



# ხელოვნება

ქურნალი გავრდოს  
1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს –  
თავისუფალი ხელოვნება

9 • 12 – 1999

ქურნალის დამაარსებელია „ხელოვნების“ რედაქცია და  
საქართველოს კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის  
მონადგილა  
დამარა ელიოზიშვილი

ესთეტიკა  
თეატრი  
მუსიკა  
ქორეოგრაფია  
მხატვრობა  
არქიტექტურა  
კინო  
ტელევიზია

მხატვრული რედაქტორი კავლე შვინიძე

საქართველოს ქურნალ-გაზეთების  
გამომცემლობა „სამშობლო“  
თბილისი – 1999

რედაქციის მისამართი: 380002 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18  
ტელ: 95-10-24, 95-13-24

ქურნალი რეგისტრირებულია ქ. თბილისის ჩუღურეთის რაიონის სასამართ-  
ლოს დადგენილებით. რეგისტრაციის № 03/7-56 19.02.98

# ნოვაკრძია:



<b>ქიქოძე</b>	სოფიკო ვლადიმიროვიჩი — ხედოვანიძისა და საზოგადოებრივ ურთიერთდაჭმობიკობაზე საქონის ბიოგრაფიული მონაცემები . . . . .	13
<b>თაბატაძე</b>	ვასილ კიკნაძე — ახმეტაძის პოეტური პოეტობისათვის . . . . .	2
	ლია ვლადიმიროვიჩი — ნიკოლოზ სანთაძის მემორუალის შესახებ . . . . .	22
	მიახა ზურაბიანი — ნოვაკრძიის თარგმანების შესახებ . . . . .	
	ილინა სიმონიძე — საბჭოთა თარგმანი . . . . .	90
	კობეცა ცხელიძე — ახმეტაძის შესახებ (პიესა) . . . . .	130
<b>მუსხიშვილი</b>	<b>სულხან ნახიძე —</b> „ყვანილი ყვანილი და ყვანილი“ . . . . .	69
	თამარ ზურაბიანი — ყვანილის პოეტური-მუსიკალური სანთები . . . . .	77
	ლია კობეცა — მუსიკალური თარგმანი ხალხური მუსიკისათვის . . . . .	99
	რუსუდანი ლომიძე — XX საუკუნის თარგმანი მუსიკალური მემორუალისათვის მუსიკალური მემორუალის შესახებ . . . . .	113
<b>სახლიანი</b>	დავით ანდრონიძე — მუსიკალური თარგმანი და მუსიკალური მემორუალი . . . . .	38
<b>ხაჩიძე</b>	მარტინი ზაქარიაძე — მუსიკალური მემორუალისათვის პოეტობა არქიტექტურისათვის . . . . .	50
	თამარ თევზაძე — მუსიკალური მემორუალისათვის ახალი ყვანილი . . . . .	64
	ნოდარ ზურაბიანი — მუსიკალური მემორუალისათვის მემორუალი . . . . .	105
	თევზაძე — მემორუალისათვის ახალი მემორუალისათვის მემორუალისათვის საბჭოთა მემორუალისათვის . . . . .	71

გარეკანის პირველი, მეორე და მესამე გვერდებზე: ს. ვინსაძე — ძიძის კოსტიუმის ესკიზი. („რომელი და ჯულიეტა“). ეთერის კოსტიუმის ესკიზი. („ამბე-საღამო და ეთერი“). დეკორაციების ესკიზი. („პორტი და პენი“).

# ახმატაღის პოლიტიკური პორტრეტისათვის

ნანიკ კიკნაძე

სანდრო ახმატაღის ცხოვრება და შემოქმედება მომავალშიაც გამოიწვევს აზრთა სხვაობას.

ასეთია დიდი ხელოვანის ბედი. თითქმის არასოდეს დამცხრალა მის ირგვლივ კამათი. იგი მოქმედ ვულკანსა ჰყავს. როდის რა პრობლემას დაუსვამს ქართულ თეატრსა და მის მკვლევარებს, არავინ იცის.

ორმოც წელზე მეტია ვიკვლევ ამ უცნაურად რთული ფენომენის ცხოვრებასა და შემოქმედებას, მაგრამ თითქოს რაც უფრო მეტად ვუახლოვდები მას, მით უფრო შორს იწევს პორიზონტი.

ვისაც ახმატაღზე უფიქრია და ჰკონია, რომ შეადგინა მის იდუმალ სამყაროში და არ გასწვნია უკმარისობის გრძობა — მეტისმეტად მწყურაღად ბრძანდება მეცნიერებასთან!...

დღეს ყველა მეცნიერს — დიდსა თუ პატარას, პუმიანიტარული დისციპლინის ყველა „მცოდნეს“ — ლიტერატურის იქნება, თეატრისა თუ სხვა დარგებისა, ბევრი რამის გააზრება თავიდან მოუწევს. ხელახლა შესასწავლია ისიც, რაც ძალიან კარგად ნასწავლი გვეჩნია. ყველანი დაღდასმულნი ვართ დროისაგან, ყველანი „საბჭოთა სივრციდან“ მოვდივართ, როგორც ბედისწერა, ისე ჩვენთვის ის „სივრცე“. კარგა ხანია დაღდა დრო, მიიწივრულად გავიზარეთ ის, რაც მოხდა და როგორც მოხდა. იგივეს გაკეთება მართებს ქართულ თეატრსაც. უპირველესად ჩვენს რეჟისურას. ხელახლა უნდა წაიკითხონ ქართული ლიტერატურა.

საბჭოთა ეპოქის არც ერთ დიდ შემოქმედს ღრმა წინააღმდეგობრიობის გარეშე არ უცხოვრია. ამ მხრივ არც ახმატაღი გამოირჩეოდა. მისი ყოველი სპექტაკლის, ყოველი სიტყვის ირგვლივ განუწყვეტელი კამათი იყო. მოუსვენარი, მაძიებელი სული გულგრილს არავის სტოვებდა. მისი აწიორდინარულობა ჭუდმივი კამათის საფუძველს ქმნიდა. ჩვენ არაერთხელ მივუთითეთ მისი შემოქმედების სირთულეს, მის წინააღმდეგობრივ ხასიათზე.

მაგრამ დღევანდელი საუბრის თემა განსხვავებულია. უნდა გამოვარჩიოთ იგი ახმატაღის დიდი სამყაროდან. საკითხი ეხება ზოგიერთი ფაქტის ახლებურ წაკითხვას და მის განლაგებას რეჟისორის ბიოგრაფიაში. საჭიროა იმის გამარტებაც, თუ რატომ იყო ზოგი რამ ვაზრას მიჩქმალული და სხვა აქცენტებით წარმონიშნებული.

ს. ახმატაღის შემოქმედება უნდა წარმოვადგინო მის ევოლუციურ ცვლილებებში, დიდ პოლიტიკურ თეატრად ფორმირების რთულ პროცესში.

ასევე უნდა შევხედოთ კვლევა-ძიებებსაც, რომელიც ახმატაღის ირგვლივ ჩატარდა.

დიდხანს გაგრძელდა ახმატაღის ფაქტობრივი რეაბილიტაციის პროცესი. დიდხანს არ შეიძლებოდა ყველაფერი ისე თქმულიყო, როგორც სინამდვილეში იყო. ამ პროცესზე უდიდეს გავლენას ახდენდა ფსიქოლოგიური ფაქტორები, შიშის სინდრომი, რომელიც რეაბილიტაციის

შემდეგაც დიდხანს გაგრძელდა. ახმეტელის თაობის მსახიობთა ერთი ნაწილი, რომელთაც კონფლიქტი ჰქონდათ ახმეტელთან, ვერაფრით ვერ შეურიგდნენ მისი სახელის დაბრუნებას. თითქოს აუხსნელიც კი იყო მათი გაუნულებელი ტკივილი. ისინი ხან აშკარად, ხან ფარულად ებრძოდნენ ახმეტელის სახელს. სახელთა იერარქია უკვე დადგენილი იყო და აღარ უნდოდათ მისი შეცვლა, დრო კი მოითხოვდა ხელახლა გადასწავლას. იდევეზობლი, თუ ახმეტელის დამცველი იყავი. ბევრი ტკივილი მასსთავს. მაგონდება ახმეტელის ერთ-ერთი იუბილე, როცა საიუბილეო კომისია შეიქმნა, მის წევრად არ შემოყვანეს, მაგრამ სამაგიეროდ სწორედ ისინი იყვნენ კომისიაში, რომლებიც თავის დროზე ახმეტელს ებრძოდნენ. ესეც ახმეტელის ბედის ირონია იყო. ვინც მთელი ცხოვრება ახმეტელის სახელს დაუკავშირა, თითქოს მასაც უნდა მიეღოთ თავისი წილი სატკივარი. იგივე განმეორდა რუსთაველის თეატრის 100 წლის იუბილეზეც (1979 წელი). საიუბილეო თარიღის დადგენის ინიციატორი, თვით იუბილის შესახებ ზემდგომ ორგანოებში მიმოწერისა და ამ პროცესში თეატრის ხელმძღვანელთა ჩართვის ორგანიზატორიც მე ვიყავი. ამის შესახებ გასულ წელს რ. სტურუაპმა გაზეთში დაწერა კიდევ: ბატონ ვასო კიკნაძეს რომ არ ეთქვა, არც ვიცოდით რუსთაველის თეატრის დაარსების ისტორიაო. მაგრამ მაშინ, როცა საიუბილეო კომისია შეიქმნა, არც იმ კომისიაში ვიყავი...

ბედის ირონიაა, აბა, სხვა რა არის?... თეატრალური საზოგადოების ერთ-ერთ პლენუმზე, როცა ახმეტელის სახელს ვიცავდით, ერთ-ერთმა მაშინდელმა პოლიტიკურმა მოღვაწემ ტრიბუნიდან განაცხადა: ვინც ახმეტელს იცავს, საზოგადოებრივად „პეჯაკის“ დილემივით უნდა მოვიწყვიტოთო.

ფაქტობრივად ჩაიშალა ახმეტელის 80 წლის იუბილე. იმდენი მაინც მოვახერხეთ (თეატრმცოდნე ნინო შევანიძის ვ. მჭა-

ვანაძეს სახლშიც კი ეწვია), რომ ცუკას პირველმა მდივანმა ერთ-ერთ აქტივზე თქვა — ვინც ახმეტელს უბრძვის, როგორც ჩანს, ხელეები სუფთა არა აქვსო...

საზოგადოებამ არ იცის, საბჭოთა კავშირი ისე დაიშალა, რომ ახმეტელს პოლიტიკური რეაბილიტაცია არ მიუღია. ახმეტელისა და სხვა შემოქმედთა რეაბილიტაციის საქმის ერთ-ერთმა უპირველესმა ხელმძღვანელმა ვ. ჯვანიამ დამავალა ახმეტელის შესახებ მომეზადებინა მასალები, რათა წერილი გაგვეზავანა პოლიტიკურში, პირადად სუსლოვის სახელზე, ახმეტელის პოლიტიკური რეაბილიტაციისათვის. წერილი გაიგზავნა, მაგრამ რეაბილიტაცია მაინც არ მომხდარა. როგორ ფიქრობთ, რა ხასიათის წერილი უნდა გაგვეზავანა? ცხადია საზგასმულად იდეური წერილი. წერილში გამოვყოფდით რუსულ რეპერტუარს ახმეტელის შემოქმედებაში. მას ხომ ანტირუსული პოზიციის რეჟისორად მიიჩნევდნენ. გვინდოდა როგორმე მიგვეწვია რეჟისორის პოლიტიკური რეაბილიტაციისათვის. ვ. ჯვანიამ კარგად იცოდა, რატომ აგზავნიდა წერილს სწორედ სუსლოვთან.

ყველაფერი ზემოთქმული იმიტომ დამჭირდა, რომ ვარკვევით ითქვას: ახმეტელის შემოქმედების კვლევა ვერანაირად ვერ აცდებოდა „იდეურ“ ტენდენციურობას, რაც იმას ნიშნავს, რომ ზოგიერთ სპექტაკლსა თუ რეჟისორის ბიოგრაფიულ ფაქტს ნაკლები ყურადღება ექცეოდა, ხოლო ზოგიერთი იდეური, საბჭოური წარმოდგენა თუ სცენა საზგასმით აქცენტირდებოდა.

ყველაფერი ეს უნდა გასწორდეს. გარკვეული ასწა უნდა იმ სპექტაკლებს, რომლებიც ობიექტურად ასახავდნენ საბჭოურ ცხოვრებას, ემსახურებოდნენ საბჭოთა იდეოლოგიას. ყოველი დიდი ხელოვანი ხომ თავისი დროის დიდი თანამედროვეა?! ურთულეს შინაგან გაორებათა წინააღმდეგობათა გათვალისწინების გარეშე ვერ ავხსნით მთელ რიგ კომპლექსს. არაფრით არ შეიძლება „შხილება“ იმისა, თუ რა-

საპარამუნალი  
მეცნიერული  
ბიბლიოთეკა

ტომ უშვებდა ესა თუ ის ხელფანი კომპრომიზებს, რატომ იტანჯებოდა ვალორების სინდრომით.

ყოველი ადამიანის შინაგან გაორებას ათასგვარი მოტივი და ახსნა აქვს. გაორება კი ხელწამოსაკრავი რამ არ გახლავთ. განსაკუთრებით ჩვენთვის, ქართველებისათვის. განა! შეიძლებოდა უკვალოდ ჩაველო ჩვენი ხალხის თითქმის მარადიულ ისტორიულ გაორებას? განენის დღიდან მოყოლებული რომ მუდამ იდგა ორიენტაციის პრობლემა? საუკუნეების მანძილზე რომ ურთიერთობა გვექონდა და ხშირად ვემონებოდით კიდევ ბერძნებს, რომაელებს, არაბებს, სპარსელებს, ოსმალებს, რუსებს. განა შეიძლებოდა ხანგრძლივი ბრძოლების პროცესში არ წარმოქმნილიყო გაორების სინდრომი? ეს ისტორიული, სოციალური, პოლიტიკური თუ ფსიქოლოგიური „ტრადიცია“. განსაკუთრებით გამძაფრდა იგი საბჭოთა პერიოდში, — იდეოლოგიური ზეწოლის ატმოსფეროში. მკვეთრად შეიგრძნობოდა გარდამავალ ეპოქებში, კლასთა ბრძოლის პირობებში. ამ მხრივ სრულიად განსაკუთრებულია 20-30-იანი წლების მოვლენები; ხალხის დიქიკაზე — მის ყოფაზე შემოქმედების მასშტაბები. მას შემდეგ, რაც „სუკის“ არქიში ვნახე ახმეტელის საქმის თერთმეტმოწეული, სხვა რეპრესირებულ რევისორთა და მსახიობთა მასალები, ჩემთვის ბევრი რამ ნათელი გახდა. ბევრი რამ სხვაგვარად გამოჩნდა, ვიდრე ამას ვიფიქრებდი.

ახმეტელის შემოქმედებისა და ცხოვრების პროცესი უაღრესად დინამიურია. ეს არის ნერვეისა და შენების რიტმი. გასულელებული, ზოგჯერ ანაბრშიმოცემული, ინტუიტური. ზოგჯერ პირდაპირ აკვიატებული ძიება ხალხური, საიმპროვიზაციო სათეატრო ესთეტიკისა. ვანცვიფრებას იწვევდა ქართველი ერის თეატრალური ზღნების სათავეებთანავე მისი დაყენებული სწრაფვა.

გაფრთხილებს ახმეტელის ბიოგრაფიას და მისი სპექტაკლების დადგმის ქრონოლოგიას. მისი საზოგადო მოღვაწეობისა და შესვლულებათა თანმიმდევრობას. ვეცადოთ დავადგინოთ მათ შორის ურთიერთ-

კავშირის კანონზომიერება: რა თქმა უნდა, ბიოგრაფიული მოვლენა და შემოქმედებითი აქტი ყოველთვის ანაბრშიმოცემულია ვშირში, — შემოქმედებით პროცესის სხვა კანონზომიერება აქვს და სრულიადაც არ ხდება ცხოვრებისეული მოვლენების იდენტური არეკვლა შემოქმედებაში, მაგრამ საერთო ზოგადი სურათი ამ პარალელებისა ბევრი საინტერესო დასკვნის საშუალებას მოგვცემს.

მაშ ასე, ახმეტელი პირველ სპექტაკლს სოფ. მანხანაში დაგამს. ეს არის 1910 წელი, მაშინ პეტერბურგის იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტი. ცოლშვილიანი. 24 წლისა. დადგა ა. სუმბათაშვილის „ღალატი“. პიესა ისტორიულ-მატიოტულ თემაზეა დაწერილი.

ახლავარდა რევისორის ორიენტირი გასაკვება.

თითქმის ათი წლით დაიგვიანებს თეატრში მისვლას. მანამდე ეწევა პუბლიცისტურ მოღვაწეობას. სწავლას აგრძელებს პეტერბურგში. რუსულ პრესაში აქვეყნებს საინტერესო სტატიას მოსკოვის სამხატვრო თეატრზე.

1910-1911 წლებში აქვეყნებს წერილებს: „ჩვენი ახლავარდობა“, ეს არის ახმეტელის პირველი წერილი, სადაც ეროვნული პრობლემა იკვეთება. ქართული ხასიათის თავისებურებათა კვლევა შემდგომში გაღრმავდება და იგი მსოფლმხედველობით მნიშვნელობას შეაქნის. შემდგომში შეეცდება თეატრის გზით დამაკვიდროს მტკიცე, თანმიმდევრული, ძლიერი, მებრძოლი პირიყენების იდეა. სტუდენტი ახმეტელი იკვლევს ქართველი ახლავარდის ფსიქოლოგიას. ცდილობს მოუძებნოს ახსნა მისი ხასიათის თავისებურებას. ქართველი ახლავარდა ოცნებით იწყებს ცხოვრებას: „ჩვენს თვალწინაა კარგი მახსოვრობა, მახვილი ვონება, მეცნიერების ყველა რთულ ამბებში სწრაფი ორიენტირის უნარი, ძლიერი სურვილები, ყველას წინაშე მოვალეობის საუცხოო შეგნება, შეგნება იმისა, რომ აუცილებლად უნდა გახდეს სასარგებლო, განათლებული ქართველი...“ მაგრამ არ შეგვიძლია, ყველაფერი ხელს გვიშლის.



ჩვენ ზარმაცები კი არა ვართ, არაორგანიზებული ხალხი ვართ, ჩვენი პიროვნება გაორებულია, ნებისყოფა პარალიზებული გვაქვს... დამსხვევულია პიროვნების მთლიანობა...

აი, ჩვენი, ეროვნული ტრაგედიის სათავე, თვითონ ქართველ ერში, მის ინტელიგენციაში, როგორც მის განსაკუთრებულ კულტურულ ორგანიზმში არ ცოცხლობს ძლიერი საქვეყნო და სახალხო სული, ამ ხასიათის გამო არ გვაქვს ძლიერი ნებისყოფა". „ჩვენი ინტელიგენცია კი ესწრაფვის არაქართულის შექმნას. იგი ქმნის არამშობლიურს, რადგან რუსული სული ჩასახლებულა მის ყოფაში, მის ფსიქიკაში“...

ასეთია ახმეტელის პირველი განაცხადი ქართული უნებისყოფო ხასიათის მიზეზების შესახებ. პირველად აცხადებს ქართული ინტელიგენციის რუსიფიციერების მანიკიერებაზე. ეს შეხედულება თანდათან შემდგომ კონცეპტუალურ ხასიათს იძენს წერილში „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“.

ეს უკვე 1915 წელია!

იმავე 1915 წელს კვლავ ქართული ხასიათის პრობლემებს უტრიალებს: „არ ვიციტ შრომა, ჩვენ, ქართველები გრძნობის ხალხი ვართ“. იმეორებს დაბეჯითებით და ყველგან.

1917 წელს აქვეყნებს სტატიას „ქართული თეატრის ისტორია“, სადაც პირდაპირ მიუთითებს რუსეთთან საქართველოს მიერთების ტრაგიკულ შედეგზე. „XVIII საუკუნის დასასრული ქართველი ერის სულიერი ტრაგედიის დასაწყისია“ — წერს იგი.

1919 წელს დგამს დ. არაყიშვილის ოპერას „თქმულება შოთა რუსთაველზე“.

1920 წელს დგამს პირველ ქართულ ექსპრესიონისტულ პიესას ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანას“ რუსთაველის თეატრში.

არის დამოუკიდებელი საქართველოს პარლამენტის წევრი.

ოპოზიციაში უდგას ნ. ჟორდანიას მთავრობას. მიაჩნია, რომ მთავრობა უნებისყოფა და მასში არ ცოცხლობს ძლიერი

ეროვნული სული, რითაც იგი წინადადებულმა რეაქციას ანუ ბოლშევიკურ რუსეთის შემოსვლას.

საქართველოში მყარდება საბჭოთა ხელისუფლება. ამას საკმაოდ ძლიერი დასაყრდენი აქვს საქართველოში კომუნისტების სახით.

მანამდე ახმეტელს ჰქონდა რუსული კოლონიური პოლიტიკისადმი ღრმა სიძულვილი. იგი ხედავდა როგორ იზარებოდა ქართველი ხალხი, როგორ ხდებოდა ასიმილაციის პროცესი...

საბჭოთა ხელისუფლება კი აცხადებს ერების თვითამორკვევის უფლებას, ფართოდ აღებს კარებს სკოლებში, იწყებს წერა-კითხვის უცოდინარობის ლიკვიაციას, პენსიებს უნიშნავს ხელოვნების მუშაკებს, ერთი, სიტყვით, მისი ლოზუნგი და პირველი ნაბიჯები გარკვეულად უპირისპირდება მეფის რუსეთის ნაციონალურ პოლიტიკას.

ეს ისტორიული რეალობაა!..

პარტიული თვალსაზრისით 1923 წლამდე ახმეტელი ბოლშევიკების მოწინააღმდეგეთა ზანაკში იდგა. 1923 წელს აქვეყნებს განცხადებას: „ვუერთდები რა ნაციონალურ-დემოკრატიული პარტიის გადაწყვეტილებას საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ ყოველივე არალეგალური მუშაობის შეწყვეტის შესახებ, ვთვლი რა ამას საზიანოდ ქართველი ხალხისთვის, ჩვენ რადიკალურ-დემოკრატიული პარტიის წარმომადგენლები გაერთიანებული დემოკრატიული პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში, ამით ოფიციალურად ვადასტურებთ გაერთიანებული დემოკრატიული პარტიის დაშლას“.

განცხადება გამოქვეყნდა 5 აგვისტოს გაზეთ „ამიერკავკასიის რკინიგზელში“ (№ 29).

ლ. ბერიას მიერ 1930 წელს შედგენილ დოკუმენტში ვკითხულობთ:

„ახმეტელი აღექვანდრე ვასილის ძე. თეატრის დირექტორი, საქართველოს მთავრობის დამფუძნებელი წევრი, 1923 წლიდან 1924 წლამდე იგი წარმომადგენდა ეროვნულ-დემოკრატიულ თბილისის კომიტეტის თავმჯდომარეს, ერთდროულად იყო ამავე ორგანიზაციის ცენტრალური

კომიტეტის წევრი. 1923 წელს „სამხედრო ცენტრის“ დაპატიმრების დროს ახმეტელი მიეცა პასუხისგებაში, როგორც „სამხედრო ცენტრის“ აქტიური მონაწილე. 1924 წლიდან ხელმძღვანელობს ანტისაბჭოთა ორგანიზაცია „დურუჯს“ თეატრის შიგნით“.

მაშასადამე, 1930 წელს ახმეტელის მიმართ „სუკის“ ანუ სახელმწიფოს დამოკიდებულება უადრესად უარყოფითია. იგი არასაიმედო პიროვნებად არის მიჩნეული. მიუხედავად იმისა, რომ უკვე წარმატებით აქვს დადგმული „რღვევა“ და „ანზორიც“.

ორ დიდ წარმატებულ სპექტაკლს, რომელიც მოიხატება, როგორც საბჭოთაო იდეოლოგიის თანახმიერი წარმოდგენები, წინ უძღვის ძალიან რთული, განსხვავებული და ზიგზაგობრივი შემოქმედებითი გზა, რომელიც მოქცეულია ექსპერიმენტულ ძიებათა არეალში. 1923 წელს დგამს ს. შანშიაშვილის „როდამს“, ო. უაილდის „სალომეას“ და კ. მარჯანიშვილთან ერთად ჯ. სინგის „გმირს“.

1924 წელს დგამს ს. შანშიაშვილის „ლატავრას“, ი. გედევანიშვილის „სინათლეს“ (კ. მარჯანიშვილთან ერთად).

1925 წელს დგამს ექსპრესიონისტულ პიესას „კაცი სარკიდან“.

რა არის ამ რეპერტუარში საბჭოთაო პირდაპირი მნიშვნელობით არც ერთი არ გამოსატყვის საბჭოთაო იდეების პროპაგანდას. „სუკის“ არქივში ფიქსირდება, რომ „ლატავრა“ ნაციონალისტური პიესაა: „ს. შანშიაშვილის ტენდენციები აშკარა ვახდება, თუ გადავიკითხავთ მის პიესას „ლატავრა“, რომელშიც შენიღბულად არის მოცემული საქართველოს გასაბჭოების შენევეკური კონცეფცია (ერის მოლაპტე ერთი ძმა ჯარის მეშვეობით ამარტყებს მეორეს. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს პიესა დღემდე არ არის შესიღბული).“

რეპერტუარში ერთადერთი, რაც ნათლად იკვეთება (იდეური თვალსაზრისით) ეს არის მებრძოლი, ძლიერი ადამიანის იდეა. რეჟისორი ეტებს მტკიცე ნებისყოფის გმირს. ე. ი. ეტებს იმას, რაც მისი აზრით დაიკარგა ცხოვრებაშიც და სცენაზეც. აქ კვლავ უნდა გაიხსენოთ ახმეტ-

ტელის აზრი, თუ როგორ ღრმად განიცდიდა დამოუკიდებლობის დაკარგვას დედად უნებისყოფო ქართველის ტიპის ჩამოყალიბებას. ამიერიდან თეატრში გადაიტანა თავისი ბრძოლის ასპარეზი. პოლიტიკიდან თეატრისაკენ, მაგრამ ისევ პოლიტიკური თეატრის შესაქმნელად. ისეთი თეატრისა, სადაც ზვერი რამ სრულიადაც არ თავსდება ქანდარიდან მაყურებლის თავზე გადაფრიალებული წითელი დროშის მტკაფორულ სახეში („რღვევა“).

„სალომეას“ დადგმის გამო, რასაც სოლიდური კრეტიკა მოჰყვა, მარჯანიშვილმა დაიცვა ახალგაზრდა რეჟისორი მისი სპექტაკლი მიიჩნია სიცოცხლის დამამკვიდრებელი გმირის ძიებად. უნდა გავწყვიტოთ კავშირი „უნებისყოფო სიმშვიდის თეატრთან“ (ე. ი. სამხატვრო თეატრთან).

გავევთ შემდგომი წლების დადგმების ქრონოლოგიას.

1926 წელს ახმეტელი და კ. მარჯანიშვილი დგამენ გ. რომაქიძის „ლამარას“. მარჯანიშვილი არ დაეთანხმა ბოლო ორი აქტის ახმეტელისეულ გადაწყვეტა, და მოითხოვა მისი სახელი მოესწათ აფიშიდან. ამავე წელს ახმეტელი დგამს ა. გლეზოვის „ზაგაშუკს“ და ნ. შიუკაშვილის კომედიას „ამერიკელი ძია“ (I ნაწ.).

კვლავ წინგობრივი გმირის პრობლემა. „ლამარა“ ხომ შემდგომ თითქმის რეჟისორის ბედისწერად იქცევა. 1930 წელს ს. ორჯონიკიძე გ. რომაქიძეს „ლამარაზე“ ეტყვის: „ეს რა ნაციონალისტური პიესა დავიწერაო“. ამრიგად, 1923-26 წლებში ს. ახმეტელი არსებითად აგრძელებს „ბერდო შშინაის“ დადგმაში გაცხადებულ თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპების დამკვიდრებისათვის ბრძოლას. რეჟისურის თეატრის ექსპერიმენტულ ძიებათა ამ პროცესში იგი, ერთი მხრივ, იბრძვის წმინდა თეატრალური ფორმების, მთელი სასცენო ლექსიკის განახლებისათვის და მეორე მხრივ, თავისი მსოფლმხედველობრივი მრწამსის გამოსატყავად. მისი მოქალაქეობრივი მსოფლმხედველობრივი რწმენა კი ეფუძნება ძლიერი პიროვნების იდეას.





1926 წელს „ზაგმუკში“ რევისორი დიქტატურის პრობლემას ამუშავებს. ხალხური სანახაობითი იმპროვიზაციული თეატრის ფორმაში გაითამაშებს ტირანის თემას. მოქმედება ვადატანლია ძველ ბაბილონში, წარმოადგენდნენ „ყვენობისა“ და „ბერეკაობის“ მსგავს სანახაობას. მასხარას (რომელსაც ზაგმუკს ეძახიან), აირჩევენ მეფედ. მეფე კი მონებს საშინლად ექცევა. ნამდვილი დიქტატორია. მონები აჯანყდებიან და ჩამოადგებენ მეფეს. იმართება ზემი. შესაძლებელია სპექტაკლის ორგვარი ინტერპრეტირება. პარტიულმა პრესამ იგი მიიღო, როგორც სახალხო რევოლუციის გამარჯვება, რომელიც უთუოდ ასოცირდებოდა ოქტომბრის რევოლუციასთან. ხალხი — მონობის წინააღმდეგ!

მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ ასმეტელის გზას „ზაგმუკამდე“, შეიძლება სპექტაკლი ზოგად პლანში იქნას ინტერპრეტირებული, როგორც ძალადობისა და ტირანის წინააღმდეგ მიმართული წარმოდგენა. თავისუფლების იდეა, რომელიც „ბერდო ზმანიაში“ გამოიხატა, ასმეტელის თითქმის ყველა სპექტაკლში პოულობს გამოძახილს.

1927 წელს ასმეტელი დეამს ბილ-ბელოცერკოვსკის პიესას „საჭე მარცხნივ“, ლისკეროვის „კარმენსიტას“, ჯ. რიდის „ათ დღეს“ და ნ. შიუკაშვილის „ამერიკელი ძისა“ II ნაწილს. „ათი დღე“ მარცხით დამთავრდა და თავად მოხსნა რეპერტუარიდან, თუმცა სპექტაკლი ოქტომბრის რევოლუციის საერთაშორისო მნიშვნელობას ეხებოდა. გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ აქ შეგნებულ მარცხთან გვეკონდა საქმე. არა, პიესა ერთბაშე სპექტაკლი იყო. ფაქტობრივად ბილ-ბელოცერკოვსკის „საჭე მარცხნივ“ იყო რევოლუციური რეპერტუარის პირველი მერცხალი. აქაც მისთვის ახლობელი გმირის თემა იყო აქცენტირებული.

ასმეტელის არც ერთი წელი არ ყოფილა ისე მდიდარი და წარმატებული, როგორც 1928 წელი. ორი წარმოდგენა დადგა და ორთავეს დიდი წარმატება ხვდა წილად (სხვათა შორის ამ წელმა მარჯანიშვილსაც დიდი წარმატება მოუტანა).

ა. ლუნაჩარსკი ასმეტელის თეატრზე იტყვის: „ასმეტელის თეატრი უყრდნობას ვისი ხალხის რასიულ ნიჭს“.

ეს ასმეტელის ეროვნული სათეატრო ესთეტიკის დიდი აღიარებაა.

ასმეტელი სომ მთელი ცხოვრება იცნებობდა ამგვარ თეატრზე.

„დურუჯის“ მანიფესტში პირდაპირ ჩაწერეს: „ძიება თეატრალური განასხიერებისათვის ქართული რასის და ტემპერამენტის გამომსახველობათა თეატრალური ფორმით, რიტმით, მეტყველებით, ემოციურობით“.

მანიფესტში არის ასმეტელის თეატრალური პრაქტიკისათვის თითქოს მოულოდნელი დებულება: „არტისტი ყოველგვარი პოლიტიკური მიმართულებების გარეშე მდგომი“.

ეს დაიწერა 1924 წელს.

ასმეტელი 1917 წელს წერდა: „ყოველი ერი თავისუფალი უნდა იყოს, თავისუფალ რუსეთში“. მაშინ არავინ ფიქრობდა საქართველოს რუსეთისაგან ისე გამოყოფაზე, როგორც დღეს არის. თავისუფალ, დემოკრატიულ რუსეთში ერების თავისუფლება წარმოადგინება მხოლოდ თანასწორობის პირობებში. ასმეტელს მიანდა, რომ „ბრძანებლობითა სულმა ადგილი უნდა დაუთმოს ძმურ ნუგეშსა და სიყვარულს“.

ეს იყო ასმეტელის პოლიტიკური რომანტიზმი!...

იმპერიულ რუსეთს არ შეეძლო მბრძანებლობისა და ძალადობის გარეშე ცხოვრება. ამის მაგალითია მთელი ორასწლოვანი ისტორია, მათი ბატონობისა საქართველოში.

მაგრამ ჩვენ ხუ ამ დეტალზე ვამახვილებთ ყურადღებას, იმაზე მივანიშნებთ, რომ ასმეტელს ასეთი პოლიტიკური რომანტიული ილუზია კარგა ხანს შერჩა. ხშირად ვერ პოულობდა ახსნას, თუ რატომ ირღვეოდა ერთა შორის თანასწორობა, რატომ ბატონობდა „ძველი მოხელის“ ფსიქოლოგია?!

გამოჩენილმა კრიტიკოსმა ი. იუზოვსკიმ მიაპბო: მოსკოვში გამართულ ერთ-ერთ დისკუსიაზე ასმეტელი გაცოფებული ეჩხუბებოდა რუს საზოგადოებას, რატომ

წერთ და რატომ ამბობთ დეზულეზას „რუსული და საბჭოთა თეატრი“, „რუსული და ნაციონალური კულტურა“, განა რუსულიც საბჭოთა არ არის? განა რუსული ნაციონალური არ არის? არ გინდათ რესპუბლიკებს გაუთანაბროთ თავი, არ გინდათ თქვენს გვერდით მოიხსენიოთ ჩვენი კულტურა, ამიტომ რაღაც ნაციონალურის, ზესაბჭოურის იდეებს ბოდავთო. ასეთ გადასრებს მე ვთვლი შოვინისტურ გადასრებათო. როცა ასმეტელი ამას ლაპარაკობდა, პირდაპირ ლომივით მძინვარებდა. ბოლოს იმდენად გაბრაზდა, რომ პარტერში ჩამოვიდა და კრიტიკოს კერქენცევისაკენ წავიდა. კერქენცევს შეეშინდა, წამოდგა და დარბაზიდან გავიდაო.

ეს ფაქტი იმის დასტურიც არის, რომ ასმეტელს საბჭოური რევოლუციიდან ბევრი რამ ქართული ხალხისათვის მისაღებად და სასარგებლოდ მიაჩნდა, მაგრამ ვერ ეგუებოდა რუსეთის ზეწოლას. მას ეგონა, რომ შესაძლებელი იყო იმპერიული ფსიქოლოგიის შეცვლა. მით უფრო მაშინ, როდესაც ქვეყნის სათავეში ქართველი სტალინი და საერთოდ, ბევრი ქართველი იყო. ეს იმის მაგალითიც არის, რომ დიდი ხელოვანი დიდი პოლიტიკოსი ვერ იქნებოდა. ძალიან ძნელია „ჭუჭყიანი სამყაროს“ ყველა მხარეს ჩაწვდეს. მისი პოლიტიკური ილუზიები ზშირად არარეალური იყო. თუმცა სიტყვით არაერთხელ განუცხადებია პოლიტიკური რეალიზმის აუცილებლობის შესახებ.

„რღვევა“ თითქოს ერთგვარი პირველი სერიოზული შემობრუნება იყო საბჭოური პოზიციებისაკენ. ზერსენევი დიდი შინაგანი წინააღმდეგობებით თანდათანობით უახლოვდებოდა საბჭოურ პოზიციას. გმირის ევოლუციის პროცესი ზომი იყო თავად ასმეტელის შინაგანი პოზიციის სცენური ინტერპრეტირება? რატომ ეშვებოდა ფსიქოლოგიური თეატრის ნეორეალისტურ (როგორც თავად წერდა) პლასტებში მთელი ორი მოქმედება? იქნებ სწორედ აქ უნდა დაეინახათ ხასიათის შინაგანი ევოლუციის არსი, გმირის ზედის სირთულე და გაორების მტანჯველი.

გრძნობიდან მისი განთავისუფლების სურვილი?

არაფერი შემთხვევით არ ხდება დიდ ხელოვნებაში!

სანდრო ასმეტელი თავის ეროვნულ თეატრს იმ წლებში კმნიდა, როცა შემოქმედებაში გამბატონებულ ადგილს იკვირდა საბჭოური ინტერნაციონალიზმის დოქტრინა. ასმეტელი გრძნობდა მის ტოტალიტარულ ძალას და კონცეფციას თავისებურ ინტერპრეტაციას აძლევდა: ეროვნული კულტურის ხარისხობრივ განვითარებას ინტერნაციონალურისაკენ მიყვავართო. ეროვნულის უზენაესობის აღიარებას მისი თეატრისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა. სცენაზე უჩვენებდა მრავალფეროვან გმირებს, რომელთა კავშირიც ზოგადუმანურ პრინციპებს ემყარებოდა. დიას, ს. ასმეტელმა დადგა „რღვევა“, „ანზორი“, საკოლმეურნეო თემაზე ა. მაშაშვილის „განგაში“ (კ. პატარიძესთან ერთად), მაგრამ ცხოვრების რევოლუციურ გარდაქმნათა ურთულეს პროცესში იგი ეძებდა ქართული თეატრის ფორმებს. ეს იყო დინამიკური პროცესი, რომელიც მოიცავდა ეროვნული სათეატრო ესთეტიკის დამკვიდრებისათვის შრძოლის მრავალ ასპექტსა და განმეტებას. მისთვის ძვირფასი იყო ყოველი ფორმა, დეტალი თუ აქტიორული მიღწევა, რომელიც ემსახურებოდა ქართულ ეროვნულ აქტიორულ ხელოვნებას. ს. ასმეტელის სმექტაკლები: „ლატავრა“, „ლაშარა“, „თეთნულდი“, „ანზორი“, „რღვევა“, „ტრინანების წინააღმდეგ“ განმსაზღვრელ როლს ასრულებდნენ ქართული თეატრის ფუნდამენტური პრინციპების შემუშავებაში.

სრულიადაც არ არის საჭირო ყოველ დიდ მხატვრულ მოვლენაში უთუოდ „ანტი“ ვეძებოთ. სახელმწიფო დაკვეთებით მსოფლიოში გენიალური ნაწარმოებები შეიქმნა.

დიდი ეროვნული ფენომენის არსებობის თვით ფაქტი თავის თავში უკვე ატარებს ეროვნულ იდეას. მას არ შეუძლია არ გამოხატავდეს მის იდეალებს. იგი მის გენეტიკურ კოდშია დავანებული. ასმეტელი ცდილობდა ხალხი აღეზარდა გმი-

რული სულით, რათა ყოველთვის შესძლებოდათ საქართველოს თავისუფლებისათვის ბრძოლა. გმირული სულის გამოსახატავად კი სულაც არ არის აუცილებელი ერთსახოვანი გზა ან მხოლოდ პატრიოტული თემატика.

ს. ახმეტელის დაკითხვის ოქმში ასეთი რამ წერია:

„კითხვა — თქვენს ახლობლებთან რა საუბრები გქონდათ ჰიტლერზე და ფაშისტებზე? პასუხი — მე ვამბობდი, რომ გერმანია დღეს იქცა ძლიერ სახელმწიფოდ. ჰიტლერი არის ნიჭიერი და ჭკვიანი. საბჭოთა კავშირი გერმანიასთან ომისთვის მზად არ არის. მე ვფიქრობ, რომ გერმანიას ბრძოლაში მხარს დაუჭერს იაპონიაც. ჰიტლერი, როგორც სტრატეგი და ორგანიზატორი ბოლშევიკური პარტიისაგან იღებს ბევრ რამეს. მისთვის „მიზანი ამართლებს საშუალებებს“.

რა საოცარი ინტუიცია!

ს. ახმეტელის შემოქმედების ტრიუმფალური წარმატებების მიღმა იქსოვებოდა ინტრიგების შემზარავი ბადე, რომელშიაც იგი თანდათან ეხვეოდა. ეს იყო თავისებური გარსი, რომლიდანაც გაღწევა მას არ შეეძლო. რაც უფრო ღრმად იჭრებოდა ეროვნული სახიერების სიღრმეებში, მით უფრო იზრდებოდა მისი „ღანაშაული“. ასეთი აყო ღრობის ლოგოკა, ყოვლისშომწვევლი დიქტატურის ძალა.

ღიას, ახმეტელისათვის 1937 წელი ერთბაშად არ დამდგარა. ამ ტრაგიკული წლისათვის საშხადისი ადრე დაიწყო. თვით 1921 წლის თებერვალშივე, როცა საბჭოთა რუსეთმა საქართველოს აგრესია მოახდინა და ყველა მანამდელი პარტია, რომლებიც ასე უხვად იყო დამოუკიდებელ საქართველოში, თავის კონტროლს დაუქვემდებარა.

ახმეტელმა დაიწყო ბრძოლა ახალი თეატრისათვის. თეატრის ძირეული გარდაქმნის პროცესში იმსხვრეოდა ძველი თეატრის ნორმები, ინერჯებოდა ახალი საშემსრულებლო ხელოვნება, ხდებოდა თეატრის მოდერნიზაცია.

ლ. ბერია ამდრევე შეამჩნია ახმეტელი, როგორც თვითმყოფადი, ნოვატორული ბუნების ადამიანი, მას განსაკუთრებით

აღიზიანებდა ახმეტელის უკომპრომიზო ხასიათი, ტროვნულ ძიებათა მასშტაბები და სიღრმეები, ქედუხრელობა და ამაყე. მისი მოდრეკა და დამორჩილება განიზრახა. ახმეტელი კი სულ სხვა სამყაროსათვის იყო გაჩენილი.

1930 წელს მხოლოდ ერთი სპექტაკლი გ. რობაქიძის „ღამარა“ დადგა.

1931 წელს ორი წარმოდგენა — ს. შანშიაშვილის „სამნი“ და შ. დადიანის „თეთნულდი“.

1932 წელს დადგა პ. სამსონიას „საღლტე“.

ამ რეპერტუარიდან ორი, ყველაზე წარმატებული, ნაციონალურად მოიხსრებოდა. „სამნი“ ამიერკავკასიის ხალხთა მეგობრობის თემას ეხებოდა. კავკასიური ერთობის იდეა ერთობ ახლობელი იყო ახმეტელისათვის. ეს მომენტიც ზუსტად ექცევა მისი თეატრის არეალში.

1933 წელს ახმეტელი პირველად დგამს კლასიკას. არჩევანი შილერის „ყაჩაღებზე“ შეჩერდა.

საინტერესო აქცენტს იძენს ს. ახმეტელის თეატრის განვლილი გზის თავისებური შეჯამება: ჩვენ მოვდიოდით „ღამარადან“ დაწყებული „ანზორის“, „თეთნულდის“ და გათავებული „ყაჩაღების“ გზით. ნათელი უნდა გახდეს ჩვენს მიერ განვლილი გზა, რომლითაც დამთავრდა თვალსაჩინო საფეხური, თეატრის სიჭაბუკის პერიოდი“.

კონცეფტუალური განაცხადია!

სად გაქრა „რღევვა“?, რატომ არ მიჩნევს მას თავის პრინციპული მნიშვნელობის სპექტაკლად? ბოლოს და ბოლოს, ყველაზე მკაფიოდ გამოხატული რევოლუციური მეტაფორა ხომ ამ წარმოდგენაში გამოჩნდა?

„ანზორის“ დასახელებით ერთიანი კავკასიური იდეის გარკვეული ქვაბექსტე იმიფრება. ახმეტელს აღეღებდა ეს პრობლემა. პრაქტიკულ ნაბიჯებსაც დგამდა. გროზნოში არჩ. ჩხატორიშვილი გაგზავნა დასახმარებლად. გროზნოს თეატრის ფორმირებაში დიდი როლი შეასრულა ახმეტელის ხელმძღვანელობამ. „სუკის“ მასალებში დიფიქსირებულია ახმეტელის ერთიანი კავკასიის იდეა.



ასე რომ, ახლებურად აქცენტირდება „ანზორის“ ასმეტელისეული გადაწყვეტათუ ეს ასეა, გამოდის, რომ ასმეტელთავისი ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი ჩანადიქრის ყველაზე საუკეთესო გამოხატულებად მიიჩნევა „ლამარას“, „თეთნულდს“ და „ყაჩაღებს“.

აქვე გავისხენოთ ზოგიერთი ადგილი საქართველოს სახ. პოლიტსამმართველოს უფროსის ლ. ბერიას 1930 წლის 30 ოქტომბრის წერილიდან: „თეატრში შექმნილია ანტისაბჭოთა განწყობილება, თეატრის მუშაკები ასმეტელის მეთაურობით სისტემატურად ეწევიან პარტიული ავტორიტეტის კომპრომეტაციას, მის წინააღმდეგ ძირგამომთხრელ საქმიანობას, შემდეგ: „სახლავარგარეთ რუსთაველის თეატრის მუშაკები ამირებენ უცხოეთში მივლინება გამოიყენონ ანტისაბჭოთა მიზნებისათვის“, „ასმეტელის მეთაურობით ჩამოყალიბდა ნაციონალურად განწყობილი ჯგუფი. თავის მუშაობაში იგი გამოხატავდა ბურჟუაზიული და შოვინისტური ინტელიგენციის გემოვნებას და მოთხოვნილებებს“.

ნუ დავავიწყდებთ, რომ ბერია ამას წერს 1930 წელს.

ჯერ არ დამდგარა 1937 წელი, მაგრამ თადარიგ უკვე დაჭერილია, ბერია ასმეტელისა და საერთოდ თეატრის მოღვაწეთა განადგურებისათვის პოლიტიკურ ნიადაგს ამზადებს.

რა შეიძლება იყოს მის პოზიციაში სიმართლე? პასუხი ურთულესია. თუ იმ ყველაფერი მართალია, რასაც ასმეტელზე ამბობს, გამოდის, რომ ასმეტელის დასჯაც თითქოს ლოგიკურია, მაგრამ როდესაც ადამიანი კლავს ადამიანს, მას თავისი მოტივაციაც აქვს და ახსნაც, — გამართლება არა. აი, ეს არის შთავარი!..

ა. ხორავა თავის მოგონებებში წერს: „როცა ჩემი ახლობელი დაიჭირეს, მისი მცირეწლოვანი შვილი ღამით საბარგული მანქანით წყნეთში წავიყვანე ნათესავთანო, მეორე დღეს დამიბარა ბერიაშ, უხეშად შემხვდა, ახლა ხალხის მტრის შვილების გადამალვა დაიწყეთ? — მე ვუპასუხე: ბავშვი რა მუაშია, დამნაშავე ხომ

არ არის. მინდა, რომ კომუნისტურად აღვზარდო.

— ხო, მაშინ შეიძლება. კომუნისტურად აღვზარდე!

ასმეტელის ბიოგრაფია, მისი პოლიტიკური წარსული, შეხედულებები და მკვეთრად გამოხატული ეროვნული პოზიცია, მისი უდრეკი, უკომპრომისო ხასიათი სრულ პარმონიაშია მის შემოქმედებასთან.

მისი კონფლიქტი დროსთან ღრმა და წინააღმდეგობრივი ჩყო. ორ ცეცხლს შუა მოექცა... ერთი მხრივ ასარებდა კიდევ საბჭოური ნაციონალისტური პოლიტიკის პოზიტიური ტენდენციები.

ასმეტელი ხედავდა ეროვნული კულტურის, განათლების წარმატებებს, ხედავდა როგორ შენდებოდა ფაბრიკა-ქარხნები. რაც მის გულს ასარებდა, მაგრამ იმახაც ხედავდა როგორ ნადგურდებოდა სამღვდელოება, შექმნილი გლეხობა (ე. წ. კულაკები), თანდათან ძლიერდებოდა იდეოლოგიური ზეწოლა. გაორების ამ ურთულეს წინააღმდეგობებში მოქცეული გლეხი იჩენდა საოცარ უკომპრომისობას, როცა სუსტი, მაგრამ პროლეტარული თემატიკის მქონე პიესების დადმას სთხოვდნენ, არც პარტიული ნიშნით აძლევდა მსახიობებს როლებს.

ს. ასმეტელის შემოქმედების დამაგვირგინებელი სპექტაკლი იყო ფ. შილერის „ყაჩაღები“.

1933 წელი...

ფრიდრიხ შილერის „ყაჩაღებს“ ტრუმფალური წარმატება ხვდა. სანდრო ასმეტელმა განაცხადა, რომ „ყაჩაღებით“ დამთავრდა რუსთაველის თეატრის სიჭაბუკის პერიოდი.

რას უნდა ნიშნავდეს ეს? რატომ გამოაქვს „მსხვილი პლანიო“ სპექტაკლის სახელწოდება... „ტირანების წინააღმდეგ“ — რომელი ტირანები? გერმანიაში გაიმარჯვა ფაშისმმა. სწორედ ამ წელს გახდა პიტლერი ბელადი. იქნებ სწორედ მათ წინააღმდეგ არის მიმართული გერმანელი კლასიკოსის პიესის ქართული ინტერპრეტაცია? შესაძლოა პრობლემის ასეთი შთანრებაც, რათა გარკვეული ლოკალური კავშირი დადგინდეს ისტორიულ

მოვლენებსა და ახმეტელის სპექტაკლს შორის. ამგვარი რამ წარსულში ვცადეთ კიდევ, მაგრამ „სუკის“ არქივში აღმოჩენილი მასალები ამგვარ ვარაუდს ეჭვქვეშ აყენებს. ახმეტელი, ჩვენებების მიხედვით რომ ვიმსჯელოთ, ვრთმანეთს აღარუბდა სოლმე ფაშისხსა და ბოლშევიკურ იდეოლოგიას. მიაჩნდა, რომ პიტლერმა ბევრი რამ ბოლშევიკებისაგან გადაიღო, განსაკუთრებით იდეოლოგიურ და ორგანიზაციულ დარგში. გამოძიების დროს ახმეტელი არ უარყოფს იმ „საერთო ნი-ადავს“, რომელიც აერთიანებდათ კომუნისტურ და ფემისტურ სისტემებს. ახმეტელი საუბარში სწორად ლაპარაკობდა პიტლერის ორგანიზატორულ ნიჭზე, მის ძალისმიერსა და მიზანსწრაფულ მოქმედებებზე.

თუ რევისორი ორ იდეოლოგიას შორის ბევრ საერთოს ხედავდა, გამოდის, რომ მისი სპექტაკლის შინაშართი „ტირანების წინააღმდეგ“ მსოფლდ ერთ სისტემას არ ეკუთვნოდა. თითქოს თავდაყირა დგება ბევრი რამ. ინგრევა ჩვენი წარმოდგენები. ჩნდება ახალი შრეები, ახალი ინტერპრეტაციები...

უნდა გავუძლიოთ ამგვარ რევეებს, თუმცა ეს ადვილი არ არის მათთვის (უპირველესად ჩემთვის), ვისაც სულ სხვაგვარი აქცენტებით, სხვაგვარი გააზრებით წარმოუჩენია ახმეტელის გენიალური სპექტაკლი. არადა, როგორ ბუნებრივად თავსდება წარმოდგენის ანლბური გააზრება ახმეტელის ეროვნული ფენომენის რთულ სისტემაში. სულ სხვაგვარად იშინფრება ახმეტელის ტერმინის („თეატრის სიჭაბუკის ეპოქა“) ქვეტექსტიც. სიჭაბუკე არა მსოფლდ თეატრის სტილისტიკისა, როგორც ახალი ნეორომანტიკული წარმონაქმნი, რომელიც რევისორის სიკვდილის შემდეგ რუსთაველის თეატრში ტრანსფორმირდება და განსხვავებულ სახეს იძენს. ნეოკლასიციისტური ტენდენციები სწირ შემთხვევაში ცრუ რომანტიკის ხასიათს ატარებს და თავისი არსით უპირისპირდება ახმეტელის რომანტიკული თეატრის იდეას. სიჭაბუკის ეპოქა ბკითხება როგორც სამყაროს უშუალო და ზეაწეული ვანცდა, სიჭაბუკე არტისტული

ენებისა და „გაზეთებულ თეატრულთა“

სა“. „სიჭაბუკის ეპოქის“ დასასრული ახმეტელის რომანტიკული ილუზიების დასასრულიც არის...

მას შემდეგ სომ ღირსეული აღარაფერი შეუქმნია!...

ახმეტელისათვის ადვილი არ იყო სიჭაბუკის თეატრთან გამოთხოვება. „ყაჩაღების“ შემდეგ თითქმის ორი წელი ყველაფერი გაჩერდა (თუ არ ჩაფთვლით შვედარკინის „ნაბიჭვარს“). წარსულში მე კრიტიკულად ვაფასებდი 1934 წელს რუსთაველის თეატრის საიუბილეო საღამოს. მიმაჩნდა, რომ ახმეტელმა შეცდომა დაუშვა, როცა თეატრის ათი წლისთავი აღნიშნა. მართალია, მაშინ გამოკვეთილი არ იყო რუსთაველის თეატრის დაარსების თარიღი, მაგრამ საბჭოური თეატრის დასაწყისიც სომ 1924 წლამდე იყო? ამას გარდა, არსებობდა სხვა მნიშვნელოვანი თარიღიც (1920).

ს. ახმეტელმა, როგორც მას სჩვეოდა, სრულიად მოულოდნელი სვლა გააკეთა, ათი წელი, „დურუჯის“ შექმნიდან აითვალა.

რა იყო ეს, — მთავრობის გამოწვევა თუ პოლიტიკური უმწიფრობა?

ახმეტელმა სომ იცოდა, რომ სწორედ „ზეზოდან“ შითითების შედეგად, 1927 წელს „დურუჯს“ აფასებდა, როგორც არალეგალურ, ანტისაბჭოთა ორგანიზაციას.

ლ. ბერია ესწრებოდა „დურუჯის“ ათი წლის საიუბილეო საღამოს. მართალია, ახმეტელი გაათრთხილა მოხსენება მოკლე იყოსო, — ახმეტელმა კი გააგრძელა, რამაც ბერიას გაღიზიანება გამოიწვია, მაგრამ საიუბილეო საღამოს სომ ესწრებოდა?

1934 წლისათვის „დურუჯი“ უკვე ფაშისტურ ანტისაბჭოთა ორგანიზაციად კვალიფიცირდება.

ნამდვილი უსიერი ტყეა!... უსიერი პოლიტიკური ტყე!... ძნელია გზა გაიკვლიო და ყველაფერს თავისი სახელი უწოდო.



როგორც ჩანს, ახმეტელმა სწორედ ამიტომ აიჩემა ათი წლის საიუბილეო საღამო, რომ ამით შეეჯამებინა თავისი თეატრის განვლილი გზა. (ე. ი. სიჭაბუკის ეპოქა!).

შეაჯამა ერთი დიდი თეატრალური ეპოქა და ჯვარი დაუსვა მას.

ჩანს, ამიერიდან აღარ სურდა, რომ მის სპექტაკლებში როგორც მეტაფორა კვლავ აფრიალებულიყო წითელი დროშა. წარსულს ბარდებოდა იგი...

შეძლო კი ძველებური წარმატებით გადაელახა ახალი თეატრალური მიჯნები? „ლამარა“, „თეთნულდი“, მისი „In tiranoss“ განა ბრწყინვალე საფუძველი არ იყო ახალი ეროვნული თეატრალური ძიებებისათვის? განა სწორედ ამ სპექტაკლებში არ გამოვლინდა ქართული ეროვნული ენერჯია, მისი იდეალები, რათა ქართველ ხალხში გაედღვიძებინა მებრძოლი სული? სწორედ ეს იყო მთავარი. „სუის“ არქივში გაცხადებულია ახმეტელის თეატრის ეს ტენდენცია. ახმეტელი ხომ სიჭაბუკიდანვე ოცნებობდა გარდასულ გმირულ ისტორიულ მოვლენებში მოქცეულ ქართველი კაცის იდეალი, როგორც ეროვნული ორიენტირი. თუ მან იგი ვერ იპოვა კონკრეტული ისტორიული ხასიათის ნაწარმოებებში, სამაგიეროდ თავისი თეატრის ერთიანი ესთეტიკური გააზრება, ძლიერი ვაჟკაცური სტილი, მისი ტემპერამენტიანი, ვნებიანი განცდები აღბეჭდილი იყო პირველქმნილი უშუალოებით და არტისტული სილამაზით.

ნუთუ ორმოცდაცხრა წლის ასაკში დაასრულა თავისი თეატრალური სიჭაბუკის ეპოქა?...

დაასრულა ათი წლის ძიების ტანჯვით აღსაწვევ ცხოვრება...

ვინ იფიქრებდა, რომ ეს მისი შემოქმედების დებიოტი სიცოცხლის დასასრულიც იყო!...

როგორც არ უნდა მოქცეულიყო, ახმეტელი უკვე განწირული იყო. მთელ მის ბიოგრაფიას, მის შემოქმედებას გარდაუვალად მივეყვართ დასასრულისაკენ...

მაგრამ ნუთუ მართლა არ იყო ხსნა? კითხვობენ ხშირად, იგი ხომ ადრე ამბობდა „მოკვდა მონარქიზმი რუსეთში და მასთან ერთად მისი უღმობელი პოლიტიკა ჩვენშიო“. ერთხანს ხომ გულწრფელად დაიჯერა იგი? მაგრამ თანდათან ხდება ვეოლუცია. ახმეტელს აღარ შეძლო თეატრის ძველებური მართვა, სხვა პოლიტიკურმა სიომ დაქპროლა. დიდი რეჟისორების სტილი როცა აღწევს მართვადობის ზენიტს, სახე, თანდათან იწყებს ბრუნვას თავისი მდიდარი სასცენო ლექსიკის საზღვრებში.

ეს წრიული ბრუნვაა!...

თეატრის ენაზე ეს იმას ნიშნავს, რომ ერთი დიდი თეატრალური ესთეტიკური პრინციპების ფორმირების შემდეგაც რეჟისორი კვლავ მის არეალში ტრიალებს. საჭიროა ახალი სიცოცხლის დაწყება.

ბევრი გენიალური რეჟისორი ვერ გაექცა თავის მიერვე შემოსაზღვრულ დიად სამყაროს. სიჭაბუკის წლებში ახმეტელი წერდა, რომ სამხატვრო თეატრმა თავისი სტილის ძლიერი მექანიზმი შეიმუშავა, რითაც ამოწურა თავისი საშუალებები და შეჩერდა ახლის ძიების მიჯნაზე!

სანდრო ახმეტელიც შეჩერდა ახლის ძიების წინაშე, მაგრამ არ დასცალდა. იგი უკვე აღარ სჭირდებოდა სამჭოთა სისტემას!..

# ხელოვანისა და საზოგადოების ურთიერთდაპოქიდებულების საკითხი გიორგი შენგელაიას შემოქმედებაში

სოფიო გოლუბიანი

„ხელოვანი თავის ქმნილებაში ისე უნდა იყოს გაჯერებული, როგორც ღმერთი — ზუნებაში. იგი უნდა იყოს უზიდავი და ყოვლად ძლიერი, მას უნდა გრძნობდეს, მაგრამ ვერ ხედავდეს“.

(პ. ზოგადი)

ძართული კინოს ისტორიას თუ გადავავლებთ თვალს, ვნახავთ, რომ ხელოვანის შემოქმედება და ბედი არ წარმოადგენდა ინტერესის საგანს რეჟისორებისათვის. მათი ფილმის გმირები არიან მხატვრები, არქიტექტორები, მწერლები, მაგრამ ეს მხოლოდ მოდურ პროფესიათა ფიქსირებაა და არა მათი შინაგანი სამყაროს, რთული და განსხვავებული ბუნების კვლევა.

ეს, როგორც წესი, ცხოვრების გარკვეულ ეტაპზე ხდება. მაშინ, როდესაც ხელოვანის მიერ რაღაცა გზა უკვე გავლილია და მას უკან მოხედვის საშუალება აქვს. თუმცა ზოგჯერ გამონაკლისიც არსებობს და ეს ხანდახან შემოქმედის დასაწყის ეტაპზე ხდება.

ასე მოხდა 1962 წელს, როდესაც გიორგი შენგელაიამ გადაიღო პირველი ფილმი „ალავერობა“ (სადიპლომი ნამუშევარი) და ქართულ კინოში გაჩნდა პირველი გამორჩეული ნაწარმოები, ხელოვანის შინაგან სამყაროს რომ ასახავდა. მაგრამ რეჟისორს უკან კი არ მოუხედავს განვლილი გზის თვალის გადასაგებად, არამედ გარშემო მიმოიხედა, თანამედროვეს და მეგობარს გურამ რჩეულიშვილს მიმართა. ახალგაზრდა მწერალი, რომელიც სიცოცხლეშივე ლეგენდად იქნა ქცეული რთული, თავისთავადი სამყაროს გამო, სწორედ ის იღვალური ნიმუშია შემოქმედის სრულყოფილებისა, რომელსაც ვერ აუვლის გვერდს რეჟისორი, ხელოვანის და ხელოვნების არსის კვლევა რომ განუზრახავს.

შემდეგ გ. შენგელაია კვლავ ინტერესდება ხელოვანის, ამჯერად მხატვრის პიროვნებით და 1969 წელს იღებს „ფეროსმანს“.

მისი ყურადღების ცენტრში კვლავაც განუმეორებელი და განსაკუთრებული ფენომენი ექცევა. ყველასთვის საოცრად ნაცნობი, ახლობელი და რჩეული. ამის გამო რთული განსასჯელად და სათქმელად.

გადის წლები და 1985 წელს გამოდის გ. შენგელაიას ბოლო ფილმი „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“. უკვე განსხვავებული კუთხით დანახული და ახლებურად გააზრებული.

გადიან წლები. ჩვენც ვიცვლებით. იცვლება ჩვენი ინტერესების სფეროც, შეხედულება ცხოვრებაზე და დამოკიდებულება სამყაროს მიმართ. გ. შენგელაია, ალბათ, ერთადერთი რეჟისორია საქართველოში, მუდმივად რომ იკვლევს ხელოვანის ფსიქოლოგიას, ხელოვნების არსს და ყოველ ახალ ფილმში ახლებურად გადმოსცემს საკუთარ აზრს, განწყობასა თუ ფიქრებს.

„ალავერდობა“ გ. რჩეულიშვილის ერთ-ერთი საუკეთესო მოთხრობაა. მასში, ისევე როგორც ყველა დანარჩენ ნაწარმოებში, აქტიურად შეღავნდება ავტორის — „მე“, მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია, შეხედულება სამყაროზე, წარსულსა და აწმყოზე, თანამედროვეთა მიმართ.

ასევეა ფილმი „ალავერდობა“ გ. შენგელაიასათვის და მის შუქმნაში მონაწილე, მწერლისა და რეჟისორის მეგობრებისათვის: იპერატორ ა. რეხვიანიშვილის; მხატვარ გ. ოჩიაურის; მსახიობ გ. ფალავანიშვილისათვის. ამან განაპირობა მუშაობისას ჭეშმარიტი ურთიერთვაკება, თანაზიარობა და შემდგომ, ამ ფილმის თაობის სათქმელად ქცევა.

ჩემი თაობისათვის გ. რჩეულიშვილი ლეგენდაა და როგორც ყველა ლეგენდა, შორეული, მაგრამ მაინც ახლობელი, გარდასული, მაგრამ მარადიული. გ. შენგელაიასთვის კი იგი ცხოვრების შემადგენელი იყო. მის გვერდით რეალურად

არსებობდა და მაინც მისთვის ლეგენდა იქცა.

უფრო ძლიერი აღმოჩნდა ეს გონიერება რეჟისორმა იგი იმ ფიქრების, იმ წამების. იმ ტკივილის გამოხატვის საშუალებად აქცია, რითაც ცხოვრობდა და რითაც მოვიდა 60-იანელთა ხელოვნებაში.

სწორედ ამიტომაცაა, რომ თუმცა ფილმი ორ ერთეულ წელზე მეტია არსებობს, გ. რჩეულიშვილი კი იმდენი ზანია აღარ არის ჩვენ შორის, დრომ ვერაფერი დააკლო მათ. „ალავერდობა“ კვლავ რჩება აქტუალურ, მნიშვნელოვან ნაწარმოებად თავისი პრობლემატიკითა თუ მხატვრული გააზრებით.

ეს არის ფილმი პიროვნებისა და საზოგადოების, ხელოვანისა და ხელოვნების, ხელოვანისა და დროის, საზოგადოებისა და ეპოქის ურთიერთდამოკიდებულების, კავშირისა და უკონტაქტობის შესახებ. ყოველივე კი ვატარებულია მხატვრული გმირის (ანუ ნაწარმოების ავტორის) პლუს რეჟისორის პრინციპში;

ახალგაზრდა ურნალისტი, რომელსაც გ. ფალავანიშვილი განასახიერებს, თავად გურამ რჩეულიშვილია და თავად გიორგი შენგელაიაა, ბედმა ალავერდის ტაძარში რომ მოახვედრა. თუმცა ქართული ხუროთმოძღვრების დიდებული კმნილება და ახალგაზრდა მწერალი შემთხვევით არ სვდებიან ერთმანეთს.

პიროვნება, ვისაც მამულის ბედი აღელვებს, ვინც ერის მიმართ რწმენითაა გამსჭვალული, ვის ცხოვრებაზეც ყველაფერი კვალს ტოვებს და ვინც ამ კვალის ძიებას შეეწირა კიდევ, სწორედ ალავერდში, ხელოვნების ტაძარში მიდის. მიდის, რათა ნახოს და განიცადოს, რათა ხალხთან ერთად თავადაც განიწმინდოს, არა ლოცვით, არამედ დიდებულებასთან შეხვედრით, მიდის, რადგან იქითკენ მიუწევს გული, რადგან იგი არაფრის მიმართ არ არის გულგრილი.

მაგრამ ეს სვლა, ეს ძიება მშვენიერების გზაზე არ გამოიღებს სასურველ შედეგს. გმირი მარცხდება. იმედგაცრუება ეუფლება. მაგრამ ამავე დროს სხვისთვის მაღლდება და მთელი სისასხით წარმოადგება



მისი სიწმინდე, სიძლიერე, განსაკუთრებულია.

ერთადერთი განსხვავებული ადამიანო, იმ მრავალრიცხოვან მედლეობეთა შორის, რომლებიც დღესასწაულზე მხოლოდ დროის გასატარებლად და დასალევად შიშულან, ახალგაზრდა მწერალია, რომელიც აღმოაჩინეს, რომ იმას, რასაც აქ თავმოყრილი ზრბო სჩადის, ფუჭია და უაზრო, რომ თვით ეს ქეიფიც და ცეკვაც გაუფასურებულია. ხალხზე უბრალოდ, უმიზნოდ შეყრილა. გამოფიტული და ღირსება მოკლებულია ყოველი. მაგრამ არსებობს კი გამოსავალი? ნუთუ ჯერ კიდევ შეიძლება მათი შეჩერება და გამოფხიზლება? ნუთუ რაიმე დაუბრუნებს მათ ადამიანურ სახეს? აღუდგენს დაკარგულ რწმენას?!

ეს კითხვები მოსვენებას უკარგავს ახალგაზრდა ჟურნალისტს. მარტოხელაა და პატარა იგი უსაზღვრო ზრბოს წინაშე, სურვილი აჯანყებისა კი დიდია, მას უშოქმედობა არ შეუძლია. უნდა შეებრძოლოს არსებულ ატმოსფეროს, გონს მოიყვანოს ადამიანები, თუნდაც უშედეგო აღმოჩნდეს ბრძოლა და დამარცხება — გარდაუვალი.

უსაზღვრო ენერგიითაა აღსავსე რჩეულიშვილის პიროვნება, მისი შემოქმედება განუზომელია ფილმის გმირის პოტენცია, მისი ძალა, განუზომელია მისი სიუვარული ერის, ცხოვრებისა და სიღამაზისადმი. თვით ხალხი, სახედაკარგული, დაჩაივებული ქართველი მედლეობებიც გამოაფლენენ გმირის თავზეხელაღებულ ხასიათს, მის დაუდგრომელ და არაგულგრილ ბუნებას. და ამ ბრძოლაში მას მოკავშირე ჰყავს. ეს ალავერდის ტაძარია და უღამაზესი ცხენი. მთელი სამყარო, წინაპართა მიწა, რომელსაც გადაგვარება არ უწყრია. ამის დადასტურებაა გმირი და მისი მსგავსი ადამიანები, რომელთაც ცხოვრების აზრად შენება მიაჩნიათ და არა აშენებულით ტკობა, ვისთვისაც „პოეზია განუკითხავად ბატონობს პროზაზე“, „ყველაზე კარგს კი მათგან იგი დაწერს, ვინც სხვებზე მეტად იტანჯება, ვერმიღწეულის ვნებით შეპყრობილი“.

ალავერდობა, მოქეიფეები, თვით გმი-

რი უფრო მრავლისმეტქმელნი არიან, ვიდრე კონკრეტულ ადამიანთა საქციელის, ფაქტების სორცმესხმა. ყველაფერში მეტ სიღრმეს ხედავს. ამიტომ უფრო ძლიერად განიცდის. მისი წუხილი არა მხოლოდ ტაძართან შეკრებილთ ეხება, არამედ ერის, კაცობრიობის მდგომარეობითაა გამოწვეული. იგი ამ ხალხის თანამემამულეა. მათი ნაწილია, შეიძლება გამორჩეული, მაგრამ მაინც განუყოფელი. მათ მიწაზე ცხოვრობს, მათ ცის ქვეშ, მათი წინაპართა სისხლი აქვს. ამიტომაცაა ფილმში დასახული პრობლემები მძაფრი და ასეთი მტკივნეული

დრო თითქოს შეჩერებულია. ადამიანთათვის ყველაფერი ჩვეულებრივია. ისინი ვერც საუკუნეების სიღრმიდან მოსულ ალავერდს აღიქვამენ, ვერც დროს, უმოწყალოდ რომ გადის შეუჩერებელი ცეკვის, სიმღერის, ღრეობის დროს. მათთვის სამყარო ჩაკეტილია. სამწუხაროდ, არცერთ მათგანს არ შესწევს უნარი აღიქვას თუნდაც ერთი განსხვავებული დღე, ერთი წამი და ღირსეულად გამოიყენოს იგი.

მხოლოდ მწერალი არღვევს ჩაკეტილ ჩარჩოებს. მისი სურვილი და მედლეობა გაიტაცოს ცხენი, აჭენოს მინდვრებში, ბუნებაში, წამიერად გამოარკვევს ხალხს. სწრაფი, რიტმული რბოლა კიბებზე, და უეცრად თვალწინ გადაშლილი ველი. გუმბათის ყელს მიყრდნობილი განწმენილი გმირი მაღლდება არა მხოლოდ ფიზიკურად, არამედ სულიერად, რადგან მასთან ერთად ჩვენც გვიბრუნდება რწმენა. აღარ ჩანან სახე და ნაბიჯარეული ადამიანები. მხოლოდ თვალუწვდენელი ველი და ცა მოჩანს, რომელიც ძალიან მაღალია.

მწერლის შინაგანი მდგომარეობა მთლიანად განსაზღვრავს ფილმის ატმოსფეროს. თავდაპირველად ფრაგმენტული, დატვირთვას მოკლებული ეპიზოდები, გმირის თვალით აღქმული დღეობა, შემდეგ უკვე ნელ-ნელა იკვეთება დამოკიდებულება და ფიქსირდება დღეობის არასრულფასოვნება და უინტერესობა. იზრდება დაძაბულობა. გმირი ფიქრობს, განიცდის, ეძებს გამოსავალს, ახალ გზებს... შემდეგ მოდის ცხენის ჭენება, ანუ ფიზიკური შეჯახება მოქეიფეებთან

და კულმინაცია — დასვეული კიბეები, სწრაფი სირბილი, დაძაბული რიტმი, გარღვეული მდუმარება. ბოლოს კათარზისი — გმირისთვის და მაყურებლისთვის. ავტორის იმედი და აღმოჩენა: — ხსნა არსებობს, რადგან უსასრულოა დრო და უსასრულოა ხელოვნება.

„ალავერდობაში“ ხელოვანი რეალურად, შეუღამაზეზღად აღიქვამს საშყაროს. მისი თვალი აფიქსირებს ადამიანებს, ქცევებს, ბუნებას, ისეთად როგორც არის. რეალობა აძლევს იმპულსს მის შემოქმედებას, რის შედეგადაც იზადება პოეზია, რეალური გარემოს სული. განწყობა კი შემდეგ განიცდის განზოგადებას... გ. შენგელაია სწორედ ასე წყვეტს ფილმის პლასტიკურ მხარეს. თითქმის დოკუმენტური კადრები, აღქმული შეუნიღბავი თვალით რეჟისორების გარეშე. ეს სწორედ ის სინამდვილეა, ის სიმართლეა, ბიძგს რომ აძლევს მწერლის სულს. პოეზია, მის აზროვნებაში, შემოქმედებაში იდგამს ფესვებს, ახლა კი იგი ალავერდის სიმაღლემდე აღის და თვალწინ გაშლილი დიდებულება იდგათა განფენის, განზოგადების სახეს იძენს.

გ. შენგელაიამ ფილმში სილამაზისა და სიცარიელის შეჯახება მოახდინა. თავი მოუყარა რა მწერლის პიროვნებაში ყველა პოეტურ საწყისს, ამით უფრო დახვეწა და ხატად აქცია იგი.

ეს მისი პირადი შეხედულებაა ხელოვანისა და ხელოვნების ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ, რადგან სწორედ ხელოვანია ის პიროვნება, რომელიც მოვალეა ტაძრის გუმბათის სიმალიდან ერის გამომდგმისზეზღად იქცეს. მას უნდა შესწევდეს უნარი და რაღა თქმა უნდა სრული სიმართლით, შესტკიოდეს გული ყოველივე უარყოფითზე, რაც გადაგვარებასა და ღაცემას უქადის მის ერს.

დღეს გ. რჩეულიშვილის მსგავსი ხალხი არ არსებობს. ისინი შემთხვევით მოდიან ხოლმე ჩვენთან, გაიღვებენ, ამოიფრქვევიან და მიდიან. სწორედ ასეთები ალამაზეზღენ, ფერსა და ინტერესს მატებენ ცხოვრებას. ამიტომ მათი გახსენება, გაცოცხლება კეთილშობილი საქმეა და ნეტარებაა ხელოვანისათვის.

გ. შენგელაია განსხვავებული კუთხით მიუღვა ხელოვანის პრობლემას ფილმში „ფიროსმანი“. ისევე; როგორც ალავერდობა, „ფიროსმანიც“ მოვლენად იქცა ქართულ კინემატოგრაფში. საქართველოში არც ერთ მხატვარს არ იცნობენ ისე კარგად, როგორც ფიროსმანს. მისი პიროვნება, ცხოვრება, ნამუშევრები გულდასმით, ზედმიწევნით არის გამოკვლეული და ახლის თქმა ძალიან რთულია.

„ალავერდობა“ ხელოვანის ცხოვრების ერთი ფრაგმენტი. იგი არ მოიცავს ბიოგრაფიულ ელემენტს, თვითშემოქმედების ანალიზს. კონკრეტული პიროვნება ჯერ ნაწარმოებში იქნა განზოგადებული და შემდეგ თვით ფილმში. იგი თაობის სახელით გამოდიოდა და ხელოვანის სიმბოლოდ, სახედ იქცა. ეს იყო ფილმი არა გ. რჩეულიშვილზე, არამედ ნაწარმოების გმირზე. ფიროსმანი კი რეალური პიროვნებაა, ჰუმანიტარტი ხელოვანი, რეალური ბიოგრაფიის მქონე.

გ. შენგელაიამ სწორედ იგი აირჩია თავისი შემოქმედების ობიექტად, რამ განაპირობა ეს?

ნიკო ფიროსმანაშვილი მრავალმხრივ საინტერესო ადამიანი იყო. განსხვავებული ბუნებითა თუ მის მიერ განვლილი ცხოვრებით, იგი ყოველთვის გამოირჩეოდა სხვა ხელოვანთა შორის. მასში რაღაც განსაკუთრებული იმალებოდა. ამიტომაც რეჟისორმა ვერ აუარა გულგრილად გვერდი ამ ბუმბერაზს და აქცია ფიროსმანი როგორც აღსარება ხელოვანისა ხელოვნებაზე.

ყველასათვის ცნობილია, თუ რა პირობებში უხდებოდა მხატვარს ცხოვრება. შიმშილი, გაჭირვება, მიუსაძრობა მისი არსებობის განუყოფელი ნაწილი იყო. მისი არ ესმოდა, დამფასებელიც ცოტა ჰყავდა. იგი ყველასათვის ჩვეულებრივი მხატვარი იყო, რომელსაც არ შეეძლო ხელოვნების გარეშე ცხოვრება. ხატავდა თავისთვის, ადამიანებისათვის, სილამაზისათვის. არასოდეს არ ავიწყებოდა, რომ ქვეყნად მხოლოდ სიკეთე და სიბოუნდა მოეტანა. იგი შინაგანად იყო მდიდარი, მაღალი და წმინდა. არასოდეს გა-

ნუცდია სულიერი სიდუსჭირე და არასოდეს წასულა კომპრომისზე. პირიქით, ხატავდა მთელი გრძობით, მთელი არსებით. იგი მომავლისათვის ცხოვრობდა, ხშირად საღებავი, ტილოც არ ჰქონდა, მაგრამ მაინც შედეგებს ქმნიდა. ალბათ ყველაზე ლამაზი ნახატი იმ დღეს შექმნა, აქტრისა მარგარიტას გამო დუქანი რომ გაყიდა და მთელი ფულით ყვავილები უძღვნა მას.

ამ ადამიანმა მითის დაბადება გამოიწვია. სწორედ ამ მითმა შეუქმნა საფუძველი გ. შენგელაიას „ფიროსმანს“, შეუქმნა საფუძველი ახალ მითს, ახალ მოვლენას. მაგრამ ყველაზე მთავარი რეჟისორისათვის შეუპოვრობის, სიავის, დაუმორჩილებლობის, სიძლიერის პრობლემა იყო. ამაზე საუბრის საშუალება კი მას ფიროსმანის ცხოვრებამ მისცა.

ასე გადააქცია გ. შენგელაიამ კონკრეტული პიროვნების (ხელოვანის) ამბავი მეტაფორად.

თუ „ალავერდობაში“ რეჟისორი რეალური სამყაროს სურათს ხატავდა, მოქმედების განვითარებითა და მხატვრული ხერხებით, „ფიროსმანში“ საფუძველს თვით მხატვრის ნამუშევრები წარმოადგენენ. ის, რაც ფიროსმანს ცხოვრებაში შესვენდრია და ტილოებზე აღუბუჭდავს, გ. შენგელაიამ ხელახლა გააცოცხლა და მათ შორის მოათავსა მხატვარი.

გარემო, ქალაქი, ხალხი, რომელიც მხატვრის გარშემო არსებობდა, ცხადი და ნამდვილი იყო. მაგრამ ყოველივე რეჟისორმა ახლებურად, საინტერესოდ გაიზარა და შექმნა საკუთარი თვალთ დანახული ახალი სამყარო, ახალი ადამიანები.

ფიროსმანის პირობითი ხედვა, სამყაროს გამორჩეული აღქმა და შემდეგ თავისებური მანერა ყველაფრის ასახვისა, ფილმის სახვითი გადაწყვეტის პირობითი ხერხების განმსაზღვრელი შეიქმნა.

უკრანზე ცოცხლდებიან კომპოზიციები ფიროსმანის ტილოებიდან. მათ შორის კომპოზიციები მოხრილი, წვეროსანი კაცი დაიარება. ხან დუქანში სის, ხანაც რაღაცას ხატავს. მარტოა იგი, თუმცა ამავე დროს ეს სამყარო მისი სულითაა შექმნილი, მის მიერვე გამორჩეული, საკუთარი, შექმნის

დახარჯვის ძალით სამუდამოდ განყენებული.

ეს ფილმი კიდევ იმაზეა, თუ არ ესმით ხოლმე ადამიანის, ხელოვანის, როგორ ვერ ვაფასებთ ხოლმე ხშირად ჩვენს გვერდში მდგომებს, და როგორ აღმოვაჩინოთ ხოლმე მათ დანაკლისს უეცრად სიკვდილის შემდეგ.

მაგრამ, აღმოჩნდა, რომ არა აქვს მნიშვნელობა ჩავთვლიან თუ არა დიდ მხატვრად, დაგინახვენ თუ არა, მოგონივრენ თუ არა შესაფერისს. მთავარია, რომ შენ ასეთი ხარ, რომ შენ შეგიძლია ბედნიერი იყო, რადგან ქმნი, რადგან ბოლომდე იხარჯები, „ენების სიმძაფრე სომ შენებაშია და არა აშენებულით ტკობაში“.

გ. შენგელაიამ გარეშე მყურებლის თვალთ აღიქვა ფიროსმანი და ამავე დროს მისი სულის სიღრმიდან გამოიხედა. ჩვენ საკუთარი კრიტიკიუმიტით ვაფასებთ მის შემოქმედებას და მის პიროვნებაში „გადავდივართ“. სამყაროსა და გმირს ორი კუთხით ვუყურებთ. ურთიერთდამოკიდებულებათა ეს რთული ჯაჭვი მხატვრის, მისი მეშვეობით რეჟისორის და რეჟისორის, მხატვრის და მყურებლის ერთიანობისაგან შედგება. ამდენ შრეს შეიძლება გამოიწვია დაშორება, დაცალკევება რგოლების, მაგრამ პირიქით, ხდება შემაკავშირებელი — რეჟისორი ძალდაუტანებლად, რბილი გადასვლებით აღწევს მსოფლმხედველობათა თანხვედრას და მხატვარი-რეჟისორი-მყურებელი ერთ არსებაში არიან კონცენტრირებულნი.

მშვიდი, აუღელვებელი თანობა. დინჯი მოქმედებები, მხატვრის, მისი შინაგანი ტემპის გამოსატოლებია. დროც კი მის ექვემდებარება. გამოსახულების პირობითობა ემთხვევა ცხოვრების პირობითრიტმს. ეს არის სამყარო, რომელსაც აქვს საკუთარი განზომილება სივრცესა და დროში. ამ გარემოში მოქცეული მყურებელი არა მარტო პიროვნებას უახლოვდება, არამედ დროის დინებასაც მიჰყვება, მუსიკალური ფრაზის იმ ზუსტ ტაქტში ჯდება, ავტორი რომ სთავაზობს.

მოქმედების ადგილი, სივრცე, მართალია ეპოქის ნიშნებს ატარებს და შეუძლებელია იგი ავეერიოს, მაინც არ არის კო-

ნკრეტული და ზუსტად დაფიქსირებული. განზოგადება თვით ფიროსმანის წყდვის შედეგად ხდება. თანაც რეისორის სურვილია დაუმთავროს დროს — მისებრ ვაგონებილი, მასშტაბური გახადოს იგი. ამით ფიროსმანი აქციოს არა კონკრეტული ადგილის, წლების კუთვნილებად, არამედ უსასრულოდ.

სწორედ ამიტომ ფილმი ერთგვარი მისტერიური საბურველით იფარება. ეს არის რეისორის ხილვები, რომლებიც მხატვრის ზმანებიდან იღებენ საწყისს.

თავისებურად, სანტრერესოდაა გააზრებული თვით ფიროსმანის პიროვნება. ერთი შეხედვით, საწყალი, მხრებში მტხრილი, ნატანჯი კაცი ყველაზე ძლიერი აღმოჩნდა. მხოლოდ ტკივილი და განცდა ბევრ სხვა ძლიერ ადამიანსაც დაამარცხებდა. მცირეოდენი სინათლე და კვლავ იმედგაცრუება, პატარა სიხარული და კვლავ ერთფეროვანი გარემო. მაგრამ, სწორედ ამით აღმოჩნდა გ. შენგელაიას ფიროსმანი ძლიერი, რომ მისთვის ყოველგვარმა წვრილმანმა, სიავემ, ძალა დაკარგა. სწორედ გაჭირვებამ და გაუნარებლობამ დახვეწეს და გაწმინდეს იგი — „გამომცადე, გამოვალ, როგორც ოქრო“. ამით უფრო მეტი ღირსება შეიძინა, გრძობათა სისპეტაკე და პირველადობა.

გ. შენგელაიამ ფიროსმანის სახით ფილმში ჩააქსოვა დიდი გულსიტკივილი ყველა დაუნახავი და დაუფასებელი ხელოვანისა და ყველასაგან გარიყული, უყურადღებოდ მიტოვებული ადამიანების მიმართ. რეისორის მიზანია, რომ სწორედ ხელოვნებამ უნდა მოჰკაროს შეება ადამიანებს, რადგან ცხოვრება ყველას მიმართ უღმომბელია. ხსნა კი მშვენიერებაშია და ეს მშვენიერი კი ყველა და ყველაფერი შეიძლება იყოს: — შემთხვევითი გამვლელი, მომღერალი, სამიკრონოს შეპატრონე, თუ, ხელოვნების ნაწარმოები. ხელოვნების მიხანი კი — გახარებაა. კეთილს სიკეთე გაუღრმავოს, ბოროტი სიკეთეს აზიაროს.

ფილმის ბოლოს სიმარტოვეში კვდება ფიროსმანი. გავიდა ცხოვრება, დასრულდა ფიზიკური არსებობა. მაგრამ დარჩა მისი ბრწყინვალე ნაშუქვრები, მხატვრის

სულითა და ნიჭით გაკლენთილი. გავიდა შესანიშნავი მხატვრის აეთო ვარაზის ცხოვრებაც, ფიროსმანის როლს წარმოადგენდა. უფრო სწორად, ფიროსმანად რომ იქცა და მყოფრების სსოვნას მხატვრის ხატება დაუტოვა. მაგრამ დაიბადა ხელოვნების კიდევ ერთი ნიმუში — მხატვრის მიერ შთავონებული, მეორე მხატვრის მიერ შექმნილი, რომელმაც ნიკო ფიროსმანი მკვდრეთით აღადგინა და კიდევ ერთხელ უსასრულობაში განავრცო.

სრულიად სხვა ამოცანა დაისახა გ. შენგელაიამ ფილმში „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“. განსხვავებული იყო თემის, გმირის არჩევაში. აქ ხელოვანის ახალი კუთხით გამოქვეყნა მოხდა. მას ახალი ბედი არგუნა რეისორმა და თავისი წინამდებარე სხვა ფილმებისაგან განსხვავებული შეხედულებები გამოამყვანა.

უნდა აღინიშნოს პერსონაჟის ვინაობა. იგი არ იყო არც ალავერდობაზე მოხვედრილი მწერალი, რეალურად რომ არსებობდა, არც ცნობილი ან დიდებული მხატვარი გახლდათ, რომელსაც ჩამოყალიბებული ბიოგრაფია გააჩნდა, არამედ ეს არის ვიღაც ახალგაზრდა კომპოზიტორი — ნიკუშა, თითქმის ბიჭი, რომელიც ახლა იწყებს ცხოვრების შექმნას. ეს არის ფილმი იმის შესახებ, თუ როგორ აყალიბებს პიროვნებას ეპოქა, ქვეყნის შიგა ვითარება. ნიკუშა, რომელსაც რეისორი ექსტრემალურ სიტუაციაში ათავსებს, ჯოჯოხეთის ცხრა გარსს გაივლის და უსუსური, ჩამოყალიბებული ყმაწვილიდან პიროვნებად ჩამოყალიბების გზას ადგება თავისდაუნებურად, შემთხვევისა და ვინმე ლეკოს შემწეობით, ჰუმანიტატი ღირებულების ფასს შეიცნობს.

ნიკუშას ძიება შეუტეხიბელია, მაგრამ ხალხური მოსიკის შეგროვების სურვილი, აქედან გამომდინარე მოვლენები, ძალაუნებურად აყენებენ მის შეგრძნებას სწორ გზაზე და როგორც ყველა ნამდვილი ხელოვანი, თავისი არსებობით რწმენას მატებს კაცობრიობას.

გ. შენგელაიამ ნიკუშას ბედი უშუალოდ დაუკავშირა სამშობლოს ბედს. მაგრამ ქვეყნის ვითარება არ არის მხოლოდ ფი-

ნი, არ არის კატალიზატორი. თავად მას დიდი დატვირთვა აკისრია. იზადება კითხვა: რა უფრო მნიშვნელოვანია — ხელოვანი თუ სამშობლო; სამშობლო თუ ხელოვანი. არა ის თუ რას აკეთებს ქვეყანა ჩვენთვის, არამედ ის თუ რა შეგვიძლია გვაკეთოთ მისთვის, ერის კეთილდღეობისათვის.

საქართველოს ისტორიულ-სოციალური ვითარება, ქართველი გლეხკაცობისა და არისტოკრატის. ბედ-იღბალი, მჩაგვრელის სახე, მოწიბის ფორმები და ძალადობის ხერხები, ადამიანად ქცევისა და გადაგვარების, შიშისა და მამაცობის, ხელოვნებისა და სილამაზის ურთიერთობისა და ურთიერთდაბადების საკითხები — აი, რა აღელვებს რეჟისორს ყველაზე მეტად.

თანაც, ეს ყველაფერი მუდმივია, დაუსრულებელია, როგორც ფინალში დაუსრულებელი შარავნა-გზა არსაით, როგორც გუსტავ მალერის სიმფონია და ხმის ჩამწერზე დარჩენილი ერთადერთი ჭეშმარიტი მუსიკა — ხალხის ხმა, ღაღადისი, გლოვა.

სამივე ფილმში რეჟისორი ქართველი ხელოვანისა და საქართველოს შესახებ საუბრობს. თუ „ალავერდოში“ დაკონკრეტებულია მოქმედების ადგილი, დრო, ფიროსმანში ეს დაკონკრეტება თვით მხატვრის სამყაროს საფუძველზე ხდება. „ასალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ — ში მოქმედება ზუსტად მინიშნებულ — 1907 წელს ხდება. დრო და ადგილი ტრანსფორმაციას განიცდის.

ფილმში ასახული მოვლენები შეიძლება იმ წელსაც მომხდარიყო და სხვა წლებშიც. მაშინაც შეეძლო ემოგზაურა ვიღაც ასალგაზრდა კომპოზიტორს, მოეფლო საქართველო — თითქოს სოფლების სახელწოდებებიც ნაცნობია და მის მცხოვრებთა გვარებიც, მაგრამ ისინი მხოლოდ გვაგონებენ, მიგვანიშნებენ. ნიკუშას მეგზურს ლეკოს შეიძლება სულ სხვაგან გაეწია მეგზურობა ჭაბუკისათვის. სულ სხვა ადგილები და ხალხი ეჩვენებინა. სხვა რამე გადახდენოდათ. ოღონდ შედეგი იგივე იქნებოდა. ყველასათვის — ექიმისთვის, გლეხისთვის, დიდი ქალბატონი

და მისი მრავალრიცხოვანი ოჯახისათვის, მოურავი შაქროსათვის, ახალი ფერმერის ყაიდის მეურნისათვის, ვარი არ არის კონკრეტული ადგილი, არც წრე, არც პროფესია — მთავარი ის არის, რაც ხდება, რაც კაცობრიობას აწვევს სიმძიმედ. მთავარია ყველა სიტუაციაში სახე შეინარჩუნო, ან ჩამოყალიბდე. იფიქრო, განსაჯო, ამოირჩიო, და სძლიო შიში, რომელიც დაგუფლებია და მხსნელს დაელოდო.

სწორედ მხსნელად, საიდუმლო მისიით მოსულად ჩათვლის ყველა ნიკუშას. ლეკო ამ რწმენას აღიევებს. ასალგაზრდა კაცის პროტესტს ყურს არავინ უგდებს, რადგან სურთ დაიჯერონ მშველელის მოვლინება. შიშმა ვერ ჩაკლა ხალხში რწმენა. ისინი მოთმინებით ელიან შურისგების დღეს. ეს აძლებინებს მათ. ნიკუშა მოდის და მის მოსვლას მსხვერპლი მოჰყვება. ყველა ეწირება ამ გამოცხადებას, მაგრამ უდანაკარგოდ გამარჯვება შეუძლებელი იქნებოდა.

ფილმი ერთიანი მეტაფორაა. თვით სათაური ჩვეულებრივ მოგზაურობაზე უფრო მეტის მთქმელია, რადან ეს არის ასალგაზრდა კაცის მოგზაურობა საკუთარი თავის ძიებისკენ. ერის სულიერი სიმდიდრის ძიებისკენ, ეს არის მოგზაურობა — პიროვნებად რომ აყალიბებს და საკუთარ თავში პიროვნებას აღმოაჩენინებს ნიკუშას.

ფილმი მეტაფორაა იღუმალი, შეუცნობელის ბურუსში გახვეული — უხილავი, უარყოფითი და კეთილი ძალებით დამუხტული. სიმბოლურია გვარები, სახელები, ქმედება, პერსონაჟები. ეს არის ფილმი, სადაც სრულიად ახალი, თავისებური კუთხით გამოჩნდა გ. შენგელაია. მას არასოდეს არ გადაუჭრია ასეთი მორალურად და ზნეობრივად აქტიური პრობლემა; არც მსგავსი სახვითი ხერხები გამოუყენებია. დღეის მოწოდების და მხატვრული გააზრების გასაოცარი სიწმინდე, დახვეწილი მანერა განსაკუთრებულ სახეს უქმნის ფილმს, განსაკუთრებულ შემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე.

ფილმის პირველი კადრები მაყურებელს აცნობენ ნიკუშას და იმ მიზნებს, რასაც ასალგაზრდა კომპოზიტორი მოგზაურო-

ზისას ისახავს. ეკრანისკენ ზურგიით (მას ფილმის ბოლოსაც ვერ ვნახავთ) ზის პროფესორი, ნიკუშას მასწავლებელი. აქედან ეყრება საფუძველი ნაწარმოების მთავარ იდეას. პროფესორი ჩაუყრის საფუძველს ყველა კონფლიქტს. მისი დარიგებით, რეკომენდაციებით, რუკით დადის ნიკუშა კარდაკარ და ნიადაგს უქმნის მოვლენათა განვითარებას: ხელოვნებათა შორის ყველაზე მეტად აბსტრაქტული, ყველაზე მეტად ემოციური და პარამონიული ზომ მუსიკაა და მუსიკოსი საზოგადოებას სწორედ წესრიგის და წონასწორობის აღსადგენად მოველინება და შემდეგ ამ პარამონიას საკუთარ თავში განაერთებს. თავდაპირველად ნიკუშა თვლის, რომ არაფერი მას არ ეხება, მას თავისი საქმე და მოვალეობა აქვს. ყველა ერთი რამისთვის არ იბადება. ამიტომაც არც მას შეეხებინან, რა ტრაგედიაც არ უნდა ტრიალუმბდეს ერის თავზე. ხელოვნება არ კარგავს თავის ფესვებს და ხელოვანი მუდამ მის სამსახურში უნდა იდგეს.

თუ რამდენად სწორია ეს მსჯელობა და როგორია რეჟისორის პოზიცია—გაიკვება ფილმის მსვლელობის მანძილზე. ანასთან, გასაოცრად წმინდა და შურსყენელია ნიკუშა. მას ჯერ არ შეხებია სიკვამლე, არ შეხებია ძალადობა და ბოროტება. ამიტომ ვერ წარმოუდგენია მისი არსებობა: არ იცის რისი და რატომ უნდა ეშინოდეს, რადგან ჯერ შიში არ განუცდია, არც ადამიანებს იცნობს კარგად, არც ქვეყანას, რუკით დადის, წინააღმდეგობების გაწევის უნარიც არ გააჩნია. ემორჩილება ლეკოს და ვერც ვერავის უმყაღვენებს ვინაობას.

ნელ-ნელა ეხილება ნიკუშას თვალები. ნელ-ნელა ცნობიერდება საშუარო, ირღვევა მაგიური წრე. თავისუფლება შოდის იმიტომ, რომ საბოლოოდ დასრულდეს მოგზაურობა. ადამიანთა და მოვლენათა მართალი აღქმიდან აქტიურ მთქმელებაზე გადავიდეს და მრავალი მისთვის შეწირული ადამიანის ესტაფეტა მიიღოს.

თითქოს განგება შეახვედრებს ნიკუშას ნაცემ ლეკოსთან, წყაროს პირას რომ დაუბღია ვიდაცას. ეს შეშინებული, წო-

ნასწორობა დარღვეული, გათავსებულ-ლი კაცი გამყოლობას იკისრებს. მისი უსინათლოს თვალი აუხილოს, ხალხს რწმენა მოუტანოს და შემდეგ თვითონ განწმენდილი, სიკვდილთან სიახლოვით დამშვიდებული და ამალგებული თავისუფლებას მოუპოვებს ნიკუშას. ლეკოს თვითმკვლელობაც სრულიად განკურნავს ჭაბუკს გულგრილობისაგან, გვერდზე დგომის პოზიციას უკუაგდებინებს.

შიშის გადალახვა ვაჟკაცობაა. ელიზბარი, შალვა, დავით ითრული და მრავალი სხვა პერსონაჟი სწორედ შიშის დაძლევაში არიან ძლიერნი. საქმისთვის თავდადება მხნეობას მატებს მათ. ნიკუშას გამოჩენა სტიმულატორის როლს ასრულებს.

ასევე აფხიზლებს და მოქმედებაში მოქაყავს ახალგაზრდა კომპოზიტორის გამოჩენასთან დაკავშირებით. ყველა თავის ნაწიერ ელოდება და მის მოსაპარად იბრძვის. ყველა შესაფერის წამს ელოდება. მშვიდად ვახშობენ გურანდუხტის ოჯახში, სტუმრებს იღებენ, შრომობენ დავით ითრულის მეურნეობაში, ექიმი ელიზბარ ავადმყოფებს უვლის, მისი ძმა ნიშანს ელოდება ქალაქიდან.

მაგრამ აქ ყოველდღიური ყოფის, გარეგნული სიმშვიდის მიუხედავად ყველა აღელვებულია, შინაგანად დაძაბული, რაღაცის მომლოდინე. პირველივე დამეს მოახვედრებენ შალვას სახლში, პეტრე ვარაზელი ალყას გაარღვევს და მიიმალება, და ბოლოს, ეკლესიის ეზოში გაჩენილ ხანძრის დროს აბატიმრებენ უკლებლივ ყველას, ვისთანაც ნიკუშა მივიდა, ვინც მის რუკაზე იყო აღნიშნული. ხელოვნების სასიკეთოდ ჩატარებული ცდა ტრაგედია იქცა. ამიტომ, ალბათ საჭიროა ყველაფერს თავისი დრო მოეძებნოს. ბრძოლა, ხელოვნება, ყოფა, სურვილის მიუხედავად ერთად ვერ თავსდება. შეიძლება ყველა კომპოზიტორი ვერ იყოს, მაგრამ მებრძოლი სამშობლოსათვის — ყველაა.

მუსიკიდან მხოლოდ ხალხის ხმა რჩება. მხოლოდ ხანძრის გუგუნი და ცხენების თქარა-თქური. ასლა ამის დროა...

უდანაშაულო ხალხს იჭერენ! მათი ცო-

დვა სამშობლოს სიყვარულია, ტრადიციების ერთგულებაა.

ხალხს არარსებული მხსნელისა და უწყინარი რუკის გამო იჭერენ, იღუმალებს სუფევს ქვეყნად.

ნიკუშასა და მისი მეგზურის ღამეულ სვლა ჩაბნელებულ, ჩაკეტილ, მიყუჩებულ ოჯახებში, მთელ ფილმში გაბეჭეული დაძაბული, ნერვიული სიმშვიდე ზუსტად განსაზღვრავენ ვითარებას.

თვით რიტმი, ტემპი აუჩქარებელი, მდორე, ერთფეროვანი სწორად გადმოსცემს განწყობას და იღუმალი დაჭიმულობის, დისტანციურობის შეგრძნებას აღრმავეებს.

ამ მდგომარეობას, მოჩვენებით სიზანტეს აცოცხლებს ლეკო, რომელიც ექსტრავაგანტური ქცევით, საზგასმული მხიარულებითა და ენერგიით მოქმედებს ყველა ვითარებაში. მისი მოქმედება ზოგჯერ უადგილოც გვეჩვენება, გადაჭარბებული, მაგრამ სწორედ ლეკოა ყველაზე მეტად აქტიური ყველაფერში, ყველაფრის განმსაზღვრელი, დამდგენელი. იგი ცდილობს დაამყაროს წონასწორობა, რაღაცით მაინც შემოატრიალოს ცხოვრების სიმდორე, გააღვიძოს ხალხი, სასწაული მოახდინოს, თვალი აუხილოს ნიკუშას. ლეკო აქცევს მას სხვადასხვა ვითარებაში, რათა ყველგან, ყველაფერი ნახოს. ყველაზე რთულ გამოცდასაც მოუწყობს და თვითონაც ურთულეს ნაბიჯს გადადგამს: საბოლოოდ განთავისუფლებული მსხვერპლად ეწირება და ყველას გვიჩვენებს თურა გზას უნდა დავადგეთ მაშინ, როდესაც მოლაღატებად ვიქცევით, თუნდაც უნებლიედ.

ფილმი გარკვეულ სიუჟეტურ საზს მისდევს. მიუხედავად ტემპის სინელისა, თითქოს და ერთფეროვნებისა, დაძაბულ ყურადღებას მოითხოვს. თანდათან მსვლელობასთან ერთად იზრდება დაძაბულობა ეკრანზე. კულმინაცია ხანძარია, რომე-

ლიც თვალისმომჭრელად იფეთქებს რანზე. პატარა აქცენტებად გამოიკვეთება — შალვას სიკვდილი; პეტრე ვახარელის გაქცევა, ლეკოს გამოხტომები, ბოლოს კი უმერად დაცარიელებული შარავა, პასტელურად მსუბუქი, პაეროვანი, ოლონდ მრავლის მთქმელი.

მთელი ფილმი ერთიან, მკაფიო, ჩამჯდარ ტონებშია შექმნილი. ზედმიწევნით სუფთა გამოსახულება, დეტალებამდე დახვეწილი განტვირთული კადრი, ძველებური ნივთები, ჭურჭელი, გემოვნებით შერჩეული კოსტუმები ზუსტ ამოცანას ემსახურებიან.

დრო ისე აღიქმება, რომ თითქოს კი არ გაჩერდა, არამედ საერთოდ აღარ არსებობს, დაკარგა თავისი თვისებები. იგივე სახე მიიღო, რაც სივრცემ. სწორედ ამ განფენამ შეუწყო ხელი გამოსახულების მკაფიობას, რათა ამითაც კი ყოფილიყო მიღწეული ის პარმონია, რაც დაირღვა სამყაროში.

...ასალგაზრდა კომპოზიტორმა ფინალში დანიხა სიმართლე. აღიქვა სამყაროს და ხელოვნების არსი, შეიცნო ადამიანი. ფინალში იწყება ნიკუშას გზა და ეს გზა უფრო რთული იქნება.

გ. შენგელაია სამი ხელოვანის პიროვნება გახსნა. სამივე მათგანი განსხვავდება ერთმანეთისაგან ასაკით, პროფესიით, ბუნებით, სამივე შემთხვევაში განსხვავებულ გარემოში, სიტუაციაში მოქცევა ისინი, განსხვავებული ფუნქცია დააკისრა. განსხვავებული სათქმელი ათქმევინა, სხვა-ნაირად მიუდგა პრობლემას.

შესაბამისად იცვლებოდა მხატვრული ფორმა, პლასტიკა, სტილი. იცვლებოდა იმის მიხედვით თუ ვის შესახებ, რაზე იყო საუბარი, რა იყო მთავარი კონკრეტული ფილმში და რაზე ამხვილებდა რეჟისორი ყურადღებას. რა იყო მთავარი თვით გმირის პიროვნებაში, მის შემოქმედებაში.

გ. შენგელაია დაინტერესდა იმით, თუ

რა ქმნის ხელოვნებას, როგორ იზადება ხელოვანი და რა უწყობს ხელს მისი შემოქმედების ჩამოყალიბებას. რა იმპულსები, ფაქტები და მოვლენები განაპირობებენ მის მსოფლმხედველობას.

ხელოვანის ნაწარმოები ხომ მისი დამოკიდებულებაა სამყაროსადმი. ის წუხილი, განცდა და სიხარულია, რაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში არსებობს, რასაც ზოგჯერ თვითონაც თხზავს, მოვლენილ ბედნიერება და სიყვარული, ასევე რეალურად არსებული ტრაგედია.

გ. შენგელაიას სამივე ფილმი და საერთოდ მისი შემოქმედება ალალ-მართალი და ნიჭიერი ხელოვანის კუთვნილებაა.

ამიტომაც არის, რომ ირჩევს გ. რჩეულიშვილს, ირჩევს ფიროსმანს; ირჩევს მბაბუკ კომპოზიტორს. სიწრფელით, შეურყენელობით და ნიჭით ნიშანდობლივ შემოქმედებს.

მხოლოდ იმათზე საუბრობს, რაც უყვარს, რასაც კარგად იცნობს, რაც სტიკია და რაც მის-სიღრმეშია დამალული.

„შალვაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ გ. შენგელაიამ მაშინ შექმნა, როდესაც უკან მოხედვის, საკუთარ ცხოვრებაზე თვალის გადავლებების საშუალება მიეცა.

გადახედა საკუთარ ცხოვრებას, საკუთარ „ალავერდობას“ და „ფიროსმანს“. ბევრი რამ გადააფასა, ბევრი რამ ახალი ძალით აანთო.

მაგრამ რეჟისორმა, საღდაც წინაც, მომავლისკენაც გაიხედა. საით წავა ხელოვანი. რა ახალ აღმოჩენებს გააკეთებს... საით მიდის ცარიელი შარავნა?...

# იაგოს სახე აბაჰი ვასაჰის გააზრებით

ლია გუგუნავა

**სასოველთაოდ** აღიარებულია, რომ ვასაჰი იაგოს ახლებური სახე შექმნა. პრესაში არაერთხელ აღნიშნულა, რომ მსახიობმა სიახლე შეიტანა იაგოს სცენურ სახეში. მაგალითად, ს. ნელსი წერდა: „სახალხო არტისტი ვასაჰის მიერ შექმნილი იაგო ეს ახალი ვარიანტია... იაგოს სახეთა გააღრმავში. იაგო-ვასაჰი ორიგინალურია, სიახლით სავსე და დამაჯერებელი იმ თავის სიახლით.“<sup>1</sup>

მსახიობი ღრმად ჩასწვდა იაგოს მეტად რთულ ხასიათს; არა მარტო თავისი როლი შეისწავლა ძირფესვიანად, არამედ პიესის ყველა პერსონაჟი გააანალიზა, კრიტიკული ლიტერატურის მეშვეობით მთელი ტრაგედია გაიაზრა და თავისი წარმოდგენით დახატულ სურათში იაგოს თავისი ადგილი მიუჩინა. ის არ იყო მოწყვეტილი გარემოს, განსაკუთრებით ოტელოს ხასიათი იყო მისთვის ყურადღების ცენტრში.

პირველ რიგში ჩვენთვის საინტერესოა როგორ წარმოუდგა მსახიობს იაგოს კეჟუა. სკომ არ მოყვა იმ ადამიანთა რიცხვში, რომლებიც თვლიან, რომ იაგო კვიანია, ხოლო ოტელო შეზღუდული, თორემ არ მოტუვდებოდა. ზოგიერთთა თვალში იაგო მოწონებითაც სარგებლობს და იაგოს ფი-





ლოსოფიიდან გამომდინარე აფასებენ ოტელოს. ამიტომ იავოს აზრი: ოტელო „სულელმართალია“ მისაღებად მიაჩნიათ.

აკაკი ვასაძე იავოში ჭკუას კი ხედავს, მაგრამ თვით ტიპი არ იმსახურებს მის სიპათიას.

„იგი ბრწყინვალე ჯარისკაცი და მეომარია. — წერს ვასაძე — ოტელოსაც კი უტოლდება თავისი სამხედრო-საბრძოლო ნიჭით და უნარით. იგი, ალბათ, თანამედროზობრივადაც ძალზე დაწინაურდებოდა, დაქირავებული კონდოტიერი რომ არ იყოს და ვინმე მფარველი ჰყავდეს. მაგრამ ასეთი არავინ ჰყავს და, პიროვნული შესაძლებლობის შეუსაბამო უფლებრივ-საზოგადოებრივი მდგომარეობა, ისედაც ურწმუნო სულს კიდევ უფრო უმწარებს, ნაღველში ცეცხლს უნთებს. აი, ეს ერთი ნიუანსი დატოვა შექსპირმა იავოს სახეში ისეთი, რომელიც თითქოს და „ამართლებს“

მის გაბოროტებას კაცობრიობაზე და საშუალებას აძლევს რეჟისორსაც და მსახიობსაც, რომ იავო, გარკვეული კუთხით, მომხიბვლელი იყოს. დიახ, იავო ოტელოს ქიშპობის ღირსია, რადგან ფრიად ნიჭიერია, მამაცია და ბუნებითაც გამჭრიახი გონების პატრონია. ამიტომაც უზომოდ პატივმოყვარეა. მიუხედავად გარეგნული თავმდაბლობისა, იგი საკუთარ თავს დიდად აფასებს“.

ვასაძეს, ამ შემთხვევაში, იავოს ჭკუა აინტერესებს გმირის შინაგანი გამართლემისათვის, რათა მყურებელთა სიმპათია გამოიწვიოს დაჩაგრის გამო. მაგრამ იავო არ გვევლინება სოციალური უსამართლობის მსხვერპლად. ის არ განიცდის ტრაგედიას უსამართლობის გამო. ის ცხოვრობს თავისი შეხედულებებით და თუ დაწინაურებას ვერ აღწევს, ამაში მხოლოდ წყობილება არ არის დამნაშავე. მას ხელს უშლის ხალხი-

საღმე უნდობლობა, სიძულვილი. იგი მხოლოდ საკუთარ თავსა ციქვს პატივს. სამხედრო სამსახურში დაწინაურებისათვის სიმამაცვა საჭირო, თავის გაწირვა, ის კი ღამ-ჩარია, მის მიერ მოწყობილ ინტრიგაში ხალხს ერთმანეთს აკვლევინებს, თვითონ კი იმალება.

ვასაძე იაგოში ვერ პოულობს ვერაფერთარ ისეთ თავისებას, რაც მის სულიერ სამყაროს შეუთვისებოდა. „მის სულისკეთებაში ორგანულად წართვას კარგა ხანს ვერ ვახერხებდი. საქმე ისაა, რომ პიროვნულად პრაქტიციზში, ცინიზში და სკეპტიციზში ჩემთვის სრულიად უცხოა და იაგოს სახეში ერთ ისეთ ხაზსაც ვერ მივხვდები, რომ ჩემში თანაგანცდა გამოეწვია, შემოქმედებითი სიყვარული აღეძრა“.<sup>2</sup>

იაგოს მამხილებლური სახის შესაქმნელად მსახიობი დაეყრდნო საკუთარ მრწამსს და ადამიანის სიყვარული გაიხადა მუშაობის სტიმულად:

„გადავწყვიტე, საწინააღმდეგო ზერსი მესმარა. იაგოს სახის შექმნაში ადამიანისაღმე სიყვარულს და ადამიანში სიკეთის რწმენის ჩემს პირად გრძობას დავემყარე. სწორედ აქ გამოვინახე შემოქმედებითი იმპულსი როლის დამუშავებისათვის: „გწამდეს და გიყვარდეს ადამიანი, — ეს გახდა ზემოცანად ჩემი მუშაობისათვის“.<sup>3</sup>

ვასაძემ ოტელოს ჰუმანისტურობა აიღო სტიმულად. თავისი გმირი, როგორც ჰუმანიზმის მტერი, მთელი სისრულით წარმოაჩინა.

იაგოს ტენისეული კონცეფცია, პირველ ყოვლისა, ითვალისწინებს გარემოს — გარემო ქმნის ადამიანს. ვასაძე, რომელიც იაგოს დემონისეულ ბუნებას უარყოფს, ცხოვრების პირობებით ხსნის იაგოს ხასიათის ჩამოყალიბებას:

„იაგოს ბუნების, მისი ხასიათის ასეთი გაგება, არტისტში როდი უნდა იწვევდეს „ბოროტი იაგოს“ განსახიერებას. არტისტში ეს სახე უნდა იწვევდეს გარკვეულ ისტორიულ პირობებში აღმოცენებულ და გარკვეულ ისტორიულ პირობებში არსებული ნაკლოვნებებით დაღდასმულ „გმირის“ ჩვენებას.“<sup>4</sup>

მსახიობი აცხადებს, რომ „იაგოს სახე მე დემონიზმის კი არა, ფსიქოლოგიზმის პრინციპზე ავაგეო“.<sup>5</sup>

ვიდრე იაგო მოქმედებაზე გადავიდოდნენ, ვასაძე არკვევს რა არის გმირის შუროსიძების მიზეზი. კრიტიკულ განხილვაში რაში შუროსიძების ასახსნელად უამრავი მოტივია დასახელებული. ნამდვილი მოტივი, როგორც ყოველთვის, დრამატურგს აქაც შენიღბული აქვს.

იაგო თავის ბოროტმოქმედებას საკუთარი ფილოსოფიით ამართლებს. „ეს ფილოსოფია ორ პრინციპზე დაყვანება. ერთია აბსოლუტური რელატივიზმი... მეორე პრინციპი უფრო მარტივია „ქისა აავსე ფულით“ (1, 3)... ნათელია, ასეთი ფილოსოფია მიუღებელია ოტელოსა და დეზდემონას მსოფლაქმისათვის. აქედან ვასაგებია იაგოს სიძულვილი ორივეს მიმართ, მისი შეურთავებლობა და ბოროტება. პირველი — იაგოს შეურთავყოფს თავისი სიდიადით, მეორე — თავისი სიწმინდით. ისინი მას სტანჯავენ, მარტო იმითაც კი, რომ არსებობენ, რადგანაც იაგო თავიდან ბოლომდე ამორალურია.

ვასაძეს სწორედ ასე ესმის ოტელოსაღმე იაგოს სიძულვილი.

ვასაძე თვითონვე გვევლინება თავისი როლის თეორეტიკოსად და კრიტიკოსად. მაგალითად, არსებობს ასეთი მოსაზრება: იაგო არის ეროტიკული პიროვნება და ეროტიკული მიზეზით იძიებს შურს ოტელოზე, რადგან მას უყვარს დეზდემონა. ვასაძეს თავის თეორიულ ნააზრევში არსად არა აქვს მოხსენიებული იაგოს ეროტიკული მხარე. არც რეცენზენტები შენიშნავენ მის თამაშში ეროტიკის გამოვლენას ან დეზდემონასაღმე აღძრულ ძლიერ ეროტიკულ სიყვარულს, რომ ამას აუძულებინა შური ეძია ოტელოზე და დეზდემონაც ასე უმოწყალოდ გაეწირა.

იაგო თავის ფილოსოფიიდან გამომდინარე აფასებს ყველა საკითხს. ის ცხოვრებას პრაქტიკული თვლით უყურებს. მისთვის კარგია ის, რაც სასარგებლოა. მისი შეხედულებით ცალკე კარგი და ცუდი არ არსებობს. მას არა სწამს ამაღლებული სწრაფვა, სიკეთე. მის თვალში ყველა ადამიანი ეგოისტური მიზნებით მოქმედებს. იაგოსათვის ამაღლებული სიყვარული მიუღწეველია. სიყვარული, მისი გაგებით, მხოლოდ და მხოლოდ ავსორცობაა. „რასაც შენ სიყვარულს უწოდებ, ამ ავსორცობის

შტოა, მისი ყლორტი“, ამტკიცებს იაკო.

მისთვის გაუგებარია თუ შეიძლება ქალს და კაცს ერთმანეთი შეუყვარდეთ ურთიერთვაგების, სისუფთავის, სულიერი სიამაზის, ნიჭის გამო.

დღესდემონა რომ აცხადებს:

„ოტელოს ნიჭსა და ვუმონე მე გული ჩემი და სული მისი მის სახეზედ გამომხატა, მის ვაჟაკობას, ძლიერს სახელს შევწირე მსხვერპლად ნიჭიერება სულიერი, ილბალი ჩემი“. (1, 3)

ან ოტელოს ცნობილი სიტყვა სენატში:

„ჩემგან გამოვიღო ჰირთათვის მან მე შემეყვარა, მე შევიყვარე ჩემთა ჳირთა თანაგარძნობისთვის“. (1, 3)

ეს ყველაფერი იაკოსათვის სიცრუეა, ზღაპრებში მოჭორილი. დღესდემონას ამაღლებული თვისებები მასში სიყვარულს კი არ იჩვენებს, არამედ შურს.

ვასაძე სამართლიანად არ ამახვილებს ყურადღებას იაკოს ეროტიკაზე. რევისორული ექსპოზიციიდან გამოშდინარე, მსახიობმა ოტელოს სიყვარული, ადამიანისადმი ნდობა, სიკეთე მოაქცია პიესის ცენტრში.

ოტელოსა და კასიოს სული აქვთ ფაქიზი. მაღალი ზნეობის მქონე ქალის დაფასება შეუძლიათ. კარგად არჩევენ ღირსეულ ქალს გაიძვერასაკან. მათ სულიერი სიყვარულის ძალა შესწევთ. იაკოსათვის ეს ყველაფერი მიუღწეველია. ის ყოველგვარ წმინდას ფეხქვეშ თელავს. სიყვარულისადმი დამოკიდებულებაში მქდავდება ოტელოსა და იაკოს სასიათების სხვადასხვაობა. ამიტომაც ვასაძე ოტელოს სიწმიანდეს უპირისპირებს თავისი გმირის უღვარულ შეხედულებებს ქალზე და სიყვარულზე.

„ოტელო — თავისი ეპოქის მოწინავე ადამიანია... საუკეთესო თვისებებით დაჯილდოებული კაცია, მისი დიდბუნებოვნებაც და პოეტური ფრთამესხმულობაც დიდ სისადავეს უნდა ეხამებოდეს... ოტელოს სიყვარული დღესდემონასადმი თავისუფალი უნდა ყოფილიყო სენტიმენტალიზმისაგან, ვნებადაუოკებლობისა და გჟუფური გრძობებისაგან. მისი სიყვარული დამყარებული უნდა ყოფილიყო ერთიმეორის გაგებამზე, მათს სულიერ ნათესაობამზე, წინაგან კავშირზე, მათი ჳედის ურთიერთ განაირებამზე,

ურთიერთ პატივისცემამზე... მაგრამ თავის დღესდემონა არის სიმბოლო სინდრონისა, სულიერი ამაღლებულობისა... დღესდემონა — მისი ოცნება, მისი იდეალი და რწმენა უბიწოდ არსებობს სამყაროში, სოლო ვერაგობა და ტყუილი კი ვერაგ ადამიანთა — იაკოს გულში ბუდობს“.

ვასაძე ამ ძირითად კონცეფციაზე აკებს იაკოს სახეს. სწორედ ოტელოს ამაღლებულ სიყვარულს უპირისპირებს იაკოს მდებალ აზრებს. მან საერთოდ არ იცის რა არის ადამიანის სიყვარული. თუმცა კარგად იცის, რომ კასიოსა და დღესდემონას დამოკიდებულება წმინდაა და მეგობრულ ფარგლებს არა სცილდება, მას მანაც ეჭვი შეაქვს ამაში და იმდენად ვერაგია, რომ კასიოს დღესდემონასადმი თაყვანისცემას ბოროტად იყენებს თავისი ინტერესებისათვის. იაკოს სურს შური იძიოს ყველა კეთილზე და ამაღლებულზე და არა პირადად ოტელოზე დღესდემონას სიყვარულის გამო დღესდემონას სიდიადე ზრდის მის შურს და სიძულვილს ოტელოს მიმართ.

ვასაძე ოტელოს ჰუმანიზმის ფონზე მკვეთრად გამოკვეთავს იაკოს შეხედულებების სიმდაბლეს. ტექსტი მას უხვ მასალას აძლევს, სოლო მსახიობური ნიჭის წყალობით, სცენაზე სასწაულებს ახდენდა. ამ უარყოფითი გმირისაგან იგი ბუმბერაზ ფიგურას ქმნიდა.

თუკი სპექტაკლის შემქმნელები ცენტრში აყენებენ ოტელოს სიკეთეს, სიყვარულს, იაკოს როლის შემსრულებელიც სიკეთესა და სიყვარულს აყენებს თავის მზაკვრული გეგმის ცენტრში. იაკოს სწორედ ამაზე მიაქვს იერიში.

თუ „ჰამლეტი“ მონისტური დრამაა, „ოტელო“ ორი გმირის ჰიდილია. ორი დიდი მასშტაბის ადამიანის, რენესანსული ბუმბერაზი ადამიანის, და ორი დიდი მსახიობის პაექრობამ დაგვანახა ორი ურთიერთ საწინააღმდეგო ადამიანის (ბოროტისა და კეთილის) დიალექტიკური ერთიანობა.

ვასაძე — იაკო ჰუმანიზმის საპირისპირო პოზიციიდან ებრძვის ოტელოს. ბრძოლის ხერხად, პირველ რიგში, მოჩვენებითობაა გამოყენებული, შენიღბული, ვერაგი მხელ-ძალეხს იხმობს.

„ოჰ, ჯოჯოხეთის ბნელნი ძაღლი  
როცა სატანას  
უნდა რამ საქმე მოიმოქმედოს  
უსასარღესი,  
იგი ზეციურ სახეს იღებს და მით  
ატყუებს,  
როგორც მე ასლა“ (II, 3).

ოტელოსათვის თუ სიკეთეა არსებობის  
წყარო, იაგო, ვასაძის გააზრებით, სწო-  
რედ სიკეთეზე აგებს თავის ბოროტმოქმე-  
დებას.

მისი მიზანია ოტელოს, რაც კი შეუძ-  
ლია, დიდი ზიანი მიაყენოს. გამოაცალი  
ფეხქვეშ ნიადაგი. წაართვას ის განმასხვა-  
ვებელი ნიშნები, რაც იაგოს არარაობად  
აქცევს. ამიტომაც ვასაძე-იაგო განსაკუთ-  
რებული ძალით წარმოთქვამს ავ ზრახ-  
ვებს:

„შეგებას მოვუსპობ, მოვუსპობ სრულად  
მოსვენებას, კეჟიდან შევშლი“.

„უკანასკნელი სიტყვები ისეთი სიამაყის  
გრძობით, ისეთი გახელებით და თვითდა-  
ჯერებით დამირჩა წარმოთქმული, თითქოს  
ჩემი მომრევი დედამიწის ზურგზე არავინ  
მეგულეობდა. მერე, წამით, თითქოს შვეი-  
სენებდი, მოვისაზრებდი წათქვამს და, მო-  
რიგი შეტევისათვის ვეშაღებოდი, ჯერ გე-  
სლიანად წამოვიწყებდი: „მამ ლეზღემონას  
სათნობას მე ფისად გაგზდი, მის სიკეთე  
ზე ბადეს მოექსოვ“ და ბოლოს ისევ დაუ-  
ქვე, „და იმ ბადეში... გაუბამა ყველას!“.

იაგომ იცის, რომ მოტყუებით ადვილია  
ბოროტების გაკეთება. სიკეთე უნდა დიხ  
საჯოს, გაიძვერაშ უნდა იზვიმოს. ასეთია  
მისი სწრაფვა.

„ჩემო წამალო, გასჭერ, გასჭერ,  
ვგრე ჩაბმენ  
მახეში ხოლმე ალალ-მართლებს და  
სულელეებსა.  
ვინ იცის, რამდენ ღირსეულ ქალს  
და ბატონასნს

სახელს უტყვენ, ამავე გზით“ (IV, 1)  
პრაქტიკულმა, კეჟიანმა გაიძვერაშ ყვე-  
ლაფერი წინასწარ განჭვრიტა თუ საიდან  
დაეწყო ოტელოს დასუსტება, რომ შემდეგ  
შეეცია და ადვილად დაემარცხებინა. ოტე-  
ლოს ისეთი თვისება, როგორიცაა რწმენა,  
ხალხისადმი ნდობა, იაგომ მრავალმხრივ გა-  
მოიყენა თავისი მიზნისათვის. პირველ რი-

გში, ნდობა იყო ის მიზეზი, რომ ოტელის  
იაგოს ასე ბრმად დაუჯერა.

მეორეც, თუ მოუსპობდა ნდობას  
ის მოსპობდა იმ სიღიადეს, რომელიც მას  
სწორედ ნდობით აქონდა მოპოვებული.

„რითი ხდება ოტელოსნაირი ადამიანი  
დაიად და კეთილშობილი? რის წყალობით  
გახდა ოტელო გამოჩენილი სარდალი, სა-  
ხელმწიფოს საყრდენი...? მხოლოდ და მხო-  
ლოდ ნდობის წყალობით... იაგოს ბოროტ-  
მოქმედების საფუძველშია ნდობის გაცრუ-  
ება“.<sup>7</sup>

ვასაძე ჰიესის კონცეფციას ასე განმარ-  
ტავს: „ჩვენ უნდა განგვესახიერებინა არა  
როგორც ექვიანობის, არამედ როგორც  
გაცრუებული ნდობის ტრაგედია“.<sup>8</sup>

ამ ძირითად აზრს უქვემდებარებს მსახი-  
ობი იაგოს მოქმედების მოტივებს. იაგოს  
რაც ბუნებაში არა აქვს, იმის არსებობა  
არცა სჯერა.

„მთავარია, იაგოს არა სწამს ადამიანის  
სიკეთე და ღირსება, — ეს არის ჩემი მხა-  
ტერული სახის „მარცვალი“. აქედან გამო-  
მდინარე — ექვიანობა მისი ქცევის მახა-  
სიათებელია. იაგოს სახით, იქვიანი და შუ-  
რით შეპყრობილი ადამიანის ჩვენება გან-  
ვიზრახე. ყველასადმი იქვიანობით განწყო-  
ბილ ურწმუნო იაგოს, ამასთანავე შურს  
სხვების სიკეთე, სხვათა მიღწევები და გა-  
მარჯვებანი“.<sup>9</sup>

ვასაძე საგანგებოდ ავითარებს იაგოში  
ნგრევის მოტივს. შექსპიროლოგიურ ლი-  
ტერატურაში ხშირად აღინიშნება ის ფაქ-  
ტი, რომ იაგოს, როგორც ბოროტმოქმედს,  
ამოძრავებს არა მოხვეჭისაკენ, ძალაუფ-  
ლებისაკენ სწრაფვა, არამედ ნგრევის  
წყურვილი.

„მისი წაშქენებული მოტივია ნგრევის  
წყურვილი... იაგო ვეფხვია, რომელიც  
კლავს იმისათვის, რათა სხვას მიაყენოს  
ტანჯვა, თავის გარშემო იხილოს სისხლი  
და უბედურება. მას მიზნად არა აქვს ამ  
ნგრევიდან რაიმე სარგებლობა მოიპოვოს...  
იქ, სადაც ბატონობს სისხარული და ბედნი-  
ერება, იაგომ უნდა შექმნას უკმაყოფილე-  
ბა და უბედურება — ასეთია მისი ბუ-  
ნება“.<sup>10</sup>

ვასაძე ამ მოტივის გაძლიერებით აშართ-  
ლებს იაგოს ჩანაფიქრს მოსპოს ოტელისა  
და ლეზღემონას ბედნიერება. იაგოს მხო-



ლოდ ბოროტება აძლევს ბედნიერებას. ინტრიგა ასულდგამულადაა.

ვასაძე ასე განსაზღვრავს იაკოს ამ შინაგანი რაობის გამომხატველ თვისებას: „იაკოს სახით ჩვენ საქმე გვაქვს დიდი გაქანების არამზადასთან, რომელსაც გამანადგურებელი ძალის მეტი ამქვეყნად არაფერი სწამს და ასეთი ძალის მოპოვების გზას კი ვერაგულ ინტრიგებში ხედავს.“<sup>11</sup>

მაგრამ იაკომ რომ მიადწიოს თავის საწადელს, ოტელოს დაუნგრის ის წმინდა სიყვარული, რაც მას დეზდემონასთან აკავშირებს, საჭიროა ნილაში აიფაროს. კეთილმყოფელად მოაჩვენოს თავი.

ვასაძე დიდ მნიშვნელობას აძლევს თავისი გმირის მიერ მომხიზლავი კაცის ნილაბის შექმნას. იმისათვის, რომ დაუჯერონ, — უნდა ენდონ. ამიტომ მოჩვენებითობა საუკეთესო ხერხია. პატიოსნება, რაც იაკოს ჰირივით ეჯავრება, ახლა საჭიროა მისთვის. პატიოსანი კაცის ხასიათი უნდა გაითამაშოს, თანაც მოსაწყენი არ იყოს. ყველა გაიძვერა ხომ უმთავრესად მომხიზნელელ შთაბეჭდილებას ახდენს. გართობს, ყველაფერში გეთანხმება, შენი მსაწონი არსებით გესაუბრება. ჰამლეტისნიირი გაპჭირაბი გონების ადამიანი მაშინვე აულეზბდა ალღოს სიყაღბეს, ფლიღობას, მაგრამ იაკოს გარშემო ასეთი არავინაა. იაკო ცოლთანაც კი პატიოსანს თამაშობს. ამიტომაც იაკოს ფართო გასაქანი ეძლევა მოჩვენებითობის სარბიელზე.

ვასაძე იაკოს შესანიშნავ ნილაბს ურგებს: „საზოგადოებაში გონებმახვილი და საკმაოდ მომხიზნელელი პიროვნება, ცბიერი დიპლომატია; მან ინტრიგების ოზობისებური ქსელის მოქსოვა ბრწყინვალედ იცის, მშვენიერად სარგებლობს კონკრეტული სიტუაციებით და ადამიანებით, ეგოისტურ მზაკვრული ფიქრებით ჭოცული, იგი მომხიზნელად მსიარულ ნილაბს ატარებს: უყვარს ცხოვრება, ღვინო, ქალები და, საერთოდ, განცხრომით ყოფნა“.<sup>12</sup>

იაკო ხალხს მსიარულად აჩვენებს თავს, სინამდვილეში კი შურისა და ეჭვიანობისაგან იტანჯება. „მისი ყოველი ქცევა ოსტატური, დახვეწილი, კარგად შენიღბულია, რადგან იაკო, ერთის მხრივ, დიდი ნებისყოფის და დიდი ჭკუის კაციც არის“.<sup>13</sup>

აკაკი ვასაძე იაკოს ჭკუასა და მოჩვენე-

ბითობის ხერხებს შესანიშნავად გაათამაშებს როდერიგოსთან სცენაში, სადაც უნებისყოფო როდერიგოს თავის იარაღად აქცევდა და ამავე დროს მისგან დიდ სარგებლობასაც იღებდა. „ყოველ სიტყვას შელოცვასავით წარმოვთქვამდი, თითქოს სიტყვებით მის მოჯადოებას ვცდილობდი. ვცდილობდი უფრო მეტი დამაჯერებელი, მეტი პათოსით გამომეხატა ის იდეა, რომელიც თავისთავად არაფერს პოეტურს არ შეიცავდა, ფრიად ბანალურიც იყო, მაგრამ იაკოს ცხოვრების დევიზს კი წარმოადგენდა და, ამიტომ ასეთ „პოშლიაკურ“ ფრაზებს, როგორიცაა „ფული ჩაიღე ჯიბეში“, „აბა, ქისა ფულით გაივსე“, „წადი, ფული ნახე-მეოტი“, უმძლავრესი გრძობა ალტაცებით, უმძაფრესი ძალით წამოვიძახებდი, რათა მსმენელს იმგვარი შთაბეჭდილება დარჩენოდა, თითქოს ამ სიტყვებით ვაფიცვბდი, ჯადოს ვუკეთებდი როდერიგოს. როდერიგოც თანდათან სრულად უნებისყოფო, უსუსური ბრიყვი ხდებოდა და თავრეტდასმულივით გარბოდა ჩემი შთაგონების აღსასრულებლად, სა მოქმედოდ“.<sup>14</sup>

ვასაძე იაკოს ჭეშმარიტ სახეს დიდი ძალით ხსნის კასრებთან სცენაში. იაკო აქ წარმოგვიდგება მთელი თავისი თვისებებით, ბოროტებითა და ეშმაკობით. ეს მონოლოგი მსახიობს დეტალურად აქვს დამუშავებული. შექსპირის ტექსტის თვითველ ფრაზას მსახიობი თავისი გმირის ფიქრებს ურთავს. ფრაზებს შორის პაუზებია, რის დროსაც მსახიობს საშუალება ეძლევა იაკოს შეხედულებებით, ბუნებით, ხასიათით იაზროვნოს, რაც მოცემულ კონტექსტში მყურებელს გადმოეცემა მოქმედებებით, ქესტებით, სახის გამომეტყველებით, ქვეტექსტების სახით.

ამ სცენაში მსახიობს ფართო ასპარეზი ემლება იაკოს ბუნების გამოსამხეურებლად — ბოროტების, ეშმაკობის, მზაკვრობის ზეიმად აქციოს იაკოს მონოლოგი. ვასაძე უდიდესი აქტიორული ოსტატობით იყენებს ავტორისეულ მდიდარ მასალას როლის სცენური ხორცშესხმისათვის, აღრმავებს ტექსტს, სტრიქონებს შორის ნაულისხმევ აზრს ფანტაზიით ავსებს და მისი შესრულებით იაკო სასწაულმოქმედ შთაბეჭდილებას ახდენს მყურებელზე.

იაგო რჩევეას აძლევს კასიოს დევდემონას მიმართოს დახმარებისათვის. ამ სცენაში იაგოს ფარისევლობა ზენიტს აღწევს. კასიოსადმი მიცემული გონივრული რჩევით იაგო კასიოს დასალუპად სწირავს. ამიტომ კასრებთან სცენას ვასაქე იწყებს კასიოზე ფიქრით: „მაშ, ასე, „კასიომ თავი შეიკონცხინა“... კასიო უკვე გადაყენებულია თანამდებობიდან... ერთი წყნარად ჩამოვჯდვ სადღე კუთხეში, დამშვიდებულად გავერკვე მომხდარ ამბებში და მომავალ საქმეებზე დავფიქრდეთ...“<sup>45</sup> იაგო კასრებისაგან საწოლს გააკეთებს და დაწვება დასასვენებლად, მარცხენა ხელისგული მთელ სახეზე ჩამოვისვით, თითქოს ოფლს ვიმშრალბდი... გონება თითქოს ისევ ამუშავდა, გამოეფხიზლდი, თითქოს განვლილ ამბებს შევაგლე განმარჯული თვალი... ჭკუა მაინც დაღლილია. ამიტომ ამდენი ჯაფის შემდეგ სვენებ-სვენებით დავიწყე: „მე... ეს მჯერა, რომ დევდემონა... კასიოს უყვარს...“ შემდეგ ფრანაში მომთხოვა უფრო ენერგიულად, უფრო გადაწყვეტილად წარმომეთქვა: „დასაჯერია ის უყვარდეს... დებდე მონასაც“. იაგომ შესანიშნავად იცის, რომ არც დევდემონაა ქმრის მოლაღატე ქალი და არც კასიოა სულმდაბალი პიროვნება, მაგრამ ბოროტ ადამიანს სჭირდება ჩირქი მოსცხოს უბიწო ადამიანებს, თავის ღონეზე დააყენოს ისინი და თან ინტრიგისათვის გამოიყენოს. ამიტომაც ვასაქე იაგოს აზროვნებას ნელ-ნელა დიდი პაუსებით ვადმოგვცემს, რათა დავანახოს რა გონების დაძაბვა უსდება გაიძვევას ტყუილებზე შექმნას დამაჯერებელი ამბავი. „თუმცა ოტელო მძულს კი... მაგრამ... უნდა ვთქვა, პატრიოსანი...“ აი, აქ კი გამრავლდფროვნება მომთხოვა ტაქტმა და ჩემს შიგნიდან ირონია, დაცინვა და გესლი თავისთავად ვადმოიღვარა სიტყვებში: „მოყვარული ჭულია არის და ნაზი ქმარი უნდა იყოს დევდემონასთვის“. აქ, ასევე ჩემდაუნებურად, სალოკი თითი კინაღამ მოვიკვნიტე ალტაცებისაგან... აი, ამ სალოკი თითის მოკენეტის აქტიდან, იაგოში თითქოს ხელახლა იღვიძებს ბოროტი ზრახვები მთელი თავისი ძალით, მას თითქოს რაღაც შესანიშნავი ბოროტი ფიქრი მოუვიდა, შესანიშნავი ბოროტმა იღვიძე გაუღვა რომის წე ვეს თითქოს ხელავს კიდევ და წინასწარ ალტა-

ცემულია მომავალი გამარჯვებით. წინასწარ ზეიმობს და ხარობს ბოროტეუთადვის განხორციელების შესაძლებლობას. იაგოს ძე-იაგოს ბოროტი იღვიძის დამადება ისეთი სინარულით ავსებს, რომ წარმოთქმული სიტყვები მოწმობენ როგორ აბეღნიერებს იაგოს ბოროტების ჩადენა, რომელიც სიკეთის დასამხობად არის გამიზნული. „თანდათან სიმძლავრე ემატება ჩემს ფრახებს. ეს სომ ბოროტის სტიქიით მოვარდნილი ფრახებია, მეწყურვიით მოვარდნილი ბოროტი ზრახვები“.

ამ სცენაში ვასაქემ მდიდარი სცენური საშუალებებით გამოკვეთა იაგოს ისეთი თვისებები, როგორიცაა დიდი ჭკუა, გამჭრიახობა, ადამიანთა ხასიათების ცოდნა, ბოროტი ზრახვებით გატაცებული იაგოს ზეიმი, თავის თავში დაჯერებული ადამიანის ძალა. თავის ფილოსოფიის სიმართლეში დარწმუნებული: „ყველაფერი კარგია, რაც შენთვის სასარგებლოა“. იაგო იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ყველა ადამიანი თავის სასარგებლოდ იქცევა.

კასრებთან სცენამ დიდი გამოხმაურება პპოვა პრესაში. რეცენზენტებმა ერთხმად აღიარეს მსახიობის განსაკუთრებული წარმატება ამ სცენის გადაწყვეტასა და შესრულებაში.

რეცენზიებში განხილულია ვასაძის იაგოს მრავალსახეობა. თუ როგორ იცვლის სახეს ქამელეონით, როცა ის ამის საჭიროებას ხედავს. და რა ადვილად არის დაძლეული ეს ვადასვლები.

„აი იაგო მარტოა. რა კარგია სიმართლე! მოწმეების გარეშე, როცა არ არის საჭირო შესარწლო სხვადასხვა როლი. კარგია ძნელი სექტაკლის შემდეგ, სადაც საჭირო იყო ტანისამოსის ცვლა და დამქანცველი თავის მოჩვენება, მცირე დროით მაინც იმყოფებოდე საკუთარ ტყავში!.. ისეთი შუამუჭვილიება რჩება, თითქოს მსახიობი თავის ოთახში მოვიდა დასასვენებლად, თეატრალური გმირიდან ჩვეულებრივ ადამიანად იქცეს... თავის ფიქრებს მივცემა, გეგმების დალაგებას იწყებს და იმის მიხედვით თუ როგორ ლაპარაკობს, ნათელი ხდება, რომ ჩვენს წინ მეოცნებე არ არის, რომელიც პაეროვან სასახლეებს აგებს, არამედ პრაქტიკის კაცია: აზრი სჭირდება მაშინ, რო-



ცა ის შეიძლება საქმედ იქცეს... იაგო ავითარებს თავის გეგმებს... მის სულს შეიპყრობს ნგრევის წყურვილი. რამოდენა სიამოვნებაა სხვისი ბედი შენს ნებას დაუმორჩილო! რამოდენა სიხარულია პარმონიის წინააღმდეგ წახვიდე, დაამსხვრო, ფეხით გათელო, მოსპო გამოჩევილი თავდავნიწყებით, ალტაცებით ლაპარაკობს იაგო ამაზე... ისტერიკული ხმით ყვირის და სიამოვნებით უსმენს საკუთარ ხმას, ამაყობს თავისი თავით... იაგო ძლიერია, როცა შარტოა, რადგან სხვა კაცი — უკვე მოწყობა, დასაშვებია ჯამუში იყოს და ამას გარდა, უშეაკობაა საჭირო, თავის მოჩვენება. თავი უნდა მოაჩვენო მაღალი ზნეობის კაცად, რადგან ყველა ასე აკეთებს, უპირველეს ყოვლისა, საძულველი მაგრი.

ოპ, ეს მაგრი! იაგომ დაიღრიალა და მწარედ იკბინა თითზე".<sup>16</sup>

აშკარაა, იაგო როგორც უშეაკეული პიროვნება, ვერ იქნებოდა ღმერთის შორწმუნე. ვასაძის იაგოს ამოძრავებენ ინსტინქტები. სექტაკლში იაგოს მრწამსი შემდეგნაირად არის ახსნილი: „ადამიანს განაგებენ ინსტინქტები. გონებამ კი არ უნდა დააბრკოლოს ისინი, არამედ დააფუძნოს მათი უფლებები, გზები უნდა განმარტოს ვნებების საუკეთესო განხორციელებისათვის. საკუთრების, ანგარების, ავხორცილების ინსტინქტები — მხოლოდ ესენი იძლევიან სიხარულს, მხოლოდ ესენი აქცევენ ცხოვრებას სასიამოვნოდ. იაგო იწყებს სიმღერას, მისი ხმა ჟღერს ავის მომასწავებლად... იაგო ხარხარებს, ის ცნობს ხალხს, ყველანი მამაძაღლები არიან. კარვად ხედავს რაც არიან... ომი გამოცხადებულია... ახლა შეიძლება გამამხნეველები ჯარისკაცური სიმღერა იმღეროს“.

სიმღერა ვასაძის დამატებითი დეტალია, რაც ტექსტში არ არის. ამით მსახიობი გამოხატავს თავისი გმირის განწყობილებას. ეს სიმღერა მსახიობს ორგანულად მოსთხოვა შექმნილმა განწყობილებამ. მხიარულ სიმღერაში გამოსავალს პოულობს ის დიდი სიხარული, რაც იაგომ განიცადა მომავალი საქმიანობის გეგმის წარმატებით შედეგების გამო. ბევრის-

თვის გაუგებარი დარჩა რას მატებდა ამ სცენას სიმღერა. ამის თაობაზე მსახიობი შენიშნავს: „ჩემი სიმღერა კასტრეტის მონოლოგის შემდეგ მრავალი ცნობილი კრიტიკოსისათვის ბოლომდე უცნობი დარჩა... ეს სიმღერა ისე უნებურად ამოსხლტა ჩემგან, — უბრალოდ, მომინდა ადრე ჩატარებული ღრეობის, უკვე მრავალ გადადგმულ „ბოროტი ნაბიჯის“ შემდეგ... როგორღაც ამომემღერა“.<sup>17</sup>

მსახიობი ძალდატანებას არ ახდენდა შექსპირულ ტექსტზე. ვასაძე ცდილობდა იაგო წარმოედგინა როგორც გარეწარი, მაგრამ არა როგორც ავი სულის აბსტრაქტული ცნება, არამედ რეალისტური ადამიანური სახე. მსახიობის რწმენით, რაც უფრო ძლიერად იქნებოდა გამოვლენილი იაგოს მოჩვენებითობის, ფარისევლობის სისაძაგლე, რაც უფრო მკვეთრი ფერებით დაანახებდა თავის თავს იაგოში მსგავს ადამიანებს, მით უფრო მიხანი მიღწეული იქნებოდა.

იაგოს ორმაგი ზუნებით თამაში ბოლომდე სდევს პიესას. იაგოს, როგორც საერთოდ ყველა გაიძვერას, არაფერი ზრ შეიძლება მომხიბვლელი ჰქონდეს, მაგრამ ასერხებს მომხიბვლელი იერი მიიღოს, გაშვებიანდ მოგაჩვენოს, პატიოსნადაც გაასალოს თავი. უნარი შესწევს ადამიანების სულთან ადვილად მივიდეს, მათი გული მოიგოს. პირში არაფის კიცხავს, არაფის აწყენინებს, პირიქით, თავსაც იმდაბლებს. იაგოს ნამდვილი და მოჩვენებითი სახე სწრაფად იცვლება. მსახიობი ამ სიძნელეს ადვილად სძლევს. ბუნებრივად ასერხებს ერთი სახის მეორეთი შეცვლას.

„ვასაძე ვასაოცარის ბუნებრივობით იძლევა გადასვლებს იმ გრძნობებიდან, რომლებსაც იაგო ნამდვილად განიცდის, მაგრამ ფარავს იმ ყალბ გრძნობებს, რომელთაც იგი ირგვლივმოფთვ უჩვენებს ისე ბუნებრივი ფერებით შესამეზულს, რომ გეგონებოდათ, ეს კაცი მხოლოდ ამ განცდებით სიცოცხლობს და ეს არის მისი ცხოვრების დედა-არჩიო. იაგოს ორმაგი როლი ტექნიკურ საშუალებათა განსაკუთრებულ მრავალფეროვნებას მოითხოვს. ვასაძე ვასაოცარი ოსტატობით ფლობს და იყენებს ამ საშუალებებს.“

დამბლით მსმენს იავო ოტელოს განკარ-  
გულებას:  
„ჩემს დესდემონას შენ გაბარებ ჩემო  
იავო.  
გთხოვ შენი ცოლი მიუჩინო  
თანამხლებელად,  
დრო რომ ჩაიგდო, შენვე ჩემთან  
წამოიყვანე“.

იავო — ვასაძე შორჩილებისა და ბრძა-  
ნების ზუსტი ასრულების ნიშნად ხელს  
მალლა ასწევს... და ისევე მძლავრი გადა-  
სვლა. წინანდელ შორჩილებისა და უსი-  
ტყევო სიმბოლოებიდან აღარაფერი დარჩა.  
საქმისაკენ. იავო ისევ მტკიცეა და ენერ-  
გიული. აქ არის როდერიგო, საჭირთა მი-  
სი სათანადო განწყობა და წარმართვა...

აი, ოტელო და დესდემონა კიპროსზე  
ბედნიერნი გადატანილი ზიფათის შემდეგ.  
იავო ერთგულების თვალებით შესცქერის,  
საითაც ოტელო ვაივლის. მაგრამ, საკმა-  
რისია როდერიგოსთან მარტო დარჩეს...  
რომ იმ წუთსვე შეიცვალოს, სულ სხვა  
სახე მიიღოს. ჩვენს წინაშე ახლა ის ია-  
ვოა, რომელიც ადამიანებსა და მოვლე-  
ნებზე მბრძანებლობს... რა ოსტატურად  
თამაშობს შემდეგ ვასაძე იავოს, როცა იგი  
დამნაშაის სახით, ხელედაშვებული გან-  
რისხებულ ზტულოს წინაშე დგას. იავო-  
ვასაძე ერთჟოს მთელის თავისი არსებით  
იმ შეგნებას გამოხატავს, რომ ოტელო  
მართალია, როცა ამბობს:

— შესძის იავო,

პატოსსემა, მეგობრობა შენ მას ვა-  
გონებს,  
რომ კასიოს ბრალი შემოკლო, მცირედ  
დასაზო.

...თითქოს იმ სურვილით არის აღსავსე,  
რომ კასიოს როგორმე უშველოს“.

იავოს ფარისველობა, თამაში, ყალბი  
სიკეთე, მოჩვენებითი მეგობრობა-გამჭვები-  
ანობა კვლავ დიდი ძალით იჩუნს თავს  
დაეჭვიანების სცენაში.

„გზდავთ იავოს, რომელსაც სისრუ-  
ლემი მოყავს თავისი ცნებებისა და ფა-  
რისველობის პრაგმა. ოტელოსთან მას  
ორი საშუალებით მოყავს თამაში: როგ-

ორც ადამიანი, რომელიც „საუცხოოდ  
იცნობს ადამიანთა სულს, მოქმედებათა  
აზრს სწვდება“, იავო ფრთხილეს ოტე-  
ლოს მოახლოებული ზიფათის შესახებ.  
როგორც საუკეთესო, უერთგულესი მე-  
გობარი, იავო თვალს უხელს ოტელოს  
მასზე, რაც მის ირგვლივ ხდება. მაგრამ  
როგორც კი ოტელოში შინაგანმა პრო-  
ტესტმა იჩინა თავი, იავო-ვასაძე უსიტყ-  
ვო და უმორჩილეს ხელქვეითის სახეს მი-  
იღებს, ხელქვეითის, რომელიც ზევრ  
მსჯელობას ვერ ხედავს. ის წინ გამოე-  
ჭიმება ოტელოს... მას არაფერი გაუფიქ-  
რია და არც რა დაუნახია იმაზე მეტი.  
რაც მისმა უფროსმა დაინახა. ვითომ რომ  
და, მე არაფერი გამოფიქრია, არც არა-  
ფერი დამინახავს ისეთი, რასაც ჩემი  
უფროსი ვერ ხედავს. ამ გადასვლებს შე  
უდარებლად გვაძლევს ვასაძე. იგი სამა  
გალითოდ გამოვცემს იავოს ფარისე-  
ვლურ უნარს თავი შეაფაროს ჯარისკა-  
ცის გულუბრყვილო უხეშობას და პირ  
ფერობას, თავი მიამიტად მოაჩვენოს...  
უფროსისადმი ერთგულების გამო არ  
შეუძლია გაჩუმდეს:

უმორჩილესად გვედრებით მოტყევა  
სა,

ზევრს მამუდვინებს სიყვარული.

მაგრამ ამას იგი სიმხდალით კი არ  
სჩადის, ან გამოამჟღავნებს შიშით. პირ-  
იქით, იავო გაბედულია და ეს ყველაფერი  
მხოლოდ მისი ფარისევლური ოინბაზო-  
ბაა“.<sup>16</sup>

იავოს უშველებელი ენერჯის, გამჭრი-  
ანობის საჩვენებლად, რის წყალობითაც  
იგი ასოციაციებს მსაკერულ გეგმას, შე-  
უძლებელს რეალურ ფაქტად აქცევს, დი  
და ტალანტია საჭირო. ვასაძეს ამისათვის  
ტალანტიც გააჩნია და ენერჯიაც. როლიც  
შესისხლხორცებული აქვს. იავოს მგზნება-  
რების გამოსახატავად მსახიობს არც ფი-  
ზიკური ძალები დალატობენ. ყოველივე  
ამან შესაძლებლობა მისცა მსახიობს ია-  
ვოს როლის შინაარსი გაემდიდრებინა, გა-  
ეზარდა მისი მასშტაბი.

როგორც აღვნიშნეთ, ვასაძის ზემოცა-  
ნა იყო ეჩვენებინა იავოს ურწმუნოება.  
ის აზრი გაეტარებინა, რომ უბედურია





ის კაცი, ვისაც სიკეთისა არა სჯერა, ვინც ფეხქვეშ თელავს ყოველივე წმინდას. „ვენეციულ ვაჭარში“ რომ ამბობს შექსპირი: საცოდავია ის ადამიანი, რომელსაც სულში არა აქვს მუსიკა. ასეთმა ადამიანმა არ იცის რა არის ზღლოვნებისაგან, სიღამაზისაგან მიღებული სიხარული, ბოროტებაში, გაიძვრობაში, გარყვნილებაში ის ზედავს ბედნიერებას, ვისთვისაც უცხოა ეს ყოველივე. უბედურია, ვის სულშიც არ არის პარშონია, მუსიკა, პოეზია. ასეთ უბედურ ადამიანთა რიცხვს აკუთვნებს შექსპირი იაგოს, რაზედაც ამასვილებს ყურადღებას მასხიობი.

დაჭვიანების სცენაში ვსაძის იაგო წამოგვიდგება სატანური ძალის მქონე ბუნებრივ ადამიანად. მართალია ტრაგედიაში ღმერთისა და ეშმაკის განყენებული ცნებები არ არის მოცემული, მაგრამ ქრისტიანულ ზნეობრიობას უპირისპირდება ურწმუნობა, ეშმაკისეული ტიპის ადამიანი ოტელოსა და იაგოს სახით. ვასაძის იაგო ცხოვრებისეულ საზღვრებს არა სცილდება. მასხიობი იაგოს ბოროტების ძალას უმთავრესად ზედავს მის გამჭირავს გონებაში.

„და, აი, იაგომ ზუსტად განჭვრიტა ოტელოს ახლანდელი მდგომარეობა და უდიდესი სიფრთხილით შეუდგა თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებას. თემა უკვე მიგნებული ჰქონდა — ერთგულება; მოქმედი პირნიც სახეზე იყვნენ — დეზდემონა და კასიო: ახლა საჭირო იყო შინაარსის გაშლა. სიუჟეტური კონფლიქტის შექმნა და ყოველივეს ოსტატურად მოფიქრებულად და კანონზომიერად გათამაშება... ორ-სამი შეკითხვა ანაზღად ვესროლე სარდალს, — გარეგნულად სრულიად უვნებელი კითხვები, რომლებიც ჯერ საქმეს უშუალოდ არ შეეხებოდნენ: „იცოდა რამე მიქელ კასიომ მაშინ თქვენი სიყვარულისა, რჯს ცოლის შერთვას ამირბედიით?“... რა თქმა უნდა, ჩემმა უსაგნო კითხვებმა ოტელოსაც იმოქმედა და, მათზე მშვიდი პასუხის მიუხედავად, მისი სიარულის რიტმი შეიცვალა, ღროდადრო უფრო მედიდურად და განსაკუთრებული ენერჯით გადააბიჯებდა... ახლა საჭირო

იყო, უკვე შემზადებულ ნიადაგზე ოსტატურად გადასროლილი პირველი „ბოროტების თესლისთვის“ დამეცლია და ამიტომ „ბოროტების ყლორტები“ ამოეყარა, ამიტომ რამდენიმე ხნით წაიფურრებები, ხმას აღარ გავიღებდი და მხოლოდ შემპარავად გავადევნებდი თვალს ოტელოს საქციელს... ახლა მე ხმას ავუწვი, უფრო თამამად შევტოპე ბოროტების მორევში, უფრო სწრაფად, თითქოს სულმოუთქმულად მივახალე ჩემი რეპლიკები და თან, ერთგული, პატიოსანი კაცის კვალობაზე განწირულად ყველმოდერებული უტიფრად შევყურებდი გენერალს თვალეზში და ჩემი საქციელით ისეთი მდგომარეობა შევქმენი, რომ მას თვითონ მოემართა კითხვით... ამოსცდნოდა ეჭვის კითხვა. ამოსცდა კიდევ: „ოჰ, თუკი ჩემი სიყვარული გაქვს, მითხარი შენი გულის პასუხი?“ აჰა, როგორც ჩქნა კითხვა მივიღე. ეს ხომ პირველი აშკარა გამარჯვებაა. ახლა მე უკვე თამამად შემიძლო კეთილშობილი განმკითხველისა და მრჩეველის როლი მეთამაშა... ამის შემდეგ: ფარისევლურად შეწუხებული ვეტყვოდ: „მატონო ჩემო, მე ვხედავ, რომ სწორედაც აღელდით“. ამას კიდევ იმიტომაც ვუბნებოდი. რომ ისედაც აღელვებული ოტელო თავის მდგომარეობას მძაფრად ჩაკვირებოდა და კიდევ უფრო აღელვებულიყო. ჩემი ნასროლი მიზანში მოხვდა. ახლა ოტელო რკინის გალიაში უეცრად მომწყვედულ ღმს ჰკავდა... ახლა იაგო მისთვის ერთადერთი მეგობარი, ერთგული თანამებრძოლი დარჩა ამ მუხთალ და ცრუ წუთისოფელში“.<sup>20</sup>

ვასაძე ცხვირსასოცის ზღში ჩაგდების სცენას, თითქოს და უზნიშვნელო მომენტს, უზრალოდ არ ჩაატარებს, ამასაც თეატრალურ სანახაობად აქცევს. გვაგრძობინებს, რომ იაგოსათვის შეტად მნიშვნელოვანი მონაპოვარი იყო და რომ თავისი გეგმის განხორციელებაში დიდ როლს თამაშობდა. „მე ვგრძობდი, რომ ჩემი „ბოროტების თესლის განსამტკიცებლად საჭირო იყო რაიმე მატერიალური საბუთი. და, აი, ცხვირსასოცი, ოტელოს „რელიკვია“,.. იგი ემილიას, ჩემი ცოლის



ხელთაა?! საჭიროა მისი მოპოვება... აქ, ემილიასთან სცენაში, ჩემს თავს ნებას ვაძლევდი ჯამბაზად გადავქცეულიყავი, ვიდრე ხელსახოცს ხელთ არ ვიკავებდი. ჩავბღუჯავდი რა ცხვირსახოცს, მე მას აღტაცებით, ილუზიონისტრით მიმოვატრიალებდი, შევათვალეირებდი როგორც ჯადო რამ თილისმას, რადგან უკვე ვიცოდი:

„უბრალო ამბავს, ჰაერის მსგავსად მსუბუქს, ფუყვს, ვჭვიანთათვის საღმრთო წერილის სიტყვებით მტკიცე ძალა აქვს. ამ ამბიდანაც, იმედია გამოვა რამე“.

და ხელსახოცს სასწრაფოდ ქისაში ვუკარავდი თავს.“<sup>21</sup>

განსაკუთრებით ეფექტურია სცენური ხერხები ოტელოს დაეჭვიანების კულმინაციურ მომენტში, როცა გულწასული ოტელო ძირს ვარდება. ვიდრე მავრი გონს მოვიდოდეს, იავო ზეიმობს. ძირს დანცა სიკეთე, სიდიადე. ვასაძე სიმბოლურად გამოხატავს თავისი გმირის დღესასწაულს. როდესაც ფეხით შედგება ოტელოს გულ-მკერდზე. ეს მიზანსცენა აშკარად შეტყვევებს იავოს გამარჯვების გამო სიხარულზე, რომ ფესქვეშ გათელა ყოველგვარი წმინდა და ამაღლებული. ვასაძე ფერებს არ იშურებს იავოს სიმდაბლის საჩვენებლად. იავოს სიხარულს დრამადრო სცელის სიმხდალე. ვასაძე იავოს ყოველგვარ განწყობილებას უძებნის მეკეთერ თეატრალურ ხერხს.

„მავრი ჩემს წინ გამშლართული ეგდო მიწაზე, ხელ-ფეხ განზე გადაყრილი. უგონო, დაშარცხებული და შორჩილი. ძლივს! სიხარულს და აღფრთოვანებას ძლივს ვიოკებდი, მე ამ დროს სურვილი მქონდა, ამ გამარჯვებით დამთვრალი, ფეხებით გულზე დაეხტოშოდი. აი, ავიჭიშვბოდი კიდევ და, თითქოს ასახტომად, ხელზე-საც აღტაცებით განზე გავეშლიდი, მაგრამ ფრთხილად... ჯერ თითის წვერით მკერდს მოვუსინჯავდი... პირველ ფრახას... გველისებურ დავისინებში, თითქოს ვგესლავედი: გასჭერ, გასჭერ, ჩემო წამბალო!“... წავისინებში ამ ფრახას და,

შემდეგ, უფრო რიხიანად თან დაეცხვით მივაყოლებდი:

„ეგრე ჩააბმენ მახეში, სულელებს და ალაღმართლებს! პირდაპირობა, კარგი კაცობა, საშიშ ხელობად გარდაქმნილა!... სწორედ ეგ არის ნამდვილი გზა, ჩემო განზრახვაგ, ნუ შესუსტდები და მთლიანად განხორციელდი!“

ამ სიტყვებზე, გულშემოყრილ ოტელოს მივატოვებდი და მარცხენა კულისებისაკენ გაოქცეოდი. რატომ? ინსტინქტური შიში — დამნაშავე სტოვებს თავის მსხვერპლს... იავო ბოროტია და, ამიტომ... მშიშარაა ისევე, როგორც მშიშარაა თვით ყველაზე ძლიერი ბოროტმოქმედი. მშიშარა ბუნება იავოსი საკმაოდ ნათლად მქონდა ჩემს სახეში გამოკვეთილი, — ეს იყო ერთ-ერთი მხატვრული ხაზი, რომელსაც მე იავოს სახეში ვანხორციელებდი... როდესაც შევნიშნავდი, ოტელო გონს ეგებოდა, მაშინვე ჩავიმუხლებდი, უმაღ შევიცვლიდი იერს, წამოწყევამი შევეშველებოდი“.<sup>22</sup>

მოვიყვანოთ ზოგიერთი პასაჟი რეცენზიუბიდან. აი, მაგალითად, როგორ ახასიათებს ბოიადიევი ორ კონტრასტულ სახეს:

„ჩვენს წინ ორი ადამიანი — ერთი ბუნებით მეომარი, აზროვნებით ფილოსოფოსი. მისი ხასიათის ძირითადი მიდრეკილებაა ცხოვრების შენება, მეორე — ცხოვრების დამანგრეველი, ცინიკოსი, თავისი ჭკუის მთელი ძალები იქითყენა მიმართული, რომ დიდების შარავანდედი მოაცილოს და-გარყვას კაცობრიობა, იდეალები დაუმორჩილოს ინსტინქტებს და ინსტინქტები ვასაძლოს იდეალებად.“

ვინ არიან ესენი: ოტელო-ზორაგა და იავო-ვასაძე“.<sup>23</sup>

როგორც უკვე მოვისხენით, ვასაძეს მიზნად მქონდა ოტელოსთან შეპირისპირებით გამოქერწა იავოს სახე. ოტელოს პუმიანიზმის ფონზე გამოიკვეთა ამორალური პიროვნების მანკიერებები, რაც, ჩანს, განხორციელებულა.



რეცენზენტს ყველაზე ძლიერ სცენად მიიჩნია კასრებთან გათამამებული მონოლოგი.

„ჩვენ შევუდევით ვასაძის მიერ შესრულებული ყველაზე ძლიერი სცენის აღწერას, რომელიც გამოირჩევა ჭკუამახვილობით, გამბედაობით და ხასიათის არსში უღრმესი წვდომით... სცენას კასრებთან“.<sup>24</sup>

ჩვენთვის ხანტერესია ოტელოს დაჭვიანების სცენა როგორ არის წარმოდგენილი რეცენზიაში: „იგი უდიდესი სიფრთხილით შეუდგა თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებას. პირველი ნაბიჯები გაუზიდავია. წინასწარ მომზადებულ სიტყვებში წარმოითქმებიან თითქოს და სხვათაშორის... ვასაძე იავოს სიტყვებს ისე წარმოთქვამს, თითქოს არა სურს რაიმეში დარწმუნდეს, — დასაწყისში ეს უბრალოდ სიტყვებია, აზრები, გონების თამაში. იქამდე, ვიდრე მოქმედებაზე გადავიდოდეს საჭიროა თემა დაადგინოს და დასასხვლოს მოქმედი პირები. მოქმედი პირნი — დეზდემონა და კასიო. ახლა შეიძლება ექსპოზიციის დაწყება... იავოს ლაპარაკი თანდათან უფრო და უფრო დამარწმუნებელი ხდება... უცერად ოტელოს აღმოხდება ღმუილი და უთავბოლო ბოლთის ცემას მოჰყვება... იავო ხმას იმაღლებს, თამამად შეჰყურებს მავრს თვალბში. აღმაფრენით ხელებს იქნევს. გარეწარმა უკვე გაიკეთა ის ნიღაბი, რომლის დანახვა ოტელოს ათქმევინებს: „გიყვარვარ, იავო?“... ვასაძეს შესანიშნავად ესმის იავოს რთული სულიერი მექანიზმი... უცერად ოტელო-ხორავა იწყებს სიცილს. რა საჭიროა ეს ვარაუდი, როდესაც მისი გული სასევა რწმენით? იავო მოთმინებით უძლებს პაუზას და როგორც შრომისმოყვარე ობომა... თავიდან იწყებს თავის ქსელის ქსოვას... ამ სცენაში ოტელოს ზნეობრივი წამება, როცა იავო თავის თავს აღემატება, ხოლო ოტელო ტიტანური ძალით იკავებს ბოლმას, ხორავა და ვასაძე თამაშობენ უდიდესი დრამატული ძალით. მსახიობები ცხოვრობენ ვნებების შხარდ შეუჩერებელ გრივალში, — ვასაძე-იავო ზან შეტყუაზე გადადის უაღ-

რესად დაჭვივლი ნებისყოფით, აღზნებულად ანთებული თვალბებით, თან თვალს არ აშორებს თავის მსხვერპლს, ხმამაღლა გააფთრებული ყვირის ბრალდებებს... თამაში უფრო საშიშ და შმაგ ხასიათს იღებს.“

რეცენზენტი ორ გმირს შორის კონტრასტს ხედავს ოტელოს ლოცვის სცენაში, სადაც ვასაძე-იავო მთელი ძალით წარმოაჩენს თავის სულმდაბლობას: „ოტელო იჩოქებს ჭუნებებზე იავოს წინ და ქვირთინებს, არამზადაც იჩოქებს და სამინელ მკრეხელურ აქტს ასრულებს... ოტელოს ხმას ფარავს, ჩსეთი გააფთრებით ყვირის, ის ბანს აძლევს ოტელოს წმინდა ფიცს დასაჯოს ბორკობა. ასე ღვანან გვერდ-გვერდს მუნებზე — დიადი ადამიანი და უდიდესი გარეწარი — და ერთდღივივე ღმერთის წინაშე ლოცულობენ“.

ვასაძე-იავოს გამარჯვების ზეიმი კულმინაციურ წერტილზე აჰყავს ოტელოს გულისწასვლის მომენტში. ეს სიმბოლური სურათი ასეა აღწერილი რეცენზიაში: „ოტელო წამოიყვირებს და ეცემა... როგორც იქნა! ერთი წუთის სიამოვნებისათვის ბეგრი რამ შეიძლება ვაილო. იავო თითის წვერებზე დეება. ხელებს ზურგზე დაიწყობს და წინ გადმოიხრება. სურს თავის მსხვერპლის ზევით აფრინდეს და პაერში დატრიალდეს... მაგრამ რადგანაც ფრენა არ ძალუძს, შეიძლება გამარჯვება სხვანაირად აღნიშნოს. მაგალითად, მტერს გულზე დაადგას ფეხი — ნახატებზე ხომ ასე ხატავენ ტრიუმფატორებს. შერე კი სრული სიამოვნების მისაღებად ფეხები განზე გადავს და სიამოვნებით უშხიროს ამ მოხრილი ცირკულის ქვეშ როგორ არის გამშლართული ცნობილი გენერალი.

განა გევა არ არის განხორციელებული, განა თვითონ ბედნიერი ოტელო არა წევს მის ფეხებთან, განადგურებული და დამცირებული? განა იავომ არ გაიმარჯვა?“

ბოიჯივეს ერთი მეტად ხანტერესი მომენტი აქვს შენიშნული სპექტაკლში. იავო ხედავს, რომ ოტელო თავის თანაშობარე კი არ განდა, არამედ, პირიქით, უფრო გაააფთრა ტკუილის აღმოსაფხვრელად



სამბროლოვლად. როგორც ჩანს, ვასაძის მიერ გააზრებული ეს შოშვანი სცენურად ადექვატურად განხორციელებულა.

„ოტელოს სულში შოლოდ ერთი გრძობა დარჩა... ეს გრძობა იყო ვადა-ულახავი წყურვილი აღმოფხვრა ტყუი-ლი... სხვა ფორმით ვლინდებოდა მისი ერთგულება იდეალისადმი.

საქმის ასეთ შემობრუნებას იავო არა-ფრით არ მოელოდა. მას ეგონა, რომ ოტელ-ლოში გააღვიძებდა მდამალ ინსტინქტებს, სინამდვილეში გააღვიძა მწვავე სიძულეი-ლი ამ მდამალ ინსტინქტებისადმი. ოტელოს თვალში დევდემონას და კასიოს გაშავე-ბით, იავოს იმედი ჰქონდა თავჯვას დაუ-ბნევდა და თავის რწმენას ჩაუნერგავდა. მაგრამ რას იფიქრებდა თუ ასეთი გზით უფრო გააფთრებდა ოტელოს. მის სიძუ-ლეილს ბორტებისადმი უფრო გაასასტი-კებდა“.

ვასაძის გავებით, როგორც ოტელო ტი-ტანია ჰუმანურ აზრებში, ისე იავოც ტი-ტანია ბოროტებაში, ცინიკური ფილოსო-ფიით შეიარაღებული დიდ გასაქანს აძ-ლევეს თავის შეგნედელებებს. ერთ-ერთ რეცენზიაში ვკითხულობთ: „ვასაძის შეს-რულებით, იავო შოლოდ ანგარიშისა და გონივრულობის ადამიანი როდია. იგი დი-დი აღჯნების ადამიანიც არის. სხვაგვარ-ად ის თავისი ეპოქის ტიპური ხასიათი არ იქნებოდა. მოხერხებულად მოფიქრე-ბული ინტრიგა შემდეგში წარმტაც თამა-შად გადაიქცევა. მან იცის რა არის გა-მარჯვებით დათრობა... სცენა კასრებთან — ეს რეჟისორის ერთ-ერთი გამარჯვე-ბული მონაფიქრთავანია სპექტაკლში. ვა-საძე ბრწყინვალედ იყენებს ამ შესაძლებ-ლობებს, რომელიც მას რეჟისორმა მის-ცა. აქ ვასაძე როლის გასაოცარი სიღრ-მით ზუსტ შესრულებას გვაძლევს. ამ სცენაში ყველა მოტივირება და ზრახვა ერთ კვანძში იყრის თავს. აქ კონცენტრი-რებულნი არიან ყველა მისი განავარიშე-ბანი. შემდეგში ისინი განაღებულ იქნე-ბიან“<sup>25</sup>

ვასაძის საუკეთესო შიგნებაა იავოს „გართობა“.

„თამაში“, „გართობა“, რაც ქართულ

თარგმანში დაკარგულია, ვასაძის შესანიშ-ნავად აქვს განხორციელებული მთელი პიესის მანძილზე. როგორც რეცენზენტე-ბი აღნიშნავენ, ვასაძე-იავო არა მარტო შურისმაძიებლის როლი გვევლინება, არ-ამედ თავის საქმეს ის სათამაშოდაც აქ-ცევს. ეს განსაკუთრებით იგრძობა კას-რებთან სცენაში, რახედაც ჩვენ უკვე გა-ვიჩრდით.

თუ „ჰამლეტი“ საშყაროს ტრაგიკული მდგომარეობის გამოხატველია ჰამლეტი თავისი შურთვებლობით, თავგანწირულო-ბით სიკეთისათვის ბრძოლის გზაზე, „ოტ-ელოში“ იავო თვითონ არის იმ „ზღვე უბედურებების“ საშყაროს წამომადგენე-ლი, რომელსაც ებრძვის ჰამლეტი.

„შექსპირის ყოველ ტრაგედიას წამძლ-ვარებული აქვს საშყაროს საერთო რეა-ლური მდგომარეობა.

„ოტელოში“ „საშყაროს ტრაგიკული მდგომარეობა“ თავს იყრის და პიროვნ-დება იავოში, მის ხასიათში, მის მიერ მორალის უარყოფაში, ეგონზმის განმ-ტკიცებაში, მის ფილოსოფიაში, მის ცხო-ვრებისეულ პოზიციაში: „ქისა აავსე ფუ-ლით“<sup>26</sup>

ვასაძის მიერ მიგნებული ის ფაქტი, რომ იავო არ არის მოწოდებით მეომარი, ის დაქირავებული ჯარისკაცი, კარგად არის შეინიშნული სინაგორმანის წერილში „შექსპირი საბჭოთა სცენაზე“. „იავო-ვა-საძე მოკლებულია ეროვნულ ნიშნებს, — ის ეკუთვნის იმ მოხეტიალეთა რიცხვს უსახლკარო უცხოელს, რომლებითაც სა-ვესე იყო იმ დროის ვენეცია და რომლებიც ნებისმიერ ქვეყანასთან და ნებისმიერ სა-ხელმწიფოსთან ანგარიშით იყენენ დაკავში-რებულნი. დღეს თუ იავო ემსახურება ვენეციას, ხვალ შეიძლება მან თავისი სმა-ლი მიჰყიდოს მის მტრებს.

ვასაძემ იავოში დაინახა არა უბრალოდ ჯარისკაცი, არამედ დაქირავებული ჯა-რისკაცი, რომელიც ფულზე ჰყიდის თავის სამბროლო ხელოვნებას, ყოველთვის პო-ტენციალური გამყიდველია. აქედან მომ-დინარეობს მოლაპატრობის ცინიკური ფი-ლოსოფია — ვასაძის მიერ შექმნილი სა-სიათის მარცვლი“<sup>27</sup>



ბიესის ფინალი არ ეთანხმებოდა იაგოს როლის მთლიან მონახაზს. იაგო უეცრად მკარვებოდა და გადადიოდა უკანა პლანზე. მსახიობს სურდა იაგოს წასვლა სამოქმედო არედან ყოფილიყო ეფექტური და აზრით დატვირთული. მსახიობი შემდეგნაირად ხსნის თავის მოსაზრებას:

„მეხსუთე აქტში მე უკვე ვბრაზობდი შექსპირზე, რომელმაც ასე უყურადღებოდ დატოვა თავისი საყვარელი უარყოფითი გმირი... ასეთ მნიშვნელოვან როლს (იაგოს როლს) ისეთივე შინაგანად სავე და ეფექტური დაბოლოება უნდა ჰქონოდა, როგორც მთელ მის ცხოვრებას წინა აქტებში. და, რადგანაც შექსპირი თითქმის არავითარ ფსიქოლოგიურად სავე რეპლიკას, არავითარ ეფექტურ სამოქმედო ასპარეზს არ მაძლევდა, საჭირო იყო თვითონ გამომენახა საჭირო შინაგანი მდგომარეობაცა და წერტილის დასასმელი რაიმე სცენური მოქმედებაც — საჭირო იყო, იაგოს, თუნდაც იმ მცირე სიტყვებით, რაიმე ყურადღების მისაქცევი ილეთი მაინც ჩაეტარებინა.“<sup>28</sup>

იაგოს ბოროტმოქმედების გამომჟღავნების შემდეგ, შექსპირის იაგო არავითარ სინანულს არ გრძნობს, სინდისის ქნჯნაც არ აწუხებს. მას არა აქვს შეგნებული თავისი შეხედულებების სიმძაბლე. ამის საბუთად მისი ბოლო რეპლიკაც კმარა: „დამჭრა, მაგრამ მოკვლა ვერ შეძლო“. მისთვის ფიზიკური არსებობა სრულიად საქმარისია. აზრადაც არ მოსდის თუ სუსულიერი ცხოვრება საჭიროა ადამიანისათვის.

ვასაძის იაგო სცილდება შექსპირს ფინალის გადაწყვეტაში. საექტაკლში იაგოს თვალი ეხსნება, იწყებს შემეცნებას, ტრაგედიასაც განიცდის ადამიანის სიღიადეს რომ ხედავს, იტანება საკუთარი თავის არარაობის შეცნობის გამო, მაგრამ გარეგნულად არ იჩნევს. არ ტყდება, რომ შეცდა: რაც მას მოჩვენება ეკონა — სიკეთე, ზნეობრივი სიმაღლე, სინამდვილეში არსებობს, რაც ოტელოს თვითმკვლელობამ აშკარად დანახვა.

„მძრველი რედაქციის თანახმად, მამაკვდავ ოტელოს ავი კაცის თვალით

ეუმზერდი და ვხეიბობდი ჩემი მსხვერპლის სიკვდილით... ერთ საექტაკლში მეხედვი, რომ ოტელო თავისი სიკვდილით დიდებას აღწევს და, ამ მომენტში, იგი უმაღლეს მწვერვალზე მდგომ ადამიანად გადაიქცა. ეს უნდა შეიმეცნოს იაგომ და, ოტელოს სიმაღლის მტკივნეული სიცხადით შეცნობამ, უნდა მტკივნეულად განცდევინოს თავისი ფილოსოფიის და მორალის მარცხი. მის მსოფლმხედველობაში უმაღ უნდა მოხდეს გარდატეხა; იგი უნდა შეძრწუნდეს, მაგრამ შეძრწუნებულად არ გატყდეს. იაგო შეძრწუნდება და — პირველად აქ განიცდის ტრაგედიას. იაგოს ტრაგედია საკუთარი მარცხი კი არ არის — მისი ტრაგედია ოტელოს აღწევებაა. იაგოს თითქოს თვალი ეხილება და ხედავს ადამიანი თურმე არსებობს, ადამიანი თურმე რარივ წარმტაცია და ამაღლებულია თავისი დიდებით, თავისი სულიერი სისპეტაკით თვით სიკვდილშიც.“<sup>29</sup>

ვასაძემ თავისი მოსაზრების თანახმად მოძენა სცენური გამომსახველი საშუალებები. „ეს აზრი რომ დამებადა, დამასრულებელი ეპიზოდის შესრულება სხვანაირად დავსახე: ახდა, ჩემი იაგო შეძრწუნებული და დამდაზლებული, პირისახეზე მოსასხამის კალხას აიფარებს და ურწმურად განზე გახლტება, — არ სურს, მისი დაცემა ყველასათვის თვალიში საცემი იყოს და, ადამიანებს ზურგს უკან ეფარება, ამსთანავე, გასაცოდავებული კი არა, ბრაზიანი-შეშინებული სახე აქვს, შინაგანად კი — სასოწარკვეთილი.“ მსახიობს არ უნდა ტრაგედიის გმირს მიაწეროს ისეთი თვისება, რაც დაარღვევდა ავტორისეულ ჩანაფიქრს და, ამიტომ, გათვითცნობიერებული იაგო ისევ თავის ურწმუნობას უბრუნდება. „რას ფიქრობს იაგო ამ წამებში? იგი შემთხვევითობად მიითვლის ოტელოს ფენომენს... მაუხედავად საკუთარი სკეპტიკურ-ცინიკური ფილოსოფიის გამაცამტკერებელი, ამ უცნაური და უებრო მოვლენის არსს, — იმ მოვლენისა, რომელსაც მაინც ვერ ეგუება, რომლის კანონზომიერება მაინც არ სწამს,

იაგო ურწმუნოების ერთ-ერთი გამოჩენა-  
ტყველი ტიპია და, დამარცხებულიც  
არ ტყდება.“

მსახიობს იაგოს შეხედულებების ევო-  
ლუცია დასჭირდა იმისათვის, რათა გმი-  
რი შინაგანი ფსიქოლოგიური განცდი-  
აეცხო. რათა მთელი სცენური ცხოვრე-  
ბის მანძილზე იაგოს მოქმედების და აზ-  
როვნების საშუალება ჰქონოდა. ბოლოს  
იაგოს ვეთხოვებით არა მონანიებულს,  
არამედ მარცხის გამო ვავებულს.

„ფინალში — არც მონანიება, არც სი-  
ნანული, თავისი მარცხის შეგნებაც კი  
არა აქვს; ერთი უსიტყვო და პირქუში  
გაავებული სახე, რითაც გვეუბნება „ჩაი-  
შალა“. მით უფრო ხაშინელია, მით უფ-  
რო უსაზღვროა ჩვენი სიძულვილი გამ-  
ყიდველის მიმართ, რომელსაც მსახიობი  
იწვევს უღმობელი შეუპოვრობით. ამ  
საზიზღრობამდე მისული სიშიშვლით უფ-  
რო რელიეფურად იკვეთება მხილებული  
მოღალატის ხასიათი“.<sup>30</sup>

იაგოს სცენური სიცოცხლის ასეთი  
დაბოლოება ეფარდებოდა სპექტაკლის  
მთლიან გააზრებას, სადაც ოტელო და  
იაგო წარმოდგენილნი არიან როგორც  
ორი სამყაროს მტკიცე დამცველები და  
ერთმანეთის მიმართ შეურიგებელი მტრე-  
ბი.

„რუსთაველის სახელობის თეატრის სპე-  
ქტაკლი უჩვენებს, რომ არა მარტო ოტე-  
ლო მიდის იმ გაგებამდე, რომ იაგოს სა-  
მყარო სახიფათოა, არამედ იაგოც შეიმე-  
ცნებს რამდენად სახიფათოა ოტელო მის-  
თვის. აღორძინების ორი მტრული მხარე  
შეეჯახებიან ამ ხასიათებში ერთმანეთს.  
ამიტომაც ბრძოლა ოტელო-ხორავასა და  
იაგო-ვასაძეს შორის სავსეა ღრმა აზრი-  
თა და დაჭიმულობით.

სპექტაკლში გაჩნდა ორი სამყარო —  
მეომარ ოტელოს სამყარო, რომლისთვის-  
საც რწმენა ადამიანში, მის აზროვნებაში,  
რწმენაში მყარია, გამცემლობა, ღალატო

კი მძიმე ცოდვად ითვლება და დაქირავე-  
ბული იაგოს სამყარო, რომელშიც თავის  
დევნიად აქცია გამყიდველობა და ვურა-  
გობა. სამყარო, სადაც კაცობრიობის სა-  
უკეთესო იდეალები ფეხქვეშ გათელილია  
თავისი მტაცებლური ინტერესებისათვის.  
ეს სამყარო მხეცური ინსტინქტებით არის  
შემოსილი, სძულს ერთგულება, პატიოს-  
ნება, გონიერება, კულტურა.

სპექტაკლში, ამ ორ სამყაროს შორის  
ბრძოლა მიღწეულია უდიდესი ტრაგიკუ-  
ლი ძალით.“<sup>31</sup>

მოროზოვი ვასაძის მიერ გააზრებულ  
იაგოს სახეს შემდეგ ინტერპრეტაციას აძ-  
ლევს: „ვასაძე იაგოს როლს ასრულებს  
ხაზგასმული რეალისტური ელფერით.  
ცხოვრებისეული პრაქტიციზმი, შელახუ-  
ლი თავმოყვარეობა და ნათელი შეგნება  
თავისი მიზნების და საშუალებების — აი,  
ის ძირითადი, რაც მსახიობმა წამოსწია  
წინა პლანზე. „იაგო და ოტელო“, —  
ამბობს ვასაძე, — „სიმბოლოები არ არი-  
ან, ან „სიკეთის და ბოროტების“ წარმო-  
მადგენლები. ესენი არიან ცოცხალი, ტი-  
პური ხალხი სისხლისა და სოცისაგან  
შემდგარი“. ასეთი პრინციპი უდევს სა-  
ფუძვლად ვასაძის მიერ როლის აღქმას.  
ამ პრინციპთან სრულ შესატყვისობაში  
მსახიობმა გადაჭრით უარყო ტონის მე-  
ფისტოფელური მიმოხვრა, კატისებური  
ნაბიჯებით სიარული, ზურგს უკან დემო-  
ნური ჩურჩული, რომლებსაც ხშირად მი-  
მართავენ იაგოს როლის შემსრულებლე-  
ბი.

იაგო-ვასაძე ჩვეულებრივი ჭკვიანი არამ-  
ზადაა. ის არავის უჩვენებს თავის ჭე-  
შმარტ სახეს. ეს ადამიანი წყნარი და დი-  
ნჯია ხალხთან, ტემპერამენტის და მგზ-  
ნებარე მარტოდ დარჩენილი. ღრმა სალ-  
დაფონურ იუმორს მსახიობი გვაწვდის  
მაძლარი ფერებით, რითაც კიდევ უფრო  
ართულებს ინტრიგანის ორპირობას. ხა-  
სიათის ასეთი ტრაქტოკვის პლანში გან-



საკუთრებული მსხვილი ესმება მონოლოგს ფულზე. აქ ყველაზე ნათლად ვლინდება იაგოს ანგარება, და ალტაცებისაგან ვასაძე ხმას ისე უწევს, თითქოს მღერისო, ისე რომ, მონოლოგი თავისებური პიძინია გამოჩენაზე.

ვასაძეს მთელი როლი მიჰყავს ენერგიულ ტონებში.<sup>32</sup>

ვასაძის გააზრებით, იაგოს განაგებენ ინსტინქტები. თვითონ რომ მდებარე ინსტრუქციებით ცხოვრობს, სხვაზედაც ცდილობს გავლენის მოხდენას. აქედან გამომდინარე, ვასაძის იაგო გულაცრუებულია, როდესაც ხედავს, რომ ოტელო, მას შემდეგ, რაც მისი შემწეობით რწმენა დაკარგა ადამიანებში, მის დონეზე კი არ დადგა, არამედ კიდევ უფრო გააფთრდა ბოროტების წინააღმდეგ ქსაბოლოველად. იაგოს კი ვგონა ოტელოში მდებარე ინსტინქტებს გააღვიძებდა.

ვასაძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აძლევს იაგოს ხასიათის მონუმენტურობას. მისი მტკიცებით, ოტელო თუ ტიტანია ჰუმანურობაში, იაგოც ტიტანია ბოროტებაში. ის დიდი გაქანების არამზადაა. ინტრიგაში ბადალი არა ჰყავს. დიდი ჰქუის პატრონია და დიდი ენერგიაც აქვს. ვასაძე სავანგებოდ აღნიშნავს, რომ ეჭვიანი ოტელო კი არა — იაგოა. ამიტომაც, იაგოს როლის შესრულებისას თვალსაჩინოდ ხდის რამოდენა ენერგიის დახარჯვა უხდება იაგოს, რათა ოტელოს ნდობა დაუკარგოს, ეჭვი აღუძრას, სულის პარმონია დაურღვეოს.

იაგო და ოტელო სპექტაკლში ბოლომდე რჩებიან თავიანთი პრინციპების დამცველები და ერთმანეთის მიმართ შეურიგებელი მტრები.

ამდენად, ვასაძემ იაგოს სცენურ სახეში ბევრი სიასხლე შეიტანა. პირველ რიგში სიასხლე იყო იაგოს მასშტაბის გაზრდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ იაგოს თვისებები, მოტივები, უკიდურესად გაზრდილია, ფა-

როთ პლანში დანახული. მაგალითად, ის არ არის უბრალო გაიძვერა. იაგო მასშტაბის გარეწარია, ჰკვიანი, ეშმაკი, ენერგიული, უსასწვრო მოთმინების მქონე პირი. ამავე დროს ძლიერი, ახარტული პიროვნებაა. ყოველი ბოროტი ნაბიჯის გადადგმა მას სიხარულით აცხებს. ის ცხოველმყოფელობა, რაც იაგოს ახასიათებს, და რითაც ეს უარყოფითი გმირი მიმზიდველი ხდება, ვასაძეს დიდი ძალით აქვს გადმოცემული. ის ყველგან ერთობა, სიკეთის დასამზობად თვითული მოქმედება მისთვის თავის შექცევაა. ხოლო ბოროტების წარმატება — ტრიუმფია.

**შენიშვნები:**

- 1 ს. ნელის, „ოტელი“ რუსთაველის თეატრში, „საბჭოთა ხელნაწები“, 1938, 1.
- 2 აკაკი ვასაძე, ჩემი სამსახიობო გზა, თბ., 1988, გვ. 27.
- 3 იქვე, გვ. 28.
- 4 აკაკი ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, თბ., 1983, გვ. 96.
- 5 აკაკი ვასაძე, ჩემი სამსახიობო გზა, თბ., 1988, გვ. 28.
- 6 აკაკი ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, თბ., 1983, გვ. 94.
- 7 გოლი, ბოროტმოქმედთა ტიპები შექსპირის შემოქმედებაში (რუსულად).
- 8 აკაკი ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, თბ., 1983, გვ. 94.
- 9 აკაკი ვასაძე, ჩემი სამსახიობო გზა, თბ., 1988, გვ. 26.
- 10 ა. გოლი, ბოროტმოქმედთა ტიპები შექსპირის შემოქმედებაში (რუსულად).
- 11 აკაკი ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, თბ., 1983, გვ. 96.
- 12 აკაკი ვასაძე, ჩემი სამსახიობო გზა, თბ., 1988, გვ. 28.

- 13 აკაკი ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, თბ., 1983, გვ. 96.
- 14 აკაკი ვასაძე, ჩემი სამსახიობო გზა, თბ., 1988, გვ. 27.
- 15 აკაკი ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, თბ., 1983, გვ. 105, 107.
- 16 ბოიაჯიევი, სამყაროთა ბრძოლა, შექსპირული კრებული, 1947 (რუსულად).
- 17 აკაკი ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, თბ., 1983, გვ. 123.
- 18 ს. ნელსი, „ოტილო“ რუსთავედის თეატრში“, „საბ. ხედ“, 1938, № 1.
- 19 იქვე.
- 20 აკაკი ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, თბ., 1983, გვ. 113-117.
- 21 იქვე.
- 22 იქვე, გვ. 120-121.
- 23 ბოიაჯიევი, სამყაროთა ბრძოლა, შექსპირული კრებული, 1947 (რუსულად).
- 24 იქვე.
- 25 ს. ნელსი, „ოტილო“, რუსთავედის თეატრში“, „საბ. ხედ“, № 1.
- 26 თური ბორევი, ტრაგიკული, მ., 1961, გვ. 86 (რუსულად).
- 27 ბ. ი. ზინგერმანი, შექსპირი საბჭოთა სცენაზე, მ., 1956 (რუსულად).
- 28 აკაკი ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, თბ., 1983, გვ. 122.
- 29 აკაკი ვასაძე, ჩემი სამსახიობო გზა, თბ., 1988, გვ. 30-31.
- 30 მორიზოვი, თეატრის ოსტატები შექსპირის ხასიათებში, კრებ., მ-ღ., 1939 (რუსულად).
- 31 ბ. ი. ზინგერმანი, შექსპირი საბჭოთა სცენაზე, მ., 1956 (რუსულად).
- 32 მორიზოვი, თეატრის ოსტატები შექსპირის ხასიათებში, კრებ., მ-ღ., 1939.

# ს ე კ ვ ი ს ტ ო პ ო ს ი დ ა ტ ო პ ო ს ი ს ს ე კ ვ ა

დავით ანდრიაძე

„მსოფლიოში გრიგოროვიჩის მოძველებულს რომ უწოდებდნენ, ამის გამო ცოტა რამ შეიცვალა მის პალებტეში; მაგრამ განა შეიძლება მოძველდეს ალბური მდელო?“

მორის ზეჟარის ეს სიტყვები სოლიკო ვირსალაძეზე შეიძლება გავრცელდეს.

**30-ისაღმა** თავისი თეატრი შექმნა — სცენოგრაფიული თეატრი, იგი იმ ერთი მესტროთაგანი იყო, ვინც დეკორაცია სცენოგრაფიად აქცია, ანუ კულისებით „ამოჭრილი“ ბრტყელი სურათიდან სპეგანზომილებიან სივრცეში — ფერიითა და შუქით შექმნილ ფერწერაში გადაზარდა. საკუთრივ ესკიზებს რაც შეეხება, ისინი მხატვრისათვის მხოლოდ და მხოლოდ „შავი მასალა“ იყო, ჩანაწერი, რომელიც მხატვრული ტექსტის მსგავსად სცენაზე უნდა წაითხულიყო.

ვირსალაძის, როგორც სცენოგრაფის ტალანტი, თავიდანვე საბალეტო თეატრში გამოვლენდა. ეს იყო 30-იანი წლების საბჭოთა თეატრში დამკვიდრებული დრამბალეტო, ანუ პანტომიმური ბალეტ-პიესის ტიპი. ამგვარ უანრულ კენტავრებში ბალეტმეისტერს სშირ შემთხვევაში რეჟი-





სორი ცვლიდა, მოცეკვავეს — აქტიორი, მოკლედ, პანტომიმა სჭარბობდა ბალეტს. ასეთი იყო ვასტანგ ჭაბუკიანის დრამბალეტი. ამ დიდი მოცეკვავის დისკურსი ვირსალაძის სცენოგრაფიულ ენაზეც გაერცელდა. 30-40-იან წლებში რაბინოვიჩი-

სა და ბობიშვილის სკოლაგავლილი ვირსალაძე ჯერ კიდევ აქტობრივად აფორმებს სპექტაკლს, რაც იმას ნიშნავს, რომ, როგორც მხატვარი, იგი სურათების მონაცვლეობით ასდენს ნარაციას და ბალეტმეისტერთან (თუ მოცეკვავე-რეჟისორთან)



მიჯაჭვული გამოსახავს მოქმედების მოძრაობას. კოლორისტის ტალანტი მაინც თავისას აკეთებს და ვირსალაძე, ჯერჯერობით ვადაულაძე და ნარატის „ინტერმედიუმში“ ახერხებს თავისი ფერწერული შაკის გამჟღავნებას. მას უკვე აღარ აკმაყოფილებს დისკრეტული სურათოვანი კომენტარების შეკონჭივება და ისწრაფვის „უნიტარული სურათის“ პრინციპით წარმოგვიდგინოს დაუნაწევრებელი სცენოგრაფიული ხილვა. მისი მხატვრობა სულ უფრო მიელტვის კოლორისტულ ქორეოპლასტიკას და ფერწერულ სიმფონიზმს. ცეკვის „მოჩარჩოებიდან“ დეკორაციის დამოუკიდებელ სახილველში გადაზრდის ნება სულ უფრო მძაფრდება. ასე ჩნდება ესკიზებში მოცეკვავე მასის გამომხატველი სტაფაჟი, და საერთოდ, ქრომატული დინამიკა, რომელიც მოგვიანებით ვირსალაძის სცენოგრაფიული პოეტიკის ერთ-ერთ ემბლემადაც კი იქცევა.

ვირსალაძის საბალეტო სცენოგრაფიის შედევრებამდე იყო საოპერო ოპუსები, მათ შორის, საეტაპო — ვერდის „ფალსტაფი“ (რეჟისორი ე. კაპლანი), რომლის დეკორაციის ერთ-ერთ ესკიზშიც (ტყე) თითქოსდა მოხე თოიძის — მისი ყოფილი მასწავლებლის — „მანანანის“ კოლორისტული მცხუნვარებაც იგრძნობა.

ყოველგვარი სტილიზატორული სიყალბე, დაშაქრული არამესკეპი და დელარჟენილი, მანერული ამალგამები უცხო იყო ამ არისტოკრატი მხატვრისათვის. გარდა ამისა, ვირსალაძის დეკორაციებში ფარულად იგრძნობოდა რაღაც თამაში, ირონიულ-დისტანციური სიმსუბუქე, რაც

თვით თეატრალური პირობითობის დიათამაშიც ვადაიზრდებოდა სოლომონ გარეთ კი, ტოტალიტარული ფარდები ეკიდა, დემაგოგიურად სერიოზული, შიშვე სტალინური უპოქის რკინის ფარდები... ეტყობა, ასეთ დროს, სწორედაც უპრიანი იყო «Мир искусства»-ს ტრადიციების გახსენება. ამიტომაც გვახსენებს ვერდის „სიცილიური საღამოს“ პირველი აქტის დეკორაცია ბენუას სცენოგრაფიის. „შეპერეზადას“ კოსტიუმები ლ. ზაქსტის ექსპრესიულად მროკავ სხეულებს (თუმცა, აქ მეტი ეროტიკაა), ანდა, „მძინარე



მზეთუნახავში“ ფერია კარაზოსის ხატი კ. კოროვინის ანალოგიურ ესკიზს...

არისტოკრატიული გემოვნების გარდა ვირსალაძე აბსოლუტური კოლორისტული სმენის მხატვარიც იყო, ამიტომაც ახერხებდა მუსიკალური პარტიტურის ფერწერული კორელატის მოძიებას. ასე მოიხელთა მხატვარმა მოცარტის „დონ ჟუანის“ ფრთხილი შეღოსი, ჩაიკოვსკის „მძინარე მზეთუნახავის“ ფაქტურული კონტრაპუნქტი, ასე დასაძა რიმსკი-კორსაკოვს „შეპერეზადას“ თუ ა. გლაზუნოვის „რაიმონდას“ ბგერადი პალიტრა...

ვირსალაძის მხატვრობას ისევე შევნიშნავთ სიტყვა „მუსიკალობა“, როგორც დიდ კომპოზიტორთა მუსიკას ტერმინი — „კოლორისმი“. მის სცენოგრაფიაში არა მხოლოდ სინთეზური, არამედ სინესთეზი-



ური პარმონიაცაა გამეფებული, და ეს პარმონია მუდამ ზუსტი (მხატვრულად ზუსტი) ფერწერული ორკესტრობითაა კორექტირებული. დეკორაციის კოლორიტი მუდამ უნისონშია ამა თუ იმ მუსიკა-

ლური ეპიზოდის კოლორიტთან, ხოლო თუ ეპაექრება, ეს პაექრობაც მხატვრულადაა მოტივირებული და გამართლებული.

მხატვარი კოსტიუმსაც დეკორაციის კოლორისტული გასაღებით ხსნის და თითოეულ აქტში კონტრაპუნქტულად ესმიანება გამჭოლ ლაიტთემას. ვირსალაძისეული კოსტიუმირება სპონტანურად თვითკმარი კარნაგალიცაა და გამიზნული „ბარდ-ალეც“, მკაცრი გემოვნებით მოფიქრებული ტანისამოსი ქორეოპლასტიკასა და პერსონაჟის ლაიტმოტივობებთანაა შეთანხმებული და მხოლოდ მოცეკვავის ტანზე „სრულდება“. ესაა პარტიტურა, რომელც საბოლოოდ სხეულმა უნდა ააქლეროს.

ვირსალაძე არა მხოლოდ მხატვრული ტექსტის დაწერის დროს აღადგენს, არა-



შედ ერთგვარი კულტუროლოგიური გუ-  
მანიტაც გრძნობს სოციალურ ჟანრს. ასე  
აზავეებს, მაგალითად, „ღონ ქუანის“ სა-  
ნის ესპანურ დისკუსს თვით მოცარტის  
ეპოქის სტილთან, ხანაც, „გაყინული“,  
სტატიკური გამით კი არა, მოძრავე, პუ-  
ლსირებადი, მუსიკალური კოლორიტით  
გამოსატავს თავის წილ ემოციას. ამგვარი  
სცენოგრაფიული პოეტიკის კულმინაცია  
იყო ალ. მაჭავარიანის ბალეტი „ოტელო“,  
პროკოფიევისეული „რომეო და ჯულიე-  
ტას“ ეს მშვენიერი ქართული ტრანსკრი-  
ფცია. ვირსალატემ ვირტუოზული ფერ-  
წერული მარშით გამოიგლოფა საბჭოური  
დრამ-ბალეტის ესთეტიკური რეჟიმი და  
პეტიპას გავლით „ვრიცგოროვიჩის-  
დიდ ბალეტს“ შეეკრა.

კალენდარულად მეთაფორულ-კომპო-  
ზიციური ბალეტის ახალი ეპოქა უკვე და-  
წყებული იყო.

ეს იყო 1957 წლის ნოემბერს. იმავე  
წლის აპრილში კი ვირსალატემ აფორმებს,  
ანდა, უკეთესი იქნებოდა, თუ ვიტყოდი,  
სცენოგრაფიულად დგამს ს. პროკოფიე-  
ვის „ქვის ყვავილს“.

„ეს იყო პეტერბურგში“, მარინის თე-  
ატრში, მაშინ კი ასე უწოდებდნენ —  
„ლენინგრადის ს. მ. კიროვის სახელობის

ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკა-  
დემიური თეატრი“.

ამ თეატრში შეხვდნენ ერთმანეთს ვი-  
რსალატე და გრიგოროვიჩი.

აქედან იწყება მათი „სიყვარულის ლე-  
გენდა“.

„ქვის ყვავილში“ დრამბალეტს ცეკვა-  
სიმფონია ჩაენაცვლა, „რეჟისორულ“  
ბალეტს — ფილარმონიული... ცალსახა  
დრამატიზაციამ თავისი დრო მოჭამა.  
ლიბრეტოზე დაშენებულ ბალეტს მუსი-  
კალურ დრამატურგიაზე აღმოცენებულმა  
სიმფონიურმა ცეკვამ გადასძალა.

ასე იქმნებოდა ახალი საბალეტო დის-  
კურსი, რომელსაც იმთავითვე აუღო ალ-  
ლო ვირსალატემ. მხატვრის ფუნქცია ერ-  
თი შეხედვით მოკრძალებული იყო — შე-  
ექმნა ცეკვისათვის მოსაზრებელი სცე-  
ნური მოედანი და აქტიორული კოსტიუ-  
მი. ამ მოკრძალებულობის მიღმა იმაღე-  
ბოდა მთავარი სირთულე — მხატვარს  
დაზგებისა თუ ბარიკადების გარეშე, კუ-  
ლისების, არიერსცენის, პორტალებისა და  
მისთ. გამოყენებით და რაც მთავარია,  
სინათლის მოუხელთებელი პარტიტურით  
უნდა შეეტხზა ცეკვადი სლომილობის ვი-  
ზუალური აკომპანემენტი, საბალეტო კო-  
სტიუმის აპრობირებულ „უნიფორმაში“





(კოლეთი, ტრიკო, პაჩკა, ტუნიკა...) უნ-  
და შეეზარდა გმირის ბუნების გამოშა-  
ტველი ტანისამოსი, მოცეკვავის სხეული

მოცულობით პლასტიკურ სტრუქტურასაც  
რომ გამოჰკვეთდა და მის ფორმასაც აღ-  
ნიშნავდა.



მოკლედ, ვირსალაძემ გრგოროვიჩთან  
ტანდემში თავიდანვე შეძლო ღრამატიზა-  
ციის ზედმეტი ტვირთისაგან, ყალბი ილუ-  
ზორულობისაგან, ბუტაფორულ-რეკვი-  
ზიტული სიმულაკრებისაგან დეკორაციის  
განთავისუფლება. ეს იყო მეტაგამოსახუ-  
ლების — „გამოსახულების გამოსახულე-  
ბის“ გზა — გზა სპექტაკლის უნიტარუ-  
ლი სინთეზური სატის მოხელთებისა. ასე  
ითხვებოდა ვირსალაძისეული სცენოგრა-  
ფიული სატები: სატი-მოგონებები სატი-  
გამოგონებები, სატი-რეფლექსიები. მოყ-

ლედ, მხატვრის წარმოსახვის სუბიექტურ პრიზმაში გარდატეხილი აპერცეპციები...

ვირსალაძე სცენოგრაფიული ჰიპერბოლის დიდოსტატი იყო, დეტალის აბსტრაგირების ჯადოსანი. „ქვის ყვავილში“ მალაქიტის ზარდახშა წარმოგვიდგა იმ მობილურ მეტაფორად, რომლის გამოსახულება სივრცულად აწესრიგებდა სცენურ ქმედებას, ისე, რომ, ჩვეულებისამებრ, დეკორაცია აბსოლუტურად არ უშლიდა ხელს ცეკვას. პირიქით — ორგანულად ერწყმოდა სპექტაკლის ქორეოსსეულს. უცვამ ალმონდებოდა, რომ თურმე, ეს ზღაპრული ზარდახშა ილუზიულურად მოძრაობს, მეტიც, თამაშობს, კიდევ მეტი, ცეკვავს...

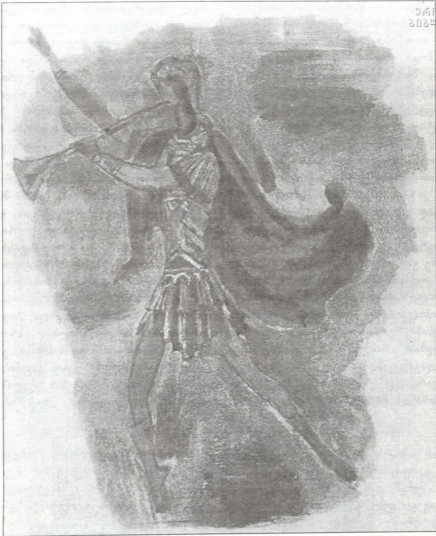
ასე იქმნებოდა ვირსალაძისეული სცენოგრაფიული ფორმულები, ცოცხალი ფორმულები, აი, მკაცრი სილამაზით გამორჩეული თეჯირი ა. მელიქოვის ბალეტში „ღვეგენდა სიყვარულზე“ — თეჯირიცა და წიგნიც, ძველი აღმოსავლური წიგნი, რომლის „ფურცლებიც“ მოქმედების მსვლელობისას იკითხებოდა. ამას ემატებოდა ლამპიონები, არა როგორც დეკორატიული აქსესუარი, არამედ წიგნის კითხვისათვის აუცილებელი სინათლის წყარო. ეს ლამპიონები სცენური სივრცის ორგანიზაციის ბურჯებიც იყო. წიგნ-თეჯირისა არ იყოს, ლამპიონებიც, როგორც საგნები, მარტო

ოდენ ორიენტალურ ტოპოლოგიურ სტატუსს კი არ ანიჭებდნენ სივრცის ორგანიზაციის დეზაინერის ორიენტაციის საც წარმოადგენდნენ და ისე და ისე, ეწერებოდნენ ქორეოგრაფიის საერთო სივრცულ ნახატში.

ღიახაც, „ქვის სტუმარსა“ და „ღვეგენდაში“ მანიფესტირდა საბალეტო სცენოგრაფიაში სიმბოლულობისა და სივრცულპერსპექტიული, ანუ „სკიაგრაფიული“ სინთეზი. ეს იყო არაორგანული და ორგანული პარმონიის სცენოგრაფიულ დასახვის სტრატეგია.

ვირსალაძისათვის უცხო იყო ქრომატული მიმეტიზი; უცხო, რადგანაც თეატრი, მით უფრო, ბალეტი, პირწმინდად ჯერარსული წარმოდგენის ფორმაა და ამ ფორმის შესატყვისი უნდა ყოფილიყო საბალეტო სცენოგრაფიაც... სცენური სივრცე ვირსალაძისთვის კულტურის სივრცის მოდელიც იყო; სცენური დრო — კულტურის დროისა, მისთვის თეატრი ხაზოგადოდ, და კონკრეტულად საბალეტო-თეატრი, ერთი ლამაზი სიზმარი იყო. ოღონდ ამ სიზმარს მხატვარი მუდამ განსაზღვრული სემიოტიკური სარკმლიდან ქვრეტდა. ამ სიზმარს „ცხადი ზმანებაც“ შეიძლება დავარქვათ, რომელშიც, შემოქმედებითი სუბიექტის ტრანსცენდენტური რეპერტუარიც დგინდებოდა. ამ „რეპერ-





ტუარში“ საგანგებო ადგილი ეკავა ჩაიკოვსკის „მაკნატუნას“ გრიგოროვიჩისეულ ტრანსკრიპციას, რომელიც სწორედ



ვირსალაძისეული სცენოგრაფიული სიზმრით გაცხადდა. მაკნატუნას, აწ უკვე კლასიკური რედაქცია ჩაიკოვსკის მუსიკის აუთენტური დროით-სიტყვული პროექციაა, ფანტაზმების, მეტამორფოზების, აზრობრივი ალტერნაციების, არაფორმალისტებადი სულიერი ფლუიდების აკუმულაციები...

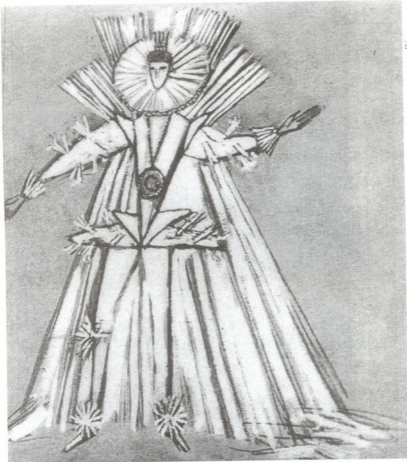
ეს „ცხადი სიზმარი“ ვირტუალური სამყაროს მოდელია, უძვირფასესი კონტრამანდაა, რომელშიც ვირტუალური სიღვეზით გაფორმდა „მსოფლიო სიზმრის“ კუმულატიური ინტოლოგიური ხატი, რეალობიდან მეტარეალობაში (და პირიქით) პერმანენტული გადასვლის: ფორმა... მარის ფერეიული სიზმარი დროის სამი ექ-

სტაზის ერთიმეორეში გადასვლა, ანუ წარმოსახვა, — წარმოსახვაც და კვალდასახვაც, როგორც მომავალში ექსტატირება. თითქოსდა, ჩვენს თვალწინ ნაძვის ხეც „მოგზაურობს“, ფანტასტიკურად იზრდება, შეფერილობას იცვლის... მეორე მოქმედებაში ტოპოლოგიური მასშტაბებიც იცვლება, კედელზე დაკიდებული პორტრეტიც იზრდება, საათსაც „ასაკი ემატება“, ჩვენს თვალწინ ცოცხლდებიან სათამაშოები, თოჯინები ადამიანებად იქცევიან, ამასობაში მარიც იზრდება, მაკნატუნა კი უსახური თოჯინიდან მშვენიერ პრინცად გარდაისახება; და მთელ ამ მეტამორფოზებში სცენოგრაფი გვაჯერებს, სცენოგრაფი, რომელიც პირველი სურათის, მე ვიტყვოდი, ტრაგიკულად გამჭვირვალე კოლორიტით გვამზადებს მეორე აქტის პასტორალური მუსიკისა და თოჯინების სისხლქარში ქორეოპლასტიკისათვის. აი, მესამე სურათი ვი, კოლორისტულად გაცილებით „ღამუდარი“, ოღონდ, — აქაც დავამატებდი — ავისმომასწავებლად ღამუდარი და შესაბამისად, ამზადებს ვირთხებისა და მაკნატუნას კვაზიღრამატულ

ორთაბრძოლასა და თოჯინების „სერიოზულ“ დივერტისშენებს. ბოლო სცენოგრაფიული აკორდიც დავაფიქსირით — ფანტასტიკური ნაძვის მეტონომიური ხატი, ერთდროულად მირაჟულიცაა და რეალურიც, პროფანულიც და საკრალურიც... ვირსალაძისათვის სცენოგრაფირება, უპირველეს ყოვლისა, ნიშნავდა ზუსტი პროპორციების დადგენას ტექსტის (მუსიკის) სივრცისა და სცენის სივრცეს შორის. ამ კონტექსტში სცენოგრაფია განიხილება არა როგორც, ელემენტარულად, დრამატურგიული (თუ ქორეო-მუსიკალურ-დრამატურგიული) ტექსტის უსულგულო ილუსტრაცია, არამედ, როგორც სცენური ტექსტისა და ამ ტექსტის გამომხატველი ადამიანის რეპრეზენტაციის სიხტემა. ვირსალაძე თვითადამოსახვის, როგორც გამოთქმის სიტუაციას გამოსახავდა და არა ფიქსირებულ ადგილს, სივრცესა და ტექსტს შორის გაცვლის პროცესში განსაზღვრავდა დადგმის საზრისს. ეს იყო ქორეოღრამატული ტექსტის გაგების, როგორც გამოთქმის პროცესის ყველაზე ნაყოფიერი სიტუაციის „დაჭერისა“ და







„იდელური“, მხატვრულად ზუსტი წაკითხვისაკენ მიმართული სტრატეგია.

ასე დაარღვია ვირსალაძემ ფრონტალურობა, ხელახლა დაანერია „იტალიური



კოლოფი“, უარყო ყოველგვარი მაშინერიკა, განსნა სივრცე, მაქსიმალურად გაამრავლა ალქმის წერტილები, შეძლო ფარდობითი გაეხადა უნიტარული და გაყინული პერცეპცია, პუბლიკა წარმოდგენის შიგნით შეეყვანა და დასწრების ილუზია შეექმნა მისთვის. ვირსალაძის სცენოგრაფიულ თეატრშიც მოხდა დეკორაციის რესტრუქტურისზაცია, სივრცეში, საგანში, კოსტიუმში მონაცვლეობითი ბაზირებით კი, ურთიანი სიბრტყის გაქვეყნებული ალქმის საზღვრებს მიღმა გატყუება. ეს იყო ერთგვარი სცენოგრაფიული ტრანსცენდირება, ამასთან, სცენოგრაფიის ანიჰილაციის ვირსალაძისეული პარადიგმა, რომელსაც იგი ყოველ ახალ ოპუსში, სცენის რეალურ სივრცეშივე ასორციელებდა, მსუბუქი და მოზილური მატერიებით იყენებდა სცენას, როგორც თავისებურ მეტაბუტაფორიას და აქტიორის თავისებურ „გაგრძელებას“. რაც მთავარია, ვირსალაძე პროექტორების „თამაშით“ ჩა-



ბნელებულ სცენაზევე თხზავდა ნებისმიერ ტოპოსებსა და ატმოსფეროს. ასე იქცეოდა სცენოგრაფია თეატრალური წარმოდგენის დინამიურ და პოლიფუნქციურ ელემენტად.

ვირსალაძე, თავის მხრივ, ადასტურებდა ამათა თუ კრეკის კონცეფციას, რომ საკუთრივ სცენური გარემო განსაზღვრავს პერსონაჟთა მოძრაობას და არა პირიქით. ამიტომ მისი სცენოგრაფიული ესთეტიკაც, ეფუძნებოდა სივრცის არტიკულაციას; არტიკულაციას და სუნთქვასაც, და კიდევ: ამ სუნთქვის რიტმულ სემანტიზაციას. დიახ, სცენოგრაფია ვირსალაძისთვისაც ორგანიზოშილებიანი ობიექტი კი არა, ცოცხალი ორგანიზმი იყო, ტემპორალობას, მუსიკალურ რიტმსა და თუ სინათლის ვარიაციებს დამორჩილებული ორგანიზმი. ეს

იყო თავისებურად უნივერსუმი, ვირტუალური რეალობა, რომელიც კი არ „იმეორებდა“ ტექსტს, არამედ ახალ სივრცეს თხზავდა ამ ტექსტის შიგნიდან წასაკითხავად, ანუ საკურებლად. ეს სმენისა და ხედვის ახლებური ალიანსიც იყო. ამგვარ თეატრში მუსიკალური ხანიერება, ქორეოგრაფიულ მოქმედებას რომ არტყია, კიდევ მართავს ამ მოქმედებას და ახალ, განვითარებად სივრცესაც წარმოშობს. წარმოდგენის დადგმა, ანუ წარმოდგენა, ალბათ, სწორედ ამას უნდა ნიშნავდეს — ტექსტისა თუ მუსიკის კონფიგურაციას, თანაც, ადამიანის სხეულის ცოცხალი მოქმედებით შესაგრძობ კონფიგურაციას და მის პერმანენტულ რეაქციას იმ წინააღმდეგობაზე, კონსტრუირებული სი-



ბრტყეები თუ მოცულობები რომ განაპირობებენ.

ვირსალაძის თეატრის პროტაგონისტად „რიტმული სივრცე“ გვევლინებოდა. ეს სივრცე ეწერებოდა ადამიანის სხეულში,



კიდევ მეტი, აღნებოდა ამ სხეულს და, არქიტექტონიკული წესრიგით, ანუ უზუნაესი მხატვრული ლოგიკით ერწყმოდა მას. ზმანება და მუსიკა ასე იძენდნენ ფორმას ვირსალაძის სტენოგრაფიაში, ცოცხლდებოდნენ და დროისა და სივრცის რიტმიზებულ უნივერსუმში მთლიანდებოდნენ, თუ გრიგოროვიჩი დხზავდა „მისი უდიდებულესობა“ — ცეკვის ტოპოსს, ვირსალაძე კმნიდა ტოპოსის ცეკვას, ორივე ერთად კი ახალ—გლობალურ სელოცნებას.

აი, რის გამო უგებდნენ ერთმანეთს; აი, რატომ შეითხზა ლეგენდა იური გრიგოროვიჩისა და სოლიკო ვირსალაძის სიევარულიის შესახებ. ეს უკვე აგაქვევებული ვეავილი“, რომელიც „შაკანტუნას“ სახით დიდი სცენოგრაფის საიუმბილოდ თბილისში, ისევ და ისევ გრიგოროვიჩმა ვაგვიცოცხლა.

საყოველთაოდ ცნობილია ზეგლობალური სხვადასხვა ღარვის ისტორიების არსებობა, რომელნიც განიხილავენ განვითარების თანმიმდევრულ პროცესს, ცალკეულ პერიოდებს თუ გამოჩენულ ზეგლობალურ შემოქმედებას. როგორც წესი, ასეთი წიგნები, მონოგრაფიები, სათანადო პუბლიკაციები კლასიკური ფორმით წარმოჩინდებიან.

ამასთან არანაკლებ ინტერესს იმსახურებს შემუშავებული ზეგლობალური, რომელიც თუნდაც სუბიექტური შეფასებით, მშენის მიმართ კონკრეტულ გარემოებაზე, კურთხულ ვითარებაზე, ამა თუ იმ შემოქმედთა ცხოვრების თავისებურებასა და საზოგადოებრივ ურთიერთობაზე. ყოველივე ეს ამდებრებს ჩვენს წარმოდგენას შემოქმედებით პროცესზე, ზეგლობალური პირობებზე და იმ ვითარებებზე, რაც უმჯობესად ან უწინააღმდეგობად შემოქმედთა ჩანაფიქრის განხორციელებას.

თანამედროვე ქართული არქიტექტურის სრულყოფილი ისტორიის შექმნა, სათანადო ღრის, ზეგლობალური პირობებისა და სპეციალისტთა მზადყოფნის მოთხოვნა. ჩვენი პროფესიული საზოგადოებრივი ცხოვრება, შემოქმედებითი პროცესის „სამზარეულო“ და თანმხლები პერიპეტეტიკის ღრულად აღბეჭდვა კი საშუალებას მოგვცემს დავიწყებას არ მივცეთ და თაობებს დაუტოვოთ არქიტექტორთა ძველი თაობის თუ ღრისათვის მოქმედთა საქმიანი და ადამიანური ურთიერთობების მნიშვნელოვანი ეპიზოდები.

იმედია, ამ მიზნით ჩვენი კოლეგები, განსაკუთრებით კი უფროსი თაობის წარმომადგენლები, არ დააყოვნებენ თავიანთი მოგონებების გამოქვეყნებას, რისთვისაც ვურნალ „ზეგლობალური“ შესვეურებას სპეციალური რუბრიკაც კი დავეთმის.

სასურველია, მხარი აგვიბან სხვა პროფესიის წარმომადგენლებიც, რომლებსაც საქმიანი ურთიერთობა ჰქონდათ არქიტექტურული პროექტირებისა და რეალიზაციის პროცესებთან, ან სხვა რამ აკავშირებდათ ამ ღარვის მოღვაწეებთან.

აქ გამოქვეყნებული მასალა საფუძველს ჩაუყრის მომავალში „არქიტექტურის მახინჯის“ შექმნასაც.

თამაზ თაყაიძე

საქართველოს დამსახურებული არქიტექტორი, პროფესორი

# მხიარული მოგონებები კოლხა არქიტექტორებს

კარმენ ზაქარაია

ჩვენთან წასულ ნაცნობ-მეგობართა მოგონება კეთილი საქმეა. ცოტა დრო კიდევ გავა და მათი მოგონებლებიც აღარ იქნება, თითქოს არც კი ყოფილან ამქვეყნად. ხოლო რაც შეეხება რჩეულთ, მათი გზა სხვანაირად მიემართება და ისტორიასაც სხვადასხვა დროით შერჩებიან. ეს ზოგადად, ხოლო კერძოდ, სუროთმოძღვრები შემოქმედების კატეგორიების მიხედვით „მიეკვრებიან“ ზეცას.

ოცინი წლებიდან არქიტექტურამ დიდი წინააღმდეგობრივი გზები გაიარა. როგორც კი გაჩნდა კომუნისტური იდეები, ქვეყნის გარდაქმნა უცბად მოუწია. ყველაფერი ძველმური იყო ბურჟუაზიული, კაპიტალისტური, მათთვის მიუღებელი. მაგალითად, რაში სჭირდება შენობას მორთვა, ჩუქურთმა, რელიეფი და სხვა. ქალაქური ტიპის სახლებში, ბინების ჩაკეტილობა უარყოფილი იყო. „ყოვლად მიუღებელი“ იყო: ცალკე სადარბაზო, ჩაკეტილი ბინა, მეზობელი მეზობელთან გამოჯნული როგორ შეიძლება! ბინები უნდა ამუშებულყო საერთო კორიდორით, სამზარეულოთი, აბაზანით, ტუალეტით და ა. შ.

სოფლის საცხოვრებლის „იდეალიც“ შექმნეს. ეს იყო „კომუნები“ მთელ საბჭოთა კავშირში და მათ შორის საქართველოშიც. საკმაოდ ბლომად ააშენეს „კომუნები“. ათეულობით ოჯახი შეერთდა, სახლები დაშალეს და ერთიანი გრძელი,

ბარაკის ტიპის შენობები დადგეს. საქართველოში ბევრი ასეთი კომუნა იყო. მაგრამ მათ შორის სანიმუშო (საჩვენებელი, სააგიტაციო) გახლდათ აღმოსავლეთში სამთავისი და დასავლეთში — ნაქალაქევი. გრძელ შენობაში შუაზე კორიდორი გადიოდა, ხოლო გვერდებზე საწოლად გრძლად ფიცრული ნარები იყო. ნარების ბოლოებში მექორწინებისათვის გამოყოფილი კქონდათ მცირე ფართი. აი, ეს იყო ახალი ცხოვრების იდეალი!

ქალაქების არქიტექტურაში გაჩნდა ორი ძირითადი მიმართულება: ერთი იყო კონსტრუქციულ-ფუნქციონალისტური და მეორე — ეროვნული, საკმაოდ დიდხანს იბრძოდა ეს ორი ძირითადი ხაზი. და ასეთ პირობებში სდებოდა ისეთი კურიოზი, რომ ერთი პიროვნება ორივე მიმართულებას ემსახურებოდა. მაგალითისათვის აქ მოვიყვანთ ვინმე ჩისლიევის მიერ შესრულებულ ორ პროექტს. პირველია ტრამვაიელთა სახლები პლენარის ვაშჩირზე და მეორე — „ზარია ვოსტოკას“ შენობა რუსთაველის ვაშჩირზე. პირველში პატივია მიცემული „ეროვნულიათვის“, მეორეგან კი — ე. წ. კონსტრუქცივიზმი-სადმი. ხელოვნების თვალსაზრისით, არც ერთი არაა გამართლებული.

არქიტექტურაში და ხელოვნებაში საერთოდ მკვეთრი გარდატეხა ხდება 30-იანი წლების შუა ხანებში. მწერალთა პირველი ყრბობის (1934 წ.) ჩამტარებლად კაპრიდან (იტალია) სპეციალურად

ჩამოიფიქსა სახელგანთქმული შვერალი მაქსიმ გორკი და ათქმეინეს, რომ საბჭოთა შვერლობამ უნდა იაროს „სოციალისტური რეალიზმის“ გზით. ეს იყო იმ წყობის რეგითი ზღვფი!

ამიტომაცაა დროის დიდი მონაკვეთის არქიტექტურა განსაკუთრებით 50-იანი წლებიდან საბჭოთა კავშირში და მათ შორის საქართველოშიც, უფერული და უსახო. ნათქვამში ადვილად დარწმუნდებით თუ ერთხელ მაინც გაავლით ე. წ. მე-111 მასივში, საბურთალოში, დიღმის მასივში და ქალაქის სხვა კუთხეებში. არადა, თბილისი დიდი ქალაქი სწორედ იმ წლებში გახდა. ჩემს ბავშვობაში თბილისი პატარა ქალაქი იყო. მაგალითად, ქალაქი ვაკის მიმართულებით ვარაზისსხეფთან თავდებოდა (ამიტომაც უკიცივებდნენ ქართული სათავადაზნაურო გიმნაზიის, დღევანდელი უნივერსიტეტის მშენებელს ნიკო ცხვედაძეს, რომ იგი სათავადაზნაურო გიმნაზიას „წყნეთელეზისთვის ამენებ-ლი“). ასევე საბურთალოსკენ დღევანდელ ზოოპარკთან გამაფალი მდინარე ვერე იყო საზღვარი (ნეტავ, ვინმე თუ იცის, რომ ახლანდელ გმირთა მოედნის ქვეშ გადებული ხიდი XVII ს-ში როსტომ მეფის მიერაა აშენებული?).

ვწერდით, თბილისი გაიხარდა, იგი ქვეყანაში თავკომბალა გახდა, ლამისაა ქართლ-კახეთი შეაერთა (ეს გამოიწვია სოფლის კოლექტივიზაციამ). ქალაქის უსახო არქიტექტურაში მაინც არის ისეთი შენობები, რომლებიც გამოირჩევიან. მაგალითად, მთავრობის სახლი (გ. ლევაჟა, ვ. კოკორინი), სპორტის სასახლე (ვ. ალექსი-მესხივილი, ი. კასრაძე) და სხვა.

შემდეგ ახალ მიმართულებას გაბარიტები გაუფართოვეს და დაადგინეს — „სოციალისტური რეალიზმი“ უნდა ყოფილიყო ხელოვნების ყველა დარგშიც. სინამდვილეში ასეთი „რეალიზმი“ არ არსებობდა. ამის თქმა ხმამაღლა არ შეიძლებოდა, დაბალ ხმაზე კი სტუდენტებ ვუსხნიდო, რომ ეს სინამდვილეს არ შეესაბამება (მაგრამ ოფიციალურად ამას ასწავლიდნენ 90-იან წლებამდე).

XIX ს. და XX ს. დასაწყისში ქართველი უმაღლესდამთავრებული არქიტექტორი არ იყო. ერთადერთი იყო სიმონ კლდიაშვილი (მასაც ტექნიკუმი ჰქონდა დამთავრებული), რომელმაც თბილისის უნივერსიტეტი ააშენა. მასში ქართული არაფერია (თავისთავად შენობა კარგია და სასწავლოდაც დამაკმაყოფილებელი).

პირველი კადრების მოშალება დაიწყო 1922 წელს გახსნილ საშხატრო აკადემიაში. მაგრამ მალე მასაც ცუდი დღე დაუდგა. ამბობდნენ: რა საჭიროა მხატვრობა საერთოდ. ვანა შრომელს რამეში გამოადგება „ტილოზი დანატული“ (ვისიც არ უნდა იყოს). მხატვრობა წარმოებას უნდა დაქვემდებარებოდა. ახლა ამას ვერავის გაავებინებთ. ვინ დაგიჯერებთ იმას, რომ ჩემს თაობას მსოფლიო ისტორიას საერთოდ არ ასწავლიდნენ, ხოლო ქართული ლიტერატურის ისტორია ნინოვილიდან და ჭინქაძიდან იწყებოდა! არქიტექტურის სპეციალობა პოლიტექნიკურ ინსტიტუტშიც რამდენიმეჯერ გააუქმეს.

მე როცა პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტზე შევედი (1934 წ.), მალაქვალიფიციური ლექტორები დამხვდნენ. ესენი იყვნენ პროფესორები: ანატოლ კალგინი, მიხეილ შავიშვილი, ივანე ყორქესალი, ალექსანდრე ნიკოლაიშვილი, სადრო ინწვირველი და სხვები.

ინსტიტუტი მდებარეობდა მახათას მთაზე (არსენალის გორაზე), ცენტრიდან შორს. იგი არა მარტო შორს იყო, არამედ მეტად მოუხერხებელი იყო მისადგომად. იგი მდებარეობდა ქალაქის ვანაპირას, რკინიგზის გაღმა. უტრანსპორტო ხანაში (საზოგადო ტრანსპორტიდან არსებობდა მხოლოდ ტრამვაი, მსუბუქი მანქანა კი მარტო მთავრობას ჰქონდა). მკაცრი დინციპლინის პერიოდში ამ გზას ექვსი წელი ვტყუნიდით (მაშინ სწავლის ხანგრძლიობა ექვსი წელი იყო).

ბოლო დროს, ერთმა საინციპტივო ჯგუფმა მოხოვა დამეწერა მოგონებები არქიტექტორებზე. კერძოდ, თუ რატომ მეც, ამაზე მოგასხენებთ.

სპეციალობით ხელოვნებათმცოდნე ვარ,

ხოლო განათლებით — არქიტექტორი. უმაღლესი არქიტექტორის სპეციალობით დავამთავრე 1940 წელს. მაშინ მოსკოვი გვანაწილებდა. არქიტექტორის ადგილი მათ არ ჰქონდათ და სამუშაოთა მწარმოებლებად („პრორაბებად“) რუსეთის უდიდესი სივრცეში გავგანაწილეს. მე სადღაც ნოვოსიბირსკში გამანაწილეს. დიდი, რთული პერიპეტეიების შემდეგ თბილისში დავრჩი და „საქჩაის“ სახლის მშენებლობაზე დავიწყე მუშაობა (დღევანდელ კოსტავას ქუჩაზე მდებარე), თან არქიტექტორის ადგილს ვეძებდი. არაფერი გამოვიდა და გადაწყვიტე პროფესიის შეცვლა: არქიტექტორობა რადგან არ გამოვივიდა, არქიტექტურის ისტორიკოსობა ვირჩიე. დავიწყე მუშაობა აკადემიკოს გიორგი ჩუბინაშვილის ხელმძღვანელობით, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში.

ცხოვრების ამ გრძელ ვზაზე, მეგობრად ბევრი არქიტექტორი მყოლია. მაგრამ, რადგან მათთან პროფესიული კავშირი მცირე იყო, ამიტომ მოგონებებიც მცირეა, უბოზღურია.

პირველი ადამიანი, რომელმაც ხუროთმოძღვრების ხელოვნებას მახიარა, ეს იყო პროფესორი ანატოლ კალგინი. იგი ჩამოსული იყო რუსეთიდან, მაგრამ საქართველო ისე შეუფერდა, რომ არც ერთ ქართველზე ნაკლები პატრიოტი არ იყო. მან ჩვენი ქვეყნისათვის ბევრი რამ გააკეთა და ამიტომაც ანდერძში ისურვა მცხეთის სამთავროს ტაძრის ეზოში დაკრძალულიყო. ჩვენ ეს შევესრულეთ (1943 წ.)

პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტზე სწავლისას (1934-1940 წწ). ანატოლ კალგინი პირველი კურსიდან არქიტექტურულ გეგმარებას ასწავლიდა. ფაქტიურად ეს იყო მომავალი არქიტექტორისთვის მთავარი სავანი. მისი ასისტენტი გახლდათ ვალერიან კედი, უბრალო, მაგრამ სულით მდიდარი კაცი.

კალგინი, არქიტექტურის ისტორიის საუკეთესო მცოდნე, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, გვიყვებოდა და გვიჩვენებდა ადგილობრივ თუ მსოფლიოს კლასი-

კურ ნიმუშებს. თავის აზრს არასოდეს თავს არ მოგახვევდათ. ლექციაზე ეჩვენებოდა ცას გიჩვენებდათ, ზიძეს მოგცემდათ, მაშინვე პერწყალს აგონებდათ და გიცდიდათ, თუ მომდევნო ლექციაზე რითი მოხვიდოდით. როგორც ეტყობა, ჯგუფს თავისთვის ასარისხებდა, ნიჭიერს და მეცადინეს თვითონაც მეტს აძლევდა.

ბოლო კურსებზე რამდენიმე სტუდენტს შინ გვიბარებდა (ცხოვრობდა რუსთაველის პროსპექტზე, ბორჯომის მალაზიის თავზე), მეტს გვაყარავდით. ბოლოს, დიბლომზე მუშაობის დროც დადგა (მექქესე კურსზე). აბა, მაშინ გენასათ ჩვენი „გაწურვა“, ლამაზებს გვათენებინებდა, არც თავისთავს ზოგავდა.

მე სადილობოდ ავიღე ორდარბაზიანი კინოთეატრი 500 კაცზე. ერთი დარბაზი საზამთრო იყო, მეორე კი — საზაფხულო ღია (პარკში ჩადგმული). ბევრი ვიმუშავე. ორივენი კმაყოფილი დავრჩით (უმაღლესი შეფასება მივიღე).

პროფესორის ასისტენტი ვალერიან კედი ახალგაზრდა გახლდათ (ჩვენზე ბევრად უფროსი კი არ იყო). იგი იყო უენო, მშვიდი, მაგრამ პრინციპული. თვითონ თავისთავს არ გახვევდა, თუ მიხვიდოდით, ეცდებოდა დაგხმარებოდათ. ფანქრით ესკიზების გაკეთების თავისებური ფორმა ჰქონდა: არასოდეს სწორ ხაზს არ ავლებდა, კლანკილებს ხაზავდა. იგი პროფესორსა და ჩვენ შორის მეტად საჭირო პირი გახლდათ.

ბატონი ანატოლი შინ მუშაობის დროს ხშირად იხსენებდა წარსულ ღლებს. განსაკუთრებით ცოცხლად ჰყვებოდა ექვთიმე თაყაიშვილთან ტაო-კლარჯეთში არქიტექტურული ძეგლების აზომეგზე. როგორც მოსალოდნელი იყო, იქ არქიტექტურულ ნაკვობებზე იგი აღტაცებით ჰყვებოდა, მაგრამ მუშაობას ბევრი სიძინე არასდროს, ამ უკვე გაუცხოებულ მხარეში.

რამდენჯერ გაიხსენა აგრეთვე ის, თუ

1 ექ. თაყაიშვილი, 1917 წ. არქიტექტურის ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში. ამ წიგნის წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ, რომ ექსპედიციაში კალგინთან ერთად იყვნენ — მხატვარი დავო გუღიაშვილი, მოჭარბაყე მიხეილ ვიარუცი (მუღიაშვილს აკეთებდა), შემდეგ კინორეჟისორი.

რა ენთუზიაზმით მუშაობდა დღევანდელი საჯარო ბიბლიოთეკის შენობის (ყოფილი სათავადაზნაურო ბანკი, (1912-1916 წწ). პროექტზე. დიდხანს ვფიქრობდი და ვეძებდი შუა საუკუნეების ქართველი სურათთმცოდნის იმ სულს, რომელმაც შექმნა ბრწყინვალე ტაძრებიო. თუ რა გამოვიდა, ამას თქვენც კარგად ხედავთო. ერთადერთი კაცი, რომელიც გვერდში მედგა და მამხნეებდა, ეს იყო პენის პრინციპალი, ხვით პრინციპალი შენობის ინტერიერში მუშაობდა, მას ეკუთვნის ჩუქურთმა და მოხატულობა. ერთი რამ ცხადია, — ორივემ შექმნეს ბრწყინვალე არქიტექტურული ნაგებობა.

თუ როგორ უყვარდა კალგინს ქართული სურათთმცოდნეობა, ამის დასახასიათებლად არ შემიძლია ერთი მომენტი არ გავისწავლო. ერთხელ მთელი ჯგუფი წაგვიყვანა მცხეთის ჯვრის სანახავად. ძველს რომ მივუახლოვდით, გზიდან გადაუხვია და ფერდობს აუყვია. ფერდობის ერთ ადგილას გვიხვრა, წამოწყვიტა და ისე შეხედეთო. ტაძრის სილუეტი ცის ფონზე, მართლაც დიდებული სანახავი იყო!

მეორე არაქართველი არქიტექტორი, რომელიც არანაკლებად იყო შეყვარებული საქართველოზე, გახლდათ პროფესორი ნიკოლოზ სვეეროვი. ესეც თბილისის სამხატვრო აკადემიის ერთ-ერთი დამფუძნებელი გახლდათ. ეს იყო ნიჭიერი, ხასიათით მეტად გაწონასწორებული, იუმორით სავსე ადამიანი.

სვეეროვი თავიდანვე დაუმეგობრდა აკად. გ. ჩუბინაშვილს და მთელი სიცოცხლე მეგობრობდნენ და ერთად მოღვაწეობდნენ. 20-იან წლებში ქართულ არქიტექტურის ისტორიაზე ჩუბინაშვილს მართლაც მუშაობდა. ძველები ვიღაცას ხომ

უნდა აეზომა? ეს როლი ბრწყინვალედ შეასრულა სვეეროვმა. იგი არა მხოლოდ აზომავს აწარმოებდა, არამედ მის უმაღლეს დონეზე ასრულებდა. მის მიერ აზომილი ძეგლების ფასადები, განაკვეთები, ჩუქურთმა, რელიეფი, საოცარი ზომიერებით იყო შესრულებული. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომლებიდან ჩემი თაობის არქიტექტორებმა მისგან ვისწავლეთ აზომვის დახვეწილი პრინციპები, ხაზის ზომიერება, ჩრდილის ტონალობა და სხვა დეტალები (ძველის პლანშეტზე გამოხატვისას გათვალისწინებული უნდა იქნეს საგამომცემლოდ მისი დიდად შემცირება).

ძეგლების აზომვა ყოველ დროს ძნელი იყო. ასე იყო ჩემი თაობის დროსაც, ადრე მით უფრო, როცა ინსტიტუტები არ არსებობდა. ერთხელ, სვეეროვმა იუმორით შემდეგი შიამბო: მცხეთის ჯვრის აზომვას 20-იან წლებში დიდი ხანი მოევუნდი. მივდიოდი მაშინ, როცა ღრო მქონდა და საჭმელს ვიშოვნიდი რკინიგზის ვაჭაღთან ბაზარში, ვიყიდოდი პურს და ხახვს ან ნიორს (ნიორი უფრო მწარე იყო, მაგრამ იაფად გვაძლევდნენ). ზაპისის რკინიგზის პლატფორმიდან ფეხით მივუყვებოდი აღმართს და დააყოლა, ძველის სიყვარული ყველაფერს გვაკეთებინებდაო.

ძველის აზომვასთან დაკავშირებით, ერთი შემთხვევა უნდა გავისწავლო:

ზაფხულში, ინსტიტუტის თანამშრომლებთან ერთად სკრის ხეობის ღვთისმშობლის ეკლესია აეზომე. თბილისში გამოხატვის დროს გეგმაზე ერთგან შეუსაბამობა იყო, ორი ზომა 20 სანტიმეტრიან სხვაობას იძლეოდა. რადგანაც დამწყები ვიყავი, ვაჩვენე ჩუბინაშვილს და სვეეროვს. სვეეროვმა უკმაყოფილოდ თავი გააქნია და თქვა: უნდა წახვიდე და ადგილზე გაარკვიო. იანვრის თვეში, ნახევარმეტრიან თოვლში გამიშვეს...

ასე გვეწვრთნიდნენ!  
სვეეროვი, რომელიც მოქმედი არქი-

2 ჰენრი პრინციპალი გახლდათ თბილისის სამხატვრო აკადემიის ერთ-ერთი დამაარსებელითაგანი (1922 წ.) და ქართველ პირველ აკადემისტთა აღმზრდელი.

პრინციპალი ჩამოსული იყო ვვენის დანერგვით და სხვა მხატვრებთან ერთად 20-იან წლებში. პრინციპალი წარმოშობით პოლონელი იყო. მას 1937 წელს ტროცკისტობა დააბრალეს, დააპატიმრეს, ხოლო მისი მეუღლე მარია პერინი, ქართული ხელოვნების დამფუძნებელი, როგორც იტალიის მოქალაქე, ქვეყნიდან განასხდეს.

3 შემდეგში აზომვებს აწარმოებდნენ ისეთი არქიტექტორები, როგორც იყვნენ — ვლადიმერ წილოსანი, მიხეილ კადაშვილი და სხვები.



ტექტორი იყო, სამეცნიერო მოღვაწეობასაც ეწეოდა. ამ მხრივ საინტერესოა დავასახელოთ მაღალ ტიპოგრაფიულ დონეზე გამოცემული წიგნი: «Памятник французского зодчества» (1947 წ.). მისი შემოქმედებიდან პირველ რიგში აღსანიშნავია საქართველოს ისტორიული მუზეუმის შენობის ფასადის გადაკეთება. ესაა დიდი მასშტაბის ნაკებობა, სადაც ფასადზე გონივრულად გამოყენებულია შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის ელემენტები. ფასადი მთლიანად სისადაუნისა და ზომიერების ნიმუშია. ავტორის ზომიერება ჩანს აგრეთვე ისეთ ადმინისტრაციულ შენობაში, როგორცაა ამიერკავკასიის სასკოლსაბჭოს შენობა (ჩიტაძის ქუჩაზე) და კინო „რუსთაველი“ და სხვა.

რაც შეეხება ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტთან მის კავშირს, იგი იქ პირველი დღიდან განაგებდა ხუროთმოძღვრების განყოფილებას. არქიტექტურულ ძეგლთა ანაზომების ფონდის შექმნა ფაქტორად მის სახელთანაა დაკავშირებული (სამწუხაროდ, ეს ნახაზები და ინსტიტუტის მთელი ფონდი შეეწირა 1992 წლის სამოქალაქო ომს; ყველაფერი ხანძარმა შთანთქა).

საქართველოში სევეროვის საზოგადო მოღვაწეობაც შესამჩნევი გახლდათ. იგი იყო საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის, მგონი, პირველი თავმჯდომარე. მასსოვს, მის დროს არქიტექტორთა კავშირში ყველას მიუხაროდა: იქ სიწყინარე და საქმიანობა სუფევდა, ზოლო ატმოსფეროს ავსებდა ისეთი დიდებული ქალი. როგორც იყო ლოლია ყანჩელი.

1948 წ. სევეროვი კიევიში გადავიდა. წასვლისას იგი დალონებული იყო და თვალეში ცრემლი ჰქონდა ჩამდვარი. რომ არა განსაკუთრებული მდგომარეობა, იგი საქართველოს არ დატოვებდა (ამზობდნენ, მეუღლეს, უკრაინელს, „სამშობლოს მონატრების“ ავადმყოფობა დაემართათ...). იქ სევეროვი მუშაობდა უკრაინის არქიტექტურის აკადემიის აკადემიკოს-მდივნად (გარდაიცვალა 1957 წ.).

შემდეგი პიროვნება, რომელიც პოლიტიკური ინსტიტუტში ჩემს ვოფნისას გამოირჩეოდა, ეს იყო ალექსანდრე ნი-

კოლაიშვილი. მას უმაღლესი გერმანიაში ჰქონდა დამთავრებული. გახლდათ განათლებული, ინტელიგენტი, გვასწავლდა ქალაქკეკეშარებას. კარგად იცოდა მსოფლიო ცივილიზაციის ფონზე ქალაქების წარმოშობისა და განვითარების გზები. ამ ცოდნას იგი ხშირად იყენებდა სწავლებისას. მოჰყავდა სხვადასხვა მავალითები, რაც მეტ დამაჯერებლობას აძლევდა პრაქტიკულ მუშაობას.

მოგვიანებით, როცა მე ხელოვნების ისტორიის ლექტორად დავბრუნდი იმავე ფაკულტეტზე, ჩვენ მალე დავმეგობრდით და ბოლომდე ასე დავრჩით.

შემოქმედებიდან მის ხელს ეკუთვნის შამპანკომბინატის შენობა ავჭალაში და სხვა.

ლექტორებში სიმკაცრით გამოირჩეოდა შიხელ შავიშვილი. მან თავისი საქმე კარგად იცოდა, ახსნით დამაკმაყოფილებლად ხსნიდა, მაგრამ მასთან სულ დამაბული იყავი, სულ მისი „აფთქების“ მოლოდინი გქონდა. ჯგუფს თავისთვის მალე დააკატეგორიებდა — სუსტი, საშუალო და ნიჭიერი. შემდეგში მისი სწავლება ამ კატეგორიებით მიმდინარეობდა, ერთთან ცოტა დროს ხარჯავდა, მეორესთან დრო არ ენანებოდა. ჩვენს ჯგუფიდან სხვებისგან გამოირჩეული ჰყავდა გიორგი ჩიგოგიძე და იგი ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ თავისთან წაიყვანა კიდევაც. მათი ერთობლივი ნამუშევრიდან მე ვიცი მხოლოდ ქუთაისის ავტო-ქარხანა თავისი საცხოვრებელი კვარტალით. როგორც მოსალოდნელი იყო იმ დროისათვის, ეს შენობები სტანდარტულია, საქარხნოა.

ზატონ მინაკოს ნამუშევრიდან მე გამოვყოფდი ორს. პირველი — ესაა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეორე კორპუსი. მე მასსოვს მისი მშენებლობა. ინტელიგენციის ერთი ნაწილი დღევად, რომ ახალ შენობას არ დაერღვია ანსამბლურობა უკვე მდგარ შენობასთან (საუბარია ს. კლდიაშვილის მიერ აგებულ I კორპუსზე). ეს შიში არ გამართლდა, ახალი შენობის არქიტექტურა მან თითქმის მთლიანად დაუქვემდებარა უკვე მდგარს.

შეორე მისი არქიტექტურული ნაწარ-  
მოებია პოლიტექნიკური ინსტიტუტის  
დირექციისა და მის გვერდით მდგარ  
კორპუსები. შენობა გვემარების მხრივ  
აკმაყოფილებს სასწავლო შენობისადმი  
წყაენებულ მოთხოვნას, ხოლო ფასადების  
არქიტექტურა შესაბამისია, ნაკლებად მე-  
ტყველი.

შავიშვილთან დაკავშირებით ერთი შე-  
თხვევა მინდა გავისხენო!

პოლიტექნიკური ინსტიტუტის კორ-  
პუსებიდან ერთ-ერთის (დირექციის კო-  
რპუსის მარჯვნივ) მიმღებ კომისიაში ვი-  
ყავი ჩართული (კომისიაში ათიოდე წევრი  
ვიყავით). კომისიის მუშაობა თანდათან-  
ობით დაიძაბა, რადგან ინსტიტუტის  
რექტორი ავტორს ძალიან ჩააცვიდა და  
როგორც იტყვიან, სულ კრიჭაში ედგა.  
ავტორი, როგორც მოგეხსენებათ, მეტად  
ფიცხი იყო. მთელი დრო მათ დაშოშმი-  
ნებას მოუწოდებდა. ბოლოს დაძაბულობამ  
ბიკს მიადწია და იმ დღეს მუშაობა ჩაი-  
შალა. გავიდა ხანი, კომისია ისევ შეგვკა-  
რიბეს, ინსტიტუტის დირექციიდან პრო-  
რექტორი გვეწერებოდა და ყველაფერმა  
რიგზე ჩაიარა.

30-იანი წლების თაობაში აშკარად გა-  
მოიჩინა გიორგი (გიო) ლეჟავას პიროვნე-  
ბა. იგი ნიჭიერი არქიტექტორი ნამდვი-  
ლად იყო, მაგრამ გამოჩენა არ უყვარდა,  
ჩრდილში იდგა, საქმეს კი ბევრს და კა-  
რგად აკეთებდა.

გიორგი ლეჟავა მოქმედ არქიტექტო-  
რებიდან იმ გამოჩენილის მიეკუთვნებო-  
და, რომლებიც შემოქმედნიც გახლდნენ  
და არქიტექტურის ისტორიითაც იყვნენ  
დანიტურესებულნი. ესენი არც ისე ბევ-  
რნი იყვნენ და ამიტომ აქვე ჩამოვთვლი:  
ანატოლ კალგინი, ნიკოლოზ სევეროვი,  
მიხეილ კალაშნიკოვი, გიორგი ლეჟავა,  
ბეჟან ლორთქიფანიძე, ლონგინოზ სუმ-  
ბაძე, მიხეილ ჩხიკვაძე და სხვა. ესენი  
ქართული არქიტექტურის შემკვიდრეო-  
ბით იყვნენ დანიტურესებულნი და დადი-  
ოდნენ, მთა და ბარს მოივლიდნენ; ხატა-  
ვდნენ, ზომავდნენ და ზოგიერთი მათგანი  
ისტორიასაც წერდა კიდევაც. ლეჟავა  
სწორედ ამ უკანასკნელთა შორის იყო.

ყველაფერმა ამან მე და გიორგი დაგვა-  
ახლოვა. აქვე საზგასმით უნდა აღინიშ-  
ნოს, რომ ჩვენს დამეგობრებაში მცირე  
როლი როდი ითამაშა მისმა მეუღლემ  
მარიამ ჯანდიერმა.

არქიტექტურული „ცხოვრების“ მხრივ  
მთელ საუკუნეში, საოცრად გამოირჩე-  
ვა 30-იანი წლები. აქ ვკვლისმობთ მთელ  
საქართველოს, მაგრამ ეს შორს წაგვიყ-  
ვანს, ამიტომ მხოლოდ თბილისზე ვიტყ-  
ვი. კონკურსი კონკურსზე მოდიოდა და  
ზოგჯერ ერთმანეთს ემთხვეოდა. შეიძლე-  
ბა გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყ-  
ვით: დღევანდელი სახე თბილისმა მაშინ  
მიიღო. ქალაქის იერსახე მაშინ ჩამოყა-  
ლიბდა, წამყვანი, საორიენტაციო პუნ-  
ქტები მაშინ გაჩნდა. ზოგიერთ მათგანს  
აქვე გავისხენებთ.

ამ მიმართულებით, პირველ რიგში უნდა  
გავისხენოთ თბილისის გენერალური გე-  
გმის პროექტი. ძალიან დიდი მასშტაბის  
კონკურსი იყო. მართალია, თბილისის  
გვემარება დღესაც გრძელდება, მაგრამ  
მაშინ მოხდა „კვანძების დამაგრება“ და  
ნახევრად „აზიურიდან“ „ევროპულ“ ქა-  
ლაქად გადაქცევა.

საუკუნეების განმავლობაში „მოღუ-  
ღუნე მტკვარი ანკარა“, ქალაქის შუაზე  
მიედინებოდა. მეთულუხრეები, ქალაქის  
წყლით მომმარაგებლები, ურმებით,  
ცხენით, სახედრით, ფეხით, ჩადიდნენ  
მდინარეში, იქ სადაც მოხერხებულა  
იყო, წყალი ამოჰქონდა და შემდეგ მა-  
თი შეძახილით — „წყალი, ცივი, გემრი-  
ელი წყალი“, ყურთასმენა არ იყო.<sup>4</sup>

მდინარის ასეთი სანაპირო ახალ ცხო-  
ვრებას არ შეეფერებოდა და იგი ჯები-  
რებში ჩასვეს. ამით კიდევ მეორე საქ-  
მეც გაიმართა. ქალაქს გაუჩნდა ორი  
გამჭოლი ხაზი, განმტკიცრთავი მაგის-  
ტრალი. ამან დიდად გაამართლა. ქალა-

4 თბილისში ბევრი წყარო იყო. დანარჩენი კე-  
ჩამოყვანილი წყალსაღებით მოჰყავდათ (მათი ნაშთე-  
ბი ძველი თბილისის ტერიტორიაზე ბევრია აღმო-  
ჩენილი).

მე მასსოვის დიოთონის მიღებით პირველი წყა-  
საღების შემოყვანა ნატახტარიდან და დიდი ზეიმი  
თავისუფლების მოედანზე (მგონი 1929 წ. იყო)

ქიც დაამშენა (თუმცა, უკეთესიც შეიძლება) და გზებიც გაჩნდა.

შემდეგი, ისევ დიდი მნიშვნელობისა გახლდათ თბილისის ცენტრის გაჩენა, მოედნის შექმნა. თბილისის მოედანი არ ჰქონდა. დღევანდელ თავისუფლების მოედანზე იდგა ქარვასლა. მისი გეგმა კვადრატს იყო მიხსლოებული. იგი საეაჭროდ იყო განკუთვნილი, მაგრამ შიგ იყო თეატრიც, რომელიც წინა საუკუნის შუა პერიოდში დაიწვა. აი, ამ დიდი, კაპიტალური შენობის შეწირვიც მიიღეს მოედანი, დაიდგა ტრიბუნა და ათეული წლები აქ იმართებოდა ალღუმები, სახალხო ზეიმები.

თბილისი გაიზარდა. სამი ხიდი (ვერის, მუხრანის და ვორონცოვისა) მას უკვე აღარ აკმაყოფილებდა. გადაწყდა ქალაქის და საბურთალოს შიჯნაზე მოედნის გამართვა და მთის გაჭრა გზისათვის. ასე გაჩნდა „გმირთა მოედანი“, გაიჭრა საკმაოდ მაღალი მთა, აშენდა „ჩელუსკინელების“ ხიდი და გზა (ახლა თამარ მეფის გამზირი) შეუერთდა რკინიგზის ვაგზალს. ამით რკინიგზას უშუალოდ დაუკავშირდა ვერე, ვაკე, საბურთალო და მათი მიმდებარე ტერიტორიები. გმირთა მოედანზე აიგო ე. წ. თერთმეტსართულიანი სახლი (მაშინ ეს ქალაქში ყველაზე მაღალი სახლი იყო. ავტორი მ. კალაშნიკოვი), ხოლო მთაზე დაიდგა საკმაოდ იმპოზანტური ცირკის შენობა (არქ. ნ. ნეპრინცევი, ვ. ურუშაძე, ს. ხატუნცი, 1940 წ.). ამით გაჩნდა ქალაქში კიდევ ერთი ცენტრი. იმავე დროს მტკვარზე ძველი ხიდებიც გადაართოვდა. კერძოდ, ვერის ხიდთან ერთად მარჯანიშვილის მოედანიც, ცოტა გვიან ორი მოზრდილი სახლით (არქ. მ. მელია), ხოლო დასაწყისში ხიდთან დაიდგა „წივნის პალატა“ (არქიტ. ნ. ბარაბაშვილი, გ. მიქაელიანი, 1939 წ.).

თბილისის პირველად ფეხბურთის სტადიონი პლუზანოვზე ჰქონდა, რომელსაც ხის სკამები მხოლოდ ცალ მხარეს ახლდა. ფეხბურთის განვრცობამ მოითხოვა ახალი, თანამედროვე სტადიონი და მშენა

ენა კიდევაც. მისი პირველი ვარიანტი ძველი ქართული არქიტექტურის ელემენტებით იყო ამუშავებული (არქ. ა. კალაშნიკი, ა. კალაგინის მონაწილეობით. 1935 წ.), ხოლო შემდეგ იგი გაადიდეს და სახე დაუკარგეს (ავტორი ა. ქურდიანი).

ქალაქის ცენტრალურ ნაწილში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მშენებლობა გაჩაღდა. ეს იყო დღევანდელი „მთავრობის სახლი“ (ახლა „პარლამენტის სახლი“). ამ შენობის კონკურსში ქართველებთან ერთად მრავალი არაქართველი მონაწილეობდა. კონკურსი დიდ იყო და საკმაოდ საინტერესოც, მაგრამ გამოკვეთილად კარგი არ ყოფილა. გამარჯვებული გამოვიდა ვ. კოკორინისა (მოსკოველი არქიტექტორი) და გ. ლეჟავას პროექტი. შენობას გამოკვეთილი არქიტექტურული სახე არ ჰქონია. მშენებლობა ზემოდან დაიწყო და კმაყოფილი უნდა ვიყოთ, რომ ომმა იგი შეწყვიტა. ომის შემდეგ ქვედა მონაკვეთისათვის კონკურსი ხელახლა გამოცხადდა. კონკურსში ისევ ლეჟავა-კოკორინის დუეტმა გაიმარჯვა. ჩემი აზრით, შენობის ქვედა კორპუსი ნორმალური არქიტექტურული ნაწარმოებია. მასში ქართული ძველი არქიტექტურის ელემენტები საკმაოდ კარგი გემოვნებითაა გამოყენებული. შენობა, ნაღდილად, იმპოზანტურად გამოიყურება, რაც თანაავტორს ჩემი აზრით, ბატონ გიორგის უნდა მიეწეროს!

ამით, ჩვენმა გიორგიმ ძველი დაიდგა!

იმავე დროს, მასშტაბურობის მხრივ, მეორე მნიშვნელოვანი კონკურსი იყო მეტეხის პალატა.

ეს პალატა, შუა საუკუნეებში, ქალაქის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცენტრი იყო. მას ამშვენებდა გუმბათოვანი ტაძარი (აგებული 1278-1289 წწ). მას ირგვლივ სხვა შენობებიც იდგა, მაგრამ ისინი XIX ს-ში დაანგრიეს და ცარიზმის ხელისუფლებამ უზარმაზარი სამყარობილუ ააშენა. ამ კომპლექსმა ფუნქციონირება მიატოვა 30-იანი წლების დასაწყისში, რცა რუსთაველის პრეს-



პექტზე აპგეს კავშირგაბმულობის სახლი და მასზე მობმული შინაგან საქმეთა სამინისტროსა და კვბ-ეს შენობები (ყველაფერი ეს დაიწვა 1991/92 წლების სამოქალაქო ომის დროს). როგორც ახლა ამბობენ, ძალოვანი სტრუქტურები-სათვის შაშინ როგორც კი ეს შენობები აიგო, მეტეხის ფუნქციამ აქ გადმოინაცვლა და პრესაში ატყდა ერთი ამბავი — მოიშალა ცარიზმის მატონობის ნაშთი, „ციხეს რად უნდა რკინის კარები...“ და ამისთანანი. სინამდვილეში, როგორც ამბობენ, ის ახალი, რაც აშენდა, მეტეხის მსგავსი პრიმიტიული საპარობილე კი არ იყო, არამედ გაცილებით მაღალი კლასის.

მეტეხის ეს დაცლილი შენობები გადაეცა ქართული ხელოვნების მუზეუმს და დაერქვა „მუზეუმი მეტეხი“ (40-იან წლებში იგი გადავიდა „პუშკინის ბაღის“ მიდამოებში და ეწოდა „ქართული ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი“).

30-იანი წლების დასაწყისში, როგორც კი მეტეხის პლატოზე ხელოვნების მუზეუმი დაშვიდრდა, მთავრობამ გადაწყვიტა მისთვის შესაფერისი შენობა აეგო და კონკურსი გამოცხადდა.

კონკურსმა დიდი ინტერესი გამოიწვია, მასში ჩაება არქიტექტორთა, როგორც უფროსი, ისე უმცროსი თაობა მახსოვს, პომპეზური შენობების „ცვენა“. სამუშაოდ, ალტაცებას არცერთი მათგანი არ იწვევდა. გაიშარჯება შედარებით უკეთესმა, გიორგი ლეჭავას პროექტმა, არც ის აშენდა და ძალიან კარგი, რადგან თბილისს დააკლდებოდა ის ხიბლი და ბრწყინვალეობა, რომელიც ქალაქისათვის მოაქვს დღევანდელ მეტეხს; აქ, მდინარის თავზე, მაღალ კლდესთან გუმბათოვანი ტაძარი საოცრადაა შერწყმული!

ჩემი და გიორგის დამეგობრება უფრო გვიან მოხდა. ეს ძირითადად დაკავშირებული გახლდათ ძველი ქართული არქიტექტურის სიყვარულთან. მას შეუძლებს თან, მარაჰ ჯანდიერთან ერთად გამოცემული კომბდა ორი წიგნი, მიძ-

ღენილი მთიან საქართველოსა და სვანეთის კოშკებისა და საცხოვრებელი სახლებისადმი.<sup>5</sup> მკვლევართათვის მუშაობის მნიშვნელობა დღესაც დიდია.

ძველი არქიტექტურისადმი მისი სიყვარული განუზომელი იყო. მიუხედავად დატვირთულობისა, ძველების სანახავად თუ ასაზომად სულ დადიოდა. ორგან (ანანურსა და სამთავისში) თავის ახალგაზრდა არქიტექტორთა ჯგუფთან ერთად მეც შემსვდა. იგი ბოლო წლებში საქ. ისტორიის ინსტიტუტშიც მუშაობდა და აზომებდა და შეტად საინტერესო რეკონსტრუქციებსაც აკეთებდა ახლად აღმოჩენილი დიდი მცხეთის ციხე-ქალაქებთან დაკავშირებით. მან ბოლო წლებში მეცნიერებისთვისაც მოიცალა და საკანდიდატო დისერტაციაც დაიცვა თემაზე: „სვანური საცხოვრებელი სახლი“ (1964 წ.).<sup>6</sup>

შემდეგ, ცოლ-ქმარმა კონსულტაცია მთხოვეს ახალი თემის დაწერის დროს. მათი ინიციატივით გვემგზავრეთ ორი ოჯახი (ჩემი მეუღლე, დიზაინერი ეთერ ციციშვილიც გვახლდა) კახეთში და ნინოწმინდის ნანგრევებზე მთელი ხელნაწერი განვიხილეთ (როგორც ყველაფერი მათ მიერ დაწერილი, ესეც მაღალ დონეზე იყო). თემა ეგებოდა კოშკურ ნაგებობათა გენეზისს და მის გავრცელებას მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში.<sup>7</sup>

გიორგის მეუღლე ქალბატონი მარიამი, საოცარი ქალი იყო, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით: განათლებული, ტემპერამენტოანი, სწრაფი, გონებაშახვილი და ბოლოს, მძლოლიც (მგონი გიორგი არასოდეს გაკარებია საჭეს). ყველაფერთან ერთად კარგი დიანახლისი, მეუღლე და დედა გახლდათ.

5. М. И. Джандиери, Г. И. Лежава, Архитектура Сванети, М., 1932 г., Материалы: Архитектура горных районов Грузии, М., 1940.

6 დაცვაზე ოპონენტობა მე სიამოვნებით გაუწოა.

7 ამ ხელნაწერმა წიგნად შემდეგი სახე მიიღო: Народная башенная Архитектура, М., 1976 г.

ეს ოჯახი მე ძალიან დამაკლდა.  
ოცდაათიან წლებში შექმნილი მნიშ-  
ვნელოვანი ანსამბლებიდან, უნდა აღე-  
ნიშნოთ კიდევ ერთი, ესაა — ფუნეკუ-  
ლიორი.

900-იანი წლების დასაწყისში ბელგი-  
ელების მიერ გაყვანილი ფუნეკულიორ-  
ის რკინიგზა ზედა პატარა სადგურით,  
ახალ მოთხოვნებებს ვერ აკმაყოფი-  
ლებდა და შეიქმნა ვრცელი პარკი რეს-  
ტორნით, უამრავი პავილიონით და სხვა  
ნაგებობებით.

ამ დიდი პარკის აგებით, თუ შეიძლე-  
ბა ითქვას, ქალაქმა ამოისუნთქა, მას  
გაუჩნდა დასვენებისა და გართობის მი-  
მზიდველი ობიექტი (რესტორნის ავტო-  
რებია: ზ. ქურდიანი, ნ. ქურდიანი,  
ა. ვალაბუევი). რა იყო მანამდის? რამ-  
დენიმე ხე, ერთი ღუქანი-სასადილო და  
ძელზე მიბმული მურა დათვი, ხალხის  
გასართობად.

აღრე წავიდა მაღალი დონის ინტელი-  
გენტი, მეტად კორექტული ადამიანი  
ბეჟან ლორთქიფანიძე. ის სამეგობრო-  
დაც კარგი იყო და საქმეშიც. გერმანუ-  
ლი კარგად იცოდა და თარჯიმნად იყო  
მეორე სამამულო ომში. მან ომი ევრო-  
პაში დაიწყო და ჩინეთში დაამთავრა.

ბეჟანი არქიტექტორთა წრეში გამო-  
ჩჩეული პიროვნება იყო. არქიტექტუ-  
რულ საქმიანობაში მას დიდი თანამდე-  
ობები ეკავა და ყოველთვის ცენტრში  
იყო მოქცეული.

მასთან საქმიანი კავშირი ყოველთვის  
მქონდა, მაგრამ აქ ერთი კერძო შემ-  
თხვევა მინდა გავიხსენო.

ცნობილმა მწერალმა, გამომცემლობა  
„სელოვნების“ დირექტორმა ალიო ადა-  
მიამ მთხოვა დამეწერა პოპულარული  
წიგნი ბოლნისებზე (ბოლნისის სამანვი-  
ან და სამეკლესიან ბაზილიკებზე) და  
წულრულამენზე (თვით სწრაფად გამო-  
ცემას დამპირდა). როცა დავეწერე, წიგ-  
ნის რედაქტორობა ბეჟანს ვთხოვე. ის-  
იც სიამოვნებით დამთანხმდა. ხელნაწე-  
რი ჩაბარდა გამომცემლობას.

ერთ დღეს, ბეჟანი მირეკავს — სას-

წრაფოდ მოდიო, — მივედი. მეუბნება  
— დღეს სტამბაში დამიძახეს და შენ  
ხელნაწერზე ძალიან ხმაბალა მისაყვე-  
დურესო: ხელნაწერში მარქსიზმის კლასი-  
სიკოსის არცერთი ციტატა არ არისო.  
გადავწყვიტეთ, მოვკეძებნა შესაფერისი  
ლიტერატურა და ტექსტში შევკეტანა.  
ვთქვით და შევასრულეთ: მოვკებნეთ  
სტალინისა და ბერიას კულტურაზე შე-  
საფერისი ციტატები და ჩავერთეთ. ხელ-  
ნაწერი დაიძრა დასაბეჭდად.

გავიდა ხანი. ერთხელ, ერთ-ერთ წი-  
გნის მაღაზიის ვიტრინაში დავინახე ჩე-  
მი წიგნი.<sup>8</sup> ცხადია, გამეხარდა. შევედი,  
დავათვალიერე და ვიყიდე შვიდი ცალი  
(თან მეტი თანხა არ აღმომაჩნდა). მე-  
ორე დღის ბოლოს მივედი მაღაზიაში.  
რათა კიდევ მეყიდა. წიგნი თაროზე არ  
იღო. მოვიკითხე. გამყიდველმა რისხვით  
შემომხედა და კბილებიდან გამოცრა:  
„ამოვიღეთ და დავწვიეთ“. განვცვი-  
ფრდი, თურმე, რაში ყოფილა საქმე:  
წუხელის ღ. ბერია დაუკავებიათ.<sup>9</sup>

ბეჟანის მეუღლე რუსუდან გვერდწი-  
თელთანაც ვმეგობრობდი ბოლომდე. ის  
მთელი თავისი სიცოცხლე არქიტექტუ-  
რული ძეგლების რესტავრაციაზე მუშა-  
ობდა და პირველ რიგებში იღბა. მან  
ქართული არქიტექტურის ისტორია კა-  
რგად იცოდა და ამიტომაც საქმე კარ-  
გად გამოსდიოდა. ჩვენი საქმიანი კავში-  
რი ათეული წლები გრძელდებოდა, მაკ-  
რამ უშუალოდ ერთად მუშაობა მხო-  
ლოდ ორჯერ მოგვიხდა. პირველი იყო  
დაკავშირებული თბილის ქალაქის 150C  
წლის იუბილესთან (1966 წ.).

მთავრობამ გადაწყვიტა ეს თარიღ-  
დიდი ზარ-ზეიმით გადაეხადათ და მზა-  
დება რამდენიმე წლით ადრე დაიწყო.  
მრავალთა შორის ერთ-ერთი ობიექტი  
გახლდათ ანჩისხატის ტაძარი. რადგან  
ეს დიდი და საპასუხისმგებლო ობიექტი  
იყო, ამიტომ საქართველოს მეცნიერება-

8 პ. ზაქარაია, ბოლნისები და წულრულამენი,  
თბ., 1953 წ.

9 მაშინ ამ საკითხთან დაკავშირებული უამრავი  
წიგნი, ურნაღი, ვაზეთები ამოიღეს და დაწვეს,  
არა მარტო ჩვენთან, არამედ მთედ კავშირში.



თა აკადემიის „მეთოდსაბჭომ“ კონსულტანტებად გამოგვეყვას აკად. ვ. ჩუბინაშვილი და მე (ბატონ გიორგის მხოლოდ დიდ პრობლემებთან დაკავშირებით ვაწუხებდით, მე კი რამდენიმე წელი სშირად მისდებოდა იქ უოფნა). ჩვენდა გასახარად, ძეგლთა დაცვის სამმართველომ, რესტავრატორად გამოპყო რუსუდანი.

ჩვენ ძალიან შეწყობილად ვმუშაობდით. გადასაწყვეტი და თავსატეხი ბევრი იყო. VI ს. პირველ მეოთხედში აგებული სამნავიანი ბაზილიკა ბევრჯერ იყო გადაკეთებული. მცირე დეტალების გარდა შიდა სივრცე ძალიან იყო სახეცვლილი. ერთი ოთხსართულიანი რუსების მიერ აგებული სამრეკლო, დასავლეთით იყო მიდგმული. მეორე სამრეკლო სასურავის კეხზე იდგა. დიდი ზრძოლის შემდეგ ორივე სამრეკლო მოვისხინით და როგორც იტყვიან, ძეგლმა გამოსანათა, (იქვე ჭიშკართან დგას 1675 წ. აგებული ბრწყინვალე სამრეკლო, იგი თავის მოვალეობას კარგად ასრულებდა.) უზოც, გვიან მიშენებული სახლებიდან, ნაწილობრივ გამოვათავისუფლეთ. თვით ტაძარი შიგ და გარეთ გავწმინდეთ<sup>10</sup> და აღწადგინეთ შესაძლებლობის ფარგლებში (ვიცი, რუსიკომ ანჩისხატზე მუშაობის შედეგები დაწერა. არ ვიცი, თუ როგორაა გამოცემის საქმე).

10 აქვე არაპირდაპირი, მაგრამ საინტერესო შემთხვევა მინდა გაიხსენო. ერთხელ, გვიან საღამოს, ვიღაც რეკავს და ყურმილში მესმის ბუბუნა ხმა: „ნაბო ჩემო, შენ თურმე, იმ ფრესკას ხსნი, რომელსაც ტატო უყურებდა“. წადი და გაიგე, ვინ დაპარაკობს, ან ვინ პრის ტატო? უცბად გამოვეჩრკეთ — ეს ხომ გოგდა დეონიძის ხმაა, ზოლო ტატო, აღბათ პოეტრ ნიკოლოზ ბარათაშვილია, და ყველაფერი ჩადგა თავის ადგილზე. თურმე, მისთვის უამბნიათ, რომ იმ ფრესკას, რომელიც ანჩისხატის ეკლესიის დასავლეთის ნაწილშია (XIX ს-ის დასაწყისისა), ზაქარია ხსნისო. ჩვენ შიგნით დიდი საბუშაოებრ ჩავატარეთ ფრესკების გამოვლენა-გაწმენდის მიზნით, მაგრამ ის მონაკვეთი „რომელსაც ტატო უყურებდა“, დაეტოვეთ. დიდ იყო ამ სუღნათი კაცის, გოგდას ზრუნვა ძეგლებზე, ადამიანებზეც.

ამავე წრეს ეკუთვნოდა **ლონგინოს სუშბაძე**. იგი იყო ემოციური პიროვნება, მენტისანი და სულაც არ „ამართლებდა“ კახლობას. მთელი თავისი სიცოცხლე დაულალავად მუშაობდა, როგორც პრაქტიკულად, ისე თეორიულად. არქიტექტურაში ძირითადად მუშაობდა ქალაქების გეგმარებაზე. მან შეეან ლორთქიფანიძესთან ერთად დააგეგმარა ბათუმი და გორი, სოლო მ. ნეპრინცევთან ერთად — რუსთავი. მას ბლომად ჰქონდა აგრეთვე საცხოვრებელი სახლების პროექტები. ლონგოს დიდი ღვაწლი მიუძღვის, აგრეთვე, სამხატვრო აკადემიაში არქიტექტორების აღზრდის საქმეში იგი, აკადემიის პროფესორი, დიდხანს ასწავლიდა ახალგაზრდებს.

ლონგოს მთავარი დამსახურება განსაკუთრებით ქართული ხალხური ზეგნითმოდებების შესწავლა, მისი გენეზისის დადგენის ცდა. დიდი დრო და ენერჯია მოანდომა მან ანტიკური პერიოდის მოღვაწის ვიტრივიუსის (ძვ. წ. I ს.) ცნობას კოლხური საცხოვრებელი სახლის, ე. წ. „გლესის დარბაზის“ შესწავლას. ათეული წლების განმავლობაში მან არაერთი სტატია და წიგნი მიუძღვნა ამ თემას. ამ საკითხზე ბევრნი მუშაობენ, მაგრამ მისი ნამუშევარი გამოირჩევა.

ასე მოვედით ჩემს თაობამდე. ნიჭიერები ამ თაობას და მომდევნოსაც ხაკმაოდ ბლომად ჰყავს, მაგრამ მე მოკლედ მხოლოდ იმათზე ვიტყვი, ვისთანაც ახლოს ვიყავი.

ამათვან, პირველ რიგში უნდა ვთქვა **ელადიმერ ალექსი-შენსხიშვილზე**. ის აღნავობით, სპორტულობით და არქიტექტურის სიყვარულით რჩეული გახლდათ. ჩვენ პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში ერთ დროს ვსწავლობდით, მაშინ დავემგობრდით და ბოლომდე შევრჩით ერთმანეთს. სამწუხაროდ, კაცი სიჯანსაღის განსახიერება, ადრე წავიდა და რამდენი ჩანაფიქრი დატოვა შეუსრულებელი. მაქსოვს, არქიტექტორთა კავშირმა მისი ნამუშევრების გამოფენა ორჯერ მოაწყო. გასაკვირი იყო არა მარტო ნამუშე-



ვრების ხარისხი, არამედ რაოდენობაც. კოლევები განცვიფრებას რომ გამოთქვამდნენ, თვითონ ღიმილით პასუხობდა: „შე ლამიაც ვმუშაობო“. მისი პროექტი ყველა რომ განხორციელებულიყო, ალბათ ქალაქი გაივსებოდა, თუმცა, ახლაც ბევრია და საკმაოდ მეტყუელიც.

მე რამდენადაც მახსოვს, პირველი მისი გამარჯვება იყო თბილისი-მცხეთის გზატკეცილის მარცხნივ, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის კომპლექსი, იგი იმ დროის არქიტექტურის საერთო ფონზე, ნაგებობათა ადგილზე შესამების და პროპორციებით გამოირჩევა.

მეორე მისი ნაგებობა, სპორტის სასახლე (ი. კასრაძის თანაავტორობით) ერთგვარად „ქართული სულით“ გიზიდავთ. დიდხანს კამათობდნენ, თუ როგორ აღიქვამდნენ მას. განიერი თაღებით, დაბალი კორპუსით და სფერული სახურავით. თანაც, საეჭვო იყო მისი ანსამბლში ჩაწერა (თუმცა, რა ანსამბლია — სასტუმრო, საცხოვრებელი გრძელი სახლი და ინსტიტუტის პირველი კორპუსი?), მაგრამ შემდეგ შენობას თვალი მიეჩვივა და დღეს ქალაქში ერთ-ერთი საუკეთესოა.

შემდეგი მისი ნამოღვაწარია ტელეგრაფის სახლი რუსთაველის პროსპექტზე. იგი განსხვავდება ორი წინასაგან. ვინმემ რომ ეკითხოს, თუ რა სტილია იგი აგებული, ალბათ უნდა ვუთხრაო — თანამედროვეში. XX ს-ში არქიტექტურა ხომ კონსმოპოლიტური გახდა, ეროვნულობა თითქმის დაკარგა! (ჩიკაგოს, ტოკიოს თუ ახალი პარიზის ზოგ შენობას ადგილი რომ შევუცვალათ, ვითომ ვინმე მიხვდება?)! კერძოდ, ჩემი დამოკიდებულება ამ შენობისადმი პროექტირების დროსაც გავუმხილევ და მშენებლობის დროსაც; რამდენიმეჯერ ვუცქერდით ხან ერთი მხრიდან და ხან მეორედან, მაგრამ ზედა სართულის არქიტექტურის მოხსნაზე ვერ დავითანხმებოდი (შეიძლება ის სწორად მოიქცა?).

რაც შეეხება ვერის პარკში მდგარ ჭადრაკის სასახლეს, იგი ნორმალური, უპრეტენზიო შენობაა.

ორიოდე სიტყვა ჩემს ჯგუფზედამინდა ვთქვა. პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტზე ორი პარალელური ჯგუფი გაიხსნა. მისაღებ გამოცდებზე ცხრა საგანი ჩავაბარეთ (43 ნიშანი მივიღე). ჯგუფი ძალიან ჭრელი იყო, რადგან გამოცდები სკოლა ახლადდამთავრებულებმა ჩავაბარეთ, ხოლო მუშები, მასწავლებლები და კიდევ სხვები, უგამოდოდ ჩაირიცხნენ (მუშების ქვეყანაში მუშებს აწინაურებდნენ). ამას დამატებენ სპორტსმენები, რომელთა დიდი თაყვანისმცემელი იყო მაშინდელი დირექტორი. ასეთი სიჭრელის გამო სწავლის დონე არ იყო მაღალი.

სწავლის პერიოდისგან გამორჩეულად დასამახსოვრებელი იყო სასწავლო პრაქტიკა IV კურსზე. არქიტექტურულ სამუშაოებში ზოგი სად გაგვაგზავნეს და ზოგიც სად. მეგობრების ჩვენი ჯგუფი მოვეწყვეთ საბჭოთა კავშირის უპირველეს სამუშაოში. ეს იყო მოსკოვში მშენებარე „საბჭოების სასახლე“. ეს გახლდათ საბჭოეთის გრანდიოზოზომანიის საუკეთესო ნიმუში. ცილინდრული ფორმის რამდენიმე საფეხური ქმნიდა 320 მეტრის სიმაღლის შენობას. ამაზე იდგა ასმეტრიანი ლენინის ფიგურა. ფაქტიურად შენობა იყო ლენინის ძველის კვარცხლბეკი, ეს შენობა მაშინ (1939 წ.) დაწყებული იყო, მაგრამ ომის დროს შეწყვეტიეს და მერე საერთოდ უარი თქვეს.

პრაქტიკაზე ოთხი მეგობარი ვიყავით. ვანო მებუკე (ომში დაიკარგა), თეზიკო თოდუა (1997 წ. გარდაიცვალა).

კარგი რესტავრატორი იყო), ჯუნშერ ახმეტელი (რეჟისორ სანდრო ახმეტელის შვილი. ომის დროს ტყვედ ჩაგარდნილი, მოგვიანებით ამერიკელი მოქალაქე გახდა. ასლა აქ არის) და მე.

მოსკოვის „საბჭოების სასახლის“ საპროექტოს ხელმძღვანელები იყვნენ ბ. იოფანე, ვ. გელფრენსი, ვ. შჩუკო. ისინი ძალიან მაღალი დონის განათლებული და გემოვნებიანი არქიტექტორები იყვნენ, რომლებიც საბჭოების სხდომებზე გვანცვიფრებდნენ.

საპროექტოს ზუთი რამდენიმე სართულიანი სახლი ეკავა. ჩვენ სხვადასხვა განყოფილებაში გაგვანაწილეს. მე მოვხვდი უმცროსი შჩუკოს (იურის), სახელსწრთში. იგი განაკებდა „მცირე დარბაზს“ („მცირე“ კი ერქვა, მაგრამ დარბაზში ექვსი ათასი კაცი ეტოლდა, ხოლო „დიდ დარბაზში“ — 21 ათასი). იურიმ ორიოდე კვირა მიყურა და დაინტერესება რომ შემატყო, რეალური სამუშაო მომცა. ეს იყო „მცირე დარბაზის“ ფოიეს და მიმდებარე საბაჟების პლაფონის მოხატვა. ნდობის გამართლება გადაწყვიტე და ამასთანავე ჩემი თავის გამოცდაც მინდოდა. ძალიან მოვიინდომე. ბოლოს, ზემოაღნიშნული ტიტანებისგან შემდგარმა საბჭომ (უფროსი შჩუკო ცოცხალი აღარ იყო) ექვს კაცში გამარჯვება შე მომანიჭა. სიხარულით ცას ვეწიე. ამას დაერთო პრემია 600 მანეთი. ამ თანხით, პრაქტიკის დამთავრების შემდეგ, ოთხი მეგობარი ლენინგრადის სანახავად გავემგზავრეთ.

ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, მალე, მეორე სამამულო ომი დაიწყო. ჩვენს ჯგუფს ცუდი დრო დაუდგა. ბევრი ომიდან ვეღარ დაბრუნდა.

გადარჩენილთაგან არქიტექტორას ცოტანი შერჩნენ. მათ შორის გამოირჩეოდა — გიორგი ჩიკოვძე, სერგო

ცინცაბაძე, ვალერიან გაგოშიძე და სხვები. ესენი ძირითადად სახსრებზე სახლებს აპროექტებდნენ.

ორიოდე სიტყვა მინდა ვთქვა არქიტექტორთა ერთ კატეგორიაზე, რომლებსაც სამშობლო უყვართ, ძველი უყვართ, მათ შემსწავლელთა წრეში ყოფნა მოსწონთ და მიდიან ექსპედიცი-აში ყოველი პირობით (თანხას თუ გადაუხდით კარგია, თუ არა, მხოლოდ ბინითა და საკვებით უნდა უზრუნველყოთ). ამ მხრივ ექსპედიციის წევრებს ჩემი „თეთრად“ შურდათ, რადგან ბედი მწყალობდა, ერთმანეთზე უკეთესები მყავდნენ.

მე ათეული წლობით ორი სახის ექსპედიციას ვხელმძღვანელობდი. ერთი იყო არქეოლოგიური (ვთხრიდი რომელიმე დიდ ნაქალაქარს, ნაცისარს, ნასახლარს) და მცირე — არქიტექტურული ძეგლების შემსწავლელი. ორივეს ერთნაირად ესაჭიროებოდა ამზომავ-ჩამხატავი არქიტექტორი (პირველი იყო სტაციონარული, მეორე კი — მოძრავი). ერთიც და მეორეც იყო ძნელად შესასრულებელი, რადგან რთული პირობები და მოუწყობელნი ვყავით.

მიუხედავად ყველა სიძნელისა, ძველზე შეყვარებული მოხალისე ახალგაზრდა არქიტექტორი მაინც იძებნებოდა. მე მათ აქ მხოლოდ ჩამოვთვლი, თორემ ადგილი რომ იყოს, ბევრის თქმაც შეიძლებოდა.

ნაქალაქარ ურზნისში (ძვ.წ. V ს., ახ. წ. VIII ს.) წლების განმავლობაში მუშაობდნენ: ალექსანდრე ბაქრაძე, ფარნა ქუფარაშვილი, ირაღა გივი მარჯანიშვილები, ვახტანგ ცუხიშვილი და ლერი შექმარიაშვილი. ნაქალაქარ გრემში (XVI-XVII სს.) რამდენიმე წელი მუშაობდნენ — ფარნა ქუფარაშვილი და თეზო თოღუა. ნოსტეში (დიდი მოურა-



ვი გიორგი სააკაძის რეზიდენცია, XVII ს.) ორწლიან ექსპედიციას ემსახურა ფარნა ქუფარაშვილი, ხოლო დასავლეთ საქართველოს სამ ობიექტს — ჭაქვინჯს, გუდავას და ნოქალაქევე-არქეოპოლისს მთელი სამი ათეული წლის განმავლობაში ემსახურებოდნენ ფარნა შაქარაია და შურად ანდრიაძე.

ეს არქიტექტორები არა მარტო ძეგლებს ზომავდნენ და ხატავდნენ, არამედ

კამერალურადაც თვითონ ამუშავებდნენ ზემოაღნიშნულმა არქიტექტორებმა ბევრი კეთილი საქმე გააკეთეს ნამუშევრების უმრავლესობა გამოცემულია სხვადასხვა სტატიებში და წიგნებში.

მადლობა მათ!

მეგობარ-არქიტექტორებზე კიდევ ბევრის თქმა შეიძლება. ეს დასაწყისად ჩავთვალეთ.

### ზაძარაია პარმენ შარნაოზის ძე

— არის განათლებით არქიტექტორი, სპეციალობით ხელოვნებათმცოდნე, მეცნიერებათა დოქტორი, საქ. მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი, პროფესორი, მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწე, ამჟამად ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის საპატიო გამგეა.

იგი დაიბადა 1914 წლის 24 აგვისტოს მარტვილის რაიონის სოფ. ნაჯახოვოში, მან სწავლა იქვე დაიწყო, ხოლო საქ. პოლიტექნიკური უნივერსიტეტი დაამთავრა 1940 წელს.

ბ-ნი პარმენი 160-ზე მეტი ნაშრომის ავტორია. აქედან 32 ნიგნადაა გამოცემული. მის ნაშრომებს მიღებული აქვს უნივერსიტეტისა და ივ. ჯავახიშვილის პრემიები. იგი არის მრავალი სამეცნიერო საბჭოსა და საზოგადოების წევრი. იგი სხვადასხვა დროს ხელოვნების ისტორიის დისციპლინებში ლექციებს კითხულობდა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში და საქართველოს პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში.

ბ-ნი პარმენი საქ. არქიტექტორთა კავშირისა და მხატვართა კავშირის წევრია.



# მხიარულნი ახალწარსულში

თავაზი თანაგა

50-იანი წლების დასაწყისიდან, იმ დროის მოღვაწე არქიტექტორთა ღირსშესანიშნავ უფროს თაობას ენერგიულად შეემატა ახალგაზრდა პლეადა, თბილისის ორი უმაღლესი სასწავლებლის — პოლიტექნიკური ინსტიტუტისა და სამხატვრო აკადემიის აღზრდილებს. შეუერთდნენ მოსკოვის არქიტექტურის ინსტიტუტის კურსდამთავრებულებიც და მიუხედავად ხსენებული სკოლების ოდნავ განსხვავებული სისტემებისა, ყველა მათგანი გააერთიანა დაუოკებელმა სწრაფვამ პროფესიული ცოდნის გაღრმავებისადმი, პრაქტიკულ საქმიანობაში აქტიური მონაწილეობისა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში შესაფერისი ადგილის დამკვიდრებისადმი.

უნდა გავიხსენოთ, რომ ეს იყო ომის შემდგომი პერიოდი, როდესაც მშენებლობის მოცულობა მზარდი ტემპებით ვითარდებოდა და, მასასადაამე, საპროექტო საქმიანობაც სათანადოდ აკმაყოფილებდა დამპროექტებელთა, ძირითადად, არქიტექტორთა რაოდენობაზე მოთხოვნილებას.

იმხანად, მსხვილ საპროექტო ორგანიზაციებმა და უმაღლეს სასწავლებლებში მოღვაწეობდნენ ისეთი თვალსაჩინო პრაქტიკოსი არქიტექტორები, როგორებიც

იყვნენ ბატონები: ვლადიმერ (ლადო) ალექსი-მესხიშვილი, იოსებ ზაალიშვილი, გიორგი თავდგარიძე, მიხეილ კალაშნიკოვი, იური კასრაძე, ვალერიან კედი, გიორგი ლევაჟა, სოლომონ რევიშვილი, ნიკოლოზ სევეროვი, გაბრიელ ტერ-მიქელოვი, არჩილ ქურდიანი, მიხეილ (მიხაკო) შავიშვილი, კონსტანტინე ჩხეიძე, ივანე ჩხენკელი, მიხეილ ჩხიკვაძე და სხვანი, რომელთა ხელშეწყობით თანდათან იკვეთებოდა ახალგაზრდა სპეციალისტთა შემოქმედებითი პოტენციალი. გახშირდა ორივე თაობის წარმომადგენელთა ერთობლივი მონაწილეობა, როგორც დაკვეთილ, აგრეთვე საკონკურსო პროექტების დამუშავებაში. აღნიშვნის ღირსია ის გარემოებაც, რომ 1954 წელს გამოიცა საკავშირო მთავრობის ცნობილი დადგენილება, რაც უარყოფითად აფასებდა საბჭოურ არქიტექტურაში მომძლავრებულ „ზედმეტობებს“, ეროვნულობის ნიშნით არქაული დეკორის ელემენტების უსაზღვრო გამოყენებას და არქიტექტურული გამომსახველობითი ეფექტის მისაღწევად მიზნად ისახავდა ახლებური გზების ძიებას თანამედროვე ტექნიკური საშუალებების გამოყენებით.

ახლებუდა არქიტექტორები, რომელთაც არ ზღუდავდა დიდი პრაქტიკული გამოც-

დილების „ტიკრიტი“ და ჯერ კიდევ არ  
ჰქონდათ განსაზღვრული ინდივიდუალური  
შემოქმედებითი პოზიცია, ინტერესით შე-  
ხედნენ ხსენებულ ღირქტიულ დადგენი-  
ლებას და ყოველნაირად შეეცადნენ გაც-  
ნობოდნენ უცხო ქვეყნებში მიმდინარე  
პროცესებს, როგორც შეფასება, იმდრო-  
ინდელ კრიტიკაში მკაფიოდ გამოხატულ  
იდეოლოგიურ წინააღმდეგობას ეყრდნო-  
ბოდა და, როგორც წესი, ნევატიურად  
ფასდებოდა.

ინფორმაცია საზღვარგარეთულ არქი-  
ტექტურასა და ცნობილ ოსტატთა შემო-  
ქმედების თაობაზე ძნელად მოიპოვებოდა.  
ძირითად წყაროს ე. წ. სოციალისტური  
ქვეყნების არქიტექტურული ჟურნალები  
წარმოადგენდნენ, ხოლო კაპიტალისტურ-  
სახელმწიფოების სათანადო ლიტერატურ-  
ის გამოჩენა დიდი იშვიათობა იყო. თუ  
ვინმე მოახერხებდა ამდაგვარი ჟურნა-  
ლის თუ ილუსტრირებული წიგნის შექმ-  
ნას, იგი ხელდიან ხელში გადადიოდა ან  
ჯგუფურად ვეცნობოდი მას.

საამისოდ არქიტექტორთა კავშირში ვი-  
კრიბებოდი საღამოობით, ვკამათობდით,  
ნანახის გაზარებას ვცდილობდით, ჩვენებუ-  
რად ვაფასებდით და ვიშლებოდი იმ სურ-  
ვილით, რომ მსგავსი „სალონური“ შეხვე-  
რები კვლავაც გაგვეგრძელებინა.

იმ ხანებში, არქიტექტორთა კავშირში  
განთავსებული იყო რუსთაველის გამზი-  
რისა და წულუკიძის ქუჩის კუთხეში არ-  
სებული შენობის მეორე სართულზე და  
უკავა მხოლოდ 3 ოთახი: ერთი დიდი ფა-  
რთისა, მის მომიჯნავედ პატარა ოთახი  
თავმჯდომარისა და ერთიც ბიბლიოთე-  
კისათვის.

ბიბლიოთეკაში მივინებულ ლიტერატურ-  
რას ნდობით გვიტოვებდნენ საღამოს შე-  
კრებისათვის. ამ შუჯიბრებებს ზოგჯერ  
ჩვენი უფროსი კოლეგებიც ესწრებოდა-  
ნენ. ასეთ ურთიერთობაში გამოიკვეთა  
ახალგაზრდათა გარკვეული ბირთვის აქ-

ტივობა, დაიბადა სურვილი ჩვენი პროფე-  
სიული საზოგადოების ცხოვრებაში მრავალ-  
ფეროვან ღონისძიებათა ჩართვისა და  
წარმოიშვა აზრი არქიტექტორთა კავში-  
რთან ახალგაზრდა სპეციალისტთა სექ-  
ციის შექმნის თაობაზე. (აღსანიშნავია,  
რომ საკავშირო სტრუქტურაში მხოლოდ  
რამდენიმე ხნის შემდეგ შეიქმნა „ახალ-  
გაზრდა არქიტექტორებთან მუშაობის კო-  
მისია“).

ჩვენს პროფესიულ საქმიანობაში რაი-  
მე ასაკობრივი ცენზი არ არსებობს, ძი-  
რითადი პრობლემები საერთო ხასიათი-  
საა, ამდენად, ახალგაზრდათა სექციის მუ-  
შაობა გვესახებოდა კავშირის საქმიანო-  
ბის განუყოფელ ნაწილად, ახალგაზრდო-  
ბისათვის დამახასიათებელი ენთუზიაზმი-  
სა და უფროსი თაობის გამოცდილების  
სასიკეთო შერწყმით.

თავისთავად ჩამოყალიბებული ჯგუფის  
ერთსულოვანი გადაწყვეტილებით, რომე-  
ლთა შორის გამოიკვეთა საინიციატივო  
ჯგუფი: მათიკო კაკაბაძე, თორნიკე ჩხე-  
იძე, მადლენა კომასიძე, შოთა ყავლაშვი-  
ლი, ოთარ კალანდარიშვილი, მაია სულ-  
ხანიშვილი, ვახტანგ ფოფხაძე, ალექსან-  
დრე (ჯონდო) ჯიბლაძე, სიმონ (სისო)  
კინწურაშვილი, ნოდარ ჯანბერიძე და  
სხვა. ჯგუფის ხელმძღვანელობა ვთხო-  
ვეთ ბატონ ბუკან ლორთქიფანიძეს, რო-  
მელიც პიროვნული და პროფესიული თვი-  
სებების გამო ფართო საზოგადოების დრმა  
პატივისცემას იმსახურებდა.

იგი იყო ჭეშმარიტი იმტელიკენტი,  
მრავალმხრივ განათლებული, უაღრესად  
საქმიანი, კეთილმოსურნე, ყურადღებიანი  
და პროფესიული ავტორიტეტის უდავო  
მატარებელი. ახალგაზრდა კოლეგების მი-  
მართ დიდი ინტერესის გამოხატვა იყო  
მისი უსიტყვო თანხმობა — გაძლოდა  
ჩვენი სექციის საქმიანობას.

სამუშაო დღის რეჟიმით დადლილი ბა-  
ტონი ბუკანი ჩვენთან ხშირად, შინ წაუს-  
ვლელად, მოდიოდა, გვესაუბრებოდა, რჩე-  
ვებს გვაძლევდა, თანატოლივით ერთვე-

ზოდა ჩვენს პაექრობაში, იუმორსაც იო-  
ლად უბამდა მხარს და, რა თქმა უნდა,  
ახლებურ საქმიანობას სისხლისს და სტი-  
მულს აძლევდა.

სექციის ხელმძღვანელის მოადგილეობა  
შოთა ყავლაშვილს მიანდეს, ხოლო მდიუ-  
ნისა მჭ დამაკისრეს, რაც დათქმული წე-  
სის თანახმად, რამდენიმე წლის შემდეგ  
თორნიკე ჩხეიძეს გადავებარე.

გარდა პრაქტიკული საპროექტო სამუ-  
შაოებისა, იმდენად დიდი იყო ახალგაზრ-  
და სპეციალისტების ინტერესი საზოგადო-  
ებრივი საქმიანობისადმი, რომ სექციაში  
გაერთიანდნენ თითქმის ყველა საპროექ-  
ტო ორგანიზაციის წარმომადგენლები და  
მატერიალური წვლილიც კი შექონდათ  
ამა თუ იმ ღონისძიების მოსაწყობად.

ასეთმა ენთუზიაზმმა და ერთსულოვნებამ,  
რასაც ხელს უწყობდა უფროსი კოლეგე-  
ების თანადგომა, პრაქტიკულ ღონისძიე-  
ბებში ჰპოვა გამოხატულება. ამის დას-  
ტურად გავიხსენებ რამდენიმე მნიშვნე-  
ლოვან ფაქტს:

1. 1955 წლის ზაფხულს მოვაწყეთ  
ახალგაზრდა არქიტექტორთა რესპუბლი-  
კური თათბირი, რამაც ორი დღე გასტა-  
ნა. თათბირი არ იყო შეზღუდული რაიმე  
ერთი თემატიკით. გამომსვლელები საუბ-  
რობდნენ პროფესიული საქმიანობის სხვა-  
დასხვა პირობებზე, რამაც საინტერესო  
გახდა დისკუსია. თათბირმა უპირველე-  
სად უფროსი კოლეგების საერთო მოწო-  
ნება დაიმსახურა, ისინი ყველა სხდომას  
ესწრებოდნენ, რითაც იზრდებოდა ჩვენი  
შეკრებების და საუბრების მნიშვნელობაც.

თათბირის მეორე დღეს გამოცხადდა  
კონკურსის შედეგები, რაც სპეციფიურად  
მოეწყო ახალგაზრდა არქიტექტორებისა-  
თვის თემაზე „სახაფხულო კინოსთეატრი“  
და განიხილებოდა თათბირის შემადგენელ  
ნაწილად. ვიურის შემადგენლობა წინას-  
წარ არ იყო განსაზღვრული და მხოლოდ  
იმ უფროს კოლეგათა შეფასებები შეჯამ-  
და, ვინც სხდომებს ესწრებოდა,  
უმრავლესობის აზრით, საუკეთესო

პროექტად მიიჩნიეს პროექტი, რომლის  
ავტორები იყვნენ თეიმურაზ კანდელაკი,  
დავით მორბედაძე და კონსტრუქტორა  
რევაზ ზენაიშვილი.

2. ამავე წლის შემოდგომაზე, არქიტე-  
ქტორთა კავშირის ზემოთ ხსენებულ ოთ-  
ახვებში მოვაწყეთ მხატვრების ედმუნდ კა-  
ლანდაძისა და რევაზ თარხან-მოურავის  
რამდენიმე ნამუშევრის გამოფენა. ამ  
შესანიშნავ მხატვართა ნიჭიერება იმთა-  
ვითვე იჩვენდა საზოგადოების ყურადღე-  
ბას და ობიექტურ შემფასებელთა მოწო-  
ნებას, მაგრამ ოფიციაოზის და სამხატვრო  
აკადემიის ზოგიერთი ხელმძღვანელის  
კონიუნქტურული პოზიცია არ იზიარე-  
ბდა მათი შემოქმედების თვითმყოფად მხა-  
ტვრულ აზროვნებასა და გამომსახველო-  
ბითს თავისებურებას, რითაც ზღუდავდა  
მათი (და არა მარტო მათი) ხელოვნების  
გამომზეურებას.

ჩვენს მიერ მოწყობილი გამოფენა ასე-  
თი „სახელმწიფოებრივი“ დამოკიდე-  
ბულების მიმართ პროტესტისა და ხალა-  
სი ნიჭისადმი პატივისცემის გამოხატულე-  
ბაც იყო.

3. 1955 წლის შემოდგომაზე ჩვენი კა-  
ვშირის დიდ ოთახში მოვაწყეთ ბატონ  
ლადო ალექსი-მესხიშვილის ნამუშევართა  
გამოფენა მისი დაბადებიდან 40 წლის  
აღსანიშნავად. ერთი საღამო იუბილარ-  
თან შესვედრას დაუთმეთ და სტუმრად  
მივიპატიეთ საზოგადოების განსაზღვრუ-  
ლი ჯგუფი, რადგან სათავსო ვერ დიიტე-  
ვდა მსურველთა დიდ რაოდენობას. შე-  
სვედრა გულთბილ, ხალისიან და, შტიპ-  
ლება ითქვას, ინტიმურ გარემოში ჩატა-  
რდა. ფაქტობრივად, მსგავსი შესვედრე-  
ბი ჩვენი პროფესიის ოსტატებისათვის,  
ადრე არ მოწყობილა და ამ თვალსაზრი-  
სითაც იყო ნიშანდობლივი.

ოცი წლის შემდეგ, ქართული საზოგა-  
დოება ბატონ ლადოს 60 წლის იუბილეს  
მოწყობას აპირებდა და საბნისოდ მის ნა-  
მუშევართა საფუძვლიან ექსპოზიციახაც  
ამზადებდა, მაგრამ ოსტატის შიშიმე ავად-  
შეოფობის დე გარდაცვალების გამო გა-

მოხენა ორი წლის დაგვიანებით გაიხსნა სამხატვრო გალერეის დარბაზებში.

4. ჩვენი სექციის წევრთა „იდეების სკივრში“ ბევრი რამ იყო საინტერესო, თუმცა ზოგიერთის განხორციელება რიგ სიძნელეებთან იყო დაკავშირებული. ძირითადად ვგულისხმობ ეკონომიკურ და ორგანიზაციულ მხარეებს. ერთ-ერთი სურვილი იყო სხვა რესპუბლიკების არქიტექტორის გაცნობა სათანადო ჯგუფის შედგენით და მოგზაურობის რეალური პირობების განსაზღვრით.

არქიტექტორთა კავშირს ამ ექსკურსიის დაფინანსების საშუალება არ გააჩნდა და გადაწყვიტეთ მიკვემართა საპროექტო ორგანიზაციებისა და კომპაგნიების ცკ-თვის, რათა ურთოდლივად გამოგვეძებნა ამ აქციის ჩატარების გზები. „შუამავლობა“ მოგვანდეს შოთა ყავლაშვილსა და მე. ამ დროისათვის ჩვენი პროექტით განხორციელდა რეკონსტრუქცია და მხატვრული ღობე მაჩაბლის ქუჩაზე მდებარე შენობისა, რომელიც გადაეცა კომპაგნიის ცკ-ს. იქაური თანამშრომლები ახლოს გავიცანით და მხარდაჭერის იმედიც გვქონდა, ასეც რომ არ ყოფილიყო, იმდროინდელი პირველი მდივანი ბატონი თამაზ ჯანელიძე იმითაც იყო ცნობილი, რომ საინტერესო ინიციატივების განხორციელებას ყოველთვის ეხმარებოდა და ამჯერადაც ასე მოხდა. გადაწყვიტეთ ჯგუფი დაკომპლექტებულიყო ახალგაზრდა არქიტექტორებისა და კონსტრუქტორებისაგან. სოლო შერჩეულ ქალაქებში საყოფაცხოვრებო პირობების მოგვარება, და დოვალეირების პროგრამის ორგანიზების უზრუნველყოფა ითავა კომპაგნიის ცკ-ს. რაც შეეხება ჯგუფის ჩამოყალიბებას და მოგზაურობის დაფინანსებას, — საპროექტო ორგანიზაციებმა იტვირთეს.

ჯგუფის ხელმძღვანელ-ორგანიზატორის ფუნქცია დაავალეს ცკ-ს ინსტრუქტორს ი. კობახიძეს. ჩვენი მარშრუტის ბუნქტებად დავასახეთ ქალაქები: კიევი,

მოსკოვი, ლენინგრადი, როვა, ტალინი და ვილნიუსი. ჯგუფის შემადგენლობაში იყვნენ: მ. კომახიძე, ვ. ცუხიშვილი, ა. ჩხეტიანი, ქ. ცინცაძე, შ. ყავლაშვილი, ი. მარგიშვილი, ც. დიდბუღიძე, რ. გურუსიძე, გ. მეტუკე და სხვანი.

უნდა ითქვას, რომ მოგზაურობის მთელ პერიოდში არავითარ შეფერხებას არ ჰქონდა ადგილი, ქალაქების ძირითად ღირსშესანიშნაობებს გავეცანიით, იქაურ კოლეგებსაც დავემეგობრდით და შთაბეჭდილებებით აღსავსე დავბრუნდით შინ.

5. საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის მე-4 ყრილობას სომხეთის კოლეგებიც ესტუმრნენ, რომელთა შორის ჩვენი ორი თანატოლი იყო. ერთი-მარტინი მიქაელიანი, მეორეს ვინაობას ვერ ვიხსენებ. ყრილობის დამთავრების შემდეგ, როგორც ჩანს, საერთო ბანკეტი არ იყო განსაზღვრული. ახალგაზრდებმა კი გადაწყვიტეთ აგვედინინა ჩვენთვის პირველი პროფესიული ფორუმი, რომლის გამგეობაშიც ჩვენც გვერგო ადგილი. მოვიწვიეთ ბატონი არჩილ ქურდიანი და სომხები სტუმრები, მისი მეგობრის ბატონი სამველ საფარიანის თანხლებით. სიამოვნებით დაგვთანხმდნენ და საღამო გაგაგრძელეთ სასტუმრო „თბილისის“ რესტორნის ერთ მყუდრო ოთახში.

ჩვენი თანატოლი სტუმრები თურმე, პირველად ჩამოსულან საქართველოში, „გაგონილს ნანახი სჯობიაო,“ გვითხრეს და გულწრფელად აღიარეს ახალი ურთიერთობით მიღებული შთაბეჭდილება. ამ ეპიზოდს უმიზეზოდ არ ვიხსენებ: სექციის ერთ-ერთ შეკრებაზე გადაწყვიტეთ ახალგაზრდა სომეხ კოლეგებთან უშუალო პროფესიული და ადამიანური კონტაქტები დაგვემყარებინა, რაც წერილობით ვაცნობეთ მათ არქიტექტორთა კავშირს. მადლობის პასუხმა არ დააყოვნა და მალე გვესტუმრა 20 არქიტექტორისაგან შემდგარი ჯგუფი, რომელთა შორის თბილისში ნაცხოვრებნიც იყვნენ. პირველი შეხვედრა სტუმრებს თბილისის აღმას-

კომში მოგუწყვეთ. აღმასკომის თამჯდომარემ ბატონმა ალექსანდრე მელაქემ სათათბირო ოთახი დაგვიტმო, მოკლე მისასალმებელი სიტყვით მიმართა სტუმრებს და დაგეტოვა სასაუბროდ. ამით დამთავრდა „ოფიციალური ნაწილი“, შევეცადეთ უშუალოდ ატმოსფერო შევექვინა, რაც სტუმრისა და მასპინძლის შინაგანი სურვილითაც იყო გამთბარი და მყისვე გაიბა ბუნებრივი, მეგობრული ძაფები, რაც ბევრ ჩვენთაგანს დღემდე გამოჰყვა.

ჩვენს მიერ შემოთავაზებული პროგრამა ითვალისწინებდა დედაქალაქის ზოგირითი შენობის, მუზეუმის, მცხეთის ძეგლების დათვალიერებას, რაც სრულად შესრულდა. ამასთან ფეხბურთის მოყვარულნი დავასწარიტ მატჩს, სადაც თბილისის ოფიცერთა სახლის გუნდი ერვენის „არარატს“ მასპინძლობდა.

შეხვედრის დღეები ყველა ჩვენთაგანისათვის დასამახსოვრებელი არის, რამაც

საფუძველი დაუდო ჩვენს არაერთ შეხვედრას ორივე რესპუბლიკაში, გარკვეულ პირებთან მეგობრული ურთიერთობის გაგრძელებას და პროფესიული კონტაქტების გაღრმავებას.

ამ თემაზე საუბარს, იმედია, ჩემი კოლეგების მოგონებები შეავსებენ და იმასაც ვიტყვი, თუ როგორ აკეთილშობილებდა ამ ურთიერთობებს უფროსი თაობის კოლეგების, ბატონების ბ. ლორთქიფანიძის, ა. ქურდიანის, ი. ჩხენკელის, აგრეთვე ი. ზაალიშვილის ს. საფარიანის, გ. აღაბაიანის, რ. ისრაელიანის და სხვათა თანადგომა და ხელშეწყობა.

ახალგაზრდა ქართველ არქიტექტორთა აქტიურ საზოგადოებრივ ცხოვრებას სხვა მაგალითებიც დაადასტურებს, რომელთა გახსენებას ჩემი კოლეგები უთუოდ მოინდომებენ, რითაც შეავსებენ პროფესიული მოღვაწეობის ისტორიას მნიშვნელოვანი, დაუვიწყარი ეპიზოდებით.



**თამაზ თიმეზაძე (დაბ. 1928 წ.)**—

არქიტექტურის საერთაშორისო აკადემიის პროფესორი, საქართველოს დამსახურებული არქიტექტორი, საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი დანიშნულების ობიექტებისა და აგრეთვე მემორიალური ანსამბლების პროექტებისა და რეალიზაციის ავტორი. საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის უცვლელი წევრი 1959 წლიდან.



# „ნეკლნი ნაკლენ და ნაეობლენ“

სულხან ნასიძე

ამჟამად საუკუნეთა სიღრმეში დანაწურნი, დაწმენდილი და ანკარად მომდინარე ხალხური შემოქმედება, ეს იქნება პოეზია, მუსიკა თუ ქორეოგრაფია, ერის სულიერი და ემოციური, აზროვნული და ფსიქოლოგიური უნიკალურობის სარკეა. იგი უტყუარი და სარწმუნო განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც საქმე ეხება ისეთ სარცარ მხატვრულად სრულყოფილ ფენომენს, როგორც არის ქართული ხალხური შემოქმედება.

დახვეწილი არტიზტიზში, რაინდული კეთილშობილება, ირონიით შეფერილი ღრმა ფილოსოფიური ჳერეტა, პოეტურად ამადლებული სისადავე, მოკრძალება, ამაყი თავდაჭერილობა, ვაჟკაცური შემართება, აზროვნების სისხარტე და მოქნილობა; აი, ის სპექტრი თვისებებისა, რომლებიც ქართველი ერის შინაგანი ბუნებიდან მომდინარეობენ და სრულყოფილი მხატვრული ფორმით ელინდებიან ჩვენი ხალხის შემოქმედებაში.

სკულპტურულად გამოქერწული, მკაფიო ფორმებით ჩამოქნილი პოლიფონიური მრავალხმიანობა შეეძლო შეექმნა

მხოლოდ იმ ხალხს, რომლის წიაღშიც სუფევს ურთიერთგაგებისა და გატანის სულიკვეთება, ერთსულოვნებისა და მტკიცე მხარდაჭერის განწყობა.

ცეკვა „ქართულში“ პლასტიურ ფორმებში გარდაისახა ის რაინდული ურთიერთობა მამაკაცისა ქალის მიმართ, რაც ყოფაში არსებობდა.

ქართველმა კაცმა ლექსად აამეტყველა საკუთარი გულისნადები და უმღერა მეგობრობას, სიყვარულს, ურთიერთპატივისცემას.

გავეხსენოთ, რა ვაჟკაცური თავდაჭერილობით არის გადმოცემული დიდი ტრაგიკული განცდა და ტკივილი სვანურ „ზარსა“ თუ სხვა დატირებებში.

ჩამოთვლილი რამდენიმე მაგალითი: კი ნათელყოფს ამ უდავო ჳეშმართებას რომ საუკუნეებში გამოვლილი ხალხური შემოქმედება, უტყუარი და სარწმუნო ამსახველია ერის ბუნებისა, მისი თვისებებისა და სრულიად მოკლებულია სიყალებსა და სიცრუეს. ამის დასტურია ერის ცხოვრება, რომელიც ჩვენი ისტორიული თვალსაწიერის არეშია მოხვედრილი.

ცხოვრების დინამიკა, ხან გამძაფრებულად, ხან კი მდორედ მიმდინარე, უცვლელად, უძრავად არაფერს ტოვებს. შინაგან თუ გარეშე ძალთა შესლა-შემოსლი-საგან ყალიბდება ახალი ურთიერთობანი, ახალი პირობები არსებობისა. ეს კი მოითხოვს ხან შემგულებლობას, ხან კი ძალთა მძლავრ შოზილიზებას წინააღმდეგობათა გადასალახავად.

ქართველმა ხალხმა სინამდვილესთან ასეთ განუწყვეტელ პაექრობაში გაატარა საუკუნეები და მიუხედავად მცირერიცხოვნებისა, დღემდე მოიტანა თავი. ამის მთავარი საწინდარი იყო ის სრულიად განუმეორებელი, თავისთავადი და მძლავრი ეროვნული ნიშანი, რაც ხალხს ახასიათებდა და რაც აისახა სულიერი ქმედებით შექმნილ მხატვრულ ნიმუშებში.

ქართველ ხალხს ყოველთვის უხდებოდა მტერთან პრისპირ შებმა; მაგრამ ორასი წელია, რაც აშკარა მტრები ჩამოგვცილდნენ და ყველაზე ცბიერ, ყველაზე ვერაგ, მეგობრობის ნიღაბს ამოფარებულ ძალასთან გვაქვს საქმე, რომელიც, მართალია, არც სიკეთის კეთებას არიდებს თავს, მაგრამ ამავე დროს მეთოდურად მიმდინარეობს პროცესები, რაც იწვევს ერის სულიერ დეფორმაციას. გადაგვარებას, გადაჯიშებას. თუმცა, ეს არცთუ ისე იოლად გასაკეთებელი გამოდია. დინადან ჩვენი გენეტიკური ფესვის მძლავრი საფუძვლიდან არის აღმოცენებული, მაგრამ ამ ჭიდილს უდანაკარგოდ არ ჩაუვლია, რამაც განსაკუთრებული რელიეფურობით დღეს იჩინა თავი.

შეუთავსებელი მოვლენების მოწმენი ვართ. ეროვნული თვითშეგნების გაღრმავებისა და აღზევების ეპოქაში, თავი იჩინა ყოვლად შეუწყნარებელმა გამოვლინებებამაც. პოეტურად ამაღლებული სისადავე დათრგუნა პროვინციულმა გაპარანჭულობამ, მოკრძალება და ამაყი თავდაჭერილობა—გაუტანლობამ და სისასტიკემ, რაინდული კეთილშობილება — ეგოიზმმა. გადახედეთ საზოგადოებას და დაინახავთ,

ჩვენი შორის რამდენია ბატონკაცური ამპარტანებით შეპყრობილი გაბლენილი პიროვნება, რომელიც თვლის, რომ მხოლოდ მისგან იწყება და მასზე თავდება ცხოვრება. ზოგი ცივი და ცეცხლსასროლი იარაღით შეიარაღებული, ზოგიც კი კალმის ბასრი წვერით მომარჯვებული დაუნდობელ, მომაკვდინებელ ბრძოლას ეწევა თავისი მოყვასის, თვისტომის წინააღმდეგ.

ჩვენი ხალხის მომავალი კეთილდღეობისათვის ზრუნვით წამოწყებულ არაერთ კეთილშობილურ და სასარგებლო საქმესაც კი, თან სდევს ისეთი გამოვლინებები, რომლებიც ვერ თავსდებიან ვერანაირი ეთიკური და ზნეობრივი ნორმების ჩარჩოებში.

რა უნდა იყოს იმაზე უფრო მაღალი და კეთილშობილი, ვიდრე განზრახვა, იზრუნო ქართული ენის სიწმინდის დაცვაზე, მაგრამ განა ამისთვის აუცილებელია შეურაცხყო და ცილი დასწამო ისეთ ღვაწლმოსილ ადამიანებს, როგორებიც იყვნენ გ. ჩუბინაშვილი და კ. მარჯანიშვილი, ან როგორიც არის ქართულ მუსიკალურ კულტურაზე თავკადადებული ლ. ისაკაძე?

უდავოა, თეატრებისა და მუსიკალური კოლექტივების მთავარი საზრუნავი უნდა იყოს ეროვნული რეპერტუარი, მაგრამ განა მართებულია, რომ ეს კანონიერი მოთხოვნილება ბოროტად, ცალმხივად გამოიყენო და გამოუცხადო დაუნდობელი ბრძოლა რეჟისორ რ. სტურუას და დირიჟორ ჯ. კახიქეს, ეჭვის ქვეშ დააყენო მათი საქმიანობა, ნიჭიერებაც კი, მაშინ, როდესაც ამ ოსტატების შემოქმედების ძირითადი ამომავალი ნაკადი, მშობლიური კულტურის წიაღიდან მომდინარეობს და მის აღზევებას ემსახურება.

აქ, სანიმუშოდ, რამოდენიმე გვარის დასახელება მომიხდა და ვიდიქრე, რომ ყოველი მათგანი ხომ ნებისმიერი ცივილიზებული ქვეყნის კულტურას დაამშვენებდა, ჩვენ კი რა გვემართება?

თავის დროზე კ. მარჯანიშვილი საქართველოდან გააძევეს, ზოგიერთი კი სამ-



შობლოში სილაგაწნული, იძულებულია  
საკუთარი ნიჭის დაფასება და აღიარება  
უცხო ხალხში პპოვოს და ასე მოითქვას  
სული.

მაღალნიჭიერებით დაჯილდოებული ადა-  
მიანები, თავისებური, ხშირად ძნელად  
შესაგუებელი თვისებებითაც ხასიათდები-  
ან. ისინი არც შეცდომებისგან არიან დაზ-  
ღვეულნი, მაგრამ განა შეიძლება შურის-  
ძიების საგნად იქცეს ხასიათის ზოგიერთი  
თავისებურება, ან ცალკეული შეცდომა?

აღსდა დაეწყებას მიცემული ძირძვე-  
ლი ქართული სიტყვები: მიმტვევბლობა,  
გულმოწყალება, მონანიება, მაგრამ ჯერ-  
ჯერობით ისინი იხმარებიან, როგორც  
მხოლოდ სიტყვები და მოკლებულნი არიან  
ისეთი მცნებების მნიშვნელობას, რომე-  
ლთა მიღმაც კონკრეტული ქმედება იგუ-  
ლისხმება.

მოშავალი თაობები დღევანდელ დღეზე  
პრესაში გამოქვეყნებული ზოგიერთი პუბ-  
ლიკაციის მიხედვით თუ იმსჯელებენ, აღ-  
ბათ იფიქრებენ: ეს რა ბოღმიანი და გულ-  
ღვარძლიანი წინაპრები გვყოლიაო!

საბედნიეროდ, ცხოვრების მარადიული  
კანონი ღაღადებს, რომ „წყალნი წავლენ  
და წამოვლენ, ქვიშანი დარჩებიანო“, „სა-  
ნთელ-საკმეველი თავის ვხას არ დაჰკარ-  
ავს“ და ის კარგი „საქმენი ჩვენნი“, რომ-  
ლებიც დღეს წარმოიჩინდებიან, იძლევიან  
იმის საბაბს, რომ მშავალს პირნათლად  
შევხედოთ.

## შეიქმედებითი

## კატრკუბის

## მოშავადუბის

## ორგანიზაციული

## სტრატეგიისათვის

თეორი ვლანტის

**შეიქმედებითი** საქმიანობისათვის  
სტრუდენტთა მოშავადების საერთო სისტემა-  
ში გარკვეული ყურადღების ღირსია ორგა-  
ნიზაციულ-მედაგოგიური საქმიანობის  
უნარის აღზრდის პრობლემა. ჩვენთვის ეს  
საკითხი მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდე-  
ნადაც კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუ-  
ტი ამზადებს ხალხური ცეკვის დამდგმელ-  
ქორეოგრაფს, მასობრივ სანახაობათა რე-  
ჟისორს, საეკლესიო გუნდის მგალობელ-  
რეჟენტს და ა. შ. მოშავალში ჩვენს მიერ  
აღზრდილ სპეციალისტებს მოუწევთ შემო-  
ქმედებითი ჯგუფების შექმნა, მოსწავლე-  
თა, სტრუდენტთა თუ უფროსებით დაკომ-  
პლექტებულ კოლექტივებთან მუშაობა, სა-  
ერთო მიზნის მიმართულებით ადამიანების  
დარაზმვა. რაც, ბუნებრივია, სათანადო  
ორგანიზაციულ-მედაგოგიურ უნარს, ნი-  
ქსა და გარკვეული მოქმედების წესების  
ცოდნას მოითხოვს.

ცნობილია, რომ თავისი შინაარსით ორგანიზატორული საქმიანობა ახლოსაა ლიდერის, წარმმართველის, ხელმძღვანელის ქცევის შინაარსთან. ლიდერ-ორგანიზატორი ის პიროვნებაა, ვისაც ადამიანთა გარკვეული ჯგუფი ერთი საერთო მიზნასაკენ მიჰყავს. მას შეუძლია გავლენა მოახდინოს სხვათა ქცევაზე, მიზნებზე, ცხოვრებისეულ გეგმებზე. რაღა თქმა უნდა, იდეალურია ისეთი ლიდერობა, როდესაც ადამიანები მიაყვებიან კონკრეტულ პიროვნებას, ამასთან, იცვლიან ან კორექტირებას უკეთებენ მოქმედების გარკვეულ გეგმებს და ამით კმაყოფილნიც არიან. თუ ლიდერის შემოქმედებით საკუთარ მოქმედებათა გეგმაზე მომხდარი ცვლილებები სოციალური წუხილის ან შფოთვის მიზეზი გახდა, ამგვარი ურთიერთობანი მხოლოდ უსიამოვნების მომტანია.

კარგია, როდესაც ლიდერ-ხელმძღვანელს ძალუძს ორგანიზებული ჯგუფის წევრთა შორის აქტიური შემოქმედებითი ურთიერთობების უზრუნველყოფა, მათ შორის არსებული კავშირების შინაარსი სომ პირდაპირ მეტყველებს ლიდერის უნარიანობაზე. სამწუხაროდ, არც თუ იშვიათია შემთხვევა, როდესაც შემოქმედებითი კოლექტივის წევრებს შორის მძიმე პიროვნული ურთიერთობებია. საყოველთაოდ ცნობილია მთავარი გამოთქმა: „ხელოვანი ხალხი ძნელად სამართავი ხალხია“. ამის მიზეზი ისაა, რომ ხელოვანი, როგორც წესი, ღრმა ინდივიდუალობით ხასიათდება. ეს უკანასკნელი კი ძნელად ეგუება კოლექტივისის იანობილ პრინციპს. ამასთან, ხელოვნების მთელი რიგი დარგები სრულიად წარმოუდგენელია კოლექტიური თანაშემოქმედების გარეშე. ეს კი ნებისმიერ ხელოვანს აყენებს იმის აუცილებლობის წინაშე, რომ მან, როგორც ძლიერმა ინდივიდმა, სხვის ინდივიდუალობასაც გაუწიოს ანგარიში. ეს თაქტი ხელშეწყობი გარემოებაა შემოქმედებითი კოლექტივის ორგანიზატორისათვის, რომელსაც, რაც მთავარია, საამისო უნარი და ცოდნა უნდა ჰქონდეს.

შემოქმედებითი კოლექტივის ორგანიზა-

ციისათვის ყველაზე ცუდია თუ ჯგუფში აზრთა პოლარიზებას ქცევის პოლარიზაციაც დამატა. ეს რომ არ მოხდეს, ლიდერს უთუოდ უნდა ჰქონდეს პერსპექტივის დანახვისა და სიტუაციის კონკრეტულ მოთხოვნათა მიხედვით მოქმედების უნარ-ჩვევები.

შემოქმედებითი ჯგუფის ხელმძღვანელი უსათუოდ უნდა ხასიათდებოდეს დაძაბული შრომითი რიტმის უზრუნველყოფისა და მისადმი გამძლეობის უნარით.

დღეისათვის შემოქმედებით ასპარეზზე იოლი წარმატების მოპოვებაზე ფიქრი ზედმეტია. თუ ხელოვანი კოლოსალური შრომის დასარჯვისა და საჭირო უნარით აღჭურვილი არ არის, მისთვის შემოქმედებითი ასპარეზი ფაქტიურად დასშულია. ამდენად, მაღალი შრომისწყობიერება და ძალების ინტენსიური ხარჯვის აუცილებლობა მომავალ შემოქმედს თავიდანვე უნდა გამოუმუშავდეს. ამ მხრივ კიდევ უფრო რთულია შემოქმედებითი ჯგუფის ხელმძღვანელის მდგომარეობა.

როგორც ჩვენს მიერ ინსტიტუტის ზოგერთ სპეციალობაზე (რეჟისორი, დამდგმელი ქორეოგრაფი, მგალობელ-რეჟენტო) ჩატარებული გამოკვლევა ადასტურებს, საკმაოდ მცირეა იმ სტუდენტთა რიცხვი, ვისაც ამგვარი თვისებები აქვს. უმეტესობას რამდენიმე ძირითადი თვისება აღენიშნება (70-75%), მაგრამ ისეთები, ვისაც ყველაზემთ ალნიშნული თვისება კომპლექსის სახით ექნებოდა, ძალიან ცოტანი არიან (12-14%). სტუდენტთა შორის გამოკვლევამ დაგვარწმუნა, რომ სასწავლო პროცესში ეს გარემოება უდავოდ უნდა იქნეს აათვალისწინებული. კერძოდ, საჭიროა ორგანიზატორული უნარის განვითარებაზე საგანგებო ზრუნვა, მისთვის გარკვეული პედაგოგიური გზა-საშუალებების მოძებნა.

შემოქმედებითი კოლექტივის ხელმძღვანელობის საქმიანობას — თუ განვიხილავთ როგორც მმართველობითი მოქმედების გარკვეულ ფორმას, უნდა ითქვას, რომ მისი უმთავრესი თავისებურება იქნება სხვათა (ამ შემთხვევაში ჯგუფის წევრების) ქცევა-მოქმედების დაგეგმვა და პროგნოზირება.

ამრიგად, ხელმძღვანელმა წინასწარ უნდა განზვიერდეს, როგორ მოიქცევა სხვა და ამის საფუძველზე ჩამოაყალიბოს საერთო მიზნიდან გამომდინარე მოქმედების სტრატეგია, კონკრეტული პროგრამა. ასეთ შემთხვევაში, ხელმძღვანელის მოქმედება ერთგვარად „დაშენდება“ თუ დაეფუძნება ჯგუფის წევრთა მოქმედებას. მიზანი, რომელიც ხელმძღვანელს აქვს დასახული, თავის გამოვლენას პოულობს ორგანიზაციის იმ შინაარსში, რომელსაც იგი ჯგუფს შესთავაზებს. ამავე დროს, აქ მიღწეული შედეგით იგი შეაფასებს დასახული მიზნი მიღწევის ხარისხსაც. ამიტომ თავისი ფსიქოლოგიური არსით ხელმძღვანელ-ორგანიზატორის მოქმედება შეიძლება წარმოვიდგინოთ ერთგვარი შინაგანი იერარქიული სტრუქტურის მქონე სისტემად; რომელშიც შერწყმულია სხვადასხვა ფუნქციონალური როლი. მათ შორის უმთავრესია კომუნიკატორის უშუალო ზემოქმედება ჯგუფის წევრებზე და პრაქტიკული რეალიზატორის მიერ დაგეგმილი ღონისძიებების განხორციელება, შაკოორდინირებელისა და ახალი იდეათა პერსპექტიული დამკვეთების როლები. ამრიგად, შემოქმედებითი ჯგუფის ორგანიზატორის ხელმძღვანელობა თავის გამოვლენას აღწევს სამ სხვადასხვა დონეზე, კერძოდ:

1. საკუთრივ საშემსრულებლო დონეზე (მითითებები, რჩევები, დავალებები, მოწოდებები და ა. შ.);
2. მოქმედების სტრუქტურის შერჩევის დონეზე (კონკრეტული, სიტუაციის შესაბამისი მოქმედების პროგრამის შერჩევა);
3. დასახული მიზნისა და ამოცანების შესაბამისად არჩეული მოქმედების სტრატეგიის შეფასების, გაანალიზებისა და მისი კორექტირების დონეზე.

თითოეული დონე წარმოდგენილია მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივი, კონკრეტული სტრუქტურით და ყველაფერი ეს, არ შეიძლება სტუდენტს, მიუხედავად მისი ნიჰიერების დონისა, მზამზარეული სახით აქონდეს ზოგბული. იგი უნდა შესწავლიდ და ათვისებულ იქნეს თეორიულ-პრაქტიკული მომზადების პროცესში. კერძოდ, სწავლების დროს ორგანიზატორულ შესაძლებლობათა განვითარებაზე ზრუნვა ნიშნავს, სტუდენტს გვაგებინოთ, მოქმედების რა

მოდელზე აიგება მთლიანად მართვის პროცესი. მან უნდა იცოდეს, რომ ამოცანა, რომლის გადაწყვეტასაც იგი აპირებს, უნდა ველებს ყოვლისა, თვითონვე უნდა ესმოდეს ნათლად და გამოკვეთილად. ამასთანავე, მან კარგად უნდა წარმოიდგინოს, რა ძალებით განახორციელებს დასახულ მიზანს და როგორი მატერიალური საშუალებები დასჭირდება საამისოდ. ხელმძღვანელმა წინასწარ უნდა გაითვალისწინოს ჯგუფის წევრთა შესაძლებლობანი და გარეშე კავშირების უზრუნველყოფის აუცილებლობა. ამის შემდეგ კი რჩება ჯგუფის შერჩევა, მისთვის სათანადო ინსტრუქციის მიცემა, სწავლება-რეპეტიციების მოწყობა და დროდადრო მოქმედების სტრატეგიის კორექტირება, ძალთა გადაჯგუფება და მიღწეული შედეგების, როგორც ეტაპობრივი, ასევე საბოლოო ანალიზი.

იმისათვის, რომ აღნიშნული პროცესის შესახებ ცოდნა ათვისებულ იქნეს და მოქმედების კონკრეტული მიმართულებაც გააფართოვდეს, სტუდენტმა უკვე განსწავლის წლებშივე უნდა შეასრულოს შესაბამისი შინაარსის სამუშაო. საამისოდ ჩვენი ინსტიტუტის ყოველ სპეციალობაზე სწავლის დასაწყისშივე გარკვეული ყურადღება ექცევა ფსიქოლოგიურ-პედაგოგიური ცოდნის ათვისებასა და ორგანიზატორული ჩვევების გამომუშავებას. რეჟისურის ჯგუფის სტუდენტები ამზადებენ სპექტაკლს, დამდგმელ-ქორეოგრაფის სპეციალობაზე კი — სავანგებო ნომრებს, ასევე ხდება დირიჟორ-რეჟისორის ჯგუფშიც. აქ სტუდენტები მოწინაცვლებით ხან ხელმძღვანელ-ორგანიზატორის როლში არიან, ხან კიდევ შემსრულებლის ამბლუაში გამოდიან.

დაკვირვება ცხადყოფს, რომ სტუდენტები სხვადასხვანაირად, ძირითადად ცალკეული ელემენტების დონეზე ავლენენ ორგანიზატორული საქმიანობის უნარს. ასეთია მაგალითად, შათი ვერბალური რეაქციები (მითითება, რჩევა, გამხნეება, წახალისება, დაწუნება, წამოძახილი, შეურაცხყოფა, დაცინვა და ა. შ.). როგორც გამოიჩვენა, მუშაობის საწყის სტადიაზე, როდესაც სტუდენტთა უმეტესობას არაადეკვატური შეხედულებები გააჩნია საკუთარი და სხვისი მომზადების დონის მიმართ, უმეტესად ადვილი აქვს ვადაქარბებულ ემო-



ცოურ რეაქტებს, სწარმოებს უარყოფით შეფასებები. ცოცხალი შემდეგ, როდესაც სტუდენტები რწმუნდებიან, რომ პროფესიონალიზმამდე საკმაოდ შორი გზაა გასავლელი, მაფი შეფასებები უფრო კორექტული ხდება და, რაც მთავარია, ყოველ პატარა წარმატებას, ყოველ მიღწევას უკვე გამაზნებელი, წამახალისებელი ტონით ეძლევა შეფასება.

ჩვენს მიერ წარმოებული ღვაწილების შედეგად ნათლად გამოიკვეთა, რომ სტუდენტებს უჭირთ ამოცანის იმგვარად ფორმულირება, რაც გადასაქრელად ორგანიზებულ ჯგუფს მოქმედების ერთიან კლასიკურ მოქმედებას გარკვეული მიზნით. ამას ის გარემოებაც უშლის ხელს, რომ საწყის ეტაპზე სტუდენტები ვერ ფლობენ სათანადო ცნებით-კატეგორიულ აპარატს, ტერმინებსა და გამოთქმებს, რასაც ზოგჯერ მიმართვის მარტივი, ხშირად უხეში და გარკონული ფორმებიც კი სცვლის.

აქედან გამომდინარე, ჩვენ ცალკეული სახელოსნოების ხელმძღვანელებს ვთხოვთ განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმონ ორგანიზატორული საქმიანობისათვის აუცილებელ საგარეო მოვლის სერიებს, შედეგების საკონტროლო შემოწმებისა და დაფიქსირებული დონეების კოლექტიურ განსჯა-ანალიზს. მიგვაჩნია, რომ მართვის სოციალურ ფსიქოლოგიაში აღნიშნული საკითხის ირგვლივ არსებული მონაცემები საკმარისია საიმისოდ, რომ სტუდენტურ აუდიტორიაში მყოფი თითოეული ინდივიდის ორგანიზატორული მოქმედების საკირო დონე განვითარდეს. აღნიშნული მონაცემების გათვალისწინებით შევადგინეთ გარკვეული საშესაოგრო, რომელიც საშუალებას იძლევა მთლიანობაში იქნეს გაზრებული დასახული მიზანი და კონკრეტულ კოლექტივში მისი მიღწევის გზა-საშუალებანი.

მას ასეთი სახე აქვს:

1. კარგად გაიცნობიერე მიზანი, რომლის მიღწევასაც აპირებ; შენს წინაშე დასახული ამოცანები თუ ბუნდოვნად გაქვს წარმოდგენილი, სხვა შენგან მის შესახებ ვეღარაფერს გახვებს. ამიტომ, ღრმად ჩასწვდი ამოცანას და იმაზეც ფიქტრე, როგორ უნდა აუხსნა მისი არსი სხვას.

2. ეცადე გაეცნო შენამდე გამოთქმულ ამგვარი ამოცანის ალტერნატიული რიანტებს. როგორ მომზადდა ეს საწარმოები (სპექტაკლი, ქორეოგრაფიული თუ მუსიკალური ნომერი) შენამდე, რა გაკეთდა და რა არის მასში, შენი აზრით, ახლებურად გასაკეთებელი.

3. თუ მიგაჩნია, რომ დასახული მიზანი, დაუძლეველი არ არის და შენ თვითონ, როგორც ხელმძღვანელ-ორგანიზატორი, მზად ხარ მის მისაღწევად, იფიქრე თანამშრომელთა კოლექტივზე: ვინ გამოღებება, რა თვისებები უნდა ახასიათებდეთ მათ, რა ორიენტაციები თუ მოთხოვნილებები უნდა გამოარჩევდეთ და ა. შ. დარწმუნებული უნდა იყო, რომ შემოქმედებითი მიზნით შეკრული კოლექტივის წევრები დაემორჩილებიან შენს მითითებებს, მოთხოვნებს, მიიღებენ დარიგებებს, რჩევებს და ა. შ.

გაითვალისწინე, რომ თუ ჯგუფის დაკომპლექტებისას მასში შევლენ დაახლოებით თანაბარი შესაძლებლობებისა და მომზადების ინდივიდები, ისინი უმეტესწილად დამოკიდებულნი იქნებიან შენს მხატვრულ-ესთეტიკურ ხედვაზე, ხოლო თუ იქ თავს მოიყრიან ძლიერი ინდივიდები, მაშინ შენ თვითონ მოგიწევს იმოქმედო იმათი შეხედულებების მიხედვით.

ამასთანავე, თავიდანვე ეცადე არ დაკარგო ხელმძღვანელის სიმალღე. ყოველთვის იმოქმედე როგორც ორგანიზატორმა, არ დაუშვა მიღებულ გადაწყვეტილებათა შეუსრულებლობა და მისდამი უყურადღებო დამოკიდებულება.

4. ჩამოაყალიბე მოქმედების კონკრეტული გეგმა, გააცანი იგი შენს თანამშრომლებს, შესთავაზე მიზნის მიღწევის საკუთარი გზა, მოისმინე მათი შენიშვნები. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ შენ არ იზიარებ სხვათა თვალსაზრისს, ეცადე ინეთი პოზა დაიკავო, რომ შენ ანგარიშს უწევ მათ აზრს და შეცდებში გაითვალისწინო; ხოლო თუ რომელიმე იღვამ შენში გამოძახილი ჰქოვა, ამისათვის აუტორს მადლობა გადაუხადე და იგი შეიტანე გეგმაში, ან მოქმედების სტრატეგიაში.

5. კოლექტივის შექმნის ან მისი მართვის პროცესში არასოდეს ნდო ემოციებმა და სიმშათე-ანტიპათიებს. ეცადე ადამიანები დაინახო და შეამოწმო მათ მიერ გა-

კეთებული საქმეების მიხედვით. მოერიდვ  
საჯარო შეფასებებს, მაგრამ, თუ ამის გა-  
კეთება მინც მოვისდა, არასოდეს არ მის-  
ცე თავს უფლება დაემყარო გაგონილს,  
მოტანილ აზრებს, სხვათა შეხედულებებს,  
ან თუნდაც თვით კონკრეტული ინდივიდის  
ემოციურ მსჯელობებს. პიროვნება ყველა-  
ზე უკეთ კონკრეტული მიზნის მიხედვით  
განსახორციელებელ ქცევა-მოქმედებებში  
ჩანს. საერთოდ კი, შეფასებაში უფრო მე-  
ტად დადებითი აზრი უნდა სქარამობდეს.  
უარყოფითი დასკვნები, გაიცხვება-სასჯელი  
მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევაში უნდა გა-  
მოიყენო, რადგან პიროვნულ ხასიათში  
უარყოფითი თვისებების აღმოფხვრის სა-  
უკეთესო გზა არის არა მათი დათრგუნვა,  
არამედ დადებითი მახასიათებელთა მოძებნი-  
სა და მათი წახალისებით საერთო მდგო-  
მარობის აუცილებელი ბალანსის შექმნა.

6. გახსოვდეს შენი, როგორც ხელმძღვა-  
ნელ-ორგანიზატორის, ფუნქცია — შესთა-  
ვაზე კოლექტივს შემოქმედებითი იდეა,  
მიუთითე გადაწყვეტის გზებზე, შეიცი მო-  
ქმედების თავისუფლება, ენდე მათ. ზედმე-  
ტად ნუ ჩაერევი იმ სფეროში, რომელიც  
უშენოდაც შეიძლება იოლად მოგვარდეს.  
აღამიანებმა უნდა იგრძნონ პასუხისმგე-  
ლობა მინდობილი საქმისადმი. ისინი თვი-  
თონაც უნდა აღიზარდონ ორგანიზატორე-  
ბად, ხელმძღვანელებად.

7. შუა გზაზე არ მიატოვო დაწყებული  
საქმე. ეს არა მარტო შენს სისუსტეებს ააშ-  
კარავებს, არამედ ნეგატიურად მოქმედებს  
პიროვნების შემოქმედებითი შესაძლებლო-  
ბების შემდგომი ზრდის პროცესზე. თუ რა-  
მე არ გამოგდის, შეჩერდი, დაფიქრდი, ცნო-  
ბიერი ანალიზი გაუკეთე დასახულ გეგმას,  
შეიტანე მასში სათანადო კორექტივები და  
ისე იმოქმედე.

8. თანამშრომლებსა და აღსაზრდელებს  
მიეცი სიმშვიდის, კეთილსინდისიერების,  
წესრიგიანობის მაგალითი. არ ენდო მეხსი-  
ერებას, გააკეთე ჩანაწერები. ნუ იწუწუნებ,  
შეუცადე იყო ოპტიმისტი, არასოდეს გაუ-  
კეთო სხვას ისეთი რამ, რასაც შენთვის არ  
ისურვებდი. გახსოვდეს, რომ სვალ შეიძ-  
ლება ხელქვეითის როლში ყოფნა მოგიხ-  
დეს.

9. გაითვალისწინე, რომ ხელმძღვანე-  
ლობის უნარი ერთგვარი ნიჭია, რომელსაც

თუ არ ავარჯიშებ, მალე გაუფერულდება  
და ბოლოს გაქრება კიდევ. ისიც გაიხსენე,  
რომ ისტორიულად ასე იყო ყოველთვის  
ძლიერი შემოქმედებითი შესაძლებლობის  
მქონე ინდივიდები, იშვიათი გამონაკლისის  
გარდა, როგორც წესი, სუსტი ხელმძღვანე-  
ლები იყვნენ, მაშინ როდესაც, საშუალო  
ხელოვანი სათანადო განსწავლისა და მუ-  
შაობის პირობებში, სშირად მაღალი დონის  
ორგანიზატორი გამომდგარა, აქედან გა-  
მომდინარე, მუდამ უნდა გახსოვდეს, რომ  
თუ შენ ბუნებამ გარკვეული ორგანიზა-  
ტორული შესაძლებლობები მოგცა, მუდამ  
უნდა ცდილობდე მის განვითარება-გაღრმე-  
ვებას აქტიური სწავლის, ცოდნის შეძენი-  
სა და პრაქტიკულ-შემოქმედებითი საქმი-  
ანობაში მონაწილეობის გზით.

პრაქტიკულმა პედაგოგურმა მუშაობამ  
დაგვარწმუნა, რომ ზემოთ მოტანილი სა-  
მასოვროს ძირითადი პუნქტების გათვა-  
ლისწინება ყოველდღიურ სასწავლო პრო-  
ცესში დადებით შედეგებს იძლევა. იგი  
სტუდენტს არწმუნებს, რაოდენ ღრმა და  
სერიოზულია ის საქმე, რომლის ათვისება-  
საც მან ხელი მოჰკიდა. ამასთანავე, სტუ-  
დენტი ეჩვენა თვითდაკვირვებას, საკუთარ  
შესაძლებლობათა იმ მიმართებით გაანალი-  
ზებას, თუ რამდენად გამოდგება იგი სხვის-  
თვის გზის მაჩვენებლად და მასწავლებლად.  
ეს გარემოება კი ზრდის სტუდენტის პასუ-  
ხისმგებლობას, რაც სასწავლო შრომის წა-  
რმატების შემდგომ მასტიმულირებელ გა-  
რემოებად გვევლინება.

ორგანიზატორული საქმიანობისათვის  
სტუდენტთა მომზადების საერთო პროცესი  
წარმატებით რომ განვითარდეს, აუცილე-  
ბელია გვექონდეს სრული და სარწმუნო ინ-  
ფორმაცია ჯგუფის თითოეული წევრის  
უნარ-შესაძლებლობების შესახებ.

ამ მიზნით, სახელოსნოს ხელმძღვანელე-  
ბისა და პედაგოგთა დახმარებით შევადგი-  
ნეთ ცალკეულ სტუდენტთა დახასიათებები.  
ცალკეული სტუდენტების, თანაკურსელე-  
ბისა და პედაგოგების გამოკითხვის მასა-  
ლების საფუძველზე. საამისოდ ჩვენს მიერ  
შემუშავებულ იქნა სპეციალური ანკეტა-  
კითხვარები.

ანკეტების პასუხების მიხედვით შედგა  
სტუდენტთა დახასიათებები, რომლებიც

მაორიენტირებელ როლს ასრულებდა ჩვენს შემდგომ მუშაობაში.

სტუდენტთა იმ კატეგორიასთან მუშაობა, რომელსაც აშკარად გამოკვეთილი ლიდერისა და ორგანიზატორის თვისებები აქვს, ცხადია, დიდ სიძნელეებს არ უქმნის პედაგოგებსა თუ სახელოსნოს ხელმძღვანელებს, მაგრამ, სამწუხაროდ, არის სტუდენტთა ისეთი კატეგორია, რომელსაც სწავლისადმი, საერთოდ, დადებითი დამოკიდებულება აქვს, თუმცა ორგანიზატორის თვისებებს არ ამჟღავნებს. აქ თავს იჩენს სურვილისა და შესაძლებლობათა ტრადიციული დაპირისპირების ტენდენცია. აბიტურიენტი, რომელსაც სურს განდგა რეეისორი, ან ვთქვათ, ლობზარი თუ ქორეოგრაფი, ვერ იცნობიერებს იმ გარემოებას, რომ მას საამისოდ თანდაყოლილი მონაცემები არ გააჩნია, ანდა თუ მას ეს გარემოება გათვალისწინებული აქვს, თქმდებოდა, რომ სწავლის პროცესში დაძლევეს საკუთარ ნაკლოვანებებს. აქვე უნდა ითქვას: სამწუხაროდ, არც მისაღები გამოცდების სისტემა იმდენად სრულყოფილი, რომ მან გამოავლინოს აბიტურიენტის პიროვნების ეს ნაკლოვანი მხარე. ამიტომ პედაგოგიურ მუშაობაში აღნიშნული გარემოება უთუოდ უნდა იქნას გათვალისწინებული. კერძოდ, ორგანიზატორული საქმიანობის უნარის განვითარებაზე ზრუნვა ყოველდღიური საქმე უნდა გახდეს და იჯა მჭიდროდ დაუკავშირდეს როგორც შემეცნებით აქტივობის ვალდებულებას, ასევე ინიციატივიანობის, ლიდერობისა და საკუთარი შემოქმედებითი იდეების მეგობრებისათვის შეთავაზებისა თუ მათი რეალიზებისაკენ სწრაფის ჩვევების ჩამოყალიბებას. ჩვენს საინსტიტუტო სასწავლო მუშაობაში ამგვარი საქმიანობის შინაარსი მჭიდრო კონტაქტშია სწავლების ყოველდღიურ პრაქტიკასთან,

საკურსო სპექტაკლების, საკონცერტო, თუ უბრალოდ, სასწავლო-საჩვენებელი სვლების მომზადებასთან. ამ მიმართულ ბით დამატებითი მეცადინეობები და კონსულტაციები ჩვეულებრივი მოვლენაა. სწორედ ამგვარი მუშაობის შედეგია, რომ სტუდენტთა შორის იმატა იმათმა რიცხვმა, ვინც უკვე ხელი მოჰკიდა პატარა-პატარა შემოქმედებითი ჯგუფების ჩამოყალიბების საქმეს. ამით ისინი საკუთარ ორგანიზატორულ და შემოქმედებით შესაძლებლობებს ცდიან პრაქტიკულად, რაც პროფესიული ინტერესისა და შემოქმედებითი შესაძლებლობების ზრდის უტყუარი გზაა. ინსტიტუტის ხელმძღვანელობა და პედაგოგიური კოლექტივი ყოველმხრივ ეხმარებიან, მხარს უჭერენ და ახალისებენ აღნიშნულ პროცესს. ამასთან, ვცდილობთ, რომ ჩვენი როლი აქ შემოიფარგლოს კონსულტაციებით, რჩევებითა და დარიგებებით: პრაქტიკამ დაგვარწმუნა, რომ სტუდენტ-ორგანიზატორთა საქმიანობის ზედმეტი რეგლამენტაცია სასურველი არ არის. იგი აფერხებს აქტივობის საერთო დონეს და ამცირებს პასუხისმგებლობას, რითაც ხელს უშლის პროფესიული სრულყოფის საერთო პროცესს.

ასე გვესახება შემოქმედებითი კადრების მომზადების სტრატეგიის ზოგიერთი პარამეტრი, რომელთა რეალიზაციაც, იმედია, წაადგება მხატვრული კულტურის სფეროში მომუშავე მომავალი ხელოვანი-ლიდერის ფორმირების პროცესს.

ეს პროცესი რთულია, მაგრამ მისი პერსპექტივაში განხილვა მანაც აუცილებელია, რათა შემოქმედებითი ინსტიტუციების მართვა არ იყოს ქაოტური და გაუთვალისწინებელ წინააღმდეგობებთან დაკავშირებული.

# ნარსულის პოეტურ-მუსიკალური სახეები

თავარ სარგებელი

აქლენება ცნობილი თბილისელი  
პოეტის თვანეს თუვანინის ღაბა-  
ღავიღან ასოციატი წლისთავს.

თვანეს თუვანინი იმ პოეტთა რიცხ-  
ვშია, რომელთა მრავალფეროვანმა მხატ-  
ვრულმა სახეებმა მყარი ადგილი დაიკავეს  
მუსიკალურ ხელოვნებაში და არაერთი  
კომპოზიტორისათვის იქნენ შთაგონების  
წყაროდ. სიმღერებად, ოპერებად, სიმფო-  
ნიურ მუსიკად გარდაქმნილმა ოვ. თუმა-  
ნიანის პოეტურმა ქმნილებებმა ხელოვნე-  
ბის ამ დარგშიც უკვდავება ირგუნეს. ოვ.  
თუმანიანის პოეზიის ასეთი ზედი სრუ-  
ლიად კანონზომიერია, მისი შესანიშნავი  
ლექსების მღერადობასთან ერთად, სიკე-  
თისა და სიცოცხლისადმი სიყვარულის იმ  
მაღალ იდეებს გავითვალისწინებთ, რომ-  
ლებითაც ამეტყველებულია მთელი მისი  
შემოქმედება. მის ლექსებსა თუ პოემებს  
ხშირად „ვეიწროვებათ“ წმინდა პოეზიის  
სფერო; თუ არაფერს ვიტყვით ხალხურ  
პოეტურ სახეებსა და ზღაპრულ-ლექანდა-  
რულ თემებზე, მათი შთაგონების სათავე  
ზოგჯერ პროზიდან, დრამიდან, მუსიკიდან  
მომდინარეობს. შემთხვევითი არ არის,

რომ ოვ. თუმანიანის ზეერ ნაწარმოებს  
ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლე ხედა წი-  
ლად, თუმცა იგი სულაც არ წერდა პიე-  
სებსა და დრამებს. თეატრალურობა, ისე  
როგორც მუსიკალურობა, მისი შემოქმე-  
დების განუყრელი თვისებაა და ზეერი მი-  
სი ქმნილება სიცოცხლეს განაგრძობს ამ  
ჯანრებში.

სომხური ლიტერატურის კლასიკოსი  
ოვ. თუმანიანი რეალიზმის, ხალხურობისა  
და ეროვნული ხელოვნების დიდი პროპა-  
განდისტი იყო. მისი შემოქმედება ღრმად  
გამსჭვალული თავისი ხალხისადმი სიყვა-  
რულით. იგი კარგად იცნობდა მის ყოფას,  
წარსულსა და აწმყოს, მთელ თავის შემო-  
ქმედებაში უმღეროდა სამშობლოსადმი  
ერთგულებას, ადამიანის მაღალ მორალურ  
თვისებებს, ამხელდა ძალადობას, საზო-  
გადოებრივი ურთიერთობის მოძველებულ  
ფორმებს. ყოველივე ამით და მრავალი  
სხვა კეთილი მსარეებით ოვ. თუმანიანმა  
დიდი გავლენა მოახდინა სომეხ მუსიკო-



სებზე. როგორც ნამდვილი ხელოვანი ოვ. თუმანიანი ჯეროვან ადვილს უთმობდა მუსიკას, მის მაღალ შემოქმედების ძალას ადამიანთა აღზრდისა თუ ფსიქოლოგიური ჩამოყალიბების საქმეში. შემთხვევითი არ იყო მისი მუდმივი სიახლოვე მუსიკოსთა წრებთან, იგი ყოველთვის ქმედით დახმარებას უწევდა მუსიკოსებს, ვინც კი მოინდომებდა მისი ლექსებისა თუ პოემების გადატანას მუსიკალური ხელოვნების სფეროში.

მუსიკისა და პოეზიის ურთიერთობის საკითხებზე ოვ. თუმანიანს ბევრი საყურადღებო შეხედულება გამოუთქვამს; ზოგჯერ იგი მუსიკას თავისი მდიდარი გამომსახველი სამუალებებით პოეზიაზე მაღლა აყენებდა. სწავლა მუსიკის — ამ „ჯადოსნური ხელოვნების“ უკვდავება. საინტერესოა მისი მიმართვა თბილისში საკონცერტოდ ჩამოსული ალექსანდრე სპენდარიანისადმი: „პოეტი მხოლოდ სორცს ასხამს თავის აზრებსა და გრძობებს, შთააგონებს მარადიულ სიცოცხლეს, მაგრამ მათი აღმაფრენისათვის ფრთებიცა საჭირო, ფრთებს კი იმ ჯადოსნურ სამყაროში შეიძენენ, რომელსაც მუსიკა ეწოდება“. ამ ფრთაშესხამში ხედავდა იგი პოეტურ ქმნილებათა სრულყოფასა და სასწაულებრივ ძლიერებას.

საყურადღებოა, რომ ოვ. თუმანიანის ლირიკული პოეზია უმთავრესად მუსიკალურ-დრამატული თუ სიმფონიური მუსიკის სფეროში აისახა, სომხური სასიმღერო-სარომანსო ლიტერატურა შედარებით ღარიბია მისი მხატვრული სახეებით. ამ ჟანრის ნაწარმოებთა რიცხვი ერთ ათეულსაც არ აღწევს. ეს მაშინ, როდესაც თვითონ ოვ. თუმანიანის შემოქმედებაში ხშირად გვხვდება „სიმღერა“ დაბადებული ლექსები: „გუთნის დედის სიმღერა“, „სომეხთა სიმღერა“, „ჩემი სიმღერა“, „ტოროლას სიმღერა“, „მოწიერალს“ და სხვ. პოეტურ სასიმღერო ფორმებს შეიცავენ აგრეთვე მისი პოემები „ანუში“, „თიკაბერტის ციხის ალება“ და სხვები.

ოვ. თუმანიანის ლექსზე შექმნილი სიმღერის ერთ-ერთი პირველი ავტორი თვითონ პოეტი იყო. თანამედროვენი აღნიშნავენ მის დიდ სიყვარულს სიმღერა-მუსიკისადმი. ძველი პოეტი-გუსანების მსგავ-

სად არა ერთი ლექსი დაუმღერებია პოეტს საკუთარ თუ ხალხურ მელოდიებზე. დრომ ბევრი არაფერი შემოგინახა ამ პოეტურ-მუსიკალური შემოქმედებიდან. ერთ-ერთი ქმნილება კი ჩვენი თანამედროვე შემსრულებლების რეპერტუარშიც ქლერს. მსობლოურ ბუნებას შესტრფის პოეტი სიმღერაში „რა კარგია მთის ფერდობზე“. მისი ლექსივით სადა და მეტყველი პანჯი ხაზგასმითა და სრულყოფილად გამოხატავს პოეტურ-მხატვრულ სახეს. ქალაქური სასიმღერო ფოლკლორიდან მომდინარე მოკლეტალღოვანი მღერადი მელოდია ყოველ სტროფში ახალი რიტმი-ინტონაციებით იკაზმება და როგორც ძველი სახალხო მომღერლები იტყოდნენ, სიმღერაც თანდათან „უქმში შედის“. თუმცა ეს პატარა და მარტივი კომპოზიცია მაღალი მუსიკალური პროფესიონალიზმით არ არის აღბეჭდილი, მაგრამ მისი გულწრფელი სტრიქონები თავისი სადა ფაქტურით, მელოდიის მხატვრული შინაარსითა და სტილობრივი ელფერით ხალხური მუსიციერების საუკეთესო ნიმუშს გვაგონებს.

ცნობილია, რომ სომხური მუსიკის კლასიკოსის, ხალხური სიმღერების დამუშავების უბადლო ოსტატის — კომიტასის დღეს შემორჩენილ მეგეკიდროებაში შედარებით: მცირე ადვილი უკავია საკუთარ თხზულებებს. ზოგიერთ სხვა ნაწარმოებებთან ერთად დიდი პოპულარობა მოიპოვა ოვ. თუმანიანის ლექსზე დაწერილმა მისმა სიმღერამ „კაკაბი“.

ამ მშვენიერი ფრთოსანის სახეს, რომელიც ხშირად გვხვდება სომხურ ხალხურ პოეზიაში, მხატვრობისა და არქიტექტურის მოტივებში, ოვ. თუმანიანმა რამდენიმე ლექსი მიუძღვნა საბავშვო ციკლიდან.

როგორც სხვა შემთხვევებშიც, კომიტასის ეს სიმღერა ხალხურ სტილშია დაწერილი და ჩვეულებრივ აქაც ძნელდება მისი მელოდიის ზუსტი ფოლკლორული პროტოტიპის მოძებნა.

სიმღერის მკვირცხლი, ადვილად დასამახსოვრებელი და საშემსრულებლო სიძნელებს მოკლებული თემა კლასიკური სისადავით გამოირჩევა. სიმღერა დაწერილია სოლისტიკა (მაღალი ხმისა) და უნი-





სინორი გუნდისათვის სტროფული ფორ-  
მით. ამ ოსტატუმიან მინიატურაში ავტო-  
რები პოეტური და მუსიკალური გამოსა-  
ვის ტოლფასოვანი საშუალებებით გადმო-  
გვცემენ პრელუმბულა ლამაზი ფრთოს-  
ნის ხოლბას, რაც ნაწარმოების ძირითად  
აზრს შეადგენს და მშობლიური ბუნების  
თემას უკავშირდება ორივე ხელოვანის  
შემოქმედებაში.

ოვ. თუმანიანის ტექსტებზე დაწერილი  
სიმღერა-რომანსებიდან განსაკუთრებით  
გამორჩევა ნიჭიერი სომეხი კომპოზიტო-  
რის რომანოზ მელიქიანის ორი სიმღერა  
და საქვეყნოდ განთქმული რომანსი „ვარ-  
დი“. ორი პირველი სიმღერის ტექსტი ოვ.  
თუმანიანის საბავშვო ლექსების ციკლი-  
დანაა აღებული. სწორედ ბავშვებისათვის  
დაწერილ ნაწარმოებებში აქსოვს პოეტი  
დიდ აღმზრდელით სიბრძნეს. პოეტი  
ბავშვებსაც იმავე სადა და უბრალო ენით  
ესაუბრება, რომლითაც გამსჭვალულია  
მთელი მისი შემოქმედება. ორივე ნაწარ-  
მოებში ავტორისათვის მეტად დამახასია-  
თებელ გაცოცხლებული ბუნების ამეტყ-  
ველებულ სახეებს ვხვდებით. მინიატურუ-  
ლი პოემა „კაპის გოდება“, ბარტყის და-  
ღუპვით დამკლოვიარებული დედა ჩიტისა  
და მის ღობილ ფრთოსანთა უსაზღვრო  
ნაღველს გამოხატავს. ამ ლექსზე კომპო-  
ზიტორმა თავისი ნათელი, გასხვიოსნებუ-  
ლი მუსიკით ვოკალური ლირიკის ერთი  
შესანიშნავი ნიმუში შექმნა. სვედიანი მი-  
ნორული კოლოს მიუხედავად სიმღერა მო-  
კლებულია პირქუშ, სამკლოვიარო გან-  
წყობილებას.

მეორე სიმღერა „ყმაწვილი და ნაკა-  
დული“, ორიგინალური პოეტურ-მუსიკა-  
ლური დიალოგის ფორმითაა დაწერილი.  
პოეტური ჩანაფიქრიდან მომდინარე ორი  
კონტრასტული მელოდიური სახე ამ მინი-  
ატურული სცენის პერსონაჟებს წარმოგ-  
ვიდგენს, ყმაწვილის გულბრუნვილო  
ცნობისმოყვარეობა კომპოზიტორის მიერ  
მშვენიერად მიგნებული „შეკითხვის“ ინ-  
ტონაციაშია ჩაქსოვილი: „რომელ მთიდან  
მოიხსნაწუხებს ნაკადული ანკარა?“, მას  
ანცი, ანკარა ნაკადულის „პასუხი“ მოს-  
დევს: „მაღალ მთიდან დავეშვი, ყინვამ  
ვერ შემაკავა“. ვოკალური პარტია ცოც-  
ხალი რიტმითა და სახუმარო სკერცოსული

იერით გამოირჩევა, ხოლო სინკოპური სა-  
სიათის საფორტეპიანო თანხლებას ახალი  
იერსახე შემოაქვს ნაწარმოებში. სამელო-  
დონიანი ფაქტურა განწყობილებათა  
სწრაფ მონაცვლეობას იწვევს, ცოცხლად  
და რელიეფურად გადმოგვცემს მთელ პო-  
ეტურ ჩანაფიქრს.

კიდევ უფრო ღრმა კვალი გაავლო სო-  
მხურ ვოკალურ ლირიკაში რ. მელი-  
ქიანმა თავისი შესანიშნავი რომან-  
სით „ვარდი“. მან სიმღერის დი-  
დოსტატის, ფრანც შუბერტის შემ-  
დეგ კიდევ ერთხელ აამეტყველა მუ-  
სიკის ენით ეს შესანიშნავი პოეტური  
ქმნილება — ყვავილთა დედოფალი და  
სომხური სასიმღერო ლირიკის ერთი სა-  
უკეთესო ნიმუში შექმნა. აღნიშნული ნა-  
წარმოებებით რ. მელიქიანის აღიარებულია  
ოვანეს თუმანიანის პოეტური შემოქმედე-  
ბის ერთ-ერთ პირველ და საუკეთესო ინ-  
ტერპრეტატორად მუსიკაში.

წამყვანი ადგილი ოვ. თუმანიანის პო-  
ეზიამ საომერო ჟანრშიც დაიკავა. მისი  
მხატვრული სახეები ორი სომხური კლასი-  
კური ოპერის შთაგონების წყაროდ იქ-  
ცა. ცნობილია აგრეთვე რამდენიმე განუ-  
ხორციელებელი ჩანაფიქრი ამავე ჟანრში.  
მათ შორისაა კომიტასის მიერ ჯერ კიდევ  
900-იან წლებში ჩაფიქრებული და განუ-  
ხორციელებელი ოპერა „ანუში“.

პოემა „ანუში“ სიუჟეტზე შექმნილ  
ნაწარმოებთა შორის განსაკუთრებული  
ადგილი უკავია თბილისელი კომპოზიტო-  
რის არმენ ტიგრანიანის ოპერას. ოდეს-  
ღაც იგი პირველ ეროვნულ ოპერად იყო  
აღიარებული სომხეთში, თუმცა ტ. ჩუხო-  
ჯიანის ოპერა „არშაკ მეორე“ დაკარგუ-  
ლი და ხელმეორედ აღმოცენებული პარ-  
ტიტურა თითქმის ნახევარი საუკუნით მა-  
სზე უფროსი აღმოჩნდა და კიდევ დისა-  
კუთრა სათანადო ადგილი სომხეთის ერო-  
ვნულ საომერო ხელოვნებაში, მაგრამ  
„ანუში“ მოქიშვედ იგი მაინც ვერ გამო-  
დგა.

„ანუში“ ოვ. თუმანიანის პოეტური შე-  
მოქმედებისა და სომხური კლასიკური პო-  
ეზიის ერთ-ერთ მწვერვალადაა აღიარებუ-  
ლი. „თუმანიანის პოეზია უღრდეს ძალას  
პოემებში აღწევს, აქ იგრძნობა ხალხის  
ცხოვრების ყოველმხრივი ცოდნა და ხალ-

ხის სულიერ სამყაროში ღრმად შეჭრის უნარი — ეს სიტყვები სომხური პოეზიის მცოდნესა და მოამბავეს ვალერი ბრიუსოვის ეკუთვნის. ამ აზრს სავსებით იზიარებდა და კიდევ ეყრდნობოდა მომავალი ოპერის ავტორი.

ვიდრე მუსიკის წერას შეუდგებოდა, არმ. ტიგრანიანიმა გულდასმით გადაამუშავა პოემა. ლიბრეტოზე მუშაობის პროცესში უფრო ღრმად გაეცნო პოეტის შემოქმედების განუმეორებელ სტილობრივ თვისებებს, მის პოეტურ თვალთახედვას, მხატვრულ სახეებს, დრამატული ვანგიტარების თავისებურებებს და ვეღა ეს ელემენტი გარდაქმნა მუსიკალური დრამატურგიის თვალსაზრისით. მაგრამ ოპერა „ანუშის“ შექმნას ხანგრძლივი შრომა დასჭირდა. კომპოზიტორი დიდი სიყვარულითა და თავდადებათ მუშაობდა თავის „პირმშოზე“ და მასთანაა დაკავშირებული მუსიკოსის ზრდა, შემოქმედებითი ძიებანი, ძნელი და რთული გზა ოსტატობისაკენ, თვითშექმედებიდან კლასიკური საოპერო სტილისაკენ. კომპოზიტორის თქმით პოემის პირველი წაითხვისთანავე ექსპრომტად შეთხზა სიმღერა „ამაღლების მფებო“. ეს იყო პირველი მელოდია, რომლითაც დაიწყო ოპერის წერა კომპოზიტორმა და რომელიც ნაწარმოებისათვის ერთ-ერთ ძირითად ლაიტმოტივად იქცა.

„ჩემი აზრით, პოემა „ანუში“ მარტო ლორის ერთ სოფელს კი არა, მთელი სომხეთის სოფლის ყოფას ასახავს“ — წერდა კომპოზიტორი, მართლაც, ოპერის გმირები ძველი სომხური სოფლის ტიპური ადამიანები არიან, ზალასი და გულწრფელი მათი გრძობები როდესაც მხიარულობენ, პირქუში და შეუვალთ მათი განცდები მწუხარებისას. მძიმე უღლად აწევს ბნელი ადათ-ჩვევები ისედაც მრავალჭირნახულ გლეხკაცობას. პოეტი და კომპოზიტორი ანუშისა და საროს ტრაგედიათან ერთად მათი თანასოფლელების უბედურებას გვიჩატყვენ.

ოპერის ცენტრალური მუსიკალური ეპოზოდები ძირითადი გმირების — ანუშისა და საროს სახეებთანაა დაკავშირებული.

ჩვენს წინაშეა სოფლის რჩეული ვაჟაკი, მშვენიერი ანუშის „ეშის ალით დამწვარი“, სიყვარულის მომღერლად ქცეუ-

ლი მწყემსი სარო. ხალხურ-იმპროვიზაციული სტილით დაწერილი მთლიანად პარტია ყარინბი აშულის ერთ მთლიან სატრფილო სიმღერას მოვკავებებს. სერენადაში „ქალო დარჩი კარავში“, სატრფოს ხოლბასთან ერთად გადმოცემულია შევყარებული მწყემსის კავშინი. უწყვეტ ნაკადად ჟღერს მღერადი ლირიკული მელოდია, ფრთას ისხამს ოვ. თუმანიანის სიმღერად ქცეული ლექსი, რომელიც კომპოზიტორმა თითქმის უცვლელად გამოიყენა საროს სახის ექსპოზიციისათვის.

ანუშის სახე ოპერის ლირიკული ხაზის სათავეა. ხალხურ-სასიმღერო მოტივების ფართო გამოყენებით ა. ტიგრანიანი ანუშის ინდივიდუალიზებულ ინტონაციურ სფეროს ქმნის, რომელიც ვითარდება ოპერის მრავალფეროვან სცენებში. პირველსავე არიოზოში იბადება ანუშის ძირითადი ლაიტმოტივი, რომელშიც ოსტატურადაა ჩაქსოვილი ამ სახის ლირიკული საწყისიცა და მისი მწუხარე ჰვედრიც, ხოლო ანუშის სიმღერა „ამზობენ, რომ ძველად ძენა“ ოვ. თუმანიანის ლექსის მუსიკალური ინტერპრეტაციის შედეგადაა აღიარებული.

ოპერა „ანუში“ ლექსის გამოჩენილი ოსტატის ოვ. თუმანიანის საქვეუროდ განთქმული პოემის საუკეთესო მუსიკალურ-სცენურ განსახიერებას წარმოადგენს. ეს პოეტურ-მუსიკალური გამომსახველობის ერთ-ერთი მაღალი ნიმუშია.

ოვ. თუმანიანის მიხედვით შექმნილი მეორე ოპერა „ალმასტი“ სომხური მუსიკის გამოჩენილ კლასიკოსს ალექსანდრე სპენდიაროვს ეკუთვნის. კომპოზიტორი შეჩერდა მის გმირულ პოემაზე „ტიმკაბერდის აღება“. თქმულების სახით საუკუნეებს შემორჩა სომეხი მხედართმთავრის, მამაცი თათლის ბრძოლები სპარსეთის მრისხანე მბრძანებლის შაჰ-აზასის რაზმების წინააღმდეგ ციხე-ქალაქ ტიმკაბერდის დასაცავად. ოპერის სათაური კი მისი ლამაზი და მოღალატე ცოლის, მთავარი გმირის — ალმასტის სახელთანაა დაკავშირებული.

ოპერაზე კომპოზიტორი ხანგრძლივად მუშაობდა და როგორც ცნობილია, მისი დამთავრება ვერ მოასწრო, ოპერა „ალმასტის“ სცენური ვარიანტი კომპოზიტორ-

არის სიცოცხლეში არ შექმნილა. სწორედ ამიტომ მის სცენურ სიცოცხლეს თავიდანვე დაჰყვა ზოგიერთი ნაკლი, რომელთა ლიკვიდაცაა ხანგრძლივად ვერ მოხერხდა.

ოვ. თუმანიანის გმირული პოემა „ტიმკაბერდის აღება“ თავისებური კომპოზიციით გამოირჩევა. მისი ვადატანა მუსიკალურ-დრამატული ჟანრის სფეროში მეტად საინტერესო და ამავე დროს რთულ ამოცანად დაისახა კომპოზიტორმა, რაც საკმაოდ მაღალ დონეზე შეასრულა და თავის ხალხს საუკეთესო კლასიკური ოპერა დაუტოვა შემკვიდრებლად.

ოვ. თუმანიანის ნაწარმოებთა მიხედვით რამდენიმე საბავშვო ოპერა დაიწერა, რომლებიც მეტ-ნაკლები წარმატებით განხორციელდნენ სცენაზე. ესენია ახ. მანუკიანის „ბოროტების დასასრული“, ა. მილიანის „ცელქი მიკიჩა“, ზ. ბარსუღარიანის „ქერი ქური“ და სხვა.

შედარებით ნაკლები წარმატება ხვდა საშემსრულებლო ესტრადაზე ოვ. თუმანიანის პოეტური სახეების მიხედვით შექმნილ სიმფონიურ ნაწარმოებებს. მათ შორის საუკეთესონი — ს. ბარსუღარიანის სიმფონიური პოემა „ანუში“ და ა. ტერგეკონდიანის სიმფონიური პოემა „ახ, თამარ“ სომხური სიმფონიური მუსიკის ფონდში დამკვიდრდა.

ქართველ მუსიკოსებს შორის ოვ. თუმანიანის შემოქმედებას სანდრო მირიანაშვილი გამოეხმაურა და შექმნა რამდენიმე სიმღერა მის ტექსტებზე: „მელიანი“, „ჩემი სამშობლოს ტყეები და ბაღები“, „განშორების ჟამს“, „საიათნოვა“.

ოვ. თუმანიანის უკვდავი სახეები მრავალჯერ აფლერდა მუსიკალურ შემოქმედებაში. მისი შესანიშნავი პოეტური სტროფები, ბევრი მისი საქვეყნოდ ცნობილი ლექსი თუ პოემა, მოთხრობა თუ ლეგენდა სხვადასხვა მუსიკალურ ჟანრში დამკვიდრდა და მსმენელთა ღიმილი სიყვარული მოიპოვა.

# ნოს

## თეატრის

### თავისებურება

მანია გარკინიშვილი

იაპონია — „ვარდისფერი ქვეყანა“, — ასე უწოდებენ მას აყვავებული, უმშვენიერესი, დეკორატიული ალუბლის ყვავილის — საკურას გამო.

ზღვის მეშვეობით მთელი სამყაროსგან განმარტოებული იაპონია ათწლეულების მანძილზე ცხოვრობდა და ვითარდებოდა დამოუკიდებლად. სამი ათასწლეულის წინ უცებ, თითქოს ზღვის ფსკერიდან ამოტივტივდა მოჯადოებული სამეფო, შეითვისა მსოფლიო ცივილიზაცია, და იმავედროულად საოცრად თვითმყოფადი დარჩა. ამ მხრივ ანალოგი მას ძნელად თუ მოეძებნება მსოფლიო კულტურაში.

იაპონია ნამდვილი თეატრალური „ნაკრძალია“. მის განუყოფელ მხატვრულ ტრადიციებსა და ჟანრთა მრავალფეროვნებას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს.

ნოსს თეატრი ეს პირველი, ყოველმხრივ განვითარებული ფორმა იაპონიის ტრადიციული თეატრალური ხელოვნებისა. ნოს არის დრამა ნიღბით, სიმღერებითა და ცეკვებით, კოგენად წოდებული ფარსები კი — კომიკურ ატმოსფეროს ქმნის ნოსს მძიმე პიესებს შორის.

იაპონური შუასაუკუნის ფარსის განვითარება მიეკუთვნება XIV-XV საუკუნეებს, კიოგენი მოკლე, ერთმოქმედებიანი პიესაა, კომიკური ან სატირული ხასიათის, დაფუძნებული დიალოგზე. ჩვეულებისამებრ კიოგენები სრულდება ნოოს თეატრის სცენაზე, პიესების შუალედში და გველინება ამ თეატრის აუცილებელ ნაწილად. თუ ნოოს თეატრში ისტორიული ან ლიტერატურული გმირები არიან, კიოგენში გვხვდებიან უბრალო ადამიანები. კიოგენი და ნოო ერთმანეთს ერწყმის და ასეებს.

მართალია, კიოგენი ეფუძნება დიალოგს, მაგრამ დაახლოებით მესამედი მასში უკავია მუსიკას, ცეკვებს და სიმღერებს, რომლებსაც ასრულებენ ნოოს მუსიკოსები. მისი სტილი ისეთივეა, როგორც ნოოში, მაგრამ სიმღერები ძირითადად ხალხურია, ცეკვები კი მსუბუქი და მასში ფართოდ გამოიყენება მიმიკა, ხოლო ქალთა როლის შემსრულებელი ნოოსგან განსხვავებით იცვლის სმას.

ნოო და კიოგენი საუკუნეების მანძილ-

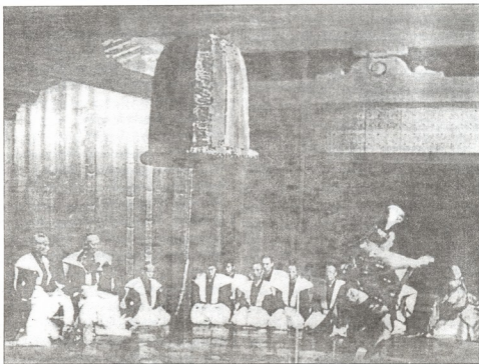
ზე ერთმანეთის გვერდით ვითარდებოდა და ამიტომ ერთად ნოოგაკუს სახელით იწოდება.

ნოოს თეატრი XVI ს-ის შუა წლებში წარმოიშვა. შეიქმნა ამ თეატრის დრამატურგია „იოკიოკუ“, მსახიობებმა, თეატრმა მალე მოიპოვეს პოპულარობა. ყველაფერი კი დაიწყო გაცილებით ადრე, მოხეტიალე მსახიობების მიერ ზალხის გართობით.

ნოოს თეატრის სახელი მჭიდროდა დაკავშირებული მამა-შვილის კანამის (1333-1384), და ძეაბის (1363-1443) სახელებთან. კანამიმ ჩამოაყალიბა თეატრი „კანძეა“-იგაში. თეატრმა ყველაფერი აიღო სარუგაკოდან — ცალკეული ელემენტები ისეხსა დენგაკუს რიტუალური ცეკვებიდან და ასევე კუსემაის ცეკვებიდან. ეს ყველაფერი გააერთიანა და შექმნა წარმოდგენა, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად როგორც დედაქალაქში, ასევე პროვინციებშიც.

კანამის ვაჟი ძეაბი მისი საქმის გამგრძელებელი იყო. კანამის გარდაცვალების

ზარი „დიოჯიოჯიში“





შემდეგ იგი გახდა თეატრ „კანქეა“-ს ხელმძღვანელი. კანაშის ხელოვნება ფართო მასებისათვის იყო გათვალისწინებული. ხოლო მისი ვაჟიშვილის ძალისხმევა მიმართული იყო იმისაკენ, რომ წარმოდგენებზე უფრო არისტოკრატიული ვაჟხადა. ამ მხრივ ძეგში მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწია. იგი მხარდაჭერას ღებულობდა მაღალი სამხედრო წოდების პირთაგან, მის წარმოდგენებს ესწრებოდა იმპერატორი.

ომებში, რომლებიც მთელი მე-16 ს-ის განმავლობაში მიმდინარეობდა, შაჩერეს ნოოს თეატრის განვითარება. XVII ს-და იწყება მისი განვითარების ახალი ეტაპი. მისმა წარმოდგენებმა მიიღეს ცერემონიალური ხასიათი და იმართებოდა დღესასწაულების დროს. პირველი ასეთი წარმოდგენა შედგა 1603 წელს და მას შემდეგ ნოოს გამოყენება, ოფიციალური ცერემონიის სახით ისეთივე ტრადიციული გახდა, როგორც მისი ყოველწლიური ფესტივალები.

თანამედროვე ნოოს თეატრები სცენითა და დარბაზით აშენებულია ერთ ჭერქვეშ. ადრეული ნოოს თეატრის წარმოდგენები იმართებოდა ღია ცის ქვეშ, ამიტომ გასული საუკუნის დასასრულამდე ასეთი სახურავი აუცილებლობას წარმოადგენდა და დღესდღეობით იგი შენარჩუნებულია როგორც თეატრალური ტრადიცია და გამოიყენება ასევე, სავსებით თანამედროვე თეატრალურ შენობებშიც. თეთრი კენჭები გადაფანტულია მიწაზე სცენასა და მაყურებელს შორის. ძველ ცისქვეშა თეატრებში ისიც გამიზნული იყო მზის სინათლის ასარეკლად, სცენის გასანათებლად.

სცენა ღიაა სამი მხრიდან. მეოთხე მხარეზე კედელია, რომლის ოქროსფერ ფონზე გამოსახულია მწვანე, სტილიზებული ფიჭვი. ეს კედელი მუდმივია, ე. ი. არც ერთი სპექტაკლის დროს არ იცვლება. იგი სიმბოლურად წარმოადგენს ნარაში კასუგას ტაძრის ეზოში მდგარ ხეს, რომლის წინაც ეწყობოდა ნოოს პირველი წარმოდგენები.

სცენის იატაკი წარმოადგენს კვიპაროსის ხის შეუღებავ მასალას. მოქმედების ადგილი ოთხი განყოფილებისაგან შედგება: 1) მთავარი სცენა, 2) ზედა სცენა,

რომელიც არის მთავარი სცენის უკან და ეწოდება — „ატომა“, 3) სცენის მარჯვნივ, აიენის მსგავსი არე — „ოტაპა“ (და 4) ხედის მსგავსი მოწყობილობა (ატობას მარჯვნივ) — „ხაშიგაკარი“. სცენას მკიდროდ ეკერის „ატომა“ — ადგილი, სადაც თავსდება მუსიკოსები და დამხმარე პერსონალი. სცენის მარჯვენა მხარეს მიუყვება დაბალი ხის ბარიერებით შემოღობილი აიენის მაგვარი პატარა მოედანი — „ოუტაძა“. ესაა ადგილი, სადაც მოთავსებულია გუნდი, რომელიც შედგება 6 ან 8 ადამიანისაგან.

სცენის ზედა მხარეს მარცხნიდან სწორკუთხად მიედინება ფიცარანავი — „ხაშიგაკარი“. იგი ზუსტად პერპენდიკულარულია სცენის მიმართ და ქმნის ფართო ზღაგვ კუთხეს. ხაშიგაკარი შემოსაზღვრულია დაბალი ხის ბარიერით, გუნდის მოედნის მსგავსად და დაფარულია სახურავით, რომელიც გვაგონებს სინტოისტურ ტაძრებში გადასასვლელებს. ამ ფიცარანავის ბოლოს მდებარეობს პატარა ოთახი „მწვანე ოთახი“ — „კავამი“-ნომა“, რათა მსახიობმა მიაგნოს თავის სახიერებას, გამომეტყველებას სცენაზე გასვლამდე. „კავამი-ნომას“ შესასვლელში კიდია მდიდრული ზოლებიანი ფარდა — „აგემაკუ“, იგი შეკერილია ხუთი სხვადასხვა ფერადი — შავი, ყვითელი, წითელი, მწვანე და თეთრი ქსოვილის ზოლებისაგან, რომლებიც სიგრძეზეა ჩაკერილი. როდესაც მსახიობი შედის ან გამოდის ოთახიდან, ფარდას სცენის ორი ასისტენტი ხსნის ბამბუკის ჭოკით, რომლებიც მის ქვედა კუთხეებზეა მიმაგრებული. ფარდის აწვევისა და დაშვების სიჩქარე მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რომელიც ქმნის პიესის სახიერებათა ხასიათსა და განწყობილებას როგორც აუდიტორიის, ისე მონაწილეთა წარმოდგენაში.

„ხაშიგაკარის“ გასწვრივ, მაყურებელთა დარბაზის ჩატაკს გასდევს ზოლი დაახლოებით ერთი მეტრი სიგანის, რომელიც დაფარულია წვრილი კენჭებით ან მსხვილი ქვიშით სინტოისტური ტაძრის მსგავსად. „ხაშიგაკარის“ გასწვრივ მაყურებელთა მხრიდან ამ ზოლზე ათავსებენ სამ ნორჩ ფიჭვის ხეს, განსაზღვრული შუალედებით. ეს ფიჭვები დამატებითი შესხე-

ნება იმისა, რომ ნოო თავდაპირველად იდგებოდა ღია ცის ქვეშ. მოქმედება „საშიგაკარზე“ ყოველთვის სრულდება ამ სამი ფიჭვიდან რომელიმეს უკან. ამგვარად ისინი არიან მნიშვნელოვანი თანმხლები სანიშნებელი ნოოს დადგებებში. ხოლო „საშიგაკარი“ გამოიყენება არა მარტო მსახიობთა სცენაზე გასასვლელად და უკან დასაბრუნებლად, არამედ წარმოადგენს დამატებით სასცენო მოედანს, სადაც თამაშდება სპექტაკლის მთელი რიგი ეპიზოდები.

კედელი, რომელიც მარჯვენა მხრიდან ეხასხურება მუსიკოსებისათვის განკუთვნილ მოედანს, მორთულია მწვანე ბამბუკის გამოსახულებებით. მის ქვედა მარჯვენა კუთხეში მოთავსებულია პატარა კარი, რომელსაც ეწოდება — „კირილო გუში“. გუნდი და სცენის ასისტენტები — კოკენი, შედიან და გამოდიან სცენაზე ამ კარის გავლით. აგრეთვე მას იყენებენ მსახიობებიც, რომლებიც მოქმედების დროს სწრაფად და შეუმჩნეველად უნდა გაქრნენ.

სცენის წინა მხრიდან, ცენტრიდან მაყურებელთა დარბაზში მიყვავართ ვიწრო, უმოაჯირო სამსაფეხურიანი ხის კიბეს — „შირასუ ზაშიგოს“. იგი ნასესხებია სატაძრო არქიტექტურიდან. წარსულში, მონასტრებსა თუ ციხე-კოშკებში, სადაც ნოოს წარმოდგენები იმართებოდა, მომსახურე პერსონალი სცენაზე ამ საფეხურების მეშვეობით აღიოდა, რათა წარმოდგენა გატყსნათ ან დაეხურათ. ასევე მაღალი წოდების პირების მსახურები იყენებდნენ ამ საფეხურებს, რათა თავიანთი უფროსების დავალებით საჩუქრები გადაეცათ მსახიობებისათვის სცენაზე. დღეს კი ამ კიბეს პრაქტიკულად აღარ იყენებენ — ის სცენისათვის, მხოლოდ ტრადიციული გაფორმების ნაწილია და სხვა არაფერი.

ნოოს თეატრის ორკესტრი შედგება ოთხი მუსიკოსისაგან: 1) ჯოხით „ბარაბნის“ დაშკერელი — „ტაიკო კატა“; 2) დიდი „ბარაბნის“ დამკვრელი — „ოცუძუში კატა“; 3) პატარა „ბარაბნის“ დამკვრელი — „კოცუძუში კატა“; 4) ფლეიტის დამკვრელი — „ფუე კატა“. ისინი გამოდიან სცენაზე. საშიგაკარის გავლით და თავსდებიან ერთ რიგად ატოძას წინ.

იმისათვის, რომ მუსიკოსები გამოვიდნენ „მწვანე ოთახიდან“, აიწვევი მხოლოდ ფარდის — „აჟე მაკუს“ მარჯვენა კუთხეში.

აუდიტორიაში შეკრიბილი კვადრატული სცენის წყალობით წარმოდგენის ყურება შესაძლებელია ორივე მხრიდან: წინიდან და გვერდიდან. ჰმიტომ, მისი წარმოდგენები განიზომება და ფასდება არა მხოლოდ სიმძლირით და სიგანით, არამედ სიღრმითაც. გარდა ამისა ასობით წლების მანძილზე ნოოს ჰქონდა და აქვს ისეთი თანამედროვე სიხალენი, როგორიცაა ღია სცენა და მბრუნავი სცენა.

ოთხ ბოძს, რომელიც ამკარებს სახურავს სცენის თავზე, გააჩნია საკუთარი სახელწოდება და ფუნქციები წარმოდგენებში. უკანა მარცხენა ბოძს, იმ ადგილას სადაც „საშიგაკარი“ უერთდება მთავარ სცენას, ეწოდება „შიტე-ზაშირა“. ეს ის ადგილია სცენაზე, სადაც წამყვანი მსახიობი „შიტე“ დგას და აცხადებს თავის სახეს. სხვა სიტყვებით, აქედან იწყება პიესა, მთელი წარმოდგენის მანძილზე ეს მსახიობი ზშირად უბრუნდება ამ ადგილს.

წინა მარცხენა ბოძს ეწოდება „მეტუკე-ზაშირა“ (საორიენტაციო ბოძი). მისი სახელი მომდინარეობს იქიდან, რომ ფაქტიურად გამოიყენება ნოოს მსახიობისთვის, რათა განსაზღვროს თავისი ადგილი თუ პოზიცია, როდესაც მას მეტისმეტად პატარა თვალეზიანი ნიღაბი უკეთია. თუ ატრალთა თვალსაზრისით „მეტუკე-ზაშირა“ ქმნის სცენის კუმბიკური ფორმის სივრცის ასოციაციას, სამაგანომილებიან ეფექტს მსახიობთა მოძრაობასა და პოზებში.

მსგავსი მიზეზებით ბოძს, რომელიც მდებარეობს სცენის მარჯვენა წინა მხარეს, ეწოდება „ვაკი ზაშირა“. მსახიობი, რომელიც მეორეხარისხოვან როლს თამაშობს ზა ეწოდება „ვაკი“, იკავებს თავის ადგილს აქ და ყოველთვის უბრუნდება მას, როდესაც მისი ფუნქციები მთავრდება.

მარჯვენა უკანა ბოძი ფლეიტაზე დამკვრელის ადგილის გვერდითაა, რომელსაც ეწოდება „ფუე ზაშირა“. მის ქვედა ნაწილზე შიმაგრებულია დიდი რკინის რკოლი. იგი გამოიყენება იმ თოკის დასამკარებლად, რომელიც გაედინება ბორბალში, სცენის ქერის ცენტრში, რათა მას



მიემგროს ზარი. იგი აუცილებელ დეტალს წარმოადგენს ისეთ სპექტალებში, სადაც მოქმედება ხდება დიდ ტაძრებში.

ნოოს სასცენო მოწყობილობაში კიდევ ერთი საინტერესო და მეტად მნიშვნელოვანი დეტალია, რომელიც მოფარებულია თვალს. მთავარი სცენისა და „ხამგაკარის“ ქვეშ მოწყობილია ეკრეთეოდებული ხმის გამაძლიერებლები, თიხის ქოთნები, რათა მკვეთრად გამოსცენ მსახიობის ფეხის ნაბიჯების უქო. ისინი განსაკუთრებულ ჟღერადობას მატებენ ფეხების ტყალაშუნს, რომელიც ერთ-ერთ ყველაზე გაერცელებულ ფორმას წარმოადგენს ნოოს საცეკვაო ტექნიკაში.

აღრე ნოოს თეატრის განათება ხდებოდა დღისით — ბუნებრივად, მზის სინათლით, საღამოთი კი — სანთლითა და კოცონით. ელექტროგანათება ნოოს თეატრში პირველად 1894 წელს იქნა გამოყენებული, როცა კიტა როპპეტი და კანტე კიოიასუმი დიდი ძალისხმევით განახორციელეს, მიუხედავად ძველი თაობის მსახიობების უმეჯავა მინორუს და ხიოსო კუროს პრინციპული წინააღმდეგობისა. თავდაპირველად შიშველი ელექტრონათურები მოთავსებული იყო სცენის ოთხ კუთხეში და რამდენიმე ადგილზე. ბევრს მსჯელობდნენ გამოყენებინათ თუ არა სხვა ეფექტიბიც. ფაქტიურად მეორე მსოფლიო ომამდე ამ მხრივ არაფერი გაკეთებულა. როდესაც ყველა თეატრი თავიდან აშენდა, განათების ახალი სისტემით უკმაყოფილოები იყვნენ, რადგან ეს სინათლე კაშკაშა, ძლიერი იყო და სრულიად ცვლიდა ნიღბისა და სამოსის შეფერილობას. ნოოს თეატრი დღემდე ერთგული და პატრივისმცემელი რჩება თავისი ტრადიციისა და უარს ამბობს დამატებით ეფექტებსა და დეკორაციებზე. ამიტომ, რომ თანამედროვე განათების ეფექტები, როგორცაა რამბა და ფერადი განათება, ეწინააღმდეგება ამ თეატრის ბუნებას. თუმცა XIX-XX სს-ში, როცა ტექნიკის განვითარება უმაღლეს დონეზე, იაპონელმა ფიზიკოსებმა ხელოვნური განათების სპექტეფექტებით მიღწიეს ნოოს თეატრის პირვანდელი სახის (მზის ცეცხლისა და ა. შ...) განათების აღდგენას.

ნოოს წარმოდგენები ზოგჯერ ტრადიციისამებრ ღია ცის ქვეშ ტარდება. მებისას სცენაზე, რომელიც ტაძრის ტერიტორიაზე მდებარეობს, ფიჩხისაგან ანთებენ კოცონს. წარმოდგენა ასეთი განათების ქვეშ მიმდინარეობს და თავისთავად, მაყურებელზეც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს. ეს ნოოს თეატრისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებაა.

დასაჯდომი მოწყობილობა ყველაზე ადრეულ ძოდერნულ ნოოს თეატრებში იყო ბალიშები ტატამით მოფენილ იატაკზე. მაგრამ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ თანდათან გაჩნდა სკამის მაგვარი დასაჯდომები. დღეისათვის თითქმის ყველა თეატრი გადავიდა დასავლურ დასაჯდომ მოწყობილობაზე, თუმცა კვლავაც გვხვდება ბალიშები ტატამზე უკანა ნაწილში, ან მეორე სართოლზე, ყველაზე ცნობილ ნოოს თეატრებშიც კი ტოკიოსა და კიოტოში.

ნოოს თეატრის როგორც ისტორია და სცენური აგებულება, ასევე თავისებური, განსაკუთრებული და გამორჩეულია სხვა თეატრებისაგან მისი აქტიური ხელოვნება. ამ თეატრის მსახიობს აქვს მკაცრი სპეციალიზაცია. ყოველი მათგანი მხოლოდ გარკვეული ჯგუფის როლებს ასრულებს. აქ განურჩევლად გმირის სქესისა ყველა როლს მამაკაცები თამაშობენ, მაგრამ კაბუკის თეატრისაგან განსხვავებით ქალის როლის შემსრულებლები განსაკუთრებულ ამბულუას არ ქმნიან.

ნოოს წარმოდგენები არ მოითხოვს მონაწილეთა დიდ რიცხვს. ხშირად რეჟისორი თავის მიზანს ერთი მსახიობის უბრალო დახვეწილი ცეკვით საოცრად ეფექტურად აღწევს. უკიდურეს შემთხვევაში საჭირო ხდება კიდევ ერთი მსახიობი, რომ წარმოიშვას მოტივი ცეკვისათვის — კონტრასტი, რომელზეც შეიძლება აიგოს უფრო ღრმა გამომსახველობა, ამგვარად, ნოოს სპექტაკლი მეტად ეფექტურად შეიძლება იქნეს წარმოდგენილი ორი მსახიობითაც.

მთავარი როლის შემსრულებელ მსახიობს ეწოდება — „შიტე“, მეორეხარისხოვანი როლის შემსრულებელ მსახიობს — „ვაკი“. ნოოს ყველა დადგმაში, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, „ვაკის“ როლი,

გამიზნულია იმისათვის, რომ გამოიძახოს შიტე სცენაზე, კითხვები დაუსვას და გამოიწვიოს შიტეს „ცეკვა“, „ჯაკი“ მუდმივად მეორესხარისსოფანია. ზგი, როგორც კი დაასრულებს თავის გამოწვევას, უბრუნდება მოუბეზრებელ მდგომარეობას სცენის კუთხეში „გაკი-ბაშირასთან“, რათა მაყურებლის ყურადღება მიმართოს „შიტეს“ მოქმედება-თამაშისაკენ.

ნოს დრამატურგის ძირითადი და მთავარი დამახასიათებელი თვისება გახლავთ შიტეს როლზე სრული კონცენტრაცია.

ზოგჯერ „შიტეს“ თან ახლავს მსახური, მეგობარი ან ნათესავი. ეს როლები იწოდება — „ცურად“ და „აკოკატად“: არსებობს ასევე სცენის ასისტენტი — „აკოკნად“ წოდებული. ქოროც სიტეს ჯგუფის ნაწილს წარმოადგენს, რომლებიც წარმოქმნიან ხმიან თანხლებას დრამისთვის. ყველა მსახიობი, რომლებიც ასრულებენ ჩემს მიერ ზემოთ ჩამოთვლილ როლებს, მოიხსენიებიან „შიტეს მსახიობებად“. ზოგჯერ ვაკისაც ჰყავს თანმხლები. ამ როლებს ეწოდება — „ვაკი ცურები“.

რადგან ნოს ყველა პიესა ეყრდნობა და ტრიალებს „შიტეს“ ირგვლივ, ბუნებრივია, რომ „შიტეს“ როლები მოიცავს პერსონაჟთა დართო ვალერეას. ასე რომ, მისთვის საჭიროა სხვადასხვაგვარი სამოსელი და ნიღბები. სულერთია, ეს იქნება არასულთერის, მამაკაცის, ქალის თუ ახალგაზრდის როლის შესრულებისას. საჭიროა მსახიობმა დამალოს ან შეცვალოს თავისი სახე რაიმე გზით. კაბუკის თეატრში ეს პრობლემა გადაჭრილია სახეზე დადებული მკვეთრი შეფერვლობის გრძობით. ნოს თეატრში კი — ნიღბის საშუალებით.

ნიღბები ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი ნიშანია ნოს თეატრისა. როგორც უკვე აღვნიშნე, ამ თეატრის მსახიობები არ მიმართავენ გრძობსა და მიმიკას. მათი გამომსახველობის მთავარი საშუალება ნიღბებია. მაშინაც კი, როდესაც მსახიობი მაყურებლის წინაშე წარსდგება ნიღბის გარეშე, მისი სახე, როგორც წესი, უმოძრაო, უმეტყველოა და გამოიყენება

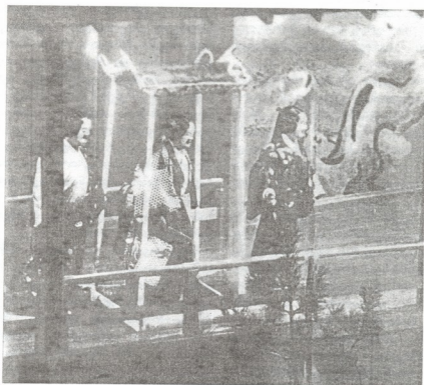
როგორც ნიღაბი. ესეც ერთერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებაა ნოს თეატრისა.

სხვალინოთქა

არსებობს ნოს სხვადასხვა ტიპის ნიღბები. ზომების მიხედვით ზოგი მათგანი ადამიანის სახეზე პატარაა, ზოგიერთი კი — დიდი. მათ ჭრიან სათუთად დამუშავებული კვიპაროსის ხისაკან. შემდეგ აფერადებენ და უსვამენ სპეციალურ ლაქს. ნიღბის დამზადების ტექნიკა ძალზედ რთულ და დახვეწილ ოსტატობას მოითხოვს. ნოს თეატრის ნიღაბთა უმრავლესობა, რომლებიც ახლა გამოიყენება, შექმნილია XIV-XVII საუკუნეების ნიღბების ცნობილი გამომჭრელების მიერ. დღესდღეობით ნიღბებს თანამედროვე ოსტატებიც ამზადებენ, მაგრამ ისინი ძველ ნიმუშთა იმიტაციას წარმოადგენენ და მხოლოდ ზოგიერთი მათგანი გამოირჩევა ორიგინალობითა და სინატიფით. ამჟამად ნოს თეატრში გამოიყენება დაახლოებით ორასი ტიპის ნიღაბი.

ნიღაბი ნოს თეატრის სისხლი და ხორცია. მსახიობებს თითქმის გაღმერთების, პატრივისცემის შევრძნება და შიში აქვთ მის მიმართ. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მსახიობი სრულიად შეიმოსება და განჭვრეტს, მოიფიქრებს თავის გამომეტყველებას „მწვანე ოთახის“ სარკეში, ცერემონიით მიიღებს ნიღაბს, თავს უხრის მას, მისალმების ნიშნად, სანდოდ მოირგებს, რის შედეგადაც სცენის ასისტენტი უმაგრებს ნიღაბს. ნიღბის მიღების ეს წესი მოდის იმ დღეებიდან, როცა ის გამოიყენებოდა მხოლოდ რელიგიური ცერემონიების დროს და ფიქრობდნენ, რომ მათი მუშევრებით მსახიობში ჩასახლებოდა იმ ღმერთების სული, რომლებსაც განასახიერებდა. სანამ მსახიობი ნიღაბს მოირგებს, ის თავისთავადია, თვითონაა, მაგრამ მას შემდეგ, რაც ნიღაბი თავის ადვილს დაიჭერს, მსახიობი გრძობს სრულ გარდასახვას იმ პერსონაჟად, რომელიც უნდა განასახიეროს. მას ასწავლიან, რომ ნიღაბი კი არ უნდა გაიკეთოს, არამედ ის ფიქტონი, მთელი თავისი სხეულითა და სულით უნდა შევიდეს, ჩაეტოს ამ ნიღაბში.





ნოოს თეატრში ნავის  
კონსტრუქცია პაშივაკარზე

ერთი შეხედვით გვეჩვენება, რომ ნოოს ნილაბს აქვს ფიქსირებული გამომეტყველება. მაგრამ კარგი ნილაბის „სახის გამოსახულება“ იცვლება იმისდა მიხედვით, თუ რა განათების შუქი და რა კუთხიდან მინათებული სხივი ეცემა. მას შეუძლია გადმოსცეს პერსონაჟის სხვადასხვა ხასიათი.

ნოოს მსახიობი დღეების განმავლობაში ჭკრეტს და ფიქრობს იმ ნილაბზე, რომლის გამოყენებაც აქვს დაგეგმილი ამა თუ იმ პიესაში, რათა მოერგოს მის პიროვნებასა და ამ როლის მისებურ ვაზარებას. ასევე არჩევს სამოსს, რომელსაც ნილაბთან ერთად გამოიყენებს, რომლის თითოეული ნაწილიც ისეა შერჩეული, რომ თავისი წვლილი შეაქვს მთლიან შთაბეჭდილებაში.

ნოოს თეატრისათვის დამახასიათებელია კოსტიუმების საყოფაცხოვრებო კონკრეტულობის ნაკლებობა. ფორმით ისინი მოგვაგონებენ XV ს-ის იაპონურ ტანისა-

მოსს. მათი ფერი და მოხატულობა დამოკიდებულია იმ პერსონაჟთა ხასიათზე, რომელთაც ისინი მიეკუთვნებიან. არაბუნებრივი გმირები ატარებენ ფანტასტიკურ კოსტიუმებს. ნოოს კოსტიუმები ისვენებოდა საუკუნეების მანძილზე და ჩვენამდე მოაღწია, როგორც ხელოვნების ყველაზე მაღალი სტილის ნიმუშებმა, ყოველმხრივ სრულყოფილმა.

ფესხაცმელი ნოოს თეატრის სცენაზე არ ფიგურირებს. მსახიობები და მუსიკოსები სცენაზე გამოდიან ტაბუში, რომლებიც შიტეს, ვაკის, მუსიკოსებისა და გუნდისათვის თეთრი ფერისაა, ხოლო კიოგენის მსახიობებისათვის — მომწვანო-მოყვითალო.

ნოოს თეატრის სცენაზე გამოიყენება სხვადასხვა სახის პარიკი, რომელიც მკვეთრად გამოხატავს გმირის ვინაობას, სქესს, ჩვეულებრივ მოკვდავს თუ ზებუნებრივ პერსონაჟს. თავზე შემოსასხვევი სარტყელი აუცილებელი დეტალია. მას ისვენებენ

ნიღბის გაკეთებამდე. გამოიყენება მიძიმე პარიკის დასამკარებლად და მორთულობად. მისი შეფერილობა ქვედა კიშონის საყელოს ფერისაა.

მსახიობს ხელში უჭირავს რაიმე საგანი, რაც აუცილებელია ამა თუ იმ როლის განსასახიერებლად. ჩვეულებრივ ისინი სიმბოლური დანიშნულებისაა. ყველაზე გავრცელებული ამ საგანებიდან დასაკეცი მარაოა. ასეთ მარაოს შეუძლია მსახიობს გაუწიოს ხმლის, ისრის ან ქიქის მაგივრობაც.

დეკორაციები ნოს თეატრის სცენაზე არ გამოიყენება. იმისათვის, რომ მაყურებელმა იცოდეს თუ სად ხდება მოქმედება, პიესის ტექსტში გამოიყენება სიტყვები, საუბარი, რომელიც აღწერს ვითარებას. გარემოების ცვლილებაზე მიუთითებს ტექსტი, მსახიობთა მოძრაობა, მათი ადგილის ან „პოზის“ შეცვლა. იმ ცვლილებებს, რომლებიც მხოლოდ დაკვირვების შედეგად ხდება შესაძრწვევი, გადაყვართ სასახლის კარიდან — აყვავებული აივნის სეივანში, დედაქალაქიდან — მიტოვებულ ქოჩში, რეალური სამყაროდან — ოცნებათა სამყაროში. რადგან ნოს სცენას დეკორაცია არ გააჩნია, ამიტომ მისთვის დამახასიათებელია სასცენო მოწყობილობა, კონსტრუქცია ანუ აგებულება — „ცეკურ მონო“. ეს კარკასები დამზადებულია მსუბუქი ბამბუკისაგან. ისინი არ გაგს რეალურ საგნებს და პირობითად აღნიშნავენ: სასახლეს, მთას, ჭიშკარს, ქოხს, ნავს და ა. შ. ყველაზე დიდი ნივთი ნოს სცენისა არის ზარი — „დიოჯიოჯი“, რომელიც გამოიყურება ნამდვილი, ბუნებრივი ზარის მსგავსად. ის გაკეთებულია ბამბუკისაგან აგებულ ზარის ფორმაზე გადაჭრული მატერით. იკიდება სცენის სახურავის ცენტრში გრძელი თოკით, რომლის ბოლოც მიმაგრებულია „ფუე-ზამირაზე“.

ნოს თეატრში მხატვრული გამოსახვის ძირითად საშუალებას წარმოადგენს მუსიკა, სიმღერა და ცეკვა. მათი პარმონიული ერთიანობა სპექტაკლის წარმატების აუცილებელი პირობაა.

მუსიკას ახრულებს ორკესტრი, რომელიც ოთხი მუსიკოსისაგან შედგება. ისინი აკომპანირებენ უკეთებენ სიმღერას,

ცეკვას ან უბრალოდ ქმნიან პიესისათვის სასურველ, აუცილებელ ატმოსფეროს. მუსიკალური შესავალი იწყება მსახიობთა გამოსვლამდე და შეესატყვისება პიესისა და მთავარი პერსონაჟის ხასიათს. იგი განაწყოზს მაყურებელს წარმოსადგინი სპექტაკლის მავირო აღქმისათვის. ნოს თეატრის აუცილებელი დეტალია ისიც, რომ მედოლეები დაკორსას უცნაურ, გაურკვეველ დაახლოებით „ხო-ა“ და „იო-უხ“ ზგერებს გამოსცემენ. ნოს თეატრის მუსიკა არც ისე მარტივია და მისი მუსიკოსების ხელოვნება სერიოზულ პროფესიულ მომზადებას მოითხოვს.

ნოს თეატრის განუყოფელი ნაწილია სიმღერა — „უტაი“. ესაა პიესის ტექსტის სიმღერით წარმოთქმა. ჩვენამდე მოაღწია ორასზე მეტმა სხვადასხვა ტექსტმა. ნოს თითოეულ სკოლაში გამოიყენება ტექსტის გადმოცემის თავისებური ინტონაცია. მას სხვადასხვა ხმაზე ხან ხმამაღლა, ხან კი ხმადამლა მღერიან, იმისდა მიხედვით თუ რა გარემოებას და გრძობებს გამოხატავენ. ამ ხელოვნების ვოკალური მხარეც საკმაოდ რთულია და მრავალწლიან მომზადებას მოითხოვს.

სიტყვით „ში“ (ცეკვა), ნოს თეატრში აღინიშნება მსახიობის ყველანაირი მოძრაობა სცენაზე. ცეკვა შედგება სხვადასხვა პოზიისგან. ნოს პოზები (ნო-ო-კატა) წარმოადგენს სტილიზებულ ვესტებს, რაც უმაღლეს ოსტატობას მოითხოვს. ძირითადად მსახიობის თითოეულმა პოზამ ილუსტრირება უნდა გაუკეთოს ტექსტს, მაგრამ ასეთი პირდაპირი კავშირი პოზასა და ტექსტს შორის არ არსებობს.

ნოო მაღალ დონეზე სტილიზებული დრამაა ნიღბებით, რომლის ერთ-ერთი მთავარი, დამახასიათებელი ელემენტია — ირკვლივ, წრიულ ცეკვაზე დაყრდნობა. მისი ცეკვები იყოფა წმინდა სიმბოლურად, რაც ინსტრუმენტული მუსიკის ქვეშ სრულდება და შედარებით რეალისტურად, რაც სიმღერასთან ერთად სრულდება. მაგრამ ამ ცეკვებს შორის მკაცრი განსხვავება არ არსებობს. ცალკეული საცეკვაო ნომრები, რასაც თან ახლავს გუნდის სიმღერა, ხშირად ნოს პიესის დამოუკიდებ-

ბლად სრულდება. ამ შემთხვევაში მოცე-  
კვავე გამოდის ნიღბის გარეშე, გახსნი-  
ლი მარათი ან ჯოსით ხელში და აცვია  
ისევე, როგორც გუნდსა და მუსიკოსებს—  
კიმონო სავარეულო გერბებითა და გა-  
ნიერი „საკამითით“. ასეთ ცეკვებს ეწო-  
დება „სიშიი“, იგი ხშირად სრულდება  
ნოოს თეატრში, პიესის ნაწილებს შორის.

შემსრულებლის სტილიზებული მოძ-  
რაობის ფუძეა — თავშეკავებულობა და  
უბრალოება. მაგალითად, თუ ნოოს მსა-  
ხიობი გამოსატყვევს დაღონებულ ადამიანს,  
იგი უბრალოდ წევს ხელს, თითქოს მა-  
ლაეს ხელით თვალებს იმისათვის, რომ  
გამოსატყვევს სიხარული. იგი მსუბუქად  
წევს ზევით ნიღბით დაფარულ სახეს.  
ერთი ნაბიჯის უკან გადადგომა შეიძლე-  
ბა ნიშნავდეს უკმაყოფილებას, გაკვირვე-  
ბას ან სიხარულს, სიტუაციიდან გამომ-  
დინარე.

ნოოს თეატრში არსებობს ორი ძირი-  
თადი ესთეტიკური კონცეფცია. მონომა-

ნე (სინამდვილესთან მიმსგავსება, მიზამ-  
ვა) და იუგენი (შინაგანი არსი). ეს კონ-  
ცეფციები გამომსატყვევლობას პოულობს  
ტექსტში, მუსიკაში, ცეკვაში, სიმღერასა  
და სცენურ მოძრაობებში.

ნოოს ხელოვნების მნიშვნელოვან შემა-  
დგენელ ნაწილს წარმოადგენს რთული  
დრამატული ქსოვილი — „იოკიოკუ“. ნოოს  
თეატრის რეპერტუარის პიესების  
უმრავლესობა შეიქმნა XIV ს-ის ბოლოს,  
XVI ს-ის დასაწყისში და ემყარება ლეგენ-  
დებს, ისტორიულ ფაქტებსა და იმდრო-  
ინდელ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს.  
ავტორები ირჩევიდნენ სიუჟეტებს და სი-  
ტუაციებს, რომელთა გადმოცემაც შესა-  
ძლებელი იქნებოდა სიმღერისა და ცეკვის  
მეშვეობით. ბევრ პიესაში გამოიყენებოდა  
კლასიკური იაპონური პოეზია. ნოოს პი-  
ესათა უმრავლესობა დაწერილია კლასიკუ-  
რი ლიტერატურული ენით, რომლებშიც  
დიდი ადგილი უკავია ბუდისტურ და  
შინტოისტურ ლეგენდებს. ნოოს თეატრე-

ნოოს თეატრის მსახიობი შიტე, მუსიკოსები და გუნდი.



ბისათვის დაწერილია დაახლოებით 4000 პიესა, მაგრამ მის რეპერტუარში ღირსეული ადგილი დაიკავივდრა, სავარაუდოდ, 250-მა პიესამ.

როგორც ვხედავთ, ნოო მუსიკალური დრამაა, რომლის პიესებშიც დიდი ადგილი უკავია ცეკვასა და მოძრაობებს. ნოოს თეატრი განსხვავდება ყველა სხვა დრამატული თეატრებისაგან. იგი გამოირჩევა რიგი თავისებურებებით: უნიკალური, ყველგანგან გამოჩენილი სცენის აგებულებით, ერთი მსახიობის (შიტეს) როლის სრული კონცენტრირებით, ნიღბების მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევაში გამოყენებით, გახმოვანების თავისებური მანერით, დრამატურგის სტილით და სხვა.

### კომენტარები:

**ვაკი** — ნოოს სპექტაკლში მთავარი მოქმედი პირის პარტნიორი.

**ვაკი-ცოლუ** — ნოოს სპექტაკლში მორეზარისხთან ერთად მოქმედი პირის თანამგზავრი.

**ოოიკოჟუ** — (რუს. БИКУ) ნოოს თეატრის დრამატურგია.

**კომონო** — იაპონური ნაციონალური ტანისამოსი ქაღალბისა და შამაკაუებისათვის.

**კოფენი** — (რუს. КРЕН) დრამატული ფორმა ტრადიციულ იაპონურ თეატრში. შუასაუკუნეების ფარსი, სრულდება ინტერმედიების სახით ნოოს თეატრში.

**„კირილუ გუჩი“** — შეუმჩნეველი კარი ნოოს სცენაზე.

**საჩუკაჟუ** — მასობრივი წარმოდგენები, გავრცელებული XII ს-ში.

**დენჯაჟუ** — იაპონიის შუასაუკუნეების წარმოდგენები, დაფუძნებული სოფლის სიმღერებსა და ცეკვებზე.

**ტამა** — იაპონური მატერიისაგან შეკერილი, ცერა თითვამოყოფილი წინდა.

**ტატამი** — ბრინჯის ჩადისაგან დაწეული ჰინოფი.

**შიტუ** — მთავარი მოქმედი პირი ნოოსა და კოფენის პიესებში.

**იაპონური თეატრი** თამაშისა და სტილიზაციის თეატრია. იგი ეფუძნება სათუთად აღორძინებულ და ხელშეუხებელ მკერტადიციას. როგორც კულტურის პროდუქტი, იგი წარმოადგენს იაპონური რასის სრულიად ორიგინალურ დამთავრებულ ფორმას.

იაპონიის კულტურის ისტორიასა და ცხოვრებაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია კაბუკის თეატრს, რომლის ფესვები შორეულ წარსულშია გადგმული. ისტორიული ქარტეხილების მიუხედავად, მან არ დაკარგა და დღემდე შეინარჩუნა თვითმყოფადობა. ამიტომაც მისი ხელოვნებისადმი არაერთი არ დარჩენილა გულგრილი. კაბუკის თეატრი ცხოველ ინტერესს იწვევს ქართველებშიც.

კაბუკის თეატრი სათავეს XVII ს-დან იღებს. იაპონიაში დღესასწაულების დროს სრულდებოდა და სრულდება ხალხური ცეკვები. ზოგიერთი მათგანი წარსულში რელიგიურ ხასიათს ატარებდა, ზოგი მისაველის თხოვნის ან წარმატებული ნადირობის რიტუალურ ცერემონიას წარმოადგენდა. იაპონიის თეატრალური ხელოვნება სწორედ ამ რიტუალებიდან და ცეკვებიდან წარმოიშვა.

შუა საუკუნეების ბოლოს დიდი პოპულარობით სარგებლობდა სხვადასხვა ხალხური ცეკვები, რომლებიც საერთო სახელს „ფურიეოდორის“ ატარებდნენ. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევდა ამ ცეკვების ერთ-ერთი სახეობა — მგრძობიარე ცეკვა „ნემბუტუ — ოდორი“. იმ დროს იყო ბევრი მოხეტიალე ქალთა და მამაკაცთა დასი, რომელნიც ასრულებდნენ ამ ცეკვებს, მაგრამ კაბუკის წარმოშობას უკავშირებენ ერთ-ერთი მოცეკვავე ქალის სახელს, ოაკუნის, რომელიც იძულოს შინტონისტური ტაძრის ქურუმი იყო და გამოირჩეოდა რელიგიური ცეკვების შესრულების განსაკუთრებული ოსტატობით. მისი ჩამოსვლა კიოტოში (1603 წ.) და რელიგიური და ხალხური ცეკვების ჩვენება ფართო მიყურებლისთვის ითვლება კაბუკის პირველ წარმოდგენად.

# კაბუკის თეატრი

ბრინა სხიბლაკა

იმ დროს სიტყვა „კაბუკი“ ნიშნავდა ორიგინალობისკენ ლტოლვას. როცა ოკუნიმ კაშკაშა, საოცრად მოხდენილი, ფერადოვან კოსტიუმში დაიწყო მაყურებლის წინაშე ცეკვა ნემბუცუოდორის შესრულება, რომელიც აღსავსე იყო მოულოდნელი, ხშირად ურცხვი მოძრაობებით, მას დაარქვეს კაბუკის ცეკვა.

მოგვიანებით სიტყვა „კაბუკის“ დასაწერად შერჩეულ იქნა ჩინური იეროგლიფები თავისუფალ ფანტასტიკურ წაკითხვაში. იგი იწერება სამი იეროგლიფით. „კა“ (სიმღერა), „ბუ“ (იაპონური ტრადიციული ცეკვა), „კი“ (ტექნიკა, სამსახიობო ოსტატობა) და შემონახულია დღემდე, რადგან გარკვეულწილად გადმოსცემს ამ ფანრის ძირითად ხასიათს.

ოკუნის გამოსვლებს დიდი წარმატება ხვდა წილად. თანდათან მან შეკრიბა ლამაზი ქალიშვილების გუნდი და მათთან ერთად დაიწყო პატარა საცეკვაო სცენების დადგმა, რომელთაც კომედიური ინტერმედები ენაცვლებოდა. გამოვიდა ოპერეტის მსგავსი მხიარული წარმოდგენა, რამაც წარმატება პოვა ქალაქელთა ყველა ფენაში.

მაყურებლის თავყანისცემას ოკუნის დასის ლამაზმანები თანაგრძნობით ხვდებოდ-

ნენ. ამ გამოცდილებას დაეხესხნენ საროსკიპოების საქმიანი მფლობელები და კურტიზანი ქალებისაგან შექმნეს ანალოგიური ჯგუფები, რაც წარმატებით უწყობდა ხელს კლიენტების მიზიდვას. კაბუკის დასებმა დიდ წარმატებას მიაღწიეს, რაც განაპირობა წარმოდგენების მგრძნობელობამ და შემსრულებელ ქალთა უზნობამ. იმ დროინდელ კაბუკს, როგორც წესი, უწოდებდნენ „ოკუნის კაბუკის“ (ოკუნის კაბუკი), „ონნა კაბუკის“ (ქალების კაბუკი) ან „ძიო კაბუკის“ (კურტიზანთა კაბუკი).

კაბუკის თეატრი, განსხვავებით ნოსოთეატრისგან, რომელიც ხალხის მიერ იყო შექმნილი, სავსე იყო ფერებით და მოძრაობებით. იგი თავიდანვე ოპოზიციაში იყო იაპონიის ფეოდალურ მთავრობასთან. კაბუკის პოპულარობით და გავლენით შეშინებული მთავრობა გამუდმებით ცდილობდა კონტროლის ქვეშ მყოფი და ეს თეატრი. მთელი რივი შემზღვეველი კანონებით იგი დარტყმას დარტყმაზე აყენებდა მას. კაბუკის თეატრი კი იგერიებდა ამ დარტყმებს ეშმაკური ხრიკებით. ეს დუელი, რომელიც ტოკუგავას პერიოდის მთელ ორას ორმოცდაათ წელიწადს გრძელდებოდა, მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს



„ვაკაშიუ“ პირავე მაუზუმი

კაბუკის დრამატული ფორმის განვითარებაზე. შემზღუდავი ლონისძიებები, რასაც მთავრობამ მიმართა, ხელს უშლიდა თეატრის ნორმალურ განვითარებას. ამან კი თეატრს ერთობ უცნაური გზისკენ უბიძგა, და წარმოიქმნა უანრის ერთგვარი განსაკუთრებულობა, რაც შემდგომში ტრადიციული გახდა.

კაბუკის ხელოვნების განვითარების პირველი პერიოდი 1629 წ. დასრულდა, როცა ტოკუგავას ფეოდალურმა მთავრობამ თავისი უკმაყოფილება გამოხატა საზოგადოების მორალური გახრწნის გამო, რასაც მსახიობი ქალები იწვევდნენ და სპეციალური ბრძანება გამოსცა, რაც კრძალავდა მსახიობი ქალების გამოსვლას. ანტრეპრენიორებმა სწრაფად მოახდინეს დასვების რეორგანიზაცია და დაუმატეს მათ მამაკაცები, მაგრამ მთავრობამ შერეული ჯგუფების გამოსვლაც აკრძალა. ქალები საბოლოოდ იქნენ განდევნილი კაბუკის სცენიდან. ეს ოფიციალური აკრძალვა შენარჩუნებული იქნა მეიძის რევოლუციამდე.

ცეკვები, რომელიც ესოდენ მოსწონდა შაყურებელს, ღამაზი ყმაწვილების მიერაც მშვენივრად სრულდებოდა (ქალთა ტანსაცმელში იყვნენ გამოწყობილი), მთავრობის აკრძალვა კი მათზე არ ვრცელდებ-

ოდა. წარმოიშვა „ვაკაშიუ კაბუკი“-ს დასეხი ჭაბუკთა (ბიჭუნების კაბუკი). დასისთვის ამოარჩევდნენ ღამაზ მოზარდებს, რომელნიც ჯერ კიდევ გრძელ თმას ატარებდნენ.

„ვაკაშიუ“ კაბუკის დასების წარმოდგენების ფექტი იმდენადვე ეროტიკული იყო, რამდენადაც ონნა კაბუკის დასებისა და მან ბიძი. მისცა ჰომოსექსუალიზმის ფართოდ გავრცელებას, რადგან ღამაზ ბიჭუნებსაც მალე გამოუჩნდათ მფარველები: ამ საქმეში ისევ მთავრობა ჩაერია და 1652 წელს „ვაკაშიუ“ კაბუკის დასები აიკრძალა.

მაგრამ კაბუკის ხელოვნებისადმი ინტერესი იმდენად დიდი იყო, რომ ხელისუფლებას კომპრომისზე წასვლა მოუხდა, მან დაუშვა კაბუკის წარმოდგენები იმ პირობით, რომ სცენაზე არ იქნებოდნენ გრძელთმიანი ჭაბუკები და რომ გაიზრდებოდა პანტომიმური სცენები სიმღერისა და ცეკვის ხარჯზე. ასე იქმნებოდა კაბუკის ჭეშმარიტად თეატრალური ფორმა. დასები შედგებოდა მხოლოდ ზრდასრული მამაკაცებისაგან. მამაკაცების ვარცხნილობას, გადაპარსული შუბლით ეწოდებოდა „იარო — ატამა“, ამიტომ კაბუკის ახალ დასებს დაერქვა „იარო კაბუკი“, შემდგომში კი უბრალოდ კაბუკი, რადგან დასების

შემადგენლობაში სხვა ცვლილებები აღარ მომხდარა.

კაბუჯის ხელოვნებაში სიმძიმის ცენტრმა მსახიობის მგრძობელობიდან და ფიზიკური მიმზიდველობიდან გადაინაცვლა ოსტატობაზე, მეტი ყურადღება დაეთმო სიუჟეტურ დრამას, წარმოიქმნა, გართულდა და დინამიკა ქალთა როლების შემსრულებელ მსახიობთა ხელოვნება — „ონნაგატა“.

ხელისუფლების დიდი შეზღუდვების მიუხედავად თეატრის მოწყობილობა იხვეწებოდა, თეატრის სცენაზე ჩნდებოდა ძვირფასი კოსტიუმები და წარმატება ყოველთვის თან სდევდა კაბუჯის ხელოვნებას.

კაბუჯის სპექტაკლები იმართებოდა დიდ, სპეციალურად მოწყობილ თეატრალურ შენობებში, ფართო, მაგრამ ნაკლებად ღრმა სცენაზე. თავიდან კაბუჯის დასები სარგებლობდნენ ნოს თეატრიდან ნასესხები სცენით. კაბუჯის ხელოვნების განვითარებასა და გართულებასთან ერთად შეტანილი იქნა ცვლილებები სცენის მოწყობაშიც. ნოს თეატრში არსებული „ჰამიგაჰარი“, სცენაზე გამავალი ვიწრო ხილური, უფრო გააფართოვეს. გაჩნდა დასახური ფარდა — ჰიკიმაკუ.

1664 წლიდან, როცა სცენაზე გამოჩნდა მრავალაქტიანი პიესები, ფარდა ჰიკიმაკუ გახდა თეატრის მუდმივი და აუცილებელი კუთვნილება. ეს, სცენის მაღლა გაჭიმულ ტროსზე რგოლებით ჩამოკიდებული ტილა. მისი მარჯვენა მხარე დამაგრებულია. ფარდა იხსნება მარცხნიდან მარჯვნივ სცენის შუშების მიერ, რომელნიც შავად არიან შემოსილნი. ჰიკიმაკუ ტრადიციის მიხედვით იკერება ფართო, გრძელი შავი, მწვანე და ყვინფერი ზოლებისაგან. „ჰიოშიგი“ — ხის სატაკაცუნოს ხშირ ხმაზე, რაც მოქმედების დაწყებას ან დამთავრებას აუწყებს, სცენის შუშა ქვედა მარცხენა ბოლოთი, სინბილით მიათრევს ფარდას მთელ სცენაზე და ასე ხსნის ან ზურავს მას. ფარდა დიდი და მძიმეა, ამიტომ მასთან მანიპულირება გარკვეულ სიმარჯვეს მოითხოვს. ესეც ერთგვარი ხელოვნებაა და კაბუჯის სამყაროს არ შეაქვს ამ პროცესში ტექნიკური გაუმჯობესება.

ფარდაზე საუბრის შემდეგ მართებული

იქნება კაბუჯის თეატრის დარბაზის აღწერა, რათა მკითხველს გარკვეულ შემთხვევაში დილება შეეკმინას მის გარკვეულ იერზე.

მაყურებლის დარბაზს სწორკუთხედის ფორმა აქვს, რომელიც კვადრატს უახლოვდება და აღდგომიანებულია მასალის მაღალხარისხოვნებით და ფერთა კეთილშობილებით. ზარდახმის ხუფის მსგავსად იგი მდიდრულადაა მოხატული. კეთილშობილი წითელი ხისგან გამოკვეთილი დარბაზის ჰერი გარშემორტყმულია განსაცვიფრებელი პროპორციის მოქროვილი ველებით. მისი ფართო პარტერი გაყოფილია ტირებით სრულიად ტოლ ნაკვეთებად, ფართით ორიდან სამ კვადრატულ მეტრამდე. უშუალოდ პარტერის გარშემო, პატარა შეზღუდვებზე, გაჭიმულია ვიწრო წრე პრივილეგირებული ადგილებისა. მათ უკან მაყურებელთა დარბაზი ყველა მხრიდან გარშემორტყმულია ლოჯებით და გალერეით. რაც შეეხება იარუსს, თეატრს აქვს მხოლოდ ორი, არც თუ ისე მაღალი იარუსი და თავისი ოთხკუთხედი გვევით უფრო ჩვენს საკონცერტო დარბაზს მოკავაონებს, ვიდრე დრამატულ თეატრს.

უკანა კედელი დაკავებულია სცენით ისე, რომ რაც იქ ხდება, ყველა წერტილიდან კარგად ჩანს. ამასთან, როგორც ძველ შექსპირულ თეატრში, სცენა საკმაოდ შორს არის შეჭრილი მაყურებელთა დარბაზში. საერთოდ იგი არც ისე მკვეთრად არის გამოიჯნული მაყურებელთა დარბაზისაგან, როგორც ჩვენთან. მისი ელემენტების დეკორაციული დამუშავება ერთ მთლიანობას შეადგენს მაყურებელთა დარბაზის არქიტექტურასთან. კაბუჯის თეატრში არსებობს კიდევ ერთი თავისებურება. ესაა — ჰანამიჩი („ყვავილების ბილიკი“). თეატრის საკმაოდ ვრცელი ინტერიერი, თავისი ბრწყინვალეობისა და ფუფუნების მიუხედავად მანაც ტოვებს სულში ჩამწვდომ ინტიმურ შთაბეჭდილებას. ღია ყვითელი, ცეცხლოვანი, მუქი ოქროსფერი, შავი ფერების ქლერა, რომლის გამოორება უყვართ სცენაზეც, ქმნის არაჩვეულებრივად საინტერესო, მაგრამ არაკვალიტეტულ შეგრძნებას და აძლევს საშუალებას ითამაშონ განათებულ დარბაზში. გვერდი-გვერდ ჩამოკიდებული, ბაცი წითელი აბრეშუმის ბუთუსუხა ფარნები, გვირგვინად მიყვებიან

ორივე იარუსს მთელ სიგრძეზე და პარ-  
მონიულად ერწყმიან ზარიერების, ლოყე-  
ბისა და კედლების მოპირკეთებას, რომ-  
ლებიც კრავებ დაარბას. სცენის ყველა  
დეკორაცია გაკეთებულია პლასტიკურად  
და უაღრესი მონდომებით. მთლიანად რე-  
კვიზიტი და ავეჯი ნამდვილი, ფრიად ძვი-  
რი ფასი, ნატიფი და მშვენიერიკა,

XVIII ს. დასაწყისიდან კაბუკის თეატრში პაშიგაკარის მაგივრად, პანამიჩის აშენება დაიწყეს. ეს დაახლოებით ორი მეტრის სივანის, ხის ხიდურია, რომელიც სცენის დონეზე მარცხენა მხრიდან მთელი დარბაზის სიგრძეზე გადის. თავდაპირველად, პანამიჩის განალაგებდნენ პასიგაკარის მაგივრად — ცერად, მაგრამ თამადათან მან თანამედროვე იერი მიიღო და მიემართება სცენის პერპენდიკულარულად. პანამიჩის მარჯვენა კიდეის გასწვრივ იატაკში მოწყობილია განათება. სინათლე აუდიტორიის ყურადღების მისაქცევად მსახიობის გამოსვლის წინ ირთვება.

1758 წელს ნამიკი შიოძომ, თეატრის ისტორიაში პირველად, გამოიყენა წრეზე მოძრავი სცენა. მან ასევე შექმნა ასაწყევ-დასაწყევი მოედნები, როგორც მბრუნავი, ასევე უძრავი სცენაზე. ამგვარი პატარა მოედანი მოწყობილია პანამიჩისეკი.

ეს მოედნები საშუალებას იძლევა უცხად მოაგლინონ და სწრაფად გააქრონ კაბუკის პიესის ზემუნებრივი პერსონაჟები; გარდა ამისა, მომენტალურად ხდება დეკორაციის შეცვლა, რაც ზშირად მყურებლის თვალწინ ღია ფარდით და სრული განათებისას სრულდება.

რაც შეეხება მუსიკას კაბუკის თეატრში, მასში გამოიყენება მხოლოდ ტრადიციული იაპონური მუსიკალური ინსტრუმენტები. ეს ვიგაკუს ორკესტრიდან გადამოღებული, სხვადასხვა ზემის ფლეიტები და დოღებია, აგრეთვე სიამისენები, რომლებიც ჯიორურის თოჯინების თეატრიდან გადმოიღეს.

დიდი გამოშვონებლობით და ოსტატობით გამოირჩევიან კაბუკის მუსიკოსები ხმათა ეფექტებში. ისინი იყენებენ სხვადასხვა ხის ჯოხებს და მათი სისქის ეარიერებით ერთსა და იმავე დიდ დოღზე ზუსტად გადმოსცემენ წვიმისა და სეტყვის ხმაურს.

ფიფების შრიას, ზღვის ტალღების გრგვინვას და ა. შ....

კაბუკის სპექტაკლების მუსიკალურ ფუნქტურას ისიც ართულებს, რომ ჯიორურის პიესებში, რომლებიც თოჯინების თეატრიდან არის ნასესხები, ან შექმნილია სპეციალურად კაბუკისათვის, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მომღერალ-მთხრობელს „გოდაიუს“. კაბუკის თეატრში ჯიორურის — თოჯინების თეატრისგან განსხვავებით, ხანდახან „სტოპოს“ უწოდებენ. ბერძნული ტრაგედიის ქოროს მსგავსად, იგი მოგვიტხრობს მოქმედი პირების გრძობებსა და ფიქრებზე, ხაზს უსვამს მოქმედების ემოციურ დამბულობას, ადგენს გმირების ქცევის მიმართულებას და მათ მაგივრადაც კი წარმოთქვამს დიალოგების ნაწილს. სმენით ძალიან ძნელია გაანახსვავო მთხრობელი — „გოდაიუს“ ხმა, მოქმედი პირის ხმისგან.

კლასიკური კაბუკის პიესებში მკაცრმა ტრადიციამ გამოიწვია სხვადასხვა ამპლუის წარმოქმნა, რომელთათვის გარკვეული გრიმი, კოსტიუმები, მოძრაობები, ხმის მოდულაციები დადგინდა. კაბუკის თეატრში არსებობს ამპლუის ასეთი სახეობები: „ჩიატაიკუ“ — დადებითი გმირი, ჳკვიანი, ძლიერი, ლამაზი. ჩიატაიკუს ამპლუა სამად იყოფა: „არაგოტო“ — მეომარი, არაბუნებრივი ძალის მქონე დევკაცი; „ჳვაგოტო“ — ახალგაზრდა ლამაზი, განახლებული საყვარელი; „ჯიტუგოტო“ — საზრიანი, მოთმინებით აღჭურვილი, ბრძენი და სამართლიანი მამაკაცი. „კატაკიიკუ“ — „ჩიატაიკუს“, მთავარი გმირის მტერი. ამ პერსონაჟს მთავარი როლი ეკუთვნის ბიესის ინტრიგის განვითარებაში. ეს ამპლუაც რამდენიმე სახეობად იყოფა: „ჯიიტუაკო“ — მოურიდებელი არამზადა ბოროტმოქმედი; „კუგუიკუ“ — კეთილშობილი არამზადა, არისტოკრატი, გარემოებათა გამო იძულებულია იმოქმედოს როგორც არამზადა; „იროიკუ“ — განახლებული, ლამაზი კაცის გარეგნობის ბოროტმოქმედი; „მანდოკატაჩი“ — ნამეყრადკომედიური წვრილფეხა მტერი. „დოკუკატა“ — კომიკური პერსონაჟი, გულუბრყვლო, კომიკური შესტებით და რეპლიკებით, რაც მყურებლის სიცილს იწვევს. კოიკუ — ზაეშვის როლი, რომელსაც



მსახიობთა შეიღებნი ასრულდებენ. ანეთი როლებით იწყება კაბუკის მსახიობთა სცენური ცხოვრება.

სწავლასსა ამავე ხარა შარტო პერსონაჟის ჟუნქციით და მისი ქცევის სახით დგინდება. არსებობს სუფთა ვარჯიშული განსწავლება გრიმში, პარიკში, კოსტიუმში, მაგრამ გრიმზე საუბარი შემდეგ გვექნება. ახლა კი კაბუკის თეატრის ყველაზე საინტერესო ამბულა — ონნაგატაზე ვისაუბროთ.

„ონნაგატა“ — ქალის როლია, რომელიც საც მამაკაცები ასრულდებენ. ქალების როლების შემსრულებლებს, ერთხელ და სამუდამოდ, გამოყოფენ და ზრდიან განსაკუთრებული სერხით. მათ უნდა გამოვლინონ სულ სხვა იმიჯი და საჭიროებენ განსაკუთრებით სისტემატიურ ხელმძღვანელობას. ონნაგატას სწავლებას იწყებენ ძალიან ადრეული ასაკიდან და მეტად გააზრებულიად. იაპონურ თეატრში ქალთა როლების შემსრულებლები დასის საუკეთესო მსახიობები არიან.

როგორც სხვა ამბულა, ონნაგატაც რამდენიმე სახეობად იყოფა. მთავარი სახეობაა „ვაკაონაგატა“ — ახალგაზრდა ღამაზი ქალი; „სუვაიობო“ — დამჯერი, ერთგული ქალი ვაჭართა ფენიდან; „ონნა-

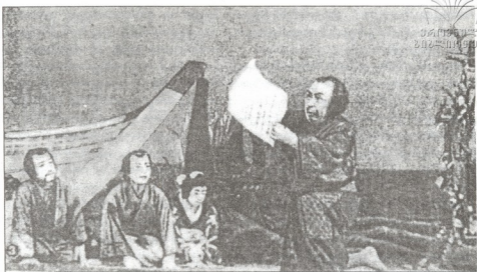
გუდო“ — ქალი, რომელიც ფლობს შოკონ-რის ხელოვნებას; „აკუმა“ ან „დოკუსუ“ — ზოროტი ქალი, ქალი ვამპირი, რომელიც მზადაა ნებისმიერი ზოროტება ჩიადინოს, ხანშიშესული ქალების ამბულა არცთუ ისე მრავალფეროვანია: „კაშიაგატა“ — მოხუცი ქალი და „ფუკუოიამა“ — საშუალო ასაკის ქალი. „ონნაგატას“ ამბულათა კლასიფიკაცია თითქმის სრულიად ემთხვევა ჯიორურის — თოჯინების თეატრის ქალთა თავების კლასიფიკაციას.

გაუცნობიერებელ მაყურებელს, როგორც წესი, უკვირს კაბუკის თეატრში ჩამოყალიბებული ტრადიცია — მამაკაცებმა შესრულონ ქალთა როლები. კიდევ უფრო მეტად ანცვიფრებს ის ფაქტი, რომ კაბუკის თეატრის პიესები შექმნილი „ონნაგატას“ მსახიობებისთვის, არ იძლევა საშუალებას მისში დაკავებული იქნენ ქალები. ქალი კაბუკის სცენაზე არღვევს ამ თეატრის წარმოდგენის სტილს.

იოსიძეა აიამე I-მა (1673—1729), რომელიც „ონნაგატას“ ხელოვნების დამფუძნებელია, გამოიშუშავა ონნაგატას საშემსრულებლო ტექნიკის კანონები. მის მიერ გამოშუშავებული პრინციპები დღემდე რჩება ძალაში, თუმცა ახლა, ახალგაზრდა მსახიობები თვლიან, რომ კლასიკური

„ნანბისი“. კავატაჟე მოკუამი





სცენა სპექტაკლიდან „სიუნკან“

კაბუკის განატყფებული ატმოსფერო შეუსაბამოა ომის შემდგომი იაპონიის მკვეთრად გამოხატულ სამყაროსთან, ამიტომ თუ ადრე ონნაგატები ყოველდღიურ ცხოვრებაში ქალის ტანსაცმელს ატარებდნენ და ქალურად ცხოვრობდნენ, ახლა სცენის გარეთ მათ სრულიად მამაკაცურად უჭირავთ თავი.

თუმცა „ონნაგატას“ მსახიობების თამაში კაბუკში გაცილებით უფრო რეალისტურია, ვიდრე ქალის როლის შემსრულებელთა თამაში ნოოს თეატრში და კიოგენში, იგი მაინც ეფუძნება კაბუკის სტილიზებულ საშემსრულებლო ტექნიკის კანონებს. შეიძლება ითქვას, რომ „ონნაგატას“ ხელოვნება კაბუკში — ეს იდეალური ქალის სტილიზებული სახის რეალისტურად განსახიერების ხელოვნებაა.

კაბუკის თეატრის სპექტაკლების სტილიზებული სილამაზე, შესაძლოა, ბევრად არის დამოკიდებული „ონნაგატების“ რამდენადმე გაზვიადებულ და ხაზგასმულ სილამაზეზე. ბევრი თვლის, და ეს უსაფუძვლო როდია, რომ კაბუკის ხელოვნება არსებობას შეწყვეტს, თუ „ონნაგატას“ — მსახიობი ქალი შეცვლის.

კაბუკის თეატრში ყველა ამპლუისთვის, თითქმის ყველა როლისთვის თანდათან გამოიკვეთა და ტრადიციული გახდა გრიმი, პარიკები, კოსტიუმები.

გრიმი — იაპონური თეატრის, კერძოდ კი, კაბუკის თეატრის ერთ-ერთი უმთავრესი კომპონენტია. კაბუკის გრიმებში ყველაზე ორიგინალური და საინტერესო „კუმადორია“. ეს არის სახეზე სხვადასხვა ფორმის და ფერის სახეების დადება. ისინი გამოიყენება სახის ბუნებრივი შტრიხების გამოსაკვეთად და გასაძლიერებლად, აგრეთვე განსაკუთრებული პერსონაჟის სახისთვის სახასიათო გამოშეტყველების მისაცემად. კუმადორი ძალიან ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს და ქმნის თეატრალურ ეფექტს, რაც მხილოდ კაბუკისთვის არის დამახასიათებელი.

პირველად კუმადორის ხერხს მიმართა იტიკავა დანჯიურო ! 1673 წ. ედოს თეატრ „ნაკამურაძაში“. ამ გრიმს დიდი წარმატება ხვდა წილად და მისი გამოყენება ფართოდ დაიწყეს არაგოტოს როლუმისთვის, რომანტიკული და ზეზუნებრივი პერსონაჟებისთვის. წარმოიშვა სხვადასხვა ტიპის უამრავი კუმადორი, მათგან საუკეთესო დაკანონდა. გამოშუშავებულ იქნა დაახლოებით ასი ტიპის კუმადორი, მაგრამ დღემდე მოაღწია მხოლოდ ათიოდამ.

კუმადორის ძირითადი ფერები — წითელი, ლურჯი და შავი. წითელი სახეები გამოხატავენ ვნებას, სამართლიანობას და მამაცობას; ლურჯი — ზოროტეობას, შიშს და ზეზუნებრიობას, შავი და ალისფ-



ჩიკამაცუ მონბაემონი

რი — ღვთაებრიობას და ჯადოქრობას. ხანდახან ამ ფერებს უმატებენ ლალისფერს, ყავისფერს, ოქროსფერს. არაგოტოს როლებში კუმადორის ხაზები იხატება არა მარტო სახეზე, არამედ მსახიობის ხელებზე და ფეხებზეც. მაგრამ თანამედროვე მსახიობები ამარტივებენ ამ რთულ პროცედურას და შესაბამისი ფერის წინდებს და ხელთათმანებს სმარობენ. კუმადორის სახეობებიდან უფრო მეტად გავრცელებული არის შემდეგი: წითელი ფერის კუმადორიდან (ზონი—კუმა) შეიძლება დასახელდეს „სუჯიკუმა“, „სარუ—გუმა“, „მუკიში—გუმა“.

ლურჯი ფერის კუმადორებიდან (ანგუმა) მთავარია „ჰანნია — გუმა“ (ქალი — ღვთაების ნიღბის იმიტაცია) და „აკუგაკუ“ (კეთილშობილი არამზადა). ყავისფერი გრიმი „ტუტოგუშოკუმა“ გამოიყენება ცხოველების, მაქციების და სულელების გამოსახვისთვის. არსებობს აგრეთვე შუალედური კუმადორი ძარე—გუმა კომიკური პერსონაჟებისთვის.

სხვა ჩასიათისაა ოწნაგატას — ქალის პერსონაჟების გრიმი. მსახიობი წარბებზე ნაჭერს იწებებს, შემდეგ მჭიდროდ იკრავს

თავს თავსაფრით და თხევად ნელსაცხე-ბელს ისვამს სახეზე. შემდეგ იღებს ფუნჯს და მთელ სახეს, კისერს და ზურგს მთლიანად იღებავს. ყოველივე ამის შემდეგ თითებითა და სპეციალური ჯაგრისებით წითელი, შავი და მწვანე საღებავებით იღებავს ქუთუთოებს, ცხვირს, წარბებს, ლოყებს, საფეთქლებს, ყურებს. კაბუკის თეატრში არ არის გრიმიორი, მსახიობები ყოველთვის თვითონ იკეთებენ გრიმს.

როცა გრიმირება დასრულებულია, მოდის კოსტიუმერი (იიშიო—ია) და აცმევს მსახიობს მისი როლის შესაბამის ქალის კოსტიუმს. შემდეგ პარიკმახერს (იტოკო—იამა) მოაქვს პარიკი, რომელსაც თავზე არგებს მსახიობს. პარიკი გვერდებიდან და წინიდან მორთულია ათასგვარი ბრჭყვივალა სამკაულით.

კუმადორი ქალის გრიმში გამოიყენება მხოლოდ ზეზუნებრივი პერსონაჟებისთვის: ბოროტი სულელებისთვის, მაქციებისთვის, ღვთაებისთვის.

ამჟღუთის დასაყოფად, პერსონაჟების ხასიათის გამოსაკეთად და სპექტაკლისთვის მსახერულობის მისაცემად—კაბუკის თეატრში გამოიყენება პარიკები. კაბუკის თეატრი იყენებს პარიკების რამდენიმე ასეულ სახეობას. არსებობს მათი რთული კლასიფიკაცია. ძირითადად ითვლება მამაკაცის და ქალის პარიკების დაყოფა. შემდგომი დეტალიზაცია განისაზღვრება პერსონაჟის ხასიათით.

ქალთა პარიკებიდან შეიძლება დასახე-ლდეს „იტატეჰიოგო“ — მაღალი რანგის კურტიზანი ქალის პარიკი;

„რიოვა“ — მეომართა ცოლების პარიკები; „კატაჰა—ტუში“ — მხედართმთავრების ცოლების პარიკები; „უშინო შიპო“ — სოფლელი გოგონების პარიკები; „ფუკივა“ — პარიკი არისტოკრატი ღამზმანისთვის; „ჰაროჩი“, — მისამსახურე და კურტიზანი გოგონების პარიკი და ა. შ...

მამაკცთა პარიკეზიც ძალიან მრავალფეროვანია: „ოკეში“ — სხვადასხვა სახის პარიკები ბიჭუნებისთვის; „კუშა—ნო მუშირი“ — ახალგაზრდა გაზრდილების პარიკები; „ენდე“ — კეთილშობილი არამზადების პარიკი; „იტაზინი“ — არაგოტოს პარიკი და ა. შ.

ამის გარდა კაბუკის სცენაზე გამოიყენებენ უზარმაზარ შავ, თეთრ და წითელ ფანტასტიკურ პარიკებს სულემის და დემონების განსასახიერებლად. კაბუკის თეატრის კლასიკურ პიესებში პარიკები ძლიერ სტილიზებულია და ხშირად შორიდან თუ ჰგავს განსახიერებელი პერსონაჟის რეალურ ვარცხნილობას.

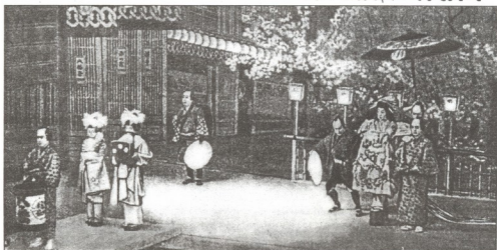
პარიკების და გრიმის სტილიზებული პირობითობის გარდა კაბუკის თეატრში გამოიშვებულა პოზების, ექსტენის და მოძრაობების სტილიზებული სისტემა. კლასიკური კაბუკის თეატრში არ დაიშვება არც ერთი თავისუფალი მოძრაობა. კაბუკის მსახიობების საშემსრულებლო ოსტატობის პლასტიკური ფორმა დაფუძნებულია ტრადიციულ იაპონურ ცეკვაზე. მაგრამ კაბუკის თეატრში ყველა მოძრაობა და პოზა დრამატიზირებულია და წარმოადგენს გამოკვეთილ ნახევრად მიმიკურ, ნახევრად საცეკვაო მოქმედებას, რაც

თავის კულმინაციას აღწევს პოზაში და ეწოდება მიე. მსახიობი შემდგობა დინამიურ პოზაში, რომელშიც შერწყმულია უკიდურესი გამომსატეელობა და მსატერულობა. ამ ხერხს ხშირად ადარებენ კინემატოგრაფიულ მსხვილ კადრს.

მიე გამოიყენება იმისთვის, რომ რაც შეიძლება უფრო ეფექტური იყოს მსახიობის პირველი გამოჩენა სცენაზე. იგი რამდენიმე წამით რინდდება ეფექტურ პოზაში, სახით დარბაზისკენ და მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებს მოქმედებას. სხვა ხასიათს ატარებს მიე, თუკი მას გამოიყენებენ იმისთვის, რომ ხაზი გაესვას გრძობების ან მოქმედების კულმინაციას. ყველა პოზა უზადოდ არის დამუშავებული; ბრწყინვალეობა, გამომსახველობა და მიეს სიასლე დამოკიდებულია მსახიობის შემართებაზე და მაყურებელი, როგორც წესი, ცოცხლად რეაგირებს ამ პოზაზე.

აი, ასეთია კაბუკის თეატრის ძირითადი თავისებურებანი, რომ აღარაფერი ვთქვათ მის წვრილმან ელემენტებზე. საერთოდ კაბუკის თეატრში ბევრ სიასლესა და ექსპერიმენტს ჰქონდა ადგილი. დიდ წინააღმდეგობებს გაუძლეა ეს თეატრი, მაგრამ თავისი პირვანდელი სახე მანც შეინარჩუნა, ის სახე, რომელიც სამი საუ-

სცენა სპექტაკლიდან „კაგოკურეზზე“



კუნის წინ შეიძინა. ზვერი იყო ახალი დროის პიესა კაბუკის თეატრში, ევროპული რეპერტუარის შეღწევის მცდელობაც, მაგრამ საბედნიეროდ, კაბუკი კვლავ კაბუკად რჩება.

### კომენტარები:

გიდაიუ — 1). მოხრობელი ჯიორურის — თოჯინების თეატრსა და კაბუკის თეატრში. გიდაიუ სცენაზე მომხდარს კომენტარს უკეთებს. 2). XVII ს. მცხოვრები მსახიობის გვარი, რომელმაც ზედმიწევნით დახვეწა და სრულყო მოხრობელის საშემსრულებლო ხელოვნება.

კუშადორი — კაბუკის თეატრის გრიმი, რომელიც სხვადასხვა ფერის მკვეთრი ხაზებისგან შედგება და ისატება მსახიობის სახესა და კიდურებზე.

შიუ — პოზა კაბუკის თეატრში, გამონათქვამ მოქმედების კულმინაციას ან განცდას.

ონნაგატა — 1). ამპლუა კაბუკის თეატრში: ქადის როლი. 2). მსახიობი კაბუკის თეატრში, რომელიც ასრულებს ქადის როლს. ონნაგატის ამპლუა ჩამოყალიბდა 1629 წ. შემდეგ, როცა კაბუკის სცენაზე აკრძალეს ქადების გამოსვლა.

ფურიოდორი — ხალხური ცეკვები შუა საუკუნეების იაპონიაში.

ჰანამიჩი — „ყვავილების ბიდიკი“, ბიდური, რომელიც სცენის სიმალღეზეა განდაგებული დარბაზის მარცხენა მხარეს ჯიორურის და კაბუკის თეატრებში. ჰანამიჩი გამოიყენება მსახიობის შესვლა-გამოსვლისთვის. ასევე იყენებენ დამატებითი სცენების გასათამაშებლად.

ჰაშიგაკარი — ბიდური ნოოს თეატრში, იგი გამოდის საგრიმოდან პირდაპირ სცენაზე.

ჰიკიმაკუ — ჩამოსაფარებელი ფარდა კაბუკის თეატრში.

ჰიოშიგი — ხის სატაკაუნოები, ერთ-ერთი მჭიდრადი ედემენტი კაბუკის თეატრში.

## ოთხხმიანობა

### ქართულ

### ხალხურ

### მუსიკაში

(სტრუქტურული და კომპოზიციური

თავისებურებანი)

### ლია ქოვალია

მართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობის ძირითადი ფორმა სამხმიანობაა, ხოლო ოთხხმიანობა წარმოადგენს დასავლურ-ქართული დიალექტიკისათვის დამახასიათებელ ფორმას. იგი ჩამოყალიბებული სახით გურულ და აჭარულ შრომის სიმღერებში (ნადურებში) გვხვდება, თუმცა ფრაგმენტებისა და ცალკეული აკორდების სახით დასავლეთ საქართველოს თითქმის ყველა დიალექტში და ამასთან, არა მარტო შრომის სიმღერებში, არაჟედ სხვა ჟანრებშიც.

ჩვენს მიერ ამ თვალსაზრისით შესწავლილ იქნა ქართული ხალხური სიმღერების როგორც დღემდე გაბოქვენებული კრებულების დიდძალი მასალა, აგრეთვე ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური მეთოდცენტრის არქივში დაცული სანოტო ფონდი. გათვალისწინებულია ოთხხმიანობის შესახებ ივ. ჯავახიშვილის, გრ. ჩხიკვაძის, ნ. მაისურაძის, ი. ჟორდანიას, ი. ჟღენტის და სხვათა მოსაზრებანი.

ოთხხმიანი სიმღერებში კილოს საკითხთან დაკავშირებით ფეერდნობით სპეციალურ ლიტერატურას ქართული სიმღერების კილოური საფუძვლების შესახებ (დ. არაყიშვილი, შ. ასლანიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე, ბ. გულისაშვილი, მ. ჟორდანი, ე. ჭონიანიძე, ი. ჟორდანი, ვ. გოგოტიშვილი, ნ. ზუმბაძე) და გიზიარებთ მონოცენტრული კილოური სისტემის პრინციპის შესახებ შეხედულებას, რომლის თანახმადაც ფუნქციური მიზიდულობის ცენტრს წარმოადგენს რევისტრულად განსაზღვრული ბგერა. ხოლო ოქტავურად გაორმაგებულ ბგერებს აქვთ სხვადასხვა ფუნქციური ბუნება. (მონოცენტრული სისტემის აღიარება თავის მხრივ გამოირიცხავს აკორდების შეზღუდვის საკითხს).

დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში გაბატონებულია კვინტური დიატონიკის კილოები. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კვინტური დიატონიკის სისტემის მჭიდრო კავშირი ოთხხმიანი წყობის შექმნაში. ოთხხმიანობის ფენომენის გაჩენა დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში უშუალოდა დაკავშირებული კვინტური დიატონიკის კილოური სისტემის კანონზომიერებების მოქმედებასთან. უფრო მეტიც: სწორედ კვინტური დიატონიკის პრინციპიდან გამომდინარე მოხდა დასავლეთ საქართველოში არა მარტო ოთხხმიანობის, არამედ სამხმიანობის ჩამოყალიბებაც, როდესაც ახალი (მაღალი) ხმა ბანის საყრდენიდან კვინტიტო ზევით დაეღო ორხმიან ფაქტურას. რაც შეეხება ოთხხმიანობას, მისი წარმოშობაც კვინტურ ჩარჩოსთან იყო დაკავშირებული. ბანის ღერძიდან კვინტიტო ქვევით გაჩე-

ნილმა ხმამ, მუსიკალური აკუსტიკის კანონის თანახმად შეცვალა მთელი ფაქტურის პარმიონიული საფუძველი (პარმიონიულ საფუძვლად აღიქმება რევისტრულად ყველაზე დაბალი ბგერა).

ოთხხმიანი სიმღერებში ყურადღებას იქცევს სმათასელის ორიგინალური ბუნება, თითოეული ხმის პორიზონტალური განვითარების კანონზომიერებები, მათი სიმდიდრე. ფაქტიურად ყველა ოთხხმიანი სიმღერა, ურთულესი პოლიფონიური ფაქტურის მქონე ნიმუშებს მიეკუთვნება. შესაბამისად, მათში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მელოდირ საწყისს. განსხვავებით ევროპული პოლიფონიური სისტემისაგან, სადაც პოლიფონიზაციის ყველაზე მძლავრ ელემენტს იმიტაცია წარმოადგენს. ქართულ ხალხურ პოლიფონიურ აზროვნებაში (არც სამხმიანობაში, არც ოთხხმიანობაში) იმიტაციური პოლიფონიის კვალს ვერ ვხვდებით. აქ თითოეული ხმის პორიზონტალური განვითარების სურათი იმდენად ინდივიდუალურია, რომ შეუძლებელია გავვიჭირდეს თუნდაც ცალკე აღებული მელოდირი საქცევის ნებისმიერი ხმისადმი მიკუთვნების ვარკვევა. სწორედ ესაა ქართული პოლიფონიური აზროვნების ორიგინალურობა, თავისებურება. ამიტომაც იმპარება ქართულ პოლიფონიასთან მიმართებაში ტერმინი „კონტრასტული პოლიფონია“. აღსანიშნავია, რომ თვით ეს ტერმინიც ვერ ასახავს სრულად ქართული პოლიფონიური აზროვნების შინაგან ბუნებას. კერძოდ, „კონტრასტული პოლიფონია“ გულისხმობს პოლიფონურ ნაწარმოებში რამდენიმე თემის არსებობას. ეს თემები თავისუფლად გადადის ერთი ხმიდან მეორეში. ქართულ პოლიფონიურ აზროვნებაში კი, მსგავსი იმიტაციური მოვლენები არ გვხვდება, აქ თითოეული ხმა ინდივიდუალიზებულია. ამიტომ ვამბობთ, რომ ტერმინი „კონტრასტული პოლიფონია“ სრულად ვერ ასახავს ქართული ხალხური პოლიფონიის არსს. (შესაძლოა უფრო ზუსტი იყოს ვ. გოგოტიშვილის

მეორე შემოთავაზებული ტერმინი „მრავალთემიანი პოლიფონია“<sup>2</sup>.

ოთხხმიანობაში მაღალი ხმა ძალზე სწორად აგებულია ოსტინატურ მოძრაობაზე, მისთვის დამახასიათებელია სხვადასხვა სახის ხმათსვლების შერწყმა ერთ სიმღერაში. ვ. ასობაძე გამოყოფს კრიმანჭულის რამდენიმე ვარიანტს (რიტომელოდიურ ფორმულას), რომლებიც შეიძლება გადატანილ იქნას ერთი სიმღერადან მეორეში, ან ერთი ვარიანტი შეიცვალოს მეორე ვარიანტით. გამყიფანის მელოდიური მიმოქცევა განსხვავდება კრიმანჭულისაგან. გამყიფანისთვის დამახასიათებელია მაღალ რეგისტრში მრავალფეროვანი ფიგურაციების შესრულება ერთ ან რამდენიმე ნოტზე, მისი მელოდია მჭიდრო კავშირშია სიმღერის ინტონაციურ სისტემასთან. გამყიფანი და კრიმანჭული სრულდება უტექსტოდ ხმოვანი ბგერების კომბინაციებზე.

ოთხხმიან ფაქტურაში მეორე ხმა (ე.წ. „თქმა“) რეგისტრულად მესამე ადგილზეა და ამიტომ მისი განსაზღვრა „მეორე ხმად“ პირობითია. თქმა წარმოადგენს რეჩიტატიულ ბურღონს, რაც უშუალოდაა დაკავშირებული მის ფუნქციასთან — მას მიჰყავს სიმღერის ტექსტი. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ სიტყვიერი ტექსტის გამოყენება ზღუდავს ხმის (ხმების) მელოდიურ განვითარებას, გადაჰყავს ისინი რეჩიტატიაზე. სწორედ ამის გამოა, რომ „თქმა“ — ქართული ხალხური სიმღერის წამყვანი მელოდიური ხმა, დასავლეთ საქართველოს განვითარებულ პოლიფონიურ სიმღერებში, მელოდიური განვითარების თვალსაზრისით, ჩამორჩება სხვა ხმებს, რომლებიც თავისუფალნი არიან სიტყვიერი ტექსტისაგან. ცნობილია, რომ მთელი რიგი უადრესად განვითარებული პოლიფონიური სიმღერებისა — სრულდება სიტყვიერი ტექსტის გარეშე. თვით მთქმელის პარტიასაც თუ დავაკვირდებით, ადვილად შევამჩნევთ, რომ ტექსტისაგან თავისუფალ მონაკვეთში მისი მელოდია უფრო მოქნილი და განვითარებული ხდება.

ოთხხმიან ფრაგმენტებში მესამე ხმა (შემხმობარი) უფრო ხშირად მთქმელზე მასს წარმოადგენს. ესაა ყველაზე სპეციფიკური ხმა, რომელიც გვხვდება მხოლოდ ნაღურ სიმღერებში. შემხმობარი წარმოადგენს გაბმულ სიმღერას (ბურღონს). (მაგრამ არის შემთხვევები, როდესაც შემხმობარი შედარებით განვითარებული მელოდიური ნაგებობის სახითაც გვხვდება). შემხმობარი უტექსტო ხმაა, თუმცა უტექსტობა არაა დაკავშირებული მის დიდ მელოდიურ აქტიუობასთან (როგორც მაღალ ხმაში ან ბანში). ეს გამოწვეულია იმით, რომ იგი ძირითადად წმინდა ბურღონს წარმოადგენს.

მეოთხე ხმა (ბანი) ხმოვანებს ყველა ხმაზე დაბლა. ზოგჯერ მას დაბალ ბანსაც უწოდებენ (როცა შემხმობარს „მაღალი ბანის“ სახელწოდებით იხსენიებენ). ამ ტერმინში ის მომენტია საზგასმული, რომ თვითონ შემხმობარიც ფაქტიურად ბანია (განსაკუთრებით სამხმთან მონაკვეთებში). ოთხხმიან სიმღერებში ბანის პარტია მრავალფეროვნებითა და ფართო დიაპაზონით გამოირჩევა. ბანის პარტიაში ხშირად არის გამოყენებული გლოსოლალიები, რომლებიც გარკვეულ კანონზომიერებას ავლენენ.

ამრიგად, ოთხხმიან ფაქტურაში თითოეული ხმა გამოირჩევა მკვეთრი ორიგინალობით. ეს მიიღწევა, ერთი მხრივ, მელოდიური განვითარების სხვადასხვა ტიპების დომინირებით, მეორე მხრივ კი, ტექსტობრივი პოლიფონიით (თითოეულ ხმას აქვს მიდრეკილება მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი გლოსოლალიებისაკენ). ეს ორი ფაქტორი ამკარად უსვამს საზს ოთხხმიან ფაქტურაში მონაწილე ხმების დამოუკიდებლობას და წარმოაჩენს პოლიფონიური აზროვნების მაღალ დონეს დასავლეთ საქართველოს ოთხხმიან სიმღერებში.

ოთხხმიანი სიმღერების აკორდიკა გასაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს. დასავლეთ საქართველოს სიმღერების აკორდების წარმოქმნაში წამყვანი მნიშვნე-

ნელობა ენიჭება მელოდორ-საწყისს, თუმცა ეს საწყისი მოქმედებს ვერტიკალურ კოორდინაციაში. ამასთანავე მნიშვნელოვანია განვითარებული ბანის როლი. ქართულ მუსიკისმელოდნობაში აკორდიკა კლასიფიცირებულია ტერციული და არატერციული წყობის აკორდებად. ამასთან, ქართული ხალხური სიმღერისათვის ორგანულად ითვლება არატერციული წყობის აკორდები (დ. არაყიშვილი, შ. ასლანიშვილი). ჩვენს მიერ განხილულ სიმღერებში ვხვდებით თეორიულად შესაძლებელ ნებისმიერ სამხმიან და ოთხხმიან ბკერათშესამებებს. მათ შორის უმეტესი ნაწილი გამვლელის სახითაა, რაც განპირობებულია პოლიფონიური წყობის ოთხხმიანობაში ხმათა ლინეარული განვითარების ლოგიკით. ზოგიერთი აკორდი ძირითად დროზე გვხვდება და ოთხხმიანი ფაქტურის სტილურ ელემენტადაც გვევლინება, მაგრამ საერთოდ ხმათა ვერტიკალური კოორდინაცია ფაქტურის მძლავრ მაკონსტრუირებელ ელემენტს წარმოადგენს. ჩვენთვის საინტერესო მასალიდან აღებულია ოთხხმიანი თანახმოვანებები და კლასიფიცირებულია ამბიტურის მიხედვით: აკორდები 1. კვინტურ ჩარჩოში, 2. ოქტავამდე დიაპაზონში, 3. ოქტავურ ჩარჩოში, 4. ოქტავაზე მეტ დიაპაზონში.

სიმღერების მელოდორი განვითარების შესაბამისად მათი დიაპაზონია კვარტლიდან ორ ოქტავამდე და მეტი. აკორდთა უდიდესი ნაწილი წარმოადგენს პოლიფონიზებულ ფაქტურაში ხმათა პორიზონტალური, ლინეარული განვითარების შედეგად მიღებულ თანახმოვანებებს, რომლებიც ბუნებრივია, დამოუკიდებელი აკორდების ფუნქციას ვერ იძენენ. ამავე დროს შესაძლებელია იმ ოთხხმოვან თანახმოვანებათა გამოყოფა, რომლებიც ხშირად გვხვდება ტაქტის ძლიერ დროზე და დამოუკიდებელი პარმონიული ნაგებობის (აკორდის) ფუნქციას იძენენ. ასეთ თანახმოვანებებს განეკუთვნება ტერცკვინტოქტო აკორდი (3-5-8), კვარტკვინტოქტო აკორდი (4-5-8), ტერცკვინტსექტოქტო აკორდი (3-5-7), კვინტსექტონა აკორდი (5-7-9), კვი-

ნტოქტონა აკორდი (5-8-9), რომელთა განხილვა შეიძლება როგორც დამოუკიდებელი ოთხხმოვანი აკორდებისა. დავიმოწმებთ რამდენიმე სიმღერას, სადაც დასახელებული აკორდები გვხვდება. მაგალითად, 3-5-8 სიმღერაში „ელესა“, „გორდელა“, „ბერიკაცი ჩაჩა ბერი“<sup>5</sup>, 4-5-8: „ჯიქურა“<sup>6</sup>, „ქალი ვიყავ აზნაური“, „საჯავახურა“<sup>7</sup> (ამ აკორდით იწყება ხშირად სიმღერის ოთხხმიანი შონაკვეთი), 3-5-7: „გორდელა“<sup>8</sup>, „საჯავახურა“, 5-8-9: „ელესა“, „საჯავახურა“<sup>9</sup>, 5-7-9: „საჯავახურა“, „ქალი ვიყავ აზნაური“<sup>10</sup>.

საოცარი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა ოთხხმიან სიმღერებში გამოყენებული მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები. ქართული მრავალხმიანობის შესახებ ყველა მისაზრებას აქ არ შეეხებოდა და შეგზერდებით მხოლოდ ჩვენთვის საინტერესო რამდენიმე მომენტზე. კერძოდ, მნიშვნელოვანია შ. ასლანიშვილისეული კლასიფიკაცია. მან გამოყო ქართული მრავალხმიანობის ორი ძირითადი ფორმა: 1. ბურღონული და 2. კომპლექსური და მოგვცა მათი განვითარების თანმიმდევრობის სურათი. შ. ასლანიშვილის აზრით, ბურღონული მრავალხმიანობა წარმოიშვა კომპლექსურის შემდეგ. ბურღონული მრავალხმიანობის გაჩენას ხელი შეუწყო კილოებრივმა აზროვნებამ, როდესაც კილო შეიგრძნობოდა როგორც სისტემა მკვეთრად გამოხატული ტონიკით. კომპლექსურ მრავალხმიანობაში კი კილო არ არის გამოკვეთილი, ნებისმიერი ბგერა აქ შეიძლება ტონიკურად გადაიქცეს. სვანური სიმღერის ანალიზის საფუძველზე შ. ასლანიშვილი ამტკიცებს, რომ კომპლექსურ მრავალხმიანობაში ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გადასვლა მოხდა ორხმიანობის ქვედა ხმის ბგერაზე წმინდა კვინტის დაშენებით. შ. ასლანიშვილის მიხედვით კომპლექსურ მრავალხმიანობაში ხმათა დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მიღების თვალსაზრისით მთავარ მნიშვნელობას იღებს თითოეული ხმის მელოდორი ხაზი და არა კომპლექსური ვერტიკალი. მკვლევარის აზრით ხმებმა თა-



ვი დააღწიეს ვერტიკალის მორჩილებას, დამოუკიდებელ მელოდიურ ხმად გადაიქცნენ, მელოდიური საწყისის გაძლიერებით კომპლექსური მრავალხმიანობა გადაიხარდა პოლიფონიურში. ამავე დროს ასლანიშვილი აღნიშნავს, რომ კომპლექსური ტიპის მრავალხმიანობაში არაა არაერთი კვალი მრავალხმიანობის ბურღონული ტიპისა, ხოლო ბურღონული მრავალხმიანობის ნიმუშებში კი ვხვდებით კომპლექსური ხმათასვლის ელემენტებს<sup>11</sup>.

შემდგომი პერიოდის ნაშრომებში ამ მოსაზრებაში შეტანილია კორექტივი (ნ. მისურაძე<sup>12</sup>, ი. ჟორდანიას<sup>13</sup>, თ. გაბისონიას<sup>14</sup>).

თ. გაბისონიას მრავალხმიანობის საკლასიფიკაციო სქემის შედგენის პირობად მიანიშნა ხმათასვლის კომპოზიციური პრინციპების ღებინიცია და ამის საფუძველზე კონკრეტული ტიპების გამოყოფა. იგი გვთავაზობს, მრავალხმიანობის ტიპებად კლასიფიცირებას საფუძვლად დაედოს ხმათასვლის ისეთი პრინციპები, რომლის მიხედვითაც ტიპები განისაზღვრება არა მარტო ბანის მოძრაობით, არამედ ყველა ხმის ურთიერთდამოკიდებულებით. თ. გაბისონია, გამოყოფს ოთხ პრინციპს: ბურღონულს, ოსტინატურს, კონტრასტულს და პარალელურს. მისი დაკვირვებით ხშირია ამ პრინციპების თანაარსებობა მრავალხმიანობის სინთეზურ ფორმებში.

რაც შეეხება ოთხხმიანი სიმღერების (ნაღერების) და ოთხხმიანი ფრაგმენტების ფორმის საკითხებს, უნდა ითქვას, რომ ოთხხმიანი ფრაგმენტების შემცველი სიმღერები ფორმის მხრივ არ გამოირჩევიან ამავე თანრის სამხმიანი სიმღერებისაგან. (არაა შემთხვევითი, რომ ეს ფრაგმენტები, როგორც წესი, ხალხის მიერ არც აღიქმება ოთხხმიანად). „ნაღერებში“ წარმოებს ფორმის დინამიზაციის განუწყვეტელი აღმავალი ხაზი და ოთხხმიანობის გამოჩენა (როგორც წესი, სიმღერის ფორმის მეორე ნაწილში) დაკავშირებულია ფორმის დინამიზაციის ერთიან გამჭოლ პრინციპთან. ნაღერ სიმღერებში შეინიშნება ერთიანი აღმავალი დინამი-

კური ხაზი, რომელიც ვლინდება ტემპის მატებაში, დინამიკის მატებაში, ხმათა რაოდენობის ზრდაში. „ნაღერი“ სიმღერების ფორმის თავისებურება მდგომარეობს სწორედ იმაში, რომ თანდათანობით მზადდება მძაფრი კულმინაცია. არ ხდება კულმინაციის შემდგომი განმუხტვა. ერთიანი აღმავალი დინამიური ხაზი ფაქტურად აქ წყდება, ემოციურად ყველაზე უფრო ამაღლებულ მომენტში. რაც შეეხება ცალკეულ მუსიკალურ გამომსახველ საშუალებებს, ისინი გასაოცარი ოსტატობით ასორციელებენ ამ ერთიანი გამჭოლ დინამიური ხაზის აღმავლობას.

ამგვარად, ქართული ოთხხმიანი სიმღერები ემყარება კვინტური დიატონიკის კოლოებრივ სისტემას. ამ სისტემის კანონზომიერების გამოვლინებაა ის, რომ მეოთხე ხმა ჟღერს სისტემის საწყისი ცენტრიდან წმინდა კვინტით ქვევით. ეს განსაკუთრებით კარგად შეინიშნება ანტიფონური გუნდების შერწყმის დროს. ოთხხმიანი ფაქტურას ახასიათებს თითოეული ხმის ერთი მხრივ, მელოდიური განვითარების სხვადასხვა ტიპის დომინირება (მაღალ ხმაში—ოსტინატო, მთქმელში—რეიტრატული ბურღონი, ბანში—თავისუფალი ხმათასვლა) და მეორე მხრივ, ტექსტობრივი პოლიფონია (თითოეული ხმა ავლენს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი გლოსოლალიებისაკენ მიდრეკილებას). ეს ფაქტორი აშკარად უსვამს ხაზს ოთხხმიან ფაქტურაში მონაწილე ხმების დამოუკიდებლობას და წარმოაჩენს დასავლეთ საქართველოს ოთხხმიან სიმღერებში პოლიფონიური აზროვნების მაღალ დონეს.

ოთხხმიანი სიმღერებში გვხვდება ბევრათმეხამებების პრაქტიკულად ყველა შესაძლო ვარიანტი, მაგრამ აკორდთა უღრღესი ნაწილი უდავოდ წარმოადგენს პოლიფონიზებულ ფაქტურაში ხმათა პორიზონტალური, ლინეარული განვითარების შედეგად მიღებულ თანახმოვანებებს, რომლებიც დამოუკიდებელი აკორდების ფუნქციას ვერ იძენენ.

ოთხხმიანი სიმღერებში მრავალხმიანობის ფორმა სინთეზურია. აქ ვერ შევხვ-

დებით მრავალხმიანობის მხოლოდ ერთ კომპლექსურ პრინციპს.

ოთხხმიანი ფრაგმენტების შემცველი სიმღერები ფორმის მხრივ ამავე ქანრის სამხმიანი სიმღერებისაგან არ გამოირჩევიან, „ნაღურებში“ ოთხხმიანობის გამოჩენა (როგორც წესი, სიმღერის მეორე ნაწილში) დაკავშირებულია ფორმის დინამიზაციის ერთიან გამჭოლ პრინციპთან.

ოთხხმიანობაში მეოთხე ხმა ჩნდება დაბალი ბანის სახით, და წარმოადგენს ფაქტობრივად მეორე ხანს. სამხმიან ფაქტურაში ბანის სრულუფლებიანი შემსრულებელი თავდაპირველად უნდა ყოფილიყო გამჟღავნებული შემსრუბარი (ნ. მაისურაძე, ი. ჟორდანიას), მეორე ბანის გამოჩენამ კი ახალი პრინციპული მომენტი შემოიტანა — ახალი კვინტური რგოლი კილოურ სისტემაში, ფაქტურის პოლიფონიზაცია, ოთხხმიანი აკორდიკა.

ოთხხმიანობა იშვიათად, მაგრამ მაინც დასტურდება სხვა ხალხთა ფოლკლორში<sup>15</sup>, მაგრამ პოლიფონიური (ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით) ტიპის ოთხხმიანობას ვხვდებით მხოლოდ ქართულ სიმღერებში. აქ გამოყენებული ხმათა-სვლის კომპლექსური პრინციპების სიმრავლე და მათი ერთიან სინთეზურ ფორმებში გაერთიანება ჭეშმარიტად უნიკალურია მსოფლიო მასშტაბით. ქართული ოთ-

ხხმიანობის ფენომენი მსოფლიოს ხალხთა მუსიკალური შემოქმედების ერთ-ერთი მწვერვალია.

**შენიშვნები:**

1 ვ. გოგოტიშვილი, კვინტური დიატონიკის ციკლების სისტემის შესახებ ქართულ ხალხურ სიმღერაში, ხალხური მრავალხმიანობის საკითხები, თბ., 1985 (რუს. ენაზე).

2 შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, 1, თბ., 1954, გვ. 3-89.

3 ვ. გოგოტიშვილი, დასახ. ნაშრ.

4 ვ. ახოზაძე, ქართული (ავარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1961, გვ. 14-24.

5 იქვე, გვ. 271, 269, 243.

6 ო. ჩიჯავაძის ჩანაწერი (ხენაწერი).

7 ვ. ახოზაძე, დასახ. კრებ., გვ. 223.

8 ო. ჩიჯავაძე, დასახ. ხენაწერი, გვ. 212.

9 ვ. ახოზაძე, დასახ. კრებ., გვ. 271, გვ. 220.

10. იქვე, გვ. 220, 213.

11. შ. ასლანიშვილი, დასახ. ნაშრ.

12 ნ. მაისურაძე, ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების უძველესი ეტაპები, თბ.: მეცნიერება, 1990 (რუს. ენაზე).

13 ი. ჟორდანიას, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა მრავალხმიან კულტურათა საერთაშორისო კონტექსტში, თბ., 1989 (რუს. ენაზე).

14 თ. ვაბისონია, ქართული ხალხური ვოკალური მრავალხმიანობის ტიპები. — ხალხური მრავალხმიანობის საკითხები, ბორჯომი, 1988 (რუს. ენაზე).

15 ი. ჟორდანიას, დასახ. ნაშრ.

გამომცემლობა „ჭიანჭრა“

ჯემალ  
შანშიაშვილი



Djemal Shanshiashvili







## ოცობის პოქანდაკის გაოფენა

თანამედროვეობის გამოჩენილმა ფერმწერმა ზურაბ ნიქარაძემ ასე შეაფასა ჯემალ შანშიაშვილის, ამ შესანიშნავი და უაღრესად ორიგინალური მოქანდაკის შემოქმედება: „ჯემალის შემოქმედება ძალიან მნიშვნელოვანია ჩვენი კულტურისათ-

ვის... იგი ძალიან დიდი ფიგურაა დღევანდელ მხატვრულ ცხოვრებაში“.

ვინც იცის, თუ რა მაღალი ესთეტიკური კრიტერიუმებით სელმძღვანელობს ზურაბ ნიქარაძე სელოვნების ნაწარმოების

სამეფო



საქართველოს  
მეცნიერებათა  
აკადემია

ცხენი

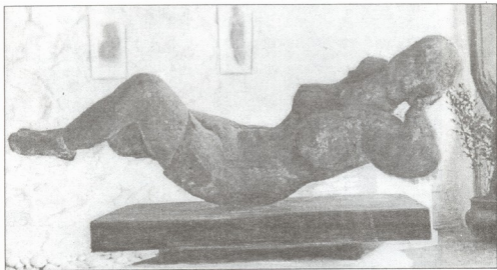




ამობადი

შეფასებისას, მისთვის ნათელია, რომ ჯ. შანშიაშვილის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს განსაკუთრებულ მოვლენასთან.

უცნაურად წარიმართა ამ მოქანდაკის ცხოვრება — დაამთავრა სარეჟისორო ფაკულტეტი, წლების მანძილზე მოღვაწეობდა სოხუმის ქართულ თეატრში როგორც მსახიობი და დამდგმელი რეჟისორი (აქვე დაესძენთ, რომ მისი შეუღლე მზია შალაკელიძე სახასიათო როლების შესანიშნავი შემსრულებელი იყო რუსთაველის თეატრის სცენაზე, ხოლო მ. კოკონაშვილის ფი-



დასვენება

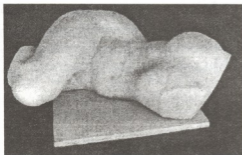


ტონის





ტონსი



ლმში „დიდი მწვანე ველი“ მშვენიერი სახე შექმნა სოფიო მკითხავისა. მათი ქალიშვილი — ნუცა შანშიაშვილი უკვე სახელმოსვენევილი მომღერალია. ამას წინათ მან თბილისში, საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ფარგლებში, მთავარი როლი შეასრულა იზრაელ გოროვეცის პიესაში „ზღვარზე“ — „თეატრალური მოვლენების ფაბრიკა“) და დაუახლოვდა ბრწყინვალე ადამიანსა და მოქანდაკეს სანდრო რაზმაძეს. ამის შემდგომ, ახალგაზრდა რეჟისორი თავს ანებებს თეატრალურ ხელოვნებას და მთელი გზნებით და გატაცე-



მერაბ აბაშიძე  
გამოფენის კუთხე



ბით ეძლევა პლასტიკურ ხელოვნებას. 1968—1974 წ.წ. სწავლობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, ქანდაკების ფაკულტეტზე და სტუდენტური განსწავლის პერიოდში უკვე მიიღო სპეციალისტის ურადლება მკვეთრად გამორჩეული ინდივიდუალობით. სიმწიფის ასაკში მრავალი, ვიტყოდით, განუმეორებელი ნამუშევარი შექმნა. იგი ქალის სხეულის პლასტიკური იდუმალების ღრმად მწვდომი მოქანდაკე იყო. მისი ტორსები (უპირატესად ქალებისა) გამოირჩევიან ფორმის უჩვეულო სიმკვეთრითა და სისავსით. მისი ფორმა სავსეა, „მძიმეა“, მკვრივი და უაღრესად მეტყველი. თითქოს თემატურად არ არის განვრცობილი, მაგრამ ადამიანის სხეულში იგი უამრავ პლასტიკურ ვარიაციას ხედავს (თითქმის ყოველთვის მოუ-

ლოდნელ რაკურსში) და მეტყველ ფორმებში გადააქვს, მოდელირების და შუქ-ჩრდილების მძაფრი თამაშით. ჯ. შანშიაშვილის ნამუშევრები მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში იყო ექსპონირებული, ზევრი მათგანი პრესტიჟული კერძო კოლექციებისა და მუზეუმების საკუთრებაა.

შარდენის ქუჩაზე კერძო გალერეაში გამოფენილმა მისმა ნამუშევრებმა კიდევ ერთხელ მწარედ განგვაცდევინა ამ დიდი მოქანდაკის სიკვდილით გამოწვეული ტკივილი.

ნოდარ ბურჯანიძე

# XX საუკუნის ქართული მუსიკის ღირებულებრივი ორიენტაციის შესახებ\*

რუსლან წაყვანიძე

გივი ორჯონიძის ბევრს წერდა კულტურის ღირებულებრივი ორიენტაციის შესახებ. წინამდებარე წერილი წარმოადგენს მცდელობას — მოვიხროთ ქართული მუსიკის მიერ განვლილი გზა ღირებულებრივი ორიენტაციების შუქზე.

ამ ცოტა ხნის წინ დაიწყო ჩვენი პლანეტის ორი, ერთმანეთისაგან გაუცხოებული ადამიანური სამყაროს შემობრუნება ერთმანეთისაკენ. დაიწყო მათი დაპირისპირების დასასრული. დავა ამ დაპირისპირების იდეოლოგიური ციტადელი — საბჭოთა კავშირი, რაც ეპოქალურ ძვრებს მოასწავებდა არა მარტო სოციალურ-პოლიტიკურ, არამედ მსოფლმხედველობრივ და, ამდენად, მხატვრულ აზროვნების სფეროშიც. სისტემის ნგრევის უაღრესად მტკივნეული პროცესის ფონზე იცვლება უკვე პოსტსაბჭოური საზოგადოების მენტალიტეტი ანუ, როგორც მერაბ მამარდაშვილი ამბობდა იცვლება „აზროვნება, რომელიც სოციალური სუბიექტის ანუ მოქალაქის თავშია“. იმან, რაც ამის შედეგად მივიღეთ, ერთი მხრივ, დაადასტურა საზოგადოებრივი ცნობიერების მსო-

\* მასაღას საფუძვლად დედო გივი ორჯონიძის 70 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხული მოხსენება.

ფლმხედველობრივ-იდეოლოგიურ და მხატვრულ-ესთეტიკურ მისწრაფებათა ურთიერთ განპირობებულობა, მეორე მხრივ კი, დაგვანახა, რომ ეს ურთიერთობანი სწორსაზოგადოებრივ ხასიათს არ ატარებენ და მათი გამოვლენის ფორმები სოციალისტური მრავალმხრივობისაგან ერთად სუბიექტ-ინდივიდის შინაგან სტრუქტურასაც ითვალისწინებს.

დღეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ნებისმიერი პოსტსაბჭოური კულტურის და მათ შორის, ქართული მუსიკალური კულტურის ღირებულებრივი ორიენტაციის საკითხი, რადგან გარღვეული სოციალ-კულტურული სივრცე მეოცე საუკუნეში განსხვავებულ პოლიტიკურ სისტემათა მონაცვლეობის ასპარეზად იქცა და ამ სივრცეში მცხოვრები ადამიანები სხვადასხვა დროს განსხვავებულ ღირებულებებს ანიჭებდნენ ჭეშმარიტის სტატუსს.

მამ ასე: რა მხატვრულ ღირებულებებს აღიარებდა XX საუკუნის ქართული მუსიკა? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, ცხადია, აუცილებელია თვალი გადავახედოთ ჩვენი საუკუნის ქართული მუსიკის საერთო პანორამას არა მარტო საბჭოთა, არამედ მსოფლიო მუსიკალური კულტურის კონტექსტში.

შე არ შევედგებოთ თეორიულ მსჯელობას მხატვრულ ღირებულებათა სისტემაზე, შეფასებების კრიტერიუმებზე და ა. შ., მხოლოდ შევასწავებთ გივი ორჯონიკიძის ერთ მოსაზრებას, რომელიც მას გამოთქმული აქვს ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის ღირებულებრივი ორიენტაციების შუქზე განხილვისას: „როცა ლამაზაკია ეროვნულზე, განსაკუთრებით მწვავედ შეიგრძნობა მკაფიო კრიტერიუმების აუცილებლობა, რადგან არ შეიძლება მხატვრულად არასრულყოფილის გამართლება ლოკალური ეროვნულობის მიზანშეწონილობის ინტერესებიდან გამომდინარე“. ახალ ქართულ მუსიკაში ამ ერთი საუკუნის მანძილზე ბევრი ისეთი ნაწარმოებია შექმნილი, რომელიც დღეს მხოლოდ ისტორიულ მნიშვნელობასა და ინარჩუნებს, მაგრამ როცა XX საუკუნის ქართული მუსიკის ღირებულებრივ ორიენტაციებზე ვლაპარაკობ, მხედველობაში მხოლოდ მისი საუკეთესო ნიმუშები მაქვს.

როგორც ცნობილია, ე. წ. საბჭოთა მუსიკალური კულტურა, რომელიც შორი დისტანციიდან აღიქმებოდა, როგორც მთლიანი, მონოლითური მოვლენა, ფაქტობრივად სხვადასხვა ეროვნული კულტურების კონკლომერატს წარმოადგენდა. ათეული წლის მანძილზე ერთიან სოციალ-პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ სივრცეში მოქცეულმა ამ კულტურებმა ბევრი საერთო ნიშანი შეიძინეს, მით უფრო რომ ტოტალიტარული რეჟიმით შეკრული ეს უზარმაზარი ქვეყანა „გაშლილი ფრონჩით“ აწარმოებდა ბრძოლას, როგორც საბჭოთა ენციკლოპედიებში აღნიშნავდნენ, „ერთიანი(!) უმდიდრესი და მრავალფეროვანი(!) კომუნისტური კულტურის შესაქმნელად“. ამასთან ისიც ცნობილია, რომ ბუნებაში არ არსებობენ სტერილური, უცხო გაოლენებისაგან სრულიად დაცული კულტურები. მათი საერთო მხარეები ზოგადი კატეგორიებით გამოიხატებიან, რაც შესაძლებელს ხდის კულტურათა ურთიერთქმედებას სხვადასხვა დონეზე. ინტერაციის ის საყოველთაო პრინციპი, რომელიც დღეს მსოფლიო მუსიკალურ კულტურას გამოარჩევს, XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ჩამოყალიბებული ახალი ქართუ-

ლი პროფესიული მუსიკალური აზროვნების წიაღშიც მიმდინარეობს, უფრო მეტიც, — მისი, როგორც სინთეტიკური მხედველენის არსს განსაზღვრავს და ამ მუსიკის ღირებულებრივი ორიენტაციის ერთ-ერთ მთავარ მსაზღვრელადაც გვევლინება... ეს აზროვნება, რომელიც მთლიანად მეოცე საუკუნის პირშობა, ტრადიციული საერო და სასულიერო პოლიფონიისა და ევროპულ-რუსული მუსიკის გამოცდილების სინთეზით ჩამოყალიბდა. მისი კლასიკოსების საბერო, სარომანსო და საგუნდო სტილი (მ. ბალანჩინაძე, დ. არაყიშვილი, ვ. დოლიძე, ნ. სულხანიშვილი, ზ. ფალიაშვილი) იმთავითვე გამოიკვეთა ეროვნულისა და უცხო კულტურული ელემენტების ურთიერთობის ისეთი ფორმები, რომლებიც მხატვრულ შედეგში ზოგადკატეგორიულთან ერთად ეროვნული მუსიკალური კატეგორიების მონაწილეობას უზრუნველყოფდნენ.

როგორც ვხედავთ, ეს ტენდენცია ქართულ საკომპოზიტორო შემოქმედებაში 1921 წლამდე დამკვიდრდა — ე. ი. იმ დრომდე, სანამ 1917 წლის რევოლუციებით რუსეთის იმპერიიდან თავდახსნილი საქართველო კვლავ ანექსირებული იქნებოდა, ამჯერად უკვე საბჭოთა რუსეთის მიერ. დამოუკიდებლობის ხანმოკლე პერიოდში არც ისე ცოტა მოქმედ მუსიკალური კულტურის სფეროში — რუსული მუსიკალური საზოგადოების (PMO) საქართველოს განყოფილების სამუსიკო სასწავლებლის ბაზაზე დაარსდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, პირველი ტიპის უმაღლესი სასწავლებელი, არა მარტო საქართველოში, არამედ მთელს კავკასიაში; შეიქმნა ეროვნულ-აკადემიური გუნდი, დაიდგა ოთხი ქართული ოპერა, რომელთა შორის იყო ეროვნული საოპერო სტილის კლასიკური ნიმუში — ზ. ფალიაშვილის „აბესალონი და ეთერი“, ახალი ქართული საგუნდო მუსიკის კლასიკოსის ნ. სულხანიშვილის ქმნილებებს შეემატა პატარა შედევრი „ქორალი“...

ყოველივე ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ ახალმა ქართულმა პროფესიულმა მუსი-



კალურმა აზროვნებამ მანამდე აირჩია განვითარების საკუთარი გეზი, სანამ ახლადშექმნილი სოციალისტური ქვეყანა შეიმუშავებდა თავის კულტურულ პოლიტიკას. 70-იან წლებში სსრკ ხალხთა ქუსიკის ხუთტომეულში ამ პოლიტიკის პირველ ნაბიჯებს ასე შეაფასებენ — „უფრო განვითარებული ხალხების, უწინარესად რუსი ხალხის ძმური დახმარებით“ სსრკ-ში მცხოვრებმა სხვა, „განვითარების უფრო დაბალ საფეხურზე მდგარმა ხალხებმა არნახულად მოკლე ისტორიულ ვადებში დაძლიეს ჩამორჩენა“. მიზანი დღეს ნათელია: სოციალურ-ეკონომიკურ-კულტურული უნიფიცირების გზით „უკიდურესად განო საბჭოთა სამშობლოს“ იდეოლოგიური ერთიანობის განმტკიცება და ტოტალიტარული რეჟიმის შესატყვისი ტოტალიტარული კულტურის შექმნა.

აღმოჩნდა, რომ მეფის რუსეთის კულტურული (და არა მარტო კულტურული) პოლიტიკა გაცილებით უფრო ლოიალური იყო, ვიდრე საბჭოთა რუსეთისა. ამან კი XIX საუკუნის II ნახევრიდან ეროვნულ-განმანათლებლური მოძრაობის ფონზე შესაძლებელი გახადა ტრადიციულ მუსიკალურ აზროვნებას, მართალია, ძირითადად რუსული მუსიკალური კულტურის მეშვეობით, მაგრამ მაინც ძალდაუტანებლად, ბუნებრივად აეთვისებინა ევროპული მუსიკალური ფორმები და ჟანრები, გარკვეულიყო საკუთარ მეობაში და განვითარების საკუთარი სტრატეგია აერჩია. ამის წყალობით ცოტა უფრო მოგვიანებით ქართულმა მუსიკამ თავიდან აიცილა საბჭოური „კულტურული ცენტრის“ მისაღწევად შემოშავებული „დაჩქარებული მეთოდის“ შემოქმედება. ამ თვალსაზრისით ქართულ მუსიკას ისევე გაუმართლა, როგორც, მაგალითად, უკრაინულ ან სომხურ მუსიკას — მას არ უწევია კულტურათა ხელოვნური ინტეგრაციის ნეგატიური ზეგავლენა, როცა რუსი კომპოზიტორი ყაზახურ თუ თურქმენულ ფოლკლორზე დაყრდნობით „ფორმით ეროვნულ და შინაარსით სოციალისტურ“ საბჭოთა ხელოვნებას ჰქმნიდა და მისი წმინდა ტექნოლოგიური ხასიათის ექსპერიმენტები ერთმანეთისაგან

სრულიად განსხვავებულ სააზროვნო სიტყვათა ურთიერთმოქმედების ეტალონულ ნიმუშად მიეწოდებოდა შესაბამის ნულ კულტურას.

ახლაგაზრდა ქართულ საკომპოზიტორ სკოლას კი შესაძლებლობა მიეცა ერთგული დარჩენილიყო უკვე არჩეული სტრატეგიისა, რომლის თანახმად იგი თანმიმდევრულად ეზიარა მსოფლიო მუსიკალური კულტურის გამოცდილებას — ეროვნული საოპერო სტილის შემუშავების კვალდაკვალ გადაწყვიტა ხალხური მელოსის ინსტრუმენტალიზაციის პრობლემა და თვითმყოფი იერის ეროვნული ინსტრუმენტული სტილი ჩამოაყალიბა.

ერთი სიტყვით, ახლად ქართულმა მუსიკამ უმოკლეს დროში არა მარტო შეისწავლა ევროპული მუსიკალური კატეგორიებით აზროვნება, არამედ მათი ტრადიციულთან ურთიერთქმედებით ეროვნულ მსოფლმხედველობრივი და ზოგადმხატვრული კატეგორიების მუსიკალური იდენტიფიკაციაც მოახდინა. ასე ჩამოყალიბდა ახალი ქართული მუსიკალური ცნობიერება, რომელიც გენეტიკურად ტრადიციულ-ეროვნულთანაა დაკავშირებული, მაგრამ ამავე დროს ზოგადკატეგორიულ კულტურას ნაზიარები ქართული ერის ახლებურ მსოფლშეგრძნებასა და სულიერ სტრუქტურას აირეკლავს. 20-იანი წლებიდან მასში საბჭოური ცხოვრებისა და აზროვნების წესიც ჰპოვებს ასახვას და თუმცა რადიკალურად ვერ ცვლის ქართული მუსიკის მდინარეებს უკვე ვაჭრილ კალაპოტს, სპეციფიკურ შინაარსს კი სძენს მას.

ჯერ კიდევ 80-იან წლებში ქართული მუსიკის განვითარების ეტაპები საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში მიღებული და სსრკ ხალხთა მუსიკის ისტორიის შემოსხნებულ ფუნდამენტურ გამოცემაში დაფიქსირებული პერიოდიზაციის მიხედვით განიხილებოდა. ამ პერიოდიზაციის თანახმად საბჭოთა მუსიკის 60 წლიანი ისტორიის სხვადასხვა ეტაპი მნიშვნელოვანი იდეოლოგიურ-პოლიტიკური მოვლენებით იმიჯნებოდა და არა საკუთრივ მუსიკალური კულტურის შიგნით მიმდინარე პროცესების გათვალისწინებით: 1917-32 წ. წ. — შემოქმედებითი კავშირების ანუ როგ-

გორც მწერალი თამაზ ჰილაძე უწოდებს; „შემოქმედებითი კოლმეურნეობების“ შექმნით; 1932-41 წ. წ. — II მსოფლიო ომის დასასრულით; 1945-57 წ. წ. — ე. წ. „პოლიტიკური დათბობის“ პერიოდის დადგომითა და 1957-67 წ. წ. — ოქტომბრის რევოლუციის 60 წლისთავით. თუ ამ წლების ქართული მუსიკალური კულტურის ტენდენციებით ვახსენებდვანელვებთ, მისი ისტორიის ასეთი დაყოფა უთუხედ ხელოვნურად გამოიყურება და ვერ იძლევა რეალურ სურათს. 80-იანი წლების ბოლოს უკვე ნათელი გახდა, რომ ეროვნული მუსიკალური სტილის განვითარების თავისებურებების კვათავალისწინება ბევრად აპარტივებს საქმეს და 20-80-იანი წლებს ორ ეტაპად წარმოვიდგინო — 50-60-იანი წლების მიჯნამდე და შემდეგ. ეს ორი ეტაპი ფაქტობრივად ახალი ქართული საკომპოზიტორო აზროვნების ორ აღმავალ საფეხურს წარმოქმნის, რომელთა შორის განსხვავებულ არსებითა და გამაერთიანებელი ნიშნებიც არაააკლებს საკულისსმო. უკანასკნელთაგან აღვნიშნავ მხოლოდ უმნიშვნელოვანესს — ეს არის ამ მუსიკის ორგანული კავშირი ეროვნულ ტრადიციასთან, რომლისადმი დამოკიდებულებებს განსხვავებული ხასიათის მიუხედავად შემკვიდრებობითობის. ნიშნითაა აღბეჭდილი მთელი XX საუკუნის ქართული პროფესიული მუსიკალური აზროვნება, რაც შეეხება განსხვავებას, იგი ძირითადად მხატვრულ-ესთეტიკურ პოზიციათა სხვადასხვაობაში შეგავსდება.

60-იან წლებამდე ქართული მუსიკა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული კლასიკურ-რომანტიკული მუსიკის სამყაროსთან. გარდა იმისა, რომ ეს ტენდენცია მის სასიცოცხლო სტრატეგიულ ინტერესებს პასუხობდა, იგი ეხმაურებოდა ოფიციალური იდეოლოგიის მიერ საბჭოთა მუსიკისათვის დასახულ გენერალურ მიმართულებას — მუსიკალური გამოშასხველობის სფეროში არ გასცილებოდა კლასიკურ-რომანტიკული სტილების ფარგლებს და გზა გადაეკეტა თანამედროვე მუსიკის „ფორმალისტურ-დეკადენტური“ ტენდენციების „მავნე“ გავლენებისათვის.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ქართულ სტილში მდვილში არც თუ წარმატებით შეიქმნა მდვილი ოფიციალური მუსიკალური სტილი. პოლიტიკის ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნა სიტყვასთან დაკავშირებული ფანტების უპირატესობის შესახებ (მუსიკალური შინაარსის სიტყვით დაკონკრეტება აადვილებდა მასზე მეთვალყურეობას!) და ქართული მუსიკის წამყვან ფანრს ინსტრუმენტული მუსიკა წარმოადგენდა. ამ წლების ეროვნული მუსიკალური სტილის მიღწევები დაკავშირებული იყო შ. მშველიძის, ა. ბალანჩივაძის, ა. მაჭავარიანის, ო. თაქთაქიშვილის, ს. ცინცაძის სიმფონიურ, საკონცერტო, კამერულ-ინსტრუმენტულ ქმნილებებთან, რომელთა შესახებ საკმაოდ ბევრი დაწერილა (სხვათა შორის, არა მხოლოდ ქართველ მუსიკისმცოდნეთა მიერ). ამ მუსიკის ემოციურ-ფსიქოლოგიურ შინაარსში პირველ რიგში ის გვეზიდავს, რაც ეროვნული მხატვრული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი თვისობრივობით შეგავსდება: ეპიკური სახეების გაქანება და მასშტაბი, ხალხური ეპოსის წილიდან რომ არის ამოზრდილი; ტრაგიკული განცდის სიმძაფრე, ხალხური აზრიდან რომ იღებს სათავეს; ნათელი, აღერსიანი ლირიკა, ხალხური ნაწების გამოშასხველობა რომ კვებავს და ჟანრულ-საცეკვაო საწყისის დამახასიათებლობა, ხალხური ცეკვის სტიქია და ლაღი იუმორი რომ იჩენს თავს. ამასთან ამ მუსიკის შეკვლევარები სავსებით სამართლიანად აღნიშნავდნენ, რომ უკი ავტორების ინდივიდუალობითაც არის აღბეჭდილი და თავისი დროის სულისკვეთების გამოშასხველიცაა, თუმცა, ეს თითქოსდა ნათელი აზრი დღეს ისე ერთმნიშვნელოვნად აღარ იკითხება, როგორც ამ ნახევარი საუკუნის უკან.

ჩხადია, 20-50-იან წლებში, როგორც ტარული იდეოლოგიის პირობებში, ქართული მუსიკა არ შეიძლებოდა არ ყოფილიყო გარკვეული ისტორიულ-სოციალური პირობებით დეტერმინებული მხატვრული რეალობა. ამასთან მისი მრავალშრიანი მუსიკალურ-სემანტიკური სტრუქტურის შინაარსობრივი ასპექტების დაკონკრეტებისას მსგავსელობაში უნდა მივი-

დღით ობიექტური თუ სუბიექტური სასი-  
ათის სხვა ფაქტორებიც.

პირველ რიგში ის, რომ მის ავტორთა  
მსოფლშეგრძნებას, მათ მიერ სამყაროს,  
როგორც პარმონიული მთელის ხედვას  
ქრონულ ცნობიერებაში ისტორიულად  
ჩამოყალიბებული წარმოდგენები და  
კლასიციტურ-რომანტიკული იდეალები  
ასაზრდოვებდა. იგივე ნიადაგი კვებავდა  
მათი მუსიკალური სახეების სემანტიკას.

ამავე დროს, ქართველ კომპოზიტორთა  
მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიცია ამ  
წლებში არ ეწინააღმდეგებოდა მარქსის-  
ტულ-ლენინური ფილოსოფიის მეთოდო-  
ლოგიურ საფუძვლებზე აღმოცენებულ და  
40-50-იანი წლებისათვის საბოლოოდ ჩა-  
მოყალიბებული სოციალისტური რეალიზ-  
მის უძირითადეს მოთხოვნას, რომელიც  
50-იან წლებში ასე ჟღერდა: „საბჭოთა  
ხელოვნება უნდა იყოს პარმონიული და  
მზიური, მწყობრი და კაცობრიობის ნა-  
თელი მომავლის რწმენით აღსავსე“ (კრე-  
მლოივი). ამიტომ იყო, რომ, მაგალითად,  
მეთოპოვენ-ლისტის სიმფონიურ კონცეფცი-  
ებში გამოკვეთილი კლასიკურ-რომანტი-  
კული პარადიგმა აქ თავისებური კონცეფ-  
ციური კლიშეს სახით ვლინდებოდა, რო-  
მლის დრამატურგია ფორმალურად ემყა-  
რებოდა მოძრაობას საწყისი დრამატულა  
კოლიზიებიდან სახეიშო-აპოთეოზური ფი-  
ნალისაკენ. ამის მიზეზი კი ის გახლავთ რომ  
სოცრეალიზმის თეორიტიკოსების მოწო-  
დება უკონფლიქტო სინამდვილის ასახ-  
ვისაკენ მსგავსი მხატვრულ-მუსიკალური  
იდეის რეალიზაციისას ავტორის წინაშე  
ფაქტობრივად აზრობრივ-ლოგიკური სა-  
სიათის დაუძლეველ პრობლემებს აყალი-  
ბებდა. ეს, პირველ რიგში სწორედ დრამა-  
ტურგიაში იჩენდა თავს და რეალური  
ვითარების აბსურდულობას გამოსატყავდა,  
ასეთი სპეციფიკური ემოციურ-ფსიქოლო-  
გიური ატმოსფერო და დრამატურგიული  
სტრუქტუბი დამახასიათებელი ხდება ამ  
პერიოდის თითქმის მთელი საბჭოთა და  
მათ შორის ქართული მსხვილი სიმფონიუ-  
რი თუ ვოკალურ სიმფონიური ციკლები-  
სათვის.

ამ სიტუაციის შესანიშნავი ილუსტრა-  
ციაა დიმიტრი შოსტაკოვიჩისა და მის

ქართველი თანამედროვისა და თანამოა-  
ზრის ანდრია ბლანჩივადის მავალინის  
შოსტაკოვიჩმა, როგორც ცნობილია, „პრა-  
ვდაში“ ოპერა „კატერინა იზმაილოვსა“  
და ბალეტ „ნათელი წყაროსადმი“ მიძღ-  
ვნილი მკაცრად კრიტიკული სტატიების  
გამოქვეყნების შემდეგ, ველარ გაბედა  
შექსრულებინა თავისი „საეჭვო“ სამნა-  
წილიანი IV სიმფონია გრანდიოზული სა-  
მგლოვიარო მარშით ფინალში. „ბოლშე-  
ვიკური პარტიის მიერ მამობრივი პირდა-  
პირობითა და მზრუნველობით“ (ასაფი-  
ვი) გამოთქმულ მითითებებს მალე მოჰყ-  
ვა V სიმფონია, რომელსაც კომპოზიტორ-  
მა „ჩემი შემოქმედებითი ანგარიში“ უწ-  
ოდა და რომლის შინაარსიც გაუგებრობის  
თავიდან ასაცილებლად, თავადვე განმარ-  
ტა საჯაროდ: „რიგი ტრაგიკული კონფ-  
ლიქტების გავლით, დღივი შინაგანი სუ-  
ლიერი ბრძოლის შედეგად მკვიდრდება  
ოპტიმიზმი, როგორც მსოფლმხედველო-  
ბა“. შემთხვევითი არც ის იყო, რომ კო-  
მპოზიტორი ამ ოპტიმიზმის ხაზგასანმე-  
ლად ფინალში პლაკატურად რელიეფურ  
„პეროიკულ-მოქალაქეობრივ“ მუსიკალურ  
სახეებს ქმნის. მ. საბინინა აღნიშნავს,  
რომ „V სიმფონიის გამოჩენით საბჭოთა  
ხელოვნებაში უზარმაზარი მასშტაბის მო-  
ვლენა მოხდა — დაიბადა ჭეშმარიტი სიმ-  
ფონიური კლასიკა“. კლასიკაში აქ იგულ-  
ისხმებოდა როგორც პარტიტურის „საე-  
რთო ხედის“ კლასიკურობა, ციკლის აღ-  
ნაგობისა და ნაწილების ფუნქციური და-  
ტვირთვის სიახლოვე კლასიციტურთან,  
ისე, გარკვეულად, ფორმა-შინაარსის საბ-  
ჭოური იდეოლოგიისათვის მისაღები სა-  
სიათი.

რაც შეეხება ა. ბლანჩივადის I სიმფო-  
ნიას (1944), მკვლევარები საესებით მა-  
რთებულად მიუთითებენ ქართველი კომ-  
პოზიტორის თემატიზმისა და ფორმისქმ-  
ნადობის პრინციპების სიახლოვეზე შოსტა-  
კოვიჩისასთან. გენიალური რუსი კომპო-  
ზიტორის მსგავსად ბლანჩივადემ იჩენს  
პიიტეტს კონცეფციური სიმფონიზმისად-  
მი. იმ დროისათვის უჩვეულო იყო ომის  
თემისადმი მიძღვნილი სიმფონიის ფინა-  
ლური ადაფიო, რომლის I მონაკვეთი

წარმოადგენს რეკვიემს. ადამიანური მსხვერპლით გამოწვეული ტრაგიკული განცდის სიძაფრეს კომპოზიტორი აწონასწორებს ფინალის II მონაკვეთში. რომელიც მტერზე გამარჯვების რწმენის პეროიკულ-აპოთეოზური მუსიკითაა გადმოცემული. სტერეოპული სქემიდან ასეთი გადახრაც არ დარჩენიათ შეუმჩნეველი სოცრეალიზმის ერთვულ დამცველებს და 1948 წელს, ცენტრში მოორიგი იდეოლოგიური „წმენდის“ პასუხად საბჭოთა იმპერიის პერიფერიაში — საქართველოში ანდრია ბალანჩივაძეს „ფორმალისტის“ დამლა მიაკერეს.

შესანიშნავი თანამედროვე ქართველი მხატვარი გ. მულაძე საინტერესო აზრს გამოთქვამს ამ პერიოდის ქართულ სახვით ხელოვნებაში ე. წ. „ორმაგი კოლირების“ პრინციპის არსებობის შესახებ და მაგალითად მოჰყავს დავით კაკაბაძის ტილოზე შესანიშნავი პეიზაჟის მსხვილ ბლანით შესრულებულ „ფონზე“ დახატული სახეიშო ტრანსპარანტებიანი კოლმეურნეების მეორესხარისსოვან ფერადოვან ლაქად აღქმის ეფექტი. უნდა ითქვას, რომ ასეთი მეთოდი საზოგადოდ ასასიათებდა საბჭოთა ეპოქის მხატვრულ აზროვნებას თავის საუკეთესო გამოვლინებაში და ხელოვნების სხვადასხვა დარგში მათი სპეციფიკის მიხედვით განსხვავებულ გამოხატულებას იღებდა. მაგალითად, თუ ფერწერაში იდეოლოგიით განპირობებულისა და სუბიექტურ-ინდივიდუალური შინაარსობრივი ასპექტების დამრეგება ერთდროულობაში ხდებოდა, მუსიკალურ დრამატურგიაში მსგავსი ამოცანა ძირითადად შრეების დროში განფენის მეშვეობით ხორციელდებოდა, რადგან 20-50-იანი წლების ქართულ მუსიკაში სივრცული პარამეტრები ჯერჯერობით კლასიკურ-ადრერომანტიკული ტრადიციის ფარგლებში მოიაზრებოდა, ამრიგად, მხატვრულ შინაარსში ფაქსირდებოდა რამდენიმე რეალობა-იდეოლოგიით განპირობებული, რომელიც სოციალისტური ცხოვრების წესის „ფასადურ კეთილდღეობას“ (გ. ორჯონიკიძე) ასახავდა და საკუთრივ ავტორისეული, რომელიც ერთდროულად

მის ცნობიერებაში ისტორიული მეხსიერებითა და ინდივიდუალური მიდრეკილებებით დაღვეილს აირეკლავდა... ცხადია, შეუძლებელია იდეოლოგიური პრესისა და უმკაცრესი ცენზურის პირობებში ავტორის სულიერი სამყაროს სრულყოფილ განსნაზე ვილაპარაკოთ, მაგრამ სწორედ ამ ტრაგიკული სიტუაციიდან ვამოსავლის ძიების შედეგია „ორმაგი კოლირების“ მეთოდი, რომელმაც შესანიშნავი მისცა ნიჭიერ ხელოვანთ თუნდაც კომპოზისის ფასად თავიანთ შემოქმედებაში მარადიული ღირებულებები დაემკვიდრებინათ.

როგორც მ. მამარდაშვილი აღნიშნავს, ტოტალიტარულ იდეოლოგიას აქვს „აზროვნების დამანჯრეველი ველის“ შექმნის კარგად შემუშავებული მექანიზმი, რომელიც თავის მხრივ „ენობრივი ველის“ სპეციფიკურ სტრუქტურას აყალიბებს. მთელი საბჭოთა მუსიკალური პრაქტიკა მოწმობს, რომ ამ მექანიზმის მოქმედება მუსიკალურ აზროვნებასაც მიწვდის. ძნელი არაა თვალი გავადევნოთ, როგორ იშვა 20-იანი წლების სხვადასხვა პროლეტკულტულ ასოციაციათა წიაღში ის მუსიკალურ-სემანტიკური სტრუქტურები, რომლებიც თანდათან განვითარდა და საბჭოთა მუსიკაში „სოციალისტური შინაარსის“ გამოხატვის პრიორიტეტი დაიწემა. აქედან იღებენ სათავეს გარკვეული რიგბულ-ინტონაციური საქცევები, მოწოდებულნი გადმოსცენ მხნე, ოპტიმისტური სულისკვეთება, „ძველის ნგრევისა“ და „ახლის შენების“ ენთუზიაზმი. მათ მალე გადაინაცვლეს მარტივი სიმღერებიდან მსხვილ ფორმებში და სოციალისმის შესატყვისი შინაარსის „ამოსაცნობი ნიშნების“ ფუნქცია შეიძინეს. მთლიანად ასეთ „დასტრუქტურებულ ენობრივ ველში“ იყო მოქცეული საბჭოთა (მათ შორის ქართული) მუსიკის ის ნაწილი, რომელიც ოფიციალურ სახელმწიფო დაკვეთას პასუხობდა — სიმღერები და სახეიშო კანტატები სოციალისტურ „სინამდვილეზე“, კოლექტიური შრომისა და თანაცხოვრების სიკეთეზე, საბჭოთა ხალხის უძლეველობაზე, ბელადზე, პარტიაზე, ოქტომბერზე... პირველი ასეთი კანტატების შექმნა 20-იან წლებში მოუხდათ ქართული მუ



სიკის კლასიკოსებს. ამ ნაწარმოებების სტილი საბჭოთა მუსიკის რევოლუციურ პროლეტარულულ ნაკადთანა დაკავშირებული და არაფერი აქვთ საერთო მათსავე ავტორების საოპერო სტილთან.

თავისი პოლიტიკური კურსის განუხრელობის მიუხედავად 70 წლების ზეობის მანძილზე საბჭოთა რეჟიმი სხვადასხვა დროს მეტნაკლებად მიმტევებელი ხდებოდა. ყველაზე სუსხიანი 30-50-იან წლები იყო, როცა დამოუკიდებელი აზროვნებისათვის წამებით სიცოცხლეს ახალმებდნენ — ასე დაიღუპა სრულიად ახალგაზრდა ღირიგორი, უნიჭიერები ვეგენი, მიქელაძე. ამიტომ ამ პერიოდის საბჭოთა, მათ შორის, ქართველ კომპოზიტორთა შორის, რომელთაც 60-იან წლებამდე მოუხდათ მოღვაწეობა, ვერ იპოვიოთ ისეთი. რომელსაც სოცრეალიზმისადმი ხარკ არ გაუღია. ამ თაობის თეთი ყველაზე თავისუფალი აზროვნების კომპოზიტორის ანდრია ბალანჩივაძის (ერთადერთი, ვისი 40-50-იან წლებში შექმნილი სიმფონიები არ მთავრდება სტანდარტულ საზეიმო ფინალებით) შემოქმედებაც წინააღმდეგობებით იყო აღმუშაული — აქ იყო მისწრაფებაც — თავი დაეღწია „აზროვნების დამანგრეველი ველისათვის“ და სიცოცხლის გადასარჩენად აუცილებელ კომპრომისიც. პირველ რიგში სწორედ ამ წინააღმდეგობრივი ხასიათის გამო მიმართა „რადიკალური სოცრეალიზმის“ ეპოქის მუსიკა თავისი დროის საზოგადოებრივი ცნობიერების ნაყოფად და ამდენად მისი სულისკვეთების გამოშატველად „ორმაგი კოდირების“ გზით ღირებულე ბათა ჩანაცვლებამ მრუდუ სარკის ეფექტი გამოიწვია: როცა მუსიკა „ფასადურ მსოფლშერძნებას“ აირეკლავდა და ისევე სწორხაზოვნად ასახავდა სინამდვილეს, როგორც იგი რეალურად იყო, იწყებოდა მსჯელობა ამ მუსიკის არაადექვატურობაზე, მაღალი იდეის არასათანადო სიღრმით გახსნაზე. მაგალითისათვის შეიძლება გავიხსენოთ საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში მიღებული შეფასება, რომლის თანახმადაც ს. ჰოკოფიევის ბალეტში „ფოლადის ნახტომი“ სოციალისტური სინამდვილე ასახულია „ზედაპირულად და პირობითად“.

მსგავსი მაგალითების მოყვანა მრავალთა შეიძლება ქართული მუსიკიდანაც, მაგრამ ერთს დაგვერდები: შ. მშველიძის „სიხარული“ ფილიანი სიმფონური პოემის „სვიადაურის“ I-III ნაწილებში, რომელთაც მუსიკისმცოდნეობა მაღალ შეფასებას აძლევს, კარგად არის გახსნილი ვაჟა-ფშაველას პოემის მთავარი იდეა პიროვნების პასუხისმგებლობისა და ბრბოს ინსტანქტებზე მისი ამბღლების შესახებ. IV, საზეიმო ნაწილი, რომელშიც კომპოზიტორმა იმავე მუსიკისმცოდნეობის ინტერპრეტაციით „ხალხთა შეგობრობას უმღერა“, როგორც აღნიშნავენ, სუსტია და სათანადო დამაჯერებლობით ვერ გადმოსცემს ამ მაღალ იდეას. იგივე ხდება 20-30 წლების თითქმის ყველა მსხვილი ფორმის ნაწარმოებში და ქართული მუსიკისმცოდნეობაც აფიქსირებს საზეიმო ფინალებში ოპტიმისტური იდეის განხორციელების ფორმალურ ხასიათს, ცხადია, ამ მოვლენის გამოწვევებზე პირველმხიზნებზე.

და მაინც, არ შეიძლება არ გავაცნობიეროთ 20-50-იან წლებში მიღწეულის მნიშვნელობა ეროვნული მუსიკალური კულტურისათვის — ამ პერიოდის ქართველ კომპოზიტორთა პარტიტურების საუკეთესო ფურცლებში უკუაფინება ეროვნული ტრადიციით ნასაზრდოები პიროვნულ-ინდივიდუალური სულიერი სამყარო, რომელიც მკვეთრად უპირისპირდება სოციალისტური ხელოვნებისთვის სპეციფიკურ კოლექტიურ მსოფლშერძნებას. სწორედ ეს ფურცლები შეადგენენ იმ ისტორიულ ფასეულობას, რომელმაც თავისთავად ღირებულება შეინარჩუნა და 60-იან წლებში ეროვნული პროფესიული მუსიკალური კულტურის მძლავრი აღმავლობა განაპირობა.

აღმავლობა კი ორი გარემოების დამთხვევამ განსადა შესაძლებელი: პირველი — 50-იანი წლების მიჯნაზე ახალი პოლიტიკური სიტუაციის შედეგად სოციალურული ვითარების შეცვლასთან იყო დაკავშირებული, მეორე კი — შემოქმედებით ასპარეზზე ახალი თაობის გამოსვლასთან, რომელთაც მოგვიანებით „სამოციანელებს“ უწოდებენ. სრუშჩოვის პერიოდის ე. წ. „იდეოლოგიური დათბობით“ მოგვ-



რილი შეება ხელოვნების სხვა დარგებზე მეტად მუსიკამ იკრძალა — გარდა იმისა, რომ ოფიციალური წრეები უფრო მიმტევებელნი გახდნენ სიტყვასთან დაკავშირებული ტანრების მიმართაც, წმინდა მუსიკალური შინაარსის არასაკნობრიობისა და ამდენად არაცნებითობის გამო ინსტრუმენტული მუსიკის გამოხატვის თავისუფლება თავიდან პრაქტიკულად შეუზღუდავი აღმოჩნდა. მომდევნო, ე. წ. „უძრავობის“ წლებმა კი ატმოსფერო კვლავ დაამძიმა მიუხედავად იმისა, რომ „სხვაგვარად მოაზროვნეთა“ დენის ბარბაროსული მეთოდები უფრო „ცივილურმა“ შეცვალა, 70-იან წლებში ცენტრს ისევ შეურიგებელი ზოზიციკა ეჭირა. მაგალითად, დ. შოსტაკოვიჩმა, რომელიც მ. როსტროპოვიჩის აზრით „მებრძოლი არ იყო“, 60-იანი წლების დასაწყისში შესაძლებლად მიიჩნია თავისი IV სიმფონიის შესრულება, მაგრამ 70-იან წლებში, რუსეთიდან ემიგრირებული დირიჟორის კ. კონდრაშინის მოწოდებით, აკრძალული იყო ხელისუფლების მიერ უკვე საბჭოთა მუსიკის კლასიკოსად აღიარებული გენიალური მუსიკოსის XIII სიმფონია «Вдвух частях» და მასთან ერთად შინტეტეს II სიმფონია, სლონიშკის „ოსტატი და მარგარიტა“, დენისოვის რიგ ნაწარმოებებისა და სხვ.

ცენტრის დირექტივების ექვ განსხვავებულად გაისმოდა სხვადასხვა რესპუბლიკაში. საქართველოში ერთგვარად პარადოქსული ვითარება შეიქმნა, შეიძლება ითქვას, არც მთლად რაიური საბჭოთა იმპერიისათვის, 60-იან წლებში, რომელიც რუსეთში მეტი ლიბერალიზმით (ყოველ შემთხვევაში, მუსიკაში შინც) გამოირჩევა, საქართველოში ახალი აზროვნების დამკვიდრებას საკმაოდ დიდი დაბრკოლებები წყდება. მოვლენებში გარკვევის შემდეგ ნათელი ხდება, რომ ეს წარსულის ინერციასთან ერთად სუბიექტური მიზეზებითაც იყო განპირობებული (მაგალითად, ხელისუფლების წარმომადგენელი მუსიკოსისა და მისი თანამოაზრეების ესთეტიკური პოზიციის დაუმთხვევლობა ახალთან), და არა იმდენად საქართველოს ადგილობრივი ხელისუფლების პოზიციის შეუვალლობით. ამიტომ კრიტიკული შეფა-

სებისას წინა ზღანზე გამოდის ისეთი არგუმენტები, რომლებიც, სხვათა მხარეს ყველაზე ნაკლებად პასუსობენ ე. წ. ერთიანი სოციალისტური კულტურის მშენებლობის ამოცანას, მაგალითად, მის ეროვნულ თვითმყოფობაზე ზრუნვა. ასე გაჩნდა აზრი ახალგაზრდათა გააყენების მუსიკაში ეროვნულის ნიველირების საფრთხეზე, ოთარ იოსელიანის ფილში „გიორგობისთვე“ — ეროვნული ღირსების შელახვის შესახებ. ამავე მოტივით აითვალწუნეს ელდარ შენგელიას „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ და გიორგი დანელიას „არ დაიდარდო“. „სამოციანელ“ კომპოზიტორთა — ბ. კვერნაძის, ს. ნასიძის, ნ. გამბუნიას, გ. ყანჩელის თანამოაზრეებმა, დირიჟორმა ჯანსუღ კახიძემ და მუსიკოს-მცოდნე გვიგი ორჯონიკიძემ შექმნილ ვითარებაში საქართველოს დატოვება აპოზინეს. ერთი სიტყვით, ყველაფერთან ერთად ეს იყო განსხვავებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ პოზიციათა დაპირისპირების პროცესი, კულტურათათმორისი აღქმისადმი ორი მიდგომის გამოხატველი, რომლის შედეგად ახალმა თანდათან დაიმკვიდრა ადგილი.

70-იანი წლებიდან მოყოლებული „პერსპექტივაში“ საქართველოში საბჭოთა კავშირისათვის ისევ არატიპური ვითარება შეიქმნა. ე. წ. „უძრავობის წლებში“, როცა საკავშირო „კულტურის სამინისტროს მხრიდან შემოქმედებით ინიციატივაზე კონტროლისა და მისი დათრგუნვის სისტემა ისეთია, რომ ხელოვნების მუშაკს საბჭოთა კავშირში თავისი შემოქმედებითი პოტენციალის მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილის რეალიზება შეუძლია“ (კონდრაშინი), საქართველო ერთგვარ „თავისუფალ კულტურულ ზონად“ იქცა. ცხადია, აქაც „მრავალმხრივი კონტროლის“ ქვეშა რეპერტუარი, ადგილობრივი კულტურის სამინისტროც, საკავშიროს მსიაგსად, პროცენტებში ითვლის საბჭოთა, რუსული, მოძვე რესპუბლიკების მუსიკის შეფარდებას, მაგრამ სიტუაციას ახალი, ნიჭიერი ხელოვნების სასარგებლოდ აკონტროლებს... თვით საქართველოს ცუკას პირველი მდივანი. ასეთმა მხარდაჭერამ გახადა შესაძლებელი ე. შენგელიას „შერეკლე-

ბისა“ და „ცისფერი მთების“, ო. იოსელიანის „იყო შაშვი მგალობლისა“ და „ბასტორალის“, თ. აბულაძის „ვედრების“ შექმნა. იგივე ხდება თეატრალური ხელოვნების სფეროში, სადაც ახალი ეპოქა დაიწყო მიხეილ თუმანიშვილის „ჭინჭრაქათი“, ხოლო რ. სტურუას პოლიტიკური თეატრი წარმოდგენილია სპექტაკლებით „კავკასიური ცარცის წრე“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „რიჩარდ მესამე“ და ა. შ., რომლებშიც არა მხოლოდ განზოგადებულ-კონცეპტუალურ დონეზე აირეკლება მანკიერი სინამდვილე, არამედ კონკრეტული პოლიტიკური მოღვაწეების ამოცნობაც კი ხდება შესაძლებელი პაროდულ-გროტესკულ, რევისორულად და აქტიორულად ბრწყინვალედ შესრულებულ სახეებში. ამ სპექტაკლების მთავრებლად „მიშევა“ მხოლოდ რესპუბლიკის პირველი პირის პასუხისმგებლობით ხდება. 80-იანი წლების დასაწყისში სწორედ მასთან შეთანხმებით იწყებს მუშაობას თენგიზ აბულაძე საბჭოურ-ბოლშევიკური რეჟიმის მამხილებელ, შემდგომში ასე განმარტებულ ფილმზე „მონანიება“.

ცენტრსა და საქართველოში არსებული ვითარების შესადარებლად ასეთი მაგალითიც გამოდგება: სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრში შატროვის პიესის მიხედვით განხორციელებული სპექტაკლი „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“, რომელშიც, ყველაფერთან ერთად, პროლეტარიატის დიდი ბელადიც ერთობ საჩოთირო სიტუაციებში იყო წარმოდგენილი, დიდი წარმატებით მიდიოდა თბილისში. მოსკოვში კი იგი პირველივე ჩვენების შემდეგ მოხსნეს საკასტროლო რეპერტუარიდან. საკავშირო კულტურის სამინისტროში მწვავე დებატების შემდეგ სპექტაკლს „შინაური პატიმრობა“ მიუსაჯეს — თეატრს ნება დართეს იგი მხოლოდ საქართველოში ეჩვენებინათ.

ასეთი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და ემოციურ-ფსიქოლოგიური კლიმატი, ბუნებრივია, მუსიკალურ ხელოვნებაზეც ახდენს გავლენას. ამას ქართველი კომპოზიტორების კინოსა და თეატრში აქტიური მოღვაწეობაც უწყობს ხელს. მაგალითად, ცნობილია ყანჩელი-სტურუას, ყანჩელი-

შენგელაიას, ყანჩელი-დანელიას შემოქმედებით თანამშრომლობის შესახებ, პოპულარობით სარგებლობს ბ. კვერნაძის კინო-მუსიკა. შესანიშნავი ნაყოფი გამოიღო ნ. გაბუნიასა და თ. აბულაძის თანამშრომლობამ კინოფილმ „ვედრებაში“. სხვათა შორის, სწორედ სტურუა-ყანჩელის მხატვრულ-ესთეტიკური მისწრაფებათა ერთიანობამ წარმოშვა 80-იანი წლების დასაწყისში ყანჩელის არატრადიციული ოპერა „და არს მუსიკა“, თავისებური პოლიტიკური მუსიკალური თეატრი, ძალადობის წინააღმდეგ მიმართული ანტი-მილიტარისტული სინთეტური სპექტაკლი, რომელშიც მუსიკა-სცენოგრაფია-რეჟისურა ისეა შედუღებული, რომ ერთ-ერთი კომპონენტის შეცვლა ამ ორიგინალური მთლიანი სამყაროს ნგრევას ნიშნავს.

ერთი სიტყვით, ახალმა დრომ ხელოვანს არჩევანისა და შემოქმედებითი კომპრომისებისათვის თავის არიდების შანსი მისცა. ამიტომ 1970-85 („პერესტროიკამდე“) წლები იყო არა მარტო ქართული თეატრისა და კინოს, არამედ ახალი ქართული პროფესიული მუსიკალური კულტურის დიდი აღმავლობის წლებიც, როცა ქართულ მუსიკაში ნიჭიერ ინდივიდუალობათა ახალი თაობა მოვიდა; როცა ამავე დროს ეროვნული სტილი მთლიანობითაცაა აღმავალი, რასაც ახალ მხატვრულ რეალობაში ფართოდ გაგებული ეროვნულის მონაწილეობაც უზრუნველყოფს. ამ აღმავლობის ერთ-ერთი პირობა საქართველოში პირველხარისხოვანი სამემსრულებლო კოლექტივებისა და საერთაშორისო მასშტაბის მომღერლების, ჰიანისტების, მევიოლინოების არსებობაცაა, რაც დიდი იმპულსი იყო კომპოზიტორულ შემოქმედებისათვის. მაგალითად, სამართლიანად აღნიშნავენ ჟანსუდ კახიძის წვლილს ბ. კვერნაძის, ს. ნასიძის, განსაკუთრებით კი გ. ყანჩელის მუსიკის აღიარებაში. ცნობილია სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის დამსახურება ს. ცინცაძის მიერ საკვარტეტო ჟანრში მიღწეულ წარმატებებში, სახელმწიფო კაპელისა და საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი გორის სამუსიკო სასწავლებლის ჭალთა კამერული გუ-



ნდის ი. კეკელიძის თანამშრომლობის ნაყოფიერებაში.

70-იანი წლების მუსიკალურ ცხოვრებას წარმართავდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა უკვე საბჭოთა კავშირში აღიარებული და ამ დროისათვის საქართველოში დაბრუნებული მეცნიერი და მოღვაწე გივი ორჯონიკიძე. იგი კარგად იყენებდა დროის სინდრომს და მის მიერ ხელისუფალთა უშუალო მხარდაჭერით მოწყობილ მასშტაბურ ფესტივალებზე (ამიერკავკასიის მუსიკის ფესტივალი — 1975, საბჭოთა მუსიკის ფესტივალი — 1979, ამიერკავკასიისა და ბალტიისპირეთის, მოსკოვისა და ლენინგრადის ახალგაზრდა კომპოზიტორების ფესტივალი — 1981) ქართულ მუსიკას ეცნობოდა მრავალრიცხოვანი სტუმარი სსრკ-დან და მის ფარგლებს გარედას. მაშინ ეს იყო ერთადერთი შანსი ქართული მუსიკალური კულტურა მსოფლიო ასპარეზზე, საბჭოთა ზონიდან გასულიყო, კავშირი დაემყარებინა უცხოურ ხმის ჩამწერ ფირმებთან და მუსიკალურ გამოცემლობებთან. რას თავაზობდა ქართული მუსიკალური კულტურა მათ? რასაკვირველია, პირველ რიგში, ტრადიციულ მუსიკას სახელმწიფო თუ მოყვარულთა ანსამბლების, ნამდვილი სახალხო მომღერლების შესრულებით, რომლებიც მღეროდნენ ფორმების სიმღიდრითა და სრულყოფილებით გამოჩენულ მრავალხმიან ხალხურ სიმღერასა და სასულიერო საგალობლებს, გასაგები მიზეზების გამო „საბჭოთა კულტურის“ სახელით რომ იცნებებოდა.

რაც შეეხება საკომპოზიტორო შემოქმედებას, ახალი ქართული პროფესიული მუსიკალური აზროვნება ამ დროისათვის უკვე განვითარების იმ საფეხურზე იმყოფება, როცა კომპოზიტორებს იწვევს არა მხოლოდ როგორც ე. წ. „განვითარებადი“ ევზოტიკური ეროვნული კულტურა, არამედ როგორც თვითმყოფადი კომპოზიტორული ინდივიდუალობებით წარმოდგენილი ორიგინალური მხატვრულ-ესთეტიკური მოვლენა. 60-იანი წლებიდან ეს უკვე მაღალგანვითარებული სისტემა, რომელიც აღარ იფარგლებოდა მხოლოდ კლასიკურ-რო-

მანტიკული სტილების მონაპოვრებით, არამედ ითვალისწინებს მსოფლიო კულტურულ კულტურის მთელს გამრავლებას, მათ შორის თანამედროვესაც. იგი უკვე თავისუფალია პირობითობებისაგან ეროვნული თუ უცხო კულტურული მოვლენების აღქმაში და ისწრაფვის მხოლოდ საკუთარი მხატვრული იდეის განხორციელებისაკენ, რომელიც კონცეპტუალური აზროვნების სიღრმეში ისახება. როგორც XX საუკუნის ტიპური მოვლენა, შესაძლებლად მიიჩნეეს შემოქმედებითი პრობლემის გადაჭრის ნებისმიერი ხერხით, თუ მისი საშუალებით სასურველ შედეგს იღებს. საკითხის ასე დასმა 60-იანი წლებიდან კომპოზიტორებს შესაძლებლობას აძლევს მიმართონ კომპოზიციის იმ მეთოდს, რომელიც უკეთ პასუხობს შემოქმედებით ბუნებას.

XX საუკუნის ქართული მუსიკის ერთ-ერთი თავისებურება, ალბათ, ისიცაა, რომ ევოლუციური განვითარების ამ ეტაპზეც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს გამოშასხველ საშუალებათა შერჩევას და ზომიერად იყენებს XX საუკუნის მუსიკის ტექნოლოგიებს. ჩვენი საუკუნის მუსიკის გამოცდილებას ქართველი კომპოზიტორები ძირითადად ი. სტრავინსკის, დ. შოსტაკოვიჩის, ს. პროკოფიევის, ბ. ბარტოკის, მ. რავენლისა და ა. ონეგერის ხელოვნების მეშვეობით ეზიარა. მისთვის აკრუთვე ახლობელი აღმოჩნდა იმპრესიონისტული პარმონიულ-ტემპრული სამყარო, დიდი პიეტეტი გამოამჟღავნა სონორისტისადმი, ფრაგმენტულად იყენებდა სერიულ ტექნიკას და ფაქტობრივად გულგრილი გადვიდა მხატვრული მისისა და ავანტურის მხატვრული მოვლენებისადმი. ის, რაც გარეგნულად მუსიკალური ლექსიკის განახლებაში გამოიხატა, არსებითად ქართული მუსიკალური-ესთეტიკური შინაარსის, მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპების განახლებას წარმოადგენდა და მისი ახლებური მსოფლმეგრძნობის, სამყაროს მხატვრული სურათის ახლებური ხედვის ნაყოფი იყო. განახლების მიზანს ამ სურათის ინდივიდუალიზებული კომპოზიტორული ხატის შექმნა წარმოადგენდა. ამ მისწრაფებით შეიქმნა ბ. კვერნაძის „მუსიკის პოეტიკა“ (გ. ორჯონიკიძე),

რამელიც დღემდე მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ქართულ მუსიკაში ლირიკულის ფსიქოლოგიურ შინაარსს; ამ ამოცანის გადაწყვეტის შესანიშნავი ილუსტრაციაა ფოლკლორული ინტონირების ტრადიციის გარდასახვა ნ. გაბუნიას „იგავში“, რომელშიც ქართულის კატეგორიამ ქართული მუსიკისათვის მანამდე უჩვეულო (ირონიულ-გროტესკული) სემანტიკური დატვირთვა შეიძინა. სხვათა შორის, სწორედ „იგავთან“ არის დაკავშირებული ქართული მუსიკის პირველი საერთაშორისო (ე. ი. სსრკ-ს ფარგლებს გარეთ) აღიარება (იუნესკოს სარეგია, 1965). ეს ნაწარმოები 60-იანი წლებისათვის ჩამოყალიბებული ახალი აზროვნების ნაყოფია არა მარტო იმიტომ, რომ მასში კომპოზიტორმა „ფოლკლორულის ალუზიით“ (შენიჭე) ახალი, ორიგინალური სამყარო შექმნა. ნ. გაბუნიას „იგავში“ პირველად ქართულ მუსიკაში გამოიკვეთა ის სპეციფიკური ემოციურ-ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, რომელიც სინამდვილის ხედვის ირონიულ-პაროდულ კუთხეს აღნიშნავდა და რომელიც საზოგადოდ დამახასიათებელი გახდა 60-70-იანი წლების ქართული ხელოვნებისათვის. და კიდევ: „მამლის ყივილით სოფლის შენების“ შეუძლებლობის თემა, რომელსაც სულხან-საბა ორბელიანის იგავის ტექსტით პირდაპირ მოგვანოვდებს მკითხველი, დაუფარავად მიგვანიშნებს „ლოუნგების ქვეყნად“ წოდებული სახელმწიფოს ცხოვრების წესზე, თუმცა ასეთი პარალელები თავის დროზე, ცხადია, საჯაროდ არავის გაუვლია.

გრძნობადი და ინტელექტუალური შრეების ურთიერთქმედებაში გამოკვეთილი ინდივიდუალიზებული კონცეფცია, როგორც XX საუკუნის მუსიკალური აზროვნების უმთავრესი ტენდენცია, 60-იანი წლებიდან საბოლოოდ მკვიდრდება ქართულ მუსიკაში და მის გამოხატულებას ვხედავთ სხვა ავტორებთანაც — მაგალითად, ს. ცინცაძის ლირიკული ფსიქოლოგობით აღბეჭდილ საკვარტეტო შემოქმედებაშიც და ს. ნასიძის ახალ მოღალატეზე დამყარებულ სიმფონიურ პარტიტურებშიც. გა-

ნსაკუთრებული რელიეფურობით იგი თავს იჩენს გ. ყანჩელის „ახალი ტიპის სიმფონიურ დრამატურგიაში“, რაზედაც თითებდნენ ე. ორჯონიკიძე, ი. ბარსოვა, მ. არანოვსკი, ნ. ზეიფსი, პ. გერლასი... ისიც უნდა ითქვას, რომ ავტორისეულ ინდივიდუალიზაციის ხარისხი გაცილებით უფრო მაღალია წმინდა ინსტრუმენტულ ჟანრებში, ვიდრე ვოკალურში, თუმცა გამოთქმის ვოკალურ-სიმფონიური ციკლო „ხუთი მონოლოგი“ ვაჟა-ფშაველას ლექსებზე (1965) და ს. ნასიძის ვოკალური ციკლი „ხალხური ზოგნიდან“ (1969).

60-80-იანი წლების ქართული მუსიკის თვალსაწიერი ფართოა, ხოლო შინაარსობრივი ასპექტები მრავალმხრივი. ამ მუსიკას გამართული ლოგიკურ-სააზროვნო აპარატი აქვს, კარგად ფლობს კომპოზიციის თანამედროვე ტექნიკას და ამიტომ შეუძლია თავისი მხატვრული ჩანაფიქრის სრულად რეალიზაცია. მის ინდუურ-ემოციურ ატმოსფეროს ავტორების შეგრძნებათა სიღრმე გამოარჩევს — აქ არის ფილოსოფიური განსჯაც და ლირიკული ჰერეტიკაც, გამოთხოვების ნადევლიცა და განშორების ტრაგედია, ბოლოქარი ვნებათღელვა, დამკვიდრება, იმედგაცრუება... ამასთან ყოველი ავტორი მისიწრაფის ინდივიდუალიზებული კონცეფცია ორიგინალური მუსიკალური ენით გადმოსცეს, იზოვოს თავისი ინტონაცია ნებისმიერი, თვით სერიული ტექნიკის ელემენტების გამოყენების დროსაც კი. 60-იანი წლებიდან სუბიექტივიზებულ შინაარსში ჯროქული გამოხატულებად პროდუცირებს და მის დამოუკიდებელ შრეს აღარ წარმოქმნის, ხშირად მხოლოდ საერთო ემოციურ-ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროში იჩენს თავს და ეროვნულ ხასიათსა და ტემპერამენტს შეგვგარძნობინებს. მაგალითად, ქართულ ცნობიერებაში ისტორიულად ჩამოყალიბებული სამყაროს მხატვრული სურათი რომანტიკულის დომინანტს გულისხმობს. შესაბამისად, ეს აისახება კიდევ ქართული მუსიკის შინაარსში მისი განვითარების ყველა ეტაპზე, მათ შორის უკანასკნელ ათწლეუ-



ლებშიც და გრძნობადი და რაციონალური საწყისების თავისებურ ბალანსს წარმოქმნის. ეს ტენდენცია თავს იჩენს როგორც კონცეპტუალურ, ისე საკუთრივ დრამატურგიულ დონეზე და გლინდება პროგრამულობისა თუ პოემური აზროვნების, ლირიკულის ფსიქოლოგიზაციისა თუ კონტრასტის პოლარიზაციის პრინციპებში. ამასთან დაკავშირებით უკვე დასახელებულ ავტორთა ქმნილებებს დავუმატებდი 60-80-იან წლებში შექმნილ ფ. ლონტის სიმფონიურ პარტიტურებს „სამყაროს პორიზონტები“, „Vita nova“, „Fiat Luxe“ და ა. შ., დ. თორაძის სიმფონიას „ნიკორწმინდა“, ს. ნასიძის სიმფონიურ ტრიადას „ფიროსმანი“, „პასიონი“ და „დალაი“; თ. ბაკურაძის სიმპონიკანტეტს „ფშაური ჩანატირები“, ნ. მანისაშვილის საფორტეპიანო ციკლს „ლირიკულ დღიურის ფურცლები“, ზ. კვერნაძის ვოკალურ-სიმფონიურ პოემებსა და ნ. გაბუნიას საკონცერტო-სიმფონიურ და კამერულ მუსიკას, ი. კეჭყაძის საგუნდო ქმნილებებს, ვ. აზარაშვილის კამერულ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებს, რომ არაფერი ვთქვათ ო. თაქთაქიშვილისა და რ. ლალიძის ოპერებზე, ს. ცინცაძის, ა. მაჭავარიანის, რ. გაბიჩვაძის ბალეტებზე...

60-80-იანი წლების ქართული მუსიკის საუკეთესო ნიმუშების შინაარსი თავისუფალია კონიუნქტურისაგან. 40-50-იან წლებში სიცოცხლის გადასარჩენად აუცილებელ კომპრომისზე ახლა ან ოფიციალურად ან კეთილგანწყობის მოპოვების სურვილით, ან „საშსახურებრივი სარგებლობისთვის“ მიდიან, ზოგჯერ კი იდეოლოგიური ან პოლიტიკური მიზნების საფასურად. მაგალითად, აბსურდულ ვითარებას კარვად გამოხატავს ი. კეჭყაძის მაგალითი: კომპოზიტორი, რომელიც იმ დროს ბულებს პასუხისმგებელი მუშაკია, საბჭოური კულტურული პოლიტიკის გატარება რომ ევალემა, ნახევრადლეგალურად თანამშრომლობს საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიის საპატრიარქოსთან და სასულიერო საგალობლების პარალელურად კომპოზირისადმი მიძღვნილ ოდას ქმნის. მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ამ

პერიოდის ქართული მუსიკის საუკეთესო ნიმუშები (მათ შორის კეჭყაძის) ავტორების შინაგან სამყაროს აირეკლავენ, კომპოზიტორული მხატვრული ნების გამოხატულებას წარმოადგენენ და საბჭოური ტოტალიტარული იდეოლოგიის „აზროვნების დამანგრეველი ველიდან“ გასვლის შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენენ.

ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებითი პრაქტიკა, ისევე როგორც XX საუკუნის მსოფლიო მუსიკის მრავალფეროვანი გამოცდილება მოწმობს, რომ თ ადორნოს თეზისი — „დამკვიდრების ესთეტიკა ანომალიაა არანორმალურ საზოგადოებაში“ — არ წარმოადგენს ერთადერთ და უუქველ თვალსაზრისს, არამედ ჩვენი საუკუნის მხატვრული ცნობიერების ერთ-ერთი ტენდენციის გამოხატებაა. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ 60-80-იანი წლების ქართული მუსიკის ინდივიდუალიზებული კონცეფციის „დამკვიდრების“ ოდენაში აღარ დევს სოციალიზმის პრინციპებით ნასაზრდოები კონიუნქტურული პრობლეტიკის ყალბი პათოსი. აქ „დამკვიდრება“ არ გულისხმობს არც საბჭოურ ოპტიმიზმსა და არც პოლივულურ „პეივი ენდს“. ამ მუსიკაში დამკვიდრების იდეა ჩანაფიქრის ზედაპირზე კი არ ძვეს, სწორედ უარყოფიდანაც გამოდის, კონცეპტუალური აზროვნების სიღრმეში, ცნობიერისა და არაცნობიერის ზღვარზე მიმდინარე პროცესების შედეგად იზიდაება და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში განსხვავებულ მხატვრულ რეალობას ქმნის. ეს ესთეტიკა ქართულ მხატვრულ აზროვნებაში 60-იანი წლებიდან მკვიდრდება და არსებითად საყოველთაო ხასიათს იძენს. თუმცა ისეთი შემთხვევაც გვხვდება, როცა ხელოვანი ასე დარწმუნებული არ არის შემოთავაზებულ ღირებულებათა ფასეულობაში და სხვა ღირებულებების ძიებით უპირისპირდება საზოგადოებრივ ცნობიერებას.

მაგალითად 1977 წელს, კომპოზიტორთა კავშირის მორიგი ყრილობის გახსნის წინა დღეს საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქიდან ჩამოსული მისი მრავალრიცხოვანი სტუმარი საბჭოური სინამდვი-



ლისათვის წარმოდგენელ კონცერტზე მოხვდა, რომელზეც საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტრმა და მისმა სამხატვრო ხელმძღვანელმა ჯანსუღ კახიძემ თ. ბაკურაძის „პრელუდიუმი“ წარმოადგინეს. ის, რაც იქ ვინილეთ (შესრულდა 4 ნაწილიანი ციკლის ორი ნაწილი), თავისი ჩანაფიქრით „პეზენინგს“ უახლოვდებოდა. კარგად მასსოვს უკვე მსცოვანი ანდრია ბალანჩივაძის გულწრფელი აღმფთვება, როცა ორკესტრის ერთ-ერთმა მასახიობმა ტილოში ფაქიზად გააჰვია თოფი და როიალში ჩაღო. ცხადია, „პრელუდიუმის“ ესთეტიკა დიამეტრულად განსხვავდებოდა ამავე ავტორის სიმეზიანი კვარტეტის (1969) ესთეტიკასაგან, რომლის მთავარ ღირსებად თავის დროზე გვი ორჯონიკიძემ „უროვნული მუსიკირების ხასიათში წვდომა, მისი უაღრესად თავისებური წარმოსახვისა და და ამ გზით ღრმა განზოგადების უნარი“ მიიჩნია. ამჟამად კი მასვე მოუხდა იმის აღიარება, რომ ავტორის ნიჭიერების მიუხედავად მან აქ „მუსიკოსის ხელი ვერ იგრძნო“, თუმცა არც კი უცდია ბაკურაძის ახალი ოპუსი „საბჭოური მხატვრული აზროვნების პრინციპებთან“ შეუთავსებლობის თვალსაზრისით შეეფასებინა. „პრელუდიუმი“ კი თავისი ჩანაფიქრით სწორედ ტოტალიტარულ იდეოლოგიისათვის იყო მიუღებელი, რადგან ამ იდეოლოგიის „ეფექტურ განზომება არა იმით, თუ რაში დააჯერებს იგი აღაშინას, არამედ იმით, თუ რას არ აფიქრებინებს მას“ (მამარდაშვილი). „პრელუდიუმი“ კი საზოგადოებას აფიქრებინა ის, რისი თქმაც კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარემ სხამალა არ მოისურვა ოფიციალურ მოხსენებაში — ეს იყო პროტესტის თავისებური ფორმა, ავტორის სწრაფვა, დაემკვიდრებინა „სხვაგვარი აზრის შინაგანი შესაძლებლობის“ (მამარდაშვილი) უფლება, მოეხდინა თავისუფალი მხატვრული ნების დემონსტრაცია.

ზოგჯერ ასეთი ნების დემონსტრაციას წმინდა ტექნიკური ხასიათის დაბრკოლებებიც ხვდებოდა, როგორც ეს მ. შულლიაშვილის შემთხვევაში მოხდა. 70-იან წელს

ში დაწყებული მისი ექსპერიმენტები, რომლებიც მუსიკის ორგანიზაციის რეჟისორ სობრივ მიმართებათა პრინციპებს ეყრდნობოდა და მუსიკალური ფორმის ადექვატურ გრაფიკულ გამოსახვას ისახავდა მიზნად, კომპიუტერულ ტექნიკას საჭიროებდა. ალბათ, ამანაც განაპირობა მისი ქმნილებების რაოდენობრივი სიმცირეც. სამწუხაროდ, ამ იდეებს განხორციელება ვერც 90-იან წლებში ეღირსათ — ბედის ირონია თუ იყო, კომპოზიტორს გულმა სწორედ დიდი სიხარულისა და მოლოდინის ვაშლ უმტყუნა, როცა სოროსის ფონდის დახმარებით ის-ის იყო კომპიუტერული მუსიკალური სტუდია შექმნა (1997)...

60-80-იან წლებში საკომპოზიტორო აზროვნების სფეროში ასეთი „თავისუფალი ზონის“ არსებობის მიუხედავად, რთულ მდგომარეობაში იყო მუსიკისმცოდნეობა, რადგან ოფიციალურად სწორედ მას მოეთხოვებოდა „უღერადი გარემოს“ არაერთგვაროვნებაში იმ ნაკადების გამოვლენა, რომლებიც საბჭოური იდეოლოგიით დაპროგრამებული აზრის საწინააღმდეგოდ მიედინებოდა. მიუხედავად ამისა, მთელი ამ წლების მანძილზე ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ვერ იპოვიეთ შემთხვევას, რომ მუსიკალური ნაწარმოები იდეოლოგიური მოსაზრებით ყოფილიყო დაგმობილი (შექმეული — რამდენიც განებათ!). ამასთან შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ მუსიკას ამ თვალსაზრისით უმართლებდა — 40-იან წლებში ანდრია ბალანჩივაძესთან ერთად მისი მუსიკის პირველი მკვლევარი, მუსიკისმცოდნე ვ. დონაძეც შერისხეს. 60-იან წლებში კი ახალი თაობის ესთეტიკას სიტყვით და საქმით ამკვიდრებდა გივი ორჯონიკიძე, მუსიკოსი-მთააზროვნე და მოღვაწე, ფართო შემოქმედებითი ინტერესების მქონე, აღიარებული არა მარტო საბჭოთა კავშირში, არამედ მის გარეთაც როგორც შოსტაკოვიჩისა და პროკოფიევის, რიჰარდ შტრაუსისა და სხვ. ავტორიტეტული მკვლევარი, რომელიც ამავე დროს შეისწავლიდა მუსიკალური ხელოვნების კულტუროლოგიურ, ესთეტიკურ და სოციოლოგიურ პრობლემებს, შესანიშნავად იცნობდა თანამედროვე მსოფლიო მეცნიერების მო-



ნაპოვრებს შესაბამის სფეროებში. 60-იან წლებში წამოწყებულ საუბარს განახლებული ქართული მუსიკის ეროვნული სახის ნიველირების შესახებ გ. ორჯონიკიძემ დაუპირისპირა ეროვნული მუსიკალური კულტურის ახალი კონცეფცია, რომელმაც ქართულ მუსიკის მცოდნეობაში დაამკვიდრა ეროვნულის ფართო გაგება, მისი ზედვა ზოგადკულტურულ კონტექსტში. ახალი ქართული მუსიკის თვითშემცნების პროცესი 60-80-იან წლებში ფაქტობრივად წარიმართა მხატვრული ტენდენციებისა და მოვლენების მისგული შეფასებებით, რომელიც ყოველთვის მკაფიო ღირებულებრივი დიფერენციაციით გამოირჩეოდა. ავტორმა, რომლის ნაშრომები უმეტესწილად მოსკოვსა და გერმანიაში გამოიცემოდა, თავისი უკანასკნელი წიგნი „თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუქზე“ სწორედ ქართულ ენაზე გამოსცა, რათა მშობლიური ეროვნული კულტურისათვის დაენახებინა მისი არსებობის რთული და წინააღმდეგობრივი გარემო. სხვა საბჭოთა მეცნიერებისაგან განსხვავებით, გივი ორჯონიკიძე თავის ორიგინალურ სოციოლოგიურ კონცეფციას ავებს არა იდეალურ, არამედ რეალურ სოციოლისტურ საზოგადოებაში მუსიკალური კულტურის მართვის კრიტიკულ შეფასებაზე და მის მანკიერ მხარეებს ქართული სინამდვილის მაგალითზე ააშკარავებს. ასეთი შინაარსის წიგნის ოფიციალურად გამოცემა „პერესტროიკამდე“ საბჭოთა კავშირში, ალბათ, მხოლოდ ქართულ ენაზე იყო შესაძლებელი, თუმცა ერთგვარად „უსიტყვეო შეთანხმებით“, მწარე სიმართლის გასაწვლელად, ავტორს დროდადრო ცეკას დადგენილებების მოხსენიება უხდება. ერთი თვალის გადავლევითაც ადვილი შესაშინვია, მის ნაწერებში დასაბუთებულ მეცნიერულ მსჯელობასა და მოვლენების ღრმა ანალიზს ზოგჯერ როგორ ენაცვლება საერთო ფრაზები „სოციოლისტური საზოგადოების მაღალ მიზნებზე“ და როგორ შეყვართ საბჭოთა მუსიკის მცოდნეობის „დასტრუქტურებულ ენობრივ ველში“. გივი ორჯონიკიძეს, როგორც კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარეს და ამდენად, ოფიციალურ პირს, არ შეიძლებოდა ამგვარი ხერხის გამოყენება არ მიემართა, თუ უნდოდა თავისი სათქმელიც ეთქვა. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ მისი გარდაცვალებიდან ერთი წლის შემდეგ გამოსულ ამ წიგნში (1985) მეკლავარი განიხილავს პრობლემებს, რომელთაგან არც ერთს ჯერჯერობით აქტუალობა არ დაუკარგავს. პირიქით, 90-იან წლებში პოსტსაბჭოურ საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესებმა ყველასათვის თვალსაჩინო გახდა ის პრობლემები, რომლებიც მეცნიერმა განჭვრიტა სოციოლისტური საზოგადოების პარადული ფსიქოლოგიისა და გარეგნული კეთილდღეობის მიღმა და თავის დროზევე შეაფასა, როგორც ეროვნული კულტურისათვის მომავლინებელი.

საქმე ისაა, რომ 90-იან წლებში, საბჭოთა იმპერიის დაშლის შემდეგ, ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობების ჩამოყალიბების გარდამავალ ეტაპზე ქართულ კულტურას, ისევე, როგორც მის შემქმნელ მთელს ქართველ ხალხს უაღრესად რთულ გარემოში უხდება არსებობა. მის წინაშე მდგარ პრობლემათაგან ძნელია რომელიმეს უპირატესობა მიანიჭო მეტი აქტუალობის ნიშნით. ერთი შეხედვით ეს პრობლემები ნაკლებად შეეხო (ჯერჯერობით მაინც) კომპოზიტორული შემოქმედების საკუთრივ შინაარსობრივ მხარეს. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან ის ნამდვილი ღირებულებები, რაც 60-80-იან წლებში შეიქმნა, უკვე იყო თავისუფალი მხატვრული აზროვნების ნაყოფი და ამ თვალსაზრისით არაფერი შეცვლილა 90-იანი წლების მუსიკაში. მაგალითად, 1970 წელს დაიწერა გიო ყანჩელის მეორე სიმფონია „საგალობლები“. მისი მუსიკის „ყოფითისაგან და შემთხვევითი დანაღვლებისაგან განწმენდილ მკაცრ ემოციურ ტონუსსა“ (ორჯონიკიძე) და სახეობრივ სამყაროში ერთდროულად აღნიშნავენ ეროვნული წილის პირველქმნილებასაც და ვებერნის სერიალიზმის, პოლონური სონორიზმის, სტრავენსკის „ფსალმუნების სიმფონიის“ ტრამოქსილსაც. სინამდვილეში უს არის „აბსოლუტუ-



რად ორიგინალური" (ლუიჯი ნონო) ნაწარმოები, რომელიც, როგორც კომპოზიტორი თავად აღნიშნავს, იგი ცდილობს ჩაწვდეს „იდუმალღებთ მოცულ იმ სულს, რომლის წვდომა აღებატება მის (ადაშიანის — რ. წ.) შესაძლებლობას“. ვფიქრობ, იგივე შეიძლება განვავრცოთ ყანჩელის „ლიტურგიკაზე“ (ექვანება გ. ორჯონიძის სსოვნას, 1989) ალტისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის. ნაწარმოების ქვესათაური „ქართი დატირებული“ მრავალგვარი გაგების შესაძლებლობას იძლევა. „ქარის თემის“ ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ გასაღებს, ვფიქრობ, ეკლესიასტე იძლევა, სადაც ვკითხულობთ: „ბრუნავს, ბრუნავს, მიჰქრის ქარი და უბრუნდება ისევ თავის წრეს“ (1, 6). „წრეში ბრუნვის“ იდეა, ჩემი აზრით, გრძელდება 1994 წელს შექმნილ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ კომპოზიციასშიც „ქარის მერე“, თუმცა აქ „ქარი“ წარმავალს აღნიშნავს („ჩრდილოეთის ქარივით: მოზუზუნე აწმყა“), ხოლო მარადიულს სახარებაში გაცხადებული ჭეშმარიტება განასახიერებს. შეიძლება ითქვას, რომ მარდიულის კონცეფცია ყანჩელთან წარმოადგენს იმის ესთეტიკურ მოაზრებას, რაზეც იგივე ეკლესიასტე ამბობს: „რაც ყოფილა, იგივე იქნება და რაც მომხდარა, იგივე მოხდება, არაფერია შვის ქვეშ ახალი“ (1, 9). „საწყისთა საწყისთან“ (ასე უწოდა ი. ბარსოვამ მეოთხე სიმფონიის მთავარ სახეს), ე. ი. მარადიულთან დაბრუნების იდეა იკითხება ყანჩელის 70-იანი წლების სიმფონიკაშიც და არსებითად იგივეს, მაგრამ ახალი კუთხით, მიგვანიშნებს კომპოზიტორი დიდ სიმფონიურ პარტიტურაში: „Lament“ (ექვანება ლუიჯი ნონოს სსოვნას, 1994) Hans Sahl-ის „უსათაუროთი“: „და თუ ვინ ვიყავი, ვინ ვარ და მუდამ სად დავრჩები, ჩემთან ერთად მოდის მოუთმენლობისა და აჩქარების გარეშე, თითქოს არც არასოდეს ვყოფილვარ“. ამდენად, ვ. ყანჩელს, რომელიც ამჟამად ბელგიაში ცხოვრობს; მაგრამ საკმაოდ ხშირად ჩამოდის სამშობლოში და ქართველ მსმენელს თავის ახალ ოპუსებს აცნობს, ჩემი აზრით, შეუძლია ისევე განაცხადოს, რო-

გორც ამჟამად გერმანიაში მცხოვრებმა როდონ შედრინმა უპასუხა „მუსიკალ-ნაია აკადემიას“ კორესპონდენტს: „არ ვგრძობ ჩემში ცვლილებებს!“ ამის თქმის უფლებას ყანჩელის 90-იანი წლების ნაწარმოებები იძლევიან და მათ შორის „Abil ne viderem“ (წავედი, რომ არ დავინახო), რომელიც 90-იანი წლების საქართველოში შექმნილი წინააღმდეგობრივი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარების შთაბეჭდილებით დაიწერა. უნდა გამოვთქვათ, ამ ნაწარმოებმა არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება გამოიწვია ჩემში და, საერთოდ იმათში, ვინც საქართველოდან არ (ზოგჯერ) წავიდა უმძიმესი ფსიქოლოგიური და ეკონომიკური განსაცდელის მიუხედავად. მაგრამ ყველაფერთან ერთად, შეუძლებელია არ იგრძნო, რომ მასში ისეთივე დიდი ტკივილია მრავალტანჯული სამშობლოს გამო, როგორც 70-იანი წლების მის ერთ-ერთ ყველაზე ტრაგიკულ მესუთე სიმფონიაში, რომელიც მშობლების სსოვნას ეძღვნება.

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ყანჩელის ყველა ნაწარმოების ინდივიდუალისტულ კონცეფციას აერთიანებს ერთი თავისებურება, რომელიც ვფიქრობ, შეიძლება მათი ავტორის ერთი განმარტებით ავსხანათ. „კარგი მუსიკა — ფართო გაგებით — ყოველთვის რელიგიურია, მაშინაც კი თუ მისი ავტორი არ დადის ეკლესიაში და არ იცავს რელიგიურ წესებს“. შესაძლოა, ამ სიტყვებში პოსტსაბჭოურ სივრცეში ნაცხოვრები კაცის გამოცდილება უნდა დავინახოთ, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ყანჩელის უმეტეს, და მათ შორის 90-იანი წლებში შექმნილ ციკლში „ცხოვრება შობის გარეშე“ (დილის, შუადღის, საღამოს და ღამის ლოცვები) შედგენდება რელიგიურის ყანჩელისეული განცდა, მიმართული მარადიული ღირებულებების დამკვიდრებაზე.

მარადიული ღირებულებების საყოველთაო სისტემაზე ორიენტირება 90-იანი წლების ქართული მუსიკის უმთავრესი ნიშანია და ამ თვალსაზრისით იგი ჯერ-ჯერობით 60-80-იანი წლების მხატვრულ-მუსიკალური აზროვნების მიერ გაკვალულ გზას ადგია. ეს ტენდენცია გამოარჩევს



ნ. გაბუნიას 90-იანი წლების შემოქმედებასაც, რომელიც ძირითადად წარმოდგენილია კამერული მუსიკით და რომელშიც წინა ათწლეულების მსგავსად ლირიკულ-ფილოსოფიური ჰერეტიკა უპირატესობს (ამ თვალსაზრისით „იგაფი“ კომპოზიტორის სტილის ტიპურ ნიმუშად ვერ ჩათვლება); ზ. კვერნაძის ახალი ოპერაც „კოლხთა ასული“ (1997) მითურ-ისტორიული თემის ლირიკულ-უპიკურ პლანში გააზრებით 80-იან წლებში შექმნილ ოპერების „ოცო მერვესა წელსას“ და „მედვას“ ხაზს აგრძელებს; ისიც ნიშნდობლივია, რომ პირველი და ჯერჯერობით ერთადერთი ქართული ჰუმანიზმის ავტორი თ. ბაკურაძე 1995 წელს შექმნილ ციკლში „ორი წვენი კინტეტისათვის“ კვლავ უზრუნდება და კიდევ უფრო აღრმავებს 80-იანი წლების ბოლოს მსმენელთან დაწყებულ დიალოგს სიკვდილ-სიცოცხლის თემაზე და მის ტრავმატულ ძღვერადობას სძენს. 70-80-იან წლებში ჩამოყალიბებული მხატვრულ-ესთეტიკური მრწამსის ერთგულნი რჩებიან 80-იანელთა მეგვიდრენი — ი. ბარდნაშვილი, ზ. ნადარეიშვილი და სხვები. ქართული კულტურის ბუნებაში წუდობის თვალსაზრისით შეტად ნიშნდობლივია ი. ბარდნაშვილის მაგალითიც. ქართული მუსიკალური კულტურის წიაღში აღზრდილმა ებრაელმა კომპოზიტორმა აქ საკუთარი ეროვნული ფესვების პატივისცემაც ისწავლა. მჭიდროდ დაკავშირებული მუსიკალური სტილი: ქართულ-ებრაული მუსიკალური ტრადიციების სინთეზის შედეგად ჩამოყალიბდა და იმ პარმონიული ურთიერთობების გამოხატულებაა, რომელიც საქართველოს მიწაზე ორი ხალხის 26-საუკუნოვან თანაცხოვრებას გამოარჩევდა. ახალი დრო ი. ბარდნაშვილისათვის ისტორიულ სამშობლოში დაბრუნებითაც აღინიშნა, რასაც ხელი არ შეუშლია მისი მშობლიური საქართველოსათვის 1997 წელს კომპოზიტორისვე თანდასწრებით ბათუმში საავტორო კონცერტით მიელოცა მისთვის დაბადებიდან 50 წლის საიუბილეო თარიღი. ქართველი მუსიკოსების მიერ აქ აღდგენილი ნაწარმოებები ზემოთ გამო-

თქმული აზრის ნათელი გამოხატულება იყო.

ერთი სიტყვით, 90-იან წლებში შექმნილ ახალ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას ქართულ მუსიკაში 80-80-იანი წლების ძირითადი ესთეტიკური იდეალები არ შეუცვლია. მოულოდნელობებით თითქოს არც იმ ახალგაზრდების შემოქმედება აღსავსე, რომელიც ახლა ღვაძენ პირველ ნაბიჯებს. ყოველ შემთხვევაში, ჯერჯერობით. თუმცა ახალი ქართული მუსიკალური კულტურა უკვე „მრავალმანხველთა“ რიცხვს განეკუთვნება და მისთვის, როგორც ნ. გაბუნია წერს, მთავარია ის, თუ „რა“ არის ჩადებული მხატვრულ მოვლენაში და არა ის, თუ „როგორ“.

სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ, საბჭოთა სივრცეში ცხოვრების გამოცდილებაში ქართულ სინამდვილეში გამოკვეთილი ზოხიციის შქონე, თუ შეიძლება ასეთიქვას, სტაბილური მუსიკალური აზროვნების ჩამოყალიბება განაპირობა. იგი XX საუკუნის მხატვრული აზროვნების ფორმებიდან ირჩევს ისეთს, რომელიც თანამედროვე სამყაროს დეფორმირებულ სურათშიც კი პოულობს საბაზს ალტერნატივისათვის და ორიენტირებულია მარადიულ სულიერ ღირებულებებზე.

მიუხედავად ამისა, ქართული მუსიკალური კულტურის მომავალზე ლაპარაკი დღეს ძალიან ძნელია, პირველ რიგში, იმიტომ, რომ საბჭოურ იმპერიაში ცხოვრების პერიოდმა კულტურას თანამედროვე ცივილიზაციის პირობებში არსებობის იმუნიტეტი მოუსპო, მისი დანაგრევიდან კი უკვე საკმარისი დრო გაჟიდა. რომ ვინახოთ — იმას, რაც საკუთარ თავს „თავისუფალ სამყაროს“ უწოდებს და რასაც საბჭოთა ზონაში მცხოვრები ადამიანებიდან ზოგი იმედით შეჰყურებდა და ზოგიც შიშით, თავისი სირთულეებიც აქვს. ეს სირთულეები ცივილიზაციისა და კულტურის ურთიერთმიმართების წინააღმდეგობრივი ხასიათიდან გამოდის და კულტურის ეკოლოგიის პრობლემას აყენებს. 90-იან წლებში, გაჭირდავალ ეტაპზე, მუსიკალურ კულტურას, ისევე როგორც

საზოგადოებრივ კულტურას და მთლიანად ქვეყანას, მრავალი მტკიცებულებით დასაბუთებული და ყველა მათგანი, პირველ რიგში, ახალ სოციალურ-ეკონომიკურ გარემოში ადაპტაციის პრობლემას უკავშირდება. ეს არის ორიგინალური ტრადიციული საერო და სასულიერო მუსიკის ფუნქციონირების, ზოგადი და სპეციალური მუსიკალური განათლების, კომპოზიტორის, შემსრულებლისა და მსმენელის ურთიერთობის, ინფორმაციული ვაკუუმისა თუ გარე სამყაროსთან ურთიერთობისა და ა. შ. პრობლემები, რომ არაფერია ვთქვათ უცხოური და ადგილობრივი შოუ-ბიზნესის მდარე მუსიკალური პროდუქციით ელერადი გარემოს დაბინძურებაზე, რომელთა გადაჭრაზე აუცილებლად უნდა იფიქროს თვით ეკონომიკურად შეჭირვებულმა პატარა ქვეყანამაც კი, რადგან ამის გარეშე მოხვედრის საქართველოში შეიძლება ფიზიკურად გადარჩეს მოსახლეობა, მაგრამ თავის სახეს დაკარგავს ქართველი ერი, რადგან ვერ გადარჩება ქართული კულტურა, ყველაზე ძვირფასი, რაც მას სულიერი მოღვაწეობის სფეროში შეუქმნია ათასწლეულების მანძილზე.

ამის შევსებით ცხოვრობს 90-იანი წლების საქართველო, სადაც კვლავ პარადოქსული ვითარება იქმნება: საქმარისი აღმოჩნდა ქართველ კაცს ომისა და ნგრევის შემდეგ ცოტა სული მოეთქვა, რომ მაშინვე კულტურული ცხოვრების აღორძინებაზე დაიწყო ფიქრი. ერთი მხრივ, ეკონომიკურ შოკში ჩაყარნილი მოსახლეობა, აფხაზეთიდან დევნილი 300 ათასი ქართველი და, მეორე მხრივ, — ხალხმრავალი მუსიკალურ-კინო-თეატრალური ფესტივალები და კონკურსები, რომელთა ჩამოთვლაც საქმარისია ამ მოვლენის მასშტაბების დასანახად: საერთაშორისო კინოფესტივალი „ოქროს არწივი“ (1994, ბათუმი), პიანისტთა რესპუბლიკური (1995) და საერთაშორისო (1997) კონკურსები (თბილისი), დ. ანდლუაძის სახელობის ტენორების საერთაშორისო კონკურსი (1996, ბათუმი), ყოველწლიური საერთაშორისო მუსიკალური ფესტივალი „შემოდგომის თბილისი“ (სა-

მხატვრო ხელმძღვანელი ვ. კახიძე), ბავშვთა ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალი — პირველი საემაწვილო დღეები (1997), მ. თუმანიშვილის სახელობის ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალი „საჩუქარი“ (1997, 1998), რუსთავის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი (1998), საოპერო ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალი „ბრაგო“ (1998, სამხატვრო ხელმძღვანელი პაატა ზურჭულაძე, თბილისი), ჯანის ფესტივალი (1999, თბილისი)... განსაკუთრებით გამოვყოფდი საგუნდო მუსიკის IV საერთაშორისო ფესტივალს (1996, გორი), რომლის დასკვნით კონცერტზე, პირველად ყარაბახის კონფლიქტის შემდეგ, გაერთიანებულ გუნდში სცენაზე იდგნენ და ქართველებთან ერთად „სულთკოს“ მღეროდნენ სომხები და აზერბაიჯანელები. ეს ის შემთხვევა აღმოჩნდა, როცა ხელოვნების ძალამ ადამიანებს პოლიტიკა დაავიწყა და ყველას დაანახა, რომ 90-იანი წლების დამოუკიდებელ საქართველოს, რომლის გეოპოლიტიკურ მნიშვნელობას კავკასიის რეგიონში მსოფლიო ახლა აცნობიერებს, მართლაც შესწევს ძალა, სორცი შეესხას ქვეყნის პრეზიდენტის მიერ წამოყენებულ „მშვიდობიანი კავკასიის“ იდეას.

„საქართველოს პარადოქსები“ შეიძლება მხოლოდ იმან გაიგოს, ვინც ქართულ ხასიათს ცოტათი მანც იცნობს. აღბათ, სიმბოლურია, რომ ისტორიული ძეგლები დობის ფამს ქართველი კაცი ტაძარს აშენებდა. ნიშანდობლივია ისიც, რასაც ჩვეულებრივ, ქართულ სიმღერაზე ამბობენ — იგი მუდამ თან ახლდაო ქართველ კაცს ჭირშიც და ღნინშიც. ცხოვრების ასეთი წესით გაციანა მან თავისი ისტორიის სულ ცოტა 3 ათასი წელი. არავინ იცის, იქნებ ამაშიც არის მისი დღევრქელობის საიდუმლო.

# ალბატროსების ჯოგო

(ფარსი ორ მოთხედივად)

მოთხედი გმირები:

გატონები:  
პერსონაჟი  
პალსტუხიანი  
ბიორბი  
მამა  
ბაბუა  
მანიკო  
ბრიშა  
ჯიმი  
თავგადაპარსული  
წვერებიანი  
თუღიანი  
ულვაჟა  
I გიში  
II გიში

III გიში  
თამადა  
ცალხელა  
ფორმინი  
ცილინდრიანი  
აჭიმვიანი  
ანაესიანი  
ყავარჯინიანი  
ქალგატონები:  
თამარი  
თინიკო  
დედა  
თავსაფრინი ძალი  
გვიტა

რამდენიმე მოსაზრება „ალბატროსების ჯოგო“-ს შესახებ:

ა) პერსონაჟები იყოფიან რამდენიმე კატეგორიად:

1. ისინი, ვინც რამდენიმე გმირს აერთიანებს. მაგ. პერსონაჟი — პალსტუხიანი; ჯიმი — გრიშა; ვანიკო — თინიკო; თავგადაპარსული — ცილინდრიანი და სხვ.

2. პერსონაჟები, რომლებიც სხვადასხვა სტენაში ერთი და იმავე სახელს ატარებენ, ოღონდ განსხვავებულ ხასიათებს გადმოსცემენ. მაგ.: თამარი; ცალხელა; მამა; ბაბუა; დედა და სხვ.

3. პერსონაჟები, რომლებიც მხოლოდ ერთ ხასიათს ატარებენ. მაგ.: გიორგი;

ბ) დეკორაციები პირობითია, შეიძლება მთელი წარმოდგენა შემოიფარგლოს მცირე რეკვიზიტით, რამდენიმე სკამით და გამჭვირვალე ფარდებით, რომლებიც სტენათა ცვალებადობასთან ერთად, მიიღებენ შესაბამის ფორმებს, რაც გარკვეულწილად რეალურისა და არარეალურის გამომხატველი იქნება.

გ) ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს ფონოგრამას. აუდიო ფონი იძლევა სწორედ იმ ატმოსფეროს, რაც ესაჭიროება მაყურებელს პიესის ზუსტი შეგრძნებისთვის.

\* პიესა იხევეთა მკითრევენი შემოკლებით.

დ) ფარსი — ცვლის რეალობას გროტესკულში. ფარსს წაკლებად ანა-  
სიათებს ინდივიდუალურობა, ის უფრო ხშირად პერსონაჟთა ხასიათებს  
მხოლოდ მორალური სქემების მეშვეობით წარმოაჩენს.

ე) ლაიტმოტივი — „არ არსებობს საზღვარი, არსებობს მხოლოდ სურ-  
ვილი“.

### 1 მოქმედება

ჩაბნელებული სცენა ნათდება. სცენაზე ოთხი ახალგაზრდა ბიჭი ია-  
ტაკზე ზის. სამი ეწევა. მეოთხე რალაცას იწერს ბლოკნოტში. ეს პერსო-  
ნაჟია.

I ბიჭი — შენ არ მოგიწევია საერთოდ?

პერსონაჟი — კი მომიწევია, მაგრამ ხუთი წელია, თავი დავანებე!

II ბიჭი — მაგან ჯარში დაანება თავი

III ბიჭი — მე ჯარში დავიწყე და მაგან დაანება?!

I — სიგარეტს არ ეწევი, არ ეწევი ეს მინც მოსწიე!

პ — ვერ მოვწევ, არ მინდა!

I — მარხვა როა, იმიტომ არ ეწევი?

პ — (იცინის) შეიძლება ეგრეც იყოს!

II — ჯანმრთელი უნდა მოკვდეს!

ბიჭები ღრმა ნაფაზებს ურტყამენ. ისინი წელ-წელა ეფემერულ მდგო-  
მარობაში ვარდებიან.

III — თეთრი ყვავია, რა..

I — (პაპიროსზე) აი ეს! დედას გეფიცები, ჯანმრთელობისათვის პირ-  
ველია! ვიტამინების ბუკეტია! გრიპიც კი არ დაგემართება!

III — ტვინსაც მაგრა წმენდს! ცხოვრებას სხვანაირად უყურებს ფე-  
ხებზე გვიდია, რა!

II — პახმელიაც არა აქვს!

პ — ყველა თავისებურად კაიფობს.

II — იქვე დადებულ წიგნს შლის.

II — აუ! ნახე, ნახე! დაიშოკები, რა!

ყველა მას აქცევს ყურადღებას.

II — ადამი არ არი, მიქეილანჯელოს?

I — ჰოო!

II — ნახე ჩემი! აი აქ რომ დააფარო ხელი, რა ჯეელია ნახე რა კუნ-  
თები აქვს! ბატი-ბუტივით არ ახსნია!

III — სუ შენა გგავს, აი!

II — აი ახლა აქ დავადოთ ხელი! ხედავ?

I — რას?

III — შენც მიწვევებ რა!

II — შეხედე ბიჭო! ამ ტანკივით კაცს ამხელა უნდა შქონდეს!.. ამ-  
ხელა, ბიჭო, მე საბავშვო ბალში მქონდა!.. ჩემი დედას გეფიცები, ეს ამო-  
დენა გოლიათს, რა პანანინა შქონია! მიქელა ამას რომ ხატავდა, თვალები  
სადა შქონდა?

I — მაშინ შენ დახატე!

II — მე მაგის ნიჭი არა მაქვს! არც ვახსურებ!.. მაგრამ სიაფანდობას  
ვერ ვიტანი! განსაკუთრებით ბიბლიურს!

III — რა ნახე მაგაში სიაფანდური!

II — როგორ თუ რა! შენ გინდა მითხრა, რომ ამან ამ პანანკინტელა-  
თი გააკეთა მთელი მსოფლიო!



ა — მთელი მსოფლიო მაგან კი არა, ღმერთმა გააკეთა!

ბ — ღმერთმა?.. ღმერთმა გააკეთა და ღმერთს გაუმარჯვოს რა მან კიდევ ჩემნაირები და შენნაირები გააკეთა!

ა — კარგი რა, მიქელანჯელოს რაც თავში მოუვიდა, ის დახატა, შენ კიდევ ამაზე ამხელა ამბავი არ უნდა ატეხო!

ბ — არა, კაცო! მე იცი რა მაგიფებს! ამას თავში ცოტა დიდის დახატვას მოსვლოდა რა! კრასკა დაენანა ღმერთი მნამს! (პირველს იჩერს) მაგრამ თუ ნიჭს მძლევ ძმაო, ცოტა დიდის დახატვის უფლებაც მომეცი! სწორი არა ვარ! რელიგიას, ძმაო, ფეხის წვერებით უნდა მიუახლოვდე! თუ არ შეგიძლია, მაშინ ვაფშე ნადი, რა!..

ბ — სიმართლე თუ გინდა, მე სულ ფეხებზე მკიდე! ჩემი შვილის ჭუჭუ მირჩვენია, მთელს შენს რენესანსს!

ა — შენ რას ნერ მანდი!.. მილიციასი ხომ არ უნდა გვიჩვილო!

ბ — არაფერს ისეთს! ადამზე ლაპარაკმა ნოე გამახსენა! აი ის, კიდობანი რომ გააკეთა!

ბ — მერე, იმასაც პატარა ჰქონდა!.. ალბათ, იმიტომ დასცინა მისმა შვილმა, შიშველი რომ დაინახა!

ბ — მოიცა რა... ჰმ! (იღიმება)... ანგელოზმა გაიფრინა!

ა — რატომ უთხრა ღმერთმა ნოეს — წარღვნის წინ, წმინდა ცხოველებიც და უწმინდურებიც გადაერჩინა. წარღვნა ხომ იმიტომ მოანყო, ყველაფერი უწმინდური რომ გადაეშენებინა!

ბ — ვა, რა ნაღვია!

ა — მიხვდით ახლა, რატომ ვეწვიეთ!.. პავლეს აქვს, ძმაო, „კორინთელთა მიმართ“ დაწერილი მაგარი სიტყვები. დაჟე ზეპირად ვისწავლე. კაიფში რომ ხარ, კაია ბიბლიის კითხვა, მაგარ პრიხოდს იძლევა და მეტისმეტად რომ არ აღვზევდე, გამოცხადების ზეობით, მომეცა მე ნესტარი ხორციში, სატანის ანგელოზი, ჩემდა სანამებლად, რომ არ აღვზევდე“. მერე ამბობს: — სამგზის ვევედრე უფალს, განმეშორე-მეთქი. და მითხრა მე — შენთვის საკმარისია ჩემი მადლიც, რადგანაც ჩემი ძალა აღსრულებდა უძღურებაში. ამიტომაც მეტი ხალისით დავიქადი ჩემს უძღურებას, რათა ქრისტეს ძალა დამეკვიდროს ჩემში! აი ძმაო, სიმართლე... კიდევ ერთი ფრაზა მომწონს ბიბლიიდან — ერთ დღეს მივიდნენ ღვთისშვილები უფლის წინაშე წარსადგომად, სატანაც მივიდა მათ შორის უფლის წინაშე წარსადგომად! ცოცხა, უნდა იყოს! ღმერთზე ზევით რომ არ იფრინოს! სინათლეს ვერ დაინახავ, ცოტა სიბნელე მაინც თუ არ იქნა!

ბ — შენ საიდან იცი ამდენი?

ა — როცა გტკივა ძმაო... მაღამო უნდა ეძებო! თორემ შენ რა, არც ეწვიე, არც აჩმახებ, ეგრევე ფრთები უნდა გაგეზარდოს! გაღვიძებაც კი არ გინდა, ისე მოკვდები!.. ცხოვრება კიდევ ძმაო, ცოტა სხვა რამეა!

ბ — ბავშვობაში ყოველთვის მაინტერესებდა, პავიდლოიან კამფეტში, აი შიგნით, პავიდლოს როგორ ასხამდნენ ისე, რომ კამფეტს ერთი ნასვრეტიც კი არ ჰქონდა!

ბ — ერთხელ ნავიკითხე მაგარი ამბავი — ერთი ბებერი ყოფილა, სულ ოცდაოთხი საათი ლოცულობდა! მაგარი წმინდანი იყო, ანგელოზები ავტობუსებით აკითხავდნენ რა... მაგრამ კაცი იყო, ერთი ნაკლი ჰქონდა, ხანდახან ქალი უნდებოდა და მამობით! უცებ მოუნდებოდა რა! ლოცვაში მაგრა უშლიდა თურმე ხელს!.. ძაან შენუსხდა!

ბ — კი, მაგრა უშლის! აი ხანდახან ეკლესიაში რომ შევდივარ, კაი ქალს დავინახავ და, მეც მაგრა მიშლის ხელს! მაგრა!

ა — ათქმევიანე, რა!

III — ხოდა, მოზებრდა რა, ამასაც და ღმერთს კაცურად სთხოვა...  
თუ კაცი ხარ, გთხოვ, ისე ქენი, რომ აღარ დავივიანო... ხომ იცი რა  
ჯიგარია, იმანაც აუსრულა მოისვენა, რა კაცმა არი თავისთვის სთხოვე  
ნად, ლოცულობს, ხელს არაფერი უშლის... მაგრამ, ანგელოზებმაც მო-  
უკლეს მასთან სიარულს..

II — რატომ კაცო?

III — რატომ და... მაცალე რა! შედის ერთხელ ეკლესიაში, იქ კიდევ  
გენერალი მღვდელი ხვდება! უყურებს ეს უფროსი, უკვირს კაცო! ადრე  
ეს ბერი სულ გატეხილში იყო! სულ ტიროდაო, სულ წერვიულობდაო!  
ახლა კიდევ რა მშვიდად და წყნარად არისო, თითქოს მოწულშიაო, ნაღ-  
დად რაღაცაშია საქმეო მივიდა და ჰკითხა — რა მოგივიდა, ძმაო, რაღაც  
ვერა გცნობო?... აბა ხელები მაჩვენე, პრაკოლები ხომ არა გაქვსო! იმანაც  
უთხრა — ასე და ისე! ველარ ვლოცულობდიო, ავდექი და ღმერთსა  
ვთხოვე და იმანაც მიშველაო! ახლა მშვიდად ვარ და ჩემზე ბედნიერი კაცი  
არ დადის ქვეყანაზეო!... აუ, მაგრა გაუტყდა ნაჩაღნიკს. ესე უთხრა —  
ძმაო, რად გინდა სიმშვიდე მინაზე, როცა შენ იმას ცაზე ეძებო! მინაზე  
სიმშვიდის ძებნა, ცოდვებში ჩაგაგდებსო! მინაზე უნდა იბრძოლო, ცაში  
რომ დაისვენო მერე! ფრთხილად იყავიო, მაგ ბრძოლის ადგილი, ახლა  
ვითომ მშვიდობამ რომ დაიკავა, მერე სიამოვნებისკენ ლტოლვამ არ დაი-  
კავოსო!... ეს ბერიც მაგარ „იზმენებში“ ჩავარდა, წავიდა და ღმერთს  
სთხოვა — თუ ძმა ხარ, ის, რაც მჭირდა, ისევ დამიბრუნეო! იმანაც დაუ-  
ბრუნა!... მერე ეს ბერი ძაან მაგარი წმინდანი გამხდარა!

II — ჭირი იქა, ლხინი აქა, ქატო იქა, ფქვილი აქა!

I — აი, ეგრეა ძმაო! თუ არ იცი ამ ცხოვრების გემო, იმ ცხოვრებისას  
ვერ გაიგებ! ღმერთიც ალბათ იმიტომ ჩალიჩობს ასე, აბა ჩვენ პირდაპირ  
სამოთხეში მოხვედრის რა ღირსები ვართ!... რომ შოვხვდეთ, იქ რა უნდა  
ვაკეთოთ?... მიამიტებივით, ვიღაც ჩათლახი გველი შეგვაცდენს და მერე  
მეყოლე :პარდივით!... ჯერ უნდა იგოთვერნო, იკაიფო, იგულავო, მერე კი-  
დე უნდა ებრძოლო ამას და დედა უტირო!... კაი საიქიოს, კაი შუხური  
ჭირდება!

მ — არა, ყველაფერი ეგრე არ არის!

I — მაინც რა არ არის ეგრე?

მ — ესე იგი, რაც უფრო შევცოდავ და მერე რაც უფრო მაგრა მოვი-  
ნანიებ, მით უფრო კაი ტიპი ვიქნები?

III — ეგრე გამოდის რა! ჯერ უნდა ჭამო და მერე მოინელო! სხვა  
დროს აღარ შეჭამ, რა!

მ — ახლა კაცი რომ მოვკლა და მერე მოვინანიო! წმინდანი გავხდები,  
არა?

I — რა, პავლემ ეგრე არა ქნა! რამდენი ქრისტიანი დაბრდა, სანამ  
კუვალდასავით თავში რაღაცა არ მოხვდა, ქრისტიანი არ გახდა!... ყვე-  
ლაფერი თავისი დრო აქვს!... მაგრამ მონანიება იცი რა არის!... მონანიება  
სიკვდილს ჰგავს!... დაჟე სიკვდილზე მაგარია, იმიტომ რომ ცოცხალს გტო-  
ვებს!... მაგარი სუშნიაკი მაქვს! წამო სადმე კაფეში დავსხდეთ რა... ენა  
გამიხმა, ამდენი ტლიკინით!... კაროჩე, ღმერთი ცოდვებს სიზიფსავით  
მთაზე აგაგორებინებს, აგათრევენებს მაღლა, მერე დაგაგორებინებს და  
შენც სამოთხეში ხარ რა!... იმ ქვას კიდევ იქ ქვევით ოჩერედი ელოდება,  
რა!... ჩვენც ვაგორებთ, რა!

II — წამო, თინკოსთან ავიდეთ!...

მ — თინკო დღეს სახლში არ იქნება!

II — შენ რა იცი?

მ — ვიცი, იმიტომ რომ ვიცი!

!!! — მაშინ დავანეთ რა, კაფეში!

მ — ვერ წამოვალ, რაღაც უნდა დავწერო!

!!! — დილით ვიყავით ერთად, შუადღისას წავედით სხვადასხვა მხარეს.

სალამოს სად ვიქნებით, ღმერთმა იცის! წავედით დროის მოსაკლავად!

!!! — ჩვენ ყოველდღე ვკლავთ ღმერთს... მაგრამ ის მაინც მკვდრე-  
თით აღდგება, დროსავით! ამინ!

დგებიან და მიდიან.

! — წერე, მაგრამ არ დაგავიწყდეს, ისტორიას წერენ გამარჯვებულე-  
ბი, დამარცხებულები კი იგონებენ ცხოვრებას!

მ — ეგ ვინა თქვა?

! — მან, ვინც დღეებით გაძლა და მოკვდა! დაიბრიადა!

გადიან. პერსონაჟი რჩება მარტო. იწერს.

მ — პიესას ჰქვია „ალბატროსების ჯოჯი“.

შემოდის გოგონა მოკლე კაბაში, ფუფერით ხელში. ისწორებს თმებს.  
ეს თინიკოა.

თინიკო — რას იწერ?

მ — სათაური მოვიგონე!... „ალბატროსების ჯოჯი“... არ ვიცი, რატომ  
ჯოჯი! ალბათ იმიტომ, რომ რაღაცით ვემსგავსებით მათ... ალბატროსე-  
ბი! — იცი ძველი რომაელები მხოლოდ მათ ენას ჭამდნენ! მაგარ დელიკა-  
ტესად ითვლებოდა!...

... ის ჰგავს უფლისწულს ღრუბელთა მხარის,  
ის ძმობს ქარიშხალს, ტყვია-ისრის არადრამდგები,  
და როცა ტყვეა მინისა და გნიას-ხარხარის  
მას ხიარულში ხელს უშლიან ვეება ფრთები...\*

თინიკო — მე, მივდივარ!

პერსონაჟი ახედავს. ისინი დიდხანს ჩუშად უყურებენ ერთმანეთს.

თინიკო — ხანდახან ისე მერევა გული, რომ სიკვდილი მინდება!

მ — სიკვდილი?... ეს ხომ ასეთი ადვილია! უნდა ახვიდე სახურავზე  
და შენი ცხოვრების ანტენა გააანორო! მეტი არაფერი!

თ — იცინის! დიდი ხანია ხუმრობა ისწავლე?... ურთიერთობას წყვე-  
ტსო ის, ვინც უფრო კარგად არისო!... ღმერთო ჩემო, რატომ არა ვარ კა-  
რგად!

მ — იმიტომ, რომ შენ არ წყვეტ ურთიერთობას!

თ — რა ადვილია ყველაფრის ახსნა! ყველაფრის დავიწყება!

მ — ძალიან გთხოვ, არ გინდა გადამეტებული თეატრალური ინტო-  
ნაციები!... არ მიყვარს!

თ — არ უყვარს!... თუ გაინტერესებს, მე რა მიყვარს?

მ — ხანდახან!

თ — გგონია, რომ ასე უფრო ვაჟკაცი ხარ!... გამაგებინე ერთი, რატომ  
არ შეგიძლია ქალი მიატოვო! უბრალოდ ადგე და წახვიდე!... ქალი, რო-  
მელიც არ გიყვარს!... ყველაფერი სხვამ უნდა გააკეთოს შენს მაგივრად!  
კაცი ხარ შენ?!... ლაპარაკობ და ლაპარაკობ, სიკვდილზე, სიცოცხლეზე,  
ღმერთზე!... ნავის მელს არაფერს ეძებ ადამიანებში! შენ თვითონ ვინა  
ხარ?... რა შეგიძლია?

მ — მორჩი, თორემ...

პერსონაჟი უახლოვდება. ეხვევა.

\* შარლ ბოდლერი „ალბატროსი“.



მ — როდემდე შეიძლება ასეთი უსისხლო იყო? უინციბატივო... ხან  
დახან გასაღებს ვეძებ, რომ დაგქოქო!  
პ — ხა-ხა-ხა! კაპრიზები შენი კოსმეტიკაა!  
მ — ჩემი თავი მეზიზღება.  
პერსონაჟი კოცნის ლოყაზე.  
მ — დაითესე აქედან!  
პ — ჩემი ჩვევაა, გახუმრება და წყნარად წასვლა!  
ავტორი შუბლზე კოცნის.  
მ — იცი რა, შენი დედაც მ...ნი ...უუპ! (ამოისუნთქებს) ღმერთო ჩემო,  
ეს სულაც არ ყოფილა მტკივნეული!  
პ — მეგონა საერთოდ არ მოხვიდოდი!  
მ — თითქმის არ მოვედი!  
პ — რა კარგი გემო გაქვს! (კოცნის) მარწყვის!  
მ — პოო!  
პ — შენ კოცნა არ იცი?  
მ — შენ იცი?  
პ — პო ვიცი!  
მ — მერე მასწავლე ის, რაც შენ იცი! ღმერთო ჩემო! (იცინის)  
... დედამინაზე ღამეა, და შე რატომღაც ცოცხალი ვარ!  
პერსონაჟი ცილდება და გვერდით დგება.  
მ — რა იყო?... კიდევ რაიმე ხომ არ ვთქვი ისეთი?... სანყენი  
პ — არაფერი ახალი... ლაპარაკობ იმას, რაც უნდა ილაპარაკო!  
მ — არა, რაღაც ნამდვილად გეწყინა!  
პ — რაღაცით გეგხარ ერთ ადამიანს, რომელიც... მანაც რითი გეგხარ?  
მ — ალბათ ჭკუით?  
პ — ჭკუის გარდა მას ყველაფერი პქონდა!  
პერსონაჟი რაღაცას იწერს.  
მ — ჩემთან ალარა ხარი!  
პ — შემეხე, ამაში რომ დარწმუნდე!  
მ — არ მინდა!  
პ — რა მოგდის?... ჯერ შენ თვითონ გინდოდა, ახლა აღარ გინდა!...  
არ მესმის!  
მ — მე მეკითხები?! ყოველი შეხვედრა იწყება მოფერებით, მერე გა-  
დადის დაცივნაში, მერე რაღაცეები გინდება, მერე ისევ დაცივნას იწყ-  
ებ... არა, იქნებ არა მაქვს უფლება მეტი მოგთხოვო! მაგრამ... თუშეცა,  
არც მინდა რამე!... მაინტერესებს, რა იქნება მერე!  
პ — არაფერი!  
მ — რას ნიშნავს არაფერი?  
პ — იმას რომ, ჩვენ არაფერი არ ვიცით!  
მ — მაშინ ნავალ!  
პ — წადი!... ჩვენთვის ეს უკვე უმნიშვნელოა, იმიტომ რომ... ერთმა-  
ნეთი უკვე გინახია შიშვლები!  
მ — შენ არა გაქვს უფლება ასე იფიქრო... ცუდია, როცა ადამიანს  
აკლია გოთფერნობა! დღეს ამის გარეშე, უბრალოდ სულელი ხარ!  
პ — მე ცუდი ვარ?  
მ — არა, შენ გაფუჭებული ხარ!  
პ — შენ ასე არ ფიქრობ... არც მე არ ვფიქრობ ასე, ...არ ვიცი, რა-  
ღაც ხდება! ყველაფერი არის ძალიან კარგი, მაგრამ ამ სიტუაციას რა-  
ტომღაც მაინც უნდა გავეცეთ! გვეშინია ერთმანეთის ზედმეტად ნდობის!

ამიტომ ვთამაშობთ ეს უფრო იმას ჰგავს... ვინც ნაკლებს განიცდის, ის ყველაზე მეტს გლოვობსო... ვერ ვხსნი სხვანაირად!

მ — ხელი გამიშვი... ვერ გიტანი შენცა ჩემს თავსაც! (იღიმება) არ მინდა ვიცოდე პატიება, მაგრამ შემძლია დაგივიწყო!

პ — მიდიხარ?!

მ — თითქმის ნავედი... ნავედი (დგება)... (თავისთვის) დარეკე, სანამ გვიან არ იქნება!

პ — გინდა რაღაცას მოგიყვები!

მ — ვერ მოგისმენ!

პ — ერთი წინადადება მაინც მათქმევინე!... ღმერთო ჩემო, ინფარქტით სერიოზული ხარ!...

მ — როცა გაქვს გული, მთელი ცხოვრება პრობლემაა!

პ — ცოტა ხანს კიდევ მოიცადე!

მ — სანამ ჩემთანა ხარ, ხედავ რამხელაა ქვეყანა და რა პატარა ვარ მე!... საკმარისია წავიდე და ამჩნევ, რა პატარაა ქვეყანა და რა დიდი ვყოფილვარ შენთვისა არა?...

პ — ხანდახან ქალებსაც წამოცდებათ ჭკვიანური აზრები! თუმცა არ უფიქრდებიან იმას, რასაც ამბობენ!

მ — არა მაქვს სურვილი... ვფიქრობდე, რომ შენცოცხალი ხარ!

პ — სიკვდილი ღმერთო ჩემო, სიკვდილი!...

მ — მინდა გწყველო, გწველო სოფლელი დედაკაცივით!

პ — დამწყველე!... ნუ შეინახავ ნურაფერს! ამოიდე და... თავიდან დავიწყო!

მ — ასე რატომ მელაპარაკები... რაკი ფეხებზე არ მკიდია, იმიტომ?

პ — კარგი რა, კარგი რა!

მ — მართლა კარგი რა! თინიკო სიგარეტს უკიდებს. იწყებს სიცილს.

პ — რაზე იცინი!

მ — ყველაფერი ისეთი უბრალოა... რას ვართულებ, მე თვითონ არ ვიცი!... ვინ ჩემი ფეხები ხარ?... არავინ არც პირველი ხარ და არც უკანასკნელი... წადი რა, გზა ნახე!... რატომ უნდა მჭირდებოდე იმაზე მეტად, ვიდრე ღირხარ?... არც შენ ხარ ტარიელი და არც მე ნესტან-დარეჯანი!

პ — ასპროცენტიანი ხარ!... აბა მითხარი, შეიძლება ქალს უყვარდეს ისეთი კაცი, რომელსაც უიმისოდ ყოველ ნახევარ საათში უწახდება გული? სასაცილო არ არის?

მ — ან ის ქალი უყვარდეთ, რომელიც თავს იკლავს მკვდარი შეყვარებულის გამო!... ცხოვრება ხელოვნება არ არის!

პ — მეც მაგას არ ვამბობ!... ხელოვნება ავსებს იმ სიცარიელეს, რაც ადამიანებს შორის არის, და მეტი არაფერი...

მ — ცხოვრება დიდი კომედიაა, პატარ-პატარა მორალებით! თინიკო წასვლას ამირებს. პერსონაჟი ეხვევა.

პ — არ უნდა მეთქვა ეს!

მ — რა ბედნიერებაა, როცა ადამიანი ამას ამბობს!

პ — ნუ დამცინი!

მ — ვინ ვის დასცინის, ეს კიდევ საკითხავია!

პ — ნუ იქნები ასეთი აგრესიული!

მ — ჩვრად ნუ იქცევი იმის შემდეგ, რასაც ჩაიღწი!

პ — ეს მარტო მე არ ჩამიღწია!

მ — არც მარტო მე!... ამიტომ მორჩი!

პ — ღორი ვარ! ღორი!

მ — არა უშავს, არსებობენ უფრო უარესი ცხოველებიც!



პ — მაგალითად?

მ — მაგალითად ადამიანი

პ — თამაში დავიწყე! არ ვიცი როგორ მოხდა... სიზმარს გავს

მ — ჰო, სიზმარია ყველაფერი გეჩვენება

პ — მაპატიე!... მაგრამ თამაში, ხომ უფრო ფოპია სინამდვილეს! მოდი ახალი სენანი დავიწყოთ!

მ — (ურტყამს) შეურაცხყოფას ნუ მაყენებ... გაიგე!

პ — წადი შენი!

მ — არა, გენაცვალე! როცა მინდა, მაშინ წავალ!

პ — წადი!

მ — შემეხვეწე და მაშინ წავალ!

პ — ძალიან გთხოვ, წადი!

მ — შენ გგონია სწორად იქცევი, ამდენის უფლებას რომ მაძლევ!

პ — არ მახსოვს, ბოლო დროს როდის ვიქცეოდით სწორად! (იციინს).

მ — რაზე გეცინება!

პ — თითქოს ქვეყანა, იმის გამო რომ ჩვენ ვჩხუბობთ, არ დაინგრევა!... მაგრამ მაინც ინგრევა!

მ — მაგიჟებ და ვერ გამოიგია, რატომ?!

პ — სხვისთვის არავისთვის ვაკეთებთ ცუდს! მაგრამ რაზე მეცინება, იცი? ცუდს არ ვაკეთებთ, მაგრამ არც იმის ძალა შეგვწევს, რომ კარგი ვაკეთოთ!

მ — ყველაზე ძნელია გადაეჩვიო არაფრის კეთებას, რადგან ის ძალიან ჰგავს რალაც აუცილებლის კეთებას!

პ — იმისათვის რომ გაიგო რაიმე, ბევრ რალაცაზე თავი უნდა შევიკავოთ, მაგრამ ჩვენ არც ამის დაკარგვა გვინდა და იმაზეც ვლაცობთ! ცხოვრება სიამოვნება და ლაცობაა!

მ — დალამდა, შუქი კი არ მიდის!

პ — მერე რა! დედამინაზე ლამეა, ჩვენ კი მაინც არ გვძინავს!

მ — ჩვენ კი მაინც ცოცხლები ვართ! ისმის ნაზი მუსიკა. თინიკო ნელ-ნელა გადის.

მ — ნეტა მარხვა დღიწყო?

პ — ჰო, დღეს დღიწყო!

მ — მინდა ვიმარხულო, მაგრამ არ შემიძლია!

პ — თუ არ შეგიძლია, არ უნდა იმარხულო!

მ — სავალდებულო რომაა?!

პ — სავალდებულო, სამხედრო სამსახურია!

მ — ნეტა რატომ ვწვალობთ ამდენს?

პ — იმიტომ, რომ შევძლოთ აქედან უკეთესად წასვლა! შემოღის მამა, გაზეთით ხელში.

მამა — აგერ წერია, რომ ორმოცი წლის კაცის ტვინი აქვსო... ისე კი უნდა იყოს თვითონ სამოცდაათის!

პ — მერე რა?

მ — როგორ თუ რა, ესე იგი ტვინის განვითარება ოცდაათი წლით დაუგვიანდა! ესე იგი ოცდაათი წლის რომ იყო, მაშინ დღიწყო ტვინმა ჩამოყალიბება და სამოცდაათი წლის ასაკში, ორმოცი წლის კაცის ტვინი გაუხდა!

პ — მერე რა?

მ — რას ჰქვია მერე რა! ან ეს კაცია შტერი და ან ის, ვინც ამას ამტკიცებს!

პ — მერე?

მ — მერე წერია, რომ ცხოვრებაში გული არ ტკენიაო, და არც კი იცის გული სადა აქვსო!

პ — დიდი ამბავი!

მ — თუ ადამიანს გული არ სტკივა იმაზე, რაც მის ირგვლივ ხდება, არაა ის ნორმალური ადამიანს გულისტკივილი და თავისტკივილი აკეთებინებს საქმეს, თუ არა, ისე მას არც არაფერი აწუხებს და არც არაფრის კეთება უნდა!

პ — იქნება ძაან ჯანმრთელია და იმიტომ!

მ — რაა! ნერვიულობით მე შემერყა ჯანმრთელობა! კაცს, რომელსაც არავითარი პასუხისმგებლობა არა მაქვს... და იმან, ვისაც ამდენი რამე აკისრია, ერთი ბლუჯა ბალანი მაინც არ უნდა მოიგლიჯოს იმ გასიებული თავიდან?!

პ — მაშა, ახლა სხვა დროა! საქმე ტკივილით არ კეთდება! საქმეს... ცხელი გული არ ჭირდება!... და საერთოდ, არ მაინტერესებს ეგ პოლიტიკა, ეგ ყველაფერი!... არაა ეგ ჩვენი საქმე!

მ — აბა რაა ჩვენი საქმე?

პ — პატარა ცხოვრების დიდი პრობლემები! ჩაი დავლიოთ! ლიმონით და ალუბლის მურაბით!

მ — წავალ, მოვადულე!

სცენაზე ნათდება მხოლოდ „პერსონაჟი“. მაშა გადის. ისმის ვალსის ჰანგები.

პ — პიესა უნდა დაიწეროს!... რაღაცა შეიძლება არ გაკეთდეს, მაგრამ პიესა აუცილებლად უნდა დაიწეროს! ამისათვის აუცილებელია... აუცილებელია მასალასთან იყო ახლოს!... იყო ახლო-ბელი!... არ შეიძლება ზედმეტად გაწელილი დიალოგები არ უნდა იყვნენ შემთხვევითი პერსონაჟები!... ღმერთო ჩემო, რა ადვილია!... პიესა უნდა აღწერო სამი სიტყვით! სამი სიტყვით!... სამი სიტყვით! პიესა არის ამის, და ამის, და ამის შესახებ!... ნაწარმოებში უნდა იყვნენ ცოცხალი ადამიანები ხასიათებით, თავ-თავისი ტკივილით, სიხარულით! აუცილებელია სიკეთესთან ერთად ღალატიც, ბოროტებასთან ერთად ღაწრობაც!... არ შეიძლება ყველაფერი ნაგავი იყოს ან ყველაფერი სუფთა და უმწიკვლო!... ერთი ახლობელი მყავდა, რომელმაც მითხრა, მე ვიცი, რომ ცოდვილი ვარ! მერე რა?!... მე ხომ მაინც ვცოცხლობ!... აი ეს არის ცხოვრება!... ღმერთო ჩემო, რა არის აუცილებელი და რა არა?!... ხელოვნება?! (იღებს ფურცელს და კითხულობს) ხელოვნება გვიჩვენებს, თუ რომელი გზაა უფრო ეფექტური, ყოფითი პრობლემების გადასამუშავებლად! ისე, რომ კუჭიც არ აგეშალოს! აი, სუფთა ფურცლები! ფიქრი! ფანტაზია! ხელები! ცოდვები და ოცნებები!... ყველანი ვატარებთ ცოდვებს, როგორც ოცნებებს!... ცხოვრების მოგონება უფრო ადვილია, ვიდრე მისი აღწერა!... კი მაგრამ, სადაა საზღვარი მოგონილსა და რეალურს შორის! (კითხულობს) საზღვრები არ არსებობს, არსებობს მხოლოდ რწმენა!... ჩვენ ვართ სულელები, ხორცი მხოლოდ გვაცვია!... (იციინს) ცხოვრება არის სულს მიმატებული ხორცის პრობლემები!... ჰა-ჰა-ჰა! რა არის ხელოვნება?... ისტორია დაცემული სულია, რომელიც ანადგურებს თავის ცხოვრებას, მაგრამ სწამს სულს!... სიმართლე! რა არის სიმართლე?... როცა სიმართლე არ არსებობს, სწორია ის, რაც სითამამითაა გაკეთებული! — თქვა ვიღაცამ — ...სულში ფიქრები დაფრინავენ მერსედესებით!... (იციინს) ნელ-ნელა დავიძარით, მაგრამ... უკან თუ წინ?... თუ უკან, კარგია!... მაგრამ თუ წინ, საით?... ჩვენ არა ვართ მთლიანები, არამედ შეკონინებული ვართ, სხვადასხვა ნაწილებისა და ნაგლეჯებისაგან, რომლებიც საჭირო დროს, საჭირო მომენტში ვლინდ-

ბიან ჩვენ ხასიათებად. ...ღმერთო ჩემო, ყველაზე დიდი წარმატება ალბათ ის არის, რომ მუდამ ერთი და იგივე ადამიანად დარჩეთ... სამყარო — ეს მუდმივი მრავალფეროვნება და მსგავსებაა... საბოლოოდ ყველა ნაქალი და ცოდვა ერთმანეთს ჰგავს... იკითხავთ რითი?... ადამ-ში-ანი... ადამიანი ცოცხალია, მაგრამ ხშირად ამის შესახებ არაფერი იცის... (თავს აქნევს) პიესა უნდა დაინეროს... რაღაცა შეიძლება არ გაკეთდეს, მაგრამ პიესა აუცილებლად უნდა დაინეროს!

სცენა ოდნავ ნათდება. მუსიკა. შემოდინა მოხუცი ქალი და კაცი, კურდღლის და ციყვის ნიღბებში. ისინი სკამებს ალაგებენ. იატაკიდან იღებენ წიგნებს, ქალაღდებს და ერთ კუთხეში აწყობენ.

ბებია — ბავშვების სიყვარული ადვილია!

ბაბუა — ჰოო... მომწონს ბაბუობა!

ბებია — ნეტა, რამდენს იწონის სიყვარული?

ბაბუა — (იციინის) შენ თუ იცი რას ეძახიან წყნარ ოკეანეს?... არ იცი?... ხსოვნის ოკეანეს!

ბებია — შენ თუ იცი, რას ეძახიან ოქროს?... მზის ოფლს!

ბაბუა — შენ არაფერიც არ იცი!

ბებია — მერე მასწავლე, რაც შენ იცი! ცოტა ხანს ჩუმად არიან.

ბაბუა — ხომ არ ჩაგეძინა?... დღეს კინოს რომ ვუყურებდი, მეგონა, ხუთ წუთში გათავდა-მეთქი, მაგრამ, მერე საათს შევხედე და ორსერიანი არ ყოფილა! (ამოიოხრებს) რა სწრაფად გარბის დრო...

ბებია — მამი ახლა ჩვენთვის ყველაფერი სწრაფად გარბის... ყველაფერი სწრაფად მთავრდება როგორც ცივა...

ბაბუა — ჰა-ჰა-ჰა! გამახსენდა, ერთმა კაცმა თქვა, დღეს მარადისობის კანონი მოვიგონეო... ბაბუა რომ ხდები, შეილიშვილის ჭკუაზე დგებიო... ახლახან გავხდე ბაბუაო და ამიტომ პატარა ბავშვის ჭკუა მაქვსო ბავშვი ვარ, ბავშვიო! ჰოდა ახლა თავიდან უნდა გამზარდოს დედაჩემმაო და არა აქვს სიკვდილის უფლებაო!

ბებია — ეგ ამბავი დღეს კი არა, სამი დღის წინ მოყვა, დღეს კი, აი ის მოყვა, კაცი რომ მოკვდა და შემდეგ გაცოცხლდა... ახლა არაფერს არ აკეთებს ცუდსო, მხოლოდ ზოგჯერ, ლაპარაკის დროს ყვავილების შეგროვებას იწყებსო... ყვავილებისაგან გვირგვინს წნავს და მერე... მერე მოსაუბრეს ჩუქნისო! (ეცინება).

ბაბუა — (იციინის) რატომო? ბებია იხედება პერსონაჟისაკენ.

ბებია — არ ვიცი, ასე ამბობს! დროა დროზე მიეჩვიოს ყველა ყვავილების სუნსო! თორემ მერე შეიძლება გვიან იყოსო!

ბაბუა — რატომო?

ბებია — იმიტომ რომ, შეიძლება ყვავილების სუნმა გაგაცოცხლოსო!

ბაბუა უღუტუნებს ბებიას. ბებია ხარხარებს.

ბაბუა — ეექს იმედი საშიში რამეა... საიდან მოგაქვს ეგ ისტორიები!

პარსონაჟი — (თავშეაკეებულად) ცოტა სერიოზულად არ შეიძლება?... რას ტინგიცობთ?... ლადაობა თუ გინდათ, ცირკში წადით... და თუ შეიძლება ეგ ნიღბები მოიხსენით, ბოლოს და ბოლოს...

ბაბუა — მაინც საიდან აიღეთ პერსონაჟები?... ბოლოს და ბოლოს!

პარსონაჟი — ნუ გეშინიათ, ცხოვრებიდან... (შემოკრავს ტაშს) მოიკრიბეთ ყურადღება! გაავარძელოთ!

ბებია — ბოლოს და ბოლოს!

პერსონაჟები ნელ-ნელა უბრუნდებიან თავიანთ სახეებს.

ბაბუა — როგორსაც მეძინება, ისეთს მეღვიძება! არც დალლილი ვარ.

და არც დასვენებული რალაცნაირი ნელი ვარ! არაფერი მტკივა და... ყველაფერიც მტკივა! ნი რიბა, ნი მიასა! რისი ბრალია ნელა?



ბაბინა — სითეთრის!

ბაბუა — რისი?

ბაბინა — სითეთრის, გათეთრების, ალბათ!

ბაბუა — სისხლის?

ბაბინა — არა, თშების!

შემოდინ და სკამებზე სხდებიან სხვა პერსონაჟები. ბებია და ბაბუა ნელ-ნელა გადიან.

ბაბუა — ეეჰ, დავიძინოთ თორემ... თორემ მერე გვიან იქნება.

ბაბინა — ჰო! დავიძინოთ, თორემ მერე უკვე გვიან იქნება! მერე ველარ მოვასწრებთ გამოძინებას! დრო გარბის!

გადიან. შორიდან ისმის მატარებლის ხმა. სცენა ნათდება. დეკორაცია წარმოადგენს საერთო ვაგონს. პერსონაჟი ზის მოსაუბრე მკზავრებს შორის. წითელი ჰალსტუხი უკეთია.

ბაბინა — რუსი ქალი სახლში დაბრუნდა აფრიკიდან. დაბრუნდა და ატეხა ტირილი! ტირის და ტირის! ტირის და ტირის! ველარ აჩერებენ! რა იყო ქალო, რა მოგივიდაო? — ეკითხებიან გაკვირვებული მეგობრები... რაფა თუ რა მომივიდაო, აფრიკაში რომ ვიყავი ჯუნგლებშიო, შიმპანზემ მომიტაცა და მიხმარაო!... აუ! გაგიჟდნენ მეგობრები!... მერე შე ქალო, მაშინ გიხმარა და ახლა რაღას ტირისხარო?! როგორ თუ რაღასო!!! როგორ თუ რაღასო!!! იმის მერე არც წერილებს მწერს და აღარც მირეკავსო! ჰაჰაჰაჰა! ყველა იცინის.

ფორმინა — რაო, რას არ შევბაო?

ბ — ჰა-ჰა-ჰა! არც მწერს და არც მირეკავსო! „ზაბილაო! ზაბილაო“, გაიგე! ჰაჰაჰა!

ფ — მერე რა არის მაგაში სასაცილო?

ცინიანდრინა — იცინეთ თქვენ და ეგ ძალიანაც შეიძლება, რომ მართალი ამბავი გამოდგეს ერთხელ მთაში რომ ვიყავი რევიზიაზე! მერე ვიზორი გაზღავართ!... მეცხვარებმა მითხრეს, თურმე იქ დათვს, ერთი სოფელი ქალი მოუტაცებია და მთელი ზაფხული თავის ბუნაგში ჰყოლია დამწყვდეული!

ანკასინა — მერე ვერ გამოქცა?

ბ — რა ვიცი! (ჩაუფიქრდება) ოქტომბერში მონადირეებს მიუგნიათ დათვისთვის და მოუკლავთ... ბუნაგში შესვლას არც კი აპირებდნენ, მაგრამ შეგნიდან რაღაც ფხაჭუნის ხმა გაუგონიათ და რომ შესულან... შეგნით! თმაგაბურძენული, შიშველი ქალის დანახვაზე, გადარეულან!!! აბა?! (თითით ანიშნა) იმ ადგილზე ჰქონდა მარტო ფოთოლი მიფარებული!

მამარჯანიანი — რას ამბობ, კაცო შენ! აუჰ, რას ამბობ, შენ კაცო!!!

ფ — უკაცრავად! რისი?

ბ — რა რისი?

ფ — რისი ფოთოლი ჰქონდა იქ?

ბ — (განერვიულდა) რისი და ხის ფოთოლი! რა ვიცი მე...

თამასაფრინაანი ძალი — ასე ვართ, ბატონო ყველა ქალი ვინც გაგვხედნის, იმაზე ვგიჟდებით! ეჰ! არც კი ვუფიქრდებით რა ცხოველს გადაგვყარა ცხოვრებამ! ეეჰ, ჩემი საცოდავი შვილის ბედს რა ვუთხარი...

ბ — (აწყვეტინებს) გინდ დაიჯერეთ და გინდ არა!... ისე რომ იცოდეთ, იმასაც ამბობენ ქალაქში, ზოგი ქალი ძალღებთანაც შეება იმასო.

თამასაფრინაანი — კაცებზე რატომ არ ლაპარაკობენ არაფერს! აა, კაცებზე...?

ცილინდრიანი — (ზიზლით) ფუჰი არ გაცლიან ლაპარაკს ჩაეჩხირე  
 ბიან საუბარში და ტლიკინებენ რაღაცას უშნოდ! გოიმები!  
 ყავარჯენიანი — აუჰ! რას ამბობ კაცო, შენი  
 ფორმიანი — უკაცრავად, ერთი კითხვა მაქვს კიდევ! (ცილინდრიანს)  
 ცილინდრიანი — გისმენთ, ბატონო?  
 ფორმიანი — რითი?  
 ცილინდრიანი — რა რითი?  
 ფორმიანი — თუ მთლად ტიტლიკინა იყო ის ქალი, ფოთოლი რითი

ეკიდა იმაზე?  
 ცილინდრიანი — რას გადაშეკიდე კაცო, ჯარში მე კი არ გამიწვევი-  
 ხარი დედა!... დამანებე თავი!

ანკასიანი — მერე, იმას რომ შვრებიან ძაღლებთან და დათვებთან,  
 არ ეშინიათ, რომ დაორსულდებიან!

აჭიმებინანი — როდის ყოფილა, რომ მაგენისაგან ქალი დაორსულე-  
 ბულიყოს?!  
 პალსტუხიანი, რომელიც იგივე პარსონაჟია — მაგრამ ხომ შეიძ-

ლება...  
 ც — (აწყვეტილებს) მე, ასე თუ ისე ცოტათი მესმის მედიცინა ჩემი  
 შვილი მოვანყე შარშან სამედიცინოზე, ქირურგი მინდა გამოვიდეს!... ჰო-

და, იმას ვამბობდი, რომ ასეთი რამე მე მგონი მსოფლიო სამედიცინო  
 პრაქტიკაში არ ყოფილა!... მაგრამ, ისე ჩვენში რომ დარჩეს, ჩემ ჩოორტ  
 ნე შუნიტი

თავსაფრიანი — აგერ, არა ხარ ექსპონატი?!

ც — ნადაიელა სლუში მახა ფოქ იუ!!!

თ — ფოქ იუ და შენ მოუკვდი შენს პატრონს, ფეხის ფრჩხილებიანად!  
 შენ ჩაგდები მიწაში და დაგაყარე პეშა!

ც — (ზედმიწვევით) მე ვიხდი ბოდიშს, ამ... ქალ... ბატონის მაგივრად!

თ — ბოდიშს?!... ბოდიში დედაშენს მოუხადე!...

ცილინდრიანი ხმას არ სცემს. ცოტა ხანს უხერხული პაუზა ჩამოვარ-  
 დება. სიჩუმეს პალსტუხიანი არღვევს.

ჰ — მე დიდ პატივს ვცემ მსოფლიო მედიცინის გამოცდილებას, მაგ-  
 რამ თუ ისტორიას დაფუკავშირდებით, ხომ არსებობდნენ სფინქსები—ნახე-  
 ვრად ლომები და ნახევრად ქალები! კენტავრები, ნახევრად ცხენები და ნა-  
 ხევრად ადამიანები! ანდა ბაკქები-სატირები — თხა ადამიანები, რომლე-  
 ბიც სხვათა შორის იმპერატორ სულას ლეგიონერებმა დაიჭირეს და მას  
 მიჰგვარეს. მაგრამ იმდენად ამაზრზენი იყო სანახავად, და ისე ყარდა, რომ  
 სულამ სასწრაფოდ ბრძანა მისი გაშვება! ან კიდევ...

ჰ — ხუმრობს?

ც — მე მგონი, გეშლებათ, ეგენი ხომ ლეგენდებში იყვნენ! პალსტო-  
 ნაციებში, ტყუილებში, მირაჟებში!

ჰ — არავითარი პალსტინაცია! არავითარი ტყუილი!... განა არ იცით,  
 რომ არ არსებობს ისეთი ტყუილი, რომელშიც ჭეშმარიტების ერთი მარც-  
 ვალი მაინც არ ერიოს! აქედან გამომდინარე, ბევრი შეიძლება ტყუილიცაა,  
 მაგრამ ერთი აუცილებლად მართალი იქნება!

ჰ — მე მგონი ამას კრამიტი აქვს დაცურებული!

ც — ვერ გავიგე!

ჰ — მე მგონი ბატარები დაუჯდა! (პალსტუხიანს) მაპატიეთ, მაგრამ,  
 თქვენ რა თანაქდებობის ბრძანდებით?

ჰ — (იბნევა) ეგ რა შუაშია ჩვენს საუბართან?

ჰ — (ელემება) როგორ თუ რა შუაშია თანამდებობა განსაზღვრავს

თქვენს ადგილს საუბარში, კამათში აგერ ეს რევიზორია, მე ვეტყვან  
ვარ... შრომის თქვენ ვინა ხართ?

ჰ — მიე?... მე ასე ვთქვით, მაძებარი ვარ! სიშირიკი...

ჰ — ააა, სიშირიკი!!! უბნის ინსპექტორი ხართ, თუ პროკურატურაში  
მუშაობთ?...

ჰ — (ელიმება) არა, რას ბრძანებთ! მე მაძებარი ვარ! (მუცელზე ისვამს  
ხელს) შინაგან ორგანოებთან, არავითარი კავშირი არ მაქვს! (იციინის).

ც — (იციინის) მერე რას ეძებთ! დაკარგეთ რამე თუ?

ჰ — (ჩაფიქრდება) მე ვეძებ უძველეს ქალაქს! (პერსონი თითო წერს)  
იერ-უშა-ლა-იშს! გაგიგიათ ალბათ, ასეთი ქალაქი!

ყველა გაკვირვებულია. ერთ-ერთი მგზავრი, რომელიც შორეულ კუ-  
თხეში იჯდა, დგება და ავანსცენაზე გამოდის. ეს გიორგია. მას გაუპარ-  
სავი, დაღლილი სახე აქვს.

ჰ — (გიორგის) თქვენ არ გაინტერესებთ ჩვენი საუბარი?

ბიორზი — არა!

გიორგი ვადის. მას პალსტუხიანი-პერსონაჟი მიჰყვება.

ც(ორმინანი — (პალსტუხიანს) ააა, თქვენ ალბათ არქეოლოგი, ან  
ისტორიკოსი, ან ებრაელი ხართ! რომელ მუზეუმს ეკუთვნით?

ჰ — (ვადის) არა, ბატონო, როგორ გეკადრებათ, მე ინდივიდუალისტი-  
მაძებარი ვარ!

ჰ — (ირონიულად) რა განწყენით ბატონო? სად გარბიხართ? მგზავ-  
რები ვართ და გვინტერესებს ვისთან ერთად ვმგზავრობთ ამ დასამარხი  
მატარებლით!

ჰ — არც არაფერი მწყენია! ეგლა მაკლია მგზავრებისაგან რაიმე მენ-  
ყინოს! უბრალოდ სიგარეტის მოწევა მინდა! გავალ მოვწევ, თუ თქვენი  
ნება იქნება!

ც — აქ მოწიეთ, ბატონო!

ისმის ტელეფონის ზარის ხმა. ყველა იქით იხედება, სადაც ტელე-  
ფონია.

ჰ — არაა! აქ ქალები სხედან! ზარი არ წყდება.

ჰ — მოწიეთ მარა, არ დაგავიწყდეთ, რომ ჯანდაცვის სამინისტრო ყო-  
ველთვის გაფრთხილებთ!

ყველა იციინის. პალსტუხიანი — პერსონაჟი გამოდის წინ, იხედება გი-  
ორგისაკენ.

პერსონაჟი — უკაცრავად!

ისხნის პალსტუხს და მიდის ტელეფონთან, იღებს ყურმილს.

პერსონაჟი — ალო! ჰო მე ვარ!... არა, ავად არა ვარ! რაღაცას ვა-  
კეთებ! რომელზე ვიყო... ჰო კარგი, ვიქნები!... ჰო, ვიცი! დღესასწაულების  
გარეშე, ამ ქვეყანაზე ცხოვრება არ შეიძლება? ვიქნები!... მეჩქარება! კარ-  
გი-კარგი!

ღებს ყურმილს და გადადის გიორგის მხარეს. გიორგი უკიდებს სი-  
გარეტს და ეწევა.

პერსონაჟი — სიგარეტი ხომ არა გაქვთ, უკაცრავად?...

გიორგის არ ესმის.

პერსონაჟი — სიგარეტი ხომ არა გაქვთ?

გიორგის არ ესმის. პერსონაჟი ამჩნევს პალსტუხს. იკეთებს, თავს იწ-  
ესრიგებს და ისევ ეკითხება გიორგის.

პალსტუხიანი — სიგარეტი ხომ არა გაქვთ, უკაცრავად, ჩემი ლაბა-  
დის ჯიბეში ჩამრჩა! უკან შებრუნება არ მინდა! ისედაც ძლივს გამოგვექ-  
ცე იმათ! გიორგი აწვდის სიგარეტს.



ჰ — ასანთიც თუ შეიძლება (უკიდებს) მაღლობით (აკვირდება გიორგის) ეს მგზავრები ყოველთვის რა უცნაური ხალხია? ბიორბი — თქვენ რა, მგზავრი არა ხართ?

ჰ — მე მოგზაური ვარ მოგზაურსა და მგზავრს შორის დიდი განსხვავებაა როგორც კომედიასა და ტრაგედიას შორის? გიორგი მხრებს იჩიჩავს.

ჰ — კომედიაში ბუცილებელია მოცილდე ტკივილს, ამისათვის დროა საჭირო კომედია — ესაა ტრაგედია, პლუს დრო! მგზავრი ტრაგედია! მოგზაური — ტრაგედია პლუს დრო!

ბიორბი — დიდი შეღავათია!

ჰ — მაგას ნუ იტყვით!... თქვენ მაინც ვერ გაიგებთ!... შეიძლება ბედუნმა ესკიმოსს გაუგოს, მაგრამ ქართველი-ქართველს ვერ გაუგებს!... იმიტომაც არა ვართ ერთად! (იციინის).

ბ — არაა ბუცილებელი ვინც კი ცოცხლები ვართ, ყველა ერთად ვიყვით! (იციინის).

ცოტა ხანს ჩუმიად არიან. მატარებლის სცენა ბნელდება. იცვლება დეკორაცია. სცენაზე ჩნდება მაგიდა. განათებულია მხოლოდ გიორგი და პალსტუხიანი.

ჰ — იცით, რა მიინდა გკითხოთ!... დაგინახეთ, დათვზე და ქალზე როცა ვლაპარაკობდით, როგორ შეგეცვალათ სახე!

ბ — მეძინა, უცებ გამომეღვიძა! (ამთქნარებს).

ჰ — (თავს აქნევს) მე მგონი არ გეძინათ!... რაიმეთი თქვენთან ხომ არაა ეს ამბავი დეკავშირებული?... მაპატიეთ!... ასე მგონია, რაღაცა იცით!... (იციინის) თუმცა ყველამ ვიცით რაღაცა, მაგრამ რა?... მაგრამ რა! გიორგი ახალ სიგარეტს უკიდებს. ცოტა ხანს ჩუმიად არიან.

ბიორბი — საქმეზე მიემგზავრებით?

ჰ — დიას!... თქვენ?

ბიორბი — ...არა!

პალსტ. — დასასვენებლად? სოფელში?

ბიორბი — (ჩაფიქრდება) არა...

პალსტ. — შეიძლება რაიმეთი დაგეხმაროთ?

ბიორბი — (ირონიულად) მიპოვეთ ახალი ცხოვრება!

ორივენი უღიმღამოდ იციინან.

ბიორბი — მაშა გარდამეცვალა! მივდივარ მის და-სა-მარ-ხა-ვად!

პალსტ. — მაშა მოგიკვდათ?! გიორგი თავს უქნევს.

ჰ — აბა ცოცხალს ხომ არ დამარხ... დაასაფლავო მშობლები ნიშნავს, შენი სიკვდილი დათვის!

გიორგი აქრობს სიგარეტს. ისმის მატარებლის გაჩერების ხმა.

ბ — მთელი ცხოვრება ვფიქრობ აქ აღარ დავბრუნდე, მაგრამ ყოველთვის ვბრუნდები!... ჩემი ჩასვლის დროა, კარგად იყავით!

პალსტუხიანი — კარგად ბრძანდებოდეთ, მაგრამ... გიორგი მიდის.

ჰ — ურთიერთობას წყვეტს ის, ვინც უფრო კარგად არის?! (მისდევს) მეგობარო, მომიცადეთ! ძალიან გთხოვთ! ერთი წუთით!...

პალსტუხიანი მოიბრუნს გიორგისთან, მაგრამ გიორგი ყურადღებას არ აქცევს.

ჰ — მატარებლიდან ჩამოგხტის, ისე მოვრბოდი, გული ამომივარდა.

ნელ-ნელა ნათდება სუფრის სცენა. აქ მჯდომი პერსონაჟები მღერაინან ერთმანეთს ესაუბრებიან. მოქმედება ორივე ადგილას პარალელურად მიმდინარეობს. პალსტუხიანი წინ ელობება გიორგის.

ჰ — უპაცრავად!



ბ — რა მოხდა?

წ — უკაცრავად, მაგრამ ასე არ გამოვა... მეც უნდა წამოგყვიროთ

ბ — რაა?

წ — მე მგონი კარგი იქნება, თუ წამოგყვიებით!

ბ — მე მგონი ვერ გაიგეთ, რა მოხდა?

წ — მე ყველაფერი კარგად გავიგე! მე უნდა ვიყო თქვენთან! უნდა დაგეხმაროთ!

ბ — აღაშინებთ ყოველთვის მაგიყებენ, მაგრამ ვერ ვხვდები, რატომ?! სუფრიდან ხმები ისმის. გიორგი გზას აგრძელებს.

სტუმრების შემახნილები — სადაა ეს კაცი ამდენ ხანს? მოდი ბიჭო ჩქარა, შენ გელოდებით! სადღეგრძელო გვაქვს სათქმელი დროზე გამოვტევი... ხომ არ ჩავარდი?

შალსტუხიანი გაეკიდება გიორგის და ზურგში ჩააფრინდება.

შალსტუხიანი და გიორგი იატაკზე ეცემიან. წვიდაობენ.

წ — ვერსად გამექცევი!

ბ — წადი შენი!

წ — ვერსად გამექცევი დათვებზე მონადირევი!

ბ — გამიშვი ხელი!

შალსტუხიანი და გიორგი იატაკზე ეცემიან. წვიდაობენ.

წ — გამოტყდი, რა კავშირია შენსა და იმ დათვის ქალს შორის! გამოტყდი!

ბ — დაგახრჩობ შენი მომცილდი!

წ — მიანიც ჩემი ხარ, ვერ გამექცევი! გამოტყდი! შენ გადაგხდა ის ამბავი თუ არა? გამოტყდი!

ბ — დამანებე თავი!

წ — ვერ გაგიშვებ, სანამ პასუხს არ გამცემი არ შემოძლია!

გიორგი ავლენს ყელში ხელს და კისრიდან აცლის შალსტუხს. ხანგრძლივი წვიდაობის შემდეგ გიორგი სიბნელეში შერბის. პერსონაჟი კი იატაკზე გდია შალსტუხით ხელში. სცენა ნათდება. მაგიდასთან სხედან პერსონაჟის მეგობრები. სუფრა საკმაოდაა შეზარხოშებული.

შემოდის გახეხილჯინებიანი კაცი. ეს გრიშაა.

ბრიშა — უკაცრავად ბატონო ცოტა შემაგვიანდა, ღვინოს ვიღებდი და არც ერთი წვეთი არ უნდა დაგექცეს! ჩვენთან ხომ იცით, წითელი მიწაა, თიხიანია ეს უპატრონო და არ ხარობს კარგი ყურძენი რა ვქნათ, მოგვაქვს გოდრებით, ვედროებით, ურმებით! ველოლიაგებით ამ დალოცვილს ველოლიაგებით, თუ არა, ერთავად მადლობა არ გადაგვიხადოს. თუ შეგაჯდა, ხომ გაგთიშავს და გაგაარაკებებს, ეგ შობელძალდი მაგრამ, თუ არ დალიე, რა აზრი აქვს მაშინ ცხოვრებას!... გულხელდაკრფილი ხომ არ იყდები! თავის დროზე მაგასაც მოგვასწრებს გამჩენი!

წ — მე არაფერი არ მინდა!... როგორც თქვენთან ისე მომექცით.

ბ — აბა კაცო! ჩემიანივით უნდა მოგექცე! სხვისიანივით ჩემ მტერს მომაქციოს ღმერთმა!

წ — მაპატიეთ, ბატონო გრიშა!

ბ — კი ბატონო! რა გაქვთ საპატიებელი, პირიქით, იქით უნდა გვაპატიოთ, თუ ისე ვერ მიგიღებთ, როგორც გეკადრებათ! მაგრამ იცოდეთ, რომ რაც ჩვენ შეგვიძლია, სწორედ ისე გეკადრებთ! რაც უფრო მეტ სიკეთეს გასცემს, მით უფრო კარგი კაცი არ იქნება გრიშა? სიკეთე რა არის!

გულში ჩადებული სიტბოა! მაგის გაცემას რად უნდა მავთულები და ტრუ-  
ბები ესე არ არის?

პ — ერთი შეკითხვა მაქვს შენთან! როგორც მეგობარს, ისე მოგმადრ-  
თავ შენობით! თამარს, გიორგის დას, აქ ამ ადგილას! (უჩვენებს კისერზე)  
იარა აქვს ხომ ვერ მეტყვიო, რისი ან ვისი ბრალაა ეს იარა?

ბ — (დაბნეულია). როგორ, არ გითხრათ გიორგიმ?... (ეჭვით) რაში  
გაინტერესებო?

პ — გიორგისათვის არ მიკითხავს, იმიტომ რომ არ ვიცოდი... მეტყო-  
და თუ არა! შენ თუ არ მეტყვი, სხვას ვკითხავ მაშინ!

ბ — (ფიქრობს). ეს იარა... აქ რომ აქვს კისერზე... დათვმა დატორა!

პ — რომელმამა გიორგიმ რომ მოკლა?

გრიშა აქეთ-იქით იხედება.

ბ — ხომ ხედავ, ბატონო, ხალხი რა მშვიდად დადის სოფელში... ხომ  
მადლია ეს! (აქეთ-იქით იხედება) ჩვენ ვიყიდეთ ეს მადლი. ბოროტების  
ფასად! ჩუშუ!

ავლებს ზელს სახელოში და სცენიდან გაჰყავს. შემოდის მამა.

მამა — აგერ, კაცო, რა წერიას... ოცდაათი წლის წინ პერუს მთებში  
აღმოუჩენიათ უძველესი ქალაქი. თითქმის ხელუხლებელი! უნიკალური  
ქალაქი ყოფილა! კედლებზე კონდორებითა და ალბატროსებით მოხატული.  
გათხრების ჩატარება ვერც კი მოუსწრიათ, რაღაც საშინელი ამინდები  
იწყებოდა თურმე. მარტო სურათების გადაღება შეძლესო და ქალაქის  
ზუსტი კოორდინატები დაიტანესო რუკაზე. ხუთი წლის მერე გადაუფრი-  
ნეს ქალაქს და კიდევ შეამონმეს კოორდინატები სწორი იყო თუ არაო!...  
მხოლოდ თხუთმეტი წლის მერე მოაწყეს ექსპედიცია. იარეს, იარეს, მი-  
ადგენ იმ ადგილს და... სადაა ქალაქი, გაქრა! თხუთმეტი წელია იმის  
მერე ეძებენ იმ ქალაქს და ვერ პოულობენ... სხვა ქალაქები იპოვეს, ათას-  
ნაირი შეიძლება იმაზე უკეთესი! ზოგში ხალხიც კი ცხოვრობდა, ზუსტად  
ისე, როგორც ოთხასი წლის წინ, მაგრამ... კონდორის და ალბატროსისფრ-  
თებიანი ქალაქი არსად არაა... (აქეთ-იქით იხედება) აქ მეგონა ეს ბიჭი და  
არ ყოფილა! (ჯდება) ჩვენ ვბრუნდებით ყოველთვის იმ ქალაქში, რომელიც  
აღარაა ჩვენი... ყველა რაღაცას ვეძებთ... ზოგი კაი ცხოვრებას, ზოგი  
ჩქარ ცხოვრებას, ზოგი ფულს, ზოგი ქალს... მაგრამ საბოლოოდ მინც  
იმ ადგილს ვეძებთ, სადაც ყველას ვეყვარებით!... ეეჰ, წავედი!... რამდენიც  
გინდა ილაქლაქე და თქვი ბრძნული აზრები, მიიღე ორდენები, ატარე  
დრო, საბოლოოდ მინც მოკვდავ ადამიანად რჩები... ხანდახან არც კი  
ვიციო, რისთვის ვცხოვრობთ, რა საჭირო ვართ?... ბრძენი ცხოვრობს იმ-  
დენს, რამდენიც საჭიროა, და არა იმდენს, რამდენსაც აცლიან. (ისმის  
ზარი) ...გავიქეცი! ყველაზე დიდი ნიჭი, რაც ბუნებამ გვიბოძა, ეს გაქცე-  
ვის ნიჭია! გადის. ბნელდება. ისმის მუსიკა.

სცენა ნათდება. სცენაზეა პერსონაჟი და თამარი. იატაკზე სხედან.

მ — ახლა რას აკეთებ?

პ — ვწერ!

მ — რაზე?

პ — ალბათ იმ ცხოვრებაზე, რომლითაც მინდოდა მეცხოვრა!  
თამარი კოცნის.

მ — ცხოვრება?... რა არის ცხოვრება?

პ — ცხოვრება?... ეს შემთხვევითობებისა და ღმერთის ჯამია!... მე-  
ტი არაფერი!

მ — შეტი არაფერი! (კონის) რა ჭკვიანი ხარ! რა ჭკვიანი ხარ!

პ — გაიხადე და დანექი! თამარი იცინის.

მ — (დგება) ღმერთო ჩემო! ბოლოს ყველაფერი რა მარტივი ხდება!

პ — გაიხადე და დანექი!

მ — შენ გაიხადე! მე კი გიჩვენებ იმას, რაც გინდა!

პ — დამცინი?

დიდხანს უყურებენ ერთმანეთს.

მ — ძალიან გთხოვ! ნუ გავაკეთებთ ამას!

პ — რატომ?

მ — იმიტომ! (იცინის) იმიტომ, რომ მსიამოვნებს შენთან ყოფნა! სიამოვნებასთან ერთად კი, თუ არ არსებობს ტანჯვა, ჩნდება, ...ჩნდება გამაძლარი სიყვარული იმიტომ რომ, თუ განყობს, ასე ვთქვათ... მიყვარხარ!

პ — დედა, ეს რა მითხარი! იქნებ რომანსებიც გვემღერა?... ჩვენ ხომ ბავშვები არა ვართ!... შენ გგონია მითხარი და გამარჯვე! ამის მერე არაფერი არ მოხდება!... უბრალოდ დღევანდელი დღე არც კი დაგვამახსოვრდება!... უარი მითხრა და გამარჯვების დროშა ააფრიალა!... არც შენ მოგიგია და არც მე! ნიჩაია!... ისე კი, იქნებ მოგვწონებოდა ორივეს!

მ — მე არ უნდა მომწონებოდა!

პ — ეს ხომ ჯანმრთელობაა! შეხედე ყველაფერს არა შუა საუკუნეების კოშკიდან, არამედ ამ საუკუნის ფანჯრიდან!

მ — ნუ მახვევ ბავშვივით!... შენ თუ გგონია, რომ შენი ხორთუმი საჭიროა იმისათვის, რომ ნირვანაში ჩავვარდე ან თავზე ცა გამეხსნას, ძალიან ცდები!... სხვა მრავალი საშუალება არსებობს, ამის მისაღწევად!

პ — რა სხვანაირად აჭიკჭიკდი!

მ — იმიტომ, რომ მაძალებ!

პ — რა, არ გინდა?

მ — მინდა!

პ — მეც მინდა! ყველაფერი საშინლად მარტივია, რა საჭიროა გართულება!... გენიალური ყოველთვის მარტივია!

მ — (ცდილობს აუხსნას) მინდა, მაგრამ არა შენგან!... შენ უმთვის ხევა ხარ!

პ — ღმერთო ჩემო! ერთი სიამოვნების გულისათვის შეიძლება ამდენი კამათი?... მე ხომ არც რომი მინდა, არც მილიონი, არც მშვიდობა!... ერთი პატარა რაღაცა, რომლის გამო ქვეყანა არ დაინგრევა!

მ — ახლა რაღაცას გეტყვი და... იცოდე მეტივერ აღარ გავიმეორებ!... ერთი წლის წინ რომ გეთხოვა, დედას გეფიცები, ყველაფერს გავაკეთებდი!... (იცინის) შენ გგონია ახლა მენანება!... შენ გგონია, ამას რაიმე დიდი მნიშვნელობა აქვს! შენ გგონია, რომ ჩემთვის ესაა და სხვა არაფერი! (იცინის)... სასაცილოა, არა! სულ ვფიქრობ, ამ ბოლო დროს!... საიდან გაგვიჩნდა ეს შუუკავებელი სწრაფვა, გავძლეთ ბოლომდე იმ სიამოვნებით, რომელიც საბოლოოდ გვკლავს!... გაიგე?

პ — მსახიობებს სუქტაკლის მერე ყოველთვის მგლებივით შიათ!

მ — მარტო ეს არ მინდა, გაიგე?...

პერსონაჟი ფეხზე კიდებს ხელს, თამარი ხელს კრავს.

მ — აუ! რომ იცოდე რა პატარა ხარ!

პ — შე პირველად არა ვარ ქალთან!

მ — ქალთან?... პირველად ხარ!

პ — რანაირად ატრიალებ აზრებს! ისევ მეთამაშები!... ქალები?! ვინა ხართ ეს ქალები?

მ — რამე რომ იყოს, ცოლად მომიყვანდი?

პ — რა, ქორწილები გაკლია? შალახო და ჩქარი ტაში საცივი და

მანი ქაში

მ — აი, მე კი მოგიყვანდი!

პ — ღმერთო ჩემო, რა პოეტურია!... მას უნდა, ის არ აძლევს, მაგრამ

ისე უყვარს, ლამის გაათავოს!

მ — იცინი?... მეც მეცინება!

ორივე იცინის. პერსონაჟი სიგარეტს უკიდებს. ბნულდება.

პ — შენ გგონია დღეს რაიმე მოიგე?... არაფერი!... შეგეძლო მოგგო, აი აქ თუ შემებრძოლებოდი!... (უჩვენებს იატაკზე) სიტყვები იცი რამდენი სიტყვა მაქვს ნათქვამი!... რამდენი აღარ მახსოვს!... ცხოვრება, შემთხვევითობები და სიტყვების რახარუხია!... ალბათ არც ეს დღე შემახსოვრება!

მ — აი მაგაშია ჩვენს შორის განსხვავება! შენ ივინყებ იმას, რაც მე არ დამავინწყდება!

შემოდის პერსონაჟის მამა, სპორტულ ქუდში გაზეთით ხელში.

მამა — აი რა ვიპოვნე, ძალიან გაგიხარდება!... რა ანეგლოტებს არ მოიფიქრებენ, კაცო!... მინც საიდან გამოსდით ასეთი სასაცილოები!... დევუშკა, დევუშკა! ჩტო ვი სეგოდნია ვეჩერომ დელაეტეო!... იცი რა უთხრა დევუშკამ?... სეგოდნია ვეჩერომ, ია ვსიო სდელაიუ-ოო!...

პ — რატომ გახურავს ეგ ქუდი? მამა?!

მ — გარეთ ვიყავი!

პ — ერთი საათის წინ? — მოიხადე რა! მაგ ქუდში ბურატინოს გახარი!

მ — ბურატინო და ხისთავიანი შენა ხარი!

პ — ხა-ხა-ხა!

მ — რაზე გეცინება?... სულ გაგიჟდი!

პ — ეზოში ყველა აღმაცერად გიყურებს! დადიხარ მათხოვარივით!

მ — ასე თუ განუხებს ეს ქუდი, მიყიდე ახალი!... მე სულაც არ მანუხებს! ყველაფერზე კუჭი ეწვის!

პ — მენწვის, დიახაც, მენწვის!

მ — მერე დალიე ზორჯოში, ან სოდიანი წყალი!

პ — მამა, ძალიან გთხოვ, როცა ვმუშაობ, თავი დამანებე! გაიგე?

მ — (გადის) ხომ შეიძლება ხანდახან მეც მომიხდეს უდროო დროს დალაპარაკება!

მამა გადის. პერსონაჟი იატაკზე წევბა. შემოდის თამარი და ცალხელა. ის ოცდაათიოდე წლის, გაუპარსავი კაცია.

მამარი — რას დამდევ კუდში?!... მეტი საქმე არა გაქვს?... იქით ნავალ გამოწყვები!... აქეთ ნავალ, გამომეკიდები!

ცალხელა — იცი რა მინდა გითხრა!... (ყოყმანობს) რომ მე... დაგავინწყდა მაშინ!... შენ თვითონ რომ გამოწყვეი!... მერე, გახსოვს, როგორ მკარი ხელი?... მე... მე... არ მინდოდა წასვლა!... ახლა კიდე... ჩემს ფეხებს ვუთხარი, არ გინდათ! ნუ მისდევთ! თავი დაანებეთ!... მაგრამ მინც გამოგეკიდენი!... თამარ, ნუ გამაგდებ მაშინდელივით!... აღარ შემოიძლია!... ადრე სანამ ერთად ვიყავით, ვიცოდი რაც მინდოდა ამ ცხოვრებისაგან!... მერე!... აღარ მყავდი!... თამარი!... მოტეხილი ტოტივითა ვარ!... არც მწვავს ვინმე და არც მჩუხავს!... ვლპები!... თითქოს ვილატას დავეჭიდე და... კი არ წავაგე, დამაჩოქა!... რა ვქნა?!... რა ვქნა?...

მ — შენ თვითონ გინდოდა წასვლა!... რაც გინდა, ის უნდა აკეთო! აუცილებლად გააკეთე ის, რაც გინდა!... თორემ, მერე დაგანვება კისერზე და მთელს ცხოვრებას ნაგიშლის!...



ც — შენ რა გგონია, ახლა არ მანვეს?... ახლა არ მიშლის სიცოცხლეს?

მ — მერე რა! შენ ხომ ბედნიერი ხარ! აღარ გჭირდება გმირის მამის ნამდვილი გახდის აღარ არის საჭირო აკეთო ის, რაც არ არის შენი შენ, შენი თავი იპოვე! მშურს!

ც — დამცინი? აღარ მინდა ასეთი სიცოცხლე!

მ — შენ რაიმეს შეცვლა რომ გდომებოდა, აქ არ ჩამოხვიდოდი... გემევენება, რომ არ ხარ იმით კმაყოფილი, რაც გახდის ხომ მართალი ვარ!

ც — ნუთუ ესეთი ცუდი ვარ!

მ — არა, შენ გაფუჭებული ხარ!... მაგრამ იცოდე მე მაქვს შენგან რაღაც, რაც სხვებთან არასოდეს მქონია! ესაა წარსული!

ც — კომედიაა ეს ცხოვრება!... იმითაც ვარ კმაყოფილი, ხანდახან რომ გეხები!

მ — ბედნიერია არა ის, ვისაც ბევრი აქვს, არამედ ის, ვინც კმაყოფილია!... რაც იყო კარგია, რომ იყო და აღარ იქნება!

ც — კომედია, ეს ტრაგედიაა, პლიუს დრო!...

მ — რაა!

ც — იცი, ყველაზე მეტად რა მაინტერესებს, რატომ არ გაექცე?... ვერთადერთი, რაც ვერ გამოიგია, რას აკეთებდი იქ ამდენ ხანს?

მ — რას ვაკეთებდი?... რას ვაკეთებდი? (პერსონაჟს) ... აღარ მახსოვს, რას ვაკეთებდი?

პერსონაჟი წამოჯდება.

პ — მღერო-დი?... მღე-რო-დი?

მ — ვმღეროდი!

ც — რაა? (იციანის).

მ — ვმღეროდი ის კი ყურადღებით მისმენდა!

ც — (იციანის) რა, მე არ გისმენდი?!... შენ ოღონდ გეთხოვა და მეც მოგისმენდი!... რამდენჯერ მომისმენია!

მ — არა, შენ მელოდიას უსმენდი, ის კი მე მისმენდა!... ჰო, მისმენდა!

ც — აუ! რა სისულელეა ყველაფერი! სი-სუ-ლე-ლე... თანაც გტკივა!

მ — რაც გტკივა, არ არის სისულელე! ძალიან გთხოვ, წადი შენ იმიტომ წააგე, რომ დამარცხდი!

ც — რა, სხვანაირი წაგებაც არსებობს!

მ — არსებობს, აგებს და არ მარცხდება ის, ვისაც სწამს! გაიგე, ლა-ზარო?

ც — თუ გინდა იცოცხო, უნდა იყო ოდნავ მშიშარაც!

თამარი იციანის. ცალბელა აკეთებს რევერანსს და კოცნის კაპის კალ-თაზე.

ც — ევამ თუ არ უღალატა ადამს, მაშინ ჩვენ რატომ გავჩნდით მა-იმუნებისაგან? თამარი ხელს კრავს.

მ — ამ ცხოვრებაში ცხვარი იყავი და ამიტომაც გაგპარსეს!

ც — (შეხედავს) ვერავინ მოგიგებს ომს! რადგან იბრძვი იმისათვის, რომ მოკვდე!

ცალბელა იზიდავს თამარს.

მ — შენ ისეთი კეთილი გული გაქვს, რომ აუცილებლად გადა-შენდები!

ც — სქელკანიანი არა ვარ იცოდე!... მეც ადამიანი ვარ!

თამარი სილას აწნის.

მ — მაიმუნისგან ადამიანი არ იზრდება!

თამარი გადის.

ც — ადამიანი ვარ! მეც ხომ ადამიანი ვარ! (მღერის) მეც ხომ ადამიანი ვარ, გაჩენილი ღვთისაგან!  
ხელს ირტყამს სახეში.

ც — თუ ასეთი ადამიანი იყავი, რატომ ყველას არ უთხარი, რა იყო შენთვის ეს ქალი?... რატომ?... მეც ხომ ადამიანი ვარ, გაჩენილი ღვთისაგან!

სცენა ბნელდება.

## II მოქმედება

სცენაზე პერსონაჟი და ცალხელა; ლამბის შუქზე ქეიფობენ.

პირსონაჟი და ცალხელა — (მღერიან) მე რომ ვლოთობ, შენ რას გიშლი, ძმობილო!... მეც კაცი ვარ, ეგრე რაზედ მიყურებს!... მეც მახურავს თავზე ნამუსის ქუდი!... ტრა-რა-რა-რაა!... მეც ხომ ადამიანი ვარ, გაჩენილი ღვთისაგან!

ცალხელა — დედას გეფიცები, თუ რაიმე სხვა მინდოდეს! არაფერი არ მინდა!... ერთი-ორი ლუკმა, ცოლ-შვილი მაძლარი, კაი ფირმა სიგარეტი და... მეტი არაფერი!

პირსონაჟი — კაცს ჭამა რომ არ უნდოდეს, ყველა პრობლემა მოხსნილი ექნებოდა!

ც — ეს ყველაფერი მინდა, მაგრამ... იცი რა თქვა ერთმა ჭკვიანმა კაცმა — მე ახლა ვარ ამპარტავანი, მაგრამ, რომი მოითხოვს, რომ ვიყო ამპარტავანიო!... ამიტომაც ვარ ამპარტავანიო!... დავდივარ და ვაკეთებ ათასს კი არა, ათი ათასს!... რად მინდა?... მჭირდება ნეკა თითის ხელა, მაგრამ სხვები ამას ვერ გაიგებენ!... იცი რატომ?... იმიტომ, რომ თუ შენ არ დაასწარი, ის ნაბიჭვარი გააკეთებს და მერე ზევიდან გადმოგხედავს!... მე, მირჩევნია თვითონ ვუყურებდე ამ არაკაცებს ზევიდან, ვიდრე ისინი მე!... თორემ ფული... (აფურთხებს) სახურავზე რომ ახვალ, მთელს ქალაქს გადახედავ და კაი გულიანად გადააფურთხებ, აი ეს ფურთხი არის ფული!... ეგრეა ძმაო ცხოვრება!... თორემ, ამ წნილს და ამ გამხმარ პურს არაფერი მირჩევნია!... (იციანის) ან ჩვენ უნდა ვიცხოვროთ სხვაზე კარგად, ან უნდა ვიყოთ ქრისტესავით უკვდავები!

პ — რომელ ეკლესიაში დადიხარ, ბიჭო?!

ც — მე ბევრ ეკლესიაში დავდივარ, მაგრამ... მერე ხომ გამოვდივარ იქიდან!

პ — რას მაიმუნობ, არ გრცხვენია!

ც — ინდონეზიური ლეგენდაა — ორანგუტანი თუ იცი რატომ არ ლაპარაკობს, იმიტომ რომ მუშაობა არავინ დააძალოს!... მე რაკი ვლაპარაკობ, ვმუშაობ კიდევაც! და იმიტომ არა ვარ ორანგუტანი!...

პ — (იციანის) რაღაცის თქმა მინდოდა და... დამავინწყდა!

ც — დედამინაზე ორი ჯიშის ცხოველი ჰგავს ერთმანეთს! ადამიანი და ღორი! იცი რითი გვანან ერთმანეთს?... ორივენი განავალს ჭამენ! მხოლოდ ღორი ყველას განავალს ჭამს, ადამიანი კი მარტრ დედამისისას მიერთმევს!... მოდი ამ ჭქით...  
შემოდის მამა.

ც — ჩვენს მშობლებს გაუმარჯოს, განსაკუთრებით დედასა და მამას!... გაგიმარჯოთ!

მამა — გმადლობოთ!... ქეიფობთ!... მერე ამ მარხვაში სმა შეიძლება?

ც — მერე ვინ სვამს? სამი ბოთლი ორ კაცზე... ეს დალევია? გაგიმარჯოთ!

მ — გაგიმარჯოს მამა!... კარგად იყავი, შენი ჭირიმი!

მ — ორივეს გაგიმარჯოთ!

მ — თქვენ არ დაღვეთ ჩვენთან ერთად!... თუმცა რაღას დაღვე, აღ-  
არც არის...

ცალხელა წინ გამოდის და სიგარეტს უკიდებს.

მ — მარხვაზე გამახსენდა!... წინა კვირას მაგრა ვიქეიფე ერთ ოჯახში.  
წამოვედი და გზა ამერია, ვიარე, ვიარე და მონასტერს მივაღდექი. დავუბ-  
რახუნე, გამიღეს. შევედი. სხედან მაგიდასთან ბერები და ჭამენ. მეც დამ-  
პატიყეს. დავჯექი. გადმომიღეს საჭმელი და... რას ვხედავ, მაკარონი და  
კატლეტი!... ამ გაგანია მარხვაში კატლეტებს ჭამენ?!... უხ, ამათი მეთქი!  
მთვრალი კი ვიყავი, მაგრამ ჩამენვა გულ-მუცელი წამოვხტი და ვუყვირე!  
აიტ, თქვე ფარისევლებო-მეთქი! თქვე მატყუარებო და უნამუსოებო-მეთ-  
ქი! ზიხართ აქ, კაის ჭამთ და კაის სვამთ! ხორცი არ გაკლიათ ამ შუაგულ  
მარხვაში და არაფერი-მეთქი!... იქ გარეთ კიდე ხალხს ატყუებთ! ხორცი  
არ ჭამოთ, იმარხულეთო! თქვე მართლა დასამარხებო-მეთქი! ის დრო  
ხომ არ გგონიათ, ადრე რომ იყო!... უუ, თქვე ოპიუმო-მეთქი, და მაგრა  
დავუბრაზუნე!... ძალიან კი შევაშინე!... სუყველა ლონდრეში ხართ გადა-  
საღები-მეთქი?

მ — ხომ არ გცემეს მერე!

მ — არა კაცო!... — უბრალოდ, როცა დავიღალე ყვირილით, ძაან  
ხმადაბლა მითხრეს, ეს კატლეტები სოიოსაგან არის გაკეთებული!

მ — მერე!

მ — არაფერი! გავაგრძელეთ ჭამა! წამოსვლისას ერთმა ბერმა მითხ-  
რა, სიბრაზეს თუ გადაეჩვევი, კაი იქნებაო! როგორ უნდა გადავეჩვიო-მეთ-  
ქი!... გაბრაზებას როცა იწყებო, გულში ასამდე დაითვალე და გულიც  
გადმოგიქართულდებაო!...

მ — გული გადმოგიქართულდებაო!... კარგად უთქვამს!

მ — კარგად კი თქვა, მაგრამ ჩვენ ვცხოვრობთ რეალურ სამყაროში  
და ისინი კი ღმერთთან!... ყოველ გაბრაზებაზე მე ასამდე თუ ვითვალე, —  
კი გავა ეს ჩემი დროცა!...

მ — ჰოო!

მ — ეეჰ! სამწუხაროდ, ცხოვრებაში აღარაფერია ამალღებული, ყვე-  
ლაფერი სასტიკად უბრალოა!

ცალხელას ეკინება.

მ — ანეგდოტი გამახსენდა!... ტყეში, ქოხში ზის კაცი. ისმის კარ-  
ზე კაკუნი. აღებს, ზღურბლზე დათვი დგას. — ეე კაცო! — ეკითხება დათ-  
ვი, — წებო გააქვს?... არა, არა მაქვს!... დათვი შებრუნდა და წავიდა. გა-  
დის დრო და კარზე ისევ ისმის კაკუნი. აღებს კარს და იქ ისევ დათვი  
დგას — აი მოგიტანე! — ეუბნება გლეხს. რა მომიტანე? — წებო!... ხან-  
დახან თავი ასეთი გრძელი კომედიის, ფარსის პერსონაჟი მგონია! თქვენ  
არ გაქვთ ხოლმე ასეთი შეგრძნება?

სამივე იცინის.

მ — ცოტა ნაადრევად ხომ არ გაგიჩნდა ეგ შეგრძნება?

მ — რატომ? არ შეიძლება?

მ — რაკი სიტყვამ მოიტანა, შეიძლება!

პერსონაჟი მიდის და გვერდით კედელს ცარცით აწერს.

ფარსი დაიწყო!!!

წერტილის დასმასთან ერთად სამივე სწრაფად გადაიან. შემოდის ხან-  
შიშესული თავსაფრიანი ქალი, ეს დედაა, სკამზე ჯდება. მცირე პაუზის  
შემდეგ შემოდის გიორგი.



დედა — რატომღაც ვგრძნობდი და მეგონა, რომ სწორედ მესამე დღეს ჩამოხვიდოდოდი პირველ და მეორე კი არა, არამედ მესამე!... მომკალი და სახეში ვერ ვუყურებ!... რაც მოკვდა, იმის მერე არც კი შემიხვედრია! ჩემი ზობელი ქალებისაგან გავიგე, პირი ვერ დაუშუნიათ, და ასე ნახევრადლია დარჩენილი!... პირდაფრენილი წევს ახლა!... ვერ შევხედავ!... მგონია, საკმარისია მკვდარს შევხედო და სწორედ მაშინ მოკვდება-მეთქი!... რა ვქნა, ასე მგონია!... ახლა ჩემთვის ჯერაც ცოცხალია!...

ბიორბი — ...იურა ვნახე ამას წინათ!... გახსოვს, შენ რომ მიტხარი, რუსეთში მოკლესო!... ცოცხალია!

დე — პოო!... რა ვიცი, ჩვენ კი გამოვიტირეთ!... უდროოდ ნასულეებში, რამდენჯერ უხსენებია და დაუღევია მამაშენს მაგის სადღეგრძელო!... ეეჰ, ვინ იცის!

ბ — ცოცხალი მკვდარი გვგონია, მკვდარი კი ცოცხალი!

დე — სიკვდილს ყოველთვის დღესასწაულის გარეშე ვუახლოვდებით!

ბ — რა თქვი?... შევალ!... დავხედავ!

დე — გიო!... რაღაც უნდა გითხრა! არავისთვის მითქვამს, მარტო შენ გეუბნები! გუშინ საღამოს, ბალზამირების გასაკეთებლად ექიმი მოიყვანეს, მე მაშინ სამზარეულოში ვიყავი!... იქიდან შევიხედე იმ ოთახში და... დავინახე! ექიმი მუცელთან რაღაცას ეჩხიკინებოდა... უცებ მამაშენმა თავი წამოსწია და ექიმს შეხედა! ექიმმა დაინახა, მაგრამ კი არ შეშინებია... გაუცინა და იცი რა უთხრა... მაპატიოე, მაგრამ ყველას ასე ვუკეთებ, ასეა საჭირო და რა ვქნაო!... მამაშენმაც ამ სიტყვების მერე თავი დახარა და დანვა!... გესმის გიორგი... ისევ დანვა!

ბ — დედა! მკვდრებმა ასე იციან!... რომელიმე ნერვი ექნებოდა დარჩენილი ცოცხალი ასე ხდება ხოლმე! სიკვდილის მერე ადამიანებს ხან ფრჩხილები ეზრდებათ, ხან თმები! ზოგი ნაწილი ცოცხლობს, ზოგი მკვდარია!

დე — რას ნიშნავს, ასე ხდება! როცა თითზე განგრენა გემართება, და გაჭრია! რატომ არ გმარხავენ თითთან ერთად, ისიც ხომ მკვდარია იმიტომ არ გმარხავენ, რომ ცოცხალი ხარ! რაღაც ცოცხალია შენში!... მერე რაიმე თუ არის ადამიანში ცოცხალი, მკვდარი რატომ უნდა დაარქვან იმას?... მკვდარს რატომ ეძახიან?... ცოცხალი რატომ უნდა დამარხონ?... რატომ?... მარტო იმიტომ, რომ ვიღაცეებს მკვდარი ჰგონიათ?... მერე ეგ საკმარისია ადამიანის დასამარხავად?... მკვდარი იურაც ეგონათ! მის მეტმა არავინ იცოდა ცოცხალი რომ იყო! მერე დაამარხვინა თავი, ჰა?... დაამარხვინა?... არა! არც ჩვენ უნდა დავმარხოთ!

ბ — მორჩი სისულელებს, დედა! მოკვდა, გაიგე, მოკვდა!... რაღაცით ყველანი მკვდრები ვართ, რაღაცით ცოცხლები! ჩვენში, ის რაღაც ნაწილით მოკვდა და უნდა დავმარხოთ! რაღაც ნაწილით ცოცხალია და რაც არ უნდა გვინდოდეს, ვერ დავმარხავთ!... ეს ყველაზე ცუდი გადაწყვეტილებაა, რაც კი შეიძლებოდა ჩვენ მიგველო, მაგრამ ამას ვერაფრით შევცვლით!... ყველანი მოვკვდებით!... ამას არავითარი რწმენა, არავითარი ფანტაზია არ უშველის!

დე — ჩემი რწმენა შენ უფრო გტანჯავს, ვიდრე მე შენი სისასტიკე!

ბ — ეს სისასტიკე არაა! ეს ჩვეულებრივი ცხოვრებაა!

დე — ჩვეულებრივი ცხოვრება!... რომლითაც არავის უცხოვრია!...

ბ — დანაშაული ათანაბრებს მათ, ვინც ის ჩაიდინა! ჩვენ ყველა ველოდით ამას!

დე — შენთვის უკეთესია, რომ ის მკვდარი იყოს?

ბ — რაც დროს მოაქვს, ყველაფერი უკეთესია!



ბ — (უყურებს) ჩვენ გვეძლევა დაბადების ერთი და სიკვდილისათა-  
სი გზა!

დედა დგება და სანთელს ანთებს, აწვდის გიორგის. შებრუნდება.

დ — სანთლით შედი... ნელ-ნელა ვკვდებით, მეც, შენც, ისინიც...

ბ — დედა! მაიმუნებისაგან მხოლოდ იმით განვსხვავდებით, რომ უფ-  
რო მეტად ვზრუნავთ წარსულზე და მომავალზე! დედა მიდის.

დ — რეპლიკები, რეპლიკები!... ნეტა ყველამ იცოდეს, თუ რა დროს  
რა რეპლიკა უნდა თქვას! დრო კი არ კლავს ადამიანს, არამედ უდროოდ  
წარმოთქმული სიტყვები!

სცენის ხილრმეში ნათდება პერსონაჟის მამა. ის უახლოვდება სან-  
თელს. ჯდება.

ბ — ჩვენ მხოლოდ მაშინ გვიყვარს ერთმანეთი, როცა გვინდა ვიცო-  
ცხოლოთ, მაგრამ საკმარისია სიკვდილი მომინდეს და სიყვარულიც სად-  
ღაც ქრება!... სიკვდილი, სიყვარულის მერე არსებობს!

მ — ვერაფრით გრიპი ვერ მოვიცილე! მცირე, სიცხე მაქვს! ძვლებში  
მტეხავს! ცხვირიდან წყალივით მომდის! ერთი კვირის წინ ერთი გრიპი  
ახლა მეორე!... ვერაფრით ვერ მოვიცილე!

ბ — შენ მოცილდი რო, ეგ მოგცილდეს!

მ — როგორ მოგწონს, როცა ვნერვიულობ!... მოდი ერთი ჩემს ასა-  
კამდე და რას იჭიკჭიკებ იმასაც ვნახავ!

ბ — მე შენ იმაზე მეტად მიყვარხარ, ვიდრე მგონია!

მ — რაში გამოიხატება მერე ეგ! იმაში, რომ დამცინი, პატივს არ  
მცემ! საკმარისია რაიმეზე დავინწყო ლაპარაკი, სახეზე ირონიული ღიმილი  
გეხატება!

ბ — ტონი გაქვს ისეთი!

მ — როგორ ისეთი?

ბ — აი, თითქოს შენს ნათქვამში ეჭვი არავინ უნდა შეიტანოს!

მ — ყველას აქვს ეჭვის შეტანის უფლება, შენს გარდა! შენ ჩემი  
შვილი ხარ!

ბ — მე შენი შვილი ვარ, მაგრამ შენ არა ხარ ჩემი ღმერთი!

მ — იყო პერიოდი, როცა მე შენთვის ყველაფერი ვიყავი!

ბ — მეც შენთვის!... მაგრამ შევიცვალეთ. მეც ვიპარსავ ეხლა წვერს!  
სახეებიც კი შეგვეცვალა!

მ — ყველაზე საშინო ავადმყოფობაა ის, რომელიც სახის გამომეტ-  
ყველებს ცვლის!

ბ — მამა! შენ... გამაგებინე რატომ აძლევ ყველას იმის უფლებას,  
რომ გელაპარაკონ ის, რასაც შენზე ფიქრობენ! არავის ეუბნებები, შენი  
შვილის გარდა! არ გაინტერესებს, ან არ განიცდი იმას, თუ რას ფიქრო-  
ბენ შენზე!... იცი, ყველაზე მეტად რა მაცლებს, ერთხელაც არ გითქვამს,  
აჯობე იმას! ის შენზე უარესიაო! ან შენ ხარ მასზე უკეთესიო!... რაღაც  
წყნარი და გრილი ცხოვრებით ცხოვრობ!... მამა, ეს არ არის ცხოვრება!  
შენ იცილებ მას, და არ ებრძვი!... ეს მაგიუებს! მა-გი-უებს!

მ — ისევ თხზავს!... თხზავ, თხზავ, პატარა კომედიებს, დიდი ფსევდო-  
მორალებით!... რომ გიყურებ, სავსე სახე გაქვს!... მამლარი!... კმაყოფი-  
ლი!... სიამოვნებით სავსე! ნეტარებით გამძლარი!

შემოდის პერსონაჟი და გიორგის გვერდით ჯდება.

ბ — მაქვს!

პ — მე ყველაფერი ვიცი, რასაც ახლა იტყვი! ნუ გეცინება!

ბ — ნეტარება ფიტავსო ადამიანს!

პ — ასე ამბობ, არა!

მ — იცი რა! ხორცში მთესველი ხორცისაგან მოიმკის ხრწნილებას,  
ხოლო სულში მთესველი სულისაგან მოიმკის საუკუნო ცხოვრებას!

პ — ადამიანებს სხვადასხვა რამეები უყვართ! მაგრამ მხოლოდ ზოგნი ერთი რამ თუ შეეფერებათ მათ!

ბ — მამა, სხვა დრო აღარ გვექნება!... ესაა ჩვენი ცხოვრება!

მ — ახალი ამბავი!

ბ — ახალი ამბავი?! ახალი ამბავი! ახალი ამბავი!!! ახალი ამბავი...

პ — ბავშვები ერთობიან სათამაშოებით, დიდები კი სიტყვებით!

მ — იგონებ! იგონებ, ისევ იგონებ! არ შეიძლება უბრალოდ იცხოვრო? იყო წყნარი და კეთილი, ისეთი, როგორც იყავი...

პ — ვიყავი?... გამაგებინე, როდის ვიყავი მე არ მახსოვს!

ბ — მე მინდა ხმაურიანი და არა კეთილი ცხოვრება.

მ — სიცოცხლე არ არის ხელოვნება! არ შეიძლება ადამიანებთან ასე ლაპარაკი!

პ — ვეძებ!... ვეძებ, რაღაცა შედეგს! რაღაცა მიზანს!

ბ — ხომ არ შეიძლება, იჯდე და ელოდე! იჯდე და ელოდე!

მ — რომ იპოვნი, რას უზამ იმ შენს მიზანს!

პ — რას ვუზამ და ვუკებნი! გეთაყვა! ვუკებნი!

მ — ღმერთო ჩემო!... რისთვის მოხვედი? ჩემი ნერვების მოსაშლელად? რისთვის შევიკრიბეთ შენ, მე და ჩვენი ურთიერთობა?

პ — ჩვენ ვიკრიბებით, რათა გავხდეთ უფრო ცუდები, ვიდრე ვიყავით!

ბ — ის ვინც გასცემს პასუხს შეკითხვას, თუ რატომ უნდა ვიცხოვროთ?... მას ეცოდინება ისიც, თუ როგორ უნდა ვიცხოვროთ!

მ — კამათიც აღარ იცით! ტელევიზორის არხებივით ხტუნაობთ, ერთი სიტყვიდან მეორეზე! ბოლომდე ვერ ამბობთ სათქმელს! არ გჭირდებათ!... რაღაცა ზის თქვენში, რომელიც ჩაღრმავების საშუალებას არ გაძლევთ! აჭერს თქვენს პულტს და... გაჭრიალებთ!... ცხოვრება, ეგ არ არის!... რაიმე თუ იცით ბოლომდე?... რაიმე თუ გაგიაზრებიათ გულის ტკივილამდე?... თქვენი ყოველდღიური ყოფა თამაშია, ჭერიალია! ვინც უკეთესად თამაშობს, ის არის ყველაზე კარგი! იცი როგორ ცხოვრობთ?... იმ ბავშვებივით, თოვლის კაცს რომ გააკეთებენ მთელი გულისყურით, მთელი მონდომებით, მერე გუნდებით დაანგრევენ!... და ეს უხარიანო!

პ — რა ვქნათ, მამა, ძალიან მიყვარხარ, მაგრამ ასეთი დაუნდობლები გავიზარდეთ! (იციანის) ყველაზე ძნელია გადაეჩვიო ბოროტებას!

მ — კაკ გოვორიტსია: მი ჩახტო მოლიმსა ბოგუ, კაკ დიავოლუ!... იმ კაცის ისტორია გამახსენდა, დათვზე სანადიროდ რომ იყო წასული!

პ — რომელი ისტორია!

მ — აი ის, გაზაფხულზე, წყაროსთავთან, დედა დათვი და მისი ორი ბელი რომ მოიმწყვდია კლდესთან! გაზაფხულზე, ხომ იცი რა სუსტია დათვი, ძლივს დადის, ცარიელი ძვალი და ტყავია, ვერანაირ ნინაღმდეგობას ვერ გაგინევს, მით უმეტეს, თუ ბელები ჰყავს! იმ კაცს თოფი დაუმიზნებია, დათვს კი ორივე ბელი აუყვანია და მკერდზე მიუკრავს!... სანამ თოფი ისროდა, უგრძვნია ცხოველს და საშინლად დაუბღავლია!

პ — მერე!

მ — სამივე მოუკლავს!... სოფელში რომ ჩაუთრეგვია ნანადირევი, და ოჯახში მიუყვანია! შვილები დაბრმავებია, იმ დღესვე! თვითონ კი ცოტა ხნის მერე მომკვდარა!... სიკვდილის წინ, სულ იმ დათვს იხსენებდა თურმე!... ღმერთი არსებობს ამქვეყნად!... მაგრამ ისინი თქვენ, რატომღაც ზედმეტად ბევრი გახვევიათ!

ბ — მამა! ძველი ტრაგიკოსი პოეტები, თუკი ვერ შეძლებდნენ თავი-



ანთ ნაწარმოებებში კვანძის გახსნას, ან რაიმე პრობლემის გადაწყვეტას, ეგრევე გამოიძახებდნენ ოლიმპიდან ღმერთებს და ყველაფერი თავის ადგილზე დგებოდა!

ბ — ეკლესიიდან მოვდიოდი და დავინახე პატარა ებრაელი ბიჭი, აი, ებრაელებს რომ ახურავთ, ისეთი ქუდი ეხურა თავზე. გაფაციცებით ითვლიდა ფულს, ქალაღდისაც ჰქონდა და ხურდებსაც საკმაოდ აჩხრიალებდა. მე კი ჯიბეში ორმოცდაათ თეთრზე მეტი არ მედო. ითვლიდა და რაღაცას ლიღინებდა! უცებ საიდანღაც გამოჩნდა მოხუცი ქალი, მათხოვარი! ჩამოკონკილი, შავებში ჩაცმული. იმ ბიჭმა ფული ჩაუჩხრიალა ხელში ალბათ ასე, ოცი თეთრი მიანიც იქნებოდა!... მე სახლამდე ზუსტად მაგდენი მყოფნიდა!...

მ — მერე!

ბ — მე, არაფერი მიმიცია!

მ — სიყვარული გაკლიათ! დაგორავთ და დაფარფატებთ მოწყვეტილი ბალახებივით! რაღაცაზე უნდა დაგაბნოთ განგებამ, თორემ ასე კალაბოკებივით იგორავებთ და უაზროდ გათელავთ ცხოვრებას!

ბ — რა თქვი?

მ — ცოლი უნდა მოიყვანო! მოიყვან და ყველაფერი დაწყნარდება! სიყვარული და ოჯახური სიმყუდროვეა საჭირო.

ბ — არსებობს კაცების ორი კატეგორია, სულელები და ცოლიანები!

ბ — ერთმა ქალმა ამიხსნა, რა არის სიყვარული! ეს არის ათიათასობით პატარა სპერმატოზოიდი, რომლებიც ჰყვირიან, გაშიშვით გარეთ, თორემ გავგიჟდებით! გამიშვით გარეთ, თორემ გადავირევი!

მამა წამოდგება.

მ — მაშინ თუ ეგ არის სიყვარული, დაანძრიე!

მამა გადის. ავტორი იცინის. გიორგი მიჰყვება, გააქვს სანთელი.

ბ — ღმერთო ჩემო, დავინწყეთ გრიპით, გადავედით ზევსებზე და დავმთავრეთ ანანიზმით!

პერსონაჟი იკეთებს ჰალსტუხს. იცინის. შემოდის ვანიკო დამოკლებული შარვლით. ცოტა უცნაური ბავშვია. ვანიკო არის გრიპის შვილი. ვანიკოს როლს, ალბათ, თინიკო უნდა ასრულებდეს.

ჰალსტიუსნიანი — ნეტა სად დამემალა გრიპის ბიჭი? სად ვეძებო ახლა! ვანიკო, ვანიკო, სადა ხარ! უახლოვდება ვანიკოს.

ბ — (ვანიკოს) ვანიკო ხომ არ გინახავს?

ვანიკო გაკვირვებული აქნევს თავს.

ბ — სად იქნება ნეტა! ჯიბეებში არ არის! თმებში არ არის! ააა, აქ ხომ არ არის! აქაც არ არის! რა ეშმაკია, ხედავ, ამ ტრიალ მინდორში ისე დამემალა, ვერც კი ვპოულობ! ვანიკოს აუვარდება სიცილი.

ბ — სიცილის ხმა კი შესმის, მაგრამ ვერ ვხედავ აი, ეს არ არის ჩვენი ჭკვიანი ვანიკო?! სად იყავი, ბიჭო, სად დამემალე?

ბ. — მართლა ვერ დამინახე! (იცინის) თვალეზი დავხუჭე და დაგემალე!... აუ, რა შტერი ხარ! რა უნდოდა, ქალაქელო, ჩემს პოვნას! აგი მიწა ხომ მრგვალია! დაარტყამი კრუგს და მიპოვნი! შა-შა-შა!

ბ — აბა თუ შეტყვი, რატომბა დედამინა მრგვალი?

ბ — აუ, რა სულელი ხარ! იმიტომბა მრგვალი, რომ... კუთხეები არა აქვს!

ბ — გამარჯობა შენი! სისულელეებს ნუ ლაპარაკობ!

ბ — (სერიოზულად) მე არ ვიცი სისულელეებს ლაპარაკი სისულელები თვითონ ლაპარაკობენ!... მე არ ვლაპარაკობ!

ჰ — კიდევ რას ლაპარაკობენ სისულელეები?

მ — (დაფიქრდება) აბა, თუ მეტყვიო, რატომაა დედამინა მრგვალიო?

ჰ — მერე?

მ — რა ვიცი მე! შენ გკითხეს სისულელეებმა, მე კი არა?

ჰ — იმიტომაა მრგვალი... ვიცით, რომ მრგვალია და აბა რომ არ ვიცოდეთ, ხომ არ იქნებოდა... ადრე სანამ არ ვიცოდით, დედამინა ბრტყელი იყო და არა ბურთივით მრგვალი ვანიკო იცინის.

მ — აუ, შენც რა შტერი ხარ! მოდი ვიყოთ ძმაკაცები!

ჰ — კაი, ვიყოთ! დაკარ ხელი!

ჩამოართმევენ ერთმანეთს ხელს, ვანიკო თვალეში ჩახედავს.

მ — შენ ისე აკვარკვალე მაც თვალეში ისე აკვარკვალე, რომ...

ჰ — რა!

მ — რომ, ძალიან გავხარ იმას... რომ კვდარობს ახლას  
ისმის ჭეჭა-ჭუხილის ხმა. ორივე ზევით იხედება.

ჰ — სხვას არავის ვგავარ?

მ — ცა გაცივდა და ახველებს! გრიპი აქვს და სიცხე!

ჰ — შენ ასე გგონია!

მ — კი! ცასაც მოდის წვინტლები! კიდო ცას საღამოობით გამორთავენ! დილით კიდო, სანამ გვეიღვიძებ, ღმერთი ცას ჩართავს და განათდება!

ჰ — საინტერესოა! მზე შენ რა გგონია?

მ — მზე? მზე, ლამპუჩკაა!

ჰალსტუხიანი იცინის, მას ვანიკოც აჰყვება.

მ — არ გინდა, ჩემთან ერთად წაგიყვან. ქალაქი მოვძებნოთ?

მ — ქალაქის პოვნა რათ გინდა, იქანა ბევრი ნაგავი და მანქანები დადიანო!

ჰ — ეს სხვანაირი ქალაქია, ის ჯერ არ უპოვნიათ! წამოხვალ?

მ — კი მინდა წამოსვლა, მარა... ბაბუაჩემი არ გამიშვებს!

ჰ — რატომ?

მ — ბაბუას უნდა, რომ როცა მოკვდება, თვალეები დავუხუჭო! ასე მითხრა, იმ ღამით ქალისძუძუებიანი დათვი დამესიზმრებო და ასე მივხვდები, რომ უნდა მოკვდეო!

ჰ — ზუსტად მასე გითხრა?

მ — ჰო! შენ უნდა დამიხუჭო, თორემ ჩემით ვერ დავხუჭავო თვალეში! გაღებული თუ მექნებო, კვდარშიო, სითბო და სინათლე შემოიპარებო და წყნარად სიკვდილს არ მაცლისო... ისე კი ძან მინდა შენთან ერთად წამოსვლა!

ჰ — მოდი, რა ვქნათ იცი! ღამით გავიპაროთ, როცა ბაბუას ძინავს!... მაშინ თვალეშიც დახუჭული ექნება!

მ — არ შემიძლია! ბაბუას გარეშე არ შემიძლია უჩემოდ არ მოკვდება!...

ჰალსტუხიანი ჯიბიდან პატარა სარკეს იღებს და თმას ისწორებს.

მ — სარკეში ირეკლება ჭალი და კედლები! ყველაფერი ლანდია!... ყველაფერი ლანდია... იმ საზღვრებს გარდა, ანარეკლსა და ჩვენს შორის რომ გაუბამს ვილაცას!

მ — ისე აპლაყუნებ თვალეში! ჰოო, იმას გავხარ!

ჰ — ვის?

მ — ვინცხას!

ჰ — (იცინის) იმ დათვის ხომ არ ვგავარ, გიორგიმ რომ მოკლა იიააა! (იწყებს დათვივით ღრიალს).

3 — კი-კი იმას გავხარ და იმასაც! ორივეს ტალახიანი თვალები, ჭკონ-  
და და შენც ტალახიანი გაქვს! იმას გავხარ!

3 — ჰოდა თუ იმას ვგავარ, ახლავე შეგახრამუნებ! იიააა! მოვდივარ!  
იააა! შეგჭამ!

ორივე გარბის. შემოდინ გრიშა და თავგადაპარსული მოხუცი.

ბრიშა — იცი შენ, ლავრენტიჩ, რატომ დაგიძახე!

თავბადაპარსული — კი, ვიცის ჯიბიდან იღებს კასეტებს.

თ — ამ კასეტებზე მუზიკები მაქვს! ამაზე ოცია, ამაზე კიდო ოცდა-  
ხუთი! ამაზე ნაკლები მუზიკაა, მაგრამ უფრო კარგია, ქვას აატირებს,  
ისეთი მუზიკებია! ამიტომ ეს ოცი ღირს და ეს თხუთმეტი თლათ ოცდა-  
თხუთმეტი!

ბ — კი მაგრამ?

თ — კი, ვიცი მე, ამაზე ვაჭრობა რომ არ შეიძლება, მიცვალებულია  
მაინც! სხვადან ორმოცს რომ ვაფასებდი, შენთან ზომ ხედავ, დაუუკელი!

ბ — მარტო ერთი კასეტა რომ ვატრიალოთ?

თ — მომისმინე, შვილო! მაინც იგივე ფასი დაგიჯდება! მარტო კა-  
სეტებს ხომ არ გაძლევ, იქ დინამიკები, იქ მაგნიტოფონი! იქ გენერატორი  
ყველაფერი ეს ფული ჯდება! რაიმე რომ გაფუჭდეს, შენ გააკეთებ? ვერ  
გააკეთებ? მე კაი ფასს გეუბნები!

ბ — მოდი, ლავრენტიჩ, თუთხმეტი და ღვინო თავისი ზაკუსკით!

თ — ოზდათხუთმეტი და ბორჯომის მეტი არაფერი მინდა! ბუასილი  
მაქვს!

ბ — მე შენთვის ვამბობ, თორემ შენი მუზიკა არც მკვდარს ჭირდება  
და არც ჭირისუფალს!

თ — (იციინის) რა ხარ ჩემო გრიშა! მაგათ ჭირდებოდეს, სულ უფა-  
სოდ მოგცემდი... მაგრამ სასაცილო იცი რა არის, ჩვენ გვჭირდება!

ბ — უმირან ტაკ ს მუზიკოი, არა!... ოცი და მოვრჩეთ ამაზე!

თ — არა, შვილო! ეგეთ რამეებს ნუ მეუბნები! ჩვენ ხუთი დღე იმი-  
ტომ ვალოდინებთ მიცვალებულს, რომ კომფორტით დავასაფლაოთ! ოზ-  
დათხუთმეტი — ოზდათხუთმეტია და მორჩა!

გრიშა იღებს ფულს და აძლევს თავგადაპარსულს, რომელიც პირდა-  
პირ ჯიბეში იღებს.

ბ — რა, არ ითვის იქნება ზედმეტს გაძლევ?

თ — ისეთი მაგარი კაცი დავკარგეთ, რომ სირცხვილია ეგეთი ლაპა-  
რაკი! კარგად იყავი, შვილო! კასეტები და მთელი ინსტრუმენტები ნახევარ  
საათში იქნება!

ბ — კარგად იყავი!

წასვლას აპირებს, მაგრამ შემოდის გიორგი.

ბრიშა — გიორგი! საქმე მაქვს შენთან! ძალიან მეუხერხულემა, მაგ-  
რამ პირდაპირ გვითხარი, რამდენი ჭიქა უნდა დავლიოთ მამაშენის სსოვ-  
ნისა, რამდენი დაიბარა?

უახლოვდება თავგადაპარსული. შემოდის წვერებიანი მოხუციც.

ბიორბი — ვინ?

თ — როგორ თუ ზინ, შვილო! ცხონებულმა მამაშენმა!

ბიო — მართლა დაიბარა?

ბრიშა — ბიჭოს! წესია ასეთი, თორემ რომელ მომაკვდავს ან მიც-  
ვალებულს ცხელა ამისათვის!

წვერებიანი — (უხსნის) ასეა წესი და კანონი — ცხონებული ჭირი-  
სუფლის პირით იბარებს, რამდენი უნდა დალიონ პირადად მისი მოსახ-  
სენიებელი!... ხან თერთმეტს იბარებს! ხან ცხრას! ან ხუთს!... ჰოდა გვი-

თხარი ახლა, რამდენს დაიბარებდა, შენი აზრით, მამაშენი, თვარა ხალხი დაბნეული დადის!



ბიწო — (დაბნეულია) როგორ უნდა ვთქვა?...

თი — დაფიქრდი ჩაულრმავდი, იქნება შიგნიდან გითხრას ხმამი... ხომ იცი, ასეც ხდება!... ისე არ დააბრახუნო, მერე რომ ნანწყენი დარჩეს!

ბიწო — ვინ?

წი — ვინა და მამაშენი! წესი წესია, ასე თუ არ გავაკეთეთ, ვერ გავგიგებენ, იტყვიან არ უყვარდათო ან კაცად არ ჩათვალესო!... სხვანაირად არ გამოვა!

ბიწო — მაშინ სამი იყოს!

ბრიშა — აუჰ, სამი ცოტაა ბიჭო! მამაშენის ხსოვნას არ ეკადრება მაგდენი!... ხუთი კარგია, მაგრამ შვიდი ჯობია!

თი — არა, შენ ცხრაც შეგიძლია რომ თქვა და თერთმეტიც, მაგრამ... მერე უკვე ხალხი იბნევა და...

წი — ჰოო! უცნაური რალაცემები ხდება! ცეკვა, სიმღერა!... ალიაქოთი!

ბრიშა — ჩხუბი!... გაუთლელი ხალხია მერე ჩვენში, ხომ იცი! დასაფლავების კულტურა და განათლება არ ჩამოყალიბებიათ!

ბიწო — კარგი, მაშინ შვიდი იყოს!

ბრიშა — (ამოისუნთქავს) ავაშენა ღმერთმა!... ეეჰ! მამაშენი ისეთი კაცი იყო, ჯერ მაგას ვერ ვხვდებით, ვინ დავკარგეთ! ერთი ათი წლის მერე გავიგებთ, ვინც იყო!... მასეთი კაცი, სიკვდილის მერე უფრო ცოცხლობს!

წი — ყველას ჩაგვწყვიტა გული!... შვილო, რა კაცი იყო! სისხლი გამოშრა! დანა რომ დამარტყა, წვეთი არ გამომივა, ისე ვნერვიულობ!

თი — მეც! კაცო, მეც!

ბი — ეეჰ!... მადლობთ თანაგრძნობისათვის!

გიორგის გრიშა გაჰყავს გვერდზე.

ბიწო — რას შვება ის... ჩემი მეგობარი?

ბრიშა — მამაჩემთან და ვანიკოსთან ერთად ძინავს ოთახში, არაფრით არ დაიძინა სხვაგან! პიანინოსთან გაუშალე ზალაში, მარა არ ქნა! უცნაური კაცია, ლამლამობით წიგნებს კითხულობს!

ბიწო — მართლა! იკითხოს მერე...

ბრიშა — ტულეტში შევიდა და იქიდან მთელი წიგნი გამოიტანა უკან! არ გრცხვენიათ, ამას ტულეტში როგორ ხმარობთო! მე ვუთხარი, ბიჭო, მაგი „დედა-ენაა“, წერა-კითხვა უკვე ყველამ ვიცით და აღარ გვჭირდება-მეთქი! იცი რა თქვა — ჩვენ ვკლავთ ღმერთსო! თქვენ გგონიათო, ღმერთის სიკვდილს სისხლისღვრა ჭირდება მაინცდამაინცო!... სისხლისღვრა როცა იწყება, მაშინ უკვე ღმერთი ჩვენში მკვდარია! ღმერთს მანამდე ვკლავთ! ჩუმად! როცა ის, რაც ჩვენ სულს სჭირდება, ასე იყენებთ! იმის მერე...

ბიწო — რის მერეო?

ბრიშა — იმის მერე, როცა ვიხმართო! ასე ჯერ საგნებს ვუშვებითო, მერე გრძნობებსო და მერე ადამიანებს. ასე კვდება ღმერთიო!

ბიწო — მართლა მასე თქვა?!

ბრიშა — გუშინ პატივი ვეცი! დავალეგინე! მაგრა დავათვრე!... დავაწვინე, შუალამისას წამოადგა, თქვა — დედამინაზე ლამეა და მე ცოცხალი ვარო!... მერე დანვა და გააგრძელა ძილი!

ბიწო — ჰო, კარგი, გრიშა! კარგი! გიორგი გადის.

წვერძინანი — გაუბედურებული ოჯახია! თითქოს ყველა პატივს

სცემს, მაგრამ... ადრე... კაი ხნის წინ, შენ მაშინ პატარა იყავი, გრიშა, მამამისს კამპანია ჰქონდა. სუფრაზე ისეთ ადგილას მოვხვდი, ვერაფერს ვხედავდი, წინ ყვავილებიანი ვაზა, გვერდზე ყვავილებიანი დოქი, უნდა ყვავილებიანი ქოთანის ვერ ვხედავ ვერაფერს! მაგის შვილს, თამარას, დავუძახე, ვთხოვე, თუ ჩემი შვილი ხარ, ეს ყვავილები მომაცილე აქედან! მკვდარივით რომ მაქვს შემოწყობილი-მეთქი! იმან იცი რა მითხრა? — ბიძა, შენ ახლა ისეთ ასაკში ხარ, მაგ ყვავილების სუნს ქე უნდა მიეჩვიო!...

მ — რას ამბობ, კაცო, შენ?...

წ — თქვენ გეცინებათ და ახლა მე მკითხე, კინალამ გადავირიე კაცი!... არა, კი მიყვარან მაგენი, ჰატივსაც ვცემ, მაგრამ მაინც...

მ — ჰო... მაშინდელ ამბავთანაც რაღაც მთლად არ იყო ისე!... სულ ყველაფერი დათვს რომ დააბრალებს! ჰა, რას იტყვით?

ბრიშა — კაი ახლა, წამოდით და პატარა ლუკმა გავტეხოთ, ხანამ პანაშვიდი დაიწყება, თუ არა გახმა კუჭი!

მ — კი-კი!

წ — წავიდეთ! მარა, ის „კამპანია“, რაც ეს ცხონებული მოკვდა, სულ თვალწინ მიდგას! გადიან. შემოდის თამარი, დედა.

მამარი — რომელი კოსტუმი გამოვლო!

დედა — შენს ქორწილში რომ უნდა ჩაეცვა!

მ — დედა!

დ — შენი ხმა არ გავიგონო! გააკეთე, რასაც გეუბნები! შენ გგონია, არ ვიცი, ყოველ ღამე სად დაძვრები?!

მ — სად დაძვრები?

დ — შენ თვითონ იცი! ისიც იცი, მეც რომ ვიცი! ყველაფერს ვიტყვი! მამათქვენის სიკვდილმა მაიძულა, უშიშარი ვიყო!

მ — უშიშარი! ყველას გინდათ ჩემს საქმეში ვირთხებივით ჩაძვრეთ! მეზიზღებით!

დედა ხელს არტყამს.

დ — რისი იმედი გაქვს, შე ცხოველო!

მ — ახლა ჩემი დროა, დედა! დიდხანს ველოდი! ახლა ჩემი დროა, დიდხანს ველოდი!

შემოდის გიორგი. დედა ჯიბიდან იღებს პატარა ფურცელს.

გიორგი — ეს დღეც და... ეპი უცნაური დღეა, ვერ გაიგებ დარია თუ ავდარია!

დ — ჩიტები გაუთავებლად მეუბნებოდნენ, რომ მოვკალი მამაჩემი! იმდენად მომბაზრეს თავი, იძულებული გახვდი ისინი დამეხოცა!

ბ — რას ამბობ, დედა?

დ — მამათქვენის პიჯაკის ჯიბეში იყო ალბათ წიგნებიდან ერთ ფურცელზე ამოწერა (კითხულობს) ვილაც ბრძენის ნათქვამია. ცოცხალია, მაგრამ ამის შესახებ არ იცის!... აი კიდევ, რა სისულელეა მოკვდე, სიკვდილის შიშით!

ბ — დედა, კარგი რა!

დ — მამათქვენის სიკვდილის შემდეგ ზედმეტი გავხდი!... წარმავალი ზედმეტი!...

მ — (თავისთვის ირონიულად) ჩუ. ვილაც მღერის მთაში!

დ — არაფერს ახალს არ ვამბობ! მეც ისეთი ვიყავი ახლა, თქვენ რომ ხართ!... დავდივარ, ვწვალობ! არ გვყოფნის არაფერი!... შეიძლება, მიწა არ გვყოფნიდეს ცხოვრებისათვის, მაგრამ სიკვდილისათვის საკმარისია!

მ — არ შეგვიძლია უბრალოდ ვილაპარაკოთ?... ეს ხომ სასიამოვნო-



ნოა, უბრალოდ ლაპარაკი (დედას) ისე იქცევი, თითქოს უკვე საიქიოში იყო... არ მეცოდებიან მკვდრები, მეცოდებიან მხოლოდ მომავლეებში, სადამდე შეიძლება ასე!

ბ — რა პრეტენზიები გაქვს, რა ტექსტიცაა, იმას ვლაპარაკობთ! (უჩვენებს ქალაქს) რაც დაწერა ავტორმა, იმას ვლაპარაკობთ მამატი, მაგრამ ვის შეუძლია ილაპარაკოს იმაზე მეტი, ან იმის გარდა, რაც გამოყოფილი აქვს! არავის!

გიორგი და თამარი გადიან. შემოდის ბაბუა.

ბაბუა — ვინ იყო ის ბიჭი და გოგო აქ რომ შემოვიდნენ, დაუკაკუნებლად... კოვზს ეძებდნენ! ისე ვილაცა ნაცნობს კი გავდა, ის ბიჭი!

დედა-ბებიანი — ესე რატომ ნერვიულობ! ხომ ხედავდი, როგორ გვიყურებდნენ! პატივს გცემდნენ და იმიტომ გვიყურებდნენ ასე!... მეც ვიხსენებ და ვერაფრით გავიხსენე!... გაბრაზებული ხომ არ წავიდნენ!

ბაბუა — არ ვიცი! რატომ უნდა წასულიყვნენ გაბრაზებულები, თუმცა რას გაუგებ, ახალგაზრდები არიან! გინდა წნევას გაგიზომავ?... ბებიანი — მინდა!... მე ისე ვამაყობ შენით! მაგრამ ხანდახან მეტისმეტი მოგდის! ცულლუტი ბიჭივით იქცევი!

ბაბუა — არ უნდა გაბრაზდე ჩემზე! ძალით კი არ ვაკეთებ ამას!... ასეა აუცილებელი და იმიტომ!... ხომ გესმის ჩემი? ადრე, თვალი რომ კარგად ხედავდა, ყველას ვაქცევდი ყურადღებას. ახლა მართლ შენ გხედავდა... აბა რა ვქნა!

ბებიანი — რა გემრიელი ჩაი გამოგვივიდა, არა, დღეს! მურაბასაც რაღაც ახალი გემო პქონდა! კმაყოფილი ხომ ხარ?

ბაბუა — ან სულ ასეთ ჩაის ვიყიდი. თავი როგორც კი ავხადე, სუნი ამოუშვა, უკეთესს ვერ ინატრებ!... ეეჰ!

ბებიანი — ჰოო!... დღეს ისეთი ხალისიანი არ ხარ, უწინ რომ იყავი!

ბაბუა — როდის უწინ... ოცი წლის წინ?

ბებიანი — არა, გუშინ!... დაბნეულივითა ხარ! ხომ არ დაიღალე?

ბაბუა — რას უნდა დავეღალე?

ბებიანი — დალილობას!

ბაბუა — დალილობამ დამალა?! (იციინის) ალბათ!

ბებიანი — ნავალ, ცოტას წამოვწვები... შენ ხომ არ წამოხვალ! (მოდის)

ბაბუა — (ილიშება) მოვფრინავ, ჩემო ანგელოზო! მოვფრინავ!...

### „ზარსი ბრძალდება!“

წელ-წელა გადიან. შემოდის თავგადაპარსული; მას მოჰყვება „ქუდიანი“, „წვერებიანი“, „ჰალსტუხიანი“ და ვანიკო.

თამბაქაპარსული — ჯერ კიდე ბაბუაჩემი ამბობდა — ჩვენს შესახებ სიკვდილი მაშინ იგებს, როცა რომელიმე საიქიოში მოხვდება! ჰოდა სწორედ ის უყვებაო სიკვდილს ნაცნობი ცოცხლების შესახებო... თუ ვინმეს დაუმაღავსო, სიკვდილი ამაზე ბრაზდებაო და ეუბნებაო — „რაკი ასე გყვარებიაო შენ ეგ ადამიანიო, რომ მეც კი გამიბედე და დამიმაღეო, ამიტომ ახლავე აქ მოგიყვანო!“... ამიტომაც არისო, ჩვენთვის ძვირფასი ადამიანები, უდროოდ რომ კვდებიანო... რაც უფრო მეტი ადამიანი მოახსენებს სიკვდილს ვინმეზეო, მით უფრო კარგია! ასეთი კაცის სახელი ბეზრდება იმასო და დიდხანს არ აკითხავსო... ხომ ხვდებით ახლა, რატომ ცოცხლობენ ამდენ ხანს ყველასგან შეძლებული პიროვნებები — ...ბოროტები, სისხლისმსმელები და ნაძირალები... სიკვდილს ასეთი ადამიანები არ აინტერესებს!

ძუღინანი — (ბრაზობს) რეებს მიედ-მოედები, შე კაცო... პაპაშენის-  
თანა მართალი და ღვთისნიერი კაცი ვის უნახავს! ყველას როგორ გვიყ  
ვარდა?... თვალში რომ ჩავგვარდოდა, თითს არ ამოისვამდი... მარა  
იცოცხლა იმ მამაცხოვნებულმა ასოცდაათი წელი

წვერეპბინანი — სწორია მაგი

მ — მერე სწორედ მაგია დასტური ჩემი ნალაპარაკევისა იმიტომ,  
რომ, სიკვდილს კაცმა თავი შეიძლება სიყვარულითაც მოაბუზროს!  
პალსტუხიანი — თვითმკვლევლობაზე რას იტყვი?

მ — თვითმკვლევლობა არაა სიკვდილი...

პ — ვერ გავიგე?

მ — რაა ამაში გაუგებარი როგორც ცხოვრება და არსებობა განსხ-  
ვავდება ერთმანეთისაგან, ისე სიკვდილი და თვითმკვლევლობაა სხვა-  
დასხვა!

პ — უფრო ზუსტად ამიხსენით, თუ შეიძლება!

მ — რაა აქ ასახსნელი — დაძალებული ცხოვრება თუ არსებობაა!  
დაძალებული სიკვდილი რა იქნება მაშინ...

პ — მერე იაპონელები ხარაკირს რომ იკეთებენ, ისინი ამას დიდ პა-  
ტივად თვლიან! ასევე დიდ პატივად ითვლებოდა ძველ ბერძნებში, როცა  
ვინმეს დასჯის მიზნით თავის მოკვლის საშუალებას აძლევდნენ...

მ — რად მინდა მე სხვები... ერთი რამე კი ვიცი ნაღდად — ყველას  
შეუძლია წაგართვას სიცოცხლე, მაგრამ სიკვდილს ვერავინ წაგართმევს...  
ამიტომ განსხვავდება ერთმანეთისაგან სიკვდილი და თვითმკვლევლობა...

პ — (იციინს) ესე იგი ვიცოცხლებთ დიდხანს, სიკვდილამდე!

მ — ერთადერთია ეგ, რასაც ყოველთვის მოუმზადებელი ვხვდებით,  
თუმცა მთელი ცხოვრება ველოდებით...

პ — (პალსტუხიანს) შენ რაღაცა არ მეცნობი, სუფრაზე ჩემთან კი  
იჯექი, მაგრამ, მომერიდა მეკითხა... ჩვენი სოფლელი ხომ არ ხარ?

პ — არა! არა მგონია!

მ — რაღაცა ძალიან მეცნობი!... მაგრამ ვერ გამიხსენებია, საიდან...

პ — ბევრ ვილაცას მამგვანებენ... მაგრამ მაინც ვერავინ მიწვდა ვინა  
ვარი... თუმცა მგონი არც ეს არის კარგი... ვილაცა მაინც ხომ უნდა გიც-  
ნობდეს!... მაგრამ თუ თქვენ კონცეფციას დავუბრუნდებით, მხოლოდ ორ  
შემთხვევაშია დიდხანს სიცოცხლე შესაძლებელი... როცა ყველა გიცნობს,  
ან როცა არავინ არ გიცნობს!

მ — ისე მეც მეცნობა შენი სახე, მაგრამ გაზეთიდან და ტელევიზო-  
რიდან კი არა! ასე ცოცხლად მინახიხარ სადღაც!

პ — რაკი ყველას გეცნობით, ესე იგი მეც დიდხანს ვიცოცხლებ!

მ — მერე მაგი კარგი გგონია?

მ — მაინც რა მოხელე-ნაჩაღნიკი ხარ?

პ — მაგას არა აქვს მნიშვნელობა!... მხოლოდ ერთი ამბავი მინდა მო-  
გიყვით. ძველად, შუა საუკუნეებში ჯვაროსნების ლაშქრობა რომ იყო გა-  
მოცხადებული, ეს მორწმუნე ხალხი იცით რას აკეთებდა?... სადაც კი არ  
უნდა შესულიყვნენ, ქალაქში, სოფელში თუ დაბაში, ყოველთვის კითხუ-  
ლობდნენ ამ ადგილს იერუსალიმი ხომ არ ჰქვიაო!... რომ გაიგებდნენ პა-  
სუხს, უხაროდათ!... იმიტომ რომ ბევრის ხვედრია ეძებოს... და მხოლოდ  
ზოგიერთის — იპოვოს!

ყველა გაჩუმებული უწყურებს პალსტუხიანს. პაუზა გრძელდება. წვე-  
რებიანი ხვრინავს.

პ — რა?... დროზე მკითხეთ ახლა რაიმე, ვისი რეპლიკაა?

წვერეპბინანს კრავენ ხელს, ის იღვიძებს.



წ — მერე?

პ — (ხმადაბლა) რაა მერე?... ძილის დროა ახლა? (ხმამალა) ეფერა...  
ჯერობით მეტი სალაპარაკო არაფერი მაქვს (ვანიკოს) ნავედით  
პანნიკო — (პალსტუხიანზე) ამან იცის რატომაა დედამინა მრგვალი  
ვანიკო მისდევს უკან პალსტუხიანს. მოხუცებიც მათ მიჰყვებიან.

წ — ძაან კაი ღვინო იყო ეგე, დამათრო კაცი?!...

თ — კაი პატივით ასაფლავებენ ცხონებულს!

ძ — სოკოს, ყველი დაედოთ სუფრაზე, არ ერჩივნათ?!  
თ — ახლა მარხვაა და ყველს ვინ დაგიღებდა!

წ — ისე, ვინც არ მარხულობს, იმათ რა ქნან?... ძალით უნდა ამარ-  
ხულონ?... ეგე, ჩვენ ვიკითხოთ, საჭმელ-სასმელზე რომ გვაქვს საფიქრალი,  
თვარა იმან კი მოისვენა ანი!

ძ — აგერ გუშინ ცოცხალი იყო და დღეს მკვდარია! საოცარი არაა?

თ — საოცარი ისაა, გუშინ ცოცხალი რომ იყავი და დღესაც რომ ხარ,  
თუ არა, სიკვდილი რა საოცრებაა!... ერთი ნეკროლოგია გაზეთში

წ — ეეჰეჰე! მეტი არაფერი!

გადიან. სცენა ოდნავ ჩაბნელებულა. შემოდის თამარე მინის ქილით ხე-  
ლში, მას ვანიკო მოჰყვება. თამარი ზურგშექცევით ჯდება. ვანიკო აღფრ-  
თოვანებული თვალებით უყურებს თამარს.

პანნიკო — რამდენი ხანია რაც რძე გაქვს?

თამარი — რამდენიც საჭიროა!

ვანიკო იცინის. შემოდიან გიორგი და ცალხელა, კუთხეში სხდებიან.

თამარი — ჩუ!... რას იცინი? ვანიკო ხელს იშვერს.

პ — შენს რძეს ზუსტად ისეთი ფერი აქვს... როგორც...

თ — როგორც?

პ — როგორც უბრალო რძეს!... თუნდაც ძროხის!

თ — (იცინის) აბა, შენ როგორი გეგონა?

პ — (მხრებს იჩეჩავს) არ მეგონა თეთრი თუ იქნებოდა... ვისთვის აგ-  
როვებ ამ რძეს, შენ ხომ შვილი არ გყავს?

თ — შენთვის არ ვაგროვებ!

პ — მე უფრო თაფლისფერი მეგონა, იმათ ხომ თაფლი უყვართ, ძა-  
ლიანი!

თ — ვის იმათ?

პ — შენ უფრო არ იცი?!... დათვებს!

თ — გამოყვეყნით სუყველა!... საიდან მოგაქვთ ეგ ფანტაზიები! ვინ  
ჩაგიტინათ ტვინში? ვინ?

პ — ისე ლაპარაკობ, თითქოს პირველად გესმოდეს!

თ — პირველად რომ არ მესმის, იმიტომ ვკითხულები!... ხანდახან მაინც  
იტყოდეთ რაიმე ჭკვიანურს, რას ბოდავთ, აღარც კი იცით! (დგება) რასაც  
ყველა ამბობს, არ დაიჯერო, არაა სიმართლე!

პ — აბა რას დაუჯერო!

თ — იმას, რაც მართლ შენ გეხება!

გადის, მას უკან მოსდევს ვანიკო. შემოდის დედა, რალაცას იძებს.

დედა — ჭიავ-ჭიავ მაპოვინინე, მე შენ დედას გაპოვინინებ! ჭიავ-ჭიავ  
მაპოვინინე. მე შენ დედას გაპოვინინებ! ჭიავ-ჭიავ მაპოვინინე, მე შენ დედას  
გაპოვინინებ!... გახსოვს, პირველი როცა გავაჩინე, აღარ მინდოდა მეტი  
შვილი!... შენ მითხარი, ორნი ვართ, ორ-ორი ხელი გვაქვს. ორ-ორი ფეხი.  
ორი თავი გვაქვს, ორივეს ორი შვილი მაინც უნდა გვყავდესო! მერე მეორე  
გაგვიჩნდა... ისე სავსედ ვგრძნობდი თავს, როგორც... მე, შენ. ერთი და  
მეორე... ჭიავ-ჭიავ მაპოვინინე, მე შენ დედას გაპოვინინებ! ისეთი საფესი...

როცა ერთი, ერთი წლის იყო და მეორე სამის, ძალიან დათვერი, გახსოვს  
ქლივს მოგიყვანეს... უიმი, როგორ გავბრაზდი, იმ ღამით არაფერი გით-  
ხარი და მეორე დღეს კი განგიცხადე... აღარ მიყვარხარ-მეთქი რაღაც-  
ნაირად შემომხედე, თვალები თითქოს აღარ გქონდა, მარტო ბუდეებილა  
დაგრჩენოდა — შენ არ იცი, რა არის სიყვარულიო, მაგრამ ეს აუცილებ-  
ლად გიპოვნისო... მაინც რატომ ვატყენთ გულებს ერთმანეთს?... (იციანს)  
გახსოვს ერთხელ ვილაცის გასვენებიდან ვბრუნდებოდი და უცებ თქვი...  
რატომაა ასეო, ცოლები თავისი ქცევით ყოველთვის ამტკიცებენ იმასო,  
რომ თავიანთი ქმრები მკვდრები უფრო უყვართ, ვიდრე ცოცხლებიო...  
ეგში ჭიავ-ჭიავ მაპოვნინე, მე შენ დედას გაპოვნინებ! მაინც ვერ მივმხვ-  
დარეარ, ორშაბათს რომ მითხარი, გიორგიზე და თამარზე, როცა ვლაპარა-  
კობდი — ბავშვები, ჩვენი გაუმფლაველი სურვილებიაო?! რატომ  
თქვი?... სულ ვფიქრობ, ვფიქრობ და ვერ ვხვდები... ჭიავ-ჭიავ მაპოვნინე,  
მე შენ დედას გაპოვნინებ! ნელ-ნელა გადის.

ბიორგი — ეგა

ცალსმლა — რაზე ფიქრობ?

ბ — არც არაფერზე... ასე წელია არ გვინახავს ერთმანეთი

ც — ას ერთი... ეგა ჩემი დადედლებული ცხოვრების დედა ვატირე!

ბ — შენც ისე მოგდის, თითქოს გწყინს, ცოცხალი რომ გადარჩი!

ც — ცოცხალი?!... ორჯერ „დავიმორდი“ ცხოვრებაში... პირველად, რო-  
ცა თამარი და დათვი...

ბ — (აწყვეტილებს) არ გინდა!

ისინი უყურებენ ერთმანეთს. შორიდან ისმის დათვის ზღავილი.

ბ — მაგ ამბის მერე სოფელში არავინ მომკვდარა, არა?

ც — მამაშენია პირველი! გიორგი სიგარეტს უკიდებს.

ც — მეორეჯერ ომში... უკან ვიხვედი და ერთი გოგო შემოგვხვდა  
გზაზე, ორსულად იყო! მესუთე თვეზე ვარო, ასე თქვა! რაღაც მომენტში  
მაგრა დაგვაყარეს და ჩვენ ერთად დავრჩით! ზოგი სად შეძვრა, ზოგი სად!  
ჭურვით ამოთხრილ ორმოში ჩავხტით, იქ ვიჯექით სამი საათი. ძალიან  
ძალიან მოგვწივდა. საჭმელი ერთი ნამცეციც კი არ მქონდა. უცებ რაღაც  
ხრაშუნი გავიგონე ზურგს უკან და მივტრიალდი. რას ვხედავ... კი რას  
აკეთებდა?

ბ — რას?

ც — მინას ჭამდა! ბალახებიანად, ფესვებიანად, ფოთლებიანად! ვე-  
ცი — გაგიფიქრი, რას შვები-მეთქი?!... გაეცინა, ამას უნდაო! მუცელზე მიჩ-  
ვენა. არ მოკვდე გოგო-მეთქი! არ მოგკვდებიო, ჩვენ ორსულებმა, ხანდა-  
ხან მინის ჭამა ვიცითო!... ერთი ნახევარი საათი ჭამდა! ისე მადიანად ახ-  
რაშუნებდა... როგორი გემო აქვს-მეთქი. გემრიელიაო!... მერე ისევ სრო-  
ლა ატყდა და... ვიცოდი უნდა გადავფარებოდი... რაა იცი, ...ომში გმირო-  
ბა არ არსებობს, აი, ისეთი რა ამბრაზურები და ეგეთი რამეები... თუ  
ცოცხალი ხარ, ხარ! მკვდარი ხარ, ხარ-რა!... ეს პორტრეტები ჯა ზიზილ-  
პიპილები, უბრალოდ ამაზე მერე იზრდებიან, თორე... იქ სადაც ბევრი იბ-  
რძვის, ათასი რამე ხდება რა, — და სულ იმას ფიქრობ, რაღა შენ უნდა  
მოგივიდეს ეს შობელძალი... სხვაზე ხარ დამოკიდებული, მაგრამ მა-  
ინც მარტო ხარ რა...

ბ — ძალიან ბევრს ფიქრობ და ყველაფერი მაგის ბრალია!

ც — აბა რა ვქნა?

ბ — ჯობია საქმე აკეთო, ვიდრე „ფიქრო“!

ც — ორჯერ უნდა მოვმკვდარიყავი... იცი, ყველაფერს აი ისე ვხე-  
დავდი, როგორც ნაღდში სად მომხვდება ტყვია, საიდან წამოშივა სისხ-

ლი... როგორ მოგვედები... არა, არ შეშინია... მაგრამ მაინც ვერ ვაკეთებ... იმიტომ, რომ აი აქ, ჩემში (თავზე იდებს ხელს) ეს უფრო ლაგუნაა და უფრო საშინლად ხდება, ვიდრე სინამდვილეშია... ასე ფიქრობ, ფიქრობ, მომენტიც გადის და ხედები... რომ შე-გე-შინ-დაი მომგებთან სიკვდილს, უბრალო სიცოცხლე არჩეი!

ბ — სული იმაშია მაგარი, რომ ხანდახან სიკვდილის მაგივრად სიცოცხლეს ირჩევს!

ც — გიო, რაც გელაპარაკე, ხომ ბევრი ვილაპარაკე! მაგრამ იცოდე, სულ სიმათლე გითხარი!

ბ — ვიცის... (იღიმება) ბევრი სიმათლეს, ერთი პატარა ტყუილია!

გიორგი გადის, მას ცალხელაც მოჰყვება. სცენის სიღრმეში ინთება სანთელი, ვანიკო და ბაბუა იატაკზე სხედან, „შალსტუხიანი“ ფეხზე დგას, ნასკამია.

შალსტუხიანი — არავინ არ იცის, ზუსტად სადაა ის ქალაქი. ხან ინდოეთში აღმოაჩენენ, ხან კავკასიაში, ხან ამერიკაში... მთავარი ისაა, რომ ეს ქალაქი არსებობს! (იცინის) ერთხელ, რაღაც ექსპედიცია ეძებდა თურმე ამ ქალაქს და... გზაზე შემთხვევით შემოხვდათ მეთუ საუკუნის ტანსაცმელში გამოწყობილი ხალხი, რომლებიც ჩქარი ნაბიჯით მოდიოდნენ იქით, საიდანაც ესენი მოდიოდნენ. — შეხვდნენ ერთმანეთს, მიესალმნენ და განაგრძეს გზა... მხოლოდ ერთი საათის მერე მოვიდნენ აზრზე, რომ ეს უცნაური ხალხი შეიძლება ამ ქალაქიდან ყოფილიყო... ჩაჩებით, ტყავ-გადაკრული ფარებით და სელის უხეშ ტანსაცმელში გამოწყობილები, სახეზე ნათელი ღიმილით და თხელი თაფლისფერი წვერით... აი ასე დაამანსოვრდათ ექსპედიციის მონაწილეებს ისინი... მაგრამ მეტჯერ აღარც კი უნახავთ!

ბაბუა — ქალაქი თუ არსებობს, ის ადგილზე უნდა იდგეს!... კაცი ხომ არაა, აქეთ-იქით რომ დანონიალობდეს.

შ — ქალაქი, ისეთი როგორშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, იცით ვინ ააშენა?...

ბ — ადამიანიმა!

შ — კენის შთამომავალმა!... ამიტომ გგონიათ, რომ ქალაქი არ უნდა მოძრაობდეს!... კენი მიწის კაცი იყო, სისხლიანი!... ნივთიერი!... ის სხვანაირი ქალაქია! კენის აშენებულს არ ჰგავს!... ბაბუას ეცინება.

შ — რაზე იცინით?... არ გჯერათ?... არც მიკვრის!

მანიკო — ზღვა? ზღვა არის იმ ქალაქში?

შ — ზღვა?... იმ ქალაქში ადამიანს არაფერი არ უნდება იქ არის სიმშვიდე და სიგრილე. იქ არის ის, რასაც ჩვენ ვეძახით ბედნიერებას! იქ ბედნიერება ჩვეულებრივი ცხოვრებაა!

მ — ზღვა?... ზღვა როგორია?

შ — ზღვა?... ზღვა ცასავითაა, ოღონდ შენს თავზე კი არ არის, შენს ფეხებთანაა!... თანაც ზღვა სველია!...

მ — ზღვა სველია?!... ცა?

შ — ცა?... არა, ცა მსუბუქია და მაღალი ზღვა კი სველია და ღრმა!... ეს განსხვავებაა მათ შორის!

მ — წვიმის დროს ცაც სველია?!

ბ — რაში გჭირდება იმ ქალაქის მოძებნა?... ადგილზე ვერ უნდა დაეტიოს კაცი?... რა, იმ ქალაქში არ მუშაობენ? არ ჭამენ? არ კვებიან?... რასაც აქ ვაკეთებთ, განა იმას არ აკეთებენ იქ?... შეიძლება ცოტა უკეთესად, მაგრამ მაინც ხომ აკეთებენ!

შ — უკეთესი! საუკეთესო!... საუკეთესო, რისი იმედი უნდა გქონდეს,

ესაა გაექცე უარესსა... იცით რატომ ვებრდებით? იმიტომ რომ გავურბი-  
ვართ აქაურ ცხოვრებას!

ბ — მითხარი, რომელიმე შენი მკვდარი თუ არის იქ დამარხული?

პ — რა შუაშია აქ მკვდარი?!

ბ — მკვდარი ერთადერთია, რომელიც ვაკავშირებს მიწასთან... ჩვენ  
ვიზრდებით მათი მემკვიდრები ისინია ჩვენი თესლი, ჩვენი მარცვალი...  
სახარებაში ხომ წერია, თესლი თუ არ მოკვდა, თუ არ დამარხა, ისე სი-  
ცოცხლე ვერ გაიმარჯვებსო... შეხედე ბუნებას, შეხედე ადამიანებს! სი-  
ცოცხლე უნდა მოკვდეს, რომ გაგრძელდეს... ამას ვერ გაექცევი ესაა  
ჩვენი ქალაქი... შენ კიდევ, გეშინია ამისი... შენც გარბიხარ!

პ — მე არაფრის არ გეშინია!

ბ — თუ არ გეშინია, მაშინ სად გარბიხარ? ფეხები მარტო გასაქცე-  
ვად მოგცა ღმერთმა?... ყველას ასე ჰგონია, და იმიტომ გარბის, აქეთ-  
იქით, აქეთ-იქით!... დაიბადე?... დადექი ფეხზე!... მთელი ცხოვრება საზრ-  
დოს ეძებ, ხან მსუცლისათვის, ხან სულისათვის!... ამ ძებნამ ცხოველებს  
დაგვამსგავსა... ვიპოვით თუ არა, ეგრევე გემოს ვუსინჯავთ!... ყველაფე-  
რი ერთ დიდ აჩქარებად და ქამად გადაგვექცა!... კი არ უნდა იჩქარო,  
უნდა აკეთო!... ძეგნისთვის დროს ყოველთვის ვპოულობთ, საქმის კეთე-  
ბისთვის კი არა!

პ — დრო... დრო ჰგავს ფორთოხალს, მრგვალია და მონათალო!...  
როგორც დაღლილი მზე!

პ — ადამიანებმა მოიფიქრეს პოლუსები, მწარეები... მე და თქვენ ამ  
ქვეყნის სხვადასხვა ბოლოში ვდგავართ!... თუმცა... თუმცა მე მხოლოდ  
იმის თქმა მინდა, რომ, მე მგონი, თქვენ მხოლოდ ის განუხებთ, თუ რო-  
გორ ვფიქრობ და არა ის... თუ რას ვფიქრობ!

ბ — (იცინის) მელაპარაკები, მაგრამ რა დამიმტკიცე?... ვერაფერი!...  
მთავარი ის კი არ არის, შენ რისი გნამს, მთავარია ის, რისი დამტკიცებაც  
შეგიძლია... მე შეიძლება მნამს ის, რასაც შენ მეუბნები, მაგრამ ვერ მიმ-  
ტკიცებ!... კამათი ცხოვრებად არასოდეს იქცევა!

პ — შე ლექსი ვიცი გაზარმაცებულ სიცოცხლეზე!... მე და ბაბუამ და-  
ვწერეთ!... ვთქვა?

ვანიკო დგება, ჩაახველებს, გადახედავს დამსწრეთ.

მანნიკო — ვინყვებ სიჩუმე!... მუსიკაი ისმის ვიოლინოს ხმა.

მანნიკო — შუქი!

ირთვება ერთი პროფეტორი, რომელიც მხოლოდ ვანიკოს ანათებს.  
შალსტუხიანი და ბაბუა აქრობენ საწათელს და შეუმჩნეველად გადიან.

მანნიკო — ერთხელ ვიჯექი ქუჩაში და ასფალტიდან ამოსულ ბა-  
ლახებს ვუყურებდი!

ვიჯექი და კედლებიდან გადმოშვერილ ბალახებს ვაკვირდებოდი  
ვიჯექი და კიბეებზე გახარებულ ბალახებს ვუცქეროდი!  
ვიჯექი და სახურავებზე აღმოცენებულ ბალახებს ვუთვალთვალე!  
გაკვირვებული ვუცქერდი ქუჩაში უადგილოდ ამოსულ ბალახებს.  
გაკვირვებულს მიკვირდა, ქუჩაში რომ ვიჯექი და ბალახებს

ვუყურებდი!

ბალახებს?!... უადგილო ადგილას ამოსულს!  
ვუყურებდი და დაბნეული ვფიქრობდი!  
ვფიქრობდი და დაბნეული ვუმზერდი!  
მერე, ველარ მოვითმინე და ვიკითხე:

(ერთხელ ქუჩაში მჯდარმა, უადგილო ადგილას ამოსული ბალახების  
ყურებისას).



— კაცო?!... ჩემს ქოთანში რომ ვრწყავდი ღა ვუვლიდი, განა ისეთივე მცენარეები არ იყვნენ... ისინი რატომ ვახსენებ და და მილბენენ?!

ყოველ ნუთს, დიდი სიყვარულით, სინაზითა და სიფაქიზით რომ ვულოლიავებოდი.

რად მომიხპო გამჩენმა?... ამაგი, წყალში რად ჩამეყარა?!

რატომ მომიკვდნენ? დამელუბნენ? და... უსულოდ განიტყვენენ?

აქ კიდევ დადიანი აფურთხებენი ზედ აბიჯებენი კიდევ, რალაც-რალაცებსაც ზედ ისაქმებენი

მაგრამ ისინი შინც ხარობენ, იზრდებიან და ზევდებიან!

ნუთუ ჩემს ბალახს ქოთანში რომ ამოდიოდა — ღმერთი გაუნყრა?... — ვიჯექი ქუჩაში ერთ მშვენიერ დღეს. გაკვირვებული ვუყურებდი უადგილო ადგილს, რომელიც დაეკავათ თავსედ ბალახებს... და ვფიქრობდი დიდხანს ზედმიწევნით!

დრო მიფრინავდა, ზებგერითი თვითმფრინავით...

და უცებ მივხვდი — რომ სიცოცხლეს ჰკლავს — ზედმეტი სიყვარული და ყურადღება!

არა, კი არ ჰკლავს — აზარმატებს!

და სიცოცხლე სიზარმაცით დამძიმებული, განა სიკვდილი არ არის? დროის ცნობა რომ არ იცის და მოდის მაშინ, როცა თვითონაც ვეღარ ხვდება, თუ როდის მოდის!

ვიღიმებოდი და მიკვირდა. მე, ქუჩაში მჯდარს, თუ რა ჩერჩეტი და სულელი ვყოფილვარ ადრე, სანამ ბალახებს შევხედავდი!

ბალახებს გაზრდილს... ქუჩადაქცეულ ახალ ცხოვრების გზაზე! (ამონსუნთქებს)... დავამთავრე!

თავს უკრავს და გარბის. სცენა ცარიელია. შემოდის დედა ტელეფონის ყურმილით ხელში.

დედა — გიორგი! გიორგი! შემორბის გიორგი.

ბირბინი — რა მოხდა, დედა?

დე — გიორგი! (აწვდის ყურმილს) აი? გიორგი ართმევს.

ბ — აქ არაფერი არ ისმის ზუმერის გარდა!... მოხდა რამე?

დედა — მოხდა?... ჰო, მოხდა!

ბ — რა, დედა?

დე — ვიღაცამ დარეკა, მგონი მამაშენის სამსახურიდან იყო. ძალიან გაბრაზებული ჩანდა!... ყვიროდა ყურმილში. კატეგორიულად ითხოვდა რალაც დოკუმენტებს. მე ვუთხარი მკვდარია მეთქი გაეცინა?! (იღიმება) ასე მითხრა, სისულელეებს თავი დაანებოს და ხვალვე დამირეკოსო, თორემ სიკვდილ-მიკვდილს მერე ვაჩვენებო და დამიკვდა ყურმილი კი, ზუსტად ასე თქვა — სიკვდილ-მიკვდილიო!

ბ — გიფი იქნებოდა!

დე — არა მგონია!... გიფები სიკვდილ-მიკვდილს არ ამბობენ!

ბ — დედა-დედა!!! დანყნარდი შემომხედე დედა!... თავი შეიკავე, ძალიან გთხოვ! თორემ მე თვითონ გავგიჟდები!... შენ იქით, თამარკი აქეთ, მამაჩემი იქ! მე კიდევ არ ვიცი საით ყველა სადღაც ვეჭაჩებით ერთმანეთს!...

დე — გეუბნები, ზუსტად ასე თქვა, სიკვდილ-მიკვდილი!

ბ — (ყვირის) მორჩი! გეყოფა!... თორემ ამოგატლავ მაგ ენას!... უუჰ! კარგი დედა, დავწყნარდეთ!... დედა! გამაგონინე, პირი რატომ დაუტოვეს ღიად, თავის ღროზე რატომ ვერ მიხედეს იმ იდიოტებსა?!

დ — (იღიმება) რა მნიშვნელობა აქვს... მთავარია სიცოცხლეში იყო  
ლამაზი, თორემ მერე... მერე არაფერია!

ბ — რა სილამაზე რის სილამაზე!

დ — სიცოცხლეში სიკვდილზე უარესი რაღაცეები ხდება... სიკვდილ-  
მიკვდილით ექვს!

დედა გადის. გიორგი გვერდით მიდის და იატაკზე წეება.

ბ — დავიღალე!... აღარ შემიძლია მეტი.

შემოდის ცალხელა მხარზე გადაკიდებული თოფით, ძალით მოჰყავს  
თამარი, თამარი თითქოს უძალიანდება.

ცალხელა — არა, აქ უნდა იყო, არსად არ ნახვალ!

სამბარი — არ ვაფრბივარ! ჩემით ნამოვალ, ნუ მიმართევ!

ცალხელა იძრობს თოფს.

ც — ეს ხომ ის თოფია, გიომ დათვი რომ მოკლა?...

ს — (იცინის) ...ის არის!

ც — მაშინ მიყურე!

ცალხელა შეაყენებს ჩახმახს, კონდახს დებს იატაკზე, ლულას იღებს  
პირში, უნდა სასხლეტს გამოჰკრას ხელი, მაგრამ შეშდება. რამდენიმე წა-  
მი სიჩუმეა, მერე ღრმად იწყებს სუნთქვას. სასხლეტს თითს ადებს.

სამბარი — (მშვიდად) შენ გგონია, თავს რომ მოიკლავ, ყველას ვეტ-  
ყვი — ჩემი გულსათვის ჩემს თვალწინ მოიკლა-მეთქი თავი... და გმი-  
რად გაქცევ? (იცინის) ნუ თამაშობ! მე არაფერს არ ვიტყვი ისე გავალ  
ოთახიდან, რომ ვერავინ გაიგებს! შენი სიკვდილი იქნება ყველასათვის  
ისეთივე შემთხვევა, როგორც ჭიქის ან ფანჯრის გატეხვაა და მეტი არა-  
ფერია!... ან სულაც ვიტყვი, ჩემი გაუპატიურება უნდოდა და იძულებული  
ვიყავი მომეკლა-მეთქი!... გინდა ისე, გინდა ასე, დღეს გმირი შენგან მაინც  
არ გამოვა!... ფეხი არ ჩაგივა!

ც — დამცინი?... არა, შენ ვერ დამცინებ! ვერა!

ს — რატომ! არსებობს კი რაიმე, რასაც ღვარძლი ვერ გამოიყენებს  
თავის სასარგებლოდ?... ვერ გიტანი თუმცა, რასაც ჭეუბნები, უფრო ჩემს  
თავს ვეუბნები, ვიდრე შენ!

ც — შენ თავს?

ს — განა მე და შენ ერთნაირები არა ვართ?... რამ გაგვყო ერთმა-  
ნეთისაგან!... ორივე ხომ ცოცხლები დავრჩით!

ც — შენ არ ცოცხლობ, შენ დადიხარ და... თითქოს ყველა დამნაშა-  
ვეა! რატომ გგონია ასე?... აუ სხვებიც არიან, მაშინ შენც...

ს — ჰო, შეც... დადიხართ! ცოცხლობთ, და ყველას თავი ჯანმრთელი  
გგონიათ, რადგან ცოცხლობთ!... ყველაზე საშიში ავადმყოფობა ისაა, რო-  
მელიც ჯანმრთელობის უკან იმალება!... გამომგონებლები გახდით! გეში-  
ნიათ უბრალონი იყოთ! დადიხართ და სიცოცხლეებს იგონებთ! მერე ამ  
გამოგონილში კიდევ იგონებთ რაღაც რაღაცეებს!... გახსოვს, პირობა რომ  
მოგეცი, აღარ გაკოცებ მეთქი?... აი, მაშინ სანამ ყველაფერი დამთავრ-  
დებოდა!...

ც — მახსოვს, მაგრამ...

ს — ახლა ამ პირობას დავარღვევ! (კოცნის)

ც — დამცინი?

ს — განა სხვა რამის კეთება შეგვიძლია?.. (კოცნის).

ც — მშრალი ტუჩები გაქვს!

ს — ჩემი ყველაზე კარგი დაქალი იქნებოდი, მაგრამ შენ... არა ხარ

ქალი!

ც — დამცინი! თამარი ისევ კოცნის.





2022010933

თ — არ მიყვარხარ... შენ წარმოიდგინე, არც მომწონხარ  
თამარი ართმევს თოფს და გიორგისკენ აგდებს. გიორგი იღებს თოფს.

ც — (იციანის) ჩვენს შორის ახალი აღარაფერი ხდება... ჩვენი ურთი-  
ერთობა გახდა... ნაცნობი... ალბათ, ასეც შეიძლება ცხოვრება  
თამარი დგება. ისმის ტოტების მტკვრევის ხმა.

თ — რომ გიყურებ, მგონია შიშისაგან შეიძლება ჩაიფხას მეთქი.

ც — (იციანის) რა გგონია, ჩემი ცხოვრება უფრო ადვილია, ვიდრე გმი-  
რის სიკვდილი?... არა, ჩემო სიყვარულო... ახლა ჩემი ცხოვრება უფრო  
გმირულია... იმიტომ რომ, ყველაფრის მიუხედავად, მინდა ვიცოცხლო!

თ — არაფერი არ მგონია... მახსოვს ერთ დროს ყველაფერი ვიყავით  
ერთმანეთისათვის... ახლა კი... გამაგებინე, რატომ მიმატოვე მაშინ?...  
შეგეშინდა?... მე ხომ შენ გულისათვის დავრჩი იმასთან!

ც — ჩემი გულისათვის დარჩი იმასთან?... ჩემი გულისათვის? (იწ-  
ყებს სიცილს) ღმერთო ჩემო, მიშველე!... ნუ ნახვალ, ეს უბრალოდ წერე-  
ული სიცილია... ტირილის მაგივრად ვიცინი...

თ — (ხელს არტყამს) ყოველთვის თამაშობდი და ახლაც თამაშობ  
ცალხელა იციანის.

ც — მე ვთამაშობ, ისე როგორც შემიძლია, შენ კი ისე, როგორც გი-  
ნდა!... აი, ამაში განვსხვავდებით, შეტში არაფერში!

თ — შენი ადგილი ნახე!

ხელს კრავს და შედის სცენის სიღრმეში.

ც — ღმერთო ადამიანებს უნდათ ნორმალური ცხოვრება, შენ კი მათ  
ნორმალურის მაგივრად მხიარულს ჩუქნი რატომ? რატომ?

ცალხელა გადის. შემოდის დედა, ჯდება.

დედა — რა მძიმეა ცოცხლად დარჩენა!

ბიორბი — როცა ვიღაც კვდება, გეძლევა საშუალება, იდარდო!...  
დედა! რატომ არის ახე — ადრინდელი მოგონებები უფრო მტკიეა, ვიდ-  
დე ახლანდელი?... ადრინდელი, როცა ყველა ცოცხლები ვიყავით... არც  
ვფიქრობ, არც... მხოლოდ ცარიელი, ყრუ ტკივილი!

დ — (იმეორებს) როცა ცოცხლები ვიყავით?... შეხედე, იციანის?

ბ — ვინ იციანის?

დ — შეხედე, მართლა ცოცხალი ვიყავით! სანამ შენ ჩამოხვიდოდდი, ისე-  
თი სახე ჰქონდა, რომ... თვითონ ნახე! ახლა კი იღიმება! ნახე!... როგორი  
გაცისკროვნებული სახე აქვს! გიორგი იხედება დარბაზისაკენ.

ბ — მართლა იციანის! შემოდის თამარი.

თამარი — მივდივარ!

ბ — სად მიდიხარ!

თ — იქ! გიორგი ადგა.

ბ — სად იქ? — თამარი დიდხანს უყურებს.

თ — შენ თვითონ კარგად იცი, სად!

ბ — არ ნახვალ!

თ — დრო მიდის, შენ ვერაფერს შეაჩერებ!

ბ — მომისმინე, თამარი!

თ — რა მოგისმინო! შენ თითქოს ყველაფერი იცი... მაგრამ მხოლოდ  
იცი! შენც, დედა, მხოლოდ იცი!... ვტირით ვდარდობთ! ყველა ვდარდობთ!  
რას? მითხარით რას?... თითქოს ცხოვრება რთულია ამ დროს არა... უმა-  
რტივეხია... ყველაფერი გვკლავს, არაფერი არ მიდის სიცოცხლისაკენ!

დ — დაიწყოს ისევ დაიწყოს!

თ — მოკვდა! ის მოკვდა!... იმიტომ, რომ უნდა მომკვდარიყო!... ჩვენც  
მოკვდებით, მაგრამ მაცალეთ, მანამდე მანაც ვიცოცხლო!



გიორგი ხელს ურჩევას.

ბ — გეყოფა

მ — არა თქვენა ხართ მკვდრები!... თქვენ!... გიო, გახსოვს იმ ვაცის ამბავი, რომ მომიყვები ცოლ-შვილი სახლში რომ დაენვა გახსოვს!... გახსოვს, ბოლომდე უყურა, სანამ სულ არ დაიფერულენეს ხელიც კი ვერ გაანძრიაო, და მერე გაიქცაო!... ვერ მიხვდი, რატომ გაიქცა? გახსოვს?

ბ — გახსოვს!

მ — მე ვიცი, რატომ გაიქცა!... გიო, მამაც გაიქცა!

ბ — რას ამბობ, რას?!

დ — ჩვენ ვჩხუბობთ, ის კი იცინის!

მ — არაფერი არა ვართ!... აქ ერთმანეთს ვხოცავთ და გვგონია, თუ რაღაცა არ გავაკეთეთ, ქვეყანა დაიქცევა (იცინის) არაფერი არ მოხდება! იქ, მთაში ერთი ფოთოლიც კი არ მონყდება ჩვენს გამო!... არაფრის გაკეთება არ შეგვიძლია!... იქნება არც კი ვარსებობთ!

დ — ადამიანი იმით განსხვავდება ღმერთისგან, რომ ხშირად ყარს!

ბ — მორჩით!

მ — გახსოვს, გიო, მამას რა ეწერა ბლოკნოტში?... სიკვდილი უფრო შეეფერება ადამიანს, ვიდრე სიცოცხლეო გახსოვს?

ბ — იმედია არ გავგიჟდებით!

დ — იმედმა შეიძლება შეშალოს ადამიანი!

მ — ტანჯვა ერთადერთი დაპირებაა, რასაც სიცოცხლე გვისრულებს! შედნიერება კი მხოლოდ ერთი წამი არსებობს!

ე — ღმერთო ჩემო, დედამინაზე ღამეა და ჩვენ კიდევ ვცოცხლობთ!

დ — ის ხომ მართალია, რომ ყოველი ადამიანი ერთხელ მაინც უნდა დაიბადოს!... შემოღობ მამა, დასვრილია, საწვიმარ ლაბადაშია. ისმის წვიმის და ქარის ხმა.

მამა — ნუ გეშინია, შვილო! ნუ გეშინია!... ოდესმე ჩვენც მოვკვდებით! ამიტომ ეს არ არის საშიში!... გიო! გახსოვს, მე, შენ და თამარი ერთად რომ... მთავარია ახლა ვიპოვნით! ვიპოვნით!

ბ — არ მეშინია ორი კაცი ამ მთას სულ გადავაბრუნებთ! ეგრე არ არის, მამა?

ე — (იცინის) ჰო, ეგრეთა... (თავისთვის) ღამის გამისკდეს გული!... ღმერთო ჩემო!... იყოს სადაც უნდა, როგორც უნდა!... რა ჩემი საქმეა, ანის!... ან უნდა მოკვდეს, ან უნდა დაგავინყდეს! ამ ორიდან, რაღა ყოველთვის პირველს ვირჩევთ? ვიცი!... იმიტომ რომ მკვდარი ადვილი შესაყვარებელია! ის არ იცვლება! ის ყოველთვის ერთნაირია!...

ბ — მამა, ხელი გამეჭრა! მტკივა, მამა, სისხლი მომდის!

მ — (იღიშება) სისხლი?!... სისხლი, ხორცის სულია, გიო!... მანახე! არა უშავს, ქორწილამდე გაგივლის! შეხედავს სცენის სიღრმეში.

ბ — თამარ?!... თამარი თამარი გამოიბრუნებს და ეხუტება მამას.

მ — ჩემი გოგო, ჩემი გოგო!... ცოცხალია! ცოცხალია!

მ — იცი, რამდენ ხანს გელოდი, მამა!... თვალები ამოვიღამდა, თქვენი ლოდინით!... (ჩურჩულით) მამა, აღარ შემიძლია მეტი მიშველე, მამა!

ბ — კი, გიშველი, შვილო!... გიშველი!

დედა მათ ლანდივით უახლოვდება. მამას ხელში დანას უდებს.

დ — ასე ჯობია!... ტკივილს, მარტო სიკვდილი აჩერებს!

მამა — (შექანიკურად) როგორა ხარ, შვილო!... მეც ძალიან მენატრებოდი!... გამოიცვალე!... ყველაზე კარგია, როცა ადამიანი მთელი ცხოვრების მანძილზე ერთი და იგივე რჩება!

მ — ვისი ცხოვრების მანძილზე?

მ — სხვების!... ხანდახან ცხოვრებაში სიკვდილზე უარესი რაღაცეები ხდება... (შუბლზე იდებს ხელს) ყველაფერი კარგად მოფიქრებული სიზმარია... შენ ხომ იცი ეს, თამარი

სიკვდილი  
გაგლიძე

მ — კი, მამა!

დ — ტკივილს, მარტო სიკვდილი აჩერებს!

ბ — არ ქნა, მამა! გეხვეწები, არ ქნა!...

მ — აბა რა ქნა?... გამაგებინეთ, რა?!... ყველამ იცით რა არ უნდა ან რა უნდა გავაკეთო, მაგრამ არავინ იცით, შე თვითონ რა მინდა!

დ — ტკივილს მარტო სიკვდილი აჩერებს.

მ — ზოგიერთები თავიანთ ჯალათებზე დიდხანს ცხოვრობენ!

დ — შენ არ ამბობდი? ბავშვები ჩვენი ხორცშესხმული სურვილები იაი?

ბ — გაფუშვით მამა! ცოტა ფული მიცვით! გავაპართო! რა მნიშვნელობა აქვს შენთვის, სად იქნება, მინაში თუ ქალაქში მამა?!... მამა, შენ თავიდანვე იცოდი, ამას რომ გავაკეთებდი?... მამა?! გეხვეწები, ხმა ამოიღე?!

მ — გაეთრიეთ აქედან! თქვე ლაჩრებო! გაეთრიეთ, თორემ თქვენც ზედ დაგაკლავთ!... ვინ შეძლებს ასეთი სიცოცხლის ტარებას!... ვერავინ ვერ შეძლებს? — ვერავინ!

მ — რა კეთილი და სასტიკი ხარ!

მამა მთელი ძალით ურტყამს დანას, თამარი ეცემა. გიორგი ყვირის. მამა გაშეშებული უყურებს. თამარი ცოტაზე წამოიწევს, უნდა წამოჯდომას. მამა ისევ სწევს დანას დასარტყმელად.

მ — მამა, მეტი არ გინდა, გეყოფა! მამა იჩოქებს.

მ — კიდევ ერთხელ, შვილო! მხოლოდ ერთხელ და ყველაფერი დამთავრდება!

მამა კისერთან ურტყამს დანას, თამარი ყვირის და ეცემა უსულოდ. სირიშმა, ყველა გაშეშებულია.

მ — გიო!... ბაჭშვის სიყვარული იცი რა ადვილია!...

ბ — მამა?! მამა დგება. ხელში იყვანს თამარს და გაჰყავს ნახევარ გზაზე. თამარი ჩამოხტება მამის ხელებიდან და ისე გადის სცენიდან.

მ — გიო, ადამიანები სირცხვილისაგან ხშირად სჩადიან სისულელეებს!... ნუ გაგიკვირდება! სცენაზე არიან გიორგი და დედა. შემოდის ულვაშებიანი კაცი. უახლოვდება გიორგის.

ულვაშმა — ძალიან ვწუხვარ! მამათქვენი ბრწყინვალე კაცი იყო!... ვიზიარებ თქვენს უსაზღვრო და ღრმა მწუხარებას!

ბ — დიდი მადლობა!

დ — მადლობთ! ულვაშა დედისკენ იყურება.

უ — (გიორგის) მაპატიეთ, მაგრამ, შეიძლება ერთი წუთით აქეთ მომჩანდეთ!

ბ — (დაბნეულია) როგორ არა!

წინ გამოდიან. გიორგის მხარზე თოფი ჰკიდია.

უ — გუშინ საღამოს... დედათქვენმა დაგვირეკა!

ბ — გუშინ დაგვირეკათ?!

უ — პოო! მე მგონი ძალიან განიცდის ყველაფერს და გადაიღალა!...

სხვანაირად არც შეიძლება! განცდაა — ერთადერთი, რაც გვიშველის ამ მდგომარეობაში!... დაგვირეკა და ასე გვითხრა, ჩემს მეუღლეს ჯერ ნუ გაათავისუფლებთ სამსახურიდანო!... ბევრს რაღაც-რაღაცეები ჰგონიათ, მაგრამ იცოდეთ... ნერვები ცოცხალი აქვსო!... საბუთებიც არ დაუკარგავს და მალე მოვიტანდო!... ძალიან გაგებრაზდით, გვეგონა ვიღაც დაგვიცინო-

და... მაგრამ ხმა... ხმა ჩემ ვიცი დედათქვენის... რაიმე ცუდი არ იფიქროს, ძალიან გთხოვთ... მაგრამ ძალიან გაგვიკვირდა...

ბ — (დაბნეულია) გამაღლობთ!

უ — ჩვენ ყველაფერი გვესმის! გთხოვთ, მიაქციოთ ყურადღება!

ბ — მაღლობთ... იცით, შარვალზე ღილები გაქვთ გახსნილი უღვაშა სასწრაფოდ იკრავს.

უ — უკაცრავად! არ მინდოდა უკაცრავად!

უღვაშა გადის. შემოდის პალსტუხიანი და ვანიკო.

ვანიკო — იცი, ოქროს რა პქვია მეორენაირად?

პალსტუხიანი — არა?

ვ — ზღვის ოფლი... იქ იერუსალიმში, შენს ქალაქში ალბატროსები თუ დაფრინავენ?

ბ — კი, მთელი ჯოგი დაფრინავს! ზარის ყოველ დარეკვაზე აფრინდებიან და ქალაქს წრეს არტყამენ! ფრთებს ისე ატყაპუნებენ ტაში გეგონება!

ვ — ძან ლამაზი იქნება, არა, ალბატროსების ჯოგი ქალაქის თავზე!

ბ — ჰოო!

პალსტუხიანი წერს კედელზე — „ფარსი დამთავრდა!!!“ მერე ნელა შლის მთელ წარწერას, იძრობს პალსტუხს. ისმის ნაზი მუსიკა და შემოდის ყველა პერსონაჟი. ზოგი ჯდება, ზოგი ცეკვავს. პალსტუხიანი ისევე პერსონაჟი ხდება.

დედა — ვის ელაპარაკები?

პერსონაჟი — არავის! ჩემთვის ნავიბურტყუნე რაღაცა!

მამა — (იციანს) რა გაშახსენდა... (პერსონაჟს) გახსოვს, მსახიობობა რომ გინდოდა?... ეკლესიასთან მათხოვარმა გაგაჩერა! პატარა იყავი, ზუნჩულა... გაიზარდეთ — დაგლოცა, მერე გკითხა — რა გინდა გამოხვიდეთ?... მსახიობიო... ეს ცხოვრება, შვილო, ისედაც ცირკია და რაღა შენ გინდა ამ ცირკის კლოუნი გახდეთ... როგორ გენყინა...

დ — კი არ ეწყინა, გაბრაზდა...

მ — ჰოო, გაბრაზდა... მაგრამ არც მსახიობი გამოვიდა!

ბ — მერე, რამდენჯერ ჩავიარეთ იმ ეკლესიასთან, მაგრამ ის მათხოვარი აღარც გვინახავს... (ილიმება) პასუხი მქონდა მომზადებულნი მაგარი პასუხი იყო!

დ — რა უნდა გეთქვა?

ბ — ათასი სისულელე...

დ — რამდენს გხეირნობდით მაშინ?... სიარული მომენატრა! (იციანს) მაგრამ მე-ზა-რე-ბა!

ბ — დეე... გუშინ იმ ბაღში ვიყავი, აი ტყეხავით რომ არის... სასაფლაოსთან... ბავშვობისას სულ იქ დავდიოდით! ტყეში ყოველთვის თავისუფლად ვგრძნობთ თავს! გახსრვს რამდენს დავრბოდით?

დ — მახსოვს!

ბ — ის ადგილიც ვნახე, ჩვენ რომ გვიყვარდა ჯდომა... (იციანს) იქ ვიღაც ორი კლიენტი იჯდა და ერთმანეთს დედას აგინებდა!

დ — ჩხუბობდნენ?

ბ — არა... წყნარად, მშვიდად აგინებდნენ ერთმანეთს! რიგ რიგობით! ჯერ ერთი შეაგინებდა, მერე მეორე... სუბორდინაციას იცავდნენ!

მამა წიგნს კითხულობს, ცოტა ბანს სიჩუმი.

მ — ოო! აი ეს საინტერესოა?!

დ — რა?

მ — (კითხულობს) ერთი განდეგილი დღე და ღამე ეხვენებოდა

ღმერთს, გამომხილვე შენი საქმენიო! მაგრამ უფალი არ უსრულებდა ამ თხოვნას. ამის გამო განდევილს თავისი თავი საშინლად ცოდვილი ეტყვნა. ამიტომაც გადაწყვიტა ერთ ხანდაზმულ ბერთან წასულიყო, რომელიც ცხრა მთას იქით ცხოვრობდა და მისგან გაეგო პასუხები, ყველა იმ შეკითხვაზე, რომლებიც ასე ძალიან აწუხებდა... მცირე საკვებითა და სასმელით გაუდგა გზას. იმ დღეს ძალიან ცხელოდა, ამიტომ სიცხისა და სიარულისაგან დაღლილი განდევილი წყლის პირას ჩამოჯდა. იქვე ვიღაც მოგზაური, დამტყერილი ტანსაცმლითა და დახეული ქალამნებით, შუაგულ წყაროში იდგა და გაოფილლ სახეს კამკამა წყლით იგრილებდა. მოგზაურმა მოწინებით თქოთხა: — ასე რამ დაგამწუხრა, კეთილო კაცო? განდევილმა აუხსნა თავისი მოგზაურობის მიზეზი. — მეც მაგ ბერთან მივდივარ და თუ არ გაგანაწყენებ, ერთად ვიაროთ. მანძილიც უფრო შემსუბუქდება და დამოკლდებაო!

განდევილი სიამოვნებით დათანხმდა. ბევრი იარეს თუ ცოტა, გზად ერთი მდიდრული სახლი შემოხვდათ; გარეთ გამოსულმა სახლის პატრონმა დაინახა თუ არა მგზავრები, არაფრით არ გაუშვა და დიდი ხვენწამუდართი შეიპატიჟა სახლში. გაუშალა ზღაპრული სუფრა, გამოუტანა ქარვასავით ღვინო და მთელი ვახშმის მანძილზე თავმოდრეკილი ემსახურებოდა, ისე როგორც მონა. ვახშამი დამთავრდა თუ არა, მოგზაურმა მაგიდაზე დადგმულ დიდ ვახას, ძვირფასი ქვებით რომ იყო მოვარაყებული და მოჭედილი, დაავლო ხელი და სახლის ფანჯრებთან ჩამავალ მდინარეში გადაუძახა!... განდევილს თანამგზავრის ასეთი უზრდელობა ძალიან გაუკვირდა, მაგრამ მასპინძელის საქციელმა უფრო გააოგნა. ეს კაცი მუხლებზე დაეცა და პატარა ბავშვივით ატირდა!... იმ ღამით მეტი არაფერი უცნაური არ მომხდარა. დილით კი მგზავრებმა ისევ განაგრძეს გზა. სალამოხანს შიადგნენ ერთ ქოხს, რომელშიც გადაწყვიტეს ღამის გათენება. ახალმა მასპინძელმა ისინი ასევე სიხარულით მიმიღო და ძმურად გაუყო ის მწირი საქმელი, რაც ვახშმისთვის ჰქონდა გადანახული. უსიამო გრძობებით ჩაეძინა იმ ღამით განდევილს, დილით ხმაურმა გამოაღვიძა. სახლის პატრონს თავისი შვილი მიეყვანა და უნდოდა მათთვის ეჩვენებინა. ბიჭს ხუჭუჭა თმა და ცასავით კამკამა თვალები ჰქონდა. ბავშვის დანახვაზე, მოგზაური წამოხტა, წედა ყელში ბიჭუნას და მამამისის თვალნი დაახარო. ამის შემხედვარე, განდევილს მუხლები მოეკვეთა... ბიჭის მამამ კი მხოლოდ პირვეარი გადაინწრა და თქვა — დე იყოს ნება შენი უფალო ვითარცა ცაბა შინა, ეგრეცა ქვეყანასა ზედაო!... გზაში უნდოდა განდევილს გაეგო, თუ რატომ ექცეოდა მისი თანამგზავრი ასე უმადურად მასპინძლებს, მაგრამ ვერ გაუბედა. ბოლო ღამე მიტოვებულ ქოხში გაატარეს. დილით კი სანამ წავიდოდნენ, მგზავრმა ცეცხლი წაუკიდა ამ სახლს და სულ ნაცარტულად აქცია, ამის შემხედვარე, განდევილმა ვეღარ მოითმინა და წამოიძახა: — გამაგებინე, ვინა ხარ?... ანგელოზი თუ დემონი?... შენი საქციელი ვერ ამიხსნია! ვერ თასი გადააგდე წყალში მერე ბავშვი დაახრჩე! ბოლოს კი გადაწვი ის სახლი, რომელმაც შეგვიფარა და ღამე გაგვათევინაო? რატომ აკეთებ ამას?! მოგზაურმა თვალებში ჩახედა მას და უპასუხა: — ამ დამწვარი სახლის პატრონი, ქურდი და კაცისმკვლელი იყო! სახლს რომ აშენებდა, ოქრო კედლებში დამალა!... მე იმიტომ გადავწვი, რომ ვინმეს ამ ოქროს ძებნაში თავისი სული არ წაერწყმიდაო!... პირველი მასპინძელი ღვთისნიერ კაცი იყო, მაგრამ შეცდა და ის თასი არამართალი გზით შეიძინა! ეს შენაძენი სულზე რომ არ დასწოლოდა, და უარეს ცოდვაში არ ჩაეგდო, მეც იმიტომ გადავუგდეო!... ბავშვი რალაზე დაახრჩეო? — არ მოეშვა განდევილი... — მეორე მასპინძელი

ღვთისმოსიში და კეთილი ქრისტიანი არისო, მაგრამ მისი შვილი რომ გა-  
იზრდებოდა, ბოროტებისა და ცოდვის მოციქული გახდებოდა და თავის  
მშობლებს მათსავე ცრემლში დაახრჩობდაო! ამიტომაც მოვაკედინეთ,  
ახლა კი დაბრუნდი შენს სენაკში და ნუ სცდი უფალს!... ნუ გნადია, შე-  
იცნო მისი საქმენი და გზანი!... რადგან არ შესწევს მოკვდავს ამის ძალა  
და გონებაო!... თქვა და გაქრა მოგზაურად მოსული ეს ანგელოზი!...

პ — მერე რა მოხდა?

მ — დანარჩენი... ხვალ მოხდება!

კითხვის დროს შუქი ნელ-ნელა კლებულობს, განათებული რჩება მარ-  
ტო მამა. კითხვის დაშთავრებასთან ერთად ეს შუქიც ქრება. ზოლო რეპ-  
ლიკის შემდეგ ისმის ნაბიჯების ხმა.

ჯარდა. |

## «Хеловнеба» (Искусство) 1999 г. 9–12

Василий Кишнадзе

### ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ САНДРО АХМЕТЕЛИ

Автор статьи учитывая новые обстоя-  
тельства, по новому переосмысливает  
ряд проблем связанных с творчеством  
С. Ахметели. (стр. 2).

Софико Гелетнаძე

### ВОПРОС ВЗАИМООТНОШЕНИИ ТВОРЦА И ОБЩЕСТВА В ТВОРЧЕСТ- ВЕ ГЕОРГИЯ ШЕНГЕЛАЯ

В работе рассмотрены фильмы Г. Шен-  
гелая «Алавердоба», «Пиросмანი», «Пу-  
тешествие молодого композитора».

В центре его внимания творцы. На  
основании этого их творчеством и мыш-  
лением переданы отношения самого ав-  
тора к миру, к судьбе творца и опреде-  
лена его роль. (стр. 13).

Лия Гугушავა

### ОБРАЗ ЯГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ АКАКИЯ ВАСАДЗЕ

Статья посвящается 100-летию вы-  
дающегося актера грузинского театра  
Акакия Васадзе. (стр. 22).

Давид Андრваძე

### ТОПОС ТАНЦА И ТАНЕЦ ТОПОСА

Статья посвящается художественному  
методу великого сценографа XX века  
Солико Вирсаладзе, прослеживается  
творческий путь мастера, выявлены спе-  
цифические особенности его сценографи-  
ческого мышления, характеризуется тип  
«живописного симфонизма» Вирсаладзе  
и «хореографические» черты простран-  
ственного моделирования сцены, тополо-  
гической трактовки танца и танцеваль-  
ной трактовки балетного топоса. (стр.  
38).

### «АРХИТЕКТУРИС МАТИАНЕ» (ЛЕТОПИСЬ АРХИТЕКТУРЫ)

Под этой рубрикой в номере публи-  
куются статьи профессоров Пармена За-  
карая «Воспоминания о коллегах архи-  
текторах» и Тамаза Тевзадзе «Экскурс  
в ближайшее прошлое». (стр. 50).

Сулхан Насидзе

### ИЗ АРХИВА КОМПОЗИТОРА

Печатается еще один очерк компози-  
тора С. Насидзе, Луреата государствен-  
ной премии им. Шота Руставели. (стр.  
69).

Темур Жгенти

### ОБ ОРГАНИЗАЦИИ СТРАТЕГИИ ПОДГОТОВКИ ТВОРЧЕСКИХ КАДРОВ

В статье речь идет о некоторых пара-  
метрах стратегии подготовки творческих

кадров, реализация которых будет способствовать формированию лидеров-творцов, работающих в сфере художественной культуры. (стр. 71).

**Тамара Хурошвили**

### ПОЭТИЧНО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ ПРОШЛОГО

Статья об известном армянском писателе и общественном деятеле Ованесе Туманяне, печатается в связи со 130-летием его рождения. (стр. 77).

**Майя Верденишвили**

### ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРА НОО

Театр Ноо — это первая всесторонне развитая форма японского традиционного, театрального искусства. Он образовался в середине XIV века.

Основателями театра Ноо были отец Канами (1333—1384) и сын Дзеами (1363—1443), которые для этого театра написали более ста пьес. В пьесах значительное место занимают движения и танцы. В серединах представлений разыгрывается так называемый кеген, пьеса одного действия комического или сатирического жанра, основанный на диалогах.

Этот театр отличается от других драматических театров. Он имеет уникальную и необычную сцену. В спектаклях полная концентрация направлена на игру одного актера (Сита). Исполнителем ролей только мужчины, которые не используют фальцет. В особенных случаях в спектаклях пользуются масками. У них своя манера озвучивания и стиль драматургии. (стр. 81).

**Ирина Схиртадзе**

### ТЕАТР КАБУКИ

Основоположницей театра Кабуки является жрица Синтоистического храма О-Куни. В 1603 г. с прибытием О-Куни в город Киото связаны первые представления театра Кабуки. (Кабуки обозначает — «ка» — песня, «бу» — традиционный японский танец, «ки» — техника, актерское мастерство). Полюбившееся людьми представление, за всю историю своего существования прошло через большие трудности. Театру часто угрожала опасность уничтожения, но он все же выжил, хотя в его формировании

произошло большое изменение. Правительство запретило выступление женщин, которых заменили мужчины. В связи с этим изменением в театре Кабуки сформировалось амбула «Оннагата» — «Женская роль». Мужчины, которые играли женщин, называли «Оннагатами». В частности амбула «Оннагата» и есть главный элемент театра Кабуки. (стр. 90).

**Лия Кобалава**

### ЧЕТЫРЕХГОЛОСИЕ В ГРУЗИНСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

Статья о структурных и композиционных особенностях грузинского четырехголосия — характерной формы западно-грузинского диалекта. В основном встречается в гурийских и аджарских трудовых песнях. (стр. 99).

**Нодар Гурабаидзе**

### ВЫСТАВКА ОРИГИНАЛЬНОГО СКУЛЬПТОРА

Материал о выставке безвременно ушедшего художника Джемала Шаншашвили. Выставка была экспонирована в Тбилиси в частной галерее на улице Шардена. (стр. 105).

**Русудан Цурцумия**

### О ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЯХ ГРУЗИНСКОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

В статье рассматриваются особенности развития грузинской музыки в свете ценностных ориентации, отмечается особая роль ее классиков, в творчестве которых произошли музыкальные идентификации категорий национального мышления.

Подчеркивая преемственность культурных традиций последующих периодов автор заостряет внимание на различие художественно-эстетической позиции грузинской музыки 20—50-ых и 60—90-ых годов.

Статью пронизывает мысль о вечности грузинской музыки XX века вечным ценностным категориям. (стр. 113).

**Коба Цханава**

### СТАДО АЛЬВАТРОСОВ

В номере печатается пьеса молодого драматурга. (стр. 130).

# შურნალ „ხელოვნების“ 1999 წლის ნომრების საძიებელი

## ასთამიის საქიხეებში, თანამედროვეობა, ფილოსოფია

**ანტიმომენტალური** — მიხედავად წაუბრებელი (ხატის მიმდევრობა — ანტიმომენტალური კონტრავერზა პატრიოტიზმის და შედეგად ესთეტიკური დეკორაციის) 1-2

**ასთამიის ფაქტორი** — ქართული თეატრის დღესთან დაკავშირებით (სიტყვა წარმოქმნილი 1999 წლის 14 იანვარს, ასმეტის თეატრში) 1-2

**ასთამიის წინა** — გალაკტიონი პოეზიის არსისა და დანიშნულების შესახებ 1-2

**ბარათული მუსიკა** — სიმბოლოთა თეორიის ზოგიერთი ესთეტიკური ასპექტის შესახებ არეოპოეტულ მოძღვრებაში 7-8

**ბოჭორიშვილი ნათია** — სულიერ ძალთა მშვენიერი აღორძინება 5-6

**გორგოპიანის დიდი** — ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმთა ცვალებადობა 5-6, 7-8

**დანაშაული ხელოვნების საშემარქში** 3-4

**ფოტოგრაფიული ვიზუალიზაცია** — ხელოვნება როგორც დინამიკური 3-4

**კლასიციზმი** — თეატრის ასახვის სინამდვილე 7-8

**მუსიკის გორგოპიანი** — რიპარდ ვაგნერის „ნიბელუნგების ბეჰემის“ დრამატურგიული იდეის ეზოთერული საფუძვლები 5-6

**მინიკულა რუსუდამი** — ხელოვნების ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციის პრიორიტეტი 5-6

**ფუნქციური თეატრი** — შემოქმედებითი კარგების მონიშვნის ორგანიზაციული სტრატეგიისათვის 9-12

**შედარებითი ნადა** — ქართული... უსაქართველოდ 7-8

**ფორმალური დიდი** — ტრადიციისა და ინდივიდუალური ტრადიციის 3-4

**ფორმალური დიდი** — კათარისის პითაგორასული გაგების შესახებ 5-6

## თეატრი, რამატიზმი

**ანტიმომენტალური** — თეატრის ისტორია — სპექტაკლების ისტორია 3-4

**შერქმენილი ნათია** — ნოს თეატრის თავისებურებანი 9-12

**გაგია შერქმენი** — შეცნობადი თეატრალური ხელოვნებაში 1-2, 5-6

**გაგია შერქმენი** — უსახელი უფლისწულის სასახელი ძიებანი („სიბრძნე სიკურისა“ რუსთაველის თეატრში, ბი-იანი წიგნი) 3-4

**გრძობილი გარდა** — „მე გამოვბატე ჩემი ფიგურები უფრო გარბეულნი“ (ა. სტრინდბერგის „მამა“ მარკსინიშვილის თეატრში) 3-4

**გუგუნიანი დიდი** — იაგოს სახე აკაკი ვასაძის გაზრებით 9-12

**გურამიანი ნოდარ** — სამყარო თეატრალის თვალთ 1-2, 3-4

**გურამიანი ნოდარ** — „გაუმარჯოს საკარტველი“! (თ. ჩხეიძის „გუმინდელი“ რუსთაველის თეატრში, 1972 წ.) 7-8

**დიუმიტი ი.** — არის თუ არა იონესკო აბსურდისტი? 7-8

**კონსტანტინე ვასილი** — ახალი ეპოქის მიჯნაზე 1-2

**კონსტანტინე ვასილი** — ასმეტის პოლიტიკური პორტრეტისათვის 9-12

**მუსიკალური დიდი** — „ესპანელი მღვდელი“ (რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი, 1954 წ.) 1-2

**სოფროპოლი ნათია** — „სიმშვიდე, სიმშვიდე და მღვანობა...“ (სიმბოლოები და ბიბლიური აღწერები სამხედრო ბეჰემის პიესაში „გოდოს მოლოდინში“) 5-6

**სინტიკალიზმი იონესკო** — კაბუკის თეატრი 9-12

**ურბანიანი პაოლა** — რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“ (20 წლის შემდეგ) 5-6

**შედარებითი ნათია** — თეატრალური ესთეტიკისა და სპექტაკლის სიკურის 7-8



**პიპისაზი**

**გოგოც** — შოქალაქე გენერალი (თარგმნა გიორგი ჯაბაშვილი) 3-4

**ოონესკო** — მაკბეტი (თარგმნა დავით კახაბერიძე) 7-8

**შეტრეველი თამაშ** — ძაღლთა კონკურსი სამეფო კარზე 1-2

**შოლომი** — მიწაწითრობი (თარგმნა თინათინ ღარიბაშვილი) 5-6

**ცხაკია კობა** — აღმატროსების ჯოჯი 9-12

**სახვითი ხელოვნება, პრეზენტაცია**

**ანდრეაძე დავით** — ცუკვის ტოპოსი და ტოპოსის ცუკვა 9-12

**შულაძე გიგა** — ნეოკონსერვატორული მოძრაობის შესახებ ქართულ თანამედროვე მხატვრობაში 7-8

**გვგია შერაზ** — დოვიზი, დოვენ, დოვილი (რეზო აღამიას მოღვაწეობა საზღვარგარეთ) 1-2

**გვგია შერაზ** — მხატვარი და მისი ორეული (შუბრაბ ნიფარაძის შემოქმედება) 5-6

**გურამიანიძე ნოდარ** — ორიგინალური მოკინდაკის გამოყვანა 9-12

**ვლიშვიანიშვილი ნეშა** — პორტრეტებში ასახული დრო (ქეთევან ფორაქიშვილის შემოქმედება) 5-6

**ვაჭაძე ნატო** — მხატვარი და თანამედროვეობა (ვახტანგ ვაბუნიას შემოქმედება) 3-4

**თამილაშვილი ლეილა** — მხატვრის ვახსენება (სერგო ქობულაძე—90) 1-2

**შაჩიშვილი კობი** — ქართული ჰედიური ხატების ისტორიისათვის 5-6

**სოსვილა შაჩიშვილი** — დონარდო და ვინჩის წინასწარმეტყველებანი და შივერმეტყველური შედარებანი 7-8

**ფიფიანი ნანა** — ქსოვილის ხედილ მონახტვის ხელოვნება (თა არსენიშვილის შემოქმედება) 3-4

**ხუციშვილი ნიწო** — ანიმალისტური მოტივი გუჯი ამასუყელის შემოქმედებაში 1-2

**პრეზენტაცია**

**დავითიანი შიო** — ტრადიციისა და თანამედროვეობა კიშო კურკავას საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურაში 1-2

**ვარლამიანიძე ვლადიმერ** — არქიტექტურული პროცესი, როგორც კულტურათა კონფლიქტის ასპარეზი 1-2

**ხაქიაია პარმენ** — მცირე მოლოვნებები კოლექტივარქიტექტორებზე 9-12

**თევზაძე თამაშ** — მცირე ექსკურსი ახლო წარსულში 9-12

**კილაძე ლევა** — უტოპია და არქიტექტურა 7-8

**შაღალუაძე შარიაშ** — მიცენიერულ-იდეური ხუროთმოძღვრების მრავალფუნქციონრობისათვის 3-4

**ძარბაზიანი სურათმომკვლევანი** — პარპატივიზმი (საყ-ისა და ჟურნალ „ხელოვნების“ თაოსნობით შემდგარი „მრგვალი მხედრე“) 1-2

**მუსიკა, ძოწარმართაზი**

**არველაძე ანა** — ანტიკონაპიის ფენოშენი 7-8

**გაბუნიანი ნოდარ** — თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია—80 (საიუბილეო საღამოზე წარმოთქმული სიტყვა) 1-2

**გერსამია ივლია** — „სობრანო ნანა საქართველოდან“ (ოპერის სოლისტი ნანა ქავთარაშვილი) 1-2

**ხაქარია ფადიაშვილის სახელობის ქართული საბავშვო გიმნაზია** 3-4

**ხუშიაძე ნატო** — ვახსენება (ედიშერ გარაყანიძის გარდაცვალების გამო) 3-4

**კახულია დარი** — პოეტური ტექსტისა და მუსიკის მიმართების საკითხები დავით თორაძის საგუნდო ციკლში „ქართული ხალხური ჩანამღერები“ 7-8

**კიკელიშვილი ზურაბ** — ჩემი პირველი საზღვარგარეთული შთაბეჭდილებები 3-4

**ნადარეიშვილი შარიაშ** — შემთხვევითობის გამოყვანა XX საუკუნის მუსიკალურ-აღმატორიკულ კომპოზიციებში 1-2

**ნასიძე სულხან** — ბარტოკი და თანამედროვეობა (კომპოზიტორის არქივიდან) 1-2

**ნასიძე სულხან** — „წყადნი წავლენ და წამოვლენ“ (კომპოზიტორის არქივიდან) 9-12

**ხუშიაშვილი მავდა** — საეკლესიო გალობის რაობა 1-2

**ხუშიაშვილი მავდა** — ქართული საეკლესიო საგალობლების ძირითადი კომპოზიციური პრინციპის შესახებ 5-6

**ქობულაძე ლია** — ოთხხმიანობა ქართულ ხალხურ მუსიკაში 9-12

**ლვინჯილია გვანტა** — ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის რომანტიზმთან მიმართების კვლევის ტრადიციები ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში 3-4

**წარწერის რუსული** — XX საუკუნის ქართული  
მუსიკის ლირიზებული ნაწარმი ორიენტაციების შესახებ 9-12

**ჭავჭავაძე წაბო** — მოგონებები (ღირღორი დი-  
ღმი მიტყუდავას გახსენება) 3-4

**ხუროშვილი თამარ** — ქართული საფორტეპიანო  
კონცერტი 3-4

**ხუროშვილი თამარ** — წარსულის პოეტურ-მუსი-  
კალური სახეები 9-12

**ჯაფარიძე შილა** — ქვეშარტი პროფესიონალი  
(ოპერის სოლისტ მანანა ფაძის შემოქმედება) 7-8

### ქმნა, რადიო, ტელევიზია

**ამირჯანიძე ნათია** — კინორეჟისორი ოთარ იოსე-  
ლიანი 5-6

**ფილიპოვი დატარა** — Cammus: № 1 ფესტივა-

ლის სიურპრიზები 7-8

**გოლდთაინი სოფიკო** — ხედვებისა და საზოგა-  
დობის ურთიერთდაზოკიდებულების საკითხი გი-  
ორგი შენგელიას შემოქმედებაში 9-12

**კვარაცხელია რუსუდანი** — მებრძოლ ტენდენ-  
ციები კინემატოგრაფში 7-8

**ღვანიძე მარკო** — კინემატოგრაფიული ხატუე-  
რის პრინციპები 20-იანი წლების ქართულ კი-  
ნოში 7-8

**მჭედლიშვილი ირაკლი** — სივრცე-დროითი მოწყე-  
სრიგების ტენდენციები კინემატოგრაფში 3-4

**მხვიძლე ნინო** — ქართული კინო 80-90-იანი  
წლების შღვარზე 5-6

**მანუაშვილი თამარ** — თანამედროვე გმირის პრო-  
ბლემა უახლეს ქართულ კინოში 3-4

**ჭიჭინაძე ვლენე** — დრო-სივრცის „მოზაიკური“  
აღქმა 5-7

ქრონიკა 1-2

გადავცა წარმოებას 27.09.99.  
ხელმოწერილია დასაბუჯად 29.12.99.  
ქადადის ფორმატი 70X108'//  
ფიზიკური წაბეჭდი თაბახი 11,5  
საბარბეჭდო-საგამომცემლო 18,9  
შეკვეთა № 841, ტირაჟი 250.

განაბნა და  
წარმოება

