

საქართველოს ენციკლოპედია

ISSN 0132-1307

8
1988

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
საბავშვო-საზოგადოებრივი ჟურნალი

ს ა გ ჯ ო ტ ა ს ე ლ ო ვ ნ ე ზ ა

8 • 1988

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
ჯურაბ აბაშიძე
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ბაბაძე ბატრიაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გურაბანიძე,
ლილი გვარამია,
ვასილ კვიციანი,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ჯურაბ ნიშანაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო შავჭავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თავმჯდომარე
გუსია
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 880029 თბილისი, კაშვლ ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიციანიძე

საქართველოს კვლევითი
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1988



მოწინავე

„...საჯაროობა უმელ სტალიანზე“

არაბიქმებურა

ვახტანგ დავითია —
ტრადიცია, უმეოკმედეგითი სტიმული თუ წინალოგა? 4

მხატვრობა

ნინო მერტივილი —
ლეჰსი და მხატვარი 38

ზაია წიქორიძე —
მხატვრის სახეთა სამყაროში 64

გიორგი ჭავჭავაძე —
სტალინის ფრაგმენტი სოფელ გორადან 96

მარინე მიწანდარი —
დრონისას ძანდაკება ქართლის მიწაზე 111

თეატრი

ნოდარ გურაბანიძე —
„...ჩემს ზუას მომწახვამ...“ (ს. ახმეტელი) 46

ნათელა ურუშაძე —
მსახიობის ჩამცვლი 81

თინა თოფურაძე —
ეჟი ბროტოვსკის „ლარიზი თეატრისაკენ“ 86

თამაზ ბაძალა —
ფარდის დაშვებამდე (პიესა) 141

კინო

ივგენია კოვალენკო —
ძალზე ობიექტური უმინუწინები XXI საკავშირო კინოფესტივალზე
(ბაქო, 1988 წ. აპრილი) 101

დინარა ქორქოლიანი, ოლღა თაბუკაშვილი —
რობერტ რედფორდი 117

მუსიკა

ელდარ უმნებლია -- სსრ კავშირის სხვაზემ არტისტი 157

მორის ბეჟარი —
„ცეკვა ჩემი ცხოვრების პერი“ (შესავალი წერილი) 67

სოლომონ ლაფაური —
ანსამბლი „ფაზისი“ ათი წლისას 92

გიორგი ჩიჩერინი —
მომცარტი 127

გრიგოლ რობაქიძე —
წერილები ხელოვნებაზე 55

ბელევიზია

„დავაგომყვროთ წარსული და თანამედროვეობა“ (დიალოგი) 20

ჭონიჭა 158

ს ა გ ჯ ო თ ა
ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: გ. ვაშაკიძე „უმეოდგომა ბო-
ტანიკურ ბაღში“; „თანაგრძნობა სულიერისა“; „ნოე ჩვენი სოფლიდან“.

„...საჯაროობა ყველა სკალიაზე...“

მიცხრამამტი პარტიული კონფერენცია უდიდესი პოლიტიკური მნიშვნელობის მოვლენა იყო არა მხოლოდ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის, არამედ მთელი საბჭოთა ხალხის ცხოვრებაში. შეიძლება ისიც ვთქვათ თამამად, რომ ეს იყო მსოფლიო ისტორიული ხასიათის პოლიტიკური აქცია, რომელიც მომავალში კიდევ უფრო მეტ გავლენას მოახდენს კაცობრიობის ცხოვრებაზე. ჯერ კიდევ კონფერენციის ვახსნამდე, მაღალ პარტიულ ინსტანციებში, სახელმწიფო მმართველობის ორგანოებში, პრესაში მშრომელთა ასიათასობით წერილი შევიდა წინადადებებით, სურვილებით, შენიშვნებით კონფერენციის ადრე გამოქვეყნებული თეზისების გამო.

არც ჩვენ, არც ჩვენი წინა თაობა არ ყოფილა მომსწრე მთელი ხალხის ასეთი ცხოველყოფილი დაინტერესებისა.

საჯაროობისა და გარდაქმნის ატმოსფეროში ხელსაყრელი ნიადაგი შექმნა ხალხის შემოქმედებითი გენიისათვის. ყველამ, ვინც გარდაქმნის შეგებულ მოწინააღმდეგე არ არის, შეიგნო, რომ XIX პარტიულ კონფერენციაზე წყდებოდა ჩვენი საზოგადოების, სოციალიზმის, დემოკრატიის ბედი.

კონფერენციის მსვლელობამ, პირდაპირმა სატელევიზიო გადაცემებმა, პრესაში გამოქვეყნებულმა მასალებმა ცხადყვეს თუ რა პრინციპულობით, ლოგიკით, დემოკრატიული სულისკვეთებით იხილებოდა ყველა სასიცოცხლო პრობლემა.

ჩვენთვის, ხელოვნებისა და კულტურის მუშაკებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო აშკარად გამოკვეთილი მხარდაჭერის ტენდენცია დემოკრატიული, თავისუფალი შემოქმედებითი სულისკვეთებისადმი. სულიერი კულტურის, ლიტერატურისა და ხელოვნების წიაღში წლების მანძილზე დაგროვილი პრობლემები სრული სიციხადით გამოჩნდა და ჩვენს წინაშე ალტერნატიული სიმძაფრით დადგა: ან უნდა გადავ-

ჭრათ ისინი და წინ წავიდეთ, ან უნდა შევერიგდეთ მათ არსებობას და ისევ უძრაობის ეპოქის ატმოსფეროთი შევიხუთოთ სული. სხვა, მესამე გზა არ არსებობს. და რა სასიხარულოა, რომ როგორც კონფერენციაზე გამოსულმა ორატორებმა, ასევე XIX საკავშირო პარტიული კონფერენციის რეზოლუციებმა, დაადსტურეს პირველი გზის — ანუ დემოკრატიულობის, სულიერი სფეროს გადახალისების აუცილებლობა და გარდუვალობა.

კონფერენციაზე დიდი ყურადღება დაეთმო პრესის როლსა და მნიშვნელობას გარდაქმნის პროცესში. მის მიმართ გამოთქმული იყო კრიტიკული შენიშვნები ზოგიერთ გადახრის გამო. მაგრამ ყველა ორატორი ერთხმად ადასტურებდა, რომ მართალი, პრინციპული საჯარო სიტყვის, პოზიციითა პლურალიზმის გარეშე ჩვენი წინსვლა შეუძლებელია.

კონფერენციის რეზოლუციებში (სექციულურ თვით „საჯაროობის შესახებ“) ხაზგასმით არის თქმული მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა დიდ მნიშვნელობაზე საჯაროობის გაფართოების საქმეში. ისინი მოწოდებული არიან ყოველმხრივ ასახონ პარტიული, სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ორგანიზაციების საქმიანობა, მოწოდებული არიან ემსახურონ სოციალისტური საზოგადოების კონსოლიდაციას.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ რეზოლუციის ის ნაწილი, სადაც ნათქვამია, რომ კონფერენციას დაუშვებლად მიაჩნია პრესის კრიტიკული გამოსვლების შეზღუდვა, ისევე როგორც დაუშვებელია გამოქვეყნება არაობიექტური ინფორმაციისა, რომელიც მოქალაქეთა ღირსებასა და პატიოსნებას შელახავს.

ბუნებრივია, დღევანდელ ვითარებაში საჯაროობა გულისხმობს მასობრივი ინფორმაციის სოციალურ, სამართლებრივ და მორალურ პასუხისმგებლობას. ამ სფეროში აუ-

ცილებელია მაღალი იდეურობა, ზნეობრიობა, პროფესიონალიზმი, კომპეტენტურობა და პროფესიული ეთიკის სრული დაცვა.

რასაკვირველია, პარტიული კონფერენციის რეზოლუციებში ჩაწერილი ეს დებულება არა მარტო იმას გვაგალებს, თუ როგორ უნდა ვიმოქმედოთ მომავალში, არამედ იგი შეიცავს ანალიზსაც წარსულის იმ ვითარებისა, როცა შესაძლებელი იყო ჯგუფობრიობა, დემაგოგია, ნაციონალური, რეგიონალური და კორპორაციული ეგოიზმი.

თუ კრიტიკულად შევფასებთ ჩვენი სახელოვნო ჟურნალების მუშაობას, უნდა ვაღიაროთ, რომ მათ აკლიათ მიზანდასახულობა, თანმიმდევრობა, ხელოვნების ნიმუშების პრინციპული შეფასება. ერთიდაიგივე მოვლენა (საქეტიკალი იქნება ეს თუ მუსიკალური ნაწარმოები, სახვითი ხელოვნების ნიმუში თუ კინოსურათი) ხშირად სხვადასხვა, ზოგჯერ კი დიამეტრულად განსხვავებულ კრიტერიუმებით ფასდება, ხელოვნების ნაწარმოების შეფასებისას აუცილებელია პლურალიზმი, მაგრამ რედაქციის პოზიცია აქ მკვეთრად უნდა ჩანდეს.

მაგრამ აქ აუცილებლად აღსანიშნავია მეორე გარემოებაც, რომლის სულისკვეთება უძრავის ეპოქიდანაა გადმოსული. ესაა ხელოვანთა იმ პატერნის უმძაფრესი რეაქცია კრიტიკაზე, რომლებიც წლების მანძილზე მიეჩვივნენ ხობტა-დიდებას, პრეზიდენტებში ჯდომას, წარმომადგენლობას და ახლა, აბსოლუტურ მოუთმენლობას ავლენენ თუ ვინმე მათი შემოქმედებისადმი მართალ სიტყვას დასძრავს. მათ შესწევთ უნარი შემოაბრუნონ დემოკრატიის კეხი და მათადმი მიმართული კრიტიკული აზრი მონათლონ როგორც დემაგოგია და ხელოვანის, როგორც თავისუფალი შემოქმედის, უფლებათა ხელყოფა. ამიტომ გვმართებს რედაქციის მუშაობებს ფხიზლად შევფასოთ მოვლენები, ვეყოთ ობიექტურნი და არ ავყვეთ სხვადასხვა „კლანის“ იმ დაწოლას, რომელიც ინერციით ჯერ კიდევ არსებობს.

ჩვენ ჟურნალში შემოვიღეთ ახალი რუბრიკა „პოზიცია“, რომელიც ყველა ავტორს ვინც არ ეთანხმება ჟურნალში დაბეჭდილ მასალას, შესაძლებლობას აძლევს გამოთქვას თავისი აზრი მოვლენებისადმი. ჩვენ კარგად გვესმის, რომ არავის არა აქვს მონობოლია ქეშმარიტებაზე, ისევე როგორც არავის აქვს მონობოლია საჭარობაზე. ეს რუბ-

რიკა, ჩვენი ვარაუდით, საშუალებას მოგვცემს ობიექტურად, დამახინჯების გარეშე ავსახოთ მოკამათეთა განსხვავებული პოზიციები საზრისი.

აქვე გვსურს ვთქვათ, რომ საჭარობა და დემოკრატიზმი არ უნდა იყოს შეზღუდული „რეგიონალურად“, არ შეიძლება მოხდეს პარტიკულიზაცია უფლებებისა. მოუთმენელი უნდა გახდეს ისეთი სიტუაცია, როცა ქვეყნის ერთ „რეგიონში“ შეიძლება ერთი სიმართლის თქმა, და მეორეში მისი გამეორება არ შეიძლება. მხედველობაში გვაქვს ის ვითარება, როცა შეზღუდული პასუხის გაცემა საკავშირო პრესის ფურცლებზე გამოქვეყნებულ მასალაზე — ასევე საკავშირო მასშტაბით. ჩვენს საზოგადოებას აწუხებს ეს საკითხი და მისი გადაჭრა, დემოკრატიისა და ობიექტურობის საფუძველზე უნდა მოხდეს. ხომ გვახსოვს უახლოესი წარსული — ჩვენს მატერიალური და სულიერი კულტურის ნიმუშებს ჩვენთვის შეურაცხყოფელ ინტერპრეტაციას აძლევდნენ და სამართლიანი პოზიციის დაცვა არ შეგვეძლო — ქეშმარიტების დასადგენად. სრულიად კანონზომიერად გაჩნდა რეზოლუციებში (სპეციალური თავი — „ერთაშორისი ურთიერთობათა შესახებ“) დებულება, რომ აუცილებელია ჩვენი ხალხების მეგობრობის სათავეების კვლევა, ერთაშორისი ურთიერთობების კულტურის ფორმირება, რომ საჭიროა ტრადიციებისადმი, ენისადმი, ხელოვნებისადმი, ჩვენი ქვეყნის და მსოფლიოს სხვა ხალხთა ისტორიისადმი პატივისცემის გრძნობის აღზრდა.

ძალზე მნიშვნელოვანია, აგრეთვე ის დებულება, რომ ლენინური ტრადიციების სულისკვეთებით უნდა ვებრძოლოთ შინაურ ნაციონალიზმს და შოვინიზმს და ეს პირველ რიგში უნდა გააკეთოს თვით ამ ერის წარმომადგენელმა, რომელმაც კარგად იცის თავისი მშობელი ხალხის სულისკვეთება, მისი ტრადიციები, კულტურა და ისტორია.

ჩვენი ცხოვრება ისე წარიმართა, რომ აბსოლუტურ უმრავლესობას წარმოდგენაც არა აქვს თავის სამართლებრივ უფლებებზე, კანონსა და კანონიერებაზე, სამართლებრივ ინსტიტუტები თითქოს ცალკე არსებობდა, ხალხის ცხოვრება — ცალკე. ამგვარი ვითარება მოუთმენელია სოციალისტური სამართლებრივი სახელმწიფოს ფორმირების დროს. პოლიტიკური სისტემის რეფორმა და წარმოე-

ბის ახალი მეთოდების დანერგვა მოითხოვს რეფორმას მოსახლეობის სამართლებრივი აღზრდის სისტემაში. აქ თავისი დიდი როლი ენიჭება მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებს, სოციალისტური დემოკრატიზმის კულტურის, მაღალი მოქალაქეობრივი აქტივობის დანერგვაში. ხელოვნების, კულტურის მუშაკთათვის ახლა შექმნილია თავისუფალი შემოქმედების, საზოგადოებრივი აქტივობის უაღრესად ხელსაყრელი პირობები. ეს პირობები ჩვენი ცხოვრებას ნორმად ქცეულა. პარტია მოგვიწოდებს უფრო თამამად ვეძიოთ, უფრო მწვავედ დავსვათ ადამიანის სულიერ მოღვაწეობაში წარმოქმნილი პრობლემები. ჩვენს წინ ვადაშლილია მოღვაწეობის, ქმედების, ქმნადობის დიდი ასპარეზი. სამწუხაროა, რომ სრულად ვერ ვიყენებთ შექმნილ პირობებს — ნელა გარდაიქმნებიან ჩვენი თეატრები, ქართულ დრამატურგიაში არ ჩანს მწვავე, პრობლემური, დიდი საზოგადოებრივი მოძრაობის ამსახველი პიესები, კვლავ ნახევრად ცარიელია ჩვენი საკონცერტო დარბაზები, კვლავ ნაკლებად ჩამოდიან სახელგანთქმული ვასტროლიორები...

ერთ ტენდენციაზე გვიინდა გავამახვილოთ ყურადღება — პრესაში იბეჭდება მწვავე კრიტიკული წერილები თეატრის ექსპერიმენტებზე, არქიტექტურის პრობლემებზე, ქალაქგაფორმებაზე, თეატრების რეპერტუარზე, მუსიკალური აღზრდისა და მუსიკალური ცხოვრების საკირობოროტო საკითხებზე, მაგრამ ჭერჭერობით საგრძნობი ცვლილებანი ან მიმართულებები არ ჩანს. ისე არ გამოვიდეს, რომ პრესის კრიტიკული გამოვლა თვითმიზნურია ანდა, უყეთეს შემთხვევაში, პრესის პოზიციისა და აქტიურობის გამკლავება და ისინი, ვისკენაც ეს კრიტიკული შენიშვნებია მიმართული, ვერ „ხედავენ“ ამას.

თუ ყვილამ — ვინც ქმნის საზოგადოებრივ აზრს და ვინც მოწოდებულია ეს საზოგადოებრივი აზრი რეალობად აქციოს — ერთად არ ვიმოქმედებთ — გარდაქმნისა და დემოკრატიზაციის პროცესი შეყოვნდება. ამიტომ, როგორც არასდროს, დღეს საჭიროა ჩვენი კონსოლიდაცია, ძალების თავმოყრა და თავდაუზოგავი შრომა ჩვენი კულტურის წინსვლისათვის.



ხელოვნება პიროვნების პროცესში ეროვნულსა თუ ზოგადსაქოებრივ კულტურულ მემკვიდრეობას უდიდესი როლი აკისრია:

არ არსებობს არაკონკრეტული ერი. ასევე არ უნდა არსებობდეს არაკონკრეტული არქიტექტურა, არქიტექტურა ყოველთვის, ნებისმიერი შემთხვევისათვის, ნებისმიერი ქვეყნისათვის და ნებისმიერი ხალხისათვის. არქიტექტურას, პირველ რიგში, განვიხილავ, როგორც პასუხისმგებლობას საკუთარი ხალხის წინაშე, პასუხისმგებლობას ისტორიისა და თანამედროვეობის წინაშე.

ვერც ერთი ეროვნული კულტურა ვერ განვითარდება და ზოგადსაქოებრივ კულტურაში თავის წვლილს ვერ შეიტანს, თუ მხოლოდ სხვა კულტურების მიღწევებით იკვებება, თუ ის ღრმად და მიზანდასახულად არ წვდება საკუთარ საფუძვლებს სულიერ წყობასა და ბუნებრივ თავისებურებებს.

არ არსებობს პირდაპირი გზა ინტერნაციონალურისაკენ. მასთან მხოლოდ ეროვნულის გავლით შეიძლება მისვლა. ვერ გახდები სამყაროს მოქალაქე, თუ საკუთარი ქვეყნის მოქალაქე არა ხარ.

ამას ხაზს ვუსვამ იმიტომ, რომ ჭერ კიდევ არსებობს ბანალური აზრი: თუ შენ საქართველოში (სომხეთში, უზბეკეთში...) დაიბადე, აღიზარდე ქართულ (სომხურ, უზბეკურ...) მიწაზე, ბუნებრივია, რომ შენი ხელოვნებაც ქართული (სომხური, უზბეკური...) იქნება. რა თქმა უნდა, ამგვარი მქანეიჭარ-გენეტიკური თეორია უაღრესად მცდარია და ვერავითარ სარგებლობას ვერ მოიტანს. საქმე იმდენად ეროვნებაში ან დაბადების ადგილში როდია, რამდენადაც მსოფლმხედველობაში, ფილოსოფიაში, რწმენასა და პოზიციაში. ამას პრაქტიკაც ადასტურებს. განა პიკასო, ეროვნებით ესპანელი, უფრო ნაკლებად გამოხატავს ფრანგულ სულს, ვიდრე ესპანურს? განა აპოლინერი, იგივე ვილჰელმ კოსტროვიცი, ეროვნებით პოლონელი, საფრანგეთის უდიდესი პოეტი არ გახდა? განა რუსეთში იტალიელმა ფიოროვონტიმ არ შექმნა რუსული არქიტექტურის ერთ-ერთი მშვე-

ტრადიცია, შემოქმედებითი სტიქიური თუ

წინააღმდეგობა?

(თანამედროვე არქიტექტურის პრობლემები)

ვანტანგ დავითაია

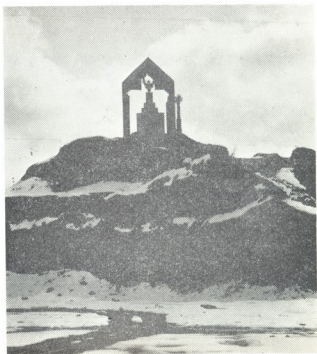
ნება — კრემლის მიძინების ტაძარი? განა ბაქენოვთან, კაზაკოვთან, ვორონიხინთან ერთად რუსული არქიტექტურის ტრადიციებს არ ქმნიდნენ რასტრელი, კამერონი, როსი, ტომა დე ტომონი და სხვანი, ეროვნებით რუსები, ინგლისელები და ფრანგები. განა დღეს იაპონელი კიშო კურაკავა ადგილობრივ ხუროთმოძღვრებზე ნაკლებად გამოხატავს არაბი ხალხის სულს, მის განწყობასა და ყოფის თავისებურებებს (საკმაონისა გავისენოთ მთავრობის რეზიდენცია აბუ-დაბიში, საცხოვრებელი დასახლება ას-სარიში).

შემოქმედის პოზიციასთან და ხუროთმოძღვრების ნიჟთან ერთად უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ რამდენად ფიზიკალად იცავს ერი და საზოგადოებრივი აზრი თავის ტრადიციებს. ამ თვალსაზრისით ჩვენი მოსოველი კოლეგები საკმაოდ სკოდავენ როდესაც ისინი პროექტებს ქმნიან შუა აზიის რესპუბლიკებისათვის ან ზოგიერთი განვითარებადი ქვეყნისათვის, დიდ ყურადღებას უთმობენ არქიტექტურის ტრადიციებს, კლიმატურ ფაქტორებს, ყოფის თავისებურებებს, ხოლო როდესაც საქმე მოსკოვს ან რუსეთის სხვა რეგიონებს ეხება, ეს პრობლემა თითქოს არც დგას, თითქოს არ არსებობს თვითმყოფადი რუსული კულტურა, არქიტექტურული ტრადიციები, რუსული ხასიათი. ამგვარი დამოკიდებულება ნაკლები ბოროტება იქნებოდა, დედაქალაქი თავისებურ „მეტრს“ რომ არ წარმოადგენდეს და ამის გამო გავლენას არ ადენდეს პერიფერიაზე.

დღეს ყოველი ეროვნული კულტურა ზოგადკულტუროლოგიურ ფონზე, მასთან მჭიდრო კავშირში ვითარდება. შესაბამისად, უსასრულოდ გაფართოვდა „ეროვნულის“ საზღვრებიც. ფაქტურად, იგი მთელი კაცობრიობის კულტურას მოიცავს. ამის გაუთვალისწინებლობა ნიშნავს ზღუდეების აღმართვას პროგრესის გზაზე.

მსოფლიოს არქიტექტურულ მოძრაობაში, მათ შორის ჩვენთანაც, იყო პერიოდი, როდესაც სიტყვა „ეროვნული“, „რეგიონალური“ აღიქმებოდა, როგორც ჩამორჩენილობისა და პროვინციალიზმის სინონიმი.

არქ. ვ. დავითაია. ალგეთის ბაზილიკა სოფ. ტბისში



ამის შედეგად ეროვნული ფასეულობების გადაფასება მოხდა, რასაც არქიტექტურის არა ერთი შესანიშნავი ქმნილება და ქალაქგეგმარებითი წარმონაქმნი შეეწირა მსხვერპლად. დღეს სინანულით ვიხსენებთ თბილისის რიყის უბანს, დადიანის ქუჩის პარკონის დარღვევას, ძტკვრის მარცხენა სანაპიროზე სულ ახლახან დანგრეულ საცხოვრებელ სახლს, რომ არაფერი ვთქვათ უფრო ადრეული პერიოდის მასშტაბურ ნგრევებზე.

ცნობილია, რომ ეროვნულის გაგება დროსთან ერთად იცვლება. თუ 30-40 წლის წინათ, „არქიტექტურული ზედმეტობის“ პერიოდში ეროვნულის გაგება ტრადიციული არქიტექტურული ფორმებისა და სიმბოლოების მეტ-ნაკლებად პროფესიულ გამოყენებას გულსხმობდა, დღეს „ეროვნული“ ფსიქოლოგიის სიღრმეების, სულიერი წყობის, ტემპერამენტის, ატმოსფეროს ღრმა წვდომის პრობლემაა.

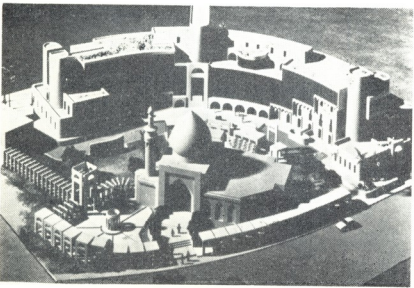
„ეროვნული“ ამგვარ გაგებამდე არქიტექტურული სამყარო პრაქტიკამ მიიყვანა ფუნქციონალიზმისადმი 40-წლიანი „ერთგული“ მსახურების შედეგად.

ეროვნულის გაგება განსხვავებულია ადამიანთა ინტელექტუალური დონიდან გამომდინარე. ზოგიერთს „ეროვნულ“ სიმბოლოებს, ორნამენტებს, ტრადიციულ არქიტექტურულ ფორმებს უკავშირებს. ზოგიერთისთვის საერთო განწყობილება განმსაზღვრელი. სწორედ ადამიანთა ინტელექტუალური დონის განსხვავება წარმოადგენს აზრთა სხვადასხვაობის ერთ-ერთ მიზეზს

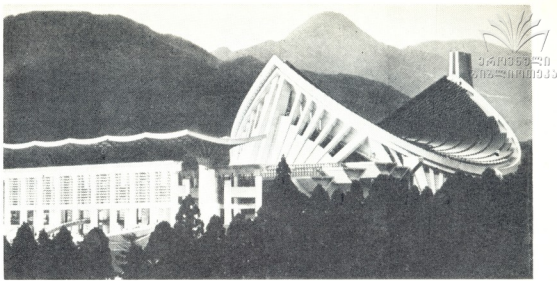
ხელოვნების ამა თუ იმ ნაწარმოების შეფასებისას.

თანამედროვე ეტაპზე ხელოვნების ხარვეზებიდან, ჩემი აზრით, ქართული კინო (რათქმა უნდა, მხედველობაში მაქვს მისი საუკეთესო ნიმუშები) ყველაზე ზუსტად ასახავს ქართულ ხასიათს, განწყობილებას. აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს მიღწეულია არა ეთნოგრაფიული ან ისტორიული ფაქტების კონსტატაციის, არამედ ხასიათების განზოგადების საშუალებით. ამ თვალსაზრისით გარკვეული მიღწევები არქიტექტურასაც მოეპოვება. მე სიამოვნებას მგვრის ყოველი შეხვედრა არქიტექტორების ვიქტორ ჯორბენაძისა და ვაჟა ორბელიაძის თბილისის რიტუალების სასახლის ინტერიერებთან, მათი სივრცობრივი მასშტაბები, ამაღლებული განწყობა, პოლიფონიურობა, ზომიერი თეატრალიზა და იუმორიც კი, ანუ თვისებები, რომელნიც ესოდენ მახლობელია ქართული ხასიათისათვის. და, რაც მთავარია, ყოველივე ეს მიღწეულია წმინდა არქიტექტურული ხერხებით, სივრცის ხასიათით, ატმოსფეროთი და არა მოზაიკის ან ლითონლასტიკის საშუალებით, რომლებიც ბოლო წლებში ქართული არქიტექტურის უბედურებად იქცა, თუმცა ხდება ამ უბედურების ოსტატურად შენიღბვა, როგორც ხელოვნების სინთეზისა.

მინდა აღვნიშნო, რომ არქიტექტორ შ. ბოსტანაშვილთან ერთად ჩვენს მიერ შექმნილ ქუთაისის მემორიალში „დიდება შრომას“ და „ხსოვნის ტაძარში“ (სოფელი მუხრანი, არქიტექტორ შ. ბოსტანაშვილთან,



არქ. რიჩარდ ინგლანდი (მალტა):
დარილ-ხანიის განაშენიანება



არქ. კიმიო ეკიოიმა (იაპონია). ბულისტური ტაძარი ში-ჰონდო

მხატვარ ე. ბურჯანაძესთან ერთად), აგრეთვე ჩემს „ალგეთის ბაზილიკაში“ გარკვეულად აისახა ქართული სულიერი წყაროსთვის მახლობელი ატმოსფერო.

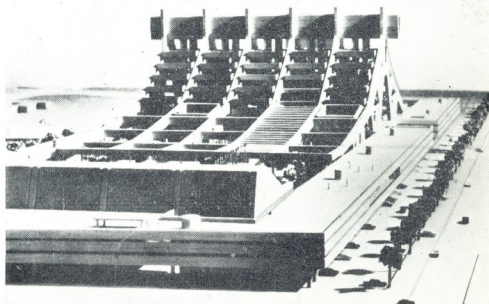
არქიტექტურული ბარემოს კომუნიკაბელობა

ისმის კითხვა, დღეს, ფართო ინფორმაციისა და კულტურული კავშირების აქტიური განვითარების პირობებში, რომელთაც,

თავის მხრივ, კორექტივები შეაქვთ ეროვნულ ფსიქოლოგიაში, ხასიათში, ყოფის თავისებურებებში, რა არის ხასიათის, განწყობისა და მსოფლშეგრძნების ის განსხვავებული თვისებები, რომლებმაც შეიძლება გავლენა იქონიონ არქიტექტურაზე? ისტორიულად მეგვიდროებით მიღებული ხასიათის რომელი თვისებები ახდენს გავლენას თანამედროვე არქიტექტურაზე?

საქართველოს მიერ განვლილმა მძიმე ისტორიულმა გზამ, მუდმივად სრული ფიზიკური განადგურების საშიშროების წინაშე

არქ. კიშო კუროკავა (იაპონია). ეროვნული ანსამბლის შენობა ტანზანიაში



ყოფნამ ხელი შეუწყო ქართველ კაცში ეროვნებათა შორის ურთიერთობის განსაკუთრებული თვისებების — ლოიალობის, თანაგრძნობისა და ურთიერთ გატანის გრძნობის ჩამოყალიბებას.

ამ ტრადიციის მატერიალიზებული დადასტურებაა საუკუნეების მანძილზე თბილისის ერთ პატარა მონაკვეთზე ქართულ მართლმადიდებლური და სომხური გრიგორიანული ეკლესიების, სინაგოგისა და მეჩეთის მშვიდობიანი თანაარსებობა. რა თქმა უნდა, არ შეიძლება ამ უნიკალური ფაქტის არქიტექტურულ-მხატვრული მრავალფეროვნების ინტერესებით ახსნა. მისი საფუძველი ფილოსოფიაში, აზროვნების ხასიათში უნდა ვეძიოთ. ამას ამტკიცებს ისიც, რომ საცხოვრებელი რაიონების, „უბნების“ ჩამოყალიბება თბილისში, ქუთაისში და საქართველოს სხვა ქალაქებში ხდებოდა არა ეროვნული და რელიგიური ნიშნების მიხედვით, არამედ მრავალეროვანი ეზოებისგან. განა ამ მისწრაფებას არ ადასტურებს: „ვინ მოყვარესა არ ეძებს, იგი თავისა მტერია“ ან „კაცი იყავ კაცური და სადაც გინდა იქ ილოცე.“

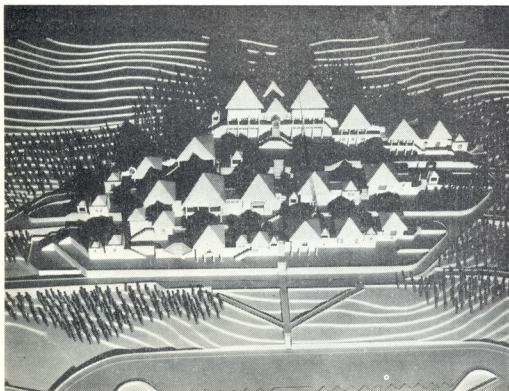
ქართული ეროვნული ხასიათი ვერ ეგუ-

ება განცალკევებულ, მარტო ცხოვრებას, რაც ზოგიერთი ხალხისათვის ისეთივე სპატიო ტრადიციაა, როგორც ჩვენთვის. მისი ბლივი ცხოვრებისავენ სწრაფვა. ჩვენთვის უცხოა ცნება: „ჩემი სახლი ჩემი ციხე-სიმაგრეა“. რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს მოწოდებას ძველი კომუნალური საერთო საცხოვრებლისაკენ, 20-იანი წლების სახლი-კომუნისაკენ, მაგრამ არც იმას, რასაც თანამედროვე სექციური საცხოვრებელი სახლი გვთავაზობს.

ქართული განწყობილებისათვის ახლობელი არქიტექტურული გარემო, რომელიც დიდი კომუნიკაბელობით გამოირჩევა, გარემო, რომელიც აერთიანებს ადამიანებს, უზრუნველყოფს მათ ერთად ცხოვრებას. ეს ჩვენი კარგი, საუკუნეებით ნაცადი ტრადიციაა.

არქიტექტურული გარემოს კომუნიკაბელობის მიღწევა საპროგრამო მიზანს წარმოადგენდა (არქიტექტორ შ. ბოსტანაშვილთან ერთად) ქ. ფოთის კულტურის სასახლის პროექტის (1975 წ.), ხოლო მოგვიანებით (არქიტექტორებთან შ. ბოსტანაშვილთან და ო. ნახუცრიშვილთან ერთად) ქ. სოხუმის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუ-

არქ. ე. დავითაია, ხ. სუგაშვილი, არქ. ს. გაგუას მონაწილეობით. კულტურულ-საპროცენტრი სოფ. ცხუნჯურში



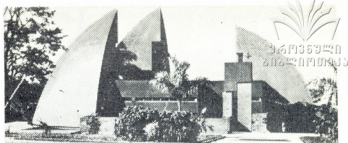
მის საკონკურსო პროექტის (1976 წ.) შექმნისას. ქ. ფოთის კულტურის სასახლეში ჩვენს მიერ შეტანილი იყო შუალედური, გარემოსთან „დამაკავშირებელი“ სივრცეები. ეს ელემენტები არ წარმოადგენს ინტერიერს და არც ექსტერიერს ამ სიტყვების ტრადიციული გაგებით. ამ სივრცეების დიდი შემინული ფონტის წყალობით შენობა-ძლებელი ხდება შენობის შიგნით მოძრაობისა და ცხოვრების დინამიკის შეგრძნება, „აერაციული ღიობების“ საშუალებით (ქ. ფოთის კულტურის სასახლეში) ხორციელდება ვიზუალური კონტაქტები პირველ დონეზე მოწყობილ მოედანთან.

ფუნქციურად სწორი, გნებავთ ესთეტიკურად მომხიბლავი შენობის შექმნაც კი, რომელიც ქალაქთან მხოლოდ ფიზიკური არსით იქნება დაკავშირებული, ამოცანის უკიდურესად შემოსაზღვრას ნიშნავს. ამგვარი, ერთი შეხედვით, უწყინარი მიდგომა გარდაუვალად იწვევს დიდ არქიტექტურულ შეცდომებს, რომელთა გამო ქალაქი ერთიანი ცოცხალი ორგანიზმიდან გადაიქცევა მოცულობათა კონგლომერატად, რომელიც თავისუფალი ურთიერთობისა და ადამიანთა კომუნიკაციისათვის ხელის შემშლელი, ზემოტი თვითიზოლაციით ხასიათდება.

ზემოაღნიშნულ პროექტებში ჩვენ მივმართავდით ანალოგიას ცოცხალ ორგანიზმთან და არა მანქანასთან. მათ შორის პრინციპული სხვაობაა ცოცხალ ორგანიზმს ვაჩნია შეგუებისა და განვითარების უნარი, რომელსაც მანქანა მოკლებულია. სწორედ ეს განსაზღვრავს ქალაქის სიცოცხლისუნარიანობას, მისი კომუნიკაბელობის მახასიათებელს.

ქალაქ სოხუმის ქსოვილში ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუხეტუმის „ინკორპორაცია“ იმავე პრინციპით ხდება, რითაც ფოთის კულტურის სასახლეში. პირველი სართული მაქსიმალურად გახსნილია. აქ საქალაქო ცხოვრებასთან უშუალოდ დაკავშირებული სათავსოებია განლაგებული. ჩვენ შევეცადეთ შევექმნა არქიტექტურული სივრცე, რომელიც ადამიანებს სპონტანური, უშუალო ურთიერთობებისაკენ განაწყობს.

სამუშაოდ, ჩვენს პრაქტიკაში იმ შენობათა უმრავლესობა — მათ შორის ქალაქის ცენტრალურ ნაწილში განლაგებულიც, — რომელიც განსაკუთრებით მობილური უნდა



არქ. იუსტას დახინდენი (შვეიცარია). წმ. ანტონოს კათედრალი ვილდგში

იყოს დროთა განმავლობაში ცვალებადი საქალაქო მოთხოვნილებების მიმართ, ხასიათდება ხაზგასმული ავტონომიით და არა ქალაქის მრავალფეროვანი ცხოვრების ორგანიზატორის, არამედ პასიური მყოფრების როლში გამოდის.

ნებისმიერი შენობა, დანიშნულების მიუხედავად, სასტუმრო იქნება, რესტორანი, ადმინისტრაციული ცენტრი თუ მუხეტუმი, არ შეიძლება თავისუფალი იყოს საერთო-საქალაქო მოვალეობისაგან. ისინი უნდა იყვნენ ქალაქის არა მარტო ფიზიკური, არამედ ინტეგრირებული, ბიოლოგიური ელემენტები. აქედან გამომდინარე, შენობათა პირველი სართულები, მიწის დონე საერთო საქალაქო საჭიროებებს უნდა ეთმობოდეს. ეს სივრცეები ხელმისაწვდომი უნდა იყოს ყველასათვის, — სტუმრებისთვისაც და მასპინძლებისთვისაც, — დროის ნებისმიერ მონაკვეთში, ისევე შეუზღუდავად, როგორც ქუჩები და ტროტუარები. ამ პრინციპში მე არქიტექტურული გარემოს კომუნიკაბელობის მიღწევის დიდ შესაძლებლობებსაც ვხედავ.

ექვგარეშეა, რომ ადამიანთა კომუნიკაციისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება საქალაქო სივრცის ატმოსფეროს, საზოგადოებრივი შენების ხასიათს, კულტურულ და სპორტულ ობიექტებს. მაგრამ ამ თვალსაზრისით პირველხარისხოვანი იყო და რჩება საცხოვრებელი გარემო.

თბილისური ტრადიციული საცხოვრებელი უჯრედი, სამი მხრიდან აივანთა იარუსებით შემოვლებული ეზო, წარმოადგენს თავისებურ არენას, სადაც სხვადასხვა ეროვნების ოჯახთა ცხოვრება მიმდინარეობს. ეზო, ფაქტურად, ერთი დიდი ოჯახია, სადაც თითოეული მეორეს ინტერესების ყოველმხრივ გათვალისწინებას ცდილობდა. ეს

იყო თანაარსებობის გაცნობიერებული საფუძველი. ამ საცხოვრებელი უჯრედის დაგეგმარების პრინციპი უზრუნველყოფდა ყოველი ოჯახის, ყოველი ინდივიდის როგორც პირად, ისე კოლექტიურ ინტერესებს. თანამედროვე ქართულ სოფლებში დღემდეა შემორჩენილი ოჯახთშორისი კოლექტიური მეურნეობრიობის ელემენტები. ცხოვრების ასეთი წესი საიმედოს ხდის, ყოველი ადამიანის, ყოველი ოჯახის ცხოვრებას. უფრო ამაშია პიროვნების ფორმირებისათვის აუცილებელი სოციალური იმუნიტეტი.

როდესაც ვცდილობდი ჩავწვდომოდი, თუ რაში მდგომარეობდა თბილისური ეზოების კეთილგანწყობის ატმოსფეროს საიდუმლოება, არაერთხელ დავრწმუნებულვარ, რომ საქმე მხოლოდ ამ უჯრედის დაგეგმარების პრინციპში როდია (რომელიც ცხადია, კომუნიკაბელობის გარკვეულ პირობებს ქმნის), არამედ უფრო მეტად ადამიანისა და სივრცის თანამასშტაბურობაში, ადამიანთა კოლექტივის ოპტიმალობაში, რაც ერთიანი ოჯახის აღსაქმელად ხელსაყრელ ფსიქოლოგიურ კლიმატს აყალიბებს.

როგორ რეაგირებენ ადამიანთა ამ მისწრაფებაზე ჩვენი საცხოვრებელი რაიონები, კვარტალები, ცალკეული სახლები? ცუდად, ისეთი გრძნობა მეუფლება, თითქოს ადამიანები ათეული წლების განმავლობაში სხვისი, მათთვის არაბუნებრივი, სხვებისაგან მექანიკურად იმპორტირებული, ჩვენს

წარმოდგენებთან, ტრადიციებთან და ცხოვრების წესთან კონფლიქტში მყოფი ცხოვრებით ცხოვრობენ.

აღვილია ამაში არქიტექტურის მშენებლის დადება (ჩვენ ამას მივეჩვიეთ), მაგრამ განა შეიძლება სხვაგვარად მომხდარიყო ცენტრალიზაციის ასეთი დონისა და ტიპიზაციის ამგვარი მეთოდის (როდესაც ტიპიზაციის ელემენტს სახლი წარმოადგენს), ინდუსტრიალიზაციის შებოჭილობის და მატერიალურ შესაძლებლობათა ესოდენი შეზღუდულობის პირობებში? სხვაგვარი შედეგები არც იყო მოსალოდნელი.

არქიტექტურის ექსტენსიური, რაოდენობრივი განვითარებიდან ხარისხობრივზე გადასვლელად, ამ დარგისადმი წმინდა უტილიტარული, სამომხმარებლო დამოკიდებულების (რაც დღემდე ჩვენი არქიტექტურის განმსაზღვრელი ტენდენცია იყო) შესაცვლელად, საჭიროა არქიტექტურის აღიარება, როგორც საზოგადოების ცხოვრების ორგანიზაციის ხელოვნებისა, იდეოლოგიისა და ხალხის კულტურის ნაწილისა, ეროვნული სულისა და განწყობის გამომხატველისა. საჭიროა საზოგადოებამ და შესაბამისმა სახელმწიფო ორგანოებმა რადიკალურად გადასინჯონ თავიანთი პოზიციები, ავტორს მიენიჭოს რეალური ძალაუფლება და სათანადო მატერიალურ-ტექნიკური შესაძლებლობანი, მოხდეს არქიტექტურის მართვის საფუძვლიანი დეცენტრალიზაცია.

კომუნიკაბელობა შენობის განსაკუთრე-



არქ. ალდო როსი (იტალია). მსოფლიოს თეატრი

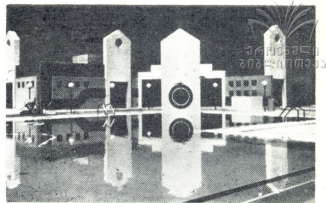
ბული ფსიქოემოციური თვისებაა, სივრცობრივ-ფუნქციური ხასიათია. მაგრამ იმისათვის, რომ ეს თვისება მთელი ქალაქის მახასიათებელი გახდეს, საკმარისი არ არის ამ თვისებებურებების მქონე შენობების მხოლოდ ფიზიკური ერთობლიობა. ვერაინ შემოგვთავაზებს უნივერსალურ ფორმულას ამის მისაღწევად. მეთოდები და პრინციპები შეიძლება სრულიად განსხვავებული იყოს.

წყალტუბოს კარსტულ მღვიმეებთან არსებულ ტურისტულ საზოგადოებრივ-საეკატრო ცენტრში ამ ატმოსფეროს ქმნის ურთიერთგარდამავალი მოედნები, სოფ. ხორნაბუჯში ასეთ ელემენტს წარმოადგენს „უბანი“, რომელიც 10-15 ოჯახს აერთიანებს. ქ. ფოთის საცხოვრებელ რაიონ „პალიასტომში“ ფეხით მოსიარულეთა გზები — ზონები ქმნიან სასურველ ატმოსფეროს ურთიერთობისათვის, შეხვედრებისათვის, ხოლო თბილისის ძველ ნაწილში, შაუმიანის მოედანს, ბართაშვილის აღმართსა და დუშეთის ქუჩას შორის განლაგებულ საცხოვრებელ კვარტალში ერთიანი ოჯახის შეგრძნებას განაპირობებენ საცხოვრებელთა სტრუქტურაში შემავალი შივა ეზოები, ასევე შივა ეზოების სისტემა, რომელიც შეიქმნა ქუჩებისა და გასასვლელების ისტორიულად ჩამოყალიბებული ქსელის „აღდგენით“. ბაკურიანის „მზიურ ველში“ შენობის პირველ სართულზე გამავალი „გზა“, რომელიც ყველა ძირითად საზოგადოებრივ სათავსოს აერთიანებს, „ძიულებით“ უზრუნველყოფს ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროს ადამიანთა კომუნიკაციისათვის.

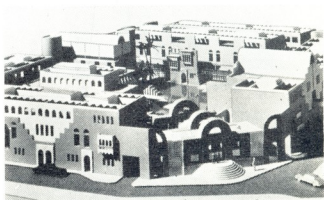
გზის თემას, სხვადასხვა ასპექტით, თითქმის ყველგან მივმართავ: საზოგადოებრივ შენობებშიც, მემორიალებშიც და ქალაქმშენებლურ პროექტებშიც. გზა ჩემთვის არა მარტო ქადადავცილების, ფიზიკური კავშირის საშუალებაა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანთა კომუნიკაციის საშუალება და, ამავე დროს, თემის, სიუჟეტის გასხნის ინსტრუმენტი.

ნოქალაქევის სანატორიუმის კომპლექსში გზა გაივლის ბალნეოლოგიური საავადმყოფოს მრგვალ შენობას, გრძელდება ხიდის სახით, „კვეთს“ შენობის ვესტიბიულს და ტერიტორიაზე გადის.

აკაკაიონის დამცველთა მემორიალში



არქ. რიჩარდ ინგლანდი (მალტა). აკაკაიონი



არქ. რიჩარდ ინგლანდი (მალტა). ბაბ-ელ-შეიხის განაშენიანება

კარაჩაევსკიდან დომბაიში მიმავალი გზატკეცილი, რომელიც მემორიალურ ანსამბლს ორ ნაწილად ჰყოფს, წარმოადგენს აუცილებელ ელემენტს ძირითადი იდეის მემორიალი-გაუვალაი ზღუდის გასახსნელად.

ქ. ფოთის მეზღვაურთა მემორიალში ცენტრისაკენ მიმართული ექვსი ბილიკი ყურადღებას ამახვილებს ცენტრზე და თითქოს გიგანტური ტალღების „აზვირთებას“ განსაზღვრავს.

ქ. ცხაკაიას „სოსონის კუბში“ კრილში გამავალ გზა-ბილიკს ადამიანები ამ უდიდესი ტრაგედიისადმი თანაგრძნობისათვის მიეყავართ.

„ალგეთის ბაზილიკაში“ გზა-ბილიკი მოულოდნელად ჩნდება ფერდობზე, მთავარ გზასთან, ან სხვა რომელიმე ორიენტირთან „მიუბმელად“ და ასევე მოულოდნელად ქრება ისე, რომ ბაზილიკამდე არ აღწევს. ეს გზა თითქოს არსად არ იწყება და არსითკენ არ მიდის. იგი მხოლოდ მიმართულე-ბაზე მიუთითებს.

სოფელ მარაბდის ძველ სასაფლაოზე, რომელსაც ბარათაშვილების მინიატურული საგვარეულო ეკლესია ამშვენებს, სამი საუკუნის წინ გმირული სიკვდილით დაცემული ცხრა მძა ხერხეულიძე ასვენია, აქ „გზა“ წარმოადგენს თავისებურ მეგზურს ხალხის ისტორიაში.

ერთ-ერთ უკანასკნელ ნამუშევარში, აკადემიკოს ი. ვეკუას სახელობის ნიჭიერ მათემატიკოს ბავშვთა სკოლის პროექტში გზა ჩადიქრებულია, როგორც სვლა მეცნიერების მწვერვალისაკენ. საზეიმო კოლონადა (გზა) ვადადის კიბეთა მარშების რიგში (აღმასვლა) და ტრიუმფული დარბაზით გვირგვინდება.

ეროვნული ხასიათის ასახვა არქიტექტურაში

არ არსებობს ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებული ეროვნული ხასიათი. იგი დროთა განმავლობაში ცვლილებებს განიცადის. ამასთან, „ეროვნული ხასიათი“ არ არის აბსოლუტი, ყველასათვის დამახასიათებელი თვისება, თუმცა მასში ყოველთვის მოიძებნება საერთო ნიშნებიც.

ცნობილი იაპონელი არქიტექტორი კიშო კურაკავა ასე აწვავს იაპონელების ეროვნულ ხასიათს: „იაპონელისათვის მთავარია: მზე ზემოდან, ფანჯარასთან ბალი და წვიმის ხმაურის შეგრძნება“. შესაძლოა, მე ვერ მოვახერხებ ქართული ხასიათის თვისებების ასე ლაკონურად გადმოცემას, მაგრამ ვეცდები შეძლებისდაგვარად ვუპასუხო ამ არც თუ იოლ კითხვას, ათწლეულების გან-

მავლობაში ერთგვარ დახურულ თემას რომ წარმოადგენდა.

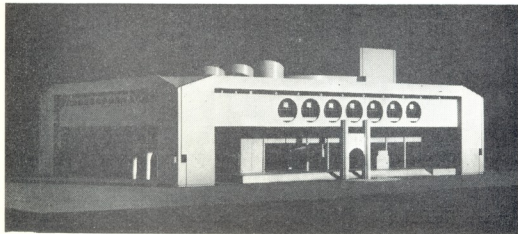
ზემოთ ვახსენე ინტერნაციონალიზმის კომუნიკაბელობა, როგორც ქართველ ხის ისტორიულად ჩამოყალიბებული თვისებები.

ქართულ ხასიათში არის რაღაც საზეიმო, თეატრალური, ზოგჯერ მოჩვენებითიც კი. ეს თვისებები ვლინდება როგორც საკულტო შენობებში (საზეიმო), ისე ხალხურ საცხოვრებლებშიც (საზეიმო, თეატრალური), განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოში. ეს ტენდენციები შეიმჩნევა აგრეთვე ომის შემდგომი პერიოდის სტიქიური, უფრო სწორად, პროფესიული არქიტექტურისაგან დამოუკიდებელ ინდივიდუალურ მშენებლობაშიც (ფორმის უპირატესობა ფუნქციასთან შედარებით).

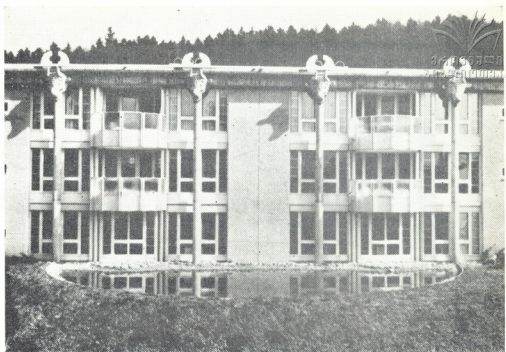
სულიერი მოთხოვნილება თითქმის ყოველთვის ჯაბნის რაციონალიზმს. ეს ყოფაშიც ვლინდება და ხელოვნებაშიც. მოვიყვან ერთ მაგალითს. დასავლეთ საქართველოში ძველთაგანვე არსებობს „სუფთა ეზოს“ კულტი. „სუფთა ეზოს“ სახლის წინ ზოგჯერ მთელი ნაკვეთის მესამედი უჭირავს. მას არ გააჩნია პირდაპირი უტილიტარულ ფუნქცია. „სუფთა ეზო“ თითქოს ოჯახის ნიშანია, მისი ემბლემაა. „სუფთა ეზოს“ ტრადიცია იმდენად ძლიერი იყო, რომ ომის მძიმე წლებშიც კი უკიდურესად იშვიათად თუ იყენებდნენ მას სასოფლო-სამეურნეო საქირობისათვის.

ვეცდები ზემოთ აღნიშნული ხასიათის თვისებებების ილუსტრირებას ორი

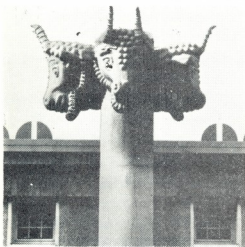
არქ. ვ. დავითაია, შ. ბოსტანაშვილი. კულტურის სახლი ქ. ფოთში, პროექტი



არქ. იუსტას დახინდენი (შვეიცარია). საცხოვრებელი სახლი ვიტკონში



არქ. იუსტას დახინდენი (შვეიცარია). საცხოვრებელი სახლი ვიტკონში. ფრაგმენტი



რესპუბლიკის — ლიტვისა და საქართველოს მაგალითზე.

პროფესიული კარიერის დასაწყისში ჩემს მეგობრებთან ერთად ქ. ქუთაისის შესასვლელის დაპროექტება მომიხდა. ჩვენ იგი 30 მეტრი სიმაღლის თალის სახით გადაწყვიტეთ. საწყის ვარიანტზე, რომლის სიმაღლე 40 მეტრს შეადგენდა, უარი ვთქვიტ შესაბამისი კოშკური ამწის უქონლობის გამო. არანაკლებ „მასშტაბური“ შესასვლელი შექმნეს სხვა ავტორებმაც ქ. გორისათვის, რუსთავისათვის და სხვ.

ლიტვაში მოგზაურობისას შევამჩნიე, რომ ლიტველი კოლეგები ამ თემას უფრო მართივად წყვეტენ. ამ მიზნით გამოიყენება ხის სვეტი წარწერით, ან უბრალოდ წარწერა.

ვილინუსში ვიტაუტას ჩეკანაუსკასის

პროექტით აშენდა ლიტვის კვ ცკ-ის შენობა. ეს 3-4 სართულიანი, ვანაშენიანებასთან თანამასშტაბური, ნეიტრალური შენობაა, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას არ ითხოვს. თბილისში კი საქართველოს კვ ცკ-ის შენობა ქალაქგეგმარებით დომინანტად იქცა.

სრულიად საპირისპიროა ვილინუსისა და თბილისის ქორწინების სასახლეთა არქიტექტურული კონცეფციები. პირველი დაბალია, ორსართულიანი, ბუნებაში „იღვრება“, მეორე — ცისკენ მიისწრაფვის. თბილისში ჩვენ გვაქვს მსოფლიოში ყველაზე მაღალი ტრიბუნა.

ეს პარალელები მომყავს არა იმისათვის, რომ ერთი პოზიცია მეორეს დაფუძირისპირო, არამედ რათა ხაზი გავუსვა აღქმისა და დამოკიდებულების განსხვავებულობას.

ოზონენტი შეიძლება შემოგვედავოს, რომ ხელოვნებაში ბევრს განსაზღვრავს სუბიექტური, რომ არ შეიძლება ამ მაგალითების საფუძველზე ზოგადი ეროვნული ხასიათის „გამოყვანა“.

ყოველი არქიტექტურული პროექტი ექსპერტიზებისა და დამტკიცების გრძელ პროცედურას გადის. ამ პროცესში მონაწილეობენ დამკვეთები, ექსპერტები, საპროექტო ინსტიტუტების, ქალაქის მთავარი არქიტექტორის თუ სახმუნის საბჭოები და ზოგჯერ ფართო საზოგადოებაც კი (საჯარო განხილვისას.) ამგვარი პროცესული მან-

რათონის შემდეგ პროექტის დამტკიცება და რეალიზება გარკვეულად საზოგადოებრივი აზრისა და ეროვნული ხასიათის გამოხატულებად შეიძლება ჩაითვალოს.

მტკიცება იმისა, თითქოს ერთიანი სოციალურ-ეკონომიკური წყობის, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის თანამედროვე დონისა და კომუნისაციის საშუალებების პირობებში ხდება ეროვნულის, რეგიონალურის ნიველირება და ძლიერდება სწრაფვა „მსოფლიო მოქალაქეობისაკენ“, ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია. ასეთი მსჯელობა პრობლემის უკიდურესი გამართვებაა.

ის ფაქტი, რომ სხვადასხვა კონტინენტზე მრავალ ქვეყანაში ხალხი ერთნაირად იცვამს, ერთსა და იმავე ცეკვებს ცეკვავს, ერთი და იგივე მანქანებით მოგზაურობს, ერთი და იგივე სიხარულებითა და იმედებით ცხოვრობს, სულაც არ ნიშნავს, რომ მათ სამყაროს, ფაქტების ერთნაირი აღქმა და ეთნიკური სტერეოტიპები ახასიათებს.

ყოველივე ეს მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესისა და ურთიერთგავლენის მხოლოდ გარეგან მხარეებს წარმოადგენს. რა თქმა უნდა, კულტურების ურთიერთგააზრების პროცესიც უდავოა.

განზოგადებული შედარების საფუძველზე ისევ და ისევ პარალელს მივმართავ: თვალი ვადავავლოთ საქართველოში უკანასკნელი წლების განმავლობაში რეალიზებულ ობიექტებს და გავიხსენოთ არქიტექტურულ საბჭოზე განხილული პროექტებიც:

საავტომობილო გზების სამინისტრო გაგარინის ქუჩაზე, პროფკავშირების მალღივი შენობა სააკაძის მოედანზე, სადღესასწაულო რიტუალების სასახლე, საქართველოს კვ ცკ-ის შენობა, სამომხმარებლო კავშირის „ცეკავშირის“ ადმინისტრაციული შენობა, ლენინის მოედანზე, რესპუბლიკის მოედანი, კაფეები „ლადიის წყლები“ და „ბერიკონი“, გამოთვლითი ცენტრის შენობა ჯორჯიაშვილის ქუჩაზე, ტექნიკური ბიბლიოთეკა ლენინის ქუჩაზე, ტელეგრაფის შენობა რუსთაველის გამზირზე, თბილისის საქალაქო საბჭოს აღმასკომისა და თბილქალაქ პროექტის ახალი კორპუსები, სტომატოლოგიური პოლიკლინიკა ლესელიძის ქუჩაზე, აკადემიკოს ი. ბერიტაშვილის სახელობის

ფიზიოლოგიის ინსტიტუტი, მეზღოვრება-ღვინეობის ინსტიტუტის ლაბორატორია დილოში, სასოფლო მშენებლობის ინსტიტუტო საბურთალოზე, საბავშვო ბავაბალი ძველ თბილისში, ეროვნული პურის საცხობი თბილისში და სხვ.

პროექტები: სპორტული დარბაზი საბავშვო ქალაქ „მზიურის“ ტერიტორიაზე, ავიასალაროები აკაკი წერეთლის გამზირზე, საისტუმრო სპორტსმენებისათვის გლდანში, ორთოპედიური საავადმყოფო, სავაჭრო ცენტრი ყოფილი ორთაქალის ბაღების ტერიტორიაზე, ყოფილი „კადეტთა კორპუსის“ ფასადების რეკონსტრუქცია რუსთაველის გამზირზე, ვ. ი. ლენინის მუზეუმის საკონკურსო პროექტები, „მონადირის სოფელი“ თბილისში, საზოგადოებრივ-სავაჭრო ცენტრი სოფელ ცხენკურში და სხვ.

როგორი სტილიზტური, ესთეტიკური და მსოფლმხედველური პოზიციები ეკონიდება ამ ნამუშევრებში?

თანამედროვე ტექნიკურ საშუალებებზე დაყრდნობით მძლავრი არქიტექტურული გამომსახველობის მიღწევა, ეროვნული ტრადიციების „ახალ არქიტექტურასთან“ შერწყმის სურვილი, რეგიონალური და ეროვნული ტრადიციების კატეგორიული უარყოფა, აშკარა კოსმოპოლიტიზმი, „ახალი კლასიციზმი“, ისტორიული არქიტექტურული ნიშნებისა და ორნამენტების გამოყენება-სტილიზაცია, „პოსტმოდერნი“, ორთოდოქსალური ფუნქციონალიზმი, პროექტები და რეალიზაციები, რომლებიც არანაირ კლასიფიკაციას არ ექვემდებარება.

ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით: სიმძიმე, თავდაჭერილობა, ოფიციალობა, სიმსუბუქე, აღტაცება, გაუგებრობა, გულგრილობა.

ვანა ბუნებრივია, რომ ერთსა და იმავე ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ და მატერიალურ-კულტურულ გარემოში აღზრდილი არქიტექტორები, რომლებმაც პროფესიული მომზადება ეროვნულ არქიტექტურულ სკოლებში მიიღეს, ქმნიდნენ მსოფლმხედველობითი თვალსაზრისით ესოდენ პოლარულ ნაწარმოებებს? გვაქვს კი უფლები ტერმინი „თანამედროვე ქართული არქიტექტურა“ ვიხმართ, როგორც ერთიანი არქიტექტურულ-მატერული მოვლენის გამომხატველი ცნება? საიდან მოდის და რა კვებას ამ რადიკალურ განსხვავებულობას?

ამაში, ჩემი, აზრი არცთუ უკანასკნელ როლს თამაშობს ქართული ხასიათის ისეთი თვისებები, როგორცაა მაქსიმალიზმი, კონტრასტულობა, პოლარულობა.

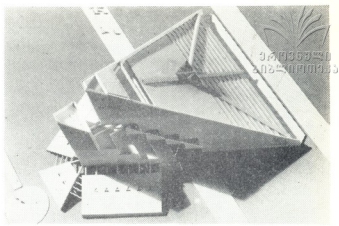
მოდით გადავავლოთ თვალი ისტორიას, თუ გნებავთ, თანამედროვე ქრონიკებს და დავრწმუნდებით, რომ ერთმანეთის გვერდით თანარსებობენ უდიდესი კეთილშობილება და სისასტიკე, სიწმინდე და აღვირახსნილობა, გმირი და ლაჩარი, მედროვე. ამაში, ჩემი აზრით, ასევე მნიშვნელოვანი როლი თამაშა საქართველოს ისტორიული და კულტურული განვითარების მთელმა პროცესმა, ჩვენმა ურთიერთობამ ორ კულტურასთან — დასავლურთან და აღმოსავლურთან. ამ კულტურების ზეგავლენის ინტენსივობა ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე განსხვავებული იყო. მაგრამ ერთისგანაც და მეორისგანაც ვიღებდით და ვითვისებდით იმას, რაც ჩვენს სულიერ წყობას, ჩვენს ბუნებას, ტრადიციებს შეესაბამებოდა. ამიტომაც ქართული ხელოვნებისათვის არც დასავლური და არც აღმოსავლური კულტურის მიღწევები არ წარმოადგენს აკრძალულ ხილს. დღესდღეობით უპირატესად დასავლეთისაკენ მიმართული ორიენტაცია რეაქცია მძიმე ისტორიულ და პოლიტიკურ განსაცდელზე, რომელიც ჩვენ წილად გვარგუნა აღმოსავლეთმა და არ გამოხატავს აღმოსავლეთთან კულტურულ-ესთეტიკური ასპექტების პრინციპულ შეუთავსებლობას.

ამ „ობიექტური“ ფაქტორების მიუხედავად, მაინც არ მგონია ლოგიკური იყოს ასეთი რადიკალური განსხვავება ესთეტიკური შეხედულებებისა. ამგვარი სხვადასხვაობა ისტორიის არც ერთ ეტაპზე არ აღინიშნებოდა. ამის მიზეზი, ყველაფერთან ერთად, სხვა რამეც უნდა იყოს.

პირველი: ჩვენს არქიტექტურულ სკოლებს არ გააჩნიათ მიზანდასახული ერთიანი პლატფორმა თანამედროვე არქიტექტურის საკვანძო საკითხების მიმართ.

მეორე: არქიტექტურულ ინსტანციებს, მათ შორის არქიტექტურულ საბჭოებსა და საქართველოს არქიტექტორთა კავშირს, ეროვნული არქიტექტურის საკითხში არ გააჩნიათ მიზანდასახული სტრატეგია.

მესამე: საქართველოში არ არსებობს თა-

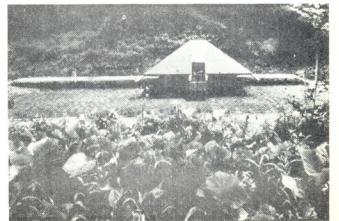


არქ. ვ. დავითაია, შ. ბოსტანაშვილი, ო. ნახუცი- შვილი. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი სო- ხუმში (საკონკურსო პროექტი).

ნამედროვე არქიტექტურის თეორია და კრიტიკა.

ამავე პოზიციებიდან ბალტიისპირეთში გადავინაცვლოთ. გავისვენოთ ჩვენი ლიტ- ველი, ლატვიელი და ესტონელი კოლეგების ცნობილი რეალიზაციები და პროექტები. მათი სხვადასხვაობის, ავტორისეული ხელ- წერის, განსხვავებული პროფესიული დონი- სსა და ემოციურობის მიუხედავად არ შეიძ- ლება არ შევნიშნოთ საერთო კულტურო- ლოგიური პოზიციები და მიმართულება, რომელთაც მე პირობითად, ბალტიისპირულ რეგიონალიზმს დავარქმევდი. ამ დახასიათე- ბას არ ექვემდებარება არქიტექტორების—კ. და რ. შილინსკასების ბალნეოლოგიური სამკურნალო დრუსკინინკაში. ამას რომ აღვნიშნავ, მრავალფეროვნების წინააღმდე- გი კი არა, შეხედულებათა უჩვეულო სიჭ- რელის წინააღმდეგი ვარ, საკუთარი კულ- ტურული წარსულის შეუფასებლობის, კომ-

არქ. კიშო კუროკავა (იაპონია). ანდერსენის მუზეუმი



პილაციის და კოსმოპოლიტიზმის წინააღმდეგ.

ეს პარალელები კვლავ იმაზე მიგვიბრუნებენ, რომ თანამედროვე ურთიერთ მჭიდროდ დაკავშირებულ სამყაროშიც არსებობს არსებითი განსხვავებანი ეროვნულ ხასიათსა და მსოფლმხედველობაში.

ეს დიქტორი რეალობა და იმაზე როდია დაპოკიდებული, თუ ვინ როგორ არის მის მიმართ განწყობილი. სხვადასხვა საკვებით განხილვასა და კონკურსზე პროექტებისა და რეალიზაციების შეფასებისას (სადილომო ნამუშევრები, წლის საუკეთესო შენობა, წლის საუკეთესო პროექტი და სხვ.), სადაც მიმართავენ შეფასების გასაშუალებულ კრიტერიუმებს, უნდა გადავიდეთ დიფერენცირებულზე, რაც მეტად გაითვალისწინებს ეროვნული მსოფლმხედველების სპეციფიკას.

ტრადიციების ახლებური გააზრება

არქიტექტურის ისტორია ყოველთვის შექმნილის ახლებურად გააზრება-განვითარების ისტორიას. ეს არის არა ციკლური. არამედ უწყვეტი პროცესი. თუმცა, ამ ფენომენის გაგებაში ყოველთვის ჰქონდა ადგილი გარკვეულ პირობითობასა და ინერციას.

ორმოცდაათიანი წლებიდან მოყოლებული, მას მერე, რაც ფუნქციონალიზმი მიზანდასახულად იწყებს ისტორიასთან კავშირების აღდგენას და მისი ორთოდოქსალურობა თანდათანობით ადგილს უთმობს პლურალიზმს, სხვადასხვა ეროვნული კულტურების განსხვავებულ ტენდენციებს, თითქმის შეუძლებელი ხდება რაიმე განზოგადებული პოზიციებიდან ვილაპარაკოთ „ეროვნულზე“ არქიტექტურაში. უფრო სწორი იქნებოდა, გვესაუბრა ცალკეული ინდივიდების პოზიციასა და დამოკიდებულებაზე და არა რომელიმე ქვეყანაზე ან რეგიონზე მთლიანად.

აღლო როსი „სამყაროს თეატრის“ შესახებულად XVI საუკუნის ვენეციაში არსებულმა მცირედი თეატრის ტრადიციამ წააქეზა. თუმცა ფორმა უფრო ანტითეზის სახით წარმოიქმნა, ვიდრე ანალოგიისა. როსიმ შექმნა დამოუკიდებელი ქმნილება საკუთარი ფასეულობისა და ახალი შინაარსის მქონე, რაც ვენეციის ჩვეული ტრადი-

ციული კადრის დროდადრო შეცვლილ შემთხვევაში გამოიხატა. ეს ახლებური დამოუკიდებლობა და უფროდობის მიმნიჭებელი მსოფლმხედველური ქალაქის მთელი არქიტექტურული ფონისათვის.

არატა ისოძაკიმ ქ. ნიმივაკიში არსებულ ოჯანოიამას გრაფიკული ხელოვნების მუზეუმის გეგმის კომპოზიცია წმინდა ლავრენტის ბიბლიოთეკიდან „ისესსა“. თუმცა, შედეგად სრულიად დამოუკიდებელი ქმნილება წარმოიშვა.

კიშო კუროკავა თვლის, რომ ტრადიციის მხოლოდ იმის შემდეგ აქვს ფასი, როდესაც ის ხელოვნანის ინტელექტუალურ შრეებს გაივლის, ხოლო ტრადიციისა გააზრების მეთოდები კონკრეტული ამოცანების შესაბამისად იცვლება.

ანდერსენის მემორიალში საჭირო ატმოსფერო იაპონური საცხოვრებელი სახლის ტრადიციული ფორმისა და ინტერიერის ორგანიზების საშუალებით მიიღწევა, მაგრამ ეს არის არა ციტირება, არამედ, როგორც კუროკავა აღნიშნავს, ტრადიციის უარყოფა ტრადიციისავე ჩარჩოებში.

ოსაკას ეროვნულ თეატრში იგი ედოს კლასიკური ეპოქის არქიტექტურულ სიმბოლოებს მიმართავს. ეს სიმბოლოები ინტერიერებთან ერთად იაპონელისათვის ქმნიან კულტურულ მემკვიდრეობასთან კავშირის შეგრძნების ატმოსფეროს, მიუხედავად იმისა, რომ ამ შენობის სივრცობრივი იერარქია და სამშენებლო მასალები აბსოლუტურად თანამედროვეა.

ტრადიციული სიმბოლოებისა და ნიშნებისადმი პატივისცემა თანამედროვე იაპონურში ყოფის, მათ შორის არქიტექტურის განუყოფელი ნაწილია. არქიტექტორ კიშიო ეკოიამას ბუდისტური ტაძარი შო-პონდო წარმოადგენს სიმბოლოების, ნიშნებისა და ასოციაციების სამყაროს, რაც წარსულისა და აწმყოს, ისტორიისა და თანამედროვეობის ურთიერთკავშირის საოცარ ატმოსფეროს ქმნის. ტაძრის საერთო კომპოზიციის განმსაზღვრელი „მისტიკური სალოცავის“ სახურავის არქიტექტურულ-მხატვრული ხატი მომდინარეობს ფრთავშლილი წეროსიგან, რომელიც იაპონელთათვის, იმედის სიმბოლოს, ხოლო — გავლენიანი, ბუდისტური სექტისათვის, ნიჩურენ შოშუსათვის, ემბლემას წარმოადგენს „იდეალური პავილი-

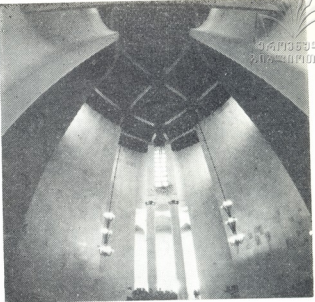
ონის“ ხუთი სვეტი ჩინური იეროგლიფის ხუთი ნიშნის სიმბოლოა. „კანონთა ბალის“ ქვედა დონეზე განლაგებულ აუზი ბუდისტურ რელიგიასთან დაკავშირებული ლოტოსის ყვავილის არქიტექტურული პერიფრაზია. პირამიდული ფორმები, რომელთაც გიგანტური სახურავი ეყრდნობა, ტრადიციულ იაპონურ ნივთთან — მარაოსთან ასოცირდება. ტრადიციული იაპონური კარიბჭე კი საერთოდ „იდეალური პავილიონის“ პირველსახეს წარმოადგენს.

აფრიკელთა ტრადიციის, აზროვნების წყობის სპეციფიკის, სამყაროს აღქმის თანაგანცდამ და ღრმად გააზრებამ ხელი შეუწყო შვეიცარიელ არქიტექტორს იუსტას დახინდერს ხორცი შეესხა ქმნილებებისათვის, რომელნიც ცხოველ ინტერესს იწვევენ არა მარტო წმინდა არქიტექტურული თვალსაზრისით, არამედ აფრიკელთა მსოფლმხედველობასთან და გავგებასთან დაახლოებულ სიმბოლოთა ენასაც ასახავენ. „აფრიკაში შენობათა ფორმები უბრალოდ ფუნქციურზე მეტია. მათ ემოციურ-გრანობადი მნიშვნელობაც უნდა გააჩნდეთ. ისინი აფრიკელთა მთელი ცხოვრების გამოცდილებას წარმოადგენენ. ამაშია მათი სოციალურ-კულტურული მნიშვნელობა“.

რიჩარდ ინგლანდისათვის მთავარია „ადგილის სულის“ და „ადგილის ხმის“ ესთეტიკურ ფესვებთან კავშირი და მემკვიდრეობითობა. იგი ცდილობს, რომ შენობა იყოს „ჭეშმარიტად ადგილობრივი“ და ამასთან ერთად, ჭეშმარიტად თანამედროვე“.

„... ადგილის ხმები გარკვეული პრობლემის გადაწყვეტას გვიკარნახებს, მაგალითად, ისინი ეუბნებიან არქიტექტორს, რომ გარემო რბილია და მასთან ურთიერთობისას არქიტექტორმა ძალა უნდა გამოამყვანოს. შეიძლება უთხრან, რომ გარემო ძლიერი და მასთან ურთიერთობა სიფაქიზეს მოითხოვს. სადაც არ უნდა მუშაობდეს არქიტექტორი, მას ესაჭიროება მკვრეტელი ხელები და მკრძნობიარე თვალები, მაღალ კულტურა და აღზრდა, რათა დროისა და ადგილის ინტეგრირებული ფარდაგი შექმნას და იგი იდენტურობის თანამედროვე ქსოვილში ჩააქსოვოს“.

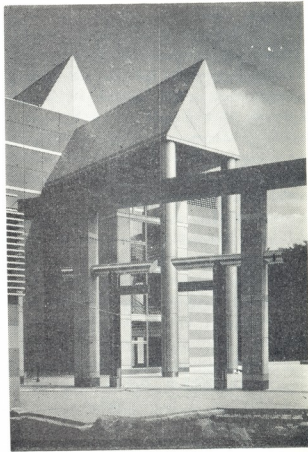
უსასრულოდ შეიძლება ჩამოთვლა თანამედროვე არქიტექტორებისა, რომელთაც

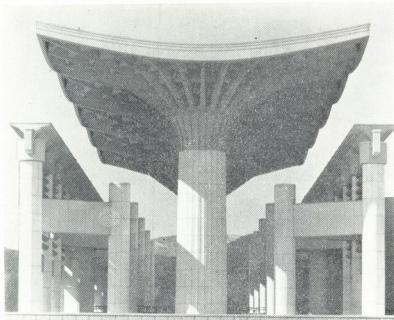


არქ. ვ. ჯორბენაძე, ვ. ორბელიძე. რიტულების სასახლე თბილისში. ცენტრალური დარბაზის ინტერიერი

თავიანთი ძიებებს ქვაკუთხედად ისტორიისა და ტრადიციის ანლებური გააზრება-გახსნა დააყენეს. ეს არის ვრცელი სია იაპონელი და სკანდინაველი არქიტექტორებისა, პორტუგალიელი და ესპანელი ხუროთმოძღვრებისა, რომ არაფერი ვთქვათ არქიტექ-

არქ. კიშო კუროკავა (იაპონია). თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი ქ. ნაგოიაში





ტორებზე, რომელნიც აფრიკისა და მუსლი-
მური სამყაროსათვის ქმნიან, სადაც ტრადი-
ციასთან კავშირი თავისთავად იგულისხმე-
ბა და ოფიციალური სტატუსის რიგშია აყ-
ვანილი.

კონტემპტის შესახებ

კონტემპტი — ეს პატივისცემა წინაპრე-
ბის მიმართ.

კონტემპტი — ეს პასუხისმგებლობა შე-
ქმნილის წინაშე.

კონტემპტი — ეს ამოსავალი წერტილია
ახალი განვითარებისათვის.

კონტემპტურობა გარემოსთან (ქალაქთვე-
გმარებით და ლანდშაფტურ სიტუაციასთან)
ჩემთვის პროფესიულ ამბიციასზე, „ოსტატის
ცნებაზე“ მალა დვას. აქედან გამომდინა-
რე ვთვლი, რომ ხუროთმოძღვარმა უნდა
იციოდეს და პატივს სცემდეს არა მარტო
თანამედროვე არქიტექტურის ენას, არამედ
ყველა იმ ენას, რომელიც სხვადასხვა ეპო-
ქაში არსებობდა.

განსაკუთრებით ვაფასებ იმ ავტორებს,
რომლებსაც დიდი მსახიობების მსგავსად
გარდასახვის უნარი გააჩნიათ. ეს თვისება
აუცილებელია სრულფასოვანი კონტემპტი-
სათვის.

კონკრეტული არქიტექტურული და მხატ-
ვრული ამოცანების შესაბამისად, გარდასა-
ხვის სწორედ ეს ნიჭი განაპირობებს მრავა-
ლი არქიტექტორის უნარს, აშენონ არა
მარტო საკუთარ ქვეყანაში, არამედ სხვა

ხალხებისათვის, რომელთაც სრულიად გან-
სხვავებული არქიტექტურული და კულტურ-
ული ტრადიციები გააჩნიათ.

ყოველი ახალი კონტემპტი საკუთარ კონ-
ტემპტს წარმოშობს და მას ტრადიციის
ახლებურ გაგებამდე მიყვავართ. კონტემპ-
ტისადმი სიმპათია არ ნიშნავს სხვადასხვა
შემთხვევაში ერთი და იგივე პასუხის არსე-
ბობას.

კონტემპტი ჩემთვის არ არის მხოლოდ
მასშტაბური ან სტილისტური შეთავსება,
არამედ პირველ რიგში, არსებული არქიტე-
ქტურული და ლანდშაფტური სიტუაციის
ატმოსფეროსა და განწყობილების შენარ-
ჩუნება, ხოლო, უკეთეს შემთხვევაში, მის
ახალ ემოციურ რეგისტრში განვითარება.
ყოველი არქიტექტორის პროფესიული ლი-
რსება იმაში გამოიხატება, თუ როგორ შე-
ძლებს იგი თავისი ქმნილებით ამოხსნას
ისტორიულ გარემოში მთვლემარე ემოცი-
ური პოტენციალი და მას ესთეტიკური ზე-
მოქმედების ახალი იმპულსები მიანიჭოს.

კონტემპტი ჩემთვის არის არა ამა თუ იმ
სტილისადმი, მისი ფორმალური მაჩვენებ-
ლისადმი ერთგულება, არამედ ისეთი თვი-
სებების აღდგენა, რომელნიც ჩვენთვის ახ-
ლო და გასაგებ ატმოსფეროს, განწყობი-
ლებას განაპირობებენ. ხშირ შემთხვევაში
ეს ატმოსფერო განისაზღვრება არა ცალკე-
ული შენობით, არამედ მთელი არქიტექ-
ტურული გარემოთი. მაგალითად, ძველი
თბილისის ან სვანეთის ატმოსფერო, კოლ-

ხეთის ან ძველი შატლის განაშენიანების სპეციფიკა, მელნიკის ან ველიკო ტარნოვოს, სამარყანდის ან სუზდალის განწყობილება.

დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, რომ არქიტექტურულ-სივრცული სიტუაცია თანამედროვე ტექნეციებთან კონტექსტში ისეთი სახით ტენას მიწოდებული „მომზადრებისადმი“, რომ იგი გრძნობდეს უწყვეტ კავშირს წარსულთან, ერის სულიერ და მატერიალურ კულტურასთან. ადამიანში ასეთი ემოციური შეგრძნების გამოწვევა „ეროვნულის“ ერთ-ერთ არსებით ნიშანს წარმოადგენს. ასეთი ემოციების გავლევების მეთოდები შეიძლება სხვადასხვა იყოს.

ასე მაგალითად, „მონადირის სოფლის“ არქიტექტურული სახე ასოციაციით მაღალ-მთიანი სოფლების — შატლის, ომალოს და უშგულის ფრაგმენტებსა და ქართლის ძველ სოფლებს უკავშირდება. სოფელ ცხუჩკურის კულტურულ-საზოგადოებრივი ცენტრი კოლხეთის ძველ სოფლებს მოგვაგონებს, „ალგეთის ბაზილიკა“ კი — საქართველოს პეიზაჟის ჩვეული. ტრადიციული კადრის ახლებური გააზრების შედეგია.

ყველაფერი ამით როდი ამოიწურება. ამგვარი ასოციაციებისა და „მოგონებების“ შემდეგ იწყება ის, რაც ძიების მთავარ მიზანსა და საგანს წარმოადგენს. ამ, თითქოს ნაცნობ, ფსიქო-ემოციურ გარემოში შეტანილია დეტალების, მოცულობათა პროპორციების, ინტერიერების ახლებური ინტერპრეტაცია, რომლებიც წარმოადგენენ „თანამედროვე ვარიაციებს“ განზოგადებული „ხალხური არქიტექტურის“ თემაზე, ე. ი. ოპერირებს: საგანია არათუ ფორმები, არამედ ატმოსფერო.

როდესაც კონტექსტისათვის მნიშვნელოვანი არქიტექტურულ-მხატვრული ორიენტირი არსებობს, ეს შემოქმედების პროცესს უფრო საინტერესოს და მრავალფეროვანს ხდის, შედეგებს კი — მოულოდნელს.

როდესაც ასეთი ორიენტირი არ არსებობს, განმსაზღვრელი როლი ლანდშაფტურ სიტუაციას ენიჭება. „ალგეთის ბაზილიკა“ სოფელ ტბისში, საქართველოს კულტურის ფონდის საგამოფენო დარბაზი ქ. თბილისში, სანატორიუმის კომპლექსი სოფ. ნოქალაქევში, ისევე, როგორც „კავკასიონის დამცველთა“ მემორიალი ყარა-

ჩაევო-ჩერქეზეთში და „გამარჯვების“ მონუმენტი ქ. გორში ლანდშაფტთან კონტექსტში პირდაპირ შედეგს წარმოადგენენ. სხვაგვარად ლანდშაფტურ სიტუაციაში მათ სრულად განსხვავებული სახე ექნებოდა.

ხომ არ იწვევს კონტექსტისადმი ერთგულება ავტორისეული სახის დაკარგვას? ხომ არ ზღუდავს მის შემოქმედებით თავისუფლებას?

ისევე, როგორც ექიმი არ უნდა მკურნალობდეს ერთი და იგივე ავადმყოფობას ერთნაირი მეთოდით, სანამ ავადმყოფის საერთო მდგომარეობას არ გაეცნობა, არქიტექტორიც არ უნდა წყვეტდეს არქიტექტურულ ამოცანებს ერთსა და იმავე მხატვრული ხერხებითა და საშუალებებით მხოლოდ იმიტომ, რომ საცნობი გახდეს „ავტორის ხელწერა“.

კულტურათა აქტიური ურთიერთ შემოქმედების, ინფორმაციისა და კომუნიკაციის საშუალებათა განვითარების, სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის დონის თანამედროვე ეტაპზე მე ლოგიკურად და გულწრფელად არ მეჩვენება იმგვარი სტაბილურობა და თანმიმდევრობა, „ავტორის ხელწერის ცნობის“ ისეთი ფორმები, რომლებიც ახასიათებდათ ანტონიო გაუდის, მის ვანდერ როეს, ლუის კანს.

ღელს ყველაფერი სწრაფად იცვლება, მათ შორის ესთეტიკური იდეალიც. მე ანთ მოლიად მიმაჩნია, თუ შემოქმედი არ „იცვლება“ კავკას, მარკესის, ათიმატოვის წაკითხვის, ფელისის, ტარკოვსკის, აბულაძის ფილმების, პ. ბრუკის, რ. სტურუას სპექტაკლების ნახვის შემდეგ, ახალგაზრდა საბჭოთა არქიტექტორ-კონსტრუქტორების მშვენიერ ნამუშევართა გაცნობისა და თანამედროვე არქიტექტურის უდიდეს ქმნილებებთან — რონშანის კაპელასთან, ში-ჰონდოს ბუდისტურ ტაძართან, სიდნეის საოპერო თეატრთან შეხვედრის შემდეგ. ან იქნებ ჩვენში ყველაფერი იგივე რჩება ისეთი პროცესის შემდეგ, როგორცაა „პოსტ-მოდერნიზმი“?

მხატვრული გამოხატვის საკითხში მე ვცდილობ არ დავუპირისპირდე გრძნობას გონებით. და ეს შემოქმედებით უპრინციპობას როდი ნიშნავს, ძირითადი პრინციპები ხელუხლებელი რჩება, მხოლოდ მათე გამოხატვის საშუალებებია ცვალებადი.



ეროვნული

საბავშვო ბიბლიოთეკა

საქართველო

მოკლედ შეეხები შემოქმედებითი თავისუფლების საკითხსაც. პროექტის განხილვისას ან ხელოვნების ნიმუშის შეფასებისას ხშირად გვემის, რომ ყოველ მხატვარს შემოქმედებითი თავისუფლების, საკუთარი ესთეტიკური და მსოფლმხედველობითი კრედოს უფლება გააჩნია. ამას უფრო ხშირად ისეთ შემთხვევაში გვახსენებენ, როდესაც საეჭვო ხარისხის ნაწარმოებებთან გვაქვს საქმე. ეს ცნება („შემოქმედებითი თავისუფლება“) იმდენად მიმზიდველია, რომ მისი რაიმე სახით ექვემდებარება ყოველთვის მძაფრ რეაქციას იწვევს. მართლაც უკიდვანოა ეს „შემოქმედებითი თავისუფლება“? რა თქმა უნდა არა, აბსოლუტური თავისუფლება არც ხელოვნებაში, არც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არ არსებობს და ვერც იარსებებს.

ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, არქიტექტურაში „თავისუფლების“ საზღვრები მეტ-ნაკლებად დადგენილია არქიტექტურის ისეთი მარადიული კრიტერიუმებით, როგორცაა ქალაქგეგმარებითი და ლანდშაფტური კონტექსტუალობა, ანსამბლურობა, სტილის ერთიანობა ან სტილის სხვადასხვაობა (როგორც მხატვრული პოზიცია); თანამსშტაბურობა, პროპორციულობა, რიტმი, აქცენტი, ფონი, ფორმა, ფუნქცია და, რასაკვირველია, კონკრეტული ისტორიულ-ეთნოგრაფიული რეალობა დიდად განსაზღვრავს „შემოქმედებითი თავისუფლების“ საზღვრებს და შესაბამისად, ნაწარმოების შეფასების კრიტერიუმებსაც.

„თავისუფლება არის შეცნობილი აუცილებლობა“. კონტექსტი ჩემთვის „შეცნობილ აუცილებლობას წარმოადგენს. მაშასადამე იგი არ უპირისპირდება შემოქმედებით თავისუფლებას.

ნათელა არველაძე: — მე არ აქტიურ მაყურებელთა რიგს, რომლებიც სისტემატურად ადევნებენ თვალ-ყურს ტელეგადაცემებს, მაგრამ დღეს, როცა ტელევიზია ოჯახის წევრებით შემოვიდა ჩვენს ცხოვრებაში, ბუნებრივია, მეც, როგორც საზოგადოების ერთ-ერთ რიგით წევრს მაქვს მისდამი გარკვეული დამოკიდებულება. უპირველეს ყოვლისა უნდა ვთქვა, რომ უდავოდ ოპერატიული და შემტევიც კი გახდა საერთოდ ამ უკანასკნელ ხანს ჩვენი სატელევიზიო გადაცემები. სამართლიანობა მოითხოვს აღინშნოს რამდენიმე სახის ტელეგადაცემები, რომლებმაც საკუთრობა მასშტაბითაც შეიძინეს მნიშვნელობა, მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ჩვენმა ტელევიზიამ გადმოიღო მოდელი, რომელიც უკვე შემუშავებულია, თუნდაც ცენტრალურ ტელევიზიაში. არსებობს საინფორმაციო პროგრამა „ერემია“, ჩვენთან — ანალოგიური პროგრამა „მოამბე“, არის ცენტრალურ ტელევიზიაში, მაგალითად, „120 წუთი“, ჩვენთან დაახლოებით ამავე ფორმის „ნაშუადღევს“. მე არ მგონია, რომ ტელევიზიის მუშაკები ამაზე არ დაფიქრებულან, გასაგებია — არსებობს უკვე დადგენილი, ასე ვთქვათ კლასიკური ფორმები...

ზურაბ აბაშიძე — ამასთან, ნუ დავგავიწყდება ისიც, რომ ბევრი რამ, რაც დღეს დამკვიდრებულია მოსკოვსა და თბილისში, არც ცენტრალური ტელევიზიის მოგონილია...

ნ. არველაძე — რა თქმა უნდა. თვითონ ტელევიზიის ბუნება, დანიშნულება განაპირობებს არსებულ მოდელს. მაგრამ, ამასთან ერთად, ჩემი აზრით, უნდა შევეცადოთ — დარწმუნებული ვარ, მომავალში ასეც იქნება, — შევეხამოთ ეს, კლასიკური მოდელი საკუთრივ ჩვენი ცხოვრების დამახასიათებელ მომენტებს, ეროვნულ სპეციფიკას. რა მაქვს მხედველობაში? ყველამ ვიცით, რომ ტელევიზია არის ინფორმაციის, პროპაგანდისა და აგიტაციის მძლავრი საშუალება. ერთი წუთით გავიხსენოთ, საიდან წამოვიდა ყოველი სახის აგიტაცია და პროპაგანდა. ალბათ, მაინც ანტიკური ეპოქიდან. რით დაიწყო არსებობა თუნდაც ანტიკურმა თეატრალურმა

„დავამოყვროთ ფარსული და თანამედროვეობა...“

ტელევიზიისადმი, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ფენომენისადმი ინტერესი დღითიდღე იზრდება. ერთი მხრივ, ამას მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებისადმი საჭაროობის ხანაში გამოწვეული განსაკუთრებული ყურადღება ხსნის, მაგრამ ამასთან, პრესისაგან განსხვავებით, ტელევიზიას შესწევს უნარი არა მარტო ინფორმირებისა თუ მოვლენების პუბლიცისტური გააზრება-ინტერპრეტირებისა, არამედ უზარმაზარი აუდიტორიის ხელოვნების ნიმუშებზე, თან, სულიერ საგანძურთან ზიარებისა. და, შესაძლოა, სწორედ ამაშია საფუძველი მისი „ყოვლისშემძლეობისა“, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანს ხდის ეროვნული ტელევიზიის იდეურ-მხატვრულ დონეს, ზნეობრივ-ესთეტიკურ პოტენციალს, აღმზრდელობითს უნარს.

ამით აიხსნება ჩვენი ინტერესიც იმ ძვრებისადმი, რომლებიც საქართველოს ტელევიზიის მუშაობაში შეინიშნება. რამდენად აკმაყოფილებს სადღეისოდ მიღწეული ჩვენს მოთხოვნებს, უმთავრესად რა ამოცანებს უნდა ისახავდნენ ტელევიზიის რედაქციების შემოქმედებითი კოლექტივები, — ამ და სხვა აქტუალურ პრობლემებზე მსჯელობა, ვფიქრობთ, სასარგებლო იქნება როგორც ტელევიზიისთვის, ისე ფართო საზოგადოებისთვის, ასეთი მსჯელობის ცდას წარმოადგენს დღევანდელ ნომერში მოთავსებული, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის, თეატრმცოდნე ნათელა არველიანი და ჟურნალისტ ზურაბ აბაშიძის ეს საუბარიც.

ხელოვნებამ — დიონისეს კულტთან დაკავშირებული რიტუალით. უნდა დაენერგათ მევენახეობის კულტი, და ძველმა ბერძნებმა აგიტაციისა და პროპაგანდის სახეობას — თეატრალიზებულ სანახაობას მიმართეს. არა მგონია, სასურველი შედეგისათვის მიეღწიათ, რომ დაეწყათ თითის ქნევით, მუშტის ქნევით იმის მტკიცება, რომ საპიროა დავენერგოთ მიწათმოქმედების ეს სახეობა... როცა რიტუალმა თავის პირველად მიზანს მიაღწია, თანდათანობით ის უკვე საკუთრივ სათეატრო ხელოვნებად იქცა, და-თუ ადრეულ პერიოდში დიოთირამბებს უმღეროდნენ დიონისეს, როგორც ახალგაზრდა ღმერთს, შემდეგ უკვე უმღეროდნენ აქილეუსს, ქსერქსეს, ავამემონს — როგორც გმირებს. თესპიდემ

შექმნა პირველი ნაწარმოები, — თუმცა ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ ხომ ვიცით, რომ ის არის პირველი დრამატურგი, — და ჩაისახა სათეატრო ხელოვნების ის პირველი არქეტიპი, რომლის საუკეთესო წარმომადგენლები არიან ესჰილე, სოფოკლე და ევრიპიდე... გავიხსენოთ ძველი ბერძნების ეს გამოცდილება, რომელიც ადასტურებს, რომ პროპაგანდისა და აგიტაციის ნებისმიერი სახეობა უნდა იყოს თეატრალიზებული.

ზ. აბაშიძე: — რასაკვირველია, „თეატრალიზებულში“ გულისხმობთ სანახაობითს...

ნ. არველიანი: — ცხადია, და ამაზე ყურადღებას იმიტომ ვამახვილებ, რომ ერთი მხრივ, რაკი ტელევიზია პროპაგანდისა და აგიტაცი-

ის მძლავრი საშუალებაა — და ამის უარყოფა აბსურდული იქნებოდა თუნდაც იმიტომ, რომ ბუნების წინააღმდეგ წასვლა მუდამ კრახით მთავრდება, — უნდა მივიანიჭოთ მის ამ ძირეულ თვისებას ფუნქციური მნიშვნელობა და გამოვიყენოთ იგი ჩვენი საზოგადოებისათვის ამა თუ იმ მნიშვნელოვანი პოზიციის ცხოვრებაში გასატარებლად. ამის მიღწევა მხოლოდ სანახაობის მეშვეობით შეიძლება მოხდეს. საკითხის მეორე მხარე: ჩვენ ვაწვდით მაყურებელს უამრავ ინფორმაციას, მაგალითად — მერაბ კოკჩაშვილის შესანიშნავი ფილმი „გზა“, მცირე მოცულობის ციკლები ჩვენს ძეგლებზე, „პოეზიის 5 წუთი“ — მე საგანგებოდ ვასახელებ იმას, რაც უდავოდ მისასაღებელია, მაგრამ — ამდენი ზეპირი ინფორმაციის მიწოდებით მეტად ხომ არ გავმიჯნეთ საზოგადოება წიგნთან? ეს მტკივნეული საკითხია, რადგან ჩვენმა საზოგადოებამ ნაწილობრივ მაინც შეიმუშავა არსებობის გარკვეული სახეობა — უწიგნოდ ცხოვრება. და ამას ხელს უწყობს ის დიდი რაოდენობის ზეპირი ინფორმაცია, რომელსაც ყოველდღიურად ვიღებთ, ერთი მაგალითი ამასთან დაკავშირებით. ბოლო დროს ბევრი ძალზე მნიშვნელოვანი გამოცემა მივიღეთ: „ქართული პროზა“, „ქართული მწერლობა“, ილია ქავჭავაძის თხზულებათა ხუთტომეული, სულ ახლახანს კი ოცტომეული — ეს უდიდესი ეროვნული მნიშვნელობის საქმეა. გამოგიტყდებით, არც ერთი ეს ხელმოწერა არ მერგო, რადგან არ ვსარგებლობ იმ არხებით, რომლებიც ნაცნობ-მეგობრების მეშვეობით შეიძლება გამოიყენო... მე სოციოლოგი არ ვახლაჯარბ, მაგრამ სოციოლოგიის გარეშე თანამედროვე სპეციალისტის არსებობა შეუძლებელია, და მეც პატარა „კვლევა“ ჩავატარე. ვისარგებლე შემთხვევით და ვესტუმრე რამდენიმე ჩემთვის უცნობ ოჯახს. გახლდით მუშის, ტაქსის მძღოლის, გლეხის, რამდენიმე ზუსტი მეცნიერების წარმომადგენლის ოჯახებში და უკლებლივ ყველგან წაეაწყით ამ ახალ გამოცემებს; რაიგ გულსატკეპია, რომ თითქმის ყველგან ის წიგნები ხელუხლებელი აღმოჩნდა... ეს იმის დამამტკიცებელია რომ ჩვენ ვერ დავნერგეთ წიგნის კულტი, — ჩვენ წიგნი პრესტიჟული მდგომარეობის აუცილებელ ატრიბუტად ვაქციეთ... უნდა დავნერგოთ წიგნის კულტი, ვისწავლოთ წიგნთან ურთიერთობის დამყარება. ეს იმიტომაც

არის განსაკუთრებით აქტუალური, რომ ჩემი თაობისაგან განსხვავებით, დღევანდელი ახალგაზრდობა გაიზარდა ტელევიზორული ცხოვრებით, ტელევიზიის არსებობის პირობებში, მდგომარეობას ამჟამად იმის, რაც დაკავშირებულია მონარდის ოჯახური აღზრდის საკითხთან. ჩვენ ხომ ეს ფორმა მონარდთან ურთიერთობისა — ოჯახური განათლება — თითქმის არ გავაჩნია, ისტორიულად კი გვექონდა. მაგალითად, დიმიტრი ყიფიანის ოჯახი. ეს პიროვნება ხომ მართლა განსაკუთრებული მოვლენა იყო ქართულ სინამდვილეში, და შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ მან შეუქმნა ქართველებს პირველი ბიბლიოთეკა. მოგვხსენებათ, რომ ერთ-ერთი პირველი მოყვარულთა თეატრალური წრე ყიფიანების ოჯახში ჩამოყალიბდა და განათლების დონე იქ იმდენად მაღალი იყო, რომ შემდგომ უკლებლივ ყველა მსახიობი თავის მოგონებებში აღნიშნავდა: რეპეტიციებზე დიმიტრი ყიფიანი გვეწვრთნიდაო. ისინი მართო კონკრეტულ პიესაზე კი არა — წიგნზე მუშაობდნენ.

ზ. აბაშიძე: — ესე იგი, ეს იყო ზოგადად კულტურასთან ზიარების ფორმა...

ბ. არველაძე: — ამის შედეგი იყო, რომ ჩვენ იმ პერიოდში მხატვრული კითხვის შესანიშნავი ოსტატები გვყავდა. ამ თვალსაზრისითვე მნიშვნელოვანი იყო ვახუთ „დროების“ რედაქცია, სადაც ილია ქავჭავაძე თავის პირველ ნაწარმოებებს კითხულობდა.

ზ. აბაშიძე: — ბუნდვით ორგანოსთან საზოგადოების საუკეთესო ნაწილის კავშირურთიერთობის სამაგალითო ნიმუშია.

ბ. არველაძე: — დიას. ამით არის ეს უპირველესად აღსანიშნავი. ჩიასახა ჟურნალისტიკა, ჩიასახა არაპროფესიული, შემდეგ პროფესიული თეატრი, მაგრამ სახეობა ასეთი წიგნიერი კლუბებისა — დავარქვათ ამას კლუბი — უკვე არსებობდა. მაშასადამე, ჩვენმა წინაპრებმა მიაკვლიეს ინფორმაციის სახეობას: ოჯახური განათლება, „საკლუბო“ განათლება... გავიდა საუკუნე, ტექნიკის უდიდესი განვითარების მოწმენი გავხდით — მართო ტელეხიდეები რად ღირს, — მაგრამ ტექნიკურმა მიღწევებმა ადამიანის ზნეობრივი განვითარების ასეთივე დიდი მასშტაბი ვერ მოგვცა. დღეს ძალიან ბევრ ინფორმაციას ვაწვდით ადამიანს, დიდი ტექნიკური საშუა-

ლებების მეშვეობითაც, მაგრამ ზნესრულობის მაგალითები საზოგადოებაში გვაკლია.

წ. აბაშიძე: — აქედან გამომდინარე, თქვენი აზრით, რა უნდა იღონოს ტელევიზიამ?

წ. არველაძე: — ყველამ კარგად ვიცით, რომ ადამიანს მხოლოდ საკუთარი შეცდომების გააზრება და საკუთარი მაგალითი შეაძლებინებს ზნესრულობის იდეალთან მიახლოებას. ჩვენ კი რას ვაკეთებთ? გამოდის რომელიმე გადაცემის ავტორი და ეკრანიდან გვაწვდის რაღაც ინფორმაციას ასოლუტურ კეშმარტივების სახით. მისი თხრობა მოკლებულია საუბრის ფორმას, ის ასწავლის მსმენელს ჰკუას — და ამით კარგავს მასურებელს.

წ. აბაშიძე: — გეთანხმებით, რომ ასეთ შემთხვევაში არ მყარდება კონტაქტი; მაგრამ ზოგჯერ ეს ნაკარანხევია ობიექტური პირობებით — წამყვანი ტელევიზიის პოზიციას გამოხატავს ან ინფორმაცია მყარ, ობიექტურ ნოკლებებს ეფუძნება, ეს უფრო იშვიათად ხდება, როდესაც საქმე გვაქვს თემისთან, რომლის განხილვისას ეკრანზე მყოფთ საშუალება აქვთ პირადი მოსაზრება, პირადი თვალსაზრისი გამოთქვან.

წ. არველაძე: — ასეთ შემთხვევაზე მინდოდა სწორედ მეთქვა, რადგან აქ სხვაგვარ პრობლემასთან გვაქვს საქმე. აქ უკვე მასურებელთან კონტაქტი დამყარდება მაშინ, თუკი ადამიანი, რომელსაც ეკრანზე მოვიწვევთ, არის გამორჩეული პიროვნება; უპირველესად მხედველობაში მაქვს რაღაც საგანგებო ამბის გამო მომზადებული გადაცემები, რომლებშიც ერის გამორჩეული შეილები მონაწილეობენ. ვის ვაძლევთ ჩვენ ტრიბუნას, რომელსაც მთელი საქართველო უსმენს, — ძალიან ზუსტად უნდა ავირჩიოთ ის პიროვნება, რომელმაც ჩვენი საზოგადოების განვითარების ყველაზე რთულ პერიოდშიც შეძლო შეენარჩუნებინა ცხოვრების ისეთი ფორმა, მაგალითად რომ შეიძლება გამოგვადგეს. საზოგადოების წარმმართველი ძალა, განსაკუთრებული ვილია არის მწერლობა. ავიღოთ ასეთი ამბავი: დილით მწერალთა კავშირში მოხდა შეხლა-შემოხლა, რომელიც არასახარბილოდ წარმოაჩინეს მის მონაწილეებს, საღამომდე ხალხმა უკვე გაიგო მომზადარის შესახებ და აი, ტელეეკრანზე ჩნდება ინციდენტში მონაწილე ადამიანი და „შეავგონებს მრევლს“. მე ახლა არ მაქვს

მხედველობაში რაღაც კონკრეტული ამბავი მხოლოდ მაგალითი მოვიყვანე — მაგრამ რა ასე მოხდება, ხომ მოგვივლია შეცდომები იმდენად, რამდენადაც საბედნიეროდ, გვყავს მწერლები, რომლებიც შეიძლება მაგალითად გამოგვადგეს. არავის მინდა ვაწყენინო, უბრალოდ რამდენიმე ასეთ პიროვნებას დავსახელებ: ოთარ ჰილაძე, გურამ გეგეშიძე, გურამ დოჩანაშვილი, დავით ჯავახიშვილი, ერლომ ახვლედიანი. არავის მინდა შეურაცხყოფა მივაყენო, ტრიბუნა შეიძლება ბევრ სხვა შემოქმედსაც დაუთმოთ, მაგრამ ამ გვარებს რომ ვასახელებ, ხაზი მინდა გავუსვა ერთ გარემოებას: არიან მწერლები, რომლებიც ტრიბუნაზე არ გვიანხავენ. აი, თქვენ წლების განმავლობაში მუშაობდით ტელევიზიაში, მაინტერესებს — მიგივითხავთ, მაგალითად, გურამ გეგეშიძისთვის?

წ. აბაშიძე: — არა, არ ყოფილა ასეთი შემთხვევა.

წ. არველაძე: — ხედავთ?! ...ავიღოთ თუნდაც, ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი მასალები: ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო პუბლიკაცია მწერალ გურამ გეგეშიძეს ჰქონდა. და მას ჰქონდა უფლება დაეწერა ის, რაც დაწერა... როცა კაცს ერთან ლაპარაკის საშუალებას ვაძლევთ, დავუკვირდეთ იმას, რომ მას ჰქონდეს ანკარა ბიოგრაფია. გურამ გეგეშიძეს ასეთი ბიოგრაფია აქვს, ამიტომ მას აქვს უფლება შეავგონოს ხალხს, აკაკის ჰქონდა უფლება ეთქვა — „ფურთხის ღირსი ხარ შენ, საქართველო“. შეიძლება, სხვასაც მივაკუთვნოთ ეს უფლება? რთულია ანკარა ცხოვრების გზის გავლა, მაგრამ შესაძლებელია, — ასეთი ადამიანები გვყავს. ვიმეორებ: ნათქვამი სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ მწერლები, რომლებიც მე აქ არ დავასახელო, არ უნდა გამოვიდნენ ტელეეკრანზე, არ უნდა იმართონ ხალხს, მაგრამ მინც არ არის სწორი, როცა ერთნი მრავალჯერ გამოდიან, ზოგს კი არასდროს არ ეხედავთ.

წ. აბაშიძე: — თვითონ ეს პიროვნებებიც ხომ არ სკოდავენ ამ საქმეში? ყოველ შემთხვევაში დღეს, როდესაც ყველას აქვს მიცემული სიტყვის უფლება. შეიძლება ტელევიზიამ არ მიაკითხოს მწერალს, მისთვისაც არ არის ბუნებრივი საჯარო გამოსვლები და კაბინეტში სამუშაოდ ჩაკეტვა უფრო ორგანულია, მაგრამ როდესაც ღირსეული

ცარიელ ტოვებს მის კუთვნილ ადგილს, მას ნაკლებად ღირსეული იკავებს.

6. არველაძე: — ...ან ასევე ღირსეული, მაგრამ ისეთი, ვინც ხშირად გამოდის ამ ამბულაში, ერთი და იგივე ინფორმაცია კი უკუერთაქცია იწვევს.

8. აბაშიძე: — რა თქმა უნდა.

5. არველაძე: — გეთანხმებით, რომ მეორე მხარე — თვით მწერლებმა — მეტი აქტიურობა უნდა გამოიჩინონ, ალბათ, ბუნებრივ ინერციასთან გვაქვს საქმე. ისიც მოქმედებს, რომ ისინი, ვინც წლობით არ გამოსულან ტელეეკრანზე, ბუნებრივ შეზღუდვებშია გარბობენ, მათ არა აქვთ კამერასთან ურთიერთობის ელემენტარული გამოცდილება. თუმცა მთავარი მიანიც, ალბათ, სხვა არის: ტელევიზია ასახავს საზოგადოებრივი ცხოვრების მოდელს და ცხოვრობს ისე, როგორც საზოგადოება, ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთ-ერთი თვისება კი ინერციაა. ჩემი აზრით, დღეს ტელევიზია უნდა იყოს საზოგადოების უპირველესი მტკივნეული პრობლემების ანარეკლი. რა ტკივა ჩვენს საზოგადოებას? ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემაა უწიგნურობა. შეიძლება ჩემი აზრი ვინმეს ნაკლებ კომპეტენტური მოეჩვენოს, მაგრამ გამოვიყენებ მას, როგორც საზოგადოების რიგეთი წევრი. ამასთან დაკავშირებით კი ვფიქრობ: ხომ არ დიდგა დრო, გამოვიყენოთ ტელეეკრანი იმისათვის, რომ ვუამბოთ ჩვენს ერს ჩვენი ისტორიის შესახებ?!

8. აბაშიძე: — თქვენ, ალბათ, მხედველობაში გაქვთ სისტემატური თხრობა, თორემ ისტორიას ბევრი ცალკეული გადაცემა თუ ტელეფილმი მიეძღვნა...

6. არველაძე: — რა თქმა უნდა. აი, რა მაქვს მხედველობაში. ავიღოთ ივანე ჯავახიშვილის ქართველი ერის ისტორია და „თეატრალიზებულად“ მივაწოდოთ მაყურებელს. წარმოიდგინეთ — კადრს მიღმა მიდის ივანე ჯავახიშვილის ტექსტი, ეკრანზე კი ვხვდებით მუზეუმში გადაღებულ კადრებს — ექსპონატებს, რომლებიც ასახავს ქართველთა ყოფას ანტიკურ ეპოქამდე. ვუამბოთ მაყურებელს, როგორი კულტურა გავაჩინდა, რა მუსიკა შექმნეს ჩვენმა წინაპრებმა ამავე პერიოდში — ამას მუსიკალური თანხლების საშუალებით მივალწევთ, — რა ზეპირსიტყვიერება დაიბადა. ანტიკურ ხანაზე თხრობი-

სას შეგვიძლია დავეყრდნოთ, მაგალითად, იმ პერიოდს, როდესაც უფლისციხეში გაჩნდა ანტიკური თეატრი, — ყოველ შემთხვევაში ნაგებობა არსებობს... რატომ უმძიმესია საუკლებლად ივანე ჯავახიშვილის ტექსტის მოშველიება? იმიტომ, რომ ტელევიზია უპირველეს ყოვლისა უნდა იყოს მართალი — არავითარი გადამტეხება, ყალბი პათეტიკა, მტკიცება იმისა, რომ ქართველები ყველაზე უძველესი ერი ვართ და ყველაზე საუკეთესო კულტურა გავაჩინა...

8. აბაშიძე: — უმჯობესია ვაჩვენოთ და არა ვამტკიცოთ...

6. არველაძე: — რასაკვირველია, მაყურებელს უნდა ველაპარაკოთ დოკუმენტის დონეზე და გამოვიყენოთ გამომსახველი საშუალებები.

8. აბაშიძე: — გამომსახველობის საშუალებებთან დაკავშირებით არ შემიძლია არ ვთქვა იმ დიდი სიძნელეების შესახებ, რომლებიც საქართველოს ტელევიზიას გააჩნია. ცნობილია, რომ ეს სერიოზულ დაბრკოლებებს უქმნის ტელეჟურნალისტებსა და ტელერეჟისორებს ამა თუ იმ ჩანადიქრის ხორც-შესხმაში. მეორე მხრივ, სამართლიანობა იმის თქმასაც მოითხოვს, რომ მიუხედავად ორგანიზაციულ-ტექნიკური შეზღუდულობისა, უმთავრესი მიანიც შემოქმედებაა, საღი. ცოცხალი იდეა და აზრია, რომელიც მუდამ პოულობს გამოსავალს... და მაინც, თქვენ მივაჩინათ, რომ დღევანდელ პირობებშიც არის შესაძლებელი ის, პირობითად რომ ვთქვათ, ისტორიული ციკლი, რომლის არსი ახლა ჩამოაყალიბეთ?

6. არველაძე: — უთუოდ შესაძლებელია, იმიტომ რომ — თქვენ თავად აქვით — მთავარი მიანიც შემოქმედებითი მხარეა. მთავარია ვიცოდეთ, რისი მიღწევა გვსურს. მე ისევ მაგალითებს დავეყრდნობი. შემთხვევით ხომ არ დაიბადა ისეთი სიმღერა, როგორიცაა „შენ ხარ ვენახი“. ეს არის კულტურის ჰიმნი. ხომ შეიძლება ვუამბოთ მაყურებელს, როგორ შემოვიღოთ ვაზი ქართველი კაცის ცხოვრებაში და როგორ დავერგვინოთ ეს დიდი საგალობლი. ხომ გვეპირდება ეს დღეს, როცა კახეთში ბევრგან გავაფხვს ვენახი, ჩვენ ხომ ვიცით, ადამიანის სულის რომელ სიმზე უნდა დავაჭიროთ. ამ სიმზე დაყრდნობით შეგვიძლია დავამოყვროთ წარსული და თანამედროვეობა. თუ ამ ხაზს გავგრძელებთ, შემდგომ უნდა მივმართოთ, მა-

გალითად, „შეშანიკის წამებას“, რომელთან დაკავშირებითაც მიწოდების აბგვარ ფორმაზე შეეჩერდებოდი: წავიკითხავდი ამ ნაწარმოების ერთ ეპიზოდს და, შეპერეზადს პრინციის გამოყენებით, შევწყვეტიდი თხოვას — და ამით, შესაძლოა, გაუღვივებდი მასურებელს ინტერესს იმდენად, რომ მიემართა წიგნისთვის. მე იმდენად გულუბრყვილო არა ვარ, რომ ვიფიქრო — ამ გადაცემის შენდევ მასურებლის 99 პროცენტი წიგნს აიღებს ხელში, მაგრამ ერთმა პროცენტმა რომ აიღოს! ხომ შეიძლება გაჩნდეს წიგნთან ურთიერთობის ფორმა. ამისათვის ყველა შესაძლებლობა უნდა გამოვიყენოთ... სულ სხვა საშუალებებია პრობლემებთან დაკავშირებით. მაგალითად, ჩვენ ბევრს ვლაპარაკობთ ქართულ წინა რენესანსულ კულტურაზე, ზოგ სწავლულს კი ეკვის ქვეშა აქვს დაყენებული ამ კულტურის მნიშვნელობა. ორი მეცნიერის შეყრის საშუალებით შეიძლება ეს კამათი ტელეკრანზე გადავიტანოთ: მოვისმინოთ მათი განსხვავებული პოზიციები და გამოვიყენოთ ეს საუბარი იმისთვის, რათა შემდგომ ვუაზობოთ. მასურებელს, როგორ ცხოვრობდა ქართველი ერი მე-12 საუკუნეში და როგორ გაჩნდა ლოგიკურად „ვეფხისტყაოსანი“, — ფართო მასებმა ხომ არ იციან, როგორ მოხდა ამ უნიკალური ნაწარმოების დაბადება, რა წინამძღვრები ჰქონდა მოვლენას. ამასთან დაკავშირებით მასხენდება თამაზ ჭილაძის შესანიშნავი ნარკვევი „ვარდის ფურცლები ხანა“, რომელიც „ვეფხისტყაოსანს“ ეძღვნება. შესაძლოა, ამ ნარკვევში გამოთქმული ზოგი მოსაზრება საკამათოა, მაგრამ ხომ ფაქტია, რომ ჩვენმა თანამედროვე მწერალმა თამაზ ჭილაძემ განსხვავებული თვლით წაიკითხა უკვდავი ქმნილება. ეს ვერსიაც მივაწოდოთ მასურებელს — ისევ წიგნთან მისი მიბრუნების მიზნით: იქნებ კიდევ ერთხელ წაიკითხოს „ვეფხისტყაოსანი“, წაიკითხოს თამაზ ჭილაძის ნარკვევი, იმ მოკამათების მოსაზრებები, აღმანახ „კრიტიკაში“ რომ დაიბეჭდა, — რაზდენ „კურდღელს“ ცკლავთ ამით: ვამდიდრებთ მასურებელს ახალი ინფორმაციით, ვრთავთ განსხვავებულ აზრთა კამათში, მაშასადამე დიალოგში, იმაში რაც გვაკლია ტელევიზიაშიც, საერთოდ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, რადგან ჩვენი საზოგადოება ჯერ მანც მონოლოგის ფორმით არსებობს.

ზ. აბაშიძე: — ახლა სწავლობს დიალოგის ფორმას.

ნ. არველაძე: — ...და რადგან უნდა სწავლობს დიალოგს, ჩვენ სწავლულს უნდა ვაქციოთ დემოკრატიზმის ის პრინციპი, რომელსაც ეყრდნობა დიალოგი. ჩვენ ხომ მოსმენის კულტურა ნაკლებად გავაჩინა, ამის მნიშვნელობას კი ვერავინ უარყოფს: როცა კარგი მსმენელი გყავს, შენც ხდები უფრო მობილიზებული, ლოგიკურიც და გულწრფელიც.

ზ. აბაშიძე: — ეს ყოველივე კი მძიდროდ არის დაკავშირებული იმასთან, რასაც მსმენელის, მასურებლის პატივისცემა ჰქვია. როცა გადაცემა დიალოგის გამართვის მიზანს ისახავს, იგულისხმება, რომ მთხრობელს ჰყავს პარტნიორი, ღირსეული პარტნიორი, რომელიც ვადალებს იყო მობილიზებული. გულწრფელი და ლოგიკური.

ნ. არველაძე: — სწორედ ასეთ დიალოგს ვგულისხმობ — დიალოგს, რომელიც მიაღწევს ადამიანის გულამდე. მე ვახსენე ქართველი კაცის სიმი და მინდა მივუბრუნდე ან საკითხს. არაფერია დასამალი იმაში, რომ ჩვენ უნდა ვიცოდეთ, სად ვებებოთ ეს სიმი, რომლის შეხებაც მოგვცემს შედეგს. ყველას კარგად მოგვეხსენება, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების გარკვეულ, უფრო ზუსტად კი ექსტრემალურ სიტუაციებში ოფიციალური მიმართულებით იმარჯვებდა მამინ, როდესაც ერს პატრიოტიზმის ქვაკუთხედიდან გამომდინარე მიმართავდა. მტკიცება არ უნდა სჭირდებოდეს იმას, რომ უმჯობესია არ დაველოდოთ ან ექსტრემალურ სიტუაციებს და მშვიდ ვითარებაში გამოვკრათ ხელი ამ სიმს.

ზ. აბაშიძე: — ესე იგი მიზანმიმართულად ვითუშაოთ, ორგანული გავხადოთ ამგვარი დიალოგი საზოგადოებასთან.

ნ. არველაძე: — ამის შედეგად, დარწმუნებული ვარ, მასურებელი უფრო დაავიჯერებს და გამოგვეყვება ყველა ჩვენს წამოწყებაში. ახლა კი რა მდგომარეობა გვაქვს? მთიან ყარაბაღში მოხდა ტრაგიკული ამბები, რომლებმაც ყველა ალაპარაკა ეროვნულ საკითხზე, და ჩვენ ამ დროს ვაწვდით მასალებს ჩვენი ერის სომეხ და აზერბაიჯანელ ხალხებთან მეგობრობის შესახებ...

ზ. აბაშიძე: — ...ვაწვდით იმას, რაც არ სჭირდება მტკიცებას, — მაგალითად, ვუჩვენებთ, რა მეგობრული ვითარებაა ძველი

თბილისის ისტორიულად ინტერნაციონალურ ეზოებში...

5. არველაძე: — ...ამიტომ მე ვფიქრობ — ხომ არ არის უმჯობესი, რომ ჩვეულებრივ, „რიგით“ დღეებში ვუამბოთ საზოგადოებას, მაგალითად, ისეთ ფენომენზე ჭართულ დრამატურგიაში, როგორცაა სტენდუიანი, რომელიც წარმოადგენს ერთ-ერთ საუკეთესო მაგალითს ხალხთა მეგობრობისა. მაშ, უმჯობესი არ არის, ვუჩვენოთ ამ მეგობრობის ამგვარი მაგალითები ნაცვლად იმისა, რომ ვილაპარაკოთ მეგობრობაზე. ნუ ვილაპარაკებთ გაუთავებლად, რომ საიათნოვა იყო სამი ხალხის მეგობრობის მომღერალი — მისი ლექსებით წაუვიკითხოთ, ვუჩვენოთ, სად არის დაკრძალული საიათნოვა, როგორ მიაქვს მის საფლავთან ყვავილები, მაგალითად, ქართველ დედა-შვილს, — ეს ხომ დიდი ზემოქმედების მატარებელი ფაქტი იქნება.

6. აბაშიძე: — თქვენ კვლავ უბრუნდებით ჩვენების უპირატესობას და ამასთან დიკავშირებით დავამატებდი, რომ ალბათ, დღე-ღამე დრო, როდესაც „პირდაპირმა“ პროპაგანდამ თანდათანობით სულ უფრო მეტად უნდა დაუთმოს ადგილი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მხატვრულ-ანალიტიკურ ხერხებს, როდესაც წინა პლანზე წამოიწევს მოვლენების საფუძვლიანად გაანალიზება და სერიოზული კვლევის ნიადაგზე შეიქმნება განზოგადებული და იმედროულად უბრალო, „ადამიანური“ ენით მიწოდებული ტელენაწარმოებები.

5. არველაძე: — ერთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება ამასთან დიკავშირებით, მაგრამ ცოტა შორიდან დავიწყებ. საქართველო აგრარული ქვეყანაა — არაფერი ამაში ცუდი არ არის, — და ის, რომ გლეხმა ვენახი გაკაფა ნიშნავს ჩვენი ფესვების შერყევას, ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძველში ნაჯახის მოქნევას. ახალს არაფერს ვამბობ...

6. აბაშიძე: — ...არც ის არის აღმოჩენა, რომ ვაზი ლოთობას არ ნიშნავს...

5. არველაძე: — რასაკვირველია, ვაზი არის ერთადერთი კულტურა, რომელთან ურთიერთობაც სხვებისგან განსხვავებით არასდროს არ წყდება: რთველი მოთავდება და იმ დღიდანვე იწყება მომავალ მოსავალზე ზრუნვა. საქმე გვაქვს უწყვეტ ციკლთან, აქედან გამომდინარე გლეხკაცს შეუძლებელია

სასოფლო კულტურასთან ურთიერთობის განსაკუთრებული ფორმა: „ვაზო, შვილივით ნაზარდო“. შეიძლება არაცხებულყოფიერ მენტე განჩნდეს შვილისა და მამის ურთიერთობაში?! — მაშასადამე, საქმე გვაქვს ბუნებრივ უწყვეტ მიმოქცევასთან, რომელიც განაპირობებს არაუტილიტარულ დამოკიდებულებას: ვაზი არ არის მხოლოდ მატერიალურ-ნივთიერი მდგომარეობის განმტკიცების საშუალება. შეიძლება თუ არა ამის ჩვენება — არა დიდაქტიურად, არამედ სახიერად? ეს ხომ საშუალებას მოგვცემს, გავაღვივოთ ქართველ კაცში ოდითგან არსებული გრძობები. აქვე, ამ თემის გაგრძელებად, მეორე მაგალითი. ქართველმა კაცმა შექმნა „ურმული“ — შედეგი პირუტყვთან იმ გვარი დამოკიდებულებისა, რომელიც ვგონებ ბევრ ერს არ გააჩნია. როგორ, რა დროს შეიქმნა „ურმული“? წავიდა გლეხი საღდაც შორს მარილის მოსატანად. ამ მოგზაურობაში გაერთიანდა უამრავი ტყვილი: მოწყდა მიწას, ოჯახს, არ იცის, შინ რა დახდებდა გზაშიც შეიძლება ვიღაც თავს დაესხას, — მაგრამ მიაქვს მარილი — სიცოცხლის გაგრძელებისთვის. მოდის მთვარიან ღამეში, ორლობეში და ვისთან აქვს ამ დროს ურთიერთობა — პირუტყვთან, მას უმღერის, რადგან სხვა არავინ არის და პირუტყვი ამ დროს მისთვის მეტყველია. თანამეგობრობის როგორი აქციაა?.. ე. ი., თუ შევაჯამებთ, — ერთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არაუტილიტარულ დამოკიდებულებასთან ვაზთან, მეორე შემთხვევაში სულიერ არსებასთან — პირუტყვთან. ამის ჩვენება საშუალებას გვაძლევს ავხსნათ, რით არის ქართველი გლეხი განსაკუთრებული ფენომენი: მან შეიმუშავა ბუნებასთან დამოკიდებულების განსაკუთრებული სახეობა — გასულიერებული ურთიერთობა. შეიძლება თუ არა ამის ჩვენება?

6. აბაშიძე: — მაგალითს ხომ არ მოიტანდით?

5. არველაძე: — საბედნიეროდ, ასეთი მაგალითი არის. მხედველობაში მავს ტელევიზიის ხალხური შემოქმედების მთავარი რედაქციის გადაცემა (რეჟისორი თეიმურაზ სუმბათაშვილი), რომელშიც სუფრასთან მსხდომი ვაჟაკები (ვოკალური ანსამბლი „ქურნალისტი“) მღერიან ხალხურ სიმღერებს, მათ გვერდით კი გოგი ხარაბაძეა, ამჯერადაც მხატვრული კითხვის შესანიშნავ ოსტატად რომ გვევლინება. ალბათ, მიაქციეთ

ყოფილია, როგორც განხილვისგანსაკუთრებული სა-
ხეები აქვთ მომღერლებს! რით არის ეს მი-
ვალის საფუძვლიანი? ჩვენ ვნახეთ ჩვენი წი-
ნარების ლხინი: ეკრანზე სადა, ლურჯი
ქართული სუფრა, რომელზეც არ არის და-
ხვავებული ხორაგი; მთავარი აქ — ურ-
თიერთობა, მათ ერთად ყოფნა სურთ და
ამიტომ შეკრებილან, მთავარია სულიერი
თანხმობა, — ეს არის ნამდვილი ქართუ-
ლი სუფრა, რომელსაც არ ახასიათებდა
უტილიტარული დამოკიდებულება. თუ წი-
ნათ სუფრასთან იკრიბებოდნენ აკაკი წერ-
ეთელი, ილია ჭავჭავაძე, მესხების დიდებული
ოჯახის წევრები და ბუბუნენ ერის ქირ-
ვარაშე, ახლა, არცთუ ისე იშვიათად ვხვდე-
ბით (ან გვეხმის) ისეთ სუფრას, რომელ-
ზეც ებატონებიან გავლენიან პირებს ან საქ-
მოსნებს რაღაც საქმეების მოსაგვარებლად,
ესე იგი გაჩნდა სუფრისადმი — ამ ეროვნუ-
ლი აკადემიისადმი უტილიტარული დამო-
კიდებულება. შედეგად რა მივიღეთ — ერთ
შემთხვევაში ამგვარმა დამოკიდებულებამ
იმძლავრა და გლეხმა გაჩეხა ვენახი, მეორე
შემთხვევაში — მოაშენა ღორი და უარი
თქვა წმინდა პირუტყვზე... რა თქმა უნდა,
არავინ წავა იმის წინააღმდეგ, რომ გლეხმა
მოაშენოს ღორი სახელმწიფოსთვის ხორცის
რასპარებლად, და მეც შორსა ვარ იმისგან,
ჩამბარავანდა გაუფწიო ჰიანსაზღვრის ურ-
მით ტარებას, უარყო, მაგალითად, მანქანის
სიკეთე, მაგრამ როდესაც ჩვენ ვხედავთ, რომ
ახალგაზრდისთვის ავტომანქანის შეძენა რა-
ღაც ყოვლისმომცველ მიზნად იქცევა, ეს სა-
ვალალო მდგომარეობას მოასწავებს. თუმცა,
ეს მხოლოდ იმ ახალგაზრდის ბრალიც არ
არის, როცა დადგება ისეთი მომენტი, რომ
მანქანის შეძენა აღარ იქნება პრობლემა —
მატერიალური, ორგანიზაციული თვალსაზრი-
სით, — მაშინ სხვა მდგომარეობა გვექმნება,
ტელევიზორებთან მსხდომ ადამიანებს ნაკ-
ლები ყოფილი პრობლემები უნდა აწუხებ-
დეს.

წ. აბაშიძე: — ბევრი ამ პრობლემის მოხს-
ნა კი ტელევიზიის შესაძლებლობების არეში
არ ექცევა, უფრო მეტიც — თვით ტელევი-
ზიის იმდენი ძნელად გადასაჭრელი საზრუ-
ნავი აქვს — უპირველესად სწორედ ორგა-
ნიზაციულ-ტექნიკური ხასიათისა, — რომ
შეიძლება ითქვას, გაორკეცებული ტვირთი
აწევს: იზრუნოს საზოგადოებრივ პრობლე-
მებზე და საკუთარ მტკივნეულ საკითხებზე;

ეს, მეორე ამოცანა პირველის ხარისხით
შესრულების აუცილებელი პირობაა. როცა
სუსტი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზისაქვს
ნე ტელევიზია უამრავი პრობლემა მო-
ვირთულ მაყურებელს მოუწოდებს ცხოვ-
რებაში არაუტილიტარული დამოკიდებულე-
ბისაკენ, შეიძლება უკუეფექტთან შეგახება
მოგვიხდეს, თუნდაც უბრალო კურორტის სა-
ხით: ასეთი გადაცემის კულმინაციურ მო-
მენტში შეწყდეს მაუწყებლობა...

ნ. არველაძე: — რასაკვირველია, არასა-
ხარბიელო მდგომარეობაა — ტელევიზი-
ისთვისა და საზოგადოებისთვისაც, ამიტომ,
ბოლომდე პატიოსანი რომ ვიყოთ, ის კი არ
უნდა ვიქადაგოთ, რომ მატერიალურ არავე-
თარი მნიშვნელობა არა აქვს და დაქონებუ-
ლი სულიერის წინ წამოწევაა საჭირო, —
არავინ დაგვიჩერებს, — მე ვფიქრობ, უნდა
აფხინათ, რომ მატერიალურა დოვლათის
დაგროვებას უნდა დაედოს ზღვარი მაშინ,
როცა მას სულიერებით ცხოვრება ემსხვერ-
პლება.

წ. აბაშიძე: — ამის მიღწევას ძალზე დიდი
დრო და მიზანმიმართული მუშაობა სჭირ-
დება.

ნ. არველაძე: — სწორედ ამ მუშაობას
ვევლისხმობდი, როდესაც ვლაპარაკობდი
ჩვენი ისტორიის ამსახველი ტელევიცილების
შექმნაზე. ოღონდ ყველაფერი ზუსტად უნდა
იყოს გააზრებული, როდის, რაზე ვლაპარა-
კოთ. მაგალითად, მე იმას კი არ ვიკადავებ,
რომ ჩვენ დღეს შევჩერდეთ ერისთვის ერთ-
ერთ ყველაზე მძიმე პერიოდზე — მე-18
საუკუნეზე, ლეკების შემოსევაზე; მაშინ,
როდესაც საერთო ვითარება დაიძაბა — მხე-
დველობაში მაქვს ერთაშორისი ურთიერთო-
ბები, — შეეძლოა იქნებოდა, ვთქვათ, გვე-
ამბნა მაინცდამაინც დღეს, როგორ იტაცებ-
ენ დავით გურამიშვილს ლეკები. მაგრამ
რომ მივაპყროთ მზერა იმ ეპოქას, როდესაც
ჩვენი ერი ძლიერი იყო?! როდის მოხდა ეს?
როცა ერი იყო ძლიერი ეკონომიკურად,
როცა ასპარეზზე გამოვიდნენ დიდი მოღვა-
წეები — ყველა სფეროში, — როცა გაჩნდა
პარმონიული საზოგადოების შექმნის რეა-
ლური საფუძველი. შოთა რუსთაველმა თა-
ვისი პოემა დაასრულა ყველაზე უფრო მნი-
შვნელოვანი პასაჟით — „მივან მისთა საბრ-
ძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს“. მან მოგვცა საზოგადოებრივი ცხოვრების

ანუ სახელმწიფოს არსებობის ყველაზე საოცნებო, იდეალური მოდელი — იდეალური, მაგრამ რეალური განსახორციელებლად, რადგან შოთა რუსთაველმა თავად მოგვცა ასეთი მოდელი „ვეფხისტყაოსანში“ — ტარიელის, ავთანდილის და ფრიდონის პიროვნული თვისებებია ამის საწინდარი, თუნდაც სპას დატირება მაქვს მხედველობაში. შეიძლება სხვაგან მრავლად შეგვხვდეს მსგავსი დამოკიდებულება ბატონსა და ყმას შორის?! ...რატომ ვამბობ ყოველივე ამას? მინდა უშუალოდ მივუახლოვდე იმას, რაც უმთავრესად მიმაჩნია: დაღვა დრო, რომ შეიქმნას „ვეფხისტყაოსნის“ კითხვის ციკლი ტელევიზიაში. ამასთან, კი არ უნდა წავიკითხოთ მხოლოდ — უნდა გავშიფროთ „ვეფხისტყაოსანი“. ეს უნდა გააკეთონ ისტორიკოსებმა, ჩვენმა დიდებულმა მწერლებმა, ჩვენმა ლიტერატურისმცოდნეებმა, და ეს იქნება ტელევიზიის რეაგირება რუსთაველის საზოგადოების შექმნაზე. ამით ჩვენ დაუბრუნდებით იმ მოვლენას, რომელზეც წყლან ვილაპარაკე — ახალი სახით აღორძინება ოჯახური განათლების ფორმა.

წ. აბაშიძე: — ეს, უკანასკნელი მომენტი, რასაკვირველია, ყველაზე მნიშვნელოვანია, რადგან შეუძლებელია იმის წარმოდგენა, რასაც თქვენ გულისხმობთ, ვთქვათ, კინოში ან თეატრშიც კი, — იმდენად, რამდენადაც საშუალებების არსენალი შეუზღუდავი აქვს ტელევიზიას და მართლაც ოჯახის წევრით არსებობს ჩვენს ყოფაში.

ბ. არველაძე: — აქ ვლინდება ტელევიზიის უნიკალურობა — გამოვიყენოთ იგი. ვისაც არ უნდა, არ აინტერესებს — არსებობს სხვა არხები, გადაართოს. მაგრამ წარმოიდგინეთ, გავიდა გარკვეული ხანი და რამდენიმე ოჯახში — მართლა შემთხვევით შერჩეულში, მართლა მოულოდნელად — შევისხედეთ რათა გავიგოთ, რა პროგრამაზე აქვს ტელევიზორი. იქნებ აღმოჩნდეს, რომ სწორედ ამ ციკლს უყურებს უმრავლესობა! ხომ შეიძლება ეს მოხდეს ბუნებრივად, ორგანულად. ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე. ოღონდ ნუ იქნება თავსმოხვევა, რასაც დღეს კიდევ ასე ხშირად ვაწყდებით. კვლავ მარტის იმ დღეებს ვუბრუნდები, როდესაც ეროვნული საკითხის გამწვავების მოწმენი გავხდით. გავიხსენოთ იმ დღეების ტელეპროგრამა. მხოლოდ 26 და 27 მარტს ვნახეთ უამრავი მდა-

რე ხარისხის უტოლური პროდუქცია — მარტო ორი ერთმანეთს მიმხვავებული ფილმი (ციკლით „ვიდეო, ვიდეო“): რადღირს, — თუმცა ძალიან ოსტატურად შეკეთებული...

წ. აბაშიძე: — არ დაგიძალავთ, დიდი გატაცებით ვუყურე...

ბ. არველაძე: — არც ამას უარვეყოფ, მაგრამ ამჯერად ხაზი მინდა გავუსვა ერთ გარემოებას — თავად მაყურებლის დამოკიდებულებას. როცა იმ დღეებში რამდენიმე ადამიანს ამ თემაზე გამოველაპარაკე, თითქმის ყველამ მიპასუხა: ჩვენ ხომ ვიცით, ასეთი პროგრამა რატომაც იყო... ხედავთ, რაშია საქმე? ჩვენ დავკარგეთ ადამიანის გულში ინტელექტში შეღწევის გზა.

წ. აბაშიძე: — მან იცის, რომ მაყურებლის ამგვარი „განებივრების“ მიღმა დგას რაღაც სხვა განზრახვა და ერთთავად შეურაცხყოფილიც კია.

ბ. არველაძე: — ...და მეორე საკითხი: თუკი ჩვენ ამას ვაკეთებთ, უფრო უპრიანი ხომ არ იქნება, რომ იგივე პრობლემის გადასაწყვეტად გვეჩვენებინა ფილმები, რომლებიც ასე ვთქვათ უფრო ახლოს დგას ხელოვნებასთან. ეს ტელევიზიის მუშაკთა მაყურებელთან პატიოსან დამოკიდებულებას გაუხვამდა ხაზს: ჩვენ ამიერიდან ვიწყებთ ასეთი ფილმების ჩვენებას. ვენდობით რა თქვენს გემოვნებას, იმას, რომ ქართველი საზოგადოება მზად არის საამისოდ.

წ. აბაშიძე: — ესე იგი, თქვენ მიგაჩნიათ, რომ ეს ნიშნავს მარცხს, რომელსაც აუდიტორიის, საზოგადოების წინაშე ამგვარ შემთხვევაში განიცდის მასობრივი ინფორმაციის საშუალება.

ბ. არველაძე: — ...იმიტომ, რომ არ შეიძლება ვუღალატო გულწრფელობის პრინციპს.

წ. აბაშიძე: — ამ გულწრფელობის ტრადიცია თითქმის არ გავვანჩია. ერთბაშად, თავისთავად კი არ მოდის, ბევრი რამ არის დასაძლევია ამ გზაზე.

ბ. არველაძე: — აქედან გამომდინარეობს ისიც, რომ გვეშინია ეკრანზე უბრალო წაბორძიკებისაც კი. დღეს ბევრ გადაცემას დიქტორის ნაცვლად სპეციალისტი წარბართავს. მაგრამ მისი გამოჩენა ხომ სრულიად გაუმართლებელია, როდესაც ის, დიქტორის მსგავსად დახებირებული ტექსტით ლაპარა-

კობს. მიუხედავად იმისა, რომ საუბრის თე-
მა მაინტერესებს, ასეთ შემთხვევაში ის მკარ-
გავს მე, როგორც მაყურებელს. ნათქვამი
სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ გადაცემი-
სთვის არ უნდა მოემზადო, მაგრამ თუ მომ-
ზადებული ხარ, განა ბუნებრივი არ არის რა-
ღაც ხარვეზი, სიტყვის გამოტოვება. მე, რო-
გორც მაყურებელი ამას უფრო ავიტან, ვიდ-
რე იმას, რომ თქვენ, წამყვანი არ მენდობით
მე, მაყურებელს, არ ენდობით საკუთარ
თავს, და შედეგად ვიღებთ მარტო ფორმის
შეცვლას — დიქტორის ნაცვლად გამოდის
სპეციალისტი, რომელიც ასრულებს... დიქ-
ტორის ფუნქციას.

ზ. აბაშიძე: — თქვენ თეატრმცოდნე ბრძან-
დებით, ჩვენ კი ჭერ არ შეგვხებივართ თეატრ-
რისადმი მიძღვნილ გადაცემებს. საერთოდ
რას იტყვით ტელეპროგრამების ამ ნა-
წილზე?

ბ. არველაძე: — მე, როგორც თეატრმცო-
დნეს, ცხადია, განსაკუთრებით მაწუხებს ამ
ხელოვნებისადმი მიძღვნილი პროგრამები.
საგანგებო ყურადღებას ვუთმობ ხოლმე ქარ-
თული თეატრის დღისა და თეატრის საერ-
თაშორისო დღისადმი მიძღვნილ გადაცემებს.
27 მარტს მომზადებული გადაცემა ტრადი-
ციისამებრ მიყავდა ჩემს კოლეგასა და მეგო-
ბარს, ძალზე საინტერესოდ მოაზროვნე თეა-
ტრმცოდნეს — ვახტანგ ქართველიშვილს.
ამჯერად იყო საუბარი რობერტ სტურუასთან,
რომელმაც გვიჩვენა პიტერ ბრუკთან შეხვედ-
რის ვიდეოჩანაწერი. სპეციალისტებისთვის
განსაკუთრებული ინტერესის აღმძვრელი იქ-
ნებოდა იმ ძიებების მაილუსტრირებული ეპი-
ზოდი, რომლებსაც აწარმოებს პიტერ ბრუკი,
მაგრამ ამჯერად სხვა რამეზე მინდა გვა-
მახვილო ყურადღება. რატომღაც წლიდან
წლამდე მეორადება ერთხელ შემუშავებული
ფორმა: ამ დღის გადაცემაში ყველაფერი
ემორჩილება ჩვენი თეატრების საზღვარგა-
რეთული გასტროლების თემას. ასევე ქარ-
თული თეატრის დღისადმი მიძღვნილი გადა-
ცემები მხოლოდ საზეიმო ხასიათისაა. მე კი
მეჩვენება, რომ დროა შეიცვალოს ეს ფორ-
მა. საერთაშორისო თუ ქართული თეატრის
დღე სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ ვილა-
პარაკოთ მხოლოდ ჩვენი კოლექტივების საზ-
ღვარგარეთულ წარმატებებსა თუ კონტაქ-
ტებზე, მხოლოდ დღესასწაულებზე და გამარ-
ჯებებზე. იგი ნიშნავს იმას, რომ ვილაპარა-
კოთ, როგორ იცხოვრა ერთი წლის განმავ-

ლობაში ქართულმა თეატრმა, ქართული თეატრის პოტენციურმა და არაპოტენციურმა მაყურებელმა, ვილაპარაკოთ თუნდაც მომზადებულ რამდენად შექმნილ არაპოტენციურ მაყურებლის თეატრში მიზიდვისათვის მიგველ-
წი. მაგალითისათვის: განა არ იქნებოდა სა-
ინტერესო, გვეამბნა იმის შესახებ, რომ თეა-
ტრალურ ინსტიტუტში არსებობს სოციოლო-
გიური ჯგუფი, რომელიც იკვლევს მაყურებ-
ლის დასწრების პრობლემას, გვეთქვა, რამ-
დენი მაყურებელი დაესწრო ერთი წლის
განმავლობაში სპექტაკლებს და ა. შ.

ზ. აბაშიძე: — ე. ი. თქვენ იმის მომხრე
ხართ, რომ ამგვარი გადაცემა უფრო საქმიან-
ი იყოს.

ბ. არველაძე: — ეს ერთი მხრივ, ამასთან,
გადაცემაში უნდა ყოფილიყო მეტი ვიზუა-
ლური მასალა. მეორე საკითხი: გადაცემის
ის ფორმა, რომელსაც გვთავაზობენ, ითვა-
ლისწინებს კამერულ სიტუაციას. თავისი
ბუნებით თეატრი არის ზეიმი, კამერულიც
და სამოედნოც...

ზ. აბაშიძე: — ...მაგრამ ჩვენ შეიძლება
გვიპასუხონ, რომ თეატრის მრავალფეროვ-
ნების ჩვენება სპექტაკლების სცენებით წარ-
მოჩინდება.

ბ. არველაძე: — მე სცენებს არ ვგულის-
ხმობ, ერთი მეორეს არ ცვლის. თუ თანამედ-
როვე თეატრის ცნებაში შედის სამოედნო
თეატრი, პედალოზებული სანახაობა, მორა-
ლიტე, ფარსი, შეიქმნა თეატრალური ხე-
ლოვნების განსაკუთრებული სახეობაც —
მცირე ფორმის თეატრები, კამერულს რომ
ვუწოდებთ, — ჩვენი გადაცემაც უნდა ირე-
კლავდეს ამ ფორმებს და მხოლოდ მაშინ იქ-
ნება იგი თავისი ბუნებით ჩვენი სათეატრო
ცხოვრების გამომახატველი.

ზ. აბაშიძე: — სათეატრო ცხოვრების ობი-
ექტურ ჩვენებასთან უშუალო კავშირშია სა-
კითხი. რომელიც განსაკუთრებულ აქტუალო-
ბას იძენს საერთო ცვლილებებისა და, კერ-
ძოდ, სათეატრო ექსპერიმენტის გამო. გარ-
თულდა ურთიერთობები კოლექტივში, ბევრ-
მა წინათ შედარებით მივიწყებულმა წინა-
აღმდეგობამ იჩინა თავი. რა აზრისა ბრძან-
დებით ამ — შიდასათეატრო პრობლემების
საჯაროდ განხილვაზე, საერთოდ თეატრის,
როგორც რთული ცოცხალი ორგანიზმის,
ცხოვრების ასახვაზე? კონკრეტული მაგალი-
თისთვის: მიგაჩნიათ თუ არა სწორად, რომ

მარჯანიშვილის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის შეცვლა „ერთსულოვანი დუმილის“ ვითარებაში მოხდა?

6. არველაძე: — მე მიმაჩნია, რომ თეატრისადმი დამოკიდებულების ამოსავალი წერტილი უნდა იყოს ის, რომ თეატრი არის საზოგადოებრივი ინსტიტუტის ერთ-ერთი სახეობა; აქედან გამომდინარე, მასუბრებელი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის აქტის მონაწილე წარმოადგენს. თუ, თქვენა, ტელეგადაცემას ციკლის საფუძვლად მივიღებთ ამას და ვეტყვიტ მასუბრებელს, რომ დღეს ჩვენს თეატრში არის რთული სიტუაცია, მაგრამ ეს არ არის მხოლოდ თეატრისთვის დამახასიათებელი, არამედ თქვენი და თეატრის ურთიერთობის თვალსაზრისით ყურადსაღები ამბავი, ჩვენ ამით აღამიანს გადავქცევთ პოტენციურ მასუბრებლად. რასაკვირველია, კატეგორიული წინააღმდეგი ვარ, რომ ლაპარაკი ჭორაობის დონემდე დავეციტ: ვინ ვის რა უთხრა, რა პასუხი მიიღო და ა. შ. — უნდა ვილაპარაკოთ პრობლემებზე. თქვენ ასხენეთ მარჯანიშვილის თეატრი. ეს ხომ უნიკალურია ჩვენს სათეატრო ცხოვრებაში — კოლექტივის სათავეში ჩაუდგა კრიტიკოსი, უაღრესად ავტორიტეტული პიროვნება აკაკი ბაქრაძე. (ასეთი ექსპერიმენტი ჩატარდა ესტონეთში, სადაც თეატრის ხელმძღვანელი განხა შესანიშნავი კრიტიკოსი აღიკ). განა არ შეიძლება მოვაწყუტ ერთი ვადაცემა, რომელშიც ვიმსჯელებთ იმაზე, თუ რამ გამოიწვია ეს?!

7. აბაშიძე: — აქ აღბათ, შეიძლებოდა გარკვეული ვარაუდის გამოთქმაც იმაზე, თუ რა გზით შეიძლება წარიმართოს კოლექტივის განვითარება...

8. არველაძე: — რა თქმა უნდა. საერთოდ მიმაჩნია, რომ უნდა გაკეთდეს გადაცემა მარჯანიშვილელთა დღევანდელ თაობაზე — თეატრში გადაღებული, მთელი დასის მონაწილეობით.

9. აბაშიძე: — დაახლოებით ისე, როგორც ეს ოლეგ ეფრემოვზე შექმნილ ფილმში ვნახეთ...

10. არველაძე: — კარგი მაგალითია. თქვენ ხომ დიანახეთ სხვა კუთხით ეფრემოვი, — უპირველესად ის, რომ ოლეგ ეფრემოვი არის გამოჩენილი პიროვნება რუსეთის დღევანდელ თეატრალურ სამყაროში, — მაგრამ ეს ხომ არავის უთქვამს ეკრანიდან: ეს დას-

ვენა თავისთავად ყალიბდება ჩვენში... დავებრუნდეთ მარჯანიშვილის თეატრს. ხომ შეიძლება, შევიდეთ და ვესაუბროთ მას? — რა მოხდა. ჩვენ ვიცით — და ნუ დაეფარავთ ამას — მსახიობები უქმყოფილებას გამოთქვამდნენ იმით, რომ თემურ ჩხეიძემ ვერ მოახერხა კოლექტივის სრული დასაქმება. მე ვსვამ კითხვას: ვანა კრიტიკოს აკაკი ბაქრაძეს შეუძლია ამ პრობლემის გადაჭრა? ეს პრობლემა ხომ მაინც ჩხეიძემ — ანუ რეჟისორმა უნდა გადაწყვიტოს. ცხადია, ბატონ აკაკის აქვს გარკვეული პოზიცია ამ პრობლემასთან დაკავშირებით. ჩვენთვის არ იქნება საინტერესო ამის შეტყობა? ახლა ავიღოთ რეპერტუარის საკითხი. მე მგონია, რომ პირველ რიგში ბატონი აკაკის თეატრში მოსვლით მკვეთრად შეიცვლება რეპერტუარი. უფრო ზუსტად — ჩემი ვარაუდით, ვამაფრდება მარჯანიშვილის თეატრის გამოქალაქობრივი პათოსი: მხედველობაში მაქვს ბატონი აკაკის ნაწერები, მისი მოღვაწეობის ფორმა. ის შეიტანს თეატრში იმ ცვლილებებს, რასაც როგორც პიროვნება ატარებს. და თეატრი, მეტად თუ ნაკლებად, ხელმძღვანელის ტიპილების მატარებელი იქნება, რადგან ეს არ არის მხოლოდ და მხოლოდ ინდივიდის ტიპილები, არამედ საზოგადოების ნაწილის ტიპილებია. ცხადია, ძალზე მნიშვნელოვანია ხელმძღვანელის როლი კოლექტივის მხატვრულ-ესთეტიკური განვითარების მიმართულების შერჩევაში. ერთ მაგალითზე გავამახვილებ ყურადღებას. მარჯანიშვილის თეატრში ბოლო ორი სეზონის განმავლობაში რამდენიმე სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა გიორგი თოდაძემ — „ისევ ვოდევილები“, „ნებალი — მილონერთა ქალაქი“, „ერთი დღე მხოლოდ, ისიც ძილში“, — რომლებზეც მასუბრებელი მიაწყდა თეატრს. თვითონ დასში ისმის ხმები, რომ თოდაძე არ ზღუდავს მსახიობს, ფრთხილად ეპყრობა ლიტერატურულ პირველწყაროს და საერთოდ, მასთან სასიამოვნოა მუშაობა. შესაძლოა, მე ვცდები, მაგრამ მგონია, რომ რეჟისურა, რომლიტაც ეს სპექტაკლებია დადგმული, ვერ ამაყოფილებს თანამედროვე მოთხოვნებს. მაშ რა ხდება? ჩემი აზრით, დასში არის მთელი რიგი ისეთი მსახიობებისა, რომლებიც არ არიან გათვითცნობიერებული თანამედროვე თეატრის რეჟისურის სპეციფიკაში. დე ვიყო კატეგორიული — მე ბევრი ფაქტი მაძლევს ამის თქმის უფლებას, და თუ არ ვარ

მართალი, შემეკამათონ, ხომ შეიძლება მივაწოდოთ მაყურებელს ეს აზრი — და ამის საწინააღმდეგოც. ოლონდ ნუ ვიკორავებთ! არ მიანტერესებს, რა ხდება კულისებს მიღმა. მთავარია, რომ თეატრში მოხდეს იმის გათვითცნობიერება, თუ რა არის კარგი და რა არის ცუდი. მე ვფიქრობ, ამას დიდად შეუწყობს ხელს ბატონი აკაკი. მაგალითად, დასისათვის იმის ასხსნაც მოახერხებს, რომ ყველა რეჟისორს არ ხელეწიფება ინტელექტუალური დრამის დადგმა — როგორც ეს დავიდასტურა ჟან ანუის პიესის მიხედვით: მარჯანიშვილის თეატრში შექმნილმა ბოლო სპექტაკლმა, — რადგან თუ მის თავისებურებებს ვერ ამოიკითხავ, ჩვეულებრივი დრამა გამოვა. თუ რაღაც განსხვავებული პოზიციის გაგაჩნია და უნარი შეგწევს დაარღვიო სტერეოტიპი, ეს სხვა საკითხია, მაგრამ მინა-არსის დონეზე არ შეიძლება ამოხსნა პიესა. რობერტ სტურუამ არ დადგა შექსპირი ტრადიციულად, მაგრამ შეგნებულად გააკეთა ეს და შედეგიც ვიცი. ინტელექტუალური დრამის დადგმას, ვფიქრობ, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თეატრისთვის, ის ამზადებს დასს თანამედროვე დრამატურგიის ასათვისებლად, უამისოდ ვერ განხორციელდება ოლბი ან შიხალი — მაგრამ ისეთი სპექტაკლი, როგორც მარჯანიშვილის თეატრში იყო, ვერ შეამზადებს საამისო ნიადაგს. ამრიგად, ვფიქრობ, აკაკი ბაქრაძე თავისი ცოდნითა და ერუდიციით, შეიძლება განუმარტოს კოლექტივს ყოველივე ეს. დაბოლოს, თუ გავაგრძელებთ ახალ ხელმძღვანელთან დაკავშირებულ იმედებზე საუბარს, ერთ საკითხსაც შევხებები: მოგეხსენებათ, კრიტიკოსებსა და თეატრებს შორის ხშირად ჩნდება ხოლმე ბზარი. იქნებ ბატონი აკაკის მარჯანიშვილის თეატრში მისვლით ეს ბზარიც ამოივსოს, თუკი, რასაკვირველია, თავად ბატონი აკაკი მოიწადინებს... მაგრამ, ეს რაც შეეხება მარჯანიშვილის თეატრს, ჩვენ კი სხვა თეატრებისადმი ყურადღებაც გვმართებს. გოგი ქავთარაძემ დადგა ადაპტირებული ჯარიანტი გორკის პიესისა — „ფსევრზე“. რამ განაპირობა ეს, რა პრობლემები დაისვა სპექტაკლში, როგორ გაიხსენნ მსახიობები, რა საერთო შედეგს მიიღწია კოლექტივმა — არის თუ არა ეს ანალიზის ღირსი?.. თელავის თეატრმა მიაჯნო თავის ორ ავტორს — რევაზ ინანიშვილს და გურამ გეგეშიძეს. მე პირადად მიმაჩნია, რომ „ჟამის“ მსგავსი ნაწარ-

მოები უკანასკნელი წლების ქართულ მწერლობაში ცოტა მოგვეპოვება. ხომ საინტერესო იქნება, თუკი ჩვენ განვიხილავთ ინტელექტუალურ თეატრს, ვუამბობთ მაყურებელს, როგორ განხორციელდა ეს ნაწარმოები სცენაზე. თავად გურამ გეგეშიძე შესანიშნავი მობაასე პიროვნებაა — ჩვენ შევხვდით მას რადიოს დრამატის რედაქციის დაკვეთით და ბატონმა გურამმა ბევრი მნიშვნელოვანი პრობლემა წამოჭრა, — ე. ი. შეიძლება გაკეთდეს საინტერესო გადაცემა, სადაც სპექტაკლის სცენებსაც ვნახავთ, ავტორისა და თეატრის მუშაკთა ურთიერთ დამოკიდებულებასაც შევითვობთ, შეგვიძლია ვალაპარაკოთ დასიც, რომელმაც, სხვათა შორის, იცის სპექტაკლის ყველა ნაკლიც, მაგრამ უკლებლივ ყველა მის წევრს მიაჩნია: მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოები არ არის სცენისათვის განკუთვნილი, მოქალაქეობრივი სათქმელის თვალსაზრისით იგი აუცილებელია თეატრისათვის. ხომ შეიძლება ასეთი გადაცემის შედეგად ერთ მშვენიერ დღეს თუნდაც სულ ათიოდე კაცი ჩავიდეს აქედან თელავში ამ ნაწარმოების სანახავად. კიდევ ერთი მაგალითი: ბათუმს წლების განმავლობაში არ გააჩნდა სათეატრო შენობა. კაპიტალური შეკეთების შემდეგ დასმა დაიწყო განახლებულ თეატრში მუშაობა, მას სათავეში ჩაუდგა ახალგაზრდა რეჟისორი გოგი ჩაკვეტაძე. მას შემდეგ გავიდა უკვე ერთი სეზონი. ხომ შეიძლება დავინტერესდეთ, რა ხდება ამ თეატრში. რთული სიტუაციაა ქუთაისში — ჩავიდა ახალგაზრდა რეჟისორი ლევან სვანიძე; მოვუთხროთ ღლეჯანდელ ვითარებაზეც და ისიც ვუჩვენოთ, როგორ განვითარდება თეატრის ცხოვრება ორი-სამი სეზონის მანძილზე.

ზ. აბაშიძე — აქ მართლაც განსაკუთრებით მძიმე მომენტია: დაიწყო მუშაობა ახალმა ხელმძღვანელმა — ედგარ ვეაძემ — და არ დასცალდა...

ნ. არველაძე — ძალიან მტკივნეული მომენტია დასისთვის — თეატრს ყურადღება, ხელშეწყობა სჭირდება... ძალზე რთული მდგომარეობაა ცხინვალის თეატრში, ასევე მხარდაჭერა სჭირდება ქართულ დასს... ამდენად, მიმაჩნია, რომ აუცილებელია გაკეთდეს გადაცემები ცალკეული რეგიონების თეატრალურ კოლექტივებზე. საერთოდაც, ჩვენ ხომ ვიცით, რომ თეატრალური ცხოვრება რთულად მიმდინარეობს. ავიღოთ თუნდაც ასეთი პრობლემა: რეჟისურას შეადგენს 3-4

კაცო, მსახიობები კი ათობიანა, და როცა იქმნება დაჯგუფებები, გამოდის, რომ მრავალი — ერთუღლების წინააღმდეგ ერთიანდება. ჩვენ კარგად ვიცით: თეატრში რაოდენობრივი დაჯგუფება მუდამ არ წარმოშობს თვისებრივ სხვაობას, ბოლო დროს თეატრში რაოდენობამ გადაწონა და ბევრგან ხელმძღვანელობის შეცვლა გამოიწვია. მიმაჩნია, რომ ან პრობლემებზეც უნდა ვიმსჯელოთ.

ზ. აბაშიძე — შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს უფრო მეტად მიიზიდავს მასურებელსაც თეატრში — თუკი. რა თქმა უნდა, მსჯელობა წარმართება ობიექტურად, როგორც თქვენ ბრძანებთ, კორაობის ყოველგვარი ელემენტის გარეშე, მხოლოდ საქმის ინტერესებიდან გამომდინარე. დღევანდელი დღის შესატყვისად აქ უნდა წარმოჩნდეს ყველა მსახიობის პოზიცია. გარდა იმისა, რომ ამან შეიძლება ხელი შეუწყოს სათეატრო საქმის სწორი გზით განვითარებას, ასეთი გადაცემები მნიშვნელოვანია და მეტად გამარავალფეროვნებს წმინდა სატელევიზიო პალიტრას, რადგან დიალოგი, ცოცხალი ურთიერთობა ეკრანზე აშლირებს მასურებელს — ინფორმაციულად, აზრობრივად, ეთიკურად.

ბ. არველაძე: — საესებთი გეთანხმებით და ამასთან დაკავშირებით კვლავ თეატრის საერთაშორისო დღის — 27 მარტის გადაცემას მივუბრუნდები. თეატრი — კოლექტიური ხელოვნებაა, და წარმოიდგინეთ, რომ შესანიშნავი მოუბრის — თეატრმცოდნე ვახტანგ ქართველიშვილის გვერდით — ყოფილიყვნენ ქართული თეატრის სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები. ისინი, ვისაც გააჩნდა საშუალება უცხოეთში ეხილა სხვადასხვა სპექტაკლი. ხაზგასმით მინდა ვთქვა — ის, რაც გადაცემაში ვნახეთ, კარგი იყო, მაგრამ კიდევ შეიძლებოდა შეგვემატებინა სახიერი ელემენტი. ბატონი ვახტანგიც უფრო საინტერესოდ გახსენებოდა და ბატონი რობერტიც, ამასთანავე უფრო მეტ ინფორმაციას მივაწვდიდით მასურებელს. მაგალითად, თავისი მოგზაურობის დროს რობერტ სტურუმი ნახა პიტერ ბრუკის „მასპაპარატა“, რომელსაც საუკუნის სპექტაკლს უწოდებენ. ბატონი რობერტის აზრი ამ სპექტაკლზე მე პირადად ბევრი თვალსაზრისით მაინტერესებს: რატომ უწოდებენ საუკუნის სპექტაკლს, მეორე — ეს ხომ ურთულესი ნაწარმოებია თავისი სქელტანიანობით, უამრავი განშტოებით, — ესე იგი საინტერესოა, რა გზით

მოახერხა პიტერ ბრუკმა მისი გასცენოვება. ეს კი თავისთავად არის ყურადღების ღირსი და იმ მხრივაც, რომ შეიძლება ფიქრისა და ხისტიყაისის“ თეატრში განხორციელდეს: იქნებ პიტერ ბრუკმა მინაგნო ურთულესი მასალის სასცენო ხორცშესხმის ისეთ ფორმას, რომელიც ჩვენც შეიძლება გამოვიყენოთ — რა თქმა უნდა, არა მექანიკურად, არა პირდაპირი მიზანძივით... ვანა ამ თემებზე საუბარი უინტერესო იქნებოდა ქართველი მასურებლისათვის?! თუ ფიქრს გავაგრძელებთ, წარმოიდგინეთ, რომ ამ სჯა-ბაასში ჩაერთვებოდა ახალგაზრდა რეჟისორი, რომელიც გამოთქვამდა თავის დამოკიდებულებას. — და ა. შ. რამდენად მრავალფეროვანი გახდებოდა გადაცემა! აი, თქვენ თქვით ურთიერთობის შესახებ, ახლა, როცა ჩვენ უკვე კარგა ხანია ვსაუბრობთ, ვგრძნობ, რომ ჩვენს შორის გაიბა რაღაც სიმები. უნდა ვითხრათ, რომ მე მომზადებული მოვედი, მომზადებული უპირველეს ყოვლისა იმ თვალსაზრისით, რომ მინდოდა თქვენი სახით თქვენი თაობის გაცნობა. მისი ფსიქიკის შემეცნება, რადგან მე, ასეუბნითად, კარგად არ ვიცნობ მას, და თქვენს სახით თქვენს თაობას ვესაუბრები. აღმოჩნდა, რომ მე შემიძლია გავმართო დიალოგი თქვენს თაობასთან, — ეს ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია. მე გამდიდრებული ვარ ამ საუბრით, რადგან მოვახერხე დამეინტერესებინა თქვენი თაობის წარმომადგენელი. მეორე მხრივ, ვიმედოვნებ, თქვენც მიიღეთ ჩემგან რაღაც ინფორმაცია, — მაშასადამე ჩვენ აღმოვაჩინეთ ერთმანეთი, აქედან გამომდინარე, თქვენ ჩემი თაობა აღმოაჩინეთ და მე — თქვენი. ახლა წარმოიდგინეთ, ეს საუბარი ტელეკამერის წინ რომ გამართულიყო, — ჩვენ აღმოვაჩინდა ტელემასურებელი. დამოაჩენდა ორი თაობის წარმომადგენელს, დაფიქრდებოდა პრობლემებზე, რომლებსაც შეგვხვებოდა. გამოირკვა, რომ თურმე ჩვენ ბევრ შეხების წერტილი, ბევრი პრობლემისადმი ერთნაირი დამოკიდებულება გვქონდა. ამრიგად, თაობებს შორის ჩატეხილ ხილზე ლაპარაკი ყოველთვის სწორი არ ყოფილა...

ზ. აბაშიძე: — ჩვენ საესებთი ვრცლად შევხვებთ ტელევიზიის განვითარებისთვის ეკრანზე მრავალგვარი ურთიერთობის ჩვენების მნიშვნელობას. ამასთან დაკავშირებით მინდა ყურადღება გავამახვილო საკითხის ერთ მხარეზე, რაც ბუნებრივია, წინათ თქმულშიც იგულისხმებოდა. სახელდობრ, გადაცემების

„სულიერი“ დატვირთულობის შესახებ. ყველაფერი, რაც კეთდება, საბოლოო ჯამში ხომ საზოგადოების სულიერი სრულყოფის მიღწევას ისახავს მიზნად, — ყოველ შემთხვევაში ეს, ჩვენი ჟურნალის კომპეტენციაში შემაგალი ტელემარუშეებლობის ნაწილს ეხება. თქვენ უკვე ბრძანეთ მწერალების მონაწილეობის შესახებ ტელეგადაცემებში, და თუ ახლა თითქმის ვებრუნდები ამ საკითხს, მხოლოდ იმიტომ, რომ მინდა უფრო ფართოდ დავსვა. ტელევიზია ისეთი ინსტიტუტია, რომელშიც თავს უნდა იყრიდეს საზოგადოების საუკეთესო ძალები. მე მხედველობაში მაქვს არამარტო საკუთრივ ეკრანზე გამოჩენა, თუმცა ეს საზოგადოებრიობის წარმომადგენელთა მონაწილეობის წამყვან ფორმად უნდა ჩაითვალოს. თუ ჩვენ ვვინდა, რომ ჩვენი ტელევიზიის გადაცემები დიდი სულიერების მატარებელი გახდეს, ვფიქრობ, აუცილებელია საუკეთესო ძალების რაც შეიძლება ფართოდ მოხმობა. ხაზი უნდა გავუსვა იმას, რომ არ ვგულისხმობ მხოლოდ ცნობილ პიროვნებებს, რადგან ზოგი „რიგით“ მასწავლებელი თუ ხარატი შეიძლება ისეთი უჩვეულო კუთხით ხედავდეს მოვლენებს, რომ მეცნიერსაც შეუზღებდა. ასეთი ვრცელი შესავლის მერე მინდა ვკითხოთ, — თქვენი აზრი იმაზე, თუ რამდენად სრულად იყენებს ტელევიზია აქ ნაგულისხმევ, საზოგადოების სულიერ პოტენციალს, და რა გეკლია დღეს ამ მხრივ?

5. არველაძე: — ამ საკითხთან დაკავშირებით ერთი აზრი მიჩნდება. მე გარკვეული ხანი ვმუშაობდი ტელევიზიაში და ვიცი, რომ კვირაში ერთხელ ხდება გადაცემების რეცენზირება. ხომ არ დადგა დრო, რომ ტელევიზიაში მიიწვიოს ამ რეცენზიების გასაკეთებლად სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები? ავიღოთ თუნდაც ის მოსახარებელი, რომლებიც მე აქ გამოვთქვი. რა თქმა უნდა ბევრი რამ შეიძლება არ იყოს გასაზიარებელი, უფრო მეტიც — გულუბრყვილობა იქნებოდა იმის დაშვება, რომ რაც მისაღებია, უმალ დაინერგება, მაგრამ ჩემი გულისტკივილი ხომ დანახეთ! მე არავის არ ვაკრიტიკებ, უბრალოდ, — ლადო ასათიანის ცნობილი სიტყვებით გამოვხატავ პოზიციას — „უფრო ლამაზი მინდა“ რომ იყოს ჩვენი ტელეგადაცემები... არავის არ ვებრძვი, არანაირ დაჯუჯებას არ ვეკუთვნი...

6. აბაშიძე: — ეს იმაშიც გამოვლინდა, რამ თქვენ უმეტესწილად კონკრეტულ მაგალითებს მოერიდეთ.

6. არველაძე: — დიახ. ოღონდ ახლა დავარღვევ ამ პრინციპს, რადგან არ შემიძლია კონკრეტულად არ ვილაპარაკო, როცა საქმე ეხება თეატრს, — ეს ჩემი ღვიძლი საქმეა... კიორავდაქციამ შექმნა ორი ციკლი — „ოლუზიონი“ და „ნამდვილი ნამდვილი ადამიანებისა“, რომლებშიც ფილმების ჩვენებას წინ წამძღვარებული აქვს კინოკრიტიკოსების ოთარ სეფიაშვილის, ტატა თვალჭრელიძისა და გიორგი გვახარიათს გამოსვლები. მე არ ვამბობ, რომ ყოველთვის საუკეთესო ფილმებს ვვაჩვენებენ, მაგრამ ხომ საინტერესო და სასარგებლო ფორმაა თავისთავად.

6. აბაშიძე: — ვისაც ნამდვილად უყვარს კინოხელოვნება და არა მხოლოდ გართობას ელის მისგან, ვფიქრობ, ბევრ რამეს იძენს, განსაკუთრებით როცა ხდება რთულად აღსაქმელ კინონაწარმოებთან შეხვედრა, — აღარ ვლაპარაკობ წმინდა ინფორმაციულ მასალაზე, სხვადასხვა ცნობილ თუ ნაკლებად ცნობილ კინომოღვაწესთან თუ კინომოვლენასთან დაკავშირებით რომ გვაწვდიან სპეციალისტები.

6. არველაძე: — ხომ შეიძლება, რომ თუნდაც უკვე ჩაწერილი სპექტაკლები ასეთი ციკლით ვავაერთიანოთ და წარვმძღვაროთ სპეციალისტების გამოსვლები, საუბრები სათეატრო ხელოვნებაზე, ეს ხომ გაუღვივებს ტელემარუშებელს ინტერესს თეატრისადმი და საბოლოო ჯამში, საშუალებას მოგვცემს შევქმნათ პოტენციური მაყურებელი ანუ თეატრალი. ეს სიტყვა საერთოდ განიდევნა ჩვენი სასაუბრო ლექსიკონიდან იმიტომ, რომ ცხოვრებაშიც თითქმის აღარ არიან ნამდვილი თეატრალური, რომლებიც წინათ იყვნენ. მე პირადად შემიძლია დავასახელო რამდენიმე ასეთი ადამიანი — მაგალითად, ექიმი კლარა ხოქოლავა, რომელიც სულ ახლახან გარდაიცვალა. მე ამ საქმის სპეციალისტი ვარ, ვიცი თეატრის ისტორია, მაგრამ წარმოიდგინეთ, რომ იყო მომენტი, როცა ქალბატონ კლარასთან მივდიოდი რაღაც ფაქტის გადასამოწმებლად. მას ახსოვდა ქართული თეატრის ისტორიის ზოგიერთი ისეთი მოვლენა, რომელიც არსად არ არის აღნუსხული. არის თუ არა ყურადღების ღირსი ეს — თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობის საკითხი? შეუძლია თუ არა მის გადაწყვეტა-

ში მნიშვნელოვანი როლის შესრულება ტელევიზიას? თუ უადგილოდ არ მოგეჩვენებათ — ბებიაჩემის და მერი კობახიძე იყო არაჩვეულებრივი თეატრალი. მისი წყალობით გავხვი საოპერო ხელოვნების მოყვარული. დაუვიწყარია ჩემთვის ის წლები, როდესაც ჩემი მუდმივი ადგილიც კი მქონდა, წარმოიდგინეთ ნომერიც მახსოვს — 307-ე სკამი, რომელსაც კარგად ცნობილი ადმინისტრატორი პალიანოვი არავის მიჰყიდდა. მახსოვს წარმოდგენა, როდესაც „ფაუსტში“ პირველად იმღერა მედეა ამირანაშვილმა. როცა დარბაზში სულ 24 მაყურებელი დავითვალეთ, პალიანოვმა გვაუწყა მედეას დებიუტის ამბავი და მისი გამხმნეება გვთხოვა, ჩვენ კი გავედით რუსთაველის პროსპექტზე და თითოეულმა 5-6 მაყურებელი შემოვიყვანეთ, დავიკავეთ პირველი რიგები და ყველა ღონე ვიხმარეთ, რათა დებიუტი ლამაზი ყოფილიყო... ბევრი იმდროინდელი მსმენელი მახსოვს, მაგალითად ყელ-ყურის ექიმი ზურაბშვილი თავისი ოჯახით — ბენუარის ლოქაში; „აიღას“ წარმოდგენის დროს პირველ რიგში, ბინოკლომარჩვეული სანდრო კორეოლიანი იჯდა მუდამ. ჩვენი ადმინისტრატორი თავისებურ სტიმულს გვაძლევდა ხოლმე — ჩვენი გოგონები არ მოსულანო, ჰკითხავდა კონტროლიორს, თითქოს ვერ შეგვამჩნია... ვახტანგ შაბუკიანის არცერთი გამოსვლა არ გამოგვიტოვებია, ყოველ წელს მის დაბადების დღეს — 28 თებერვალს მივდიოდით იებით — მიუხედავად იმდროინდელი ხელმოკლეობისა, — ვხვდებოდით სპექტაკლის შემდეგ და ერთად გამოვდიოდით თეატრიდან. ეს იყო ჩვენი და მისი დღესასწაული... რატომ არ შეიძლება ვუამბოთ ამგვარი ფაქტები საზოგადოებას ტელეეკრანიდან — თავისებური მაყურებლის ისტორია. უამრავი ადამიანი გყავს, ვისაც შემონახული აქვს მეხსიერებაში ამგვარი მოგონებები. მე მგონია, რომ ესეც შეუწყობს ხელს მაყურებლის კულტურული ღონის ამადლებას, თუმცა ყველაზე დიდი როლი ალბათ, მაინც თვით სპექტაკლების ჩვენებას აკისრია. ამასთან დაკავშირებით არ შემიძლია არ გამოვთქვა გულისტკივილი იმის გამო, რომ თანამედროვე მოთხოვნებს ვერ აკმაყოფილებს სპექტაკლების ვიდეოჩანაწერები. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქმის ადამიანებს, რომლებიც სპექტაკლებს იღებენ, არ უყვართ ეს სპექტაკლები. ხშირად კადრში ვხედავთ

იმ პერსონაჟს, რომელიც ლაპარაკობს, მთავარი აქტენები, სცენური მოქმედების მნიშვნელოვანი მომენტები რეჟისორის რეჟისურის მიზნით იმღერა რჩება... ყოველივე მსასწრაფოთად კვლავ უნდა გავიმეორო: ძალზე მნიშვნელოვნად მიმაჩნია სათეატრო ცხოვრების პრობლემების განხილვა-გაშუქება. თუ ჩვენ შევძლებთ მათზე საქმის ინტერესებიდან გამომდინარე ლაპარაკს, თეატრის მუშაკებიც უფრო მობილიზებული იქნებიან, მაყურებელიც იქნება უფრო მომთხოვნი თეატრის მიმართ და აღარც მდარე ხარისხის სპექტაკლებს მიიღებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში საერთოდ დაგვარგავთ პოტენციურ მაყურებელს და მხოლოდ რიცხობრივ მაყურებელს შევიძენთ, რაც, რასაკვირველია, არ წარმოადგენს სათეატრო მაყურებლის კლასიკურ ფორმას და მხოლოდ დროებითი კატეგორიაა. წელან ვთქვი და ახლა კვლავ მინდა გავამახვილო ყურადღება ერთ საქვავუთხედო პოზიციაზე. უნდა შევეცადოთ არასდროს არ წავიდეთ მოვლენის ბუნების საწინააღმდეგო გზით. თავისი პრობლემებით, გამოქმნილი სატიკვიართი ძალზე მნიშვნელოვანი იყო გადაცემა „ბედი ვახისა“, მაგრამ მე მიმაჩნია, რომ ის ბუნების საწინააღმდეგო აქცია გახლდათ, რადგან ქართული გლეხი თავის სატკივარს კრებაზე გვიზიარებდა, ჩემი აზრით კი ეს სჯა-ბაასი ვენახში უნდა წარმართულიყო. ძალიან შთამბეჭდავი გამოსვლები გახლდათ და მიუხედავად იმისა, რომ ჩემთვის ორგანული არ არის დიდხანს ტელევიზორთან ჯდომა, თვალი ვერ მოვწყვიტე ეკრანს. და მაინც გლეხისთვის ორგანული არ არის ტრიბუნაზე დგომა. კოლმეურნოების კრებაზეც ის იშვიათად მოდის, ალბათ მაშინ როცა „ირჩივენ“ უკვე დანიშნულ თემგვლდომარეს.

ზ. აბაშიძე — მინდა შეგახსენოთ, რომ გადაცემაში ჩართული იყო ვენახები, ის მდგომარეობა, რომელიც მსჯელობის საგანს წარმოადგენდა.

ბ. არველაძე — ეს იყო მხოლოდ ჩანართების სახით. თვითონ გლეხი კი მისთვის უჩვეულო, არაორგანულ გარემოში ვიხილეთ. ერთი გლეხის გამოსვლა იყო განსაკუთრებით დამუხტული. წარმოიდგინეთ, რომ ის ეკრანზე გაჯაფული ვენახის გვერდით გვეხილა, — დარწმუნებული ვარ ზემოქმედების ძალა გაცილებით უფრო დიდი იქნებოდა, რადგან მა-

ყურებელი, თუნდაც ახალგაზრდა ქალაქელი, რომელიც სოფლიდან გამოიქცა, დანახავდა, რას ნიშნავს გაკაფულ ვენახთან ლაპარაკი, ან ტექსტიკი კი სულ სხვაგვარად აღიქმებოდა. განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო რომ არასგზით არ ვგულისხმობ რაიმე თამაშის ელემენტს. როდესაც ვლაპარაკობ ეკრანზე თეატრალიზებული სანახაობის შესახებ, მხედველობაში მაქვს ის, რომ მოცემული პირობები, მოცემული გარემო განსაზღვრავს ადამიანის როლს, ფუნქციას — ამ შემთხვევაში არა გამოხსვლელი, არამედ მოქმედი გლეხისა, რომელსაც აქვს ვენახთან თავისი, გამორჩეული დამოკიდებულება. ეს რომ მომხდარიყო, უკეთ გამოჩნდებოდა იმ გლეხის ბუნებაც; უფრო ღრმად და მრავალმხრივად გადაიხსენებოდა ცალკეული მომხსვლელიც.

ზ. აბაშიძე: — თქვენ სოფლიდან გაქცეული გლეხი ახსენეთ. თუ სწორად გავიგე, ამ გადაცემებს იმ ფუნქციასაც აკისრებთ, რომ ბევრმა თბილისში გადმობარგებულმა გადასინჯოს თავისი დამოკიდებულება მშობლიურ კუთხესთან, უფრო ღრმად ჩაუფიქრდეს, რა დანაკარგებთან არის დაკავშირებული ქართული სოფლის მიტოვება.

ბ. არველაძე: — რასაკვირველია, და განა მარტო გლეხზეა ლაპარაკი, თუნდაც ჩვენს თანამედროვე ლიტერატურულ ახალგაზრდობას გადაეხედოთ — ხომ არ იქნებოდა მისთვის სასარგებლო იგივე ტელევიზიით მოგვეთხორო ვაჟა-ფშაველას ბიოგრაფია?! ვაჟა-ფშაველა ხომ განსაკუთრებული მოვლენაა არა მარტო მწერლობაში, სულიერ კულტურაში, არამედ თავისი ცხოვრებით, პიროვნების მთლიანობის თვალსაზრისით. მოგეხსენებათ, ვაჟა ჩარგალში ცხოვრობდა და თბილისში ჩამოდიოდა, როდესაც ჩამოსატანი ჰქონდა არა ყველი ბაზარში გასაყიდად, არამედ თავისი უკვდავი ნაწარმოებები. როგორ, ვაჟა-ფშაველას არ შეეძლო თბილისში ჩამოსახლება? ილია ჭავჭავაძე ვერ მოახერხებდა მისთვის ერთი ბინის „გაკეთებას“. და საერთოდ, ნორმალური ცხოვრებისთვის საჭირო პირობების შექმნას?... ახლა რა სურათი გვაქვს — გაჩნდა სადმე მწერალი, ორი ნაწარმოები დაწერა და უმალ თბილისში გადმოვიდა. ხომ არ ვკარგავთ ამით ბუნებრივ მიმოქცევას, რომელიც მუდამ ხელს უწყობდა დიდი ნაწარმოებების შექმნას?! მიგრაცია, რა თქმა უნდა, იქნება და უნდა იყოს

კიდევ — ვთქვათ, ლომონოსოვი მოსკოვში რომ არ ჩასულიყო, რამდენი რამ დაწავლდა ბოდა რუსეთის მეცნიერებას, — მაგრა მისი მასობრივი ხასიათი არ უნდა ჰქონდეს. ამიტომ უნდა ვიღონოთ რალაც, — ამ რალაცაში იმას კი არ ვგულისხმობ, რომ ვილაპარაკოთ, მოვითხოვოთ, ყველა თავის კუთხეში დარჩეს — მაგრამ ხომ შეიძლება ვაჟას ნაწერები უფრო ხშირად წავიკითხოთ, მისი ცხოვრების შესახებ ვუამბოთ ხალხს: როგორ დაიწყო ვაჟა-ფშაველამ, როგორ ვითარდებოდა მისი აზროვნება, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც გაჩნდა კავშირთუთობა ქალაქთან, თბილისის საზოგადოებასთან... როცა ქალაქისა და სოფლის დაახლოების პრობლემაზე ვფიქრობ, ერთი აზრი მაწვავლებს: უნდა გვქონდეს ბევრი სასტუმრო თბილისში — არა ისეთი, რომლიდანაც ნებისმიერ მომენტში შეიძლება გამოყარონ ჩვენი ხალხი, — აქაოდა ესა და ეს ტურისტული ჯგუფი ჩამოვიდაო, — არამედ საკუთრივ ჩვენებისთვის. ეს არ უნდა იყოს „ინტურისტთი“ და არ უნდა ღირდეს დღელამეში 18 და 20 მანეთი. ბოლოს და ბოლოს უნდა მივცეთ საშუალება ჩვენს გლეხს, ჩამოვიდეს თბილისში, როცა მას სურს და ხელმისაწვდომ პირობებში ჰქონდეს დროებითი ბინა. მან უნდა იცოდეს, რომ მოიწივს რა მოსავალს, შაბათ-კვირას იქნება ეს თუ გლეხისთვის თავისუფალი ზამთრის დღეებში — ჩამოვა დედაქალაქში, სადაც უპრობლემოდ მოეწყობა სასტუმროში, ადმინისტრაციის წარმომადგენელი შეხვედება მას, შესთავაზებს საუკეთესო სპექტაკლების, კონცერტების, კინოფილმების დასწრებას, თბილისის ღირსშესანიშნავი ადგილების დათვალიერებას, მწერლებთან შეხვედრას... გლეხს ეცოდინება, რომ ეს მისი შრომის დაფასების საზოგადოებრივი აქციაა და არა ერთგვარი კამპანიის ხასიათის მოვლენა.

ზ. აბაშიძე: — ამასთან, საგნობრივი, საქმიანი აქცია და არა სიტყვიერი, როდესაც გლეხს, მუშაკაცს მადლობას ვეუბნებით მხოლოდ იმიტომ, რომ ასეა მიღებული და ამით ვინდით ვალს, ზოგჯერ კი ვამადლით კიდევ — ხომ დაგიფასეთ შრომა, ხომ აღვნიშნეთო...

ბ. არველაძე: — ხაზი მინდა გავუსვა ორ მომენტს: უპირველესად ეს არ უნდა ატარებდეს კამპანიურ ხასიათს და არ უნდა ვრცელდებოდეს მხოლოდ მოწინავე, სახე-

ლოვან ხალხზე — დეპუტატებზე, შრომის გმირებზე, რომლებსაც ისედაც ეძლევათ ამის საშუალება, და მეორე: ლაპარაკი მაქვს დასვენების ოჯახურ ფორმაზე, როდესაც ადამიანი ოჯახთან, შვილებთან ერთად გაატარებს თავისუფალ დროს დედაქალაქში; სხვაგვარად „განავითარებთ“ პროსტიტუციის იმ სახეობას, რომელიც დღეს უკვე ბუღობს ჩვენს სასტუმროებში... მე მიმაჩნია, რომ ამ გზით ჩვენ შევძლებთ მივაღწიოთ იმ ბუნებრივ მომჭკეპვას, რომელსაც მოგვეცემს ქალაქსა და სოფელს შორის თვისებრივად ახალი კონტაქტი. მაშინ ის ახალგაზრდა მწერალიც შეიძლება არ წამოვიდეს სოფლიდან და ჩვენი ლიტერატურაც მოივებს ამით. დღეს ბევრ რედაქციაში მუშაობენ ასეთი ახალგაზრდა მწერლები, მე მათ შევხვედრივარ. ისინი მოწყვეტილი არიან მშობლიურ გარემოს, უბრალოდ ფიზიკურად ნაკლებად აქვთ წერის საშუალება — მათ ხომ ჩემი და სხვა ავტორთა ნაწერები უნდა ამზალდონ და საბეჭდად, — გარდა ამისა ბევრს ბინა არა აქვს. სანამ მიიღებს ბინას, სანამ მოაწყობს... მოიხედავს და — მიუკატუნა სიკარმაგემ, მიაღწია, როგორც დანტე ამბობს, „ჩემი ცხოვრების საშუალო გზაზე...“ იქნებ ყველას ის ვირგილიუსი ვერ შეხვდეს, რომელიც გზას გაუკვლევს და მეგზურად გამოადგება, რადგან ასეთი ვირგილიუსები ჩვენს ცხოვრებაში ნაკლებად არიან...

წ. აბაშიძე: — ვირგილიუსებსაა რა მოგახსენოთ, მაგრამ პროფესიული თუ მოქალაქეობრივი მაგალითების მომცემი პიროვნებები საკმაოდ გვყავს, ოღონდ მათ წარმოჩენას, ალბათ, მეტი გულმოდგინება სჭირდება... იზიარებთ თქვენ ამ მოსაზრებას?

ბ. არველაძე: — საესებით. და კონკრეტულ მაგალითებსაც დავასახელებ. მე მოკლედ უკვე გამოვთქვი ჩემი შეხედულება მწერალ გურამ გეგეშიძეზე, მისი „უბაი“, ჩემი ღრმა რწმენით, არის უნიკალური მოვლენა ჩვენს თანამედროვე მწერლობაში, და მას განსაკუთრებული ყურადღება სჭირდება. მეორე მაგალითი, რომელიც უშუალოდ ტელევიზიის სპეციფიკას მინდა დავუკავშირო. ყველამ ვიცით, რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ტელეგადაცემებისთვის ვიზუალურ მხარეს, ჩვენ კი დიდებული გრაფიკოსები გვყავს, რომლებსაც შეუძლიათ მიაწოდონ ტელევიზიას თავიანთი ჩანახატები. ამჯერად ერთს დავასახელებ მხო-

ლოდ: ეს არის ემირ ბურჯანაძე, რომელიც გურამ გეგეშიძესავით გამორჩეულად მიმაჩნია. მხოლოდ სპეციალისტებმა და კლდეებმა იციან იმის შესახებ, რომ ემირ ბურჯანაძემ 12 წელიწადი იმუშავა თბილისის ღერბზე და შექმნა მისი ვარიანტები. აქვე სათქმელია ის, როგორ ცხოვრობს ემირ ბურჯანაძე, დანგრეულ კედლებში. შარშან შეუსრულდა 50 წელი და ძლივს ეღირსა სახელოსნო. სამაგიეროდ მან შეინარჩუნა მთავარი ღირსება — თქვენ რომ ნახოთ, როგორ მუშაობს, როგორ გამოყავს თითოეული შტრიხი თავისი გრაფიკული ნამუშევრებისა, მიხვდებით — ეს არის ის გლუხი, რომელიც ჩაპკირკიტებს ვენახს, ციკლურად — 24 საათი, წელიწადის ოთხი დრო. მე მიმაჩნია, რომ ასეთი პიროვნების საჩვენებლად არ უნდა იყოს საკირო ოფიციალური მიმართვები, ვთქვათ, მხატვართა კავშირის საგანგებო დადგენილება, არ არის საკირო ჩინ-მედლები, წოდებები, ხომ შეიძლება თვით საზოგადოება იყოს ამის მოთავე... თუ ჩვენი საუბრის დროს მე დავასახელებ რამდენიმე ცნობილი პიროვნება, ახლა შემიძლია მათ გვერდში ამოვეყუენო ზოგიერთი ახალგაზრდა მასწავლებელი, რომელიც წავიდა სოფლად და თავის კეთილშობილურ ასპარეზზე იღვწის. ოღონდ ნუ ექნება ამას კამპანიური ხასიათი, ნუ ავტეხთ ზარზეიმს — ვაჩვენოთ ერთი ქართველი კაცის ჩვეულებრივი საქმიანობა.

წ. აბაშიძე: — ...და ამ ჩვეულებრივში აღმოვაჩინოთ არაჩვეულებრივის, მისაბაძს...

ბ. არველაძე: — ასეთი მაგალითები, დღის განსაკუთრებით გვეჭირდება იმიტომ, რომ ერთი მხრივ, სამწუხაროდ, ნაკლებად მიუხლავთ ხოლმე დამსახურებულად პიროვნულ ღირსებებს, ამასთან, დავენგრეთ არაპროფესიონალიზმის კულტი. მომრავლდნენ ადამიანები, რომელთა სულიერი კონსტიტუციის დამახასიათებელ თვისებას არ წარმოადგენს შრომის მოთხოვნილება. ამ თვალსაზრისით პროფესიონალის ტელეეკრანზე ჩვენება აქტუალურ ამოცანად მესახება.

წ. აბაშიძე: — ...ეგებ ახალგაზრდამ ამოიკითხოს პროფესიონალის მდგომარეობის მიმზიდველობა და გაუჩნდეს სურვილი დაემსგავსოს მას, ვინაიდან ეს ერთადერთი გზაა, იყო სრულყოფილი პიროვნება. ინდივიდულობა რომელიმე სფეროში საკუთარი ადგილის დამკვიდრებას გულისხმობს. ამიტომ, რო-

ცა თქვენ ლაპარაკობთ ეკრანზე პროფესიონალის ჩვენებაზე, ფიქრით უმალ ვუბრუნდები იმას, რასაც უკვე შევხებით, — ტელევიზიის დღევანდელი მდგომარეობისა და მისი განვითარების პერსპექტივის განსაზღვრა მოწინავე იდეების მატარებელი ადამიანების მონაწილეობით უნდა ხდებოდეს. ვიმედოვნებ, ბევრი დამეთანხმება, რომ ტელევიზია უნდა იყოს ჩვენი პოტენციების გამოქვავების უფართოესი არენა, ძალთა კონსოლიდაციის ცენტრი.

5. არველაძე: — რასაკვირველია. და ეს ეხება ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროს. საერთოდ, ჩვენ ყველანი ვაღდებულები ვართ ვიპროგრანოთ კომპლექსურად. ვთქვით, მე თეატრმოდენ ვახლავართ და ჩემი უპირველესი საზრუნავია ქართული თეატრი. მაგრამ თეატრზე ფიქრი განუყოფელია საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე ფიქრისაგან, ამდენად არ შეიძლება არ მქონდეს გარკვეული დამოკიდებულება, მაგალითად, ინა რუდენკოს სტატიასთან ან გივი კარბელაშვილის წერილთან. ხომ ფაქტია, რომ ქართულმა დედა-შვილმა მიაწოდეს ინა რუდენკოს უამრავი ცნობა, თავიც შეაბარალეს, თავიანთი მამა-პაპების სახელის იმედით ჩივიან ახლაც. ასეთი ადამიანებიც, ვაი-მამულეშივილებიც უწყობენ ხელს ქართველი ერისა და ქვეყნის მიმართ ზოგიერთთა უდიერ დამოკიდებულებას. ძმათა შუღლი ყველაზე დამამცირებელი, ყველაზე უღირსი ვითარებაა ქვეყნისათვის. მე არა მაქვს უფლება არ გამოვიყენო შესაძლებლობა ვთქვა, რომ ეს არის ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების დამაქინებელი ამბები. არ შემიძლია არ გავიხსენო ქართველი საზოგადოების წინააღმდეგ მიმართული ისეთი აქციები, როგორც მოხდა მწერალთა ყრილობაზე და მეორე — ჩვენმა ხალხმა არც იცის ამის შესახებ — ის მსჯელობა, რომელიც „მეფე ლირთან“ დაკავშირებით გაიმართა მოსკოვში, ხალხთა მეგობრობის თეატრის გახსნის შემდეგ პირველი აღფრთოვანებული გამოხმაურებების საპირისპიროდ. მეორე მხრივ, არ შემიძლია არ გამოვთქვა ის სიხარული, რომელიც მომგვარა ჩვენი საზოგადოების მხარში დგომის მაგალითებმა. აკაკი ბაქრაძის ვაჟს — გივი ბაქრაძეს უნდა ეგრძნო ეს — თუმცა მიმაჩ-

ნია, რომ მას უნდა მოეწესრიგებინა თავისი ნათესავური ურთიერთობები, მაგრამ ეს სხვა საკითხია, — ჩანსულ ჩარკვიანს ეგრძნო საზოგადოების მხარდაჭერა. ნურასადროს დაგვაიწყდება, რომ „კოკასა“ შიგან რაცა სდგას, იგივე წარმოსდინდები — როგორც ჩვენ ვცხოვრობთ, ისეთი რაქცია აქვთ ჩვენზე სხვა ქალაქებისა თუ რესპუბლიკების წარმომადგენლებს...

ზ. აბაშიძე: — ესე იგი, მიზეზები, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენში უნდა ვეძებოთ...

5. არველაძე — რასაკვირველია, საკუთარ თავში უნდა ვეძებოთ კაცმა მიზეზები. მხოლოდ და მხოლოდ ობიექტული ეძებს თავისი გასაჭირის მიზეზებს თავის გარშემო, ინტელექტუალური პიროვნება კი ასე მსჯელობს: სად მომივიდა შეცდომა, ჩემი ცხოვრების ფორმაშია ის ხარვეზები, რომლებიც სხვა ერის წარმომადგენელს საბაბს აძლევს ისეთი დამოკიდებულება გამომჟღავნოს ჩემს მიმართ, როგორც ამ შემთხვევაში რუდენკოს სტატიაში გამოიხატა. ნურასადრეს დაგვაიწყდება: კაცმა ჭირი მალა და ჭირმა თავი არ დამალა... და კიდევ — „ჭირსა შიგან გამავრება ისრე უნდა ვით ქვიტკირსა“, ჭირთა თინა კი ნიშნავს იმაზე დაფიქრებას, როგორ ვცხოვრობთ. ჩვენ ვცხოვრობთ ნაკუჭში — ქართველ კაცს კი თავის ნაკუჭში არასადროს უცხოვრია. ჩვენ არ ვიყავით გამხოლოებული, ჩვენ ვიყავით ერთად — სწორედ ამიტომ წარმოიშვა მამითადები, ჭირნახულის აღების ეს უნიკალური ფორმა, და არა მართო იმიტომ, რომ მეზობელი მეზობელს ფიზიკურად დახმარებოდა. ეს იყო ერთმანეთის მხარში დგომის იდეით ნაკარნახევი ქმედება... დღეს ქართველებს ყველაზე მეტად გემართებს შრომასა და განსწავლულობაზე, ერთობაზე ფიქრი, ღირსებისა და უღირსობის გამიჯვნაზე ზრუნვა, ზნეობის მოწესრიგება. მე დავიწყე საუბარი წიგნის კულტი და მინდა დავამთავრო შრომის თემით, რადგან ეს ორი, ერთმანეთის განმაპირობებელი ცნება ვახლავთ. ზედმეტია იმაზე ლაპარაკი, რომ პრობლემები, რომლებსაც ტელეგადაცემებთან დაკავშირებით შევხებით, არ არის მხოლოდ ტელევიზიაზე დამოკიდებული, ისინი დაკავშირებულია მთელს ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან, ეკონომიკასთან,

სოციალურ საკითხებთან. ამიტომ ჩვენ მოვალე ვართ ვიაზროვნოთ კომპლექსურად, უამისოდ ვერ შევქმნით იმ ვითარებას, რომლითაც გვინდა, რომ ქართველმა ერმა შეაბიჯოს 21-ე საუკუნეში. 21-ე საუკუნე არის უდიდესი გამოცდა კაცობრიობისათვის, რომელსაც უდიდესი ტექნიკის, მათ შორის კაცის კვლის ტექნიკის — კვლავ ტელევიზიით ნაჩვენები ვიდეო-ფილმები მახსენდება — ბაგაი გააჩნია, და იქნებ ასეთ გამძვინვარებულ სიძულვილს და-ვეუპირისპიროთ ის ათი მცნება, რომლითაც დაიწყო ახალი ერა კაცობრიობის ისტორიაში. ადამიანებმა უნდა იცოდნენ, უნდა მიუბრუნდნენ ამ შეგონებების შესწავლას — არა კაც ჰკლა, არა იპარო, არა იმრუშო, გიყვარდეს მოყვასი შენი, პატივი ეცი მამასა შენსა და დედასა შენსა... — რადგან ეს არის გაწონასწორებული ადამიანის პროგრამა, რომელმაც იცის, რომ არ შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ უტილიტარული დამოკიდებულება ბუნებასთან, საზოგადოებასთან, უნდა იყოს გაწონასწორებული ურთიერთობა — ბუნებასთან, საზოგადოებასთან, ეს კი მოხდება მაშინ, როდესაც საზოგადოების წევრი იქნება ინტელექტუალური ადამიანი, შრომის კულტზე აღზრდილი და შინაგანი კონსტიტუციით თავისი უფალი. როგორც ჰესე ამბობდა, ადამიანი უნდა დაფიქრდეს არა მარტო ყოფაზე, არამედ ყოფიერებაზე. ჩვენ ძალიან ბევრს ვლაპარაკობთ ყოფაზე და ყოფიერება გამოგვეცალა ხელიდან. ალბათ, ყოველი ერი იმიტომ გაჩნდა, რომ რაღაც ფუნქცია უნდა შეასრულოს, ყოფიერებაზე ფიქრისა და ზრუნვის გარეშე კი ჩვენ ამ ფუნქციას ვერ მივაკლევთ. ამაზე განსაკუთრებით გვმართებს დაფიქრება ახლა, როდესაც ახალ საუკუნემდე სულ 12 წელია დარჩა. და უპირველესად ჩვენი მეცადინეობა უნდა მიემართოს იმისკენ, რომ მყარი კავშირი გავაბათ ჩვენს წინაპრებთან, იმიტომ, რომ ჩვენ ვართ ხიდი წინაპრსა და მომავალს შორის, და თუ თანამედროვე საზოგადოება ამ დანიშნულებას ვერ შეასრულებს, ჩვენს თაობას ფუჭად უცხოვრია.



წიბნის ილუსტრირების ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორია ლიტერატურული პირველწყაროსა და გრაფიკული ხერხებით შექმნილი მისი მხატვრული სახის, ე. ი. ილუსტრაციის სტილური ერთიანობა. დასურათება უნდა შეესაბამებოდეს ლიტერატურული ნაწარმოების სტილს — მაშინ იქნება ის სრულყოფილი. მხატვარ-ილუსტრატორი კარგად უნდა ერკვეოდეს ლიტერატურული მასალის ავტორის მსოფლმხედველობის თავისებურებაში. ილუსტრაცია უნდა დაეხმაროს მკითხველს ლიტერატურული ნაწარმოების ფაბულის, სიუჟეტის, მისი აზრობრივი და ემოციური საწყისების გახსნაში. მხატვრული ნაწარმოების სტილში ჩვენ ვვულისხმობთ არა ფორმალურ მხარეს, არამედ შემოქმედის მსოფლადქმისა და მხატვრულ-ესთეტიკური ხერხების (მხატვრული სახის ნაწარმოების იდეის, სიტყვის, კომპოზიციის) ერთიანობას.

ლეკსი და მხატვარი

(გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის ლეკსი ცუსკირიძისეული დასურათება)

ნინო მეტრეველი

მხატვარ-ილუსტრატორის მუშაობა მრავალ სიძნელესთანაა დაკავშირებული იმდენად, რამდენადაც მას, ხშირ შემთხვევაში გარკვეულ კომპრომისზე უხდება წასვლა. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ჭანპირობებუღია იმით, რომ კარგ ილუსტრატორს წიგნის გაფორმებისას შეგნებული აქვს, რომ მისი ქმნილება (ე. ი. ილუსტრაცია) არის ნაწილი იმ დიდი ორგანიზმისა, რასაც „ილუსტრირებული წიგნი“ ჰქვია. აქ ჩნდება უამრავი დეტალი, რომელსაც აუცილებლად ანგარიში უნდა გაეწიოს: ეს არის შრიფტი, მაკეტი, ქაღალდის ფორმატი, წიგნის ზომები და სხვა. ამასთანავე, ის უნდა პასუხობდეს საზოგადოებრივ, ყოფით, მატერიალურ, სოციალურ მოთხოვნებს. ე. ი. ილუსტრაცია არის არა მთავარი კომპონენტი წიგნისა, არამედ მისი მხოლოდ შემადგენელი ნაწილი, რომელმაც უნდა განაპირობოს ნაწარმოების სრული აღქმა. ვ. ა. ფავორსკის სიტყვებით რომ

ვთქვათ, „ყოველი პატიოსანი მხატვარ-ილუსტრატორი, რომელიც ცდილობს სერიოზულად დაასურათოს მწერალი, ვერასოდეს ვერ დადგება ამ მწერალზე უფრო მაღლა“. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მხატვარ-ილუსტრატორის შემოქმედებით ინდივიდუალობას. ამ თვალსაზრისით, მისი როლი უფრო რთულდება, რადგან ილუსტრატორი, ერთი მხრივ მიისწრაფვის ლიტერატურულ პირველწყაროსთან სტილისტური კავშირისაკენ, ილუსტრაციისა და ლიტერატურული ტექსტის ერთიანობისაკენ, და, ამასთანავე, ავლენს საკუთარ დამოკიდებულებას, მიდგომას ამა თუ იმ ნაწარმოებისადმი.

უმთავრესი მხატვარ-ილუსტრატორისათვის არის საგნისა და სივრცის, პირობითად გმირისა და გარემოს შორის ურთიერთდამოკიდებულების სწორად გაგება მხატვრის მიერ შექმნილი პლასტიკური მხატვრული სახე უნდა არსებობდეს, ცოცხლობ-

დეს ლიტერატურული ნაწარმოებების სიერცულ-დროით გარემოში; დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, რომ მან მწერლის ლიტერატურულ პირველწყაროს მხატვრულ სახეებს შესატყვისი პლასტიკური ექვივალენტი მოუძებნოს. ე. ი. უნდა დამყარდეს ერთიანობა სიერცით — დროით და საგნობრივ დახასიათებას, ლიტერატურასა და გრაფიკას შორის, რისი საშუალებითაც, მიუხედავად მათი მხატვრული ბუნების სხვადასხვაობისა, მიიღწევა სინთეზი.

სამწუხაროდ, ხშირია, როცა მხატვარ-ილუსტრატორები იმის ნაცვლად, რომ კარგად გაერკვნენ ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურაში, ამჯობინებენ პასიურ კოპირებას, ან ხშირად მიმართავენ სტილიზაციას. ამის გამო ირღვევა ის სტილისტური ერთიანობა, რასეც ზემოთ გვქონდა საუბარი.



ძალიან ძნელია დაასურათოს იეთი ავტორების ლიტერატურული ქმნილებები, რომლებმაც დიდი წვლილი შეიტანეს საქართული ეროვნული კულტურისა და, კერძოდ, ლიტერატურის განვითარების საქმეში; შექმნეს თავიანთი საკუთარი, დამოუკიდებელი სამყარო სხვადასხვა ეპოქაში. იაკობ ხუცესი, აკაკი წერეთელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა, ვალაკტიონ ტაბიძე — აი ის მწერლები, რომელთა ნაწარმოებებს ასურათებს ლევან ცუცქირიძე. მხატვარი ვალდებულია ჩაერთოს იმ ეპოქაში, ჩაწვდეს ამა თუ იმ ნაწარმოების სულს. ეს პროცესი იწყება, უპირველეს ყოვლისა, ტექსტის გაცნობით. წაკითხულის მრავალჯერ გადაკითხვის შემდეგ, მხატვრის გონებაში ყალიბდება მწერლის ინდივიდუალური სტილის ხასიათი, რომელიც ძალაუვნებურად იმ ეპოქის სტილია, რომელშიც იგი ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა. აი სწორედ აქ აუცილებელია მწერლისა და მხატვრის მჭიდრო იდეური კავშირი, რადგანაც ისინი, გამობატავენ რა საერთო აზრს, იდეას, ქმნიან ერთ მთლიან ორგანიზმს. ამას გარდა, მხატვარი-ილუსტრატორი მხედველობაში იღებს იმას, რომ მისი შემოქმედების შემფასებელი თანამედროვე მკითხველია. რომ არ დაარღვიოს მწერლის ჩანაფიქრი, ნაწარმოების სტილი, მხატვარმა ახლებურად უნდა დაასურათოს იგი. თანამედროვე მკითხველი წინა ეპოქის ადამიანისაგან განსხვავებულად აღაქვამს ნაწარმოებს და, აქედან გამომდინარე, ახალს მოითხოვს.

ლ. ცუცქირიძე უმეტესად პოეზიის ასურათებს. ამიტომ, იგი ბევრად უფრო რთული ამოცანის წინაშე დგას — მან უნდა შეძლოს მკითხველში გააღვიძოს

ლიტერატურული ტექსტის პოეტური ბუნება.

ლ. ცუცქერიძემ შექმნა ილუსტრაციათა ორი ციკლი გალაკტიონ ტაბიძის რუსული და ქართული წერებულებისათვის.

რაც უფრო დიდია მწერალი, მით უფრო რთულდება ილუსტრატორის ამოცანა, რომელიც დაკავშირებულია სახვით ხელოვნებაში ლიტერატურული ნაწარმოების მრავალწახნაგოვანი მხატვრული შინაარსის არეკვლასთან. მით უფრო რთულია ეს პრობლემა, როცა საქმე ეხება დიდი გალაკტიონის პოეზიას. ძალიან ძნელია პლასტიკური საშუალებებით მისი ლექსის პოეტური სამყაროს, მხატვრული სახეების იმ სინატიფის, მელოდიურობის, კეთილზმოვანების, პარამონიულობისა და ლირიკულობის სრულად წარმოჩენა, რომელიც მთელ მის შემოქმედებას ახასიათებს. ამ შემთხვევაში დამატებითი საჭიროა მხატვრის დახვეწილი შინაგანი წვდომა, შეგრძნებები, პოეტური სული.

„სიტყვა ნაწყვეტი“, რომელიც გალაკტიონ ტაბიძემ თავისი პოეტის ქვაკუთხედად გამოაცხადა, ფართო მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ, იგი გულისხმობს ცალკეულ დეტალებს, შტრიხებს, მოულოდნელად შემოტანილ შორულ ასოციაციას, რომელიც ახალი კუთხით წარმოაჩენს ჩვეულებრივ საგნებს. აქ იგულისხმება ლექსის ინტონაციური და მელოდიური ნიუანსები და თვით ცალკეული სიტყვის თავისებური სემანტიკური გააზრება. აქ იგულისხმება რითმა, რომელიც ასრულებს არა მხოლოდ თავის „ტექნიკურ“ დანიშნულებას, არამედ საგანთა შორის ფარულ, ილუმალ კავშირზეც მიგვითითებს. პოეტური ნაწარმოების ყველა ეს კომპონენტი გარკვე-

გალაკტიონ



ულ ურთიერთშეთანხმებაში იმყოფება, ისინი ბადებენ ერთიან ელვადობას, რომელიც მკითხველის ცნობიერებაში გადაიღვრება, რათა მასში სატყვისი ემოციური განწყობა აღძრას. — აი, როგორ ზედმიწევნით ზუსტად ხსნის კრიტიკოსი გურამ ასათიანი გალაკტიონის შემოქმედებითი სტილის თავისებურებებს?

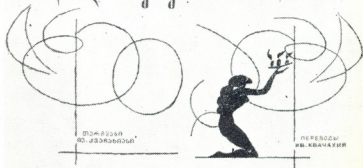
გ. ტაბიძის პოეზიის სტილისტიკა მოითხოვს მხატვრის გამომსახველობითი ენის განზოგადებას, პირობითობას, „ესკიზურ დაუსრულებლობას“, სუფთა ფურცლისა და შტრიხის თავისუფალ ურთიერთკავშირს, რაც განაპირობებს პლასტიკური სა-

გალაკტიონე ტაბიძე

ГАЛАКТИОН ТАБИДЗЕ

მთაწმინდის მთვარე

ЛУНА МТАЦМИНДЫ



მთაწმინდა

მთაწმინდა

მთაწმინდა

ბის პოეტურ სიღრმეს, მის მდი-
დარ ასოციაციურ ხასიათს.

1973 წელს გამოქვეყნდა
„ნაკადული“ მიერ გამოშვებუ-
ლი გალაკტიონ ტაბიძის კრებუ-
ლი წარმოადგენს მცირე ზომის
(60 X 84) თხელყდიან წიგნს
სუპერით. მხატვარი აფორმებს
სუპერს, ყდას, ფორზაცებს, თავ-
ფურცელს. მოცემულია პოეტის
პროფილური გამოსახულება,
გვერდით მისივე ავტოგრაფით.
შესრულებულია ცამეტი ლექსის
ფერადი ილუსტრაცია: ერთ გვე-
რდზე ლექსია დაბეჭდილი, გვერ-
დით შესაბამისი ილუსტრაციით.
თითოეულ მათგანს ჩარჩოსავით
მოყვება ფურცლის თეთრი არე-
ები: წიგნი გაფორმებულია შვე-
თეთრი (სუპერი, ყდა, თავფურ-
ცელი) და ფერადი გამოსახულე-
ბებით. სუპერზე, ყდაზე, ფორ-
ზაცსა და თავფურცელზე გამო-
სახულია სხვადასხვა საგნები:
ანთებული სანთელი, გადაშლილი
წიგნი, მუხლებზე დაჩოქილი ქა-
ლის ფიგურა, ხელში ანთებული
თასით, რომლებიც სიმბოლურად
პოეზიასა და პოეტის მუშას გა-
მოსახავს. მთლიანად წიგნის გა-
ფორმებაში შეიმჩნევა პირობი-
თობა, სიმბოლურობა, რასაც
მხატვარი იყენებს პოეტისა და
მისი პოეზიის სულის გასახსნე-
ლად, წარმოსაჩენად.

გალაკტიონის პოეზიის ადრინ-
დელი პერიოდი მჭიდროდაა და-
კავშირებული სიმბოლიზმთან. ამ
პერიოდშია დაწერილი ლექსი
„ლურჯა ცხენები“ (1915 წ.).
მარადიული სიცივიტა და პესი-
მიზმითაა მოცული ლექსის პოე-
ტური სამყარო. სულიერი ობ-
ლობისა და მარტოობის განწყო-
ბითაა სავსე მწუხარე პოეტი.

ფორმისა და კომპოზიციის გა-
დაწყვეტის მაქსიმალური განზო-
გადება, ფონის ხაზგასმული სიბ-
რტყობრიობა, მაგრამ, ამავე
დროს, მისი შესრულების მდი-

დარი ფერწერულობა (რუხი, მო-
ვარდისფრო, მოციისფრო, მოყ-
ვითალო ფერებითაა შესრულე-
ბული ნეიტრალურა ფონი) ბა-
დებს უსასრულობის, მუდმივო-
ბის შთაბეჭდილებას და მასურე-
ბელში აღძრავს მდიდარ, მრავ-
ალფეროვან მხატვრულ ასოცი-
აციებს.

ცენტრში მოცემული წრე ყა-
ვისფერი ლაქის სახით ჩამავალი
მზის გამოსახულებაა და, ამავე
დროს, მისი წრიული ფორმა ბე-
დის ბორბლის სიმბოლოდაც აღი-
ქმება. ადამიანის სხეულის ძლი-
ერ განზოგადებული ნახევარწრი-
ული ფორმა, რომელიც გაშლი-
ლია მთელ სასურათო სიბრტეე-
ზე, რკალისებრი მოყვანილობი-
სა და თავისი მოძრაობის მი-
მართულებით ბადებს განუწყვე-
ტელი, მუდმივი წრიული მოძრა-
ობის შთაბეჭდილებას, რაც გან-
საზღვრავს ბედის გარდუვალო-
ბისა და განწირულობის ასოცი-
აციებს.

ჩამავალი მზის ქვემოთ ადამი-
ანთა მცირე ზომის ფიგურათა
რიგია გამოსახული. მათ ერთმა-
ნეთზე აქვთ ხელები გადაქლო-
ბილი და ამ მოძრავე ფიგურისა-
კენ მიემართებიან. ცოტაც, და
თვითონაც ჩაებებებიან ამ უსას-
რულო ბრუნვაში. უნებურად
გვახსენდება ლექსის სტრიქონე-
ბი:

„...შეშლილი სახეების ჩონჩხთან
ტყეებით
უხულდგამულ დღეები რბიან,
მიიჩქარაჲს
სიზმარიან ჩვენებით — ჩემი ლურჯა
ცხენებით
ჩემთან მოესვენებით! ყველანი აქ
არაინ!“

კომპოზიციის ცენტრში მოცე-
მული ჩამავალი მზის წრიული
ფორმა, როგორც უკვე აღვნიშ-
ნეთ, ბედის ბორბლის სიმბო-
ლოდ აღიქმება და განსაზღვრავს

საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის სიმბოლურ ხასიათს, რომელსაც იმეორებს რკალისებრი ფორმის განზოგადებული ფიგურის დინამიკური მოძრაობა. ყველა დეტალი ერთიან რიტმს ემორჩილება:

„...როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი ჩქარი გრგვინვა-გრაილით ქრიათ ლურჯა ცხენები“.

ხაზისა და ფორმის განზოგადება, ფორმის მხატვრული პირობითობა ქმნის პოეტურ განზოგადებულ მხატვრულ სახეს, რომელიც ამავე დროს, ბადებს მდიდარ მხატვრულ ასოციაციებს.

ამგვარად, საქმე გვაქვს გ. ტაბიძის „ლურჯა ცხენების“ პოეტური სამყაროს, მისი მხატვრული სახეების შესაბამის ინტერპრეტაციასთან. მხატვრის მიერ შექმნილი პლასტიკურ-პოეტური სამყარო პარმონიულ კავშირშია ლიტერატურულ პირველწყაროსთან.

ასევე 1915 წელსაა დაწერილი ლექსი „ედგარი მესამედ“. გალაკტიონის სიმბოლისტური პოეტის მთავარ პრინციპს წარმოადგენდა პოეტური შთაგონების, განწყობილების გადიდების პრინციპები.

აღნიშნული ლექსის მხატვრულ-სიმბოლურ აზროვნებას, მხატვრული ასოციაციების სიმდიდრეს გარკვეულად ეწინააღმდეგება გამომსახველობითი ენის, ფორმის კონკრეტულობა. ლიტერატურული ტექსტის „ფორმალური“ ილუსტრირება აღარ იბეძებს მდიდარ პოეტურ ასოციაციურ აზროვნებას. მუქ ლურჯ-მოთასამნისფრო ფერწერულ გამაში შესრულებულ სიბრტყობრივ ფონზე წარმოდგენილია სამი პლასტიკური ფიგურა, რომლებიც სასურათო სიბრტყის ზე-



და ნაწილში გამოსახული ეკლესიისაკენ მიემართებიან და პოეტის მხატვრულ-პოეტური სიმბოლოების რეალისტურ ხორცშესხმას წარმოადგენენ.

კომპოზიციის მარჯვენა კუთხეში გამოსახული ვაჟის მოცულობიანი, პლასტიკური სხეული, მისი ძლიერი, ვაჟაკური ხასიათი, უპირისპირდება მახინჯ, გროტესკულ ფიგურას. მათი ფორმის დასრულებულობაში და გამომსახველობითობაში ჩანს მხატვრული სახეების მკვეთრად გამოვლენილი ხასიათი, რაც აღარბებს გ. ტაბიძის ნრავალსაპექტიანი პოეტური სახეების სირთულესა და სულეირი სამყაროს სიღრმეს.

მხატვრის მიერ კომპოზიციის ძალზე თავისებურ გადაწყვეტას ვხედავთ ლექსის — „დროშები ჩქარა“ (1917 წ.) ილუსტრაციაში. გამოსახულია ქალის ხუთი შიშველი ფიგურა, სიმეტრიულ-

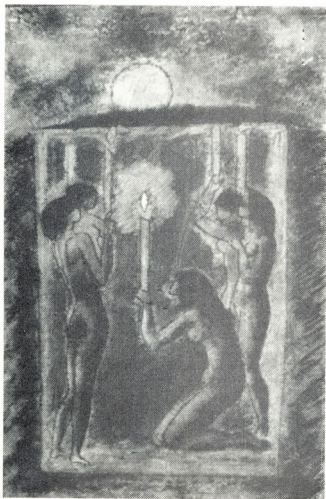
ად განლაგებული ერთმანეთის მიმართ: ორი მარჯვნივ, ორი — მარცხნივ, შუაში კარგად გამოვლენილი დაცემული ფიგურაა. თითოეულს ხელში ანთებული სანთელი უჭირავს.

„...მათ ხსოვნას ქვეყანა სანთლებად ანთებს...“ — ჩვენს წინაშეა მშვიდი, წყნარი, ყოველმხრივ გაწონასწორებული კომპოზიცია — ასე უჩვეულო ამ ლექსის პოეტური განწყობისათვის.

ახლა ვნახოთ ამავე ლექსზე შექმნილი მეორე კომპოზიცია. 1982 წელს თსუ-მ გამოსცა ვალაკტიონის ქართულ-რუსული კრებული. გაფორმებულია ყდა, თავფურცელი და შიგადაშიგ ბართულია თექვსმეტი ლექსის ილუსტრაცია. ილუსტრაციები მთლიანად შავ-თეთრია, ჩარჩოს გარეშე.

ლექსის — „დროშები ჩქარა!“ ამ კრებულში მოთავსებული ილუსტრაციის საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტა, პირველისაგან განსხვავებით, კარგად გადმოსცემს მის მგზნებარე რევოლუციურ ხასიათს. აქ სრულად წარმოჩნდა მხატვრული სახის მღელვარე სული და პათეტიკური ხასიათი.

კომპოზიციური აგების დინამიკურ ხასიათს განსაზღვრავს შავი ვერტიკალური სიბრტყეებისა და გრაფიკული ხაზების წრიული და მრუდი კონტურების ურთიერთკავშირი. მოძრაობის აღმავალი, ზესწრაფული მიმართულება აძლიერებს მხატვრული სახეების ემოციურობასა და ამალღებულ განწყობას, რასაც კიდევ უფრო ზრდის შავი და თეთრი ფერების კონტრასტები. გამომსახველობითი ენის „სიძუნწე“ სრულად გამოხატავს ლექსის ერთიან მღელვარე სულსა და პოეტურ განწყობას.



აღნიშნული კომპოზიცია ერთ-ერთი ნათელი მავალითა პოეტისა და მხატვარ-ილუსტრატორის ხელოვნების პარმონიული ერთიანობისა, რასაც ვერ ვიტყვოდით ლექსის — „მე და ღამე“ (1913 წ.) ილუსტრაციაზე. ამ კომპოზიციის მთავარი გამომსახველობითი საშუალებაა ნატიფი დახვეწილი ხაზი, ოვალური ფორმები და თეთრი და შავი ფერების კონტრასტული ურთიერთკავშირი, რაც განსაზღვრავს საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის პარმონიულ ხასიათს, ეწინააღმდეგება ამ ლექსის მღელვარე, პესიმისტურ განწყობას. მხატვრის ერთგვარი გატაცება ფორმის დახვეწილობით, სილუეტების მუსიკალურობით, პოზისა და ეესტის უტრირებით აქვეითებს მხატვრულ გამომსახველობას. ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ ილუსტრაციის სიბრტყობრივი ხასიათი, ზედაპირის რიტმული გაფორმება შავი და თეთრი ლაქების მონაცვლეობით, მოქნილი სილუეტური ხაზი, რომლის თავისუფალი მოძრაობა ფურცლის ზედაპირზე აერთიანებს სურათის მთელ კომპოზიციას, წვრილი, მეტყველი ხაზის გრაფიკულობა, დაბოლოს, ტექსტიანი და გამოსახულებიანი გვერდების ურთიერთკავშირის სპეციფიკა განსაზღვრავს წიგნის, როგორც ერთიანი ორგანიზმის მხატვრულ-დეკორატიულ მთლიანობას, რაშიც ვლინდება ლევან ცუცქორიძის, როგორც უპირველესად წიგნის დეკორატორის, მხატვრული ღირსება.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია თავისი საოცრად მდიდარი, ორიგინალური და დახვეწილი სახით ახლოსაა ფერწერასთან. „ეს არის, ჩვეულებრივ, მსუბუქი აკვარელით შესრულებული, უადრესად დახვეწილი ფერწერა. სი-

ნამდვილე აქ დანახულია ახალი, უჩვეულო თვალთ: პოეტის განწყობილებათა ცვალებადობა მის წამით წამს ახალი შემოქმედება ხატავს და ზოგჯერ ბუნების ერთგვაროვან მოვლენებშიაც კი შეუქისა და საღებავების ურთივხვ სახეცვლილებას, ურთიერთგადასვლას, პარმონიულ შეზავებას და კონტრასტებს წარმოაჩენს“³. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დიდი მწერლის, და, მიუთმეტეს, ვალაკტიონისთანა პოეტის შემოქმედების დასურათება ძალიან რთული ამოცანაა. შეუძლებელია მისი ყველა ლექსის ერთნაირად მაღალმხატვრულ დონეზე შესრულება.

გ. ტაბიძის პოეზიის ილუსტრირებაში აღინიშნება ლ. ცუცქორიძის გარკვეული შემოქმედებითი მიღწევები. ხელოვანმა თავისი მხატვრული ინდივიდუალობით, ორიგინალური ხელწერით, შექმნა საინტერესო მხატვრული სახეები. მის მიერ გაფორმებული გ. ტაბიძის პოეზიის ილუსტრაციათა ორი ციკლი თანამედროვე ქართული საბჭოთა წიგნის გრაფიკის მნიშვნელოვანი შენაძენია.

შენიშვნები:

1. Б. Н. Виппер, Статьи об искусстве, М., «Искусство», 1970 г., стр. 148.
2. გ. ასათიანი, ვალაკტიონ ტაბიძე, წიგნი: ვალაკტიონ ტაბიძე, რჩეული, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1982 წ., გვ. 11.
3. იქვე, გვ. 12.

„ჩემს გზას მოვნახავ...“ (ს. ახმეტელი)

დოკუმენტებით გაცოცხლებული თეატრის ისტორია შეგვიძლია ვუწოდოთ იმ მასალას, რომელიც გაერთიანდა სანდრო ახმეტელისადმი მიძღვნილი დოკუმენტებისა და ნარკვევების მეორე ტომში (წიგნი I. შემდგ. ე. დავითაია, რედაქტორი ვ. კიკნაძე).

ეს არის ქართული თეატრის ყველაზე მღელვარე და კონფლიქტებით სავსე ცხოვრების სავსებით რეალური სურათი, რომელიც მკითხველის თვალწინ აცოცხლებს შემოქმედებითი ძიებებითა და წვით, პატიოსანი ბრძოლებითა და უკადრისი ინტრიგებით, სიმართლისა და სიცრუის დაპირისპირებით აღბეჭდილ ეპოქას. ექვსას ოცდათხუთმეტგვერდიანი ეს ტომი სანდრო ახმეტელის ცხოვრებისა და შემოქმედების მხოლოდ ოთხ თეატრალურ სეზონს ასახავს რუსთაველის თეატრში (1926 წლის 12 აგვისტოდან 1930 წლის 31 მაისამდე), ანუ ოთხ არასრულ წელს, მაგრამ თურმე რამდენი რამ მომხდარა ამ მცირე დროში, ადამიანურ ვნებათა რა ჭიდილი გამართულა, როგორ გადახლართვია აქ ერთმანეთს ე. წ. დიდი პოლიტიკა და ცალკეული ადამიანის ბედი, რამდენი ჭეშმარიტად დიდი ჩანაფიქრი არ განხორციელებულა მხოლოდ იმის გამო, რომ მის წინ გადაუღასებ დაბრკოლებად აღმართულა წვრილმანი პოლიტიკური თუ „დიდად მნიშვნელოვანი“ იდეური მოსაზრებანი და რამდენი კეთილი წამოწყება ჩანასახშივე ჩამკვდარა.

მაინც საოცარია დოკუმენტის ძალა — პირდაპირ ცოცხლად და ხელშესახებად წარმოგვიდგება სანდრო ახმეტელი, თითქოს მის ფიქრთა დინებას მიყვებით, თითქოს ჩართული ვართ მისი რეპეტიციების პერიპეტეხებში და სცენაზე ვხედავთ დამბულღ შრომისა და ფიქრის ნაყოფს — მომავალი სპექტაკლების პირველი კონტურებიდან მათ საბოლოო სახემდე.

ჩვენთვის ცნობილია ს. ახმეტელის დიდი ბრძოლისუნარიანობის, მისი შეუვალი სიმტკიცის, მიზანდასახულობის, უკომპრომისობის მრავალი მაგალითი, მაგრამ თუ მას ამდენი ბრძოლის გადახდა უწევდა თეატრის შიგნით და მის გარეთ, თუ ამდენი სულიერი და ფიზიკური ძალების ხარჯვის ფასად უხდებოდა სპექტაკლების მხატვრული დონის მიღწევა და შემდგომი შენარჩუნება — ასე სრულად ამ დოკუმენტების წყალობით შევიტყუეთ (ტრაგოკულ ფინალამდე კიდევ ათი წელია).

დოკუმენტები მოგვითხრობენ არა მარტო დიდ მხატვრულ და საზოგადო მოვლენათა შესახებ, არამედ თეატრის ყოველდღიურობაზე, სცენაზე და კულისებში მომხდარ ამბებზე და ამ მნიშვნელოვანი და ერთი შეხედვით წვრილმანი, ყოველდღიური თეატრალური ცხოვრების დეტალები (რომლებიც ძალზე ხშირად უფრო კარგად გვაგრძნობინებენ თეატრის ატმოსფეროს, ვიდრე გრძელ-გრძელი გამოკვლევები), ქმნიან ერთიან სურათს, რადგან ისინი ერთმანეთს ავსებენ და სიცოცხლის მოძრაობის შთაბეჭდილებას ქმნიან.

ამ ტომში გაერთიანებულია არა მარტო ბრძანებები, ყოველდღიური საუბრუნალო ჩანაწერები, მიწერ-მოწერები, განკარგულებანი, ცირკულიარები, მიზანსცენათა ჩანახატები, სხდომათა თუ დისკუსიათა ანგარიშები, არამედ რეცენზიები და სტატიები, სხვადასხვა გამოხატუება და, რაც პირადად მე უარესად მნიშვნელოვანი მეჩვენება, სარეპეტიციო ჩანაწერები, რომელიც საშუალო გულმოდგინებით და სიზუსტით გაუკეთებია მაშინ ახალგაზრდა რეჟისორს არჩილ ჩხარტიშვილს, რისთვისაც იგი შთამომავლობისაგან დიდ მადლობას იმსახურებს (ბარემ აქვე გამოვთქვამ სინანულს იმის გამო, რომ რეჟისორ-თანაშემწის ეს ინსტიტუტი

თითქმის გადაგვარდა ჩვენს დროში და მო-
მავალ თაობას ძალზე ძუნწი ცნობები დარ-
ჩება ჩვენი სახელოვანი რეჟისორების რეჟე-
ტივების ირგვლივ.

ყველაზე მეტად რამაც გამოაცა და შემძ-
რა ეს არის — ერთი მხრივ, მასურბელის
ფართო მსახების ინტერესი და სიმპათიები
ს. ახმეტელის შემოქმედებისადმი და გულ-
ვრილობა, გაუგებრობა, ღვარძლი და მტრო-
ბაც კი იმათ მხრივ, რომლებიც ე. წ. „საზო-
გადოებრივ აზრს“ ქმნიდნენ. ამ პერიოდში
ს. ახმეტელის მიმართ თანაგრძნობით გამსჭ-
ვალული თითო-ორი სტატია თუ გამოქ-
ვეყნდა (ხოლო ამ პერიოდშია სწორედ შექ-
მნილი მისი სამი შედეგები — „რღვევა“,
„ანზორი“ — 1928 წ. „ლაპარა“ — 1930 წ.
25/IV), დანარჩენი, ზღვა მასალა მის განქი-
ქებას, დამცირებას და შეურაცხყოფასაც კი
ემსახურება.

ეს დიდი რეჟისორი და დიდი პიროვნება
ხანდახან ისეთნაირადაა დამცირებული, რომ
ხელოვნების ჩინოვნიკთა დაკითხვისა და
უდიერო მიმართვების ობიექტად ქცეულა,
მხოლოდ იმის გამო, რომ რამდენიმე მსა-
ხიბის უკმაყოფილება გამოუთქვამს მისი
მისამართით.

სხვათა შორის ამ ტომის ერთი დამსახუ-
რება ისიცაა, რომ თეატრისა და საერთოდ,
კულტურის მოღვაწეებს ერთხელ კიდევ
შეგვახსენებს თუ რა ფრთხილად და ნდო-
ბით უნდა მოვეკიდოთ ნამდვილი რეჟისო-
რის შემოქმედებას, რა დიდი ტაქტი ვგმარ-
თებს ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკუ-
რი და იდეური შეფასების დროს, რა აუცი-
ლებელია წინასწარ შემუშავებული სტრე-
იტაჟებისაგან განთავისუფლება...

შთაბედილება ისეთია, რომ ამ პერიო-
დის რუსთაველის თეატრი და მისი სამხატვ-
რო ხელმძღვანელი ს. ახმეტელი, როცა გან-
საკუთრებულად ინტენსიურ და ნაყოფიერ
მუშაობას ეწეოდნენ, სწორედ მაშინ აღმოჩ-
ნდნენ ერთგვარად გარიყულნი, თავდასხმე-
ბისა და დაუსაბუთებელი დემარშების ეპი-
ცენტრში.

ორი რამ შეიძლება ვივარაუდოთ. ერთნი
საერთოდ ვერ გრძნობდნენ ს. ახმეტელის
შემოქმედების ძალას, მნიშვნელობას და სი-
ახლეს. ისეთ რამეს უკვირებდნენ, ისეთ
რეჟისორულ მიგნებებს უწუხებდნენ, რაც
ყველაზე საგულისხმო და სრულიად ახალი
მოვლენა იყო თეატრალურ სინამდვილეში.

უიმედოდ ჩამორჩენილებს შორს გაუსწრებ-
ს. ახმეტელის შემოქმედებამ, მათთვის გაუ-
გებარი აღმოჩნდა როგორც მისი მიმდინარე
ფორმის სფეროში, ასევე მთლიანად მისი
თეატრალური ესთეტიკა და მხატვრული აზ-
როვნების ორიგინალობა. მეორენი კი, შესაძ-
ლოა, ხვდებოდნენ (ინტელიციტი მაინც), რომ
ქართულ სცენაზე მიმდინარეობდა რაღაც
სხვა, განსხვავებული პროცესები, რომ
მკვიდრდებოდა ახალი თეატრი — „ახმეტე-
ლის თეატრი“ და სრული კატეგორიულო-
ბით უარყოფდნენ მას. სამწუხარო ისაა, რომ
ეს კატეგორიული უარყოფა იმგვარი ფორ-
მებით იყო გამოთქმული, ისეთი შეურაცხ-
ყოფილი ტონით წარმოთქმული, რომ ყვე-
ლაფერი, ბოლოს, პოლიტიკურ ბრალდება-
ში იყრიდა თავს. ყველაზე სამწუხარო ისაა,
რომ ს. ახმეტელის მოწინააღმდეგეთა ამ ბა-
ნაკში იყვნენ ის ქართველი ინტელიგენტები,
რომელთა გამო ვერ ვიტყვით, რომ მათ აკ-
ლდათ განათლება და გემოვნება. ბუნებრი-
ვია, მათ არ შეეძლოთ სცოდნოდით, არ შე-
ეძლოთ წარმოედგინათ, რომ ათიოდე წლის
შემდეგ აღზევებული პოლიტიკური ტერო-
რისმის იდეოლოგიები პიესისა და დადგმის
იდეის შესახებ საჭაროდ თუ პრესაში გა-
მოთქმულ კრიტიკულ შენიშვნებს თავიანთ
„საქმეებში“ ჩააყრებდნენ და უმძიმეს ბრა-
ლდებათა რეესტრში მიუჩენდნენ ადგილს.

იმ პერიოდში, გაცხარებული ლიტერა-
ტურული თუ თეატრალური ბრძოლების
დროს, სხვადასხვა მხატვრულ პოზიციაზე
მდგარი, თავიანთ სიმართლეში დარწმუნე-
ბული ადამიანები ყოველგვარი ქვეტექსტისა
და პოლიტიკური საფანელის გარეშე ერთ-
მანეთს სწორედ პოლიტიკურ და იდეურ
ბრალდებებს უყენებდნენ, მაგრამ ერთმა-
ნეთში ხალხის მტრებსა და სამშობლოს მო-
ღალატეებს კი არ ხედავდნენ, არამედ უბ-
რალოდ, სხვა მხატვრულ-ესთეტიკურ პო-
ზიციებზე მდგარ ოპონენტებს. ასეთი იყო
მაშინ, მხატვრული ცხოვრების ნორმა. მაგ-
რამ ათი წლის შემდეგ, რადიკალურად შეც-
ვლილ ვითარებაში, ეს „ბრალდებები“ უბო-
როტესად გამოიყენეს, სულ სხვა უსაშინე-
ლესი ქვეტექსტი მიანიჭეს და თავის სასარ-
ებლოდ „მოაქციეს“.

ერთ ფრიად საგულისხმო ფაქტს დავსა-
ხვლებ. რუსთაველის თეატრის მსახიობთა
ერთმა ჩგუფმა (უ. ჩხეიძე, თ. ჭავჭავაძე, შ.
ღამბაშიძე, ალ. ყორყოლიანი) სამხატვრო-

სამეცნიერო მთავარი სამმართველოს სახელზე დაწერა კოლექტიური განცხადება (ტომის შემდგენელის, თეატრმცოდნე ე. დავითაიას ვარაუდით განცხადება დაწერილია 1928 წლის მარტის ბოლოს), სადაც ისინი აცხადებდნენ, რომ არ იზიარებენ სანდრო ახმეტელის მხატვრული და ადმინისტრაციული მუშაობის მეთოდებს და პროტესტის ნიშნად სტოვებენ თეატრს.

თავისთავად, ამგვარ განცხადებაში უცნაური და საგანგაშო არაფერია. მსახიობებს ეს ჯგუფი კოტე მარჯანიშვილს მიიჩნევს ჭეშმარიტ რეჟისორად, ხოლო „ახმეტელი არ გვეწამდა როგორც თეატრის ხელმძღვანელი, რადგან ამისათვის მას არ ჰქონდა შესაფერისი ცოდნა და მომზადება“ (გვ. 348). მკითხველს შევახსენებ, რომ ამ დროისთვის ს. ახმეტელს უკვე დადგმული აქვს „ზაგმუჯი“ და „რღვევა“, ნ. გ.). მართლაც, არაფერია უცნაური და გაუგებარი იმაში, რომ უ. ჩხეიძესა და თ. ჭავჭავაძეს კოტე მარჯანიშვილთან ერჩივნათ მუშაობა. ყველა ნამდვილ შემოქმედს აქვს უფლება საკუთარი აზრი ჰქონდეს მეორე შემოქმედზე. მაგრამ ამ წერილში არის ერთი „პასაჟი“, რომელიც შემამჩნევნელი შთაბეჭდილებას სტოვეებს: „ამას (ე. ი. ახმეტელს.— ნ. გ.) და ზოგიერთ მის მომხრე მსახიობს მარჯანიშვილა უკვე აღარ სწამდათ, როგორც რეჟისორი. ამკარა იყო, რომ აქ ახმეტელს სურდა მარჯანიშვილი თეატრს მოეშორებინა და თვით გამხდარიყო მისი ბატონ-პატრონი. ამას ხელს უწყობდა ის გარემოება, რომ ახმეტელს სისტემატურად მოჰქონდა ცნობები, თითქმის მარჯანიშვილის მიერ ცეკვაში ნათქვამი, რაც ამხედრებდა მსახიობებს მარჯანიშვილის წინააღმდეგ, მაგალითად: «Нужно разогнать эту фашистскую банду во главе с бандитом Ахметели», აგრეთვე მოჰქონდა აზრი პასუხისმგებელი კომუნისტებისა მარჯანიშვილზე“... (გვ. 348). როგორც ჩანს, მაშინდელ უმაღლეს პარტიულ ორგანოშიც იყვნენ ადამიანები, რომლებიც მარჯანიშვილსა და ახმეტელს შორის კონფლიქტის ჩაქრობისათვის კი არ იღვწოდნენ, არამედ მისი გაღვივებისათვის. შემთხვევით არ უთქვამს ს. ახმეტელს საქართველოს მწერლების II ყრილობაზე „...ამ დამოკიდებულების გაფუჭება მოხდა არა ახმეტელისა და მარჯანიშვილის მიერ, არამედ იმათ მიერ,

ვინც ბევრს ლაპარაკობს ახლა ამ საგანზე“ (გვ. 337).

რასაკვირველია, წარმოუდგენელია თეატრთობის უკიდურესი დამახინჯების დროსაც კი, მარჯანიშვილს რომ „ფაშისტური ბანდა“ ეწოდებინათ ძველი „დურუჯე-ლიბანათის“ (ამ „ბანდაში“ სწორედ კორპორაცია „დურუჯი“ უნდა ვიგულისხმობთ), ისევე როგორ შეუძლებელია ახმეტელისათვის მას „ფაშისტი“ ეწოდებინოს. მაგრამ ხომ უთხრა ახმეტელს ცკ.-ში ვიღაცამ შენზე მარჯანიშვილმა ასე და ასე თქვაო. ხომ დაიბნა ეს ხმა თეატრში და ბოლოს ხომ მოხდა ეს საშინელი ფრაზა ოფიციალურ დოკუმენტში, რომელიც ასევე ოფიციალურად გაიგავნა ოფიციალურ დაწესებულებაში? ამ დოკუმენტის საფუძველზე შექმნა საგანგებო კომისია, რომელიც თეატრში შექმნილ ვითარებას სწავლობდა. ეს ფრაზა — «Фашистская банда» — ათი წლის შემდეგ ხორცს შეისხამს, ახალ-ახალი „მამხილებელი მასალით“ გამდიდრდება, „დასაბუთდება“ და საბრალდებულო საქმეში ამოჰყოფს თავს „ფაშისტური ორგანიზაციის“, „ფაშისტური ჯგუფის“, „ფაშისტური შეთქმულების“ ფორმულირებით.

სხვა მძიმე ბრალდებებსაც უყენებდნენ „რღვევისა“ და „ანზორის“ რეჟისორს. საკვირველი აქ ისაა, რომ ის ხალხი, ვინც ქართული თეატრის რევოლუციური რეპერტუარისთვის იბრძოდა, სწორედ ამ ჭეშმარიტად რევოლუციურ (ფორმიზაც და იდეური გამოზნულებითაც) სპექტაკლებს უკვირებდნენ უიდეობასა და თეატრალურ ფორმის გაურკვევლობას.

აი, რას ამბობდნენ „რღვევის“ დადგმის შემდეგ (საქართველოს მწერლების II ყრილობის სტენოგრაფია. გვ. 324):

„...რუსთაველის დრამა, რომელიც ეროვნულ დრამას უწოდებს ფრად ყალბად, ...არავითარი ეროვნული ამ დრამაში არ არის“... (სტილი დაცულია. ნ. გ.).

„...რუსთაველის თეატრი დაკნინების პროცესში იმყოფება, არა აქვს რეპერტუარი, არა აქვს ფორმის ჩამოსახსნელი მეთოდები...“ (ბენიოტო ბუაჩიძე. გვ. 325).

„...ჩვენ ვნახეთ პიესა „რღვევა“, ჩვენ აქვერ ვნახეთ რეჟისორი“.

„...ეს თეატრი არ არის მხატვრული პროდუქციის თეატრი“...

„...ეს არის ჩვეულებრივ ობიექტულურ

გემოვნებაზე... (სიმონ ჩიქოვანი. გვ. 327).
„თეატრს არა აქვს თეატრალური ფორმა, გარკვეული მხატვრული პრინციპი და დღემდე მათ არა ჰქონდათ, არც გარკვეული იდეოლოგიური ორიენტაცია (ტაში)“, (სერგო ამალობელი. გვ. 330).

„ანზორის“ დადგმის შემდეგ:

„იდეურად ავტორებს შეცდომები აქვთ: პიესის როგორც პირველი, ისე მეორე ტექსტი დაწერილია არა პროლეტარული მწერლობის მიერ, ამიტომ ავტორებს აქვთ ინტელიგენტური უნდობლობის ტონი ბოლშევიკებისა და საერთოდ, რევოლუციონერების მიმართ (გვ. 438, ხაზი ჩემია. ნ. გ.).

„პიესის ავტორებს არ სჯერათ ამბოხებულ პროლეტარიატის არაჩვეულებრივი გმირობისა“ (პლატონ ქიქოძე. გვ. 438).

„... „ანზორი“ უსათუოდ რეაქციონური მოვლენაა და ეს უნდა გამოტანილ იქნეს მზის სინათლეზე“ (გვ. 446).

„აქ მხოლოდ ახუხლებულია სცენური კონსტრუქციები, და ხალხი აღრიალებული უორგანიზაციოდ“ (გვ. 452).

„ასეთია დაახლოებით ეს თეატრალური ვაჟხანალი, რომელსაც „ანზორს“ უწოდებენ. დამარცხება უნდა აღიარებულ იქნეს დამარცხებად“ (სიმონ ჩიქოვანი. გვ. 453).

„ანზორ“ ვიწრო ესთეტიკურ ჩარჩოებშია ჩასმული... „ანზორში“ თეატრალობა აბსტრაქტული სტილიზაციითა და გამოფიტული მოდერნისტული „სილამაზის“ თეორიით არის გაშუქებული“ (შოთა მანავაძე. გვ. 472).

თეატრალური პოლემიკის დროს თქმული ზოგიერთი ფრაზა („გარკვეული იდეოლოგიის“ უქონლობა, „უნდობლობის ტონი ბოლშევიკებისა და საერთოდ რევოლუციონერების მიმართ“, „ანზორი“ უსათუოდ რეაქციული მოვლენაა“), რომელთა ავტორებს აზრადაც არ მოსვლიათ ახმეტელისათვის რაიმე, თუნდაც ვარაუდით, მტრობა დაეწამებინათ და ბუნებრივია, აპსოლუტურად ვერ წარმოედგინათ, რომ ვინმე ოდესმე, ამგვარ გამოთქმებს პოლიტიკური შეთქმულების იარაღის მიაკრავდა, რასაკვირველია დღეს საშინლად ჟღერს, ამგვარი ფორმულირებანი კრიტიკულ-მხატვრულ ანალიზში, გარკვეულ კონტექსტში უხეშად და გულმოსაკლავადაა „ჩასმული“, მაგრამ ავტორთა გულწრფელობაში ეჭვი არ უნდა შევიტანოთ. მათ ასე ესმოდათ თეატრალური

პროცესები (ან საერთოდ არ ესმოდათ), მაგრამ იყვნენ მწერლები და საზოგადო მოღვაწენი, რომელნიც მაშინვე გადაერკვეოდნენ ახმეტელის თეატრალური ძიებათა ისტორიულ მნიშვნელობაში (გარვოლ რობაქიძე, ტუციან ტაბიძე, შალვა დადიანი, იოსებ იმედაშვილი, შ. დუღუჩავა, ვ. მაჭავარიანი).

„დოკუმენტებისა და ნარკვევების“ უაღრესად საინტერესო ნაწილს შეადგენს სარეპერტიციო ჩანაწერები, დღიურები და „როლების განაწილება“. ამ უკანასკნელში რელიეფურად ჩანს ს. ახმეტელის თეატრალური და მხატვრული მიდრეკილებანი.

ქართულ დრამატურგებთან ინტენსიურ მუშაობასთან ერთად (რომელმაც, სამწუხაროდ, სულ მცირე გამონაჯლისის გარდა, სასურველი ნაყოფი ვერ გამოიღო). ს. ახმეტელს გადაწყვეტილი ჰქონდა რუსთაველის თეატრის რეპერტუარი გაემდიდრებინა ქართული კლასიკური და თანადროული პროზის საუკეთესო ნიმუშთა ინსცენირებით. (ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?“, მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“).

„კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ინსცენირება შალვა დადიანმა შესასრულა. პიესას ხან „კვაჭი ბერეკობით“, ხან „კვაჭით“, ხან „გაომსქნებით“ არის მოხსენიებული დღიურებსა თუ ინტერვიუებში, შემდეგ, ახმეტელის თხოვნით, თვით მიხეილ ჯავახიშვილმა დაწერა პიესა, „კვაჭის“ გაგრძელება „ივერიუმის“ სახელწოდებით. პირველი ცნობა ამ პიესის ირგვლივ გამოქვეყნდა 1927 წლის 5 სექტემბრის ვაზ. „ზარია ვოსტოკაში“. — ახმეტელი: „მომავალ სეზონში ყურადღების ცენტრი გადადის თანამედროვე ქართველ დრამატურგთა პიესებზე. თეატრთან ჩამოყალიბებულმა ქართველ დრამატურგთა სახელოსნომ უკვე მოგვცა რეზულტატი: მწერალმა ჯავახიშვილმა უკვე დაწერა საბჭოთა პიესა „ივერიუმი“ (გვ. 168). 3 ოქტომბერს ვაზ. „რაბოჩაია პრავდას“ კორესპონდენტთან საუბარში ს. ახმეტელმა კვლავ გაიმეორა: „სარეპერტიციო გეგმას საფუძვლად უდევს ქართველი საბჭოთა დრამატურგების ნაწარმოებები, რუსთაველის თეატრთან დაარსებული დრამატურგთა სახელოსნოს წევრებისაგან... ცნობილმა მწერალმა მ. ჯავახიშვილმა დაწერა კომედია-სატირა ქართველ ემიგრანტთა ცხოვრებიდან — „ივერიუმი“ (გვ. 195). ამის შემდეგ „ივერიუმის“

კვალი თეატრის დღიურებში და პრესაში გამჭრიახი. როგორც ჩანს, მოქმედება კულტურებში ვადადის. მხოლოდ წლის ბოლოს, 26 დეკემბერს „სარეპერტუარო-სამხატვრო საბჭოს“ კრების ოქმში (გვ. 268) ჩაწერილია თავმჯდომარის რეპლიკა (თითქოსდა სხვათა შორის) „ცვლილება ასეთი მოხდა: „ივერიუმში“ მიღებული იყო, ახლა მოიხსნა“ (გვ. 269), ეს არის და ეს. კრების არც ერთი მონაწილე და თვით ამბეტელიც აღარაფერს აზბობენ პრესაზე. ამბეტელმა მხოლოდ ის განაცხადა, რომ იდეოლოგიური მოსაზრებებით რეპერტუარის შეცვლამ მძიმე დღეში ჩააყენა თეატრი. მაგარა, როგორც ჩანს, ს. ამბეტელი ყოველნაირად ცდილობდა რეპერტუარში როგორმე შეენარჩუნებინა დიდი მწერლის ორიგინალური პიესა. 1928 წლის 7 იანვარს კვლავ შედგა სარეპერტუარო-სამხატვრო საბჭოს სხდომა, რომლის დღის წესრიგის პირველ საკითხად იყო: — „ივერიუმის“ შესახებ“. ამბეტელი, უნდა ვივარაუდოთ, გარკვეული ტაქტიკური მოსაზრებით, მოითხოვს რომ პირველ საკითხად დემნა შენგელაის პიესის „ეთერების“ განხილვა იქნას გამოტანილი. სხდომის დასასრულს „ივერიუმს“ მოუბრუნდნენ. რამ განაპირობა ეს? ს. ამბეტელის მტკიცე სურვილმა! მიუხედავად აგრძალვისა, რეჟისორმა პიესა მაინც შეიტანა რეპერტუარში.

კრების თავმჯდომარე აცხადებს: „შემდეგი საკითხია „ივერიუმის“ შესახებ. ჩვენ ეს პიესა ავკრძალავთ. საკითხი ახლა ასე დგას: ერთ-ერთი ორგანიზაციაში ის განხილულ იქნა. პიესა მოხსნა ამ ორგანოში“.

საოცარი დოკუმენტია, რომლის ქვეტექსტებში მძაფრი დრამა იკითხება.

ჯერ ცოტა უკან დავიხიოთ, სანამ ამ ოქმს ისევ მოვუბრუნდებით.

ამავე ტომში გამოქვეყნებული გერონტი ქიქოძის მიხეილ ჯავახიშვილისადმი მიხაწერი ბარათიდან (გვ. 136) ჩანს, რომ ჯერ კიდევ „კვაჭის“ ინსცენირებას წინ უძღოდა „დიდი ისტორია“. რომანის ინსცენირება შალვა დადიანს 1926 წელს დაუმთავრებია და ამბეტელს მაშინვე შეუტანია რეპერტუარში და 1927 წლის ზაფხულში რეპეტიციებიც დაუწყია ბორჯომში. კონტექსტიდან აშკარაა, რომ ბარათი პასუხია მ. ჯავახიშვილის წერილისა, სადაც მწერალი, როგორც ჩანს, საყვედურს გამოთქვამს, ჩემთვის მოულოდნელია „კვაჭის“ ინსცენირების ამა-

ვი, მით უმეტეს, რომ მე რომანის ავტორს ვაპირებ ვერო. გერონტი ქიქოძის ბარათიდან: „პიესა შალვას მოსკოვში დაუმთავრებია შარშან და ამის შესახებ შენსთვის წერილობით უცნობებია კიდევ... ახლა ამ პიესა აკადემიური დასი ამზადებს ბორჯომში. ამის შესახებ გაზეთებში ყოფილა ცნობა ორიოდე თვის წინათ, ასე, რომ შენთვის ეს ამბავი მოულოდნელი არ უნდა ყოფილიყო... თუ შენ „ავტორს“ წერ, მე მგონია რომ შალვას პიესა ხელს არც შეუშლის აგრე რიგად“. (19. 7. 1927 წ. გვ. 137).

ეს ერთგვარი გაუგებრობა თუ წყენა, ცხადია, ამბეტელიდან არ მომდინარეობს. ვითარება მალე გაიკვვა. თვით მ. ჯავახიშვილმაც გაემგზავრა ბორჯომს, რათა უშუალოდ გასცნობოდა მუშაობას ინსცენირებაზე: რეჟისორის თანაშემწის შალვა წერეთლის ჩანაწერი: „დღევანდელ რეპეტიციაზე აღსანიშნავია მ. ჯავახიშვილის ჩამოსვლა ბორჯომში იმ მიზნით, რომ შეიტყოს მისი რომანიდან გადაკეთებული პიესის (შ. დადიანის მიერ დადგმის ხაზები და აგრეთვე რამდენად მისაღებია და შესაფერი ქართული დრამისათვის ეს პიესა. პასუხად სამხატვრო ნაწილი გამე და მთავარი რეჟისორი ალ. ამბეტელ უხსნის ყველა დეტალს მის მიერ აღებულ მასალისას, თუ რაიმე იქნება გამოყენებული და რამდენად გამართლდება მისი დეკლარაციის მიერ დასახული მიზანი (1927 წ. 12 ივლისი. გვ. 130). იგი ყოველნაირად ცდილობს მწერალი თეატრს დაუხანოვოს და აუცილებლად დადგას მისი პიესა „ივერიუმში“.

„ორგანოს“ მიერ მოხსნილი პიესისათვის ბრძოლა გრძელდება. როგორც ვთქვით, აგრძალვის მიუხედავად ამბეტელს დაჟინებულ შეაქვს იგი რეპერტუარში. მ. ჯავახიშვილს პრინციპულად, კარდინალურად დაუსვამს საკითხი: „ჩემთვის ეს საკითხია — ვიშუალო თუ არა კულტურულ ფრონტზე“. (გვ. 281). სხდომის ოქმიდან ვიგებთ, რომ „...სწორედ ამ პიესის გამო დიდი მითქმა-მოთქმა წარმოებებს, ბევრი წინააღმდეგობა ხვდება...“ (გვ. 282), რომ „ოფიციალური აზრი სათანადო ორგანოებში უკვე არის წარმოდგენილი“ (იქვე). საიდან მოდის ეს ოფიციალური აზრი? საფიქრებელია, რომ თეატრიდან. სამწუხაროდ ეს დოკუმენტი არ ჩანს. ამონაწერი სხდომის ოქმიდან: თავმჯდომარე — „...მე თქვენი სახელით განვაცხადე, რომ

პიესაზე საჭიროა ვიმსჯელოთ. ვინაიდან ეს შეეხება ავტორის თავმოყვარობას“. პიესის გარშემო იმდენად გამწვავებული ბრძოლა, რომ საქართველოს კპ ცკ-ის ავტორი პიესის განხილვის ნება დაურთავს. შეიქმნა უხერხული სიტუაცია „ერთმა ორგანომ“ იგი აკრძალა, მეორემ — მისი განხილვის ნება დართო. სხდომის თავმჯდომარის სიტყვით, მართალია ვიხილათ პიესას, მაგრამ „წესით კი არა გვაქვს ეს უფლებაო“ (გვ. 282). შ. დღედუჩავამ ზუსტად გამოხატა ვითარება: „რა საჭიროა ასე მალული ამბავი. ერთმა ორგანომ გაარჩია და პიესა უარყოფილი იქნა. მაგრამ მეორე ორგანომ, საავტორო-საპრობაგანდო ორგანომ მისცა ნება განხილვისა. რადგან ასეთი პრეცედენტი შექმნილია, ეს პიესა ინტერესს იწვევს“ (გვ. 282). სხდომამ მიიღო კომპრომისული გადაწყვეტილება. სხდომის დღის წესრიგიდან იგი მოიხსნა, მაგრამ არ მოხსნილა საერთოდ „დღის წესრიგიდან“. მაგრამ „ივერიუმს“ ისევე როგორც „კვაკის“ შ. დადიანისეულ ინსცენრებას, რამზის შუქი არ უხილავს...

საინტერესოა და თითქოს უცნაურიც, რომ „ივერიუმის“ გამო გამართულ მძაფრ შეხლა-შემოხლაში მონაწილეობას არ ღებულობს უკომპრომისო და უდრეკი ს. ახმეტელი. მან თავისი პოზიცია იმით გამოხატა, რომ არად ჩააგდო „ორგანოს“ აკრძალვა, პიესაზე მინც დაიწყო მუშაობა და აიძულა საბჭო მეორედ მობრუნებოდა მის განხილვას. ბუნებრივია, მისი ასეთი აქტიური პოზიცია პიესის ამკრძალავი „ორგანოს“ განხილვებს გამოიწვევდა. უთუოდ ტაქტიკური მოსაზრების გამო ს. ახმეტელი „განზე დგას“ ამ კამათის დროს, რათა თავისი ჩარევით საქმე არ გააფუჭოს.

გერონტი ქიქოძის წერილი მიხეილ ჯავახიშვილისადმი: „საშა ახმეტელს შენი „ივერიუმის“ ძალიან მოსწონს, ამ ბოლო წლებში, ქართულად ასეთი პიესა არ დაწერილაო. ჯერ კიდევ ცოტათი მოთხრობის სტილის გავლენა ეტყობა, მაგრამ შემდეგ ამ გავლენისგან განთავისუფლდებო. მხოლოდ ვურჩევ, კვაკის სახელი შეცვალოს, ეს სრულიად დამთავრებული ნაწარმოებიაო“ (გვ. 173).

კიდევ უფრო სამწუხაროა, რომ „კვაკის“ დადგმა არ განხორციელდა. სარეპეტიციო დღიურებიდან, ჩანაწერებიდან, შენიშვნებიდან ჩანს, რომ ეს იქნებოდა ს. ახმეტელის ერთ-ერთი საუკეთესო, საპროგრამო, სრუ-

ლიად ორიგინალური სპექტაკლი. ს. ახმეტელს სურდა ძველი ქართული ნიღბების „ბერიკების“ აღორძინება, ახალი ქართული თეატრალური კომედიური ფორმის შემქმნელობა. განსაკუთრებული გულმოდგინებით მუშავდებოდა ინტერმედია „არლუკინიდა“. ტიპაჟი აღებული იყო ძველი ხალხური თქმულებებიდან და ზღაპრებიდან: ქოსატყულვა, ცანგალა-გოგონა, ნაცარქექია...

„არლუკინიდა“ რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებული იყო, როგორც შემავრთებული ხილი, დროში და სივრცეში განზიდული სხვადასხვა მოქმედებათა შორის. ინტერმედია წინა სურათის შინაარსი შესაბამისი უნდა ყოფილიყო, „არლუკინიდა“ მრავალგზის დაამუშავეს ხელახლა. საინტერესოა ერთგვარი გადაძახილი კომედია დელ არტეს თეატრთან. ს. ახმეტელი უხსნის მსახიობებს, რომ მამასახლისი შეესაბამება კომედია დელ არტეს კაპიტანს, მწერლის ტიპი — ფილოსოფიის დოქტორს... სპექტაკლისათვის მოფიქრებული იყო ორიგინალური სცენური კონსტრუქცია ორი მოედნით (თეზა — ანტითეზა), სადაც უმთავრესად ბერიკების ინტერმედები გათამაშდებოდა.

ამ სპექტაკლზე მუშაობა დაიწყო 1927 წლის 4 ივლისს, 4 აგვისტოს შეწყვიტეს დასში მომხდარი განხეთქილების გამო (გვ. 145); ს. ახმეტელი ოფიციალურად აცხადებს, რომ სწყვეტს რეპეტიციებს და „შემაქვს, სადაც ჯერ არს, განცხადება სასახურიდან განთავისუფლების შესახებ“ (გვ. 146).

მაგრამ 8 აგვისტოს კვლავ ახლდება რეპეტიციები და გრძელდება 17 ოქტომბრამდე (ინტენსიურად), ამის შემდეგ მხოლოდ 9 დეკემბერს გაიარეს ხუთი სურათი (მსახიობებს როლები უკვე დავიწყებული ჰქონდათ). რა მოხდა 17 ოქტომბრიდან 9 დეკემბრამდე ტომში თავმოყრილი დოკუმენტებიდან არ ჩანს. ვარაუდის გამოთქმაც ჰქონს, გაუგებარია თვით ს. ახმეტელმა თქვა უარი ამ თითქმის გამზადებულ სპექტაკლზე (შალვა დადიანის წერილი მიხეილ ჯავახიშვილს: „ახმეტელს დიდი იმედი აქვს და ძალიანაც ფართიფურთოებს ამ პიესის გარშემო, ვატყობ, რომ სასახელოდ დადგას“ (გვ. 143), თუ სხვა ძალები ჩაერთო საქმეში. პასუხის გაცემა ჰქონს აგრეთვე კითხვაზე — რატომ მაინცდამაინც „კვაკის“ რეპეტიციებზე მოხდა განხეთქილება, რატომ გახდა ს. ახმეტელი იძულებული თეატრში თავისე

ყოფნა-არყოფნის საკითხი დაეყენებინა სწორედ ამ პერიოდში.

„ასეა თუ ისე ჩვენმა თეატრმა დაკარგა „ქართული არლევინაიდი“ შექმნის შესაძლებლობა... მოგვიანებით ს. ახმეტელი იწყებს მუშაობას „ვეროლუმზე“, რომელიც რეპეტიციებსაც კი ვერ გასცდა...

საბედისწეროდ ხომ არ გადაეწნა ერთმანეთს, ჯერ კიდევ 1927-28 წლებში, ორი დიდი შემოქმედის — მიხეილ ჯავახიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ცხოვრება? მათი შემოქმედებითი მეგობრობა ხომ ათი წლის შემდეგ სულ სხვა ელფერს მიიღებს საბრალდებულო მასალებში?

ტომში გაერთიანებული დოკუმენტები მრავალ მწარე და სულის შემარბეველ ფიქრს აღვიძრავს...

მსურს საგანგებოდ შევეხო შექსპირის „მეფე ლირის“ გამო ტომში თავმოყრილ მასალას (რეპეტიციები დაიწყო 1927 წ. 30 ივნისს, შეწყდა 12 ოქტომბერს. მიზეზი რეპეტიციების შეწყვეტისა დოკუმენტურად არსად არ არის მითითებული).

ამ მასალის ანალიზი გვაძლევს უფლებას ვთქვათ, რომ ეს იყო ჭეშმარიტად გრანდიოზული ჩანაფიქრი, რომელიც წინ უსწრებდა თავის ეპოქას და ახლა, როცა ასე თუ ისე, ვიცნობთ ევროპული თეატრების მიერ განხორციელებულ შექსპირულ პიესებს, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ახმეტელის ჩანაფიქრი თანამედროვე თეატრალური აზროვნების მწვერვალებთან პოვებს გადაძახილს.

საკმარისია ერთმანეთს შევუდაროთ ა. ჩხატიშვილის მიერ ჩაწერილი სარეპეტიციო დღიურები და დიდი იტალიელი (ევროპელი, როგორც თავის თავს უწოდებს) რეჟისორის ჯორჯო სტრელერის წიგნის „თეატრ ადამიანებისათვის“, ის ფრაგმენტი, რომელიც „მეფე ლირს“ ეხება, რომ ამაში ნათლად დავრწმუნდეთ. აღარაფერს ვამბობ იმ დამთხვევაზე, რომ ბერტ სტურუას სპექტაკლთან, რომელსაც ვ. კენამემ მიაქცია ყურადღება: მეფე ლირი არც ს. ახმეტელის სპექტაკლში კვდებოდა და არც რ. სტურუას სპექტაკლში კვდება (14 ივლისის ჩანაწერი დღიურიდან: „ტრაგედია თავდება არა ლირის სიკვდილით, არამედ მასში ადამიანური გრძნობების გაღვიძებით. ამიტომ ჩვენს დადგმებში ლირი არ კვდება, არამედ ტოვებს დასახლებულ მხარეს და მიდის, მკვდარი კორდელიათი ხელში, შორს. ტრა-

გელის მიზანი იყო ეჩვენებინა, თუ როგორ ვაიღვია ლირში ადამიანურმა და რადესად ეს ხდება, ტრაგედია სრულდება“ (გვ. 135). ოცი აგვისტოს ჩანაწერი: „...მეფე ლირის სიკვდილი არ მოახდენდა შთაბეჭდილებას, ხლო მისი განზრდება ამ სოფლიდან, მკვდარი კორდელიათი ხელში, იქნებოდა ნამდვილი თეატრალური ეფექტი. ლირის სიკვდილი სვამს წერტილს მის ტრაგედიაში ხოლო მისი წასვლა კი ღიად სტოვებს საკითხს და მასურებელი გავა თეატრიდან კითხვით, თუ რა დაემართა ლირს... ვხურავთ ფარდას და ვტოვებთ საკითხს — რა დაემართა ლირს და არა ალბანს ან ედვარს“ (გვ. 160).

გამუდმებით, დაქინებით იმეორებს ს. ახმეტელი, რომ ამ დადგმაში უნდა მოხდეს კოსმიურიდან პირადულ ტრაგედიაზე და პირადულიდან კოსმიურ ტრაგედიაზე გადასვლა: ლირის პირველი მონოლოგი („იზუზუნე და იქროლე“) მთელი სამყაროსადმი თავსდაბეხილი წყევლა-კრულვაა... მეორე მონოლოგი („ქუხ-იჭექე“) — პირად უბედურებაზე მოთქმა, მესამე მონოლოგი — „დაე, თვით ღმერთმა“ — ისევ კოსმიურისკენ მიბრუნება („...აღებულია კოსმიური მნიშვნელობა ამ ტრაგედიისა“, გვ. 132).

ეს გრანდიოზული სურათი სპექტაკლის მკვეთრად, უაღრესად თეატრალურ გააზრებულ კომპოზიციაშია მოქცეული, ტრაგედიას ფაქტიურად იწყებს ხუმარა. ამ როლის შემსრულებელს უშანგი ჩხეიძეს, განსაკუთრებულ ფუნქციას აკისრებდა რეჟისორი. ხუმარა ტრაგიკული სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი გმირი იყო. ხუმარა იწყებდა სპექტაკლს („ხუმარა იწყებს ტრაგედიას, ლირა ამთავრებს“ გვ. 161), ზვიდნი ქვემოთ კიბეზე ეშვებოდა სიცილ-კვილით („საშინელი თავისი ტრაგიკული სიცილით“ გვ. 132). დასაწყისშივე მასურებელს უნდა ეგრძნო რაღაც ნიშანი ტრაგიკული ისტორიისა („ხუმარა ამზადებს საზოგადოებას ტრაგედიისათვის“ (გვ. 161). ხუმარა (იგულისხმება) არწმუნებდა მეფეს ხელი აეღო თავის განზრახვაზე, მაგრამ ამოდ. ხუმარას ტრაგედია იმაშია, რომ იგი ამბობს სიმართლეს, მაგრამ მისი არავის სჯერა. სამეფო კარზე გამართულ დიდ რიტუალურ ზეიმში მასხარას უნდა შემოეტანა დისონანსი — „მთელი ამ პიესის კამერტონი არის ხუმარას კვილე პირველ მოქმედებაში... (გვ. 161).

ისევ პარალელი ჯორჯო სტრელერთან: „მა-



სხარას გამოჩენას გვაუწყებენ როგორც სამ-
წუხარო ამბის გამოცხადებას. მასხარა სეე-
ლისა და მარტოობისაგან სასოწარკვეთილია.
...ყველაზე იდუმალი, ღრმად დაფარულ
საბუთი ჩემი სიმართლისა ესაა: მასხარა ---
ეს არის სიკეთის მარადიულობა და სიმტ-
კიცე, სიკეთეა, რომელიც ყოველთვის ად-
გილზე რჩება, რამდენიც არ უნდა გააძეგო
იგი“ („საბჭ. ხელ.“ 1984, № 4. გვ. 102-110).

ს. ახმეტელთანაც ასევე აქტიურია მასხა-
რა: „...იგი აღვიძებს ლირს საბრძოლველად.
ყნტი მოქმედებს ლირის საკეთილდღეოდ,
ხუმარა ამ ბრძოლას მეთაურობს“ (გვ. 140).

სპექტაკლი მთავრდებოდა ლირის „საში-
ნელი ღმუილით“ (გვ. 160). „ლირი, დაღ-
ლილი, დატანჯული ამდენი უბედურებით,
მოდის ღმუილით, როგორც მხეცი, ეს ღმუ-
ილი უნდა იყოს მისი უკანასკნელი პრო-
ტესტი ამ ცხოვრების უკუღმართობისადმი“
(გვ. 160). ამ ტონალურ კონტრასტს (ტრა-
გიკული სიცილი — საშინელი ღმუილი) სა-
ჭიროებდა სპექტაკლის კომპოზიცია. საზეიმო
ტონით, მუსიკით, ცერემონიალით იწყე-
ბოდა სპექტაკლი. ღვთისმსახურების რიტუ-
ალით მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო
ყოველი ექსტი თუ მოძრაობა: ემსახურები-
ან ნახევრად ღმერთს („ეს მეფეა, რომელიც
გასცილდა ადამიანის სახეს და რაღაც ზე-
კაცს, ნახევრად ღვთაებას ემსგავსება“ გვ.
127). სპექტაკლის ფინალში გვემილი „გაა-
დამიანებული“ ლირი, მკვდარი კორდელია-
თი ხელში არაადამიანურად ღმუის და სცე-
ნის სიღრმეში, „შორს“ შეიშურება.

ახლა ვახსოვთ თუ რას წერს ჯორჯო სტრე-
ლერი ენის წიგნში: „როგორც მიღებულია
„ლირი“ იწყება დიდი სცენა-პროლოგით,
მდიდრული და რიტუალური ეპიზოდით:
მოხუცი მეფე სამეფოს ყოფს და თავის მი-
წიერ ძალაუფლებას, თავის ქალიშვილებსა
და მათ ქმრებს უნაწილებს...“

...დასაწყისი, რიტუალი „Love test“-ის
სცენა ლირის ქალიშვილებისა და სასახლის
კარის მონაწილეობით. საზეიმო, თითქმის
საეკლესიო გუნდი... ეს უნდა იყოს ფეოდა-
ლური რიტუალის არქაული მოდულაცია
შექსპირის ტექსტის სიტყვებზე... ეს რიტუ-
ალური ატმოსფერო, დასაწყისში ძალიან
ხმაოვნიყოფილი, დასასრულს სიტყვებისა და
ხმების კავაფონიაში გადაიზრდება“.

ს. ახმეტელთან: „მიუხედავად იმისა, რომ

სცენაზე დიდი ზემოთა და მხიარულება, ხუ-
მარა აცნობს ხალხს, რომ აქ უნდა გიორ-
ლოს დიდი ტრაგედია. ბერძნული კალი-
ასევე ამხადებდა საზოგადოებას. ამდენივე
ზეიმში, რომელიც მეფე ლირის კარზე ხდე-
ბა, რაღაც ტრაგიკული განწყობა უნდა
იყოს“ (გვ. 161).

ძალზე ორიგინალურად ჰქონია მოფიქრე-
ბული ს. ახმეტელს ტრაგედიის მეორე მთა-
ვარი გვირის გლოსტერის მოქმედების რთუ-
ლი პერიოდები. შექსპირის ამ პიესაში აშ-
კარაა ორი ტრაგედიის — ლირისა და გლო-
სტერის პარალელიზმი. თითქოს სარკვეში,
უკუღმა არეკლილი გლოსტერის საშინელი
თავდასასვალი. ლირი იმიტომაც დაისაჯა,
რომ არ ენდო თავის კეთილშობილ ქალი-
შვილს (კორდელიას), გლოსტერი კი იმი-
ტომ, რომ სასეხებით ენდო თავის ვერაგ
შვილს (ედმუნდს), რომელიც კეთილშობი-
ლი კაცის ნიღაბს ატარებს. გლოსტერის
ტრაგედია ეს არის იმის მინიშნება, თუ რა
მოუფიქროდა ლირს, მასაც რომ ვაჟიშვილები
ჰყოლოდა. პიესის ამ ორი პარალელური სი-
უეეტის გამოლანება, ურთიერთგამსჭვალ-
ვა დიდ სირთულესთანაა დაკავშირებული
(რაც ბრწყინვალედაა დაძლეული რ. სტუ-
რუას სპექტაკლში). ს. ახმეტელი საერთოდ
არ ცნობს ამ პარალელიზმს. მას განზრ-
ახული ჰქონდა ერთი ადამიანის — ლირის
ტრაგედიის ჩვენება, სადაც შერწყმული, შე-
წოვილი იქნებოდა გლოსტერის ტრაგედიაც.

14 ივლისის რეპეტიციის ჩანაწერი: „...ალ-
ახმეტელმა აღნიშნა შემდეგი: ლირის ამ
გლოსტერის ტრაგედია, ერთი კაცის ტრაგე-
დიაა, აქ პარალელიზმი არ არსებობს.
გლოსტერის ინტიმურ-შინაურული ტრაგე-
დია ავსებს ლირის ტრაგედიას... შექსპირს
ლირიც და გლოსტერიც სასახლიდან გან-
დევნის შემდეგ მიჰყავს მინდორში, სადაც
ესენი შეხვდებიან ერთმანეთს. ბრმა გლოს-
ტერი და შემოლილი ლირი ერთიმეორეს
ავსებენ. და როდესაც ლირი კარგავს გო-
ნების უკანასკნელ ნატამალს, გლოსტერ-
ლირის თვალბში იფანტება როგორც მირა-
ჟი და შემდეგ პიესაში აღარ ჩანს, რადგან
ის სასეხებით გადადის ლირში“ (გვ. 134).

ს. ახმეტელის აზრით თუ ლირის ტრაგე-
დიას მივიჩნევთ „ინტიმურ“, „ოჯახურ“
ტრაგედიად, მაშინ გლოსტერის ტრაგედია
ლირის ტრაგედიის პარალელური იქნებოდა
(„და უფრო ნათელი გახდებოდა გლოს-

ტერის ზედმეტობა“ (გვ. 134). მაგრამ საქმე ისაა, რომ ლირის ტრაგედია კონსიუტრია და იგი „იკრებს“ სხვა ადამიანთა ტრაგედიებს.

თუ რა სახეს მიიღებდა ეს ურთულესი და ორიგინალური ჩანაფიქრი სცენაზე, ძნელი სათქმელია. პიესა არც დადგმულა და არც მისი მონტაჟი შემოგვჩნა. სარეპეტიციო ჩანაწერიდან კი ირკვევა, რომ ამის მიღწევა პიესის ტექსტის მონტაჟით უნდა შესაძლებელი იქნებოდა (სტუქსტის მონტაჟი იყო შეფარდებული ამ გაშუქებას“ გვ. 134). პირველ აქტშივე ისახებოდა ორივე ტრაგედია და თავის დასასრულისაკენ ან შეერთებისაკენ მიისწრაფოდა „სასამართლოს“ სცენაში („თომას ქობი“) მონტაჟში მესამე და მეოთხე მოქმედება იმგვარად ყოფილა შეერთებული, რომ იგი მთავრდებოდა შეშლილი ლირის და ბრმა გლოსტერის შეხვედრით. ამიტომაც გლოსტერის თვალების დათხრა ხდებოდა „სასამართლოს“ წინა სცენაში.

9 ავეისტოს სარეპეტიციო ჩანაწერი: „...უფრო თეატრალური არის შემდეგნაირად გაკეთება ამ სცენისა: გლოსტერს თვალები დასთხარეს ლირის ვულისათვის და ამ დროს შეშლილი ლირი მინდორში ასამართლებს რეგანასა და გონეროსას. ამ მოქმედებაში უნდა დამთავრდეს გლოსტერისა და ლირის უბედურება და დევნა. ამის შემდეგ უნდა იწყებოდეს კეთილისა და ბოროტის ბრძოლა... გლოსტერს თვალები დასთხარეს, ლირი შეიშალა და შეშლილი ასამართლებს თავის შვილებს“ (გვ. 150).

მხოლოდ მიხვედრა შეიძლება იმისა, თუ რა შეკრული, დინამიური და მართლაც კონსიუტრული იქნებოდა ამ სპექტაკლში ლირის ტრაგედია, მისი გზა ღვთაებრიობიდან ჩვეულებრივ მოკვდავ ადამიანამდე. დიდი ყურადღება მიუქცევია ს. ახმეტელს მოქმედ პირთა ძალთა განლაგებისა და თანაფარდობისთვის. მისი აზრით ლირი და მისი ქალიშვილები გონეროლა და რეგანა წარმოდგენილები არიან ირაციონალიზმის, გონების დაჩლუნგების. ხუმარა, გლოსტერი კენტი — რაციონალიზმის, საღი გონების. თავისი იდეალური სიფაქიზით ცალკე დგას კორდელია.

საინტერესოა თუ როგორ ახდენს მოქმედ პირთა განლაგებას ჯორჯო სტრელერი: „მოხუცები, მიხრწნილი, მიხრწნილი მოხუცები... ირგვლივ კი ვნებით აღგზნებული ახალგაზრდობა... მე მგონია, რომ ამგვარი განლაგება უაღრესად მნიშვნელოვანია. მნიშვნე-

ლობა არა აქვს თუ როგორ უნდა ეს განლაგებული: „რაციონალურად“ თუ „ვირობითად“ („საბჭ. ხელ.“ 1984. №101-103).

არა მარტო მოქმედ პირთა განლაგება, არამედ სცენური სივრცის საგნობრივი კომპოზიციური აგება თითქმის ემთხვევა ამ რადიკალურ რეჟისორთან.

ჯორჯო სტრელერი: „სცენის ცენტრში მოთავსებული მოედანი და სხვადასხვა მიმართულებით მისი გადამკვეთი ხილვები“ („საბჭ. ხელ.“ გვ. 102). ახლა ავიღოთ „დოკუმენტების...“ ტომი და ვნახოთ იქ მოთავსებული ორი სქემა სცენისა. აქაც სცენის ცენტრში მოთავსებულია მოედანი, რომელსაც ირგვლივ 16 პატარა, ორი კიბით დაკავშირებული მოედანი არტყია. სცენის ცენტრალურ მოედანზე მიმდინარეობს (ორივე რეჟისორთან) ლირთან დაკავშირებული ყველა სცენა.

ახლა ლირის გამოსვლით გამოწვეული ფსიქოლოგიური განწყობის დამთხვევის გამო. მკითხველს ახსოვს, ალბათ, რ. სტურუას სპექტაკლში ლირის „დაგვიანებულ“ შემოსვლა სცენაზე და მისკენ მიმართულ მზერა, საესე მორჩილებით და მოწიწებით. ს. ახმეტელთან: „ყველა სცენაზე მყოფი უყურებს ლირს და მისკენ მოძრაობისას არიან გაჩერებულნი. ყველა უყურებს კრძალვითა და დიდი სიყვარულით. როდესაც ლირი ხელს ასწევს, ყველა აკეთებს ტანის ოდნავ მოძრაობას უკან“ (გვ. 166).

კიდევ მრავალი საგულისხმო პარალელის გატარებაა შესაძლებელი, მაგრამ ჩვენ ავტორით მთავარ მიზანს — წიგნის შეფასებას გაწეულია ძალიან დიდი, შრომატევადი სამუშაო. ამისათვის მადლობა უნდა ეთქვას არა მარტო მის შემდგენელს, ე. დავითაიას და რედაქტორს — ვ. კიკნაძეს, არამედ საქართველოს თეატრალური კავშირის საგამომცემლო სარედაქციო კოლეგიის მუშაკებს, გამომცემლობის რედაქტორს ე. ცაგურისას, მხატვარ ნ. მალაზონიას და საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის სტამბას.

მეორე ტომის პირველი წიგნი 1930 წლის 31 მაისით თავდება... წინ არის ს. ახმეტელის ცხოვრების და შემოქმედების უაღრესად მძიმე, ტრაგიკული ფინალი...

ფერილები ხელოვნებაზე

„კავკასიონი“ №1, 1924

მკვარამსსიონიზმი

ფორმულა პირველი:

მე მსურს ავსახო საგანი. ისე: როგორც არსებობს საგანი თვითონ. არც მეტი არც ნაკლები. საგანი: თითქო ვარე სუბიექტისა. მთელი ენერგია საგნის სისწოროთ ვადმოკმისათვის.

ეს იქნება ნატურალიზმი.

ფორმულა მეორე:

მე მსურს ავსახო საგანი. ისე: როგორც ჩემს შთაბეჭდილებაშია იგი ახატული. არა საგანი თვითონ, არამედ ჩემი შთაბეჭდილება. არაკითარი ზედმეტი. მთელი ენერგია მხოლოდ შთაბეჭდილების დაჭერისათვის.

ეს იქნება იმპრესიონიზმი.

ფორმულა მესამე:

მე მსურს ავსახო საგანი. არა ისე: როგორც არსებობს საგანი თვითონ, მაგრამ არც ისე: როგორც ჩემს შთაბეჭდილებაშია იგი ახატული. არამედ ისე, როგორც არის იგი გარდაქმნილი ჩემს სულში. მთელი ენერგია საგნის გარდაქმნისათვის. არა ნაკლები.

ეს იქნება ექსპრესიონიზმი.

ხოლო ძნელია, ორი მიმართების შორის, საგნისადმი თუ ამსახველისადმი, რომელია მის მეტი კურსივი არ მისცე. თუ პირველს გაუსვი მეტი ხაზი, ექსპრესიონიზმი იქნება ექსტენსიური. თუ მეორეს გაუსვი მეტი ხაზი, ექსპრესიონიზმი იქნება ინტენსიური. ტერმინები ფეხტერისა.

მაგრამ ორივე შემთხვევაში ექსპრესიონიზმისათვის თავი და თავი საგნის გარდაქმნა სულით და არა უბრალო ასახვა.

ნატურალიზმთან ომში იგი ბლოკითაა შეკრული იმპრესიონიზმთან. ნატურალიზმთან ომის დამთავრების შემდეგ იგი იწყებს ახალს ომს იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ. ექსპრესიონიზმი ანტი-იმპრესიონიზმია.

იმპრესიონიზმი უკანასკნელი სიტყვა იყო საფრანგეთის სახვითი ხელოვნების. უკანასკნელი: მასშტაბის სიდიდით. ედუარდ მანესათვის პირველი იყო შთაბეჭდილების „სიწმინდე“: პირვანდელი, შეუღახველი, ცინცხალი, აბსოლუტურ უშუალო, არგაფუტეხული რეფლექსიით, ერთი სიტყვით, ქალწულური შთაბეჭდილება. ამსახველი თითქო თავისებური აბარატი უნდა იყოს, რომ სისწოროთ დაიჭიროს „პირველი“ შთაბეჭდილება. „მოგონებული წარმოდგენა“ (გახსენებული) მისთვის არ არსებობდა. შემოქმედი იქცა პასივ ამსახველ ფირფიტად. აქედან: სიკვდილი „სურათის“ და გამარჯვება „კოლორის“, თავიდათავი: პლენერიზმი. პერსპექტივის ალაგს — ლაქები მხოლოდ. განშორებით — საგნები ჰქრებიან: ინტენსიანი თვალისმჭრელ ფერებში. სახე განათებული ცივი დღის სინათლით ერთი მხრით და მწვანე ფოთლებით მეორის მხრით — პირველ შემთხვევაში მოლურჯოა, მეორეში მომწვანო. ტყვილად არ უწოდეს იმპრესიონიზმს „ხელოვნება ახლო-მხედველთა“.

რეაქცია იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ ჯერ თვითონ საფრანგეთში დაიწყო. ცნობილია პოლ გოგენის ამოძახილი: „განზე ბუნება, უკან სურათისაკენ!“

გერმანიაში ეს პაროლი მთელს მიმართულებად გადაიქცა. იყო აქ პატრიოტული მოტივიც: თავის დაღწევა ტყვეობისაგან ხელოვნებაში. მაგრამ კიდევ იყო სხვა რამ:

ევროპის დიდი ომი და რუსეთის დიდი რევოლუცია. რატომ მაინცა და მაინც გერმანიაში — ამის შესახებ ბოლოს. აქ მხოლოდ ეს სიტყვა: ამ ორი დიდი მოვლენის განცდაში მიუღებელი დარჩა პასივიზმი იმპრესიონიზმში. ამსახველი პასიური კი არ უნდა „ეძლოდეს“ საგანს, რომ მიიღოს შეუღლებელი „შთაბეჭდილება“, არამედ აქტიურად უნდა „იურევდეს“ საგანს, რომ მიიღოს მისი ქმედითი „გარდაქმნა“. ამ ფორმულა საქმისათვის. პირველად ეს ფორმულა გაიხაზა სახვით ხელოვნებაში, შემდეგ — ხელოვნებაში საერთოდ, ბოლოს — მთავლიო გზნების რკალშიაც შეიქრა.

კარგად იტყვის მაქს პიკარ: იმპრესიონიზმს არ უცდია გამოეყო საგანი და განეცალკეებინა იგი. იგი არ იღებდა თავისთავზე პასუხგებას საგნისათვის. მისთვის თავიდათავი იყო ურთიერთმიქცევა საგნების და არა თვითონ საგნები. საგანი, ამ ურთიერთმიქცევით გამოხმობილი, უკანვე ინთქებოდა უსახელო ქაოსში. ექსპრესიონიზმს გამოჰყავს საგანი ამ ქაოსიდან. იგი სახელს არქმევს საგანს, მაგრამ უბრალო მიმართვა საგნისადმი საკმაო არაა. რომ საბოლოოდ გამოავლინოს საგანი გარემოცულობას, საკირა მისი გარდაქმნა. აქედან: საგანთა ტიპიზაცია, აუცილებელია საგნის წმინდა ლოგია. შინაგანი არსი საგნის და არა მისი აფექტი: აი მთავარი.

ერთი სიტყვით: აქტივიზმი სულის. ექსპრესიონიზმი ამ აქტივიზმს ავრცელებს ყველგან.

„საგნის გარდაქმნა სულით — მაშასადამე სული და სულობა თავიდათავი“: აი სხვა ფორმულა. „სულობა“ ექსპრესიონიზმისათვის არის მეტაფიზიური ცნება და არა „ფსიქოლოგისტური“ ტერმინი. პირიქით: „ფსიქოლოგია“ განდევნილია.

ლუდვიგ რუბინერ ამბობს: ყოველი მომავალი თქმა იქნება არა ფსიქოლოგიური, არამედ მეტაფიზიური. ჩვენი რეალობის ლექსიკონით, იგი იქნება ეთიური გამოსავალი მუხლი: სიცოცხლე აბსოლუტურში. მიზანი: სიცოცხლე ინტენსივობაში. ინტენსივობა სიმპტომია სულის ქმედების.

კიდევ უფრო ძლიერ მეტყველებს კახაბერი ედშიმი:

„ახალ ხელოვნებაში —

„ალარ არის ამბავი ცოლ-ქმრის შესახებ.

ალარ არის გარემო, ალარ არის ვიწრო არე, ალარ არის ტრაგედია „თუბონი“ გამარჯვებული, ალარ არის მხიარული აფიციერი, ალარ არის ტიკინი ფსიქოლოგიური ქსოვილი, ალარ არის ტიკინების სიცილი, ტირილი, საზრისი.

არის მხოლოდ ადამიანი უბრალო, უშუალოდ შერთული კოსმიურ ყოფას. იგი არ ფიქრობს თავის თავზე — იგი განიცდის თავის თავს. იგი არ არის არც უკაცური და არც ზეკაცური:

იგი მხოლოდ ადამიანია: როგორც მოგვლინა შექმნილმა.

აქ ალარ არის ჩვეული „ფსიქოლოგია“ და მისი აპარატი,

განცდა მიდის მარტივი გზებით: მან არ იცის ადამიანის მიერ შექმნილი ხვეულები.

იგი არ თამაშობს მალულაობას საგანთა გარშემო,

იგი წვდება თვითონ მათ შუაგულს. აქედან: უარყოფა ატომიზმისა და იმპრესიონიზმის დეტალებისა.

მატერიის გატრეკვით — მატერიის ასულიერებულ ექსტრაქტისაკენ“.

იულიუს ბაბ ამბობს:

ფსიქოლოგია ისეთნაირადვე ნაკლებ ლაპარაკობს ადამიანზე, როგორც ანატომია.

ვილჰელმ ჰაუზენშტაინ ამბობს:

თაყვანების ადგილს იკავებს სიცხარე, მორჩილების ადგილს — გახელება,

უშუალო ცდის ადგილს — ლოდინი ცხადების,

კვრეტის ადგილს — ხილვა, იმედის ადგილს — ექსტაზი.

ხდება აფეთქება საგნების in extremis.

ექსპრესიონიზმში კაცი აღებულია თავის თავად: ყოვლის გარე. კოსმოსსა და კაცს შორის ალარ არის არავითარი ზღვარი ან ზღუდე. ატომიზმი განცდების უარყოფილია. არის მხოლოდ ერთი გრძნობა: კოსმიური გრძნობა: ყოვლის შემცველი და ყოვლის დამტეველი, განუყოფელი და განუწევრებელი. წამი არა — არამედ მარადისობა აქედან: ელემენტარობა და პრიმიტივი (ამ სიტყვების არა ვულგარული გაგებით).

ხელოვნების საგანია სულის აქტივობის
ცნაობა.

სული ომს უცხადებს თვითმპყრობელ მა-
ტერიას.

სული ილაშქრებს „რეალურ ფაქტების“
წინააღმდეგ.

სული არღვევს „ყოველდღიურობის ფი-
ზიკას“.

იგივე ჰაუზენშტაინ კარვად იტყვის:
ხელოვნება — ეს დაჰერაა საგნებზე
ღმის კვალისა.

იგი იჭერს ღვთიურ ნომოსს სამყაროსას.
მაგრამ რა გზით?

მხოლოდ ექსტაზით. ექსტაზით უნდა გა-
არღვიოს სულმა ტრანსცენსი. მხოლოდ მა-
შინ იხილავს იგი ღმერთს.

შესანიშნავ სიტყვას ამბობს ამის გამო
დო ბ ლ ე რ :

„როცა ვისმე ჩამოახრჩობენ, იგი უქანსკ-
ნელ წამს ერთხელ კიდევ განიცდის მთელ
თავის სიცოცხლეს: მხოლოდ ეს შეიძლება
ყოს ექსპრესიონიზმი!“ აქ ექსტაზი წამე-
ბამდე დაყვანილი.

ახალი სული ნახულობს ახალს რიტმს გა-
მოთქმისას. ფრაზები სხვაირგ იქსელეებიან
რიტმში, მელოდია მართავს მათ. მაგრამ ეს
არ არის თვითმიზანი, იგი იქვემდებარება
მათ ვამფორმებულ სულს. ფრაზები აღარ
იკვირან „ლოგიური გადასვლის ბუფერით“.
სიტყვა იღებს ახალს ძალას. სიტყვა ამწე-
რელი ჰქრება. „სიტყვა ხედება საგნის შუა-
გულს და ხდება მის კრისტალურ ხატად“
(ედშმიდ), იქმის ახალი ლექსიკა და ახალ-
სინტაქსი.

ექსპრესიონიზმი ყველგან ნახულობს კოს-
მიურ გრძნობას. საკმაოა გავისხენოდ გრე-
კო, ზენაბურალიზმი გოტიკისა (ქიმეროზმი).
გოტიკური პრიმიტივი და პრიმიტივი საერ-
თოდ, ველურების ფეტიშები, ძველი პაპი-
რუსი, ინდოეთის კოლოსი, ზანგების ნაშე-
ნი, გრიუნევალდ და მრავალი სხვა.

ქმედითი ფორმა ექსპრესიონიზმისა ექს-
ტაზია. ამ მხრით იგი ეწინააღმდეგება გოეტ-
ქეს ფორმას. გოეტქეს ფორმა იყო: „კეთილ-
შობილი სიმარტივე და წყნარი სიდიდე“. აქ
კი ავარდნა და გადალახვაა. გოეტქე სწერ-
და ცელტს: განსხეულებაა ქმნილება ბუნე-
ბისა და ხელოვნების და სხეულებაში
უნდა იყოს სპეციფიკაცია (აუცილებელი
ნაზების). „Es ist keine Kunst sein Talent
nach individueller Bequemlichkeit humo-

ristisch wallen du lassen“. ამას გოეტქე რო-
მანტიკოსებზე ამბობს, მაგრამ რამოდენიმე
ეს შესაძლოა შეეხოს ექსპრესიონისტებს.
უქანასენლოა სიტყვა მეჩვიდმეტე
ნის ბაროკოს კონველსისა და მოწამეობას
სურვილი. აქ ნათელი და დახვეწილი ხაზები
კი არაა, არამედ გრივალი და ნიაღვარი. სა-
კითხავია: ეგუება თუ არა გერმანელობის
სულს ეს ქმედითი ფორმა?, თუ გოეტქეს
ავიღებთ, მაშინ რასაკვირველია — არა, მაგ-
რამ გოეტქეს გარდა გერმანელებს ჰყავთ:
გრიუნევალდ და დიურერ, რომ ეძახდენ უქა-
ნასენლის ქმნილს „რისხვიან პორტრეტს“!

არის კიდევ სახელი, რომელსაც უნდა დაე-
პირისპიროს ექსპრესიონიზმი: ფრდრიხ
ნიცშე. მაგრამ ეს ცალკეულ ექსკურსის სა-
განია. აქ მხოლოდ ის უნდა ითქვას, რომ
ნიცშეს იმპორალიზმი ექსპრესიონიზმისათ-
ვის მიუღებელია. სხვა საკითხია ნიცშეს სწავ-
ლა ექსტაზზე და ნიცშეს სტილი. აქ შესაძ-
ლოა ნათესაური კავშირის გამოჩენა.

როგორც აქტივისტები, ექსპრესიონისტე-
ბი სოციალ-რადიკალისტებია, ზოგი მათგა-
ნი კომუნისტებია (როგორც მაგალითად
ერნსტ ტოლერ).

არის თუ არა ახალი ექსპრესიონიზმი
როგორც მიმართულება?

ჩემს საჯარო მოხსენებაზე მე განაცხადე:
არა. სამწუხაროდ გერმანიაში ერთი-მეორეს
ურევენ იმპრესიონიზმსა და სიმბოლიზმს. ეს
არევა მიუტევებელია. შორს არ წავლ.
აიღეთ თუ გინდ რუსეთის სიმბოლიზმი (ვია-
ჩესლავ ივანოვ, ალექსანდრ ბლოკ, ანდრეი
ბელი). აქ ექსპრესიონიზმი მთელი მისი
ფორმულებით უკვე მოცემულია. მე შემ-
ემეტკიციებინა ეს დებულება. აქ მას არ გან-
ვიმეორებ.

მაგრამ როგორც „ტონოსი განცდისა,
ექსპრესიონიზმი უთუოდ ახალია. გერმანია,
ომში დამარცხებული, დამარცხებულად
თავს არ გრძნობს: მილიტარული მხრითაც კი.
აქ არის უდიდესი ტრაგიული ნება და პერო-
ული შეხვედრა ბედის. გამარჯვების გრძნო-
ბა მათობელია, დამარცხების გრძნობა
დამამცირებელი. მაგრამ დამარცხებაში რომ
თავის თავი იგრძნო შინაგან დაუმარცხებლად
— ეს კათარზისია ნამდვილი. აქ არის მოცე-
მული ყოველი კუნთის დაქიმვა. აქ არის და-
წურვა უქანასენელი. აქ არის წვა საშინელი.
აქ არის ლოდინით ავისილობა. ცხადია: აქ

ბუდობს ნამდვილი ექსტაზი დიდი ხილვისათვის და ცნაურისათვის. ეს ტონოსია ექსპრესიონიზმის ხერხემალი. აქ არის ისიც მოცემული, რომ ექსპრესიონიზმი, როგორც მიმართულება, ჭერჭერობით მხოლოდ გერმანიის ფარგლებშია მოქცეული.

ორი სიტყვა მიღწევის შესახებ.

ლირიკაში ექსპრესიონიზმი ვერ შეედრება სიმბოლიზმს: ვერც საფრანგეთისას და ვერც რუსეთისას. დრამაში კი მისი გამარჯვება დიდია (გეორგ კაიზერ, ფრიც ფონ-უნრუპ, ფრანც ვერფელ და სხ.). აქ უთუოდ არის მოცემული ახალი ხაზი. მაგრამ ესეც სხვა ექსპრესიის საქმეა. საგულისხმოა, რომ დრამა უფრო განვითარდა. ეს კიდევ უფრო ამახვილებს ზემოთქმულს. ტონოსი კოლექტივის მონოლიტური ნების, ცხადია, დრამაში უფრო ცხადაჰყოფდა თავს, ვიდრე ვიწრო პიროვნულ ლირიკაში.

ჟურ. „ქართული მწერლობა“ 1924 № 5-6.

ძივანნი თანადროულ მუსიკაში

ჟან კოქტომ 1920 წელს გამოაცხადა დაბდება ახალი მუსიკალური შკოლის საფრანგეთში.

„ჯგუფი ექვისი“: დარიუს მილიო, არტურ ონეგერ, ლუი დლურე, ჟორჟ ორიკ, ფრანსის პულენკ, ჟერმენ ტაიფერ.

ამ ჯგუფს უნდა აღედგინა ნამდვილი ტრადიცია საფრანგეთის მუსიკის.

კოქტოს სიტყვით, დებაუსსიმ ვერ შეასრულა თავისი მისია. მან დასცა ვაგნერი, მაგრამ დაემორჩილა რუსეთის მუსიკას — „დებაუსსის შივან ვაისმის რუსეთის პედალი“.

რა ჰქნა დებაუსსიმ?

ევროპაში მიღებულია შემდეგი.

დებაუსსიმ შექმნა მუსიკაში ის, რაც მხატვრობაში იმპრესიონისტებმა და პოეზიაში სიმბოლისტებმა.

იმპრესიონიზმი უშუალო გზნებაა სავნების. ზოლო „სავნები“ კვეთილობაა მიანიც... „უშუალო გზნებაში“ კი უფრო „სხმა“ ვიდრე „კვეთა“.

ამისათვისაა, რომ იმპრესიონისტების „სავნები“ „ისხმიან“ და არ „იკვეთებიან“ — ისხმიან ისე, თითქო ინტეპიან.

მანე, მონე, სისლე: მათთვის არსებობენ

არა სავნები, არამედ თამაში და სხმა/ფერების და სინათლის. „ნედლი“ გზნება სავნაროსი — აი მათი ტონოსი.

პოეზიაში ჟგუფ ლაფორგმა გზნაცხადა: სიცოცხლე უაზრო მონოლოგია; საერთო კანონები ჩვენ თვითონ შეგვაქვს ბუნებაში: რეალობამ არ იცის სინტეზი, მთლიანობა, გონიერი ფუძება და მიზანი; იგი თრთის, ისხმის, ირთვის, მოცილებული ყოველ გარკვეულ ფორმას; ეს ფორმები ჩვენი შექმნილია.

დებაუსსისათვის მუსიკის ენა სუგგესტივურია.

იგი იკერს ლანდურს, სხმულს, დენილს. აქედან — დარღვევა კლასიკური სასტიკო ფორმების.

პოეტებმა შექმნეს „თავისუფალი ლექსი“ — დებაუსსიმ შექმნა „თავისუფალი მელიოდა“.

ცნობილია, რომ დებაუსსიმ განიცად: რუსეთის მუსიკის გავლენა. იგი ახალგაზრდობისას იყო რუსეთში. გაეცნო აქ ბოროდინისა და მუსორგსკის მუსიკას. აქ მან ნახა თავისუფალი სუნთქვა, ეელური სიხალისე, უჩვეულო გადახრა, მათრობელი სურნელი.

„პელეას და მელიზანდა“: აქ კრიტიკა ჰპოულნას უთუოდ „ბორის გოდუნოვის“ გავლენას.

აკორდი დებაუსსისათვის, როგორც ამტკიცებენ, იყო მხოლოდ „მური“, „ბლიკი“. დებაუსსის მუსიკა ისეთს შთაბეჭდილებას სტოვებს, თითქო დასიციხულ სხეულს გადაესვა ზღვის ზედაპირის სატინი.

აქ არის სილიბილე და სიხალასე.

„ექვისი“ შკოლა ჰქმნის სხვა გზით და სხვა ხერხით.

იგი „კვეთს“ გარკვეულ ზონებს, ხელსახებ კრისტალებს: დენა და სხმა აქ ქვავდებიან და იღებენ მარმარის ან თუჯის ნაკვთების სახეებს.

და თავი და თავი: ამ მუსიკაში იბადება „პოლიტონალობა“.

ევროპის მუსიკა აგებულია შვიდსაფეხურიან ტონების სკალაზე, რასაც მაჟორულ გამაშს უწოდებენ და რომლის გადახრას მინორულს გამაშა წარმოადგენს.

თეორიით არსებობს 31 ტონი. ტემპერაციით ეს ტონები დაყვანილ არიან თორმეტამდე. თვითეულს ამ თორმეტიდან შეუძლია იქცეს ფუძედ სხენებული გამმის და ამ სახით შექმნას ტონალობა.

ასე შეიქმნა 24 ტონი თანადროულ მუსიკის.

დებამუსსიმ გააფართოვა ჩარჩოები მუსიკის.

მან შემოიტანა „მთელტონიანი“ გამმა, ხელსაფეხურიანი აღმოსავლური გამმა და სს.

„ქვის სტუმარში“ კარგად არის გამოყენებული მთელტონიანი გამმა.

რუსეთის მუსიკის გავლენა დებამუსსზე აქედან დაიწყო (შეიძლება).

შემდეგ წარმოიშვა: „ნონაკორდული“. „უნდციემაკორდული“, „ტერციდციემაკორდული“ შეერთებანი.

მაგრამ აქ იწყება უკვე საზღვარი. თუ ჩვენ გვინდა დავჩქოთ იმავე ტონში და თანვე შევქმნათ კვინტდციემაკორდი, — ამბობენ მკოდნენი, — მაშინ იმ აკორდს, რომელიც ხელთა გვაქვს, უნდა მივუმატოთ „ტერციალადო“.

მაგრამ აქ ახალი უკვე არაფერია, რადგან ტონი „დო“ უკვე შედის ოქტავით ქვევით ჩვენი აკორდის ღვენაში.

ასე ფარგლავენ კრიტიკოსები. აქ იმართება ორი შესაძლოება:

ან უნდა მიანებოთ თავი ტემპერაციას (სკრიპინი), ან და უნდა სცადო შეერთება სხვადასხვა ტონალობისა (სტრაინსკი).

ორივე შესაძლოება გახსნა რუსეთის მუსიკამ.

„ექვისის“ ჭგუფი აერთებს ხშირად აკორდებს, მთელს რიგს ტონებისას ორ სხვადასხვა ტონალობიდან.

აქ მართლაც ხდება რეფორმა. რიტმიკას ეძლევა დიდი მნიშვნელობა.

ნიკო შიროსმანი

თანადროული ევროპის კულტურას ახასიათებენ: ჰამლეტის მოწყვეტილობა ძირებისაგან და ფაუსტის ლტოლვილება თაურებისათვის. მიწის საშო ევროპაში ამოიშრიტა. ყოველ შემთხვევაში იგი დამწირების ხანაა. „შვილი“ მოწყდა „მამას“ და ნაყოფი უნაყოფია. მიწის დასნეულებას განუკურნებელს თანსდევს მართობა უკანასკნელი, და ევროპული ხასიათი ფესვებშია მელანქოლიური. არ არის საკვირველი, თუ იქ დაიბადა სასტიკი წყურვილი პირველყოფილისა ანუ პირველმიწისა.

რუსსო მოუწოდებს: „ბუნებასთან დაბრუნება“.

ტოლსტოი მოუხმობს: „გაუბრაობენება“. პირველი სანტიმენტალიზმის იერი, მეორე რაციონალიზმის შეფერვიფრება და იმავეს ლაპარაკობენ. ვინ შეიძლება გამოეღებება პირველმიწისაგან. ასანიშნავია ორი ფაქტი ახლო წარსულიდან. პოლ კლოდელ მიდის ჩინეთში და აღმოსავლეთის რიტმებით ანაყოფიერებს თავის პოეტურ ხილვებს. პოლ გოგენ მიდის ტაიტში და ველურთა შორის ეზიარება მიწის ხელუხლებ წიალს. ორივეს შემოქმედება იღებს ახალ დენას.

ევროპამ უკვე შეიტყო, რომ „ველური“ არ არის ცნება ეტნიური სავეთის. ველური პირველ ყოვლისა ბავშვია და ბავშვთან ყოველთვის არის სიმართლე. ყოველს მის ნაკვეთს აზის ბუქვილი პირველადის, სწორის, მართლის. აქ არის „პირველი სიტყვა“, აქ არის გულის გახსნა უკანასკნელი. ამისათვისა, რომ ველურის ქმნილი ასეთი ექსპრესიით მოქმედობს: როგორც დიდი ლოდი, როგორც წყარო მაგარმუხლიანი, როგორც რტოები ირმის რქებისა. უკვდავი ჰომეროს: მარადი ბავშვი და მარადი სასწაულომოქმედი. ველურის მიერ ამოჭრილი შველი თუ მამონტი თევზის ძვალზე — აი პირველი ავარდნა ქმედითი თრობის. ცხადია: ევროპის ხელოვნება მოწყურებული დაეწაფებოდა ან ნიადაგის თაურებს.

ამაში არ უნდა ვხედავდეთ „უკან დახევას“. აქ უფრო „სიმბოლოა“, ვიდრე რეალობა. არც იმას უნდა ვხედავდეთ აქ, თითქმის „მოყირკება“ იყოს: შავი პური თეთრი პურის შემდეგ. აქ სრულიად სხვა ფენომენია: ნდომა უკანასკნელი გულახდილობის და მსოფლიოში შვილურად გადნობის: ბოლოს და ბოლოს — ნდომა უკანასკნელი მთელიობის.

ასეთია პრიმიტივიზმის ხაზები.

მის გაძლიერებას არქეოლოგიურ აღმოჩენებმაც შეუწყვეს ხელი, განსაკუთრებით — კრიტოსის აღმოჩენებმა. კრიტოსის კულტურა, ევანის აღმოჩენათა შემდეგ, შთაგონების უშრეტ წყაროდ გადაიქცა ევროპის ხელოვნებისათვის. განა გამოუთქმელი სიხარული არ იქნება, იხილო თვალის-მომპრელი: სამაჭური, რომელიც, ვინ იცის, ათას წლების უკან რომელიმე წარმართ ქალღმერთის თლილ ხელს ამშვენებდა. კრიტოსის კულტურის ნაშთი, რასაკვირველია, არ არის ისეთი სისრულის, როგორც პრაქსიტელის ჰერმეს,

მაგალითად, მაგრამ მასში ბავშვის ხელი უდარდელი და სწორი, ზეკაცით არის მოქნიული. ეს კი ყველაფერია. კრიტოსის ვაზაში ჩამოსხმულია მატყვევებელი დენაქმედითი ძალის: მის ხაზებში მოსჩანს ძველი ეგვიპტეცა და გადასული ქალდეაც. თვითონ კრიტოსი გადარჩენილ ახალშენად იგულევაბა კატასტროფიულად დაღუპულ ატლანტიდისა. ეს კიდევ უფრო ამახვილებს მის ჯადოსნობას.

* * *

ნიკო ფიროსმან პრიმიტივისტია, არა იმ აზრით, როგორც, მაგალითად, გოგენი. იგი თვითონ არის პრიმიტივი. მას არ გაუვლია რომელიმე სკოლა. საეჭვოა, რომ მას რაიმე ტექნიკა გავლას ხატვისა თუ ხაზვის. იგი იყო უბრალო და ნათელი. მოუსმინეთ ერთს მესარდაფეს: „ნიკალა იყო პატიოსანი კაცი მეტად, უბნაო, ავადმყოფი, ღარიბი. ბევრჯერ მიჰმეგია საწყალისთვის პური. კეთილი კაცი იყო. არავის ახსოვს მისგან წყენა. დადიოდა დაგლეჯილი. უყვარდა მეტად ლექსები (ილია ჭავჭავაძის და ვაჟა-ფშაველას, სხვისი ცნობით — გ. რ.). საიდან იყო, დანამდვილებით ვერ ვიტყვი. დაახლოებით 50 წლის იქნებოდა. გუშინაც კი მომაგონდა: ნეტავი ჩვენი ნიკალა ცოცხალი იყოს, ამ გამონგრეულ კედელს დამიხატავდა და იაფად გამომიყვანდა-მეთქი. ბევრ არაყს სვამდა საწყალი. იტყოდა: იყიდეთ საღებავები და ამა და ამ სურათს დაგიხატავთო. მართლაც დახატავდა და მოიტანდა“. ამ უბრალო სიტყვებს არაფერი მიემატება. აქ მოცემულია თვითი ფიროსმანის: ნამდვილი ვიზიონერი, თვალღია სიზმარის დაჭერა რომ სურს არაყით სავსე ჭიქასთან. მით უფრო საცნაური მისი ფენომენი. ეგვიპტის უსახელო ფრესკო, აფრიკის რომელიმე კერპი, კრიტოსის ვაზა: ამ რიგში უნდა დაინახო ფიროსმანის ხატული. მაშინ მისი ხილვა ნამდვილ შთაბეჭდილებას მოგცემს.

მთავარი მოტივი ფიროსმანის არის ქართული „მიწა“. მე არ შემიძლია მეორე სახელი დავასახელო, გარდა ვაჟა-ფშაველასი, რომელსაც ასეთი სიძლიერით ეგრძნოს მიწის „დღეობა“. დღეობა, ღრეობა, ყურძნის კრეფა, ქათმები, ბავშვები, ცხოველები, კალი, — აქ არის მხატვარი ფიროსმანი, აქ არის მოცემული ნამდვილი ქართული ტემ-

პერამენტი: ხალისი მზით დაფეროლი, აქ თქვენ ძვირად ნახავთ მელანქოლიას. აქ მხოლოდ სიცოცხლეა: ხალისით, გულმოდგინედ, ნადიმით. ფიროსმანი ქართული ყოფნის უმძიმესი თვალთა. ამ თვალის მზერამ მოგვცა დიდი და შესანიშნავი ტილოები. „ყურძნის კრეფა“ სურნელოვანია საწინახელის სურნელით აქ ყველაფერია: კრეფა, წურვა, ღვინო. სურათს ამთავრებს ბავშვი დათვის ბელით. უკანასკნელი ხაზი კიდევ უფრო ამახვილებს სურათში მოცემულ მიწის პირველყოფას და მის ბავშვურ ათამაშებას. ამავე რკალს ეკუთვნის მისი „ქორწილი კახეთში“. კიდევ უფრო შესანიშნავია მესამე დიდი ტილო: „ღრეობა“. კომპოზიციის მხრით ეს სურათი თითქმის ყველა მის სურათებზე უმძლავრესია და ურთულესი. ურმებით მოსვლა — ციხე — ეკლესია — ქეიფი: ყველაფერი ერთი რკალით არის მოშვილდული. მინდა კიდევ აენიშნო მისი ტილო „დიდი მარხვა“. საგულისხმოა, რომ მხატვარს ლოცვა ბუნების შუაგულში აქვს გადატანილი. ლოცვა გაშლილი ჰაერში მოწმობს ფიროსმანის ერთგულებას მიწის მიმართ. ასანიშნავია ორი პატარა ბავშვი: ერთი ხელემაპყრობილი და მეორე პირქვედამხობილი. მლოცველთა ჯგუფებში ამ პატარა დეტალს შეაქვს მძაფრი ექსტაზი. შედეგია უცილო.

ხოლო ფიროსმან „ქალაქელიც“ არის: ამ სიტყვის, როგორც საერთო, ისე „ტფილისური“ მნიშვნელობით. ვიზიონერსა და განმარტოებულს და არაყის მსმელს „სამიკიტნო“ უყვარდა. აქ ნახა მან ტფილისის ბოჰემა კინტოს ლენიაში. რასსიული სხვადასხვა ხაზია კოლორიტიან ყარაჩოღელში. აღბად ეს თუ „აწვალებს“ მას. თითქო უდარდელია, მაგრამ მინც რაღაც აწუხებს. ქეიფი, როგორც ერთგვარი არტისტიზმი, დამახასიათებელია ამ უცნაურ კასტის. ფიროსმანის კინტოების სერები დაუვიწყარია თავის ექსპრესიით და უცნაურია პროფილებით. აქ ფიროსმანმა დიდი გავლენა იქონია ლადო გულდაშვილზე. ამ სერებში ყველაზე უფრო მე მომწონს ფართოდ გაშლილი ქეიფი ხუთის თუ ექვსი კინტოსი: მეზურნეები, მელოლე, ბიჰს ხილი მოაქვს, გოგოს ყვავილები, მოხუცს ხელადა ღვინით სავსე, კინტოებს ხელში ყანწები, ბალახზე გაშლილ სუფრაზე მწვანოლი, ყველი, თევზი: ყველა ეს დიდის კომპოზიციით გამართული. კიდევ

უფრო გაქანებულია ტილო: «Белый духан». გუდიაშვილის ერთი სურათი თითქო ამ ტილის ვარიაციაა. არ შემოძლია აქვე არ ავინისო პატარა ქალაქელი ბიჭი. ამ ესკიზში თითქო მთელი რასსიულობაა ყარაჩოღელთა დადაღული. ქალაქს „მხიარული“ ქალებიც ახასიათებენ. ფიროსმანმა მოგვცა წყვილად ორთაჟალის გოგობი. საუგლისხმოა მეტად, რომ ნათელი ფიროსმანი ამ ცოდვის შვილებს უცოდველ ყვავილებთან აწვენს და მხრებზე უბიწო მტრედებს დააფრენს. ქალაქის ტიპია აგრეთვე „მეუზოვე“: ოდნავ გამწყურლ სახეზე მოსჩანს მგველის თავისებური სპლინი. სურათი მარტივია უაღრესად და მძაფრად მეტყველი.

კინტოების ქეიფი ბალახზე გაშლილ სუფრასზე ყველაზე უფრო იხატება ხილში და მწვანელოში. შესაძლოა ამ ფაქტმა წარმოშვა ფიროსმანის „ნატურმორტები“. ერთს რაკლში: ხელადა, ტიკპორა, ყანწი, ბოთლი, კიტრი, ყველი, მწვანელი, კიქა, მწვადი, ხილი, თევზი. ნატურმორტებში სჩანს ფიროსმანის უდიდესი ტენიკური მიღწევა. ერთი მათგანი (საკუთრება მხატვრის კირილ ზდანევიჩის) ფორმალური სისრულის მხრით არ ჩამოუვარდება არც ერთს ნატურმორტს თვითონ სეზანისას. მაგრამ, რაც უფრო საუგლისხმოა, ფიროსმანს აქვს არა მარტო „კვდარი ნატურა“, არამედ „მოკლული ნატურაც“. აქ არის ნაჟანსი. ფიროსმან იძლევა რალაც ახალს ნატურმორტებს საერთოდ ახასიათებს სიკვდილის სურნელი. ფიროსმანის ნატურმორტები სუფრას მხოლოდ, რომელიც მოელის მოქეიფეთ. თუმცა ის სევდა აქაც არის, რომელიც უჩინრად ეკრება ხოლმე ყოველ ლხინს. მაგრამ „მოკლულ ნატურაში“ ფიროსმან იძლევა უდიდეს „საკოდაობას“. სრულებით ფენომენალურია ამ მხრით მისი „აღდგომის კრავი“ (სხვადასხვა ვარიაციით). „საკოდაობა“ აწიწვევს უზენაეს სიყვარულს. ამ სურათის ხილვის შემდეგ გეცოდება ყოველი და გიყვარს ყოველი. პირადად ჩემთვის, როგორც პოეტისათვის, „აღდგომის კრავი“ სამუდამოდ დაუეწყარი დარჩება.

ფიროსმანს უყვარს მეტად ცხოველები. ასანიშნავია: „ჟირაფი“: უცხო, მედიდური. სხვა გონებით სავსე თვლები, ბოლოს და ბოლოს საშიშარი. „დათვი ბელებით“: არის მოცემული სითოვლე. „დათვი მთვარიან და-

მეში“: უმაგალითო პეიზაჟი, დათვი შეჩურჩხული წაქცეულ ხეზე, თითქო უეცრად გადაღებული სომნამბულა და ძარღვესმომხსნელებული. „ირემი“ — ორი ვარიანტი, — ვანსაკუთრებით პირველი, გადაჭრილ ხის გვერდით. საკვირველია ერთი დეტალი: ირემი უნებლიეც გავა ოდნავ ჩამოჭრილი აქვს. კიდევ უფრო საუგლისხმო: ირემი თითქო ხისაგან არის გამოჭრილი, მაგრამ იმავე დროს უმძაფრესი სიცხოველითაა შეკუნთული. ცხოველ არსებად. ეს „შეკუნთვა“ ისეთი ძალით არის მოძახული, რომ მთელი ირემი თითქო ხტომაა მარტო. ფიროსმანს აქვს კიდევ მესამე ირემი — ხატულა: უჩვეულო სევდით ავსილი თვლები. „ირემა დატვირთული“: შუშა, ტვირთი მაგარი ტენიკით არის დახატული. ვირის შუხრა და საპასუხო ცქერა ბიჭისა — აქ ნატეხია მთელი ეპოსის. „აქლემი“, რომელიც სპარსელს მიჰყავს დატვირთული: საოცარია გახუნებული ფერი და სილიადე აქლემის. „კრუხი და ბავშვი“: შესანიშნავია წიწილების სიცხოველე.

ფიროსმანი იცნობს ლანდშაფტებსაც, ასანიშნავია ერთი შედეგრი: ორი რიგით ხეები, ყურძნის მტვენებით დატვირთული, შუაგულში დიდი ქური, უკან სახლი, იქით კი — სინათლის ლელები თითქო მომსქდარი. ნათელი ფიროსმან ამ სინათლეშია ბოლომდის.

* * *

ასეთია ფიროსმან: „ველური“ და ბავშვი. მის პრიმიტივიზმი მოცემულია „უშუალობა“ თითქმის აბსოლუტური. ეს არ არის ფრაზა. ეს ონტოლოგიურ ფაქტად მეჩვენება. ფიროსმანის ქმნილი ნატეხია ბუნების. მასში, ასე ვთქვათ, ჩამოსხმულია თვითონ შთაგონება. იგი სხეულია უკანასკნელის. შთაგონებასა და მის სხეულყოფის შორის მანძილი არ არის: ასე ძლიერია მხატვრის შთაგონებულობა. ფიროსმანის აკულტურობას და მის ტენიკურ უხერხულობას თითქმის ვეღარც ამჩნევ: ხედავ მხოლოდ რომელიღაც უმაღლეს სიმართლეს. ფიროსმანის ნახატები ბუნებურობის ფაქტებია: წყაროს თვალი თუ ირმის ჩლიქი. კეშმარტიად: გენიალური ბარბაროსია იგი ბავშვის ქალწულური სულით.

ორი სიტყვა ფიროსმანის საღებავებზე. იგი უმეტეს წილ მუშაობაზე ხატავდა. აქედან თავისებური ფიროსმანური აფერვა (მხატვარ დ. შევარდნაძის მართალი შენიშვნით).

შესაძლოა: აქ უნდა ვეძიოთ ფიროსმანის სიყვარული ჭაობის ფერების.

უცნაურია თვითონ ხვედრი მხატვრის: თითქო იგი კი არ მოკვდა, არამედ დაიკარგა. თითქო მისთვის, რომ მისი ხატული „უსახელოდ“ დარჩენილიყო, როგორც ყოველი ნაშთი დიდის პრიმიტივისა.

ხედავ ფიროსმანს — და გჯერა საქართველო.

გაზ. საქართველო 1917. №245

მოქანდაკე ნიკოლაძე

1902 წელი. ზაფხულის პირი. „სეირნობა“ ახალ კლუბის ბაღში (მაშინ სათავადაზნაურო). მრავალი გასართობები. ყურადღებას იქცევს ერთი კიოსკი: მეფისტის თავია ჩამოსხმული კიოსკად. გვერდით ჭაბუკი სდგას: დაბალი ტანის, შავი თმა, ოდნავ ხუტუქვი ვიშერი, დიდრონი შავი თვალები, პროფილი ძველი ასირელის, სილუეტი მიმზიდველი ფრიად. ჭაბუკი იაკობ ნიკოლაძე და კიოსკი მისი ნამოქმედარი. ეს იყო ჩემი პირველი ნახვა ქართველი ქანდაკების.

გავიდა ხუთი წელი. პარიზში ვარ. ვხვდები ქართველებს. გავიცანი „უაკო“. წამსვე დაუახლოვდი. არის მის ბუნებაში რაღაც ძალზე უშუალო, თითქმის „სიბავშვე“, მხოლოდ ისეთი, რომელიც ჩვეულთა ხვედრია მხოლოდ. არავითარი სიავე, არავითარი ბოროტი, არავითარი გესლი — მის ბუნებაში არ მიგრძენია; პირიქით: მუდამ გულახდილი, ლაღი მეტად, აფრთოვანებული, ბედნიერი სიცილით.

ხშირად დავიარებოდი მასთან. საკმაოდ დიდი ოთახი: გაყოფილია ფარდით: აქეთ — ატელიე, იქით — „საცხოვრებელი“ — თუმცა ცხოვრებით უფრო ატელიეში ცოცხლობს. არ დამავიწყდება ერთი სანახაობა შევდივარ: „უაკო“ ფინიას ეალერსება: ამ ალერსში რაღაც უცნაური დავინახე: ხელოვანისათვის ძალდიც იყო გონიერი: თითქო ხუთი წლის ბავშვს უთხრობდა ზღაპარს დიმილით.

იმთავითვე „უაკოს“ ბუნებაში ერთი რამ იპყრობდა ჩემს ყურადღებას: უშუალო ტა-

ლანტი. მას დიდი განათლება არ მართია, მაგრამ ინტელიციით დიდ საკითხებს სწავდება. ხანდიხან თითონაც გამოსძენის სალომე ასეთ საკითხებს. ყოველს საკითხში თავის აზრს თავისებურ არაბესკად გაიყვანს. თუმცა „სიტყვით ხანდიხან ისეთ განცდას მოაწვდის, როგორც „ბერი“ ხავსიანი ქვა ძველსაიდეუმლო წარწერით.

ნიკოლაძე ნამდვილი ხელოვანია, პლასტიური გრძნობა უმძაფრესად განვითარებულ აქვს. ქართველთა გენია უფროსად პლასტიურია: აქ ნიკოლაძე ამ გენიას ქვაში ჰკვეთს ცეცხლელი შთაგონებით. მისი შემოქმედებაში მე პირადად მისი სამხატვრო ტემპერამენტი მიპყრობს; ტემპერამენტი წმინდა, შეურეველი, გაუგარილებელი, უშუალო. მთელს მის შემოქმედებას ქალური სიბრბილე ახლავს. იქნებ ეს ქართველთა ისტორიის შედეგი იყოს მიქელ-ანჯლოს „სიკაჟე“ აულაგმავი, დემონიური, მამაცეცხლი ჩვენს ისტორიის ბოლოს და ბოლოს გაურბის, მაგრამ თვითონ „ქალურობა“ ნიკოლაძის შემოქმედებაში განუმეორებელ სინაზესა ჰქმნის.

ნიკოლაძე ისეც ხელოვანია: სიცოცხლეში ბოჰემის ტემპერამენტი მისი ერთი საუკეთესო ნაკვეთია. მთელი მისი სიცოცხლე ხელოვანთა შორის ტრიალებს. ყველაზე უფრო გრძნობს სიტყვის სიახლეს, ლექსის მიერ, სახის უჩვეულობას. და რაც უფრო ყურადსაღებია: ძვირად მონახავთ ნიკოლაძის მხგავსს პიროვნებას, რომელსაც სხვის „კარგი; სხვის გამარჯვება“ (საკუთრივ ხელოვნებაში) ასე ძალზე ახარებდეს.

აუტანელია ის ატმოსფერო, სადა ნიკოლაძე მოქმედობს: არ არის შკოლა, არ არის ტრადიცია. მოქანდაკეს შეუძლია იმოქმედოს: პარიზში, მიუნხენში, რომში. იქ არის, ჯიბრი. თბილისი მხოლოდ უდაბნოა მოქანდაკისთვის. მიო უფრო საკვირველია ნიკოლაძის შემოქმედებითი ყინი, რომლითაც იგი ამ უდაბნოში ინთება.

კიდევ სხვა უბედობა: ნივთიერი შევიწროება. ადგილიც არ აქვს: მკედელს სამკედლო არ ქონდეს უბედურობა არის. ქართველი ერი გულუხვია თუ კარგი რამ დაინახა? დროა, ახლა მაინც დაინახოს თავისი მოქან-

დაე. აუშენოს მას ატელიე: ეს იქნება საუკეთესო საჩუქარი. იგი იქნება, „სამშუაოს“ გარდა ისეთი ადგილი, საცა ყოველი ქართველი ხელოვანი მონახავს კუთხეს ესტეტიური გართობისთვის. ხელოვნების საქმეა თავს იღვან ატელიეს გამართვა: — მივართვათ „უკაკოს“ ძმური ყვავილი.

გაზ. საქართველო 1920. №160

ვლადიმერ მესხიშვილი

არის სახე, რომლის დანახვამ არ შეიძლება არ გაგრძობინოს, რომ ადამიანს ფიზიკურადც შეუძლია იყოს ღმერთობას ზიარებული. ეს არის მისტიკა ბიოლოგიის და შეიძლება ეს იყოს თვითონ ბიოლოგიის უკანასკნელი გამართლება.

ლადო მესხიშვილის სახე არასიული არიატორატიზმით იყო განათებული. მის სილამაზეს შედარება ვერ შეაშინებდა: და რაც უფრო ძვირფასია: ამ სილამაზეს სულის მძლავრი ნიჭიერება მარჯვე ხაზებით ახალისებდა.

საქართველოში თითქმის ყველა პროვინციელია: ჰქცევით, ლაბარაკით, კილოთი. ეტნოგრაფიით გამასხარავენას ძვირად თუ რომელი ქართველი გადაურჩება. ლადო მესხიშვილს ძლეული ჰქონდა ყოველნაირი „ეტნოგრაფია“. შეხვედრამი თუ ბაასში, საჯაროდ თუ კერძოდ — იგი ყოველ შემთხვევაში და ყოველთან იყო სტხო: საკუთარი ღირსებით დატვირთული და პიროვნების ათვისებით თავისთავადი.

მთელი მისი ფიგურა მეტყველებდა, რომ იგი იყო მხოლოდ და მხოლოდ არტიტი. არტიტი ნიჭშეს სიტყვით „გენიოსია გადმოცემისა“. ლადო მესხიშვილი არტიტული გადმოცემისათვის იყო შექმნილი. ასეთი პლასტიურობის ნიჭი, რომლის ნაკადულეებით იყო დარბილებული მთელი მისი არსება (ფიზიკურიც კი), ძვირად თუ მიეცემა ღმერთების საჩუქრად რომელიმე სხვა ქართველს. ყოველი ხვეული მისი ფიგურის რხევისა თითქო მარმარილოს ქანდაკურ სხეულებაში გადადიოდა.

ხედმეტია აქ მისი არტიტობის დეტალური დაფასება. აუცილებელია მხოლოდ შეე-

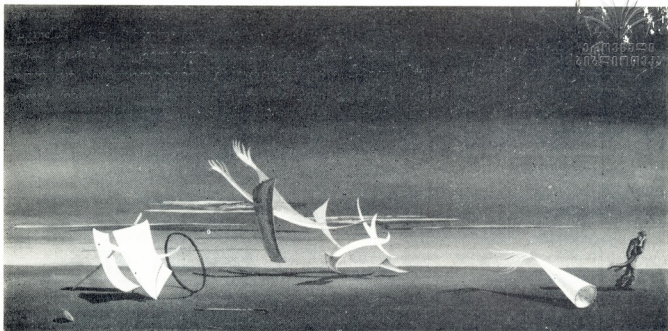
ნიშნო ერთი რამ: ლადო მესხიშვილი პირველი რომანტიული ყვაილი ჩემს ვილობაში. ქუთაისის თეატრი, თავლას უფრო გავდა, ვიდრე დარბაზს, ლეგენდარულ სასახლედ მაგონდება. რამდენი აზრი, რამდენი გრძნობა, რამდენი ნდომა შორეულისა და უცხოსი, რაინდულისა და არაჩვეულის! და ამ მოგონებაში, რომელსაც მხოლოდ უცნაური სურნელი თუ გადმოსცემს, ლადო მესხიშვილი ანათებს.

უფრო ადვილი იყო საქართველოში ადგილობრივი ტიპის განსახიერება (თუ გინდა უსრულესი) ვიდრე ზოგად — კაცობრივის ფსიქოლოგიის გადმოცემა (თუ გინდა საშვალ). ლადო მესხიშვილს მეორე ხედა წილად. ეს იყო მეტად ძნელი საქმე. ალბად ამით აიხსნება ის, რომ მესხიშვილმა ვერ მოგვცა ყოველი ის, რისი მოცემაც შეეძლო მისს არტიტულ ტალანტს. აქ ბრალი ედება: გარეშე პირობებს: პირადი ნიჭისათვის ენ ტრაგედიაა უფრო. შეიძლება ამით ისიც აიხსნებოდეს, რომ მესხიშვილი ხანდახან რუსულ სცენას ეტანებოდა, საცა უკეთესი პირობები ეგულვებოდა ზოგად კაცობრივი სახეების განსხეულებისათვის, მაგრამ აქ მას სხვა სიძნელე უდგებოდა ფინ (ეროვნული) და ბუნება-მოდუნებული იგი ისევ ქართულ დრამას უბრუნდებოდა, ეს სვლა იქითაქეთ მესხიშვილის ტალანტისათვის ბედისწერითი იყო, მაგრამ რომელს დიდს ნიჭში არ არის ბედისწერა?!

როცა უკანასკნელად დაბრუნდა ლადო მესხიშვილი რუსეთიდან, შეამჩნევდით, რომ მისი მეფური გამოხედვა უკვე სიკვდილს ატარებდა: თითქო სამშობლოს მოაშურა როგორც სასაფლაოს. და საფლავიც მზად დახვდა მას.

დაიტრებენ მას: არტიტები, მეგობრები. ნათესავები, დაივიწყებენ მის მიერ განსხეულებულ სახეებს შემდეგ. და შორეულს მერმისში დარჩება მხოლოდ ზღაპარი ლამაზი ვაჟის და არტიტული ტემპერამენტის.

პუბლიკაცია მოამზადა აპთანადილ ჩხიპიშვილმა



„დილიდან ქროდა ქარი“

მხატვრის სახეთა სამყაროში

ბაია წიქორიძე

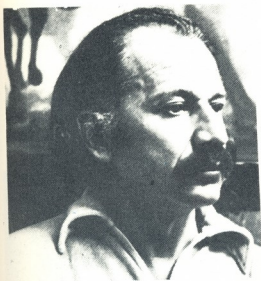
ჩვენს თანამედროვე მხატვარზე საუბარი, მისი შემოქმედების შეფასება რთული და საპასუხისმგებლო საქმეა. რადგან ამ შემთხვევაში არ მოქმედებს დროის ფაქტორი, რომელიც ყოველთვის ზუსტად და უშეცდომოდ მიუჩენს ხოლმე ადგილს ყველა მოვლენას. და სანამ საბოლოო სახეს მიიღებდეს ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები, მათი სწორად აღქმა ერთ პირობას უნდა ითვალისწინებდეს: აუცილებელია მხატვრის სულიერი განცდებისა და შემოქმედებითი პრინციპების თანამოაზრე გახედ.

მხატვრის შემოქმედებასთან ზიარების სრულყოფილი ფორმა პერსონალური გამოფენა. ან ცოტა ხნის წინათ მხატვრის სახელში გამართულმა გივი ვაშაქიძის ნამუშევართა ვრცელმა ექს-

პოზიციამ გაგვაცნო ამ საინტერესო შემოქმედის თავისთავადი ხელოვნება.

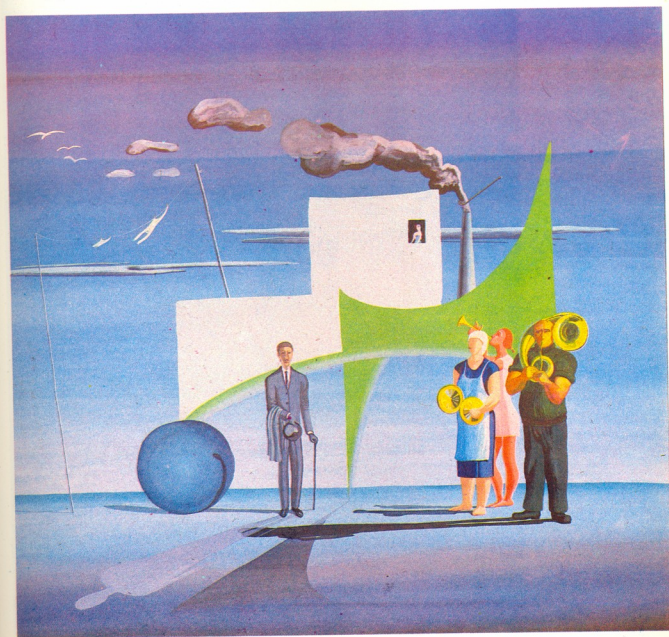
გივი ვაშაქიძე 60-იან წლებში მოსულ ფერმწერთა თაობის წარმომადგენელია, იმ თაობისა, რომელმაც ქართულ სახვით ხელოვნებაში ახალი თემატური სამყარო, საკუთარი სათქმელის გამოხატვისა და სიახლის თამამად დანერგვისაკენ მისწრაფება შემოიტანა.

მხატვრის შემოქმედებაზე საუბრისას, მის მიერ განვილი გზის ყოველი მონაკვეთია საინტერესო. თბილისის პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლეში, ხატვის წრეში, სადაც ახალბედა მხატვარს გ. მესხი და შ. კაპანაძე ასწავლიდნენ, ჩაეყარა საფუძველი ფერწერით გატაცებასა და საქმისადმი ერთგულ დამო-



ბივი ვაშაქიძე

დაბრუნება





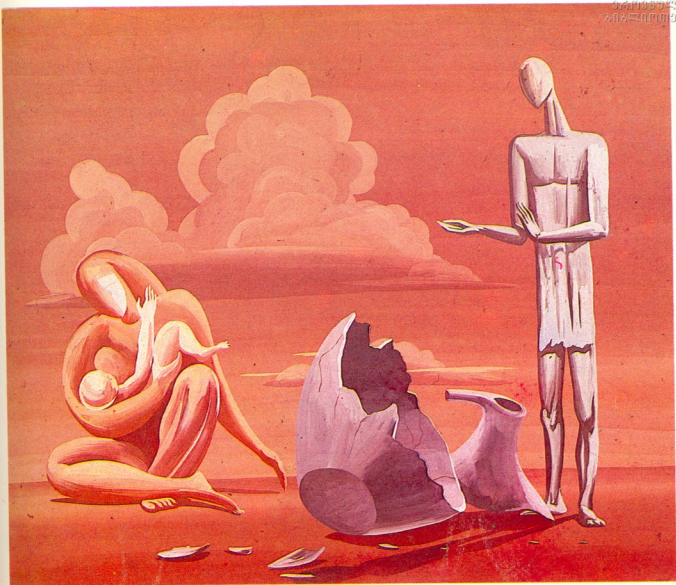
ქართული
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა



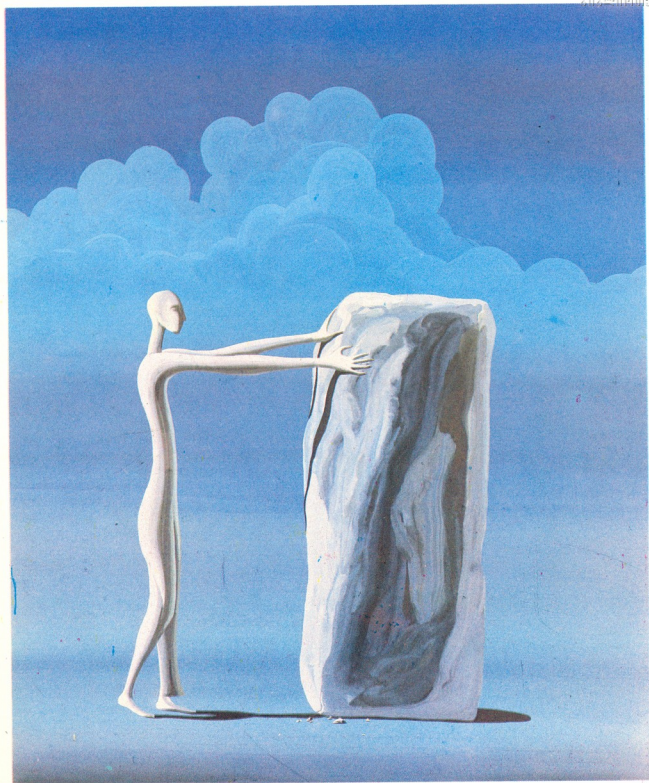




წერის ფრთა



დამსხვრეული კურკული



შეოქმედო



აკიშელის მოკვლინება



დავით

კიდებულებას. აკადემიაში შეს-
ვლამდე გვიე ვაშაქიძე გურამ
(ჭიტა) ქუთათელაძის სახელოს-
ნოშიც იმალეობდა ოსტატობას.
ხელმძღვანელმა ხელი შეუწყო
მისი ინდივიდუალური მონაცე-
მების განვითარებას და ხელოვ-
ნებაში საკუთარი გზის ძიებას.

თბილისის სამხატვრო აკადე-
მიაში სწავლის წლები დაძაბუ-
ლი შემოქმედებითი შრომის პე-
რიოდია, ხოლო შემდგომი ექს-
პერიმენტები — საკუთარი თე-
მებისა და გამოხატვის ენის ნა-
ყოფიერ ძიებას მოწმობს. მხატ-
ვარი ბევრს მუშაობს გუაშით.
ამ დროის ნამუშევრები მიუთი-
თებს ტექნიკური ოსტატობის
სრულყოფასა და მასალის სპე-
ციფიკის ღრმა ცოდნაზე. საყუ-
რადღებოა, რომ სწორედ ამ სუ-
რათებში იღებს სათავეს ის თე-
მატიკა, აღგორიული მხატვრუ-
ლი სახეები, რომლებიც გ. ვაშა-
ქიძის მთელ შემოქმედებას გას-
დევს. ეს ადრინდელი ნაწარმოე-
ბები მოწმობს, რომ მხატვარმა
თავიდანვე მიაკვლია საკუთარ
სტილსა და სახეით ენას. მოგვი-
ანებით, მრავალწლიანი პაუზის
შემდეგ მხატვარი კვლავ უბრუნ-
დება ზეთის საღებავებს, თუმცა
მისი შემოქმედებითი მეთოდი
ძირეულ ცვლილებებს არ განი-
ცდის.

გვიე ვაშაქიძის მრავალფერო-
ვანი შემოქმედების ძირითადი
თემაა ზოგადად ადამიანისა და
სამყაროს რთული და მრავალსა-
ხოვანი ურთიერთობის წარმოსა-
ხვა. ამიტომაც, თემატურ სუ-
რათს მთავარი ადგილი უჭირავს
მის ნამუშევართა შორის. თემა
მხატვრისთვის საკუთარი გან-
ცდებისა და შთაბეჭდილებების
გადმოცემის, სამყაროზე წარმო-
დგენების მხატვრულ სახეებში
ვაკხანდების საშუალებაა. ცხოვ-
რებისეული მოვლენები მის ნა-
მუშევრებში იმგვარ მხატვრულ-
პოეტურ განზოგადებას იძენს,

რომ ხშირად ძნელდება კიდევ
მასში ჩადებული სიუჟეტური
მოტივის ზუსტად ახსნა და წარმო-
ცნობა.

შოთა რუსთაველის 800 წლის-
თავის საიუბილეო გამოფენაზე
1966 წელს ექსპონირებული
იყო ახალგაზრდა მხატვრის მიერ
გუაშით შესრულებული „ვეფ-
ხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები.
საგულისხმოა, რომ ამ ნამუშე-
ვრებში გ. ვაშაქიძემ თავი აარიდა
დასურათების ტრადიციულ მე-
თოდს. მათში პირველად გამოჩ-
ნდა მხატვრული სიმბოლოები,
რომლებიც შემდგომში ფერმწე-
რლის იდეური და სტილისტუ-
რი კონცეპციის გამჟღავნებლად
იქცა.

ადამიანისა და სამყაროს ურ-
თიერთდამოკიდებულების გამო-
სახატავად გ. ვაშაქიძე ერთ მიდ-
გომას, ერთ სტილისტურ პოზი-
ციას ირჩევს. მოქმედება მის
სურათებში ყოველთვის არაკონ-
კრეტიზებულ, თავისუფლად გაშ-
ლილ სივრცეში მიმდინარეობს.
იშვიათად, ოდნავ მინიშნებულია
რელიეფი. კომპოზიციის ამგვარი
გადაწყვეტა მეორდება ნამუშე-
ვართა უმრავლესობაში. მხატ-
ვრისათვის ეს თავისუფალი სი-
ვრცე სამყაროს ზოგადი ხატია
და ამ გარემოში იგი ამკვიდრებს
ადამიანებს, ათავისუფლებს მათ
ყოველგვარი კონკრეტულისაგან.
ადამიანი აქ წარმოდგენილია რო-
გორც პიროვნულისა და ინდივი-
დუალობისაგან დაშორებული
ტიპი, მისი არსების ნიშან-ხატი,
განზოგადებული სახე. ზოგადო-
ბისათვის მოძებნილი ფორმა გა-
მარტივებულია და ხშირად სი-
ლუეტურ გამოსახულებას ეფუძ-
ნება. სახე მოცემულია ნაკეთე-
ბის გარეშე და ყურადღება ფი-
გურათა პლასტიკურ სიციხადიზა-
დადატანილი. უტრიობა და დე-
ფორმაცია სახვით-სამეტყველო
ენას უფრო ემოციურსა და მნი-
შენელოვანს ხდის. მხატვრული



„თამბაქოს ბოლი“

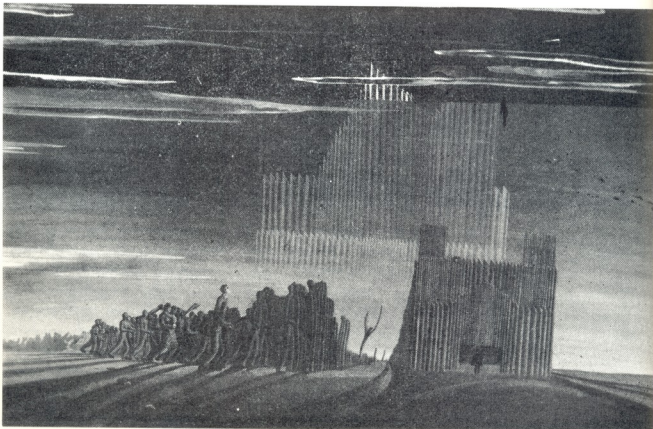
იდეის გამოხატვის ეს პრინციპი მეტ-ნაკლები ცვალებადობით გადადის სურათიდან სურათში. მას ხან გავრცობილი თხრობითი სახე აქვს, ხანაც მოკლე, ლაკონური რედაქცია.

უჩვეულო ატმოსფეროს, რომელიც გვი ვაშაკიძის სურათებიდან იღვრება, წაწარმოების სხვადასხვა დეტალი აძლიერებს.

ეს დამატებითი, ზუსტად დასმული აქცენტები ზოგჯერ თითქოს უმნიშვნელოცაა, მაგრამ სწორედ ისინი აელვრებენ მთავარ თემას, ანიჭებენ მას იმ განსაკუთრებულ შეფერილობას, რის წყალობითაც სურათებს იდუმალი, ფანტასტიკური ელფერი ენიჭება („მეძველმანე“, „იდილია“, „ნაადრევად გატეხილი კვერცხი“ და სხვ.) მხატვრის მიერ სამყაროს გააზრება ზოგჯერ მოულოდნელი ფორმით მქლავდება: ადამიანისა და ცხოველის სინთეზური გამოსახულება, რომელიც ხშირად გვხვდება ვაშაკიძის შემოქმედებაში, სამყაროს მთლიანობას, მის მეტამორფოზულობას მიანიშნებს. ალეგორიული სახეები საცნაურს ზღის მხატვრის სურვილს — შესაბამისი პლასტიკური ნიშნები მოუძებნოს წარმოსახულს.

გვი ვაშაკიძის ნამუშევართა სახეით ენა ზომიერი და თავშეკავებულია. მხატვარი ისწრაფვის ერთმანეთს შეუთავსოს ფერი,

„მეტამორფოზა“



„სეკვან ჩაი“ სსოპრების აზრი“

სინათლე, ფორმა. სურათის კოლორიტი ერთ ძირითად ტონობაზე იგება, სხვა ელფერები მის გავლენას განიცდის და მას ემორჩილება ჩანაფიქრისა და განწყობილების შესაბამისად ყოველი ფორმა, ადამიანის ფიგურა იქნება ეს თუ რაიმე სავანი, შუქ-ჩრდილითაა მოდელირებული. სინათლე მათზე ძლიერ ნაკადად იღვრება. ჩრდილების განაწილება თავისებურია და ყოველთვის არ ემორჩილება ფორმას. შუქ-ჩრდილი იმდენად სავანის მატერიალურობისა და სიმკვრივის გადმოცემას არ ემსახურება, რამდენადაც ძირითადი საშუალებაა პერსონაჟთა პლასტიკური გამომსახველობის მისაღწევად, ხელს უწყობს მათ ერთგვარ იდეალიზაციას. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია, როცა ფორმა შუქ-ჩრდილის მთელი ვიბრაციის გზას გადის მაქსიმალური სიბნელიდან სინათლისაკენ.

გ. ვაშაქიძის შემოქმედებაში, გარკვეულ ეტაპზე, ფერწერული ენის ერთგვარი ცვლილება შეინიშნება, რაც მასალის — გუაშის ზეითა შეცვლითაა გაპირობებული. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც, კომპოზიციისა და შუქ-ჩრდილის განაწილების პრინციპი იგივე რჩება, ფერი კი მეტ სიღრმესა და მნიშვნელოვანებას იძენს, უფრო ცხოველყოფელს ხდის სურათის ზედაპირს და ფერთა კომბინაციის მეტ საშუალებას იძლევა.

გივი ვაშაქიძის ხელოვნება საკმაოდ კარგად წარმოგვიდგენს მხატვრის პიროვნებას, გულწრფელ და თავისებურად მოაზროვნე ფერმწერს, რომელიც ცხოვრებისეულ მოვლენებს გააზრებს მკაფიოდ თავისთავადი პოეტური განზოგადებით.

საბალეტო ხელოვნების მოყვარულთათვის კარგადაა ცნობილი ჩვენი დროის გამოჩენილი ქორეოგრაფის მორის ბუჟარის სახელი. საყოველთაო ყურადღებას იპყრობს მისი დასი, რომელსაც ბუჟარმა „XX საუკუნის ბალეტი“ უწოდა.

მ. ბუჟარი დაიბადა 1927 წლის პირველი იანვარს. მისი მამა გასტონ ბერჟე ცნობილი ფილოსოფოსი ვახლდათ (ბუჟარი ფსევდონიმია, რომელიც მორისმა ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში თავისი იკრპის — მოლიერის საყვარელი ქალების მადლენ და არმანდა ბუჟარების პატივსაცემად აირჩია). ბერჟემ მარსელში დააარსა ფილოსოფიურ გამოკვლევათა საზოგადოება. იგი ფილოსოფიური შურნალის გამომცემელიც იყო. მორის ბუჟარი პატარაობიდანვე წიგნიერ სამყაროში იზრდებოდა. მთელ თავისუფალ დროს მამამისის უზარმაზარ ბიბლიოთეკაში ატარებდა. ბერჟეს ოჯახში ხშირად იკრიბებოდნენ ცნობილი მწერლები, მეცნიერები. ცხადია, ასეთ ადამიანებთან ურთიერთობაც ამდიდრებდა მომავალი ქორეოგრაფის სულიერ სამყაროს.

ბუჟარი ადრე გაიტაცა თეატრმა. ხარბად კითხულობდა პიესებს. იმთავითვე შეიყვარა მოლიერი. ხშირად ესწრებოდა მარსელის დრამატული თეატრის წარმოდგენებს. თვითონაც დგამდა საოჯახო სპექტაკლებს თავისი ახლობლების მონაწილეობით.

შვიდი წლის მორისს დედა გარდაეცვალა. ბერჟემ შვირთო მეორე ცოლი, რომელმაც პატარა მორისს ნამდვილი დედობა გაუწია. ბუჟარის თქმით, პირველმა სწორედ დედინაცვალმა ირწმუნა მისი ქორეოგრაფიული ნიჭი. იგი ხელს უწყობდა მორისის ქორეოგრაფიულ გატაცებებს.

ბავშვობაში ბუჟარი ფიზიკურად სუსტი ბიჭუნა ყოფილა. ექიმს კატეგორიულად მოუთხოვია — სპორტზე მიაბარეთო. ხოლო

როცა შეიტყო, რომ მისი პატარა პაციენტი თეატრითაა გატაცებული, დაფიქრებულა და უთქვამს — კლასიკური ცეკვები ასწავლეთო. მაშინ მორისი 13 წლისა ყოფილა.

მორის ბეჟარი თავის ავტობიოგრაფიულ წიგნში „წამიერება ვიღაც სხვა კაცის ცხოვრებიდან“ საინტერესოდ აღწერს ცეკვის როგორც პირველ გაკვეთილებს, რომლებმაც ხუთი წლის შემდეგ მიიყვანეს იგი მარხელის საოპერო თეატრის კორდებალეტში; ისე შემდგომ მეცადინეობებს პარიზში, ლონდონსა და სტოკჰოლმში. ბეჟარი გაცეცებით ეუფლებოდა კლასიკური ცეკვის ტრადიციებს. რასაც დღესაც უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს.

ბეჟარის შემოქმედებით ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა შეხვედრებმა ცნობილ ქორეოგრაფთან — ლეო სტატსთან, განსაკუთრებით კი ურთიერთობამ თეატრალურ კრიტიკოსთან და ანტრეპრენიორთან ჟან ლორანთან, რომელმაც ურჩია მას გადასახლებულიყო პარიზში და დაეწყო მეცადინეობა რუსული ბალეტის პედაგოგებთან. ბეჟარიც ასე მოიქცა. 40-იანი წლების მიწურულში იგი დასახლდა პარიზში, სადაც ერთდროულად სწავლობდა და მუშაობდა კიდევ (მამამისი არ ემარებოდა, რადგან თვლიდა, რომ 30 წელს მითანებული კაცი თვითონ უნდა ირჩენდეს თავს). ბეჟარისათვის ეს იყო მძიმე წლები.

1946 წელს მ. ბეჟარმა განახორციელა თავისი პირველი დადგმა. ეს იყო კლასიკური ბალეტი „პატარა პაჟი“ რახმანინოვისა და შოპენის მუსიკაზე. დადგმა შორს იყო „X X საუკუნის ბალეტის“ შემქმნელის ხელწერისაგან. ამ პერიოდში ბეჟარი ერთხანს მუშაობს როლან პეტის დასში, პარტნიორია ისეთი გამოჩენილი ბალერინებისა, როგორებიც არიან ივეტ შოვირე, სოლანჟ შვარცო, ჟანინ შარა, ელზა — მარიანა ფონ როზენი.

50-იანი წლების დასაწყისში მ. ბეჟარი ჯერ ინგლისშია, ცეკავს „ინტერნეიშნლ ბალე“-ში; შემდეგ შვეციაშია, — სტოკჰოლმში დგამს თავის პირველ ქორეოგრაფიულ კომპოზიციებს.

1953 წელს ბეჟარი აარსებს თავის დასს „რომანტიკულ ბალეტს“ (ცოტა ხნის შემდეგ ამ დასს ეწოდება „ბალე დე ლ'ეტუალ“), რომლის რეპერტუარი ინტენსიურად მდიდ-

რდებოდა მ. ბეჟარის დადგემებით. 1955 წელი მნიშვნელოვანი ეტაპია ქორეოგრაფის ცხოვრებაში. პ. შეფერის მიხედვით მორის კონკრეტულ მუსიკაზე იგი დგამს ბალეტს „სიმფონია ერთი ადამიანისათვის“, რომელიც შთამბეჭდავად ანსახიერებდა მარტოობის თემას, ეს დადგმა გამომწვევად უპირისპირდებოდა ეპოქის მუსიკალურ გემოვნებას. თეატრალურ-სცენოგრაფიულ ტრადიციებს, ანგრევდა აკადემიური ცეკვის კანონებს. სპექტაკლმა მიიპყრო ყურადღება იგი იდგმებოდა 1964 წლამდე. თვით ბეჟარმა რვაჯერ მიიღო მონაწილეობა. სპექტაკლს დღესაც არ დაუკარგავს ცხოველყოფილება (აღდგენილ იქნა 1984 წელს).

ბეჟარი სწორედ ამ ბალეტიდან იწყებს საკუთარი შემოქმედებითი ცხოვრების წელთაღრიცხვას.

1957 წელს შეიქმნა ახალი დასი „ბალეტეატრ დე პარი“. მორის ბეჟარი მისი მხატვრული ხელმძღვანელიცაა და დირექტორიც. ეს დასი თანდათან იქცევა ყურადღებას განსაკუთრებული წარმატება ხვდა ბეჟარის ბალეტს „პრონეთოსი“, რომელსაც კრიტიკის პრემია მიენიჭა. დასი იღებს სახლვარეთულ მიწვევებსაც.

1959 წლის მიწურულში ბეჟარს იწვევენ ბრიუსელის სამეფო თეატრში „დე ლა მონე სტრავინსკის „კურთხეული გაზაფხულის“ დასადგმელად. ამ დადგმას ბეჟარი რეკორდულ დროში — სამ კვირაში ანხორციელებს სპექტაკლს ხვდა დიდი წარმატება.

1960 წელს ბეჟარს სთავაზობენ ამავე თეატრში საბალეტო დასის დაარსებას. ასე დაიბადა „X X საუკუნის ბალეტი“, რომელსაც ხელმძღვანელად ბეჟარი დაინიშნა ერთი წლის ვადით. სხვათა შორის, ბეჟარი დღესაც თვლის, რომ კონტრაქტის ყოველწლიური განახლება აპრობებს ამ დასის სიცოცხლისუნარიანობას. „დღესაც ამ დასთან ვარ იმიტომ, რომ ვიცი — თავისუფლებას მოვიპოვებ სეზონის ბოლოს“ — ამბობს ბეჟარი.

პირველი სპექტაკლი, რომელიც ბეჟარმა ამ ახალ დასში დადგა „ბოლერო“ რაფელის მუსიკაზე. ეს ბალეტი აღიარებულა მ. ბეჟარის შედევრად. საბჭოთა მაყურებელიცნობს ამ ბალეტის ფილმს, რომელშიც მას პლისიეკაია მონაწილეობს.

მ. ბეჟარი მისწრაფვის უნივერსალიზმი-საკენ. ამიტომ, რომ მისი დასის მსახიობები ერთნაირად ფლობენ კლასიკურ ცეკვასაც და თანამედროვე პლასტიკასაც, დასავლური და აღმოსავლური ქორეოგრაფიის ტრადიციებს. ისინი არა მარტო ცეკვავენ, არამედ მღერიან, ლექსსაც კითხულობენ, თამაშობენ, მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე უკრავენ. ბეჟარის დასს ახასიათებს არაჩვეულებრივი შრომისუნარიანობა, რაც ერწყმის არტისტულ გზნებასა და გატაცებას. მისი დასი ჰუმარიტად ინტერნაციონალურია. „XX საუკუნის ბალეტში“ ცეკვავენ 20-მდე ეროვნების წარმომადგენელი. ბეჟარის ხელოვნება ემსახურება კაცობრიობის ერთიანობის იდეას, რომელიც მან ბრწყინვალედ განასახიერა ბეთჰოვენის IX სიმფონიის საფუძველზე შექმნილ ბალეტში და ამ ბოლო დროს დადგმულ წარმოდგენაში, რომელსაც, „მომავალი დროის მესა“ ეწოდება. თვით ბეჟარი ამ ბალეტებს „გამოგონილ ბიოგრაფიებს“ უწოდებს.

მორის ბეჟარის დასთან თანამშრომლობენ ჩვენი დროის გამოჩენილი მოცეკვავეები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან — მ. პლისეკაია, ვ. ვასილიევი, ე. მაქსიმოვა, მარსია პაიდუ, ჯონ ნოიმაიერი, სიუზენ ფასელი, მიკელ დენარი, ივან მარკო და სხვ.

„XX საუკუნის ბალეტში“ უდიდესი წარმატებით გამოდის მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში ტრიუმფალური წარმატება ახლავს ხოლმე ბეჟარის დასის გასტროლებს.

1970 წელს ბეჟარმა ბრიუსელში დააარსა ქორეოგრაფიული სკოლა „მუდარა“, რომელშიც იგი ნერგავს საბალეტო პედაგოგიკის სრულიად ახალ პრინციპებს. ამ სკოლაში სწავლობენ 16-18 წლის ჭაბუკები და ქალიშვილები, რომლებსაც მოეთხოვებათ კლასიკური ცეკვის ტრადიციების ფლობა. ამასთან, ისინი ამ სკოლაში ეუფლებიან დრამატული ხელოვნების საწყისებს, პანტომიმას, აკრობატიკას, სხვადასხვა ინსტრუმენტზე დაკრას ბეჟარი ეძებს ინდივიდუალობებს. იგი ხშირად ესწრება გაკვეთილებს, თვითონაც მიჰყავს ერთი კლასი. ორწლიანი სწავლების შემდეგ კურსდამთავრებულებს იწვევენ ბეჟარის დასში, სხვა ქორეოგრაფიულ კოლექტივებშიც.

ბეჟარი თავის თავს მიიჩნევს XX საუკუნის ბალეტმეისტრად, ეს გამოსტკვივის მისი დადგმებიდანაც და ახლახანს გამოცემული ავტობიოგრაფიული წიგნიდანაც — „წამიერება ვიღაც სხვა კაცის ცხოვრებიდან“, რომლის ფრაგმენტებს ვაქვეყნებთ ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე.

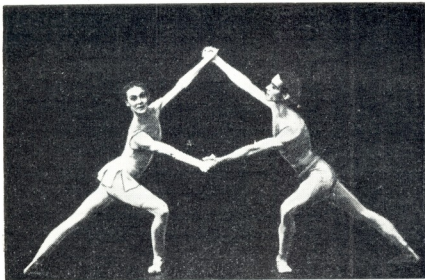
მორის ბეჟარი



როგორც კი ცეკვა ვაქციე ჩემი ცხოვრების აზრად, იგი სერიოზულად აღვიქვი. მაშინვე გამოაცა განხეთქილებამ იმ სამუშაოს შორის, რასაც მოითხოვენ მასწავლე-

ბლები და მოკრძალებით ასრულებენ მოწაფეები ცეკვის სტუდიებსა და კლასებში. და იმ ვაქცეებულ, გამოვიგნულ ხელობას შორის, რომელიც გამოიხატება სიტყვებით — „ვისაც რა ძალუძს“ და რაც ბატონობდა ჩემი ახალგაზრდობის დროინდელ საბალეტო სპექტაკლებში. ცეკვისაგან მათ წარმოშვეს ხელოვნება მეორეხარისხოვანი, დეკორატიული, გასართობი. შემთხვევითი როდია, რომ სწორედ დასავლეთში აღმოჩნდა ცეკვა ასეთ მდგომარეობაში, ვინაიდან აქ მარტო ცეკვა არ ყოფილა გაკარიკატურებული.

ცეკვა სერიოზულად აღვიქვი, რადგან დავრწმუნდი, რომ იგი რელიგიური წარმოშობის მოვლენაა. და გარდა ამისა, სო-



ციალური მოვლენაცაა. მაგრამ, პირველ რიგში, ცეკვა — რელიგიურია. მანამდე ვიდრე ცეკვას განიხილავენ როგორც წესჩვეულებას, რომელიც ერთდროულად საკრალურიცაა და ადამიანურიც, იგი შეასრულებს თავის ფუნქციას. მაგრამ ცეკვა აღარ არსებობს, როგორც კი მას აქცევენ გართობად, ცეკვის ნაცვლად ხელთ გვრჩება რაღაც ფეიერვერკისმაგვარი, ეს უნიფორმაში გამოწყობილი დიაცების პარადია, ან თამაშია ელექტრონულ ბილიარდზე. ამაზე ლაპარაკი ოთხმოციან წლებში ღია კარის მტვრევას ნიშნავს, ორმოცდაათიან წლებში კი ეს კარი მაგრად იყო ჩაკეტილი.

გარკვეული მიმართულების ქრისტიანობამ „სულს“ ხორციელი ვარსისადმი შიშის გამო ცეკვას უხილავი ტაბუ დაადო იმ მომენტში, როცა იგივე რელიგია ტაძრების მშენებლობას შთააგონებდა. რელიგიიდან მოკვეთილმა, „ხორციელობის“ გამო დაგმობილმა დასავლურმა ცეკვამ სწორედ ხორციელს შეაფარა თავი: იგი გალანტური ცერემონიალის განშტოებად იქცა. რელიგიისაგან მოშორებით ცეკვამ შეიძინა საერო ხასიათი ამ სიტყვის ყველაზე ცუდი გაგებით, ლუდოვიკო XIV შექმნა მუსიკისა და ცეკვის სამეფო აკადემია. მაინც სად იბადებოდა მეფის მონათლული ცეკვა? სასახლეებში, სალონებში...

იბადებოდა უხარმაზარი დაგვიანებით. სხვა ხელოვნებები არასოდეს განიცდიდნენ დევნას. ცეკვას ერთდროულად უხდებოდა ფესვებთან კავშირების აღდგენაცა და წინ-

სვლაც, იგი ნორჩი არსებასავით ლულულულებდა, პირველ სიტყვებს ამბობდა მაშინ, როდესაც ევროპული ხუროთმოძღვრება რომანული სტილიდან გადავიდა გოთურზე, როცა რემბრანდტთან ერთად ნაყოფს ისხამდა დიდებული ვენეციური ფერწერა, როცა მონტვერდი, ვივალდი უკვე გარდაცვლილი იყვნენ...

ნაცვლად იმისა, რომ წინ წასულიყო, საწყალი ცეკვა მხოლოდ აღრმავებდა თავის ჩამორჩენას, იგი მიიტაცა მეტისმეტად დამიწებული ბურჟუაზიის კეთილგანწყობილმა გრივუაზულობამ, მიუტარებელი არისტოკრატების ქარაფშუტობამ, ესთეტთა ფარისევლობამ. ცეკვას ბორკავდნენ, ავიწროებდნენ, ამოკლებდნენ ჩინელი ასულების ფეხის კიდურების მსგავსად. იგი ხელოვნური იყო და ამპარტავნული. ასე ვრძელდებოდა დიდხანს. ამას ბოლო არ მოელოდეს.

XIX საუკუნის ცეკვას დაეთმო რეზერვაცია — „ბალეტი“, სადაც იგი ამკობდა, ემსახურებოდა ინტრიგას, რომელიც სხვა ხელოვნებებს ნაძალადევად უკავშირდებოდა. მოკლედ რომ ვთქვათ, საუკუნეების მანძილზე ცეკვა მოკლებული იყო დამოუკიდებელ არსებობას. მისი როლი დაყვანილი იყო მეორეხარისხოვანი თუ მესამეხარისხოვანი მწერლების მგრძნობიარე მონაყოლის ილუსტრირებამდე, მწერლებისა, ფასს რომ იღებდნენ ასევე მეორეხარისხოვანი შესაძლოა, უარესი მუსიკალური ნომრებით დეკორაციებით, რომელთა ესთეტიკა სათა-

ვეს იღებდა „ბონონიერებიდან“. ასეთი გახლდათ XIX საუკუნის ცეკვა!

მაინც რა იქნა წეს-ჩვეულება? ორ განზომილებასთან — ვერტიკალურთან და ჰორიზონტალურთან, საკრალურთან და სოციალურთან — ზიარების მოთხოვნილება?

საუკუნის დასაწყისში დიაგნოზის გამოჩენა თავის რუსულ ბალეტთან ერთად ნამდვილ რევოლუციას მოასწავებდა. მაგრამ ეს იყო ესთეტიკური რევოლუცია. ცეკვას კი სჭირდებოდა ეთიკური რევოლუცია. თუმცა ესთეტიკური რევოლუციაც დიდი მონაპოვარი იყო. ცეკვისათვის, როგორც იქნა, მუსიკის წერა დაიწყო ისეთმა უდიდესმა მუსიკოსებმა, როგორც იყო სტრავინსკი. უდიდესი მხატვრები — პიკასო, დეკინგი, ბრაკი — აკეთებდნენ დეკორაციებს, კოსტიუმებს. გამოჩნდა ისეთი საოცარი დეკორატორი, როგორც იყო ლევ ბაკსტი.

დასავლურმა პუბლიკამ გაუთვითცნობიერებლად იგრძნო ცეკვის უდიდესი მოთხოვნილება, ცეკვისა, რომლისგანაც განდევნილი არაა მისი სუბსტანცია. ახალგაზრდობა, სტიქიურად რომ ეძებს ერთიანობას, ეძაღება ახალ წეს-ჩვეულებებს; როცა, პოპ-მუსიკას, ან „დისკოს“. ამაში ის სწორია. ყოველმა ეპოქამ თავისი წეს-ჩვეულებები უნდა შექმნას. ჩვენი შრომების წეს-ჩვეულებები ჩაკედა, აზრი დაჰკარგა.

სიახლე ცეკვაში — ეს უკვე აღარ არის ესთეტიკური პრობლემა. ჩვენ ვგრძნობთ გაცილებით უფრო ღრმა მოთხოვნილებას, ინტერესს სოციალური საკითხებისადმი, საკუთარი მსოფლშეგრძნებისადმი. ამიერიდან ცეკვა კი არ უნდა ყვებოდეს — იგი უნდა ამბობდეს თავის სათქმელს!

მე ვამბობ იმას, რაც სულში მაქვს, ცეკვა — მე ამაში აბსოლუტურად დარწმუნებული ვარ და ვრწმუნდები დღითიდღე — XX საუკუნის ხელოვნებაა. როცა მე ამას ვამტკიცებდი ოცი წლისა თუ უფრო დიდ წნის წინ, პირში დამცინოდნენ: ბეჭარი დარტყმილიაო. საცოდავი, მოკლე ბალეტების დადგმას ცდილობს, რაც არავის არ აინტერესებსო. იმხანად პარიზის ოპერაში, ოთხშაბათობით, დგამდნენ ბალეტებს. მხოლოდ დარბაზის მეოთხედი ივსებოდა. როცა პარიზში საგასტროლოდ ჩამოდიოდა რომელიმე ცნობილი თეატრი, დავუშვით კუევის დასი, იგი ერთი კვირის მანძილზე

კრფდა პუბლიკას, ხოლო თუ გამოდიოდა მარტა გრეხემის დასი, მაშინ ათი დღის შემდეგ დარბაზში რჩებოდა ოციდან ოცდაათამდე მაყურებელი. მე ეს კარგად ვიცნობდი, თონ ვესწრებოდი. როცა პარიზში სულ სამი დღით ჩამოდიოდა „ნიუ-იორკ სიტებილი“ დარბაზი არც მაშინ იყო სავსე, მაყურებელი — ცივი. ცხადია, ეს არ იყო იმედის მომცემი დასაწყისი. და მაინც, ჩემს აზრზე ვიდექი: ცეკვა — ჩვენი საუკუნის ხელოვნებაა.

იყო სპორტი, კინო, ადამიანის სხეული, და იყო ოცნება: ცეკვა შემოგვთავაზებს სპორტულ ნომრებს, მაგრამ იგი ფიზიკურ კულტურას, სპორტულ მიღწევებს შეაზავებს ემოციურ ალტკინებასთან. ამასთან ერთად, იგი სანახაობითიც იქნება, სახიერიც, ადამიანებს სჭირდებათ სახეები, ემოციები, ლირიზმი. ცეკვა საშუალებას იძლევა ესთეტიკური, დინამიკური სიამოვნება გავაერთიანოთ ემოციურ სიამოვნებასთან. ახსნა-განმარტების მინიმუმი, ფაბულის მინიმუმი და მაქსიმუმი გრძნობებისა.

დღეს ხაზგასმით შემიძლია აღვნიშნო, რომ პუბლიკას ყველგან აინტერესებს ბალეტი. ყოველთვის, როცა კი გასტროლებზე ვიმყოფებით და სპექტაკლებს ვაძლევთ რომელიმე დიდ ქალაქში, ჩვენთან ერთად ცეკვავს ხოლმე სხვა სამი თუ ოთხი დასი, ყველგანაა დასწრება. ამ ფენომენს არ მივყავართ ბატონის x თუ y პერსონალურ წარმატებამდე. ესაა ფენომენი XX საუკუნის ცეკვისა.

ამით არ ღირს დაკმაყოფილება. ყველაფერი ის, რაც არ იზრდება, ხმება. აუცილებლად უნდა დადგეს დღე, როცა ყველა იცეკვებს.

როცა ჩემი სპექტაკლების დროს თვალყურს ვადევნებ მაყურებლის რეაქციას, არ ვლაპარაკობ ესთეტიკურ რეაქციაზე — ერთს მოსწონს, მეორეს — არა, ვლაპარაკობ გაცილებით უფრო მძლავრ რეაქციაზე, ადამიანებზე, რომლებიც ზედღისე მდიან რამდენიმე საღამოს განმავლობაში, რათა სხვადასხვა მსახიობი ნახონ ერთსა და იმავე როლში, — ვრწმუნდები, რომ ჩვენ გაცილებით ხელგნების საზღვრებს. ისეთი შთაბეჭდილება მაქვს, რომ მაყურებლებს ცოტა არ იყოს შურთ: მათაც უნდათ მოცეკვავეები იყვნენ.

უტოპიაა? შესაძლოა. ისე რომ იცეკვო, როგორც ჩემი მოცეკვავეები ცეკვავენ, დღითიდღე მხოლოდ ამას უნდა აკეთებდე. მაგრამ განა მართლ ასეთი ცეკვა არსებობს. არ ვამბობ, რომ ყოველ სკოლაში კლასიკური ცეკვა უნდა ისწავლებოდეს. მე ამის არ მჯერა. პირველ რიგში, ვინ უნდა ასწავლიდეს? ასეთ შემთხვევაში, ყველა ძველი უღბლო მოცეკვავე — შეგნებულად თუ შეუგნებლად რევანშის აღებას მოიწადინებდა: „მე ხომ თავის დროზე ოცდათექვსმეტ ფუტეტეს ვაკეთებდიო“. ასეთი მოსწავლელების გადამკიდვე მოწაფეები ცეკვას შეიძლებენ ან გაუჩინდებთ შეყოვნების რეაქცია, მკედრად შობილი ვარსკვლავების კომპლექსი.

პირველ რიგში სწავლების მეთოდია მოსაძებნი. ცოტას მეც ვმუშაობდი ამ მიმართულებით. უნდა შევთხზათ ისეთი ცეკვა, რომელიც განათავისუფლებს ადამიანს, არ გაუჩინს შეგრძნებას — პროფესიონალებზე ცუდად ვცეკვაო. ბოლო უნდა მივღო „შურს“, შედარებებს. ბოლოს და ბოლოს, მე მხოლოდ ცეკვისათვის ვცხოვრობ. მინდა გავწმინდო იგი მიწებებული ქუჩუყისაგან, გავაერცულო ცეკვა ადამიანებს შორის, წარმოვანიშნო მათი ეს მისწრაფება, მოთხოვნილება, რათა ცეკვამ იარსებოს და თავისი კუთვნილი ადგილი დაიკავოს. რომელი? პირველი. მე ასე ვთვლი.

დროდადრო მიყვარს ხოლმე შედეგების დაჯამება. ოცი წელი მოვანდომე, რათა შექმენა და დამემკვიდრებინა მსოფლიო მნიშვნელობის სახალეტო დასი, რომელიც ფართოდ და სხვადასხვაგვარი პუბლიკის მოთხოვნებს დაკმაყოფილებდა, დასი, რომელსაც გააჩნია თავისი რეპერტუარი, განვიითარების საკუთარი ზაზა. მე შევექმენი ამ დასისათვის თითქმის ყველაფერი, ყოველ წევრს შევექმენი პირობები ცეკვისათვის. ზოგჯერ მერჩივნა დამედგა ექსპერიმენტული სპექტაკლი ხუთი ან ექვსი მოცეკვავის მონაწილეობით, მაგრამ რაკი ყველას უნდა ემუშავა, ამიტომ მიხდებოდა ფიჭრი დღე, ქეშმარიტად სახალხო სპექტაკლზე. მაშინ როდესაც ბრიუსელში ახალი სპექტაკლები იქმნებოდა, ძველი ბალეტები უნდა გამემეორებინა, რათა ისინი წაგველო გასტროლებზე ათი, თხუთმეტი დღის შემდეგ. სა-

ჭიროა, რომ ახალბედებმა ისწავლონ ორიო. საჭიროა... საჭირო... მე ვეწვევ დაგვესკიდო რექტორის ცხოვრებას, რაზეც მათ ვერცხვალა-პარაკობ. მაგრამ ეს ცხოვრება დიდ მოთხოვნილებებს მიყენებს, დიდ ძალას მართმევს.

* * *

შეუვდექი „ეურთხეული გაზაფხულის“ ყოველდღიურ მოსმენას, დღიოდან საღამომდე უესმენ „გაზაფხულს“, მხოლოდ „გაზაფხულს“. ვაცვიეთ თოხი თუ ხუთი ფირფიტა! ამასთან ერთად პარტიტურასაც ვარჩევდი მეტნაკლები წარმატებით.

პირველ რიგში საჭირო იყო იდეის მოძებნა. ჩემთვის აუცილებელი იყო გეგმა. ქორეოგრაფია ისედაც მოვიღოდა. ფირფიტის კონვერტზე მოყოლილია სტრაინსკისა და მისი მეგობრის ნიკოლოზ რერიხის მიერ შეთხზული ლეგენდა: წარმართული რუსეთის სურათი. მეგონა, რომ გაზაფხულს საერთო ანაფერი ექნებოდა რუს მოხუცებთან, ახალგაზრდა ქალს რომ შეჰყურებენ, ისე, ვით სუსანას განბანვას. არ მსურდა ბალეტის დამთავრება სიკვდილით — ამისათვის ჩემი საკუთარი მიზეზი გამაჩნდა. გარდა ამისა, მუსიკაში სხვა რამ უღერს.

იძულებული ვიყავი უცნობ მოცეკვავეებთან მემუშავა. ვთვლიდი, რომ არაა საჭირო სოლო როლების რაოდენობის გაზრდა. უმჯობესია — საქმე გქონდეს ჭკუფურ ცეკვებთან, სადაც ერთ მხარეს ქალები იქნებიან მეორე მხარეს კი ვალები. ვიამბობთ წყვილის ისტორიაზე. რაიმე განსაკუთრებულ წვეილზე კი არა, ჩვეულებრივზე, საიდანაც ყოველივე წარმოიჩინდება. [მე არ ვაპირებ რუსი გლეხების, ფრანგი ბურჟუების, ბერძენი მწყემსების წარმოჩენას. ეს იქნებიან უბრალოდ კაცები და ქალები.

იდგა შუაგული ზაფხული. თვალებს ვხუჭავდი და ვფიქრობდი „გაზაფხულზე“, იმ სტიქიურ ძალაზე, ყველგან რომ სიცოცხლეს აღვიძებს.

სოლისტების შერჩევის უფლება მოვიპოვე. კაცს განასახიერებს ეგრემინალ კასადო. იგი ჩემთან ერთად ჩამოვიდა ბრიუსელში. ჩვენ ერთად, გაცვეთამდე, ვატრიალებდით „გაზაფხულიან“ ფირფიტას.

დავურეკე ტანია ბარის. უმუშევრობის

გამო იგი დედასთან, როტერდამში დაბრუნდა. ვუთხარი, რომ ბრიუსელში ვაპირებ „გაზაფხულის“ დადგმას და ვთხოვე ჩამოსვლა — კონტრაქტი გელოდება-მეთქი. აუხსენი, რომ მიინდა „ორფეოსის“ ეროტიკული-რიტმული სურათის „ტამტამის“ მსგავსი რამის დადგმა, ოღონდ სხვა მასშტაბით. არაფერი უთქვამს. ჩამოვიდა.

ვოცნებობდი ეს ბალეტი ლასკოს მღვიმეში დამედგა. მოგვიანებით ამოვიკითხე ერთი ეთნოლოგის მშვენიერი ფრაზა: „ნეოლითური აზროვნება მაქვს“-ო. იმხანად ასეთი იყო ჩემი გუნება-განწყობილება.

რეპეტიციები მძიმედ მიდიოდა, დასი არ იყო შედუღაბებული საერთო წარსულით. ვნერვიულობდი. ხშირად ის უფრო ვიცოდი, რაც არ მსურდა, ვიდრე ის, რაც მინდოდა. მოცეკვავეებისათვის უნდა ამეკრძალა საკუთარი გრძნობების გამოხატვა.

ხშირად მახსენდება „გაზაფხულთან“ დაკავშირებული ლანძღვა-გინება. იქნებ ეს ასეთი მუსიკაა? ან იქნებ, მოცეკვავეებს უჭირთ კონცენტრირება, რათა „არარად“ — პრიმიტიულ ანონიმებად, სხეულამდე დაყვანილ არსებებად იქცნენ, ნაცვლად იმისა, რომ შევიდნენ ელფერებით მდიდარ როლში?

ჩემს იდეაზე ვიდექი. მჭირდებოდა ცხოველმყოფელი ძალა. ბედნიერი ვიყავი რაკი ჩემს განკარგულებაში ამდენი მოცეკვავე იყო: კამერული მუსიკიდან ორკესტრზე გადავიდი. არ ვამბობ, რომ უპირატესობას

რომელიმეს ვანიჭებ. მაგრამ ეს მაყენებდა ახალი პრობლემების წინაშე, რომელთა გადაწყვეტა მალეღებდა. სულ რამდენიმე კვირის წინ გულბელდაკრეფილ მოცეკვავეს არც ერთი მოცეკვავე არ მყავდა.

პრემიერა შედგა ბრიუსელში 1959 წლის 3 დეკემბერს.

„გაზაფხულში“ ორმოცამდე მოცეკვავე მყავდა. თანაბარი რაოდენობით ვაჟები და ქალები, ეს ჩემთვის მთავარი იყო. საზოგადოდ საბალეტო დასები არ გამოირჩევიან ხოლმე პროპორციულობით. ხან კაცებზე სჭარბობენ, ხან ქალები, რაც დამოკიდებულია კონტრაქტებსა თუ შემთხვევითობაზე. არადა სითანაბრე აუცილებელია. ეს ხშირად არ ხდება ხოლმე. არადა ეს თვით ბუნებითაა განპირობებული, ასეა ცხოვრებაში, ქუჩაში, მეტროში. „გაზაფხულის“ ფინალში მჭირდებოდა წყვილები, მინდოდა მეჩვენებინა ცხოვრებისეული ძალა, რომელიც აპირობებს ადამიანური მოდგმის გაგრძელებას.

მაგრამ რა აზრი აქვს „გაზაფხულის“ ჩემეული ქორეოგრაფიის სიტყვიერ აღწერას. პოეტი რომ ვყოფილიყავი, სტრავინსკის მუსიკის მოსმენისას, შესაძლოა, ლექსი დამეწერა და ასე გამომეხატა ამ მუსიკით წარმოქმნილი ემოციები. ჩემი ლექსიკონი — სხეულის ლექსიკონია, ჩემი გრამატიკა — ცეკვის გრამატიკაა, ჩემი ქალღი — სასცენო ხალიჩაა.

„გაზაფხული“ — მოჯადოებულის ბალე-

მ. ბეკარის კომპოზიცია
ვერდის მუსიკაზე





ტია. მე ვაჭადობდი ჩემს თავს სტრავინსკის მუსიკით, რომელსაც ვაქლერებდი ძალზე ხმა მაღლა, რათა მას გავებრტყელებინე თავის უროს და გრდემლს შორის. სტუდი-აში ჩემს თავს ვაბრუნებდი გაუთავებელი თვლით, რომელსაც სულ ხელახლა ვიწყებდი. (მოცეკვავეები მუსიკას სავარძლებში როდი უსმენენ: ისინი ტრიალებენ, ხტუნავენ, მათთვის თვლა აუცილებელია, რათა არ დაირღვეს რიტმი, სიამოვნებას მანიჭებდა, როცა სპექტაკლის დროს კულისებიდან მესმოდა თუ როგორ ღრიალებდა ოცი აქლოზინებული ჭაბუკი, ისინი ღამის შთანთქმდნენ მუსიკას, რომელიც თითქმის არ მესმოდა, მიუხედავად იმისა, რომ მათ გვერდით ვიყავი: „ათი! თერთმეტი! ერთი! ორი! სამი! ოთხი! ერთი! ორი!..) მუსიკით ვაბრუნებდი ჩემს თავს, რათა იოტის ოდენადაც არ გავცდენოდი ჩემს პირველად ჩანაფიქრს, რათა არ ავყოლოდი ღამაში ნაკეთობის შექმნის ცდუნებას, ცხოვრებას ვიღებდი და ვანარცხებდი სცენაზე. ცარიელ ოთახში ვცხოვრობდი. ჩემს ხელთ იყო მართო მავნიტოფონი და ფირფიტები, რომელთა მოსასმენად არ მცალოდა.

პარიზში დავტოვე ჩემი ნივთები. სულ ერთთავად ვაკერებდი იდაყვებამოვლევრულ სვიტრს, თეატრის უკან იყო კინო, რომელიც შემდეგ უკვალოდ გაქრა. ამ კინოს რომ ჩავუვლიდი, ფოტოგრაფიებს ვათვა-

ლიერებდი. ინგმარ ბერგმანის ახალი ფილმი გადიოდა, კლოუნი გრიმასებს აკეთებდა, ყურში იყოფდა რა რევოლვერის ლულას. კინოში შესასვლელად არ მეცალა. „მასხარების ღამეს“ ტელეეკრანზე ვნახე მხოლოდ თექვსმეტი წლის შემდეგ. მანამდე არ ვიცოდი, რომ კლოუნს თამაშობდა ანდრეს ეკი, რომლის შვილი ნიკლასი სულ მალე „გაზაფხულში“ მთავარ როლს იცეკვებდა. მივიჩქაროდი ჩვენს სტუდიაში, რათა ერთი ვარიაციის ბოლო დამეღვა, ეს ვარიაცია არ გამოძლიოდა.

მერე, მორის გიუსმანის ენერჯის წყალობით, საესე დარბაზს ვკრეფდით. გიუსმანი არ დაკმაყოფილდა თავისი ორკესტრისა და კორდებალეტის განახლებით. მან თავისი პუბლიკაც განახლა და გაახალგაზრდავა.

მთავარი იყო პუბლიკის „გაწმენდა“. ცეკვა საჭიროა არა ცეკვის მოყვარულთათვის, არამედ ისეთივე ცოცხალი ადამიანებისათვის, როგორც მე და თქვენა ვართ.

მას შემდეგ „გაზაფხულს“ ყველგან ვაჩვენებდით: ნიუ-იორკში — მავნიტურ ფირზე ჩაწერილი მუსიკით, პარიზში — ორკესტრით, რომელსაც დირიჟორობდა პიერ ბულეზი, იაპონელი სტუდენტების წინაშე და „იუმანიტეს“ დღესასწაულზე კურნევეში, ტიულირის ბაღებში და ავინიონის ხიდის ქვეშ, დაკარში აკრედიტებულ დიპლომა-

ტიურ კორპუსს, დილან გიშსა თუ ჟაკ ბრელს, „თეატრ კოლონის“ არგენტინელ მემბრანეებს (ეს იყო 1963 წ.) და ბრიუსელში ჩამოსულ რუსებს, რომლებმაც გადაწყვიტეს (ეს იყო 1973 წელს), რომ „გაზაფხულის“ ზოგიერთი პოზა სათაიკლოა მისკოვისათვის.

* * *

რაც შეეხება „ბოლეროს“, მასში მიტაცებდა არა იმდენად სათაურში გამოტანილი, რამდენადაც პარტიტურაში ჩასაიდუმლოებული ესპანეთი. შევეცადე გამომეყო მელოდია, რომელიც მსჭვალავს ამ ნაწარმოებს და დაულავად გარს ეხვევა თავის თავს. რიტმი თავისკენ იტყუებს ამ მელოდიას, ეთამაშება მას, იგი თანდათან სულ უფრო მძლავრი და დაძაბული ხდება. ყველაფერი მთავრდება მაშინ, როცა რიტმი ბოლოს და ბოლოს შთანთქავს მელოდიას. „ბოლერო“ — ვნების, ლტოლვის ისტორიაა. მელოდია მიჰყავდა ერთ მოცეკვავე ქალს, რომელიც უზარმაზარ წითელ მაგიდაზე ავიყვანე. მაგიდის გარშემო სკამებია, სკამებზე — მოცეკვავე ვაჟთა მთელი დასი, რომელსაც წონადობისათვის ოცამდე სტატისტი დაეუტოვე. პირველ ვარიანტში ისინი „ტელნიასებში“ გამოაწყვეს, კისერზე პატარა ყელსაბამებით — პორტის მტვირთავების, მატროსების ყავახანის დარად. მერე ყოველივე ამის სტილიზება მოვანდინე, დაუბრუნდი რა შავსა და თეთრს.

ეს ბალეტი ეკუთვნის მოცეკვავე ქალს, რომელიც მას ასრულებს.

შემოვიფარგლე განსაზღვრული ქორეოგრაფიით, თავ-თავიანთ ადგილებზე დაეყენე გაშიშვლებული ქუსლები, ხელები, თქოები, ტარსი. ამ როლის ყოველ შემსრულებელს მოჰქონდა თავისი ფსიქოლოგია, თავისი სამყარო. ყოველი მათგანი თავისებურად აღიქვამდა და ანსახიერებდა ამ როლს. მათი თმაც კი, რომელსაც არაფერი ევალებოდა, ხელს უწყობდა საერთო ჩანაფიქრს.

ჩემს თქალწინ ჩაიარა სხვადასხვაგვარმა სეზონებმა. სხვადასხვა ტურნეს დროს დუშანკა სიფნოსი — დიდებული და ბრწყინვალე — გამომწვევად ავლენდა თავის ბავშვურ ნარცისიზმს. შემდეგ ტანია ბარი — იდუმალებით მოცული, იგი ანსახიერებდა

არა იმდენად წინასწარმეტყველთა უსტეტეს, რამდენადაც უხილავი ქალმერთისა. იგი არ ცეკვავდა, არამედ მედიტირებდა ხეშემს ქორეოგრაფიას. იყო აგრეთვე ანქელუსის ბერსტი, რომელსაც ბიჭური მხრები ჰქონდა, იგი უფრო ტრაგიკულად დაჭრილს ასრულებდა. შემდეგ მიაა პლისეცაია, ფაქიზად რომ ეთამაშებოდა დამალობანას საყუთარ თავს, რათა მოსწონებოდა მალარმეს. მე შირჩევნია ამ ტექსტის ის ვერსია (თუმცა ეს ძალზე სუბიექტურია), რომელიც შექმნა სიუზენ ფარელმა. როცა სიუზენი ცეკვავდა „ბოლეროს“, ბალეტი ნათლდებოდა საჭირო არაა მასში ლეთაებრივი და გროტესკული ურჩხული იხილო. სიუზენმა განახლა ჩემი ხილვები. იგი ცეკვავდა ისე, ვით მოედინება წყარო. მან შეძლო აბსტრაქციისა და მგრძობელობის შერწყმა, იგი ანსახიერებდა ანგელოსსა და ცხოველს, ქალწულსა და მეძავს. ზუსტი იყო და მუსიკალური. „მუსიკალურია“ ის, ვინც მუსიკას იწოვს და თავისი სხეულის ნაწილად აქცევს. ამიტომაც დიდი კომპლიმენტი, როცა ვამბობთ, რომ მოცეკვავე მუსიკალურია. ასეთი მოცეკვავე შთანთქავს მუსიკას, რომელსაც ყურებით კი არ გავსმენინებს, არამედ თავისი მოძრაობებით, მუსიკით ნასაზრდოებით მოძრაობებით, რომლებიც ასრულებენ მუსიკის გადაცემის როლს და ამით აღწევენ მის ხილვადობას, მისაწვდომობას, სიცხადეს. ამაში რაღაც აღქიმიურია.

ამას წინათ, რაკი ეს ბალეტი უკვე აღარაფერს მაძლევს (ისეთი გრძობა დამეუფლა, თითქოს ვუვლიდე მას გარშემო) ჩემს თავს ვუთხარი: „რა მოხდება ქალსა და ვაჟებს ადგილები რომ შეუენაცლო?“

ხორხე ღონი დადგა დუშანკასა და ბარის ადგილებზე. ბალეტმა აზრი იცვალა. სივრცე, რომელიც ეკავა მაგიდის გარშემო მსხდარ ორმოც ქალიშვილს, განიწმინდა, ისინი ქურუმებს მაგონებდნენ. „ბოლერო“, დიონისისა და ბაკვი ქალების თემაზე შექმნილი ვარიაციის ხასიათი მიიღო. ქალიშვილებს შავი განიერი ქვედაკაბები ეცვათ. რამდენადაც მოცეკვავე ქალის გარშემო მყოფი ჭაბუკები ლტოლვას ავლენდნენ, იმდენად მაგიდის ირგვლივ განლაგებული გოგონები გამოხატავდნენ მოლოდინს: „მანც როდის შედგება რიტუალი, სადაც ღონი — სიცო-

ცხლის ღმერთი თუ უკანასკნელი მაცხოვარი? — იპოვის გამოსავალს. არც ერთი მოძრაობა არ შემიცვლია ქორეოგრაფიაში, რომელიც შევქმენი თვრამეტი წლის წინ დუშანკა სიფნოსისათვის. ეპოქაში, რომელიც აუქმებს სხვაობას ქალსა და კაცს შორის, პირველ რიგში, საზოგადოებრივი ცხოვრება და ყოფის ზოგიერთი ასპექტი მაქვს მხედველობაში, სანტერესოდ მივიჩინე ამ მოვლენაზე გამომხატვრება. დონმა „ბოლერო“ შეასრულა პარიზში, 1979 წლის იანვარში.

სულ სხვა სამყაროში შემეყვანეს ვებერნის „პიესებმა ორკესტრისათვის“.

მე ქედს ვიხრი ვებერნის წინაშე. ვებერნი — წმინდანია. მხედველობაში მაქვს ის აზრი, ამ სიტყვაში რომ გულისხმობს დასავლეთის კულტურა. მისი მუსიკა ციმციმებს. ეს არაა მეთაფორული გამოთქმა. ეს ჰემშარბილი ციმციმი, ვარსკვლავთა შუქია, ვარსკვლავებისა, რომელთა მოძრაობა არ ემორჩილება ჩვენებურ მოძრაობებს.

ვებერნის თხზულებათა სრული კრებული თავსდება ოთხ ფირფიტაზე, რომელთა დიამეტრი 30 სმ-ია. მისი ყველაზე დიდი ნაწარმოები არ აღემატება 11 წუთს. მაგრამ საყმარისია რაიმე მოვისმინო მისი მუსიკიდან, რომ დავკარგო წარმოდგენა დროზე. მისი პირველი „კანტატა“ — დაახლოებით შვიდ წუთს რომ გრძელდება — ვაგნერის ტეტრაროგიაზე უფრო გრძელია, მოვლენებითაი უფრო დატვირთულია. მან შეკრიბა ის ყველა ბგერა, რომელსაც არავინ აქცევს ყურადღებას, თოვლის ბგერა, თოვლზე რომ ეცემა. ჯერ არავის დაუდგენია სინათლის რამდენი წელიწადი გვაცილებს ვებერნის გალაქტიკიდან.

ხშირად ვცდილობ ხოლმე წარმოვიდგინო ცხოვრება ვებერნისა, ოჯახის მამისა, ვენის ორკესტრის დირიჟორისა, არანჟირებას რომ უკეთებდა და ასრულებდა შტრაუსის ვალსებს. ის მუშაობდა მუსიკალურ საზოგადოებაშიც, რომელიც ოციან წლებში დოტაციას იღებდა სოციალისტური მუნიციპალიტეტისგან. ვებერნი მუშა-მოსამსახურეთათვის თანამედროვე მუსიკის კონცერტებსაც დირიჟორობდა. ვებერნის სიცოცხლეში მისი ძალიან ცოტა ნაწარმოები სრულდებოდა. იგი იძულებული იყო სამუშაო ოთახის გარინდულ სიჩუმეში ესმინა თავი-

სი მუსიკისათვის. ვფიქრობ, რომ ის რტანჯებოდა ამის გამო.

ვებერნი ძალზე რელიგიური პარადმაზი იყო. ამას ვამბობ არა მარტო იმიტომ, რომ ამაზე თვით ის ლაპარაკობს რამდენიმე გამოქვეყნებულ წერილში, არა მარტო იმიტომ, რომ დაწერილი აქვს რამდენიმე კანონი ლათინურ ტექსტებზე (ეს მუსიკა იმდენად ნახია, რომ გგონია ვებერნის პირშოთა თვით ღმერთი), არამედ იმიტომაც, რომ ყველაფერში, რაც კი შეუქმნია, იგრძნობა თვითნაღრმავება, თავდადებული სიყვარული მოყვასისა, ფრანცისკანული გულუბრყვილობა, მე მშურს მისი.

ცნობილია, რომ ვებერნი გაუგებარი მიზეზით მოკლა ამერიკელმა ჯარისკაცმა 1945 წელს, როცა იგი თავის ტერასაზე ვაიდა და გააბოლა კომენდანტის საათის გამოცხადების შემდეგ სამოცდაორი წლისა იყო.

გგონია, რომ ვებერნის მუსიკა პირველად მოვისმინე კონცერტებზე „Domaine musical“, რომლებიც მარინის თეატრში იყო ორგანიზებული პიერ ბულეზის მიერ. ვუსმენდი. დარბაზში ჩემი ყურები იყო, მეტი არაფერი.

შემდეგ ფირფიტები. ექვსი პიესა, რომლებსაც ასრულებდა ორკესტრი ხანს როსბაულის ხელმძღვანელობით. კონცერტზე გაკეთებული წარწერიდან შევიტყვე, რომ ეს პიესები დაწერილია 1910 წელს ოცდაშვიდი წლის ახალგაზრდა კაცის მიერ. ვიყიდე აგრეთვე კოლოფი, რომელიც შეიცავდა ოთხ ფირფიტას, მათზეა ჩაწერილი ვებერნის მთელი მუსიკა, მისი ყველა ბგერა.

ბალეტი, რომელიც დავდგი „პიესებზე ორკესტრისათვის“, ვუძღვენი მამაჩემის ხსოვნას.

ამ ბალეტში მე ვასრულებდი ადამიანის, კაცის როლს. სიჩუმეში, რომელსაც ვებერნი გადმოსცემდა მანდოლინის, არფის კლარნეტების ბგერებით, მალა ვწვედი ხელს, გაშვებული მქონდა საჩვენებელი თითი. ასე ვინახავრებდი ოიანე ნათლისმცემელს ლეონარდო და ვინჩის სურათიდან. ასე ვაშოშმინებდი ბავშვობისდროინდელ შიშს. აპლოდისმენტები მაფხიზლებდა, ტკივილს მაყენებდა. მადლობას არ გამოვხატავდი, თავს არც კი ვხრიდი: სუნთქვა მეკვროდა, თმა მიოფლიანდებოდა, მოუთმენლად ველოდი დარბაზში სინათლის ანთებას.

„მეცხრე“ გადაწყვეტილებისამებრ დაიდგა 1964 წლის ოქტომბერში. სურათებს მიღებდნენ „პარი-მატჩ“-ისთვის: ხელში მეჭორა კოლოფი „მეცხრეს“ ჩანაწერებით, კარაიანის შესრულებით. მეცვა მისური, რომელზეც აღბეჭდილი იყო ბეთჰოვენის თავი. ეს პროფესიის განუყოფელი ნაწილია! ვაძლევდი ინტერვიუს: ყოველთვის არსებობს ინტერვიუ, რომელიც აუცილებლად უნდა მისცე. ესეც უკვე ისეთსავე აუცილებლობად იქცა, როგორც ფეხსაცმლის ჩაცმა ქუჩაში გასვლის წინ. პოეტებს, მხატვრებს შეუძლიათ უარის თქმა ინტერვიუზე, თეატრის მოღვაწეებს — არა. ჩვენ უშუალოდ გვჭირდება პუბლიკა, ინტერვიუ სჭირდება დღევანდელი პუბლიკის აღქმას. ჟურნალისტი — მებაჟეა, რომელსაც გვიგზავნის პუბლიკა, ვიდრე მიგვიღებდეს: რა გაქვთ თქვენს ბაჟაჟში? ...პირადი ნივთები... თავად ნახეთ..

მაგრამ „მეცხრე“ ბოლომდე მაინც არ წარმოადგენდა „პირად“ ნივთს. მასში კატეგორიულად უარყავი საკუთარი შინაგანი სამყაროს, საკუთარი შიშის, ოცნებისა თუ ბოღების გამოვლენა. ისეთი გრძნობა მქონდა თითქოს ესტაფეტის მონაწილე ვარ: მოულოდნელად ხელში აღმომჩანდა ჩირაღდანი, რომელიც მივიღე ბეთჰოვენისაგან. ისე ვისმენდი ამ მუსიკას, როგორც ვუყურებ ხოლმე ატტეკების პირამიდებს. ასეთ შემთხვევაში „მე“ უქმდება, შთაინთქმება ხოლმე! „მეცხრე“ გახლდათ წეს-ჩვეულება. მინდოდა, რომ ეს წეს-ჩვეულება ყოფილი-

ყო წარმართულიც, საეროც, რელიგიურიც, მაგრამ რელიგია ძნელად ემორჩილება დღევანდლობის კემსვას. ვიმედოვნებდი, რომ შეძლებისდაგვარად ემოციებს მაინც გამოვიწვევდი, ნაკლებად შემადრწუნებელ ემოციებს. ხელი გავუწოდე ბეთჰოვენს და თავს გაატაცებს უფლავა მივეცი. წაიკითხე „ოდა სიხარულისათვის“ და წმინდა წყლის სიმართლედ მივიჩნეე სიტყვები „შეერთდით, მილიონებო... სიხარული, სიხარული“...

ბეგრს ვფიქრობდი, მაგრამ მერე ყველაფერი ამომივარდა თავიდან. ჩემს წინ მოცუკვავები იყვნენ: ახრი არა აქვს ფიქრს, როცა საქმე გაქვს მოცუკვავებთან. უნდა იმოძრაო და უყურო, უხდებათ კი მათ ეს მოძრაობები?

თავდაპირველად ზეპირად შევისწავლე მთელი პარტიტურა. მერე ვიყიდე ქალაქის ბლოკი წერილებისათვის და შავად შევუღდექი გეგმის მოხაზვას. ჩემი გეგმა უნდა დამორჩილებოდა ბეთჰოვენის კონსტრუქციას. ყველაფერს მაძლევდა ბეთჰოვენი! ფანტასტიკური რამ ხდება, როცა პარტიტურის მიხედვით მუშაობ. ასეთ შემთხვევაში თვით კომპოზიტორი გთავაზობს შესაძლებელ სამუშაოს! მუსიკა გაძლევს მთელ თავის სხეულს. ქორეოგრაფი — მკერავია? როგორ უნდა ჩააცვას ამ სკერცოს, ამ ადაჟიოს?

ჩვენ ვმუშაობდით ბრიუსელის სამეფო ცირკში. რეპეტიციები მიდიოდა მაგნიტურ ფირზე ჩაწერილი მუსიკისა და რეპროდუქტორების თანხლებით. მომწონდა ამ ფართო და მყუდრო ცირკის ბეგრა. ფინალისათვის



ფრაგმენტი ბალეტიდან „ჩვენი ფაუსტი“

მჭირდებოდა სხვადასხვა ჯურის ბრბო. ბრიუსელის უნივერსიტეტში მივაგენით ზანგსტუდენტებს, რომლებსთვისაც ნაკლებად რთულ მოძრაობებს ვამუშავებდი. დასში მყავდა იაპონელები. დღეს ყოველივე ეს, ცოტა არ იყოს, გულუბრყვილოდ გამოიყურება. საბედნიეროდ! მოვკვდებოდი, რომ არ არსებობდეს გულუბრყვილობა.

ბენდიერი ვიყავი. მყავდა ისეთი მოცეკვავეები, რომლებსაც ყველაფრის გაკეთება შეეძლოთ. გეგმა რომ დავამთავრე, ყოველი ნაწილის გასწვრივ ჩამოვწერე მოცეკვავეთა სახელები; გავანაწილე როლები, დარჩა მხოლოდ... ბალეტის დადგმა. ლოთარ ჰეფგენმა და პატრიკ ბელდამ პირველ ნაწილში ტანჯვა განმაცდევინეს. სწორედ ამას ვესწრაფოდი. სკერცოში ღუმანკა სიფნოსმა და პაოლო ბორტოლუციმ, ალისფერ-მოწითალო ტრიკოვებში, განასახიერეს ცეკვის სიხარული: მათთვის დადგი სუპერ ვირტუოზული ცეკვები, შემდეგი ადავიო სიყვარულს ეძღვნებოდა. ტანია ბარი და ხორხე ლეფფერი, თეთრ მაისურებში, სერიოზულნი იყვნენ. მეოთხე ნაწილი მზოური უნდა ყოფილიყო, ყვითელი! ჟერმინალ კასადო თითქოს კატაპულტირებული იყო მუსიკით. იგი იხმობდა წინამორბედი ნაწილის სოლისტებს. რუხ მოსასხამებში მიმაღული გუნდი უეცრად დგებოდა, ისვრიდა მოსასხამებს და მთლად ყვითელში რჩებოდა. დიახ, დიახ, დიახ. სწრაფად უნდა მომეკიდა ხელი მუშაობისათვის.

ჩვენ ყველგან ვაჩვენებდით „მეცხრეს“, იაპონიიდან რუსეთამდე. პუბლიკა აღფრთოვანებით ეგებებოდა. ყველაზე ჩქარა ისევ მე გავცივდი.

* * *

1966 წლის მარტში, სრულიად შემთხვევით, ისევ დაუბრუნდი ვებერნს. მთხოვეს ბალეტის დადგმა ბერგის „ლირიკული სუიტის“ მიხედვით პარიზის ოპერაში, უფრო ზუსტად, ამ ოპერის მოცეკვავეთათვის — ბონ ფუსა და ჟაკლინ რეიესათვის, რომლებიც ამ დადგმით სხვაგანაც უნდა გამოსულიყვნენ. არ მახსოვდა ეს ნაწარმოები. საყიდლად წავედი ფირფიტების უახლოეს მაღაზიაში („მეზონ ბლე“), ყურადღებით მო-

ვუსმინე ჩანაწერს ჩემს ბინაში პონ-დე-ლა-კარზე. მუსიკას ჩემში არაფერი მოგზავნიდა. ეს რაღაც სხვა რამ იყო. ეგვიპტეში ჩაის მოსადუღებლად და მექანიკურად გადვაბრუნე ფირფიტა. პირველივე ტაქტებმა გამაჩერა: ეს იყო ვებერნის კვარტეტი-ვაპირებელი საყიდლებზე წასვლას, გამოთავდა კბილის პასტა, საპარის, მაგრამ ვერ მოვწვდი მუსიკას, ვუსმენდი მანამ, სანამ არ დაიკეტა მაღაზიები. ჩემი ბინა მეექვსე სართულზე იყო. ოთახს ჰქონდა ფანჯარა მთელი კედლის გასწვრივ. იატაკზე გაწოლილს, მინაზე მხარშიდებულს შემეძლო თვალყური მედვენებინა გზაჯვარედინისათვის. ვუსმენდი ვებერნის მუსიკას, ვაკვირდებოდი გამვლევებს, მანქანებს, მწვანე სინათლეზე რომ იწყებდნენ სვლას: ქვევით მყოფი ადამიანების მოძრაობასა და მუსიკის მოძრაობებს შორის შეუწყვეტლივ იქმნებოდა სინქრონული მომენტები. ეს იყო ჩემს მიერ ნანახი და შემთხვევით დადგმული ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო ბალეტი!

მეორე დღეს ფირფიტა მივუტანე ლეოს — თეატრის ხმის ოპერატორს. მჭირდებოდა მაგნიტური ფირი, სასწრაფოდ უნდა დამეწყო რეპეტიციები.

ამ ბალეტს — ვებერნის „ოპუს 5“ — დონი ცეკვავდა მარი კლერ კარიესთან ერთად. პა დე დე. რომელიღაც მომენტში მომინდა მოქმედების გადატანა ვენეციაში, სადაც მუსიკამ მიმიყვანა. დონი წავალვდა მოცეკვავე ქალის ფეხს, და მისკენ ისე გადაიხრებოდა, როგორც გონდოლიერი ქავისი გონდოლისაკენ. დონი ანსახიერებდა ვენეციას მისეული ბარბაროსობითა და სინაზით.

შესანიშნავი იყო ჟაკლინ რეიე. ბონფუსთან ერთად რომ ცეკვავდა „ოპუს 5“-ში. სხეულით ავლენდა აზრს სიტყვისას „სული“.

„ოპუს 5“ ემოციური ნაწარმოები იყო. ოფლად ვიღვრებოდი ვებერნის კანტატაზე მუშაობის დროს. თვით ვებერნი ამ ნაწარმოებებს ერთ წერილში აღარებდა «*messa brevis*». ამ ბალეტზე მუშაობამ მიმიყვანა ყანართან, რომელსაც ინტერვიუში მოკლედ ვუწოდე „შეგნებულად გაწმენდილ ზედმეტობებისაგან“. აქვე ვლაპარაკობდი „განმუხტულ მუსიკალურ ატმოსფეროზე“.

აგრეთვე „სიმჭიდროვეზე, გკონომიურობაზე, სიმკაცრეზე“. მე ხშირად ვგრძნობ მათემატიკურად გამოზომილი ქორეოგრაფიის მოთხოვნებს, სადაც ყოველი პა ვამართლებულია მუსიკის გარკვეული ბგერით, ან სტუდიაში წინასწარ დამუშავებული სქემით. ეს ადვილი არაა, მაგრამ მიყვარს ჭიდილი საკუთარ თავთან, რომელსაც ვაძიებ სიმტკიცეს, სიზუსტეს, პურიზმს.

განვახლე „პიესები ორკესტრისათვის“, რომლებიც შევეართე „ოპუს 5“-თან და „კანტატებთან“, ასე შევძელი ვებერნისადმი მიძღვნილი საღამოს ანონსირება, ისევე როგორც ეს გაეთქვა სტრავინსკისათვის, მერე კი ყოველივე ამას ზურგი შევაქციე და თავფეხიანად ჩაეფედი რომანტიზმში, „რომეოსა და ჯულიეტაში“, ბერლიოზის მუსიკასა და ცხოვრებაში, დონს უნდა ეცეკვა რომეო.

ძალიან მიზიდავდა „რომეო და ჯულიეტა“ კონსტრუქცია, შექსპირის დრამაზე ოცნება ტალღებივით მაწყდებოდა ვიცნებობდი სურათებზე, რომელთა მონტაჟს მუსიკა ლამის კინემატოგრაფიული სიცხადით მოვაზობდა: დღესასწაული კაპულეტებთან, სიყვარულის სცენა, ჯულიეტას სამგლოვიარო კორტეჟი და ა. შ.

დაკავებული იყო დიდი დასი. ორ მთავარ როლზე დანიშნული მყავდა რამდენიმე შემსრულებელი. ეს ქმნიდა სირთულეებს, ვინაიდან ვმუშაობდი განსხვავებული სხეულისა და ქეუის პატრონებთან. უარესი სიფრთხილით მიხედვოდა ლავირება შურიანობის წყევლიადი...

პაოლო ბარტოლუციმ და ლაურა პრუნსამ მიაღწიეს უზალო ტექნიკას, სრულყოფილებამდე მიყვანილ შესრულებას. ხორხე დონი და იაპონელი მოცეკვავე ქალი ხიტამი ასაკავა ამდენად არ იყვნენ დარწმუნებული თავიანთ თავში. მათ არ გაუთვლიათ თავიანთი მოძრაობები, ვით „გეომეტრს კომპასი: ხელში“. მაგრამ ისინი მუშაობდნენ საოცარი უშუალობით, თავიანთი შესრულებით ავლენდნენ იმას, რასაც ზოგჯერ პერსონაჟის ფსიქოლოგიას უწოდებენ ხოლმე.

დონი შევეუფი ამ დადგმაში ისე, როგორც სახლში უშეებენ ხოლმე ახალ მოყვანილ ახალგაზრდა ცხოველს. მას არ შემოუბრუნებია სცენა, განსაზღვრული ორიენტირების მიხედვით. იგი ავლენდა სამყაროს.

აქტიორად იყო განჩინილი. ყმაწვილი იყო, როცა თამაშობდა ბუენოს-აირესის თეატრში. ძნელია მას რაიმე გამოსტყუო (დონი — აღიარებული პარაგონია) ერთხელ შევიტყვე თუ როგორ თამაშობდა ის პაკას „ზაფხულის ღამის სიზმარში“, სპექტაკლში, რომელიც იდგმებოდა ღია ცის ქვეშ, აქ მას ტარზანივით ისროდნენ ხის ტოტზე, პრემიერაზე მისთვის დენს დაურტყამს. ტოტი დაცემულა გაშიშვლებულ ელექტრონულ მეთულზე, მაგრამ ის მაინც აგრძელებდა თამაშს ანგარიშმიუცემლად. ვინცა დაუქარავას მხოლოდ სცენის დამთავრებისას, კულისებში, საშინლად შეწუხებულა, რადგან დარბაზში იმყოფებოდა მამამისი. სამი დღე დაუყვია საავადმყოფოში...

მას შემდეგ დონმა, ცხადია, მიაღწია წარმატებებს. წარმატებები? წარმოუდგენელია, რადგან დასაწყისში პატარ-პატარა, ადვილ როლებს ვაძლევდ, არ ვაძიებდები, რომ ეს როლები ყოველმხრივ საფუძვლიანად დამუშავებინა. შემსრულებელს უნდა უყვარდეს თავისი როლი სწორედ როლის გამო და არა ნაწარმოებში მისი მნიშვნელობის გამო. ყველაზე უკეთესი სტატისტიები გამოჩენილი მსახიობები არიან ხოლმე. ამა წარმოიდგინეთ კლასი, რომელიც რომელიმე ოპერაში სულ რაღაც ხუთი წუთით გამოჩნდება და ისიც სუბრეტკას როლში. მხოლოდ ის მიიზიდავს ყურადღებას, სხვა არავინ მიიპყრობს მზერას.

საბრძოლო ნათლობა დონმა მიიღო დივერტისმენტში, სადაც იგი ეცეკვდა სხვა ოთხ მასზე უფრო ცნობილ მოცეკვავესთან ერთად. შემდეგ წავიდა კანში, რათა ემუშავა როზალა ხაიტაურთან, შესანიშნავ პედაგოგთან, რომელმაც დაუსვა პლუსი მის ხელ-ფეხს... მანვე ასწავლა დონს დისკოპლინის, შრომის ფასი, მუშაობის განაწილება, სულისა და სხეულის ერთდროული დაძაბვა.

ერთხელ, კუთხეში მიმჯდარი დონი ლექსების კრებულს კითხულობდა. წამოდგა და თითოთი მიმანიშნა სტრიქონზე: „დისციპლინა, ისევე როგორც შენ, სისხლს მიშრობს“.

მოკლედ რომ ვთქვათ, დონი თავდაუზოგავად მუშაობდა. უამისოდ შორს ვერ წახვალ ეს მას სულ უფრო მეტად ესმოდა.

ამას მთელი არსებით გრძნობდა. მუშაობა შთაგონებდა, აღლევებდა, თუმცა დღემდე არ ვიცი საიდან მოდის საკუთრივ შთაგონება. დონი თავის როლებს აშალაშინებდა სცენაზე, ყოველ საღამოს, ინსტინქტურად, რაც სათავეს იღებს იმ შორეული ბავშვობიდან, რაზეც ის არასოდეს ლაპარაკობს. მე მხოლოდ ის შევიტყვე, რომ ზოგჯერ დონი ეხმარებოდა დედას გალანტერიულ მალაზი-აში, მაგრამ როდის იყო ეს ან რამდენ ხანს ვლის მქონე მოცეკვავესთან.

რომელს როლს ვაძლევდი, ვამაყობდი, რომ მიწევდა თანამშრომლობა დიდი მომავლის მქონე მოცეკვავესთან.

პატრიკ ბელდამ შეასრულა მერკუციოს როლი: ის მეგობრობას ანსახიერებდა. პატრიკის სიწმინდე, პირველ რიგში, მეგობრობის მისეულ გაგებაში ელინდებოდა. მისი ძალა მელანდებოდა მეგობრობაში, მუშაობის დროს უნდა მქონდეს ადამიანზე გარკვეული წარმოდგენა. ვფიქრობდი: „პატრიკი — ეს მეგობრობაა!“! იმ იზაღებოდა საჭირო პა (ისეთი, ძნელად რომ იზადება!). დანარჩენი თავისთავად მოდის (როცა ყველაფერი რიგზეა!).

მაგრამ მაინც არაფერი გამომივიდა. პრემიერის წინ — გენერალურზე ითვლებოდა, რომ ყველაფერი მზადაა. მოდის გასინჯვა. მაგრამ მე ძალიან მომწყინდა ამ გრძელი ბალეტის ყურება, არა, ეს არაა ჩავარდნა — ეს უარესია — ბანალურობა.

შემსრულებლები ზუსტად მუშაობდნენ. ექრმინალ კასადო ქმნიდა გაბორტებული ტიბალდის სახეს. ლაურა პრუნსა ანსახიერებდა ისეთ ჭულიეტას, რომელსაც თვით ბერლიოზი შეიყვარებდა. სამეჯლისო კოსტიუმები თავად დიაგილევისა კი შეშურდებოდა. პირადად ჩემთვის ეს მოსაწყენი იყო. საქმის გამოსასწორებლად მხოლოდ ერთი დღელავე გვქონდა.

პირველ რიგში ვთხოვე მორის გიუსმანს მოეცა სცენიდან ორკესტრისა და გუნდის გაყვანის უფლება. ეს ართულებდა და ანელებდა სიტუაციების გარდაქმნას.

მუსიკაში კუბიურები გავაკეთე. დაეუმატე პროლოგი, სადაც მთელი დასი სარეპეტიციო კოსტიუმებში გამოდიოდა. ესენი იყვნენ მოცეკვავეები, რომლებმაც ჯერ არ იცოდნენ თავთავიანთი როლები. შემოდის

ბალეტმისტიერი (ჩემს თავზე მოვახსენებთ) და ეძებს მათ შორის რომელს, ჭულიეტას, აურზაური კლებულობს: იწყებენ დანაწევრებაზე აგრეთვე ფინალი — ავიღე ზარბაზნების გრუხუნი, ყვირილი, ჩაეწერე ხმა, რომელიც ღრიალებს: „გოყვარდეთ, ნუ იბრძვით!“: ჭაბუკები და ქალიშვილები, რომლებიც სულ ცოტა ხნის წინ მიისწრაფოდნენ აღორძინების ეპოქის მეჯლისზე, კვლავ უბრუნდებიან თავიანთ თავებს, დღევანდელ ჭაბუკებსა და ქალიშვილებს, ანსახიერებენ მათუბებელთა დებასა და ძმებს. ქორეოგრაფია უცვლელია: გადავასხვადერე მხოლოდ კონსტრუქცია და გავფართოვე ნაწარმოების დედაზრი, ბოლოს და ბოლოს დამეფულა გრძნობა იმისა, რომ სამეფო ცირკში, მასურბელის მოსვლამდე ერთი საათით ადრე, როგორც იქნა რაღაც შეექმენი (ცული თუ კარგი — ამაში არაა საქმე). ეს არ იყო მხოლოდ რეპერტუარის გაფართოება ერთი ზედმეტი საბალეტო სპექტაკლით.

მსგავსი რამ განვიცადე „ბახტისთან“ დაკავშირებით ავინიონის ფესტივალზე. ორჯერ ვიყავი ინდოეთში. ამ მოგზაურობებმა შეცვალა ჩემი წარმოდგენების ნაწილი, ზოგშიც დამარწმუნა. გამოვიყენე ინდური მუსიკა, ინდური ექსტები: ვუყურებ ყოველივე ამას და კვლავ თვალს მჭრის ბანალურობა. ეს მაგონებს ლექციას „მოგზაურობათა სამყაროში“, რომელსაც ახლავს დიაბოლიტივების ჩვენება. უკანასკნელ მომენტში მოცეკვავეებს, კრიშნას თუ შივას რომ ანსახიერებდნენ, შევეერთე დასავლეთის თაყვანისმცემლები, ჭინსებიანი ყმაწვილები. სწორედ ამ კონტრასტს უჭირავს ეს ბალეტი.

გვევლის სწორედ ეს კონტრასტი, თუ გნებავთ შოკი. ჩვენ ვიხრებით დრამისაკენ, მაგრამ ზოგჯერ შოკის შემეწეობით ვეზიარებით ხოლმე ჭეშმარიტებას. ადამიანი თვითონ როდი ვითარდება. ის გაუთავებელი შოკების მეშვეობით იგებს ცხოვრების აზრს. დიახ, ადამიანი იზრდება, ჭკვიანდება თუ სულელდება შოკების წყალობით.



მსახიობის რამსაქელი

ნათელა ურუშაძე

მსახიობისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანი მზა სცენური სამოსელისათვის თეატრში არსებობს საგანგებო საცავი. მას გარდერობი ეწოდება და საკუთარი მზრუნველიც ჰყავს. მაღალი კულტურის თეატრში ყოველდღიურად ზრუნავენ გარდერობში დაცულ სამოსელზე: მაშინაც, როდესაც სპექტაკლი ცოცხალია და ჩართულია მიმდინარე რეპერტუარში და მაშინაც, როდესაც ის ისტორიის კუთვნილებად იქცევა. რეპერტუარიდან ამოღებული სპექტაკლის გმირთა სამოსელის ბედი სხვადასხვანაირად წყდება: ზოგი მუზეუმს გადაეცემა, როგორც ძვირფასი ექსპონატი-რელიქვია, ზოგი შეიძლება გადაეცეთდეს სხვა სპექტაკლისათვის, ზოგი უცვლელადაც გამოადგეს ახალს. მაგრამ სანამ სპექტაკლი ჩართულია მიმდინარე რეპერტუარში, გარდერობსა და მსახიობს შორის ავშორის აწყარებს სპექტაკლის კიდევ ერთი ძალზე მნიშვნელოვანი უჩინარი მონაწილე — ჩამცემი.

ის მსახიობზე ადრე მოდის როგორც დილის, ისე საღამოს სპექტაკლისათვის, რადგან საჭირო სამოსელი გარდერობიდან საკაზმულოში გადმოიტანოს, შეამოწმოს ყველა წერილმანი, მოაწესრიგოს.

ზოგ სპექტაკლში მსახიობი რამდენჯერმე იცვლის სამოსელს. არაა გამორიცხული, რომ ეს შეცვლა მოქმედების მსვლელობის დროსაც იყოს საჭირო. ვერცო ანჯაფარიძის კლეოპატრა, მაგალითად, თითქმის მთელი სპექტაკლის მანძილზე სცენაზე იყო. არც ერთი, თუნდაც შედარებით „მშვიდი“ ეპიზოდი მის ამ გმირს არ ჰქონია: ყოველი ახალი სურათის წინ კლეოპატრა იცვლიდა კაბასაც, ფეხსაცმელსაც, თავსამკაულსა და

სხვა წერილმან სამკაულებსაც კი. საკაზმულოში შესვლისა და მშვიდად გადაცმის შესაძლებლობა გამორიცხული იყო, რადგან დრო — წამებია, ამიტომ სამოსელის შეცვლაც იქვე კულისებში მიმდინარეობდა. ეს წამები უკიდურესად დაძაბული იყო მსახიობისთვისაც და ჩამცემისთვისაც, ვინაიდან ნამდვილად არსებობდა სცენაზე დაგვიანებით გასვლის საშიშროება. ასეთ შემთხვევებში ჩამცემლის პროფესიონალიზმი, სისწრაფე და ხელმარჯვეობა, ცხადია, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. მით უფრო, რომ ზოგიერთი მსახიობი სამოსელს, მის ცალკეულ ნაწილებს, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს როგორც შინაგან ძალთა მოქმედებაში მომყვან საშუალებას, აუცილებელს თავისებური შინაგანი მომართვისათვის. ასე მაგალითად, ს. თაყაიშვილის ოლა ბებიას სპექტაკლში — „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ გრძელი შავი კაბის ქვეშ ასეთივე გრძელი თეთრი პერანგი ეცვა, სოფლელი მოხუცები რომ ატარებდნენ იმ დროს. ერთ-ერთ წარმოდგენაზე ჩამცემლმა სხვა პერანგი დახვედრა და მსახიობმა იმ დღეს ცუდად ითამაშა.

კარგ ჩამცემს მსახიობის ხასიათიც შესწავლილი აქვს — თეატრში არა ერთი ჩამცემელია და ყოველ მათგანს მსახიობთა გარკვეული ჯგუფი ახარია. ამიტომ მათ კარგად იციათ ამ ჯგუფში შემავალი თითოეული მსახიობის ხასიათი — ვის რა უწყობს ხელს შემოსვის დროს, უშუალოდ სცენაზე გასვლის წინ და რა — უშლის... ყოველი მსახიობი ამ თვალსაზრისითაც თავისებურია. ეს თავისებურება სწორედ ჩამცემლთან ურთიერთობაში ვლინდება: ვინ რანაირად აწარმოებს გმირის სამოსელით შემოსვას? შეუძ-

ლია თუ არა ამ დროს სხვა რამ სავანზე საუბარი. თუ მდუმარებას არჩევს? ზოგს თურმე მოთხოვნილებად აქვს ქცეული სცენაზე გასვლამდე, უკვე შემოსილი, ცოტა ხანს მარტო დარჩეს... ზოდა, კარგმა ჩამცმელმა ისიც იცის, თუ როდის დადუმდეს, როდის გავიდეს საჯახულოდან...

მსახიობებს გმირის სამოსელთან შეხვედრაც თავისებური აქვთ და მასთან განზორბაც: ზოგი სპექტაკლის დამთავრებასთან ერთად სამოსელისადმი ინტერესსაც კარგავს, ზოგი ყველაფერს თვითონ მოაწესრიგებს და ჩამცმელს ისე გადასცემს... და ვინ იცის, კიდევ რამდენი რამ საინტერესო შეიძლება შევიტყუოთ მსახიობის შესახებ მისი ჩამცმელისაგან...

მსახიობის სცენური სამოსელით შემოსვა არ არის მექანიკური სამუშაო; ჩამცმელი მსახიობის მეგობარია, ახლობელი ადამიანი, რომელიც ძალიან სჭირდება შემოქმედების წუთებში. ასე რომ არ იყოს, მსახიობთა მოვონებებში ვერ ამოვიკითხავდით ამგვარ სტრუქტურებს:

„...იბნენის ნორა იხდის თავის სამასკარადო კოსტიუმს და იცვამს უბრალო სამგზავ-

ვერიკო ანჯაფარიძე — ივლითი. მარჯა-ნიშვილის თეატრის ჩამცმელი — თამარ ზერგვევა



რო კაბას, რათა სამუდამოდ დასტოვონ თავისი ქმრის სახლი. სამი წუთის შემდეგ ის გამოჩნდება სცენაზე იმისათვის, ვინც მდუმარდამოდ გამოემშვიდობოს თავის ადრინდელ ცხოვრებას. სამოსელის ამნაირ შეცვლაში აუცილებელია არა მარტო მარჯვე ხელები, არამედ სპექტაკლის თანამონაწილე, რომელსაც შეგნებული აქვს გმირის ცხოვრების ამ მომენტის მთელი მნიშვნელობა. ასეთი თანამონაწილე იყო ჩემთვის ჩამცმელი ალექსანდრა სიმონის ასული ბრისკინა. ძნელია გადაჭარბებით შეაფასო იმ დახმარების მნიშვნელობა, რომელსაც ის მიწევდა, ამიტომ დიდხანს მენტარებოდა მისი ნიჭიერი ხელები, როცა სხვა თეატრში გადავედი მუშაოდ...“

ახლა წარმოვიდგინოთ, რაოდენ საჭიროა ჩამცმელის დახმარება, როდესაც მსახიობი სპექტაკლის განმავლობაში ოთხჯერ იცვლის, თანაც ისტორიულ ტანსაცმელს!

ს. ზაქარიაძის მოგონებიდან: „რუი ბლაზში“ ოთხი სამოსელი მქონდა გმირის ცხოვრების თანდათანობითი ცვლის შესაბამისად. თავდაპირველად ჩემი გმირი შეუმჩნეველი ადამიანი უნდა ყოფილიყო, უმნიშვნელო. ამის ხაზგასასმელად მხატვარმა ელენე ახვლედიანმა შეუსაბამო ზომებით გამოჭრილი სამოსელით შემოსა. ამით ფორმა დამიკარგა...

დანარჩენი სამი კოსტიუმი, პირიქით — რუი ბლაზის დიდებულების, მისი ვაჟაკობის და კეთილშობილების გამომხეურებას ემსახურებოდა. ასე იყო ესკიზზე, ასე იყო ჩემზედაც.

განსკუთრებით მიყვარდა ჩემი უკანასკნელი შავი სამოსელი ბოლო მოქმედებაში. სევდის მომცველი იყო იგი. საკმარისი იყო ჩამეცვა, რომ განსაკუთრებული, ფაქიზ სევდა დაისადგურებდა ხოლმე ჩემში. ამ სიფაქიზეს მოითხოვდა როგორც ფაქტურა კუსტიუმისა (შავი ხავერდი), ისე ის იშვიათი გემოვნება, რომელიც ამ სამოსელის ყოველ ნაოქში იგრძნობოდა. გაუნძრევლად რომ ვყოფილიყავი, ისეთ ხაზებად იშლებოდა ჩემი კონტური და მოსასხამი, რომ ჩემზე ადრე, პირველნი იწყებდნენ საუბარს ჩემი გმირის შესახებ. ბუნებრივ მკვეთრი

¹ С. Г. Цианитова, Жизнь театра. Детская литература, 1963, стр. 127.

მოდრობის და მიმოხრის მსახიობს რუი
ბლაზისათვის სირბილე და სათნოება მჭირ-
დებოდა. როგორ მშველდა ელენეს კოს-
ტიუმი! უხეშობის საშუალებას არ მაძლევ-
და, ჩემდა უნებურად, სულ უბრალო მოძ-
რობის წყალობით, შორეული წარსული-
სათვის დამახასიათებელ, იშვით მონახაზებს
ქმნიდა უსასრულო მრავალფეროვნებით. ასე
მეტყველებდა ელენე ახვლედიანის კოსტიუ-
მი ხან ჩემთან ერთად, ხან უჩემოდ და შე-
უმჩნევლად მეხმარებოდა...”

როგორ მოვლა-პატრონობასა და ზრუნვას
ითხოვს ასეთი რთული და მსახიობისათვის
ესოდენ მნიშვნელოვანი სცენური სამოსე-
ლი!

მრავალი წლის განმავლობაში მუშაობდა
რუსთაველის თეატრში ჩამცელი ტ. ნიკიტინა.
კარგად მახსოვს ეს მაღალი, გამხდარი
ქალი. მის უბანზე მუდამ ვანსაცვიფრებელი
წესრიგი იყო: მორიგი სპექტაკლისათვის
საჭირო ყველა სამოსელი დროულად მოტა-
ნილი გარდერობიდან და მოთავსებული იმ-
გვარი თანმიმდევრობით, მის მიწოდებაზე
მსახიობისთვის ერთი ზედმეტი წუთის
დახარჯვაც რომ არ ყოფილიყო საჭირო. და
მიუხედავად ამისა, მთავარი მაინც ის იყო,
თუ როგორ ეხმარებოდა ტ. ნიკიტინა მსახი-
ობს შემოსვაში, როგორ უკრავდა ზაფთას,
თასმას, როგორ უსწორებდა საყელოს... ხო-
ლო თუ მოქმედების მსვლელობით მსახიობს
რაიმე საჭიროებისათვის სცენიდან კული-
სებში გასვლა უწევდა, იქ მას ელოდებოდა
ტ. ნიკიტინა — უხმო, ჩუმი მეგობარი. არ
იყო საჭირო სავანგებოდ მისდამი თხოვნით
მიმართვა, რაიმეს შეხსენება. მან თვითონ
იცოდა ვისთვის რა უნდა გაემზადებინა:
ხელსაბოცი ოფლით შენამული სახისათვის,
ნივით, რომელიც ერთი წუთის შემდეგ დას-
ჭირდება გმირს სცენაზე, თბილი სასმელის
ერთი ყლუბი გადაღლილი სახმო სიმებისათ-
ვის... მხოლოდ გაცეხებას შეიძლება მისცე-
მოდა იმის გამო, თუ როგორ ეკავა ტ. ნი-
კიტინას ანთებული პაპიროსი აკაკი ხორა-
ვასთვის, რომ მწვეულ მსახიობს ერთხელ
მაინც შეესუსთქა უკვე მონატრებული ნი-
კიტინი, როდესაც მისი ოტელო ან დიდი
ხელმწიფე ერთი წუთით კულისებში აღ-
მოჩნდებოდა.

რამდენი ამგვარი მოგონება არსებობს თ.
სერგეევაზე, რომელიც ორმოცი წელია



თელავის თეატრის გარდერობის გამგე ნ. მოდუბაძე

მარჯანიშვილის თეატრში ასრულებს ამ სა-
პატიო მოვალეობას, ის აცმევდა ე. ჩერქე-
ზიშვილს, ვ. ანჯაფარძეს, შ. ღამბაშიძეს,
გ. შავგულიძეს, ვ. გომიანიშვილს, დღეს — ს.
ჭიათურელს, თ. მეღვინეთუხუცესს, გ. ბერი-
კაშვილს, კ. მახარაძეს...

თ. მეღვინეთუხუცესის ნამუშობიდან: „ ჩემი
საგრიმოროს პირდაპირაა ქ-ნ თამარის
ოთახი, სადაც მიმდინარე რეპერტუარის
სპექტაკლებისთვის საჭირო ტანსაცმელი
ინახება. ის ჩვენზე ადრე მოდის თეატრში,
წესრიგში მოიყვანს სპექტაკლისათვის გან-
კუთვნილ სამოსელს, გაანაწილებს საგრი-
მოროს ოთახებში (ასეთი ხუთი ოთახია მას-
ზე დაქვემდებარებული), გარკვეული თან-
მიმდევრობით დაჰკიდებს. ჩვენ რომ მო-
ვალთ, ტანისამოსის მორგებაში გვეხმარება.
მერე შევა თავის ოთახში, სათვალეს მოირ-
გებს და ჩაულრმავდება ან წიგნს, ან პრესას.
არის ასე ჩუმად, თავისთვის მანამ, სანამ
მსახიობს უკვე სპექტაკლის მსვლელობის
დროს არ დასჭირდება გადაცმა. იშვიათად
მსახიობთა ფოიეშიც გამოჩნდება. — იმ
შემთხვევაში, თუ ძალზე საინტერესო გადა-
ცემა ტელევიზიით და სპექტაკლისაგან თა-
ვისუფალი მსახიობების ხმაურმა მიიქცია მი-
სი ყურადღება.

დამთავრდა წარმოდგენა, ქ-ნი თამარი
მუდამ ჩვენზე გვიან მოდის ხოლმე შინ —
ხომ უნდა გაიტანოს ზოგისაგან დაუდევრად
მიყრილ-მოყრილი, ზოგის მიერ კი საკიდზე
ჩამოკიდებული ტანისამოსი... ასე ყოველ
დღე, წლიდან წლამდე, მთელი სიცოცხლის
მანძილზე.



მარჯანიშვილის თეატრის გარდერობის გამგე — ნატა ჭიაჭიანი. ვერიკო ანჯაფარიძის უკანასკნელი კოსტიუმო ჩაიბარა არქივში

წინათ ქ-ნ ვერიკოსა და ბ-ნ ვასო გოძი-
აშვილს ეხმარებოდა, უდვილბდა შრომას,
მის ოთახში კედელზე აკაკი კვანტალიანსა
და ძია შაშო გომელაურთან ერთად გადა-
ღებული სურათი ჰკიდია. ალბათ, არაა ეს
შემთხვევითი. ვფიქრობ, ამ ორი მსახიობის
განუყრელი მეგობრობა, მათი იუმორი და
სიტბო განსაკუთრებით ძვირფასია ქ-ნი თა-
მარისათვის. ახლა ჩვენ გვივლის, ჩვენ
გუპატრონობს.

რა ოსტატია იმ დროს, როცა სწრაფად

რუსთაველის თეატრის გარდერობის
გამგე — ეკატერინე გულიევა



გვიწევს გადაცმა! როგორი დამამაჟორებე-
ლი?

ჩვენ? ჩვენ რას გავიღებთ სწავლაზე?
პრემიერაზე ჩვენთვის მორთმეულ ყვავი-
ლებს თუ გავუნაწილებთ, ეს არის და ეს...
რა თქმა უნდა აკლია ჩვენი ყურადღება და
გულის სიტბო... მაგრამ თეატრი ხომ ჩვენი
საერთო სახლია და განა შინაურები სიყვა-
რულს ვუხსნით ერთმანეთს? ეს ხომ თავის-
თავად იგულისხმება. ერთმანეთის გარეშე
არც შეგვიძლია და არც ვვარგავართ. ახლა
მომეცა საშუალება და ვუცხადებ ქ-ნ თა-
მარს ჩემს უღრმეს პატივისცემასა და მად-
ლობას.

ჩვენ თვალწინ დიზარდნენ მისი შვილები,
მერე შვილიშვილებიც. ღმერთმა უბედნი-
ეროს მისი მომავლები, თვითონ მას კი ხან-
გრძლივ, ჯანმრთელ სიცოცხლეს ვუსურვებ.
ფასადუღებელია მისი ამაგი ჩვენს წინაშე“.

ს. ჭიაჭიანის მოგონებებიდან: „ალბათ,
დედის რძესთან ერთად შვეიცისხლბორცე
სიყვარული ხელოვნებისადმი, თეატრისად-
მი, კონკრეტულად მარჯანიშვილის სახელო-
ბის თეატრისადმი. ამაში არაფერია გასაკვი-
რი იმიტომ, რომ მე, შეიძლება ითქვას, ამ
თეატრში დავიბადე, ყოველ შემთხვევაში,
რომ გავიზარდე, ეს კი უტყუარია. და ჩემს
მასსოვრობაში მარჯანიშვილის თეატრი უც-
ვლელადაა დაკავშირებული ტანდაბალ სან-
დომიან ქალთან, ურთმლისოდაც, როგორც
მაშინ მეჩვენებოდა, დედაჩემს ერთი წუთი
გაძლება არ შეეძლო, რადგან სულ „თამარს“
ვაიძახოდა. შემდგომ თამარი ანუ ქ-ნი თა-
მარ სერგეევა ჩემთვის დეიდა თამარად
იქცა და დედის ჩათვლით სულ „დეიდა
თამარს“ ვაკვივი. ნამდვილად ვერ წარმომი-
გენია მარჯანიშვილის თეატრში ჩემი არსე-
ბობა თამარის გარეშე.

თითქმის ოცდაათი წელია, რაც ის მარ-
ჯანიშვილის თეატრშია. ამ ხნის მანძილზე
ვის არ შეხვედრია, ვის არ დახმარებია მისი
ხელი — ლიზა ჩერქეზიშვილს, შალვა ღამ-
ბაშიძეს, სესილია თაყაიშვილს, სერგო ზაქა-
რიაძეს, სანდრო უორჟოლიანს, კაკო კვან-
ტალიანს, პიერ კობახიძეს... ვწყვეტ ჩამოთ-
ვლას, მეშინია ვინმე არ გამომრჩეს... ასე
რომ დეიდა თამარის სახით ჩვენ შორის
დადის მარჯანიშვილის თეატრის ცოცხალი
ისტორია. როგორ უყვარს მსახიობი, რო-
გორ პატივს სცემს, როგორ განიცდის, თუ

იმდენადაა დაკავებული კულისებში, რომ არა აქვს შესაძლებლობა სპექტაკლს პარტერიდან, უფრო სწორად იარუსიდან უყუროს; ის ხომ ამით ცოცხლობს, მიუხედავად იმისა, რომ სამი შვილის დედაა და ექვსი შვილი-შვილის ბებია.

საყვარელო დედა თამარ! დიდხანს იცოცხლე, დიდხანს იყავი ჩვენთან, ღმერთმა გაგიზარდოს შენი მშვენიერი შვილიშვილები. შენისთანა ჩუმი, „ჩრდილში“ მდგომი ადამიანები ქმნიან თეატრს. რომ იცოდე, რამდენი რამაა დამოკიდებული შენზე, შენ ღიმილზე: ადამიანს ხომ ბევრი არ სჭირდება იმისთვის, რომ ხასიათი ან გაუფუჭდეს, ან გაუკეთდეს, მსახიობებს კი ნერვები მთლად გაშიშვლებული გვაქვს. ამიტომ ვარ შენი მადლობელი, მადლობელი ვარ შენი ტკბილი ხელებისა და ალერსიანი ღიმილის, შენი სიკეთისა და შენი სიყვარულის. იხარე, დედა თამარ. შენი სოფიკო“.

რუსთაველის თეატრში დღეს სხვადასხვა თაობის რამდენიმე ჩამცმელი მუშაობს, მათ შორის მ. კალანდამე, მ. ლობჯანიძე და სხვანი.

დასრულდა წარმოდგენა, დასრულდა მსახიობის შემოქმედება. იგი ეთხოვება თავის დღევანდელ გმირსაც და მის სამოსელსაც. წვიდა მაყურებელი, წვიდა მსახიობი. არ წასულა მხოლოდ ჩამცმელი. მსახიობზე მეტ ხანს რჩება იგი გმირის ტანსაცმელთან — მოაწესრიგებს, ვასუფთავებს და მოათავსებს იმ საცავში, სადაც მუდმივ ბინადრობს მსახიობის მომლოდინე ათასნაირი თეატრალური სამოსელი.

აქ უკვე მისი პატრონი გარდერობის უფროსია; სწორედ უფროსი, მზრუნველი და არა მეთვალყურე: ის ამოწმებს ყველა სამოსელს, შეავსებს ხარვეზს და ისე მოათავსებს მისთვის განკუთვნილ ადგილზე. ასე ზრუნავდა მისთვის მინდობილ თეატრალურ ტანსაცმელზე მარჯანიშვილის თეატრში ვარია ჯიოევა, ზოგჯერ ბრძოლაც უხდებოდა — ვერავითარი ძალა ისტორიულად ძვირფას სამოსელს გარდერობიდან ვერ გაიტანდა და სხვა დანიშნულებით ვერ გამოიყენებდა: აღარარსებული სპექტაკლების გმირთა სამოსელი, ვითარცა ძვირფასი სახსოვარი, ისე ინახებოდა თეატრის გარდეროში იმ დროს. ამიტომაც იყო ეს საამქრო თავისებური მუზეუმი, სცენის ხელოვნების განქველდობათა საცავი.

აკაი ხორავა —
ოტელიო



დღეს ვ. ჯიოევას ადგილზე მარჯანიშვილის თეატრში ნ. ჭიკაძეა, რუსთაველის თეატრში ეკ. გულიევა თავის შვილსა და, ალბათ, მემკვიდრესთან — ც. პალავაშვილთან ერთად. თელავის თეატრში ნ. მოღებაძე, რომელიც ოროციზე მეტი წელია ამ საქმეს ემსახურება. მთლიანად ვაქვეყნებ ქ-ნ ნინოს წერილს, რომელშიც ნათლად ჩანს თეატრის გარდერობის მზრუნველის საქმიანობაც და საქმისადმი ამ უხუცესი მანდილოსნის დამოკიდებულებაც:

„დავბადე 1912 წელს თელავის რაიონის სოფელ შალაურში. 19 წლისა ვიყავი, როდესაც ოჯახს მოვეყიდე. სულ მალე ჩემი მეუღლე სამამულო ომში გავიწვიეს. დამრჩა ორი მცირეწლოვანი ბავშვი. გამიჭირდა ოჯახის შენახვა. ვადავწყვიტე სადმე მუშაობა დამეწყო. თელავის სახელმწიფო თეატრში მიმიღეს უფროს მეგარდერობედ. მუშაობა დავიწყე 1946 წლიდან. იმ დროს თეატრის დირექტორად მუშაობდა ვ. ჩელთის-პირელი.

თეატრში ყველა გულთბილად შემხვდა და მეც კმაყოფილი დავრჩი. ჩემი მეუღლე ომიდან აღარ დაბრუნებულა. ოჯახური მდგომარეობა მას შემდეგ, რაც მუშაობა დავიწყე საგრძნობლად გამოსწორდა. მყავს ორი ვაჟიშვილი, შვილიშვილები და შვილთაშვილებიც. უკვე 42 წელია, რაც თეატრში ვმუშაობ, საკუთარი ოჯახივით შევეთვისე მას, ჩემი სიცოცხლე თეატრის გარეშე

ვერ წარმოიდგენია. მართალია, მოვეუცდო, მაგრამ ამას ვერც კი ვგრძნობ, რადგანაც ძალიან მიყვარს ჩემი საქმე. თითოეული კოსტიუმი რომელიღაც მსახიობსა და სპექტაკლს მაგონებს. დღე არ გავა, რომ არ გამახსენდნენ აწ განსვენებული ჩვენი მსახიობები და ჩემი მოგონების საგნად არ იქცეს მათი ლამაზი და ბობოქარი ცხოვრება. თითქოს ისევ ველოდები თ. ბურბულთაშვილს, დ. სხირტლაძეს, ვ. ჩელთისპირელს, ა. კუპატაძეს, პ. ახვლედიანს, ლ. მარკოზაშვილს, ე. მოსევზილსა და სხვებს. მათი გმირების კოსტიუმებს ახლაც ვუფროსილდები: არ მინდა ვინმემ დახიოს. გადააკეთოს ანდა თეატრის გარეთ ათხოვონ ვისმე. მათზე მოგონებებით ვცოცხლობ. მქონდა ბედნიერება ჩვენთან საგასტროლოდ ჩამოსულ ქ-ნ ვერიკოს მოვმსახურებოდი, ბ-ნ ვასო გოძიაშვილს, რომელმაც მეფე ერეკლე ითამაშა „მაია წყნეთელში“. ქ-ნ ნ. მაჭუარიანს, რომელიც ჩვენთან რეჟისორად და მსახიობად მუშაობდა. იგი ტანსაცმლის მოწესრიგებაში ისეთი მკაცრი და მომთხოვნი იყო, რომ ყოველი მისი კოსტიუმი ჩემი პირველი საზრუნავი ხდებოდა. როგორი სიყვარულით ვიგონებ ნიჭიერ და მოუსვენარ მსახიობს ეკატერინე ვერულაშვილს, რომელიც ხანგრძლივად მუშაობდა ჩვენთან. უზომო იყო ჩემი მოკრძალება მხატვარ ელენე ახვლედიანის მიმართ, რომელმაც ჩვენთან გააფორმა „ანჯელო“. მსიამოვნებდა მისი ესკიზებით შერჩეული და შეკერილი კოსტიუმები. ასევე სიამოვნებით მინდა გაეხსენო მხატვრები ი. პეტრაიტისი, ი. ხუროშვილი, ვ. დონდოლაძე და შ. ხუციშვილი, მათთან მუშაობა ჩვენს თეატრში.

უზომოდ მიყვარს ჩემი საქმე. მართალია, წლები მომემატა. მაგრამ ისეთი საინტერესო და შინაარსიანი საქმით ვარ დატვირთული, რომ სიბერესაც ვერ ვგრძნობ. ჩემი ხანგრძლივი შრომა დააფასა მთავრობამ, თეატრის ხელმძღვანელობამ და 1987 წ. 15 თებერვალს მომანიჭეს საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მუშაკის წოდება, რისთვისაც უდიდესი მადლიერების გრძნობით კვლავ განვაგრძობ ჩემს საყვარელ საქმიანობას.



ცნობილი პოლონელი რეჟისორი

გროტოვსკი თანამედროვე მსოფლიო თეატრის არა მხოლოდ ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული, თვითმყოფადი ხელოვანია, არამედ გარკვეული თვალსაზრისით, რეფორმატორიც. მისი თეატრალური პრაქტიკა ეფუძნება თეატრის არსებითად ახალ, მისეულ თეორიასა და მსახიობის აღზრდის უაღრესად საინტერესო მეთოდოლოგიას. 1975 წელს დიდ ბრიტანეთში გამოვიდა ე. გროტოვსკის წიგნი „ლარიბი თეატრისაკენ.“ რომელშიც თავმოყრილია რამდენიმე ინტერვიუ რეჟისორთან, წერილები თეატრზე მისი მეთოდისა და მხატვრული პრინციპების განმარტება. გროტოვსკის მიერ დადგმული სამი სპექტაკლის აღწერა საშუალებას აძლევს მკითხველს რამდენადმე ნათელი წარმოდგენა იქონიოს რეჟისორის ხელოვნების თავისებურებაზე.

ვეფიქრობთ, ჩვენს მიერ ამ წიგნიდან ამოკრებილი და თარგმნილი მასალები იმსახურებს ხელოვნების სპეციალისტთა ყურადღებას.

ვიდრე ე. გროტოვსკის შემოქმედებით პრინციპებისა და მეთოდების შესახებ საუბარს დავიწყებთ, მართებული იქნება ორიოდე სიტყვით შევეხოთ მისი ბიოგრაფიის ზოგიერთ ფაქტს. იგი დაიბადა 1933 წელს, ქალაქ ეშვოვში. 1951-55 წლებში კრაკოვის სახელმწიფო უმაღლესი თეატრალური სკოლის სამსახიობო ფაკულტეტზე სწავლობდა, შემდეგ კი ერთი წლის მანძილზე მოსკოვის ა. ლუნაჩარსკის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ხელოვნების ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე. 1956 წლიდან იგი სწავლის გასაგრძელებლად კვლავ კრაკოვს უბრუნდება. აღსანიშნავია ისიც, რომ ჯერ კიდევ სწავლის წლებში ე. გროტოვსკი ეწვია ჩინეთს, მონაწილეობდა ავინიონში — ეან ვილარის, ხოლო პარაღში ემილ ფრანტიშეკ ბუარიანის სემინარების მუშაობაში. 1959 წელს პოლონეთის პატარა ქალაქ ოპოლეში ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსის ლიუდვიკ ფლაშენის დახმარებით გროტოვსკიმ შექმნა თეატრი-ლაბორატორია, რომელმაც 1965 წელს საუნევერსიტეტო ქალაქ ვროცლავში გადაინაცვლა. ამგვარად, ჯერ კიდევ სწავლის პროცესში ე. გროტოვ-

უაი გროტოვსკის „ლარიზი თეატრისაკენ“

თინა თოფურაძე

სკის ინტერესები მიმართულია როგორც ევროპული, ისე აღმოსავლური თეატრალური კულტურისადმი. რეჟისორი ცდილობს ამ კულტურათა თავისებურებების ღრმა წვდომას, შესწავლასა და გააზრებას. ალბათ, ამიტომაც, მოგვიანებით, გროტოვსკი მსჯელობს რა თავისი შემოქმედებითი პრინციპების მასაზრდოებელ წყაროებსა და მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ტრადიციებზე, აღნიშნავს, რომ შეუძლებელია რომელიმე ერთი, კონკრეტული წყაროს დასახელება და ამდენად მათი ლოკალიზება. ამიტომაც მის ყურადღებას თანაბრად იპყრობს სტანისლავსკის „ფიზიკურ ქმედებათა მეთოდი“. დიულენის სავარჯიშოები რიტმიკაში, დელსარტის მიერ ექსტრავერტული და ინტროვერტული რეაქციების კვლევა, მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ვარჯიშები და ვახტანგოვის ექსპერიმენტი. აღმოსავლური თეატრებიდან მისთვის ყველაზე ახლოა პეკინის ოპერა, ინდური კატაკალი და იაპონური თეატრი ნო. ამდენად ცხადი ხდება, რომ ეყი გროტოვსკის თვალთახედვის არეშია მსოფლიოს თეატრალური ხელოვნების მრავალსახეობა და მისი ტრადიციები.

საინტერესოა როგორ განსაზღვრავს ე. გროტოვსკი თეატრის სპეციფიკას. უპირველეს ყოვლისა ის უარყოფს იმ აზრს, თითქოს თეატრი სხვადასხვა დისციპლინის სინთეზს წარმოადგენს, ცდილობს განმარტოს

თანამედროვე თეატრის რაობა „...როცა, როგორც ბაბილონის გოდოლში, ყველა ენა ერთმანეთშია აღრეული, როცა სხვადასხვა ესთეტიკა, ენა ერთმანეთშია შერწყმული, როდესაც თეატრის სამფლობელოში კინო და ტელევიზია შემოიჭრა, თეატრს სიკვდილი ემუქრება. სწორედ ეს გვაიძულებს ღრმად ჩაეწვდეთ თეატრის ბუნებას, დავინახოთ თუ რამდენად განსხვავდება იგი ხელოვნების სხვა ფორმებისაგან და რა უნარჩუნებს მას თავისთავადობას“².

გროტოვსკის აზრით, მეცნიერისათვის თეატრი მხოლოდ ტექსტის ილუსტრირება და ინტერპრეტაციაა, საშუალო ფენის მაყურებლისთვის კი თეატრი გართობაა. სპექტაკლის შეფასების კრიტერიუმში მისთვის თამამად ჩაეძული მიმზიდველი მსახიობია და მთელი მისი ყურადღებაც ამაზეა კონცენტრირებული. უფრო კულტურული, განვითარებული მაყურებელი თეატრში საკუთარი მორალური ღირებულებების გასააზრებლად დადის. მაგრამ „...რამდენადაც არ უნდა ეცოდებოდეს მას საწყალი ანტიგონე და სძულდეს სასტიკი კრეონი, იგი ვერასოდეს გაიზიარებს გმირი ქალის ბედ-იღბალს... მისთვის აქ მთავარია „კეთილშობილად“ იგარძნოს თავი, ასეთი ემოციის დიდაქტიკური ხარისხი კი ძალზე საეჭვოა. კრეონებით სავსე მაყურებელთა დარბაზი, შესაძლოა, ანტიგონეს უჭერდეს მხარს, მაგრამ ეს არც ერთს არ

უშლის ხელს თეატრის გარეთ კრეონივით მოიქცეს“³ — აღნიშნავს გროტოვსკი ეუხენიო ბარბასთვის მიცემულ ინტერვიუში, რომელიც ამ უკანასკნელმა „თეატრის ახალ აღთქმად“ დაასათურა. გროტოვსკის ეს მოსაზრება რამდენადმე ცხადყოფს მის პოზიციას თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთ-დამოკიდებულების შესახებ. რამდენადმე, რადგან იგი კიდევ უფრო ვრცლად განიხილავს თეატრის მაყურებელთან კონტაქტის პირობას, რომელსაც ქვემოთ შევხებით, ამჯერად კი შევჩერდებით იმაზე, თუ მისი აზრით რას ნიშნავს თეატრი არა მარტო მაყურებლისათვის, არამედ მსახიობის, სცენოგრაფის, დრამატურგისა თუ რეჟისორისათვის, ე. ი. სპექტაკლის თითოეული კომპონენტის შემქმნელისათვის.

სასუალო მსახიობი თავის თავს მიიჩნევს მთავარ ფიგურად თეატრში და ამდენად იმას, რასაც იგი აკეთებს სცენაზე. სინამდვილეში კი ასეთი თვითდაჯერება მას მეტად მარტივი მოქმედებების შესრულებაშიც კი უშლის ხელს და თუ ასეთი მსახიობი რადიკით მაინც ატყვევებს აუდიტორიას, იპყრობს მის ყურადღებას, შესაბამისად იზრდება მისი წარმოდგენაც საკუთარ თავზე. გროტოვსკის აზრით, დრამატურგი ვაცილებით შორსაა მხატვრისაგან და ალბათ ამიტომაც რეჟისორზე ნაკლებად ზღუდავს მას, ამიტომაც სცენის გამფორმებელთა უმეტესობა დრამატურგისააქენ იხრება. გროტოვსკის აზრით, ეს შესაძლოა დადებით შედეგსაც იძლეოდეს. „ალბათ, უბრალო დამთხვევა არ არის ის, რომ პოლონელი სცენოგრაფები, ჩვენი ქვეყნის თეატრალური მოძრაობის პიონერები არიან. მათ XX საუკუნის პლასტიური ხელოვნების რევოლუციური განვითარებით შემოთავაზებული მრავალი შესაძლებლობა გამოიყენეს, რაც დრამატურგთა და რეჟისორთა აღმაფრენის მეტ-ნაკლები წყარო გახდა“⁴. მაგრამ ეთი გროტოვსკი იქვე დასძენს, რომ ხშირად გამფორმებლის გადაწყვეტა შთანთქავს ხოლმე რეჟისორისა და მსახიობის ხედვას.

„დაბოლოს, რას წარმოადგენს თეატრი რეჟისორისათვის?“ — სვამს კითხვას ე. გროტოვსკი და იქვე მიუთითებს იმ რეჟისორებზე, რომლებიც „თეატრში მას შემდეგ მოდიან, რაც მარცხი განიცადეს სხვადასხვა სარბიელზე“. და ამდენად თავისი მუშაობით სხვადასხვა დანაქარგის კომპენსაციას ახდე-

ნენ. მათ შორის არიან დრამატურგები და ხანში შესული მსახიობები, ხელოვნებათმცოდნეები და ხელმოცარული მსახიობები, რომელთაც რეჟისორის პროფესიაში აბსოლუტური ძალაუფლებით ტკობა იზიდავთ. გროტოვსკის აზრით, ისინი ვაგნერის თეორიის თანახმად თვლიან, რომ თეატრი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სინთეზია, მაგრამ არ შესწევთ უნარი ამის მიღმა დინახონ და აღიარონ თეატრი როგორც დამოუკიდებელი, თავისთავადი ხელოვნება.

„ამრიგად, თეატრის რაობის განმსაზღვრელ თეორიათა რიცხვი პრაქტიკულად შეუზღუდავია. ამ ცოდვილი წრიდან თავის დასაღწევად აუცილებელია ზედმეტი კომპონენტების გამორიცხვა და არა დამატებითი დეტალებით შევსება. აქ საჭიროა საკუთარ თავს ვკითხოთ, თუ რა არის თეატრისთვის ყველაზე მთავარი, აუცილებელი“⁵. ე. გროტოვსკი კვლავ და კვლავ სვამს კითხვას, თუ რა არის თეატრი, და თავისი შემოქმედებით პრინციპებიდან გამომდინარე, ტრადიციულ თეატრს „მდიდარ თეატრს“ უწოდებს, რომელსაც თავის ე. წ. „ღარიბი თეატრის“ პრინციპებს უპირისპირებს. მისი აზრით, მდიდარი თეატრი“ დეფექტებითაა მდიდარი. იმისათვის, რომ დაადგინოს, თუ რა უნარჩუნებს თეატრს თავისთავადობას, გროტოვსკი გამოირიცხვის მეოთხედ მიმარტავს და მთელრიგ შეკითხვებს უსვამს საკუთარ თავს. შეუძლია თუ არა თეატრს კოსტიუმისა და დეკორაციის, მუსიკისა და განათების და თუ გნებავთ, ტექსტის გარეშეც კი არსებობა? და ყველა ამ კითხვაზე ერთ პასუხს იძლევა; შეუძლია, ვინაიდან სცენაზე ყოველივეს მსახიობის პიროვნება მისი პერსონალური ტექნიკა ცვლის: გრძისა და დეკორაციის — ეესტიკულია ითა და პლასტიკით, მუსიკას — ხმათა ორკესტრირებითა და სავანათა უღარუნის მეშვეობით და ა. შ. ამრიგად, იმ კომპონენტთა გამორიცხვით, რომელთა გარეშეც შესაძლებელია თეატრალური ქმედების განხორციელება, გროტოვსკი თავის „ღარიბ თეატრს“ ორი — უმთავრესი და თეატრის არსებობისათვის აუცილებელი კომპონენტის — მსახიობისა და მაყურებლის ამარა ტოვებს და არსებითად „ასექტური თეატრის“ აღიარებამდე მიდის.

ბუნებრივია, ასეთი თეატრის მსახიობმა

განსაკუთრებული წვრთნა უნდა მიიღოს და ალბათ, მისი ფუნქციაც ტრადიციული თეატრის მსახიობის ფუნქციისაგან განსხვავებულიც უნდა იყოს.

გროტოვსკის თეატრში მსახიობები ყოველდღიურ ტრენაჟს გადიან, დიდ დროსა და ენერჯიას ხარკავენ ტანვარჯიშსა და აკრობატიკაზე, ხმისა და მეტყველების სავარჯიშოებზე, რათა სრულად დაეუფლონ საკუთარ ხმასა და სხეულს. მაგრამ მძიმე შრომის საბოლოო მიზანი საკუთარი ტექნიკის დემონსტრირება კი არაა, არამედ საკუთარი სათქმელის გამოსატყვის საშუალებათა სრულყოფილებამდე დახვეწა.

და მაინც, რა ფუნქცია ეკისრება მსახიობს გროტოვსკის თეატრში?! „მსახიობი ის ადამიანია, რომელიც აუდიტორიის წინაშე მუშაობს თავის სხეულზე და ამ უკანასკნელს მაყურებელს სთავაზობს. თუ სხეული ზღუდავს მას საკუთარი „მე“-ს წარმოჩენაში — თუნდაც იმაში, რაც საშუალო უნარის ადამიანსაც ახასიათებს — მაშინ იგი არ წარმოადგენს სულიერი აქტის განმახორციელებელ მორჩილ ელემენტს“⁶, — აღნიშნავს გროტოვსკი და განაგრძობს, რომ მსახიობი კი არ უნდა ვაკრობდეს თავისი სხეულით, არამედ აუდიტორიასთან დაპირისპირებით, საკუთარ თავში შედღწევითა და ინდივიდუალობის უკიდურესი გამოვლენით უნდა იხსნიდეს ყალბ ნიღაბს და ამით მაყურებელსაც აიძულებდეს ჩაწვდეს საკუთარ სიღრმეებს. ეს კი, გროტოვსკის აზრით, თვითშეწირვის საკრალურ აქტს ჰგავს და სწორედ ამიტომ გროტოვსკის აქ „წინდანი მსახიობის“ ცნება შემოაქვს. „წინდანი მსახიობი სრულად უნდა ფლობდეს თავისი სხეულს, რათა ამ უკანასკნელმა მისი საბოლოო მისიის აღსრულებას არ შეუშალოს ხელი. იგი სრულად უნდა ფლობდეს საკუთარ სუნთქვას, ხმას, მეტყველების აპარატს, რათა გონივრულად საწყისმა, რომელიც „უკუაგდება ნებისმიერ სპონტანურობას, აქ ჩაიყვანოს ვერ მოასწროს... მაგრამ გადამწყვეტი ფაქტორი ამ პროცესში მაინც მსახიობის საკუთარ სამყაროში, ფსიქიკაში შედევადობის ტექნიკაა. მან ისევე უნდა შეძლოს თავისი როლის გამოყენება, როგორც ქირურგი ოპერირებს სკალპელით, მან უნდა გაკვეთოს საკუთარი თავი: ეს სრულებითაც არ ნიშნავს გარკვეულ ვითარებაში საკუთარი პორტრეტის შექმნას ან როლის „გაცოცხლებას“ და არც ქმედების იმ საკმაოდ შო-

რულ ტიპს გულისხმობს, რომელიც ეპიკურ თეატრს ახასიათებდა და ცივ გამოთვლას ეყრდნობოდა; აქ მთავარია, როლი გამოთქმონო როგორც ტანვარჯიშის იარაღი, ინსტრუმენტი, რომელიც საშუალებას გაძლევს შეისწავლო ის, რაც ჩვენი ყოველდღიური ნიღბის მიღმა იმალება — შეისწავლო ჩვენი პიროვნულობის სიღრმეები — რათა გამოავლინო, მსხვერპლად გაიღო მათში არსებული სიმდიდრე“⁷.

ბუნებრივია, აქ იბადება კითხვა: ეს პროცესი ხომ არ გამოიწვევს მსახიობის ფსიქიკური სტრუქტურის დარღვევას? გროტოვსკის მიაჩნია, რომ „არა, თუ იგი (მსახიობი) საკუთარი შესაძლებლობების ასივე პროცენტს გაიღებს სცენისათვის. მხოლოდ ნახევარი გულით, ზერეულად შესრულებული სამუშაო იწვევს ფიზიკურ ტკივილს და არღვევს წონასწორობას. ჩვენს „მე“-სა და ნიღაბს შორის კონფლიქტის მომსწრენი ვხდებით მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ზერეულდ ვმონაწილეობთ ანალიზისა და სულიერი გაშიშვლების პროცესში — რაც, შესაძლოა, ურიცხვ ესთეტიკურ ეფექტს იწვევდეს — ე. ი., თუ ვინაჩნუნებთ სიცრუის ყოველდღიურ ნიღაბს. მაგრამ თუ ეს პროცესი თავის უკიდურეს ლიმიტებს ამოწურავს, მაშინ ჩვენ აბსოლუტურად ცნობიერად შეგვიძლია გვერდზე გადავდეთ საკუთარი ყოველდღიური ნიღაბი, რადგანაც უკვე ვიცით, თუ რა მიზანს ემსახურება იგი, რა იმალება მის მიღმა. ეს ჩვენში არა ნეგატიურის, არამედ პოზიტიურის, არა სიღარიბის, არამედ სიმდიდრის განმტკიცებას მოასწავებს. ამას ფსიქონალიტიკური თერაპიის მსგავსად კომპლექსებისაგან განთავისუფლებამდეც მივყავართ.

მსგავსი პროცესი ხდება დარბაზშიც. ის მაყურებელი, რომელიც მსახიობს მიჰყვება და თავისი დამოკიდებულების გააქტიურებით მსახიობის მავალითს იმეორებს, თეატრს შინაგანი ჰარმონიის შეგრძნებით ტოვებს. ის მაყურებელი კი, რომელიც ყველა ღონეს ხმარობს, რათა ხელუხლებელი დარჩეს მისი ყალბი ნიღაბი, თეატრიდან კიდევ უფრო შეშფოთებული მიდის. მე დარწმუნებული ვარ, რომ ამ უკანასკნელ შემთხვევაშიც კი, სპექტაკლი მთლიანობაში სოციალური თერაპიის ფორმას წარმოადგენს, თუმცა მსახიობისათვის თერაპია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი დაქვლებს შესასრულებლად

მთელი გულით გასცემს საკუთარ თავს⁴⁸.
 აი ასე განმარტავს სპექტაკლის ორი აუცი-
 ლებელი კომპონენტის — მსახიობისა და მა-
 ყურებლის ფუნქციას ე. გოტოვსკი და აქ-
 ვე გვაძლევს იმის ახსნასაც, თუ როგორი
 უნდა იყოს რეჟისორი „ლარიბ თეატრ-
 ში“. მსახიობი კონფლიქტში შედის მა-
 ყურებელთან, ორთაბრძოლაში იწვევს მას,
 მაგრამ ეს არ უნდა გამოირიცხავდეს
 მათ შორის ურთიერთგაგებაში, თანაგრძ-
 ნობის შესაძლებლობას. ასეთ დროს მსა-
 ხიობს გვერდში უნდა ედგეს ადამიანი
 ანუ რეჟისორი, რომელიც სრულად გა-
 იხსნება მსახიობის წინაშე და დიდი ემო-
 ციის გაღებთა და სრული გულწრფელობის
 აქტის შესრულებით მსახიობში არსებულ
 ყველა წინააღმდეგობას დაინახავს და დაეხ-
 მარება მათ გადალახვაში. ასეთი მუშაობა
 ურთიერთწმენას ბაღებს და ხშირად სი-
 ტყვიერ კონტაქტსაც ეი არ საჭიროებს. ამას
 გარდა „რეჟისორის მუშაობა პრობლემების
 გადაწყვეტის გარკვეულ ტაქტიკას მოი-
 თხოვს, კერძოდ მართვის ხელოვნებაში. ზო-
 გადად რომ ვთქვათ, ასეთი სახის ძალაუფ-
 ლება დემორალიზებას იწვევს და ხალხის
 მართვის უნარსაც მოითხოვს. რეჟისორი-
 სთვის აუცილებელია დიპლომატის ნიჭი, ინ-
 ტრიგებიდან თავის დაღწევის არაადამიანურ
 ტლანტი. ზოგადად თეატრისათვის და-
 მახასიათებელი ეს თვისებები აჩრდილები-
 ვით თან სდევს რეჟისორს „ლარიბ თეატ-
 რშიც“ კი.⁹

გოტოვსკის აზრით, მათთვის, ვინც გარ-
 თობასა და დასვენებას მოითხოვს თეატრისა-
 გან, არ არის აუცილებელი მისი „ლარიბი
 თეატრის“ წარმოდგენებზე დასწრება: გარ-
 თობისათვის სხვა მრავალი საშუალებაც არ-
 სებობს. თეატრი-ლაბორატორიის მაყურე-
 ბელს უნდა გააჩნდეს სულიერი მოთხოვნი-
 ლებები, ახასიათებდეს საკუთარი თავის შე-
 ცნობისა და სრულყოფისაკენ სწრაფვა, და
 სპექტაკლთან დაპირისპირებისას დამატებით
 იმპულსს უნდა პოვებდნენ მის სულში
 მიმდინარე ეს პროცესები.

წიგნში მოთავსებულ სხვადასხვა ინტერ-
 ვიუში გოტოვსკი კვლავ და კვლავ იმე-
 ორებს, რომ „თეატრალური ხელოვნების
 განვითარებაში, ტექსტი ერთ-ერთი გვიან
 შემოტანილი ელემენტი“ა, რომ თეატრს კოს-
 ტიუმის, დეკორაციის და მუსიკის, თვით

ტექსტის გარეშეც კი შეუძლია არსებობა, და
 მისთვის ერთადერთი აუცილებელი ელემენ-
 ტია მსახიობი და მაყურებელი. მსახიობი-
 ტოვსკი აბოლუტურად როდი უარყოფს
 ტექსტს, როგორც შეჯახების ანუ კონფლიქ-
 ტის ბირთვს. მას მიაჩნია, რომ „ტექსტი,
 ობიექტური გაგებით, არსებული რეალობაა.
 თუ ტექსტი საკმაოდ ძველია და დღემდე
 შენარჩუნებულია აქვს მთელი სიძლიერე —
 სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თუ ყურადღე-
 ბა ტექსტში კონცენტრირებულია ადამიანის-
 თვის დღესაც აქტუალურ განცდებსა და მათ
 გამოხატულება-ილუზიებზე, ჭეშმარიტებასა
 და მითზე, — მაშინ ტექსტი უსტარია, რო-
 მელსაც წინა თაობებისაგან ვლებულობთ.
 ახალი ტექსტი, იგივე გაგებით, შეიძლება
 ჩვენი განცდების ამსახველ გარკვეულ პრიზ-
 მას წარმოადგენდეს... ტექსტთან ჩემი შეჯა-
 ხება, ჩემს — მსახიობთან და მსახიობის ჩემ-
 თან შეჯახებას ასახავს. როგორც რეჟისორი-
 სათვის, ასევე მსახიობისათვის, ავტორის
 ტექსტი სკალბელია, რომელიც საშუალებას
 გვაძლევს გავვეყთოთ საკუთარი თავი, გადავ-
 ლახოთ ჩვენი შესაძლებლობების საზღვრები,
 წარმოვავინოთ ჩვენი ფარული არსი და გან-
 ვახორციელოთ სხვებთან შეჯახების აქტი,
 სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, გადავლახოთ
 მართლობა. ...ჩემთვის მნიშვნელოვანია არა
 თავად სიტყვა, არამედ ის, რისკენაც იგი
 გვიბიძგებს, რაც აძლევს სიოცხლეს ტექ-
 სტის უსულო სიტყვებს, რაც აქცევს მას
 „სიტყვად“. მეტსაც ვიტყვოდ: თეატრი ის
 აქტია, რომელიც ადამიანურმა რეაქციებმა
 და იმპულსებმა, ადამიანებს შორის კონტაქ-
 ტებმა წარმოქმენს“¹⁰.

გოტოვსკის თეატრის რეპერტუარი ძირი-
 თადად კლასიკას ეყრდნობა. იგი ირჩევს ის-
 ეთ ნაწარმოებებს, რომელთაც დღესაც არ
 დაუქარგავთ აქტუალობა და ამავე დროს მა-
 რადიულ ფასეულობებს იტყვენ. მეტისმეტად
 ძვირფასია მისთვის პოლონური რომანტიზმი;
 გოტოვსკის მეთოდების შედეგები განსა-
 კუთრებული ძალით გაცხადდა სპექტაკლებ-
 ში: ბაირონის „კაენი“, კალიდასას „შაჟენ-
 ტლა“, მიკვევიჩის „ძიადები“, სლოვაკის
 „კორდიანი“, ვისპიანსკის „აერობოლისი“,
 შექსპირის „ჰამლეტი“, მარლოს „დოქტორ
 ფაუსტუსი“ და კალდერონის „მედგარი
 პრინცი“.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ე. გოტოვსკი
 თავისი შეხედულებებითა და პრინციპებით,

შემოქმედებითი მეთოდებითა და ხერხებით მხოლოდ წმინდად თეატრალური ხელოვნების სამყაროში როდი ჩაიკეტა. იგი ფართოდ გასცილდა მის საზღვრებს საზოგადოდ სამყაროს შეცნობის, მისი ზნეობრივ-ესთეტიკური, პოლიტიკური თუ სოციალური გააზრების თვალსაზრისით. ცხადია, გროტოვსკის თეატრალური სამყაროს გასაცნობად საკმარისი როდია მისი თეორიული ნააზრევის შესწავლა. სპეციალისტებსა და სათეატრო ხელოვნების მოყვარულთ ყველაზე უკეთ თავად გროტოვსკის სპექტაკლები აზიარებენ მისი ხელოვნებისა და მეთოდოლოგიის თავისებურებებს. ალბათ, ამ მხრივ მკითხველს გარკვეულ სამსახურს გაუწევს ამავე წიგნში მოთვსებული ე. გროტოვსკის სპექტაკლის „მედგარი პრინცი“ ანოტაცია, რომლის ავტორია ლუდვიგ ფლანშენი.

* * *

„მედგარი პრინცი“ — რეჟისორი ე. გროტოვსკი, კოსტიუმების მხატვარი ვოლდემარ კიიგერი, სცენოგრაფი — ეტი გურავსკი.

ამ სპექტაკლის სცენარი ძირითადად ეყრდნობა მე-17 საუკუნის დიდი ესპანელი დრამატურგის — კალდერონ დელა ბარკას ტექსტს, რომელიც ჩინებულად თარგმნა პოლონელმა რომანტიკოსმა პოეტმა იულიუს სლოვაცკიმ. რეჟისორი როდი ცდილობს ზუსტად გადმოგვეცეს კალდერონის ეს ნაწარმოები. მისი მიზანია წარმოაჩინოს პიესის საკუთარი ხედვა. გროტოვსკის მიერ შექმნილი სცენარი ისეთივე მიმართებაშია კალდერონის პიესასთან, როგორც მუსიკალური ვარიაცია — მუსიკალური თემის ორიგინალთან.

სპექტაკლი იწყება იმით, რომ „პირველი პატიმარი“ ნებდება თავის მოწინააღმდეგეებს და მათთან იწყებს თანამშრომლობას. წევს რა საგანგებოდ მოწყობილ საწოლზე, ის სიმბოლურად კასტრირებულია და მას შემდეგ, რაც უნიფორმას ჩააცმევენ, „თავისი მტრების კომპანიას უერთდება“. სპექტაკლში ყურადღება გამახვილებულია „არეფლექსიურობის“ მოვლენაზე, რომელიც სრულებითაც არ გამოიხატება ძალის, მედიდობის ან მამაცობის გამოვლენაში.

„მეორე პატიმარი“, პრინცი — აკვირდება

მის გარშემო მყოფ ხალხს, რომელიც უცნაური ცხოველივით ათვალეერებს მას. პრინცი მათ მხოლოდ პასიურობითა და კეთილშეშობით უპირისპირდება და სულიერად უმტლდება ამით. იგი თითქმის არ ეწინააღმდეგება ამ ადამიანების ბილწ და შემზარავ სატყეველს. ისინი მოცილებული არიან მისი თვალთახედვის არეს. პრინცი უარს ამბობს იყოს ერთ-ერთი მათგანი და მისი მტრები, რომლებიც მის დამორჩილებას ლამობენ, ვერანაირ ზეგავლენას ვერ ახდენენ მასზე. და თუმცა იგი შეგუებულია ჯოჯოხეთურ მოპყრობას, მაინც ინარჩუნებს დამოუკიდებლობასა და სიწმინდეს.

სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის განლაგება ძალზე წააგავს არენას ან საოპერაციოს. მაყურებელს, რომელიც სცენას ზემოდან დასყურებს, ახსენდება ანტიკური რომის სასტიკი სპორტული სანახაობა ან რემბრანდტის ტილოზე ასახული ქირურგიული ოპერაცია — „დოქტორ ტიულპის ანატომიის გაკვეთილი“.

ადამიანები, რომლებიც გარსშემორტყმიან პრინცს, გაუცხოებული, ძალზე თავისებური საზოგადოებაა — ისინი შემოსილნი არიან ტოგებში, ბრიჯებსა და მალაყელიან ჩექმებში, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ საკუთარი ძალაუფლებით ტყებთან, მოსწონთ სხვადასხვა ადამიანზე საკუთარი მსჯელობა. პრინცს თეთრი პერანგი — სიწმინდის უშუალო სიმბოლო — და წითელი მოსასხამი მოსავს, რომელიც დროდადრო სუღარადაც გადაიქცევა. სპექტაკლის ბოლოს კი იგი შიშველია, მას აღარაფერი იცავს, გარდა საკუთარი პიროვნებისა.

პრინცისადმი საზოგადოების დამოკიდებულება ყოველთვის არ არის მტრული. მისი გამორჩეულობა, ხასიათის უცნაურობა მათ გაოგნებასაც იწვევს და თავისებურ აღტაცებასაც, ხოლო ემოციათა ამგვარი ურთიერთშერწყმა მორჩილების რეფლექსსაც ბადებს მათში და იმავდროულად უკიდურესი სისასტიკისკენაც უბიძგებს. ყველას სურს საკუთარი წამებული ჰყავდეს, და სპექტაკლის ბოლოს ისინი ისე იბრძვიან მისთვის, თითქმის იგი ადამიანი კი არა, რაიმე ძვირფასი სამკაული იყოს. ჯერჯერობით კი გმირი მუდმივად ეჯახება უსასრულო წინააღმდეგობებს და შემდეგ საკუთარი მტრების სურვილს ემორჩილება. მას

მერე, რაც მოსახდენი მოხდება, ადამიანები რომლებმაც პრინცი სიკვდილამდე მიიყვანეს, ნანობენ თავიანთ საქციელს. და დასტირიან მის ბედ-ილბაღს. სცენაზე მტაცებელი ფრინველები ველურ მტრედებად იქცევიან.

დაბოლოს, პრინცი ადამიანის არსებობის ცოცხალ ჰიმნად იქცევა. ტანჯვა-წამებას ის ექსტრაზამდე მიჰყავს, რომლის გადატანაც მას საკუთარი თავის მხოლოდ სიმართლისათვის თვითშეწირვით შეუძლია, ისევე, როგორც ეს სიყვარულის აქტში ხდება.

სპექტაკლი საკმაოდ პარადოქსულად წარმოადგენს ტრაგიკული მდგომარეობის გადალახვის მცდელობას, რაც გამოიხატება იმ ელემენტების ჩამოშორებაში, ტრაგიკული ასპექტების დაშვებას რომ გვაიძულებს.

მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორი ბოლომდე არ არის კალდერონის ტექსტის ერთგული, მას მინც სწამს, რომ იგი პიესის არსს ინარჩუნებს. სპექტაკლი წარმოადგენს ბაროკოს პერიოდის ძირითადი ანტიონომების და მისი ისეთი დამახასიათებელი თვისებების გადანაცვლებას, როგორცაა ვიზუალური ასპექტი, მუსიკა, კონკრეტულის შეფასება და სპირიტუალიზმი.

ამას გარდა, სპექტაკლი გარკვეული სახის სავარჯიშოა, რომელიც გროტოვსკის ქმედების მეთოდის ჩვენების შესაძლებლობას იძლევა. ყველაფერი მსახიობში — მის სხეულში, ხმასა და სულში — პოეზებს გამოხატულებას.

შენიშვნები:

1. Lerzy Grotowski «Towards a Poor Theatre», Edited by Engenio Barba with a preface by Peter Brook Methuen and Co Ltd, Eyre. Methuen Ltd.

2. იქვეა. გვ. 27.
3. იქვეა. გვ. 29.
4. იქვეა. გვ. 30.
5. იქვეა. გვ. 32.
6. იქვეა. გვ. 33.
7. იქვეა. გვ. 37.
8. იქვეა. გვ. 45-46.
9. იქვეა. გვ. 48.
10. იქვეა. გვ. 55-56.



ნათმხანია — „სადაც სიკვდილია, იქ სიმღერა მეტყველებს“.

რია, იქ სიმღერა მეტყველებს“. ამიტომ, რომ ქართული კაცისათვის სიმღერა მისი ჭირისა და ღვინის თანაზიარია დასაბამიდან დღევანდლამდე. სადაც მშობლიური ხალხური სიმღერა დაივიწყეს, იქ ადვილად გადაგვარდა ეროვნული სული და ზნე-ჩვეულება. ეს კარგად იცოდნენ ჩვენმა წინაპრებმა, ისინი ყველა ღონეს ხმარობდნენ ამ დიდი საგანძურის გადარჩენა-განვითარებისათვის. ყარგ მოქმელ-მომღერალთა სახელები დღესაც ლეგენდებად ცოცხლობენ. მომღერალ-მაგალიბელთა დაფასება, მათდამი ინტერესი სულ უფრო მეტად იზრდება ჩვენს დროში, ურბანიზაციის ეპოქაში. პირადად მე ანსამბლ „ფაზისის“ მიერ სახელოვნად განვიღო „ათწლიან შემოქმედებებში“ ვხვას ამ თვალსაწიერიდანაც ვუყურებ. მსიბლავს მისი პოზიცია, საშემსრულებლო სტილი და მანერა.

მომსწრე ვარ ანსამბლის შექმნა-ნათლობისა, „ფაზისად“ კურთხევისა. „ფაზისს“ საფუძველი ჩაუყარა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ რობერტ გოგოლაშვილმა, იგი იყო მისი პირველი ლობჯინაძე. სწორედ მან დააყენა ეს კოლექტივი სწორ გზაზე. „ფაზისი“ პირველად გამოჩნდა 1976 წელს აკადემიკოს აკაკი შანიძის საიუბილეო საღამოზე. ანსამბლმა საზოგადოებრივ აღიარებას რობერტ გოგოლაშვილის ხელმძღვანელობით მიაღწია. „ფაზისს“ პირველი ადმინისტრატორი გახლდათ ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი ლევან ლინჯილია, რომლის ინიციატივას უნდა ვუმადლოდეთ „ფაზისის“ დაბადებას. მისმა მომთხოვნელობამ, თავისი წვლილი შეიტანა ანსამბლის წინსვლა-განვითარებაში.

„ფაზისი“ მრავალმხრივ სანიმუშო თვითმოქმედი კოლექტივია. მოსაწონია უძველესი ქართული ხალხური სიმღერისადმი მისი მიდგომა, სერიოზული დამოკიდებულება შემთხვევითი არცაა, რომ საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ჰყავს ასეთი ღრმად დახვეწილი, ეროვნული ჰანგის ქომაგი გუნდი. დღესაც „ფაზისელების“ უმრავლესობა, ანსამბლის ხელმძღვანელის — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის

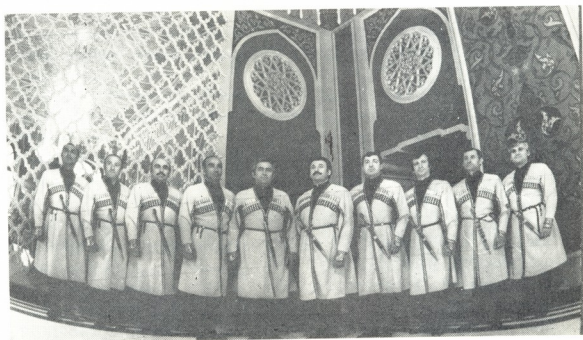
ანსამბლი „ფაზისი“ ათი წლისა

სოლომონ ლაფაური

ქუმბერ ყოლბაიას გარდა, მეცნიერების მსახურია: ნიკოლოზ ბარათაშვილი — ბიოლოგი, უნივერსიტეტის გენეტიკის კათედრის თანამშრომელი, თთარ ბაიდოშვილი — ფიზიკური და ორგანული ქიმიის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ-მუშაკი, მიხეილ ჩიკვილაძე — ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ-მუშაკი, მალხაზ თალაკვაძე — მხატვარი, როინ გამყრელიძე — მეგობრობის მუზეუმის უმცროსი მეცნიერ-მუშაკი, რევაზ ჭკადუა — ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის თანამშრომელი, რევაზ მდინარაძე — „საქსოფლმშენსახპროექტის“ განყოფილების გამგე, ავთანდილ შურღია — ფიზიკოსი; მათემატიკის ინსტიტუტის თანამშრომელი პაატა შუბითიძე — სახაგრომრეწვის გარემოს დაცვის ლაბორატორიის ხელმძღვანელი. „ფაზისში“ მათი მოღვაწეობა განპირობებულია ხალხური სიმღერისადმი ფანატიკური სიყვარულით. თითოეული მათგანი ქეშმარიტი მამულიშვილია. მათ კარ-

გად იციან ფოლკლორული ანსამბლები ფასი, ძალა და მნიშვნელობა. იციან, რომ ასეთი ანსამბლის არსებობა მისაბაძი მაგალითია მოზარდი ახალგაზრდობისათვის. მეცნიერებათა აკადემიის ხელმძღვანელების, წამყვანი ქართველი მეცნიერების თანადგომა ხელს უწყობს ანსამბლ „ფაზისის“ მოღვაწეობას.

„ფაზისი“ ხალხური სიმღერების შემსწავლელი და აღმდგენი ლაბორატორიაა. მათი შესრულებით ყველა კუთხის სიმღერა თანაბარი ძალით ყლერს. რეპერტუარში ხშირად ვხვდებით დავიწყების მტვერგადაყრილ უნიკალურ სიმღერებს. ამაში დავგერწმუნება ის, ვინც დასწრება „ფაზისის“ კონცერტებს, ამაში დავეთანხმება ყველა, ვინც შეიძინა ფირმა „მელოდიის“ მიერ ახლახანს უკვე მეორედ გამოცემული ორი ფირფიტისაგან შემდგარი ხალხური სიმღერების ალბომი. ეს მშვენიერი ფირფიტები თავისებურად აჯამებენ ანსამბლ „ფაზისის“ ათწლიანი მოღვაწეობის გზას.



არ შეიძლება აქ არ გავიხსენოთ ერთი ფაქტი, რომელიც წარმოაჩენს „ფაზისის“ ინტერესთა სფეროს.

ხალხური სიმღერის მომავლით დაინტერესებულ ადამიანებს, რომლებიც თვალს ადევნებენ რესპუბლიკის სულიერ ცხოვრებას, ეხსოვებათ, რომ 1970-80 წლებში საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტთან, ამ სტრუქტურების ავტორის ხელმძღვანელობით, შეიქმნა მომღერალთა ეთნოგრაფიული გუნდი, რომელსაც დასახული ჰქონდა საშვილიშვილო ამოცანა — ახალი სიცოცხლე შთაებერა რადიოს ოქროს ფონდში დაცული ათასობით უნიკალური ხალხური სიმღერისათვის. უმრავლესი მთავანი დღეს ხომ აღარ უღერს ჩანაწერების სიძველისა და ცუდი ხარისხის გამო. არადა, ეს ჩანაწერები განუმეორებელია თვითნათი პირველქმნილი ხასიათის გამო. სამწუხაროდ, ეთნოგრაფიულ გუნდს ფრთების გარეშა აღარ დასცალდა — დაშალდა... სამაგიეროდ მან პინც მოასწრო რამდენიმე უნიკალური, უკვე დავიწყებული სიმღერის აღდგენა. მათ შორისაა „შემოძახილი“. „ქვერწილი“ და სხვა. განსაკუთრებული ბიოგრაფია აქვს სვანურ საქორწილო სიმღერას „ქვერწილს“, რომელიც 30-იანი წლების შემდეგ აღარ აქვდა რეპერტუალს. მისი მცოდნე და შემსრულებელი მურზაყანა დადემქელიანი დიდი ხანია გარდაიცვალა. საბედნიეროდ თბილისში აღმოჩნდა „ქვერწილის“ ერთადერთი მცოდნე, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ლოტბარი ოთარ ბერძენიშვილი, რომელსაც ეს სიმღერა შეასწავლა მამამისმა — გამოჩენილმა მომღერალ-ლოტბარმა ვლადიმერ ბერძენიშვილმა: „მურზაყანისაგან მისწავლია! ცოდვია, სამარეში ნუ გამატანო“...

ო. ბერძენიშვილის შემწევობით „ქვერწილი“ აქვდა რეპერტუალის ეთნოგრაფიულ გუნდში. ასე გადარჩა „ქვერწილი“ დაკარგვისაგან. დღეს იგი უკვე ხშირად უღერს საქართველოს რადიოს საკონცერტო პროგრამებში. „ფაზისელებიც“ დაინტერესდნენ ამ სიმღერის ჩანაწერით. „ქვერწილი“ აღბეჭდილია საიტუბილეო ფირფიტაზე.

დღეს უნიკალური ქართული ხალხური სიმღერების ძიება-აღდგენისას საქმეში ერთგვარი უსისტემობა აღინიშნება. ამ ფო-

ნზე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს „ფაზისის“ მოღვაწეობა, იგი, ისევე როგორც ანსამბლი „რუსთავი“, უმრავლესობაში წყვეტილი ნიმუშების ალორძინებაზე. ეს ტენდენცია თავს იჩენს ზოგიერთ თვითნათქმედ ანსამბლშიც, მხედველობაში მაქვს სოფელ წყავროკას ანსამბლი, რომელმაც თავის დროზე ალორძინა უძველესი ოთხხმიანი სიმღერები, ვანის სარაიონო კულტურის სახლის ანსამბლის ალაღვინა უნიკალური „ნადური“, სამტრედიის უხუცესთა ანსამბლმა „სანავარდოში“ წარმოაჩინა სოფლებში ხრეთისა და რგანში შემორჩენილი ძირძველი იმერული სიმღერები, ყვარლის რაიონში ახმოვანდა „მოლხინი ვნახილი“, „შერმაზანი“, „ხურო“ და სხვა. ამ მონაპოვრებს სწორედ „ფაზისმა“ მიაქცია ყურადღება და ადგილებზე შეისწავლა ზემოთ აღნიშნული სიმღერები. ჯერჯერობით ანსამბლის რეპერტუარში შევიდა მხოლოდ ნაწილი ამ სიმღერებისა. ასეე გაჩნდა მათ ფირფიტაზე: „ხრეთიული ნადური“, „დადიანური მოძახილი“, „თოხნური“, „ალაზნის პირული საფერხულო“, კახური „აღლოს“ ნაკლებად ცნობილი ვარიანტი და სხვა.

აქედანაც ჩანს, რომ ანსამბლ „ფაზისის“ აღებული აქვს სწორი გეზი, რომლის გატარება მოითხოვს მოთმინებას, ნებისყოფას, თავდადებულ შრომასა და რაც მთავარია, ნიჭს. ყოველივე ეს ახასიათებს „ფაზისს“ და მის ლოტბარს ჯუმბერ ყოლბაიას.

ჯუმბერ ყოლბაია პროფესიონალი მუსიკოსია. მას დამთავრებული აქვს ვ. სარაკოშვილის სახ. თბილისის კონსერვატორიის საგუნდო-სადირიგორო ფაკულტეტი. წლების მანძილზე მოღვაწეობდა ანსამბლ „რუსთავში“, სადაც შეიძინა დიდი გამოცდილება. ამასთან, ჯ. ყოლბაია ჩინებულად ფლობს ქართულ ხალხურ საკრავებს. ეს საშუალებას აძლევს რეპერტუარში შეიტანოს ხალხური სიმღერები, რომლებიც სრულდება ჩონგურის თანხლებით. ჯ. ყოლბაია, ისევე როგორც ა. კავსაძე, ა. ერქომაიშვილი, თ. ქვეციშვილი და სხვები აღიზარდა მუსიკალურ ოჯახში, აქ შეიძინა მან ჩონგურზე დაკვრის ცოდნა, ხალხური სიმღერის სიყვარული, რასაც კარგად ახამებს კონსერვატორიაში მიღებული პროფესიული განათლება. დღეს ჯ. ყოლბაია გატაცებით ხელმძღვანელობს ამ სახელმძღვანელო კოლექტივს.



„ფაზისმა“ ათი წელი გაატარა დამაბულ შრომაში, ძიებებში, საშემსრულებლო ოსტატობის წრეთაში. სადღეისოდ მას გააჩნია მრავალფეროვანი, საინტერესო რეპერტუარი, თავისი ბეგრითი პალიტრა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „ფაზისმა“ ავტორიტეტი მოიპოვა საუკეთესო ანსამბლებს შორის ამას მოწმობს „ფაზისის“ საკონცერტო მოღვაწეობა, მის მიერ მაღალმატერულად წარმოდგენილი უმიდირესი ხალხური სასიმღერო შემოქმედება.

„ფაზისის“ შემოქმედებითი ბიოგრაფიიდან მიიღა გამოვეყნო ლიტერატურულ-მუსიკალური კომპოზიცია „შენ ხარ ვენახი“, რომელიც ანსამბლმა ცნობილ მსახიობთან ზინა კვერენჩხილაძესთან ერთად მოამზადა. მის მიერ მაღალოსტატურად წაკითხულ რუსთაველის, გურამიშვილის, ილიას ქმნილებებს აზრობრივად ერწყმოდა საგალობლები. ეს კომპოზიცია თავისი ამაღლებული სულისკვეთებით დიდ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენდა მსმენელზე. დაუფიქრებლად დაგვრჩა „ფაზისის“ მიერ შთავონებით ნამღერი საგალობლები თბილისის ფოლკლორულ ტაძარში, ანაურის, სამთავისის, ალავერდის ტაძრებში და სხვა. „სიტყვა უძღურია გამოხატოს ის, რაც განვიცადე ალავერდის ტაძარში, როცა ანსამბლი „ფაზისი“ მღეროდა“. ეს სიტყვები ცნობილ რიგელ მუსიკისმცოდნეს ვ. ლანდსბერგს ეკუთვნის: „ანსამბლმა „ფაზისმა“ გამოაცა, შემძრა“ — წერდა ლენინგრადელი კომპოზიტორი ი. ფალიკი.

1977 წელს „ფაზისმა“ მოიპოვა ხალხური შემოქმედების საკავშირო ფესტივალის ლაურეატის წოდება. 1978 წელს ანსამბლი მიიწვიეს მოსკოვში ფოლკლორულ საღამოებში მონაწილეობის მისაღებად. ისინი სამღვს გამოდიოდნენ ზნამენსკის ტაძარში. მათ გამოსვლებს ფართოდ გამოეხმაურა საზოგადოება, პრესა.

1978 წ. ნოემბერში „ფაზისი“ იწვევენ სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის ფოლკლორულ საღამოში მონაწილეობის მისაღებად. მუსიკისმცოდნე ნ. ადლერი ყურნალ „მუზიკალნაია ჟიზნი“ წერს: ქართული რიტუალური ჰიმნების შესრულება ისეთი თვითმყოფადობითა და გრძნობათა სიღრმით გამოირჩეოდა, ხოლო კულტურა სიმღერისა, კულტურა მუსიკირებისა და იმპროვიზაცი-

ისა იმდენად დიდი იყო, რომ ვერ რეზბდი, რომ ასე მოყვარულნი მღეროდნენ“.

„ფაზისი“ აქტიური მონაწილეა კავშირის ქალაქებში (მოსკოვი, რიგა, ერევანი, ვილნიუსი, ლენინგრადი), აგრეთვე ავსტრიაში, უნგრეთში, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, იტალიაში, მექსიკაში, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, ინგლისში, საფრანგეთში გამართული ქართული კულტურის დღეებისა. მათ გამოსვლებს ყველგან მხურვალედ ხვდებოდნენ.

საფრანგეთში 20-მდე კონცერტი გამართეს. ვაზნით „პროგრესი“ წერდა: „საინტერესო იყო საღამო, რომელიც შემოგვთავაზა საფრანგეთ-საბჭოთა კავშირის ასოციაციამ, ათმა ქართველმა მოგვხიბლა გამომსახველობით, სიღარბისლით. ისინი ასრულებდნენ სიმღერებს, რომლებსაც შემონახული აქვს გასაოცარი ამაღლებული სიწმინდე, რაც ეუცხოებოდა ჩვენს ყურს...“

მომღერლები არ ცდილობდნენ ეფექტურობით თავის გამოჩენას, რაც არ იქნებოდა რთული ასეთი მაღალნიჭიერი ანსამბლისათვის. პირიქით, ისინი ცდილობდნენ წარმოეჩინათ ქართული მუსიკის პირვანდელი წყარო, თვითმყოფი სათავე ქართული მუსიკალური კულტურისა...

ამ არაჩვეულებრივი მომღერლების წყალობით კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით, რომ ადამიანთა გრძნობების გამოსახატავად ყველაზე კარგი საშუალება სიმღერაა“...

„ფაზისი“ წარმატებით გამოვიდა მსოფლიოს ახალგაზრდობის მოსკოვის XII ფესტივალზე. მონაწილეობდა ახალგაზრდულ საღამოებში, სიმპოზიუმებში, სემინარებში, მათთვის დაუფიქრებია შეხვედრა უდიდეს მუსიკოსთან სვიატოსლავ რისტერთან.

1979 წელს „ფაზისი“ მიენიჭა სახალხო ანსამბლის საპატიო წოდება, შემდეგ რესპუბლიკის კომკავშირის პრემია.

„ფაზისის“ შემოქმედებით ბიოგრაფიაში დაიწყო მეორე ათწლეული. „ფაზისი“ მღერის, „ფაზისი“ იღვწის... ცოცხალ ორგანიზმში ხდება ხოლმე მტკივნეული ცვლილებები. „ფაზისსაც“ განუტღვია ასეთი რამ, მაგრამ მას არ დაუკარგავს საკუთარი ძალების რწმენა და თავდადებული სიყვარული მშობლიური ხალხური მუსიკისა.

სვლის ფრაგმენტი სოფელ გორადან

გიორგი ჯავახიშვილი

შუასაუკუნეების ქართული ხელოვნების განვითარების ადრეული საფეხურის (V ს. მეორე, VII საუკუნის პირველი ნახევარი) ძეგლებს შორის სტელებს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია.

სურ. 1



მათი დეკორის რელიეფურ ორნამენტში და ფიგურულ კომპოზიციებში გარკვეული ასახვა ჰპოვა იმ დროის საქართველოს იდეოლოგიურ-პოლიტიკურმა ვითარებამ და მხატვრულმა კონცეპციებმა. ეს ნათელყო მნიშვნელოვანმა გამოკვლევებმა, რომლებიც სადღესოდ არსებობს ქართული მცირე ფორმის ქანდაკების დარგში.

ამ მხრივ საყურადღებოა სვლის ფრაგმენტი დმანისის რაიონის სოფ. გორადან², რომელიც ჩვენი განხილვის საგანს წარმოადგენს. ეს არის ნაცრისფერი ქვიშა-ქვის ოთხწახნაგა სვეტის ზედა ნაწილის ნატეხი კაპიტელით (50 X 25 X 25 სმ.). რელიეფური დეკორი გადაჩენილია მხოლოდ ფრაგმენტის პირზე და მარცხენა გვერდზე, მარჯვენა გვერდზე და ზურგზე ველარაფერს გაარჩევთ: კაპიტელის პირზე დაბალი რელიეფით გამოკვეთილია სამფიგურიანი კომპოზიცია: მალაზურგიან საყდარზე ზის მაცხოვარი, მაკურთხეველი მარჯვენითა და სახარებით მარცხენა ხელში, მის მარჯვნივ და მარცხნივ ვედრების პოზაში წარმოდგენილია ორი ერთნაირი ფეხზე მდგომი ფიგურა. ორივეს

კოჭებამდე ფარავს გრძელი სამოსი და თავზე შარავანდელი ადგას. მაცხოვრის თავთან იქით-აქეთ გამოსახულია თითო ვარსკვლავი და მზისა და მთვარის სიმბოლური გამოსახულებები, ვარდული და ნახევარწრე. ამ კომპოზიციის ქვემოთ, სვეტის ტანზე, რელიეფური ლილვებისა და კუთხის სვეტებს შორის წარმოდგენილია მალაზურგიან საყდარზე მჯდომარე ღვთისმშობელი ყრბით, რომელსაც მარცხენა ხელში სახარება უჭირავს, ხოლო მარჯვენათი აკურთხებს (სურ.1). კაპიტელის მარცხენა წახნაგზე მოთავსებულია ფეხზე მდგომი ორი მამაკაცის ფრონტალური ფიგურა, რომელთაგან ამჟამად ერთი თითქმის მთლიანად გამჭრალია. იდაყვში მოხრილ და ზემოლმართულ მარჯვენა ხელში მათ სამღვთვლად ყვავილი უჭირავთ (სურ. 2). რელიეფების სტილისტური თავისებურება აშკარა მსგავსებას ავლენს V-VI საუკუნეების ქართული ქანდაკების ბეგლებთან.



სურ. 2

გორას სტელის კაპიტელის კომპოზიციის იკონოგრაფიული ანალოგიის მოძებნა V-VII საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში არ ხერხდება, თუმცა ტანტრევაზე მკვლამი მაცხოვრის გამოსახულება (ხანდისის სტელა), ან მაცხოვრის გამოსახვის განსხვავებული იკონოგრაფიული ვარიანტები ამ პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში მოიძებნება, სავარაუდოა, რომ გორას სტელის კომპოზიციამე მაცხოვრის ორივე მხარეს წარმოდგენილი უნდა იყვნენ წმინდანები პეტრე და პავლე (სურ. 3). (ორივე ფიგურის ნიკაპები დაზიანებულია და ძნელდება წვერის კვალის გარკვევა) და არა მთავარანგელოზები ან

ღვთისმშობელი და იოანე მახარობელი; პირველ ვარაუდს გამოირიცხავს ის, რომ აქ მათ ფრთები არ გააჩნიათ (IV საუკუნის შემდეგ ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში ანგელოზები, როგორც წესი, წარმოდგენილი არიან ფრთებით), ხოლო მეორეს ის, რომ ვედრების იკონოგრაფია ბიზანტიურ ხელოვნებაში VI საუკუნემდე არ არსებობს.

ამ რელიეფის ყველაზე უფრო ახლობელ იკონოგრაფიულ სქემებს ჩვენ ვხვდებით პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის (№ 9384) და ეჩმიადინის VI საუკუნის სპილოსძვლის სახარების ყდების ცენტრალურ კომპოზი-



სურ. 3



პარკენული

ციცებში. ორივე ძველმონათესავე ადამიანთა კულტურულ-გრაფიკულ-სახეობურ ქრისტიანული ხელოვნების ნიშნებს ამჟღავნებს და შექმნილია ანტიოქიის კულტურულ გარემოცვაში.

სტელის ტანის წინა წახანაგის კომპოზიციაში ღვთისმშობლისა და ყრმის ფიგურები მკაცრად ფრონტალურია. ყრმის გამოსახულება მკერდამდე დედის მუხლებს შორის არის მოთავსებული და მისი წაგრძელებული ფორმის დიდი თავი მთლიანად ფარავს დედის გულმკერდს. იესოს მკერდის წინ გაწვილი მარჯვენა მაკურთხებელი ხელი და მარცხენა ხელის ნებში გამოსახული სახარება ასევე ფრონტალურად არის გაშლილი სიბრტყეზე (სურ. 4). ეს „იერატოელებული“ ტიპი ფართოდ იყო გავრცელებული ბიზანტიაში და ყველაზე ადრეული იკონოგრაფიული ვარიანტია „Virgo lactans“, „Maria lactans“, ჩვილი იესოს გრძელი, მხრებზე ჩამოშვებული თმებით გამოსახვა უნდა მიუთითებდეს ქრისტეს იკონოგრაფიული ტიპის აღმოსავლურ იერზე (დავითის სტელა) და მეტყველებს სტელის ოსტატის ქრისტიანული იკონოგრაფიისადმი თავისუფალ მიდგომაზე. გორას სტელის ამ კომპოზიციის იკონოგრაფიულ ვარიანტთან გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებს სტელის ანალოგიური კომპოზიციები: ბოლნისის და დმანისის რაიონებიდან, აგრეთვე სტელა სოფელ ედი-ქილისიდან (სტელები ინახება საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქვის ფონდში).

ყვავილის თემა (კაპიტელის მარცხენა წახანაგის რელიეფი) (სურ. 5). ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაში ფართოდ არის გავრცელებული და გვხვდება V-VI



სურ. 4

საუკუნეების სტელეზე (უკან-გორის სტელა, სამწყვრისის სტელა, ბრდაძორის, ბაშკინთის სტელეები და სხვა); ცნობილია აგრეთვე, რომ ქართულ ხელოვნებაში ყვავილის თემა სასანური ხელოვნების გავლენით ჩნდება და გააჩნია სიმბოლური მნიშვნელობა, ძალაუფლების, მაღალი სოციალური მდგომარეობის გამომხატველია. სასანური სიმბოლკური ნიშნები, რომლებიც გამოიყენება ქართულ ხელოვნებაში V საუკუნეში და VI საუკუნის პირველ ორ მესამედში, უფრო მოგვიანებით აღარ გვხვდება, ხოლო თუ გვხვდება, იმდენად სტილიზებულია, რომ კარგავს სიმბოლკურ მნიშვნელობას.



სურ. 5

გორას სტელის ამ კომპოზიცი-აში გამოსახული საერო პირები ყვავილით ხელში, ადორაციის ექსტით, მიუთითებს ამ ორი ფიგურის მაღალ სოციალურ მდგომარეობასა და მათ მიერ ქრისტიანობის აღიარებაზე. სოფელ გორას სტელის რელიეფებში ასახულია ქრისტიანული სარწმუნოების, მისი გავრცელებისა და დამკვიდრების იდეა¹.

ამ რელიეფებისათვის დამახასიათებელია შესრულების სიბრტყობრივ-ხაზობრივი მანერა, რომელიც არ გამოიხატავს ფორმის გარკვეულ მოცულობითობას. მკვეთრად ჩაჭრილი ხაზის საშუალებით მოცემულია უხეში, კუთხოვანი ფორმები, რომლებიც დაბრტყელებულია ქვის ზედაპირზე. საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის სიმჭიდროვე, ხაზისა და ფორმის დაუხვეწაობა (კუთხოვნება), სუსტად განვითარებული სტელის ზედაპირის გაფორმების, დეკორატიულობის შეგრძნება არ გვაძლევს საშუალებას მივაკეთებოთ ეს რელიეფები მხატვრული თვალსაზრის-

სით ამ ეპოქის მნიშვნელოვან ძეგლებს, თუმცა ისინი არ არიან მოკლებული თავისებურ გამომსახველობას, იმ გულუბრყვილობას, რომელსაც ბადებს ფორმის პრიმიტიულობა.

სტილისტურად გორას რელიეფები უახლოვდება ხანდისის სტელას, ქვემო ბოლნისის, ეძანის, სიონისა და თეთრიწყაროს არქიტექტურული ძეგლების რელიეფების ჯგუფს, თუმცა მათ შორის განსხვავებაა არა მხოლოდ შესრულების ოსტატობისა და მხატვრული თვალსაზრისის მხრივ (ხანდისი), არამედ იმაშიც, რომ გორას სტელის რელიეფები ერთგვარ გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს V-VII საუკუნეების ქართული ადრექრისტიანული ქანდაკების სტილისტურ განვითარებაში, შედარებით: სკულპტურული შესრულების მანერიდან (ბოლნისის სიონი, სამ-

წევრის), სიბრტყობრივ-ხაზობრივ მანერაზე (ხანდისი, ქვემო ბოლნისი, ეძანის სიონი და სხვა). გორას სტელის ოსტატისათვის დამახასიათებელია კონკრეტული სკულპტურული ფორმებით აზროვნება, ის ჯერ ვერ ახერხებს ფორმისა და კომპოზიციური გადაწყვეტის დაქვემდებარებას სტელის სიბრტყის დეკორატიულ ერთიანობაზე, განსხვავებით ხანდისის სტელის რელიეფებისაგან, სადაც ხაზის გამოსახველობა და ცალკეული კომპოზიციების დასრულებული ხასიათი ორგანულად შერწყმულია სტელის მთლიანი სიბრტყის გადაწყვეტის ორნამენტულ-დეკორატიულ ხასიათთან.

გორას რელიეფებში ფიგურათა პროპორციები, ფორმათა ხასიათი განსხვავდება V საუკუნის მეორე ნახევრისა და VI საუკუნის პირველი ნახევრის რელიეფებისაგან (უკანგორი, ბოლნისის, სიონი, სამწევრისის სტელა და სხვ.). ადრეული პერიოდის რელიეფების ფიგურათა შედარებით დაბალი პროპორციები, ერთიანი კონტური, შესრულების განზოგადებული მანერა, ლაკონიზმი იცვლება ფიგურათა წვარტელებული პროპორციებით, ხაზისა და ფორმების დანაწევრებით. ამასთან ერთად აქ ჯერ არ იგრძნობა გრაფიკული საწყისის გაძლიერება, სიმსუბუქე, რაც დამახასიათებელი ხდება რელიეფების შემდგომი სტილისტური განვითარებისათვის. ქართული ადრექრისტიანული ქანდაკების ეს ზოგადი მიმართულება თავისთავად გულისხმობს ცალკეული ძეგლების ინდივიდუალურ თავისებურებას, რაც გაპირობებულია ტერიტორიული მხატვრული სკოლებისა

და ცალკეული სახელოსნოების არსებობით და კონკრეტული ძეგლის ფუნქციური და სპეციფიკური ხასიათით.

სოფელ გორას სტელის რელიეფები საინტერესოა, უპირველეს ყოვლისა, ქართული ადრექრისტიანული ქანდაკების განვითარების თვალსაზრისით. აქ მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია არა მარტო მოწინავე მაღალმხატვრულ ძეგლებს, არამედ, შესაძლოა, ჩვენ კონკრეტულ შემთხვევაში, პროვინციულ ძეგლებსაც; ისინი ამდიდრებენ ჩვენს წარმოდგენას ამ დროის ხელოვნების განვითარების მრავალფეროვან ხასიათზე. გორას სტელა, გამომდინარე თავისი სტილისტიკური და იკონოგრაფიული თავისებურებებიდან, უნდა დათარიღდეს VI საუკუნის შუა ხანით.

შ ე ნ ი ზ ვ ნ ე ბ ი:

1. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, გვ. 212, თბ. 1936 წ.

Н. Г. Чубинашвили, «Хандиси», 1972 г., Тбилиси.

კ. მანაბელი, ძველი ქართული პლასტიკის საწყისებთან, «საბჭოთა ხელოვნება», № 10, 1984; ადრექრისტიანული ქართული პლასტიკის განვითარების ზოგიერთი თავისებურება, ქართული ხელოვნება, «თბილისი», 1987.

2. ამ სტელის შესახებ ცნობა მოგვეწოდა ძეგლთა დაცვის სამმართველოს თანამშრომელმა ბაადურ კუპრეიშვილმა. ადგილზე ჩასვლის შედეგად გამოირკვა, რომ სტელის ფრაგმენტი იქ მიტანილი ყოფილა რამდენიმე კილომეტრით დაშორებული სოფ. ყაშიშლოდან. ამჟამად სტელა ინახება ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ფონდში.

3 O. M. Dalton-Byzantine Art and Archaeology, Hew Iork 1961, pp. 207-208.

4 ნ. ჩუბინაშვილი — დასახელებული ნაშრომი.

ქალზე სუბიექტური შენიშვნები

XXI საკავშირო კინოფესტივალზე

(ბაქო, 1988 წლის აპრილი)

ვეგენია კოვალენკო

ამ შენიშვნებს ვწერ მაისში, როცა ჯერ არ დამცხრალა პირველი — უშუალო და, როგორც წესი, არცთუ ისე აწონილ-დაწონილი შთაბეჭდილებები. უფრო მეტი — ეს-ესაა ვნახე „კინოპანორამა“ და ამ შენიშვნებს პოლემიკურიც მინდა ვუწოდო. თუმცა წინ კიდევ „სოვეტსკი ეკრანის“ საფესტივალო ნომერია, შემდეგ კი — ვიმედოვნებ, ამ წერილზე მოგვიანებით, — „ისკუსტელო კინოსიცი“ (მაინც რა მოუქნელად გვაქვს დაყენებული ამგვარი, „ოპერატიულ-გეგმური“ მასალების საქმე: შეადარეთ — უკვე გამოსულია „კაიე დიუ სინემას“ VI ნომერი, მიძღვნილი კანის ფესტივალისადმი, რომელიც ჩვეულებრივ მაისის მეორე-მესამე დეკადაში ეწყობა ხოლმე). ამდენად, თუ პოლემიკამ გავგიტაცა, სახელდობრ საუბრისათვის ადგილი აღარ დავგრჩებო.

მაშ, რით დაეიწყეთ? ბაქოს ფესტივალი მეორეა საბჭოთა კინემატოგრაფისტთა V ყრილობის შემდეგ, რომელმაც მეტად თუ ნაკლებად (მხედველობაში მაქვს არა მარტო ორგანიზაციული ზომები და დეკლარაციები, არამედ რეალური, ყოველდღიური კინემატოგრაფიული ცხოვრება) შეცვალა ქვეყანაში კინოპროცესის მიმდინარეობა. ყველაფერს ვცვლით! — განა ურიგო ლოზუნგია კინოს გარდაქმნისათვის?! ვცვლით ზოგიერთ რამეს საკავშირო ფესტივალების მუშაობაშიც. სამწუხაროდ, არ დავსწრებივარ თბილისში ჩატარებულ შარშანდელ ფესტივალს. მის მონაწილე ბაქოელთაგან ვიცო: კინოდარბაზები ცარიელი იყო. ვიქტორ დიომინის თქმით, თავისუფალი ტრიბუნა არ გამოვიდა.

მაშ ასე, ბაქოს XXI, ანუ გარდაქმნის ეპოქის მე-2 საკავშირო კინოფესტივალზე მუშა-

ობის შემდეგი ორგანიზაციულ-პროფესიული გეგმა გვექონდა:

1. ჟიური — 18 კაცი ბევრი ხომ არ არის? გარდა ამისა — მომიტევეთ ვისაც ეს ეხება (თუმცა, ალბათ, ისინი არც გაიგებენ ამის შესახებ), — ჟიურის შემადგენლობაში არ უნდა იყვნენ უბრალოდ სანდომიანი, ჭკვიანი და ა. შ. ადამიანები, იქ კინოხელოვნებაში აღიარებული პიროვნებები უნდა ვიხილოთ! განა XXI საკავშირო კინოფესტივალის ჟიურის ყველა წევრზე შეგვიძლია ამის თქმა? შესანიშნავია, რომ მასში შევიდნენ ა. რეხვიაშვილი, ვ. ალისოვი, მ. გედრისი, ი. სტრეიჩი, „სოვეტსკი ეკრანის“ მთავარი რედაქტორი ი. რიბაკოვი, მულტიპლიკატორები რ. რაამატი, ვ. გოლოვანოვი, ნ. ტულიაზოვაევი, საუცხოო მსახიობები მ. ტერეზოვა, ა. რომაშინი. გასაგებია ისიც, რომ ჟიურის თავმჯდომარე იყო ბაქოელი ანარი, მაგრამ საკმაოდ გასაკვირია, რომ მის შემადგენლობაში იყვნენ ბელორუსი რეჟისორი მ. პტაშუკი (აბა, თუ დაასახელებთ დაუფიქრებლად მის ფილმებს! ვერა? მეც — უყოყმანოდ — ვერ გავიხსენებ), ლამაზი მსახიობი ო. მატეშკო, ძალზე პოპულარული მწერალი და პუბლიცისტი ა. ვაკსბერგი, რომელიც, ამავე დროს, ჯერ მხოლოდ ერთხელ მოგვევლინა როგორც სცენარისტ (ფილმი „დღისით-მზისით“), ვ. კუნინი, რომელიც ნაკლებად არის ცნობილი როგორც პროზაიკოსი, სამაგიეროდ (!) ავტორია სავალუტო მეძაგზე დაწერილი ვრცელი მოთხრობისა — „ინტერგოვონა“ (იხ. ჟურნალი „ავრორა“, 1988 წ. №№ 2-3), რომლის მიხედვით ამაჟამად „მოსფილში“ იდგმება სურათი „ფრეკენ ტანკა“.

ვფიქრობ ფესტივალის ავტორიტეტი ყველა

დონეზე უნდა „იქედებოდეს“: მხედველობაში მაქვს მასზე წარმოდგენილი ფილმებიც — ფილმები პირველ რიგში! — ეიურიც, რომელიც მათ შეფასებას აძლევს. და თუ ასეა, მეორეხარისხოვანი სულაც არ არის ეიურის წევრთა პრესტიჟის საკითხი. ხომ ამ იფიქრეს წლევეანდელი ფესტივალის ორგანიზატორებმა, რომ ეიურის წევრთა რაოდენობა რამდენადმე მაინც გააწონასწორებდა იმას, რომ მისი შემადგენლობა არცთუ ისე „კარგი ხარისხისაა“? რადგან უნებლიეთ — გრიბოდოვის მრავალგზის კიტრებული ჩაცვისა არ იყოს — იზადება კითხვა: „მსაჯულები ვინ არიან?“

2. აქ შარშან შემოღებულ ერთ საინტერესო სიახლეზე გადავდივარ — ეს არის კრიტიკოსების ეიური, რამდენადმე ირონიულად და საკმაოდ მაღალფარდოვნად წოდებული **არეოპაგად**. წლეულს მასში გაერთიანებული იყვნენ: თავმჯდომარე — ს. ფრეილიხი, მოსკოველები ა. გერბერი, მ. ჩერნენკო, ა. ტროშინი, ბ. ბერმანი, გ. სიმანოვიჩი, რიგელი ა. კლიოცინი, ტალინელი ტ. ელმანოვიჩი, ვილინუსელი ვ. ბანიულისი, კიეველი ს. ტრიშბაჩი, სამი ბაქოელი — რ. ბადალოვი, ტ. ჭუვარლი და მე (რაოდენობრივად ეს სრულიად არ შეესაბამება რესპუბლიკის კინოკრიტიკოსთა ავტორიტეტს და უფრო ფესტივალის მასპინძელთა მიმართ გამოჩენილი პატივისცემის მომასწავებელია), და კიდევ — არეოპაგის მუშაობაში ცოტა მოგვიანებით ჩაერთო „ისკუსტეო კინოს“ მთავარი რედაქტორი კ. შჩერბაკოვი.

საჭიროა თუ არა არეოპაგია? ეს სახუმარო საკითხი როდია! შესაძლოა, „ლიტერატურნაია გაზეტასა“ და „სოვეტსკაია კულტურას“ მკითხველები ყურს უგდებენ იმ კრიტიკოსების აზრს, რომლებსაც მიყავთ სხვადასხვა რუბრიკა და აკეთებენ მიმოხილვებს ცენტრალურ გამოცემებში, მაგრამ საზოგადოდ ქვეყანაში, ვფიქრობ, მაყურებლის თვალში კრიტიკის ავტორიტეტი არცთუ ისე მაღალია, — ეს მდგომარეობა, რასაკვირველია, ყველგან ერთნაირი არ არის, და სხვადასხვა ფაქტორზეა დამოკიდებული, მაგრამ ზოგადად მაინც ასეა: მაყურებელი ისმენს ნაცნობის აზრსა და რეკომენდაციებს, შესაძლოა, უყურებს „კინოაფიშას“, მაგრამ გადაწყვეტ როლს სურათით დაინტერესებაში უფრო მისი ფრაგმენტების ნახვა ასრულებს, ვიდრე, ვთქვათ, ტელეგადაცემის წამყვანის კომენტარი. და

მაინც, რაღაც უნდა ვილონოთ, მაყურებელთან მუშაობა აუცილებელია. ჩემი აზრით, კრიტიკოსთა ეიურის როლი ფესტივალზე უნდა გაიზარდოს, და ეს ბევრ სხვადასხვა ფაქტორზეა დამოკიდებული: რასაკვირველია, არეოპაგა უპირველესად პროფესიონალთა სჯაბასია, მაგრამ თუ დიდი ეიურის მხედველებები უმაღლესად უნდა გაიგოს მაყურებელმა, არეოპაგის მუშაობის შედეგებს კომენტარიც უნდა გავუკეთოთ: რატომ, სახელდობრ რისთვის მიეცა ფილმს ესა თუ ის შეფასება.

3. ამას შეიძლება ძალზე საგრძნობლად შეუწყოს ხელი კიდევ ორმა „დამხმარე ეიურში“, მაყურებლებისა და კინოკლუბებისა. რომელიც ბაქოში არ ყოფილა: კინოკლუბების მოძრაობა პრაქტიკულად ნოლზეა.

ამასვე შეუწყობს ხელს **თავისუფალი ტრიბუნა**. ამ მხრივ ადგილი აქვს გარკვეულ პროგრესს: ტრიბუნის ორ სხდომას ესწრებოდნენ არეოპაგის ყველა წევრი, ჟურნალისტები პირველზე იყვნენ, აგრეთვე, სსრკ სახკინოს თავმჯდომარე ა. კამშალოვი და აზერბაიჯანის სსრ სახკინოს თავმჯდომარე ა. შარიფოვი (თუმცა არ გამოსულან): მეორე სხდომაზე მოვიდნენ რეჟისორები: ნ. მანაგაძე, დ. სალიმოვი, ს. გოვორუხინი და ვ. რუბინიჩი. გამოვიდა — ძალზე მოკლე სიტყვით — მხოლოდ მანაგაძე. მაინც ისე მოხდა, რომ საბჭოთა კინოს დღევანდელსა და ხვალისდელ დღეზე (ასეთი იყო ტრიბუნის თემა) მსჯელობის სურვილს ძირითადად კრიტიკოსები იჩენდნენ, მაგრამ ამავე დროს ისინი უმეტესად ლაპარაკობდნენ არა იმდენად კინოს სადღეისო მდგომარეობაზე, რამდენადაც ცალკეულ ფილმებზე, რომლებიც მოეწონათ ან არ მოეწონათ, იმაზე, რა იზიდავთ ფესტივალზე და რა არა. ნახევრად აბსურდული წინადადებაც გაისმა: საფესტივალოდ ფილმები კრიტიკოსებმა უნდა შეარჩიონო. იყო მცდელობა ისეთი პრობლემების დასმისა, რომლებსაც უკვე მეტნაკლებად შეეხნენ თავიანთ პუბლიკაციებში „სოვეტსკაია კულტურა“ და „სოვეტსკე ეკრანი“, ეყენია: ეროტიკა ჩვენს კინოში, სხვა დონის გულგობლიო საუბარი „არა მარტო ამის შესახებ“, რომელსაც ესწრაფვიან — და ზოგჯერ არცთუ ისე უშედეგოდ — ჩვენი კინემატოგრაფისტები. თუმცა გამოირკვა (ვუშვებ, რომ შესაძლოა, ეს მხოლოდ ჩემი სუბიექტური აზრია), რომ კრიტიკოსები მაინც

უფრო მეტად მწერალი ხალხია, ვიდრე მოუბარი. ხოლო თუ მოუბარია — უფრო მეტად წინასწარ მომზადებულ თემაზე. და მაინც, დარწმუნებული ვარ, რომ თავისუფალი ტრიბუნა აუცილებელია. უბრალოდ უნდა გვახსოვდეს ერთი ძალზე სიმპტომატური ფაქტი: ვინ მონაწილეობდა ამ სჯაბაასში? ეს ხომ იმაზე მეტყველებს, რომ, ასე ვთქვათ, ძირითადი კინოპროფესიების წარმომადგენელი კინემატოგრაფისტები: — სცენარისტები, ოპერატორები, რეჟისორები, მსახიობები — მაინც და მაინც დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებენ კრიტიკოსთა და თეორეტიკოსთა საკმარისად ჰკვიანურ, შორსმკვრივ ტელურ, ღრმა შეფასებასა და შეხედულებებს.

4. კარგად ნაცნობი ამბავია: ფესტივალის პროგრამაში კვლავ უხვადაა ე. წ. „ღონისძიებები“ — სტუმრობა საწარმოებში, შეხვედრები შრომითს კოლექტივებთან და სხვა ამგვარი. საჭიროა კი ეს იმ მოცულობით, რომელიც განაპირობებს თვით კინემატოგრაფისტთა შეხვედრებს მხოლოდ სასადილოში ან პრეს-ბარში, რომელშიც ვითარება საკმაოდ მხიარული, ხალისიანი, მაგრამ სრულად სხვაგვარი განწყობილების შემქმნელი იყო?! აი **პროფესიონალითა კლუბი** კი არ გვქონდა. მისი ორგანიზება რაღაცამ შეაფერხა: ან სასრები არ ეყოთ, ან საერთოდ არ ჩათვალეს აუცილებლად. არადა, საკაფშირო ფესტივალს ეს საერთაშორისოზე მეტად თუ არა, ნაკლებად არ სჭირდება. ჩვენ ჯერ ვერ შევეჩვიეთ ერთმანეთთან საქმიან და იმედგარეულად თავისუფალ ურთიერთობას. ამისთვის საჭიროა პროფესიონალითა კლუბი, და არა მარტო პრეს-ბარი და ფაბრიკა-ქარხნებში მოგზაურობა. სხვათა შორის, ეს შეხვედრები დაგეგმილი იყო სწორედ იმ საათებში, როდესაც ბაქოს კინოდარბაზებში უჩვენებდნენ ფილმებს, რომელთა ნახვაც — დარწმუნებული ვარ — ბევრს სურდა იმათგან, ვინც იძულებული იყო მორიგე ღონისძიებებზე წასულიყო ამა თუ იმ „გგუფის“ შემადგენლობაში.

5. აღმაშფოთებელი სიახლე: პროგრამა „120 წუთი“! გაუსწრო მოვლენებს და ფესტივალის დახურვის დღეს, დილით ინტერვიუ ჩამოართვა ჟიურის თავმჯდომარეს ანარს იმის შესახებ, თუ როგორ განაწილდა ჯილოები. არ ვიცი, რა კვალიფიკაცია უნდა მივცეთ ამას, არც ის ვიცი, რა რეაგირება მოახდინეს პრესის წარმომადგენლებმა, რომლებიც „არ ჩაერთვნენ“ „120 წუთის“ ინიციატივაში: ჟი-

ურის პრესკონფერენციის დროსვე, იმა დღის ბაზიდან მოშორებით, არეობაგმა ჩატარდა ერთ-ერთი ბლიც-სხდომა, რომელზეც ბპოდგუფის თავის მიენიჭებინა თავისი პრიზი (ეგზეც მსახიობებმა და მწერლებმა და ფესტივალზე კრიტიკოსთა პრიზიც იქნება).

6. წარსულის წინაშე მოხდილი ხარკი: პრიზები კვლავ ბევრი იყო — მთავარი, შემდეგ კიდევ სამი ერთნაირი, ორი — რეჟისურისათვის, ორი — მოკლემეტრაჟიანი, ორი — მულტიპლიკაციური ფილმებისათვის, და რატომღაც მარტო მამაკაცის როლის შემსრულებელმა მიიღო ერთადერთი „სამსახიობო“ პრიზი: ჩვენგან უღროდ წასულ ი. მიკოლაიჩუკა და ა. პაპანოვის მიანიჭეს ფესტივალის დიპლომები საბჭოთა კინოხელოვნებაში შეტანილი გამოჩენილი წვლილისათვის (!) სამართლიანად — დიპლომით — აღინიშნა ოპერატორ ი. ელხოვის ნამუშევარი ფილმში „განდგომილი“; და კიდევ ერთი დიპლომი — „მნიშვნელოვანი მოქალაქეობრივი თემატიკის დამუშავებისათვის“ — წილად ხვდა უზბეკურ ფილმს — „ცხოვრების აზრი“, რამაც კრიტიკოსთა უკიდურესი გულსაწყობა გამოიწვია — თუმცა, ამის შესახებ ცოტა მოგვიანებით.

7. დაბოლოს: ალბათ, საჭიროა, სხვაგვარად აიგოს ჩვენებების პროგრამა — თუნდაც ჟიურისა და არეობებისათვის, — რათა მათ წვევრებს საშუალება ჰქონდეთ, გაეცნონ როგორც საკონკურსო, ისე კონკურსგარეშე ფილმებს. ეს უკანასკნელი ჟიურისათვის აუცილებელი არ არის, მაგრამ კრიტიკოსებისთვის ძალზე საჭიროა: ზოგი ფილმის ნახვის საშუალება ხომ მხოლოდ ნახევარი წლის ან უფრო მეტი ხნის შემდეგ მოხერხდება, თუ საერთოდ მოხერხდა, — რადგან მე, მაგალითად, დარწმუნებული არ ვარ, რომ ვნახავ ა. კაიდანოვსკის „სტუმარს“ და ნ. ტულიახოვაევის „ველს“, რომლებიც იმ დროს აჩვენეს, როცა მიდიოდა საკონკურსო ფილმები: „სარკე გამორისათვის“, „ბედის შეცვლა“ და „მეგობარი“.

და სულ ბოლოს: რა შეიძლება ითქვას მკითხველზე? მართალია, ეს საფესტივალო პრობლემა არ არის. დარწმუნებული ვარ, რომ ეს დაავადება, ეს დროის ნიშანი — დაცარიელებული კინოდარბაზები — მხოლოდ რეკლამით ვერ დაიძლევა („კინოპანორამაში“ ა. ჩერვისკის თქმით კი შეიძლება დავასკვნათ: საკმარისია ჩვენი ფილმების ფართოდ

და ახლებურად რეკლამირება, და მაყურებელი მიაწყდება დარბაზებს). მამ რატომ არის, რომ XXI კინოფესტივალის ფილმებთან შედარებით უფრო ცუდად რეკლამირებულ სურათებზე — „ლეგენდა ნარაიამაზე“ და „მეორე დილას“ (ნუ ავუჩვენებ სიღნი ლიუმეტის ამ სურათს და ატომურ კატასტროფაზე გადაღებულ ტელეფილმს) გაივსო დარბაზები? იმიტომ, რომ — მომიტყეონ არცთუ ისე მრავალი ცხოვანმა კინოს ნამდვილმა მოყვარულებმა, სიხარულით რომ მიდიოდნენ ამ ფილმებზე — ზეპირმა რეკლამამ მოასწრო ხმის გავრცელება, რომ პირველ ფილმში უამრავია „იმიდაგვარი“ ეპიზოდები, მეორე კი, თუმც იქ ნაკლებია სექსი, მაგრამ ნამდვილ ტრილერს წარმოადგენს. ეს პრობლემა საგანგებო სტატიის ღირსია, მაგრამ ამ მხრივ, ვფიქრობ, ბაქოს ფესტივალის ვითარება არაფრით გამოირჩეოდა ქვეყნის სამამულო კინოში არსებული საერთო მდგომარეობისაგან; ჩვენს კინოს ცუდი დასწრება აქვს და ეს ძალზე სავალალოა.

* * *

„თქვენ რომ კინოში არსებული სადღესო მდგომარეობისთვის დამახასიათებელი ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემის გამოყოფა გთხოვონ...“

— ავტორის თავისუფლების პრობლემას დავსახებდით... ჩვენ მეტი ძალისა და მოთმინების გამოჩენა გვმართებს, რათა გავიგოთ, დღეს კვლავ ხელთ ჩავდებული რა არაჩვეულებრივი, წინათ აკრძალული შესაძლებლობანი უფრო გვიზიდავს...“

(გაზეთ „ვიშას“ 1988 წ. 21 აპრილის ნომერში გამოქვეყნებული ვ. დიომინის ინტერვიუს ნაწყვეტი, „ამოდებული“ რედაქტორის მიერ გასწორების დროს).

იმდენად, რამდენადაც რალაც მოვლენის განმარტავადებელი დასკვნების გაცემებას, როგორც წესი, გარკვეული დრო სჭირდება, დღეს გაჩენილ შესაძლებლობათა შესახებ ლაპარაკი ცალკეული ფილმების კონკრეტულად დაყრდნობით სჯობია. ერთადერთი, რაც დანამდვილებით შეგვიძლია ვთქვათ, ისაა, რომ ჩვენს კინოში 1987 წელს არსებული სურათი, როგორც საფესტივალო ეკრანმა გვიჩვენა, ძალზე მრავალგვარია.

როგორც ცნობილია, მთავარი პრიზი წილად ხვდა 1967 წელს ი. კლუპიკოვის სცენარის მიხედვით ა. მიხალკოვ-კონჩალოვსკის

მიერ გადაღებულ ფილმს — „ამბავი ასია კლიაჩკინასი, რომელსაც უყვარდა, მაგრამ არ გათხოვდა“, — ოცი წლის განმავლობაში „უშფოთველად“ რომ იღო თაროზე.

წლის დროთა მონაცვლობითი ციკლი თითქოს ხაზს უსვამს ნაამბობის უნივერსალურ ბანალურობას — ისეთს, როგორც ახსიათებს ყოველივე მარდიულს: სიყვარულს, ბედნიერებას, შრომას, დედობას, განშორებას, სიკვდილს. გვიამბობენ ასიაზე (ი. სავინას შესანიშნავი, უმაღლესი გულწრფელობით სასვე, ნათელი სიწმინდითა და ქალურობით გასხივონებული ნამუშევარი), მისი მომავალი შვილის მამაზე — სტეპანზე, მიშაზე, რომელიც ცდილობს წაართვას მას ასია, და მათზე, ვინც ამ ადამიანებთან ერთად მუშაობს რუსეთის შუაგულში მდებარე ზატარა საველე ბანაკში. მაგრამ ავტორთა ნებით მესხიერებაში აღგვებუქდება ყველა, ვინც თუნდ რამდენიმე წამით ჩნდება ეკრანზე და ქმნის სამყაროს, რომელსაც წარმოგვიდგენს ფილმი, წარმოგვიდგენს რუსი ხალხის ყოველგვარი შერბილებისა და შელამაზებისგან თავისუფალი ეს ამბავი. უხეშობა და სიწმინდე, უმეცრება და სულიერება — ეს ყოველივე ერთულ სახედ არის გაერთიანებული — სწორედ იმ სახედ, რომელმაც, ალბათ, შეაშინა ადამიანები, ოცი წლის წინათ რომ გადაუღობეს სურათს გზა ეკრანისაკენ. შეაშინა იმ სიმართლით, რომელიც მაშინ დაუშვებელი იყო, რადგან „მიუხედავად დროებითი ნაკლოვანებებისა“ „წინ და მალა“ ურყევი სკლის მუწყებულ თხრობაში შექჷნდა დისონანსი.

ამასთან ერთად, ძნელია იმის გაცემა, როგორ მოხდა, რომ ამ წმინდა, ზნეობრივად ჯანსაღ ფილმში ავტორებმა შეიტანეს ხანგრძლივი ეპიზოდი იმ მოსუტის დაკრძალვისა, რომელიც საჩაიეში ყვებოდა თავისი ცხოვრების ამბავს: კუბოში მწოლიარე მიცვალებულის კადრი უსასრულოდ გრძელდება და ანგრევს სიკვდილის საიდუმლოებას.

აი, ფინალი კიმშენიერია. საერთოდ, „ალა სინემა-ვერიტედ“ აგებული, თითქოს მხოლოდ ასოციაციურად დაკავშირებული ეპიზოდების მომცველი ეს ფილმი მთავრდება დაცარიელებულ ბანაკში მოწყობილი შემოდგომის დღესასწაულით, რომელზეც ელერს ბოშების სიმღერები ჯარისკაცებად მიმავალთათვის. პირველი კადრებიდანვე ჩვე-

წში ჩასახული გამოუვალობის გრძნობა იხსნება იმ თავისუფლების, ასიას ქალური სიძლიერის ახლებური შეგრძნებით, რომელიც იმ სიმწარეზე მალდა დგას, ჰაერის ცივი ნაჯადივით რომ მსჭვალავს დამშვიდობების თბილ, შემოდგომის დღეს.

ფილმის სტილისტიკა — როგორც ეს საერთოდ ა. მიხალკოვ-კონჩალოვსკის ტალანტისთვის არის დამახასიათებელი — თითქოს (მცირედი დაყოვნებით) მისი დასავლეთელი კოლეგების ძიებებსა და მიგნებებს მიყვება. „ასიას ბედნიერება“ — ნეორეალიზმისა და ვერიზმის შეჯვარების ტიპის სტილისტური გადაწყვეტის მკვეთრი, თემის შესაფერისი მაგალითია. ჩვენი კინოსთვის — ისე როგორც ეს ხდება კირა მურატოვას ფილმებში „ხანმოკლე შეხვედრები“ და „ხანგრძლივად გაცილება“, — ეს არის ნიშანი იმ დაღუპული, თვითკითხვითი ესთეტიკით უარყოფილი სტილისტური მიმართულებისა, რომელშიც თხრობა უფრო ფართო შინაარსით იტვირთება არაპირდაპირი ასოციაციების წყალობით, ზოგჯერ ფაბულური მდინარეებიდან, ზოგჯერ კი მის მიღმა რომ ჩნდება.

მიხალკოვ-კონჩალოვსკის ამ გადაწყვეტას — მხედველობაში მაქვს მისი უნარი განსხვავებული მხატვრული ძიებების „ზემოდან“ უმტკივნეულოდ შეცვლისა — არ მოუტანია ისეთი დრამატული შედეგი, როგორც ეს მურატოვას შემთხვევაში მოხდა, რომლის ფილმს — „ბედის შეცვლა“ ერგო პრიზი რეჟისურისათვის.

სომერსეტ მოემის „ჩანაწერების“ მიხედვით დადგმული ეს სურათი — პირველია არა მარტო თვით მურატოვას, არამედ იმ მიმართულების რეაბილიტაციის შემდეგაც, რომელსაც ის წარმოადგენს საბჭოთა კინოში. ალბათ, აქ არ ღირს ლიტერატურულ პირველწყაროზე ლაბარაკი — მოემს კლასიკოსს მაინც ვერ უწოდებ და კინოსთვის ლიტერატურის სახელით „ანგარიშის წარდგენას“, ვფიქრობთ, აზრი არა აქვს (თუმცა ეს საინტერესოც იქნებოდა). რაც შეეხება ავტორისეულ თავისუფლებას, რეჟისორმა, რომელმაც თავად შექმნა სცენარი, ვგონებ, სრულად ისარგებლა ამით. რომელიდაც აზიურ ქვეყანაში რომელიდაც ევროპელი კოლონიზატორების ცხოვრების ამსახველი კამერული ამბის საფუძველზე კ. მურატოვა ქმნის ფილიგრანული ხარისხით უკიდურესად საინ-

ტერესო ფსიქოლოგიურ ეტიუდს. ამან და როს ეს არის თავისებური ილუსტრაცია რ.კიპლინგის სიტყვებისა: „დასავლეთი დასავლეთია, აღმოსავლეთი — აღმოსავლეთი, და მათი შეერთება შეუძლებელია“. მომეტევეთ კირა მურატოვას თავყინისცემლებმა — ფილმი ატატურად არის გაკეთებული, მაგრამ გაკეთებულია ცივი გონებით; გულმოდგინე, განზე მდგომი მეთვალყურის თვალი არა მარტო სწავლობს წვრილმან და კარჩაკეტილ სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობენ კარგად ცნობილი სამკუთხედის გმირები — მარია, მისი ქმარი ფილიპი და მარიას საყვარელი ალექსანდრე, — არამედ ერთგვარი ზიზლითა და კირკიტით დასცქერის იმ სამყაროს, რომელიც მათ უნდა „გააცივროს“, აზიარებენ წარმოგვიდგებიან როგორც უბირი, ანგარეზიანი, გონებალუნგი არსებები. ვისი თვალსაზრისია ეს? ადვოკატისა, რომელსაც სურს დაიცვას მარია? თვით ფილმის შემქმნელისა? განა შეიძლება ზედამხედველებში დაინახოთ ალევგორია ყველაზე, ვინც რალაციის სადარაჯოზე დგას — თვალთმაქცური სირბილე ხომ მხოლოდ ფარავს სრულ გულგრილობას მათ მიმართ, ვინც გიოსებები საპირისპირო მხარეზეა? საჭიროა კი ეს მომენტი სურათში? რეჟისორისთვის ჩვეულ მოქმედებებს უნარით — მაშინაც კი, როცა არ იზიარებ მის მსოფლალქმას, — მურატოვა ახერხებს ლიტონი სიტყვებისა და კარგი ტონის წესების წიაღში ჩაძირული ნევრასტენიკული არსებების სამყაროში ჩვენს შეყვანას (ადვოკატს კი, რომელსაც თავდაპირველად როგორც ამ სამყაროში რაციონალური საწყისის განსახიერებას აღვიქვამთ, ყველა „ცივიზიზაციონისთვის“ დამახასიათებელი ნევრასტენიკსვენ ჩამცხრალ ლტოლვაა და უეცარ აფეთქებებსა აყოლილი), მათ გარშემო დატაკი, ძალზე ულაზათო — როგორც ამას ავტორი გვიჩვენებს — ცხოვრებით მცხოვრებ „მაცივილიზებელთა“ სამყაროში. და მხოლოდ ფინალში თავისუფალი ცხენის გაფრენა წამით მოგვაგონებს, რომ არსებობს სხვა სინამდვილე, რომლის ჩვენება ან ვერ მოახერხებს ან არ მოინდომეს. ნიჭიერმა ადამიანმა გააკეთა ფილმი ადამიანებზე, რომლებიც არ უყვარს. განა შეიძლება შექმნა ეპისტოლე (ყველა ხელოვნების ნაწარმოები ხომ ეპისტოლეა), თუკი მხოლოდ მისთვის მიჩნეული ფორმა გიყვარს? მე კი მგონია, რომ აზრი, რომელიც დაუდეს საფუძვლად „ბედის

შეცვლას“ (მეტისმეტად მალაღფარდოვანი სათაურია), ზედაპირულია: საშინელი მორალსა და გრძობას მოკლებული ვენება, უსი-ოცხლოა გრძობადაცლილი სამყარო. ჩვენ გვაჩვენებს ნაკლებად საინტერესო ადამიანე-ბი, რომლებიც ცხოვრობენ მარადიული, მაგ-რამ თითქოს დაწვრილმანებული ვნებების ტყვეობაში, — და ეს ყოველივე ისეა მოწო-დებული, თითქოს ყოფიერების ურთულეს საკითხებთან გვაქვს საქმე.

ვფიქრობთ, უმართებულო არ იქნება აქ ხელოვანის თავისუფლების საკითხის წამოჭ-რა, რომლის აუცილებელი შემადგენელია მის მიერ მასალის ფლობა. მურატოვასთვის „ბედის შეცვლაში“ გამოხატვის ფორმის თავისუფლება შეერწყა სათქმელის თავისუფ-ლებას, რაც ერთობ სავეალალო შთაბეჭდილე-ბას ტოვებს.

და მაინც ეს ალბათ, დროის კარნახია: ჩვენ ხომ ბევრი რამ გვაქვს ხმამაღლა სათ-ქმელი ჩვენს ახლო წარსულსა და დღევან-დელ დღეზე, ამიტომ სხვაგვარ გულწრფელო-ბას ველოთ. თუმცა არ შეიძლება შესაფერი-სი არ მივუზღაოთ კადრებისა და ეპიზოდების მოხდენილად სკრუპულოზურ ურთიერთკავ-შირს, ზუსტ თამაშს მსახიობებისა, რომელ-თა სახეები ჩვენთვის პრაქტიკულად უცნო-ბია (მარია — ნ. ლუბლე, მისი ქმარი ფი-ლიპი — ე. კარასევი, ალექსანდრე — ლ. კულდიაშოვი), მონტაჟის ცივ და ნერვულ რანტის.

პრიზი რეჟისურისათვის მიიღო, ავრთვე, ვიტაუტას ქალაქიაეიქუსმა — ფილმისთვის „კვირადღე ჯოჯოხეთში“. აქ არის ფაშისმის წინააღმდეგ მიმართული პათოსი, დაძაბული სიუჟეტი, მწვავე სიტუაციები, შუქურის უმაღლესი კულტურა (ოპერატორი — ვიტა-უტას პეჩიურა), ტრაგიზმი და ირონია — და ყოველივე ამის გამო სურათი, ქალაქიაეიქუსის სხვა ნამუშევრების კვალად, საინტერეს-სოა, მაგრამ მაინც აქ უფრო მოკვებს რეჟი-სორის მხრიდან ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიება, ვიდრე თემის სიღრმისე-ული წიაღსვლები. რატომღაც მეჩვენება, რომ მიუხედავად ფილმის სერიოზულობისა, ეს მაინც ინტერმედია ნიჟიერი ხელოვანის შე-მოქმედების ორ პერიოდს შორის. მისი წინა-მორბედი სურათი — „ვთხოვთ, მამატიოთ“ — უფრო საინტერესოდ მესახება.

სამი ერთგვაროვანი პრიზი ხვდა ორ მწვა-ვე სიუჟეტთან სურათს „ეშმაკი ქარსარიდ შე-

შახე“ („ახერბაიჯანფილმი“, ს. ე. ავტ. ა. ჯა-ლილოვი, რეჟ. ო. მირ-კასიმოვი), „53 წლის ცივი ზაფხული“ („მოსფილმი“, ს. ე. ავტ. ე. დუბროვსკი, რეჟ. ა. პროჟინა), „დასაფრთხის „ეი, მაესტრო!“ („ქართული ფილმი“, ს. ე. ავტ. — ე. ახვლედიანი, დ. ჯავახიშვილი, რეჟ. — ნ. მანავაძე).

მიუხედავად პირველი ორი სურათის შესა-ხებ კარგი შეფასების გამოთქმის სურვილი-სა — რასაც ცოტა მოგვიანებით გვაკე-თებ, — არ შემიძლია უარყვო, რომ მათი პრიზირება — მრავალი წლის განმავლობა-ში ფეხმოკიდებული იმ პრაქტიკის შედეგია, რომლის დროსაც თემა მის მხატვრულ ხორცშესხმაზე მალა დგას.

ახერბაიჯანელ კინემატოგრაფისტთა სურა-თი, ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ სტუდიის დიდ წარმატებას რომ წარმოადგენს, — კარ-გი, მწვავედ აქტუალურ მასალაზე გაკეთებუ-ლი დეტექტივია. განსაკუთრებულად დიდი ოდენობის ბრაკონიერობა, პარტიულ და ად-მინისტრაციულ აპარატთან მათვის შედულა-ბება — ყოველივე ამის შესახებ „ეშმაკი“ ემოციურად მწვავედ მოგვითხრობს. ფილმი კარგ რიტმშია გაკეთებული, რაც საკმაოდ მწაფნელოვანია დეტექტიური ჟანრისთვის. ავტორებმა საკმაოდ მოახერხეს ამ ამბის მო-ნაწილეთა ხასიათების დახატვა, რომელშიც გადმოცემულია, როგორ გააჩერეს მდინარე პირადი გამორჩენის მიზნით. ვფიქრობ მეტად საინტერესოა მეორე პლანის ფიგურები, რად-რაც მთავარი გმირი — ჟურნალისტი, მარტოდ-მარტო რომ შეუდგა ბძობლას, — უფრო ტრადიციულია. რარიც მრავალმხრივად, საინ-ტერესოდ არიან გახსნილი რამდენიმე ეპი-ზოდში, მცირე ეკრანულ დროს რომ იკა-ვეს, — რაიკომის მდივანი — სპორტსმენი, თავისებურად ენგლიზირებული ჯენტლმენი, რომელიც თავისუფლად ატრიალებს საქმეებს თავის „უპარქიაში“, სანდომიანი ცინიკოსი, შინაგან საქმეთა რაიონული განყოფილების უფროსი და სხვ. უდავოდ მოსაწონია ფ. მა-ნაფოვი ჟურნალისტის როლში, თუმცა მისი პერსონაჟი საერთოდ კარგად თავსდება ამ ჟანრში დამკვიდრებული სიუჟეტის ჩარჩოებ-ში. ის მოქმედია, უნარი შესწევს დაარწმუნ-ნოს და თავის მხარეს მოიზიდოს პატიოსანი, მაგრამ უსამართლობასთან შეჩვევის შედეგად უმოქმედობას შეგუებული ადამიანები, ავან-ტიურაზე წასვლაზეც კი მზად არის, — ერთი სიტყვით ნაცნობია ჩვენთვის. მასში საინტე-

რეს მხოლოდ ის არის, რასაც სურათის დასაწყისში ვხედავთ — თუ როგორ ვარდა-ქმნება შინაგანი ინერცია, ზნეობრივი იზო-ლაციონიზმი მეკეთრ უარში იმ როლზე, რომელსაც ჩვეულად ახვევენ თავს, — ჩვეულად, რადგან კარგად ვიცით, რომ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში აქტიური, ქემარტილად პრინციპული მონაწილეობი-სკენ ჩვენი პრესის ნამდვილი მოძრაო-ბა მხოლოდ ახლა იწყება. ბოლო დრომ-დე პრაქტიკულად ყველგან — ბევრგან კი ახლაც — ჟურნალისტები მოქმედებენ ისე, როგორც ეს ნაჩვენებია მაიაკოვსკის „აბა-ნოში“: „მიბრძანეთ...“

„საბჭოთა ისტერია“, „საბჭოთა ტრილე-რი“ (პირველი — ამბობდა ბევრი ფილმის— „53 წლის ცივი ზაფხული“ ნახვის შემდეგ. ძნელია ამ სურათზე არა მარტო კარგის თქმა, რადგან ეს ერთ-ერთი პირველი ფილმია, რომელშიც ასეთი პირდაპირობით, ასე მწარედ არის ნათქვამი იმ საშინელ ამბებზე, თითქოს რაღაც გამოკვეთილი — სისხლიანი — შტრი-ხით რომ გამოყოფს ეპოქას, რომელსაც სტალინურს ან პიროვნების კულტის პერი-ოდს ვუწოდებთ. ბერიას მიერ გამოშვებულ რეცედივისტა მიერ ჩრდილოეთ რუსეთის ერთ პატარა მეთევზეთა სოფელში მოწყობილ ტრორს ორი გადასახლებული საკადრის პა-სუხს მისცემს — თან მართლაც ვესტერნის საუკეთესო ტრადიციებში. ორი უაზრო სი-კვდილი — ერთ-ერთი გმირისა, მოხუც კო-პალიჩისა (ა. პაპანოვი) და მუნჯი მეთევ-ზე ქალიშვილის საშასი, — განსაკუთრე-ბით მწარედ მრავლისმეტყველს ხდის ფი-ნალს. მოქმედების მსვლელობისას რამდენიმე ეპიზოდში მოულოდნელად შემოჭრი-ლი ქორალურ-ამალღებული მუსიკა ხაზს უსვამს რეისორის სურვილს უფრო დი-დი მასშტაბის მოვლენად აქციოს ეს დრამატული ამბავი, რასაც ცხადს ხდის სურათის ფინალიც — მეორე გმირის — ლუზვას, წარსულში დახვრვის კაპიტან ბა-სარგინის მოსკოვში დაბრუნება და დალუ-პული კოპალიჩის ოჯახთან შეხვედრაც. და იწყება სხვა ამბავი, რომელიც, ვფიქრობ, გა-იყრით არ უნდა ეამბნათ — ეს არის საკითხი უფლებისა უარი არ ვთქვათ წარსულში იქ მყოფ ადამიანებზე, თემა ხსოვნისა და პატი-ონებისა — მიუხედავად დროისა, რომელ-შიც ცხოვრობ. და კიდევ ბევრი რამ, რაზეც ჩვენ თავად ვფიქრობთ, ვიდრე ფილმის ბო-

ლო ნაწილი მიდის. ბასარგინი არცთუ ისე უტყვ ყვედრებდა ევლინება ხნიერ სველირ ქალსა და საშუალო ხნის მამაკაცს. განა კიდე-და კი ამ, მეორე ამბის პირველი „ქვეყნისა“ მოქცევა?! ვასაგებია ავტორთა სურვილი, რაც შეიძლება მეტი თქვან იმ დროსა და ადამიანებზე, რომლებზეც ასე დიდი ხნის განმავლობაში მხოლოდ კერძო საუბრებში გაიგონებდით და მაინც, არის თემები, რომ-ლებზეც სხაპასუხით, ძირითადის „დამატე-ბად“ ლაპარაკი არ ღირს, — მით უფრო თუ ამას პირველად ვხეხი. უნარის კანონები აქ ა პროშინმა ტყუილად დაარღვია, რად-გან ამით ხელოვნურად მოიხსნა სასპენსი და წაშალა მისი მრავალწერტილი.

უნარის მოთხოვნების მიხედვით — თუნდ „53 წლის ცივი ზაფხულის“ მსგავსად ირღვე-ოდეს მისი კანონები — გარდუვალია ასეთ ფილმებში მოქმედი გმირის არსებობა, რომ-ლის აუცილებელი თვისება სხვა ქრესტო-მათიულთან ერთად, მომხიბველბობაა — თუნდაც ეს იმთავითვე არ მელავნდე-ბოდეს. ამას ცილიობდენ „ეშმაკის...“ და „ზაფხულის...“ შემქმნელებიც. მა-გრამ, როგორც უკვე ვთქვი, აზერბაი-ჯანულ სურათში ჟურნალისტ თეიმურის ტრადიციულად გადაწყვეტილ ფიგურასთან შედარებით უფრო საინტერესოა ზუსტად და ტევადად დასურათხატებული „ფინი“. თავისებურად მომხიბველია და მიმზიდვე-ლიცაა ამ როლში ფ. მანაფოვი და მაინც მას აკლია თავისებურება. აქ მსახიობის ბრალი ნაკლებია, ეს უფრო სცენარის ნაკლია, რომელსაც გაჰყვა რეისორი და მეტი აქცენტი სიტუაციაზე გააკეთა. ამ სიტუაციის გამოსა-ვალიც ტრადიციული შემოგვთავაზა, როდე-საც ფინალში „ჩაყოლა“ რწმენა იმისა, რომ ჟურნალისტთა უმეტესობა უკვე ვარდაქმნა (გავიხსენოთ ბოლო კადრებში ნანახი მთავა-რი რედაქტორი) და შემდგომ უფრო ადვი-ლად წარიმართება ყველაფერი. ამ უშფო-თველ ინტონაციას კარგად აცოცხლებს ფინა-ლური ეპიზოდი იმ ადამიანების სიმღერებზე და მოქმედების მეთოდებზე, ვინც სულაც არ ფიქრობს პოზიციების დათმობას. სინამდ-ვილეში წინააღმდეგობები ჩვენში — ამიტომ თითქოს ორი ფინალი იკვეთება „ეშმა-კშიც...“, თუმცა აქ არც ისე აშკარად, როგ-ორც ეს გაკეთებული აქვთ ე. დუბროვსკისა და ა. პროშინს.

აი ვ. პრიემისოვის მიერ შესრულებული

ბასარგინი კი ნამდვილი მიღწევაა. სამწუხაროა, რომ ერთის აზრი სხვაგვარია, თუმცა არეობა გიც იმედოვნებდა, რომ პრიზი საუკეთესო სამსახიობო ნამუშევრისათვის პრემიზისთვის ერგებოდა. არ ვიცი, იყო თუ არა სცენარში ჩადებული სოციალურ-ფსიქოლოგიური თვისებების ის სიუჟე, რომელიც მიუხედავად (ან იქნებ, პირიქით) როლის გარეგნული მონახაზის სიძუნწის, ლუზგა-ბასარგინის სახეს შესძინა აქტიორმა. შესანიშნავია ის თანდათანობითი გამოაშკარავება ადამიანში იმ ძლიერი და წმინდა სულის ღირსეული სახელისა და ბიოგრაფიის მქონე პიროვნებისა, რომელსაც ზოგი დამცინავდა, ზოგი შებრალებით ლუზგას ეძახის. ცალკეული ადამიანის ბიოგრაფია, უმცაქრესი, ტრაგიკული დროის დაღს რომ ატარებს, რომელმაც არ გაქჟულია იგი — არ ამსხვრევს ეანრის ჩარჩოებს, პირიქით — აფართოებს მათ, ლახავს მის კანონებსა და წესებს.

მესამე ტოლფასიანი პრიზი ერგო ნოდარ მანაგაძის ფილმს „ეი, მანსტრო!“ სადაც პრესაში უკვე გაიღვა გამოთქმამ, რომ წლევეანდელმა ფესტივალმა თითქოსდა საოპერატორო ხელოვნების დონის დაცემას გაუსვა ხაზი. იმ შემთხვევაში, თუ მხოლოდ ლ. პაატაშვილის „ეი, მანსტროში!“ და ი. ელზოვის „განდგომილი“ შესრულებულ ნამუშევრებზე მოგვიხდება საუბარი, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საქმე მთლად ცუდად არა გვექონია.

მანაგაძის ფილმის რიტმი, შუქ-ფერითი გადაწყვეტა უნაკლოა. თხრობა ფიქრიან-ნოსტალგიურად იშლება, ამ განწყობით არის გაქუნთილი ყველა კადრი, რასაკვირველია, ეს რეჟისორისა და ოპერატორის დამსახურებაა, იმიტომ, რომ ერთ-ერთს რომ სამუშაოს თავისი წილი არ შეერულიენია, ჩვენ თავისუფლად განვსაზღვრავდით ფილმს როგორც ნაწევრად წარმატებულს. ახლა კი საქმე უფრო რთულადაა: რაღაც მეორადი იგონება სურათში. თითქოს „ეი, მანსტრო!“ გველაპარაკება მისწრაფებებსა და ქმედებას შორის არსებულ მარადიულ წინააღმდეგობაზე, სევდაზე, რომელიც სულის განუზომელი აბათიისაგან მომდინარეობს, უბრალოდ, „სხვების მსგავსად“ ცხოვრებაზე უარის თქმაზე. მაგრამ ეს ყველაფერი არ ქმნის აღმოჩენის შერკმებას. ცალკე ამჩნევ გვირის საკმაოდ მონოტონური განწყობის ფაქტს ნიუანსირებას, ცალკე ხედები, რომ ალბათ, ყოველდღიურობის სილამაზე იხსნება იმდენად, რამდე-

ნადაც ჩვენ მის თვალსაზრისს გვაზიარებენ. მაგრამ გვაკლდება რაღაც მცირედი, რაც შემდგომი მუშაობის ბიძგს მუშაობის გონებასა და გულს.

„განდგომილი“ (ს. ა. ე. და რ. ე. ვ. რუბინჩიკი) საუბარს იმსახურებს არამარტო ი. ელზოვის არაჩვეულებრივი „შუქის დაყენების“ გამო (ასე უწოდებენ დამდგომლი ოპერატორის სამუშაოს ფრანგი კრიტიკოსები). „არც ისე შორეული წარსულის“ ფანტასტიკური სიუჟეტის რთულად მოფიქრებული განვითარება სავსებით შეესატყვისება პრობლემის სერიოზულობას, რომელიც საფუძვლად დაედო პ. ბაგრაიკის რომანის „ხუთი პრეზიდენტის“ ეკრანიზებას. რუბინჩიკი ჰყოფს ფილმს თავებად, რომლებსაც უმძღვარებს ეპიგრაფებს. ერთ-ერთი რომელიც ყველაზე ახლოს მომეჩვენა „განდგომილის“ ძირითადი იდეის განსაზღვრისათვის, ეს არის უ. ფოლკენერის სიტყვები ადამიანის გულის თავისთავთან კონფლიქტის შესახებ. მაგრამ კონფლიქტი სურათის გვირისათვის — გენიალური მეცნიერის მიღწერისთვის, რომელმაც ცოცხალ არსებათა დუბლიკატების შექმნის გზა მონახა, — არის კონფლიქტი გონებასა და გულს შორის და გონებისა თავის თავთან. მაშ, რა არის ეს, ხელოვანის კიდევ ერთი აპოკალიფსური ხილვა? ის სამშობლოა, რომელიც ზეც გვაფრთხილებს რუბინჩიკი, ამა თუ იმ სახით სხვადასხვა შემოქმედის ბევრ ნაწარმოებში გვხვდება, — ღირს კი ყოველივე ამის გამოკრება? მთავარია, რომ დახვეწილი მხატვრული ფორმის წყალობით (რომელიც შეესატყვისება რთულ გზას აზრისა, რომ ეძებს და ვერ პოულობს კავშირს გვირის სინდისთან, მის სულიერ „მეობასთან“) ჩვენ მხოლოდ ინტრიგას როდი ვაძენებთ თვალყურს. თუმცა ასეც რომ იყოს, შეიძლება დააფიქსირო ფილმში რამდენიმე ფინალი (თითქოსდა მოდულები, რომლებსაც რიგ-რიგობით სწავლობს მიღწერი) — ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა 18 აღმოაჩინა. ხოლო თუ ჩაგუბულ-ფერადოვანი და შავ-თეთრი გამოსახულების ყველა მონაცვლეობის აზრის განსაზღვრა სცადე, შეიძლება ამტკიცო, რომ მისი მოტივირება არც თუ ხშირად ემორჩილება ზუსტ ლოგიკას. ლოგიკა კი საჭიროა, რადგან მიღწერის ხილვების, მისი კამათისა და თავის ხილულ თუ წარსულში მომხდარ, ან სინამდვილეში არსებულ მის მიერვე შობილ

ორეულთან ბრძოლის ლაბორინთში ჩვენ ყველაზე მეტად სწორედ ნამდვილი და ცრუ მიწების გარჩევის უნარი დაგვატარებს. შესანიშნავია გ. გლადის თამაში — ხმის ტემბრის უხილავი ცვლილებები, ოდნავ განსხვავებული პლასტიკა: თავდაპირველად მხოლოდ ამით არჩევ, ვინ ვინ არის. შემდგომ უკვე საქმეში ერთეობა კანონები, რომელთა მიხედვითაც თავის იგავ-გაფრთხილებას აგებს ვ. რუბინჩიკი: ჩვენ ხომ უპირველესად სულის ატროფია, სინდისის შეზღუდვა გვემუქრება, რომელსაც, დედამიწის მცხოვრებთათვის გადმოგვებული პანდორა ყუთის მსგავსად, შეუძლია მოგვიტანოს სხვა გასაჭირი. მართალია, პანდორა მაინც პირდაპირი აღსასრულით არ გვემუქრება. რუბინჩიკი კი გვემუქრება. მისი ახირებულ-მოხდენილი ფილმი, რომელიც პოლიტიკურ გროტესკ-პამფლეტში ფილოსოფიური კამათიდან გადადის და მოგვაგონებს ნამდვილი ცხოვრების მიმზიდველობას, რომელშიც სიყვარული ბატონობს, არეკლილი ვნების სიღამაზით არის საინტერესო. თუ ალი შეიძლება იყოს გრილი, შფოთიანი და ამავე დროს მწყობრად ორგანიზებული, — მაშინ ეს არის სურათით აღძრული პირველი შთაბეჭდილებაც და მასთან დაკავშირებული პირველი ფიქრის შედეგი.

ფილმმა „სარკე გამირისათვის“ (სვერდლოვსკის კინოსტუდია, ს. ვ. ავტ. ნ. კოჟუშნაია, რეჟ. ვ. ხოტინენკო) მიიღო ყიუ-რის სპეციალური პრიზი აქტუალური სოციალურ-ზნეობრივი პრობლემატიკის დამუშავებისათვის, თუმცა ძნელია დააკავშირო ფილმთან ის ტრადიციული განსაზღვრება, რომლის უქანაც ზშირად იმალებოდა იმის სურვილი, რათა აღენიშნათ სულ სხვა რამ — რაც არც ყურადღებას იმსახურებს და არც ჰილდოს. მით უფრო ძნელია, რომ ჩემთვის პირადად ამ ფილმთან შეხვედრა ყველაზე შემადარწუნებელი იყო ფესტივალზე. გაივლის დრო და შესაძლია, მანამდეც ვიდრე ველახლა ვნახავ ამ სურათს, უფრო ნათელი გახდება არც თუ ისე ორიგინალური ჟანრობრივი ვადაწყვეტა. რაღაც ახალი აზრებიც მოვა, რომლებიც დაანგრევს ამ შთაბეჭდილებას. შესაძლია, ასე მოხდება. მაგრამ დღეს — ეს არის სარკე ჩვენთვის. მათთვის, ვინც გუშინ არ გასულა ცხოვრების გზაზე, მაგრამ არც მის დასასრულს უახლოვდება. სერგი პშენინი (ს. კოლტაკოვი) მისთვის მანამდე უც-

ნო ანდრია ნემჩინოვთან (ი. ბორტნიკოვი) ერთად ფანტასტიკური „კაპრიზის“ წყალობით, ჩვენი დროიდან თავის დაბრუნებულს — 1949 წლის 8 მაისს — ხვდება იქ, სადაც დაიბადა. ნემჩინოვისთვის უცხო არ არის ქლერადი და — ვაი რომ — სიმბოლური სახელწოდების მაღარო მთვრალი. ის სერგიზე 10 წლით არის უფროსი, სერგი — ფსიქოლონგვისტიკა, მისი ამხანაგი მოგზაურობის დროს — ინჟინერი.

რამდენიმე თვეს ისინი ერთ დღეში ცხოვრობენ: თითქოს უუკუსვლით მიდის დედის საშოში ნაყოფის განვითარების პროცესი — სერგი ხედავს თავის მშობლებსაც; მის სულში რაღაც გადატრიალებას იწვევს მისი დაბადების წინა დღის ყოველი ახალი ვარიანტი. სერგი რთულ გზას გაივლის „თოკის მარიონეტების“ უარყოფიდან — როგორც ის ხედავს 1949 წელს მცხოვრებ უბრალო ადამიანებს. შესანიშნავია, რომ ნ. კოჟუშნაიამ (ეს მისი პირველი სცენარია სრულმეტრაჟიანი ფილმისთვის, მანამდე ვიხილეთ მოკლემეტრაჟიანი სურათი „არ შეგვიძლია ვიწინასწარმეტყველოთ“) და ვ. ხოტინენკომ (მისი წინამორბედი ფილმები „სარტო და უიარაღოდ“ და „მსროლავ მიყრუებულში“ არ იყო იმ აღმოჩენის მომასწავებელი, რადაც „სარკე გამირისთვის“ იქცა) მოახერხეს არ „გაეცხოვრობინათ“ ფინალის აზრი. თანაგრძნობის გზით — უფრო ღრმა და სრულ გაცება-გაზიარებამდე, განცდას აყოლილი მეთვალყურის პოზიდან სრულიად სხვაგვარ — ჯერ ჩვენთვის დასადგენ — მდგომარეობამდე ვადის სერგი პშენინი გზას ორსაათიანი ეკრანული თხრობის მანძილზე, ის მიჰყავს ნემჩინოვსაც, რომელიც მუდამ ცდილობს ყველაფრის გადასხვავებებს, ყველას გაფრთხილებასა და განსაცდელიდან დახსნას, რომელთა შესახებ უკვე იცის; სერგის დაატარებს გამოფხიზლებული ახალი ცოდნა, ხალხის წიაღში შეღწევამ რომ არ გუნა, — ნუ ჩამითვლიან ირონიად, რადგან ამ დაბრუნებას დაბადების დღეში, რომელშიც ჩართულია ემბრიონის განვითარების კადრები, ენაცვლება ხალხური ყოფის, შრომის, უბედურების ეპიზოდები, ეს ყოველივე არის დროის, თუნდაც გაუხამებული და ანისლული, მაგრამ იმ წარსულშიც შენარჩუნებული ზნეობრივი საწყისების შეცნობა.

ვ. ხოტინენკოს არ მოუხდენია გადატრიალება კინოხელოვნებაში, არ მისულა რაღაც

განსაკუთრებულ აღმოჩენებამდე. მან მხოლოდ ზუსტად ამოიჩინა ფორმა თავისი ფანტასტიკურ-რეალისტური ფსიქოლოგიური თხრობისა. რიტმის ზუსტი მიგნება — თითქმის აუჩქარებელი, მაგრამ არც გაწყლილი, — ინტონაციის ზუსტი არჩევა — გაღიზიანებულ-დაქოქილიდან სერვის მამასთან კამათის დროს დასაწყისში — გმირის თითქმის სტატიურად ხანგრძლივ კადრამდე ფინალში. მკვეთრი პროპორციები იუმორსა და ემოციურ დაძაბულობას შორის, მსახიობთა ძალზე სწორი არჩევა, განსაკუთრებით — ორი მთავარი როლის შემსრულებლისა.

პირველად მრავალი წლის განმავლობაში ასე უბრალოდ, მაგრამ არა „ბრტყლად“, ასე ბუნებრივად შემოგვყურებს ეკრანიდან ხალხური ხასიათი — კრებითი პორტრეტი, ფსიქოლოგიური მატრიცა, რომელმაც წარმოშვა დღეს მოწიფულობისაკენ მიმავალი თაობა.

კარგად მესმის, რომ ასეთი მოკლე მიმოხილვა მხოლოდ ფილმ-პროზიორებისა (აქ არ მოხვდა დიდი ფესტივალების „გერები“ — მულტიპლიკაციური და მოკლემეტრაჟიანი ფილმები) ვერ შექმნის ჩვენს კინოში არსებულ სურათს. წერილის მიღმა დარჩება ვ. ბუტურლინის უხალისო, მაგრამ არც თუ უინტერესო „მებაღე“, „ცდუნება“, რომელიც ი. კლუბიკოვის სცენარის მიხედვით „ლენფილმში“ დადგა ვ. სოროკინმა; აქ არ შევიდა აგრეთვე, ა. კიშის სცენარის მიხედვით ახალგაზრდა რეჟისორის ე. შინარაბაევის სურათი — „ტყიდან მდელოზე გამოსვლა“, ამ ფილმზე საუბარი კი საჭიროა, რადგან კარგა ჯანია არ შემხვედრია ასეთი ნათელი დადასტურება თეზისისა, რომ არსებობს არაკინემატოგრაფიული პროზა. ძალზე არაპლასტიკურად და სერიოზულად გადაღებული ფილმის ნაკლი სცენარის სრულიად „არაგადასაღებ“ ფაქტურაში რომ ძვეს, გრძელი, საერთო პლანების უსუსური სტატიურობით გაღრმავდა, რამაც უკიდურეს უარყოფამდე მიიყვანა ზოგიერთი ძალზე საინტერესო აზრი, რომლებიც აღმოჩნდა აქა-იქ მიმოყრილ მაღალფარდოვან ბანალურობათა გარემოცვაში და უფრო გამოყო ისინი ეკრანზე.

არ შემიძლია სულ რამდენიმე სიტყვა არ ვთქვა „ცხოვრების აზრზე“ („უზბეკფილმი“, სც. ავტ. რ. ფატალიევი, რეჟ. დ. სალიმოვი), რომელსაც ზედა დიპლომი — „მნიშვნელოვანი მოქალაქეობრივი თემატიკის დამუშავე-

ბისათვის“. ესაა პროფესიულად ძალზე უსუსური, „ხალხთა მამის“ ფიგურისადმი პრეტენციით გაყენებული 40-50-იანი წლების უზრუნველყოფის ერთ-ერთი ხელმძღვანელის მსხვერპლად თავის ამბავი, ჩაფიქრებული როგორც ფრესკა და, იმავდროულად, როგორც შრომის ჰიმნი, ეს ფილმი გაკვირვებით აღიქვა მისი მაყურებლების უმრავლესობამ: ყველა ესთეტიკური პრეტენზია არა-თუ მეორე — მეხუთე პლანზეც რჩება იმასთან შედარებით, რასაც იწვევს სურათის შემქმნელთა გასაოცრად არათანადროული და ფაქტიურად ანტიმოქალაქეობრივი ზოზოცია. ლაპარაკი, შესაძლოა, მართლაც პატიოსან ადამიანზე, რომელიც ახლოს იცნობდა არათუ ცხოვრებიდან, არამედ ქვეყნის ისტორიიდან ამოშლილ პიროვნებებს, ლაპარაკი თვით სტალინის ფიგურაზე ისე, როგორც ეს „ცხოვრების აზრშია“, — ეს ნიშნავს შეურაცყო ხალხიც, ჩვენ, თანამედროვენიც, რომლებიც ცდილობენ დაიბრუნონ საკუთარი თავის პატივისცემა, ზვალინდელი დღისა და ახლო წარსულისადმი ნათელი და ღრმა დამოკიდებულება. ეს ქიურის სრულიად გაუგებარი გადაწყვეტილებაა, და იბადება კითხვა: ვანა არსებობს უმნიშვნელო მოქალაქეობრივი თემები?! თუმცა, სამწუხაროდ, კითხვა რიტორიკული რჩება.

ღიახ, 1987 წელმა საბჭოთა კინოს არ შესძინა შედეგები. მან მხოლოდ გვიჩვენა, რა ძნელი ყოფილა თავისუფლება, რა ძნელია შეიძინო ეს თავისუფლება, როგორც შენი არსების განუყოფელი თვისება. რა ძნელია შეიგარძნო კონკრეტულად, რისთვისა გვაქვს ის მონიჭებული.

ა. ვიდას ძველ სურათს ერქვა „ბეიზაი ბრძოლისთვის“. ვფიქრობ, რალაც ამგვარს წარმოადგენს დღეს ჩვენი მხატვრული კინო. ეს უკვე აღარაა ბრძოლის პირველი წამები. უკვე ჩნდება შესაძლებლობის შეგრძნება, უკვე კრთება საკუთარი თავის — წარსულისა თუ დღევანდელის — ფლობის სურვილი, მაგრამ რა რიგ ძნელია ამ პეიზაჟის ფარგლებში პირველი ნაბიჯების გადადგმა.

დიონისეს ქანდაკება ქართლის მიწაზე

მარინე მიზანდარი

1982 წელს არქეოლოგ ნ. მირიანაშვილის საგაზეთო წერილმა გვამცნო დიონისეს ქანდაკების შემთხვევით აღმოჩენის ფაქტი. იგი ქართლში, სოფელ კოდისწყაროს მიდამოებში უბოვნია მეხუთეკლასელ მოსწავლეს. აქამდე ბრინჯაოს ქანდაკება (დაახლოებით 19 სმ სიმაღლის) საგანგებოდ არის დაცული კასპის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ქანდაკება ჯერჯერობით არ ასახულა. მისი შესრულების თარიღისა და მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის განსაზღვრა კი გადაუდებელ ამოცანად გვესახება — ანტიკური ეპოქის საქართველოს ხელოვნების ისტორიულ სურათში ხომ ჯერ კიდევ ბევრია ნათელსაყოფი და, ამდენად, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ამ შორეული წარსულიდან ჩვენამდე მოღწეული ყოველი ძეგლი. დიონისეს გამოსახულების აღმოჩენის მნიშვნელობას ზრდის ის გარემოებაც, რომ ანტიკური საქართველოს დღეისათვის გამოვლენილ არქეოლოგიურ ძეგლებს შორის მრგვალი ქანდაკების ნიმუშები დიდი იშვიათობაა.

* * *

ქანდაკება წარმოგვიდგენს შიშველ დიონისეს. მარჯვენა ფეხზე დაყრდნობით პლასტიკურად გაღუნული, წაგრძელებული პროორციების მქონე სხეული ქალურად ნაზი და მოხდენილია. თავი ოდნავ გვერდზეა მი-

ბრუნებული, დაზიანების მიუხედავად, კარგად გაიჩნევა მწყობრი ნაკვთები: წაგრძელებული ოვალი, ფართოდ გახეილი, ვერცხლით ინკრუსტირებული თვალები, მრგვალი ფოსოების სახით აღნიშნული გუგებით, თხელი ცხვირი, მცირე ზომის ოდნავ გახსნილი ბაგეები, რელიეფურად გამოყვანილი ნიკაბი. დაზიანების გამო ძნელდება ბაგეთა პირვანდელი მოხაზულობის გარკვევა.

სახისა და სხეულის ქალურობასა და სილამაზესთან ერთად (რაც ასევე აპოლონის იკონოგრაფიისათვის არის დამახასიათებელი), გამოსახულის ვინაობას ზუსტად მიგვანიშნებს თმის ვარცხნილობა: შუაზე გაყოფილი ტალღოვანი თმა გვერდებზეა ავარცხნილი და უკან, კეფის ქვედა ნაწილში მრგვალ კონად შეკრული. თავზე გადაჭერილ ბაფთას სუროს ფოთლები შემოუყვება. სუროს ნაყოფები ჩანს შუბლს ზევითაც. ყურობთან გამოსახულებას ყურძნის მტკვნები ამკობს, რელიეფურად გამოყვანილი მსხვილი მარცვლებით. მხრებს ორი ხვეული კულული ეფინება.

დიონისეს იკონოგრაფიისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე ხელების მოძრაობა: მარჯვენა, ოდნავ განზე გაწვდილია და ძირს დაწეულ ხელში მას, როგორც ჩანს, ცალი ყურით ეკირა კანთაროსი, რასაც თითების მოძრაობა მიგვანიშნებს. მეორე ხელი უფრო მეტად არის განზე და მაღლა აწეული. იგი თითქმის რალაცა საყრდენს მოთხოვს. შე-



საძლოა, ამ ხელით განოსახლება ეყრდნობოდა კვერთხს — თირსოსს.

თუ ეს ვარაუდი სწორია, მაშინ ქანდაკება წარმოგვიდგენს შეზარხოშებულ დიონისეს, გადმობრუნებული კანთაროსით, — ანტიკურ ხანაში დიონისეს ფართოდ გავრცელებულ იკონოგრაფიულ ტიპს, თუმცა კასპის მუზეუმის დიონისეს მშვიდი, ოდნავ სევდიანი სახე არ ატარებს სიმთვრალის განსაკუთრებულ კვალს, როგორც ეს ხშირად არის ხოლმე, იგი უფრო ჩაფიქრებას გამოხატავს.

ხელების გარდა, ძლიერად არის დაზიანებული მარჯვენა ფეხი. მსუბუქი, გრაციოზულია მეორე, სანდლის თასმით შეკრული ფეხის მოძრაობა. ბევრ ადვილას არის დაზიანებული ქანდაკების ზედაპირიც (პატინა მოყავისფრო — რუხია), მაგრამ ამით არ ნელდება მისი მხატვრული ზემოქმედების ძალა.

წაგრძელებული სხეულის მოქნილსა და დენად სილუეტში არსად არ არის კუთხოვანება. ფორმა მკვრივია, პლასტიკური, ერთსა და იმავე დროს რეალისტურად დამაჯერებელი და თითქმის განყენებულობამდე იდეალიზებული. ერთი მოცულობიდან მეორეზე იმგვარად ხდება გადასვლა, რომ სიმკვეთრესა და კონტრასტულობას მოკლებული ჩაჩრდილვითა და განათებით ცხოველხატულობას იძენს ზედაპირი.

ქანდაკება იმდენად განზოგადებულია, რომ მონუმენტურის შთაბეჭდილებას ახდენს. არ არის შემთხვევითი, რომ, როგორც ვნახავთ, იგი მონუმენტურ ხელოვნებას უფრო ენათესავება, ვიდრე საკუთრივ მცირე პლასტიკას.

აღსანიშნავია, რომ თავის ზედა ნაწილში ოთხკუთხა ფოსოა დატოვებული. როგორც ჩანს, ქანდაკება ავეჯის, შანდლისა ან რაიმე სხვა ნივთის ნაწილად იყო განსაზღვრული. ფიგურა ოსტატურად არის ჩამოსხმული, შიგნიდან ღრუა. ეს იმას მოწმობს, რომ ამ სახით იგი რთული ტექნოლოგიური პროცესის შედეგად არის მიღებული, ე. წ. „ცივილის დაკარგვის მეთოდით“, რომელიც იძლეოდა მოდელის მხოლოდ ერთხელ გამოყენების შესაძლებლობას, სამაგიეროდ, მოქანდაკეს

საშუალებას აძლევდა განუმეორებლობაში ნიჭებიან თავისი ქმნილებისათვის.

ამგვარად, ჩვენს წინაშე ორიგინალია და არა ასლი. ეს კარგად ჩანს როგორც მთელის, ისე ცალკეულ დეტალთა დამუშავების ხასიათში. აღსანიშნავია ისიც, რომ ძეგლის ორიგინალობაში არ ვგულისხმობთ ქანდაკების ავტორის მიერ კომპოზიციისა და იკონოგრაფიის შემუშავების აუცილებლობას, რადგანაც ანტიკური ხანის ხელოვნების მხოლოდ ძალზე მცირე რაოდენობის ნიმუშთა დასახელება შეიძლება, რომლებიც ორიგინალურია ამ ცნების დღევანდელი გაგებით. ერთხელ შექმნილი მოტივები მრავალჯერ გამოისახებოდა საუკეთესო ოსტატთა მიერ, რა თქმა უნდა, გარკვეული სახეცვლით, და, ამდენად, საფუძვლად ედებოდა სხვა ორიგინალურ ნაწარმოებებს. სწორედ ამგვარ, ერთხელ შემუშავებული იკონოგრაფიული ტიპის მიხედვით შექმნილ ორიგინალურ ძეგლად გვესახება კასპის დიონისეს ქანდაკება.

წაგრძელებულ პროპორციები, კონტრაპოსტში გამოსახული სხეულის ძლიერად გალუნული სილუეტი (რომელიც პრაქსიტელეს შემოქმედებაში იღებს სათავეს), თავისუფალი დგომა, თავის სხეულისადმი კუთხით მობრუნება, სივრცობრიობა (სრული მხატვრული შთაბეჭდილება მხოლოდ ქანდაკების ყველა მხრიდან დათვალიერებით მიიღწევა), ფორმის რეალისტური დამაჯერებლობა — ყოველივე ერთად გვაძლევს ქანდაკების ელინისტური ხანით დათარიღების საფუძველს. ელინისტური ხანის ნიშანია თვალბის ვერცხლით ინკრუსტაცია.

როგორც ცნობილია, ანტიკური ბრინჯაოს პლასტიკის დასათარიღებლად ძირითადად სამ მეთოდს იყენებენ: პირველი მდგომარეობას ამოსავალ წერტილად არქეოლოგიური მასალითა თუ ისტორიული ფაქტით ზუსტად დათარიღებული ბრინჯაოს მიჩნევაში, მეორე გულისხმობს თანმხლები არქეოლოგიური მასალის შესწავლას ქვედა ზღვარის დასადგენად, მესამე — სტილისტურ შედარებით ანალიზს ბერძნულსა და რომაულ ბრინჯაოს პლასტიკასთან. კასპის დიონისეს ქანდაკების თარიღის დასაზუსტებლად მხოლოდ მესამე მეთოდის გამოყენება შესაძ-

ლებელი, რადგანაც, როგორც უკვე აღინიშნა, იგი შემთხვევით არის აღმოჩენილი, თანხლებები არქეოლოგიური მასალის გარეშე.

* * *

ბრინჯაოს პლასტიკის ისტორია შორეულ წარსულს უკავშირდება. ბრინჯაოში ჩამოსხმული ქანდაკებები სრულდებოდა ჭერ კიდევ არჩაულ ხანაში, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ხშირად ბრინჯაოს ფიგურები უფრო მაღალი მხატვრული ღირსებისა იყო, ვიდრე იგივე სიუჟეტის ამსახველი მარმარილოს ქანდაკებები.

ბრინჯაოს ქანდაკების ზომა, როგორც ჩანს, ყოველთვის არ განსაზღვრავდა მის მნიშვნელობას. ერთი და იგივე სიუჟეტი გვხვდება დრდა და მცირე პლასტიკაში, სხვაობა მხოლოდ მათი შესრულების ტექნიკაშია.

მიუხედავად იმისა, რომ ბრინჯაოს მცირე პლასტიკა სტილურად მჭიდროდ უკავშირდება მონოტონურ ქანდაკებას, ზომისა და ადამიანთა ყოფასთან უფრო უშუალო კავშირის გამო, იგი მონოტონურ ქანდაკებასთან შედარებით ნაკლებად კონსერვატიული იყო, მასში უფრო სწრაფად აღიბეჭდებოდა ნაყარნახევი ცვლილებანი.

ელისტურ ხანაში მხატვრული ბრინჯაოს წარმოების მსხვილი ცენტრები არსებობდა ეგვიპტეში, სირიაში, მცირე აზიაში. ამ სახელოსნოთა საბერძნეთიდან დაშორების მიუხედავად, კლასიკური ტრადიციის ძალა (პრაქსიტელეს სკოპასისა და ლისიპეს შემოქმედებიდან მომდინარე) სტილურ ერთიანობას ანიჭებდა მათ ნაწარმს.

ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის დათარიღებისას დიდი სიფრთხილეა საჭირო, რადგანაც საბერძნეთის, მცირე აზიის, სირიისა და ეგვიპტის სახელოსნოები ხშირად იმ ნიმუშებს სთავაზობდნენ თავის მომხმარებელს, რომლებიც მოწონებას იმსახურებდა ერთიან ორი საუკუნეზე ადრე.

* * *

საქართველოს ძველთაგან კასპის მუზეუმის დირექტორის ქანდაკება წარტყლებული, დახვეწილი პროპორციებით, მოძრაობის პლასტიკურობით გარკვეულწილად ემსგავსება ვანში აღმოჩენილ, ო. ლორთქიფანიძის მიერ ძე. წ. II ს-ის მეორე ნახევრის დათარიღებული ნიკეს ბრინჯაოს ქანდაკებას, რომელიც, თავის მხრივ, საინტერესო მაგალითია ბრინ-

ჯაოსა და ტერაკოტის პლასტიკაში საერთო ნიმუშებით სარგებლობისა. თითქმის ტოლმართი ზომა. მაგრამ დიონისეს განსხვავებული, მონუმენტური და მშვიდი ფიგურა ექსპრესიულ მოძრაობაში წარმოდგენილ, კვართითა და მოსახამით მოსილ ფრთოსან ნიკესთან შედარებით თითქმის ოდნავ უფრო ადრეული ჩანს. დღომის ხასიათი, გალუნგული ტორსის მოხაზულობა, ფორმის ერთგვარი ქალურობა აკავშირებს კასპის მუზეუმის ნიმუშს ვანში გამოვლენილ ორ ვერცხლის ქანდაკებასთან (7 და 8,5 სმ სიმაღლის) ჰაბუკთა გამოსახულებით, რომლებიც ძე. წ. II-I საუკუნეებითაა დათარიღებული. თუმცა ვანის ნიმუშები უფრო დუნე, ნაკლებად პლასტიკური ჩანს კასპის ქანდაკებასთან შედარებით. ეს უკანასკნელი არა მხოლოდ უფრო ადრეული ძეგლი უნდა იყოს, არამედ — უფრო მაღალი რანგის ოსტატის ნახელავიც.

* * *

ქართლში აღმოჩენილი დიონისეს ქანდაკება პროპორციებით, მოძრაობით ნაწილობრივ უკავშირდება გვიანკლასიკური და ადრეელისტური ხანის ბრინჯაოს მონუმენტური პლასტიკის ცალკეულ ნიმუშებს, მაგრამ ამ ქანდაკებათა სტატიკურობა, სილუეტის ნაკლები მოქნილობა, დიონისეს გამოსახულებასთან შედარებით, მიგვანიშნებს დიონისეს ქანდაკების უფრო გვიანდელ ხანაში შესრულებას.

დიონისეს ქანდაკებასა და ალექსანდრე მაკედონელის ეპოქით დათარიღებულ, პრაქსიტელეს სახელთან დაკავშირებულ ბრინჯაოს აფროდიტეს საერთო აქვთ მოქნილი სილუეტი, ფორმის დამუშავების ხასიათი (ა. ნეგუბაერი, კლასიკური და ელინისტური ხანის ბერძნული ბრინჯაო. — ბერლინი, 1951. — ტაბ. 19; სურ. 35, გვ. 47. — გერმ. ენაზე).

სხეულის მოძრაობით, პროპორციებით დიონისეს ქანდაკება მსგავსებას ავლენს აფროდიტე ანადიომენის (ზღვიდან ამოსული) ბრინჯაოს ქანდაკებასთან, რომელიც იმეორებს ძე. წ. IV ს-ში შემუშავებულ ტიპს (პ. ბ. ვოლტერსი, მარმარილო და ბრინჯაო... ბერძნული და რომაული სიძველეების განყოფილებაში. — ლონდონი, 1928. — ტაბ. 48. — ინგ. ენაზე). როგორც ჩანს, დაახლოებით ამ დროს შემუშავებულ იკონოგრაფიულ ტიპს წარმოგვიდგენს კასპის ქანდაკებაც.



აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დიონისეს ქანდაკების პროპორციების აფროდიტეს გამოსახელებებთან შედარების საფუძველს ქართლის ნიმუშის იკონოგრაფიის ქალურობა იძლევა.

კასპის დიონისეს ქანდაკება საერთო ნიშნებს ამჟღავნებს ვალიის იმ ბრინჯაოსთან, რომელიც ძვ. წ. IV ს-ის ასლად არის მიჩნეული. საგულისხმოა კვლავ ადრეულ ხანასთან კავშირი. თუმცა ჩვენი გამოსახელების გაცილებით უფრო პლასტიკურ, თავისუფალ მოდელირებაში ჩანს ამ ასლებთან სხვაობაც.

მოძრაობით, პროპორციებით და საერთო იერით კასპის ნიმუში უკავშირდება პრაქსიტელეს ნამუშევრად მიჩნეულ ჰერმესის ქანდაკებას ათენის ნაციონალური მუზეუმებთან

დან (მ. ბაიბერი, ელინისტური ხანის ქანდაკება. — ნიუ იორკი, 1955. — სურ. 14. — ინგ. ენაზე). თუმცა მას არა აქვს აფროდიტელეს ფიგურისათვის დამახასიათებელი მუცლის არესა და მენჯის გამყოფი მკაფიო ნახატი, რომელიც არ ჩანს აგრეთვე პრაქსიტელეს მიბაძვით შესრულებულ ქალთა ბრინჯაოს ფიგურებში. ქართლის ქანდაკებაში ამ საკმაოდ მკვეთრი ფორმის არარსებობა გამოწვეული უნდა იყოს დიონისეს ქალური სილამაზისა და სინაზის ხაზგასმის სურვილით.

კასპის ქანდაკების მსგავს მოძრაობაში წარმოდგენილი ძვ. წ. IV ს-ის მეორე ნახევრით დათარიღებული ჰიდრიის სახელურზე აღბეჭდილი ფრთოსანი ეროსის რელიეფური გამოსახულება. გ. რიხტერის აზრით, ეს სახასიათო მოძრაობა პრაქსიტელეს შემოქმედებაში იღებს სათავეს (გ. რიხტერი, მეოთხე საუკუნის ბრინჯაოს ჰიდრია ნიუ-იორკში; ამერიკის არქეოლოგიური ჟურნალი 1946. ტ. 50. — № 3, ინგ. ენაზე). ამდენად „პრაქსიტელეს წრის ნიმუშებთან“ დიონისეს ქანდაკების კავშირი თითქმის უეჭველად ჩანს.

ძ. წ. IV ს-ის ძეგლებთან ჩვენი ქანდაკების მსგავსება არ არის შემთხვევითი. სწორედ ამ დროის ქანდაკებაში ჰქონდა ადგილი იმ ძირეულ ცვლილებებს, რომლებიც მომდევნო საუკუნეთა ნიმუშებშიც აღსახა. ახალი მსოფლშეგრძნება ჩანს კასპის დიონისეს ადამიანურ, გრძობიერ ქანდაკებაშიც.

დიონისეს ქანდაკების პარალელად შეიძლება მოვიყვანოთ ასევე მცირე ზომის (23 სმ) ბრინჯაოს ფიგურა დელფოს გათხრებიდან (კლ. როლეი, ფიგურული მონუმენტები, ბრინჯაოს ქანდაკება; დელფოს გათხრები. — პარიზი, 1969. — ტ. V. — ტაბ. XLIX, სურ. 203. — ფრანგ. ენაზე). ქანდაკება, რომელიც აპოლონად არის მიჩნეული, თითქმის ანალოგიურ მოძრაობაშია გამოსახული. მასაც უაღრესად მოქნილი სილუეტი აქვს, პლასტიკურად გაღუნული სხეული, დახვეწილი პროპორციები. მიუხედავად დაზიანებისა, კარგად ჩანს, რომ აქ ისევე რბილად, ნაზი გრადაციით არის მოდელირებული ფორმა, როგორც კასპის ქანდაკებაში. ქროლეი აღნიშნავს, რომ აპოლონის ქანდაკება უახლოვდება პრაქსიტელური წარმომავლობის აფროდიტეს ტიპს, რომელშიც მთა-

ვარი კონტურის, სილუეტის მოქნილობა და ფორმის სინატიფეა. იგი მას ძვ. წ. III ს-ით (სავარაუდოდ, პირველი ნახევრით) ათარიღებს. კასპის ფიგურის მსგავსება ამ ქანდაკების დამუშავების ხასიათთან გვაფიქრებინებს, რომ ისიც დაახლოებით ძვ. წ. III ს-ში უნდა იყოს შესრულებული.

ქართლის ქანდაკება საერთოს ამჟღავნებს (ხასიათით, პროპორციებით, სინატიფით) მაღალი ხარისხის ბერძნული წარმომავლობის ბრინჯაოსთან — ევებოსის ფიგურასთან, რომელიც ელინისტური ხანის ორიგინალად არის მიჩნეული და ე. წ. „პრაქსიტელურ ბაქოსთან“ ზვანშიდან (ს. ბუშე, პრე-რომაული და რომაული გალის ფიგურული ბრინჯაოს შესახებ. — რომი, 1976. — ტაბ. 81; 99. — ფრანგ. ენაზე).

ლიონისეს ქანდაკება ახლოს დგას აგრეთვე ბონის მუზეუმის ძვ. წ. III ს-ით დათარიღებულ ბრინჯაოს ღიონისეს გამოსახულებასთან (ვ. ბიტრაკოვა-გროუდანოვა, ღიონისე-ხარი სკოპიედან; უივა ანტიკა. — 1985. — ტ. 1-2. — გვ. 120, სურ. 4. — ფრანგ. ენაზე), რომელსაც ასევე მხრებზე ჩამოშლილი კულულები, სუროს ფოთლებითა და ნაყოფებით შემკული თმის ვარცხნილობა, მუზზე გადაკერილი ბაფთა, გრძნობიერი, კიდევ უფრო ქალური ნაკვთები აქვს, ფაქიზად მოდელირებული.

კასპის ღიონისეს მსგავსი ბრინჯაოს ფიგურა აღმოჩენილია ძველი თრაკიის მიწაზე (ლ. ოგენოვა-მარინოვა, სოფის არქეოლოგიური მუზეუმის ბრინჯაოს ქანდაკებები. — სოფია, 1975. — სურ. 76). სოფის არქეოლოგიურ მუზეუმში დაცული ღიონისეც მარჯვენა ფეხს ეყრდნობა, რის გამოც სახასიათო გალუნვას იძენს სხეული. მსგავს მოპრობაშია გამოსახული ხელებიც, თუმცა მარცხენა ბეგრად უფრო მდლლა აწეული ხელები თრაკიის ნიმუშსაც დაზიანებული აქვს, მაგრამ, ოგენოვა-მარინოვას ვარაუდით, კასპის ქანდაკებისდაგვარად, მასაც დაწეულ ხელში კანთაროსი უნდა სჭეროდა, მეორეთი კი — თირსოსი. იგი არ აზუსტებს ქანდაკების შესრულების თარიღს, მხოლოდ აღნიშნავს, რომ ფიგურა პრაქსიტელესათვის დამახასიათებელ რკალს ქმნის. შესაძლოა, ეს ქანდაკებაც ელინისტური ხანისა იყოს, მაგრამ კასპის ღიონისესთან შედარებით იგი ნაკლებ პლასტიკური ჩანს.



დახვეწილი პროპორციებით, პლასტიკურობით, სხეულის მოძრაობით კასპის გამოსახულება მჭიდროდ უკავშირდება ჯგუფურ კომპოზიციაში შემავალ ღიონისეს ფიგურას, რომელიც ალექსანდრიული წარმომავლობისაა და ძვ. წ. II ს-ით არის დათარიღებული (ქ. შარბონო, ბერძნული ბრინჯაო. — პარიზი, 1958. — ტაბ. XXX. — ფრანგ. ენაზე). სახის იერით ქართლის ნიმუში გვაგონებს ძვ. წ. III-II საუკუნეებით დათარიღებულ, სუროს ფოთლებით შემკულ ტერაკოტულ თავს ახალგაზრდა ღიონისეს გამოსახულებით მირამეკონისა და ტირიტაკის გათხრებიდან (მ. ნალიკინა, მირამეკონისა და ტირიტაკის ტერაკოტები; მასალები და გამოკვლევები სსრ კავშირის არქეოლოგიაში. — მ. — ლ., 1952. — № 25. — გვ. 334, სურ. 2 — რუს. ენაზე).

კასპის ღიონისეს ქანდაკებასთან საერთო ნიშნებს ამჟღავნებს ძვ. წ. I ს-ის შუა წლებით დათარიღებული ბრინჯაოს ღიონისეს ქანდაკება ბომპის ანტიკეაროიმიდან. სხეულის მოძრაობა მსგავსია, მაგრამ მთლიანობაში იგი მინც უფრო მძიმეა, ღუნე, გაცილებით უფრო რთულია ამ ღიონისეს თმის ვარცხნილობაც, რაშიც ო. ელია ელინისტური ბაროკოსა თუ როკოკოს ნიშნებს



ხედავს (ო. ელია, დიონისე პომპეიდან; ბო-
ლეტინო დ' არტე. — რომი, 1961. — ტ. XLVI
— № 1-2. გვ. 1-6, სურ. 1-4. — იტალიურ
ენაზე).

მენჯის ძლიერი, გაზრდილი გალუნვა.
3. გოლდმანის მტკიცებით, დამახასიათებელია ძვ. წ. I ს-ის ქანდაკებისთვის. მის მიერ ამის მაგალითად მოყვანილი ნიმუში გაცილებით მეტად არის უტრირებული, მანერულად მორკალული (3. გოლდმანი, კოზლუ კულეს გათხრები, ელინისტური და რომაული ხანა; ტარსისი. — ბრინსტონი, 1950. — ტ. I. — გვ. 317; ტაბ. 55. — ინგლ. ენაზე). კასპის დიონისეს მოძრაობა გაცილებით ბუნებრივია, რაც მის უფრო ადრეულ ხანაში შესრულებაზე მიგვანიშნებს. ამ მოსაზრებას განამტკიცებს ისიც, რომ, როგორც ცნობილია, ძვ. წ. II-I საუკუნეებში ბრინჯაოს პლასტიკაში უკვე შეიმჩნევა ოსტატობისა და შესრულების ხარისხის დაქვეითება.

ქართლის ქანდაკებასთან შედარებით რომაული ხანის ბრინჯაოს დიონისეს ფიგურები ბრიტანეთის ქუზუმიდან გაცილებით უფრო ხისტია.

რომაული ხანის მცირე პლასტიკის სხვა ნიმუშებთან შედარებაც ცხადყოფს, რომ კასპის დიონისეს ქანდაკება უფრო ადრეული, ე. ი. ელინისტური ხანის ორიგინალური ძეგლია და არა რომაული ასლი.

* * *

შედარებითი მიმოხილვის განზოგადების საფუძველზე კასპის დიონისეს ქანდაკება უნდა დათარიღდეს ძვ. წ. III-II საუკუნეებით, ე. ი. იმ ხანით, რომელმაც ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის მრავალი შესანიშნავი ნიმუში დაგვიტოვა. ზევით აღინიშნა, რომ კასპის დიონისეს ქანდაკება საერთო სტილურსა და იკონოგრაფიულ ნიშნებს ავლენს როგორც საკუთრივ ბერძნულ, ისე — მცირეაზიური თუ ალექსანდრიული წარმომავლობის მცირე პლასტიკასა და მონუმენტურ ქანდაკებასთან. კასპის დიონისესთან საერთო ნიშნების მქონე თითქმის ყველა ეს განხილული ნიმუში სამეცნიერო ლიტერატურაში მოიხსენიება, როგორც „პრაქსიტელური“, ე. ი. როგორც პრაქსიტელეს შემუშავებული ქანდაკების

ტიპის მიხედვით შექმნილი. ეს განსაზღვრა კარგად ესადაგება ქართლში ძეგლსაც.

კასპის ქანდაკება ბრინჯაოს პლასტიკის მაღალმხატვრული ნიმუშია, რომელიც, შესაძლოა, საკუთრივ საბერძნეთის ფარგლებს გარეთ, მცირე აზიის ან ალექსანდრიის რომელსავე სახელსონოშია შექმნილი.

ქართლში დიონისეს ქანდაკების აღმოჩენა არ უნდა იყოს შემთხვევითი, სხვა „დიონისურ ძეგლებთან“ (სარკინეს ტერაკოტები დიონისე-ხარის იკონოგრაფიული ტიპით, სატირის ქანდაკება, სამთავროს სარკე, ძალიანის მოზაიკა და სხვა.) ერთად ეს ქანდაკება კიდევ ერთხელ იძლევა საფუძველს ვარაუდისა, რომ დიონისურ თემაზე ანტიკურ ქართლში არსებობდა საგანგებო მოთხოვნა: უფრო მეტიც, ძეგლის შემკვეთი ან მფლობელი, როგორც ჩანს, არ იყო განურჩეველი ამ სიუჟეტის ამსახველი ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების მიმართ.

დღეისათვის მოპოვებულ სხვა არქეოლოგიურ მასალასთან ერთად, კასპის მუზეუმში დატული ქანდაკება მოწმობს ანტიკური იბერიის ინტენსიურ მხატვრულ ცხოვრებას, ცხოველ ურთიერთობას ანტიკური ხელოვნების მოწინავე კერებთან. იგია კიდევ ერთი საბუთი იმისა, რომ ქართლი საუკეთესო ნიმუშებით ეზიარა ბერძნულ ხელოვნებას. ქართლის მიწაზე აღმოჩენილი ეს ძეგლი გვახსენებს ე. შარბონოს სიტყვებს: „ხელოვნების დარტყანა ქანდაკება ყველაზე ბერძნული, მასში ელინებმა ყველაზე სრულად გამოხატეს თავისი თავი“. ეს მცირე ზომის ბრინჯაოს გამოსახულება თითქოს გაცხადება ადამიანური სილამაზისა და სრულქმნილების ბერძნული იდეალისა, თანაც იმგვარი ოსტატობით განხორციელებული, რომ საუკუნეთა გრძელი წყება არამც თუ ვერ ანელებს მის მხატვრულ ძალას, არამედ უფრო თვალსაჩინოს ხდის მას.



რობერტ რედფორდი

დინარა ჟორჟოლიანი,
ოლღა თაბუკაშვილი

თბილისელ კინოს მოყვარულებს ჯერ კიდევ დაეწეებული არ ჰქონდათ შეხვედრები მსოფლიო ეკრანის გამოჩენილ ვარსკვლავებთან რობერტ დე ნიროსთან და მარჩელო მასტროიანისთან, როდესაც მოვიდა ცნობა, რომ საქართველოში ჩამოდის ამერიკელ მსახიობთა კერპი რობერტ რედფორდი — სახელგანთქმული მსახიობი, პროდიუსერი და საზოგადო მოღვაწე, რომელმაც არაერთი ბრწყინვალე ფურცელი ჩაწერა ჰოლივუდის ისტორიაში.

14 მაისს საქართველოს კინემატოგრაფისტთა სახლის დიდ დარბაზში უამრავმა პროფესიონალმა და კინოს მოყვარულმა მოიყარა თავი. დარბაზი მღელვარებით ელოდა რობერტ რედფორდის გამოჩენას.

...იგი სცენაზე შინაურულად ავიდა, ყურადღებით დააქვრდა დარბაზს და ასევე შინაურულად, ქართულად მიესალმა მას. შემდეგ მოხერხებულად მოკალათდა სავარძელში და ყმაწვილური გულახდილობით წარმოთქვა: „თქვენთან სტუმრობა ჩემთვის დიდი პატივია. თბილისში გატარებული დღე-ღამე 24-ს კი არა, 30 საათს ითვლიდა, მაგრამ ეს დროც არ მეყო, სრულად მომეცვა ის, რაც ჩემმა სტუმართმოყვარე მასპინძლებმა შემომთავაზეს. თქვენმა მიწამ და თქვენმა ხალხმა მომაჯადოვა. მე ბედნიერი ვარ, რომ სამშობლოში დაბრუნებისთანავე შევკვლი მოვუთხრო ნაცნობ-მეგობრებს საქართველოს, მისი ხალხის, მისი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ“.

მსახიობები დარბაზიდან უსვამდნენ კითხვებს. სულ მალე მაგიდაზე ბარათების გროვა გაჩნდა. რობერტ რედფორდი მოუთხ-

რობდა მათ თავის თავზე, თავის ქვეყანაზე, ამერიკულ კინოზე და სხვა საკითხებზე, რომელიც ყველას გვაღელვებდა და გვაკავშირებდა. მაგრამ ამაზე ცოტა ქვემოთ...

ეს მომხიბლავი, ცისფერთვალეა რომანტიკული გმირი, ოქროსთმინი უბრალო ამერიკელი ჯაბუკი პირველად არტურ პენის „დევნაში“ ვიხილეთ. 1965 წელს შექმნილმა ფილმმა გაგვაოცა კრიტიკული სოციალური მიზანმიმართულებით, ა. პენისათვის დამახასიათებელი მსოფლშეგარქნების სიმწვავით, 60-იანი წლების ამერიკული სინამდვილის სალი შეფასებით. მაგრამ ყველაზე მეტად მიიპყრო ყურადღება პროვინციული სისასტიკისაგან დევნილმა, კანონგარეშედ გამოცხადებულმა ყმაწვილმა, რომელიც ჰოლივუდელ თანატოლებს არაფრით ჰკავდა. გმირს ერქვა ბარბერ რიჯი. იგი საოცარი ვითომყოფადობით განასახიერა მაშინ ჯერ კიდევ მსოფლიო ეკრანისთვის უცნობმა მსახიობმა რობერტ რედფორდმა, რომელიც შესანიშნავად ჩაეწერა რთულ სამსახიობო ანსამბლში, მარლონ ბრანდო, ჯეიმზ ფოქსი და ჯეინ ფონდა რომ შეადგენდნენ. საინტერესო ისაა, რომ თავდაპირველად ახალგაზრდა, დამწყებ რედფორდს შერიფის როლი შესთავაზეს, მაგრამ მას უფრო რიჯის პიროვნება (სცენარის ავტორი ლილიან ჰელმანი), მისი ფსიქოლოგია და მემამბოხე ბუნება იზიდავდა, რომელიც უპირისპირდებოდა ამერიკული საზოგადოების პირობითობას და ძალადობას, ვიდრე მაკარტიზმის ეპოქის ძალაუფლების წარმომადგენლისა. ბარბერი მისთვის უფრო სიმპათიური იყო, რადგან

მის სახეში იგი თავისი თაობის ნიშან-თვისებებს ხედავდა.

„დეენა“ წლის საუკეთესო ფილმად დაასახელეს. მან კრიტიკოსთა აღიარება მოუპოვა ახალგაზრდა რედფორდს და მილიონობით თაყვანისმცემელი გაუჩინა ახალგაზრდად აღდიტორიაში.

საბჭოთა მსაყურებელი მას ათი წლის შემდეგ შეხვდა — 1976 წელს, სიდნი პოლაკის ფილმში „კონდორის სამი დღე“, რომელიც ცენტრალური სადაზვერვო სამმართველოს, როგორც იმპერიალისტური ექსპანსიის იარაღის, დანაშაულებრივ ქმედებებს ამხელდა. რედფორდი მთავარი გმირის — კონდორის როლს ასრულებდა. ამით ამოიწურება ჩვენი შეხვედრები ეკრანის დიდოსტატთან, მრავალმხრივ მსახიობთან, მომხიბვლელ პიროვნებასთან და, რაც მთავარია, ადამიანთან, რომელსაც პოლიუელდის სინდისი შეიძლება ვუწოდოთ.

დასანანია, რომ რედფორდის მიერ განსახიერებულ როლებზე, მის შემოქმედებით და მოქალაქეობრივ კრედიტზე, მის მიერ დადგმულ ფილმებზე, მის საზოგადოებრივ მოღვაწეობაზე აშშ რესურსების მართვის ინსტიტუტში და იმაზეც, თუ როგორ განაგებს იგი აშშ-ის დამოუკიდებელ კინომოღვაწეთა მექაღ ქცეულ თავის „სანდენს ინსტიტუტს“, ჩვენ თითქმის არაფერი ვიცოდით მსახიობის ჩამოსვლამდე. ჩვენი სპეციალური პრესის მწირი ინფორმაცია არ გვაძლევდა ამ პიროვნების შეცნობის საშუალებას. მაგრამ მიუხედავად ამისა, მას სახით ცნობდნენ

და ჩვენთვის ცნობილი ორი რეჟისორის უყვარდათ. ჩვენი წერილი მოკლედ აღწერდა გავაცნოთ ქართველ კინოსმწიფეებს ამ შესანიშნავი ამერიკელის რთული, მაგრამ უაღრესად პატიოსანი შემოქმედებით გზა, რედფორდის მიერ განსახიერებულ როლებში თვით მისი პიროვნება ამოვიცნოთ. რობერტ რედფორდმა ჩვენი მსაყურების სამსჯავროზე რვა ფილმი ჩამოიტანა და მთელი შემოსავალი საბჭოთა კავშირის ახლად დაარსებულ კინოფონდს გადასცა. ეს კეთილშობილური და მეგობრული აქცია კიდევ ერთი დასტურია მისი მაღალმოქალაქეობრივი პოზიციისა და საბჭოთა კინემატოგრაფის მიმართ ღრმა პატივისცემისა. „საბჭოთა კავშირში გამგზავრებას მოუთმენლად ველოდი და დარწმუნებული ვარ, რომ ჩვენ შეგვეყვას ძალა მივალწიოთ ჩვენს ქვეყნებს შორის უკეთეს ურთიერთდამოკიდებულებას. სამყარო, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, ჭრელი და მრავალენოვანია, მაგრამ კინემატოგრაფის ენა ურთიერთდამოკიდებულებათა დამყარების ყველაზე უნივერსალური საშუალებაა“ — თქვა სტუმარმა მოსკოველ კინემატოგრაფისტებთან შეხვედრაზე.

ასე რომ, გაიცანით: ჩარლზ რობერტ რედფორდი დაიბადა 1937 წლის 18 აგვისტოს კალიფორნიის ქალაქ სანტა-მონიკაში, უაღრესად პატრიარქალურ ოჯახში, რომლის ცხოვრებასაც ისეთი ცნებები განსაზღვრავდა, როგორცაა პატიოსნება, სინდისი, კეთილშობილება, მოყვასის სიყვარული და

პოლ ნიუმენი და რობერტ რედფორდი ფილმში „ტყუილი“ (1976)



შრომა. მხოლოდშობილ შვილს მშობლებმა კარგი განათლება მისცეს. სიყმაწვილეში გატაცებული იყო გეოლოგიით, ანთროპოლოგიით, ფერწერით, ხელოვნებითა და სპორტით. ოჯახისათვის ხელის ვასამართავად კალიფორნიის სანავეთობო კოლეჯებზე მუშაობდა, აქ ეცნობოდა ცხოვრებას, მოგვიანებით, კოლორადოს შტატის უნივერსიტეტში სწავლისას ცდილობდა სამყაროს კანონების შეცნობასა და გააზრებას. მაშინ მწელი დრო იყო და რედფორდი იძულებული გახდა მიეტოვებინა უნივერსიტეტი. ხანა სიყმაწვილისა — სამყაროს აღმოჩენის ხანა მისთვის მრავალი სირთულით იყო აღსავსე. რაღაც მომენტში იგი ცხოვრების ფსკერზეც კი აღმოჩნდა.

მსახიობის კარიერაზე რედფორდს სიყმაწვილეში არც კი უოცნებია, თუმცა ჰყავდა კერპები — სპენსერ ტრესი და ეროლ ფლინი. ტრესის ბრძენი, ფაქიზი სულის ინტელექტუალური გმირები და ფლინის მამაცი, რომანტიკული რაინდები აფორიაქებდნენ რედფორდის ყმაწვილურ სულს. გასაკვირი არ არის, რომ შემდგომ, თავის სამსახიობო პროფესიაში იგი ცდილობდა გაეერთიანებინა, შეერწყა ის, რაც ასე მოსწონდა ანეროიული ევრანის მუთუფთა ერთმანეთისაგან ესოდენ განსხვავებულ სახეებში.

ოცი წლის ჰაბუკს სულ ევროპისაკენ მიუწყევდა გული, პარიზი, რომანარტი — მხატვართა მექა თავისკენ იზიდავდა. რედფორდმა ცოტაოდენი ფული შეაგროვა, ძალა და ნებისყოფა მოიკრიბა და ოკეანე გადასერა. ერთხანს პარიზის ხელოვნების სკოლაში ესწრებოდა გაკვეთილებს, სწავლობდა ფერწერის შედეგებს. თვადაც ბევრს ხატავდა, ნამუშევრებსაც ყიდდა, მოგებული ფულით კი ევროპაში ყოფნის ვადას იგრძელებდა.

ორი წლის შემდეგ სამშობლოში დაბრუნებულმა რედფორდმა, ნაცნობ-მეგობრების რჩევით, დრამატული ხელოვნების აკადემიის სამსახიობო ფაკულტეტზე ჩააბარა. მალე მისი გვარი ბროდვეის თეატრების აფიშებზე, ხოლო საშუალო ამერიკელის მომღიმარი სახე ამერიკის ტელეეკრანებზე ჩნდება. რობერტ რედფორდს ამჩნევენ და 1962 წელს დენის სანდერსის ფილმის — „სამხედრო ნადირობის“ სასინჯ გადღებებზეც იწვევენ. უკვე ფილმის სათაური განსაზღვრავდა დრამა-



ნატალი ველი და რობერტ რედფორდი ფილმში „შინაური ია“ (1965)

ტულ მოთხრობას კორეის ომის საშინელებებზე, დამსჯელი ესკადრონის სისასტიკეზე. რობერტ რედფორდი დამტკიცეს ახალგაწვეული „იდეალისტი ჯარისკაცის“, მორიდებული ყმაწვილის როლზე. ჯოჯოხეთი, რომელშიც რედფორდის გმირი ხვდება, იწვევს მასში პროტესტის გრძნობას და ბოლოს და ბოლოს იგი ხუთი წლის კორეელი ბიჭის დამცველი ხდება, რომელიც ამერიკელ ჯარისკაცებს უვარდებათ ხელთ. ამ როლის შესრულების შემდეგ დამწყები კინოს მსახიობი მიიწვიეს ფილმში — „ჯოჯოხეთი გმირებისათვის“, რომელიც არა მარტო თემატიკით, არამედ დამპყრობლური ომისა და სამართლიანობის პრობლემის მოქალაქეობრივი გააზრების პარამეტრებითაც ეხმიანებოდა წინა სურათს. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე სურათში რედფორდი მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს განასახიერებდა, იგი მათ სახეებში ამ პრობლემის საკუთარ, მოქალაქეობრივ გაგებას აქსოვდა.

60-იანი წლების დასაწყისში რედფორდი პარალელურად თეატრშიც მუშაობდა. სპექტაკლებში — „ყველაზე მაღალი ხე“ და „პატარა მთვარე“ შექმნილი სახეები ეხმიანება მის პირველ კინონამუშევრებს და წარმოაჩენს რედფორდის სახასიათო ნიშან-



სარეკლამო ფოტო
„ვინმე თანმებს შემიკრავს?“

თვისებებს — თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობისაკენ პიროვნების სწრაფვით შეპყრობილი თავისი თაობის რომანტიკული სულის სიწმინდის მხატვრული გააზრების უნარს. მაგრამ პროფესიული ოსტატობის პირველი დიდი გამოცდილება მან მიიღო ჩეხოვის „თოლიაში“ ტრეპლიოვის როლზე მუშაობისას. „ჩეხოვის დრამატურგამ ჩემს სულში ერთგვარად საფუძველი დაუდო საკუთარი თავისა და პროფესიისადმი ემოციურ და ზნეობრივ დამოკიდებულებას“ — ამბობს რედფორდი.

„სამხედრო ნადირობის“ გადაღებისას რედფორდი დაუახლოვდა მაშინ დამწყებ კინემატოგრაფისტ სიდნეი პოლაკს, რომელიც ამავე ფილმში ერთ პატარა როლს ასრულებდა. 27 წლის პოლაკისა და 24 წლის რედფორდის სულიერმა და მსოფლმხედველობრივმა სიახლოვემ სათავე დაუდო მათ შემოქმედებით თანამეგობრობას. შემდგომი 15 წლის მანძილზე რედფორდმა მონაწილეობა მიიღო პოლაკის ხუთ ფილმში: „აკრძალული სინდისი“ (1966), „ჯერემია ჯონსონი“ (1972), „ასეთები ვიყავით“ (1973), „კონდორის სამი დღე“ (1975) და „ელექტრონული მხედარი“ (1979), რომლებიც მწვევე კრიტიკული სოციალური პათოსით გამოირჩევა. 60-იანი წლების შუა ხანებში რედფორდს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა გაკეთე-

ბული არჩევანი კინისა და თეატრს შორის. იგი სცდის თავის საშხახობო შესაძლებლობებს სახასიათო როლებში. სათეატრო კონტიკოსთა აზრით, ბრწყინვალე მხედარი — ლა კომედიური როლები სპექტაკლებში — „კვირადღე ნიუ-იორკში“ და „სიტუაცია სეროზულია, მაგრამ არც ისე უიჰედო“, რითაც თავისი აქტიორული პალიტრის მრავალმხრივობა წარმოაჩინა. 1965 წელს რედფორდი დროებით ტოვებს პოლივედს, უარსაც კი ეუბნება რეჟისორ მაიკ ნიკოლს ფილმებში — „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ და „კურსდამთავრებული“ მონაწილეობაზე ამ დროს კი ამერიკის ეკრანებზე წარმატებით გადის ფილმები მისი მონაწილეობით: „დეენა“. „დეიზი კლოვერის სულიერი სამყარო“, „გათვალისწინებული დასანგრევად“.

1967 წელს რედფორდი თამაშობს ბროდ-

„ძალიან ფართო ხიდი“

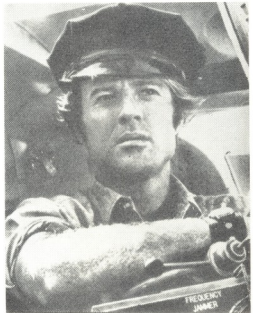


ვეიზე, სრულყოფს თავის პროფესიულ ოსტატობას, ეძებს ახალ გამომსახველობით საშუალებებს, საღებავებს, საკუთარ აქტიორულ „მეს“. დიდი წარმატება მოუტანა მას სპექტაკლმა — „ფეხშიშველი პარკში“, სადაც რედფორდი შარლ ბუაიესთან და ჯენ ფონდასთან ერთად თამაშობდა. პოლ ბატერის როლმა აღიარება და წლის საუკეთესო თეატრის მსახიობის სახელი მოუტანა. მისი რომანტიკული კომედიის გვირი სათეატრო სეზონის კერპი გახდა. მაგრამ

ალიარებასა და წარმატებას ხელი არ შეუშლია გონიერი და ფაქიზი სულის ხელოვანისათვის, განშორებოდა თეატრს და უსუსულგულობასა და მსახიობის პიროვნების კომერციალიზაციაში დაედანაშაულებინა ბორდვეი. იმ დროისათვის მის კინოსამსახიობო ბიოგრაფიაში იყო ხუთი როლი და საკმაოდ არამდგრადი მდგომარეობა პოლიევლში, სადაც იგი 50-იანი წლების დასაწყისში მოვიდა და ათი წელი საკუთარი ადგილის ძიებას მონადომა. მისი გარეგნობა და მონაცემები, ერთი შეხედვით, ტრადიციულ პოლივიდურ გმირს ვეპირდებოდა. მაგრამ დადგა არატიპური გარეგნობის მქონე მსახიობ-ანტიგმირის დრო და პოლიევლის ცის კაბადონზე გამოჩნდნენ ალ პაჩინო, დასტინ ჰოფმანი, ჯეკ ნიკოლსონი. რობერტ რედფორდმა წარსულის მასალაში დაიწყო საკუთარი გმირის ძიება. ზოგჯერ დუმდა, ზოგჯერ უარს ამბობდა როლებზე, რომლებიც თავისად არ მიანხნდა მოთმინებით ელოდა თავის დროს, რომელიც, როგორც იქნა, დადგა.

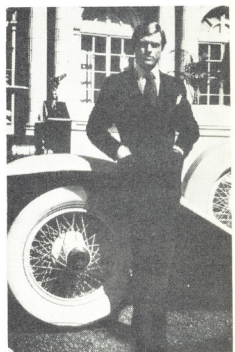
1969 წელს რეჟისორი ჯორჯ როა პილი შეუდგა მუშაობას სტილიზებულ ვესტერნზე — „ბუჩ კესიდი და სანდენს კიდი“. ბუჩის როლი სავანგებოდ ჯეკ ლემონისათვის იყო დაწერილი, ხოლო სანდენსისა — პოლ ნიუმენისთვის. დაიწყო პოლიევლისათვის ჩვეული ბრძოლა რეჟისორსა და პროდიუსერს შორის მთავარი როლების შემსრულებელთა გაზა. პროდიუსერი მხარს უჭერდა

„როგორ შეიპაროთ ბრილიანტი ოთხი რთული გაცვეთლის შემდეგ“ (1972)



მარლონ ბრანდოს, სტივ მაკუთინის, უორენ ბიტის კანდიდატურებს, რეჟისორმა კი, როგორც ხანად უკვე სახელგანთქმული ნიუმენის დაყენებით, სანდენსის როლი რეჟისორსა და შესთავაზა, ბუჩის სახე კი ნიუმენისათვის გადააკეთა. რედფორდი დამტკიცეს. მის ბედნიერებას საზღვარი არ ჰქონდა, რადგან თავის გმირში იგი ხედავდა იმას, რაც ახლობელი იყო მისი ბუნებისათვის.

ჯორჯ როი პილის სიტყვებით: „რედფორდმა ამ სახეში საკუთარი პიროვნული თვისებები ჩააქსოვა“, თავად მსახიობმა კი აღნიშნა „უცნაური მსგავსება თავის თავსა და სანდენს შორის“, თუმცა რაში გამოიხატებოდა ეს მსგავსება, მისთვის ძნელი სათქმე-



„დიდი გეტსბი“

ლი იყო. ალბათ, ერთიანი იყო მათი სწრაფვა სამართლიანობისაკენ, თავისუფლებისაკენ, პიროვნების დამოუკიდებლობისაკენ. ამ გმირისადმი დიდი სიყვარულისა და პატივისცემის გამომხატველია ის ფაქტი, რომ რედფორდმა კლდოვან მთებში მდებარე თავის ვილას „სანდენსი“ უწოდა. მისი ინსტიტუტიც, რომელიც მომავალ კინემატოგრაფისტებს ამზადებს, ამ სახელს ატარებს.

რედფორდის გმირი იწვევდა წარსულის მამაც, ძლიერ, საზოგადოების მანკიერი კანონებისა და მორალის, ძალადობის წინააღმდეგ ამბოხებული ადამიანების ნოსტალგიას. როი პილის ფილმი ველური დასავლეთის ამბავს მოუთხრობდა მაყურებელს და



დასტინ ჰოფმანი და რობერტ რედფორდი ფილმში „პრეზიდენტის ანგა“

ამავე დროს ესაუბრებოდა თანამედროვე ამერიკაზე, რომელსაც სძულდა აწმყო და არ ჰქონდა მომავლის იმედი. რედფორდისა და ნიუმენის გმირები ასახიერებდნენ ეკრანზე წარსულის საუკეთესო იდეალებს, მოუწოდებდნენ სამართლიანობისაკენ, პატიოსნებასა და რაინდობისაკენ.

„ბუჩ კესიდისა და სანდენს კიდის“ თავბრუდამხვევი წარმატების შემდეგ რედფორდი მონაწილეობს ა. პოლონსკის ფილმში — „უთხართ მათ, რომ ვილი ბოი აქ არის!“, რომლის სიუჟეტური მოტივები „დვენისა“ და „ბუჩ კესიდისა და სანდენს კიდის“ სიუჟეტურ მოტივებს ეხმიანებოდა. ყველა ამ სურათში საზოგადოება დევნილებად და მდევნელებად არის დაყოფილი, მათი გმირები გაუბრბიან ამ საზოგადოებას, იღუპებიან, მაგრამ პიროვნულ ღირსებებს ინარჩუნებენ.

კრიტიკისა და მაყურებელთა მხარდი ინტერესის მიუხედავად, რედფორდის დამოკიდებულება ჰოლივუდის მიმართ არ იცვლება. ერთ ინტერვიუში მან აღნიშნა, რომ „ხელოვნება არ შეიძლება იყოს ბიზნესი, ჰოლივუდის მესვეურები კი მას სწორედ მოგების საშობით უღებებიან. ფილმები და მსახიობები მათთვის არაფერს ნიშნავს. ისინი მათ ისე ეპყრობიან, როგორც მტკვრასსარუტებსა და მაცივრებს. ეს ხომ საშინელებაა!“

რედფორდზე წერენ, რომ იგი მიუწვდომელია პრესისათვის, გაუბრბის ტრადიციულ ხმაურს, რეკლამას და გულმოდგინედ იცავს ყოველივე ამისგან თავის დიდ ოჯახს. თავის „ვარსკვლავობას“ იგი მშვიდად უყურებს და არასდროს აპყლია მის დროებით

ციალს. კინობიზნესის მესვეური კი ყოველივე ამისგან მხოლოდ გამოჩენას მიჰყოფიან, რაც აღიზიანებს მსახიობს, ფილმის ხელმძღვანელს, ჰოლივუდის ინდუსტრიის მწვერულს, ბევრს მუშაობს, ცდილობს მონაწილეობა მიიღოს მხოლოდ იმ ფილმებში, მის სინდისს რომ არ ეწინააღმდეგება.

1972 წელს ეკრანებზე გამოდის ს. პოლაკის ფილმი „ჯერემია ჯონსონი“, რომელშიც რედფორდი ასახიერებს მარტოხელა მონადირეს, რომელიც ხვდება, რომ ყოველ საზოგადოებას აქვს თავისი კანონები, რომელთა დაცვაც აუცილებელია. რედფორდს უყვარს თავისი გმირი, ჯერემია ჯონსონის ხასიათისა და საქციელში ის ხედავს არა მარტო კონკრეტულ სახეს, არამედ პრობლემას ადამიანისა, რომელიც თავს ბუნების ნაწილად გრძნობს. ადამიანი და ბუნება — ეს თემა რეჟისორს თვით მსახიობმა შესთავაზა. ეს თემა მას დღესაც აღუვებს.

მაიკლ რიჩის ფილმი „კანდიდატი“ (1979 წ.) საუკეთესო ფილმია ამერიკული პოლიტიკის შესახებ. მანამდე რედფორდმა მონაწილეობა მიიღო რიჩის ფილმში „მოთხილამურე“, რომელიც ოლიმპიელი-სპორტსმენის ცხოვრებასა და პრობლემებზე მოგვითხრობდა.

„კანდიდატი“ რედფორდს შესთავაზეს ბილ მაკეის — ახალგაზრდა, მომხიბლავი, პატიოსანი ადვოკატის როლი. კრიტიკოს ჩარლზ ჩემპლინის აზრით: „რედფორდი იმდენად ბუნებრივია, რომ მის თამაშს ვერც კი ამჩნევ. „კანდიდატი“ დღესდღეობით მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარია. წინა როლებისაგან განსხვავებით, რომლებშიც იგი მოკრძალებულ მარტოხელა გმირად წარმოგვიდგებოდა, აქ იგი ჭკვიანი, ფაქიზი სულისა და რთული შინაგანი სამყაროს მქონე ადამიანია, რომელიც მოქვენობაზე წამოგება და მტკიცეულად განიცდის წარუმატებლობას“. მსახიობი საოცარი სიზუსტით განასახიერებს ახალგაზრდა ამერიკელს, რომელსაც გულწრფელად სჯერა, რომ შეუძლია დაეხმაროს თავის ამომრჩეველებს, მაგრამ წინასაარჩევნო კამპანიის ცივ-ცხელბაში კარგავს თავის „მეს“, თავის პიროვნებას.

რედფორდი ბევრს მოგზაურობდა ამერიკაში. მონაწილეობდა ფილმ „კანდიდატის“ სარეკლამო კამპანიაში. სწორედ ამ დროს

მთელი ამერიკა შეძრა „უოტერგეიტის“ სკანდალმა. მსახიობმა ვადაწყვიტა შეექმნა ფილმი, რომელშიც თვალს გაადევნებდა საუკუნის ამ დანაშაულს.

ფილმი „პრეზიდენტის ამაღლა“ ამერიკის ეკრანებზე 1976 წელს გამოვიდა. იგი ერთდროულად გადიოდა 600-ზე მეტ კინოთეატრში. ფილმში მოთხრობილია ორი ყურნალისტის თავგადასავალი, რომელთა გამოძიებამ ხელი შეუწყო აშშ-ს პრეზიდენტის გადადგომას. ფილმის ჩვენებისგან მიღებულმა შემოსავალმა ყველა მოლოდინს გადააჭარბა. რედფორდი ამას არ მოელოდა. მისი სიტყვებით, „ეს არის ფილმი სიმართლზე“ და იმაზე, თუ „რა ცოტა აკლიათ ამერიკელებს, რომ სიმართლის ცოდნის უფლება დაკარგონ“. ფილმი „შორს გასცდა“ „უოტერგეიტის“ ჩარჩოებს და იქცა კორუფციის, შანტაჟის, მოსყიდვის სისტემის მამხილებელ სენსაციად. მსახიობმა დასტინ ჰოფმანი მალალი შეფასება მისცა ფილმში რედფორდის მონაწილეობას: „რობმა დაიშახურა ეს წარმატება. რა თქმა უნდა, ბევრი რამ გააკეთა ფილმის რეჟისორმა ალან პაკულამ, მაგრამ იდეა რედფორდს ეკუთვნის და მან მისი რეალიზება შეძლო. რედ-

ფორდი არა მარტო ვარსკვლავი, არამედ უპირველეს ყოვლისა, პიროვნებაა.“
70-იან წლებში რედფორდი მსახიობად იმ ჯგუფშია, რომლებიც პროდუქციისკენაა გახდნენ. კლინტ ისტუდლისა და ბარბარა სტრეიზანდის მსგავსად რედფორდმა იტვირთა „მოთხილამურის“ (1969), „კანდიდატისა“ და „ჯერემია ჯონსონის“ (1971) პროდიუსერობა.

ფილმში „პრეზიდენტის ამაღლა“ რედფორდი მონაწილეობდა ყველაფერში — მონტაჟიდან რეკლამის ორგანიზაციამდე. მან ბერნსტაინის ერთსახელიანი რომანის ეკრანების უფლებაც კი იყიდა.



„ჩვეულებრივი ადამიანები“

რობერტ რედფორდი და ბარბარა სტრეიზანდი ფილმში „ასეთები ვიყავით“



70-იანი წლების დასასრულისათვის რედფორდი-„ვარსკვლავის“ დიდებას საქმინი კაცის დიდებაც დაემატა. „პრეზიდენტის ამაღლამდე“, 1972-დან 1975 წლამდე, მსახიობმა მონაწილეობა მიიღო ფილმებში: „ასეთები ვიყავით“, „დიდი ტყუილი“, „ლიალი გეტსი“, „კონდორის სამი დღე“ და „ლიალი უოლდო პეპერი“, მაგრამ არც ერთ როლს შემოქმედებითი სიხარული არ მოუტანია მისთვის. აი ბოზ ვუდვორთი კი ფილმიდან „პრეზიდენტის ამაღლა“ მსახიობისა და პიროვნების მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი კედლს კვინტესენცია გახდა. იგი თავისი როლის ერთ კონკრეტულ სახედ გააზრებას როდი ცდილობდა. მისი აზრით, „ეს იყო კრებითი სახე, რომელიც არსებობდა არა მარტო ნიქსონის დროს, არამედ ნებისმიერ სხვა ეპოქაში“. ერთ ინტერვიუში რედფორდმა გულწრფელად აღიარა: „ნიქსონი არასოდეს არ მომწონდა. მისი არც ერთი სიტყვისა არ მჯეროდა. იგი გულწრ-



„ოსკარით“ დაჯილდოების
ცერემონიაზე (1980) ფილ-
მისათვის „ჩვეულებრივი
ადამიანები“

ფელი არასოდეს ყოფილა და ძალიან მიკვირდა, რატომ არ ხედავდნენ ამას ჩემი თანამემამულენი“.

1978 წელს სიხარულით დათანხმდა, მონაწილეობა მიეღო სიდნეი პოლაკის ფილმში — „ელექტრონული მხედარი“, რომელიც ამერიკის სამგზის და მსოფლიო ხუთგზის ჩემპიონი როდერიკო სანი სტილი უნდა განესახიერებინა: ეს კეთილი და სვედიანი სურათი მოგვითხრობს ექს-ჩემპიონ სტილის ამბავს, რომელიც თავის სარჩენად იძულებულია სარეკლამო შოუებში მიიღოს მონაწილეობა. რედფორდის მიერ შექმნილ სახეში გამოსკვივის თანამედროვე ადამიანის უსასღვრო სევდა იმის გამო, რომ კეთილშობილ კოვბოს აღარ აქვს ადგილი თანამედროვე სამყაროში. სულიერი წყობით ეს მახე ახლობელი იყო მსახიობისათვის. ცხოვრებაში ზომ რომერტ რედფორდი ყოველმხრივ ზრუნავს ბუნების დაცვაზე და დეკარტულ ფასეულობათა აღდგენაზე. ვილა „სანდენის“ მადამოებში მან გააშენა ტყე, მდინარეებში მოაშენა კალმახი, იბრძვის გარემოს დაცვისათვის მის მიერ დაარსებულ ეკოლოგიის ინსტიტუტში. რედფორდის საზოგადოებრივი მოღვაწეობა ინდიელთა ინტერესების დაცვაშიც მდგომარეობს. მან

დააწესა სტიპენდიები ინდიელი სტიპენდიებისათვის და მატერიალურად დაეხმარა რეზერვაციებში მდებარე სკოლებს.
1978 წელს რედფორდმა გამოსწავლა „ჩვენი“ — „განდევლის გზა“, რომელიც შორეულ დასავლეთში მოგზაურობის შემდეგ დაწერა და რომელიც ამერიკის ამ მხარის წარსულის გამო გამოწვეული ნოსტალგიით გამსჭვალულ არაერთ ფურცელს შეიცავს.

1980 წელს რედფორდმა განახორციელა თავისი ოცნება რეჟისურაზე და დადგა ფილმი „ჩვეულებრივი ადამიანები“ — ოჯახურ-ფსიქოლოგიური დრამა, რომელიც ამერიკის კინოაკადემიის უმაღლესი ჯილდოთი — „ოსკარით“ აღინიშნა. ერთ ინტერვიუში რედფორდმა თქვა: „რამდენიმე წლის წინ ვიგრძენი, რომ ბევრ ძალას ვკარგავ და ვიფიქრე: არ ღირს ამაზე ცხოვრების ხარჯვა, გარდა ამისა, იმსაც ვგრძნობ, რომ სამიზნედ ვიქეცი... ამიტომაც უკეთესია „კადრს“ გარეთ ვიქეცი“. და დასძინა, „ჩემი, როგორც მსახიობის დღეები დათვლილია. საკმარისად გაეიზარდე სულიერად და სულ მალე ფიზიკურადაც „გაეიზრდება“, ასე, რომ „ვარსკვლავობა“ აღარ შემშვენის: მე უკვე საკმაოდ დადი შეილება მყავს და მათ გემოვნებასა და სურვილებს ანგარიში უნდა ვაეუწიო. მინდა მეტი დრო დავუთმო მათ. შესაძლოა, 2-3 ფილმში მივიღო მონაწილეობა, მაგრამ ძირითადად რეჟისურაში ვიმუშაებ“.

თავისი მეორე ფილმი — „ომი მილაგროს ცერცვის ველზე“ (1988) რედფორდმა ჩრდილოეთ მექსიკაში მომხდარ რეალურ ამბებს მიუძღვნა. აქ ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის პრობლემა განიხილება მექსიკელი ხალხის ცხოვრების რეალურ ფაქტებზე დაყრდნობით. ფილმს აშშ-ს სამხრეთ-დასავლეთით მდებარე მილაგროს ველის ირონიულ და ჯადოსნურ სამყაროში გადავყავართ. მისი სტილისტიკა, მარკესის ქმნილებათა მსგავსი მითოლოგიური და ფანტასმაგორიული სტრუქტურებისგანაა ნაქსოვი. ფილმს საფუძვლად უდევს ჯონ ნიკოლსის ერთსახელიანი რომანი, რომელიც მოგვითხრობს ხალხის ბრძოლაზე მათთვის ბუნებრივი ცხოვრების წესისათვის.

რეჟისურით გატაცების მიუხედავად, რედფორდმა 1984 წელს მონაწილეობა მიიღო სტიუარტ როზენბერგის ფილმში „ბრუტე-



ეკერი“, განასახიერა ციხის ინსპექტორი ჰენრი ბრუბეიკერი და დაუნდობლად ამხილა ამერიკელ პატიმართა ყოფის არსი, ციხეში გაბატონებული საზარელი კორუფცია.

საბჭოთა კავშირში რედფორდმა ჩამოიტანა 8 ფილმისაგან შემდგარი რეტროსპექტივა, საბჭოთა მაცურებლის სამსჯავროზე გამოიტანა 7 საყვარელი როლი და უკანასკნელი რეჟისორული ნამუშევარი „ომი მილაგროს ცერცვის ველზე“, რომელიც ჯერ ამერიკის ეკრანებზეც არ გამოსულა.

ჩვენს ქვეყანაში რედფორდი სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის მოწვევით ჩამოვიდა. ეწვია მოსკოვსა და ლენინგრადს, მონაწილეობა მიიღო სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის კონსოლურ კვლევის ინსტიტუტის სამეცნიერო კონფერენციის მუშაობაში, რომელიც ეკოლოგიის პრობლემებს მიექცენა. საბჭოთა მეცნიერებთან საუბარში მან აონიშნა:

„იმედი მაქვს, რომ ეს კონფერენცია შემუშავებს საერთო მეთოდოლოგიას და განაზოგადებს ორივე მხარის გამოცდილებას. გაჩნდა იდეა შეიქმნას ფილმი, რომელიც დააფიქსირებს ამ გამოცდილებას. დღეს ეს ყველა ჩვენგანისათვის მნიშვნელოვანია“.

ლენინგრადიდან რედფორდი შვილებთან, ახლოლებთან და თანამშრომლებთან ერთად თბილისს გამოემშურა. 13 მაისს, საღამოს მისი საკუთარი თვითმფრინავი თბილისის აეროპორტში დაეშვა. რედფორდმა ჩვენს დედაქალაქში სულ ერთი დღე-ღამე და რამდენიმე საათი დაჰყო. ეს დრო მისთვის უძარესად დატვირთული აღმოჩნდა — შეხვედრები, გამოსვლები, თბილისისა და მისი შემოგარენის ღირსშესანიშნაობათა დათვალიერება. რედფორდი ძალზე უბრალო ურთიერთობაში. ამ ტიპური ამერიკელის კეთილმა, ჰევიანმა და ნათელმა სახემ მისი გმირები გაგვახსენა. გაგვაოცა მისმა ინტერესმა ჩვენი კულტურის ეროვნული ძირებისადმი. იგი ხარბად ისრუტავდა ყოველ სიტყვას, ექსტს, პლასტიკას, ქართული მრავალხმიანი სიმღერის პარმონიას, ბავშვივით გულწრფელად გამოხატავდა აღტაცებას ყოველივე იმის გამო, რასაც ხედავდა და ისმენდა.

აღფრთოვანებული და რამდენადმე ჩაფიქრებული მოვიდა იგი შეხვედრაზე ქართველ კინემატოგრაფისტებთან, შეხვედრამდე კი

ნახა რამდენიმე საუკეთესო ქართული ფილმი.

სავე დარბაზი სულგანაბელი ელენე მისახიობთან. რობერტ რედფორდი ხუმრობდა, სიამოვნებით პასუხობდა ყველაფერზე, რაც ქართველ მაცურებელს აინტერესებდა:

— რა შთაბეჭდილება მოახდინა თქვენზე ნანახმა ქართულმა ფილმებმა?

— უპირველეს ყოვლისა, გამაოცა თქვენი სურათების შინაგანმა ენერგიამ. მართალია, ძალიან ცოტა ფილმის ნახვა მოვახერხე, მაგრამ სწორედ ისინი დამეხმარნენ მივახლოვებოდი თქვენს ძველ კულტურას, მეგრანო ეროვნული ხასიათის სურნელი. გამაოცა თქვენი ფილმების მონტაჟის თავისებურებამ...

— რომელ კინემატოგრაფს განეკუთვნებით?

— დამოუკიდებელ კინემატოგრაფს.
— რას ფიქრობთ თანამედროვე ამერიკულ კინოზე?

— ეს საკმაოდ გრძელი დისკუსიის თემაა. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს კინოს საკმაოდ ფართო სპექტრი აქვს, ბევრი ფილმი არსებული შაბლონის მიხედვით იქმნება. ამ ბოლო დროს კი ძალზე გაგვიტაცა ჩვენი პიროტექნიკული შესაძლებლობების დემონსტრაციამ და ცოტა არ იყოს დავივიწყეთ ადამიანი.

— რა გსურდათ გეთქვათ მაცურებლისთვის თქვენი ფილმით — „ომი მილაგროს ცერცვის ველზე“?

— შევეცადე მომეხბრო ხალხურ კულტურაზე, რომელსაც ფესვები ესპანური მემკვიდრეობის წიაღში აქვს გადგარა. ამით მიხდოდა მეჩვენებინა ამერიკული კულტურის არაერთგვაროვნება.

— გყავთ თუ არა დუბლიორები ტექნიკურად რთულ ეპიზოდებში?

— დუბლიორი არასოდეს მყოლია. ამიტომაც ასე ხშირად ვიმტერეოდი.. მაგრამ მაინც მიჩვენია ყველა ტრიუკი თავად გავაკეთო.

— თუ შეიძლება, მოგკიყევით „სანდენს ინსტიტუტზე“.

— რამდენიმე წლის წინ, როდესაც კინოს წყალობით საკმაოდ მოზრდილი თანხის მფლობელი გავხდი, მიგზვდი, რომ ვალდებული ვარ გადავუხადო ვალი ჩემს ხალხს,

იმ ინდუსტრიას, რომელმაც ბევრი რამ გააკეთა იმისათვის, რომ მე ჰოლივუდის „ვარსკვლავი“ გავმხდარიყავი. ამიტომაც დაეარსე სკოლა-სტუდია კინემატოგრაფისტებისათვის. მომავალი მსახიობები და რეჟისორები ევროპის სახელგანთქმული ოსტატების მეთვალყურეობით აქ ეუფლებიან პროფესიის საიდუმლოებს. სწავლა ჩვენს ინსტიტუტში უფასოა, გარდა ამისა სტუდენტები ინსტიტუტის სრულ კმაყოფაზე არიან.

— როგორია თქვენი პოლიტიკური შეხედულებები?

— მე დემოკრატი ვარ და დემოკრატიას პარტიას ვაძლევ ხმას. მაგრამ ჩემთვის მანინც მთავარია ის პიროვნება, რომელსაც ხმას ვაძლევ. ბედმა გამიღიმა, რომ ამერიკის შეერთებულ შტატებში დავიბადე. მაღლობელი ვარ ჩემი ქვეყნისა იმ თავისუფლებისათვის, რომელსაც ის მე მანიჭებს. თუმცა კარგად ვხედავ ჩვენი საზოგადოების ყველა წინააღმდეგობას.

— ლეერთი თუ გწამთ?

— რა თქმა უნდა

— თქვენი საყვარელი როლი?

— სანდენს კიდი, მისი წყალობით მივაღწიე იმას, რაც დღეს მაქვს.

— რას აფასებთ ადამიანში?

— დამოუკიდებლობას, პატიოსნებას, სიკეთესა და კაცთმოყვარეობას.

— კიდევ თუ გსურთ ჩვენთან ჩამოსვლა?

— ძალიან გამიჭირდება ცხოვრება, თუკი მეცოდინება, რომ ველარასოდეს ვნახავ მშვენიერ საქართველოს...

ეს სიტყვები კიდევ დიდხანს ისმოდა დარბაზში, თაყვანისმცემლებით გარშემორტყმული რედფორდი კი ტოვებდა კინემატოგრაფისტთა სახლს. თბილისიდან იგი მიემგზავრებოდა კანის ფესტივალზე, რომლის კონკურსშიც წარმოდგენილი იყო მისი ფილმი „ომი მილაგროს ცერცვის ველზე“. თბილისი ემშვიდობებოდა ამ მომხიბლავ და ჰქვიან ადამიანს, კეთილ და პოეტურ ხელოვანს, სიცრუისა და უსამართლობის მიმართ შეუწყნარებელ ამერიკელს.



ნამდვილი მოცარტია „ფაუსტის“ ზღვის კლდეების ერთ-ერთი სცენის, „ეგვიპოსის ზღვის კლდეები“ კურსს*, დასასრული:

დიდება — ზღვას და მის ღელვას!
დიდება — ცეცხლს, წვას და ელვას!
დიდება — წყალს! ცეცხლს — დიდება!
დიდ არს მათი შეუფება!
დიდება — მძლავრ ქარს ქროლვას
და განდგომის მღვიმედ ღტოლვას!
კვლავ დიდება, აწ და მარად,
ოთხ სტიქიას — ერთიანად!

ტყუილად კი არ ვიჭრობდა გოეთე: „მოცარტი რომ არ მომკვდარიყო, სწორედ მას მოუხმობდნენ „ფაუსტისთვის“ მუხიკის დასაწერად. იმავე გოეთესთან ვკითხულობთ: „დამაშვრალისთვის“ ქვეყანა არ დუმს“. გოეთეს იდეალი — რეალურ სამყაროშია, იგი ობიექტივისტია, ისევე როგორც მოცარტი. ოღონდ ხასიათების სიმრავლე და მრავალფეროვნება, მათი რეალურობა და ცხოვრებისეულობა — მოცარტთან უფრო მეტია.

ბოდლერი დიდად დაინტერესებული იყო ინგლისელი ოპიომანი დე კუნისით და ნაწილობრივ მოგვიტყობს, ნაწილობრივ გვითარგმნა მისი აღსარება „უფესკრულიდან ვიხარავ“. დე კუნისი გვიამბობს იმ სასოწარკვეთილებაზე, რომელიც მან გადაიტანა ბავშვობაში მხურვალედ საყვარელი დის ელიზაბეტის გარდაცვალების გამო: „იყო შუადღე, გადმოგვეკმს ბოდლერი დე კუნისის აღსარების ამ ნაწილს, და როდესაც ის შევიდა ოთახში, მისმა თვალებმა თავდაპირველად ვერაფერი დალანდეს, გარდა დიდი, ყურთამდე გაღებულ ფანჯრისა, საიდანაც ალაპალაპებული მზე მთელ თავის ბრწყინვალეობას აფრქვევდა. ჰაერი მშრალი იყო, ცა — უღრუბლო. ლავარდოვანი სივრცეები უსაზღვროების სრულქმნილ ხატებად ჩანდნენ. თვალი ვერ იპოვებდა, გული ვერ წარმოიდგენდა სიცოცხლისა და სიცოცხლის სიდიადის უფრო მეტად ამაღლეებელ სიმბოლოს“. კაშკაშა მზით დაფენილი ოთახი, სადაც ასვენია სულ მცირე ხნის წინ გარდაცვლილი მხურვალედ საყვარელი ადამიანის ცხედარი, რომელიც

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბუთა ხელოვნება“ 1988 წ. № 4, 5, 6, 7.

მოსაზრები*

გიორგი ჩიჩერინი

არკი ჩანს, მაგრამ სადღაც სულ ახლოს იგრძნობა: — მთლად მოცარტისეული ვანცდაა. ახლო ამ ვანცდასთან B-dur საფორტეპიანო კონცერტის (K 595) ლარგეტო. ეს კონცერტი მოცარტმა თავის სიკვდილის წელს დაწერა: მაჟორი, მაგრამ ღრმა მწუხარება, უიმედობა. ხოლო ლარგეტოში თითქოს კაშკაშა მზეა, ყოველივე უძრავად შემდგარა ბრწყინვალეობაში... და იგრძნობა სიკვდილის სიახლოვე, თითქოს გარდაიცვალა ყველაზე ახლობელი ადამიანი. შემდეგ იფეთქებს კანტილენა — სიყვარულისა და ვნების სიმღერა... და ჰქრება სასოწარკვეთისა და სიკვდილის პათოსში. აი, მოცარტის შემოქმედების მთავარი პესიმიზმი!

ყრმა დე კუინსი უყურებს დის ცხედარს: „შუბლი, რა თქმა უნდა, იგივე იყო, მაგრამ გახევებულმა ქუთუთოებმა, ფერმიხდილმა ტუჩებმა, გაფშვიკლმა ხელებმა მთლად გააოგნეს იგი... და იმ დროს, როცა, სუნთქვა-შეკრული, ის უყურებდა ცხედარს, ამოვარდა ქარი, ყველაზე მელანქოლიური ქარი მათ შორის, რაც, მისივე თქმით, მას თავის სიციცხლეში სმენია“. ზუსტად ასეთი სურათია D-moll საფორტეპიანო კონცერტის რომანსში: უმომხიბლავესი კანტილენას შუა ნაწილში უცებ იჭრება მწუხარება და ელდა.

თავის აღსარებაში დე კუინსი იხსენებს ზღვაში ჩაძირულ ქალაქს, სავანა-ლა-მარს. ეს ფანტასტიური ქალაქები კიტეჟი ან დ'ისიკი არ არის, არამედ ნამდვილად წყალში დანთქმული ქალაქია, რომლის ნანგრევები დროდადრო მოჩანს ზღვის ფსკერზე, როდესაც წყალი განსაკუთრებით ჰვირვალა. „...ხშირად, ნათელი მიყუჩების ვაჟს, დაწმენდილი წყლის სიზრქის მიღმა მეზღვაურები ხედავენ ამ მდუმარე ქალაქს, რომელსაც ერთი ზარიც აღარ შერჩენია. მათ შეუძლიათ თვალი მოავლონ მის მოედნებს, ტერასებს, გადათვალონ მისი კარიბჭეები და ტაძართა სამრეკლოები, — უზარმაზარი სასაფლაო, რომელიც აჯადოებს თვალს უეცრად ზეგარდ-

მოსული გამოცხადების დარად, ურყევად მდგარს თავის წყალქვეშა თავშესაფარში, ჩვენი ატმოსფეროს გამტანჯველ ქარიშხალთაგან დააცული“.

ასეთია ჰემმარიტი მოცარტი: ზედაპირზე — მშთა განათებული, მშვიდად ალივილებული, მსუბუქად დატალღული ზღვა; უბრალო მოგზაური ვერაფერს ამჩნევს ეთეროვანი ტალღებისა და მზის ცილის მეტს, მაგრამ გამოცდილი თვალი, მრავალჯერ რომ გადაუსერავს ეს წყლები, გაფაციცებული ჩაპყურებს ზღვის წიაღს: დიდებული ქალაქი დაილანდება მის სიღრმეში, უცხო, სხვაქვეყნიური და ვარსკვლავთა იდუმალებით მოცული. სწორედ ეს არის ულრმესი, ჰემმარიტი მოცარტი! მთელი მისი უკანასკნელი წლები შემოქმედება არის „უფსკრულიდან ვიხრავ“!

სხვადასხვა დროს მე შემხვედრია „მოცარტი — ბეთჰოვენი“ წყვილის შეპირისპირება წყვილთან „შელი — ბაირონი“. საერთოდ, შელი ერთბაშად შორს არის მოცარტისგან. მისი ხელოვნური დახვეწილობა და მანერულობა, ნახევრად მომაცდავი თუ ულტრაპაეროვანი სახეები, ფანტასტიკის რომანტიული გადაქარბება, გაზვიადებული გმირები და ბორტომქმედები, და ამ ყველაფრის გვერდით — პოლიტიკური ან ფილოსოფიური, ხშირად საკმაოდ ბრტყელ-ბრტყელი დეკლამაცია. მაგრამ როდესაც შელი მისთვის ჩვეული სიმსუბუქითა და მოხდენილობით უახლოვდება კოსმოსის მთავარ ელემენტებს, მაშინ ის უახლოვდება მოცარტსა და მის დამატობელ კოსმიურობასაც. „პრინცი ათანასეს“, ან ბრწყინვალე სიყვარულის ჰიმნში, კი თითქოს თვით მოცარტისეული ეროსის დახასიათებაა მოცემული:

ო, სიყვარულო, შენ ღვინო ხარ და თრობა შენით ჩვენი ნატვრაა ერთადერთი!.. ზღლის რჩეული, ვიდრე შენს მტევნებს შემოდგომის ფოთლები შენით,

ღვინო, რომელიც ათრობს ადამიანთა ურიტვ სიმრავლეს, ოკეანის ზვირთთა ელვარება, ლაყვარლოვანი ცის ბრწყინვა, მითათა და ტრამალთა სილამაზე, ტყეთა სავაზავხულო სიმწვანე — ამ სახეებში სიყვარული თავს იჩენს როგორც სტიქია, რაიც განწონის მოცარტის შემოქმედებას და ქმნის ამ უკანასკნელის მთელ სიტკბოს, ღრმა გრძნობიერებას, ეროსს, „მოცარტის ეროსს“, მიწის სისხლითა და გრძნობადი სილამაზით გაქლენილ მის კოსმიურობას... სადაღც წამიკითხავს, რომ მოცარტში ჰარობებს ეროტიკა, ბეთოვენში — ჰეროიკა; განსხვავება მხოლოდ ერთ ჰაწია „ტ“-შია, მაგრამ ეს „ტ“ — მთელ სამყაროს იტევს.

ვენაში მოცარტი ძალზე დაუახლოვდა ცნობილი ბოტანიკოსის ჟაკენის ოჯახს. ისინი ერთად უკრავდნენ ბოტანიკურ ბაღში. ყველაზე მეტად მოცარტი მეგობრობდა ბოტანიკოსის უმცროს ვაჟთან, გოტფრიდ ჟაკენთან, — ცეცხლოვან ჰაბუკთან და ბრწყინვალე მუსიკოსთან. ის და ვოლფგანგი ხშირად საუბრობდნენ გვიანობამდე. ამ საუბრების უშუალო გამოძახილია გოტფრიდ ჟაკენის მიერ მოცარტის ალბომში ჩაწერილი ფრაზა: „ჰემოარტი გენია ურგული — წარმოუდგენელია, რადგან ვერც დიდი გონება, ვერც წარმოსახვა და ვერც ორივე ერთად — გენიას ვერ შექმნის. სიყვარული, სიყვარული! აი, გენიოსის სული“. მოწიფულ მოცარტს ვერაინ უბოვის ამურებს, ჰედონიზმსა თუ ცრემლიან მგრძნობიარობას და სენტიმენტალიზმს. თავისი მუსიკის ფორმიტაც და შინაარსითაც — მოცარტი ამ ყველაფრის ანტიტეზისია. აბერტი წერს, რომ „უნივერსალური მოცარტისთვის სიყვარული არის ერთგვარი პირველქმნილი და ბუნებითი ძალა, რომელიც ამაღლებს ან ამცრობს ადამიანს იმისდა მიხედვით, თუ მისი შინაგანი სამყაროს რა განსხვავებულ ძალებთან მოდის ის შეხებაში, მაგრამ ნებისმიერ ვითარებაში მისი ბედისწერა ხდება“.

ამრიგად, სიყვარული, როგორც ბედისწერა... თავის ნაწარმში „დრამატული იდეა მოცარტის საოპერო ტექსტებში“ ნეოკანტიანელი ჰერმან კოპენი ლაპარაკობს ამის შესახებ:

„გამკოლ დრამატულ იდეად მის შემოქმედებაში გვევლინება სიყვარული, კოთონი, ხოლო სახელგანთქმულმა დანიელ ბრუდნერმა სოფოსმა და მისტიკოსმა, კიერკეგორმა, დააფუძნა მოცარტზე თავისი ეროტიკის ფსიქოლოგია. ამის შესახებ პულ ბეკერი ამბობს: „მოცარტთან, სახეების და ხასიათების უდიდეს მუსიკალურ შემოქმედთან, ჩვენ ზნედავთ ყველა შესაძლო განსახიერებას სასიყვარულო ინსტინქტისა, რაიც კრიტიკულპრობლემურად კი არ არის განმარტებული, არამედ შემოქმედის ბავშვურ აღტყინებაშია შობილი და ქცეულია სასწაულებრივ მოვლენად. სექსუალური სწრაფვებით სავსე ამ სამყაროს მრავალფეროვნებიდან მოცარტის მუსიკა თავის უღრმეს იმპულსებს იღებს“. მოცარტის კოსმიურობა გრძნობადობითაა გაღვლენილი. ქერუბინოში დუღს და გადმოდუღს ლტოლვა მომავალი სიყვარულისკენ, მის სიმღერებში იგრძნობა მსოფლიო სტიქია, მიმოიძვრის ძველი ქაოსი. პულ ბეკერისთვის მოცარტის ოპერა არის „სიყვარული — ეროსის თამაში“, თუმცაღა არა მხოლოდ ოპერებში — მთელ მის მუსიკაში სწორედ ეს არის მუდმივი და უღრმესი სტიმულატორი. სწორად შენიშნავს გიუნტერი: „მოცარტმა კვლავ მიწაზე დააბრუნა მუსიკა“. აღოღმ ბოშომ თავის წიგნს უწოდა „სინათლე, მოცარტისაგან მომავალი“. მას მხედველობაში აქვს ის განსაკუთრებული ელვარება, რომლიტაც ბრწყინავს მოცარტის მთელი შემოქმედება, თვით რამდენიმე ტაქტიკი, მაგრამ, ვაი რომ ძველი ჩვეულების მიხედვით, მზიურ ჰაბუკზე შექმნილი რომანტიული ლეგენდის მსგავსად, შეცდომით ხედავს ამ ელვარებაში რაღაც ვითომდა ზეციურს, ანგელოსურს, არამიწიურს.

ბოშოს წიგნის ძირითადი აზრი — პარალელის გავლება მოცარტსა და ფრანცისკ ასიზელს შორის — სრულებით არასწორია. მართალია, ეს ცდომილება მცირდება იმით, რომ ფრანცისკ ასიზელთან ბოშო პოულობს ჰანთეისტურ კოსმიურობას, რაიც მას აახლოვებს მიწის სუთთქვასთან. მაგრამ ჰანთეიზმისა და ბუნების კულტის შემდეგ ბოშო კვლავ ქრისტიანული ტრანსცენდენტალიზმით ამთავრებს. აქ კვლავ გაისმის „მზიურ ჰაბუკზე“ შეთხზული ძველი სისულელის გამოძახილი. აქ ჩანს ვერგაგება იმისა, რომ მოცარტი სიხარულით გულაჩუყებული კი არ ფიქრობს

ტანჯვასა და სიკვდილზე, არამედ ჩაფიქრებაში ამ ყველაფერს ღრმა და პირქუში პესიმოზმით; ჩანს, აგრეთვე, სრული ვერგაგება მოცარტის კოსმიურობის წარმართული ხასიათისა. ბოშო კი გრძნობს ამ კოსმიურობას, მაგრამ ეს უკანასკნელი მისთვის თავსდება ძველი, თვით ბოშოში გამკვრივებული ტრანსცენდენტურობისა და იდეალურობის ჩარჩოებში. ეს კოსმიურობა, ბოშოს კათოლიკურ აღქმაში გარდატეხილი, რაღაც სულსხვა რამედ იქცევა. თუმცა ბოშო თვითონვე ანგრევს თავის სისტემას, როცა შენიშნავს: ეს უკანასკნელი ოპერებზე არ ვრცელდებაო (ოღონდაც). „არც „დონ ჟუანის“, არც „ფიგაროს ქორწილს“ და არც მრავალ სხვა საერო ხასიათის ნაწარმოებს არ დაჰკრავს (ან ძალზე იშვიათად დაჰკრავს) სპირიტუალური სინაზის ეს ელფერი“. საერთოდ კი, აღოღვ ბოშოს სახით, ჩვენს წინაშეა საგულისხმო მაგალითი იმისა, თუ როგორ უშლის საკუთარი ფსიქიური წყობა მავან ადამიანს ხელს სხვისი შემოქმედების აღქმაში. ვარდა ამისა, აქ თავის როლს თამაშობს ამ საკითხზე შექმნილი უახლესი ლიტერატურის არცოდნაც. მაგრამ მთავარი ნაკლი მაინც აღმქმელის ფსიქიკაშია. ასეთი ადამიანები ძნელად თუ გამოსწორდებიან, საგანთან მცდარი მიმართების მიზეზი თვით მათშია. ანტიკური სამყაროს მშვენიერების განმწონი უღრმესი გრძნობადობაც მათ მხედველობიდან ეპარებათ. ეს მოვლენა საინტერესოა შედარების მიზნით.

ახლო წარსულის პოეტებიდან მოგვიძლია დავისახელოთ ვერძარნი, ვისაც მოცარტთან აახლოვებს მწველი გრძნობიერების შერწყმა სამყაროს უსახლვრო სილამაზით მოგვირღვანცდასთან, რაც, მიწიერი ცხოვრების სინარულთან ერთად, ყოვლისმომცველ კოსმიურობაში გადადის. ისევ ის ორი პოლუსი!

მომანდე თავი, ნუ შეგაკრთობს ნურვიხი
 შერა —
 უსაზღვროება სივრცეების ღამის უკუნმა
 აქ გააჭრა,
 ერთუთის ტრფობით ვარსკვავებსაც არ
 ახსოვთ თავი,
 ნელსურნელებას აფრქვევს ნიავი...
 ელვარებს ჩემი შიშველი სხეული
 შენი ტანის ქვეშ... და სიყვარული
 შთანთქმას გიპირებს სრულად...

ნამდვილი მოცარტისეული ადაეითა! მის მრავალ ნაწარმოებს მოუხლებოდა წარწერა: „და სიყვარული შთანთქმას გიპირებს სრულად...“ მისი უკანასკნელი კვარტეტები

მთლიანად შეესატყვისება ამ სიტყვებს და არა მხოლოდ ისინი. ბეთოვენის ხეობა ხუმრობა არ განლავთ, მოცარტის მენუეტები არ არის ცეკვა, არამედ ნახევრად მწვანე წილი სამ თვლავზე. ბოლო კვარტეტების მენუეტები მკვეთრად ეროტიულია...

უახლესი ფრანგი პოეტებიდან მოცარტს ეხმიანება ალბერ სამენი, განსაკუთრებით — ძველებგრძნული სამყაროს დახატვაში, ამ უკანასკნელის გულისგამღობი სიტუარფითა და ორგიასტული კოსმიურობით.

გ ა ლ ა თ ა
 ჩვენ მარტონი ვართ. საღამო დგება.
 ნუთუ არ გესმის, ფოთლიანი როგორც
 ცოცხლებდა?
 გაურკვეველი გეუარება მცურავი ხმები?
 მოწყრიალებენ წყაროები და შადრევნები.
 ფარა-ჭოგები შეგროვდები, მით ეწვებიან,
 გესმის, მწყუეხები საყვირებით ერეებიან?
 ვიუაროთ.

(შორიდან ისმის ერთ აკორდები, შემდეგ სიმღერა)

გ უ ნ დ ი
 წყალთა ნიშფობი, ნიშფობი ტუეთა,
 მცირე ნიშფობი წყარო-ღრანტეთა,
 მატარებელი ლერწმის სარტყელითა, —
 გამთენიიდან რომ დარბიხართ დარდილულ
 ტბებზე
 ატიტვიებულ დიდ ღუმფარებზე, —
 მტრთან შარებზე ამოვარდა გრილი ნიავი,
 თქვენს სამალავებს ანებეთ თავი,
 ვნებთან ბრბებზე შეაგებეთ თეთრი ყელ-მკლავი.
 დღის ხვატანი დაცხრა ბუნება,
 სიო ყვავილებს ელამუნება,
 რომ წახდენიათ სიციხი გუნება...
 ზღვით შორეული მოისმის ხმები,
 მისრიალებენ ათენს გემები...

შადრევნის ჩქერებს გაურიეთ დაშლილი თმები!
 ზღვა მოლივივე შეფაკლული ჩამავალ სხვიით,
 ჩვენი გალობაც მომაკვდავი მნათობის არი,
 ვიმღეროთ, დებო: იხურება კვლავ დღის ქიშკარი,
 მოდის საღამოს სურნელება ჰვირავლე ტივით.
 საღამო ვუძღვნათ ღამეს, მოსილს გრძელი
 პირბადით,
 ლილისფერ ტერფით შემოღამომილს ოქროს
 ქულეებზე,
 ნაზად რომ მოჰყავს, ვარსკვლავების დაცვით
 პირბადით,

მწუსრი, დამდგარი საღათას გზებზე.
 ნიშფობი რუთა და მდინარეთა,
 ნიშფობი უღრან ტუეთა და ღრეთა, —
 ფერხულს ჩაებით, ბნელ ფოთლიანს
 მოფარებულნი,
 წითელ, ვერცხლოვან, ლურჯ კაბებით
 დამშვენებულნი!
 ოღნავ შრიალებს ზღვა მარტოხელა,
 ყვავილთ აღარ სურთ თვალის გახელა,
 მესაიდუმლე აცურდა ნელა...

გ ა ლ ა თ ე ა

ო. მთელი ღამე ვიყო ჩვენ ასე!
ძილს მიაქვს ყველა ღრმა სიმშვიდის ხმოვანებაზე,
უკანასკნელი მოწყდა სხვი ჰერაკლეს ტაძარს...
ახეთი მწუხრი რად მივიღებხ ნეტა მე ხანძარს,
რომ უნებური მკმუნვარება გულში მეღვრება
და თქმული ამ დროს ერთი სიტყვა — მაქცევს
ცრემლებად.

რა ჭეშმარიტად მოცარტისეული განცდაა! მას აქვს ასეთი სავიოლინე სონატებისა და ტრიოს ფინალები: თლილი, ჰვირვალე, უსაზღვროდ პოეტური და თანაც — კოსმიური, სამყაროს შემგრძნობი, ღრმად ორგანისტული, შიგ ჩამალული ცრემლითა და უიმედობით. ამგვარი შედარებები ბევრ რამეს ააშკარავებს. უფრო თვალსაჩინო ხდება, თუ რაირც ახლოა მოცარტი ჩვენთან და როგორ დაშორდა იგი თავის მერკანტილურ დროებს.

ის აშავი, რომ ცოტათი იყო მოცარტის „სულეირი ძმა“ (გოეთე უფრო ადრე გამოსული ლიტერატურულ ასპარეზზე); რომ მანაც განიცადა „ქარიშხლისა და შეტევის“ გადაწყვეტი გავლენა; რომ ისიც მასონი იყო და ახლოს იდგა მოცარტთან შემოქმედებითი მანერით, — უკვე დიდი ხანია აქსიომად იქცა. გოეთეს ფაუსტტურობა და მოცარტის ფაუსტტურობა ერთი და იგივე ფესვით არის ნასაზრდოები. XIX საუკუნის სამოცდაათიან წლებში ნოლმა, რომელმაც ახალი და მნიშვნელოვანი სიტყვა თქვა მოცარტზე, პირველმა მიაქცია ყურადღება ფაუსტტურ f-moll ფანტაზიას (K 608) — იღვრება, იღვრება ღრმა ფაუსტტური ნაღველი... და ნელი შუა ნაწილი გვანცვიფრებს ჭმუნვით აღსავეც ფიქრთა ვადმოცემის ძალით. რაოდენ ჭეშმარიტად ახალი სამყაროს კაცია მოცარტი! ბეთჰოვენის სუბიექტივიზმი ერთობ შორს იყო გოეთესგან. ეკერმანთან ერთ-ერთი საუბრისას გოეთე აღიარებდა მოცარტის „ნაყოფიერ ძალას“, რომელიც „განაგრძობს მოქმედებას თაობიდან თაობამდე“.

შილერი წერდა გოეთეს, რომ **ოპერიდან შეიძლება იშვას უმაღლესი ტიპის დრამა**: „მე ყოველთვის მქონდა გარკვეული იმედი, რომ ოპერიდან, როგორც ძველი ბაქის დღესასწაულის ქორეობიდან, უნდა დაიბადოს ამაღლებული სახის ტრაგედია. ოპერა მართლაც უარს ამბობს ბუნებისა და ბუნებრივის მონურ მიბაძვაზე და თუნდაც ამ გზით შეიძლებოდა სცენაზე მოხვედრილი-

ყო წმინდად სულეირი. მუსიკის ძალითა და გრძნობათა უფრო თავისუფალი და მთავრნიული აღზნებით ოპერა განაწილებს სულს მშვენიერების აღსაქმელად. თეატრის მშენებლისთვის უფრო თავისუფალ თამაშს გულისხმობს, რადგან მას თან ახლავს მუსიკა და ჯადოსნურიც — რაღაი ოპერაში ერთხელ და სამუდამოდ დაშვებულ იქნა — აუცილებლად ბადებს გარკვეულ გულგრილობას შინაარსის მიმართ.“

ასეთია შილერის შეხედულება მუსიკალურ დრამაზე, როგორც საერთოდ დრამის უმაღლეს ფორმაზე. გოეთემ მას უბასუხა მოცარტის, როგორც მუსიკალური დრამის შემქმნელის, განდღობით: „იმედები, რომელსაც თქვენ ამყარებდით ოპერაზე, შეგეძლოთ არცთუ დიდი ხნის წინ საცხებით ხორცშესხმული გეხილათ „დონ ჟუანში“. სამაგიეროდ, ეს ოპერა დგას კიდევ სრულიად განცალკევებით. მოცარტის გარდაცვალების შემდეგ გაქრა ყოველგვარი იმედი რაიმე მსგავსის შექმნისა“.

ამრიგად, **გოეთე ხედავდა „დონ ჟუანში“ უმაღლესი ხარისხის დრამის ნიმუშს.**

მოცარტის შეპირისპირება რაფაელთან, რასაც მე საერთოდ უარვყოფ (მოცარტი იყო მეორე ლეონარდო), გოეთემ წამოაყენა, ხედავდა რა აღორძინების მხატვარში ბერძენს და ბუნების ძალთა გამომსახველს: „რაფაელი არასოდეს არ იკაზმებდა ზიზილპიპილებით და მაღალფარდოვნებით, იგი გრძნობს, ფიქრობს, იქცევა ზუსტად ისე, როგორც ბერძენი. რაფაელი სახვით ხელოვნებაში არის იგივე, რაც პოეზიაში — შექისპირი, მუსიკაში — მოცარტი. ის ყველგან ჭეშმარიტია, როგორც თვით ბუნება“ (სტატიიდან „ანტიკური და თანამედროვე“).

უაღრესად არსებითია და მნიშვნელოვანი მოცარტისა და გოეთეს, როგორც ობიექტივისტების, დაპირისპირება ბეთჰოვენთან და შილერთან, როგორც სუბიექტივისტებთან. ეს ზრი მრავალჯერ გამოთქმულა, მაგრამ არ შეიძლება არ შევჩერდეთ მასზე, რადგან ეს არის მათი შემოქმედების შეცნობის ერთ-ერთი ძირითადი ეტაპი. პირველ სერიოზულ ფილოსოფიურ საუბარში შილერთან გოეთემ თქვა, რომ ბუნების შემეცნება უნდა დაწყებულ იქნას საყოველთაოდან, „საყოველთაოდან — კერძოსკენ“; მან შილერს გაუზიარა მცენარეთა მეტამორფოზისა და

თაურმცენარის თეორია; შილერმა უპასუხა: „ეს არ არის გამოცდილებით მიღებული, ეს — იდეა“. მოგვიანებით გოეთე წერდა: „ამით მკაფიოდ იქნა აღნიშნული ჩვენი გამიჯნავი წერტილი“. გოეთესთვის თაურმცენარე, რომელიც განიცდის შემდგომ მეტამორფოზებს, არის თვით ბუნებაში არსებული ობიექტური ფაქტორი, ანუ მცენარეებში ნამდვილად არსებული რამ, რასაც ისინი მიჰყავს გამრავლებისა და მეტამორფოზისკენ და რასაც ჩვენ შევიმეცნებთ, როგორც ჩვენგან დამოუკიდებლად მიმდინარე მოვლენას. შილერისათვის ეს ყველაფერი — მხოლოდ სუბიექტური წარმოდგენაა. აი უდიდესი ისტორიული კონტრასტი: ობიექტოვისტები გოეთე და მოცარტი, ვის წინაშეც გადაშლილია სამყარო თავისი სილამაზით, საშინელებით, ცხოვრებით, ბრძოლით; და სუბიექტოვისტები შილერი და ბეთოვენნი, რომელთა შინაგანი სამყარო ებრძვის გარესამყაროს, იპყრობს მას, ავსებს საკუთარი მეობით, თვითონ განიცდის ბრძოლას.

შილერს ეკუთვნის ცნობილი გამოკვლევა: „გულუბრყვილო და სენტიმენტალური პოეზიის შესახებ“. „გულუბრყვილო“ არა ობიექტულური, არამედ „ობიექტურის“ აზრით, რადგან გოეთე და მოცარტი გულუბრყვილობით არ ყოფილან; ასევე, „სენტიმენტალური“ არა ობიექტულური, არამედ „სუბიექტურის“ აზრით, რადგან შილერიცა და ბეთოვენიც შორს იყვნენ სენტიმენტალიზმისგან. შილერი გოეთეს „ჩრდილოეთში გადარგულ ბერძენს“ უწოდებდა! (მოცარტიც თავისი არსებით ბერძენია). „გულუბრყვილო პოეტი“ „გულუბრყვილოდ“ ანუ ობიექტურად გამოსახვის ბუნებასა და ცხოვრებას; ის — რეალისტი. „სენტიმენტალური“ პოეტი კი ბუნებასა და ცხოვრებას თავისი საკუთარი იდეის პრიზმაში ხედავს, ანუ თავისი ინდივიდუალური აზრითა და გრძნობით, ამ შემთხვევაში მისი მე წინა პლანზეა, ის — იდეალისტი. რამდენადმე მოგვიანებით გოეთემ დაწერა — „საკუთარი თავის დახასიათება“, რამაც შუქი მოჰფინა როგორც მის, ასევე მოცარტის შემოქმედებას. სახეობა პოეტური ხორცშესხმისავე სწრაფვა იყო „მისი არსებობის ცენტრალური პუნქტი“ (მოცარტისთვის — სწრაფვა სახეთა მუსიკალური ხორცშესხმისკენ, რის შესახებაც წერენ აბერტი, მერსმანი, პაუმგარტნერი, ლერტი). საკუთარი თავი რომ არ

შთაენთქა, გოეთე უნდა გასულიყო თავისი თავიდან გარეთ (მე ვიტყვი — განხილავ ციულებინა ექსტერიორიზაცია). მან, ~~განხილავ~~ მთელი რიგი „ყალბი ტენდენციების“ ალგაზრდა მოცარტის ეკლექტური გატაცების!, მაგრამ ამ ტენდენციებმა „გაამლიძრეს იგი გარეგნულადაც და შინაგანადაც“. მოცარტის ოპერების ობიექტურობა თავისთავად ცხადია: მისი მრავალფეროვანი ადამიანური სახეები თვითონვე ატარებენ თავიანთ ცხოვრებას. უღრმესი აზრით ობიექტურია მის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებთა უმრავლესობაც. სრული მსოფლიო ცხოვრებაა მათში: კოსმოსი, ბუნება, ადამიანთა მასები, — სცენა, რომელსაც არ მოეძებნება ბადალი.

საინტერესოა, რომ მანჰეიმში დაწერილი c-dur საფორტეპიანო სონატის თაობაზე თვითონ მოცარტი წერდა, რომ **Andante** გამოხატავს კანაბიხის ქალწულის ხასიათს. ამაზე კომენტატორები ამბობენ: რა კეკლუცი ქალი ყოფილაო. ამგვარი აღიარება მოცარტისთვის იშვიათია, იგი არანაირად არ არის პროგრამული კომპოზიტორი და სთავაზობს მსმენელს თვითონვე ჩამოიყალიბოს საკუთარი დამოკიდებულება მუსიკალურ სახესთან. მოცარტის ეს მითითება მნიშვნელოვანია იმდენად, რომ მისივე აღიარებით აქ საქმე გვაქვს ცხოვრების ერთ ობიექტურ მოვლენასთან და არა შინაგან განცდასთან და ეს მოვლენა ეკუთვნის მის ერთ-ერთ უძლიერეს და საყვარელ სფეროს: ადამიანური ხასიათების ხატვას. აქ თვალნათლივ ვხედავთ თუ როგორ ერწყმის მოცარტის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებში მისი მარადიულ თანამგზავრად მყოფი კოსმიურობა გარემომცველ ცხოვრებისეულ ატმოსფეროს. სუბიექტურობა, ლირიკა, პირადი შინაგანი განცდების გამოხატვა მოცარტთან იშვიათად გვხვდება იგი ყველაზე ნაკლებად არის გრძნობის კომპოზიტორი. მოწიფულობის ხანის თხზულებებში თითქმის ყოველთვის მსოფლიო ძალები და მოვლენებია განსახიერებელი, არა თავისი შინაგანი განცდები. **g-moll** კვინტეტში გრძნობით და მწუხარე **Adagio**-ს მოჰყვება მეორე პატარა **Adagio**, ფინალის შესავალი, — ქეშმარიტი ლირიკა. მაგრამ მისი გვიანდელი პერიოდისთვის ეს იშვიათობაა. მერსმანი სამართლიანად აღნიშნავს მოცარტის საკრავიერი მუსიკის შესახებ: „სრულიად აშ-

კარაა, რომ სუბიექტური გადახრა (ბეთჰოვენის შუა პერიოდის შემოქმედებისგან განსხვავებით) მოცარტთან ერთობ შემცირებულად ვლინდება. ადამიანი არასოდეს არ არღვევს სტიქიათა ორგანულ ძალას, არამედ მათ სიღრმეში გამოხვეული რჩება“.

მოცარტის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში ჩვენს წინაშეა უფართოესი პლანით ნაჩვენები მსოფლიო ძალები, სტიქიები, ცოცხალი ადამიანები, მოვლენები, ბედისწერები, პირქუში, ნათელი თუ იღუმალი, მიძიმე თუ მსუბუქი, სამწუხარო თუ სასიხარულო, ან ერთიცა და მეორეც — ერთდროულად, — თავისი სინამდვილის თავის თავშივე მატარებელი სახეები, მოკლედ: **ობიექტური მსოფლიო ძალები სამყაროს ფიცარნაგზე. არა სულთა, არამედ მსოფლიო ძალთა მუსიკა.** მაგრამ ეს მხოლოდ კოსმოსი კი არა — ცოცხალი ადამიანური მასებია.

ავიღოთ უგრანდიოზულესი საფორტეპიანო კონცერტი c-moll და საფორტეპიანო კვარტეტი g-moll: ეს არ არის საკუთარი არსებობა, ეს მსოფლიო არენაა, თანაც ეს ვნებულ-ტრაგიკული გუნდური ამოძახილები, ეს ცოცხალი მსოფლიო დრამები უსულო სტიქიები კი არ არის, არამედ ურიცხვ ადამიანთა გატაცებული მასებია. შემოქმედი უჩინარდება ტანჯული კაცობრიობის გრანდიოზული სახის წინაშე. ის არ ისწრაფვის, ბეთჰოვენის მსგავსად, გარშემოველოს მილიონებს, ის განადგურებულია მსოფლიო პანორამისა და ადამიანური ტანჯვის სიღაღით.

საფორტეპიანო კვარტეტი g-moll იწყება ბედისწერის შავბნელი და საშინელი თემით; შემდეგ ზემოდან ქვემოთ გადაიქროლებს მსუბუქი მუგლი, როგორც მლეღვარების ტალღა გადაურბენს ხოლმე ადამიანთა მასას; შემდეგ კვლავ ბედისწერა და კვლავ ძრწოლა: იბადება ადამიანთა ურვისა და ტანჯვის ერთგვარი სამყაროული გუნდის ხმა... პირველი ნაწილი მთავრდება საყოველთაო სასოწარკვეთისა და ზაფრის პაროქსიზმით. **Andante** ქლერს როგორც ყრუ მკმუნვარე, ავბელითი ფიქრები იმავე ადამიანური მისესების, ოკეანეზე გადავლილი ტალღებივით რომ ედებთა უსასო ცაცხები, რაიც მოგუდული მსოფლიო გმინვის გამოშხატველი უფართოესი სურათით მთავრდება. ფინალი მიგვიძღვება ადამიანთა ინტიმური ცხოვრების სხვადასხვა სცენისკენ: იდილიები, ოჯა-

ხური მყუდროება, სოფლური სამღერები და ოცნებები... და ყველგან — **მცენარე** კაცობრიობა, ყველგან — **კაეშანის** ხარულობა... და უქანასკნელ ტაქტებში მირითადი იდილიური მოტივი-რონდო უკიდურესად მწვევე და პათეტიური ხდება... მაგრამ შემოქმედი არსად ჩანს, მსოფლიო ძალები თვითონ იშლებიან, ყველაფერი თავისთავად მიდის და ვითარდება, ოღონდ ეს არ არის ბრმა სტიქიები, არამედ უზარმაზარი ადამიანური მასები. ეს უნდა განიცადოს კაცმა, მარტო წერა საქმეს ვერ უშველის.

მოცარტის წერალებში, უამრავ ხუმრობასა და თინაზობას შორის, მისი შინაგანი მეს სიღრმეს რომ ნიღბავს და იფარავს, უეცრად თითქოს თვალისმომჭრელი ელვა გაკრთება, რათა წამიერად გამოაჩინოს არნახული სიღრმეები. ასეთია ერთი მეტად საოცარი ადგილი 1778 წლის 31 დეკემბერს მამასთან გაგზავნილ წერილში: „ჰო, მართლა: რისი თქმა უნდათ ამით? რაც შეეხება სიზმრებს — რა მესაქმება მათთან! განა დაიარება მიწაზე თუნდაც ერთი მოკვდავი, ვისაც ერთხელ მაინც არ უოცნებია! მხოლოდ მხიარული სიზმრები! მშვიდი, ტუბილტკილი, გამახალისებელი სიზმრები! აუ თურმე რა! სიზმრები, რომლებიც, მართლა რომ არსებობდნენ, გამოაცოცხლებდნენ ჩემს უფრო სევდიან, ვიდრე მხიარულ ცხოვრებას.“ ეს უქანასკნელი ფრაზა არის მოცარტის შემოქმედების არსებითი ნაწილის საუკეთესო დახასიათება: მისი ცხოვრება სევდიანი უფროა, ვიდრე მხიარული; მას ისეთი სიზმრები სურს, რომელთა განხორციელება მის ცხოვრებას ხალისიანს გახდიდა. ის მგზნებარე ცხოვრებით იცხოვრებდა, ეს სიზმრები რომ სინამდვილე ყოფილიყო. მოცარტის შემოქმედების მნიშვნელოვანი ნაწილი სწორედ რომ ისეთი სიზმრებია, რომლებიც მგზნებარედ აცხოვრებდნენ მას, სინამდვილეში რომ არსებობდნენ, ნადვლიან ცხოვრებას ხალისიანად აქცევდნენ. ეს არის ოცნება მგზნებარე ცხოვრებაზე, უფრო უკეთ — მგზნებარე ცხოვრებით აღსავსე მსოფლიოზე, ეს არის მსოფლიო ცხოვრების ცხოველი ელემენტების შემეცნება სიზმრების ფორმით. ეს განსაკუთრებით შეესატყვისება მისი კამერული მუსიკის მნიშვნელოვან ნაწილს.

მოცარტის სიცოცხლის უქანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში მის მუსიკას კიდევ

უფრო ღრმა, კიდევ უფრო საყოველთაო სევდა ერევა, ვიდრე უწინ.

17 წლის ასაკიდან მოყოლებული (1773) მოცარტის თხზულებებში ხშირად იღვრება უსახლბრო მწუხარება და სასოწარკვეთა, ბოლო ხუთ წელიწადში კი მწუხარება ერწყმის კოსმიურობას, ხდება მისი შემოქმედების მყარი ელემენტები და მუდმივი საფუძველი. მასთან დაახლოებულ ერთ პიროვნებას უთქვამს: „ეს არის ღრმად უბედური ადამიანი“. 1787 წელს მოცარტი წერს მამას, რომ მას მუდამ თანსდევს ფიქრი სიკვდილზე და რომ სიკვდილი — უდიდესი ბედნიერებაა... წინათ მოცარტის მიმართ დიდ გაუგებრობას იჩენდნენ: სასოწარკვეთით მილიანად ატანილი ნაწარმოებები ითვლებოდა „მხიარულად და გრაციოზულად“. მერსიმანი საესეებით სწორად აღწერს: „რომ ყალბი წარმოდგენა მოცარტის მხიარულებასა და სიცოცხლის სიხარულზე იყო სწორედ ის, რაც ყველაზე მეტად უშლიდა ხელს მასთან მიახლოებასა და მისი ნამდვილი სახის დანახვას. როგორც ფელიქს გიუნტერი ამბობს: „ყველაზე დიდი მასში, ეს არის მისი შემოქმედების დრამატიზმი. ეს დრამატიზმი არის წმინდა ადამიანურობა. რას ნიშნავს წმინდა ადამიანურობა? ვანა, უპირველეს, ყოვლისა, არა ადამიანურ ტანჯვას?!

არა პირადი, არა სუბიექტური ტანჯვა, არამედ ტანჯვა როგორც არსებობის ფაქტორი, როგორც მსოფლიო ძალა. ბოლო პერიოდის მოცარტის ამ „საჩრუულ“ უწინ სრულებით ვერ ამჩნევდნენ, ახლომხედველნი ეხლაც ვერ ამჩნევენ. ამის დანახვა ნელ-ნელა ხდება. უკვე ახალგაზრდა მოცარტში შეიმჩნევა „შავბნელი სულიერი მოძრაობების უცაბედი გამოვლენები“, და არა მხოლოდ 1773 წლის სიმფონიებში, — იტალიაში მესამე მოგზაურობის დროს შექმნილ „რომანტიულ“ სავოლინე სონატაშიც. აბერტი ამას განაგრძობს თვით აღრეული ზალცბურგული პერიოდის მესებსა და ლიტანიებზეც. ცნობილ c-moll სონატის შესახებ (სიმწიფეში შესული მოცარტის პირველი პერიოდი) აბერტი წერს: „ეს — ტრაგედიაა. რაც უფრო ასაკში შედის, მით უფრო მეტად მოიცავს მას ეს ტრაგედია ანუ ბრძოლა და განდგომა.“ (მე ვიტყვოდი, რომ მოცარტში მეორე ჭარბობს პირველს; მასთან დომინირებს განდგომის ან, უფრო უკეთ, გადაღახვის ფილოსოფია). ზრდასრული კომ-

პოზიტორის მუდმივად თანამდევნი ეს ^{მწიფე} გარეგნულად ხშირად ჩუმი კავშირი იღებს, რომელიც ერწყმის მის ორგანიზმულ კოსმიურობას. D-dur სიმებიან კვარტეტში აბერტი წერს: „ეს Larghetto გაელენილია გვიანი პერიოდის მოცარტის ფიქრობითა და სევდით“. მზის უკანასკნელი სხივები, ორგანოსული კოსმოსის მკვეთრად ანარეკლი ერწყმის განდგომისა და დამშვიდობების ჩუმ ნალვეს. კლარნეტისთვის დაწერილი კონცერტის დიდი ნაწილი საესეებით იგივეობრივად მესახება იმპერატორი ადრიანეს ლექსისა „სული მატყუარა, პირმოთენ“. კომპოზიტორის პირველი მცოდნის, სტენდალის, გამოთქმა „მელანქოლია“, საერთოდ, ძალზე უსუსტია, რადგან მოცარტის მწუხარება შეუღარებლად უფრო ღრმაა, მაგრამ გარეგნულად ეს მწუხარება ხშირად დახშულია და შენიღბული, როგორც მელანქოლია. თუმცა სტენდალსაც აქვს ნათქვამი, რომ მოცარტის მუსიკის განწყობილება არცთუ იშვიათად იღებს გაცილებით უფრო მკვეთრ ფორმებს. სტენდალი იწყებს იმით, რომ მოცარტი არასოდეს არ შეუყვარდებათ იტალიაში ისეთი გატაცებით, როგორც უყვართ გერმანიაში და ინგლისში, რადგან ეს მუსიკა სრულებით არ არის იტალიური და მკვეთრად უპირისპირდება ცოცხალ იტალიურ ხასიათს; იგი ყოველთვის მოახდენს შემოქმედებას თავისი ამაღლებული და მელანქოლიური სახეებით, რადგან მისი მუსიკის ძალა ისეთია, რომ, მიუხედავად ამ უკანასკნელის მიერ გამოწვეულ სახეთა მთელა ბუნდოვანებისა, სულს მთლიანად ატყვევებს და კავშირს ტბორავს.“

თვით ასე ნაკლებად აღფრთოვანებულ კომენტატორი შურაგი, მოცარტის ნაფიცი მლანძღავი, ფაქტების წნევის ქვეშ მყოფი, იეწყებს მის საკუთარ შეპირისპირებას მოცარტისა ვატოსთან და წერს: „მისი მუსიკის ერთ-ერთი დახვეწილი მცოდნე, სტენდალი ჯერ კიდევ ასი წლის წინ ხედავდა ამ მუსიკის მელანქოლიას. მხოლოდ ეხლა, როცა სამმა თაობამ დაყრუბულმა ჩაუარა მის შემოქმედებაში ჩამალული ამ სტიქიას, ჩაღრმავებულ ბუნების ადამიანები იწყებენ მის აღმოჩენას!“ ჯორდანო ბრუნოს აქვს გამოთქმა: მწუხარებაში — მხიარული, სიხარულში — მწუხარე, არტურ შოპენჰაუერი თავისი წიგნის („სამყარო, როგორც ნება და წარმოსახვა“) გენი-

ოსზე დაწერილ თავში სწორედ ამ სიტყვებს იმოწმებს: „მაგრამ საერთოდ და მთლიანად გენიოსისათვის დამახასიათებელი მელანქოლია იფუნქცია იმას, რომ ნება სიცოცხლისა — რაც უფრო მეტად ნათლება იგი ინტელექტით — მით მეტად აღმოაჩენს თავისი მდგომარეობის უბადრუტობას. მაღალი ნიჭით მომადლებული ადამიანებისთვის ჩვეულებრივი სევდიანი განწყობა, ესოდენ ხშირად რომ შეუთმნევიან მათ დამკვირვებლებს, თავის ემბლემას ჰპოვებს მონღლანში, ამ უკანასკნელის თითქმის ყოველთვის ღრუბელით შეზღუდული მწვერვალით. მაგრამ ყამიყამ, მეტწილად — ფილით, ღრუბელთა ეს საბუნველი დაიფლითება და მამინ მზის მუქით ავარდისფრებული მთა თავისი ციურა სიმალიდან, ღრუბელთა ტევრის წილ, უმხერს შამუნის... და ეს ქმნის სანახაობას, რომლის მჭკრეტელის გული მის უღრმეს საფუძველში ამაღლებას იწყებს. ამგვარად, იშვიათ წუთებში, მელანქოლიური გენიოსი ჰპოვებს ზემოთ აღწერილ, მხოლოდ მისთვის შესაძლებელ, სულის უაღრესი ობიექტურობიდან გამომდინარე თავისებურ სიცხადეს, რაც, აელვარებული სხივების დარად, ეფინება მის მაღალ შუბლს.“

შურიგმა ბევრი შესცოდა მოცარტის წინაშე, ბევრი ხარკი უხადა სქელკანიან ფრისტერობას, მაგრამ ბევრი ეპატიება ამ შესანიშნავი ფრაზის გამო, ასე ბრწყინვალედ რომ აშუქებს მოცარტს: „მწუხარებაში — მხიარული, სიხარულიში — მწუხარე“, აგრეთვე მოხედავურიდან მოყვანილი ციტატის გამო, საოცარი სისუბტილი რომ ხატავს მოცარტის გენიას მისი მუდმივი შინაგანი სევდითა და არცთუ იშვიათი მოჩვენებითი ღიმილით, ერთგვარი ობიექტური სიცხადით უკუნეთის წინაშე. მაგალითად, **g-moll** სავიოლინე კონცერტის **Adagio** მე მახსენებს ზუსტად ამ საუცხოო ხატს: ღრუბლის საფარველს ზევით ამოსული, მზით აელვარებული მონღლანის მწვერვალს.

მოწიფულობის პერიოდის მოცარტს ვერსად უპოვით მარტივ მხიარულებას, — ეს არის მხიარულება ცრემლების წილ. უკანასკნელად მოცარტთან ვხვდებით ხან დაუფარავ სევდას (**g-moll** სიმფონია), ხან ექსტაზს („იუპიტერი“) მწვავე და ვნებიან ეროტიკას (ბოლო კვარტეტები), ოცნებებს (**Es-dur** სიმფონია), დაეწეებას, გრივალს, ზმანებებს, მთვარეულ ფანტასტიკას, ღლ-

ონდ ამ ყველაფერს — ნაღველი თავის საფუძველში. ორი ფორტეპიანოსთვის დაწერილ უკვე გასაოცრად ძმალაქრე **Es-dur** სონატაში (**K 448, 1784**) ველურ ხმანსავე უეცრად, ყოველგვარი გაღასვლის გარეშე იქცევა ველურ პათოსად, აჩენს რა ამით მხიარულების ნამდვილ საფუძველს. აბერტი სწორად მიუთითებს, რომ მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტებში პიანისტები სრულიად უსამართლოდ „ხედავენ მხოლოდ თანაზომიერებას, სილამაზესა და კეთილზომიერებას. ისინი უშვებენ უხარმაზარ შეცდომას, როცა ტოლობის ნიშანს სვამენ ზემოთ დასახელებულ თვისებებსა და გრძნობათა თავისუფალ გადმოღვრას შორის და ამით დასაწყისშივე იკეტავენ გზას მოცარტის ხელოვნებისკენ“.

სწორედ ასე ურევენ გრძნობის გადმოღვრას — გრძნობაში, მწუხარების გადმოღვრას — მწუხარებაში, და არ ესმით, რომ არსებობს შენობებული გრძნობა და მწუხარება და ამით გზას იკეტავენ მოცარტის შემოქმედებისკენ, რომელიც ასე რთულია თავისი ბოლომდე ართქმული მწუხარებითა და ვნებით და განსაკუთრებულად ღრმა პრობლემატიკით. სწორედ ამიტომ არის საშიში მოცარტზე გამოგონილი ყველა ის ლეგენდა, რომ ისინი ხელს უწყობენ მისი ხელოვნების აღქმის ზედაპირულობას, წინ ეღობებიან მის სიღრმეში შედღწევასა და მისი ნამდვილი არსის ამოცნობას. როგორც აბერტი ამბობს, — მოცარტს ფაქტიურად არ შეეძლო ვნება მოეკვეთა თავისი თავისგან მშვენიერების ფერმკრთალი იდეალის სახელით, რადგან ჩვენ მშვენივრად ვიცნობთ მისი არსების დემონურ, მეტიც — ვულკანურ მხარეს... რა თქმა უნდა, „ქარიშხალი და შეტევა“, ასე რომ დღულდა და გადმოღულდა მასში, არასოდეს არ ყოფილა მისთვის საკმარისი, — მას მუდამ თანსდევდა მისწრაფება — გამხდარიყო ამ ნედლი სულიერი მასალის ბატონ-პატრონი მისი ფორმის მოწესრიგების გზით... ამ მისწრაფების ყველაზე კეთილშობილი ნაყოფია აზრები, რომელთაც ხორცი შეენს ადაყოფებში. ამ უკანასკნელთა ძირითადი აზრი ფორმალურ დამრგვალებულობასა და გრძნობად სიმშვენიერეში კი არ არის, რაოდენ საამურცი უნდა იყოს ეს დამატებითი თვისებები, არამედ მათ მიღმა მდგარ მძიმე გრძნობაში, რაიც მოიცავს სულიერი ცხოვრების სფეროს მიელი მისი

სიგრძე-სიგანით. ეს გრძობა სულაც არ მალავს შინაგან მგზნებარებას, თუმცა გამოხატავს მას ყოველგვარი ამბლევებული უგრძობობებისა და თვითმკმარი გულითადობის ვარსებზე.

უნდა შევნიშნოთ, რომ აბერტის ეს სიტყვები ეხება მოწიფულობაში შესული კომპოზიტორის ჯერ კიდევ ვენის პირველი პერიოდის საფორტეპიანო კონცერტებსაც. შემდეგ იგი ამ კონცერტებს უპირისპირებს „სტილის დიდი გადატრიალების“ შემდგომი პერიოდის ნაწარმოებთა სიმკაცრეს. მაგრამ მოცარტის პრობლემატკა ვითარდება „გადატრიალების“ დასასრულამდეც. ამ პრობლემატკის მარცვლები, როგორც უკვე ითქვა, გამოვლინდა ადრეულ სიკაბუჯეში, მაგრამ სრული ჩაღრმავება მიღწეულ იქნა მხოლოდ „გადატრიალების“ შემდეგ. აქ უკვე საკმე გვაქვს აბსოლუტურ სიმკაცრესთან, ახალ ფორმებთან, რააც სრულ განვითარებას მიადრწია კომპოზიტორის სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში: — კონტრაპუნქტისა და თავისუფალი ხმის მოძრაობის, თემატიკისა და კანტილენის შეერთება, კონტრაპუნქტივისისა და მელიოდის სწორუპოვარი სინთეზი და ახალი, არაჩვეულებრივად ფერადოვანი მარმონია. გამოუცნობი სიღრმე გვეჩვენება სწორედ ჟღერადობის იმ საკვირველი იდუმულებით, რაიც ნიშანდობლივია უნივერსალური მოცარტისთვის. მაგალითად, საფორტეპიანო Es-dur კვარტეტის Larghetto (K 493), — გრძნული ხმოვანება, მსგავსი გოეთეს „დედებისა“. თვითონ შემადგენელი ნაწილებს, თვით თანახმიერებას, გამას, გამის ნოტებს აქვს თვითმყოფადი, სიღრმისკენ მიმავალი სიცოცხლე, თავისი საკუთარი აზრი, თავისი იდუმალეობა, — სწორედ რომელზეც გვიამბობდა ლალუა. ეს ყველაფერი, მერსმანის გამოთქმით, გვაძლევს „სტიქიის განსახიერების მნიშვნელობასა და სისასესს“. ტონიკა, დომინანტა, ტერციათა რიგი, როგორც ნებისმიერ სხვასთან, წერს ისევე მერსმანი, „მაგრამ მოცარტთან ეს ყველაფერი ახშიანდება და შეიძლება სრულეობით უნიკალური შუქქალით, მაშინ როცა იმ სხვებთან ჩლუნგი და უსიცოცხლო რჩება... ბგერის ეს უშუშინდესი ხორცშესხმა მთელი თავისი კეთილზმოვანებით ცოცხლობს არამთავარ თემებსა და გადასვლებში, სადაც არ არის საჭიროება რაიმე შემაკავშირებლის, ერთჯერადის, კონსტრუქციულის, როგორც,

მაგალითად, დომინორული ფანტაზიის /Andantino-ს ტერციათა ქრომატიულ თანმიმდევრობაში, ან კიდევ 1785 წლის დომინორული სიმებიანი კვარტეტის (K 465) მეორე თემაში. ორივე ნაწარმოები ერთი და იგივე წელს არის დაწერილი: ეს არის გვიანი პერიოდის მოცარტი, რომელთანაც მატერიალური ხმოვანების „სიმბოლურში“ გადაზრდა სრულქმნილებას აღწევს“.

იმ პერიოდშივე იცვლება მოცარტის ორნამენტის, მისი მელიზმების ბუნებაც, რასაც ვენის პირველი პერიოდის საფორტეპიანო კონცერტებში ჯერ კიდევ არ მოუშორებიათ იმ ეპოქის სამკაულები. თუკი თავდაპირველად მოცარტის მელიზმატიკა იყო „ფორმალური, წარმოადგენდა ბრტყელი, გაწეილი ხაზის შემადგენელ ნაწილს, — შემდგომში ის სულ უფრო და უფრო წონადი ხდება და, საბოლოო ჯამში, დაფარული შეერთებებისა და შინაგანი რეზონანსის ძალის წყალობით, ბახის ორნამენტისკენ უახლოვდება“. მერსმანს მოყვანილი აქვს F-dur სავოლინე სონატის (K 377) მეორე ნაწილის მაგალითი, სადაც მარტო გრუბეტო აძლევს მელიოდის მთელ თავის ძალასა და ცეცხლვანებას: — ეს უკვე აღარ არის სამკაული, ეს — პათეტიური მელიოდის მთავარი შემადგენელი ნაწილია:



მუსიკის ცალკეული ელემენტები მოცარტთან თავის თავში ატარებენ თავის სიცოცხლეს როგორც ბუნებით ძალას. ასე ჰქონდა სებასტიან ბახსაც, მაგრამ მოცარტთან ეს მნიშვნელოვანწილად განპირობებულია უკვე ადამიანის ძალით. იმ ეპოქის საზოგადოების სული მოქმედებს საპირისპირო მიმართულებით, წინ ელოდება ამ ქმნადობას, ართულებს რიტმებს, ანგრევს მელიოდის, დინამიკის ფანტაზებს. მაგრამ მოცარტის პიროვნული ძალა უფრო დიდია, „ის მაღლდება ყოველივეზე, წარმოაჩენს მარტივ უჩინარ კავშირებს, და გეჩვენება, რომ ის გაყდნითლია რაღაც ახალი მზის სხივებით“. ეს — ზრდასრული მოცარტია, ეს — „სინათლეა, მოცარტისაგან მომავალი“, გასივონებული მუსიკა, ოღონდ არა ბოზოს ფრან-

ცისკ ასიზელი, არა ბერლიოზის ციური ან-
გელოზი, არა ელჰარდ შიურეს ეთეროვანი
სილივი, — ეს უფრო პუშკინის მშვენიერი,
მაკოუნებელი და მგზნებარე დემონია („ნაწყ-
ვეტი დანტედან“), ეს არის ლეონარდო, ტი-
რეზიასი, ფაუსტი, კოსმიურობისა და უნი-
ვერსალობის მატარებელი, — ეს არის ახა-
ლი, დინამიური პიროვნება, დამდგარი ორი
სამყაროს გასაყარზე მისი ერთი პოლუსი —
მდულარე სინამდვილეა; მეორე, კოსმიური
პოლუსი — სამყაროულ ძალთა განუზომელ
სიღრმეში, სულისა და საყოველთაო სიცო-
ცხლის არნახულ სფეროებშია ჩაკარგული.
როგორც პაუმგარტნერი ამბობს: „ის, რაიც
წარმოგვიდგება აქ თავისი თითქოსდა დიდი
შრომის გარეშე შექმნილი ზღაპრული სილა-
მაზითა და ნახ ტყვეობაში აქცევს თვით
უბეჩავსი მუსიკოსის მოუქნელ სულს, —
ეს ჯერ მხოლოდ აელვარებული კარიბჭეა
ჩასახვისა და ქმნადობის ჯადოსნური ქვეყ-
ნისა, მდგრადი წიაღის ამოღამებული საუფ-
ლოსი. აქ მოქმედებს წმინდა გონებისათვის
მიუწვდომელი, მაგრამ ნიჭიერ მკვლევართა
და შემოქმედთათვის მაინც ახლოებული პირ-
ველყოფილი ძალა ყოვლისშემქმნელი სიყ-
ვარულისა, ყოფიერების ქმნადობის მარა-
დიულ კანონთა და ამ ქმნადობის ხმოვანი
ანარეკლის — მუსიკის — უკანასკნელი ურ-
თიერთშეჯახება“. პაუმგარტნერის ეს ფორ-
მულირება მნიშვნელოვან დახვეწას ითხოვს,
მაგრამ ყოველ ადამიანს, ვინც ღრმად ჩაკვირ-
დება **Es-dur** საფორტეპიანო კონცერტის **As**
აკორდებს, — უსათუოდ მოიკავს იღუმე-
ლების, სტიქიურობისა და კოსმიურობის ეს
სრულიად განსაკუთრებული ატმოსფერო,
რომელიც, ამავე დროს, კი არ წყდება და
შორდება ცხოვრებას, არამედ კიდევ უფრო
ღრმად და მძლავრად უკავშირდება მას და
აძლიერებს მის სასიცოცხლო წყაროებს. მო-
ცარტის ერთიზომიც არ არის უბრალო ერო-
ტიკა, არამედ მიწის უღრმეს წიაღთა მასაზრ-
ღებელი წვენები, საყოველთაო სიცოცხ-
ლის დაუსაბამო ძალა.

როგორც ბიბლიური ბალამი წავიდა იზრა-
ელელთა საწყევლად და ლოცვა-კურთხევა კი
აღუვლინა მათ, ასევე დაიწყო მერსმანმა თავი
სი წიგნის წერა იმ მიზნით, რომ განეხილა მო-
ცარტი, როგორც იმ ეპოქის დავვირგვინება,
და ბოლოს იძულებული გახდა ელიარებინა,
რომ ამით მოცარტი ვერ აიხსნება. სურდა და-
ემთავარებინა წიგნი იმით, რომ მოცარტი მი-

ვეუთვნება სხვა დროებას, — დაამთავრა კი
იმით, რომ მოცარტი „დროის ვარულ დგას“,
ანუ მოიცავს მომავლსაც. პირდაპირ უნდა
ვთქვათ: ჯერ კიდევ არავის არ მოუცინია მო-
ცარტის საბოლოო ფორმულა. მაგრამ ძალზე
კარგია მერსმანის შემდეგი ფორმულირება:
იგი ლაპარაკობს მოცარტის გადასვლაზე „მა-
ტერიალური“ ხმოვანებიდან „სიმბოლური“
ხმოვანებაში (საუცხოოდ არის ნათქვამი),
ობიექტურობაზე, სტიქიურობაზე, საყოველ-
თაობაზე, და აი მისი პირველი დასკვნა: „მო-
ცარტის მიზანია აქციოს გამოხატვა — ხმოვა-
ნებად, სუბიექტური და ერთეული — ობიექ-
ტურად და საყოველთაოდ, ადამიანი — მუსი-
კად.“ ბრწყინვალე, გამჭირავი, ზუსტი ნათ-
ქვამია. „არათუ მხოლოდ გამოხატოს სულის
შავნელი კუნჭულები, არამედ გამოხატვის
ძალით გადალახოს ისინი: — აი რა დგას მისი
მრავალი თემის უკან, როგორც ფარული
ბრძანება.“

პირადის გადალახვა, საყოველთაო ცხოვრე-
ბის ტრაგიკული სტიქიის დაძლევა — ეს არ
არის ოპტიმიზმი, არც მხიარულება, ეს ღრმა
პესიმიზმი უფროა, ოღონდ არა ბედისხდმი და-
მორჩილება, არა რეზინაცია, არა ხომიაკიე-
ული „შერიგების გამირობა“. ყველაზე მეტად
აქ არის საყოველთაო ცხოვრების დადებითი
აღქმა და მასში არსებული ტანჯვის დაძლევა
ამ უკანასკნელის საბოლოო მოხაზობის გარეშე.
ეს არის მოცარტის იმ არგავონილი სირთუ-
ლის ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტი, რომელ-
იც ვერაზე ძნელია მოსახელთებლად და კი-
დევ უფრო ძნელი — სიტყვაში მოსაქცევად.
პესიმიზტური სარჩული და, მთლიანობაში,
ცხოვრების დადებითი აღქმა. მაგრამ სწორედ
ეს აძლევს ამ მუსიკას ასეთ ცხოველყოფილ
ძალას. მასში გამოხატული საყოველთაო
ცხოვრებაც არა მხოლოდ ბრმა სტიქიებია,
არამედ ადამიანური მასებიც.

მერსმანი უფრო შორს მიდის და მიუთი-
თებს მოცარტის ჯერ ერთ პოლუსზე — სტი-
ქიურობისა და კოსმიურობის ბატონობაზე:
„ყველა შინაარსობრივი მხარე მოცარტთან
დაკავშირებულია მისი მუსიკის ყოვლისმომ-
ცველ სტიქიურობასთან. „სტიქიურობის“
ცნება გაგებული უნდა იქნას უფროთვისი აზ-
რით. მთელი შინაარსი სტიქიიდან გამომდი-
ნარეობს და სტიქიაშივე ჩადის. ამას მოცარ-
ტის მუსიკა აპყავს სიწმინდისა და თავისუფ-
ლების ისეთ ხარისხამდე, რომლის მსგავსს
მხოლოდ ბახთან თუ ვიპოვით. ბეთჰოვენმა

ამას მიაღწია მხოლოდ თავისი განვითარების გვიანდელ საფეხურზე და იძულებული გახდა, კვლავ მიეტოვებინა ის. მოცარტისთვის კი ეს სტიქიური სიწმინდე იყო არა მიზანი, არამედ სულიერი მდგომარეობა. იგი მასში ცხოვრობდა, ქმნიდა მისგან და მისთვისვე. ეს სტიქიურობა განაშორებს მოცარტის მუსიკას ბრძოლასა და ზრდას, აბრუნებს მას თავის პირველ-საწყისში, ყველაფერს თავის თავში იკრებს და გადაადნობს. თვით ისეთ პრიმიტიული, მუსიკის ზედაპირულ მატერიალურ პლასტში ფესვგადგმული ფორმა, როგორცაა კონცერტის კადენცია, — ფართო, ჭერადი, სივრცობრივი ხდება. ყოველგვ ამ უზენაეს ერთიანობაში შედის, მას ეფრწმის და კარგავს თავის შექიდილობის წერტილებს. ყოველ-ლიურ ფუსფუსსა და ადამიანურ უბედურებათა თავზე ამაღლებულა ქმნილება, როგორც გუმბათი ატყორცნილი ვარსკვლავებამდე.“

ბრწყინავალა! სწორედ ეს არის მოცარტის კოსმიურობა! მაგრამ არა მიხტური ან კოს-მიური კვიტიზმი, არა რეზინაცია, არა აუღელვებელი განდგომა ყველაფრისგან. მერსმანი იქვე ლაპარაკობს მეორე პოლუსზეც: „განთავისუფლებული მუსიკის ეს სიწმინდე განაპირობებს მის პოლარულ დაპირისპირებულობებს: ცხოვრების ერთიანობასა და მრავალფეროვნებას. ატყორცნილი გუმბათი გარემოიციავს უდიდეს აზრობრივად წარმოსადგენ სივრცეს, იგი გულისხმობს უკანასკნელი წლების დიად სიმბოლოებს, — სამი დიდი სიმფონია, უკანასკნელი კამერული ნაწარმოებები, რექვიემი, დიდი მუსიკალური დრამები, — რომელთა მასშტაბები ისეთია, რომ თავის თავში იტევს ყველა უწინდელ ნაწარმოებს. თითოეული მათგანი თავისებურად მიისწრაფვის ერთგვარი სინთეზისაკენ. სამი სიმფონიით მოხაზული არე აერთიანებს ყველა შესაძლებლობას, რომელსაც კი საერთოდ დაიტევდა ეს უნარი, — როგორადაც ხედავდა ამ უკანასკნელს მოცარტი. დაპირისპირებულობათა ეს შერწყმა ყველაზე უფრო მკაფიოდ წარმოჩინდება იქ, სადაც თვით ცხოვრება აჩენს მათ მთელი თავისი უშუალობით, ანუ — ოპერებში.“

უნება რა მოცარტის საუკეთესო ოპერებს, მერსმანი სვამს კითხვას: „რა არის ცხოვრებაში ისეთი, რაც ასე თუ ისე მაინც არ იყოს განათებული თუ განსახიერებული მათში? და შემდეგ მოხაზავს დიდი რეალისტი კომპოზიტორის დრამებში ზორცემსხმული სრული ცხოვ-

რებისეული სინამდვილის ვრცელ სურათს: ხასიათების სისრულესა და მრავალფეროვნებას, რასაც ვერაფერი შეედრება ოპერებისეული ისტორიის მანძილზე. მოცარტის რეალისტი ადამიანური ხასიათების მრავალფეროვნებას არ მოექდებნება მსგავსი, დგას ყოველგვარი პაექრობის მიღმა, როგორც სრულებით უნიკალური ფენომენი.

შედეგი: კოსმიურობისა და ცხოვრებისეული სინამდვილის შერწყმა; სამყაროული სიციცხლის, სტიქიათა უღრმესი, მარადიული მდინარება და კონკრეტულ-მიწიერი ცხოვრების მთელი სიმშვენიერე, გოეთესეული ინტერესი ამ უკანასკნელის ყოველგვარი გამოვლინებისადმი.

თავის „ამბოხებაში“ ფურმანოვი მოგვითხრობს, რომ სადგურ სიუეტაჰსში გვიანი დამით ის აღმოჩნდა „პარმალზე... შემზარავი და საზეიმო სიჩუმე ჩამდგარიყო მთებში... ზევით — მაღალი, მკაცრი, უმშვენიერესი ცა... ვისუნთქავ მთის ანკარა ჰაერს და საოცრად შემსუბუქებულები ვარ... რატომღაც ყოველივე ასე ცხადია, ასე უბრალო და გასაგებია... მე განმმრთელი ვარ, ჩემს თავში დარწმუნებული, ყველაფრისთვის მზადმყოფი.“

სწორედ ეს არის მოცარტი. ის იყო ჩემთვის ფურმანოვის პარმალი. მოცარტი უფრო უნივერსალურია: ის უფრო მეტია, ვიდრე მაღალი, მკაცრი ცა, უფრო მეტი, ვიდრე მთის წმინდა ჰაერი. დღევანდელ ცხოვრებაში მოცარტი საკუთარი თავის რწმენას გიმტკიცებს, ჯანსაღს, ყველაფრისთვის მზადმყოფს გზდის. იგი საყოველთაო სიციცხლესთან აერთებს დღევანდელობას, მუშაობისა და ცხოვრების თანადროული დეტალებს. მოცარტი — წამალია. გრაფინიაში შეყვარებული ქერუბინოს სიმღერაში ძველი ქაოსი მიმოიძვრის... შეუღდარებელია საფორტეპიანო კონცერტი c-moll და საფორტეპიანო კვარტეტი g-moll — აღსავსე ადამიანთა ცხოვრების უშუშუნა წვრილმანებით... არც ერთ შემოქმედს მუსიკის ისტორიაში არ მოუცია კოსმოსისა და ცხოვრების ასეთი შერწყმა. ერთი მხრივ — სამყაროები, ვარსკვლავები, ბედისწერა, პლანეტები, კოსმოსი, ესთეტიკა, მისტიკა, ჰანთეიზმი, ყოფიერების ნეობუდისტურ-ვაგნერული ოკეანე; მეორე მხრივ — დღის ფუსფუსი, „ყოველდღიური საწუხარი, საგანთა სასოწარმკვეთი შეზღუდულობა“ — ანატოლ ფრანსის გამოთქმით. მოცარტი — ხილია კოსმოსისა და

მიწიერ ცხოვრებას, სირიუსსა და ყოველდღიურ წვრილმანებს შუა გადებული...

არის პოეტი, რომელიც უახლოვდება მოცარტის კოსმიურ პოლუსს, თუმცაღა მნიშვნელოვანი შესწორებით. ეს არის პოლდერლინი, ასაკით ბეთჰოვენის ტლოი, დაფიქსურული XVIII საუკუნეში და აღმდგარი შემდგომ ასწლეული. მან დიდი გავლენა მოახდინა უახლეს პოეზიაზე და ამჟამად გერმანელი ახალგაზრდობის ფიქრთამაჰყობელია (ანკეტის შეესებისას გერმანელი ახალგაზრდები მუდამ პოლდერლინს ასახელებენ თავის უსაყვარლეს პოეტად). ის ძალზე ახლოა მოცარტთან, მაგრამ უპირისპირდება კიდევ მას. მისი ლექსები — მუსიკა, მოცარტის ტუბილი კოსმიური მუსიკა. როცა ემპტიოვლენ თავის მონოლოგებს იწყებს — მსმენელს მოიცავს მომაჯადოებელი, დამათრბელი მელოდია, მსუბუქი, შარბათოვანი და კოსმიური, თავისი ყოვლისმომცველი განცდებით რომ ავსებს ცა-დედამიწას. მაგრამ პოლდერლინი სრულებით მოწყვეტილია მიწიერ ცხოვრებას, ეს არის მოცარტის ერთი პოლუსი მეორის გარეშე. სტიქიურ კოსმიურობაში ის თანხედება მოცარტს — და მხოლოდ მასში. მისი კოსმიურობა ცხოვრების უარყოფელია, იძირება რა მასში — პოლდერლინი წყდება ცხოვრებას და ამაშია მისი აბსოლუტური დაპირისპირება მოცარტთან. პოლდერლინის კოსმიურობა, მოცარტის მსგავსად, წარმართულია, ის ძველი საბერძნეთისკენ ისწრაფის და ამ სწრაფვაში წყდება თანადროულობას. მოცარტის დარად — მას აქვს კულტი საყოველთაო ცხოვრების მშვენიერებისა, ხოლო ამ უქანასკნელის საფუძვლად — პესიმისმი. მაგრამ აქ აუცილებელია დიდი დაზუსტება. მოცარტთან პესიმისმი რჩება, მაგრამ, სრული გაქრობის გარეშე, გადაილახება ცხოვრებისეული და მუსიკალური მსოფლალქმით, პოლდერლინთან კი პესიმისმი პირველ ადგილს იკავებს, ყოველივეს ჩრდილავს და თვითმკვლევლობის აპოთეოზამდე მიდის. ასეთია მისი ემპედოკლე. მაგრამ ამ შესწორების გარეთ, მისი მსგავსება მოცარტის მუსიკასთან კოსმიურობის სფეროში ზოგჯერ სრულიად გამაოგნებელია. „ემპედოკლეს სიკვდილის“ ბეგერი ადგილი — მოცარტის მუსიკის სრული ხორცშესხმაა.

პოლდერლინის „წმინდა სამყარო! ო, ცოცხლო, ამოუწყავო!“ — საუკეთესოდ გამოხატავს მოცარტის შემოქმედების კოსმიური პოლუსის არსს. მაგრამ ამ უქანასკნე-

ლის კოსმოსი გაქედნილია მიწიერი წყნებით და სისხლით, გრძობადი ორგიასტულირით. მოცარტის კოსმიურობის ამსახველს უსურვებო მერსმანს არასაკმარისად აქვს გამოცემისი ეს მომენტე, აგრეთვე, მისი ირონიატ. ნოლი, რომელმაც ვახული საუკუნის სამოცდაათიან წლებში პირველად მოგვცა მოცარტის მუსიკასთან დაკავშირებული მრავალი ღრმა და ფასეული შენიშვნა, რითაც გვარიანად გაუსწრო წინ ოტტო იანის ნააზრევს, — საესეებით სწორად ლაპარაკობს მის „მსოფლიო ირონიაზე“ (როგორც ამჟამად ლერტი). „ღონ ურუანის“ ფინალი იმიტიმაც არის ესოდენ აუცილებელი, რომ მისი დასასრული გულისხმობს მსოფლიო სულის ირონიას როგორც დასჯილის, ისე დამსჯელის იმპარტ. ეს არის კომპოზიტორის ერთ-ერთი უღრმესი თავისებურება, მისი პრობლემატიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხარე.

და მაინც, ყველაზე მთავარი, რაც გამოჰყოფს მოცარტს სხვა კომპოზიტორებისგან, არის ზემოთ აღნიშნული შეერთება კოსმიურობისა მიწიერ სინამდვილესთან.

დავიდ კოიგენი „სოციალიზმის მსოფლმხედველობაში“ იძლევა მომავალი მსოფლიო წყობის ფორმულას: „სოციალურ-კოსმიური ინტიმურობა“. სწორედ ეს ფორმულაა მოცარტში ხორცშესხმული ამ ხორცშესხმით ორი სამყაროს შესაყარზე ის აღმოჩენს ახალ სამყაროს.

აქვე შევნიშნავ, რომ აი უკვე რამდენი ხანია ყოველგვარი დაკონკრეტების გარეშე ვახსენებ „ძველ“ და „ახალ“ სამყაროს. ასე იმიტიმ ვიქცევი, რომ ეს გამოიგვნა სულაც არ არის მარტივი საქმე, აქ ადგილი აქვს მოვეუნათა ურთულეს და სადავო კომპლექსებს; ძველ ზედნაშენთა ახლებად გარდასახვა ხდება საკმაოდ დახლართულად, ბუნდოვანად, ზიგზაგებით, წინ და უკან ხტომით: — ამ ყველაფრის ფორმულირება უდიდეს შრომას და წიგნის თემიდან შორს გადახვევას მოითხოვს. ავად ვარ...

შევხვით მოცარტის ჰარმონიასაც. მისი უჩვეულოდ მკეთარი დისონანსების მკაფიო მაგალითებია: C-dur საფორტეპიანო კონცერტის ნელი ნაწილი, „დისონანტური კვარტეტის“ დასაწყისი, G-moll სიმფონიის Andante. იმ დროების ფორმალისტურ სულს დიამეტრულად უპირისპირდება არათუ მხოლოდ მოცარტის ბოზოქარ-ვნებიანი მელოდიები, არამედ მისი უმკვეთრესი დისონანსები, რო-

მელთაც თანამედროვე ყურისთვისაც კი არ დაუჯარგავთ სიმკვეთრე და რომელნიც ამლიერებენ ამ ცეცხლოვან მგზნებარებას. მოცარტისთვის საკმაოდ ნიშნულია მოუმზადებელი დისონანსები. ჩვეულებრივ, ის წყვეტს დისონანსებს. სამწუხაროდ, მე ამჟამად აქ არ მაქვს „ჩადოსნური“, მაგრამ აი როგორ ასურათებს აბერტი „იდომენევის“ იმ ადგილს, როდესაც ხალხი მიაშურებს ტაძარს, რათა გადაურჩეს მღვლე ვარე ზღვას და მისგან ამოსულ ურჩხულს: „რაც უფრო ვითარდება ეს სცენა, მით უფრო გაურკვეველი ხდება ტონალობა, — მანამდე, სანამ საერთოდ შეუძლებელი გახდება რომელიმე ძირითად ტონალობაზე ლაპარაკი. კულმინაცია მოქცეულია ოთხჯერად გამეორებაში კითხვისა „მეფევ, ვინ არის იგი?“ და ეს კითხვა სამჯერ მთავრდება მძიმე დისონანტური აკორდით, რომელსაც, ექოს მსგავსად, პასუხობს სასულეების მოკლე, მკივანი შეძახილი.“

სულ სხვა მოვლენაა გამვლელი ნოტები — დისონანსები, რომლებიც წარმოიქმნება კონტრაპუნქტულ ნაწარმოებთა ხმის მოძრაობაში, რაც გამუდმებით გვხვდება ბახთან, მოცარტთან კი უჩვეულოდ მკვეთრად ჟღერს „ჩადოსნური ფლეიტას“ ორი მეომრის სცენაში, ან კიდევ, მაგალითად, „სადღესასწაულო მწუხრის ლოცვის“ პირველ სიტყვებში — „ხოტბა შეასხით, ყრმანო“. მოცარტის კვარტეტებში ერთი ან ორი მეორე: კონტრაპუნქტის გამვლელი ნოტები ქმნი აგრეთვე ცეცხლოვანი დისონანსების მძლავრ ეფექტს.

საერთოდ კი, „სტილის დიდი გადატრიალების“ შემდეგ, მოწიფულობის პერიოდის მოცარტში უნდა განვასხვავოთ: 1. დამუხტული, შინაარსით აღსავსე და თან მარტივი აკორდები, რომელთა ელერადობა, მერსმანის თქმით, „გადადის მატერიალურიდან სიმბოლურში“. ამის მაგალითებია: სრულიად უნიკალური, სიღრმითა და იდუმალებით გამორჩეული ადგილი „ჩადოსნური ფლეიტაში“, სადაც ხდება გამოცდა: — ჩადოსნური ფლეიტის უმარტივესი სოლო, ელემენტარული, როგორც მითი, როგორც რამ მსოფლიო-სტიქიური ფენომენი... და ეს ხდება ვალტორნების, საყვირების ტრომბონებისა და ლიტავრების ზღვრულად უბრალო **piano** აკორდებზე, რაც, ამავე დროს, სრულიად ზებუნებრივად ჟღერს. აგრეთვე, „დონ ჟუანის“ ქვის კომანდორის სცენაშიც ტონიკის მარტივი სამხმოვანებიდან საფლავის სუსხი ჰქრის. სწო-

რედ ეს არის სიმბოლური ელერადობა. 2. სულ სხვა საქმეა ხატოვანი ელერადობები, მკვეთრი მოდულაციები, თვით ტონიკის ტონში ნახტომები მოდულაციების გარეშე, ვინც კიდევ ხატოვანი დისონანსები, როგორც გვხვდება „დისონანტურ კვარტეტში“, **g-moll** სიმფონიის **Andante-ში**, **C-dur** საფორტეპიანო კონცერტში, ოთხი ხელისთვის შექმნილ გვიანდელ თხზულებებში, განსაკუთრებით — უგრან დიოზულეს **c-moll** ფანტაზიებში (**K 594** და **K 608**) და მრავალ საკონცერტო არიაში, სადაც უმკვეთრესი დისონანსებიც გვხვდება და უთამამესი მოდულაციებიც.

სამწუხაროა, რომ ჩვენს სრულებით უცნობია მოცარტის საკონცერტო არიები: მათში კომპოზიტორი არ იყო შეზოგნილი დიდი მუსიკალური დრამის პირობებითა და ჩარჩოებით და ამიტომ მთლიანად, დაუბრკოლებლად იშლებოდა. მას აქვს ერთი-ორი ზედამიროული, კოლორატურული არია, დაწერილი შეკვეთით დრამა მუსიკალური მიზნების გარეშე, მაგრამ არიების უმეტესობა — პირველხარისხოვანი, დიდი ქმნილებებია და წარმოადგენს ფართო დრამატულ სცენას მასზე მყოფი ქარიზმისანი. მებრძოლი, ყოველწამიერად ცვლადი ცოცხალი ფსიქოლოგიით. ამ არიებში მოცარტი დიდი თავისუფლებით ეპყრობა ჰარმონიის ფენომენს. მაგალითად, მარტივი, არაშემცირებული სეპტაკორდების ქრომატიულად ჩამომავალი რიგი, თანაც სხვადასხვა კომბინაციაში, სხვადასხვაგვარად გაბნეული, — ძალზე თამამი ნოვატორობაა. ვესტფალის სტატიაში — „თანამედროვე მუსიკა დებიუსის შუქზე“ — ნათქვამია, რომ „პარალელური სეპტაკორდები შემოტანილია დებიუსის მიერ, შემდეგ კი გადავიდა სტრავენსკისთან და ჰინდემიტთან“, ამ დროს კი ვოლფგანგ მოცარტი მათ უკვე იყენებდა. დისონანსები ყველაზე მეტად მკვეთრია, როცა მოულოდნელად და მოუმზადებლად იჭრება **ff** ტაქტის ძლიერ ნაწილზე. მოცარტს უყვარდა ამის გაკეთება. **A-dur** და **F-dur** სიმებიან კვარტეტთა ფინალები იძლევა ტონალობის უეცარ, უმოდულაციო წანაცვლებათა კარგ მაგალითებს.

ჰარმონიათა სითამამე საერთოდ და დისონანსების სიმკვეთრე კერძოდ — მოცარტის მუსიკალური გადატრიალების ერთ-ერთი ელემენტია. მოცარტზე, როგორც ყველა დროის უდიდეს მუსიკალურ რეფორმატორზე, წარმოთქმულ თავის სახელგანთქმულ სიტყ-

ვაში ტყუილად კი არ ლაპარაკობს ფელიქს მოტლი „მოცარტის ხელოვნების უღარეს სითამამეზე, რომელმაც გაამდიდრა მუსიკა არნახული შესაძლებლობებითა და არნახული მიღწევებით ხმოვანების, გამომსახველობის, ჰარმონიის, ფორმისა და მელოდიური ხმის-მოდრაობის სფეროში“. „ილომენესის“ გუნდებზე ლერტი წერს: „მათი დისონანსები აღიქმება არა როგორც მარტივი გამველი ნოტები, არამედ სწორედ მათზე მოდის მთავარი ინტონაციური მახვილი“.

მოცარტის ჰარმონიათა რევოლუციური ბუნება იქიდანაც ჩანს, თუ რაოდენ მტრულად და ავადმყოფურად აღიქმებოდა ისინი თანამედროვეთა მიერ. ასე მაგალითად, სარტი, რომელიც მოცარტის კონტრეტებს უწოდებდა „მუსიკას, რომელზეც ყურები უნდა დაიკო“, მას ბრალად სდებდა ჰარმონიის არცოდნას: ეს ბიანსტი *dis* და *es* ერთმანეთისგან ვერ არჩევსო. პაუშგარტნერი კი მოცარტის უკანასკნელი სიმებიანი კვარტეტების „აკორდისა და მოდულაციის“ ტექნიკაში ძალზე სამართლიანად ხედავს „მხატვრულ სიახლეს“. თუ როგორი აუტანელი სიმკვეთრით უღერდა C-dur კვარტეტს — კარგად ჩანს იქიდან, რომ ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში ისეთი ავტორიტეტი, როგორიც იყო ფეტისი,² ამ ადგილს ცვლიდა (ისევე როგორც ულიბიშევი). დღემდე ხმარებაში მყოფი სახელწოდება „დისონანტური კვარტეტი“ გვიჩვენებს თუ კვლავაც რაოდენ მკვეთრად აღიქმება ეს დისონანსები.

სიმკვეთრე იმაში კი არ რის, რომ ჯერ უმზადებელია პირველი ვიოლინოს A, არამედ იმაში, რომ ეს A შემოდის უშუალოდ კვარტეტის As-ის შემდეგ თითქოს A „მომზადებულია პირაქ“ (ანუ მომზადებულია ის, რომ A ჯერ არ უნდა იყოს), სხვა სიტყვებით, მომზადებულია მისი სიყალბე და ეს ქმნის კიდევ მის პრობლემატურ ხასიათს.

საფორტეპიანო კონცერტებშიც (არა მხოლოდ C-dur-ში, არამედ სხვებშიც გვხვდება სიმკვეთრეთა წყება, დღესაც რომ არანაკლებ მძაფრად აღიქმება. (ყური მათთან მიმართებაში სულაც არ ჩლუნგდება, როგორც ეს წარმოდგება საბანევეს თავის წიგნში სკრიბინის შესახებ, როდესაც ის მსჯელობს ახალ ჰარმონიებზე). g-moll სიმფონიის Andante-ს უმკვეთრესი დისონანსები ტაქტის ძლიერ ნაწილში გადადის სხვა მკვეთრ დისონანსებში, გადაწყვეტა ხდება არა ერთბაშად. სამწუხაროდ, ამ მომენტების შესრულებისას დირიჟორები, რომლებიც ჯერ არ განთავისუფლებულან კომპოზიტორზე შეთხზული ძველი წარმოდგენებისგან და რომელთაც სურთ გახადონ ის მეტისმეტად ნაზი და კობტად დავარცხნილი, — დისონანსებს ჩქმალავენ, ზოგიერთ ნოტებს ჩაჩუმებით უკრავენ... გულმოსულს, მე ამისთვის რამდენჯერმე მიყურებია. მეშინები ჯერ კიდევ ამახინჯებენ მოცარტს. თუმცა, რასაკვირველია, სკრიბინის თეორიები მოცარტს არ სცოდნია, არც ობერტონებზე და კვარტებზე გაუგია რამე და არც არავის უთქვამს მისთვის, რომ ყველაზე ჰარმონიულ აკორდი წარმოადგენს კვარტას კვარტზე. კვარტზე, კვარტზე და ა. შ., ისევე როგორც C-F-B-Es-As-Des. ეს აკორდები მოცარტს არ სცოდნია.

ჩვენი ბიძები ამბობდნენ „ჩვენ ვიძახით — ყალბი ნოტები, თქვენ კი ამბობთ — დისონანსები“. მე უფრო შორს მივდივარ და ვამტკიცებ: „ჩვენ უკვე აღარ ვამბობთ: დისონანსები. არამედ: „ახალი ჰარმონია“, XVIII საუკუნისთვის დისონანსი ყალბ ნოტას წარმოადგენდა. მოცარტის ხელით საძირკველ-ჩაყრილი ახალი მუსიკალური კულტურა ალაპარაკდა დისონანსზე და ფართოდ გამოიყენა ის. დღევანდელი კულტურა უკვე აღარ სცნობს დისონანსებს, მისთვის არსებობს „ახალი ჰარმონია“. მოცარტი იყო ის ადამიანი, ვინაც გააღო დისონანსების დროის ბუკები და ამ მიმართებაში დალაზა წყალგამყოფი. მაგ-



სტატუსთა ზელოვნება

რამ თვით ჩვენთვისაც, „ახალი პარმონის“ დროში მცხოვრებთათვის, მოწიფულობის პერიოდის მოცარტის ეგრეთწოდებული „პარმონის სიმკვეთრენი“ უწინდებურად მკვეთრი დარჩა და იწვევს ჩვენში მგზნებარების, ვენებიანობის, ტრაგიზმისა თუ პრობლემატურობის განცდას.

უნივერსალური მოცარტის სიმბოლური მარტივი პარმონიებისა და „პარმონის სიმკვეთრეების“ გვერდით, კომპოზიტორის უკვე გვიანი სიკუბუტის ანუ მანკვიმის, პარიზის და უკანასკნელი ზალცბურგის პერიოდების პარმონია და, მით უმეტეს, პარმონია სულ ბოლო წლებისა, — გამოირჩევა ტიპური დისონანსებით, რომელთაც არ ახასიათებს განსაკუთრებული ფერადოვნება (ანუ ყოველგვარი შეკავებები, წინასწარი ბგერები და ა. შ.), მაგრამ ამავე დროს უჩვეულოდ სისხლსავსე, სრულხმოვანი და დამატობელია. ამ შეკავებებისა და წინასწარი ბგერების კოლოსალური რიცხვი წარმოადგენს მოცარტის გვიანდელი სტილის ერთ-ერთ უმთავრეს თავისებურებას და იგი ამ საშუალებებს იყენებს უდიდესი გენიალობით. ასეთია დისონანსები მოცარტის სასულიერო ნაწარმოებებისა *Ave verum* (K 618) — ტიპურად მოცარტისეული, სრულხმოვანი და ბათოსით აღსავსე შეკავებები.

შენიშვნები

1. ლაბარაკია ოპერის II მოქმედების მეორე ფინალზე. ონდენი დალუპის შემდეგ მისი სახლის წინ შეიკრებიება „მხიარული ღრამის“ ყველა მონაწილე და თითოეული მათგანი თავისებურად გაზობატავს საკუთარ დამოკიდებულებას მოზხდარ ამბავთან.
2. ფეტის ფრანსუა ჟოზეფი (1784-1871) — ფრანგი და ბელგიელი მუსიკალური მწერალი, პედაგოგი, კომპოზიტორი.

თარგმანი **ლათო ალიაზაშვილისა**

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

„ფარდის დაშვებამდე“ ახალგაზრდა პოეტისა და დრამატურგის თამაზ ბაძაღუს ერთ-ერთი უკანასკნელი პიესაა. მისი ავტორი ტრაგიკულმა შემთხვევამ ჩამოაცილა ქართულ მწერლობას. ვაკვეყნებთ პიესის ბოლო ვარიანტს: იმედია იგი გამოიწვევს მკითხველისა და ჩვენი თეატრების ინტერესს (რედ.).

თამაზ ბაძაღუშ

ფარდის დაშვებამდე

(პიესა ორ ნაწილად)

მონაწილეობენ:

- მერი — 55-56 წლის
- ნუნუ — 55-56 წლის
- რაია — 42-43 წლის
- თორეი — 57-58 წლის

საერთო სამზარეულო: სამი გაჭქურით, ონკანით, თევშებით, ტაშტებით, სარეცხას გასაფენი თოკებით, ვედროებით, სანაგვე ყუთით, ნახატებიანი კალენდრით, ძველი გამოშვების რადიოთი, ოატაქის საწმენდი ჯოხებით, ტილოებით, სხვადასხვა ზომის ქვაბებით... შესასვლელთან, მარჯვნივ — პატარა მაგიდაზე — ტელეფონი. კუთხეებში — სამი თეთრად შეღებილი კარი.

პირველი ნაწილი

შემოდის რაია, ნელა უკიდებს სიგარეტს და ღრმად ნათავს არტყამს. მერე ღანჯარას გამოაღებს, ეზომი იყურება, ანთებს გასქერას, ზედ წვლით სავსე ვედროს შემოდგამს. შემოდის მერი.

მირი. ხომ არ დაურეკავთ?
რაია. არა... (სიგარეტს გასქერის კიდეზე დაღებს).
მირი. ველოდები. ჩემებმა უნდა დარეკონ (გაჭქურაზე ქვაბს შემოდგამს). ასი გრამიც არ დამიმბარამდენი ვეხვეწე, რა არ დავაფიცე (ქვაბში ხორცის ნაპერს ჩააგდებს). ჭერ ბინას იზოვნიდნენ, მოეწუბოდნენ. ლადომ მითხრა, ნუ შეწუხდებითო, მოვეწუხოთ და დაგირეკავთო. ბავშვს რა უნდა აქამონ იქა. ან კვერცხი არ უნდა, ან მანონი არ უნდა, ან რძე, ან ხაჭო, წავეყები და დავიხვენებ მეთქი. ბავშვსაც მივხედავ. როგორ ჩახიხთა პაერი. გავწიმდება. შენ საით აპირებ?

რაია. არ ვიცი ჭერ... ალბათ ზღვაზე. ვნახო.
მირი. შენ ზღვა ძალიან გიხდება. წარმოიდგინე, ასი გრამიც არ დამიმბარა ჩავთუშავ ამას ხახვში და

მორჩა. საკმელოც არ მინდა, ისე მცხელა (ტელეფონს გასწორებს).

რანი. თეფშებიც დასარეცხი მაქვს... ამდენი ბუფი საიდან გაჩნდა.

მირი. ნავთი არ მაქვთ. ნუთუ იყო სახლმმართველბაში — მძღოლი არ გვეყავო, მანქანა გაჩერებულაო (ფანჯარას ხურავს). მთელი დამე არ დამაძინეს, დავბურავ ფანჯარას — მცხელა, გამოვადებ — ესენი შეამენ... შეებულებდაში როდის ვადინხარ?..

რანი. რიგონია გვეყავ, მოსკოვიდან... (სიგარეტს აიღებს, მოსწვევს, ისევ გაზქურას კიდზე დადებს) არ ვიცი... (გადის. შემოდის ნუნუ, იატაკს ასუფთავებს). ნუნუ. ახლა სიგარეტი გვაკლდა (ზიზღით იღებს). გაზქურიდან სიგარეტს და სანაგვე ყუთში ადგებს). ეგეთი ხალხი არ მინახავს.

მირი. უჩემოდ რა ეშველებათ. ასი გრამიც არ და-მიმატა, კარგი ხორცი იყო.

ნუნუ. არ დაურტავთ?

მირი. ველოდები.

ნუნუ (ტროსს გაწურავს). შუშაბანდიც დაწვინდე. იმდენი მტვერია, არ ვიცი, რა ვუყო.

მირი (ყურმილს აიღებს). ხომ არ გაუქვდა.

ნუნუ. აღარ შემიძლია. რაც უნდა, ისა ქნან.

მირი (ყურმილს დადებს). მუშაობს. დამით საწოლთან მდღო. იქნებ არ გამედვიძოს მეთქი. ბუფებმა მაინც არ დამაძინეს (შემოდის რაია, თეფშებს მაგი-დაზე დადებს). გაზქურას დახედავს. სიგარეტს ეძებს. ნუნუ გამოიწვევდა შეკურებს). აგერ, დავარდა და გადავავადე... (რაია თეფშებს აიღებს, გაზქურასთან ჩამოღებს, ერთი თეფში ხელიდან უსხლტება) რა გჭირს, გოგო.

რანი. არა უშავს (იღებს ნამსხვრევებს).

ნუნუ. (თავისთვის). ეგეც მე უნდა ავკრიფო.

მირი. მოტაც, აგერ ჩაყარე.

რანი. არა უშავს... (მერი ეხმარება). არა, არ გინდა...

მირი. დილით ვილაცამ დაგიტეკა ბავშვის ხმა იყო, რანი, არ გინდა, მე თვითონ (ნამსხვრევებს სანა-გვე ყუთში ჩაყრის). დამე წყალი შეწვდა და ვერ დავერტეხ. მიღებს არემარტებენ. სადმოსაც ადრე შეწვდება, მე კი იმდენი სარეცხი მაქვს...

მირი. შენ გიკითხა და მაშინვე უპრმილი დაკიდა. რანი (ონკანს ვეღროს შეუდგამს). მოვიმარაგო მაინც, თან სამსახურში უნდა გავიქციე. ვერ მოვახ-წრებ. სარეცხი მანქანაც გადამეწვა. ჩართული დამ-რჩა, ტელევიზორიც გადამეწვა.

ნუნუ (თავისთვის). ტვინი გაქვს გადამწვარი, შე უბედურო (მერის), აღარ შემიძლია მეტი. შეიტანე ეს ტელეფონი სახლში და ნუნუ სხვაგან გადავიდა-თქო: თუ ჩემებმა დარეგეს, მოკვდა-თქო. აღარ შე-მიძლია ამდენი ლოდინი (რაიას), უორტის უთხარო. უუასოდ გაგიკეთებს.

მირი. იატაკს „მასტიკა“ წავუსვი.

ნუნუ. წაიდ, წაიდ- თითისწვერებზე შემოვალ... (რაიას) ვინ ვითხრა, შეწვდება, რომელ საათზე?

რანი. ტელევიზორში გამოაცხადეს, სანამ გადაიწვე-ბოლო.

ნუნუ. რა გეშველება... ფანჯრები დამრჩა...

მირი (კედლიდან ტაშტს ჩამოსხნის). მეც უნდა მოვარგოვო. დასაბანი ვარ.

ნუნუ. ამას როგორ შეუღებამ?

მირი. ვეღროთი ჩავასხამ.

ნუნუ. მე აქ ვიყარალო?

რანი (მერის) ჭერ ადრე, მოასწრებ.

მირი. კომპოტიც უნდა გავკეო. ატმისქტმშტრა უუვარს ვიას. გავკეოთ და ჩავუტან.

ნუნუ. არ ჩაიხარო ამ ტაშტში, ბევრი არ ჩაასხა (ტაშტს კუთხეში გასწვევს. ზარის ხმა. ნუნუ კარებს აღებს). ვინა ბატონო? ჩვენ არაფერს არ ვაჭირავებთ. კარგად, გენაცვალო. არ ვიცი, კარგად (კარებს ეე-ტავს). მმ, მომავალი აუღმეოკებო ბინას ეძებენ.

მირი. ლადის ძმისშვილიც აბარებს, ნეტა რა ქნა, ალბათ ჩაიჭრა.

ნუნუ. ახა რას იზამდა (შემოდის ყორგი. პირი აკრუ-ლი აქვს. ჭლებით რაღაცას ანიშნებს ქალებს). რაო?

მირი. ჭობი მინდაო... რა დაგემატაო... ჭობი? (ყორგი თავს აქნევს) არაუი? (ყორგი თავს აქნევს) რა უნდა ამ კაცს.

ნუნუ. ქალი ხომ არ გინდა: (ყორგი თავს აქნევს) ტაშტი? ხანაოზა გინდა?

მირი. ხომ არ გაგიფდა (ყორგი თავს აქნევს). რანი (ჩუმად). შაბათო... (ყორგი მაღლობის ნიშ-ნად თავს დაბლა ხრის და გადის).

ნუნუ (თავისთვის). ესმით ერთმანეთის... (რაია გავს გამოართავს და უსიტყვოდ გადის)

მირი. ჩრუ!

ნუნუ. შენ ხომ არ გაგიფდი.

მირი. გუფუნებო, ნამდვილად ვილაც იყო. ხმაურიც ისმოდა, ნაბიჯების ხმაც გარკვევით. ჩურჩულიც. რო-დის გავიდა, არ ვიცი.

ნუნუ. რადიო ხომ არ იყო.

მირი. რადიო აგერ არის, გამოვრთე. გამოვრთე და მაინც ჩურჩული ისმოდა. ვილაც იყო, ნამდვილად ვი-ლაც იყო.

ნუნუ. ძალიან კარგი. ახლა მე ვიცი.

მირი. აბრებ რამეს?

ნუნუ. ჩვენ ვითომ არაფერი გავკვივია. გესმის? ჩვენ არაფერი ვიცი.

მირი. კი მაგრაო...

ნუნუ. ეს არის ჩვენი შეურაცხყოფა, ეს არის ოჯა-ხის და ხალხის გათახსირება. ჭერ არაფერი არ უნდა ვაკრძნობინოთ. პირიქით: უფრო ნაწად, უფრო აღე-რისიანად... მერე მე ვიცი. გავასახლებ დაქვან.

მირი. რას ამბობ, გოგო.

ნუნუ. შენც კარგი ჩიტი ხარ.

მირი. როგორ შეიძლება...

ნუნუ. ის ხომ შეიძლება, საუვარლები მოათროს. მირი (პასუხს შემდეგ). რა ვიცი ნამდვილად ვილ-აც იყო... რომ არ მინახავს?

ნუნუ. მე ვნახე... დიახ, მე ვნახე...

მირი. შენ ნახე? მარალო კაცი იყო?

ნუნუ. არა მარტორქა.

მირი. რომელი მარტორქა?

ნუნუ. მაიმუნის შვილიშვილი. კაცი იყო. ორი ფე-ხითე (პაუზა) ჭერ არაფერი წამოგვცდეს. მთავარი ფა-ქტია, მერე მე ვიცი.

მირი. ცოდვაა, რას გვერჩის.

ნუნუ. ჩრუ... (ფრთხილად მიდიან კარებთან. აყუ-რალდებენ).

მირი. არაფერი ისმის. მაშინ ნამდვილად ისმოდა. მე არ დამინახავს. ხმა გავიგონე. იქნებ მომესმა, აა?



ენდი
პრინციპი
გენერალთა

წუწუ. მოდის. არაფერი წამოგდეს, შერე შე ვი-
ცი... (თავიანთ დაგილებზე ბრუნდებიან. შემოდის რაი-
ა) ნიკიტამ რაო. კოზიბა თავის ცოლს მიუაროს. ხომ
იცო მავსი ცოლი...

მირი. როგორ არ ვიცი.

წუწუ. აბა... ვინ იფიქრებდა, რომ ეგეთი ქალი...
მირი. ფული ვენაცვალი, ფული.

წუწუ. ქალი ცხოვრება უნდა, სიბოო უნდა. სიუ-
ვარული უნდა. ნეტა მავსი ხნის ვიყო. არაფერსაც
არ დავიკლებდი. ახლა მაქვს ჭკუა. ახლა მივხვდი.
არაფერი არ უნდა დაიკლო და მიიანმა. ნამცხვარი გა-
მოვაცხვი. გოგი ჩამოვა და ბავშვებს წვაუღებთ
მეთქი. არ ჩამოვიდა. არ ჩამოვიდა და იყოს. ჩვენ გა-
ვუსინჯათ გემოს. ცოტა ტკბილია. ნინოს უყვარს ეგ-
რე. მავსისთვის გამოვაცხვი. არ ჩამოვიდა? იყოს. მე
აქც შევეჩვივა ვარ. უფრო კარგად ვარ. ძალიან
კარგად ვარ.

მირი. ნამცხვარი არ მინდა, ატამს შევქაშიდი...

წუწუ (რაის). შენ ხომ გინდა.

რანი. არა, გმადლობ, მე უნდა წვაიღე...

წუწუ. მაშინ მე შევექამ. თქვენ მიუერთე.

მირი. შენთვის ნამცხვარი არ შეიძლება.

წუწუ. აბა, რა წანდაბა შეიძლება. ბარემ მოკვდე-
ბი და ეგ არის.

მირი. რა დროს შენი სიკვდილია! (პაუზა)

წუწუ. ცოტა ხანს კიდევ მინდა ვიყო... ბავშვები
მეკოლებდა.

მირი. ჭობა წაველოდი. ჩემმა შვილმა არ ქნა
გაწვალდებო, ჭერ ბინას ვიშოვითო. დაღომაც არ
გინდაო. დაგირეკავ და ჩამოხვალო. ვიქნებოდი მანდ.

წუწუ (რაის). მაინც ვერ ვანებებ თავს. ერთი ღე-
რი და მორჩა. მომკლავს და მოქვლავს.

მირი. ხომ გაგაფრთხილა ექიმმა. ნუ მოსწევ.

(რაის) არ მისცე. რაღა ამით იკლავ თავს.

რანი. არა მაქვს მეთი.

მირი (რაის). შენც ბევრს ეწვიო.

წუწუ. დღეს რა რიცხვია? სამი დღეა არ მომიწვია.

(რეკავს ტელეფონი. მერი საქპაროდ იღებს ყურმილს)

მირი. ალო, დიახ, დიახ. არ მესმის. საიდან? არ
ესმის. ალო, ალო.

წუწუ. მომეცი ერთი წუთით.

მირი. ალო, ალო.

წუწუ. მომეცი, ჩემები იქნებიან.

მირი. დიახ, დიახ, არ ისმის, ბავონო.

წუწუ. მომეცი მეთქი, ქალო (ცდილობს ყურმილი
წაართვა).

მირი. გაითიშა...

წუწუ. ჩემები იქნებოდნენ. შენც რამ დაგაყურა.

მირი. გზაში ხომ არ შეემთხვათ რამე. აუცილებე-
ლად უნდა დაერეკათ.

წუწუ. გადასადგებია ეს ტელეფონი. როცა გვირ-
დება, მაშინ არ რეკავს. (იატაკის საწმენდ ტილოს იღ-
ებს) ბავში ხომ არ გაცივდა. გაიმეორებენ ალბათ.

ჩემები იქნებოდნენ. დაველოლები. გარეთ მაინც ვერ
გავა ვაიცი.

მირი. რა ბებრეკი და ბებერი მე მნახეს, დასწევ-
ლოს ღმერთმა. პატრის მცემდნენ, ყურადღებას არ
მაკლებდნენ. მემუშავა ცოტა ხანს. აჩემეს და აჩე-
მეს: სახლში იყავიო, დაისვენეო, ბავშვებს მიხედეო.

წუწუ. ამთავა შეშვამეს ეტენი მაკლდნენ... (დას-
ლევს ბუზებს).

მირი. (რაისს, ჩუმად). გოფია!

წუწუ (მერის ტილოს შეაჩერებს) შენ ეს დი...
და დაქვინე. ფანარაც გასაწმენდი იქნება... ეს სად
ჩავარდა. (ქვაბიდან იღებს ბუზს)

მირი. მაგისგან კაი კატლეტი გამოვა.

წუწუ. ფუჰ!

მირი (ტილოს დახედავს). ეს რად მინდა?

წუწუ. მომეცი აქ. ამით იატაკს წმენდენ. ასე. შე-
ხედე. აი ასე (გაღის).

მირი. ვაი, შე უბედურო! (მცირე პაუზა) რაღაც
სული მებუთება.

რანი. ხომ არ გაგიზომო?

მირი. ცუდად შეძინა. მადლობ. არ მინდა. ნეტა
ბავშვები რას შევბობიან. თუ ქაშენ კარგად. შარშან ზა-
ფხულებს გაამ სამი კოლო მოიძობა. მე რომ ვაჭმევდი, იმ-
ტომ. ჩემი გოგო ამბობს, მომივებდათ და შექაშენო.
როგორ შეიძლება ასე, ორი კვირა გავიდა. რა დემარ-
თაო.

რანი. ნუ გეშინია. ჩამოვა და წაგიყვანს.

მირი. ჩამოსვლით კი ჩამოვა. ბავშვები მომენატ-
რენ. უჩემოდ როგორ გაძლებენ. ამდენ ხანს. აღ-
ბათ ძრძესაც არ სვამენ. დათოს კი ყელი სტაკია. მის-
წრება მაგისთვის ცხელი რძე.

რანი. ეგენი მოუვლიან თავს... როგორ დაცხა...
ლამის კაბაც გავიხადო.

მირი. გაიხადე. შენ კარგი ტანი გაქვს...

რანი. ნუნუმ რომ შექვაშოს?

მირი. კარგი ტანი გაქვს, კარგი მეგრდი...

რანი (იცინის). კაცი მაინც იყო, მერი.

მირი. ეგ, თექვსმეტი წლისა გავთხოვდი (ქვაბში
ჩაბუდევის). ესეც მზადა. მაშინ ისეთი წერწერა ვი-
ყავი... არჩილმა რომ პირველად ხელი მომიკადა, ცე-
ცხლი შემომხეთო ტანზე.

რანი. კარგი შვილი გყავს, მერი. ძალიან მიყვარს...

ქკვიანი გოგაო.

მირი. არჩილი ისეთი ვაყვაცი იყო... (პაუზა) ძა-
ლები უყვარდა. ნაღობდა. შემოდგომით მწყურ-
ზე. ზამთრობით იხევებზე. მაჩვი მომიყვანა ერთხელ...

რანი. მაჩვი?

მირი. გალიაში გყავდა. სიმინდს ვუყრიდი. ცუდი
სუნი ასლიდა. ვერაფრით მოვაშორე. ჰოდა, ავდე-
ქი ერთხელ, წვაიდე ვერმალაზიაში, ვიყიდე თავივი
საწამლავი, წვაუსვი სიმინდზე და რას ვხედავ: არ-
ჩილი შემოდის. ცოტა ნახვამია. მოდი აქ ქალო. სა-
ხლში მარტო ვართ. ვიცი, ამ დროს აღერსი უნდა.

სხვა რაღაცეებიც უნდა, არ ვიცი, რა წყალში ჩავა-
რდე — მაჩვს რომ სიმინდი დავუყარო და მაჩვი უც-
ვებ მოკვდეს, მიხვდება... მიხვდება და კარგ დღეს არ
დამაყრის. რა მივიდე და მოვეფერო, ხელები საწამ-
ლავითა მაქვს დასვარილი. ძალიან მსუქანი იყო. მერ-
რე დღეს მოვეწმენდი (პაუზა).

რანი. ძალიან გიყვარდა?

მირი. იცი, რა ვაყვაცი იყო... ძალიან. უჩემოდ ვერ
ძლებდა.

რანი. ბედნიერი ქალი ხარ!

მირი. მამა ახლა დიდი კაცი იქნებოდა. ისეთი ნი-
ჭიერი იყო. ეგ და ბიძინა ერთად ნადირობდნენ ხო-
ლმე (ქვებს გაღმოდგამს). ესეც მზადა. ახლა წყალს
მოვაგროვებ და ვიზანებ... (იღებს ტაშტს).

რანი. ამდენი რად გინდოდა.

მირი. მაინც ვაკეთებ. გუშინ მთელი კვამი გადავა-

სხი ლუქმა არ მივაშია. ატამი მინდოდა. ვერც ბაზარში წავიდე. ვაკეთებ და გულს ვაყოლებ...

რამბი. გუშინ... ჩემთან ხომ არ იყო... ვინმე.

მამრი. არა, არავინ... ვიღაც ბიჭი ამოვარა, რალაც გვარი იყიოხა, აქ არ ცხოვრობენ მეთქი, მეთი არავინ. რამბი. ბიჭი არა... დამავიანდა, (კბბს ისწორებს) თუ ვინმე მიკითხა, მალე მოვა თქო...

მამრი. კარგი, კარგი... (უნებურად აიღებს ფანჯარას) ეს აქ რას დაუბეჭდება?

რამბი. უორჯია? დასცხა ალბათ. კბილი ამოულია (მეგობრის ნუნუ).

ნუნუ. ყველაფერი დაქვინდევ, სუფთა იყო, მინც დაქვინდევ...

მამრი (რიაის). კარგი, კარგი... (რიაი გადის)

ნუნუ. კონცერტი არ დაიწყო?

მამრი. რა დაემართა ამ კაცს, რალაც ვერ არის...

ნუნუ. ვიცი, მავს მალამო.

მამრი. არჩილი ამბობდა, ეგ სიბერეში გააფრენსო.

ნუნუ. ამ ბოლო დროს მართლა ურევს. ვერ გაიგებ, რა უნდა. მტკვროი, წყალიო, გოჭოხეთიო.

მამრი. არჩილი ამბობდა, ეგ ისეთი გულის კაცია...

ნუნუ. დროზე ჩამოდგი, ხომ ხედავ. იღვრება. რამდენჯერ ვუთხარი, აქ ნუ დადარი მეთქი, მერე ბუყებით იფეხა აქაურობა. თიფონ რა ენაღვლება, არც ბუჭები აწუხებებს და არც აქლემი. დამით მოღის და დილით მიდის.

მამრი. მაცალე, კარგად აივსოს...

ნუნუ. აივსო, აივსო... ერთ ტონა ხორცს დაბანს ამდენი წყალი (აღმოდგამს ტაშტს). თუ ვინმე იყო კიდეც მოვა. მერე მე ვიცი. მოდი, იბანავე.

მამრი (წყალში თითს ჩაყოფს). იცავა...

ნუნუ. აბა რით გავტროთო...

მამრი. ძალიან ცვიანა...

ნუნუ. აგერ დადე და გათბება, ფანჯარასთან. როგორ გადამწვარა, ადამიანი მაგან ახლა მაწონი თუ არ წახსვა. მითილი დამე არ დააძინებს.

მამრი. განმრთელია, რა აახოა ეს ქართი. ძვრები შიგნით და გამოსვლა არ ახსენობია.

ნუნუ. გაყიდის, ფოთის აიღებს. მერე ქათმებს იყიდის. მერე რიაის სასახლის აუშენებს. შიგ ბროლის კვირცხს რაღვებს. მაგას აწი რისი თავი იქნება.

მამრი. ერთიც ვნახოთ და ჰქონდეს. მერე სად გარბიხარ...

ნუნუ. ლოგინში. თანაც უცოლოა. შემონახული აქვს ინერგია.

მამრი. მოდი, წყალი გადავასხათ. ცოტა გავრიოდება.

ნუნუ. მოიტა, მოიტა...

მამრი. არ გავვიბრავლეს. ცოდვაა.

ნუნუ. ამდენი არ უნდა, ნახევარი ეყოფა.

მამრი. ეწყინება და არ ამოვა.

ნუნუ. როგორ გადამწვარა. ცოტას გავაგრილებო... (გამოდის რიაი, სარკესთან თმას გადაივარცხნის და გადის).

ნუნუ. სად მივითქვა (შტორი აყოლებს თვალს). მართლა ვინმე იყო?

მამრი. მგონი იყო.

ნუნუ. არ მოსვენებს მეთქი უმაგისოდ — ხომ გეუბნებოდი, ნახე რა ტანი აქვს. ეგ ისე არ გაჩერდება.

მამრი. წავიდე... უორჯი წავიდე...

ნუნუ. რაღო მაინც ჩართე (მერი რაღო ჩართავს). მეც ვნახე ერთხელ.

მამრი. ძალიან ცვიანა (რადიოდან ისმენს მამრის ქტაკლის ჩანაწერის ხმა). არჩილი მეტყოდა, ეს გადაცემა შენთვის გავაკეთო.

ნუნუ. აგერ, ბალის კიდეში იდგა. ეგ იყო. ნამდვილად ბალის კიდეში იდგა. საფაღე ეყუთა. ვიცი, რატომაც ეყუთა საფაღე. თანაც შავი.

მამრი (გამოერკვევა). ეგეთი საფაღე რომ არა აქვს?

ნუნუ. შენ რა იცი. ალბათ აქვს. ნამდვილად ეგ იყო. ბალის კიდეში იდგა. მაქანანს უცდიდა.

მამრი (ისევ ბურანში). სახლში იყავი და მოუსმინეო.

ნუნუ. მინც ვერ მოითმინა. იცის: აქ თუ ვინმეს მოიყვანს, არ ვაპატიებთ. ახლა ქუჩაში დადგა. საყულოც აწუული ჰქონდა. ქარი არ იყო. რატომ ჰქონდა საყულოც აწუული. ჩვენი ეჩრადება თორემ. ეგ იყო. ნამდვილად ბალის კიდეში იდგა.

მამრი (გამოერკვევა). დღეს ალბათ დაიგვიანებს. რევიზია მუავს. მოსკოვიდან ახალგაზრდაა. აბა რა ქნას.

ნუნუ. ახალგაზრდა ბევრია. არც შენ ხარ ბებერი... არც მე...

მამრი. საფაღეში ხომ არ ჩაიტანს. გაიხაროს. (პაუზა)

ნუნუ. ჩაუ. გამორთე. ვერ გაიგე?

მამრი. რა იყო... არავინ შემოსულა.

ნუნუ. ტელეფონი. რეყავდა.

მამრი (ყურბილს ასწორებს). კარგად დევის (იღებს ყურბილს), მუშაობს, მართლა მოგვსმა? (პაუზა).

ნუნუ. ცოტა ცივი წყალი შეისხი. გამოფხოსლდები. (ნუნუ ინსტიქტურად მიდის ონკანთან, მოუშვებ წყალს. დაფიქრდება. პირსახოცს აიღებს).

მამრი. ეს გამა მთელია. დაბადების დღეზე მაჩუქა. გიფდება ჩემზე. ლენინგრადში მიდიოდა. გამიხარდა. ჩემი დაბადების დღე გაახსენდა. რაც ფული მქონდა დაგროვილი, სულ მაგას მივიცე. კაპიე არ დამიტოვებია. იქიდანაც „უფუაჩემო“ ჩამომიტანა. უყუვარვარ. უჩემოდ ვერ მღებს. (პაუზა).

ნუნუ. აქ შეიძლება ფარდა ჩამოვიკიდოთ. მე მაქვს სქელი ნაქერი. ჩამოვიკიდოთ. სიცხეც არ შეგვაწუხებს. პირდაპირ თავში მირტყამს. შენ ეს მაგადა გაასუფთავე.

მამრი ფანჯარას ყოველთვის ღიად ტოვებდა. ჰაერი არ მყოფნისო. მე კი ვცივდებოდი. მინც არ ვფურავდი ფანჯარას.

ნუნუ (შემოაქვს ვარდისფერი ქსოვილი). აი ნახე. კარგი ფერია. გავქრათ, გამოვქრათ. ნახე, რა სქელია. ბუჭებიც ვერ შემოფრინდებიან (ქსოვილს მაგიდაზე გაშლის) აქამდე როგორ ვერ მოვიფიქრე. მაკრატელი გვიანდა. არ მოგწონს?

მამრი (ნაძალადეოდ უჩნეის თავს). ჩამოვიკიდოთ. ბუჭებიც არ შემოფრინდებიან. ჩამოვიკიდოთ... (ნუნუ გადის და შემოაქვს მაკრატელი) არ გეზარება? (ნუნუ შეჩერდება და მაკრატელ შეჩედავს) ჩამოვიკიდოთ. ჩამოვიკიდოთ. მომეცი აქ.

ნუნუ. ასე არ გამოვა. დავფინიოთ. ასე. გაასწორე. აქ უნდა გადავქრათ, მგონი ეყოფა... (ნაქვს ფანჯარა)

რას აზოიებენ) კარგია. ახლა აქედან ჩავკრათ (პაუზა).
მამრი (ჩაქვდება იატაკზე). მოდი, შორეი დავპატი-
ოყო.

წუწუ. შორეის რად უნდა დაპატიეება.
მამრი. ნამცხვარი ვაკამათო.
წუწუ. თვითონ ამოვა. მაგას ფეხებზე კომპასი აქვს.
აღუკი. დამიკირე. მაგრად მოკიდე, მაგრად.

მამრი. ცოტა კონიაკი დავალევინოთ.
წუწუ. არ დალევს. შორეის ლული უყვარს.
მამრი. ლული სად ვიშოვოთ. კონიაკი და წამცხვარი.
დავართო და ვიცინოთ. კარგი სიმთვრალე აქვს.

წუწუ. მერე რამე რომ...
მამრი. ბევრი ანეგლოტი იცის...
წუწუ. რამე რომ მოუნდეს. სად მიღიხარ.
მამრი. მაგრად დავართოთ.

წუწუ. აქ ჩაჭერი.
მამრი. ჩვენზე არაფერს იფიქრებს. ჩვენ ჩამოწე-
რილები ვართ (მეკრე პაუზა). გაიგე? ერთი მოფერე-
ბის გულოსთვის ხავს ცისტერნას დალევს. არ ჩილი
რომ მისმენდეს...

წუწუ. რა დროს არჩილია.
მამრი. რას ამბობ, გოგო (პაუზა).

წუწუ. სიგარეტზე დანანა. (იატაკზე ჩაქვდება) რა-
ტომ უნდა მახსოვდეს. თვითონ გემოზე იცხოვრა.
ქალები არ დაუკლია და ქამა-სმა.
მამრი. ბიძინაზე ამბობ?

წუწუ. ორჯერ წავედი. დავბრუნდი. წავედი. დავ-
ბრუნდი. ბავშვი შემეცოდა.

მამრი. შენ ძალიან უყვარდი?
წუწუ. ვის ვუყვარდი?

მამრი. ბიძინა!
წუწუ. ვის ვუყვარდი?

მამრი. შენს ქმარს!

წუწუ. ჩემს ქმარს ქამა-სმა უყვარდა. რომ დათ-
ვრებოდა, მაშინ ვახსენებოდი. მაშინ უნდოდა. შენ
რა იცი. ორჯერ წავედი. ბავშვი შემეცოდა. ის კი და-
ლიდა და გრიადებდა. ქეიფს არ იკლებდა. ქალებს
არ იკლებდა. ფულს შოულობდა და ხარჭავდა.

მამრი. კი, ბევრ ფულს შოულობდა.
წუწუ. მე რაც მაგისგან გადავიტანე... ბავშვი რომ
გაჩნდა, მერე სულ აიწყვიტა. მაშინ მორიგჯერ წავე-
დი. შენი ფეხით დაბრუნდებოდი, ასე შემომიძვალა.
რა მექნა, სახლში მამარჩემი არ მახსენებდა.

მამრი. მამაშენს რა უნდოდა.
წუწუ. მე შენ ვერ გარჩინო. შენ პატრონი გაყავს
და იმან გარჩინოსო. დავბრუნდი ჩემი ფეხით (პაუზა).

მამრი. მე არ დავბრუნდებოდი.
წუწუ. გოგი პატარა იყო, შემეცოდა.

მამრი. მაინც არ დავბრუნდებოდი.
წუწუ. დაბრუნდებოდი კი არა...

მამრი. არა მეთქი. არჩილს რომ ეგრე ეთქვა... არ-
ჩილს ისე ვუყვარდი, ამას არ მტყუალა... მე არ და-
ვბრუნდებოდი.

წუწუ. მაგან დამპირა ნერვები (ხანგრძლივი პაუზა.
აღე, აღე... (ერთმანეთს ეხმარებიან წამოდგომაში)
საცდლებსაც აქ გამოფენს, ქუჩუკიან ფოფუბსაც აქ
დააწუბოს. სიგარეტსაც აქ აბოლებს... (ფრთხილად
შემოდის ქორეკი. მიხაკები უჭირავს. შუა ოთახში გა-
ჩერდება).

წუწუ. მაგან დამპირა ნერვები (ხანგრძლივი პაუზა.
აღე, აღე... (ერთმანეთს ეხმარებიან წამოდგომაში)
საცდლებსაც აქ გამოფენს, ქუჩუკიან ფოფუბსაც აქ
დააწუბოს. სიგარეტსაც აქ აბოლებს... (ფრთხილად
შემოდის ქორეკი. მიხაკები უჭირავს. შუა ოთახში გა-
ჩერდება).

წუწუ. მაგან დამპირა ნერვები (ხანგრძლივი პაუზა.
აღე, აღე... (ერთმანეთს ეხმარებიან წამოდგომაში)
საცდლებსაც აქ გამოფენს, ქუჩუკიან ფოფუბსაც აქ
დააწუბოს. სიგარეტსაც აქ აბოლებს... (ფრთხილად
შემოდის ქორეკი. მიხაკები უჭირავს. შუა ოთახში გა-
ჩერდება).

წუწუ. მაგან დამპირა ნერვები (ხანგრძლივი პაუზა.
აღე, აღე... (ერთმანეთს ეხმარებიან წამოდგომაში)
საცდლებსაც აქ გამოფენს, ქუჩუკიან ფოფუბსაც აქ
დააწუბოს. სიგარეტსაც აქ აბოლებს... (ფრთხილად
შემოდის ქორეკი. მიხაკები უჭირავს. შუა ოთახში გა-
ჩერდება).

წუწუ. მაგან დამპირა ნერვები (ხანგრძლივი პაუზა.
აღე, აღე... (ერთმანეთს ეხმარებიან წამოდგომაში)
საცდლებსაც აქ გამოფენს, ქუჩუკიან ფოფუბსაც აქ
დააწუბოს. სიგარეტსაც აქ აბოლებს... (ფრთხილად
შემოდის ქორეკი. მიხაკები უჭირავს. შუა ოთახში გა-
ჩერდება).

მამრი. ეს წითელი მიხაკია — სამეფო ყვავილი.
წუწუ. რაზე შეწუხდი შორე! (მერის) მიდი, ვაჟა
გამოიტანე. რად გინდოდა?

მამრი. სასაფლაოდან მოვიპარე (მერის) მიდი, ვაჟა
შეჩერდება). ბოლოები ცოტა წვაპკები (წუწუ უკან
იხევს) სუნე მაინც შერჩა... ხომ არ დაუნოსავო? (ჭერ
წუწუს სუნე მიღის, შერე მერისკენ. ორივე უკან იხევს),
მინდა გითხრაო, რომ ხვალ მთვარე ამოვა. მასატიეთ,
ქილი ამოვივრე. ცოტა უბები მტკიცა. ეს წითელი მი-
ხაკია, მიხაკები სასაფლაოზე მაიჭკო.

წუწუ. რაია წავადა (ზიზღით). აი, აქ დაუარე! (რა-
იას კარებზე უთითებს).

მამრი. (იციხის). ვაი, ვაი... ნერვი ამომიღეს. და-
რიშინავი წავალავე.

მამრი. მთვრალია! (აკვირდება) არა. გოგია.
მამრი (მერის). კომპოტი მაგრად მოხუფე, წლის-
თავზე გამოადგებათ. ბავშვებს ცალკე დასვამენ, შენ-
ს კი იტყვიან: მერის უყვარდა ბავშვები. შეილი-
შვილებს ცხვირსახოცები ბლომად უყიდე. სახლში
თოკები დამალე.

მამრი. მართლა გაგიყვდა!

მამრი. ფანჯრებიც მაგრად ჩაქეტე, რა იცი, მწუ-
ხარების წუთებში იქნებ...

მამრი. ბებია თუ გახსოვს? მე მახსოვს. კამფეტებს
მაძლევდა. ბრმა იყო და საპირფარეოშოკენ მიმყავდა.
სამაგიეროდ კამფეტებს მაძლევდა.

წუწუ. დაქვეი თუ კაც ხარ, რას გვაქანავებ?

მამრი. ფრთხილად, სამოთხის საზღვარი არ და-
რღვიოთ. თორემ ჩიტი ამბავს მომიტანს. (მიხაკების
ყნოსვით გაღის).

(პაუზა)

წუწუ. ესეც გაგიყვდა (ქორეკა ჩუმად შემოიხედავს).
მამრი. მასატიეთ, ქული დამარჩა.

წუწუ. ქული და ჩანდაბა შენ. თუ რამე გინდა, აგ-
ერ ვართ. შემოიდი და ვნახოთ, ნუ გევიზინა, შემოდი.
მამრი. მეშინია. ჭერ პატარა ვარ. გავირღებდი და
ამოვალ. მაღე ამოვალ გოგოებო. თქვე... თქვე... თქვე...
(კარებს მოიხურავს).

წუწუ. დიდი ხანია კამფეტე არ უჭამია. მერი, მო-
მაცოდე ეს ტატი.

მამრი. გადავასხამ, ჰო, გადავასხამ. მოკიდე ხელი...
(მიაქვს ფანჯარასთან) ახლა კი გავაფრენ, შეხედ!

წუწუ. (ფანჯარასთან სკამს შავდგამს). ვიცოდი, ყვე-
ლაფერი ვიცოდი.

მამრი. ნეტა რა მოხდება.
წუწუ. არაფერიც არ მოხდება.

მამრი. როგორ? ერთად მიღან.
წუწუ. დამიჭერე.

მამრი. მოხდა და ეგ არი.
წუწუ. არა მეთქი (იციხის). მაგას რისი თავი აქვს.

მამრი. აბა, რატომ მოწყავს?
წუწუ. შორეი ცოტაც ყვავილოვის უსტვენდა.

(პაუზა)

მამრი. ჩვენ რა ვქნათ?
წუწუ. ჩვენ რა უნდა ვქნათ. სამი ცოლი კი არ უნდა.

მამრი. მაგას არ ვამბობ.
წუწუ. აბა რას ამბობ.

მამრი. არ ვიცი, რას ვამბობ, არ ვიცი! (ყვირის) არ
ვიცი...

(შემოდის რაია)

რანი (მერის). რა მოვივლი... რას შევბით (მერი თავზე იტაცებს ხელს).

მერი. ვაი, დედა! მომკლავს ეს წნევა. ვაი, დედა! ორასზე მეტი მქვება. უცებ დანართვა, აი, აგერ. თავი დავწვი და უცებ დამარტყა.

ნუნუ (თავისთვის). როგორ მიაქანებს. კაცი მაინც ვიყო, მოვივლილი.

რანი. (მერის). დაჯექი!

მერი. ვაი, დედა! ახლა აგერ მტყა. თუ არ წამოვწვი, გამოათვებს. ვაი...

რანი. წამოდი, დაგაწვენ.

მერი. არა, არა... აქ დავჯდები.. მარტო მეშინია.

რანი. ეს რა არის (ფარდის ნაჭერს დახედავს).

ნუნუ (მერის). ადექი ახლა და წყალი მოიზარაგე, დასაბანი ხარ, ადექი! (რაიას) რა არის და ფორთოხა-ლი! ფორთოხა, ვერ ხედავ?

მერი. ვაი, დედა... ახლა აგერ მტყა... (ფარდის ნაჭერზე წამოწვება. რაია ვადას).

ნუნუ. რა გვირს, ქალიო!

მერი. ეკვდები, ნუნუ... ახლა ცოტა მომეშვა. დაბანილი მაინც ვიყო. დავწვები და მოვკვდები. ვაი, დედა! ცოტა აქვთ მოსწიე.. (დაბალ სკამზე ჩამოღებს თავს) გმადლობ.

ნუნუ. ვიცი, რაც მოგარჩენს. სიკვდილი მომინდომა. (რაიას წნევის გასაზომი აპარატი შემოაქვს და წნევის უზომავს).

რანი. ახლავე. ნუ გეშინია.

მერი. დმერთო, შენი სახელის ქირიმე...

რანი. ცოტა აწეული გაქვს. ნოშა დალოე. ესეც დააყოლე... (წამოღს აწვდას) ნუ გეშინია, ნერვების ბრალი...

ნუნუ. ადექი, ადექი! გაიარე, გამოიარე. აგერ, წამალი! (იტაცის საწმენდ გოხს მიარჩებს).

მერი. ნუ ხარ, გოგო, მგელი (წამოღვება). ვაი, დედა!.. (რაიას) შენ ასე მალე როგორ მოხვედი?

რანი. წასულა. დავრტყე (პაუზა). დღეს სხვაგან წასულან. ესეც დასარტყები მაქვს. ნუ გეშინია, ეგ არაფერი. ცოტა აწეული გაქვს. ახლავე გაგივლის (ტელეფონის შედის).

ნუნუ. ამან რომ უყვალფერი იცის! შენ რა, მართლა კვდები?!

მერი. ნუ მეუბნები მაგას... რეშინია. ენამ არ გიყვივლოს!

ნუნუ. ამას რა ვუყოთ! (ქოვილს შუაზე გადაჭრის) ვერ დავაზომებ. ამოკერავა უნდა.

მერი. ვაი, დედა!

ნუნუ. მუშაობს შენი მანქანა?

მერი. კი, მუშაობს. მაცალე ცოტა ხანს.

ნუნუ (ხელს ჩაიჭნებს). უცადე ამის სიკვდილს (ვედროს აიღებს და ტელეფონს კარებთან მიღის) აქაც გრაფიკით ხომ არ შევად! ჩაიკეტება, დაჯდება, გაზეთს კითხულობს. ვერ გავიგე: ტელეფონია თუ სამკითხველო დარბაზი?!

მერი. რაღაც ხასიათზე ვერ არის, ფრთხილად იყავი!

ნუნუ. ეგლა მაკლია! დაჯდება და გაზეთს კითხულობს.

მერი. ვაი, დედა! კიდევ არ დარტყეს?

ნუნუ. ხაზი არ მუშაობს. აქამდე გოგი აუცილებლად დამირტყავდა. არაფერი არ მუშაობს. დაიქცა

და დაინგრა ასეთი ცხოვრება. რას შევბა, ვერ გვივიგე?!



მერი. ახლა კარგ ატამს შევკამილი.

ნუნუ. ამ, რა უნდა უყო...

მერი. მოითმინე, გოგო... მოითმინე.

ნუნუ. ქუჩაში ხომ არ გადავფერი (გამოდის რაია და თავისი ოთახისკენ მიდის). როგორც იქნა! (ვადის. მერი რადიოს ჩართავს. ნუნუ რაიას კარებამდე იტაცებს ასუფთავებს).

მერი (პაუზის შემდეგ). მატყლა ვახსოვს?

ნუნუ. ბერძენი?

მერი. თმები რომ დაააუტე. ლამაზი იყო ის უბედური.

ნუნუ. საბერძნეთში დაბრუნდა.

მერი. აქ რა გაჩერება (ფარდასთან ჩამოჯდება).

ნუნუ. კინაღამ ჩემი სულელა ქმარიც გაიქცა თან.

მერი. რა ფეხები ჰქონდა!

ნუნუ. გააგეფა კაცი.

მერი. ან რა თქოვები, ან რა თმები!

ნუნუ. მეგ თვითონ ვეზოდიშებოდა; მიყვარხარო, შევცდიო. შავ კახას გულისთვის ოჯახს ნუ დაანგრევო. ვიფიქრე, ტყუაში ჩავარდა-მეთქი. საბერძნეთში მიღისო, სიკვდილიაო, თავი დავანებეო. ის კაბა ვისია?..

მერი (თავისთვის, ნაღვლიანად). ისე მოკვდა, ჩემს ვარდა ქალი არ უნახავს...

ნუნუ. ის კაბა ვისია მეთქი?

მერი. ვერ ვხედავ, რომელი კაბა?

ნუნუ. ხომ არ დაბრმავდი? ეგერ, ფანჯარასთან.

მერი. არ ვიცი. ნაგის არ იქნება, ალბათ.

ნუნუ. არა, გენაცვალე. შეხვალ და გაიგებ! მე თქვენი მსახური არა ვარ. შეხვალ და გაიგებ! მერე შე ვიცი (პაუზა. მერე რაიას ოთახის კარებზე აუტყარაღებს).

მერი. იქნებ... მარტო ერთი ჰყავს.

მერი. ამა რამდენი უნდა ჰყავდეს.

მერი. ერთი ეპატობა, ახლაგაჭრდა.

ნუნუ. ბოზობა არავის ეპატობს! სადაც უნდა იქ წავიდეს. მე აქ შევიღიშევილი მეჭრებდა. თუ ვინმე უნდა, ჩანდაბაში წავიდეს. შეხვალ და კარგად დაათვალიერებ! დლოინებს დახედე!

მერი. მართლა ვინმე რომ იყოს, რა მეშველებს?!

ნუნუ. შენ არავის უნდისარ. მერე მე ვიცი!

მერი. ჩჩუ, მოდის.. (შემოდის რაია. ტელეფონის ზარი. ნუნუ და მერი ტელეფონისკენ გარბიან. ნუნუ დასწრებს და ყურმილს იღებს).

ნუნუ. დიახ, დიახ, გისმენო. ალო, გისმენო, გისმენო.

მერი. ჩემები იქნებიან. დალო დარტყავა.

ნუნუ. არ ისმის. ალო, გისმენო. ვინ ოხერია, ხმას არ იღებს? ალოო (დაღებს ყურმილს). ხმას არ იღებს (ორთხილად გადახედავს რაიას).

მერი. კაცი იყო?

ნუნუ. ვიცი, ვინც იქნებოდა (ნივე ტელეფონის ზარი). ვიცი.

რანი (ნელა უახლოვდება მაკიდას და ნელა იღებს ყურმილს). ალო, ჰო, მე ვარ. კარგად. შენ როგორ ხარ? გეშინ არა. ხომ გითხარი, ხამ საათზე მეთქი. არა უშავს. მაგას გამოვლი, ჰო. კი, კი კვიანად იყავი. მოვალედე. კარგი, კარგი. ვუთხარი უკვე ამა შენ

ცი. ალო, ჭკვიანად. კარგი, კარგი... (დებს ყურმილს. პაუზა).

წინ. აქაც არ გასვენებენ.

რანი (მერის). ხომ უკეთა ხარ?

წინ. (ხუტგმეჭკვიით). ყველაფერს იკადრებს ეს ხალხი.

რანი. მე შეუბნები?

წინ. გამგონი გაიგებს.

რანი. ვაი, შე საცოდავო!

წინ. ახლა შენი საყვარლები მაკლდა. ამ რადიომ ხომ მომკლა, კიდევ ტელეფონით უნდა მომიღონ ბოლო! ხმასაც არ იღებენ: მე ასე არ შემიძლია. ან უთხარი თავი დაანებონ აქ დარეკვას...

რანი. ეგ შენი საქმე არ არის.

წინ. მე აქ ვიპოვობ, ოჯახი მყავს. არავის მივცემ უფლებას...

მერი. კარგ ატამს შეეკამდი.

რანი (ნუნუს). შენს თავს მოუარე, მე თავი დამანებე!

წინ. არავის მივცემ უფლებას!

რანი. მე თავი დამანებე!

მერი. მოდი ბაზარში წვაალ, კარგი ატამი იქნება. ატამსაც ვუყიდი და მწვინილსაც.

რანი. გაიგე, მე თავი დამანებე!

წინ. აი, შენ თვითონ ჩაახსი (ვედროს დაუდგანს წინ). მე თქვენე მისამახსურე არა ვარ. თქვენ საყვარლებმა გარეკონ და მე იატაკს გაეპირალებთ.

რანი. გაჩუმდი, მეთქი! (მეაჩრევს).

წინ. მცემს. ეს მაკლდა. მცემს! (ცდილობს უკბინოს). ხომ ხედავთ, მცემს ეს გათახსირებულნი? ჩემი მოკვლა უნდა, მიშველით, ჩემი მოკვლა უნდა!

რანი. გაიწი, თავი დამანებე...

წინ. არა, არ დაგანებებ.

მერი. რას შევბით, ხალხო (რუნუ რაიას ჭურჭელს დაეჩებება)?

წინ. გაგასანებებ აქედან, წე გათახსირებულნი!

რანი. მომშორდი, თორემ მოკლავ! (მერი ევაჯგურება ნუნუს, ნუნუ რაიას ხელს არ უშვებს).

წინ. ვერ მომკლავ. შენზე ლამაზი ვარ, შენზე ახალგაზრდა ვარ! ყველაზე ლამაზი ვარ, ყველაზე ახალგაზრდა ვარ! ყველაზე ლამაზი ვარ! ვერ მომკლავ. მერი. გაჩერდი, გოგო! რას შევბი, გოგო? რა დავგემართა, გოგო?

წინ. არა, არა... არა...

მერი. კარგი, გოგო დაწუნარდი, გოგო...

წინ. არა... არა... არა... არა... არა... არა... არა...

რანი. თავი დამანებე!

მერი. გაუშვი ხელი, გაუშვი მეთქი.

წინ. ჩემი მოკვლა უნდა.

რანი. განიშვი ხელი (დაბნეული მერი ტაშტიდან წყალს ამოიღებს და ნუნუსს სახეში შეასხამს).

მერი. გამოფხიზლიდი, რა მოგვიდა! ჰუკვს და ჰუკვდეს მერე, შენ რა გაგიფხბს! თუფუბმა რა დავიშავეს... შენ ნუ გეშინია, არავინ მოკლავს.

რანი. არანორმალური! (გადის).

წინ. (ქვითინებს). რა უნდა ჩემგან. იატაკს მე ვუწმენდი, რა ჩემი საქმეა. ნავაგი მე გამაქვს. მაგას ძინავს და ნავაგი მე გამაქვს.

დინამორის ხმა. ხვალ, დასავლეთ საქართველოში მოსალოდნელია...

წინ. გამორთი, არ გისმობ?

დინამორის ხმა. უნალებოდ, ტემპერატურა ბარში ღამით თვარამეტი-ოცდასამი, დღისით...

მერი. (რადიოს გამორთავს). ამინდის ცვლილებები რიგებს?

წინ. ამინდი და მეორედ მოსვლა მაგათ. მაინც რა უნდა ჩემგან. რა დავუშავე, რას მერჩის?!

მერი. წვიმა იქნება მეთქი.

წინ. წვიმა და ჭანდაბა იქნება, როცა დავიხრჩობით. იქნება!

მერი. იქაც წვიმა იქნება.

წინ. მე აქ დამახრჩვეს. ასეა, გლეხი რომ სახლში შემოგვია! არ მინდოდა; მიუყარსო, უშიშოსოდ ვერ ვიცხოვრებო.

მერი. უყვარდა, ქალო!

წინ. გააბრეყვა! ჩემი ბრალია: ეგრე გავზარდი. გაავალო. თავს იკლავდა იმ გლეხის გულსთვის. მაგის ბრალია, მაგის ბრალია, აქ რონი...

მერი. კარგი, გოგო, გადაყოლილია შენზე (ჭურჭლის ნამტვრევებს კრებს) დაანებ თავი. აქ არავინ მოყავს, ეს ფაქტია. რად გინდა, ნერვებს რომ იშლი?

(პაუზა)

წინ. გაჩუმდი! ხომ არავინ რეკავს?.. (სანგრძლივი პაუზა).

მერი (დაიწევს წინ და უკან უაზროდ სიარულს). არ ჩავალ, რომ დამიჩოქონ, არ ჩავალ. აწი რა მინდა იქ?! არ ჩავალ და იყვენ. რა მინდა მე? მიითათს ყოფნა მინდა; დასვენებით იქაც არ ვისვენებ, ბაზარში იქაც მე დავდევარ. არ ჩავალ! საკმელს მე ვაზნადებ. არ უნდათ ჩემთან ყოფნა? კარგად იყვენ. აქაც მშვენივრად ვარ. არავინ არ მინდა! არ ჩავალ და იყვენ! წინ. ბავშვი მეცოდება, თორემ....

მერი. არ ჩავალ, არაფრით არ ჩავალ! რომ დამიჩოქოს, არ ჩავალ! მკაცრად, შეფერება, არ გეწყინოსო, ძალიან გთხოვო, ეხლა მწეაღიო, ელენეს ენატრებითო, გია უშენოდ ვერ ძღებსო, დათო უშენოდ არ იძინებსო, უშენოდ ყველანი მოწყენილები ვართო. მკაცრად, შეფერება. მაინც არ ჩავალ! ამ ერთხელ არ ჩავალ! ნაზოს, გოგოს, რა ძნელია, იმას ვენაცვალე. არ ჩავალ. ამ ერთხელ არ ჩავალ!

წინ. გავიგო, რომ ცოცხლები არიან, მეტი არაფერი მინდა. დავილალო...

მერი. ბარგიც ჩავალდე, ჩემოდანი კარებთან მიდევს-მეთქი დამირეკავენ. არა, ნაღვილად რაღაც დავემართო! ღმერთო, შენი სახელის ქორიძე...

(პაუზა)

არ შემიძლია. ასე გავგუქობდი. (ფანჯარას გამოაღებს). უორუ! უორუ!

წინ. სირცხვილა, რას უყობიხარ? (გვერდით დაუდგება).

მერი. აშლი ჩვენთან, ოქანი გაკვიფულა. ქორძის ხმა. კონიკი გაქვით?

მერი. ოქანი გაკვიფულა. კონიკი არ მოდის.

ქორძის ხმა. მოვდევააარ, მოვდევაააარ...

მერი. ბრარ....

წინ. რა მოგვიდო!

მერი. დამცხა და შემცივდა.

ქორძის ხმა. მოვდევაააარარ...

წინ. შენ ძალიან დავცხა. რად გინდა უორუ?

მერი (რადიოს ჩართავს). დღეს რა რიცხვა?

მომრძი. გაღამებული მძიაკები ვართ. კბილი მავან ამოვიღო. კბილის ექიმი ანუ ქართულად სტომატოლოგი. კაბას იყრავთ?

წაწა. არ ჩართო, თორემ ვაგვიყვებო.
მერი. რას გიშლის ეს რადიო?
წაწა. რას მიშლის და ნერვებს.
მერი. ამინდი მაინც არ გაინტერესებს?
წაწა. აქ ცხოვრება არ შეიძლება.
შორშის ხმბ. მოვლდეარტრ (შემოდის ფორტი სა-მუშაო ხალაში). სალაში ქურღებს!
წაწა. სიგარეტი მომეც!
შორში. „ასტრა“ მოდის?
წაწა. მოდის! (მიიხედავს სიგარეტს არ მომაწვენიეთ ახლა!
(მერი დამტარულ თფშებს სანაგვე ყუთში ჩაყრის).
შორში. თერმომეტრა გვაქვ?
მერი. როცა მოდის, მაშინ არ მოდის. როცა არ მოდის, მაშინ ურნავს.
შორში. იქიდავეთ?
წაწა. შენ ცული რამე არ იფქრო.
შორში. (ტანსაცემზე დაიხედავს). ასე უტერხუ-ლია.

წაწა (ნერის). ფარდა გადასწიე, გოგო.
შორში. დავიღალე მეთქი, არ გესმით.
წაწა. დაქეი! კონიაკი ვანღებდა, ნამცხვარიც.
შორში. რა ხდება აქ? ამას მაინც გავიხდი. რაშია საქმე, გამაგებინეთ? ვიჭრები მაშინ, თუ თქვენ ასე გინახო. ცივი წყალიც წამოვა, წვიმაც წამოვა. მან-ქანასაც გავყდი. დავამთავრებ და გავყდი (თვალებს ხუჭავს). კონიაკი კარვა. თქვენც რომ დაგირეკავენ, ეზოში მარტო მე დავრჩები. მე და ვირთხები. ვირ-თხებმა შეიძლება შეშაშონ. თქვენ რომ ჩამოხვალთ, ჩემი პანწული დამთავრებული იქნება.

წაწა. ნუ გეშინია, მარტო არ დაგტოვებთ.
შორში. წყალი დამალევიწითო.
მერი. ახლავე.
შორში. ყველას ვებეჭებო, წყალი დამალევიწით მეთქი (მერი წყალს აწვდის). დავიქანცე. გამაღობ, ყველას ვებეჭებო, წყალი დამალევიწით მეთქი. (წყალს მოსვამს) კბილი კი თავისას იძინოს...

მერი. შენ და არჩილი ერთად სვამდით.
შორში. მე და არჩილი ღვინოს სვამდით.
წაწა. მიხაკები ხომ არ დაგიქანა, მეგობარო!
შორში. სასაფლაოდან წამოვიღე...

მერი. ძალიან ვუყვარდი. (კოჩის) ვაშლი ხომ არ გაგიბალო?...
შორში. არა, ფეხები დამაბანინე.
წაწა. რა უზრდელო ხარ, ფორტ!

შორში. გამოითლე (თვალებს გაახელს). სშირალ სკამზე შეძინება. ახლაც შეძინა, ვერ დაგინახეთ. წყალ და საღაპოს ამოვალ. წვიმა წამოვა და ამოვაღ.

წაწა. ახლავე კონიაკს მოვტან. რაიას საყვარელიც ამოვა.

შორში. წვიმა წამოვა და ამოვალ, რაიას საყვარელიც ამოვა, ნუნუ საყვარელიც ამოვა, მთვარეც ამოვა... ვაშა! (წამოღვება) ფორტიმ კბილი ამოიძრო, ნუნუ საყვარელი გაიჩინა. რა ქნას პატარა შვლის ნუყარა? (მერის თავზე ხელს უსვამს).

მერი. ნუ ამადლევე, კაცი!
წაწა. ამბობენ, ლამაზი ცაციაო, შემოხვევით, შენც ხომ არ იცნობ.

წაწა (მერის). მისტრე ფანჯარა! ურქუნულე მერი. მართლა იცნობ? (ფანჯარას ზრტუღს)
წაწა (სიგარეტის ბოლი გადაიდება). დახრჩობა, დახრჩობა (გადის).

მერი. დახსვენებლად არ მიიღებარ?
შორში (იცინის). რა კვიანია ხარ, მერი. ბებიას გეფიცები, ძალიან კვიანია ხარ... (პაუზა).

მერი. ნუნუ ეგვიანობს საყვარელი ჰყავსო. რაიას გაგდება უნდა აქედან. მე კი მეცოდება. არის თავისთვის. მარტო. (ვაშლს უთლის) რა დაუშავა? დევნივებს ამარკიოხებს გუშინ, მაგის ძველი ნაცნობები არიან, ეგ კი შუა ოთახში იდგა და ლანძღავდა მაგათ გასაგონად. ვერ გავაჩუმე. (ვაშლს აწვდის) ნახე, რა გემრიელია. ხომ არ გშია? საქმელიც გავაკეთე, მტეც რა საქმე მაქვს.

შორში. გამაღობ.
მერი. არჩილსაც ძალიან უყვარდა ვაშლი. მეც ძალიან უყვარდი. ვითომ ცოცხალი მქვია: ვაცოტებ საღილს და ვიძინებ, დილით ნაგავს ვაყოლებ. არც დამირეკებს. არჩილი ცოცხალი რომ იყოს, წავიდოდით სადმე სოფელში და ვიქნებოდით წუნარად. აიღე, ნუ გერიდება.

შორში. გამაღობ. არჩილი მაგრად სვამდა.
მერი. ხომ გახსოვს... ის თუ გახსოვს...
შორში. გამაღობ. ახლა წავედი. ჩავიცვამ, გავიპარსავ, პირში სოდიან წყალს გამოვივლებ.

მერი. ძალიან გტკიოდა? კიდევ რამდენი დაგრჩა?
შორში. შედილ მარცხნივ, ხუთი მარცხნივ... საქმარი-სია. ოთხი კიდევ წინ. ნუნუსაც გავსწარო (ტაშუს ჩახუდავს). აქ არ დახრჩობო. თოკებიც გადაამალეთ... ჩუმიად, არ დამინახოს!

მერი. სად მიიღებარ?! კონიაკიც გვაქვს.
შორში. ამოვალ, ამოვალ, (გადის. შემოდის ნუნუ).

წაწა. წასულა... რა ამბავია ამდენი ნაკავი!
მერი. ახლავე გადაყვრი.
წაწა. სად უნდა გადაყარო? გამაგიყებს ეს ხალხი. შენ ნორმალური ხარ?

მერი. აბა რა ვუყოთ, ნაკავი?!
წაწა. მევე რა მოხდა, რომ ნაკავია. ჭრე ერთი, თვითონ გადაყაროს, შენ არავინ გეყოხება. საიდან ამდენი ნაკავი, რას ქნის ამდენს?! მარტო როგორ ქნის ამდენს?! თან არც სუქდება! დაეტიე შენს ადგილზე! გამოვა და თვითონ გადაყაროს. (ვეღროთი წყალი გააქვს) წწინად დაარტყა ვითომ (გადის).

მერი (ჩაპყურების ქება). მევე კუთხეში გადაღამას. შემოდის რაია, პაუზა). აბატიც, ხომ იცი, გითა. ფორტი იყო აქ, ძალიან დაღლილია. (რაია სიგარეტს ეწევა) მე რომ გავთხოვდი, მაშინ არავინ ეწეოდა. მერე ვერ ვისწავლე. არჩილმა მომაწვეინა ერთობლი: ნასვამი იყო, კისალამ დამახრჩო. არჩილი რომ გარდაიცვალა, მარტო დავრჩი და მაშინ დავაპირე. ვერ მოვწიე მაინც, მარტო ვიყავი და შემეშინდა.

რანი. მოწვევ?
მერი. არა, არა...



რამის. შენს გარდა ახლა ყველა ეწვევა.
მმრჩ. არ მინდა. ერთხელ შეუადრისას ეტლით მო-
მადგა, მთელი ეზო გარეთ გამოეფინა ზაფხულში.
რამის. აქ ფარად რად უნდა?! (გალიზიანებით). ეგ
ერთხელაც შემომაკვებდა (თეფშებს რტყავს). გიფე-
ბის ადგილი საკეთილშია!

მმრჩ. მომეცი, მე გავამზრალბე.
რამის. არა, ნუ წუხლები.
მმრჩ. საქმე მაინც არაფერი მაქვს (თეფშებს აშშ-
რალბებს). ეტლით მომადგა, მემძახის, ჩამოდიო, ახალი
კაბა ჩაიცვიო. რა ამბავია-მეთქი? არაფერიო, წყაროს
წყალი უნდა დაგაღვლინოო. ჩავიცი და ჩავედი. ვა-
ქენდენ სენებში. მთელი ქალაქი ჩვენ გვიყურებდა.
ისეთი ბედნერი ვიყავი.. მთელი ქალაქი შემომბატა-
რა...

რამის. გუშინაც — ეს აქ არ დაკიდოო, ბუზები ენ-
ვევიანო, გარეთ გაიტანეო, ამის ადგილი აქ არ არი-
სო, სული მეხუტებოო... არ გინდა, მე თვითონ ვი-
ზამ.

მმრჩ. შენ ჯერ სიგარეტი მოსწიე. მთელი სამი წე-
ლი ვიცხოვრეთ ერთად: ძალიან დიდი დროა, მთელი
საუკუნე. მთელი საუკუნე ვიყავი ბედნიერი. მერე არა-
ფერი მახსოვს. ვწვალობდი და ბავშვს ვზრდიდი, მში-
ოდა, ვიღლებოდი, ბავშვსაც შვიდა. მაგრამ მე მთე-
ლი საუკუნე ვიყავი ბედნიერი... იმიტომ, რომ უკვე
წუთს არჩილზე ვფიქრობდი. თითქოს უკველი წუთი
მახსოვს... ყველაზე ბედნიერი ვიყავი (პაუზა).

რამის. შენ ერთხელ მაინც იყავი ბედნიერი!
მმრჩ. ყველაფერი უსიტყვოდ მესმოდა. იმასაც. მე
მერე არ მიცხოვრია, მერე ამ გოგოს გადავეყვი. სხვა
რამზე არც მიფიქრია არჩილის სიყვარულით. არ-
ჩილს როგორ ვულაბებდი!

რამის. ეყოფა.

მმრჩ. ოცდაცამეტი წლისა დაიღუპა რაღაც გადა-
ცემა გაუპარათ რადიოში. თვითონ მივლინებაში იყო.
სპეციალურად მოუწვევს, შურდათ! ნიჭიერი იყო და
ბევრი მტერი ჰყავდა. არ დაინდებს.

რამის (პაუზის შემდეგ). შენ ერთხელ მაინც იყავი
ბედნიერი!

მმრჩ. გეუბნება, სანამ კიდევ დროა გათხოვდი, ნუ-
რავის ნუ უყურებ. ლამაზი ხარ. მერე გვიან იქნება,
სულ მარტო დარჩები, წყლის მიმწოდებელიც არ გე-
ყოლება.

რამის. უორების ხომ არ გავუვი!
მმრჩ. (დაინტე). გაუვი.
რამის. შენ რატომ არ გავუვი?

მმრჩ. არჩილის მეგობარი იყო...

რამის. მე უორების დიდი ხანია ვიცნობ. ძალიან მი-
ყვარს, მეცობება.

მმრჩ. არ იცი რა ქანს. მეც მეცობება. არ იცი
სად წავიდეს, მთელი დღე ასე დღობს. ხან მანქანას
არემონტებს, შვიდი წელია არემონტებს — დაშლის,
აწყობს... შენ, მომიხიანე (საიდუმლოდ) ნუნუმ ბავ-
შვის კაბა დანახა.

რამის. როდის? სად? რომელი კაბა?
მმრჩ. შენთან, შენს ოთახში.

რამის. ჩემს ოთახში რა უნდოდა?

მმრჩ. ფანჯრიდან დანახა, დაინტერესდა, მიზეზს
ძებნს.

რამის (ნერვიულად). რა თქვა, რატომ დაინტერეს-
და?

მმრჩ. ფრთხილად იყავი! აქ თუ ვინმეს მოუხუცა
წინასწარ გამაგებინე.

რამის. ვინ უნდა მოვიყვანო?!

მმრჩ. რა ვიცი, ვინმეს თუ მოიყვან. ეგ ისეთი ქო-
ფაკია, ყველაფერს იკადრებს. წინასწარ გამაგებინე:
ჩავეყავი კარბის და არ შემოვუყვებ, ვანაოზ მეთ-
ქი, ან სხვა რამეს მოვიგონებ. ფრთხილად იყავი! ეგ
ყველაფერს იკადრებს. ძველი... (ჩურჩულით) აბა!
ეგ მარტო მე ვიცი. შენ ნუ გეშინია, ოღონდ ფრთხი-
ლად იყავი.

რამის. გადამრებს ეს ხალხი... (გადის. ქვეა-ქუხილის
ხმა. საღდაც ეღუვა გაოკლანება. მერი პირჯვარს გა-
დაიწერს).

მმრჩ. ღმერთო, შენი სახელას კირიმე ღმერთო, შე-
ნი მუხლები კირიმე, კარგად მიმყოფე ჩემი ბავშვები,
იმათ შეეწიე, იმათ მოუპაროე ხელი, იმათ მიმიხედე...
(შემოდის ნუნუ)

ნუნუ. რა ხდება აქ!

მმრჩ. რა იყო, ანგულოო არ გინახავს?

ნუნუ. ფუი ეშპაკს! უორები მოდის, ყვავილები მო-
აქვს.

მმრჩ. არ მიოხრა, ეს უნდა ჩავიცვაო!

ნუნუ. ეს უნდა ჩავიცვა.

მმრჩ. არავინ დაგინახოს (კაბას ათვალერებს). მა-
შინ რა მოღამო იყო. გოგო, არ გამაგიფო, რა დროს
ამის ჩაცმა! ვის აწონებ თავს?! უორები გადაირევა.
ეს კაბა ახლა გაზარდობისას ჩაგვეცვა, ვინმეს მაინც მო-
აქვებოდი.

ნუნუ. მაშინ ბავშვს ვზრდიდი. ხომ მიხდება?

მმრჩ. (კაბას სულს უბერავს). ფერიც რომ შერჩე-
ნია...

ნუნუ. დალბა კარადაში... (სარკეში იხედება. პაუ-
ზა).

მმრჩ. გაწვიმდა, გოგო. რად გვიანდა ეს ფარდა?

ნუნუ. თუ გინდა მოიზომე...

მმრჩ. წელს ძალიან მოვიმატე... ვერ ჩავეტვი. დი-
ეტასაც ვერ ვიცავ.

ნუნუ. შენ რას ჩაიცვან? ასე ხორ არ იქნები?

მმრჩ. მრცხენია...

ნუნუ. გრცხენია?! ხომ იცი, შენც ქალიშვილი
მყავდა. სულ ამ ხალხოში და წინასწარში ხომ არ
ვიქნები. ასე უფრო მსუბუქად ვგრძნობ თავს. კიდევ
გაუძლებ ცოტა ხანს, გაძვლებ, გაძვლებ.

მმრჩ. როგორ შენახულა...

ნუნუ. ხავერდის ჩაიცვი, ყავისფერი.

მმრჩ. მაგას რა ჩამაცემს!

ნუნუ. ჩქარა, თორემ ამოვა. ძალიან მოგიხდება.

მმრჩ. ის კაცი რას იფიქრებს?!

ნუნუ. თმსაც დავიხვებ, ფრჩხილებსაც კობტად...

მმრჩ. არის ნაფტალინი და ელოდება, როდის მო-
კვდება. თვითონ რა აცია?

ნუნუ. ვერ დაგინახე. ეს სად წავთრა? მე ნამცხვარს
გამოვიტან, კონიკაცა. ფარდა დაგვიკრდება: თუ ძა-
ლიან გაწვიმდა, ბუზები არ მოგვახვებენებ.

მმრჩ. არ ვიცი. შენ მე გამაგიტე (გადის. ნუნუს

ნამცხვარი და კონიაი შემოაქვს. შემოდის ეორგი. იგივე ტანსაცმელი აცია).

მირაში. წაიღო მოდის? კონიაიცი? დაბრძანდით. გამადლოთ. მერი სად არის? რაია სად არის? დასხედით. კონიაი დაღიეთ. კონიას მასუთი ამოჰყავს. ნუნუ. დაქეი, ახლავე მოვლენ.

მირაში (ნუნუს დააკვირდება). ოოო... (კონიას დასხამს, იარლიყს მოსისხვავს) ოოო... (მოსვამს) ოოო... დაბრძანდით მადამ, წვიმაჲ მოვიდა, მეც მოვედი. ნუნუ. ხომ არ დასველდა?

მირაში. არა, ფისი! (კაბაზე მოჰკიდებს ხელს).

ნუნუ. რას შვრება, ადამიანო!

მირაში. ეს შორეუტრა თუ ბაილონის ხავერდი.

ნუნუ. ხელი გაუშვი, მერი არ შემოვიდეს!

მირაში. ანგელოზი ხარ! დღეს წაგიკითხავ, მუხლებს მოვიყრი, ვედროს ჩავკოცნი.

ნუნუ. ნასვამი ხომ არა ხარ? მითხარი.

მირაში. ჩემთვის ყველაფერა შეიძლება. დედა, რა ლამაზი კაბააა... მე ბოდიში — პროლოტარი ვარ. აი, მოვა რევოლუცია და მეც გავმდიდრდები.

ნუნუ. უორე, მომეცი ქიქი!

მირაში. ნახევარ ფასში.

ნუნუ. ნუ ცეცქობ, მომეცი ქიქა.

მირაში. რაია სად არის?

ნუნუ. რაია ტაქსით სერირობს. დღეს მაგრად ვინახუბეთ.

მირაში. რამე ახალი მითხარი.

ნუნუ. თხოვდება.

მირაში. შენც ხომ არ აპირებ?

ნუნუ. მე რა, ნაკლები ვარ?

მირაში. შენზე ბებერი კიდევ ვინმე დაღის ამ ქალაქში?

ნუნუ. კარგი რა უორე, მეწყინება. რაია რომ ტაქსით დაგყავდა, ხომ კარგი იყო. ახლა სხვისი ტაქსით სერირობს. შენ იქეი და მასუთი ულახე.

მირაში. მერისაც ხომ არ უნდა გათხოვება?

ნუნუ. მერის ალექსა აქვს დადებული: არჩილი ვერ ვულაობტებო, ჩემს ქმარს ვერავისოვ გავცვლიო, მკვდარიც ყველა ცოცხლის მიჩვენაო.

მირაში (იცინის). ეგ რომ ახალგაზრდა იყოს, ეგრე არ ირიკრიკებდა.

ნუნუ. ახალგაზრდობაში ბევრე მოხოვნელი ჰყავდა. კოკლი იასონი, ვარლამი, შენა მშაკაცი კაკო, ნაყინს რომ უფასოდ აქმევდა მაგას და მაგის შვილს. მაინც არ შეცდა (ირინიულად). სიყვარულს და პატოსნებას უნახავს. რას იცმევს ამდენ ხანს? უორე! (ჩუმად) სიყვარული აუხსენი, თუ გინდა გაგაუღღს.

მირაში. მე რა გიორგი სააკაძე მნახეთ?! მანქანას რომ ავაწყო, ჩავსვამთ ორივეს და სურამში გავაქენებთ. იქ კარგი პირობებია. ნორმალური კვება, სუფთა მავრი, ფანჯრებზე მავარი ბადებები. ეჰ, მე მაინც წამიყვანდის ვინმე. შედი მაწითი არ გინდა?

ნუნუ. შენ რაიას მოუარე, წითელ-ყვითელი მიხაკებით დაუმშენებ ვევრდები. ვერაფერს გამომაპარებ! ამ სიბერეში რა გინდა: ქალები გაკლდე? მოგკლავს შე საცოდავო. ბებერი ხარ, გაგავ! (ნელა შემოდის მერი).

მირი (ხმადალა). არა... არ შემიძლია...

ნუნუ. რას გავხარ, ქალო, ვერ ჩაიცივი?

მირი. არა, არ შემიძლია. ვერ ჩავეტივ.

ნუნუ. მაშინ მეც გავიხილ.

მირაში. ფრთხილად იყავი ნუნუ, სპილო ვარ! არ გაბედო! (კონიას მოსვამს) საცოდავი თინა გავიქმბულა, გუშინ წაიყვანეს!

მარკინევი

გინჯიშვი

მირი. მართლა გაგიუბელა?

მირაში. გუშინ წაიყვანეს. საცოდავი! გივი მიშველი: გივი მიშველო, გაკიოდა, თავის ჩამობრძობა უნდაღდა თურმე. ვალიოს უნახავს (პაუზა).

მირი რა ბიქი მოუკლეს! ღმერთო, შენი სახელის ქირიმე...

მირაში. ვერ გაუძლო. როგორ უნდა გაეძლო, რისთვის უნდა ეცხოვრა?! საცოდავი, ნახევარი წელი გივის ლოგინში წებოდა. სიკვდილი ჯობია...

ნუნუ. რა სუტოა ქალი იყო... (პაუზა)

მირაში. კარგი, ვეყოფა, თორემ აქ რაღაც... (გულზე ხელს მიიდებს) ნელ-ნელა სკდება. თქვენ არ მიირთმევთ?

მირი. მე ცოტას. ატამი მაინც გვკონდეს (ნუნუს რაღაცას ჩასწრებულებს).

ნუნუ. არ გამავგონო!

მირი. სირცხვილია, მეზობლები ვართ.

ნუნუ. მაშინ მე წავალ. დაქეით და იქიფეთ (ტორკის). დადგება ონკანთან და იხეხავს, იხეხავს, იხეხავს: მე მაგივენს.

მირაში. ვინ იხეხავს... რას იხეხავს...

ნუნუ. კბილებს, იმდენი კბილი აქვს, ერთი საათი უნდება ხეხვას, ჩვენი ქალბატონი. მე იმასთან ვერ დავჯდება.

მირაში (წამოღგება). უნდა შეგარეგოთ! სახლშია?

ნუნუ. არა-მეთქი.

მირაში. მაშინ მე მივიღვარ! ასტრახანში წავალ, თევზს დავიჭერ...

ნუნუ. არა, არ წახვიდე!

მირაში. მივდივარ! სად არის ჩემი ქული?

მირი (თითქოს რაღაც უეჭრიდან გამოერკვება). ექიმებმა არ თქვეს, მართლა იმიტომ გაგიუღდაო?

ნუნუ (ღიინჯს შემოიჭრის). შემოვიდეს!

მირაში (ფარდის ნაქერს აიღებს, ირბად დაიკავებს). გამოუშვი! (უცებ ჩაქრება სინალუ).

მეორე ნაწილი

ეორგი და რაია

მირაში. მოვდიოდი... (მცირე პაუზა) მოვდიოდი...

რაია. სამშაბას სად იყავი?

მირაში. ბათუმში მივფრინავდი და სოხუმში აღმოგჩნდი.

რაია. ბათუმში რა გინდოდა?

მირაში. არაფერი, პატარა ქუჩებია, ძალიან მიყვარს. ბათუმის თვითმფრინავზე ბილეთებს არ იყო. ავდექი და სოხუმში გავფრინდი. ქვეყანას ზემოდან დავხედე. სოხუმში მაიმუნები ვნახე, ყავა დავლიე და უკან გამოვფრინდი.

რაია. რა სასაცილოა!

მირაში. რა არის სასაცილო? .

რაია. არაფერი.. მაიმუნები... მეც მიინდა ასე თავისუფლად ვიფრინო. სიგარტი გაქვს?

მირაში. „ასტრა“ — ვარსკვლავი.

რაია. უფილტროს ვერ ვეწვივ.

მირაში. ფრთებს ამოგიყვანს. ნუნუს შურისგან გუ-

ლი გაუსვდება, მე კი შევძვრები ჩემი მანქანის ქვეშ და ავეყვადები... არა, ვიჟმუფლებ... (ბაძავს ძაღლის ყმუილს).

რანი. რა კარგი ვინმე ხარ, შორე! (იციხის).

(პაუზა)

შორში. რატომ ტიროდი გუშინ, ფანჯარასთან?

რანი (შეშფოთებით). როდის ეტიროდი?! ალბათ მოგვეჩვენა.

შორში. დამით. სიგარეტს ეწყოლი და ტიროდი.

რანი. არა, როგორ მითვალთვალებდი? როდის ეტიროდი?!

შორში. მე დიდი ხანია გითვალთვალებ. რატომ გიკვირს? მეთი რა საქმე მაქვს.

რანი. არა! ალბათ მოგვეჩვენა.

(პაუზა)

შორში. ხანდახან რაღაც ხმა იძიხის ჩემში, გაიცინე, გაიცინეო.

რანი. შორე, შენთან ზოგჯერ... მეშინია...

შორში. ხანდახან კი — გაუქცე, გაუქცეო. არ ვიცი, რომელს დავუჭერო. შენ რომ გიუფრებ, გაქცევა მინდა; შენის რომ ვუფრებ, გაიცინება მინდა; ნუნუს რომ ვუფრებ...

რანი (აწყვეტივნებს). შენ ნაინც ნუ დამცინებ!

შორში. მე ლაპარაკს გადავეჩვიე. ზოგჯერ მტვერს ველაპარაკებ, სულს შევუბერავ და ველაპარაკებ (მცირე პაუზა). მტვერიც ხმამაღლა ველაპარაკება მისმენ?

რანი. გისმენ.

შორში (ხმამაღლა). ხო მართლა მისმენ?

რანი. რა მოხდა?

შორში. გადავეჩვიე. ვიფიქრე არ მისმენს მეთქი. (პაუზა) რომ გითხრა მიყვარხარ მეთქი, ხომ არ გაიცინებ?

რანი. ნუ ხუმრობ შორე. შენ ხომ ნუცა გიყვარს.

შორში. არ შემძლია ბედნიერ აღმანითან ცხოვრება! (პაუზა) ბედნიერი აღმანიები მანეთის ნაცვლად ხუთ მანეთს მამდივდენენ ხოლმე... ჩემთვის, გულში ვიციხილი. ბედნიერება უნდა დახარჯო, ბედნიერება უნდა გასცე. მე კი ცარიელი ვარ. მაიმუნი ვარ! ყოველთვის მეშინოდა ბედნიერი ხალხის. მოსწიე (პაპირისს აწვიდის. მოუკიდებს). როცა მტუქვიან, გაუმარჯოს, მე ორჯერ უფრო ხმამაღლა ვყვირი: გაუმარჯოს! გულში კი ვიციხი. ფილოსოფოსობა მანქანაში ვისწავლე; ბევრს ელაპარაკები — მტებს მოგცემს. ასე მარტივად დავიწყე (პაუზა). მამინ შენთან ამოსვლა მინდოდა, მაგრამ ნუნუსაც არ ეძინა.

რანი. არა, არ გინდა უორე. სასაცილო!

შორში. რა არის სასაცილო?

რანი. არ გეწონის. სასაცილოა. მე არავის ვუპარებია, არასდროს. არც არას საქირო. გვიანია. დაშთავრდა. ახლა ერთადერთი რამე მინდა: სიმშვიდე.

შორში. ვერ გაუძლებ, მარტო ვერ გაუძლებ (პაუზა). ჭერ შენ ახალგაზრდა ხარ!

რანი (ნერვიულად). შენ არ იცი, შორე!

შორში. მე ყველაფერი ვიცი.

რანი. არა...

შორში. ნუცამ ხმა დაუარა, შორის ცოლად მივეყვებიო. მე ჭერ გამეცინა, მერე დავფიქრდი და... შემეცინა. გესმის? ნუნუს ახალი კაბა ჩაიცვა, მე ჭერ

გამეცინა. მერე დავფიქრდი.. (მეორე პაუზა) მამინ შენთან ამოსვლა მინდოდა.

რანი. ნუნუს რატომ გაიქცა.

შორში. კაბაზე დაიხედა... შემიცინდა. გაიფიქრე, რომ არავის დაენახე. მთელი დამე მანქანაში ვიჯექი, არ დამეძინა. მერისაც არ ეძინა, ოთახში დადიოდა, ალბათ ნუნუსაც არ ეძინა — ფანჯარა ღია იყო.

რანი. ეს არ შეიძლება მოხდეს!

შორში. მე მინდა იცოდე, მეთი არაფერი. ჩენთვის ზეიმი დამთარდა, იარაღი დევარე. ახლა მაიმუნი ვარ. აბაშს მომწვდინა და შევკამ, მაღლობასაც არ ვიტყვი იმიტომ, რომ აზრი არა აქვს. კონიაცს დამისხამენ და დავლევ. ნუცას უნდა, რომ ქვეყანამ გაივას, თითქმის ვილაცას უყვარს — მე თავს დავუქენე და დავთანხმებო. ყველაფერზე თანახმა ვარ!

რანი. შენ მარტო ხარ და ამიტომ გეჩვენება.

შორში. ასე გგონია?

რანი. მე მესმის შენი... ბავშვს გეფიცები!

(ყორტი გოკლებით შეხედავს დაიბნევა. ხანგრძლივი პაუზა). მაპატიე. შენ ამას გაიგებ. (შემოდის ნუნუს. აცვია ხალათი და წინსაფარი).

ნუნუს. მაპატიე... (ყორტი კარებისკენ მიდის) რა მოგვიდა? ახლავ დავჭებდი. არ გეწონის, ახლავ დავჭებდი. მაპატიე! კონიაცი დავლიოთ? ახლავ დავჭებდი (ჭდება). შორე! (ყორტი გადის). რა მოუვიდა?! მაპატიე! (პაუზა) ავადმყოფი ვარ და მაპატიე! (შემოდის მერი).

მერი. დარეგს?

ნუნუს. არა. დაჭეი!

მერი. ზარის ხმა რომ იყო?

ნუნუს. არ დაურეგიათ, მოგეჩვენა. დაჭეი, ნამცხვარი ქაბე.

მერი. მატუქებს! ზარის ხმა იყო, ნამდვილად გავიგონე.

ნუნუს. შენც ხომ არ აუშვი...

მერი. დამირეგს და მატუქებს!

ნუნუს. არ დაურეგიათ, გაიგე ქალო!

მერი. დამირეგს. შენ გადდე ყურმილი. ყორტი ხელ წავიდა? ყორტი იცის, ისიც აქ იყო (ჩაიას). საუდ ასე მატუქებს, რამდენი ღღა ასე მატუქებს!

ნუნუს. მე რა უშაში ვარ?! არ დაურეგიათ.

მერი. ზარის ხმა რომ გავიგე, ვინ იყო?

ნუნუს. ალბათ მოგეჩვენა.

მერი. მე არაფერი არ შეჩვენება. დღეს აუცილებლად უნდა დაერევა, აუცილებლად უნდა დაერევა (მეორე პაუზა).

რანი. დარეგს... მე ველაპარაკე...

მერი. მერე, მერი... რატომ არ დამიძახე?! (ნუნუს) აი, ხომ გოხარო, დამირეგვდენენ-მეთქი.

ნუნუს. მე არ ვიცი, მე აქ არ ვიყავი.

მერი. როდის ჩამოვალ? ხომ ვამბობდი, აუცილებლად დამირეგვდენენ მეთქი. ბავშვები როგორ არიან?

რანი. ყველანი კარგად ვართო.

მერი. როდის ჩამოვალ? ვიცილი, რომ დარეგვდენს! როდის ჩამოვალ, რა გითხრეს? ლალო იყო?

რანი. ჰო, ლალო იყო. წვიმისო.

ნუნუს. მე არ გამოვიდა...

რანი. კიდე დავრეკავო, როგორ არისო (მერი თა-
ნდთან გამოერკვა).

მირი (ყრუღ). როგორ მოვეწყუთო?

რანი. კიდე დავრეკავო.

მირი ხომ არ დაგაბარა რამე?

რანი. მერი არაფერი, დავრეკავო. ცუდად ისმოდა
(გაღღს).

მირი. ხომ გითხარი, დამირეკავს-მეთქი! ასე ღო
არ მიმატოვებდნენ (თავისთვის). ალბათ ხაზი იყო
დაწინებულთ. კინაღამ გავვიღო, რა დემარათი-
მეთქი. ალბათ სულ მე მახსენებენ, წვიმაში მოიწყენ-
დნენ. იქ მაინც ვიყო, გავართობდი.

წუწუ. დაღვე?

მირი. ახლა კარგად ვარ, არ მინდა. ახლა არაფე-
რი არ მინდა. კიდე კარგი, დამირეკვს, თორემ მარ-
თლა გავაფუდებო.

წუწუ. მაშინ მე დაღვე (სვამს).

მირი. ცუდად არ გახდე.

წუწუ. ჭანდაბან ჩემი თავი, მაინც ცუდადა ვარ...

(პაუზა. რადიოდან ისმის მუსიკის ხმა).

მირი. წუხელ არჩილი დამეხიზმრა. ამ ბოლო ხა-
ნებში ძალიან ხშირად მესიზმრება.

წუწუ. წავალ წამოწვევები, ცოტას დავიხვენებ...
(დალოლი ნაბიჯებით გადის. მერი ერთხანს უაზროდ
დამორიალობს, ტაშტს აიღებს, ქვაბს გადადგამს, მე-
რე ქვითინი აუვარდება).

მირი (ყვრის). ნუნუ! ნუნუ! (შემორბის ნუნუ).

წუწუ. რა დაგემართა, გოგო!

მირი. დაჭეტი, დავლიოთ! (ჭიქებს შეავსებს) პო,
თქვი რამე!

წუწუ. რა უნდა ვთქვა?! (პაუზა). მაგრად ვიყოთ!
(ჭიქებს უჭახუნებენ. კონიას მოსვამენ). გეუფა ახ-
ლა, ბავშვობას თავი დაანებე. დასახანი ხარ. წყალი
შოკაროვე. ეს აქ ვინ დაუარა. (ტურტლის ნამტერ-
ეებს დახედავს). ბოლოები ამოსაკურია (ფარდის ნა-
ჭერას აიღებს), ისე აღარ ცხება, ბუზებიც აღარ შე-
მოვლენ. რა დაგემართა? წამოდი, წამოდი, ამოკვე-
როთ (მერის მოქანავს). ხარტუნს მაინც არ დაკიდებს
აქ. ვერ გავაგებინე, რომ წყალი იღვრება. იატაკიც
მე უნდა ვუწმინდო. წამოდი! ფანჯარას გადაღებ და
ბუზებიც აღარ შემოვლენ (გაღიან. შემოდის რაია,
დგება ფანჯარასთან, წვიმას ხელებს შეუშვევს. უც-
ნებ შეკრთება, უკან გამოიწვევს, მერე მალულად გა-
დაიხედავს. ცოტა ხნის შემდეგ შემოდის ვორკი).

მირი. მანქანის კარები ღია დამრჩა. ესენი სად
დამაღლნენ?

რანი. შემოდი ჩემთან!

მირი. (ვიოთმ ვიდაცას ექებს). აქ არ არაან. აბა,
აქ ვნახოთ. (ტაშტს გადაბრუნებს) წახლან! (დაჭ-
დება) მიიხარი, როგორ მოხდა!

რანი. რა აზრი აქვს მაინც ვერ დაგვამღ. ოღესმე
მაინც უნდა მეთქვა. ერთხელ შენ მციხებ, ბინას რა-
ტომ ცვლიო.

მირი. (ჭიქებს აიღებს). ეს ჩემი ჭიქაა. გისმენ!

რანი. აქედანაც უნდა წავიდე (პაუზა).

მირი. მანქანას რომ ავაწყობ, ჩავსვამ და წაგე-
ყვან.

რანი. სად წამიყვან?

მირი. არ ვიცი. ჩავსვამთ სამივეს და წაგიყვანთ.
ასტრახანში წავიდეო, ან დღესტანში წავიდეო. სად-

მე წავიდეო! ნუნუ და მერა გავთხოვოთ, ასტრახა-
ნში დავტოვოთ. შენ აქ უნდა დარჩე. გოგო?
რანი. პო... მპატიე, ვორკ.

მირი. ასტრახანში წავალ, თევზს მანქანაში
გავხმობ და წყალში გავუშვებ. შენ ჩემთან
უნდა გეცხოვრა, ბავშვებს მე გავწრიდო. მერე ბავ-
შეები მივატოვებდნენ და ერთად ვიქნებოდით: მე,
შენ და თევზები. შენს გოგოს გაუმარჯოს (სვამს).
ვწვევარ მანქანის ქვეშ და არ ვიცი რატომ. მივლივარ
ასტრახანში და არ ვიცი რატომ.

რანი. მეც დაღვე ცოტას! (ცოროვი ჭიქას შეუქ-
სებს).

მირი. მაშინ მინდოდა ამოვსულიყავი, მაგრამ არ
ვიცოდი, რა მეთქვა.

რანი (კონიას მოსვამს). იქნებ თავი მოვიყლა-მე-
თქი...

მირი. მაინც არაფერი გამოვა. ნუნუ პანაშვილზე
სიგარეტს გააბოლებს და იტყვის: რა ქალი იყო, რო-
გორ მიყვარდაო.

რანი. აქ რომ გადმოვედი, მინდოდა, არავის გა-
ეგო...

მირი. ვიცი...

რანი. ვერსად დავმალე... (პაუზა) როგორ უნ-
და მომეგლა ბავშვი?

მირი. სისულელეა!

რანი. ჩემთან არავინ მოდის. ჩემთან მოსვლის
რცხვენიათ, მე კი ღამით ფანჯარასთან ვდგავარ და
ვტირივარ. არავინ არ ხედავს, რომ ვტირივარ...

მირი. ნუ გეშინია. მე ჭერ ცოცხალი ვარ. თვა-
ლებში მოტვირი მიურია: მინდა მოვიწმინდო და ცრე-
მლი მამდის

რანი. როგორ მინდა თავი მოვიტყუო...

მირი. მე ჭერ ცოცხალი ვარ. ცოცხალი მიიმუნი!
გილიბეც ბლომად დამრჩა. (შემოდინა მერი და ნუ-
ნუ).

წუწუ. ესეც ასე! ციურისაც მოვუვლი, აბა, რა ეგო-
ნა?! (დინახავს ვორკის და რაიას). ბერებში დივიწ-
ეთო ხომ? (რაია წამოდგება) საქათმეში შეპარულა
მელა, ვეღლებს ეტურჩულებოდა ნელა (ფარდას
სკამზე დაიდებს). ესეც ასე!

მირი. კარგი კერძი მაქვს...

მირი. დაწუნარი?

წუწუ. ნუ ხარ მელა... დაასხი (მერის). შენც აქ და-
ჭეტი. მე ვარ უბედური ხასიათის, მაგრამ უნდა მა-
პატიოთ. ჩვენს შვილებს გაუმარჯოს! არ დარეკავენ?
მაინც გაუმარჯოთ!

მირი. ვიცევოთ, მერი.

წუწუ. ჩვენს შვილებს გაუმარჯოს-მეთქი.

მირი. ნუ კაკანებ!

წუწუ (ხამალა). გაუმარჯოს! (ალმაცერად გახე-
დავს რაიას).

რანი. გავიგეთ!

მირი. სიჩუმე იყოს.

წუწუ (რაიას). შენ რას გაიგებ!

მირი. რაია, გაჩუმდი!

წუწუ. იქნებ სადმე დამალული გავს? (დაძაბულ
პაუზა. რაია გარბის თავის ოთახში. შემოაქვს ფო-
ტოსურათი).

რანი. აი, ნახეთ, ჩემი გოგოა. ნახეთ, ნახეთ, რა
ღამაში გოგო მუავს.

ნუნუ (თავისთვის). კაბა... ბავშვის კაბა...
ჟორჟი. რაია, გაჩუმდი!
მერი. ღმერთო, შენი სახელის ქირიმე...
რანია. მეც მუავს შვილი, დიახ, მეც მუავს. აი, რამ-
ხელა! დიახ, ჩემი შვილია, ნახეთ, რა ლამაზი გოგო
მუავს!

ნუნუ. რა ხდება აქ?

რანია. მე გავაჩინე. რატომ გაჩუმდი? ჩემი შვი-
ლია, უღმრთესო ბავშვთა სახლში მუავს. გაივთ? იქ
იზრდება, უჩემოდ.

მერი. ღმერთო, შენი სახელის ქირიმე...

ჟორჟი (წამოდგება მკლავში ხელს ჩაავლებს). წა-
მოდი. არ გინდა!

რანია. დიახ, იმიტომ რომ თქვენი შემეშინდა. მე
სხვა არავინა მუავს: არც დედა, არც მამა, არც და-
ძა. არავინ. შემეშინდა, შემეშინდა, რომ აქედან გა-
მავლებდით, ამიტომ დავმალე. შემეშინდა, რომ ეტ-
ყოფდით... მე ის ძალიან მიუყვარს! თქვენ ისეთი კარ-
გები ხართ, რომ არ გავგავლებთ, არაფერს ეტყვით.
თქვენც ხომ გაუყვართ თქვენი შვილები?!

ჟორჟი. წამოდი!..

რანია. თქვენც ხომ გიხაროდით, თქვენი შვილები
პატარები რომ იყვნენ, თმას რომ უყარცხნიდით... ის
ჩემი შვილია... ჭერ ნურაფერს ეტყვით... ჭერ პატარა-
ა... ცოდვან... (ქვითინებს).

მერი. ღმერთო, შენი სახელის ქირიმე... (პაუზა).

ნუნუ (მერის, დემონსტრირებულად). წამოდი!

მერი. არა, გოგო...

ნუნუ. ვნახოთ, ვნახოთ... (გაღის)

ჟორჟი (მერის). მიდი, დააშვიდე. თავი არ მოი-
კლას.

მერი. არა... ახლავე... ნუ გეშინიათ... (გაღის).

რანია. ისიც მეფიცებოდა, რომ ვუყვარდი, უჩემოდ
ცხოვრება არ შეეძლო. შვილი უნდა გავვიჩინდეს-
მეთქი.

ჟორჟი. ნუ გეშინია... თვალეზში მტვერი ჩამივი-
და...

რანია. მეტი არაფერი არ მინდა-მეთქი, ჩემთვის ვი-
ქნები მეთქი...

ჟორჟი. ამით მე მოვუვლი!

რანია. მეტი ვეცმა. წესლებით! აი, აქ მირტყამდა
(მუცელზე დაიდებს ხელებს). სადაც ჩემი შვილი იყო-
ორივეს მოკლავთ... არ გაბედო. მე ვებეჭებო-
დი. არ გაბედო, ორივეს მოკლავთ. მე ვებეჭე-
ბოდი, შვილი მინდა-მეთქი, ნუ მომიკლავ-მეთქი.
უყვრილზე მეხოხობენ. უნდა ვიკლავ. ის წავიდა და
მერე არაფერს მინახავს. ერთხელ დამხრევა (მცირე
პაუზა). თუ რამეს დააპირებ, გინივლებ და შენს თავს
დავაკურინებო. მე მაშინ ვიციხოვრი, იმიტომ რომ ჩე-
მი შვილი გადარჩა: მეტი არაფერი მინდოდა, არაფე-
რი. (პაუზა).

ჟორჟი. როდის გამაცნობ?

რანია. არა, უორუ.

ჟორჟი. როდის გამაცნობ. ტყუილია, ვერსად და-
იხალბები... ის ბედნიერი უნდა იყოს...

რანია. რა დავაშავე...

ჟორჟი. დაიჭერე, სხვანაირად არ შეიძლება.

რანია. კიდევ ერთხელ გადავცვლი ბინას, იქნებ...
არ ვიცი რა დავაშავე, ჟორჟი! მამაშენი მოკვდა-მეთქი,

დიდი ხნის მკვდარია-მეთქი. ასე ვიტყვი მე უკუა-
ფერს გავუძლებ, ოღონდ ის არ დაიტანჯოს... (მერი
ღმერთო).

მერი. ნუნუ ცუდადაა... თავი ასტკოვდა... (მერი
ღმერთო!) ტირის! (რაიას) ნუ გეშინია (გორკის). სიგარეტი მო-
მავწინე!

ჟორჟი. თვალეზი დახუჭე! შენ არაფერი დაგინ-
ახავს!

რანია. არა, არ მომიკლო.

ჟორჟი. თოკი ხომ არ უნდა?!. სახლში მაქვს: კა-
პრონის. ორივეს გაგიძლებთ თუ რამე დააპირა, აგერ
ვარ.

მერი. არ წახვიდით! უორუ, არსად წახვიდე! ბო-
ლოს და ბოლოს მარტო ნუნუ არ ცხოვრობს ამ სა-
ხლში. ნუნუს ვინ ეციოხება! არსად წახვიდით! (გა-
ღის. პაუზა).

ჟორჟი. მამაშენი ასტრახანშია-თქო, ასე უთხარი.

რანია. არ შემძლია ამდენი ტყუილი!

ჟორჟი. ასტრახანშია-თქო. ციხეში ზის-თქო. შეიძ-
ლება ვერც დაბრუნდეს-თქო. ასე უთხარი...

რანია. ვიცი, რომ გეტყობდი, ვიცი, რომ გინდა ჩე-
მიან იყო. მარტოობა დამაიწყო, ტკივილი შემომიშ-
უბუქო, მაგრამ...

ჟორჟი. იქნებ მეც გეპირდება წვიმა... ტელეფონის
ზარი... (პაუზა. შემოდის მერი).

მერი (გორკის). კარგი კერძა მაქვს. მოგვივებო-
და. ნახე, რა გემრიელია ცოტას ვაღმოგოვებ, რაია,
დაჯექი! მარტო ვერა ვკვამ, გინოს ვერ ვაძან. დაჯექი!
ჟორჟი. მე არაფერი არ მინდა, წყალს დავევ-

მერი. ნახავ. რა გემრიელია. ერთი ლუქმა მაინც
შეჭამე (რაია თავისი ოთახისკენ მიდის). საღ მიდი-
ხარ, გოგო? შენც დაჯექი. რა მოგივიდა, მეწყინება,
დათოს გეფიცები.

რანია. არა. გმადლობ. არ შემძლია.

მერი. დაჯექი, ერთი წუთით.

ჟორჟი. (ქვამს დაყნოსავს). იიფ, კარგი სუნე აქვს!
კომბოსტოა?

მერი. კომბოსტო შენა ხარ. მეწყინება, ახლავე გა-
დავივებ. დაჯექი, უორუ, სამივე დავეტყვით. აქ ჭო-
ბია (რაიას). შენ აგერ დაჯექი.

ჟორჟი. მე ქვაბიდან შევკვამ, ხომ არ გეწყინებათ.
ბავშვობაშიც ლაბიოს ქვაბიდან ვკვამდი, ესე, ჩავ-
ყოფდი თითებს და გემრიელად ამოვუსვამდი.

მერი. აგერ თუ შეშვიც (რაიას თითქმის ძალით და-
სვამს). დაჯექი, ნუ გეშინია. (გორკის). ქვაბიდან ქვამ!

ჟორჟი. დავგრებ თოკსა ბაწარს...

მერი. არა, ეგ ისეთი ქოფაკია... გუშინ სარცები
გაღმომიყარა — ეწოში გაუჩინო. დაავლო ხელი და
გაღმომიყარა: მარტო რომ ვარ, იმიტომ. იატაკზე და-
მეკაბა (თეფშებს გამოცვლის). გადადი.

ჟორჟი. უთხარი, გირცხვენ-თქო.

მერი. მოვა თვითონ. ეგ ისეთი ქოფაკია...

ჟორჟი. აბა, დავკლოცე!

მერი. კარგად ვიყოთ! (რაიას) გადადი რა...

ჟორჟი. მე და რაია დავკლოცე!

რანია. უორუ!

ჟორჟი (მერის). თამადა ხარ, დავკლოცე: გისუ-
რებთო ჩანმრთელობას, ბედნიერებას, გამარჯვლებას...

არ გაგვიკა?



მარი (ჯერ რაიას მიამატრდება, მერე ქორცის). კი მაგრამ...

ქორძი. თუ სვამ, დალიე.

მირი. კი მაგრამ... ასე უცებ? კი მაგრამ...

ქორძი. შენც გამოგინახავ ვინმეს. რამ დაგამუნჯა, დალიე ახლა. გეყენია?

მირი. კი მაგრამ... მე რომ არაფერი ვიცოდი? რა-ია, მართლს ამბობს? (რაია დღმს).

ქორძი. რას მიყურებ? უორუი ვარ, ჰო!

მირი (დაბნეული იცინის). კი მაგრამ... გაგიმარ-ჯოთ... ასე უცებ როგორ? გაგიმარჯოთ. მე რომ არ ვიცოდი?!

ქორძი კარგია! ახლა ჩვენი შვილიც დალოცე.

მირი (პირს დააღებს). რაა?!

რაია (წამოდგება). უორუი!

ქორძი. (მერის). არ გადამულაბო! ჩვენი გოგო დ-ლოცე. შენ, ხომ არ დაბერდი?

მირი (ანგარაშიუტყვებდა). არა...

ქორძი. მანქანას ავაწუბო და ხელსაც მოვაწერო...

მირი (სკამზე დაეშვება). ღმერთო, შენ შეგვიწუა-ლო...

ქორძი. მეჯვარე იქნები. უარს ხომ არ იტყვი...

მირი. ღმერთო, შენ შეგვიწუალო...

ქორძი. ჩავსვამო მანქანაში და წაგყვანთ დადეს-ტანში. ნუნუსაც ჩავსვამთ სადმე საბარგულში. თუ დაიხრჩო, პანაშუიღს მე გადავუხდი. ახლა მიდი და გირტყავენ-ტქო, აქ მოიყვანე... (შემინებელი მერე გადის).

რაია. რად გინდოდა, უორუი? ისენი გიყები არიან.

ქორძი. მე გიყების მომთვინიერებელი ვარ. ნუ გეშინია, ბევრი მინახავს...

რაია. გამასახლებენ... ეტყვიან..

ქორძი. კეთილი გიყებიც ხომ იცი...

რაია. აქედანაც უნდა წავიდე, უორუი! არ შემიძ-ლოა!

(მემოდან მერი და ნუნუ. ნუნუს თვზე თეთრი ხილაბანი წაუტარავს, იატაკის საწმენდი ჭობი უჭი-რავს).

მირი. ნუნუ, არაფერი. კი მაგრამ, მე თქვენ მაგი-ყებთ. მე რომ არ ვიცოდი? (ნუნუს) უორუი გემახდა (ტუთხებში დაადგება).

ქორძი. ნუნუ მოგვილოცე. ახალი კაბა ჩაიცვი, რას გავხარ? დადე ეგ ჭობი, არ გვინდა ეს ჩახობილი, საქმეზე ვილაპარაკოთ. მოდი, ნუ გრცხვენია.

მირი. (თავისთვის) კი მაგრამ. ასე როგორ შეიძ-ლება.

ქორძი. დადე ეგ ჭობი.

ნუნუ. მიხაკები ხომ არ მომართივი?!

ქორძი. ხვალ წვიმა მოვა, ზებ ნაყინს გაქმევ, მაზებ დადესტანში წაგყვან, იქიდან ასტრახანში გადავალოთ, მოგვილოცე...

რაია. მე წავედი.

ქორძი. დაჭეკი აქ!

რაია. არ შემიძლია!

მირი. ტაბი მინც გვექონდეს.

ქორძი. მძლავ არაფერი არ იქნება. (მერის). შენ გეუბნები.

მირი. ბაზარშიც ვერ წავედი, დამირტყავენ-მეთქი.

ქორძი (ნუნუს). მოდი, ნუ გრცხვენია, შვილი და- გვილოცე.

ნუნუ (მერის). რას მიმუნობს?!

ქორძი. შვილი — ჩემი და რაიას შვილი... და მოვიყვანო. დაჭეკი, ნუ გრცხვენია.

ნუნუ. ვინა? აქა? ჩემს შვილიშვილიან?

რაია. მე წავედი, არ შემიძლია!

ქორძი. დაჭეკი აქ!

მირი. ღმერთო, შენ დაგვიფარე. ღმერთო, შენ გვი-ხსენ...

ნუნუ (ჯობს დაადგებს). მე ამას ვერ ავიტან, ცო-ცხალი თავი ვერ ავიტან!

მირი. ორასი გრამიც არ დამიმატა. რამდენი ვებე-წე!

ქორძი. მე ბევრი რამე ვიცი, ნუნუ!

ნუნუ. რა იცი, შე უბედურო?! მაგასაც ვნახავთ!

ბევრი რამე გააბტიეთ.

ქორძი. გაფრთხილებ!

ნუნუ. მაგასაც ნახავთ! თავისით წვაა!

მირი. რა ქვანა? დავიხსოვთ, მარტო ვერა ვკმა.

ქორძი. გაფრთხილებ!

ნუნუ. მაინც რა იცი?

ქორძი. როდის მოაწერეთ თქვენ და ბატონმა ბი-ძინამ ხელი? თუ არ გახსოვს, მე გიტყვი. იცი, რა ჰქვიანი ვარ ნუნუ: ჩემგან შოფერი კი არა, აკადემი-კოსი გამოვიდოდა, წერე-კორი. ყველაფერი მახსოვს.

ნუნუ. მე ამას ვერ ავიტან.

რაია. არ გინდა, უორუი!

ქორძი (ნუნუს). შენ უყარნო შვილი გეყავ!

მირი. ღმერთო, შენ დაგვიფარე!

ნუნუ. ახლა კი გავგოყდებო. ახლა კი თავს ჩამო-ვიხრჩობ...

ქორძი. კაპრონის თოკი მაქვს...

ნუნუ. ამას არ გააბტიებ... ამას რას მეუბნება...

(იატაკის საწმენდი ჭობი აიღებს).

ქორძი. დადე ეგ ჭობი.

ნუნუ. ეს რა მითხრა. ვაიმე, ეს რა მითხრა...

ქორძი. შენ და ბიძინამ ხელი მაშინ მოაწერეთ...

ნუნუ. ამას არ გააბტიებ. ეს რა მითხრა.

ქორძი. დამშვიდდი ძვირფასო. როცა თქვენი ქა-ლიშვილი ოთხი წლის ბრძანდებოდა. ის ძალიანი სა-დაღაც დამეჯარა, აი, ამ კარებს, მთელი საღამო რომ ამტრევედი. რატომ ივიწყებ წარსულს, ქალბატონო?

ნუნუ. ჩემი მოკვლა უნდა. ამასაც ჩემი მოკვლა უნდა.

ქორძი. ხოლო როცა ბატონი ბიძინა სამსახურიდან დაბრუნდა... პირველად მაშინ დავლიე თქვენი სად-დეგრძლო. აი, პატარა ჭიჭიბი რომ იყო მოღალაში, ესე-თი ლამაზი და ოთხკუთხედი.

რაია. უორუი, თავი დაანებე... მე წავედი...

ნუნუ. ჩემი მოკვლა უნდა. ჩემი მოკვლა უნდა...

მირი. ეზოშიც არავინ არ არის. დავიხსოვო...

ქორძი. მერი, ხომ გახსოვს, ერთხელ რომ გითხა-რი, ბოლოს და ბოლოს ჩემი შვილი უნდა გავზარდო-მეთქი.

მირი. მახსოვს, მახსოვს, როგორ არ მახსოვს.

ნუნუ. რა გინდა კაცო ჩემგან? ამ ამბავს ასე არ დავტოვებ.

ქორძი. ჰოდა, რა განსხვავებაა, როდის მოვაწერო ხელს. ოთხი წლის შემდეგ თუ ნახევარი საუკუნის

შემდეგ. ძალაყინი საჭირო არაა (მცირე პაუზა). ის ჩემი შვილია!

მამრი. დემტო, შენ დაგვიფარე. ცოტა მაინც გეკამათ (წუნუს). გაჩრდი გოგო. დამშვიდდი. შენც რა მოგივლიდა.

ნენუშ. თქვენ ჩემი სიკვდილი ვინდათ...

მამრი. დამშვიდდი, გოგო.

ნენუშ. გაძულვართ. ყველას გაძულვართ... ამას არ გაპატობ! (გადის).

მამრი (მერის). მიდი დამშვიდე. თავი არ მოიკლას.

მამრი. გამაგებინე, რა მოხდა.

მამრი. ჭერ წუნუს ატამი გაუთალე. მერე დაიძინე და ყველაფერს სისწარში წახვ. არჩილსაც წახვ... შენ აუცილებლად უნდა დაიძინო, რომ არჩილი დაგვისმპროს. ოღონდ უნდა დაიძინო. გაიგე? თვალეში მაგრად უნდა დახუტო, ისე მაგრად, რომ გარეთ კრემლებიც არ გამოვიდეს. ჭერ წუნუს მიუფერე. მერე დაიძინე. ჩვენ აქ დაგელოდებით. ტელეფონიც დაგელოდება. წვიმაც.

რანა. არ შემიძლია. მე უნდა წავიდე. რა დავაშავე, დემტო! რა დავაშავე. რა უნდა ჩემგან. რა უნდა ჩემგან.

მამრი (ქორკის). შენ. შენ რა უნდა ქნა...

მამრი. მე ქულდ დავიხურავ.

მამრი. სად უნდა წახვიდე, რაია... არ გამაგიფო...

მამრი. ქულდ დავიხურავ და დევები გამოძვრებიან.

რანა. დედაჩემი რომ მოკვდა, სულ მარტო დავარჩი. დედაჩემი ტიროდა, რა გეშველებო... (ქორკის) მამაკეთ. შენ მაინც ნუ შემიძულე! ჩემს გვერდით არავინ არ იყო. შენემინდა...

მამრი. რადიოს ჩავრთავ... თუ არ გეწუნიებათ...

რანა. მარტო შენ შეგიძლია ვაიგო, უორტ! (მერი რადიოს ჩართავს). ქუჩაში მივდიოდი. ვინმეს დედაჩემს მივამხვავსტედი და მთელი სათი მივყუვებოდი უკან. მეგონა, მარტო არ ვიყავი. მეგონა, დედაჩემი ცოცხალი იყო...

მამრი. ნამსვვარა მაინც გეკამათ!

რანა. მეგონა, დედაჩემი ჩემთან იყო და მემალებოდა...

მამრი. დემტო, შენი სახელის ჭირიმე... (პაუზა).

მამრი (რანას). პატარა ოჯახს შექმნის. გახარებებს. ბალში დასხდებიან და ძალღს გაასიერნებენ (მერის). ნაცხვრის ცხოზა და ჭიანი ატამი ვერ გიშველის (რანას). გავათხოვოთ და წავიდეთ. ასტრანაში გავათხოვოთ (მერის). თვეს ხომ გიუვარს?

მამრი. აწი მე ვინ მოთხოვს...

მამრი. გიშოვი ვინმეს. შენსავით ნორჩს გიშოვი.

მამრი. არჩილს ვერ ვუღალატებ!

მამრი. ძალიან გიუვარდა?

რანა. ნუ აწვალე. უორტ!

მამრი. ხომ იცი, ჩემს გარდა ქალისთვის არ შეუხვავს...

მამრი. იქნებ შეუხვადვს. აა?

მამრი. არა მე ისე ვუუვარდი. მაშინ ბედნიერი ვიყავი. უჩემოდ ვერ ძლებდა.

მამრი. აა?

მამრი. მივლინებაში წავიღოდა და მეორე დღესვე

დემტოს მიგზავნიდა. როგორა ხარო. არ მოიწინიო მალე ჩამოვალო.

მამრი. აა... და შენც ელოდებოდი, პაუზა ჩამოვალოდა...

მამრი (ილიმება). ერთხელ მოსკოვში წავიდა... რანა. უორტ. მე მეჩქარება... წავალ... (ეორე უსიტყვოდ დასვამს სკამზე და ნამსვვარს გადაუღებს) :რა... არ მინდა...

მამრი. ჭამე. კარგი ნამსვვარია. ისეთი თოვლი იყო, მატარებელი ათი დღის შემდეგ ჩამოვიდა, სადგურებიდან უფხით მოვიდა. კაკივი არ დარჩენოდა. მშოიერი იყო...

მამრი. აა... (რანას) მშოიერი ყოვილა... (მერის) შენ... როზას თუ იცნობდი?

მამრი (ეთომ ვერ გაიგებს). მერე რამდენიმე დღე იწვა.

მამრი. ატამს მეც სიამოვნებით შევქამდი. მამრი. ბაზარშიც ვერ წავიდი...

მამრი. როზა ლამაზი ქალი იყო, არა მერი?

მამრი (შეკრთება). არა... ვინ? როზას?

მამრი. ატამი უუვარდა ძალიან.

მამრი. ეგ რა შუაშია.

მამრი. აბა ნუნუს ჭიოხე!

მამრი (შეშფოთებით). რა ვკაოხო ნუნუს, ნუნუ გიყვია. ნუნუშ რა იცის.

მამრი. რამდენ წლისა ხარ, მერი?

მამრი. ეგ რა შუაშია... (რანას) შენ ნუ გეწუნიება.

მამრი. შევიდებ იყავი. ეგ მალე ჩამალდება. მაგის შიშით სარეცხიც ვერ გამოიფინა. თვითონ მოგხდის ბოღნებს, ასე იცის. ახლა მარტოა და ნერვიულობს. ჩვენ რა დავუშავეთ. ისე მოკვდება, კაცი ვერ გაიგებს. კიდე ჩვენ შევწუხდებით. მე ახლა დავხედავ.

მამრი. მერი, კარგების დეტეტვა არ დავაიწულებ...

მამრი (შეჩრდება). პაუზა). მე არჩილს ვუუვარდი, ხომ ვუუვარდი, უორტ! ხომ გუდებოდა ჩემზე. ერთხელ შეცდა, თვითონ მიიხრა, რომ შეცდა. რა მოხდა მერე. მე ის ახლაც მიუვარს. ერთხელ შეცდა. ნახვამი იყო და შეცდა. თვითონ აღიარა. დამიჩოქა და მუხლებზე მეხვებოდა. ნუნუს ვინ უოხბრა. შენ ვინ გითხრა. ყველაზე მეტად მე ვუუვარდი. ერთხელ...

მამრი. (აწყვეტინებს). არ დაიღალე, მერი? (პაუზა).

მამრი. არ მეგონა... თუ... თქვეც იცოდი...

მამრი. მამაკეთ... ნუნუშ არაფერი არ იცის.

მამრი. იცის... ყველა იცის... რა უნდათ ჩემგან...

მამრი. მე თვითონ შევუსწარი, მე თვითონ ვნახე... (ტელეფონის ზარი) დამიჩოქა და მუხლებზე მეხვებოდა, შევციდიო, მომაცუყო... (რანა ყურმილს იღებს).

რანა. ალო, დიახ, მე ვარ!

მამრი. მერი არ მისკლავ. თავი დაანება...

რანა. ქუჩაში რა გინდა. ახლავე დაბრუნდი. ნუ გეშინია. აუცილებლად. კარგი. გავიგე.

მამრი. ვიცი, რომ არ მისულა...

რანა. დიახ, საღამოს. აუცილებლად. ჭკვიანად იყავი... (დადებს ყურმილს. პაუზა).

მამრი. მე მივდივარ!

რანა. სად მიდიხარ?

მამრი. არ ვიცი. მე მივდივარ. მორჩა. მივდივარ.

რანა. მერი, სად მიდიხარ. დაქეტი. რა მოგივიდა, ნუ გეშინია. დარეკავენ.

მირი. არ მინდა. არავინ არ მინდა. არ წავალ... არ-
სადაც არ წავალ. აქ ვიქვდიბი და აქ მოვკვდი. გა-
მორთე რადიო! გამორთე რადიო!..

რანა. დაქვი, დაისვენე. ნუ ნერვიულობ (რადიოს
გამორთავს).

მირი. სულაც არ ვნერვიულობ. არავინ არ მინდა.
თავი დამანებონ, არავინ არ მინდა. ვიქნები ჩემთვის
და საერთოდ წავალ ამ სახლიდან. ვაი, დედა. აი, აქ
მეტაკა (კვენსის). ვაი, დედა! (შემოდის ნუნუ).

ნუნუ (კვენსით, მერსი). წყალი ხომ არ შეწყდა!
მირი. წყალი და გოჭოხეთი შენი!

ნუნუ. მე მეუბნები?
მირი. შენ გეუბნები, შე ქოფაკო. შენ გეუბნები.

რას მიუტრებ?
ნუნუ. ენა გააჩუბე, თორემ...
მირი. თორემ რა...
ნუნუ. მეც ვიცი ბევრი რამე...
მირი. რა უნდა იცოდე, შე ქოფაკო.

ნუნუ. ვიცი. ვიცი. ვიცი, ვინც დაგაორევდა.
მირი. რაო, შე გათახსირებულაო!
მორძმი. კარგი, გეუფოა!

რანა. სირცხვილია. ბავშვი ზის ქვემოთ.
მირი. სირცხვილი მაგან რა იცის.
ნუნუ. მიგაბრძანებთ შენც და შენს სიძესაც. მათ-

ხოვრები!
მირი. რა უნდა ვუყო ახლა...
რანა (მერსი). წამოდი, წამოდი!

ნუნუ. მე შენ გიჩვენებ!
მირი. არა, ეს ვის ემუქრება. ეგ მუშტაილის კახ-

ა, ეგა, სანამდე უნდა ვიყო ასე. სანამდე უნდა გვეკა-
მდეს ეგ ქოფაკი...
რანა. ჩუმად, წამოდი...
ნუნუ. თავი დამანებე-მეთქი, გეუფოა!

მორძმი. დადე ეგ ჭოხი. (ნუნუს აკავეებს).
ნუნუ. მათხოვრები ესენი!

მირი. ბიძინას სიკვდილის შემდეგ მართო მე თო-
რმეტკრი გაუყვი აბორტის ვასკეთებლად. არ გიქნა
მაგან კარგი საქმე.

ნუნუ. თვითონ საუყარლებთან დადიოდა, ამის ბავ-
შვისთვის მე მომქონდა საქმელი. საქმლის გაკეთება
მე ვასწავლე. გარეცხვა მე ვასწავლე.

მორძმი. დადე ეგ ჭოხი.
მირი. მთელი ცხოვრება უფს და უფს. მალე ჩა-
გიწყდება ხმა, მალე.

რანა (მერსი). ოთახში მაინც შემოდ...
მირი. თვითონაც არ იცის, რა სჭირს!

ნუნუ რაა? (სკამზე უღონოდ დაეშვება) ვაი, დე-
და!

მორძმი. გაშინებს. რა მოგივიდა. გაშინებს. შედი ქა-
ლო, ოთახში! (პაუზა).

ნუნუ. თავი დამანებეთ, თქვენ ჩემი სიკვდილი
გინდათ. მოკვდები, ჰო, მოკვდები. გაიხარეთ მერე,
იცეკვეთ. გაიხარეთ. მალე მოკვდები. მეშინია. გოგი!
გოგი! მატყუებენ. მალე მოკვდები. თავი დამანებეთ.
მძულხარო. ყველანი მძულხარო. ჩემი სიკვდილი გინ-
დათ. (პაუზა).

მორძმი. დღეს ოცდაორი აგვისტოა. არჩილის დაბა-
დების დღე! (მერი შემობრუნდება, ავადმყოფურად
გაიციუნებს, რაიას ჩაეხვევა).

მირი. მაგრამ რომ მეუბნებოდა, შენს გარდა არა-
ვინ შეყვარებიაო? (პაუზა).

მორძმი (ნუნუს). სად ჩამოკვილო? (ფარდას აი/
წარქმუნებს)

მირი (რაიას). მაშინაც შენ მიყვარდიო?
მორძმი. ბუზებიც არ შეგაწუხებენ... დამდება, შუქს
ვერ ანთებთ. შენ აქ მოკიდე. ადექი.

მირი (რაიას). მითხარი, რატომ მატყუებს უორტი?
რატომ მატყუებს? (ნუნუ წამოდგება. უორტი მაგიდა-
ზე იდის. ნუნუ ფარდას აწვდის).

მორძმი. ამ ოთახს ვარდისფერი მოუვლება.
ნუნუ (დაღლილი ხმით). ცოტა მაღლა. ლურსმან-
ზე მიამაგრე.

მირი. არ მიმატოვო, რაია!
რანა. ნუ გეშინია.

მირი. შენც ხომ დედა ხარ! არ მიმატოვო...
მორძმი (ფარდას ჩამოკიდებს, ოთახში ბნელდება).
ჩამართვლი სად არის?

ნუნუ. ნუ ანთებ.
მორძმი. ვერ ჩამოვდივარ.

ნუნუ. თვალები შეაჩვიე... ქვემოთ ტაშტი დგას...
მორძმი. ჩამართვლი სად არის?

რანა. უორტი, ანთე შუქი! (მკრთალ სიბნელეში
ოთხივენი ხელეგაშვერილი მოძრაობენ, თითქოს
ერთმანეთს ეძებენ)

მორძმი. აღმიაწვები არა ხართ? წყალი მაინც და-
მაღვივინეთ!

მირი. როცა ზღაპარი მთავრდება...
მორძმი. ერთხელ მაინც გადმოშაქებთ...

მირი. მაშინ იწყება სიკვდილი.
ნუნუ. გოგი, შენც დამივიწყე. თავი მოგაბეზრეთ.

რანა. თქვენ ხომ კარგები ხართ.
მორძმი. იქნებ სულაც თქვენს გვერდით ვკვდები.

ნუნუ. სადა ხართ? მეშინია. გოგი!
რანა. თქვენ ხომ გყვართ თქვენი შვილები.

მირი. დათო, ყელი ხომ არ გტკივა, შენ შემოგვე-
ლე?

რანა. ჩემი გოგო მართო, არავინ ეფერება.
ნუნუ. კი ბატონო, დავჯდები სახლში-მეთქი...
მორძმი. თქვენ გგონიათ მართლა სულელი ვარ?

ნუნუ. გაგიკეთებთ სადილს და ბედნიერები იქნე-
ბით-მეთქი...
მირი. შენი „უფუჩაკები“ შენახული მაქვს. მე რად
მინდა. ჩამოხვალ და მოგცემ.

მორძმი. მე თქვენს ფანჯრებში ვიყურები. იქიდან
სითხო მოდის, მზიარული ხმები მოდის.

რანა. სად არის ჩამართვლი?

მირი. მაგრამ რომ მეუბნებოდა, მოგაჩვენაო!
ნუნუ. ავადა ვარ. მართო ნუ დამტოვებთ.

მორძმი. დღითი ჩანმრთელემა რომ გაიღვიძოთ? მა-
გრამ იქნებ მე შშია. იქნებ თქვენს გვერდით ვკვდები.

რანა. ჩამოხსენით ფარდა!
მირი. ფხიზელი რომ ვიყავი?!

მორძმი. ვეძებ ვამხმარ პურს და პირი მტვრით
შეცხება.

მირი. ჩემი თვალით რომ ვნახე?
ნუნუ. ისინიც მატყუებენ, არაფერი გპირსო.

მორძმი. თქვენ სახლში გეჩქარებათ. იქ სიმშვიდე
და სინათლე გელოდებათ.

ნუნუ. მეშინია სიკვდილის! ჭერ არ მინდა. არა!

მირი. მეორე ოთახში რომ გავარდა და კარები ჩაკეტა?

რბიზ. რა მოგივიდათ. თვალები გაახილეთ. სად არის ჩამრთველი. უორე, სად დაიკარგე?!

ქორში. ადამიანები არა ხართ? წყალი მინც და-მალევიწეთ!

მირი. რატომ მოვბრუნდი, იქვე უნდა მომეკლა იქვე.

ნუნუ. სიღერა მინც ვიცოდე. დავჯდებოდი და ვიმღერებდი ჩემთვის...

მირი. რატომ მოვბრუნდი...

ნუნუ. დამით ვიმღერებდი. გოგი, არც შენ გიყვარვარ. თავი მოგაბეჭრეთ!

მირი. მაგრამ რომ მეუბნებოდა, მოგეჩვენაო?

ქორში. ადამიანები არა ხართ?! წყალი მინც და-მალევიწეთ!

(უცებ ნათდება. ქორეი დგას სკამზე, მერი ზის იატაკზე, ნუნუ — შუა ოთახში, ხელზეგაშლილი თავისთვის ბუტბუტებს. აცხცახებულნი რაია თავის ოთახში გადის. ხანგრძლივი პაუზა. პაუზის შემდეგ ტელეფონის გაბმული ზარი. ქორეი ჩამოდის სკამიდან, შე-

ხედავს მერის, მეგრ ნუნუს და აუჩქარებლად აიღებს ყურმილს).

ქორში. დიახ! (მცირე პაუზა) როგორ მოგეჩვენა მომეტყველება ეცლება, დამბუღლად დაიხსნა?

მირი. რა ამბავია... ჩემები ხომ არ არიან?!

ქორში (ხელით ანიშნებს, გაჯუმდეს). დიახ, მე მეზობელი ვარ...

ნუნუ (გამოერკვევა). რა მოხდა... ვინ არის... (გადიზიანებული ქორეი ხელს ჩაიჭნევს, ტელეფონის აპარატს აიღებს და ორივესკენ ზურგშეცქევით კუთხეში დგება).

ქორში. ალოო... გისმენთ, დიახ...

მირი. ღმერთო, შენ მოგვხედე... (პაუზა, ქორეი ყურმილს დადებს, შემობრუნდება).

ქორში (მცირე პაუზის შემდეგ). გამოპარულა... რკინის მესერზე გადმოიმკვრა... (მერის რაიას ოთახისკენ ანიშნებს). იმას ჯერ არაფერი უთხრა...

მირი (შეხედავს ნუნუს. ხმადაბლა). ღმერთო, შენ მოგვხედე... ალბათ აქეთ მოდის...

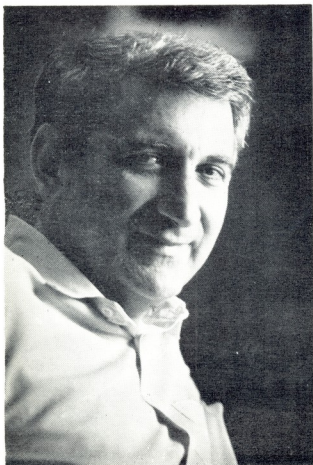
(სინათლე ნელ-ნელა ქრება)

დასასრული.

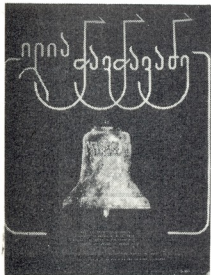
ელდარ შენგელაია — სსრ კავშირის სახალხო არტისტის

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით საბჭოთა კინოხელოვნების განვითარებაში დიდი დამსახურებისთვის სსრ კავშირის სახალხო არტისტის საპატიო წოდება მიენიჭა ელდარ ნიკოლოზის ძე შენგელაიას, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დამდგმელ რეჟისორს, საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პირველ მდივანს.

ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია ულოცავენ გამოჩენილ კინორეჟისორს ამ მაღალ წოდებას და უსურვებენ შემდგომ შემოქმედებით გამარჯვებებს.



ქრონიკა



● 18 ივნისს ბათუმში, ი. ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა და საქართველოს პოლიტექნიკურმა ინსტიტუტმა გამართეს ლიტერატურული საღამო-სექტაკლი — „ილია ჭავჭავაძე“.

აფიშაზე (შხატვარი გ. გეგელია) გამოსახულ ზარზე დიდი პოეტის სიტყვებია: „ავიყოლია სიყრმიდანვე ჩვენ ქართველის ბედმა, და დაე გვძარხოვნ, ჩვენ მის ძებნით“.

დავლით დღენი“. მოსაწვევ ბარათს ამშვენებს ლექსი „ტყემ მოისხა ფოთოლი“ — ილიას ფაქსიმილით.

სცენის თაღში ჰქვია კობა გურულის მიერ ოქროსფერო ლითონიდან გამოქანდაკებული ქართული ანბანის ნიშანი ი — მისადაგებული დიდი ილიას სახელთან. სცენის შუაგულში კი დგას კობა გურულის მიერვე საგანგებოდ ამ საღამოსათვის შექმნილი მხატვრული კომპოზიცია—დედაბოძი— „ქება და დიდება ქართულისა ენისა“. აქვე სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის, უწმინდესი და უნეტარესი ილია მეორის მიერ ბოძებული წმინდა ეკლესიის შთაბეჭედავად ისმოდა ძველი და ახალი თაობის მსახიობთა (თ. ხაინდრავა, ზ. კვერენჩილიძე, თ. დათუაშვილი, ჯ. მონიავა, ზ. ცინცქილაძე, მ. მაზავრიშვილი) მიერ შთაგონებით წაკითხული ილიას ნაწარმოებები, ილია ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი კონსტანტინე გამსახურდიას ესე — „ერისმთავარი“. სადღესასწაულოდ ეღერდა ოთარ თაქთაქიშვილის მიერ საგანგებოდ ამ საღამოსთვის შექმნილი ქორალი

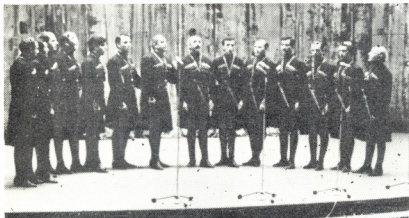


გუნდის, საყვირისა და ორგანისათვის. საღამოში მონაწილეობდა ფლეიტისტი ზ. გეწაძე, საღამო-სექტაკლმა ლიტერატურული კომპოზიცია და დადგმა ეკუთვნის მარინე ჭიქიას.

საინტერესო სიტყვებით გამოვიდნენ პოეტები: ფრიდონ ხალვაში და ერეკლე საღლიანი, საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის პარორექტორი მნდია უგრებელიძე.

პოეტმა ფრიდონ ხალვაშმა მადლობა გადაუხადა საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირს და პოლიტექნიკურ ინსტიტუტს ამ შთაბეჭედავი საღამოს მოწუბობისათვის.

გიული შავჰანიძე.



● მსმენელთა საზოგადოება დიდი ინტერესით შეხვდა ანსამბლ „თბილისის“ კონცერტს, რომელიც ამ რამდენიმე ხნის წინ წარ-

მატებით ჩატარდა „ქარაიის სახლში“.

ეს კოლექტივი უკვე რამდენიმე წელია ნაყოფიერ მოღვაწეობას

ენევა ცნობილ ლობჯინაძის რეპერტუარში. მდდარი და მრავალფეროვანია ანსამბლის რეპერტუარი, იგი შეიცავს საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერა-სავალაობებს. „თბილისი“ არ მდის გატყენილი გზით და ცდილობს თავისი საკონცერტო პროგრამების გამდიდრებას მშობლიური სასიმღერო ფოლკლორის ნაკლებად ცნობილი ნიმუშებით.

ამჯერადაც „თბილისი“ წარსდგა ორიგინალურად გააზრებული საკონცერტო პროგრამით, რომელიც შემოქმედებითი გზებითა და გატაცებით, კუთხური კოლორტის დაცვით იქნა შესრულებული.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 8., 1988

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР



«...ГЛАСНОСТЬ НА ВСЕХ СТАДИЯХ»

Передовая статья номера посвящена XIX партийной конференции — явлению огромного политического значения не только в жизни Коммунистической партии Советского Союза, но и всего Советского народа (стр. 2).

Вахтанг Давитая

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ
АРХИТЕКТУРЫ

Известный грузинский архитектор В. Давитая делится своими мыслями о развитии современной грузинской архитектуры, ее национальном облике, творческих поисках, достижениях и просчетах архитекторов (стр. 4).

ДЕРЖАТЬ СВЯЗЬ НАСТОЯЩЕГО
С ПРОШЛЫМ

Предмет беседы театрального критика Нателы Арвеладзе и журналиста Зураба Абашидзе — тенденции развития телевидения, темы и жанры, утверждающиеся на «малом» экране (на примере ЦТ и Грузинского ТВ). Акцент сделан на передачах, освещающих процессы, происходящие в разных областях искусства (стр. 20).

Нино Метревели

СТИХ И ХУДОЖНИК

В статье анализируются иллюстрации художника Левана Цуцоридзе к поэзии Галактиона Табидзе. Автор рассматривает стилистическое соответствие поэтических образов с графическим изобразительным языком оформления и иллюстрирования (стр. 38).

Нодар Гурабанидзе

«...Я НАЙДУ СВОЙ ПУТЬ...»

Театровед Н. Гурабанидзе, рецензируя недавно выпущенную в свет книгу «Сандро Ахметели. Документы и очерки» (изд. СГД Грузии, 1987), размышляет о творчестве и судьбе выдающегося грузинского режиссера (стр. 46).

Григол Робакидзе

СТАТЬИ ОБ ИСКУССТВЕ

Журнал продолжает публикацию наследия грузинского писателя, поэта, драматурга, публициста Г. Робакидзе и предлагает вниманию читателей его статьи об искусстве: «Экспрессионизм» («Кавкасион», № 1, 1924), «Искания в современной музыке» («Картули мцერლობა», № 5—6, 1924), «Нико Пиросмани» (сб. о Пиросмани, 1924), «Скульптор Николадзе» (газ. «Сакартвело», № 245, 1917), «Ладо Месхишвили» (газ. «Сакартвело», № 160, 1920), (стр. 55).

Бая Цикоридзе

В МИРЕ ОБРАЗОВ ХУДОЖНИКА

Статья о творчестве живописца Гиви Вашиакидзе. Недавно в Доме художника была экспонирована персональная выставка его работ, в которых автор размышляет о связях природы и человека, широко использует язык символа и аллегории. В номере печатаются цветные и черно-белые репродукции его работ (стр. 64).

Морис Бежар

ОБРАТИВ' ТАНЕЦ В СМЫСЛ СВОЕЙ
ЖИЗНИ

Печатается отрывок из недавно вышедшей книги известного французского балетмейстера Мориса Бежара «Мгновенья из жизни кого-то другого» (стр. 67).

Натела Урушадзе

НЕВИДИМЫЕ УЧАСТНИКИ СПЕКТАКЛЯ

Продолжая разговор о скрытых за театральными кулисами профессиях, театровед Н. Урушадзе рассказывает о тех, кто помогает актерам облачаться в разные костюмы перед началом представления (стр. 81).

Тинатин Топуридзе

ЕЖИ ГРОТОВСКИ: «К НИЩЕМУ ТЕАТРУ»

Статья знакомит читателей с книгой известного польского театрального режиссера Ежи Гротовского, вышедшей в 1975 году в Англии, с его теорией о «нищем театре» и актерской технике (стр. 86).

Соломон Лапаури

АНСАМБЛЮ «ФАЗИСИ» — 10 ЛЕТ

Вокальному ансамблю АН ГССР «Фазиси» исполнилось 10 лет. В связи с этим публикуется статья, повествующая о творчестве этого музыкального коллектива (стр. 92).

Георгий Джавахишвили

ФРАГМЕНТ СТЕЛЛЫ ИЗ СЕЛЕНИЯ ГОРА

Автор исследует фрагмент стеллы с рельефными декорами и трехфигурной композицией. Исходя из стилистики и иконографического своеобразия, автор датирует стеллу серединой VI века (стр. 96).

Евгения Коваленко

ВСЕМА СУБЪЕКТИВНЫЕ ЗАМЕТКИ О XXI ВСЕСОЮЗНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ

Кинорежиссер из Баку, член «Ареопага критиков» XXI Всесоюзного фестиваля Е. Коваленко делится своими впечатлениями об организационной стороне всесоюзного смотра советского кино, а также фильмах, представленных в конкурсной программе (стр. 101).

Маринэ Мизандари

ИЗВАЯНИЯ ДИОНИСИЯ НА КАРТЛИНСКОЙ ЗЕМЛИ

В публикации речь идет о бронзовой статуе, найденной в 1982 году в Картли и хранящейся в Каспском музее краеведения. На основе историко-стилистического сравнительного анализа, автор относит произведение к античному периоду Грузии, в частности к III—II в.в. до н. э. (стр. 111).

Ольга Табукашвили, Динара Жоржолани

РОБЕРТ РЕДФОРД

В мае Тбилиси посетил известный американский актер и режиссер Роберт Редфорд, представивший советским зрителям ретроспективу своих фильмов. В статье рассказывается о творчестве Роберта Редфорда и о его встрече с грузинскими кинематографистами (стр. 117).

Георгий Чичерин

МОЦАРТ

Продолжается публикация книги Г. Чичерина о Моцарте в переводе Д. Адикашвили (стр. 127).

Гамаз Бадзагуа

ПОКА ОПУСТИТСЯ ЗАНАВЕС

«Пока опустится занавес» одна из последних пьес молодого поэта и драматурга Т. Бадзагуа, чья жизнь трагически оборвалась в расцвете творческих сил (стр. 141).

გადაეცა წარმოებას 21.06.88 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 18.08.88 წ.
საბეჭდო ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108^{1/16}
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საალრიცხო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკვეთა № 1610. უფ 06814. ტირაჟი 6000.

ქვერნალში დაბეჭდილია მ. შაბოვის და
ი. კვაკვატიას ფოტოები.

