვილი

მართლ კივიის თეატრალურ საზოგადო-
ებრიობასთან შეხვედრაზე მივიღე მღელვა-
რე ჩანაწერები: „როგორია თქვენი დამოკი-
დებულება იმასთან, რომ მსახიობები და
რეჟისორები, უმადლესი საწვავების დამ-
თავრების შემდეგ, პრაქტიკულად უმუშევ-
რად რჩებიან?...“ „ჩვენ ისე მოვმრავლდით,
რომ საშველი აღარაა: არც როლები გვყოფ-
ნის, არც თეატრები (ხოლო როგორც ანა-
წილებენ, თავადაც მოგესხენებო, ამას ყო-
ველთვის ნიჭი როდი წყევტს)...“ „ამჟამად
თეატრში ძალზე მწვავედ დგას რეჟისურის
საკითხი. როგორია თქვენი დამოკიდებულება
იმასთან?...“ „თქვენ თეატრში თუ გყავთ რი-

გითი რეჟისორები, როგორ ყალიბდება მათ-
თან თქვენი და მსახიობების დამოკიდებუ-
ლება?...“

მართლაც: როგორ ყალიბდება? როგორც
ყველგან და, თითქოს ნორმალურად. შოთა
რუსთაველის სახელობის საქართველოს თე-
ატრალური ინსტიტუტი, რესპუბლიკის კულ-
ტურის სამინისტროსთან ერთად, ცდილობს
ახალგაზრდა რეჟისორების მიღებისა და გა-
მოშვების რეგულირებას მათზე მოთხოვნი-
ლების შესაბამისად. ყველა მათგანი (ან თით-
ქმის ყველა) მუშაობს. სხვა რაღა საჭირო?

არა, მაინც საჭიროა მეტი გულისყურით
ჩაუღრმავდეთ პრობლემას. შევადგინე სია

რეჟისორებისა, რომლებსაც ოდესმე ჩემთან უწყალოდ. საინტერესოა იმისთვის თვალყურს მივყავართ, თუ როგორ წარიმართა მათი ზედი, ვინ ვინ გახდა, ვინ რას მიაღწია.

ჩვენთან, საქართველოში, როგორც წესი, ყველა ახალგაზრდა რეჟისორს აძლევენ სამუშაოს. ზეკრი ახალგაზრდა რესპუბლიკის თეატრებს ხელმძღვანელობს. საინფორმაციო დეპარტამენტი თუნდაც ა. ქანთარისა, რომელიც გატაცებით მუშაობს შედარებით პატარა ქალაქ თელავში. მის სპექტაკლებზე თბილისიდანაც ჩადიან. სულ ამასწინათ გ. სიხარულიძემ რამდენიმე წლის დუმისის შემდეგ შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში საინტერესო სპექტაკლი დადგა და მრავალნაციდი მსახიობები ზ. კვერენჩილაძე და ე. მაღალაშვილი კმაყოფილებით მუშაობდნენ მასთან. თეატრალურ ინსტიტუტშიც ოსტატების ხელმძღვანელობით დღეს ძალზე აქტიურად მუშაობს ახალგაზრდა რეჟისორ-პედაგოგთა მთელი პლეადა.

მოდით, უმოკლესია სხვა კითხვა დავსვათ: ყველა ახალგაზრდა რეჟისორი თუ დგამს კარგ სპექტაკლებს? ხშირად თუ აჩენენ ისინი საკუთარ შემოქმედებით სახეს? არა, ეს არც ისე ხშირად ხდება და ეს არც ყველას ძალუძს. არცთუ იშვიათად ბაძავენ იმას, რაც დღეს უბრალოდ ყველაზე უფრო პოპულარულია. მარტხიანი თუ არიან? რამდენიც გნებავთ! არადა, ისეთ პროფესიაში, როგორც რეჟისურაა, როგორ ავიციდნოთ შეცდომები? იმისათვის, რომ რეჟისორი გახდეს, სურვილი არ კმარა. „რეჟისორი მინდა ვიყო“ და „რეჟისორი ვარ“ — ამ სიტყვებს შორის უშველებელი დისტანციაა.

ჩემი სიაში ძალზე განსხვავებული ინდივიდუალობები იყრიან თავს. არიან ისინი, რომლებმაც პირველივე ნაბიჯებიდანვე, ჯერ კიდევ ინსტიტუტის კედლებში საკუთრო სპექტაკლებით მიიპყრეს თეატრალური საზოგადოებრიობის ინტერესი, დამოუკიდებელი მუშაობის პირველივე დღიდან აქტიურად იკვლავენ გზას ხელოვნებაში. ასეთ რეჟისორებს მიპყვებიან, მათ ირგვლივ რაღაც ახალი იქმნება. ესენი ლიდერნი არიან და, სხვა თეატრში მისულნიც, თავისად აქცევენ მას. არიან უბრალოდ გამრჯენიც, „როგითი“ რეჟისორები, ბევრს, გაცვეთამდე მუშაობენ. არიან სხვებიც — ბუნებით ნიჭ-

მიმადლებული, ისინი, გასამრჯელის მოკედებულნი, თავიანთ ტალანტს წინაშე ნებზე ხარჯავენ, გაწამებულნი ფაქტობრივად თეატრებშიც, კინოშიც, ტელევიზიაშიც. ბევრს დგამენ, მაგრამ უმეტესად ზედაპირზე დალივლივებენ, ეერასოდეს ასწრებენ არსამდე ჩაღრმავებას. ძალზე ხშირად ისინი ირონიული არიან თავიანთი თავისა და თეატრის ფანტატიკოსების მიმართ.

არიან ისინიც, ვინც წლობით ელოდება მომენტს, როცა მათ დაეხმარებიან დედაქალაქის პრეტყულ თეატრში მოწყობაში. ისინი ყოველთვის უკმაყოფილონი გახლავან. შესაძლოა, ასე უკმაყოფილოებმა და განაწყენებულებმა გალიონ მთელი ცხოვრება და ყოველთვის თავიანთ თავს დაუთმონ მეტი გულსყური, ვიდრე საქმეს. ამათთვის რეპეტიცია მათი ყოველდღიური არსებობის სასიცოცხლო მოთხოვნაა ჯარაა. არადა, რეჟისორი, კლასიკოსის ნათქვამის პერიფრაზირებას თუ მოვხდენთ, ის კი არაა, ვინც სპექტაკლებს დგამს, არამედ ის, ვისაც არ შეუძლია ისინი არ დადგას. თანაც, არ შეუძლია ნიჭიერად არ დადგას. ეს აუცილებელი პირობაა.

ერთხელ, პერსპექტიული ახალგაზრდა რეჟისორები მიიწვიეს და პატარა ქართულ ქალაქში თეატრის ხელმძღვანელის ადგილი შესთავაზეს. ყველამ იუთარა. რატომ? პასუხისმგებლობის ეშინიათ? ეშინიათ, რომ საქმეს თავს ვერ გაართმევენ? თბილისიდან გასვლა არ უნდათ? გინდ ასე თქვი და გინდ ისე, ერთი რამ კი გამოდის: მაინცდამაინც ძალიან არ უნდათ სპექტაკლების დადგმა. მათ აუცილებლად დედაქალაქის თეატრი უნდათ და არა ადგილი. სადაც ისინი თავიანთი საქმის გაკეთება შესძლებდნენ. მაგრამ, აი, მოლოდინი პროფესიაში მუშაობდა, პარიზი კი მერე დაიპყრო. ჩემი მოწაფეები გიორგი ქავთარაძე და ნანა დემეტრაშვილი პერიფერიაში გაემგზავრნენ, უკვე რამდენიმე წელიწადია მუშაობენ ქართული კულტურის ავანპოსტებზე და ძალზე მნიშვნელოვან, უბაღლო საქმეს აკეთებენ. და ჯერ არავინ იცის, ვის მეტი სარგებლობა მოაქვს თავისი სამშობლოსთვის, — მათ, ვინც დედაქალაქშია, თუ მათ, ვინც ცენტრიდან მოშორებულ ადგილებში ქმნის, შეცდომებს უშვებს, ხარობს, ცოცხლობს. ანდა, ვთქვათ, თემურ ჩხეიძე, კ. მარჯანიშვილის სახელობის თე-

ატრის დღევანდელი ხელმძღვანელი. ხომ არ შეეშინდა მას ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ თავის ამხანაგ მსახიობებთან ერთად წასულიყო რაიონულ ქალაქ ზუგდიდში და რამდენიმე სეზონი იქ ემუშავა, იქ ბევრი რამ ისწავლა, პრაქტიკას ეზიარა, საქმეში გამოცადა თავისი თავი. რასაკვირველია, ეგრეთ წოდებულ პროვინციაში მუშაობა არაკომფორტული რამაა. აი, სხვა ახალგაზრდა კაცი ამიტომაც რჩება დედაქალაქში, ელოდება... ნამდვილ რეჟისორს კი ლოდინი არ შეუძლია, მას სპექტაკლების დადგმა, მსახიობების ორგანიზება სწყურია. მისთვის აუცილებლობაა სპექტაკლების დადგმა და თეატრალური ამერიკების აღმოჩენა — ეს ხომ განუუტურნებელი რეჟისორული ავადმყოფობა!

მე არ მჯერა და კარგვა ტალანტებისა, არ მჯერა, რომ ისინი ვერ შეამჩნიეს. მათი შეუმჩნევლობა შეუძლებელია, ისინი, კარგი გავებით, თავხედნი არიან: მათ კარიდან თუ ვაყრი, ფანჯრიდან შემოდებებიან. შესაძლოა, ტალანტის საიდუმლოებაც სწორედ ეს იყოს: სიშმავე თავის პროფესიასთან, თავის თეატრალურ საქმესთან მიმართებაში.

არიან ისეთებიც, რომლებიც, რაღაც გაუგებრობის შედეგად მოხვდნენ სარეჟისორო ფაქულტეტზე — საბედისწერო შეცდომა ჩაიდინეს. ესენი, სამწუხაროდ, ცოტანი არ არიან. ისინი ძალიან გვებრალებს, მაგრამ მათი დახმარება შეუძლებელია. ასეთი რეჟისორი საშინელი ტვირთია თეატრისთვის და იგი არც ასე იბოლი მოსაშორებელია. მსახიობის ხელმოცარულობის ცხადყოფას ძალზე ცოტა დრო სჭირდება, ბალერინის ხელმოცარულობის გამოვლენას — კიდევ უფრო ნაკლები, მაგრამ ხელმოცარულ რეჟისორთან რა გინდა გააწყო?

მგონი, მუსრი გავავლე ახალგაზრდა რეჟისორებს. აი, ჩემი მეუღლე (ის ექიმია, მაგრამ იცნობს თეატრალურ ახალგაზრდობას) ამბობს ყველაფერი პირიქითაა, მთავარი რეჟისორები უშლიან ხელს ახალგაზრდებს მუშაობაში. მე ვბრაზობ: ვინ უშლის მათ?! აი, ვოქვათ, ამასა და ამას ვინ უშლის ხელს? არავენაც არ უშლის, თვითონ მას არ სწყურია მუშაობა მაინცდამაინც. „არაფერიც, — თავისას მიმტკიცებს მეუღლე, — მას არ ანებებენ იმის დადგმას, რაც თვითონ სურს,

ხოლო იმის დადგმა, რასაც თეატრში თავის ახვევენ, არ უნდა“. — „მაშინ მისი ვარელი პიესა სხვა თეატრში დადგმის; უკვე ვცვირი — ბათუმში, გორში, თელავში, ქუთაისში. არა, იგი აუღიარებელი ტალანტის როლით ტკბება!“

ვერ ვთანხმდებით და ჩვენ-ჩვენი საქმეების მისახედად გავდივართ სახლიდან. მაგრამ მისმა არგუმენტებმა რამდენადმე შეაყიეს ჩემი თავდაჯერებულობა და შევექირიანდი: მე თვითონ, მთავარი რეჟისორი, მართალია, პატარა თეატრისა, მაგრამ მაინც მთავარი რეჟისორი, ხელს ხომ არ ვუშლი ჩემს ახალგაზრდა კოლეგებს? ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ მათ ვესმარებოდი, მაგრამ ისინი რას ფიქრობენ? ერთმა მათგანმა უცნობი თვითდაჯერებულად გამომიცხადა გუშინ, რომ ამომწვარი ხე უკვე დრომოჭმული ფაქტურაა დეკორაციისთვის და დღეს თეატრში ნიკელი ან თითბერია საჭიროო. მე კი გაცხარდი და მინდოდა მას წაეჩხუბებოდი. შემდეგ გამასხენდა ჩემი შეტაკებები მთავარ რეჟისორთან ერთ-ერთ ჩემს სპექტაკლში ალუმინის მიღების თაობაზე და თავი შევიკავე. შესაძლოა, მთავარ რეჟისორებსაც მართებთ უფრო ხშირად გაიხსენონ დრო, როცა თვითონ ისინი ახალგაზრდები — „რიგითნი“ და „მოწვეულნი“ იყვნენ.

მაგრამ, როცა ჩვენ ახალგაზრდები ვიყავით, — ვერა და ვერ ვცხრები, — სადადგმო გეგმა კი მაშინ ახლანდელზე უფრო მკაცრი იყო, გაჩელებით ვდგამდით, ვდგამდით დაუგეგმავ სპექტაკლებსაც კი, ვდგამდით ღამეც, რეპეტიციების შემდეგ. და პრობლემები და სირთულეები მაშინაც იყო. რეპეტიციებს ვატარებდით ახალგაზრდა მსახიობებთან და მთავარ რეჟისორებს არ ევლოდებოდით. დეკორა, მაგრამ სპექტაკლებს მაინც ვდგამდით. ახლა ახალგაზრდა რეჟისორები მეტს იცდიან. იცდიან „მოწვეულნი“, სამწუხაროდ, იცდიან სამუშაო-სამსახურით ნანანავები „რიგითნიც“ და არიან თავისთვის უდრტკინველად, ჩუმ-ჩუმად თათხავენ მთავარ რეჟისორს და აღვარღვარებენ „მსოფლიოსგან დაფარულ ცრემლებს“.

მოწაფეობის შემდეგ, ჩემის აზრით, აუცილებელია რამდენიმე წელიწადს ჩარგლად მუშაობა. ვეროკიოსთან შეგირდობდა დიდი ლენარდო და სწორედ აქ მასწავლებლის

ტილოში ჩახატა თავისი გენიალური ანგელოზი, ჩახატა და თავისი გზით წავიდა.

მაგრამ ქარგლებს ძალზე უჭირდათ, ეს მძიმე ფუნქციაა. ქარგალს მისი მდგომარეობა აღშფოთებს. ანერვიულებს, მას დამოუკიდებლობის წყურვილი არ ასვენებს, აწამებს. ეს საესებოთ ვასაგები გრძნობაა. მაგრამ ამ შავი მუშაობის პერიოდის გავლა აუცილებელია. სწორედ ანბანის პრაქტიკული წვდომის ეს ეტაპი აწრთობს რეჟისორს და იგი პროფესიას ეუფლება. ბუნებრივია, ყველას სურს რაც შეიძლება ჩქარა გათავისუფლდეს მთავარი რეჟისორის მეურვეობისგან, ვისშიც ყოველთვის ხედავენ ახლის ხელისშემშლელ, დროის მოთხოვნებისგან ჩამორჩენილ პიროვნებას, მაგრამ ხშირად ამ ნაადრევ განთავისუფლებას ახალგაზრდა რეჟისორის მხოლოდ შემოქმედებით აღსასრულამდე მივყავართ.

მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ გავიგე, რა ბევრი პროფესიული ჩვევა შევიძინე, ჩემი უფროსი ხელმძღვანელისგან აკაკი ვასაძისგან, რომელიც შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში თეატრალური ხელოვნების ჩემთვისა და ჩემი ამხანაგებისთვის მაშინ სრულიად მიუღებელ პოზიციაზე იდგა. ის სცენაზე ამკვიდრებდა გმირის თითქოს მზამზარეულ, ურყევ ფორმას, ჩვენ კი გვანტერესებდა თვალში მიგვედევნებინა, თუ როგორია ეს პეროიზმი შინაგანად, საიდან იღებს ძალას ჩვეულებრივი ადამიანი ამ გმირობის ჩასადენად. მთავარი რეჟისორი ხელს მიშლიდა ჩემი ცხოვრების მთავარი საქმის კეთებაში. მას შესწორებები შეჰქონდა ჩემს დადგმებში, აფუჭებდა, როგორც მაშინ მეჩვენებოდა, ჩემს „ბრწყინვალე“ მიზანსაცნებს, ჩემს სპექტაკლს აღვსებდა თეატრალური შტამპებით, ამკვიდრებდა სწორედ იმას, რაც მხოლოდ ოდნავ მინდოდა მომეხზა და... მასთან ცხარე კამათში პროფესიას ვითვისებდი! არის საიდუმლოებანი, რომელთაც მხოლოდ თეატრში ჩაწვდები. ზოგჯერ რამდენ დროს კარგავ იმისთვის, რომ ადამიანს განათების სწორად გამოყენება ასწავლო. მაგრამ ახალგაზრდა კაცს, მით უფრო თავდაჯერებულს (რეჟისორები კი, უმეტეს შემთხვევაში, თავდაჯერებულნი არიან, ეტყობა, ესეც ამ პროფესიის ერთ-ერთი თვისებაა) ადვილად ვერ დაარწმუნებ. პროფესიის საიდუმლოება თაობიდან თაობას მათ

პრაქტიკული ათვისების გზით გადაეცემა, ისევე, როგორც პეტიბასა და ფოკინოს მემკვიდრეები. ის არსად არაა დაფიქსირებული, მაგრამ როგორღაც ინახება დროსა და სივრცეში, ინახება გამოცდილებით.

ჩემთვის თეატრში ყველაზე მნიშვნელოვანი ადამიანებია, რომლებთანაც ვმუშაობ, რომლებიც თამაშობენ, ანათებენ, აფორმებენ. თეატრი — ესაა კოლექტივი და მე, ან პირიქით, მე და კოლექტივი, რომელიც ჩემს ირგვლივაა, კოლექტივი, რომელშიც შედიან ჩემი ახალგაზრდა კოლეგა-რეჟისორებიც, ყოველთვის ვცდილობ, რომ ისინი ჩემთან იყვნენ. ზოგიერთი მათგანი ზოგჯერ ვერ იტანს ჩემს „დეკლარაციას“ და თავისი გზის საძებნელად სხვაგან მიდის, ზოგიერთი ზოგჯერ ბრუნდება და მაშინ ბედნიერი ვარ. ამ რეჟისორებს არასოდეს ვაქებ ჩემს მსახიობებთან, მაგრამ მსახიობებს ზოგჯერ ვკითხავ ხოლმე: აბა, ესა და ეს რეჟისორი როგორ მუშაობს-მეთქი? და როცა ისინი კმაყოფილებას გამოხატავენ, ახალგაზრდას თავის ნებაზე ვუშვებ. დაე, თვითონ მოიხვეჭოს ავტორიტეტი, რეჟისორის ავტორიტეტი არც თეატრის დირექტორის და არც მთავარი რეჟისორის ბრძანებით არ შეიძინება. მსახიობებიც ხელი იღან არ გააუშვებენ ეს არგ ახალგაზრდა რეჟისორს, ისინი მას აუცილებლად დაიცავენ. ისინი მაშინვე იგებენ, ვინ სჭირდებათ მათ და ვინ — არა, და, ვინც სჭირდებათ, იმას არ დაგაჩაგვრიებენ, მისთვის იბრძობენ.

მაგრამ დროა უკვე ნათლად გამოვკვეთოთ, ვინ მივიჩნით ახალგაზრდა რეჟისორად — ის, ვინც ეს-ესაა დაამთავრა ინსტიტუტი თუ ის, ვინც თეატრში უკვე ათწლებლი იმუშავა? როცა მე ორმოცი წლისა ვიყავი, რეცენზიებში ჯერ კიდევ ახალგაზრდა რეჟისორად მიხსენიებდნენ. ეს რატომღაც მწყინდა — იმ დროისთვის უკვე დადგმული მქონდა ყველა ის სპექტაკლი, რომლებსაც დღეს ჩემს წარმატებად მიიჩნევენ.

მიყვარს აქტიური ახალგაზრდა რეჟისორები, ისინი ჩემთვის ყოველთვის საიდუმლოს წარმოადგენდნენ. აი, ახლაც თბილისში ჩვენთან მუშაობს ირინე ელენტი, ოპერის თეატრში — ლელა გვარამიანი, თელავში — მალხაზ ასლამაზაშვილი, ქუთაისში — გოგი გაბელაია, რას მიაღწევენ ისინი

ნი? ეს ისევე საინტერესოა, როგორც საინტერესოა იმის გამოცნობა, თუ როგორი იქნება დღევანდელი ტანმორჩილი ნაზი ნერვი ათი წლის შემდეგ. ვნახოთ და ჯადო-ზე გაიზარდოს? ახალგაზრდებს უნდა დავეხმაროთ თავიანთი საიდუმლოების გამაჩვენებლად.

მაგრამ დროა მთავარი რეჟისორის პიროვნებაზე ვისაუბროთ. ყოველთვის დგას კი იგი სათანადო სიმაღლეზე ახალგაზრდობასთან ურთიერთობისას? ხომ ამბობენ, იმავე ვეროკიომ, როცა ლეონარდოს არაჩვეულებრივი ძალა დინახა, ფერწერას შეეშვა და მხოლოდ ქანდაკებაში დაიწყო მუშაობა. შესაძლოა, ეს ანეკდოტიც იყო, მაგრამ რა კარგი ანეკდოტია! თუ „მთავრეები“ ჩვენში უტაქტოდ ერევიან ახალგაზრდა კოლეგების მუშაობაში და, რაც ყველაზე უფრო უღირსი საქმეა, მათთვის რამდენიმე მიზანსცენის შესწორების შემდგომ სპექტაკლის დამდგმელად იწერებიან, — ეს, უბრალოდ, ისეთი უწყესობაა, რომელიც რომელიმე დადგენილებითაც კი უნდა აიკრძალოს. მთავარი რეჟისორი, უწინარეს ყოვლისა, ნიჭიერი უნდა იყოს, კემპარიტი ტალანტი კი გულუხვია და ახალგაზრდობისთვის აუცილებლობის გამო გაცემულ ნამცეცებს თვლას არ დაუწყებს.

არის შემთხვევები, როცა მთავარი რეჟისორი ახალგაზრდა კოლეგის ნამუშევარს მის ჩანაფიქრში ჩაუღრმავებლად ასწორებს. მაგრამ ხელმძღვანელის ამოცანა ხომ ისაა, რომ ახალგაზრდა კოლეგას დაეხმაროს ჩანაფიქრის ხორცშესხმაში და არა ის, რომ სპექტაკლი უკვე ცნობილ კლიშეს, შეჩვეულ შტამპებს მიუმარჯვოს. ცუდია, ჩვენი ხელმძღვანელობით სპექტაკლი თანდათან ჩვეულებრივ, ნაცნობ კონტურებს თუ იძენს.

თუ ახალგაზრდა რეჟისორი გვთავაზობს ახალ, პროგრესულ მხატვრულ იდეებსა და გამომსახველობით საშუალებებს, ხოლო მთავარი რეჟისორისთვის ისინი მიუღებელი ან, უბრალოდ, გაუგებარია, აღიქრება სამყაროსავით ძველი კონფლიქტი. ახლის ბრძოლა ძველთან ყოველთვის მტკივნეული, მაგრამ ბუნებრივი პროცესია, ოღონდ, ახალგაზრდებმა არ უნდა იფიქრონ, როგორც ერთდროს მე ვფიქრობდი, თითქოს ამ ბრძოლისას ცრემლებს მხოლოდ ისინი ღვრიდნენ. „მსოფლიოსთვის დაფარულ“ ცრემლებს მთავარი რეჟისორებიც ღვრიან, მაგრამ ეს

ცრემლები რატომღაც ნაკლებ ჩანს, შესაძლოა, მთავარი რეჟისორების მიერ წლების განმავლობაში შექმნილი მათი დამაღწევე უნარის გამოისობით. და ყოველთვის არც ეს მთავარი რეჟისორები დგამენ იმას, რაც თვითონ სწავლიათ...

როგორ უნდა დავეხმაროთ ახალგაზრდა რეჟისორს თავისი თავის მეტის ძალით და უფრო ნათლად გამოვლენაში? რეჟისორმა ვ. სარქისოვმა „სოვეტსკაია კულტურის“ ფურცლებზე შემოგვთავაზა ორგანიზება სპეციალური საექსპერიმენტო მოედნებისა, სადაც ახალგაზრდებს დადგმის საშუალებაც მიეცემათ და ცდის ჩატარებისაც. მაგრამ ასეთი ღონისძიება საჭიროებს მსახიობთა კოლექტივს, დამდგმელ ნაწილს. ეს დამატებითი მატერიალური პრობლემები და ორგანიზაციული სირთულეებია. და, შემდეგ, რამდენი ასეთი მოედანი უნდა გაიხსნას საბჭოთა კავშირის მასშტაბით? უამრავი, აურაცხელი. როგორ მივიწვიოთ იქ ახალგაზრდა რეჟისორები და რომელი რეჟისორები მივიწვიოთ? სამხატვრო საბჭოსაც ხომ უნდა თავმჯდომარე, ჰოდა, იგი გახდება მთავარი რეჟისორი და ყველაფერი თავიდან დაიწყება.

უფრო ბუნებრივი იქნებოდა, ჩემის აზრით, შემოღება ხელშეკრულებითი სისტემებისა, რომლებიც განამტკიცებდნენ თეატრისა და ახალგაზრდა რეჟისორის ურთიერთობებს. რამდენიმე წელს მუშაობის ხელშეკრულება თავისებური ბრძოლაში გამოცდა იქნებოდა. რამდენი ითქვამა ამაზე, რამდენი დაიწერა, მაგრამ აქედან დღემდე არაფერი გამოვიდა. არადა, ხელშეკრულებითი სისტემა რომ შემოგვიღო, კადრები ხომ „ბუნებრივი შერჩევის“ წესით შეირჩეოდნენ. დირექტორს ან მთავარ რეჟისორს უნდა ჰქონდეთ უფლება თვითონ დაუდონ ახალგაზრდა რეჟისორს არა სპექტაკლების დადგმის, როგორც ეს ამჯერადაა, არამედ თეატრში გარკვეული ხნით მუშაობის ხელშეკრულება და თვითონვე გაწვევითონ, გააუქმონ ეს ხელშეკრულება, როცა ამას საჭიროდ ჩათვლიან. მაკაცი პირობა? ალბათ, მაგრამ რას ვიზამთ? რეჟისურა ძალზე ძნელი, მე ვიტყვოდი, უნიკალური პროფესიაა, ხოლო რეჟისორული ნიჭი იშვიათი, უჩვეულოა. ე. ი. ვერც სიძნელეებს გავუქცევით.

(„სოვეტსკაია კულტურა“ 1985 წ. 6 აპრილი).

დიდი მსახიობის ნახსენებანი

(აპაკი ხორავა კიევის უნივერსიტეტი)

ოთარ ჯანელიძე

აპაკი ხორავას გარდაცვალებიდან საკმაოდ ხანი გავიდა, მაგრამ მაყურებელს დღესაც ახსოვს მის მიერ ბრწყინვალედ განსახიერებული როლები. ხალასი ნიჭითა და დიდი აქტიორული ხელოვნებით ნაქარწი მისი გმირები მუდამ დაამშვენებენ ქართული თეატრის ისტორიას, მაგრამ ბევრმა როდი იცის, რომ სახელოვანი მსახიობისათვის სცენა შეიძლება მხოლოდ გატაცების საგნად დარჩენილიყო, რადგან გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ იგი კიევის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტის სტუდენტი გახდა.

ა. ხორავა უკრაინაში 1915 წელს ჩავიდა. „პირველი მსოფლიო ომი მიძინვარებდა“ — იგონებს მსახიობი, — როდესაც 1915 წელს ქუთაისის კლასიკური გიმნაზია დავამთავრე, დედ-მამის ნებასურვილს დავყევი და იმავე წელს კიევში გავგზავნე საბუთები სამყურნალო ფაკულტეტზე ჩასარიცხად.¹

ქალაქ კიევის სახელმწიფო არქივში დაცულია 1915 წლის 8 ივნისით დათარიღებული ა. ხორავას თხოვნა კიევის უნივერსიტეტის რექტორ მ. ციტოვიჩისადმი, მასში ვკითხულობთ:

«Желая продолжить образование в высшем учебном заведении, покорнейше прошу Ваше превосходительство зачислить меня в число студентов медицинского факультета вверенного Вам университета. При сем представляю следующие документы: аттестат зрелости, метрическое свидетельство, свидетельство о звании, свидетельство о явке к исполнению воинской повинности, три карточки и 25 рублей в пользу университета»².

იმავე წლის სექტემბრიდან მომავალი მსახიობი სამედიცინო ფაკულტეტის სტუდენტი გახდა.

კიევის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტზე იმხანად და მანამდეც მრავალი

ქართველი ახალგაზრდა სწავლობდა. ისინი ფართოდ იყვნენ ჩამბული საერთო სტუდენტურ მოძრაობაში, რომელიც რევოლუციური მოძრაობის ზეგავლენითა და ბოლშევიკების იდეური ხელმძღვანელობით წარმოებდა და თვითმპყრობელობისათვის სულ უფრო და უფრო საშიში ხდებოდა.

სხვა საუნივერსიტეტო ქალაქების მსგავსად, კიევში მოსწავლე ქართველ სტუდენტებს თავიანთი სათვისტომო გააჩნდათ. სათვისტომოები უმაღლესი სასწავლებლებისათვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ორგანიზაციებს წარმოადგენდნენ, რომელთა უმთავრესი მიზანი სტუდენტური ყოფაცხოვრების მოწესრიგება იყო, მაგრამ ხშირად ისინი ამით არ კმაყოფილებოდნენ და აკადემიურ და იდეურ საკითხებზეც მსჯელობდნენ. სათვისტომოები არ ყოფილა წმინდა კლასობრივი, პოლიტიკური ორგანიზაციები, თუმცა მთავრობა ყოველთვის ეჭვის თვალთი უცქირდა მათ და პოლიციური მეთვალყურეობაც კი ჰქონდა დაწესებული. სათვისტომოს საშუალებით ა. ხორავა მალე დაუახლოვდა რევოლუციურად განწყობილ თანამემამულე სტუდენტებსა და სხვა ეროვნების თანატოლებს.

იგი გატაცებით ჩაება სტუდენტთა არალეგალური რევოლუციური წრეების მუშაობაში და ხარბად დაეწაფა თვითგანვითარებას. უნდა ითქვას, რომ ა. ხორავას ჯერ კიდევ მოწაფეობის წლებში ჰქონდა რევოლუციური საქმიანობის გარკვეული გამოცდილება. იგი ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში სწავლისას რედაქტორობდა მოსწავლეთა სასკოლო არალეგალურ ჟურნალს.³ ასევე მოწაფეობის წლებში შექმნილი სასცენო ხელოვნების ჩვევები დაეხმარა ა. ხორავას გამხდარიყო წვერი სტუდენტთა დრამატული წრისა, რომელსაც ხელმძღვანელობდა

შემდეგში ცნობილი მსახიობი ვ. ადამიძე (იმხანად კიევის კომერციული ინსტიტუტის სტუდენტი). სცენისმოყვარე ქართველი სტუდენტები ხშირად დგამდნენ ა. წერეთლის, ი. ჭავჭავაძის, დ. კლდიაშვილის, ა. ყაზბეგის, ა. ცაგარლისა და სხვა ქართველ დრამატურგთა პიესებს. ასრულებდნენ ნაწყვეტებს კომპოზიტორ მ. ბლანჩივადის ოპერიდან „თამარ ცბიერი“. მათვე ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის დრამის მიხედვით დადგეს მ. იპოლიტოვ-ივანოვის ოპერა „დლატატი“. სექტაკელებში ქართველების გარდა მონაწილეობდნენ უკრაინელები, რუსები, სომხები. ეს იყო ინტერნაციონალური ხასიათის საღამოები, რომლებიც მკიდროდ აკავშირებდა სხვადასხვა ეროვნების ახალგაზრდებს, მსჭვალავდა მათ მოწინავე საზოგადოებრივი იდეებით, ეროვნული თავისუფლების, თანასწორობისა და მეგობრობის გრძნობებით.⁴

თავისი აქტიური საქმიანობით ავ. ხორავამ იმდენი დამოიჩინა თავი, რომ მალე იგი კიევში მოსწავლე ქართველ სტუდენტთა ერთერთი აღიარებული ხელმძღვანელი გახდა. სტუდენტთა შორის ავ. ხორავას ავტორიტეტზე მეტყველებს ისიც, რომ მას ირჩევენ სამედიცინო ფაკულტეტის „მამასახლისთა საბჭოს“ («Совет старост») თავმჯდომარედ. „საბჭო“ აერთიანებდა სხვადასხვა ეროვნების სტუდენტებს. იგი უნივერსიტეტის გამგეობისაგან ნებადართული ლეგალური ორგანიზაცია იყო და ძირითადად აკადემიური ხასიათის საკითხებს აგვარებდა, თუმცა საბჭოს შეკრებები ხშირად რევოლუციურ ხასიათსაც ატარებდა.⁵

იმხანად კიევის სტუდენტთა რევოლუციური მოძრაობის ხელმძღვანელ ორგანოს „კოალიციური საბჭო“ წარმოადგენდა. აღსანიშნავია, რომ „ავ. ხორავა ამ საბჭოს შემადგენლობაშიც შედიოდა და მის საქმიანობაში თვალსაჩინო როლს თამაშობდა.⁶

ავ. ხორავას სტუდენტობის წლები აღსაყესე იყო დრამატული მოვლენებით. 1914 წელს რუსეთი ჩაება პირველ მსოფლიო ომში. „ურაპატრიოტულმა“ განწყობილებამ თავი იჩინა რუსეთის უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტ-ახალგაზრდობაშიც.

ერთადერთი, ვინც მშრომელ მასებს თვალი აუხილა და ომის ნამდვილი ხასიათი განუმარტა, იყო ვ. ი. ლენინი და ბოლშევიკების პარტია. მათ აშკარა პროტესტი გა-

ნაცხადეს იმპერიალისტური ომის წინააღმდეგ და ხალხს მოუწოდეს მისი საპროტესტო ომად გადაქცევისაკენ.

ვ. ი. ლენინისა და ბოლშევიკების სწორმა ტაქტიკამ და თავდადებულმა მოქმედებამ გამოაფხიზლა მსახიობი, მათ შორის მოწინავე სტუდენტი-ახალგაზრდობაც. ბოლშევიკური ორგანიზაციების გავლენითა და ხელმძღვანელობით პროგრესული სტუდენტობა დაირაზმა იმპერიალისტური ომის წინააღმდეგ. გახშირდა საპროტესტო გამოსვლები. ომის საწინააღმდეგო მოძრაობაში აქტიურად ჩაებნენ კიევში მოსწავლე ქართველი სტუდენტებიც. ნათქვამის საილუსტრაციოდ მოვიტანთ ნაწყვეტს ერთი ქართველი სტუდენტის წერილიდან: „ამჟამად კიევში უფრო მეტად, ვიდრე სხვაგან, ახალგაზრდობა გატაცებულია პოლიტიკით. იატაკქვეშა აგიტატორებმა აქ ნახეს ნოყიერი ნიადაგი და ყველგან ამოქმედდნენ. სტუდენტებმა მიატოვეს მეცნიერება... საქმარისია რომე უმნიშვნელო საბაბი ან შემთხვევა, რომ მღელვარება დიდ დემონსტრაციაში გადაიზარდოს... აღსანიშნავია, რომ უფრო მეტად გატაცებული ჩვენი ქართველი ახალგაზრდობაა“⁷.

დემონსტრაცია ნამდვილად მზადდებოდა, მაგრამ ჟანდარმერიამ დააპატიმრა დემონსტრაციის ორგანიზატორ სტუდენტთა ჯგუფი. გაჩხრეკისას მათ აღმოაჩნდათ პროკლამაციები: ერთი — ლენის მუშათა დახვერტის წლისთავთან დაკავშირებით, ხოლო მეორე მოწოდებით — „გადავაქციეთ იმპერიალისტური ომის სამოქალაქო ომად!“ სხვა დაპატიმრებულ სტუდენტთა შორის იყო ავ. ხორავაც.

1916 წლის დასაწყისში სამარია მოქმედების გამო კიევის უნივერსიტეტი ევაკუირებულ იქნა სარატოვში. კიევში, გარკვეული მოსახრებით, დატოვეს მხოლოდ სამედიცინო ფაკულტეტი. ბუნებრივია, სტუდენტობა დაიქსაქსა. ასეთ პირობებში ძალზე ძნელი იყო რევოლუციური მუშაობის გაშლა. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ 1916 წლის გაზაფხულზე კიევში კვლავ აღსდგა სტუდენტთა სოციალ-დემოკრატიული ფრაქცია, რომლის თავმჯდომარედ არჩეულ იქნა ნ. ტარნოვრადსკი. ფრაქციის საქმიანობაში განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ავ. ხორავას თანაკურსელი და მეგობარი, წარმოშობით ლიტ-

ველი ე. ედელშტეინი. მათ გარდა სოციალ-დემოკრატიულ ფრაქციაში შედიოდნენ აგრეთვე ი. გუბლერი, ს. აბრამოვი, აკ. ხორავა (პარტიული მეტსახელი „ოგარკინი“) და სხვა.⁸

საინტერესოა, რომ აკ. ხორავა ხელმძღვანელობდა კიევის სტუდენტთა შორის იმ პერიოდში აღმოცენებულ პოლიტიკურ ორგანიზაციას, რომელიც „წითელი ჯვრის“ სახელს ატარებდა. ორგანიზაციის წევრები საკმაო რაოდენობის თანხას აგროვებდნენ, რომელსაც იყენებდნენ რევოლუციური ლიტერატურის შესაძენად და პოლიტიკურ პარტიმართა დასახმარებლად.⁹

1914 წელს შესრულდა დიდი კობზარის, ტარას შევჩენკოს დაბადებიდან მთავარი წლისთავი. მთელი პროგრესული უკრაინა და მასთან ერთად სხვა ერების მოწინავე საზოგადოებრიობა გულმოდგინედ ემზადებოდა ამ თარიღის აღსანიშნავად, მაგრამ თვითმპყრობელობამ მკაცრად აკრძალა შევჩენკოს იუბილე და პოეტის ხსოვნისადმი მიძღვნილი ყოველგვარი სხვა ღონისძიებანი. მეფის მთავრობის ამ მოქმედებამ საპირისპირო შედეგი გამოიღო. როგორც ვ. ი. ლენინი შენიშნავდა: „შევჩენკოს საპატივცემული ზეიმის აკრძალვა ისეთი ჩინებული, საუცხოო, უაღრესად საბედნიერო და მარჯვე ზომა იყო მთავრობის საწინააღმდეგო აგიტაციის თვალსაზრისით, რომ უკეთესი აგიტაციის წარმოდგენაც კი შეუძლებელია“.¹⁰

პროგრესული საზოგადოების სიყვარული კობზარისადმი უფრო მძლავრი აღმოჩნდა, ვიდრე ცარიზმის რეპრესიული ზომები. უკრაინის მრავალ ქალაქში გაიმართა შევჩენკოსადმი მიძღვნილი სხვადასხვა ღონისძიებანი. პოეტის იუბილეს აკრძალვის საწინააღმდეგოდ კიევიში, ხარკოვიში, ოდესაში და სხვაგან მოეწყო საპროტესტო დემონსტრაციები. აღსანიშნავია, რომ დემონსტრაციებში უკრაინელებთან ერთად აქტიურად მონაწილეობდნენ ამ ქალაქების უმაღლეს სასწავლებლებში მოსწავლე ქართველი ახალგაზრდები.

ქართველ სტუდენტთა გატაცება შევჩენკოთი და მისი სიყვარული არ იყო შემთხვევითი. კობზარის ლექსებსა და პოემებში, ისე როგორც თერგდალეულთა ნაზრევში, ქართველ ახალგაზრდებს იზიდავდა ეროვნული და სოციალური განთავისუფლებისათვის მებრძოლი სულსიკვებება, ხალხთა შო-

რის ძმობისა და მეგობრობის უკვლავი იდეები. აკ. ხორავას სიტყვით: „ჩვენთვის, ქართველებისათვის, იგი (ტ. შევჩენკო) იყო (ო. გ.) ისევე ახლობელია, როგორც ილია და აკაკი. იგი ჩვენთვის ისეთივე მამაა და მასწავლებელი, როგორც ყოველი უკრაინელისათვის“. ასეთი სულსიკვებებით განმსჭვალულ ქართველ სტუდენტთა თავგამოდებმა შევჩენკოს ხსოვნის პატივსაცემად სრულიად ბუნებრივად გვეჩვენება.

მსახიობი, მოგვიანებით, ჰყვებოდა თუ როგორ დაედევნენ მას ყანდარმები, როცა უნივერსიტეტის შენობასთან, შევჩენკოს ხსოვნის საპატივცემულოდ შეკრებილ სტუდენტობას, პოლიცია და კაზაკთა რაზმები დაესხნენ თავს. სტუდენტურ გრძელ პალატოში გამოწყობილ ხორავას გაქცევა უშირდა, მაგრამ გაჩერებაც არ შეიძლებოდა. მას აუცილებლად დაპატიმრება ელოდა. როდესაც ყანდარმებმა და პოლიციელებმა გასასვლელები დაიკავეს, სტუდენტები იძულებულნი გახდნენ რკინის მაღალ ღობეზე ვადამხტარიყვნენ. სიჩქარესა და არეულობაში აკ. ხორავა თავისი პალატოთი თურმე ღობეზე ჩამოეცვა და, რომ არა ამხანაგი სტუდენტების დახმარება, მას პოლიციელთა მათრახები არ ასცდებოდა.¹¹

გადატანილი საფრთხის მიუხედავად, მან კვლავ მიიღო მონაწილეობა მომდევნო წელს მოწყობილ შევჩენკოსადმი მიძღვნილ ნებადურთველ მიტინგში, რომელიც კვლავ კიევიში გაიმართა. მოვუსმანთო თვით აკ. ხორავას: „მოედანზე, ვლადიმირის მონასტერთან უამრავი სტუდენტი შეიკრიბა. მიტინგი დანიშნულ დროს დაიწყო. ორატორები მოედნის სხვადასხვა კუთხეებში მგზნებარე სიტყვებს წარმოთქვამდნენ. პოლიციის შემოტევას, რასაკვირველია, ველოდით. ამიტომაც სტუდენტთა მებრძოლი რაზმელები ფხიზლად იდგნენ სადარაჯოზე. უცებ საიდანაც სიმღერა მოისმა. მღეროდნენ „რე-დე და სტოგენს“. სიმღერა სულ უფრო და უფრო ახლოვდებოდა. ამ სიმღერას მოჰყვა „იაკ უმრტო პოხოვაიტე“. ეს სიმღერები პიშივით გაისმა. შთაგონებით, ექსტაზით მღეროდნენ, თვალები უბრწყინავდათ.

უცებ გამოჩნდნენ კაზაკები და ცხენოსანი პოლიცია

ისინი ბევრნი იყვნენ, ძალიან ბევრნი და მიტინგის ასამდე მონაწილე პოლიციაში წაიყვანეს“.

დაპატიმრებულია შორის იყვნენ აკაკი ხორავა, გიორგი ხეჩინაშვილი, ტიტე შარაშიძე¹² და სხვა ქართველი სტუდენტები. დაპატიმრებულთ დაკითხვას უწყობდნენ. აკ. ხორავა იგონებს: „მეც გამომიძახეს. მაგიდასთან შუახნის ოფიცერი იჯდა... მაგონდება ჩვენი საუბარი:

— თქვენ სამედიცინო ფაკულტეტის სტუდენტი ხართ?
— დიახ.
— გვარი? სახელი? მამის სახელი?
— ხორავა აკაკი ალექსის-ძე.
— რა ეროვნებისა ხართ?
— ქართველი ვარ...
— მითხარით, გეთაყვა, რისთვის ჩამოხვედით კიევში? სასწავლებლად, არა?
— დიახ, სასწავლებლად.
— —თუ სწავლა გნებავთ, ისწავლეთ, რა საერთო გაქვთ შევჩენკოსთან, უკრაინასთან, რას მიედ-მოვლებით. ...

— რას ჰქვია მივედ-მოვედები, შევჩენკო ყველა ხალხის დროშაა. როცა მე ვიბრძვი შევჩენკოსა და უკრაინისათვის, ეს იმას ნიშნავს, რომ მე ვიცავ ჩემს სამშობლოს, ჩემს საქართველოს, მის კულტურასა და ისტორიას. ჩვენ სხვადასხვანი ვართ ეროვნებით, მაგრამ ერთი ვართ სულით, მიზანსწრაფვით. უკრაინელები ჩვენი ძმები არიან. ...

ამ დღის შემდეგ მე კიდევ უფრო მეტად შევიყვარე უკრაინა, შევჩენკო. მე მისი ინტერესებით, მისი ბრძოლით ვცოცხლობდი — დასძენს აკ. ხორავა.¹³

აკ. ხორავა და რევოლუციურად განწყობილი სხვა ქართველი სტუდენტები კიევსა და რუსეთის იმპერიის სხვა საუნივერსიტეტო ქალაქებში ხელს უწყობდნენ ცარიზმისაგან დევნილ ბოლშევიკთა დამალვას, აძლევდნენ მათ თავშესაფარს და შეძლებისდაგვარად ეხმარებოდნენ მატერიალურადაც. ასე მაგალითად, აკ. ხორავამ მოახერხა პოლიციისაგან დაეხსნა და გარკვეული დროით, თავის ნაცნობ, ერთ შეძლებულ ქართველთან დაემალა ცნობილი რევოლუციონერი, შემდეგში გამოჩენილი სახელმწიფო და პარტიული მოღვაწე ლავრენტი ქართველი-შვილი, რომელიც იმხანად კიევის ბოლშევიკთა ერთ-ერთი ხელმძღვანელთაგანი იყო¹⁴.

1917 წლის თებერვლის რევოლუციის შემდეგ აკ. ხორავამ უკრაინაში დაბრუნება და სწავლის განგრძობა ვეღარ შესძლო. მისი ცხოვრების გზა მკვეთრად შეიცვალა. იგი



აკაკი ხორავა კიევის უნივერსიტეტში

ერთხანს ახალგაზსნილ ქართულ უნივერსიტეტშიც სწავლობდა სამკურნალო ფაკულტეტზე, 1922 წლიდან კი საბოლოოდ აიღო ხელი მედიცინაზე.

შენიშვნები

1 ბ. გურაბანიძე, აკაკი ხორავა, თბ., 1971, გვ. 9.
2 Государственный архив г. Киева, ф. 16, оп. 465, д. № 20756, л. 10.
3 ს. გერსამია, აკაკი ხორავა, თბ., 1956, გვ. 5.
4 Шалуташвили Н., Страницы великой дружбы, Киев, 1966, с. 73.
5 Жоржوليани Г., Студенты — грузины Киевского университета в конце XIX и начале XX веков, в книге «Из истории украинско-грузинских связей», III, Тб., 1975 г., с. 89.
6 «Летопись революции», 1922 г., № 1, с. 243.
7 ЦГАОР, ф. 102, ДП ОО, оп. 244, д. 59, ч. 32, л. Б, л. 1.
8 ЦГИА УССР, ф. 274, оп. 4, д. № 567, л. 3а.
9 Жоржوليани Г. დასახ. სტატია, გვ. 50.
10 ვ. ი. ლენინი, თხზ. ტ. 20, გვ. 260-261.
11 აკ. ხორავას მეუღლის ნაამბობი.
12 ტიტე შარაშიძე სწავლობდა სამედიცინო ფაკულტეტზე აკ. ხორავასთან ერთად. შემდეგში — სსრ კავშირის დიდი თეატრის რეჟისორი.
13 „ლიტერატურული საქართველო“, 1964 წ., 6 მარტი, გვ. 3.
14 „წიგნის სამყაროში“, 1982 წ., 28 ივლისი, გვ. 4.

დღე და ღამე

ანრი ვართანოვი

„ღღეს ღამე უთენებია“. სცენარი ზ. არსენიშვილისა და ლ. ლოლო-
ბერიძის. რეჟისორი ლ. ლოლობერიძე. ოპერატორი ნ. პარკომიშვილი.
მხატვარი ვ. მიქელაძე. კომპოზიტორი ვ. ხანდალი.

იქნა დრო, როცა კინოს ყველაზე თავგა-
დაკლული მაყურებელი, რომელიც მთელი
რეპერტუარის ნახვას ასწრებდა, თავისი სიმ-
პათიების გარკვევისას ფილმის თემატიკით
და მასში მონაწილე მსახიობთა გვარებით
ხელმძღვანელობდა. კინოში წასვლამდე ორი
კითხვის პასუხი უნდა სცოდნოდათ, — რა-
ზეა სურათი და ვინაა გადაღებული?! ფილმის
ავტორები — რეჟისორი, სცენარისტი,
ოპერატორი — შედარებით გვიან გახდნენ
კინომოყვარულთა დაფიქრების ობიექტე-
ბი. აქ ერთდროულად ორმა გარემოებამ იჩი-
ნა თავი: ერთის მხრივ, ამაღლდა კინომაყუ-
რებლის ერუდიცია, მეორეს მხრივ, შეიცვა-
ლა თვით ეკრანის ხელოვნება. დღეს უფრო
მეტად, ვიდრე ოდესმე, მაყურებლისათვის
ფრიალ მნიშვნელოვანია ამა თუ იმ რეჟისო-
რის „ცნობის“ მომენტი. მხატვრულ სახეთა
სისტემა, თხრობის ინტონაციის თავისებუ-
ლება, სტილის ორიგინალობა — ყველაფერი
ეს კინემატოგრაფის მხატვარს ისევე გამო-
არჩევს, როგორც პოეტს — ლექსური წყო-
ბის ინდივიდუალობა, ფერმწერს — ფერთა
განუმეორებელი გამა.

დარწმუნებით შემოძლია ვთქვა, რომ ის
აღამიანი, ვინც ყურადღებით ადევნებს
თვალყურს ჩვენი ერთ-ერთი ყველაზე საინ-

ტერესო ეროვნული სკოლის (მხედველო-
ბაში მაქვს ქართული კინო) განვითარებას,
დამეთანხმება: ლანა ლოლობერიძე არა მხო-
ლოდ ამ სკოლის ერთგული მიმდევარია, არა-
მედ ჭეშმარიტი ოსტატია, რომელსაც განუ-
მეორებელი თავისებულებანი ახასიათებს.

სასიამოვნოა იმის შეცნობა, რომ ფილმი-
დან ფილმამდე რეჟისორი უფრო და უფრო
თვითდაჯერებით და მიზანსწრაფულად მუ-
შაობს, რომ სწორედ უკანასკნელი წლების
ქმნილებებში ჩამოყალიბდა და განმტკიცდა
მისი მხატვრული სახის ინდივიდუალური
იერი. თუ ჩვენ შევეცდებით რეჟისორის
შემოქმედებითი ინტერესების ფორმული-
რებას — ბუნებრივია, მიახლოებით, ერთ-
გვარად გამარტივებული ფორმით — მაშინ
აღვილად შევნიშნავდით ცხადად გამოკვე-
თილ შტრიხებს. რეჟისორი აშკარად მის-
წრაფის იქითკენ, რომ თავისი თხრობის
ცენტრში მოაქციოს მდიდარი და რთული
შინაგანი ცხოვრებით საეუკე ქალის პიროვნე-
ბა, მისი აღქმის პრიზმიდან განიხილოს მრავ-
ალი ისეთი რამ, რაც ჩვენი ყოფიერების
შინაარსს შეადგენს. მძაფრი ინტერესი თა-
ნამედროვეობისადმი, რომელიც აღქმულია
წარსულთან მჭიდრო კავშირში — აქ იღებს
სწორედ სათავეს. მისი კინემატოგრაფიული

სინტაქსის თავისებურებანი — ეპიზოდების სხვადასხვა დროის განზომილებაში „გადასროლა“, შერწყმა, უფრო სწორად, გადაწენა ეკრანული ლირიკისა ეპოსთან, ემოციონალური ტენილები — მძლავრი ფორტედან უნაზეს ჰიანსიომდე; მაყურებლის „თანავეტორად“ დაგულეების სიმყარე და აღმქმელის ცნობიერებაში მხატვრული მთლიანობისათვის ეგზომ აუცილებელი აზრების აღძვრა — აი, მოკლედ, ყოველივე ის, რაც განსაზღვრავს ამ რეჟისორის ინდივიდუალობას.

ლ. ლოლობერიძის ბოლო ნამუშევარი — როგორც ჭეშმარიტი დადასტურება მისი კინემატოგრაფიული სტილის სიმწიფისა, თავის თავში აერთიანებს რეჟისორის ძირითად ინდივიდუალურ ნიშნებს და თავისებურებებს. უფრო მეტიც — ნუ მოგეჩვენებათ ეს მორავ კომპლიმენტად — ადრე არსად ასე გამოკვეთილად და პროგრამულად არ უჩენიათ მათ თავი მის ერთს რომელიმე ნაწარმოებში.

მიათავთვე — პირველსავე ტიტრებში და ეპიზოდში — რეჟისორი წარმოგვიდგენს ამბის განვითარების დროის ორ სიბრტყეს, ორ სტილისტურ ფენას. ერთმანეთში რთულად გადახარბოთული, ზოგჯერ ურთიერთის კონტრასტულად დაპირისპირებული ეს სტილური პლასტები აუჩქარებლად ამოძრავებენ სიუჟეტს: ტიტრები ჩვენს თვალწინ ჩაივლიან გია ყანჩილის ნაღვლიან, ოდნავ დამაფიქრებელი მუსიკის ფონზე. მათში შეიძლება ამოვიცნოთ ავტორთა მისწრაფება: მათ არა მხოლოდ მაყურებელთა განწყობილების შექმნა სურთ, არამედ მომხდარი ამბის ემოციონალური შეფასების გასაღების შემოთავაზებაც.

...მიმწვანო ტონებით საცხე უძრავი სურათი, „პრიმიტივის“ ფერწერული მანერით შესრულებული... სურათზე გამოსახულია სახედარ შებმული ურიკა, რომელზედაც მოხეტიალე მსახიობები შემოსკუბებულან. ეს გამოსახულება, როგორც შემდეგ გაირკვევა, არა მხოლოდ უბრალო ჩანართია, არამედ ფილმის გამჭოლი რეფრენის ნაწილიც, ფილმისა, სადაც გაშლილი მოქმედების მღერად და პლასტიკურ კომენტარებს გვთავაზობენ.



ქალრი ფილმიდან „დღეს ღამე უთენებია“

თუმცა ეს კია, მაყურებელი გვიან გაიგებს, რომ სურათზე გამოსახული ურიკა „გაცოცხლება“, მანამდე კი ტიტრებს უშუალოდ მოსდევს ეპიზოდი, რომელსაც მოქმედება ჩვენს დროში ვადმოაქვს, ამ ათწლეულების მანძილზე განზიდული ისტორიის ბოლო წლებში. ორი ქალი — მოხუცი და ახალგაზრდა — მიწაზე დამსხდარან, მოქნილი წნელებით ჰაერს წუილით ჰკვეთენ და ჰაერში ცხვრის მატყლის ფანტელებს აფარფატებენ. ახალგაზრდა ქალი უფროსს საყვედურობს, სოფლურად, ძველებურად ზრდიო ბიჭს და ემუქრება სასწავლო წლის დაწყებისას ქალაქში წავიყვანო მას. ასეთია ექსპოზიცია. აქ ძნელი არ არის ვიცნოთ რეჟისორისათვის ეგზომ ძვირფასი დროთა პარალელიზმი სიუჟეტური მასალის განვითარებისას.

მაგრამ გამოუცდელი მაყურებლისათვის ამგვარი დასაწყისი გამოცანას ჰგავს: ჯერჯერობით უცნობია პერსონაჟები, არ არის ნათელი მათი ურთიერთობანი. ჩვეულებრივ, რეჟისორები — ისინიც კი, რომლებიც თავიანთი ნიჭის თავისებურების გამო მიდრეკილი არიან მხატვრული გამომსახველობის რთული ფორმებისაკენ — იმას ცდილობენ ხოლმე, რომ ნაწარმოები დაიწყონ მაქსიმალურად სადად, რათა შემდგომ, როცა მისი ძირითადი პარამეტრები გაირკვევა — ღრმა სირთულეებისაკენ დაიძრან. ლანა ლოლობერიძის სურათი, პირიქით, საკმაოდ რთულად იწყება და მერე ხდება უფრო და უფრო სადა და მაყურებელიც, რომელმაც უკვე გაიგო სურათის აგების პრინციპი და მისი ენის თავისებურებას ჩასწვდა, რომელი-

ლაც მომენტოდან თავს თავისუფლად გრძობს ამ კინემატოგრაფიულ სტიქიაში. მიხედავად თავისი ვიტუკი — ფილმის კომპოზიციის სირთულე, განსაკუთრებით მისი პირველი მესამედისა, ერთგვარი ბარიერია, აღმართული ამ უჩვეულო კინონაწარმოების ფართო, მრავალმილიონიანი მკითხველისაგან მიმავალ გზაზე.

მავალითსათვის მოვუხმობ ნატიფ, რომ არა ვთქვა — თავისი მოვლადნელობით კადნიერ გადაბმას, რომელიც აერთიანებს პროლოგის ამ ორ თემას, რაზედაც წედან ვლადიმერ პარაკობდი. დამთავრდა ტიტრები, ამოძრავდნენ ფონად გამოყენებულ სურათზე გამოსახული ფიგურები და მყისვე, მომდევნო კადრ-პანორამაში ვხედავთ ქალიშვილის „მხნეილ ხედს“, რომელსაც, ბუნებრივია, აღვიქვამთ ერთიან სივრცეში არსებულ მსახიობებთან ერთად, რომლებიც, თავის მხრივ, თვალს ადევნებენ მიაშიტურ ხელოვნებას. კამერა გადადის პანორამულ გამომსახველობაზე და ქალიშვილის პორტრეტს ეკრანზე სცვლის პორტრეტი მოხუცი ქალისა, სწორედ იმ ქალისა, წედან, თავის ქალიშვილთან ერთად მატყლს რომ პენტავდა.

ყველა მკითხველს როდი ძალუძს ერთბაშად გაიგოს, რომ ამ გრძელ ოცსკუნდიან ხედში მან ჯერ ახალგაზრდა ევა იხილა, სურათის მთავარი გმირი, ხოლო მერე, ისევ ის ევა, ოღონდ მრავალზე მრავალი წლით დამძიმებული. ამ პანორამის მთავარი აზრი (ამასთან ერთად ამ სახიერი მიგნების საფუძველზე აღმოცენებული სილამაზე) მხოლოდ მისთვისაა ხელმისაწვდომი, ვინც იცის, რომ

ეს ორი, ნორჩი და მოხუცი — სახე-ერთსა და იმავე ქალს ეკუთვინს.

დროში ასერივად განზიდული ფიგურების ერთიან სივრცეში გაერთიანება არა მხოლოდ ელვარე მხატვრული გადაწყვეტაა, არამედ ნაწარმოების უადრესად მნიშვნელოვანი აზრის განსხეულებაცაა. ფილმის ავტორები შემდეგშიც — წაფენებით ყოველგვარი მობოლოშებისა და მით უფრო მოვონებისაგან სიტუაციური მოხმობის გარეშე — ამბების გადმოცემისას კვლავაც გადახტებიან წარსულიდან აწმყოში და პირუკუ. მაგრამ, აღარასოდეს ახალგაზრდა ევა და მოხუცი ევა ერთდროულად ერთ კადრში აღარ მოხვდებიან.

ამაში, ასე ვფიქრობ, ღრმა აზრია: რელიგისორი თავისი გმირის წარმოდგენისას, ამავ დროს გადმოვივლის დროის ამ ორ პლასტს, სადაც მოქმედება გაიშლება. ერთხელ უკვე ერთად ნაჩვენები ორივე ევა, შემდეგ ურთიერთს აღარ შეხვდებიან. ორივე ცალცალკე იცხოვრებს თავის დროში: ახალგაზრდა — შორეულ რევოლუციამდელ ეპოქაში, ოციან და ოცდაათიან წლებში, მოხუცი — ჩვენს დროში.

ევა მხოლოდ მთავარი გმირი როდია ფილმისა. იგი ამ ქმნილების სულია, მისი აზრი, მისი პათოსი. მისი მეოხებით შეიცნობა სამყარო, მთელი მისი სიღრმისეული აზრი და სილამაზე. ყოველივეს ეკრანზე მომხდარს, ჩვენ არსებითად ევას თვალებით ვხედავთ. ვაფასებთ მისი ზნეობრივი პრინციპებიდან გამომდინარე.

ერთხელ კიდევაც (შევიწინავ ბარემ — რეჟისორი კვლავ მიმართავს ერთ ხერხს, რომელიც მერე აღარსად განმეორდება!) ევა, ტრადიციული მთხრობელის დარად, პირდაპირ ობიექტურს ჩასცქერის (მხსვილი ხედი), კომენტარს მიმართავს და თამამად უსწრებს წინ დროს. იმ ეპიზოდში, სადაც პირველად გამოჩნდება სიუჟეტის ახალი გმირი, მოქმედების მსვლელობა შეჩერდება და ევა ეკრანიდან დარბაზს მიმართავს: „იმ დღეს ჩემს ცხოვრებაში შემოვიდა სპირიდონი, მხოლოდ მე ეს მაშინ არ ვიცოდი“...

შეცდომა იქნებოდა ეს თამამი გადაწყვეტა აღგვექვა როგორც რეჟისორის მოწოდება: — ამბის შემდგომი განვითარება განიხილეთ როგორც მთავარი გმირის უშუალო თხრობის ფორმაო.

კადრი ფილმიდან. ევა — დ. ხარშილაძე, არჩილი — ი. ხიზანიშვილი



ხომ აშკარაა, რომ ბევრი რამ, რაც ფილ-
მში ხდება, არ შეიძლება რომ სცოდნოდა
ევას, და ბევრი რამ, რისი მოწმეც იგი იყო,
ეკრანიდან გადმოცემულია არა ისე, რო-
გორც ამას თვით ევა გვიამბობდა. მსახიობის
მიერ ბრწყინვალედ, ღრმად და თავისებუ-
რად წარმოდგენილი ეს ქალი, მაინც არ
არის მიდრეკილი მომხდარი ამბების თან-
მიმდევრული და ღრმა გააზრებისაკენ. ევა
არც ანალიტიკოსია და, მითუმეტეს, არც ფი-
ლოსოფოსი. ყველაფერს იგი, უპირველესად
ემოციონალურად, ტრადიციულობის პოზიცი-
იდან განსჯის, რაც უმალ ინსტინქტს მიაგავს,
ვიდრე გლეხური მორალის განურღვეველ
რწმენას. შემთხვევითი არ არის, რომ თავის
საქციელს ასე ხსნის ხოლმე: „ჩვენი გვარის
ქალები ასე იწვევიან“, „ასეთი სისხლი
გვაქვს“ და ა. შ.

თანამედროვე მაყურებელი (და ჩვენი თა-
ნამოკალმე, კრიტიკოსიც, მათ შორის!) მიჩ-
ვეულია ეკრანზე იხილოს ფსიქოლოგიური
დეტერმინიზმის პრინციპებზე აგებული ხა-
სიათები. ადამიანი ამას ამიტომ სჩადის, ხო-
ლო იმას კი, სულ სხვა რამის გამოთ.

ყოველდღიურ „მცირე საქმეთა“ პრო-
ზით აღზრდილთ აღარ მოგვწონს თითქოს
გრანტის მილიანი ლოდისგან გამოკეთი-
ლი ადამიანები. ისინი გვეჩვენებიათ ოჩო-
ფებებზე შემდგარნი, ცხოვრების სიმართლეს
დაცილებულნი. მათგან იდეალურობის სუს-
ხი ჰქრის. ძალზე იშვიათად, რომ ასეთი პერ-
სონაჟები მხატვრულად დამაჯერებელნი იყ-
ვნენ. ამიტომაც ამგვარი მხატვრული სახის
წარმატება მილიანად მთელი ფილმის წარმა-
ტებაცაა. ფილმის მთავარი გმირი ქალი და-
ხატულია მასშტაბურად და ყველა მაღალ
კრიტერიუმს აკმაყოფილებს.

აქ, სითქოსდა, ქმეგვეძლო წერტილის
დასმა, თუკი ჩემი რეცენზირების ამოცანა
ფილმის საერთო შეფასება იქნებოდა. ფილ-
მი, უეჭველად, გამარჯვებულია, ევას სახე
დარეჯან ხარშილაძის მშვენიერი ნაშუშვეა-
რია, იგი დარჩება — თამამად შეიძლება
ითქვას — როგორც მაყურებელთა ხსოვნა-
ში, ასევე ქართული კინოს ისტორიაში. მაგ-
რამ ვფიქრობ, ვიწრო, შემფასებლური მსჯე-
ლობის გარდა, კინოხელოვნების სერიოზუ-
ლი ნაწარმოებები — (არც ისე ბევრია ისი-
ნი) — გულისხმობენ უფრო ვრცელ მხატვ-
რულ-კრიტიკულ განხილვას, სადაც არა მხო-

ლოდ ყავლგასული „ქარგია — ცუდი“ არ
სებობს, არამედ ისეთი ცნებებიც; ^{ეზოპოსი}
რიცაა „ფილოსოფია“, „პარმონია“, „მუსიკა“
ლისტური მთლიანობა“ და მრავალი სხვა
რამ კიდევ. ამ კატეგორიათა სფეროში ადგე-
ლი არ რჩება უბრალო, ერთნიშნა მსჯელო-
ბისათვის: ავტორის მიერ აღებული სიმაღ-
ლე, მისი მიღწევა უფრო მაღალი მწვერვა-
ლების პანორამას შლის, აღვივებს იმის ინ-
ტერესს, რომ მხატვრულად შევიცნოთ ცნე-
ბანი, რომლებიც ხშირად მონათხრობის მიღ-
მა იგულისხმებიან და არსებობენ.

მაგრამ, ყველაფერს თანდათანობით მიყე-
ვეთ.

თელიანში, ეკლესიის მახლობლად მცხოვ-
რები შეძლებული გლეხის, მაცის ქალიშ-
ვილა ევა. და რაკი, ფილმის სიუჟეტი ზაფ-
ხულში იწყება, ევა ამ პატარა ქალაქში კი
არ არის. არამედ საძვარეზა, ძველი ჩვეუ-
ლებისამებრ გლეხებს თავიანთ ფარებთან
დაუდევთ დროებითი ბინა. ამ ჩანაფიქრში
თავისუფლად ამოვიკითხავთ ავტორების გა-
აზრებულ სურვილს — მაქსიმალურად განა-
ზოგადონ თხრობა. მთის პეიზაჟის დრაგ-
მენტი, უბრალო, მსახაფხულო მწყემსური
სადგომი, მძიმე, მომქანცველი შრომა — აქ
ყერ არაფერია ისეთი, რაც ევას სხვათაგან,
მრავალზე მრავალი გლეხის გოგოსაგან გა-
მოარჩევს.

თხრობა უბრალოა, ცოტა უხეში, უპრე-
ტენზიო თავისუფალი წვრილმანი მოტივაცი-
ისაგან.

ყურადღებით ვადგენებდი თვალს ამ ეპი-
ზოდებს და მათში ვეძებდი დროის აღმნიშ-
ნელ რაიმე ნიშნებს, ამაოდ დავფერო. ჩაც-
მულობა, ავეჯი, ქურჭელი (ფილმის გმირე-
ბი პირდაპირ ხის ჯამებიდან ჰქანდნენ, არ ხმა-
რობენ დანა-ჩანაგებს), ყოველდღიური ყო-
ფის წვრილმანედი ისეთია, რომ მოქმედება
შეიძლება დავათარილოთ XVII, თუნდაც
XIV საუკუნით. სცენები რომ ამ საუკუნის
დასაწყისში თამაშდება, ამას ეხედვით მხო-
ლოდ იმით, რომ ვიცით ადამიანის ცხოვრე-
ბის ხანგრძლივობა — მთავარი გმირი ხომ
ჩვენი თანამედროვეა და მისი ახალგაზრდო-
ბა სწორედ იმ მორეულ წარსულში უნდა
ყოფილიყო.

თუმც, გავიხსენოთ მარკისის „მარტოობის
ასი წელი“ ან ე. წ. „მაგიური რეალიზმი“
სხვა ნაწარმოებები, რათა ზემოთ ხსენებუ-

ლი არგუმენტი, რაღაც შეუძლებელ რამედ არ წარმოვიდგინოთ.

ისიც ვთქვამთ ბარემ, რომ ფილმის დასაწყისი ნათლად გვახსენებს, რომ მისი ავტორები კარგად იცნობენ ლიტერატურაში დღეს ეგზომ პოპულარული მიმდინარეობის მხატვართა შემოქმედებას. აქ ხომ არ იღებს სათავეს ის ფატალური განსაზღვრულობა, რაც ამბების განვითარებას თან სდევს: ევა ხედავს წინასწარმეტყველურ სიზმარს და სიზმარი უტყბადება, ხედება ახალგაზრდა მწყემსს, მშვენიერ ვაჟკაცს გიორგის და სამარადჟამოდ შეიყვარებს მას. მისი სიყვარული ისევე გულწრფელია და ალალი, ისევე მიამიტური, როგორც მისი ბიბლიური სენსიანის. გავიხსენოთ შეყვარებულთა დიალოგი:

- რა გქვია — ეკითხება ვაჟი.
- ევა, — პასუხობს ქალი. — შენა?
- გიორგი. რა ლამაზი ხარ.
- მე? შენა ხარ ლამაზი.
- მე?

ამ საუბარში, ისევე როგორც ევასა და გიორგის ურთიერთობის მთელს ისტორიაში, მონიშნულია ის სტილისტური მასშტაბი, რომელიც შემდგომში აღარ დასჭირვებია ავტორს. კინორომანის წინა ეპიზოდებში, სადაც ევანი იკვრება, გმირთა ქცევები, ისევე როგორც მათი სიტყვები, მოკლებულნი არიან წვრილმან ინდივიდუალურ სახასიათო ნიშნებს. მათში უმაღლეს გვარტომის იერი ჩანს, ვიდრე პირადული რამ. შეიძლება გვეჩვენოს, რომ ევას საქციელს ინსტინქტი განსაზღვრავს და არა გონი. მთელი მისი თავგადასავალი უფრო მითოლოგიურ, ზღაპრულ ამბებს გვაგონებს, ვიდრე რეალისტურს.

ჩვენ ქვემოთ კვლავ დაეუბრუნდებით ჟანრის პრობლემას ამ ფილმში, რაც ყველაზე მეტად რთულია მის მხატვრულ სტრუქტურაში. ნაწარმოების დასაწყისში საქმოდ მკვეთრად გამოვლენილი ჟანრული სახე. ის სხვა საქმეა, რომ ამ ჟანრს ჯერ დადგენილი სახელწოდება არა აქვს. მე გავბედავი და მას ვუწოდებდი მითოლოგიზირებულ არაკს. მაგრამ, სიუჟეტს მივუბრუნდეთ. ბუნებრივია, რომ შინაგანი მერყეობის გარეშე ევა ამ ახლად გაცნობილი ყმაწვილის ცოლი გახდება. მერე (არაკებში გმირის ცხოვრების ეტაპები ერთი სიტყვით აღინიშნება ხოლმე — „მერე...“) ეკლესიაში მიჰყვება საქმროს, მერე, უკვე ქორწილში, პირველად

შეხვდება სპირიდონს; მერე სპირიდონს ჰკლავს გიორგის და ევაზე იწერს *გეგავას, გეგავის* მერე...

თუმცა, ყოველივე აქედან მოყოლებული, რაც შემდეგ ხდება, ფილმში სულ სხვანაირადაა ნაჩვენები. არაკის ესთეტიკა გზას უთმობს ჩვეულ კინემატოგრაფიულ რეალიზმს. ახლა, ავტორები, ვიდრე გვიჩვენებენ გმირს ამა თუ იმ მოქმედებას, ეძებენ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ, მიზეზ-კავშირობრივ მოტივირებას. ისინი აანალიზებენ მომხდარი ამბების ძველულობას, აკვირდებიან მათს გავლენას ადამიანებზე, აღნუსხავენ ცვლილებებს ხასიათსა და გარემოში.

გამოუცდელ თვალს შეიძლება აქ მხატვრულ საშუალებათა მონაცვლეობა სტილურ აღრევად ეჩვენოს. არაა ძნელი დავინახოთ ამის მიზეზი ნაწარმოების მთლიანი კონცეფციის უქონლობაში, ისტორიული („აწმყო“) დროის მეორე პლასტის დამანგრეველ გავლენაში პირველზე („წარსულზე“) და კიდევ სხვა რამეში.

და მხოლოდ მთავარი გმირის ხასიათი გვაიძულებს დავეჭვდეთ ამგვარი შთაბეჭდილების სისწორეში, გვიბძვებს, რათა შევამოწმოთ ეს შთაბეჭდილება და გავიგოთ, რომ ცვლილებანი სტილისტიკაში, შემთხვევითი როდია, მასში განსხვულად გარდატეხანი გმირის ბედში. შემდეგ კი მის ხასიათში. მთის მარად წმინდა კანონების სანაცვლოდ მოდის ამაოება, სიხარბე, ანგარება. მაგრამ, ნამცევა ვნებათა ნიაღვარი თითქოს მხარს უქცევს ევას: იგი უცვლელია, უზადო ბუნების, ძლიერი, კლდესავით მტკიცე. ევა საკუთარი ზნეობრიობით ცხოვრობს. ეს არ არის ადვილი საქმე.

საქართველოში მომხდარ სოციალისტურ რევოლუციას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს როგორც ეკრანულ ამბებში, ასევე ევას ბედ-იბაღში. მაგრამ ჩვენ გიგანტური სოციალური გარდატეხის მხოლოდ გარეგან კონტურებს გვიჩვენებენ, გვიჩვენებენ იმას, რასაც ხედავს ევა, რომელიც იმ ხანად მეწვრილმანე მეუღლის აუშლავრეველი ცხოვრებით ცხოვრობდა.

თელიანში ახალი ხელისუფლების სათავეში დგას ევას ძველი ნაცნობი — არჩილი. ერთმანეთი ესიმბათიურებათ კიდევ და ამ კაცმა ერთხელ ისიც კი შესთავაზა — მიატოვე ოჯახი და აქედან სხვაგან წავიდეთო.

მაგრამ — და ეს ფრიად მნიშვნელოვანია ევას ხასიათისათვის, იგი ბოლომდე ერთგულია, როგორც ეს შეშენის მისი ხალხის ტრადიციას და მის მოვლემას. იგი უყაყამანოდ გადაწყვეტს აქ დარჩენას და საქმულველ ქმართან ცხოვრებას. ისე, კაცმა რომ სჩქვას, არც ცოცხლობს იგი. არსებობს მხოლოდ, წუთისოფელს მიაჩოჩიალებს. ასეთი რამ, უეჭველია, გავაოცებდა და შესაძლოა, გავკალიზიანებდა კიდევ; ხელოვნური მოკეჩიქვებოდა, საქმე ევას რომ არ ეხებოდეს. ევასათვის სიცოცხლე გიორგის სიკვდილთან ერთად გათავდა, მსახიობი და რეჟისორი გვაძულებენ ვირწმუნოთ, რომ ეს სწორედ ასე იყო.

ევას „მთაში“ ცხოვრებისა და „ბარში“ არსებობის კონტრასტი მხოლოდ ხაზს უსვამს ამ ხასიათის მარადიულობას, მის მთლიანობასა და ძალას. არა მგონია შევცდე, თუ ვიტყვი, რომ სწორედ ევასადმი სიყვარულმა გააკეთებინა ლანა ლოღობერიძეს ეს მკვითრი, დისონანსური სტილისტიკური გადასვლა. მას არ შეშინებია ეჭვის ქვეშ დაყენებინა თავისი პროფესიული რეჟისორული რეპუტაცია: ხომ აშკარაა, რომ უყვარდლებო, „თანააგეორობის“ გრძნობას მოკლებულ მყურებელს შეიძლება მოეჩვენოს, თითქოს რეჟისორმა ვერ შესძლო ფილმის

სხვადასხვა მხატვრული პლასტის გამოლოცნება.

ჩემს ამ მიხედვრას ამბავებს ის, როგორც თუ ევას ცხოვრების თანამედროვე სიუჟეტში (როცა ქალი მთას უბრუნდება) სრული პარმონიაა. მოხუცი ქალის ცხოვრების სულიერი წონასწორობის საფუძვლები, სავსებით გასაგებია: გიორგისთან შეხვედრამდე მის ზნეობრივ სამყაროს განსაზღვრავდა მძლავრი, გენეტიკურად ნაანდერძევი ერთგულება ამ მიწისადმი, ამ მთების, კლდეების, ტყეებისადმი. მათთან განშორება მისთვის ისევე მტკივნეული იყო, როგორც ლეიძლი ადამიანის დაკარგვა. აქა ძვეს, ჩემის აზრით, ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ევამ უარი უთხრა არჩილს და დათანხმდა სპირიდონთან ერთად მშობლიურ მხარეში დაბრუნებაზე.

ახლა კი, მრავალი წლის შემდეგ, ევა თავისი სიცოცხლის დღეებს იქ მიიწურავს, სადაც ვნახეთ სწორედ ფილმის დასაწყისში. „მიიწურავს“, რომ ვთქვით, მთლად სწორი არ იყო, ქალიშვილისა და შვილიშვილის გარდა მას ჰყავს ძველი მეგობრები, საფიქრალი და საზრუნავი გასჩენია, რაც იმას ცხოვრების, რომ მოხუცი ევა ჯერ არ აპირებს სულის მოსვენებას.

ჩვენს დროში ევას უმტკიცესმა მთლიანობამ, შესაძლოა, არა მხოლოდ ჩვენი აღტაცება გამოიწვიოს, არამედ, თბილი, კეთილი ღიმილიც. გავიხსენოთ მშვენიერი სცენა თავის მეზობელ მიტოსთან, რომელიც მასაც ვეღვი დროის ნატეხია. ისინი აღელვებულნი განიხილავენ საზოგადოებრივ პრობლემებს, გული ეთუთქებათ მთებში გადაკარგული მშობლიური სოფლის ძნელებლობის გამო და ამჟ დროს უდრკინველად ლაპარაკობენ სიკვდილზე. ემზადებთან მასთან შესახვედრად და სასაფლაოზე ადგილებსაც კი მონიშნავენ.

ერთი მნიშვნელოვანი სახიერი მომენტი, რომელიც აერთიანებს თხრობის პარველ, „არაკულ“ ნაწილს სხვა დანარჩენთან, არის თემა მოხეტიალე მსახიობებისა, რომელიც მთელ ფილმს გასდევს. დროდადრო ფილმში სიუჟეტის განვითარება წყდება, და ჩნდება ეპიზოდი — ნომერი, სადაც ურიკას მკვიდრნი, ჩამოტყაული მსახიობები მღერაიან და მამიტიურ პანტომიმას წარმოადგენენ. ამ სცენებში მონაწილეობს საქართველოში კარგად ცნობილი

კადრი ფილმიდან. ევა — დ. ხარშილაძე



მანა მენაბდე, მრავალი სიმღერის შემთხვევა. „მათხოვართა პითისა“ ჩამოგავს იგი თავისი გაბურძენილი თმებით, წითელი წიწკების ასხმით, მცხუნვარე მზის სხივებით გამოხუნებული ხალათით. მღერის როგორღაც გამოშფეველად, ერთგვარი გახელვებით, მომღერალი პირდაპირ კამერაში მღერის და ჩვენგან კი არ ელის, არამედ მოითხოვს თანამონაწილეობას. მალალი პოეზიით აღსავსე სიტყვები მოსალოდნელი ამბების სახიერი ვიტყვავდება.

ასე მაგალითად, ევა და გიორგი ასე სტუბებიან თავიანთი სიყვარულის პირველი წამებით და სიმღერა-კომენტარებში უკვე გაისმის:

საგონებლისა სახლ მიდგა,
გაჯრისა კარი მიბია,
წინ მიდგას ცრემლის ლოგინი,
ზედ ნარიდ ეკალ მიგია,
შიგ მიდგას სუფრა სევდისა,
ზედ ნაუღელი მიძია...

გარდა სიმღერისა, მოხეტიალე მსახიობების სცენა-კომენტარებში, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ იური ზარეცკის მიერ სახიერად დადგმულ მოკლე, ლაკონიურ პანტომიმებს.

ნიშნადობლივია, რომ მოხეტიალე მსახიობების სცენა-ნომრები თავიანთ სიცოცხლეს აგრძელებენ მაშინაც კი, როცა კინოთხრობის მანერა სრულიად განსხვავებულ ნიშნებს იძენს. თუმცა კი ეს ჩანართი — კომენტარები უფრო და უფრო იშვიათად ჩნდებიან, რამდენიმე მათგანი პანტომიმის გარეშეცაა, ხანდახან მეორდება ერთხელ ხილული და ასეთ დროს ისინი გვევლინებიან როგორც მოხდენილი პლასტიკური ეტიუდები.

მის გამო ასე დაწვრილებით იმითომ ვლავარაკობ, რომ მუსიკალურ-პლასტიკური კომენტარების მთელი ეს ხაზი ძალზე მნიშვნელოვანია, როგორც ფილმის შინაარსისათვის, ასევე მისი სტილისტიკისათვისაც. მოქმედების მოულოდნელი შეჩერება — შესვენებანი კოლოზების ღრმად გააზრების საშუალებს იძლევიან, და გარკვეულად მთვან გაუცხოების ეფექტს ქმნიან, ეკრანზე მომხდარ ამბავს ანიჭებენ ერთგვარი ლეგენდის ხასიათს, რომელსაც შესაძლოა, საფუძვლად არც ედო რეალური სინამდვილის ფაქტები.

ზონკი — ანტრაქტები მოქმედების განვითარებაში არა მარტო მათი რიტმიზირების, ცეზურების შეტანის შესაძლებლობას იძ-

ლევიან, არამედ ააშკარაებენ ნაწარმოებში ყანრულ ბუნებას, რომელიც ხან ელემენტარული გოგოც მითი ან არაეი, ხან როგორც ნაწარმური ლეგენდა და ხან კი როგორც მთის საგა. ამიტომ, ალბათ, ფილმის სტრუქტურის მეორე ნაწილიდან ზონკების თანდათანობით გაქრობას თან მოჰყვა საგრძნობი დანაკარგი მთელი ნაწარმოებისათვის: მკვეთრი ესთეტიკური დისტანციის დადგენა, ასე მეგონია, არა მხოლოდ სურათის მხატვრულ მთლიანობას წაადგებოდა, არამედ გააქარწყლებდა იმ შენიშვნებსაც, რაც შეიძლება წარმოშვას ევას გათხოვებასთან დაკავშირებულმა რამოდენიმე ეპიზოდის ნამდვილობამ. ამ ისტორიას კი, უნდა ვაღიაროთ, ახლა ერთობ დიდი ადგილი უჭირავს ფილმში — ორი სერიიდან სერიანახევარი მას ეკუთვნის. თან ისიცაა, რომ განსხვავებით სხვა უფრო აკონიურად მოწოდებული სიუჟეტური ხაზებისაგან, აქ, მასალის სიუჟეტის მიუხედავად, არ არის მიღწეული, ჩემის აზრით, ჭეშმარიტი მხატვრული მთლიანობა.

ზედაპირული რომ არ გეჩვენოთ ჩემი მსჯელობა, შევეცდები უფრო დაწვრილებით გამოვიკვლიოთ ის გარემოებანი, რაც სპირიდონს უკავშირდება. სპირიდონი პირველად ევასა და გიორგის ქორწილში გამოჩნდება, ცნობისმოყვარეთა გუნდში, ახალდაქორწინებულ მოცეკვავეებს რომ გარს შემორტყმია. კინოკამერა მსხვილი პლანით იღებს პორტრეტს მამაკაცისას, რომელიც ჩაყენებით შესცქერის პატარძალს.

აი, სწორედ აქ გაისმის მაყურებლისადმი მიმართული ევას სიტყვები იმ მამაკაცის გამო, რომელიც მოულოდნელად შემოიჭრა მის ცხოვრებაში.

ამ სცენაში სპირიდონის ხასიათი ექსპონირებულია კიდევ ერთ თვალში საცემი, მკვეთრი ნიშნით. „ქალაქელი გიყისთვის“ დამახასიათებელი მანკვა-გრეხით აკრავს იგი ხის ვეება ტანზე პროკლამაციას, შემდეგ კი, როცა პრისტავი შენიშნავს ამ პროკლამაციას, შეკრებილთა ზურგს ამოფარებული იყვირებს: „ძირს ძველი დროება! დადგა ძველი რეჟიმის აღსასრულიო“. როგორც კი მიხვდება, ხელისუფლების წარმომადგენელმა დამინახაო, სპირიდონი, ასევე უცნაური ხტუნვა-ხტუნვით გაიქცევა.

შემდგომ სცენაშიაც, როცა სპირიდონი მალულად ადევნებს თვალს ახლადდაქორ-

წინებულთ. უდრტივინველად რომ მისცემინ ნეტარებას მთის მდელიოზე, მაყურებელს რა-ღაცას აფიქრებინებს ამ კაცის პათოლოგიუ-რობის გამო. მით უმეტეს, რომ სწორედ ამ მდელიოზე ჰკლავს იგი გიორგის. შემდეგ მანაკალური ცნობისწადილით აღსავსე მოი-პარება მის ახლადვათხრილ სამარგისთან და შორიდან ადევენებს თვალს გიორგის დამარ-ხვას და მომხდარი ამბით გაყირვებას გამო-ხატავს ამ დროს მთელი მისი არსება. და-მარხვის მერეც კი, იგი მარტო რჩება საფ-ლავთან, თითქოს უახლოესი ადამიანი დაე-კარგოს.

ასევე უცნაურად გამოცხადდება იგი ევას მამის სახლში. ვითომ გზაბნეული მგზავრი ვარო, გასათბობად და სულისმოსათქმელად აქ შემოხეტებული. შემდეგ მოიგონებს, თით-ქოს შავიას მოკვლა სურთ იმ ადამიანებს, რომელთაც ახალი დროების დამყარება გა-ნუზრახავთ. ყოველივე ამის მერე ელიჯინე-ბა, იხვეწება ევა მომთხოვეთო. დიდი აღია-ქოთი ატყდება: მაცის ამ თავხედი შანტა-ჟისტის სახლიდან გაძევება სურს.

უნდა ითქვას, ამ სცენაში, ისევე როგორც წინა სცენებში, გურამ ფირცხლავამ სპირი-დონის როლი ითამაშა ისე, რომ იგი ანტი-პათიის გარდა სხვა გრძნობებს არ იწვევს ჩვენში. ამიტომაც ევას გადაწყვეტილება ცოლად გაჰყვეს სპირიდონს (თუნდაც ასეთი მოტივირებით: „მე აღარ ვცხოვრობ, ვათა-ე-და ჩემი სიცოცხლე...“) უცნაურად მოს-ჩანს. მეტიც, ეს ლალატია ამ პირდაპირი, უდ-რეკი, თავისთავადი ხასიათისა.

ამ სცენის შემდგომ ყველაფერი მკვეთრად იცვლება. სპირიდონი აღარ არის ძველებუ-რად უცნაური და საღად მოაზროვნე ობივა-ტელის სახეს იძენს. შორდება თავის ძველ მეგობარ რევოლუციონერებს, სიმამრის წყა-ლობით დუქანს ყიდულობს და არჩეინად ვაჭრობს შიგ. ცვლილება იმდენად დიდი, რომ მაყურებელი, რომელმაც, ევასაგან განსხ-ვავებით, იცის, რომ სპირიდონი გიორგის მკვლელია, ვერ იგებს მისი საქციელის მო-ტივებს და იბნევა.

შიშის გამო განუდგა რევოლუციას? მაგ-რამ მხდალი არ უნდა იყოს. ქვრივის სიმ-დიდრეს დახარბდა? არც ისე დიდი სიმ-დიდრე! ამდენ ხანს მაცდურობდა, მისი აშ-კარა პათოლოგიურობა თავისთავად გაქრა — მოულოდნელად და სწრაფად. ეს და ამგვა-



კალი ფილიძან. ევა — დ. ხარშილაძე, სპირიდონი — გ. ფირცხლავა

რი გაუგებრობანი აღმოცენდებიან სპირი-დონის მრავალ ეპიზოდთან დაკავშირებით. აქ, უნდა ვაღიაროთ, თავს იჩენენ გრძლივო-ბები და აშკარა განმეორებანი.

თანდათანობით ევა ხვდება გიორგის მკვლელობის საშინელ საიდუმლოს და ჩვენ კი ბოლომდე არ შეგვიძლია გავიგოთ, რა ამოძრავებს ამ კაცს. ერთადერთი განმარტე-ბა, რომელსაც თვით სპირიდონი გვთავაზობს. ესაა, თავდავიწყებით მიყვარსო ევა. მაგრამ, სამწუხაროდ, სპირიდონი, ისეთი როგორ-საც ჩვენ მას ვხვდავთ, ძალზე შორსაა დი-დი, თუნდაც სახედისწერო ვნებებით შეპ-ყრობილი ადამიანის სახისაგან. იგი უმალ ჩვეულებრივი, მეტსაც ვიტყვოდი, წვრილმა-ნი და ანგარიშიანი კაცია: გავიხსენოთ თუ როგორ აწყდება აქეთ-იქით, როცა რევოლუ-ციამ გამიარჯვა და მისი ყოფილი მეგობარი არჩილი ქალაქში დაბრუნდა. როგორ იმდაბ-ლებს თავს, როგორ ლაქუცობს, რათა თავი აარიდოს თავისი დუქნის ექსპროპრიაციას! როგორ გვაჩვენებს თავს — ძველი რევო-ლუციური იდეალების ერთგული და კო-ლექტივიზაციისათვის აქტიური მებრძოლი ვარო.

სხვათა შორის, აქვე შევნიშნავ ბარემ: ამას ისეთის წარმატებით აკეთებს, რომ თავის გამპრიახ ხე ბრძენ მუელულესაც კი აცდუ-ნებს. ევა, აქამდე ახლოსაც რომ არ იკარებ-და სპირიდონს, კოლექტივის ყანაში ამ კა-ცის „პეროიზმის“ შემდეგ, უცებ მგზნებარე სატრფოდ გადაიქცევა „ღამის სცენაში“... ეს, — ჩემის აზრით, არა მარტო ამანხვებს ჩვენს წარმოდგენას მთავარ გმირზე, არამედ მაღალ გემოვნებასაცაა მოკლებული.

სხვა ფილმებიდან ნასესხებებით გამოიყუ-



რება ეპიზოდები საროსკიბოში, სპირიდონის დამოკიდებულება „წმინდანად“ მონათლულ სიძვის დიაცთან, რომელმაც მას ბავშვი გაუჩინა. ამ ბავშვს კი მერე ევა ყიდულობს(?) ამ დიაცსაგან. აქ რამდენი ეპიზოდიცაა, იმდენი მხატვრული უზუტუტობაა: დრამატურგიული, რეჟისორული, მსახიობურიც კი.

ფილმის მეორე ნახევრის დრამატურგიაზე განსაკუთრებით უნდა ითქვას, ბევრი, თუ არა ყველა, ჩემი პრეტენზია აქ დაკავშირებულია მოქმედების აგების ხარვეზებთან. სცენარის ავტორების სურვილი, გამოატარონ თავიანთი გმირი არა მხოლოდ პირად, არამედ საზოგადოებრივი ცხოვრების პერიპეტებში, ცდაა იმისა, რომ სპირიდონის ხასიათში ერთმანეთს შეურწყან ინდივიდუალური და სოციალური ნიშნთვისებანი (ამას დავემატოთ სიუჟეტის გამდიდრების ცდა, როგორც მძაფრი დრამატიზმის. ასევე მგრძნობიარე მელოდრამის ელემენტებით) დაიხ, ყოველივე ეს, სხვადასხვა მხრივ მიმართული ვექტორები, ძალზე ბევრი აღმოჩნდა ორგანული კინემატოგრაფიული ხორცშესხმისათვის.

ავტორებმა რომელიღაც მომენტში იგრძნეს, რომ შეუძლებელია ამ ჩანაფიქრის განხორციელება მოქმედების ბუნებრივი განვითარებით და ფორსირებულ საშუალებებს მიმართეს. ასე აღმოცენდა სპირიდონის თვითმკვლელობის სცენა მას შემდეგ, რაც ევასათვის ცნობილი გახდა ამ კაცის სასხლიანი საიდუმლო. მაყურებელს, რომელსაც უკვე აღარ ესწამს სპირიდონის მოქმედების ლოკიცა, მთაში წყაროსთან გავარდნილი თოფის ხმა კიდევ ერთი გამოცანა ჰგონია: ახლა არ იყო, რომ ეს კაცი ყოველნაირად ცდილობდა თავი დაეღწია თვით ერთი ბეწო საშინაობისაგან? ახლა კი, ცოლთან ლაპარაკის შემდეგ, ადგა და ტყეში იკრა შუბლში...

თუმცა ეს კია, ამ ამბავმა გაცვალა გზა ეპილოგისაკენ, რომელიც ფილმს მაყორულ ნოტაზე ამთავრებს. ძალზე მოხუცმა ევამ (ამ როლში მშვენიერია თამარ სხირტლაძე), რომელმაც ცხოვრების მძიმე და გრძელი გზა

განვლო, შესძლო ბოლომდე შეენარჩუნებინა თავისი თავისადმი და საკუთვეთადობრივი პრინციპებისადმი ერთგულება. შესაძლოა, ავტორებს არ უნდა დამეჩვენინათ ამ ქალის სალი კლდესავით მტკიცე ხასიათი, არ უნდა გაემართათ კინკლაობა ევასა და მის ავზნიან, ქაარფშუტა ქალიშვილთან, არ უნდა აეძულებინათ ევა მოესმინა მისი საყვედურები სპირიდონთან ურთიერთობის გამო. თავის მხრივ, არც ევას უნდა ემართლებინა თავი ამ ქალის წინაშე და არ უნდა გაემხილა მისი დედის ნამდვილი ვინაობა. თუმცა, იქნებ შეგნებულად უპირისპირებენ ავტორები თავიანთ საყვარელ გმირს იმ ადამიანებს, რომლებიც აშკარად ჩამორჩებიან მის პიროვნულ მასშტაბებს? ამ კონკრეტული საწყისების შეპირისპირებით უფრო ელვარედ ბრწყინავს ამ კეთილშობილური სულის წახნაგები, ისევე, როგორც განსაკუთრებით მზიანი და ნათელი გვეჩვენება დღე მრუმე ღამის შემდეგ.

კვლავ უნდა გამოვთქვათ სინანული იმის გამო, რომ სახედრიანი ურიკა სადღაც გადაიკარგა და აღარ მობრუნებულა ფილმის კადრებში. ამ სურათის ფინალში მისი გამოჩენა სწორედ დროული იქნებოდა.

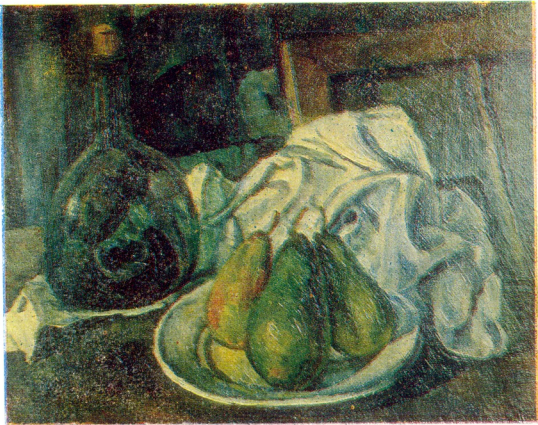
გადაიქუხეს ვნებებმა, ამ მოვლენების მრავალმა გმირმა დასტოვა წუთისოფელი, დრომ თავისი გაიტანა, ამ კონტექსტში მოხეტიალე მსახიობების გამოჩენა შეიძენდა ახალ, მოულოდნელ მნიშვნელობას. ხომ გახსოვთ პუშკინი:

Хотя тяжело подчас в ней бремя
Телега на ходу легка,
Ямщик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка...



ავთანეზი ვარაზი

ახალგაზრდა ვაჟის პორტრეტი
ნატურმორტი





Վարդի Թե 1942

հանածոյն





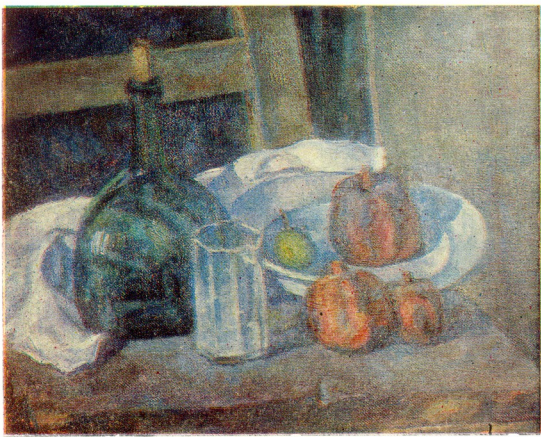
სირანუშას პორტრეტი
სტიშას პორტრეტი





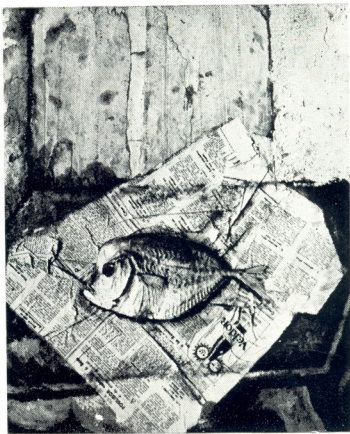


ნატურმორტი „ატმები“
ნატურმორტი
გაგონანს პორტრეტი
ნატურმორტი



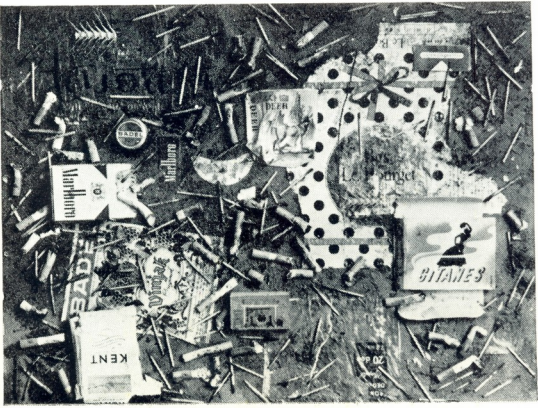


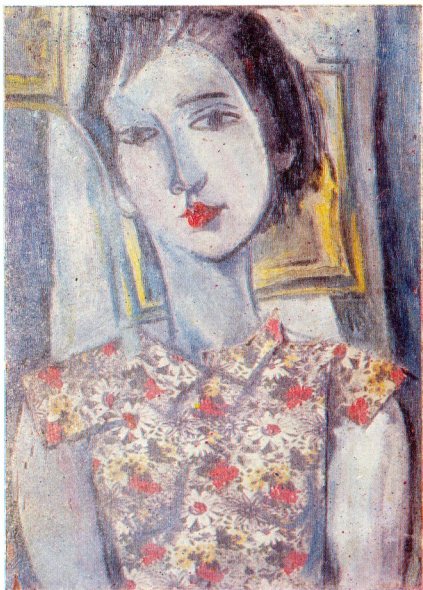
ჩანახატი
კომპოზიცია „სიბუდე“





ოლივია მეერსონი
კომპოზიცია





ქალის პორტრეტი
ნატურმორტი



ავთანდილ ვარაზის პორტრეტული ხელოვნება

გიორგი ჯავახიშვილი

ავთანდილ ვარაზი თანამედროვე ქართული ფერწერის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. შემოქმედებით მოღვაწეობას 50-იან წლებში იწყებს, როცა საბჭოთა სახვით ხელოვნებაში მიმდინარეობდა ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიების პროცესი.

თავისი თანადროული მხატვრული გარემოციდან ვარაზი გამოირჩევა შემოქმედებითი ბუნების ორიგინალურობით; მხატვრის მსოფლმხედველობა, დამოკიდებულება სამყაროსადმი, აღმზიანებისადმი, ღრმა ჰუმანიზმით არის გამსჭვალული. ერთი მხრივ მრავალსაუკუნოვანი ქართული ეროვნული მხატვრობის, მეორე მხრივ, დასავლეთ ევროპის ფერწერული მეგკიდრეობის შემოქმედებითად ათვისებამ განაპირობა მისი ნაწარმოებების მაღალი მხატვრული დონე, შესრულების პროფესიონალიზმი და ფერწერის თანამედროვე ხასიათი. შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობასთან, ისევე, როგორც ფიროსმანთან, ვარაზს შინაგანად აახლოებს მისი შემოქმედების ზოგადი პრინციპები, გამომსახველობითი ენის

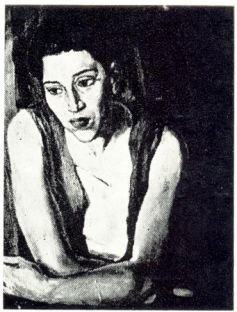
სიმკაცრე და ლაკონიურობა, დახვეწილი კოლორიტი.

ავთანდილ ვარაზი (ვარაზაშვილი) დაიბადა თბილისში 1926 წელს. ხატვის ნიჭი საკმაოდ ადრე გამოამჟღავნა. 16 წლის ასაკში შეასრულა გრაფიკული ნამუშევრები, ხოლო ცოტა მოგვიანებით — ფერწერულიც. 1952 წელს, თბილისის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტის დამთავრების შემდეგ, ვარაზი სწავლას აგრძელებს გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ინსტიტუტის ინსტიტუტის ასპირანტურაში, მაგრამ მალე თავისი ნამდვილი მოწოდების გზას დაადგა, რასაც, შემდგომ მთელი სიცოცხლე მოახმარა.

დაზღუდვი მხატვრობის გარდა (პორტრეტი, ნატურმორტი), ვარაზის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში არქეოლოგიური ექსპოზიციისა (1966-67) და კინოფილმ „ფიროსმანის“ მხატვრულ გაფორმებას (1970).

მხატვრის შემოქმედებითი სახე, ინდივიდუალობა, ყველაზე სრულყოფილად მის პორტრეტულ ხელოვნებაში იჩენს თავს. გარეგ-

ნულად თითქოს პასიური ეს მხატვრული სახეები, მდიდარი შინაგანი სამყაროთი გამოირჩევიან. კომპოზიციური გადაწყვეტის სიმკაცრე და ლაკონიურობა, მხატვრული ფორმის განზოგადება დამახასიათებელია ყველა მისი ნაწარმოებისთვის.



სურათის კომპოზიციურ წყობაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კოლორიტს. თავისუფალი, ფორმის შემქმნელი რელიეფური ფერწერა, თუ ფერის სიმსუბუქე და გამჭვირვალეობა ქმნის მხატვრული სახის ხასიათს, ვადმოსცემს ადამიანის ინდივიდუალურ ნიშნებს. ლურჯი, რუხი და მომწვანო ფერების დახვეწილი ჰარმონია, ღია მონაცრისფრო, მოყვითალო და მოვარდისფრო ფერების თბილი კოლორიტი პორტრეტულ სახეებს შინაგან სიფაქიზესა და კეთილშობილებას ანიჭებს.

ავთო ვარაზის სახვითი ენისათვის დამახასიათებელია ფერწერული ფორმის ერთგვარი სიხისტე, მატერიალურობა და საგნობრიობა, რაც თითქოს არ უნდა უწყობდეს ხელს მხატვრული სახეების სულიერ სამყაროში ჩაწვდომას. მაგრამ, სწორედ ეს დაპირისპირება ფიზიკური და სულიერი საწყისისა, გარკვეული კონფლიქტი ფორმის მატერიალურ ჩახიათსა და ადამიანის სულიერ სამყაროს შორის, აძლიერებს მისი პორტრეტული სახეების ექსპრესიულობას. თანამედროვე სამყაროს რთული ხასიათი, მისი წინააღმდეგობანი ღრმა კვალს სტოვებენ გამოხატული ადამიანების სულიერ სამყაროში. მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეების თავისებურება ვლინდება, უპირველეს ყოვლისა, ინტენსიურ სულიერ ცხოვრებაში, რაც ერთგვარად უპირისპირდება მათ ფიზიკურ პასიურობას და განაპირობებს სახეთა შინაგან სიფაქიზეს, ანიჭებს მათ მაღალ ეთიკურ თვისებებს. მსგავსად ფი-

როსმანის ადამიანებისა და ცხოველებისა, რომელნიც გამსჭვალულნი არიან განსაკუთრებული სულიერებისა და შინაგანი სიწმინდის გრძნობით, ვარაზის პორტრეტული შემოქმედებაც გამსჭვალულია ღრმა თანაგრძნობით ადამიანებისადმი.

ვარაზის დამოკიდებულება სამყაროსადმი, ადამიანებისადმი მყარია და ნაკლებად ცვალებადი. მხატვრის შემოქმედებითი მრწამსი, მხატვრული და გამომსახველობითი ენის თავისებურებანი ყალიბდება 50-იან წლებსა და 60-იანი წლების პირველ ნახევარში. ამ ხნის მანძილზე ვარაზის მხატვრობაში თავს ჩვენს გამომსახველობითი საშუალებების რამდენიმე, ერთმანეთისაგან განსხვავებული სისტემა, შესრულების განსხვავებული მანერა, რომელსაც ის მიმართავს მთელ შემოქმედებითი მოღვაწეობის მანძილზე, მხატვრული ჩანაფიქრის შესაბამისად.

ვარაზის მიერ შექმნილი პორტრეტული სახეების ერთგვარ მოჩვენებით ერთფეროვნებას უფრო ხანგრძლივი დაკვირვების შემდეგ სცვლის ადამიანის შინაგანი სამყაროს, მისი სულიერი განწყობილების მდიდარ ნიუანსთა შეცნობა, ემოციათა მრავალფეროვნება.

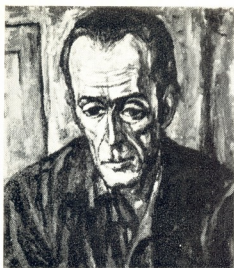


სურათის ნათლად გამოვლენილი არქიტექტონიკა, მკვეთრი და გამომსახველი მოცულობების პლასტიკა, რომელიც ენათესავება არქიტექტურის და ქანდაკების სპეციფიკას, დამახასიათებელია ვარაზის ჯერ კიდევ ადრე ჩამოყალიბებული მანერისათვის. ფორმის განზოგადება და მატერიალურობა, კომპოზიციის გადაწყვეტის ლაკონიზმი, მხატვრული სახის შინაგანი მნიშვნელობა და სახის მონუმენტური იერი განსაზღვრავს მისი ნაწარმოებების მხატვრულ წყობას. ამაზე მეტყველებს სხვადასხვა წლებში შესრულებული სურათები — „ქალის პორტრეტი“, 1963 წ.; „მამაკაცის პორტრეტი“, 1966 წ.; „ეურნალისტის პორტრეტი“, „ელზა მალაკელიძის პორტრეტი“, 1972 წ.; „ქალიშვილის პორტრეტი“ (ლიზიკო) 1974 წ. და სხვ. განსაკუთრებით გამოირჩევა „მამაკაცის პორტრეტი“ (1966 წ.). მკერდამდე ფრონტალურად წარმოდგენილი მამაკაცის თავისა და კისრის მოცულობითი პლასტიკური ფორმები ავსებს ნეიტრალურ ფონს. მოდელის სახასიათო მოძრაობა (ოდნავ მარჯვნივ გადახრილი თავი) და ფერწერული ზედპირის დინამიკა, სახის ფორ-

მათა შეზომისადრეული დაკლკნის კონტური გადმოსცემს მხატვრული სახის შინაგან მდებარეობას. ფსიქოლოგიურად აღიერებს გარე სამყაროსადმი მიბყრობილ თვალუბის გამომეტყველებს. მონაცრისფრო-მოლურჯო ტონებში თავისუფლად შესრულებული ფონი, ღია ფერის სახე, დინამიკურად გამოძერწილი მოლურჯო ფერით და პერანგის თბილი მოყავისფრო ფონი ქმნის დახვეწილ ფერადოვან პარმონიას, გადმოსცემს სახის კეთილშობილ და მღელვარე შინაგან სამყაროს.

„ეურნალისტის პორტრეტი“ გამოირჩევა შინაგანი დრამატიზმით. სტატიკურად ღერძულ ხაზზე აგებულ, ვერტიკალურად წაგრძელებული კომპოზიცია, ხაზგასმული ფრონტალობა, განზოგადებულ ფორმათა მკვერი და მატერიალური ხასიათი მხატვრულ სახეს შინაგან ძალასა და მნიშვნელობას ანიჭებს. მკაცრი, გამომეტყველება ზრდის ამ სახის წინააღმდეგობრივ ხასიათს, მის ფსიქოლოგიურს.

განსხვავებული ხასიათისაა 1972 წელს შექმნილი „გულიკოს პორტრეტი“. მიუხედავად გამომსახველობითი ენის მსგავსებისა (მოცულობით ფორმათა განზოგადება, მატერიალურობა), კომპოზიციური გადაწყვეტის თავისებურება მნიშვნელოვნად განაპირობებს მხატვრული სახის წყნარ, ეპიკურ ხასიათს. კომპოზიციის თავისუფალი წონასწორობა, მაგიდაზე იდაყვებით დაყრდნობილი ქალის პოზა, განზოგადებულ მოცულობათა მონაცვლეობის წყნარი რიტმი, სახის სეგდიანი გამომეტყველება მიანიშნებს ხასიათის სიძლიერესა და მთლიანობაზე, გამოირიცხავს ვარაზის სხვა პორტრეტული სახეებისათვის ნიშანდობლივ წინააღმდეგობრიობას.



გ. ბუჩუქურის პორტრეტი

სხვა მანერითაა შესრულებული „ქალიშვილის პორტრეტი“ (1963 წ.). სურათის კომპოზიციურ წყობაში მთავარი როლი კოლორიტს ენიჭება. თითქმის პროფილში, ფერწერულად შესრულებულ ნეიტრალურ ფონზე, გამოსახული ქალიშვილის სახე განსაკუთრებული პოეტურობით გამოირჩევა. ფერადოვანი სიმდიდრე, ფერისა და ტონის თავისუფალი ურთიერთკავშირი (მათი, შეიძლება ითქვას, თავისუფალი არსებობა ფერწერული ზედაპირის სხვადასხვა ადგილზე), ფერწერული ფაქტურის მღელვარე რიტმი კომპოზიციას დინამიკურ ხასიათს ანიჭებს. ფონის და ფიგურის განუყოფელი ფერწერული ერთიანობა განსაზღვრავს კომპოზიციური გადაწყვეტის თავისუფლებას და მხატვრული სახის ემოციათა მრავალფეროვნებას, მისი შინაგანი სამყაროს ცვალებადობას.

ამავე წელსაა შესრულებული „სირანუშას პორტრეტი“ (კიკელაძე). ხასიათის მკვეთრ გამოძახებლობას მასში აძლიერებს „კოლაჟის“ ტექნიკა (სურათის ზედაპირზე მიკრული ქსოვილი, თმები, მძივი და სხვა), რასაც ვარაზი ხშირად მიმართავდა. ახალგაზრდა ქალის სახე შთამბეჭდავი და კოლორიტულია. მისი პოზა —

გამოღობილი მხრები, მაღალი კისერი — ამაყ ხასიათს ავლენს. ტეხილი ხაზებით შექმნილი კომპოზიციური რიტმი აძლიერებს მხატვრული სახის დახასიათების სიმკვეთრეს. ამაყად მომზირალი დედონი მონაცრისფრო-მომწვანო თვალები, მოგრძო ცხვირისა და წარბების სწორი, მკვეთრი ხაზები, სახის მახვილი ოვალი განსაკუთრებით გამომსახველია. წითური თმები, მოცისფრო მრგვალი მძივები, თეთრი არშიით მორთული სამოსი, საყურე მარცხენა ყურზე „სირანუშას“ ანიჭებს გამომწვევ, თვალშისაცემ სილამაზეს. აქ „კოლაჟის“ ტექნიკა ორგანულად ერწყმის ფერწერას, აცოცხლებს სურათის ზედაპირს და, ამავე დროს, აძლიერებს გამომსახველობას. ეს პორტრეტი ერთ-ერთი ყველაზე მომხიბლავია ვარაზის შემოქმედებაში.

განსხვავებული ხასიათისაა 1964 წელს შესრულებული „გოგის პორტრეტი“. აქ გამომსახველობითი ენა ხასიათდება არა ფორმის მატერიალურობით, არამედ

ფურნალისტის პორტრეტი





სიმსუბუქით (საღებავის თხელი ფენა), წერის მანერის დინამიკურობით, ესკიზურობით, სურათის საერთო ტონალობას ქმნის მონაცრისფრო-მოლურჯო ფერთა ერთიანობა, რომელიც გამოხატავს მხატვრული სახის სულიერი სამყაროს დახვეწილობას და ფერწერის სილამაზეს. ამ მანერაში შესრულებული პორტრეტები უნებლიედ გვაგონებენ დიდი ესპანელების — ელ გრეკოს, გოიასა და პიკასოს ფერწერას.

ფორმისა და ხასიათის ექსპრესიულობით გამოირჩევა ვარაზის პორტრეტების კიდევ ერთი ჯგუფი — ა. დილბარიანის, „ბუკინისტის“, გურამ ბუჩუკურის, სტიმას პორტრეტები. ამ სურათებშიც გამოსახული ადამიანების შინაგანი სამყაროს კეთილშობილება, ჰუმანიზმი მქლავნდება იმ გრძობათა და განცდათა სიკარბეში, რომლის დაღივ ადევს მთელ მათ არსებას, ალბეკილია სახეებზე, ჩანს მათ მოძრაობაში, პოზაში. კომპოზიციის არამდგრადობა, გრაფიკული საწყისის დინამიკა მოძრაობის შეეული მიმართულება გადმოსცემს მხატვრული სახეების სულიერ სამყაროს. 1960 წელს შექმნილ „ბუკინისტის პორტრეტში“ გამხდარი, წელში მოხრილი მამაკაცის ფი-

გურის მეტყველი სილუეტი, ხის მსხვილი ნაკვთები, ხაზობრივი რიტმის დინამიკა განსაზღვრავს მხატვრული სახის ექსპრესიულობას.

რამდენადმე განსხვავებულია შესრულების მანერით „მხატვარ ა. დილბარიანის პორტრეტი“. სახის მოცულობიან ფორმათა პლასტიკა იმენს განსაკუთრებულ სირბილეს, ფერწერულობას. ზედაპირის ფაქტურის ხასიათი, ერთგვარი ფერწერული „ბურუსი“, თითქოს ფარავს გამოსახულებას, ზრდის მის ცოცხალ გამომეტყველებას.

ავთო ვარაზის პორტრეტებში მხატვრულ განსახიერებას პოულობს ჩვენი თანამედროვე ადამიანის მგრძობიერი, მღელვარე შინაგანი სამყარო. ყოველი კონკრეტული ადამიანის სახის შექმნისას მხატვარს იზიდავს კეთილშობილების, სულიერი სიწმინდისა და სილამაზის მაღალი ზოგადსაკაცობრიო იდეების მხატვრული ხორცშესხმის შესაძლებლობა, ხოლო გამომსახველობითი ენისა და კომპოზიციური გადაწყვეტის ლაკონიურობა მხატვრულ სახეს მონუმენტურობას ანიჭებს.

ავთანდილ ვარაზის პორტრეტული შემოქმედება თანამედროვე ქართული ფერწერის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მონაპოვარია.

ვარაზი ჩუმი, უპრეტენზიო ადამიანი იყო. ფართო საზოგადოებისათვის იგი ცნობილი გახდა მხოლოდ გარდაცვალების შემდეგ მოწყობილი გამოფენით. მისი ნამუშევრები გაბნეულია სხვადასხვა, უმთავრესად კერძო კოლექციებში. მხატვრის მემკვიდრეობა, ის, რაც დღეს კიდევ მისაწვდომია, უნდა შეიკრიბოს და გამოიცეს ალბომის სახით.

ბახისა და ჰენდელის ფესტივალი

რუსუდან წურწუშია

6-12 აპრილს თბილისში გაიმართა კამერული მუსიკის ფესტივალი, მიძღვნილი ი. ს. ბახისა და გ. ფ. ჰენდელის დაბადებიდან 300 წლისთავისადმი. მიმდინარე წელს ამ საიუბილეო თარიღს მთელი ცივილიზებული სამყარო აღნიშნავს და მოსალოდნელი იყო, რომ ჩვენი მუსიკალური საზოგადოებრიობაც გამოეხმაურებოდა მას. მაგრამ განსაკუთრებით ღირსშესანიშნავი გამოხმაურების მასშტაბურობა გახლდათ, არაჩვეულებრივი სიცხადით რომ გვაგრძობინა თავად მოვლენის გამორჩეული მნიშვნელობა, ამ ორი გენიალური შემოქმედის მუსიკალური სამყაროს მარადიულობა და უსაზღვროება. ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, მუსიკის ერთ-ერთ თავისებულებას ისიც შეადგენს, რომ საშემსრულებლო რეპროდუცირება მისი რეალურად არსებობის ერთადერთი ფორმაა, ორიგინალის გაცოცხლების ერთადერთი გზა. მუსიკას მუზეუმი-სა თუ კერძო კოლექციონერის საგამოფენო დარბაზში ვერ გამოკეტავ, იგი აქლერების-თანავე ყველას კუთვნილებად იქცევა. მისი ეს უპირატესობა გაითვალისწინა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა, შ. რუსთაველისა და ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიების ლაურეატმა, საქართველოს კამერული ორკესტრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა და მთავარმა დირიჟორმა ლიანა ისაკაძემ, როცა ი. ს. ბახისა და გ. ფ. ჰენდელის საიუბილეო თარიღის აღსანიშნავად თბილისში კამერული მუსიკის ფესტივალზე მათი ხელოვნების გაცოცხლება განიზრახა.

მშ ასე, საქართველოში კიდევ ერთი ფესტივალი ჩატარდა და მისი ინიციატორი ისევ ლიანა ისაკაძე აღმოჩნდა, ჩვენში უკვე ერთი მუდმივი ფესტივალის — ბიჭვინთის „ღამის სერენადების“ დამაარსებელი. შესაძლოა, ჩვენს მუსიკალურ ხელოვნებას

დღესდღეობით ბევრი გადაუწყვეტელი პრობლემა გააჩნია, მაგრამ უკანასკნელ ხანს ისეთი ძლიერი მხარეებიც გამოამჟღავნა, მაღალგანვითარებული კულტურის სტანდარტებით რომ განიზომება. ეს სიძლიერე ვლინდება არა მარტო ცალკეული კომპოზიტორისა ან შემსრულებლის სამამულო თუ საზღვარგარეთულ წარმატებაში, არამედ მშობლიური კულტურის წინსვლა-გამდიდრებისათვის მათს აქტიურ მოღვაწეობაშიც. ნუ მიწყენენ ჩვენი სასიკაძულო მუსიკალური მოღვაწეები, თუ მათგან პირველს ლიანა ისაკაძეს დავასაჯებ — ამას რამდენიმე მიზეზი აქვს და შევეცდები ეს მიზეზები დამაჯერებლად აეხსნა. თელავის სემინარ-ფესტივალთან დაკავშირებით ამჟვე ჟურნალის ფურცლებზე უკვე აღინიშნა, რომ ეროვნული კულტურის განვითარებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება თითოეული მისი ღირსეული წარმომადგენლის სისტემატიურ და უშუალო მონაწილეობას ამ კულტურის ქმნალობაში. რესპუბლიკის გარეთ მოღვაწე სახელოვან ქართველ მუსიკოს-შემსრულებელთაგან პირველი ლიანა ისაკაძე იყო, რომელიმაც ამის აუცილებლობა გაითვალისწინა და კამერულ ორკესტრს ჩაუდგა სათავეში. ყოველივე იმის შემდეგ, რაც ამ ოთხი წლის განმავლობაში ჩვენს თვალწინ ხდება, ძნელია დავუშვათ, რომ მას შეგნებული არ ჰქონდა გადადგმული ნაბიჯის მთელი სიძიძიე. ყოველივე იმის შემდეგ-მთქი, ჩაზვასმით აღვნიშნე, რადგან ამ ხნის მანძილზე ლიანა ისაკაძემ დავგარწმუნა, რომ ეს არ იყო საკუთარი განუსაზღვრელი შესაძლებლობების დემონსტრირების მიზნით მოწყობილი პრესტიჟული აქცია, რომელიც ჩვეულებრივ, კამპანიის ხასიათს ატარებს ხოლმე და სასურველი გამოხმაურების შემდეგ ისევე მალე ჩაქრება, როგორც

გავარჯერებული ლავისაგან დაცლილი ვულკანი. შესაძლოა, ამას მოელოდა ჩვენი საზოგადოების გარკვეული (სენსაციის მოყვარული) ნაწილიც, რომლის ენთუზიაზმმა მუსიკაებსა და ნუსიკას ნამდველ მოყვარულებს ღირიერ ლიანა ისაკაძის პირველ კონცერტებზე გზა გადაუტატა. დრო გავიდა, აეროტაჟი დაცხრა, მაგრამ არ დამცხრალა ლ. ისაკაძის ხელოვნების, უფრო სწორად კი, მუსიკალური ხელოვნების ნამდველ თაყვანისმცემელთა აღფრთოვანება. პირიქით, ყოველ შეხვედრას ისაკაძე-მევიოლინისთან, ღირიერთან თუ მუსიკალურ მოღვაწესთან, ახალი ნიუანსი შეაქვს ჩვენს აღტაცებულ დამოკიდებულებაში — აღტაცებას ემატება სიხარულის, განცვივების, მოწიწების, სიამაყის, და ვინ იცის, ენითგამოუთქმელი კდევე რამდენნაირი გრძნობა, რადგან ზღვარდასუსული ძალისხმევის, შეიძლება ითქვას, გამორული თავგანწირვის მოწმენი ვართ: ლიანა ისაკაძე — ბრწყინვალე სოლისტი-მევიოლინე, რომელიც ინტენსიურ საკონცერტო-საგასტროლო ცხოვრებას ეწევა; ლიანა ისაკაძე — ღირიერი, რომლის თანდათან მზარდი რეპერტუარი მის დაუცხრომელ შემოქმედებით ძიებებზე მიგვანიშნებს და რომელიც სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის თხზულებათა შესანიშნავი ინტერპრეტაციით გვხიბლავს; თავდავიწყებით ეძლევა ყოველი ახალი პროგრამის მომზადებას და თანმიმდევრულად ახორციელებს ორკესტრის თითოეული წევრის პროფესიული დოსტატების ამოცანას. დაბოლოს, ლიანა ისაკაძე — უთვალსაჩინოესი მუსიკალური მოღვაწე, რომლის მოქალაქეობრივი პოზიცია და ორგანიზატორული ნიჭი საოკრად მიზანდასახულ ხდის საქართველოს კამერული ორკესტრის შემოქმედებით ცხოვრებას; რომლისთვისაც ისევე მნიშვნელოვანი და საპასუხისმგებლოა დასავლეთ საქართველოს ქალაქებსა და რაიონულ ცენტრებში მისივე ინიციატივით მოწყობილი საკონცერტო ტურნე, როგორც დასავლეთ ევროპის პრესტიჟულ კულტურის ცენტრებში; ქართული მუსიკის პროპაგანდა საქართველოს და საერთოდ, საბჭოთა ქვეყნის ვართ, ხოლო თანამედროვე და ძველი მუსიკის უცნობი ნიმუშებისა — საქართველოში... შეუძლებელია არ დავინახოთ ლიანა ისაკაძის საქმიანობის ეს გამოჩნულობა, განსაკვიფრებელი მრავალმხრივობა და მასშტაბი, რომელიც



ლიანა ისაკაძე

უთუოდ ცილდება ჩვენს წარმოდგენებს ერთი, თუნდაც აქტიურად მოღვაწე ადამიანის შესაძლებლობებზე. დაუშურველი ხარჯები უნარი ლიანა ისაკაძის მუსიკალური და ადამიანური ტალანტის ერთ-ერთ და, შესაძლოა, ყველაზე არსებით ნიშნს წარმოადგენს. სწორედ იგია ჩადებული მისი ემოციური განცდის სიმძაფრეში, ასე რომ გამოარჩევს ისაკაძე-მევიოლინისა და ისაკაძე-ღირიერის საშემსრულებლო ხელოვნებას და შეადგენს მისი საქმიანი თუ ადამიანური ურთიერთობების საფუძველს.

ბახისა და ჰენდელის თბილისში გამართულ საიუბილეო ფესტივალს სწორედ ასეთი მუსიკოსისა და ორგანიზატორის ხელი ეტყობოდა. დავიწყეთ იმით, რომ ფესტივალ პროგრამა ენრული მრავალფეროვნების პრინციპსაც ითვალისწინებდა და საგანმანათლებლო მომენტსაც — საშუალება მოგვეცა საბჭოთა კავშირში პირველად გაცნობოდით ი. ს. ბახის რამდენიმე კანტატას, № 3 (სოლ-მინორულ) მესას, გ. ფ. ჰენდელის პასტორალს ორ მკემედებად „აღისი და გალათა“. მიუხედავად იმისა, რომ პროგრამებში ბახის შემოქმედება უფრო სრულად იყო წარმოდგენილი, (სავიოლინო და საკლავირო კონცერტები, საორგანო ნაწარმოებები, სუიტები სოლო ვიოლონჩელოსათვის, კანტატები, მესა), ხოლო ჰენდელი — სულ ორი თხზულებით („აღისი“ გარდა შესრულდა „მუსიკა წყალზე“), ნაწარმოებები ისე იყო შერჩეული და, რაც მთავარია, მოწოდებული, რომ შთაბეჭდილებათა სისრულემ საჭირო წონასწორობის ილუზიაც შექმნა.

საფესტივალო კონცერტებში ორი საშემსრულებლო კოლექტივი და 15-მდე სოლისტი მონაწილეობდა, რომელთა უმეტესობას კარგად იცნობდა თბილისელი მსმენელი. ბუ-

ნებრძვი იყო, რომ პროგრამის განხორციელების მთელი სიძლიერე არსებითად საქართველოს სახელმწიფო კამერულ ორკესტრს დააწვა, რომელიც ფესტივალის შვიდიდან ხუთ კონცერტში მონაწილეობდა. ამ კოლექტივს ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მკითხველებთან წარდგენა არ ესაჭიროება, მაგრამ იმას კი შევახსენებ, რომ გასულ წელს მას არსებობის 20 წლისთავი შეუსრულდა. სხვათა შორის, ორკესტრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა და მთავარმა დირიჟორმა ეს თარიღიც მასშტაბურად აღნიშნა — კონცერტების ციკლით, რომელთაგან ერთ-ერთში მონაწილეობის მისაღებად (ორკესტრის ყველა უწინდელი ხელმძღვანელი მიიწვიდა — სადირიჟორო პულტან იდგენ კამერული ორკესტრის დაარსების ინიციატორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი გივი აზმაიფრაშვილი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი მარინე იაშვილი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, კომპოზიტორი და შემსრულებელი ედუარდ სანაძე. საღამოს პროგრამიდან ერთ-ერთი ნაწარმოების შესრულება აწ განსვენებულ იგორ პოლიტკოვსკის მიეძღვნა. შთამბეჭქდავად გამოიყურებოდა სპეციალური ბუკლეტი და კონსერვატორიის დიდი დარბაზის ფოიეში მოწყობილი საქსპოზიციო გამოფენა, რომელიც ორკესტრის ისტორიასა და მის ფართო საგასტროლო გეოგრაფიას გვაცნობდა.

საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრი ყოველთვის ნიჭიერი მუსიკოსებით იყო დაკომპლექტებული და თავისი არსებობის მანძილზე არაერთი მნიშვნელოვანი წარმატებისათვის მიუღწევია. მაგ.— რომ მის „საშემსრულებლო ფორმას“ ხშირად ის განსაზღვრავდა, თუ რამდენად სტაბილური იყო ორკესტრის საშუალო რეჟიმი და რამდენად შემოქმედებითი — საშუალო ატმოსფერო. მაგალითისათვის გავიხსენებ 70-იანი წლების ერთ კონცერტს, რომელმაც თავის დროზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა არა მარტო ლილისტის მალაღნიჭიერი შესრულების (ლიანა ისაკაძე, როგორც სოლისტ-გასტროლიორმა, ფილარმონიის მაშინდელ მცირე დარბაზში კამერულ ორკესტრთან ერთად ვივალდის „წელიწადის დრონი“ შესარულა), არამედ ორკესტრის სინქრონული ვირტუოზულობის გამოც. უკა-

ნასკნელ წლებში კი საქართველოს სახელმწიფო კამერულმა ორკესტრმა სტაბილური „საშემსრულებლო ფორმასთან“ ერთად, თითოეული თვისებებიც შეიძინა, რომლებიც საშუალებას გვაძლევენ ამ კოლექტივის ინდივიდუალურ საშემსრულებლო მანერაზე ველაპარაკოთ. ამ მანერას უფრო ზუსტად „ისაკაძისეულს“ ვუწოდებდით, რადგან მასში, ჩემი აზრით, გამოხატულია ორკესტრის თითოეული წევრის ლტოლვა მუსიკის მრავალფეროვანი სამყარო დანახოს თავისი დირიჟორის თვალებით, შეიგრძნოს მისი ვნების სიმძაფრით და ააყდეროს მისი ჯადოსნური ვილინიოს გამომსახველობით. რასაკვირველია, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ამ მუსიკოსებმა საკუთარი ინდივიდუალურობა დაკარგეს. პირიქით, თითოეული ინდივიდუალურობა ამ უკანასკნელ წლებში კიდევ უფრო სრულად გამჟღავნდა — გავიხსენოთ როგორ გაიღვა ვია მელიქიშვილის ნიჭმა! საქმე ისაა, რომ ეს ინდივიდუალობები ეზიარენ კოლექტიური შემსრულებლობის ყველაზე დიდ საიდუმლოს, დირიჟორის ნების განხორციელებას ყველაზე მაღალ ოსტატობას და ამასი ჰოვა გამოხატულება ორკესტრის მზარდი პროფესიონალიზმმა. სწორედ ამან განაპირობა ის შეფასება, რომელიც გასულ ზაფხულს, ბიკვინთის „ღამის სერენადების“ შემდეგ მისცეს ორკესტრს გენადი როჟდესტვენსკიმ და საულიუს სონდეცკისმა, თუმცა გ. როჟდესტვენსკიმ ისიც აღნიშნა — ორკესტრი ლიანა ისაკაძის მხატვრული ინდივიდუალობის მრავალ თვისებას ავლენსო. „ისაკაძისეულ“ ხელწერას ორკესტრი სხვა დირიჟორთანაც რომ არ დალატობს, ამის მშვენიერი მაგალითი იყო საიუბილეო ფესტივალის 7 აპრილის კონცერტი, სადაც პირველ განყოფილებაში ჰენდელის „მუსიკა წყალზე“ შესრულდა, ხოლო მეორე განყოფილებაში — ბახ-დენისოვის რე-მინორული სავიოლინო პარტიტა. ორკესტრს ვალერი პოლიანსკი დირიჟორობდა. ვ. პოლიანსკი სსრკ კულტურის სამინისტროს კამერული გუნდის ხელმძღვანელია და თუმცა საომარო-სიმფონიური დირიჟორობის კურსი ო. დიმიტრიადისთან გაიარა, ხოლო ასპირანტურისა — გ. როჟდესტვენსკისთან, როგორც ჩანს, მოწოდებით იგი მაინც საგუნდო დირიჟორია. არავის გაკვირვებია, რომ ბახ-დენისოვის სავიოლინო პარტიტაში ორკესტრიცა და დირიჟორიც არსებითად სო-

ლისტი — ლიანა ისაკაძის ნების აღმსრულებლები იყვნენ, საოცარი გზებით რომ წარმოსახვდა ამ ურთულესი პარტიტურის სტილისტიკურ და ემოციურ-სახეობრივ კონტრასტებს (როგორც ერთ-ერთი მოწმე იხსენებდა, ამ ნებას თვით გენადი როუდესტივენსკიც სიამოვნებით დაჰყვა ბიჭვინთის ფესტივალზე ამავე პარტიტის შესრულებისას). მაგრამ, მთავარი ისაა, რომ ისაკაძისეული ხელწერა ასევე ნათლად შევიგრძენით პირველ განყოფილებაშიც, როდესაც კამერულმა ორკესტრმა შეასრულა ჰენდელის „მუსიკა წყალზე“. ვ. პოლიანსკი ღირსეურობდა აკადემიურად, მსხვილი შტრიხებით, როგორც ამას ჰენდელის მონუმენტური სტილის შესატყვისად მიჩნეული ტრადიცია ითვალისწინებს, ორკესტრი კი გვანცეიფრებდა ცალკეული ქანრულ-პასტორალური თუ ლირიკული ეპიზოდების დეტალური დამუშავების ოსტატობით, სივრცისა და ჰერის შეგრძნებით, პლენერული მუსიკისათვის განსაკუთრებით ნიშანდობლივი ტემბრულ-აკუსტიკური ეფექტებით. ჩემი აზრით, სწორედ ამ და სხვა მსგავს ფაქტში ელენდება საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრის მუსიკოსთა ნიჭიერება და პროფესიონალიზმი — მათ არა მარტო ათთვისთა თავიანთი სამხატვრო ხელმძღვანელისა და მთავარი ღირსიერის მხატვრული პოზიცია, არამედ გაითავისეს კიდევ იგი და ზოგჯერ, როცა ამის აუცილებლობას შემოქმედებითი ინტერესები კარნახობთ, თავის პოზიციას უკვე სხვა ღირსიერთანაც ამყვანებენ.

ისტეი გამოცდილი ღირსიერისათვის,

სსრკ კულტურის სამინისტროს სახელმწიფო კამერული გუნდი, საქართველოს კამერული ორკესტრი. ღირსიერი ვ. პოლიანსკი



როგორც საუბრის სონდერისა, საკმაოდ სი აღმოჩნდა კარგა ხნის შესვენების შემდეგ ბიჭვინთაში ერთხელ შეხვედრის შემდეგ მერულ ორკესტრს, რომ შეენიშნა „ორკესტრის აღზრდის იშვიათი ნიჭი“, რომელიც სხვა მრავალ ნიჭთან ერთად აღმოაჩნდა ლიანა ისაკაძეს. იმათთვის კი, ვინც სისტემატურად თვალყურს ადევნებს ამ ორკესტრის შემოქმედებით ცხოვრებას, მხელი არ არის თვით „აღზრდის“ მეთოდის ზოგიერთ თავისებურებაში გარკვევაც. კამერული ორკესტრის ყოველი მუსიკოსი პოტენციური სოლისტი არის ან უნდა იყოს! სწორედ აქეთა მიმართული ორკესტრის ხელმძღვანელის დაინებული მისწრაფება — რაც შეიძლება ხშირად იხილოს ორკესტრის მუსიკოს-შემსრულებლები სოლისტების როლში, რომ არაფერი ვთქვათ ორკესტრის კონცერტმაისტერზე, საქართველოს დამსახურებულ არტისტზე სამოსნ გონაშვილზე, რომელსაც საკონცერტო სოლირების დიდი გამოცდილება აქვს და ორმაგ კონცერტებშიც წარმატებით უწყევს პარტნიორობას ლიანა ისაკაძეს, უკანასკნელ წლებში კამერული ორკესტრის შემადგენლობის მესამედზე მეტი უკვე წარსდება მსმენელების წინაშე „ინდივიდუალური პროფესიული ზრდის“ ანგარიშით. შესაძლოა, მსმენელს ზოგჯერ ბოლომდე არც აკმაყოფილებდა რომელიმე მათგანის საშემსრულებლო ინტერპრეტაცია, იქნებ ასეთი მსმენლისათვის უფრო დამაჯერებელი ყოფილიყო იგივე ობჟექტების სხვა ინტერპრეტაცია, შემოთავაზებული რომელიმე სახელგანთქმული ვირტუოზის მიერ, მაგრამ მთავარი ეს როდია. ჩვენი კამერული ორკესტრის თითქმის ყოველი მუსიკოსი თავადაც საინტერესო ინდივიდუალობას წარმოადგენს და განცდის უშუალოდ ალბეკდილი მათეული ინტერპრეტაცია უკვე ამიტომაც არის ღირებული. გარდა ამისა, ეს არის არა მარტო პროფესიული დაოსტატების დიდი სკოლა, არამედ კოლეგებისადმი ნდობის გამოხატვაც. აბა, განსაჯეთ: ლიანა ისაკაძემ საიუბილეო ფესტივალში მონაწილეობის მისაღებად რამდენიმე სოლისტი-ინსტრუმენტალისტი მოიწვია — საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატები პიანისტები მანანა დოიჯაშვილი, მიხეილ პლეტნიოვი, ვლადიმერ ფელცმანი, მევიოლინე ოლეგ კრისა, ვიოლონჩელისტი

ივან მონიეტის. მისთვის ძნელი არ იქნებოდა ერთი ლაურეატი ფლეიტისტის მოწვევაც და ფესტივალის გახსნის საზეიმო კონცერტზე სანთლების შუქით განათებულ სცენიდან ბახის ბრანდენბურგის რე-მაჟორული კონცერტის ღვთაებრივ მუსიკას მხოლოდ ლაურეატი-სოლისტების შესრულებით მოგვასმენინებდა. მაგრამ ამ მუსიკის აღქმისათვის ხელი სრულებით არ შეუშლია იმ ბუნებრივ ღღვას, რომელიც ორკესტრის სოლისტ-შემსრულებლებს — ნატალია მანდენოვას (კლავესინი), ნუგზარ კიკნაძის (ფლეიტა) და სამსონ გონაშვილის (ვიოლინო) სოლირებაში იგრძნობოდა. შესაძლოა, ამის გამო ნაკლებად გამოიკვეთა ამ ნაწარმოებში კლავესინის პარტიის ნოვატორული საკონცერტო ხასიათი, მაგრამ მთლიანად კონცერტის შესრულებაში კამერულმა ორკესტრმა ლიანა ისაკაძის დირიჟორობით შეძლო იმ მაღალი პრინციპის განხორციელება, რომელიც ა. შვაიცერის აზრით, ი. ს. ბახთან ემოციურის პლასტიკურით გამოხატვას გულისხმობს. იგივე შეიძლება ითქვას მეორე საორკესტრო სუიტაზე, რომელიც ამავე კონცერტში შესრულდა (სოლისტი ნ. კიკნაძე), ოღონდ აქ პლასტიკა მეტი სინატიფითა და გრაციოზულობით იყო აღბეჭდილი და კარგად წარმოსახვად ხალხურობისა და გალანტურობის იმ საოცარ სიმბიოზს, ი. ს. ბახის უზარმაზარ მემკვიდრეობაში არსებითად მხოლოდ საორკესტრო სუიტებში რომ იჩინა თავი. განა კამერული ორკესტრის ამ შესანიშნავი სოლისტ-შემსრულებლების ნამდვილ წარმატებაზე არ მეტყველებს ისიც, რომ მრავალი საერთაშორისო კონკურსის უმაღლეს ჯილდოთა

მფლობელ ლ. ისაკაძესთან, მ. პლეტნიოვთან და ო. კრისასთან ერთად მათავე მოწვევებს ხელი 6 აპრილის კონცერტზე სალიბო-ლეო-საზეიმო ატმოსფეროს დამკვიდრებას? ცხადია, მკითხველი ამ სიტყვების გულწრფელობაში ეჭვს შეიტანს, რომ არ აღვნიშნო, როგორ დიდი იყო ამაში მ. პლეტნიოვის როლი და როგორ დაავიწყებინა ეს სადამო ლ. ისაკაძისა და ო. კრისას შესრულებით რემინორულმა კონცერტმა ორი ვიოლინოსათვის. საკლავირო კონცერტის პლეტნიოვისეული ინტერპრეტაციის ამოსავალს, ჩემი აზრით, ის სავსებით მართებული პოზიცია შეადგენდა, რომლის მიხედვითაც, რაც უფრო კარგად უკრავ ბახს, მით უფრო ზომიერ ტემპებს ირჩევ შესასრულებლად. მ. პლეტნიოვი პირველ რიგში, გზიბლავდა არა საკუთარი პიანისიმოს მასშტაბით (თუმცა ამ მასშტაბსაც რეალურად გრძნობდა), არამედ იმის განსაკუთრებულობით, რაც მსმენელამდე მოჭქინდა. ამიტომ იყო არაჩვეულებრივად მკაფიო მისი ფრაზირება, ხაზგასმით მნიშვნელოვანი — აზრობრივ-ინტონაციური საყრდენები და წინა პლანზე წამოწეული — განვითარების შინაგანი იმპულსები. ლ. ისაკაძესა და ო. კრისას ბახის ეს კონცერტი თბილისში ადრეც შეუსრულებიათ. მათს ამჟამინდელ ინტერპრეტაციაში რაიმე განსაკუთრებული ცვლილება არ შეგვიინიშნავს, თვისობრივად შეცვლილი წარმოგვდგება ბრწყინვალე ვირტოზული ხელწერის რაციონალური შემსრულებელი ო. კრისა, მთლიანად რომ მიენდო ლ. ისაკაძის ბობოქარ ტემპერამენტს და მასთან ერთად ქმნიდა „იმ სილამაზეს, რომლის გადმოცემა სიტყვებით შეუძლებელია“, როგორც ამას ბახის სავიოლინო კონცერტებზე წერდა მისი პირველი ბიოგრაფი ი. ფორკელი.

შეიძლება ითქვას, რომ დღესაც არ შეწყვეტილა კამათი, როგორ უნდა სრულდებოდეს ძველბუთი მუსიკა. ი. ს. ბახისა და გ. ფ. ჰენდელის ეპოქაში მუსიკის შესრულების და აღქმის თავისებურებებს ყველაფერთან ერთად თვით საკრავთა შესაძლებლობებიც განაპირობებდა, თუმცა ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორი იყო თვით ადამიანის დამოკიდებულება ყოველივე იმის მიმართ, რასაც მუსიკაში გამოხატავდნენ. ორიგინალის ხელშეუხებლობის მომხრეები იმ ეპოქის ბევრადი გარემოს წარმოსახვას გვირჩევენ,

საქართველოს კამერული ორკესტრი.
დირიჟორი ვ. პოლიანსკი



„პროგრესისტები“ — მის მთლიანად გა-
თანადებლობას. ამ უკანასკნელთა მეცადი-
ნეობით ი. ს. ბახის მუსიკის კარგი საესტ-
რადო-ჯაზური ინტერპრეტაცია კი აღარ
მიგვაჩნია მკრეხელობად. დღეს შეუძლებე-
ლია ამ პოლემიკის გადაჭრა რომელიმე მო-
საზრების სასარგებლოდ. ერთი კია, თვით
ბახის შემოქმედებაშიც გვხვდება სფეროე-
ბი, სადაც „გათანამდროვების“ გარეშე
ორიგინალის გაცოცხლებას ვერ შეძლებ.
ასეა, მაგალითად, როცა საქმე მის საკლავი-
რო მუსიკას შეეხება. ცნობილია, რომ თა-
ვად კომპოზიტორი ბგერის ფაქიზი ნიუანსი-
რების შესაძლებლობის გამო სუსტი ხმოვა-
ნების კლავიკორდს უპირატესობას ანიჭებ-
და სრულხმირ კლავესინთან შედარებით.
ამიტომ, კლავიკორდისათვის შექმნილი ნა-
წარმოებები დღეს თანამედროვე ფორტეპი-
ანოზე (როიალზე) სრულდება, თუმცა ის,
რასაც ამის შედეგად ვიღებთ, ავტორისეუ-
ლი იდეალიდან დიდად განსხვავდება. 9 აპ-
რილის საღამოზე ოთხი საკლავირო კონ-
ცერტი შესრულდა, ამათგან ორი — გან-
კუთვნილი ორი კლავირისა და ორკესტრი-
სათვის. ჩემი აზრით, ეს კონცერტები საბ-
ჭოური საშემსრულებლო სკოლის საუკეთეს-
ო ტრადიციით შეასრულეს მანანა დოიჯა-
შვილმა და ვლადიმერ ფელცმანმა, თუმცა
თანამედროვე ტოილის ძლიერ და დახშულ
ბგერას, რასაკვირველია, არ ძალუძდა ბახის
საკლავირო (და არა საფორტეპიანო) მუსი-
კის სპეციფიკური აქუსტიკური სამყაროს
რეპროდუცირება.

ამ თვალსაზრისით და საერთოდ, რო-
გორც ფესტივალის ერთ-ერთი ყველაზე
ძლიერი შთაბეჭდილება, აღსანიშნავი იყო
11 აპრილის კონცერტი, რომელზეც ივან
მონიგეტომ შეასრულა ი. ს. ბახის სამი
სუიტა სოლო ვიოლონჩელოსათვის. რო-
გორც თავად მონიგეტომ განაცხადა, მას
სურდა შეძლებისდაგვარად წარმოეჩინა ის
პირობები, ის გარემო, რომელშიც იქმნებო-
და და ჟღერდა ეს მუსიკა. ამისათვის მას
მოუხდა ჩელოს ლითონის სიმების შეცვლა
ნაწლავის სიმებით, მათი წყობის დადაბლე-
ბა, საყრდენ შპილზე უარის თქმა. ცხადია,
ამან დამატებითი სირთულეები შეუქმნა
თვით შემსრულებელს, მაგრამ ეფექტი კი
მართლაც დიდებული მოჰყვა — ჩელოს
მსუყე და ძლიერი ჟღერადობა ვიოლა და
გამბასთან მიმსგავსებულმა რბილად მოშ-

რილედ ჟღერადობამ შეცვალა და იგი შესა-
ნიშნავად მოერგო სუიტების იმ ინტეგრირ-
სამყაროს, რომელიც ი. მონიგეტომ ^{გარეშე}
ულუბრივი დელიკატურობით წარმოგვისახა.
მაგრამ განსაკუთრებული წარმატების მთა-
ვარი მიზეზი მისი საშემსრულებლო ინტერ-
პრეტაციის განსაცვიფრებელი სრულყოფი-
ლება იყო. თუ მოინდობებ, ალბათ, შეიძ-
ლება დაწერილობები აღწერო, როგორი კე-
თილშობილება გამოსჭვიოდა ი. მონიგე-
ტის მუსიკირების მანერაში, როგორ შთა-
გონებით ასრულებდა იგი თითოეული სუი-
ტის ყოველ პიესას, რა გამომსახველი იყო
მისი ბგერა, როგორი მდიდარი — ბგერა-
დი პალიტრა, როგორი ფაქიზი — ნიუანსი-
რება, მაგრამ შეუძლებელია სიტყვებით აღ-
წერო ის მომწესხველი ძალა, რომელსაც
საათნახვერის მანძილზე ჰყავდა მსმენელი,
მთლიანად და განუყოფლად, ამაღლებული
სულის ტყვეობაში.

ი. ს. ბახისა და გ. ფ. ჰენდელის საიუბი-
ლეო ფესტივალისადმი დიდი ინტერესი მის-
მა პრემიერებმაც განაპირობეს. შეიძლება
ითქვას, რომ ეს იყო 10 აპრილის კონცერ-
ტის ერთ-ერთი მთავარი ღირსება — საბ-
ჭოთა კავშირში პირველად გაიყურა ბახის
ოთხმა კანტატამ და სოლო-მინორულმა მე-
სამ (ღირიგორი ვ. პოლიანსკი). ასევე პირ-
ველად საბჭოთა კავშირში შესრულდა გ. ფ.
ჰენდელის „აცისი და გალათეა“, რითაც 12
აპრილს დაიხურა ფესტივალი და რაც მის
ნამდვილ კულმინაციად იქცა.

„აცისი და გალათეა“ ჰენდელის სიცოცხ-
ლეშივე დიდად გახმაურებული ნაწარმოები
იყო. ჩვენი თანამედროვენი მას ორატორი-
ის ეანრს მიაკუთვნებენ. რომენ როლანის
აზრით, ის რაღაც საშუალოა ოპერასა და
ორატორიას შორის. რაც შეეხება კომპოზი-
ტორის თანამედროვეებს, ისინი „აცისს“
ოპერად მიიჩნევენ და არც თუ უსაფუძვ-
ლოდ, არა ერთხელ დაუდგამთ სცენაზეც,
სხვათა შორის „ინგლისური პასტორალური
ოპერის“ სახელწოდებითაც. როგორც არ
უნდა უწოდებდნენ ამ თხზულებას — ნი-
ტაბს, სერენადს, პასტორალს, ოპერას, ორა-
ტორიას თუ ა. შ., „ეს პატარა მუსიკალური
და პოეტური შედევრი, რომელიც თვალწინ
გვიშლის მშვენიერი სიცილიური ლეგენდის
მომცინარ და ელეგიურ სურათებს“ (რომენ
როლანი), უთუოდ მუსიკალურ-თეატრალური
წარმოდგენის სასარგებლოდ განგვაწყობს.



მისი დამდგმელი დირიჟორიც ამ გზას და-
 ადგა. ლიანა ისაკაძემ სული ჩაუდგა არა
 მარტო პასტორალური ტრაგედიის გმირებს,
 არამედ გააცოცხლა ორკესტრის თითოეულ-
 ლი საკრავი, გუნდს ანტიკური ქოროს ძალით
 განაცდევინა გმირის სიკვდილი და ბოლოს,
 სინათლისა და სიხარულის საუფლოშიც
 მასთან ერთად შეგვიყვანა. მისი სადირიჟო-
 რორ ეესტის მაგიურმა ძალამ იმ საღამოს
 ყველაზე ერთნაირად მოახდინა ზემოქმე-
 დება — კამერული ორკესტრის მსახიობებ-
 ზეც და პოლიანსკის შესანიშნავ გუნდზეც,
 სოლისტებზე (თ. სმორიაკოვა — გალათეა,
 ვ. რუმინანკევი — დამონი, ა. საფიულინი —
 პოლიფემი), მაგრამ განსაკუთრებით, ალბათ,
 საბრალო აცისზე, რომლის შემსრულებელმა
 ნ. კურპემ საოცარი მეტაფორფოზა განიცა-
 და 10 აპრილის კონცერტის შემდეგ და რო-
 მელმაც თავისი პარტია გალათეას ნაცვლად
 მომხიბლავ დირიჟორს მიუძღვნა...

დასრულდა კამერული მუსიკის ფესტი-
 ვალი, რომელმაც ღირსეულად აღნიშნა ი. ს.
 ბახისა და გ. ფ. ჰენდელის დაბადებიდან 300
 წელი. ამ ფესტივალმა დიდი სიხარული
 მოგვითანა — იმით, რომ შესრულდა მშვე-
 ნიერი მუსიკა, იმით, რომ მოეუსმინეთ შე-
 სანიშნავ მუსიკოსებს და, რაც არანაკლებ
 მნიშვნელოვანია, ვიგრძენით ფესტივალის
 ორგანიზატორების სურვილი, გამოეხატათ
 ღრმა პატივისცემა არა მარტო წარსულის
 ამ უდიდესი კომპოზიტორების, არამედ
 მსმენელის მიმართაც. ამ პატივისცემის ერთ-
 ერთი გამოხატულება იყო გემოვნებით გა-
 ფორმებული ბუკლეტიც, რომელიც ფესტი-
 ვალის პროგრამასთან ერთად მასში მონაწი-
 ლე მუსიკოს-შემსრულებლებსაც გვაცნობდა;
 ის ანონსიც, რომელმაც პირველსავე კონ-
 ცერტზე გვაუწყა, რომ დაუცხრომელი ლი-
 ან ისაკაძე ახლო მომავალში გვპირდება კი-
 დევ ერთ სიხარულს — კამერული მუსიკის
 ფესტივალს „მუსიკოსები იცინიან“, რომე-
 ლიც თბილისში 5—9 ივნისს გაიმარ-
 თება.

300 წელი გავიდა უდიდესი გერმანელი კომპოზიტო-
 რების გეორგ ფრიდრიხ ჰენდელის (1685—1759) და
 იოჰან სებასტიან ბახის (1685—1750) დაბადებიდან.
 მსოფლიოს მუსიკალური საზოგადოება ფართოდ აღ-
 ნიშნავს ამ საიუბილეო თარიღს. მუსიკალური ხელოვ-
 ნების ამ კორიფეთა ხსოვნის აღსანიშნავად ვებუდეთ
 ნაწევრებს რომენ როლანის წიგნიდან „ჰენდელი“ და ალ-
 ბერტ შვაიციერის ფუნდამენტური მონოგრაფიიდან
 „ი. ს. ბახი“ (თარგმნა მ. ახმეტელმა).

ჰენდელი

რომენ როლანი

არ არსებობს მეორე სხვა დიდი მუსი-
 კოსი, რომელიც ასე ძნელად ეტეოდეს რა-
 იმე ზუსტად განსაზღვრების, ან თუნდაც რამ-
 დენიმე მათგანის ფარგლებში, როგორც ჰენ-
 დელი. მიუხედავად იმისა, რომ მან ძალიან
 ადრე მიაღწია (გაცილებით უფრო ადრე,
 ვიდრე ი. ს. ბახმა) თავისი სტილის მომწი-
 ფებას, იგი არასოდეს შეჩერებულა ხელოვ-
 ნების ერთ რომელიმე ფორმაზე. ძნელია მის
 შემოქმედებაში მოიხელოთ შეგნებული ან
 წინასწარ ჩაფიქრებული ევოლუციის ნიშ-
 ნები. მისი გენია არ ჰკავს მათ, ვინც მის-
 დევს ერთ ვხსნა და პირდაპირ მიიწევს და-
 სახული მიზნისაკენ. მისი ერთადერთი მიზა-
 ნია — კარგად აკეთოს ყველაფერი, რასაც
 კი მოჰკიდებს ხელს. მისთვის კარგია ყველა
 გზა. მან პირველი ნაბიჯებიდანვე აირჩია
 გზათაშესაყარი ადგილი, საიდანაც ბატონობ-
 და მთელს გარემოზე, ყველგან ახდენდა
 ზეგავლენას, თუმცა, არსად ჰქონია თავისი
 მყარი ადგილსამყოფელი. იგი არ ვანეკუთ-
 ვნება იმათ, ვინც ცხოვრებასა და ხელოვნე-
 ბას ძალადობითა თუ მოთმინებით თავს ახვევს
 თავის იდეალისტურ ნებისყოფას, ვინც სი-
 ცოცხლის წიგნს აწერს თავისი ცხოვრე-
 ბის ფორმულას. ჰენდელი წარმოადგენს ის-
 ეთ გენიოსს, რომელიც საზრდოობს მსოფ-
 ლიოს ცხოვრების წყაროთი და უერთდება
 მას. მისი ესთეტიკური ნებისყოფა მკვეთრად
 ობიექტურია და გამსჭვალულია იმ ათასნა-
 ირი საგნის ხილვით, რასაც მოიცავს თვალ-
 საზრისი მეცნიერებისა, ერისა, ეპოქისა, თვით
 მოდისაც კი. ის ესადაგება სხვადასხვა გავ-
 ლუნებს, საჭიროების შემთხვევაში ამ გავ-
 ლუნების გზაზე აღმართულ წინააღმდეგო-



ბებსაც. ითვისებს სხვათა სტილებსა და სხვათა აზრებს, მაგრამ ასიმილირების უნარი და შეურყეველი წონასწორობა ამ ნატურისა ისეთია, რომ მას ვერ წალუკავს გარედან თავსდამტყდარი ვერავითარი სტიქია.. იგი ყოველთვის უმაღვე ითვისებს, გარკვეულ გეზს აძლევს და თავის ადგილს მიუჩენს. ზღვას ჰგავს მისი დიადი სული, რომლის წყურვილს ვერ აოკებენ, მთელი მსოფლიოს მდინარეები.



გეორგ ფრიდრიხ ჰენდელი

გერმანელ გენიოსებს ხშირად ახასიათებთ სხვათა აზრებისა და ფორმების ასიმილირების უნარი. მაგრამ მათ შორის ძალზე ცოტანი აელენდნენ იმ დიდ ობიექტურობას, რაც აგრერიგად გამოარჩევს ჰენდელს. მათი სენტიმენტალური ლირიზმი მოწოდებულია უმღეროს მათივე აზრების სამყაროს, კიდრე ასახოს ცოცხალი ფორმებისა და რიტმების სამყარო. სულ სხვაა ჰენდელი, რომელიც გერმანელთა შორის ყველაზე მეტად უახლოვდება ხმელთაშუა ზღვის ხალხთა გენიას, ჰომეროსულ გენიას, ასე ერთბაშად რომ შეიგრძნო გოეთემ, როცა ესტუმრა ნეაპოლს. ესაა ყოვლისმხილველი თვალი მიჩერებული გარესამყაროზე, რომელშიც თვითვე ისეა არეკილი, როგორც სახე — წყლის მშვიდსა და ანკარა ზედაპირზე. ჰენდელი თავის ობიექტურობას უნდა უმაღლოდეს იტალიას, სადაც მან გაატარა მრავალი წელი და რომლის მშვენიერება არასოდეს ამოშლილა მისი მეხსიერებიდან. იგი ასევე უნდა უმაღლოდეს მამაცი სულის ინგლისს, რომელმაც ასწავლა მას სულიერი ემოციების დამორჩილება, ასწავლა სიძულვილი იმ მგრძნობიარე და მოლაყებ აღსარებებისა, რაც არც თუ იშვიათად ეტკშნიკება გერმანელ მორწმუნეობასა და ხელოვნებას. ჰენდელიც ატარებდა ყოველივე ამის ჩანასახს, რასაც ჰამბურგში შექმნილი მისი ადრეული ნაწარმოებები მოწმობენ.

ბავშვობაში, რომელიც ჰენდელმა ჰალეში გაატარა, ცახაუმ დაასწავლა მას არა რომელიმე ერთი სტილი, არამედ სხვადასხვა ხალხის სტილები და აიძულა გაეგო ყოველი დიდი კომპოზიტორის სული, რასაც იგი მათი მანერის მიბამვით აღწევდა. ეს უკიდურესად კოსმოპოლიტური აღზრდა დასრულდა იტალიაში სამგზის მოგზაურობით

და ინგლისში გატარებული ნახევარსაუკუნოვანი ცხოვრებით. იგი ყველგან, ჰალეში მიღებული ვაკვეთილების კვალდაკვალ, არტისტებისა თუ ნაწარმოებებიდან ითვისებდა ყოველივე საუკეთესოს.

ჰენდელი საფრანგეთში არ ყოფილა (რაც დამტკიცებული არ არის), მაგრამ საყრანგეთს სხვებზე ნაკლებად არ იცნობდა. იგი ცდილობდა მისი ენისა და მუსიკალური სტილის ათვისებას. ამის დამამტკიცებელი საბუთები მოიპოვება ჰენდელის ხელნაწერებსა და მის წინააღმდეგ გალაშქრებული ფრანგი კრიტიკოსების ბრალდებებშიაც. ყველგან, სადაც კი იგი ყოფილა, აგროვებდა მუსიკალური შთაბეჭდილებისა და მოგონებების საუნჯეს, ყიდულობდა და კრფდა უცხოურ ნაწარმოებებს, იწერდა, უფრო ზუსტად, კი ნაჩქარევად აფიქსირებდა არცთუ ზუსტი ესკიზების სახით (რადგან მას არ ახასიათებდა ის საოცარი მოთმინება და სიბეჯითე, რითაც ი. ს. ბახი თავისი ხელით იწერდა ფრანგი ორგანისტებისა თუ იტალიელი ვიოლინისტების ნაწარმოებთა მთელ პარტიტურებს) მისთვის საკვირველ გამონათქვამებსა და იღებებს. ევროპული იღებების ეს ვრცელი კოლექცია ის სათავსო გახლდათ, რომელიც ამარაგებდა მის შემოქმედებით გენიას. ყოველივე ამან, თავისი რასითა და ხასიათით ეს ჰეშმარტი გერმანელი მსოფლიოს მოქალაქედ (Weltbürger) აქცია ისევე, როგორც მისი მეგობარი ლეიბნიცი, რომელსაც ჰენდელი ჰონოვერში გაეცნო და რომელიც გახლდათ ლათინური ორიენტაციის ევროპელი...

ჰენდელი, ეს პირწავარდნილი საქსონელი, რომელმაც დასავლეთის არტიტულ

აზროვნება შეიწოვა, მუსიკაში უდიდეს გერმანელებზე — გოეთესა და ჰერდერზე ნაკლებად უნივერსალური არ იყო.

ჰენდელი როდი ეწაფებოდა მარტო სწავლულ და დახვეწილი მუსიკის წყაროს, მუსიკოსთათვის განკუთვნილ მუსიკას. მას ხალხური მუსიკის ყველაზე უბრალო, ყველაზე გლეხური წყაროებიც ასაზრდოებდა. ჰენდელს უყვარდა ხალხური მუსიკა. სხვათა შორის, ჰენდელის ხელნაწერებს შორის გვხვდება ჩანაწერები, სადაც აღბეჭდილია ლონდონის ხმაურიანი ქუჩების ყვირილი. როგორც თვითონ ამბობდა, ამ ხმების შთაგონებით იბადებოდა მისი საუკეთესო სიმღერების მელოდიები. ჰენდელის ორატორიებში ბევრი რამ (სახელდობრ **Allegro e preoso**) მოწუნულია ინგლისის სოფლებში მოგზაურობისა თუ სეირნობის შთაბეჭდილებებითა და მოგონებებით. ხალხური სუნთქვა მსკვალავს **Pirfferari**-ს „მესიიდან“, ფლამანდურ გადარეკვებს „საულიდან“, მხიარულ იტალიურ სიმღერებს „ჰერაკლედან“. დიახ, ჰენდელი არ იყო თავის თავში ჩაკეტილი არტისტი. იგი ყველაფერს ჰედავდა, აკვირდებოდა, ისმენდა, მას მხედველობა ისევე შთააგონებდა, როგორც სმენადობა. არ ვინობ სხვა გერმანელ მუსიკოსს, რომელიც ჰენდელივით „მხედველი“ ყოფილიყოს. ამიტომაც მიისწრაფვოდა იგი მხატვრობისაკენ, მშვენიერი ნახატებისაკენ. სახლიდან იმტომ გამოდიოდა, რომ მისულიყო თეატრში ან აუქციონზე. მას ჰქონია სურათების ჩინებული კოლექცია, რომელშიც, მისი სიკვდილის შემდეგ, აღმოუჩენიათ რემბრანდტის ტილოებიც. განა შემთხვევითია, რომ სიბრძავემ, რომელიც შემოქმედებით ინსტიტუტებს გაუმძაფრებდა ბგერით ოცნებებში ჩაღრმავებულ „სმენად“ მუსიკოსს, უმალვე მოახდინა ჰენდელის პარალიზება. სწორედ უსინათლობამ ამოშრიტა მისი შთაგონებისა და განახლების წყარო. ერთი სიტყვით, ჰენდელი იკვებება ერობის მუსიკალური წვენიებით, თავისი დროის მუსიკოსთა შემოქმედებით, და იმ დიდი მუსიკოსთა, რომელიც ეფინება ბუნებას, იღვრება ყველგან — ბნელეთსა თუ სინათლეში, ცოცხლობს და ხმაურობს ნაკადულების, ტყეების, ჩიტების ხმებში. ჰენდელმა ეს საოცარი ხმები აამტყვევლა ნახევრად რომანტიკული ელფერის მუსიკაში.

მუსიკას იგი წერდა ისევე თავისუფლად

და ძალდაუტანებლად, როგორც ლაპარაკობდა. ნაწარმოებებს თხზავდა ისევე ოლად და მსუბუქად, როგორც სუნთქავდა. მას მსუბუქად არასოდეს ჩაუხატია მომავალი ნაწარმოებების ესკიზები. იგი ქმნიდა ერთი ხელის მოსმით, იმპროვიზებულად. ასე გგონია, რომ ჯერაც არ დაბადებულა ჰენდელზე დიდი იმპროვიზატორი. იგი იმპროვიზირებდა ყველგან — წმინდა პავლეს ეკლესიაში წირვების დროს, კოვენტ-გარდენის თეატრში თავისი ორატორიების ანტრაქტებში, ჰამბურგისა და ლონდონის საოპერო ორკესტრებში, სადაც ფორტეპიანოზე უკრავდა. თანამედროვეთა გადმოცემით: „იგი მომღერლებს აკომპანემენტს უკეთებდა ნოტების გარეშე და საოცრად ესადაგებოდა მათ ვირტუოზულობასა და ტემპერამენტს“. იგი ანკვიფრებდა საქმის მცოდნე თანამედროვეებს, მათ შორის მიუყვარძებელ მატესონსაც, რომელმაც აღიარა: „იმპროვიზირებაში ჰენდელს ბადალი არა ჰყავსო“.

მუსიკას ჰენდელი თხზავდა ისეთი გზნებითა და სისწრაფით, იგი იმდენად საესე იყო მუსიკალური იდეებით, რომ ვერ ასწრებდა მათ ვადატანას ქალღალზე და იძულებული იყო ჩაეწერა შემოკლებებით.

საკვირველია და შესაძლოა, შეუსაბამოც, რომ ეს შესანიშნავი იმპროვიზატორი დაჯილდოებული იყო ფორმის იშვიათი გრძობითაც. მას ვერ აჯობა ვერც ერთმა გერმანელმა ულამაზესი მელოდიური ხაზების გამოყვანაში. ამაში ჰენდელს უტოლდებიან მხოლოდ ვასე და მოცარტი. მაგრამ მიუხედავად ესოდენ მოჭარბებული გამომგონებლობისა, იგი ხშირად იმეორებდა ერთსა და იგივე ფრაზას — მისთვის განსაკუთრებით ძვირფასსა და მნიშვნელოვანს, რაც აიხსნება მხოლოდ და მხოლოდ სრულყოფილებისადმი მისწრაფებითა და სიყვარულით. ამ ფრაზებში მას ყოველთვის შეჰქონდა ოდნავ შესამჩნევი ცვლილებები, მათ საოცარ სრულყოფილებას ანიჭებდნენ ფანქარი მსუბუქად ჩანიშნული ეს შენიშვნები. თანმიმდევრულად განვითარებული ამ მუსიკალური ოფორტების შესწავლა ყველაზე დიდი სკოლა პლასტიკური სილამაზის მოტრფილად მუსიკოსთათვის. აქედანვე ვივებთ იმასაც, რომ ჰენდელის არსებაში ჩასაიდუმლებული ეს ჩაწერილი მელოდიები მასში ცოცხლობდნენ წლების მანძილზე, ცოცხლობდნენ მანამ, სანამ მთლიანად არ შთანთქავდნენ

მის სულს, სანამ მილიანად არ იმსჯელებოდნენ იმ გრძნობით, რომელმაც წარმოშვა მათი განსახიერების სურვილი. მხროლდ ამის შემდეგ იწყებოდა მუსიკალურ სივრცეში მათი აყვავილება.

ჰენდელი ასევე ეპყრობოდა სხვათა კომპოზიციებს, რომლებსაც თავის ნაწარმოებებში იყენებდა. რომ შეიძლებოდა საფუძვლიანი განხილვა იმისა, რასაც პლაგიატებს უწოდებენ ზედამართული მკითხველები, ვაულისხმობ თუნდაც ორატორიას „იზრავლი ეგვიპტეში“, სადაც თვალშისაცემია სხვათაგან გამოყენებული მასალა — ერთბაშად დაკონსახილვით თუ როგორ იხმობდა ეს გენიალური სულთამხილველი იდეუმალ სულს, სხვათა მუსიკალური ფრაზების სიღრმიდან, რაზედაც თვით მათ შემქმნელებს არა ჰქონდათ არავითარი წარმოდგენა. საჭირო იყო ჰენდელის თვალი და ყური, რათა სტრადელას სერენადაში ბიბლიური კატაკლიზმები წარმოჩენილიყო. ყოველი ადამიანი თავისებურად, და არა ისე, როგორც ეს სინამდვილეშია, კითხულობს და ისმენს ხელოვნების ნაწარმოებებს. ადვილი შესაძლებელია, რომ სხვამ ნაწარმოების ყველაზე მდიდარი იდეა ავტორზე უკეთ შეამჩნიოს. ჰენდელი ამას ადასტურებს. მისთვის სტრადელისა და ერბას მუსიკა იგივე იყო, რაც ლოონარდოსთვის ლუმელში აკიანებული ცეცხლის ალები ან კედლის ბზარები, რაშიც იგი ცოცხალ ფიგურებს ხედავდა. ქარიშხლის გრკვირვა ესმოდა ჰენდელს სტრადელას ვიტარაზე ჩამოკრულ სიმებში.

არ შეიძლება ჰენდელის შემოქმედების ამ დამახასიათებელი თავისებურების დავიწყება. ის, ვინც კმაყოფილდება მისი მუსიკის მარტოოდენ მოსმენით და ვერ ამჩნევს იმას, რასაც იგი გამოხატავს, ის, ვინც ვერ გრძნობს მისი გამომსახველობისა და სუვესტურობის ძალას, მიღწეულს პალუცინაციებამდე, ვერასოდეს გაიგებს ამ მუსიკას. ეს ისეთი მუსიკაა, რომელიც ფერწერულად გამოხატავს გრძნობებს, სულებს, სიტუაციებს, თვის ეპოქებსა და ადგილსამყოფელს, ჩარჩოს რომ უქმნიან ამ გრძნობებს და აძლევენ მათ თავიანთ პოეტურსა და მორალურ ელფერს. ერთი სიტყვით, ჰენდელის ხელოვნება თავისი აზრით ფერწერულია და დრამატული.

გავიდა სულ რაღაც ორი თუ სამი ათწლეული წელი მას შემდეგ, რაც გერმანიაში კვლავ მოიბეზნება ჰენდელის მუსიკის გა-

სახსნელი გასაღები. ამას ჰენდელის სახარადობებს (Haendel Musikfeste) უნდა ვუძღვაროდეთ. საეულისხმოა ა. ჰეისის გამოცემული „სამსონის“ აქამინდელი, ლაიფციგური შესრულების გამო: „არც ერთ ოსტატს, კარგად რომ იყოს გაგებული, არ სჭირდება შესრულება, თანაც კარგი შესრულება ისე, როგორც ჰენდელს. ი. ს. ბახი შეიძლება შინ შეისწავლო და ამით მიიღო კაცობით უფრო დიდი სიამოვნება, ვიდრე მისი ნაწარმოებებიდან შემდგარი კონცერტისაგან. მაგრამ ის, ვისაც არ მოუხმენია ჰენდელის მუსიკის კარგი შესრულება, ვერასოდეს გაიგებს მის ფასს“. მაგრამ ჰენდელის ნაწარმოებთა კარგი შესრულება მეტისმეტად იშვიათია. მისი კომპოზიციების ინტიმური აზრი ყალბად იყო გაგებული ჰენდელის სიკვდილის შემდეგ, როგორც ინგლისელი ინტერპრეტატორების, ისე გერმანელი მუსიკოსების, სახელდობრ, მენდელსონისა და მისი ურიცხვი მოწაფეების მიერ. ჰენდელის ოპერების მივიწყებამ და მათდამი აგდებულმა დამოკიდებულებამ სიმძაფრით და სიახლით აღბეჭდილი მისივე ინტერპრეტირების შერჩევამ და ამათგან „მესიისათვის“ უპირატესობის მინიჭებამ, ამ ორატორიების და კერძოდ „მესიის“ გაუქმებამ და დაპირანჭულმა შესრულებამ შეუძღვრებელი და უზომოდ დიდი ორკესტრებისა და გუნდების მიერ, კორექტული და კეთილზნობრივი მომღერლების უსულგულო ხელოვნებამ წარმოიშვა ლეგენდა ჰენდელზე, რომელიც ამტკიცებს, რომ იგი ეკლესიისთვის ქმნიდა და წერდა ლუდოვიკო XIV სტილში, მდიდრული მორთულობა, პომპეზური კოლონადები, კეთილშობილი და გულცივი ქანდაკებები, ლებერენისეული ფერწერა რომ ახასიათებდა. საკვირველი სულაც არ არის, რომ ზემოთ აღნიშნული პრინციპებით შესრულებული და აგრერგად შეზღუდული შემოქმედება ჰენდელისა ამეფება გრამაფონოზულ მოწყენილობას, პარიკებში გამოწყობილი ალექსანდრე დიდის მრავალრიცხოვანი პორტრეტებისა და ლებერენის ზნეკეთილი ქრისტეების დარად.

საჭიროდ მიმჩნია შეხსენება, რომ ჰენდელი არასოდეს ყოფილა ეკლესიის მუსიკოსი იგი თითქმის არ წერდა ეკლესიისათვის. გამონაკლისია ფსალმუნები და Te Deum-ი შექმნილი ხელმწიფის კაპელებისა თუ რაიმე

ბ ა ხ ი

ალბერტ შვაიცერი

განსაკუთრებით შემთხვევებისათვის. სინამდვილეში კი ჰენდელი ქმნიდა ინსტრუმენტულ მუსიკას კონცერტებისა და იმ დღესასწაულებისათვის, რომლებიც იმართებოდნენ ღია ცის ქვეშ. წერდა ოპერებსა და თეატრისთვის განკუთვნილ „ორატორიებს“. მისი პირველივე ორატორიები, კერძოდ „აციხი და გალათეა“, იმთავითვე, 1732 წლის მაისში, გათამაშდა ჰეიმარკეთის თეატრში, ინგლისური პასტორალური ოპერის სახელწოდებით, დეკორაციებსა და კოსტუმებში. ორატორია „ესთერი“ კი დაიდგა 1732 წლის თებერვალში, ძველებური მუსიკის აკადემიაში. იგი წარმოდგენილი იყო ანტიკური ტრაგედიის დარად, ორკესტრსა და სცენას შორის მოთავსებული გუნდით. შემდეგში ჰენდელი იძულებული იყო უარი ეთქვა თავისი ორატორიების თეატრალურ განსახიერებაზე, მიუხედავად იმისა, რომ მხოლოდ თეატრს შეეძლო სრულად გადმოეცა არსი მთელი რიგი სცენისა. მხედველობაში მაქვს პირველ რიგში, ორგია და შესავალი „ბალთაზარისა“, ჩაფიქრებული მსახიობთა თამაშისათვის. მაგრამ ოპოზიციამ ჰენდელს მიანიც ვერ შეაცვლევინა თავისი რწმენა, ვერ აძულა ორატორიების შესრულება ეკლესიაში, მიუხედავად იმისა, რომ საამისოდ მზად იყო მრავალი ეკლესია. მაგრამ ჰენდელს არასოდეს უსარგებლია ამ მდგომარეობით, რაც აღშფოთებდა რელიგიურად განწყობილ ადამიანებს, რომლებსაც მკრეხელობად მიაჩნდათ საკრალური სიუჟეტების გადატანა სცენაზე.

ჰენდელის შემოქმედების წმინდა დრამატული ხასიათი კარგად შეიცნეს თანამედროვე გერმანელმა მუსიკისმცოდნეებმა. კრიზანდერმა ჰენდელი შეადარა შექსპირს. კრეჩმარმა მას მუსიკალური დრამის რეფორმატორი უწოდა. ფოლბანმა და ჰეისმა ჰენდელი დრამატულ კომპოზიტორად აღიარეს და მოითხოვეს მის ორატორიებში დრამატული მომღერლების მონაწილეობა, რიპარდ შტრაუსი კი თავის შესავალში «*Traite d'orchestration*» ბერლიოზს აპირისპირებს როგორც ი. ს. ბახის შემოქმედებიდან განვითარებულ პოლიფონიურსა და სიმფონიურ მიმართულებასთან. ისე ჰენდელიდან წარმოქმნილ ჰომოფონურსა და დრამატულ მიმდინარეობასთან.

არსებობენ სუბიექტური და ობიექტური მხატვრები. პირველთა ხელოვნება განსაზღვრულია შემოქმედის პიროვნებით და თითქმის არ არის დამოკიდებული თანამედროვე ეპოქაზე. ასეთი მხატვრები თვითონ აყალიბებენ სათავისო კანონებს, თავისი დროის წინააღმდეგ მიდიან და თავიანთი აზრების გადმოსაცემად ქმნიან ახალ ფორმებს. ასეთია რიპარდ ვაგნერი.

ბახი უნდა მივაკუთვნოთ ობიექტური პლანის მხატვრებს. ეს მხატვრები მთლიანად დამოკიდებულნი არიან თავიანთ დროზე, სარგებლობენ ეპოქის მიერ შემოთავაზებულნი ფორმებითა და აზრებით, არ აკრიტიკებენ მხატვრული გამომსახველობის თანამედროვე საშუალებებს და არ გრძნობენ მოთხოვნილებას გაკვალონ ახალი გზები. მათ შემოქმედებას მარტოდონ საკუთარი ცხოვრებისა და გრძნობების წყარო როდი შთააგონებს. ამ მხატვრების ბედი ამიტომაც ვერ გვაგებინებს მათი ქმნილებების არსს. ასეთი წყობის მხატვრული პიროვნება ადვილად უპირისპირებს თავის თავს ყოფილ-ადამიანურს და ახშობს მას, როგორც შემთხვევით რასმეს. ბახის ქმნილებებზე იგვენი იქნებოდნენ, მისი ცხოვრების გზა სხვაგვარადაც რომ წარმართულიყო. მის ცხოვრებაზე უფრო მტკი რომ გვეცოდნოდა, რაც ახალ ვიციტო, ყველა მის მიერ დაწერილ წერტილს ჩვენამდე რომც მოეღწია, ჩვენს ცოდნას ბახის ნაწარმოებთა შექმნის შინაგან მიზეზებზე ახალი მანიც არაფერი შეემატებოდა.

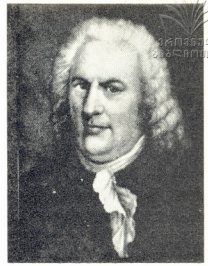
ობიექტური მხატვრის ხელოვნება უპიროვნო კი არ არის, არამედ ზეპიროვნულია. მას თითქოს ამოძრავებს ერთი მისწრაფება: ახლებურად გადაამუშავოს და განუმეორებელი, სრულყოფილებით გადმოგვეს ყოველივე ის, რაც მის წინაშეა. ის კი არ ცხოვრობს, არამედ დროის სული ცოცხლობს მასში. ობიექტური მხატვრის არსებაში თავს იყრიან და მისი შემწეობით მოქმედებენ წინამორბედთა და თანამედროვეთაბათა მხატვრული ძიებები, მისწრაფებები, სურვილები, ლტოლვები, აღმაფრენები.

ამ თვალსაზრისით ბახი — ეს უდიდესი გერმანელი მუსიკოსი — შეიძლება შევადართო მხოლოდ უდიდეს გერმანელ ფილოსოფოსს — ემანუელ კანტს. არც კანტის ქმნილებები ატარებენ პირადულ ხასიათს. კანტი — მხოლოდ ინტელექტია, თანმიმდევრულად რომ ანვითარებს ფილოსოფიურ იდეებს და თანამედროვეობის პრობლემების გადაწყვეტას გვაძლევს. ამავე დროს, იგი უყოყმანოდ რჩება არსებული ხელოვნურ-სქოლასტური ტერმინოლოგიის ფარგლებში. ბახიც ასევე უყოყმანოდ ითვისებს მის დროში არსებულ მუსიკალურ ფორმებს.

ამ გარეგნული ნიშნებითაც ვამჩნევთ, რომ ბახი უნივერსალურია და არა განცალკევებული, განკერძოებული, ეული პიროვნება. მან თავის თავში განიცადა ბახების სამი თუ ოთხი თაობის მუსიკალური განვითარება. როცა ამ საგვარეულოს ისტორია გახსენდება, საგვარეულოსი, რომელსაც გერმანიის მხატვრულ ცხოვრებაში ერთობ თავისებური ადგილი უჭირავს, რწმუნდები, რომ ამ ოსტატთა შემოქმედება დროთა განმავლობაში რაღაც დიდ სრულყოფილებამდე უნდა მისულიყო. ბახის დაბადება სავსებით ბუნებრივი მოსჩანს. ბახში განაგრძობენ ცხოვრებას მისი წინაპრები, იგი ავტორგვინებს გერმანული მუსიკის იმ გარკვეულ პერიოდს, მისსავე ოჯახში რომ ჰპოვებდა განსახიერებას. კანტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, იოჰან სებასტიან ბახი წარმოადგენს ისტორიულ პოსტულატს.

ბახისაკენ მოემართება შუა საუკუნეების პოეზიისა და მუსიკის მთელი ისტორია.

მის კანტატებსა და „უნებებს“, ამშვენებს



იოჰან
სებასტიან
ბახი

ყოველივე საუკეთესო, შექმნილი XII საუკუნიდან XVIII საუკუნემდე.

ჰენდელსა და სხვა მუსიკოსებს არ გამოუყენებიათ ქორალური მელოდიების უძვირფასესი საუნჯე. მათ წარსულიდან განთავისუფლება მოისურვეს. ბახი სხვაგვარად გრინობს და თავის შემოქმედებას საფუძვლად უდებს ქორალს.

ბახთან მიყვევართ ქორალური ჰარმონიზაციის ისტორიასაც. სწორედ ბახმა მიაღწია იმ იდეალის განხორციელებას, რისკენაც ისწრაფოდნენ პოლიფონიური მუსიკის ოსტატები — ეკარდი, პრეტორიუსი და სხვები — რომლებიც ახდენდნენ მხოლოდ მელოდიის ჰარმონიზაციას. ბახი კი, ამასთან ერთად, ბგერებში გადმოგვემს ტექსტის შინაარსსაც.

იგივე ითქმის ქორალურ პრელუდიებსა და ქორალურ ფანტაზიებზე. ამ სფეროს ოსტატები — ჰახელბელი, ბიომი და ბუქჰეჰუდე ქმნიან მუსიკალურ ფორმებს. მაგრამ მათ ვერ შეძლეს ამ ფორმების გასრულდმულება. მათი სწრაფვა იდეალისაკენ არ უნდა დამთავრებულიყო უშედეგოდ. და აი, გაჩნდა ბახი — მათზე დიდი მუსიკოსი, რომელმაც ქორალური ფანტაზიები მუსიკალურ პოემებად გადააქცია.

მოტეტისაგან, იტალიური და ფრანგული ინსტრუმენტული მუსიკის ზეგავლენით, წარმოიქმნა კანტატა. შოუტცის დროიდან მოყოლებული, მთელი საუკუნის მანძილზე ეს სასულიერო კონცერტი ეკლესიაშივე იბრძვის თავისი დამოუკიდებლობისა და თავისუფლებისათვის. კარგად იგრძნობა თუ როგორ

თანდათან ჰკარგავს იგი საღმრთო დანიშნულებას, გამოდის ყულტის ჩარჩოებიდან და სულ უფრო მეტად ცდილობს გადაქცევას დამოუკიდებელ, ოპერის მსგავს რელიგიურ დრამად. ახლოვდება ორატორიის ჩამოყალიბების ეპოქაში. სწორედ ამ დროს გამოდის ბახი და უკვდავყოფს კიდევ კანონტას. ამის შემდეგ თობა ვერ გააკეთდება. ბახის კანტატები ფორმის მხრივ არ განსხვავდებიან მისი თანამედროვეების მიერ შექმნილი, მაგრამ ადრევე მივიწყებული მრავალი კანტატისაგან. ერთი შეხედვით გვეჩვენება, რომ ბახის კანტატებსაც იგივე ნაკლოვანებები ახასიათებთ. მაგრამ სულ სხვაგვარია მათი სული. სიახლეს მოწყურებული მუსიკოსების მგზნებარე მისწრაფებიდან მხოლოდ ერთხელ წარმოიქმნა ის უმადლესი იდეალი, რასაც ელტვოდა, რაზეც ოცნებობდა ადამიანთა ორი წინამორბედი თობა.

XII საუკუნის მიწურულში ეკლესიაში შეღწევას ლამობს მუსიკალური დრამა — „ვენებები“. ამის თაობაზე დიდი კამათიც გაჩაღდა. ამ კამათს ბოლო მოუღო ბახმა, შექმნა რა „ვენებებად“ წოდებული ორი მუსიკალური დრამა. ეს ქმნილებებიც ფორმითა და ტექსტებით თავსდებათ თავიანთი დროის კლასიკურში. მაგრამ გარდაქმნილია მათი სული, წარმავალიდან რომ ქმნის მარადიულს.

ამრიგად, ბახი — დასასრულია. არაფერი იწყება მისგან, სამაგიეროდ, მისკენ მიისწრაფვის ყოველივე. რომ დაიწეროს ბახის ჭეშმარიტი ბიოგრაფია, ამისათვის უნდა აღსდგეს ცხოვრება და განვითარება გერმანული ხელოვნებისა, რომელსაც ავირგვინებს ბახის შემოქმედება. დიახ, ბახის დროინდელი ლტოლვებისა და მისწრაფებების გაგებაა საჭირო. ვინც შეისწავლის და გაიგებს იმ დროის მისწრაფებებს — ამოიკითხავს სრულქმნილი სულის განვითარების ისტორიას, სულისა, განსახიერება რომ ჰპოვა ბახის პიროვნებაში.

* * *

...ბახი თვითნასწავლი იყო და თეორიებიც სძულდა ამის გამო. მან თვითონ ისწავლა ყველაფერი — კლავირისა და ორგანოზე დაკვრა, პარმონია, კომპოზიცია. შეუჩერებელი მუშაობა და შეუწყვეტელი ძიება იყენენ მისი მასწავლებლები...

თვითნასწავლი ბახი არც ერთ სკოლას არ

ეკუთვნოდა. მისი ავტორიტეტები იყენენ ძველი და ახალი დროის გამოჩენილი ოსტატები. როგორც კი ბახს საშუალება აძლევდა და სახსრები, დრო და მანძილი, მაშინვე დაადგებოდა სხვა ქალაქებისკენ მიმავალ გზას, რათა მოესმინა აღიარებული თანამედროვენი და მათგან რაიმე ესწავლა. ამიტომაც იყო ვატაცებული სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებების გადაწერით. თავისი ოჯახის ძველთაძველი ტრადიციის თანახმად; ბახი გერმანიის საზღვრებს არ გასცილებია. მიუხედავად ამისა, საფუძვლიანად იცნობდა იტალიურსა და ფრანგულ ხელოვნებას. ფრანგებიდან მას განსაკუთრებით კუპერენი იზიდავდა. ვაიმარში იგი უმეტესად სწავლობდა იტალიელებს: ფრესკობადის (1583—1643), ლეგრენცის (1626—1690), ვივალდის (გარდ. 1743), ალბონისა (1674—1745) და კორელის (1653—1713) შემოქმედებას. გერმანული კლავირისტებიდან ყველაზე მაღალ შეფასებას აძლევდა ფლობერგერს. როგორც ფორკელი აღნიშნავს, ბახი ასევე კარგად იცნობდა თანამედროვე ფრანგი კომპოზიტორების საორგანო ქმნილებებსაც.

ბახი რომ სწავლობდა სხვა კომპოზიტორების შემოქმედებას, ამას მოწმობენ ბახისეული ტრანსკრიფციები. მას ეკუთვნის სხვადასხვა ავტორის 16 საკლავირო, 4 საორგანო და ერთი სავოლინო კონცერტის ტრანსკრიფცია...

მაინც რისთვის სჭირდებოდა ბახს ეს ტრანსკრიფციები?

ადრე ფიქრობდნენ, რომ ტრანსკრიფციების საშუალებით იგი სხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებას სწავლობდა. ეს გარკვეულწილად ასეც იყო, განსაკუთრებით ვივალდის შემთხვევაში. მაგრამ ბახი ამუშავებდა არა მარტო გამოჩენილი ოსტატების ქმნილებებს, არამედ ვაიმარული პერცოგის ნაწარმოებებსაც. იქნებ ბახი ამ ტრანსკრიფციებს ორიგინალის პოპულარიზაციის მიზნით აკეთებდა? არა, ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ იგი ზუსტად დაიცავდა ორიგინალს. ბახი კი ავტორთა ვინაობის მიუხედავად, მათ ნაწარმოებებს თავისუფლად ამუშავებდა: ბანებს გამოცვლიდა ზოლმე, თუკი მათი გამომსახველობა არ აკმაყოფილებდა. თითქმის ყველგან შეჰყავდა ახალი და ძალზე საინტერესო შუა ხმები, საჭიროების შემთხ-



ვევაში სცვლიდა ზედა ხმებს. არც ნაწარმოებთა საერთო გეგმისა და თანმიმდევრობის დარღვევას ერიდებოდა. ზოგჯერ, პირველივე ტაქტების შემდეგ სრულიად ახალ გზას ირჩევდა, შემდეგ ისევ უბრუნდებოდა ორიგინალს, მერე კვლავ სცილდებოდა მას, რაღაცას გამოსტოვებდა და მის ნაცვლად სვამდა სულ სხვა მასალას. ბახს არც ის აწუხებდა, რომ მისი ტრანსკრიფცია ერთი ორად ანახევრებდა ორიგინალს. ცხადია, ეს უკვე არ, ნაშინავს ნაწარმოებთა სწავლას. ბახს, როგორც ეტყობა, ტრანსკრიფციების საშუალებით თავისი აზრი გამოჰქონდა ნაწარმოებთა შესახებ და სრულიად უნებურად მათში გენიალური შესწორებები შეჰქონდა.

და მაინც, გაუგებარია, თუ რატომ ამუშავებდა ბახი თავისი სიმწიფის პერიოდში სხვათა, ზოგჯერ ძალზე ბანალურ აზრებს, როცა თვით მას მოჰპარბებულად ჰქონდა თავისი საკუთარი სახეები და თემები. გასაგებია, როცა ამას აკეთებს მისი ვიწმარელი მეგობარი იოჰან გოტფრიდ ვალტერი, რომელიც არ იყო შემოქმედებითი პიროვნება. ამოუწურავი გამომგონებლობით დაჯილდოებული ბახი კი ამას აკეთებდა იმიტომ, რომ იგი ყველგან ეძებდა შთაგონებას, ბიძგს, რომელიც მასში შემოქმედებით იმპულსს აღძრავდა. დიახ, სხვათა მუსიკა ბახის მხატვრული ფანტაზიის აქტივიზირებას იწვევდა, რაც მას, როგორც ჩანს, სჭირდებოდა. ბახის თანამედროვე ლაიფციგელი მაგისტრი პიჩელი გვატყობინებს, რომ ვიღაც ბახი იმპროვიზირებას შეუდგებოდა, ერთგვარი შესავლის სახით, ნოტების მიხედვით სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებს უკრავდათ. ამით მას მოძრაობაში მოჰყავდა თავისი გამომგონებლური ნიჭიერების მექანიზმი...

ყველასათვის ცნობილი იყო ბახის იმპროვიზაციული ოსტატობა... მაგრამ თვით ყველაზე ხანგრძლივი, ორსაათიანი იმპროვიზირების დროსაც კი ერთი თემის ფარგლებში რჩებოდა. ჯერ ამ თემას პრელუდიასა და ფუგაში ავლენდა, შემდეგ ვატირებდა საშმა თუ ოთხხმიანობაში, რომლის დროსაც განსაკვირებელ რეგისტრულ აზროვნებას აჩვენებდა, მერე ქორალურ პრელუდიას ასრულებდა, და ბოლოს, ისევ უკრავდა ფუგას იმავე თემაზე.

იმპროვიზირების დროს მიმართავდა თავს

მამ მოდულაციებს, გადადიოდა შორეულ ტონალობებში, მაგრამ ერთბაშად და ემოციურად ლოდნულად ისევ ძირითად ტონალობას უბრუნდებოდა, რითაც აცხუნებდა მსმენელებს.

ერთი შეხედვით, გასაკვირია, რომ ამოუწურავი ფანტაზიით, დაუშრეტელი გამომგონებლობით, მდიდარი იდეებითა და აზრებით დაჯილდოებული გენია იფარგლება მხოლოდ ერთი თემით. მაგრამ ეს ასე იყო. ყველა ერთხმად აღნიშნავს, რომ ბახი არ ქმნიდა ადვილად. იგი თხზავდა ნელა, მიიმედ. ეს რთული წარმოსადგენია მით უფრო, რომ თითქმის არ არსებობს მისი ნაწარმოებების ესკიზები, მონახაზები, მისი პარტიტურები კი იმდენად მონოლითურია, რომ გექმნება ერთი სულის მოთქმით, სწრაფად შექმნილი ნაწარმოებების შთაბეჭდილება. მაგრამ ბახს შედარებით ნაკლებად ღრო სჭირდებოდა თემის დამუშავებისა და გატარებისათვის, ვინაიდან მთელი პიესა, განვითარებითურთ, უკვე მოცემული იყო თემაში და გამომდინარეობდა გარკვეული ესთეტიკურ-მათემატიკური აუცილებლობიდან.

რაც შეეხება თემას, რომელსაც ბახი აწვითარებს ღრმა შინაარსის ნაწარმოებში შინაგანი, იდეალური კანონზომიერებების თანახმად, იგი, როგორც ჩანს, დაძაბულ წინასწარ სულეერ მუშაობას მოითხოვდა. ბახს თავისი თემები გენიალური სისწრაფით რომ ეწეოდა, როგორც ეს ბევრს მოაჩნია, მაშინ იგი ასეთ განსაკუთრებულ სახიერებასა და ხასიათობრივ სიზუსტეს ვერ მიღწევდა. ბანალური თემა ბახის არც ერთ ნაწარმოებში არ გვხვდება. არც ერთი მკვლევარი ხახი არ სტოვებს სპონტანურად წარმოქმნილი გამოგონილობის შთაბეჭდილებას. ეს შეგარძნება ძლიერდება, რაც უფრო ღრმად სწვდება ბახის მუსიკას.

ბახი მუშაობდა როგორც მათემატიკოსი, გონების თვალთ რომ სჭვრეტს ყველა შესაძლებელ გამოანგარიშებას და რომლის წინაშე დგას მხოლოდ მათი რიცხობრივი გამოხატვის ამოცანა. როგორც ბახის ბიოგრაფი შპიტა აღნიშნავს, შემოქმედების სწორედ ეს მეთოდი განასხვავებს ბახს ბეთჰოვენისაგან. ბეთჰოვენი აწარმოებდა თავისი აზრებით ექსპერიმენტირებას, რაც მისი მუსიკიდან ისმის. ბეთჰოვენის პიესის განვითარებას თე-

მისაგან დამოუკიდებელი „მოვლენები“ აპირებენ. ბახთან კი ამას ვერ შეხედებით. ყველაფერი, რაც ბახთან „ხდება“ გამოწვეულია თემაში ჩასახული შინაარსით.

დამახასიათებელია ისიც, რომ ბახი ყოველთვის თითქმის ზედოზედ ქმნიდა ერთი ტიპის ნაწარმოებებს, ალბათ იმიტომ, რომ მისთვის საინტერესო იდებოდა მთლიანად წარმოეჩინა, რათა ბოლომდე ამოეწურა და მთელი სიღრმით წარმოედგინა მის წარმოსახვაში დაბადებული მუსიკალური სახე. ამას ამტკიცებენ ერთსა და იმავე დროს შექმნილი შინაგანად მონათესავე პიესები.

ბახი ხშირად უბრუნდებოდა ადრე დაწერილ ნაწარმოებებს და როგორც წესი, მათ გადაკეთებასა და გაუმჯობესებას იწყებდა. თუმცა რადიკალური კორექტურები მხოლოდ დეტალებში შეჰქონდა. პიესის გეგმას კი ძალზე იშვიათად სცვლიდა. ყველაზე რადიკალური ვადამუშავება განიცადა „ოოპანეს ვენებების“ რედაქციამ. სიცოცხლის ბოლოს ბახს განზრახული ჰქონდა ყველა თავისი ინსტრუმენტული ქმნილების გადასინჯვა. სიკვდილმა მას სწორედ ქორალური პრელუდიების რედაქტირების დროს მოუსწრო.

საქმიან მიწერ-მოწერაშიც, ისევე როგორც შემოქმედებაში, ბახი ამკაცრებდა მათემატიკურ აზროვნებას. ყველაგან — იქნება ეს კორფიუსტის სახელზე დაწერილი განცხადება, სადაც იგი ორგანოს შეკეთებას მოითხოვს თუ პირადი წერილი მაგისტრთან — გვზიბლავს მისი აზროვნების პლასტიკურობა და ლოგიკური სიცხადე. არც ერთი ზედმეტი სიტყვა. მაგრამ ბახს ენა ებღანდებდა, როცა საჭიროა რაიმე გრძნობის გამოხატვა. ასეთი ადგილები მის წერილებში იმდენად ჩახლართული, გაბუქული და უაზროა, რომ გიკვირს: ნუთუ ეს სტრიქონებიც ბახის კლამს ეკუთვნის? იგივე იაქმის ბახის ლექსებზე, რომლებიც დაწერილია საქსონურ დიალექტზე. მაგრამ ასეთი რამ, როგორც წესი, დამახასიათებელია მათემატიკური აზროვნებით დაჯილდოებული ადამიანებისათვის, როცა ისინი მიმართავენ აზროვნების ისეთ სფეროებს, სადაც საკმაოდ ფანტაზია — სახელდობრ, პოეზიას ან ფილოსოფიურ განსჯას.

ბახი დაჯილდოებული იყო იშვიათი არქიტექტონიკური ალლოთი. მის ნაწარმოებებში

გვანცვიფრებს მთლიანობის პარმონია, ამ პარმონიაში თითქოს თავისთავად შექმნილი ცოცხალი და მდიდარი მრავალფეროვნება დეტალებისა. ბახის შემოქმედება — მუსიკალური ხელოვნების სრულქმნილი გოთიკა. რაც უფრო ვითარდებოდა ბახის შემოქმედებითი მეთოდი, მით უფრო მეტი სისადავითა და დიდებულებით იმსკვლეობდა მისი ფუტეების თვითველი ხაზი. ამის თვალსაჩინო ნიმუშია დიდი საორგანო ფუგა g-moll, რომელიც გადატვირთული უაღრესად საინტერესო და მოულოდნელი დეტალებით. მაგრამ ცალკე აღებული არც ერთი დეტალი არ იმსახურებს ყურადღებას, სწორედ იმიტომ, რომ ისინი ემსახურებიან საერთო მიზანს — თავისთავად უბრალო მთლიანობის წარმოქმნისა და მასში სიცოცხლის შთაბერვის ამოცანას.

ბახთან საერთო პლასტიკური ხაზი აღიქმება, როგორც ხილვადი დეტალების შემოქმედების შედეგი. ამაში ბახს ბადალი არა ჰყავს. მაგრამ ეს არა ვახლავთ თვალსაჩინო თავისებურება. იმისათვის, რომ ეს შეამჩნიო, უნდა შეგვეძლოს შენი ესთეტიკური შთაბეჭდილებების სინთეზირება, სავსებით შესაძლებელია, რომ თვით განსწავლულ მუსიკოსსაც კი ერთი შეხედვით ბეგრების ქაოსად მოეჩვენოს ბახის ესა თუ ის ფუგა. მაგრამ ხელმოკრე მოსმენისას იგი ამ ქაოსში აღმოაჩენს დიადი სინატიფით აღბეჭდილ ხაზებს...

ამბობენ, რომ ბრამსი მოუთმენლად ელოდა ბახის საზოგადოების მიერ გამოცემულ ბახის თხზულებების ყოველ მომდევნო ტომს. როგორც კი მიიღებდა ტომეულს, თავის საქმეს მიატოვებდა და იწყებდა თვალისკრებას. „მოხუც ბახთან — ამბობდა ბრამსი — ყოველთვის იპოვნი რაღაცა ახალს, მთავარი კი ისაა, რომ მისგან შეიძლება ბევრი რამ ისწავლო“. ჰენდელის თხზულებათა ახალ ტომს კი თაროზე შემოსდებდა და იტყვოდა: „რასაკვირველია, საინტერესოა, როცა დრო მექნება, უსათუოდ გადავათვალიერებო“.

ბრეჟნი და გერმანელი შტურმარი იაკობ ლენცი

ნანული კაკაურიძე

„ახლის შესაქმნელად ძველისაგან უნდა ვის-
წავლოთ“¹ — აღნიშნავდა ბერტოლტ ბრეჟ-
ნი, და ამ სიტყვებში კარგად ჩანს მისი პა-
ტივისცემა კლასიკური ლიტერატურული ტრა-
დიციებისადმი, თუმცა ამ დამოკიდებულე-
ბას არასდროს სწორხაზოვნად მარტივი ხა-
სიათი არ ჰქონია — იგი დიალექტიკური იყო
ისევე, როგორც დრამატურგის დამოკიდე-
ბულება რეალური სინამდვილისადმი.

ე. წ. „გადამუშავებანი“ („Bearbeitungen“) ბრეჟნის შემოქმედებაში განსაკუთრებით ინტენსიური ხასიათისაა 1945 წლიდან, რო-
დესაც ფ. კლოტცი² აზრით, ბრეჟნის დრა-
მატურგიისათვის „კლასიკა პოზიტიურ ფაქ-
ტორად იქცევა“. პიესათა ის ჯგუფი, სადაც
გადამუშავების დროს ფაბულიდან გადახრა
ნაკლებად მოხდა, ბრეჟნი თავად გამოჰყო
ცალკე და უწოდა „Bearbeitungen“. აქ შევი-
და: მარლოს — „ედუარდ II-ინგლისელის
ცხოვრება“, სოფოკლეს — „ანტიგონე“, ზე-
გერსის — „ჟანა დ'არკის სასამართლო რუ-
ანში 1431 წელს“, მოლიერის — „დონ-ჟუა-
ნი“, ფარკრის — „საყვირები და ლიტა-
რები“ და ლენცის „პოფმაისტერი“ („შინა-
მასწავლებელი“).

რამ განპირობა ბრეჟნის ინტერესი მე-18
საუკუნის გერმანელი შტურმერის ამ ქმნი-
ლებისადმი?

1953 წელს, „ფაუსტზე დისკუსიის თეზი-
სებში“³ ბრეჟნი იცავს შემოქმედის უფ-
ლებას გადაამუშაოს, ახალი სული შთაბე-
როს კლასიკურ ლიტერატურულ მემკვიდ-
რობას. ბრეჟნის აზრით, ასეთი ცდა არ
ნიშნავს ნაწარმოების განადგურებას. სამა-
გალითოდ ბრეჟნი მოჰყავს ევროპიდე, რომე-
ლიც „გადამუშავებდა ესქილესა და სოფოკ-
ლეს და თანაც საკმაოდ კრიტიკული სულის-
კვეთებით“.

1954 წელს, წერილში — „სოციალისტუ-
რი რეალიზმი თეატრში“⁴, ბრეჟნი აღნიშნავ-
და, რომ ძველი კლასიკური ნაწარმოების
ხელახალი წარმოდგენა სოციალისტური რე-
ალიზმის საფუძველზე დაყრდნობით, ცხა-
ლია, ხაზს უსვამს ამ კლასიკურ ნაწარმოებში
არსებული იდეების პროგრესულობას.

უფრო ადრე კი, 1927 წელს, შესავალ
სიტყვაში „მაკეტისათვის“⁵ ბრეჟნი გამო-
ხატავდა რა თავის დამოკიდებულებას შექს-
პირისადმი, აღნიშნავდა გერმანელი დრამა-
ტურგების შილერისა და ჰებელის შესახებ,
რომ ისინი აზროვნებასთან ერთად „კონსტ-
რუირებასაც“ იწყებენ. შექსპირს კი, ბრეჟ-
ნის აზრით, ეს არ სჭირდება, რადგანაც
მასთან ყველაფერი ბუნებრივია და კონს-
ტრუირებას მასურებელი ახდენს. (ე. ი.
დასკვნებს მასურებელი აკეთებს).

შექსპირული (ანუ რეალისტური) ტრადი-
ციის ცნება ბრეჟნისათვის ფართო მნიშვნე-
ლობისაა. იგი მოიცავს შუასაუკუნეობრივი
ხალხური თეატრის, თვით შექსპირის რე-
ნესანსული დრამატურგიისა და ნაწილობრივ
გერმანული „ქარიშხლისა და შეტევის“ დრა-
მატურგიის ტრადიციებს.

სწორედ შექსპირული ტრადიციიდან გა-
მომდინარე ირჩევს ი. ლენცის „პოფმაის-
ტერს“ ბ. ბრეჟნი და აღნიშნავს, რომ მიზან-
შეწონილი აღმოჩნდა მობრუნება კლასიკის
საწყისებისაკენ, როდესაც იგი ჯერ კიდევ
რეალისტური, და ამავე დროს პოეტური
იყო. ლენცის „პოფმაისტერის“ მსგავს პიე-
სებზე მუშაობისას... ჩვენ შეგვიძლია ავსხ-
ნათ, გავარკვიოთ, როგორ უნდა დიდიდას შექს-
პირი. ჩვენ წინაშეა შექსპირის პირველი
ასახვა გერმანიაში: აქ იდეამ ჯერ კიდევ ვერ
მოასწრო მასალის შთანთქმა. იგი ვითარდე-
ბა ყველა მიმართულებით ბუნებრივი უთა-

ნაბრობით. მყურებელი ჯერ კიდევ თვი-
თონ მონაწილეობს დიდ დავაში...“

აშკარაა, რომ ბრეჰტს მოსწონს ლენცის
„ჰოფმაისტერის“ არარაციონალისტური კონ-
სტრუქცია, ცხოვრების რეალისტური ასახ-
ვის პრიორიტეტი იდეალურ-მორალისტურ
მხარესთან შედარებით. გერმანელი შტურ-
მერის ნაწარმოებში ბრეჰტი გამოჰყოფს რე-
ალისტური და პოეტური მომენტების ერთ-
დროულ თანარსებობას, რაც მთლიანობაში
ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებას გა-
ნაპირობებს. ეს საკითხი ბრეჰტისათვის მე-
ტად მნიშვნელოვანია, რადგანაც „ხშირად
პოეტურობის საფარქვეშ უღვთოდ ამახანებუ-
დნენ სინამდვილეს... თვლიდნენ რა, რომ
პოეზია იქაა, სადაც ადგილი არა აქვს რეა-
ლურობას“. ლენცის „ჰოფმაისტერში“ კი,
ბრეჰტის აზრით, „პოეტური ადგილები ამა-
ვე დროს სოციალური მნიშვნელობის მქო-
ნენიც არიან“.

„ჰოფმაისტერის“ გადამუშავებისას ბრეჰტი
არ ლაღატობს ისტორიზმის პრინციპს ისე-
ვე, როგორც სხვა შემთხვევებში. სტატია-
ში — „კლასიკური სრულყოფილებით გა-
მოწვეული შიში“⁸ — იგი აღნიშნავს, რომ აუ-
ცილებელია გამოვლენილი იქნეს კლასიკუ-
რი ნაწარმოების იდეური სიმდიდრე, მისი
ეროვნული და ამავე დროს ინტერნაციონა-
ლური მნიშვნელობა. ამის მისაღწევად კი,
დრამატურგის აზრით, აუცილებელია შეს-
წავილი იქნას მწერლის შემოქმედებისა-
თვის დამახასიათებელი თავისებურებანი და
ის ისტორიული გარემო, რომელშიაც მო-
ცემული ნაწარმოები შეიქმნა. ბრეჰტი ეწი-
ნადმდეგება კლასიკური ნაწარმოების ფორ-
მალისტურ „განახლებას“, რაც, მისი აზრით,
„მცდარი პასუხია“⁷ („falsche Antwort“)
ტრადიციასთან კავშირურობის სა-
კითხზე.

დიდი გერმანელი დრამატურგის პოზი-
ცია უფრო ნათლად ჩნდება იმ „შენიშვნებ-
ში“, რომელიც მან გადამუშავებულ „ჰოფმა-
ისტერს“ დაურთო. აქ თვალნათლივ ჩანს,
რომ ბრეჰტის ესთეტიკურ პრინციპებს კარ-
გად მიესადაგება ლენცის დრამის „ლია“⁸
ანუ აბექტონიკური ფორმა (სადაც არაა
კონტრასტული ჩაყვანილი სიუჟეტი
და არისტოტელესებურად აგებული მოქ-
მედება) და დრამატული სიუჟეტის განვითა-
რების ეპიკური ხასიათი. ლენცის „ჰოფმაის-
ტერის“ თავისუფალი, არარაციონალისტური

კომპოზიცია, დრამატული მოქმედებს „ნა-
ტომისებური“ განვითარება („Staccato
Entwicklung der Handlung“) ანალოგიუ-
მას ბრეჰტის დრამების შინაგან სტრუქტუ-
რასთან, რადგანაც დიდი გერმანელი დრამა-
ტურგი „saltus naturae“-ს (ანუ დრამის ეპი-
კურ განვითარებას ნახტომებით) მიიჩნევდა
„გაუცხოების ეფექტის“ ერთ-ერთ შემადგე-
ნელ ელემენტად⁹.

ბრეჰტი საფუძველშივე ეთანხმება ხასია-
თების შექმნისა და წარმოსახვის იმ კონცეფ-
ციას, რომელსაც ლენცი თავის ნაწარმოებ-
ში ეყრდნობა. ამიტომაც შენარჩუნებული
ბრეჰტისეულ „ჰოფმაისტერში“ დრამატურ-
გიული პერსონაჟების პირვანდელი დახა-
სიაობა.

ლენცის მიერ შექმნილი პლასტიკური, ინ-
დივიდუალური და ამავე დროს საზოგადო-
ებრივად მკაცრად განსაზღვრული ხასიათე-
ბი შეესაყვებისა ბრეჰტის იმ მოსაზრებას,
რომ „ადამიანის წარმოსახვა, როგორც გან-
საზღვრული კლასისა და ეპოქის წარმომად-
გენლისა, შეუძლებელია მისი, როგორც
ციცხალი არსების ასახვის გარეშე თავისი
კლასისა და ეპოქის ფარგლებში“⁹.

ხასიათები როგორც ლენცის, ასევე ბრეჰ-
ტისათვის; უწინარეს ყოვლისა საზოგადოებ-
რივ-ისტორიული ხასიათებია, სადაც ინდი-
ვიდუალური ნიშნები შერწყმულია სოცია-
ლურთან. ისინი შექმნილია ცხოვრებისეულ,
ემპირიულ მასალაზე და წარმოსახულნი
არიან გარე პირობებსა და ადამიანებთან
რთული ურთიერთობის მრავალფეროვნება-
ში.

დრამატულ ხასიათებში ბრეჰტს უპირა-
ტესად აინტერესებს ის ნიშნები, რომლე-
ბიც გარემოსთან კონფლიქტის გამო მყურე-
ბელში სოციალური ხასიათის დასკვნას წარ-
მოშობს. ეს საკითხი მკიდროდ უკავშირდება
„გაუცხოების ეფექტს“, რომლის გამოყენე-
ბა ბრეჰტს საშუალებას აძლევს შეუწარჩუ-
ნოს მყურებელს დისტანცია და კრიტიკუ-
ლი დამოკიდებულება სცენური მოქმედების
მიმართ, რათა მან მიღებული შთაბეჭდილე-
ბისაგან სწორი დასკვნების გამოტანა შეძ-
ლოს.

სწორედ ამ პოზიციიდან დაინახა ბრეჰტ-
მა ლენცის „ჰოფმაისტერის“ საერთო ტრა-
გიკომიკური ელერადობა, ბიურგერი პერსო-
ნაჟისადმი დრამატურგის გაორებული და-
მოკიდებულება, თანაგრძობისა და დაცინ-

ვის განწყობილებათა რეგისტრის გამუდმებული ცვლა, რაც სცენურ ილუზიას არღვევს და მყურებელში სოციალურ-კრიტიკული ხასიათის დასკვნებს წარმოშობს. ბრეტისათვის მახლობელია ის გარემოება, რომ გერმანელი შტურმერი თავის ნაწარმოებში სინამდვილის სატირულ-გროტესკული ასახვით უკუაგდება მყურებლის მომადუნებელ ელემენტს, გამოჰყავს იგი (მყურებელი) თვითკამაყოფილების მდგომარეობიდან და აღიქმებს მასში ასახული მოვლენების ანალიზის სურვილს. ამით ლენცი საბურველს აცლის, აშოშვლებს არსებულ სინამდვილეს და მყურებელს თვალწინ გადაუშლის მისი სოციალური ყოფის ნამდვილ არსს, რითაც ქმნის ბრეტის აზრით „გერმანული უბადრუკობის... ცოცხალ, სატირულ სურათს“.

ბრეტის დიდი შემოქმედებითი ინტერესით ეკიდებოდა ლენცის „ჰოფმაისტერის“ სცენურ წარმოსახვას „ბერლინერ ანსამბლის“ სცენაზე. იმისათვის, რომ მსახიობებს სწორად შეეცნოთ პიესის დრამატული მოქმედების ობიექტური მიმდინარეობა, ბრეტმა თავისებური „ეპიზაცია“ მოახდინა, რასაც მან „ხელოვნური საშუალება“ უწოდა: მსახიობებს დაურვიდა ირიბ მეტყველებაში გადატანილი პიესის ტექსტი, რომელიც ინტონირებული იყო როგორც ფაქტების და მოვლენების გარეშე დამკვირვებლის მონათხრობი. „ეპიზაციის“ ეს ფორმა ეხმარებოდა მსახიობებს გამომსახველობითი ექსტეზისა და ინტონაციების მრავალფეროვნების გამოუმუშავებაში.

1953 წლის 13 აპრილს „ჰოფმაისტერის“ პრემიერამდე «Neues Deutschland»-ში გამოქვეყნდა პროფ. ჰ. მაიერის სკეპტიციზმით აღსავსე წერილი — „Das ABC der deutschen Misere“. ჰ. მაიერი მკითხველებს მოაგონებდა ჯერ კიდევ ადრე ლ. შროდერის მიერ ჰამბურგის თეატრის სცენაზე ლენცის „ჰოფმაისტერის“ წარუმატებელ დადგმას, რასაც ჰ. ჰეტნერმა „გაუგუბარი გაბედულება“ უწოდა. ავტორის აზრით „ბერლინერ ანსამბლი“ აპირებდა ამ „გაუგუბარი გაბედულების“ ახალ დემონსტრაციას უახლოეს ხანში.

ჰ. მაიერის სკეპტიკური განწყობილების უსაფუძვლობა მალე დაადასტურა ჯერ „ჰოფმაისტერის“ ბრწყინვალე პრემიერამ, ხოლო შემდეგ იმ რეცენზიებმა, რომლებიც გერმანულ პრესაში დაიბეჭდა ამ მოვლენასთან დაკავშირებით. განსაკუთრებით აღსა-

ნიშნავია პ. რილას წერილი, რომელიც 1950 წლის 18 აპრილს გამოქვეყნდა.

პ. რილა სამართლიანად მიუთითებს, რომ მთელი შტურმერული დრამატურგიისა და, ცხადია, ლენცის „ჰოფმაისტერის“ არასრულყოფილების მიზეზს ის წარმოადგენდა, რომ მე-18 საუკუნის გერმანული ცხოვრების სიციფროვის პირობებში არ შეიძლებოდა შექმნილიყო „მთლიანი („Ganzes“) მხატვრული ნაწარმოები“. შტურმერებს შეეძლოთ გერმანული დაქაჩულულობისათვის, დანაწევრებულიობისათვის დეპირისპირებინათ მხოლოდ ფრაგმენტული აზროვნების მხატვრული ნიმუშები. ლენცის „ჰოფმაისტერიდან“ ნათელი ხდება, თუ რატომ წყდება გერმანულ ლიტერატურაში სოციალური წინააღმდეგობის განწყობილება ჯერ ლენცთან, შემდეგ ბიუქნერთან და რატომ ჩნდება ის მთლიანობა, რაც ამ ორ შემოქმედს აქვია, კლასიკური პერიოდის გერმანულ ლიტერატურაში იდეალური, ჰარმონიული მთლიანობის სახით.

ანალიზებს რა ბრეტის მიერ „ჰოფმაისტერის“ გადამუშავებას, პ. რილა საინტერესო შეკითხვას წამოჰკრის: „Wird dem Dichter (იგულისხმება ლენცი) etwas Fremdes imputiert?“. და იქვე პასუხობს, რომ ლენცს უკანვე უბრუნდება ის, სადაც იგი ჭკემაირიტად ფლობს („Es wird ihm zurückgegeben, was er besitzt.“). გადამუშავებული „ჰოფმაისტერი“ არის უკვე „Lenz plus Brecht“, რადგანაც ნაწარმოებმა ახალი თეატრალური პოტენცია შეიძინა. პ. რილას აზრით, „ეს თითქმის სრულყოფილი წარმოდგენაა, რომელიც არეგულირებს („korrigiert“) ლიტერატურის ისტორიას და თეატრს“.

იაკობ ლენცის „ჰოფმაისტერის“ მართლაც ძლიერი სოციალური ელრაოდობის ნაწარმოებია, რომელშიაც განმანათლებლობის ეპოქის კლასობრივი კონფლიქტი აისახა: ახალგაზრდა ბიურგერი ლოიფერი შინამასწავლებლად შედის არისტოკრატი ფონ ბერგების ოჯახში, სადაც განსაკუთრებული სიმწვევით იგრძნობა სოციალური უთანაბრობის სიმძიმე. სერვილისტური, გერმანულ-ბიურგერული სულის მქონე ლოიფერი, გამოსავლის შექმნილი მდგომარეობიდან მხოლოდ თვითკასტრაციაში პოულობს — ასეთია მოკლედ გერმანული შტურმერის პიესის სიუჟეტური ქარგა.

ბრეტის, ლენცისაგან განსხვავებით, გადა-

მუშავებელ პიესაში დაამატებს პროლოგსა და ეპილოგს, სადაც ჰოფმაისტერი თვითვე წარუდგება მაყურებელს. „გაუცხოების ეფექტის“ ელემენტის ამგვარი გამოყენებით დრამატურგი იოლად ავლენს ბიურგერი პერსონაჟის პლემბურ წარმოშობას და განსაზღვრავს ნაწარმოების სოციალურ ფუნქციას: ბრეჰტის ლოიფერი პროლოგში თვითონვე შეაფასებს თავისი კლასის ისტორიულ მდგომარეობას მე-18 საუკუნეში. დრამატურგის მიერ ჰოფმაისტერის სცენური წარმოსახვის მიზანი, ლოიფერის სიტყვებით, არის „გერმანული უბადრუკობის ჩვენება“.

ჰოფმაისტერი ლოიფერი ბრეჰტის პიესაში თავის სიტყვებს წარმოთქვამდა მუსიკალური კოლოფის აკომპანემენტის ქვეშ. ამავე დროს მისი მოძრაობა და მეტყველება მარიონეტული იყო. ბრეჰტს სურდა ამით ეჩვენებინა, რომ ჰოფმაისტერი განაზოგადებდა ადამიანთა ერთ, მთლიან ისტორიულ კატეგორიას, სურდა მიეთითებინა გერმანულ ბიურგერთა უნიათობაზე, უსუსურობასა და ქედის მოხრახვეფი დალთა წინაშე, რომელთა ხელში ბურჟუაზია საუკუნეების განმავლობაში თოჯინის მდგომარეობაში იმყოფებოდა.

ლენცის მსგავსად ტრაგიკომიკური ხერხებით აჩვენებს ბრეჰტი ლოიფერის თვითკასტრაციის ფაქტს, მაგრამ გერმანელი შტურმერისაგან განსხვავებით მას შეგნებულად აძლევს სიმბოლურ მნიშვნელობას: კასტრაციის შემდეგ ლოიფერი თითქოს იცილებს „ხორცს“ და „სულის“ სფეროში გადადის. ბრეჰტი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ თვითკასტრაციის ფაქტი გავებული უნდა იქნას არა სექსუალური, არამედ უფრო ზოგადი, სულიერი აზრით, რადგან „ფიზიკური თვითკასტრაცია ნიშნავს არა მარტო სულიერი თვითდასაქურისებას, არამედ იგი ნაწარმოებში ასახულია როგორც უჩვეულო გამოსავალი ლოიფერის მიმე სოციალური მდგომარეობიდან“. ამიტომ ბრეჰტისათვის ამ ფაქტს ორმაგი მნიშვნელობა აქვს: ერთის მხრივ, ეს მოვლენა მისი პირდაპირი მნიშვნელობით... „აჩვენებს საბრალო ლოიფერის განწირულ მდგომარეობას და ამით ნათლად სხასიათებს ამ საზოგადოებრივ წყობას“, ხოლო სიმბოლური, გადატანითი მნიშვნელობით ეს მომენტი საყურადღებოა ბრეჰტისათვის, რადგანაც დრამატურგს საშუალება ეძლევა „კომიკურად დასცინოს

და აჩვენოს თვითდასაქურისების თავისებური ფორმა გერმანული ბურჟუაზიული ტელიგენციის იმ წრეებისა, რომლებმაც მარტო სხვა ხალხების რევოლუციურ მოძრაობაში, არამედ თავის საკუთარ ზირად ცხოვრებაშიაც კი „წმინდა სულიერ“ პლანში („nur im Geiste“) მონაწილეობენ“¹⁰. ბრეჰტი სიმბოლურად აღიქვამს ლოიფერის კასტრაციის ფაქტს, როგორც მე-18 საუკუნის გერმანულ ბიურგერთა რეზინაციის გამოხატულებას.

შტურმერმა ლენცმა თავის დროზე გასაცარი ინტუიციით განჭვრიტა თავისი ებოქის გერმანული ბიურგერობის ქუეშარტი ბუნება და თითქოს წინასწარ განსაზღვრა მისი მომავალი ცხოვრების ფორმა გერმანიის დახუთულ ატმოსფეროში. მე-20 საუკუნის დიდმა დრამატურგმა — ბრეჰტმა, ყოველივე ეს ისტორიული პოზიციებიდან აღიქვა და ლოიფერის სახეში სოციალური ნიშნების გამახვილებით სიმბოლურად განაზოგადა მთელი კლასის ბედი, რომელიც მხოლოდ „დამახინჯებული, კასტრაციის შემდეგ სცნეს მასზე სოციალურად მალა მდგომარეობა“.

ბიურგერი ლოიფერის თვითკასტრაციის ფაქტი და მისი სახის ტრაგიკომიკური წარმოსახვა მთელი ნაწარმოების მანძილზე აჩვენებს ბრეჰტის გაორებულ დამოკიდებულებას ამ პერსონაჟისადმი: დრამატურგს ებრალება იგი, როგორც უმსგავსო სოციალურ ურთიერთობათა მსხვერპლი და აკრიტიკებს მის მონურ ქედის მოხრას ამა ქვეყნის ძლიერთა წინაშე.

მიუთითებდა რა ბიურგერი ლოიფერის სახეში ტრაგიკული და კომიკური რეგისტრების სწრაფ ცვლაზე, თვით ბრეჰტი აღნიშნავდა: „მაყურებელი ვერც კი ასწრებს მის (ლოიფერის) შებრალებას კასტრაციის შემდეგ, რომელიც მან თავისი მდგომარეობის შესაცვლელად ჩაიდინა, რომ ჩვენ უკვე ზიზღს ვუნერგავთ მისადმი“.

„შენიშვნებში“ დრამატურგი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ ლენცის „ჰოფმაისტერის“ პერსონაჟები არ იყოფა ტრაგიკულად და კომიკურად. ისინი ხან ტრაგიკულია, ხან კომიკური... თვით ჰოფმაისტერის სახე ჩვენს თანაგრძნობას იწვევს, რადგანაც მას სჩაგრავენ, და ამავე დროს ზიზღსაც, რადგანაც იგი სხვებს თავის დაჩაგვრის უფლებას აძლევს“.

ბრეჰტმა გერმანელი შტურმერის ნაწარ-
მოებში პოზიტიურ საწყისად მიიჩნია... „აღ-
შფოთება იმ საზოგადოებით, რომელშიც გა-
ბატონებულია მდაბალი, უსამართლო პრივი-
ლეგიები და აზროვნების მცდარი ფორმა“.

საერთოდ, პრესაში ცვალებადობა და
გარდაქმნა განიცადა იმ ელემენტებმა, რომ-
ლებიც მხატვრული თვალსაზრისით სუსტი,
არადაპერვიტები, სქემატური იყო და
ლენცის, როგორც დრამატურგის ნაკლს,
მისი იდეური თვალსაზრისის სიეწროვესა
და პოლიტიკური პროგრამის ბუნდოვნებას
ააშკარავებდა. გასაკვირი არაა, რომ ეს ცვლი-
ლება, უწინარეს ყოვლისა, შეეხო გერმა-
ნელი შტურმენის პიესის „იდეალურ
პლასტს“.

სწორედ აქ მკლავდება დიდი გერმანელი
დრამატურგის დიალექტიკური დამოკიდე-
ბულება გერმანული კლასიკური ლიტერა-
ტურის ტრადიციებისადმი: ბრეჰტი მიი-
ღებს ლენცის ნაწარმოების „რეალურ
პლასტს“ — გერმანული ცხოვრების უბად-
რუკობის სწორ, შეუფერადებელ, „შექსპი-
რულ“ ასახვას და ამავე დროს უარყოფს
და აკრიტიკებს მის „იდეალურ ნაწილს“ —
გერმანელი შტურმერის აბსტრაქტულ წარ-
მოდგენებს ბიურგერთა სასურველ მდგომა-
რობასთან დაკავშირებით. ეს ბიურგერუ-
ლი „თავისუფლება“, რომელზედაც ლენცი
პიესაში თავის მოსაზრებებს აყალიბებს,
სრულიად გაურკვეველია და ამიტომ იგი,
როგორც პოლიტიკური იდეალი, ბუნდო-
ვანი რჩება.

ბრეჰტი ყოველთვის ეწინააღმდეგებოდა
დრამატურგიულ ქმნილებაში ავტორის „იდე-
ა რუპორების“ შექმნას, რადგანაც, მისი
აზრით, ეს აკნინებდა ნაწარმოების მხატ-
ვრულ ზემოქმედების ძალას. „რეალიტუ-
რი თეატრის სცენაზე ადგილი უნდა ჰქონ-
დეს მხოლოდ ცოცხალ ადამიანებს, სისხლ-
ხორციულ პიროვნებებს — თავიანთი წინა-
აღმდეგობრიობით, ვნებით, საქციელით.
„სცენა არც ჰერბარიუმი და არც მუზეუმი,
სადაც გატენილი ფიტულები გამოიფინე-
ბა“ — აღნიშნავდა დიდი გერმანელი დრა-
მატურგი.

განსაკუთრებით საინტერესოა გადამუშა-
ვებულ პიესაში გერმანული იდეალიზმის
კრიტიკა, რასაც ბრეჰტი სტუდენტური სცე-
ნების გარდაქმნით აღწევს.

ლენცის „ჰოფმაისტერში“ სტუდენტური

სცენები პიესის დრამატურგიული ქარგის
განვითარებაში განსაკუთრებული იდეალური
დატვირთვის მქონე არ იყო და ფაქტობრივად
„ეპიზოდურ ბალასტს“ წარმოადგენდა. ბრე-
ჰტმა კი თავის დამუშავებაში სტუდენტე-
ბის — პეტუსის, ფრიცის და ბოლვერკის
მხატვრული სახეები გამოიყენა კლასიკური
გერმანული იდეალიზმისადმი თავისი და-
მოკიდებულების გამოსამჟღავნებლად, რის
გამოც ნაწარმოებში სტუდენტურმა სცენებ-
მა მნიშვნელოვანი იდეურ-ფუნქციური დატ-
ვირთვა შეიძინეს.

კლამპტოკის პოეზიისა და კანტის ფი-
ლოსოფიის მასალების დამატებამ ბრეჰტის
ნაწარმოების სამოქმედო ფონი და ეპოქის
კოლორიტი უფრო მკვეთრი გახადა. მეცხ-
რე სურათში ფრიც ფონ ბერგს აცვია ხა-
ლათი a la Schiller. („Schillerhemd“ — აღ-
ნიშნავს ბრეჰტი), ხოლო მსახიობთა საყუ-
რადლებოდ დრამატურგი მიუთითებს, რომ
ეს ადგილი უნდა შესრულდეს „ამალუბულ-
იდეალური სტილით“.

ბრეჰტისეულ გადამუშავებაში განსაკუთ-
რებული მნიშვნელობა შეიძინა ლენცის პიე-
სის უმნიშვნელო პერსონაჟის — სტუდენ-
ტი პეტუსის სახემ, რომელიც თავიანთ სცემს
თავის საყვარელ ფილოსოფოსს იმანუელ
კანტს და „სულიერ“ თავისუფლებას ქადა-
გებს. პეტუსი აღფრთოვანებით კითხულობს
კანტის „Freiheitsschriften“-ს და მალაღფარ-
დოვანი ფრაზებით აკრიტიკებს „ქვეშაობი-
ტ გერმანულ ქვეშევრდომულ სულს“.

კანტიანული პეტუსი იდეალურ, წარმოსა-
ხულ სამყაროში ცხოვრობს. ასევე „სული-
ერად“ უყვარს მის თავისი მატერია, რომელ-
მაც „მხოლოდ ფიზიკურად უღალატა მას.
პეტუსი გრძნობს, რომ მისი საყვარელი ფი-
ლოსოფოსი კანტი მხოლოდ „იდეებით არის
მეამბოხე“.

ბრეჰტი კონტრასტული ხერხებით აჩვენ-
ებს, თუ როგორ ხდება პეტუსის გამოფხიზ-
ლება რეალურ ცხოვრებასთან შეხებით, რო-
დესაც იგი „მალაღფარდოვანი უბადრუკობი-
დან“ ფილისტერულად შეზღუდულ, ბიურ-
გერულ სამყაროში ეშვება. „პეტუსის წარ-
მოსახული სამყარო სასაცილო იყო, — აღ-
ნიშნავს ბრეჰტი, მაგრამ მის მიერ სინამ-
დვილის აღქმა კი უბადრუკია, საბრალო“.

პეტუსის სახეში მე-20 საუკუნის დიდი
გერმანული დრამატურგი მხატვრულად გა-
ნასახიერებს იმ კოლოსალურ უფსკრულს,

რაც არსებობდა მე-18 საუკუნის გერმანული ბურჟუაზიის ფილოსოფიურ-თეორიულ რევლუქციებსა და მათი იდეების პრაქტიკული განხორციელების უნარს შორის. ბრეტტი აკრიტიკებს გერმანულ ბიურგერობას, რომელსაც სოციალური სამართლიანობისათვის პრაქტიკული ბრძოლა რეალური სამყაროდან სულიერი კატეგორიების სფეროში გადაქონდა, რამაც ბურჟუაზიული რევოლუციის თეორიული აზრები და იდეები ჩამოაშორა მის მატერიალურ ინტერესებს. შემთხვევით არაა, რომ ბრეტტი გადამუშავებულ პეისაში ახდენს კანტის ორი ნაშრომის ციტირებას. ესაა „Grundlegung Zur Metaphysik der Sitten“ და „Zum ewigen Frieden“, რომლებშიაც აშკარად გამოძვლავნდა გერმანული ბურჟუაზიის ანტიფეოდალური ბრძოლის არათანმიმდევრული ხასიათი. სტუდენტების დიდი ინტერესი კანტის ფილოსოფიისადმი, მათი სწრაფვა „იდეების სამყაროსაკენ“ ადექვატურად შეესატყვისება გერმანული ბიურგერობის პრაქტიკულ უძღურებას იმ პერიოდში, როდესაც საფრანგეთში ბურჟუაზიული რევოლუცია მზადდებოდა.

მე-20 საუკუნის უდიდესი დრამატურგი თანადროულობის პოზიციებიდან ეწინაღმდეგებოდა ცხოვრების სახელმძღვანელო პრინციპად იდეალისტური ფილოსოფიის ქცევას.

კანტისა და შილერის იდეალისტური მსოფლმხედველობის კრიტიკა ბრეტტის „ჰომფმაისტერში“ იზოლირებული სახით არ არის წარმოდგენილი. იგი მკიდროდ, ორგანულად უკავშირდება დრამატურგის მიერ ბიურგერ ლოიფერის თვითკატრაციის ფაქტის სიმბოლურ გააზრებას: იდეალისტური ფილოსოფია, ბრეტტის აზრით, „სულიერ“ სფეროში განახორციელებს იმას, რაც ლოიფერთან ფიზიკური ფორმითაა გადმოცემული. ეს არის კატრაციის ორი სახე: სულიერი და ფიზიკური, რომელიც გერმანულ საზოგადოებას ბრძოლისა და აქტივობის უნარს აცლის და მთელი გერმანული ცხოვრების უბადრუტობის გამოხატულებად იქცევა. კატრირებული ლოიფერი „ამაღლებულ-სულიერ“ სფეროში გადადის და „იდეალური აღმზარდელი“ ხდება: მას შეუძლია გაბატონებულ კლასს მისივე მსგავსი ადამიანები აღუზარდოს. ბრეტტი ირონიულ-სარკასტული ფორმით უჩვენებს, თუ სანამდე

შეიძლება მივიდეს იმ საზოგადოების მდგომარეობა, რომელიც რეალური სოციალური მტრის ნაცვლად საკუთარ თავს ებრძვის, ან სინამდვილის სწორი აღქმის ნაცვლად „წარმოსახულ“, „იდეალურ“ სამყაროში ცხოვრობს და ფილოსოფიურ-თეორიული აბსტრაქციებით კმაყოფილდება. ლენცის „ჰომფმაისტერის“ მწვავე, ანტიფეოდალურ განწყობილებას ბრეტტის გადამუშავებამ ემატება ფილოსოფიური იდეალიზმის, მეშინაობის, ფილისტერული გონებაჩლუნგობისა და ქვეშევრდომული სულის გამოვლინების ყოველგვარი ფორმის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტი.

ბრეტტი ლენცის „ჰომფმაისტერს“ საშუალებით მე-18 საუკუნის გერმანულ ცხოვრებას განიხილავს მე-20 საუკუნის აქტუალურ სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენებთან კავშირში — აკრიტიკებს რეაქციულ იდეალისტურ ფილოსოფიას, როგორც სამყაროს აღქმის, შემეცნების ყალბ საშუალებას, სარკასტულად დასცინის საუკუნეების განმავლობაში ტრადიციულად შემორჩენილ აზროვნების ფილისტერულ ფორმას და იბრძვის ქვეშევრდომული სულის ყოველგვარი გამოვლენის წინააღმდეგ, რამაც ბრეტტის თანადროული გერმანია კატასტროფადე მიიყვანა.

შენიშვნები:

¹ Brecht, B. — Schriften zum Theater. Bd. VII. 33. 192-193. Aufbau-Verlag. Berlin und Weimar, 1964.

² Klotz, V. — Brecht als Klassiker. In: Bertoltz Brecht. 33. 35. 1966.

³ Brecht, B. — Тезисы к дискуссии о «Фаусте». 33. 272. Театр, 5/1, М., 1965.

⁴ Brecht, B. — Социалистический реализм в театре. 33. 196. Театр, 5/1, М., 1965.

⁵ Brecht, B. — Вступительное слово к «Макбету». 33. 261. Театр, 5/1, М., 1965.

⁶ Brecht, B. — Страх, внушаемый классическим совершенством. 33. 197. Театр, 5/1, М., 1965.

⁷ Brecht, B. — Leben und Werke. Berlin, 1963. 33. 197. Die Reihe: Schriftsteller der Gegenwart.

⁸ Brecht, B. — Диалектика и отчуждение. 33. 116. Театр, 5/2, М., 1965.

⁹ Brecht, B. — Построение образа. 33. 123. Театр, 5/2, М., 1965.

¹⁰ Brecht, B. — Обработки. М., 1967. 33. 256.

ჩაქისორი...

მწკრივნი...

და მათი ხელკვეთნი

კოტე მახარაძე

ერთი შეხედვით შეიძლება მოგჩვენოთ, რომ მე საგანგებოდ შევარჩიე ამგვარი სათაური, რათა მაქსიმალურად დავანტერესო მკითხველი ამ ორი, ერთმანეთისგან შორს მყოფი კაროფების ხელოვნური შერწყმით. ხოლო სათაურში გამოტანილი „მათი ხელკვეთნი“, თითქოსდა აშკარად შეიცავს ერთგვარ კრამოლას, ყოველ შემთხვევაში, დაუფარავი ქვეტექსტით მიუთითებს მსახიობებისა და სპორტსმენების დაქვემდებარებულ მდგომარეობაზე.

ჯერ ერთი, განა აგრერიგად შორსაა ერთმანეთისგან რეჟისორის და მწვრთნელის პროფესია? და მეორეც — ადამიანი უნდა ცდილობდეს გაანალიზოს მისთვის კარგად ნაცნობი მოვლენები, რომლებიც წლების მანძილზე მის თვალწინ ვითარდება, და რა გასაკვირია, რომ გამჩენდა სურვილი შევხებოდე ჩემთვის ესოდენ ახლობელ თემას.

მწელია ადამიანმა გამოძენოს სხვა ორი ისეთი პროფესია, სადაც მუშაობის მთელი პროცესი, ყველა ნიუანსი, გამარჯვებები და ჩავარდნები, ჩანაფიქრი და შედეგი, ერთი სიტყვით, ყველაფერი, მთელი საზოგადოების თვალწინ მიმდინარეობდეს, ხალხის გამუდმებული ყურადღების ობიექტი იყოს. საზოგადოება არა მარტო თვალყურს ადევნებს ამ პროცესს, არამედ სათუთად ელოდება, შესტრფის და ამასთანავე კატეგორიული მოთხოვნაცაა.

ცხადია, ხელოვნება და სპორტი, მრავალი საერთო ნიშნის მიუხედავად, ჩვენი ცხოვრების სხვადასხვა სიბრტყეზეა განლაგებული. მათ სხვადასხვა ისტორია აქვთ, განსხვავებული საზოგადოებრივი ფუნქცია და სრულად სხვადასხვა ადგილი უკავიათ ადამიანთა ყოფაში.

კაცობრიობას, არსებობის პირველი დღიდან დღევანდლამდე, „ყოველთვის, ყოველდღოს, ყოველგან“ თან ახლდა ხელოვნება და სპორტი. ახლდა და კვლავაც ეახლება, აწ და მარადის, ვიდრე ადამიანთა მოღვაწის არსებობა უწყრია.

საზოგადოებრივი ცხოვრების ამ ორმა მძლავრმა საყრდენმა, ხელოვნებამ და სპორტმა, პირველმა სულიერად, ხოლო მეორემ, — ფიზიკურად მისცა ადამიანს შესაძლებლობა ჯერ გაეძლია და შემდეგ გაემარჯვა არსებობისათვის ბრძოლაში.

ამავე ბრძოლაში გამარჯვების უმძლავრეს ბერკეტად იქცა ადამიანისათვის ოდითგანვე დამახასიათებელი შეჯიბრების, შეტაკების სულიერება.

გაიხსენეთ ანტიკური ხანის საოცარი პოეტური ტურნირები, სადაც დაფინს გვირგვინს ერთმანეთს ეცილებოდნენ ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე და სხვები. ტურნირები მაისტერზინგერებისა, მენესტრელებისა, ტრუბადურებისა... თუმცაღა, ხელოვნების მიზანი სულ სხვაა, ის ადამიანის გონების და სულის გამდიდრების, ესთეტიკური ტკობის, ინტელექტის გაფართოებისა და ამაღლებისათვის არის მოწოდებული და არა გამარჯვებულის გამოსავლენად, ტურნირებსა და შეჯიბრებებში გარდუვალი ნუმერაციით — პირველი, მეორე, მესამე... ყველაფერი ასეა, მაგრამ ხომ მაინც ეკიბრებოდნენ?

ეს შეჯიბრების წყურვილი, დღემდე არ ასვენებს ჩვენი სამყაროს ყველა ჯურის ესთეტებს, და სოციალური მრავალდებიან მევიოლინეთა, პიანისტთა, ვოკალისტთა, ილუზიონისტთა კონკურსები. რეგიონალური, ეროვნული, საერთაშორისო ფესტივალები თვარისა და კინოხელოვნებისა, ჯაზური მუსიკისა და ა. შ.

ძალიან კარგი, კვლავაც იმრავლოს ამგვარმა კონკურსებმა, ამგვარმა შეჯიბრებებმა. ეს აერთიანებს ადამიანებს, უფრო კეთილს ხდის მათ, დაე, კვლავაც და კვლავაც გააფართოს შესაძლებლობათა საზღვრები, დაე, ეს ადამიანი დაუსრულებლად მიისწრაფოდეს იდეალისაკენ, გზა რომლისაკენ ურთულესი და უშორესია.

უთუოდ არც ღირს ამ კუთხით სპორტზე საუბარი. სპორტი ხომ თავად შეჯიბრებაა. არ დაბადებულა ჯერ სპორტსმენი, ვოქვათ, ძალოსანი, რომელსაც შეუძლია, საათობოთ ექაზებოდეს ლითონის მასას, ისე, უბრალოდ, თავისი საიმოვნებისათვის. თუ არავის შეეჯიბრები, ვერც გაიგებ, რას მაღწიე თვითონ...

თეატრი ფეხბურთზე გაცილებით ხანდაწმულია, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ არქეოლოგთა მიერ აღმოჩენილი უძველესი თეატრალური ნიღბების გვერდით, ყოველთვის თავს წამოყოფდა მეორე გამოსახულება — ადამიანი ბურთით, მაგრამ თავისთავად ცხადია, რომ თეატრალური ხელოვნება, რომლის შესახებ უღიდესი ლიტერატურა არსებობს და საუბრუნების მანძილზე შეისწავლება, შორეულ წარსულში ძიებებს მის ფესვებს. ფეხბურთი კი...

ფეხბურთი სულ 12 წელია, თუ არ ჩავთვლით ხვადანსვა ქვეყანაში ფეხით ბურთის თამაშს ათავჯარ ნაირსახეობებს. ბრიტანეთის კუნძულზე გარდა იგი როგორც ჯენტლმენთა მცირე ჯგუფის საკვირაო



კოტე მახარაძე, სლავა მერტრეველი და ლევ იაშინი

გასართობი და მხოლოდ წლების შემდეგ დიწყო სა-
წიმი სლავა ჩვენს პლანეტის სახმელეთო, საზღვაო
და საჰაერო გზებზე.

მინდა ხაზი გავუსვა იმ გარემოებას, რომ ჩვენს
მიზანს არ წარმოადგენს ხელოვნებისა და სპორტის
არსის აღწერა და განზოგადება, ჩვენ მხოლოდ რე-
ჟისორისა და მწვრთნელის პროფესიების ზოგიერთ
მონათესავე ასპექტებს გვინდა შევხებით.

დავიწყოთ იქიდან, რაც საერთოა ამ პროფესიებში,
რეჟისორიც და მწვრთნელიც ხელმძღვანელობს არიან.
ისინი ხელმძღვანელობენ უაღრესად რთულ და მრავალ-
ფალონიან კოლექტივებს და არა მარტო ხელმძღვანე-
ლობენ, არამედ ქვნიან და აყალიბებენ მათ. მათ უნ-
და წარმართონ ამ კოლექტივების სვლაგეზი, დამუხ-
ტონ და შეაყენონ ერთ, სასურველია, მავროულ ტალ-
დაზე. ამის გაკეთება კი თეატრალურ დასში და
ფეხბურთის გუნდში, დამთიანხმებით, ძალიან ძნელია.
აქ ყველა — სახელმწიფოა. დამოუკიდებელი, ავტო-
ნომიური, ზშირად ეგოისტური. მათ შორის ბევრი
პოპულარული, შესაძლოა, უპოპულარულესი, უსაკვარ-
ლები მსახიობი და სპორტსმენია, რომელთაც თავყანს
სცემს ხალხი, ზშირად აღმერთებენ კიდევ. მათი პო-
ტრეტებით აკრებულელია ეურნალ-გაზეთები, კოსკე-
ბი, ვიტრინები... მათ ალყას არტყამენ ავტორგაფიზი-
სათვის, საათობით ელოდებიან. მათთვის ღიაა ყველა
კარი. ისინი ზშირად უფრო იოლად მოხვდებიან აუდიენ-
ციანზე ზემდგომ ორგანოებში, ვიდრე მათი ხელმძღვანე-
ლები. თუმცაღა ერთი სენი კი სჭირთ. გამორჩეულია და
ნიჭიერი ყოველთვის განჯე დანანს, ცალ-ცალკე, მარ-
ტოსულებად, როგორც უკვე აღვნიშნე. ყველას თავისი
სახელმწიფო აქვს, თავისი სამყარო. ხელმოცარულნი
კი, არჩიოთ, ერთმანეთს ეძებენ, ერთადღებთან საშუა-
ძალიად, მუშაობის დამამუშრუებელ ფაქტორად იქცე-
ვიან. ათი საუკეთესო მსახიობის ზურგს უკან თეატრში
და თერთმეტრ საუკეთესოს იქით ფეხბურთში, დგას სხვა
ათი და სხვა თერთმეტრი, ოდნავ უარესი, ნაკლებად ნიჭი-
ერი, რომლებიც გარინდელთან თავისი ბედნიერი ვაშის მო-
ლოდინში და აბა, სცადე, დაუმტკიცო „მეორე ნომრებს“,
რომ ისინი რამით ჩამორჩებიან პირველს. ვერარა მან-
ქანებით ვერ დაუმტკიცებ.

ამგვარი ფაქტები, ცხადია, მოვლენათა ზედამიჭრე
ტივტივებს, სიღრმეში კი ყველაფერი გაცილებით

რთულადაა და რაც უფრო ღრმად ჩახედავ, მით უფრო
რთულდება...

კაცმა რომ თქვას, ვინ არიან ისინი — რეჟისორები
და მწვრთნელები? თეატრი საუკუნეების, ხოლო ფეხ-
ბურთი ათეული წლების მანძილზე არსებობდა მათ
გარეშე და მათ გაჩენამდე. სად და როდის ამოტივ-
ტივდნენ ისინი ზედამიჭრე? ცხოვრების გარდუვალო-
ბითაა ნაყარნახები მათი გამოჩენა, თუ უბრალოდ ავ-
რესობები არიან, ძალდატანებით რომ ჩაიგდეს ხელში
ძალაუფლება და ბოლოს დიქტატორებად იქცენ? რო-
გორც უკვე აღვნიშნე, საუკუნეების სიღრმეიდ იარა
თეატრმა ურევისორად. იყო ცნობილი საშუთხედით:
ავტორი — მსახიობი — მაყურებელი. სქემით ასევე
საშუთხედის სახით ხატავდნენ (იხილეთ მიეტიპოლის
წიგნი რეჟისურაზე).

ავტორი ქვნიდა პიესას, აყალიბებდა სიუჟეტს, სახე-
ნებს, ხასიათებს, აღნიშნავდა დროს, ეპოქას, იდეურ
მიმართებას. ის პირველად იყო, მეორად — მსახიო-
ბი, რომელიც შეძლებისდაგვარად ზუსტად მიყვებოდა
ავტორის ჩანაფიქრს, ინდივიდუალობისა და ნიჭიერების
შესატყვისად მოქმენდა თავისი „ხედავ“, ავტორისე-
ულ იღვას ხორცს ახსამდა სცენაზე. დაბოლოს, მაყუ-
რებელი, ვისთვისაც იქმენბოდა ეს ყოველივე, მთავარი
შემფასებელი და მსაყული.

ცხადია, იყვნენ კიდევ მხატვრები, კომპოზიტორები,
იყო ათასგვარი თეატრალური მაშინერია, მაგრამ ეს
დამხმარე კომპონენტები მხოლოდ ავსებდნენ და ამშ-
ველებდნენ თეატრალური ხელოვნების ნაწარმოებს —
სპექტაკლს.

გოეთეს შესანიშნავი განსაზღვრებით თეატრი ხე-
ლოვნების სინთეზია. პოეზიის, ფერწერის, მუსიკის,
სამსახიობო ხელოვნების, სიტყვისა და პლასტიკის
სინთეზია...

მართალია, არსებობდა ისეთი თეატრიც, სადაც ამაუ
მსახიობა სამშობ, დრამატურგებზედა უარი თქვა
და თავისი ნიჭიერების, იმპროვიზაციის, ოსტატობის
ანაბარაღა დარჩა. ძნელი მისხვედრია არაა, რომ იტა-
ლიური „კომედია დელე არტეს“ გვუღიხსნებოდ. მაგრამ
ეს გამორჩეულია თეატრის ისტორიაში.

ბუნებრივად იხადება კითხვა, თუ მსახიობი საუკუ-
ნეების მანძილზე მხოლოდ ბეჭითად და გულმოდგინედ
აზორციელებდა ავტორის ჩანაფიქრს, რაღა შემოქ-
მედი იყო თითონ, ან რა უნდა შეექმნა ახალი, სხე-
ვისგან განსხვავებული? ზომ არ აქცევდა მსახიობს
ფუნქციათა ასეთი განაწილება სხვისი იდეების რე-
პორად და ფიქსატორად, ზომ არ უტარავდა მას
ყოველგვარ სახესა და ინდივიდუალობას? თქვენ წარ-
მოვადგინეთ — არა, ყოველთვის იყვნენ განსხვავებუ-
ლები — ოიდიოსები და ანტიგონები, სიდეები და ჰამ-
ლეტიები, ტრუფადლინოები და ფალსტაფები... სხვა-
დასხვა დროს ამ როლებს სხვადასხვაგვარად თამაშო-
დნენ, ყველა თავისებურად, რადგან სამსახიობო ხე-
ლოვნებად მუსიკის, არჩიტექტურის, ფერწერისა და
ლიტერატურის მსგავსად ყველა დროის მიმდინარეო-
ბათა გავლენა განიცადა.

ახლა ძნელი წარმოსადგენია, როგორ გამოსდიოდა
წინათ სპექტაკლი? ვიღაცა რადიცას ზომ ასწორებდა?
თუ იხე, უბრალოდ შეიკრებოდა დასი და „ჰაიდა.
მიდი-მოგვევი!“ რადღებ ძნელი წარმოსადგენიც არ
უნდა იყოს ეს, დაახლოებით ასე ხებობდა ყველაფერი

ბევრი უდიდესი ტრაგიკოსიანთვის სპექტაკლი უზარ-
ლო ჩარჩო იყო და ერთადერთი, რაზედაც ისინი ოც-
ნობობდნენ, როგორმე მათთვის ხელი არ შეეშალათ.
მათ არ სჭირდებოდათ ანსამბლი. შემთხვევითი, უღიმ-
ღამო ფონი, ესთეტიკურად უფრო ხელსაყრელი იყო
მათთვის. ერთგვარ ტრადიციად იქცა პროვინციაში,
გასტროლების დროს, პირველი შემხვედრი დასის
სპექტაკლში შესულიყვნენ ურბანელები. საკმაოდ
ხანდაზმული ტ. სალვინი დიდხანს თამაშობდა რომოს.
ის არ მალავდა თავის კაბარას და სახეს გრძობს სქლო-
ფენით არ იფარავდა. გრძელი თითი უღვაწეში და
მოკლე წვერი, — გაიხსენა მისი ცნობილი პორტრე-
ტი, — კვლავაც ამშვენებდნენ დროით ფერნაკავე
მწვენიერ სახეს. თითქოს ყოველგვარი მოძრაობის
გარეშე, ავანსცენაზე მდგარი, ხშირად კი სავარდლიში
ჩამქადარი ხავერდოვანი ხმის მომავადობებდა ინტონა-
ციებით კითხულობდა შექსპირის ტექსტს, ისე დიდებუ-
ლად და იმგვარი მუსიკალური თრთოლვით, რომ სულ-
განაბლყო მაყურებელი მონუსხულივით შესცქეროდა
თა ტუბებოდა.

თავი რომ არ მოგაბეზროთ ამგვარი პასაჟები.
შეყოფინით ბ. ბელისკის: „რაკი პიესის ამა თუ იმ
მოკლენაში მოხალღვი არ არის, მაყურებელს სრულიად
„ინინერად შეუძლება ამ დროის მანძილზე ერთიმ სა-
უბრით შეიქცოს თავი, ან სხვა რამ გასართობი გა-
რჩახოს“. ასე იყო, და როგორც ბელისკი აღნიშნავს.
ქ სავსებით „კანონიერად“ ითვლებოდა.

და განა საჭიროა ზემოთაქვამის შემდეგ რეისო-
რის ფენომენის გაჩენის მიზეზთა და მოტივთა ძიება?
ხატონად რომ ვთქვათ, თვით დრომ, ცხოვრებამ სა-
ხეივანო მარტო შემოიყვანა იგი თეატრში და ტახტზე
დასვა. მართალია, წინათაც იყვნენ მრჩველები, უფრო
ხშირად პიესის ავტორები და დასის პრემიერები, იშ-
ვითად — სხვა დრამატურგები, კრიტიკოსები, დი-
დაგაროვანი და მეცენატები. მაგრამ ეს იყო დიდი ტაქ-
ტიკა და სიფრთხილით გამოთქმული შენიშვნები, ახლა
„ტახტს დაეპატრონა ერთმმართველი, „უცხო კაცი“.

როგორც აღნიშნე, რეისორის ფიგურის გაჩენამდე
ხელმძღვანელების ფუნქცია ინაწილებდნენ ხან დრამა-
ტურგები და ხანაც პირველი მხახიობები. ესკილე,
სოფოკლე, ევრიპიდე, უფრო გვიან შექსპირი, ლოკე
დე ვეგა, მოლიერი... ყოველი მათგანი ქმნიდა თავის
თეატრალურ საყაროსს და თავის ესთეტიკურ პრინცი-
პებს ნერგავდა. ყოველთვის თვითონ ხელმძღვანელო-
ბდა, (ვერ ვხედავ ვთქვა, დავამო!) თავისი პიესების
სცენურ განხორციელებას რასინი. გოეთე თავად ჩა-
უდგა სათავეში ვაიმარის თეატრს და მომავალი რეის-
ორის კონტურები მოხაზა. ეკვოფმა რეპეტციებზე
ახალი მეთოდი შემოიღო — მაგიდასთან მუშაობა.
კაროლინა ნიებრმა უკვე მუდმივი დასი ჩამოაყალიბა,
კიდევ უფრო ადრე. შუა საუკუნეებისა და რენესანსის
მიჯნაზე, მანს საქსმა და მისტერნიზირებმა ერთიანი
ხელმძღვანელობისა და სტილისტიკის სისტემა წამო-
აყენეს. ცნობილია საოცარი ძვრები ლენინგის თე-
ატრში დანერგული ერთიანი მხატვრულ-სცენური
ინფორმაციის შექმნისა და ა. შ.

და მიუხედავად დიდი პირიქეების და მოღვაწე-
ების მიერ განხორციელებული სიახლეებისა, რეისორის
პროფესია ქვერ მანაც არ ჩანს.

ჩემს მიზანს არ შეადგენს ისტორიული სიზუსტი-
ო დაგენა ფაქტისა, ქრონოლოგურად ვინ იყო პირველი

რეისორი. ამიტომ მხოლოდ ვაკვირთ აღნიშნე-
რომ 1856 წელს, თითქმის ერთდროულად, პროფესი-
ული რეისორის პირველი ნაბიჯები გადადგა. (გინიალური ედმუნდ კინს
ვთქვა), ავსტრიაში — ზენრის ლაუბემ, თავის „ბურგ-
ტეატრში“. და თუ ჩარლზ კინი სცენაზე თამაშად
განაგრძობდა — მხახიობობდა, დამწვევდ დრამატურგად
მისულმა ზენრის ლაუბემ, პირველმა აქცია რეისორ-
დამოუკიდებელ პროფესიად. მან პიესების წერასაც
თავი დაანება და საყუთარი მაგალითით ამტკიცებდა
თეატრის ხელმძღვანელობა ისეთ მსხვერპლსა და შრო-
მას მოითხოვს, რომ რეისორის შეთვისება კიდევ
სხვა სამუშაოსთან ყოვლად შეუძლებელიაო.

საქმრის: იყო პრედიკა ბი. გი, და რეკლამა მძლე ვრ-
ნაბიჯებით დაიძრა წინ. ანდერ ანტუანი ხსნის პაროზში
„თავისუფალ თეატრს“, ოცო ბრამი აქტიურად ამოქ-
მედდა ბერლინში, ჩნდებდა „მოქმედი“ და „სახაბრო“,
„ადუდადებისა“ და „სახაბოებისა“ თეატრები.

თითქმის გრძობდაო მომავალი პროფესიის მასშტა-
ბებს, ედმუნდ კინმა თავისი ვაჟი არისტოკრატიულ
კოლეჯში განაწესა, ფილოსოფიაში, ისტორიასა და
ლტერატურაში ფართო განათლების მიღების მიზნით.

სადა არაიან დიდი ტრაგიკოსები? გადამდგენ და
სხვას დაუთმებს გზა? არამც და არამც! თითქმის გან-
რისხდნენო, რაკი ვიდაცამ შემართა ხელი მათ აბსო-
ლუტურ პირობებზე, ისინი ტრიუმფით აგრძელებ-
დნენ თავის გასტროლებს და არად ავდებენ საეკვი-
პარეისორის სხალებებს. თამაშობენ ბრწყინვალედ
უდიდესი წარმატებით. არც უნდათ ვინმეს უწილადონ
ეს წარმატება. არ თამაშობენ, ვთქვათ, ანტონიუსს,
რადგან დიდების ნახევრის ხომ კლეოპატრას შემსრუ-
ლებელი ქალი მოიხვევს?

ევროპაში ვერ გადაწევიკით საით გადახრილიყვნენ,
რა ემკობნებიანო: — ტრაგიკოსის თამაშით მიღებუ-
ლი გამოგზნებელი სიამოვნება, თუ ტკბობა სანახაობის
სილამაზისა, რომელიც ღრმად ჩაგაფიქრებს და დიდ-
ხანს გაგუკვება. ისეთი გამოჩენილი რეისორების ხე-
ლოვნებასაც, როგორიც იყვნენ გორდონ კრეგა
და მაქს რეინარდტი, ვერ შეარყია მართლსაღი
ტრაგიკოსების პოპიკოა.

ვისთან კამათობ, ვის ებრძვი, ვინ გინდათ ჩამო-
ადლოთ ათსწლოებით დაუფლებელი ტახტიდან?

საფროვ ყოველთვის იქ ვისაფრდება, სადაც სულ
არ ელი. ახლაც ასე მოხდა. იყო იმ დროს მომცრო
სამერცხოვო საქსენ-მეინინგენად წოდებული და მარ-
თავდა მას შერცოვა გეორგ II. და, ამ განათლებულმა
დიდგაროვანმა, ყველა არსებული წესის საპირისპი-
როდ, ცოლად შეირთო მხახიობი ქალი ელენ ფრანცი
და სათავეში ჩაუდგა საქმეს, რომელიც ისტორიულ
თეატრალურ მოვლენად იქცა. მან მოლიანად გარდაქმ-
ნა სცენური ხელოვნების პრინციპები და ესთეტიკა და
მხოლოდ მაქსიმალური რეალიზმის, სიმართლის, ანსამ-
ბლურობის და კოლექტივიზმის პრინციპები გააღმერ-
თა. მასობრივი სცენები სპექტაკლში უშთავრეს ად-
ვილს იკავებენ. მათ საერთოდა არ გააჩნდათ თეატრის
შენობა (სტაციონარი, როგორც ახლა ვუწოდებთ). ისინი
მხოლოდ სავასტროლო სპექტაკლებს ამზადებდნენ
იმ მიზნით, რომ საპერცოვოს ყველა სოფლისა და
ქალაქის მაყურებელამდე მიეტანათ თავისი ხელოვნება.
მათ სპექტაკლებს გრანდიოზული წარმატება ხვდა წი-
ლად. არა მარტო სამერცოვოს, ევროპის სცენასაც



დ. ყოფიანი ვარჯიშზე

გადასწვდა მდინარეებზე წარმატება. დასი ოკეანის გადაღმა გაემგზავრა შორეულ მოგზაურობაში და ამერიკელი მასურებელიც მოხიბლა. გასტროლები და გამუდმებული მოგზაურობანი აქციეს მდინარეებზე თავის პრინციპად და სწორედ თეატრალურ გზებსა და გზაჯვარედინებზე შეეგახნა ერთმანეთს მარტოსული ტრაგიკოსებისა და ანსამბლურობის მოქადაგე მდინარეებზე პრინციპები. გზის დთომობა უკვე შეუძლებელი იყო. ვიღაცა უნდა გასცლიდა ბრძოლას. და ტრაგიკოსებმა უმძიმესი დარტყმა მიიღეს, ძველმა, კეთილმა ტრაგიკოსებმა, იმათ, ვინც ხალხური თეატრალური სანახაობების ხორცი-ხორცი-თაგანი იყო, იმათ, ვინც ანტიკური თეატრიდან მოყოლებული სისხლი-სისხლთაგანი იყო თეატრის უდიდესი მაიისა. „გროგის“ მდგომარეობა დიდხანს არ გაგრძელბულა, ტრაგიკოსები ხომ უკვადავნი არიან, ისინი ცოცხლობენ დღესაც და კვლავც იცოცხლებენ ვითარცა ყველა დროის თეატრის მწვერული და მშვენიეა. იმ შორეულ დროს კი ახალი პროფესია ზეიმობდა და აღმაინებდა, რომლებიც დასაწყისში ცრუმონარქებს ჰყავდნენ, საბოლოოდ გაიმარჯვრეს პოზიცია გამარჯვების ტახტზე.

ახალმა პროფესიამ, ახალმა თეატრალურმა პრინციპებმა საბოლოო გამარჯვება რუსეთში მოიპოვა, როცა ჩამოყალიბდა სტანისლავსკისა და ნემბროვიჩ-დანჩენკოს ესთეტიკური პოზიცია, როცა შეიქმნა ხარისხობრივად ახლებური თეატრი.

1905 წელს სტანისლავსკი იტყვის: „ტემპერამენტების დრო წარვიდა“, — რითაც თითქოსდა დასკვნას უყვერებს კრების, რეინარდის, მდინარეებზე ბრძოლას ერთეულთა თეატრთან და მანიფესტიციით, ხმაძალა ცხადებდა ახალი თეატრის, ანსამბლის თეატრის, ერთიანი აზრისა და მიზანსწრაფვის თეატრის პროგრამას. შემდეგ იწყება ახალი ერა, რეისორის ერა.

როგორღა წარმართა საქმე ფეხბურთში?
როცა მდინარე ლაუბე და ჩარლზ კინი პირველ ნახიჯვარედინზე რეისორაში, ფეხბურთი როგორც ასეთი, საერთოდ არ არსებობდა. ის გაჩნდება მოგვიანებით, 1865 წელს. გაჩნდება ერთბაშად, სპონტანურად. მისი სახელი სწრაფად მიეღო კვეყანას. დიდი ბრტანეთის მზე არასოდეს ჩადისო, ამბობდნენ იმხანად, იმდენად ფართოდ ჰქონდა გაშლილი ფრთები მთელს პლანეტაზე, მძლავრი დომინიონებით მოყოლებული და მცირე კოლონია-კუნძულებით დათავრებული. სადაც არ ჩადიოდნენ ინგლისელი მუსდლაურები, ისინი კი ჩადიოდნენ ყველგან, ყველა მატერიკისა

და კონტინენტზე, თან მიჰქონდათ საყვარელი თამაზი. როგორც კი გემი ღუზას ჩაუშვებდა და დეკორაციების ეამი დაჰკრავდა, იწყებოდა ფეხბურთი. მისი: დემკრატია რატიული ხასიათი და ვიწვალური სისადავე, ყველაზე მატიორად მოქმედებდა და ყველა ებებოდა თამაზში. ასე მოვიდა იგი ჩვენთანაც.

ალბათ მითხვეელი დაღალა ჩვენი საუბრის მეორე გმირის — მწვრთნელის გამოჩენის მოლოდინმა, ვერა, ვერ იპოვნით მის გვარს ფეხბურთის ადრინდელ ანალებში, ისევე როგორც ვერ იპოვნით რეისორის გვარს 150 წლის წინანდელ აფიშებსა და პროგრამებში.

ჩემს წინა თორმეტივე მსოფლიო ჩემპიონატის, სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ენაზე გამოცემული პროგრამები, წიგნები. აქ ყველაფერია აღნიშნული, 1930 წლის ურუგვაის ჩემპიონატიდან, 1982 წლის ესპანეთის ჩემპიონატამდე: საღ თამაზობდნენ, როდის, ვინ შეაგლო ბურთები, ვინ გაიტანა ჩემპიონატების პირველი, მეასე, მეთასე გოლები, ვინ სჭიდა, რამინდი იყო, რა ფერის მაისურები ეცვოდა, რამდენი მასურებელი დაესწრო და ა.შ. მაგრამ არც ერთ პირველქაროში ომამდელი ჩემპიონატებისა არსად არ არის აღნიშნული ვინ იყო თუნდაც მსოფლიო ჩემპიონების მწვრთნელი, ან მწვრთნელები საერთოდ არ ყოფილან, ან იყვნენ, მაგრამ მათი როლი გუნდების მომზადების საქმეში იმდენად უმნიშვნელოა, რომ პროგრამაში შეტანის ღირსდაც არ გაუხდიათ. ბოლის და ბოლის, ვიღაც ხომ ადგენდა შემადგენლობას. ვიღაც ხომ არჩევდა ფეხბურთელებს ნაქრებისათვის, ხო! შეუანებდა თამაზის დროს. — ახა, მღიით ბიჭებო, თამაზის დამთავრებამდე ნ წუთი დარჩაო... მაგრამ მწვრთნელის როლს იმდენად უმნიშვნელოდ მიჩინებდნენ, რომ ჩემპიონის დიდებას მას არავინ უნაწილებდა, იგი მხოლოდ ფეხბურთელთა ზვედრი იყო.

ისევე, როგორც თეატრი დიდი ხნის მანძილზე არ საჭიროებდა სხვის დახმარებას და ვითარდებოდა ცხოვრებით გაპრობებული თავისი კანონებით, ასევე ფეხბურთიც, განვითარების იმ ეტაპზე არ აპირებდა მიემართა გარეშე პირთა დახმარებისთვის.

როდესაც ჩემს პირველ წიგნზე — „რეპორტაჟი უმიკროფონოდ“ ვმუშაობდა, ვერაფრით ვერ დაკადგინე ვინ იყო დინამოელთა მწვრთნელი 1936 წლის გაზაფხულზე, როცა „ბ“-კლასის გუნდებს შორის (დღევანდელი I ლიგა), პირველი ადგილი დაიკავეს და სამუდამოდ დემკიდრდნენ უმაღლეს ლიგაში. სხვაგა არ იყო, ბორის პაიჭაძეს მივაზურე.

— არავინ — მიქსაცხა ლეგენდარულმა ფეხბურთელმა და დღილით დასმინა, — მაშინ რომ მწვრთნელი გვეყოფოდა, „ბ“-კლასის ვინ გვაიღებდა.

დაახ, ასე გახლდათ. ახლა, ძნელი წარმოსადგენია, როგორ შეძლებს I ლიგის, რომელიც გენაჰაჭვტ გუნდი, თუნდაც სხვევზე ბევრად ძლიერმა, დაუმარცხებლად განელოს ტურნირში, ყველას გაუსწროს და უმაღლეს ლიგაში გადავიდეს.

ეს ისევე ძნელი წარმოსადგენია, როგორც ძნელია დაიჭიროთ ახლა, რომ ოტელოს ან ლეიდა მაკეტის გენიალურად თამაზი შეძლებს 3-4 რტეპეტივის შემდეგ ან, რაც უფრო წარმოუდგენელია, სრულიად ურტეპეტიკით.

მწვრთნელის ფიგურა ფეხბურთში განდა დაახლოებოდა დაიბათა წლებში. დაახლოებით, იმტომ, რომ ზუსტი თარიღის დადგენა შეუძლებელია.

ანდრე სტაროსტინის წიგნში „დიდი ფეხბურთი“ მოთხრობილია შეხვედრის ერთი ეპიზოდი ცნობილ ჩემპიონალთან ეიულ ლიმბუსთან (ექვსი თვის მანძილზე ის თბილისის „დინამოს“ მწვრთნელი იყო). უცხოეთში საოუკავარულო კლუბებს შორის ერთ-ერთი ტურნირის დროს, სტაროსტინი და ლიმბუკი ერთმანეთს შეხვდნენ. მომდევნო დღეს ფინალური მატჩი იყო დანიშნული.

— თქვენი გუნდი უფრო ძლიერია, — უთქვამს ლიმბუკს, — მაგრამ მაინც წააგებთ, თქვენ არა გაქვთ თამაშის სისტემა.

როგორც სტაროსტინი წერს, ჩვენში მაშინ, საერთოდ არაფერი იყო დენი რაიმე საექსპერტო სისტემის არსებობაზე. თამაშობდნენ ვისაც როგორ შეეძლო, როგორც გამოხდილია.

დიდი გადატრიალება მოახდინა ჩვენი ფეხბურთის ტაქტიკური შეიარაღებაში ბასკების ტურნემ 1937 წელს. ღამაზად და იოლად ამარცხებდნენ ისინი ჩვენს კლუბებს, რომლებიც მაშინ ერთიანი და საუკველთაოდ ცნობილი სისტემით — „ხუთნი ხაზზე“ — თამაშობდნენ. ეს სახელწოდება წარმოიქმნა ერთ რიგში, მწკრივად განლაგებული 5 თავდამსხმელის გამო. ბასკებმა კი ევროპაში უკვე ფეხბურთი ეხმობოდა სისტემით — „დუბლე ვი-თი“ თამაშეს ინგლისური ასოს — W (დაბლ იუ) მისდევით — 3+2+4+5 განლაგებული თავდამსხმელებით. დააყენეთ ამ ასოს ყველა ბოლოში თითო თავდამსხმელი და ადვილად წარმოიდგენთ რა ადვილს იკავებდა ყოველი მათგანი. ასეთი წარტილი სულ ხუთია, მაგრამ ისინი ერთ მწკრივად როდი არიან განლაგებულნი. მოვიხდებათ უკან დასწოთ ორი ფეხბურთელი. ეს — ინსაიდებია ანუ შუამარბები, როგორც ჩვენ დავარქვით ცოტა მოგვიანებით. აქედან დაიწყო თანმიმდევრული მსხვერვა და მოდერნიზაცია შეტევის ხაზისა. ის დღემდე გრძელდება. გაივლის კიდევ ოცი წელი და ბრახილელები უკან დასწევენ კიდევ ერთ ფეხბურთელს. გაჩნდება სქემა 4+2+4. დაცვაში უკვე 4 ფეხბურთელია. კიდევ 8 წლის შემდეგ ინგლისის ჩემპიონატზე ფეხს იკიდებს თავდამსხმელთა ახალი განლაგება — 4+2+3+3. კიდევ ოთხი წელიწადი და — ეს უკვე შექმნიეს ჩემპიონატში. — პრაქტიკოსი რაციონალისტები ერთ თავდამსხმელსაც დასწევენ უკან — 4+4+2+2. შემდეგ კიდევ ერთს 4+4+1+1.

აი, ასე უარფად იცვლიდა სახეს ფეხბურთის ტაქტიკური აზროვნება... სდექ! სარბილზე გამოჩნდა ახალი პიროვნება, ჩემს მიერ ადრე შეიარაღებული — მეორე გმირი ჩვენი თხრობისა. ან სულ არ წარმოიქმნებოდა ჩვენს მიერ აღწერილი ერთი ტაქტიკური მანიპულაციები, ან არადა ამის გაკეთება და ხორცშესხმა შეეძლო მხოლოდ ახალი პროფესიის წარმომადგენელს — მწვრთნელს. და თუ ფეხბურთი, ისევე, როგორც თეატრი, მანამდე არსებობდა და ეთარაობოდა სტიქიურად, დინების მიმართულებით, ახლა თვითონ ცხოვრებამ უპარნახა ორგანიზებულობის, სისტემის, დრამა ანალიზის, წესრიგისა და სიღრმის აუცილებლობა. ამრიგად, ჩვენი საუბრის ორივე გმირი წარმოჩნდა თანმიმდევრულად. ორი გვირგვინისანი, კვეთსხილთა და სრული ძალაუფლებით ხელში. მაგრამ იმისათვის, რომ იმატონო, მბრძანებლობის ტექნიკასაც უნდა ფლობდნენ ერთი მოქცევა ძალაუფლების სათავეში, ეს ბრძოლის

პროცესია, დასახული მიზნისაკენ სწრაფვის პროცესი, სულ სხვაა დარჩე მოწოდების სიმალღვევა უფლებების ხელში ჩაგდების შემდეგ რადგან მსგავსებულა — მხოლოდ უპირატესობა და უფლებებები როდია, მას ვალდებულებებიც თან ახლავს. მწელი საკმარისია გამოიყენო უფლება და უპირატესობა, გაცილებით რთულია პირითადად შეასრულო ვალდებულებები და მოვალეობანი.

ამრიგად, აბსოლუტური ძალაუფლების სათავეში ორი ახალი ადამიანია, ცხოვრებით ნაკარნახევი და აუცილებლობით შექმნილი პროფესიის წარმომადგენლები.

ახლა მათი ძალაუფლება განუზომელია, მაგრამ ეს უცებ როდი მოხდა, პირველივე ცდით.

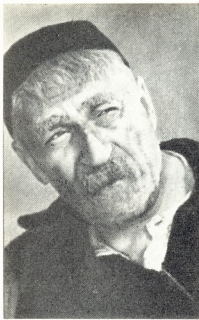
ჭერ კიდევ გასული საუკუნის მიწურულს გორდონ კრეგმა, თავის ცნობილ „დიალოგებში“ კატეგორიულად მოითხოვა რეესტორის ჩანფუნქციონირების სრული მორჩილება. ის წვეტდა ყოველგვარ კავშირს ყველასთან, ვინც მის იდეას ოდნავ მაინც ვადაუხვევდა. მან იწმამვე დასტოვა მაქს რენიმარდის თეატრი და მთლიანად უარყო „წრიული რეესტორა“, როგორც კი მის ჩაფიქრს გადაუხვიეს. დაბოლოს, მან ყოველგვარი კავშირი გასწვეტა თვით ელიონოზა დუზესთან, რაწამს შენიშნა დაეკებმა დიდი მსახიობის განწყობილებათა, რომელსაც ვერ წარმოედგინა მასზე ბატონობა, თუნდაც მბრძანებელი თვით გორდონ კრეგი ყოფილიყო.

გ. კრეგის „დიალოგებმა“, ცხადია, მსახიობთა საოცარი აღშფოთება გამოიწვია. მელპომენისა და თალიის მსახურებმა დიდხანს და ერთგულად იბრძოდნენ „მონობის უღლის“ გადასაგდებად. მაგრამ დიდი უმოწყალოდ მიიწვედა წინა ჩვენი ამაყი წინაპრები ხშირად განიერიდნენ მარცხს. სულ უფრო და უფრო ცხადი ხდებოდა, რომ შორის არ არის ეპოქა, როდესაც აღარ იარსებებენ: გარიკის, კომისარევიკაის, მორალის, ლ. მსენხილის, კუნსტის, პაპაჩინისა და სხვების თეატრები და გზა გაეხსნებათ კრეგის, სტანისლავსკის, ვახტანგოვის, მარჩანოვილის, კლანშონის, ბრუსის, ვილარის, ტოვსტრონოვოვისა და სხვათა თეატრებს.

ფეხბურთშიც დიდხანს არ იბრძოდნენ ქედს მწვენი მოედნების მეუფენი. კვლავაც ბრწყინვალედ იდნებოდნენ და დვთაბერივი სან ფილიპო, აღტაცებაში მოპყვავდა მათურებელი ლოუტონსა და მეტოუსა, პაპაჩინისა და ფედოტოვის სანახავად დადილია ხალხი, მაგრამ უკვე 1938 წლის ბრაზილის ნაკრები აღარ იწოდებოდა დიდისა და პელებს გუნდად, როგორც უთუოდ იქნებოდა ადრე. არამედ ეს იყო ფელოას გუნდი, გაჩნდნენ გუნდები ერერასი, რამსეისა, კაჩალინისა, მენოტისა... არავინ აღარ უწოდებს კიევლებს კოლოტოვის, ვერმეფის, ან თუნდაც ბლოხინის გუნდს. მოგვწონს თუ არა, ეს — ლობანოვსკის გუნდია, ისევე როგორც ბოლო წლების „სპარტაკი“ — ზესკოვის გუნდია და არა ჩერენკოვის ან გავრილოვისა, ხლო თბილისის „დინამოს“ ბრწყინვალე გამარჯვებები სა-მუდამოდ დაუკავშირდება ნოდარ ახალაკის სახელს.

ცხადია, არავის მოუვა აზრად რეესტორისა და მწვრთნელის პროფესიების იდენტურობა ანტიკის, მაგრამ მათ შორის ბევრი საერთო და მსგავსი რომ არის, ექვს გარეშეა.

ჩვენ, — მსახიობები და ფეხბურთელები, — თით-



გიორგი —
აღ. ოშიაძე
(„მკვდრის მზე“)

ქოს საგანგებოდ დაგვაყენეს სათვალთვალო პუნქტებზე. იცვლებიან რეჟისორები და მწვრთნელები, მოდიან ახლები, შემდეგ ისევ იცვლებიან... ჩვენ კი სათვალთვალო კოშკურიდან შევცქერით, ვაკვირდებით, დასკვნებს ვაკეთებთ და... ხანდახან ვიცინით ჩვენთვის. ყველაფერი ხელისგულზეა, ადვილად შესამჩნევი და იოლად მისახვედრი. ხელისგულზეა ღირსებებიცა და შეცდომებიც, ნიჟიერბაც და უნიჟობაც.

რეჟისორები იტყვიან ხოლმე გულისტიკივით: თუ სექტაკლია გაიმარჯვა, მსახიობთა ღირსებას მიაწერენ, თუ ჩავლავდა — რეჟისორია დამნაშავე.

საოცარია, როგორი სიწუსტით იმეორებენ ამხვეფებუთების მწვრთნელები: მოვიგებთ — უკონად ფეხბურთივით, — წვაკებთ — მწვრთნელის ბრალით.

როდესაც ამას ვისმენ თეატრსა თუ სპორტულ წრეებში, ამის მოსმენა კი ძალზე ხშირად მიხდება იქაც და აქაც, — ძალუუნებურად მეცინება იმის გამო, რომ სინამდვილეში ყველაფერი პირიქითაა. მე არ მახსოვს რამდენადმე კანტატერესო სექტაკლი, სადაც რეჟისორის ნამუშევარს დუმილით შეხედდნოდნენ. უფრო ხშირად ყველაფერს მას მიაწერდნენ. და პირიქით, შემოძლია დავასახელო ათობით საშუალო ან ცოვი სექტაკლი, რომელშიც ყოველთვის გამოირჩევა ერთი ან ორი მშვენიერი აქტიორული ნამუშევარი, მაგრამ მთლიანად სექტაკლის წარმატებლობის გამო, თეატრცილოდნებისა და პრესის ყურადღების მიღმა დარჩენილა.

ბეგრს, ალბათ, ახსოვს, მარჩანიშვილის თეატრის სექტაკლი „მკვდრის მზე“. ახსოვთ ალ. ოშიაძის ბრწყინვალე თამაში გიორგის როლით. თამაში შემოძლია ვთქვა, რომ მე იშვიათად მინახავს ასეთი ძალის სცენური ქმნილება თანამედროვე სექტაკლში. საოცარი სიმათრთე, რაც საერთოდ ახასიათებდა ბატონ ალეს, ფართო ვანზოგადებები, სიღრმე, სინადადე (მის გმირს ღამის ხელით შეეხებოდი)... მაგრამ, სექტაკლი არ გამოვიდა, მისი სცენური სიცოცხლე ხანმოკლე აღმოჩნდა. სამწუხაროდ, სულ დაიწვევებს მიეცა ა. ოშიაძის ნამუშევარიც. მე საგანგებოდ გადავიკითხე იმ წლების რეცენზიები, სეზონის დასკვნითი ანგარიშები, წიგნიც კი იმ დღეების თეატრზე, — ეს არ-

სად არ არის გამოჩენილი, გამოყოფილი, არც ერთ თეატრცილოდნეს არ გასჩენია სურვილი საგანგებოდ შეეწავლა მსახიობის ნამუშევარი, საწვენიულოდ დარწმუნებული ვარ, მსახიობს ეს როლი კარგ, ნიჟიერად დადგმულ სექტაკლში რომ ეთამაშა, შეფასება და შედეგი სულ სხვაგვარი იქნებოდა.

მახსოვს, აჯაკი ვახაძემ ერთ რეპეტიციასზე ახალგაზრდა მსახიობებს გვითხრა: „კარგად ნათამაშევი როლი გამარჯვების მხოლოდ ნახევარია, საჭიროა კიდევ კარგ სექტაკლშიც მოხვდე, მაგრამ სამწუხაროდ, ეს უკვე, ჩვენზე არ არის დამოკიდებული, ეს შემთხვევის ან იღბლის საქმეა“.

ამ მოსაზრებასთან დაკავშირებით მწნდა გავიხსენო სერგო ჯაქარიას მავალით. ის უკვე სსრკ სახალხო არტისტი იყო, სახელმწიფო პრემიის სამჯგის ლაურეატი, რეგალიები, პატივისცემა და სიყვარული არ აკლდა, როცა „კარისკაცის მამაში“ გიორგი მახარაშვილი ითამაშა. მისმა პოპულარობამ ერთითად იმატა, ფილმმა მთელი მსოფლიო შემოიარა და ყველგან დიდ გამარჯვება ხვდა წილად. აქვე მინდა კატეგორიულად უარყო ამ ფილმის აჯაკი ოპონენტების მტკიცება, თითქოს გამარჯვების მიზეზი მარჯვედ მიგნებული ქართული დიალექტი და აქცენტი იყოს. მე დაწვეწარი ფილმის ჩვენებას იაონიაში და ცოცხალი მოწვევ ვარ მისი უღედესი გამარჯვებისა. ფილმი იაონურ ენაზე იყო გახმოვანებული. საგანგებოდ ვიკითხე, მთარგმნელებმა ხომ არ მიმართეს იაონური ენის რომელიმე დიალექტს, ან ფოლკლორულ ნარსახებობებს, მისახუბეს — გმირის ტექსტი სანიშნო ლიტერატურული ენით არის ნათარგმნი. იმ ხმაურიანი წარმატების შემდეგ კი ბატონი სერგო ერთგვარად დაბნეული იყო. ხელებს გაკვირების ნიშნად შლიდა და ამბობდა: — არ მეგონა, სიბერეში ასეთ რამეს თუ ვეღირსებოდი. თითქოს ყველაფერს მივადწე, როგორც იტყვიან, ყველაფერი მივადე და ამა, ინებუ! რა თქმა უნდა, პირველ რიგში შრომა, შრომა და ნიჟი, მაგრამ იღალაღუნდაც ბევრი რამ ყოფილა დამოკიდებული, შემდეგ მარჯვენა ხელი მაღლა შემართა და დაუმატა — «Госпожа Судачка!»

კიდევ ერთი მავალით. როდესაც რუსთაველის თეატრის წარსულ ბრწყინვალეებზე ლაპარაკობენ, პირველ რიგში, — და ეს სვესებით ბუნებრივია, — აჯაკი ხორავასა და აჯაკი ვსაძის გვარებს იხსენიებენ. ყველამ ვიცით, რომ სწორედ მათ შეკრმნეს იმდროინდელი რუსთაველის თეატრის საშემსრულებლო მანერა და სტილი, მაგრამ მცდარად, ან, ყოველ შემთხვევაში, უმართებულად მიმარჩნა მტკიცება, მათ ჩრდილში ხვდა არავინ ჩანდაო, ვისაც ემანუილ, ან როგორც ყველა სიყვარულით ეძახდა, მანაველ აფხაიძის სახასიათო, კომიკური როლები უნახავს. უთუოდ გაიზარებს ჩემს პოზიციას. პოეტი-იუმორისტი, ესტრადის დიდებული ოსტატი, ენაწყულიანი და ენამოსწრებული, ხალისითა და სიცოცხლით სავსე სცენასა და ცხოვრებაში, ის ერთგვარად დინების საწინააღმდეგოდ მიცურავდა. შესაძლოა მისი აქტიონული მანერა მარჩანიშვილდთა სტილს უფრო შეესაბუნებოდა, მაგრამ ეს იყო მაღალი კლასის ოსტატი, მაგრამ მაინც უმართებულად მივიწყებაო და ჩრდილში გადაყენებული. მისი პანდოლოფო, გოლდონის — „სასატარძლო აფიშით“, ქართული სცენის

კომედიურ ქმნილებათა უპირველეს რიგში უნდა იხსენიებოდეს.

ე. აფხაიძეს ჰქონდა საოცარი უნარი, ყველაფერი სცენასა და ცხოვრებაში კეთილ ზემორობად ექცია. ერთ რეპეტიციასზე, მსახიობის ბედობაზე მსჯელობა-წუწუნის დროს, მან ასევე ზემორობის ფორმით თქვა: „მე — ოვაცია, სხვებს — წოდებები და ორდენები. დამიჯერეთ, ყმაწვილებო, იმისათვის, რომ აქტიორის კარიერა შეიქმნა, ნიჭი სულაც არ არის აუცილებელი. იღბალი უნდა გქონდეს და უნდა შეეცადო რაც შეიძლება ხშირად მოხვედ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის სპექტაკლებში, არ ვხუმრობ, ღმერთს გვეფიცებით. წარმატებაც გექნება, დიდი პრესაც... სპექტაკლს აუცილებლად წაიღებენ მოსკოვში, ყურადღებებს ცენტრში იქნება, აუცილებლად აქებენ. ამაზე თავს ნუ შეიწუხებთ, ამაზე სხვები იზრუნებენ. მაგრამ საქმე რომ ასე მოაკვარაზიონო, ამასაც იღბალი უნდა. იღბალი!“.

ჩემს მიერ მოუყვანილ სამივე მაგალითში შემთხვევის, ბედ-იღბლის ფაქტორზეა საუბარი, მაგრამ სამივე პიროვნება — ხ. ზაქარიძე, ე. აფხაიძე და ა. ოშიაძე მაღალი რანგის პროფესიონალები იყვნენ, თორემ უნიჭო კაცს ვერაფერი უშველის, ვერც თეატრში და ვერც სპორტში. არადადამიანური შრომა მას შესაძლებლობას მისცემს საუკეთესო შემთხვევაში დაეუფლოს პროფესიას, იღბალი კი ოდნავ შეაღამაზებს მის უღიშლამო არსებობას. ეს არის და ეს. კეშმარიტ გამარჯვებას ეხსენიო ნიჭით დაჭიდლებული ადამიანები ადწვენენ მხოლოდ.

სპორტში? სპორტშიც ასეა, ამის დასტურად, ჩვენი ქვეყნისა და თბილისის „დინამოს“ კაპიტნის ალ. ჩივაძის მაგალითიც იკმარება.

წინაო შუა ხაზში თამაშობდა საშა, თამაშობდა კარგად. ტექნიკური იყო, ხშირად გაჰქონდა გოლები, მაგრამ მულდმივი ადგილი ძირითად შემადგენლობაში არ ჰქონია. ხან აუენებდნენ, ხან არა. იქ მაშინ, შუა ხაზზე, ბევრი სხვა კანდიდატიც იყო: დ. ყიფიანი, ძმები მაჩაიძეები, სულაქველიძე, ქორიძე, ებრაღიძე, კობაღიშვილი... ჩივაძე თამაშის კლასით არავის ჩამოუ-



შეტვას იწყებს ალ. ჩივაძე

ვარდებოდა, მაგრამ არც გამოირჩეოდა. მაგრამ ერთხელ შ. ხინჩაგაშვილის ტრავმის გამო, მწვავედ დადგა საკითხი შემცვლელის სასწრაფოდ გამოჩახვისა. დიდი ხნის ფიქრისა და მტკივნეული მერყეობის შემდეგ, გუნდის კაპიტანმა მ. მაჩაიძემ და და. ყიფიანთან განგრძობა მსჯელობის და კანდიდატურის შერჩევის შედეგად, მწვრთნელმა მიიღო გადაწყვეტილება: დააყენოს ცენტრალური მცველის ადგილზე, დროებით ხინჩაგაშვილის გამოჩაგრთვლებამდე, ექსპერიმენტის სახით, ალექსანდრე ჩივაძე.

1977 წლის სეზონის „შპს საუკეთესოთა“ შორის ჩივაძე არ არის.

არ არის იგი მომდევნო, 1978 წლის სიაშიც, მიუხედავად იმისა, რომ დინამოელები იმ წელს ჩემპიონები გახლნენ. 8 — დინამოელი მოხვდა საუკეთესოთა შორის, მთგან 5 — პირველ ნომრად, ჩივაძე საერთოდ ვერ მოხვდა ამ სიაში. ის ნახევარმცველის ადგილზე თამაშობდა და რეალობა სედავთ, უკეთესთა შორის არ ირიცხებოდა.

შუსტად ერთი წლის შემდეგ, 1978 წელს, მის პირველ ნომრად ახახლებდნენ. ის ცენტრალური მცველი გახდა და როგორც ხედავთ, საუკეთესო. კიდევ ერთი წლის შემდეგ ა. ჩივაძე, ჩვენი ქვეყნის № 1 ფეხბურთელად აღიარეს. თბილისის „დინამოს“ კაპიტანი გახდა და შემდეგ საბჭოთა კავშირის ნაკრებისაც. ესპანეთში, მსოფლიო ჩემპიონატზე, ჯგუფებში თამაშების დამთავრების შემდეგ, ის დაახსილეს მსოფლიოს იდეალური ნაკრებს ყველა ვარიანტში და მხოლოდ ჩვენი ნაკრების ცუდი თამაშის გამო მოიხსნა მისი კანდიდატურა იდეალური ნაკრების საბოლოო ვარიანტიდან.

ახლა, როცა ყველაფერი წარსულშია, შეიძლება ვინმემ ილაპარაკოს მწვრთნელის შორისმკერტელობაზე, მის უტყუარ ადლოზე, მაგრამ ეს ტუთილი იქნება. თუკი ასეა, რატომ ადრე არავინ შეამჩნია ფარული პოტენცია? ასე ხომ მიღწიან კონსტრუქტორის ღირს-პატივცემულ პროფესორებსაც შეუძლიათ თავი იმართონ, თვით ვერდი რომ არ მიიღეს სასწავლებელში — უსმენოაო! არ დასჭირდებოდა მაშინ ნიჭიერ სპორტმენს მზის ქვეშ თავისი ადგილის ძებნა, შუა ხაზის ნახევრად — სათადარიგო, ნახევრად — ძირითად შემადგენლობაში. სიმართლე ის არის, რომ თავისთავად



პანდოლოვო — ე. აფხაიძე („სასპორტო აღიმი“)

უნიკიერებს ფეხბურთელს ბედლაც გაუღიმა, იღბალიც ეახლა და ყველაფერი ერთბაშად მოგვარდა.

უფრო საოცარი „შორსმეტრეტლობა“ გამოიჩინეს მოსკოვის „დინამოს“ მწვრთნელმა, გუნდიდან გაუშვეს ა. იაკუბიკი, ი. გავრილოვი, ი. პულიშევი და სხვები. იმათ კი, ვინც ამ ფეხბურთელებს აჭობინეს, კარგად მოგვხვდნებათ, სხადმელ ზიიყანეს მოსკოვიც საჩუქრად მოეკლეთი. სხვათა შორის, შარშან ვაღერი განაევსაც ეთხოვებოდნენ, როგორც ხელის შემშლელს. მწვრთნელთა შედგლა რომ არ მომხდარიყო, ისიც სხვა გუნდში აღმოჩნდებოდა და რა იქნებოდა უგაზავოდ აღფრთხილები მოსკოვის „დინამოს“, ეს კარგად ვაძნეთ მალტის სუსტ გუნდთან გაჯანების შედეგად.

ვერც თბილისის „დინამოს“ მწვრთნელმა ვერ შეინიშნეს 17 წლის სლავა მეტრეველის პოტენციური შესაძლებლობები, „დინამოს“ საბაღურა დანი კი არა. საფეხბურთო კოლექტივია და „გაფრინდა“ კაბუჯი უცხო მხარეში ბედის საძებლად.

რ. ძიძუაშვილიც გამოეთხოვა თბილისს და „უპერს-ბეტვოლს“ იარლიყით გაემურა ქუთაისისკენ, რათა იქ დაემტკიცებინა თავისი ძალა, რამაც შემდეგ ევროპის საუკეთესო მცველის სახელი მოუტანა.

იხვე ოეატრს დაფურხედეთ.

ახლა საუკეთესოდ მჭუს რამაზ ჩხიკვაძი სახელი. ინგლისში „კავკასიელი ლოფრენს ოლივიე“ უწოდეს და თან დასწინეს: „კვითხოთ თავად რ. ჩხიკვაძეს. თანახმაა თუ არა ატაროს ეს სახელი, იქნებ აჯობებს ლარის (ახე უწოდებენ მეგობრები ლოფრენს ოლივიეს) ვუწოდოთ ნისლიანი ალბონის ჩხიკვაძე“.

რამაზი დოღო ალექსიძის მოწაფეა, მიხეილ თუმანიშვილის თანამოაზრე და რობერტ სტურუას ყველა დიდი გამარჯვების თანადატორი. სამივე რეჟისორმა გაამდიდრა მისი აქტიორული პალიტრა და სამივეს თამაშად შეუძლია ოქვას ან დაწეროს „ჩემიაო“. მაგრამ

სცენა სპექტაკლიდან „ქინორაჟა“, ქოსა — რ. ჩხიკვაძე, დევი — ს. ზაქარიაძე



ხელოვნების ცის კაბადონზე თვისი ადგილი თითქმის რამაზა მოქმენა. ნუ შეიცხადებთ, სიმართლეს მოგახსენებთ. იმ ბედნიერ წითაშედ რამაზი აშუქდებოდა ქაქეს არ აკეთებდა. დროითად „შუეყარებულ გმირებს“ თამაშობდა. ურიგო სახეები როდი შექმნა, მაგრამ სხეებისგან არაფრით გამოიჩნებოდა, არ ბრწყინავდა. ის უკუე დამსახურებული არტისტის წოდება ატარებდა, მაგრამ გრძნობდა, ბევრად მეტს აკეთებდა შედებო, რომ ეს გზა შტანების დატარების მეტე არაფრის უქადდა. ერთხანს მან კინაღამ თავი დაანება თეატრს, მოსკოვშიც კი გაემგზავრა კონსერვატორიაში გამოცდების ჩასაბარებლად. მისი დაუდგარიმგლობა და შფოთვა უშედეგოდ როდი დამთავრდა. უკმარობის გრძნობამ საწადელ ნიზნამდელ მიიყვანა, სპექტაკლ „ქინორაჟის“, მ. თუმანიშვილმა რამაზი კარლო სანდროს „დინამოს“ დუბლიორად დანიშნა კინორაჟის როლზე იხვე „შუეყარებული გმირი“, თანაც კაბუჯი, თითქმის ბიკი? უხსნითოდ დადიოდა რამაზი რეპეტიციებზე ხმას არ იღებდა, კუთხეში იგდა და ბოლოს სხობო რეჟისორს ქოსა მრჩეულის მომცრო როლზე გადაუყვანა, იქაც ჩეორე შემადგენლობაში. რეჟისორმა მცირე მერყეობის შემდეგ დაამაყოფოლა მისი თხოვნა. ამ როლის პირველი შემსრულებელი ერთგვარად უქად-რისობდა, აცდენდა რეპეტიციებს, ერთ სიტყვით, თავს იძვრენდა, ვერ ხედავდა თავისი აქტიორულ შესაძლებლობის შესაფერის ლიტერატურულ ფაქტურას. რამაზმა კი დაინახა. რა შედეგი მიჰყვა რ. ჩხიკვაძის თვითგანაცხადს, როგორც, ყველამ კარგად იცის. შეიქმნა შესანიშნავი სპექტაკლი დიდებული აქტიორული ანსამბლით. ბევრი სტეციალისტი რუსთაველის თეატრის პირველ წყაროს სწორად „ქინორაჟაში“ ეთიებს. საშუეყაროდ, როგორც უკუეცების, ამის ხმამაღალი, ხმარაიანი დეკლარირება სწორედ იმათგან მოდის, ვინც მაშინ ისე და იმგვარად აქიკებდა სპექტაკლს, რომ ქვას-ქვავზე არ ტრეებდა. ამავე უფრნაღმის, რომლის ფურცლებზე თქვენც ახლა ჩემს წერილს კითხულობთ, ერთი სტატის ავტორი ირწმუნებოდა, რომ „ქინორაჟას“ შედეგად... „რუსთაველის თეატრში ინფექცია შეიქრა“ და რომ „ზღვის ტალღებთან შებრძოლებებს ჩეუდელ რუსთაველის თეატრს, შესაძლოა პატარა დღემე უწიოს“-ო.

ბევრი ბრწყინვალე სახე შეიქმნა-მეთქი ამ სპექტაკლში, მაგრამ საუკეთესოთა შორის პირველი მანინ რამაზის ქოსა იყო.

აქედან იწყება ის რ. ჩხიკვაძე, რომელმაც ესოდენი აღმოფრენითა და ბრწყინვალეობით გააჭიროთა და გაიტანა ქართული აქტიორული სკოლის დიდება ჩვენს პლანეტის პრავალ კუთხეში.

თუ ჩემი თბრობის დაბნეულ ლაბირინთში დაგავიწყდა რომ დავიწყეთ, შეგახსენებთ, საუბარი გვქონდა მორალ მოსაზრებაზე: „გამარჯვების შემთხვევაში ქება მსახიობებს ხედება, დამარცხების დროს კი რეჟისორს ლანძღვენ“.

მოყვანილი მაგალითი საწინააღმდეგოს ადასტურებს. შესიხობა ოგიოთნ მოქმენა თავისი გზა. უფრო მეტიც, რეჟისორებს თვალნათლივ დაანახა მათი შეცდომები და ამის აღნიშვნაც კი, თუნდაც ვაგერიო, არავინ ისურვა, არც თეატრის ისტორიკოსებმა და არც რეჟისორმა. ვანა ეს ჩრდელს აუენებს რეჟისორებს? არა მგონია.

ამ საკითხს კიდევ იმითომ შევეს, რომ სამწუხაროდ, ჩვენი გაზიარდა ისტორიისათვის საკუთარი ბიოგრაფიის სიცოცხლეზე შექმნის ტენდენცია. თუ სიმარტულ დროზე არ იქცვა, ახი წლის შემდეგ მწელი დასადგენი იქნება გურული კრიზანული, ან მეგრული „დიდა ვოი ნანა“ მართლა გურული და მეგრული ხალხური სიმღერებია, საუკუნის ხილრმიდან მოტანილი, თუ რომელიმე თანამედროვე კომპოზიტორის ნაწარმოებია.

პროფესორი გიორგი ამ რამდენიმე ათეული წლის წინათ აქვეყნებს წიგნს, რომელიც მსოფლიოს მრავალ ენაზე ითარგმნა. „სომხური თეატრი 2000 წლისა“, ჩვენ კი იმავე პერიოდში სახელოდ ვიხილო ქართული თეატრის 100 წლისთავს. მაღლობა ღმერთის, ცოტა მოგვიანებით ვილაკამ მოისაზრა და „განახლებული ქართული თეატრი“ მაინც დავაპრქვი, თორემ თვითონ გინოდლა გადაგვეხვა ხაზი ერეკლეს დროინდელ „საერო დახისათვის“ და დავიწყებისთვის მიგვეცა „ძველებური“ დარდიანი, ფიცხელ ომში რომ უჯრავდა მახაბელი.

რატომღა ვაწვალებთ ისტორიკოს-არქეოლოგებს, თუ ერთი ჩვენი სახელოვანი რეჟისორი ცენტრალურ თურნალოში დაწერს სტატიას, სადაც გულდაგულად ამტკიცებს, რომ პროფესიული ქართულ თეატრი ადრე საერთოდ არ არსებობდა და მისი საწყისები რამდენიმე ათეული წლის წინ უნდა ვეძიოთ.

პროფესიონალებად თუ მარტო იმათ შევრაცხავთ, ვინც უმაღლესი სასწავლებლის მასოფილებელი ფაკულტეტი დაამთავრა, ვმობობ, რომ „მოუყარულთა“ შორის აღმოჩნდებიან ყველანი ჰომეროსიდან გალაკტიონამდე — ლიტერატურაში და გამოდონ კრებიდან მარკანდელამდე — თეატრში, რამეთუ ვიტყვი — მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტი ჩვენი საუკუნის ოცდაათიან წლებში გაიხსნა, ხოლო ლიტერატურის ინსტიტუტი უფრო გვიან. ნუთუ პროფესიონალების საწყისები იქვე უნდა ვეძიოთ. აზრი გად, გამოდის, რომ — მსახიობი შექსპირი, მემამულე ტოლსტოი, ექიმი ჩიხოვი, პორტუგალი ლეონარდო, გენერალი ორბელიანი, მოხეტიალე გორკი, ლორდ ბაირონი, ქუბალისდაუმთავრებელი ილია, ადვოკატი სობინოვი, ეკონომისტი ნოდარ დუმბაძე, იურისტი ახმეტელი, მგირნავი ეკიუპერი, ქიმიკოსი ბორიანი, დაბოლოს, კაპიტლისტი ტხანილავსკი, — ყველანი არაპროფესიონალები ყოფილენ!

მოდით, მაინც ნუ გადავუხვევთ არჩულ თემას. ჩვენი საუბრის დასაწყისში, გულმოდგინედ ვეძებდით რეჟისორისა და მწვრთნელის მუშაობის შეხების წერტილებს. არავის უფიქრია ამ ორი პროფესიის დამკვატურების ძიება და მტკიცება, — ამოღოდა შეხების წერტილებზე გვექონდა საუბარი. დასასრულს კი, ვფიქრობ, მივადექით ყველაზე საკიბრობოტო საკითხს, რომელიც ერთნაირად ვნებს ორივე სფეროს.

ზოგჯერ, მართალია, არც ისე ხშირად, სპორტსმენი, არა მარტო თავის ნიჭიერებით, არამედ სპორტული განათლებითაც წინ უსწრებს მწვრთნელს, დროს და ხვალინდელი დღის დონეზე აზრდვენებს. ის, რაც ასეთი სპორტსმენისათვის ნორმად იქცა, მწვრთნელისთვის ნორმიდან გადახვევაა, მიღებული გეგმისა და დამტკიცებული რეკომენდაციების დარღვევაა. სპორტსმენს მწელად მოსავლელს შეარქმევთ, თავნებად და ამპარტანად გამოაცხადებენ. ის საერთო წესებს არ



ქ. ამირჯები, ნ. ახალკაცი და ჯ. ჩარუკიანი

ემორჩილება და, ცხადია, მოუთვინიერებელი ინდივიდუალისტად, ეგოისტად ინათლება. ასეთი ხელს უშლის ნორმალურ მუშაობასო, დასაცენს მწვრთნელი, ცუდ გავლენას ახდენს სხვებზე, და რაკი ცუდი მაგალითი გადადებია, მის თავიდან მოცილებას ამკობინებენ. არ სჯობს საშუალო, მაგრამ დამჯერ, ადვილად მოსავლელ სპორტსმენებთან მუშაობა? დისციპლინაც ამაღლება და შედეგაც არ დააყოვნებს. სხვა საქმეა, თუ ამგვარი სპორტსმენი გადახედ ვს საკუთარ თავს, გონს მოეგება, გახდება ისეთი, როგორც ყველა, მაშინ...

რა საშინელი ფორმულირებაა — „როგორც ყველა“, ესე იგი, უსახო, ჩვეულებრივი, სხვათაგან არაფრით გამოირჩევაო.

ინსუბატორული ზეთოდის მორტფაილე ზოგეირი მწვრთნელი ერთადერთი მიზნით, როგორმე გაიადვილოს მუშაობის პროცესი და ამით გარეგნულად მაინც განიხტკიცოს საკუთარი ავტორტეტი, მზად არის უარი თქვას უმთავრესზე, — ზრდისა და ქეშმარტი წინსვლის ერთადერთი შესაძლებლობაზე.

„მაგრამ მარტო წვრთნა რას იზამს, თუ ბუნებამც არ უშეშდლაო“ — ამბობს ავტორი.

შრომისა და წვრთნის ფასი დღეს ვინ არ იცის, მაგრამ „თუ ბუნებამაც არ უშეშლა“? თუ ნიჭიერება, ადამიანთა მოღვემს არსებობის ერთი ამოუხსნელი საოცრება, არ დაჰყვა ადამიანს? მაშინ? ვინც მეტს ივარჯიშებს და მეტად მოინდომებს, ის გამაზრვებს? ვთქვათ, მსოფლიო რეკორდი ტყვიით სროლაში 200-დან 198-ია და გულმოდგინე რეკორდსმენი დღემს სამ საათს ვარჯიშობს. მე — ექვს ვივარჯიშებ, შვიდს, ათს, ვაკოზებ?

ცნობილია, რომ ვახტანგ ჭაბუკიანი დღემს სამოთხ საათს მეცადინეობდა. კვირაში ერთ დღეს ისვენებდა, მუ რომ ექვს საათს მევარჯიშა და შუადღის ციკლიც დამეკანონებინა, უკეთ ვიცეკვებინ? როგორ გეაძრებაო!

იზრდებოდა ერთი ჭაბუკი ქუთაისში. შრომა გზაზე ველოსიპედით რბოლა უყვარდა, დაქროდა, დანავარდობდა. კარგა მოზრდილი თბილისს ეწვია. ტრეკი დედანდა და... იულიუს ეისისა არ იყოს, „მოვიდა, შეხედა, გაიპარჯა!“ ორ წელწინადში ქვეყნის ჩემპიონი გახდა. კიდევ ერთი წელიც და უკვე მსოფლიო ჩემპიონია. საბჭოთა კავშირის № 1 სპორტსმენად აღიარეს. აღიარეს და მისი სწავლება გადაწყვიტეს. რადაცაში ხომ უნდა გამოიყენონ მეცნიერულად დასაბუთებული რეკომენდაციები. აუხსნეს სიმძიმის ცენტრის ერთი ფეხიდან მეორეზე გადატანის კანონი, დაწოლის ძალის კოეფიციენტის მერყეობა, ძალისა და სისწრაფის ურთიერთშეზარდება და მრავალი სხვა. ისწავლი, იმე-

ცადინა ქაბუშმა და ვედარასოდეს ვერ გახდა ჩემპიონი. ხვდებიან; ალბა, ჩვენი შესწავლილი ველოსპორტირეზიონი ველოსპორტირეზიონი. საერთო მეთოდოლოგიური რეკომენდაციები, საქირო და აუცილებელი სხვაინფორმაციის, მხოლოდ ხელს თუ შეუშლიან გამორჩეულ სპორტსმენებს, რომლებიც თავისი ბუნებრივი მონაცემებითა და თვითმყოფადობით, სცილდებიან ერთიან სისტემადასა და მეთოდებს. განა შეიძლება საერთო საზომით მიღგომოდნენ, კვატა, გარინახს, რომელსაც ერთი ფეხი მეორეზე 6 სანტიმეტრით მოკლე ჰქონდა. მაშინ მას უთუოდ, „ჩამორჩედნენ“ მყარ აზრდმეტყობით.

უთუოდ, ამ მიზეზით ვერა და ვერ დაიშვიდრა თავისი ადგილი ჩვენი ქვეყნის ნაერებში დავით ყიფიანმა. მას ამჟამინს დაგერო, დვალელებს აცილსინდინებრა შემსრულებელი ი. გავრილოვი, თავისი თავად კარგი ფეხბურთელი, თავისი კლუბის ლიდერი, მაგრამ, როგორც იტყვიან „ნაცისფერი“. ესპანეთის ჩემპიონატის წინ და ყიფიანს ასახელებენ მსოფლიოში მეოთხე ფეხბურთელად, ევროპის საფეხბურთო ასოციაციას ის შეჰყავს კონტინენტის ნაერების ძირითად შემადგენლობაში, ჩვენი ქვეყნის ნაერებში კი იური გავრილოვის ტრავმის მოლოდინშია, იქნება ბედმა გამოიმოს და პაპამაშობს.

ბევრი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია ყიფიანის წასვლამ. ამის შესახებ ბევრი წერილი დაიწერა ჩვენშიც და ცენტრალურ პრესაშიც. გულშემატიკვრები არ ელოდნენ მასთან ეგზომ მოულოდნელ გამოშვადობებს. საყვედურსაც გამოთქამდნენ — „დინამოში“ მინც ეთამაშო. არც მე ვარ დარწმუნებული, რომ დავითი მთლად სწორად მოიქცა. ხომ თამაშობდნენ თავის კლუბებში სტრელციო, მესხი, მეტრეველი, ივანოვი და სხვა გამოჩენილი ფეხბურთელები ნაერებში? წასვლის შემდეგ? ყიფიანის მთავარი იარაღი არაა სილეს ყოფილა სისწრაფე, ასე რომ, კარგა ხანს შეძლებდა ბრძენკაცად მჭდარიყო გუნდში, ედიტორკა ახალგაზრდებისათვის, ესწავლებინა. მაგრამ რაკილა მასწავლებლის, მოძღვრის კეცლი მინც ხელთ ეყრა, მტერა მისი ვარსკვლავისა და ექვივ არ შეეარება, არ აპყვება ცდუნებას, რომლის დაშლუბებელ გავლენა? ნშვენივრად ხედვდა, როცა თავად თამაშობდა.

განა თეატრში არ ხდება ასე? განა რევისორისა და მსახიობის ურთიერთობის რთულ საქითხთა შორის, რის თვით-ერთი ყველაზე მტკივნეული არ არის, ყოველ შემთხვევაში, მსახიობის პოზიციიდან? მსახიობი ხომ დაჰქვიმდებარებული, დამოკიდებული მხარეა. ნებისო თუ უნებლიედ, მინც გამოსვლების სურვილი იყოლიონ დასწო, რაც შეიძლება მეტი ადვილად „მოსათინიერებელი“, დამტერი, დამყოლი, მორჩილი მსახიობისა. რევისორის ძალაუფლება, იოუნებდავად თვალშისაცერი სისრულისა, სულ უფრო იზრდება და იზრდება. ასეთ პირობებში მსახიობის გამორჩეული ინდივიდუალობა და თვითმყოფადობა, ნორმდანი გადახარად, სექტაკლების მკაცრი გადაწყვეტის ჰიციციიდან ამოვარდნად ტელასშემწეულ ფაქტორკა თუ რითვლებია. არც თუ ისე შორიულ წარსულში საუკეთესო სარევისორი ნიშე-შეხად ის სექტაკლები ითვლებოდა, სადაც საოცარი ძალი ელვარებდნენ მსახიობები. რა ხანა დავიწყებან მთელა ნემოროვი-დანჩენკოს ბრწული დარეგება, რევისორი უნდა მოკედესო მსახიობში. თეატრალური ესთეტიკა, რომლის მიხედვით რევისორის მწვერვალად

მიიჩნევა სექტაკლი, სადაც რევისორი საეროდ არ ჩანს, იგი გაითქვივა, „მოკედს“ მსახიობში. არავის ახსოვს. ყალიბდება, ძალას იძენს სხვაგვარად ყველა მსახიობი ერთად, კოლექტიურად უნდა გაქრეს, გაუჩინარდეს, „მოკედეს“ ერთ რევისორში.

შევიხარად მესმის, რომ საკითხის ამგვარად დაყენეს ღრის, ერთგვარად ვაშუქებ სადებავებს, რომ ამ შედღასაც აქვს მეორე მხარე, რომ ყველა რევისორი და მწვრთნელი როდი დაადგა ამ გზას, რომ არიან რევისორები, ვინც სწორედ მსახიობთან მუშაობს გზით, მხოლოდ მისი მეშვეობით, სახის შინაგანი საქაროს ღრმა შეცნობისა და გახსნის საშუალებით ქმნიან თავის შედეგებს. ცხადია, არიან მწვრთნელები, რომლებიც არა მარტო ფაქიზად და ზუსტად შეგარძინებენ ნიჭიერი სპორტსმენების მკვეთრად გამოხატულ ინდივიდუალობას, არამედ თავის მშვენიერ ჩანსფერებს სწორედ მათზე დაყრდნობით ანხორციელებენ. მაგრამ, სამწუხაროდ, ასეთები ძალზე ცოტანი არიან, საშუალო და უხვირო — უამრავი. უფლებები კი ყველას ერთი აქვს. რევისორისა და მწვრთნელის პროფესია თავისთავად გულისხმობს ხელმძღვანელობას. ეს პროფესიის სპეციფიკაა. ცუდი თუ კარგი, ნიჭიერი თუ უნიჭო რევისორი, მინც ხელმძღვანელია, მთელი თეატრის თუ სექტაკლში დაკავებული რამდენიმე მსახიობისა, მაგრამ — ხელმძღვანელი. ქვეყნად არ დაბადებულა რევისორი ან მწვრთნელი, რომელიც არაფერს არ ხელმძღვანელობს. ხუთ ან ათ ნიჭიერს იქით, მუდამ დგანან ასობით უნიჭონი. ეს ორნი კი მთი ხელმძღვანელები არიან, პროფესიის სპეციფიკით განპირობებული ხელმძღვანელები და როდესაც ისინი ხედებიან ნიჭიერ მსახიობებსა და სპორტსმენებს, რომლებაც ყველა მაჩვენებლით მათზე მაღლა დგანან, თავს წამოჰყოფს დისპარპორცია, და რაც უფრო სავალალოა, ყალიბდება დისპარპორცია. უთუოდ აქედან და ამ მიზეზით წარმოიქმნება განვითარებისა და წინსვლის ხელისშემშლელი უამრავი სირთული, უსიამოვნებანი, ნერვულობა, გულისგატეხვა და ა. შ. განა იღირს იმის მტკიცება, რომ დაზარალებული მხარე ყოველთვის მსახიობები და სპორტსმენები არიან?

ღრმად ვარ დარწმუნებული, რევისორიცა და მწვრთნელიც მაშინ თავდება, როდესაც პირველი მთვანი გაიფიქრებს, რომ თეატრი თავში აქვს, რომ თეატრი — ის არის თვითონ, მეორე კი დაასკვნის, ფეხბურთი და გუნდი მასაც იქვე აქვს, სადაც რევისორის ოეატრი.

არასოდეს არ ვადაიქვევა მსახიობი თიხად ან ცივ ნაწარმოლოდ, რისგანაც, შემდეგ, ხელოვანი თავის ნაწარმოებს აქნდადებებს, არ ვადაიქვევა ცივ და უტუც, თავისთავად არაფრის გამოზატრეულ უკეტურად, რომელიც მხოლოდ ოსტატის ხელში, მისი წყალობით გახდება თბილი და მეტყველი. მსახიობი ცოცხალი ახსება, საკუთარი ჩვევებით ულასტიკით, ხშიო აზროვნებით. შემოქმედია, თანამაზრე, თანაჯტორი, წარსულში დრამატურგისა, ახლა კი დრამატურგის და რევისორისა. მხოლოდ ამგვარი ურთიერთობა შექმნის წინსვლისა და გამარჯვების შესაძლებლობას. სხვაგვარად თავს იჩენს სრული შეუთავსებლობა და საქვე სავალალოდ დამოვარდება.

ფეხბურთშიც ასეა. თუ მწვრთნელს წარმატებისგან გონება ებინდება და დაასკვნის, რომ ფეხბურთი მას

აქვს თავში, რომ იქ, და მხოლოდ იქ მწიფდება ყველა
გეგმა გამარჯვებისა და ამრიგად, უმტკივნეულოდ შე-
ძლება ნებისმიერი ფეხბურთელის შეცვლა, — შეგ-
ვიძლია ფარდა დავუშვათ — „ფინიტა ლა კომედია“.
არა, ძვირფასო მეგობრებო, ფეხბურთის ძალა მაინც
ფეხბურთელის ფეხშია და არ შეიძლება ვინმეს თავში
მომწიფდეს. მიტომაც უწოდეს ასე, ფუტბოლ: ფუტ-
ფეხი, ბოლ-ბურთი. ძველ რუსეთში დიდხანს ასე უწო-
დებდნენ — «НОЖНОЙ МЯЧ», ხოლო როდესაც
ლონიერ, ნავარჩიშეხ, მოქნილ და, გენებაზე „კვიანი“
ფეხებს, თავს ადავს ნათელი გონება და მკვირცხლი
ზრუნვება, მაშინ იბადებიან პელებები და კრუიფები,
ბეკენბაუერები, პაიკაძეები და ყიფიანები...

როგორც ხედავთ, სულ უფრო და უფრო მიჭირს
პარალელების გავლება რევისორისა და მწვრთნელის
პროფესიებს შორის. უფრო და უფრო ვგანძობ ჩემს
შიერ წარმოდგენილ დებულებებს იოლად გაბათი-
ლების საშრობებას. შეიძლება ვინმეს ეჩოთილება
კიდევ ხელოვნების და სპორტის წარმომადგენელთა
ასეთი პირდაპირი თანამეზობლობა, ზოგიერთი მოყვანი-
ლი მაგალითი ნაძალადევად, ხელოვნურად ეჩვენება, შე-
საძლოა, მეტი პარალელი არც არსებობდეს, ან იოს და
მე ვერ ვპოულობდე მათ. ხელოვნებასა და სპორტს
შორის ფორიაქში ერთგვარად თითქოს დამებნა აზრი.
ხან თუატს ვეიკ, შემდეგ სპორტს მივბრუნდები...

...მე ხომ იმ მწვრთნელებზე მინდოდა მესაუბრა,
დროზე რომ ვერ შეინიშნავენ ხოლმე ჭაბუკი სპორტ-
სმენის პოტენციურ შესაძლებლობებს. ჰოდა აი, სწო-
რედ დავით ყიფიანი, რომელზედაც უკვე შექმნილია
საქმაოდ ხელშეხაბები სპორტული ლიტერატუ-
რა, დაწერილია ბევრი ნარკვევი, ლექსი, რომ-
ელსაც მიემდვნა არა ერთი ტელეგადაცემა, შექ-
მნილია ორი ფილმი და რომლის საიდუმლოებით მო-
ცული წასვლა ფეხბურთიდან გაუთავებელი განსჯა-
კამათის თემად იქცა, — 18 წლის ასაკში, „ჩამოწე-
რეს“ როგორც უპერსპექტივო და მადლობა დემრთს,
რომ გუნდში შეროდდ დაბრუნებულ გ. კაჩალიანს
გახსენდა მაღალ-მაღალი, გამხდარი ჭაბუკი (გვარიც
კი ვერ გაიხსენა), და კვლავ მოიწვია „დინამოში“, ის
ოცდაეერთე წელში გადადგა.

„ხელქვეითად“ მიჩნეულ ადამიანთა ამგვარ ხვედ-
რზე მინდოდა გამეზარებინა ჩემი მოსაზრებები
მკითხველისათვის და ბოლოს შემეხსენებინა, რომ:
რევისორი ფრანგული სიტყვაა — regisseur, ლათინუ-
რად — rege, რაც ნიშნავს ხელმძღვანელობას, საქმის
განმგებლობას. მწვრთნელი, ინგლისური სიტყვაა —
treiner, აგრეთვე ლათინურიდან, traho, რაც ნიშნავს —
მივათრევ, ვეპარებო, ერთ ენციკლოპედიაში ოპროჩინ-
კადაც კი მოიხსენიება.

ხელქვეითი — ქართული სიტყვაა, არაფერს, ვინმეს
ხელქვეით ყოფნის გარდა, არ ნიშნავს.



სასრუ სათხილამურო
კლუბის ემბლემა

მოდხილამურა არქიტექტორთა დიდი ასპარეზობა

ალექსანდრე ჯაფარიძე

მიმდინარე წლის თებერვალში
ბაკურიანში ჩატარდა მოთხილა-
მურე არქიტექტორთა I საერთა-
შორისო ჩემპიონატი. ასპარეზო-
ბაში მონაწილეობდნენ: პოლონე-
თის, ჩეხოსლოვაკიის, ბულგარე-
თის, იაპონიის და საბჭოთა კავ-
შირის მოთხილამურე არქიტექ-
ტორები. შეგვიბრება ჩვენი რეს-
პუბლიკის არქიტექტორთა კავში-
რის ინიციატივით გაიმართა.

თხილამურები დიდი ხანია პო-
პულარულია არქიტექტორთა შო-
რის. ყველას კარგად ახსოვს ჩეე-
ნი სასიქადულო არქიტექტორი

ლადო ალექსი-მესხიშვილი, რომელიც სიცოცხლის ბოლო წუთამდე დაუღალავად სერავდა ბაკურიანის მთაგორებს; ჩემპიონიც ბევრჯერ ყოფილა. სწორედ მან შეაყვარა ბევრ თავის კოლეგას სამთო თხილამურები.



I საერთაშორისო შეხვედრის აბსოლუტური ჩემპიონის პრიზი. ავტორი არტ. და. ახვლედიანი

სათხილამურო სპორტის სიყვარულმა განაპირობა მოთხილამურე-არქიტექტორთა კლუბის შექმნა, რომელიც რამდენიმე ქართველი არქიტექტორის ინიციატივით დაარსდა 1977 წელს. მოთხილამურე-არქიტექტორთა პირველი საკავშირო ჩემპიონატი 1978 წ. ჩატარდა ბაკურიანში. ბაკურიანმა ესტაფეტა კიროვკანს გადასცა, მერე სპორტსმენ არქიტექტორებს კიროვსკმა, ფრუნზემ, დუშანბემ და ბოროვეცმა (ბულგარეთი) უმასპინძლა. ბოროვეცში ჩატარებული შეჯიბრება ორი ქვეყნის მოთხილამურე არქიტექტორთა სამატჩო შეხვედრაც იყო. და, აი, კვლავ ბაკურიანი, ამჯერად უკვე — I საერთაშორისო ჩემპიონატი.

ჩემპიონატის ორგანიზატორებმა ბევრი საინტერესო ღონისძიება მოაშზადეს ჩამოსული სტუმრებისათვის. ორი კვირა მარტო თხილამურებზე სრიალს კი არ დაეთმო, არამედ საერთაშორისო სემინარსაც, რომელიც რამდენიმე დღის განმავლობაში მიმდინარეობდა, მუშაობდა სადისკუსიო კლუბი. გაიმართა არქიტექტორთა საერთაშორისო კლუბის დამფუძნებელი კრება და აღმასკომის სხდომა, მოეწყო შეჯიბრების გახანის და შემდეგ დახურვის ცერემონიალი, მხიარული კარნავალი თოვლზე, ბალ-მასკარადი, პროფესიონალ და თვითმოქმედ მსახიობთა გამოსვლა, გამარჯვებულთა დაჯილდოება და სხვა.

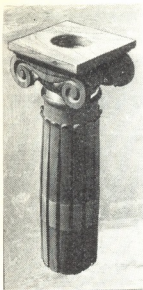
არქიტექტორთა საერთაშორისო შეხვედრის სპორტული მხარე მაღალი რანგის ასპარეზობას არ ჩამოუვარდებოდა. შეჯიბრება სამ

სახეობაში ჩატარდა: სწრაფდამვეებაში, გიგანტურ და სპეციალურ სლალომში. შეჯიბრების მთავარი მსაჯი სპორტის ოსტატი იური ოგანეზოვი იყო. აბსოლუტური ჩემპიონები გახდნენ ბულგარელი ანტუანეტა ზლატარევა და ჩვენი თანამემამულე კოტე იაშვილი.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია დამფუძნებელი სხდომის ჩატარების დღე, რომელსაც ჩემპიონატის ყველა მონაწილე ესწრებოდა. სხდომაზე ჩამოყალიბდა მოთხილამურე არქიტექტორთა საერთაშორისო კლუბი, აღმასრულებ

საერთაშორისო გარდამავალი პრიზი. ავტორი იანკო ბონევი





პრიზი. ენიჭება აბსოლუტურ ჩემპიონს ქალთა შორის

ბელი კომიტეტი, შეიქმნა სამი კომისია: შემოქმედებითი, სპორტული და აგიტაცია-პროპაგანდის.

საერთაშორისო კლუბის პრეზიდენტად აირჩიეს თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის დოცენტი ალექსანდრე ჯაფარიძე, ვიცე-პრეზიდენტად — მოსკოველი ალექსანდრე ნეკრასოვი და პოლონელი რაფაელ ჟისლავსკი. აღმასკომის მდივნად ბულგარელი ალამენ ტიმევი. კომისიის წევრებად — ნიკოლაი ჩიბევი (ბულგარეთი), იაროსლავ შტემპელი (ჩეხოსლოვაკია) და კიკუო მორია (იაპონია).

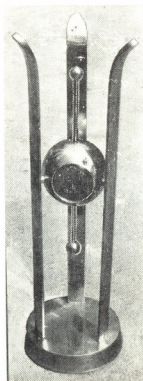
სემინარი, რომელიც ტარდებოდა დევიზით — „პრობლემა, ძიება. გადაწყვეტა“ — ერთი კვირის განმავლობაში მიმდინარეობდა. საუბარი იყო თანამედროვე არქიტექტურის აქტუალურ საკითხებზე: განხილულ იქნა ბევრი საინტერესო პროექტი, კერძოდ, სამთო-რეკრეაციული რაიონების პროექტირების დარგში. საინტერესო ნამუშევრები წარმოადგინეს როგორც საზღვარგარეთელმა, ასევე საბჭოთა კავშირის არქიტექტორებმა. სემინარზე ქართველმა არქიტექტორებმა ფართოდ ილაპარაკეს სერიოზულ პრობლემებზე, რომელიც ეხება ისეთი სამთო-სათხილამურო ცენტრების დაგეგმარება-მშენებლობას, როგორცაა ბაკურიანი და გუდაური. საზღვარგარეთელი კოლეგები დიდი ინტერესით გაეცნენ ბაკურიანის ტრასებს. ბულგარელმა სტუმარმა ნიკოლაი ჩიბევმა თქვა: — დადგება დრო, როდესაც ბაკურიანი ოლიმპიურ თამაშებს უმასპინძლებს, რისთვისაც აქ ყველა შესაძლებლობა არსებობსო. რაფაელ ჟისლავსკიმ (ქ. ვდანსკის მთავარი არქიტექტორი, საერთაშორისო კლუბის ვიცე-პრეზიდენტი) აღნიშნა: „ბედნიერი ვარ, რომ ვიმყოფები საქართველოში, ბაკურიანში, სადაც შესაძლებლობა მომეცა ურთიერთობა შექმნა ჩემს კოლეგებთან. ბევრი და შეყვარება მოვასწარი, ბაკურიანი ერთ-ერთი საუკეთესო ადგილია სამთო-სათხილამურო კურორტის განვითარებისთვის. ვიმედოვნებ, რომ რეალური ვახდებია ქართველი არქიტექტორების ყველა საინტერესო ჩანაფიქრი, რაც სემინარზე იყო განხილული“.

დისკუსია-კამათი, რომელიც ბაკურიანის სემინარებზე მიმდინარეობდა, ეხებოდა არა მარტო სამთო-რეკრეაციული რაიონების დაგეგმარება-მშენებლობას, არამედ ბევრ ისეთ საკითხსაც, რომელიც მსოფლიოს ყველა არქიტექტორს ალელვებს. ძალიან საინტერესო, ცხარე კამათი გაიმართა არქიტექტურული განათლების საკითხის ირგვლივ. მოსკოვის არქიტექტურული ინსტიტუტის პედაგოგმა ა. ერმოლოვმა დისკუსიაში მონაწილე არქიტექტორთა ყურადღება შეაჩერა სტუდენტთა არასაკურსო სწავლების საკითხზე. მან აღნიშნა, რომ თავის ინსტიტუტში შექმნა ე. წ. არქიტექტურული თეატრონი-სტუდია, სადაც სტუდენტები კიდევ ერთხელ გადიან პრაქტიკას აბსტრაქტულ აზროვნებაში, რაც ასე საჭიროა მომავალი არქიტექტორისათვის. დისკუსიების დროს დიდი ყურადღება დაეთმო ე. წ. კონცეპტუალურ პროექტირებას, რომელსაც ახლა ბევრი მიმდევარი გაუჩნდა მთელს მსოფლიოში.

სემინარის მონაწილეთა აზრით, ხშირად უნდა ტარდებოდეს ასეთი სახის სემინარები. საინტერესო მოხსენებებით გამოვიდნენ პოლონელი, ჩეხი, ბულგარელი და იაპონელი კოლეგებიც. ასეთი კონტაქტები არქიტექტორთა შორის საინტერესო და აუცილებელია.

არქიტექტორთა საერთაშორისო სამთო-სათხილამურო კლუბის ჩა-

ლ. მესხიშვილის სახ. პრიზი. ენიჭება აბსოლუტურ ჩემპიონს ვაჟთა შორის. ავტორი ვ. ბუკია.





საერთაშორისო ჩემპიონატის პლაკატი

მოყალიბების შემდეგ, საქართველოს არქიტექტორთა კავშირმა კომკავშირის ცკ-თან ერთად გამოაცხადა კონკურსი — „ინდივიდუალური საცხოვრებელი სახლი დაბა ბაკურიანში და საქართველოს მედიკო-კლიმატურ მთიან საკურორტო ზონაში“, „საცხოვ-

საკავშირო ჩემპიონატის პლაკატი



რებელი სახლი-პანსიონატი სასელმწიფო, კოოპერაციული და ინდივიდუალური მშენებლობისათვის“. ლაურეატი პროექტები მონაწილეობას მიიღებენ მე-3 მსოფლიო ბენალეში — „არქიტექტურა — სოციალური ხელოვნება“, რომელიც სოფიაში ჩატარდება.

კონკურსში გამარჯვებული პროექტების მშენებლობა განხორციელებული იქნება. ამ წინადადებისადმი დიდი ინტერესი გამოიჩინა ჩვენმა იაბონელმა სტუმარმა კიკუო მორიამ — არქიტექტორთა საერთაშორისო კლუბის აღმასკომის წევრმა. მან თქვა: „მე პირველად ვარ საქართველოში და, ჩემი აზრით, ბაკურიანი ერთ-ერთი უმშვენიერესი ადგილია ჩვენს პლანეტაზე. იაბონელი არქიტექტორები აუცილებლად მიიღებენ მონაწილეობას კონკურსში, რომელიც ქართველმა კოლეგებმა გამოაცხადეს. ბედნიერნი ვიქნებით, თუ ჩვენი მონაწილეობა ამ კონკურსში მცირედ სარგებლობას მიაწვდის მოუტანს ბაკურიანის, ამ მშვენიერი სამთო-სათხილამურო კურორტის შემდგომ განვითარებას“.

დასრულდა მოთხილამურე არქიტექტორთა I საერთაშორისო შეხვედრა. მეგობრულმა ატმოსფერომ, ბაკურიანში რომ სუფევდა, გარს შემოიკრიბა ადამიანები, რომლებიც გამსჭვალულნი არიან თავისი პროფესიისადმი უსაზღვრო სიყვარულით, გამოირჩევიან ინტერესთა მრავალფეროვნებით. მიზეზი კი სპორტის ულამაზესი სახეობა — სამთო-თხილამურებია.

ნაკიფი ხელოვნება

ეთერ შავგულიძე

ჩვენი რესპუბლიკის მხატვრული ცხოვრება მრავალფეროვანი და უაღრესად საინტერესოა, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ფართო საზოგადოებრიობას იშვიათად თუ ეძლევა შესაძლებლობა უშუალოდ გაეცნოს დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების პროფესიონალ-მხატვართა ინდივიდუალურ შემოქმედებას. არადა, კაცობრიობის მხატვრული მოღვაწეობის ეს ყველაზე უძველესი ფორმა ქართული ხელოვნების ყველაზე ხანდაზმულ და, ამასთანავე, ყველაზე ღრმა ეროვნულ-ტრადიციულ დარგს წარმოადგენს. ამდენად, საესებით გასაგებია მნახველთა ის ცხოველი ინტერესი, რომელიც დაიმსახურა მხატვრის სახლში მოწყობილმა ცილა და მიხეილ ცალქალამანიძეების პერსონალურმა გამო-

ფენამ. ექსპოზიცია დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების მრავალსახეობათა ნაწარმოებებს მოიცავდა და მალალმხატვრული შემოქმედების ფონზე წარმოგვიდგენდა ამ დარგის საერთო სურათს.

ცილა და მიხეილ ცალქალამანიძეების შემოქმედებითი გზა მუდმივი ძიებითა და საინტერესო მხატვრული მიგნებებით, მრავალნაირი წინააღმდეგობათა დაძლევათა და გამარჯვებით, შეუპოვარი მიზანსწრაფვით ხასიათდება. დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების მხატვარს ხომ ორმაგი პრობლემა ესახება. ერთის მხრივ, უშუალო, — უტილიტარულ-პრაქტიკული და მეორეს მხრივ, წმინდა მხატვრული ამოცანების გადაჭრა და, რაც მთავარია, მთელი ეს პროცესი მიმდინარეობს მასალასთან მუდმივი ჭიდილის პირობებში. ამიტომ ორივე ხელოვანის შემოქმედების არსებით თვისებებს შეადგენენ: საგნის ფუნქციონის გაგება, მასალის ტექნიკურ-ტექნოლოგიურ შესაძლებლობათა გამოვლინება და სათანადო მალალმხატვრული ენის ძიება. სამივე პრობლემა მოიაზრება ტრადიციისა და თანამედროვეობის ურთიერთდამოკიდებულების მარად აქტუალურ ერთობლიობაში.

ცილა ცალქალამანიძემ 1972 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემიის ქსოვილისა

ც. ცალქალამანიძე.

მექონიეები



და საფეიქრო ნაწარმის მხატვრული გაფორმების განყოფილება. წორედ ამ პერიოდიდან იწყება ქართული გობელენის ისტორიაც და მხატვარი ქალის შემოქმედებითი ინტერესიც ამ დარგის ნამდვილი ლიდერების — გყანდარელოს, თ. ჯაფარიძის, თ. ნუცუბიძის, ძმები გევახარიების სელოვნების ზეგავლენით ჩამოყალიბდა. მაგრამ ცილა ცალქალამანიძის ღირსებად უნდა ჩაითვალოს, რომ მან იმთავითვე დაიწყო საკუთარ, თვითმყოფად მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებათა ძიება და მხოლოდ პროფესიული ოსტატობის მუდმივი სრულყოფისაკენ მისწრაფების თვალსაზრისით დარჩა თავის მასწავლებელთა ბეჭით მოსწავლედ. იგი თვითონვე არის „მხატვარი — მოდელის ავტორი“ და „მხატვარი — შემსრულებელიც“. მხატვრული იდეის შემოქმედებითი ტრანსფორმაცია ცილა ცალქალამანიძის გობელენებზე მაშინ მთავრდება, როცა უკანასკნელი ნასკვი დაკეთდება. მხოლოდ ასე აღწევს იგი ჩანაფიქრისა და მასალის რეალურ შესაძლებლობათა ჰარმონიულობას.

განსაკუთრებული მასშტაბურობა და ანსამბლური ხასიათი არ ახასიათებს ცილა ცალქალამანიძის შემოქმედებას. მისთვის არსებითი: სივრცისა და ნახატის პრობლემა და, რაც მთავარია, ინტიმი. ამით აიხსნება გამოფენაზე მინილობებელენების სიუხვე. მათში იგრძნობა, ერთის მხრივ, თანამედროვე დაზგური ფერწერის გავლენა, ე. წ. „სურათობრიობა“ და, მეორეს მხრივ, ფორმის მოდელირების სკულპტურულ მეთოდთა გათავისება. ამის გამო სივრცის ილუზორული გადმოცემის ნაცვლად, გობელენი თვით იქცევა სივრცით ფორმად — ე. ი. განიცდის ფიზიკურ ტრანსფორმაციას. ეს გულისხმობს სივრცობ-



ც. ცალქალამანიძე. სთებში

რიობის პრობლემის პლასტიკის ენაზე ამეტყველებას და მოცულობითი გობელენის შექმნას, ხოლო ამავე პრობლემის ფერწერული გააზრება ფერწერის ყველა ძირითად კომპონენტთა — ფერისა და ფორმის, რიტმისა და ხაზის, მოძრაობისა და ნახატის კომპოზიციურ შთლანობაში იჩენს თავს და სურათ-გობელენის შექმნაში გამოიხატება. თავის მხრივ, სურათობრიობისა და სამგანზომილებიანობის ელემენ-

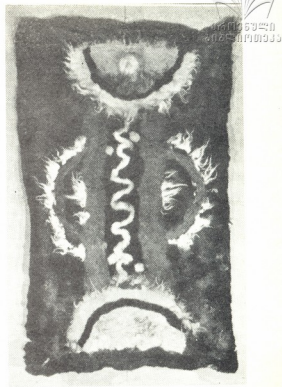
ც. ცალქალამანიძე. დეკორატიული მოტივი



ტოა დამკვიდრება იწვევს გობელენზე ნახატის პრობლემისადმი ახლებურ მიდგომას: ჯერ ერთი, სივრცე გადმოიკვება ხაზობრივი პერსპექტივის მიხედვით და მეორეც, სკულპტურული ფორმის საშუალებით მიიღწევა შექმნილობის ეფექტები.

ამრიგად, კომპოზიციაში ძირითადია სივრცის გადმოცემის საშუალებანი და ფორმის მოდელირების ხასიათი, რაც, საბოლოო ჯამში ხელოვანისაგან მოითხოვს ფონისა და კომპოზიციური ნახატის ტექტონიკის ურთიერთკავშირის პრობლემის გადაწყვეტას.

ციალა ცალქალამანიძისათვის უცხოა ფონისა და ნახატ შორის კონტრასტული დამოკიდებულების პრინციპი. იგი ქსოვს ფერწერულად, ნიუანსებით და ძირითადად მოქმედებს ტონალური და ფაქტურული ურთიერთშეხამების ხერხით. ეს ქმნის მხატვრული სახის ემოციური მოდელირების ფართო შესაძლებლობებს — ქსოვის ხაზების შინაგანი ტექტონიკა ორგანულად გადაეკავება კომპოზიციური ხაზების ძირითად მიმართულებას და იძლევა ცოც-



ც. ცალქალამანიძე. საქართველოს მზე

ც. ცალქალამანიძე.

წყაროსთან



ხალ, შინაგანი დინამიკით მითითლვარე მხატვრულ სახეს.

სავულისხმოა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი — ქართული გობელენის მხატვრული ენის ჩამოყალიბება-დამკვიდრების პროცესი თანადროული და განვითარებადი ხასიათისაა და ამდენად ტრადიციულობის გაგება აქ სხვაგვარად მოიაზრება — იგი, ძირითადად, ეროვნული თემატის გამოყენებაში იჩენს თავს. ეს თვალსაჩინოა ციალა ცალქალამანიძის მინი-გობელენებზეც.

მაჯიოდ გამოკვეთილი ეროვნული თავისებურებებით არის ნიშანდებული მხატვარი ქალისა ქეჩები. ტრადიციულია აქ ზომებიც, ფორმაც, ნახატცა და დეკორატიული ელემენტებიც.

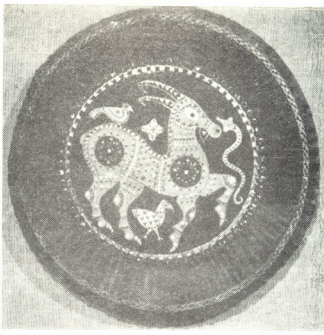
მასალის გამომსახველობით შესაძლებლობათა თავისებური გამოყენების უნარი ვლინდება ციალა ცალქალამანიძის მცირე ზომის კერამიკულ რელიეფებში. თიხის ფაქტურის პლასტიკური თვისებების ოსტატური გამოყენებით მხატვარი ქმნის ე. წ. სუ-

რათ-პანოებს. დამახასიათებელია, რომ მხატვრული ეფექტის გაძლიერებისთვის იგი არ მიმართავს კერამიკული საღებავებისა ან სხვადასხვა ჰიქურების ფერით შესაძლებლობათა გამოყენების მეთოდს. მხოლოდ იშვიათად ვხვდებით თიხის ამ სურათ-პანოებზე ძუნწად ტონირებულ ელემენტებს, რაც ავლენს მხატვარი ქალის დახვეწილ მხატვრულ გემოვნებას.

ნატივი გემოვნებითა და მაღალი ოსტატობით გამოირჩევა ცალკე ცალქალამანიძის მიერ მინანქარში შესრულებული ნამუშევრებიც. ამ სფეროში სულ რამდენიმე ნაწარმოები შექმნა მხატვარმა, მაგრამ აშკარაა, რომ იგი კარგად ფლობს მინანქრის მასალის ურთულეს „სამეტყველო ენას“. მინანქრის სიყვარული და მისი ტექნიკური ათვისების სურვილი მეუღლის — მიხეილ ცალქალამანიძის გავლენითაც შეიძლება აიხსნას, მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული მეთოდისა და სტილის თვალსაზრისით იგი საკუთარი შემოქმედებითი კრედოს ერთგული რჩება.

მიხეილ ცალქალამანიძე 1953 წელს შევიდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სამრეწველო მოწყობილობებისა და ტრანსპორტის საშუალებათა მხატვრული კონსტრუირების ფაკულტეტზე. ქართული გამოყენებით-დეკორატიული ხელოვნების ფასდაუდებელი მოამაგის დავით ციციშვილის გავლენით, იმთავითვე დაიწყო მუშაობა მინანქარში და დღემდე აგრძელებს თავის საყვარელ საქმეს.

მიხეილ ცალქალამანიძის მიერ გამოფენებზე წარმოდგენილ ნამუშევართა უმრავლესობა ექსპერიმენტულია. მათში თავს იჩენს მინანქარზე მუშაობის პლასტიკური პრინ-



მ. ცალქალამანიძე.

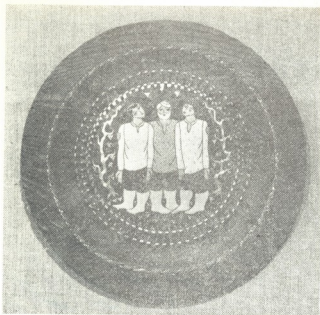
თხა

ციპების, მისი ტექნიკურ-ტექნოლოგიური შესაძლებლობებისა და მხატვრული ეფექტების დიაპაზონის გაფართოებისათვის ავტორის მიერ ჩატარებული კვლევა-ძიების შედეგი, და გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისით ჩვენს წინაშე წარმოჩინდება ხელოვან-მეცნიერი. ეს გასაგებია — მინანქარი ხომ ხელოვნების ერთ-ერთ ურთულეს დარგს წარმოადგენს. საკმარისია დავასა-

მ. ცალქალამანიძე.

ფასკუნჯი





3. ცალქალამანიძე.

შრავალეამიერი

ხელთ ზომისა და სხვა მასალებთან მინანქრის შეგუების პრობლემები, რომ აღარაფერი ვთქვათ მისი უშუალო ტექნიკურ-ტექნოლოგიური ათვისების სიძნელოებზე.

საქართველოში მინანქრის ხელოვნების საწყისები საუკუნეთა სიღრმეებშია საძიებელი, რაც კიდევ უფრო მეტ პასუხისმგებლობას აკისრებს გამოყენებითი ხელოვნების თანამედროვე მხატ-

4. ცალქალამანიძე.

გურულები



ვარს და ეს ღრმად აქვს გააზრებული მიხეილ ცალქალამანიძის ჯერ ერთი, იგი მინიატურულ ზომებს ანიჭებს უპირატესობას, ე. ი. ტრადიციულობას ავლენს ნაკეთობის ზომისადმი ჯამოკიდებულებაში, და მეორეც — მუშაობს ტიხრული მინანქრის, როგორც ცხელი, ასევე ცივი მიჩილვის ტექნიკით, რაც ავრთვე ეროვნული თავისებურებებითაა გაპირობებული. საკმარისია დავასახელოთ 1/10 მილიმეტრი ტიხარით შესრულებული პანო-ფილა „ხეისური ქალი“.

ეროვნული ტექნოლოგიური პრინციპების გათავისების ნიმუშს წარმოადგენს მოსკოვის სახელმწიფო მუზეუმში დაცული გულსაკიდი „ხამთარი“, — უზადოდ, ტექნიკურად უნატიფესად შესრულებული.

მიხეილ ცალქალამანიძე შესანიშნავად ფლობს ტიფრული და მოხატული მინანქრის, კედლური და ჩაძირული ტიხარის ტექნიკურ მეთოდებს და ყველა ამ საშუალებათა სინთეზსაც ოსტატურად იყენებს ნაკეთობის გამომსახველობითა მხარის სრულყოფა-გაძლიერების მიზნით. მხატვრული ჩანაფიქრი თავად კარნახობს მას სათანადო ტექნიკურ-ტექნოლოგიურ საშუალებათა შერჩევას პრინციპს. ამიტომ მხატვრული იდეის გასაჯნობრივობის ტექნიკური პროცესი არ წარმოადგენს მიხეილ ცალქალამანიძის შემოქმედების ყოვლისმომცველ თვითმიზანს. მისთვის მთავარია მინანქრის ხელოვნებისადმი თანამედროვე დამოკიდებულებაში სიახლეთა აღმოჩენა-გათავისება, მაგრამ არა უანრობრივ-ფუნქციური, არამედ უანრობრივ-მხატვრული თვალსაზრისით.

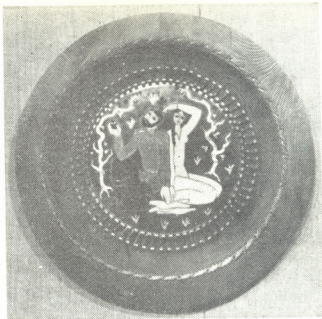
საქმე ისაა, რომ დღეს მინანქარი სასურველი მასალაა როგორც დეკორატიულ-საიუველირო და დაზავური, ასევე მონუმენტური

ხელოვნების მხატვრებისა და დი-
ზაინერებისთვისაც. თითოეული
საკუთარ მხატვრულ ამოცანას
ისაბავს: უნგრელი მონუმენტა-
ლისტები ცდილობენ მინანქრის
საშუალებით გადაწყვიტონ არ-
ქიტექტურული სივრცის ფერთი
ორგანიზაციის საკითხი; ბალტი-
ისპოელი მხატვრები მეტწილად
საუველირო მინანქრისადმი იჩე-
ნენ ინტერესს; მოსკოვ-ლენინ-
გრადში მოხატული მინანქარია
პატივდებული და ა. შ., მაგრამ
ყველასთვის არსებითია ერთი
საერთო თვისება — დროის აღ-
მნიშვნელ სიმბოლოთა აღმოჩენა
და მათი შინაგანი შინაარსის გახ-
სნა მინანქრის მასალის მხატვ-
რულ-გამომსახველობით საშუა-
ლებათა გამოვლენის გზით.

ამ თანამედროვე აქტუალური
პრობლემის თავისებურ გააზრე-
ბას ვხედავთ მიხეილ ცალქალამა-
ნიძის ხელოვნებაში. ეს თავისებუ-
რება კიდევ უფრო თვალსაჩინო
იყო კეჩეკმეტის საერთაშორისო
შემოქმედებითი სემინარის მო-
ნაწილეთა გამოფენებზე, რომე-
ლიც 1974 წლიდან ყოველწლი-
ურად იმართება უნგრეთში.

კეჩეკმეტის საანგარიშო გამო-
ფენებზე მიხეილ ცალქალამანი-
ძის მიერ წარმოდგენილმა ნამუ-
შევრებმა ეროვნული თვითმყო-
ფადობით, შესრულების მაღალი
პროფესიონალიზმით, მასალის
ფლობის გასაოცარი ოსტატობით,
ეხვეწილი მხატვრული გემოვნე-
ლით კიდევ უფრო განამტკიცა
ქართული მინანქრის საერთაშო-
რისო ავტორიტეტი (სხვათა შო-
რის, ამ მაღალი ავტორიტეტის
დასტურია თუნდაც ის ფაქტი,
რომ კეჩეკმეტის ცნობილი სემინა-
რების ჩატარების იდეა დაიბადა
1973 წელს, თბილისში მინანქრის
ხელოვნებისადმი მიძღვნილ კონ-
ფერენციაზე, რომელსაც უნგრე-
ლი მხატვრებიც ესწრებოდნენ).

მიხეილ ცალქალამანიძე ძირი-

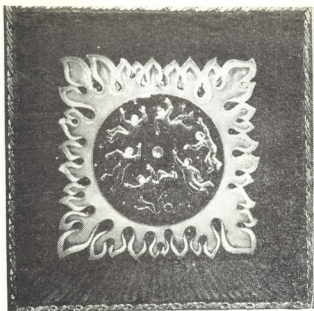


მ ცალქალამანიძე.

პური და ვაზი

თადად მუშაობს დაზგურ და საი-
უველირო მინანქარში. მხატვრის
დაზგური ქმნილებები ხასიათდე-
ბა ფერწერული ნაწარმოების ყვე-
ლა არსებით ნიშან-თვისებათა მი-
ნანქრის ხელოვნებასთან შემოქ-
მედებითი მისადაგების პრინცი-
პით. აქ იგულისხმება ნაყეთობის
ოპტიმალური ზომის მოძებნა და
მისი მოჩარჩოება იმ მასალით,
რომელიც მინანქრის მბზინავ ზე-
დაპირს გაუძლებს. ეს პრობლემა
მიხეილ ცალქალამანიძემ წარმა-
ტებით გადაწყვიტა.

არანაკლებ რთულ პრობლემას
წარმოადგენს მინანქრის დაზგური
ნაკეთობის მხატვრულ-გამომსახ-
ველობითი ორგანიზაცია — ერ-
თის მხრივ, სიბრტყეზე გამოსა-
ხულებათა არქიტექტონიკისა და
მეორეს მხრივ, ფერის ხარისხობ-
რავი თვისებების შეხამება მინან-
ქრის მასალისათვის სპეციფიკურ
ტექნიკურ-ტექნოლოგიურ თავი-
სებურებებთან. სურათის სახე-
ობრივ წყობაში ფართო ნაკადად
იჭრება გარემომცველი სინამდვი-
ლე და მიხეილ ცალქალამანიძის
სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ
იგი შესაშური წარმატებით აღ-
წევს საკუთარ პიროვნულ აღქმა-
ში ტრანსფორმირებული გლობა-



ნ. ცალქალამანიძე.

კოსმოსი

ლური მოღლებების თარგმნას შეხედული სასურათე ველისა და მინანქრის განსაზღვრულ-მხატვრულ შესაძლებლობათა ენაზე. აქ მას ეხმარება, ერთის მხრივ, მასალის ტექნოლოგიურ შესაძლებლობათა შესანიშნავი ცოდნა, ექსპერიმენტატორის სითამამე და მეორეს მხრივ, მხატვრულ ფანტაზია.

იგივე თვისებები იჩენს თავს მიხეილ ცალქალამანიძის საიუველირო ნაკეთობებში, ოღონდ ამ შემთხვევაში შემოქმედებით პრობლემათა გააზრება ხდება საიუველირო ხელოვნების ფუნქციის თანამედროვე გაგების პოზიციიდან. კერძოდ, ძვირფასი სამკაულის ხარისხობრივი მაჩვენებელი დღეს განისაზღვრება არა მასალით, არამედ მხატვრული ღირებულებით, მთავარია ფორმის პლასტიკურობა და გამომსახველობა, მასალის ბუნებრივი სილამაზის გამოვლენა და ადამიანთან „სხეულებრივი“ კავშირის განმტკიცება.

ყველა ეს მომენტი გათვალისწინებულია მიხეილ ცალქალამანიძის საიუველირო ნაკეთობებში, რის გამოც ისინი წარმოადგენენ სკულპტურის, ფერწერისა და გრაფიკის გამომსახველობით სა-

შუალბათა შერწყმის შედეგად შექმნილ სინთეზურ ნაწარმოებებს. სხვა სიტყვებით ვთქვათ, ავტორი საიუველირო ნაკეთობათა შექმნისათვის მიმართავს სკულპტურის პლასტიკურ თვისებებს, ფერწერულად იყენებს მინანქრის მასალას და მოხვედებისას მიმართავს ნახატის გრაფიკული აგების სპეციფიკურ ხერხებს.

მიხეილ ცალქალამანიძის შემოქმედების კიდევ ერთ მნიშვნელოვან თვისებას უნდა გაესვას ხაზი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ხელოვანისათვის არსებითია მხატვრული პირობითობის ძიება, თვითმიზნური სტილიზაცია მისთვის მიუღებელია თუნდაც დეკორატიულ ელემენტებში, რომ არაფერი ვთქვათ ფორმათქმნალობის მეთოდის შესახებ. იგი ყოველთვის ერიდება თვითმიზნური პირობითობისა და ცალმხრივი გაზვიადების ცრუ-მოთხრობა გამოყენებას და დიდი აიფრთხილით ახდენს ჩანაფიქრის ხორცშესხმას მხატვრული სამართლისათვის ნიშანდობლივ ფორმაში.

აქ მართებული იქნება თუ ვიტყვით, რომ ქართული დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ეროვნულ თვისებებზე უნდა სწორედ სისადავე, ძუნწი გამომსახველობითი საშუალებებით დიდი პოეტურ-ემოციური შემოქმედების მიღწევა წარმოადგენს. ცილა და მიხეილ ცალქალამანიძის ხელოვნებაში თავს იჩენს თანამედროვე მხატვრის თვით მსოფლმხედველობის გახალხურებულობა, ასოციაციურ-პოეტური საწყისი კი ნაწარმოებთა ემოციური შემოქმედებას აძლიერებს. ამიტომაც, რომ ცალქალამანიძის შემოქმედება ამდიდრებს მყურებლის ესთეტიკურ გემოვნებას და იგი კვლავ და კვლავ ინტერესით მოელის ამ ნიჭიერ მხატვრებთან შეხვედრას.

რამდენიმე წლის წინ, ლონდონში დაისტამა დიდი ინგლისელი მსახიობის ლორენს ოლივიეს წიგნი „მსახიობის აღსარება“.

მკითხველებს ვთავაზობთ ამ წიგნის ფრანგულ ტექსტს, რომელთა ადაპტირებული ვარიანტი, სარედაქციო კომენტარით, 1984 წელს პოლონურ ეჭრნალ „ეკრანში“ დაბეჭდა (პოლონურიდან თარგმნა ლია ხოშტარიამ).

ლორენს ოლივიეს აღსარება

დაბიუტანტი

მაშინსი ცხოვრების ეპიგრაფად ლორენს ოლივიეს შეეძლო გამოეტანა მისივე სიტყვები: „ნუთუ პირად ცხოვრებაში მსახიობი არ არის ვალდებული უბრალოდ ჯენტლმენი იყოს!“ იგი იმ მსახიობთა კატეგორიას ეკუთვნის, ვისაც წარმატება მეტი ჰქონია ცხოვრებაში, ვიდრე მარცხი, მაგრამ მარცხსაც ისე ევებებოდა, როგორც ეს ჰქმნატი ჯენტლმენს შეშენის.

ლორენს ოლივიე დაიბადა მღვდლის ოჯახში. სწავლობდა ე. წ. „საერთო სახალხო სკოლაში“. ეს იყო ინგლისის ერთ-ერთი საუკეთესო, პრესტიჟული კერძო სასწავლებელი. წინდახედული ინგლისელები, ბავშვის დაბადებისთანავე თადარიგს იჭერდნენ, რათა მათ შეიღს ამ სკოლაში ესწავლა. ამ სასწავლებელს მხოლოდ ნომინალურად ერწია „სახალხო“. თეატრალურ ხელოვნებას ოლივიე კერძო სკოლაში სწავლისას ეზიარა. მან შეასრულა ობობას როლი შექსპირის „ზაფხულის დამის სიზმარში“ და როგორც ამბობენ, შეასრულა ბრწყინვალედ. წარმოდგენის მეორე დღეს ოლივიემ პირველად შეიგრობა დიდების გემო. სკოლის დერეფნებში, ეზოში, ქუჩაში, ადგილობრივ მღაზიებშიც კი აჩერებდნენ და წარმატებას ულოცავდნენ.

„ვიგრძენი, რომ თეატრის ბაცილა გადავყლაპე, რამაც სამუდამოდ განსაზღვრა ჩემი ცხოვრების გზა“.

ნამდვილ პროფესიულ თეატრში ფეხი პირველად 19 წლისამ შედგა. მისი გასამრჩელო კვირაში სამ ფუნტს შეადგენდა. „შე-

მეძლო ფეხით მეველო და ფეხსაცმლის ლანჩები გამეცეითა, ან ავტობუსით მესარგებლა და წაღები გაცვეთისაგან ვაღამერჩინა“.

სიბილ ტორნდაიკის ცნობილ თეატრალურ დასში მისი პირველი როლი იყო მოხუცი მსახური („ჰენრი VIII“). სამი წლის მანძილზე ლორენსი დაყვებოდა დასს, რომელიც დიდ და პატარა დასახლებულ პუნქტებში მართავდა წარმოდგენებს. ძირითადად კლასიკური რეპერტუარის მსახიობი იყო.

თითქმის მთელი ამ დროის განმავლობაში ახალგაზრდა, ლამაზი მამაკაცი, უმუშევრობის შიშით, მოხუცებულთა ეპიზოდურ როლებს ასრულებდა. ხუთი წლის მშუაობის შემდეგ ოლივიეს დაუდეს კონტრაქტი, რომლის თანახმად კვირაში 10 ფუნტი ეძლეოდა (მიუხედავად სპექტაკლების რაოდენობისა), ხოლო მთავარი როლის შესრულებისათვის — 20 ფუნტი. უკვე შეიძლებოდა ფიქრი ჰორწინებაზე. იგი აღიარებს, რომ ცოლის შერთვაზე ოცნებობდა და მონდომებით ეძებდა კიდეც შესაფერის კანდიდატურას.

ბოლოს მისი არჩევანი შეჩერდა ახალგაზრდა მსახიობ ჯული ესმონდ მორორზე, „რომელიც თუმცაღა გარეგნობით არ გამოირჩეოდა, მაგრამ ვავლენიანი მშობლები ჰყავდა (მამა აღიარებული დრამატურგი იყო, ხოლო დედა — ცნობილი მსახიობი). უკეთეს კანდიდატურა ვერც კი წარმომედგინა. ერთის ნახვით შემიყვარდა. ჯული არც იმდენად სულელი იყო, რომ მამინვე დამთანხმებოდა. ორი წლის შემდეგ ჯულიმ მიიღო ჩემი წინადადება“.

ნიშნობიდან რამდენიმე დღის შემდეგ ოლივიეს სიხოვეს გამოცხადებულიყო დრამატურგ ნოელ ჰოვარდთან, რომელმაც შესთავაზა ვიქტორის როლი პიესაში „პირადი ცხოვრება“. ამ სალონურ კომედიას გასაოცარი წარმატება ხედა წილად ოკეანის ორივე მხარეს და ახალგაზრდა მსახიობს ფული და აღიარება მოუტანა. ოლივიემ დაითანხმა ჰოვარდი, რომ მისი ახალგაზრდა მეუღლეც ჩაერთოთ დასში, თუკი სპექტაკლი ბროდვეიზე დაიდგებოდა.

ნიუ-იორკმა იგი აღფრთოვანებით მიიღო. მალე პოლივეუდელი პროდიუსერებიც გამოჩნდნენ და ოლივიეს დიდხანს აღარ უფიქრია, ხელი მოაწერა კონტრაქტს რადიო-კორპორაციის ფირმასთან.

პირველ ფილმს ოლივიეს მონაწილეობით წარმატება არ მოჰყოლია. „ამ ფილმში თამაშობდნენ — ადოლფ მენჟუ, ლილი დამიტა და ერის ფონ შტროგეიმი. მე მეორეხარისხოვანი, უღიმღამო როლი მქონდა. ფილმი მორის დეკობრის ექსტრავაგანტური დრამატული რომანის „სფინქსი ალაპარაკდას“ მიხედვით იდგმებოდა. რასაკვირველია, სცენარი სრულ გადაკეთებას მოითხოვდა, მაგრამ პროდიუსერს მიანდა, რომ სათაურისათვის და ავტორის გეარისათვის ღირდა თანხის ვალება. ეკრანებზე სურათი სხვა სათაურით („მეგობრები და საყვარლები“) გამოვიდა, ვინაიდან ლილი დამიტა ნაცლებად გავდა სფინქსს. მიუხედავად ცნობილი გეარების სიჭარბისა, ამ ფილმს წარმატება არ ჰქონია“.

მსახიობს ბედმა არც მეორე ფილმში გაუღიმა. „უთამაშობდი პოლა ნეგრის ჩრდილქვეშ, ისტორიულ ფილმში დედოფალ დრეგას შესახებ, რომელიც ცოლად უნდა გაჰყოლოდა სერბიის მეფეს ფრანც I. მაგრამ დრავა მოკლეს, ხოლო მეფე ფრანცი ფანჯრიდან გადაადგეს. დაასრულა სიცოცხლე ამ მონარქმა, თვით მონარქიამ და ავრეთვე ფაულმის შექმნის იდეამ“.

სამი წელი მოთმინებით ელოდა მსახიობი რადიოკორპორაციასთან დადებული ხელშეკრულების ვადის გასვლას. ლონდონში დაბრუნებისთანავე ლორენსმა მიიღო მისთვის საოცნებო — რომეოს როლი შექსპირის „რომეო და ჯულიეტაში“. კრიტიკამ ულმობლად გააკრიტიკა მისი თამაში: „იგი ისე

სცენა სპექტაკლიდან „რომეო და ჯულიეტა“. 1940 წ. რომეო — ლ. ოლივიე, ჯულიეტა — ვ. ლი.



ლაპარაკობს, თითქმის პროზას კითხულობდესო“ — წერდნენ რეცენზენტები“.

ამ პერიოდში ინგლისში გამოჩნდა უნგრელთა ჯგუფი, რომელთა შორის, ოლივიეს ახრით, უნივერსესი და ყველაზე საქმიანი ალექსანდრე კორდა იყო. მან სახელი გაითქვა ფილმით „ჰენრი VIII“, რომელშიც მთავარ როლს ჩარლზ ლოუტონი ასრულებდა.

კორდამ გადაიღო ძვირადღირებული სათავადასავლო ფილმი „ცეცხლი ინგლისის თავზე“, რომლის ტიტრებში საყოველთაოდ ცნობილი გეარების გვერდით ორი ახალგაზრდა მსახიობის გეარი და სახელი ფიგურირებდა — ლორენს ოლივიე და ვივიენ ლი.

ამ ორი ადამიანის რომანი, ქორწინება, და მათი სიყვარულის ტრაგიკული ფინალი ელის ავტორს, რომელიც შექმნის პიესას ან სცენარს.

რომანი

„პირველად ეს საოცარი, წარმოუდგენელი სილამაზის ქალიშვილი თეატრ „ამბასადორის“ სცენაზე ვნახე. მან ჩემი ყურადღება უფრო სილამაზით მიიპყრო, ვიდრე ნიქით, უმალ მომაჯადოვა მისმა დახვეწილმა მიხრა-მოხრამ, ჩამოქნა ნახმა ყელმა, სახის გაოცებულ-ჩაფიქრებულმა გამომეტყველებამ“...

ამ ორი ახალგაზრდის რომანი, ორივესა-



კადრი ფილმიდან „21 დღე“.

ვანდა — ვ. ლი

ლარი — ლ. ოლივე

თვის დიდი ბედნიერება იყო, თუმცა ბიძგი მას ვივიენ ლიმ მისცა.

ორი წელი ისინი საიდუმლოდ ინახავდნენ ამ სიყვარულს, მაგრამ მალე ყველაფერი აღიარეს თავიანთ მეუღლეებთან, დაიწყეს აშკარად გამოჩენა მოღებებზე, პრემიერებზე, შეიტანეს განცხადება განქორწინებაზე ჯდა ერთ ჰერქვეშ დასახლდნენ. თავიანთი სიყვარულის დასაგერგინებლად ელსინორის კოშკში ერთად ითამაშეს: ლორენსმა — ჰამლეტი, ვივიენმა — ოფელია.

ინგლისის საზოგადოება შოკირებულყო. ამიტომ შეეყარებულებმა რამდენიმე ხნით საფრანგეთს შეაფარეს თავი. მაგრამ დაბრუნებისთანავე აღმოჩნდა, რომ მოქმედა-მოქმედა მათ ირგვლივ ჯერაც არ ჩამცხრალყო. დრო და დრო კვლავ ღებულობდნენ ზურაქცემყოფელ წერილებს, ზოგჯერ ალოდისმენტების დროს ისმოდა შეძახლები „გრცხენოდეთ“. ამ გამოხდომებს ბოლო მოუღო თეატრში დედა-დედოფლის, ელა-სანდის ვიზიტმა. ოლივიე მაკბეტს თამაშობდა. ეს იყო მისი პირველი გამოსვლა ამ რთულ როლში. თავად ოლივიე საკმაოდ გელთანადაც წერს ამ წარმოდგენაზე: „სექტაკლი პომპეზური გამოვიდა, მსახიობებნიღებებს გავდნენ, ხოლო დეკორაციები და კოსტუმები ძალზე სტილიზებული იყო. ნოელ ჰოვარდი კინაღამ სიცილით მოკვდა, რო-

დესაც წარმოდგენა ნახა“. ყველაფრის მიუხედავად, სექტაკლს დიდი წარმატება ჰქონდა. მან ცოტათი გამოაკეთა თეატრ „ოლდ ვიკის“ რეპერტუარი, ხოლო ოლივიეს წარმატება მოუტანა და შექსპირის როლების ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებლის რეპუტაციაც დაუმკვიდრა. ინგლისში აღიარების მოპოვებას მსახიობისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა.

მაგრამ, სამწუხაროდ, მაშინ არეული დრო იყო, ეს წელი ცნობილია ჩემბერლენის მოგზაურობით მიუნხენში, რომელსაც ოლივიე 1939 წლის სექტემბრის გენერალურ რეპერტუარი უწოდებს.

სწორედ იმ პერიოდში, შექსპირის „ოტელიოში“ იავოს როლის წარმატებით შესრულების შემდეგ, პოლიველიდან მოვიდა მაცდური წინადადება: რეჟისორი უილიამ უაილერი იწვევდა ოლივიეს ჰატკლიფის როლზე ფილმში „ქარიშხლიანი უღელტეხილი“ (ემილია ბრონტეს რომანის მიხედვით). ოლივიე მერყეობდა. ბოლოს რჩევისათვის უახლოეს მეგობარს, დიდ მსახიობს რალფ რიჩარდსონს მიმართა: „რალფ, გემუდარები, იყავი ჩემი მფარველი ანგელოზი და მეგობარი, წამით დაფიქრდი და მიჩიე. გვემგზავრო თუ არა პოლიველში ჰატკლიფის სათამაშოდ?“ „რალფი დაფიქრა და მიპასუხა: „იცი კი, ცოტადენი დიდება არ გაწყენდა“.

ოლივიე კალიფორნიაში გაემგზავრა. მიიმე იყო ვივიენთან განშორება, მაგრამ მალე ისიც პოლიველში ჩამოვიდა. აქ იგი შეყვარებულის ეკვიანობამ კი არ ჩამოიყვანა, არამედ დაუოკებელმა ჟინმა ეთამაშა სკარლეთ ო. პარას როლი ფილმში „ქარაღებულნი“.

ბევრი დაიწერა იმის შესახებ, თუ როგორ ეძებდნენ ძმები მირონ და დევიდ სელზნიკები მსახიობებს ამ გახმაურებული ფილმისათვის. ამ ძიებაში მთელი ამერიკა მონაწილეობდა. ნაწარმოებს ყველა იცნობდა. მარგარეტ მიტჩელის რომანი ყველა დროის ბესტსელერი იყო. ევროპა საომრად ემზადებოდა, ამერიკაში კი დულდა კამათი იმანზე. თუ ვის უნდა ეთამაშა ფილმში, რომელსაც უბრალოდ „GWIW“-ს უწოდებდნენ. ძმებმა სელზნიკებმა კითხვარები გამოუშვეს და მილიონობით ხმამ ჰრეტ ბუტლერის როლში უპირატესობა კლარკ ჰეიბლს მიანი-

1 «Gone with the wind» (ინგლ.) — ქარაღებულნი.

ქა. აშლი დუქას როლში ლესლი ჰოუარდის ხილვა სურდათ, ხოლო მელანისა — ოლივია დე ჰევილენდისა.

უამრავი სასიხვი გადაღებისა და ახალი მინიკითხვარების შემდეგ სკარლეტის როლზე აღმოჩნდა სამი კანდიდატურა: ბეტ დევისი, პოლეტ გოდარი და ჯენი არტური. ამ სიტუაცია საზოგადოებაში დევა და გაუგებრობაც კი გამოიწვია. ბეტ დევისს ყველაზე დიდი სამსახიობო კვალიფიკაცია ჰქონდა, მაგრამ გარეგნულად სრულებით არ შეეფერებოდა მარგარეტ მიტჩელის ნაწარმოების გმირს. ქალბატონი გოდარი უფრო გავდა სკარლეტს, მაგრამ ეჭვს მისი სამსახიობო ნიჭი იწვევდა. რაც შეეხება ჯენი არტურს, იგი ყველასათვის უცნობი იყო. ოლივიეს აზრით, ეს აურზაური ხელს აძლევდა დევიდ სელზნიკს, რადგან თავისთავად დიდი რეკლამა იყო მომავალი ფილმისათვის.

როდესაც ოლივიემ გაიგო, რომ ამ როლზე ვივიენიც ოცნებობდა, იგი მოელაპარაკა მირონ სელზნიკს და სთხოვა მას წარედგინა ვივიენი ძმისთვის, რომელიც უკვე შეუდგა ფილმზე მუშაობას.

„მირონი ჩვენთან საღამო ხანს მოვიდა და კალკერ სიტზე წაგვიყვანა. აქ, პატე დავიდის გაუქმებული ფირმის ტერიტორიაზე იწვოდა ათეულბობით მინაშენი, რომელშიც ძველი სტუდია და ადმინისტრაციული შენობა იყო მოთავსებული. ეს იყო ყველასათვის ცნობილი ატლანტას ხანძარი. ორთვალაში შებმული ცხენები სამჯერ ზედიზედ გამოვარდნენ აღმოდებული თავლიდან. ორთვალას სამჯერვე კლარკ ჰეიბლის დუბლიორი მართავდა და კოფოზე სამჯერვე სხვადასხვა სკარლეტი იჯდა.

მესამე გამოსვლაზე ვილიამ მკათული მოქანა. სახურავი ჩაინგრა და დაიწვა.

...შეგებედ ვივიენს. თმა საოცრად უბრწყინავდა, ლაწვისთავები შეფალოდა, ალისფერი ბაგეები ოდნავ გააბოზდა, მწვანე თვალეები ცეცხლს აფრქვევდნენ. ცოტა ხნის შემდეგ შევამჩნიეთ ჰეგენსკენ მომავალი ჯორჯ კიუკორი და დევიდ სელზნიკი. როგორც კი მირონმა ისინი დაინახა, ვივიენზე მიუთითა და სთქვა: „ბატონებო, ნება მომეცით წარმოგიდგინოთ სკარლეტ ო'ჰარა“

ვივიენ ლის მისცეს ეს როლი. მუშაობა ეჭვს თვეს გავრძელდა. სელზნიკმა ვივიენს 20 000 დოლარი ჰონორარი შესთავაზა

და მიუხედავად მისი აგენტის წინააღმდეგობისა, არც ერთი ცენტით მეტის მეტი არ აპირებდა. იგი ამტკიცებდა, რომ ვივიენი მისი აღმოჩენილია, რომ იგი უცნობია მაყურებლისათვის და უფრო მეტის გადახდა მას სასაცილო მდგომარეობაში ჩააგდებდა.

საფუძვლზე დამთარდა „ქარიშხლიანი უღელტეხილის“ გადაღება და ოლივიე ლონდონში დაბრუნდა. ითამაშა სემ ბერმანის ახალ პიესაში „კომედისათვის არ გეცალია“, რომელმაც დიდი წარმატება მოუტანა.

სანამ ვივიენი გადაღებას დაამთავრებდა, ოლივიე დაბრუნდა პოლიუდში, რათა მონაწილეობა მიეღო რეჟისორ ჰიჩკოკის ახალ ფილმში „რებეკა“. როდესაც ომი დაიწყო, ლორენს ოლივიე და ვივიენ ლი დიდი კარიერის ბეჭესთან იდგნენ.

ლორენსი ამ პერიოდს ასე იგონებს: „დუგლას ფერბენკსმა ერთი დღით დაიჭირავა იახტა და სხვა მეგობრებთან ერთად ჩვენც მიგვიწვია. ზღვის ნაპირიდან არც ისე შორს ვიყავით, როდესაც რადიოში ჩემბერლენის ხმა გავიგონეთ. ბევრი ჩვენთაგანი ატრდა. დუგა ალკოჰოლს გვასმევდა და ერთი სა-

კადრი ფილმიდან „ქარწაღებულნი“. სკარლეტი — ვ. ლი





კადრი ფილმიდან „ლედი ჰამილტონი“.

გმა — ვ. ლი.
ნელსონი — ლ. ოლივიე

ათის შემდეგ იახტაზე ნამდვილი ისტერია იყო. რაც შეეხებოდა მე, ძალიან ვულგარულად მოვიქცეო. ჩავჯექი ნავში, იახტებს შორის დავცურავდი და ხმამაღლა ვაცხადებდი — „ყველას ბოლო მოგვლოთ, განადგურებულეები ხართ... განადგურებულეები!“.

ინგლისის მთავრობის დირექტივის თანახმად, საზღვარგარეთ მყოფი ინგლისელები სამშობლოში უნდა დაბრუნებულიყვნენ იმ შემთხვევაში თუ ისინი სამხედროვადღებულნი, სამხედრომოსამსახურენი იყვნენ ან ასაკით შეეხებოდათ გაწვევა. როგორც ჩანს, მთავრობას არ ჰქონდა არავითარი სურვილი ზედმეტად დაეტვირთა თავი და ნახევარმილიონიანი არაფრას მაქნისი პირი გამოეკვება. „შეიქმნა საბაველი სიტუაცია ჩვენს დამოკიდებულებებში ამერიკელებთან. მათ მოულოდნელად შესწყვიტეს ენთუზიაზმით აღსავსე მასპინძლობა. მათგან უმრავლესობა ვერ გარკვეულიყო, რომელ მხარეს მიჰხრებოდა, ვინაიდან იქ, სადაც გერმანელთა უმრავლესობა ცხოვრობდა, განწყობილება ძლიერ პროგერმანული იყო. ამ სიტუაციის მიუხედავად, გადაწყვიტე სამშობლოში დაბრუნებულიყავი და მეკეთებინა ის, რასაც მოვახერხებდი“.

სანამ ეს მოხდებოდა, ვივიენ ლი და ლორენს ოლივიე ჯერ კიდევ არ იყვნენ დაქორწინებულნი. მხოლოდ რამდენიმე თვის შემდეგ შევიდოდა ძალაში ოლივიეს განქორწინება, ამიტომ მათ გადაწყვიტეს ამერიკაში ჩამოეყვანათ თავიანთი ბავშვები წინა ქორწინებიდან.

ამ ძვირადღირებული იდეის განსახორციელებლად მოხეტიალე დასის შექმნა გადაწყ-

ვიტეს. ამ დასის მიერ წარმოდგენილი „ლი-მეო და ჯულიეტა“ (სადაც ორივე აქტივადი როლის ასრულებდა) პროვიცინამ კრვალშიმწოდო. საქმე არც ნიუ-იორკში გამოსწორდა. ოლივიემ და ვივიენმა იზარალეს 96 000 დოლარი, ანუ ის თანხა, რაც მათ „ქარწყლებულეებმა“ და „ქუეჟა-ქუხილის უღელტეხილმა“ მოუტანა. მაგრამ ჩანს, ორივე ბედნიერ ვარსკვლავზე იყო დაბადებული. ამ მარცხიდან რამდენიმე დღის შემდეგ, ოლივიემ ტელეფონის ყურმილში გაიგონა ალექსანდრე კორდას ხმა:

„— თუ იგი რაიმე ლედი ჰამილტონის შესახებ?“

— როგორ ვითხრა, არც ისე ბევრი. ვიცი, რომ იგი აღმირალ ნელსონის საყვარელი იყო.

— სწორედ მასზეა ლაპარაკი — დადასტურება კორდამა“.

ასე გადაწყდა ამ ფილმის გადაღება, სადაც აღმირალ ნელსონის როლი ოლივიემ შეასრულა, ხოლო ლედი ჰამილტონისა — ვივიენ ლიმ. ჰონორარის თანხამ უმალ ყველა პრობლემა გადაწყვიტა. ვივიენმა შესძლო ამერიკაში თავისი ქალიშვილისა და დედის, ხოლო ოლივიემ — ყოფილი ქმედლისა და ოთხი წლის ვაჟიშვილის ჩამოყვანა.

ვივიენი და ლორენსი 1940 წლის 21 აგვისტოს სანტა ბარბარას თეატრისაში დაქორწინდნენ. რამდენიმე თვის შემდეგ კი ისინი ნიუ-იორკიდან გემ „ექსპემპიონით“ ინგლისისაკენ გამოემგზავრნენ. გემზე მხოლოდ 23 მგზავრი იმყოფებოდა. გემის კაპიტანი გერმანელი იყო და გასაკვირი არ არის, რომ ოლივიეს იგი არ მოსწონდა.

ახალ წელს მგზავრები გემზე შეხვდნენ. კაპიტანმა სადღეგრძელო წარმოთქვა, შემდეგ კი სიმღერა „გერმანია, გერმანია, უბირველეს ყოვლისა“ წამოიწყო, გამარჯვებულის ლიმის მიიტანა მითხანა სასმისი ტუჩებთან და მრავალმნიშვნელოვანი ჩურჩულით წარმოთქვა „ჰაილ, ჰიტლერ“.

გამომგზავრების წინ ხმა დაირხა, რომ იყო შემთხვევები, როცა გერმანელი კაპიტნები, ლამის საფარქვეშ, გერმანელთა წყალქვეშა ნავებს გადასცემდნენ გემბანზე მყოფ მოკავშირეთა მოქალაქეებს. ვივიენმა და ლორენსმა საშინელი დღეები გადაიტანეს. მაგრამ ყველაფერი კეთილად დამთავრდა. ნეიტრალურ ლისაბონში, ინგლისის საელჩოში

გაუთადვილა ცოლ-ქმარს ლონდონში დაბრუნება.

სამშობლოში დაბრუნებისთანავე ოლივიე სამხედრო სამსახურში გამოცხადდა და განაწილებულ იქნა ავიაკოაში. ვივიენი თეატრში დაბრუნდა და მონაწილეობა მიიღო პიესაში „ექიმის დილემა“.

ოლივიემ სწრაფად ისწავლა თეიმფრინავის მართვა, მაგრამ 34 წლის მსახიობი საფრენოსნო საქმისათვის უვარგისად სცენეს. ერთი პერიოდი ინსტრუქტაჟს მიძეო ხელი, მაგრამ შტაბში ვინაწყვიტეს, რომ იგი ქვეყანას სარგებლობას მოუტანს როგორც მსახიობი და არა როგორც მფრინავი-ინსტრუქტორი. ომის პერიოდში ოლივიემ ორ ფილმში მიიღო მონაწილეობა. იმ წლებში განმტკიცდა მისი დიდება. ითამაშა მთავარი როლები სპექტაკლებში „ძია ვანია“, „რიჩარდ III“, „ჰენრი V“. ვივიენსაც ჰქონდა წარმატება სცენაზე. ცოლ-ქმარმა ერთად ითამაშა მათი მეგობრის თორთონ უილდერის პიესაში „შერეკილი“.

როგორც კი ევროპაში მშვიდობა დამყარდა, „ახალი თეატრის“ კოლექტივი საგასტროლოდ ბელგრადში, ზაგრებში, ვარშავასა და ანტვერპენში გაემგზავრა, სადაც მათ შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსი“ წარმოადგინეს.

ლორენს ოლივიემ ამ მოგზაურობიდან სახლში უღრესად გადადილილი და გამოფიტული დაბრუნდა. დაიწყო მისი ცხოვრების ნაკოფერი და მშფოთვარე პერიოდი.

303036 ლი

1947 წლის იანვარში პროდიუსერმა დელჯუდიჩემ ოლივიეს „ჰამლეტის“ ეკრანიზება შესთავაზა.

„ჩვენს თეატრებში დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად, ჰამლეტს დასის უზუცესი მსახიობი თამაშობდა. დიდი ირვინგი უკვე სამოც წელს გადაცილებული იყო, როცა ბოლოს და ბოლოს უარი თქვა ამ როლზე.

ჰამლეტის დედის — ჰერტრუდას როლს, წესისამებრ, უზუცესი მსახიობი ქალი თამაშობდა — დიდად პატივცემული მეუღლე დირექტორისა. როდესაც ფილმისათვის მსახიობებს არჩევდნენ, ჰერტრუდას როლი მისცეს ელენ ჰერლის, რომელიც ცამეტი

წლით უმცროსი იყო ჩემზე. ეს თავისუფლო რეკორდი იყო...

ჰამლეტისა და ლაერტის ორთაბროლის სცენა, ტექნიკურად რთული გადასაღები იყო... ოლივიემ იგონებს: „შემეძლო დაშნა ისე ჩამერტყა, რომ დამესახიჩრებინა ან ხანგრძლივი დროით მწყობრიდან გამომეყვანა მეფის როლის შემსრულებელი მსახიობი. ზედმეტი იყო ლაპარაკი ამ სცენის რეპეტიციაზე, გონება მიბრძანებდა ვადამეო იგი პირდაპირ, რეპეტიციის ვარეში. ჩემი ჩანაფიქრით ჰამლეტი საკმაოდ დიდი სიმაღლიდან უნდა დახტომოდა მეფეს და სასიკვდილოდ დაეჭრა იგი. დავიქირავე ორი აკრომატი, რომლებმაც ზუსტად დაამუშავეს ტრაიკი. დაბოლოს, როცა თავად ავედი პლატფორმაზე, საიდანაც უნდა ვადმოგმხტარიყვი, და მეფის როლის შემსრულებელს ვადმოვხედე, მხოლოდ მაშინ გავაცნობიერე თუ რაოდენ რთულია ამ სცენის შესრულება, დაშნამომარჩვებული ისე უნდა დავხტომოდი მეფეს, რომ არ მომეჭრა მისთვის მარცხენა ყური, ან არ ამომეგლო მარცხენა თვალი. ამასთანავე, განსაკუთრებული სიფრთხილე უნდა გამომეჩინა, რომ მარჩვენა თვალით არ ჩამოვცმოდი მისი სამეფო გვირგვინის წვეტიან კბილს. საბედნიეროდ, ყველაფერმა მშვიდობიანად ჩაიარა. კინოაპარატმა გადაიღო ჩემი ნახტომიც, მეფის დაეცემა, და ყველაფერი კარგად ექნებოდა, უბედურ მეფეს ყბაში რომ არ მოხვედროდა ჰამლეტის თავი, და თანაც ისეთი სიძლიერით, რომ რამდენიმე წუთს იგი გონზე ვერ მოიყვანეს. ეს, აპარატს, რასაკვირველია, არ გადაუღია. ბოლოს გამოირკვა, რომ ამ სცენას მხოლოდ ოპერატორი და

ლ. ოლივიე, მ. მონრო და ტ. რატიგანი





„ცეზარი და კლეოპატრა“. კლეოპატრა — ვ. ლიანთონისი — ლ. ოლივიე.

წინა პლანზე მყოფნი უყურებდნენ, დანარჩენები კი გაქცეულან, რომ ეს სახედათო სცენა არ ენახათ.

გაღლების შემდეგ მთელი ჯგუფი ვახშამზე მოვიპატრე. უდიდესი ტრიუმფის შეგრძნება მქონდა. მეგონა, რომ ფირზე აღებუქვე ყველაზე საინტერესო სცენა კინემატოგრაფში... მაყურებელთა უმრავლესობის მესიერებას მეფის მკვლელობის სცენა კი არ შემორჩა, არამედ ფილმის ფინალური კადრი, როდესაც რაინდები ჰამლეტის უსულო სხეულს ციხე-კოშკის კიბეებზე ჩამოსვენებენ“.

ფილმ „ჰამლეტს“ არჩვეულებრივი ფინანსური და პროფესიული წარმატება ჰქონდა. ამავე წლებს მიეკუთვნება ოლივიეს ბრწყინვალე ტრიუმფი თეატრის სცენაზე. იგი თამაშობდა შექსპირის, ტენისი უილიამსის, ჩეხოვის და ანუის პიესებში და ყოველთვის მის გვერდით იყო ვივიენ ლი. ისინი ლონდონის სცენის პირველი წყვილები იყვნენ. ვივიენისა და ოლივიეს სახელზე მოდიოდა უამრავი მოწვევა მსოფლიოს ყველა კუთხის თეატრებიდან, და ყველაგან — აპლოდისმენტები, ყვავილების ზღვა, გულთბილი მიღება და მეჯლისები.

1948 წელს ოლივიემ შეადგინა ჯგუფი და ვივიენ ლისტან ერთად გასტროლები გაართა ავსტრალიასა და ახალ ზელანდიას. რეპერტუარი შედგებოდა იმ პიესებისაგან, რომლებსაც ორივეს დიდი წარმატება მოუტანა. ავსტრალიაში, მელბურნში, როგორც ამბობდნენ, ოლივიემ „დაკარგა ვივიენი“. ვილიამს ურჩია მათ ტარტიუსის როლში შემოწმებინათ ახალგაზრდა მსახიობი —

კინე პიტერ ფინჩი. ოლივიე ისე ცდილობდა თოვანა ფინჩის თამაშმა, რომ მას კინემატი დაუღო. რამდენიმე თვით გვიან შეიყვანა იგი ჯიმს ბრიჯის პიესაში „ლაურეოლას დაშნა“. რომელშიც მთავარ როლს ცნობილი მსახიობი ელიტ ევანსი თამაშობდა. ფინჩმა ინგლისელი კრიტიკოსებისა და მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა. მოეწონა იგი ქალბატონ ევანსსაც, რომელიც ამ დროს საკმაოდ ხნოვანი გახლდათ. მაგრამ ყველაზე მეტად ფინჩმა ვივიენ ლი აღფრთოვანა. მალე მათი რომანის შესახებ მთელმა ლონდონმა იცოდა, თავად ოლივიესა და ფინჩის მეუღლის ვარდა. ბოლოს, როდესაც ვივიენმა ქმარს სიმართლე გაუმხილა, ეს ამბავი ოლივიესთვის მოწმენდილ ცაზე მეტის გაეარდნას გავდა.

„...ჩვენ ის-ის იყო დავამთავრეთ სადილი. საღამო იდგა. ჩვენ სოფლის სახლში ვიმყოფებოდით დურკამში. „აღარ მიყვარხარო“ — გამომიცხდა ვივიენმა. სახტად დავრჩი. ეს რაღაც საშინელ სიზმარს გავდა. ალბათ მეზღადავებული ვიყავი გამოიყურებოდი, ვინაიდან ვივიენმა სასწრაფოდ დაუმატა: „მაგრამ ჩემს ცხოვრებაში სხვა არავინ არ არის, მაგრამ, საერთოდ ...ერთი სიტყვით, ...მიყვარხარ, მაგრამ როგორც ძმა“. ისეთი გრძნობა მქონდა, თითქოს ეს-ეს არის სასიკვდილო განაჩენი წამიკითხეს.

მეჩვენებოდა, რომ ვილიამს მკერდიდან უფრო ამომგლიჯა. უფრო მოგვიანებით, ერთი ჩემი მეგობარი მეუბნებოდა, რომ ვალდებული ვიყავი იმ წუთშივე გამეგლო ვივიენი ან მე თავად წავსულიყავი. არ დავმორჩილებოდი ერთადერთ გრძნობას, რომელიც მამომრავებდა — დამემალა სირცხვილი.

ამგვარად, მომავალშიც ძველებურად ვავაგრძელებთ ერთ ჯერქვეშ ცხოვრება, თუმცა უკვე — დმერთო შემოწყალე — როგორც და-ძმამ. ჩემდა გასაკვირად: ვივიენს ზოჯერ სისხლის აღრევაც დასაშვებად მიანდა“.

ამ ამბის შემდეგ გავიდა რამდენიმე წელი. ცხოვრება ამ სახელგანთქმული წყვილისა წარმატებებისაყენ უდიდესი სისწრაფით მიექანებოდა.

ახლოვდებოდა 1951 წელი — წელი დიდი ბრიტანეთის ხელოვნების ფესტივალისა.

ოლივიე დიდხანს ფიქრობდა იმაზე, თუ როგორ აკიაფებულყო უფრო მეტად თე-



ატრალური ლონდონის ცის კაბადონზე! დაბოლოს სენსაციური აზრი მოუვიდა: ერთად დაედგა შექსპირის „ანტონიოს და კლეოპატრა“ და შოუს „ცეზარი და კლეოპატრა“, თვითონ თამაშობდა ანტონიოსს, ვივიენ ლიკი — კლეოპატრას. პილიტები ერთდროულად ორ სპექტაკლზე იყიდებოდა. საზოგადოება აღტაცებული იყო, კრიტიკოსები ერთმანეთს ეცილებოდნენ მის განდიდებაში. ამ წარმოდგენამ ოლივიეს კოლოსალური ფიზიკური ძალა დაახარჯინა. ექვსი თვის მანძილზე თამაშობდნენ ლონდონში, ხოლო დანარჩენ ექვს თვეს — ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

ნიუ-იორკში ყოფნის დროს, საყოველთაო ენთუზიამის, თაყვანისცემის, საბოტაჟო რეცენზიებისა და გაუგონარი რაოდენობის მიწვევების ატმოსფეროში ვივიენ ლიმ იგრძნო პირველი სიმპტომები ნერვიული დაავადებისა, რომლისგანაც იგი სიკოტხლის ბოლომდე ვერ განიკურნა, დაბოლოს, მისი ნაადრევი სიკვდილის მიზეზიც გახდა.

დაიწყო იგი სრულიად მოულოდნელად, უმიზეზო ტირილით. თავდაპირველად შეტევა ხანმოკლე იყო, შემდეგ გახანგრძლივდა. ვივიენს მოულოდნელად შიში იპყრობდა. დეპრესიას ეიფორია სცვლიდა. თანდათან იკვეთებოდა მანიაკალურ-დეპრესიული სინდრომი. სულ უფრო მეტ დროს ატარებდა საავადმყოფოში, სადაც სხვადასხვა სახის მკურნალობა უტარდებოდა. სამ კვირაში ერთხელ ამინებდნენ. ოფიციალურ დიაგნოზად გამოცხადებული იყო ქლექი. შეტევის შუალედში, თუ იგი საავადმყოფოში არ იწვა, თამაშობდა — როგორც თეატრში, ისე კინოში და ბოლომდე ბრწყინვალე პროფესიონალად დარჩა.

გასაოცარია ეს დიდი თანავგრძნობა და მოთმინება, რომელიც ოლივიემ მეუღლის მიმართ გამოიჩინა, მოთუშეტეს, რომ ვივიენი აღარც მალავდა. პირიქით, საქვეყნოდ წარმოაჩენდა თავის რომანს ფინჩთან. მაგრამ ოლივიეს ამგვარ დამოკიდებულებას მხოლოდ მის ალტრუიზმს ნუ დაეაზრლებთ და ნუ ვიფიქრებთ, რომ მას ვივიენთან განშორება არ სურდა. ლორენს ოლივიე და ვივიენ ლი არა მარტო ცოლ-ქმარი იყვნენ, არამედ უპირველეს ყოვლისა, საუკეთესო პროფესიონალური წყვილი, რომლისთვისაც თეატრი

უფრო მეტს ნიშნავდა, ვიდრე პირადი რება. ინგლისის საზოგადოებამ ვივიენის თავის კერპად აღიარა, მისი ნიჭი და ზე საუკეთესო რეკლამა იყო მაყურებელთა თვის. ოლივიე ცდილობდა თავი აერიდებინა იმ აურზაურისათვის, რომელიც მათ განქორწინებას შეიძლებოდა მოჰყოლოდა. როდესაც საბოლოო განშორებამდე ცოტა ხნით ადრე მათ „მაკბეტში“ ითამაშეს, ოლივიე ამტკიცებდა, რომ „საჭიროა ცხოვრებაშიც ცოლ-ქმარი იყო, რომ ეს წყვილი განასახიერო სცენაზე.“

მაცდური მერილინი

ინტენსიური პროფესიონალური ცხოვრებისა და მძაფრი ემოციებისაგან დაღლილი ოლივიე ოცნებობდა ცოტა ხნით მაინც გასცილდა ვივიენს. მან დიდი ენთუზიამით მიიღო წინადადება პოლივედიან: მერილინ მონროს სურდა მაინცდამაინც სერ ლორენს ოლივიეს გაეწია მისთვის პარტნიორობა ტერენს რეტეგანის პიესაში „მინარე უფლისწული“. ოლივიემ ეს როლი დიდი წარმატებით ითამაშა ლონდონის სცენაზე, მაგრამ ვივიენთან ერთად. ვივიენს არ გამოუთქვამს აღშფოთება იმის გამო, რომ დიდი ამერიკელი „სექსობობა“ მას როლს ართმევდა. ალბათ მასაც დასვენება უნდოდა.

რეტეგანმა ოლივიეს თხოვნით, პიესის სახელწოდება შეცვალა („თავადი და მსახიობი ქალი“), თავის მხრივ სერ ლორენს ოლივიემ მიიღო ამერიკელი დრამატურგის აუცილებელი პირობა: იგი უნდა ყოფილიყო არა მარტო ფილმის მსახიობი, არამედ მისი რეჟისორიც.

სცენა სპექტაკლიდან „ტიტუს ანდრონიკუსი“. ტიტუსი — ო. ოლივიე, ივინა — ვ. ლი



საუკეთესო იდეებით აღსავსე გაემგზავრა იგი ამერიკისაკენ. მერილინი ის-ის იყო ცოლად გაჰყვა ამერიკელ დრამატურგს არტურ მილერს და დიდების მწვერვალზე იმყოფებოდა. იგი ცნობილი იყო არა მხოლოდ თავისი სილამაზითა და ჩაცმულობით, არამედ გაუგონარი ყოყმანობითა და ავადმყოფური არაპუნქტუალობით, რაც ოლივიემ თავდაპირველად სარეკლამო ფანდად ჩათვალა. მას ვერ წარმოედგინა, რომ პროფესიონალ მსახიობს შეეძლო ნამდვილად დაეგვიანებინა სინჯებზე, ან ფილმის გადაღებებზე, აქტულებინა კოლეგები ეცადათ მისთვის. მაგრამ ნიუ-იორკში ჩაფრენისთანავე დარწმუნდა ამ ამბის სისწორეში.

აეროპორტიდან, ორ დამხვდურთან ერთად, ოლივიე მილერების ოჯახის ადგილსამყოფელისაკენ გაემგზავრა. აი, როგორ აღწერს იგი თავის პირველ შეხვედრას „სექსის დედოფალთან“: „მერილინი ორი განსხვავებული ტიპის მოდელისაგან შედგებოდა. მართლაც არ ცდებოდა ის, ვინც მას დამთხვეულს უძახდა. მასში ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისი ფეთქავდა. ერთ მშვენიერ დღეს, მე, პროდიუსერი და ფოტოგრაფი მთელი საათი გველოდინა, ბოლოს გავთამამდით, მისი საწოლი ოთახის კარებთან ჩამოგხსნდით და გვევიროდით: „მერილინი, გულმოდგინედ დემონსტრირებ, გამოდი, კვდებით მოუთმენლობისაგან, შეგვიწყალო!“ მალე ისიც გამოგვეცხადა. იმ წამს ჩვენ მზად ვიყავით ფეხქვეშ გავგებოდით. არ მასსვავს არც ერთი მისი სიტყვა. იგი იმ დღეს საოცრად მომხიბლავი და გაუგონრად მაკდური იყო.

მასთან გავატარეთ მთელი საღამო. დამშვიდობებისას ატიტინდა ბავშვური ხმით: „ერთი წუთით, ნუთუ არ უნდა მოვილაპარაკოთ ჩვენს კონტრაქტზე“? რა თქმა უნდა, იგი მართალი იყო და მაშინვე შევთანხმდით შეხვედრაზე ოფიციალური მხარის მოსაწყენიგებლად. იმ საღამოს კი სადალად კლუბ „21“-ში ვიყავი მიწვეული.

მეორე საღამოს კი ჩემთვის ცხადი გახდა, რომ მერილინი უსაზღვროდ შემეყვარდა. ამის დრო მქონდა?! მაგრამ ამაზე ფიქრი უკვე გვიანი იყო. ეს გოგონა ისეთი მონახიბლავი იყო, უფრო მეტიც, ისეთი მიმზიდველი ფიზიკურად, როგორც არც ერთი სხვა ქმნილება დედამიწაზე“.

მაგრამ ის პირველი გამოგნებელი ბეჭდილება სწრაფად გაქრა, ხოლო საც ფილმზე მუშაობა დაიწყო — ნილი ხიბლიც გაიფანტა. მერილინი აუტანელი პარტნიორი აღმოჩნდა. პირველ რიგში ეს შეეხება მის არაპუნქტუალობას. დავივიანა პირველივე პრესკონფერენციაზე, შემდეგ სინჯებზე, დაბოლოს გადაღებულ მაგრამ ყველაზე უარესი ის იყო, რომ გადაღებას მუდმივად ესწრებოდა ნიუ-იორკის ცნობილი სამსახიობო სკოლის მეთაურის ლი სტრასბერგის მეუღლე პაულა სტრასბერგი. უკანასკნელ წლებში იგი მერილინს მფარველობდა, იყო მისი მრჩეველი ყველაფერში — დაწყებული კოსტუმებიდან, დამთავრებული სხულის მოძრაობით. ძალიან ხშირად მისი ინსტრუქციები რეჟისორის დაჯალებს სპაირისპირო იყო, რაც მუდამ უსამაოვნო კონფლიქტს იწვევდა. ზოგიერთი რეჟისორი იძულებული იყო დაჰყოლოდა მათ სურვილს, წინააღმდეგ შემთხვევაში უარი უნდა ეთქვა თვით მონროზე. მხოლოდ პაულას შეეძლო დაეთანხმებინა იგი ამდგარიყო ლოგინიდან და სამუშაოდ წამოსულიყო. არავინ იცოდა, თუ რით მოიპოვა ამ ქალბატონმა ასეთი ძალაუფლება მონროზე. ოლივიეს აზრით მიზეზი სულ უბრალო იყო. ერთხელ ოლივიეს მათთან ერთად მოუხდა მგზავრობა. იგი წინ იჯდა, ხოლო ქალები — უკან. მან გაიგონა, როგორ ეუბნებოდა პაულა მერილინს: ჩაუფიქრდი შენს მდგომარეობას, მსოფლიოში შენ ხარ აქამდე არნახული სიმბოლო სექსისა... შენა ხარ ჩვენი დროის და საერთოდ, ყველა დროის საუკეთესო წარმომადგენელი, ეს არის შენი მოვალეობა ხალხის წინაშე“.

ოლივიეს მიანდა, რომ მერილინის მოქმედებას მთლიანად პაულა სტრასბერგი და მისი ქმარი წარმართავდნენ.

სტრასბერგებმა ჩამოაყალიბეს იგი, მოიგონეს მისი პიროვნული თავისებურება და მისი საშუალებით შეიქმნეს და გაიყარეს პოზიცია მსოფლიო თეატრალურ სამყაროში, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმ შემოსავალზე, რასაც ყოველი ფეხის ნაბიჯზე იღებდნენ.

ოლივიესათვის ეს სიტუაცია აუტანელი იყო, მაგრამ სხვა გამოსავალი არ ჰქონდა. კონტრაქტი კონტრაქტია, და მისი ყველა პუნქტი ამომწურავად უნდა შესრულებულიყო. რაც დრო გადიოდა, მერილინი უფრო



და უფრო აუტანელი ხდებოდა. ოლივიეს რეჟისორულ მითითებებს თავიდანვე ცუდად დაფარული გალიზიანებით უსმენდა, რაც მოგვიანებით, აშკარადაც გამოხატა. დრო და დრო იგი პაულას მიუბრუნდებოდა და ხმამალა ეკითხებოდა: „შენ ხომ ვერ ხელები, რა უნდა ამას?“ ატმოსფერო გადასაღებ მოედანზე იბაბებოდა, რაც ტექნიკურ პერსონალსაც გადაედო, რომ არაფერი ვთქვათ მსახიობებზე. ოლივე — ინგლისელი ჯენტლმენი — დამცირებული და გალიზიანებული იყო. მას უღედესი ენერჯის ფასად უჯდებოდა თავის დაჭერა. იგი ელოდებოდა მერილინს, უხსნიდა ამა თუ იმ სცენას, დიდი სურვილი ჰქონდა გაეჯახუნებინა კარი, ყველაფერი მიეტოვებინა ჭაა ლონდონში დაბრუნებულიყო. ცხადია, ასეთი სიტუაცია ხელს ვერ შეუწყობდა მსახიობს თავის გამოჩენაში. ამიტომაც უფლისწულის როლი მისი სამსახიობო ხელოვნების მიღწევად ვერ ჩაითვლება.

გადაღების უკანასკნელ დღეებში ოლივიემ პატარა გამარჯვება მოიპოვა ამ ჰირვეულ ვარსკვლავზე. სცენარის მიხედვით მერილინი უფლისწულის წინაშე უნდა დახრილიყო. ამ დროს მისი კაბის სარტყელი გაწყდა და დეკოლტე ზომამზე მეტად გაფართოვდა. მერილინს არაკითარი სურვილი არ ჰქონდა ყველასათვის ეჩვენებინა შიშველი მკერდი და უბრძანა ეკითხათ — კამერასა და გამნათებელ აპარატურასთან მდგომ

მა ბიჭებმა თუ დაინახეს რამე. ^{საქართველოს} მოკლე და კონკრეტული იყო: „თქვენს გიყურებდით. ჩვენი მზერა მთლიანად სერ ლორენს ოლივიესადმი იყო მიპყრობილი. მას კი სახეზე არაფერი შემჩნევია!“

* * *

ორმოცდაათიანი წლების დასასრულისათვის ვივეინისა და ოლივიეს ურთიერთობა საკმაოდ შეირყა. მართალია, ერთად თამაშობდნენ, ერთ ჰერქვეშ ცხოვრობდნენ, მაგრამ ვივეინი უკვე სერიოზული ნერვიული ავადმყოფი იყო და განუწყვეტილვ სხვადასხვა კლინიკაში მკურნალობდა. ოლივიეს ხშირად ხედავდნენ ახალგაზრდა, ნიჭიერი ლონდონელი მსახიობი ქალის ჯონ ფლოუ-რატის საზოგადოებაში.

„ერთ მშვენიერ დღეს ვივეინი შემეკითხა, მართლა მიყვარდა თუ არა ის ახალგაზრდა ქალი. გამოუვტყდი, რომ ეს ასე იყო და ჩემდა გასაოცრად იგი ამ ფაქტს სიმპათიით შეხვდა. „ძალიან კარგია ეს შენთვის — მითხრა მან — ძალიან კარგი“. მეგონა ყველაფერმა უმტკივნეულოდ ჩაიარა, მაგრამ, სამწუხაროდ, რამდენიმე დღეში ვივეინს მორიგი შეტევა დაემართა... ჯერ გადაწყვიტა ჩემთვის ძილის საშუალება არ მოეცა. როცა ერთ დამეს უზენაღედ ჩავთვლიმე, მან ეს შემანხია, ლეგინიდან წამოხტა, სველ პირსახოცს დასტაცა ხელი და თვალების სრესა დამიწყო. საწოლი ოთახიდან გავიქეცი და მისაღებ ოთახში დავწექი. დაჩენილი დამე იქ გავატარე, ხოლო ვივეინი მუშტებს ურტყამდა კარებს და გამყინავი ხმით გაპიროდა. თავი ვერ შევიკავე, ლოგინიდან წამოვხტი, ცოლს მხრებში ხელი ვტაცე, საწოლ ოთახში გავათრიე და ლოგინზე დავავდე. ვივეინმა დამის მაგიდის კუთხეს საფეთქელი დარტყა და სისხლი წამოუფვიდა. ერთმანეთისადმი ისეთი ზიზღით ვიყავით გამსჭვალულნი, რომ თვითული ჩვენთაგანი მზად იყო მერეს მოსაკლავად. ვიცოდი, უნდა გავცლოდი მას და რაც შეიძლება სწრაფად. მომდევნო ექვსი წლის განმავლობაში, მისი ავადმყოფობის თანდათან გაძლიერებასთან ერთად, ვგრძნობდი, რომ მასთან ცხოვრება მეტი აღარ შემეძლო. ფიქრიც კი მზარავდა, რომ კიდევ უნდა დავმორჩილებოდი ამ საშინელებას“.

ყველაფრის წამალი სიყვარული და სამუშაოა. ოლივიეს დიდი წარმატება მოუტანა

სცენა სპექტაკლიდან „მაკბეტი“.





„ძია ვანია“.
ძია ვანია —
ლ. ოლივიე

მონაწილეობამ ჯონ ოსბორნის მიერ სპეციალურად მისთვის დაწერილ პიესაში „ძია ვანია“ ფლოუროდ იყო შეყვარებული ამ ეს პიესა შტატებში წაიღო, ჯონი მისი ქალიშვილის როლს თამაშობდა. იქ მათი რომანი უფრო გაღრმავდა, მაგრამ ვიციენტან განქორწინების შესახებ ჯერჯერობით ფიქრს კი შეუძლებელი იყო. ხალხს ვერც კი წარმოედგინა, რომ ამ საქვეყნოდ ცნობილ ცოლ-ქმარს შორის განხეთქილება იყო.

ამერიკაში გასტროლების დამთავრების შემდეგ, ცხოვრების ამ ბნელ მონაკვეთში მოულოდნელად დაეწყო ავადმყოფობა, მახსოვრობის დაქვეითება, თამაშობდა თავისი გამოცდილებით და ეშინოდა, რომ ამ დაძაბულობას ვერ გაუძლებდა. ვადაწყვიტა როგორმე თავი დაედწია ამ საშინელებისათვის, და ხუთი თვით, მარტომ, ამერიკას შეაფარა თავი, სადაც სამ ფილმში მიიღო მონაწილეობა. ინგლისში დაბრუნებულს ვიციენი არ დახვდა. იგი ამერიკის შეერთებულ შტატებში გამგზავრებული საგასტროლოდ.

1960 წლის მარტის ბოლოს, როცა ოლივიე ჯონთან ერთად რეპეტიციას ვადიოდა იონესკოს პიესაში „მარტორქა“, მის ყურამდე მივიდა ცნობა, რომ ვიციენმა ამერიკელ რეპორტიორებს გაუზიხლა ოლივიეს სიყვარული ჯონ ფლოურატისადმი და რომ იგი — ვიციენი ყველაფერს გააკეთებს, რათა ლორენსმა შესძლოს თავისი გულის ახალ რჩეულთან დაქორწინება.

„ეფექტი ამ განცხადებისა, მეხსნ ვავარდნას ვავდა. მთელი ქუჩა, სადაც ცხოვრობ-

დი, სავსე იყო ყურნალობებითა და რეპორტიორებით. ერთადერთი, რაც შეგვიქმლი — ჩემი მდივნის ხელით ვავაგზავნე წერილი, სადაც ვაცხადებდი, რომ ამ თემაზე არც ერთ სიტყვას არ ვიტყვოდი, თუნდაც მთელი დღე და ღამე იქ ყოფილიყენენ. ვევედრებოდი, დამიჯერეთ, ნუ ვაიფულებთ შაბათ-კვირას, ნუ ვატარებთ მას ჩემი სახლის ბაღში, ვინაიდან ორშაბათამდე შენობიდან ვასვლას არ ვაპირებ-თქო“.

ოლივიეს სახლის წინ მომხდარი სცენა იმავე საღამოს ტელევიზიით ვადასცეს და მთელი ერთი კვირის განმავლობაში, ათასი დანტერესებული პირი, ოცდაათი საათის განმავლობაში ტრიალებდა მსახიობის სახლის კართან. ოლივიეს შეეშინდა, რომ ჯონი რომელიმე ფანტიკოსის მსხვერპლი არ გამხდარიყო და პროდიუსერს სთხოვა სპექტაკლში იგი სხვა მსახიობით შეეცვალა.

სცენასთან გამოსოჯება

შეყვარებულებს ძალიან უნდოდათ როგორმე პრესისთვის აერიდებინათ თავი. საბედნიეროდ, ეს სურვილი აუსრულდათ. მათი ქორწინება ვაფორმდა კონცეპტუელის შტატის ერთ პატარა სოფელში. მოხუცმა ქალმა, რომელიც სამოქალაქო საქმეთა აქტების შეკრებას აწარმოებდა, რამდენიმე კითხვა დაუსვა მათ: აი, როგორ აღწერს ოლივიე ამ სცენას:

„გვარი. — შეკითხება სათნო მოხუცი ქალი.“

ვასუხობ — ლორენს ოლივიე.

— სპეციალობა?

— მსახიობი.

— მართლა? ძალიან კარგი“.

რამდენიმე საათის შემდეგ, სახელმწიფო დაწესებულების მმართველმა, კრომელიც ასევე ვერ გარკვეულიყო ვისთან ჰქონდა საქმე, დააქორწინა ისინი. დაქორწინების შემდეგ ცოლ-ქმარი ვამომგზავრა ლონდონში.

ოლივიეს მესამე ქორწინება იყო ერთგვარი საზღაური ვიციენის ავადმყოფობასთან დაკავშირებული წლებისათვის.

ჯონი აღმოჩნდა ძალიან მშვიდი, გამგებანი პარტიზორი, როგორც ოჯახში, ასევე სცენაზე. მან ოლივიეს აჩუქა სამი შვილი — ორი ვაჟი და ერთი ქალი.

სამოციანი წლები ოლივიეს კარიერაში, ყველაზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა. იგი

გახდა დიდ ბრიტანეთში ყველაზე პრესტი-
ჟული თეატრის — ნაციონალური თეატრის
დირექტორი. ითამაშა თითქმის ყველა
მნიშვნელოვანი როლი მსოფლიო კლასიკუ-
რა რეპერტუარიდან. იღებდა ფილმებს, მონა-
წილეობდა სატელევიზიო სპექტაკლებში. უამ-
რავი ჯილდო და წოდება მიიღო. ჯოანი ცდი-
ლობდა არაფრით ჩამორჩენოდა. წარმატე-
ბებს აღწევდა როგორც კლასიკურ, ასევე
თანამედროვე რეპერტუარში. დაუვიწყარი
იყო მისი სონა „ძია ვანიაში“.

ოლივიე ფრიალ თავშეკავებული გახლდათ.
მას არასოდეს არ უყვარდა ღრეობა. იგი
თითქმის არ ეკარებოდა ალკოჰოლს. ვიღაცას
უთქვამს, ალკოჰოლი ხმის სიმებს აზიანებსო.

„ერთ მშვენიერ დღეს, საგრიმიოროში
მოვიდა ჩემი მეგობარი და მრჩეველი, ცნო-
ბილი თეატრალური კრიტიკოსი კენეტ ტაი-
ნენი. მან, თითქმის სხვათა შორის, მითხრა:
„უპკე დროა ოტელო ითამაშო“. იმ დროი-
სათვის შექსპირის თითქმის ყველა გმირი
მქონდა ნათამაშები.“

— კენ, მე ამ როლისთვის არ ვარგე-
ვარ. — ეუბასუხე.

— მე რომ მკითხო, შენ ყველა როლისთ-
ვის ვარგობარ.

— საქმე იმაშია, რომ მე არა მაქვს ამ
როლისთვის შესაფერისი ხმა. ოტელოს კა-
ნი ნებისმიერი ფერისა შეიძლება იყოს,
მაგრამ მას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს
იისფერი ხავერდის ბანი.

ტაინენმა მხრები აიჩეჩა და არაფერი უთ-
ქვამს, მაგრამ სული კი ამიფორიაქა. გა-
დავწყვიტე მიმეხედა ჩემი ხმისთვის. მე არ
მქონდა საშუალება და არც შემეძლო ვინ-
მესთვის მეყვირა სახლში. მაგრამ, ალბათ,
მორიდებას მთებში გადავლახავდი. მასსოვს,
ერთხელ, როდესაც ლირის როლს ვამზადე-
ბდი, ძროხების გარემოცვაში ვყვიროდი.
ისინი ისე დაინტერესდნენ ჩემით, რომ
რკალად შემომოგრტყნენ და გავცებულნი
მისმენდნენ. ღმერთო ჩემო; ჯავიფიქრე,
იმედი მაქვს, რომ მათურბელი ასეთივე გა-
გებული აღმოჩნდება...“

ყოველ დღით მივდიოდი სარეპერტიციო
დარბაზში და ვყვიროდი მანამ, სანამ მოსამ-
სახურე პერსონალი მოვიდოდა. ორი თუ სა-
მი კვირის შემდეგ შევატყვე, რომ საქმე
უკეთ წავიდა. გადავწყვიტე შემემოწმებინა
ჩემი ხმა მსმენელებზე... BBC-ს იმ ათას

პროგრამას შორის, რომელიც ასე ანტი-
სებს მაყურებელს, იყო შექსპირის ^{ანტი-მედი-}
ლოგებზე აგებული პროგრამაც, რომელშიც
სხვადასხვა მსახიობები მონაწილეობდნენ.
მოვიხიბოვე ოტელოს მონოლოგი სენატში“.

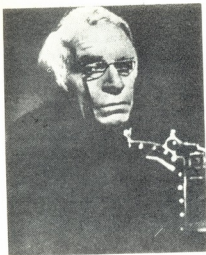
ოლივიეს კოლეგებმა შეამჩნიეს მნიშვნე-
ლოვან დაწეული ხმის ტემბრი და ქათი-
ნაურებიც არ მოაკლეს. გახარებულმა გა-
ნაგრძო მეცადინეობა. ყოველ დღე ორ-ორი
საათი ვყვიროდა. ოლივიეს მაგრი სენატისუ-
რი იყო. როდესაც მეგობრები ეკითხებოდ-
ნენ ასეთი წარმატების მიზეზს, ოლივიე პა-
სუხობდა: „საკურობა ნიჭი, იღბალი და ფი-
ზიკური გამძლეობა“. მაგრამ სამოციანი
წლების დასასრულს, მისი ორგანიზმის და-
ქიმული სიმები მოეშვა.

ჯანმრთელობა საგრძნობლად შეერყა...
1967 წელს გარდაიცვალა ვივიენ ლი.
ოლივიე ამ დროს წმ. თომას საავადმყოფო-
ში იწვა, მაგრამ თავს ძალა დაატანა და მასთან
გამოსათხოველად წავიდა.

„ვიდექი და ვლოცულობდი, ღმერთს
ვთხოვედი შეწყალებას იმ საშინელი ბორო-
ტების გამო, რომელიც ჩვენ ორს შორის
ჩამოვარდა“.

ოლივიეს უქანასკნელი დიდი სცენური
სახე იყო შაილოკი „ვენეციელ ვაჭარში“.
პორციას ჯოანი ითამაშობდა. სცენაზე გასე-
ლისას ოლივიე ყოველთვის დეღავდა. „ვე-
ნეციელი ვაჭრის“ პრემიერის წინა დღეებ-
შიც მოსვენება დაკარგა, მაგრამ პრემიერის
დღეს მღელვარება გაქრა და ოლივიე სიმ-
შვიდედ მოიცვა. ეს სარმშვიდე ავისმომასწავე-
ბელი იყო. ოლივიე მიხვდა, რომ ჩვეული გან-
ცდისაგან განათავისუფლებულს, მშვიდად შე-
ეძლო დაეტოვებინა თეატრი. მისი ჯანმრთე-
ლობა უკვე შერყეული იყო. იგი ძირითად
დროს სატელევიზიო თეატრს უთმობდა. დე-
დოფალმა მას ბარონის ტიტული უბოძა.
1971 წლის 24 მარტს „ბარონ ოლივიე ბრაი-
ტონი“ ლორდათა პალატის წევრი გახდა.

ერთი წლის შემდეგ, ბრაიტონელმა ბა-
რონმა ნაციონალური თეატრის დირექტორის
პოსტიც დატოვა. აღიარებულ კოლექ-
ტივთან მუდმივი კონკლაობის ძალა აღარ
შესწევდა. ამვე პერიოდში მას კუნთებისა
და კანის უტურნებელი სენიც შეეყარა, რამაც
არა ერთი და ორი თვე გაატარებინა საავად-
მყოფოში. მიუხედავად ამისა, ფილმებში
მონაწილეობაზე უარს არ ამბობდა. 1975-



შექსპირის
„ვენეციელი
ვაჰარი“.
შალიკო —
ლ. ოლივე

1981 წლებში იგი 20-ზე მეტ ფილმში გადაიღეს. თამაშობდა პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვან როლებს. 1976-77 წლებში ოლივე იყო ტელევიზიის თეატრალური გადაცემის პროდიუსერი, ამოირჩია სამოცდაათიანი წლების ექვსი პიესა, რომლებშიც პატარა ეპიზოდურ როლებს თამაშობდა. 1980 წელი მან მილიანად თავის წიგნს — „აღსარებას“ მონადგო. სამუშაო შეწყვიტა მხოლოდ რამდენიმე კვირით, რომ ეთამაშა ინგლისის ტელევიზიისათვის, ჯონ მორტიმერის პიესაში „მოგზაურობა მამის ნავსადგომზე“.

სერ ლორენს ოლივე ამთავრებს თავის წიგნს მაღლობით. რომელსაც უძღვნის: მეუღლეს — მოთმინებისათვის, ბავშვებს — გაგებებისათვის, მეგობრებს — ლოიალობისათვის და გამოთქვამს რწმენას, რომ კიდევ „რადაცს ითამაშებს“. შეიძლება სცენაზე არა... თუმცა, ვინ იცის?.. უფრო სავარაუდოა კინოს ან ტელევიზიის ეკრანზე, მითუმეტეს, რომ ეს მსახიობისაგან ნაკლებ ფიზიკურ გამძლეობას მოითხოვს.

„დიდი თეატრალური როლების თამაში“ — წერს ოლივე „აღსარების“ ბოლოს — მოითხოვს უდიდეს სიზუსტეს და კიდევ უფრო მეტ მოთმინებასა და ენერჯიას — ეგრეთ წოდებულ მორტორულ დაძაბულობას, რომლითაც ერთნაირად უნდა ისარგებლო მთელი მსახიობური ცხოვრების მანძილზე. მე ჭერად ბოლომდე არ ვიცი, მთლიანად ვფლობ თუ არა ამ ტექნიკას. ჭერჭერობით რისკზე არ წავსუღვარ, მაგრამ არ ვკარგავ რწმენას, რომ დადგება დრო „და მერყეობას გადავლახავ“. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ოლივეს იმედი აქვს, რომ შესაძლებელია იგი ერთხელ კიდევ ვიხილოთ სცენაზე.



ამბ წლის აპრილში 85 წელი შეუსრულდა ცნობილ მეცნიერს, ქართული ხალხური მუსიკის მკვლევარს — გრიგოლ ჩხიკვაძეს.

ეს თარიღი შესანიშნავი მიზეზია წარსული წლებისათვის თვალის შესავლებად, გაკეთებულის, ნაღვაწის შესაჯამებლად, მით უფრო, რომ არც სამოცი, არც სამოცდაათი, არც ოთხმოცი წელი, თვით იუბილარის მტკიცე უარის გამო, სავანგებოდ არ აღნიშნულა.

გრიგოლ ჩხიკვაძე პირველი ქართველი საბჭოთა ფოლკლორისტიკა, რომელმაც ესტუფეტა ჩამოართვა რევოლუციამდელ ქართველ მოღვაწეებს ხალხური მუსიკის შესწავლის საქმეში. მან ერთნაირად დიდი ამაგი დასდო ქართული მუსიკალური ფოლკლორის შეგროვებას, გამოქვეყნებასა და შესწავლას.

ბატონ გრიგოლს ფეხითა აქვს შემოვლილი მთელი საქართველო; არ დარჩენილა კუთხე, სადაც მას ხალხური სიმღერების კვლადავალ არ უვლია. ფონოგრაფის ლილვაკებსა თუ მაგნიტოფონის ფირზე მის მიერ ფიქსირებულია ყოფაში დღეს უკვე არარსებული სიმღერები, ძველ მომღერალთა საშემსრულებლო ოსტატობის იშვიათი ნიმუშები.

გრიგოლ ჩხიკვაძემ, სხვა კრებულებს გარდა, შეადგინა და გამოსცა პირველი დიდი კრებული ქართული ხალხური სიმღერებისა („ქართული ხალხური სიმღერა“, ტ. I, 1960 წ.).

მკვლევარის კალამს ეკუთვნის ისეთი მნიშვნელოვანი ნაშრომები, როგორცაა „უძველესი ქართული მუსიკალური კულტურა“, „ქართული ხალხური სიმღერა“, „ქართული ხალხური საგუნდო ხელოვნება და მისი თანამედროვე მდგომარეობა“, „ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის ისტორიოგრაფია“, „სამუსიკო საკრავი ებანი და მისი რაობა“, „ქართული ხალხური სიმღერისა და სავალბლის სათავეებთან“ და მრავალი სხვა.

გრიგოლ ჩხიკვაძე დაიბადა 1900 წლის 27 აპრილს თბილისში, ცნობილი კომპოზიტორის, პედაგოგის, საზოგადო მოღვაწის — ზაქარია ჩხიკვაძის ოჯახში.

გრიგოლ ჩხიკვაძე თავიდანვე მუსიკალურ

ხალხური სიმღერის მოჭირნახულა

ელიშერ გარაყანიძე



გარემოში იზრდებოდა: მის ნათესაობაში თითქმის ყველა მღეროდა. ეს განსაკუთრებით ითქმის მამიდებსა და ბიძებზე (როგორც მამის, ისე დედის მხრიდან). დედის ძმა — გიორგი პეტრიაშვილი იყო ლაღო აღნაშვილის ცნობილი გუნდის წევრი.

ბავშვებიც (ზაქარია ჩხიკვაძესა და სოფო პეტრიაშვილს ექვსი შვილი ჰყავდათ) დიდად გატაცებულნი იყვნენ მუსიკით — როგორც დაკვრით, ისე სიმღერით. სამი ძმა (მათ შორის გრიგოლიც) ვიოლინოზე უკრავდა, მეოთხე — ჩელოზე, ხოლო და — ფორტეპიანოზე.

შემდეგაც, ქართულ გიმნაზიაში, სადაც გრიგოლ ჩხიკვაძე სწავლობდა, შესანიშნავი პირობები იყო მუსიკალური აღზრდისათვის. აქ იგი ვიოლინოზე დაკრაში ოსტატდებოდა. შესანიშნავ პედაგოგთან, ერთ-ერთ პირველ ქართველ მევიოლინე — ვირტუოზთან ანდრია ყარაშვილთან.

კარგად იყო დაყენებული სიმღერის საქმე. იმ წლებში სიმღერას ასწავლიდა ზაქარია ფალიაშვილი, რომელსაც მოსწავლეთა გუნდიც ჰქონდა შექმნილი. არსებობდა სიმეზიანი ორკესტრიც. სრულდებოდა ნაწყვეტები ჩაიკოვსკის, რომსკი-კორსაკოვის, რუბინშტეინის, ვაგნერის, ფალიაშვილის ოპერებდან. გრიგოლ ჩხიკვაძე ჯერ გუნდში მღეროდა, შემდეგ კი ორკესტრშიც უკრავდა (ამავე ორკესტრში უკრავდნენ შემდეგში ცნობილი მუსიკოსები — შალვა ასლანიშვილი, გრიგოლ კილაძე, მიხეილ ძიძიშვილი და სხვები). აქ იგი ასრულებდა სოლო ნომრებსაც.

საც. კერძოდ — სარასატეს სონატას, ვიოტის, ბერიოს, როდეს კონცერტებს.

ქართულ გიმნაზიაში სხვა საგნებსაც კარგი სპეციალისტები ასწავლიდნენ: ქართულ ენასა და ლიტერატურას — პეტრე მირიანაშვილი და აკაკი შანიძე, ფრანგულს — დავით კარიჭაშვილი და ქრისტეფორე ღვინაშვილი, გერმანულს — ნიკო ლორთქიფანიძე და კონსტანტინე გამახაზურდია, ლათინურს — შალვა ქარუმიძე, გეოგრაფიას — სეთ იაშვილი, საღვთო სჯულს — ანტონ თოთიბაძე და კალისტრატე ცინცაძე.

საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ამ აღამიანებს, თითოეული წამყვანი სპეციალისტი რომ იყო თავის დარგში, საჭიროდ და აუცილებლად მიაჩნდა მუშაობა გიმნაზიაში. მომავალ თაობებთან. ამაზე, ალბათ, ღირს დაფიქრება.

გიმნაზიაში სწავლის წლებსვე ემთხვევა გრიგოლ ჩხიკვაძის სიმღერა ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გუნდში, აგრეთვე საეიოლინო ნომრების შესრულება ქართული დრამის თეატრის სპექტაკლში.

10-იან წლებში ზაქარია ჩხიკვაძე კახეთის ზმირი სტუმარი იყო. გრიგოლიც მამასთან ერთად ზმირად ჩადიოდა თელავში, იყალთოში, რუისპირში, ახმეტაში, არსებობდა, აქედან იწყება ძაღების მოსინჯვა სამუსიკო ფოლკლორისტიკაში. სოფლელი მომღერლების შესანიშნავი ნამღერით აღფრთოვანებული გრიგოლ ჩხიკვაძე 1917 წლიდან აკეთებს ხალხური სიმღერების თავის პირველ სანოტო ჩანაწერებს. განსაკუთრებით მო-

ხიზლულია მატანელი თავადის — შაქრო ჩოლოყაშვილის, მისი მეეტლის — გიგლას და ახმეტელი სოლო ჯანდიერის სიმღერით. კარგი მომღერალი იყო ზაქარია ჩხიკვაძეც. მათ გვერდით ხშირად უხდებოდა სიმღერა ჭაბუკ გრიგოლს, რამაც, ალბათ, ნაწილობრივ განაპირობა კიდევ მისი შემდგომი არჩევანი პროფესიისა.

1916 წლიდან გრიგოლ ჩხიკვაძე უკვე კომპოზიციაშიც ცდის ძალებს. მისი პირველი ნაწარმოებებია ვალსი, მაზურკა, „მელიდია“ ვიოლინოსათვის, „მთარის ზღაპარი“ ჩელოსათვის, რომანსი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ტექსტზე.

დაახლოებით ამავე პერიოდს ეკუთვნის ურთიერთობა საზოგადოება „შევარდენთან“, რომელსაც ქართული ფოლკლორული მოძრაობის ერთ-ერთი ფუძემდებელი — გიორგი ევანტაშვილი ხელმძღვანელობდა. გრ. ჩხიკვაძემ ამ საზოგადოებისათვის შექმნა რვა მელიდია სავარჯიშოდ ქართულ ხალხურ მოტივებზე, აგრეთვე „შევარდენთა ჰიმნი“ და მარში; იქვე ჩამოაყალიბა მომღერალთა გუნდი, რომელიც დიდი წარმატებით გამოდიოდა კონცერტებზე.

გინანაზის დამთავრების შემდეგ გრ. ჩხიკვაძე იწყებს პედაგოგიურ მოღვაწეობას. იგი სხვადასხვა სკოლაში ასწავლის სიმღერას, აყალიბებს გუნდებს.

განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო მისი მუშაობა უსინათლოთა სკოლაში (1919—1921), პირველ შრომის სკოლასა და სკოლა-საყრბულოში (1921—1925). ბავშვები მისი ხელმძღვანელობით მღეროდნენ ოთხხმიან გუნდებს, დგამდნენ მუსიკალურ სურათებს. აქედან უმრავლესობის მუსიკა გრ. ჩხიკვაძეს ეკუთვნოდა. უდიდესი მოწონებით სარგებლობდა ბავშვების მიერ წარმოდგენილი გრ. ჩხიკვაძის ორმოქმედებანი ოპერა „თოვლის კაცი“ (ლიბრეტო ეკუთვნოდა ნინო ხუნდაძეს) და ოთხმოქმედებანი ოპერა-ბალეტი „ეცლქი გოგია“ (ჩხიკვაძისავე ლიბრეტოზე).

1919 წელს გრიგოლ ჩხიკვაძე შედის კონსერვატორიაში და სრულყოფს ვიოლინოზე დაკვრის ოსტატობას ცნობილი მევიოლინის — ვილშაუს კლასში, ხოლო 1921 წელს გადადის თეორიულ-საკომპოზიციო კათედრაზე.

ჯერ კიდევ კონსერვატორიაში სწავლის

პერიოდში გრ. ჩხიკვაძე წერს ელემენტარული თეორიის სახელმძღვანელოს, შემდეგ წიგნმა გაიმარჯვა მსგავსი სახელმძღვანელოების კონკურსში და მალე გამოიცა კიდევ ნიშნდობლივია, რომ ეს გამარჯვება მას პირველმა ია კარგარეთელმა — „მოკლე სამუსიკო ცნციკლოპედიის“ ავტორმა — მიულოცა. ამჟამად უკვე მზადაა გამოსაცემად ჩხიკვაძის „მუსიკის ელემენტარული თეორიის“ მეოთხე გამოცემა.

გრ. ჩხიკვაძესვე ეკუთვნის რიმსი-კორსაკოვის ჰარმონიის სახელმძღვანელოს ქართული თარგმანი.

1927 წელს გრიგოლ ჩხიკვაძე ამთავრებს თბილისის კონსერვატორიის და ინიშნება მე-2 სამუსიკო სასწავლებლის დირექტორად. აქ იგი რჩება 1930 წლამდე, როდესაც გაავზავნეს ლენინგრადის კონსერვატორიაში სტაჟირებისათვის.

მსოფლიო მეცნიერი დღესაც მადლიერებით იხსენებს ლენინგრადის კონსერვატორიის პედაგოგებს. მას ასწავლიდნენ ისეთი ცნობილი სპეციალისტები, როგორებიც იყვნენ გრუბერი (მუსიკის ისტორია), ტიულინი (ჰარმონია), კუშნარიოვი (პოლიფონია), შტეინბერგი (საკრავთმცოდნეობა) და სხვები.

ლენინგრადის კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში გრ. ჩხიკვაძე ხშირი სტუმარია ანთროპოლოგიის და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის არქივისა, რომელსაც იმხანად ევგენი გიპოუსი განაგებდა. გიპოუსისა და ცნობილი ფოლკლორისტის — ზინაიდა ევალდის დახმარებითა და ხელშეწყობით აქ იგი გაეცნო ქართული ხალხური მუსიკის მრავალ ფონოჩანაწერს, რომელთა დიდი ნაწილი ნოტებზე გადაიღო და შეისწავლა კიდევ.

მალე გრ. ჩხიკვაძემ მიიღო წინადადება, შესულიყო ანთროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ასპირანტურაში, სადაც იგი სწავლობდა 1933-35 წლებში.

აქვე, ამ ინსტიტუტში, ჩხიკვაძემ ჩამოაყალიბა ქართული ხალხური სიმღერის ანსამბლი, რომელშიც შედიოდნენ იმ დროს ლენინგრადის კონსერვატორიაში და სხვა უმაღლეს სასწავლებლებში მოსწავლე ქართველი სტუდენტები — იონა ტუსკია, ირაკლი სულხანიშვილი, იოსებ შარაბიძე და სხვები. ანსამბლს გააჩნდა საკმაოდ მოზრდილი რეპერტუარი, რომელაც მოიცავდა საქართველოს თითქმის ყველა ეთნოგრაფი-

ული რეგიონის სიმღერებს. მან თავისი არსებობის მანძილზე მრავალი კონცერტი გამართა და დიდი როლი ითამაშა ქართული ხალხური მუსიკის პოპულარიზაციის საქმეში.

პარალელურად, გიპიუსის თხოვნით, გრ. ჩხიკვაძე სათავეში ჩაუდგა ლენინგრადის ბოშთა გუნდს. ამისათვის იგი საფუძვლიანად გაეცნო ბოშურ მუსიკას და, უნდა ითქვას, ამ მხრივ მნიშვნელოვანი წარმატებებიც ჰქონდა. ნიშანდობლივია, რომ გრ. ჩხიკვაძემ გუნდს მისი წევრებისათვის უცნობი ბევრი ბოშური სიმღერაც შესწავლა. ბოშთა ამ გუნდმა დიდი წარმატებით მოიარა რუსეთის ფედერაციის მრავალი ქალაქი.

ასპირანტურის დასრულების შემდეგ გრიგოლ ჩხიკვაძეს წინადადება მიეცა, დაჩენილყო სამუშაოდ ლენინგრადში, მაგრამ ის სამშობლოსაკენ გამოეშურა. 1935 წელს ბრუნდება თბილისში და იწყებს მუშაობას თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, სადაც მიჰყავს ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ჟღერსი. აქვე მან დააარსა ქართული ხალხური მუსიკის კაბინეტი. იმავე წელს მისივე მცდელობით საქართველოს რადიოში გაიხსნა მუსიკალური ფოლკლორის გადაცემათა რედაქცია. იმავდროულად გრიგოლ ჩხიკვაძეს ირჩევენ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის პასუხისმგებელ მდივნად.

1941 წლიდან ჩხიკვაძეს იწვევენ ლექციების წასაკითხად თეატრალურ ინსტიტუტში. აქ მის ხელში გაიარეს ეროსი მანჯგალაძემ, მედეა ჩახავამ, სალომე ყანჩელმა, ლ. ყიფშიძემ, გიორგი გეგეჭკორმა, ნათელა ურუშაძემ და მრავალმა სხვამ.

1945 წელს გრიგოლ ჩხიკვაძე წერს სადისერტაციო ნაშრომს „ქართული მუსიკალური კულტურა უძველესი დროიდან XIX საუკუნემდე“. დაცვა მოეწეო უშუალოდ ომის ჯდამთავრების შემდეგ — 16 მაისს ლენინგრადში. ოპონენტები იყვნენ ბელიაევი, გიპიუსი და კუზნეცოვი. კომისიაში შედიოდნენ პროფესორები გრუბერი, შოსტაკოვიჩი, ვოლდენგეიზერი, ლივანოვა. სიტყვით გამოვიდნენ შოსტაკოვიჩი და ვოლდენგეიზერი, რომლებმაც მაღალი შეფასება მისცეს ნაშრომს. გრიგოლ ჩხიკვაძეს მიენიჭა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის წოდება.

1946 წელს გრიგოლ ჩხიკვაძე ამზადებს

ქართული მუსიკის ისტორიის (უბიბლიოგრაფიული) კურსი (1946 წელს) და მრავალი წლის განმავლობაში ხულობს კონსერვატორიაში.

1949 წელს თბილისის კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის კათედრასთან დაარსდა ფოლკლორის განყოფილება, რაშიც უდიდესი წვლილი მიუძღოდა გრიგოლ ჩხიკვაძეს. ამ მოვლენას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, მით უფრო, რომ გაჩნდა საშუალება კონსერვატორიიდან სამეცნიერო-ფოლკლორული ექსპედიციების გაგზავნისა. პირველი ექსპედიციის ობიექტად ბატონმა გრიგოლმა მესხეთი აირჩია, — ის მხარე, სადაც ყველაზე ნაკლებად იყო შემორჩენილი ქართული ჰანგები და, ამდენად, ყველაზე საშუაო საქმე — მესხური სიმღერების მიკვლევა და ფიქსირება — იყო გასაკეთებელი.

მანამდეც და შემდეგაც გრიგოლ ჩხიკვაძე აქტიურ სამეცნიერო, პედაგოგიურ და საზოგადოებრივ საქმიანობას ეწევა.

სხვადასხვა დროს იგი არის მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის, ხელოვნების ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოების, თეატრალური ინსტიტუტის სამხატვრო საბჭოს, ფოლკლორის საკოორდინაციო საბჭოს, ხალხური შემოქმედების ყანრების შემსწავლელი საპრობლემო-საკოორდინაციო საბჭოს, პედაგოგიური საზოგადოების საბჭოს წევრი, მუსიკალური-ქორეოგრაფიული, საისტორიო-საეთნოგრაფიო, თეატრალური, საქართველოს საზღვარგარეთთან კულტურული მეგობრობის საზოგადოებების გამგეობათა წევრი, საბატო წევრი პარიზის სამუსიკო კომიტეტისა და მრავალი სხვა.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია გრ. ჩხიკვაძის სარედაქციო მუშაობა, მისი რედაქციით გამოვიდა მრავალი წიგნი თუ სანოტო კრებულები.

დიდმნიშვნელოვანი მუშაობა აქვს გაწეული გრ. ჩხიკვაძეს ქართული მუსიკის მოღვაწეთა მემკვიდრეობის შესწავლის, ქართული მუსიკის ბიბლიოგრაფიის შედგენის, ხალხური თვითმოქმედების განვითარების, ქართული სამუსიკო ტერმინოლოგიის დადგენის საქმეში. 1971 წელს ა. ყიფშიძესთან ერთად მან გამოსცა უცხოურ-რუსულ-ქართული სამუსიკო ლექსიკონი.

ბატონი გრიგოლი ინტენსიურად მონა-



წილებს რესპუბლიკურ, საკავშირო თუ საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებში, სესიებსა და კონგრესებში; მისი წერილები იბეჭდება ინგლისის, გერმანიის, საფრანგეთის, ამერიკის შეერთებული შტატების, ჩეხოსლოვაკიის, უნგრეთის პრესაში; ქართული ხალხური მუსიკის პროპაგანდის მიზნით იგი ხშირად გამოდის რადიოთი და ტელევიზიით.

უკვე ხანგვარ საუკუნეზე მეტია, იბეჭდება გრ. ჩხიკვაძის ნაშრომები სხვადასხვა კრებულებში თუ სამეცნიერო ჟურნალებში როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ.

გრ. ჩხიკვაძის ცენტრალური ნაშრომებია „უძველესი ქართული მუსიკალური კულტურა“ და „ხალხური სიმღერა“, დაბეჭდილი რუსულ ენაზე კრებულში „ქართული მუსიკალური კულტურა“.

ამ ნაშრომებში, ერთის მხრივ, შეჯამებულია ქართული მუსიკალურ-ისტორიული მეცნიერების წინა მიღწევები, ხოლო მეორეს მხრივ, მოცემულია ავტორის მრავალი საინტერესო დებულება, რომლებიც უქუჩს ჰყენს მანამდე გაურკვეველ, დაუმუშავებელ საკითხებს. აქვე ჩხიკვაძისათვის ჩვეული სიმწყობრით არის ჩამოყალიბებული საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერების უმთავრესი დამახასიათებელი თვისებები.

უარესად მნიშვნელოვან გამოკვლევას წარმოადგენს „ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ძირითადი ტიპები“. თუ თავისი ნაშრომების უმრავლესი ნაწილში გრ. ჩხიკვაძე უფრო მუსიკის ისტორიკოსად გვევლინება, ხსენებულ ნარკვევში მას მახვილი გადააქვს თავის ადრეულ ნაშრომებში დაყენებული თეორიული პრობლემების გადაჭრაზე. განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ნაწილი, სადაც ავტორი მსჯელობს ქართული ბურღონული მრავალხმიანობის ევოლუციურ განვითარებაზე. აქ, ერთ-ერთი ხეცსურული სიმღერის („ხუთშაბათი გათუნდება“) მაგალითზე, ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში პირველად, განხილულია ერთხმიანობიდან ორხმიანობაზე გადასვლის მომენტი (რომლის მუსიკალური მექანიზმი და ფსიქოფიზიოლოგიური წანამდღერები შემდეგში დაწვრილებით იქნა ახსნილი კ. ჭოხონელიძის შესანიშნავ ნაშრომში). კიდევ უფრო საინტერესოა დეტალური ანალიზი ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გადასვლისა. გამოკ-

ვლევის ამ ნაწილში გრ. ჩხიკვაძე დავკვირვების შესაშურ უნარს ავლენს. მეცნიერულად ერთი შეხედვით უინტერესო ნიმუშებში ის საკვანძო საკითხების გადაჭრის გზა-ღებებს პოულობს.

დიდი ამაგი მიუძღვის ბატონ გრიგოლს კადრების აღზრდის საქმეში. თავისი პედაგოგიური მოღვაწეობის თითქმის სამოცდაათი წლის მანძილზე მან მუსიკალურ კულტურას აზიარა სრულიად სხვადასხვა სპეციალობის ასობით ადამიანი. მისი აღზრდილია ჩვენი მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტიკის უდიდესი ნაწილიც: კ. როსებაშვილი, მ. ყორდანია, კ. ჭოხონელიძე, ო. ჩიჯავაძე, თ. მესხი, ბ. ბარამიძე, ი. ყორდანია და მრავალი სხვა.

რამდენიმე წლის განმავლობაში გრ. ჩხიკვაძე იყო საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლის სამხატვრო ხელმძღვანელი. ანსამბლში ყოფნისას მან მნიშვნელოვანი გადახალისებები მოახდინა. გაუქმდა ქართული ხალხური სიმღერის ბუნებისათვის უცხო შერეული გუნდი, ხალხური ცეკვები გათავისუფლდა გარეგულ ეფექტებზე აგებული, თეიმოზნური, ლამის აკრობატული ელემენტებისაგან, რეპერტუარში შეტანილ იქნა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მრავალი იშვიათი ნიმუში.

გრიგოლ ჩხიკვაძეს მჭიდრო კონტაქტები აქვს უცხოელ სპეციალისტებთან. მრავალი ქვეყნის მუსიკისმცოდნეებისათვის გაუწეოდა მას კონსულტაცია ქართულ მუსიკასთან დაკავშირებულ თუ სხვა საკითხებში. მასთან ჩამოდიოდნენ შვეციიდან, ინგლისიდან, გერმანიიდან, იაპონიიდან, პოლონეთიდან, უნგრეთიდან, საფრანგეთიდან; იყვნენ მეცნიერები, რომლებსაც ეჭვი ეპარებოდათ ჩვენი სიმღერების ხალხურობაში, არ სჯეროდათ, რომ „შავი შავის“ და „ჩაკრულოს“ დონის სიმღერები კომპოზიტორის მიერ შექმნილი ან თუნდაც დამუშავებული არ იყო. ბატონი გრიგოლიც დაუზარებლად უწევდა მათ მეგზურობას ქართლსა და კახეთში, სვანეთსა და რაჭაში, გურიასა და სამეგრელოში, მიჰყავდა სახალხო მომღერლებთან, რათა საკუთარი ყურით მოესმინათ ჩვენი ხალხური სიმღერები, საკუთარი თვალით ენახათ ამ სიმღერების შემოქმედნი — ქართველი გლეხები. ფრანგ მუსიკისმცოდნე ჟალს — ივერ-

გრიმოს გრ. ჩხიკვაძემ მთელი საქართველო მოატარა. ამ მოგზაურობის დროს სამასი სიმღერა იქნა ჩაწერილი. ამჟამად ივეტ გრიმო საფრანგეთში კითხულობს ლექციებს ქართული ხალხური მუსიკის შესახებ.

ალბათ, თავმდაბლობის გამოა, რომ გრიგოლ ჩხიკვაძე თავს კომპოზიტორად არ თვლის. თავისი მოღვაწეობის მანძილზე მან შექმნა მრავალი სიმღერა, აგრეთვე საეოლინო, სავიოლონჩელო, საგუნდო, საოპერო ნაწარმოებები, მუსიკალური სურათები. მისი ნაწარმოებების ნაწილმა გაიმარჯვა სხვადასხვა კონკურსებში (ერთ-ერთ კონკურსში პირველი და მეორე პრემიაც ჩხიკვაძის ნაწარმოებებმა მიიღო). არაერთი ნაწარმოები გამოიცა კიდევ (ზოგიერთი მეორედაც).

ძალზე ძნელია გაიხსენო ყველაფერი ის, რაც გრიგოლ ჩხიკვაძეს თავისი ცხოვრების მანძილზე აქვს გაკეთებული — თავისთავად ფაქტების კონსტატაციაც ბევრი ვერაფრის მთქმელია. მის შესახებ სრული წარმოდგენა რომ იქონიო, არ არის საკმარისი იმ დამსახურებების ჩამოთვლა, რომელიც მეცნიერებასა თუ საზოგადოებრივ საქმიანობაში მიუძღვის. ყველა სფეროში ის თავისებურ და სანატრესო ადამიანად წარმოიგდებათ.

თუნდაც გრიგოლ ჩხიკვაძე — მშობელი, რამდენი რამ გააყეთეს, რამდენი რამ მოიკლეს მან და მისმა მეუღლემ — ქალბატონმა ელენემ, რათა ჩვენ დღეს გვეყოლოდა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, რუსთაველის თეატრის წამყვანი მსახიობი — რამაზ ჩხიკვაძე.

ან თუნდაც ბატონი გრიგოლი — ორატორი. მისი ვამოსვლა ხომ მუდამ საინტერესო, აზრობრივად მწყობრი და მიმზიდველია; გრძნობთ, რომ ქართული ენის ნამდ-

ვილ მოჭირნახულესთან გაქვთ საქმე? რადენ იშვიათ, ლამაზ ქართულ სიტყვებს გონებთ მისვან!

არ შეიძლება არ მოგინადიროთ მასთან პირადად საუბარმაც.

ნებისმიერი კამათის დროს გრიგოლ ჩხიკვაძე კორექტულ, ობიექტურ მოკამათედ რჩება და ამით ოპონენტებსაც ძალუფლებურად ხრის თავაზიანობისაკენ.

თავის სტუდენტებს მუდამ შრომისმოყვარეობას, კეთილდინდიობას, დისციპლინას აჩვენდა. მასხოვს, მასთან სტუდენტად ყოფნისას პუნქტუალობა იმდენად მჭონდა გამომუშავებული, რომ, როცა მეცადინეობა თერთმეტზე იყო დანიშნული, მის კართან ველოდებოდი, როდის დაამთავრებდა წამზომის ისარი წრის შემოვლას, რათა ზუსტად თერთმეტზე დამერეკა ზარი.

დღესაც, უკვე სოლიდურ ასაკში, არ შეიძლება არ გავაოცოთ მისმა შრომისმოყვარეობამ და შემოქმედებითმა ენერგიამ. მასთან მისულს იგი თითქმის ყოველთვის მუშაობის პროცესში ხვდება. სამუშაო მაგიდაზე მუდამ წიგნებია გადაშლილი.

ბოლო წლებში ბატონი გრიგოლი მუშაობს ლაზური ხალხური მუსიკის პრობლემებზე. თითქმის ყოველ ზაფხულს მიემგზავრება ხელვაჩაურის რაიონში, ლაზებით დასახლებულ სოფლებში ხალხური სიმღერების მოსაძიებლად. ამ მიმართებით წარმოებული კვლევის შედეგად დაიწერა ნაშრომი „ლაზე-თი და თანამედროვე ლაზური სიმღერა“.

გასაკეთებელი ჯერ კიდევ ბევრია და გრიგოლ ჩხიკვაძეც ძველებური შემართებით, ახალგაზრდული ენერგიით განაგრძობს მუშაობას.

პანორამა

ჯანსიბა ლანის სიმახვე

რეიგანის აღმინიბრაციის პოლიტიკა ამერიკული ფერმერების მიმართ პროგრესულად მოაზროვნე ხელისუფალთა შორის პროტესტის გრძნობას იწვევს. მათ შორისაა ცნობილი ამერიკელი მსახიობი ქალი ჩესია ლანე (ჩვენი მაყურებელი მას კარგად იცნობს კინოფილმ „ფრენსისიდან“) იტალიური: უურნალის „პანორამას“. მიმომხილველის შენიშვნით — მხოლოდ ისეთ პიროვნებასა და ისეთ მსახიობს, როგორც ჩესია ლანეა, შეელო ასეთი გაბედული ნაბიჯის გადადგმა, ამგვარი ფილმის დადგმა და მასში მონაწილეობა.

ამ ფილმის გამო ჩესია ლანემა, უმნიშვნელოვანესი კინოწარგარდაფილმი პრემიის — „ოსკარის“ მფლობე-

ბელმა, უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე უარი განაცხადა მრავალ ხელსაყრელ წინადადებაზე.

აი, ჩესია ლანის სიტყვები... „ამერიკული სოფელი კრიზისის მოუცავს... მე მადლიერი ვარ იმ მიწისა, რომელზედაც ფეხი ავიდგი და გავიზარდე. მე მან მომცა ძალა. ამერიკელი ფერმერების მდგომარეობა ძალზე მძიმეა... ისეთი შთაბეჭდილება მაქვს, რომ ამჟამად ჩვენ მოწმენი ვართ იმგვარივე ეკონომიკური დეპრესიისა, როგორც 30-იან წლებში იყო, როცა ფერმერებს საკუთარი მიწებიდან აძევებდნენ. მე უნდა გამეკეთებინა ეს ფილმი. „ფრენსისი“ მუშაობით შექნილი გამოცდილების შედეგად გავი-

(გაგრძელება 140 გვ.).

მოგონებები*

ვახტანგ ბერიძე

ამ მოგაზრობათა დროს მე უმეტესად მაინც ტურისტულად ვეცნობოდი ქვეყნებს, მაგრამ იმის საშუალება არ მქონია, რომ აუდიტორიის წინაშე გამოვსულიყავი და ქართული ხელოვნების შესახებ მესაუბრა. რუმინეთის შემდეგ პირველად ამის საშუალება მომეცა 1969 წელს, როდესაც გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ქართული კულტურის დღეები ჩატარდა. იქ ახალი ქართული ფერწერის, გრაფიკისა და ქანდაკების გამოფენა მოეწყო დრეზდენის გალერეის შენობაში და შეკრებილ საზოგადოებას ვუამბე გამოფენილი ექსპონატების შესახებ. მნახველები დიდი ყურადღებით და გულმოდგინედ ათვალიერებდნენ სურათებს (დავით კაკაბაძიდან დღევანდელ დღემდე). მე კი (და ჩვენ ყველამ, ქართული დელეგაციის წევრებმა) პირველად ვნახე ნორმალურად გამოფენილი ქართული მხატვრობა. მას ათი დიდი დარბაზი ჰქონდა დათმობილი. მნახველს საშუალება ჰქონდა განზოგადებულად წარმოედგინა, რა არის და როგორია ჩვენი მხატვრობა XX საუკუნის ოციან-სამოციანი წლებისა, ე. ი. იმ ხანისა, როცა მსოფლიო მხატვრობაში უამრავი ხაყურადღებო რამ შეიქმნა და ბევრი ახალი სიტუაცია ითქვა. და თუმცა გამოფენაზე არ იყო წარმოდგენილი ყველა ტენდენცია (მაგალითად, „ემპრეტული“ დავით კაკაბაძე, ზოგი სხვა რამეც), რაც იყო ნაჩვენები. მაინც გონივრულად იყო შერჩეული და მეტწილად ობიექტური სურათი იქმნებოდა. ახლაც მახსოვს, როგორი სიხარული განვიცადე იმ დარბაზების შემოვლისას. თვალნათლივ დავინახე ის, რაც მანამდე მხოლოდ „წებიარად“ მწამდა: ის, რომ ახალი,

დღევანდელი ქართული სახვითი ხელოვნება საკუთარი სახის მქონეა, საინტერესო და ანგარიშგასაწევია, რომ იგი თავისუფლად შეგვიძლია გვერდში დავუყენოთ ბევრი ევროპული ქვეყნის ახალ მხატვრობას, კერძოდ, აღმოსავლეთ ევროპის ყოველი ქვეყნისას; რომ ორიგინალობით, ოსტატების სიმდიდრით იგი ბევრ მათგანს გაუსწრებს კიდევ. იქ მართლაც წილში გამართული დავდიოდი და კიდევ უფრო მწვავედ ეგრძნობდი, რამდენად აუცილებელია თბილისში ახალი და საბჭოთა ქართული ხელოვნების დიდი გალერეა.

ქართული კულტურის დღეები გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ფართო და მრავალფეროვანი პროგრამით ჩატარდა. გარდა ამ საერთო გამოფენისა, იყო სხვებიც — ელენე ახვლედიანისა, ქართული კერამიკისა, ფიროსმანისა, მოეწყო მშენიერი კონცერტები (განსაკუთრებით ეფემტური იყო დასკვნითი კონცერტი ბერლინში, რომელსაც გრანდიოზული წარმატება ხვდა წილად!), გამოიცა (ქარგად!) რამდენიმე კატალოგი. ჩვენი დელეგაცია ჩგუფებდა იყო დაყოფილი (მე დრეზდენის ჩგუფში მოვხვდი — ამის გამო მაისენის ფაიფურის წარმოებასაც გავეცანი და მოვიანბულეთ კულაშახესი „საქსონიის შვეიცარიცა“), მხოლოდ ბოლოს მოვიყარეთ თავი ბერლინში. „დღეების“ ორგანიზაცია სანიმუშო იყო, ბოლო მათ მიერ შესანიშნავი სარგებლობა ჩვენი ეროვნული კულტურის უკანაგანდის მხრივ — მნიშვნელოვანი. სამოცდაათიანი წლებიდან ქართული ხელოვნების გასვლამ საერთაშორისო ასპარეზზე უკვე სისტემატური ხასიათი მიიღო და უფრო ფართო მასშტაბს ჰიადწია.

როგორც ცნობილია, 1966 წლის სექტემბერ-ოქტომბერში გაიმართა რუსთაველის მეორე იუბილე, თითქოს სულ ახლახანს იყო, მაგრამ სადაცაა, ოცი

* გაგრძელება, დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5-12 — 1984; № 1-5 — 1985.

წელიწადი შესრულება მას შემდეგ, რა თქმა უნდა, ყველას კარგად ახსოვს, როგორ დიდ ეროვნულ ზეიმად იქცა ეს იუბილე, როგორი მასშტაბი მიიღო მან, არასოდეს მანამდე ქართული პოეზიის საპატრიოტულად არ შეყვებოდა არსად ამდენი ერის წარმომადგენელი, არასოდეს არ გასულა ასე შორს ჩვენი ეროვნული კულტურის სახელი. ისიც ყველას კარგად ემახსოვრება, რომ იუბილე ყოველმხრივ მშვენივრად იყო ორგანიზებული — საზეიმო ნაწილიც, გამოფენებიც, მოგზაურობაც საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. საორგანიზაციო კომიტეტს მთავრობის თავმჯდომარე მეთაურობდა, რაც, ცხადია, შეთხვევითი არ ყოფილა; ყველა დონესა და საფეხურზე ყველა დიდი პასუხისმგებლობითა და სიყვარულით მოეკიდა ამ საქმეს. ჩემთვის ისიც დიდად გასახარებელი იყო, რომ იუბილის წამოწყებასა და ჩატარებაში დიდი როლი შეასრულა ირაკლი აბაშიძემ, მაშინ საქართველოს მწერალთა კავშირის თავმჯდომარემ. ბევრ სხვასთან ერთად ამ დიდ საქმეში ჩვენი ინსტიტუტის თანამშრომლებიც იყვნენ ჩაბმულნი.

მე დამევალა საკუთრივ რუსთაველისადმი მიძღვნილი გამოფენის ხელმძღვანელობა, გამოფენა მოეწყო სურათების გალერეაში. მოწყობი კოლექტივი ფრიად მალდე კვალიფიკაციისა იყო, დიდად შეყვარული და მეგობრული: ალექსანდრე (ლალი) ჭავჭავაძევილი, ყოველი საქმისთვის თავდადებული, დიმა კულტურისა და შემუშავების გემოვნების ადვოკატი, რომელსაც საშუალებო ექსპოზიციის დიდი გამოკიდობაც აქვს, უშუალოდ განაგებდა გამოფენის მოწყობას; მხატვრად მოვიწვიეთ უნიკიტრესი ავთანდილ ვარაზი, რომელმაც მანამდე საქართველოს მუზეუმში ვაზარული არქიტექტორული გამოფენის ნაშთილი „გადატარებულა“ მოახდინა საქსპოზიციო ხელმძღვანელები; აქაც მშვენიერი, ძალიან თავისებური ესეზები გააკეთა; დირექტორად გვეყვდა ვუვა ჩინჩალაძე — ფალიაშვილის მუზეუმის ორგანიზატორი და უცვლელი დირექტორი, უსაზღვრო ენერჯისა და ენთუზიაზმის მქონე კაცი, რომელსაც თავს დააუყვდა ტექნიკურ-მართკარაილური მხარის სიძნელეები, მაგრამ ყველაფერს ისე აკეთებდა, თითქოს ამაზე ადვილი არაფერი ყოფილიყო. ჩვენთან ერთად იყვნენ ინჟინერ-კონსტრუქტორი თემო თბილავა, არქიტექტორები გერკო ხეჩინაშვილი და ვუვა ჩაგუნავა, მხატვრები ირაკლი ყიფშიძე და დინა ალექსანიანი, საქარო ბიბლიოთეკის თანამშრომელი ლილა ზამბახიძე. მათ შორის ზოგი მოხალისე იყო, თავისი სურვილით შემოგივრებოდნენ, ყველანი ნამდვილი გატაცებები მუშაობდნენ და ყველამ დიდი წვლილი შემოიტანა გამოფენის მოწყობაში, გამოფენა ექსპონატებით დატვირთული არ იყო, შეიძლება ითქვას, რომ საქაოვად „კრიცია“ და თავდაპირველი გამოვლა, მიგაჩანდა, რომ რუსთაველის გამოფენას სწორედ ასეთი სტილი შეეფერებოდა. ეს კია, რომ რამდენიმეჯერ მძიმე ბრძოლის გადატანაც მომიხდა, რომ ავტეცილია ზოგი ახალი ნაწარმოები, რომელიც, ჩვენი აზრით, არც ხასიათით და არც დონით არ ეგუებოდა ჩვენს ექსპოზიციას.

სხვა გამოფენები, ჩემოვე წინადადებით, დიდებუნი მოეწყო, სახალხო მეთურნობის მიღწევითა გამოფენის პავილიონებში: იქ იყო ახალი მხატვრობა, ძველთა დაცვა, ქართული მწერლობა, იქ შეხვდი და გავცა-



1966 წ. სექტემბერი. რუსთაველის საიუბილეო დღეები. ფრანგ ქართველოლოგი და ბასკოლოგი რენე ლაფონს ხელნაწერთა ინსტიტუტში

ნი ბევრ ცნობილ ქართველოლოგს, მათ შორის ბელგიელ ფერარ გარტის, ფრანგ რენე ლაფონს, შეხვდი ძველ უცხოელ ნაცნობებსაც. მე მომპარეს „ფრანკოფონები“ — ფრანგულენოვანი; ჩვენ ყველად ვთავლიერებდით იჭარობას. განსაკუთრებით შთაბეჭდავი იყო პავილიონი „ქართული მწერლობა დასაწყისიდან დღემდე“. მეც ვცდილობდი უცხო თვალთ შემეხებდა მისთვის და სრულიად არ გამკვირვებია, როცა აღტაცებულმა გარტიმა წამოიძახა ბოლოს, როცა ქართველ მწერალთა სურათების მწერავს ჩაუარა: ვა გალერეა! ასეთი მწერლობით ზოგი დიდი ერიც კარ დაიკვირნის... კულტურის სილიად ერის სიმრავლით არ განიზოვებია!

გარტო რომ გამოვდიოთ, მასინძლები შეგვკარგოს ცნებამ წიგნების კიოსთან: ხალხი ერთმანეთს ეტეკა და ხელდანი ახალ გამოცემებს, კინაღამ არ გადატარიალეს კიოსკი. მაგრამ სტუმრები სხვა რამემ გააოცა: ერთმა ფრანგმა მწერალმა მიზარია მეორეს — წარმოგიდგინათ, ვიქტორ ჰიუსოს რომ ასე გაუტყდნენ ერთმანეთს (ფერარ გარტი, რომელმაც საქართველოში ამ მოგზაურობის შესახებ ბროშურა გამოსცა, ანალოგიურ რასზე წერდა: ხელნართული ბროშურა იყო „ვეფხისტყაოსნის“ ახალი საიუბილეო გამოცემის პირველი ეგზემპლარების ხელში ჩასაგდებად. არა ვარ დარწმუნებული, რომ ჩვენს ქვეყნებში ამგვარივით რამ მომხდარიყო როლანდის ნიმდერის გამო“). რამდენიმე დღის შემდეგ კი, უკვე ახალციხეში, როცა დაინახეს რომ მთელი მესხეთი ვეხვებ იდგა, რომ თბილისიდან ახალციხემდე მოელი ხალხი ზეიმობდა, მათვე მითბრეს — ვიქტორ ჰიუსოს ან ბალზას 100, 200, 300 წელი რომ შეუსრულდეთ, ეს მხოლოდ ინტელგენციის და მწერალთა ვიწრო წრის საქმე იქნება, სოფლად აბას ვერც კი გაიგებნენ.

იმ დღეებში ბევრი რამ იყო დიდად ამაღლებული — საზეიმო სხდომები თბილისში. ეს გამოფენები, რუსთაველის ძველის გახსნა ახალციხეში და მიტინგი, რომელზედაც ვინ მოთვლის, რამდენ სხვადასხვა ენაზე წარმოითქვა სიტყვები! მოგზაურობა ვარძიში, სადაც სტუმრების აღტაცებამ ეგზალტაციას მიაწვია

(განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ცნობილი ესპანელი პოეტი ქალი მარია ტერეზა ლიონი და ინგლისელი უილიამ ალენა, ავტორი წიგნისა საქართველოს ისტორიის შესახებ, რომელმაც თქვა, ეს ყველაზე ბედნიერი დღეა ჩემს ცხოვრებაში), გრანდიოზული ბანკეტი იმავე ვარძიანში (ექვსას კაცზე მეტი იყო, ღია ცის ქვეშ), რომელსაც მოჰყვა ისეთი სტიქიური მხიარულება, რომ ყველანი, ქალები, კაცები, ყველა ჯარისა და ერისანი, მალაყებს გადადიოდნენ (განსაკუთრებით „მოიკლა თავი“ რასულ გამზთაიძემ); მერე აბაღუნებდა ვარძიანს, როცა თვით ვარძია პროფეტორები გაანათესა, გზაზე კი ჩვენი სტრატეგი — ოცი ავტობუსი, რამდენიმე ათეული სხვა მანქანა — სამ-ოთხ კილომეტრზე მანვს გაიქონა და უამრავი წითელი და თეთრი ნათურა ციმციმებდა იმ ღამეში; ძალიან ორი-განაღორი სასენო-ლიტერატურული კომპოზიცია „ვეფხისტყაოსანი“ რუსთაველის თეატრში, რომელიც არჩილ ხარტიშვილმა და მიხეილ თუმანიშვილმა დადგეს; ახალდღეებელი იყო უამრავი მანანის უცნობი ადამიანის გაცნობა და მათთან ურთიერთობა. რა განსაკუთრებული იყო ფრანგი ქართველოლოგი და ბასკო-ლოცა რენე ლაფონი, რომელიც მაშინ პირველად ჩამოვიდა საქართველოში გაგზავრების წინ მან თქვა — ეს ყველაფერი, რაც აქ ვნახეთ და განვიცადეთ, ორი ქართული სიტყვით გამოიქმნას: „წარმოუგენელია“, „მთუვიწყარია“! ბევრი მართლაც ხანტერებსო და მნიშვნელოვანი პიროვნება იყო თავმოყრილი ევროპული ლიტერატურული სამუშაოდან: უკვე ხსენებულია გარდა, იტალიელი კარლო ლევი — პოეტი და მხატვარი; ესპანელი რაფაელ ალბერტი; ცნობილი ფრანგი ესეისტი და მწერალი, იმ დროს იუნკოს ხელოვნებისა და ლიტერატურის სექციის გამგე როჟე კაიუ; ცნობილი ფრანგი მწერლები არმან ლანუ, ჰაქს-პოლ ფუჟე, ივ განდონი, პიერ გამარა, პოეტი ეტენ გიივიკი (დებალი, ჯმუხი, დიდათავა, ფართო ხახტი, ბანკგელანის წარბებით და წვრილი თვალებით, ნიკაქვეშ შემოვლებული მოკლე წვერი, მუხღვაურ რივით... სულ ოხუნგური გუნებზე იყო, სულ ქალღებზე და სამეღებზე ღაბაჩაიკობა, დიონიზელა ქართულად „დიდი ფრანგი პოეტი“ და „ფრანგი პოეტების მეფე“, და ასე აცნობდა ყველას თავს); სახელ-მოხვეპილი გერმანელი მწერალი ანა ზეგერსი; ინგლისის პარლამენტის წევრი, შოტლანდიელი ენრიხს პიუზი (საზეიმო სხდომაზე წარმოთქმულ სიტყვაში თქვა: „ვეუბნავარ, რომ ქართული არ ვაიცი, მაგრამ შექსპირის ენაზე ვილაპარაკებ; ეს კია, რომ თვით შექსპირი, ერთი თვალსაზრისით, გაუნათლებელი იყო: რუსთაველის არსებობა არ იცოდა; რომ სკოდნოდა, უტყვევლად ისეხებდა ან მოიპარვდა „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტს“); რუსი, სომეხი, უკრაინელი მწერლები, ყველაზე ცნობილი ქართველოლოგები, ბევრი სხვაც.

და მაინც იყო კიდევ ზოგი, თითქოს უმნიშვნელო წერტლმანი, რომელმაც ჩემზე დაუვიწყარი შთაბეჭდომედა მოახდინა: ერთი ხანდაზმული კაცი, ფრონტგამოვლილი, რომელიც დავინახე ქუჩაში, როცა ახალციხეში შევიდოდით ავტობუსებით: თავისი სამხედრო ტანსაცმელი ჩაეცვა, ყველა ორდენი და მედალი ჩამოეკიდა, გამოქოიებული იდგა ქუდიან მიტანილი ხელით, სანამ ყველა მანქანამ არ ჩაიარა — თითქოს პარაღს

იღებდა; ეს მისი დღესასწაულიც იყო! გლუხის ქაღალეში, რომლებიც ხილის კალთებითა და ლანგრებით გვხვდებოდნენ, გვმახსიძნობდნენ და გვლოცავდნენ, რომ ჩამოხვედით, გაიხარეთო — ეს მათი დღესასწაულიც იყო.

იმათგან ვინც მაშინ ჩამოვიდა, ორ ადამიანს ვივსონ განსაკუთრებულ სიუვარულით და გულსტკივლით — არც ერთი აღარაა ცოცხალი. ერთი იყო მადლენ ბრონი, ფრანგი კომუნისტი ქალი, ომის დამთავრების შემდეგ საფრანგეთის დაფუნუნებელი კრების თავმჯდომარის მოადგილე, უფრო გვიან, როცა მე გაცივანი, გამომცემლობის „ედიტორ ფრანსე რიუენის“ ლიტერატორი საქართველოში შვიდჯერ თუ რვაჯერ ჩამოვიდა, გულწრფელად უყვარდა ჩვენს ქვეყანას, ბევრი მეგობარიც ჰყავდა აქ. მეც იღდა დავუმეგობრდი, ჩემთან სახლშიაც უყოფდა „რაბრთხულ“. მისმა გამოცემლობამ დაბეჭდა ბარ:თაშვილის ლექსების ორენოვანი — ქართულ-ფრანგული — კრებული. უკვე ახალგაზრდა აღარ იყო, მაგრამ მახვილი გონება, წმინდა ფრანგული პეწი და ელეგანტობა ჰქონდა. იღდა ღირსებული მანდილოვანი იყო. ხშირი მიწერ-მოწერა გვქონდა, მისგან გამოცხავილი ბუნე მშვენიერი წიგნი ამარჩა. მეორე იყო პრინციპის უფრო ფრანსისტების პროფესორი დავიო ჯფარიძე, სლავისტი, 45 წლის კაცი, რომელიც ერთი წლისა წაიყვანეს უცხოეთში და ახლა პირველად ჩამოვიდა. მიუხედავად ამისა, ქართულ არა მარტო მშვენივრად ღაბარაკობდა, ახამედ სხვა სხვაგვარა უცხო ინტონაციების გარეშეც, ყველა სხვა ჩემთვის ცნობილი ქართველი ემიგრანტისაგან განსხვავებით, გასაცოტად მომხიბვლებელი კაცი იყო, უკვლმხრივ ძალიან მაღალი დონისა. უსაზღვროდ იყო აღმუშაებული და სანამ აქ იყო, ცრემლი არ შემორბოდა თვალზე. ამერიკაში დაბრუნების შემდეგ მალე გარდაიცვალა, აჰამედ ვერ შემორგებოვარ მის სიკვდილს. ექვი არ მესარბოდა, რომ დასცემდა, ქართული კულტურის შესანიშნავი პროპაგანდისტი გახდებოდა.

რუსოველის იუბილეში ჩემი კოლეგებიც, მათ შორის ჩვენი ინსტიტუტის თანამშრომლები, რეალურ მონაწილეობას იღებდნენ. გამოიცა საგანგებოდ მონაწილეული ბუკლეტები რუსულად გვერდწითილისა, ვახტანგ დოლიძისა, მერი კარბელაშვილისა, ცილა გაბაშვილისა, სისო კინწურაშვილისა... მე ბევრი სჯარო ლექციის წაითხვა და რტევივითი გამოსვლა მომიხდა, ვარძიანში მოგზაურობის დროს და სხვა ექსკურსიებშიაიც, ინსტიტუტებშიც იყვნენ ჩართულნი, როგორც მეგზურნი.

რუსთაველი იმ იუბილეს ჩვენთვის მრავალმხრივ ჰქონდა მნიშვნელობა — ზნეობრივი და ფსიქოლოგიური თვალსაზრისითაც. ეს მართლაც ხალხის დღეობა იყო, რომელიმაც მოულოდნელი გაკანება და მასში ტაბი შემიძინა. ბევრი რამ ისეთიც ვაქვიადა, რაც იუბილეს შემდეგაც დარჩა: ბევრი რამ გამოიცა, აშენდა, მოწესრიგდა. იღდი ეროვნული საქმე იყო, საქირო და ხასიკეთო.

1967 წელს გამოვიდა ჩემი წიგნი „ძველი ქართველი ოსტატები“. ეს იყო გაგრძელება და გაფართოება 1956 წელს გამოსულ „ძველი ქართველი ზურთომოდინებისა“. ყუვლოთვის მინტერესებდა წარმოადგინა ის ცოცხალი გარემო, რომელშიაც შუა საუკუნეების ქართველი ოსტატები იღვწოდნენ, წარმომედგინა თვით ის ცოცხალი ოსტატები. ჩვენი ისტორიის უკუღმარ.

თობის ბრალია, რომ ამ გარემოს, ამ ცოცხალ ადამიანთა — ხუროთმოძღვართა, ეკლესიების მომხატველთა — შესახებ არაფერი არ გადარჩენილა. ძლივს მოგროვდა ხუროთმოძღვართა და ოქრომკედელთა რამდანიმე ათეული სახელი, მხატვრებისა კიდევ უფრო ნაკლები. მათი „შემოქმედებითი მოგრაფიის“ აღდგენაზე ხომ ოცნებაც შეუძლებელია. მართალია, რენესანსის ხელოვნებასთან შედარებით შუა საუკუნეების ხელოვნება „ანონიმურად“ და „ოლექტურად“ ითვლება, ავტორის ინდივიდუალობა მაშინ ისე მკვეთრად არ ვლინდებოდა, როგორც აღმოჩინების დროიდან, მას საკუთარი თავის წარმოჩენის არც ისეთი პრეტენზია ჰქონდა, მაგრამ ამ ხელოვნებასაც ხომ ცოცხალი, შემოქმედი და შთაგონებული ადამიანები ქმნიდნენ, ეს ხელოვნებაც ხომ არ უოფილა გაუპიროვნებელი! ჩვენ კი ვერ დავასახელებთ ვერც ერთ ძველ ხუროთმოძღვარს, რომლის სახელმაც დღემდის მოადღწია, რომ მათ ერთზე მეტ ნაწარმოებს ვიცნობდით. იმავე დროს, ხომ შეუძლებელია იმის დაკრება, რომ ადგა არსუცხედ და ერთ მშვენიერ დღეს ააშენა სვეტიცხოველი, ისე რომ მანამდის არაფერი არ ჰქონია აშენებული. ან რომ საკოცარმა თავის სიცოცხლეში მხოლოდ კუმურდოს ტაძარი შექმნა და სხვა არაფერი... სტილის ანალიზის საფუძველზე ჩვენ ვარჩევთ ერთისა და იმავე ნაგებობის რამდენსავე ოსტატს (ასეა, მაგალითად, ნიკორწმინდაში), ერთისა და იმავე მოხატულობის რამდენსავე მონაწილეს, შეგვიძლია სხვადასხვა ნაწარმოებიც ასე თუ ისე დავუხილოვოთ ერთმანეთს და ერთსა და იმავე პირს მივაწეროთ. მაგრამ, ჭერ ერთი, ეს კოვლეთვის არ ხერხდება და, თანაც, ეს მაინც ცოტას გვმატებს თვით ცოცხალი ადამიანის წარმოსადგენად. გამონაკლისი თითო-ორიოლა: მეფის მხატვარი თევდორე, რომლის შემოქმედების განვითარებას ასე თუ ისე შეიძლება თვარი გავადევნოთ ოთხი თუ ხუთი ნაწარმოების მიხედვით: მამნე ოქრომკედელი XVI საუკუნისა... ბექა ოპიზარის ორად-ორ ნაწარმოებს ვიცნობთ..

და მაინც აუცილებელი იყო თუნდაც იმ გაფანტული, მწირი ცნობების ამოკენკვა, რომლებიც გადარჩენილა, თუნდაც იმიტომ, რომ იმ დიდი ოსტატების

სახელები არ დაკარგულიყო. ძალაუვნებურად გულში ვუსაყვედურებდი იმათ, ვინც ზედმერად ჩაუვარდნენ მწიკვლებზე, და იმ შემთავინებებსაც, რომლებიც მხოლოდ ათასში ერთხელ იმეტებდნენ ორიოდ სიტყვას ტაძრის აშენების შესახებ, აშენებელს კი კიდევ უფრო იშვიათად მოიხსენიებდნენ ხოლმე. რა სასიხარულო იქნებოდა, ჩვენ რომ გვცნოდნოდა, ვინ იყვნენ ნამდვილად იგივე არსუცხედ, ივანე მორჩიისძე, საკოცარი, შარბაბი, ფარულასძე, ან ვინ იყო ის გენიოსი, რომელმაც მცხეთის ჭვარი შექმნა, შექმნა ბაგრატიონის ტაძარი, ვანაჩიანის ყელაწმინდა და ალავერდი. ჩვენი მეზობელი სომხები, ისლამური ქვეყნების ოსტატებიც არ იჩენდნენ ასეთ ზედმეტ თავმდაბლობას და მათ შესახებ მაინც მეტია ცნობილი.

ერთგვარ კომპენსაციას ვცდებულვით მხოლოდ ძველი ქართული „მწერლების“, ე. ი. ხელნაერთა გადამწერების — კალიგრაფების — წყალობით, აი, იმათ კი, მადლობა ღმერთს, არასოდეს ავიწყლებოდათ თავისი თავის მოხსენიება საგანგებო „ანდერკებში“, რომლებიც ზოგ ხელნაწერში რამდენჯერმეც კი მეორდება. ამიტომაც, რომ ჩვენ არა მარტო ბევრ შესანიშნავ კალექტორს, რომელმაც ვიცნობთ, არამედ კალიგრაფთა მთელ დინასტიებსაც — დვალბს XI—XIII საუკუნეებში, უფრო გვიან კი XVII—XIX საუკუნეთა „მწერლებისა“ და მდივან-მწიგნობართა სახელმძღვანელო საგვარეულოებს: ვაბაშვილებს, კარგარეთლებს, თუმანიშვილებს, ალექსი-მესხიშვილებს, მიქაძეებს. ზოგი მათგანი მაინც მართლაც ისეთი ოსტატი იყო, რომ მათს ნაწერს თვალს ვერ მოსწყვეტს კაცი. ძნელი გადმოსაცემია ის სიხარული, რომელსაც ადამიანი განიცდის, როდესაც ამ ძველ ხელნაწერ წიგნებშია ჩაფლული აქვე უნდა ვთქვა, როგორი დახმარება გამოიწიეს საქართველოს მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილების თანამშრომლებმა, და რა მადლობელი ვარ მათი). არსად და არასოდეს არ გრძნობ, ალბათ, წარსული დროის სუნთქვას ისე, როგორც ხელნაწერებთან ურთიერთობის დროს, მათი შეხება, ხელში აღება უკვე საქმარისია, რომ სულ სხვა განწყობილება შეეცქმნას. ყოველი დრო თავის წარუშლელ კვალს ამჩნევდა კალი-

რუსთაველის საიუბილეო დღეები. ზეიმის მონაწილენი ვარძიაში. წინა პლანზე, მარცხნიდან: ფრანგი მწერლები პიერ გამბარა და ივ განდონი, ესპანელი პოეტი ქალი მარია ტერეზა ლეონი.



გრაფიას და ხელნაწერი ფურცლის მხატვრულ სახეს, მის გააზრებას, თვით მორთულობას — საზედაო ასოებს, თავსართებსა და ბოლოსართებს, მათს შეფარდებას ტექსტთან. ყოველი ხანის ნაწერს თავისებური სილამაზე ჰქონდა და ისიც შეიძლება ითქვას, რომ ქართულმა კალიგრაფიამ ძველი ხელოვნების ყველა სხვა სახეობაზე უფრო დიდხანს, თვით XIX საუკუნემდე, შეინარჩუნა მაღალი პროფესიული დონე.

„მწერლებს“, რომლებიც თავისთვის ხან „უცხად მწსრეკალს“, ხან კი „მჩხაბავს“ უწოდებდნენ, ამ „უღირს“, „უბაზაკ და მწარად ცოდვილ“ არსენის, ბარნაბასა და ბასილი ეტრატას მაღალსმისქეს, გაბრიელი დიკოსა და გაბრიელ პატარაის, იოვანე ყიასა და მიქელ ჩიხუარელს, ნიკოლოზ კატარაწისძესა და ოქრაი გავასძეს და ათას სხვას, გარდა დიდი ოსტატობის და გულმოდგინებისა, ერთი სასიკეთო ჩვეულებაც ჰქონდათ: თავის უსარმაზარ ფოლიანტებს რომ წერდნენ „ფრიადილია კირითა და გულისმოდგინებითა“, ღამეებს რომ ათენებდნენ თვეებისა და წლების მანძილზე, ეტყობა, უჩინდობად მოთხოვნილება მითხველთან თუნდაც „დაუსწრებლად“ გამოსაუბრებისა, მისთვის თავისი გულისნადების გაზიარებისა, საამისოდ მათი „იარაღი“ იყო მინაწერთა და „ანდერძები“. მინაწერთა ტექსტი ზოგჯერ ძალიან გულუბრყვილოა, მაგრამ ისეთი ბუნებრივი და უშუალო, რომ დღეს, სამასი-ოთხასი და რვაასი წლის შემდეგ, მათი წაითხვისა გვეგონება, რომ მწერლის ციხილინ ხმა გვისმის, რომ მასთან დიალოგი შეიძლება გაიმართოს. აი XI საუკუნის ხელნაწერი, ზოგან გადარეცხილია, შეღანი თიქოქს ეტრატს შეუწოვია. და ამით დადონებული მწერალი იქვე გვამცნობს: „ყოველი ბოროტი ეტრატისგან არს, თუ არა წამალი კარგი არსო“; სხვა ხელნაწერი, XVII საუკუნისა. ერთ ფურცელზე ნაწერი ცოტა გათხუანბლია და ქაღალდს თითის ანაბედე აჩნია. იქვე მინაწერია: „კარში გამოვედი, წიგნი შემომავს. იმ წერვიდ დაწვევს, ვინც ეს წიგნი შეშავა, ის დასწყევლოთ“; ამბროსი კარგარეთლის მიერ გადაწერილ XVII საუკუნის გულანში ერთ ადგილას სიტყვა „მშობელი“ გადასწორებულია „დამბადებლად“ და მწერალი იქვე იმართლებს თავს: „პირველსა დედასა მშობელი ეწერა, დამბადებელი უნდოდა, მისთვის წაიშავა. დედანი ტყუა, მე უპარალო ვარ“; XII საუკუნის მწერალი ივანე ფუკარაღისძემ ერთხელს მისმართავს: „ვინც აღმოიკვირვიდეთ ამას ლუკაის თავსა (ე. ი. ლუკას სახარებას), ნუ დამწყევლო, დმრთისათვის. დღითა მოხუცებულ ვიყავ, ოდეს ეს დავწერე და თოულთა სინათლე მომკლებიაო“; ასევე სხვები ჩივიან: დედანი „ეზომ წურვალად ნაწერი იყო, რომელ კაცისა თავისა თმასა ჰგვანდა და მე კაცი ვიყავ მოდღვენებულთაო“; „თუ მრუდედ რაიმე მოვიდეს სიტყვა“, მე ბრალი არ მიმიძღვისო, „პატარონსა ქეთთანს“ (ე. ი. დამკვეთს) დედანი საღარაშვილისგან ჰქონდა ნათხოვარი და რაც იქ ეწერა, ის ვადმოვიწერეო; ამ წიგნს „უკაროს სახლში ეწერდი, ქარმან და სიტყემ ამ მომსვენაო“.

ზოგი მინაწერი ისეთია, რომ აღღვევების გარეშე ვერ წაითხავს; როცა ამის გადაწერა მიზრძანეს, უარი ვერ ვუთხარი, თორემ „უხილავისა და ხილულისა მტერისაგან დიდად შედულარქილი იყო გონება ჩემი და კეთნისა აღტურთულობამან უკეთ ვერ შემადღვი-

ნაო“; „დმერთმან იცის, ვაიმე და ვაიმე კირს უსა ლობისა და უადგილობისანი, რომელ სხვასა არავის წაპკიდებია ესე ვითარი: რამეთუ სოფლისა, რელიგიური და განსაცდელთა შინა ვეუად ყელამდისინო“ (ეს XI საუკუნის ხმა... ვინ იცის, ის მწერალი ხელნაწერს თარეშის დროს მოგაწერებდა?)... „ვეცადე დიდად სიმრთელისა და ქელს, მაგრამ ლეტოვან გვეწინოდა“; „ამ წიგნს რომ ვწერდი, მოხუცად ლტის გარი დავით გარეკას“... „შუა დამევა, რომ ვწერ წილკანს... წილკელი ამვროსი, ამიტომ, რომ ღმერთი გაუწურა რომელითამე აქურთ, წიგნი აღარ დამახვედრეს, და არც ერთი სახმარი საუდრისა და სახლისა... მაშ რა ვქნა, ამ სატანველში ვარ“; „უხკამოდ დავსჯარბე, მუხლზე აღწერიო. რა ვქნა უბინაო მწერალმა“. ეს უკვე XVIII საუკუნეა. და ამ ტრაგიკული ნოტების გვერდი განსაკუთრებით სასიამოვნო ასეთი „უანრული“ ინფორმაცია რომ შეგვხვდება: ამას რომ ვწერდი მე, მთავარდაიკონი რომანოზი, ბატონი ფილთან ნაღიმობდა და მეც მეპატიებოდა, „და არ მიველ გულით მინდოდა გათავება ამისო“; „გაბრიელ მკავილი და გაბრიელ ხორგაი დიდად დამიძვდეს თანა“, როცა მჭირდებოდა, პურს მამღვედნენ, ხოლო „იოვანე გაცეცილმან უკლადით დვიჩოი მომართავო“ (უკლადი უბრტეულია) — ამას წრის X საუკუნის შესანიშნავი კალიგრაფი გაბრიელ პატარაი, რომლის გადაწერილობა კრებულმაც შემოგვანახა შუშანიკის მარტივილინა და აბო ტფილელის მარტივილინის ტექსტები...

და კიდევ ორიოდ მინაწერი, რომელიც მოწმობს მწერლის დამოკიდებულებას წიგნისადმი: „უშეკარსა კაცსა, რომე წიგნისა პაკივი არ იცოდეს, მათიშინ ხელი ნუ შეეჭდის“. „წუთელი იყოს ის კაცი თუ ქალი, თოხვითი უწაღოს ეს წიგნი და ამის პატრონს დავეწუდეს და აღარ გამოუჩინოს. წყუელი იყოს, რომელსა აქედან ამბავი მოუწიროს (ეს სადეკვიბრო რომანების კრებულთა — ვ. ბ.) და ან რვეული ამოგლოჯოს და ან ფურცელი აღმოხოს და ან არზიანე ბლარკვა დაიწუოს... კურთხულ იყოს, ვინც ამისთანა თუ სხვა რიგი ანბის წიგნები ნახოს და ის გარდაწეროს, შეხატყვადაც დიად კარგია და უმადუმანც რომ კოხვითი ამგვარი წიგნები გატეხოს, მრავალს შეიმატებს და კარგი სწავლულიც შეიქმენა“.

ხელნაწერი წიგნების შექმნა მხოლოდ ღრმა რწმენისა და ენატიურის სიყვარულის შედეგად შეიძლებოდა. ძველი ტაძრების აშენებაც, ეკლესიების მოხატვაც, ხატების გამოქვედვაც. იმ ოსტატებს კარგად ეს მოელოდა თავისი შრომის მნიშვნელობა. ტყუილად კი არ იმეორებდნენ ხშირად კალიგრაფები: „მშრომელი წარავლს და ნაშრომი ჰგეისო“. ეს სჯეროდათ ხუროთმოძღვრებასაც, ეტრმწერლებსაც, ოქრომკვედლებსაც, ღინაბურთისტებსაც.

თუ რომელიმე ჩემი წიგნის შესახებ შემიძლია ვთქვა, განსაკუთრებული მონდომებითა და სიყვარულით ვწერდი-მეტი, სწორედ ამ წიგნზე შემიძლია. იგი „სამკუთა საქართველომ“ გამოსცა ისე კარგად, როგორც არც ერთი ჩემი სხვა ნაშრომი არ დაბეჭდილა. ჩემდა სასიხარულოდ მის გაფორმებასაც დამთანხმდა დავით გაბაშვილი, რომელსაც უკვე გაფორმებული ჰქონდა ჩემი „ძველი ქართული ხუროთმოძღვრები“, კოპულარული მღვდური „სამების ხუროთმოძღვრული ძეგ-

ლები“ და „თბილისის ხუროთმოძღვრების“ ორივე ტომი, მიმანდა და მიმანია, რომ პროფესიონალიზმით, მხატვრული კულტურისა და გემოვნების დონით დავით გაბაშვილი დიდ ოსტატთა რიგს მიეკუთვნება. მე ყველაფერი მომწონს და მიყვარს, რაც მას გაუკეთებია. როგორც წინის მხატვარი კი ის ერთადერთია, რომელმაც ღაღო გრიგოლიას შემდეგ ახალი და სრულიად დამოუკიდებელი სიტუა თქვა. არ შემიძლია ისიც არ დავუბატო, რომ „ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრების“ უკან დიდი პოპულარობა მოიპოვა და გავლენაც მოახდინა: დავითმა (მეგობრებისთვის — დუღამ) გამოიყენა ოპიზის IX საუკუნის რელიეფი — აშოტ კურაპალატი ეკლესიის მოედლოთ ხელში: იმ „გარდამავალი“ ხანის ტიპური ფიგურა — პირობითი პროპორციების მქონე, დიდი თავით და დიდი ხელო, გაბრტყელებული, ხაზებით დამუშავებული სამოსელი... „რელიქტური“ თვალსაზრისით მახინჯი, მაგრამ ზედმიწევნით მეტყველი. დუღამ მშვენივრად „თარგმნა“ რელიეფი გრაფიკის ენაზე და ოსტატურად მოურგო მას სათაურის წარწერაც... გავიდა ხანი და ეს აშოტი, რომლის არსებობაც მანამდე სპეციალისტების გარდა არავინ იცოდა, ხან საღ წამოპოფს თავს და ხან საღ — პლაკატზე, რელიეფზე, კედლურ ნივთზე. მას სწორედ დუღა გაბაშვილმა მოსცა „ცხოვრების საგზარი“. დარწმუნებული ვარ, რომ იმ მხატვრებმა, რომლებიც ამ ფიგურას იმიორებენ, ახლაც არ იციან, ვინ არის და საიდან არის იგი. მათი წყარო დუღაძეული უდა იყო და არა ორიგინალი.

არაფერი შექნებოდა საწინააღმდეგო, რომ ეს წიგნი მეორედ გამოსულიყო, მით უფრო, რომ უკვე მისი შევსება შეიძლება — ზოგი რამ გამოშრია, ზოგი რამ შერე გახდა ჩემთვის ცნობილი, ორიოდ სახელო კი შეედომინა არის შეტანალი, იმიტომ, რომ რუმოქობებულად ვინედ სხვა ავტორებს. ასეთი დამღვერობა კი დაუსჯელი არ რჩება.

ჩემი შემდგომი მუშაობის „ხანგრძლივი“ თემა იყო XVI—XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება. პირველი ექსპედიცია ჯერ კიდევ 1948 წელს მიიწვევა, უკანსენელი — 1971 წელს, მაგრამ ამ ხნის განმავლობაში ბევრი სხვა საქმეც მქონდა და უფრო ინტენსიურად მასალას ორმოცდაათიან-სამოციან წლებში ვაგროვებდი. წიგნი თავიდანვე ორ ტომად მქონდა განზარბული. პირველი ტომი გამოქვეყნდა 1971 წელს ჩავაბარე. მის გამოსვლამდე 12 წელიწადი გავიდა — ეცადნენ, რომ უფრო ადრე არ გამოსულიყო. შემთხვევითი, ცხადია, არც ეს თემა უფილია. ისიც „მომწიფდა“ წინა მუშაობის შედეგად. XIII—XVI საუკუნეების არქიტექტურა შექნავალი იყო შემდეგისდაგვარად, XIX საუკუნის თბილისის არქიტექტურა, არსებობდა, მოიცავდა იმ დროის ქართული ხუროთმოძღვრების უმთავრეს პრობლემებს. აუცილებელი იყო დარჩენილი ნაშთების „შევსება“. ჩუბინაშვილს ამ საუკუნეების მხოლოდ ეციკლოპი მონახა. წი მქონდა, ჩემი კოლეგების ნარკვევები ეხებოდა ცალკეულ საურადლებო ძეგლს, საეროსა და საეკლესიოს, სათავდაცვო ნაგებობათ, გლეხურ საცხოვრებელ სახლებს (განსაკუთრებით ბევრი ამ მხრივ გააკეთა ლ. სუშიაძემ). მაგრამ განზარბადებული ნაშრომი კი, რომელიც ამ უაღრესად საინტერესო (თუმცა



ვარკშიში: მაღლენ ბრონი, ვანტანგ ბერიძე, მარია ტრუხა ლონი.

კი ტრაგიკული) ეპოქის ერთიან სურათს, იმდროინდელი ხუროთმოძღვრების მთავარ ტენდენციებს დაგვიხატავდა, ჯერ კიდევ არ არსებობდა.

ეს ხანა ვერ შევიტყობის მხატვრული დონით, ცხადია, ვერ უფედრება „დიდ ეპოქებს“, როცა შეიქმნა ჯარის და წრომი, ოშკო, სვეტიცხოველი და ბაგრატიონ ტაძარი, ბეთანია და ფიტარეთი. ბევრი რამ მოწმობს ამ დროს დაქვეითებას, განსაკუთრებით ორნამენტული დამუშავების მხრივ, ბევრ შემთხვევაში ტექნიკური შესრულების მხრივაც. თუ „დიდ ეპოქებში“ უბრალო სასოფლო ეკლესიებიც კი მხატვრულ დონეზეა და ხშირად არც კი ჩამოკარადება მთავარ ძეგლებს, ახლა „მასობრივი პროდუქცია“, რა თქმა უნდა, ხელოსნურ დონეს ვერ სცილდება. დიდ ძეგლებსაც ღრმავდება ის ნიშნები, რომლებიც უკვე XIII—XVI საუკუნეებში იჩენდა თავს — ელექტიზმს, დამუშავების სიმშრალე, ხშირად — ძველი მოტივების გაუაზრებელი გადამღერება. ზოგ შემთხვევაში ირანული გავლენაც თვალსაჩინო კვალს ამჩნევს მათინდელ შენობებს, მით უფრო, მეფეებისა და არისტოკრატების სასახლებს, ქარვასლებს, აბანოებს... და მაინც, ამ ეპოქაშიაც შემოქმედება ჩამკვდარი არ არის, იქმნება ძეგლები, რომლებიც ნამდვილ მხატვრულ შაბიბელებს ტოლებს და ტექნიკურ დახელოვნებასაც მოწმობს; არის მოულოდნელი ფაქტებიც: ზოგი ძველი ხუროთმოძღვრული თემის (ქარვა ხნის წინათ მივიწყებულის) კვავა ამოტივტივება, ხალხური ხელოვნების ზოგი მოტივის წინ მომწევა, საფასადო ქანდაკებისადმი ინტერესის გამოცოცხლება. მთავარი კი ის არის, რომ მიუხედავად უცხო გავლენისა და ჩამოკვეითებისა, მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია ცოცხალია — ეს, უპირველეს ყოვლისა, ეხება საეკლესიო შენობებსა და გლეხის საცხოვრებელ სახლებს — ეს კვლავ ქართული და მხოლოდ ქართული არქიტექტურაა. ანას გარდა ამ ეპოქამ, ბუნებრივია, მთელი ძველი დავიროვა, ვიდრე წინა ეპოქებმა, ძეგლები სხვადასხვა დანიშნულებისა, მთელი ანსამბლებიც... თუმცა არც ამ დროიდან შემოგვრჩა სტელელებელ; სასახლეები — არც მეფეებისა, ან ფეო-

დალებსა: ისინი ან სულ აღვიდნი არიან პირისაგან მიიხსნა (როგორც თბილისის სასახლე). ან შემოძარცვულ ნანგრევებსა წარმოადგენენ. ძალიან დასაღონებელია, მაგრამ ამ მხრივ დიდად ჩამოვრებით დასავლეთ ევროპა და აღმოსავლეთსაც.

ამ თემის წყალობით ბევრი ვიშოვანაურე, რაკ „მთელი საქართველო“ შვირდებოდა. აღმოსავლეთ საქართველოში ეს, ჩვეულებრივ, ერთდღიანი „გახვლები“ იყო, თუმცა ერთ-ორი უფრო ხანგრძლივი ექსპედიცია გაჭონდა, დასავლეთში კი ორ-ორ კვირისანი მანძი. ვიშოვანობით ჩვენი მიზრწილი ავტობუსით — მიკერის კიდეც, მა გზებზე არ გვატარა და რამდენ ჩაქაჩს გაუძლო. შემოვივარეთ რაკა, ლერხუმი, იმერთი, გურია და სამეგრელო. ჩვენი მძღოლი იყო დათიკო ამონაშვილი, რომელიც კარგა ხანს მუშაობდა ჩვენს ინსტიტუტში, უფრო გვიან კი, ავტომობილის ავარიის დროს დაიღუპა. არ შემძლია მძღოლობით არ მოვივარო ეს კაცი, იმერთი, რომ საქმის ერთგული იყო და ჩვენი გულისთვის ბევრ გაქირვებას იტანდა, იმ თავისი ავტობუსის გადაქვიდე, ძალიან პატარა ტანისა იყო, ისე რომ, ინსტიტუტის თანამშრომლები ანეკდოტით უყვებოდნენ, საკესთან რომ იქდა, გარედან არ ჩანდა და ხალხი გაკვირვებულად უუბრებდა ავტობუსს, ეგონათ თვითონ მიგარავსო. ნახშირითი შავი თმა და წვერი ჰქონდა, გაპარსულსაც შვად აჩნდა და თანაც, თვლებიდან ეწყებოდა. ფუტკიანი იყო, ისეთი დიქცია ჰქონდა, რომ მისი ლაპარაკის ნახევარიც არ გვესმოდა, ზოგჯერ მხოლოდ ინტონაციებით ვხვდებოდით, მით უფრო, როცა აბუზუნდებოდა ხოლმე, ძალიან მიჩვეულნი ვიყავით — არასოდეს ერთ საუკუნედურსაც არ იტყოდა, როგორც გზაც უნდა გვექონოდა სავლი და როგორი დადგომილი არ უნდა ყოფილიყო. გიორგი ჩუბინაშვილს თავის მამას ეძახდა, მე თავის ძმას, მაგრამ ზოგი თანამშრომელი აშკარად არ უყვარდა და არც მალავდა თავის ანტიპათიას.

გვეყვებოდა მეორე მძღოლიც — ვალიკო, რომელმაც რამდენიმეჯერ იმოგზაურა ჩემს ამხანაგებთან დასავლეთ საქართველოში. ისე გაეწაფა თვალი, რომ ერთი შეხედვისთანავე სცნობდა XIX საუკუნეში აგებულ ეკლესიებს (იმერთში ბევრია ასეთი) და მაშინვე წამოიძახებდა, გაბრიელია, გაბრიელია, რაც ნიშნავდა გაბრიელ ეპისკოპოსის აშენებულაო. და არც ცდებოდა არასოდეს.

რა ბედნიერება იყო ამდენი ახალი კუთხის, ახალი სოფლის „აღმოჩენა“, ამდენი ახალი, ყოველთვის ეკთილგანწყობილი ადამიანის შეხვედრა, ასეთი ბუნების წიაღში ხეტაილი, ურცხვო ახალი, მანამდის უნახავი ძეგლის პირველად ნახვა... არაფერს არ შეუძლია ადამიანის ისე გამდიდრება, როგორც ამგვარ მოგზაურობას. მით უფრო, როცა თვით მოგზაურთა გულისცემგობრებისა და თანამოაზრებისაგან შედგება. ამ ექსპედიციებში სხვადასხვა დროს ჩემი თანამშრომლები — და თანამეგობრნი იყვნენ კვავა ახალგაზრდები — ისევ ტატო გაბუნია და გივი ბერიძე (ქართლში), ნოდარ ჭანბერიძე, თემურჩაშ საყვარელიძე, სიმონ კინწარაშვილი, ნუგზარ ანდლუაძე, თამაზ ხანიკიძე, თამაზ ქულიძე, მხატვარი ოთარ სენინაშვილი, არქიტექტორები თემურჩაშ კანდილაკი და რევაზ ბერიძე, დავით ჩუბინაშვილი, საექლესიო ძეგლების და-

დი უმეტესობა ჩვენ თვითონვე ავსომოთ, ზოგადად კი: ამას გარდა, ცხაბია, ვისარგებლეთ უკვეცხვრულ ვენებელი მასალით (ლ. სუმბაძის, ლ. რაჭველიშვილის, პ. ზაქარაიას, ვ. ცინცაძის, ვ. დლიძის წიგნებით და ნარკვევებით). ჩემი თანამგზავრების გარეშე რა თქმა უნდა, მე უკვე ჩვენი გახვლები, ასე რომ, გარკვეული თვალსაზრისით, ჩემი წიგნი კოლექტორ-შრომის ნაყოფად შეიძლება მივიჩნიოთ. ბევრი საინტერესო წარწერაც მოგროვდა, ბევრგან ძალიან გრძელი წარწერები — დამახასიათებელ ნიშნად გამოჩნდა, რომ იმ გვიან საუკუნეებში, როცა მეფე-მთავართა ნამდვილი ძალა დაკნინებულ იყო, წარწერების სიგრძელს, მაღალფარდოვანებამ და პრეტენზიულობამ დიდად იმატა: სიტყვის დეკლავაცია მოხდა.

კვლევას ინტერესს ისიც მატებდა, რომ XVI—XVIII საუკუნეებისთვის მართკ საუთური ძეგლთა წარწერები კი არა გვაქვს, არამედ სხვა წერილობითი საბუთებიც — სიგელები, წყალობის წიგნები, ხელშეკრულებები, ხარკთაღრიცხვები და „ანდერძები“, რომლებშიც ფეოდალთი (მაგალითად, წინარეხელი მაღალძე, ნინოწმინდელი მიტროპოლიტი საბა ტლახაშვილი) დაწვრილებით აღწერენ თავის სამშენებლო მოღვაწეობასა და ქონებრივ მდგომარეობას, მოგზაურთა ნაწერები (მაგალითად, რუსი ელჩების მოხსენებები XVII საუკუნის), რამდენიმე გრაფიკული საბუთიც — თბილისის პანორამები შარდენისა და ტურნფორისა, ვახუშტისეული გეგმა, სხვა ქალაქთა გეგმები XVIII საუკუნის მიწურულისა, გარბის ციხის ხედი და სხვა ჩანახატები კასტლისა, ორი დაახლოებული პროექტიც (ქლაღაგირის ციხისა და დავით გარეჯის კოშკისა, ორივე განმარტებითი ტექსტებითურთ). ამის გამო შეიძლება მშენებლობის სოციალური და „საყოფაპრობურო“ პრობემების სურათის ასე თუ ისე აღდგინა.

თვით ძეგლები, ცალ-ცალკე თუ ავიღებთ, როგორც ვთქვი, მხატვრულად ვერ უფერებოდა ადრინდლებს. მაგრამ მათ შორის არის თავისებური ნიმუშები, რომლებიც გვიჩვენებს, რა პროცესები მიმდინარეობდა მაშინ ქართულ ბურომოდერნებაში. არის უნიკალური შეიძლება ითქვას, კურიოზული ნიმუშებიც. აი, მაგალითად, თბილვალს ეკლესია აქვე, ყურისძირში, ლიხის ტბიდან ორი-სამი კილომეტრის დაშორებით. ოდესდაც ეს გზაშვილების სამფლობელო ყოფილა. ეკლესიასთან სასახლის ნანგრევიც დგას. 1922 წელს, როცა იგი ვივეროვმა ჩაიხატა, ქვრ კიდეც ჰქონდა შენარჩუნებული სახე, ორსართულიანი იყო, კამარებით გადახურული... ახლა ცოტა-და რამ დარჩა.

ეკლესია უკვე იმით იყურავს უფრადგებას, რომ ორმაგი კედელი აქვს, ვ. ი. უკვე ატარებულ შენობას შემოუშენეს ახალი გარბი, „პერანგი“ ჩააცვეს. რატომ — ძნელი ასახსენილა. არა მგონია, კონსტრუქციული საკურობდა ყოფილიყო. ეკლესია ერთნავიანია, არც ისე დიდი, რომ მის გადახურვას რამიმ პრობლემები შეექმნა. სიმაგრედ ხომ არ უნდოდა იმის გადაქცევა? მაგრამ მთავარი, უფრო უცნაური, ინტერესის დამუშავებაა. შიგ შესულს სრული შთაბეჭდილება ექმნება, რომ ეს საერო შენობის დარბაზია. კანკელი რომ არ იყოს — ისიც უჩვეულოდ, მაღალი კედლის სახისა და მის უყან ფსილე, ვერც მიხედვობოდი, რომ ეკლესიაში ხარ. იმ ხანებში ირანულ-

გავლენა თუ ეტყობა ეკლესიას, ეს მის ფასადებში შედევნდება — აგურის წყობაში გამოყვანილია ამოღრმავებული ფიგურები, თაღები ისრულია, ზოგჯერ აგურის ხალჩისებრი წყობა. შიგნით ამ გავლენის მაჩვენებელია მხოლოდ თაღების ისრული მოხაზულობა და, იშვიათად, რაღაც სტაქტიკისებრი დეტალი სვეტისთავებისა. თხინვალაში კი ეკლესია ისეა აღმუშავებული, როგორც ფოადღათა სახაზლებში, ან კოშკების საცხოვრებელ ოთახებში: ორ იარუსად განლაგებულია ბრტყელი ისრული ნიშები, ნიშებში ხარკმლები, სიგრძივ ეკლესებს მასივური თიხატრები აქვს. ძალაუნებურად, საერთო იერთო, ერეკლეს „ბატონისების“ დარბაზი მოგაგონდება, მეორე ასეთი მაგალითი საერთო არქიტექტურის გავლენისა საეკლესიოზე საქართველოში არ მეგონდება.

მოულოდნელი იყო ჩემთვის, როგორც ვთქვი, კიდევ ერთი აღმოჩენა: ამ გვიან ხანაში კვლავ ჩნდება, მართალია სპორადულად, მაგრამ მაინც — ბაზილიკა,

სებობა. ახლა, მას შენდევ, რაც ეკლესიას მხოლოდ კომპანები და იქაურება მოაწესრიგებს, რეკლამა „თვალში გამოიხდება“ (აღმოჩნდა, რომ საქაოლ კარგად პორციებიც ქონია), თბილისს კი, შეიძლება ითქვას, ერთი ძველი შეემატა.

„ჭვარის მამას“ ანალოგიური ეკლესიაა სოფელ ღოუნის ზემოთ, განმარტობულად მდებარე. ეს ღოუნის ბოლისის გზის მარჯვნივა. პირველად ეს ეკლესია 1950 წელს ვნახე. მ: შინ კიყეთიდან წავედით — თან წვაყვანე 12—13 წლის ბიჭები, რომლებიც ზემო სავარაუდო იყვნენ იქ და ჩემს მეგობრულ ცხოვრობდნენ (მათ შორის იყვნენ ახლა უკვე ცნობილი მხახიბი კახი კავსაძე და მისი შმა, ახლა ოპერის მომღერალი იმერო); ჭერ ქორაოლის ციხეზე ავიდით და იქიდან დავეშვით თავივე — ეკლესიამდე, რომელიც ორმოცი მოწამისადმი მიძღვნილი, სულ ნახევარი საათის სავალი აღმოჩნდა. ეს „ორმოცნი“ (ხალხში ასე უწოდებენ), აგრეთვე კუბელაშლის ვარჩანტა, ესეც აგურიითა ნაშენი, საერთო იერთო ფრიად ენათესავება „ჭვარის მამას“. მაგრამ მასზე უარესად არის დაცული (რა თქმა უნდა, იქ კიდევ ერთხელ მომიხდა მისვლა, რამდენიმე წლის შემდეგ, მაგრამ ზოგი რამ მაშინაც ჩავინიშნე, ერთი იქაური გლეხის, 78 წლის ალექსა ახლაშვილის ნაამბობიც: „ქორაოლიშვილები ორნი არ იყვნენ? ერთი ქორაოლიც ხომ შულაბრისკენაა, სარდახლოს ქვემოდას. მე და შენ რა არა ვლაპარაკობთ? ესე ვლაპარაკობდნენ ძმები — ერთი იქედან, ერთი აქედან. მაშინ თოფი სადა ჰქონდათ. ერთს დასახებდნენ და იბნიდებოდ; ხალხი, ხშირა ხოცავდნენ. მეტე ჩახმახიანი თოფი რომ მაიგონეს, ერთს ბიჭს ჰქონიყო და გაესროლა. ქორაოლის გაეგონა და ეყოთა. ეგ რა არისო? — თოფიაო: — რათ გინდაო; — აი, ვესვრი და მავკლამო — ამა ესროლიო; — ესროლა კამჩისთვინა და წაქცეულიყო კამჩი. ერიპაო, იმ ქორაოლის ეთქვა, ახლა კი მორჩა ჩემი ქორაოლობაო, ერთი სატარა ბიჭი მოვა, თოფს მესვრის, ჩხიკ და მამკლავსო! და ხელი აეღო ყაჩაღობაზე. ასე კი უოფიდა წინათა, გმირობის დროსა“). ეკლესიის სახელწოდების შესახებ: ადგილობრავ მცხოვრებთ მიანიათ, ორმოცმა ძმამ ააშენა ორმოც დღეშიო. სხვა კუბელაშლები კახეთში აღმოჩნდა — XVIII საუკუნის მიწურულია, ერთი მათგანი — მანავის ეკლესია — გარკვეული თვალსაზრისით საინტერესოც.

XVII და XVIII საუკუნეებში რამდენიმე კარგა მოზრდილი ეკლესიის აშენებაც მოახერხეს: ანაურის ანასამბლი მათ შორის ყველაზე კარგად არის ცნობილი. ზედ საქართველოს სახედრო გზაზეა და ძალაუნებურად ყველა გამველდ-გამომვლელი ხედავს. მგონი ახლა ტურისტულ მარშრუტზეაც მოექცეა; საქართველოში ძნელად თუ მოიძებნება სხვა ძველი, ასეთი სისხლიანი თავდადასავალი რომ ჰქონდეს: მეგობრულთა თავდასხმა, ხოცვა-ჟლეტა, დამახასიათებელი ფეოდალური აშლილობის დროისთვის. მხოლოდ სპეციალისტები იცნობენ შპანისკვრის ეკლესიას დღემოთი — ის კი იმ დრომდე კთაოპოლიტის აშენებულაა, რომელმაც 1675 წელს ანსისხატის სამრეკლო ააგო; ქნის ხეობის სიღრმეში მდებარეობს ქვენიფნეველთა რეზიდენცია ეკლესიითურთ — ლარგვისი; რაჭაში კი, სოფელ წესთან, XVIII საუკუნის შუა წლებში, როს-



ფრანგი პოეტი
ემანუელ ვიკუატი-
ნახ. ვ. ბერიძისა

ჩემი ჩემი
გოგონასი

ე. ი. ტიბი, რომელმაც ჩვენში XI საუკუნის დასაწყისშივე შეწვიტა არსებობა, „თავისუფალი ჭვარის“ სახის გეგმა, რომელიც კიდევ უფრო ადრე იყო გამქარალი, და თვით ეგრეთ წოდებული კუბელაშლეს: ე. ი. გუმბათით დაკვირვებულნი ერთნაფიანი დარბაზი — ტიბი, რომელიც საქართველოში ადრეც იშვიათად ვეხვდებოდა. „თავისუფალი ჭვარის“ ტიბის შენობები მხოლოდ იმერეთსა და სამეგრელოში ვნახეთ — საქონის „გულბანდანი“, სავანის „გიორგისეული“, ტყვირისა და ქორეისუნის ეკლესიები. ამთგან ტყვირისა — საქაოლ რთული გასარკვევი, გადაკეთება-გდადენებთა“ გამო. პირიქით, „კუბელაშლეს“ ვარჩანტები მხოლოდ ქართლსა და კახეთში შემხვდა. ერთია თბილისის „ჭვარის მამა“ ძველ კალაში, ლესელოძის ქუჩაზე, XVI საუკუნის აგურის სატარა ეკლესიაა, რომელც 1928 წლის შემოდგომამდე თითქმის არც ჩანდა, ისეთი უღაზათო და დაზავებული შენობები ეხვია გარს, შიგნითაც რაღაც ეწყო, ასე რომ, მე ძალიან გამიპირდა მისი აღწერა, ფოტოგადაღება კი შეუძლებელი იყო. უცნაური ის არის, რომ არა მარტო თბილისელთა დიდმა უმრავლესობამ, არამედ, ეტყობა, ქალაქის მესვეურებმაც არ იცოდნენ მისი არ-

ტომ რაკის ერისთავმა ააშენებინა ბარაკონის ღვთისმშობლის ეკლესია, ააშენებინა აშკარა განწარხავით, რომ ნიკორწინდის ეკლესიას გატოლებოდა ან, იქნებ, უკნაბა კიდევ... რა დამახასიათებელია ამ გაროში, უსაზღვროდ პატივმოყვარე ფეოდალისათვის მშენებელი მან აღმოსავლეთ საქართველოდან მიიწვია — ავთანდილ შულაველი, რომელმაც თავისი სახელი დაგვიტოვა ეკლესიის წარწერაში. ეტყობა, როსტომმა უბრძანა, ხარკს ნუ მიერიდებო, ოღონდ სასახლო ეკლესია ამიშენეო — კიდევ მოაჩუქურთმებინა (შესანიშნავი ნიმუშია ტექნიკური ახლებოვნებისა და მხატვრული გააზრების უბრალოება), უგრძელდა და უმაღლფარდოვანის წარწერებისაც აღურვა. მაგრამ თავის ცხოვრება მაინც სოლომონ მეფის მიერ თვალმდაობრძობა დასრულდა. ან განა საინტერესო და დამახასიათებელი არ არის, რომ ღვთისმშობლის გიგანტური გუმბათიანი ეკლესიის კედელზე, სოფელ მცხეთაში, გამოკვეთილია ხელის (გაშლილი ხელისგულის) რელიეფი წარწერით: „სული ნახელადს კალაგოზის ქარლელის“, ამ წერწერის „შომაგოზელელი“ ნიმუში ხომ ადვილ მისაგნებია: „ხელი მონისა არსუისძისაი“ „დიდი მცხეთაში...“

ძველებების ტიპის თავისებურებისა და მასშტაბის გარდა, ბევრი სხვა მხარეზე ხომ არის მიმოხივლილი და ამაღლებული მავალითად, მათი მდებარეობა, მიოფრო, ჩვენში! ეს გვიადილი ძველები ამ მხრივ არც ერთი სხვა ეპოქისას არ ჩამოუვარდება. ვისაც უნახავს ღვთისმშობლის პატარა სოფელი ნაურბანოში, დამეთანხმება, რომ იქაური ეკლესიის ეზოდან ზღაპრული სანახაობა იშლება. რა ინტენსიური ფერებია — ტუთი დაფარული მთებისა, მერე ალპური ზონისა, იქიო შორეთიო ღორი კედლისა, იმის უკან კავკასიონის თოვლიანი, მზეზე მოელვარე მწვერვალებისა. სულ პატარა ეკლესიაში კი, რომელსაც არაჩუქლებრივად სქელი კედლები და ისეთი ვიწრო შესასვლელი აქვს, რომ იცოცხლები შეიტყვა, ისტორიული პორტრეტების მთელი გალერეა: ჩიქუანი ქაიხოსრო, ლაშვიშვილის ქალი ქეთევან, ქარლისა ერისთავთ ერისთავის ქალი ზატონი თამარი, ღვთისმშობელი და სალიპარტიონის პატრიონი, ოდიშის თავი, იმერეთისა და ოდიშის სარდალი ჩიქუანი ბატონი კაცია... და სხვანი. აი ამ ერთ ციციკა საშლოცველი... და რამდენი სხვა ასეთი უცხოელი, გასაცრად მტკუნელი სახეა შემორჩენილი იმერეთის, რაქისა და სამეგრელოს სოფლის ეკლესიებში! გვიანი ფეოდალური ხანის თავად-აზნაურობა! და რა საინტერესო სახელებია: ეკელუცა, ლაშხა, მზექალა, ლაურთა, იაშლიპარ (ეს ქალის სახელია). ულბია, პირნათლი... რომ აღარაფერი ვთქვათ უფრო ცნობილსა და დღემდის შემორჩენილ სახელებზე, როგორებიცაა კახაბერი, ზაზა...

ჩემი თემა მშენებლობის ყველა სახეს მოიცავდა — საეკლესიოს, სამოქალაქოს, სათავადცვოს. მთის საცხოვრებელი სახლებისა და კოშკების სანახავად, რა თქმა უნდა, საჭირო იყო საქართველოს სამხედრო გზის დაზვერვაც. იმ ნაგებობათა გარდა, რომლებიც ზედ გზაზეა, ან მის მახლობლად, ცხადია, უნდა გვეჩინავს გზის ერთსა და მეორე მხარეს, ციციკო კალითაზე შეკრებილი სოფლებიც. აღარ მახსოვს, ვინმემ მიგვასწავლა თუ ჩვენივე წინასწარმა მარშრუტმა მიგვიყვანა იქ, მაგრამ ოქტომბრის ერთ მშენებელ დღეს

აღმოვჩინდი მთიულეთის სოფელ სეფეში, ^{რააკის} მარცხენა ნაპირზე, ფრიად მაღლა (გაღმა ^{სოფელ} კვეშეთია). სულ სამი კომლი ცხოვრობდა ^{სოფელ} ლიძეში. სხვები გადასახლებულიყვნენ. გულმსაკვიობრა, ზოგი ასინასში წავიდა, ზოგი ორკონიქეთში. ჩემთვის საინტერესო მთიულური ტრასებთან სახლებიც ვნახეთ, მაგრამ იქ სხვა რამ იყო უჩვეულო და მოულოდნელი: ერთ სახლთან, საგანგებოდ ერთ ნაშენ საკმაოდ მაღალ „სვეტზე“ შესუსებული კეით ციდა საშლოცველი. საშლოცველის წმინდა მარინე ერქვა და საცხოვრებელ სახლთან, კალიონთან და პოეტთან ერთად მთლიან კომპლექსს ქმნიდა. იმ მთებისა და იმ კარმიდამოს კარემოცვაში მაინც, დიდდ პოეტური და რომანტიკული სანახაობა იყო, ისეთი, რომელიც საშუალოდ გრძელა მესხიერებაში. ძალიან ბილი, შეიძლება ითქვას, „ლირიკული“ მოგონება დამრჩა ზემო იმერეთში, ხარაგოულის რაიონში მოგზაურობისგანაც 1960 წელს (იქ ვიყავით ზე, სიმარ კინწურაშვილი, თემურ საყვარელიძე და ნოღარა განზრდიძე). ესეც ხომ ერთი უმშვენიერესი კუთხეთაგანია! რამდენჯერაც არ უნდა გავიარო იმ გზებზე — ლიხის გვირაბით უცებ რომ აღმოჩნდები „სხვა ნაირ“ საქართველოში, ან რაკიონის უღელტეხილით რომ დაეხვალ და „თანდათან“ შეერთვი იმ ბუნებას, ყოველთვის მალეღვებს იქაურობა. გზების მხრივ იმ კუთხეში გავიტრება იყო. იქ ხომ სოფლები ციციკო კალითაზეა, მაშინ ზოგ სოფელი მანქანა არც ადიოდა... მომიხივდი იყო ისიც, რომ იქაურ საცხოვრებელ სახლებს ქალქის გავლენა არ შეხებოდა — ტრადიციული მშენებელი იმერული ოდები იდგა — ძალიან გონივრულად შემუშავებული ტიპი, რომელიც ფუნქციური თვალსაზრისით ყველაზე თვით ეფესობოდა ახალ მოთხოვნილებებს.

ნადავლის მხრივ ის ექსპლიციტა მდიდარი არ ყოფილა. ბევრ სოფელში XIX საუკუნეში აშენებული ან ძლიერ გადაკეთებული ეკლესია დაფავება (ეტყობა, ბერძენი ხელოსნები აქ აქტიურად იღვწოდნენ). უბიხის შესადარი იმ კუთხეში არაფერი არ არის საყვარესი ნაგებობათა შორის (ვგულისხმობ ნასამბლსა და ფრესტებს), მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანია და საინტერესო ციხეებს ნანგრევები კი არის დარჩენილი. მავალითად, მაღალ მთაზე მდებარე ვახანის ციხე, ძველი, ჭარ კიდევ ცეცხლისმფრქვე იარაღის შემოსვლაზე აგებული (აბის ნიშნებსა სათიფურების უქონლობა და, აგრეთვე, გარე კედლების კონტური უკოშკებოდ), ჩვენს ისტორიაში ცნობილი; დიდი ღღებით არის ნაშენი, მძლავრი და მონუმენტური, თუმცა არც ძალიან დიდი. მეორეა ჩხერის ციხე, რომელიც დაპყრებს და კონტროლს უწევს ჩხერიმელს ხეობას. საინტერესოა, რომ ამ კუთხეში არის სოფლები ვარძია და ხაშალიეთი. ვარძიის ეკლესიაში ძველი ფრაგმენტები ჩანდა, გარდა იმ თვალისა და XIX საუკუნის პერანგშია ჩასმული.

დაუფიქარი იყო ხარაგოულსა და, საერთოდ, იმ კუთხეში ადამიანთა კეთილგანწყობილება, ძალდაუტანებელი, ბუნებრივი სტუმართმოყვარეობა, სრული რაგორმე ესაიგნებინათ, რომელსაც ყველა ერთნაირად იჩენდა — უფროსებიც და ბავშვებიც, თანამდებობის პირნიც და გლეხებიც. როცა საშუალება ჰქონდათ, ყოველთვის პოულობდნენ ჩვენთვის მანქა-

ნახ. შატარბლოც ვმოჭაურობდით, მაგალითად, ხარაგოულიდან ზესტაფონში და უკან, იმიტომ, რომ ჩხარის ძველებიც უნდა გვენახა (მაშინ დადიოდა და, ალბათ ახლაც დადის ხაშურ-ზესტაფონის მატარებელი, რომელსაც რატომღაც სახელად შერქმეული ჰქონდა „მასტერავიო“ — მას უმეტესად მუშები ავსებდნენ. მეტსიერებაში შეიძლება ამ ეჭვარებელში უურმოკრული: ვაგონში შუქი ძლივ ბუტუვავდა, ჩვენ გვერდით რამდენიმე ახალგაზრდა მუშა იჯდა და, დრო რომ მოეკლათ, ერთმა მოგანმა ზღაპარი წამოიწყო, საქმიად გრძელი, როგორც ზღაპარს შეეფერებოდა, შიგ შეფე და დედოფალიც მოქმედებდნენ, მაგრამ ინტერპრეტაცია სავსებით გათანაბრდროვებული იყო. მეფე რატომღაც დედოფალზე გაჯვრდა და „გამოუცხადა უნდა მოგხსნაო. მარა, რაკი დიდხანს ნამსახური ხარ, ერთი რამე წაიდე, რაც წენ გინდოდესო“. უმეტესად მაინც ფეხით დავდიოდით — ნელ-ნელა შევუყუებოდით აღმაროს, მივდიოდით ერთ საათს, ორ საათს, რომ მიგვეღწია მოის სოფლისაოვის, ბუნებრივ ეტბებოლით, იმ კუთხესაც უყუთ „კოთვისებლით“ (ერთხელ ასე მივდიოდით ჩხერისკენ და სასაცილო ამბავს გადავუყუთ, ორ-ლობეში ერთი ტალახში ამოვანგლული ღორი შემოგხვდა. ჭერ გამოუქანა ჩვენც, მერე გავედევნა, წინ გავიძლივა და სულ ბოლომდე არ მოვცივდებოდა, ორი კილომეტრი მაინც იარა ჩვენიან ერთად. თუ გავჩერდებოდით, გვიცდიდა, ზგაღ ქათმები ან ბატები შეგვხვდებოდნენ; გამოეიდებოდა, დაფრთხობდა და ისევ ჩვენ მოვკვებუნდებოდა. [საპათი ესკორტგივით იყო, ბოლოს იძულებული გავხდით მისთვის შემუწინვდად გავპარულიყავით, როცა ის ცუტა ხნით ეკლესიას მოეფარა. სასაცილოც იყო და სრულად გაუგებარიც).

ვისაც ძველი ეკლესიები და სოფლის ძველი სასაფლაოები უნახავს, ძველი საფლავის ქვებითა დაინტერესდებოდა, ხანტერესო და ჭერ დაუშუშვებულები თემა საფლავის ქვების რელიეფები — ჩვენი ხალხური ხელოვნების საყურადღებო განსტეგა. და არანაკლებ ხანტერესოა ხომ ეპიტაფიები, მით უფრო, გალქსილი ეპიტაფიები, რომლებიც ჩვენ დროსაც იწერება... ხანტერესოა, ზოგჯერ მათ მიერ მოწოდებული ინფორმაციაც. ერთხელ, როცა თბილისის მიადებოში დავხეტიალობდი, ჩემს გაკვირვებას საზღვარი არ ჰქონდა, როდესაც სწორედ საფლავის წარწერების მიხედვით აღმოვაჩინე, რომ ქვემო ლისში მარღანიები და ბერიძეები ცხოვრობდნენ. სხვა რამეზეც ვამაჯიკრვა: ერთ საფლავს ეწერა — „აქ განისვენებს მიხა ბერიძე ივანეს ძე. დაიბადა 1849 წ. გარდაიცვალა 1915 წ. 16 მაისს“. მეორეს ეწერა „წაპარია ქაიხოსროს ძე მარღანი. დაიბ. 1837 წ. გარდ. 1937 წ.“ მესამე ლოდის ქვეშაც ასწლიანი კაცი განისვენებდა... ლექსები ხომ უმეტესად ძალიან გულუბრყვილო და გაუზარაოვია („...ამა ოხერ ფულის სიგანვიერს გუნებაში რა დევდესო. შემა დავქურ, დიდალუი სკამზე დავქექ შეო, ის ოხერი სიკვდილი ყელში მეტა მეო, სკამიდან გადმომაგდო, სული დავლიო...“ ან: „არ ვიყავი უშორჩილო, ვიყავ მშობლებისა მონა, მშობლებისაც ისე უყვარდი, ვით შარკულნი ვარდის კონა“). მაგრამ ზოგჯერ ამ ლექსებშიაც შეგვხვდება ისეთი რამ, რაც ცნობილ ისტორიულ ფაქტებს კიდევ რაღაც შტრიხებს ქმატებს. „1877-ის ცამეტ ივნისსა, ბრძოლის ველზედ ზოინისა, ოცდაცხრა წლის ქაბუცხა სამი ტუცია მხვდა

ვ. ბერიძის „თბილისის ხეროთომოძღვრების“ I ტ. ყდა. მხატ. დ. გაბაშვილი



ბედკრულსა. იქავე აღსრულებულსა. არ ვჩივი ბედსა, მამა პაიადგან მამაცი, თავგანწირული ვაჟაკი, მე სვიმონ საგინაშვილი, რადგან ვაოვეთ დაჯარგული, ოსმალთგან შეუპურობილი საქართველოს ძმა — მამულა“. ეს ხომ რუსეთ-თურქეთის ომის დროინდელი ამბავია, როცა საქართველოს აჟარა დაუბრუნდა.

XVI — XVIII საუკუნეების ქართულ ქრონიკებს რომ ეცნობა — მატარებებს, ხელნაწერთა მინაწერებს, რომლებშიაც მიმდინარე ცხოვრების ამბებია აღბეჭდილი, ზოგჯერ ხატების წარწერებსაც — გული მოგაკვდება კაცს: „მიუხდით შრავაშოქესა ზუფუს, მუწუნწყალსა აქათ მოვაობრეთ. კიდევ მეორედ მიუხდით ზუფუს, კაპოეტისწყალს აქათ სრულობით დავსწვით და ავაობრეთ...“ „მიუხდით ქუთათისს ალექსანდრე მეფესა, ქუთათის ქალაქი დავწვით და დავტებეთ...“ — ამა იყვენის ლევან დადიანი, იყვენის მის მიერ შეკვეთილი ხატების წარწერებში! „მოკლა ძემან მისმან კოსტანტინემ მამა ალექსანდრე მეფე და ძმა თვიის გიორგი. შემდგომად მოკლეს კახთა კონსტანტინე...“ „მოკლა მამია გურიელი ძემან თვისმან სიმონ და გაგურიელდა“; „ზურაბ ერისთავმან სვიმონ მეფე გამოიტყუვა და მოკლა“; „მოკლდა ალექსანდრე მეფე; დაჯდა ძე მისი ბაგრატ. დედინაცვალმან დარტყმის მისწული თვისი ცოლად შერთო და ექვს თთუქს უკან ოვალნი დასწვა ბაგრატს...“ „დარტყან დედოფალმან ოსმალნი ჩამოიყვანნა. მრავალნი სულნი მოსწყვიდნენ, ხატი და ჭვარი შემუსრნენ. დადიანი-გურიელი ამა ახლდნენ; დარტყან მეფედ დასვეს. თითი წარვიდნენ. ბაგრატ მეფე ქართლს წავიდა. მერმე მოკლეს იმერთა დარტყან და ვახტანგ. გურიელი დემეტრე მეფედ ჰყვეს. კვალად შეიპყრეს გურიელი, თულანი დასწვენეს და გურიას დაჯდა გიორგი...“ და ასე შემდეგ, გაუთავებლად. და თანაც, ეს ხომ მხოლოდ ერთი მხარეა, მხოლოდ ქართველების „ეთვიმოქმედება“, რომელსაც ემატებოდა ირანისა და თურქეთის შეშინებები. მათი უღელი, ლეკების თარეხი. აუღელვებლად ვერ წაიკითხავ მამუკა ბატონიშვილის მინაწერს: „ყანაეთის ეპატულანზე“; „მუხრანის ბაღილი. არაგვის ერისთავი, ქენის ერისთავი, აზილახორი, ცხენიცი ერისთავის მიტრინი და მოქოშვი უყვენ, არც ერთმანეთს ასვენებდნენ და არც ქვეყანასა და ამით მტერმა უფრო ძალა წამოაძანა და დაჩარა, თორემ თუ ამით ერთი

პირი ქონებოდან, ვერც რას უზამდნენ, ვერცარას სხვა მტერი წაართმევდნოთ რასმე. ამითი საქმე ნიადგა ახე დროამინეთს მესხსებლობით გათავებულა და წამქედარა, მაგრამ ამ საქმეს არც მოკლებიან და არც მოუშლიათ“.

და მაინც, ეს მძიმე საუკუნეები, „სიხლის წვიმების დრო“, არა მარტო დაღატაკა და ორგანოების ხანა იყო, არამედ გამირობისა, სამშობლოსთვის თავდადებისაც და შემოქმედებისაც: ამას მოწმობს მაშინდელი ქართული მწერლობაც, მეცნიერებაც (გაიხსენითო სულხან-საბა, ვახტანგ VI, ვახუშტი, მერე ერთელე მეორის ზრუნვა სწავლა-განათლებლისათვის — ეს ნებას ვაძლევს ჩვენს XVIII საუკუნესაც ვუწოდოთ „განმანათლებელთა“ საუკუნე), მოწმობს ხუროთმოძღვრებაც. მართალია, დასავლური არქეოლოგის ნიავს მაშინ ჩვენს ხუროთმოძღვრებაში არ შემოღწევიდა (დასავლური ფორმები ძნელად მკვიდრდებოდა მართლმადიდებლურ ქვეყნებში), ჩვენი ხუროთმოძღვრება, ისევე როგორც თვით საზოგადოების ცხოვრება, XIX საუკუნემდე შუა საუკუნეების ფარგლებში რჩებოდა: მაგრამ მაინც, XIX საუკუნის არქიტექტურის გახაგებდა ამ საუკუნეთა მშენებლობის, ეკრძოდ, საცხოვრებელი სახლის ხუროთმოძღვრების ცოდნა აუცილებელია. არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ ხანამ საქართველო, რუსეთის იმპერიაში შესვლით, ევროპას კვლავ დაუახლოვდებოდა, ჩვენში არავინ არ გრძნობდა ამ დაახლოების საქიროებას და არ ცდილობდა დაახლოებას. „ღმრთაველებივან“ თავის დიდწევის ნიშნები XVII—XVIII საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში აშკარად იჩენდა თავს. თანაც, თავისთავად ცხადია, რომ ამ სამი საუკუნის გაუთვალისწინებლად ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის სურათი სრული ვერ იქნებოდა. ამიტომ იყო საქირო და ამიტომ დირდა „თავის შეწუხება“ ამ ძველთათვის, რომელთაგან ნაწილს მაინც, ისტორიული მნიშვნელობა კი აქვს, მხატვრული კი — მცირე და მაჰიან მცირეც.

ზემოთ მე დავარღვე ქონილოგოიერი თანმიმდევრობა და უკვე შევხვე — ამ მოკლენებს, რომელთა ჩვენს მხატვრულ ცხოვრებაში თვალსაჩინო გარდატეხა გამოიწვიეს ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარში. შევეხე დღად გულანაშვილის გამოფენას, შემდეგ დავით კაკაბიძის, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც მაღალი პროფესიონალიზმისა და მაღალი წინების გაკვეთილს. ისიც ვთქვი, რა როლი შეასრულეს თანამედროვე ქართული ხელოვნების საერთო დონის ამაღლების მხრივ, ამ ორ გამოჩენილ მხატვართან ერთად. ქეთო მაღალაშვილმა და ელენე ახვლედიანმა. აი, ამ მანდილოსანთა შესახებ მინდა ვთქვა კიდევ ორიოდ სიტყვა. მათთან კარგა ხნის განმავლობაში მეგობრული ურთიერთობა მაკავშირებდა, ხოლო მათ რომ წარუშლელი შთაბეჭდილება დაეტოვებინათ ადამიანზე, შორეული ნაცნობობაც საქმარისი იქნებოდა — ორივე მნიშვნელოვანი პიროვნება იყო, თორემ მხატვარი (კარგი მხატვრებიც) სხვაც ბევრი შემხვედრია.

ორივეს ადრევე ვიცნობდი შორიდან. უფრო ადრე, მგონი, ქეთო მაღალაშვილი გავიცანი, რაკი დიდი შევარდნაძეს მეგობრობდა და სურათების გაღერებაში შემეძლო მისი ნახვა, მისდამი წინასწარ ვიკავი პა-

ტივისცემით გამსჯეალული, იმიტომ, რომ ძალიან მოწონდა მისი ადრინდელი პორტრეტები, განსაკუთრებით იაკობ ნიკოლაძისა, ირაკლი ორბელიანისა და მისი ახვლედიანისა (პირველი, პირიზეი შესრულებული — ხელში რომ ელ გრეკოს პორტრეტის რეპროდუქცია უქირას). ეს განუყოფილება დღემდის არ შემცვლია. მიმაჩნია, რომ ქეთო მაღალაშვილმა, მაშინ ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდად, თავის პირველი ნახებებიდანვე შექლო ახალი სიტყვა ეთქვა ჩვენს ეროვნულ პორტრეტულ ხელოვნებაში. გეო გაბაშვილი უმეტესად ხატავდა ტიპებს, ან, თუ შეიძლება ასე თქვას, სოციალურ პორტრეტებს — მისი გენერლებიც ასეთები არიან; ილიას, აკაკის, გრიგოლ ორბელიანის, ნინოშვილის პორტრეტები ნატურით არ არის შესრულებული, სხვებშიაც ფერწერული ღირსებები არ არის, მაგრამ არ არის მაინც უშუალოა: დავით კაკაბიძის ცნობილი დედის პორტრეტი და ავტოპორტრეტებიც მკურნებელთა უშუალო კონტაქტის დაჟინებას არ ისახავს მიზნად (გარდა „საზიანი ავტოპორტრეტის“) — ეს კონსტრუირებული სურათებია. „დედა“ კი, როგორც ცნობილია, გააზრებულია, როგორც განზოგადებული, ადგილობრივი სახე. ქეთო მაღალაშვილის „იაკობ ნიკოლაძე“ და „ირაკლი ორბელიანი“, გარდა კომპოზიციური და ფერწერული ღირსებებისა, ჩემი აზრით, იმიტაც გამოირჩევა, რომ იშვიათი სიმსუბუქით, ძალდაუტანებლად არის შესრულებული, და პირველი ქართული პორტრეტებია, რომელთაგანაც ადამიანს „ამ-წითიერი“ განუყოფილება გადმოცემული სპონტანურად. უშუალოებისა და „კონტაქტურობის“ მხრივ შეიძლება აქ გაგვახსენდეს სიდამონ-ერისთავის „დავით კლდიაშვილი“, მაგრამ ის მაინც გროტესკულია და მწერლის სახეს სრულიად ვერ ქმნის; ქეთო მაღალაშვილის ამ პორტრეტებში კი — ყველგვარი დამატებითი „მატერიალური“ აქსესუარების გარეშე — შეუცდომლად არის „გახსნილი“ ხელოვნათა სახეები, მათი ხასიათი, ქეთოს შემოქმედებითი მოღვაწეობა, როგორც ცნობილია, ნახევარი საუკუნე გრძელდებოდა, მისი პორტრეტები ასობით დავითდება. მან ქართული ინტელიგენციის წარმომადგენელთა მიერ გაღერება შექმნა — ამ გაღერებას წმინდა ისტორიული მნიშვნელობაც აქვს; ამ პორტრეტებს შორის, ცხადია, ყველა ერთნაირი ღირსებისა არ არის, არც ფერწერისა და არც ნახატის მხრივ. გვხვდება სუსტებიც, მით უფრო, აღარ გამოიყოფილა ის „მატრეცხვა“, ის სიმსუბუქე და არტისტიზმი, პირველ პორტრეტებს რომ ჰქონდა. მაგრამ, სამაგიეროდ, ქეთო მაღალაშვილმა თავის საუკეთესო პორტრეტებში მიადგინა ფსიქოლოგიური დახასიათების ხალრქმა და ზოგჯერ დიდ სიმახვილესაც. ეს აიხსენება, არ თქმა უნდა, მხატვრის ინტუიციით, ჩანვდომის უნარით და კიდევ იმით, რომ ქეთო ძალიან სერიოზულად ეკიდებოდა თავის „ობიექტებს“ — მათს შერჩევას, მათი სულეირი სამუაროს გაგებას. ხატავდა „გაცხრილივით“, მხოლოდ იმით, ვინც მის ინტერესს იწვევდა, ვინც დახატვაც სპირად მიჩნდა. ხშირ შემთხვევაში რამდენიმეჯერ უბრუნდებოდა ერთსა და იმავე ადამიანს, რაც აგრეთვე მოწმობდა, რომ მისი შერჩევა შემთხვევითი არ ყოფილა. ესეც უნდა გვახსოვდეს, რომ ადამიანთა მორალური, მოქალაქეობრივი „საკციელის“ შეკერი

მსაქული იყო და ამ მხრივ კომპრომისები არ იცოდა. ძალიან იშვიათად თუ დაუხატავს პორტრეტი ნატურის გარეშე — ერთი თამარ მეფე იყო, რომლისთვისაც ფრესკების მონაცემები გამოიყენა, მეორე ტიციან ტაბიძე, ფოტოგრაფიის მიხედვით გაუქმებული. არც ერთი არ მიეკუთვნება მის უკეთეს ნამუშევართა რიცხვს. ქეთო არ იყო წარმოსახვის, ფანტაზიისა და, მით უფრო პირობითი ალგორითმისა და სიმბოლოების მხატვარი. ფეხქვეშ შევიდა ნიადაგს მხოლოდ მაშინ გრძნობდა, როცა თვალწინ ნატურა ჰყავდა, როცა სენსების დროს მათ შორის ხანგრძლივი საუბარი იმართებოდა — ესეც პიროვნების ერთგვარი მოსინჯვა იყო, გაცნობის გაღრმავება. დამახასიათებელია, რომ ქეთო მალაღაშვილმა, რომლის შემოქმედებაც დავითის, ლადოსა და ელენეს შემოქმედებასთან ერთად, ჩვენი ეროვნულ-ხელოვნების ერთ საფეხურს მიეკუთვნება, ყველაზე უფრო უმტიკივეულოდ და „შვიდობიანად“ განვლო ის შფოთიანი ხანა, როცა დასავლეთში ულტრაამოდერნისტული მიმდინარეობანი „მძინვარებდნენ“. მას სულ არ შეხებია ახალი მემარცხენე ტენდენციების გავლენა. მისი ღრმად რეალისტური ხელოვნება მათთვის შეუღწევი აღმოჩნდა, ქეთო უბრალო და მართალი მხატვარი იყო, მისი სურათები ვერც რაიმე ფორმალური ექსპერიმენტებით მოგზიბლავთ, ვერც მახვილი „მიზანსენები“, ვერც ხაზგამსული დრამატიზმი და პათეტიკით. მისთვის საქმარისი იყო ადამიანის შინაგანი სამყაროს შრედი, კონცენტრირებული გადმოცემა. და მისი სურათების ფორმალური მხარეც ამ „შინაარსის“ შესაფერისია.



ნ. ფალაშვილი
ქ. მალაღაშვილის პორტრეტი

ჩვენი დაახლოება, ისევე როგორც ელენე სხვლედიანთან, ჩემი მეუღლის მეშვეობით მოხდა. ის და მისი თაობის მხატვარი ქალები როგორღაც შეუმჩნევლად „შეკურდნენ“ ქეთოსა და ელენეს გარშემო — სრულიად ბუნებრივი იყო, რომ ამ ორმა მანდილო-სანმა, უკვე სახელმწიფოებში, უკვე აღიარებულმა, პირადი ადამიანური თვისებებით შემკულმა, თავისკენ მიიზიდა ახალგაზრდები, რომლებიც მხოლოდ მაშინ შლიდნენ ფრთებს. თავისი მოქალაქეობრივი მავალითობაც, პროფესიისადმი დამოკიდებულებითაც, პროფესიონალიზმითაც მათ ბევრი რამ შეეძლოთ მიეცათ და ზისცეს კიდევ თავის ახალგაზრდა კოლეგებს, ერთიც და მეორეც მარტო ცხოვრობდა. ქეთოს უფრო პატარა ბინა ჰქონდა, ელენეს რამდენიმე უფრო დიდი — ბინები, იმავე დროს, სახელოსნოებიც იყო. მათს ცხოვრებას მთლიანად ხელოვნება ავსებდა, სხვა ინტერესები მათ არ გააჩნდა — მხოლოდ მხატვრობა და ის, რაც მასთან იყო დაკავშირებული. ამ ორ ადამიანს, გარდა მალაღაშვილისა და გულწრფელი პატარტიზმისა, სწორედ ეს ჰქონდა საერთო. სხვა მხრივ ძალიან განსხვავებული იყვნენ. ქეთო უფრო „სოლიდური“ იყო, უფრო ზომიერი და თავდაპირველი საქმიანობაც და მეტაკეცობაც. თუმცა არაფერი ხილოვნურად გაზვიადებული არ ჰქონია, ინტელიგენტი ადამიანის უბრალოება კი ჰქონდა, ყოველთვის პათეტიციზმისა და მოკრძალების გრძნობას იწყევდა. იმათი უმეტესობა, ვინაც ქეთო ხატავდა, მისი მეგობარი და პათეტიკურად ხატებოდა. მეგობარი მართლაც ბევრი ჰყავდა, ქართველიც და არაქართველიც, მათ შორის რუსული ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწეები —

მომღერალი სობინოვი, პიანისტები ნეიპაუზი, რიტტერი, სხვებიც. ქეთო გარეგნობით შეცვლილი მიგელო მენცინერადაც, პედაგოგადაც ელენე თავით ფეხამდე მხოლოდ მხატვარი იყო. შეკრებილი, მაგრამ მუდამ აფორიაქებული თმა, თავისუფლად ჩაშვებული ხავერდის ბლუზი, ყოველთვის დაბალქუსლიანი ფეხსაცმელი, თითქმის ქალური სინისი უქონლობაც მისხარნი — ერთჯერ ბიჭურ იერს ანიჭებდა მას ხანდაშეშე დროსაც, როცა სრულიად გაუაღარვდა, მალაღაშვილი და ელენეგანური იყო სიბერეშიაც, რომანტიკულობითა და ბუნებრივი არტიზმიზმით აღებედილი. ელენეს სახელმწიფოსში მტერი იყო „ეგზოტიკურობა“, ვიდრე ქეთოსთან — ხალხური ეჭარპიკა, ლათონის ჩურჭული, ხალხური სიკრულები და ტანსაცმელი. დამაზი ნიკოლე. სიყვითლ სავსე ადამიანი იყო, მაგრამ „ადვილი“ ხასიათი არ ჰქონია. თითქმის დემონსტრაციულად თელავდა ფეხქვეშ ყოველგვარ დარბახსობაზე ორ რესპექტებულსაც. ცეცხლოვანი ტემპერამენტი ჰქონდა, შფოთიანი და მრუსენიანი იყო, მორტიდებული. პირში მოქმედი მკაზხედ (ზოგჯერ მტეცი მოხლოა). მის ლექსიკონში ისეთი სიტყვებიც გრა, რომლებიც ჩვეულებრივ ქალებისგან არ წარმოითქმება. მაგრამ ხშირად მაშინაც, როცა წარმსერტიმ და თითქმის გაკავრებული ელენე სწრაფად და ნაწყვეტ-ნაწყვეტ „გტუორცნიდა“ სიტყვებს, მაინც გრძნობდი მის შინაგან სიბოძას.

ქეთოს ურთიერთობა ადამიანებთან, მრავალრიცხოვან მეგობართან „კამერული“ ხასიათისა იყო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უფრო „სტატიური“. დინამიკური ელენე კი მუდამ ხალხში ტრიალებდა, ბოპოქობდა, არც თვითონ იხენებდა და არც სხვას ასვენებდა. ვიდაცას შეუტევდა და დაიფრენდა, ვიდაცას თავისებური ბურტყუნით დაუყვავებდა, თავის გარშემო თავს უყრიდა სხვა მხატვრებს, მათთან ერთად მოგზაურობდა საქართველოს მთასა და ბარში (ჩემი მეუღლემ მისი მუდმივი თანამგზავრი იყო), თვითონ ხშირად მოგზაურობდა საქართველოს გარეთაც (სიამოვნებით ვიკო-



ნ. ფალავანიძე
ე. ახვლედიანის პორტრეტი

ნებ, რომ მასთან ერთად რამდენიმე დღე გავატარე ტალინში; თავის სახელოსნოში აწუხდა გამოფენებს — იშვიათად საკუთარი ნამუშევრებისას და უფრო ხშირად სხვებისას. და ესეც დამახასიათებელია — ვინ იყენებს „სხვების“ ან გარდაცვლილი ახალგაზრდა კოლეგა, ან მხატვართა ჯგუფი, ან ბავშვები (ბავშვები განსაკუთრებით უყვარდა); ელენე იყო პირველი მხარველი დაიწვევებულთა და მოკრძალებულთა. ბევრ ახალგაზრდას გაუკაფა გზა, ბევრს გაუმართა ხელი, ბევრს ასწავლა ხელოვნების სიყვარული და ერთგულება. შემდეგ მან თავისსავე სახელოსნოში წაიიწყო კონცერტების გამართვა და მალე მისი სახლი ქართული ინტელაგენციის თავმოყრის საყარელ კერად იქცა. უკველი ასეთი კონცერტი ნამდვილი დღესასწაული იყო. იქ ყველას მიუხაროდა. მომღერლები და სხვა მუსიკოსები ალბათ არასდროს გამოდიოდნენ მსმენელთა წინაშე ისეთი მღელვარებითა და შთაგონებით, როგორც ელენეს სახელოსნოში — იქ ყველაფერი ხელოვნებით სუნთქავდა, ყველაფერი ხელოვნებისთვის იყო, იქ მისულ ადამიანს უკველადიურ წვრილმანსა და პროზაზე ფიქრი აღარ უნდოდა. განსაკუთრებით დამახასიათებელი და ახლაც მღელვარებით ვიგონებ იმ დღეს, როდესაც იქ დღეიდან და გატაცებით მღეროდა ზურაბ სოტიკიძე (1968 წლის ნოემბერში. ელენემ სტამბურად დაბეჭდილი მოსაწვევი ბარათებიც კი დაგზავნა).

ელენე მთლიანი პიროვნება იყო. მისი ხელოვნება ძალიან ჰგავს მას, როგორც ადამიანს. როგორც ფერმწერმა, მან მხოლოდ პეიზაჟით შემოიფარგლა თავი (დიდა მისი დამახასიათებელი თეატრშიც, სადაც იგი, საფრანგეთიდან დაბრუნების შემდეგ, ერთ-ერთი პირველი ამოუღებელი მხარის კოტე მარკანოვილს; ასევე წიგნის ილუსტრაციის დარგშიც). და მისი პეიზაჟებიც მასავით ან ბოჰოქარი და ქარიშხლიანია, ან თბილი და ლირიკული; ყოველ სურათში, თუმცა ელენე ძალიან იშვიათად ხატავდა ადამიანებს, მაინც ადამიანური მაკრისმა იგრძობდა. და ყველა პორტრეტი, რომანტიკული და ამაღლებულია. რა თქმა უნდა, ელენემ განსაკუთრებული როლი ითამაშა ძველი ქართული ქალაქებისადმი, ისტორიული უბნებისადმი სიყვარულის

გაღვივების მხრივ, ძველი თბილისი, ძველი თურქული და სიღნაღი მისი უდიდესი გატაცების საგანს შეადგინდნენ და მათ განსაკუთრებით ამაღლებულ უბნებში უბოილებითა და გულმსურველებით ხატავდა... იმავე დროს, საქმიან და სიტყვიერ თავგამოდებით იბრძოდა იმ ძველი უბნების გადარჩენისა და პატრონობისათვის.

ქეთო მაღალაშვილთან ჩემი კონტაქტი ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევრიდან გახშირდა, როცა მან ჩემი მეუღლის, ჩემი და ჩემი ქალიშვილის პორტრეტები შეასრულა. 1961 წლის ნოემბერში მისი დიდი პერსონალური გამოფენა გაიმართა — ამით დასრულდა მთელი ციკლი გამოფენებისა (ლაღისი, დავითიძე, ელენესი), რომლებიც უფრო ადრე არც შეიძლებოდა გამართულიყო. კატალოგის წინასიტყვაობის დაწერა ქეთომ მე მოხვია და, რა თქმა უნდა, სიამოვნებით დავეწერე, თუმცა კი ტექსტი მოკლეა და ძალაუნებურად სქემატურია; 1962 წლის თებერვალში, გამოფენის დახურვის შემდეგ, გაიმართა ქეთოსადმი მიძღვნილი საღამო — იქ მოხსენება წავიკითხე, შემდეგ კი მის სახლში შეიკრება მეგობრების ვიწრო წრე და განსაკუთრებით სასიამოვნო საღამო გავატარეთ.

ქეთო თოქმის ოთხმოცს მიტანებული გარდაცვალება 1978 წლის 30 მაისს. მე თბილისში არ ვიყავი და დარკაძესაც ვერ ჩამოვუსწარი. ელენემ კიდევ ორ წელიწადზე მეტი იცხოვრა და მოკვდა ისე, როგორც მხოლოდ მას შეეფერებოდა სიკვდილი: მისივე თაოსნობით მოწყობილი გამოფენის დახურვის დროს (ფინანსთა სამინისტროს დარბაზში), თავისი მეგობრებისა და პატივისცემულების წრეში, როცა მადლობისა და სიყვარულის სიტყვებით მიმართავდა სახელობე შევრებილ საზოგადოებას, უცებ უგრძობლად ჩაიკეცა და ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან, რომ გრძობაზე არც მოსულა — წავიდა სიხარულის წუთებში. ქართულ ფარდადგარებულ ტახტზე ისევმა სახელოსნოში, თავისი სურათებით გარემორტყმული. ეკიდა ქეთოს მიერ შესრულებული მისი პორტრეტი (გვიანდელი, პასტელი), ეწყო უკვირებელი, ხის ფხვები და კუნძები, რამდენიმე კალითა ყვავილებისა და პატარა გუნტავიანი. უკრავდნენ გიჟი ამირეჯიბი, ლიანა ისაკაძე, ნანა დიმიტრიადი, გულნარა ქავთარაძე. იმდღეა იზნების ქალმა. სურათებით გაღვრებაში მისი მთელმა თბილისმა ჩაიარა მის ეკუმბთან... უველას უყვარდა, უველას თვალში „სხვანაირი“, განსაკუთრებით პოეტური და რომანტიკული ფიგურა იყო და ბევრი არ უყვოდა ასეთი პოპულარული ქართული ხელოვნების მოღვაწეთა შორის. მწელი წარმოსადგენი იყო თბილისი, მისი მხატვრული ცხოვრება, მთელი ჩვენი საზოგადოება ელენეს გასაოცრად კოლორტული, განუმეორებელი პიროვნების გარეშე. ელენესაც, ისევე როგორც ქეთოს, უამრავი მეგობარი ჰყვოდა საქართველოს გარეთ. ორივეს დიდი დამახასიათებელი არის, რომ მათი მეგობრები საქართველოს მეგობრებიც ხდებოდნენ. ბევრნი ჩვენს ქვეყანას მათი ხელოვნებით და მათი პიროვნებებით აღიქვამდნენ; ქეთო და ელენე დიდად უწყობდნენ ხელს ქართული კულტურის პრესტიჟის ამაღლებას. ასეთი ადამიანები აშველებდნენ და სულიერად ადიდებდნენ საზოგადოებას. მათ შემდეგ დარჩა სიცარიელე, რომელიც მწელიდ თუ შეივსება

(გავრძელება შემდეგ ნომერში)

ადამიანის არსის გაცხადება ხელოვნებაში

გერმანე ფაცაცია

დელფოს აპოლონის ტაძარზე წარწერილი სიბრძნე — „შეიცან თავი შენი“ — სიცოცხლისა და მშვენიერების მარადიულობის აღმნიშვნელი სიმბოლოა. საკუთარი თავის შეცნობის უსასრულო ფენომენი იმასაც გულისხმობს, რომ ადამიანის სულიერი მოთხოვნილებები არაა შემოფარგლული მხოლოდ პრაქტიკული მოღვაწეობით. ადამიანი ვითარდება სამყაროს უნივერსალური ათვისების კვალდაკვალ. ამდენად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ „ფიზიკოსებისა და ლირიკოსების“, „რომანტიკოსებისა და რაციონალისტების“ დაპირისპირებისა და დავის პრობლემა სქოლასტიკური დისკუსიების საგანი უფრო იყო და იგი გადაჭრილად უნდა ჩაითვალოს. აქ, პირველ ყოვლისა, იმას ვგულისხმობთ, რომ ხელოვნება ის არსებითი მექანიზმია, რომლის მეშვეობით ხდება ადამიანის არსის გამკლავება. ცოდნა, ისევე როგორც სილამაზის ხედვის ჩვენები, ასევე, საზოგადოებისადმი კუთვნილების გრძნობა, ანუ ზნეობრივი ნორმები — გაუთხვასა და ამ გზით დამახსოვრებას არ ექვემდებარება. მათ მოპოვება სჭირდება, და მოპოვების ამ პროცესში აღმოაჩენს ადამიანი საკუთარ სამყაროს. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება სულიერი ქმნადობის პრინციპების განხორციელება, რომლის დედაარსი ადამიანის შინაგანი ბუნების გარეგანოვლიანობისათვის ისეთი გარემოს შექმნაა, რაც მისთვის ერთნაირ სასიცოცხლო მოთხოვნილებად აქცევს საზოგადოებრივ შრომასაც და შემოქმედებასაც, ანუ შრომას შემოქმედებად გარდაქმნის.

ადამიანის არსის გამოვლენის საკვანძო საკითხებს ეძღვნება ანზორ ბრეგაძის მონოგრაფია — „ადამიანის შინაგანი ბუნება და მისი გამოვლენა“, რომელიც 1984 წელს დასტამბა საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა „მეცნიერებამ“. ავტორის მიერ საკვლევად აღებული პრობლემა დიდად რთულიცაა და საინტერესოც. მართლაც ბევრჯერ მიუნიშნებათ ადამიანის არსის წვდომის სიძნელეებზე, ამ გზაზე არც სკეპტიციზმი, ნიჰილიზმი და აგნოსტიციზმი გამოურიცხავთ, მაგრამ შემდგომ კვლევაზე ხელი მაინც არ აუღიათ. ამავითაა ალბათ ადამიანის ყოფიერების საზრისი. „ადამიანი ყოფიერობს სამყაროში, ცხოვრობს, საქმიანობს და ქმნის განსაზღვრულ ვითარებაში, მაგრამ როგორია მისი თვითგამოსვლა და რეალიზაცია — თავისუფალი თუ შეზღუდული? ისტორია და კულტურა ინდივიდუალური თუა და თუ აქ ინდივიდია გამოსახული, როგორ შეიძლება სხვის მიერ მისი გაგება, ანდა, აქ ადამიანის ზოგადი კანონზომიერების ამოკითხვა? არა და, გაგება ფაქტია და ისიც ფაქტია, რომ პიროვნებას თვით სწორად ვერ გაუგია თავისი თავი, სხვებისათვის კი უფრო მისაწვდომი და გასაგები გამხდარა“ (გვ. 10) ასეთ კითხვებს სვამს ავტორი წიგნის შესავალში და ერთის შეხედვით მარტივი პასუხით რთული საგნის ირგვლივ მსჯელობებისა და დებულებების შინაარსში შესაღწევად ვეაზმადებს.

მონოგრაფიის პირველ თავს — „სიცოცხლის ფილოსოფიის გაგებითი მეთოდი“ — ავტორი იწყებს იმ ცნობილი დებულების

ანალიზით, რომლის მიხედვითაც ადამიანი არის შემოქმედი არსება. ეს დებულება ღირებულებით კონტექსტზე პირდაპირი მიწინააღმდეგობა, მაგრამ საკითხავია, თუ როგორი ღირებულება უნდა ჩაითვალოს უფრო მაღალ ღირებულებად? ავტორი პოპულარული დასაცლური სიცოცხლის ფილოსოფიის (გაგებით ფსიქოლოგია, კულტურულ-ფსიქოლოგიური მიმართულება) მიმდინარეობაში ორ პასუხს მოიძიებს დასმულ კითხვაზე: არა ობიექტური გონის (ისტორია, კულტურა) სახით წარმოდგენილი ფაქტი, შედეგი შემოქმედებისა, სადაც სიცოცხლე უკვე წასულია, განცდილია და მისი სტატეკურობის გამო ინტერესმოკლებულიცაა, არამედ ცოცხალი სიცოცხლე — თვით პროცესი შემოქმედებისა, სუბიექტის შინამძრობის დინამიკურება. ასეთ თვალსაზრისზე დგას ფრ. ნიქო და ეს შეხედულება სუბიექტივიზმად იწოდება. ამავე მიმდინარეობაში მძლავრი გავლენა აქვს საპირისპირო შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც უკვე განცდილსა და დამთავრებულს — ისტორიასა და კულტურას — ენიჭება უპირატესობა (ვ. დილთაი, ვ. შპრანგერი, ა. ტუმარკინი და სხვ), რაც იმასაც ნიშნავს, რომ თვით სიცოცხლისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა გამოსახულებას ენიჭება. ამ უქანასკნელის არსებობის ფორმა მხოლოდ გამოსახულება ანუ გამოსახვა ისტორიასა და კულტურაში, რომელთა გაგებასაც მიუყვართ (ან უნდა მიგვიყვანოს) ადამიანის თუ ისტორიის გაგებამდე.

გაგებითი მეთოდის შესახებ მსჯელობას მიუყვართ თვითგაგების საკითხამდე. დილთაი გვეტყვის, რომ ადამიანის ნამდვილი წვდომისათვის არ გამოდგება გაგების პრაქტიკული და ლოგიკური სახეები, რადგან ისინი მოწყვეტილი არიან გასაგებს, თვით სუბიექტს. გამოსახულებას, რომელსაც ჩვენ ვახდენთ, იგებს სხვა ადამიანი, აქ ამოკითხება ჩვენი შინაგანი სამყარო, და მის მიერ ჩვენი გამოსახულების გაგების მეშვეობით ჩვენ გავიგებთ, თუ რას წარმოვადგენთ, მოხდება თვითგაგება.

გამოსახულების სახეთაგან განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კულტურის ფაქტებს. კულტურის ფაქტებიდან პირველადია ენობრივი მასალა, რომელსაც დილთაი მიიჩნევს გაგების ნამდვილ გზად და საშუალებად. საქმე იმაშია, რომ გაგების მეთოდს სა-

ფუძვლად უდევს ინტერპრეტაცია, ობიექტივიზმული სუბიექტურ-ისტორიული კულტურული ფაქტების ინტერპრეტაცია.

მონოგრაფიის ამავე თავში კრიტიკულადაა განხილული ვ. დილთაის მოწაფის ე. შპრანგერის კულტურულ-ფილოსოფიური შეხედულებები, რომლის მიხედვით ადამიანის სულის სიღრმეში მდებარე ფენები რომ გამოვლინდნენ, ამისათვის საჭიროა მოქმედება აქტიურობა, შემოქმედებითი მუშაობა. რა შემთხვევაში ხდება ნამდვილი გაგება? როდის შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ობიექტურობასა და ქვეშეობაზე? შპრანგერი ამ შემთხვევაში საგანგებო მნიშვნელობას ანიჭებს სხვისი სულიერი ცხოვრების რეპროდუქციას, მაგრამ იგი მაინც არ გვაძლევს ობიექტურობის გარანტიას.

სიცოცხლის ფილოსოფიის კრიტიკული ანალიზიდან გამომდინარე ავტორი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ „არის ერთი და თან ძირითადი საკითხი, რომელიც გამორჩა სიცოცხლის ფილოსოფიას: ადამიანზე, მის სიცოცხლეზე, შემოქმედებაზე ლაპარაკს მხოლოდ მაშინ აქვს გამართლება, როცა ადამიანი წარმოდგენილია ქვეშეობით სოციალურ არსებად, როცა მისი ყოველი ქმედება განპირობებულია სოციალური გარემოთა და გამოწვეულია საზოგადოებისათვის. სიცოცხლეს აზრს თავისუფალ სამყაროში თავისუფლად დამკვიდრებული ღირებულებები აძლევს; ესაა სუბიექტურ-ადამიანური სიცოცხლე, ადამიანის შემოქმედება-მოღვაწეობა. მართალია, ამ მიმდინარეობებში ზოგჯერ შენარჩუნებულია სოციალური ფორმებისა და კულტურის შინაარსის კავშირი, მაგრამ აქ ლაპარაკია ინდივიდუალურ და საგნობრივ-კულტურულ შინაარსს შორის კავშირზე და არა საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ფორმებზე (გვ. 27).

მონოგრაფიის მეორე თავი — „გასაგნება — შინაცხოვრების გაცხადება“ — დასმული პრობლემის გადაჭრის მარქსისტული კონცეფციის ანალიზს ეძღვნება. ახალი, რაც ამ საქმეში მარქსიზმმა თქვა, ის გახლავთ, რომ ეს მოძღვრება სამყაროს ცენტრში ათავსებს რეალურ ადამიანს, უარყოფს ყოველგვარ ზედა ძალებს და ზებუნებრივ საზრისს; მიუთითებს ადამიანში მყოფ უამრავ ძალებზე და უნარებზე და იმაზეც, რაც ხელს

უმლის ამ უნართა სრულ განვითარებასა და გამომჟღავნებას; იბრძვის ისეთი მდგომარეობის შესაქმნელად, სადაც ადამიანი წარმოდგენილი იქნება თავისი ნამდვილი სახით. ასეთ ვითარებაში ადამიანის მიერ შექმნილი ხელოვნური სამყარო მართლაც ადამიანურ ენაზე მეტყველებს, აქ საგნები და მოვლენები დატვირთულია ადამიანური საზრისით და მათ მიმართებათა უკან იკითხება ადამიანური მიმართებები. აქ ადამიანი არის რეალური და აქტიური არსება, რომელიც მიმართებებში არსებობს და ამ მიმართებებშია საქმიანი, რომ ადამიანი სოციალურისა და ინდივიდუალურის ერთიანობაა, რომ მის სახეს თავისუფალ-შემოქმედებით ბუნება განსაზღვრავს, რომ ადამიანი შრომის ნაყოფში საკუთარ თავს ხედავს, რომ ადამიანის მიერ შექმნილ სამყაროში მისი სულიერი სახეა განსხვავებული. მარქსიზმის თანახმად შინაგანი სამყაროს წვდომის მცდელობა აუცილებლად გულისხმობს მიმართებისა და დიალოგის ცნებათა ჩართვას ამ პროცესში, რადგან სწორედ მიმართებასა და დიალოგში იძენს აზრს ადამიანის ცხოვრება, ამიტომ იგი ადამიანისუფალია, მისი არსისუფალია, დამადასტურებელია ნამდვილადამიანური ცხოვრების და ამასთანავე ადამიანის გაგების საშუალებას წარმოადგენს. ამდენად, „საკუთარი თავის შემეცნება სხვა ადამიანთან კავშირში აღწევს სრულყოფილებას“ (გვ. 32). ამ შემთხვევაში გაგება მთელ სამყაროზე ვრცელდება, რადგან ჩვენ ერთმანეთსაც ვიგებთ და ობიექტურ სამყაროსაც. ორი ადამიანი ერთმანეთს იგებს მაშინაც, როცა ისინი ერთი მიმართულებით იცქირებიან, როცა მათი შეხედულებები და აზრები ძირითადად ერთმანეთს თანხედებიან, და მაშინაც, როცა ისინი განსხვავებულად აზროვნებენ, როცა მათ სხვადასხვა ღირებულებები და ცხოვრების საზრისი გააჩნიათ. პირველი ვითარება მართლაც ბედნიერებაა, ამ შემთხვევაში გაიოლებულია შემეცნება, სხვისი გაგებისათვის უფრო ნაკლები ენერგია იხარჯება და ამასთანავე შეცდომაზე უფრო მეტადაა გამორიცხული, მაგრამ ცხოვრება ხშირად ისეთ სიტუაციებსა და ადამიანებს შეგვყრის, რომელთა გაგებისათვის უშუალოდაა უკვე საკმარისი არაა და საჭირო ხდება დიდი ცოდნა და გონების ძალისხმევა, შესწავლისას „მიძინებელი“ თუ მთვლენა-

რე სხვადასხვა მდგომარეობების მოხმობა ხოლო თუ ამანაც არ იკმარა, მეცნიერებათა მონაცემების, ლიტერატურაში აღწერილობის სხვადასხვა პასაჟებისა და სიტუაციების გამოყენება-შეღარება.

ადამიანის მიერ კულტურის შექმნა და იქ სუბიექტის გამოსახვა-დამკვიდრება — ურთულესი მოვლენაა. კულტურა შემოქმედების შედეგია და იგი უბრალო შექმნას არ ნიშნავს. ფაქტია, რომ ყოველი მოქმედება არაა შემოქმედება, ღირებულებით — საზრისიანი, თავისუფალი მოღვაწეობა. ადამიანის თვითგამოვლენისათვის, სამყაროში მისი დამკვიდრება-განხორციელებისათვის აუცილებელია მოქმედება-აქტივობა, მაგრამ არა ყოველი სახის მოქმედება, არამედ მხოლოდ თავისუფალი. ადამიანის ძალეობისა და უნარის გამომჟღავნებისათვის აუცილებელია საგნობრივი მოქმედება, მხოლოდ საგნობრივი გარდამქმნელი მოქმედება ათვალსაზრისიანებს „დამალულს“. მაგრამ ეს მოქმედება რომ ავსხნათ, ჯერ დადგენილ უნდა იქნას ადამიანის სახე, როგორც მთლიანი არსებისა. ავტორიც, სახეებით სამართლიანად, სწორედ ამაში ხედავს ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის დანიშნულებას. ადამიანი უნივერსალური არსებაა და ამ უნივერსალურობაში გადამწყვეტია მისი სოციალურობა, აქტიური დამოკიდებულება სხვა ადამიანებთან, მათთან ჭეშმარიტ ერთობაში ყოფნა, განუწყვეტელი დიალოგი და ურთიერთსიყვარული. ამ უკანასკნელს, ავტორი საგანგებო განსჯის საგნად აქცევს მონოგრაფიის მესამე თავში — „სიყვარული ადამიანთა ურთიერთობებში“.

არა გვეკონია არსებობდეს სხვა რამ ფენომენი ვარდა სიყვარულისა, რომელიც ამდენი „ცდუნებით“, საიდუმლოებით, უცნაურობით, ინტრიგითა და ინტერესით იყოს მოცული. კაცობრიობის კულტურული ისტორიიდან დაწყებული დღევანდლამდე ვის არ უცდია სიყვარულის არსში შედღწევა, მისი წვდომა, მაგრამ მისი ერთგვარადობა, განუმოკრებლობა და უნიკალობა ლოკალურულ ახსნას არ შეიძლება დაუქვემდებაროთ. არც ავტორს გააჩნია მისი გადაჭრის პრეტენზია, და ალბათ, არც შეიძლებოდა ჭეშნოდა იგი, მაგრამ სიყვარულის ფენომენზე მისი მსჯელობები „სიყვარულს“ იმსახურებს. უდავოდ მართალია ავტორი, როცა

წერს: „პატივისცემას, ზრუნვას, ნდობას, სიმპათიას, სოლიდარობას, მეგობრობას, თანაგრძობას, თანაბანებას, უმაღლეს პიროვნულ მდგომარეობას — მანაბტპობას და საერთოდ, ნორმალურ-ადამიანური არსებობის თანხლებს სხვა ფენომენებს, რომლებიც ადამიანურსმორისო კავშირებს აწესრიგებენ, დიდი ადგილი უჭირავთ პიროვნების ყოფიერებაში. ადამიანის ცხოვრება, მის მიერ შესრულებული ნებისმიერი ყოველი მოქმედება, სინამდვილის ნებისმიერ სფეროში მისი დამკვიდრება, საზოგადოებისა და სხვა ადამიანებისადმი სუბიექტის მიმართება მაშინა გულწრფელი და დაზღვეულ გულგრილობისაგან, როცა მასში მონაწილეობს „სიკვარული“ (გვ. 57). ადამიანის მთლიანობას სიყვარულის კონტექსტის გარეშე ვერ მოვიხარებთ. ეს გარემოება დავიწყებს ეგზისტენციალისტებმა და, ცხადია, პიროვნების მთლიანობაც დაერღვათ. სწორედ ამ ასპექტითაა კრიტიკულად განხილული მ. შელერის, გ. მარსელის, ე. ფრომის და სხვ. ავტორთა შეხედულებები მონოგრაფიაში.

მაინც რა შეიძლება მივიჩნიოთ ნამდვილ სიყვარულად? რა ადგილი უჭირავს სიყვარულს ადამიანთა ურთიერთობაში, ადამიანის ყოფიერებაში?

სიყვარული, პირველ ყოვლისა, თანასწორობას მოითხოვს, ორი არსების ერთიანობას და იმავდროულად ერთიანობის ორივე წევრისათვის ინდივიდუალობის შენარჩუნებას. როცა ეს თანაბრობა, თანასწორობა დარღვეულია, მაშინ მკვიდრდება ცალმხრივობა და ერთ-ერთი მხარის გააბსოლუტება. ამ შემთხვევაში დიალოგი მონოლოგით იცვლება, რაც საბოლოო ჯამში სიყვარულის წაშლელაა.

სიყვარულის არსის გასაგებად მნიშვნელოვანი როლი განეკუთვნება შეუცვლელიობის, ერთგულებისა და დაუფლების კატეგორიებს. ნებისმიერი ურთიერთობა ერთგულებას გულისხმობს, ხოლო „სიყვარულისთვის იგი მაცოცხლებელი ატრიბუტია და ორი სხვადასხვა არსების გაერთიანებისა და მარადიულად ერთადყოფობის საფუძველს წარმოადგენს“ (გვ. 64). ასევეა დაუფლება, ისიც უუწყავშირს გულისხმობს, თანაბრობასა და ნებაყოფლობითობას, რაც გარეგანი ძალებითა და საშუალებებით ჩარევას გა-

მორიცხავს. დაუფლება ურთიერთთავისუფლებით არჩევანია და იგი არ ეფუძნება ანაბრებით მოტივებს. ასევე აუცილებლად მოითხოვს სიყვარული ზრუნვას, პასუხისმგებლობას, პატივისცემას, ცოდნას. ყოველივე ეს გამოირიცხავს სიყვარულის პრაგმატიკულ შეფასებას, რადგან სიყვარული თავადაა ის სარგებლიანობა, რომელიც ნამდვილ — ადამიანურ ყოფიერებას, ბედნიერებას უდევს საფუძვლად. სიყვარული თავისუფლებაა, თავისუფალი აქტია, მაღალი, ნებაყოფლობითი „მონობა“ თავისუფლების ტატონობისათვის. „სიყვარული — წერს ავტორი — საკუთარი ემპირიული საზღვრების გადალახვა, კონკრეტული პიროვნებისათვის მინიჭებული აუცილებელი ხვედრის — სასრულობის მიმართ აჯანყება, ჩაკეტილი ინდივიდუალობიდან ამოხტომა, მისი დადასტურება, ამით თვითდადასტურება, უსასრულობაში გაჭრა და მარადიულობისაკენ სწრაფვა.“ (გვ. 76).

მონოგრაფიის დასკვნითი, მეოთხე თავი — „თვითრავალიზაცია ხელოვნებაში“ — ეძღვნება ხელოვნების საგანგებო როლის ჩვენებას ადამიანის შინაგანი სამყაროს გასხნა-გამოვლენაში. ხელოვნება ადამიანის შინაგანი სამყაროს, მისი სიცოცხლის წმინდა გამოსახულებაა, იგი გამოავლენს ახალ ისეთ მომენტებს. რაც პიროვნებაში ჩანასახოვან მდგომარეობაში იყო, ამასთანავე ამაღლებს ადამიანს, ჯიჟიარებს მას. ნამდვილ ხელოვნებაში საკუთარი სულიერი მდგომარეობა ამაღლებულია უზოგადეს განცდამდე, მოცემულია იდეალები, რომლებიც მოიხმარებიან ადამიანების მიერ და რომლებიც მათი ყოფიერების შთამაგონებელ სანიმუშო ნორმებად იქცევიან.

გავავლოთ ასეთი პარალელი: 1750 წელს დიკონის აკადემიის მიერ დასმულ კითხვაზე — „ხელი შეუწყო თუ არა მეცნიერებათა და ხელოვნებათა განვითარებამ ზნეობის განწმენდას“ — უან ეაკ რუსომ უარყოფითი პასუხის გამო იმავე აკადემიის პრემია მიიღო; მე-20 საუკუნეში კი გალაკტიონი გვეტყვის, დრო აღნიშნე, დროო...

საბოლოო მიზანი, იდეალი ალბათ ისაა, რომ ხელოვნება და ცხოვრება ორი სხვადასხვა ვითარების აღმნიშვნელი ცნებები კი არ იყოს, არამედ მათში ერთი და იგივე

შინაარსი იგულისხმებოდას. მაგრამ ეს ჯერ-ჯერობით ჯერარსის სფეროა და ვიდრე ასეა, დრო უსათუოდ უნდა აღინიშნოს, რათა სწორად განვსაზღვროთ იდეალთან მიახლების გზები და პერიოდები.

ხელოვნება რომ ცხოვრების მხოლოდ ასახვის ფუნქცია გააჩნდეს და მისი (ცხოვრების) „ამაფორიაქებელიც“, „შემამფოთებელიც“ არ იყოს, მაშინ მას მხოლოდ ემპირიული ღირებულება ექნებოდა, სოციალური ფუნქცია და ღირებულება კი — არა.

როგორ შემოდის ხელოვნება ადამიანის ცხოვრებაში? სინამდვილის ვარე ობიექტური სამყარო ადამიანის გონების წარმოდგენებში შემოდის ადამიანის მიერ ათვისებულ საგანთა და, პირველ რიგში, ადამიანური მოღვაწეობის ობიექტთა და არა ფიზიოლოგიურ გამღიზიანებელთა და შეგრძნებათა სახით. ე. ი. უნდა ითქვას, ხელოვნების მიერ ცხოვრების ასახვა მაშინაა ადეკვატური, როცა იგი გვესმის როგორც მოღვაწეობა. საზოგადოებრივი ცხოვრება არსებითად იმ ფაქტორს წარმოადგენს, რომელიც განსაზღვრავს თუ როგორ და რა ფორმებში ასახავს ადამიანი გარემომცველ სინამდვილას. ხელოვნება მაშინაა ცხოვრების ადეკვატურად ასახველი და მისი „ამაფორიაქებელიც“, როცა საზოგადოებაში ღვივდება და მკვიდრდება ცხოვრების ობიექტური ანალიზის მოთხოვნილება (ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება გავისყენოთ, თუ როდის გამოჩნდა ჩვენს რესპუბლიკაში ანტისოციალური ფენომენების ამსახველი პირველი მხატვრული ნაწარმოებები). ისიც უნდა აღენიშნოთ, რომ ასახვის პროცესებზე სოციალური ზემოქმედება თავის კვალს ტოვებს სულიერი კულტურის ამა თუ იმ ფორმაზე. აქ ის გვაქვს მხედველობაში, რომ პოლიტიკურ იდეოლოგიაში ასახული კლასობრივი, პარტიული ინტერესები ძლიერ გავლენას ახდენენ ხელოვნებაზე.

ქემარტი ცხოვრებისა და ქემარტი ხელოვნების მიზნები ერთმანეთს ემთხვევა. ხელოვნებაც და ცხოვრებაც იმას უნდა ებრძოდეს, რაც ერთსაც და მეორესაც უპირისპირდება. ხელოვნება მაშინაა მშვენიერი, როცა ცხოვრებას ემსახურება. მაგრამ ეს ისე კი არ უნდა გავიგოთ, რომ ხელოვნებამ ცხოვრებიდან მხოლოდ პოზიტიური უნდა წაარმოაჩინოს. თვით ხელოვნებაც „ცხოვ-

რობს“ და მისი ცხოვრების აზრი იმაშია, რომ ამ „მალაღმა ცხოვრებამ“ ჯერჯერობით „დაბალი“ ცხოვრებაში არსებული მალაღმა და ანტიადამიანურიც საჩინო გახადოს. ფაქტია, რომ ხელოვნება ამაზე მეტს ვერ მოახერხებს და მას მეტი არც მოეთხოვება. ხელოვნებას, რომელიც ამას ახერხებს, აქვს ცხოვრებაში „ცხოვრების“ უფლება. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ამაში მდგომარეობს ხელოვნების ძირითადი კანონის — კონსტიტუციის — არსი, მისი ძირითადი უფლებებიც და მოვალეობებიც. ამ შემთხვევაში განასრულებს ხელოვნება ცხოვრების მიმართ თავის ძირითად ფუნქციებს — შემცენებობას და შემფასებლურს (აქსიოლოგიურს). ამ შემთხვევაშია ხელოვნება ცხოვრებისეული სიპართლის გზაცა და მეგზურიც. ცნობილია, რომ ხშირად ცხოვრებაში სიკეთის ფრონტს სიბოროტის უფრო დიდი ფრონტი უპირისპირდება. ამიტომაც, რომ ჰეგელი და ენგელსი ბოროტებას მიიჩნევენ ფორმად, რომელშიც ისტორიული განვითარების მამოძრავებელი ძალა ვლინდება. როცა იცი, თუ საიდან გუკვეთება მტრის მახვილი, მაშინ სანახევროდ მაინც გადარჩენილი ხარ.

ხელოვნების ცხოვრებაზე ზემოქმედების საბოლოო შედეგი ყოველთვის საზოგადოებრივ-ცხოვრებისეულია. ხელოვნების ცხოვრებაზე ზემოქმედება ცხოვრების ზნეობრივი შინაარსის დინამიკაში მომყავნი და მისი გამამდიდრებელია, ამ შინაარსის გამწმენდი და ამაშია საკუთრივ ხელოვნების ზნეობრივი ღირებულება. ხელოვნების სოციალური ზემოქმედების ძალა და განვითარება საბოლოო ჯამში დამოკიდებულია საზოგადოების ცხოვრების მატერიალურ პირობებზე და ეს პირობები ყოველთვის ერთნაირად ხელსაყრელი არ შეიძლება იყოს ადამიანის ზემოქმედებითი მოღვაწეობისთვის. ასეთ ვითარებაშიც ხელოვნებამ ორიენტაცია უნდა აიღოს ცხოვრებისა და ადამიანის გამაუცხოებელ ფენომენებზე, გამოავლინოს ისინი, ცხოვრების შუაგულიდან „გაუსწროს“ ცხოვრებას, დაუდგეს წინ, გადაელობოს კიდევ, ზნეობრივი რღვევისაგან დაცვა იგი, რადგან ცხოვრებაცა და ხელოვნებაც ერთნაირი — ამალელებული და ადამიანური გენის მატარებელია.

„ხელოვნება — წერს ავტორი — ადამი-

ანის მიერ შექმნილი ის სინამდვილეა, რომელიც გვიცხადებს შემოქმედებისა და შემოქმედის არსს, ხელოვნების არსსაც და იმის არსსაც, რასაც ის გამოხატავს... ადამიანი შემოქმედებამდე პოტენციური არსებაა მხოლოდ. იგი იმას გაასვენებს, რაც მის შინაგან სამყაროს გააჩნია, მაგრამ შემოქმედების აქტი, როგორც თეორიულ და პრაქტიკულ დონეთა შეხვედრის ადგილი, ადამიანში „დამალული“, ხშირად თვით მისი პატრონისთვისაც კი უცნობი უნარების გაღვივებასაც უწყობს ხელს“. (გვ. 85, 88, 89). ეს გახლავთ ხელოვნების უღიადესი ფუნქცია და ამის წყალობით ესაზღვრება იგი ფილოსოფიას. შემოქმედს რომ ნიჭი სჭირდება (განსხვავებული და თავისებური), რომ აქ უდიდეს როლს თამაშობს ინტელიცია — ეს ცნობილია. მაგრამ ეს თანშობილი მონაცემები ამოქმედების გარეშე დაიკარგება. შემოქმედსა და შემოქმედებას ცოდნაც აუცილებლად ესაჭიროება და ამ ცოდნათა შორის ერთ-ერთი მთავარი ფილოსოფიური ცოდნაა. ცნობილია, რომ შთაგონება იმას უფრო ხშირად მიაკითხავს ვინც შეიარაღებულია ცოდნით, ვინც თანახმარებულია თეორიებთან (რატომ უნდა, აქ გამორიცხული არაა ცხოვრების გამოცდილება და ა. შ.). ეს რომ ასეა, ამას თვითონ გენიოსთა საქმეებიც გვიდასტურებენ. არსობრივის და არა წვრილმანის ხილვა — აი ვინაა ხელოვანი. ყოველივე ამისკენ მიგვახედებს ა. ბრეგადის წიგნი.

ავტორი მადლიერებით იხსენებს იმ ე. წ. ანთროპოლოგ მწერლებს, რომლებმაც ესთეტიკური სიამოვნების მონიჭებასთან ერთად, ის დიდი საქმე გააკეთეს, რომ წარმოგვიდგინეს ადამიანის ყოფიერების საიდუმლოებანი, ღრმად ჩასწვდნენ სულის ლაბირინთებს, მათეფალსაჩინოეს ადამიანებში არსებული, მაგრამ დამალული და მიძინებული მდგომარეობანი და მათი აღმოჩენით გავვაგებინეს ჩვენივე თავი. მათ გარეშე კი იქ (ჩვენს შინაგან არსებაში) თავად ვერასოდეს ვერ შევძლებდით შედწევას. მწერლის მიერ დახატულ სხვადასხვა პერსონაჟთა უამრავი ხასიათების დახმარებით ვააშკარავებთ ჩვენს შესაძლებლობებს და ამით უკეთ ვიმეცნებთ საკუთარ რაობას.

ა. ბრეგადის ღრმა რწმენით, დიდი შემოქმედის შინაგან სამყაროში იმთავითვეა მოცემული მრავალფეროვანი და ურთიერთ-

საწინააღმდეგო შესაძლებლობანი და ნაწილობრივ მოცემულ მოქმედ გმირთა სხვადასხვაობა სწორედ აღნიშნული ვითარების შედეგია. სარტენზოი წიგნის ავტორმა კარგად უწყის, რომ მკვლელობის, დალატის, განწირვის და ა. შ. კარგად მცოდნე შემოქმედი ემპირიულიად, პირად ცხოვრებაში თავად არ არის საშინელ საქმეთა ჩამდენი. მას გააჩნია საკუთარი ღირებულებათა სკალა, აქვს ავ-კარგის გამრჩევი თვალი, რომლითაც ყველაფერი შეფასებულია. ისე კი, თავისი არსებით ადამიანი, ეს მიკროსამყარო, უამრავ და თან ერთმანეთის საწინააღმდეგო ფენომენებს იტევს — ცნობიერად თუ ფარულად. ხელოვნების ნაწარმოების პერსონაჟები მკითხველს (ვუწოდოთ მას თანაშემოქმედი) ეხმარება, რომ დასძლიოს ერთფეროვნება ცხოვრებისა და გაიჭრას გარესინამდვილის, და რაც მთავარია, საკუთარი შინაგანი სამყაროს უსასრულობაში. შეიძლება ადამიანის საიდუმლოს გაგების გზა ტანჯვის გზაა (ზოგჯერ არასასურველს და არასასიამოვნოს რომ აღმოვაჩინებდეს), მაგრამ აუცილებლად ვასავლელი აღმართია, გოლგოთაზე რომ მიემართება, სადაც გამოსყიდვა, განწმენდა და თვითშემეცნება ზეიმობს.

წიგნი დაწერილია ფილოსოფოს-ანთროპოლოგის მიერ (ეს ყველგან იგრძნობა), რომელსაც გამოყენებული აქვს მოსაზღვრე მეცნიერებათა და, აგრეთვე, ხელოვნების თეორიის, პოლიტიკის თუ ესთეტიკის მონაცემები. ასეთ კვლევას კომპლექსური ეწოდება და იგი დიდად სასარგებლოა ადამიანის, ამ ურთულესი ფენომენის უკეთ გააზრებისათვის. პრინციპული ხასიათის შენიშვნა რომ გვეძებნა სარტენზოი მონოგრაფიაში, მაშინ უნდა დელფოს აპოლონის ტაძარზე წარწერილი მოწოდებისთვის კითხვის ნიშანი უნდა დაგვესვა — შეიცან თავი შენი? შევიცან თავი ჩემი? ანზორ ბრეგადის მონოგრაფია — „ადამიანის შინაგანი ბუნება და მისი გარეგამოვლენა“ — ამ კითხვებზე საბოლოო პასუხი პრეტენზიას არ აცხადებს და ამაშიცაა მისი ერთ-ერთი მთავარი ღირსება, ხოლო ის ანალიზი, რომელსაც ავტორი გვთავაზობს, უდავოდ დიდ ინტერესს აღუძრავს მკითხველ აუდიტორიას.

მეზი

პასუხისმგებლობა

ნანა ლორია

ბამომცემლობა „განათლებამ“ გამოსცა მუსიკისმცოდნე ეთერ ლონდარიძის წიგნი „ქართული საბავშვო მუსიკა“. (რეცენზენტები — ჰენდელის საერთაშორისო პრემიის ლაურეატი, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი ვ. გვახარია და ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოცენტი თ. ჩიჯავაძე). წიგნის სათაურიდანვე ჩანს, რომ ავტორს მეტად საჭირო და კეთილშობილი ამოცანა დაუსაზავს. ამასვე ადასტურებს ანოტაცია, რომელშიც ვკითხულობთ: „წინამდებარე წიგნი პირველი ნაშრომია ეროვნული საბავშვო მუსიკის დარგში. მასში ფართოდ და საინტერესოდაა განხილული საბავშვო მუსიკის განვითარების ისტორია, ქართული საბავშვო მუსიკის, როგორც დამოუკიდებელი მუსიკალური ჟანრის ფორმირება უძველესი პერიოდიდან დღემდე. გამახვილებულია ყურადღება საქართველოში ბავშვთა მუსიკალურ-ესთეტიკური აღზრდის საკითხებისადმი. „ქართული საბავშვო მუსიკა“ დიდად დაეხმარება მოსწავლე ახალგაზრდობას საერთო მუსიკალური დონის ამაღლებაში. იგი გამოადგებათ აგრეთვე მუსიკალური სკოლებისა და სასწავლებლების პედაგოგებს, როგორც დამხმარე ლიტერატურა“.

რა თქმა უნდა, მისასალმებელია ავტორის ცდა და სურვილი განიხილოს ესოდენ ფართო საკითხების წრე და შეიტანოს თავისი

წვლილი ეროვნული მუსიკალური კულტურის ამ ფრიად მნიშვნელოვანი სფეროს შესწავლაში. სამისოდ ე. ლონდარიძეს მართლაც დიდი მუშაობა ჩაუტარებია, რასაც წიგნში მოხმობილი საკმაოდ ვრცელი ინფორმაციული მასალა მოწმობს. მაგრამ მით უფრო გასაკვირია ანოტაციის პირველივე წინადადება, საიდანაც ვიგებთ, რომ ე. ლონდარიძის წიგნი „პირველი ნაშრომია ეროვნული საბავშვო მუსიკის დარგში.“ ეს განცხადება არ შეესაბამება სინამდვილეს, რადგან ქართული მუსიკის ამ დარგში საყურადღებო შრომები აქვთ გამოქვეყნებული ქართველ მუსიკისმცოდნეებს — თ. კვირიკაძეს, ნ. ქავთარაძეს, თ. გელაძეს. ქართული საბავშვო მუსიკის პრობლემებზე მნიშვნელოვანი მოსაზრებები აქვთ გამოთქმული როგორც პროფ. ლ. დონაძეს, რომელიც ციტირებულია ე. ლონდარიძის მიერ, ისე გორჯონიკიძეს, ე. ძიძაძეს, ლ. რააბენს, მ. ავაზაშვილს, კომპოზიტორ მ. დავითაშვილსა და სხვებს.

ანოტაციის არც შემდეგი განცხადებები შეესაბამება სინამდვილეს. ავტორის ცდა და სურვილი — ფართოდ და საინტერესოდ განიხილოს „საბავშვო მუსიკის განვითარების ისტორია“ და წარმოაჩინოს ამ „დამოუკიდებელი ჟანრის ფორმირება უძველესი პერიოდიდან დღემდე“, — მხოლოდ მაშინ მოგვეცემა სასურველ შედეგს, თუ ეს ამოცანა მაღალ პროფესიულ დონეზე გადაწყვიტვებოდა და ნაშრომში ინფორმაციული ცნობების გარდა მოცემული იქნებოდა მუსიკალური მასალის ანალიზი ქართულ მუსიკაში განვითარებული შემოქმედებით პროცესების ფონზე. უამისოდ ვერ დაიხატება ეროვნული საბავშვო მუსიკის ფორმირებისა და ევოლუციის ისტორიული სურათი.

ე. ლონდარიძის წიგნში კი უგულვებელყოფილია მეცნიერული კვლევის რაიმე მეთოდი. ამის გარდაც, მისი ნაშრომი სცოდავს დაბალი პროფესიული დონით, მცდარი შეხედულებებით, წინააღმდეგობებით. წიგნში დიდი ადგილი ეთმობა ისეთ ინფორმაციას, რომელსაც კვლევის საგანთან საერთო არაფერი აქვს. ამ მიზეზების გამო ე. ლონდარიძის ნაშრომი ვერ დაეხმარება „მოსწავლე ახალგაზრდობას საერთო მუსი-

კალური დონის ამოღებაში“, ვერ გამოადგებათ „მუსიკალური სკოლებისა და სასწავლებლების პედაგოგებს, როგორც დამხმარე ლტერატურა“, რასაც ამაღლ გვპირდება ანოტაცია.

ერთი შეხედვით ე. ლონდარიძის ნაშრომში „მოქმედებს“ მუსიკალური მასალის ისტორიულ-ქრონოლოგიური განლაგების პრინციპი, რასაც გვიდასტურებენ წიგნის ქვესათაურები: „ქართული საბავშვო მუსიკის პირველი ნაბიჯები“ (თავი I), „ქართული საბავშვო მუსიკა 20-იან წლებში“ (თავი II), „ქართული საბავშვო მუსიკა 30—40-იან წლებში“ (თავი III), „ქართული საბავშვო მუსიკა 50-იან წლებში“ (თავი IV), „ქართული საბავშვო მუსიკა 60—70-იან წლებში“ (თავი V). მაგრამ ქრონოლოგიის ეს პრინციპი არ ესადაგება არც ქართული საბავშვო მუსიკის განვითარების საეტაპო ტენდენციებს და არც საბჭოთა მუსიკის-მკვლევარებში დადგენილსა და დამკვიდრებულ პერიოდინაციაში². მთავარი კი ისაა, რომ წიგნში თვით ავტორი არღვევს მის მიერ შემოთავაზებული ქრონოლოგიის პრინციპს. ასე მაგალითად, პირველ თავში, სხვათა შორის, საუბარია 20-იანი წლების საბავშვო ოპერებზეც, რაც, წესით, მეორე თავში უნდა ყოფილიყო განხილული. მეორე თავში ეკითხულობთ 30—70-იან წლებში შექმნილი ნაწარმოებების შესახებ (გვ. 37, 43). მესამე თავში აღწერილია 50—70-იანი წლების ნიმუშები (გვ. 54—84), მეოთხე თავში განხილულია 60—70-იანი წლების მუსიკა (გვ. 87—106). მეხუთე თავში კი ისევ საუბარია 20-იანი და 50-იანი წლების ნიმუშებზე (გვ. 112—113). ამის გამო წიგნში თვალს ვერ ვადევნებთ ქართული საბავშვო მუსიკის ფორმირების გზას, ერთობ ქაოტურად გამოიყურება ამ ჟანრის განვითარების სურათი.

ე. ლონდარიძის ნაშრომში ასევე არეულია ისეთი ანბანური ცნებების მნიშვნელობა, როგორცაა თემატიკა და ჟანრი. ავტორი, რატომღაც, საბავშვო მუსიკის დამოუკიდებელ ჟანრად მიიჩნევს სახალწლო სიმღერებს. იგი წერს: „რამდენი ლექსი, რამდენი სიმღერა, რამდენი შთავონებული სტროფი და მელოდია უძღვნიათ ახალი წლისათვის. სრული პასუხისმგებლობით შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენს მოზარდებს ამ ჟანრის

მრავალი საინტერესო ნიმუში გააჩნიათ“ (გვ. 109—110). ანალოგიურ გაუგებრობას ვაწყდებით შემდეგ სტრიქონებშიც: „ასე რომ, ჩვენს მოზარდებს დღეს ყველა ჟანრი, ყველა თემატიკის ნაწარმოებები გააჩნიათ — იქნება ეს სახალწლო თუ სამაისო, სიმღერა დედასა თუ სამშობლოზე, სკოლაზე თუ მასწავლებელზე, წილწადის სხვადასხვა დროზე“ (გვ. 112).

წიგნიდან ვერც იმას ვაიგებ, თუ რა დროიდან იწყებს თავის დასაბამს საკომპოზიტორო შემოქმედების ეს სფერო. ერთგან ე. ლონდარიძე წერს: „როგორც მუსიკალური ხელოვნების ყველა ჟანრს — სიმფონიურს, საოპეროს, საგუნდოს, სარომანსოს, ისე საბავშვო მუსიკას სათავე ეროვნულ ფოლკლორში აქვს. მისთვის მთავარი დასაყრდენი, მთავარი მასაზრდოებელი ხდება ხალხური შემოქმედება და მასაც XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ეყრება საფუძველი“ (გვ. 5). ამ განცხადებითაც ძნელი დასადგენია, ქართული პროფესიული მუსიკის ჟანრებზეა ლაპარაკი თუ საზოგადო მუსიკალურ ხელოვნებაზე? თუ ავტორს მხედველობაში აქვს ქართული პროფესიული მუსიკა, მაშინ საიდან აიღო მან, რომ ქართული მუსიკის ყველა ჟანრს და კერძოდ, სიმფონიურს, XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ეყრება საფუძველი? თუ ლაპარაკია საზოგადოდ მუსიკალურ ხელოვნებაზე, მაშინ მით უფრო კურორთულად მოსჩანს მთელი ეს აბზაცი, რითაც ე. ლონდარიძის ნაშრომის პირველი თავი იწყება. საბავშვო მუსიკის ჩასახვის ისტორია კიდევ უფრო ბუნდოვანდება შემდეგი განცხადებით: „საბავშვო მუსიკა, როგორც დამოუკიდებელი მუსიკალური ჟანრი, დიდი ხნის წინ ჩაისახა. მუსიკის ამ სფეროში მოღვაწეობდნენ ისეთი კორიფეეები, როგორიც არიან ბახი და ჰენდელი, მოცარტი და ჰაიდნი, ბეთჰოვენი... ფალსაშვილი“ (გვ. 3).

მეორეგან კი ე. ლონდარიძე წერს: „საბავშვო მუსიკის, როგორც დამოუკიდებელი მუსიკალური ჟანრის ჩამოყალიბება საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პერიოდს ემთხვევა“ (გვ. 31).

ამასთან ერთად, ავტორი არ წარმოაჩენს იმ მთავარ მიზეზებსა და ვითარებას, რომელმაც XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ხელი შეუწყო ქართული საბავშვო მუსიკის

ჩასახვას. მკედველობაში მაქვს „თერგდა-
ლეულთა“ თაოსნობით განვითარებული ის
მძლავრი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი
მოძრაობა, რომელმაც გავლენა მოახდინა
საქართველოს საზოგადოებრივი ცხოვრების
ყველა სფეროზე და მთელი სიმწვავეით წა-
მოჭრა მოზარდთა მრავალმხრივი, პარმო-
ნიული აღზრდის პრობლემა. მართალია,
წიგნში ვკითხულობთ, რომ „შეუძლებელია
საგანგებოდ არ შევიჩრდეთ XIX საუკუნის
მეორე ნახევარზე, პერიოდზე, რომელიც
ფრიად მნიშვნელოვანი ხანაა ქართული ხე-
ლოვნების აღმავლობის თვალსაზრისით“ (გვ.
15). მაგრამ ავტორი ამ განცხადების მიუ-
ხედავად, მაინც არ ჩერდება ქართული ხე-
ლოვნების აღმავლობის ამ ფრიად მნიშვნე-
ლოვან პერიოდზე, რომლის ესთეტიკური
პროგრამის გაანალიზება იყო საჭირო. ამის
ნაცვლად ავტორი კმაყოფილდება ცალკეული
ქართული მუსიკოსების — შემსრულებელ-
ების, ლობთარების, ფოლკლორისტების გვა-
რების ჩამოთვლით და ისეთი ცნობილი
ფაქტების აღნიშვნით, როგორცაა ლ. აღ-
ნიაშვილის გუნდის პირველი კონცერტი, ან
ფილარმონიული საზოგადოების ჩამოყალი-
ბება, ა. ჭავჭავაძის სალონი, სადაც „ჯერ
კიდევ XIX საუკუნის 20-იან წლებში ეღერ-
და საფორტეპიანო ნაწარმოებები პირველი
ქართული პიანისტი ქალის — ა. ჭავჭავა-
ძის ასულის — ლეოპოლდოვი სილამაზის მქო-
ნე ნინოს შესრულებით“ (გვ. 15) და ა. შ.
მაგრამ მკითხველისათვის გაუგებარი რჩე-
ბა თუ რა კავშირი აქვს ამ გვარებსა
თუ ფაქტებს ქართული საბავშვო მუსიკის
ჩასახვის პროცესთან.

სერიოზული წინააღმდეგობა აღინიშნება
ავტორისეულ შეფასებებსა და დასკვნებს
შორის. როცა ე. ლონდარიძე კონკრეტულად
ეხება ქართული საბავშვო მუსიკის ნიმუშებს,
იგი მათ მაღალ შეფასებას აძლევს. წიგნის
დასკვნით მონაკვეთში კი სრულიად მოუ-
ლოდნელად ვკითხულობთ: „საბავშვო მუსი-
კაში შეიმჩნევა თანამედროვეობის, დღევან-
დელი დღის ამსახველი მასალის ერთგვარი
ნაკლოვანება. საჭიროა მოზარდთათვის გან-
კუთვნილ მუსიკალურ ნაწარმოებთა სამყა-
როში, საბავშვო სახეებში მეტად შეიჭრას
თანამედროვეობა, საჭიროა შეიქმნას ისეთი
მუსიკა, რომელიც დაეხმარება ბავშვს თანა-
მედროვე ცხოვრებაში შესასვლელად, გაუ-

ადვილებს მას თანამედროვე მუსიკალურ
მეტყველების არსში წვდომას. სასურველია
კიდევ უფრო მეტი რაოდენობით შექმნილი
მოზარდთათვის განკუთვნილი ნაწარმოებები
ეროვნული ფოლკლორის გამოყენებით...
აქაც, როგორც უფროსებისათვის განკუთვ-
ნილ სიმღერებში, ჯერ კიდევ ვხვდებით მო-
ზარდის ბუნებისათვის შეუფერებელ ლექ-
სებზე ზერელედ ნაგებ ვოკალურ კომპო-
ზიციებს (სიმღერებს), ზოგ შემთხვევაში კი
სრულებით არ არის ორგანული კავშირი
პოეტურ სიტყვასა და მუსიკას შორის“
(გ. 114). ცხადია, ამ განცხადებების დამოწ-
მება საჭირო იყო კონკრეტული ნიმუშები
და მაგალითებით.

ე. ლონდარიძეს არც საბავშვო მუსიკის
ქანობრივი საზღვრები აქვს დადგენილი.
იგი ა. ბალანჩივადის „რომანტიკულ ციკლს“
ბატომიაც საბავშვო მუსიკას მიუკუთვნებს,
მაგრამ რის საფუძველზე — გაუგებარია.
ამავე დროს ავტორი არც კი ასახელებს ქარ-
თული საბავშვო მუსიკის ისეთ თვალსაჩინო
ნიმუშებს, რომლებმაც საკომპოზიტორო შე-
მოქმედების ამ სფეროში გზა გაუკვლიეს
ფრიად მნიშვნელოვან ტენდენციებს. მხედ-
ველობაში მაქვს 60-იან წლებში შექმნილი ს.
ნასიძის საფორტეპიანო პიესები, რომელთა
მხატვრული ენა გამაღივრებელია მთის მუ-
სიკალური დიალექტის გამომსახველობით.
ე. ლონდარიძის ყურადღების მიღმა და-
რჩა ავრეთეე ნ. მამისაშვილის საბავშვო
კონცერტი ფორტეპიანოსა და კამერული
ორკესტრისათვის (1977), სადაც ავტორი
შემოქმედებითად იყენებს ნეორომანტიკუ-
ლი მუსიკის ტრადიციებს, ეროვნულ ნია-
დაც ამყნობს ბარტოკისა და სტრავინსკის
მუსიკის ზოგიერთ ნიშანთვისებას. ასე-
ვე უყურადღებოდაა დატოვებული ნ. გა-
ბუნიას საფორტეპიანო პიესების ციკლი „მო-
წაფის დღიურიდან“ (1978), რომელშიც მოქ-
მედებენ ქართული სინთეზისა და მუსიკა-
ლური „კოლაჟის“ ხერხები და ა. შ.

ზოგან ე. ლონდარიძე საერთოდ ივიწ-
ყებს თავისი წიგნის თემას და იწყებს ქარ-
თული მუსიკის სხვადასხვა ნიმუშის აღწერას
ავტორებისადმი პირადი სიმპათიების საფუძ-
ველზე. ამის მაგალითებია ა. მჭავარიაშის
„ხორუმი“ (გვ. 72) და ს. მირიანაშვილის
ვოკალური ციკლი „სიყვარული და უკვდა-

ება“ (გვ. 83), რომელსაც არაფერი აქვს საერთო საბავშვო მუსიკასთან. ა. მაჭავარიანის „ხორუმი“ ქართული საფორტეპიანო მუსიკის შესანიშნავი ნიმუშია. მისთვის დამახასიათებელი დინამიზმი, წარმოქმნილი ეროვნულ-საკუცევო საწყისიდან, ალ. მაჭავარიანის საბავშვო საფორტეპიანო პიესებშიც ვლინდება (მაგ. პიესაში „ცეკვა“). მაგრამ ყოველივე ამას ხომ თქმა უნდა! ე. ლონდარიძე კი უმისამართოდ აღნიშნავს: „ა. მაჭავარიანის პირველივე საფორტეპიანო პიესაში „ხორუმი“ ნათლად გამოიკვეთა ავტორის სწრაფვა უკვე არსებული საუკეთესო ეროვნული ტრადიციების ახლებურად ხორცმეხმისა და ახალი მუსიკალური რესურსების მაქსიმალურად ათვისებისაკენ“ (გვ. 72).

ე. ლონდარიძე საბავშვო მუსიკასთან ყოველგვარი კავშირის გარეშე მიმოიხილავს ცნობილი კომპოზიტორების — ა. მაჭავარიანის (გვ. 83), თ. თაქთაქიშვილის (გვ. 85), ა. შავერზაშვილის (გვ. 83) შემოქმედებით გზას. ამის გარდა, წიგნი გადატვირთულია ქართველ კომპოზიტორთა შესახებ სხვადასხვა ბიბლიოგრაფიული ცნობებით. ერთ შემთხვევაში ეს ცნობები — სახელდობრ, ზ. ფალიაშვილზე (გვ. 17), დ. არაყიშვილზე (გვ. 19), ა. ბალანჩივაძეზე (გვ. 85) სქოლიოშია მოტანილი, მეორე შემთხვევაში კი ჩართულია წიგნის ძირითად ტექსტში (ვ. ცაგარეიშვილზე, გვ. 51; დ. ჩხეიძეზე, გვ. 96 და სხვა.).

მაგრამ მთავარი გაუგებრობა მოდის მუსიკალურ მასალასთან ავტორისეული მიდგომიდან. პროფესიული ანალიზის ნაცვლად ე. ლონდარიძე მკითხველს სთავაზობს ხან მარტო ნაწარმოების დასახელებას და მისი შექმნის თარიღს, ხან მის შინაარსს მუსიკალური ტექსტის ყოველგვარი განხილვის გარეშე (ვ. ცაგარეიშვილის საფორტეპიანო პიესების ციკლი „ტყის სურათები“ გვ. 50), ხან აზუსტებს თუ რა ასაკის ბავშვებისთვის არის განკუთვნილი ნაწარმოები (ლ. იაშვილის საბავშვო სიმღერები, გვ. 94), ზოგან კმაყოფილდება კომპოზიტორისა თუ მუსიკისმცოდნის ციტირებით (გვ. 71—გვ. 112), ზოგან ზერეულდ ეხება ნაწარმოების საშემსრულებლო მხარესა თუ პედაგოგიურ დანიშნულებას (ასეთნაირად არის წარმოდგენილი შ. თაქთაქიშვილის, ა. მაჭავარიანის,

ნ. გულიაშვილის ნაწარმოებები, გვ. 40/75, 101).

ე. ლონდარიძის „კვლევის მეთოდის“ მიხედვით ავლენენ შემდეგი ციტატები: „ყოველივე ეს კომპოზიტორს გონებაშეხვედრად აქვს გადაჭრული: მიმართავს გროტესკულ საწყისებს, მახრბის ორიგინალურ სიცილს — „მეფეთმეფე იქნებოდი, ხა-ხა-ხა-ხა!“, რითაც ხაზს უსვამს მათ ფანტასტიკურ წარმოშობას და ამავე დროს გონებაჩაღუნვი მეფის თავისებურ დაცინვად გაისმის“ (გვ. 58).

„რაც შეეხება ოპერის მთავარ გმირს — წრუწუნას, მას კომპოზიტორი განსაკუთრებით ამომწურავად ახასიათებს. მისი მხატვრული სახე მართლაც მშვენიერ გადაწყვეტას პოულობს. დასაწყისში — ქირვეული, შემდეგ კი მოქმედების განვითარების მანძილზე სულ უფრო ჯიუტი ინტონაციებით იმსჯვალება და თავის მაქსიმუმს აღწევს ოპერის დასასრულს — კატის გამოჩენის წინ“ (გვ. 49);

„პიესის კოდაში კომპოზიტორი ახდენს თავმოყრილი მასალის თანდათანობით განტვირთვას. ბგერათა გარდა, აქ ნიუანსირებულ განიციდის განტვირთვას. მართლაც, იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს სტუმრები თანდათანობით დაიშალნენ, წავიდ-წამოვიდნენ და სრული სიჩუმეც ჩამოვარდა... ეს მომენტი კომპოზიტორს დიდი ოსტატობით აქვს შესრულებული“ (გვ. 76) და ა.შ.

ნაწარმოები არაფრისმთქმელი ქათინაურებით არის აჭრელებული: „კომპოზიტორი საუცხოოდ გადმოგვცემს ბავშვების შრომით აღმავრუნას, მათ მიაჩნტურ საუბარს მუშაობისას“ (გვ. 57);

„ფანტასტიკურ სამყაროს ა. ბუკია ბრწყინვალედ, შესატყვისი ინტონაციური და პარამონიული საღებავებით წარმოსახავს (მიმართავს დისონანსებს, ქრომატიზმებს...)“ (გვ. 57);

„ციკლში მკვირცხლი, სიცოცხლით აღსავსე დინამიკა ოსტატურადაა შეხამებული ულამაზეს ლირიკულ განწყობილებასთან“ (გვ. 73);

„იგი ა კაპელა სტილის საუცხოო ნიმუშია, აღბეჭდილი მღერადი მელოდიური საწყისითა და ღრმად ეროვნული კოლორით. კომპოზიტორი მშვენიერად ხსნის გაზაფხულის სურათს საგუნდო კომპოზიციაში, გემოვნებით იყენებს იმიტაციური პოლიფონი-

ის ხერხებს, სოლისტიკა და სამხმინი გუნდის ორიგინალურ გადაახილებს (ეკო)...“ (გვ. 107);

„თავისი საბავშვო ნაწარმოებებით შთაგონებული ხელოვანი ამ ყანრსაც ამდიდრებს ახალი, ორიგინალური მუსიკალური ენით, რომელშიც ორიგინალურადაა შერწყმული ტრადიციული და ნოვატორობა, მუსიკის ცეცხლოვანება, მელოდიური ელვარება, თანამედროვე მუსიკალური მეტყველება“ (გვ. 72).

ასეთია ე. ლონდარიძის „ანალიზის სტილი“. როგორც ცნობილია, საბავშვო მუსიკის ერთ-ერთი საყრდენია პროგრამულობა, რომელიც ხშირად გამოხატულია სათამაშო საწყისით, ბუნებრივად რომ შეჰყავს ბავშვები მუსიკალური სახეების სამყაროში. საბავშვო მუსიკის განხილვისას აუცილებელია ყურადღების გამახვილება ამ საწყისის ასახვის დინამიკაზე, რაც საბავშვო მუსიკის განვითარების ფრიად საინტერესო ტენდენციებს წარმოაჩენს. ქართულ საბავშვო მუსიკაში სათამაშო საწყისის ხორცშესხმას უნდა ვუმადლოდეთ მუსიკალური ყანრების (სიმღერა, ცეკვა, მარში) და ვოკალური ფორმების (დუეტო, ანსამბლი) აქტივობებს (ნ. მამისაშვილის ოპერა „ბაქია-ბაქია“, მ. დავითაშვილის „ნაცარქეჩია“), ინსტრუმენტულ კონცერტში კი ახალი სტილური ელემენტების წარმოქმნას (ნ. მამისაშვილის საბავშვო ინსტრუმენტული კონცერტები). სათამაშო საწყისმა გამოხატულება პოვა დიალოგური ფორმის სიმღერებსა თუ ანსამბლებში (ნ. გიგაურის საბავშვო ვოკალური დუეტები, შ. ჯოჯუას ვოკალური ანსამბლი „ჩიტი და მელია“) და განაპირობა ჩამოყალიბება ცოცხალი და სახოვანი ინტონაციური წყობისა, რომელიც საბავშვო ლექსებისა და გათვლების რიტმულ-ინტონაციურ ფორმულებს ეყრდნობა. ამის მაგალითებს ვხვდებით ა. ბუკიას, მ. დავითაშვილის, ნ. მამისაშვილის და სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებში.

ნაცვლად ამისა, ე. ლონდარიძე წერს: „ამ ციკლის ორიგინალობა იმაში გამოიხატება, რომ აქ მთავარი გმირები თოჯინებია, ბავშვები კი მეორე პლანზეა გადატანილი“ (გვ. 61);

„კომპოზიტორი შესატყვის ინტონაციებს პოულობს მელიის ეშმაკობისა და სხვა სათა-

მაშობის გულუბრყვილობის ჩვენებობის“ (გვ. 61).

„თოჯინური საწყისი სახოვნად მაჩერებლადაა გამოკვეთილი თემატურ მასალაში, რომლის სხვადასხვა რეგისტრებში მრავალგზის გატარებით (ძირითადად მაღალ რეგისტრში) „კიდევ უფრო ზაზგასმულად თოჯინების სახეობო, ცერემონიული რიტმ-ინტონაციური მოძრაობანი, მხიარული სელა, თოჯინების აღლუმის ნათელი სურათი“ (გვ. 76);

„თოჯინური საწყისი ზაზგასმულია მოკლე სტაკატური ფრაზებით: — იპ, იპ, რა კარგები ვართ“ (გვ. 61).

საბჭოთა საბავშვო მუსიკაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთობა პიონერული სიმღერის ყანრს. მათათაა, ე. ლონდარიძე აღნიშნავს, რომ სხვადასხვა თაობის ქართველი კომპოზიტორები იყენებენ ამ ყანრის ელემენტებს (რატომღაც შ. თაქთაქიშვილსა და ე. ცაგარეიშვილს ავტორი კომპოზიტორთა სხვადასხვა თაობას მიაკუთვნებს, გვ. 39). მაგრამ მარტო ამ ფაქტის კონსტატაცია საკმარისი არ არის. მთავარი და მნიშვნელოვანია ის, რომ პიონერული სიმღერის ელემენტები აქტიურად მონაწილეობენ ქართული საბავშვო მუსიკის ყანრობივ დიაპაზონის გაფართოებაში და რომ ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში სულ უფრო მეტად და ახლებურად ვლინდება ამ ელემენტების მხატვრული შესაძლებლობანი. ინსტრუმენტულ კონცერტში ამ ელემენტებმა გამოიწვიეს სახასიათო რიტმულ-ინტონაციური ფორმულების გამძაფრება და ინტენსიური განვითარება (ა. ბალანჩიუაძის შესამე საფორტეპიანო კონცერტი). საოპერო ყანრში პიონერული სიმღერის ელემენტები იძენენ გარკვეულ დრამატურგიულ დატვირთვას (ა. ბუკიას „დაუპატიებელი სტუმრები“). 60—70-იანი წლების ნაწარმოებებში კი წარმოგვიდგებიან გაშუალებული სახით და მსჭვალავენ მთელ მუსიკალურ ქსოვილს. დიახ, ქართული საბავშვო მუსიკა საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ პიონერული სიმღერის ელემენტების ტრანსფორმაციისა და ეროვნული მუსიკალური სტილის გამდიდრების პროცესს (შევადართოთუნდაც შ. თაქთაქიშვილის კრებული „პიონერული სიმღერები“ და ნ. მამისაშვილის

გუნდი „პიონერული სადღესასწაულო“ და ა. შ.).

ე. ლონდარიძის მიერ ასევე უყურადღებოდა მიტოვებული საბავშვო მუსიკისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი სახეობის პრობლემა, რომელმაც განსხვავებული გადაწყვეტა ჰპოვა თ. შავერზაშვილის, შ. თაქთაქიშვილის, ა. ბუკიას, ა. ბალანჩივაძის, ა. მაჭავარიანის, ს. ნასიძის, ო. თაქთაქიშვილის, ნ. მამისაშვილის, ს. ცინცაძის, ნ. ვაზულასა და სხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. სახეობითი საწყისის განზოგადებულმა გააზრებამ, რასაც არაფერი აქვს საერთო მუსიკალურ ილუსტრაციასთან, განაპირობა თემატური საზღვრების გაფართოება და ტემბრული პალიტრის, დრამატურგიული ფორმების გამრავალფეროვნება. ამას მოწმობს 60-70-იან წლებში შექმნილი საფორტეპიანო პიესების ჯგუფი — მხედველობაში მოქცეს მშობლიური ბუნების ამსახველი ის მუსიკალური სურათები, სადაც აღსანიშნავია, ერთის მხრივ, პეიზაჟური ფონისა და სახოვანი ქანრული ჩანახატების დაპირისპირება, ხოლო, მეორეს მხრივ, არქაული ეროვნული ფოლკლორისა და მუსიკალური იმპრესიონიზმის ტრადიციათა შედუღება (ნ. მამისაშვილის „ფშური კლდეები“, „გურიამი“; ო. თაქთაქიშვილის „მთები“ და სხვა).

თუ რამდენად არაპროფესიულად უდგება ამ მნიშვნელოვან საკითხს წიგნის ავტორი, ჩანს შემდეგი „მოსაზრებებიდან“: „რეპეტიციონური (მონოტონური) პასაჟებით და მასში დროადრო გადაძახილებების სახით სხვადასხვა საკრავებში ჩართული მოკლე ინტონაციებით კომპოზიტორი ერთგვარად ცაზე ვარსკვლავების კიაფობის ასოციაციას ქმნის“ (გვ. 39);

„გომბეფობის ცეკვაში“ (ბანში) გამეფებული სპეციფიკური ნახტომებით (ფორშლაგებით) კი ამფიბიების ნიშანთვისებებს წარმოსახავს“ (გვ. 40) და ა. შ.

ე. ლონდარიძე არც სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების პრობლემას აშუქებს. არა და, ეს ძალზე მნიშვნელოვანი პრობლემაა, რადგან მუსიკალური ნაწარმოებების აღქმისას ბავშვები, პირველ რიგში, სწორედ სიტყვაზე ამახვილებენ ყურადღებას. აღნიშნული საკითხი მოულოდნელად ჩნდება წიგნის დასკვნით მონაკვეთში, ყოველგვარი დასაბუთებისა და კონკრეტულ

მუსიკალური მაგალითების გარეშე (გვ. 14).

ქართული ხალხური საბავშვო სიმღერების ე. ლონდარიძისეული კლასიფიკაციის ნამდვილი „აღმოჩენა“ მუსიკალური ფოლკლორისტიკისათვის. საინტერესოა მაინც, რის საფუძველზე მიაკუთვნა მან საბავშვო მუსიკას „ლაზარე“, „ვლესავ და გლესავ ნამგალო“, „ცანგალა და გოგონა“, „ვიცხია, ვისია“, „მრავალეამიერი“ (გვ. 6.). ნუთუ მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ ბავშვები ამ სიმღერებს უფროსებთან ერთად მღეროდნენ? ამის დასადასტურებლად ავტორს ია კარგარეთლის სიტყვები მოჰყავს (გვ. 6); ასევე შეიძლება მოვიშველიოთ ცნობილი ლიტბარის ა. ერქომაიშვილის სიტყვებიც, სადაც იგი მოგვიხსრობს, რომ ბავშვობაში ურთულეს გურულ ხალხურ სიმღერებს უფროსებთან ერთად ვმღეროდო და ამის საფუძველზე დავასკვნათ, რომ მრავალხმიანი გურული სიმღერებიც განეკუთვნებიან საბავშვო მუსიკის სფეროს. შესაძლოა, ავტორი ეყრდნობა მის მიერ მოხსენიებულ ბავშვებისათვის განკუთვნილ კრებულებს, რომლებიც შედგენილია XIX—XX საუკუნეების მიჯნაზე ქართველი მუსიკოს-განმანათლებლების მიერ. ამ კრებულებში მართლაც ვხვდებით ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორის სხვადასხვა ნიმუშს — შრომის, სატრფიალო, სუფრულ სიმღერებს. მაგრამ ეს აღმზრდელობითი ამოცანებით აიხსნება. კრებულების ავტორები ცდილობდნენ რაც შეიძლება ფართოდ წარმოედგინათ მოზარდებისათვის ქართული ხალხური მუსიკის საუნჯე. „ხალხური“ ბავშვებისათვის მისაწვდომი ფორმით — აი, თეხისი, რითაც ისინი ხელმძღვანელობდნენ.

ე. ლონდარიძე ხაზსამით აღნიშნავს, რომ „მუსიკალური ფოლკლორის ეს სფერო (ქართული ხალხური საბავშვო მუსიკა — ნ. ლ.) პირველად ზდება გაშუქების საგანი, პირველად მოგვიხდა დაგვედგინა მისი მუსიკალური კანონზომიერებანი“. მოვიტანთ ორ ამონაწერს ე. ლონდარიძის „ფოლკლორული გამოკვლევიდან“, რათა დავინახოთ თუ როგორ ადგენს იგი ქართული ხალხური საბავშვო მუსიკის კანონზომიერებებს:

ერთგან ე. ლონდარიძე წერს: „I და II ხმა ძირითადად ერთდროულად ჟღერს, ერთი რიტმული ნახაზით და უმთავრესად ტერციული კავშირებით (იშვიათად გვეხვედბა



სეკუნდურიც). I და II ხმა არასოდეს არ იმყოფება კონტრაპუნქტულ დამოკიდებულებაში, გამორიცხულია პოლიფონიურობაც“ (გვ. 7). აქაც საჭირო იყო იმ ხალხური სიმღერების დასაბუთება, რომელთა საფუძველზე ავტორმა დაადგინა ეს კანონზომიერებები. მეორეგან კი ე. ლონდარიძე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ქართული ხალხური საბავშვო სიმღერების საშუალებით „ბავშვებს ქართულ ჰარმონიასთან, ქართულ მრავალხმიანობასთან ჰქონდათ საქმე. ეს კი ფრიად მნიშვნელოვანი იყო, რადგან ამ სიმღერების მეშვეობით ქართველი კაცი ბავშვობიდანვე, სიყრმიდანვე უახლოვდებოდა ჰუმანიტარულ ქართულ ხალხურ სიმღერას, რთულ ქართულ მრავალხმიანობას, ჩვენი ერის დიდ სულიერ სავანძურს“.. (გვ. 8).

გაუგებარია, როგორ ეუფლებოდნენ ბავშვები რთულ ქართულ მრავალხმიანობას, თუკი ხალხურ საბავშვო სიმღერებში გამორიცხულია პოლიფონიურობა.

ანალოგიური გაუგებრობებითა და დაუსაბუთებელი განცხადებებით სავსეა ე. ლონდარიძის ფოლკლორული კვლევა-ძიება.

მეტისმეტად ბუნდოვანია ე. ლონდარიძის მსჯელობა გლეხურსა და ქალაქურ საბავშვო სიმღერებზე. იგი წერს: „ქართულ ქალაქურ ხალხურ სიმღერებს მიეკუთვნება: „ღანამა“, „მასხოვს პირველად“, „ჰერლო პეპელა“, „სალამი ჩიტუნებო“, „მე პაწია მერცხალი ვარი“, „ჩიტი“, „მერცხალი“, სოფლურს კი — ყველა დანარჩენი“ (გვ. 7). ცხადია, არც ასეთი განცხადება გამოდგება სოფლურ-ქალაქური საბავშვო სიმღერების კლასიფიკაციისათვის.

ე. ლონდარიძის წიგნში გაშუქებული არ არის ქართული საბავშვო მუსიკის ეროვნული თვითმყოფადობის საკითხი, მაშინ, როდესაც ამ სფეროშიც თვალნათლივ ვლინდება ეროვნული სტილის თანმიმდევრული ევოლუციის პროცესი. საბავშვო მუსიკის განვითარების აღრიხედელ ეტაპზე კომპოზიტორები ძირითადად ეყრდნობოდნენ „იავნანას“ ტიპის სიმღერათა ინტონაციურ წყობას, შემდეგ კი მათ ნაწარმოებებში ეროვნული

ფოლკლორი შემოდის მთელი თავისი დიალექტიკური თუ ეპიკური ვალფეროვნებით. თანდათან იცვლება და რთულდება ეროვნული ფოლკლორის გამოყენების მეთოდიც. 60—70-იან წლების საბავშვო მუსიკაში შემოდის ხალხური ზეპირსიტყვიერებაც, რასაც ვოკალური ინტონირების განახლება მოჰყვა (ნ. მამისაშვილის გუნდი *a cappella* „ოქა და ყურცენი“, მ. დიაკვიშვილის „ოთხი საბავშვო სიმღერა“, შ. ჯოჯუას ვოკალური ანსამბლი „ჩიტი და მელია“ და ა. შ.). ე. ლონდარიძის წიგნში არაფერია ნათქვამი არც ამ პროცესებსა და ტენდენციებზე. ავტორს ეროვნული თავისებურებების გამოსავლივლად სავსებით საკმარისად მიაჩნია ისეთი ზოგადი ცნებები, როგორიცაა „ეროვნული კოლორიტი“, „ეროვნული სული“, „ეროვნული ჰარმონიული საფუძველი“. ამ ცნებებს, ისევე, როგორც „მელოდიურობა“, „უშუალობა“, „ემოციურობა“ და ა. შ., ე. ლონდარიძე უნივერსალურ მნიშვნელობას ანიჭებს და იყენებს მათ წიგნში მოხსენებული ყველა ნაწარმოების მისამართით.

ე. ლონდარიძე ბავშვებისათვის განკუთვნილ საკომპოზიტორო შემოქმედებას განიხილავს ქართულ პროფესიულ მუსიკისაგან მოწყვეტით, როგორც იზოლირებულ მოვლენას. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ იგი შორს არის საბჭოთა საბავშვო მუსიკის განვითარებისაგანაც.

ე. ლონდარიძის წიგნი გაუმართავია სტილისტური თვალსაზრისითაც, რასაც მოწმობენ ჩვენს მიერ ამოკრეფილი ციტატებიც და სხვა ყოვლად უაზრო პასაჟებიც: „საბჭოთა სკოლების კურსდამთავრებულთათვის ერთნაირად აუცილებელი გახდა მეცნიერებისა და ტექნიკის საფუძვლების დაუფლება, ესთეტიკური კულტურის განვითარება, ამიტომაც შეიქმნა ჩვენს ქვეყანაში აღზრდის ეფექტიანი სისტემა, რომელიც მოიცავს ოჯახსა და სკოლას, საშუალო და უმაღლეს სასწავლებლებს, პარტიული სწავლების სისტემას, პრესას, რადიოს, ტელევიზიას“ (გვ. 3);

„ბუნებრივია, მოდის ახალი თაობა, ახალი იდეები, თემები. ის, რაც ჩვენთვის უკ-

გე „ძველია“, მისთვის ახალია. იგი ამ „ძველს“ ისეთივე ინტერესით აღიქვამს, როგორ ახალს, ახლახანს შექმნილს. იმ სანუკვარს, ძვირფასს ითვისებს მისგან, რაც ჩვენ და ჩვენზე უფროსებმა შევითვისეთ“ (გვ. 114) და ა. შ.

ნათუ მუსიკისმცოდნე ე. ლონდარიძემ არ იცის, რომ a cappella ნიშნავს სიმღერას ინსტრუმენტული თანხლების გარეშე? მაშ რატომ წერს, რომ „V ნაწილი „სამშობლოვ, წარმტაცო“ კვლავ აკაპელას წარმოადგენს..... აქ კომპოზიტორი ორკესტრში მითითებულს საინფორმაციო უდერაღობას, გუნდის პარტიში კი ეროვნული აკორდიკა ბატონობს, რომელსაც კონტრაპუნქტულად ერწყმის სოლისტის პარტია“ (გვ. 98).

წიგნში არ არის მითითებული ის წყაროები, საიდანაც ე. ლონდარიძემ ამოკრიფა არისტოტელეს, ბელინსკის, გრინბერგის, ვ. ცაგარეიშვილის სიტყვები (გვ. 3, 5, 50). მკითხველი ვერც იმას იგებს, თუ სად არის დაცული ე. ლონდარიძის მიერ ციტირებული გ. ჩხიკვაძის, ა. მაკუავარიანის, გ. ტორაძის, თ. ხუროშვილის ხელნაწერები (გვ. 19, 74, 80, 101, 112).

არანაკლებ სავალალოა, რომ ე. ლონდარიძის წიგნს ტაშის დამკვრელებიც აღმოუჩნდნენ. მხედველობაში მაქვს გამომცემლობა „ხელოვნების“ უფროსი რედაქტორის, მუსიკისმცოდნე ი. აფაქიძის ოპერატულად გამოქვეყნებული რეცენზია „ქართულ საბავშვო მუსიკაზე“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1984, 14 აგვისტო), სადაც ლაპარაკია ე. ლონდარიძის წიგნის დიდ მნიშვნელობაზე. რეცენზენტის აზრით, ე. ლონდარიძის ნაშრომი ქართული მუსიკისმცოდნეობის დიდი შენაძენია, რომლითაც საფუძ-

ველრ ეყრება ქართული საბავშვო მუსიკის კომპლექსურ შესწავლას. ხაზგასმულია ნულია წიგნის მაღალი პროფესიული დონე.

ქართული საბავშვო მუსიკის შესწავლა ფრად საპატიო საქმეა. რასაკვირველია, საკომპოზიტორო შემოქმედების ეს სფეროც თანამედროვე საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობის მაღალი პოზიციებიდან უნდა შექედებოდეს. ის, ვინც არ იცავს ამ პირობას — ექნება ეს წიგნის ავტორი თუ რეცენზენტი — მიუტევებელ გულგრილობასა და უპასუხისმგებლობას იჩენს როგორც საკუთარი პროფესიის, ისე მოზარდი თაობის მიმართ.

1 იხ. თ. კვიციანიძის შრომები: „მერი დავითაშვილის საბავშვო სიმღერების ციკლიდან ოპერა „ქაქავნაძე“ („საქმავწილო ლიტერატურის მოამბე“. წიგნი VIII, თბ., 1972, გვ. 203—211) „ალექსანდრე ბუია“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1976, № 8, გვ. 55—58), „თამარ შვერზაშვილი“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, № 6, გვ. 100—105), „საუბარი ესთეტიკურ აღზრდაზე. ზ. ფალიაშვილის საბავშვო სიმღერები“ („საქმავწილო ლიტერატურის მოამბე“. წიგნი IV, 1971, გვ. 133—139). ნ. ქაეთარაძის მონოგრაფია „მერი დავითაშვილი“. (თბ., 1976), თ. გელაძის წერილები: „ვანო გვიციანიძის „წითელქედი“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1961, № 4, გვ. 45—47), „ახალი ოპერა ბავშვებს“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1965, № 5, გვ. 49—51); ორდჟონიკიძე გ. ა. ანდრეი ბალანჩივაძე. თბილისი, 1967; დავიდაძე ე. გრუზინსკი ინსტრუმენტალური მუსიკა. — В кн.: Грузинская музыкальная культура, М., 1957, с. 335—368; Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Л., 1967; ავაშვილი მ. ქართული საბავშვო მუსიკის პრობლემები („საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, № 8, გვ. 46—51); დავითაშვილი მ. Роль народной и классической музыки в воспитании молодежи. — В кн.: Музыкальное воспитание в современном мире, М., 1973, с. 331—333.
2 იხ.: История музыки народов СССР. Т. 5-ти т., М., 1970—1974.

პანორამა

იხ. 113 გვ.

გე, რომ ერთადერთი საშუალება იმისა, რომ შევქმნათ ფილმი ისეთი, როგორც მე მინდა, ეს ისაა, რომ იგი მე თვით უნდა გადავკეთო“.

მიწისამდო უსახლდრო სიყვარულმა, რაც მასში ოჯახმა აღზარდა, აგრეთვე, ნათლმა შეგნებამ იმისა, რომ „ყველაფერი ამერიკაში იხე არ ხდება, როგორც ამას რეიგანი გვიხატავს“, განაპირობებს ამ ფილმის შექმნა. მიმოხილველის აზრით, ჯ. ლანეი და ს. შე-

პარდი, რომლებიც ცოლ-ქმარ აიკების როლს თამაშობენ, „საკუთარი მიწის (და საკუთარი ოჯახის) გადარჩენისათვის ბრძოლაში თავიანთ თავში აღმოაჩენენ ძალას და ღირსების იმ გრძობას, რაც აქამდე მათთვის უცნობი იყო“. მიმოხილველი ჭეხიკა ლანესა და ს. შეპარდს უწოდებს „არა ტიპურ წყვილს პოლიუდის სამყაროში“, სადაც არ უყვართ სახსრების დაბანდება, ისეთ „უსიამოვნო“ და „მძიმე“ თემებში, რაც კინოფილმ „ფერმი“ საფუძველს შეადგენს.

საბჭოთა
სელოვნება № 6
1985 წ.

თამაზ ბაძაღვა

ლუზა ჩაუხვი,
ანგელოზო!

კიბისა ორ ნაწილად

მოქმედი პირები:

- ბონდო — ქართლის მასწავლებელი.
- ირა — მისი ცოლი
- ენგა — მათი შვილი
- მარია — საავადმყოფოს დამლაგებელი
- ივეტა — მზექლავი
- ომარი — უსაქმური
- ლაშა — სტუდენტი
- ნუგზარი — სტუდენტი

ზღვისპირა ქალაქი. აპრილის შუა რიცხვები. სცენის შუაგულში პატარა ეზო, რომელსაც მარცხნივ აგურით ნაგები ორსართულიანი სახლის აივანი გადმოჰყურებს. მარჯვნივ — ორი მომცრო ოთახი. სახლის გვერდით, ზღვის მოლურჯო ფონის გაგრძელებაზე — სანაპირო ქუჩა, პალმის ხეებითა და ორიოდ ძელსკამით. რამდენიმე შემოსასვლელი სცენას ცალკე ნაწილებად ჰყოფს. ავანსცენაზე გამოდის კიბე, ამ კიბეს პირდაპირ ღია ოთახში შეეყვართ.

1.

აივანზე გამოდის ბონდო. გაჰყურებს ჩაღამებულ ზღვას. მერე ოთახში შებრუნდება, ჭოგრიტს გამოიტანს და ღიბანს იმზირება სივრცეში.

ბონდო. როდის გადაიღებს ეს ოხერი წვიმა... (პაუზა) გაგიუღება კაცი ამ გამოურეხებულ ქალაქში (აივანზე გადაეუღდება. ხმადაბლა) მარია! მარია! ეს ბებერიც ხალ დაიკარგა! (მანქანის გაბმული საყვირი. სანაპიროდან ქურღულად შემოდის ომარი). თუ ღმერთი გწამს, გააჩერე ეგ მანქანა!

ომარი. მოგვლია ერთი... (პალმებს მოეფარება. ცოტა ხანში ისევ გამოჩნდება)

ბონდო. ძამიკო, თუ იცი, რამდენი ლექსი დაუწერიათ წვიმაზე...

ომარი. ვაჰ, ჩემი ბედი რა ვთქვი! კაცო, ან საქმე არა გაქვს, ან პატრონი არა გყავს? თავი დამანებე! (თავისთვის) დამთარსა ამ შობელძაღვმა!

ბონდო. იმ ხეს რომ უყურებ...

ომარი. ვიცი, ვიცი... „ხმელი წიფელიც“ წამიკითხავს...

ბონდო. იმ ხეს რო უყურებ, წყალი გულამდი ჩახლხი, შენ კი დგახარ და მანქანას აპიინებ.

ომარი. (ქუჩას გადაჭრის) ივეტა! ერთი წუთით... (ბონდოს მოხედავს) პარდონ, მუსიე! (გადის. ბონდო ჭოგრიტს მოიმარჯვებს)

ბონდო. წვიმს! ცოლვაა კაცი ამ წვიმაში...

2.

შემოდის მარია. ღლინებს. ათლიტრიან ბიდონს მოათრევს.

მარია. ტიმტიარა-რარია, ტიმტიარა-რარია, გოგო ვნახე მოხვეულში, ტიმტიარა-რარია, კოცნა ვთხოვე. არ გავუშვი, ტიმტიარა-რარია... (აივანზე ჭოგრიტ-მოიმარჯვებულ ბონდოს შენიშნავს) ეს კიდევ აქა ზის, ხალხო აზრზე მოდიო, რა სამსახური მიატოვა. თვეში ჯანაგირი — ახორმოცი მანეთი, კაი სმა, კაი ჭამა...

ბონდო. (მარიას შენიშნავს და ქვევით ჩამობრბის) ლიოთების პრეზიდენტს ხალამი! ხალ დეხეტებტი მთელი ხალამო.

მარია. თავი დამანებე. არა მცალია.

ბონდო. ვიფიქრე, ჩაავლეს-მეთქი. (ბიდონს დადგმევიებს) კარბილია? (ყნოსავს) კარბილია-მეთქი?

მარია. სუფთა ჭაჭაზე დაყენებული. ასი გრამი — მანეთი, არ გინდა? — აივანზე დაქეტი, ბუზები ულაპე შეგერგება.

ბონდო. არ გამოვა...

მარია. წამალია პირდაპირ. ას გრამს დალევ — ჯანი მოგემატება, გული გაგიოთება.

ბონდო. სულ დაკარგე სინდის-ნაშუსი.

მარია. კარგა ხანია... (ზურგს მოუშვერს) ნახე, ზურგი ნახე. ტყავი გამძვრა ამ მყრალი ბიდონის ორევიო. შენ რა გენადვლება. ზიხარ ფეხიფეხზე გადადებული. გაქირვებას რა ვუთხრა, თორემ...

ბონდო. კარგი, კარგი ერთიც დაამატე და ხომ იცი... ირასთან არაფერი წამოგვდეს. ორშაბათს ანგარისშს ვაგისრებ.

მარია. (ბიღონს კუთხეში დადგამს) ნიხია ფაფუ! ბონდო. თფუჰ! (საათს მოიხსნის) აგე, ჩაყეტე ზანდუყი, ბებერო წუწურაქო! ორშაბათამდე-მეთქი მარია. (აქეთ-იქით ქურღულაღ მიიხედვას, მერე საათს გამოართმევს) არ დამლეპო. შინ ხომ არავინ არი...

ბონდო. დროზე ქენი, დროზე. (სახლში შედის. კოტა ხნის მერე გამოდის ბონდო, შემდეგ მარია) წუწურაქი ხარ, ბებერო, წუწურაქი! შენს ადგილზე რომ ვყო, დმრღოჯით ვიცხოვრებდი. (ხველება აუტყდება) მოიყვადე ბაჩენი.

მარია. ვინ გეხვევება, კაცო. არ გინდა, ნუ დალევ. მომადგება მერე ეგ შენი ქალბატონი და კიდე აქეთ მლანძღავს. შენ კი წეხვარ ზალაში და ხვრინავ გემრიელად. ერთი კიდე ხმა ამოიღოს? ამ სავზე ბიღონს ჩავფარებ თავში. (მცირე პაუზა) მართალი ვიხარა, ამ ბოლო დროს რაღაც კაი თვალთ მიყურებს... ნეტა რა ბუზმა უყბინა...

ბონდო. წვიმს, ბებერო ყარყატო! მარია. ეგ რა, ახალია? ბონდო. ერთიც დამიხსი! მარია. ზედმეტი მოგოვა, გეყოფა. ბონდო. მიდი, მიდი, ეშმაკის მათარხო! მარია. სახლში თუ კიდე აუბრე — მორჩა. გრამსაც ვერ ეღირსებო.

(შედის. ბონდო შეტკეპილებული გამოდის. მარია სკამს გამოიტანს და ჯდება.)

ბონდო. მეც მაგას არ გეუბნები? ოო, რა ქალი იყავი ამ ოცდაათი წლის წინ? ან ეს დამკვიარი ლოყები როგორ გიღოვდა, ან ეს უნაშურო თვალები როგორ გიცემიებდა?

მარია. კარგი ერთი! ბონდო. ვაჰ, დრონი დრონი, ნაგვინი მტკბარად... მარია. სახლში ადი. ირამ არ დაგინახოს.

ბონდო. მთელი ეს მუჩა შენ გებრფოდა, მარია... მეც მილიტინებდა აგერ რაღაცა... ეეჰ, რა ბალიშები მიტებუნია დამდამობით? რა ქვეშაგები მიხებია წალმავულმა?... მარია. გეთია ეს ოხერი! სახლში ადი-მეთქი. თორემ მორჩა. დღეიდან — ფაფუ!

ბონდო. სახლში რა ვაკეთო, მარია... მარია. მაშინ სანაპიროზე გაიხიერნე. გამოფხიზ-ლები.

ბონდო. სანაპირო ცარიელია. რესტორანში ზანგებს არ უშვებენ. ტელევიზორი გაფუჭებულია... (მარია ჩუმად შედის სახლში) სად გაიბარა? მარია. ყარია! (ძელსკამზე ჩამოჯდება) ეეჰ!

3.

შემოდან ირა და ინგა. ინგა. წავალ რა, დე! იტალიური გემია ჩამომდგარი. გადასარევი რამეები იყიდება. ლილამ დამირეცა. ქვედაკაბა და ჩემები უყილია. ისე იაფად, გაგიფლები. თანაც პორტუგალიური. ნაცრისფერები. დღესვე დაიტაცებენ. წავალ რა... (ბონდოს დაინახავენ. ბონდო აღიშინებული)

ბონდო. ირა, რომ იცოდე, რა კარგ ხასიათზე ვარ.

ეს წუთია განყოფილებიდან დავბრუნდი. მგონო, ქველაფერი მოგვარდება. ირინკა... ბატონმა ავთანდილმა მიიხარა, ერთ კვირაში გამოიარეო, შენისთანავე ხელს სანთლით ვეძებოო. მალე იქნებაო, ერთ-ორ კვირაში გამოიარეო. აუცილებლადო. გესმის, ირინკა...

ინგა. წავალ რა, დე! ირა. (ხმადაბლა) სად დალევ? ბონდო. ირინკა, შიმშილით სული მძვრება. ფეხზე ძლივს ვდგავარ. უფროსი სამსახურში არ დამხვდა. ჭარ იყო და ვუცადავ. იმდენი ხალხი ირეო, კინად ვეღვი წაიფილა. მერე ამ წვიმამ გაშოვედი. ტაკისც ვერ გავაჩერე. ფეხით დაუყუევი... ინგა. წერილი ქუსლებით, ზევით ოდნავ ჩაქრილი დამხატავს. ირა. შედი სახლში და კერძი გააცხელე. ინგა. მაინც წავალ. აი, ნახე, თუ არ წავიდე... (გადას)

4.

ბონდო და ირა. ირა. ბონდო, მომისმინე. ბონდო. სანაპიროზე ფარნაოზი შემხვდა. ისიც რაღაცას შემპირდა. მერე თითო ლუდი დავლიეთ. ეგ არის და ეგ ძალით შემპირია. შენთან რამდენი ხანია ჭიკა არ ამიწვიაო. მარტო ას-ასიო.. ჰო, თითო ლუდი დავლიეთ. შემპირდა, ერთ კვირაში გამოიარეო.

ირა. მატყუებ, არსადაც არ ყოფილხარ. ბონდო. ირა, როგორ გეკადრება. მთელი დღე მშიერი დავრბივარ...

ირა. კი ბატონო, იქევი ასე. როგორც გინდოდეს. მე მეთი აღარ შემიძლია. რა საქონია ამდენი სისულელი, ლმერთო ჩემ!

ბონდო. თითო ლუდი, მეთი არაფერი... მერე ფეხით წამოვედი, ირინკა... სანაპიროზე მაგნოლიების სურნელი ტრიალებდა. ზაფხული კარზეა მომდგარი ყველაფერი რაგზე იქნება.

ირა. მატყუებ, არსადაც არ ყოფილხარ. (მცირე პაუზა) გუშინ ქუჩაში გახვედი და... მაინც რა გინდოდა იმ ბიჭიგან. სირცხვილია. უკელა შენ დაცდინის

ბონდო. მაგ ვირისთავმა — შენ ბიძია, ამხეჯა კაცს ქეუა არ გქონიაო... როგორ მაკადრა... ეს წუთია, იქით ვასუსულდა... (პაუზა) როგორ დასველებულხარ, ირინკა...

ირა. თავი დამანებე. არუის სუნით ყარხარ. ბონდო. მომეცი ჩაწოა. მე ავიტან. ბაზარში იყავი?

ირა. მე არ გეუბრები, ბონდო. აღარ შემიძლია... ბონდო. მომეცი ჩანთა... ზვალ ყველაფერს მოვაგვარებ... განყოფილებაშიც წავალ, ფარნაოზსაც ვნახავ, იმ მუტრუქსაც ბოდიშს მოვუხდით... ზვალდან აღარ დავლევ, აღარ დავლევ, წვეთსაც აღარ დავლევ... (ჩანთას გამოსტეებს და კიბეზე არბის. მარია ფანჯრიდან თავს გამოყოფს)

5.

ბონდო, ირა, ინგა. ირა. (ბონდოს) კერძი ცხელია. გადაიდე. ბონდო. არ მინდა ირა. ავი შიმშილით ვკვებდებიო? ბონდო. გადამიარა... ჰო, გადამიარა...

ი ნ გ ა. მამიკო, წავალ რა, სასიეროდ... იტალიე-
ლებს მინც ვნახავ. რა მოხდა ასეთი...

ი რ ა. დაეტიე მანდ, წიგნი წაიკითხე.

ი ნ გ ა. (თავზე ხელს შემოვიღებს) უუჰ...

ი რ ა. ზახრუმა...

ი ნ გ ა. (ბონდოს მიუცუქდება) ზომ იცი, იტალიურ
სიმღერებზე ვვიფლები. იქნებ რამე ფირფიტა ჰქონ-
დათ. წავალ რა...

ბ ო ნ დ ო. წადი, წადი...

ი რ ა. არსადაც არ წავა. საღამომდე ქუჩაში დაე-
ხებტება. ეყოფა. დაეტიე-მეთქი მანდ! (კარებს ჩაკე-
ტავს) შენ ამ ბოლო დროს ძალიან აურთე. მოგაყვან
ქუაზე, თუ ქალი ვარ.

ბ ო ნ დ ო. გაუშვი, წავიდეს. აქ მინც არაფერს
აყოფებს.

ი რ ა. შენ თავი ჯამანებე. მე ვიცი სადაც გაუშვებ.
(ღონივს შემოიკრის) იატაკი მე უნდა გავხეხო. ფანჯ-
რები მე უნდა გავწმინდო. კურკული მე უნდა დაე-
რცხოს. ნავაგი მე უნდა გადავყარო. სადილი მე უნდა
გავაყოლო. ზაზარში მე უნდა ვირბინო. არა, ბატონე-
ბო! დავკლები შეც და ფებს ფეხზე გადავიღებ. აი,
ასე. უუუუროთ ერთმანეთს. (სავარძელში ჩაქდება)
უუუუროთ და ვიცინოთ...

ი ნ გ ა. კიტა... (პაუზა) მამი, იტალიური გემი...

ბ ო ნ დ ო. დედიციონ გაბრაზდინო, გემზე ველარ
ახვედინო...

ი რ ა. ვერსადაც ვერ წახვალ.

ი ნ გ ა. მამიკო...

ბ ო ნ დ ო. ირაქა, გაუშვი რა... გჯაფხულია, ჰაერი
ჩაისუნთქოს, ზღვას გადახედოს, იტალიური სიმღე-
რები მოისმინოს. სულიერი საზრდო მიიღოს.

ი რ ა. მე დავრცხავ, მე დავგვი, სამსახურში მე
წავალ, ხარჩოს მე გაუკეთებ. ღამის ქოთანს მე გა-
ვიტან.

ი ნ გ ა. მამიკო, ბევრე ხომ არა ვარ, ასე რომ მელა-
პარაკება. ბოლოსდაბოლოს თექვსმეტი წლისა ვარ
ჩემი ასაკი გოგობეი უყვე თხოვდებიან არ მინდა
წიგნის კითხვა. კინო მირჩევია. უფრო საინტერესოა.
გაიგე? კინო მირჩევნია.

ი რ ა. გაჩუმდი!

ი ნ გ ა. ვის რაში სჭირდება შენი განათლება, კინო
მირჩევნია, სიერობა მირჩევნია...

ი რ ა. (ბონდოს). უთხარი რამე, თორემ გავგეფ-

ლები...

ბ ო ნ დ ო. დამშვიდდი, ნუ გეშინია...

ი ნ გ ა. ტორტის გამოცხობა ხომ ვიცი, მკადებსაც
ვაცხობ, ერბოკერცხაც შევწვავ, კარტოფილსაც.
მეყოფა, ერთი გოგოსთვის საკმარისია. გავთხოვდები,
ღამაზად ჩავიცვამ, გამოვპარანკები. ხანდახან დეტმ
ქტურ რომანებსაც წავიკითხავ. მშვილად ვიქნები,
ნერვები არა ამეშლება...

ი რ ა. მოკლავ... ვის დაემხგავს შე უჯიშო...

ბ ო ნ დ ო. აჰა, აჰა... გენალოგიურ ფესვებს ნუ
შეურაცხავოთ.

ი ნ გ ა. წავიდე... (გარბის. პაუზა)

6.

ბ ო ნ დ ო. და ი რ ა.

ი რ ა. რა ეშვლება, რა წყალში ჩავვარდ. გადი-
რიგენ ეს ბავშვები...

ბ ო ნ დ ო. (ტახტზე წამოწვება) ძალიანაც კარგა...
ი რ ა. ღმერთმა იცის რა უნდათ, რაზე ფიქრო-
ბენ... ფიქრო-
ბენ რაზე

ბ ო ნ დ ო. (გვერდზე გადაბრუნდება) შენ რაზე
ფიქრობ, პირიმე?

ი რ ა. თავი დამანებე... რომელი საათია?

ბ ო ნ დ ო. (დაიბნევა, ვითომ საათზე იხელება)
შვიდი ხდება...

ი რ ა. შვიდი? რამდენი დრო გასულა... (მცირე
პაუზა) არაფერს შეგამ? კარგი ხარჩოა...

ბ ო ნ დ ო. ი რ ა. მშობიანი.

ი რ ა. არ შემძლია, არა... შენ თითქოს ჩემს ჯიბრზე
იქცევი ასე... მე მაწამებ, მე დამცინი, მე მატყუებ...
ხვამ, წუწუნებ, იგინებ, იმბრობ, რომ მეტის გაკეთება
არ შეგიძლია... არ გინდა... არაფერზე არ ფიქრობ...

ბ ო ნ დ ო. (იციანს) რა სულელი ხარ!

ი რ ა. ყველაფერს იგონებ.

ბ ო ნ დ ო. მორჩები თუ არა?

ი რ ა. კიდევ მე მიყვარის. ღმობი!

ბ ო ნ დ ო. (მცირე პაუზის შემდეგ) გაჩუმდი, შენ
არ გესმის...

ი რ ა. არ მესმის! ტოვე გენია! ეგ ლოთების ლო-
გიკა. არ მესმის სამსახური ფეხებზე დაიკიდა, თავი
სასაცილოდ აიგაღო, აქ კიდევ რადაცეებს მიხსნის. არ
მესმის! არ მესმის! ერთი ეს მოხზარი, ვის ესმის,
ვინ გაიგო, რომ ახხელა კაცმა...

ბ ო ნ დ ო. მე კამათი არ შემძლია.

ი რ ა. შენ მარტო არყის სმა შეგიძლია. ის კი
გავიწყდება, რომ ოჯახი გეავს.

ბ ო ნ დ ო. კი, ოჯახი მყავს... მაგრამ შენ რატომ
მიყვარ?

ი რ ა. შენ არავინ არ გიყვარს, საკუთარი თავის
გარდა. უსინდისო ხარ! (ქვითინებს) მთელი ცხოვრება
გამაწვალე...

ბ ო ნ დ ო. (ტახტიდან წამოხტება) მე მკვდარი ვარ,
გაიგე? მკვდარი, რომელსაც უნდა მოუარო, გააა-
ტიონისო, გულზე ხელები დაუკრიფო, მოუფერო. თავ
თან სანთელი აუნთო, ახალი ფესვაცმელი ჩააცვა.
სულთა შეწარი გადააფარო... (იციანს) შენ ამას
ვერ მიხვდი... (უფრო ხმაშალა იციანს) სამხანეთიანი
გექნება... (პაუზა)

ი რ ა. გეყოფა, ბონდო. არ გინდა, ნუ იკლავ თავს...
დამიჯერე... ერთხელ მინც დამიჯერე...

ბ ო ნ დ ო. არ არის საჭირო...

ი რ ა. ბონდო, ერთი წუთით მომისმინე...

ბ ო ნ დ ო. ჰო...

ი რ ა. დაქეი (სკამს გამოსწევს)

ბ ო ნ დ ო. რა მოხდა?

ი რ ა. არაფერი... დაქეი და მოგიყვები... შენ ჩემი
არ გჯერა, დამცინი, მასხრად მიგაღებ... დაქეი, დაქე-
ქი, ნუ გეშინია... მე უფრო სერიოზულ რაღაცაზე
მინდა...

ბ ო ნ დ ო. ამოვიდა ყელში შენი სერიოზულობა...

ი რ ა. ინგას მინც მიხედე... დღეს, ჩავდივარ სანა-
პიროსზე და რას ვხედავ: ვიღაც პაპუსთან ერთად. აი
თმები... ეს ჩვენი გოგო პალმების ქვეშ ჩამომჯდარა.
წარმოიდიგინე, ამ თავსხმა წვიმაში, რაღაცას ენერჯუ-
ლება და ზღვაში კენჭებს ისვრის...

ბ ო ნ დ ო. ძალიანაც კარგი. მერე?

ი რ ა. ღმერთო ჩემო, გამაგიუებს ეს კაცი.



ბონდო. უყეტისია. (მაგიდაზე რვეულს შენიშნავს, აიღებს და გადაშლის) გიჟები უფრო ღამაზად ხელავენ ყველაფერს. ეს საიდან?

ი. რ. ნუ დახვება, ბონდო, გეხვეწები...

ბონდო. მრტყვენია, ამას რომ ვკითხულობ, მრტყვენია. მაინც საიდან გამოათრე... რაში მჭირდება...

ი. რ. ითახს ყალბაგებდი და... ვიფიქრე, გაუხარდება-მეთქი...

ბონდო. გაუხარდება-მეთქი იცი, რა წერია აქ? ი. რ. დაგპირდება, ბონდო.

ბონდო. კი, დამპირდება! მიცვალეხულს რო ხაფაღაწი საათს ჩაატანენ. თვითან რომ დაუღებენ. ესეც საათია, გეგნის? ჩემი გულის ყველას მტკივნეულ წუთებს რომ აღნუსხავს... ამათაც დაეწვევ, სულერთია, დახვევ და ქარს გაჯანდ... რაში მჭირდება, ვის ჭირდება... სულელი! დღიურებს ვწერდი მეგონა, ყველაფერი ვიციოდი, რა უჭირავდა, რა უხაროდათ, რა სტიკიოდათ... დამღამობითაც იმათ ვესაუბრებოდი. იმათ ვარიგებდი. მეგონა ჩიტებს ვწრდიოდი, მაღლა, ძალიან მაღლა რომ შეკრავდნენ კამარას... შენ ხომ ეს იცი. ვნატრობდი: დახვერდები, ხამბუკის ჭრხს დაეკავებ ხელში, ჩამოვჭვდები, სანაპიროზე გაივლიან ჩემი მოწაფეები, თავს დამიკრავენ, გვერდით მომიჭვდიან, ლექსებს წავითხოვავთ, ყვავს დავლებეთ, ცაზე და შემოდგომაზე ვისაუბრებთ, ყვითელ ფოთლებზე ვისაუბრებთ... რა საჭიროა ეს სისულელე. გადაყარე, ნავაჯ გაყოლე (რვეულს შუაზე გადაფხრეწს) თავი დამანებეთ ყველაშ...

ი. რ. ბონდო, რა მოგივიდა, დამშვიდილი...

ბონდო. თავი დამანებეთ ყველამ (ტახტზე პირდაღმა დაემხობა)

7.

მარია და ივეტა განაპირა მაგიდასთან სხედან. ივეტა ყვავის ფინჯანს ჩასტკერის. მარია დაძაბული უსმენს.

მარია. ე გოგო, მიდი. მუ მაწვალდე...

ივეტა. ცუდი ქეიკაა... არაფერი ჩანს... (თავის ფინჯანს გაუწვდის) ჩემი ნახე, რა...

მარია. (ფინჯანს გამოართმევს, ცოტა ხნის შემდეგ კი, ორი გზა მოდის. ერთზე მამაკაცი ჩანს, უღვაშიანი, ხნიერი... ეს გზა შედარებით დაკლანკილია... ალაგალაგ წუდება კიდევ... მეორე...)

ივეტა. არ გინდა...

მარია. ენა გაჩერე... მეორე გზასაც კაცი მოჰყავს... კაცები ბუზებივით გეხვევიან... ახლო მომავალში... ერთ-ერთი... (ივეტა სახეს ხელეშში ჩარგავს) რა მოგვირდა...

ივეტა. არაფერი... არაფერი... (იციინს) რაღაც გამახსენდა...

მარია. მეორე გზაზე ცოტა ფრთხილად უნდა იარო. შეიძლება ვიღაცამ...

ივეტა. მეც ეგ მინდა...

მარია. მიუყარს გულწრფელობა. ეგ კაცი დიდია ხანია გიცნობს, დიდი ხანია შენზე ფიქრობს...

ივეტა. არ მინდა, მარია. მეშინია. არ მინდა, გეგნის? არ მინდა ამდენი ტყუილი.

მარია. ნუ სულელობ. თვალი, გაახილე, გაიარ-გამოიარე.

ივეტა. სახლში მისვლა მეწარება. გათხოვდი. გათხოვდიო, — სული ამომართვეს. ვიღას არ მირი-

გებენ. ხან მეზუფეტო, ხან პარიკმახერიო, ხან-მთვლეზო, დედაჩემმა, ექიმთან უნდა წაგიყვანო, შინს თავს რაღაც ცუდი ამბავიაო.

მარია. გეყოფა წუწუნო. ეგ საჯღომი გააქან-გამოაქანე. კაცების მტერი რაა ქვეყანაზე. რა დროს შენი ხელის ჩაქნევა.

ივეტა. ყველა იმას ფიქრობს, როგორ მიგათროოს საწყოთან.

მარია. შენ რომ მაგას ამბობ. მე რა მეთქვის: ჩემს სახლში, კატის გარდა, მამრობითი სქესისა არავინ დღიარება. აღდეგი და შენც ეგ არდასამნიებელი თვალი ჩაუთუყუენ ვინმეს.

ივეტა. მაგის თაყი მქონდეს... დიეტაზე ვარ. მარია. წელიც გაახვანცალე.

ივეტა. ეგა, რამდენიმე კვირა და მივიყუეები ჩემს ოთახში... აქ, კი, ამ პალმებისა და მაგნოლიების ჩრდილებში რა სიუყარულები დატრიალდებაა... მე ზიზღება ზაფხულობით ჩვენი ქალაქი...

მარია. რატომ, მე პირიქით, ძალიან მომწონს. ივეტა. მაინც რა მოგწონს?

მარია. მეჩვენება, რომ მარტო არა ვარ. ფანჯარას გამოვალდე — ქუჩაში ხალხი სერირობს, ნავსადგურში გემები შემოდიან, ბარდან მუსიკის ხმა ისმის... მომწყინდება? — ჩავალ, მღვმურებს გავესაუბრები, სანაპიროზე ნაყინს შევკვამ, სიგარეტს მოვწვეა... მეჩვენება, რომ მარტო არა ვარ...

ივეტა. (მცირე პაუზის შემდეგ) ჰო, მარია... ცოტა უნდა გავხდე. ორი დღეა, მარტო ვაშლს ვკვამ.

მარია. დროზე მიხედე თავს. მეტე ვიღას უნდი: ხარ. ჩაქვები და ჩახმები. ახლა ხარ გოგო. ქორთვა. გაიგე?

ივეტა. რაღაც შემცივდა.. ამ წვიმამაც არ იქნა და არ გადაიღო...

მარია. ცხელი ზაფხული იქნება. (მცირე პაუზა) გიგისგან არაფერი ისმის?

ივეტა. არაფერი. ალბათ სხვა იპოვა.

მარია. ბიჭი სამი წელი აქეთვე გამოზობდა. შენზე ფიქრებში იყო, შენს კარებთან ედგო გაღე-შლიო, სტრენადებს შენ გმგებოდა...

ივეტა. არ შემძლია ყოველდღე ბარბეში და კაფეებში სიარული. ლექსების მოსმენა...

მარია. გამაჩინდება ამ ზაფხულს, გული მიგრძნობს.

ივეტა. ბოლო წერილი სექტემბერში მივიღე.

მარია. აბა, როგორ გინდა. კაცი ოცნებებში იყო. კიდევ კარგი, გაახსენდი. (პაუზა) მე ვწვიდი. ძაან დავიკლდე. მოგახვენებ ამ დამკვანდ ფეხებს (სახლში შედის. ივეტა თანდათან სიბნელეში იძირება, მაგიდაზე იდაყუდაყრდნობლი)

8.

კიბეზე ჩამოდის ბონდო.

ბონდო. ქარი ქრის, ქარი ქრის, ქარი ქრის, ფოთლები მიჭრიან ქარდაპარ, ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის, სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ... (მარიას ფანჯარაზე აკაკუნებს) მარია მარია! (მარია ფაქჩრით დან თავს გამოყოფს) გამოცუნცუნდი აქეთ.

მარია. თავი დამანებე, კაცო. რამე შარში არ გამხვითო.

ბონდო. სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ...

მარია. აგერა ვარ, კაცო! (თავისთვის) რა დე-მართა. (პირველს გადაიწერს)

ბონდო. მარია, თუ იცი, რომ მე მკვდარი ვარ...

მარია. ფუი ეშმაკს! (აინისკენ გაიხედავს).

ბონდო. მუსქანი მკვდარი თუ გინახავს.

მარია. ფუი ეშმაკს, ფუი ეშმაკს...

ბონდო. გაბერილ ლოუბზე პატარა თეთრი წვე-რი რომ უჭრდება...

მარია. რამ გადაგარია, კაცო...

ბონდო. სწორედ ევა ვარ. ნუ გეშინია. წვიმაში კაცს არ ვერჩი. ხრიჭიით...

(ქბილებს დაკრიჭავს) მარია, ცოტა არაუი დამისხი...

მარია. რა დროს არაუია. ირა სახლშია. რამე შარში არ გამხვითო კაცო. თავი დამანებე. ხვალაც ამ თვისაა. გუყოფა.

ბონდო. როგორ წვიმს, როგორ წვიმს, როგორ წვიმს... (მარიას ოთახში შედის)

მარია. კაცო, შარში არ გამხვითო...

9.

ივეტა იგვეტ პოხაში ზის მაგიდასთან და ზღვას გაკუყურებს. შემოდის ომარი.

ომარი. ივეტა, ხად დეიარგე. სანაპიროს სამკერ დეარტუი წრე. ისე დავსველდი, ტრუსიკიც გასაწურა მაქვს. (გვერდით მიუქდება) ინდური ფილმი გადის. ვიფიქრე წვალო, გავისიერებო-მეოქი. რას იტყვი, ა?

ივეტა. არ შემიძლია. რაღაც ვერა ვარ კარგად. მარია. თითო ჭიქა კოკტეილსაც დაუაულებო-მეთქი... მთელი საღამო თავისუფალი ვარ... ეტყობა მალე გადაიღებს... კარგი ფილმიო, რუსები აქებდნენ წელან. შერე გემსაც ჩამოუფაროთ. პოტასები მინდა (უფრო ახლოს მიუჩოჩდება)

ივეტა. დავიღალე...

ომარი. (მხრებზე ხელს მოხვევს) როგორ გიხდება ეს შარფი... ელდარა კარგ კოკტეილს ამზადებს. ჩვენებიც იქნებთან. გავერობოთ. რა კარგი ნაქსოვია. გუშინ ფეხბურთელები ჩაწვიდნენ. აქ ვარკიშობენ ბაზაზე. თუ გინდა, გაგაცნობ. კაი ტიპები არიან. სკამენ კიდეცა.

ივეტა. (განზე გაიწევს) ნისვამი ხარ?

ომარი. ბეჭ კაპლა. შენ გეყებდი.

ივეტა. არ შემიძლია... რაღაც ძვლებში მტეხავს...

ომარი. ეგ წვიმამ იცის, ივეტა. რატომ კანკალებ?

ივეტა. არა, არ შემიძლია... (მარიას სახლიდან გამოდის ბონდო)

ომარი. თფუ!

ივეტა. რა მოხდა?

ომარი. არაფერი. მეც რაღაც ძვლებში მტეხავს ჰო, მაშინ საღამოს გამოვვლი. მანქანა რემონტზე დაუყუენე. წაველი. (გაღის)

10.

ბონდო და ივეტა.

ბონდო. ივეტა, გამარჯობა.

ივეტა. მობრძანდი.

ბონდო. (მაგიდასთან ქდება) ხედავ, ზღვა როგორ

დღევან... ჩვენ კი აქ უნდა ვისხდით და ნახევრად ტკბილი ყავა ვერაუბო... რა დაგემართათ, რა ხართ ეს ახალგაზრდები... შენისთანა გოგო ახლა, იმეტი...

ივეტა. არა ქნა, არავის მოვწონვარ.

ბონდო. რა დრო იყო... ერთი კოცინისთვის სმლით ჩეხადენე ერთმანეთს... ახლა კაცები კოცინან ერთ-მანეთს... რა დრო იყო... ტაძარში თაფლის საწოდებს ანთებდნენ და ლოცულობდნენ... ქალზე ლოცულობ-დნენ... (მცირე პაუზა)

ივეტა. ბონდო, რატომ ვგონივარ სუყველას სუ-ლეელი? შენ მაინც მიიხარო, მეტყობა რამე?

ბონდო. კარგი, დამშვიდდი... (ღრმად ამოიხენე-შებს) არც კაცი ვარგა, რომ ფიხიული მივარდლსა ემსგავსოს მიხდა რამე?

ივეტა. რა უნდა მოხდეს... ზაფხულამდე... (მცირე პაუზა) მართლა ასეთი სულელი ვჩანვარ?

ბონდო. (ხელს ჩაიქნევს) სამი მანეთი მაქვს... ლული დავკოთო.

ივეტა. სიამოვნებით. მე ლული მიყვარს.

ბონდო. როგორც ერთი პოეტი ამბობს: პივა, პური, თევზი — მტკივა გული თქვენზე. პური, თევზი, პივა — გული თქვენზე მტკივა. თევზი, პივა, პური — თქვენზე მტკივა გული. ლულით ძველ ეგვიპტეში ღმერთების სადღეგრძელოს სვამდნენ. აქვე ჩამოვხს-დეთ. (გაღის. შემოაქვს ორი კაბა ლული) ახალია. დღეს მოიტანეს. ასე ჭობია. ზღვა უფრო ახლო მო-ჩანს. ზღვას გაუმარჯოს. ზღვისკენ მიმავალ იმედებს გაუმარჯოს.

ივეტა. გაუმარჯოს! (ცხამელა რამხელა გემია? რამ-ხელა შუქია? ბონდო, უცხოეთში თუ ხარ ნამყოფი... ამბობენ, ქალები სუ შიშვლები დადიანო. არაფრის რცხვენიო... ამბობენ...

ბონდო. შერე შენ რა...

ივეტა. არაფერი. მართლა ასეთი სულელი ვარ? (პაუზა) ბონდო, მართლა მოვწონვარ ომარის? მარ-თლა გიხარა, ჩემი გოგოა?

ბონდო. მიიხარა და მიიღო კიდეც...

ივეტა. იქნებ მართლა მოვწონვარ?

ბონდო. დალიე, კარგი ლულია.

ივეტა. გული გამიწყალა, ასეთი ხარო, ისეთი ხარო, ოქრო ხარო, ჩირადღანი ხარო, რას არ შემა-დარებს ხოლმე.

ბონდო. დალევ კიდე? (ივეტა თავს გააქნევს) მაშინ ერთსაც მოვიტან. (გაღის. შემოაქვს კაბა ლული) რა ვთხოვრა ამ ცხოვრებას. სალუდემო ვერ შევლებარ კაცი. უველგან ეს ჩემი ყოფილი მოწაფე-ები გამოტყურებია.

ივეტა. (კაბას გამოცლის) მართლაც კარგი ლუ-ლია...

ბონდო. ყველა ლითი და მამაძალი როგორ გახდა... ივეტა, ბოდიში. ამას დავლევ და მაგათთან უნდა მივიღე. ხომ ვიცი, მაინც არ მომეშვებთან, ერთი ჭიქა დაგვილიყო, თვალი კი ავარიდე, მაგრამ მაინც დამინახეს. ხომ არ წამოხვალ...

ივეტა. არა, არა... სანაპიროზე ვავალ. ცოტას გა-ვისიერებ...

ბონდო. დიდი ბოდიში.

ივეტა. წვიმამაც გადაალო უპი.

ბონდო. როგორც გიჩვენია. სპორტსმენები არიან, სპორტსმენები... ფცხიქ! დიდი პატივია ჩემთვის.

(ბონდო გადის. ივეტა ქუჩაში გამოდის. შემორბის ინგა)

11.

ივეტა და ინგა.

ინგა. ივეტა, პრივეტ!

ივეტა. აქ რას აკეთებ?

ინგა. დედა, რა ჩემებში გაყიდეს! გემზე ვიყავი, კინალამ დადიორებს. ძლივს ვაჭყერი. დედა, რა ტიპები არიან... გადარევი, ივეტა... მალღებო, სიმპათიურები... ქალებსაც არა უშავთ რა... მაგრამ გემზე სუ ბებრები იყვნენ. ერთ ბიკს მოვეწონე. ხომ იცი, მალღებუც ვგულები. თვალც ჩამიპაჭუნა... შიშით კინალამ გული გამისკდა. მოკლე შარვალი ეცვა. როგორ უხლებოდა...

ივეტა. დიდი გემია, არა?

ინგა. გადარევი. ბარი გინდა. ტენისის თამაში გინდა... მოკლედ, პატარა ქალაქია. რომ გავთხოვდები, ასეთი გემით წავალ სამოგზაუროდ...

ივეტა. შენ რა გიპირს... დედა ლექტორი გაყავს, მამა... ხო, მამაშენი აქ იყო, ლული დავლიეთ.

ინგა. აქ იდეტაზე ვარო, გუშინ რომ ამბობდი.

ივეტა. სულერთია, მაინც არაფერი მეშველებდა.

ინგა. მე კი შამპანური დავლიე... საში დიდი ქიქა.

ივეტა. ნეტა ცოტა ხნით სასლვარგარეთ გამიშვა...

ინგა. სასლვარგარეთ რა გინდა. უცხოელების მეთი რა ყრია აქაც. მალე სეზონი დადგება. მშვიდობით, მარად დაუიწყვარო მოსწავლის ფორმავ! თმებს ასე, დაბალზე შევიჭრი. იცი, რა დროს ვავტარებ? გამოვიჭრე ვინმე სიმპათიურ ქაბუქს...

ივეტა. (პაუზის შემდეგ) ომარი ხომ არ გინახავს?

ინგა. ვნახე. სანაპიროზე. ფეხით მიდიოდა. ძალიან გამიკვირდა.

ივეტა. რა ვიცი, მანქანა რემონტზე მყავსო...

ინგა. ახა, დაგვისვენია ცოტა ხანს... რასაც ეგ მანქანას დააქორლებს, კიდევ კარგად გაუძლო. (მცირე პაუზა) როგორც მარია ამბობს, ზღვისპირა ქალაქი ცოცხლებისთვის არის განილი. გაიცნობ ვინმეს, რესტორანში ხეტიალით გამოუცარიელებ ჭიბებს, დატკბები ხვევინა-ალტრისით, დახარკავთ ას ლიტრა ბენზინს და ფრი... ორ კვირაში სახელიც კი დაგავიწყდება...

ივეტა. ნეტა ეგ საიდუმლო ვიცოდე...

ინგა. რა საიდუმლო?

ივეტა. აი ეგ... გამოკერის.

ინგა. როგორც მარია ამბობს, მაგაზე იოლი არაფერია. მეგრად წინ უნდა წამოსწავი. შემომხედე, ასე თავი ოღნებ უნდა დახარო. თვალები ეშმაკურად უნდა ააციმიციო. ცოტა გაიღიშო კიდევ. ცოტა კაბაც უნდა აიწიო, ვითომ შემთხვევით. მორჩა, ვისაც გინდა შეაბა.

ივეტა. რა ადვილი ყოფილა.

ინგა. მამა (ივეტა ინგას ბაძეს) წელი უფრო ამომრავე. კაცს თვალი უნდა მოსტაცოს. კარგია.

ივეტა. არა, ხვალდან არაფერს შეკვამ. ვაშლის წვენი და მორჩა. ხელგებს რა ვუყო. თვეში ათ კილოს იკლებენო, ქეთიმ მითხრა.

ინგა. ხელგები ასე! (ხელმკლავს გაუყრის და ავანს-ცენაზე გამოდიან. ისმის გემიდან მოღწეული მუსიკის ხმა) გესმის? (მცირე პაუზა) რა მშვენიერი მუსიკაა

იმით არაფერი აწუხებთ. დადიან, მოგზაურობენ დროს ატარებენ. გესმის? (წაიღებებს) ივეტა. რამხელა გემია? ბარიც შეიგნებოდა... ინგა. ჰო. ალბათ ახლა ცეკვავენ, შამპანურს სვამენ, იცინიან, მღერიან, არაფერი აწუხებთ... (ინგა და ივეტა სიმღერის ტაქტს აჰყვებიან, ხმადაბლა მღერიან და ცეკვავენ. თანდათან ბნელდება)

12.

შემოდის მთვრალი ბონდო. ბარბაცებს.

ბონდო. მაიმუნებო, გამოდით გარეთ! მაიმუნებო! (გამოდის მარია)

მარია. კნიაზ ბონდო, სად მოასწარი, რა მოგივიდა...

ბონდო. მეტს აღარ დავლევ, მარია! აღარ შემიძლია უველანი მაიმუნები ხარო. დალპებით და სურნავავათ.

მარია. ეე. აღი სახლში. ტვინი ნუ შეკვამე.

ბონდო. ფუხ-ფუხ-ფუხ! მე ჩემს ჩრდილს ვეფერები. ბებერო თავხო! დაჯექი. შენც მაიმუნი ხარ. დაჯექი. ბრილიანტის საყურეს გიპოვი. ხი-ხი-ხი. მაიმუნებო. მე ჩემს ჩრდილს ვეფერები. ვის რას ვუშავებ. თავი დამანებთ. (ასფალტს კოცნის) მწუ-მწუ-მწუ. რეგენ-ბოი! მწუ-მწუ-მწუ. ლაჩრებო! მაიმუნებო! (გამოდის ინგა)

ინგა. (მარიას) რა მოუვიდა? მამა, ადექი!

მარია. თავის ჩრდილს ეფერება.

ინგა. მამა, მამა... ადექი.

ბონდო. სად არის ჩემი კული?

მარია. რაო?

ბონდო. სად არის ჩემი კული. მე ეშმაკი ვარ. აგერ მაქვს კული დამალული. (ხელს უკან მოისვამს) აგერ! შენც ეშმაკი ხარ, სად არის შენი კული.

ინგა. მამა, დაწუნარდი. რა მოგივიდა. ადექი გესმის, მამა...

ბონდო. ჩემს ჩრდილს ვეფერები. მე ეშმაკი ვარ.

მარია. ადე, დაიძინე. გაიცვლები.

ბონდო. ხი-ხი-ხი, ჩემმა ყოფილმა მოწაფებმა დამპატიეს, გაიგე, მარია, ჩემმა ყოფილმა მოწაფებმა დამპატიეს. სპორტ-სმენებ-მა. დამათვრეს და მერე იცინოდნენ. მე ხომ ლოთი ვარ, მარია.

მარია. კარგე, გეყოფა. ბავშვი მაინც შეიცოდე.

ბონდო. მაიმუნები! დამათვრეს და ხარხარებდნენ. ჩემს კუჭშიც კი ეშმაკი იქდა და ხიოხიოებდა. აი ის, წითელი ეშმაკი.

ინგა. მამა, სირცხვილია. ადექი, დახველდები...

ბონდო. შენ ჭერ რა გესმის... მარია, ბებერო უარუბლო! გაიგე? ჩემმა ყოფილმა მოწაფებმა აგერ აქამდე გამოაცილეს და იცინოდნენ. იცინოდნენ მეთი არაფერი მასოვს. მე ძალიან დავთვერი და ერთ მათგანს მაწანწალა ვუწოდე. ისინი კი მაინც იცინოდნენ და ის ერთი მათგანიც იცინოდა...

მარია. გეყოფა, სტარკ! ადექი, თავი დაიკვირე. (კიბზე აჰყავს)

ბონდო. მაგიაზე სულ შამპანური ელავა. ქიქებ-შიც შამპანური ესხა. იატაკზეც შამპანური ესხა... (მარია კარს გამოაღებს და ბონდოს შიგნით უბიძგებს. მერე კიბზე ჩამოვდება)

ინგა. ახლა ის ატეხავს ისტერიკას. ეგლა აყლდა. ნერვები მეშლება ამათი ყურებით.



მარია. (სიგარეტს გააბოლებს) რომელი საათია?
 ინგა. ათი იქნება.
 მარია. კაი დრო გასულა. ივეტა შინც რა იქნა?
 ინგა. ალბათ ომარისთან...
 მარია. ექამ! (სიგარეტს ასფლატზე დაასრესს)
 წალი, დაიძინე.
 ინგა. ათი საათია... რომ არ შემინება, რა ვქნა.
 ქალაქში გასვლა შეუარება. მწესუმწირა შინც მკონ-
 დებს. ვაკნატუნბლი და ვაკნატუნბლი. იცი, დეიდა
 მარია, გემზე რა ტიპები ვნახე?
 მარია. ვიცი, ვიცი. (პაუზა)
 ინგა. (თავისთვის) ქეთი სახლში არ იქნება, ლეილა
 დაბადების დღეზეა. წყარი ხვალ ჩამოვა. ხათუნას
 ბებია მოუყვდა...
 მარია. გაკვეთილები თუ ისწავლე.
 ინგა. რა.
 მარია. ისტორია, ფიზიკა, ტრიგონომეტრია...
 ინგა. ვერ გავიგე.
 მარია. შენგან არაფერი გამოვა. შენი წამალი
 გათხოვება. ვიცი შენისთანების გულის მალამო.
 ინგა. ყავას ხომ არ დალე, დეიდა მარია?
 მარია. შტერო, დღეს სამი ფიჯანი დავლიე.
 ერთიც და ფეხებს გაკვიმავ. შენი ცხარე ცრემლების
 იმედი არა მაქვს. ხვალ შაბათია, არა?
 ინგა. შაბათია. ზეგ კვირა. მაზეგ ორშაბათი.
 მარია. ესე იგი, ხვალ არ ვმუშაობ. კარგია. „პარ-
 ნოში“ შევალ. დავიბან, დავივარცხნი, ქალაქში გა-
 ვისეირნებ, გავკრთობი. წვიმამაც გადაიღო. შინაინ
 დღე იქნება. მალე დამხევენებლებიც გამოჩნდებიან.
 არ, მაშინ ნახე. ქალაქი ქალაქი ემსგავსება. სიცილი.
 მხიარულება, დროსტარება. რა გინდა სულღა და
 გული. ახლა კი ზიხარ ამ წვიმაში და რაზე არ ფიქ-
 რობ, ეს... მამაშენიც რამ დათრო. (პაუზა) სკოლას
 წელს აშთავებ, არა? დამავიწყდა. შენი დროც მოვა.
 მე დავებრდი. ბონდოზე უფროსი ვარ. ახლა შენა
 ხარ მწიფე. (ხელს ამოჰკრავს)
 ინგა. ორი თველა დამჩრა. დავამთავრებ და...
 უნდა დავისვენო.
 მარია. აბა, აბა. გაკლია დასვენება. (ბონდოს
 სახლიდან ხმური ისმის)
 ინგა. წავა ახლა დაკა-დაკა.
 მარია. ადრე ხომ არ სვამდა, კაცო. წელს რა
 დემართა. შობის შემდეგ ფიზიკელი არ მინახავს.
 ინგა. რაც სკოლიდან წამოვიდა, სუყველას უღრ-
 ენს. დასციენს. გუშინ კინადამ ომარის შემოეღობა.
 იმდენი აგინა, შე წურბელაო. ფალოსის მონაო, რებები
 არ უფხრა... (მზერი ძლიერზე ლაგვება. მარია სახლში შეი-
 პარება. გამოდის ირა. ბონდო უკან მოჰყვება)

13.

ინგა, ბონდო, ირა.
 ბონდო. ფისუნია, სად მიცუნცულეებ. ფიშო.
 შოდი ჩემთან. ლატო ტილიხალ? ფიშო, ხვალ ბრი-
 ლიანტს მოგიტან. ხომ გაიცინებ, ფიშო?
 ინგა. რა მოგივიდათ. ზღვებები ხო არა ხართ. რა
 გატირებს.
 ბონდო. გვტირუნია, ხვალ დილით იმდენ ბრი-
 ლიანტს მოგიტუნცულეებ, ეგ გაუმძაღარი გლო სიხა-
 რულით გაგისიღებს.
 ირა. გეუბნები, თავი დამანებე.
 ინგა. მამა, გეხვეწები...

ბონდო. ჩენი ეგრე დაშორება არ იქნება. ჩენი
 ხომ სულიერი მგობობები ვართ, ფიშო.
 ირა. დემართო ჩემო, რა დავაზავე.
 ბონდო. მიუტყვე, რამეთუ არა უწყია... ირაჩკა.
 ხომ სწორად ვამბობ, იქნებ მეშლება რამე... მიუტყვე...
 რამეთუ... ირინოლა... არა უწყია...
 ინგა. მამა, დაიძინე, გეხვეწები.
 ბონდო. (დაკვირვებით) ეს ვინ არის!
 ინგა. სირცხვილია, რა მოგივიდათ.
 ბონდო. შენ დაწყურდი, ჩემო გოგო. დედიკოს
 მიუფერე, ნერვები დაუშვიდე. დედიკოს ბრილიან-
 ტები უყვარს.
 ირა. ბონდო, იცოდე, რაღაცას ვიწამ, რაღაც სა-
 შინელებას ვიწამ. მეტი აღარ შემძლია. დავიღალე
 ღმერთო, რა უბედური ვარ!
 ინგა. დედა, სირცხვილია (პირზე ხელს აფარებს)
 ბონდო. საყვარლის საფლავს ვეძებდი (სახლში
 შედის)
 ინგა. დაიძინებს, დამშვიდდი (ირას თმაზე ეფერება)
 დედიკო, დამშვიდდი. (პაუზა. თანდათან ბნელდება.
 ეზოს სიღრმეში ივეტა ვარჯიშობს. დაწვება. ადგება
 მიდის მარას ფანჯარასთან და აკაკუნებს)

14.
 ივეტა და მარია.
 ივეტა. მარია, გძინავს? ერთი წუთით გამოიხდე.
 ძალიან გზოხვ.
 მარია. (მზადალა, ოთახიდან) რას დაეთრევი,
 ქალო, ამ სიბნელეში.
 ივეტა. მარია, ხომ კარგადა ხარ.
 მარია. გავიგედა ეს ხალხი (ფანჯრის რაფაზე ჩა-
 მოკდება. სიგარეტს გააბოლებს)
 ივეტა. იცი, ომარმა დამაატტა ხარში.
 მარია. აუუუ... (უსტყვის) კარგად ყოფილა შენი
 საქმე.
 ივეტა. ვიცეკვე კიდეც კოკტილიც დავლიე. მე
 და ომარმა ვიცეკვეთ.
 მარია. რა...
 ივეტა. რა ვიცი... ასე მიყვარხარო, ისე მიყვარ-
 ხარო, უშენოდ სიცოცხლე არ შემძლიაო, უშენოდ
 სიცოცხლე ტანჯვად მექცაო...
 მარია. უსწავლია ბლუყუნი მეგ დამაალს.
 ივეტა. დაიძინებ თუ არა, შენი სახე არ მშორ-
 დებაო. შენზე ვლოცულობო... ნუ, რებები არ მითხრა,
 შენი თითების აღბრსი მენატრებაო... (თითებზე დაი-
 ხედავს. მარია ჩაიცინებს)
 მარია. შე ქალო, ხომ არ გამოსულედი. ერთ
 მაგარდ შეარხიე ეგ გალაყუებული ტყინი.
 ივეტა. არა, მარია... ვარჯიშიც დავიწყე... მარტო
 ვაშლზე გადავივარ მთელი დღე... ნახევარი საათი
 უნდა ვირბინო, დილაობით... (პაუზა)
 მარია. გივის რას უშვები... თუ უყვე შავი ზღვის
 ცისფერ ტალღებს გააყლდე ეგ ამაღლებული სიყვარ-
 რული.
 ივეტა. მისამართიც კი არ ვიცი...
 მარია. სიყვარულს რად უნდა მისამართი.
 ივეტა. მეთლი დღე ისე გავიღოდა, ძლივს მეტ-
 ყოდა ორ სიტყვას... (ირონიულად) კარგი გოგო
 ხარო... ეგ იყო და ეგ... მაგის ქვრივი ხომ არა ვარ,
 სამი წელიწადი ვუცადო. სამამალო ომში მუყას თუ?
 უნდოდა? მომნახავდა. (მცირე პაუზა) მერე ომარმა

ჩემთან ავიდეთო. მარტო ვარო. მუსიკას მოვუწმინო-
თო. ჭოყერი ვითამაშოთო. მე უარი ვუთხარი და
აქეთ გამოვიქციე. (პაუზა. მარია რაფაზე დასრუტს
სიგარეტს) მარია, რას იტყვი, იქნებ ვუყვარვარ?
მარია ა. ნწუ! არაფერი გამოვა. დროზე დაანებე
თავი, ბოზები ისედაც არ აკლია ამ ქალაქს. (კარებს
მიიჯახუნებს. კიბეზე ჩამოდის ინგა)

15.

ივეტა და ინგა.

ინგა. მერე, მერე?

ივეტა. (დაბნეულად) ტორტი გამოვაცხოთ. კარგი
რეცეპტი ვიშოვო. კვერცხიც მაქვს, კარაქიც მაქვს,
ფქვილიც მაქვს.

ინგა. ქალაქკარეთ რომ გაისერიწო?

ივეტა. მარიაც დავატოვოთ, შამანურიც დავ-
ლოთო. ხომ გიყვარს შამანური? კარგი ტორტი გა-
მოვა, აი ესეთო... მრგვალო...

ინგა. რესტორანში რომ იცავ? (ივეტა-პირს და-
აღებს)

ივეტა. (მცირე პაუზის შემდეგ) უველა ჩვენ გვი-
უყვარდა... მე შემრცხვა. საიდან გაიგე? უკვე ქორა-
ობაც დაიწყეს? ნეტა ვის აინტერესებს ჩემი ამბავი.
მე ხომ სხვის საქმეზე? არ ვერვინი მაინც რა ხალხია.
ვინ გიხიბრა, არ მეტყვი?

ინგა. ძალიან მიყვარს ცხელი მრგვალი ტორტები.

ივეტა. ზო, გეყოფა. (მცირე პაუზა) მანქანაში
მანგინოტონი ვაღრიადეთ. ორი ათასი ღირს. ბოლო-
მდე აუწია ხმას... ახოციოთ მოჰყავდა...

ინგა. ალბათ სუ ქალებში გრიალებს. შეტი რა
საქმე აქვს. მანქანა ჰყავს. რაც მთავარია. მუსიკა, შამა-
ნური — ვინ ეტყვის უარს. დამსვენებლებს შეტი
კი არ უნდათ.

ივეტა. სხვა რაღაცაც უნდათ...

ინგა. ეგ, რა თქმა უნდა, ექნება... (პაუზა)

ივეტა. მამაშენი რატომ ეჩხუბა?

ინგა. მგონი იმ კორაშუში საყვარელი გაიჩინა.

ივეტა. რა? მამაშენმა?

ინგა. მამაშენმა... ომარამ... მთელი საღამო სიგ-
ნალით გაყარა ქუჩა. უპიიინებდა და უპიიინებდა.
სანაპიროდან ხომ მოძრაობა აქრძალულია აქედან შე-
დლოდა. ლენინგრადელია, დაქმენებული, პლაუზე
ვნახე, კატრიო სეირნობდნენ. რა მოგივიდა, ხომ არ
გეწყინა. საყვარელი ვის არ ჰყოლია. გავა რამდენიმე
დღე და ის ქალიც აობარგება.

ივეტა. მანქანის ბრალია უველაფერი.

ინგა. სწორია. რომც არ უნდოდეს, ძალით ჩაუ-
ჭლებდა ვინმე. აი, მაგალითად, გასულ შაბათ შატა-
ლევა ვიყავით. ბიჭებმა რესტორანში დაგვატყვეს.
ვდავართო შუა ქუჩაში. წვიმს. არავინ არ გვიჩერებს.
მერე მე და ცრით გოგო, ლეილას ხომ იცნობ, —
მომოწმობ და დავექით. ვხედავთ, გაკრიალებული
ოცდამეათი მოდის. ხელი ავუწვიეთ და დავკლანეთ
იმანაც მამიწვე დაამუხრუჭა. ეს ექვსი კაცი რომ შეე-
ცვივდით, უკანვე გადმოგყვარა. ამდენს ვერ ჩახვამთ.
ინსპექცია გამაჩერებს. სად მოძვრებით, თქვე ნაბიჭ-
ვრებითო.

ივეტა. ნეტავი შენ. ბედნიერი ხარ. რასაც გინდა,
იმას აკეთებ. მე კი გამოვურყუდი ამ უთავბოლო
რაზარუხით. (მცირე პაუზა) შარშანწინ რომ იყო, სექ-

ტემბერში, პოეტი, გივი რომ ერქვა... გახსოვს? ჩემთან
რომ მოდიოდა, ლექსები რომ გადავუბედე. (მცირე პაუზა)
ინგა. ვიცი, ჩახუტებულელებიც ვნახეთ. (მცირე პაუზა)
ივეტა. ეგ არ მახსოვს. ლექსებს ვუბეჭდავდი.
დღეში სამ ლექსს წერდა. ზღვაზე, ქალაქზე, კომუ-
ნიზმზე. ერთი ლექსი მეც მომიძღვნა. სახლში მაქვს
მიობრა, წერილებს მოგწერო. გაისად აუცილებლად
ჩამოვალო. მესამე წელია არ ჩანს. მაგის ხატობი
უველა ლიტერატურული უფრნალ-გაზეთი გამოვიწერე
(პაუზა)

ინგა. გიყვარს?

ივეტა. რა ვიცი. უბრალოდ მომწონდა... (ხანგრ-
ძლივი პაუზა) შტერებს ვერ ვიტან...

ინგა. ხვალ გცალია?

ივეტა. არა, ხვალაც ვმუშაობ. უფროსი მივლინ-
ბაში მიიღს და იმდენი რამე დამატოვა გადასაბეჭდად,
გაგიუღები. რა გინდოდა?

ინგა. გეშე ავილოდით.

ივეტა. დღეს ხომ იყავი. ვინ აგვიშვებს?

ინგა. რამეს მოვახერხებდით... ერთი იტალიელი
მომეწინა... თვალის ჩამისაქუნა. არ გინდა საზღვარ-
გარეთ გათხოვება?

ივეტა. ეე, მამაშენს მე შიტოვებ?

ინგა. ივეტა, ხომ გიყვარვარ, ხომ ვართ მეგობრე-
ბი?...

ივეტა. კი, ვართ... რაშია საქმე...

ინგა. მავალ შენი „იობა“ მათხოვ. ეს ძალიან
ვიწრო შევს. ხომ გიყვარვარ, ხომ ვართ მეგობრები

ივეტა. კარგად მოგივა?

ინგა. ერობედ ხომ გავისინჯე. ჩემზეა შეკერილი.

ივეტა. გათხოვდი, ოღონდ ხვალე დამიბრუნე.

ინგა. ჩაუ, დელანემთან არ წამოგადგეს. ამეებს
შენთან დავტოვებ. საღამოს დამიბრუნებ. კლასელები
პატარა პიკნის ვაწყობთ. გესმის? ფეხბურთელებიც
დავატოვებო. თვინიო მანქანიო წამოვლენ. სამნი.

ივეტა. რას აწყობო?

ინგა. პიკნიკს? არ გაგიგია?

ივეტა. არა...

ინგა. უცხოური სიტყვაა. ქალაქკარეთ გავისიერ-
ნებთ. კიკა შამანურსაც გადავუღურწავთ. მიყვარს
არისტოკრატიული ცხოვრება. შერე ცოტას წავიცა-
ვებთ, წყინისა მივიტოვებო. როგორია?

ივეტა. მე არასდროს ვუყოფილარ პიკნიკზე...

(მცირე პაუზა) მართლა, ფეხბურთელებიც დაატოვებო?

ინგა. მამაშ, ბიჭები მივიდნენ და სისოვს. ჩვენ
გართ ვუცდილით. გამოვიდნენ. გაგივიწყეს. ისეთი
უბრალო და ჩვეულებრივი ხალხია... სულ უცხოური
მანქანები ჰყავთ... მოკლედ, მაგარ დროს გავატა-
რებო... (ივეტას კოცნის) რა კარგი გოგო ხარ, ივეტა...
ივეტა. გეყოფა, არ დამხარხო. შენც კი მაიმუნე
ხარ... მამაშენმა არ გაგოს...

ინგა. მამაშემი ერთ საათში გამოვხიწლდება. ხომ
იცი მაგის ხასიათი. ცოტას წაუძინებს და ჩიტივითაა.
ივეტა. (მცირე პაუზის შემდეგ) ომარის მართლა
ჰყავს საყვარელი?

ინგა. რა ვიცი. შეიძლება ჰყავს, შეიძლება არა ჰყავს.
შენ რა გინდავლება. დრო გაატარე, იქიფე, იცეკვე,
საყინე მიიკრთო... პავა, თერომეტზე შენთან ვარ.
(არბის კიბეზე. იქიდან ჩამოდის ირა)

ირა. სად გარბიხარ?

ინგა. დამიძნე?



ირა. ჰო... გემზე რაღაცეები იყიდებოა, ამბობენ.
ინგა. ამბობენ, არ ვიცი... ხომ არ გვენახა? თუ
გინდა...

ირა. რა უნდა ნახო, ხვალ მთელი ქალაქი დაესე-
ვა... საუბრეები მიწოდებ... შენთვის...

ინგა. თუ გინდა ავოკან, დიდიყო... (ავოკებს)
ხვალვე ავიდეთ... თუ იქ ვერ ვიშოვით, სკეულიანტს
ვიყიდა, ლილვას მეზობელია, რასაც ეტყვი, გიშოვის.
ხომ იცი, როგორები მიყვარს. (ივანზე გაღმოდგება
ბონდო, ჰოგრიტს მოიმარჯვებს, ხელებს მალა შე-
მარტავს)

ბონდო. უშებდეთ, უშებდეთ, ამ ნისლეში დაი-
თქმება ჩვენი სხელი, ამ ათასწლოვან ღამის ნის-
ლეში ჩავიკარგებით, გესმით? რა ყრუ და ფოთო-
ლივით წუნარად თრთიან ვარსკვლავები, რა სიჩუმეა...
ჩვენი კვალი კი სამპარადისოდ წარიხიკება, აღარც
ჩაგრული, აღარც უღონო გულის ტანჯვა... მოუსაფარ
ამ ცივ წულებზე იბეტილებს, ვარსკვლავების გულებს
გააბობს... საით მივდივართ, გეკითხები, საით მივდი-
ვართ?!

ირა. სულ გადარია... ექიმს უნდა გავახინჯოთ...
წამოდი, არ დაგეინახოს... წამოდი...

მ ე ო რ ე ნ ა წ ი ლ ი

1.

ლამე. დაახლოებით თერთმეტი საათი. ბონდო აივა-
ნზე გამოდის, ჰოგრიტს იღებს და მიღამოს ათვლი-
ერებს.

ბონდო. როგორც იქნა გადილო. ვარსკვლავებიც
ამოვიღენ თავიან ადგილებზე... გემოც გაბრწყინე-
ბულა, მთვარეც აწითებს, ნიავეც უბერავს... ქალაქი
უძახე შენ, თერთმეტ საათზე კი ლუღსაც ვერ იშო-
ვის კაცი... (სანაპიროდან შემოდის ორი ბიჭი. მილა.
მოს ათვლიერებენ, ხელჩანთები მსუბუქად მოაქვთ,
მერე თვალს მიეფარებიან. ბონდო ჰოგრიტს გაფაცი-
ცებით ატრიალებს) აქაურები არ ჩანან, ნაღვია. შარ-
ვალზე ეტყობათ. დიდი ქალაქის იერი დაჰკრავთ მიხ-
რა-მობრახო... სიუხონიც მოსულა და ეგ არის... აქეთ
მოდიან...

(შემოდინა ლაშა და ნუგზარი)

ლაშა და ნუგზარი. გამარჯობათ.

ბონდო. გავიმარჯოთ, ბიძებო! (სყამზე ჩამოჯ-
დება, ფეხს ფეხზე გადაიდებს)

ლაშა. იცი, ჩვენ ქალაქიდან ვართ. საღამოს ჩა-
მოვედით. მატარებელმა დაიგვიანა და... ბინა ხო არ
გეგდებოდათ საღამე. ცოტა ხნით გვინდა. სტუდენტებ-
ვართ.

ნუგზარი. გვეგონა, სასტუმროში დავბინავდებო-
დით. არსად ადგილი არ არის. ამ ქალაქშიც პირველად
ვართ.

ბონდო. ჩამოსხედით, აგერ სკამზე... (ბიჭები
ყუცმანობენ)

ლაშა. ჩვენ...

ბონდო. ჩამოსხედით, ჩამოსხედით... (ბიჭები
ძელსკამზე ჩამოსხებიან)

ლაშა. ძლივს გადაილო. მთელი საღამო სადგურში
ვეურუსტებთ.

ბონდო. ალბათ დასვენებას აპირებთ...

ლაშა. დიახ, სანამ გამოცდები დაიწყება...

ბონდო. ძნელია ახლა ბინის შოვნა... (ლუღის
შოვნა...)

ლაშა. სადგურში დავლიეთ ბოლო ბოთლში...
ხური გვეონდა, თბილისიდან გამოგვკატანეს. (მცირე
პაუზა)

ბონდო. მამ სტუდენტები ხართ, არა?

ლაშა. დიახ, ერთი ოთახი გვინდა... იქნებ მიგ
ვასწავლოთ საღამე.

ბონდო. რომელ ფაკულტეტზე სწავლობთ?

ლაშა. ფილოლოგები ვართ.

ბონდო. ამ! ზედმეტად კარგია.

ლაშა. ვერ გავიგეთ, ჩვენ ერთი ოთახი გვინდა.
ამ ქალაქში არავის ვიცნობთ.

ბონდო. ძნელია ახლა ბინის შოვნა. რამე მოვი-
ფიქროთ. ხომ არ დასველდით, ხომ არ გცივათ?

ლაშა. არა, არც ისე... სასტუმროში გვითბრებს,
რაცა სიმპოზიუმი უფილა. ტვინის პრობლემების
შესწავლელი. საერთოშიც არ ჰქონდათ ადგილი.

ბონდო. ფილოლოგებო, რომელ კურსზე ხართ?

ლაშა. ვამთავრებთ. ჭგუფელები ვართ. სადგურში
გვითბრებს, ბინები აქეთ გაიკითხეთ. იქნებ დაგვეხ-
მაროთ.

ბონდო. (მცირე პაუზის შემდეგ) ბარათაშვილი
თუ გიყვართ?

ლაშა. (ნუგზარს გადახედავს და თვალს ჩაუყრავს)
ძალიან...

ნუგზარი. ბარათაშვილი ვის არ უყვარს...

ბონდო. გურამიშვილი?

ნუგზარი. რა თქმა უნდა. ძალიან.

ბონდო. ჩვენი ფეშანგი? ფაშვიბერტყიძე...

ლაშა. ღამის გასათევი გვინდა, დალილები
ვართ.

ბონდო. ესე იგი, ერთი ოთახი, აბაჯანა, სამზა-
რეული, ქალები, რამე...

ნუგზარი. ქალების თავი სადა გვაქვს. ფეხზე
ძლივს ვდგავართ.

ბონდო. მთაწმინდაზე თუ იყავით ამ ბოლო
ხანებში...

ლაშა. ჰო, მგონი სარეჟისორად... (მცირე პაუზა)

ბონდო. მე რომ თბილისში ვცხოვროდე, ყოველ
ღამე ავიდოდი მთაწმინდაზე.

ლაშა. ღამით ტრამვაი არ მუშაობს.

ბონდო. ფეხით ავივლიდი. ბარათაშვილის საფ
ლაგ ვნახავდი. იქვე ახლოს ჩამოვცდებოდი, სიგა-
რეტს მოვუკიდებდი, ფიქრში ჩავიძირებოდი.

ლაშა. წარჩედ წყალის პირს სევდიანი დიქრო
გასართვალად...

ბონდო. აჰ, მამაკითე. თქვენი სახელი, თუ შეიძ-
ლება. მე ბონდო მქვია.

ლაშა. მე ლაშა, ეს ნუგზარია.

ბონდო. დიდებულა. (წამოდგება, ხელებს შე-
მარტავს), ახა ახლა ლექსი დავურტყით. (ლაშას) ჭერ
შენ. „სული ობოლი“. განსაკუთრებულ ყურადღებას
ვაქცევ ინტონაციას. არავითარი სიყალბე. თორემ
ღამის გათევა მაგ სკამზე გაშოკივებს მოგიწევთ
ბინას აქ უჩემოდ მაინც ვერ იშოვით.

ლაშა. ჩვენ...

ბონდო. ხო. ვერ იშოვით-მეთქი. დიწვეთ. რა მშვე-
ნიერი საღამოა. მთვარე, ვარსკვლავები, ტალღები!
შრიალი, ფილოლოგებო, თქვე გაღმეტილებო, ერთ-
სელ ხომ მაინც უნდა წაიკითხოთ ლექსი მთვარის

ქვეშ, ღამევ, მარტობაზე... აბა, გისმენ. ბინაზე ნუ დარღობთ. იქნება.

ლაშა. (ჭერ დაბნეულად, მერე თამამად) ნუ ვინ იტყვის ობლობისა ვაებას...

ბონდო. არ ვარგა. ნუ წუწუნებ. უფრო გულწრფელად.

ლაშა. ნუ ვინ ჩივის თავის უთვისბობობას, საბარალო მხოლოდ სული ობობი...

ბონდო. სტამაქ უნდა გაგარქელო. სიტყვები სუნთქვას უნდა გაყოლო, თითქო წვიმაში ფანტავდე... საბარალო მხოლოდ სული ობობი...

ნუ გჯარბი. საათი ხომ არ გაქვით...

ბონდო. ახლავე! (მაკაზე დაიხედავს) თერთმეტ სრულდება ალბათ (კიდევ ერთხელ დაიხედავს მაკაზე და გადააფურთხებს)

ლაშა. ძნელად მპოვოს, რა დაკარგოს მან ტოლი. მეგობართ ნათესავთ მოკლებული, ისევ ჩქარად მპოვებს სანაცვლოს გული...

ბონდო. კარგია, უჩაღ, უჩაღ... თქვენ ღვინის უღურწავც გეყვარებთ, ფილოლოგებო. ბატონი ნუგზარი რატომ დღუშა? იქნებ არ მოსწონს ვარსკვლავების ქვეშ ღვინის კიობა? იქნებ ძილი და წედ ტებლი ზერინვა დაუამებს დაღოლსა და ნავემ სხელს? იქნებ... იქნებ...

ნუ გჯარბი. ბატონო ბონდო, ჩვენ გვეჩქარება. დღეს არაფერი გვიკამია. ბოდიში, მაგრამ უნდა წავიდე... (ჩანთას აიღებს)

ბონდო. აჰ, შიმშილი, შიმშილი... მოითმინეთ. ერთი წუთით მოითმინეთ. ახლავე. (ჩამორბის კიბეზე. მარბის ფანჯარაზე აკაუქებს) მარბია, გააღე კარები. მარბია. (თვალბის ფუნქტით გამოდის) კიდევ შენა ხარ, კაცო რა მოხდა, რას ვაგზარ...

ბონდო. ბიჭები მოგვიყვანე. მარბია. რა ბიჭები. ხომ არ დაუსტივენ.

ბონდო. ბინა უნდათ, ფილოლოგები არიან. გაიგე? ქალო. ფილოლოგები. სეზონი ვახსნა. ზაფხული კარზე მომდგარი... (ლაშას და ნუგზარს) მოდი, მოდი. ეს დეიდა მარბია. ნუ გეშინიათ. გაწკრიალდებულ ოთახში მოგასვენებთ (ლაშა და ნუგზარი გაუბედღად უსლოდებიან). მარბია, აბა შენ იცი. მაღაღ-მოაღაღე. ჩვეწ აგერ თითო სიგარეტს მოვწვეთ. ბიჭები მოშიებულბები არიან. პატარა ვახშამიც გავვიწადე. ჩქარა, გაინძერი...

მარბია. კაცო, ამ შუადამისას...

ბონდო. მიდი, მიდი, ფილოლოგები არიან, ქალო... (მარბია გადის) დღეს ცოტა დავილი... სახმელიაზე ვარ. არაყი მოგვიტება.

ნუ გჯარბი. ჩვენ არ ვხვამთ.

ბონდო. ეს რა მითხარი. ცუდად ხომ არა ხართ? ღაშა. ნუ გეშინიათ... გჯარბი გაღაწვევით, ეს ორი კვირა არ დაგველია.

ბონდო. მე არ ვფიქრე, ისეთი რა დაემართათ მეთქი... (მარბის ხმა: მობრძანდით, მობრძანდით). ბონდო ბიჭებს ოთახში ეპატიყება. აივანზე გამოდის ინგა).

ინგა. აა... მამა!

ბონდო. (მორჩილად გამოვა ოთახიდან) რა იყო ჩემო ცუგრუმბეა?

ინგა. დედა გეპახის.

ბონდო. დედიკოს უთხარი, ახლავე მოვალ-თქო... მიდი, მიდი, ჩემი კვიანი გოგო...

ინგა. დედამ თქვა, თუ კიდევ დალია, სახლში არ შემოვუშვებო...

ბონდო. კი მამიკო, ახლავე მოვალ... (ინგა წაივს)

ინგა. დედამ ისიცა თქვა...

ბონდო. თავი დამანებე, გოგო! (ოთახიდან ლაშა გამოიხედავს) ჰო, შვილო... კი გენაცავლე, უთხარი მალე მოვალ-თქო... (ოთახში შედის. სცენაზე ბნელდება. აივანზე მდგარი ინგა დიხანს ქურღულად ათვლიერებს ბიჭებს ოთახს. მერე კიბეზე ჩამოვა, ებოს გადაქრის, ისევ აივანზე ბრუნდება, ქოგარტს აიღებს)

2.

დაახლოებით ერთი საათის შემდეგ. ბონდო და ნუგზარი გამოდიან სახლიდან, ხელიხელგადახვეულები, ნსავები.

ნუ გჯარბი. თქვენ გენაცავლეთ, ბატონო ბონდო. სხვანაირი კაცი ხართ. თითქოს დიდი ხანია გიცნობთ, თითქოს ჩემი ნათესავი ხართ, მეზობელი ხართ...

ბონდო. მეც... (მცირე პაუზა) ველოდი, აივანზე ვიჭედი და ველოდი, ვარწმობდი, რომ მოვიდოდა. არა, მითხარი, ხაკუთარ ტუხვეთ ხომ არ ამოიხრბობი კაცი. ვიდაცამ ხომ უნდა მოვისმინოს, დაფიქრდეს...

ნუ გჯარბი. მეც მასე ვფიქრობ... უსტად მასე ვფიქრობ... კიდევ კარგი, წამოვიდე. ღაშამ მითხრა, გულს გადავათლებო. კიდევ კარგი, წამოვიდე. მეტი აღარ შემეძლო. ალბათ შუა ქუჩაში ვიბდავლებდი და გული გამისდებოდა. დავიღლე, ბატონო ბონდო! არ ვიცი რატომ, მაგრამ სასტიკად დავიღლე... (სახანძრის მხარეს ძელსკამზე ჩამოსხდებიან) ის რაღაა, აი, ნაპირთან რომ ბრწყინავს.

ბონდო. გემია... იტალიური...

ნუ გჯარბი. გემი? (წამოღება)

ბონდო. ასეთი გემები ჩვენს ნავსადგურში იშვიათად შემოდიან... ათასში ერთხელ... ღაშაშია, არა? ნუ გჯარბი. ღაშაშია... არც ვიფიქრებდი, თუ ასეთი ღაშაში იქნებოდა... თითქოს ცნკენ მიჭრინავს... ჩერ გემზე არ ვუოფილვარ, მარტა შორიდან მიხანავს...

ბონდო. ერთი მეც მინდა ავიდე. გავხედო, გამოვხედი, რა აიგებს ამ ხალხს, სულ უცხოეთი, უცხოეთი რომ აკერიათ პირზე. ჭერ გელათი არ უნახავთ, აგერ, ქუთაისთან, დავით აღმაშენებლის საფლავი არ უნახავთ... კაცო, ბეთანია არ უნახავთ და ფიქის კუნძულები საგჯურს ეძებენ... ჰა და ჰა. მადაგასკარი იკადრონ... მე რასაც ვამბობ, ყველაფერი ძველია, მაგრამ სამწუხაროდ, არაფერი იცვლება... ამიტომაც მიყვარს ძველი სიტყვები... უამთა რა წელიწადი და ხმელთა აღმოფხვინვათა წარმოადგეს, ზარი მეფობისაი წარდეს და დიდებოი დაშრტეს, შევბანი უქმ იქმნედ, ყვაილგუნება დაქნეს. სხვამან მიიღოს სიპტარა, სხვასა შეუღვენე სანის, მაშინ შემოიწყოლე, მსაჭალო ჩემო... (პაუზა) ერთი ჩემი მოწაფის მამამ კი...

ნუ გჯარბი. დახ, დახ...

ბონდო. რა ხეჩბი არ სკადა, ხან დიდი ბროლის ვავა გამოატანა მეუღლეს, ხან რა ვიცი, უცხოური სერვიზი... რა თქმა უნდა, მაღალი ნიშანი უნდოდა არაფერმა რომ არ გაქარა...

ნუ გჯარბი. დახ, დახ...

ბონდო. ბოლოს რესტორანში დამპატივა. ხოც იყო, ქართველები ვართ, პურმარბილი, რამე... ისე

დავთვიერი, ეწოში ურკით ამოშათრიეს... სამაქანე გზა იქიდან ჩაკეტილი იყო... დედ-მამის სული ამო-
ვურთილუ ყველას. ვაგინე, მარა რა ვაგინე, სხვა
სკოლაში გადაიყვანა ბავშვი... (მცირე პაუზა) ცოლი
ერთ თვენს ხმას არ მესმოდა. აი, აქედან ამოშათრიეს,
ვიწქეი ურკიანე და ვფიქრობდი, ჰო, ფიქრობდი...

ნ უ გ ზ ა რ ი. ეხლა რო აქედანა ჩაკეტილი?
ბონდო. მამის იქიდან იყო. აქეთ გაარემონტეს
და იქით დაიწვეს ასფალტის გზება. სანამ მშავს
მორჩებოდნენ, აქეთ გაუშუბა, მერე ისევ იქით გა-
დავიდნენ... (მანქანის საყვირის ხმა რამდენჯერმე,
მომამბებრებლად)

ნ უ გ ზ ა რ ი. თქვენთან ხომ არ არიან, ბატონო
ბონდო!

ბონდო. მერე ის ცაცი ქუჩაში შემთხვევით ვნახე.
შენ ძმავ, ცხოვრების წესი არ გქონია; ჩემმა შვი-
ლმა ხუთმეზუც დაამთავრა და ნოვოსიბირსკში სამე-
დიცინოზეც მოეწყო... იცინა, იცინა და წაივია...
(მანქანის საყვირის ხმა მეორედება)

ნ უ გ ზ ა რ ი. ბატონო, ბონდო, თქვენთან ხომ არ
არაინ...

ბონდო. (უცებ ქუჩის გადაღმა გავარდება) გა-
ჩერე ბიჭო ეგ მანქანა, თორემ გამოწუშახე მილიციას...
(ხმა, წაბლერებოთ: გოგო ჩამო კბეშო, ქიშმიში
მაქვს ჯიბეში...)

ბონდო. დაგახსნი თავსლავი... (ისმის უეც-
რად დამრული მანქანის ღრქილი) დაგახსნი
თავსლავი... (მობრუნდება) ეხლა არ ვმუშა-
ობ. არ შემიძლია, დავიღალე ამდენი ტუუი-
ლით... ვწავრა ჩემთვის და გემგებს მოძრაობას ვა-
ვირდები... ძალიან საინტერესოა. მერე ცოტას დავ-
ლევ და ჰიკინი ჩემთვის. მერე ვიძინებ. მერე ვხვრი-
ნაწ; მერე ვიღვიძებ. კარგად ვარ... მაინც არავის
ჭკირდები... (აივანზე გამოდის ინვა. ბონდო შენიშ-
ნავს და წამოდგება.) ნახვამდის, დიდი მადლობა.

ნ უ გ ზ ა რ ი. პირიქით, როგორ გეკადრებათ...
(ბონდო კბეზე აღის. სინათლე თანდათან ქრება)

8.

ერთი კვირის შემდეგ.
ლამა და ნუგზარი ოთახში დაბორილობუნ, მაგნი-
ტოფონის რთვენი, მერე საწოლზე წამოწვიბიან,
სიგარეტს ეწვივან.

ლამა. ვა, რა ნაშა იყო. თვალეები ზედ დამრჩა.
მთელი ღლე ვებახრე. არაფერი გამოვიდა. ძალიან სვე-
ტობს. მუსიკის რთვენი, ვილიონოზე უკრავს. რა ფეხები
აქვს, დაიცენტრები. რა წელი, რა მკერდი... ნაღდად
ვიღაცამ დამთარსა. რესტორანშიც არ წამოშვავა?
(ბალოს ჩაბლუჯავს. მცირე პაუზა) ბონდო რას შვება?

ნ უ გ ზ ა რ ი. კარგი ცაცია ბონდო. (პაუზა)

ლამა. ადრე ჩამოვედი. „ბარხანი“ სეზონი ჭერ
არ დამდგარა. შენ რაღაც პასიურობ. ასე არ ვარგა.
იცი, რა ფეხები აქვს?

ნ უ გ ზ ა რ ი. ჭერ ვერაფერს ვნახე.

ლამა. ივეტა რომ გიფუფუნებს თვალეებს? მაგის
მოჩანველაც შეიძლება. ძან დაბნეული ჩანს. ჩიტო
გვრიტო, მარგალიტო და მორჩა.

ნ უ გ ზ ა რ ი. კაი რა, თავისი გაჭირვება ეყოფა.

ლამა. ხვალ თბილისში დავრკეოთ. აუცილებლად
თუ ბიჭები ჩამოვლენ, ხო კარგი, არადა ავითოვო.

აქ უკვე მომბებრდა. არ ღირს დარჩენა. ამინდამც
გავვიხურა... ხომ იცი, აპრილში თუ ვიბანავე, მერე
მთელი ზაფხული მხეცივითა ვარ (მცირე პაუზა)
ნაშა იყო? რომ ვცეკვავდი, ვითომ შემთხვევით ლიფზე
ჩამოვლდი თითი. ჭერ აღერაო, მითხრა და ენა გამო-
მიყო. გამაშაურა. ცეკვას თავი დვანებე. ტანში
თითქოს ათასი ქანჭველა შემოვიყვანეს.

ნ უ გ ზ ა რ ი. სად გამოიჭირე?

ლამა. საცეკვაო მოედანზე... კუთხეში იჭდა და
ტანს უკრავდა. არა უშვავს, კიდეც ერთხელ ცვლი
შენ ის მითხარა, ბონდოს გოგო რა ხნისა. მარჩამ
ჭერ ღლაპია, სკოლაში დადიხო. კაი პუტქუნა კია...

ნ უ გ ზ ა რ ი. არ იცი.

ლამა. რა მურტალ ხსიათზე ხარ.

ნ უ გ ზ ა რ ი. ბონდოზე ფიქრობ.

ლამა. ბონდოს რა უქირს. კარგად სვამს და კარ-
გად ქამს. დათვრება—დაიძინებს. გაიღვიძებს—დათვ-
რება.

ნ უ გ ზ ა რ ი. მაგ კაცს შენ არ იცნობ.

ლამა. მუავს რა ეგეც დანიის პრინცი. თავის
ქალა აკლია ხელში. ვერ დავადგინე რა უნდა...

ნ უ გ ზ ა რ ი. იარ იცი-მეთქი.

ლამა. სკოლას რომ თავი მიაწება და გალოთ-
და, ვითომ რა მოიგო მაგით. ჩინ-მენდლები დაკრდე
თუ რომის პაპმა გაიგო მაგის გმირობის ამბავი. ოჯა
ხი მაინც არ ჰყავდეს. ცოლის ციხერზე, ღირხემაზე
და სინდისზე კი ბევრს ლაუბობს.

ნ უ გ ზ ა რ ი. შენ აზრზე არა ხარ, ისეთ რაღაცეებს
მორატყვამ ხოლმე...
ლამა. ერთხელ მოვსუნე და ვერაფერი გავიგე
ძან მაღალ მატერიებში შემებრია... შენ ეს მითხარი.
მაუთი რომელი დაგჭრა. „მამლობო“ იყიდება თა-
ვის ფასში. ერთ ბლოკს ავიღებ. (კარებთან ივეტა
გაივლის)

4.

ლამა, ნუგზარი, ივეტა.

ივეტა. გამარჯობათ, ინვა ხომ არ გინახავთ?

ლამა. დღეს არა.

ივეტა. გმადლობთ.

ლამა. არაფრის (ივეტა შეტრიალდება)

ივეტა. მარიაც და არის?

ლამა. მარია დაიბარა, ვინც მიყითხოს, სანაპი
როზე გავიდეს და გავიანი წყალი დალიოს.

ივეტა. (დაბნეულად) გმადლობთ... სანაპიროზე?

ლამა. ჰო. მერე ცივი ლიმონათი დააყოლოსო
ასე თქვა. მერე, თუ მოუნდა, ცხელი შაპი გადავ-
ლოსო.

ივეტა. გმადლობთ. თუ ადრე მოვიდა, გადაციტო.

ივეტა. შეგმარჩათ-თქო.

ლამა. მე თქვენ გიცნობთ.

ივეტა. (გაკვირვებით) მე? საიდან?

ლამა. დაბრძანდით, მუსიკას მოვუსმინოთ... (ივეტა
ყოყმანობს)

ივეტა. არა, იცი? მეჩქარება... უხერხულია...
გმადლობთ... (ლამა და ნუგზარი კარებამდე მიაცი-
ლებენ. მარცხნივ შემოდის ინვა. ყურნალს უჭირავს.
კითხულობს. ცალი თვალთ ბიჭების ოთახისკენ იყუ-
რება)

ი ნ გ ა. არა, ეს არ ვარგა... (ყურნალს ფურცლავს)
200 გრამი კარაქი აწილეთ, დაუმატეთ ერთი ჩაის



ნუ გზარ ი. რა დროს თქვენი სიყვლილია, ბატონო ბონდო.

ბონდო. დახსნობთ: სიყვლილი არასდროს არ არის აღერე. სიყვლილია იცის, როდის მოვიდეს. მე ვგრძნობ, რომ მართალი ვარ, მაგრამ დავიბენ... ახლა მამაწეციერც ვერ მიშველის... (ნერვიულად) მამა-ტიეთ... მე უყოფილი კაცი ვარ... ძნელია ამას შეეგუო...

ნუ გზარ ი. თუ შეიძლება, სივარტი... (ბონდო სივარტეს აწევის)

ბონდო. იცით, ხანდახან საჭიროა გულის ნაგავი გადმოფერთხო, თორემ მოგწამლავს, დაგაბრჩობს. მე რომ მიუბრტბო, არ შეგონა თუ ვინმესთან კიდევ შევძლებდი საუბარს. თქვენ ერთი შეხედვით მომეწონეთ. როგორც ხდება ხოლმე. დავლიოთ. ჩვენ გავიშარჩოს. კიდევ ერთხელ ჩვენს გაცნობას გაუმარტოს.

ნუ გზარ ი. გავიშარჩოს (სვამენ) ბატონო ბონდო...

ბონდო. (აწყვეტინებს) არა, არა... ბატონობით ნუ მომმართავთ. უბრალოდ ბონდო დამიძახეთ. რა მნიშვნელობა აქვს. მე თქვენ ძალიან მომეწონეთ.

ნუ გზარ ი. მეც, ბატონო ბონდო.

ბონდო. კიდევ ბატონო... ჩანდახას (პაუზა) ოცი წელი ვაწეულია-მეთქი.

ნუ გზარ ი. ნა ტრეტ, მაგრამ ძალიან მაინტერესებს... თუ შეიძლება...

ბონდო. ვიცი, ციცი... ალბათ მარია გეტყვოდათ (საჩქაროდ დაიხანს და ცლუვებს), ცოტა ნერვები მაქვს გასარემონტებელი (მცირე პაუზა), ოცი წელი ვასწავლიდი-მეთქი... ქართულს ვასწავლიდი. რუსთაველს და ბარათშვილს ესწავლიდი. გასულდა ესე ამნავი, ვითა სწავაი დახას. მაინც არაფერი გამოვიდა. მე გვიან შევხვდი. იცით, როდის მივხვდი? ერთხელ, იმ მწარე ანუტე გამოვიბრუნე, ქუჩაში გამოვიდი და ძალიან რომინდა ჩემი უყოფილი მოწაფეები მენახა. დავფიქრდი და იცით რა აღმოვაჩინე? თურმე მთელი ოცი წელიწადი არც ერთ ჩემს მოწაფეს ფლოლოგიურზე არ ჩაუხარბია. გესმის? რას ნიშნავს ეს? მივხვდი, რომ არარაობა ვიყავი. მივხვდი, რომ ოცი წელი ჩემს თავსაც ვატყუებდი და იმათიც. მე ერთს ვუჩიჩინებდი და სიმართლე მეორე მხარეზე იყო. ეს საშინელება...

ნუ გზარ ი. დაახ, დაახ...

ბონდო. (თავისთვის ლულულვებს) არა, სისულელეთა... ოცი წელი... წარმოიდგინეთ — ოცი წელი ვინ ვყოფილარ მე — ...რეგენი, ხეპრე, ბითური.

ნუ გზარ ი. (კიქას ასწევს) თქვენ გავიშარჩოთ.

ბონდო. მეორე დღეს გაკეთილზე ვერ შევდი. ვერც მესამე დღეს. მერე მთაში წვედი. იქნებ დავისვენო-მეთქი. ძალიან ცუდად ვიყავი... ერთ საღამოს კი წერილი მივიღე. თუმცა რა საჭიროა. ადლი; ადლი; კარგი ბიჭი ხარ შენ. შენისთანა კარგი ბიჭი იშვიათად მინახავს. (კოცნის) წერილი მივიღე-მეთქი.

ნუ გზარ ი. თქვენ გავიშარჩოთ... (შემოდის ირაკლიანი ხანთი)

ბონდო. (უცებ წამოხტება) ირაკია, ერთი წუთით მოგახმარებ. ბაზარში იყავი? რატომ იკლავ თავს ხომ იცი, მე ლობიო მიყვარს. ირინკა, ყველაფერი კარგად იქნება. ხვალ...

ირა. ინგა სად არის? ბონდო. ინგა არ მოსულა... (ჩანთას ძალით წა-
მოართმევს)

ნუ გზარ ი. თქვენ გავიშარჩოთ, ქალბატონო.

ბონდო. გამაღობთ, გამაღობთ... ირინკა, ეხლა დავბრუნდი... ინგა ჭერ არ მოსულა. ფარნაოზმა...

ირა. გამაგიფეთ თქვენ...

ნუ გზარ ი. ხომ არ დაგვლოცავთ, ქალბატონო...

ირა. არა, გამაღობთ. არ შემიძლია.

ბონდო. რა მოხდა?

ირა. როგორ თუ რა მოხდა...

ბონდო. დამშვიდდი, ირაკია... სკოლას ამთავრებს, ბავშვი ხომ არ არის.

ირა. (ჩანთას გამოართმევს) გუშინ თორმეტ საათზე მოვიდა, გუშინწინ პირველზე. დღეს ღმერთმა იცის, როდის მოვა. არც განიტრეტებს რას აკეთებს, სად დადის... ვისთან... რატომ... (კიბუზე ადის)

ბონდო. ირაკია, ალბათ... (ნუგზარს თვალს ჩაუკრავს) შეუვარებულია გოგო...

ირა. შენ შე დამეცინო.

ბონდო. ირაკია, როგორ გვეადრება. კარგი ახლა, სირცხვილია, რა მოხდა. ისეთი... კაცნი ვართ. ცოდვილნი ვართ... მიწანი ვართ და მიწად მივიტყვივით, ხოდა არ ღირს...

ირა. ეგ შენი ფილოსოფია გაქმევს პურს.

ბონდო. ფარნაოზმა ხვალ აუცილებლად გამოიარო.

ირა. კი ბატონო... (სახლში შედის)

ბონდო. უუუუ! საგიფეთია პირდაპირ. ერთი წუთით ვერ ჩამოვლებო კაცი. ჭერ სადა ხარ. შო, მართა. ხვალ შის ანოსვლას განახებთ მთლა გორაკიდა. აღერე უნდა ავდგეთ, ხომ წამოხვალთ.

ნუ გზარ ი. აუცილებლად.

ბონდო. კარგა ხანია არ ვყოფილვარ. მოდი ეს მაგიდა იქით გადავადგათ. იქ მაინც ვერ შეგვიშლია: ხელს. (მაგიდა და კიბეები გააქეთ. შემოდის ინგა. გადადგება ჟურნალს ათვალეგრებს, თან ბიჭების თთახისეც იხედავს მალულად.)

ინგა. ცეცხლამაძლე ჯაშუი ჩავყაროთ შაქრიფხვნილი. ჩავახალოთ კვერცხები. დავუმატოთ ვანილი. მოვათავსოთ საშუალო სიმბურვალის ცეცხლზე და წთქვივით, ვიდრე მას არ შექქელდება. შემდეგ გადმოვლოთ ცეცხლიდან და ვთქვივით გაიკვება-მდე... დავუმატოთ ლიმონის წვენი და გახეხილი კანი... მიღებულნი თხელი მასა გადავახაბო საშუალო ზომის ტორტის ფორმაში... (შემოდის ლაშა).

7

ინგა. ლაშა.

ლაშა. გამარჯობათ.

ინგა. ოჰ, გამარჯობათ... როგორ ბრძანდებით?

ლაშა. გამაღობთ. ამინდი არ გვიშარტლებს. მოწყენილობა. (ძელსკამზე ჩამოვდება. სივარტეს გააბოლებს. ინგა ჟურნალს გადაშლის)

ინგა. დიდახანს დარჩებით?

ლაშა. ალბათ ერთ კვირას. შეიძლება ცოტა მეტიც. ამინდს გაჩნია. (პაუზა)

ინგა. მალბობათ?

ლაშა. ეწევი?

ინგა. არა, ისე... რამდენიმე ღერს ამოვიღებ, თუ შეიძლება...

ლაშა. აიღეთ... (სიგარეტს აწვდის)
ი. გ. ვაიმე, მაპატიეთ. დიდი ბოლოში. არა, ამ
დენი არ მინდა... მე არ ვეწევი... ისე, ხანდახან...
ლაშა. აიღეთ, აიღეთ... ახლა ყველა ეწევა... თქვენ
წელს ამთავრებთ, არა?
ი. გ. დიახ... ტორტი უნდა გამოჭავხო. დაგაპტი-
ებთ.
ლაშა. ბებია თუ გყავთ...
ი. გ. კი, ერთი...
ლაშა. ძალიან მიყვარს ბებიები...
ი. გ. ბებიებიცაა გაჩუქებთ თუ გინდათ... ქრის
ქერავს, იწყებლბა.
ლაშა. გამადლობთ, გამადლობთ... ნახმარ ნივთებს
არ ვებულობ... საღამოს ხო არ გცალიათ?
ი. გ. ტორტი უნდა გამოჭავხო...
ლაშა. ააა... (უფრო ხმაშემალი) ააა...
ი. გ. (დაცინვას არ იმჩნევს) ორსი გრამი კარაქი
ავთქვივით, დავუშვებთ ოთხი კვირცხი... (კიბებზე
აღის, ლაშა სიგარეტს მოისვრის და მუშტრის თვა-
ლით უყურებს. მერე ოთახში შედის)

8

ლაშა, ნუგზარი, ბონდო.
ბონდო. მე არ ვიცი, რატომ მოხდა ასე. გოგონა
მწერდა, რომ გვეკირდებო, მოუთმენლად გელითო
და ათას სისულელეს. მე მათ არ ვეკირდებოდი, მე
მათ ვატყუებდი. იმ წერილის კი ახლაც ვინახავ. ავერ
მაქვს. გულის კიბეში. თითქოს არაფერი მარგია.
მაგრამ რაღაც სხვანაირად მაწვავდებს. ვკითხულობ
და არ შეიძლება ცრემლები არ მომერიოს. ოო, ეს
ყველაფერი სიპართლე რომ იყოს. რა ბედნიერი
ვიქნებოდი.
ლაშა. ხაში ხო არ გინდათ?
ბონდო. ახლა არ ვიცი, რა ვაკეთო. ისიც არ
ვიცი, დღის თუ არა საერთოდ რაიმე აკეთო.
ნუგზარი. დაქეი, ლაშა.
ბონდო. მე ახლა ვთამაშობ. ლოსისა და მახსარას
ვთამაშობ. უსაქმურსა და ვიგინდარას ვთამაშობ.
ლაშა. (თავისთვის) ერთხელ პატარა ბეიკავს, დას-
ცხა და წყალი მოსწყურაა...
ბონდო. ჩემი თავი რომ უკეთ დავინახო. (მცირე
პაუზა)
ნუგზარი. (ჩუმად, ლაშას) ხომ არ დაღვე?
ლაშა. მდინარის პირას მივიდგა...
ბონდო. ჩემი გული კი მაინც შეთქავს. თავი
ხომ არ მოგაბეზრებთ. იქნებ ნარდი გვეთამაშა.
ცოტას ვავერთობით. კარგი ნარდი მაქვს. გუშინ
თითი მოვიწყევე (ფეხზე ხელს მოისვამს) ჩაქუჩი
დამეცა. კარადის ზემოდან ჩამოვარდა. სამი წელი
იქ დევს. ოცი წელი კი ვასწავლიდი. ოცი წელი
ეჭოსა და იმავეს ეიმეორებდი. კიდევ კარგი, ჩაქუჩი
თავზე არ დამეცა. დროზე მოვასწარი განზე ვახტომა.
ცერა თითი კი მომეწყევა. ოცი წელი ერთსა და
იმავეს ვიმეორებდი. მე ჩაქუჩი ვარ. აი, რომ ურტყამ,
ურტყამ, ურტყამ და მაინც არაფერი გამოდის.
ბონდო. (თავს დაუქმენვს) დიახ, მაღბოროს სია-
მოგნებით გავაოლებდი. (ლაშა სიგარეტს აწვდის)
მე და საყვარლის ერთმანეთის არ გუყვებით. მე არ ვიცი,
ვიცნაქია პართუტყვად. მე პართუტყვად, მე მომატყუ-
ეს. მე ვატყუებდი.
ნუგზარი. დამშვიდდით, ბატონო ბონდო.

ბონდო. არა, მართლაც, რისთვის ვცხოვრებ, ჯვ
მიყოლა და მეტი არაფერი. სასაცილოა.
ნუგზარი. (მცირე პაუზის შემდეგ, თქვენს მხარეში
სიყვარული ასწავლით.)
ბონდო. სიყვარული! რა ადვილად ვამბობთ ამ
სიტყვას. ისე, სხვათა შორის, თითქოს ცივ ლულს
ვსამდელო ან ავტობუსში ბილეთს ვიღებდეთ...
ნუგზარი. მე არა მჭერა, რომ იმათ სულში
რაღაც პატარა...
ბონდო. სული! სული!.. მეც ასე ვფიქრობდი.
ამბოლომაც ვიწყევიდი ოცი წელი თითებს. აი, ნახეთ
ჩემი თითები. ქართულს ვასწავლიდი. თავი ამირანი
მეგონა. ცურტაკვლსა და მერჩულეს ვასწავლიდი.
დიდებდა ქართულისა ენისას ვასწავლიდი. ცისთვის
ვჭრდიდი, ფრთებისთვის ვჭრდიდი... ახლავ ნარდს
მოვიტან. ნარდი კარგია. გაავრებ — ღუშაში მოვივა
გაავრებ — ღუშაში მოვივა. ხეს ფოთოლი ცვივა. ზი-
ხარ ჩამოცენილ ფოთლებში და ღუშაში ავრებ
(აივანზე გამოდის ინვა. ხელში ეურნალი და ქაფქირი
უჭირავს)
ი. გ. დავამატო ლიმონის წვენი და გახეხილ
კანი. მიღებული თხელი მასა გადავასხათ საშუალო
ზომის ტორტის ფორმაში... (გადის)
ლაშა. მარიამ დილით ხაშზე დავგაპტივა...
ნუგზარი. რა მოვიცილო...
ლაშა. ბენ რო არ იყო, ვინ შეგვარცხენდა...
ბატონო ბონდო, შეიძლება ორიოდ სიტყვა მეც
მოგახსენოთ.
ბონდო. მაღბორო კარგი სიგარეტია.
ლაშა. დიახ, თქვენ იმედზე ბრძანებდით.
ნუგზარი. დაქეი, ერთი ჭიკა დაღვი.
ლაშა. არა, არ მინდა... ბატონო ბონდო, თქვენ
გჭერათ რაიმესი? აი, თუნდაც ლმერთის, ან თუნდაც
სკიების, ან უბრალოდ, ციკის... ბავშვობაში გავსწა-
ვლიდნენ, რაღაც უნდა გწამდეს... (მცირე პაუზა).
ბონდო. გისმენთ, გისმენთ.
ნუგზარი. იმედი თუ არა გაქვს...
ლაშა. იმედი? რისი? ზალ-ზეგ რომ ატომური
ბომბი გასკდება და ყველაფერს გადაწვავს, ყველა
ფერს გადაღუგავს, მერე მეულოდ წარდივით. ჩემი
სული კი, ხომ იცით, ზეცად აფრინდება და ანგელო-
სებთან ილივლოვებს... იმედი, იმედი... ვითომ ოცდა-
მეერთი საუკუნის გარიგარაზე ვცხოვრობთ და კაცმა
ისიც ვერ ისწავლა, თავისსავე მსჯავსი არ მოკლას...
უძახე ამას გონიერი ცხოველი. ადამიანი ადამიანის
თვის მგელია! — მე მარტო ამისი მჭერა. მგელი
დიახ, მგელი — სისხლიანი, კბილებდაკრეკილი. ჰამ
ჰამ! ძვლი დროზე თუ არ გადაუღებ, შეგაპამ. არც
ლმერთის ეშინია და არც განციტვის. იმიტომ რომ
ასე ასწავლებს, ასე ვაზარდებს... (აივანზე ფრთხილად
გამოდის ინვა. ჭოგრიტს აიღებს და ბიჭებს ათვალ
ერებს. მერე ირას გასძახებს)
ი. გ. სვამს! (გადის)
ლაშა. და თქვენც, ბატონო ბონდო, ტყუილად
იყავთ თავს. მეტის იმედი არც უნდა გქონოდათ.
ჩვეულებრივად რამეა. ახლა არავის ჭირდება ლექსები —
სვედის ბალს შეველ შენალონებს და ასე შემდეგ.
ჩვენი ძმავიკი ომარ ხაიამის ერთ კუპლეტს დაიწყა
რებს და თავისი ცხოვრების ფილოსოფია მზადაქვს,
ეგრევე გაჯახებს. (ნუგზარს) დამისხი.
ბონდო. მე ისინი მიყვარდა...



ბონდო. არ მინტერესებს.

ირა. შენ საერთოდ რა გაინტერესებს... არ ვიცო. ასე არ შემძლია. (პაუზა) ბოლოს და ბოლოს აიკრებ თუ არა სკოლაში დაბრუნებას? (ხანგრძლივი პაუზა)

ბონდო. მე ამკვეყნად მეორეჯერ არ მოვალ. ხოლო ეს ერთი ცხოვრება დამთავრდა. რა აზრი აქვს, ასოც-დაათი მანეთი ჭამაგირი გეკენება თუ ასორმოცი.

ირა. როგორ თუ რა აზრი აქვს?

ბონდო. კი, ბატონო. დავდგები სადმე დარაჯად.

ირა. რაა?

ბონდო. სამშობლოს სადარაჯოზე კი არა... უბრალოდ, დარაჯად გავეფორმები. სამოცდაათი მანეთსაც მოგართმევ. დღისით ვიძინებ. დამე დავიღებ მუხლებშია ქსვილი მარილით დატენილ თოვს და გავხედავ მთავარს. ჩემი, როგორც ოჯახის მარჩენლის როლს, პირნათლად შევასრულებ. ხოლო თუ ძალიან გინდა, მეორე ადგილასაც გავეფორმები დარაჯად. ესეც შენი ასორმოცი მანეთი. მარილიც უფასოდ.. (ხანგრძლივი პაუზა)

ირა. ეგაა გვაკლდა (თეფშით წწინანი შემოაქვს) კარგი ხარჩა, ბონდო. წიწაკაცა აქვს. ვასინჯე, მოგეწონება. (წწინანს ფეხზე გადაისხამს) ვაიმე, დავიწვი. ბონდო, მიშველე, ვაიმე!

ბონდო. (წამოხტება) რა მოგივიდა. ნუ გეშინია ახლავ. (პირსახოცს გამოარბენინებს და ფეხზე შემოახვევს) გტკივა? ძალიან გტკივა? ზეთი ხომ არა გვაქვს. ნუ გეშინია.

ირა. (ყალბად) ვაიმე დედა. ვაიმე დედა.

ბონდო. ახლავ. (ზეთს გამოტანს. პირსახოცს დააღობოს და ისე შეუხვევს) მორჩა. ნუ გეშინია. კარგი ახლა. დაწუნარდი.

ირა. (ხმდაბლად) ვაიმე, ეს რა მოშვიდა. (ხანგრძლივი პაუზა. ბონდო სიგარეტს ამოიღებს. დიდხანს უკიდებს)

ბონდო. ირა, მამაკებ, რომ ასე გავწავლებ... (ხანგრძლივი პაუზა. ირას ფეხებთან ჩამოვდება) ჩვენ ხომ ოდესღაც ერთმანეთის გვესმოდა, ირა... (თანდათან ბნელდება. ცოტა ხნის შემდეგ ბონდო კბეზე ჩამოდის. მარია სახლს წინ ზის.)

11

ბონდო, მარია.

ბონდო. რა მოგივიდა, ბებერო! დილაღე?

მარია. დავილაღე. ეტუობა, მართლა დავბერდი. ფეხები სასწილად მტკივა.

ბონდო. გაგივიღის. მალე თბილი ქარები დაუბერავს.

მარია. ქარები იმედზე ჩემი მტერი იყო.

ბონდო. ბიჭები როგორ მოგწონს?

მარია. ბიჭები ერთ კვირაში წვალენ... მერე სხვები მოვლენ. ის სხვებიც წვალენ. კიდევ სხვები მოვლენ. ის კიდევ სხვებიც წვალენ. მერე სხვა სხვებიც მოვლენ. მერე ეს სახლიც დაღებება. გული მიგრძნობს, ბონდო, მალე მოვკვდები.

ბონდო. წვევა ხომ არ ავიწია.

მარია. ცოტათი.

ბონდო. ნუ გეშინია. არ მოკვდები.

მარია. (მცირე პაუზის შემდეგ) ანჯორი გასოსვს? ბონდო, რა ბიჭი იყო. როგორ მევლებოდა თავზე. ოდესში არ ერთად წვალდი, გასოსვს, ბონდო? როცა კვდებოდა, გასოსვს? რა დაგიბარა... ჩემს

სახლს რომ ჩაუვლი, მართალია მკვდარი ვიქნები, მაგრამ გამარჯობა მაინც დაიძახეო.

ბონდო. რამ გავახსენა.

მარია. დღეს სამსახურში ახალი ხორცი მოიტანეს. როგორი ვიდეტი, ცარიელი პარკი მეჭირა და რატომღაც ჩემი თავი შემეყოლა, ბონდო.

ბონდო. გულს ნუ ამიჩუქებ, ბებერო. ჩემი გაქირვება შეუფერა.

მარია. ვფიქროვ, რა ჭანდაბად მინდა ან ეს ხორცი, ან ეს ხაშლამა, ან ეს კატლერი, ვინ მყავს სახლში მშობიერი, დავჩდები დღითურ სასაღილოში, ჩავხეთქავ ერთ თეფშს სალიანას და მოვისვენებ-მეთქი. (ჩუმად) ას-ასი ხომ არ გადაგვეყრა? მე ვეისრულებო. მწწნილიც-მაქვს. წამო...

ბონდო. რაღაც ვერა ვარ გუნებაზე, მარია.

მარია. წამო, წამო, გამოგაკეთებს...

ბონდო. გუშინ ძალიან დავთვრი. თავი მტკივა...

მარია. რაღა ახლა მოგდის მიქელგაბრიელის მოკითხვის ბარათი. წამო, გული მოვიფხანოთ, უჩიტელო...

ბონდო. რა ჭანდაბას, დავლითო... მარტო ას-ასი გუშინ ბლომად ვუღურწე. (მარიას სახლში შედიან.) მარია. აბა მიდი, ლეწე! (ბონდო ქუჩაღულად მიმოიხედვს და გადაჰკრავს. მარიაც დალევს)

ბონდო. უჰ, როგორ ჩამწვა გულ-მუცელი. ას-პრატენტიანი სპირტია. მაინც საიდან გამოგაქვს, ბებერო! ვირის აბანოში არ ამოყო თავი... შენი მშველელი არავინაა, ხომ იციან... უჰ, უჰ! (გაღიან.)

მარია. წუხელ ანჯორი დაემსხმარა... ერთი სიგარეტი მომანიჭე! (ხანგრძლივი პაუზა)

ბონდო. რა ქალი იყავი მარია, ამ ოცდაათი წლის წინ... რა მოსაწყვეტი ყვავილი იყავი... ერთხელ, ზღვაზე ბანახისას დაგინახე. საღამო, იქით, მოფარებულში... ო, როგორ გიჟთქაობდა სხეული.

მარია. ჩუმად ცაცო, რეებსა ბოდავ...

ბონდო. მე კიდევ ბავშვმა, ერთი კვირა ვერ დავიძინე. შენი სხეული მედგა თვალწინ, მარია.

მარია. „ბეღალია გარიატა“ ხომ არ დავეწყო, შე უბედურო... რას მელრუტუნები, ვერ გავიგე.

ბონდო. გული მოვლებით მიჭრავს, მარია... მეშინია არ გასვლეს. საღაღაც წავიკითხე, სიცოლი გულის წამალიო. ვინც მტებს იციანის, მეტხანს ცოცხლობსო... მარია. მაშინ მე მკვდარი უნდა ვყო.

მარია. მკვდარი არა, ლიმონათი!

ბონდო. რა იცი რომ შენც მკვდარი არა ხარ. მკვდრები ვართ, მარია, მაგრამ ვერ ვხვდებით... ან-ჯორიც მკვდარია, შენც, მეც...

მარია. რა მოფერება იცოდა... ჩემს თმას ხელზე დაიხვევდა და ჩუმად უნოსავდა. მერე კისერზე მყოცნიდა, დიდხანს... მერე, ჰო, მერე, რა თქმა უნდა... დიდხანს მოცინდა... ისე კი არა... ახლა რომ იციან... პირდაპირ, უტყებ... მამ მკვდრები ვართ, არა?

ბონდო. აბა, აბა...

მარია. ნაქითხი კაცი ხარ, ბონდო. რას ამბობს წიგნი. არის რამე იქით?

ბონდო. მაგაზე ვერაფერს გეტყვი. იქიდან ჭერ არავინ მობრუნებულა... ერთი ეს ოქროს სკამი იქით გავწიოთ... ზღვა მაინც გამოჩნდება.

მარია. კიდევ არ მოგბერდა ამ ზღვის ყურება? ბონდო. ეეჰ... ნავი რომ მყავდეს, შუის ჩასვლა-ამოსვლას ზღვაზე შევხვდებოდი. გინახავს, მარია?

ლაშა. ნუ წუხდებით.
ივეტა. არა, როგორ გვადრეგბათ... ყავახანა აქვია, ამ სახლის უკან.
ლაშა. ვიცი, ვიცი...
ივეტა. ყავას აქ ვხვამთ ხოლმე. დავლევთ და კიკები უკან მივკვავს. ნაცნობი გოგოები მუშაობენ, ახლავ... (ომარის შეჩვენება)

ომარის. რატომ არ გაიგე...
ივეტა. კარგი რა, ომარ, მდგმურია-მეთქი.
ომარის. მდგმური-მური არ ვიცი მე. გაიგე?
ივეტა. გამიშვი.
ომარის. წამო, ჭოკერი ვითამაშოთ.
ივეტა. ზომ გითხარი, ჭოკერის თამაში არ ვიცი-მეთქი.

ომარის. დურაჩკა ვითამაშოთ, კონჩინა ვითამაშოთ, გინდა — ფურტი ვითამაშოთ. ახალი კარტ ვიყიდე. შამანურიც მაქვს.
ივეტა. დისტრაცია უნდა გადავებულო. არა მცალია. ხვალისთვის თუ არ დავამთავრე, მაგარად მომიხვდება. გამიშვი რა...
ომარის. გასაგებია... (ლაშა შეამჩნევს და წამოდგება)

ლაშა. რაშია საქმე?
ომარის. წადი ბიჭო, გაიარე...
ლაშა. ვინ არის შენი ბიჭი... წესიერად ილაპარაკე. ტო... ეე!
ომარის. შემეშვი, თორემ გაგზევ ნაკერავზე.
ლაშა. ვისა, ტო... როგორ შელაპარაკები...
ომარის. წადი შენი...
ლაშა. თავი დამანებე, ტო... ხელი გაუშვი...
ომარის (ივეტას) გაიგე? (ნელა დაძრობს დანას) გაიგე-მეთქი?

ივეტა. ვაიმე, რა მოგივიდა ომარ! არა გრცხვი-ნია? ვაიმე... მარია... მარია... მარია... ვაიმე... ომარ! (გამოვარდება მარია)
მარია. რა ამბავია... რა მოგივიდათ... დააყენე ქალო კურტუმი...
ივეტა. მარია, მიშველე!

ომარის. მოვლავ, ამის... (ივეტა მკლავზე ჩამოეკოლება)
მარია. რა ამბავია, გამაგებინეთ... (გამოვარდება ბონდო, თან შარვალს იყრავს)
ბონდო. ოცნებასაც კი არ გაცლიან...
ლაშა. თავი დამანებე!

ბონდო. (დინახავს ომარის) გიჟია ეს ოხერი! (დაბნევა, ცალ ხელს უაზროდ ათამაშებს)
მარია. დაწუნარდი, ომარგან. რა მოგივიდათ. ბავშვები ხომ არა ხართ. დაწყნარდი, შენ შემოგველდე.
ომარის. (ივეტას) შენც კი ჩათლახი ხარ...
ბონდო. ომარს სიცოცხლე! რაშია საქმე... დაწყნარდით... (ლაშას) შედი სახლში!

ლაშა. თავი დამანებე, ტო...
ბონდო. რაც მოხდა, მოხდა... დაწყნარდი, მეზობლები ვართ, კაცო...
ომარის. მამალი ხახვი არ დამპკრათ ყურზე.
მარია. (თავისთვის) ვოტ ლუბოვ!
ბონდო. დაჭექით, რა ფეხზე დგახართ. გაწყენინა? — ბოლოს მოგიხდის, კიდევ იარაღ გვინდა? დაუშვი ეგ ზარბაზანი და დავლიოთ თითო-თითო. რა მოგივიდა...

ომარის. მე მაგას ვუჩვენებ... (მცირე პაუზა)
ივეტა. თუ გინდათ, ანეკდოს მოგიყვებთ. სამსახურში თქვენს ძალიან სასიკლიოა.
მარია. დაწყნარდი, ომარო... აგერ ყავას გამოვიტან. დავსხდეთ, ვისაუბროთ. საჩხუბარი რა გვაქვს. ივეტაც აქა...
ბონდო. ჰო... ჰო... თითო კიქაც...
ომარის. (ივეტას) ხვალ მანქანა გამოიყავს. გამოგალო.
მარია. გამოგვიარე, გამოგვიარე...
ომარის. გაიგე?
ივეტა. თავი დამანებე...
ომარის. რა? მე შეუბნები? აბა, გაიმეორე კირი-მე! (ახლოს მივა და ნიკას აუწყებს)
ივეტა. თავი დამანებე! მეზობლები!
ომარის. ესე იგი, რაც ელდარამ მითხრა, სწორი ყოფილა.
ბონდო. (თავისთვის) გიჟია ეს ოხერი!
ლაშა. შევიტო რა...
ომარის. წადი შენი... (დანას ამოიღებს და ლაშასკენ გაიწევს. ბონდო გამოქანდება)
ბონდო. არ გაგიფედ, ბიჭო! (ომარის გადაეღობება ომარის მოქნეულ დანას მას დაარტყამს და გაიქცევა)
მარია. ექიმს დემტორ ჩემში (ყველა დაბნევა)
ბონდო. (ხმადაბლა) გაჩუმიდი, მარია... მე არაფარი მიჭირს... (გამოდის ნუგზარი ჩემოდნით ხელში. დინახავს დატრლ ბონდოს და ადგილზე გაშეშდება)
ნუგზარი. რა მოხდა?
ბონდო. (ნუგზარის შეამჩნევს) ნუ გეშინია... ჩვენ მაინც წავალთ შვის ამოსვლის სანახავად... (მცირე პაუზა) ოღონდ აქ მტკიცა... (ბონდოს ძელსკამზე დააწვეწენ. მარია ჭრილობას უხევეს. ლაშა პერანგს გაიძრობს და ჭრილობის შეხვევაში ეხმარება) ნუ გეშინიათ... მალე აქ ანეკლოზები ჩაუშვებენ ლუხას... ისიც აქა მაქვს... წერილი... (გაისმის გემის საყვირის ხმა. იგი ნაპირს შორდება. კიბეზე ტრირტით ხელში ჩამოდის ინვა. გემის საყვირის ხმას ერთვის მზიარული იტალური სიმღერა)
ინვა. დემტო! უკვე წავიდა! (ბნეულება. ხანგრძლივი პაუზა. მკრთალ სინათლეზე შემოდინან ლაშა და ნუგზარი. ნუგზარი ჩემოდნებს ქდება. პაუზა)
ნუგზარი. მარიამ თავი მოიკლა და არავინ დატრავა. დამეს გე გავუთოვს. თქვენ დაიხვენეთო... მაინც რა მოხდა, საოცარია... ასე როგორ გაწირა...
ლაშა. ჩემი ბრალი იყო...
ნუგზარი. წადი დაიძინე... რამდენი გრამი აგიღეს?
ლაშა. არ ვიცი.
ნუგზარი. ბლომად სისხლი დაუქარავს. კიდევ კარგი, ერთი ჭფუფისა აღმოგჩნდათ. (ლაშა სიგარეტს ამოიღებს) არ მოსწონი. წადი, დაიხვენე... შენთვის არ შეიძლება. (სიგარეტს გამოართმევს და თვითონ უკიდებს). ამაღალ თბილისში დავრეკავ, ვერ ჩამოვიღვართ-მეთქი... თქვენებს რამე ხომ არ გადავცე...
ლაშა. არა, არაფერი... (მცირე პაუზა) ჰო, მართლა. ხვალ დედაჩემის დაბადების დღეა. ორმოცდაათისა ხდება. იქნებ დღეშა გაუგზავნო. გაუხარდება... (ნელა გადის. ნუგზარი ჩემოდანზე ზის).

**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 6, 1985

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Васял Кикиадзе

ТЕАТР ИЩЕТ ГЕРОЯ

Автор знакомит читателя с поисками сценического героя в грузинском театре на разных этапах его художественной эволюции (стр. 2).

Нодар Гурабанидзе

ВРЕМЯ И РЕЖИССЕР

Автор статьи анализирует творческую деятельность и характерные особенности главного режиссера театра им. Марджанишвили Т. Чхеидзе (стр. 13).

Дмитрий Алексидзе

**ТЕАТР БУДУЩЕГО НАЧИНАЕТСЯ
СЕГОДНЯ**

Статья посвящается творческим проблемам современного грузинского театра (стр. 24).

Верико Анджапаридзе

ЧТО ТЫ ОТДАЛ, ТО ТВОЕ

О мастерстве актера с читателями беседует народная артистка СССР Верико Анджапаридзе (стр. 28).

Михаил Туманишвили

**О ТЕХ, КТО ХОЧЕТ СТАТЬ
РЕЖИССЕРОМ**

Автор статьи делится своим богатым опытом с теми, кто собирается стать режиссером, рассказывает о радостях и трудностях этой профессии (стр. 31).

Отар Джанелидзе

ИЗ ПРОШЛОГО ВЕЛИКОГО АКТЕРА

Автор рассказывает о жизни и революционной деятельности великого грузинского

актера Ак. Хорава, об его настроениях того периода, когда он был студентом киевского университета (стр. 36).

Аири Вартаиов

ДЕНЬ И НОЧЬ

Рецензия на фильм Ланы Гогоберидзе «День длиннее ночи» (к/ст. «Грузия-фильм», 1983) перепечатана из журнала «Искусство кино» № 3, 1985 (стр. 40).

Георгий Джавахишвили

**ПОРТРЕТНОЕ ИСКУССТВО
АВТАНДИЛА ВАРАЗИ**

Статья об ярко самобытном живописце Автандиле Варази. В творчестве художника особое место занимает портретный жанр, хотя Варази является автором целого ряда прекрасных натюрмортов, отмеченных большим вкусом и оригинальностью.

В статье анализируется портретное искусство живописца (стр. 49).

Русудан Цурцумия

ФЕСТИВАЛЬ БАХА И ГЕНДЕЛЯ

Автор рецензирует «Фестиваль камерной музыки имени Баха и Генделя», успешно прошедший в большом зале Тбилисской государственной консерватории (стр. 54).

ГЕНДЕЛЬ И БАХ

Исполнилось 300 лет со дня рождения великих композиторов Г. Ф. Генделя и И. С. Баха. В связи с этим в журнале печатаются отрывки из книги Р. Ролана «Гендель» и фундаментальной монографии А. Швайцера «И. С. Бах» (стр. 60).

Нанули Какауридзе

**БЕРТОЛЬТ БРЕХТ И НЕМЕЦКИЙ
ШТУРМЕР ЯКОВ ЛЕНЦ**

Автор ищет корни большого и своеобразного сценического творчества Бертольта Брехта и одним из писателей, кто в свое время



повлиял на его творчество, называет немецкого писателя «Бури и натиски» Якова Ленца (стр. 69).

Котэ Махарадзе

**РЕЖИССЕР... ТРЕНЕР...
И ИХ ПОДЧИНЕННЫЕ**

Автор — известный актер и футбольный комментатор — анализирует творческие особенности работы театрального режиссера и тренера футбольной команды, а так же — актеров и футболистов (стр. 75).

Александр Джапаридзе

**БОЛЬШИЕ СОСТЯЗАНИЯ
АРХИТЕКТОРОВ-ЛЫЖНИКОВ**

В статье речь идет о первом международном чемпионате лыжников-архитекторов. Инициатором состязания, которое проходило в Бакуриани, был Союз архитекторов ГССР. В период соревнований было организовано много других мероприятий (стр. 85).

Этери Шавгулидзе

ИЗЫСКАННОЕ ИСКУССТВО

Статья о творчестве двух художников — Циалы и Михаила Цалкаламанидзе. Недавно их работы были экспонированы на персональной выставке в «Доме художника». Грузинское декоративно-прикладное искусство в их творчестве представлено технически тонкими и высокохудожественными работами, разнообразием материала, жанров и тем (стр. 89).

ИСПОВЕДЬ ЛОРЕНСА ОЛИВЬЕ

Недавно в Лондоне вышла в свет книга знаменитого актера и режиссера театра и кино Лоренса Оливье «Исповедь актера».

Вниманию читателей предлагается адаптированный вариант нескольких глав из этой книги, опубликованных в польском журнале «Экран» (стр. 96).

Эдишер Гараканидзе

ИЗВЕСТНЫЙ ФОЛЬКЛОРИСТ

Известному грузинскому музыковеду-фольклористу, профессору Г. Чхиквадзе исполнилось 85 лет. Автор статьи рассказывает о творческом пути этого замечательного ученого, педагога и общественного деятеля (стр. 109).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления искусства и культуры Запада (стр. 113).

Вахтаг Беридзе

ВОСПОМИНАНИЯ

Журнал продолжает печатать воспоминания известного ученого, доктора искусствоведения, академика В. Беридзе (стр. 114).

Германэ Пацацна

**ПРОЯВЛЕНИЯ СУЩНОСТИ ЧЕЛОВЕКА
В ИСКУССТВЕ**

Автор рецензирует книгу Анзора Брегадзе «Проявления внутреннего мира человека» и анализируя ее основные эстетические положения, дает книге высокую оценку (стр. 127).

Нана Лория

С БОЛЬШЕЙ ОТВЕТСТВЕННОСТЬЮ

Рецензируется книга музыковеда Э. Лондаридзе «Грузинская детская музыка». Автор выявляет слабые стороны данной работы (стр. 133).

Тамаз Бадзагуа

АНГЕЛ, ОПУСТИ ЯКОРЬ!

Печатается пьеса молодого грузинского драматурга Тамаза Бадзагуа «Ангел, опусти якорь!» (стр. 141).

გადაეცა წარმოებას 23. 04. 85 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდად 18. 06. 85 წ.
საბუქდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნაბუქდი თაბახი 10,5
საალრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 977. უფ 11815. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. შაბოიძის,
პ. შეგერეჯოს, ა. კვაპანტირაძის ფოტოები.



694/91

