

საქართველოს
კულტურის

ს ა გ ჯ რ თ ა 8 ზ ე ლ რ ვ ნ ე ბ ა
1989

ISSN 0132-1307



საქართველო სელთმეცხეობა

8 • 1989

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უცხოელთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გუგუშვილი

სარედაქციო კოლეგია:
ზურაბ აბაშიძე
(პასუხისმგებელი მდივანი),
აბაში ბაჩხაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გუგუშვილი,
ლევან გუგუშვილი,
მანუჩ კვიციანი,
ნოდარ მგალობლიძე,
ზურაბ ნინიაშვილი,
ნათელა ურუშაძე,
როსტომ ხაბიძე,
ანდრონო წულუაბიძე,
ნიკოლოზ შავერვაძე,
ნოდარ ჯანაშიანი.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტილდებისა

რედაქციის მისამართი: 280029 თბილისი, კაპის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შიშკაძე

საქართველოს კ. ცენტრალური
კომიტეტის გამოცემის
თბილისი, 1989

ნომერშია:



ნაციონალური
ბიბლიოთეკა

შაქსის გოგაძის მიმოწიდასან

შერაც მამარდაშვილი —

„სტალინს ატასოფის უახსენებ“

მუსიკა ტოკათოგრაფია

ქელოვან ხაქიაძე —

რომანტიკული ოპერის ზომიერითი ისტორიკული და დრამატურგიული
ანაბების შესახებ 2

იური სლონიშვილი —

გიორგი ბალანცინაძე, ზვის დანაწილი 44

ქართული უახ-ქოკალის აღიარება 55

ელენე სორიკინა —

ქართული ორგანიზების წარმატება 58

დროსთან მხიფხილ კავშირში (დიალოგი) 74

თეატრი

ვლადიმერ ივანოვი —

საბჭოთა გარემოებათა ტოპოგრაფია 13

ლალა კურუაშვილი —

პიისა „კიკვიში“ რუსთაველის თეატრში და მისი ავტორი ვანო
დარასელი 26

ნათელა ურუშაძე —

მინ უძღვება სემიონოვს 117

ტიტეზი უილაშვილი —

ატა თენგიზის ბავშვებულ სახეობებში (პიესა) 117

მხატვრობა

მაია აზოზია —

სიმფონიის ბანა 31

სერგო იურნავა —

ქრონოლოგიული ხელოვნების დიდი მომავალი 40

ნათელა პლავაშვილი —

ლავროვსკის მიხედვით 59

„მე, სულგომარ დალი“ 77

ძიწი

ბელა კანდელია —

მხრეობა ქართლში ანტიკური 67

იანა პრეფერა —

სამხარის საკრთარი ბელის დამკვიდრება 84

მომხიბვრელი, რომელიმაც უნდა გვიპარებოდა 98

ოლღა თამუკაშვილი, დინარა კორეოლიანი —

აპა ბარდუნი 104

ტოკათოგრაფია

გარეკანის პირველი, შესამე და შეიძლება გვერდებზე: ო. სულავა — „ქალის
მეზაფი“, „სახელისნის კუთხე“ და „ქალის პორტრეტი“.

ს ბ ბ ტ ო ტ ბ
ზელომონიკა

№ 8 1989წ.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა, თბილისი, ლენინის ქ. № 14
ბელ. 93-93-39



რომანტიკული ოპერის გოგონათი ესთეტიკური და დრამატურგიული ასაქმის შესახებ

მეთვანე ბაქრაძე

უძველი ეპოქის ხელოვნება შეიცავს თავისებურ „ესთეტიკურ დომინანტას“ (პეგელი), ეანას, რომელიც განაზოგადებს თავისი დროის მსოფლმხედველობას, მისი მხატვრული აზროვნების თავისებურებას, კლასიციტურ ეპოქაში ამგვარ ფუნქციას ტრადიციული თეატრი ასრულებდა. რომანტიზმში ეს როლი ხელოვნების რამდენიმე სახეობამ — დრამატულმა ეანრებმა, ფსიქოლოგიურმა რომანმა, ლირიულმა პოეზიამ და ზღაპარმა გაინაწილა. თითოეულ მათგანში რომანტიკოსებმა თავისი მსოფლშეგრძნების არსებითი მხარეები გამოხატეს.

ეანრთა ამ იერარქიაში საოპერო თეატრმა ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი დაიმკვიდრა. რადგან თავისი სინთეტური ბუნების გამო მან გააერთიანა ლიტერატურული, თეატრალური და ფერწერული ხელოვნების მრავალი ტენდენცია. ხელოვნების სხვადასხვა სახეობათა სინთეზი რომანტიკულ ოპერაში იმდენად ძლიერი იყო, რომ ცნობილმა გერმანელმა მეკლევარმა პერმან აბერტმა მას „ლიტერატურული“ უწოდა (კლასიციტური ეპოქის „მუსიკალური“ ოპერისგან განსხვავებით).

რომანტიკული ოპერა გადაიქცა ხელოვნებად, რომელმაც თავისი დროის მსოფლშეგრძნების და განწყობის სრული გამოხატვა შეძლო.

იმ პერიოდის მუსიკალურ თეატრში რომანტიზმის ესთეტიკური იდეალების ყველაზე სრული ასახვა გერმანულ ოპერაში მოხდა. სწორედ ამიტომ XIX საუკუნის პირველ

ნახევარში გერმანული ოპერის პრობლემები მწერლების, პოეტების, ფილოსოფოსების ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა. ე. თ. ა. ჰოფმანის მსგავსად მათ მიაჩნდათ, რომ ოპერამ სრულყოფილად გამოხატა „რომანტიზმის არსი“.

წინამდებარე წერილში შევეხებით საოპერო დრამატურგიის ერთ-ერთ ძირითად საკითხს — კონფლიქტის პრობლემას გერმანულ რომანტიკულ ოპერაში, განვიხილავთ იმ მსოფლმხედველობრივ, ეთიკურ და ესთეტიკურ პრინციპებს, რომლებმაც განაპირობეს ცხოვრებისეული წინააღმდეგობების აღქმის თავისებურებები რომანტიკულ საოპერო დრამატურგიაში.

ყოველი მხატვრული მიმდინარეობის საფუძველი, მისი თვითმყოფადობის წყაროს, სინამდვილის თავისებური ხედვა წარმოადგენს. ამ მხრივ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება იმ ობიექტის შერჩევას, რომელიც ხელოვნანის ყურადღებას იპყრობს.

რომანტიკული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია ცხოვრებისეული მოვლენების მრავალმხრივი, დეტალური ასახვა რომანტიზმის ერთ-ერთი ფუნდამენტელი ფრიდრიხ შლეგელი ამბობდა: „პოეტი-რომანტიკოსი საუბრობს ყველა სავანზე და კიდევ ზოგიერთზე“. მოვლენათა ფართო აღქმა, „ცხოვრების მთელი სიჭრელის“ (ა. შლეგელი) წარმოსახვისა, ცენ სწრაფვა რომანტიზმის ძირითად პრინციპად იქცევა.

„რომანტიკულ ხელოვნებაში ყველაფერი პოვეებს თავის ადგილს, — წერდა ჰეგელი,



— ყველა სფერო და მოვლენა, დიდი და მცირე, მაღალი და მდაბიო, ზნეობრივი, უზნეო და ბოროტი“.

საყურადღებოა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება. წინამორბედთაგან განსხვავებით რომანტიკოსები ისწრაფვიან გამოავლინონ ცხოვრების შინაგანი დინამიკა, ყოველივე უწყვეტ მოძრაობაში ასახონ, რაც მოვლენათა ხარისხობრივად ახალ გააზრებას იწვევს. ამ პროცესის მთავარ მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს სინამდვილის როგორც წინააღმდეგობათა ერთობლიობის ახალ კონცეფცია, რომელიც თავის მხრივ ბოროტებისადმი პრინციპულად ახალი მიდგომით იყო განპირობებული.

რომანტიკოსთა აზრით სწორედ ბოროტება იქცევა ტრაგიკული წინააღმდეგობების წყაროდ, წარმოშობს ტანჯვას, ცოდვას, ძალმომრეობას, სისასტიკეს და ყოველივე იმას, რასაც ისინი „მსოფლიო სევდას“ უწოდებდნენ.

სამყაროში ბოროტების არსებობას ყველა ეპოქა აღიარებდა, მაგრამ მისი წარმომშობი მიზეზები და როლი ყველას სხვადასხვაგვარად ჰქონდა წარმოდგენილი. თუ კლასიციტები მას ადამიანში არსებული იდეალურ ჰარმონიისაგან გადახრად მიიჩნევდნენ, რომანტიკოსებისათვის ბოროტება იმპანეტურად არსებობს. იგი სამყაროს საფუძველშია ჩაქსოვილი, ყველაფერში ჰპოვებს განსახიერებას, დღეს ასეაშს ყველა საგანს თუ მოვლენას.

„მსოფლიო ბოროტებამ“ რომანტიკოსთა წარმოსახვაში სინამდვილე ორ ურთიერთგამომრიცხავ სფეროდ დაჰყო (ორსამყაროვნების იდეა), წარმოქმნა უამრავი ანტითეზა — ლეთაებრივის და დემონურის, ამაღლებულის და მდამიოს, ცოდვის და მონანიების, სულიერის და ხორციელის და ა. შ. ამ საწყისების მშვიდობიანი თანაარსებობა შეუძლებელია. მათ შორის არსებული წინააღმდეგობის შერბილების ნაცვლად რომანტიკოსები უფრო ამძაფრებენ მას. თუ კლასიციტურ ხელოვნებაში დრამატული კოლიზიები სამყაროს იდეალური ჰარმონიის დროებითი რღვევის შედეგი იყო და აუცილებლად მოითხოვდა მის აღდგენას, რომანტიზმში მახვილი თვით ბრძოლაზეა გადა-

ტანილი. სინამდვილის კონფლიქტურობა კმა რომანტიკული მსოფლმხედველობისაა. ფუძველს წარმოადგენს, ყოველივე ამაღლრიონდელ ოპერაშიც ჰყოვა გამოხატულება. ნათლად გამოიკვეთა მოქმედების დრამატიზაციის ტენდენცია. რომანტიკული ოპერების უმეტესი ნაწილი კონფლიქტური საწყისების ურთიერთქმედებაზეა აგებული და ანტითეზური დრამატურგის პრინციპს ემყარება. ეს ანტითეზა შეიძლება სხვადასხვა პერსონაჟის დაპირისპირებაში გამოიკვეთოს. მას შეიძლება უფრო გლობალური სახეც მიეცეს, და სამყაროს ორი პირველსაწყისის ბრძოლის ფორმა მიიღოს.

ანტიგონისტური ძალების პოლარიზაცია გერმანული რომანტიკული ოპერის ძირითად თვისებად იქცა. არც ერთ სხვა ეპოქაში არ არსებობდა ამგვარი უფსკრული წმინდა გრაალის ნათელ სამყაროსა და კინგჯორის დემონურ სამეფოს შორის (როპარდ ვაგნერის „პარსიფალი“), ოპერის შექმნის მომენტიდან არასდროს არ ყოფილა ესოდენ მკვეთრი კონტრასტი ბოროტ და მახინჯ ჭეჭა: ალბერტისა და სიგიოსან გმირ ზიგფრიდს შორის (ვაგნერის „ნიბელუნგის ბეჭედი“).

ახლებურად იყო გადაწყვეტილი რომანტიკულ ხელოვნებაში პიროვნების პრობლემა. რომანტიზმმა პიროვნება სამყაროს ცენტრში მოაქცია. ჰეგელის აზრით, იმ პერიოდის მთელი ხელოვნება „სულის ცხოვრების ისტორიას“ წარმოადგენს. კლასიციტურ ეპოქაში გაბატონებული „ეთიკური პიროვნების“ ნაცვლად რომანტიკულ ოპერაში მკვიდრდება ახალი ტიპის გმირი — კონკრეტული ადამიანი მთელი თავისი დადებითი და უარყოფითი თვისებებით. რომანტიკოსებმა აღიარეს და დააყანოვეს სიკეთის და ბოროტების თანაარსებობა პიროვნებაში. შელინგის აზრით, ყოველ ადამიანში ჩაქსოვილია „ბუნებრივი ბოროტება“, რომელიც განაპირობებს მისი ხასიათის ჩრდილოვან მხარეებს.

პიროვნების ასეთი კონცეფცია არ წარმოადგენდა რომანტიზმის პეროვაციას. საოპერო ხელოვნებაში პირველად მას მოცარტთან უხვდებოთ. ამიტომ საყსებოთ კანოზომიერია, რომ მისი პერსონაჟების მრავალმხრივობით და ფსიქოლოგიური სიღრმით

საქ. სსრ კ. მარჭის
სახ. ს.ზ. რესპუბ.
ბ. 25 ოთქა

აღტყუებულმა რომანტიკოსებმა მოცარტი შექსპირს შეადარეს!

მოცარტის ოპერებში სიუჟეტური ხაზების განვითარება, ყველა კონფლიქტი და დაპირისპირება საბოლოოდ გმირთა ბუნების გახსნას ემსახურება. კომპოზიტორისთვის გამწყვევება არა თვით დრამატული ამბების დინება, არამედ ის ზემოქმედება, რომელსაც იგი პერსონაჟის ხასიათზე ახდენს. ყოველივე ეს ამზადებს რომანტიკული საოპერო დრამატურგიის ძირითად დებულებებს.

მოცარტი პიროვნების მრავალმხრივ დახასიათებას ცდილობს. იგი უარყოფს კლასიციზმში დამკვიდრებულ მეტაფიზიკურ შეხედულებებს სიკეთესა და ბოროტებაზე და აღიქვამს ადამიანის ბუნებას როგორც წინააღმდეგობრივ თვისებების რთულ ერთობლიობას. ამის სრული მაგალითია დონ ეუანი — სახე, რომელშიც მოცარტთან ქვეშაირიტად უნიკალური განსაზღვრება ჰპოვა.

ოპერის კონცეფციაში ნათლად გამოვლინდა მოცარტის ამბივალენტული დამოკიდებულება ეთიკური ნორმების მიმართ. ერთი მხრივ, ნაჩვენებია მანკურების მიმზიდველობა, მეორე მხრივ კი, ხაზგასმულია მისი დამღუპველი მოქმედება, საბედისწერო სასწაელის გარდაუვალობის იდეა. არსებითად მოცარტი ცდილობს „ადამიანისა და ბედისწერის“ ტრადიციულ კონფლიქტს. ოპერის დრამატურგია მთლიანად დონ ეუანის სახის, მისი წინააღმდეგობრივი ბუნების სხვადასხვა მხარის ჩვენებას ემსახურება. რომანტიკოსებმა აიტყვეს სახის შექმნის ამგვარი პრინციპი. „რომანტიკული ხასიათი შეიძლება იყოს ამაღლებული და ამასთანავე შეიცავდეს მდამბო ნიშნებს. — წერდა ერნსტ ჯერტი. — მას ძალუძს ნებისმიერი წინააღმდეგობების გაერთიანება“. მაგრამ რომანტიკულ გმირებს ერთი მნიშვნელოვანი თვისებაც ახასიათებთ. შეითვისეს რა მოცარტისაგან ხასიათის წინააღმდეგობრიობა, ისინი შეგნებულად ამბაფრებენ კონტრასტს პერსონაჟთა ბუნების სხვადასხვა მხარეს შორის და მკვეთრ ანტითეზებზე აგებენ მას ამით აიხსნება რომანტიკოსთა განსაკუთრებული ინტერესი შენაგანი კონფლიქტის მიმართ, რამაც საბოლოოდ „გაორჩეული სახის“ შექმნამდე მიიყვანა ისინი.

რომანტიკული ხასიათის ამგვარი გაგება შესაძლოა, გოეთეს „ფუსტმა“ მოამზადა

და თემცა საწინააღმდეგო საწყისები აქვით კიდევ არ ერთიანდება ერთ ბოროტებაში სიკეთე და ბოროტება, სიყვარული და გულსიყვობა შინც ერთი მთლიანად მთლიანად ნის სხვადასხვა მხარით არის წინააღმდეგობრივი უნიკალური.

გაორებული სახე შეიქმნა იმ საწინააღმდეგო საწყისების შეერთების შედეგად, რომლებიც ადრე დამოუკიდებელი პერსონაჟების სახით არსებობდა. მისი გამოხატვის ყველაზე მძაფრი ფორმაა ე. თ. ა. პოფმანის ორელები, უფრო შერბილებული — შინაგანად მერყევი, განცდების ტყვეობაში მოქცეული გმირის სახე.

იმ პერიოდის საოპერო თეატრში შინაგანი კონფლიქტურობა ცხოვრებისეული წინააღმდეგობების ასახვის ერთ-ერთ წამყვან ფორმად იქცევა. დრამატული კოლიზიები სულიერ განცდათა პრიზმაში აირეკლება, და ძალიან ხშირად რომანტიკულ ოპერაში ანტიგონისტური საწყისების დაპირისპირება იკვეთება არა უშუალო შეჯახების გზით, არამედ გმირის სულიერ სამყაროში მიმდინარე ბრძოლის სახით.

ასეთია ადრეული რომანტიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლის კარლ შარის ფონ ვებერის ოპერის „ფრაიშოტტის“ („მთავისუფალი მსროლელი“) მთავარი გმირი მაქსი. აგატასადმი სიყვარული, მისი დაკარგვის შიში და საკუთარი ძალების ურწმუნოება აიძულებენ მაქსს დახმარებისათვის შავ მონადირეს მიმართოს და ბოროტი ძალების მსხვერპლად იქცევენ. მაქსი მისი სულისთვის მებრძოლი კეთილი და ბოროტი ძალების ურთიერთქმედების ცენტრში აღმოჩნდება. მისი შინაგანი კონფლიქტი მთელი ოპერის დრამატურგიის ძირითად წარმართველ ძალად იქცევა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ვებერის გმირის რომანტიკული გაორება არ გულისხმობს სახის ფსიქოლოგიურ გაართულებას ან მის მრავალმხრივობას. თუ მოცარტის დონ ეუანის ხასიათი თანდათან იხსნება და მრავალგვარ თვისებათა ერთობლიობას წარმოადგენს, მაქსისთვის და რომანტიკული ოპერის სხვა გმირთათვის უფრო დამახასიათებელია კონტრასტული თვისებების მკვეთრი გამოჩენა და მათი ხაზგასმული დაპირისპირება. კონფლიქტის გამაზვიელების მიზნით რომანტიკოსები თმობენ ფსიქოლოგიურ

მრავალფეროვნებას ძირითადი თვისებების უფრო მკაფიო გამოკვეთისათვის.

შინაგანი მერყეობა კლასიციტური თეატრის გმირებსაც ახასიათებდათ. კონფლიქტი მოვალეობასა და გრძნობას შორის მეტად გავრცელებული იყო XVII-XVIII საუკუნეების ზელოვნებაში და კლასიციტური დრამატურგიის საფუძველს შეადგენდა. მაგრამ რომანტიზმმა სხვაგვარად გაიზარა ეს კოლიზია და ახალი თვისებები შესძინა მას. ძირითადი განსხვავება შემდეგშია:

კლასიციტური დრამატურგიის საფუძველს ეთიკური პრინციპების დაპირისპირება ქმნის. როგორც წესი, ბრძოლა მალაღი ზნეობრივი იდეალების გამარჯვებით გვირგვინდება. ამიტომ კონფლიქტის ჩვენებასთან ერთად კლასიციტური დრამატურგისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანია საბოლოო მიზანიც — მალაღი მორალური კანონების დამკვიდრება. რომანტიკოსებთან კონფლიქტი იბადება მკვეთრად კონტრასტული, პოლარული ანტითეზების — ამაღლებულისა და მდაბლის, სიკეთის და ბოროტების შეჯახების შედეგად და რაც მთავარია, მახვილი აქ არა ზნეობრიობის გამარჯვებაზე, არამედ თვით ბრძოლის პროცესზე — პიროვნების მძაფრ განცდებზეა გადატანილი. საოპერო სცენაზე მკვიდრდება ახალი ტიპის პერსონაჟი — სუსტი და პასიური ადამიანი, რომელსაც არ შესწევს წინააღმდეგობათა დაძლევის და ბრძოლით ბედნიერების მოპოვების უნარი. მართალია, საბოლოოდ სიკეთე იმარჯვებს ბოროტებაზე, მაგრამ იგი მხოლოდ უკანასკნელ მომენტში, გარეშე ძალების ჩარევის შედეგად მკვიდრდება მთელი ყურადღება კი გმირის მძაფრ სულიერ განცდებზე. შინაგან მერყეობასა და დაბნეულობაზეა გადატანილი.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც ემოციური ზელოვნება, რომელსაც განცდათა რთული გამის გადმოცემა ძალუძს, რომანტიკული ოპერა ყურადღებას ამხევილებს არა იმდენად კონფლიქტურ სიტუაციაზე, რამდენადაც მისდამი დამოკიდებულებაზე, ამგვარ სიტუაციაში მყოფი ადამიანის შინაგან ფსიქოლოგიურ რეაქციაზე. რომანტიკულმა ოპერამ შეძლო წმინდა მუსიკალური ხერხებით პიროვნების შიშის, მერყეობის, დაბნეულობის გამოხატვა. ასეთი ტიპის რომანტიკულ გმირს აღარ შეესაბამება „ახალი-

თი“ ტრადიციული განმარტება. რომელიც გელისხმობს სტაბილური ფსიქიკული თვისებების ერთობლიობას. მისთვის უფრო მახასიათებელია ამ სტაბილურობის უარყოფა. ემოციათა ხშირი ცვლადობა ალმდეგო განწყობათა მონაცვლეობა, კლინდება რომანტიკული გაორებული პერსონაჟების კიდევ ერთი თვისებებურება, რომელიც მათ კლასიციტური ოპერის შინაგანი კონფლიქტით შეპყრობილი გმირებისაგან განასხვავებს. სულიერი ბრძოლის ყველაზე დაძაბულ, ტრაგიკულ სიტუაციაშიც კი, კლასიციტური დრამის გმირი ინარჩუნებს თავის მთლიანობას, რადგან პარამონიულობა მისი ბუნების საფუძველს წარმოადგენს. სამყაროს ერთიანობის იდეის შესაბამისად კლასიციტურ დრამასა და ოპერაში არ ხდება პიროვნების გაორება, მისი შინაგანი რღვევა. პერსონაჟის მძაფრ განცდები ალიკუმბიან როგორც „გმირულ“ საუკუნის მთლიანი ადამიანების“ (მეგელი) წინააღმდეგობაში. რომანტიკული გმირის დახასიათებაში კი სწორედ შინაგანი წინააღმდეგობითობაა ხაზგასმული. შიში, მერყეობა და დაბნეულობა მაქსის ბუნების არსს, მის ყველაზე სტაბილურ თვისებებს შეადგენენ

მაქსმა თავისი ლიტერატურული პროტოტიპების მრავალი თვისება შეისისხლბორცა და დასაბამი მისცა ვაგნერის ოპერების რთული, წინააღმდეგობებით ტანჯული გმირების მთელ პლუადას (ტანპოიზური, ელზა „ლოენგრინში“, ვოტანი „ნიბელუნგის ბექედში“, კენდრი „პარსიფალში“). ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ მაქსის დამოკიდებულებაში სხვა პერსონაჟებთან, მის ტყუავში, გმირის შინაგანი კონფლიქტის განვითარებასა და გადაწყვეტაში შემოიჭრება ახალი, ოპერისთვის მანამდე უცხო რომანტიკული მოტივები. განვიხილოთ ზოგიერთი მათგანი.

„ფრაიშეიტცი“ დამოკიდებული ფატალური განწირულების მოტივი კლასიციტური ეპოქის ერთ-ერთი წამყვანი კოლიზიის — ბედისწერასთან ბრძოლის ტრანსფორმაციას წარმოადგენს. ვებერთან იგი ახალი რაკერსით იქნა წარმოდგენილი — კომპოზიტორმა ყურადღება გაამახვილა მაქსის უმწეობაზე ბოროტი ძალების წინაშე. კონფლიქტის ამგვარ გაიზრებაში აირეკლ-

ორი ეპოქის მიჯნაზე საზოგადოებრივ ცნობიერებაში მომხდარი მკვეთრი გარდატეხა.

საკუთარი უძღურებით დატანჯული მაქსი თანდათან შორდება მეგობრებს. წყდება მისი კავშირი პატრიარქალურ ყოფასთან, მის წესებთან. ამგვარად ვებერმა, ერთ-ერთმა პირველმა რომანტიკოსთა შორის გამოხატა კონფლიქტი გმირისა და მის გარემომცველ სინამდვილეს შორის, მაქსთან ერთად გერმანულ მუსიკაში შემოდის მარტოობის თემა, რომელიც მთელ მის ემოციურ სამყაროს მსჭვალავს. შებერტის ვოკალური ცკლებიდან დაწყებული ვაგნერის მუსიკალური დრამებით დამთავრებული, ეს მოტივი თან სდევს მთელ გერმანულ რომანტიკულ მუსიკას.

გმირის აშლლებულ გრძობას, ბედნიერებისაკენ მის სწრაფვას წინ აღუდგება პატრიარქალური კანონების ყრუ კედლი. როგორც ყოველთვის, ადამიანის სურვილი მის მოვალეობას უპირისპირდება. ვებერტის გმირი თავისი გრძობების ერთგული რჩება — იგი თმობს მოვალეობას და საზოგადოების მოთხოვნებს უპირისპირდება. მაგრამ მიუხედავად მოვალეობის შელახვისა, მაქსი მაინც იმსახურებს თანაგრძობას. ასე მკვიდრდება რომანტიკულ ხელოვნებაში ცოდვილისადმი თანაგრძობის მოტივი, ესოდენ მძაფრად რომ ელერს პიეტოს ნაწარმოებებში და ვაგნერის „პარსიფალში“.

ახლებურად არის დაყენებული და გადაწყვეტილი „ფრაიშიუტცში“ ზნეობრივი პრობლემაც. პირველ რიგში იმიტომ, რომ მოვალეობის და გრძობის დაპირისპირება „ზნეობრივის“ და „უნჯეოს“ პრინციპით აღარ ხდება. რომანტიკოსები სიყვარულს განიხილავენ არა როგორც სენს, რომელიც განკურნებას მოითხოვს, არამედ უშაღლეს ფასეულობათა სისტემაში შემავალ ძალას. იცვლება მოვალეობის გაგებაც. რომანტიკოსთა რწმენით, სწორედ სიყვარულის ერთგულება წარმოადგენს ადამიანის უშაღლეს მოვალეობას. მთავარი სიახლე კი იმაში მდგომარეობს, რომ პიროვნება რომანტიკულში ფასობს უპირველეს ყოვლისა თავისი ემოციური თვისებებით და არა ზნეობრივი კანონებისადმი ერთგულებით. გადამწყვეტ მნიშვნელობას აქ განცდის ძალა, მისი სიმძაფრე იძენს.

რომანტიკულ ოპერაში გმირის შინაგანი

კონფლიქტი დრამატული კონფლიქტის მოხატვის ერთ-ერთ წამყვან ფორმად იქცა. თუმცა გერმანული ოპერა ვერცხვით შემოფარგლულა. იმ პერიოდში, როდესაც უკვე რეალური იყო კონფლიქტის მეორე სახეობაც, ეგრეთწოდებული „გარეგანი კონფლიქტი“, რომელიც ცალკეულ პერსონაჟთა ბრძოლაზე ან ორი სამყაროს გლობალურ დაპირისპირებაზე იყო აგებული.

ამ საწყისების პოლარიზაცია რომანტიკული საოპერო დრამატურგიის ძირითად თავისებურებად იქცა. იგი საფუძვლად დაედო ვებერტის „ფრაიშიუტცს“ და „ვერიანტას“, შუბანის „ქენოვევას“, ვაგნერის „ლოენგრინს“, „ნიურნბერგელ მისტერზინგერებს“, „ნიბელუნგის ბუქედს“ და „პარსიფალს“. ამასთან, კონტრასტის გამძაფრების მიზნით ამ დაპირისპირებას ზშირად ფანტასტიკურის და რეალურის ანტითეზაც ემატებოდა, რაც განსაკუთრებით გერმანული მუსიკალური თეატრისათვის იყო დამახასიათებელი და ფოლკლორული წყაროებიდან მომდინარეობდა.

ამ საწყისების თანაფარდობაში ერთი საინტერესო კანონზომიერება შეინიშნება. მოწინააღმდეგე ძალთა კიბილიში წინა პლანზე ბოროტი საწყისი იწვევს. ბნელი ძალები ხელში იგდებენ ინიციატივას და თანმიმდევრულად ახორციელებენ თავიანთ ზრახვებს: მხოლოდ უკანასკნელ წამს ბედნიერ შემთხვევას — ამ უცხო ძალების ჩაბრუნებას მოაქვს ხსნა დადებითი გმირებისათვის, რომლებსაც ბოროტებასთან შებრძოლების არავითარი უნარი არ გააჩნიათ.

რომანტიკული დრამის განვითარების ამგვარი ლოგია „ფრაიშიუტცშიც“ გამოვლინდა: მოკმედეგების მსვლელობაში მკვეთრად ძლიერდება ბოროტი ძალების შემოტევა. როდესაც დამაბულობა კრიტიკულ ზღვარს აღწევს და ხსნის იმედი საბოლოოდ იკარგება, ხდება უეცარი გარდატეხა — გამოჩნდება განდევნილი, რომელიც აღადგენს სიკეთეს და სამართლიანობას.¹

ყოველივე ამის საწყისები რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობაში უნდა ვეძიოთ: მათი რწმენით სამყაროში ბნელი ძალები ბატონობენ. სიკეთე კი მათთან უძღურია და თავდაცვის არავითარი საშუალება არ გააჩნია.

ბოროტი ძალების ინტერპრეტაციამ რო-

მანტიკულ მუსიკალურ თეატრში დროთა განმავლობაში გარკვეული ცვლილებები განიცადა. ადრეულ ეტაპზე ბოროტება სიმბოლოს სახით იყო წარმოდგენილი (შავი მონადირე სამიწელი ვეზირის „ფრაიშეიტ-ში“) ან პირქვეში მრისხანე პერსონაჟების ხასიათში იკვეთებოდა (ეგლანტინა და ლიზიარტი ვებერის „ვერიანტაში“, მარგარიტა შუმანის „გენოვევაში“, ორტრუდა ვაენერის „ლოენგრინში“). ბოროტების გამოხატვის ამგვარი ფორმა ძალზე სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა და ვაენერის ბლო ოპერებშიც გამოვლინდა (ჰაჯენი „ლემურთების აღსასრულში“, კლინგზორი „პარსიფალში“). მაგრამ მასთან ერთად ვაენერის შემოქმედებაში უარყოფითი სახეების დახასიათების სულ სხვა მეთოდიც ყალიბდებოდა. ბოროტი საწყისი აქ ირონიულ-სატირულ გარდატეხას იძენს. ბოროტების საბედისწერო გარდუვალობის მოტივი ადგილს უთმობს მისა მახინჯი, სასაცილო მხარეების გამოვლენას (ბეკმესერი „ნიურნბერგელ მისტერზონგერში“, შაიმე და ნაწილობრივ ალბერტი „ნიბელუნგის ბექედში“).

კომპოზიტორები-რომანტიკოსები არ ემყოფილდებიან ბოროტების არსებობის უბრალო კონსტატაციით, მისი ცალმხრივი ჩვენებით, როგორც ეს კლასიციზმისათვის იყო დამახასიათებელი. ისინი ცდილობენ შეისწავლონ იგი, ჩაწვდნენ ამ მოვლენის სიღრმისეულ არსს, მის წარმომშობ მიზეზებს, გამოთავაღონ გმირთა სულის სიღრმეში ჩამალული მათი მოქმედების ფარული მოტივები. ასეთი სწრაფვა ბოროტების არსის შეცნობისაკენ განაპირობებს იმას, რომ რიგ შემთხვევებში უარყოფითი პერსონაჟები ბევრად უფრო ღრმად და მრავალმხრივად არიან დახასიათებული, ვიდრე მათი კეთილშობილი მოწინააღმდეგეები. ამაში გამოვლინდა რომანტიკული ხელოვნების ერთ-ერთი პრინციპი, რომელიც ვიქტორ პიუგომ ასეთნაირად ჩამოაყალიბა: „მშვენიერებას მხოლოდ ერთი საზე აქვს, მაზინჯს კი—ათასი“ („კრომველის“ შესავალი).

უარყოფითი სახეების შექმნის ძალზე საინტერესო მეთოდები გამოიყენა ვებერმა თავის ოპერაში „ვერიანტა“. ამ ოპერა დასაბამი მისცა რომანტიკული მუსიკალური თეატრის ახალ ნაირსახეობას — გმირულ-აინტელ ოპერას, რომელმაც გერმანიაში 30 წელიწადზე მეტი იარსება.

დაისახა რა მიზნად ახალი ტიპის ეროვნული ოპერის შექმნა, ვებერმა „ვერიანტაში“ განსაკუთრებული პოეტურე „ტრეპენ-რო დაამკვიდრა. მან ფარდა ახსდა რომანტიკული საზოგადოების იმ მხარეებს, რომლებიც ხანგრძლივი დროის მანძილზე მიუწვდომელი იყო საზოგადოებრივ-საოჯახო კონფლიქტის გახსნის ხერხებში. პერსონაჟთა დახასიათებაში, მათ ქცევასა და მოქმედებაში ვებერმა წმინდა რომანტიკული მოტივები შეიტანა ამგვარად მან თითქმის „შეგლიდან“ განაახლა სიკეთის და ბოროტების ბრძოლის ტრადიციული კონცეფცია და ახალი ქლერადობა შესძინა მას.

გარკვეულად ყველაფერი უბრალოდ და სქემატურადაც კი გამოიყურება. ეგლანტინა და ლიზიარტი ცილს წამებენ ვერიანტს და ბრალად სდებენ აილოლარის ღალატს. ოპერის ლიბრეტოში თავიდანვე მკაფიოდ არის გამოჩენილი კეთილი და ბოროტი საწყისები, შენარჩუნებულია ძალთა ტრადიციული თანაფარდობა — დადებით პერსონაჟებს უპირისპირდება ბოროტი წყვილი. მუსიკაში კი ყოველივე გაცილებით უფრო რთულია. ვებერის მთელი ყურადღება სიუჟეტის ფსიქოლოგიური ქვეტექსტის გახსნაზეა გადატანილი. კომპოზიტორმა კეთილშობილებს და სისასტიკის, მზაკვრობის და წმინდა, თავდადებული სიყვარულის საკეთარი რომანტიკული კონცეფცია შექმნა, მოგვცა ბოროტების ახლებური ინტერპრეტაცია და შიგ მისი გამომწვევი მიზეზების საკეთარი გაგება ჩააქსოვა.

გმირების მოქმედებას ვებერი ქვეშაირტი რომანტიკოსის პოზიციიდან აფასებს. იგი ამხეილებს იმ ზნეობრივ, ეთიკურ და ფსიქოლოგიურ პრობლემებს, რომელიც პირველად რომანტიკოსებმა გააცნობიერეს. განვიხილოთ ზოგიერთი მათგანი.

„ვერიანტას“ მთელი მოქმედების საფუძველს სიყვარული წარმოადგენს. ისაა ოპერაში მომხდარი ამბების მთავარი მიზეზი, დამატული კონფლიქტის წარმოქმნის და განვითარების ძირითადი პირობა. ვებერი გვიხატავს სიყვარულის ორ სრულიად განსხვავებულ სახეს — ერთის მხრივ მისი ცხოველყოფილ, ხოლო მეორეს მხრივ კი გამანადგურებელ ძალას. ოპერის კონფლიქტი არსებითად სიყვარულის ამ ორი მხარის, მისი დადებითი და უარყოფითი ემოციური მუხტის დაპირისპირებით იქმნება.

ევრიანტის და ადოლარის გრძნობები ამალელებულია, გამსკვავებულია მშვენიერებით და პარმონიულად ერწყმის სიოცხლის პოეზიას, მათში ვებერმა გამოხატა საკეთარი რომანტიკული წარმოდგენა იდეალურ სიყვარულზე.

„სიყვარული რომანტიკოსებისათვის ადამიანობის იფეტურია — წერდა საბჭოთა მკვლევარი ვ. ვანსლოვი — იგი ყოველთვის არის იქ, სადაც ადამიანთა ურთიერთობა სულიერი ფაქტულობებით გაიზომება“. დავძენთ, რომ სიყვარულის უარყოფა მათთვის უალრესად შეურაცხყოფელი და დამამიტირებელია. იგი ადამიანის ღირსების დათრგუნვას უტოლდება.

ეგლანტინას გრძნობა ადოლარისადმი, რომელიც მას უარყოფს და ლიზიარტის სიყვარული ევრიანტისადმი, რომელსაც არ უყვარს იგი, შერისძიების დათოკებულ წყურვილში გადაიზრდება. მათი სიძულვილი უარყოფილი სიყვარულის სიმწარემ შეა, ხოლო მოქმედების მთავარი იმპულსი არა მარტო ეკვიანობითა და შურით, არამედ შეღახული თავმოყვარეობითაც არის განპირობებული.

დრამატული კოლოზები წმინდა ადამიანური მისწრაფებებიდან იზადება. აქ საბოლოოდ ქრება საოპერო პირობითობის ყოველგვარი ნიშანი. ამრიგად კონფლიქტის თავარ წყაროს ოპერაში უარყოფილი სიყვარული წარმოადგენს. ამ მოტივს კლასიკური ხელოვნებაშიც ვხვდებით. საქმარისია ვ. ვიხსენოთ რასინის „ანდრომაქე“ და „ტირანი პიროსი“. ამავე დროს ეს შედარება: ცადკყოფს, თუ რამდენად რადიკალური ცვლილებები მოხდა ახალი ეპოქის მსოფლმხედველობაში, კლასიციტური გიარლის ნორმების შესაბამისად პიროსის მარკოცხვა: გაოდაუვალა, ვინაიდან მან ვერ შესძლო გრძნობის დათრგუნვა და თავისი ეგოისტიური მისწრაფებები მოვალეობასა და სახელწიფოებრივ ინტერესებზე მალა დააყენა, რომანტიკოსებთან კი ყველაფერი სხვაგვარად ხდება. ის, რაც უწინ საბრალდებო კრიტიკტის ტოლფასი იყო, ახლა ნაწილობრივ მაინც ამართლებს ბოროტი ძალების მოქმედებას, შესაბამისად იცვლება მათი დამოკიდებულებაც „დამნაშავეთა“ მიმართ. ვებერი არ უარყოფს კლასიციტურ ოპერაში დამკვიდრებულ ბოროტი სახეების შექმნის ხერხებს. როგორც ჩანს ორსაუკუნო-

ვანი ტრადიციის ზემოქმედება ევრიანტი ვერი იყო. ტრადიციას იგი ახალი ესთეტიკური კონცეფციის მოთხოვნებს უხებდა. ამავე გალითად, ეგლანტინა და ლიზიარტი ვებერი ჩვენებენ კლასიციტური პერსონაჟების მთავარ ნიშანს — ძლიერებას და პირქვე მდიდურობას, მაგრამ ახალ კონტექსტში ამ თვისებებმა სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობა შეიძინეს.

ცნობილია, რომ კლასიციტურ ნაწარმოებებში გრძნობის ყოველგვარი გამოვლენა, მისი დადებითი თუ უარყოფითი მუხტის მიუხედავად ერთგვარი ემოციური თავშეკავებულობით ხასიათდებოდა. ეს იმდროინდელი ხელოვნების საერთო ნიშანია, სადაც ყველაფერში იგრძნობოდა სწრაფვა ზომიერებისაკენ, ლოგიკური სიმწყობრისა და პროპორციების დაცვისაკენ. გრძნობების გამოხატვა უკიდურესად დამაბულ, კულმინაციურ მომენტებშიც კი არ სცილდებოდა ნებადართულს ფარგლებს. რომანტიზმში კი ხდება „ემოციური საწყისის თავისუფალი ამოფრქვევა“ (ე. კერტი); გრძნობა გამოდის გონების კონტროლიდან, ძლიერი ვნებების ადამიანი სიყვარულშიც და სიძულვილშიც უმართავი ხდება. შეიძლება ითქვას, რომ სენტიმენტალისტების და „ქარიშხლისა და შეტევის“ მიერ ნაანდერტევა გრძნობის კულმა და მისი გამოვლენის სრულმა თავისუფლებამ რომანტიკული ხელოვნებაში მადლიანი ნიადაგი პოვეს.

რომანტიზმი ცხოვრების შეგრძნების და განცდის ახალ ფორმას წარმოადგენს. ამიტომ ყველაზე მეტად აქ გვირის უშუალობა, იმპულსურობა და ემოციურობა ფასობს, სწორედ ასეთია ეგლანტინა — დათოკებული და დამიღუპველი ვნებების მატარებელი პერსონაჟი.³

უარყოფილი სიყვარული მასში უსაზღვრო სიძულვილს იწვევს, იგი მხოლოდ ერთი სწრაფვით — შურისძიების მანიაკალური ენითაა შეპყრობილი. მკვლევარები ხშირად აღნიშნავენ, რომ ეგლანტინას სახე დასაბამს აძლევს ვაგნერის გმირი ქალების მთელ პლეადას. მაგრამ მისი ზემოქმედება XX საუკუნის დრამატურგიაზეც ვრცელდება და რიჰარდ შტრაუსის მუსიკალურ დრამებსაც სწვდება. ეგლანტინა აკვირებულად ავადმყოფურა იდით შეპყრობილი გმირი ქალის პირველი მავალითა და იგი სალომეს და ელექტრას შორეულ წინამორბედად შე-

იძლება მივიჩნიოთ. ევლანტინას სახის გან-
ვითარება ერთიანი უწყვეტი აღმავალი ხა-
ზით მიიმართება და ევლანტინაეურ მომენტ-
ში წყდება. ესეც აკავშირებს მას რ. შტრაუ-
სის გმირ ქალებთან, ხოლო მის უჩვეულო,
მანამდე არახელ აღვზნებაში და ფსიქო-
ლოგიურ დაძაბულობაში უკვე შეიგრძნობა
წინა ექსპრესიონისტული საოპერო ესთეტი-
კის ატმოსფერო.

ევლანტინას სახეში კონცენტრირებულია
უდიდესი ფსიქოლოგიური ექსპრესია-თეი-
სება, რომელიც სხვა სკოლებთან შედარე-
ბით უფრო მკვეთრად გერმანულ ოპერაში
გამოვლინდა. ამიტომ საესეებით ბუნებრივი
დასკვნა, რომ ვაგნერის მუსიკალური დრა-
მების და პოსტვაგნერიანულ ოპერის მრავ-
ალი სულიერად მერყევი და აფორიაქებუ-
ლი პერსონაჟი ვებერის ოპერის გარკვეულ-
ად ტრადიციული გმირის სახეში იღებს
დასაბამს.

რომანტიკულ ხელოვნებაზე საუბრისას
ცნობილია გერმანელმა მუსიკისმკოდნემ
გეორგ კნაპლერმა ერთხელ აღნიშნა — „კონ-
ფლიქტებით მდიდარმა ამ ეპოქამ ყველაზე
ორიგინალურ მუსიკალურ გადაწყვეტას
სწორედ კონფლიქტების განსახიერების
სიროს მიაღწია“. მართლაც, რომანტიკულ
საოპერო მუსიკაში დრამატულმა კოლიზი-
ებმა საკმაოდ საინტერესო გამოხატულებ-
ებში გამოიყვანა. ეს ალბათ კანონზომიერი იყო, ვი-
ნაიდან იმ დროისათვის საოპერო ხელოვნე-
ბამ კონფლიქტების გამოხატვის მდიდარი გა-
მოყვანილობა შეიძინა ხანგრძლივი ევოლუ-
ციის შედეგად მან თანდათან გამოიძვინა
დრამატული სიტუაციების ამსახველი გარ-
კვეული პრინციპები და მუსიკალური გამო-
მსახველობის ხერხები.

როგორც ცნობილია, საოპერო ენარმა შე-
ქმნისთანავე დრამატული თეატრის ძლიერი
გაგლეხა განიცადა, მიუხედავად ამისა, კონ-
ფლიქტების გამოხატვის საკუთარი მუსიკა-
ლურ-დრამატურული პრინციპების ჩამო-
ყალიბება აქ საკმაოდ ნელა მიმდინარეობ-
და და თუმცა XVII-XVIII საუკუნეებში
შექმნილი ოპერების სიბერეობები ფაქტი-
ურად ტრადიციული სიუჟეტების „საოპერო
ვარიანტებს“ წარმოადგენდნენ, ოპერების მუ-
სიკაში დრამატულმა კოლიზიებმა თავიდან-
ვე ვერ ჰპოვეს ზუსტი, ადეკვატური განსა-
ხიერება. მუსიკა, როგორც ემოციური ხე-
ლოვნება ყურადღების ამახვილებდა არა

საკუთრივ კონფლიქტებზე, არამედ არ-
ფლიქტურ სიტუაციაში მყოფი გმირების
გრძობებზე. ორი საწყისი ბრძოლა მხოლოდ
სცენურ დრამატურგიაში თუ მუსიკალურ-
ტული ან მოცემული იყო რეჟისორის
სადაც საკუთრივ მუსიკალური საწყისის რო-
ლი ძალზე მკირე იყო. თითქმის ორი საუ-
კუნე დასკრება ოპერას კონფლიქტების გა-
მოხატვის საკუთარი ხერხების შესაქმნე-
ლა. ამ ვაზზე პირველ წინადადებულ ნა-
ბიჯად შეიძლება ჩაითვალოს მონტევერდის
შემოქმედებაში, ხოლო შემდეგ იტალიურ
ოპერა სერიაში (სერიალურ ოპერაში) რამ-
დენიმე განზოგადებული ტიპის თემატური
ფორმულის ჩამოყალიბება. თითოეულ მათ-
განს გარკვეული ემოციური და აზრობრივი
დატვირთვა ჰქონდა. ასეთი იყო მწუხარების,
ჩივილის, მგრძობულობის, გმირების ან
ტრაგიკული ფაქტების გამოხატველი ინ-
ტონაციები. მოგვიანებით მოხდა ამ თემა-
ტური კომპლექსების კონტრასტული გამიჯ-
ვნა, მაგრამ ესეც არ ყოფილა საკმარისი
კონფლიქტების მუსიკალური განსახიერებ-
ისათვის. არსებობდა რამოდენიმე ხელისშემ-
შლელი პირობა, რომელიც თვით ოპერა სე-
რიის სპეციფიკლად გამოიმდინარეობდა.

მუსიკალურ-დრამატული მოქმედების გან-
ვითარება ოპერა სერიაში დაფუძნებული
იყო ე. წ. სიუჟეტურ პრინციპზე და არ გულის-
ხმობდა ორი საწყისის უშუალო შეჯახებას.
აქ მთავარი იყო გმირის რეაქციის ჩვენე-
ბა — სევდის, სიხარულის, გმირული შემარ-
თების თუ სხვა გრძობების გამოხატვა უკ-
ვე მომხდარი ამბების გამო. მსგავს სიტუა-
ციაში ამ გრძობებს განიცდიდნენ როგორც
კეთილშობილი გმირები, ისე მათი ბოროტ
მოწინააღმდეგეებიც. გრძობათა ტიპური
გამოხატვა ჩრდილავდა მოქმედ პირთა ინ-
დივიდუალობას, ამათილებდა მათ ეთიკურ
არსს. ამიტომ ხშირად კომპოზიტორები ერ-
თი და იგივე ინტონაციებით ახასიათებდნენ
სხვადასხვა პერსონაჟებს, თუკი ისინი
მსგავსი გრძობებით იყვნენ შეპყრობილი.
მაგალითად, იმდროინდელი ოპერის პერსონა-
ჟების „გმირული მონოლოგი“ აგებული იყო
აკორდულ მელიოდიაზე, კვარტულ და კვინ-
ტულ აღმავალ ნახტომებზე, პუნქტირებულ
რიტმზე — ანუ ყველა იმ ინტონაციაზე,
რომელიც მსმენელთა წარმოსახვაში ამაღ-
ლებულ-რაინდულ სახეებთან იყო დაკავში-
რებული. ამ სახეებმა სულიერი აღმავლო-

ბის, ბრძოლისათვის მზადყოფნის მნიშვნელობა შეიძინეს და კეთილშობილ პირთა გმირულ მისწრაფებებს გამოხატავდნენ. რაც შეეხება ძლევამოსილი ტირანების და დესპოტების დახასიათებას, აქ კომპოზიტორები მისდევნენ ბოროტების „შელამაზებელი“ ჩვენების პრინციპს.⁴ რომელიც დაკანონებული იყო კლასიციზტური ხანის ყველა „მალალ“ ეპროსათვის. ისინი ქმნიდნენ პირქვეშ, მრისხანე, მაგრამ ამასთანავე ენერგიულ და ვაჟაკურ მუსიკალურ პორტრეტებს და მათ დახასიათებას აგებდნენ გმირული არიებისთვის ტიპურ ფანფარულ სვლესა და მარშიებურ რიტმზე.

ამრიგად გარკვეული სხვაობის მიუხედავად კეთილშობილ გმირთა და ბოროტ პერსონაჟთა მუსიკალური დახასიათება ერთი ინტონაციური ძირიდან ამოიზრდებოდა. XVII-XVIII საუკუნეების პირველი ნახევრის საოპერო დრამატურგიაში ყველაფრით არ მოხერხდა დაპირისპირებული პერსონაჟების მუსიკალური თემატიკის მკვეთრი გამოჩენა. მიუხედავად ამისა კონტრასტული თემატიკური კომპლექსების ჩამოყალიბების ფაქტს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. ვინაიდან მან შექმნა ინტონაციური საფუძველი კონფლიქტების ხორცშესხმისთვის მომდევნო პერიოდის ოპერებში.

კლასიციზმის ტრადიციულმა კონცეფციებმა და მათში არსებულმა კოლოზებმა შესაფერისი მუსიკალური განსაზღვრება მხოლოდ XVII საუკუნის მეორე ნახევარში პოოვეს. ეს მოხდა კრისტოფ ვილიბალდ გლუკის ოპერებში, რომლებსაც მკვლევარები „მუსიკაში კლასიციზტური ესთეტიკის ყველაზე სრულყოფილ გამოხატულებად“ მიიჩნევენ.⁵

გლუკმა გამოიმუშავა სპეციფიკური მუსიკალურ-დრამატურგიული პრინციპები, რომლებმაც საშუალება მისცეს მას კონფლიქტური ოპერის ინტონაციურ სფეროში განეხორციელებინა.

მუსიკალური სახეების კონტრასტი, რომელიც საფუძველად ედო XVII-XVIII სს. პირველი ნახევრის საოპერო თეატრს, შეცვალა „ინტონაციური კონფლიქტის“ იდეამ,⁶ რომელიც გულისხმობდა თემატიკური კომპლექსების არა მარტო გამოჩენას, არამედ ამ ინტონაციური სფეროების ურთიერთშერწყმას, ურთიერთმოქმედებას და ამით ორი საწყისის ბრძოლის დინამიური პროცესის

გამოხატვას. ამ პრინციპმა შემდგომში მუსიკალური, დახვეწა და განვითარება მუსიკის და ბეთოვენის შემოქმედებაში პოოვეს.

ოპერის ევოლუციის შედეგად ქმნიდა ტიპური საწყისების განსაზღვრების სიყველეს ტიპშიც გარკვეული ცვლილებები განიცადა. მოწინააღმდეგე ძალების დახასიათებისას გლუკმა მიმართა საოპერო ხელოვნებაში მტკიცედ დამკვიდრებულ მუსიკალურ ხერხებს. მისი ოპერების ინტონაციურ წყაროს ჩვენს მიერ აღნიშნული, ოპერა სერის თემატიკური ფორმულები წარმოადგენენ. ინტონაციური სფეროების დაყოფაც უკვე დაკანონებული პრინციპით მიმდინარეობს. გმირული უპირისპირდება ლირიკული, საბედისწერის — ჩვილის ინტონაციები და ა. შ. ბუნებრივია, რომ ამგვარმა ტიპიზაციამ გმირთა ინდივიდუალური თვისებების და მათი ინტონაციური დახასიათების ნივთიერება გამოიწვია.

მხოლოდ მოცარტმა, პირველმა საოპერო კომპოზიტორებს შორის შესძლო ყოველი გმირისთვის განუმოკრებელი იერის მინიჭება. მის ოპერებში თვით გმირის ხასიათი, მისი ბუნების თვისებები განსაზღვრავენ მუსიკალური ხერხების არჩევანს. არიებში და ანსამბლებში კომპოზიტორი ცდილობს გმირის ხასიათის განსაკუთრებული თვისებების წარმოჩენას — არა ტიპური ემოციის ჩვენებას არამედ მხოლოდ ამ პერსონაჟისათვის დამახასიათებელი განცდის გამოხატვას.

სწორედ ეს თვისება აიტაცა და განავითარა რომანტიკულმა საოპერო დრამატურგიამ. უკუაგლო რა ყოველგვარი ტიპიზაცია, მან უფრო მკაფიოდ წარმოაჩინა გმირის ეთიკური თვისებები, მისი სიკეთე თუ ბოროტება და მოქმედ პირთა ინტონაციური დახასიათების მაქსიმალური ინდივიდუალიზაცია დაისაბა მიზნად.

ყოველივე ზემოთქმულს ნათლად ადასტურებს უარყოფითი სახეების მუსიკალური განსაზღვრების ტრადიცია, რომელიც იმ დროისათვის უკვე ორნახევარ საუკუნეს ითვლიდა.

„დიდი ხნის განმავლობაში მუსიკა თავს არიდებდა ბოროტების და ნკრვეის გამოხატვას, — წერს საბჭოთა მკვლევარი მ. ტარაკანოვი — ამას წინ ეღობებოდა პარამონიის და სილამაზის იდეალი, რომელიც უკლებლივ ყველა დიდ მუსიკოსს შთაავრებდა“

და. სამყაროს ტრაგიკულ წინააღმდეგობებზე მიგვიანიშნებდა მუსიკალურ ტონებში გამოკვეთილი სევდის, შუუხარების და ხიელის ინტონაციები".

კლასიციტური თეატრის ტრაგედიულ კონცეფციებში ბოროტებისა და მანკიერების ჩვენება თვითმიზნად არასდროს არ ქცეულა. ბოროტების გაილვა მის მსხვერპლთა მიმართ თანაგრძნობაში უფრო გამოიხატებოდა, ვიდრე უშუალო მხილებაში, რადგან ეს სახის სატირულ გარდატეხას გამოიწვევდა. რაც არ შეესაბამებოდა კლასიციტური ტრაგედიის ამაღლებულ წყობას. ეს დაუწყებელი კანონები XVII-XVIII საუკუნეების საოპერო ხელოვნებაზეც ვრცელდებოდა, ამიტომ კომპოზიტორები არ ცდილობდნენ მუსიკალურ ინტონაციებში ბოროტების შეშარავი არსის გამოხატვის. მეტად საინტერესოა ამ შხრივ მოცარტის ახრი, რომელიც წერდა: „მუსიკა ყველაზე საშინელ სიტუაციაშიც კი, არ უნდა შეუტარებოდეს სმუნას. პირიქით, იგი მაშინაც სიამოვნებას უნ-

და გვერიდეს, მაშასადამე, ყოველთვის მუსიკად უნდა რჩებოდეს".
და მხოლოდ რომანტიკულ ეპოქაში, როდესაც მოხდა სამყაროს წინააღმდეგობების არსის გაცნობიერება, მუსიკის მიზნად დაეყენებინა ამაყობა — შეექმნა ბოროტების კონკრეტული სახე, თვით ხმოვანების ხასიათში აღებუდა ბნელი ძალების მახინჯი ბუნება.

ვებერის „ფრაიშუტკში“ ბოროტ ძალებს შავი მონადირე ანსახიერებს. სამიელი არ არის ტრადიციული საოპერო პერსონაჟი. მას არა აქვს ვოკალური პარტია. ეს არის სახე-სიმბოლო, რომელმაც სენაზე ძველი ლეგენდებიდან და ზღაპრებიდან გაღმონაცვლა სამიელი გამოხატავს იმკვეყნიური ფანტასტიკური სამეფოს ძლევაბისილებას, რომელიც თრგუნავს და იმორჩილებს რეალური სამყაროს გმირებს.

სამიელის დახასიათება ხდება ერთადერთი ლაიტმოტივის საშუალებით, რომელშიც აღბეჭდილია მისი დემონური ბუნება.



დაღმავალი პენქტირებელი მოტივის შეხამება შემოტრებულ სეპტაკორდთან. ტრემოლო დაბალ რეგისტრში, ლიტაერების და კონტრაბასების სინკოპირებული მახვილები თან სდევნ შავი მონადირის ყოველ გამოჩენას და შეშარავი, მახინჯი ძალის შეგრძნებას იწვევენ.

როგორც ვხედავთ ლაიტმოტივში მოცემულია მუსიკალური ხერხების მთელი ის კომპლექსი, რომელიც XVII-XVIII საუკუნეების ოპერებში ბნელ ძალებს უკავშირდებოდა. ამ ტრადიციული ხერხების გამოყენება არამც თუ არ აზუსტებს, არამედ პირიქით, ზრდის მათი ზემოქმედების ძალას. აქ ყოველი ელემენტი გარკვეულ „მუსიკალურ ცნებას“ უკავშირდება, მსმენელში ნაცნობ ასოციაციებს იწვევს, და აადვილებს

მის აღქმას. ხოლო ლაიტმოტივის განსაკუთრებული რელიეფურობა ამ ხერხების მკომპლური კონცენტრაციის შედეგად არის მიღწეული.

„ვერიანტაში“ კი ბოროტი სახეების შექმნის სულ სხვა ხერხებია გამოყენებული. საკმარისია ვაიხსენოთ ეგლანტინას ლაიტმოტივი. ვებერმა პირველმა, რომანტიკოსთ: შორის თვით მუსიკალური ინტონაციების ხასიათში შესწლო გმირი ქალის მდაბიო თვისებების გამომვლანება. ლაიტმოტივის კლანკილი, ჭრომატულად ტეხილი მელიდიური ხაზი მცოცავი ქვეწარმავლის თითქმის ხილულ ასოციაციებს აღძრავს და ეგლანტინას ეშმაკობასა და თვალთმაქცობაზე მიუთითებს.



ლაიტმოტივის კილოური და პარამონიური შეფერილობის ხშირი ცვლებადობა შესანიშნავად გამოხატავს ეგლანტინას ორპირობას და მოჩვენებით გულწრფელობას მთელი ლაიტმოტივის ამოსავალი მარცვლია შემკირებული სეპტაკორდი (dis-flis-a-c) უბედურების და ნგრევის სიმბოლო კლასიკისტურ მუსიკაში. ამგვარად ისევე, როგორც სამიელის დახასიათებაში, ეგლანტინას ლაიტმოტივშიც უჩვეულო ელერადობა მიღწეულია ტრადიციული ხერხების ახალ კონტექსტში გამოყენებით.

თემატიზმის ამგვარი ინდივიდუალიზაცია ამაფრებს კონტრასტს ანტიკონსტრუქციულ საწყისებს შორის.

ეს პოლარული ინტონაციური სფეროები რთულ ურთიერთქმედებაში იმყოფებიან, ქმნიან „ინტონაციით დრამატურგის“, რომელიც ოპერაში მიმდინარე დრამატული ამბების მსვლელობას ასახავს.

შინაგანი კონფლიქტის შემთხვევაში ინტონაციური სფეროების დაპირისპირება ერთი გმირის პარტიაში ხდება. შავლითად, მაქსის მუსიკალური დახასიათება სამიელის და აგატას თემატიზმს ემყარება. ამ ინტონაციითა მონაცვლეობა ნათლად გამოხატავს გმირის წინააღმდეგობრივ განცდებს, მის მგრეყობას. რაც შეეხება კონფლიქტური საწყისების გარეგნულ ურთიერთმოქმედებას, რომანტიკულმა ოპერამ აქაც შექმნა მათი გამოხატვის ახალი მეთოდი, რომელსაც გერმანელმა მუსიკოსმა კოდენემ გეორგ კნეპლერმა აუტოთემატიზმის პრინციპი უწოდა. ამ ტერმინის ქვეშ იგულისხმება რომელიმე ძლიერი ინტონაციური კომპლექსის მიერ მოწინააღმდეგე ძალების თემატიზმის შთანთქმის, მისი დამორჩილების მეთოდი. ეს ხერხი წარმოადგენს ლოგიკურ შედეგს ინტონაციური სფეროების ურთიერთქმედების იმ პროცესისა, რომელიც ჩაისახა და განვითარდა გლიუკის, მოცარტის და ბეთჰოვენის ოპერებში. ამასთანავე საყურადღებოა ისიც, რომ აუტოთემატიზმის ტექნიკა უფრო ხშირად ცალმხრივად გამოიყენება —

ბოროტების ინტონაციური კომპლექსი „იმორჩილებს“ დადებითი გმირების თემატიზმს, რაც რომანტიკულ საოპერო დრამატურგიაში ბოროტი სახეების უფრო ხშირად ლიერებაზე მიუთითებს. ეს კი თავის მხრივ გამოხატავს იმდროინდელი ხელოვნების საერთო ტენდენციას — განსაკუთრებულ ინტერესს სინამდვილის ნეგატიური მხარეების მიმართ.

* * *

ჩვენ განვიხილეთ რომანტიკული საოპერო დრამატურგის ზოგიერთი თავისებურებანი ვებერის ოპერების მაგალითზე. ვებერის შემოქმედების გარჩევა არ იყო შემთხვევითი, ვინაიდან მის მუსიკაში სრულად გამოიკვეთა ადრეული რომანტიზმის სტილისტური ტენდენციები. ამასთან ვებერი ორი ეპოქის მიჯნაზე დგას. ამიტომ მის ნაწარმოებებში უფრო ნათლად იკვეთება რომანტიკული ოპერის როგორც ტრადიციული, ისე ნოვატორული თვისებები. ძალზე ძლიერია აგრეთვე გენეტიკური კავშირი ვებერის ოპერებსა და ვაგნერის მუსიკალურ დრამებს შორის.

რომანტიზმის ეპოქა საოპერო ხელოვნების განვითარების ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ეტაპია. ჩვენი ყურადღება მისდამი კიდევ ერთი გარემოებით არის გამოწვეული. 70-80-იან წლებში საბჭოთა მუსიკაში ძლიერდება ინტერესი რომანტიზმის მიმართ. თანამედროვე მუსიკალურ ხელოვნებაში ამჟამად შეინიშნება რომანტიკული ტრადიციების ზეგავლენა. ხდება რომანტიკული პრინციპების და ესთეტიკური იდეალების აღორძინება ახალ სტილისტურ კონტექსტში. ამიტომ რომანტიკული საოპერო კონცეფციების შესწავლა უდავოდ ხელს შეუწყობს თანამედროვე მუსიკაში მიმდინარე პროცესების გაცნობიერებას.

შედეგები:

1. მოცარტამდელ საოპერო თეატრში გმირის ინდივიდუალობის ქვეშ იგულისხმება გარკვეული გარეული ნიშნები, რომლებიც, მართალია, განასხვავებდნენ

საერთო გარეგნობათა ცხვეობა



3 ლადისლავ ივანოვი

„მარი — ეს ჩვენი პარტი“: ასე ეწოდა დისკუსიას, რომელიც გამართეს ტურნალებში „ტეატრალნაია ტიუნ“ და „დრუბა ნაროდოვ“ ერთობლივი მრგვალი მაგიდის ვარშეში („ტეატრალნაია ტიუნ“, 1988, № 8). დისკუსიის თემაა თანამედროვე ეროვნული თეატრის თავისებურებანი და პრობლემები, თვითმყოფადი ზელოვნების ფორმების აღმოცენებისა და განვითარების გზაზე არსებული წინააღმდეგობანი. დისკუსია უფრო გლობალურ საკითხებსაც შეეხო: კერძოდ, კეთილგონივრული ეროვნული პოლიტიკის სახელმწიფოებრივ მნიშვნელობას, ეროვნებათაშორისი ურთიერთობების ადმინისტრაციული მეოიდებით, ათწლეულების მანძილზე გამომუშავებული სტერეოტიპების შესაბამისად მართვის მავნე ზემოქმედებას

ამ ერების კეთილმეზობლურ განწყობილებებზე, მათი კულტურული სიძველეების ტრადიციების დაცვასა და განვითარებაზე.

დისკუსიაში მონაწილეობდნენ ლიტერატურის კრიტიკოსები ლ. ანდინსკი, ბ. ხუზანბაძე (ჩუვაშეთი), თეატრალური კრიტიკოსები ვ. ივანოვი, ნ. რუმინცაძე, ი. რიბაკოვი, ძ. ზინარბაკოვი, თეატრალური ზელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის პრორექტორი მ. ხმალნიცკანი, ამავე ინსტიტუტის დოცენტი ბ. სტეპანოვი, ტურნალ „დ. ნ.“-ის კულტურისა და ზელოვნების განყოფილების გამგე ბ. ხოლოპოვი; „ტ. შ“-ს ავტონომიურ რესპუბლიკათა თეატრების განყოფილების გამგე ბ. დანილოვი, მთავარი რეჟისორები რ. ისრაფილოვი (მ. ვაფურის სახელობის ბაშკირული თეატრი)

სერიოზული იუერის პერსონაჟებს კომიკური გმირებისაგან, მაგრამ ამავე დროს საერთო იყო ამაღლებული ტრავიკული იუერის ვველა მოქმედი პირისათვის.

2. „სასწილელებრივ ჩინის მოტივს“ წინა ეპოქების თეატრალურ პრაქტიკაში ეხედებით. მისი წყარო ანტიკური დრამის ტრადიციებში ძეხვ, აქედან იგი კლასიციკლური თეატრისათვის, სადაც უოდეტისად დამატარული სიტუაციები და დრამატული ელემენტები ხშირად „deus ex machina“-ს ჩარევით წყველობდა.

3. ქალის ზღაპრების იდეა და საერთოდ ქალური საწყისის კულტა რომანტიკულ ზელოვნებაში გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს და მისი მსოფლშეგრძელების ერთ-ერთი მთავარ პრინციპად იქცევა. ხშირად

სწორედ გმირი ქალები გვევლინებიან ძვითადი რომანტიკული იდეების მატარებლად. მათი სახით არის წარმოდგენილი სიმშინდის მშვენიერი იდეალი, ან პრაქტიკო, ბოროტების და ვერავიების სიმბოლო და თვსწრაფვას „მზად ქალური საწყისისაგან“ თავი ვაბეუ გოფიეს ნაწარმოებებში ეხედებით. ქალის სახეში ბოროტი თვისებების კონცენტრაცია უფრო მთავარი იყო, ვეშალოდ რომანტიკის ეპოქაში ზღაპრის ამის ნათელ დადგენებას იძლევა გერმანული რომანტიკული იუერა (ვებერის ევანტინა, შემანის მარკარია „გუოვეადან“, ვანერის ირტრედა „ლოენგრაინდან“ და კენდი „პარსიფალიდან“).

4. კლასიციკლური ზელოვნებაში ეს პრინციპი ხშირად ეკლიბა და თეორიულად დასაბუთა ნიკოლა ბუალიმ თავის ტრაქტატში „პოეტური ზელოვნება“.

5. ეს ტერმინი ბირის ასაფიევს ვეუფინს.

მ. რამბისძე (ი. კუმაღას სახელობის ხელოვნების თეატრი), მ. ხალიძკაძე (გ. კამაღას სახელობის თათრული თეატრი), მ. უსტინოვი (სახეობა არმიის ცენტრალური აკადემიური თეატრის რეჟისორი).

როგორც ვხედავთ ამ მნიშვნელოვან საუბარში მონაწილეობდნენ სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლები და, ბუნებრივად, თითოეული მათგანი თავისი ერის პრობლემებს ეხებოდა. როგორც ჩანს, დისკუსიის მარცხენა კუთხეებს ურბანული გაშვების სურათი სწორედ ქვეყნის თეატრალური გეგმარების უკუკვლევებზე ურბანული თეატრალური კულტურის დონე მნიშვნელოვანად ჩამორჩება. უნდა ვთქვათ, რომ სწორედ ამ პრინციპით იყვნენ შეარჩეული „მარცხენი მხარის“ მონაწილენი და მათ შორის არ აღმოჩნდნენ მდიდარი თეატრალური ტრადიციებისა და მიღწევების მქონე ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებისა და საქართველოს თეატრის მოღვაწენი. მიუხედავად ამისა, საუბარში არაერთხელ გაიხმა ნეკროპოლისისა და სტურუას სახელები, არაერთხელ აღინიშნა ლიტვის, ლატვიის, ესტონეთისა და საქართველოს თეატრალური პრობლემების გამოჩენილობა.

უფრო ვრცლად შევიტყობთ თეატრის ეროვნულობის საკითხს კრიტიკოსი ვლადისლავ ივანოვი და მისი თეატრალურება გაიხარა საერთო პოლიტიკურ-სოციალურ ვითარებასთან ურთიერთდაკავშირში. უკუკვლევებში მოხლოდნელი კი ის იყო, თუ რა ესტონეთში მოვლენას დაუკავშირა ვ. ივანოვი თავისი მსჯელობა — 1978 წლის 14 აპრილს. „ტვ“-ს ეს ნომერი ასაწყობად გადაიცა ჯერ კიდევ თებერვლის თვეში და, ალბათ, წინაპრობლემას უნდა დაეხმარებოდა ამ პარალელის აღმოცენება აპრილის ტრაგედიის წინაღობა.

მრავალი იმ პრობლემათაგან, რომლებსაც დღეს შევეჩხებით, ჯერ კიდევ 20-30-იან წლებში პოეზებს ფესვებს. „ერთადერთი მართებულის“ პრინციპი საზოგადოებისა და კულტურის ყველა რგოლში იქნა გატარებული. ასე აღიარეს სტანისლავსკის სისტემა „ერთადერთ სწორ“ მოძღვრებად და ამით

თვით „სისტემა“ დაღუპეს და ერთ-ერთ თეატრსაც კოლოსალური ზიანი მიყენეს. სალაპარაკო ფსიქოლოგიური დრამის მოდელს ისევე ძალდატანებულად ემხროვნებოდა, როგორც ლისენკოს სასოციალისტური მეცნიერებას. მნიშვნელობა არა აქვს იმას, რომ ერთი გენიოსი და უანგარო ბელოვანი იყო, ხოლო მეორე — თაღლითი და კარიერისტი. ორივე შემთხვევაში დანაკლისი ერთგვაროვანია, ვინაიდან საყოველთაოდ აუცილებელი ნორმები ინერგებოდა. საშინაო არსებობა თავისუფლების გარეშე, დესპოტიზმი აშკარად თუ ფარულად ყოველთვის მიისწრაფვის ერთფეროვნების იმ ფილოსოფიური, საზოგადოებრივი და ესთეტიკური იდეალისაკენ, რომელიც სამხედრო მწყობრის სიმწყობრეშია განსხვავებული. მაგრამ სრულ გამარჯვებას ის მხოლოდ მაშინ ზეიმობს, როდესაც გაუბატონებული, შეღავათებული მხატვრული გემოვნება ერთფეროვნებას დასრულებულ მრავალფეროვნებად აღიარებს. თეატრის უნიფიცირებულმა სახეობამ დიდი ხნით შეაფერხა ყოველი ერის კულტურაში არსებულ სანახაობით ტრადიციასა და წეს-ჩვეულებათა წიაღიდან ეროვნულ საფუძველს დამყარებული ხელოვნების აღმოცენება.

რაკი ეხმარება მბრძანებელ-ადმინისტრაციული სისტემის მოთხოვნებს ერთ-ერთიერთმეორეში იდეა. მართლაც, უფრო ადვილია ერების მართვა, როდესაც ისინი კარგავენ ეროვნულ „ხორკლებს“ და „უსწორმასწორობას“. ერთი ყველასათვის, ყველ ერთისათვის. და აი, გაჩაღდა მეშობა ერთობის წარმოებისათვის. გაქრა კლასები და სოციალური ჩვეულები. გადასახლებაში უკრეს თავი მთელ ერებს. დიადი მშენებლობების წრეზე მიერეკებოდნენ მილიონობით ადამიანებს. „ГУЛАГ“-ი მთელ ქვეყანაზე განეშობო. შვილი მამას ასმენდა, კოლი უარს ამბობდა ქმარზე, ირღვეოდა სისხლისმიერ საგვარეულო, ეროვნული კავშირები. ეროვნებები როგორც სინქარაში, ინტერეოდნენ და ერთმანეთში ირეოდნენ და ამის შედეგად წარმოქმნილ უსტრუქტურო მასაში ისახებოდა ახალი ადამიანი...

თუმცა ცხოვრება მაინც ეწინააღმდეგებოდა შიგაღვივისეულ პროექტებს. ერებმა არ

მოისურვეს და ვერც შესძლეს გაჭრობა. ეროვნული ენერჯია ბირთვულის მონათესავეა. შეუძლია უდიდეს აღმშენებლობით ძალად იქცეს, მაგრამ ასევე შეუძლია ყველაფრის დანგრევა. ახლა ყველაფერი იმაზეა რეაქტიული პოლიტიკა, შესძლებს თუ არა იგი მემკვიდრეობით მიღებულ მტკიცეულ წინააღმდეგობათა კვანძების გახსნას თუ ძალისმიერი გზით შეეცდება სტატუს კოს შენარჩუნებას. ჩვენ საღად უნდა გავიანზროთ, თუ რის წინაშე შეიძლება აღმოჩნდეთ.

ახლანდელი მღელვარე მოვლენების ფონზე კი არ მინდა დავივიწყოთ ბრენევისეული კონსტიტუციის მიღების დღეები (1977 წ.). კონსტიტუციისა, რომელშიც არ იყო მუხლი ეროვნული ენის, როგორც სახელმწიფო ენის შესახებ. თბილისში გაიმართა მრავალათასიანი, იმდროისათვის უპრეცედენტო დემონსტრაცია. ადამიანები მოდიოდნენ პრისპექტზე უნივერსიტეტიდან პარტიის ცკ-ის შენობამდე; მოდიოდნენ, კითხვობდნენ ქართულ კლასიკოსთა ლექსებს და ტიროდნენ. ბოლო შესახვევებში, მრავალრიცხოვან თვითმხილველთა მოწმობით, უკვე იდიოდნენ ტანკები, ავტომობილი ქარისკაცები. ბოლო მომენტამდე არ იყო ცნობილი (არც დემონსტრანტების, არც ქარისკაცებისთვის) გაისვრიან თუ არა ავტომობილები, რუსთაველის სახელობის თეატრის ყველა კარი გაიხსნა— თეატრი მოემზადა თავისი ხალხის შესაფარებლად. მაგრამ თეატრი სხვა მზრიავე გახსნილი იყო თავისი მყუერბლისთვის. იმ ეროვნულმა ტყვილმა, რომლითაც აღსაყვ იყო სტურუსა და ჩხეიძის სპექტაკლები, ხელოვნება ეროვნული თვითყრიტიკის ინსტრუმენტად აქცია. ეროვნული ხასიათის დაუნდობელი ანალიზი ეროვნული გამოღვიძების შემადგენელი ნაწილი იყო.

ტრაგიკული პარადოქსი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ეროვნულ თეატრზე საუბრისას მხედველობაში გვყავს იაკუბები, თათრები, ჩუვაშები, მაგრამ არა რუსები. რუსული თეატრის ცნება რაბანია შეეცალეს საბჭოთა თეატრის ცნებით ამ დროს, ეს ვრთი და იგივე არ არის, ამ გაცულისთვის ყველა სასტიკად დაისაჯა.

კულტურის ეკოლოგია — ეს მიწის თავ-თავის ადგილზე განლაგებული ელემენტის ურთიერთკავშირის, მისი არსებობის ფიციკის შესაძლებლობას რუსულ ეროვნულ ეკოლოგიის ნიშნავს, იქონიო საკუთარი ნიშნავს, გეკავოს საკუთარი ეკოლოგიური ნიშნავს. მისი საზღვრებიდან ყოველგვარი გადაზრა დაკავშირებულია იდენტიურობის დაკარგვასა და პიროვნების მსხვრევასთან. დანარჩენ უველაფერს სხვა სახე აქვს. ვფიქრობ, ყველა ერის კულტურის ინტერესებში შეუძლის ის, რომ რუსულმა თეატრმა გააცნობიეროს და მოიპოვოს საკუთარი სახე, ვინაიდან ეს მათი მომავლის საკითხიც არის.

ცნობილია, რომ შუა აზიაში ხმარებიდან ამოიღეს არაბული ანბანი და ამით ხაზი გადაუსვეს მრავალსაუკუნოვან კულტურულ ტრადიციებს. ქარ იყო ლათინური ანბანიც მოსინჯეს, საბოლოოდ კი რუსულზე შეჩერდნენ და მთელი სიმკაცრით დანერგეს იგი 1937 წლიდან. ჩვენ ვსაუბრობთ შუა აზიის კულტურულ დანაკარგებზე, მაგრამ ეს ქართლზე არ არის დანაკარგების სრული ნუსხა. როგორ განვსაზღვრავთ, თუ რა ვაიცადა ამ ძალდატანებითი დანერგვის შედეგად რუსულმა ანბანმა საკუთარი თავისგან გაუცხოებულმა?

მრავალი საწუენი დავტროვდათ ერებს. მაგრამ სანამ ჩვენ არ გავაცნობიერებთ, რომ ვიმყოფებით საერთო გარემოებათა ტყვეობაში მბრძანებლურ-ადმინისტრაციული სისტემისა, რომელიც მტრულია ყველა ერისათვის, მანამ არ მოვრჩებით ერთმანეთზე გადაბრალებას, არადა აწობებდა ერთად შეგვეცვალა ეს სისტემა.

მდგომარეობა, რბილად რომ ვთქვათ, რთულია და შანიც, მე უიმედობას არ მივცემოვარ. პესიმოზმი ჩვენს მდგომარეობაში ზარმაკების ფილოსოფიაა. ჩვენ კი არა გვაქვს უფლება ნებიერად წამოვიწყოთ და დაღვრე მიღებმა ვაგინოთ ყველას და ყველაფერს „სამყაროს დასასრულის“ მილოდინში.



ბაქსიმ გორკის მიმოვერიძე

პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში დაიწყო ა. ზ. გორკის წერალება. რომლითაც მას სხვადასხვა დროს მიუძღავნებდნენ ცუდ პოლიტიკურში, პარტიის ცუდა და საბჭოთა მოვარობის ხელშეწყობისადმი. „იზვესტია ცუ“-ს განზრახული იქნა დახვებდნენ ისინი თავის ფურცლებზეც ეს წერალები მოიხილეს აუცილებელ კომენტარს და საჭიროებს წინასწარ შენიშვნებს. ცნობილია, რომ სოციალისტური რევოლუციის ა. ზ. გორკისთვის იქნა ან იყო ერთგვაროვანი. „ოქტომბერს მე ვერ ვაუბრებ და არც განმარტებია ვ. ილიჩზე თავდასხმამდე“, — აღიარებდა იგი ი. ი. სკვარცოვ-სტენაწილისადმი მიწერილ ბარათში (იხ. ქვემოთ გამოკვეთვებში დოკუმენტი № 5). იმეც ამის შემდეგაც რევოლუციური ბრძოლის პარტიულები ა. ზ. გორკის შეტყობინებებს საბოლოო ეჭვებს იძლეოდა. განსაკუთრებით არცაა ეს ეჭვები და შეშინებულობის ანტილოგები.

მაგრამ პარტიულები — ამხიან, საკმაოდ მკვეთრი პარტიულები — განცხადებებს, ახალი წილის იდურ მიწინააღმდეგეთა მისი აზრით უსამართლო შევიწროების წინააღმდეგ, ა. ზ. გორკი მანც ოქტომბრის პარტიული დღეებთანვე აქტიურად თანამშრომლობს საბჭოთა ხელისუფლებასთან, ამორცადებს უსამართლო კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობას, მზარუნავდა ადევნებს თავსუფალი ახლავრდა საბჭოთა ლიტერატურის ელორტებს. როგორც აქ მოუყვანიდა წერალებთან ჩანს, მას აკეთებებს მკიდრი ამხანაგური ურთიერთობა პარტიის ხეარ ხელმძღვანელებთან.

გამოკვეთვებში წერალები ნათელს ფენს დიდი მწერლის უმდიდრესი ზოგადი კომედიკური ფურცლები, ახალ შტაბებს მატებს მის პოლიტიკურ და ადამიანურ პარტიულებს, გვიხატებს რთულ და წინააღმდეგობრივ ვითარებას, რომლის დროსაც დაიწერა ეს წერალები.

ბ. ზ. გორკი — ბ. შ. ზონსონის
1919 წ.

გიორგი ვესეის ძე!

ნება მიბოძეთ თქვენი ყურადღება მივაპყრო სამეცნიერო დაწესებულებების გაერთიანებულ საბჭოს თანდართულ წერილს.

ჩემი შეხედულებით — მეცნიერთა დამატებებები არანაირი პოლიტიკური მოსაზრებებით არ შეიძლება გამართლდეს, თუ მათში არ ვიგულისხმებთ გამწვანებულ ცხოველურ შიშს იმ ადამიანების ტყვეის შესანარჩუნებლად, ვინც ამ დამატებებებს ამორციელებს.²

დღეს დამატებებშია ა. ბ. ლენინარსკის³ დავალებით მთლიანად ჩემს მიერ შედგენილი დანიის ქვეშევრდომის ვრცელ ბლემის⁴ ნივთების შემსწავლელი საექსპერტო კოლეგია.

ამ კოლეგიასთან ერთად მეც უნდა ვყოფილიყავი დამატებებში როგორც მისი ორგანიზატორი და თავმჯდომარე, ანდა ჩემთვის უნდა ეცნობებინათ მოსალოდნელი დამატებებისა და მისი მიზნების შესახებ.

უმორჩილესად ვთხოვთ, დამატებებში ექსპერტების განთავისუფლებას. ვინაიდან მათი დამატებება არის ან სიბრძნე, ან კიდევ უარესი რამ.

ველური უმსგავსებანი. ბოლო დღეებში პეტერბურგში რომ ხდება, საბოლოოდ კომპრომეტირებას უწყევს ხელისუფლებას, აღძრავს საყოველთაო სიძულელს მისდამი და ზიზღს მისი სიმხდალისადმი.

* მასთან ეხვედრათ იმ პუბლიკაციის მიხედვით, სარედაქციო შესავლითურთ, რომელიც გამოკვეთდა კერძალში „იზვესტია ცუ კსპ“, — 1989 წ. № 1.



1. ზონიცივი გ. ე. (1883—1936). 1919 წ. ჩრდილოეთი ოლქის კომუნების საბჭოების დაარსებისათვის.
2. საქმე ეხება ზოგიერთი მეცნიერის დამატირებას, რაც მათი კადეტთა პარტიის წევრობით იყო გამოწვეული.
3. ლენინისკი ა. ჯ. (1875—1933). 1919 წ. ასფრ განათლების საბჭოში.
4. საქმე ეხება საქსპერტო კომისიის ერთ-ერთ კოლეგიას, რომელიც ა. მ. გორკის ინიციატივით შეიქმნა 1919 წ. ნაკონალიზებული ზელოვნების ნაწარმოებების, ანტიკარული ფაქტორების, ფუნქციების საგნების გამოვლენის, თავმოყრისა და კვლევისათვის. ამის მოგონებისას 1935 წ. 8 დეკემბერს ა. მ. გორკი წერდა: „საქსპერტო კომისია ორგანიზებული იყო ჩემი ინიციატივით და ე. ილიის ნებაყოფილად შედგა მიზნებით: „ემიგრანტების საზღვრებსა და ზონებში დატოვებული დიდი მხატვრული და მატერიალური ღირებულების საგნების გამოსავლენად... ამ საგნებს: სურათებს, ბრინჯაოს, ფაფურის, ბროლის, ზალიჩებს და ა. შ. იტაცებდნენ ემიგრანტების მოსამსახურეები — ლაქები, შვეიცარები, შვედოელები — ანტიკარების მათთვის““. (ЦПА ИМЛ, ფ. 75, ით. 1, ქ. 87; დედანი).

№ 2

ბ. მ. გორკი — ბ. ბ. ზონიცივი
1919 წ. 3 ივნისი

გრიგორი ეგსეის ძველ უმორჩილესად გთხოვთ, წაიკითხოთ თანდართული წერილი; მისი ბეტორია — პიმენოვა, რომლის წიგნი — „ინტერნაციონალის ისტორია“ სულ ახლახანს გამოვიდა პეტროგრადის სოცდემპის გამომცემლობაში. ამჟამად მისი კიდევ რამდენიმე ნაშრომები იბეჭდება. საერთოდ ის შესანიშნავი მუშაკია, რომლის კომპილაციებზე ოდითგანვე ყალიბდებოდა მუშების თვითშეგნება. მე მის ვაიშვილსაც ვიცნობ, ის უფროდ პატიოსანი, გულწრფელი ყმაწვილკაცია, თუმც კიდან ვარსკვლავებს არ წყვეტს.

დამატირებები ბორციელდება უკიდურესად უხვად და, ამასთან, უკეთოდ. მიზანშეწონილი იქნებოდა ამ საქმეში სიფრთხილის გამოჩენა, რომელიც ყველგან და ყოველთვისაა სასარგებლო.

მოგესალმებით მ. გორკი
3. VI. 19.

(ЦПА ИМЛ, ფ. 75, ით. 1, დ. 146, ავტოგრაფი).
ბიბლიოგრაფია

1. წერილი დაცული არ არის.
2. პიმენოვა ე. ე. (1885—1935). ევრნალისტი და მწერალი ქალი; თანამშრომლობდა ევრნალში „მირ ზოიკი“, „რუსკოე ზოგატსეო“, „სოვრემენნი მირ“; მენშევიერ პოზიციებზე ამყოფებოდა. 1919 წ. პეტროგრადის საბჭოს გამომცემლობაში გამოვიდა მისი წიგნი — „ინტერნაციონალის ისტორია“, „ვილკემ 11“, „რეგორ იბრანდენ გერმანელები თავიანთი მოკლქობრივი თავისუფლებისათვის“, „საფრანგეთის დიდი რევოლუციის ნარკვევები“. „მუშათა პირველი შობაობა ინგლისში (ნარტიზმი)“.
3. გ. ე. ზონიცივის პასუხი — იხ. დოკუმენტი № 3.

ბ. ბ. ზონიცივი — ბ. მ. გორკის
1919 წ. 3 ივნისი

ალექსი მაქსიმეს ძველ პიმენოვის შესახებ პირველად მესმის. სრულიად არასწორია, თითქოს ის დამატირებულია ჩემი მითითებით და თითქოს მას ვილაყამ ჩემთან უჩივლარადგან თქვენ ამბობთ, რომ ის პატიოსანი კაცია, მე, რასაკვირველია, დამუყონებლივ მოვითხოვ ამ მის განთავისუფლებას, ან სავესებით კონკრეტულ ბრალდებათა წარმოადგენას.
დამატირებები მართლაც ძალიან უხვად ბორციელდება. მაგრამ რა გეყუობა? ჩვენს წინააღმდეგ მოქმედებენ ვრადი პალენი, ბენკენდორფი, გეე.

2. „საბჭოთა ზელოვნება“ № 6, 1989.

საქ. სსრ ე. მარქსის
სახ. საბ. რესპუბ.
ბიბლიოტეკა

როძიანკო, რომელთაც პიტერში აფარება აგენტები და ქაშევები ჰყავდნენ. ამასთან, მათ კვებავს და ელოლიავება, რა თქმა უნდა, ანტანტა, რომელსაც ასევე ბევრი აგენტი ჰყავს აქ.

ასეთ დღეებში მეც უკიდურესად მძიმე გრძნობებს განვიცდი. მინდა ვთქვათ, რომ საჭიროა ბრძოლა რაღაც უნდა დაჭდეს.²

სალამი!

გ. ზინოვიევი.

3. VI. 1919.

შენიშვნები:

1. ესაა პასუხი ა. მ. გორაკის 1919 წ. 3 ივნისის (იხ. დოკუმენტი № 2) წერილზე.
2. საკითხი — პროფესორთა და მეცნიერთა მასობრივი დაპატიმრების შესახებ განხილულ იქნა რკ) ცე პოლიტბიუროს სხდომაზე 1919 წ. 11 სექტემბერს. მოგვყავს დოკუმენტი — ამონაწერი 1919 წ. 11 სექტემბერის პოლიტბიუროს სხდომის ოქმიდან:

ისწავიანდნენ: ა. მ. ა. მ. ლენინი, სტალინი, კრესტინსკი, კამენევი, სტუჩკა, მიცკევიჩი, ბელოზოროდოვი, სტასოვა, ბუხარინი, ძერკინსკი, ლიტვინოვი, კარკლინი, ბეიკა, რაზია და კალსკე.

მონისმინის: პ. 10. პროფესორთა და მეცნიერთა მასობრივი დაპატიმრების შესახებ.

დაადგინის: პ. 10. კამენევის, ლუნაჩარსკისა და გორაკის განცხადება პროფესორთა და მეცნიერთა მასობრივი დაპატიმრებების შესახებ, რომელიც გამოწვეულია მათი კადეტთა პარტიის ყოფილი წევრობით.

წინადადება მიეცეს ა. მ. ა. მ. ძერკინსკს, ბუხარინსა და კამენევს ერთობლივად გადასინჯონ ბოლოდროინდელი მასობრივი, დაპატიმრების ღრის დაპატიმრებულთა სახეი და საქმეები. ამა თუ იმ დაპატიმრებულთან დაკავშირებით წამოჭრილი უთანხმოებები შეტანილ იქნას ც. შ. ა.

(ЦПА ИМЛ. ф. 17, оп. 3, л. 26)

მალე დაიწყო დაპატიმრებულთა საქმეების გადასინჯვა ამრავალ უკვე 1919 წ. 18 სექტემბერს პეტროგრადის სკ კოლეჯის ვადაწვევებში პატიმრობიდან განთავისუფლებულ იქნა 1-ი პედაგოგიური ინსტიტუტისა და პეტროგრადში სკოლამდელი განათლების ინსტიტუტის პროფესორი ნ. ა. საზონოვი, დაპატიმრებული 1919 წ. 4 სექტემბერს კადეტთა პარტიის წევრობის ბრალდებით. განთავისუფლებული იყო ინტელიგენციის ბევრი სხვა წარმომადგენელიც, რომელიც ირიცხებოდა ამ პარტიაში. შემდგომში მათგან რაღაც საბჭოთა ხელისუფლებასთან აქტიური თანამშრომლობა დაიწყო, ზოგიერთი საზღვარგარეთ იქნა ემიგრირებული.

№ 4

ბ. შ. გორაკი — მ. ი. ძინოვიევის

1919 წ. 6 ოქტომბერი

ი. ძერკინსკის¹, სსკ* თავმჯდომარეს

გთხოვთ, მიიღოთ და მოუსმინოთ პროფესორ ვ. ნ. ტონკოვს, სამხედრო-სამედიცინო აკადემიის პრეზიდენტს².

მას სურს ვესაუბროთ თქვენ მეცნიერების წარმომადგენელთა დაპატიმრების თაობაზე.

ამასთან დაკავშირებით მე მაქვს მიწერილი წერილი ვ. ი. ლენინისადმი, ვფიქრობ, ის გაგაცნობთ თქვენ ამ წერილს.³

* საკავშირო საგანგებო კომისია.

მეგრამ თუ ამას არ ვააყეთებს, გაეცნობებით, რომ მე ამ დაპატიმრებებს ვეუყრებ როგორც ზარბაზისობას, როგორც ქვეყნის საუკეთესო ტყვენი მისობას და წერილის დასასრულ ვაცხადებ, რომ საბჭოთა ხელისუფლება ჩემში იწვევს მისდამი მტრულ დამოკიდებულებას.⁴

ბ. X. 19.

მ. გორკი.



შენიშვნები:

1. ფ. ვ. ძვინსკი იწოდება „ძვინსკად“ იუბუვი — ფ. ვ. ძვინსკის ერთ-ერთი პარტიული ფსევდონიმი.
2. ტონკოვი ვ. ნ. (1872—1954) — საბჭოთა ანატომი. 1917-დან 1925 წ-მდე — სამხედრო-სამედიცინო აკადემიის პრეზიდენტი.
3. ვ. ი. ლენინმა ა. მ. გორკის წერილი მიიღო 1919 წ. 11 სექტემბერს. 15 სექტემბრის საპასუხო წერილში ის წერდა: „ძვირფასო ალექსი მაქსიმეს ძე! ტონკოვი მე მივიღე, და ვერ კიდევ მის მიღებაზე და თქვენს წერილამდე, ჩვენ ცვაში გადაწყვიტეთ დანიშნითი კამპანეა და ზუსტად კადეტრთან ახლო მდგარი ტიპის ბურჟუაზიული ინტელიგენტების დაპატიმრების შესამოწმებლად და მიზანშეწონილობისა მიხედვით ზოგიერთის გასათავსებლად. (რ. მე-2 დოკუმენტის მე-2 შენიშვნა. — ჩედ.) კინაიდან ჩვენთვის ნათელია, რომ აქაც იყო შეტოვება.“
განავიბა ისიც, რომ საზოგადოდ კადეტერი (და კადეტრთან ახლო მდგარი) პებლკას დაპატიმრების ზომა აუღლებული და სწორი იყო. (Ленин В. И., Полн. собр. соч., т. 51, с. 47). შემდგომ ვ. ი. ლენინი ხაზს უსვამდა: „ჩვენ ვითო, რომ კადეტრთან ახლო მდგარი პარფესორები ჩვეულებრივ დახმარებას უწყვენ შეამბოხეთ. ეს ფაქტია“ (იქვე, გვ. 48).
4. საბჭოთა ხელისუფლების ორგანოები და პირადად ვ. ი. ლენინი 1919 წ. არაერთგზის განიხილავდნენ ა. მ. გორკის შემადგომლობებს დაპატიმრებულთა გამო, და იმ შემთხვევებში, როცა ეს არ ეწინააღმდეგებოდა კანონს, ანთავისუფლებდნენ მათ. ამრიგად, 1919 წ. 2 ოქტომბრის სსკ-ის დადგენილებით პატიმრობიდან განთავისუფლებულ იქნა მემარტყენე ესერი ქალი ნ. ა. შკოლესკაია-დვორეკაია; 1919 წ. აპრილში მალაჩხანველსკის სკ-ამ განთავისუფლა ლიტერატორი ი. ვოლნი. და ასეთი მაგალითები გრძელდებიან არ იყო.

№ 5

ა. მ. გორკი — ნ. ი. გუზარინსკი

1922 წ. 1 ივნისი

ჩემო ძვირფასო ნიკოლოზ ივანეს ძე!
მადლობელი ვარ თქვენი კარგი, ამხანაგური წერილისათვის. ასეთი წერილების გამო ჭაგრდებიან კი არა — მათთვის ვაცს მავრად ართმევენ ხელს. გიგზავნიტ სტატიის დედანს. თქვენ მას იცნობთ ამონაწერებით, რომლებიც დამახინჯა ორმა თარგმანმა: რუსულიდან ჰოლანდიურზე და ჰოლანდიურიდან რუსულზე?
მე ვერ მოვისაზრებ, რომ მისი დაბეჭდვა ჰენეის⁵ დღეებში უტაქტო იყო, მეგრამ არც მიფიქრია, ასე სწრაფად დაბეჭდავდნენ.
მეგრამ ზოგიერთები მან დააჯერა იმაში, რომ საბჭოთა ხელისუფლება — ისტორიულად გამართლებული ხელისუფლებაა, — ასეთია დ. მ. კრინსკი,⁶ — თუ მის ჩემდამი წერილს დავეყრდნობით. ზმა მომივიღა, რომ ემიგრანტთაგან ყველაზე პატიოსანი ადამიანები ამბობენ: სტატია საბჭოთა ხელისუფლებისადმი შემრიგებლურად განაწყობს, რომ მართლაც მხოლოდ ბოლშევიზმს შეეძლო გლეხობის გამოყოფა.
სისასტიკის საკითხი ჩემთვის ყველაზე მტკივნეული, მტანჯავი საკითხია, არ შემიძლია მისგან თავის დაღწევა ყველაგან ვზედავ უაზრო გამხეცებას — აი ახლა, აქ, დევნიან ალექსი ტოლსტოის⁷, ალბათ დღეს საჭარო სკანდალს მოუწყობენ. რა ველური დვარძლით წერენ მის შესახებ „რული“ და „გოლოს“⁸ ეს კაცო კი მხოლოდ იმაშია დამნაშავე, რომ გულწრფელი ადამიანი და ღირებული შემოქმედაა.
ჩემს ჭანჭრთელობას ლაწალუწი ვააქვს. მალე წავალ პერინგსდორფში. ზღვისპირას, ივლისის ბოლომდე იქ ვიცხოვრებ, შემდეგ კი — რუსეთში.

ემიშობ, დღევანდელ აეროფოსტას ვერ მივუსწრებ, ამიტომ ვამოთხევებ
წერილს, ამ დღეებში კიდევ მოგწერთ.

გულითადი სალამი ვ. ილიჩს, რიკოსს, ტროცკის.

თქვენ — ხელს გართმევთ შავრად, კარგი კაცი ბრძანდებით
ამხანაგი.

კარგად მყყოლეთ.

ა. პეშკოვი

1. VI. 22?

შენიშვნები:

1. ბუხარინი ა. (1888—1938). „პრავდის“ პასუხისმგებელი რედაქტორი 1922 წ.
2. ამ სტატიის შესახებ იხ. მე-4 დოკუმენტის მე-3 შენიშვნა.
3. ნავთლისმგვები სულ ცოტა წინა დამთავრებული გენუის საერთაშორისო კონფერენცია ეკონომიკურ და ფინანსურ საკითხებზე, რომელიც მიმდინარეობდა გენუაში (იტალიაში) 1922 წ. 10 აპრილიდან 19 მაისამდე. ჩსფსრ დელეგაციას კონფერენციაზე მეთაურობდა გ. ვ. ჩიჩერინი.
4. კეისი დ. ბ. (1883—1946) — ინგლისელი ეკონომისტი, ბურჟუაზიული ეკონომიკური აზროვნების ერთ-ერთი მიმართულების ფუძემდებელი, რომელსაც „კეისიანობა“ ეწოდა.
5. ტოლსტოი ა. ნ. (1882—1945) — რუსი, საბჭოთა მწერალი. 1919—1923 წწ. ემიგრაციაში იმყოფებოდა საფრანგეთში და გერმანიაში, შემდეგ კავშირი გაწყვიტა ემიგრანტულ წრეებთან და სსრკ-ში დაბრუნდა.
6. „გოლის რისიო“ და „რული“ — თეორეტიკანტული გაზეთები, რომლებიც ბერლინში გამოდიოდა. სტატიაში — „თეორეტიკანტული ლიტერატურის შესახებ“ ა. მ. გორკი „რულს“ ფემისტური გუნება-განწყობილებას ყველაზე აკუია და უკიდურესად უცრემონიოდ მატყუარა „გაზეთი“ უწოდა“ (А. М. Горький. Сочинения, М., 1953 т. 24 с 340).
7. დედანში წლის აღწიშნული ციფრი ვერაკვევია.

პნ 6

ა. მ. გორკი — ა. ი. რიკოსს!

1922 წ. 1 ივლისი

ალექსი ივანეს ძემ!

თუ სოციალისტ-რევოლუციონერთა პროცესი მკვლელობით დამთავრდება — ეს იქნება წინასწარ მოფიქრებული განზრახ მკვლელობა — საძაგელი მკვლელობა.²

გთხოვთ, შეატყობინოთ ლ. დ. ტროცკის და ყველას ჩემი შეხედულება. ვიმედოვნებ, თქვენ იგი არ გაგაკვირვებთ, რადგან თქვენთვის ცნობილია, რომ მთელი რევოლუციის მანძილზე მე ათასგზის მივეთითებდი საბჭოთა ხელი-სუფლებას ჩვენს გაუნათლებელ და უკულტურო ქვეყანაში ინტელიგენციის განადგურების უაზრობასა და დანაშაულებრიობაზე.

ამდამად მე დარწმუნებული ვარ, რომ თუ ესერებს მოკლავენ — სოციალისტური ევროპის მხრიდან ეს დანაშაული რუსეთის მორალურ ბლოკდას გამოიწვევს.

მ. გორკი

1. VII. 22.

ა. ი. რიკოსის რეზოლუცია. სამდიუნოს მეშვეობით გაეგზავნოს პოლიტბიუროს ყველა წევრს.

19 VII 10-22

ა. ი. რიკოვი.

ლ. დ. ტროცკის მინაწერი. წინადადება შემომამქვს: დაევალოს „პრავდის“ რედ. რბილი სტატია შემოქმედ გორკიზე, რომელსაც პოლიტიკაში სერიოზულად არავინ აღიქვამს; სტატია გამოქვეყნდეს უცხო ენაზე.

ტროცკი.

ჩანაწიშნი. მხარი დაუჭირეს — ტომსკიმ, რიკოვმა.



1. რიკიე ა. ი. (1881—1938), ტროცკი ლ. დ. (1879—1940) და ტომსკი მ. მ. (1880—1936) — რუს (ბ) კეს პოლიტიკოსი წევრები 1922.

2. 1922 წ. 28 თებერვალს გამოქვეყნდა დადგენილება საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ მიმართული კონტრრევოლუციური, ტერორისტული ბრძოლისათვის ესერთა წევრებისა და აქტიურ მოღვაწეთა უმაღლესი რევოლუციური ტრიბუნალის სამართალსა და პოლიტიკის შესახებ. ესერთა სასამართლო მიმდინარეობდა მოსკოვში 1922 წ. 8 ივნის — 7 აგვისტოს. ბრალდებულითა შორის იყო 34 კაცი. პროცესში გამოამჯავრა ესერთა კეს აქტიური კონტრრევოლუციური საქმიანობა. უმაღლესმა ტრიბუნალმა 12 მთავარ დამნაშავეს სასჯელის უმაღლესი ზომა მიუსჯა. სტამბა-ის პრეზიდიუმმა ამ განაჩენის დამტკიცებისას დაადგინა: მისი სისრულეში მიყვანა მოხდება იმ შემთხვევაში, თუ ესერთა პარტია არ იტყვის უარს საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ შეთარაღებული ბრძოლის შეთოდებებზე და კვლავ მიმართავს ინდივიდუალური ტერორის ტაქტიკას. განსაჯელთა ნაწილს მიესჯა მკითხი იზოლაცია 2-ადამ 10 წლამდე; მიმანების შემდეგ ნაწილს სასჯელის განთავისუფლება.

3. 1922 წ. 18 ივლისს „პრავდას“ № 156-ში თ. ზორინის ხელმოწერით გამოქვეყნდა მსგავსი სტატია — „თითქმის ფსევრზე (მ. გორკის ბოლო გამოსვლების გამო)“. სტატიაში მოხსენიებულია ა. მ. გორკის ა. ი. რიკიეისადმი მიწერილი ეს წერილი და ზანჯანდულია, რომ „ინტელიგენციის განადგურებას“ ქვეყანაში ადგილი არ ქნობია, იყო „მსხვერპლი ბარაკადების ორივე მხრიდან“. სტატიაში, აგრეთვე, აღნიშნულია, რომ „თავისი საზღვარგარეთული პოლიტიკური გამოსვლებით მაქსიმე გორკი ვნებს ჩვენს რევოლუციას. თანაც ძლიერ ენებს: „მაშინ გორკი წყნარ დიდ სტატის რუსი ერის შესახებ, რომელშიც საკმაოდ მშვიდი, „საკეთილური“ საღებავებით არსაწირად ხატავს მის საერთო მდგომარეობას და, კერძოდ, რუსი გლეხობის მდგომარეობას“.

1922 წ. 3 ივლისს ა. მ. გორკიმ ესერთა პროცესის გამო წერილი ვადაზავანა ანატოლ ფრანსის. ა. მ. გორკი პროცესს ამასთებდა როგორც მზადმას „ადამიანთა მკვლელობისათვის, რომლებიც ველურად ემსახურებოდნენ რუსი ერის განთავისუფლების საქმეს“, და სხობვდა ფრანსს მივართა საბჭოთა მთავრობისათვის „დამამულის დაუშვებლობის მითითებითი“. „შესაძლოა, — წერდა ა. მ. გორკი, — თქვენმა წონადმა სიტყვამ შეინარჩუნოს სოციალისტების ფასეული სოციალუ“. ა. მ. გორკიმ ფრანსს თავისი ა. ი. რიკიეისადმი მიწერილი წერილის ასლი ვადაზავანა. ფრანსისადმი ა. მ. გორკის წერილი, 1922 წ. 7 სექტემბერს ბერლინში გამოცემულ „სოციალისტურესკი ვესტნიკში“ გამოქვეყნდა. ვ. ა. ლენინი, რომელიც იმ დროს ივანჭოლობდა, 1922 წ. 7 სექტემბერს წერდა ა. ა. ბუხარინს: „მე ვაყიკობებ (სოციალისტურესკი ვესტნიკში) გორკის სამავალი წერილი. ერთი პირობა ვთვლირე პრესაში გამოაქმნა (ესერების თობაზე), მავრამ ვადავწავიკები, რომ ეს მინე მუტისმუტი იქნებოდა. უნდა მოვითათობროთ. იქნებ, თქვენ ნახულობთ და ესერებრებით მს? ვთხოვთ, მომწერეთ თქვენი აზრი“ (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 54, с. 279).

№ 7

ახმ. მ. გორკი — ა. ი. რიკიეს

1924 წ. 9 დეკემბერი

ძვირფასო ალექსი ივანეს ძე, გულითადი მადლობა საქუქრისათვის და საერთოდ ჩემდამი თქვენი კეთილი ამხანაგური ყურადღებისათვის. ჩვენში საუუებოო წიგნების გამოშვება დაიწყეს, ვანსაკუთრებით ყოჩაღად მუშაობს ილია იონოვი²

საკმაოდ ვისიამოვნე ვოლგისპირეთში³ თქვენი მოგზაურობის ამსახველი ფოტოგრაფიებით, სამწუხაროა მხოლოდ, რომ თქვენ იკმუნებრით, როცა ვიღებენ, და სურათზე იმ ადამიანს ჰგავხართ, რომელსაც კბილები სტკივა. მავრამ — რარიე კარგი სიფათები აქვთ გლუბუტებს!

თქვენი მოგზაურობის შესახებ წაიკითხე „იზვესტიაში“, რომელსაც აქვრატული ვიღებ. კარგი იქნებოდა, თუკი „პრავდასაც“ გამოვიგზავნიდნენ, ის ვანუზომლად უფრო სინიტერესოდ და ნიკიერად კეთდება. უთხარიოთ, გამოვიგზავნიონ! ვთხოვთ! რა დავიღარაბაა ტროცკისთან დაკავშირებით? მისი წიგნი არ წამიკითხავს, საემიგრანტო პრესა მან როგორც მშობლების სულის მოსახსენებელმა მსუყე, ვაქრულმა მოწყალემამ ვაახარა.⁴

* საკეთილო ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტი.

ეცხოვრობ — როგორც ყოველთვის, ბევრს ემუშავა. ძალიან შინადა მზიარული რამ ვწერო.

ამასწინათ ძლიერ ვიავადმუფე, — კოლიტი, ამბარზენი რამაა, ამ დღეებში კი — კისრის კუნთების ნევრალგია, და ხუთიოდე დღე ისე ვეწევი, თაყის მობრუნება არ შემიძლო. ფეხზე მდგომს მეძინა. ებერდები. შავრამ არა უშავს, ღროა.

კამენეცს რომ ნახავთ, ჩემი მადლობა გადაეცით ლენინის მეორე კრებულისთვის; ვეძებ ვლადიმერ ილიას ძის ჩემდამი მოწერილ დაკარგულ წერილებს, მოვნახავ თუ არა — გამოვიგზავნიო.¹

ძალზე ჰკუთისასწავლებელია იმის თვალმიდევნება, როგორ იხრწნება ფაშინში და ფიზღდება მუშათა მასა, თუმცა მე შემიძლია ვილაპარაკო მხოლოდ კასტელანარეს ზემთსაშენისა და ფაბრიკების მუშებზე.

საერთოდ — ცხოვრება სულ უფრო საინტერესო ხდება და ბუნებას რომ საშუალება მოეცა, კიდევ ორმოცდაათიოდე წელს ვიცოცხლებდი.

სულითა და გულით ვისურვებთ ჭანმრთელობას, სულის სიმზნევე კი საკმარისი გაქვთ.

მოკითხვა გადაეცით ჩემგან ძერყინსკისა და ბუხარინს.

კეთილად ბრძანდებოდეთ!

9. XII. 24.

შენიშვნები:

1. 1924 წ. 2 თებერვლიდან ა. ი. რიკოვი იყო სსრკ და რსდსრ სახკომსაბჭოს თავმჯდომარე.
2. იონოვი ა. ი. (1887—1942). 1918-დან 1926 წ. ხელმძღვანელობდა პეტროგრადის (ლენინგრადის) საბჭოს გამომცემლობას.
3. ლაპარაკია ა. ი. რიკოვის როგორც მოქალაქიანობასთან ბრძოლის კომისიის თავმჯდომარის მოგზაურობაზე ვოლგისპირეთში 1924 წ. აგვისტოში, ადგილებზე საქმის ეთარების გასაცნობად (იხ. 1924 წ. 26—29 აგვისტოს „პრადა“).
4. როგორც ჩანს, საქმე ეგება ლ. დ. ტროცკის წიგნს — „ლენინის შესახებ“, რომელიც გამოვიდა 1924 წ. მაისში. მასში დამახინჯებული იყო ვ. ი. ლენინის რთლი ოქტომბრის რევოლუციისაში. მენშევიკურმა „სოციალისტიკესკი ვესტნიკი“ კი აღნიშნა, რომ ლ. დ. ტროცკი „ახლებად იკვებებს ლენინის სიყვანს“.
5. ლენინის II კრებულში მოთავსებული იყო ვ. ი. ლენინის 1909 წლით დათარიღებული ორა წერილი ა. შ. გორკისადმი (დამატებით წერალებსა, რომლებიც გამოქვეყნებული იყო ლენინის I კრებულში). ლენინის მეორე კრებულს ლ. შ. კამენევის რედაქციით 1924—1925 წწ. საში გამოცემა ჰქონდა.

№ 8

ა. შ. გორკი ნ. ი. ბუხარინს

1925 წ. 13 ივლისი

ცაის რეზოლუცია — „მხატვრული ლიტერატურის დარგში პარტიის პოლიტიკის შესახებ“¹ — ჩინებული და ბრძნული რამაა, ძვირფასო ნიკოლოზ ივანეს ძევი ეკვი არაა, რომ ეს ჰკვიანური კინწის კვრა ძლიერ წინ წაწევეს ჩვენს სიტყვის ხელოვნებას. ახალგაზრდობა გათამამდება ძველი ყოფის უარყოფის მხრივ, მას მიეცემა საშუალება დაუნდობლად ამბილოს მისი შხამიანი მტვერი და ჰუჭუი „კუდაბზიკობისა“ და მეტი ენერგიით შეუღდება ძიებას და შექმნას „გმირისა“ — ადამიანისა, რომელიც მთელი სისრულით განასახიერებს ინსტიტუტებს და სულისკვეთებას მასისა, ისტორიის წყალობით ახალი კვშმარიტების ცხოვრებისკენ რომ მიემართება. აუცილებელია, რომ ფრონტების პათოსი, საბრძოლო ე. ი. სამხედრო პათოსი შრომისა და შემოქმედებისაკენ ლტოლვის პათოსად შეიცვალოს. „ციხფერი ქალაქების“² გმირი ამჟამად არათუ აღმოფხვრილი არ არის, არამედ გვენებს, რადგან „ვოლხოვშენი“ ჩინეთზე ნაკლები არ ღირს. რასაკვირველია, — ჩინეთს არ უარყყოფ.



ძალიან კარგია, რომ „პროექტორი“ გამოსცემს წიგნებს და მათ შორის გამოსცემს რომანოვის მოთხრობებს სოფელზე. ეს ძალზე კარგი მოთხრობებია, განსაკუთრებით თუ მათ დავეუბრისპირებთ ნაროდნიკობის გამოცოცხლებულ სენტიმენტალიზმს, რომელიც ესოდენ მკაფიოდაა გამოვლინებული ექვთიმ კლიჩკოვის „შაქრიან გერმანელსა“ და რადიმოვის „სოფლის“¹ გვეხამებოდა. ში. ურიგო არ იქნებოდა, ძვირფასო ამხანაგო, თქვენ ან ტროცკის მიგეთითებინათ მწერალი მუშებისათვის იმ ფაქტზე, რომ მათი სამუშაოს გვერდით უკვე ჩნდება მწერალი გლეხების სამუშაო და რომ აქ შესაძლებელია, — შეიძლება ითქვას, გარდუვალიც კია კონფლიქტი ორ „მიმართულებას“ შორის. ყოველგვარი „ცენზურა“ აქ მხოლოდ საზიანო იქნებოდა და მხოლოდ გამამძაფრებდა გლეხუბოთაყვანისმცემლებისა და სოფელმოყვარულთა იდეოლოგიას, მაგრამ კრიტიკა — თანაც დაუნდობელი — ამ იდეოლოგიისა ახლავე უნდა გაისმას.

სასოფლო სამოთხის ესენინისეული ნიჟიერი, გულის ამაჩუყებელი ტირილი — ის ღირსია არაა, რომელსაც მოითხოვს დრო და მისი ამოცანები, რომელთა ვეებერთელობა განუზომელია. კარგი იქნებოდა, რომ კახინსა და ტიხონოვს² მალე გაეგოთ ეს.

ახლა ჩემთან პეტრე კრიუჩკოვი, ბერლინში „მეედუნაროდნაია კნიგას“ გამგე ცხოვრობს. ის კომუნისტი არაა, არასდროს ყოფილა „პარტიული“ კაცი, მაგრამ, თავის მოვალეობათა ხასიათით, უწყვეს ხოლმე საქმის დაქერა ყველა მუშასთან, რომელიც გერმანიაში ჩამოდის მანქანებისა და სხვა რაღაცების საყიდლად. მე უდიდესი სიამოვნებით ვუსმენ ხოლმე მის დაუსრულებელ, მშრალ, საქმიან თხრობას იმ ადამიანების შესახებ, რომლებიც მას, — საქმისას, რომელსაც ძალზე აფასებს სტომონიაკოვი³ და რომელიც ატრიალებს ისეთი ბრუნვის უზარმაზარ წარმოებას, წლებში 20 მილიონს რომ აღწევს, — ვუსმენ თხრობა-დითირამბებს იმ ადამიანების საოცარი გამჭრიახობის, პატიოსნების, გერგილიანობის შესახებ, — ვინც მას ხვდება. ესაა ადამიანები მოსკოვიდან, როსტოვიდან, ტომსკიდან — მთელი რუსეთიდან, და მისი — კრიუჩკოვის — თქმით, საოცარი ადამიანები, როგორც თავდადების მხრივ ასევე შრომის, — როგორც ხელოვნებისა და შემოქმედების — მნიშვნელობის ღრმა, სამართლიანი შეფასების თვალსაზრისით. კრიუჩკოვის მონაცემებისა მე ძალიან მკერა, თუმცა თავადაც ვხედავ ზოგ მათგანს, — ძალიან კარგი მუშა გვეყავს, ნიკოლოზ ივანეს ძე! ის ღიდი კაცია. აი ვინაა რომანში, მოთხრობაში საჩვენებელი.

ჩემი თაობის ხალხს ამ ვერაგულად უბრალო და ამიტომ ვერაგულად ძნელი თემის დაძლევა — არ ძალუძს. ჩვენ უნარი შეგვწყვეს ბოლო მოველოთ ძველს, მაგრამ ჩვენ ძალა არა გვაქვს იმ გრანდიოზული მოცულობით ახლის გადმოსაცემად, როგორც მას ცხოვრება წევს წინ. ამიტომ დროულიცაა და ბრძნულიც, რომ ცოტა მოვეფეროთ ახალგაზრდებს, სული შთაებერთ მათ, როგორც ეს ვაკეთებულისა ცკ-ს რეზოლუციაში. ქალაქი და სოფელი უნდა დადგნენ — და (უფრო ახლოს)⁴ — პირისპირ. მწერალი მუშა ვალდებულია გაიგოს ეს.

მაგრად გართმევთ ხელს. ჩანმართელობას და სიმხნევეს ვისურვებთ!
ა. პეშკოვი

13. VII. 25.

შენიშვნები.

1. ლაბარკია ტკ (ბ) ცკ-ს 1925 წ. 19 ივნისის რეზოლუციაზე. გამოქვეყნებულია 1925 წ. 1 ივლისის „პრავდის“ № 147 და უფრანაში — „იზვესტია ცკ რკ (ბ)-ს“ № 25-26, 1925, გვ. 8-9 (იხ. КПСС о культуре просвещения и науки, М., 1963, с. 151—155).
2. „ცისფერი ქალაქები“ — ა. ნ. ტოლსტოის მოთხრობების წიგნი, გამოვიდა 1925 წ.
3. კლიჩკოვი ს. ა. (1889—1940) — რუსი პოეტი და მწერალი, რევოლუციამდე ემხრობოდა ეგრეთ წოდებულ ახალ-გლეხურ მიმართულებას (წ. კლიუევი, ლ. ესენინი და სხვა).

- ს. ა. კლიკოვის რამანი — „შეჩაინი გერმანელი“ გამოქვეყნდა 1925 წ. რადიოვიკი კ. ა. (1887—1967) — არსი საბჭოთა პოეტი და მხატვარი. მისი კრებული — „სოფელი. ლექსები და ფერწერა“ მეორე გამოცემად გამოვიდა მოსკოვში 1924 წ.
4. კაზინი ვ. ვ. (1898—1981) — არსი, საბჭოთა პოეტი, საბჭოთა ლირიკოსი მუსიკალური თემის ერთ-ერთი წამომყვები. ტიხონოვი ნ. ს. (1896—1979) — არსი საბჭოთა პოეტის, მწიგნობარი, საზოგადო მოღვაწე.
5. სტრომონაიკოვი ბ. ს. (1882—1941). 1920-დან 1925 წ. — ბერლინში საბჭოთა არსეთის სავაჭრო რწმუნებული.
6. სიტყვა გაერკვევლად წერია.



№ 9

ბ. მ. გორაკი — სპორტოვ-სტეპანოვსი

1927 წ. 15 ოქტომბერი

ძვირფასო ივანე ივანეს ძე, ვიგზავენით ჩემს პატარა სტატიას, რომელიც „მინჩესტერ გარდიანისთვის“ დაეწერე; ხომ არ დაბეჭდვდით „იზვესტიაში“?

მივიღე ვეებერთელა მოსალოცი დეპეშა, რომელსაც ხელს აწერთ თქვენ და ა. ბ. ხალატოვი და რომელიც იმდენადაა ადგილობრივი ტელეგრაფის მიერ დამახინჯებული, რომ მასში სრულიად განსაცვიფრებელი სიტყვები გაჩნდა: «ухо носа», «гогородитша», «KIHATAC». მოლოცვამ ძალზე ამაღლევა-მაგრამ საკმაოდ შემაბუნება კიდევ. შეტყულების ცრუ თავმდაბლობის, «ეკლუციობის» გამო არ ვახსენებ, არამედ იმ შეგნებით, რომ ჩემი შრომა იმდენადაა ფასეული და მნიშვნელოვანი, რამდენადაც ის, რევოლუციური მუშაობის საერთო ნაყადთან თანხიერი, აგრეთვე ემსახურებოდა მშრომელი მასის — და სხვა ფუნების პატროსან ადამიანთა — ცხოვრების თავისუფლების, რევოლუციური მოძრაობისაკენ მიმართული ნების აღმგზნებად. რასაკვირველია, მე ბედნიერი ვარ ამის შეგნებით, რასაკვირველია, მე ვაძაყობ იმით, რომ ჩემი შესაძლებლობისა და ჩემი შეგნების ფარგლებში მივიდიოდი, მივდივარ — როგორც მეჩვენება, — იმ ადამიანების გვერდით, ვინც გააკეთა დიდი ნაქმე და უმაღლესი ქების ღირსნი, ენერგიით ვანაგრძნობენ მის გაფართოებასა და გაღრმავებას.

მაგრამ თქვენი, მრავალი ასეული ადამიანიც ხომ მუშაობდით ამ მიმართულებით 35 და მეტი წელიწადი, — თქვენი, ა. ა. ბოგდანოვის, ვ. ა. ბახაროვის და სხვა ტულიაკების მუშაობის დასაწყისად მე მიმაჩნია 93, ასე რომ ჩემი „იუბილე“ — ეს თქვენი იუბილეა და კიდევ აღარება სხვა შემოქმედისა, იმ დიადი რევოლუციის მუშაეთა, რომლის მწვერვალია ოქტომბერი.

ცნობილია, რომ ოქტომბერი მე ვერ გავიცნობიერე და ვერც გავიაზრე ვ. ილიჩზე თავდასხმის დღემდე. ახლა მგონია, რომ ამ გაცნობიერებას ხელს უშლიდა ჩემი წუხილი ბ. (ოლშევიკთა) პარტიაში გაერთიანებული პროლეტარიატის ბედ-ილბალზე. მე მეჩვენებოდა, რომ ანარქიის ქაოსში მუშათა მოწინავე ძალების შეგნებით ილიჩი დაღუპავს, გააკამტვრევს მათ; ვფიქრობ, არამართო მე მეშინოდა ამისა 17 წელს, არამედ ბევრ სხვა ბოლშევიკ ამხანაგსაც. ვიმეორებ: ასე მგონია ახლა, მაგრამ იყო თუ არა ეს მაშინ — დარწმუნებით ვერ ვიტყვი. მე ვარ კაცი, რომელიც ცხოვრებისეულ მოვლენებს აღიქვამს არა გონებით, არამედ ემოციურად, და ეს თვისება სამუდამოდ იქნება ჩემი თანამგზავარი.

მაგრამ მე ვერ კიდევ სიყმაწვილის ეპოს გამიჩნდა შეგნება — უფრო ზუსტად, გრძნობა — მუშათა კლასთან ორგანული ნათესაობისა, და მუდამ მჭონდა და დღემდე დამრჩა წუხილი მის ბედ-ილბალზე, — ესაა არაბის წუხილი წყაროზე, რომელიც აცოცლებს მის ოაზისს უდაბნოს ქვიშაში. ამას მხოლოდ იმისთვის ვამბობ, რათა თავად გავერკვე ჩემი ყოყმანის მიზეზებში, რომელიც დღეს უკვე ჩემთვის გაუგებარია, და ვამბობ არა ფართოდ ვსაყარობად, არამედ თქვენთვის, ძველი ამხანაგისთვის, ასევე იუბილარისთვის.

რამდენიმე დღეში გამოვიგზავნით და გთხოვთ, გამოაქვეყნოთ ჩემი მადლობა ყველას, ვინც მომილოცა.
გილოცავეთ, ძვირფასო მეგობარო, დიად ათიწლისთავს, წანმრთელად და მხნედ იყავით. მაგრად ვართმევთ ხელს.



ა. პეშკოვი

სორენტო- 15. X. 27 წ.

გთხოვთ, დაურეკეთ ნ. ი. ბუხარინს: ამ დღეებში „პრავდაში“ გამოგიგზავნით სალამს და სტატიას ეურნალისათვის — „რევოლუცია ი კულტურა“.*

შენიშვნები:

1. სეკორცოვ-სტეპანოვი ა. ი. (1870—1928). 1925—1927 წწ. — გაზეთ „იზვესტია ცა სსრკ ი ვიკი“ — პასუხისმგებელი რედაქტორი, 1927 წ-დან — „პრავდის“ პასუხისმგებელი რედაქტორის მოადგილე. 1927 წ. 21 ოქტომბერს ი. ი. სეკორცოვ-სტეპანოვმა ა. შ. გორკის წყაროს მანქანაზე გადახტვლილ ასლი გადასცა ნ. ი. ბუხარინს, ა. შ. გორკის იუბილეს საორგანიზაციო საზოგადოებრივი კომიტეტის წევრს.
2. ლაპარაჟა ა. შ. გორკის სტატიის „ათი წლის“ პირველ ნაწილზე, რომელიც პირველად გაზეთ „იზვესტიაში“ 1927 წ. 23 ოქტომბერს გამოქვეყნდა, პისი თარგმანი გამოქვეყნდა ყოველდღიურ ინგლისურ ბურჟუაზიულ-ლიბერალურ გაზეთ „მანჩესტერ გარდიანში“. სტატიის მეორე ნაწილი, სათაურით „ჩემი სალამი“, გამოქვეყნდა „პრავდაში“ 1947 წ. 6-7 ნოემბერს.
3. ხალატოვი ა. ბ. (1894—1938). 1921—1931 წწ. — სსრკ სსკ*თან არსებული მეცნიერება ყოფი-ცხოვრების გაუმჯობესების კომისიის თავმჯდომარის მოადგილე 1927 წ. 22 ნოემბერს ა. შ. გორკის 60 და ლიტერატურული მოღვაწეობის 35-ე წლისთავთან დაკავშირებით გაზეთ „იზვესტიაში“ გამოქვეყნდა ცნობა პისი იუბილეს ჩატარების მოსამზადებელი კომიტეტის შესახებ. 1927 წ. 30 ნოემბერს ა. შ. გორკიმ ი. ი. სეკორცოვ-სტეპანოვს მიწერა წერილი თხოვნით არ ჩატარებინათ იუბილედ ეს წერილი ი. ი. სეკორცოვ-სტეპანოვმა 1927 წ. 7 დეკემბერს გაუშვანა საიუბილეო კომიტეტს.
- 1928 წ. 3 მაისს ა. ბ. ხალატოვმა კომიტეტის წევრებმა და ი. ი. სეკორცოვ-სტეპანოვს შემდეგი წერილი გაუგზავნა: „მაისის პილის ნაგარადუევია შ. გორკის ჩამოსვლა სსრკ-ში, მასთან, 8-9 მაისს შუა როგორც საგამოყვანი კომიტეტის თავმჯდომარეს და სამუთონა პეილონის კომისიარს მიმნიშვნეს ჩასვლა კიოლნში, ბევდუითი სიტუციის საერთაშორისო გამოყვანაზე და; აღმათ, ვერ შევძლებ ჩემს თავზე შ. გორკის დახვედრის ორგანიზაციის აღებას. ამასთან დაკავშირებით ჩემს წასვლაზე ჰქვენ ავთილზედ უნდა განვიხილოთ კომიტეტმა ძირითადი საკითხები, რომელიც ა. შ. გორკის ჩამოსვლასთან დაკავშირებული, და ვინმეს დაეკისროთ დახვედრის ორგანიზაცია. დღეს მივიღე დეკეში გორკისადან, რომელშიც ის კითხულობს ჩემს გეგმანაში ჩასვლის დროს. როგორც ჩანს, ა. შ. ს. განზრახული აქვს სსრკ-ში ჩამოვიდეს ჩემთან ერთად მაისის პილის. ყოველივე თქმულის გათვალისწინებით გთხოვთ, მონაწილეობა მიიღოთ საზოგადოებრივი კომიტეტის სხდომაში, რომელიც მოწვეულია შაბათს 3/6 საათზე, ჩემს კაბინეტში, დღის წესრიგი: 1) სსრკ-ში შ. გორკის დახვედრა და პატივის მიგება. 2) ყოველდღიური საკითხები. გთხოვთ, დაგვიდასტუროთ თქვენი სხდომაზე დასწრება.“
კომიტეტის თავმჯდ. მოადგ. არტ. ხალატოვი“ (ЛПТА НКПТ, ф. 75, он. 1, з. 140, л. 3) დედანა). 1928 წ. გორკი სსრკ-ში ჩამოვიდა.
4. ბოვდანიოვი ა. ა. (1873—1928) — ეკონომისტი, ფილოსოფოსი, მეცნიერი ბუნებისმეტყველი. რსდმპ წევრი 1896 წ-დან, 1903 წ-დან — ბოლშევიკი, 1908 წ-დან ფრაქციული ჩაბურს — „პუბლიკი“ წევრი. 1909 წ. გაიარა პარტიიდან. 1918 წ-დან „პროლეტარტის“ ერთ-ერთი იდეოლოგი. 1921 წ-დან სამეცნიერო სამუშაოზე იყო.
- ზაზარაიოვი ვ. ა. (1874—1939) — ეკონომისტი, ფილოსოფოსი. სოციალურ-დემოკრატიულ მოძრაობაში 1896 წ-დან, 1904—1907 წწ. ბოლშევიკებს ემხრობოდა. რეაქციის წლებში პროპაგანდა უწევდა ღვთის აღმშენებლობას და ემპირიკობიტოკოზს. 1917—1919 წწ. მენშევიკების პოზიციებზე ამყოფებოდა. 1907—1909 წწ. ი. ი. სეკორცოვ-სტეპანოვთან ერთად რუსულ ენაზე თარგმნა კ. მარქსის „კაბიტალი“.
5. ლაპარაჟა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მე-10 წლისთავზე.
6. „რევოლუცია ი კულტურა“ — ორკვირული ეურნალი, გამოდიოდა მოსკოვში, „პრავდას“ გამოშვებობაში 1927—1930 წწ. რომელ სტატიანზეა ლაპარაკი, დაუდგენელია.

დეკუმენტები გამოლენილი და დასაბეჭდად მომზადებულია ზ. ჩერნოვს მიერ, კომენტარი დავრიო ზ. ტახინოვამ.

* სასკომსაბჭო

პიესა „კიკვიძე“ რუსთაველის თეატრში

საქართველო
საზოგადოებრივი

და მისი ავტორი ვანო ღარიბაშვილი

ლალი ხარაღაშვილი

ვანო ღარიბაშვილი დაიბადა 1909 წელს ზუგდიდის რაიონის სოფელ კახათში. დაამთავრა ბათუმის ჰუმანიტარული ტექნიკუმი. იყო სოფლის მასწავლებელი. ახალგაზრდობის წლები გაატარა ქუთაისში, ბეკდავდა იქაურ გაზეთებში პუბლიცისტურ სტატიებს, წერდა ლექსებს, მოთხრობებს, სცადებდა დრამატურგიაში, დაწერა რომანი „ჩემი შეილი“, გამოაქვეყნა პატრიოტული ლექსების კრებული „ჩემი ტყვია და ჩემი ლექსები“. ამ წლებში გაიგონა პირველად მივიწყებული გმირის ვასილ კიკვიძის სახელი. გაიგონა და სამუდამოდ ჩაიბეჭდა მესხიერებაში. შემდეგ მოიარგო არმიელის ფარაჯი და ჩადგა სამშობლოს დამცველთა რიგებში. კალამი არც აქ გაუშვია ხელიდან. ბევრს წერდა. რუსულ ენაზე გამოსცა ლექსების კრებული. სამშობლოს წინაშე ვალმოხდილი როსტოვის პედაგოგიურ ინსტიტუტში ჩაირიცხა. ზინებელი სტუდენტი იყო, თუმცა ერთხელ არჩულ გზას — მწერლობას არც აქ ლაღობდა. იბეჭდებოდა მისი მოთხრობები და ლექსები, რუსეთის სხვადასხვა ქალაქის სცენებზე იდგმებოდა მისი პიესები. ერთგული დარჩა ვ. ღარიბაშვილი საქმისა — რა საქმიანობასაც არ ეწეოდა, შინაგანად მუდამ ქარისკაცად რჩებოდა.

როსტოვში ცხოვრების წლებში მიჰყო ხელი ვასილ კიკვიძის ცხოვრების გზის შესწავლას. მოიარა ადგილები, სადაც გმირს უბრძოლია, ხედებოდა მის თანამებრძოლებს და მათ, ვინც ოდესმე შეხედროდა

ვასილ კიკვიძეს. დაწერა პოემა დივიზიის ლეგენდარულ მეთაურზე. შემდეგ პიესაზე ფიქრმა შეიპყრო და 1939 წლის 16 აგვისტოს შემდეგი ბარათი მისწერა რუსთაველის თეატრს:

„ძე. ამხანაგებო!

შეიძლება ჩემი არსებობა თქვენთვის არც იყოს ცნობილი. ეს არ მიშლის ხელს გაგიცნოთ ჩემი თავი და ამ ფურცელზე დაწვრილ ამონაპრით დაგიმტკიცოთ, რომ მეც ვცოცხლობ და ვაყეთებ რაღაც შესაფერს საქმეებს. ვარ მწერალთა კავშირის წევრი, მაგრამ შორს ვარ ტფილისიდან და ჩამორჩენილობა მეტყობა საქართველოში. (ვის რაღათ უნდა ვინმე უცხო?). ჩემმა პოემამ „კიკვიძე“-ზე (გამოვიდა ქართულად ცუდი ვარიანტი) რამდენიმედ მოიპოვა ავტორიტეტი და დაიშახურა პიესად გადაკეთება.

დარწმუნებული ვარ, რომ პიესა იქნება ღირსეული და ძლიერი. მალაპარაკებს გეგმის დამტკიცება და კვანძების მონახვა. პიესას თხოულობს სტალინგრადის თეატრი და როსტოვში театр (окружной) Красной Армии...

მე მინდა ვთხოვოთ სახელოვანი ქართული თეატრის ხელმძღვანელებს: — თუ პიესა ივარგებს თეატრისათვის, დაიდგმება თუ არა? (ეშიშობ ავტორი პატარა მწერლუკანაა ქართველ გიგანტებს შორის).

ვთხოვთ უმორჩილესად მაინოვით თქვენი აზრი: რის შემდეგ მე პარალელურად ე-

მეშვეებ როგორც რუსულ, ისე ქართულ
კარიანტზე.

ვ. დარასელი.

Ростов-Дон. Лермонтовская, 166. В. Да-
расели².

რა პასუხი გასცა თეატრმა წერილის ავ-
ტორს, ჭერჭერობით ვერ დავადგინეთ. იმის
დასტური კი, რომ თეატრის დირექტორის
მიადგომემ მას ნამდვილად უპასუხა,
ხელთა გვაქვს:

„აბ. პ. მურღულიას!

ვერ წარმოიდგენთ, რას განვიცდი ახლა
აქ, ტალახიან და ღრუბლით მოცულ ქალაქ
მოზდოკის ცის ქვეშ, თქვენი დებუშის ას-
ლის მიღების შემდეგ.

დიახ, მივიღე დებუშა როსტოვიდან.

არსებობს ერთი სიტყვა, გაცვეთილი, ხში-
რად ნახმარი, მაგრამ ამ წუთში ეს სიტყვა
ჩემი გულიდან ამოვა, როგორც არასოდეს.

— გმადლობთ, დიდათ გმადლობთ, რომ
არ ტოვებთ უფურადღებოთ ჩემს შრომას.
ვხედავ, რომ არსებობენ ადამიანები, რომ-
ელთაც დიდი გული აქვთ და შეუძლიანთ
ღიათ უყურონ სინამდვილეს.

მე ანთებული ვარ.

დარწმუნებული ვარ ჩემი პიესა იზამს
თავის საქმის და ამ საქმეში თქვენი წვლი-
ლი შეტანისლია, როგორც წვლილი ბოლშე-
ვიკის, ადამიანის და თეატრალის.

მე ამჟამად ვიმყოფები მოზდოკში. არმიის
შტაბის დავალებით ვწერ ისტორიას სამხე-
დრო ნაწილისა. ალბათ თვის ბოლოსთვის
შემიძლია ვიყო ტფილისში, თუ საჭიროა
უფრო ადრეც.

მაგრამ ჩემი ჩამოსვლა ტფილისში გამო-
იწვევს საშუალებათა გამონახვის საჭიროე-
ბას. მე ეს არ ვაშინდები. ამიტომ, როცა მი-
იღებთ რუსულ ტექსტს (გამოგზავნიან რო-
სტოვიდან. მე უკვე ვუღებუშე — ალბათ გა-
მოვიდა უკვე), შეიძლება მიაცნობოთ, რა
გადავაკეთო.

ჩემი აზრით ურიგო არ იქნება ასედაც,
ვინაიდან მე ღარიბი ვარ და არა მაქვს სა-
შუალება ხარჯის გაწვევისა ისიც რამდენიმე
კვირით ტფილისში. თუ თეატრი დამეხმარებ-
და და ამ საქმეს ითავეებს ხელშეკრულებით,
მე გასამდიდრებლად არაფერი მიწინაა — დღე
ყველაფერი წავიდეს კიკვიძის გაცოცხლე-
ბის საქმეზე.

ერთი სიტყვით უდი თქვენს პასუხს.

მე 15-მდე ვრჩები მოზდოკში.

15-ში პიატიგორსკში ვარ. (მისამართი
ყველგან До востребования)“.

20-ში კი როსტოვში და შემიძლია იმავე
დღეს წამოვიდე ტფილისში.

მე უდი თქვენს სიტყვას, რადგან თქვენ
დღეს აღადგინეთ ჩემში სრულიად ჩამქრა-
ლი გრძობა საქართველოს სიყვარულისა,
ე. ი. ლიტერატურული საქართველოსი და
არა საერთოდ.

დღიდან ემუშავო გაასკეცებული ენერ-
გიით ნაწილების ისტორიაზე და ვფიქრობ
იმზე, თუ როგორ აღდგება ჩემი საყვარე-
ლი გმირი კიკვიძე რუსთაველის თეატრში
თქვენი ენერგიული ცდით.

კომ. საღმთ ვან. დარასელი.

პიესა დაიდგა კიდევ ბევრ საოლქო თეა-
ტრებში და მოცოცავს კავკასიის გზით. ამი-
რებს გროზნოს თეატრიც.“³

შემდგომ მიმოწერას ვ. დარასელისა და
თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგეს
ლევან ასათიანს შორის, სამწუხაროდ, ჭერ
ვერსად მივაკვლიეთ, მაგრამ რომ არსებობ-
და ასეთი, გაგონილი მაქვს როგორც ლ.
ასათიანის, აგრეთვე ვ. დარასელისაგანაც.
რა მოხდა შემდგომ, ვიგებთ აქ. ვასაძის მო-
გონებებიდან: „რუსთაველის თეატრის რეპერ-
ტუარზე ფიქრით აღმოღებულს, 1941 წლის
თებერვალში აღმინისტრატორმა გადმოვიცა
ჩემს სახელზე თეატრში მიღებული ამანა-
თი წერილითურთ...“

...თემის თვალსაზრისით პიესა, რა თქმა
უნდა, ყველა მოთხოვნას აკმაყოფილებდა,
მაგრამ, რაც მთავარია, პირველივე წაკით-
ხვის დროს, მე თავიდანვე დამაინტერესა
კიკვიძის სახემ...“

...ისე გამიტაცა პიესაზე ფიქრმა, რომ გა-
თენება არც შემიტყვია.“⁴

აქ ვასაძის თხოვნით ავტორი სასწრაფოდ
იხმეს თბილისში.

„აშხანაგ. პ. მურღულიას!

გული არ მიცდის აქ, მოზდოკში, თქვენი
დებუშის მიღების შემდეგ, მაგრამ პარტიუ-
ლი დისციპლინა გულზე ძლიერია და არ
მიშვებს. მით უმეტეს, როცა ვიღებუშე
წარმატებით სრულდება. დავამთავრე ერთი
ნაწილის ისტორია და დღეს შევუღებუშე დივი-
ზიის საბრძოლო ისტორიის შედგენას, და-
ვამთავრებ 5-6 დღეში, ამრიგად, როგორც
გწერდით, 1 რიცხვისთვის ვიქნები ტფილი-
სში. ვიდებუშებთ წინასწარ და იმედი მაქვს

შემხვედებით მომზადებულად: — რა გავაკეთო. დარწმუნებული იყავით, რომ პიესას საჩქაროთ შევაკეთებთ, ოღონდ გთხოვთ იქონიოთ მხედველობაში, რომ მე ჩამოვალ უსახსროდ. თუ თქვენ შეაწუხებთ თქვენს თანამშრომლებს იმ დროისთვის და აღმოჩინებთ იაფფასიან ზღ-ს სასტუმროში, მაშინ მზად ვარ უახლოეს ხანებში შევასრულო ამოცანა.

ამ რიგით, გთხოვთ მიიღოთ მხედველობაში, რომ მე შემიძლია ჩამოვიდე მთელი მსალეებით 25-1-მდე.

ქ. მოზლოკი — 14 /III-41 წ.

ვ. დარასელი.¹⁵

არ შეეცა პიესის ავტორი. სულ მალე დაასრულა აკ. ვასაძესთან ერთად პიესაზე მუშაობა. თბილისის მისი ჩამოსვლიდან სულ რაღაც ერთ თვეში პ. მურღულაის უკვე მოსკოვიდან მოუვიდა დარასელის ბარათი.

„ძვ. ამხ. პოკო!

ახლა, როცა შორსა ვარ შენგან, როცა ჩვენს შორის მატერიალური საქმეები მოკვარებულია და ჩემს მიერ „შეკერვა“ თქვენი არაა საჭირო, ნებას ვაძლევ ჩემს თავს ღიად განვიცხადოთ:

— თქვენი ხელის სითბო, თქვენი პირველი სალამი ჩემთვის დაუფიწყარია. დღეს შევხვდი რევოლუციის თეატრის დირექტორს (დებუთ მიხიმ როსტოვიდან), მიცდიდა, მთელი კვირა... მაგრამ მე ამაყად მივხალე: — პიესას გაძლევთ წასაკითხად, ნებართვისათვის დადგმისა მიმართეთ-მეთქი რუსთაველის თეატრს...

ეს სიამაყე გამოიწვია ჩემში არა გაკადნიერებამ, არამედ პატივისცემამ თქვენი თეატრისა, თეატრისა, რომელსაც ხელმძღვანელობენ კულტუროსან დივიზიის მეთაურები ვასაძე და ხორავე.

მცოვა, ზამთარია, — სალამი ყინვით სავსე მოსკოვიდან. 1941 წ. 21 აპრილი.

ვ. დარასელი.¹⁶

სულ მალე აკ. ხორავემ მართლაც მიიღო რევოლუციის თეატრის დირექტორის ვ. მ. მღვანის 29 აპრილით დათარიღებული შემდეგი ბარათი:

«Дорогой Акакий Акакиевич!

Очень прошу Вас дать нам возможность ознакомиться с последним вариантом пьесы тов. Дарасели «Киквидзе».

Привет.

Ваш В. М. Млечан¹⁷.

დარასელი კი პოკო მურღულაის ამ დროს აი რას წერდა:

„ძვ. ამხ. პოკო!

როგორც გაიგებდით, პიესა ჩემი მომზადების მიიღო რევოლუციის თეატრმა და მიიღო ТЮЗ-მა (მოსკოვი), მაგრამ მე მათთან არ ვაწარმოებ ოფიციალურ მოლაპარაკებას მხოლოდ იმიტომ, რომ თქვენი თეატრის პირმშოდ მიმაჩნია ჩემი პიესა, მისი გმირი და მისი ავტორიც. მე უთხარი შტრუხს თუ დადგამთ, მხოლოდ ვასაძის თანხმობის შემდეგ მეთქი, რადგან პიესას მიეცა ელფერი მხოლოდ მათი შემწეობით-თქვა.

დირექტორი თეატრისა თხოვს ხორავეს, როგორც ხედავთ, უკანასკნელი ვარიანტი გააცნოს მას. ესეც იმიტომ, რომ მე უთხარი, ის რაც დაბეჭდილია რუსულად — ჩრდილია იმისა, რაც გაკეთდა რუსთაველის თეატრში-მეთქი. აჰა, დირექტორი იცნობს ხორავეს, ვასაძეს არა და სწერს მას, რათა დაეხმაროს ამ საქმეში.

მე პირადად გთხოვთ ძალზე:

ერთი ცალი პიესა, ან უკანასკნელი ხელნაწერი, რომლიდანაც გადავებეჭდეთ პიესა, გამომიგზავნოთ და მაცნობოთ, როდის აპირებთ დადგმას და რას იტყვით თუ მე მოსკოვის ორ თეატრში მიეცემ პიესას, ისინი დადგამენ ნოემბერს ან დეკემბერს, რადგან ერთი-ორი თვე მოუნდებათ ახალი ვარიანტის თარგმანს.

იმედი მაქვს არ გამოიწყრებით და გულღიანად მაცნობებთ თქვენს აზრს. მე თქვენს სურვილს არ გადავუხვევ, რადგან რუსთაველის თეატრი გულია ჩემი და არა სხვა ნაწილი სხეულისა, რომლის მოჭრაც შეიძლება.

იმედია, რომ თქვენი თბილი გული არ გაცივდება ჩემთვის შემდეგშიც.

პატივისცემით ვ. დარასელი.¹⁸

„ფიჩიფასო პოკო!

თავში ჩამიძვრა ერთი თემა და აღარ მშორდება. მიაკოვსკი ეს ხომ ხორავეა დღეს, სახით, ერთდროით, მდგომარეობით.

რა იქნება რომ კიკვიდეს მოყვეს საქარეველოში დანაბადი პოეტის „სიმღერა“.

ვ. დარასელი.¹⁹

ამ წერილს მოყვა ვასაძის სახელზე გამოგზავნილი შემდეგი დებუთა:

„ფიჩიფასო აკაკი! არ შემიძლია ახლავ

არ გაეცნობოთ თქვენ და ხორავას, ყველა რუსთაველებს: ასათიანს, მურღულიას, ჰანტურისას¹⁰ და სხვათ, რომ თქვენი შემოწეობით მეხსნება გზა ლიტერატურაში. პიესის თქვენი ვარიანტი მიიღო რევოლ. თეატრმა. გეხვევით როგორც აღმზრდელთ. მიგულეთ საკუთარ ბავშვათ თქვენი თეატრისა. ჩამოვალ მალე.

ვ. დარასელი.¹¹

ასე დამთავრდა ავტორისა და თეატრის ერთიერთგაცნობა, დადგინდა პიესის საბოლოო ვარიანტი.

დადგა უშუალოდ სპექტაკლზე მუშაობის დრო. შეიკრა შემოქმედებითი ჯგუფი. მათ ვინც პიესაზე აღრევე მუშაობდა ავტორთან — თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელსა და პიესის დამდგმელს აკ. ვასაძეს და თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგეს ლ. ასათიანს შეუერთდნენ მხატვრები ირ. გამარეკელი და დ. თავაძე და კომპოზიტორი ი. ტუსკია. განაწილდა როლები. დაიწყო რეპტიციები. მაგრამ სწორედ ამ დროს დაიწყო დიდი სამამულო ომი. მართალია შინააჩრით, იდეური მიმართულებით, სულისკვეთებით ამ დროისათვის თეატრი უკეთეს პიესაზე ვერც იოცნებებდა, მაგრამ დაწყებული მუშაობა ერთხანს მაინც შეფერხდა. პიესის ავტორსაც თავის სამხედრო მოვალეობის შესრულება ევალებოდა.

„ძვ. აშხ. აკაკი!

მხედრული საღამო მთელ კოლექტივსი განსაკუთრებით ხორავას (კიკვიძის). მე უკვე ვიწყობები იქ, სადაც ჩემი ხნის და ხასიათის საბჭოთა პარტიოტები უნდა იყონ დღეს. ვცხოვრობ და ვმუშაობ ისე, როგორც შეეფერება „კიკვიძის“ ავტორს. მე ერთი სათხოვარი მაქვს თქვენთან. ვინიცობა პიესა გაუშვათ, არ დაივიწყოთ ის, რომ კიკვიძემ „ნემცებს“ ბევრი სიმწარე აუბა. საჭიროა ეს შეტანილი იქნეს: იქ სადაც ხომინჯო ამბობს სიტყვას კიკვიძის შესახებ უკრაინის ფრონტზე.

2) იქ, სადაც ტიტოვ ამბობს ლაზოვიალ ირგვლივ.

3) ან თვით კიკვიძის ვათქმევინოთ, რომ მან როგორც „ნემცებს“ დაამტერია ცხვირი, ისე დაამტეროოს შილინსაც. მისთვის ორივე მტერია და სხვა.

მე არა მაქვს საშვალეობა რამე გავაკეთო ასეთ პირობებში თეატრისთვის... ისე კ

იმედ მაქვს გავაკეთებდი... და ვფიქრობთ თუ თქვენი დაკვეთა იქნება, 2 თვეში ჩავაბაროთ კიკვიძეზე ძლიერი პიესა უკრაინა კნელი ამბებიდან...
თეატრის მუშაობის

თქვენი პატივისმცემელი ვ. დარასელი

— წერდა დრამატურგი აკ. ვასაძეს. ორი-ოღ დღეში ამ ბარათს მეორეც მოყვა. იგი ნათლად გვიჩვენებს, რომ მწერალი ყოველგვარ ეთარებაში, სამშობლოსათვის უმძიმეს დღეებშიც კი მწერლად რჩება — მხედრულ ვალს პირნათლად იხდის, მაგრამ კვლავ მომავალ პიესებზე ფიქრობს.

„ძვირფასო ამხანაგო აკაკი!

როგორც გწერდით ამას წინათ, მე დაეზრუნდი როსტოვში, შევასრულე რა ამოცანა, გადავირიცხე ვაზეთის თანამშრომელთა კადრში და უცდი განკარგულებას... დღეს ისევ მოქალაქის ფორმაში ვარ, მაგრამ დარწმუნებული ვარ რამდენიმე ხანში ისევ ჩავიქმევ სასახელო სამოსს.

ჭერ კიდევ აქ ყოფნის დროს გადაწყვიტე გავაგრძელო „კიკვიძე“ და გავხადო ტრილოგიად. 1) „კიკვიძე“, რომელსაც თქვენ იცნობთ. 2) რომელიც უკვე მზად მაქვს („კიკვიძელები“) ცხება დღევანდელ გარემოებას. უკრაინა, გერმანელების მიერ ოკუპირებულ ტერიტორიაზე პარტიზანული ბრძოლა. ტიტოვის და ხომენცოსი შეხვედრა ეამსა გასაჭირისა, გრიშუტკა პოლკოვნიკია, და ასე მგონია პიესა იქნება არა ნაკლები პირველზე. 3) ეს იქნება უკვე კიკვიძელები ბერლინში... და ჩვენი გამარჯვების ტრიუმფი.

მაცნობეთ თქვენი აზრი, აინტერესებს თუ არა რუსთაველებს ასეთი ამბავი. თუ აინტერესებს მე მინდა ხელმძღვანელობა და ინიციატივა მანვე აიღოს. მომწერეთ

ვ. დარასელი

პიესას ებლაუტება ისევ როსტოვი, მაგრამ მე ვუცდი თქვენს აზრს და ღონისძიებას...¹²

ომის პირველი დღეებით გამოწვეული შოკი ნელ-ნელა დაიძლია. რეპტიციები განახლდა. ფრონტზე გაწვეულ ახალგაზრდა მსახიობთა ნაცვლად როლებზე სხვები დაინიშნა, შემდეგ მათი შემცვლელების ძებნაც გახდა საჭირო. რეპტიციები კი აღარ წყდებოდა. შეიცვალა კიკვიძის როლის უპირველესი შემსრულებელი აკაკი ხორავა. ჭერ კიდევ „კიკვიძეზე“ მუშაობის დაწყებამდე იგი დამტკიცებული იყო კინოფილმში „გიორგი სააკაძე“ მთავარი როლის შე-

მსრულებლად. ომმა პატრიოტულ ფილმს ახალი მნიშვნელობა შესძინა. ახლებურად, უფრო მნიშვნელოვნად და რთულად გამოიკვეთა ა.ე. ზორაგას ამოცანა. საქმეს ისიც ართულებდა, რომ ფილმის გადაღება ბოლნისში წარმოებდა და მსახიობს არ შეეძლო ერთდროულად თბილისშიც ყოფილიყო რეპეტიციებზე. ბოლნისშიც — გადაღებაზე და ერთნაირი დატვირთვით ემუშავა ორ ასე რთულ სახეზე. შექმნილმა ვითარებამ მოითხოვა და კიკვიძის როლის პირველ შემსრულებლად სპექტაკლის მონაწილეთა სურვილით, სარეჟისორო კოლეგიის მხარდაჭერით, დანიშნა თვით ა.ე. ვასაძე, დუბლიორად კი კვლავ სტ. ჩაფარაძე დარჩა.

მთელი შემოქმედებითი კოლექტივი — რეჟისორი, მსახიობები, მხატვრები, კომპოზიტორი, სცენის მუშები, მკერავეები, ჩამომელები, ბუტაფორები, გრიზიორი, რეკვიზიტორი... ყველა არნახული მონდომებით, ერთსულოვნებით მუშაობდა; ძალასა და ენერჯიას არავინ ზოგავდა. სეზონის გახსნისთვის სპექტაკლი მზად იყო.

პრემიერა შედგა 1941 წლის 5 სექტემბერს. ვახუთები უმალ აივსა აღტაცებულნი რეცენზიებით. თეატრის კარებს მოაწყდა მყურებელი. ყველას პირზე ეკრა პიესის მანამდე უცნობი ავტორის სახელი. სამოქალაქო ომის მივიწყებული გმირი, დივიზიის ლტენდარული მეთაური ვასილ კიკვიძე კვლავ ჩადგა სამშობლოს დამცველთა რიგებში — მისი საქმის გასაგრძელებლად, მისი მონაპოვრის დასაცავად მიდიოდნენ ბრძოლის ველზე ახალგაზრდები. მიდიოდნენ და, კიკვიძის დარა, ბევრი უკან ვეღარ ბრუნდებოდა.

რუსთაველთა პრემიერიდან ორი თვის შემდეგ დარასელის პიესის პრემიერა შედგა გმირის მშობლიურ ქალაქ ქუთაისში. 1942 წლის 15 მარტს კი ა.ე. ვასაძის სახელზე ბათუმშიდან შემდეგი შინაარსის დეპეშე მოვიდა:

„თერამეტშია პრემიერა „კიკვიძე.“ გამოგზავნეთ წარმომადგენელი. აგრეთვე გთხოვთ აცნობოთ ავტორსაც.

ჩომახიძე.“¹¹

პიესის პოპულარობის გარდა ეს დეპეშე იმასაც გვიდასტურებს, რომ ავტორთან ერთად სხვებიც რუსთაველის თეატრის პირ-

მშოდ თელიდნენ ნაწარმოებს. სახეობებიანი კოლექტივი მიაჩნდათ უფლებამოსილად გადაწყვეტა ამ პიესის მიხედვით შექმნილი ყველა წარმოდგენის ბედი. **ქარაქანიანი** დაუფასდა შრომა ა.ე. ვასაძისა და **ქარაქანიანი** და აღძმა ზელოვანმა ელ. ნემიროვიჩი-დანიჩენკომ მოუწონა დადგმა და კიკვიძის სახეც. შემდეგ კი მთავრობამ სახელმწიფო პრემიით აღნიშნა მისი ღვაწლი.

წლების მანძილზე უცვლელი წარმატებით მიდიოდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე სპექტაკლი „კიკვიძე“, არ ნელდებოდა ინტერესი გმირის ცხოვრებისადმი, არ აკლდებოდა მყურებელი.

1955 წლის 25 ნოემბერს თეატრმა მყურებელს სპექტაკლის განახლებული დადგმა უჩვენა. ა.ე. ვასაძესა და სტ. ჩაფარაძესთან ერთად მთავარ როლში დიდი წარმატება მოიპოვა ახალგაზრდა მსახიობმა კოტე მახარაძემ. მისთვის ეს წინ გადადგმული მტკიცე ნაბიჯი იყო და ითლიეს ფიჩიკის.“¹² ბრწყინვალე სცენური სახის ღირსეული გაგრძელება.

საქართველოს არაერთი თეატრის სცენა მოიარა ვ. დარასელის პიესამ, არავითხის გაახარა ავტორი, არაერთ მსახიობს მოუტანა გამარჯვება.

დაბოლოს, 1964 წლის 14 ნოემბერს კიკვიძე და მისი თანამებრძოლნი კვლავ მშობლიურ სცენას დაუბრუნდნენ. პიესა დაიდგა ახალი სახელწოდებით — „სიღერა შევადენზე“, სრულიად განახლებული, ძირითადად საბეჭდოლი გადაწყვეტით. ახალი იყო დადგმული ჩუგუცი — სპექტაკლი დადგა მიხეილ თუმანიშვილმა მხატვარ ფარნაოზ ლაპიაშვილთან და კომპოზიტორ ბიძინა ცვერანძესთან თანამშრომლობით. სავსებით განახლდა მსახიობთა შემადგენლობაც. წინა დადგმიდან აქ დარჩნენ მხოლოდ კიკვიძე — კოტე მახარაძე (იგი იმავ დროს სპექტაკლის რეჟისორიც იყო) და გრიშუტკა — კარლო საკანდელიძე. მოგვიანებით სპექტაკლს შეემატა კიკვიძის როლის კიდევ ერთი ჩინებული შემსრულებელი — ედიშერ მაღალაშვილი. რუსთაველის თეატრში ახლად ფეხშედგმულმა, მანაც დიდი გამარჯვება იზიგმა.

აღარ იყო ცოცხალი პიესის ავტორი. იგი ვერც ა.ე. ვასაძის განახლებულ დადგმას



საქართველოს
საქართველოს

სიახლოში

ხანა

მანია იზორია

მოესწრო, ვერც 1964 წელს იმის დადასტურებას, რომ განვლილმა მეოთხედმა საუკუნემ არ დააბერა მისი კმნილება.

შენიშვნები:

1. წაჩლის მარცხენა ზედა კუთხეში დაწებებულია ამონაქერი, რომელიც ჩუსული გაზეთიდან:

«Наступающий сезон обещает быть для нашего театра интересным. Театр будет располагать таким помещением, которое даст возможность ставить сложные по постановкам пьесы. Вот почему мы включаем в репертуар такие пьесы, как «Полководец Суворов» Вахтерена и Раузовского, как «Море наше» Блауштейна и Венецианова, а также работаем с писателем Дарасели над созданием большого драматического произведения о легендарном Начдиве Киквидзе» — ვიზიტულის ამონაწერში.

2. ჩუსთაველის თეატრის მეზუეში. ხელნაწერთა ფონდი. სანჯ. № 2576.

3. იქვე. სანჯ. № 2577.

4. აქ ვასანე — მოგონებები, ფიქრები. წიგნი მეორე. სს. თბილისი, 1983, გვ. 171-173.

5. ჩუსთაველის თეატრის მეზუეში. ხელნაწერთა ფონდი. სანჯ. № 2576.

6. იქვე. სანჯ. № 2579.

7. ჩუსთაველის თეატრის მეზუეში. ხელნაწერთა ფონდი. სანჯ. № 2583.

8. ჩუსთაველის თეატრის მეზუეში. ხელნაწერთა განყოფილება. სანჯ. № 2583

9. იქვე. სანჯ. № 2582.

10. დ. კანტარია — იმზანად ჩუსთაველის თეატრის რეჟისორის ასისტენტი.

11. ჩუსთაველის თეატრის მეზუეში. ხელნაწერთა ფონდი. სანჯ. № 2585.

12. ჩუსთაველის თეატრის მეზუეში. ხელნაწერთა ფონდი. სანჯ. № 2580.

13. იქვე. სანჯ. № 2581.

14. ჩუსთაველის თეატრის მეზუეში. ხელნაწერთა ფონდი. სანჯ. № 2575.

15. კ. მახარაძემ დიდი წარმატებით შეასრულა იულის ფერაის რილი ჩუსთაველის თეატრის სპექტაკლში „აღმამანებო, იყავით ფიზიკალი“ რეჟისორ ბ. აფშინაშვილი.

თანამედროვე ქართული მხატვრობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის ოთარ სულავას შემოქმედებითი გზა 50-იანი წლებიდან იღებს დასაბამს. ეს არის პერიოდი, როდესაც ქართულ ხელოვნებაში მზადდებოდა ნიადაგი გარდატეხისთვის. კერძოდ ფერწერაში გაძლიერდა კოლორისტული ძიებები, რაც უახლესი ქართული ფერწერის სათავეებიდან მომდინარეობს. იმ დროს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ჭერ კიდევ ასწავლის მოსე თოიძე. უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ფერწერათა ერთი ჯგუფის ნოვატორულ ძიებებს (ე. მაგბუეჭ-მელიქოვი, ე. შერპილოვი, პ. ბლიოტკინი, ე. ბაღდავაძე...) ახალგაზრდა მხატვრებმა, რომლებიც იბრძოდნენ ხელოვნებაში სინაქრისტრის, ნატურალიზმის წინააღმდეგ, აიტაცეს შთი ძიებანი, 50-იანი წლების შუახანებიდან ფერწერული ამოცანები ორგანულად დაუკავშირდა ამ ხანის ხელოვნების საერთო ტენდენციას — მხატვრული ენის განახლებასა და ლტოლვას.

ვალენტინ შერპილოვის მოწაფე, ოთარ სულავა ჭერ კიდევ სამხატვრო სასწავლე-

ბელში დაინტერესდა კოლორისტული ძიებებით. შემდგომში, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლის პერიოდში, ჯიბსონ ხუნდაძესთან, ზურაბ და ეანი შედმარიაშვილებთან ერთად, იგი ერთ-ერთი იმათთაგანია, ვინც თავის უპირველეს მიზნად ისახავს ფერის პრობლემების გადჭრას. შესაძლოა ზოგმა პედაგოგმა ამაში გარკვეული ცალმხრივობა დაინახა. ალბათ ამიტომაც, სწავლის წლებში (1945-1952) ოთარ სულავა ორჯერ გაირიცხა (და ისევ აღდგენილ იქნა) აკადემიიდან.

სტუდენტობის პერიოდი მეტად ნაყოფიერი ხანაა მხატვრის ცხოვრებაში. იგი ბევრს მოგზაურობს, მონაწილეობს რუსთავის, ძეგრის, საგვარჯილეს, რაჭა-ლეჩხუმის, ზემო და ქვემო სვანეთის, იმერეთის არქეოლოგიურ და ეთნოგრაფიულ ექსპედიციებში. 1952 წლიდან, რამდენიმე ხანს, ბიკვინთის არქეოლოგიურ ექსპედიციაშია. ურთიერთთანამშრომლობამ ლადო გუდიაშვილთან, საერთო შემოქმედებითა ატმოსფერომ საბოლოოდ განამტკიცა ო. სულავას მხატვრული ძიებების მიმართულება.

იგი იმ მხატვართა შორისაა, რომლებიც ფერის ტონალურ შესაძლებლობათა სრულყოფილად გამოვლენისაკენ ისწრაფვიან, უშუალოდ აგრძელებენ უფროსი თაობის კოლორისტების შემოქმედებით ტრადიციას.

ო. სულავას ფერწერული ხელოვნება მრავალ ეანრს მოიცავს, — პეიზაჟს, პორტრეტს, ნატურმორტს, შიშველი ნატურების სერიის, თემატურ კომპოზიციებს. ყველაზე ურად მონაწილეობს არა მხატვრულ, არამედ სურათსა და საკავშირო, არამედ გფრ-ს, ინგლისის, კანადის, შვეიცის, საბერძნეთის და, ბოლოს, იაპონიის საერთაშორისო გამოფენებზეც.

მხატვრის ნამუშევრებისათვის ნიშანდობლივია პალიტრის ფერთა მთელი ემოციური ძალით წარმოჩენა. სადაფისფერი შეუქით ანთებული, მრავალფეროვანი ტონალური გრადაციებით მდიდარი გამა ტილოებზე ორგანულ მთლიანობაშია მოყვანილი და მიუხედავად ფერის პირობითობისა, მხატვრულად მუდამ დამაჭარებელია. ხელოვანი ისწრაფვის თავისებური იდუმალბა მიანიჭოს კოლორიტს, შექმნას ლირიკულ-პოეტური განწყობა. ამგვარი მხატვრული ძიებები ო. სულავას შემოქმედებითი ევოლუციის გზაზე სიღრმისკენ ვითარდება და სრულყოფას განიცდის.

50-იანი წლების დასაწყისში შესრულებული ტილოების ფერადოვანი სტრუქტურა ჯერ კიდევ თავშეკავებულია. მუქი კოლორითი რამდენიმე ფერის ძუნწ ტონალურ გრადაციაზეა აგებული, მაგრამ უკვე მკლავდება ფერწერის შემოქმედებითი მიზნები.

განთავსებული





• სანაწივე •

1954



ქალშვილის პორტრეტი.



ქართული
ლიბრერი

«დედა სულაჯან პოტიტაძე»







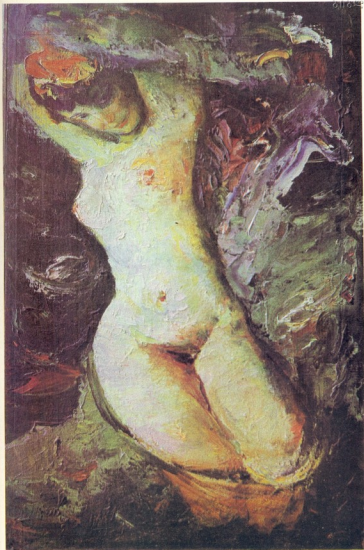
Бетти



Портрет Николая Николаевича



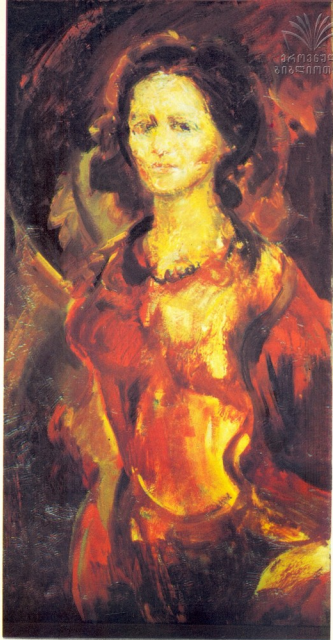
ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՆԱԽԱՐԱՐԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ



Ջեյմս Ժոնսոն



ქართული
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა



ფაქობა

ეს თვალსაჩინოდ ვლინდება „მამაკაცის პორტრეტი“ (1951 წ.), შიშველი ნატურების სერიაში.

50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან სურათის გამა უფრო ნათელი და ფერადოვანი ხდება. ო. სულავას იტაცებს ნაწარმოების საერთო გადაწყვეტის დეკორატიულობა. კომპოზიციურ-ფერადოვანი სტრუქტურა და წერის მანერა საერთო დეკორატიულ-პირობითი აგების პრინციპს ექვემდებარება. მხატვარი უპირატესობას ანიჭებს დიდი ზომის ტილოებს, რომლებიც ფართო ფერადოვანი ლაქების დაპირისპირებით იგება და აძლიერებს დეკორატიულ ეფექტებს. განსაკუთრებით იზიდავს ინტენსიურ წითელ და თეთრ ფერთა შეხამებები. დეკორატიულ ამოცანებს ექვემდებარება თხელფენოვანი, განზოგადებული წერის მანერაც. ეს ძიებები თავს იჩენს ო. სულავას ყველა ფანრის ფერწერულ ტილოში.

აღრეულ ეტაპზე უკვე განისაზღვრა მხატვრის პეიზაჟების მრავალფეროვანი თემატიკა. იგი წერს, როგორც ლანდშაფტურ, ძირითადად მთა-საქართველოს, ასევე ქალაქურ პეიზაჟებსაც. ტილოებზე ძველი თბი-



ოთარ სულავა

წიწმობრი



ლისის კოლორიტული უბნები, ან ახალი რაიონების მშენებლობებია აღბეჭდილი. ნამუშევრებს შორის ვხვდებით სამრეწველო პეიზაჟებსაც, შრომის პროცესში გამოსახული ადამიანების ფიგურებით.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ხელები წარმოსახვით იქმნება, ექსპედიციებში მოგზაურობისას მიღებულ შთაბეჭდილებათა საფუძველზე. მხატვარს განსაკუთრებით იტაცებს მთიანი ბუნება, რომლისადმი ინტერესიც არასოდეს ვანელებულა.

ლანდშაფტურ პეიზაჟებში ო. სულავა ასახავს ბუნების ვარკვეულ მონაკვეთს, ხშირად დასახელებული ადგილებით. მაღალი პორიზონტიდან დანახული პეიზაჟის ხედით იგი მთლიანად ავსებს სასურათო სიბრტყეს. ზოგჯერ მხატვარი სურათის ცალკეულ ნაწილს ფუნჯის სწრაფი მონასმებით ამუშავებს, რაც ვარკვეულ ეტიუდურ ხასიათს ანიჭებს ნამუშევარს და მხატვარს საშუალებას აძლევს შეინარჩუნოს ფერის სიწმინდე, მეტი სიკონკრეტო შესძინოს ნაწარმოებს. ეს ხერხი საერთოდ სახასიათოა ო. სულავას უველა ეან-

რის ტილოებისთვის. ამგვარი პორტრეტები ელენდება ძველი თბილისისა და ახალი რაიონების ამსახველ პეიზაჟებშიც. მხატვარი ხშირად იყენებს პერსპექტივას, რაც მისთვის მოტივს, რომელიც სწორედ მაღალი პორიზონტით იყეტება.

„ჩვენი ეზო“ (1958), „ძველი ქუჩა“ „სვანეთი“, „ქვის მშენებლობა“ (1958), „ახალი საბურთალო“ (1960) და სხვა, მკაფიოდ ავლენს მხატვრის მიერ დასმულ დეკორატიულ ამოცანებს. ამ მხრივ საინტერესოა თემატური ტილო „მოზაიკის აღდგენა“ (1958 წ.), რომლის მეორეული კოლორიტის დეკორატიულობას ნათელ და ინტენსიურ ფერთა თამაში შეხამებები განსაზღვრავს.

მსგავსი მხატვრული ამოცანები ამ პერიოდში შესრულებულ პორტრეტებშიაც აისახა. ისინი საინტერესოა იმ ზოგადი ნიშნებით, რაც დამახასიათებელი ხდება ო. სულავას ამ ენარის ნამუშევრებისთვის.

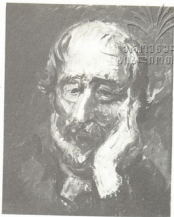
მხატვარი მოდებულად ირჩევს თანამედროვე ინტელიგენციის წარმომადგენლებს, რომლებიც, ძირითადად, მისი ახლობელი ადამიანები არიან. ისევე როგორც პეიზაჟები, აქაც ხშირად პორტრეტები წარმოსახვითაა შექმნილი. ტილოებზე გამოხატული ადამიანები საკუთარ სულიერ სამყაროში ჩაძირულნი წარმოგვიდგებიან და წამით გარინდულ მეოცნებე სახეებს ქმნიან. მხატვარს არ აინტერესებს მოდელის ინდივიდუალური ნიშნების მკაფიოდ ხაზგასმა. იგი წარმოგვიდგენს ადამიანის ზოგად, სახასიათო სახეს: სხეულის მოძრაობასა და გამომეტყველებაში ეძებს უველაზე არსებით შტრიხს პიროვნების დასახასიათებლად და მეტყველად წარმოაჩენს მის სულიერ მდგომარეობას. კადრთან მოახლოებულ და მუხლებამდე გამოსახულ ფიგურაში მუდამ დომინირებს სახე, ხოლო სხეული და ფონზე ინტერიერის აღმნიშვნელი დეტალები ზოგადი და მინიშნებული. 50-იანი წლების მიწურულს და 60-იანი წლების დასაწყისში შექმნილ ქალთა პორტრეტებში ერთადერთი დეტალია სახე, რომელიც პლასტიკური ფორმებითაა ნაძერწი. ამგვარი მიდგომა დეკორატიული ამოცანებიდან გამომდინარეობს.

60-იანი წლების შეხანებიდან ო. სულავას ნამუშევრებში, ფერის დეკორატიულ თვისებათა გამოვლენასთან ერთად, წინ წამოიწია სწრაფვამ კოლორიტის მთლიანობა-

ქალიშვილის პორტრეტი



საყენ. მხატვარი ცდილობს განათების ეფექტებით მიღწეოს ფერის სიღრმეს. ცალკეულ ნამუშევარში შუქი კომპოზიციურ დატვირთვასაც იძენს. წერის მანერა მეტი თავისუფლებით აღინიშნება, ხოლო ფუნჯის მონასში უფრო მსუყვე ხდება. მაგალითად ტილო „სანაპირო დილით“ (1965) ლალი, პასტიზური მონასმებითაა დაწერილი, ხოლო ცივი მოცისფრო-მოშავიანისფრო კოლორიტი მდიდარია ძირითად ფერთა ვალორებით, რაც ძუნწად ჩართულ წითელ ფერთა აქცენტებითაა გაცოცხლებული. იგივე ხერხია გამოყენებული პორტრეტებში. სუბათის ფერადოვანი სტრუქტურა მოდელის სულიერი მდგომარეობის გადმოცემას ექვემდებარება. მაგალითად, „კეკაბაძის პორტრეტში“ მოლერჯო-მოშწვანო ჩამქრალი კო-



მეგობრის პორტრეტი

პიშველი ქალი

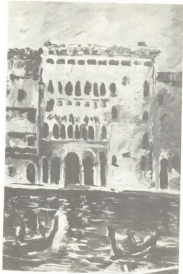


ლორიტი ქმნის სევდიან-ლირიკულ განწყობას. ქალის სახის გამოშვებულებას შინაგან დაძაბულობას ანიჭებს წითელ ფერთა მკაფიო აქცენტები ტუჩებზე, საშოსზე, ინტე-

რიერში. ეს აქცენტები კონტრასტულად ეღერენ სურათის გაბაში დომინირებული მწვანე ტონების ფონზე, თუმცა იქვე დადებული თბილი ფერები არბილებენ საღებავთა დაპირისპირების სიმძაფრეს. „ფიზიკოსის პორტრეტშიც“ (1967 წ.) ინტენსიური შავი-სა და თეთრის კონტრასტული შეხამებანი ვერცხლისფერთან პარმონიაშია გმირის ნაღვლიან ლირიზმთან. სახეზე დაცემული შუქი არა მარტო გამოყოფს მას ფონიდან, არამედ ხაზს უსვამს ადამიანის დაძაბულობას და ამელავენებს ფერის სიწმინდესაც.

ცალკეულ ნამუშევარში — „ნატურმორტი“ (1964), „იუგოსლავია. ლიუბლიანა“ (1969) და სხვა, ო. სულავას კვლავ იზიდავს სურათის საერთო გადაწყვეტის დეკორატიულობა. მხატვარი შემდგომშიაც არაერთხელ უბრუნდება ამგვარ ამოცანებს.

70-იან წლების ნამუშევრებში გაძლიერებულია ფერის გამომსახველობა, რაშიაც დიდ როლს თამაშობს თანაბარი სადაფისფერი განათება. მხატვარი უარს ამბობს ფართო ფერადოვან ლაქათა დაპირისპირებებზე, ფაქიზად ნიუანსირებულ ფერწერულ სტრუქტურას ქმნის და კოლორიტის მთლიანობისაკენ მიისწრაფვის. ფერწერულ ამოცანებთან ერთად, წინ წამოიწევა პლასტიკურ-სივრცობრივი ტიხეხუთ. შეესაბამისად, წერის



ვერცო

მანერა უფრო თავისუფალი ზღვბა: ფენჯის მონასში მეტ სიმკვრივესა და პასტოზრობას იძენს. ძერწვა თვალსაჩინოდ ავლენს გამოსახულების პლასტიკურ ფორმებს, რის ვამოც სურათი ჰაერითა და სივრცით ივსება. პარალელურად ო. სულავე ანეითარებს

საწყისი ეტაპიდანვე დასმულ დეკორატიულ ამოცანებს, რომელთა გადაწყვეტასაც იგი წმინდა ფერწერული საშუალებებით ცდილობს. ეს წლები მხატვრის შემოქმედების ევოლუციის შემდგომ ეტაპზეა: მხატვრის ხანაა.

70-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი პეიზაჟები ნათელიყოფენ მხატვრის ზელოვნებაში მომხდარ გარდატეხას. „ახალი ქალაქი“ (1970), „ძველი უბანი“ (1971), „ქვის მშენებლობა“ (1974) თავისუფალი მონასმებითა დაწერილი. სურათის გამა მდიდარი ძირითად და შემავალ ფერთა ტონალური ნიუანსებით. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს სურათში „ძველი უბანი“, პეიზაჟში „ახალი ქალაქი“ ფერთა ვალორები მეტწველ დეკორატიულ ეფექტებს ქმნის. ზოგ შემთხვევაში ო. სულავე კვლავ ფართო ფერადოვანი ლაქების დამიროსპირებებს მიმართავს, რაც მისი იდეური ჩანაფიქრითაა გაპირობებული. მაგალითად, სურათში „ელევატორი“ (1971) იგი მიზნად ისახავს გადმოგვეცეს ელევატორის გრანდიოზულობა, ამიტომ გამოსახულება მისშტაბურადაა შეფარდებული კადრთან, ფერადოვანულად კი ფონთანაა დამიროსპირებული.

ოთარ სულავეს პორტრეტული შემოქმედება სულ უფრო ჩამოვალბიბებულ სახეს ღებულობს. ტილოზე, უმეტეს შემთხვევაში, მომენტი ცოცხლადაა ფიქსირებული. ამით მხატვარი ისწრაფვის მეტი უშუალობა

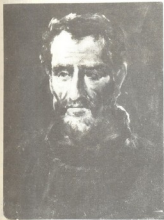


ნავსადგური



გ. გ. გ.

ბანაბოს ფიგურებს. ადამიანები, სავარძელ-
ში მსხლმინი, სასურათე სიბრტყის დიაგო-
ნალურად გამოისახებიან, რითაც კომპოზი-
ციაში სივრცე იხსნება და თვით გამოსახუ-
ლება დინამიკას იძენს. პორტრეტირებულე-
ბის სხვადასხვა განწყობა ძირითადად ფერა-
დონების საშუალებითაა გადმოცემული.
„არაბიძის პორტრეტის“ (1974 წ.) სიხა-
ლსე და პოეტურობა ფერწერულად მდიდა-
რი ფერადოვანი გამოითვანისაზღვრება. მო-
ვერცხლისფრო-მონაცრისფრო კოლორიტში
შეყვანილი თბილ ტონთა ვალორები საინ-
ტერესო შეხამებას ქმნიან. სუფთა თეთრსა
და მოწითალო საღებავების მკაფიო აქცენ-



მის პორტრეტი

ათათოებს ფერწერულ ხერხთა დიაპაზონს
და მათ ოსტატურ ფლობას ამჟღავნებს. სა-
ღებავები ხან თბელ ფერებად, ხანაც მსუყვე
მონასმების სახით ფართო ლაქებად ლაგდე-
ბა სურათის ზედაპირზე. სწრაფი, მრავალმი-
მართულებიანი წერის მანერა ექსპრესიუ-
ლობას ანიჭებს ნაწარმოების ფერადოვან
სტრუქტურას და აძლიერებს მის ემოციურ
გამომსახველობას.

პეიზაჟები შინაგანი დინამიკით ივსება.
ტილოები „კარგუბანი“, „შატლი“, „ჩემი
უბანი“ (1977), „დილა მთებში“, „ნაპირი“
(1979) და სხვა, ძირითადად, ცივი ტონალო-
ბის კოლორიტით, მოლურჯო-შაბიამნისფე-
რთა ნაირგვარი ვარიაციებით გამოირ-
ჩევა. „კარგუბანის“ ფერადოვანი გამის მხა-
ტერულ ელერადობას აძლიერებს მრავალ-
სართულიანი სახლების მოთეთრო, მოყვი-
თალო, მოცისფრო ტონებში ჩაწერილი ცე-
ცხლისფერის ფართო ლაქა ფონზე. შეტად
მცირე მასშტაბით გამოსახული ტრანსპორ-
ტი წითელი ფერის აქცენტებითაა მინიშნე-
ბული, რაც ქალაქის დაძაბული, ხმაურიანი
ატმოსფეროს შთაბეჭდილებას ქმნის. თანა-
მედროვე თბილისის ფართო მასივების ხა-
სიათსა და გრანდიოზულობას ასახავს სხვა
ტილოებიც. სურათში „ნაპირი“ მხატვარი
ნავსადგურის ერთ-ერთ კუთხეს აღბეჭდავს.
საამისოდ ზედა, გვერდითი ხედვის მკვეთრ
რაციონალს ირჩევს. გემის ფრაგმენტული, მას-
შტაბური გამოსახულება ჩარჩოს იდეებით
იკვეთება, რითაც იქმნება მისი სიმძლავრის

ტები ცოცხალი მეტყველებით ავსებენ მხა-
ტერულ სახეს, ხოლო შეუკით ანთებულ
მოვერცხლისფრო ტონთა ვარიაციები ჰაერ-
როვნებას ანიჭებენ. ხალისიან განწყობას
შეესატყვისება შესრულების ცხოველხატუ-
ლი მანერაც.
მოგვიანებით შექმნილ ნამუშევართა ფე-
რადოვანი სტრუქტურა მრავალფუნქციური
ხდება. მეუკი კოლორიტი, ძლიერი სადაფის-
ფერი შეუკით ანთებული, ნათელი ლაქებითა
ან ინტენსიურ ფერთა ცხოველი აქცენტე-
ბით, მხატვრულად ეფექტურია. ო. სულავა

ილუზია. მხატვარი კვლავ მიმართავს კონტრასტულ ფერწერას, — სუფთა ტონებს სხვადასხვა რეგისტრში იგი ამდიდრებს შემავალ ფერთა ფაქიზი ნიუანსებითაც.

ფერწერულობის ხარისხი იზრდება ო. სულავას პორტრეტულ შემოქმედებაშიაც. ღრმავდება ამ ეპოქისათვის სპეციფიკური ამოცანები, მხატვარი მეტი განზოგადებისაკენ მიისწრაფვის, ცდილობს უფრო ზუსტად მიაგნოს ადამიანის ინდივიდუალურად განუმეორებელ ნიშნებს. ძლიერდება მხატვრული სახის შინაგანი დინამიზმი, რაც გარეგნულ სტატიკურობაში ვლინდება.

არქიტექტორ ვაჟა ორბელაძეს (1978) ო. სულავა ხატავს მუშაობის პროცესში. ძლიერი შეჭით აქცენტირებულ სახეზე კონტრასტულად იკითხება თვალები. პიროვნების სულიერი მდგომარეობა გაძლიერებულია ფერწერული ხერხებითაც, — მუქ კოლორითში ეფექტურად შეყვანილი ნათელ და ინტენსიურ ფერთა კონტრასტული აქცენტებითა და წერის ექსპრესიული მანერით. მსგავსი ფერწერული ამოცანები აქვს დასახული მხატვარს „გოგონას პორტრეტშიც“ (1980).

ჩემი უბანი



80-იანი წლების ნამუშევრებში ოდეს უფრო მკაფიოდ ჩანს ფერწერის კარგორც კოლორისტის ნიჭი. პარამონიულად ნიუანსირებული კოლორითი რეგისტრები მსგავსად ანობით გამოირჩევა. ყოველხსენებულს დეს, სიღრმეს იძენს და თითქოს შიგნიდან ასხივებს შუქს.

პეიზაჟები „სალამო“, „სოფელი მთებში“, „სალამო მთებში“ და სხვა ტილოები ცხადყოფენ მხატვრის მისწრაფებას შიდალწილ ბუნების განწყობილების პოეტურად გადმოცემას. ფართო, ეტიუდური წერის მანერა სულ რამდენიმე შტრიხით სახასიათო რელიეფის გადმოცემა, ნიშანდობლივია ამ ტილოებისთვის. თუმცა ყოველივე მინიშნულია ზოგადად, ამავე დროს, არ იკარგება პლასტიკური ფორმის შეგრძნება. ორგანულად გათვალისწინებული კოლორითი გასაცხლებულია ფერთა ცხოველი აქცენტებით. ტილოზე „სოფელი მთებში“ (1983) მხატვრულად ეფექტურია ღრმა შავ ფერთან შეხამებული წითელი, მწვანე, ყვითელი, თეთრი, ცისფერი, იისფერი საღებავების ვალორები. ცალკეულ ნამუშევარში კვლავ წინა პლანზეა დეკორატიული ამოცანები, ამასთან, ო. სულავას სახეითი ენა დიდ თავისუფლებას აღწევს.

მხატვრის ხელოვნებაში მომხდარ ევოლუციას ცხადყოფენ ნატურმორტებიც. სურათის ფერადოვანი სტრუქტურა განსაკუთრებულ მეტყველებას აღწევს ნატურმორტში „საბელოსნოს კუთხე“ (1986), თბილ, მოყავისფრო კოლორითში ძუნწად ჩართული წითელი და ყვითელი ფერის აქცენტები აცოცხლებენ ტილოს ფერადოვან ზედაპირს. ამ ტილოზე ერთგვარად ისახა ძველ ოსტატთა ფერწერიდან მიღებული შთაბეჭდილებები რაც სხვა ეპოქის ნამუშევრებშიც ვლინდება. კერძოდ, 80-იან წლებში შესრულებულ „ალექსი სულავას“ პორტრეტის ორ ვარიანტში.

ამ პერიოდში მხატვარი უპირატესობას ანიჭებს ადამიანის გამოსახვას ფიქრის მომენტში. მხატვრული სახეები მკვერტელობით ხასიათს იძენენ. მოდელის სახე ძლიერი შეჭითაა გამოყოფილი და განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სურათის სტრუქტურაში. ტილოს სხვა ნაწილები კი სიბნელეშია ჩაძირული. ფერს ძლიერი ემოციურ-კომპოზიციური დატვირთვა ენიჭება. საღებავთა

გრადაციები, შუკ-ჩარდილოან და წერის მანერასთან ერთად, პლასტიკურ დასრულებულობას ანიჭებენ გამოსახულებას.

ო. სულავას იზიდავს ერთი და იგივე პიროვნების სხვადასხვაგვარი განწყობით გამოსახვა. ამგვარი მიდგომა ჩანს „ელგუჯა ბერძენიშვილის“ პორტრეტებში. ადრეულ ვარიანტში სურათის ფერწერულ-კომპოზიციური სტრუქტურა სევდანარევე პოეტურობას სძენს მხატვრულ სახეს. მოგვიანო პორტრეტებში კი მეტი სიმპხვილე და კონკრეტულობაა მიღწეული. ისინი უფრო ცოცხალი ინდივიდუალური გამომსახველობით, ხოლო ზოგჯერ მსუბუქი იუმორითაც ხასიათდება. „მეგობრის პორტრეტი“, „მამაკაცის პორტრეტი“, „მხატვარ ელგუჯა ბერძენიშვილის“ და სხვა პორტრეტები მდიდრულად ნიუანსირებული კოლორიტით გამოირჩევიან.

80-იან წლებში შესრულებულ შიშველ ნატურების სერიაში ო. სულავა დიდ ფერწერულ გამომსახველობას აღწევს. განსაკუთრებით საინტერესოა პორტრეტები, რომ-



ქალის პორტრეტი



პაპა

ლებზედაც მოდლები ერთგვარად იდეალიზებულნი არიან. მათ წამით გარინდულ მეოცნებე სახეებზე სულეერი სიღრმე იკითხება.

შუკი კოლორტიდან შუკით გამოყოფილ ფრაგმენტები ამჟღავნებს იდუმალებისა და

პოეტურობის განცდას. ასეთია „ფიქრში“, „მსახიობი ქალი“, „ქალიშვილის პორტრეტი“, „ქალიშვილი ვარდით“ და მრავალი სხვა ერთ-ერთი პორტრეტი „ნინო“ (1987) იპონიის საერთაშორისო გამოფენაზე პრემიით აღინიშნა.

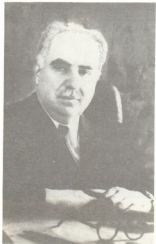
ახალი შინაარსით ივსება ო. სულავას თემატური სურათები. მხატვარს იზიდავს ისტორიულ-პატრიოტული თემატიკა: „ბედი ქართლისა“, „1905 წლის ამბოხება“ (1988), „ილია და ვაჟა „დროების“ რედაქციაში“ (1987), ესკიზი „წიწამურის ტრაგედია“ (1987) მკაფიოდ ავლენენ მის შემოქმედებით ძიებებს.

ევოლუციის სხვადასხვა ეტაპზე ო. სულავას შემოქმედებითი მეთოდი მისივე შინაგან ინტუიციას მორჩილებს. მხატვარი ნატურას გარდაკმნის ინდივიდუალური ხედვისა და საკუთარი წარმოსახვის საფუძველზე მისი ფერწერული ტილოები მუდამ ემოციურად და მხატვრულად გამომსახველია, ამკლავებს ფერწერულ-გამომსახველობით ხერხთა პროექციული ოსტატობით ფლობას. განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ეს ვლინდება ბოლო პერიოდში, ო. სულავას შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში, რაც მხატვრის ახალი გამარჯვებების მუწეყებელია.



ქართული სკლავიპედია

ლილი მოაგაბა



(შალვა ამირანაშვილის დაბადების
80 წლისთავის პაპო)

სარგო თურნავა

სსრ ტავშირის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი, მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწე, პარიზის საზოგადოებების წევრი, პროფესორი შალვა ამირანაშვილი ხუთი ათეული წლის განმავლობაში უანგაროდ ემსახურებოდა ქართველი ხალხის კულტურას, გულმოდგინედ იკვლევდა მშობლიური ერის სულიერი საგანძურის საიდუმლოებას, ზრუნავდა ახალგაზრდა კადრების აღზრდისათვის როგორც საბჭოთა კავშირში, ასევე საზღვარგარეთ.

შალვა ამირანაშვილი გულმოდგინედ სწავლობდა ძველ ხელნაწერებს და მინიატურებს. იმთავითვე კვლავი ზაუდა თავისი დიდი მასწავლებლების: ი. ჭავჭავაძის, ე. თაყაიშვილის, კ. კეკელიძის, გ. ჩუბინაშვილის, ა. შანიძის მიერ არჩეულ გზას.

დიდად გაამართლა კიდევ მათი ნდობა. მკვლევარმა მეცნიერულად შეისწავლა და დაამუშავა ქართული ხელოვნების მრავალი დიდმნიშვნელოვანი პრობლემა, შექმნა მოკვანა ჩვენი კულტურის ისტორიის მანამდე შეუსწავლელ მასალებს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია შ. ამირანაშვილის უდიდესი შრომა ქართული კედლის მხატვრობის მეცნიერულ შესწავლაში. 1929

წელს ხანგრძლივი კვლევის შემდეგ გამოაქვეყნა ნაშრომი „უბისი, მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის“, რომელიც დაიბეჭდა ქართულ, რუსულ, ფრანგულ ენებზე. ამ ნაშრომისათვის ავტორს მიენიჭა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხი. ამას მოჰყვა ვრცელი ფუნდამენტური შრომები: „ქართული ხელოვნების ისტორია“, „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება მინიატურებში, შესრულებული XVI-XVIII საუკუნეებში“, „ბეჭა ოპიზარი“, „ვეფხისტყაოსანი ძველ ქართულ ხელოვნებაში“, „საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი განქველდა და მისი დაბრუნება“, „საქართველოს წელიწადი მხატვრული კულტურის საგანძურში“ და მრავალი სხვ. მის კალამს ეკუთვნის 200-ზე მეტი ნაშრომი, რომელშიც აღიარება სპეციალური საბჭოთა კავშირში, არამედ საზღვარგარეთაც. შ. ამირანაშვილის ნაშრომები თარგმნილია რუსულ, ფრანგულ, გერმანულ, ინგლისურ, იტალიურ, ჩეხურ, პოლონურ, უნგრულ, რუმინულ და სხვა ენებზე.

ქართული ხელოვნების დიდ მკვლევარს ანგარიშს უწევინ უცხოელი მეცნიერები, მის მოსაზრებებს იყენებდნენ და დღესაც იყენებენ თავიანთ სამეცნიერო შრომებში.



მათ კარგად იციან, რომ აკადემიკოსმა შალვა ამირანაშვილმა დიდი მუშაობა გასწია, შეაგროვა და სისტემაში მოიყვანა ხელოვნების ძვარფასი მასალები, რომლებიც გაბნეული იყო მთელ მსოფლიოში.

ჩვენ შევებებით მხოლოდ მეცნიერის მოღვაწეობის ერთ მხარეს, ეს არის მისი კონტაქტები საზღვარგარეთის სამეცნიერო წრეებთან. ქართული მეცნიერი მრავალი წლის განმავლობაში დაკავშირებული იყო უცხოელ მეცნიერებთან. აძლევდა კონსულტაციებს ქართული ხელოვნების მნიშვნელოვან საკითხებზე, უზღავნებდა საკუთარ ნაშრომებს, აგრეთვე სხვათა ნაშრომებსაც. მის არქივშია მრავალი წერილი, დებეშა, რომლებშიც უცხოელი მეცნიერები მაღლიერების გრძნობით მოიხსენიებენ დამსახურებისათვის, ქართული ხელოვნების კვლევისა და საზღვარგარეთ გატანის საქმეში.

საზღვარგარეთის სამეცნიერო პრესაში გამოქვეყნებულია ჩვენი სახელოვანი მეცნიერის ნაშრომები, რომლებიც ითარგმნა მრავალ უცხოურ ენაზე. უცხოეთში ქვეყნდებოდა აგრეთვე სტატიები, რეცენზიები, ანოტაციები, რომელთა ავტორები დიდ შეფასებას აძლევდნენ შალვა ამირანაშვილის ნაშრომებს და აღიარებდნენ მის წვლილს მსოფლიო მეცნიერებაში.

საზღვარგარეთ დაიბეჭდა ნაშრომები: „წარმოშობა და ისტორიული პირობები ეროვნული იკონოგრაფიისა“, „საქართველოს მინანქრები“, „ქართული ხელოვნების რვა შედეგი“, „ქართული ხელოვნება“, „ქართული მინიატურები“ და მრავალი სხვა.

1962 წლის ბოლოს საფრანგეთის პროგრესულმა გამომცემლობამ „სერკლ დ'არმა“ გამოსცა შალვა ამირანაშვილის წიგნი „ქართული მინანქრები“. წიგნი ქართულიდან ფრანგულად თარგმნა ხელოვნებათმცოდნე ფრანსუა ირშმა. ფრანგმა მკითხველებმა წიგნი გულთბილად მიიღეს. გაზეთებში დადებითი რეცენზიები გამოაქვეყნეს.

1963 წლის 8 იანვარს „ლუმენიტეს“ ნომერში მოთავსებულია ხელოვნებათმცოდნე ან როლენის რეცენზია სათაურით „ზღაპრული საგანძურები — ქართული მინანქრები“. რომლებშიც კრიტიკოსი დიდ შეფასებას აძლევს ქართველი მეცნიერის ნაშრომს.

„აი ნაშრომი „ქართული მინანქრები“...“
წერს ან როლენი, — ყველაზე უკეთესად ჩრდისი, რაც კი გამოცემულა...“
„სერკლ დ'არმა“ მიერ, თემის იშვიათობამ განსაზღვრა ის, რომ ჭალადი შერჩეულია ისეთივე ხარისხისა, როგორც ერთატი. სამოცი ილუსტრაცია თავისი ბრწყინვალეობით მოგვაგონებს საშუალო საუკუნეების მინიატურებს, ხოლო მოოქროვილი ყდა ბრწყინვალეა, როგორც მოკვდილობა.

ტექსტი, რომელიც ეკუთვნის თბილისის ხელოვნების მუზეუმის დირექტორს შალვა ამირანაშვილს, შეიცავს ყველა რეპროდუქციის ახსნა-განმარტებას, აგრეთვე ხსნის ოქროზე მინანქრების დამზადების საიდუმლოებს...

პირველი ტიხრული მინანქრები ეკუთვნის ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებს. ისინი ნიშნუებითა ადგილობრივი საოქრომჭედლო ხელოვნებისა, რომელიც ემყარებოდა ძველი ქართული კულტურის მხატვრულ ტრადიციებს. VII საუკუნეში საქართველოსა და ბიზანტიაში დაიწყო ტიხრული მინანქრების დამზადება, რომელთა სიუფეტები აღებული იყო ქრისტიანული რელიგიური ხელოვნების თემატიკიდან.

ეს საგანძურები უხვად მოიპოვებოდა სახელმწიფო საკურკლებში. თამარ მეფის ისტორიკოსი გვაწვდის შემდეგ ცნობას: „აღივსნეს ყოველნი საგანძურნი სამეფონი ოქროთა და ჭურჭლითა ოქროსათა, რამეთუ მიწისა მსგავსად შეახსამდის ოქროსა. ხოლო თვალსა და მარგალიტსა წყვით დასდებდეს“. თამარ მეფის ისტორიკოსის სიტყვებით, საქართველო იმდენად გამდიდრდა, რომ „გააზნაურდეს ქვეყანისა-მოქმედნი და გადიდებულდეს აზნაურნი და გახელმწიფდეს დიდებულნი.“

შეუძლებელია აქ აღვრიცხოთ და გავუკეთოთ ანალიზი ყველა იმ ძეგლს, რომლებიც წარმოდგენილია „სერკლ დ'არმა“ მიერ გამოცემულ ალბომში. რამდენიმე ფოტო გადაგვიკვამს თამარ მეფის ჯვრის სიწმინდესა და ბრწყინვალეობას. ეს სახელგანთქმული სამკაული მორთულია ინდური ზერმუხტებით, ლაღებითა და მარგალიტებით.

ოცდაათი გვერდი ეძღვნება ხახულის ღვთისმშობლის კარედი ხატის შესწავლასა

და აღწერას. იგი წარმოადგენს მსოფლიო მნიშვნელობის მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელსაც საუკუნეების მანძილზე თავყვანს სცემდა მთელი საქართველო.

წიგნი ილუსტრირებულია მინაქრის 122 ფერადი რეპროდუქციით, რომელიც ზუსტად ვადმოგვცემს ორიგინალის ფერთა გამას, გაფორმებულია დიდი გემოვნებით, გამომცემლობის დირექტორის შარლ ფელდის ხელმძღვანელობით. ფოტოები შესრულებულია მთავარი ფოტოგრაფის მხატვარ პიკის მიერ.

აკადემიკოს შალვა ამირანაშვილის წიგნის გამოცემა საფრანგეთში ერთხელ კიდევ მეტყველებს ქართული ხელოვნებისადმი დიდ ინტერესზე.

შალვა ამირანაშვილს განსაკუთრებით ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ფრანგ მეცნიერებთან, ფრანგული ეურნალის „რევიუ დე კარტველოლოგი“ სარედაქციო-სამეცნიერო საბჭოს წევრებთან, უპირველეს ყოვლისა, ამ ეურნალის მთავარ რედაქტორ პრაფ. კ. სალიასთან და მის მეუღლე ნინო სალიასთან. აგრეთვე ამავე ეურნალის სარედაქციო კოლეჯის წევრებთან (რენე ლაფონი, იულიუს ასფალგი, პანს ფოგტი, ფრანსუა გრაფენი, დ. შარშალ ლანგი, ევარს გარიტი, ჟორჯ დიუმეზილი, გერტრუდ პეჩი, ივეტ გრიმონიკოლ ტიერთან, და სხვებთან). ხშირად ჩადიოდა საფრანგეთში.

ამ ეურნალში დაიბეჭდა შ. ამირანაშვილის მრავალი სტატია ქართული ხელოვნების საკითხებზე. ეურნალმა მალალ დონეზე აღნიშნა მეცნიერის დაბადების 60, 70 და 80 წლისთავის იუბილე, გამოქვეყნდა სტატიები და ფოტოები, მალალი შეფასება მიეცა მის მოღვაწეობას.

ფრანგულმა ეურნალმა „რევიუ დე კარტველოლოგი“ 1970 წელს გამოაქვეყნა შ. ამირანაშვილის ნაშრომი: „წარმოშობა და ისტორიული პირობები ეროვნული იკონოგრაფიისა“, რომელშიც ავტორი მსჯელობს პლასტიკური ხელოვნების ძეგლებზე და გვიზიარებს მეტად საგულისხმო მოსაზრებებს.

ამავე ეურნალის 46-49 გვერდებზე დაბეჭდილია ნინო სალიას სტატია „რამდენიმე სიტყვა შალვა ამირანაშვილის მეცნიერულ მოღვაწეობაზე“.

სტატიის ავტორი, უპირველეს ყოვლისა,

გვიანობს ქართველი მეცნიერის პირად ფიულ ცნობებს, აღნიშნავს, რომ მალვა ამირანაშვილი დაიბადა 1899 წელს მხატვრულ საქართველოს სსრ ქ. ონში, მელანგოვსკის (შჩუპან) ხში. 1917 წელს დაამთავრა ფოთის კლასიკური გიმნაზია, ამავე წელს განსაკუთრებით დაინტერესდა მხატვრობით და ძველი ენებით. 1918 წელს შევიდა თბილისის უნივერსიტეტში ფილოსოფიის ფაკულტეტზე, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის განხრით, გულმოდგინედ სწავლობდა ქართული ხელოვნების ძეგლებს ძველი დროიდან დაწყებული XX საუკუნემდე, აგრეთვე გრაფიკასა და ძველ ქართულ ხელნაწერ მინიატურებს. მალე მისი მასწავლებლების (ი. ჭავჭავაძე, ე. თაყაიშვილი, კ. კეკელიძე, ა. შანიძე) ყურადღება მიიპყრო ნიჭიერად დაწერილი ნაშრომებით. უნივერსიტეტი დაამთავრა 1922 წელს, ერთი წლის შემდეგ წავიდა მოსკოვში, მერე ლენინგრადში სადაც მუშაობდა ძველ რუსულ ხელოვნებასა და ბიზანტიის ხელოვნებაში.

შემდეგ ავტორი ეხება ქართული მეცნიერის ნაშრომებს, ამირანაშვილმა იმოგზაურა საქართველოში, ღრმად შეისწავლა კედლის მხატვრობა და დაწერა მონუმენტური ნაშრომი „ქართული მხატვრობის ისტორია“, რომლის პირველი ტომი გამოვიდა 1957 წელს, ხოლო „ქართული ხელოვნების ისტორია“, 1950 წელს რუსულ ენაზე. ქართული მინიატურები“ (ფრანგულად) 1962 წელს, იგივე წიგნი იტალიურ ენაზე — 1963 წელს ქ. მილანში, ინგლისურად — ამერიკაში 1965 წელს, „ქართული მინიატურა“ 1966 წელს ფრანგულად გამოიცა.

ავტორი მსჯელობს შ. ამირანაშვილის მუშაობაზე ირანული ხელოვნების დარგში, იგი მიუთითებს, რომ მეცნიერი ნაყოფიერად იკვლევდა ირანულ ხელოვნებას, შესანიშნავად დაუფლდა სპარსულ და არაბულ ენებს, რომლებშიც მას საშუალება მისცა ყარგად შეესწავლა აღმოსავლური კულტურა. მეცნიერმა 1940 წელს გამოაქვეყნა მონოგრაფია ირანის ხელოვნებაზე, ხოლო ერთი წლის შემდეგ არაბულ მხატვრობაზე.

ბოლოს ავტორი ასე ახასიათებს მის ნაშრომებს: „შალვა ამირანაშვილის ნაშრომები დაწერილია ღრმა მეცნიერული ანალიზის საფუძველზე. მას ძალზე აინტერესებს ახალი ქართული ხელოვნების პრობლემებიც,



აქტიურად მონაწილეობს საქართველოს მხატვართა კავშირის მუშაობაში. მეცნიერმა 1955 წელს საქართველოს მხატვართა კავშირის მესამე ყრილობაზე გააცხადა მოხსენება: „ქართული საბჭოთა მხატვრობის მდგომარეობა და პრობლემები, თეატრალური დეკორაციის ხელოვნება“. იგი არის დაახლოებით 200 ნაშრომის ავტორი, რომლებიც ეხება პლატიკური ხელოვნების ისტორიას. თბილისის ხელოვნების მუზეუმში, რომლის დირექტორი თვითონაა, მეცნიერმა თავი მოუყარა ქართული ხელოვნების მრავალ განმს, რომელიც მეფის ჩუქიშის დროს გაფანტული იყო მთელ მსოფლიოში. ეს არის მისი ერთ-ერთი უდიდესი დამსახურება.

ქართველი მეცნიერი ხელმძღვანელობდა ნიკო ფიროსმანაშვილის ნახატების გამოფენას, რომელიც მოეწყო პარიზში ლუვრის მუზეუმში საფრანგეთის მთავრობის მითითებით; თაოსნობდა აგრეთვე ნ. ფიროსმანაშვილის გამოფენებს ვენაში. 1969 წლის 21 ნოემბერს არჩეულ იქნა პარიზის ობიექტის საზოგადოების წევრად.

„ბედი ქართლისას“ რედაქცია ქართველ მეცნიერს გულითად სალამს გადასცემს, ულოცავს დაბადების 70 წლისთავს, უსურვებს ღღერძოდ სიცოცხლეს თავისი ქვეყნის კულტურისა და საერთაშორისო მეცნიერების საკეთილდღეოდ“.¹

სტატიას ბოლოს ერთვის შალვა ამირანაშვილის ნაშრომების ბიბლიოგრაფია.

ბატონ შალვასთან წლების განმავლობაში მჭიდროდ მეგობრული, მეცნიერული ურთიერთობა, ჩვენ ერთმანეთთან დაკავაჯეშირა პარიზში. როგორც ქართულ-ფრანგული ლიტერატურული ურთიერთობის მკვლევარი და საფრანგეთის არტურ ჩემპოს კულტურის ცენტრის წევრ-კორესპონდენტი. ფრანგი მწერლებისა და მეცნიერებისაგან სისტემატიურად ვღებულობ ნაშრომებს, რომლებსაც ისინი საზღვარგარეთ აქვეყნებენ ქართული კულტურის საკითხებზე. ამ ნაშრომებს ქართულ პრესაში ვამოქუბებ.

ბატონი შალვას ნაშრომების ფრანგულ, გერმანულ თარგმანებზე გამოქვეყნებული მაქვს

მრავალი სტატია და რეცენზია ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში.

აქედ. შ. ამირანაშვილის გამოქვეყნებული ფიროსმანაშვილზე თარგმანა ფრანგულ, რუმინულ, ინგლისურ, ჩეხურ, პოლონურ, რუმინულ ენებზე. ამ ნაშრომმა უცხოეთის კულტურის მოღვაწეებს სურვილი აღუძრა გაეცნობოდნენ ქართველი მხატვრის ცხოვრებასა და შემოქმედებას.

ამ მიზნით ევროპის ცხრა ქვეყანაში მოეწყო ფიროსმანაშვილის სურათების გამოფენა და ყველგან უდიდესი აღიარება დაიმსახურა. უცხოეთის კულტურის მოღვაწეებმა გაიზიარეს ქართველი მეცნიერის კონცეფცია.

ნ. ფიროსმანაშვილის ნახატების გამოფენა მოეწყო პრალაში 1968 წლის ივლის-აგვისტოში, ვარშავაში სექტემბერში, საფრანგეთში 1969 წლის მარტში, აპრილ-მაისში — ავსტრიაში, 1970 წლის იანვარ-თებერვალში — ბერლინში, ნოემბერში დრეზდენში. 1971 წლის ოქტომბერში ზაგრებში (იუგოსლავია), ნოემბერში ბუქარესტში, დეკემბერში ბუდაპეშტში, ხოლო 1972 წლის იანვარში კონსტანციაში (რუმინეთი).

უცხოეთის ქვეყნების პრესაში გამოქვეყნდა რეცენზიები, რომლებშიც ფართო აღიარება ზედა ქართველი მხატვრის სურათებს და შ. ამირანაშვილის გამოკვლევას.

პარიზში, გამოფენის დახურვისას, 1969 წლის 8 აპრილს, „გამოფენის კომისრის“ (ასე ეძახდნენ ფრანგები შ. ამირანაშვილს. ს. თ.) სახელზე მოვიდა წერილები, რომლებშიც უცხოეთის კულტურის მოღვაწეები მადლობას უხდინდნენ ქართველ მეცნიერს ასეთი ღრმად შინაარსიანი გამოკვლევის მოწყობისათვის. მათ საშუალება მიეცათ გაცნობოდნენ უცნობ მხატვარს. ასე მაგალითად, ერთ-ერთ წერილში ხელოვნებათმცოდნე მორნანი აღნიშნავს, რომ პროფ. შ. ამირანაშვილმა კარგი საქმე გააცეთა, რომ გაეცნო ფრანგებს ქართველი მხატვრის ცხოვრება-შემოქმედება. „მოვესალმებით, — წერს მორნანი, — ამ შესანიშნავი გამოფენის ორგანიზატორებს, განსაკუთრებით აკადემიკოს შალვა ამირანაშვილს, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის დირექტორს“.

ღვაწლმოსილი მეცნიერის სახელი მარად წარუშლელია ქართველი ხალხის ხსოვნაში.

1. ნინო სალია, „რამდენიმე სიტყვა შალვა ამირანაშვილის მეცნიერულ მიღწეობაზე“, „ბედი ქართლისა“ („რევიუ და კარტავილია“, 1970, ტომი XXVII, გვ. 46-48).



გიორგი ბალანჩივაძე

გზის დასაწყისი

იური სლონიმსკი

წელს გამოჩენილ ბელოვანს, ჩვენს საბაჟო თანამემამულეს ქორა ბალანჩინს მან წელი შეუსრულდებოდა. იგი ვერ მოესწრო ამ თარიღს. კაცობრიობის საკუთრებად იქცა მისი ნოვატორული მონაპოვრები, რომლებმაც პლასტიკური აზროვნების სიღრმე და სიღამაზე გვაგარძნობინეს და ახალი ჰორიზონტები გადაშალეს საბალეტო ბელოვანების წინაშე.

ჩვენთვის ძვირფასია იმ ადამიანთა მოგონებები, ვინც უშუალოდ იცნობდა ამ უდიდეს მხატვარს, ვისაც რაიმე ურთიერთობა ჰქონია ბალანჩინთან მისი ცხოვრებისა თუ მოღვაწეობის ამა თუ იმ ეტაპზე.

იური სლონიმსკის — ცნობილ ბალეტმცოდნეს — ახლო მეგობრობა აკავშირებდა ჰაბუკ გიორგი ბალანჩივადესთან, რომელმაც პეტროგრადში გადადგა თავისი პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯები. ვთავაზობთ მკითხველს სლონიმსკის მოგონებებს.

1989 წელს პეტერბურგში ცხოვრობდნენ ძმები ბალანჩივაძეები. უმცროსი გაზღადთ ვასილი ანტონის ძე (1870-1952), იგი სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი იყო. სწავლობდა ი. რეპინისა და ვ. მაკოვსკის კლასებში. შემდეგში გახდა თვალსაჩინო მხატვარი, ფერწერის პედაგოგი. დრამატული თეატრისა და კინოს მსახიობი. მიენიჭა საქართველოს დამსახურებული არტისტის საპატიო წოდება. უფროსი ძმა მელიტონ ანტონის ძე (1862-1936) სწავლობდა პეტერბურგის კონსერვატორიის საკომპოზიტორო კლასში ნ. რიმსკი-

კორსაკოვის ხელმძღვანელობით. დაწერა ოპერა „დარეჯან ცხიერი“ და ქართული კლასიკური მუსიკის ერთ-ერთ ფუძემდებლად იქცა. იმ შორეულ წარსულში კი სამი წლის გაპირვებული ცხოვრების შემდეგ ძმები იძულებულნი გახდნენ მიეტოვებინათ სწავლა. ვასილი თბილისში დაბრუნდა, მელიტონმა კი ხელი მოჰკიდა მსწავლეობას და მუსიკის წერასაც შეუდგა. იგი წერილებსაც აქვეყნებდა „რუსულ მუსიკალურ გაზეთებში“. მართავედა კონცერტებს „ქართული საღამოები“ პეტერბურგსა და თბილისში. ამ კონცერტებზე

სრულდებოდა ქართული ხალხური სიმღერები, თვით მისი რომანსები, აგრეთვე არიები და საცეკვაოები ოპერიდან, რომელზეც უკვე შეშობდა. რუს კომპოზიტორთა ნაწარმოებები.

1898 წელს მ. ბალანჩივაძემ ცოლად შეირთო მარია ნიკოლოზის ასული ვასილიევა, რომელიც ბანკში მსახურობდა. ახალგაზრდებს უჭირდათ. და აი, 1901 წელს, მოულოდნელად თავს დაატყდათ უზარმაზარი სიმდიდრე — ლატარეის ბილითი მოგებული ორასი ათასი მანეთი. მელიტონმა თავისუფლად ამოისუნთქა და მთელი არსებით მიეცა თავის ერთადერთ ვენახს — მუსიკას. მელიტონი, ეს მზარელი, კონტრაქტური, სხედასხვაჯვარი წამოწყებების ინიციატორი, (ეს თვისებები გიორგიმ მემისაგან შემეციდრებობით მიიღო) ახვეა მეგობრების რჩევას და გადაწყვიტა დასდგომოდა შეწარმეობის გზას. მან ლუგში ააგო ტრაქლის ქარხანა, სახეიმიოდ ჩაუშვა იგი წარმოებაში და მალევე გაკოტრდა. ვაჭრობა და ფინანსური კომბინაციები სრულიად უცხო იყო მისი მხატვრული ბუნებისათვის. მელიტონი იძულებული გახდა ცვლად დაბრუნებოდა მასწავლებლობას. ამასობაში გაიზარდა მისი ოჯახი. 1902 წელს გაჩნდა თამარი, 1904 წელს — გიორგი, 1906 წელს — ანდროა. მათ მამას გაკოტრებამ დიდი ხნით როდი დასწყვიტა გული. მთელი მისი ინტერესები სხვა საქმისაკენ იყო მიმართული. ბალანჩივაძეების სტუმართმოყვარე სახლში იკითხებოდა და სრულდებოდა რუსული ელტურის ცნობილ მოღვაწეთა ნაწარმოებები. მასპინძელი კი სტუმრებს თავის მუსიკალურ ოპუსებს აცნობდა. აქ ხმაშალა, მგზნებარედ კამათობენენ ხოლმე, ბალანჩივაძეების სახლში მუსიკაცხოვრობდა დილით, შუადღე, საღამოს საათებში. გასაკვირი არაა, რომ ბავშვებმა ადრევე გამოაყლინეს ინტერესი მუსიკისადმი. თამარი ვიოლინოზე უკრავდა, ეორემა როიალზე დაიწყო სწავლა ხუთი თუ შვიდი წლიდან. არც ანდროა ჩამორჩებოდა უფროსებს. მშობლები სტუმრების წინაშე ხშირად ახდენდნენ თავიანთი ნიჭიერი შვილების დემონსტრირებას. ბავშვები უკრავდნენ მათ მიერვე შეთხზულ ნოქტიურნსა და მარშს, ისინი უპირატესობას ამ ენარებს აძლევდნენ, ოთხ ხელში ასრულებდნენ ჰაიდნის, მოცარტის, შუ-

ბერტის ნაწარმოებებს. ეორემა ერთხელ თქვა, რომ მისი პირველი სიყვარული იყო ბეთოვენის ერთ-ერთი სონატა. **ზოგჯერ მშობლებს ბავშვები თეატრში დაყავდათ, უმთავრესად საოპერო და საბალეტო სპექტაკლებზე. გამორჩეული მომღერლები-სა და მოცეკვავეების მიერ შესრულებულმა შესანიშნავ ნაწარმოებთა სმენითმა და სანახაობითმა საბავშვმა განუვითარა მათ სიყვარული თეატრალური ხელოვნებისადმი, იმ სპექტაკლებისადმი, რომლებიც აერთიანებდნენ მუსიკას, ქორეოგრაფიას, მხატვრობას.**

გიორგის სწორედ მაშინ გაუჩნდა ამგვარი სპექტაკლების გათამაშების სურვილი. მისი „დასი“ დასაწყისში სულ ორი „არტისტისაგან“ შედგებოდა. პირველი თვითონ იყო, მეორე კი მისი და თამარი, რომელიც „შეთავსებით“ მხატვრულად „მუშაობდა“. მათი ძმა კი ანსახიერებდა ლამის მთელ ორკესტრს. ზოგჯერ სპექტაკლებსა თუ კონსტიუმირებულ კონცერტებში მონაწილეობისათვის იწვევდნენ მეზობელთა ბავშვებს.

1913 წელს თამარი მიიღეს საიმპერატორო თეატრალური სასწავლებლის საბალეტო განყოფილებაზე. მამას უნდოდა, რომ ეორეც თამარის მსგავსად, თეატრალურ სასწავლებელში შესულიყო, დედას კი სურდა იგი კადეტთა კორპუსში მიეზარებინა. როგორც ჩანს, ბავშვის მიზარება ინტერნატიან სასწავლებელში ნაქარანხვეი იყო მატერიალური მდგომარეობით. და მაინც, გიორგი ბალანჩივაძის ბედი შემთხვევამ გადაწყვიტა. მამის ნაცნობმა საბალეტო საწყაროდან ბიჭუნაში ცეკვისადმი მიდრეკილება დაინახა და მოაწყო კიდევ იგი სასწავლებელში. პირველ წელს მომსვლელი მოსწავლე იყო. მერე ჩაირიცხა ინტერნატიში. მშობლებთან განშორება მძიმედ განიცადა. იგი აპროტესტებდა ამას, იტანჯებოდა, ერთხელ გამოიქცა. კიდევ ინტერნატიდან, რის გამოც გარიცხვა ემუჭრებოდა. ბოლოს და ბოლოს შეურიგდა თავის ბედს. ეორე (ასე ეძახდნენ სასწავლებელში) ნუგეშს მუსიკის სწავლაში პოუვდა. მას პუავდა მუსიკის კარგი მსწავლებელი — ე. ფ. კლობფერი, რომელმაც სწრაფად გამოარჩია ნიჭიერი ბიჭუნა თავისი მრავალრიცხოვანი მოწაფეების წრიდან. პარალელურად ვიოლინოზე დაჯრასაც სწავლობდა. მაგრამ „მძინარე შვეთუნა-

ხაენს" ნახვამ იგი მთლიანად გადახარა ცეკვისაკენ. ბედი ცეკვის მასწავლებლებშიც აღმოჩნდა. მისი პირველი პედაგოგი გახლდათ ს. ანდრიანოვი — კლასიკური ცეკვების საკმაოდ კარგი შემსრულებელი, რომელსაც უყვარდა თავისი აღსაზრდელები. გ. ბალანჩინივე დიდად ემადლიერებოდა პ. გერდტს — რუსული ბალეტის ვეტერანს. XIX საუკუნის მეორე ნახევრის კლასიკური ბალეტის გამოჩენილ შემსრულებელს, რომელიც ანციფრებდა თანამედროვეებს ცეკვის ტექნიკისა და ქორეოგრაფიული საბინათვის დამახასიათებელი ეესტის შერწყმით, ასეთი ნიჭი ბალეტში იშვიათობას წარმოადგენს.

„გერდტმა და ანდრიანოვმა — იფონებდა ბალანჩივამ — ჩამინერგეს პატივისცემა ადამიანის სხეულის მოძრაობებისადმი, მასწავლეს კიდურების, კორპუსის გამოშსახველობის მაქსიმალური გამოყენება“. ამვე მიმართულებას ეკუთვნოდა სწავლების ბოლო წლების პედაგოგი ლ. ს. ლეონტიევი, რომლის სხეული ყოველ სპექტაკლში მხატვრული სახის მოთხოვნებს პასუხობდა.

ბევრი რამ მისცა მოსწავლე ბალანჩივამეს საუბრებმა ა. ა. ობლაკოვსთან, ასევე ნაყოფიერი იყო ურთიერთობა ა. ვ. შირაიევთან, რომელმაც გაანდო მას დიდ წინამორბედ მოცეკვეთა ოსტატობის საიდუმლოებანი. გ. ბალანჩივამეს ამიდრებდა სასკოლო თვითმოქმედება, რომელიც მოითხოვდა მისგან საბალეტებისტორი, სადირიჟორო, საორკესტრო, საფორტეპიანო, საკომპოზიტორო, სარეჟისორო ჩვევების გამომუშავებას.

შესანიშნავი მეხსიერების წყალობით იგი სწრაფად ითვისებდა და ანახიერებდა ნებისმიერ აქტიურულ დავალებას. გ. ბალანჩივამე ჭერ კიდევ მოწაფეობისას გამოდიოდა ალექსანდრესეულ თეატრში, იმ პიესებში, რომელშიც საკირო იყო ბიჭუნების უსიტყვო მონაწილეობა. ბალანჩივამე კელისებიდან იუურებდა სპექტაკლებს და არჩვეულებრივი სისხარტით იმასსოვრებდა გამოჩენილი არტისტების მიერ წარმოთქმულ მონოლოგებს. იმხანად, ბევრი კარგი მსახიობი იყო.

სეზონების განხილვა საშუალებას გვაძლევს დავასახელოთ ის სპექტაკლები, რომლებშიც მონაწილეობდნენ თეატრალური სასწავლებლის მოწაფეები. ეს სპექტაკლებია „მახიტა“, „დონ კიხოტი“, „ეუზიანი კვიცი“ და „რაიმონდა“, „მძინარე მშეთუნახავი“ და „შეკლენჩიკი“, „თოჭინების ფერია“ და

„პეპლების კაპრიზები“. ბავშვები საკვირისი იყვნენ „არლუკინიადამიც“. გ. ბალანჩივამე გამოდიოდა ძველებური ბალეტის „პატიოსნებისაჲ აქტში, სადაც პეტია პეტრევილი ბავშვობას, ქმნიდა შესანიშნავ მხატვრულ ცეკვებს — პოლონესა და მალტრას. გ. ბალანჩივამე მონაწილეობდა არაბი ბიჭუნების ცეკვებშიც („რაიმონდას“ II აქტი), რომელიც პეტრასს მიერ დადგმული იყო საოცარი სისადავით, თუმცაღა რიტმული გამოშსახველობით, დამავიკარგეინებელ საბავშვო ჩარდამშიც. „დონ კიხოტის“ პირველ აქტში გ. ბალანჩივამე სცენის ირგვლივ დაბოდა სხვა ბიჭუნებთან ერთად. „შეკლენჩიკი“ იმხანად იშვიათად იდგმებოდა — აჩვენებდნენ უმთავრესად მეორე და მესამე სურათებს. აქაც ბალანჩივამეს სხვადასხვა „პერსონაჲების“ განსახიერება უხდებოდა: ხან ვირთხა იყო, ხან ჭარისკაცი, ხან კი დივერტისმენტის მონაწილე. იზრდებოდა ბალანჩივამე იცვლებოდა მისი როლები, უსახური ვირთხის ნაცვლად ვირთხების საშინელ მეფეს ანსახიერებდა, ჭარისკაცის მაგიერ კი ფრისი ასრულებდა. მონაწილეობდა ჭარისკაცების მარშშიც, რომელიც იდგმებოდა ჩაიკოვსკის მუსიკაზე ბალეტადან „თოჭინების ფერია“.

თეატრში გ. ბალანჩივამემ ჭერ კიდევ მოწაფეობისას მიაგნო ისეთ „ბიბლიოთეკას“, რომლის სადარი არ მოიძებნებოდა მსოფლიოს არც ერთ ქვეყანაში: მასში თავი მოიყარეს 150 წლის მანძილზე შექმნილმა ევროპულმა ბალეტებმა. მათი ავტორები — ქორეოგრაფიული აზროვნების კორიფეები — მხატვრულ სიმართლეს ეძებდნენ. თვითუღს თავისებურად ესმოდა ეს სიმართლე, ყოველი მათგანი იყენებდა სრულიად გასხვავებულ თემებს, სახეებს, ენარებს, სტილებს, სხვადასხვა მხრიდან უდგებოდა ქორეოგრაფიული შემოქმედების მნიშვნელოვან პრობლემებს. ისინი განსხვავდებოდნენ ერთმანეთსგან ბალეტის ბუნების, მისი დანიშნულების, თავიანთი მისიის ვაგებით. გ. ბალანჩივამეს, რომელსაც გააჩნდა „წაიხთულის“ საფუძვლიანი შეთვისების საკვირველი უნარი, აღმოჩნდა კიდევ ერთი უძვირფასესი თვისება: იგი ნებისმიერ შთაბეჭდილებას ინახავდა საკეთარი მეხსიერების წიაღში. რათა მერე, საკიროების შემთხვევაში, მოეხდინა მათი აღორძინება თვისობრივად ახალ ხარისხში. ეს მას მთელი ცხოვრების მანძილზე ეხმარე-

ზღა. იგი ცეკვავდა მთელ რიგ საოპერო სპექტაკლებშიც: „ორფეოსი და ევრიდიკე“ (ჩოჩხეთის სცენა), „თავადი იგორი“. მის საბალეტმეისტრო ბოგრაფიაზე უთუოდ მოახდინა დიდი გავლენა „შოპენიანამ“ და ცეკვებმა „არაგონული ხოტიდან“. ფოკინის ზემოთაღნიშნული დადგმები შესულია XX საუკუნის რუსული და მსოფლიო საბალეტო ხელოვნების საგანძურში. ფოკინის „ხოტა“, იმყოფებოდა რა გლინკას მუსიკასთან სრულ თანხმობებში, ელვარა, როგორც სინათლის, ხალხური სტიქიის, სიჭანსაღის ჰიმნი. „შოპენიანას“ ბალანჩინი თავის საყვარელ ბალეტად თვლიდა და ხშირად დარბაზში ამ დადგმის ცალკეულ ნაწილებებს თავისი სურვილით ასრულებდა, — გვიამბობს პ. ა. გუსევი. მოზარდის ყურადღებას იპყრობდა რომანტიკული ცეკვის სრულყოფილი ფორმები და ფოკინისეული სიმფონიური კომპოზიციების არანახული მრავალფეროვნება. გ. ბალანჩივადის ბავშვური. შემდეგ კი კვაბუტური შთაბეჭდილების ერთ-ერთ წყაროს წარმოადგენდა „მძინარე მზეთუნახავი“, რომელიც მის წარმოდგენებს სამომავლო ორიენტაციას აღლევდა. საბალეტო თეატრისადმი შემთხვევითი რიდი განიშტვალენ მხურვალე სიყვარულით ისინი, ვისაც ეს სპექტაკლი უნახავს — ბენუა და დიაგილევი, პავლოვა და კარსავინა, ფოკინი და ულანოვა.

გიორგი ბალანჩივას გლახური ვალსის შემსრულებელთა საბავშვო ჯგუფის დებიუტს, მონაწილეობას კარაბოსის თანხლებებით ახლავს, გ. ბალანჩივამ შეჰყავდა ბგერების, ფერების, მოძრაობების ჯაღოსნურ სამყაროში. კლასიკურ საბალეტო მემკვიდრეობაში შთაბეჭდილებათა სიმდიდრის მხრივ არ მოიძებნება „მძინარე მზეთუნახავის“ მსგავსი ბალეტი. მიუხედავად იმისა, რომ მის განკარგულებაში იყო ისეთი შედეგები, როგორცაა „ჯიზელი“ და „გედის ტბა“, მაგრამ „მზეთუნახავში“ ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ხედები იღუზორულ სასწაულებს...

ძნელი სათქმელია, უფრო მეტად ვიხ იყრობდა ბავშვების გრძობებს — იასანისა თუ კარაბოსის ფერია. პირველი ვახანულის მშენიერებასა და სიმართლის გამარჯვებას ანსახიერებს, მეორე — ამბარუნეი მოხუცია, ცხოვრობს გრძელხელება ურჩხულებისა და თავების გარემოცვაში, აღიქმება ბოროტების სიმბოლოდ, სამყაროს სიღამაზეს დაღუპვით რომ ემუქრება. იმ წლებში პეროს იღუს-



გიორგი ბალანჩივას

ტრიბეული ზღაპრები ისეთივე საყვარელი და აბლობელი იყო ბავშვებისათვის, როგორც ახლა ჩუკოვსკის ზღაპრები, „ვინა-პუხი“ ან „აღისა სასწაულების ქვეყანაში“... გ. ბალანჩივადისათვის, რომელიც დაბადებიდან მუსიკის სამყაროში იზრდებოდა, „მძინარე მზეთუნახავი“ განსაკუთრებით აბლობელი იყო, იმიტომ, რომ აერთიანებდა მანამდე ცალ-ცალკე მყოფ ორ ხელოვნებას: მუსიკა ცეკვის მიუძლოდა და მასთან სრულ შეთანხმებას აღწევდა. თავის მხრივ ქორეოგრაფია მუსიკის პლასტიკური ექოსავით ელვრდა.

არც ერთი სხვა ბალეტო ცეკვის ნეოფიტებს არ აღლევდა „ხელოვნების კიბეებზე ისვლის“ ასეთ შესაძლებლობას. ცეკვის საფუძვლების ფლობასთან შესაბამისად „მძინარე მზეთუნახავის“ მოზარდი მონაწილენი დროთა განმავლობაში ინაცვლებდნენ ერთი საზიდან თუ პარტიიდან მეორეზე. დროის სამი ფერი — სინორჩე, ბავშვობა და სიყმაწვილე თავთვის გამონატყლებას პოვლობდა შესაბამის როლებში და ხელს უწყობდა ცხოვრებისეული პორიზონტის გაფართოებას.

ცხადია, მოწაფეობის წლებში გ. ბალანჩივამ გონებით ვერ ვანკურტდა პეტრას ქორეოგრაფიას, რომელიც წარმოადგენდა თეატრალური ცეკვის თავისებურ ენიცილობედის, მოიცავდა რა კლასიკური, ნახევრად კლასიკური, სახასიათო, ენარულ-ყოფითი ცეკვების ფორმებსა და საწყისებს. ზოლო, როცა გ. ბალანჩივამ არტიტი ვახდა „მძინარე მზეთუნახავი“ პრაქტიკოსთა და თეორეტიკოსთა, დამსწრეთა და თაყვანისმცემელთა მსყელობის საგნად იქცა, გაჩნდა ასაფიევისა და ბენუას სტატიებიც. სწორედ მაშინ წარმოჩნდა

მთელი თავისი სიღაღით ჩაიკვსკისა და პეტროპის გენიით შექმნილი მუსიკალურ-საეკვაო ბელოვნების ეს გრანდიოზული ძეგლი. „Да здравствует солнце, да скроется тьма!“ — პუშკინის ეს სიტყვები გვახსენებოდა, როცა ვუყურებდით „მძინარეს“. „მძინარე მზეთუნახავის“ ლიტურგია, რომელიც არაჩვეულებრივი ძალით ეღერდა მუსიკაში და პოულობდა გამოხატულებას ქორეოგრაფიაში, ზუსტად პასუხობდა იმასაც, რაც თანდათან იქცა ბალანჩივადის კომპოზიციების წამყვან მოტივად და მის საბალეტო შეხედულებებს ავლენდა. ყოფიერების სილამაზის, მისი შექმნილი სიწმინდის და მკვიდრება — ამისკენ მოუწოდებდა მუსიკისა და ქორეოგრაფიის ეს კავშირი. ბალანჩივადის თქმით ჩაიკვსკის „მძინარე მზეთუნახავი“ ბედნიერებას გვანიჭებს მის სხვა ბალეტებზე უფრო მეტად. ცეკვა მუსიკასთან სრულ თანხმობაში ნათელ სიზარულს გვაგრძნობინებს.

ბალანჩივადისათვის ჩაიკვსკი — იმ მცირერიცხოვან კომპოზიტორთაგანია, ვინც ქმნის XX საუკუნის ქორეოგრაფიის საწყისთა საწყისს. ბალანჩივადის — არტისტისა და ბალეტ-მეისტერის — პირველივე ნაბიჯებში გამოვლინდა საკმაოდ მკვეთრი სურვილი ექცია ცეკვა მზიარულების, სიზარულის ზეიმად, რომლისთვისაც უცხო იქნებოდა რეფლექსია, მტკივნეული წინააღმდეგობები, სიმბანიჩე. ეს იყო ბუნებრივი რეაქცია ამაღვარი თემების ძალმომრეობაზე რევოლუციამდე თეატრში. ეს თემები დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ საბალეტო ოლიმპის „პატარა ლმობებს“ შორის. ბალანჩივადეს ყველაზე მეტად უყვარდა პარმონიულად ნათელი, გაწონასწორებული, „მშვიდად მსუნთქავი“ სპექტაკლები, რომლებიც ასხივებდნენ სხვადასხვაგვარ მზიურ ფერებს. ამიტომაც „მძინარე მზეთუნახავი“ (და არა „გედის ტბა“) იყო მისთვის ძველი ბალეტის სილამაზის იდეალი, თუმცა საბალეტმეისტრო ხელოვნებაში „გედის ტბა“ დიდი მიღწევაა. ბალანჩივადე გამოაქლისის სახით დიდად აფასებდა „ეი-ზელს“, განსაკუთრებით მეორე აქტს. ფოკინის კვალდაკვალ ისიც თვლიდა, რომ დრამატული ცეკვების დადგმა უფრო ადვილია, ვიდრე სიზარულით სავსე ცეკვებისა. ამის შესაბამისად იყოფოდა მისი სიმპათიებიც შემსრულებელთა მიმართ: პირველ ადგილზე ე. პ. გერდტს აყენებდა. ხელოვნებაში „ხშირად

რომელიმე მხატვრისადმი (სიტყვის, ფერის, ფერის, ცეკვის) ბულგარილობა და მისი უარყოფა არ გამორიცხავს მის ზეგავლენას, ზოგჯერ, ჩვენი ნების მიუხედავად. ჩვენს ხელოვნებაში არა ავტორს, კვეთნობიერად უნდა განვიხილოთ მხატვრებს, სახეებს, მოტივებს და მათ თავისებურად გამოხატავთ ჩვენს ნაშრომებში. ასე მოუვიდა ბალანჩივადესაც ჩაიკვსკისეული მშფოთვარებისა და მწუხარების ნოტივები. შელანქოლია, რითაც გამსჭვალულია ზოგიერთი მისი ნაშრომები და რამაც მშვენიერი ინტერპრეტატორი პპოვა ო. ა. სპესიციევეს სახით, სწორედ „სპესიციევესებურად“ ატლერდა ბალანჩივადის ისეთ დადგმებში, როგორცაა ჩაიკვსკის „სიმებიანი სერენადა“, მისივე „ელეგია“ და „მესამე სულიტა“. ჩვენი სიჭაბუკის წლებში სპესიციევეს გაუთვითონობიერებელი გავლენა უფრო ძლიერი იყო, ვიდრე მომდევნო ათწლეულში, როცა უპირატესობა მიენიჭა ცეკვის აპოლონურ აღქმას, გამოხატულება რომ პპოვა სტრაინისკის „ნეოკლასიციტიზმ“ მუსიკაში.

1919 წლის ზაფხულში ბალანჩივადემ განცხადება შეიტანა კონსერვატორიაში. იგი საფორტეპიანო კლასში გამოცდების ჩაბარების უფლებას მოითხოვდა, მიღებულ იქნა პროფესორ სოფიო ფრანცის ასულ ცურმიულერის კლასში. ცურმიულერი ფ. ო. ლემეტციის მოწაფე იყო. იგი პეტერბურგის კონსერვატორიაში თვით რუბინშტეინმა მიიწვია. ცურმიულერი დიდად აფასებდა ბალანჩივადის პიანისტურ ნიჭიერებას. ჩვენს ხელთ არის საინტერესო დოკუმენტი: 1922 წელს ცურმიულერის პასუხები დირექციის ანკეტაზე, რომელიც ბალანჩივადის მონაცემებს ეხებდა:

7)... სმენა, რიტმი, კარგი ხელები. კარგი თითები.

8) ძალზე ნიჭიერი და მუსიკალურია, მუშაობა უწყვეტა ძალიან მძიმე პირობებში. პირველ ხანებში წელიწადნახევრის მანძილზე იზრდებოდა სახელმწიფო საბალეტო სკოლაში, არ ჰქონდა თავისი ინსტრუმენტი, უკრავდა მხოლოდ დიდ თეატრალურ დარბაზში. რაც დაკავშირებულია უზერხელობასთან, დაამთავრა სკოლა და დარჩა საცხოვრებლად სკოლაში, იმავე პირობებში და მხოლოდ ა. წ. მარტში შეიძინა ინსტრუმენტი. მას ძალიან ღლის საბალეტო მოღვაწეობა.

9) ვიმედოვნებ, რომ იგი კარგად დაამთავრებს კონსერვატორიას.

10) ა. წ. მარტამდე უკრავდა. ზოგჯერ

ხელთათმანებითაც, გაყინულ თეატრალურ დარბაზში.

11) სალაშქრობზე არ დაუკრავს.

12) უკრავდა ვებერის რონდოს Es-dur, ბუხოვენის სონატას Es-dur, ბახის პრელუდის და ფუგას E-dur, არენსკის „შადრევანთან“, შოპენის ვალს As-dur, შოპენის ტრიოდებს cis-moll და c-mol, შოპენის ნოველტის Es-dur, ჩაიკოვსკის Chiarson triste.

უკრამულიერი მართალი აღმოჩნდა: ბალანჩივამ არა მარტო ნიჟიერ პიანისტად, არამედ კეშმარიტ მუსიკოსადაც იქცა. იგი ესწრებოდა პარმონის გაკეთილებას, სწავლობდა კონტრაპუნქტსა და კომპოზიციას თხზავდა მუსიკას, ხშირად იმპროვიზირებდა, რასაც ადვილად, სწრაფად აკეთებდა — წერდა მუსიკას ფორტეპიანოსა და ცეკვებისათვის, მელიოდელამაიკისა და ვოკალური ნაწარმოებებისათვის...

საგელისხმოა, რომ თავის მუსიკაზე ცეკვებს იშვიათად დგამდა, უფრო ხშირად სარგებლობდა XIX და XX საუკუნის დასაწყისის კომპოზიტორთა ნაწარმოებებით. არსებითად ამან განაპირობა მისი საბალეტმისტიკური პოლიფონიის ხასიათი და მიმართულება.

თეატრში მუშაობისას ბალანჩივამ არც თუ იშვიათად და წარმტებითაც ცდიდა თავის თავს როგორც მევიოლინე, კლარინისტი, მესაყვირე, დასარტყამ ინსტრუმენტებზე დამკვრელი, მას ყველაფერი შეეძლო. იგი ყოველთვის იმორჩილებდა მუსიკას, მიუხედავად იმ სირთულეებისა, რაც ამა თუ იმ ინსტრუმენტის ათვისებას ახლდა.

უფროსი თაობის არტისტთა შეზღვივებას თუ ვენდობით, ბალანჩივადის მუსიკა არ გამორჩეოდა ორიგინალობითა და სიახლით, უმთავრესად ეს იყო რემინისცენციები შოპენის, ლისტის, ჩაიკოვსკის, რახმანინოვის, სკრიაბინის, არენსკის სტილში.

1921 წლის 4 აპრილს შედგა გამოსაშვები გამოცდა ცეკვაში. „მოწონების აქტს“ ხელი მოაწერეს ა. ვაგანოვამ, მ. რომანოვამ, ე. ვეჩესლოვამ (სნეტკოვა), ე. გერდტიმ. ლ. ლეონტიევმა, ვ. პონომაროვმა, ა. ჩეკოვიჩინმა, ა. შირიაევმა და სხვა პედაგოგებმა. კომისიის გადამწყვეტილებით — „ყველა აღსაზრდელს საანგარიშო სპექტაკლში ეძლევა ცალკეული (საბასუხისმგებლო) ნომერი“.

ეს სპექტაკლი შედგა 22 მაისს. ჩეკოვიჩინმა ალაღგინა პ. გერდტის ბალეტი „ევიოტა“ — სენ-სანსის მუსიკაზე. მთავარი როლები დაე-

ვალათ ვ. ბალანჩივადის და ლ. ივანოვის მიერის წინ ივანოვა ავიდ გახდა. სხვადასხვა ჩაიშლებოდა, მის ნაცვლად ნ. ვლოდინა რომ არ გამოეყვანათ. ვლოდინას აქვეყნებდა მარტო დამდგმელი-ბალეტმისტიკოსი ბალანჩივადეც. ამ შემთხვევაში გამოვიჩინდა სარკეპეტიტორი და დამდგმელობითი ჩვევები, რაც ბალანჩივადემ სკოლაში შეიძინა. პრესამ დიფერენტები დადებითად შეაფასა, თუმცა აღფრთოვანება არ გამოუთქვამს. ორიგინალობას მოკლებული სპექტაკლი „ამოო სიფრთხილის“ სქემას გვაგონებდა, მაგრამ მას ვერ შეედრებოდა... ქალის პარტია მოკლებული იყო კლასიკური ცეკვის სიმდიდრეს, მამაკაცის პარტიას კი მსგავსი რამ საერთოდ არ გააჩნდა. როგორ გინდოდა ასეთ სპექტაკლში თავის გამოჩენა? და მიინც, ვახუთაძე წერდნენ ბალანჩივადეზე, როგორც „განსაკუთრებით სანდო კაპელაზე“ და აღნიშნავდნენ, რომ მან დივერტისმენტის დროს გაიბრწყინა „ტექნიკურად რთულ ლეკურში“.

ადვილი არაა ბალანჩივადე — არტისტის ბიოგრაფიის შესწავლა. რეცენზიებში იგი სხვათა შორისაა დასახელებული. პროგრამებში იშვიათად შეხვდებით მის სახელს, ისიც საკმაოდ მოკლად, მხოლოდ ადგილებზე: „გვიღის ტბის“ ვლებთა ვალსში, „ტანკიზერის“ ცეკვებში. იმდროინდელი პროგრამები აღნიშნავდნენ ჭკუფურ ცეკვებში მონაწილე მხოლოდ ცნობილ მოცეკვავეთა გვარებს, დანარჩენები კი იგულისხმებოდნენ „და სხვაში“ ან „კორდებალეტის არტისტები“. ჩვენამდე თითქმის ვერ მოაღწიეს შემსრულებელთა სიებმა, რომლებიც, როგორც წესი, სარეჟისორო სამმართველოში ინახება ხოლმე. დოკუმენტები საშუალებას არ გვაძლევენ აღვადგინოთ ბალანჩივადის მიერ შესრულებული როლები. უკველია ერთი რამ: 1923 წელს იგი ირიცხებოდა მეცამეტე თანრიგის ე. ი. მეორე კატეგორიის აქტიორად. ხელფასს იღებდა 2745 მანეთის ოდენობით, რაც იმდროისათვის არ წარმოადგენდა დიდ თანხას.

ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ბალანჩივადე კორდებალეტის რიგითი მსახიობი იყო. მოცეკვავის ნიჟი მასში აღმოაჩინეს ჭერ კიდევ სკოლაში სწავლის დროს. ბალანჩივადისა და ივანოვასათვის შირიაევმა დადგა „ქადონსური ფლიტა“, იგი არაერთხელ გამოსულა სასკოლო თეატრსა და დივერტისმენტებში.

მისი იმდროინდელი ნაცნობი ტატიანა ბრუ-

ნი (შემდგომში ცნობილი თეატრალური მხატვარი) იგონებს: „პირველად ეორეი ენახე სასკოლო კონცერტზე, რომელიც გაიმართა „ცარსკოე სელოს“ მშენებელ ჩინურ დარბაზში. ეს იყო პადეტრუა „თოქინების ფერიიდან“ — ცეკვადენე ლიდა ივანოვა, ეფიძოვი და ბალანჩივაძე. ლიდამ დამრდილა თავისი კავალრები. ბიჭები სასაცილოდ გამოიყურებოდნენ: ერთი იყო მზიარული პიერო, მეორე (ეორეი) ვახლათ სედიანი პიერო. მათ ამ მხრე მეთისმეტად გამაწვავეს თავიანთი როლები“. პადეტრუაში პიეროები ეჭობრებოდნენ ერთმანეთს იმეორებდნენ რა ხან კლასიკური, ხან ვარტესკული ყიდის პავსე. „შესაძლოა, სწორედ აქ გამოვცინდა ბალანჩივაძე-ბალეტმეისტერის მონაცემები. ვიცი, რომ ისინი ადრეც ცეკვოდნენ ამ ნომერს ბარიშევისთან ერთად. ეს მგონი, მაშინ ისინი ბევრები იყვნენ. „ქადოსნური ფლეიტის“ „გმირის“ როლი საცეკვაო-სათამაშო ყიდისაა. აქ ბალანჩივაძე კლასიკოს ცეკვავდა. „პოლიკოლოზონი“ კანკანს ჰვავდა, „მის მზიარულად ასრულებდა ბალანჩივაძე მუნგალავსთან წყვილში — გვიყვება ბრუნი. ბალანჩივაძე ფრანკშია inroyable მუნგალოვა — ვარდისფერი ლენტებით გაწყობილ „მაქაში“. ორივენი ანცად და რაც შეიძლება მაღლა წევდნენ ფეხებს, და მით ახდენდნენ ოპერეტის პრემიერთა პაროდირებას.

ბალანჩივაძე-არტისტის საიმედო კავალერი იყო ნებისმიერი პარტნიორისათვის. იგი ზოგჯერ ცვლიდა წამყვან შემსრულებლებს დიდ სექტაკლებში, ასე მაგალითად, ცეკვავდა გერდტთან ერთად „გედის ტბაში“, „შოპენიანაში“, მაგრამ ის მიიწე არ იქცა კლასიკურ მოცეკვავედ.

ბალანჩივაძე ბევრს ცეკვავდა კორდებულეტში. შესამჩნევად გამოირჩეოდა მასაში, რის გამოც პრესაშიც იხსენიებოდა.

1922 წლის 26 მარტს სექტაკლ „შხელკენიკიში“, რომელიც ე. ვალის სათბილოდ დაიდგა, ბალანჩივაძემ გაიმარჯვა მყურებელთა დარბაზზე: „იუბილარის შემდეგ უნდა გამოვეყოთ გ. მ. ბალანჩივაძე, რომელმაც შესანიშნავად და გაბედულად იცეკვა „Dans دو bouffons“. ტექნიკურად ვირტუოზული და დამაზი შესრულებით ახალგაზრდა არტისტმა მყურებელთა დარბაზში მქუხარე ტამი გამოიწვია“ — წერდა ი. ბროდერსენი „თეატრის, და ხელოვნების მოამბეში“. 5 თებერვალს კრტიკოსმა ედუარდ სტარკმა „შხელ-

კენიკის“ დივერტისმენტში ცეკვავდა ბალანჩივაძე გამოჰყო: „ნამდვილი ფურცლი მარტინ მასხარების ცეკვამ... ბალანჩივაძე ამ რთულ წმინდა აკრომატულ ცეკვას მსახურებდა გასაოცარი სისწებულებით, მოქმედებდა სისწებუნდით და სინატივით“. თანდათან ამ ცეკვანში ბალანჩივაძის ქებამ მრავალმხიანი გუნდის მოიცვა. ნინ (ნ. ი. ნოსილოვი) აღნიშნავდა: „შესანიშნავი მასხარა ბალანჩივაძე გვაოცებს სითამამით თავის პიეროვან ევოლუციებში სერსოთი!“

გამოჰყოფდა რა სრულიად ახალგაზრდა, საოცრად მუსიკალური არტისტის წარმატებას, ა. ვოლინსკი წერდა: „ბალანჩივაძე ცეკვავს ბუფონს არსებითად, ტრეპაკს, ენერგიულად გამოხატული ხალხურ-საცეკვაო რიტმით. იგი პუბლიკისადმი პროფილში დგას, ელვარებს მისი კოსტუმის ვერცხლისფერი ორნამენტი, ლელვისაგან ფერმართალია მისი სახე. ყმაწვილი საქამოდ მაღალია — ასე მოჩანს სცენიდან, აღსავსეა ველური დამბულობით... ქარიშხალივით დამქრის... თავის დროზე ამ ნომერით სახელი გაითქვა ბორის რომანოვმა. ამჯერად ბალანჩივაძემ აწობა რომანოვს თავისი ახალგაზრდა, ცოცხალი და კარგად გაწვრთნილი ტალანტით. სრულ მთელდენლობას წარმოადგენს ტრეპაკის ზოგჯერთი დეტალი. ყოველივე ეს გააზრებულია, ცეკვის საერთო ხასიათთან გამოლიანებული, რაც მიგვაინიშნებს გამოცდილი პედაგოგის ინსპირირებაზე. ეს შირიავეი ხომ არ არის? ვინმე სხვაზე ვერ ავიღებ ეჭვს.“

ბალანჩივაძე ძალიან ლელავდა. ეს იყო პირველი საამაუბისმებლო სოლო თეატრში, მას მოეწონა ეს როლი ჟერ კლდე მოწაფეობის დროს, როცა სხვა ბიჭუნებთან ერთად საცეკვაო აკომპანიმენტს უწევდა ამ პარტიის საუკეთესო შემსრულებლებს. მით უფრო საამაუბისმებლო იყო მისთვის „შეტაკება“ მაღალი კლასის ოსტატებთან. შირიავეი მართლაც ემხარებოდა ქაბუე არტისტს. იგი ჟერ კლდე პეტიანს დროს ასრულებდა სოლოს ბუფონთა ცეკვაში. შესანიშნავი მებსიერების წყალობით ბალანჩივაძის წინაშე ვადაიშალა ელფერთა მთელი გამა, ის მდიდარი დეტალები, რომლებიც შემსრულებლებს შეჰქონდათ ამ პარტიაში.

ტატიანა ბრუნი იგონებს:
 «Стремительный, невероятно острого рисунка, он в воздухе проскакивал в кольцо, сжимался в крошечный комо-



чек, делая еще какой-то зигзагообразный вольт сжатыми у подбородка коленями. Создавалась иллюзия невероятного, невозможного прыжка. Это было то же откровение, как сейчас лучшие танцы В. Васильева. Помогал развевающийся красно-рыжий парик, который ему необыкновенно шел. И костюм: трико, почти как сейчас, черное и желтое, полосатое с блестками. Что это было? Случайность? или очень подходящий к его таланту номер? — კობულაძის ბრენი...

შემთხვევითი არაა, რომ კომისიამ, რომელსაც ევალეობდა ოქტომბრის რევოლუციის მე-4 წლისთავისადმი მიძღვნილი ზეიმის ორგანიზება, მისი ნომერი შეიტანა მარინის თეატრში ჩატარებული საზეიმო კონცერტის პროგრამაში. მაყურებლები დიდხანს არ უშვებდნენ მას სცენიდან. ამ ცეკვაში გამოვლინდა ბალანჩივაძის პირადი თვისებებიც. თავდაუწყებელი გატაცება თავისი საქმით, წინდაუხედავი სითამამე, წინააღმდეგობათა გადალახვის რწმენა. დიახ, ეს ნომერი ბალანჩივაძე-არტისტის სავიზიტო ბარათად იქცა. იგი არ ჩამოდიოდა სცენიდან.

შესანიშნავი, მრავლის მომასწავებელი დასაწყისი? იყო სხვა პარტიებიც, რომლებიც თითქოს სპეციალურად მისთვის იყო შექმნილი. სახელდობრ მისხარა („არმიდას პავილიონიდან“), ამერიკა-ეგიპტური ლამების“ გმირი. მაგრამ მათ არ ხვდათ „შჩელკუნჩიკის“ საღარიბო ტრიუმფალური წარმატება. ბალანჩივაძის მკვეთრი ინდივიდუალობა იგრძნობოდა ზემოთ დასახელებული პერსონაჟების შესრულებისას, სხვა ანსამბლურ ცეკვებშიც და მანც, შეიქმნა შთაბეჭდილება, რომ ბალანჩივაძე დაიხარჯა „შჩელკუნჩიკში“ და რომ ის ერთი როლის მსახიობია.

სინამდვილეში საქმე გაცილებით უფრო რთულად იყო. ზოგიერთი სოლო პარტია ვერ დასძლია, ზოგის მიმართ გულგრილი იყო, ზოგს ვერ მიესადაგა, ზოგიც არ ერგო და ა. შ.. მაგრამ ამასთან ერთად მას შეეძლო ისე გაებრწყინებინა „ცარიელ ადგილზე“, რომ თვალს ვერ მოაცილებდი სანამ იმყოფებოდა სცენაზე. აი, როგორ ახასიათებს მას ვ. კონსტროვიცკაია „მეზერალდას“ პირველ სურათში:

«И вдруг на сцене появился калека, двигающийся почти на четвереньках, одноплазый, с отппыренными ушами, огромным картофельным раздутым носом. Двигался и мимировал он так, что в публике раздался смех, на сцене все хохотали до слез, до упаду»..

ყოველივე ამასთან ერთად ბალანჩივაძე ლამის ნაწილ-ნაწილად იფხრჩებოდა თეატრში ყოველდღიური მუშაობის (დილით რეპეტიციები როსის ქუჩაზე, საღამოთი სპექტაკლები თეატრალურ მოედანზე), კონსერვატორიაში სწავლისა და საარსებო სახსრების ძებნის გამო (1921 წლიდან ყოველდღიურად დილობით სამი საათის განმავლობაში როიალზე უკრავდა ე. ბ. ვიანესლოვა — სნეტკოვას კლასში), სხვა თეატრალურ სკოლებშიც ასწავლიდა, კინოთეატრებში გამართულ კონცერტებშიც ცეკვავდა. დრო არ უყოფნიდა ტრენინგისათვის. უამისოდ კი ვერ განვითარდებოდა თვით ყველაზე შესანიშნავი მონაკემებიც კი. სარკესთან მრავალსაათიანი რეპეტიციებია საჭირო, რათა ტექნიკა ხელოვნების საფუძვლად იქცეს. სად უნდა ემოვნ: საამისო დრო? თავქუდმოგლეჩილი დარბოდა პეტროგრადის თეატრების პრემიერებზე, მოსკოველთა გასტროლებზე, ფილარმონიულ კონცერტებზე, საესტრადო წარმოდგენებზე, მხატვართა გამოფენებზე, მუზეუმებ-

ში, ესწრებოდა ლიტერატურულ, მუსიკალურ, ჭოროგრაფიულ დისპეტებსა და სხვა ღონისძიებებს. ყველგან ხვდებოდნენ ისე, როგორც თავისიანს. ადგილად ამყარებდა ნაყნობობას, გულითად საუბარს, მრავალრიცხოვან მეგობრულ კავშირებს სხვადასხვა სფეროში. დიახ, მისი ინტერესები იფანტებოდა, ასე ფიქრობდნენ მეგობრები თეატრიდან, რომლებიც ემსახურებოდნენ ერთ მიზანს — უცვლელად რაც შეიძლება მერტო, რაც შეიძლება უკეთ და ამ გზით გადაეღობათ დიდი და რთული როლებისაკენ მიმავალი საფეხურები. იგი თავგზაბნებულ ადამიანად მიიჩნევს, რაც ყველგან იგვიანებდა. მაგრამ ამის მიზეზი გახლდათ ყველაფრის მოსწრების დაუოკებელი სერვილი. პასუხისმგებლობის გრძნობა, დაეაღებათ შესრულების მცდელობა. ყოველთვის ამათ გარკვეული ადგილი დასცვა კაბუტ ბალანჩივამს, რომელიც საკმაოდ დაასუსტა ნახევრად მშობრამ არსებობამ. იგი ფიზიკურად იფიტებოდა, რაც ხელს უშლიდა ტექნიკურ შეიარაღებას, სულისა და ტალანტის მიმართვის ერთ მთავარ, მნიშვნელოვან გადაწყვეტს საქმეზე. სამაგიეროდ დაუოკებლობა, დაუქმყოფილებლობა სტიმულს აძლევდა სულიერ დაეკავსებას, მრავალფეროვან შემოქმედებით განვითარებას, თანაც ეს ხდებოდა ისე, ასაკში, როცა ახალგაზრდას სულ სხვა ინტერესები იზიდავს.

როგორც ზევით ითქვა, ცხოვრების მრავალმხრივობა, რეჟოლუციურობა გარდაქმნამ გამოიწვია ძირითადი ძვრები საზოგადოებაში, ხელოვნებაში და საბალეტო თეატრშიც ახალგაზრდობა ხელიდან არ უშვებდა სიახლის დემონსტრირების საშუალებას. სიახლისა, რომელიც არ ქავდა იმას, რასაც ბალეტისაგან მოითხოვდნენ არტისტები.

სასწავლებელში, თეატრში — მთავრებულთა დარბაზისა თუ კვლისებში, უმაღლეს სასწავლებლებში — ლექციებზე თუ შესვენებებზე, კონცერტებზე, სურათების გამოფენაზე, ახალგაზრდულ შეხვედრებზე — ყველგან იმართებოდა ცხარე, ხშირად შეურავებულ დისკუსიები ბალეტის განახლების თემაზე, რაც ზოგჯერ განხეთქილებით მთავრდებოდა. თვით ბალანჩივამე კი, რომელსაც ერთი მოსმენა, კოხევი, მუსიკირება, ნოტების ფურცლა, ერთვებოდა რა კეშმარიტების ძიების საერთო ნაყიდში, თავის აზრს გამოთქვამდა. იგი

უქპრომტად გამოდიოდა, ვნებათა რეჟისორის უმაღლეს მომენტში. ასეა თუ ისე, თეატრში მწიფდებოდა საკუთარი შემოქმედებითი აზრი, ძლიერდებოდა საკუთარი კონცეფციის საქმიით დამტკიცების ერთი, უკუდამოკიდებლობა სხვათა შეხედულებისადმი.

ყმაწვილ ბალანჩივამეს ბედმა გაუღიბა. ითხი-ხეთი წლის მანძილზე იგი თავისი თვლით ხედავდა მრავალ გზასა და გზაჯვარედინს, იმ ძვრებს, რასაც ბალეტში აღწევდნენ ახლის მიძიებელი. იმდროინდელ პეტროგრადსა და მოსკოვში აპრობირებული ბევრამ მოგვიანებით დასავლეთში საღებდოდა, როგორც XX საუკუნის მონამოვარი. ათეული წლები იყო საჭირო, რათა მიგვეღწია იმ პრაქტიკული შედეგებისათვის, რასაც საბჭოთა ბალეტმა 20-იან წლებში მიაღწია.

ბალანჩივამე ძალიან დაინტერესდა გოლენიზოვსკის ექსპერიმენტებით და აქედანაც რაღაცა ითვისა. ერთხანს გატაცებით აკვირდებოდა მახვილგონიერულად გადაჭრული მოცეკვავეთა სხეულებს, მაგრამ მალე გაიკოცა. იგი ტანში უკავდა აისულორა დუნჯანს, მაგრამ გულგრილი დარჩა მისი რიტმულ-პლასტიკური ხელოვნებისადმი, რომელიც ბალეტის შეცვლას ლამობდა. ცნობისმოყვარეობით უფურებდა ფორეგერის „მანქანათა ცეკვებს“, არ ტოვებდა ვ. ვსევოლოდსკის მიერ ორგანიზებული ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიულ წარმოდგენებს, ს. რადლოვის „სახალხო კომედის“ თეატრს, აღფრთოვანებული იყო იმით, რაც ნახა „ექსპერტული ექტიონის“ ფაბრიკაში, რომელსაც ვ. კოზინცევი და ლ. ტრაუბერგი ხელმძღვანელობდნენ. სად არ ყოფილა ეორეი, რაღაც არ უნახავს და მოუსმენია მხედველობაში მათეს როგორც დისკუსიები, ისე თანამედროვე მუსიკის კონცერტები, რომლებსაც სისტემატურად ესწრებოდა.

მას — ზვენი კამპანიის უმცროს წევრს — შეუთავსებელი სერვილები იპყრობდა. კონსერვატორია და თეატრი მოითხოვდა მუშაობას მთელი დატყირთვით. მას კი 16-17 წლის კაბუტს ცეკვების დადგმა უნდოდა. ამ ასაკში შეუძლებელია არჩევანის გაკეთება მუსიკოსის, არტისტისა და ბალეტმეისტერის პროფესიისა შორის. სახელმძღვანელო მოცეკვავეები ბალეტმეისტერობაზე გადასვლის გადაწყვეტილებას იღებენ არა უადრეს 23-25 წლისა.



მგვრამ ბალანჩივაძეს აჩქარებდა დრო. მოსვენებას არ აძლევდნენ ნაცნობ-მეგობრებიც. თანატოლი არტისტებიც: „ეროვ. მირჩიე რა ვიცივო! ძველი ცეკვის მისადაგებაში მომხმარაუ შემთხვევით ცეკვა ამ მუსიკაზე!“ მას უოველთვის უჭირდა უარის თქმა, ამიტომაც სახელდახელოდ იწყებდა იმპოვიზირებას. ხელოვნების ცხოვრება, თეორია და პრაქტიკა, საქმე და ლაპარაკი მას უოველი მხრიდან აძლევდა გავრცევის თუ ვისთან არის, რისი სწავრა, რას იღებს. რის წინააღმდეგ იბრძვის. საბალეტმეისტერო მუშაობა, ისე როგორც არც ერთი სხვა საქმე, ეხმარებოდა მას უოველივე ამის გარკვევაში.

1923 წელს ბალანჩივაძემ შეწყვიტა სწავლა კონსერვატორიაში, მუსიკის შეთხზვა და შესრულება მისთვის თვითმიზანს არ წარმოადგენდა, ეს უფრო ფანტაზიის სიღრმეში ჩაბუდებული პლასტიკური იმპულსების გამოვლენის საშუალება იყო. ბალანჩივაძე „ცეკვის ემბრიონებით“ იყო გადავსებული. იგი იმიტომ იქნა როიალთან, იმიტომაც დარბოდა კონცერტებზე, „კითხულობდა“ მუსიკას, რათა ამ ემბრიონების დაბადება მომხდარიყო.

შემთხვევით როდი ვთქვი „კითხულობდა“-მითქი. სწორედ ამით გამოირჩეოდა ბალანჩივაძე არტისტებისა და ბალეტმეისტერთა უზრავესობისაგან: ისინი მუსიკას ისმენდნენ ცოცხალ ელერადობაში — ორკესტრის, როიალის შესრულებით. ბალანჩივაძე კი კითხულობდა ნოტებს და მინაგანი სიმენით აღადგენდა მათ ელერადობას. რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ დასაწყისი იყო იმისა, რაც მერე მისი უოველდღიური პრაქტიკის საფუძველს შეადგენდა.

როცა უკრავდა ან იმპროვიზირებდა, როგორც ჩანს ისევე ეძლეოდა თავისებურ ბგერათწარმოებას, როგორც პოეტი, რომელიც ვერბს ლექსის მუსიკას. მუსიკის პლასტიკიდან იგი კითხულობდა სხეულის მოძრაობათა პლასტიკას — ეს პარადოქსი არაა, ეს უბრალოდ ეკია ლაბიდარტლად ჩამოვყალიბო XX საუკუნის ქორეოგრაფიულ მონაპოვრებში მის მიერ შეტანილი წვლილის არსი, მონაპოვრებისა, რომელთა საწყისები დაკავშირებულია ფოკინთან.

ბ. ვ. ასაფიევი სიმბათით ეკიდებოდა ბალანჩივაძის პირველ ცდებს და ამტკიცებდა, რომ „მუსიკა — ენერგია, უფრო მეტიც, იგი ენერგითულია. მას შესანიშნავი შესაძლებლობები აქვს გადაიქცეს სმენადიან ბილვადში

მალალი ქორეოგრაფიის ისტორიაში მუსიკალურ ფორმაში ამოცნობილი სცენური განსახიერებაა“. ეს აზრი პირდაპირ ვერცხვანა ლანჩივაძის შემოქმედების ხასიყვედურით დაიგინებით ყალიბდებოდნენ ბალანჩივაძის წარმოსახვაში და დაუყოვნებლივ განსახიერებას მოითხოვდნენ. სხვა საქმეა, რომ ზოგჯერ ბალანჩივაძის „მელოდიები“ წინასწარი გააზრებისა და დამუშავების გარეშე იბადებოდნენ და დადგმებში ჩანახატის შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ. ერთმანეთს არც სტილისტიკურად შეესაბამებოდნენ. მგვრამ საოცარი იყო მათი „თვითწარმოქმნის“ სისწრაფე და სიმსუბუქე. განსაკუთრებით მაშინ, როცა საცეკვაო სახეები იბადებოდნენ როგორც გამოძახილი საყვარელ მუსიკაზე. მაშინ ეს სახეები იძენდნენ მთლიანობას, მკვეთრ სტრუქტურას, მუშავდებოდნენ ბგერითი კარნახით. მიზანს უახლოვდებოდნენ.

ერთხელ ჰემინგუეის უთქვამს თავის გმირზე: „მას არ შეუძლია არ წეროს“. ამას იგი მართო პასუხისმგებლობის გრძნობით როდი ხსნიდა. ჭაბუკ ბალანჩივაძეზე იგივე შეიძლება ითქვას. მას მოსვენებას არ აძლევდნენ უხვად მოძალებული საცეკვაო მოტივები. საცეკვაო სახეებს მასში ბადებდნენ როგორც მის მიერ, ისე სხვათა მიერ შესრულებული პარტიები. ეს სახეები იბადებოდნენ ბალანჩივაძის თანდასწრებით წამოწყებული ლაპარაკის დროსაც, რაზედაც ის სიტყვებით კი არ პასუხობდა, არამედ ცეკვით.

თანდათან მისი სული სულ უფრო მეტად თავისუფლდებოდა შემსრულებლობისაგან იშენად, რომ დადგმების დროს ან სრულიად გამორიცხავდა თავის თავს, ან თავისი როლი მინიმუმამდე დაკავდა. მახსოვს ც. კუხს მუსიკაზე დადგმული „ორიენტალია“. ამ დადგმაში მან თავისი თავი გამოიყვანა მოცეკვავე ქალის „აკომპანიატორად“ (მოხუცი დაირთი). ამ ნომერს დიდი წარმატება ხვდა. მოცეკვავე ქალს დიდხანს უკრავდნენ ტაშს. ამ დროს მის მიერ განსახიერებული მოხუცი მოკრძალებით იღვა ბალერინას უკან.

1919-1920 წლის სეზონში, ო. მენგალოვანა და პ. გუსევის სკოლის მოწაფეთათვის დადგმულა რუბინშტეინის რომანსი „ღამე“. ამ ნომერს დიდი წარმატება ხვდა, სცენას შემორჩა წილების თუ ათწილულების მანძილზე. თუმცა დროთა განმავლობაში ერთგვარად დაიპარა თავისი პირვანდელი თრიგინალობა. ბალანჩივაძეზე უმაღლეს ალაპარაკდნენ



როგორც დიდი მომავლის ბალეტმეისტერზე გუსევი — იმხანად ბალანჩივაძისათვის ყველაზე აბლობელი ადამიანი — იგონებს: „რა მიზნადეა მასში? ყველაფერი. ინიციატივა, გამოგონებლობა, როიალზე დაკვრა, შეუწყვეტელი შემოქმედებითი ცეცხლი. ბალანჩივაძის წყალობით ბევრი ჩამ გავიგე მუსიკა და მუსიკაზე. იგი მიღვიძრებდა სიბზილის წყურვილს, სიბაღე მისგან მადრეკანივით მოსჩქედდა. მის ხელში სასიამოვნო იყო „სასიჩქ ბაკიად“ ყოფნა. ამისათვის იგი მე და მანგალოვას ვვიყენებდა. შერე კი დადგმულ ნომერს სხვას აძლევდა. მაგრამ ჩვენთვის ამას არ ჰქონდა მნიშვნელობა. ჩვენ ვიცოდით, რომ ხვალ ის კვლავ დაგვიკერდა, დარბაზში შეგვათრევდა და თავისი ცდებით შუალაიმედე გაგვიწყვალებდა. მაგრამ სასიხარულო იყო ეს წვალება!“

შემსრულებლები გარკვეულწილად ვახსახდრავდნენ დადგმის ბედს. გუსევს, როგორც მოქნილსა და თამამ პარტნიორს პადალი არ ჰყავდა. ეს იყო კეკელიანი, გამომსახველი, მრავალფეროვანი რაკურსების მქონე არტისტი; დღემდე განუმეორებელი გირიანი დაწყებული და დამთავრებული კომედიური ფრანსით „კოპელიადან“, იგი საოცარი გამომსახველობით ცეკვავდა შტრაუსის ნატიფვალს ლებეშვილისკაისთან ერთად და სახუმარო ცეკვის პოპულარული სიმღერის «Н КТО ЕСТЬ ШИИЕТ» მუსიკაზე. მენგალოვა იყო ერთადერთი მოცეკვვე, რომლის გრაფიკული ხაზები სრულყოფილებას აღწევდნენ თვით ყველაზე თავისებური, მახვილგონიერი ბალეტმეისტერული ჩანაფიქრის შემთხვევაშიც კი... ბალანჩივაძე ექსპლიატაციას უწყევდა მენგალოვას სხეულის თანდაყოლილ პლასტიკურ გამომსახველობას, მისი მოძრაობების გრაფიკა გაუღვიძებელი სიყვარულის მგაძნობელობით განმსჭვალა.

ბალანჩივაძე ცეკვებს დგამდა თავისი მუდმივი სკოლინდელი პარტნიორის ლიდა ივანოვასთვისაც. ბალანჩივაძის შემსრულებელთა წრე სწრაფად ფართოვდებოდა, რასაც მისთვის პოპულარობა მოჰქონდა. მოკლე დროში, ერთობლივი მუშაობის წყალობით ისინი დაახლოვდნენ და შეერთდნენ, ასე წარმოიქმნა ახალგაზრდული ბირთვი, რომელიც მრავალ წამოწყებაში მონაწილეობდა. ამ ჯგუფს პრესაში „ახალგაზრდა ბალეტი“ უწოდეს. იგი შევიდა როგორც ბალანჩივაძის მოგრაფიაში, ისე საბჭოთა ქორეოგრაფიის ისტორიაში.

„ბალაძი ხალხრონი, რომელიც მდინარეობს შტუდგარტიდან 50 კილომეტრის დაშორებით, იმითაა ცნობილი, რომ მასში განლაგებულია ამერიკული „პერშინგები“ და რომ ამ იმართება ბოლშე ფრიალ შთამბეჭდავი მშვიდობიანი ღონისძიებები.“

მშვიდობის დამცველთა ჯგუფმა, რომელიც განეკუთვნება პროტესტანტული ეკლესიის საკმაოდ აქტიურ ფრთას, ამას წინაა ჩაატარა ფრიალ მნიშვნელოვანი კულტურული ღონისძიება, რომელშიც მონაწილეობდა 300 არტისტი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან. საუკეთესოთა შორის იყვნენ საბჭოთა მუსიკოსები — სახელდობრ „ჯაზ-ჟორალის“ თბილისიდან, რომელიც ერთ-ერთ ყველაზე დახვეწილ კოლექტივად წარმოგვიდგა.

ქართველი მომღერლები ჩამოვიდნენ პირდაპირ ვარშავიდან, სადაც ჩინაწერებზე მუშაობდნენ. მათ გამოავლინეს ფენომენალურად ზუსტი ინტონაცია და ასევე ზუსტი ინტერპრეტაცია. „ჯაზ-ჟორალის“ ხელმძღვანელმა ალექსანდრე კოლძემ ანსამბლის რეპერტუარში, ჯაზური მუსიკის მაღალ სტანდარტებთან ერთად, შეიტანა რამდენიმე თავისი კომპოზიცია. მასვე ეკუთვნის ი. ს. ბახის ნაწარმოებთა არანჟირება.

ვოკალისტებმა, რომლებსაც ერთვის რიტმ. სექცია და საქსაფონი, მიადღვიეს შესრულების იმდენად მაღალ დონეს, რომ შეიძლება მათი შედარება ისეთ სახელგანთქმულ ანსამბლებთან, როგორცაა „სვენგლ სინგერსი“, „მანხეტენ ტრანსფერი“ და „სინგერს ანლიმიტიდი“.

ეს აზრი გამოთქმულია ისეთი პრესტიჟული და პოპულარული ჟურნალის ფურცლებზე, როგორცაა „ჯაზ-ფორუმი“ (№ 4 1988 წ.), რომელიც წარმოადგენს მსოფლიოს ჯაზური ასოციაციის ბეჭდვით ორგანოს და გამოდის მსოფლიოს მრავალ ენაზე. ესაა მაღალი კრიტერიუმებით შეიარაღებული ჟურნალი, რომელიც ანალიზებს ეაზური ხელოვნების სამყაროში მიმდინარე პროცესებს, შეფასებს აძლევს საშემსრულებლო კოლექტივებს, ცალკეულ მუსიკოსებს, ახალ შემოქმედებით ტენდენციებს. ამიტომაც მის აზრს ანგარიშს უწყევენ ჯაზური ხელოვნების სპეციალისტებიცა და მოყვარულებიც.



„ჯაზ-ფორუმის“ ფურცლებზე მოხვედრა დიდი პატივია მუსიკოსთათვის, „ჯაზ-ქორალისთვისაც“, რომელმაც ესოდენ მაღალი შეფასება დაიმსახურა თავისი ხანმოკლე შემოქმედებითი პრაქტიკის მიუხედავად.

„ჯაზ-ქორალი“ ჩამოყალიბდა 1986 წელს საქართველოს მუსიკალურ საზოგადოებასთან, რომელიც ამ კოლექტივის მიმართ დიდ მზრუნველობას იჩენს და ხელს უწყობს მის ძიებებს. თავისი არსებობის სამი წლის მანძილზე „ჯაზ-ქორალმა“, როგორც ზევით მოყვანილი ციტატიდან ჩანს, საქმოდ ბევრს მიაღწია.

„ჯაზ-ქორალის“ დაბადებას უნდა ვემადლოდეთ ნიჭიერ მუსიკოსს ალექსანდრე კიკაძეს, რომელიც წლების მანძილზე ეწევა ჯაზური მუსიკის პროპაგანდას. მისი მიზანია მშობლიურ ნიადაგზე დანერგოს ჯაზური შემოქმედების კოცხალი ფორმები, ხელი შეუწყოს ამ ძალზე რთული და სერიოზული ხელოვნების განვითარებას.

ალ. კილაძის ეს მისწრაფება დასაფასებელია, მით უფრო, რომ ჩვენს რესპუბლიკაში ცოტანი არიან ჯაზური მუსიკის კუშიარჩი მიმდევრები. თითებზეა ჩამოსათვლელი მათი სახელები, ვინც იღწვის ეროვნული ჯაზური ხელოვნების განვითარებისათვის. ცოდვა გამზელილი სჯობს — ჯაზური ხელოვნების დამკვიდრების პროცესი ჩვენთან მეტისმეტად დუნედ, გაპირვებით მიმდინარეობს.

აქ არ შეგუდგებით ამის მიზეზების კვლევას. ვიტყვით მხოლოდ, რომ ალ. კილაძემ იციის ჯაზური მუსიკის ფასი. იგი ჯაზთან მიიყვანა შინაგანმა მოთხოვნილებამ, წარფელმა სიყვარულმა, გატაცებამ, რაც გამოსკვივის კიდევ „ჯაზ-ქორალის“ მოღვაწეობიდან. ალ. კილაძისა და მისი კოლექტივის სახით ჩვენ გვყავს ნამდვილი ერთუზისატები, რომლებიც თავდადებითა და მოკრძალებით ემსახურებიან მათთვის საყვარელ ხელოვნებას.

ალ. კილაძის სასახელოდ უნდა ითქვას,

ალ. კილაძე, ხელოვნების დოქტორი



რომ მან სწორად, ალღობიანად განსაზღვრა: ჯაზური მუსიკის ის ენა, რომელიც განსაკუთრებით ახლობელი და მისაწვდომი იქნებოდა ქართველი შემსრულებლებისა თუ მსმენელებისათვის. ლაპარაკია ვოკალურ ჯაზზე, უფრო ზუსტად კი საგუნდო ჯაზზე, რომელიც კარგად უნდა დაემყნოს ჩვენს ეროვნულ ნიადაგს და ფართო გაქანება: ჰმოვის საგუნდო ხელოვნების ისეთი დიდ ტრადიციების ქვეყანაში, როგორცაა საქართველო.

როგორც ჩანს, სწორედ ამ იდეის შთაგონებით აღმოცენდა „ჯაზ-ქორალი“, რომელიც რამდენადაც ცნობილია ამ ტიპის პირველი და ერთადერთი კოლექტივია არა მარტო საქართველოში, არამედ მთელ საბჭოთა კავშირშიც.

„ჯაზ-ქორალი“ შედგება შერეული გუნდისა და ინსტრუმენტული ანსამბლისაგან, ამდენად, ესაა ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი, რომელიც აერთიანებს ექვს მომღერალ ქალსა და ხუთ მომღერალ მამაკაცს. ესენი არიან — სოპრანოები ლია ოდიშელიძე, მანანა დარსაველიძე, ლალი ბერაძე, მარინა კაკიაშვილი, ალტები — შედეა გოგილაშვილი და ქეთევან ფარაგიშვილი, ტენორები — ჭონი გოგია და ვოდერძო ტურაზაშვილი, ბარიტონები — ზურაბ ედიშერაშვილი და გია კულეჩანაშვილი, ბანი — დავით ლაშაშვიძე.

მომღერალთა ამ ხმაშეწყობილ ანსამბლს მყარ საფუძველს უქმნიან ინსტრუმენტალისტები: ოთარ ფლანტი (ფორტეპიანო), ირაკლი კაკიაშვილი (დასარტყამი საკრავები), ჩანო ჭოივეი (კონტრაბასი), სერგო გვორჯიანი (საქსაფონი).

„ჯაზ-ქორალის“ წევრებს ახასიათებთ მუსიკალობა, რიტმულობა, ანსამბლის გრძობა. ისინი გატაცებთ ეძლევიან მუსიკირების პროცესს, და მას ეროვნული კოლორიტით მსჭვალავენ. თვითონი დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდება მასზე დაკისრებულ ფუნქციებს.

1987 წელს „ჯაზ-ქორალმა“ ფართო აღიარება მოიპოვა. მან სერიოზულ წარმატებებს მიაღწია ჯაზური ხელოვნების საერთაშორისო კონკურს-ფესტივალზე, რომელიც პოლონეთში (ქალაქი ზამოშინი) იმართება. ამ ფესტივალზე „ჯაზ-ქორალს“ სპეციალური პრიზი და ლაურეატის წოდება მიენიჭა. ამ ფაქტს მაშინვე გამოეხმაურა ზემოთ აღ-

ნიშნული ქურნალი „ჯაზ-ფორუმი“ რომელიც წერდა:

„წელიწადნახევარი გავეყრეთ ქვეყნი ანსამბლის „ჯაზ-ქორალს“... მათი მიუხედავად ამისა, მან მიაღწია არაჩვეულებრივ შედეგებს — ხმათა იდეალურ შეზღავანებას, ინტონაციურ სიწმინდეს, დინამიკურ სიმკვეთრესა და მრავალფეროვნებას, რიტმულ სიზუსტეს. ეს ქართული ანსამბლი, რომელიც „მანხეტენ ტრანსფერისა“ და „სინგერს ანლიმიტეის“ შემდეგ შეიქმნა, ასრულებს როგორც ჯაზური მუსიკის ცნობილ ნიმუშებს, ისე ქართულ ფოლკლორულ საფუძველზე შექმნილ კომპოზიციებს.

ერთიმ ეს ანსამბლი გამოჰყო სპეციალური პრიზით, რათა ხაზგასმით აღენიშნა მისი უპირატესობა, „ჯაზ-ქორალი“ მსოფლიო აღიარებას იმსახურებს“.

ამ ერთობ მაღალ შეფასებაში მინიშნებულია „ჯაზ-ქორალისათვის“ დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, რომელთა ჩამოყალიბებამ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ალ. კილაძის მისწრაფებებს. „ჯაზ-ქორალის“ ხელწერაზე გარკვეული გავლენი იქონია ალ. კილაძის კერძი თან პუბლიცისტიკის ხელოვნებამ, გამოხატულება რომ ჰმოვა ან გამოჩენილი მუსიკოსის მიერ დაარსებულ ისეთი შესანიშნავი ანსამბლების შემოქმედებაში, როგორცაა ვოკალური კვარტეტი „პაილოუსი“ (1955) და საქვეყნოდ ცნობილი კოლექტივი „სინგერს ანლიმიტეი“ (1972). „ჯაზ-ქორალი“ მიჰყვება ამ პოპულარული ანსამბლების მიერ გაკეთებულ გზას.

ალ. კილაძე „სეინგის“ მიმდევარია. მას სურს ამ სტილისათვის დამახასიათებელი პარმონიული და რიტმული ელემენტების დანერგვა ეროვნულ ნიადაგზე. იგი ცდილობს თავისი საგუნდო ანსამბლი შესრულების ინსტრუმენტულ მანერას აზიაროს, მომღერალთა ზემოთ აღვარდადობა ზიგ-ბენდის ტემპორალურ პალიტრას მიუახლოვოს, ამიტომაც, „ჯაზ-ქორალის“ მომღერლები ბევრს მუშაობენ სპეციფიკური ვოკალური ტექნიკის გამომუშავებაზე.

და რაკი ქართველი კომპოზიტორები არ ეტანებიან ჯაზური მუსიკის ენარებს, ამიტომაც ალ. კილაძე იძულებულია თვითონ შეესაოს ეს ხარეზი. მის მიერ „სეინგის“ სტილშია არანერგებული გ. ცაბაძისა და გ. ბუჯანელის პოპულარული სიმღერები, ქართული ხალხური მუსიკის ნიმუშებიც, სა-

ეუღლობა „ხორბმი“. აღ. კლამე შთამბე-
ქდავი სახიერებით შეუნაცლა სინგის
სტილს გერული ხალხური მუსიკის უნიკა-
ლური პოლიფონიური სტრუქტურები და კო-
ლო-პარამონიული ელემენტები, რაც განსა-
ეთრებით მოსწონთ უცხოელ მსმენელებს.
აღ. კლამე სწორედ ამ პრინციპის საფუ-
ძველზე ქმნის საკეთარ კომპოზიციებს. მრავ-
ალსაუკუნოვანი ქართული მუსიკის წია-
ღიდან ამოზიდული ფოლკლორული ელემ-
ენტების სინთეზირება ქაზური მუსიკის
შინაოვრებთან წარმოადგენს იმ ერთად-
ერთ სწორ და ამავე დროს ურთულეს გზას,
რომელიც სპირდება ეროვნულ მუსიკალურ
კულტურას ახალ აღმოჩენებს. მისასაღმე-
ბელია, რომ „ქაზ-ქორალმა“ სწორედ ეს გზა
აირჩია.

ეროვნული ნაწარმოებების გვერდით
„ქაზ-ქორალის“ რეპერტუარში მნიშვნელო-
ვანი ადგილი ეთმობა მსოფლიო ქაზური
კლასიკის შედეგებს, იმ ნაწარმოებებს,
რომლებმაც სახელი მოუხვეყეს „მანხეტენ
ტრანსფერს“, „სვინგლ სინგერსა“ თუ „სინ-
გერს ანლოზიტებს“. „ქაზ-ქორალი“ ბრმად
არ ბაძავს ამ სახელგანთქმულ ანსამბლებს.
იგი ეროვნულ სულსა და კოლორიტს აქ-
სოვს ამ პოპულარულ ნაწარმოებთა შესრუ-
ლებაში. „ქაზ-ქორალი“ მიმართავს კლასი-
კური მუსიკის ნიმუშთა ქაზური არანჟირე-
ბის მაგალითებსაც პოლიფონიის შეგრძნე-
ბით, ტექნიკურად საკმაოდ კარგ დონეზე ას-
რულებს იგი ბაბისა და მოცარტის (მეორ-
მოცე სიმფონიის ფრაგმენტი) ნაწარმოე-
ბებს, რომლებიც ასევე არანჟირებულია
აღ. კლამის მიერ.

„ქაზ-ქორალმა“ წარმატებით ჩაატარა გას-
ტროლები შეეციაში, გერმანიის ფედერაცი-
ულ რესპუბლიკაში, დანიაში. ქართული მუ-
სიკოსების შემოქმედებას მზერგაულდ გა-
მოვხმარა საზღვარგარეთული პრესა. ინ-
ფორმაციები დაიბეჭდა „ვამინგტონ პოსტ-
ში“, „ქაზ-ნიუსში“ (გფრ). მკითხველს ვთა-
ვაზობთ ამონაწერს ქალაქ ობერპაულზენის
(გფრ) გაზეთიდან:

„საგუნდო მუსიკირება წარმოადგენს ქა-
ზური ხელოვნების განსაკუთრებულ ფორ-
მას. მას მშვენივრად აუღო ალღო ქართულ-
მა ანსამბლმა „ქაზ-ქორალმა“, რომლის შე-
სრულებიდან აღფრთოვანება გამოიქვივის.
მომღერალთა 11 ხმას აკომპანიმენტს
უკეთებს საქსაფონი, კონტრაბასი, ფლეიტა.

რტმ-ჭგუფი. ამ ანსამბლი ხელმძღვანე-
ლობს ალექსანდრე კლამე. იგი ურვე-
ხმას განსაკუთრებულ ელფერს ახრუვებს. რი-
სი ანსამბლი შეიძლება შევადაროთ ამერი-
კულ ბიგ-ბენდს..

საქარობამ და გარდაქმნამ შეუძლებს ქა-
ლობა მოგვცა შევხვედროდით ამ ნიჭიერ
კოლექტივს, ჩამოსულს შორეული საქარ-
თველოდან...“

მაღალ შეფასებას აძლევს „ქაზ-ქორალს“
გაზეთი „ხალხრონის კულტურა“ (გფრ):
„ქართული ანსამბლი „ქაზ-ქორალი“, რო-
მელსაც აღ. კლამე ხელმძღვანელობს, უაღ-
რესად დისკოპლინირებულია.

კონტრაბასის, ფორტეპიანოსა და დასარ-
ტყამი ინსტრუმენტების რიტმული პულსა-
ცია, საქსაფონის ელერადობა ხელს უწყობს
მომღერალთა წარმატებას. შესანიშნავია
„ქაზ-ქორალის“ დინამიკა, ფრაზირების სი-
ზუსტე, სოლოების გამოშსახველობა. აქ ხმე-
ბი ისე მოძრაობენ, როგორც ინსტრუმენ-
ტულ ბიგ-ბენდში.

აღ. კლამე ეფხვევიეთაა ესტრადაზე ეს
ხმები სწორედ მას მოჰყავს მოძრაობაში.
ცალკეული ხმების ელერადობა, ისევე რო-
გორც მთელი ანსამბლისა ნათელია, გამკვი-
რვალე, სუფთა. „ქაზ-ქორალი“ გულში ჩამ-
წვდომად მღერის „სვინგლ სინგერსისა“ და
„სინგერს ანლოზიტელის“ მსგავსად.

უბელიცა აღფრთოვანა „ქაზ-ქორალის“
შესრულებამ. ბისებს ბოლო არ უჩანდა.
საწყალი კონფერანსიე სტეენით აიკლეს,
როცა მან მსმენელებს ღამე მშვიდობისა
უსურვა.“

„ქაზ-ქორალს“ კარგად იცნობენ საბ-
ქოთა კავშირში. იგი არა ერთხელ გამოსუ-
ლა ცენტრალური ტელევიზიის ისეთ პოპუ-
ლარულ პროგრამებში, როგორიცაა „უზგლი-
დი“, „მუსიკა ეთერში“, „120 წუთი“.

„ქაზ-ქორალს“, როგორც მზარდ კოლექ-
ტივს, აქვს თავისი შემოქმედებითი ამოცა-
ნები და გეგმები, დღის წესრიგში დგას რე-
პერტუარის გაფართოების, გამოშსახველო-
ბითი საშუალებების გამოიღრებისა და გა-
მრავალფეროვნების, იმპროვიზაციული საწყი-
სის გაღვივებისა და განვითარების საკით-
ხები, რომელთა გადაწყვეტა სათავეს დაუ-
დებს ახალ საფეხურს „ქაზ-ქორალის“ შე-
მოქმედებით ცხოვრებაში.



ქართველი ორგანისტის ნარმატივა

ელენე სოროკინა

მსმენელს დიდხანს ემახსოვრება საორგანო მუსიკის საღამო, რომელიც ამ რამდენიმე ხნის წინ გაიმართა მოსკოვის გლინკას სახელობის მუსიკალური კულტურის მუზეუმის დიდ დარბაზში.

ჩვენ შევხვდით ჩინებულ ქართველ ორგანისტს გრიგოლ მეშველიშვილს, რომელიც მონაწილეობდა მუზეუმის მიერ დაწესებულ სააბონენტო კონცერტში. ამ კონცერტს პირობითად ვუწოდებ იმ მუსიკალური რომანტიკის ერთ-ერთ თავს, რომლის მოქმედება აგერ უკვე მეშვიდე სეზონია ვითარდება გლინკას მუზეუმის საკონცერტო დარბაზში. ამ რომანის მთავარი პერსონაჟია — „ისტრუმენტების მეფე“, — ორგანი. მოქმედ პირები არიან საორგანო მუსიკის შემქმნელი კომპოზიტორები, უნიკალური მუსიკალური ინსტრუმენტების გამკეთებელი ოსტატები (იტალიელები, გერმანელები, ფრანგები), შემსრულებლები-ორგანისტები. ამ რომანის მთავარი გმირია თავად საორგანო მუსიკა და მისი ოთხსაუკუნოვანი ისტორია. ამ საქმეში დიდი წვლილი მიუძღვის მუზეუმის თანამშრომელს ნატალია მაღინას, იგია სააბონენტო ციკლის ორგანიზატორი, საკონცერტო პროგრამების შემდგენელი, შემსრულებელ-ორგანისტი და ლექტორი, ლაიონურსა და ზუსტ კომენტარს რომ უკეთებს ყოველი კონცერტის იდეას და ჩანაფიქრს. მისი სიტყვა ბუნებრივად ჩაეწერა ზემოთდანიშნული კონცერტის მსვლელობაშიც.

პირველ განყოფილებაში ელერდა ქართველ კომპოზიტორთა საორგანო მუსიკა, ნაწარმოებთა უმრავლესობა პირველად სრულდებოდა მოსკოვში, ესაა ანდრია ბალანჩივაძის ფუგა დო-მინორი, რომლის კეთილშობილ სისიდავესა და სიმკაცრეში იგრძნობა ნათესაობა ქართველი ხალხის უძვე-

გრიგოლ მეშველიშვილი





ლვალმოსილი

მეცნიერი

(შახტანს ბერიძე 70 წლისა)

ნათელა ალადაშვილი

ლეს "მრავალხმიან ჭიმღერა-საგალობლებთან. ნოდარ შამისაშვილის ოთხმა პრელუდიამ — „შეხვედრა პებლებთან“, „ქალიშვილის პორტრეტი“, „სტუმრად ჩიტებთან“, „ჩაფიქრება“ — გაიქვლირა როგორც გამჭვირვალე აკვარელური საღებავებით დახატულმა ოთხმა ნატიფმა მუსიკალურმა სურათმა.

მკეთირი ნიჭიერებითა აღბეჭდილი ელუარდ სანაძის „პასტორალი და კონტრასტული ვარიაციები“. გრ. მეშველიშვილმა ეს ნაწარმოები შთაგონებით, ავტორისეულ ჩანაფიქრში ღრმა წყდომით დაუკრა და გააზრა იგი როგორც მთელი პირველი განყოფილების „ჩუმი კულმინაცია“.

კონცერტის მეორე განყოფილებაში გრ. მეშველაშვილმა შეასრულა ოლივიე შესიანის ექვსი მედიტაცია საორგანო ციკლიდან „ქრისტეშობა“. ეს მედიტაციები ნიჭიერ ქართველი ორგანისტის ინტერპრეტაციით აღიქმებოდა როგორც ჩაღრმავებული ფიქრები სამყაროზე, მის ცვალებადობასა და მთლიანობაზე, ადამიანური ცხოვრების არსსა და მიზანზე. იმ საღამოს მესიანის მუსიკამ მსმენელებს აგრძნობინა ყოფიერების მაღალი ჰარმონია, სამყაროს სიღამაზე, მიწიერი ტანჯებისა და კატაკლიზმების მიუხედავად...

თემატიკის ისტორიული სიფართოვე, რეპერტუარი, შემსრულებელთა დონე და ბოლოს ინტელიგენტური შემოქმედებითი ატმოსფერო, რომელიც სუფევს გლინკას მუზეუმის საკონცერტო დარბაზში, ზუსტად პასუხობს მუსიკალური განმანათლებლობის იმ მაღალ ამოცანებს, რაზედაც დღეს ბევრს ვწერთ და ვლაპარაკობთ. ჩვენ არგად ვიცით თუ რაჩივ ძნელია სიტუევის საქმედ გადაჭყევა. ეს შეძლეს გლინკას სახელობის მუზეუმის თანამშრომლებმა. ამაში თავისი წვლილი შეიტანა ქართველმა ორგანისტმაც. რა კარგი იქნებოდა, რომ მუსიკალური კულტურის ასეთი კერები გაჩნდეს ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში და მსმენელთა ფართო ფენებს უნათებდეს გზას მაღალი მუსიკის სამყაროში.

სასიკამაფლმო მამულიშვილს, გამოჩენილ მეცნიერსა და საზოგადო მოღვაწეს აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძეს 75 წელი შეუსრულდა. უკვე ორმოცდაათ წელიწადზე მეტია თავდადებულად ემსახურება იგი ქართული ხელოვნების შესწავლის საქმეს. მეცნიერული პრობლემების კვლევასთან ერთად, მუდამ აქტიურად ეხმარება თანამედროვე ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენებს ევრონალ-გაზეთებში გამოქვეყნებული წერილებითა თუ საჭარო გამოსვლებით. ეს გამოსვლები არა მხოლოდ მის უშუალო სპეკიალობას — არქიტექტურასა და სახვით ხელოვნებას ეხება, არამედ თეატრს, კინოს, ლიტერატურას...

ვახტანგ ბერიძის პოპულარობა, მისი საყოველთაოდ აღიარებული ავტორიტეტი მაღალი ზნეობრივი იდელებისადმი ერთგულებას, ფართო ერუდიციას, ღრმა განსწავლულობას, პროფესიონალიზმს ემყარება. იგი ბრწყინვალე ორატორიცაა. აზრის ლო-



ვაჟა პეშავა

გვერდი ჩამოყალიბება, მისი ნათელი და მკაფიო გადმოცემა საშუალებას აძლევს მას მიიპყროს განსხვავებული დონის აუდიტორიის ყურადღება.

ვ. ბერიძის პიროვნების ჩამოყალიბება, როგორც მოქალაქისა და მეცნიერის, დიდად განსაზღვრა იმ ატმოსფეროში, რომელშიც იგი იზრდებოდა. თავისი მამის, თვალსაჩინო ენათმეცნიერისა და ლექსიკოლოგის „ვეფხისტყაოსნის“ მკვლევარის ვეპოლ ბერიძის ოჯახში იგი ბავშობიდანვე ზედბოდა ქართული ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლებს — მეცნიერებს, მწერლებს, მხატვრებს, ისმენდა მათ საუბარს. სწავლობდა თბილისის პირველ საშუალო სკოლაში, სადაც იმ დროს, 20-იან წლებში მოღვაწეობდნენ შესანიშნავი პედაგოგები: მიხეილ ზანდუკელი, იაკობ ზედგენიძე, დავით დონდუა, ვასო აბდუშელიშვილი; თითოეული მათგანის პიროვნება თავისთავად სამაგალითო იყო მოსწავლეებისათვის.

პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში სწავლისას ახალგაზრდა სტუდენტი ძველმა ქართულმა ხელოვნებამ გაიტაცა. რასაც ბიძგი მისცა გიორგი ჭებინაშვილის მიერ ხელოვნების ისტორიაში წაკითხული ლექციების მოსმენამ. სწორედ ქართული ხელოვნებით დაინტერესებამ განსაზღვრა ვ. ბერიძის მთელი მომავალი ცხოვრების გზა, სახელდობრ ის გარემოება, რომ განათლებით არქიტექტო-

რი ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ სპეციალურად საქმიანობას კი არ გააჩვენა არამედ მეცნიერული მოღვაწეობა უნდა შეეძინა.

1935 წელს ვ. ბერიძე ტექნოლოგიური სის სამხატვრო აკადემიაში, ასპირანტად ხელოვნების ისტორიის დარგში, ხოლო პარალელურად პედაგოგიურ საქმიანობას ეწევა. აღსანიშნავია, რომ ხელოვნების ისტორიის ლექციების კურსის წაკითხვა მან ჯერ კიდევ სტუდენტობისას, 1935 წელს დაიწყო. შემდეგ ლექციებს კითხულობდა, თეატრალურ ინსტიტუტსა და სამხატვრო აკადემიაში, სადაც დღემდე განაგრძობს მოღვაწეობას პროფესორად ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრაზე. ვ. ბერიძის ლექციები იმდენად საინტერესოა და ინფორმაციით დატვირთული, იმდენად დასრულებულია თავისი ფორმით, რომ ბევრი ყოფილი სტუდენტი-ხელოვნებათმცოდნე, მხატვარი თუ მსახიობი მრავალი წლის შემდეგაც კი იგონებს მათ.

ვ. ბერიძე ქართული ხელოვნებათმცოდნეობითი სკოლის ფუძემდებლის გიორგი ჭებინაშვილის მოწაფე და მისი უახლოესი თანამოღვაწეა. იგი იმათ რიცხვს ეკუთვნის, ვინც 1941 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიისთან შექმნილ ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ბირთვის შეადგენდა. ვ. ბერიძე, ლევან ჩხეიძე, თინათინ ვერსალაძე, ნიკო ჭებინაშვილი, რუსუდან მეფისაშვილი, ვახტანგ ცინცაძე, ზაქარო მაისურაძე გვერდში ამოუდგნენ გ. ჭებინაშვილს და მისი ხელმძღვანელობით იღვწოდნენ იმ კეთილშობილურ სარბიელზე, რასაც ქართული ხელოვნების ისტორია ჰქვია. ვ. ბერიძე ინსტიტუტის პირველი სწავლული მდივანი იყო, 1956 წლიდან — დირექტორის მოადგილე, ხოლო გ. ჭებინაშვილის გარდაცვალების შემდეგ, 1973 წლიდან სათავეში ჩაუდგა ამავე ინსტიტუტს, როგორც თავისი დიდი მასწავლებლის მემკვიდრე და მისი საქმიანობის ღირსეული გამგრძელებელი.

ვ. ბერიძის პოზიცია, როგორც ქვეყნის მეცნიერისა და პატრიოტისა, განსაკუთრებით გამოჩნდა იმ კრიტიკულ სიტუაციაში, რომელიც 1949-1953 წლებში შეიქმნა „ფორმალისმისა“ და „კოსმოპოლიტიზმის“ წინააღმდეგ გამოცხადებულ კომპანიათა

დაკავშირებით, რაც ელტურისა და მეცნიერების თითქმის ყველა სფეროს შეეხო. ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტსაც წაუყენეს ბრალდებები ფორმალისმსა და კოსმოპოლიტიზმში. განქიქების ობიექტს ინსტიტუტის სამეცნიერო პროდუქტია, უპირველესად ყოვლისა, კ. ჩუბინაშვილის ნაშრომები წარმოადგენდა. ამასთან დაკავშირებით სპეციალური დისკუსიები მოეწყო ხელოვნების ინსტიტუტში, სამხატვრო აკადემიასა და პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში. ჰუმანიტეტების დასაცავად მთელი ინსტიტუტი, როგორც ერთი, ისე შეიკრა, მაგრამ ძირითადი სიძიმე ვ. ბერიძემ იტვირთა. თავის ბრწყინვალე გამოსვლებში მან დასაბუთებულად დაიცვა მთელი ინსტიტუტის და, კერძოდ, კ. ჩუბინაშვილის თეორიული დებულებები და მეთოდოლოგია, ნათლად წარმოაჩინა ოპონენტების მეცნიერული არაკომპეტენტურობა და უპრინციპობა. უნდა გვახსოვდეს, რომ იმ ხანაში საკუთარი მეცნიერული პრინციპების დაცემა და, ამდენად, ოფიციალურ იდეოლოგიურ კერსთან დაპირისპირებას განსაკუთრებული გამბედაობა სჭირდებოდა. ვ. ბერიძე პირველთაგანი იყო იმათ შორის, ვინც დაიცვა ინსტიტუტის ღირსება და მით მას არსებობა შეუნარჩუნა.

ვ. ბერიძის ძირითადი საკვლევი თემა საქართველოს ხუროთმოძღვრებაა. მან მონოგრაფიულად შეისწავლა შუა საუკუნეების ისეთი საყურადღებო ძეგლები, როგორც XI საუკუნის ესევეის საეანისა და კაძის ეკლესიები, XIII საუკუნის წინარების მალაანთ ეკლესია, თბილისის მეტეხი და სხვ. აღსანიშნავია, რომ მისი საკანდიდატო ნაშრომი სავანის ეკლესიის შესახებ (1946 წ.) საქართველოში ხელოვნების ისტორიის დარგში დაცული პირველი დისერტაცია იყო.

წლების განმავლობაში მეცნიერის ყურადღების ცენტრში XIII-XVI საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება იდგა. მაშინ როდესაც კ. ჩუბინაშვილისა და მისი მოწაფეების სისტემატიური მუშაობის შედეგად ძირითადად გაშუქდა აღინდელი და განვითარებული ფეოდალური ხანის ქართული არქიტექტურის განვითარების სურათი, ხე-მით აღნიშნული ეპოქა ჯერ კიდევ სრულიად შეუსწავლელი იყო და, ამდენად, ამ საუკუნეთა არქიტექტურის პრობლემების კვლე-

ვა გადაუდებელ ამოცანას წარმოადგენდა. ძეგლების დიდი რაოდენობა სამხრულ სარეგიონულ თველოში, სამცხეშია თავმოყრილი, რადგანაც ძნელბედობის ხანაში ეს რეგიონები კლდეა, სადაც შედარებით უფრო ინტენსიური ისტორიული ვითარების გამო ინტენსიური მშენებლობა წარმოებდა. ვ. ბერიძის ფუნდამენტური ნაშრომი „სამცხის ხუროთმოძღვრება (XIII-XVI საუკუნეები)“, — შესრულებული 1946-1950 წლებში და გამოქვეყნებული 1955 წელს, მეცნიერის სადოქტორო დისერტაციაა. არქიტექტურული ანსამბლებისა და ცალკეული ძეგლების (საფარისა და ზარზმის სამონასტრო კომპლექსები, ქულე, ბეთი, თისელი და ა. შ.) მონოგრაფიული შესწავლის საფუძველზე მოცემულია მთლიანად ქართული ხუროთმოძღვრების დახასიათება-განვითარების აღნიშნულ ეტაპზე, გამოვლენილია მისი ძირითადი ტენდენციები და წინა ხანის ტრადიციებთან კავშირი.

ამ თემის ლოკიკურ გაგრძელებას წარმოადგენს ნაშრომი გვიანფეოდალური ხანის — XVI-XVIII საუკუნეების ხუროთმოძღვრების შესახებ, რომელიც ორ ტომად გამოიცა. მეცნიერის ასეთი გეგმაზომიერი და მიზანდასახული მუშაობის შედეგად დღევანდელი დღისათვის შესაძლებელია, ძველი ქართული ხელოვნების წამყვანი დარგის, ხუროთმოძღვრების შრავალსულენიანი ისტორიის სრული სახით წარმოვლენა.

ცალკე ნაშრომში განხილულია სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს — ტაო-კლარჯეთის სამეფოს არქიტექტურა VIII-XI საუკუნეებში (1981 წ.). მასში ნაჩვენებია სხვადასხვა ტიპის ნაგებობათა განვითარება, გამოვლენილია მათი ადგილი ქართული ხუროთმოძღვრების ევოლუციის საერთო პროცესში, რის შედეგადაც მკაფიოდ გამოჩნდა ტაო-კლარჯეთის მოწინავე როლი ამ პერიოდის ქართული ელტურის ისტორიაში. წიგნი თავმოყრილი უნიკალური მასალის დამუშავება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმის გამოც, რომ ქართველი მეცნიერები მოკლებული არიან მასში განხილული ძეგლების ადგილზე გაყნობის შესაძლებლობას (ძეგლთა უმრავლესობა ამჟამად თურქეთის ტერიტორიაზეა).

ნაშრომებში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს თბილისის თემს, რომელსაც ვ. ბერიძე, აგრეთვე, წლების განმავლობაში



ვახტანგ ბერიძე და
ვიორჯი ჩეზინაშვილი

ამუშავებდა. თბილისისადმი მიძღვნილი მისი წიგნები, ფაქტობრივად, XIX საუკუნის საქართველოს არქიტექტურის პირველი გამოკვლევაა, რომელსაც თან ახლავს თბილისში მომუშავე არქიტექტორთა ბიოგრაფიები. ამრიგად, ამ შემთხვევაშიც მეცნიერის ნაშრომმა ჩვენი წარსულის კიდევ ერთი შეუსწავლელი ფურცელი შეავსო.

ვ. ბერიძის მეცნიერული ინტერესი, არქიტექტურასთან ერთად, ძველი ქართული ხელოვნების სხვა დარგებსაც მოიცავს. მან შეისწავლა მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის ინტერიერში მოთავსებული სვეტის მოხატულობა, რომელიც XVII საუკუნეშია შესრულებული მხატვარ გულჯავახაშვილის მიერ და ქართლის მოქცევის სიუჟეტებს შეიცავს. ცალკე ნაშრომში — ქართული ნაქარგობის ნიმუშები, კერძოდ XV-XIV საუკუნეების გარდამოხსნება განხილული.

განსაკუთრებით უნდა გავესვას ხაზი იმას, რომ ვ. ბერიძის ნაშრომებში, ნაწარმოების მხატვრულ-სტილისტურ ანალიზთან ერთად, ყოველთვის დიდი ადგილი ეთმობა ისტორიული საკითხების ვალრმავებულ კვლევას.

ეკლესიის კედლებზე თუ ხელოვნების ნაწარმოებებზე მოცემული წარწერების წაკითხვა და გამოფერა, მათში მოხსენიებულ ისტორიულ პირთა იდენტიფიცირება ქვეყნურულ წყაროებთან შეჯერებას, სახელოვნობაში და ამის შედეგად მიღებული დასკვნები მნიშვნელოვანია საქართველოს ისტორიის საკითხების გასარკვევად. დიდი ხნის განმავლობაში მეცნიერი აგრძობდა ძველთა წარწერებსა და ისტორიულ წყაროებში მოხსენიებულ ოსტატთა — მშენებელთა, ოქრომკვდედელთა, მხატვართა, კალიგრაფთა სახელებს და ცნობებს მათ შესახებ, რაც თავმოყრილია მის წიგნებში — „ძველი ქართველი ხელოვნების ძეგლები“ (1956) და „ძველი ქართველი ოსტატები“ (1967). ამრიგად, მან თავი მოუყარა და საზოგადოებისათვის ცნობილი გახადა საქართველოს წარსულის ეს საყურადღებო ნივთიერი საბუთები.

დიდია მეცნიერის ინტერესთა დიაპაზონი — შუასაუკუნეების ხანიდან მოყოლებული, თანამედროვე ეპოქის ჩათვლით. იგი ერთ-ერთი ავტორია მოსკოვში გამოცემულ საბჭოთა ქართული სახვითი ხელოვნების მიმოხილვისა, სადაც მის მიერ დაწერილი ნაწილი მოიცავს პერიოდს 1921 წლიდან 1941 წლამდე, ცალკეული მონოგრაფიები მან გამოქვნილ ქართველ მხატვრებს — ნიკო ფიროსმანაშვილს, ლადო გუდიაშვილს და დავით კაკაბაძეს მიუძღვნა, სადაც ავტორი, მათი შემოქმედების დახასიათებასთან ერთად, ეროვნულ და საზოგადოებრივ-გვიდგენს გამორჩეული ინდივიდუალობის მქონე თითოეული ამ მხატვრის პიროვნებას.

ვ. ბერიძის მოღვაწეობის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მხარე ქართული ხელოვნების პოპულარიზაციაა. იგი ხელოვნებათმცოდნეთა არა ერთი საკავშირო და საერთაშორისო შეკრებების მონაწილე და ორგანიზატორია. მას ფართო მეცნიერული კონტაქტები აქვს სხვადასხვა ქვეყნის სპეციალისტებთან.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლო დრომდე ძველი ქართული ხელოვნება საზღვარგარეშ არ იყო სათანადოდ ცნობილი და მართებულად გაშუქებული. ამდენად, უცხოელ მეცნიერთათვის საქართველოს ძეგლების ადგილზე გაცნობა ნამდვილი აღმოჩენა იყო.

ქართული ხელოვნებით დანიტერესება განსაკუთრებით გაიზარდა ბოლო ორი ათეული წლის მანძილზე. შეიძლება ითქვას, — დღეისათვის საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ შესასუკუნების ხელოვნების სრული სახით წარმოდგენა შეუძლებელია ქართული ხელოვნების გათვალისწინების გარეშე. ამის მაჩვენებელია საერთაშორისო სიმპოზიუმები, რომლებიც 1974 წლიდან, სამ წელიწადში ერთხელ, ტარდება იტალიის სხვადასხვა ქალაქსა და საქართველოში. დიდი ინტერესი გამოიწვია ვ. ბერიძის მიერ სიმპოზიუმის პლენარულ სხდომებზე წაკითხულმა მოხსენებებმა ადრეფეოდალური ხანისა და X-XIII საუკუნეების არქიტექტურის შესახებ, რომლებშიც შესასუკუნების ქართული ხელოვნების, კერძოდ არქიტექტურის ზოგადი, კარდინალური პრობლემები განხილული იყო აღმოსავლეთქრისტიანული, ბიზანტიური და დასავლეთ ევროპის არქიტექტურის განვითარების საერთო ფონზე, ნაჩვენები იყო მისი ადგილი და მნიშვნელობა საერთოდ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში.

კონტაქტების გამოხატულებაა ერთობლივი პუბლიკაციები. შეიძლება დავასახელოთ 1980 წელს-ბელგიაში, ქალაქ ლუვენში, უმაღლეს პოლიგრაფიულ დონეზე გამოცემულ წიგნი შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების შესახებ, რომლის ავტორები, ვ. ბერიძისთან ერთად, იტალიელი და ბელგიელი მეცნიერები არიან. აგრეთვე გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ე. ნობაუერის თანავტორობით გამოქვეყნებული „შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების შესახებ“. ქართული ხელოვნების პოპულარიზაციას ემსახურება ვ. ბერიძის მიერ საზღვარგარეთ, — იტალიაში, ქალაქ რავენის საყოველთაოდ ცნობილ ყოველწლიურ კურსებზე, აგრეთვე ბრიუსელის, მარბურგის, ლაიფციგის, ვენის უნივერსიტეტებში წაკითხული ლექციები.

დღეისათვის ცხადია, რომ ქართული ხელოვნება მსოფლიო ასპარეზზე გავიდა, საყოველთაოდ აღიარება მოიპოვა ხელოვნებათმცოდნეობის ქართულმა სკოლამ. ყოველივე ამაში უდიდესი დამსახურება ვ. ბერიძის მიუძღვის, ამჟამად იგი მოსამზადებელ მუშაობას ეწევა ქართული ხელოვნების სა-

კითხვისადმი მიძღვნილი მომავალი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმისათვის, რომლის ჩატარებაც საქართველოში 1989 წლის ოქტომბერშია განსაზღვრული.

მეცნიერი აქტიურადაა ჩაბმული ქვეყნის ყოველდღიურ ცხოვრებაში, პრაქტიკულ, მეცნიერულად დასაბუთებულ მოსაზრებებს გამოთქვამს საზოგადოებისათვის მტკივნეულ საკითხებზე, იქნება ეს ელტუარის ძეგლთა დაცვა, ძველი თბილისის რეკონსტრუქცია, ახალი თბილისის სახე, მხატვრული კონკურსები, გამოფენები და ა. შ. დიდი ხნის წინათ მან წამოაყენა დავით გარეჯის უნიკალური კომპლექსების გადარჩენის საკითხი. ყურადღებით ადევნებს თვალს დედაქალაქის ძველი უბნების რესტავრაციას, რომლის უშთაერეს ამოცანად თბილისისათვის თბილისური სახის შენარჩუნება მიანიხნა.

ღვაწლმოსილი მეცნიერი ინტერესით ატარებს საუბრებს, ლექციებს მოსწავლეებთან, ახალგაზრდობასთან, აცნობს მათ მშობლიური ხელოვნების უმდიდრეს საგანძურს.

ქეშმარიტი ინტელიგენტის, ქართული კულტურის დიდი მოამაგის, აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძის ცხოვრების გზა მისაბამი მავალითაა მომავალი თაობებისათვის.

ყურად „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია ულოცავს გამოჩენილ მეცნიერს მისი ცხოვრების ამ მნიშვნელოვან თარიღს და იმედოვნებს, რომ მისი წერილები, გამოკვლევები თუ ესსეები შემდგომშიც დაიბეჭდება ჩვენს ყურნალში, რომლის სარედაქციო კოლეგიის წევრი ბრძანდება თავად.

(რედ.)

მარალინობაში გაღასული

გიორგი ტოვსტონოგოვი შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ იგი ჩვენი დროის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწე იყო.

სწორედ მოღვაწე!

ეს მსოფლიო მასშტაბის რეჟისორი თავის განუმეორებელ კვალს ტოვებდა ყველგან, სადაც კი მისი ნიჭი ასპარეზს იპოვინდა. იყო ბრწყინვალე პედაგოგი — მსახიობთა და რეჟისორთა მთელი თაობების აღმზრდელი, ავტორი მრავალი წიგნისა, სადაც იგი მოჩანს არა მარტო როგორც ღრმად მოაზროვნე შემოქმედი, არამედ როგორც დახვეწილი სტილისტი; ტრიბუნაზე შემდგარი კი — მოუგერიებელი პოლემისტი იყო.

იგი იყო პირველი, რომელმაც ამ მეოთხედი საუკუნის წინ ნაშოინყო ცხარე პოლემიკა რუტინად ქცეული თეატრალური „რომანტიზმის“, „დიდი ტილოების“ წინააღმდეგ, თავისი ლოგიკური მსჯელობის სიმწვავე აგრძნობინა იმ დროს მრავალ გამოჩენილ თეატრალურ „გრანდს“, რომელთაც ერთიანი სტილისტიკის დამკვიდრება სურდათ საბჭოთა თეატრში. სულ ახლახან კი — გარდაცვალებამდე ორი წლით ადრე — მან პირველმა აღიძვლა ხმა ჩვენს თეატრში ჩასატარებელი გრანდიოზული და გარდუვალი რეფორმების გამო.

მის სიცოცხლეშივე „ლენინგრადის დიდ დრამატულ თეატრს“ (ნ.დ.ტ.) უპირატესად მოიხსენიებდნენ როგორც „ტოვსტონოგოვის თეატრს“, მის მიერ შემუშავებულ სწავლების მეთოდს — „ტოვსტონოგოვის

სკოლას“ უწოდებდნენ, ხოლო ცხოვრების მისეულ წესს — „ტოვსტონოგოვის სტილს“. მაგრამ იგი თავისი ნებით არასოდეს არ შემდგარა კვარცხლბეკზე, არასოდეს უპყვია გუნდრუკი საკუთარი თავისთვის, თავი „მეტრად“ არ მიუჩნევია, თუმცა ყველაფრის ამის ცდუნება დიდი იყო. უბრალოდ, მას ასეთი რამეებისათვის არ ეცალა — დღედაღამ მუშაობდა, განუწყვეტლავ სრულყოფდა თავის ოსტატობას. ყველას აოცებდა მისი ღრმა ერუდიცია, განსაცვიფრებელი განსწავლულობა მრავალ სფეროში და საოცრად მაღალი კულტურა მეტყველებისა, სადაც გამოთქმის დახვეწილ ფორმას იუმორისა და სარკაზმის ელვარე კრისტალები ანათებდნენ. მარტო მისი წიგნები ეყოფა ერთ ადამიანს იმისთვის, რომ თქვას, ცხოვრება უქმად არ გამიტარებიაო.

ყოველივე ამასთან ერთად იგი ტეშმარტად ეპიკურული იყო, არც ცხოვრების მომხიბლაკი ცდუნებათათვის შეუქცევია ზურგი და არც ეროსის მწვავე ისრებისთვის აურიდებია თავისი გული. უაჭველია, ქართული სისხლი, ქართული ტრადიცია და თბილისთან დაკავშირებული განუმეორებელ წელთა მოგონებანი მის პიროვნებას საოცარ მომხიბვლელობას, ვიტყოდი, მოუგერიებელ მომხიბვლელობას ანიჭებდნენ. მის ქცევაში, მოძრაობაში, უბრალო ფესტშიაც ქართული პლასტიკა და არტიტული გრაციოზულობა შეინიშნებოდა. რუსულ კულტურაზე აღზრდილს, რომელმაც განსაცვიფრებელი სიღრმით ამოიკითხა დოსტოევსკის, ტოლსტოის, ჩეხოვის

შემოქმედებაში სხვა თვალთათვის მიუწვდომელი თეატრალური სამყარო, „პეტერბურგული რუსული“ მოლაპარაკე კაცს, მაინც ეტყობოდა ქართული ბუნების, წინაპართა ნაშვიერობის კვალი და სმენაგამახვილებული კაცის ყური რაღაც უცნაურ ინტონაციასაც დაიჭერდა მის მეტყველებაში, რომელსაც მთლად „ქართულ აქცენტს“ ვერ ჭუნოდავთ, მაგრამ რაღაც იდუმალი მუსიკალობა, უეჭველად „სხვას“ გვაგრძნობინებდა.

მიუხედავად მისი მომხიბვლელობისა და კეთილგანწყობილებისა, მიუხედავად იმისა, რომ იმანენტურად გიზიდავდათ დაბოლოს, მისი უეჭველი მაგნეტიზმის მიუხედავად, მასთან მთლად ახლოს ვერ მიხვიდოდით: ყველაფერში სჭვივოდა მისი პიროვნული მნიშვნელობა, სულიერი სიმძლავრე. თვით მას შეეძლო თქვენთან „ახლოს“ მოსვლა, მაგრამ დისტანციის აუცილებლობას, რაც გამორიცხავს ყოველგვარ ფრივოლურობას, მაინც გრძნობდით.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ბ-ნ გიორგი ტოვსტონოვოს, მსოფლიო თეატრალურ წრეებში უდიდეს ავტორიტეტად მიჩნეულს, ყველგან პქონდა გზა გახსნილი, ყველაფერზე ხელი მიუწვდებოდა, მაგრამ, სამწუხა-



როდ, ეს ასე არ იყო სინამდვილეში. ლენინგრადის ორთოდოქსული პარტიული ბოსების მრისხანება მრავალჯგზის დასტუდომია თავს. მისი სრულიად ახლებურად გააზრებული ეს. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედიის“ ბედი ბენვზე ეკიდა და შემთხვევამ გადაარჩინა, მაგრამ ეს



გ. ტოვსტონოვო,
დ. შიბინაჟე და გ. გავიქორი
1974 წელი

არ იყო ერთეული ეპიზოდი მის ცხოვრებაში. ათეული წლის მანძილზე მისი უშუალო ოპონენტი იყო ან ავადსახსენებელი პოლიტიკური ლიდერი ლენინგრაძის პარტიული ორგანიზაციისა, მ. რომანოვი, რომელმაც თავად ერთიტაჟის ბრწყინვალე დარბაზები ლამის წაბილწა და ეროვნული, სახელმწიფო პოზიციებიდან კი გ. ტოვსტონოგოვს ებრძოდა სწორედ იმის გამო, რომ რეჟისორი თავისი ქვეყნის ყველაზე მტკივნეულ პრობლემებს ეხებოდა, გვიწვენებდა ადამიანის ბედს ტოტალური სახელმწიფოს მარნუხებში მოქცეულს, ადამიანის მიუსაფარობას მისდამი გულგრილად განწყობილ საზოგადოებაში დაბოლოს, თვით საზოგადოების დაშლას, განუწყვეტელი სულიერი და ზნეობრივი დათმობების გამო.

მისი კლასიკური სპექტაკლები დოსტოევსკის „იდიოტი“, გორკის „მდაბიონი“ (რუსთაველის თეატრის სცენაზეც დადგა ლენინგრადული ვარიანტი, 1968 წელს) ტოლსტოის „ცხენის ისტორია“ უჩვეულო რეალისტური სიღრმით და თეატრალური ფორმის ბრწყინვალეობით გამოირჩეოდნენ.

იგი უაღრესად თანამიმდევარი რეჟისორი იყო. მისი კრედიო იყო სტანისლავსკისეული სცენური რეალიზმი, დაფუძნებული მსახიობის ღრმა შინაგან განცდაზე და ფორმის ანუ გამომსახველი საშუალებების სიზუსტეზე. ჩვენს დროში არც არავის შეეძლო დაარცახლა შეუძლია ვისმეს პიესის ისეთი ღრმა ანალიზი როგორც მას. მისი მახვილი მზერა და გონება დრამატურგიის თავისებურების გახსნას ემსახურებოდა. მაგრამ მისი თეატრალური ესთეტიკა არ იყო მხოლოდ ინტელექტზე, ანალიზზე, სტრუქტურულ ელემენტთა ლოგიკურ კავშირებზე აგებული მოვლენა. მსახიობის ხელოვნების ფსიქოლოგიის ცოდნა, ამ ფსიქოლოგიური ძვრების პლასტიკური ანალოგის მონახვის უნარი მის სპექტაკლებს ანიჭებდა დიდ ძალას და თეატრალობას.

მისი ერთ-ერთი ყველაზე პირობითი სპექტაკლი „ცხენის ისტორია“ გვაოცებდა სულის იდუმალეობათა ამოხსნის და მოქ-



სცენა სპექტაკლიდან „ცხენის ისტორია“

მედების მეტაფორული წარმოსახვით. ამ სპექტაკლმა სრულიად ახლებური სიტყვა თქვა კლასიკური პროზის თეატრალურ სამყაროდ ქცევის საქმეში.

იგივე შეგვიძლია ვთქვათ უფრო ადრე დადგმულ „იდიოტის“ გამო, სადაც ახალგაზრდა სმოკტუნოვსკის მიერ ნათამაშები თავადი მიშკინი სულისშემძვრელ შთაბეჭდილებას სტოვებდა...

ქართულ ავტორთა ნაწარმოებებს (დ. კლდიაშვილი, ა. ცაგარელი, ნ. დუმბაძე) იმიტომ კი არ დგამდა, რომ ვალი მოეხადა მშობლიური საქართველოს წინაშე. ეს იყო მისი შინაგანი მოთხოვნა. ზეპირად იცოდა ქართული პოეზიის შედევრები, ხოლო როცა მათ რუსულად კითხულობდა, განსაცვიფრებელ ეფექტს აღწევდა...

სიგარეტის კვამლში გახვეული მისი დემონიური პროფილი თითქოს დღესაც ჩვენსკენაა მომართული, მაგრამ, ამავე დროს, უკვე მარადისობაშია გადასული...



ცხოვრება ქარიან ამინდში

გელა კანდელაკი

კორ: ფილმის „იყო შაშვი მგალობელი“ თქვენს მიერ განსახიერებული მთავარი გმირი ერთგვარი განსხვავდება იმითი, ვისაც დღეს სამოციანელებს ვუწოდებთ.

გ. კანდელაკი: თქვენს აზრს ასე დავახსენებ: ამ ფილმის გმირის ტიპი არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ 60-იანი წლებისათვის, აქ სულ სხვა რამეშია საქმე: იგი დანახულია სწორედ იმ დროის ცხოვრების კონტექსტში და დანახულია სამოციანელების მიერ. თქვენ გსურთ, რომ მე თაობის სახელით ვილაპარაკო? მე კი მხოლოდ ჩემი სახელით შემიძლია საუბარი, მხოლოდ და მხოლოდ ჩემს ცხოვრებისეულ გამოცდილებაზე დაყრდნობით, ისე, ეკმა რომ თქვას, რა არის თაობა? ერთი ასაკით გაერთიანებულ ადამიანთა ჯგუფი?

კორ: თქვენთვის მიუღებელია ცნება „სამოციანელები“?

გ. კანდელაკი: ჩემი აზრით, ამ ცნების ქვეშ ერთი ასაკის ადამიანები კი არ უნდა ვიგულისხმოთ, არამედ ისინი, ვინც პოზიტიურად გამოეხმაურა 50-იანი წლების დასასრულისა და 60-იანის დასაწყისის „ყინულის დნობას“. ის ადამიანები, ვის არსებაშიც იმ დროს მიმდინარე ცვლილებათა სულისკვეთება განსხვავდება. რა თქმა უნდა, ამ ჯგუფში სხვადასხვა ასაკის ადამიანები გაერთიანდებიან. დღესაც იგივე ხდება. თაობის თვალსაზრისით

მე ვერ ვხედავ განსხვავებას ჩემსა და იმ ზოგიერთ ახალგაზრდას შორის, ვისაც ასაკით მამად ვეკუთვნი. ძირითადად ვგულისხმობ სტუდენტებს, სათავეში რომ ჩაუდგნენ მოძრაობას საქართველოს კულტურული ძეგლების, კერძოდ, დავით-გარეჯის არქიტექტურული კომპლექსის გადარჩენისათვის. მეორე მხრივ, არავითარი შეხების წერტილი არა მაქვს ბევრ ჩემს თანატოლთან...

კორ: მაგრამ ხომ არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ „ყინულის დნობის“ ხანა ნაყოფიერი აღმოჩნდა — ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც.

გ. კანდელაკი: რა თქმა უნდა, არა. ეს პერიოდი გარკვეული თვალსაზრისით რევოლუციურად მიმაჩნია და ეს სულიერ ცხოვრებაშიც აირეკლა. შესაძლებელი გახდა საუბარი ისეთ მოვლენებსა თუ საკითხებზე, რისი ხსენებაც კი ადრე წარმოუდგენელი იყო. გამოიღვიძა მოქალაქეობრიობის გრძნობამ, ხელოვნებაში, თუმცა მოკრძალებით, მაგრამ მაინც აღორძინება დაიწყო მხატვრულმა კრიტერიუმებმა.

„სამოციანელი“ არ იყო რეალიზებული არც პოლიტიკურად და არც, მითუმეტეს, ეკონომიურად. იმ დროის აფეთქება ხელოვნებაში, პოეზიაში არ იყო ბაზისში მომხდარ ძვრათა (როგორც ეს იყო, მაგალითად, რევოლუციის შემდგომ პირველ წლებში) შედეგი. მაგრამ იმ ისტორიული მომენტის უნიკალურობაც სწორედ ისაა, რომ ხელოვნებაში ხორცშესხმული

ცნობიერება ყოფიერებაზე პირველადი აღმოჩნდა. იდეოლოგიური კლასობრივი, პოლიტიკური რიგის ფასეულობებიდან დრო მიუბრუნდა ზნობრივ, ცოცხალი ცხოვრების ფასეულობათა აღიარებას. პირად განცდათა სფერო მოქალაქეობრივი გახდა. ჩემს დამოკიდებულ მოქალაქეურს, ცნება „პატრიოტიზმის“, ისტორიული წარსულის მიმართ ღირსება დაუბრუნდა... დღეს, ალბათ „სამოციანელობა“ — ეს არის განცდილის შესახებ საერთო ხსოვნა, რომელიც „თავისიანებს“ აერთიანებს.

კორ: მაგრამ თუკი „თავისიანები“ არსებობდნენ, ე. ი. ერთიანი მსოფლშეგრძნებად უნდა ყოფილიყო?

გ. კანდელაკი: ამ ერთიანი მსოფლშეგრძნებას მხოლოდ ერთ რამეში ვხედავ. ხელოვნება ბოლოს და ბოლოს მიუბრუნდა ადამიანს და თავად ცხოვრებას.

კორ: ცხოვრებას „ქარიან ამინდში“ — მგონი ასეა ა. პოტოვთან? — ქარივით სტიქიურსა და წინასწარგანუსაზღვრელს.

გ. კანდელაკი: დიახ, ასეა, მხოლოდ ერთი შესწორებით. ჰუმანიტ შემოქმედებით თავისუფლებამდე ვერ შორს იყო.

კორ: როგორ გამოიხატა ეს კინემატოგრაფში?

გ. კანდელაკი: მოკლედ რომ ვთქვათ, კინემატოგრაფში გაჩნდნენ ადამიანთა ცოცხალი, „არაკაზიონური“ სახეები, გამოჩნდნენ ინდივიდუალური მხატვრული ხელწერის მქონე რეჟისორები, გაფართოვდა ენართა სპექტრი. მაგრამ როგორც ყველაფერში, ამ იმედისმომცემმა ტენდენციებმა კინოშიც ვერ პოვა სასურველი განვითარება. ამით არ მინდა ვთქვა, რომ ბრეტენევის პერიოდში კინოხელოვნების განვითარება სრულებით შეჩერდა. მაშინაც ჩნდებოდა მხატვრული ღირსებებით აღნიშნული ფილმები, მაგრამ ეს პროცესი დროის საერთო სულისკვეთებასთან ბრძოლით მიმდინარეობდა და ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ მთელი რიგი იმ დროს შექმნილი ფილმებისა „თაროზე“ აღმოჩნდა.

კორ: თავის მემუარებში — „ის ათი წელი“, რომლებიც „ხრუშჩოვის წლებად“ მონათლულ ათწლეულზე მოგვიბოძებენ — ა. აქუბეი თავის თანატოლ-თანამოაზრეებს ადამიანულებს იმაში, რომ მათ ვერ შეინარჩუნეს „ყინულის დნობის“ პერიოდის მონაპოვრები, არააობამდე დაიყვანეს „XX ყრილობის აფეთქების ძალა“. იგი ასეც წერს: „ჩემს შეი-

ლუბს მე ვეუბნები: დიახ, ჩვენ დამწმენი ვართ...“ მიგაჩნიათ თუ არა, რომ ურთიანის ორი ათწლეულის გამეფებაში დამწმენი არიან ისინი, ვისაც ახლა ჰამოცხადებენ უწოდებენ.

გ. კანდელაკი

გ. კანდელაკი: თუკი აქუბეის მხედველობაში აქვს ის, რომ იმდროინდელ საზოგადოებას შეეძლო თავიდან აეცილებინა ბრეტენევის ეპოქა, — ასეთი პრეტენზია საზოგადოების მიმართ არარეალისტურად მეჩვენება. ის, რაც მოხდა, არ იყო დამოკიდებული საზოგადოებაზე — მას არაფერი არაფერს ეუბნებოდა. ისიც უნდა გაეთვალისწინოთ, რომ ძალაუფლების შექანიზმი იგივე რჩებოდა. იმ დროს იყო გამეფებული რეაქციის წინააღმდეგ მოქალაქეობრივი წინააღმდეგობის ცალკეული შემთხვევები, მაგრამ ყველამ კარგად ვიცით რით თავდებოდა ეს იმ ადამიანებისათვის, ვინც ამას გაუბედავდა. მთელს საზოგადოებას კი ასეთ მოქალაქეობრივ გმირობას ვერ მოვთხოვთ. ეს არარეალისტური იქნება. ეს საზოგადოება ხომ „ყინულის დნობის“ ხანმოკლე პერიოდში რეალურ პოლიტიკურ ძალად ვერ იქცა. დასაჩინა მხოლოდ ის, რომ ქულტურის მრავალმა მოღვაწემ, რომელმაც თავისი სიტყვა თქვა „ყინულის დნობის“ ტალღაზე, ვერ იპოვა თავის თავში ძალა დაეცვა საკუთარი პროფესიული და მორალური პოზიციები, თუმცა ეს არაფრით ემუქრებოდათ, გარდა ოფიციალური თანამდებობებისა და მატერიალური კეთილდღეობის დაკარგვისა. ადამიანურად ჩემთვის გასაგებია კომპრომისები სტალინიზმის ეპოქაში, როდესაც ნებისმიერი არალოიალურობა დაღუბების ტოლფასი იყო, რასაც, რა თქმა უნდა, ვერ იტყვი ბრეტენევის ეპოქაზე. ნუ გამიგებთ ისე, თითქოს ვინმეს განვიკითხავდე უკანა რიცხვით. ან კი ვინ არის განსაკითხი? ადამიანები, რომლებმაც თავისი კონფორმიზმით შემოქმედებით უნაყოფობაზე გასწირეს თავი? ჩიტი ბღღენად არ ღირდა...

რამე თუ უნდა დაგვეცვა და შეგვენარჩუნებინა — უპირველეს ყოვლისა „დამდნარი ყინული“ ჩვენს არსებაში. ჩვენში გამოღვიძებული ცხოვრება, სითამამე — თუ სოციალური არა, სულიერი მაინც — დამოკიდებულებაში ჩვენს თავთან, ქალაქის ფურცელთან, დაგრუნტულ ტილოსთან, ეკრანთან, იმ საქმესთან, რომელიც ამ ცხოვრებაში უნდა გაგვეკეთებინა. სწორედ აქ, ამ სფეროში უკ-

ნასწავლი ოცნებების დანაკარგები განსაკუთრებით საგრძნობი და განსაკუთრებით მწარეა.

კორა: ჩვენ საუბარი დავიწყეთ თქვენი გმირით ფილმიდან „იყო შაშვი მგალობელი“. შესაძლოა ის არ არის სამოციანელი, მაგრამ იმ პერიოდის კინემატოგრაფისათვის დამახასიათებელი ფიგურაა...

ბ. კანდელაკი: იგი ქართველის ფართოდ გავრცელებულ ფსიქოლოგიური ტიპია. იცით, ჩვენ გვაქვს ასეთი ეროვნული ავტოდახსიათება: როგორც არ უნდა ეჩქარებოდეს ქართველს, როგორც არ უნდა მიაყენებდეს ცენსს, თუკი სადმე გზის პირას ჩრდილი ნახა, გული ვერ გაუძღვბს არ ჩამობტეს და ცხენი არ შეასვენოს. თქვენ თავადაც გვისმით, საქმე აქ ცხენში კი არ არის, არამედ მხედრის სურვილში წამოწვევს ბალახზე და ცოტა ხნით ოცნებებს მისცეს თავი. ეს ქართული ეშმაკობა — ეშმაკობა საკუთარი თავის მიმართ. ისევე, როგორც ქართული იუმორი — არა ახლახან გადაღებული იაფფასიანი კინოკომედიებისა და მიუზიკლებისა, არამედ იუმორი-სოფლმხედველობა. ვერაფერი მიწიერი, დამიწებული ბოლომდე ვერ დაიპყრობს ქართველს, მასში ყოველთვის დარჩება ადგილი სამყაროსა და საკუთარ თავზე წახუმრებისათვის. და თუკი ასეთი რამ შენში არ არის, ვერაფერს გახდები, მაშინ სხვები დაჯიკნებენ. ჩემი აზრით, ყველაფერი ეს არის ფილმში „იყო შაშვი მგალობელი“, არ მეთანხმებით? ერთი სიტყვით, ეს იყო ჩვეულებრივი ქართველი და ჩვეულებრივი ცოცხალი, ცოდილი ადამიანი.

კორა: და სწორედ ამით ჩაეწერა იმ წლებსის საუკეთესო ფილმების კონტექსტში... თქვენ უბადალებული „თარო“ ახსენეთ. როგორც რეჟისორმა საკუთარი გამოცდილებითაც იგემეთ რა არის ეს — ხომ ასეა?

ბ. კანდელაკი: 1964 წელს ი. ფედიანინის სცენარით გადავიღე ათწუთიანი სურათი „წარსული ზაფხული“, ტულის მახლობლად მდებარე სოფელ ოპოჩინას კოლმეურნეობის თავმჯდომარეზე. სცენარის ავტორი მიყვებოდა ჩვენს გმირზე როგორც გ მ ი რ ზ ე. მაგრამ კოლმეურნეობაში რომ ჩავედი, შოკში ჩავჯარდი. თავმჯდომარე მართლაც გმირი იყო — ჩამდენ ძალას, ენერჯიას ახმარდა საქმეს... მაგრამ ამ უდიდესი ძალისხმევით მხოლოდ

იხას მიაღწია, რომ კოლმეურნის შრომადღეს 4 კაპიტლამ 10 თუ 12 კაპიტლად გაიზარდა... უნდა გენახათ, როგორ ემადლიერებოდნენ მას ადამიანები, კოლმეურნეები... თავდაპირველი ჩანადიერისაგან სრულიად განსხვავებული ფილმი გამოვიდა... მან სოფლის ობორობის შარავნასავით მძიმე გლახური ყოფის რიტმით დაიწყო ცხოვრება. ფილმი თვალს ადევნებდა იმ ცხოვრებას შიგნიდან, თვით ცხოვრებიდან. მაგალითად, თავი სახელწოდებით „გუშინ“. სოფლის საბჭოს სხდომა. უბრალოდ ადამიანები, უბრალოდ წყვეტენ საერთო პრობლემებს. წყვეტენ ერთიანი ძალით, საქმიანად, კლდე ერთი თვით — „კარტოფილის აღება“. დასვენება კარტოფილის აღების დროს. შემდეგი თავი — „ხელფასის დღე“. ადამიანები იღებენ იმას, რაშიც მატერიალიზებულ იქნა მათი შრომა... ეს მინიატურები ემოციური ხედვით იყო დანახული. ეს იყო ოპოჩინაში ჩვენი ერთგვარი „სენტრიმენტალური მოგზაურობა“ — მოგზაურობა სულისა. რაღა თქმა უნდა, გამოვლინდა ავტორისეული სედა, რასაც ფილმში ვერ დამალავ. მზიარული და გამამხნეველებელი იგი არ გამოვიდა. ფილმის ბოლოში კი თავმჯდომარე პირდაპირ კამერაში ამბობს: „თქვენ ადრე ჩამოხვედით. ხუთი წლის შემდეგ ჩამობრძანდით“. საბრალოს სჯეროდა, რომ ბევრის გაკეთება კლდე შეიძლება...

იგი მალე მოხსნეს და ვფიქრობ ერთ-ერთი მიზეზი ეს ფილმიც იყო. თვით სურათი კი დაწვეს. მაგრამ მასში ხომ არ ყოფილა რაღაც საფუძვლების შერყევა. იყო მხოლოდ და მხოლოდ ტულის სოფლის ყოფა. რაში არ მდებდა ბრალს სახკინო! მაგალითად, იმაში, რომ მე ბოროტი ვაჩვენებ, განგებ გადავიღე ღარიბი სოფელი. სახკინოს იმ სხდომას ესწრებოდა პროფესიონალი ფოლკლორისტი. მან თქვა, რომ ეს არის ჩვეულებრივი, ნორმალური, საშუალო რუსული სოფელი. ათობით ასეთ სოფელშიმყოფილ კაცს ხომ დაეჭვებოდა. მაგრამ არა. მე უკვე მადანაშაულებდნენ იმაში, რომ ცილს ვწამებ ჩვენს საკოლმეურნეო სინამდვილეს.

ასე იყო საქმე. და მაინც, ვცდილობდი არ დამეჩვენებოდა, რომ ხელოვნებაში სწორედ სინდისია მთავარი შრომის იარაღი. ამიტომ ჩემთვის მთავარი იყო კომპრომისებით არ წა-

მებღინა ხელი. შემენარჩუნებინა ნერვი, რომლის დაძაბულობასაც ემყარება მთელი ჩვენი სამუშაო. კიდევ ერთხელ გავიმეორებ: ის, რომ ადამიანი იყიდება, არა თავისი ან ახლობელთა სიკოცხლისათვის, როგორც ოცდაათიანი წლების ბოლოს, არამედ მატერიალური კეთილდღეობისათვის — ე. ი. ძალიან იაფად — ჩემთვის ყოველთვის გაუგებარი იქნება. მართალია, იყო არა მარტო მატერიალური ცდუნებანი. იყო ძალიან სერიოზული სოციალური დაწოლა.

ჩემს დოკუმენტურ სურათს „გრძელი ღილინი“ სახკინოში წელიწადნახევრის განმავლობაში ვიბარებდი. თხუთმეტწუთიანი ფილმის ჩაბარებას წელიწადნახევარი დასჭირდა! ფილმი კი მოგვიტხოვრებს მარადიულზე, დასაბამიერზე, იმაზე, რაც ადამიანში დაბადების ეამს ისახება და სამარის კარამდე მიყვება. რა დარჩენია ადამიანს გზის დასასრულ. როდესაც იგი მოხუცდა? მოხუცდა და შრომის უნარი დაეარგა. მოკედეს? იმიტომ, რომ ამ იერიოდან შრომა არ შესწევს, არადა, ჩვენ შევეჩვიეთ სწორედ შრომაში დაეინახოთ მთავარი ადამიანთა მოდგმისათვის. მაშ მოკედეს? სულ ახლახან მჩქეფარე ყოფიერებიდან ნელ-ნელა არყოფნაში ჩაიძიროს? სიკვდილისას კი უწინდელი ძლიერება და გამარჯვებები გაიხსენოს? მაგრამ, აი, მოხუცთან მოდიან სტუმრები. ისიც, სულ ახლახან გაქვავებული, უცებ გამოფხიზლდება, თითქოს ზღერული სიტუაციიდან გამოვიდა. აი, რაშია საქმე. ადამიანი ადამიანებს შორის ცხოვრობს. იგი ადამიანად რჩება, ვიდრე ადამიანებს შორის ცხოვრობს. ურთიერთობა უდიდესი ფუფუნება კი არ არის, არამედ უდიდესი ადამიანური თვისებაა. ადამიანის ცხოვრების საზრისი „ადამიანთა პლანეტასთან“ ურღვევ კავშირშია.

...საქართველოს სახკინოში მსაყვედურობდნენ — სახელმწიფო ფულს რაზე ხარჯავთო! უფრო მეტიც — თქვენი ფილმი ძირულად ეწინააღმდეგება პარტიის გენერალურ კურსს! მოსკოვში, სახკინოში ფინანსურ და პოლიტიკურ ცოდვეებს აღარ მდებდნენ ბრალად. აქ დელიკატურად და ფიქრიანად მეუბნებოდნენ: იცით, თქვენი ფილმი რაღაცნაირი არაქალსახააო... საბოლოო ჯამში — ფილმის ტირაჟი — 5 ასლი და რაღა თქმა უნდა „თარო“.

საერთოდ, ჩემი ბედი ტიპურია ყველასათვის, ვინც თავის ფილმებს ბრუნვერს ემუქაში აყვებდა, ვინც არ უღალატა სურათის პრინციპებს და დროის დინებას. ვუფროსი კარა: ადმინისტრაციული მუდგაწერის ცხუმ გზედათ წილადა...

გ. კანდელია: 1975 წელს საქართველოს სახკინოს თავმჯდომარემ რ. ჩხეიძის რეკომენდაციით თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში მულტრეჟისურის განყოფილების გახსნა შემომთავაზა. მერე კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ მულტგაერთიანების სამხატვრო ხელმძღვანელად დამნიშნეს. ამ თანამდებობაზე მუშაობის ხუთი წლის მანძილზე უმარავი საორგანიზაციო საკითხი გადაეწყვიტე, მაგრამ „კინოშინიკი“ მაინც ვერ გავხდი.

საყოველთაოდ ცნობილია — ფილმს უნდა უპატრონო, მოთმინებით უნდა დაამკვიდრო იგი კინოჩინოეზიკების, გამჭირავებულების, ეურნალისტების ცნობიერებაში. მე მყავს ქალაქში. მე მგონია, რომ ფილმის ასე პატრონობა იგივეა, რაც მოკლოდ შენს ქალიშვილს ხელი და კარდაკარ ატარო — ნახეთ რა კარგი საპატარძლოაო. არა, ასე მე არ შემიძლია, საერთოდ არ მომწონს ის, რასაც კინობიზნესის, ყიღვა-გაყიდვის სუნი ასდის. თუმცა, ჩვენი პროფესიის ადამიანი თავის თავში უცილებლად პოეტისა და განგსტერის თვისებებს უნდა აერთიანებდეს. ამის გარეშე ჩვენი უმოწყალო საქმეში სიკოცხლე არ გიწერია.

48 წლისა ვარ, მე კი სულ რამდენიმე მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი და ერთი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული სურათი „უბედურება“ მაქვს გადაღებული. ეს ფილმი 1968 წელს ჩავიფიქრე, მაგრამ მისი გადაღების შესაძლებლობა მხოლოდ 1978 წელს მომცეს, ხოლო 1988 წელს — ათი წლის წინ დახურული ფილმი რეაბილიტირებულ იქნა კინემატოგრაფისტთა კავშირის საკონფლიქტო კომისიის მიერ. პეზაროს ფესტივალზე თავი უხერხულად ვიგრძენი — ისეთი ინტერესით უყურებდნენ „უბედურებას“. საოცრად ზუსტად აღიქვამდნენ კიდევ. ყველაფერი ეს ხომ რკი წლის წინ შეიძლება მომხდარიყო. ცხოვრებასაც სხვანაირად წარგმართავდი და უფრო მეტსაც შეეკმნიდი. მაგრამ მე არ ვნა-

ნობ — რამეში საკუთარი თავისათვის რომ მეღალატა და რაღაცა რომ შეეცვლილიყო ჩემში, ამ ფილმს ხომ ვერ გადავიღებდი, ასე არ არის? შემიძლია დავიფიქრო, რომ არც ერთი ჩემი ფილმიდან სხვისი კარნახით ერთი კადრიც არ ამოვიჭრია. ფილმს ან მთლიანად ლებულობდნენ ან სრულებით არ იღებდნენ.

კორა: კი მაგრამ, როგორი რწმენა უნდა გქონდეს საკუთარი თავისა, საკუთარი სიმაართლისა, რომ ყველაფრის მიუხედავად შენს აზრს არ გადაუხვია?

გ. კანდელაკი: ამაში ვერავითარ ზნეობრივ გმირობას ვერ ვხედავ. უბრალოდ უნდა გიყვარდეს შენი პროფესია, საკუთარ თავს პატივს უნდა სცემდე და გყავდეს ისეთი მეგობრები, როგორც მე მყავს. ამაში კი ნამდვილად ბედმა გამილიმა.

კორა: და მაინც, დიდი მსხვერპლი ხომ არ გაიღეთ? დრო ხომ სამუდამოდ წაივდა.

გ. კანდელაკი: მსხვერპლი, შესაძლოა დიდა, მაგრამ ეს, მაინც, ტრაგედია არ არის. ტრაგედია მაშინ იქნებოდა, ჩემი თავისთვის რომ მეღალატა.

კორა: «გაძღვნიან» ყოფნის წლებში ხომ არ ჩნდება შინაგანი ბარიერი, რომელიც ხელს უშლის აკვს გააკეთოს საქმე, როდესაც ამის საშუალება ბოლოს და ბოლოს ეძლევა?

გ. კანდელაკი: მართალია, ფილმი დიდი ხანია არ გადაიღვია, მაგრამ შინაგანად აბსოლუტურად თავისუფალი ვიყავი. აბსოლუტური სიმშვიდე დამეუფლა. გავედი გადასაღებ მოედანზე და მივხვდი: სამუშაო ფორმის შენაწარჩუნებლად სულაც არ არის აუცილებელი კონვეიერული წესით ერთი სურათიდან მეორეზე გადასვლა. ჩანაფიქრის, მისი მხატვრული ხორცშესხმის შინაგანი მომწიფების პროცესი განუწყვეტლოვ მიმდინარეობს, მისი შეჩერება შეუძლებელია. თუკი, რა თქმა უნდა, შენ შენი პროფესიით ცხოვრობ.

კორა: შესაძლოა, სწორედ ეს არის ჰეშმარიტი ნონკონფორმიზმი. მაგრამ არსებობს ნონკონფორმიზმის კიდევ ერთი ვარიანტი, წარმოდგენილი იმ სამოციანელების მიერ, რომლებმაც საბჭოთა კავშირი დატოვეს და საზღვარგარეთ წავიდნენ. თითქმის ყველა მათგანი ხომ იმიტომ წავიდა, რომ პროფესიულად შეენარჩუნებინათ თავი...

გ. კანდელაკი: იცით, ამ სიტუაციის ჩემს თავზე მორგებაც კი არ შემიძლია. შემიძლია

მხოლოდ წარმოვიდგინო ის სასოწარკვედილება, ცხოვრებისეულ და სულიერ ვიწროებათა ის დრამატიზმი, რომელმაც ადამიანები ასეთ — უკიდურესად ტრაგიკულ — გადაწყვეტილებამდე მიიყვანა. თუმცა, რა თქმა უნდა არა... ამის წარმოდგენაც არ შემიძლია.

მე ვთქვი, რომ ჩემი საქმე თვითღალატს არ გვაპატიებს. პროფესიონალი თავდება იქ, სადაც თავდება მისი სინდისი. მისი შენარჩუნების გზა — თითოეულის პირადი, ინტიმური საქმეა. ყველაფერი ასეა. მაგრამ იმისათვის, რომ მე, პირადად მე შევძლო ჩემი საქმის კეთება, მჭირდება ჩემი წრე — ჩემი საქართველო, ჩემი ადამიანები, პირადად ჩემთვის თბილისის გარეშე, იმის გარეშე, რაც დედის რძესთან ერთად შევიწოვე, რითაც გავიზარდე, ცხოვრება არ არსებობს.

კორა: თქვენთვის ეს მეტაფორაა?

გ. კანდელაკი: არავითარ შემთხვევაში. საერთოდ ჩვენ, ქართველები, ცუდი ემიგრანტები ვართ.

კორა: გარდაქმნის არსა და მოწოდებაზე კამათისას ჩვენ გამოვარკვეით რა არის გარდაქმნა ეკონომიკაში. ეს არის თვით ეკონომიკის ძალაში შესვლა, მწარმოებელსა და მომხმარებელს შორის ბუნებრივი ეკონომიკური ურთიერთობების დამყარება, მათ შორის მბრძანებელი ადმინისტრაციული ინსტანციების მოსპობა. ისიც ვიცით, თუ რა არის გარდაქმნა საზოგადოებრივ ურთიერთობებში — ისევ ბრძანებათა გაუქმება, მოსპობა. ბევრს ველოდ გარდაქმნისაგან ხელოვნებაში. უბრალოდ იმიტომ, ეს არის — არც მეტი, არც ნაკლები — საზოგადოების თვითშემეცნება...

გ. კანდელაკი: მე ვფიქრობ, რომ გარდაქმნის კულტურული მნიშვნელობა მდგომარეობს საზოგადოების შემოქმედებით ძალთა სრულ ემანსიპაციაში. სადაც არ არის თავისუფლება, შეუძლებელია იყოს რაიმე შემოქმედება. ხელოვნება უნდა გაეანთავისუფლოთ ვიწროპოლიტიკური და იდეოლოგიური ფუნქციებისაგან. ხელოვნება თავისთავადი რამ არის და თუ ჩვენ ჰეშმარიტად გვსურს გვქონდეს იგი, მან თავისი ჰეშმარიტი არსი უნდა დაიბრუნოს. მე სულაც არა ვარ წინააღმდეგი ფილმებისა საჭირობოროტო თემებზე. ასეთ ხელოვნებას თავისი გამართლება აქვს და თავისი ადგილიც საზოგადოების ცხოვრება-

ში, მაგრამ ხელოვნება თავის უმაღლეს გამოვლილებაში ყოველთვის ზოგადსაქაოებრივ მარადამაიმანიური თემებისაყენ არის მიმართული.

ჩემთვის შემოქმედის იდეალია უბრალოდ ადამიანი — გალაკტიონ ტაბიძე. მისმა გულმა მითოო ბედის ყველა შესაძლებელი დარტყმა, გაითავის მთელი საქართველოს ტყვილი. მისი შემოქმედებითი შემეცნება კი ყოველივე ამას წმინდა, აბსოლუტურ პოეზიად გარდასახავდა. სწორედ ეს არის ეპოქის ყველაზე უკვეწელი დოკუმენტი — პოეზია. ამასთანავე, ყველაზე პატიოსანი. ასეთივეა ჩემი დამოკიდებულება კინოს მიმართ.

რაც თემისა და ეანრისაც არ უნდა იყოს მხატვრული ნაწარმოები, ნებისმიერ შემთხვევაში მისი შეფასების კრიტერიუმები უნდა იყოს თვით ხელოვნება.

კორ: თქვენი აზრით რა უშლის ხელს ამჟამად საზოგადოებაში მიმდინარე პროგრესული პროცესების სწრაფ და წარმატებით განვითარებას?

გ. კანდელაკი: ამ კითხვას რომ ვუპასუხო, მინდა „ყინულის დნობის“ პერიოდს დავუბრუნდე. სტალინის ეპოქასთან შედარებით ეს პერიოდი შეიძლება შევაფასოთ როგორც რევოლუციური შემობრუნება უკეთესობისაკენ. მაგრამ თუკი სტალინის ეპოქაში სიმართლე მთლიანად იყო აკრძალული, ხრუშჩოვის დროს დაშვებული იქნა მხოლოდ შერჩევითი სიმართლე. მეტისთვის მაშინ ძალა არ გვეყო. ეს კი, ბოლოს და ბოლოს, ნახევარსიმართლედ იქცა. საბოლოო ჯამში ჩვენ სიტყვით ვგმობდით სტალინიზმს, მაგრამ ვერ ჩაეწვდით მის არსს, იგი ხელუხლებელი დარჩა.

ყველა საღადმოაზროვნე ადამიანი, რა თქმა უნდა, დაინტერესებულია გარდაქმნის წარმატებაში და მინდა მჭეროდეს, რომ ბოლოს და ბოლოს გაიმარჯვებს არა შერჩევითი სიმართლე, არა ნახევარსიმართლე, არამედ სრული სიმართლე, რის გარეშეც წარმოდგენილია საზოგადოების გაჯანსაღება. ამიტომაც დამაფიქრებელია ის ფაქტი, რომ ისტორიული

კუშმარტების აღდგენის ნიშნით იქმნება ახალი მითოლოგია.

საზოგადოებამ უნდა იცოდეს, რეალური ისტორიული ფაქტები და გარემოებანი, რომლებმაც ხელი შეუწვევს სტალინიზმის წარმოშობას და რა როლს ასრულებდა ამ საქმეში არა მარტო სტალინიზმის წინამორბედი პოლიტიკურ-იდეოლოგიური განწყობა, არამედ ის პირები, რომლებიც შემდეგ სტალინური ტერორის მსხვერპლნი გახდნენ — მაგალითად ზინოვიევი, კამენევი, ბუხარინი.

უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ ფაქტს, რომ ეს პარტიული მოღვაწეები რეაბილიტირებულნი არიან, რომ მათი სახელები დაუბრუნდა ისტორიას, ხალხს.

მაგრამ მოდი თუფრო შორს წავიდეთ. უკანასკნელი დროის ზოგიერთი პუბლიკაციით თუ ვიმსჯელებთ, მე ვხედავ, რომ ეს განსაღი ანალიტიკური მუშაობა დაიწყო. სინამდვილეში ხომ სტალინიზმი კიდან არ ჩამოვარდნილა და ხომ არ შეიძლება იმის მტკიცება, რომ ერთი კაცის ბოროტმა ნებამ განსაზღვრა ხალხების ისტორიული განვითარება. ვიდრე ბოლომდე არ იქნება განმარტებული სტალინიზმის წარმოქმნილი მიზეზები, არ იქნება გამოვლენილი სტალინიზმის ფესვები, მანამდე ამ მოვლენის კრიტიკა იქნება ზედაპირული და თავისი არსით უაღრესი. ამ ფესვების გამოუვლინებლად წარმოდგენილია სტალინიზმის სრული ამოძრკვა ჩვენი ცხოვრებიდან და ესე იგი, სიეჭვოა გარდაქმნის ნამდვილი წარმატება. სამოციანელებმა ბევრი რამ გააკეთეს, მაგრამ მათ მიერ დაწყებული საქმე შუა გზაზე გაჩერდა სულ სხვადასხვა მიზეზით. ჩვენ ყველაფერი უნდა გვაკეთოთ იმისათვის, რომ მომავალმა თაობებმა ახლანდელ ოთხმოციანელებზე იგივე არ თქვან, რასაც ჩვენ ახლა ვამბობთ სამოციანელებზე. გარდაქმნის საქმე ბოლომდე უნდა მივიყვანოთ. არათანმიმდევრულობას უკვე აღარავინ გვაპატიებს. აი, რას გვასწავლის განვლილის გამოცდილება და ჩვენ უფლება არა გვაქვს წაეუყრეთ ოთ წარსულის გაკვეთილებს.

ხალხში კინოტეატრის გულა კანდელაკიან გამოქვეყნდა თურნალ „იკუბტეო კინოს“ ა. წ. № 1-ში რუბრიკით „თელსაზრახი“.

„სტალინს არასოდეს უარსებობ“



ფრანგულმა ყოველკვირეულმა ჟურნალმა „კვენსან დო ვადი“
(1988 წლის ივლისი № 191) გამოაქვეყნა ინტერვიუ ცნობილ ფი-
ლოსოფოსთან, პრიფესორ შინაბ ზამბარდაშვილთან

**კორ. — რას წარმოადგენს დღეს თქვენ-
თვის სტალინი?**

შ. ზამბარდაშვილი: — ჩემთვის არასოდეს უარსებობა არც სტალინის პრობლემას და არც სტალინიზმს, როგორც გარკვეული პერიოდის მომცველ ცნებას. ამ პრობლემას და თვით ცნებასაც მე საბჭოთა კავშირის სოციალურ მითოლოგიას ვაკეთებენ.

ჩემთვის, იმდროინდელ | საქართველოში მცხოვრები მოზარდისათვის, სტალინი სიძულელის ობიექტს წარმოადგენდა. არ ვიცი, რამდენად იშვიათია ასეთი შემთხვევა, რადგან სტატისტიკურად არ შემოიმოწმებია ზუსტი რიცხვი იმ ქართველებისა, ვისაც სძულდათ სტალინი 40-იან წლებში. 1945, 1946, 1947 წლებში მე 15, 16, 17 წლისა ვიყავი და რამდენადაც ჩემს იმდროინდელ სულიერ მდგომარეობას ვიხსენებ, სტალინი ჩემში სიძულელის იწვევდა. შესაძლებელია, ეს იყო ძალაუფლებისადმი ჩემი სიძულელის პერსონიფიკაცია, რომელიც ამ პიროვნების მიმართ გამოვლინდა. ამდენად, პირადად ჩემთვის, ეს პრობლემა დიდი ხანია გადაჭრილია.

მეორე მხრივ, როცა ლაბარაკია სტალინი-
ზმზე თვით ამ სიტყვას იყენებენ როგორც სოციალური და პოლიტიკური ანალიზის ცნებას. ეს კი სრულიად მცდარი პოზიციია. სტალინს, როგორც ასეთს, არასოდეს უარსებობა. არსებობდა პატარა „ნაჩაღნიკების“, პატარა სტალინებისაგან შემდგარი პირამიდა და დიდი სტალინი მხოლოდ დაგვირგვინება იყო ამ შენობისა. ეს არის ფენომენი, რომელიც შეიქმნა ამ ადამიანების აზროვნების, სურვილის, ინსტიქტის, ძალმომრეობის, საზოგადოებრივი და სოციალური სფე-

რის ყოველ ნაწილში გავრცელებული და მათთვის ჩვევად ქცეული უკანონო ძალაუფლების წყალობით. მათ შექმნეს თავიანთი სტალინი, რომელიც შეესაბამებოდა რუსეთის საზოგადოების სოციალურ სტრუქტურას. ეს არის რუსეთის საზოგადოების პრობლემა და არა პრობლემა ტირანისა, რომელმაც ძალაუფლება ხელთ იგდო და დალი დაასვა თავის ეპოქას. ჩემთვის სტალინი უფრო რუსული ფენომენია, ვიდრე ქართული. მილიონობით ადამიანი სტალინში შეიყნობს თავის თავს. სწორედ ამიტომ შეძლო ამ უკანასკნელმა მოეხდინა ის, რაც მოახდინა.

კორ. — თქვენ იხმარებთ სიტყვა „რუსული“ და არა „საბჭოთა“?

შ. ზამბარდაშვილი: — დიახ, მე არ მიხმარია სიტყვა „საბჭოთა“. ეს გახლდათ რუსეთის ისტორიისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი მოვლენის ზეღაბლა გამოცოცხლება. 20-იან წლებში, გარკვეული სოციალური და პოლიტიკური არქიტექციის ეს რეანიმაცია ოქტომბრის რევოლუციის ტალღაზე დაიწყო. შეუძლებელია რევოლუციიდან, და განსაკუთრებით სამოქალაქო ომიდან ანგელოზებით სუფთა გამოვიდეს ადამიანი. ამ სამოქალაქო ომის ტალახიდან და სისხლიდან შეიძლებოდა მიგველო მხოლოდ ის, რაც მივლეთ. ფაქტი სახეზეა: სამოქალაქო ომი არ შემწყდარა. 1922 წლიდან, სამოქალაქო ომის ფორმალური შეწყვეტის დროიდან, ჩვენ კვლავ მისი მომსწრენი ვართ.

ფრანგულიდან თარგმნა
ნინო კილუსანიძემ



დროშაზე მჭიდრო კავშირი

ანდრია ბლანჩივამ — გამოჩენილი კომპოზიტორი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე — ჩვენი აზრებით ისტორიის ცოცხალი მემკვიდრეა. იგი მოღვაწეობს აწეუბა მშ-იანი წლების ხელისშემშლელ პოლიტიკურ ატონსფეროში, როგორც ძალიან რეზობა თარგობდა და შეუწყვეტლავ ტყედა შიშის ზარი. ქაჩიხეთურა მანქანა განუყოფად სპობდა სიკაცულს, თედავდა ადამიანის ღირსებას, რის გამოც კატასტროფულად კნინდებოდა მოჩალი, მახინჯდებოდა საზოგადოების ზნეობრივი სახე. ავი მოხუნ: ეს ახელი საზარელი დრო იყო, რომ შვადობას, და მას არ იშობდა, ანახვე დასაბრკოლებლის სინათლეზე გამოტანალი ამ პარსიხლიანი ეპოქის დეკლენტები.

ანდრია ბლანჩივამ განეკუთვნება ამ კეშპობად ურკალერ უმცირესობას, ვინც არ მოქიდა ხელეშეებს, არ უღალატა თავის მრწამსს და არქმენას. მან პირნათლად იარა ტრაგიკული კატასტროფებით განრღმებული საზოგადოებრივი ცხოვრების ვსაზე-ქართული მუსიკის სინდისს" მას ამტომაც ურკდე-ბენ.

უგმპრობისოდ ვატარებელი ცხოვრების კვადრკეთრად ემჩნევა მის შემოქმედებით მეკვაძრეობასაც და ბიოგრაფიასაც, როგორც თვის იტრამ მოქალაქეობრივი სიმამცით, შიდალი ხელიერებით აღბეჭდილი ფაქტები.

ანდრია ბლანჩივამ ის პაროვნება, ვინც სტალინური რეჟიმის პარობენაც კი ატრებდა უსამართლოდ დევიზი და დემოკრებელი თანამედროვეების დაცვას. იგი მხარში ახოვდა დიპტიკა შობტაკოვიჩსა და ბიარის პასტერნაკს მათი ცხოვრების უველაზე მძიმე წუთებში. ხელისუფლებამ ქართული მუსიკისი ვერ ჩაიბრია ამ რი დიდა ხელოვანის დასაგრობად სხვადასხვა დროს წამოწებულ კანონებში, მასში, როდესაც ამ სამარცხვარო აქციებში რუსული შემოქმედებით ინტელაგენციას მრავალი ცნობილი წარმომადგენელი მონაწილეობდა.

ბატონი ანდრია მუდამ შეუღებარედ უსწენდა ჩვენი მშლითავად დროის ხუნცივას, რაც გამოსვკავის მხარეწარმოებებოდა, ვანსაუბრებოთ სინფონიებიდან, რომლებზეც შეხუღალი ქართული მუსიკის საგანძურში. 80 წელს ვადიულებული ეს შესანიშნავი ხელოვანი დროსთან დღესაც მჭიდრო კავშირშია. ამას ცხადყოფს ის გულახდილი სუბარა, რომელიც ამ ცობასნის წინ მსოვან კომპოზიტორსა და ამ სტრაქონების ავტორს შორის გაიშარია:

მ. ახმეტელი: ბატონო ანდრია! ადრეც ვიცოდი, რომ თქვენი მეორე სიმფონია 1956 წლის 9 მარტის ტრაგედიის ზემოქმედებით

დაიწერა. მიგარამ მაშინ შეუძლებელი იყო ამის გაცხადება. ხელისუფლება სასტიკად კრძალავდა ამ სისხლიანი აქციის მხილებას, ეს ფაქტი ამიტომაც არ შევიდა ჩვენს ბელოვში, რომელიც ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე ამ რამდენიმე წლის წინ გამოქვეყნდა. იგი მინიშნებული არაა არც თქვენი შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში.

ა. ბლანჩივამ: ზოგიერთ სამეცნიერო წყაროში მეორე სიმფონია მიჩნეულია სამშელო ომის თემაზე დაწერილ ნაწარმოებად, რაც არაა მართალი და შესწორებას მოითხოვს.

მ. ახმეტელი: დღეს, მადლობა ღმერთს, უფლება მოგვეცა ფარდა ავხადოთ წარსულში ჩადენილ ბოროტმოქმედებებს. ჩვენ უკვე თამამად ვწერთ და ვლაპარაკობთ 20-30-40-იანი წლების რებრესიებზე, 1956 წლის 9 მარტისა თუ 1989 წლის 9 აპრილის სისხლიან ტრაგედიებზე. ამდენად სიტყვის თავისუფლება, გარდაქმნის პოლიტიკის ეს ყველაზე არსებითი მონამოვარი, საშუალებას გვაძლევს თქვენი მეორე სიმფონიის ჩინაფიქრსაც შევხვით.

ა. ბლანჩივამ: როგორც აღვნიშნეთ, მეორე სიმფონიის შექმნის იდეა 9 მარტის მოვლენებმა წარმოშვა. ახლოს ვიდექი ამ მოვლენებთან. მარტო მოწმე არ ვყოფილვარ. 1956 წლის ის საბედისწერო საღამომით განსხვავდება ამეამინდელი 9 აპრილისაგან, რომ მაშინ მოხდა ჩვენი ახალგაზრდების საჭარო, მისობრივი ხგრეტა. მთელი თბილისი შეძრა რუსთაველის გამზირზე ატეხილმა სროლამ, ტყვიების ზუზუნმა...

მ. ახმეტელი: ნატყვიარი დიდხანს ემჩნეოდა სასტუმრო „თბილისისა“ და კავშირგამშელობის სახლის დაცხრილულ კედლებს, რომელთა შორისაც ეს ტრაგედია დატრიალდა...

ა. ბლანჩივამ: მაშინაც უმოწყალოდ ამოხოცეს ჩვენი ახალგაზრდობა — უმეტესობა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტე-

ტსა და პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში სწავლობდა. აქ არ შეეცხებო იმ პოლიტიკურ მიზეზებს, რომლებმაც შეამზადეს ეს მოვლენა. ვიტყვი მხოლოდ, რომ 9 მარტის ახალგაზრდულ მოძრაობას ეროვნული ხასიათი ჰქონდა.

8. ახმეტელი: ცოდა გამხელილი სჯობს — ეს მოძრაობა სტალინის ღირსებას იცავდა. მაშინდელი ახალგაზრდობის დიდ ნაწილში სტალინი ეროვნული სიამაყის გრძობებს იწვევდა. ეს ის თაობა გახლავთ, რომელიც ყალიბდებოდა რა „დიდი ბელადის“ გაფიქრების ატმოსფეროში, გულწრფელად ეთაყვანებოდა მის სახელს და სიამოვნებით ამთლიანებდა, აიკვებდა ისეთ მტარულ ანტაგონისტურ ცნებებს, როგორცაა სტალინი და საქართველო. საუბედუროდ ეს ტენდენცია შენიღბული თუ გახსნილი სახით დღესაც ამოკყოფს ხოლმე თავს უმთავრესად ისევ ამ თაობის აღამიანებს შორის. ან თაობის წარმომადგენლები, რომლებიც უკვე ხანში შევიდნენ, ყველაზე სტაბილური აღმოჩნდნენ სტალინით გატაცების მხრივ. მაღლობა ღმერთს ამ გატაცებას არ იზიარებს ჩვენი დღევანდელი ახალგაზრდობა, რომელიც გულგრილობას იჩენს როგორც სტალინის მიმართ, ისე სტალინელთა ამბიციებისადმი.

1956 წლის მარტის დღეებში კი ამ ტენდენციამ მიაღწია თავის კულმინაციურ მწვერვალს და ერთობ პარადოქსული ვითარება წარმოქმნა. სტალინის დროშის ქვეშ გაერთიანებულმა ახალგაზრდობამ გადმოაფრქვია თავისი პატრიოტული ემოციები და წინა პლანზე წამოსწია ისეთი მაღალი მისწრაფებები, როგორცაა ეროვნული თავმოყვარეობა. სოციალური უსამართლობის გრძობა, იფეთქა ეროვნულმა შემოქმედებითა ენერგიამაც. 9 მარტის ახალგაზრდულმა მოძრაობამ ამიტომაც მიიღო ეროვნული ხასიათი.

9. ბლანჩივაძე: ეს არ იყო აჯანყება, ადგილი არ ჰქონია ბუღიგნობის გამოვლენას. ახალგაზრდობა მღეროდა, ცეკვავდა, ლექსებს კითხულობდა. ამას მოწაფეებიც მონაწილეობდნენ. ეს იყო ეროვნული მეობის გამოხატვა. ამ მოძრაობას ეროვნული დღესასწაულის სახე უფრო ჰქონდა. რასაც ბენისუფლებმა, ცხადია, უყურადღებოდ არ

დასტოვებდა. მთელი საქართველო შეტყუვდა ამ თავყრილობის სისხლმანთხვევით. მაშინვე დავიწყებ მუშაობა მეორე სიმფონიაზე, რომელშიც მინდოდა უკეთესი ამესახა და მისი შემოქმედებები გამოეხატა. იგი წელი ვმუშაობდი მეორე სიმფონიის პარტიტურაზე. ვიღრე ამ მოვლენას მხატვრულად აესახავდი, იგი ღრმად უნდა განმეცადა, მთელ ვითარებას უნდა ჩაეწვდომოდი, რისთვისაც დრო მჭირდებოდა.

8. ახმეტელი: ყოველ სერიაზე ნაწარმოებს წინ უნდა უძღოდეს დამაბული სულიერი მუშაობა. მხოლოდ ასე იზადება შთაბეჭდვითი კმნილებები...

9. ბლანჩივაძე: ჩვენთან კი ხშირად მოვლენას ვაცივებს არ აცდიან. იმდენად სწრაფად იწერება ნაწარმოებები. ასე იყო 9 აპრილის ტრაგედიის შემთხვევაშიც. ლამის მეორე დღესვე გამოცხვა ამ თავზარდამცეში ფაქტისადმი მიძღვნილი საესტრადო სიმღერები. ესაა ხალტურა, სპეკულაცია, არასერიოზული დამოკიდებულება თვით მოვლენისა და ბუღიგნებისადმი.

9 აპრილის ტრაგედიის უკვალოდ არ ჩაივლის. მისი შთავონებით არა ერთი დიდი ფორმის მნიშვნელოვანი ნაწარმოები შეიქმნება. მანამდე მინდა შევასრულო ჩემი მეორე სიმფონია, რომელიც 9 აპრილის მოვლენებსაც ეხმიანება და ამით გამოვხატო ჩემი გულსიტკივილი.

8. ახმეტელი: მეორე სიმფონიაზე მუშაობა როდის დაასრულეთ?

9. ბლანჩივაძე: 1958 წელს. იგი პირველად 1959 წელს შესრულდა, 1960 წელს კი ფირფიტა გამოვიდა.

8. ახმეტელი: მეორე სიმფონიის ყოველ ნაწილს თავისი სახე აქვს. მიუხედავად იმისა, რომ თვითეული მათგანი ერთი მთავარი იდეის განვითარებას ემსახურება და განუყოფელია სიმფონიური ციკლის დრამატურგისაგან. ამ სიმფონიის პროგრამა სიუჟეტურ ხასიათს ხომ არ ატარებს?

9. ბლანჩივაძე: ამ სიმფონიას არა აქვს სიუჟეტი. მაგრამ ყოველ ნაწილს თავისი გარკვეული ჩანაფიქრი გააჩნია. პირველი ნაწილი ასახავს ომის შემდგომ პერიოდს, შრომითი აღმავლობის პათოსს, შემოქმედებით წვას, ახალგაზრდულ ენერგიას. პირველი ნაწილის მუსიკა ცოცხალია, მოძრავი, დინამიკური. მის მთავარ თემას საფუძვლად

უღვეს ქართლში ჩაწერილი სიმღერა „იად გადიქე ბულბულო“, რომელიც სიმფონიის ყოველ ნაწილში გაივლის და თავისებურ გააზრებას პოულობს. შთამავანა არა მარტო ამ ღრმად ხალხურმა მელოდია, არამედ ისა და ბულბულის მეტაფორულმა სახე-ებმა, რომლებმაც მრავალნაირი ასოციაცი-აღმოჩინეს. ოსკარ უაილდის „ვარდი და ბუ-ლბული“ გამახსენეს.

სიმფონიის პირველ ნაწილში ბულბულ-იმ პოეტად წარმოვიდგინე, სამშობლოს რომ უმღერის. პოეტში ჩემს თავსაც ვგულისხმო-ბდი...

მ. ახმეტელი: ეს სრულიად ახალი და ძალზე საინტერესო ინფორმაციაა. მან გარკვეული კორექტივები უნდა შეიტანოს მეორე სიმფონიის შესახებ არსებულ ლიტერატურაში...

სიმფონიის პირველ ნაწილში, როგორც ჩანს, მშობლიურ ქვეყანასთან, მშობელ ხალხთან ერთიანობის იდეა შთაგაგონებდათ...

ა. ბალანჩივაძე: ახალგაზრდობასთანაც, რომელსაც ისტან ვაივივებდი. ახალგაზრდობას ვუძღვენი სიმფონიის მეორე ნაწილი — ანდანტე, მას „ნანა“ ვუწოდებ. მინდოდა მეჩვენებინა ახალი თაობის დაბადება, ზრდა, მისი სულიერი სამყაროს ჩამოყალიბება.

მ. ახმეტელი: ამ ჩანაფიქრმა განაპირობა ანდანტეს კეთილშობილი ლირიზმი, რომანტიკული მღელვარება. როგორც ჩანს, აქ აყალიბებდით იმ ახალგაზრდობის სახეს, 9 მარტის მოძრაობა რომ წამოიწყო და სასტიკად დაისაჯა კიდეც...

ა. ბალანჩივაძე: ამ შეტაკებას ასახავს მე-სამე ნაწილი, რომელიც მთელი სიმფონიის დრამატული ცენტრია და ბნელი, მტრულ ძალებში შემოტევას გადმოქცევს.

მ. ახმეტელი: ეს ძალები წარმოდგენილია მარშის სახით. გვიე ორჟონიკობის აზრით: „ინტონაციის მხრივ მჩხვლეტავი და სასტიკი მარში შემტევი და ენერგიულია, იგი წინ მიიწეებს დაკინებით. მის სელას ავირიგონებს მთელი ორკესტრის აკორდი, რომელიც ეღერს უეცარი აფეთქებასავით. მერე კი სულ უფრო რელიეფური ხდება საბრძოლო დამაბულობა, ისმის ფანფარები. ენერგიული შეძახილები. ყოველივე ამას უპირისპირდება ვიოლინების პირქუში მელოდია. რომელიც შინაგანად ამწვავებს მუსიკის ხასიათს. და აი, სასიმღერო მარშის მელოდია

მკვეთრად იკრებს ძალებს და მრისხნოდ მკვიდრდება მთელი ორკესტრის ელვარე ელვარდობაში“...

ა. ბალანჩივაძე: ამ მომენტში კონტრასტი — ახალი მუსიკალური მასალა. რომელიც ამოზრდილია ხალხური სიმღერიდან „გაფრინდი შავო მერცხალო“. 1956 წლის მარტის დღეებში ახალგაზრდობა განსაკუთრებით ხშირად მღეროდა ამ სიმღერას. ამ სიმღერის საშუალებით, მისი დამუშავების გზით მინდოდა შექმნილიყო იმ მზარდი მღელვარების შთაბეჭდილება, ახალგაზრდობა რომ მოიცვა და გადაიზარდა მტრულ ძალებთან სისხლისმღვრელ შეტაკებაში. ტრაგიკული კლამინაციის ამ მომენტში კვლავ ჩნდება „იად გადიქე ბულბულო“-ს თემა, რომელიც დრამატიზაციას განიცდის. ამ ეპიზოდში ისეთი გრძნობა შეუფუტება თითქოს ბულბული იას დასტირის...

მ. ახმეტელი: თქვენ, როგორც ჩანს, შეგნებულად თქვით უარი სიმფონიური ციკლის ოპტიმისტურ დაგვირგვინებაზე. მეორე სიმფონიის ფინალსაც, ისევე როგორც პირველი და მესამე სიმფონიების ფინალებს, უარესად ორიგინალური და შთაბეჭდავი გადაწყვეტა მოუძებნეთ. თქვენ ხომ ფინალების აღიარებული ოსტატი ბრძანდებით!

მეორე სიმფონიის ფინალი ნათელ ტონებში დაწერილი ბოლოთქმაა, რომელიც ღრმ: ფიქრიდან წარმოქმნილი მონოლოგის შთაბეჭდილებას სტოვებს...

ა. ბალანჩივაძე: ამ სიმფონიის ფინალი მოკლეა. იგი ეძღვნება 9 მარტს ტრაგიკულად დაღუპული ახალგაზრდების ხსოვნას, მათ უმანკო სულებს. აქ კვლავ ხმოვანებს „იად გადიქე ბულბულოს“ თემა, რომელიც განწმენდას, ამაღლებას განიცდის. თითქოს მას ანგელოსთა გუნდი გალობს.

მ. ახმეტელი: მეორე სიმფონია, მისი ფინალი ეხება 9 აპრილის ტრაგედიასაც, ეძღვნება იმ ადამიანთა ხსოვნასაც, ვინც 33 წლის შემდეგ გაიზიარა 9 მარტს დაღუპულთა ხვედრი...



23 იანვარს გარდაიცვალა ესპანელთა შორის ყველაზე გამოჩენილი ესპანელი — XX საუკუნის დიდი მხატვარი სალვადორ დალი. სალვადორ დალი ცხოვრების გრძელი გზა განვლო (მაისში მას 85 წელი შეუსრულდებოდა); გრძელი და წინააღმდეგობებით სავსე, მაგრამ როგორც კი დაეშვა ფარდა, ამ გრძელი ცხოვრებისა — ავანსცენაზე დარჩა არა თავად დალის მიერ შეთხზული მითი, არა მისი „საიდუმლო ცხოვრება“, აღწერილი ავტობიოგრაფიაში, ასობით ინტერვიუსა და „გენიოსის დღიურში“, არამედ მხატვრის შემკვიდრებმა, მისი წმინდა ხელოვნება.

სალვადორ დალი ჩვენთვის დიდხანს რჩებოდა უცნობ სახელოვან მხატვრად. მის ნამუშევრებს ვეცნობოდით შავი ბაზრისთვის შექმნილი, მომაცდინებელი ხარისხის ღია ბარათებით, ანდა ერთფეროვანი სლაიდებით. ნახევარი საუკუნის განმავლობაში სალვადორ დალი ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეობაში განასახიერებდა გაბრწილ ბურჟუაზიულ ხელოვნებას...

სასიხარულოა, რომ დღეს დალისთვის ღიაა არა მარტო ჩვენი ჟურნალების ჟურცლები, არამედ სწორედ ის, რომ ბოლოსდაბოლოს მის ნამუშევრებს ვხვდეთ გამოფენებზე და ილუსტრაციებზე, მაგრამ, ალბათ, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, მოვისმინოთ მხატვრის ხმა, დავიჭიროთ მისი ინტონაცია, შევიტყოთ, რას ფიქრობდა იგი ხელოვნებაზე, წარსულის მხატვრებზე, თანამედროვეებზე, საკუთარ თავზე და თავის დაუსწრებელ მასწავლებლებზე, მის მუდმივ მეტოქესა და ანტიპოდზე — პიკასოზე.

დალის შემოქმედების ყველაზე უკეთესი მკვლევარი და კომენტატორი ხომ თავად დალია. ამიტომ დავიწყეთ პირველწყაროთი.

„მე, სალვადორ დალი...“

მონსენეზიდან

„პიკასო და მე“

...ჩვენს დროში, როცა ყველაზე ზეიმობს საშუალოობა, ყველაფერი დიდი, ყველაფერი მნიშვნელოვანი, ყველაფერი კეშმარიტი ან გარდაუდებელი უნდა დაეცუროდეს ან — მდინარეების წინააღმდეგ, ახლა, სულიერი დაკემულობის ეპოქაში, ყოველი შემოქმედებითი პიროვნება ავტომატურად ხვდება ექსტრავაგანტური ახირებულობის თანრიგში, რომლებიც ყველაფერს აკეთებენ თავიანთი წინამორბედების წინააღმდეგ.

... დღეს, 1951 წელს, ექს-სიურრეალისტისთვის სხვა არაფერია იმაზე უფრო დამლუ-

ველი, ვიდრე ის, რომ იგი გადაიქცეს მისტიკოსად — ოღონდაც აითვისოს ხატვის ხელოვნება.

მე შემემთხვა ერთიე და მეორეც, თანაც ერთდროულად და ორივე მკაცრ გამოცდას გაეუქელი.

მე ყოველთვის ვიცი, ნებისმიერი რევოლუციის აზრი მდგომარეობს არა იმაში, რომ იგი ამსხვრევს, არამედ სრულიად სხვა რამეში, იმაში, რომ სწორედ მაშინ გამოთავისუფლდება /ზოლმე ცოცხალი ტრადიცია, მანამდე დასამარებული ყალბი ტრადი-



საღვთისმეტყველო

ციების დანაშრეებში, დამყაყებულნი გაბი-
უროკრატებულნი სულის უღლის ქვეშ.

ჩვენი მწერალი ეუბნებოდა ღორსი ტყუ-
ილად კი არ განსაზღვრავდა აფორისტულ-
ულად თანამედროვე ხელოვნების გაღარიბე-
ბისა და ამჩატების მიზეზს: „ყოველივე,
რაც ტრადიციით არ არის დამკვიდრებული,
პლაგიატი“.

საქმე კი ისაა, რომ, როდესაც ტრადი-
ცია წყვეტს არსებობას, მხატვარი თავისი
ამბობებით ხელფეხშეკრული, წინ ვეღარ
მიდის და იძულებულია ჩაებლაუქოს თავის
მხედველობით შთაბეჭდილებებს და კვლავ
პირველი ნაბიჯები გადადგას, ე. ი. გადახატ-
ვას მიჰყოს ხელი!

თანამედროვე ფერწერის ორი ოსტატი
შეებრძოლა აკადემიურ ხელოვნებას — ჩე-
ნმა დრომ ხომ წარმოშვა ახალი, აკადემი-
ზმის ყველაზე უარესი სახეობა. და თუ წინათ
აკადემიზმის ხელოვნებას გამოარჩევდა ერ-
თგვარი ტექნიკა, დღეს უკვე ვერაინ ვერ

ფლობს ხატვისა და ფერწერის ხელოვნებას.
მე მომაჩნია, რომ თანამედროვე ხელოვნება
— ეს უდიდესი კრიზისი, თუმცა დღეს სხვა
რაიმე ხელოვნება არ არსებობს, სავსებით სრულყოფილად
დროს — კრიზისი ეპოქას.

ხელოვნება წარმოიშვება
დღევანდელისაგან: იგი დაიბადება, როგორც
ახლანდელი აკადემიური ხელოვნების პრო-
ტესტი ზუსტად ისე, როგორც ერთ დროს
დაიბადა კუბიზმი, როგორც პროტესტი იმ-
პრესიონისტული შეგრძნებების ბაკანალ-
იის წინააღმდეგ, სიურრეალიზმი კი —
როგორც კუბისტური ფორმის სიმკაცრე-
ზე ბუნებრივი სულიერი რეაქცია.

ახლა კი ყურადღებით მომისმინეთ, რას გე-
ტყვი, იმიტომ რომ ჩემი აზრი არაჩვეულებრივად
კარგია.

უახლესი აღმოჩენები ბიოლოგიაში მოწ-
მობს, რომ ყოველ ახალ სახეობას ბუნება
ჩამოასხამს გაუზრწნელი მატრიცებისაგან.

...გაუზრწნელი მატრიცა, სხვაგვარად რომ
ეთქვას (sic!) დამწერლობის თავისებუ-
რი საშუალება აღმოჩნდა, ალორძინების ეპო-
ქაში, ერთხელ და სამუდამოდ. მატრიცა
უზრწნელია, თუ მასში სხვა რამესთან ერ-
თად, არის გააფთრება, ექსტაზი და თუ იგი
არ არის, ეს აკადემიური ზოდია. ესეიგი
ფერწერაში შეიძლება აისახოს თვალნათლივ,
როგორც ამას ვხვდებით ველასკესთან და
ვერმეერთან (და ეს, აღბათ, საუკეთესო ვა-
რიანტია), მაგრამ არსებობს აგრეთვე გააფ-
თრების მთავარი სახესხვაობა, როგორც ეს
რაფაელთანაა.

ველასკესი, ვერმეერი და რაფაელი ჩამო-
სხმულნი არიან უზრწნელი მატრიცებისაგან,
თავადაც უზრწნელი რჩებიან და ამიტომ ან-
ტი-აკადემიკოსები არიან.

...ჩემს ფერწერაზე საუბარი ჰგავს ფიზი-
კოსების კამათს იმაზე თუ რა არის სინათ-
ლე — ტალღა თუ ნაწილაკი. დალის დღემ-
დე განსაზღვრავენ ხან როგორც ტალღას,
ხან როგორც ნაწილაკთა ნაკადს, თუმცე ერ-
თი ფრანგი ესეისტი უკვე მიხვდა, რომ და-
ლი ერთდროულად ტალღაც არის და ნაწი-
ლაკიც.

აი, ამით აიხსნება ჩემი ყოფიერების
სხვადასხვა ფრაგმენტების ერთიანობა.

როგორც ამას ჩემი სახელიც მიუთითებს

— საღვადორ! — ქვე მოწოდებული ვარ ვიხსნა თანამედროვე ფერწერა სიზარმაცო-საგან და ჭაოსისაგან, მშვენიერება ახლა კვლავ ნებადართულია — ამას (ო, ბედის დაკინწურ) უნდა ვუმადლოდეთ პიკასოს სატანურ თავდასხმებს სილამაზეზე.

ეს-ესაა დავისრულე წერილი პიკასოსადმი: „შენი წყალობით, პაბლო! შენმა იბერიულმა გენიამ ბოლო მოუღო თანამედროვე ფერწერის სიმახინჯეს. შენ რომ არა, ფრანგული ფერწერის ზომიერება და აკურატულობა კიდევ ასი წელი იქნებოდა აღმართული ჩვენზე, როგორც დამოკლებს მხვეილი, და ჩვენი ხელოვნება დამაბუნდებოდა და დაუკნებოდა, მანამ საბოლოოდ არ მიადგებოდა შენს კრუნჩხვებს, შენს უშესანიშნავეს აბდაუბდას, შენს საფრთხობელებს.

პირველი დარტყმით შენ განგვირე წმინდა ფიზიოლოგიის ხარი, შემდეგ მეორეც, პირველზე უფრო შავი — მატერიალიზმის ხარი და დაიწყო მისტიკური ფერწერის ახალი ეპოქა ჩემით — დალით“.

ჩემი მეტაფიზიკა თავად შე მალეღეებს — მასაც ხომ არ შეიძლება მოპყვეს აფეთქება ისეთი, როგორიც იწინასწარმეტყველება სამყაროს გაფართოების თეორიით? დედა-ბიწაზე რომ ცხოვრობდეს 9 მილიონი პიკასო, 10 მილიონი ეინშტეინი, 12 მილიონი დალი, ჩვენი პლანეტა გასივდებოდა სამყაროს ოდენად. მაგრამ ნუ გეშინიან — იხი-ნი არ არსებობენ.

...პიკასო ლორკას მეგობარმა გამაცნო.

უდიდესი მღელვარებით, ისე თითქოს რომის პაპის აუდიენციას ველირსეო, დანიშნულ საათზე გადავაბიჭე მხატვრის სახლის ზღურბლს.

— თქვენთან უწინ მოვედი, ვიდრე ლუერსი!

— სწორადაც მოიქეცი! — მიხასუხა პიკასომ.

შე თან წაიღე პატარა, საგულდაგულოდ შეფუთული სურათი — „ჭალიშვილი ფიგურასიდან“. პიკასო კარგა ხანს ჩუმიდ ათვალიერებდა მას. მერე ავედით მის სახელოსნოში და ორი საათის განმავლობაში იგი მიჩვენებდა თავის ნამუშევრებს: ათრევდა

ინტერვიუდან: „ბენიოსის დღი-
ურბი“ და „სალმადორ დალის-
საიდუმლო ცხოვრება“

რატომ მივდე ხელოვნებას? იმიტომ, რომ შე მიზიდავს ყველაფერი უსარგებლო, და რაც უფრო უაზროა იგი, მით უკეთესი.

დალი შეშლილია? განა შეიძლება ამის მტკიცება სიამაყით? უკეთესია თქვათ, რომ ადამიანები უფრო ისეთები არიან, როგორც თქვენა ხართ და არა ისეთები, როგორც მე ვარ. მე არა ვარ შეშლილი, მე მხატვარი ვარ.

დაინვეთ იმით, რომ ნერეთ ისე, როგორც ძველი ოსტატები ნერდნენ, მერე კი შეგიძლიათ ნეროთ ისე, როგორც მოგესურვებათ.

ნუ ფრთხობთ სრულყოფილებას. თქვენ მას ვერასოდეს ვერ მიადნეით. გულწრფელად რომ ვთქვა, სრულყოფილებაში მიინცადამინც არაფერია კარგი. ნუ ევდები შენი უფერულობის დაფარვას დაუხვეწავი ფერწერით, იგი პირველივე მონასმით გამოამგლანებს თავის თავს.

ზარმაცი შეფუერები არ არსებობს.

ნეტარ არიან იმიტატორები — მათ ხელთ ჩვენი ნაკლი შერჩებათ ხოლმე.

გენიოსებს შე მხოლოდ ნარსულში ვჭერებ დღეს, შესაძლოა, მხოლოდ შე მესმის, რატომაა, რომ არაფერ და არასოდეს ამადღება იმათზე უფრო.

რაც შეეხება ფერწერას, ჩემი მიზანი ერთია: რაც შეიძლება ზუსტად აღებჭყო ირაციონალურის კონკრეტული სახეები.

უზარმაზარ ტილოებს, აწყობდა ჩემს წინ —
კიდევ და კიდევ და კიდევ და ყოველი ახალი
სურათის გამოფენისას ისეთი სასტიკი, ცო-
ცხალი და ჰკვიანი თვალებით მიყურებდა,
რომ უნებურად ვკრთებოდი. მეც, ჩემდა-
თვად ხმა არ ამოვიღია. კიბუჭე რომ ჩამოე-
დიოდით, უცებ ერთმანეთს შეეხედეთ. პი-
კასომ თვალებით მკითხა:

— ჩაწვედი არს?

მეც თვალებითვე ვუპასუხე:

— ჩაწვედი არს.

პიკასოს ფერწერისთვის დრო არასოდეს
არ ყოფნიდა. მან მხოლოდ დასახა ის, რასაც
სხვები შემდგომ წლების განმავლობაში და-
ამუშავებენ. პიკასოში თავმოყრილია ყვე-
ლაფერი, რაც ჩვენს დროში ფერწერას
უნდა დამართოდა. ამიტომ იგი ჩქარობდა,
პირველად შვად იხატავდა. როგორ-
ღაც ემოხრა, რომ „გერნიკაში“ უნდოდა
გამოეხატა ცხენის ყელზე თითოეული ბე-
წვი ისე, რომ მაყურებელს ეგრძნო ცხენის
ოფლის სუნი, მაგრამ ვერ მოასწრო. სხვე-
ბი დაასრულებენ. მახსოვს, ერთხელ შენიშ-
ნა: „აქ საჭიროა ლურჯი ფერი, მაგრამ მე
არ მქონდა ლურჯი და ვწერდი, რაც ხელში
მომხვდა, წითლით. შემდეგ კი ვასწორებდი
მდგომარეობას ფერებით, მანამ არ მივალ-
წვი სილურჯის შეგარმებას“.

პიკასო — რაფაელის სამირისპირო პი-
ლუსია, ისეთივე დიდა, მაგრამ დაწყვე-
ლილია. დაწყველილია, რადგან განწირულია
პლაგიატად, როგორც ყველა, ვინც აღსდგე-
ბა ტრადიციის წინააღმდეგ, ამსხვრევს მას
და თელავს — ტყუილად კი არ აჩნია ყვე-
ლა მის ნამუშევარს მონური გააფთრების
ანარეკლი. მონა ზიდავს თავის ბორკიას
მას ყველაფერი თრგუნავს. პიკასო ამოდ
ცდილობს თავის დახსნას ბორკილებისაგან,
მაგრამ მას სტანჯავს ნახტიც, ფერიც, კომ-
პოზიციაც, პერსპექტივაც. ყველაფერი და-
ნაცვლად იმისა, რომ ეძიოს საყრდენი უახ-
ლოეს წარსულში, საიდანაც იგი წარმოიშვა,
ნაცვლად იმისა, რომ დაეწაფოს ტრადიციას —
რეალურობის ცოცხალ სისხლს, ფურც-
ლავს მოგონებებს მხედველობით შთაბეჭდი-
ლებებზე და იღებს პლაგიატს: ხან გად-
მოხატავს ეტრუსკული ლარნაკებიდან, ხან
ტულუზ-ლოტრესკიდან, აქეთებს ხან აფრი-
კული ნიღბების, ხან ენგრის ასლებს. თ-
ესაა რევოლუციის სილატაკე. სწორადაა ნა-

თქვამი: „რაც უფრო გამწარებული რბივ-
განახლებისათვის, მით უფრო უცილობლად
ტყეპნი ერთ ადგილს“.

მარკინეშვილი

ესპანეთი — სამყაროში მკვლევარების
გემოვნების ქვეყანაა. კიჩის საერთო მომ-
ძლავრების ეპოქაში იგი ქმნის მის ყველაზე
მაღალ ნიმუშებს. ესპანეთს ძალუძს ისეთი
გენიოსის წარმოშობა, როგორცია გაული,
როგორცია პიკასო. ან შექმნას თუნდაც ისე-
თი საშინელი სამშენისი, რომ ლამაზა-
დაც კი შეიძლება მოგეჩვენოს. ამი-
ტომ მე მიმაჩნია, რომ ცუდი გემოვნე-
ბა ნაყოფიერია. კარგი კი, რითაც დაჯილ-
დოებულნი არიან ფრანგები — უნაყოფოა.
პიკასო ცუდი გემოვნების ნიმუშია. დალიც,
თქვენი მონა-მორჩილი, რასაკვირველია,
არის ველსკესი, რომლის გემოვნება ისეთი
უზადია, რომ მთელი ჩვენი ცოდვის გამოს-
ყიდვა ძალუძს.

„სტაბილადან „ფარფარის ახალი საზღვრები“

როდესაც თანამედროვე მხატვრების ექს-
ტრავაგანტურ გამოხდომებზე მსჯელობდა,
ერთმა კრიტიკოსმა აღნიშნა: „მთი ხომ ჩი-
ტების ჩასმაც შეუძლიათ აკვარიუმში“.
და ამით თავის წარმოსახვის უნარმოკლე-
ბულობას გაუსვა ხაზი. სულ ახლახანს ან-
დრე ბრეტონმა არას (ულვაშების სილუხის
გამომსახველი) გამოფენის კატალოგში აღ-
ნიშნა, რომ ჩიტი არსად ისე ჩინებულად არ
გალობს, როგორც აკვარიუმის ფსკერზე.

თანამედროვე ფერწერა იმითაა შესანიშ-
ნავი, რომ იგი ხელოვნებად ყალიბდება
შეამავალია და ორაზროვნების გარეშე და
დაუფიქრებლად, ხალხური ხელოვნების
მსგავსად, საღი გონების ჩარჩოებს სცილდება.

ჩვენ, მაგალითად, დარწმუნებული არა
ვართ, რომ სახე ყველაზე შესაფერისი ად-
გილია ცხვირის გამოსახატავად, ჩემი აზრით
იგი უკეთ გამოიყურება დივანის მუთაქაზე
(რაც ხელს არ უშლის მას ისე იქნაოს კვამ-
ლის ბოლქვზე, როგორც თოქზე).

მსურს დავარწმუნო უკვე ხსენებული
კრიტიკოსი, რომ თამოკვეთილი სხეული
თავისი ბუნებრივი სიცოცხლით სავსე ცხოვ-
რებით ცხოვრობს, რომ გვაგებებს — სუფ-
თებს, ყოველგვარი, დალილავებისა და დამე-
ვილობის გარეშე — ჩვეულებად აქვთ იმ



ხეების ჩრდილში დასვენება, სისხლი რომ სდით, ან მარმარილოს მანების ჭაგარზე წამოწოლა ისე, რომ სიკვდილისა სულაც არ ეშინიათ.

მე, როგორც ეტყობა, უნდა შევახსენო მას, რომ ფერწერული ტილოების ბინადარ სულიერითა ცხოვრება ან ლექსის საშუარო, სხვა კანონებს ემორჩილება, რომ მათი ცხოვრება განსხვავდება იმ ცხოვრებისაგან, მიწიერი კმნილებანი რომ აცოდელებენ, რომ ფერწერული და პოეტური სახეების ფიზიოლოგია არ ჰგავს ცოცხალი არსებების ფიზიოლოგიას და სისხლის მიმოქცევის კანონები არ მოქმედებს არც პოეზიაში და არც ფერწერაში. რომ ხაზებისა და ფერების მარმონია, რამაც ურჩხულის გამოსახულება შექმნა, ხელს უშლის გონჯს შიში მოგვაროს სხვას. რომ უთავო ტანი ფერწერასა და პოეზიაში — ეს არ არის დაჩეხილი გვამი.

შემოქმედსა და გამყვლეფ-იმიტატორებს ყოველთვის ჰყოფს უფსკრული — მაშ, როგორ მოიქცნენ ეს ხელმოკარულები, რომ არ ეძებონ აკადემიის ოფიციალური მფარველობა, როგორ არ დახარბდნენ შტამებს, კეშმარიტი მხატვრები რომ მოიშორებენ ხოლმე თავიდან? ვასაგებია, რომ იმ დროისთვის, როცა აკადემიამ ბოლოს და ბოლოს შენიშნა და სიყვარულით ულაღავებდა არეკვლის ხელოვნებას, ჩვენ — მხატვრები — ისე შორს წავედით, რომ ის სერიოზული პრობლემები, რომლებიც თავის დროზე იმ ხელოვნებამ წამოჭრა, ჩვენ სულაც არ გვაღელვებდა.

და, ასახვის ხელოვნებამ, დავგასაჩუქრა ფორმებისა და შეფერილობის ისეთი მრავალფეროვნებით, რაც მიუწვდომელი იყო არსისმიერი ხელოვნებისთვის. ასახვის ოსტატებმა, უდავოდ, გაამდიდრეს ხელოვნების საგანძურს.

ყველაზე უბადრევი ლანდშაფტი გაასხივოსნეს, მაგრამ ზედმეტი გულმოდგინება გამოიჩინეს და სინათლემ გაჯონა ვასაოყარი ნაღვლიანი სიმღერის რაკრაკით.

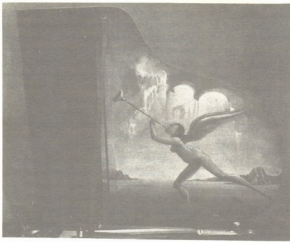
ბოლოს და ბოლოს თავი დავანებოთ ამ თეორიტიკულ ხარახურას — ძველმანებით მოვაკრეთა კუთვნილებას. პრობლემა დღესაც ვით ნათელია. მე კი სიამოვნებით გავიმეორებ ოზანფანის ნატიფ და ლოგიკურ მსჯელობას: „როიალი სათქვენო არ არის!“

როიალი არის ინსტრუმენტი, რომელიც მოითხოვს იშვიათ ორგანიზებულობას. ან შემოქმედების უნარი აფერხებს შემოქმედებას, ამიტომ მუსიკა ერთგვაროვანია, ალბათა ამ ძალაუფლების გარეშე, რამაც იცის თავისი შეზღუდული შესაძლებლობანი, მუსიკა შეითხვებოდა ისე, რისი უნარიც ღმერთს შემთხვევლისთვის მიუცია.

მორის რენალი წერდა: „ხელოვნებას არა მარტო კეშმარიტების ანგელოზი მფარველობს — იქვე ფრიალებს აბსურდის გენიაც. უაზრბაა, ბოღვა. აბსურდი, როგორც თქვენც იცით, მთლად მოკლებულია საღ გონებას“. მშვენიერია. და არც საჭიროა ღია კარის შტერვა. უკეთესია საკუთარ თავს ვკითხოთ: „რა არის საღ გონებაზე უფრო უიმედო?“ ამრიგად აბსურდი მოკლებულია საღ გონებას, პიროვნების ცხოვრება კი ყოველთვის ეწინააღმდეგება საზოგადოებრივ ყოფიერებას. მიუხედავად ამისა, მათი გათიშვა რთულია, ვინაიდან ინდივიდის ცხოვრება — ბრძნულად მოწყობილი — ერთვის საზოგადოებრივ ცხოვრებას. მაგრამ თუ პოლიტიკური მოღვაწეობა მოითხოვს წინდახედულობასა და კეთილგონიერებას, ხელოვნებისთვის მიუღებელია ეს თვისებები ყველანაირად — ისინი ყოველთვის მოწმობს შემოქმედებით უენარობას.

განსაზღვრების მიცემა — საჩისკო საქმეა. და განმარტებითი ლექსიკონის ავტორი, როდენსაც აბსურდი დაახსიათა, როგორც „საღ გონებას მოკლებული რაღაც“, ხათაბალაში გაეხვია. აბსურდი ზომ საღი გონებით მიგნებულ ინდივიდუალურ თვალსაზრისთა გროვია, რომელმაც თავი დაადწია მის ფხიზელ კონტროლს. მართალია, გამოჩნდნენ ფსიქოლოგები, რომელთაც აბსურდშიც კი აღმოაჩინეს საღი გონება. მათ მუდამ ერთი რამ უნდათ — ყველაფერი მოაპროონ და ყველაფერი კეთილგონიერების ტომარაში ჩაყარონ.

ეს სასიკეთო და უდავოდ კეთილსწრაფვანი სწრაფვადვე რჩება და არა დამამტკიცებელ საბუთად. და თუ ფილოსოფიაში კეშმარიტებად ითვლება ის, რაც ყველგან კეშმარიტებადაა მიღებული, ჩვენ უფლება გვაქვს განვსაზღვროთ აბსურდი, როგორც



მხოლოდ პირადული კემპარიტების საგან-
ძერი.

აი, ეს არის ფერწერის ახალი საზღვრები.

საქმარისი იყო საგანი განთავისუფლებუ-
ლიყო თავზე მოხვეული ფუნქციებისაგან
და თავისი შინაგანი არსი გამოველინებინა,
რომ აღმოჩნდა — მას შეუძლია რეალური
სამყაროდან გაქრობა და ახალი, ხორციე-
ლებისაგან დაუმძიმებელი არსებობის მოპო-
ვება. ეს არის უმაღლესი თავისუფლების
წამი — ყველანაირ საგანს შეუძლია გადა-
წყვეტოს, სად დაეყვამა მისი ჩრდილი, ჩვენ
კი, ავტომატურს მინდობილი, მის მოხა-
ზულობას მხოლოდ იისფერ ღამის ჩრდილ-
ში ვიჭერთ.

ჩვენ დიდი ხანია გადავეყვით ახალი დი-
ნამიზმის საზღვრები და ვეწინააღმდეგებოდ-
ბუნებრივი მნიშვნელობის ძალაუფლებას, რა-
მაც კინალამ შეაყუია ჩვენი შენობის კარკასი,
უმთავრესი კვლევა გახდა რეალურობა, სი-
მართლე, რამაც კუბისტური წვრთნა გაიარა,
მაგრამ კვლავ ხელშესახებია და, რასა-
კვირველია, არა ისეთი საგნობრივია, რო-
გორც რემბრანდტის მიერ აღბეჭდილი
მკვდარი ხარი. მაგრამ სიურრეალისტური
კატეგორიებით აზროვნების ცდები სათუ-
თია, როგორც ყოველგვარი ავანტიურა, აქ

ადელია გზას აცდენა, ზედაპირზე ამოტიფ-
ტივება ან სიღრმეში ჩაყვინთვა და ჩვენ
ეპორილობთ ილაბედზე, არანახულ აღ-
ტიყინებას აყოლილი. მაგრამ შესაძლოა,
თავიდან კომპასის ისარს სწორად მიყვავ-
დით? და ჩვენ ტყუილად ვთქვით უარი გა-
მყოლზე? მას ზომ შეეძლო ეჩვენებინა ყვე-
ლასთვის გამოსადეგი ბილიკი, რომელსაც
თავისი სახე დაკარგული აქვს — განა ეს
არ არის შველა?

ბრეტონი წერდა: „მე მთელი ჩემი ირსე-
ბით ვგრძნობ და გონებით ვიცი, რომ ზერე-
ალური ერწყმის რეალურს — იგი არ დაფ-
რინავს ოცნებით „ზევით“ და არ ეგება „ფეხ-
ქვეშ“. ეს კიდევ ცოტაა: ქოთანი არის წყა-
ლი, წყალი კი — ქოთანი, ისინი ერთმანეთ-
ში მიედინებიან, როგორც ზიარი ჭურჭლე-
ბი. მე უარყოფ ვოველგვარ ცდას, მი-
მართულს იქითყენ, რომ დააცილოს ერთმ-
ნეთს გონება და ყოფიერება ან პირიქით,
ცხოვრება გონების შეურვეობას დაუმორჩი-
ლოს. თუ რაიმეს დაფარავ, იგი იმდენივე
ღირს, რამდენიც ნაპოვნი, ზოლო, რასაც სა-
კუთარ თავს დაუმალავ, იმას სხვები იპო-
ვიან.

ფოტოაპარატი — კრისტალური ობიექტივობაა. მიუკერძოებელი თვალის ბროლი. კემარატი პოეზიის შუშა.

ადამიანის ხელის ჩარევა აღარ არის საჭირო. მას შეცვლის ფიზიკისა და ქიმიის ნატიფი ჰარმონია. მგაჩნობიარე პლასტიკა დაიპერს ყველაზე უნაზეს ნიუანსს.

და ამ მექანიზმის პოეტური შრომა სიხარულის მომგვრელია იმით, რომ თავად ასე ზუსტია და სრულყოფილი — არცერთი ზედმეტი დეტალი!

მსუბუქი გადაწევა, ოდნავ შესამჩნევი გადახრა, სწორად შერჩეული მანძილი — და აი, თბილი თითების შეხებით ნიკელირებული სუფთა ბროლის ობიექტივის მინისაგან გამოფრთხილდება სამყაროს ოცდათუქსმეტი ახალი ხედვა და იმპულსების ორმოცი აღმაფრენა.

ხელი არ ერევა — და სული ტყებზე ხელშეუხებლობით: თითებზე ქუხეში შეხებით შეუბღალავი შთაგონება ივიწყებს ხელოსნობის ჩვევებს და ენდობა მხოლოდ მექანიზმის შეუცნობელ მათემატიკას.

მაშ მივენდოთ წარმოსახვის ახალ აღმაფრენას და მივიღოთ როგორც აუცილებელი სივრცისა და მასშტაბების აშკარა გადაადგილება. გამონაგონი ყოველთვის ბანალურია. საოცრება კი ხდება ისეთივე უცნობელი სიზუსტით, რითაც წარმოებს სა-

ბანკო ოპერაციები. სული — განსაკუთრებულია.

მაშ გავიხაროთ საოცრებით, თვედრის ხამხამებაში რომ ხდება: განვახსენოთ თვედრი, ჩვეწვდეთ არსს, ვისწავლოთ კემარატი ხედვა. დახუჭული თვალთ სამყარო ანტიპოდურად აღიჭმება, ანრი რუსო იმპრესიონისტებზე უკეთ ხედავდა. ისინი კი ნახევრადდახუჭული თვალთ იტყვიებოდნენ, იყვრდნენ მხოლოდ სამყაროს ობიექტურ მუსიკას, — ერთმა მუსიკამ მაინც შეაღწია მათ ნახევრადდახუჭულ ჭუთთოთებში.

სხვა საქმეა ვერმეერ დელფოელი. ეს გასაოცარი ნიმუშია ძალზე პატიოსანი ხედვისა (თემცა ვერმეერსაც ხიზავდა ხოლმე შუქის თამაში) და მაინც იგი, ახლადმოგვნილი წმინდა ანტონიო, ნამდვილი ფოტოგრაფიული შთაგონებით, გატაცებით და მორიდებით, თითქმის განუხრებად იცავდა ყოველივე იმის ხელშეუხებლობას, რასაც ტილოზე აღბეჭდავდა.

დანახვის უნარი — ეს სულიერ სივრცეთა განზომილების ერთეულების ახალი სისტემაა. დანახვის უნარი ენათესავება გამოგონებას, აღმოჩენას. და არის კი უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩენა, ვიდრე ეს დისტორიკული, ანესტეზირებული ხედვა, ვიდრე ეს დაეინებული თვალი, სამყაროს უშუამავლოდ და უდამცველოდ რომ კვრეტს — უწამწამებოდ და ცეცისს მინების გარეშე და არა კონიუნქტივიტის ვარდისფერი ბისტიდან, არამედ პირდაპირ?



ვოხლნი
„ტაერომაქია“

და სანამ ფერწერა ერთ ადგილს ტკეპნის, ხეტიალობს სინჯებსა და შეცდომებს შორის, ფოტოაპარატი ახალ გზებს აღმოაჩენს. ფოტოგრაფია თავისუფლებას აძლევს წარმოდგენას — და იგი ითვისებს ახალ ფორმებსა და საგნებს, რომლებიც ტილოზე რჩება მხოლოდ ნიშნებად, მხოლოდ სიმბოლოებად.

ობიექტივის თვალი ყველაფერს მიწვდევს: ეფერება პირისპირის უსიცილო სითეთრს, ჩაღრმავდება აკვარიუმის ბლანტ თვალებში, მიაღწევს ელექტროხელსაწყოების ტენის მყიდვე ძვლებამდე. ფოტოაპარატის მაგია ზედმიწევნით ზუსტია. ფერწერაში კი სხვაგვარადაა და თუ მოგესურვა მავალითად, მედუნის გამოსახვა, გინდა თუ არა, მოგზიბდება გიტარის ან არლეკინის დახატვა, სალამურს რომ უკრავს.

ო, ფოტოგრაფიის ფანტაზია! იგი ქვეყნობიერების მღვრიე ნაკადებზე უფრო იღბლიანი და მოხერხებულა.

საკმარისია ოდნავ შეცვალო მასშტაბი — და წარმოიშვება უჩვეულო ასოციაციები, და იხსნება განსაკვირებელი მსგავსება, რაც სინამდვილეში არ შეიძლება არსებობდეს.

შეეცადეთ ფოტოგრაფიაზე გაარჩიოთ ერთმანეთისაგან ჭადვარის ზუსტი პორტრეტი და ვეფხის დაღებული ხახა — თქვენ შეიგრძობთ მათს ფარულ მსგავსებას და მზის ათინათი ათამამდება ხორხის არქიტექტურულ მოკაზმულობაზე.

ო, ფოტოგრაფია, შენ იპერ შეუმჩნეველ, მოუხელთებელ პოეზიას! — უშველებელი, ნამდვილი ძროხის თვალი სფეროვლად ირეკლავს პაწაწინა ნათელ პეიზაჟს, პოსტკონსტრუქტივიზმის სულისკვეთებით გამსჭვალულს, იგი ისე ზუსტია, ოდნავ შესამჩნევი თეთრი ლაქაც, სულ პაწაწინა ღრუბელიც კი აისახება მასში.

რა ბრწყინვალედ გვთავაზობს სარეკლამო ფოტოპლაკატი ამ ახლადგამომცხვარ საგანს! და ახლახანს ამუშავებული მექანიზმი, როგორც ცოცხალი ვარდი, აფრქვევს თავისი ლითონის დაუხარკავ სითბოს, ფოტოგრაფიის გაზაფხულის ვთერს.

ო, ფოტოგრაფია — სულის თავისუფალი შემოქმედება!

1927 წ.



საქართველოს
წიგნითმწიქნის
კავშირის

ნაპინანი 1988 წლის ზაფხულის ლიტვაში მრავალათსიანი მიტინგები გუგუნებდა, ბობოქრობდა გაბედული პიკეტები, ირხეოდა უჩვეულო ლოზუნგები. იბრძოდნენ სოციალური სამართლიანობის, ადამიანისა და მოქალაქეთა უფლებების დაცვისათვის, ეროვნული თვითშეგნების აღზრდის, კულტურის, ეკოლოგიისა და ეკონომიკის განვითარებისათვის...

მაშინ ვინ იფიქრებდა, და ივნისის ის დღე გარდაქმნისთვის ლიტვეური მოძრაობის „საიუდიისის“ ქრონიკაში საწყის ეტაპად, დაბადების დღედ იქცა. ა. ევბრიუნასმა იმ დღეს ჩემთან შეხვედრა გადადო. ლიტვის სსრ აკადემიის საკონფერენციო დარბაზში შეკრებილბმა — მეცნიერებმა, პოეტებმა, ეკონომისტებმა — ყველამ გადადო გამოთვლები, ხელსაწყოები, რითმები, ფორმულები, იმისთვის რომ სტიქიური ქაბრები გარდაქმნის აფრებით სწორად წარემართათ, ღრმა ძილისაგან გამოეღვიძებინათ ეროვნული სული. თავისი ძირითადი მიზანი „საიუდიისმა“ ასე განსაზღვრა — ლიტვის რეალური სუვერენიტეტის აღდგენა კონსტიტუციური გზით.

კონრეკისორმა არუნას ევბრიუნასმა ის-ის იყო დაასრულა თავისი ახალი სურათის „მთვარის ავსების საათის“ მეორე ვარიანტი. შუასაუკუნეების ევროპაში ქრისტიანობის დანერგვისდროინდელ მასალაზე დაყრდნობით იგი შეეცადა გამოეხატა ადამიანის ბუნებაზე, ადამიანის სულზე ყოველგვარი ძალმომრეობის ანტიპუშმანური არსი და თუმცა ფილმის სცენარი ე. წ. „უძრავობის“ დროს იწერებოდა, მასში არაორაზროვნადაა აქცენტირებული ახალგაზრდა წარმართი ქალის სახე, რომელიც განასახიერებს ლიტველი ხალხის დამოუკიდებელ სულს.

ა. ევბრიუნასის ამ რიგით მეთორმეტე მხატვრულ ფილმს ჭერ არ იცნობდნენ რესპუბლიკაში, მაგრამ რეკისორ ევბრიუნასის სახელი თანამემამულეთა შეგნებაში უკავშირდებოდა ეკრანზე ხალხური ტრადიციების, ფოლკლორის (მიუზიკლი „ემმაკის საცოლე“) აღორძინებას, ომის შემდგომი პერიოდის ლიტვეური პროვინციული ქალაქის ცხოვრების პოეტურ-ნოსტალგიურ აღდგინებას („ნიგ-

საყვაროს საკუთარი ხედვის დახვეწა

ლიტველ კინორეჟისორ აკუნას
ეებრიუნასის პორტრეტი

ირინა აკუჟინა

რომანტიკოსთა ცინზარი პორტიოტეზი

ენის პური“). ლიტველი ენის ყოფილი პედაგოგი ფილმიდან „სამოთხეში მოგზაურობა“ ზღვისპირა ლიტვის გაგერმანულების წინააღმდეგ გამოთქმული პროტესტით ცდილობდა თანამემამულეთა ეროვნული თვითშეგნების გაღვივებას ეკრანის ორივე მხარეს. ამრიგად ა. ეებრიუნასის ფილმები თანდათანობით ლიტვის კულტურის შემადგენელ ნაწილად იჭეოდა, თავად რეჟისორი კი — აღორძინებულ ეროვნულ მოძრაობა „საიუდისში“ კინემატოგრაფისტთა სრულუფლებიან წარმომადგენლად მკვიდრდებოდა. ასე რომ ლიტვის კინოსტუდია „არს“-ის გაერთიანების ხელმძღვანელებთან ერთად იგი მონაწილეობდა მიტინგებსა და კრებებში, ლიტვის სსრ ახალი კონსტიტუციის პროექტის შემუშავებაში.

— იქნებ თქვენი კეშმარიტი მოწოდება — პოლიტიკური მოღვაწეობაა? — შეეკითხე ა. ეებრიუნასს კინოსტუდიაში ჩვენი ბოლო შეხვედრისას — გარდაქმნისათვის ლიტველი მოძრაობის სეიმის საბჭო ხომ არსებობდა სახალხო მთავრობა, რომელსაც ლიტველმა ხალხმა თავისი მომავალი მიანდო...

— არ არის გამორიცხული, — ეშმაკურად, ტონში მიბასუნა მოსაუბრემ, — რომ რეჟისურა მხოლოდ ნამდვილი საქმისკენ მისასვლელი გზა იყო...

არუნას ეებრიუნასი ომისგან მიყენებულ იარაღითა და ომის შემდგომი ნანგრევებით გულშეძრულ, ამოძირკველი ფესვებისა და რეპრესირებული ოჯახების თაობას მიეკუთვნება. ძალდატანებით ირღვეოდა ადამიანებს შორის არსებული შინაგანი, ორგანული კავშირი და ასევე ძალდატანებით მკვიდრდებოდა გარეშე, უცხო ურთიერთობანი.

განათლებით არქიტექტორი, იგი კინოში 1955 წელს მოვიდა მხატვარ-დემოკრატიკად. მუშაობდა ჩაქუჩით, აფერადებდა ფონს სურათებისთვის „ივანატასი შინ დაბრუნდა“, „ხიდი“. საბავშვო ფილმში „ცისფერი პორტიონტი“ ის უკვე დამოუკიდებელ მხატვრად მუშაობდა, პირველად გაეცნო ბავშვ-მსახიობებს, თანამშრომლობდა ოპერატორ ა. მოცკუსთან დებიუტანტად. უკვე მაშინ მის მსჯელობებში შეინიშნებოდა წმინდა რეჟისორული აზროვნების კონტურები, რომლის შესაგრებთა ერთობლიობას საბოლოო ჯამში ახალი ფილმი უნდა მოეცა.

ამიტომ ალბათ შემთხვევითი არ იყო, რომ ლიტვის კინოსტუდიის ახალგაზრდა მხატვრულმა ხელმძღვანელმა ე. ქალაკაიეჩიუსმა შესთავაზა ა. ეებრიუნასს ძალები გამოეცადა რეჟისურაში და თავად დაედგა ნოველა „უკა-

* დაწერილია საგანგებოდ ჩვენი ეფრნასისათვის.



არუნას ევბრიუნასი

ნასკენელი გასროლა“, ფილმში „ცოცხალი გმირები“. უკვე ევბრიუნასის, როგორც მხატვრის ესკიზებში, რომლებიც მან შეასრულა მომავალი დოკუმენტალისტის გ. შაბლიაევიჩიუსის სცენარისთვის გოგონას, გელას და ბრაკონიერზე, რომელსაც უნებურად შემოაკედება გოგონა, იგრძნობოდა მხატვრული სახეებით აზროვნებისა და შემოქმედების ორიგინალური უნარი. ყველაფრის სოციოლოგიზირების მაშინდელი ტენდენციის მიხედვით, ევბრიუნასმა ბრაკონიერი ბანდიტად გამოიყვანა. ჩვენ დღეს უკვე არგად გვესმის, რომ გლეხი, რომელიც იცავს თავის უფლებას მიწაზე ნაძალადევი კოლექტივიზაციის დროს, არ არის ბანდიტი. სოციალურმა შეფერილობამ მოქმედებას კონკრეტულობა მიანიჭა, შეცვალა კონფლიქტის არსი. ევბრიუნასი ბუნებას განმარტავდა, როგორც ზნეობრიობის ერთგვარ კრიტერიუმს, რომელსაც ექვემდებარება ადამიანი და მისი ქმედებანი. ამან განსაზღვრა მომავალი ნოველის ის სტილისტური წყობა, რომელშიც ყურადღება გამახვილებულია კადრის პლასტიკაზე.

„უკანასკნელი გასროლის“ სახითი მხარე ვითარდება ლოკალური გამოშასხველი აჟარდებით, რომლებიც მუნჯ კინოს გეაგონებს. ოპერატორ ი. გრიციუსის მიერ შთაგონებულიად გადაღებული ყოველი კადრი სიმბოლურია. აი, დამსხვრეული გერმანული ტანკის მუხლსუხები — ნიშანი ახლანდელ დასრულებული ბრძოლისა. სინათლის სხივით განათებუ-

ლი გოგონა იქვე, გამოჩრილ რკინაზე ჩამოაცემეს ბაბუაწვერებისგან დაწნულ გვირგვინს: საფრთხეზე გაიარა, დედამიწეზე მწველდა მკაზმოვარდა. მაგრამ ეს მხოლოდ წყაროა. ღრუბელი მალე კვლავ დაფარავს მზეს, და გოგონაც ბორცვიდან მინდორში გაბზის, თითქოს ჭარის მიერ მოტანილი ჩრდილის გაფანტვა სურდესო.

სულ 25 წუთს მოიცავს კინომინიატურის მეთაფორული პროლოგი, მაგრამ ესეც საკმარისია იმისთვის, რომ მყურებელს დაეუფლოს მოსალოდნელი უბედურების წინათგრძნობა, რომელიც თითქოს სინათლისა და ჩრდილის ავბედით თამაშში იმალება. ეს გრძნობა უფრო გამოიკვეთება, რომლისაც რეჟისორი რიტმულად ჩართავს მშენებარე სახელზე დადგმული სიმბოლური „თუჩის ქალის“ დარტყმებს, მაგრამ აღმშენებლობის ამ მოტივს, რომელიც ტრადიციის მიხედვით გვირგვინის დადგმით მთავრდება, წყვეტს სამგლოვიარო ტვირთიანი ნაეების რიგი. კუბო გადააქვთ სასაფლაოზე, დამდნარ წყალს ექნძულად რომ გადაუქცევი. სამგლოვიარო პროცესია მეტი სილუეტებით დიაგნოზალურად იჭრება ეკრანზე და გლოვით წაშლის ოპტიმისტური ნოტის ვერტიკალს. გათხრილ სამარეს მიწას მიაყრიან.

ეკრანიდან თითქოს ეღერს ლირიკული ლექსი ტრაგიკული ქვეტექსტით — ასეთი შთამბეჭდავია ეს პლასტიკური სახეები.

ყოფით, მიწიერ რეალიტებში რეჟისორი ფარულ ფილოსოფიურ აზრს პოულობს, გოგონა და ბანდიტი — კეთილისა და ბოროტის ორ ვთიკურ საწყისს განასახიერებენ. მათი კონფლიქტი პოეტური მეთაფორების, სინათლისა და სიბნელის კონტრასტის სახით დაპირისპირებაში ვითარდება — ცისა და ჭაობების უნაპირო სივრცე, გედების გუნდი უპირისპირდება ჭაობებს, ბლინდაყის პირქვეშ ბეტონს. გოგონა-ბაბუაწვერას სახე, მისი კობლებიანი თეთრი კაბა — ანტითეზაა დევნილი, ავტომატიანი ბანდიტის უხეში გარეგნობისა. ბავშვის გულუბრყვილობას და ნათელ სახეს უპირისპირდება კუშტი, დაბნეული სახე მამაკაცისა, რომელიც თავისთვის მიწას ხნავდა, ახლა კი შერს იძიებს იმათზე, ვინც მას ის მიწა წაართვა. მაგრამ იგი განწირულია და ცხოვრების კანონების მიხედვით მას ჭაობი იმსხვერპლებს. გაბოროტებული და დაუძლეურებული ერთადერთ ტყვიას მიუშვებს თეთ-

ბიჭუნა კი სულმოკლე, ლაზარა და გამყიდველი აღმოჩნდა. მხოლოდ ამას იგი მაშინ გრძნობს, როცა მთები მის ძახილს არ ეხმარებიან და თუმცა მათა მისტიკურ დემონის აქვს სრულიად რეალისტური, მეცნიერული დასაბუთება, ბიჭი მაინც მხოლოდ ახლა დააფასებს ვიკის დიდ სულსა და მდიდარ შინაგან სამყაროს.

სურათის სრულფუნქციანი თანაავტორი, ოპერატორი იოანას გრიციუსი ვერ ფარავს თავის უხმო აღტაცებას ბავშვების წინაშე გადაღვილი სამყაროს პირველყოფილი სილამაზითა და უსასრულოებით. ი. გრიციუსი ეს-ესაა დამბრუნდა გ. კოზინცევის ფილმის „პამლეტი“ გადაღებიდან, ამიტომ შექსპირისეულმა ვნებებმა, რომელთა მოთქვას იგი ცდილობდა თავისი კამერით, ერთგვარი კვალი დაამჩნია სურათს.

ბავშვები ყველგან აღიქმებიან როგორც ბუნების ნაწილი, ყურყუმულაობენ ზღვის ტალღებში, ტყეებიან ქვებანი ნაპირით თუ უსმენენ მათა ხმებს. მოზარდი მყურებელი განიშვავლება რა მათი გრძნობებით, არ შეიძლება არ გახდეს უფრო დახვეწილი, სულიერად უფრო მდიდარი. ი. ნავიბინის მოთხრობის შემდეგ ექო ფილმში აღიქმება, როგორც სიმბოლო ადამიანისა და ბუნების უხილავი კავშირისა, სამყაროში ყველა სულიერის ურთიერთდაქვემდებარებისა და ურთიერთკავშირისა და როდესაც ადამიანის ქცევები და აზრები სამყაროს კანონებს ეთანხმება, იგი ბედნიერია, როცა პირიქით, ეწინააღმდეგება — იტანჯება. ასე იტანჯება რომისი, რომელმაც ვერ დაიცვა თავისი მეგობარი გოგონა ბოროტი ბიჭების დაცივისაგან.

კინოს მხატვრული ენის საშუალებით მარტივი სიუჟეტიდანაც კი ფილოსოფიური აზრის გამოტანა შეიძლება. ფილმის კულმინაცია — სცენა, რომელიც მოთხრობაში არ არის, სატელეფონო ჩიხურში, უკაპრიელ პლიაქზე, სადაც განაწყენებული და აქტიონებული ვიკა თავშესაფარს ეძებს. იგი ისე უბრალოდ იღებს ყურმილს, უცებ მოშლილი ავტომატიდან ჩამოიყრება მონეტები. გაოცებული გოგონა კრფს რომელიღაც ნომერს და აღტაცებულია, როდესაც გაიგონებს ადამიანის წყნარ, ჩვეულებრივ ხმას. „გამარჯობა, გამარჯობა!“ — მხიარულად ესალმება გოგონა და ახალ-ახალ ნომრებს კრფს. იგი უკვე მარტო აღარ არის. ადამიანები რომარე-

ბიან მას უბედურებაში. და მისი რწმენა, რომ სიკეთე გაიმარჯვებს, თუ იგი მიზანსწრაფული და დაინებითია, მყურებელსაც გადაედება.

ვიკა — ლ. ბრანტიტის სახეზე, შეიქმნა მისი სულიერი სიღრმე, რაც მასში კავს მის ჩადებულს. რომასი რაც კიდევ უნდა ამაოდეს ბილის დონემდე საფოსტო მარკების, კენჭების, კოლოფების კოლექციონირებით, მეგობრობისა და გამყიდველობის გაკეთილების ათვისებით...

ა. ევბრიუნასმა შემთხვევით არ გამოაწყო ვიკა ისეთივე კაბაში, როგორც ლიამას ეცვა „უკანასკნელ ვასროლაში“. იგი ვერ დაუშვებდა, რომ, მისივე აღიარებით, პირისაგან მიწისა ალგილიყო სიფაქიზე და უცოდველობა, რომ ბოროტებას დაეთრგუნა სიკეთე და სინათლე.

ა. ევბრიუნასის დებიუტს სრულმეტრეაინ მხატვრულ კინოში ლიტვლები პირქუშად შეხედნენ. მაყანმა და მაყანმა „გოგონა და ექო“ ახალგაზრდა რეჟისორის მარცხად აღიქვა, კლამედელი მასწავლებლები, როდესაც ნახეს შიშველი მობანავე მოსწავლე, აღშფოთდნენ და ქალაქის მმართველობას მოსთხოვეს აეკრძალათ უხამსი ფილმის ჩვენება.

თანამემამულეთა აზრი ფილმზე მკვეთრად შეიცვალა, როცა „გოგონამ და ექომ“ კანის ახალგაზრდული ფილმების XVII საერთაშორისო ფესტივალზე 1966 წელს „გრან პრი“ მოიპოვა. ამ ფესტივალის ემბლემა იქცა კომპლენიანობიანი გოგონა ზღვის სანაპიროზე მონადირის საყვირით ხელში. ფილმი საკავშირო ფესტივალზეც კარგად მიიღეს, ლოკაროდან კი, როგორც უკვე ითქვა „ვერცხლის აფრებით“ ჩამოვიდა, და საინტერესოა, რომ შვეიცარიის ფესტივალზე ლიტვრმა ფილმმა თავისი მხატვრული ღირსებების გამო ისეთივე მაღალი შეფასება დაიმსახურა, როგორც იშტვან საბოს კინოდებიუტმა „ოცნების დრო“ და ახალგაზრდა იტალიელი რეჟისორის მარკ ბელოკოს ფილმმა „მუშტები ჯიბეში“. ფესტივალის დღეებში „გოგონასა და ექოზე“ ფრანგული პრესა ბევრს წერდა. აღნიშნავდნენ სურათის სულიერი სიღრმეს, ყურადღების გამახვილებას ბავშვის შინაგან სამყაროზე, რეჟისორის სწრაფვას მოზარდ მყურებელში გაეღვიძებინა ბუნების, ხელოვნების სიყვარული...

ამრიგად, ა. ევბრიუნასისა და ი. გრიციუსის ფილმების წყალობით ლიტვური კინო

კლდე ერთხელ იქცა მსოფლიო საზოგადოებრიობის ყურადღების ობიექტად. ეს მოხდა ცოტა უფრო ადრე მანამდე, სანამ ეკრანებზე გამოჩნდებოდა ვ. ჟილაკიანიჩიუსის „არავის არ უნდოდა სიკვდილი“ და რ. ვაბაღასის „კობე ცაში“, რომლითაც აღინიშნა ეროვნული კინემატოგრაფის აღმავლობა.

ბრძნობებისა და ბუბაფორიის შეუთავსებლობა

არავის გაკვირვებია, როცა ცნობილი გახდა, რომ ა. ევბრიუნასი ამზადებს სენტ ეჭიუბერის „პატარა უფლისწულის“ ეკრანიზებას. ამაზე ცოტა ხნით ადრე ეს ფილოსოფიური ზღაპარი ითარგმნა რუსულ ენაზე და ყველა მოხიბლულ სტილის სიმსუბუქით, განსაკუთრებული რბილი ირონიით, მრავალნიშნა სახეების პოეტურობით, რასაც თვითველი თავისებურად ხსნიდა. ზოგი თვლიდა, რომ საპირაო ბაობაბებთან ბრძოლა საკუთარ თავში და მთელი პლანეტის თავდაუზოგავი მოვლა, საჭიროა მსგავსი მისწრაფებების ადამიანებთან ძმური ვრთიერთობის დამყარება და განმტკიცება, ვიკსოვროთ ერთად გულთანად, ვინაიდან „ყველაზე მთავარს თვალთ ვერ დაინახავ“, პასუხი ავც ყველაფერზე, რაც „მოაზინაურე“, ესწრაფოდე სამყაროსა და საკუთარი თავის შემეცნებას...

როდესაც ა. ევბრიუნასმა პავლიონში მბრუნავი სფეროს დეკორაცია გამართა, რომელიც უნდა ყოფილიყო პატარა უფლისწულის პლანეტაც, სამკვიდროც, სადაც იცვლის ნიღბებს კაცი, რომელსაც სიუჟეტის მიხედვით ზედება ოქროსთიანი არამიწიერი ბიჭი, რევისორი იმედოვნებდა, რომ ორგანულად ჩაეკსოვებოდა ნებით-დალის უდაბნოში გადაღებულ ნატურას, წყლის ხანგრძლივ და უშედეგო ძიებას, თვითმფრინავის დაღუპვას, რომ ნატურალური კობრა შეეჩვეოდა ხელოვნურ ვარდებს. იმედოვნებდა, რომ ორგანულად შეიწყობებოდა ერთმანეთს რეალური და ფანტასტიკური, პირობითი და საგნობრივი. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს არ მოხდა.

ექვსი წლის მშვენიერი ბიჭუნა ევალდას მიკალიუნასი ვერ იქცა ეკრანზე გამოცანად და ამავე დროს თქმულების ბრძნულ აზრად. მსახობმა დ. ბანიონისმა, რომელიც განასახიერებდა „მოზრდილი კაცის“ — მეფარნის, მეფის ვარსკვლავთმრიცხველის — იპოსტასს,

ვერ შეძლო მხატვრების ბუბაფორული მანქანების დაძლევა. ავარიში მოხვედრობა მფრინავის (მსახობი ო. კობერიძე) სახე სტატიკურია. ფილმში ვერ გაიღვრა კაცის ტრაგედია, რომელმაც დაეკარგა სული ერთი სიწმინდე, უშუალობა და ბავშვური გაოცების უნარი. კრიტიკამ დაადასტურა: „ზღაპარში ყველაფერი გახდა სევდიანი, სერიოზული, აღსავსე რეზონერული ზვიადობითა და კეთილგანწყობილი მორალიზებით. ეკრანზე არის პროზის ალევორიულობისა და გულწრფელობის ეკრანული გამოსახულება ფილმის მხოლოდ ზოგიერთ ეპიზოდში არ ეწინააღმდეგებოდა ტექსტს.

„პატარა უფლისწული“ ა. ევბრიუნასის პირველი ცდა იყო ეკრანიზაციისა, მან დაინახა თუ რაოდენ ეკლიანია ეკრანისკენ ლიტერატურული სახეების სავალი გზა, რამდენად წინასწარ განუსაზღვრელია ხელოვნების სხვადასხვა სახეთა სიბზოზი. ეს იყო გრძნობებისა და ბუბაფორიის შეუთავსებლობის გაკვეთილი.

მარცხი ა. ევბრიუნასმა მწვევედ განიცადა, არც გასაკვირია, რამდენი ხანი ელოდა, ესიყვარულა, ნალოლიაგები ჩვილი კი არასრულყოფილი დაიბადა. როგორ არ შეწუხდება მშობელი. იგი განიცდიდა ვაეკატურად, როგორც სპორტსმენი, შეტყვეული ფორტუნას კაპრიზებს. მაგრამ ამას თავისი სიკეთე მაინც მოეცა — ევალდას მიკალიუნასი მსახობი გახდა და არც თუ ცუდი. ახლა თამაშობს თავად ბედისწერის ღმერთს ვილნიუსის თოჯინების თეატრის სპექტაკლ „ლელეში“ და ვინ იცის რა უფრო სწონის ბედისწერის ღმერთის სასწორს: ერთი ადამიანის ხელოვნებაში ჩართვა, რომელიც სცენიდან ასწავლის ასეულებს და ათასეულებს მშვენიერებას და სამარალიანობას თუ წარუმატებელი ეკრანული ტრაქტოვკა, ზღაპრისა, რომლის წაკითხვა ყველას შეუძლია...

ბავშვობის აუღვრაველი თვალით

ლიტვის კინოსტუდიაში სცენარების ნაკლებობის გამო ა. ევბრიუნასმა ადგილობრივ ტელევიზიაში ხელი მოჰკიდა ინგლისელი მწერლის ა. ბეიტის მოთხრობის „სიკვდილი და აღუბლის ხე“ ეკრანიზაციას. ეს მოკლემეტრაჟიანი ფილმი საინტერესოა, როგორც საფეხური მხატვრული ფილმისკენ. „მზეთუნახა-



კარა ფილმიდან „მელამარი“

ვის“ მთავარი გმირის როლის შემსრულებელ კაუნასელ მოსწავლე ინგა მიცკიტის ამ ნამუშევრისათვის პატარა ჟულიეტა მაზინა შეარქვეს და IV საკავშირო კინოფესტივალზე საპატიო დიპლომი მიანიჭეს. ამ პერსონაჟთან დაკავშირებით რეცენზენტები იხსენებდნენ დიდი პედაგოგის, მოზარდის სულის საუკეთესო მკვლელის იანუშ კორჩაკის სიტყვებს: „ყველა ბავშვში არის ჩადებული ნაპერწყალი, რომელსაც შეუძლია ბედნიერებისა და ჰუმანიტეტების კოცონის გაჩაღება“. ან კიდევ: „და განა სწორედ ბავშვები არ არიან გრძნობების მეუღენი, პოეტები, მოაზროვნეები?“

„მზეთუნახავის“ ოპერატორი ა. მოცესკი გვეხმარება ბავშვების თვლით სამყაროს დაინახვაში. იგი კამერას აყენებს მიწიდან ერთ მეტრის დაშორებით, სწორედ ბავშვის სიმაღლეზე და იღებს ქუჩას გრძელფოკუსიანი ოპტიკით, სულ ახლაბანს რომ შემოვიდა ჩვენში. გამვლელები ვერ გრძნობენ კამერას — იგი შორს დგას, თავისუფლად იქცევიან ბავშვებიც კარში. ისინი ბუნებრივად თამაშობენ, წრეში ჩამსხდარნი აქებ-ადიდებენ ამორჩეულ „მზეთუნახავს“: „მშვენიერია როგორც ზღაპრული ფერია! მზესავით ანათებს! პეპელასავით ცეკვავს!“ ქვემოდან გადაღებული ინგა გაიშლის თავის თხელ თმებს, მზრებს, აჩრჩავს და ცეკვა-ცეკვით ჩამოუვლის წრეს, თან სინათლეს გამოასხივებს.

სიცრუით ადამიანის გადარჩენის თემა ფილმში დაკავშირებულია ინგას გაუბედურებული დედის (მსახიობი ლ. ყაღდიაკტე) სახესთან. იგი დაღალა მოლოდინმა, მაგრამ იმედი მაინც არ დაუკარგავს. ეტყობა ამიტომ ფილმის ავტორები ფინალში იებით უმკობენ სახატეს, იმისთვის რომ შეუწარმოონ იმედი და რწმენა იმისა, რომ „ულამაზობებსაც ეწვევით ბედნიერება“...

ფილმში მთავარია — პატარა გოგონას სიბიბო და ყურადღება უპატრონო ძაღლის ბედისადმი. მარტოხელა მოხუცისა და დედინახვი, რა გულისამაჩუყებელია სცენა, როცა იგი ამშვიდებს დედს და ეფერება მას. მზრებს ხარა გედის ყელი გაქვს! თმები — იქნოს შეერიო კბილები თ მარგალიტებით გივლავს! შენი თვალები ზღვის ფერია“... ეს ათი წლის გოგონა თავის თანაგრძნობით აკავშირებს ძაღლს, რომელიც ამოდ, ერთგულად ელის თავის დამხრჩველ პატრონს, მარტოსულ მოხუცს და დედას, რომელიც იმედით სულდგმულობს; გულით განიცდის მათი არსებობის დრამატიზმს. აღფრთოვანებას იწვევს ის სითამამე, რითაც უფარდებს ერთმანეთს ინგა ილუზიასა და რეალურობას, მისი ვაჟაკობა, რითაც ეუფლება იგი ცხოვრების საფუძვლებს. განა სწორედ ამას არ უნდა ასწავლიდეს კონო ბავშვებს, მზადდებდეს ცხოვრებასთან შეხვედროსთვის?

გოტვალდოვოს საბავშვო ფილმების ფესტივალზე „მზეთუნახავი“ კონკურსგარეშე უჩვენეს. ჩეხი ეურნალისტები დაინტერესდნენ: ასეთი ფილმი რატომ არ წარმოადგინეს კანში ან ვენეციაშიო. რა უნდა ეპასუხნა ა. ევბრიუნასს ამაზე? ის, რომ ხელოვანთ არ მოუვიდათ თვალში ეზო, სადაც ბავშვები თამაშობენ? (მაშ ხვავან სად უნდა ითამაშონ თუკი ეს მათი ეზოა), რომ ინგას ოჯახი არ არის ბედნიერი (აბა რა ვქნათ, თუკი ყველა უფროსს არ შეუძლია ბედნიერად იცხოვროს?), რომ „მზეთუნახავში“ ძალიან „ცოტაა ეანგბადი“... როგორ აეხსნა უცხოელი ეურნალისტებისათვის, რომ ფილმის ბედი გადაწყვიტეს მოსკოველმა კრიტიკოსებმა, რომლებმაც ფილმის პოეტიკაში დაინახეს „საზიანო სიფაქიზე“, პატარა გოგონაში — „სულღიერი გატყუილობა“; საერთოდ კი „მგრძნობიარე“ უთანხმოებებისა და „დღმილის ბურუსის“ მთელი სისტემა.

გიჩნდება სურვილი უბასუხო ასეთ კრიტიკოსებს: რევისორმა ფილმი გადაილო გონიერი, მგრძნობიარე მყურებლისათვის: „ფიქრობ, რომ თუ პატარა მყურებელი ყველაფერს ერთბაშად ვერ გაიგებს, კეთილშობილი აზრები, ნატფი გრძნობები, სულერთია, ქვეცნობიერად, გავლენას მაინც იქონიებს მის პიროვნებად ჩამოყალიბებაში. ანდერსენის ზღაპრების, რომელთაც ჩვენ ბავშვობიდან ვიცნობთ, ფილოსოფიური არსი ძალზე ღრმაა

და მის ნამდვილ ფასსა და სილამაზეს მხოლოდ თანდათანობით ვწვდებით. ჩემი აზრით, მთავარი ისაა, რომ ბავშვები ეცნობოდნენ ნამდვილი ხელოვნების ნიმუშებს, რომლებიც მათ ჩააფიქრებენ, ააღვლევინებენ, განაცდევინებენ, აღზრდიან მათში პიროვნებას, მოქალაქეობრიობას, ასწავლიან „ოცნებას“.

შემდეგ საბავშვო ფილმზე „მელამურზე“ მუშაობისას ევბრიუნასი იხსენებდა მ. რომის გაკეთილებს: ყველაზე რთულია ეკრანიდან უბრალოდ საუბარი ისე, რომ მაყურებელმა არ იგრძნოს „რეჟისორული აზროვნების ანატომია“. პირველად სცადა მან მსუბუქი და სახვითი ყოფილიყო და ბრაზობდა თავის ლიტერატურულ ხასიათზე: „სულ გეშინია, „ხედმეტი“ არ გამოგვივიდეს... „სიზმრების პლასტიკური სიმბოლიკის სცენებითა და საერთო მუსიკალურ-რიტმული სტრუქტურით „მელამური“ ახლოსაა „მხეთუნახავთან“, მაგრამ სოციალური განსაზღვრულობითა და ეთარული მრავალფეროვნებით ჯერ კიდევ შორსაა „ნიგუზის პურისაგან“. ა. ევბრიუნასმა აღიარა, რომ „მელამურზე“ მუშაობდა „ბლოკებად“, რაიმე შემოქმედებითი განცდისა და უძილო დამეების გარეშე. მას ახარებდა ისეთი მიგნვებები, როგორცაა მოშინაურებული ბოკერი, სიზმრის სცენაში რომ გადაიღო, ან დაკლავილი ანკარა — ბავშვებს უყვართ ყოველგვარი სულდამგული. ჩაფიქრებული ჰქონდა დუელის ლამაზი სცენა ვაშლის ბაღში, სადაც ყოველი გასროლის შემდეგ ხეებიდან მწიფე ხილი ცვიოდა...

მაშინ ა. ევბრიუნასი ახლოს იყო ბავშვებთან, ცდილობდა კინოს სიყვარული ჩაენერგა მათთვის. ხან პირდაპირ სცენაზე აწყობდა კონკურსებს, ცდილობდა გამოეყვინა ნიჟიერი ბავშვები. მაგრამ ა. ლინდგრენის წიგნის „კალა-ბლიუმკვისტის“ თავგადასავლის გმირის ევალოტას მთავარი როლის შემსრულებელს ვერ მიაგნო. ბოლოს ძლივს იპოვნა მომღერალი და მოცეკვავე გოგონა — ის მისივე შვილი, 9 წლის მონიკა აღმოჩნდა.

თუ „მელამური“ ევბრიუნასის შემოქმედებაში ე. წ. „გარდამავალი“ იყო, ფილმ „კოლეში“ რეჟისორმა მხატვრული თვითგამოხატვის სრული თავისუფლება მოიპოვა. ფილმის წარმართავს სიუჟეტისეული მხიარულების, მუსიკის დრეკადი ზამზარა. ბავშვები შეუწვლელი ინტერესით უყურებენ ორსერიიან სატელევიზიო ფილმს, ხოლო მხიარულ

სიმღერებს მეკრავ ეოზეფინასა და ბრძენ სეხედარზე, რომელმაც სამეფო ხაზინა შეკრიბა უმალ აიტაცებენ.

ა. ლინდგრენის კეთილსმყოფელ ნიშნულს წყალობით ა. ევბრიუნასმა სუფლება მისცა პატარა მსახიობებს, მიენღო სტიქიურ ბავშვურ ფანტაზიას, იგი მოზრდილ მსახიობთა თამაშს დაუქვემდებარა და დაეკრებულა, როგორც პირველ ნიჭობასან შეფერება, ნავი მშვიდობიან ფინშიამდე მიიყვანა.

ფელემატარ ლიტვურ ხასიათზე მითის კარახი

ახალი ფილმის იდეა, როგორც მანამდე „პატარა უფლისწული“, დიდხანს აწვალბდა, ასე ორი წელი. სურდა რაღაც ზღაპრულის, სანახაობითის, სასაცილოს გადაღება, ხალხური ტრადიციის, ფოლკლორის მაცოცხლებელ წყაროში ჩაყურყუმელავება. გზადგზა ევბრიუნასი თავისთვის ახალ-ახალ აღმოჩენებს აკეთებდა: ხალხური კულტურის შესწავლას ხელი რომ მოეკიდე, დავრწმუნდი, — თქვა მან კინომკოდნე მ. შალენესთან საუბარში („ნიამუნას“, 1973 წ.). — რომ ღრმად სცდებო ის, ვინც ლიტველი კაცის ხასიათის გამოჩინულ ნიშნად აუღელვებლობას და თავდაკერას მიიჩნევს, ამ ხასიათის რომანტიზირებასაც კი ახდენს.

ჩვენი ეროვნული ტანსაცმელი ფერადი, ხის სკულპტურა ექსპრესიული, ირონიული, გროტესკულიც კია, ხალხური ხელოვნების გამომსახველი ფორმები ხატოვანი და მკვეთრია, მათში ცოცხალი ტემპერამენტი ფეთქავს: სად არის აქ აუღელვებლობა? ამ დროს ჩვენი ფილმები კი ულიზამო, მონოტონურია, შეფერხებული მოქმედებებით და მიჩნემათებული აქტიორული ემოციებით. გაეუბივართ ექსპრესიებს, რომ არ დავარდვიოთ ზრდილობიანობა! და სწორედ აქ წარმოიშობა ხოლმე ფსევდოინტელექტუალურობა: როცა ავტორი გაუბივის ღია გამოსახვით საშუალებებს, რაღაცით ხომ უნდა აანაზღაუროს მიაყურებლის შთაბეჭდილება. მაშინ ფორმალური გულგრობა ფსევდოვანსკით მთავრდება, რასაც არავითარი დრამატურგიული საფუძველი ფილმში არ გააჩნია. გამომსახველობით საშუალებათა დიპაზონი შეიძლება ძალ-

ზე ფართო იყოს — პიანისიმოდან მძლავრ საორღანო დარტყვებამდე, თუ ფერით გამას ავიღებთ — უნაზესი ნახევარტონებიდან „მყვირალა“ ლაქებამდე. მას რატომ არ უნდა ისარგებლოს მსახიობმა ასეთი სიმდიდრით?

ლიტველი მწერლის კ. ბორუტას „ბალტარაგისის წისკვილში“ ა. ეებრიუნასის ყურადღება მიიპყრო სახეითი სისტემით, რაც ალუბულია ფოლკლორის მდიდარი ბეღელიდან. ფანტასტიკური სიუჟეტი ეშმაკ პინჩუკასზე, რომელმაც გერაგული კავშირი შეკრა მუწისქვილე ბალტარაგისთან მისი ქალიშვილის, მზეთუნახავ იურგას ცოლად შერთვის თაობაზე. შეერწყა ლირიკულ და რომანტიკულ ელემენტებს, რაც დამახასიათებელია პოეტური ხალხური შემოქმედებისათვის და მიმზიდველია ა. ეებრიუნასისთვის. კ. ბორუტას მოთხრობის დრამატიზმში რეკისორმა დაინახა დიდი ვნებათა ღელვის და სრულყოფილი ხასიათების გამომხატველი ძალა.

უნდა ითქვას, რომ ბევრი ადგილობრივი, წარსულის სულიერი მემკვიდრეობის თავყანისმცემელი შინაგანად ეწინააღმდეგებოდა ეროვნული ლიტერატურის ამ მარგალიტის გადაქცევას „მასობრივი სანახაობის პროდუქტად“, ფართო მოხმარების საგნად. და ამ მხრივ ა. ეებრიუნასი, რასაკვირველია, რისკავდა. ლიტვური კლასიკის ეკრანზე გადატანა და ისიც ცეკვებითა და სიმღერებით? მარცხს მას არ ამატიებდნენ.

მაგრამ „ეშმაკის საცოლეს“ წარმატება ელოდა. IX საკავშირო ფესტივალზე ფრუნ-

ზეში მან მიიღო პრიზი მუსიკალური კანონის ფილმში შემოქმედებითი ძიებებისათვის. სიმწეხაროდ, ფილმმა ვერ დაინტერესა მთელი აზიის პოტენციური აუდიტორია, ვინაიდან მასზე გაზრდობა ალტაცებით შეხვდნენ მხოლოდ ახალ ეანრს — რიტმ-ოპერას. ფრთხილმა და შემინებულმა პროკატმა ფილმი მხოლოდ კლუბებში საჩვენებლად დაუშვა და ასლების რაოდენობა შეზღუდა. ზოგიერთ რეგიონში კი (მაგ. ლენინგრადში და მის ოლქში) საერთოდ აკრძალეს მისი დემონსტრირება. „ეშმაკის საცოლე“ ლიტველი მაცურებლის ყველაზე საყვარელ ფილმად იქცა — მნახველთა რაოდენობით გაუსწრო ვ. ეალაკიაიჩიუსის „არაგის არ უნდოდა სიკვდილი“, მ. გედრი-სის „ჰერკულს მანტასს“ და რ. ვაბალასის „გაფრენას ატლანტიკის ოკეანეზე“. ფილმის მუსიკა ფირფიტებზეც ჩაწერეს, მისი ფონოგრამის ქვეშ მიდიოდა ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის წარმოდგენა ბალეტი „ბალტარაგისის წისკვილი“.

თამამმა ლიტველმა კინემატოგრაფისტებმა გაბედეს და პირველად სამამულო კინოში შექმნეს ჩვეთის ახალი ფორმა რიტმ-ოპერისა და ამით დიდი ნაბიჯი გადაადგეს მაცურებელთან დასაახლოებლად.

მიუზიკლს რომ ჰკიდებდა ხელს, ა. ეებრიუნასი თავს პირველი კლასის მოსწავლედ სთვლიდა, რომელიც ეს-ესაა იწყებს კინოს ანბანის შესწავლას. ამისთან არ სურდა, რომ მისი ფილმი ყოფილიყო კომპლიმენტური, უპრეტენზიო ოპუსი. უნდოდა ესწავლა, აეთ-



კლარი ფილმთან „ნიკეხის პერა“

ვისებინა ამ ენარის სპეციფიკა, რომელსაც ჩვენში ღრმა ტრადიცია გააჩნია. გადავხედოთ, რა საბჭოთა მუსიკალური ფილმები არსებობდა ამ დროისათვის?

რ. ბიკოვის ექსცენტრული „აიბოლიტი ბნ“ თავისი თავბრუსმომხვევი ტრიუკებით, თეატრალიზებული, ემოციურად დამხმარებული „ბუმბარაში“? ვოდვეილური, ელვარე, საზეიმო კართული „ვერის უბნის მელოდიაში“? თვითუღოსგან შეიძლება რალაის სწავლა, მაგრამ მას უნდოდა მიეგნო თავისი საკუთარისთვის.

ლევენდის ფანტასტიკურობა და ზღაპრულობა იძლეოდა სურათში მიმზიდველი, „ჩინებული“ ელემენტების გამოყენების შესაძლებლობას, რომლებსაც ა. ევბრიუნასი მიმართავს სიამოვნებით და გამომგონებლურად. საკმარისია პინჩუკასის ერთი თვალის ჩაკვრა, წარბის აწევა და ჩნდება — ორჭერ-სამჭერ, რამდენჯერაც მოისურვებს — სახე მომხიბველი მობანავე იურგასი ან მორცხვი საყოლესი, ურშულასი. ხან კი საიდანღაც — სივრციდან, შავი ხავერდიდან აღმოცენდება იდუმალი ხელთათმანიანი შავი ხელი, რომელიც ემსახურება წითურა ეშმაკს, საიდანღაც ხან ვიოლინოს, ხან შლიაპას, ხან ოქროს რომ გამოაჩენს. ჩანაფიქრის მიხედვით გადაღებებზე ბევრს „ჟადოქრობდნენ“ პირობტექნიკოსები და მყვინთავეები, აფეთქებდნენ ხიდებს, აუირავებდნენ კარეტებს, წვავდნენ აბანოს — ეშმას ქვაბიან ეშმაკის ბუნავს, შროშანებს აფრქვევდნენ თავზე მოცურავე იურგას და კიდევ ათასგვარ ხრიკებს, რითაც პინჩუკასის სატანიშმის ხარისხი ვლინდებოდა.

ა. ევბრიუნასი გართობის, მხიარული ინტრიგების გადმოცემისას ფართო პედალას ეყრდნობოდა. მაგრამ „მსუბუქმა“ ენარმა მაინც არ შეუშალა ხელი დარღობი მკვდარი მეწისქვილის თავშეკავებული გრძნობების გადმოცემას, ან გორდვინისის განცდებს საყოლესთან შეხვედრის ძიებაში, აღვირახსნილი პინჩუკასის ვერაგობას, მიტოვებული იურგას განცდებს. ფილმი მიმზიდველია, გვესაუბრება სისხლსავსე მიწიერი არსებობის ძალაზე, სილამაზეზე და სიყვარულზე.

ნიკიერებით, გამომგონებლობით, ჯანმრთელი იუმორით, პოეტური სილამაზითა და ძლიერი ენებებით აღბეჭდილი მუსიკალური კონსერვატივიზმი წარმატებით გავიდა ჩვენი ქვეყნის ეკრანებზე. მოიარა უნგრეთი, ამერი-

კა, სადაც კრიტიკოსებმა ფილმის სტრუქტურაში მოუზიკლისთვის არატოპიური „სიანდნავერი“ საწყისიც შენიშნეს.

„ეშმაკის საყოლეთი“ ა. ევბრიუნასის ფანტა მითი თავშეკავებული, გულტყვილი ვლადიმერ ხასიათის შესახებ. გზა მისცა ეკრანზე ხუმრობას, ფანტაზიას, გროტესკს და ამით გააფართოვა ლიტვის კინემატოგრაფიის ენარული შესაძლებლობები. თუ ევბრიუნასის ადრეული ნაწარმოებები ხელს უწყობდა ახლგაზრდული სატუდის რეპუტაციის შექმნას, მის თვითდამკვიდრებას კავშირისა და მსოფლიო კინოს სისტემაში, უკვე სიმწიფის პერიოდის ნაწარმოებები „ეშმაკის საყოლეთი“, „კილე-მეძებარის თავგადასავალი“, „ნიგვზის პური“, სატელევიზიო „მდიდარი, ღატაკი...“ ამკვიდრებენ ეროვნული კინოს შინაგან შემოქმედებით პოტენციალს.

მტკივნეულზე, სანუკვარზე

თანდათანობით მყარდებოდა ა. ევბრიუნასის, როგორც საბავშვო კინოს რეჟისორის ავტორიტეტი. იგი ვახდა კინემატოგრაფისტთა კავშირთან არსებული საბავშვო ფილმების საერთაშორისო კომისიის წევრი, მონაწილეობდა „სიფეე“-ის ცენტრის მუშაობაში, რომელსაც ეხმარებენ იენესკო და რომელიც იზილავს ახლგაზრდული ფილმების პრობლემატიკას. სიმპოზიუმები ტარდებოდა ღრუბდენში, პრალაში, სოფიაში, მანჩეიმში. მაგრამ როცა ა. ევბრიუნასს ეკითხებოდნენ, თუ სხვადასხვა ქვეყნებში ნანახმა რომელმა ფილმებმა მოახდინეს მასზე დიდი შთაბეჭდილება, რეჟისორი პასუხობდა:

— არაფერი მინახავს იმის მსგავსი, როგორცაა ოთარ იოსელიანის „პასტორალი“ და „ნატვრის ხე“ თენგიზ ბუღლაძისა. ამ ფილმებმა შეძრეს ჩემი გონება თავიანთი გულწრფელობით, სიმართლის ძალით. ჩემი აზრით კინოს ხელოვნებაში — ეს უმთავრესია. რამდენი გაცვეთილი თემაა, რომელსაც ვაბრუნებთ, როგორც გაცივებულ ბლინებს ტაფაზე და ვუფიცებთ ცეცხლს. მაგრამ ამით ისინი არ ახლდებიან... გინდა გულწრფელად ელაპარაკო ადამიანებს ეკრანიდან მათთვის საინტერესო, მტკივნეულ საგნებზე.

ამისთვის შესაფერისად მიიჩნია ა. ევბრიუნასმა ს. შალტიანის სცენარი „ნიგე-

ზის პური" — ისტორია ლიტვის პატარა ქალაქში მცხოვრები ორი ოჯახის მტრობისა. ერთმა მეზობელმა მეორე მეზობელს ოდესღაც მიჰყიდა ძროხა, რომელიც მალე მოკვდა. ამან გამოიწვია მათ შორის მტრობა. მთავარ გმირ ანდრიუს შატას ბავშვობიდან აკვიატებული აქვს მკვდარი ძროხის ნაკვლად ახალი ძროხის ყიდვის იდეა, რომ დაუბრუნოს იგი მეზობელ კამინსკისებს, რომ მათმა ქალიშვილმა ლიუკამ თავი დაანებოს მის გამწარებას, ხოლო მათმა ოჯახებმა — მტრობას.

„ნიგვზის პური“ მრავალი ეპიზოდია პიპერბოლიზებული, ფარსული, მისტიკურიც კი. პატარა ანდრიუსი ვაივებს, რომ ლიუკას დედა გაიქცა მფრინავთან ერთად, მინდვრებს რომ ანოყიერებდა აეროპლანით. ბიჭი უმალ კონებით ზედავს ამ სკენას: ჯდება აეროპლანი და შეგვრემანი ქალი (მსახიობი რ. არბაჩაუსკაიტე) თავქუდმოგლეჯით ვარბის შეყვარებულისკენ. რით არ არის ეს ატრაქციონი? შემდეგ ციდან ჩამოეშვება კალათა, რომელშიც კამინსკისი აღმოაჩენს ჩვილს — ასეა ახსნილი ამქვეყნად ლუკას ძმის ფეოქსის მოვლინება. ესეც ატრაქციონია, ისევე როგორც სულ ახლახანს ნაყიდი ძროხის სიკვდილი, რომელსაც სწველის მეზობელი ქალი, მისი ბავშვები კი ხელგამოწვდილი ტოლჩებით, ელოდებიან რძეს.

სახუმარო, ირონიულ, გროტესკულ სცენებს ა. ეებრიუნასი აგებს მთავარი იდეის შამფურზე, იდეაზე, რომელიც დამყარებულია ძროხაზე, როგორც განხეთქილების მიზეზზე და ამავე დროს მშვიდობის აღდგენის საშუალებაზე, რომელმაც უნდა შეარბოს მონტეკები და კაპულეტები.

მოულოდნელობის, კომედიურობის, კონფლიქტურობის მუხტი იგრძნობა აგრეთვე ხანძრის სცენასა და გარდაცვლილი პაპა ანდრიუსის ცად ამბლებს სცენაში, შატასისა და მიაშქეტის სენტიმენტალურ დუეტში გედებიანი ხალიჩის ფონზე, როდესაც ანდრიუსი შეშფოთებული შეინიშნავს მამის ფეხზე ქალის საშინაო ფეხსაცმელს.

ტრაგიკული და კომიკური ატრაქციონების მონაცვლეობა ფილმში მიმდინარეობს მაღალ დონეზე და ზომიერების გრძნობით. მთავარი, რაზედაც ავტორები გვესაუბრებიან, ფილმის ქაბუკი გმირების ამაძლიარებელი სიყვარულის გაღვივება — ძალზე დელიკატური საგანი.

როგორც ყოველთვის „ნიგვზის პური“ ა. ეებრიუნასი სწორად არჩევს შესაბამისებს. ძირითადად ისინი ველნიუსის აბჯღაზრდული თეატრის მსახიობები არიან, რომლებმაც ორი სეზონის მანძილზე წარმოდგენით „აქხა, გაძვალტყავებულო, მუდამ აქხა“ საქმოდ სოლიდური სულიერი კაპიტალი და ავტოვეს და ახლა იგი წარმტებით დააბანდეს კინოფილმში.

„მე ყოველთვის მშერდა უფროსების, — გაისმის სცენაზე კელიების მიღმიდან. — მათთვის ისე ადვილია წასვლა და კვლავ დაბრუნება, ვასვლა და შემობრუნება...“ ეკრანული მოქმედების ორგანიზაციის კომპოზიციურ-პოეტურ სისტემაში „ნიგვზის პურის“ ლირიკული გმირის სუბიექტური პოზიცია განსაზღვრავს ფილმის მთელ წყობას. ანდრიუს შატასი შედის მოვლენებთან ბრძოლაში და როგორღაც ზემოქმედებს მათს მსვლელობაზე, გვიჩვენებს, ვითარებათა მისეულ აღქმას. მოზარდის სულიერი სამყაროსადმი ინტერესმა მოითხოვა რეჟისორისგან შინაგანი მონოლოგის აუცილებლობა, როგორც ფორმა გმირის ხასიათის გახსნისა.

ამრიგად, მუსიკალური ფილმის ნაკვლად, როგორც ეს ჩაიფიქრა „ეშმაკის საცოლეს“ წარმატებით ფრთაშესხმულმა ა. ეებრიუნასმა, მან გადაიღო ლირიკული კომედია, რომელიც გამამდირო გროტესკის, ირონიის, ფარსის მწკლარტე არამატით.

მანამდე ჩამოყალიბდებოდა ლიტვური კინოსათვის უჩვეულო ეს ენარი, რეჟისორი თავადაც წვალობდა და ჯვუფსაც აწვალებდა, ვადალების დროს აკეთებდა შესვენებებს, ეძიებდა, ზეახლა იღებდა, ღამეები არ ეძინა. სწორედ მაშინ ვილნიუსში ჩამოვიდა ქართველი რეჟისორი ოთარ იოსელიანი. ა. ეებრიუნასმა კოლეგას შესჩივლა: გაუგებარი რაღაც გამოდის, არ ვიცი ტრაგედიაა, კომედია თუ გროტესკი. უთუოდ ჩაეარდება სურათი. იოსელიანმა კი სიცილით უპასუხა:

— ნუ დარდობ, არუნას, მე ვველა ფილმს ვაგდებ, მერე კი ვიხსნი...

„ნიგვზის პური“ ა. ეებრიუნასმა „გადაარჩინა“ მოულოდნელი და მხიარული „ატრაქციონების მონტაჟით“, სიწმინდის ატმოსფეროთი, ბავშვობის გულუბრყვილობით, შეყვარებული ჭაბუკის სულის პოეტური მდგომარეობის წარმოსახვით, 50-იანი წლების დასაწყისის ელვაციური სიმღერებისა და მუსიკის

სტილიზებით, მისი პატერნული აუღერებით. „გადაარჩინა“ დეაფეკაციბული გმირის ხმით, კადრს მიღმა რომ გაისმის, მიყრუებული და სედიანი ხმით. „გადაარჩინა“ ბავშვობის გულწრფელობით განწმენდის მისეული რწმენით.

მარანიზაციის გზაზე

ლიტვის კინოსთვის ნაყოფიერი და ახალი, სხვადასხვაგვარი ეანრული სტრუქტურის ფილმების „მელამური“. „ეშმაკის საცოლე“, „ნიგვზის პური“, შენდნობში იმალებოდა ცხოვრების პოეტური და ფილოსოფიური გააზრების შემდგომი პერსპექტივა. ა. ფებრი-დიურ საწყისთა გადახლართვაში. ტრაგიკომედიის ეანრზე იგი ოცნებობდა როგორც ბარიერზე, რომლის გადალახვაც მას სურდა ს. შალტიანისის სცენარის „მოგზაურობა სამოთხეში“, რომელიც შექმნილია გერმანელი მწერლის პ. ზუდერმანის ნოველის „მოგზაურობა ტილზიტში“ მოტივების მიხედვით, რეჟისორული დამუშავების პერიოდში. სცენარის დრამატული სიტუაცია, სადაც მდიდარ ქვრივ ქალს შეუწყვარდება მეთევზე და აიძულებს მას მიატოვოს ცოლი, აძლევდა რეჟისორს ასეთი ტრაქტოვიკის საფუძველს. მას ამ სიუჟეტში აღუვებდა ადამიანური ღირსების თემა, რომელიც, როგორც თავად ამბობდა,

არც ფულით იყიდება, არც მახვილით მოპოვება. „ანის ღრამა — ეს ღრამა-ორგული“ მის, მორალური დეგრადაციის, სისუსტე ცდუნებასთან ბრძოლაში — ამხანაგმა შექმნილია ერთ-ერთ ინტერვიუში. „სიყვარული“ გაყიდვის ფასი აქ მთელი ცხოვრების ყიდვა-გაყიდვის ფასია. ბოლოს ანის გაარღვევს დაბრკოლებებს და მარტას მაცდურ ხიბლს საკუთარი სიკვდილით ამარცხებს. ვინაიდან შეიგრძნობს, რომ უცხო ვარემოში, სადაც ის მოხვდა, არსებობა დამამიკრებელია“.

უმრალოდ და იმედით ცხოვრობდა საწყალი მეთევზე ანის (მსახიობი ა. ლატენასი) თავის წყნარ ცოლ ინდრესთან (მსახიობი რ. კრილაიჩიუტე) და მის მამასთან, ლიტვერი ენის ყოფილ მასწავლებელთან იაკშტიტისთან (მსახიობი ვ. პაუკშეტე). ანის თევზს იჭერდა, და იოლას გაყავდა ოჯახი, ეთამაშებოდა ბავშვებს, სიმამრი კი, უცნაური კაცი, მუდამ იცავდა ლიტველთა მშობლიური ენით სარგებლობის უფლებას. კაიზერის გერმანიაში ბევრი მისი თანამემამულე, ისეთები როგორცაა ხელისუფალთა მსახური, ეანდარმი (მსახიობი ა. შურნა) „გერმანელებად ჩაეწერან“. და აი ზღვისპირა სოფელში გამოჩნდა ახალგაზრდა ქვრივი ქალი მარტა ანკერ, რომლის ბავშვობამ გაიარა ადგილობრივ თავშესაფარში მინამ, სანამ ავხორცმა პასტორმა მოაკვამ (მსახიობი ი. სტრენგა) თავის სახლში არ წაიყვანა. ქვრივი ანისი დაინახავს სწორედ იმას, რასაც ეძებდა, შეაქედნს მას და საში-



კადრი ფილმიდან „ქაშელუონის თამაშობანი“



ნელ ბოროტებას ჩაადენინებს. ა. ევბრიუნას-
მა ნამდვილ ტრაგიკულობას სწორედ მარტას
სახით მიაღწია. მარტას საზე დაამიმბეზულია
ბედისწერის დარტყმებისა და ანომოლიების
რთული მიზეზ-შედეგობრივი შენარჩონით.
თუმცა გადაჭარბების შიშით ა. ევბრიუნასის
ხასიათში რევისორს აიძულებს გადაუხვიოს
აშკარა ვენებების გამოხატვას და შეეცალოს
ის ესთეტიკური ანალოგებით, რაც ზოგჯერ
ხელს უშლის მასურებლის მიერ მოვლენების
უშუალო აღქმას. სათამაშო ეპიზოდების, პერ-
სონაჟთა ურთიერთობის ცოცხალი წვრილმა-
ნების ნაყოფების გამო ფილმს მიაკლდა
მომხიბველულობა, სანახაობითობა. მაგრამ რე-
ვისორისათვის უფრო მთავარი იყო სტილის
მთლიანობის შენარჩუნება.

ოპერატორ ი. გრიციუსისა და მხატვარ ფ.
ვატიკუნენეს მიერ გაჭირვებით მოპოვებუ-
ლი ბერძენი კადრი ფილმში „მოგზაურობა სა-
მოთხეში“ გამოირჩევა მომხიბველი ფერწე-
რული ძალითა და გამომსახველობით. ბუნე-
ბა, გმირთა საცხოვრებელი გარემო აქ ისეთ
სრულყოფილებიანი გამომსახველი ელემენტე-
ბია, ურომლისოდაც ვერ გაიხსნებოდა ვერც
ბოროტებისა და ვერც სიღამაზის არსი.

ვილიუსის XIV საკეშირო კონფესტი-
ვალზე „მოგზაურობამ სამოთხეში“ თავისი
სტილისტიკისა და ენარის თავისებურების გა-
მო ადგილობრივ პრესაში დისკუსია გამოიწ-
ვია. უცხოური პრესა უფრო კეთილად გან-
წყობილი იყო. ბულგარულ ჟ. გურჩევასა და
ჩებ ვ. კორალს მიანდათ, რომ ფილმი დაუმ-
სახურებლად დანარდილეს ფესტივალის საპ-
რიზო სურათებმა. პოლონელი ც. პრასეკი
აღარებდა რა „მოგზაურობას სამოთხეში“ ჰ.
ზუდერმანის „ლიტერტი ისტორიების“ განსა-
ხიერებას პოლივედის მიუზიკლში და ორ შე-
დარებით ადრინდელ დასავლეთ გერმანულ
დადგმას, ხაზს უსვამდა ა. ევბრიუნასის ნა-
მუშევრის უნივერსალურ და თანამედროვე
ხასიათს. კრიტიკოსის აზრით ეს იმის წყალო-
ბით მოხდა, რომ ფილმის ავტორები მიუახ-
ლოვდნენ ნაციონალურ კულტურის, მხარის
ისტორიას, მის თავისებურ ტრადიციებს.

შემთხვევითი არ არის, რომ იცავდა რა ეკ-
რანიზაციის თავის გზებს, ა. ევბრიუნასი ამ-
ბობდა: „ყოველი ინტერპრეტატორი თავის
წინამორბედ ლიტერატურას უყურებს ახალი
დროის თვალთ, თავისი ხალხის ისტორიული
გამოცდილების, საკეთარი ადამიანური გა-

მოცდილების გათვალისწინებით. ჩემთვის
მთავარია — არ დავუშვა პირველწყაროზე
ჩადებული სულიერი ენერჯის დაკარგვა“.

ა. ევბრიუნასის მსჯელობა მარტას შესახებ
ლიტერტი კონსაც, სადაც პირველი მარტის
შემდეგ გამოჩნდა სულ უფრო და უფრო
სინტერესო ეკრანიზაციები, მთავალითადაც
გრატიფიკაციის „დაკარგული სახლკარი“
მწერალი ი. ავიციუსის რომანის მიხედვით, რე-
ვისორ გ. გედრისის „ამერიკული ტრაგედია“
თ. დრაიზერის მიხედვით, რ. ვაბალასის „სმო-
კო და ბიქუნა“ გეკ ლონდონის მიხედვით, ა.
პუიპას „არ გახვდები განგსტერი, ძვირფასო“
ო. გენრის მიხედვით, უმეტეს ეკრანიზაციებს
ლიტერტი კეთილსინდისიერად და ხარის-
ხიანად დამადნენ ცენტრალური ტელევიზიის
დაკვეთით. ოთხსერიანი ტელეფილმის (პირ-
ველი მრავალსერიანი ფილმი ლიტვაში)
დადგმა გარისკა ა. ევბრიუნასმა. ყოფილი
პოლივედელი სცენარისტის, ახლა მწერლის
ი. შოუს რომანის ბატვანში და მკაფიოდ
რეალისტურმა დრამატურგამ მიიზიდა ა. ევ-
ბრიუნასი „მდიდარი, ლატაკი-ს...“ გადასა-
ლებად.

რევისორს აქამდე ვერ არ ემუშავდა სუ-
რათზე, სადაც ადამიანის რთული ბედ-იღმა-
ლი ასე ხანგრძლივად ვითარდებოდა და თა-
ვის თავში შეიცავდა უცხო ქვეყნის სოციალუ-
რი და პოლიტიკური ცხოვრების გააზრებას
და ამავე დროს კიდევ რაღაც საერთო საკი-
ცობრიო, ფილოსოფიურ კატეგორიებს.

როგორც ჩანს რევისორი ა. ევბრიუნასი
პირველად აყენებს მსახიობს წინა პლანზე,
რაც, საბედნიეროდ, მკითე ეკრანის პეტიფი-
კასაც შეესაბამება და სატელევიზიო მეტრა-
ქიც უწყობს ხელს. „მდიდარი, ლატაკი...“ ეხ-
მარება რევისორს დაძლიოს „აქილევსის ქუს-
ლი“, რამაც ერთ დროს, „კანონადის“ გადა-
ღებაში შეუშალა ხელი. ყველა შემსრულებე-
ლი ეკრანზე სრულყოფილი ცხოვრებით ცხოვ-
რობს. ფსიქოლოგიურად დამაჩერებელი და
ზუსტია აქსელ ჟორდახის, ჰამბურგელი ემიგრ-
ანტის განცდები, ემიგრანტისა, რომელიც
ამერიკაში ჩამოვიდა გასამდიდრებლად. ახალ-
გაზრდა მსახიობ ლ. ლუციავიჩიუსის მიერ
შესრულებული მეფუნთუშის სახეში ელერს
ტრაგედია — ადამიანისა, რომელსაც ომმა
მკვლელობა ასწავლა. თანაგრძნობას იწყვეს
მისი უბედური ცოლის მერის სახე, მსახიობ
რ. სტალილოუნაიტეს მიერ განსახიერებული.

მათი შეილებების გრეტქენის (მსახიობი ნ. სა-
ჯინენკო-კლიმენეს დებიუტი) და რუდოლფის
(მსახიობები ი. როგაივი და გ. ტარატორკი-
ნი) „ასვლა“ საზოგადოებრივი კიბის ზედა სა-
ფეხურზე წარმოადგენს ინიციატივის და
წარმატების მოწყურებული ადამიანების
ცხოვრებაში წინსვლის ტიპურ ხერხს. „ამე-
რიკული ოცნების“ კრახს განასახიერებს ჯორ-
დახის უმცროსი ნაშვირის — ბენტარის ტო-
მასის (მსახიობები ს. ბალანდისი და რ. საბუ-
ლისი) სახე. გარეგნულად რესპექტაბელური,
მდიდარი და ცინიკოსი ბოილანის როლში
მსახიობი რ. აღომაიტისი გვიჩვენებს ადამიან-
ის შინაგან სიღარიბეს, რომელიც აპყლია
ენებათა ლეღვს, მაგრამ თავისი მილიონების
მიუხედავად მარტოსული და უბედურია
ისევე, როგორც მისი ქალშვილი ჭინი (მსახი-
ობი ი. ონაიტიტე). რომელიც რუდოლფის
ცოლი გახდება.

კარგად შერჩეული მუსიკალური ჩარჩო —
სიმღერა „ამერიკა, ამერიკა“ — აღიღებს ამე-
რიკის — განუსაზღვრელი შესაძლებლობების
ქვეყანას და ფილმის შინაარსის კონტრასტულ-
ტად გვევლინება. მის სახეთი ფონს წარმოად-
გენს ომის შემდგომი ოცი წლის ამერიკის
ცხოვრების ქრონიკა. რომელსაც რეჟისორი
ამონტაჟებს ფილმში ზარობრივი და გამო-
სსახველობითი კონტრასტის პრინციპით.

სხვა ეგრეთ წოდებული კონტრაროპაგან-
დისტული სატელევიზიო დაკვეთებისაგან
განსხვავებით „მდიდარი, ლატაკის...“ არ აღი-
ზიანებს მყურებელს მოქმედებისა და გარე-
მოს გავალბებით. ლიტვის კინოსტუდიის სა-
ხელზე გამოგზავნილი უამრავი წერაილი მოწ-
მობს იმას, რომ ფილმმა ააღივლა მყურებე-
ლი, აიძულა გამოხმარებოდა, შთაბეჭდილე-
ბები გაეზიარებინა, მადლოერება გამოეთქვა.

პამფლეტის მანრიხ ათმისება

„მდიდარი, ლატაკის...“ შემდეგ ა. ეგბრი-
უნასს ფსიქოლოგიური კინოს რეჟისორი შე-
არქვეს. ეს მოწმობდა მისი რეჟისორული
პროფესიონალიზმის უდავო ზრდას, რამაც
წარმოშვა მისი ინტერესი ადამიანისადმი, აქ-
ტორის პიროვნებისადმი. მას უკვე აღარ იზი-
დავდა „რეჟისორული ოიენები“. იგი დარწ-
მუნდა, რომ აქტიორული ფსიქოლოგიაში
დიდხანს ცოცხლობს, ვინაიდან ემყარება სუ-
ლიერ ცოდნას, რასაც საზღვარი არ გააჩნია.

— რეჟისორის მრავალრიცხოვან მოვალე-

ობებს შორის არის ერთი — ამბობდა ა. ეგ-
ბრიუნასი. — რასაც მე გულდასმით ვაჩუ-
ლებ... რეჟისორი უნდა გრძნობდეს აქტორ-
ში ჩადებულ სიღრმეობასა და განუწყვეტელ
და იცავდეს მას თავად მსახიობისაგან. მსახიობი
ვალეობიდან გამომდინარეობს შემდეგი: შე-
ვეხმაროთ აქტორის ინტუიციას, რისი შე-
საძლებლობაც ხელსაყრელ პირობებში განუ-
საზღვრელია. მე ვგრძნობ როგორ ქმნის კა-
მერის წინ თავისი გმირის სამყაროს იეროზას
ბედრაიტი, თუ მას არავეინ შეუშლის ხელს.
მაგალითისათვის ავიღოთ მოხეტიალე ყურ-
ნალისტი სიბილოს სამყარო ფილმში
„მხოლოდ სიმართლე“ ეან-პოლ სარტრის
პიესის მიხედვით...

სწორედ მსახიობების საშუალებით ხსნის
რეჟისორი კომუნიზმის წინააღმდეგ ამხედრე-
ბული დასავლეთის წრეების ულტრა-მემარჯ-
ვენე პროპაგანდის ფარსულ არსს. რეჟისორი
ეყრდნობა სარტრის ამოუწურავ გამოგონებ-
ლობას, პიპერბოლიზაციას, მისტოფიკაციას
და ქმნის ზვენი ეკრანისთვის იმეითი ეანრის
ტელეფილმს. ნერისის ნაპირებიდან მდინარე
სენის ან კაუნასის ე. წ. „ტურების“ აპარტა-
მენტებისა და „კაპიტალიზმის პიდრების“ გა-
დაღებისას ოპერატორი ი. გრიციუსი და რე-
ჟისორი ა. ეგბრიუნასი არ ცდილობენ მათე-
რების მოტყუებას. მით უმეტეს, რომ მხატ-
ვარ ა. შჩიუგედეს მდიდარი ინტერიერის შე-
საქმნელად ძალზე ღარიბული საშუალებები
გააჩნია. ამასთან ხელმძღვანელობს „მდიდარი,
ლატაკის...“ სერიალის გადაღებისას შეთვისე-
ბული ფორმულით „გაჭირვება მარჯვენე და
გაქცევა გაჩვენებო“.

მოქმედების გარემოს პირობითობა თითქოს
მონაწილეობს მათეარებისთვის წარმოდგე-
ნილი თამაშის წესებში. ამის მიხედვით დამა-
ჯრებლობის საზღვრები ისევე გადაწეულია,
როგორც „სუარა-პარი“-ში გამოქვეყნებულ
მონტაჟში, თითქოს საბჭოთა მარშალი წაბლა
ცხენზე ამხედრებული შედის ცეცხლწაყადე-
ბულ პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში.

ფილმი სავსეა შესაბამისებითა და უაზ-
რობებით, მასში გამოყენებულია კომიკური
ხერხების მთელი მრავალფეროვნება.

საეკო უტყუარობის საკავშირო ტელესე-
რიალების ფონზე „ქამელეონის თამაშობანი“
გამოირჩევა ოპერატორ ი. გრიციუსის მხატ-
ვრულ-გამომსახველი სტილით, ავტორისეული
ირონიით, რომელიც ხორციელდება მსახიობე-

ბის, მიზანსცენების, გრიმის, რაკერსების პერსონაჟთა ჩაცმულობის საშუალებით. აგრეთვე ლოგიკური პარადოქსებისა და გასართობი დრამატული დაპირისპირებების გამახვილების გზით. „ქამელეონის თამაშობანი“ ეანრის ორიგინალურობის თვალსაზრისით შეიძლება დაეუბიარისპიროთ ვ. ეალიაკავიჩიულის „ავარიას“. თუმცა ნაწარმოებისადმი რევისორების მიდგომა აქ პრინციპულად სხვადასხვაა. ა. ეებრიუნასი კეთილსინდისიერად კითხულობს პიესას, ძველი ანტისაბჭოელის ამ მწვავე ხუმრობას, რომელსაც მხოლოდ სიბერეში აეხილა თვალი და მწვავედ ილაშქრებს „ყვითელი“ პრესის წინააღმდეგ, კითხულობს პიესას თანამედროვეს თვალით, რომელსაც შეგნებული აქვს, რომ ანტიკომუნისმის იდეოლოგები მხოლოდ სამოსს იცვლიან, ბრძოლის არსი კი უცვლელი რჩება.

არუნას ეებრიუნასის ახალი ფილმის „მთვარის ავსების საათის“ ტიტრებში სტუდიის სახელწოდების გვერდით აღნიშნულია „გაერთიანება არს“-ი. ხუმრობენ ხოლმე, რომ ეს ეებრიუნასის შემოკლებული სახელიაო, რომელმაც წარმართა ლიტვის კინოსტუდიის ერთი ფრთა. ახალი მხატვრული ხელმძღვანელის პირველი აქცია გახლდათ შემოქმედებითი კონკურსი, რომელიც მან გამოაცხადა საუკეთესო სცენარზე ლიტვის დიდი თავადის ვიტაუტასის ცხოვრების შესახებ, რომელიც ლიტვის სახელმწიფოს დამოუკიდებლობისა და მთლიანობისათვის იბრძოდა. კინემატოგრაფისტების კურსი მიმართული ორიგინალური ლიტერა დრამატურგიის შესაქმნელად, ზრუნვა რევისორის ახალი ნაჯადის (ამჟამად ლიტვის რვა წარგზავნილი სწავლობს თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში) განვითარებაზე, ეხმარებოდა ეროვნული თვითშეგნების საერთო აღმავლობას, რაც გარდაქმნის მძლავრ მოძრაობაში აისახებოდა. საზოგადოების ამ განწყენდისა და გარდაქმნისადმი მიძღვნილ საქმიანობაში ა. ეებრიუნასი ჩაერთო დიდი ნებისყოფით და გამარჯვების იმ ურყევი რწმენით, რაც აუცილებლად უნდა ასულდგმულედეს პირველ მენიხებს.



საქართველოს
წიგნისწამყვანთა
კავშირების
კავშირების
კავშირების

...მომრი კვირის დასაწყისში შეხვედრამ მოსკვიდან საქართველოს დედაქალაქ თბილისში გადაინაცვლა. ქართველები, მრავალთვისებათა შორის, გულუხვი სტუმართმოყვარეობით არიან ცნობილი. თბილისისაკენ მომავალი ამერიკელი სტუმრები ელდარ რაიხანოვმა შემდეგნაირი გაფრთხილებებით გააცოცხლა: „თქვენ მიემგზავრებით საქართველოში, სადაც უამრავი შესანიშნავი ფილმია სანახავი, მაგრამ, ვფიქრობ, თქვენ დადგებით არჩევანის წინაშე: ან მთელი დრო ქაბა-სმას მოანდომოთ ანდა ცოტათუნდოთ დრო ქართულ ფილმებსაც დაუთმოთ“.

ორდღიანი ვიზიტის პირველი დღე თბილისის ღირსშესანიშნაობების დათვალიერებას დაეთმო. თბილისი სიუცხლით სავსე ქალაქია, უამრავი რევოლუციამდე ამუწუნებული ლამაზი სახლით, რომლებიც პასტელის ფერებითაა შეღებილი.

იმავე საღამოს ამერიკელები ეწვიენენ ქართველ კინემატოგრაფისტთა კავშირის თავმჯდომარეს ელდარ შენგელაის თვისი დაბადების 55 წლისთავისადმი მიძღვნილ წვეულებაზე (...). ნაღიმზე ერთმანეთს ენაცვებოდა სიმღერები და სადღერაქლოები, ახალგაზრდა ქალთა ტრიო ასრულებდა შესანიშნავ ქართულ ხალხურ სიმღერებს. შუაღედებში მამაკაცები ფეხზე აღდგომით გამოსცემდნენ ისეთ უსიტყვო მრავალმხმიან ელერადობას, რომელიც თითქოსდა ელდარ შენგელაის სასტუმრო ოთახში მთების გულიდან მოედინებოდა.

ქართველმა და ამერიკელმა კინემატოგრაფისტებმა საქმიანი დიქსიის გამართვა მხოლოდ მომდევნო დღის ნაშუადღევს შესძლეს კინემატოგრაფისტთა კავშირის მთავარ აუდიტორიაში, სადაც ქართული ეროვნული ფილმების სტუდია „ქართული ფილმის“ ხელმძღვანელმა რეზო ჩხეიძემ ასეთი აზრი გამოთქვა:

„ჩვენ შეგვიძლია შემოგთავაზოთ რეისორები და მსახიობები, ოპერატორები და მხატვარ-დეკორატორები. ჩვენი ლანდშაფტი და არქიტექტურა უნიკალურია. შეგვიძლია შეგქმნათ მიუზიკლები, სასიყვარულო და ისტორიული სურათები. საქართვე-



მოქალაქე, რომელიც უნდა გვესარგებლოს

1988 წელს ამერიკის ცნობილ ჟურნალ „ნიუ-იორკერი“-ს ერთ-ერთ ნომერში ჟურნალისტმა ჯეიმს ლარდნერმა გამოაქვეყნა ვრცელი წერილი — „მოქალაქე, რომელიც უნდა გვესარგებლოს“. მასში ავტორი მკითხველს აცნობს თანამედროვე საბჭოთა კინემატოგრაფს, მის თვალსაჩინო წარმომადგენლებს, საბჭოთა კინოში მიმდინარე იმ ცვლილებებს, რომლებიც ძირითადად 1986 წლიდან დაიწყო და იმ გაბედულ ნაბაჯებს, რომლებიც სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის პირველმა მდივანმა ედემ კლიმოვმა გადადგა საბჭოთა კინოს დემოკრატიზაციისაკენ.

ჯეიმს ლარდნერი მიმოიხილავს ამერიკელ და საბჭოთა კინომწოდვეთა შეხვედრებს და ურთიერთობებს, როგორც აშშ-ში, ასევე სსრკ-ში და იმ პერსპექტივებს, რომლებიც ხელს შეუწყობენ მსოფლიო ქვეყნების ურთიერთთანამშრომლობის პროგრესს კინემატოგრაფის ხელოვნებაში. ჟურნალისტი თავისი წერილის დიდ ნაწილს უთმობს თბილისში ამერიკელი და ქართველი კინემატოგრაფისტების შეხვედრას.

ლოს ისტორია ძალიან მდიდარია და მის აქვს კავშირი ანტიკურ სამყაროსთან. ბერძენი გმირები საქართველოში ვერძის ტყავისათვის მოვიდნენ — ფიქრობ, ბოლო წინადადებაში მან მიანიშნა ცნობილ მითზე იაზონისა და ოქროს საწმისის შესახებ, „ჩვენი ურთიერთთანამშრომლობისათვის ათასობით სიტყვები შემიძლია შემოგთავაზოთ“. ამის შემდეგ რ. ჩხეიძემ სიტყვა ჩვენი უფილი მასპინძლის ელდარის ძმას — გიორგი შენგელაის დაუთმო. ელდარ შენგელაი გულითადი ადამიანია, ხვეული, ნაცრისფერი თმით, რომელსაც სახეზე ღიმილი დასთამაშებს. გიორგი კი უფრო სერიოზული, ლამაზი, ქართული გარეგნობის კაცია, ფართო შუბლით, ხშირი შავი თმით და წინ წამოწეული ნიკაბით. ალბათ ადვილად მიხვდებით, თუ რომელი მათგანი იღებს კომედიებს და რომელი დრამებს.

გ. შენგელაის საუბრისას შეხვედრის ხასიათი აშკარად შეიცვალა, ცხადი გახდა,

რომ გასული დამის წვეულებაზე გამომქვალენებულ მასპინძლურ სიტბოს თან ახლდა მოუსვენრობა და ის გაურკვევლობა, რაც საქმიან ურთიერთთანამშრომლობასთან იყო დაკავშირებული.

გ. შენგელაიამ გაღიზიანებული ტონით აღნიშნა, რომ ურთიერთთანამშრომლობაზე ბევრი საუბრის მიუხედავად, რეალურად ცოტა რამ კეთდებოდა და ყველაზე უფრო მეტი, რაც უცხო კომპანიებთან გაკეთდა, მოსახერხებელის კონტაქტები იყო, რომელშიც ქართველების როლი მხოლოდ ეგზოტიკური ელემენტების შეტანით შემოიფარგლებოდა.

„თუკი თქვენი აქ ჩამოსვლა მიზნად ისახავს იმას, რომ გავაცნოთ ჩვენი ურთიერთობის ახალი ეტაპი, მოხარული ვიქნებით მოვისმინოთ რაიმე კონკრეტული წინადადება“ — თქვა გ. შენგელაიმ.

შემდეგ მან დამსწრეთ მოუთხოო თავის ჩანაფიქრზე — ლევ ტოლსტოის მოთხრობის „ჰაქი მურატის“ ეკრანიზაციაზე, რომ-

ლის განხორციელებასაც 1963 წლიდან ცდილობდა. მან დამსწრეთ „სახელოდან“ მიღებული უარის გაყვითლებული ფურცელი წარუდგინა და დაუმატა: „მე ვაპირებ ავლავ დაეუბრუნდე ჩემს ჩანაფიქრს და ესარგებლობ რა თქვენი აქ ყოფნით, მინდა თქვენი გაკაცნოთ იგი. მე მოვამზადე ამ ფილმის სინოფისი, რომელიც მსურს დევიდ პატენეს¹ გადაეცე“.

„მე ვგრძნობ თქვენს დიდ ტკივილს და როგორც რეჟისორს, კარგად მესმის თქვენი, — თქვა დევიდ პატენემმა, მის შემდეგ, რაც გიორგი შენგელიამ „პაი-მურატე“ საუბარი დაასრულა, — ამგვარად, დროს უქმად არ დაეკარგავ ზედმეტ რევერანსებზე და შევეცადები ვიყო ზედმიწევნით ობიექტური, ვინაიდან მიმანია, რომ მხოლოდ ამგვარად შევძლებ თქვენთვის ხელის გამართვას. ქართველებს კარგად უნდა ესმოდეთ, რომ ამერიკელი და ინგლისელი მწერლები, რეჟისორები თუ პროდიუსერები ხშირად თქვენსავით გულგატეხილი არიან იმ უამრავი დაბრკოლების გამო, რომელიც მათ თავიანთი ოცნებების ეკრანზე გადატანის გზაზე ელობებათ კაპიტალისტურ სამყაროში, და ჩვენ მთელი პასუხისმგებლობით ვუდგებით ურთიერთთანამშრომლობის იდეის ბორცუებს, რათა დავეხმაროთ როგორც ჩვენ კინემატოგრაფისტებს, ასევე თქვენც. ერთხელ და სამუდამოდ, მოიშორეთ აზრი, რომ ჩვენ აქ ვიმყოფებით მხოლოდ იმისათვის, რათა სრულიად უანგაროდ გადავიტანოთ ეკრანზე თქვენი შემოქმედებითი ოცნებები. ორივე მხარემ უნდა განსაზღვროს რა არის საჭირო ერთობლივ ფილმის შესაქმნელად, რომელიც თანაბრად უპასუხებს ორივე მხარის მოთხოვნებს“. პატენემი საუბრობდა სწრაფად და ლაკონიურად, მან განაგრძო: „ჩვენი გეგმების გამოუმუშავებისას ზუსტად უნდა განვსაზღვროთ, რას ელოთ თქვენ ამ ურთიერთთანამშრომლობის შედეგად და რა შეგიძლიათ დასთმოთ“.

გ. შენგელია, რომელიც თავისი ძმის დღეობაზე სრულებით არ იყო მზიარულ განწყობაზე, ახლა ყოველგვარი გამომეტყველების გარეშე უსმენდა პატენეს, რომე-

ლიც ლაპარაკობდა იმ მოთხოვნებზე, ქართულ კინოს რომ უნდა ვაეფულოსინიანი, რათა წარმდგარიყო უზარმაზარი აუდიტორიის წინაშე აშშ-ში: ^{გეორგი შენგელია} ~~ქართული~~

„ყველაზე მთავარი თქვენი დასავლელი თანაპროდიუსერებისთვის დახვეწილი და სრულყოფილი ინგლისური ენაა, ვინაიდან სუბტიტრებიანი ფილმები დასავლეთის ბაზრისთვის უმნიშვნელო მოგების მომტანია. ამ პრობლემის გადაჭრის სამი გზა არსებობს. შეგიძლიათ მოიკრიბოთ გამბედაობა და სცადოთ ინგლისურ ენაზე მუშაობა, როგორც ამას ზოგიერთი ახალგაზრდა ფრანგი რეჟისორი აკეთებს. ან შეგიძლიათ დასავლეთში მოძებნოთ გამოცდილი და უნარიანი დიალგების რეჟისორი, რომელსაც ენდობით და დროისა და ენერჯის ფასად ფილმი ორ ენაზე გადაიღოთ. ეს რთულია მაგრამ შესაძლებელია. შეგიძლიათ ასევე მგტი დრო და ფული გაიღოთ დახვეწილი დუბლირების იმ რთულ პროცესზე, რომელიც ბერნარდო ბერტოლუჩიმ გამოიყენა თავის ფილმში „1900“. სურათი ისე კარგადაა დუბლირებული ინგლისურ ენაზე, რომ ბევრმა ვერც კი დაიჯერა, რომ მისი ორიგინალური ენა ინგლისური არ იყო. ყოველ შემთხვევაში, თქვენ ყურადღება უნდა მიაქციოთ ენის პრობლემას, ვინაიდან ჩვენი აუდიტორია არ მიიღებს არასრულყოფილად დუბლირებულ სურათს, როგორც ეს, მაგალითად იტალიურ და ფრანგულ კინოში ხდება. ეს პრობლემა თქვენგან სერიოზულ დაფიქრებას მოითხოვს. თქვენ უნდა წარსდგეთ ისეთი აუდიტორიის წინაშე, რომელიც არ ჰგავს იმას, წინათ რომ იცნობდით. იმისთვის, რომ ეს ინიციატივა უფრო შორს წასწიოთ, მოგიწევთ ემოციურად, ინტელექტუალურად თუ შემოქმედებითად გადალახოთ ეს ბარიერი“.

როგორც პატენემმა აღნიშნა, სსრკ-ში ჩამოსვლის პირველი დღიდან მას ნიკიტა ხრუშჩოვის „შავი თვლების“ გაუთავებელი კრიტიკა ესმის. ერთმა რეჟისორმა სურათს „ჩებოვის უცხოური ვერსია“ კი უწოდა. თურმე, მაგრამ „ქართველებმა სასურველი იცოდნენ, რომ დასავლეთში ფილმს მაღალი შეფასება მიესცეს“, — „მე არ ვიცი, რამდენ თქვენგანს ჰქონია შემთხვევა დასავლეთის კინოდარბაზში ენაზე საკუთარი ფილმი, მაგრამ ვფიქრობ, ყველა თქვენგანს გან-

¹ დევიდ პატენე — აშშ-ში ფილმების შესყიდვით და გამოცემებით კომპანია „კოლაზმა ფიჩერზ“-ის ყოფილი თაემფლომატი და პროდიუსერი.



კიდრით თუ რას ნიშნავს, როდესაც კრიტიკა საკუთარ ქვეყანაში თქვენივე ფილმს ანადგურებს. მე ვიცი, რომ გულსატყვნია სამშობლოში ფილმის კრიტიკა უმნიშვნელო ნიჟარების გამო, თუნდაც იმ ფილმისა, რომელსაც ისეთი მსოფლიო აღიარება აქვს მოპოვებული, რომელზე უკეთესსაც თქვენ, როგორც რეჟისორები საკუთარი ფილმისთვის ვერც კი ისურვებდით. ამგვარად, გარწმუნებთ: უნდა ისარგებლოთ იმ უპირატესობით, რასაც ურთიერთთანამშრომლობა გიქადით, თქვენ უნდა გაიაზროთ, რომ რასაც დათმობთ, კომპენსირებული იქნება. ჩვენ გაბატონებთ გლობალურ ოქაზში, მთელი თავისი უპირატესობებით და დიდი სამიმრობებით. მაგრამ ნურც კი შეიწყუბებთ თავს ნაბიჯი გადადგათ ამ გზაზე, თუკი თქვენ მზად არ ხართ იმ კომპრომიზისთვის და ტკივილისთვის, რომლებიც გარდუვალია. ამერიკელებს ერთი ასეთი გამოთქმა აქვთ: „უფასო სამხარს არავინ არიგებს“.

ამ სიტყვის თარგმნამ აუდიტორიაში ჩოჩქალი გამოიწვია. პატენემის მიერ საკითხის ამგვარად დასმამ, ვფიქრობ, მისთვის სასურველი რაეცქია ვერ გამოიწვია.

შემდეგ ტელეფონების სტუდიის დირექტორმა დავით შალიკაშვილმა დამსწრეთ უამბო საბჭოთა კავშირისა და დასავლეთ გერმანიის ურთიერთთანამშრომლობის შესახებ ალიბაბა და 40 ყაჩაღის“ სატელევიზიო ვერსიის შესაქმნელად. „ფილმში მონაწილე 14 მოცეკვავეთა შორის 13 საბჭოთა კავშირიდანაა, მხოლოდ 1 მოცეკვავეა შეერთებული შტატებიდან, რომელიც თუმცა არ გამოირჩევა თავისი მაღალი დონით, ჩვენ მას მაინც 150000 დასავლეთგერმანული მარკა უნდა გადაუხადოთ. ჩვენ რომ ამდენივე თანხა ჩვენს მოცეკვავეებს გადაუხადოთ, მაშინ სურათის შექმნაზე არც კი უნდა ვფიქრობთ. წარმოიდგინეთ, ფილმის მხატვარ-დოკუმენტორი და რეჟისორი საბჭოთა კავშირიდანაა, ხოლო ოპერატორი და კომპოზიტორი კი გერმანელები არიან. გადალება ძირითადად საბჭოთა კავშირში ჩატარდება, გერმანიაში კი გადამღები ჭვუფი მხოლოდ 20 დღეს იმუშავენს. გარდა ამისა, ფილმის ეკრანზე გამოშვებასთან დაკავშირებით: დასავლეთ გერმანია ჩვენი მონაწილეობის გარეშე ევროპაში ფილმის ჩვენების უფლებებისთვის გვიხდის ნახევარ მი-

ლიონ მარკას. მსოფლიოს სხვა ადგილებში ჩვენ მთლიანი შემოსავლის მხოლოდ 50 პროცენტს მივიღებთ. ამგვარად, ასეთი კითხვა შებადება: მიიჩნევთ თუ ამერიკელებს რომ ეს არის უფასო სამხარისი?

დავით შალიკაშვილის კითხვა უნასუბოდ დარჩა, ვინაიდან გიორგი შენგელაია ჩქარობდა პატენემისათვის თავისი მოსაზრების გაზიარებას: „რაც დევიდ პატენემმა მოგვახსენა, რასაკვირველია, ერთბა სინტერესოა, მაგრამ ჩვენ ხომ ძალიან კარგად ვიცით ყოველივე ეს. ამგვარად მე კიდევ ერთხელ მინდა შეგეკითხოთ, თუ რა მიზანს ემსახურება ჩვენი ეს შეხვედრა: ერთმანეთის კარგად გაეცნობას თუ პრაქტიკული საკითხების გადაწყვეტას“.

„კოლამბიაში“ მოღვაწეობის დროს პატენემს თავისი შეგობრები ხშირად ურჩევდნენ მეტი დიპლომატია გამოეჩინა. მისი აზრით, დიპლომატიას ვრცელი წერილების წერა შეადგენდა, სადაც აღინუსხებოდა ყოველივე ის, რაც თქვა თუ გააკეთა. ხშირად ასეთი წერილები აძლიერებდნენ შეურაცხუფას.

ამგვარად იგი კვლავ შეიპყრო ძლიერმა სურვილმა მსშენელთათვის კარგად აეხსნა ის, რასაც ფიქრობდა: „მე საეხებით მგერა, რომ ბევრმა თქვენგანმა სწორად გაიგო დასახული პრობლემების არსი და მზად არის ამგვარი ურთიერთთანამშრომლობისათვის, მაგრამ იქვე უნდა დავძინო: თუკი ჩვენ ქართულ კინოს ინგლისური ენის თვალსაზრისით მივედგებით, ვფიქრობ, თქვენი მდგომარეობა არასახარბიელია. თქვენს ფილმებს, მათ შორის კარგსაც, ერთი მუჭა მყურებელი ჰყავს კინოფესტივალებზე, თანაც არა ლოს-ანჯელესში, არამედ ნიუ-იორკის და სან-ფრანცისკოს მცირე კინოთეატრებში. თქვენ მაგონებთ პატარა ოთახში ჩაკეტილ, თავის თავთან მოლაპარაკე ადამიანს. შესაძლოა, თქვენ გერჩივნოთ ასეთ მდგომარეობაში ყოფნა, მაგრამ მე და დელეგაციის სხვა წევრებს ღრმად გვეწამს, რომ კინო შეიძლება იყოს ურთიერთგაცვლის საშუალება, რომელიც გაიკლებით მნიშვნელოვანია მსოფლიოს მომავლისათვის, ვიდრე ვიწრო რეგიონებისა და პირადი ინტერესებისათვის. ჩვენ კულტურული დამოკიდებულებების ფუნდამენტური გადასინჯვა გვჭირდება“.

ჩვენი ვიზიტი თქვენა ინდივიდუალური ფილმების ეკრანზე გადატანას არ ისახავს მიზნად. ჩვენ აქ იმისთვის ვართ, რომ დავიცვათ ამერიკის უზარმაზარი აუდიტორიის ინტერესები, სადაც თქვენმა სიტყვამ შესაძლოა მნიშვნელოვანი პოლიტიკური თუ სოციალური გავლენა მოახდინოს.

ჩვენ გვინდა, რომ ქართული და რუსული ფილმების ჩვენება ამერიკის ტელევიზიით მხოლოდ დღიოს 3 სათზე არ წარმოებდეს და ამ ფილმების ვიდეოკასეტებს მხოლოდ ქართული ემიგრანტები არ ყიდულობდნენ. ვცდილობთ შევქმნათ გლობალური კინო.

რეზო ჩხეიძემ, რომელიც გარკვეული დროის განმავლობაში მშვიდად ისმენდა, ბოლოს აღუვებულად მიმართა პატენმს: „მე გეტანხმებით, ძნელია შეურიგდე იმას, რომ აშშ-ს ტელევიზიით ქართული ფილმების ჩვენება დღიოს 3-სათზე წარმოებდეს, მაგრამ თქვენი მყავრი რეალობი, თუ შეიძლება ასე ვთქვა, გულს მტკენს. როდესაც ვლაპარაკობთ ამერიკული კინოსადმი ჩვენს სიყვარულზე, რასაკვირველია, მხედველობაში არ გვაქვს ტრილერები, ეს არაფრის მთქმელი, ცარიელი ფილმები, რომლებიც ბევრ მყურებელს იზიდავს. ვფიქრობ, ჩვენ კარგად ვიცნობთ ლიტერატურისა და ხელოვნების გარკვეულ ტენდენციებს“. ჩანს, რეზო ჩხეიძე აქ გულისხმობდა დასავლურ ლიტერატურას და ხელოვნებას. „მე ვესწრებოდი ქართული ფილმის კომერციულ ჩვენებას აშშ-ში, — განაგრძობ რ. ჩხეიძემ, — და უნდა გამოვიტყდეთ, რომ მომსწრე ვარ იმ წარმატებებისა, რაც მათ წილად ხვდა. მე არ ვგულისხმობ ქართულ ემიგრანტებს, ვფიქრობ, თქვენ სცდებით. ქართული ემიგრანტები აშშ-ში არ არიან და, შესაძლოა, ჩვენ, ქართველები, სომხებში გეშლებით.“ დარბაზში ხმაშალალი სიცილი გაისმა. „თქვენს ადგილზე, — თქვა ჩხეიძემ, — უარს ვიტყვოდი ყველა მიმატიყებაზე — წვეულებაზე, ბანკეტებზე და ა. შ., დაეჯდებოდი კინოდარბაზში და 5 ან 6 ქართულ ფილმს ვნახავდი, ვინაიდან არავითარი წარმოდგენა არ გაქვთ ქართულ კინოზე. ჩვენ კი მოგამარაგებდით სენდვიჩებით, შავი ყავით და ყოველივე იმით, რაც დაგვირბობდათ.“ ამ სიტყვებით რ. ჩხეიძემ დალოცა სცენა, შემდეგ კი დარბაზი. ამჟამად შემტრთული პატენი რამდენიმე წამს თვალს არ აშორებდა

რეზო ჩხეიძეს. „არცერთ ჩვენგანს თქვენი ქვეყნისკენ 28-სათიანი გზა არ გაუცვლია ამ მიზნით, რომ ვინმესთვის შეურაცხველი მიეყენებინა“ — თქვა მან ბოლოს. „შეურაცხველი ჩვენ შევეცადეთ დროის უმოკლეს მონაკვეთში იპყვესნა თქვენთვის, ძალზე მნიშვნელოვანი რამ. კინო საბჭოთა კავშირში ხელოვნების ფორმაა, ჩვენ ყველას ეს კარგად გვესმის, ამით აღფრთოვანებული ვართ და გვჭურს კიდევ თქვენი, დასავლეთის კინო კი ბუნებრივია. ჩვენი მიზანია გავდოთ ხიდი დასავლეთის კინოზიზნებსა და თქვენი ქვეყნის კინოხელოვნებას შორის. და სანამ ეს არ გავითდება, გულახდილად ვიტყვი, თქვენი ფილმები უცნობი იქნება დასავლეთისათვის. „მონანიება“, რომელმაც უდიდესი წარმატებით ჩაიარა თქვენში, აშშ-ში, შესაძლოა, 100-ათაზე ნაკლებმა მყურებელმა იხილა. მიმაჩნია რომ ერთი „მონანიების“ ნაცვლად წელიწადში ზუთი „მონანიება“ უნდა გეკონდეს, ქრომელსაც 100 ათასი კი არა, უკვე ათი მილიონი მყურებელი ეყოლება. თუკ თქვენ ესეც არ გსურთ, და თუკ არ ხართ მზად მიიღოთ ამგვარი წინადადებები, მაშინ ყველაფერი, რის გაყეთებასაც ახლა ვცდილობთ, ამოაო.“

ქართულ რეჟისორთა სახელით სიტყვით კვლავ ვიორგი შენგელაია გამოვიდა: „ჩვენ ყველანი საქმიანი დამოკიდებულების მომხრენი ვართ, მაგრამ ვერ დავეთანხმებით, რომ დასავლეთის კინო წმინდა კომერციული ხასიათისაა, ახლა კი მინდა წამოვჭრა პრობლემა, რომელიც, ვფიქრობ, ყველა ჩვენგანს აწუხებს.“

უცხოეთის კომპანიებთან დამაკავშირებელი საშუალება ჩვენთვის „სოვინფილმი“, რომელიც მოსკოვშია. საქართველო ძალიან შორსაა მოსკოვიდან. მე საქართველოში ვცხოვრობ — და მოსკოვში ყოფნა ძალიან იშვიათად მიხდება. მოსკოვურ დერაფტებში საჭირო ადამიანის პოვნაც კი გარკვეულ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. თუკ თქვენ დაგვეხმარებით საჭირო ხალხთან კონტაქტების დამყარებაში, თუკ თქვენ ამას ითავებთ, ჩვენ ძალზე მადლიერი ვიქნებით. სხვაგვარად კი, ვფიქრობ, დროს ამაოდ დავკარგავთ.“

იგორ კოკარევი — კრიტიკოსი და კინოკრედიტის ერთ-ერთი კლიდერი — შეეცა-

და შეხვედრის დაძაბულობა შეენელებინა იმ საკითხების წამოყენებით, რომლებიც დამსწრეებს უნდა გაერკვიათ: „ამერიკასთან ურთიერთთანამშრომლობის უკვე 20 თუ 30 ვარიანტია შემოთავაზებული. და, წარმოადგინეთ ამერიკელი მსახიობებისა და სხვა კინომუშაუბნის კვებისა და საცხოვრებელი საკითხების მოგვარება ერთ-ერთი დიდი პრობლემა ამ ურთიერთობის განვითარების საქმეში.

მობარული ვარ მოგახსენოთ, რომ ოთხი დოკუმენტი, რომელიც ურთიერთთანამშრომლობის პერმანენტულ მდგომარეობას ხელს შეუწყობს, უკვე მზად არის“. „დაიფიქსეთ ეს დოკუმენტები. — წამოიყვარა გ. შენგელიამ, — აიღეთ ერთი რომელიმე საკითხი და გადაჭერით იგი.“

შეკრება დაიშალა შეუთანხმებლობის ერთგვარად, მაგრამ მისი ბევრი მონაწილე კვლავ შეიყარა სახარზე, რომელიც კონოკავშირის სასადალო დარბაზში მოეწყო, სადაც სრულიად შემთხვევით აღმოვჩნდი გიორგი შენგელიას გვერდით, სასწრაფოდ განვახლებ მასთან საუბარი „ჰაჯი მურატის“ შესახებ. მე მას ვკითხე იმ მიზეზებზე, რისთვისაც მან 1963 წელს საბჭოიდან ფილმის გადაღებაზე უარი მიიღო.

„მოთბობაში ასახულია კონფლიქტი მუსულმანებსა და ქრისტიანებს შორის, მიუხედავად იმისა, რომ რომანში მოქმედება 100 წლის წინ ვითარდება, „სახკინო“ სასტიკი წინააღმდეგი იყო მავურებლისთვის ენახევიანა, თუ როგორ ავიწროებდნენ რუსები მუსულმანებს“.

ეტყობა „ჰაჯი მურატი“ გ. შენგელიამ ხედავდა ურთიერთთანამშრომლობის იდეალურ ვარიანტს, რომელიც დაკავშირებული იყო პირველ რიგში ტოლსტოის სახელთან, მთავარი საკითხის აქტუალურობასთან (ისლამის ფუნდამენტალიზმი და დიდი ძალების მიერ პატარა ძალების შევიწროება) და კავკასიონის მთებთან, რომელიც რომანის მოქმედების ადგილია.

„მე არ გამოვიცხადე იმის შესაძლებლობას, რომ მთავარი გმირი ამერიკელმა მსახიობმა განასახიეროს, რომერტ დე ნიროს აღმოსავლური ნაკვთები აქვს. საინტერესოა, რომ მას მუსულმანი აქამდე არასოდეს განუსახიერებია.“ — თქვა გიორგი შენგელიამ.

დოკუმენტური ფილმების პროდიუსერი

ლინდსი სმიტი, რომელიც იმხანად მუშაობდა ფილმზე ამერიკულ-საბჭოთა კულტურული ურთიერთობების შესახებ, სუფრასთან გ. შენგელიას გვერდით აღმოჩნდა. მას, პირველს ხვდა წილად გ. შენგელიასთვის „ჰაჯი მურატი“ პერსპექტივა დაესახა. „ისტორიული დრამა პოლიფუნქციური პრობლემაა, თქვენი ჩანაფიქრის განხორციელებისთვის საუკეთესო საშუალებაა ფილმის შექმნა სატელევიზიო მინისტრებისად, მსგავსად „პეტრე დიდისა“. — უთხრა სმიტმა შენგელიას, რომელიც შეიკმუნა — დარწმუნებით ვერ ვიტყვი, ტელევიზიის თუ „პეტრე დიდის“ სენსებაზე. „თუკი მხატვრული ფილმის გადაღება გნებავთ, — განაგრძო სმიტმა — აირჩიეთ თანამედროვე დრამა, რომლის მოქმედება საბჭოთა კავშირში ვითარდება, ეს არის ის, რაც ყოველ სტუდიას აინტერესებს. თუკი თქვენ რაიმე ამდაგვარი მზად გაქვთ, მე მას ხვალ თვალს გადავაულებდი“.

რამდენიმე წუთის შემდეგ გ. შენგელიამ თავის ჩანაფიქრზე მეზობელ სუფრასთან მჯდომი დევიდ პატნემისგან უფრო იმედის მომცემი პასუხი მიიღო:

„რამდენი მთავარი გმირი გყავთ სცენარში?“ — დაინტერესდა პატნემი. „არც ისე ბევრი. ჰაჯი მურატის გარდა, იმამი და მეფე ნიკოლოზი. 3 მთავარი გმირია. ვფიქრობ, ნიკოლოზის როლი არ არის საკმარისი მინდელმანიც რუსმა მსახიობმა ითამაშოს, ვინაიდან რუსთა ბევრი მეფე რუსი არ იყო“ — უპასუხა შენგელიამ.

„შეგიძლიათ ვინმეს ინგლისურენოვანი ვერსიის შექმნა მიანდოთ?“ — პატნემმა კითხვა ისეთი ტონით დასვა, რომელიც საკითხით სერიოზულ დაინტერესებას გამოხატავდა. შენგელიამ უპასუხა: „ვფიქრობ, შევძლებ“. „მაშინ ეს ის პროექტია, რომელიც შეგიძლია განვიხილოთ“ — მიუგო პატნემმა.

იმავე საღამოს, სანამ ამერიკელთა უმრავლესობა ქართული ხალხური ცეკვის კონცერტს ესწრებოდა, შენგელიამ, პატნემი და ამერიკელთა დელეგაციის რამდენიმე წევრი „ქართული ფილმის“ კონოდარბაზში გ. შენგელიას ფილმ „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობას“ უყურებდნენ, ფილმში მოქმედება საქართველოში, ცარიზმის დროს

ვითარდება. იგი მოგვითხრობს ახალგაზრდა კაცზე, რომელიც სოფელ-სოფელ იმ მიზნით დაისი, რათა შეაგროვოს ძველი ხალხური სიმღერები, პოლიცია, რომელიც განუწყვეტლივ დასდევს მას, განუთიხბავად აპატიმრებს ყველას, ვინც კი ესმარება ახალგაზრდა კაცს. „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ მთავალითა იმისა, რასაც საბჭოთა კავშირში „მწვანე“ ფილმს უწოდებენ. როგორც გ. შენგელაიამ ფილმის დასასრულ გვითხრა, მეფის პოლიცია არ იქცეოდა ისე, როგორც ეს ფილმში იყო ნაჩვენები. ამგვარად, სურათი უნდა გაგვეგო, როგორც მხოლოდ ალგორითა ისტორიისა და კულტურის შევიწროებისა თანამედროვე საბჭოთა წესებით.

ფინალში პოლიციელებს ნაბრძანები აქვთ დასაჯონ პატიმართა ჯგუფი, რომელშიც მთავარი გმირიც არის, მაგრამ იგი უსხლტება მათ. იმისათვის, რომ შეაგოს დასჯილთა რაოდენობა, პოლიცია სრულიად უდანაშაულო გლეხს იჭერს. ასეთი საქციელი, როგორც შენგელაიამ აღნიშნა, სტალინის დროინდელი აპარატისთვის იყო დამახასიათებელი.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ დამფიქრებელი ფილმია. ქართველი რეჟისორები მთავარ როლებში ხშირად არამოთხვეთიანებს იწვევენ, ხოლო პროფესიონალებს მათ დიალოგებს ახმოვანებინებენ: ფილმში მთავარ როლს საქმიოდ ლამაზი, მაგრამ მოუქნელი კაცი ანსახიერებს, რომელიც ხშირად ახლო პლანით არის ნაჩვენები გუსტავ მალერის მუსიკის აკომპანემენტის ქვეშ (...).

ფილმის დასასრულ დევიდ პატენემმა მოწონების ნიშნად ხელეში გამალა და თქვა: „ეს პოეზიაა. საბჭოთა, უნგრულ და ჩეხურ ფილმებში ყველაზე უფრო მეტაფორა მხიზლავს. ძალზე დასანანი იქნება, თუკი „გლასტონსტის“ შედეგად კინო თავის ამ თვისებას დაკარგავს, თუკი ყველაფერი პირდაპირ იქნება ნათქვამი“.

ინგლისურიდან თარგმნა
მამა მუსხარაძე.

(ოსტ კონს ეხსია და სტრუქტურის სამეცნიერო-ველეითი ლაბორატორია).



რუხრიკაში „საზღვარგარეთის კონს ვარკლავებს“ ჩვენს მკითხველებს გვირგვინად ვთავაზობ წერილებს ციკლიდან... პოლიციელები, მოღვაწე გამოჩენილი კინოსამართლები უსახებ, ამჟერად ციკლის ავტორები მოგვიხიზნებენ პოლიციულის ცნობილ ვარკლავზე — ავა ვარდნარზე, რომელიც საბჭოთა მაყურებლისათვის ცნობილია ფილმებით: „კლიმენჯარის თოვლიანი მთა“, „ნაშველი მთა“, „ნაივრდინგი.“

აბა ლაშინი ბარდნიერი დაიბადა 1922 წლის შობის წინა ღამეს. ამ მოვლენის აღსანიშნავად ოქაბის ტრადიციის თანახმად გამოაცხვეს ორი ტორტი. ამ ტრადიციას ოქაბში მკაცრად იცავენ: უკვე მოგვიანებით, ავას და ბეატრისი მისი დაბადების დღისათვის ყოველთვის აცხობდა ტორტებს და უგზავნიდა დას იქ, სადაც არ უნდა ყოფილიყო იგი. ავას შშობლები — ჯონას და მერი ელიზაბეტ გარდნარები ფერმერები იყვნენ. ოქაბში ხუთი ბავშვი იზრდებოდა — ოთხი ქალიშვილი და ერთი ვაჟი. ავა მეექვსე იყო. დიდ დეპრესიის წლებში ოქაბმა დაკარგა შემოსავლის ერთადერთი წყარო — ფერმა, რის გამოც დიდ გაჭირვებას განიცდიდნენ. დედამ სახლში მღვმურები დააყენა და ასე არჩენდა ოქაბს. ცოლ-ქმარს შორის უსიამოვნება ჩამოვარდა, მალე ავას დედა გაშორდა ქმარს და თავისთან მხოლოდ ორი შვილი — ავა და მისი და მირა დაიტოვა. ორი წლის შემდეგ, როდესაც ავას 12 წელი შეუსრულდა, მამა გარდაიცვალა.

ავა საოცრად ლამაზი გოგონა იყო, ამავე დროს ძალზე მორცხვი, რაც გამოწვეული იყო ოქაბის გაჭირვებითა და ღარიბული ჩაცმულობით. თვით ავა ასე იხსენებს ბავშვობას: „სულ ორი სეიტრი მქონდა — ერთი მეცვა, მეორე კი თოკზე შრებოდა. მაშინ სიკვდილს ვნატობდი.“ სკოლაში საშუალოდ სწავლობდა და მსახიობობისადმი არავითარი ნიჭი არ გამოუჩენია. სკოლის დამთავრების შემდეგ მდივნობა გადაწყვიტა და მდივნის მოსამზადებელ ერთწლიან კურსებზე შევიდა. დიდ წარმატებას მიაღწია სტენოგრაფიაში. 18 წლისა, კურსების დამთავრების შემდეგ ნიუ-იორკს გაემგზავრა სამუშაოს საძებნელად. მისი და ბეატრისი მაშინ იქ ცხოვრობდა (დებს განსაკუთრებული მგობრობა ქქონ-

აპა

ბარდნერი



ოლღა თაბუკაშვილი,
 დინარა შოტოლიანი

დათ, რომელიც კიდევ უფრო განმტკიცდა, როდესაც ავა კინოვარსკვლავი გახდა. ბეატრისი ყოველთვის თან ახლდა მას და მისი უცვლელი მდივანი იყო). ბეატრისის ქმარი ფოტოგრაფი იყო. იგი ბევრს იღებდა თავის ლამაზ ნათესავს და ზოგიერთ ფოტოსურათს გამოჰყენდა კიდევ ერთ-ერთმა მათგანმა სტუდია „მეტრო გოლდვინ მაიერის“ ნიუიორკელი თანამშრომლის ყურადღება მიიპყრო. მან რამდენიმე ფოტო შეიძინა და კალიფორნიაში გააგზავნა. სულ მალე მოვიდა პასუხი — „გააცეთთ სინჯები“.

სამსახიობო სინჯი წარუმატებელი აღმოჩნდა თამაშის თვალსაზრისით. გარდა ამისა ავას მკვეთრად გამოხატული სამხრეთული აქცენტი ჰქონდა და ამიტომ სინჯი ძირითადად ხმის გარეშე გაკეთდა. მიუხედავად ამისა ორი კვირის შემდეგ ავა კალიფორნიაში მიიწვიეს. ჯორჯ სიდნეიმ გააკეთა მეორე სინჯი, ამჯერად უკვე ხმით. სინჯი სტუდიის დირექტორს ლუის ბ. მაიერს აჩვენეს, რომელმაც თქვა: „მას არ შეუძლია თამაში, არ შეუძლია ლაპარაკი — ასეთი საშინელება არაა ხანა არ მინახავს“. გადაწყდა აეყვანათ იგი დამწყებ მსახიობათვის ჩვეულებრივი შვიდწლიანი კონტრაქტით, რომლის თანახმად ავა კვირაში 50 დოლარს მიიღებდა, ხოლო

ყოველ ექვს თვეში ეს თანხა გარკვეული რაოდენობით გაიზრდებოდა.

იმ დროს სტუდია დიდების ზენიტში იმყოფებოდა. ამზობდნენ აქ უფრო მეტი ვარსკვლავი, ვიდრე ცაზეო. იმ დროს აქ მოღვაწეობდნენ ნორმა შერერი, კლარკ გეიბლი, ქეროლ ლამბერტი, ბერიმორები, ჟოან კრაუფორდი და განუყოფელი გრეტა გარბო. ავა სტუდიაში 1941 წელს მოვიდა. მალე ბეატრმა ვარსკვლავმა დატოვა კინემატოგრაფის ცის კაბადონი: წავიდა გარბო, გეიბლმა სამხედრო სამსახურს მიაშურა. სტუდიის ტრადიციები კვდებოდა. ავას სტუდიაში უკვე სერიოზული მუშაობა ელოდა: მას ახვეწინებდნენ ხმას, მოძრაობას, თამაშს. კმინდნენ ავას „იმიჯს“ — სწავლობდნენ მისი ტანის აღნაგობას, თმას, სახეს. ავა ემორჩილებოდა სტუდიის ყველა მოთხოვნას, თუმცა თავს შეურაცხყოფილად და დამცირებულად გრძობდა. მისთვის მიუღებელი იყო ასეთი ძალადობა მის პიროვნებასა და გარეგნობაზე. ამგვარად შეიქმნა ავას მითი — ამ მითის თანახმად იგი დაიბადა სმიტფილდში, მისი ნამდვილი სახელი იყო ლიუსი ჟონსი. კალიფორნიაში ჩამოსვლამდე იყო მანეკენი. ავა გარდნერი მის ფსევდონიმად იქცა.

პირველი პატარა როლი ავამ მიიღო პიტერ სმიტის კომედიაში „სასაცილო პასუ-



„ქალბურთის ერთი შეხება“ (1949)

ბები“. 1942 წელს მას იღებენ ფილმში „ჩვენ ვცაყავდით“. ამავე წელს გაიცნო მან უკვე პოპულარული მიკი რუნი. რამდენიმე შეხვედრის შემდეგ მათ დაქორწინება გადაწყვიტეს. მაგრამ გაჩნდა მოულოდნელი წინააღმდეგობა სტუდიის, კერძოდ ლუის მაიერის სახით. სტუდიის ასეთი უბედში ჩაირვა ახალგაზრდების პირად ცხოვრებაში გამოწვეული იყო იმით, რომ ეს ქორწინება ანგრევდა სტუდიის გეგმებს. მაიერის აზრით, რუნი კიდევ რამდენიმე ხანს უცოლო უნდა ყოფილიყო, რათა მის მრავალრიცხოვან თავყვანისმცემლებს გული არ გასტეხოდათ. რაც შეეხება ავას — იგი ის ქალი არ არის, ვინც დიდი ხნით შესძლებს რუნის „დაპყრობას“. ყოველივე ამის შემდეგ ავა ქორების საგნად იქცა. ამბობდნენ, რომ მას სურს რუნის გამოყენება საყოთარი გეგმების განსაზოორციელებლად. პრესაც მტრულად განეწყო ამ ქორწინების მიმართ. ასე წააწყდა პირველად მორცხვი სამხრეთელი გოგონა უსამართლობას, პირად ცხოვრებაში ჩაირვას, პოლიეუდის სასტიკი კანონებს.

ისინი 1942 წლის 10 იანვარს დაქორწინდ-

ნენ. მაგრამ ოჯახური ცხოვრება, რომლის ასეთი იმედი ჰქონდა ავას, ვერ იქცა. რუნიმ ერთი წუთითაც არ შეცვალა თავისი ცხოვრების წესი, სვამდა, ბევრ დროს გაჩეხდა კოლეს გარეშე ატარებდა. 1943 წლის 21 მაისს ავა და მიკი ერთმანეთს დაცილდნენ. განქორწინების მიუხედავად მათ შორის თბილი ურთიერთობა დარჩა. ავა იხსენებს: „მას არ უნდოდა შეიღებო. მას არ სურდა ჩემთან ოჯახის შექმნა. მაგრამ მე ბევრით ვარ დავალეებული მისგან: მან მასწავლა სიახური, დგომა, სხეულის ფლობა, კინოკამერის უგულუბელყოფა. და თუ ოდესმე რაიმე ღირებულს შევქმნი, ეს უპირველეს ყოვლისა, მიკის დამსახურება იქნება“.

1944 წელს ავამ მიიღო როლი ფილმში „სამნი თეთრებში“ (რეჟისორი — უილის გოლდბერგი, სცენარის ავტორები მარტინ ბერკელი, გერი რასკინი, მონაწილეობდნენ ლიონელ ბარიმორი, ვენ ჯონსონი და სხვ.). პრესის აზრით, მაკდური ქალის როლი ავას გამოუვიდა. მიუხედავად ამისა, სტუდია მაინც არ იჩენს კეთილმოსურნეობას ავას მიმართ. მას არ სთავაზობენ საინტერესო როლებს. 1945 წელს მას აძლევენ პატარა როლს ფილმში „იგი დღულ წაბრძანდა“ (რეჟისორი უილის გოლდბერგი). როლი უმნიშვნელო იყო, მაგრამ კრიტიკოსებმა თბილი სიტყვები არ დაიშურეს მისთვის და აღნიშნეს, რომ ავამ ყველაფერი გააკეთა ესოდენ უღიშლამო სახის გასაცოცხლებლად.

სწორედ ამ დროს შეხვდა ავა გარდნერი ჰოვარდ ჰიუზს — ამერიკაში ერთ-ერთ უმდიდრეს ადამიანს. მაგრამ ავას მალე ბეზრდება მილიონერი და იგი კავშირს წყვეტს მასთან. ჰიუზი კარგა ხანს ფეხდაფეხ სდევს მას და შეთვალყურესაც კი მიუჩენს. მიუხედავად ამისა ავა ყოველთვის თბილად იგონებდა ჰიუზს როგორც ერთგულ მეგობარს, რომელიც საჭიროების შემთხვევაში მის გვერდით იყო.

მორცხვი სამხრეთელი გოგონა თანდათან პოლიეუდელ მელამურად იქცევა — მას ხშირად ხედავდნენ ღამის კლუბებში და რესტორნებში, სადაც იგი მარტოდმარტო სვამდა. იგი თავს მარტოებელა უბედურ ადამიანად თვლიდა, უმყოფილო იყო თავისი მუშაობით კინოში და მიაჩნდა, რომ უნიჭო იყო...

ღამის ცხოვრებამ იგი სცენარისტ ფილიპ ოორდონს შეახვედრა, რომელმაც მსახიობი

თავის ფილმში „გაჩერება მოთხოვნით“ (1945 წ) გადასაღებად მიიწვია. მას მთავარი როლი შესთავაზეს. ფაქტიურად ეს იყო პირველი ფილმი, რომელმაც ავას წარმატება და სახელი მოუტანა. ფილმი მოგვითხრობს ქალიშვილზე, რომელიც დიდი ქალაქიდან თავის მშობლიურ პატარა ქალაქში ბრუნდება და როგორც წარმატების სიმბოლო, წაუღას ბეწვის ქურტი ჩამოაქვს. ავას მშობლიურ ქალაქში ყველა მამაკაცი შევერებულა მასში და მზად არის ნებისმიერი დანაშაული ჩადინოს მისთვის. კრიტიკოსების აზრით ფილმი მოსაწყვენი გამოვიდა, თუმცა თვით ავა იზიდავდა მაყურებელს. „მას განსაკუთრებული მატერიალი აქვს“ — წერდა პრესა. თავად ავა უკმაყოფილო იყო თავისი, თუმცა პრესის აზრი მას უღაოდ ეამბოდა.

1947 წლის 17 ოქტომბერს ავა ცოლად გაყვა ცნობილ მუსიკოსს არტი შოუს. არტი ამყოფდა თავისი ლამაზი ცოლით, მაგრამ მათ შორის ოჯახური ცხოვრების პირველი დღებიდანვე დაძაბულობა წარმოიქმნა: არტი მუდამ ხაზს უსვამდა თავისი მეუღლის გაუნათლებლობას და საკუთარ ინტელექტუალურ უპირატესობას. საქორწინო მოგზაურობაში არტიმ თან წაიღო ტოლსტოის, დოსტოევსკისა და თომას მანის წიგნები. ასე ეზიარა ავა ლიტერატურის, და საზოგადოდ ხელოვნების სამყაროს. მაგრამ დაძაბულობა ცოლ-ქმარს შორის არ ნელდება, რაც გამოწვეული იყო არტის დამამკირებელი დამოკიდებულებით ავას მიმართ ხალხში: იგი დასცინოდა მის უეციობასა და გაუნათლებლობას, და როგორც არ ცდილობდა ავა ღირსეული ცოლობა გაეწია მისთვის, არაფერი გამოსდიოდა. არტი შოუს გვერდით იგი მუდამ დაძაბული იყო და ეუღლად გრძობდა თავს. „არტიმ მთხოვა წაესულიყავი და მეც წავედი“. — იგონებს ავა. ქორწინებიდან ერთი წლის შემდეგ ისინი დაშორდნენ ერთმანეთს.

1946 წელს ავა გარდნერი მიიწვიეს ფილმში „მკვლელები“ (ჰემინგუეის მოთხრობის მიხედვით). დადგმა სტუდია „იუნივერსალში“ განხორციელდა. ფილმი მოგვითხრობს ორ დაქორავებულ მკვლელზე, რომლებიც პატარა პროვინციულ ქალაქში ჩამოდიან. მათ დავალებული აქვთ შვედი მოკრივის (მას განასახიერებს ბერტ ლანკასტერი) მოკვლა. ავას გამოი შეაცდენს მოკრივეს და ორმაგ თამაშს მიჰყოფს ხელს, რის შედეგადაც, მისი მკვლელობის შემდეგ, გზას უზნევს გამოძიებას.

ფილმის რეჟისორი რობერტ სიოდმაკი წარმოშობით გერმანელი, ბევრს მუშაობდა ავასთან, სრულყოფდა მის სამსახიობო ოსტატობას, იყენებდა მის ქალურ მოჭრეველურებს და ეხმარებოდა იმ მოტივებში, ~~გაგონებულ~~ მღლებიც მისი გმირის ხასიათს ქმნიდნენ.

ფილმზე მუშაობისას ავა გარდნერი დაუმეგობრდა პროდიუსერ მარკ ჰელინჯერს — მისი სიტყვებით, პირველ მამაკაცს, რომელმაც აიძულა იგი შეეხებდა საკუთარი თავისთვის არა როგორც ქალისთვის, არამედ როგორც მსახიობისთვის. მათი თანამშრომლობა ურთიერთნდობაზე იყო აგებული. ფილმში მონაწილეობდა იმ დროს ჯერ კიდევ უცნობი ჯონ ასტონი, რომელიც შემდეგ ავას დიდი მეგობარი გახდა. ჰემინგუეიმაც ბევრი საკუთარი სიტყვა თქვა ავას მისამართით და მიუხედავად იმისა, რომ ფილმმა ფართო აღიარება ვერ მოიპოვა, იგი ავა გარდნერის ერთ-ერთ საუკეთესო სურათად ითვლება. პრესა აღნიშნავდა, რომ რეჟისორმა მარკ ჰელინჯერმა ავა ნამდვილ მსახიობად აქცია.

მიუხედავად ამისა, ავა უკმაყოფილო იყო თავისი თამაშით. შემდგომში მას ხშირად უთქვამს, რომ ამ სურათშიც და სხვა ნამუშევ-

გრეგორი ჰეკი, ავა გარდნერი და მელვინ დედასი ფილმში „დიდი ცოდვილი“ (1949)



რებშიც მის თამაშს რაღაც მთავარი აქვდა: „სიმართლე რომ ვითხრათ, არასოდეს მომწონდა ჩემი თამაში. ბუნებით მე შორცხვი ადამიანი ვარ. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრს ვმუშაობდი ჩემს თითოეულ როლზე, მაინც ვფიქრობ, რომ ბოლომდე არ ვიზარჩებოდი. მე ცუდი მსახიობი ვარ და ამიტომაც ვცდილობ ვიყო პროფესიული. როდესაც ჩემს თავს ეკრანზე ვხედავ, დიდ უზებრუნელობას ვგრძნობ“.

1947 წელს ავა მიიწვიეს ფილმში „ვაკრები“ (რეჟისორი — ჟეკ კონვეი, სცენარის ავტორი — ლუთერ დევისი, ფრედერიკ უიკმენის რომანის მიხედვით. მონაწილეობდნენ: კლარკ გეიბლი, დებორა კერი, ადოლფ მენქუ და სხვ.). ავას, როგორც მსახიობს სულ უფრო უნვითარდებოდა არასრულყოფილების კომპლექსი. მიუხედავად იმისა, რომ კრიტიკოსები თბილად იხსენებენ მის როლს, ავა მაინც უქმაყოფილა თავით. კლარკ გეიბლი ცდილობს დაეხმაროს თავის პარტნიორს და დაამშვიდოს იგი: „შენ არ თვლი თავს მსახიობად, მე ამავე აზრისა ვარ საქუთარ თავზე. ასეთი დამოკიდებულება ჩვენ გვათანაბრებს“.

გარდნერის ბიოგრაფები აღნიშნავენ, რომ ამ დროს ავა მტკივნეულად განიცდიდა მარტოსულობას და უიღბლო მეორე ქორწინებას. მას არ მოსწონდა ის როლები, რომლებსაც მას სტუდია თავაზობდა. ხშირად ვაიგო-

ებდით მისგან, რომ გადაწყვიტა თავი დაანებოს კინემატოგრაფს და ლიტერატურაში მიჰყო ხელი. ამ მიზნით ჩააბარა გამოცემა ინგლისურ ლიტერატურაში კალიფორნიის უნივერსიტეტში. მისივე სიტყვებით: „მე ვაპყრობა მას გაცილებით მეტი სიხარული მოუტანა, ვიდრე წარმატებამ კინოეკრანზე: „რისი მოტანა შეუძლია ფულს და სახელს, თუკი არა მყავს ოჯახი, ხოლო წარმატებას არავითარი ბედნიერება არ მოაქვს ჩემთვის. ფული და სახელი — აი, რისი მოცემა შეუძლია სტუდიას“.

იმავე წელს ავამ მონაწილეობა მიიღო რეჟისორ ჯონ ბრაჰმის ფილმში „სინგაპური“. ამ მელოდრამამ, რომელიც „კასაბლანკის“ ცუდ მიბაძვას წარმოადგენდა, ვერავითარი წარმატება ვერ მოუტანა მსახიობს.

მაღე, ამერიკის სხვადასხვა ქალაქებში ფილმ „მკვლელების“ სარეკლამოდ ავა გარდნერი ხანგრძლივ ტურნეში გაემგზავრა. ავას ახლო მეგობარი, კინომსახიობი ჰოვარდ დაფი იხსენებს: „ტურნეს დროს ავა აფორიაქებული იყო, ხშირად ეცვლებოდა განწყობილება, ზოგჯერ ისტერიულიც იყო, მაგრამ მომზიბეულობას არასოდეს კარგავდა და მეც სხევივით, ვინც მას კარგად იცნობდა, მოკიდოებული ვიყავი მისით“.

1949 წელს რეჟისორმა უილიამ ზაიტერმა გადაიღო ფილმი „ქალმერთის ერთი შეხება“, რომელშიც ავამ კომედიური როლი შე-

კლარკ გეიბლი, ავა გარდნერი და პროდუსერ კრეფორდი ფილმში „მარტოხელა ვარსკვლავი“ (1952)



ასრულა. კრიტიკამ აღნიშნა მსახიობის კომედიური მონაცემები, ფილმმა საკმაო წარმატებას კი მოუტანა მას კინემატოგრაფისტთა წრეებში, თუმცა მიაყურებელთა შორის დიდი პოპულარობით არ სარგებლობდა.

1949 წელს სტუდია „მეტრო გოლდვინ-მაიერმა“ თავისი ვერცხლის იუბილე აღნიშნა. საზეიმო ლანჩზე სტუდიის უველაზე სახელგანთქმად ვარსკვლავებმა მოიყარეს თავი. ავა გარდნერის სახელი იდგა ჭდი გარლანდისა და კლარკ გეიბლის გვერდით. ამისათვის მსახიობს ექვსი წელი დასჭირდა.

ამავე წელს ავა მიიწვიეს ფილმში „ქრთამი“ (რეჟისორი — რობერტ ლეონარდი), სადაც იგი პარტნიორობას უწევდა რობერტ ტეილორსა და ჩარლზ ლოუტონს. მიუხედავად მსახიობთა შესანიშნავი თამაშისა ფილმმა ვერ ჰპოვა აღიარება. ავა ასრულებდა მსახიობის როლს, რომელსაც რობერტ ტეილორის გმირი შეუყვარდება.

მომდევნო სამი სურათი ავას მონაწილეობით ასევე წარმატებული აღმოჩნდა. ფილმში „დიდი ცოდვილი“, რომელიც შეიქმნა დოსტოევსკის „მოთამაშის“ მიხედვით, გარდნერმა რუსი გრაფინია განასახიერა. ავა არ თვლიდა თავს ვარსკვლავად და მოკრძალებულად ეპირა თავი, შესვენებისას მთელ დროს გადაიღებ ჭკუფთან ერთად ატარებდა. ერთ-ერთი მისი რეჟისორი არტურ ზორნელაუერი იხსენებს: „იგი ძალიან ლამაზი იყო, იტაცებდა მუშაობა და არასოდეს გვიქმნიდა სირთულეებს. იგი არასოდეს იქცეოდა როგორც ვარსკვლავი“.

ამავე პერიოდის მომდევნო ფილმში „ვესტსაიდი, ისტსაიდი“ (1949 წ.) ავამ მაცდური ქალი განასახიერა. იგი უკმაყოფილო იყო როლით და თვლიდა, რომ ჰოლივუდი იაფფასიან ფილმებში იყენებს მას და ექსპლუატაციას უწევს მის გარეგნობას.

ამ პერიოდის მესამე ფილმმა გარკვეული წარმატება მოუტანა მსახიობს. ამჯერად იგი მიიწვიდა სტუდია „რამ“—ში, რომლის ფელობელეც კოვარდ ჰიუზი იყო. ფილმში „ჩემი ატრიალური წარსული“ (რეჟისორი — რობერტ სტივენსონი) ავა გარდნერმა განასახიერა ნიუ-ორლეანელი ლამაზმანი, რომელსაც ფილმის გმირი (მსახიობი რობერტ მიტჩამი) შეუყვარდება. მაგრამ მიტჩამის გმირი სხვა ქალს მიანიჭებს უპირატესობას და ცოლად ირთავს მას. ექვიანობის ნიადაგზე ავას გმირი ქლავს მეტოქეს, რის გამოც მის შეყვარებულს



ავა გარდნერი და კლარკ გეიბლი ფილმში „დიდი ცოდვილი“ (1949 წ.)

მკვლელობას დააპრალებენ. მაგრამ ავა დანაშაულის გულწრფელი აღიარებით იხსნის მას.

სამ წარმატებულ ფილმს გარდნერის პოპულარობისათვის ზიანი არ მიუყენებია: მისი თავყვანისმცემლები და ზოგიერთი კრიტიკოსები აღფრთოვანებას არ მიაღწევნ და მსოფლიოში უღამაზეს ქალად თვლიან მას.

ავას ცხოვრება ამ დროს მოუწყობელი და არეულ-დაჩეულია. იგი ზვირად იცვლის საცხოვრებელ ადგილს, ტელეფონის ნომრებს, იწყებს სმას, თუმცა გადაღებაზე არ იგვიანებს და არასოდეს მოდის მფერალი გადასაღებ მოედანზე. ავას მეგობრები იხსენებენ მას ამ პერიოდში როგორც ნერვიულ, დაუდგრომელ და მუდამ რაღაცის შაძიებელ ქალს. თავად ავა ასე ახასიათებს თავის თავს: „მე მსახიობი არა ვარ. მე ვარ უბრალო ქალიშვილი ფერმიდან. აღბათ უკეთესი იქნებოდა ფერმაზე რომ დავრჩენილიყავი, უბრალო კაცს გაეყოლოდი ცოლად და დიდი ოჯახი მყოლოდა“.

50-იან წლებში ავას პიროვნებისადმი ინ-



ავა გარდნერი კარიკატურისტის თვალით

ტერესმა აპოგეის მიღწია იმის გამო, რომ მის სახელს უკავშირებდნენ ფრენკ სინატრას, როგორც ვარსკვლავის მესამე შესაძლებელ ქმარს. იმ ხანად სინატრას ყავდა ცოლი — მისი სიყრმის შეყვარებული ნენსი, და სამი შვილი. ყველას ეგონა, რომ ეს იდეალური წყვილი იყო. ავა გარდნერი და ფრენკ სინატრა 1949 წლის შემოდგომაზე შეხვდნენ ერთმანეთს. ავას იგი თავდაჯერებულ და ამპარტავან კაცად მოეჩვენა, მაგრამ მან მალე შეიცვალა თავისი დამოკიდებულება. მეორედ ისინი ერთმანეთს შეხვდნენ 1950 წლის დასაწყისში, ნიუ-იორკში, ფილმის პრემიერაზე. იმ საღამოს სინატრა საბლში არ დაბრუნებულა. გაზეთები ფართოდ აშუქებდნენ „გარდნერ-სინატრას საქმეს“. ფრენკმა ბევრი რამ დასთმო ავას გულისთვის: ოჯახი, შვილები, დიდ თანხას უზდიდა ცოლს, საგრძნობლად შეირყა მისი კარიერა — თავყვანისმცემლებს არ მოსწონდათ მისი კავშირი ავასთან.

თავის მხრივ სტუდია „მეტრო გოლდვინ-მაიერს“ შეეშინდა ფრენკ სინატრასთან დაკავშირებული სკანდალისა, რადგან მის ჯერ კიდევ ოფიციალური ცოლი ყავდა, და ავა გარდნერი გადაღებებზე ესპანეთსა და ინგლისში გააგზავნა.

1951 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ფილმი „პანდორა და შფრინავი პოლანდიელი“, რო-

შელშიც ავა ლემის კლუბის მომღერალს განსახიერებდა. ეს იყო ავას პირველი მოგზაურობა ევროპაში. რამდენიმე ხნის შემდეგ მას სინატრაც შეუერთდა. ურთიერთობა მალე შეწყვიტა, რის რომანის დასაწყისშივე რთული იყო: ორივე ვარსკვლავს მესაკუთრის ხასიათი ჰქონდა და ორივე ძალზე ფიცხი იყო.

პანდორას როლი ავას გამოუვიდა. როგორც იქნა კრიტიკოსებმა ერთხმად აღიარეს იგი სერიოზულ მსახიობად და არა უბრალოდ ლამაზ ქალად. მიუხედავად ამისა სტუდია „მეტრო გოლდვინ-მაიერს“ არ თავაზობდა მას როლებს, რომლებშიც იგი თავის აქტიურულ ინდივიდუალობას წარმოაჩენდა.

და აი, მალე ბედმაც გაუღიმა. 1951 წელს დაიწყო ფილმ „მეტროავი თეატრის“ გადაღება. მას საფუძვლად დაედო ოსკარ ჰამერშტეინისა და ჯერომ კერნის მიუზიკლი, რომლის პირველი ეკრანიზაცია 1929 წელს განხორციელდა. მას მოჰყვა მეორე ცდა 1936 წელს. ჯდელ გარლანდმა, რომელიც ჯული ლავერნის როლზე იყო მიწვეული, ავადმყოფობის გამო უარი თქვა გადაღებაზე. მიუხედავად იმისა, რომ პოლიველდის წამყვანი კრიტიკოსები ხედავდნენ და ლუელა პარსონსი, სტუდიის დირექტორსთან ერთად, წინ აღუდგნენ ფილმში ავა გარდნერის მონაწილეობას, რეჟისორმა ჯორჯ სიდნიმ მაინც მისცა მას ეს როლი, რომელმაც დიდი წარმატება მოუტანა. ფილმმა ფართო საერთაშორისო ასპარეზზე გაუთქვა სახელი მსახიობს, ბოლო სტუდია „მეტრო გოლდვინ-მაიერს“ ახალი შეიღწლიანი კონტრაქტი დაუდო მას. კონტრაქტის პირობები ძალზე მკაცრი იყო: ავას არ ჰქონდა უფლება უარი ეთქვა სტუდიის მიერ შემოთავაზებულ რაიმე როლზე. არ ჰქონდა აგრეთვე უფლება უარი ეთქვა სხვა სტუდიების მიერ შემოთავაზებულ როლებზე, თუკი ამაზე „მეტრო გოლდვინ-მაიერის“ თანხმობა იყო.

1952 წელს ავას შესთავაზეს როლი რეჟისორ ვინსენტ შერმანის ფილმში „მარტოხელა ვარსკვლავი“ (ფილმში მონაწილეობდნენ კლარკ გებლი, ბრიდერიკ ჯრაუფორდი, ლიონელ ბარიმორი). სცენარი არავის არ მოსწონდა. ეს იყო სეველიანი დრამა, რომლის სიუჟეტიც განსაკუთრებით აღიზიანებდა კლარკ გებლს (მას უყვებოდა ჰქონდა პარკინსონის დაავადების პირველი ნიშნები). პრესაში გამოჩნდა წერილი, რომელშიც ნათქვამი იყო: რომ: „ავა გარდნერი უფრო დეკორატიულია,

ვიდრე დინამიკური, კლარკ გეიბლი სასაცილოა თავისი გარდასული ახალგაზრდობის ძიებაში. ფილმის გასაგებად 1840-იანი წლების ამერიკის ისტორიის შესწავლა მოგიზღებათ”.

1951 წლის ბოლოს სინატრასა და გარდნერის ურთიერთობა გაირკვა. ფრენკმა მიიღო განქორწინება. ახლა აღარაფერი უშლიდა ხელს მათ ბედნიერებას, მაგრამ ქორწილი რამდენჯერმე გადაიღო და მიზეზი ყოველთვის მათი უთანხმოება იყო. მიუხედავად ამისა, 1951 წლის 7 ნოემბერს ფრენკი და ავა დაქორწინდნენ.

სულ ხანმოკლე დროის მანძილზე ავა ბედნიერი იყო მისი სინატრას როლში. იგი თან ახლდა მეუღლეს საგასტროლო მოგზაურობებში. 1952 წელს ისინი ეწვიენენ ინგლისს, სადაც სინატრას კონცერტები ჰქონდა. ცოლქმარი პრინცესა ელიზაბეტს წარუდგინეს, რომელიც სწორედ იმ დროს ინგლისის დედოფალი გახდა. ინგლისში მოგზაურობისას ავა ჩრდილში ყოფნას ამჟობინებდა და მთელს რეკლამას ფრენკს უთმობდა.

ამერიკაში დაბრუნების შემდეგ ურთიერთდამოკიდებულება ცოლ-ქმარს შორის გაუარესდა. მათ შორის იდგა ვადაუჭრელი პრობლემა — მათი კარიერა: ფრენკის ვარსკვლავი



„ფეხშიშველი გრაფინია“ (1954)

„შიშველი მამა“ (1950)



დაისს უახლოვდებოდა, მაშინ, როდესაც ავა სულ უფრო და უფრო მიიწვედა მალდა.

სტუდია „მე-20 საუკუნე ფოქსი“ შეუდგა ფილმის გადაღებას ჰემინგუეის მოთხრობის „ცილიმანჩაროს თოვლიანი მთა“ მიხედვით. სცენარისტ კეი რობინსონს, სინციას სახეზე მუშაობისას თვალწინ ავა გარდნერი ედგა. მისი აზრით ავა ჰემინგუეის მოთხრობის გმირის ხასიათის ყველა თვისებით იყო დაჯილდოებული. თვით ჰემინგუემი ფილმის პროდიუსერს დაიღო ზანუქს სინციას როლზე ავა გარდნერის მოწვევა სთხოვა. ავას ეს როლი საოცნებოდ ჰქონდა, მაგრამ ფრენკ სინატრას, რომლის კარიერაც იმ დროისათვის შეირყა, სურდა, რომ ავა თან ზღუებოდა მას ნიუ-იორკში, სადაც მას კონცერტები უნდა გაემართა. ავას არ სურდა ქმრის წყენინება და სთხოვა რეჟისორს მოკლე ვადაში გადაეღო იგი. ერთი დღით დაგვიანებისათვის ფრენკმა მას ნიუ-იორკში საშინელი სკანდალი მოუწყო.

სინციას როლმა დიდი წარმატება მოუტანა ავა გარდნერს. კრიტიკოსები ერთხმად აღნიშნავდნენ მის საოცარ ფსიქოლოგიზმს გმირის ხასიათის გადმოცემაში. ამ ფილმმა განამტკიცა ავა გარდნერის საერთაშორისო სტატუ-



ფრაიორტნი

სი, როგორც „დიდი ვარსკვლავისა“.

სტუდია „მეტრომ...“ ახალი ფილმი მოამზადა ავასთვის. 1953 წელს იგი მიიწვიეს კორდელია კემრონის როლზე ფილმში „ვაგუეროს მოგზაურობა“ (რეჟისორი — ჯონ ფეროუ). გადაღება პატარა ქალაქ უტაში მიმდინარეობდა. პოლიუდის სამი გამოჩენილი ვარსკვლავი — ავა გარდნერი, რობერტ ტეილორი და ენტონი კუინი უკმაყოფილონი იყვნენ გადაღების ადგილით, პირობებითა და რაც მოთვარია, სცენარით. როლები ცუდად იყო შერჩეული — რობერტ ტეილორი ნამდვილად არ გავდა მექსიკელ ბანდიტს. მხოლოდ ენტონი კუინი გრძნობდა თავს ბუნებრივად მექსიკელის როლში. ფილმს არც პრესაში და არც მსაყურებელთა შორის წარმატება არ ჰქონია.

1952 წელს შედგა საგანგებო ცერემონია, რომელშიც ავამ, როგორც საერთაშორისო კლასის კინოვარსკვლავმა სველ ცემენტზე დააფიქსირა თავისი ხელებისა და ტერფების ანაბეჭდები. ცერემონია შედგა გრალუმენის ჩინურ თეატრში, პოლიუდში. ასეთი პატივის ღირსნი მხოლოდ პოლიუდის უდიდესი ვარსკვლავები ხდებოდნენ.

1953 წელს სტუდია „მეტრო გოლდვინ-მაიერმა“ შესთავაზა ავა გარდნერს როლი ჯონ ფორდის ფილმში „მოგამბო“ (ფილმში

მონაწილეობდნენ კლარკ გეიბლო, გრეის კელი, დონალდ სინდენი). სიუჟეტის თანახმად ავასა და გრეისის გმირები კლარკ გეიბლის გმირის გამო ექიმებოდნენ ქრონიკული თირკმელის სურდა მისი დასაკუთრება. ფილმის გადაღება ძირითადად აფრიკაში მიმდინარეობდა, სადაც მალე ფრენკ სინატრაც ჩამოვიდა ჟორწინების წლისთავის გადასახდელად.

იმ დროს სტუდია „კოლამბია ფიქჩერზი“ ემზადებოდა ფილმ „აქედან მარადისობაში“ გადასაღებად. ეს იყო ფილმი ომზე. ფრენკ სინატრა გაეცნო სცენარს და გადაწყვიტა, რომ იტალიელ მაგიოს როლი სავსებით შეეფერებოდა მას. მან ოფიციალურად განაცხადა, რომ სურს ამ ფილმში გადაღება, თანახმა ნებისმიერ პონორარზე, უფრო მეტიც, მზად არის პონორარის გარეშეც კი იმუშაოს. მისი განცხადება სერიოზულად არავის მიუღია, განსაკუთრებით განცხადების ის ნაწილი, რომელიც პონორარს შეეხებოდა. აფრიკაში გამგზავრებამდე ავამ თხოვნით მიმართა „კოლამბია ფიქჩერზის“ მეთაურს გერი კონს სინჯი გაეკეთებინათ ფრენკისთვის. ბევრი ყოყმანის შემდეგ კონი დათანხმდა. ყველას გასაკვირად სინჯი კარგი გამოდგა და სტუდიაში ხელი მოაწერა კონტრაქტს ფრენკ სინატრასთან.

აფრიკაში გადაღებების დროს ავას მუცელი მოეშალა. ეს მისთვის დიდი და მტკივნეული დარტყმა იყო. მოგვიანებით იგი ამბობდა: „მთელი ცხოვრება ბავშვზე და ოჯახზე ვოცნებობდი. მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი და ფრენკის ურთიერთობა საკმაოდ მყიფე იყო, მე მაინც მინდოდა მისგან შვილი“.

ფილმი „აქედან მარადისობაში“ გარდამტეხი აღმოჩნდა ფრენკ სინატრას კარიერისათვის. მას კვლავ იწვევდნენ კონცერტებზე, აკეთებდნენ მრავალ ჩანაწერს. სინატრას კარიერა კვლავ აღმართს შეუდგა.

ამსობაში ფილმი „მოგამბო“ ეკრანებზე გამოვიდა. ეს იყო ავა გარდნერის კიდევ ერთი დიდი გამარჯვება. ფაქტიურად ეს ფილმი ითვლება საუკეთესოდ მის სამსახიობო კარიერაში. ამ როლისათვის იგი წარდგენილი იყო კინოხელოვნების აკადემიის პრემიაზე, როგორც წლის საუკეთესო მსახიობი, მაგრამ ჯილდო მიიღო ოდრი ჰეპბერნმა „რომანულ არდადაგებში“ შესრულებული როლისათვის.

1954 წელს ავამ მონაწილეობა მიიღო ფილმში „მრგვალი მაგიდის რაინდები“ (რეჟისორი რიჩარდ ტორპი, სცენარის ავტორი —

ტალბოტ ჯენინგი, მთავარ როლებში — რობერტ ტელიორი, მელ ფერერი, ან კრაუფორდი. სტენლი ბეიკერი). თავად ავა ამ დროს ფრენკის გამო სულიერ დრამას განიცდის: ისინი სულ უფრო ნაკლებ დროს ატარებენ ერთად. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმს „მრგვალი მაგიდის რაინდები“ დიდი წარმატება აქვს, ხოლო პრესა ხოტბას ასხამს ავას, მას ეს სიზარულს არ ანიჭებს. ფრენკს და ავას არც ერთად ყოფნა აღარ შეუძლიათ და არც განშორებას მოაქვს მათთვის სიმშვიდე. ბოლოს და ბოლოს ავა განქორწინებას გადაწყვეტს.

1954 წელს რეჟისორმა ჯოზეფ მანკევიჩმა გადაიღო ფილმი „ფეხშიშველი გრაფინია“, სადაც ჰემფრი ბოგარტთან, ედმონდ ო'ბრაინთან და მარიუს გორინთან ერთად ავა გარდნერიც მონაწილეობდა. ფაქტიურად, რეჟისორმა ჯოზეფ მანკევიჩმა (რომელიც ამ ფილმის სცენარის ავტორიცა და პროდუცერიც იყო) ესპანელი მოცეკვავის მარია ვარგასის როლი ავა გარდნერისათვის დაწერა. ავას ძალიან სურდა ამ როლის მიღება, მაგრამ მას უამრავი მეტოქე აღმოაჩნდა — ყველას სურდა გამოჩენილი რეჟისორის ფილმში მონაწილეობა, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც მას საყოველთაო აღიარება მოუტანა ფილმმა „ყველაფერი ევას შესახებ“. ესპანელი მოცეკვავის როლზე პრეტენდენტებს შორის იყვნენ ლიზ ტელიორი და ჯენიფერ ჯონსი. მაგრამ მანკევიჩმა თავისი გაიტანა და ავამ გრაფინიას როლი მიიღო. გადაღებებში რომსა და ფრანგულ რეჟიორაზე მიმდინარეობდა. ავას პოპულარობამ ევროპაში არნახულ დონეს მიაღწია. რომი და საერთოდ ევროპა ავას ძალზე მოეწონა და მანამდე მან პირველად გამოთქვა აქ გადმოსახლების სურვილი.

ამერიკაში დაბრუნებისთანავე, განქორწინების მისაღებად ავა ნევადის შტატში სახლდება. აქ იგი, გარბოს მსგავსად, სრულიად განმარტოებით ცხოვრობს. მისი ბიოგრაფიის ეს პერიოდი თითქმის უცნობია. ნევადიდან, განქორწინების პროცესზე გამოუცხადებლად, იგი ფილმით „ფეხშიშველი გრაფინია“ სამხრეთ ამერიკაში მიემგზავრება.

ფილმ „ფეხშიშველი გრაფინიას“ პრემიერა შედგა 1954 წლის შემოდგომაზე ჯერ ნიუ-იორკში, ხოლო მოგვიანებით ლოს-ანჯელესში. მას არ ჰქონია ისეთი დიდი წარმატება, როგორსაც უწინასწარმეტყველებდნენ, მაგ-



საბავშვო პორტრეტი

რამ მოგვიანებით იგი მანკევიჩის საუკეთესო ნამუშევრად აღიარეს. უფრო დიდი წარმატება ხვდა ფილმს ევროპაში, განსაკუთრებით ინგლისში. ინგლისური პრესის აზრით ავას თამაში შესანიშნავი იყო: „ფილმმა კიდევ ერთხელ ცხადყო, რომ ავა გარდნერი პოლიველის ყველაზე დიდებული ვარსკვლავია“.

ავა გარდნერის დროებითი განხეთქილება სტუდია „მეტრო გოლდვინ-მაიერთან“ ამ ფილმის შემდეგ კეთილად დამთავრდა. სტუდიამ ახალი კონტრაქტი შესთავაზა, რომელიც არჩევანის მეტ თავისუფლებას ანიჭებდა მსახიობს.

ავა კარგა ხანია ოცნებობდა რეჟისორ ჯორჯ კულკორთან თანამშრომლობაზე. კულკორს „ქალთა რეჟისორს“ უწოდებდნენ იმიტომ, რომ იგი თავის მსახიობებში წარმოაჩენდა იმას, რასაც სხვა რეჟისორები ვერაფრით ვერ ახერხებდნენ. შემთხვევა მათ გადასალეგ მოუღიანებ შეხვედრებს. კულკორთან მუშაობა კიდევ ერთ დიდ წარმატებას მოუტანს მსახიობს.

გადაღების დამთავრების შემდეგ ავა მადრიდს მიემგზავრება და განუცხადებს ჯორჯის სტუმარს, რომ ამიერიდან ევროპა მისი მუდმივი სახლი გახდება. ავას ცხოვრება ევროპაში იღუმალეების საბურველით არის მოსილი. იგი თავს არიდებს მაღალ საზოგადოებას,



გრეგორი ჰეკი და ავა გარდნერი
ფილმში „დიდი ცოდელი“ (1949)

ადამიანებთან ურთიერთობას. 1957 წელს იგი მონაწილეობს ფილმში „პატარა ქოხი“ (რეჟისორი მარკ რობსონი). მას არ მოსწონს სცენარი, მაგრამ იძულებულია დათანხმდეს, რადგან კონტრაქტი „მეტრო გოლდვინ-მაიერთან“ ჯერ კიდევ ძალაშია. ფილმს, კრიტიკოსთა აზრით, ავა გარდნერისათვის არაერთი წარმატება არ მოუტანია.

პოლიუდში განმტკიცდა აზრი, რომ გარდნერი თავისი სტილითა და იერით „ქეშინვეუის ქალებს“ შეეფერება. ამიტომაც იგი სიხარულით იღებს მიწვევას „მეტრო გოლდვინ-მაიერის“ მიერ შემოთავაზებულ როლზე ფილმში „ფიესტა“ (რეჟისორი ჰენრი კინგი, როლებში — ტიბონ პაუერი, მელ ფერერი, ეროლ ფლანი და ედი ალბერტი). ფილმს მექსიკაში იღებდნენ. მან ავას დამსახურებულ წარმატება მოუტანა. მისი ეზბი ალაფროთიანებდა მსუყრებელს. კრიტიკოსთა აზრით ეს იყო ჰემინგუეის საუკეთესო ეკრანიზაცია.

1959 წელს ავა გარდნერის კონტრაქტს „მეტროსთან“ ვადა გაუვიდა. და მან გადაწყვიტა არ აღედგინა იგი, არამედ გამხდარიყო დამოუკიდებელი მსახიობი, უოველგვარი კონტრაქტული ვალდებულებების გარეშე. უკანასკნელი ფილმი სტუდია „მეტრო გოლდვინ-

მაიერში“ იყო „შიშველი მახა“ (რეჟისორი ჰენრი კოსტერი). ფილმს არ ჰქონია წარმატება. პრესა წერდა: „შესაძლოა თავად გარდნერის სურდა ალბელი პერკოტის დამაზრუნველის განსაზიერება, მაგრამ როლი მას სწამდებოდა არ გამოუვიდა და მისი თამაში უიმედოდ ცუდია“.

ამგვარად, ავა დამოუკიდებელი მსახიობი ხდება. მიუხედავად იმისა, რომ მას კეთილსიტყვის ვერ დააცდენინებდით სტუდია „მეტროს“ შესახებ, მარტოდ დარჩენის პერსპექტივა მას აწინებდა. თავად ავა ამბობდა: „როგორც კი საქმარისი ფული გამიჩნდება ჩემი სიბერის უზრუნველსაყოფად, მაშინვე მივტოვებ კინემატოგრაფს“.

სტენლი კრამერი, ყველაზე ცნობილი დამოუკიდებელ რეჟისორთა შორის, ავას სთავაზობს როლს ფილმში „ნაპირზე“, რომელსაც ნევილ ჰუტის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით იღებდნენ. ფილმის მოქმედება მიმდინარეობს ავსტრალიაში, სადაც ადამიანთა ერთი ჯგუფი ელოდება ცივილიზაციის აღსასრულს, მაშინ როდესაც მთელი დანარჩენი სამყარო ატომური აფეთქებისაგან იღუპება. ფილმს ოვაციებით შეხვდნენ. ავას ნამუშევარს ქებით გამოეხმაურნენ. პროფესიული თვალსაზრისით 60-იანი წლების დასაწყისში ავა საუკეთესო ფორმაში იყო, მაგრამ არ ჩანდა შესაფერისი როლები. საშუალო ასაკის ვარსკვლავს არ სურდა თავისზე ახალგაზრდა ქალთა განსაზიერება. მაგრამ იგი მანაც თანხმდება მონაწილეობა მიიღოს ფილმში „ანგელოზს ეცვა წითელი სამოსელი“ (რეჟისორი ნანალი ჯონსონი), სადაც მან შეასრულა ესპანელი მეძავის როლი, რომელსაც ახალგაზრდა მღვდელი (დირჯ ბოგარდი) შეუყვარდება. ფილმის ჩავარდნა მტკინეული იყო ორივე მსახიობისათვის. ორივე თვლიდა, რომ როლები კარგად ითამაშეს. მოგვიანებით ბოგარდი იგონებდა: „ეს იყო ავას შესანიშნავი როლი. ჩემის აზრით, მან ისეთივე წარმატება მოუტანა მას, როგორც სოფი ლორენს ფილმმა „ორი ქალი““.

წარუმატებლობის შემდეგ ავა სამი წლით ტოვებს კინემატოგრაფს: ამ ხნის მანძილზე იგი განმარტობით ცხოვრობს. მისი მეგობრები ამბობდნენ, რომ ამ პერიოდში იგი განსაკუთრებით განიცდიდა ფრენკ სინატრასთან განშორებას. ჩვეულებრივ, თუკი სადმე მიდიოდა, თან მისი ფირფიტები მიჰქონდა... ფილმის „ანგელოზს ეცვა წითელი სამოსელი“

ლი“ რეჟისორი იხსენებს, რომ გადაღების დამთავრების შემდეგ ავა სვედამ შეიპყრო, იგი ამბობდა, რომ დარწმუნდა თავის უნიკობაში, მტკივნეულად განიცდიდა მარტოობას, ნანობდა, რომ არა ჰყავს ოჯახი, შეიღები. სტენლი კრამერი ასე ახასიათებს ავა ვარდნებს, როგორც ადამიანსა და პიროვნებას: „მისი გარეგნობა არ შეესაბამებოდა მის არსს. იგი იყო უბრალო ქალიშვილი ფერმიდან და ოჯახი იყო ერთგულთა, რაზეც იგი ნამდვილად ოცნებობდა“.

ავა კვლავ გამოჩნდა ეკრანზე ფილმში „55 დღე პეკინში“ (რეჟისორი ნიკოლას რეი), რომელიც 1963 წელს გამოვიდა. პროდიუსერმა სემუელ ბრონსტონმა ამ სურათში უზარმაზარი თანხა ჩადო და მასში მონაწილეობის მიხედვით პოლივუდელ მსახიობთა თანავარსკვლავედი მიიწვია. გადაღება დაიწყო ეთარებაში მიმდინარეობდა, რადგან ავა უკმაყოფილო იყო სცენარით და თავისი პარტნიორის — ჩარლტონ ჰესტონის თამაშით. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის გამოსვლას კრიტიკოსთა და მყურებელთა დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა, ყველა ერთხმად აღნიშნავდა, რომ ავა უკმაყოფილო და დაღლილი ჩანდა. ეს განწყობილება მან თავის გმირსაც გადასცა.

1964 წელს მსახიობმა მონაწილეობა მიიღო ფილმში „შვიდი დღე მაისში“, რომელმაც ერთგვარად პროფესიული რწმენა დაუბრუნა მას. ეს სურათი სტუდია „პარამაუნტში“ გადაიღო რეჟისორმა ჯონ ფრანკენშტეინმა (მონაწილეობდნენ: ბერტ ლანკასტერი, ერკ დეგლასი, ფრედრიკ მარჩი და სხვ.). მიუხედავად იმისა, რომ როლი პატარა იყო, მან წარმატება მოუტანა ავას. გაზეთ „ნიუ-იორკ ტაიმსის“ კრიტიკოსმა ბოსლი კროუტერმა, რომელიც მუდამ თავს ეხსმობდა გარდნერს, ბოლოს და ბოლოს აღიარა, რომ მისი თამაში შესანიშნავი და უბაღლო იყო“.

იმავ 1964 წელს რეჟისორმა ჯონ ჰასტონმა მიიწვია იგი ფილმში „იგუანას ღამე“, რომელსაც სტუდია „მეტრო გოლდვინ-მაიერში“ იღებდა. სცენარი ტენესი უილიამსის პიესის მიხედვით დაიწერა. ავა კარგა ხანს არ თანხმდებოდა. იგი ეკვობდა, რომ ოტელის მომხიბლავი დიასახლისის როლის შესრულებას შეძლებდა. გარდა ამისა, ამ როლს თეატრში ასრულებდნენ ბეტ დევისი და შელი უინტერსი, მას აფრთხობდა აგრეთვე რიჩარდ ბარტონი და მასთან მუშაობა. მაგრამ რეჟი-

სორმა ბოლოს და ბოლოს დაითანხმა ავა და მსახიობი არასოდეს ნანობდა ამას. ჟონ ჰასტონი ასე აფასებს ავას: „იგი შესანიშნავი მსახიობია, მას უბრალოდ არ ჰყოფნის რწმენა თარი თავის რწმენა და ცოდნა იმისა, რომ მარტოა“.

1966 წლამდე ავას არცერთ ფილმში არ მიუღია მონაწილეობა და „ნიბლიაში“ გადაღებაზე მხოლოდ იმიტომ დათანხმდა, რომ ამ სურათის რეჟისორი მისი უაზლოესი მეგობარი ჯონ ჰასტონი იყო.

ფილმის გადაღების შემდეგ გარდნერი ესპანეთიდან ინგლისში გადასახლდა, სადაც დღემდე ცხოვრობს. ცხოვრობს განმარტოებულად, გაუბრძობა აურზაურსა და რეკლამას. 1970 წელს იგი დათანხმდა ფილმ „მაიერლინგში“ გადაღებაზე, მეფე რუდოლფის დედის — აესტრიის დედოფალ ელისაბედის როლში. ფილმს არ ჰქონია წარმატება, რასაც კრიტიკოსები ომარ შარიფისა და კატრინ დე-ნიოვის სუსტი თამაშით ხსნიან.

ავა გარდნერი არასოდეს მიისწრაფოდა იმისკენ, რომ მისი სახელი მყურებლისა და პრესის ყურადღების ცენტრში ყოფილიყო პირიქით. იგი თავს დიდ მსახიობად არ თვლი-

შევედრაზე



და და ამიტომ ჩრდილოში ყოფნას ამჯობინებდა. ლონდონში ყოფნისას მან უარი თქვა მრავალ სენიარზე, რომელსაც მას გასაცნობად უგზავნიდნენ.

1970 წელს ავას ძველმა მეგობარმა — რეჟისორმა როდი მაკ-დოუელმა მიიწვია იგი გადასაღებად ფილმში „ტამ-ლინი“, რომელიც შემდგომ სხვა სახელწოდებით („შემაის ქვრივი“) გამოვიდა ეკრანებზე. ავა ასრულებდა ხანში შესული და ძალზე მდიდარი ქვრივის როლს, რომელსაც ახალგაზრდა კაცებში უყვარს დროს გატარება. ფილმი ტელევიზიამ შეისყიდა.

1972 წელს, მრავალწლიანი განშორების შემდეგ, ავა გაემგზავრა პოლიუდში, სადაც მონაწილეობა მიიღო ჯონ ჰასტონის ფილმში „მოსამართლე როი ბინის ცხოვრება და დრო“. ავას როლი არ იყო დიდი. ფილმი მოგვითხრობს მოსამართლე როის (პოლ ნიუმენი) დიდ სიყვარულზე ინგლისური მიუზიკ-პოლის ვარსკვლავისადმი (ავა გარდნერი).

ამ სურათის შემდეგ ავა უბრუნდება თავის სამსახიობო კარიერას და რამდენიმე ფილმში იღებს მონაწილეობას: 1974 წელს მარკ რომბსონის ფილმში „მიწისძვრა“. დანარჩენი ფილმები მისი მონაწილეობით ევროპაშია გადაღებული: 1976 წელს — „ნებართვა მკვლელობაზე“ და საბჭოთა-ამერიკული ფილმი „ლურჯი ფრინველი“ (რეჟისორი ჯორჯ კუკორი, როლებში — ელიზაბეტ ტელიორი, ჟენი ფონდა, სესილ ტეისონი და სხვ.). 1977 წელს გადაღებულ სურათში „კასანდრას ხიდი“ ავა გარდნერის პარტნიორები არიან სოფი ლორენი, რიჩარდ ჰარისი, ბერტ ლანკასტერი და მარტინ შინი. ფილმი მოგვითხრობს ერთი ექსპრესის მგზავრებზე, რომლებიც ენეიდიდან სტოკჰოლმში მიემგზავრებიან. ავას პატარა როლი აქვს ფილმში — იგი განასახიერებს ამერიკელი მილიონერის მეუღლეს, რომელიც მატარებლით თავის ახალგაზრდა საყვარელთან ერთად მგზავრობს. ფილმს პრესა და მაყურებელი ცივად შეხვდა.

1981 წელს ავა მონაწილეობს ფილმში „პრეზიდენტის გატაცება“, ხოლო 1982 წელს — თავის უკანასკნელ სურათში „სიყვარულის ქურდები“, რომელშიც მას დიდი წარმატება მოუტანა.

ერთ-ერთ თავის ბოლო ინტერვიუში, რომელიც მსახიობმა ქალთა ქურნალს „ქალთა სახლი“ მისცა, ავა ამბობს: „კინოვარსკვლავობა მოსაწყენი რამ არის. 18 წლის ასაკში

კინოს ბაღმა ყურადღება მომექცია რიტომ, რომ კარგი გარეგნობა მქონდა. მაგრამ მე მაშინ არაფერი ვიცოდი კინოს შესახებ. ახლაც ცოტა რამ ვიცი. ბევრჯერ მძინავს კინოს მსახიობაროს დატოვება, მაგრამ სხვა საფუძვლიან საქმეებზე არ ვიკოდი. კიდევ ერთხელ ვიმეორებ — მე ძალზე ცოტა რამ ვიცი მსახიობის თამაშის შესახებ... უამრავი სურათის მიუხედავად, სამწუხაროდ არაფერი მაქვს საჩვენებელი, არაფერი მაქვს საამაყო“.

დღეს ავა გარდნერი განმარტოებით ცხოვრობს ლონდონში. თავის საყვარელ ძაღლთან ერთად ხშირად სეირნობს ჰაიდ-პარკში და ამ დროს რემორტიორები ზოგჯერ ახერხებენ სურათის გადაღებას ან მასთან გამოლაპარაკებას. ზოგჯერ ავა უიმბლდონის ჩემპიონატს ესწრება. მაგრამ ასეთი რამ იშვიათად ხდება. ლონდონში დასახლების სურვილი მან აქ ჩამოსვლამდე დიდი ხნით აღერ გამოთქვა: „მე მოშწონს ლონდონი, მოშწონს მისი კლიმატი, მოშწონს ლონდონის ნისლი და ადამიანები, შესანიშნავი ადამიანები. მინდა განმარტოებულად ვიცხოვრო. ამას მხოლოდ ლონდონში მოვახერხებ“. გაბრძნავით, იგი ოცნებობდა საკუთარ ცხოვრებაზე, რომელშიც არავინ შემოიჭრებოდა.

ლონდონელი რემორტიორისათვის მიცემულ ერთ-ერთ ბოლო ინტერვიუში, წარსულის გახსენებისას ავამ თქვა: „მინდა დიდხანს ვიცოცხლო — 150 წლამდე. მაშინაც ჩემი თავის ერთგული ვიქნები: სიგარეტი პირში და ჭიქა ვისიკ ხელში. თქვენ ჩემს გარეგნობაზე მეკითხებით. მერე რა? რა არის გარეგნობა? რა თქმა უნდა სასიამოვნოა, როდესაც გუებნებიან ლამაზი ხარო. მაგრამ ცხოვრებაში უფრო მნიშვნელოვანი რამ არსებობს. მე სიბერისა არ მეშინია. სრულებითაც არა. გარდასულ სილამაზეს არასოდეს გამოვეტრიები. მე არ ვმალავ ჩემს ასაკს. რა საჭიროა?“

სამოუხედავო ლიტერატურა:

1. „ავა — ვარსკვლავის პორტრეტი“, დევიდ გარი ლონდონი, 1960 წ. (ინგლ. ენაზე);
2. „ავა“, ჩარლზ მაიკამი, ლონდონი, 1974წ. (ინგლ. ენაზე);
3. „ავა გარდნერი“, ჯონ დანიელი, ლონდონი, 1982 წ. (ინგლ. ენაზე);
4. „კინოს ვარსკვლავი“, კინოკრიტიკოსი ნაილანდონი საზოგადოება, ელიზაბეტ ვეისის რედაქციით, ნიუ-იორკი, 1981 წ. (ინგლ. ენაზე).

ვინ უძღვება წარმოდგენას?

ნათელა ურუშაძე

რამდენიმე თანაშემწე დამდგმელი რეჟისორის დამხმარეა სპექტაკლის მომზადებისა და უკვე მზა სპექტაკლის მიმდინარეობის დროს. ამიტომ ზოგჯერ მას წარმოდგენის წამყვანსაც უწოდებენ. მისი ფუნქციები მნიშვნელოვანი და მრავალფეროვანია: ის თვალურს ადევნებს სპექტაკლის მომზადების ნორმალურ მსვლელობას, რეპეტიციათა განრიგის დროულ გამოცრას, სარეპეტიციო დარბაზისა და სცენის მომზადებას რეპეტიციისათვის, იმისდა მიხედვით, თუ რა სახისაა რეპეტიცია, მუშაობის რომელ ეტაპზე და, შესაბამისად ამისა, სად მიმდინარეობს. მომზადებაში იგულისხმება არა მარტო სარეპეტიციო ადგილის მოწესრიგება და მონაწილეთა სრული შემაღგენლობის, არამედ საპირო ნივთებით, სამოსელით, მუსიკალური თანხლებით და ა. შ. უზრუნველყოფა, წარმოდგენის მიმდინარეობის დროს კი მისი შეუფერხებლობის უზრუნველყოფა — მსახიობის დროზე გამოსვლა სცენაზე, განათებისა და მუსიკალური თანხლების ზუსტი დაცვა, დეკორაციათა ცვლა, ფარდის გახსნა-დახურვა, ანტრაქტის დროის ზომიერება და ა. შ. იმისათვის, რომ ეს რთული სამუშაო ნორმალურად შესრულდეს, რეჟისორის თანაშემწეს აქვს წინასწარ შემუშავებული საკუთარი „პარტიტურა“, პეისის საკუთარი ცალი, სადაც ზუსტადაა მინიშნებული რის შემდეგ რაა საზრუნავი ყველა არხით.

ძველ თეატრში ასეთი მოვალეობის შემსრულებელს სცენარისტს უწოდებდნენ. ნუცე ჩხვიძემ ასე მოიხსენიებს მას თავის მოგონებებში: „ღალატი“ ოპერის თეატრში...

დარბაზი გაქედნილია სადღესასწაულოდ მორთული საზოგადოებით, ყველას სიამოვნების ღიმილი უკრთის სახეზე, თან ყველას ნერვები დაპიმული აქვს. იქ კი, ფარდის უკან, უფრო დიდი მღელვარებაა, უფრო დიდი ნერვიულობა, თავქუდმოგლეჯილი დარბაზის სცენარისტის (ახლანდელი რეჟისორის თანაშემწე), ზან დეკორაციის ამოწმებს, ზან რეჟისორთან მირბის რაიმე ახალი განკარგულების მისილება“.

დიდი ყურადღებით ეკიდებოდა რეჟისორის თანაშემწის საქმიანობას ქართული თეატრის დიდი მოამავე ვ. გუნია. 1908 წელს, განიხილა და რა რეჟისურის საკითხს ქართულ თეატრში, ის წერდა:

„...25 წელიწადი ვადის და ჭერაც არ გამოუჩეკია ჩვენს სცენას ე. წ. „რეჟისორის თანაშემწე“, რომელიც ყველა თეატრებში არიან. ჩვენში რეჟისორის თანაშემწის მოვალეობას ასრულებენ ე. წ. სცენარისტები, რომელნიც ისე განირჩევიან პირველთაგან, როგორც ცა დედამიწისაგან. თანამდებობა და სიტყვა „რეჟისორის თანაშემწე“ ნიშნავს ამხანავს, თანამოზიარობას, თანამშრომლობას, ხოლო რომელი სცენარისტის შესძლებს ჩვენში რეჟისორის თანაშემწეობას ან კი იყო როდესმე ესეთი. არასოდეს, ეგვიერთი დამახასიათებელი ნაკლია ჩვენის უფერულის რეჟისურისა და პრემიერების დაუდევრობისა, რომელთაც ვერ შექმნეს ეგ უსაკიროესი წევრი სცენის კეთილდღეობისა“.

დრამატურგიაშიც გვხვდება ეს პერსონაჟი. მაგალითად, ნარკოვი ა. ოსტროვსკის

საქართველოს მთავრობის
დოკუმენტი

„ანტიკონი“

გონივრული განხილვის შემდეგ
დასრულებულია კონსტრუქციის პროექტი
სადაც ნათქვამია, რომ ეს ნაშრომი სრულად
შესაბამისია საბჭოთა სტანდარტებს.

პროექტი

სადაც ნათქვამია, რომ ეს ნაშრომი სრულად
შესაბამისია საბჭოთა სტანდარტებს.

სადაც ნათქვამია, რომ ეს ნაშრომი სრულად
შესაბამისია საბჭოთა სტანდარტებს.

სადაც ნათქვამია, რომ ეს ნაშრომი სრულად
შესაბამისია საბჭოთა სტანდარტებს.

სადაც ნათქვამია, რომ ეს ნაშრომი სრულად
შესაბამისია საბჭოთა სტანდარტებს.

სადაც ნათქვამია, რომ ეს ნაშრომი სრულად
შესაბამისია საბჭოთა სტანდარტებს.

სადაც ნათქვამია, რომ ეს ნაშრომი სრულად
შესაბამისია საბჭოთა სტანდარტებს.

სადაც ნათქვამია, რომ ეს ნაშრომი სრულად
შესაბამისია საბჭოთა სტანდარტებს.

რუსთაველის თეატრი
სარეჟისორის დოკუმენტი

პიესაში „ტალანტები და თავყვანიშემღებ-
ბი“. ამ პიესაში, როგორც ცნობილია, საერთო-
დოდ არა ერთი პერსონაჟია მსახიობი, მთავარი
გმირიც მსახიობია. საინტერესოა სწორედ ისაა,
რომ მსახიობთა გვერდით სცენარისტისკა
გამოყვანილი.

ადრეც და ახლაც, რეჟისორის თანაშემწე-
ს ეკისრება როგორც თეატრის ყოველდღიურ
ცხოვრებაზე, ისე საპრემიერო, შემდეგ კი —
მიმდინარე რეპერტუარზე ზრუნვა. იმისათვის,
რომ ყოველივე ეს მაღალ დონეზე შეასრულო,
საჭიროა იცოდეს სათეატრო საქმე, გჭონდეს
ნებისყოფა და თავდადებათ გიყვარდეს
თეატრი.

გარეშე კაცისთვის ძნელია იმის წარმოდგე-
ნა, თუ როგორია დატვირთული მათი სამუშაო
დღე, ვისაც ასე მოკრძალებულად ეწოდება
რეჟისორის თანაშემწე: დილას — რეპერტი-
კია, რომლის დაწყებისათვის მზად უნდა იყოს
პიესის რეჟისორისთვის განკუთვნილი
ეგზემპლარი, სადაც ყველა საჭირო წერილ-
მანია მითითებული. საღამოს კი სულ სხვა
სპექტაკლი უნდა წაიყვანოს. ორივე შემთხვე-
ვაში ძალიან კარგად უნდა იცოდეს მთლიანად
სპექტაკლი და ის ფუნქციები,

ყველა მის მონაწილეს რომ აკისრია: მსახიობს,
სცენის შემანქანეს, გამათეატრეს, რეჟისორს,
რადისტს. ისიც უნდა იცოდეს შეივსო თუ არა
უკვე დარბაზზე, რდგენდნენ არიან მსახიობები,
მუსიკოსები, დეკორაციები, სწრაფად უნდა
მონახოს გამოსავალი, რათა არ შეფერხდეს
წარმოდგენის მიმდინარეობა. განა ხშირია
ისეთი შემთხვევები, როდესაც თვითონ
მსახიობი მონახავს გამოსავალს? თუმცა ერთი
ასეთი შემთხვევა ცნობილია თეატრის ცხოვრებაში:
უკვე ემიგრაციაში მყოფი დიდი რუსი მსახიობი
მიხ. ჩეხოვი მაქს რეინჰარდტის დადგმაში
მონაწილეობდა უცხრად ფარდამ იწყო
დაშვება დროზე ადრე, როდესაც
მსახიობს ჯერ არ ჰქონდა დამთავრებული
მისი გმირის ცხოვრებისათვის გადამწყვეტი
მნიშვნელობის მქონე მონოლოგი. მიხ.
ჩეხოვი არ დაიბნა, მსწრაფად აღმოჩნდა
აგანსცენაზე, ორივე ხელი შეაგება ჩარჩოს,
რომელზედაც იყო გადაკრული ზევიდან
ქვევით მოძრავი ფარდა, შეაჩერა იგი და
მონოლოგი ამ დაამთავრა.

წესით, რეჟისორის თანაშემწე ერთ-ერთი
პირველი მოდის თეატრში, ჩვეულებრივ წარმოდგენის
დაწყებამდე ერთი საათით ადრე. ამოწმებს
მონაწილეთა და ტექნიკურ პერსონალის
გამოცხადებას, შემდეგ — სცენას, კულისებს,
დარბაზს, რადიოკავშირების მუშაობას.

პირველ ზარს, ჩვეულებრივ, სპექტაკლის დაწყებამდე
ნახევარი საათით ადრე აძლევს კულისებში.
ეს ეხმარება მსახიობებს ზუსტად განსაზღვრონ
დრო, რომელიც დარბაზ გრიმის დასრულებისა
და მოკაზმვისათვის შემდეგ ის ამყარებს
სრულ სიჩქარეს სცენაზე და იძლევა განკარგულებას,
დაიბნოს ფარდა. ამის შემდეგ უკვე შეიძლება
მყურებელთა ფოთეში აწყობილებული ზართი
ანიშნოს კონტროლიორებსა და კაბელდინარებს
რომ შეიძლება გაიხსნას მყურებელთა დარბაზის
კარი. კულისებში კი ამ დროს მსახიობთა
თვის განკუთვნილი მეორე ზარი ისმის სპექტაკლის
დაწყებამდე ხუთი წუთით ადრე — შესაშვ და
მასთან ერთად რეჟისორის თანაშემწის ხმა,
რომელიც იწყებს სცენაზე მსახიობებს,
წარმოდგენას რომ იწყებენ დარბაზში
ამ დროს მეორე ზარია. ეს იმას ნიშნავს,
რომ საცაა დაიწყება წარმოდგენა იმ დროს,
როდესაც მყურებლები დარბაზსავენი
მოიქაჩიან, რეჟისორის თანაშემწე.

წი კიდევ ერთხელ ამოწმებს სპექტაკლის ყვე-
ლა მონაწილეთა ადგილზე ყოფნას. ტექნი-
კურად აღჭურვილ თანამედროვე თეატრში
ეს ხდება სინათლის სიგნალების გაცვლით.
ვაირკვევა თუ არა მათი მზადყოფნა, რეჟი-
სორის თანაშემწე ანიშნებს გამნათებელს —
„იწყეთ შუქის გამორთვა დარბაზში“, სცე-
ნის მემანქანეს — „მოემზადე ფარდის გა-
სახსნელად“, დირიჟორს ან რადისტს — „მო-
ემზადეთ თქვენზე დაკისრებული ხმოვანების
ჩართვისათვის“, შემდეგ ისევ გამნათებელს —
„გამორთეთ შუქი დარბაზში“ და ბოლოს
მსახიობებს, რატომღაც მუდამ ჩურჩულით
— „ფარდა იხსნება“.

წარმოდგენა დაიწყო — სიუცხლეს იწ-
ყებს სცენის ხელოვანთა ქმნილება. მისი
შექმნის პროცესს უძღვებოდა რეჟისორი,
მაგრამ სცენაზე მიმდინარეობის პროცესს,
გენიოსიც რომ იყოს რეჟისორი, — მისი
თანაშემწე უძღვება. ამ დროს ისაა ბატონ-
ბატონი და ყველა მას უნდა ემორჩილე-
ბოდეს. სულ არაა შემთხვევითი ის ცნობი-
ლი ფაქტი სამხატვრო თეატრის ცხოვრები-
დან, რომელიც არაერთგზისაა აღწერილი ან
თეატრის პირველ სპექტაკლთან — „მეფე
თედორისთან“ დაკავშირებით: მესამე ზარის
წინ, უზომო შიშით შეპყრობილ სტანისლაფს-
კის ისე მიუძმარათვის მსახიობებისათვის გამა-
მხნეველი სიტყვით, თითქოს მხედართმთა-
ვარი ჯარს გადამწყვეტ ბრძოლაში უშვებ-
დესო. მაგრამ ხმა წამდარეწმ უწყვდებოდა
და სუნთქვაც ეკეროდა. ამ დროს მუსიკა-
ლური უვერტურაც დაიწყო და მისი სიტყ-
ვები საერთოდ არ ისმოდა. ლაპარაკმა აზ-
რი დაკარგა და სტანისლაფსკიც როკვას მი-
ეცა. ეს იყო საშინელი ნერვიული დაძაბუ-
ლობისგან განთავისუფლების ერთადერთი
საშუალება. მკვდრის ფერი ედო, ფართოდ
გახელილი თვალები შიშით ჰქონდა საყვ,
თან ეცქავდა, თან გამამხნეველ სიტყვებს
ისროდა.

— დასტოვეთ სცენა! ეხლავე დასტოვეთ...
და ნუ აღელვებთ მსახიობებს! — შრისხანედ
შეაწყვეტინა ეს ტრაგიკული როკვა დამდგ-
ველ რეჟისორსა და თეატრის ფუძემდებელს
მისმა თანაშემწემ, რადგან სპექტაკლის მიმ-
დინარეობის დროს ის იყო თეატრში ყველა-
ზე მეტად უფლებამოსილი.

ისიც ცნობილია, რომ თანაშემწე ივ-
ჯორჯოლიანმა ზრდილობიანად, მაგრამ მა-
ნიც დაატოვებინა კულისები კ. მარჯანიშ-

ვილს, რომელიც სპექტაკლის მსვლელობის
დროს აძლევდა შენიშვნებს მსახიობს ისე
დაემორჩილა.

ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს, რეჟისორი
თანაშემწისათვის განაკუთვნილია: მარჯანიშ-
პულტი, მისი უმარაგი ბერკეტი, შუქნიშნე-
ბისა და ფერნიშნების ლილაკები ზედ წარ-
წერებით: „ზარი მსახიობთა ფოიეში“, „ზარი
მეფურებელთა დარბაზში“, „ფარდის გახსნის
სიგნალი“, „ორკესტრი“, „რადისტა“, „გამ-
ნათებელი“ და ა. შ., — ადვილად წარმოიდ-
გენს, თუ როგორაა დაკავშირებული რეჟი-
სორის თანაშემწე სპექტაკლის მსვლელობის
დროს მთელ თეატრთან, იმის მსხვეც რომ
მოხებრდებოდეს, თუ რამდენი სახის ოპე-
რაცია უნდა ჩაატაროს ამ პულტის გამგე-
ბელმა იმისთვის, რომ სცენაზე მოქმედების
ადგილი შეიცვალოს — დახუროს ფარდა,
დატოვოს სცენაზე მორიგე ნათურა, რომ
სცენის მუშები ხედავდნენ სად რა მოათე-
ვონ, მოაბრუნოს წრე, მერე მოხსნას მორი-
გე ნათურა, ისევ გაახსნევიონ ფარდა, ისევ,
ახლა უკვე სხვაგვარად გაანათოს სცენა და
ა. შ., — იქნებ მართლა შევიგრძნოთ ან
პროფესიის მთელი სირთულე და იმათი ღვა-
წლი, ვინც აფიშასა და პროგრამაშიც კი მუ-
დამ არაა მოხსენიებული.

დასრულდა წარმოდგენა, მაგრამ არ დას-
რულებულა რეჟისორის თანაშემწის საქმიან-
ობა. წარმოდგენის დღიურში, სადაც აღნი-
შნულია ხოლმე რაგით რომშია ეს სპექტა-
კლი და ვინ მონაწილეობდა დღეს მასში,
ისიც უნდა ჩაიწეროს, თუ წესრიგის რა სა-
ხის დარღვევას ჰქონდა ადგილი, ვინ გადაუხ-
ვია დადგენილ ტექსტს ან მიზანსცენის ნა-
ხატს, ვინ დაარღვია მხატვრული თუ საწარ-
მოო დისციპლინა. ეს ყოველივე იმისთვის,
რომ თეატრის ხელმძღვანელობის ჩარევით
აღმოფხვროდ იქნას ხარვეზები. ასეთია რე-
ჟისორის თანაშემწის ჩანაწერების პირდაპირი
და უახლოესი დანიშნულება. არსებობს
არაპირდაპირი და შორეულიც — ეს დღი-
ურები უძვირფასესი მასალაა თეატრის ის-
ტორიისათვის. არც სცენის ხელოვანები
ივიწყებს მათ.

1898 წლის ნოემბერში გარდაიცვალა ქარ-
თული თეატრის სცენარეული ა. თამაზაშვი-
ლი. ამის შესახებ საზოგადოებას „ივრია-
მაკ“ აუწყა და „ცნობის ფურცელმაკ“ ნა-
ხევარ საუკუნეზე მეტი ხნის შემდეგ ა. თა-
მაზაშვილი მსახიობმა ტ. აბაშიძემ გაიხსენა



ნ. შალიკაშვილი



ტ. კერცხალია



გ. აკვაშვი

„...მინდა მოვიგონო ჩვენი სანდრო თამაზაშვილი — რეჟისორის თანაშემწე (სცენარისტის), რომელიც მრავალი წლის განმავლობაში დაუღალავი კეთილსინდისიერი შრომით ხელს უწყობდა თეატრის კეთილდღეობას“.⁵

ნ. გვარამია: „ალექსანდრე (საშა) გუგუშვილი იმ დროს ერთ-ერთ თეატრისაჰინო და ზედმიწევნით მკონდნე, რეჟისორის თანაშემწედ ითვლებოდა, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, საკმარისი იყო გუგუშვილს ორი-სამი რეპეტიცია ენახა, რომ მთელი სცენის მოწყობილობა და მიზანსცენები სცოდნოდა.“

სამი რეპეტიციის შემდეგ პიესას რომ ჩაიბარებდა, რეჟისორი საკბრო აღარ იყო, მთელი წარმოდგენის პატონ-პატრონი საშა იყო. აქტიორების დროზე მოწვევა, წარმოდგენის დროზე დაწყება, ანტრაქტების შემოკლება, ერთი სიტყვით, ისე ჰქონდა საქმე დაყენებული, გეგონებოდათ, ეს რეჟისორის თანაშემწე-სცენარისტის ეი არ არის, არამედ ვიღაც გამოცდილი რეჟისორიაო. თვითონ უყვარდა დისციპლინა და სხვებისაგანაც ამანვე მოითხოვდა. ამიტომ ჩვენი მსახიობები ხშირად ემდურებოდნენ, საშამ ამხანაგობა არ იცისო... როგორც საქმეს მოუხდებოდა, ისე მუშაობდა“.⁷

ასეთი მოგონებები ყველა სცენარისტზე, სამწუხაროდ, არ მოგვეპოვება, მაგრამ ვიცით, რომ ზემორედისაგანებულთა გარდა, ძველ ქართულ თეატრში ამ საქმეს თავდაღებით ემსახურებოდნენ გ. იორდანიშვილი და შ. საფაროვი.

კ. მარჯანიშვილის 1907-1908 წ. ჩანაწერებიდან: „...ჩემი თანაშემწე კრავი ხარკოვიდან ჩამოვიყვანე. ის იყო, მართლაც, არაჩვე-

ულებრივი თანაშემწე. ასეთს აღარც შეგვედრიათ ცხოვრებაში. ის იყო უზუსტესი შემსრულებელი ჩემი მითითებებისა, იცავდა უმკაცრეს დისციპლინას და ამავე დროს არასოდეს არაფრით მსახიობს არ აღელვებდა“.⁸

თ. ვახვახიშვილი. „...ჩემს მტერს — მარჯანიშვილის თანაშემწეობა. საწყალი საშა გველხეიანი ყველაფერზე აგებს პასუხს: მსახიობების, მუშების, მოკარნახის შეცდომებზე, დამთხვეულივით დარბის, რადგან ყველა სიკეთესთან ერთად პასუხს აგებს მუსიკისთვისაც“.⁹

კ. პატარაძის ცნობით, კ. მარჯანიშვილი ამბობდა თურმე: კარგი თანაშემწის გარეშე სპექტაკლის სასურველ დონემდე მიყვანა შეუძლებელიაო.

უდიდეს ყურადღებას უთმობდა ს. ახმეტელი სარეპეტიციო დღიურის წარმოებას. ყოველდღიურად ამოწმებდა მოვლენათა აღწერის სისრულეს და მცირე დაუდევრობასაც მრისხანე რეზოლუციით პასუხობდა. რეჟისორის თანაშემწის ამ მოვალეობისაღმა ამგვარი დამოკიდებულების შედეგია ის, რომ რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დასრული ეს დღიურები უძვირფასეს მასალას წარმოადგენს. ს. ახმეტელის როგორც განხორციელებული, ისე განუხორციელებელი წარმოდგენების, მაგალითად, „მეფე ლირის“ შესახებ.

ცნობილია, რომ „მეფე ლირის“ პირველი რეპეტიცია შედგა 1927 წლის 4 ივლისს ბორჯომში, ხოლო უკანასკნელი — იმავე წლის 12 ოქტომბერს თბილისში. მუშაობის შეწყვეტის მიზეზი არც ერთ წერილობით დოკუმენტში არ არსებობს. მცირერიცხოვანი ჩანაწერები სარეპეტიციო დღიურ-



საქართველო
საგარეო ურთიერთობების
მინისტრო

ა. ჩიკობავა

ბ. ჩიკობავა

ა. ჩიკობავა

რებში იმას მიგვივითებენ, რომ ახმეტელი მუშაობას ძალიან მომზადებული შეუდგა, ვინაიდან მ იელის რევისორის თანაშემწე არჩილ ჩხარტიშვილს უკვე ჩაუწერია პირველი სურათის მთელი მიმდინარეობა: „სურათი იწყება დიდი ზეიმით ლირის სასახლეში. ზეიმის ცერემონიას მართავენ კენტი და გლოსტერი. გაივლიან საფრანგეთის მეფე და ბურგუნდიის მთავარი საზუიშო მუსიკით. ამის შემდეგ ხუმარა მორბის ზევიდან კიბეზე ყვირილით, ამ გამოსვლაში იგულისხმება შემდეგი: ხუმარა იყო ლირთან და სთხოვა არ დაენაწილებინა სამეფო, არიგებდა, მაგრამ ვერა გააწყო-რა და ამიტომ მორბის ტრაგიკული სიცილით. შეხვდება კენტს და გლოსტერს, ამათაც ამასხარაეებს და მიიმალება. ამის შემდეგ მიდის გლოსტერის და კენტის პირველი დიალოგი. ამათი დიალოგის შემდეგ მიდის ედგარისა და ელმუნდის დიალოგი. ამათი ინტრიგა გადასმულია. პიესით ედმუნდი ჭერ გლოსტერს უწყობს ინტრიგას, შემდეგ—ედგარს. ჩვენი მონტაჟით კი ჭერ ედგართან აწყობს საქმეს, შემდეგ კი—გლოსტერთან. ამის შემდეგ მიდის სამეფოს განაწილება, ლირის მონოლოგი (1), კენტის დათხოვნა, კორდელიას გამოთხოვების შემდეგ მიდის ხუმარას სცენა ლირთან, სადაც ის უმღერის ლირს სიმღერას, რომელშიაც დასციინის მის გადაწყვეტილებას კორდელიას და საერთოდ შეილების მიმართ. ამით თავდება პირველი სურათი.

მთელ ცერემონიალს სახელმწიფოს განაწილებინა უნდა ჰქონდეს დიდი ზეიმის ხასიათი. სასახლის ბრწყინვალეობა, კარისკაცთა ზნე-ჩვეულება უნდა კაცს აკვირებდეს. სახელმწიფოს გაყოფის ცერემონიალი და ფრა-

ნგთა და ბურგუნდთა მეფეების მიღება უნდა ემსგავსებოდეს რალაც დიდ ღვთისმსახურებას. სასახლის კარისკაცი, როგორც მაგალითად, გლოსტერი, კენტი და სხვანი, განსაკუთრებით კი თვით ლირი, რალაც ნახევრად ღმერთებს უნდა წარმოადგენდნენ. მით უფრო ნათელი იქნება ამ „ღმერთის“ გადაამიანება „თომას ქოხში“.¹⁹

იმავე წლის 28 იელისის დღიურში შეტანილია ზუსტი მითითება იმის შესახებ, თუ როდის რომელი მუსიკალური ნაწილი უნდა ჩაერთოს სპექტაკლის მიმდინარეობაში.

ეს დღიურები მოიცავენ აგრეთვე ს. ახმეტელის ზოგ ისეთ მოსაზრებას, რომელიც არ შეგვხვედრია მის სტატიებსა და გამოსვლებში.

იმნაირად წარმოებული სარეპეტიციო დღიური, როგორც ეს ს. ახმეტელის დროს ხდებოდა, უძვირფასესი დოკუმენტია. და რადგან მისი წარმოება რევისორის თანაშემწეს ევალებოდა, ისიც ნათელია, რა მოეთხოვებოდა მას და რას უნდა ვუმადლოდეთ იმათ, ვინც ამ უმნიშვნელოვანეს ვალდებულებას ღირსეულად ასრულებს.

ვრცელი და კონკრეტული ბეჭდური ცნობები რევისორის თანაშემწეთა შესახებ, სამწუხაროდ, ჭერჭერობით თითქმის არ მოგვეპოვება. არც თვითონ წერენ თავის საქმიანობაზე, თუმცა მოსაყოლიც ბევრი აქვთ და სხვისთვის გასაზიარებელი გამოცდილება. ამ რთული პროფესიისთვისაც ხომ არაინა აშნადებს სპეციალისტს, ისინი ხომ დღემდე თვითონ სწავლობენ ყველფერს ოსტატი წინაპრებისაგან მათ გვერდით მუშაობის დროს. მხოლოდ ერთხელ, ისიც ოცი წლის წინ, ჟურნალ „ტეატრში“ (1969, № 4) გა-



გ. გაბაშიანი



ბ. კობიძე

მოქვეყნდა მოსკოვის საბჭოთა არმიის საბელონის თეატრის რეჟისორის თანაშემწე ნ. ბონდარევას წერილი „რეჟისორის თანაშემწის პულტან“, ესაა და ეს. ამიტომ ჩვენ თანამედროვეთ უნდა ვთხოვოთ გვიამბონ იმ აღამიანების შესახებ, ვინც ასე ერთგულად ემსახურება მათ შემოქმედებას.

რესპ. ამას. არტისტი ჟ. მონიავა: „...არიან აღამიანები, ვისთვისაც თეატრი, სცენა, კულისები, ცხოვრების აზრსა და მიზანს წარმოადგენენ. საბედნიეროდ, ასეთი პიროვნებები არცთუ ცოტაა. ერთ-ერთი ასეთი თავმდაბალი და ჩუმი, მაგრამ საოცრად კატეგორიული, მომთხოვნი და პრინციპული პიროვნება გახლავთ ე. მარჯანიშვილის თეატრის ტექნიკური რეჟისორი ზიჯაკო კობიძე. დამთავრა თბილისის უნივერსიტეტის ისტორიული ფაკულტეტი, მაგრამ თეატრის სიუჟარულმა, ღრმა პათვისციემამ და გატაცებამ იგი პროფესიონალ ტექნიკურ რეჟისორად ჩამოაყალიბა... მუშაობის დროს მკაცრი, დაუნდობელი და პრინციპულია. ისე განიცდის შეცდომას, უზუსტობას სცენაზე და ისე შიამყს ყოველივე გულთან, რომ მსახიობები ვერღებშით მის ტაიზიანებას და ვცდილობთ არ მივაყენოთ ტკივილი“.¹¹

რესპ. სახ. არტისტი გ. გეგეჭკორი: „რეჟისორის თანაშემწეს მე ვადარებ გემის კაპიტანს, განსაკუთრებით იმ დროს, როდესაც მას წარმოდგენა მიჰყავს. იგი დამდგმელი რეჟისორის მარჯვენა ხელია. რეპეტიციის ორგანიზაცია: დისციპლინა, წესრიგი, სისუფთავე და ყველა საჭირო ნივთი (რევიზიტი, ბუტაფორია, ავეჯი და სხვა), მზად უნდა იყოს სარეპეტიციო მუშაობის დაწყებამდე.

არა ერთ, შემდგომში გამოჩენილ რეჟისორს, დაუწყია თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება რეჟისორის თანაშემწეობით: არჩილ ჩხარტიშვილი, ვახტანგ ტაბლიაშვილი, მხატვარ დიმიტრი თავაძესაც.

ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე ბევრ თანაშემწესთან მიმუშავნია რუსთაველის თეატრში: შალვა წერეთელი, მას ს. ახმეტელის წარმოდგენებიც წაუყვანია; ვალეკო გაბაშიანი, ის სცენისთვის დაბადებული კაცი იყო, მუდმივ მოფუსფუსე, თავდადებული. ნამდვილი თანაშემწე, საქმეს შეწირული, ორი წლის წინ დაეკარგეთ. დიდი დანაკარგია; ტარიელ კურცხალია, მან თეატრული ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტი დამთავრა (მ. თუმანიშვილის კლასი). ერთხანს კუთაისში მუშაობდა. შემდეგ, მისი მასწავლებლის წინადადებით — რეჟისორის თანაშემწედ რუსთაველის თეატრში. მ. თუმანიშვილის გახმაურებული სპექტაკლი „როცა ასეთი სიუჟარულია“ ტ. კურცხალიას სახელთანაცაა დაკავშირებული. წარმოდგენას ის უძღვებოდა, მოქმედების სტრუქტურა კი ძალზე რთული იყო: სურათების ზშირი ცვლა, ავეჯის სწრაფი გადაადგილება, განათების რთულესი პარტიტურა და მუსიკალური თანხლება. იგი ნამდვილი დიროჟორივით უძღვებოდა წარმოდგენას. გარდა დიდებული ორგანიზატორული ნიჭისა, ტ. კურცხალიას წარმოდგენის რიტმისა და ტემპის უსტი შეგრძნების უნარიც ჰქონდა.

ცნობილია, რომ ყოველი წარმოდგენა, მსახიობთა გუნებაგანწყობილებიდან გამომდინარე, სხვადასხვანაირად მიმდინარეობს. ტ. კურცხალია (თვითონ მსახიობი) ამას ყარვად გრძნობდა და ცდილობდა ამ დღევან-

არის და საბუნებელი, იოთახის ზეითი...
 გაღრევა, რაც აღბათ მივლ სახლს...
 ბული; ორი ძალიან განიერი კარი გაიღის...
 ახე და ზაფხულის მიწმენდილი...
 თეთრი ბალესტრადი, ეს ცა პეიზის...
 თანდათანობით რუბდება, მეტყვება და...
 ბა, მოქმედებას და ამხავს პეიზაში ზუსტად იმდენად...
 დრო სჭირდება, რამდენ ხანსაც საექტაელი გრძელ...
 დება; ცხადია, ვარდა შესვენების თხუთმეტი წუთი...
 ს.

ბენდის უილიამსი

პუბლიკისი ოფისი პუბლი

პატა თუნუქის
 განსურებულ სასურავზე*

პიენსა სამ მოქმედებად

იმ სვედიანი სიმაღლიდან, აღსასრულის ეამს, მამამეო,
 გავადრება, მწვეველ და ზლიც შენი შმაგი ცრემლუ-
 ბით ატლა,
 ნე წახელ მშვიდად, მირჩილად იმ კვილდ ღამეში,
 აზნობდი რისხეთი — ო, სინათლე ველებს წამებში!
 დილან ტომასი**

პიენსის მოქმედები პიენსი

- მარჯვენა
- ბრაჟი
- შე, ხანდაზან დაქალს ეძახთან
- დედა
- დექსი, პატარა ვოკო
- მამა
- ღირსი ტუყარი
- ბუხარი, ხანდაზან ძმაცის ეძახთან
- დოქტორი ბო, ექიმი
- ლუაზი, ხანგი მოსამსახურე
- სუა, მეორე ხანგი მოსამსახურე
- კიდევ ერთი პატარა ვოკო და ორი პატარა ბიჭი.

შენიშვნები დიპლომატიკის

მოქმედება ხდება მისისიპის დედატაში, პლანტატი-
 რის სახლის ერთ-ერთ ოთახში, რომელიც სასტუმროც

* იბეჭდება მეორე შემოკლებით.
 ** დილან ტომასის ლექსიდან — „ნე წახელ, მშვი-
 დად, მირჩილად იმ კვილდ ღამეში“ თარგმნა მ. ხე-
 ლაშვილმა

ოთახი შეიძლება არც არის ისეთი, როგორც გვეო-
 ნია რომ უნდა იყოს მისისიპის დედტის ბამბის უმე-
 ზელესი პლანტატორის სახლში, იგი ექტორიანულ
 სტაღშია, შორეული აღმოსავლეთის ეგზოტიკა — შე-
 რეული, და ზეკრად არ შეეცლილა იმის შემდეგ, რაც
 აქ პლანტაციის ძველი მფლობელები, ორი უელოლი
 კაცი ეყ სტროდ და პეტერ ოჩელო ცხოვრობდა და
 ერთად იყოფდა ამ ოთახს მთელი სიცოცხლე. სხვა
 სიტყვებით რომ ვთქვათ, ოთახში წარსულის ანტიდი-
 ლემი ტრიალებს: იგი რბილად და პოეტურად მანი-
 შნებს სინათლი მოკლე ურთიერთობაზე, რაც უჩვეუ-
 ლი იყო. შეიძლება საჭირო და აუცილებელი არ არ-
 ის, და საჭმის მანიღამანდ არ ეხება, მაგრამ, რე-
 აც ამ პეიზის დეკორაციულ ეფექტობდი, მეტსაიერება-
 ში წამოტავივდა ოდესღაც ნანახი რიბეტი ლენის
 სტაფენსონის სახლის ვერანდის ძველი ფოტოს რუბ-
 როდელქა სამოსს აქიპელავის ერთ-ერთ ენდელზე
 სადაც მან თავისი სიცოცხლის ბილი წლები გაატა-
 რა — რადანაირი მშვიდი სინათლე ვდო ბამბუკის
 და ტირიფის წწელით მოწმულ ავარაკის იჭურ ავერს.
 მზედაკრულ და ტროპიკელი წიგნებისაგან ჩამქუ-
 ბულს, ვარანდებდა ზოფხელის მშვენიერი, მამქარ-
 ლი დღის მშვიდი ნათელი, და ვეღლაფერს, რასაც კ
 იგი ედებოდა, სიკვდილის შიშაღ კ, ნახსა და ლილქ
 ხლიდა. დეკორაციის, რომელიც ფონზე პეიზის მოქ-
 მედება ხდება, და რაც აღამაინაური გრანობების უე-
 დურებს დამაბულიობას ეხება, ეფექტობ, ეს სიღბო
 სჭირდება.

ერთ-ერთ გვერდით ედელში საბამანის კარბი
 რიცა კარი დღია, ჩანს მხოლოდ ღია ცისფერი კაფე-
 ლი და პირსაბოკის ვერცხლისფერი საყიდები; ამ კე-
 დლის მოპირდაპირე ედელში სხვა კარია, პოლში გა-
 სასვლელი. ავექიდან უგრადდება იქცევის ორი რამ,
 ვანიერი, დღის საწოლი, რომელიც მზხანსცენებში რაც
 შეიძლება სჭირად გამოიყენება დეკორაციის ფუნქ-
 ციურ დეტაღად და რომლის სიბრტყეც დარბაზისცენ
 ოდენე წარბილია,* რომ მსახიობები უკეთ ჩანდნენ. და
 კიდევ — ორ უგრამზარ კარ შუა, ედელში სცენის
 უკანა მხარეს საუღუნის შონქმუნტერი აგრეგატია, სა-
 იტრად დიდი, ოთხივე ერთად: რადიოფონოგრაფი,
 სტერეოსკოპი (ოთხი დანამატი), ტელევიზორი და
 მარი უგრამზარ ბოკალითა და ბოთლებით. ეს ვეღლა-
 ფერი შეტლის ვერცხლისფერი, ჩამოიბილი ეღკა-
 რებისა და სარკინებური მიწის მზხინაეი ელფერის
 ფერად კომპოზიციის ქმნის, რაც ერთმანეთთან აკავში-
 რებს ომტერიების მიზაკოსფერ-ოქტოსფერს (სეპია)
 და ცისა და ვალენტის ვრილ (თეთრ-ცისფერი) ტო-
 ნებს. იგი, თითქოს პატარა, ფექტორულად დამრელებუ-
 ლი და კომპაქტური ტაბაზია ვეღლა იმ სიკვილისა და
 იღუწისა, რის მიღმაც აღამაინაეი შეფარებას ვეღო

ლობი, და რასაც ამ პიესის პერსონაჟები აწუღებენ...
დეკორაცია გაიკლებით უფრო აზრავლისტურთია, ვიდრე ეს შეიძლება ივარაუდო ამის მიხედვით, რაც ზემოთ ვთქვით. მე ვფიქრობ ვედლებში მისტიკურად უნდა ირჩოდნენ პერსონაჟები; კერძის მაგივრად ეს უნდა იყოს; ხოლო მდგარე და ვარსკვლავები ოდნავ, რძის-ფრად ფერწამული მიჩანდეს, ისე, თითქოს ტელე-სკოპით — ოღონდ ფოკუსის გარეშე — ვედურებ-დეტი შიი.

კიდევ რა? ჰო, კიდევ ის, რომ ვეღა კარის ზემოთ ფრამენტებია — ლურჯ და ქარვისფერ მინებანსული (მარსონებია ალთების), და ბოლოს, მსატრეადა მსა-ლიობებს დიდი სივრცე უნდა შეუქმნას, ისე თითქოს დეკორაცია ზალეტისთვის იყოს გაკეთებული, მსასო-ბების თავისუფლად მიმოსვლისა და მოძრაობისთვის (რასაც ამ მოძრაობით გამოხატონ თავიანთი შეფარული მელვარებები და შეუფიქრებები).

ზახელის საღამოა პიესის მოქმედება სცენაზე უწყვეტლად მიმდინარეობს, ორი ინტერვალით.

პროვოდებზე პირველი

(ფარდის ახლისას ისმის, რომ ვიღაც შინას იღებს სასაზარისო, რომლის კარაც ნახევრად დაა. საძინებელ ოთახში შემოდის ძალიან ღამიში ახალგაზრდა ქალი, ეტეობა ცოტა აღუცვებელია, შემოსვლისთანავე სასაზარისო კარსკენ გასწვება).

მარბარაბატი (ცდილობს წყლის ხმაურში გააგონოს), ამ უკანაო მაიმებნიდან ერთ-ერთმა კარგაინი ცხე-ლი დაეზელი ზებარდა, და კახა უნდა გამოვიყვალდი (მარგარეტის ხმა ჩქარად არის და იმადროტლად, გამბულაც, ლაპარაკისას მღერადი უხდება ხმა, ოდ-ნავ თითქოს წირვანზე მღვდლის მიერ წარმოთქმულ ღოცის ჰავის, საგალობრეოეით ამბობს ფრაზებს. სწრაფად წყვეტილი ლაპარაკობს და შერეულ თქმვას ახალი ფრაზის გასაგრძელებლად. ხანდახან, წმიით, მიღად უსიტეო სიმღერასავით ისმის მისი ხმა — „ღღაღა-ღაააა!“

საბანობრივ წყლის ხმაური აღარ ისმის და ბრი-კი, რომელიც ჭერ არა ჩანს, იქიდან გამოსასვებს. მარგარეტთან ლაპარაკისას მისი ტონი თავიანთ მო-ჩვენებით ინტერესს გამოხატავს გულგრილობისა თუ რაღაც უფრო უარესის დასაფარავლად.

ბრინძი, ჰო, რა თქვი, ზევი? წაღის ხმაურში ვერ გაუფიქრე...

მარბარაბატი, მე, მე იხი ვთქვი, რომ ამ უკანაო მაიმებნიდან ერთ-ერთმა საცემოო მქმანის კახა გა-მითხვანა და ჩაღის ვაზამ, უნდა გამო-ვიც-ვალო... (კამოდის უქრებს გამოიღებს და ხელის ცრით მიწვდის).

ბრინძი, უკანაო მაიმებებს რად ეძიხ ვუქრებს ბა-ვუქრებს!

მარბარაბატი, ამიგომ რომ კახებები არა აქვით აი ამიგომ ვეძიხ ახვ!

ბრინძი, რა, კახებები ხუდი არა აქვით?

მარბარაბატი, ოდნავაც არ ტყუობაი.

ბრინძი, ვე ვერ არის კარგი.

მარბარაბატი, რა თქმა უნდა არ არის კარგი, რად-გან, როგორ მიხვად და მოუტრებს კახებებს, თუკი არა აქვით ახვ არ არის, მა, ხეიციხედე?

(კახის იხდის და სპილოსძელისფერი ატლასის მაქ-მანისი პერანგით ღვას).

ჰე, უკანაო მაიმებები, ვეღა, ვიხაც კახები არა აქვს მაიმებნი...

(კვივილან ისმის ბავშვების ღრინაცლი).

ვესხე? ვესხე, რანაჩად ვუვიანი? მე არა მაქ-მის, კახები არა აქვით, და საიდან ამიწვდის მარბარა-ბა, ვუქრებს, ამ საღამოს ვახმარებოდე დღეში ხე-ვარაკი, ვიფიქრე, მეტს ვეღარ ვაუქრებდი, ავადგები და ისე ვუკარდის მოვარად, რაქმანის შეტრახე კი მი-სწვდებ ზემი ხმა და ტენებისა და ლეონანას საზღვ-რების-მეოქი. შენს მშენებარ ჩაღბს, ამ ზენს და-ქალბ, მე ვუხიხარა; „მეი, ჩემი კარგი, წუთი არ შეაძლებს ამ სავარადეო მაღლებს დაუტრახე ცალ-კე მუშაშინავადფარებულ მაგადსთან-მეოქი? რა დღეში არაა, რანაჩად ვაქმნე, ახადე ის ვაქმანის სუფთა ისეთი კარგი და ღამიანი ამისთანა გაკეთებუ-ლი თუხელები შეშობებდა, მე შენისა ვაქმონებუ-დება-მეოქი და მიხიხარა — „ო, აააააააა იან მისი დახადების დღეზე? შიღლი სიციხედე არ მაიატებს ამს“. მაშა კი ორი წუთი არ შედარა მაგადსთან ამ სუი უკანაო მაიმებთან ერთად, იღიჩა ნაჯელი, და-ახეოქა და დაივიჩარა, „ღვთის გულისხივის, ვუტერ, ვაუჯვანა რა ეს ვოქებს სარბარეტულია და ვარ-ცლით დაგვხეხ!“ ჰე, ვეფიციებს, კინად მოუჯვადი-ობა, ერთი აფიქრე, ვუჯე ზეოი ზეავი და მედექებს ელოდებთან და შიღლი ეს ხრიკა აქ მოახსნე, ცხოვე-დეხეოქი, ვეგონებს სოფლის ხანაჩაო. ხუდი ვამ-ცდილობენ, თავიანი ხაუშებს ვაუტრახეონის, ვადა-ქრულად ღამარაკობენ იმანე, რომ მე და შენ არა ვუჯვებს ხაუშებია, უშუალოდგე ვართ და ამიტომ, ხაუ-შებით ვამოხადებარა რა თქმა უნდა, სასაცილოა, მაგამა საზურბანია. რადგან ცხადზე ცხადია, რა-ხი მიღწეავი უნდაო ამი!

ბრინძი (გულგრილად), რისი მიღწევა, ზევი? მარბარაბატი, შენ თუიოთ იყი, რისიცი!

ბრინძი (გამონღება), არა, მე არ ვიცი რისი მიღ-წევა ხერო.

(ამანანის კარებში ღვას, თმის იზრობს პირსახო-ცი და საყრდს ევილები, რადგან ერთი ფეხი კოქში აქვს მოტრებილი და თამაშობის სახევეი ადგეს. შიღ-ლი და ჭერ ისეე ზოივით მდგრიაოა, ვარგუნულად ვე-რაც და ეტეობა, რომ სმა ტყვე ზემოქმედებს ახდენს მასზე. მშვიდი ვაუტრახების გამოჩნდებულება, იმ ზალს რომ სჩვევია. ვინც ბრძოლანე ხელი აღიღ, მო-მიხიველობისს მატებს მის სახეს, თუმცა, ხანდახან, როცა წონასწორობა ვარგება, რაღაცა კრთება ამ ვაუტრახების იქით, ეღვასავით — მოწმენდილ ცაზე, — და ამით მელაქნდება, რომ შიენით, სიღრმეში რა-ღაც აწუქრებს. შესაძლოა, უკეთესი განათება რომ იყოს, უფრო კარგად გამოჩნდეს მისი შეუქმებული სახე, მაგრამ თანდთან მჭარალი, ოღონდ ჭერ ისეე თი-ლი სინაილე, რომელიც ვაღერებოდან ხვდება ოთახ-ში, მავრებულს საშუალებებს არ აძლევს მკაფიოდ დაინახოს იგი.

მარბარაბატი, მე ვეტყვი, რისი მიღწევაი უნდაო, ჩემო ბიჭო! უნდაო რომ მაიმებნის კლანტაცია შენ არ ვერახო, რა...

(წმიით, ვიდრე-კიდევ რამეს იტყოდეს, სახე უშეუფე-ბმა, ხმა უვარდება, ისე თითქოს, რაღაც დაფარულს ამბობდეს და აღიარებდეს).

ახლა, რიცა ვაიცი, რომ მაიმებნი კიხობი ცდებია...

(ქვემოთ მხრიდან, მდელიდან, სიშორით ნა-
ხშილად ხვები ისმის.)

მარჯვნივ ზევით აწევს თავის მშვენიერ შიშველ
შკალებს და ზემო ოსტრი იდლებში პედრის იყრის.
გამაფიქლებელ სარკეს სპირო კუთხით აყენებს, რომ
წამწამებს კარგად დააკვირდეს. შერე ბრაზიანად დგე-
ბა.)

— ამ ოთახში ძალიან ზევით სინათლეა...

ბრინდი (რბილად, მაგრამ მკვეთრად). ვითომ?
მარბარბაში. აა, ვითომ?

ბრინდი. ვითომ ვითომ რომ შამა კიბითი კედლები
მარბარბაში. დღეს მივიღეთ ექიმის დანკვა.
ბრინდი. ი...

მარბარბაში (მაშბუტის ფარდს, რითაც ოთახში
ველეფერს მოგრობ, ოქროსფერი ზოლიანი ჩრდილე-
ბით ეცემა, წამოღებებს). პო, ახლანდ მივიღეთ დან-
კვა... მე ეს არ გამოვიტყობ, ბუქი.

(შე გაბმული და ღვრადი ექვს; სანდას უდაბლ-
დება, ბიჭის ხმას უფავს და ფიქრში ხედავთ, ბუქვი-
ბაში რანაირად თამაშობდა ბიჭურ თამაშებს.)

შე მაშინვე შევაშინე სიმპტომები, როგორც კი
გახსულვს აქ გამოვიდეთ სანაძლეუკი თანახმა
ვარ, რომ მშავიყვია და იმის ცოლიც მშვენიერად
მიხვდნენ ვეღლაფერს, ამიტომაც ვახავებია ჩაბრძ
მიხვდნენ უფრო ხელშეუღბი მკაცრადვე გვიტაც სპირის
სიკარბუში და აქ გამოქანდნენ თველი თვითონი
ჭეუარბადა კლანილი ან ამდენი იღვრებოდა აიდაა რეი-
ბნიუ მიღვს, სპირისა თუ არა, წამოღებულ ამხენებზე
ან ბოლო დროს. იყო რაც არის რეიბნიუ მიღვს? სან-
კურსნალო, სედეკ კინოში ცნობად აქყოილდებებს და
ნარკომაგებს აწვევენ.

ბრინდი. მე არა ვარ კინოში ცნობილი.
მარბარბაში. არა, — სწორია, და არც ნარკომაგის ხარ.

სხვა დანარჩენს რაც შეეხება, ძალიან შეხადგრა კი
ნდობდები ხარ რეიბნიუ მიღვსთვის, ბუქი, და სწორად
ეჭ უნდა ვიყარს თვე, მაგრამ ეს არ მოხდება —
შედასარს თუ ვადაამოვლან შედ და ისე დაბა. მოე-
კვდები და ეს არ მოხდება, ამ მშავის სურს დეპარტო-
ნოს მამის კონებს. შეიძლება მინდობილობაც კი მი-
იღოს ამასზე, რომ ჰყნს საქმესაც თვითონ გაუძღვებ,
რეიბნიუ თვითონ მოაწეროს ხელი და კრედიტზე კი
უფრო ვითარბას, როცა მას მოეხერხება, ძალიან —
მა? მოეჭვიწინება ეს ამბავი, ბუქი? — არადა. შენ
ვეღლაფერს აცემო ამისთვის, რომ მას მოხდება, და-
სას არის თავი მოაქვს, იღვრება იმით ანსარული
სწავლელი. სამუშაო მოაქვს, რომ სმას გადავუვი —
წუხელ კოვში მოიხდებ შენი კოლეგის სტადიონზე;
აქ არს აკეთებდი ნარკოტიკებზე სტედიო? დამის ორ-
ბა თუ სან საათზე? — ფანტასტიკურიან ვაქვიწიუ ზომ
მოხვდა. „კლარკსდეიდ რეპიტბარმა“ თავის ფერც-
ლებზე გამოაცხობ ვულზე მოსახვედრა პატარა ცნობა
იმასზე, რომ ვუშინ დამით, წარსულში ცნობადა ათ-
ლებმა იფილიფიკო კოლეგის სტადიონზე გლორიფი
ხილვე გამოართა სარევენებელი ერთკაციანი ჩაუნა და-
ბარკოლებითი, იღვრდ ცოტა ფარბიში ან იყო და
ბარკოვდ ბარბიისსაც ვერ გადასტბაილ მშავიცა ვაგერა
იარწმუნება, ვითომ თველი თავისი ვაქვინა გამოიყენა
რომ ეს ამბავი ასოხევიტბედ პრებსს თუ იფინატბედ
პრებსში და კიდევ რაღაც იფილიფიკ „პრებსში“ არ მო-
ხვედრილიყო და თველი ქვეყანას არ ვაგერა მაგრამ.

ბარკ. შენ მიხვ ერთი დიდი უმარბეობითი გაქვს!
(ან გამალებით წარმოთქმულ სიტყვებში მარბე უმ-
გამაზულად ნელა მიწევება თოვლივითი ქაიქვიანი სარკო-
ზე და ფრთხილად ბრუნდება. შერე ახლად მარბეობს.)
ბრინდი (უხალისოდ). შენ ჩაუფიქრებელი მარბეობს
მარბარბაში. შამა შენთვის ხელს არ იშვრებს, სე-
ციოცხლად და ვერ იტანს ვერც ამ მშავის და ვერც იმის
ცოლს, იყო, სიდაან მიხვდები ამას? სახეზე ხელ ფერ-
ფერის მიღვს, როცა ეს ქალი თავის ერთ-ერთი სხვა-
რად თემაზე დამარბობს — ვთქვათ, ტრუტბის გა-
ჩენისას, დამხვანზე უფრო ვთქვათ — მერგება რა-
ტბი! იმიტომ რომ ქალმა, თორავ, იმისი სწორია, შე-
ნისა დაჩენისას ვეღვა წამებს უნდა ვაუძღვოს, თა-
ვიდან ბოლომდე! — ამისთვის რომ შედობის ვე-
და საოცრება და ხილამაზე ბოლომდე დაფასობს მამ
(ამ ხანაშალა წამობიხილიან (მა) ერთად რაღაც
შედეგ მოძრაობას აცემებს, ვთქვათ, ხნაშერთი მიხვრავს
უქრას).

ან მშავიცა როგორ მივიყვანა მშობიარეთა პაღბატა-
ში, დაყენა თავისთან და თველი „ან საოცრებისა და
ხილამვის“ მოქმე ვახადი ან უქიბობა მანბრების
გაჩენისა...

(ცისაც არ უნდა ელასარაკა ასე, აუტანელი რომ
იქნებოდა, მაგრამ როცა მარბეობდა ამბობს ამ სო-
ტრუებს, ახილბულად სასაუტოობა, იმიტომ რომ თვა-
ლებში სულ უქიბობებს, ხმაში კი შეაკვებულ, აშ-
კარად გულკეთილი სიტოლი ისმის.)

შამა აწარბებს ზემს არს მაგათზე. რაც შეეხება
შე, ჩემთან ერთად ხნაშად იციან, იყო — ამედაც,
შე კარგად შექცევა, შეტბიც, ზოგერა ასე — მკინა
რომ როგორც კაც ქალს, ისე მიუყრბებს...

ბრინდი. რომ ვაფიქრებანი, რომ შამა ისე ვაუძღვრებს
როგორც კაც ქალს, შევა?
მარბარბაში. დამინახავს, თვალებს როგორ ხარს
და ტარზე მიუყრბებს, როცა ვეღლაპარაკებო.

ბრინდი. ასე დამარბაკი სანაძლეობა,
მარბარბაში. ბრკი, შენთვის ვინმეს უთქვამს რი-
დინზე რომ უნაშველო მურბატანი ხარ?

შე უფიქრობ, ძალიანაც ხალა და მშვენიერია, რომ
ქველი ბუქი, სეკვადლის პირის მიხვდა და მე მიუე-
რბებს; თუკი მკინისა, ღირს შეხედვა და მიუყრბებს
კიდევ ვინა კიდევ სხვა რამეც ვითარბა? შევაშინე,
რომ შამამ არ იყოდა ჩამხვენი პატარა მეი და ვუხე-
რა მოეღვინა ქვეყანას! „ჩამხვენი პაღლი ვეყავს!“ —
კიბულბობს სურფარზე, ვეგონება მშავიცა და ამის
ცოლი ორბ ახალი ნაცნობანი შედეგ ამბობს, იმხ-
რათ, მაგრამ ქველ ხუქს ზემბრბობა ატე უფიქრია, ვე-
ფიციანი და როცა ვახავებინებ, უამე უფიქრ მყავთ და
რეიბნიუ ეღვრდებინარ, მინთვის ეს სწორად უნიამო-
ვრო სურბარბაში იყო...

(ქვევითი ბუქვები ვერბიან.)
იღვრადები მამახებო!

(მრბის მიუტრიალდება ვეცარი შიარბული მომი-
ბულელი ღიმილით, რაც მაშინვე უქრება სახეზე, რო-
გორც კი შეამჩნევს, რომ ბრკი მას კი არა, მქრკა-
ლი სინათლით ვანათებულ სიკარცეს უქრბებს უფ-
ლისუტვრად. ეს მეღვმიე ვეცნობება მარბარბატის იუ-
მირს რაღაც უქრბად და უნდა აქრბოს.)

ერთი იქ უნდა უოფილიფიკა, იქ ვახსამზე, და ნა-
ხადი, ბუქი.

(როცა ასე მიმართავს — „ბიჭო“ ზრუნვისა და აღ-
გრის აქოსს ამ სიტყვაში).

მაშა კი — ღმერთმა დაფაროს იმის სული, მიეღ
ქვეყნებს უსაყვარლები ვინმე, ვადასარგავი, მაგრამ
ხომ აცო, ვამის დროს, — ისე გადაეხმობა თავის სე-
ქმელს, ვარგეში რა ხდება, ვეღარ ამჩნევს.

(მალა, მიღერებულ ველს უკარ გადსწევს და ჩა-
იკრუნებს, უნებურად ყველთან და მკერდთან მიაკვს
თითები. ავანცენაზე კვირის და ხშირა და ვესტები
ვახობატავს მთელ სენასა):

პი, უცნობი მაინებში მაკადს შემოსულებს, მალა
საყვარე დახვეს და ვეღას თავებზე ქაღალდის
ფანტასტიკური ჰატარა ქუდები დააბურეს, მაშას და-
ხვედის დღის აღსანიშნავად, ერთი ვენახით რა ხდე-
მიდა ეს მშაქი და მისი ცილი ვახშაზე წყობა რა
ახის, წუთით არ ვაჩერებულან, ხან ვაბერი წაქრავდა
ხელს, ხან მგი ვლაპარაკებოდა თვალებით, ხანქოს მო-
თამაშებოვით, — უფლებები — წაგლეწივ და მო-
ტუფუბაზე რომ ფაქრობენ, — ბოლოს დედაც
კი, ღმერთმა უშველოს, დიდი მიხედვრდობით მიან-
ღამინე არ გამოირჩევა, მაგრამ ისიც კი მიხედა რა-
ღაც და ვაუბარს ჰქობის: „ვაუბარ, რაგებს ანაშენობ
ერთანდობს და რაზე ღამარაკობთ შენ და მგი?“

ვეფოცები, კინაღამ ქობის ძალი ვაჩერებარა ველ-
სი

(მარგარეტს სარკინ მავღდოსთან ზრუნდება, ბრის
ქერ კოდე ვერ ზედღეს. ბრის, ვერ ვაივებო, ისეთი
ვაიმრეტავულებით! უფურებს მის — ინტერესით!
აღმოვითბით! აფდებით! — ერთი, მეორეც, მესა-
მეც და — კოდე სხვა რაღაცაჲ ზანს მის ვაიმრეტ-
ავით).

იგი, შენა მშა ვაუბარა ქერ კოდე ილღუებშია
ვახვეული, რაკი მისს მგი ფლინი შეიარაო შე-
ხფოსელი ფლინივამა. ამას იგი დიდ წაღობად
თვლის.

(ღამარკისს მარგარეტი თთახში დაღის, სარკისთან
ვაჩერდება და მერე ისევ გაიღის).

მაგრამ ვაჩერებოვებს მგ სხვა ანდა ამებში მაქვს.
ფლინი ამანტორატები ამასოდღეს არ უოფოდან, ეს
მათვის ფცხა სამყარო, მარტო შეძლება მქონდათ,
აღსვენდის ამით მიღწევს და ესეც მოეშალო. რა
თქმა უნდა, მგი ფლინის მეშვისის საზოგადოებაში
ვაიმრეტავს მგ საეზევი ვაევი, იმის მერე რვა წელი
ვაევი, რაც ნეშვილში ვაგოვები პარველად, მაგრამ
ფორს-მღმონდის კოდეში მუევიდა მეგობრები მეშ-
ფისად, საშობარ არდადეგებზე ვაფდებოდი
სწორად, ისე რომ ვაევი, ვინ იყო მიდე-
ბლი მეშვისის საზოგადოებაში და ვინ არა.
რაც შეეხება იმას, რომ მგი ერთხელ ხამხის კარნავალ-
ის ვეფოფად იყო, რასაც ასე ზნაჩად ვახსენებენ,
ვათუ დავაიწყდეთო, ეს ამხთანა მატევი, რომ არ
ზეშვარდებსა იქევი იმ თითხის ტახტზე, ვაიარე ასე
მაღლი შეინ სტრატო, ვაუფავენე მარგარეტი კობს
ამანარ ბრახს...

(სარკეში იტვრის ბრისის სხე, ოდნე შეკვეთებს,
ჭეჭორად ტრაილდება და შეხედავს. ათი წამი ვაე-
ლის).

მე რად მიუფრებ?

ზრინი (ახლა წინარდ უსტევენს). როგორ, მეგვი?
მარტარაში (ღამაბულად, შიშით). იქე როგორც ეს-
კი ამის მიუფრებდი, როცა სარკეში დავიბარე შენი

მერე, და ამის მერე სტევენა დავიქვი არ ვაევი
რას ვაიმრეტავს, მაგრამ სისხლი მევენებაში ამ
ლო დროს ძალიან ზნაჩად მიუფრებს ასე, რაზე ვაქ-
რობ, როცა ასე მიუფრებს ბრის?
ზრინი. მე არც ვიცი თუ ვაუფრებდი.
მარტარაში. მიუფრებდი, ვიცი რომ მიუფრებდი,
რაზე ფაქრობდი?

ზრინი. არ მახსოვს რაზე ვფაქრობდი, მეგვი.
მარტარაში. ვირომ მე თვითონ არ ვაევი რაზე...
ვაჩერა რომ... შენ ფაქრობ ვირომ არ ვაევი რაზე?
ზრინი (წინარად). რაზე, მეგვი?
მარტარაში (სიტყვებს ძნელად უცრის თავს). რომ
მე ეს ვაევიარ... საშინელება... ვარდასხვა, და ვაე-
ხევი, ვაუფრებდი.

(მერე თითქმის ნახად):
ვაეგვარდობი და ამის მაჩნევე შენ ბოლო ხანებში
ანდა, რასაჩად შეიძლება არ შემაჩნო? ასეა, მე
აღარა ვარ თხელკანაინი. აღარ შემიღია ვაევი თხე-
ლკანაინი.

(თავს მოერევა).
მაგრამ ზრკ, ბრის?
ზრინი. ზო, რა თქვი?
მარტარაში. იმის თქმა მინდა, რომ მარტოკი ვარ.

ძალიან მარტო!
ზრინი. ეს ვეღას ვმარტოება.
მარტარაში. როცა ვინმესთან ერთად ცხოვრობ.
იმასთან, ვინც ძალიან ვაევიარს, შეიძლება უფრო მე-
ტად ვაჩინო მარტოობას, ვიდრე როცა მარტოა მარ-
ტო ზარა — თუკი იმას, ვინც შენ ვაევიარს არ უე-
ვიარხარ...

(მეუბა, ბრისი კოკლობით გამოღის ავანცენაზე, მა-
რგარეტს არ უფრებებს, ისე ავითხავს).

ზრინი. აქნებს ვინდა მარტო ცხოვრება, მეგვი?
(კოდე ერთი პაუზა: მერე — წყენისთან მარგარეტს
სუთქვა ვეკრება).

მარტარაში. არა — ღმერთო! — არ მინდა მარ-
ტო!

(ისევ ვეკრება სუთქვა, ძლივს აეკვებს თავს რომ არ
დაივივიოს, ვასაქანი არ მისცეს ვაჩინებებს, ვხედავთ
რომ ძლივს შეძლო მორეოდა თავს და ნელ-ნელა და-
ტრებუნდა იმ სამყაროს, სადაც ჩვეულებრივ ამებზე
შეიძლება ღამარაკი).

კარგად მოადე შესანი?
ზრინი. ა.ჰ.
მარტარაში. წაევი ვარდი ავი?
ზრინი. არა.
მარტარაში. მაინც კარგად ვაჩერდი, არა?
ზრინი. თაჰკობ, ცოტა...

მარტარაში. მე ვაევი სხვა საშუალება, რაც ამზე
კარგად ვაჩილბეს!

ზრინი. რა?
მარტარაში. სპარტოთი დახედა, ან ოდეკოლონი.
ოდეკოლონი დახედა.

ზრინი. ეს ვარკიზის მერეა კარგი, მე დიდი ხანია
არ მივარკიზობა, მეგვი.

მარტარაში. და მაინც კარგ ფორმას ანარმუნებს.
ზრინი (ვეღეროდ). შენ ასე ფაქრობ, მეგვი?
მარტარაში. მე ვეფდოვს შეგონა, მხეწლი კადე-
ბი უწეოები ხეგვიან-მეოქი, თუგრამ ვაუფრებდი
ზრინი (მალად იღიმება). შიო? ვაფდობ, მეგვი.



მარბარბიტი. შენ ერთადერთი მსმელი კაცი ხარ, ვინც არასოდეს უწვოდებია, ბრატო.

ბრინძი. შეუ შენვინა იმ, შეგო. მარბარბიტი. აიღე თუ ვერა, სიმთვარევე ვეღვას ახსენებებს და სიმკვრივესაც უფარავს. კაიბანს ანუ დევერო, როცა... (მარინე წერს)

მარბარბიტი. არ მივიღო და ძველი კრამლისთვისაც ზე-ლის ზღვაზე ისევ ქობია დევერო შენი ვარტობა, იქ-ნებ უფრო ასატანიც კი ვახდენს ანუ წმინდა მკვამ-ლიწადაც. მაგრამ აქაც იღბალი რომ არა მკვებ, მე მგონია, რაც სხვა დანაწევ, ამის შემდეგ უფრო და უფრო დამაბნელებელი. მოო, ვინც არ აცნობს, ესო-ნება, რომ არც დაპიშული კონსიგები ვქონდა და ნერ-ვებსაც არ უმტყუნია შენთვის ჩაიღებზე.

(მელოზე კროკეტს თამაშობენ და ქვეყიდან ხმა ამ-იღის. კროკეტის ბურთზე დარტყმის ხმა და უირო და ახლი წამოძახებულები).

მა თქმა უნდა შენ ადრეც ვქონდა ეს ვანზე მდგო-მის აფუღლებული ივირო, ითიქის შენთვის ვეღვა-რერი თამაში იყო და თანაც — სულ ერთი, მოივებ-და თუ წაივებდი, მაგრამ ახლა, როცა წაივებ, ან — კი არ წაივებ, გამოხედე თამაშთან, ის უწვიათესი მომხმარებლისა შეგებოდა, რაც მხოლოდ უმთვრელ დევეროსთვის, ან ძალიან მოხუცების იქნა — და-მარტუბული კაცის ხანდა. ისე მშვიდა ხარ, ო, შე-საშხარად მშვიდი, მშვიდი. (ისმის მუსიკა).

კროკეტს თამაშობენ. მთავარ ამოცანა — თვითი მთავარი, ახლად იწვებს გაყვითლებას... უმომხმარებ-ლი სავარაუდო იუავე მუდამ... მომხმარებელი, როცა ერ-თად ვარწიო, და მე მგონია, უფრო ამბობს რომ გუ-ღობად რჩებოდა, არა? არასოდეს ადგლებულხარ, ბუნებრივად გამოვდიოდა, ნება, მსუბუქად თავის თავზე სიბერად დაქრებულნი იუავე და სრულიად მშვიდად, გეგონება ქალს კარს უღებდი ან სკაზს სთა-ვალობად, და სრულდებოდა ან გამოხატავდი, რომ სუ-რავად იქნებოდი. გულჯარობა გხვოდა მომხმარ-ებელს სავარაუდო — უცნაურო? — მაგრამ ასე...

იყო, მე რომ ბოლომდე დევერო, თითქოს შენ ჩემთან არასოდეს, აღარასოდეს არ იწვევდი, ახლაც დევეროსთვის სავარაუდო, დევეროსთვის ზღვს ვეღვარებდი დიდ და ვეღვარებდი უფრო ხას დახას და სარდალარ გულში ჩაივებდი. დევეროს, ვეღვარებ-დი მაგრამ ერთი რამე მაქვია მე, დამარტუბულის ხანდა, რადგან დანებებანს მე არ ვაიბრებ, მე უნდა მხოლოდ ვაიბრებ!

(კროკეტს ბურთებზე დარტყმის ხმა ისმის). — იღონე. არ არას, მიწა ვეღვად — თუნუქის, გახურებულ თუნუქის სახეგრავზე მყოფი კიბის ვაშ-არტეხა... ადნაო ის რომ ბოლომდე ვადგობ...

(ისევ კროკეტის მუხები ისმის). ახლამ, ვერა, მე ვეღვარებ რომ მივეარბარ და შე-იღებია ამ დროისთვის უკვე სავარაუდო მთავარი იყო და დევერო... მო, კროკეტს თამაშობენ...

მათა კბილი ეკვება... რაზე უფროსად, როცა მე მუდარებდი? კაიბანზე უფროსად?

(ბრატო თავის ვეარტენს იღებს, დევერო). ო, მომხმარებელი. მაგათ, მაგრამ დევეროსაც თავის წესებზე იქნებ, დევეროს თამაში არ გამოდის...

(ბრატო პარსისკენ მიდის, ისმის ვისკის, ერთხანად ვადაჭრავს და თავის პარსისკით გაიშროლებს).

დევეროს თამაში არ გამოდის... როცა შეხსენებანს თუ წარმოხვედს ჩემს თამაში, მაშინ და ასე საშინლად, დევეროს თამაში არ გამო-დის. ეს იმას მკვამ, იყო, რომ უმთვრელად უწვიათესი ხი კარგად მიხვრო და მაგრად ვეღვად ვეღვად ვეღვად, ხანძარი არ შეხსენებო. ცუცხლს შეიძლება არ შე-ხედო, იღონე ამით ვერ ჩაიქრობ მის. დევერო უფ-რო ზრდის რაღაცა. უფრო დადებია, ვეღვადებია და მაგე ზღვაზე... ჩაივებ, ბრატო.

(ბრატო ვეარტენი უეარტება). ბრინძი. ვეარტენი დამეარტა. (თავს უკვე აღარ იშროლებს, მაგრამ ისევ პარსის-კით თვით ხალაოთა და პარსისკით სკოტს ვე-ღებია).

მარბარბიტი. მე დამეარტე. ბრინძი. არა, შენ მხოლოდ მომწოდებ ეს ვეარტენი. მარბარბიტი. მხარზე დამეარტე. ბრინძი. მე არ მინდა მხარზე დამეარტე, მე მინდა ზეო ვეარტენი!

(მე სიტყვების ტონი უეარტის ქვე-ქვეხლის ხმას მკვამს იღონებ). მომწოდებ ვეარტენს თუ მეხლებით დევერო ახ-ტაქე და...

მარბარბიტი. ამა, აიღე, მე, აიღე. (უწვლის ვეარტენს). ბრინძი (ვეარტენს ვერტონება). გმადლობ... მარბარბიტი. ერთხანად არ უნდა ვეღვარებდი ამ ხანდას კედლებსაც კი ესმით...

(ბრატო კოკლობით მიდის პარსისკენ ვისკის დასა-ხმელად). მაგრამ კარგია, ბრატო, დიდი ხნის მერე პარტულად ვეღვარებ რომ ხმას აუწყო. მა არას ეს, ბრატო კედ-ლებზე — ითვადებარს? — მე ვეღვარებ კარგე ნიშ-ნა.

დევეროს მოთამაშის წერტების ნიშანი (ბრატო მორტაილდება და გულჯაროდ ვეღვარებ, ვისკის სკაზს).

ბრინძი. უმარტოდ, ვერაყ არ შეხსის, შეგო. მარბარბიტი. რა? ბრინძი. „ტაკი“. როცა სავარაუდო დევერო ვისკის, ითვნი ვაისხის „ტაკი“ და ვეღვადებია. შევარდო ერთი რაღაც შეხსენებელი?

მარბარბიტი. იქნებ შემიძლია, რა? ბრინძი. რეშად იღამარტე, კარგია? მარბარბიტი. (ხანღებელი სმით, ჩურჩულით). ამ-ას როგორ არ შეგახსენებდი, ჩურჩულით ვიღამარტებ ან სულაც ხმას არ ამოვიღებ, თუ შეუ რაღაცას შე-ხსენებდებ და სავარაუდო ხანღებდებ შენს ადარ დევე-როს ბრინძი. რა სავარაუდო ხანღებდებ?

მარბარბიტი. მამას სავარაუდო დევერო? ბრინძი. დღეს მამას დამხმარებანს დევერო? მარბარბიტი. იყო რომ მამა დამხმარებანს დევე-როს ბრინძი. არა, არ ვიცი, დამაიწვება.

მარბარბიტი. სავარაუდო მე ვამხმარებდი, (ორთავე ისე სუნთქვაშეღებოთ ლამარტობას, რო-გორც ვეღვარებდი მხუბის მერე, სულს ძლივს ითვკვამ და უეღვარებდი მე არც უეღვარებდი ერთხანად, ორთავე ვეღვარებდი ისე სუნთქვაშეღებულები არიან, გვეო-ნება ვსუნს არის ძლივს ვაიწვევს).

ბრინძი. მო, ვეარტე, შეგო.

პარპარტში. შენ მხოლოდ ჩამდენიმე ტერაქონს
წაწერე ამ ღია ხარაზი.

ბრძნი. შენ წაწერე რაზე, შეგი.

პარპარტში. შენი ზედილე უნდა ეწეროს: ეს შენი
საზექარია. ჩემი საზექარია უნდა გადავცო, აქ შენი
ზედილე უნდა ეწეროს.

(დაძაბულობა ისევ იზრდება, ხმა ისევ მკვეთრი
უსდება).

ბრძნი, მე არავითარი საზექარია არ მინდა.

პარპარტში. შე ვინაღ შენ მაგვარად.

ბრძნი. ძალიან კარგი, ჰოდა, ხარასხაც წაწერე-
პარპარტში. და მახვდეს რომ არ ვახვოვდა მისი
ღაბაღების დღე?

ბრძნი, მე არ მახვოვდა მისი ღაბაღების დღე.

პარპარტში. არ არას საქარო ამის ჩვენება.

ბრძნი, მე არ მინდა მისი მოტყუება.

პარპარტში. ღვიბს გულისხიანებს, ირა სიტყვა
„შეჯახარ, პარკი“...

ბრძნი, არა.

პარპარტში. ასეა საქარო!

ბრძნი. არაფერაც არ არის საქარო, თუკა არ მი-
ღა. შენ დავაიწუნდა პირობები, რითაც ზვენი ვრ-
თად ცხოვრების ვაგრძელებაზე დავთანხმდი.

პარპარტში. ეს შეუძლებელი პირობებია!
ბრძნი. მაშინ რატომ არა...?

პარპარტში. შუა ვინ არის, კართან ვინმეა?
(ნაბიჯებს, ხმა ჰოლში).

ბრძნი (გარედან): შეძლება უკნა ხნით შემოსვლა?
პარპარტში. ა, ეს შენა ხარ! რა თქმა უნდა. შე-
პოდი, შე.

(შემოდის შეი, ორთხვე ზედილე ქალის მწვილდ-ისა-
რა უქრავს).

ბრძნი. ხარე ეს შენა?

პარპარტში. რას ამბობ დაქალო — ეს ჩემი „ღვი-
ბის ნადავლია“, მისხიბის ძველი უნაერასიტების
ეუბრა გამართულ მშვილდისნაია კოლქეთაშობის
შეჯახარა მოვიბოვე.

ბრძნი. ძალიან სახელოთა ასეთი რამის დატოვება ამ
სასულე, სადრე ამფენი ცოცხალი და საღა ბავშვია
და იარაღე უქარავი თვალი.

პარპარტში. „ცოცხალსა და საღ ბავშვებს, რომ-
ღებსაც იარაღე უქარავი თვალი“, უნდა ასწავლით,
რომ სხვისი ნაფიბის ზღვის ზღვისა არ შეიძლება.

ბრძნი. შეგი, გეთავა, შენ თვითონ რომ ვუკვდეს
შვილები. ვეცოდნებოდა, რა სასაცილო რამეს ამბობ.
ქობა სადმე ხაქოდა და გასაღება „ისეთი ადვალან
შეიხიბი, რომ ვერა ნახონ.

პარპარტში. იძო, დაქალო, მაგ ბავშვებზე ზედი
სრავს აღმართავს და არც ამბობს. მშვილდით ნა-
დაობარზე შე და ზარის ქარ ისევ ვაქვს სეცოალო-
რა ნებაჩავა და რიგორც კი სეზონი დაიწება, მუნ
ღვარზე წაადო ირმებზე სანადაროდ. მიუვარს შედე-
ხარ ძაღლებთან გრილ ტყეში ასენა, დაპროღებებს
თუ წაწედი — გადებდები.

(მშვილდით — ედლის დიდ კარადში შედის).

ბრძნი. კიკა რიგორ ვაქვს ხარე, ისევ ვბოაქ?
ბრძნი. არა, უხრადლო, შეგვება.

ბრძნი. რა, რად მისხვა ვარე. ხარე, ხარე, ვახშის შე-
რე რატომ არ დარჩით გენახით ვრთი ბავშვებმა რა

შოე გამართებს. მამა სისარტლისხან მთლად ზარეჩავა-
და!

პარპარტში (კარადდან, ირონიუმწერული კოც-
ლით) ოპ, რასაკვირებელია, ვედილე ღამის ვახეჩეჩეზე
ვაქვს, რაინითად ვაუღუეიტი ეს შესაძლებელია!

(გამობრუნდება).
მაგვარ არ ვახშის, შეიო ძაღლის სახელი რად და-
რქვი ხედივთე ბავშვს!

ბრძნი (პარკავრტი ამ სიტუაციას მამინ ამბობს, როცა ბა-
შვულის შტორების ვასაწვევად ვაგმართება, რადან ჩა-
მავალი მზის ნათელი შუქი უკვე ვაგმრქალდა. ვაგლო-
სის თვარს ჩაუვრება ბრძნი).

პარპარტში (ღიმილით). დიქსი, ორიქსი, მასტარ,
სონი, პოლი — ვიო ოთხი ძაღლი და თეთრიუშო...
ვეგონება ციქრში ვაშოდიანი!

ბრძნი, შეგი!
(მარკავრტი ომილილი მიუტრიალდება).
რადა ხარ ასე კატახავიო?

პარპარტში. ამბობ რომ შე კატა ვარ! მაგვარ,
დაქალო, რაც რადღა ხარ ასე, ზუქრობს არ იყო?
ბრძნი. არცა ზუქრობს სასამოვნოა, ძალიანაც ვაფა-
სებს მას. მშვენივრად იყო ბავშვების სრული სახელები
მა, მასტარის სრული სახელი რიბერტია, სონის —
სონდრისა. — ორიქსის — შერდინი, პოლი დიქსი...
(ქვემოდას იმის ხმა: „ხეი, შეი!“ — შეი კარისკენ
ვაქვს).

ანტრეპტი დამოვრდა!
პარპარტში (როცა შეი კარს მიიხურავს, ზუსტად
ამ დროს): დიქსის სახელი რიგორღა?
ბრძნი. შეგი. რა აწრა აქვს, კატახავიო რას იუ-
რჩება?
პარპარტში. შეგი, რად ვაუბდი ასე ბრძნიან და
ასე კატას? — აქვს იმბოტ რომ შერა მღრღნის და
ვრება მათკვებს? — ხარე, შე ვაგმწადე შენი მშვენი-
ერი ზესუნის პიქტი, რითიდან ჩამოტანილი, და მო-
ნოგარამაინა ახრეშუმის პერანგი. მანდებში სკანამ
ვაუფერი — ღამას ვარსკვლავსაფორინებს, ასე აშ-
ვითად იყვები. რომ ზურამანდ აღარც მახვოვდა
ბრძნი. ამ თახაზისის სახელები შარჯლის ხაქმს
ვერ შევრძებს.
პარპარტში. შეძლებ, შე მოგებხარება.
ბრძნი. არა, არ წავიციან, შეგი.
პარპარტში. თეობა ახრეშუმის პიქტამა მიანც ჩა-
ხეცა, ხარე?
ბრძნი. კარგი, მიგამას წავიციან, შეგი.
პარპარტში. ვახლოობ, ძალიან დიდი მადლობა!
ბრძნი. არაფერს.
პარპარტში. რ. ხარე კოფე რამდენ ხანს შეიძლე-
ხა ვაგრძელებდეს ასე? ეს დაქაქა არ შევიო თქვი,
იღარ ვათავდა? არ შეიძლება ვიხიოვო... შეწეალები?
ბრძნი. შეგი, შემარჯე ვასე, შენ მე მიზხამავ სე-
ამოვრებას, პოლი ვარს კოვლევის ასეთი ხმა ვაქვს.
ვეგონება შევიო ავარდი ამ ამბით რომ სახლი ცე-
ცხლშია ვახვეული!

პარპარტში. სულაც არ არის ვასაკვირა, იყო, რა-
გორ ვვარძობ თახს, ხარე, იყო?
(ქვემოთ ბავშვები და დიდები ხმაშალდა ერთად და
ცოტა არეულად ამბობენ ლექსს — „ირლანდიური

ველური ვარდი". თავს ისე ვერძობს, თითქმის კატა ვარ, კატა ბუნდების გახერხებულ სახერხველ!

ბრძნი, ადვილი და ჩამოხტი ამ სახერხავადან, კატებს ესერხებთი სახერხავადან ჩამოხტობა და მშვიდობით დაშვება რომ ფეხზე!

მარბზარბნი, ი, და!

ბრძნი, გაყოფე, — ღვთის ველისათვის, გაყოფე ესე..

მარბზარბნი, რა გაყოფო?

ბრძნი, გააჩინე საყვარელი!

მარბზარბნი, შე მარტო შენ შვარდები, შენ, სხვა კაცო შე არავინ მინდა, თვალდამხუვულიც კი მხოლოდ შენ ვხედავი ამ, ბრავ, რად არა ზემა უწო, სქელი, დაუწოდელი — იქნე ვადელო ამ წამებს?

(კარსიკენ ვაქანდება, ვაიბალებს, უსმენს).
იხვე ვრქელდება კოფერტო, ბრავო, კას-ბუხო, ბრავო (კარსი ვიქანუნებს და ვასალებით ეტრავს).

ბრძნი, რად ჩაეტვი?

მარბზარბნი, ცოტა ხნით რომ მარტო დავრჩეო.

ბრძნი, ხისულელეს თავი დაანებე, მეცა.

მარბზარბნი, არა, მინდა რომ ხელელი ვუო!

ბრძნი, ვეუბნები მეცა, ძნელ დღეს მაგდებ.

მარბზარბნი, მავარდი იღონე აღარ მინდა რომ ისე მიქამო, არ შემიძლია დაუბრუნებლად ისე ცხოვრება.

ბრძნი, შენ დათანხმდი რომ...

მარბზარბნი, ვაცო, მაგრა...

ბრძნი, მიიღებდი ამ პირობას!

მარბზარბნი, არ შემიძლია არ შემიძლია არ შემიძლია (თითებს მხარში წაივლებს ბრისკ).

ბრძნი, ვაიბაშვი!

(მხარს გამოვლენს, ბუღუარის დაბალ სკამს დასწვდება და ისე უპირისუფლად ვეგონება ცირკის მომთხროველებსა და დიდ კატას თათინიერებსო. ხელი წიხთ ვავალის. მარგარეტს მომუტული ხელი მოაქვს პირობით და ვაშტურებით უწერებს ბრისკს. მეტრე უცებ ხამაშდება, ლამის ისტერულიად იცინის. ბრისკს რა-ღვი წამით ისევე ისეთი ვაშტურდება აქვს, მეტრისი მეტრე ეკონება და ძირს უშვებს სკამს. დაკრებილი კარუნის ექით დიდი დედის ძახლი ისმის).

დედა, ბიჭო ბიჭო ბიჭო!

ბრძნი, რა, დედა?

დედა (გარედან), იმ, შეაღლი რა კარგი ახალი ამხავი მოგვადია მამაზე, მოვედი რომ ვახარო.

ეს — (კარის სახელურის ახაიკუნებს).

რა ხდება? კარა რად არის ჩაეკრბო? ხომ არ სუქრობი რომ ქურდები არიან ხაზლი?

მარბზარბნი, დედა, ბრავი აცემს, ქერა კადეც ჩაუღებელი.

დედა, მეტრე რა მოხდა, ვეგონება ვახდილი ბრავი ქერა არ მინახავს, იმლავე ვადეო კარები!

(მარგარეტი დაღრქვით მიდის ზოლში ვასაქვლელი კარის ვასალებად, აღებს ამასობაში ბრავი კოვლობით სწრფად მიდის საბუნაისკენ და ფეხით მიიხერხებს კარს. დედა ზოლში აღარ არის).

მარბზარბნი, დედა!

(დედა საბუნაისკირი მხრიდან გამოჩნდება — ვალერის ერთ-ერთი კარიდან, მარგარეტის ზურგს ექით, მებერა ბუღლოვით ქონებს და ბრავობს. დაბალი და სქელი ქალი; დედა სამოთა წლის ასაკშია და

ნიმსტუნის გამო, თითქმის უბრუნ სუნთქვა, მარგარეტე-საითი, არ უფრო სწორად, იაპონურ-ზოიქონე-საითი დასაბუღლია. მარბზარბნი იგი შეიძლება კოვლობით ეტროს ვალდა დგას მამაზე, ოღნავ, კოვლობით მავი თუ ვერცხლისფერი მავმანის ქანს სქვანს და სწელ ცოტა ხანვარი მილიონის მეტრეზე... მარბზარბნი უკეთია, ძალიან გულწრფელი და პირდაპირია).

დედა (ისე ხამაღლია რომ მარგარეტს შეეშინდება). აქა ვარ... ვუბრძობა და მეის ოთახის ვალდების კარადან შემოვდედი. ხად არის ბრავი — ჩემია ვამო-ღვი მამედან, მე ერთ-ერთი მოვადედი რომ მამაზე ახალი ამხავი ვაიბრა, ვერ ვიტან დავებოდი კარებს ხაზლი...

მარბზარბნი (მოიკვნებითი უბრუნველობით). ვაცო დედა, მაგრამ მინდახან ვაჩა არ შემიძლება ცოტა ხნით მაინც მარტო დავრჩეო?

დედა, რა მადამ, ზემა ხაზლი არა (უპასუხოდ) ის კახა რად ვახადე? შე ვთვებრე, ამ მავმანის კახა მეგას ძალიან უხდება-მეოტი, ვინაყვადე-მარბზარბნი. მეც ასე ვთვებრბოდი, მაგრამ ერთის ჩემმა მშვენიერმა პაპარმა თინამეინამემ იფიქრა რომ ხელის ვასაწმენდად გამოადგებოდა, ასე რომ...

დედა (იატკილანს წინდის აიღებს). რაა?

მარბზარბნი, იციო რა, დედა, მეის და ვესტარ ისე სწენით, რიცა იმით ხავშეხვენ ეტვეო ჩამეს ვამდღობო, დედა...

(დედა წინდის ბუღუნით მიასერებს ხელში მარგარეტს).

უბრალოდ, ვედა რ ვაქვია რამე იმაზე, რომ მათი საქციელი ცოტა...

დედა, ბრავი, ჩემია ვამოღვი ვეყოფა, მეცა, შენ უბრალოდ არ ვაყვარებ ხავშეხვი.

მარბზარბნი, შე ძალიან მთავარი ხავშეხვი ვადმე-რობე მათი კარგად ვარდაღებებს!

დედა (ნაზად, სიყვარულით). მამინე შენ თვითონ ჩატომ არ ვინდა ვაჩინო და კარგად აუბრალო, ამი მავიჯად, რომ ვაყოველებად არ დამარაკობდ ვუ-პერისა და მეის ხავშეხვი?

მამაშირი (კარგიდან იხასის). მეი, შე დედა: ზეტ-ხი და მეუ წახელს ამირებენ, გელოდებთან, ვამომ-შეადიგებო უნდით შენთან.

დედა, უთხარი ერთი წუთიც დოიადონ, წამიც დი-სამოვად!

(საბუნაისკის კარსიკენ მიტრიალდება და ბრისკ და-უძახებს).

ბიჭო! ვეხებს ზემო ხმა?

(ისმის ვიურკვეველი პასუხი).

ეს-ქვ არის მავადეო დამკნა იხსნერას კლანკით ლაბორატორიიდან. კარგი ამხავია, შეაღლი, ვედა ან-და-ღვიან შედეგი უარყოფითია, ხედ უარყოფითია, მა-მა მილად ქანშირელია, თუ მებრე უფსუქუარ მო-ლოლობას არ ჩავივლით. სანტარტო კოვობი მქო-ნია, ვეხებს, შეაღლი?

მარბზარბნი, ესმის, დედა, ესმის.

დედა, მამ, რატომ არაფერს ამბობს? დებრიო, ძლიერობ, ისეთი ახალი ამბის ვაგონებაზე ვეარადე უნდა მორიობს. შე ასე მომხავია. რიცა ვაყოფე, ამ-სოინა ვეყოფე, დამიჯრე, ვაყოფე, აქვიბოინდა დი-მუბუღებე დავვარდი ხაზ. (ქვედა კახას იწყებს).
ხედავ რა დაღრქვებული მავებს მუხლბოთივები!

არავი ექიმმა ზეწემა-ზეწეშით ძლივ წამომაყენეს (იყონს — ყოველთვის მაგრად იყონს თავის თავზე).

მამა კინაღამ გაცოფდა ზეწევა მაგრამ ჩა მწვენივ-
არ ამხავია, მამ (ისევ ახანისკენ მიბრუნდება და ისე
ლამბაკობს):

მეფე რა ღვინს ზერე — ჩადა არ ვფიქრებ. და —
— ახვით დასვენის მიღება მამას — დაბადების დღე-
ზე მამა ცდილობდა დეურგად, მაგრამ ზე რას ვამა-
სუდულებს, სანაწელი და დღე რაღაც რომ მოვსწენ-
ს კაცს, ახ იხვითი სხვ მქონდა. თუთონივე ძლივ
ყავებო თავს რომ სხაბრულით არ ეღრიალა
(ვევით ისმის გამოშვებულების წამოძახილები,
ღვდა კბენისკენ გაქანდება).

ცოცხა ხნო კიდევ ვაჩერებ, არ ვაფუხავი — მიდა
მდა, მჭარა მადეო, სუველა აქ ამოვალთ და მამას
დასვენებს დღეს ამ ოთახში დღეისწინათ, არაო ზენ
ფეს გტოვებ, ისევ ტკოვა კოხმა ფეხი, შევა?
მამბბბბბბბ. ვატებოლი აქვს, დედა.
დედა, ვიცე რომ ვატებოლი აქვს.

(პოლმა ისმის ტელეფონის ხმა. ვილდი იღებს და
საჩუქრით აქცენებოთ უსასუხებს). „მობტა პოლიტიკის
სახელ“. ზე ვეყოზებო კიდევ ძალიან ტკოვა ფეხი?
მამბბბბბბბ. ამაზე ვერ გასახუებთ. ეს თუთონ
ფერი კარგად იყავს. ზარაკს მკოხეთ. დედა ისევ ძა-
ლიან ტკოვა თუ არა.

სამი (პოლიდან). მეფესიდან რეკავენ, მახსო
სიღებ, მახს საღი არის, შემფხიხიან.

დედა, კარგა, სჯო. (ღვდა პოლისკენ გაიქცევა და
მამს, როგორ ჩაძვევირებს მიღში).

ჯედა, მახს საღი, როგორ ზარო, მახს საღი...
ვაჟ, მამ, ახლა ვაჩერებდი დამერევა და შეიქვია. ის-
ხას? (ბოლო ზმით ვყარის).

მახს საღი? „ტეოზოს“... ვეტბიხუდიდან აღარ
ვამჩარეოთ მახს საღი, მაგ ოტელში ისეთი ხმაუ-
რად და ოტელში მალხა დამარაკობს, ვამჩარეო არ
ახს რომ ზე რასაც ვამბობ, აღარ ვეცნობი ახლა მამ-
სწინეთ, მახს საღი. მამას სტრიაოული ახადეფა
სქობს. ახლამან მივაღებ სამედიცინო დასკვნა, ვეფ-
დაფერა რაღაცა. მარტო რაღაცა. — სანატორი კო-
ლიდა შევია... სანატორი კოლიდა.

(პოლში ვამხავალი კარის ზრალში გამოჩნდება და
ზარგარეს დაუბნებს) შევა მოდა აქ, მღამარაკე ამ
ტებრს, მამა მამბბბბბბ.

მამბბბბბბბ (პოლში ვადის და დაბალი, მღვერი
ხნო ტელეფონზე ლამბაკობს).

მახს საღი? შევა გელამარაკებოთ, ზარაკს ცოლი.
ძლიან სანამოვნოა ოქვენი მახს ვაგონება. ვეწმით
სქეს მამა? მოდა, ძალიან, ძალიან კარგი დედას
ფედადა ოქვენივთს ექვია, რომ ოჩნერის კლამიკო-
დან მივაღებ დასკვნა და მამას სანატორი კოლიდა
დღეისწინათ. ვაჟ, სანატორი კოლიდა, მახს საღი.
ვაჟ, ვაჟ, სანატორი კოლიდა. ნახვამდის, მახს
საღი, ახედა მამებს მალე ვამხავი!

(ტელეფონის მიღის დეკოდებს, ცოტათი უფრო ად-
რე. ვიდრე მახს საღი, ოქვენი კიდევაც ამირებდა ლა-
ზარაკს ვაგონებებს. ოთახში ბრუნდება პოლმა ვა-
სასუფელი კარით).

დედა (ვედლის კარადის კარს, სადაც მოყრილ-მოყ-
რილ ტანსაცმელზე შეუარა, მიხურავს). ეს მახს საღი
ხარკა რა არის!

(ვილდი ებნის ვევიდებ, თუთონაც ხმაღლა გას-
ძახებს). მოვლდები (პოლს კარისკენ გავმართობა
მაგრამ ვასსუფელში მოტრიალებდა, ხასწენებო
თიის წერ საბაზანოსკენ ვაიშვებს, შერე მარისკენ
და ამრავდა, ვამობატეს: „ზარაკმა დღეისწინათ
რავი თავს ისე იქურს, ვითომ ვერ იყავი, თვე-
ლებს და წარბებს აწვევს თითქოს ეს პარტოზმა, სა-
ვონებელში ავღვდეს და ვერადფერი გავუთო. დღი
დედა ისევ მარგარეტისკენ ვაქანდება).

ვევოროთ თავს ზე კახუდულებს, ვითომ ვერ იყავს შე
ვეყოზები, ძალიან ზეგრა ვადარა-შეიქვია?
მამბბბბბბბ (ღიმილით). ო, შე მგონია ერთი ჭიკა
დალია ვახშის ზერე.

დედა, არ არის ეს სახაცილო ზოგი კაცი ცოლის
მოყვანის ზერე თავს ანებებს სხას, სხეუბი პარტიოთ,
ოქვეუბენ მამას მანამდე ზარაკი ერთხელაც არ ვამა-
რებია ვასკის!

მამბბბბბბბ (წამოიძახებს). ეს უსამართლობაა!

დედა, სანაბოლიანია თუ უსამართლო, შე მინდა
ვეთხოვ ერთი ჩამი ერთად წოლისას ახედინებებს და
აღადავს ზარაკს!

მამბბბბბბბ. რატომ არ შეყოზებითი შე თუ მალა-
ლებს და მამედინებებს?

დედა, ამიტომ რომ შე, ვიცე რომ...

მამბბბბბბბ. ეს ორმხარე ამხავია!

დედა, აქ რაღაც იყავს არ არის ხაქმე ზენ უწვარი
ხარ, ზემე ვაგი — ვეამს!

(ვევით ვილდი ებნის და ბოლო სიტყვების წარ-
მოთქმისას სწრაფად მიღის კარისკენ, კართან მობრუ-
ნდება და სწრაფზე მიუთითებს). როცა ცოლ-ქმარ-
ბა იშლება, დაშლის მოხუცი აქ არის, აქ!

მამბბბბბბბ. ეს... (ღვდა თამყურელი ღირსუფელ
გადის ოთახიდან, კარს ვაიქახუტებს). უსამართლობაა...

(მარგარეტე მარტო რჩება, სრულიად მარტო, ამ
მარტოობის სიმძაფრეს გრძობს მიუტრეხელი. მრავებს
ასწვევს, თავს დაბლა ზარის, მომუშეულ ხელებს აღმა-
რთავს, თვალებს მაგრად ხუჭავს, ამ ბავშვივით, ვინც
იღის, რომ საუბა ნეშის გავუფიქრებენ. როცა ისევ გა-
სხვებს თვალებს, მოგარბო ივლეურ სარკეს ზედებს თა-
ვის წინ და იქითკენ წევა სწრაფად, სხე ვშლდება, და-
ტრეხდება უფურებს თავის თავს და ამბობს: „ვინა ხარ
შენ?“ — შერე ოღნავ მოიხრება, ვანამება და თა-
ვის თავს შეეცლილი, ვანამებულო, მალული ხნით, ვა-
მოყარებოთ ეუბნება: „შე ვარ კატა შეგი! (როგორც
ყო საბაზანოს კარით ოღნავ ვაღუდება და იქიდან ზარო-
ც ვამოსახებს, სწრაფად სწორდება).

ზარიმ. დედა წავაო?
მამბბბბბბბ. წავაო.

(ზარაკი საბაზანოს კარს აღებს და კოვლობით
მიღის ზარისკენ, ხელში ცარიელი ჭიკა უქორავს. ხმა-
დაბლი უსტყენს. მარგარეტე თავს ნელა ატრიალებს,
მიხედვლით ეყლის მიღერებოთ და მშურას აყოლებს
ზარაკს. ვეგონება ულამაე უქორავს, ვულოთ ვაუბედა-
ვად მოაქვს ხელი და ისე ლამბაკობს).

ვაი, ჩვენი ინტიმური ცხოვრება თინდაინ და ზე-
ნებარება რომ ჩამჭარალიყო, სხვა ხაქმე, მაგრამ თუ-
ც შეწევა, ამაზე ვაყოლებოთ ფერი ადრე, ვიდრე
ეს ხდება საერთოდ და ამიტომაც აფოტებულად აღ-
დგება ავი, შე ეს შეწევა ამიტომ ვედილობს ასე ძა-
ლიან — შევინარაზნო მიმხმებულობა ამ დროს
თუო. როცა ზენ ისევ ვამინავ ახვას, როგორხავ

სხვა კაცები მხედვენი არიან. ისინი ისევ მიუტრეხენ
ბრძვ. და მოსწონთ ჩასაც უფრებენ. აა, ზოგი მა-
თვანი ჩას არ დათმობდა რომ... ბრძი, შემოიხედე!

(მოგონარ ოვალურ სარტყლიან ღვას, თავის მკერ-
დას და თერბებს ეხება ხელით).

ისევ მკერდი ვარ! წყნარი, მორთილვარე ხმით
ლანარაკობს: ბავშვური ვედრება ისმის ამ ხმაში. იმ წუ-
თიდან, როცა ბრძი მობრუნდება, ჩათა მწრთვად შე-
ხედოს მას — მზერა, რომელიც მოთამაშის მიერ
სხვა მოთამაშისთვის გოლის ვასატრად ბურთის გა-
დაცემას ჰგავს — მარჯვრებს დამახლებად, შეუნდელ-
ბელი ვურადლებით უნდა „კვიროს“ მკერბული პი-
რველი ანტაქტის დამთავრებამდე).

სხვა კაცებს ვუდღივარ. ხანდახან ხაზე მომეშვე-
ხა, მაგრამ სხეული შეც კარგავდა მაქვს შენახული და
კაცები აღტაცებით მიუტრეხენ ქეჩაზე. წინა კვირა-
შიც ასე იყო. მეხვისმა ისეთი ამოხეული ოვალბია
მიუტრეხდნენ, ღამის კაბის შავითი ატანდა იმითი
ცმება. კლუბში, რესტორანში, მაღაზიებში, ყველა
შემხვედარი ოვალბიით მკამდა, მერე, ვადლისას, მო-
ხარდებდებოდა და თვალს მკვირვებდა. ელისთან სა-
ბანოში? თავისი ნივთიარკული ხოდაშეღობისთვის რომ
გამართა? ყველაზე ღამაზე მამაკაცი ზევით ამოყვა
და ჩემთან ერთად ქალების ოთახში სურდა შემოს-
ვლა. კარგამდე მომევა და ძალაზე იყო!

ბრძი. რატომ არ შეუშვი შევა?
მარბარბი. ჩერ ერთი, არც ისეთი უბრალო ვარ,
და ამიტომაც — შე რომ მდომებოდა მისა შემოს-
ვლა... ვინდა იცოდე, ვინ იყო? ხოი მაქსედ. მზე-
ქახუყო!

ბრძი. იმ, ხოი მაქსედ, მახსოვს, ეს კარგი თა-
ვდამსხველი იყო, მაგრამ ზეახსეზლის ტრამვა მთლირი
და დატოვა ამბარზე.

მარბარბი. ახლა არც ტრამვა არა აქვს და არც
ცლიო მავს, და ზეხს მთარბი კი ისევ ისეთი!

ბრძი. მართა არ უნდა დავეშალა და უნდა შეე-
შეა.

მარბარბი. და აქ ამბთან ერთად ვენახე ვინმეს
შე ასეთი შეტრბი არა ვარ. იო, შეიძლება ჩოდისშე
კიდევ ვიღალატო ვიღაცასთან, რაკ ასე დამხმტრე-
ხდად მიბრბებენ მაგრამ თუკი ეს გაუკეთე, იმოდ
რომ ისეთ ადვოკატს მოხდება და ისეთ ვინმესთან,
მთოდდ შე და აღბათ ამ კაცს ეცოდინება ამის შე-
სახებ. ამიტომ რომ შე არ ვანარბებ მოზუნი მოცუე გა-
შორდებ რაკორც მოღალატე ცოდხ, ვიქვით...

ბრძი. შევა, შე შენ რაკორც მოღალატე, თუნ-
დაც ასეთს, არ გაშორდებოდი. არ იცი ეს? შე კი-
დედაც გაიხარდებოდა თუ გაუფე. რომ სუყარბული
გაუფ.

მარბარბი. არა, არა დიხს რისზე წახვლა, ისევ
ამ გახურბულ სახურბაზე კობია დვარბე.
ბრძი. მო, მაგრამ თუნდების გახურბულ სახურბა-
ზე წახვლა უოფენ...

(წყნარად იწუებს სტევენს).

მარბარბი. (ბრძი უსტევენს უცე). რა თქმა უნ-
და, მაგრამ მამამდე ვაძრებ, ხანამ ხაირობა.

ბრძი. შევადრო ზემანს წახვლა, შევა.

(ისევ უსტევენს. მარჯვრეტი მოტრილდება და გა-
ფორბებით უფრებს).

მარბარბი. არ მინდა წახვლა და არ წავადი თა-

ნაც, ვიქვით წაქედლი, შენ ვრთ ცენტრს ვერ ვადა-
ნიხდა, თუკი მამა არადერს მოცუეს. ის ამბობი
კვდებია (მანს, მხოლოდ ახლა დეწეებს ბრბეტი ცნობა-
ერხამად ის, რომ მამამისი განწყნეწეწე წუ მარჯ-
რებს შეხედავს).

ბრძი. დედამ ახლამან თქვა, რომ მამა კარგად
არის და დასვენაც კარგია.

მარბარბი. ეს ცაზე ფიქრობს, ამიტომ რომ ჩაც
მამას უთხრებს, ის უთხრებს მავსაც ორავემ დაიქე-
რა. საწვადი ზეხებია... მაგრამ ამ ხალხის ამარბებენ
დედას მამაც სიმარბედ უთხრან. რაკი მამა დო-
მინებს, ამარბებენ მამაც უთხრან, რომ კიბოთი კვდა-
ხა. (კამოდის უფრას მიავხებუნებს).

ავთისებთან აქვს და ბოლო სტადიაა.

ბრძი. მამამ იცი?

მარბარბი. ჩას ამბობ, როდეს იყო ეუნხეზი-
დენ აფილის ამას, ვინც ავად არის. ვინ ეტყობი,
„კვდებოი“, ყველამ უნდა მოატყუოს და თავიც
მოიტყუოს.

ბრძი. რატომ?

მარბარბი. რატომ? აღბამანები მარბადილდ სიცი-
ლებზე იციენებენ და ამიტომ იოდონ, უმარბედ-
სობას დედამამაც ზურს ასეთი ცხოვრება და არ
ზევათ.

(ბრძი ოდნავ, ნაღვლიანად ვაიკინებს მარჯვრეტის
ამ იტმორზე). ასე... (მასკარათი იღებავს წარბებს და
წამწამებს). ასე საქმე... (მიმოიხედავს). სად დავად ზეხა
სიყარბეტი ამ ხალხს კიდევ დეწა უნდა? მით უმეტეს
რომ შე და ვუტერბი ცხოვრბუნენ აქ თავთანთი ზეტი
ურჩხელოთი.

(სიყარბეტს ნახებს სადაც არის და ხარბად მოქე-
ხავს, ბოლს უშეებს და აგრბედებს):

ასე რომ, მამა ამის მერე უნდა ვეღარ ვაფიოდის
დახმებვის დღეს. მეომ და ვუტერბა კი იციან, იმ, ამ-
თი მშვენარბად იციან ეს. ომნებრას კლენკოთთან პი-
რბული დაცენა ამით მიიღებს, ამიტომ გამოხედენენ
აქ სასტუდენტად თავთანთი ზეტი ურჩხელოთი, ამ-
ტომ, და შენ იცი რომ მამას ამდებრი ჩერაც არა
აქვს შედეგილო? მოვდი თავისი ცხოვრება ამდებრ
არ წერდა და ამით უნდათ დაწერბონ, უნდათ გა-
ავებინარ, რომ შენ სხას ხარ გაფაულოლი და შე
— შეილი არ მავან!

(წამით ბრძი ისევ უფრებს მას, მერე რალაცს ამ-
ბობს ბეზღობით, უტყხად და ვაუგებრბად. და კოპ-
ლობით სწრაფად ვალს მქერბალი, ოთოქმის ნახე-
ლებული ოქროსფერი სინათლით განათებულ ვალ-
რებზე).

მარბარბი (ისევ აგრბედებს ლიტურბიკულ გა-
ლობასში). და იყო, შე ძალიან მიყვარს მამა, ვეღ
წარფდალად მიყვარს ეს ბერბაკო, მართლა მიყვარს,
იყო...

ბრძი (დაამწეულად და წყნარად). მო, ვიყო...

მარბარბი. ყოველთვის აღტაცებას მკერბოდა, მა-
თხედალად უტეზობის. ფსიკტევიობისა და ვინებია ამ-
ტომ რომ მამა ჩაც იყო ისევ ის დარბა და თავს ამ
ამდებრებს ამზე ფიქრობი. არც ჩინტლებენ-ფერბებრამ
მოაქვს თავა. მახსიაბას კანონიდან მოვიდა და ასევე
სიეთა, არ შეუდებოდა იმის მერე ჩაც აქ უბრალო
ზედამხედველად მუშობდა ამ ადვოკატს ქვედ
მეღობებულებთან ქვე სტარბებსა და პიტერ იხედის-



ის მგჯე თვათონ ვაძე აქუთონის პატრონი და
 ზედი ღვდტკო ვედილი დი და ვედილზე შეიძლება
 დან დადტკოთა აქოთა. მე ურდელთის მიმწინდია
 ხმა... (ავანსცენაზე გამოდის). მაშ ეს მისი უკანას-
 კნელი დახედვის დედა, სიწველსათა, მაგრამ ასეა,
 ბეჭის ფული მაჩრებდა, რომ ღვდტკო ვაჩრებო და ამ
 ხილი ღვდტკო ვაჩრებო ეს სარწმუნო ვაჩრებო.

ბრძნი, შენ ვაღდებუდი არა ხარ იმართო სეზე.
 მარბარბი, ვარ, როცა ერთ ნაგეო ირის სხედან
 ხო ერთნაგეო სრუნვა მართოთ. ფული დაჭირ-
 დება, როცა მართა გამოკვლევა საუფროსო ვისკის
 აქოთ სარბნის სევიდობა, თუ აქოტანან ღვდტ
 დაჭირებენ?

ზეის და ვუბერის ვაწახსებო აქოთ დიდა მამის მე-
 ლეადტობის ხელ არ სეჭრებო, საპიბოლო მისი იბო-
 ლეზეგენ რომ შენ მისა ხარ ვაღვუილილი. და მე
 უწილი ვარ, მაგრამ ეს ვაგმა უნდა ჩაუწილილი.
 ჩვენ ვაგმა უნდა ჩაუწილილი მიუღო ცხოვრება სე-
 ზნადა ღვდტკო ვაჩრებო სარბ, აუტანდა ღვდტკო სე-
 მარბადა, ბრბი!

ბრძნი, მე არ მოქვანს, რომ მართალი არ არის
 მარბარბი, ვეუტრებოდი ამ ხელს, ვისეუ ვე
 ვაგნდა, იბიბო, რომ მთი ფული ვქონდათ და ვე
 არაფერს არ შეიბა. შენ არ იცი რა არის ეს. ვებ-
 ვა: ეს იგივე რომ შენა სეუვარბელი ვისკისგან თო-
 ხე მალილი მოკაშრონი, ამ შენა აქოთ სარბნისგან!
 ახეი და მტოვანი ფეხი ვაჩრებო ის თამის მალი-
 ექიმე... ახ არა ვარბიბო, როცა ასე ღვდტკო ხარ
 და უნდა ვეფრო ამ ახლიბლებს, ვისეუ ვერ იბან,
 იბიბო რომ ვეჭირ ფული აქოთ, მამამის, იცი, უ-
 ვარბა შენ, შეუვარბელი იყო სმარბე, თითქმის ასე.
 როგორც შენ ვაუვარბ შენი ვისკი აქოთ სარბნისგან!
 — სეწად დედაშემს კი ისე ვებრა თავი, ვთით არა-
 ფერა, სარბადტობის თედიშო ჩვენი თქმის მდგომ-
 არბოთ რომ არ შეუდილიყო იბიბოთ. არადა შეისსე-
 ვი თეშო ამ ძვილი სხედმწიფეო იბიბავაქობის მიზე-
 ვითა ას იბიბოვდანი დიღარბა შეადგენდა ამ წელი-
 წებს, როცა პარბელად ვაჩრებო სარბადტობის, მწი-
 ლიდ იბა სადებესწიფეო კახე მქონდა ერთი თვათონ
 შეად შემატია თრბნლის თარბების მიზევით, შე-
 ირბ კი ერთმა აუტანებდა და მდიდარმა მარბადა
 მომე, ვერ ვაგნდი ამ ბრბადას რომ შენ ვაჩრ-
 ევდა, ბებიაჩემის საქარბელი კახე შეუვან... აბიბო-
 ნაეუ მქონია ჩემი თავი კოთ თეწქის ვაბრებულ სე-
 ზერბაზე!

(ბიბოი ვერ ასეუ ვაღვრებოდა. ვიღაც მისი მიზე-
 ვითი ზანე, გულბიბილად ეხებრებო მის ქვეილიან:
 „ვაჩრებობო მისტ ბრბი, როგორ ხარ, მისტ ბრბო?“
 ბრბოი ვისკის ბოკალს ასწევს წვეთი, თითონ მასტ-
 ხად.)

როცა ვერ კიდე ახლავარბა ხარ, შეიბლება უწ-
 ულილ ცხოვრება, მაგრამ ხანში რომ შეხვალ, უწ-
 ულილს მწილია, რადგან, არც ფული ვქონდეს და
 არც ახლავარბობა — სარწმუნო რამა, ან ახლ-
 ვარბა უნდა იყო, ანდა მდიდარ, ეს შეიბლება მარ-
 ბა ამ ბეჭირბო იყო და ღვდტკო — უარბია. ეს
 სიბარბელია, ბრბო... (ბიბოი დახმეუილად ებრბევი).
 ამა, მეუ ჩავიცი, სხვა ხომ არაფერა, მთ, ჩავი-
 ვი... (ღამის სიბეღობით, სეწად.)
 ჩავიცი, მთ, ჩავიცი, და ღვდტკო ადარ ღვდტკო.

არ ვაგვყოფ... (დახმეუილად, უარბილ მიღობის
 და თითქმის თავისთვის ღამარბაკობს).

მე ვყო რიბის დაუწევი შედიბო (თავიბეჭეა);
 კიდეუ რა? მთ, წემი სიბაჭერი (მიუღე მარბი ნაგეო)
 ვერბას იციბებს, იბიბე ხელზე ახლავარბობო

ამაზე ვეჭირ ვიფიქრე, და ახლი ვყო რა სარწმუნო
 შედიბოთ დაუწევი მარბი, როცა სიბარბელ ვიბიბო
 კახეარბე, ეს ფაბლერი შედიბოთ იყო, არ უნდა
 შეღამარბა ამ ახლავარბე, რაც მის, კახეარბე შეუბება.
 ბრბი, მეგა, ხმა არ აბიბო კახეარბეზე. მე მარ-
 ბოთა ვეუბნება, კახეარბე ხმა არ ვაგვარ.
 მარბარბი, ვაგვ, რომ მე და კახეარბე...

ბრბი, შენ ვარბიბე სეარბოლად არ ვეუბნე-
 ხე მეგა? ხომ არ ფიქრობ, რომ რაეი წყარად ვარ,
 ვეუბნებენ? იციბდე, მეგარ, შენ სხვაფერი თამაშ
 ვამოიწეუ. შენ... შენ... ასეთ რამეს ებებო, რასეუ არ
 უნდა შეეგის ვაგვ, ვისეუ ვაგვა იყო.

მარბარბი, მე დავამოივარბე. რაც უნდა მიეუბნე-
 მე და კახეარბე ვისეუვარბელი, თუ სეუვარბელ დე-
 არბეუე მამ, რომ სარბოლად იბიბეუე უფრო მეტო
 სარბოლად ვაგვრებო შენთან. ვეუბნის იბიბო, შენ
 ვეჭრს უუვარბა, მე და კახეარბე ვარბა კიდეუ ძალი-
 ან ვეჭრს და შედებდა ვეჭრს იბიბეუიბიბი აბიბ-
 გან, ვისეუ უუვარბი — შენ, ვეჭრსება — შენ,
 ვეუვარბავი — მთა, მე და ის ერთად ვაწევი და
 იბიბე შენზე ვაწეუბობდი, და ვეჭრებობდი, რომ
 შენთან ვაწევი. მთ, დიბა, დიბა, მარბადა, ეს ასეა.
 რა არის აქ სარწმუნო? ასეა, ეს სიბარბელია და... მთ,
 დიბა! არა შენთვის არ უნდა შეუქვა...

ბრბი (თავი იბიბეუე უკან აქვს ვაღწეუილი, არა-
 ბუნებრილად უმობრბად). შენ კი არა, ეს კახეარბე
 მოიბას მე, მეგა!

მარბარბი, მე ვიბიბო
 ბრბი, მის ზეგე რაც იმან მოიბას
 მარბარბი, რა მნიშვნელობა აქვს ვინ ვიბიბა?
 (ბიბოი უკვბ მობრბიბდება: ვაღვრებს მთავარბე
 დაყარბობით იბიბის)
 ბრბი, მარბა რაცო მე ვაგვრან!
 მწიბრბან (მობრბან). რა მთა ბრბო?
 ბრბი, უბიბარი ვეუბლს აბიბეიბენი აბიბეუვან შე-
 ვით ვეუბა!

მარბარბი, მე ვეღარ ვაგვრებუი ამაზე უნდა ვი-
 ღამარბაკო, თუნდაუ სეუველი აბიბეიბენი!

ბრბი, ვაგვრან მთა, მიბი, ვაგვრე რაც ვიბიბარ
 ის ვაგვრე, დეუბებე!

მარბარბი, იბიბომ რომ უნდა ვიბიბა, უნდა
 ვიბიბას შენ აბიბეიბენ მარბარბეუბ (ტრბოლი აუტა-
 რდება, მეგე თავს მიეჭრება და თითქმის მწევილად
 აგარბდება).

ეს იყო რადეუ მწევიბერი, იბიბელერი, ასეთი რამ,
 რაცეუ სეარბელ ღვდტკოზეუბო ღამარბაკო, სეუვარბად
 არც შეიბლებოდა, ეს აბიბეიბი ხომ შენ ვეუბნა, და
 აბიბეიბი იყო ასე სეუვარბელი, რომლის ვაბიბო-
 ფერა; ეს იყო ასეთი სეუვარბელი, რომლის ვაბიბო-
 ბევი შეიბლებელი იქნებოდა — არაბიბდეს, და
 არც აბიბეიბარ დაეუბიბეუიბეუბ მობიბეუბა, მეტობ
 ვუღამად აღიარბენასეუ არ დაუწეუბდა, ბრბო
 დაეჭრებდა, ბრბო, მე კახეად ვეუბნის, ძალიან კახეად
 ვეუბნის მეთო კი სეუვარბერი მე... მე ვეჭრებო, რომ

ვაიხარ დახეივებით, რომ ცხოვრებას იმის წესს მი-
სცე. ისევ გარკვეულად, თუნდაც იცნებას ადარ იყო
ცხოვრებაზე...

(ბრიკ ახლა უყვარს ჩემს არსს. ავეს ვერდნობა,
იქორე მოიწვეს, სადაც ვაგრძენია და იღებს მის.
მარგარეტი შერეული, თითქმის რაღაც დროუკებუ-
ლი ძალით შეპარბილი აგრძელებს).

შე მასხვს, როცა კიდევ უკვებდობდი ერთ-
მანგს — ითხებ — გვინებს ფიქრიალად და შე,
და შენ და კამბანი. ეს უფრო შენ და კამბანის
კამბანს ჰგავდა. შე და გვინებს, აგინებს მხლე-
ლებიანო, ისე ვუთხარი, თითქმის აუკლებელი იყო.
რომ ვანე გზებშიაღი — უფრო კარგი წინაგვდი-
ლებს მისაბედავ...

ბრნიმ (შეხედებს და ყვარს ჩემს მწვეს ზე-
ვით). შენ, ვინაა რომ ეს უყარს ჩემს არსად? შენ
არ, არ იყო რომ შემიბარა მოკლდა ამ უყარს ჩემს?
მარგარეტი. უფრო, ღმერთო, მივი და მოკლავო,
თითქმის სულ ერთი არ იყოს ზემოთს!

ბრნიმ. კაცს ცხოვრებაში ერთხელ ეძლევა ჩადე
კარგი და ვეშარადი, კარგი, დიდი და მარალი სა-
დაც ჩემთვის ეს იყო შევარბოთ კამბანიან. შენ
კი სახიზრად ლანარკობ ამანე!

მარგარეტი. შე სახიზრად არ ვლანარკობ, შე
ვლანარკობ როგორც საიკად სუთნა ჩამეზე.

ბრნიმ. შენ, შენდამი სიყვარული კი არ, კამ-
ბანიან შევარბოთ აუო ჩემთვის ის ერთადერთი
ვეშარადი და დიდი რაღაც, და შენ კი სახიზრად
ვლანარკობ!

მარგარეტი. ესე იგი, არ მისაბედავ, და ვერ ვაიხვ
არს ვანბობს შე ვანბობ, რომ ეს იმდენად სუთნაა რომ
იყო... რომ ამან მოკლდა ის უბედურა კამბანი
თქვენ შორის ისეთი რაღაც იყო, რაც ვანდულზე
უნდა ვეჭროდით, რადგან შენაბე და დაცე სჭირ-
და, მოი და სიყვადი იყო ერთადერთი სახელები,
რომ შევენარსებებინათ ეს...

ბრნიმ. თუ ცოლად შევიარე შენა. რად შევიარე-
ვი, შენა, თუ შე ვუთხარ...

მარგარეტი. მოთა მარა, რა მოკვიდა, დამაყდე-
ვიჩი ხილიმდე ვიქვი შე ვიყო, დამაყრე შე ვიყო.
რომ მხოლოდ კამბანს სურდა და თანაც უფროს-
ლად, რომ თქვენს შორის რაღაც უყოფილიყო, რაღაც
მოკლად სუთნა არა... ახლა სულ მომიქმევი, რომ
გავისხვი როგორც იყო ეს. შე შენ შენაბე ამ წელს,
საფრთხის დასაწყისში, როცა მისისას ძველი უნი-
ვერსიტეტი დამაბიარე და ბედნიერად ვუთხარი.
ბედნიერება ღამის ცაში, მო, სიყვარულისას ცან
ქვეშებითი ირავე ერთად! მო, ასე იყო! ამ უშო-
დობში შენ და კამბანიან უარე თქვენი შემოთავაზე-
ბულ სამსახურს, შენაბე შენა სამსახური შემოვი-
ვარე, მაგრამ უარე იქეთი, რადგან ვიქვიდა ამხე
ფეხბურთის კმარებამ დარჩენილიყო. უკვე პრო-
ფესიონალ ფეხბურთელებად. იმავ შემთხვევაში აუ-
ლებზე ვუნდს „სამსხვილ ვარსკვლავებს“, რათა
შედიან თანაგვრად შევარბოთ უყოფილიყოთი მ-
გრამ რაღაც ისე ვერ იუთვი! შეც, სხვათა შორის —
ვედიან რაღაც ვეშარადობად, კამბანიან სმ, დამ-
წო... შენ ზემოთი დამაბიარე და მადლიერებას
დღეს ზაგონს ვერ ითხებ. ტოლადიშე იქვეა და
ბედნიერადი უფარბები მატან.

კეთილშობილი ჩადე იყო! ვანე ვერ ვიყავი ჩ-
ველწარფად და კამბანიან ვანბობს ამ სიტყვებს რ-
ბრიკ! შე მხოლოდ ერთი, მხოლოდ ერთი ტელეფონი
შე კამბანიან ერთად წავედი... მარგარეტის
ვარსკვლავებმა! წაივს, რადგან სიყვადი კამბანი-
ანაბრად იყო, რომ დამე რადე „მადლიერების“ ხ-
არე სხვათა ითხებ, მივი დამე, და როცა ეს
თავზე ცივი გარეგანი იღებდა და როცა შენა
ლები ვამოვედი რომ შევცხებოდა ახალი დღისთვის
შე ვუთხარი: „კამბანიან შენ ზემო ქმარი ამ აღ-
რედა ვარსკვლავს, ანა უნდა უბარა მან, რომ დ-
მანმან შენ სიყვარულზე“ — ამ ერთი, ამ შენა-
მოიქნა და სული მარად დამარტვა კარგე მარტ-
აღდა ამის შერე და საბოლოო ვანდა. თითქმის
უნდა, ერთხელ ამ ვარსკვლავად, ისე მივიდა „მ-
მადლიერება“ თავის ითხებზე — დამე მისთან მ-
ვედი, შემინებელი აკვეთიო ოღინე მივიდა სულ
კარგს და მან სიყვადი, ამაოდ და ფუჭად სიყ-
ადი დამეტიკებინა, რომ მართალი არ იყო ამ რაც ვუ-
ხარა... (ბრიკ ყვარს ჩემს სურსის სურსს, ყვარს ჩემს
მადლიერებზე მღერა მღერას ღამის მოხლებმა და
დამეტიკებზე).

— და ამით დავდებ, სიზარითის თქმით. ის ხა-
ნარო კი, რომელზეც თვითონ დამაბედა და ვარსკვლავ-
შენი და მისი სამუაო კი, მარგარეტმა რომ ამ ხ-
მარალიან თქმა არ შეიძლება!

— იმის შერე კამბანიან ვამოვედი კაცი იყო.
მხოლოდ სხამდა და ნარკოტიკებს ეძლეებოდა...

— ვინ დამეა შენა? შე, შე ზემო...

(თვალეებს მარად სხეულებს და თავს უკან ვაღი-
დებს). მოწველებს ისრით დავებრე! (ბრიკ ისევ
სურსის ყვარს ჩემს; აიღებს).

„მადლიერება მარტე, შე არ ვამარტებ ზემო საქე-
ვებს, რ, კარგად ღმერთო, არა ბრიკ, შე არა ვარ კ-
არგი. არ მესმის რისთვის სჭარბება მადებს ის რომ
კარგვად მოაქვს თავი, რადგან კარგი არავინ არ
არა, არა. მადლიერება და უზრუნველბებს შეუძლია
ნება მოსცეს თანაფი თავს მარალიან წესები, მაგრამ შე არ-
სოდებს შემარტო აბე ეს ასე, სამაგიეროდ — შე
არ ვთვალბეტიკობ!

ამის ზომ მინე აღიარებ, ბრიკ! — ღამისად ფე-
ხადე, ღამისად ვარსკვლავს და აღბათ ღამისად მო-
კვებო, თუ რაღაც არ მოვარბებ და რაც ვეყოფი-
ვინს ის არ მივიდა მამის მემკვიდრეობიდან. როცა
სიბოთი მოკვდება შერე მარტე ვაიხვ, ბრიკ! — კ-
ამბანიან მოკვდა, შე ცოცხალი ვარ კარა შენა.

(ბრიკ უბრუნებულად, ზემოთ მიიწვეს და კიდევ
ერთხელ სურსის ყვარს ჩემს). ცოცხალია, შე ცოც-
ხალი ვარ! შე ვარ... (ბრიკ ვამბობს მარტე სურსის
ყვარს ჩემს, შენი სწოლს ვეუბრება, მოქმედებელი
ყვარს ჩემს სწოლს ვაღიღვლებ. ბრიკ წინ ვამბ-
ლები, იტარებ ეცემა და ამ დროს შენი ამოთარბ-
ებებას). — ცოცხალი!

ითხებ შე მოვარბება მარტე გოგო ღმერთო, ინდი-
ელი გომარის თვისებებით, სათამაშო პისტოლეტს
მარტეებს სურსის და ვერის: „ბბ, ბბ, ბბ...“ ჰოლს
ლია კარგი ვეშოლდნ სოკლი ისმის. მარტე ვამ-
ჩენისს მარგარეტი სწოლზე მამოყვება, მინიმდ სუ-
ნოქებს. შერე დღემა და თითქმის თავშეკეებით, მარ-
ტე ვამბობს ეუბნება: გოგონა, დედაშენს, ან ვ-

ღაც ხედავს შენთვის უნდა ესწავლებინა (სულს იბრუნებს), რომ ჯერ კარგებზე დაეყურა და შერე შეხედავს ოთახში. თორემ ხალხს შეუძლია იფიქროს, რომ შენ კარგი ოქანის შვილი არა ხარ.

მეზღ. ახა, ახა, ახა, ახა, იატაკზე არ აკეთებს ძია ხარკა?

მამიკი. შე ვუდალობდი შენა დედა შევა მომეკლა, მაგრამ ავადიყენ და ძიას დავეცი პატარა ვაჟი, მოხარული ვაყარე.

მარხაბაძე. ზო, მაწიფე ზემო კარგი ძიას იყავი ვაყარე, ზეპირადა, წუხელ კოლექის მოქცევაზე პარტიკაზე ბებოები და კოჭი აქვს ფეხი ზიტებოლი

მეზღ. ჩიხვას ბებოებით პარტიკაზე, ძია ხარკა? **მამიკი.** იმიტომ რომ ადრე ვბებოები და ხალხს უფრო ახს ვაყოფა, ჩახვ ვუთვლითს აყოფა, სულ ერთია, ოღონდ უნდა აღარ შექცოდ...

მარხაბაძე. ასე, ეხვე პასუხი, ზა, ვაყე, პატარა ვაჟო? ახლა კი წადი.

(ღმწი საშერ ესერის მარგარეტს თავის სათამაშო პისტოლეტს).

ვაჩერდი, ვაჩერდი, მაშენი, პატარა მაშენი!
(წიართმევს სათამაშო პისტოლეტს და ღია კარებიდან ვალერიაზე გადაადგება).

მეზღ. (თავისი ასეთისთვის შეუფერებელი უნარიით უნდა, რომ ძალიან ატყინოს გული). თქვენ გჭურათ იმიტომ გჭურათ, რომ არ შეგძლიათ ხეშუების გაჩენა!

(მეცელგამობერილი გავუღის მარგარეტს და ვალერიაზე გადის, თან ეწას უყურს. მარგარეტი კარებს ძალიან მიუჯანყებს და ზედ მიყურდნობა. სწორად და მძიმედ სწონთვის. პაუზა, ბრატკ ვისი დეაღარა და ხელახლა დასახმს, არსით არ იყურება, ისე, უახრო შერით ქდება დიდ, ოთხ ბოძალზე დაღმეულ სწილზე).

მარხაბაძე. ხომ ზედა. — ჩვენს უშვილობაზე იყავით ხეი პატარა უცხოი მაშინათამც კი ავკითხე!

(პაუზა. კობეზე ამოხალათა ხევი).

ხარკა? შენთვის ექმს ვეზენე. ვიწყობოლგ... გულდასმით ვამსწა და მიიბრა, რომ არავითარი მისეზი არ არსებობს შვილი არ ვეყოფებს თუ მივასურავები. და ახლა მაქვს სწორედ ის პერიოდი, ხეშუის ჩახახვის... ვეზენე? ვაყე?

მამიკი. ზო, მესხის, შევა. (მევის ავზნებულ სხეზე შეაქრებს მერსას).

ოღონდ, დღაბატრის ეშვამა, ჩანანად აიხებ ხეშუის ვაჩენს იმ კაცოვან, ვინც ვერ ვიტანს მარხაბაძე. სწორედ ესა მაქვს ამოცანად.

(მვერბად მირტილდება პოლში გამავალი კარისკენ). **მოდიან!**

ჩამის ჩირაღდები ქრება.

ფ ა რ ა

მოქმედება მეორე

(ღროს მარც არავითარი ცვლილება არ მომდარა. ვრძელდება პირველი მოქმედება, მარგარეტი და ხარკა იმავე პოზაში არიან).

მარხაბაძე (კარებთან). **მოდიან!**

პირველად მაშა გამოჩნდება — მალევე კაცი გამსკოლი მღვდელაზე გამოხედვით. ფრთხილად მიმართობს, რომ სისუსტე ვერავინ შეამჩნოს, ყველაზე მეტად თავის თავს უმაღლეს ამ სისუსტეს მარხაბაძე მამა, ახა, ხარკა.

მამიკი. გამარჯობა, მამა. ვალეცა!

მამა. ნეტა ერთი...
(შეუბიდან, ზოგი პოლიდან, ზოგი ვალერედიან, ორივე მხრიდან მოისმის ხმები. გუბერის და ღირსი ტუფარი ვალერეის კარზე გამოჩნდება და მათი ხმა უფრო მკაფიოდ ისმის. ჯერ ისევ კართან დგანან, გარეთ — სანამ გუბერი სივარეტს ეწევა).

მამიკი. და შეწირულება ავი, მამა?

ღირსი მამიკი. იყო. ვას ჰემის ზოგნა მისმა ოქანმა ჩოგორ აღნიშნა? ტუ ჩავერსში მთლად ახალი ქვის შენობა შეხერია ეკლესიას სარდაფის საბოლოო კალთბოტის პატარა მიედნითობა...

მამა (ხმაშლდა ითვის, უფასავით, ეს არ არის მხიარული სიცილი). **ვე, ღარხა მამა! რა სულ შეწირულებაზე ღამარჯობა, მიყვარებულების მოსახეწეზადა! ხომ არ ფიქრობ, რომ აქ ანარგებას ახარებს ვინმე, მა?**

(ამ კითხვით დაბნეული ღირსი ტუფარი მეტს ევლადურს მოახეზებს და ვადაწყვეტს ვიცინოს, თან — რაც შეუძლია ხმაშლდა. ასე რომ, როგორც უხესებდა შეკითხვას, ვერ ვაფიფებთ, ჩაღვან ამ უხეზბული მფლომარტიობიდან ვგი გამოქვას გუბერის ცოლის, მისი და დოქტორ ბოს, ოქანის ექიმის გამოჩენის პოლის კარებში, მისი მვეთარ და ხმაშლად ღამარჯობა).

მეზღ (ღამის მოწიწებით). ...**მამ** ასე, ვაუცოტებს, ვუბრა? შეი ვუბრა? ხეშუების რას საქნაადმფეგვლ ვუთვლითობა ატარებს?

მარხაბაძე (სანამ შეი დამთავრებდეს, ოღონდ, სულ ცოტა ადრე იწყებს). **ხარო, ხარკა ჯერ მუსია მივასმინო!** (სუბური საერთო ხლები, ოთახი იესება ერთმანეთში არეული ხმებით, რაც ჩიტების თეკეთს ვაფორებს. მხოლოდ ხარკა არ ღამარჯობს, დაბნეული, თითქმის უახრო ღამილით ვერდნობა ბარს და დროდღრო თხელი ტალღით ყანულის წატეხებს იღებს შეზღბ. მარგარეტის სიტყვები თითქმის არც ვაუბრონა. მარგარეტი თვითონ მიდის ფორსარკეთთან და პულტისკენ იბრება).

(ოთახი თითქმის უცებ შეიძერის ვაენერის ოქერის ამ ბეოთიყენის სიმფონის კულმინაციის ძლიერი გვერებით).

მამა. გამარჯობა ვე ჩადაცი
(ამის მერე თითქმის უცებვე ჩამოწყება სირზე, ჩასაც იქვე დაარდევს დიდი დედის წამოძახილი, იგი პოლის კართან ივრიაზე ვადასულ მარტორქსავითი შემოვარდება).

მეზღ. ხად აჩის ზემა ხარკა, ჩემს ხევერეფლი ხარკა?

მამა. ბიდაში, ისევ ჩაროტი, ჩაროტი.
(ველა ძალიან ხმაშლდა ითვის. მამა ცნობილია თვისი ზემრობით დიდ დედაზე, და ვველაზე ხმაშლდა თვითონ დედა ითვის მარზე, მიუხედავად იმისა, რომ ხანდახან ძალიან მკაცრად ზემრობს მამა და ასეთ დროს დედა ხელში ჩაღვას იღებს, ან მიუხეწნება ფაიფუციკებს, რომ დღეარის წყენა, ჩასაც

ხმამაღლი სიტყვით უკვე უარს უთხრა. ამერად იგი შესანიშნავი გუნებზე, გულზე მოეჭვა იმის შერაცხა, რაც მამის შესახებ შეთხუილი დასტოვდა მოტრანს და ამის გამო, რომ კომიუნიკად, მორიდებით ხიზითობს, ხან მამის შეხედვას და ხან ბრის, ამას ვეღვადრის ძალიან სწრაფად და ცოცხლად აყვებენ).

მამა. აქ არის, აქ არის ჩემი ძვირფასი ბავშვი ბელა და ვინაა? მირ, მოეხივ, ამ ქვის ზელო, მაგ ზელოზე უფრო კარგი რაზე უნდა ვიპოვო, ვინაა ერთი რიგობა დიმიტის პრაცია იმ ქვის. (ბრის უფრებს ღედას, ვისკის ქვის ღედას გაუწვდის აველა იცინის, ისევე ისე, ზოგი ხმამაღლა და ზოგი — ხარხარებს).

მამა. ცუდი ბავშვი, შე ცუდი ბავშვი, ღედას ცუდი ბავშვი ხარ, მამ, ცუდი, ცუდი, ცუდი მაკოდი უფრები ერთი, პარს იხრებებს, ბრის არახიფებს ან უფრად მოტრანს და კოცნი. და შე ვიცი რაღაც, იმავით რომ აველა ძალიან გეყრებოდა, ხელ აფრახს იგი. გამოიხვე შელო ეს... (ბრის გამოტოვს ტელევიზორს, რომელიც ენ-ის იგი ჩართეს). ვერ ვიტან ტელევიზორს! ვერ ჩადიო რა არის და ახლა კოცნი ტელევიზორს.

(ხანგრძლივ ერთმანვე ჩაეძვბა სკამზე). ერთმანვე უარყვია. მა, მა, არა, აქ რას ნაკვინი? შე მიწა დიანზე დიანზე. ჩემ საყვარელ ბავშვს ახლა, რომ ზელო ზელოზე მოეხივო და ცუდათი მამს მოეხივო.

(ღედას შე-თეორი, სახიანი შიფონის კაბა აცვია, ქსოვილის მსხვილი, ამიბერტიული სახეები, რაღაც დიდი ცხოველის ტყავს რომ გაგონებთ დიდორნი ბრალიანტებისა და ურისები მარგალიტებს ბრკვეთადი, ვერცხლისსარჩოთან სათვალე, ომბიანი ხმა და რახიანი სიტყვი — მისი გამოჩენისთანავე აესებს შთელ ოქახს. დიდი მამა მის ქრინიული ვილიზინგებით და დღეგრძელი უყურებს).

მამა. (უფრო ხმამაღლა). მადლარჩებავ, ზეი, მადლარჩებავ. მომცეთ ზელო და წამომავნეთ ამ სკამიდან!

ღირსი ბავშვი. იღინდ აჩავთარა იღინებ ან იყინ!

მამა. რა იღინებ? მომცეთ ზელო რა წამოვდეგ ან... (ღირსი ბავშვი ზელს გაუწვდის. ღედა სტატებს ზელს და ცალთმი ჩაისვამს სიტყვი-ხარხარით — ერთი ოქტავით მაღალ ტონზე).

ვინაა? რიგობა? ხელო მანდილოსნის კლავიზო მანქანა მდედლო? ზეი, ზეი, ხაღბო! რიგობა ვინაა? ხელო მანდილოსნის კლავიზო მდედლო?

(შთელ იმ დღეგრძელი იცინს, რომ ღედას უწინ და უწინ ბურბობა უყვარს. მარგალიტები ღებობითი იუმორით აფრებენ თვალს ამ სცენას, დროდადრო პოესიას წიოვლ ღედას და ბრის უყურებს, ზეი და გუბერი უკვეტებით გამოხატვენ უმყოფილებას, ღედას ამ მსხვერპლებს იუმორით უკარ, შემოთვებით შეუპურებენ, რადგან მისი აზრით, ახეთი გამოხატვები შიხედავად თავიანთი მსუფელობისა, შესაძლოა მემფისის ასლგარბა წველების ელვანტორ წრეში მოხვედრას ზელისშემოვლ ფაქტობად იქცეს მათთვის. ზანგ მსახურთვან ერთ-ერთი, ლეისი ან სეო ოთახში ხიზითითი შემოხვედას. ისინი ელვადებთან ხიზანს, — რომ სადღეობი ლეზელი და მამა-

მანური შემოიგონონ. მამამ მამს არ-გემოინარეებდა, ვინის სასურველმა დასკვნამ დიდი სტუდენტური შეიდე უკ მოსკვარა, მამამ ვერ გაუგია მამს, ასე რად აწამებს ტოკიო, გვერებმა ზელო მანდილოსნის შეწვევას. ეს სპასტიკური უფრები: უფრები უწინდა იყოს!, თავისთვის უფრობს ამას, მამამ ხმამაღლა ღედას დადღობალებს).

მამს. დიდი დედა, გათივებს თუ არა მაგ უხან-სობას? ამ ნეშური სევერების მტკავლ სელო ხარ. თან ქალს ახეთი წვევა ვაქვს... გასაზრებლზე რასაა მქონდა — მამარდი ან გამოავადება, უფრო აკაწვებს...

მამა. მამს მიველოცო, დედა მამს დახადებს ღედას (თეორიკულიან წანგებს შემოაქვთ უხარბაზარი სადღეობი ლეზელი ანთებელი სახილებით და მამანური ენდულიანი საოღებით. მამანურის ბოთლებს ვალზე ატლასის ღუნებში აქვს შემოხვეული, შეი და გუბერი სომღერას იწვევენ და აველანი მათ შორის ზანგებში და ბავშვებში აყვებიან. მხოლოდ ბრისი (თავისთვის, მამაღ).

მამა. ცუდიცაო დახადებს ღედას! (მე!) სცენის შევადენი გამოდის და თავისი ბავშვებით რაღაც სახელდასელო ქორის ქმნის... ოღინდ ვსაყვინდ ისმის მისი აერთი, ორი, სამი! და ბავშვები ახალ მელოდის იწვევენ.

სკინამარია — დედა-დეი
სკინამარია — რაა
გვეფარხარ
სკინამარია — დედა-დეი
სკინამარია — რაა
(ველა ერთად მიტრიალდება მამისკენ)
ღედა მამა!
შეწი, ღედა!

ღედა სრემად იღებება. ზანგები ვაღიან.
მამა. რა მოხდა იდე! არა ვხედა შევადე!
მამა. ასე, უხარლოდ, ზედმეტი.

მამა. შე ისე ზედმეტი ვარ, მამა. ღამის არის ვიტარი. ან სხვა რაღაც ვავითო.
(სირემში უღებს ხმამაღლა).

ბრის, იგი რა საოცრად კარგი ახლა ამავი მოიტანა მამაზე კლინიკიდან ფოტობრმა ხომ? მამს კარგად არის, ვად არ არის, ახა პროცენტთა კარგად არის! **მამამარბიტი, შევანიშნავა!**

მამა. ახლა, როცა ვიცი, რომ მამას აჩავთარი ანა სკინამარია სპასტიკური კლავიზის გარდა, შემოიღა ვიქვა, თუ რა სახილად ვეღვადი, ღამის მოეყო, ღამის კრავა შევიწავლე, ინფინარად მესწიოდა, მამას...

მამამარბიტი (წამობტება და ხმამაღლი შეძახილი იწვევტრინებს). ბრის ვენავადობს ჩემი თავი, ან ანარბ სადღეობი სახეკარა ვადსეცე მამამ! (ბრის ჩაუვლის, ვისკიანი ქვის გამოართმევს და ღამაზე შეკრულ ამანას აიღებს).

ან იხეც, მამა, ეს ბრისი სახეკარა.
მამა (მამაზე). ბრის, შეგ რა არის?
მამამარბიტი. სახილდობს ვადს — ხეიანი ორმოცდაათზე, რომ ბრისმა ან იცის შეგ რა არის.

მამა. სახეკარის მიხედვი ის არის რომ ხანამ ან ვახილი ვერ ვაივებს. მამა ვახილი ხარეკარა.

მამა, შენ თვითონ ნახე, ბრატ მე რაღაც მინდა
ყოფისა აქ მოდი ბრატ,
მარბარამბი. მამა გეძახის ბრატ.
(საყვას ხსენს).
ბრამბი, უბრაო, რომ ვყოფლობ.
მამა, ვხედავ, რომ კოჭლობ. მინდა გავიგო რაწა-
რად მოახერხე ეს?
მარბარამბი (ყურადღება სხვა რამეზე გადაქცეს).
ო, შეხედო, ო, ნახეთ, კიშმარის ხალაო!
(სამზერებელი ასწვს ხალაოს, რომ ვეულომ შეხე-
დოს).

მამა, რა გავიარებო ამბო, მეტი.
მარბარამბი, ახლავერა ჩერ არ მინახავს...

მამა, საცარა — მამა!
მარბარამბი (გაშმაგებით მოვრტობაღდება და და-
მარბარამბი ღიმილით მიმართავს). რა არის საო-
ცარა? ჩემს იქნას მხოლოდ კარგა იქნას სახელი
ქონდა, სხვა არაფერი, და კიშმარის ხალაოვსა ჩემ-
თვის ახლაც ფუფუნება, ამიტომ მივირის!

მამა (მუკარბით). გახუმდით!
მამა (გაცხარებული ვერ იკავებს თავს). რად უნდა
კაცობდეს ასე ძალიან ვერ გამოვა. შენ თვითონ
იუდე მემდისში, ვინდა ვიხარა სიდან ვიცი?

მამა, გახუმდით-შეთქი!
მამა, მადანაში მოიხარა იმ ქალიშვილმა „ო, მისი
ხალაო, ეს-ეს არის თქვენმა მამაშა მამამთილისთვის
კიშმარის ხალაო შეიძინა!"

მარბარამბი, რა ნიჭი უღებო თურმე დაქალი.
დაწვივარს ფედერალურ პიურროში იქნებოდი მის-
წრება ანა...

მამა, გახუმდით!
(ღირს მამა ტუტის სხებთან შედარებით უფრო
შეგულებული ჩიფლუკები აქვს. დაწვივებულ ფრანს
იგი მხოლოდ ახლა ამოთავრებს).

ღირსი ტუტარი (ეჭიმ ბოს)... ტორკი და რინე-
რა თავები — მიდი!

(მამაძალია მხარულ სიკოლს იწევებს, მაგრამ შე-
პინესს, რომ ზემოდ არიან. მამა კი გაფიქრებით უე-
ურებს მას. ნორშევილი დღმდება).

მამა, მალაღობებზე მეორადურ ვიტარებზე
კოდე რაღაც თუ ვინდობთ გეთქვით, იმედი მაქვს
მე არ ვიწვით ხელს თუ, რიგობ არის? (ღირს
ტუტარს ბაღს იციანს, მერე უხერხულ სინემე-
ში მშრალად ახეულებს). მალაღობებზე?

მამა, მამა, რა ნაკვიფრო მალაღობებ-
ხან? (მარგაბტი შემართული ჩაიციუნებს) და მხოლოდ
ეს არტევენს პუფს. ერთადერთი მარგაბტი, ვისაც
შეიძლება გროტესკული ნაიჭვამის გაგება და გაცნო-
ბიერება).

მამა, ბრატ, შენზე მოთხოვს რომ — თუ ბუფი-
ლი არ არის ეს — წუხელ დამით მარბარამბზე ზტე-
ხიდაო კოლეის სპორტულ მოედანზე?

მამა, ბრატ, შენ გეუბნება მამა, შელო.
ბრამბი (გაურკვეველი ღიმილით, დროდადრო
სეშის). რა იყო, მამა?

მამა, მე მოთხოვს, რომ წუხელ კოლეის მოედან-
ზე კოფილიან და მარბარამბზე ზტეხილი.

ბრამბი, შენ ვერ მოთხოვს.
მამა, რა აკეთებდი შეიძინას, ხან ხაოზე? რა

შეგებოდი, ზტეხილი თუ ქალი ვინაა წაქცეული ან
წიდაურილზე?
მამა, მამა, შენ ახლა ავად აღარ ხარ და ახლაც
ლამარკის არ მოვიშენ, ახეთი ჩამით... ასეთი რა-
ღაცო...
მამა, ზემად!
მამა, სიმადლობა, მისი მალაღობებისთვის...

წრებაო და...
მამა, ჩემად! — გვიკობზე, ბრატ, დროს ატარე-
ხი იმ დადარბაზე წუხელ? მე ვთვითქვ ნაიპონე-
ხას ვადახვან-მეოქი, ვამოეკიდა, მერე კი, გაქნებუ-
ლმა ითვი ვეღარ შეიკავა და დავცა-მეოქი. ვერ იყო!
(გუგური მარბარამბს, ხმამაღლა და უღბად, სტეხივ
აქვეყნობს ნერვული სიკოლით. დედა უფას ამაკუნებს,
ტუტებს ეკმავს. შეისთან მიღის და რაღაცას ზემოდ ეუ-
ბნება. ბრატ უღლებს მამამთის მკაცრ, დაწვივებულ
და დამკრავ შერას — გაურკვეველი ღიმილით და
ვისიტი ხელში, ამ ორ რამეს ვეულო სიტუაციაში და-
ცესასით მიმართავს ბრატ).

ბრამბი, რა, ხერ, რა მგინია ასე უფიქრიო...
მამა (იწმამე, წყნარად): მე და ღირს ტუტარს
იქნეს ცოდა ვაფიქრი ვარბო... (ტუტართან ერთად
გაღურებზე გადის, მამა ასევე ფარტელებს).

მამა, ეშმაკს დაღაბეროს, მამა რა ობროხას აქ-
ეთვლება იქ ღამის ხან ხაოზე?

ბრამბი, მარბარამბზე ვტეხილი, მამა სირბილი და
მარბარამბზე ზტეხილი მომინდა. მაგრამ ეს მარბარამბზე
ჩემთვის ახლა უკვე ძალიან მალაღობა.

მამა, ამიტომ რომ მივარბი იყავი?
ბრამბი (გაურკვეველი ღიმილი ოდნავ უქრება).
ფიქრი მე არც ვეუდებოდი, იმ მარბარამბზე და-
ხალაოც კ...

მარბარამბი (პაშინე). მე მინდა შემოკავანაში ხა-
მოცდახოთი წლის მამა პალტიას სადღვარტადო,
შეუდა ამ დედაში ხამის უფიქრის პლანტატორის...

მამა (ბრახოთა და ზიზლით გაშმაგებული). გვი-
ფი-მეოქი ხომ ვიხარბით, მოეშვიო ამხს...!

მამა (ღვეველი მაიქვს მამასთან): ასე ლამარკის
წებას არავითარ შემთხვევაში არ ვაძლევ, მამა, თუნ-
დაც შენი დახადების დღეა, მე...

მამა, ვიღამარკებ მხოლოდ ასე, რიგობს მხერს.
იგი, ზემო დახადების დღეხაც და წელიწადის რომელ
დღეხაც ვინდა, და თუ აქ ვინმეს არ მომწონს ეს
ამარკის!

მამა, რა შენ ასე არ ფიქრობ!
მამა, რატომ ვგინია, სიდან იცი რომ არ ვფიქ-
რობ ასე?

(მამამაში გუგური ვაცხოველებით და ფრთხილად
ანიშნებს რაღაც-რაღაცებს ვილასს და თვითონაც
გაღის ვაღერებზე).

მამა, ვიცი, ვიცი, რომ ასე არ ფიქრობ.
მამა, არაფერა შენ არ იცი და არც არაფერა ვა-
გებდა.

მამა, ასე არ ფიქრობ, მამა, რა.

მამა, ასე ვფიქრობ და რაღაც ვფიქრობ, იმასვე
ვამბობს იმ ხნის მამაძლე რაღაც დიდ ვთომენდი.
რადგან მე ვეგინია ზემო დღეხაც დაფიქრი იყო შენც
ვეგინა რა ვეგინობდი უნდა და აქ ვამბებლობა და
მამა. ზოდა, იყოვე, რა ვეუდებო მამამებებს თვი



დაინებ, იმით რომ არა ვაძღვები და ხაქმენაც მხოლოდ მე მივხედავ.

(უკვე თითქმის ვეღა ვაღის ვალერეანე, და ხანში შესულ ცოლსა და ქმარს მარტო ტოვებენ. სანთლებ-ანთებული ღვინოს თავზე ირთავე დაიწვებიო უყურებს ერთმანეთს, დედის მერტი აუღ-ჩაუღებს, მძიმედ სუნთქავს, ფუნთომა ბელა პირთან მიიჭებს. მამა ჩანს ღრმად ხმით ავრძელებს.)

მამა, რა ადამა ახლა? ხო შენვერა თავს ას ანა ჩონ მე კახოთი ვაძღვებოდი და აქუარობის ვადილთაზეც დაიწვე ფიქარ? საყა არ ვინდა შენი უვიაროლი ვაისობის და თვალს სუ შენი ხეხებრი და ღობი ხეხული ვინაჩება კაცს!

დედა, ვუთხ მღვდელთა აქ!

მამა, ერთი ვეცო ვითომ ვინმეა!

(დედა მშამალა ოხანას და ქდება დივანზე, რაც ცოტა არ იყოს შეტონსებტად მატარაა მისთვის.)

ვაიციან რაც ვაისობა? ერთი ვეცო ვინმე-მეთქი (გარედან კოლაც ვალერეის კარს ატრებს, ზურბად იმ დროს, როცა ცაში მუწუნებია აბრაიდლება და მავშეების აგზნებელი უვიაროლი ასმის.)

დედა, ვერ არ მახსოვს ანე ჩოდისმე გელაქარა.

მამა, ვაიარე ეს ვაიცილება, და კოდე რა არა, იმისათვის რომ ვაიცი მოდის ვინ არის აქ მატონ-მატონი — შენ თუ იხვე შეი და ვაიცი, რომ მე ვარ, შენ ახად ეს არის ზემა ხადღობო ხაქმარაყ-ღვეწილიყა და შამანურტო, აქუარობა მე შეეცემი, ზუმაქმდედად ვიყავი აქ! სტარობა და იხედოს აქელი პლანტაციის ზუმაქმდედად. ათი წლისამ დაიწვე სკოლას თავი და ველზე ვაიცი სანთ-იოდ, ვილაც წაწავითი, სტარობ და იხედოს პლანტაციის ვაიცილები ვიყავი, შერე ვაიარდა, ვაიარდა ეს პლანტაციამ მე ვაიციეთ ეს ვეცოღარა შენ — არაფერი, და ახლა ვინდა ხედეს ჩავდო? ეს არ ვაიცი, ვაიცი, იდა? ჩამატარეს ვაიცილება, ის ჩადაცა იხეარაყ ვაიციებს, რა ჩამე ვაიციო და ვაიცი-ფერი დაიმაჩინეს. სხასტურტი კოლოტის ვაიცი, იხედა ალხაო ზიზღით ვაიჩინდა ამ წაუღო სი-ცარობა და მატუარების ზიზღის ვაიცი, ახა, სხვა რა, რა — და მთელი სიცილებზე იხვე ეს და ფაჩიხე-ღობიყ — რაც მე და შენ ერთად ვეცოვარობი — იჩამოცა წიღო ვითმე ამას ზეი, იღა მატუარ მად ხადღობო ღვეწილზე ეს ანთებელი სანთლები, მონ, მოხუწე ეს ბრებე და შეუბარე!

დედა, რა მოვადიდა?

მამა, რა მოვადიდა?

დედა, მთელი ეს წლები არ გვირბოდა, რომ მე მივყარა?

მამა, პა?

დედა, მივყარა და ძალიან მივყარა, ძამი შენა სანთლებიო კი მივყარა და უხეშობაც კი მივყარა შენი (უკვირობდება და მოუხეშავად ვაიარდება ვალერეანეზე).

მამა (თავისთვის). ხახაყლო არ იქნება რომ ანე არ იყო? (პაუზა, რასაც ფიერებერტო ცის უვიარო იღუარება მოკვება.)

ბრე, შენ, ბრე!

(სანთლებანთებულ თავის საღვობო ღვეწულთან ღვას. ცოტა ხნის შერე ოთახში კოკლობით შემოდის. ბრეო, ვაიარეს ვაიარდობა, ხელში ჰქვია უვიარის.)

მარგარეტი ვაბრწინებელი და თან შენვერებელი ლომოლით შემოკვება ბრეს.)

მე შენ არ ვეცობ, შენა, მე ბრეის ვაიცილება მარგარეტი. მე მხოლოდ შენვერებელი არაყ (იარხე კოტნის ბრეს, ბრეო ვაიცილება ხელის ხე-ვით იწვინებს ტრეზე. მარგარეტი მატარა ვიციისა ვით, სწრაფად და ლაღად ვაღის ოთახიდან. ბრეო და მამასის მარტო რჩებიან.)

მამა, ეს ახმაყა რა იყო ვითომ?

ბრეი, რა ახმაყა, მამა?

მამა, ისე მოქმედებდა მარა, ვეცოვება კი არ ვაიცი, შევაფერობა.

ბრეი, არ ვიცი, ეს უხეხურად მოიხვიდა.

მამა, ბრე, შენ იყო, რომ კარგა მარად ჩავიო რა მაგ შენმა ვაიცი?

ბრეი, დიახ, სერ, დიახ, ვაიცი.

მამა, და იმითომ ჰეღარ მუწობს რეპორტორად, მე ვაიცი ვაიცი?

ბრეი, დიახ, სერ, დიახ, სერ, ვეცობა ანე.

(შეკვებულ კოქა უვიარის ხელში; ვაიარედად და გულითადად უღობის მამას.)

მამა, მაგას „უვიარობა“ არ უნდა, შეიღო; ეს ხახე-მარა ხაქმე არ არის.

ბრეი (ვაიარედად). დიახ, სერ.

მამა, და, მომისხე, ამ ოხერა ჰეღარ ნუ მიხეც-ჩეცობა.

(პაუზა, დიდი მამა ჩანს ღრმად ხმით ლაქარაყობს. ვეცო ვაიარაში ვაიციეთ, დიდ აუქსიონზე ხეცარა ანე ვაიარა და აქ ვაიარა.)

(თედე პაუზა.)

სიცილებზე — რა რახა იქნეს ფახი. კაცმა უნდა იციოდეს ეს, რომ სხვას აჩადებს არ ჩავიადოს, ვინც სხვას, არ იყოს, რომ სიცილებზე ფლანგავს. დაფასე შენი სიცილებზე, ჩავიციე მას, სხვა აჩადებს არა დობს ანად... დაქეტი რომ თავისუფლად ვილა-მარაყო, მას არ აუფიქრო, თორემ აქ კედლებსაც კი უნებრე ვიცი.

ბრეი (კოკლობით ვაიციის ოთახს, რომ დივანზე დაქვს მამასთან ახლოს). კარგა, მამა.

მამა, ანა მუწობი რად მოიხდა ეს? გული ავიარე რა იხეც?

ბრეი, მე არ ვიცი, იქნებ შენ იყო?

მამა, მე შენ ვეციობება, ეშმაკა დალახროსი შენ თუ არ იყო, მე რა ოხნიობდან ვეცოდიანება?

ბრეი, იხეო აჩადებს, მაღე მივხედი, რომ ვერ ვესწრებდი, ვაძმონება ის, რაც მინდობზე ხედობდა და... აუდექი და—

მამა, წამოხვედი!

ბრეი (გულითადად). მონ, წამოხვედი!

მამა, ხეი!

ბრეი, მონ!

მამა (ხმაურით და ღრმად მოქმავს სიგარას; შერე უყვს დაიხრება, ხმაურით ამოაბოლებს და შებღობან მიიტანს ხელს). უხეხე-მონ მარად მოვქავი, ცოტა ვაიარედა—

(შეხარხე საათი ჩეკავს.)

რად არის ანე, ეს ოხერა, ერთმანეთთან ლაქარაყ რად უვიარს ხადღე?

(მოხერხებულად და კარგად ქდება დივანზე; მამა ვაიარედად და ვაიარედად ზის, საყვია რაღაც ვა-

მოუთქმელი შემოღობები. ღამისაჲს სველი ვაჟ-
ბი შევეთრი და დანახული აქვს. თავისი წერველი სა-
უბროსას მძიმედ სუნთქავს. კომინობს, კომინავს და
ღრღინადობი წერათად და გაუბედვარად ეუბრებს
შეიღბს).

მამბ. ეს საათი იმ წუთებულს ვიყავით, როცა ჩი
და დედა ევროპაში ვიყავით. ისე ცუდად დრო არა-
სიძებს გამოტარებია ცხოვრებაში, გულისხმობს; ეს
ამოღენი ობიექტები, თაღლითები და გაქნალები ხომ
უფადავია, ვაფიქვანავ ახაან დედამ იმდენი სა-
ბაძურა აფიდა, რომ... ხაყა კი დედათი ვაუ-
წყის და ხაყა შევიდა, უკლდობდა, უკლდობდა და
უკლდობდა, შერგდა — დღესაც უკარა აჩვენებდა
ფეხი უნა, არც უნახავს, ამ ვაზუზულებზე წაუღო
დუარა (იღონის) ეს ევროპა, გულისხმობს, უსახარაზარო აუ-
ქსოთინა, უფად-ვაუფად... მადლობა უფაღს მდიდარი
ვარ, კიდევ კარგი, მდიდარი და რა მდიდარი.

(წამით თვალები აუნთებდა).

იცი, რა შემოსავალი მაქვს? თუ მიხვდები, ბრძი
ახა მხვდებ, რამდენი ვლარგარ!

(ბრძი უკისს სევამს და ვაერკველივ იღივება.)

თათქმის ათი მილიონი, და ეს მარტო ფული და აქ-
ცობები, ამას მთელად კიდევ ოცდარვა ათასი აკრი სა-
ცხოვრებო მიწა მივლ დედბაში.

(ვაუღებდა, ტაპატუტო და ღამის ცა მივს, იღუ-
მალად მომწვენიო ფრად იწებება. ვალერეაზე პავლე-
ვის მხიარული ევროლი ისმის.) მგახამ თავის საყო-
სიძებს ვერც ერთი კაცი ვერ იუღდს ამით, ვაოივე-
ზუფ საყოსიძებს ვერ გამოიხვადეს, საყოსიძე ახე-
თა ჩამება, ჩასაც ვერც ევროპისა და ვერც ამერიკის
ვერც ერთ სახარზე ვერ იწოვი. დედამარცა ზურ-
გზე ვეგოი ხახარა არ ახვებობს. ვაოივეფული კაცო
საყოსიძებს ფულით ვერ აუღდს, საყოსიძებს ვე-
ღარ დახარებდები...

ეს არა ვაფხაფებებს, ძალიან ვაფხაფებებს. მე მო-
ულოტბლად იმან მივდებო, თავის სულ ტრიალებდა,
დღედე... იმის შერც რაც ბოლო ხანს ვაფიქვანავ, უფ-
როს ბრძინი ვარ, და სუფადი ფუტო მომეხატა, ბრძი-
ბაფხვ ერთი რაღაც მახვავს ევროპიდან.

ბრძინი, რა, მამა?

მამბ. ხარხედონის ვარაყება, ესანეიში, და ამ
წუთებულს გორაკებზე — ხაყვებო, დედაშობილა რომ
დასიბდენს, შვიტარ ძაღლებითა წაუბრდენ და წა-
უკარებდენ და მოწულებას მოსიღობდენ. ხარხე-
დონის ქრებში კი სქედ-სქედო მადლები შეგზუ-
დებთან, სქედები და საოწობა, მა, მა — იყო
მე შეშალოლი მიღლა იმ ვერანა ქვეანის და-
ხვებებს, ფული მაქვს, იმდენი მაქვს, მივლ ამ ქვეა-
ნას ვიყოფი, მგახამ ადამიანი — ცხოველი, ვეგობტ
მეცია და ის ფული, რომელიც ხარხედონის ვარაყე-
ბი ვარაყებზე ამ საყოფად დღედეოდ ხაყვებზე
მეუბრებ, ან ამ საყმისთვის ერთი ახალი ვაფხა-
ჩავა რომ მივადი, ამისთვისაც არ შეუფიქრად, და-
ღამისარ ემხეკა ისე ვაფიქვანავ ფული, როგორც
წაქვლეს უფროან სავტრს, რომ თავიდან მომეზარე-
ხანა, მაქვსისკენ წაუბრებო და ვაფიქრად აქ-
ურისას...

კიდევ — მარტოცა მახვავს ერთი შემთხვევა-
სათ, არახებს პრინციპტვისს ხაყვობიდან ახევენ,
იმის თუ ხეოი წლიდან, არ აუბრბებს. ერთ დღეს
სარაკში ვარ — ძველი არახელი ქალაქია, ვარაყე-

ბო კედელი აქვს შეშალებული, და იმ კედელთან,
ხაყმგახედელ ქანთან მივქეტი ხაყმარ მოსიღობდა,
რადაც ხაყმად ცხებოდა, მახვავს, ვხედავ, ერთ-
ი არახი პალი დედა გზავს და მუხრებში მივუ-
რებს... დედას იმ სისხისგან აღმურთებულ ვაფხა-
გზავს და მიუბრებს, მეუბრებოდა... მახვავს
მოხისმინე რა იყო შერც. იმ ქალს ხელში ხაყვე ევი-
რა, პატარა ვაკო, სულ შაყველი, ახალი ფეხადვრ-
და აქნებოდა, ცოტა ხნის შერც რას დახვა ხაყვე,
რადაც უბრბოდა და უბრბა, მოხიბლოდა ის ხა-
ყვე ნელა, გულისხმობს, ადბით დიდ ხანი არ აქნებო-
და რაც ფეხი აედა და... იმის, დედათი, ვახვანბო-
ვა ველი შერცის გამოიწოდა პატარა ხელი და
უკლდობს შარავლი ვახხხხას მე ხეოი წლითაც არ
იქნებოდა დაიქრტო? ან აქნებ ვაგონი, მოვიგონე ეს
ამაყვი? ამაყრდნეო ოცდელში და დედას ეუბნობი:
ახარგე! ამაყრდნეო მოვადარო ამ ქვენიდან...

ბრძინი, მამა, დღეს რაღაც ღამისაკის ხახიარე
ხარ.

მამბ (ამ რემარკის არბრად ავღებს). დიას, ხერ,
ცხოვრება ახვა, ადამიანი ცხოველია, მოკვდავი, მა-
გრამ ფაქტია, რომ კვდება და შინაც ხახარადელი და
შეუცოდება არ ვაგინია სხვათა მამართ, რა შეუცოდე-
ბა, არა, ხერ, იგი, შინათარ რაზე?

ბრძინი, დიას...

მამბ, რა?

ბრძინი, ის უფაქრენი მომწოდებ, ვერა ვდებო.

მამბ, სად მოხარ?

ბრძინი, ცოტას ვაფიქრად, „ერთი სარინგი“ მიდა-
დავასხა.

მამბ, სად?

ბრძინი, მარტო...

მამბ, შოო, ამა, მიღ (ვაფაქრენი მიწედის).

ადამიანი ცხოველია და მოკვდავი, და თუ ფული
აქვს, უკლდობს და უკლდობს. მე შგონია, იგი
ვედლოფრის ამ მიწეში უკლდობს, რომ ვადარე-
ული იმედი აქვს — აქნებ ახეოი რამეც იუღდს,
რაც საშარადისო ცხოვრებას მიხვებს — ახეოი რა-
მე არ მოხვდები... ადამიანი ეს ახეოი ცხოველია რომ...

ბრძინი (ბარბონ დღეს). მამა, დღეს მართლა იმდენს
ღამისაკობ, მე შგონია ხაყრდელი ავტუღა.

(მეუბრა, ვარედან მოხისმის სხეში)

მამბ. ბოლო ხანებში კარგა დიდხანს ვიყავი ჩემად
სიტყვა რა არას, ერთი სიტყვაც არ დამიძრავს, ვიქე-
ტი — ხაყრცებს მომტერებულ, სულში კი ისეოი სან-
ძინეს ვარდობილა... ამ ხალხის კი ახე შგონია, ლო-
და მოხვდები, ან ამიტომ უღამისაკობ. ისე შგონია,
ცოც სხვანაირად დამუბრებს ახლა...

ბრძინი, იყო, რა მიდა ვეღლაზე მეტად?

მამბ, რა?

ბრძინი, მუდლოცობა და მუდლოცველი მუდლოცობა.

მამბ, რატომ?

ბრძინი, ამიტომ რომ მუდლოცობა არას ხაყვადი.

მამბ. ეს ხაყვადი ხაყვადივით კარგა ხლონივ
არის (საოცრებს).

ბრძინი, ვაოივე ზემთან ღამისაკი?

მამბ. ისე ძალიან რად ვინდა ზემი ვაწებები?

ბრძინი, შენ ისე ხნითად მუხვებში ხერ, — ბრძი
შგონია მიდად ღამისაკი... მეტე ვაფიქრად, რომ არა-
ვითარ ღამისაკი არ შერბდება. ამიტომ რომ
ადამიანებს შგონიად უჭირთ ურთიერთობის დაუ-

ჩვენ ერთმანეთთან, მე და შენ ხომ ხეართოდ არ...
მამა, შენ იცი, — გამოვიცდია, რა არის ზომა? ან-
და, ჩივილით ჩამიხსნე ვაჟი სხვისთვის თუ ვიფარ-
ვნი? (დღევანდელი, ერთი წუთით, ამ კარებს დახე-
რა...

(ვალერის ორთვე კარებს ისე ხერხავს, თითქოს
ძალიან დიდი საიდუმლოს ვამქავევებს ამირბედს).

მამა, მამა?

მამა, მამა?

მამა, შეუძლია, მე შევინა, რომ მე მქონდა...

მამა, ვერხვია რა? მამა, რა ვერხვია, მამა?

მამა, კობი?

მამა, რა...?

მამა, მე შევინა სულამთვლითი დამადეა თავს
და თავისი ცივი და მისე ხელი დამადეა მხარე!
მამა, ამაზე შენ ურთი სიტყვას არ ვიქცევს, მა-
მა, არასდროს.

მამა, ქვირილი ღორებმა იციან, კაცს კი, კაცს
შეუძლია სიტყვას არ თქვას, მოსუბდავად იმისა, რომ
კაცს არა აქვს ის უნარიანობა, რაც ღორსა აქვს.

მამა, რა უნარიანობაა?

მამა, არცაა იმისა, რომ მოკვდავი ხარ, ეს დი-
დი წუგეზია, კაცს ეს წუგეზი არ გააჩნია, ვეღარ ცო-
ცხლად არსებას ურჩის ერთადერთი კაცია, ვინც ფა-
რის სიყვარულზე, და იცის რაც არის. დედამიწაზე
სხვამ აჩაფანა არ იცის ეს — ისე ცხოვრობენ და ისე
მადან ამ ქვეყნიდან, ეს არ იციან, მთელი, ღორებო
ქვირიანი, კაცს კი... კაცს შეუძლია ვაჩუქებს, შეუძ-
ლია ამაზე ხმა არ ამოიღოს, ფიას, კაცს ზოგჯერ...

(მერკაყის ხმაში ძალია და შეკვივებული არსება
იგრძნობს). შეუძლია ვაჩუქებს, შეუძლია ერთი სი-
ტყვას კი არ თქვას ამაზე. როგორ ვგონია...

მამა, რა, მამა?

მამა, ერთი ვიცი ამ კლდეებს ვიცი რომ ჩამებს ფაშს?
მამა, არა, ხერა, არაფერს, შეიძლება არცის კი-
დეფს.

მამა, (უცნაურ, რადღაც მგლური ჩაიერებით). დე-
რო, დეგრო, ვერს ვამბობს ეს ვაჩხნა, იმეც ვა-
ახსნა დეგრო, ვიცოცხლებ, ვიცოცხლებ, შეიძლი
(მარტო თავის კეჭაში იფარება).

მამა, რა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?
მამა, რა, მამა? მამა, მამა?

პირველს გადვარდნივ წასადგურდა. შერე ქდება.
მამს. ვარ ჩადაც ვიხივ ამ ქალს მხოლოდ. და
მანვს თავს. რომ ზებთის ვყო. ვერა და ვერ შე
ჩადვას ამ აზრს. რომ თავს მანვზრებს. ეს იხივონ
რომ ამდენი წელი შეძინა მათთან. ბევრია, ბევრა, ად
რე უნდა შევიქნა ახვ. მანვამ ეს ბებერი ვერ ძღე
ხიდა — ეჩიად წოდისას კარგა ბიჭი ვიყავი. ილ
ნიდ, ამდენი ძალა მანვზე არ უნდა დამებარა... ამ
მანვს. კაცს ბუნებით ძალა ვარძეული იდენობით
ვრდებო... ამდენწერ და ამდენწერ და — შერე მო
ჩნა ზიდა. კიდევ დამჩნა ჩადაც კიდევ დამჩნა და
უფროს ქალს მოვანხვ, ჩაც დამჩნა. ახლა უნდა
ამ უფროსთან დანხაროლ საუბრების მოვცხნა და
არ დავინახვ, ჩაც ვინდა ღირდეს. იყავებ. წაუღია
ქურტებს შემოვანხვ? მა, მაი ვაჯიშვლებს, და წაუ
ლებით და ბრილიანტებით შეუფუჭებ ხელს? მა მა
ზიდად ვაჯიშვლებს, წაულებსა და ბრილიანტებს და
ჯერა და შერე მიდითა.
სა-სა-სა-სა-სა!

მამი (კარგბთან, შვიარულად). ვინ იყინან მანდ?
მამიჩი. მანდ მამა იყინის?

მამს. ტარაქუბები — იმ, ეს იჩი მამლაჯავი...
(ბრიკონს მიღის და მხარზე ხელს ადებს).

ახვ. ბრაც ზემო ბიჭო. შედნიერა ვარ! შედნიერ
ვარ, ბრაც, შედნიერა!

(თიქონს რაღაც დაადგა გულზე. ზედა ტუნს მო
ივდენტს, სწრაფად და შორიდებით მოადებს თავს ვა
თშვილის თავს. შერე უხერხულად ახველებს და გა
ხუბდავად ბრუნდება მაგიდასთან, სადაც ცოტა ხნის
წინათ ვისკო დადგა სეამს. შეგუბულობას ურყავს სა
სველი და სახეზე ტრევილი ვიდაულის. ბრიკო ამოი
ობრებს და ადგომას შეუცდება). რა იყო, ვგერინება
ჭაჩვებლები მანვჩარო. ვაწუხებს მანვ?

ბრამიჩი. მო, ხერა...
მამს. რა?

ბრამიჩი. ჩადაც... არ მოვიდს...

მამს. მო? რა არ მოდის?

ბრამიჩი (სუფილიანად). „ტაყ“...

მამს. რა? — „ტაყ“?

ბრამიჩი. მო, „ტაყ“.

მამს. რა „ტაყ“?

ბრამიჩი. როცა თავში ვახსნის ეს „ტაყ“, ვშვიდ
დები ხოლმე.

მამს. ღებრითი მოწმე, ვერ ვივებს, მანვამ ეს ლა
პარაკო ცოტა მანვითებს.

ბრამიჩი. ეს შექანიერად ზდება, უბრალოდ.

მამს. რა ზდება შექანიერად?

ბრამიჩი. ეს „ტაყ“. თავში, ჩაც შე მამწვიდებს.

სანამ ეს არ მოხდება, მანამდე ვნახვ. ეს შექანიერ
აად ზდება, უბრალოდ, ჩიკორის... აი ჩიკორის...
ჩიკორის...

მამს. ჩიკორის...

ბრამიჩი ამობრაველი, — ვატაყუნდება. ცხელი
სინათლე მანვჩება თავში, ვარდი დამ ვაიშლება და...
(აიხუდავს, ნაღვლიანად იღივება).

— შერე უფროად — ხამწვიდე დგებ!

მამს (გაოცებით, წელს და ვამბით უხრტვენს, ისევ
ბრიკონს მიღის და ვაიშვილს იროვე მხარზე ხელებს
მოხვევს). უფალო იესო! შე არ ვიციდი. აქამდე თუ

ხიხვიდე უნდა ბიჭო, ეს უნდა... ადგილობრივ ვამს
დაჩახა!

ბრამიჩი. ხრული ხიჩარდება, მამა. შე ადგილობრივ
ვარ.

მამს. აი რა ვამოვიდა იქიდან შექანიერად!
თავს მანვანებ.

ბრამიჩი. ეს „ტაყ“ უნდა ვაჯიშვი თავში რომ სა
პილოდ დამწვიდდე. სხვა ღირს ანაზე ადრეც მო
დის. ზოგჯერ დღისთავს მანვამ... დღეს თითქმის ჩა
დაც იყვინებ... ადგილობრის აწვევა საქარო სიხს
ლში!

(ბოლო ფრანას ენერგიულად წარმოთქვამს და ის
ვევ ისხანს).

მამს. ამა, სიკვდილის მოლოდინმა დამანახვა.
ფიქრადაც არ მომივიდოდა რომ ზემო ვაიშვილი, ვი
საც, დღე არ ვავა რომ არ ვხედავდე ლოიდებს თუ
არა.

ბრამიჩი (ბრილად). ხამაჯეროდ, ახლა უკვე იყო
მამს. ამ ახალ ამანვს უკვე მანვდი.

მამს. მო, მო, ახლა ეს ვიცი, ამ ხიხხხხს უნდა
მივხედო...

ბრამიჩი. მოდა, თუ წინას დამჩრავ—

მამს. რა, არ დავჩრავ.

ბრამიჩი. ქიხია რომ მარტო ვაქმე, სანამ თავში
„ტაყს“ ვაჯიშვი, ეს უბრალოდ შექანიერა მანვი,
იღონდ, ჩიცა ან ვლიპარაკო, ანდა, მარტოც უნ
და ვყო...

მამს. შენ ძალიან ბევრი ღრო ვქონდა, ზემო ბი
კო. იხიხხხს რომ არავისთან ვქლიპარაკო. მანვამ
ახლა შენ ჩამოხს ლიპარაკო. ან — შე ვლიპარაკო
შენთან ახლა. აქეტი მანდ და მომინებე, სა
ნამ არ ვებტვი რომ საუხარო უკვე ვაიშვიან
ბრამიჩი. მო, მანვამ ეს საუხაროდ ადრინდელებს
მანვი, ახვიოვი რაღაც შე და შენ ადრე ვქონდა ცხოვ
რებაში, და არაფერთან არ მივეჯარო მას. არაფერ
თან — ეს-ეს წამებია, მამა...

მამს. იყოს წამება, კარგი, მანვამ მანვ სანამიდან
ქერ არ ადგები — ამ „ვაჯარქენს სადღაც მოვინგ
ჩა...

(ვაჯარქენს მიწვედება და ოთახის შერე მხარეს
ვადიადებს).

ბრამიჩი. შე შემიძლია ერთ ფეხზე ზტობა, და თუ
დავჯარდები, ვაჯიშვიდები!

მამს. ფრთხილად იჯივი, ამ პლანტაციიდან არ ვა
ცოცდებ და შერე ღებრითი, იცი ვიხიან მოვინგვებს,
სამ? მანვანებაშიან!

ბრამიჩი. ვარჯ იქნება, მომინევს, მამა.

მამს. ეს არ იქნება. ზემო ვავი ხარ და შე მოვინგ
ელი შე ახლა უკვე მოვლილი ვარ, ზემო საქმე კა
რგად არის. და შენ შე მოვინგ!

ბრამიჩი. ან?

მამს. დღეს იხსნებას კლინიკიდან დასვენა მოვი
და და იყო ჩან წერენ?

(საზევილოდ უბრწუნავს სახე).

ვაიშვილო ჩამ, ჩაც ამ უსამართლო სიხიხიხილ
ში აღმომიხიხნეს. ის არის, რომ სანატორიო კლინი
ტი მანქსი (ოთახში შეშობის პატარა გოგო, ბუნებლი
ური ცეცხლი უქირავს, შეშლილი მაიმუნოვით დაბტის
და ვეჯრის, და რკო მანვანდ მოხვდება, უქარვე
ვარბის. სიჩმე მამა-შვილი ერთმანეთს ეუფრებს).

გარედან ქალის შიშარული სიცილი ისმის). მინდ
ვიყოფ. რომ თავისუფლად ამოვიხსნოქ. ცა ვამე
ხსნა!

ბრნიმ. წახსვენლად შუად არ იფავ?
მამა. სად წახსვენლად? ენ მამხვია... როცა
კაცო აქვდა მისი, ზემო ზეყო, ან სიყარფელთა ზი-
დის, ახად. ადამიანი აბოიფე შექანაწია, როგორც
ცხოველი, ან იფეწი, ჩატები, ანდა ქვეწარმავლები,
ანდა შერტების იღონე, ათი ათისქერ უფრო რადლო
და ამას მამედვი, უფრო ძედა და ქარაველი. ვა-
რეა. ზო, შე ზეგონა კობო შქონდა, ზიწა ფეხედან შე-
ცდებოდა, შუა ხუფთაი ეწვეზიდა ცა და ხუნოქა
მაქირდა! — დღეს კი — ის ხუფი მოშორდა სად-
ღამო თავისუფლად ამოვიხსნოქ. — რამედნი წადი
ვაქოდა ახე? ღებორო ზემო! — სანო წადო...

(გარედან სიცილი ისმის, დარბიან, ხმადანალი, რბი-
ლი ტრკიალით სდებმა და ცაში აბრაილდება შეშ-
ხუნებო, ერთ ხანს ბრყო ფხიხელი თელით შექაუ-
რებს მამს, ზემო, შემწებელი ხმა შერტა აღმობ-
ლება, ცალ ფეხზე ტროპით და აფეზე დარდნობით
ოთასს ვადპირს, რათა თავის ვაერარენს მისწედეს.
იღებს ვაერარენს და თიქოს შიშმა აბნარო, ვალ-
რისიქენ გაქანდება. მამამისი თეთრი აბრეშუმის პი-
ჯამის სახელოში ჩააქლებს ზელს).

— ვაერადი აქი სანამ არ ვადევა, წადი-მეოქი, აქ
იქნებო!

ბრნიმ. არ შემიძლია.
მამა. შეძლებ-მეოქი, ენახოთ ერთო, თუ ვერ შე-
ძლებ!

ბრნიმ. ანა, არ შემიძლია. ზენ კლანარკობო...
შენ კლანარკობო რადოც წარებოთი არაფერთან არ
შევაკარო ამას, არაფერთან და ვიქველთის ან მე-
ორადმა, ამბობ რომ ზემთან სიქიქივ ვაქვს და
გამოიღეს, ითიქის სადამარკო არაფერო გაქვს!
მამა. არაფერო მე ვაიხარო ვიყოცდებ-მეოქი
ამას შერე რად მგონა რომ ვადევათი და ამაზე
ამბობ, არაფერო?

ბრნიმ. ო — ეს ეს არის ის, რაც ვინდოდა გე-
ოქია?

მამა. კარგა ვინე ხარ? ვან ეს, ეს რა, ცოტათ?
ბრნიმ. კარგა, კარგა, რაც ვინდოდა უკვე მოხი-
რა, და რაც ახეა ახლა მე...

მამა. ახლა შენ იფე დამეხება აქ.
ბრნიმ. შენ თვითონ არ იყო რა ვინდა, შენ...
მამა. შე კარგად ვიყო, რაც მინდა შე.
ბრნიმ. ანა, არ იყო!

მამა. შენ ვერ მასწავლი, შერტალო ლეკვიო ან ამ
სახელოს მამოვანე, რახა დამე!

ბრნიმ. მამა...
მამა. რაც ვინახო, ის ვაკეთე! ამ სახეში ახეც
შე ვარ უფროსი მინდა იყოფე რომ საქებს იხეც შე
ვინახო ახლა! (ოთახში შემოიქრება დედა, ზელს
აქედელ შერტებზე იქერს). რა ეშმაკ ვინდა აქ. დედა?
მამა (ზელი აქწევს). ვადე აქედან!

(დედა ქვითნით ვაერდება ოთახიდან).
ბრნიმ (წყნარად და სეკლიანად). ო, ქრისტე დე-
რო...

მამა (ვაცოფებოთ). დედა! მარტად, ქრისტე დე-
რო! (ბრყო თითქოსდა „თავს აიწვებს“, და კოჭ-
ლობით ზიდის ვალერისიქენ. მამა ზელოდან გამოვლენს

ვაერარენს და ბრყო მტკიან ფეხს ლეკვიო კარგა
ტროპისად წამოიფერებს, სკრის მისწევნა რა
სკამიანად დამეცმა ძირს). ამას უფერად, ვაერარენს
ხეობა...

ბრნიმ. მამა მომეცო ვაერარენს.
(მამა ვაერარენს იქით, შორს ვადედავდება)
ვაერარენს მომეცო, მამა.

მამა. რადოც ხეაქ?
ბრნიმ. არ ვიყო, მომეცო ვაერარენს!
მამა. იფეკე რად ხეაქ, თუ არა და მოეწეო მე
სანს!

ბრნიმ. იქნებ მამაც მომწოდო ეც ვაერარენს, რომ
ადგომა შევძლო?

მამა. ქერ მამახეც — რაც ახლა ვაიხეც. რად
ხეაქ? ცხოვეტების ან რად ექვეყო, ზემო. ვაერარენს
სამაგელი რადოც ნახე ქანაში და ზეარა ვინდა რომ
ვადავადო?

ბრნიმ (მებლუბზე წამოიწევს). მამა, მტკიან, ეს
ფეხს დამედა და ძალიან მტკიან.

მამა. დეგროთი კარგია. მინახოა რომ შეგარძენმა
მოლადა არ დავიკარგებს მეც ვიხსიხარენ?

ბრნიმ. შენ... დედაჩემო. ზემო ვიყო...
მამა. მოლო, შევანახებო: შენ შეტევა რადოც
ხეაქ, შე კი ვიხსიხარ დავიხსიხარ და მოვაროდებს. ზემო
ზელით დავიხსიხარ და შე თვითონ მოცემ.

ბრნიმ. რად ხეაქ?
მამა. მო რადოც?

ბრნიმ. მომეცო ვიყო, შერე ვეძევა?
მამა. ქერ მინახო!

ბრნიმ. ვეძევა, მხოლოდ ერთო სიტყვიო.

მამა. რა სიტყვა?
ბრნიმ. ზოლი.

(სათი წყნარად და ნელა რეკავს. მამა სწრაფად და
ბრაზით შეწევებს თვალს).
ბრნიმ. ახლა მომეცო ვიყო.

მამა. რა ვეწოდებ? ქერ ვე მინახო.

ბრნიმ. მარტად, მარტო ზოლი არაფერს ნიშნავს.
ბრნიმ. მომეცო ვაერარენს.

მამა. ზომ ვაიფე! ქერ მამახეც, კარგად იყო, რაც
ვკოხე და მინახე.

ბრნიმ. შე ვამახეც: იმისთვის რომ ზოლი ჩავი-
ხსო!

მამა. ზოლი რის მინახო?
ბრნიმ. შენ სხვანაირად მოხიროგად.

მამა. რა იქვევს შენზე ამ ზოლს, მინახო და მი-
ადეც ვიყო.

ბრნიმ. შე შემიძლია ერთ ფეხზე ტროპა, თუ დავა-
ცეო, შემიძლია ვაცოცდე ვაერარენს.

მამა. ანე ძალიან ვინდა ვიყო?
ბრნიმ. (ძლიერდევობოთ). სწოლს ექვილება და დეა-
ბა). ზო, ვერ ვიქმენ.

მამა. ბრყო, თუ ვიქოს მოცემ, შეტევა რა ი-
ვევს შენზე მეც ზოლს?

ბრნიმ. დიხ, ზეარ, ვეცდებო ვიქობა.
(მერკაცი ქსნაშს ვისკის და საზეიმოდ აქედის კო-
ქს. როცა ბრყო სკამს, სიწმევა).

ვაერარენს აბოი სიტყვა — „მოდეო“?
მამა. რა თქმა უნდა, ეს ერთო იმ ხუთდღობიან
სიტყვა ვახლად, რახა ზალის ფასს პოლიტიკოსებო
ამტებენ ერთმანეთისთვის.

ბრძნი. იცო, რაც არი?
მამა. ტყუილი და მატყუარები.
ბრძნი. დიახ, სერ, ტყუილი და მატყუარები.
მამა. მოკატუა ვინმე?
ბრძნი. (სცენის მიღმა, ერთად მღერის); მამა,
დღე მამა-მამა დღე მამა-მამა (ვალტურაში ვასას-
ვლულ კარში გუბერია გამოჩნდება).

მამა. მამა, მავსები ვეძიებ.
მამა (გაშეშებული). წადი აქედან, ვაჟებ!
მამა. მამა-მამა!
(მამა კარებს მიუჩხუნუნებს).
მამა. ვინ მოკატუა, ბრძო, მარჯაობა მოგატ-
უა, შენც ცოლი მოკატუა რამენი, ბრძო?
ბრძნი. არა, მავს ვაფიქრებ.
მამა. მამ ვინ მოკატუა და რაში?
ბრძნი. ერთი ვინმე რომ აიღოს ანდა მხოლოდ
ერთი რამე...

მამა. დევის გულისთვის, მამ რადა მარ ვერ?
ბრძნი. მთელი ეს... მთელი ეს...
მამა. შეხვალ რად ისტებს თავი ვტყუარ?
ბრძნი. არა, ვედილობ...

მამა. და ვერ ახრებუ, იმიტომ რომ ვინმე ალ-
კოლითი ვაქვს ვაფურობი, არა? ეს ვაწუხებს,
სველი ჰედა!
(სელიდან კიკას გამოგლეხს ბრძო).

შენ რა იცი, რა არის ზღვარი? იგივე შეშობილი
მიყვარ წავსიყ კი. დავწერო და საიქმელი
მანც ზოლოდზე ვერ ვიქვი ანა აფიქრე,
რამდენ და რადანარ სიყრდეს ადარ წავწუდობიარ!
ან თვლითაქცომა — ზღვარი არ არის! — რასაც არ
ფიქრობ, არა ვრძობ და არც კი იცო — იმაზე თა-
ვის ვამოდიხავ ეს არ არის? ვინდევ ის, თიქოს დე-
დაშენა მავსადებს მეს! — უნდა ირმოდო წილწადია
თვდევ დანახვა, მავის მამ, ან მავის სენა აფი-
წელი რამეა ზემოვან დროდან დრომდე ფისტონივი
გადიქცევდა და — იმ წუთისავე ვერ ვიქნადი.
— იცო თავის მოკვნიება, თიქოს ეს უნებური ვუბე-
რა და იმის ცლითი მეს სასურავი შეხატოს ვუძღუ-
ანდა ამათი ზუთი ქვეარბიდა — ისე მხავან, თი-
ქოს ფერადი თუთიფურეზება წუნვლებში, მათი დანა-
სვად არ მინდა იღვრისი მოსწენება — მავან მინც
მიფიქრე, ვნებარ და ვესმენ იმ ბუნტარა მღვდელს. ან-
და კლუბები? — რომელი ვინდა — ველს მისეკონ,
ანდა რიტარია — ვეფლა გრთია! (ძლიერა ტყუილი
დაუდვის და მისულე იჭერს ხელს. სკაზე ეშვება.
მამა — ხალხური და წყნარი ხედება). შენ ზემოვან
რატომღაც უფრო მებავ ახლობელი მარ, უფრო მი-
ყვარახარ, მოწონებარ და პატებას ვცემ? — მო, შენ
უფედებობ, და კიდევ ეს ზემო წარმადება პლანტა-
ტარისა... სულ ესაა, მთელი ცხოვრება მხოლოდ ამას
ვაფასებდა, ეს სიბრძნე... არ ვიცი რატომ, მავან
სკა! ზღვარი ვესხობიდა, ვარშემო სულ სიუღ-
ბე იყო... შენ რატომ არ შევიძლია ასე იყობიარ?
სხვა არაფერი არ არის და რით იყობიარ?

ბრძნი. სერ, კიდევ არის ერთი რამ, რითაც შეი-
ძლება იყობიარი კაცო.
მამა. რა არის ეს?
ბრძნი (კიკას ასწევს). აი ესა ვიქვი...
მამა. ეს რა ცხოვრებაა? ეს ვაქცევა ცხოვრებო-
და.

ბრძნი. შე ვწარვიდავ რომ ვაქცევა მინდა.
მამა. თუ სერა, თავს რად არ იქცევ? მოიქცე,
და ეს იქნება.

ბრძნი. შე მოყვარს სხა.
მამა. რ, ღმერთო, შენთან ღამანარა ვერ შეიძლება.
ბრძნი. ვწუხარ, მამა...

მამა. შე უფრო ვწუხარ. ერთ რამზე ვეფიქრებ. ცო-
ტა ხნის წინათ, რთი ვეფიქრებდი, რომ ზემო საქმე
წახელი იყო... (მშობლივრედ ვამოგებული ღამანარ-
კობს). მანამდე ხანაც ვავიფიქრებდი, რომ შე მხოლოდ
სასტიკური კლდითი მჭირდა, შენვე ვეფიქრებდი —
რამან ამ ქვეყნის ადარ ვიქვი, მომეცა შენთვის თუ
არ მომეცა ეს პლანტარია? ვეფიქრებ და შეის შე ვერ
ვიტან და ვიცი, რომ ისინაც ვერ მიტანენ. იმათი ზუთი
ერთნარია მამამი კი წედგამოტრიალი მერი და ვეფიქრებ.
ხან ვიფიქრებ — არა-მეოქო! მერე ვიფიქრებ, მოვიცე-
მეოქო, მო, ვერა და ვერ ვაფიქრებდი: ვეფიქრებ, იმის
ზეთ ერთნარია მამამხა და იმ ძრწვა მერს შე ვერ
ვიტან და რად მოვიცე ზემო ოცდარვა თანის აქრი სა-
წყუთობი მინა დედებში იმათი, ვინც ვუღლებ არ მახ-
ტია? მავან მერიც მხავ, სუხშიდა, რა ოხრობად
მიყვარ იხეთ შეტარ, ვინც ზოლოდზე ქრის ვიფიქრებ
კარგავს? მერე რა რომ მოწონს იგი და მუყვარს კ-
დეცი რად უნდა ვქნა ეს? უფროსა საქციელის სუხი-
დობა? ვაძიებდას? კარგუფობის?

ბრძნი (ღლიწება). ვასახებო...
მამა. მოდა, თუ ეს ვასახება, მამან შენ უფრო
მიხედობიდა უოფილმარ ზემო, იმიტომ რომ, და-
დახარის ღმერთო, შე ვერაფერი ვერ ვიფიქრებ. ვულ-
წარფილად ვებრავ, საბოლოოდ ეს საკითხი აქამდე
ვერ ვაფიქრებდი, და დედამდე დღემდე არც ანდე-
რადი შემიფიქრებია. ახლა კი სულ არ შექმარება. დარ-
ბულიობა ვიარა. შეშობილია დედაცოდა. მოგატუა
თავს თუ ვერ მოგატუა, ვნახავ ერთი.

ბრძნი. სწორია, მამა.
მამა. მავან ეს შენთვის სულ ერთია?
ბრძნი (კოკოლითი მიღის ვალურისკენ). მო, სულ
ერთია, სერ... ახლა კი იქნეს დანადგობის დღის აღ-
სანიშნავი ფიფიქრებარ ავბოლო ცაში და მდინარა-
დან მომბერება ვრალი ნიავი ჩავიხუნეოქო.
(ვალურის კარებში ღვას. ღამის ცა ხან ვარდის-
ფერია, ხან მწიწნე და ხან ოქროსფერი შუქით წაო-
დება).

მამა. მოიცად ბრძო... (მამა უფარდება, რბული ებ-
დება. მერე უნებად ჩაღვს მორატო და თიქოს
ნათი ვესტით შეიჭრებას ბრძო). არ მინდა, რომ ეს
სახეარყო უარფროდ ვიფიქრებ ახლა, სხვა დარ-
ხავ ასე იყო, მუდამ, საიქმელს უოჯულოვის ვარს
ვუვლიდი, იმიტომ, რომ პატობსნება არ ვუოჯუ-
და. ერთმანეთთან...

ბრძნი. შე შენთვის ტყუილი არასოდეს არ მოი-
ქვამს, მამა.

მამა. შე მოქცევა შენთვის?
ბრძნი. არა, სერ...
მამა. მამ ირი კაცი მინც არის, ვინც ერთმანეთს
არასოდეს არ ატყუებდა.
ბრძნი მავან ზვეს არასოდეს ვღამანარკობდი
ერთმანეთთან.
მამა. ზვეს შევიძლია აი ახლა ვღამანარკობი.



ბრძნი, ისე ვაძიოს, შეგია ჩამე არა გვაქვს თითქოს სადასარკო, მამა.

მამა: შენ ამბობ, რომ ვინაი ვინა ზოგის ჩამოხება?

ბრძნი: შენ ხომ ვინაღოდა მარჯუნი შეთქვა.

მამა: მერე, სახელში ჩამოხება ერთადერთი გზა ზოგის მოხელად?

ბრძნი: ასე.

მამა: აღრე?

ბრძნი: აღრე არა, ახალგაზრდა ვიყავი და მჭეროდა კოდეც. სწორი ის კაცო ხემახი, ვისაც უნდა დაეცა წინა, რომ უკვე აღარც ახალგაზრდა და აღარც სჭრა.

მამა: რა არ სჭერა?

ბრძნი: არა სჭერა...

მამა: რა?

ბრძნი (ყოტად არიდებს თავს პასუხს): არ სჭერა...

მამა: შე არ ვიცო მან ხატვანში რას გულისხმობ, ასე გვინდა, შენ ავიღონაც არ აცო, მაგრამ თუ ხახხა ვაქვს ვაჭრადი ვე შენა სმობა, დაბრუნდეს ისე, კომენტატორად...

ბრძნი: იქვე ამ მანას ქობრაში, უფურც თამაშს და იფურცე. რომ შენ უკვე ვეღარ თამაშებ. და თანაც უკვე ვინაღოდა იქ დაბრუნება, წავიდა ის დრო, ხაზოგრა, მამა.

მამა: შე გვინდა თავს არ იწუხებ. — არ ვინდა თუა შეიწუხო.

ბრძნი: შენ მხედს იცნობდი ცხოვრებაში?

მამა (ოდნაი ღიმილით, მომხიბვლელად): ზეგარ შეუხვედრადი, ცხადია, ღიმილი ზეგარ ვიცნობდი. ბრძნი: შეგძლია თუნდაც ერთ იმთავანს აფხვანა შენთვის — რად, ჩინების ვაშადა?

მამა: ვე, შენ ისევე შენას ვაძიებ, არ ვინდა თავი შეიწუხო, ხან დროს ახარებ, ხან კოდეც ზოგის სურბისადმი და ხან რა მიქარებას არც კაცო ხატვანს ასე ვთამაშობ, ამისათვის რომ ჩამე თქვა, რადიცი მამავე, და შენ მე მაგით ვერ გამაყურებ.

ბრძნი: რაღაც მარჯუნი ხომ უნდა შეთქვა, რომ ვინა მოგვეთქვა!

მამა: შენ ხმა დაიწვე მამო, როცა შენა მუცობა რა კაიტანი მოკვდა.

(თუ წაშ გრძელდება სიტყვა: მერე ბოლო რაღაც შეუმარებელი მოძრაობით იღებს ვაჭარკენს).

ბრძნი: მავიო მინც რისი თქმა ვინდა?

მამა: ანთი არაფრის თქმა არ მინდა.

(ბოლო ფეხის ატევიო და კვარტენის რაკურტეო სწრაფად გათლება მამის დაინებულ და დაკვირვებულ მზერაზე).

მაგრამ გუბარს და შეის ამის თქმა უნდათ, რაღაც „მოლადა რიგზე არ“ იყოო შენ...

ბრძნი (ვეტარდ აყვალზე მიკრულეოთ ჩერდება ეგანსეჩინაზე). რაღაც „მოლადა რიგზე არ“ იყოო?

მამა: ვე მოლადა — რიგობა ვთქვა... ნორმალური შენს შეგობობაში ამ...

ბრძნი: მამ იმთავი იქვე ასეოთ ვევი? შე შეგინა მხოლოდ შეგის ვაჭინდა-მეთქი ასეოთ ფქარი.

(ბოლოს და ბოლოს შემოემსხვრა ჩემშიო ბრის, გული ამტარებით უკვეს) შეშლი ოფლიო აქვს და ცურული. სენიქვა უსმობება, ხმა კალიბება, ორივე

მეკლობს, მამა მორიდებით და გამაშობით. ბოლო შემად და გაავტობით, დაუშვებელ შეძლებულზე, კპიტანი მოკვდა იმითომ რომ ევეო გაეკრის შეიძლება დაქტი რომ თუ რაღაც ევევი [ხედავს] და მოუხდებოდათ ვერაო, რათა იქვეს [ხედავს] მინდათ თითინო წრესა და სამეაროში — არსებითი საფუძველია ამ „სიკალიზმა“, რის მიმართ ზოგსაც ბოლო სმამო კლავს. შეიძლება ესეც არის მიზეზი მისი დაღვივისა. ანდა იქნებ მრავალადაც ეს ერთ-ერთი გამოკვლევა იმ „სიკალიზმა“ და შესაძლოა — საფუძლისში არც არის იგი. ერთი კაცის ფსიქოლოგიური პრობლემის გადაწყვეტა პიესის ამოცანა არ არის მე სხვა რამის „დაჭერას“ ვუდილობ — ურთიერთობის ქვეშეშეობა ბუნების — ისე ვით მახვილი ზიტის — დაჭერას დამაინათ ერთ წგუფში, ამ ბუნდოვან, მღვდელურ, მითოლოგიურ, საზნაველი ძალით აღსავსე! — ცხოვრების თამაშის, მათთვის საერთო. ავიღოს ღრუბლებით სასვე კინოზონა. პიესის პერსონაჟებს სასათის ვახსნიან ზოგი რამ ზოლომდე უთქმელი და დაჭარბული რჩება, ისე როგორც ცხოვრებაშია, როცა სასათი არასოდეს არ შეღწეულდება ზოლომდე და ბევრი რამ იღვშალია, თუნდაც საყვარელი სასათი საკლთარ თვალში, ეს ვარგებობა არ ათავისუფლებს დრამატურს მრავალგობსაც, დაკვირდეს და ვამოიკვლიოს მთელის მიქანდითა და სიზუსტეოთ, მაგრამ ამავე ვარგებობამ — „პატენტურ“ დასკვნებს და იოლსა და ზედამარულ ამსნასაც უნდა ააზიოდოს, რაც პიესას მხოლოდ პიესად ხდის და არა კაცო ცხოვრების სმობითის მხედ.

მიმდევრო სცენა თამაშდება უზარმაზარი დაძაბულობით და შევარებული ძალით, რაც იმით არის მისახვედრი, რაც უთქმელი რჩება). კოდეც კაც შეიძლება ვახსნიოდეს ასეთი ფქარი, იქნებ შენც კოდეც ვინ ფქარობდა, რომ კაიტანი და მე ვიყავით...

მამა (ჩიბლად): მოიკაფე, მოიკა, შეაღოო ცოტა რამ რიგე მინახეს ამ ცხოვრებაში...

ბრძნი: რა შენა, რა საერთო აქვს ამას...

მამა: შე ვახსნარა, „მოიკა-მეთქი“ მთელი ქვეყანა მოიკარე, ეს ქვეყანა, ხანამდე...

ბრძნი: ვინ ფქარობდა, კოდეც ვინ მქონდა, ასეთი ევევი?

მამა: მარწაფლებთან მინახია, ვაჯღებში მოეწუნებია და რა ქალაქში, რა ღამის სათევ ხახლებში აღარ...

ბრძნი: ო, შენც ასე, მამ, შენც ასე ფქარობი შედის შექმნი და უწყობდ მთელი, იქნებ ამბობოც მოეციონე მე და შეგის ეს ითახი, სადაც ეძინათ ქვე ტბაროუსა და პიტერ ორელსო. იმ ორ მოკავს, მოცილი ხოციციხე, იმ ორადგვინდა საწილში, და ამ საწილ შევე მოკვდა ორთავი!

მამა: მოიკა ახლა, ჩინებს ისეც...

(ვეტარდ კარებში გაღურვადან გამოჩნდება დინარ ტყვეო. თავი ოდნავ ექვს ვადახრილი, რაღაც ანდოდ იმედება გვერტება სტელეოტრადეც. იცის, რამაირი ღიმილი უხდება მღვდელს და სწორედ ასეთი ღიმილი ექვს. ისე გულწრფელი, ვით ზიტის სტეენა მინარის ღამის ხში, თავაზიანი სიტყვად ხანს ამ ღამილში მისი, თითქოსდა ვანებდ უღრობ დროს გამოჩნდესან დიდ მამას ღამის სტელი შეეხებობა აღფრთოვებისკან).

რას ეძებთ, მადლდარბევან?
ციხის ბნელში. კაცების საბრძოლველს, მა-მა-მე-
სე!

მამა (დასვენებული თავსაჩინებით). დაბრუნდი უკ
ან. აქვენი მადლდარბევან! გაორეთ ეს გადურთა
პოლიდი და რაც გვირდებათ იქ ნახეთ. საბაზანოში
ჩემი ხაზინების ახლი, და თუ ვერ ნახეთ, იქ ვინ
მეს ჰყოფნის და ვახვეხნეს!

ციხის ბნელში. აჰ, ვამდობს.
(მოხიშვების ღიშლით ტოვებს ითასს).
მამა. კაცს ვერ ვაღაპარებო ამოდენა სახელი...
ბრძნი. ეს ვინ არის?

მამა (მეტი რაღაც ტოვებს უთქვალს). მო, ხედავ
რამე მინახავს და გავიჯო ათს ცხრას და ვწამდე
და ამ წელს კი, ღმერთო! — დანებდა წამება, ხუ-
ვეთაფრო მჭერხობდა ღამის — და აქედან ნახეარ
მალზე ერთი საბარკო მანქანიდან გადმოუტო გზაზე და
სამხიო სახეე ითხოვალში ვაფიუნე დამე. ქვე ბტრო-
უმ და პიტრი იმდომ ამიუაწეს, ამ პლანტაციის ვა-
მეხლად დამაუნეს. და გაწარდა, გაწარდა აქუ-
რობა. როცა ქვე ბტროუ მოყვდა ხეხერი პიტრი იმე-
ლი ადარ კამდა. ისე როგორც ძალი ადარ ქამს. რო-
ცა პიტრონი მოყვდება, მღელ ისე მიხვო ქვე
ბტოუს!

ბრძნი. უფალი იესო!
მამა. შე მხოლოდ ამის თქმა ზინდა, რომ ასეთ
რამე ვაძეგება...

ბრძნი (გაშმაგებული). კამბანი მოყვდა, შე ქამს
არ შემიწვევია!

მამა. არა, მაგარა. შენ სხა დაიწვე.
(ბოლო შეკვირვად ტოილდება თავის ვეაბრნით,
ქოქს ისყის ითასში და წამოიყვარებს).

ბრძნი. შენც ასე ფიქრობ?

მამა. ვუუ!

(გაღურავს ისმის ჩქარი ფეხის ხმა. ქალების შე-
ბახილი. მამა კარსიენ მიღის. წადით აქედან! უკუ
გატყუო. სხვა არაფერი... ბოლო ერთიანად გარდოქ-
ნება, ისე ვით ჩემი. უწიარანი შოა, როცა იგი
ცეცხლს ამოაფრქვევს და ვეუღარი ხდება).

ბრძნი. შენც ასე ფიქრობ? შენც ასე ფიქრობ? შენ
ფიქრობ, რომ კამბანი და შე ირთავე ერთად... სო-
ფიშის ციფავს ჩაედილით!

მამა. მოიცა...

ბრძნი. ამ თუბამე შენ..

მამა. ერთი წუთი!

ბრძნი. შენ ფიქრობ, რომ სამავლობას ჩაედილით
კამბანი და შე...

მამა. რა ვაჯივრებხს ასე რად...

ბრძნი. საზიღარობას! ამის ფიქრობ კამბანსა და
ზეშე?

მამა. ...დღეღა? შე არაფერხაც არ ვფიქრობ. შე
არაფერი ვიყო, უბრალოდ, შე გეუბნები, რომ..

ბრძნი. შენ ფიქრობ, რომ კამბანიც და შეც ისე
თბი ვეუაყო, როგორც ის ირა ხილწი ზეხერი?

მამა. ეს უთქო...

ბრძნი. ბტროუ? იმდომ? როგორც ის ირა...

მამა. მოიცადე...

ბრძნი. მს ირა ხილწი აწაზი? შენ ასე...

მამა. ვუუ...

ბრძნი. ...ფიქრობ?

წონაწრობის კარგეს და მებუღებუ ეცემა, ეტ-
ბადღებს არ აქვეს ტოილის. სწოლს შეუღებს და
წამოიწვეს!

მამა. უფალი იესო! მუ... მომხიდე ხელი!
ბრძნი. არა, არ მჭირდება შე შენს ხელს...
მამა. შე მჭირდება, წამოდევი!
(წამოაყვებს ვეიშელს, ერთი ხელით ისევ სო-
ვერული ახვევა და ვეუტება).

ხელ იღებს ვამბამს ასე ხეწიქავ, ვეგონება მო-
გვედვირ და ვასწრებზე ხარ...

ბრძნი (ხელს ვაწვევინებს მამას). მამა, შენ შე
პოცებ. პოცებ, მამა ასე...

(შეტრილდება, მამისგან პირს იბრუნებს).

ადილად დამარჯი ასეთ რამეზე! — ასეთი... —
განა ას იყო, საბუი როგორ უფურებს ამას? როგორ
ენიღდებათ?! რა... როცა უნივერსიტეტში აღმოჩნდა,
რომ ერთი ზევი იმ ძმობაში, სადაც შე და კამბანი
ვეუაყო, ისეთი იყო... სცადა რადღე არახუნებრივი
ხადიან იმ... ჩვედ არა მარტო ჩამოეწროდით მას,
უნივერსიტეტიდან ვადარგვავე კი მოვთხოვეთ და
ასეც მოიქცა. დანახარგავი წავიდა... (ჩერდება,
სელს ძლიერ ითქვამს).

მამა. ხაე!

ბრძნი. ბრადლი აფრიკაში, როგორც ვაქივე!

მამა. შე, შე უფრო შოია აფიღელიდანაც. დავს-
რუნდი, და ხელ ახლანა — მთარის სხვა მზარდან,
მეადრებს ქვერდოდან, და აქ ძალიან ძველია ჩემი ვა-
ქივება. (ავანსკენაზე გამოდის, დარბაზში იუუ-
რება). ასე თუ ისე, ვარშობი იმხელა სიყვარული,
იყავს არტებს ვერაიან ვამოდებდა, არ შეზინოდა,
რადღან სკეუტარი ვონება მქონდა. დიდ პლანტაცი-
ზე მამის გარდა სხვა რამის ვარტადე შეიღდება მამ-
ხაზე უფრო დიხსანკრობის — მოიბინების! — შე
მავს მოიბინა.

(მომართან ბრუნდება).

ბრძნი. არ შეიძლება ირა კაცის არაქვეულებრივ
მეგობრობას, მართლაც და ღრმას, ღრმას და მარ-
თაღს, პატრონებში შეხედონ და აფიქრონ, რომ
წესიერი და სფუთია იყო და არა...

მამა. შეიძლება, და ასეც არის, ცხადია, ღმერთი
ბრძნი, ხილწი...

(იმის მიხედვით თუ რამდენად წარმოიქვამს იგი
ამ ბოლო სიტყვას, ვეუდებით, რა ღრმად და შევიდრად
არის გამჭვდარი მის ცნობიერებაში იმ სამყაროს წე-
ობრივი შეხედულებები, რომელშიც აღროდანვე თე-
ადგა დღეს).

მამა. შე ვუთხარი შეის და ვუთხარ...

ბრძნი. რაში შეიკობება შეი და ვუთხარი? ფეხე-
ზე ჰკიდა ვეუდა ქუქვიანი მატუფარა და ვეუდა სო-
ცრდელ შე და კამბანს ქეშმარტი. სფუთია მეგობრო-
ბა ვეყოლი. ფიქტორად, მოუღო სიციცხელ ვეგო-
ბრობდით, სანამ მეგამ არ შეუშვა იავში ევ რადღე
არაუდელ ახლა დამარჯიობ. ნორმალურია ეს ამბავი?
არა! — ასეთი მეგობრობა იშვიათია, ძალიან იშვა-
თია ამისაფის, რომ ნორმალურია იესო, ი, ზოგჯერ
მხარზე მადებდა ზელს, ანდა პიჩიქო, შე ვადებდა
მხარზე ზელს, და ისეც ხედილობ, რომ როცა ფე-
ხტრონი ვახვლით თამაშებს ვატარებდით, სხვადისხვა
ქალქში, და იტყუებო ერთი ითასს ვეკონდი, ძლიის
წარ, ვადრე იავითავს სწოლს მიავშურებდით, ზელს

ვარსკვლავთა ერთმანეთს და ძალი ნებისა ვუბრუნებოდა. ჰო, ერთი იპეტე ჩვენი...

მამა, ხარკ, არავის არ მგონია, რომ არანორმალურია ეს ამბავი!

ბრძნი, ცდებიან, ასე არ უნდა ეგონოთ. ჩადგან ნორმალურია არ იყო ეს, ეს იყო სუფთა და მარადიანი ამბავი — არანორმალურია.

(ღიჟინს და დაკრავებთ შევუბრუნებ ვინმანის, ბოლოს დასაბუღობა კლებლობს და ირრე, თითქოს დაღლილი და დაქანცული შეტრიალებს).

მამა, ჰო, მშველია, ძალიან მშველი, ღამიარა... ბრძნი, კარგი, მართ, დეანგებო...

მამა, ჩან ვატებს კანტანი, ჩან დაფადო შენი? (ბიჭო ისევ ჩაშტეტრდება მამას, ვერ არ ვაფერხობიერება, რომ უცვლად ვაფერხებთ დივრას მამას კობით რომ ცვდება მხოლოდ ასე თუ ვაფერხობდებან ერთმანეთს: ერთი დაფერხებულა რომ მეორის მთავრებად).

ბრძნი (ავისიამობაწევებლად). კარგი, შენ თვითონ მეთითები ამას, მამა, ბოლოს და ბოლოს როგორც ვინდობა, ასე პირდაპირ, აღმარაყვები, გვიანდა არის ვარჩება და ბოლომდე ვაჭყავი, რაც საიქმელია, (მარისკენ მიდის კოკლობით). ამა, ცინტილის საღის ადრს, აქიდან დაიბრუნებულე ვერტბლის სამტრავეს იღებს და ქირბლის ელვარებით ნეტარებს). შეგი ამბობს, კანტანი და შენ ფრთავისტბის მებერ პარუფსილდე ფეხმტრისი იმიტიმ ჩავხიო, შევეწინადიო, შევე დიდდა იუფიოი და...

(ფეხის თრკვით და ყავარჩინს რაკარტეთი ავანსცენაზე გადის, მარგარეტის მთავრად, როცა მისი სარმარი არეტიტბელია, ბიჭო დარბანს ეფერებს, მავერებლის ვერაბლებს თვისი პირდაპირი დაფერხებული მებრით იპუიობს — ბრავარულად ელვანტბი ფრთავი ვატბელი კაცისა, რომელც უბრადოდ და გულწრფელად ამბობს მთელ ამ სიზარტულს, რაც მან იტბი). ვინდობთ — იხვე იხვიო ვადრე მება მებრით, ას ვატბელი, მადალი ვატბელი, მადლი ვადრე მება, რომელც ვერავინ ვერ ჩატბიდა, და ვატბის ცნობილი სიამარო იგაროში ვარდვავიო, ასე იყო, კიდევ ერთი ხეზონი ვთამაშეთ იხე კარვად, იხვიო კლასიო — დიახ, მატბა... ამ წაფხულს შეგი იატბე, და ახლა, ახლა არანგბობს, და მე იგი ცოლად მოვივარე...

მამა, როგორია იგი შეგი, როცა ერთად ვეძინათ? ბრძნი (ჩაქინებლი). შეგანაშენათ დიდებულნი (მამა თავს ექნებს).

შემოდგომით იგი სამხრეთოდ ვარსკვლავებთან ერთად იყო სპორტულ ტურნემო, რ შევითანა ვულშემატკვარია ბუერი არ არის ქვეყანაზე თავზე-თავზე მადლი, დათვის ბუივის ქუთი ვებრათ იხუნელის შედებულ ქურქი ვსუა, წოლად შედებელი თბუნელი ქურქი ჩადან აღარ იგინება, ვადრეული რტებუნა სივრცლის დარბაშებს ქარაობდა, რომ ვამარტვებისას ვეწვიო, ამ შემთხვევაში, თუ დამარტვებს ვრეგებდო, არ ვადრეზბდა, და არ ჩაშლიდა ზეიმს... კატა შეგი და და (მამა თავს ექნებს).

მაგრამ კანტანს ჩადიუ შეჩვენებულე ციხე-ციხელეა აქამება, ექამება ვერაფერი მოუხატებს, შეგი ამხანად ტრავა მთავრად — დიახ არაფერია, რტბ-

გენის სურათზე უბრადოდ მხოლოდ შეგი, ჩინე-კლინკაში ვრეკი, ტელევიზორით ვრეკი, რეკი-რეკი და სიამარტო მთავრებებს ზარის ვრეკი-რეკი, ვატბელ სკოლე იყო ქვეყანის რეკი-რეკი, როცა ჩადიუ შედომის ვამი ვატბებდა, რეკი-რეკი მართობდა და — ვრეკებდო, რომ კანტანს მკლავზე ვერდობიდა იყო ჩა, შეგი ასე ვატბობდა თავს, თითქოს ვრეკებდის ვანზე იდგა, იმიტიმ რომ მე და ის არანგბობს სიამარტო, ვრეკი სარკულე ერთდ სიამარტო, და რაკი ასეა, ჩადიუ დიხეზე კატბე და-ახე! ამ ხნის მანტბელ, რაც კლინკაში ვრეკი, სარკულ კანტანს შეგანგებთ მთავრად შეგი — კანტანი ურქმელი იყო, და რაც ასე დიდი ჭრუა მკლავს, სარკულე სტრუფტი იყო, შენ რომ იყავ! მთავ, კანტანის თვეში შეგი სარკულარი და მკლავი არაა შე-რეკი, ვიოთ ზეზი და იმის მებრტობა ჩახშობი ვატბატბის შემთხვევა იყო, ამ ირის ვატბეთა არიხიო, ან ამ ირისში რომ ცხოვრობდნენ, — ვრე სტრუფ და პიტტი იხელი მე, ის სარკული კანტანი, ადგა და მკლავთან დრეკა, სურდა აზიო ეტბენებინა, რომ სიყრდელე იყო და რაკი ვერ შედლი, და არაფერი ვამო-ვრეკი მკლავთან, დიახ, რომ ეს ვრეკადრეკი მარ-ტბელი იყო და კანტანი ვატბდა როგორც დამადი-რეკი — ასე სრკულად არავინ არ ვატბობდებდა და იხე ხელდახელ არც დიოთობისგან მომკლავარ ვანზე — ქვეყნოდელი მარ ახლა!

(მამა მოისმენს ამ ამბავს, ფერტიო აცალკევებს არსებობს ზედმარტულსგან — ახლა იგი ვარეშელს შე-ქვერტბს).

მამა, შენ — ხარ ქვეყნოდელი?

ბრძნი, რაო?

მამა, მავ ნახებრად ნათქვამი ამბავი!

ბრძნი, ნახებრად რაკო?

მამა, ჩადიუ რაკიო მთელ მავ ამბავს, რა არა იტვი? (მოკლე ტელეფონის ზარი გაისმის, თითქოს ამ ტელეფონმა ვატბენა ჩადიუ, ბიჭო ეფერხად მოიხვდეს იტვიცენ და ამბობს).

ბრძნი, ურქმელი დამბრა ის, კანტანმა რომ ვატბრეკა, — სარკულათობისიო ზარით, მებრადი კაცის აღსარება, რაც ბოლომდე არ მოვსმინე, და დავუ-რეკი — ეს იყო ჩვენი სიამარტო ღამიარაკი ცხოვრება... (ოდნავ ისმის, როგორ ვატბრდა ტელეფონის ხმა, ელკამ ოლო და წყნარად, ვატრეკვლად ღამი-რკობს).

მამა, და დავრეკე?

ბრძნი, დავრეკე, უფალი იყო, რომ...

მამა, ვრეკ ასე, ბიჭო! — ამ სიტყვიმდე მივდიო ვრეკი, რაც შენ ზოზნა გვტრის და რის მთარაკი ზარ-რეკი ახლა ვსრკო მკლავს, სხვა რამეს თავი დეკანე ბიო, სიყალბისადმი ვე ზარდი ისევ შენი თვისობის ზარდა მხოლოდ, შენ ვატბხარე შენს მკლავარ ხმა-რეკი და შენვე ჩაწერე იმ სიამარტეში რაკი პირ-დამარ არ შეეებუდა სიამარტობისთვის იმსიან ერთად, ბრძნი, ვინ შედრლია სიამარტობისთვის პირდაპირ ცტბარ? შენ შევადრე?

მამა, იხვე იხე დარეკი, ბიჭო, ახა რატბე ვად-დიახ!

ბრძნი, ჰო, რას იტვი მავ დამადების დღის მხოლო-ცხეზე, ამდენ ზედრეკარ წელს ვატბრეკებს ვრეკი კ-

მეც ხიცოცხლეს, და ვეღამ, მხილიდ ფრიადებომა:
წინ არ იყო და ვეღამ იყოს, რომ არავითარი წელი-
წელი აღარ ვეჭვება!

(ის ვინც ტუღუფონით ლაპარაკობდა პოლში, წერ-
ალი მკაცრად ხშირ გაცინებს): ხმა მკაცრი უსდება და
ისმის სიტყვები: არა, არა, რაღაც ვერ გავგეოთ სწო-
რად პოეტი! ხომ არ გავიფიქრო? ბრის უცებ ხვდებ-
და, რომ სამხიელი რამ წამოსდეს და უცებვე ზერდებ-
და. რამდენიმე ნახვის წაღვამ კოკლობით, მერე აღ-
ვალზე ვაშშვდება, თავხარდაცემულ მამს არ შეხე-
დეს, ისე წარმოვიქცევი).

— წავიდეთ... ახლა... წავიდეთ და...
(მამა უცებ წაღვდება წინ და თავისი ვაგის ვაგარ-
ყენს ისე წაყვლებს ზელს, გვეგონება იარაღი და ვრ-
თმანეონისთვის იმ იარაღს წარმოვუვა სურათი).

მამა. არა, არა! არხად არ წახვალ! რას ამბობდი?
ბრნიმ. აღარ მახსოვს.

მამა. „ბედნიერ წლებს მასურებებს ვეღა და იყო-
ან, რომ არავითარი წლები უნდა აღარ იქნება?“

ბრნიმ. ოო, რა ეშხადა. — მამა დავიწვევ ექვ მი-
და გავიდეთ ვაღიერებ, ვნახით რიგობა ვაშშვებენ
დახადვებს დღეს ფიერებურებს...

მამა. ჯერ დავითარე შენი ფრანა, ჯერ დავითარ-
ე. „ბედნიერ წლებს ვასურებებს ვეღა და იყო-
ან, რომ არავითარი წლები უნდა აღარ იქნება?“ — ასე
არა თქვა?

ბრნიმ. მოხებდე, უვავარქოდ შემიძლია ხორბული
თუ შივინდობენ, მაგრამ ავეგისთვის და პრატქლორთ-
ხვებს უვავთა იქნება თუ ტარხანოვი არ დავიწვევ
ბეგობს...

მამა. დავითარე! რასაც ამბობდი!

(ვერსობმასწავებელი მწვანე ფერით განათდება იმ-
ის უკან (მ).

ბრნიმ (თავის კიბოდან ეინულს წიწწის, უნდა
მკაცრად აღარ ისმის რასაც ამბობს). დაუბრუნებ
ბე-
ჭერს და შეის, და ამათ ცხოხარს ზედი მათხვებს ქლა-
ნდაყო. თუ რამე მიხდა, მე...

მამა. დაუბრუნებ ქლანდაყო, ასე არა თქვა?
ბრნიმ (გარკვეულად). მოვლა ოცდაჩუკა ათასი აჯ-
არა საუბრების მიწა, მოვლ ამ ზეობის...

მამა. ვინა თქვა რომ მე „ქლანდაყოთ ვუბრუნებ“
ვუბნარს, ანდა კადე ხვება? მე ხამოცდა ექვს წლებს
ვახვდი იხთიხებ. ან რც წელს ვაიციხლებ კადევი
შეჩუ ზედ ხანს ვაიციხლებ მე! მე დავგმარხვ, სან-
ხელი უფლს მე ვადავიხდი!

ბრნიმ. რა თქმა უნდა მრავალ ბედნიერ წლებს ვა-
ხვებებს, ახლა ვავიდეთ, რომ ფიერებურად დავინახოთ
წამო...

მამა. მამ მომბატუებს? მომბატუებს, კლნიკოდან
ახელი დავკენა მოვიდეთ! მამ რაღაც ნახებს, ნახებს?
კობ მახვებს? მამ, ასეა?

ბრნიმ. ხიცოცხლა სისტემა მოვლი ჩვენი ცხოვრ-
ხანა და ვამოხავადი ვახეთა მხილიდ, ან — ხიცოცხ-
ლა...

(მამს ვავარყენს ვამოხარბევს, რაკი მას მაგრად
კარს ეღიროვს იგი და სწრაფად ვადის ვალერგებ, ა-
კარს ლიდ ტოვებს. ისმის სიმღერა — „აღდე მამმა,
მოვლი მაგრად“).

მამ (კარებში ვამოხანდება): ო, მამა, ქლანდაყოთ
ბეგობან შენთვის!

მამა (ხანახალული ვერის). ბრის ბრის!
მამ. ვავიდა, იქ ხვამს, მამა.
მამა. ბრის!



(მისი ვაშშვებელი ხმით შეშინებული) წინა მამა
ბავშვები ბრის მამის ხმის ვამოხარბებო! მამა
სახე უშვდება, დამსვდარი ვეთელი ბათქაშოთი უს-
დება, გვეგონება საყა ძარს ჩამოვარდება და მტყარდ
იქცევა. ეს განათდება. ვალერგის კაროდან ბრუნდება
ბრის. ნელა შემოღის, სურათული და სრულიად
ფხიზელი ხსებით).

ბრნიმ. მამაბედ, მამა, თავი უნდა აღარ მუშობს და
მაქირს ვავებ, თუ კაცს რად უნდა ადუღებებებს —
ცოცხალია თუ მოკლეა უნდა და ახლა ვხვდება, ან საყარ-
თოდ, რაც განდა იყო, ვარდა იმასა, დარჩა თუ არა
კადე ვასკ ბოლოში და, — იმიტომ ვთქვა იმ, რაც
ვაქვირ. დუფიერებლად, რადაცოთ მე არა ვარ სხე-
ვზე უფროსი, რადაცოთ უფრო ვარხვება, იმიტომ
რომ სხევი ცოცხლები არიან და მე კი თითქმის აღ-
არა ვციცხლობ. იქნებს იმიტომ ხვდება ასე, — ცოც-
ხლობენ და სწორედ ამიტომ ცრუობენ. მე კი, რაკ
თითქმის აღარ ვციცხლობ, ეს შენახვევით თუ მშობის
მე მართალს და — არ ვციცი, მაგრამ ასე თუ ისე, მე-
გობრება ვართ... შეგობრება კი უკველთვის მართალს
ეუბნებთან ვართიფიერებს...
(პაუზა).

შენ მე მითხარაი მე შენ ვიხარაი!
(ოთახში შეშობრბის ბავშვი, შეშშუნებს დაავლებს
ხელს და უკარევი ვარბის).

მამა (ვერს). ხხ, ხხ, ხხ, ხხ, ხხ, ხხ, ხხ, ხხ, ხხ!
მამა (ნელა, ვაშშვებელი). ქრახებ დმართო —
მატუფარები — წავთუფარ — ვეღა ცრუები — ხა-
ხაზდრები!

(ბოლოს წელში სწორდება და შუა კარისკენ გა-
დვარის ოთახს. პოლის კარებში მოტრიალდება, უკან
მოხებდეს ისე, თითქმის სასოწარკვეთილი შეკითხვა
იქვს და სიტყვებით ვეღარ ვამოუთქვამს. მერე თავს
იქვებს — თითქმის სასუბებს — რადიც ფიერებზე და
ჩახლებილი ხმით ამბობს).

აი, ცრუები, ვეღა, ვეღა, ვეღა ცრუები,
მატუფარები!

(ეს წარმოითქმება ნელა, ნელა, ვაშშვებელი ვა-
რცობებით). — ვეღა—ცრუები! მატუფარები!
(მამ მიწუღდება. ისმის, როგორ მისცხებენ ბავშვს.
დსწყლი ბავშვი შეშობრბის ოთახში. საშინლად ღრ-
ალებს და პოლის კარებში ვავარდება).

ბრის უმოძრაოდ რჩება, რამის ხორაღდნები თა-
ნდთან ქრება და ფარდა ეშვება).

ფ ა რ დ ა

მონამდებმა მისხამმა

(ღროს მარცხ არავითარი ცელოლება არ მომხდარა.
შეშობის შეი ღირს ტუღუროთან ვართად).

მამ. მამ ხად არახი მამა?

დამ (შემოსვლისთანავე). ამ დამწარამა უშუშ-
ნებმა იხეთი ხოლა დავიწეა, ცოტაც და უნდა ხელ-
მეუღელი ამეშვარება.

მამ ხად არახი?

800. მეც მაისს ვაგება მინდა, ხად არის მამა! ხად წავიდა?

დედა. აღზათ თავის ოთახშია, დასამწყვლად წავიდოდა.

(შემოდის გუბერი).

მუშაბერი. მამა ხად არის?

დედა. მე მგონია დაიძინა.

მუშაბერი. თუ ასეა, შეგვიძლია ვალაპარაკო.

დედა. რაზე უნდა ვალაპარაკოთ, მანც რაზე? (გალუბრებულად გამოჩნდება მარგარეტა, დოქტორ პოს ელაპარაკება.)

მარგარეტა (მეღერი ხმით). ზემს ვეარსა მონებმა ჯერ კიდევ მონიხის გაუქმებამდე, ათა წლით ადრე მიიღეს თავისუფლება. ზემს მამის მამამ თავის მონებს თავისუფლება მაინცა ხელი წლით ადრე, ვიდრე ამი დაწვეხიდა — ხაშაგი და ჩადილო შეტებებს შორის!

800. ო. დღისს ვუღისსავის, მეცა ისევ თავისი გენელოგიის ზეზე ვიდა!

მარგარეტა (მეღოდურად). რაო, მეი? ო, ხად არის მამა? (საღებარა ძა. წ სწრაფად მიმდინარეობს — იგრძნობა სამშრეოღების მებრავაღების ცნობილი სისხლველე.)

დედა (ვეღლას). მე მგონია მამა დაიდადა. ძალიან უყვარს თავისი ოთახი, უყვარს როცა ახლობლები ვარაზემო შევებ, მაგრამ იქაწეება. დღეს საღამოს ვეღარ იცნობდი, დიდი მამა სულ სხვა იყო დღეს. ძალიან, ძალიან დაიდადა.

ღირსი ტუშაბერი. მე ვეფიქრობ. რომ კარგად მზენდ არის.

დედა. კაი სწორედ, რომ მზენდ. შეამჩნიეო, რა კარგად ვაწედა: ვახშაზე მართლა კარგად მოიარება ღამის ორმავი!

მუშაბერი. იმედო მიქვს ხანაწებლად არ ვაუხლებია.

დედა. ზომ ნახე, კაცმა იმოდენა ჯერა შექაპა, — ზედ მაღვიდო, და ორქერა ვადილო მოშეშული დოჩის ხორცი ღობიოთა.

მარგარეტა. მამას უყვარს მოშეშული დოჩის ხორცი. აწეარად სოფლები ვახშაში გვეღონდა.

მუშაბერი (ღვარძლიანი კნაყოფილებით). მეცა კო მწარედ არ იწამოს და...

დედა (აღშფოთებით). რაგებს ღამაპარკობ, ვუბერ? 800. ვუბერა ამბობს, ასე კამამ არ ვააწეარობი ამ დაშებს მამა.

დედა. ოობ, კარგა ერთი — ვუბერი ამბობს, ვუბერა ამბობს? — რატომ უნდა ვააწეარობს უბრალოდ. კარგა, მადა აქვს, სხვა რა, კაცმა დიდი დოდა მოაშორა, ვცნოა დღებობა ვაწეარა და ახლა ვაიგო, რომ არ ვაუწეარავს...

მარგარეტა (სევეღიანად და ეთოღობოვანად). დეო. რამა დაღოციის ბერკაციის ეთოღი სეღო...

დედა (დაბნეულად). ზო, მამა ვუღი დაღოციის დღებობა, ზარკო ხად არის?

800. ვაიდა.

მუშაბერი. სეამს...

დედა. ვიყო რომ სეამს და არ არის სეპირო წამდაუწმ მადობაო, ზარკო სეამსო. გეგონება, თუ არ ზიხობათ, არ ვიყო რომ სეპი-ზარკო სეამს!

მარგარეტა. ზარკისობო. დედა! (ტ.შ. უტარავს).

დედა. ხადნი სეამდა, სეამს და დაღლებს, ვიდა? ამ ნახეს აეტებენ და მოიღებენი ახსამენ მარგარეტა. ეს მართალია. მე ვეარაბუდებს ვერ ვენდობოდი კაცს, თუ არ სეამდა, აწეურ მუტონ მუტონი 800. ვუბერა არ სეამს, არასოდეს! ტ.შ. მუტონი დობა მამ?

მარგარეტა. მიიხებუე, ვუბერ, ზენ არა სეამ? მე რომ მეღდნოდა, ასეი რამებს არ ვიტყოდი აქ...

დედა (იძახის). ზარკო! მარგარეტა. ზენი თინდარწებოთი მანც...

(იშრვიღველად იცინის). დედა. ზარკო!

მარგარეტა. ისევ აქ არის, ვალუბრებუე. წავად, მოვიყვან და მერე შეიძლება ვალაპარაკო.

დედა (შეშფოთებით). არ მესმის, ეს ოჯახური ხაიღებულო ღამაპარკო რადა არის.

(უბრატული სიღრმე. დედა სათითაოდ უყურებს ყველას. ოდნავ აბოიენებს და გარეგველად წაიღიდულლებს... ბოდიშს ვიხდი...) მერე ყველზე წაიყოღებულ მოხატულ, შავ, მკეპნიან მარაის სნის, მკეპნიის შავ ყუბს რომ ესადაგება, და კრისაგებ მიამაგრებულ დამკენარ ყვავილს უწიაგებს. ნერვიულად კეპნიანყს ყველას ისევ რიგრიგობით შეხედავს საზეშა. ამ უბრატულ სიღრმეში, მარგარეტო იძახის — ზარკო! ზარკო რაღაცას ღიღინებს მთეარით ვანთებულ ვალუბრებუე).

800. ამის ოქმა მინდოდა, რომ ზენი ღამაპარკოდან მამამ ერთი სიტყვა კო არ უნდა ვაიგოს.

დედა. ვაშტერებებს ვარ! აქ ისეთი აზარტური არ უნდა ოქვას, არასადა მამა არ ვაიგონებს, თუ მას სურს, ეს... ეს მამა ხაზლი!

მუშაბერი. იყო, დედა, ხაქმე ასეა...

მეი ხელს წაქრავს, და კარგა მარგარად, ვანემდო. ვუბერა ვაღოთებობა შეხედავს მის, მეი კო მის წინ წარდიღულად, ბალერინისავით ტრიალებს, თაყუბნით შიშველსა და მკულე მკულეებს ასწევს, სანაყურებს აწეარებებს და წამოიბატებს).

800. წავიო წიაგმა დაუბერა!

ღირსი ტუშაბერი. მე ვეფიქრობ, ეს ხაზლი ყველაზე გრადი ხაზლია მთელ ზეობაში. ოქვენ იყო, ყველა, რომ აღნიშნა ზეღის სხვადა ზეღისი ზეწქის ქვარამა? ეღებოთაში და სარგველო მღვდლის ხაზლი — ფრთიერ პოეტოტი — ვენტრალაცია დააყენა.

(სავითოო საუბარი ისევ აღწევს: ყველა ღამაპარკობს და სცენაზე ისე შეერგება ხეში ერთმანეთს, გეგონება მთელი ოთახი ჩიტების დიდი ვალიაო).

მუშაბერი. უფდა, რომ ოქვენს ეღებოთაში ამას აზავან არ აეტებებს, მადალირისებავ, სანაქლოებს ვებებს, ამისთანა სიღრმეში, კვარაობით ქადაგებისა, ოღღად აღეარებოთ კაიებარაზე.

ღირსი ტუშაბერი. დაბ, სანობელი სულ ერთიანად მახეღდება.

დედა (გალუბრებს კარგებში). მეცა, მეცა, ხად არის ზარკო, რატომ არ მოიბი?

მედი (მოვლენილად და ხმამაღლა, ისე რომ ყველა ჩემიგება). უცნაურა გარბინა მამებს, ჩაღაც ძალიან უცნაური!

შედეგ (გალაყრუიდან ბრუნდება). რა გარბინა?

მედი. რომ ბრატა უბნისა მამის ის. ჩაღაც არ უნდა ეთქვა.

შედეგ. რა. რა შეეძლო ბრატს ეთქვა მისთვის? რაა ისეთა, რაბი თქმაც არ შეიძლება?

მედი. დედა, არის ჩაღაც. ჩაღაც...

მედი. რომ, მოიყვებ!

(მოეხრება დედას, სწრაფად ეხვევა და კონსის. დედა მოუთმენლად იზიარებს მას. ვიდრე პატუა გაგრძელდება, ღირსი ტყუილის მშვიდი და წყნარი ხმა გასისხის).

მედი. დედა, გახსულ კვირას სამოსელზე იქირა შექმნილი ვაზა...
მედი. მამა, გახსულ კვირა დღეს აღბანი ქოქონისი უცხელზე ქაღაცებო!

(თავის გამჭვრავლობაზე ხარხარებს, მაგრამ ღირსი ტყუილი არ იცინის. ამასობაში დედა უსახლოდება დოქტორს ხოს).

შედეგ (ხმამაღლა, კომინისაგან წახლენილა სმით, ისე რომ სხვების ლაპარაკს ფარავს). ჩემსობის გამო უსწრაფებდ ღირსებს ექიმ კიდის წამლით კურნავდნენ. მაგრამ ახლა, რამდენადაც ვიცი, ჩაღაც აქვს აქვდება, ჩაღაც „ან ხასტა“, მაგრამ ბრატს სავარაოოდ ახადებს მიღება ახ სვირდება.
(გალაყრის კარებში გამოჩნდება ბრატო. მარჯვნივ მიჰყვება თან).

შედეგ (ლაპარაკს აგრძელებს, არ იცის, რომ ბრატო უკვე შეშინდა). მიჭერ უბრალოდ, ძალიან იმეორებ და კარბის სკედილი. ძალიან დიდი დიზონი მისცეს ეს ნატარობის ენობალი ქარ ხასტაში, და მეგრე, „სა-სწრაფობა“ რომ წავიკავებ, კლინიკაში ისევე ძალიან დიდი დიზონი, ცხადია, კვდარა გაუძლია გულში, მით უნებებს რომ იყვებნის მანძილზე ადუქობილი გაიწავდნენ რა თავის თავი... ამ შეჩვეუების ისე ძალიან შეშინდა! დანაწე უფრო ნეშებისა შეშინია... მე თუ შეიძლება, ამ ნეშებში უფრო (მეტა ვახტუშია ამ ქვეყანაზე, ვიდრე...

(უცებ ჩერდება და შევეთრად ტრიალდება).
რომ ბრატო შეშინდა! ჩემი ძვირფასი მიჭე, ბრატო...

(ბრატოსკენ გაეშარება, მოკლე, ფაშფაშა ხელებს გაწიფდის მისკენ და თან ხმამაღლა, სტუდენტო ტრირის, რაც კომიკურ და ამბულკვებელ შთაბეჭდილებას ახდენს).

ბრატო იღიშება და ოდნავ თავს ხრის, კარკიტრულად ვალანტური ეესტით გაატარებს წინ მეგის ოთახში. მეგრე კოვლობით და ავარჩენზე დეარდნობით პირდაპირ ბარისკენ მიდის. სრული სინებეა, ყველა ბრატს უეჭრებს, რიგობის უოველთვის მუხრებდა ბრატს ყველა, როცა იგი ლაპარაკობდა, მოძრაობდა ან გამოჩნდებოდა, ვიკაში სათითაოდ დგებს ყინულს, პატუას შეშვდვ უცებ მოიხდევს მხარზემოთ, პირს ოდნავ ხსნის და მომნიშველლი ღიმილით ამბობს).

ბრატო. ბრატოს ვიხილ კომედი ვის გეხვავთ? შედეგ (სევდიანად). არა, შეიძლო, კარგა ექვნილია შენთვისაც არ ახსამდე მაგას!

ბრატო. კარგა ექვნილია დედა, მაგრამ, ხევა, რა არ არის. ველოდები, თავში იქნებ „ტრატა“
— აღარ მინდა, რომ მეუ დავშევიდოდე!

შედეგ. რა, ბრატ, შენ მაკვირებს, ველოდები შენთვის! მარბარბინი (იხვედრობოდა). ბრატ, მიდი, დაქეცი დედასთან ერთად!

შედეგ. მე ამას, მე— ვერ გაააა-დავიტან... (ტროის).

მედი. ახლა, როცა ყველა შეეკრიბებო...

მედი. შეეკრიბოთ ვალანტარკო...

შედეგ. ველოს მიხევაქა...

მარბარბინი. დაქეცი დედასთან, ბრატ, და ხელი მოკიდე.

(დედა სამეგრე ხმამაღლა ამოიტრებს და ეს ხმა დედადზე სამეგრე დარტყმისათვის ვაისმის სიჩქმეში).

ბრატო. შენ მიდი, მეგი, ხეისარი ვარ და მიჭერს კლიმა. მე ჩემს უფარჩენს ვერ ვშობრდები.

(გალაყრის კარისკენ მიდის და კართან ისე გაჩერდება, გავრწება ელოდებო... მეი დიდ დედას მიუცდება, ბოლო გრუპერი წინ წივა, დედას კიდებზე ხა-მოჭდება და დედას შეუკურებს, ღირსი ტყუილი ნერ-ველად დგება ანთ შორის. მეორე მხარეს დგას დოქტორი ზო, იგი არავის და ახადებს არ უყურებს, სი-გარას ეწვივა. მარჯვნივ შეტრიალდება).

შედეგ. რა ველოდა ვარს შეშინებვით? ანე ჩაღაც მი-უეჭრები და ახსამანის რაგებს ანაწიხით ყველა? თ-თქის თვადებით დაპარაკობო...

(ღირსი ტყუილი შეშინებელი დიმიწებს ტყან).
მედი. დაწინააღიდი, დედა.

შედეგ. შენ თვითონ დაწინარდი, დაქალი. რიგობ დაწინარდი, როცა ხედავდა ისე მიუეჭრები, ველო-ნება ხასტაზე სისხლი ჩამომდიოდა? რაბია სექმე, რა ხდება, რა?

(ტყუილი წაებულებს და შეაში დგება).

მედი. მის ასე, დოქტორი ზო.

მედი. დოქტორი ზო?

ბრატო (ეცხრად). ვედი!

(მეგრე ვაილმებს და სინანულით აქნებს თავს).
— არას! ეს „ტრატა“ არ არის.

მედი. ვახტუშ, ბრატ, ანედა, უფავა მინდ, ვაღ-ტეაზე, მაგ შენი ვიკითი აქ სერაიოული საღამარაკო გეჭებს, დედას უნდა ხიზარობდო იყოდებს ამ დანაწე-ზე, ჩაღაც იხსნებას კლინიკიდან მივადო დღეს.

მედი (სულსწრაფოდ). ანეზე, ჩაღაც მამის ცხება! მედი. დედა, ანეზე, ჩაღაც მამს ცხება. პირდაპირ უნდა შეგხედოთ მამს, ჩაღაც ხიზარობდა.

დოქტორი ზო. ასე...

შედეგ (შეშინებელი წამიოწებს). რამე არის? ჩაღაც აქვს? ჩაღაც იხვით? რაც არ ვიცი?

(ამ რამდენიმე მოხვებით, რასაც დედა, თავზარდა-ცემული, ჩემზე წარმოთქვამს, ჩანს მივლი ორმოც-დახუთი წლის ურთიერთობა დიდ მამასთან, მივლი მისი თავყენისკემა და უდიდესი, ღამის თავ-გზის ამბნეად გულტრავილი და თვადებელი სი-

ვერსული მამისადმი, რომელიც, ბრიკეთი, აღზარდა, ახერხებდა მკვარებოდათ მეტად „უბრალო სსშუ-ლებით“ — თვითონ არ მკვარებოდა ძალად — არ დაეკარგა მომზებლული გაცხოვება, და ბრიკეთის, ისიც ვადაცტრად ლამაზი იყო. ამ წუთებში დედა ღირსებით არის აღსავსე: იგი თითქმის არ არის სქე-ლი).

დოქტორი ბო (პაუზის შემდეგ, უხერხულად). დი-ახ? ვა?

დედა. მე მინდა ვიცი-ცოდნა... (რეზალე პირზე იდგმს მომუშველ ხელს, გვერდზე ამ სიტყვების უარსაყოფად, შერე, რაღაც გაუგებარია მიზეზის გამო, დამკვი-ნარ ვეაღოს კრასანს ააღუქს, იატაკზე აედგმს და თავისი მოკლე სქელი ფეხებით შედგება ზედ). მაშ მომბატონებს — მინდა ვიცოდეს!

ბო. დაქვია, დედა, აქ, ამ დღისაზე.
მარბარბანი (სწრაფად) ბრა, მადო, დაქვია დედას-თან.

დედა. რა აქვს, რა არის?
დოქტორი ბო. ასეთი გულდასმითი და ხაფხუ-ფლიანი გამოკვლევა, რაც ომბრას კლანიკაში მა-რტარებს მამა პოლიტ, ზემო პრაქტიკაში არ მინახვს.
მუშაკრი. მუშაკრის ერთ-ერთი ხაფხუფის კლინიკა.
ბო. — აუღოლე ხაფხუფის, და არა ერთ-ერთი.

(რადაც მიზეზის გამო იგი, გავლისას მავრად წა-კრავს ხელს ფერდში გუბერს. გუბერია ხელზე დაარ-ტყამს ხელს ისე, რომ თან თვალმოშორებლად უცუ-რებს სახეში დედას).

დოქტორი ბო. იღონე, რა თქმა უნდა, გამოკ-ვლევს დაქვიაზე ომბოცდამტარებელი პროცენტით იყოღენ კადეც.

დედა. რა, რა იყოღენ — რა იყოღენ, რა?
(შეშით, ტრილით ამბობს ამას, სურთვეა ვეკრის. მუი სწრაფად კლენს, ძალით იშორებს მუის, ვეკრის შესურებს).

ბო. დედა, გამაგრდიო!
ბრნი (კარგში, წინარად).
„იცემა შუქი, შუქი ნაიღლი,
ამ ვერც-ღის-ფერი მთვა-აა-რის...“
მუშაკრი. გაჩუქდი, ბრაქ!
ბრნი. ხოდიშ ვიბად... (იურტარებლად გადის გულურავებ).

დოქტორი ბო. მავრამ ახლა... ახლა იმ შეხებულად ადგოღენ აქრებს მათ... ეხე იგი, ის ქსოვილი გა-საქვს და...

დედა. შეხებულად — შენ ვინდა თქვა, რომ მამა პოლიტს...

დოქტორი ბო. მოიცადეთ.
დედა (გამბავებით). თქვენ მე მოხარით, მეც და მამასაც, რომ მას არაფერია არ ქორად, ვარდა...
ბო. დედა, კოვდეოთს ახლა, როცა...
მუშაკრი. აღაპარე დოქტორი ბო, დაიცადე!
დედა. ...რაღაც ხასიათურია კოვდეოთს... (კვიითინებს).

დოქტორი ბო. დაახ, სწორედ ასე უფიზიოთ მა-მას. მავრამ ქსოვლის ის ნაწილი დამორატორიაში გამოიკვლიეთ და ვწუხვარ, რომ ამის თქმა მისდებდა...

ავთიხებთან... (პაუზა).
დედა. კობა? კობა?



(დოქტორი ბო დაღერებლი იქნას, კვლავ ადგა გამბით ტრის, ხმა ეხლინება).

ბო და **მუშაკრი**. კარგი, კარგი. დედა, გამაგრდიო შენ მანც ხომ უნდა იყოდე...

დედა. რატომ არ ამოაქრებს, მა? მა?
დოქტორი ბო. მიადებულა აქვს.

ბო. დედა, დაძაღუ და თარქულეც გადავად-ორაველა! ახლა გაღმულა, რომ ოპარაკა...

მუშაკრი. ხარისკო იყო.

ბო. ა-ჰა... (დედა ისე ამოიბორბებს, გვერდზე სული ამოაეოლით).

დონის ტოქარი. რა, რა, უა, რა, რა!

დოქტორი ბო. დაახ, დანის დამა შედმეტი იყო.

ბო. ამიტომაც გავაოღე ისე მამა, დედა!

დედა. გამეცადე იქით, შეი, გამეცადე!

(უცერად წამოდგება).

ბრიკე ხად არის ბრაქ მინდა ხად არის წემა ერ-თადერთი ვაფიშაი!

ბო. დედა! იერთადერთი! თქვა?

მუშაკრი. მაშ მე ვილა ვარ?

ბო. დარხულად, ფხიზელი კაცო და ზუთი ხაფხ-რელი ხაფხუბს მამა ექვხას!

დედა. მე მინდა, რომ ბრაქა მოხარას. ბრაქ ბრაქ!

მარბარბანი (ფიქრებში წასული ცალკე იქდა და გაიოტყვა). ბრიკე ისე ადღედა და მოიშალა, რომ ვა-რეი ვაიოდა.

დედა. ბრაქ!

მარბარბანი. წემა მოშედიო, მე ვიხარით, დედა!

დედა. არა, არა, თავი დამანებე, შენ ჩემი ხისხლა არა ხარ. ბრაქ!

მუშაკრი. დედა, მე შენი ვაფ ვარ და მე მომას-მინე!

ბო. გუბერია თქვენი ვაფიშაილა, თქვენი პირშიო!

დედა. გუბერს არასოდებს არ უყვარდა მამა.

ბო (ვითომ სწინელი აღშფოთებით). არ არის ეს მართალი!

(პაუზა. მღვდელი ახელებს, წამოდგება).

დონის ტოქარი (მუი). მე ვფიქრობ, შეაძლებსა წაიდე ახლა.

ბო (თავისთა და ნაღვლიანად). დაახ, მამაო, დი-ახ, წახარბადიო.

დონის ტოქარი (კეთილგონივრულად). დამე მწი-დობის, დამე მწიადობის! დმარბა დაჯლოცით ხე-ველე და— აქორბოხე... (გადას).

დოქტორი ბო. კარგი კაცო, მავრამ უბატკო. რა ღამარაკი წამოიწყო იმ შეწარდობებზე და ზუღის მოსახეზედ ვატარებებს — თანაც ერთ ვატარებს თუ ახეზედა, კადეც მო, მავრამ ხმა თიზედ იქვე ღამარაკობდა. ახლა ის რომ თქვა, — ხაწილეხას როცა ვინმე აწმერას არ ტოვებს და ისე კვდებაო, მერე იწეხს იურადული კანკალია და ათასი და-დედადამაო. (მუი ახელებს და დედაზე მიუთითებს).
დოქტორი ბო. მთ. ახე...

800. აი შენა პირტველი, თვალისხინო.
შუპირი (პირტველს უბრუნებს). გმადლობ... ახ
თქმა უნდა, მამაკების და ჩემი ურთიერთობა ხრკის
მამასთან ურთიერთობას არ მკავს.

800. შენ ახა წლით უფროსი ხარ ბრკელ და უო-
ველოვის ისეთი მოვალეობის წინაშე დგამარ, ახ
ხრკის არც კი დავისმზარება. ცხოვრებაში ხრკის ხს-
რუნავი შვილივ ვასკის სმა და ფეხბურთი მქონდა.
შუპირი. შეი, თუ შეიძლება, დამაძვე ღამასა-
კი?

800. კარგი, შემო თვალისხინო.
— შუპირი. ახლა, იცდარვა ათხა აკრი პლანტაციის
გადილო დიდი საქმე.

800. თითქმის არავის დაუხმარებლად. (მარჯაერ-
ტი გაღურებაზე ვაფიდა, და ისმის, როგორ ეძახის
ბრკის წყნარად).

800. შენ ზომ არახივებს გადილობარ ამ პლან-
ტაციის არუე ღამასაკობი? გვიგონება მამა მოყდა
უკვი, საფლავში წვეს და სხვა გზა არ არახს, პლანტა-
ციის შენ უნდა გაუძღვე? შენ ამ ხრკისას რადაც
მტარა საქმეში თუ მოგინებარე მას, რიცა იფრადილდ
პრეტყის ვადიოდა შემფიხში, სხედ ეს იყო!

800. იმ, დედა, დედა, ხეყარელი! ვეფი ვულ-
წრფლდები ვუჭარმა სული არ დიფურა ამ პლანტა-
ციისთვის, ხილო სხუი წელს, რაც სხვა ასე ავად
არახს, ეს უძღვევობა დამანტაციის საქმეში. რას
აკვირებდა ბრკი? ბრკი თავისი ძველი დიდებით
ცხოვრობდა, ამით, რასაც კოდექსი იყო შეზღვეული
ოცდამეშვიდი წლისა და ქარ ასეც ფეხბურთიღამა..

შარბარბიში (მარტო ბრუნდება). ახლა ვილანუ ღა-
პარაკობი? ბრკი? ბრკი ადარ არახს ფეხბურთელი,
შეყენარად იყო ეს, ხრკი რეპორტორია, ტექნიკა-
წილისთვის აკვირებს ვადამეცებს, თანაც ერთ-ერთი
საფუთვის და მთელ ქვეყანაში კარგად ცნობილი რე-
პორტორია!

800. შე ამავე ღამასაკობ, რაც აქამდე იყო.
შარბარბიში. საფროოდ, კარგი აქმება თუ ზემს
ქმარუე ღამასაკის თავს დანახებთ.

შუპირი. შე უფლება მქვს ვილანარაკო მხარე ზე-
მი საუთონო რეზანის წევრებთან, და შენ არ გებება ეს
ამხავ. ახარბი არ გინდა ვამოფედ და ბრკიან ერ-
თად დილიო რამე?

შარბარბიში. ქერ არ მინახავს მხა მის მინარო
ასეთი ღვარძლიანი!

შუპირი. ეს როგორდა შექცევა? ზემთან ერთად
ერთი ითამაშეო კი არ ზერდება!

შარბარბიში. ეს ბრკის წინააღმდეგ კამანია ხა-
განვებოდ გვირდებთ, რომ რაც შეიძლება ამასილი
ამას ვეღარუე დიდი საფაგლობა და საზოგადოარ რამ
აკვირებინებთ — ვაფმადრობა. ვაფმადრობა, სხვა-
რბე, ხიხარბე!

800. თუ, ახლა ვეფიერებ? ვეფიერებ, თუ ამწუთი-
ხე არ შეწყვეტება ეს ღამასაკი!

(გუბერტი მარჯარტეს ისე მოადგება, გვიგონება, ვი-
რტყმას უბრუნებს. შეი მარჯარტეს ზურგს უკან
ზიწლით იღრეს სხვის).

შარბარბიში. დედა და მამა რომ არახს, შე და ბრ-
კი არ დეარტებოდით აქ. თუ მართალია ახ, რაც მამა-

ზე თქვეს, ვათავდება თუ არა ვეღარად. შენ
აქედან, ერთ წუთისაც ადარ დეარტებო
დედა (კვიითინებს). მარჯარტე, შენო, მამა
ქ
ახლო, დეარტი დედადია.

შარბარბიში. დედა, ძვირფასო, მამა
ეთ, მე... (გრძელ, ღამას ველს მარჯარტეს, თით
ვი შეფონით დეარტულ დედის სავსე მხარს უჭლავ
შეების).

შუპირი. რა შეყენერი, რა ამადუღვეველი ვამ-
ხატავა სეყარდობას!

800. იყო, რად არახს ეს უშვილო! იმიტომ არახს
უშვილო, რომ თავის მოხდენილ ათვეტ ქმარს არ
სურს მავსთან დარძინოს.

შუპირი. შე ვხედავ, რომ ამ ამხარვე კარგად ღა-
პარაკის საფლავება არ შეძლება. კარგი, მამა ასე: შე
და მისი სული შეილი ვეყავს, არ მყოიოვარ, ვეყარა-
ვარ თუ არ ვეყარავარ მამასხე, ანდა, რიღებზე უფ-
ვარადი თუ არ ვეყარადი, ამ — ვეყარები თუ არ
ვეყარებში შე შვილივდ სამართლიანობის გარძობას
და სხედ უბრალი წყენებებს ვიხივ. ხიხარბედს
გეტყვითა. შე აღწუთობას მკვარდა მამარტეს მარჯ-
რობა ხრკისადმი. დამადებისთანავე ასე იყო, ეს უფ-
ვარდა. შე კი თითქმის ვილან ვეყავი, ისეთი, ვილან
ხეხუე იცოდა მას, ამ, ფეხბურთე კი არ იცოდა. მამა
კიხითი კვდება, მოადუღელი აქვს, მართყვლია თარ-
ქმელით... და ახლა მას ურგომა ეწყება, ვეღამ იფ-
იი რა არახს ურგომა. ეს არახს მოივლი სისტემის მო-
წამვლა, რიცა სხედელს უკვე ადარ შეფრდია მამასხის
ვაიოლოდა.

შარბარბიში (თავისთვის, ავანცენაზე, თითქმის უს-
ტენსო, ისეთი ზერჩილით). შამებო, შამებო! შა-
მებო, უჩქრო, სიტყვებში და შამი ვულდებში, ვი-
ნებაში ეს შამებო!

შუპირი (იმედროდულად). შე მოვიხივებ, რომ პა-
ტიონსად ვარკვეს საქმე და ვამეფივნებს, დარკუ-
ღადივ მომეზღვევა, მარჯარბ — თუ არა — თუ ზურგს
უკან აყარავარ რადიკ სიურულს და მილედ ზარტებს
მამართავებს, მამის შე ტყუილდებარადილ არ მისწავ-
ლია კანონება და ვიცი რამართად უნდა დავიცივა სა-
უთონო ინტერესებში. — იმ დავიყენებულნი ვამოწე-
ნა! (გაღურებოდან მამოლის ბრკი, მშვიდი და გურ-
კვეველი ღმბილით სხეზე, ხელში ცარიელი ჭიკა
უქმარებს).

800. შეხედე, გმარო, მიღვევლი მოდის!

შუპირი. ღვედმარული ბრკი პოლიტიკის ვასხოვ
იყო ანდა — შეიძლება ის დავაყენებდით?

800. ისეთი, თითქმის რადიკ ტრავმა მიიღო ერთ-
ერთი თამაში!

შუპირი. მო, სხვა რა გზაა, წელს სთადაროვ
სკამის ვათობა მოვიწყვეს ბრკი, ხრკილის თანის
თამაშების მატებში! (შეი მკოენა ხშით ხარბარტეს).

— თუ ვარდისდერი თანის ვათამაშებისას იყო, რომ
თავის ცნობილ ნახტომს ვაკვირო?

800. არა, პუნწის თანის, ძვირფასო, წამახეგებანი
ხუნწის თანის!

შუპირი. მო, ეს სწორია, შე ერთმანეთში ვფრეც
თახებ!

შარბარბიში. რას მოადეგით, ზომ სედავთ, ზივი
ავად არახს, რას დეარტებონი და ხიღმას ამოხევი?
თქვენ, უბრალივ, ვურთო.

დღემ, გათავით, ირავემ, გუბნებთი, გათავით სუ-
ველამ, მობრძო!

ბუპარძი, შო, კარგი, დედა, იქაგრა კრისი ავ-
ლეს თითოეული წუთის ავსად და კარგად.

მინი, ეს მართალია.

გარბარბიძი, ამინი

დღემ, გათავით-მეთქი არ ვაფიგონო კინკლამაზი
სეს სახელში ამას არ დავუშვებ!

(მეო რაღაცას ანიშნებს გუბნის პორტფელზე, ბრი-
კო უფრო მეტად გაურკვეველი ლიბოლი ვისკის ის-
ხამს და წყნარად ლილინებს).

გზა დამანახვეთ, შინ წასვლა მინდა,
დაღლილ-დაქანულს დამანება მსურს,
სიტა დედაზე, ვაჟეო რინდა —
ბუპარძი (ნიმუდრიულად). დედა, იგი, ზეად დილით

აუბრუნებლად მივდივარ მემფისში, პარტიის კონე-
რს ვხვება საქმე და სასამართლოზე მე უნდა ვყო.

ბრიკი. (ისევ ლილინებს).

შინ წავალ, რაკ ვაჯანრულებ
ხედავს ხვედზე, თუჯინდ წვდაზე,
ან სადაც ვარდებ.

დღემ, ზეად მიდისარ, გუბარ?

მინი, დი-აბ.

ბუპარძი, ამიტომ, იმუდებულე ვარ ერთი საქითი
წამოვარა, რაკ...

მინი, იმუდებ საფულისხმია, რომ ვადამება არ შე-
დგება.

ბუპარძი, ბრიკო რომ ფხიზელი იყოს, ისეც უნდა
ვარადებს ამ საქმეში.

გარბარბიძი, ბრიკო აქ არის; ჩვენ აქა ვართ.

ბუპარძი, მამ, კარგი, მე ვაწვევებთ შავს იმ ვა-
რანტისას, რაკ ჩემს პარტიისთან, ტომ ზუღლითა
ერთად შევაფიგინე. ეს მონახაზივითაა მუდრეგობის
თაბაშე.

გარბარბიძი, იმ, აი რა! შენ ვაბეგები მუდრეც და
სიტა სახსრებს ვაფიგურებ, მა? არა?

ბუპარძი, იმწინის კლანიის დაბრატორიადან
ანაღლებს მიღებისთანავე მოვხაზუე პროექტო. ეს
მონახაზი, — ვუღლისხმობ შავს, შევაფიგინებ თვით-
ის ბ. ს. ზეადიუნს — მემფისის კონერტული ხან-
ის და სახმრეთის ხანის თავქოლომარას, დასავლეთ
ტექნოსია და დედობის ვედა ცნობელი იქანის პლა-
ნეტაციების მანდობილოების ვაწყებლის რჩევითა და
დახმარებით.

დღემ, გუბარ?

ბუპარძი (დედისკენ დაიხრება). ეს არ არის სახი-
ლო; მხოლოდ წინასწარ მოხაზული ვარიანტია მაგ-
რამ საფუძველი იქნება პროექტისა, შეხადმუდელი,
შეხადელი გეგმა!

გარბარბიძი, შო, რა თქმა უნდა.

მინი, გეგმა, რომელიც დედობის უდამებს ქლანტა-
ციას უმასობისმეტალობის ხარადებს და...

დღემ, ახლა სუველამ მონისმინეთ, ვედალმ, ვინც
აქ ხართ ახეთიპარ კინკლამობს და ახეთ დამარას ამ
სახელში უნდა აღარ მოყოლომენი შენ კო, გუბარ, მო-
შორებ ეს ქლადმუდები, სინამ ზეადიდან არ ვამოგვლენ
და ნაფიგურებლად არ ვაქცევა აქვე! შე არ ვიცი რა
იხრობა წერია მანდ და რაკ მინდა ვიყოდე, მე ახ-

ლა მამაშენის ვნით გელამაჩადები; მე მინს ცლი-
ვარი მამაშენის ვერავი კი არა მე ქერ ამის ცლი-
ვარი და მამაშენის ვნით ვებუვი, რამ...

ბუპარძი, დედა, ეს ქერ მხოლოდ...

მინი, გუბარმა ავიხნათ, რამ ეს მხოლოდ...
დღემ, ზედ ერთია, რაკ ვინდა იყო, ლილინებს.

შორებ და სადაცაუც ამოიდე, ისეც იქ წავიდე და სხვა
რასოდებს დამანახით. ვედაც და მავის კონვერტოც
ერთად — მონახრეთი ვახვებთა? საფუძველი გეგმა
სავარადელი ვარიანტი ამავებზე მე ამას ვებუვიო—
რაკორც მამა ამბობს ხოლმე, რაკა რამეც ეწიზღე-
ხა...

ბრიკი (ბარბან დვას). რაკა რამეც ეწიზღება, დი-
დი მამა „მეორესა“ ამბობს.

დღემ (წამოღებება). სწორია! ეს მეორეთა მეც მა-
ნახეთი ვახნობ, რამ მეორეთა!

მინი, მე ვფიქრობ, რამ ამ შემთხვევაში უხანის
ხიჯეთა...

ბუპარძი, რადაცოთ დიხსება მეღამება, არ მეგონ:
შენ თუ ახეთ ხიჯებებს იტვირდო.

დღემ, ვერაფერ ვერადვარს ვერ მიიღებს! სინამ მა-
მა საქმეს ზეადიდან არ ვაფუძლებ, და შეადლება, ვინ
იყოს, აქმეს ამის მეტეც! არც ამის მეტეც!
ბრიკი. და ამ სიშდერის ვიშდერებ მართად.

გზა დამანახვეთ, შინ წასვლა მინდა.

დღემ, დებს ბრიკო ისეთია, რაკორც პატარა ბო-
ჭობისას, რაკა მთელი დედ ვახსობდა, თამაშობდა და
შინ აქიოლებულე და ვაფიგინებულე მიდიოდა,
წიოტრა თმა უხანავდა...

(მოდის ბრიკთან და თავისი სქელი, ათროლებული
ხელით ვეფარება თმაზე. ბრიკო ვანზე ვაიწვევს, რაკ-
ორც უყოველთვის, რაკა მას ფხიზელად ეხებინან და
ჩურჩულით ვარძებებს ლილინს, კოპაში ყინულის ნი-
ტეხებს სათითაოდ, ისეთი სახით, ისე გულმოღვივებ
ყრის, გვერდებმა რადაც რთულ კომიერ ნაწყვეს ამ-
ხადებენ).

დღემ (ავრძებებს). დრო სწრაფად ვარბის. ვერ
დაწვევა, ხეკოლო კი მადე, ძალიან მადე მოიბს,
საკოცხებს კარგად ვერც იგებს და — ხეკოლო-სი-
ცილებლის მიწანზე ხარა. იეთი, ახლა ერთმანეთ უნ-
და ვაფიგურებ, რაკ შეადლება ახლო უნდა ვაფი-
გურებ, მეტადრე ახლა, რაკა ეს რადე, დაფიციხა-
ვად, შევით და ზნელით მივიდა და დასახლება აქ.

(მოუხეშავად ეტეება ბრიკს, თავს მხარზე ადებს.
გუბარეო ქალადებს უბრუნებს მესი, რომელიც ისევ
პორტფელში დებს მათ ისეთი სახით, თითქოს სიშო-
ნელ სისასტრეს ვებუდოთ თავისი დიდი მოთმინე-
ბით).

ბუპარძი, დედა? დედა?

(მის უკან დგება, მის მიმართ ბავშვური ეჭვისა და
შურის გამო დამახული).

დღემ, (ვუბერსისკენ არც იყურება). ბრიკ, გეგმის
რაც ვიქვო, მა?

გარბარბიძი, ვაფიგონა, ბრიკს ეხმარ, დედა...

დღემ, რო, ბრიკ, მინამ ბიქო! მინამ ისე უფერ-
ხარ უნე! იეთი რა არის მინს საწვეფარო იყენება? ხა-
ნამ ცოცხალია, უნდა რომ ვაფიგურებ ვაფიგურებ, და
არც ვაფიგურებ შენ, რაკორც შენ ვაფიგურებ მამაშენს,
ბიქო!



მედი (პორტუგლს ბურავს ელემენტარული, მკვლავად, რაზრახით). **ა** დანაწილ, რომ შეგი და ხარა ხაზაშედებს ვერ შეუბრუნებენ!

მარბარამი (უტმაღ, მუგამ მშვიდად და რაღაც ძალით აღსავსე). მისმინეთ, ყველამ. (ოთახის კერამაზე გადის, ხელებს მიგრად გადაკლებს).

მედი. რა ვისმინოთ, შეგი?
მარბარამი. მე მინდა ერთი რამ ვაეცნობოთ.
მუშაძი. სპორტული ცნობებთან, შეგი?
მარბარამი. მე და ბაიკს ხავეში ვავერლებანი

(ღეღა პირს აღებს და ხამალა ჩაისრუნქავს კაერს. პერუა, ღეღა ღეღა).

ღეღა. შეგი ბაიკ ეს ისე კარგი რაშეა, რომ ვერც ვაქრებ!

მედი. რა თქმა უნდა, მწელია მაგის დაქრება.
ღეღა. იმი-ში, ღმერთო, მამას ხელ ეს იყენება მქონდა და იყენება სრულდებანი ო, ახლავე წავალ და ვეტყვი ხაზა აკი...

მარბარამი. დღლით ვეტყვოთ. ამ დამებს ნუღარ შევაწყებო.

ღეღა. მე მინდა ეუბოზა, დამინებაშდე მინდა ეუბობ-რა, რომ იყენება უკვე აუსრულდა ამ წუთში წავალ ბაიკ მამა ვაბდები და თავითავედ კერაზე მოხვალ ხავეში მაგ ხაზას ვადავაგებენ. (ქიქის წართმევს).

ხავეშე კახუხისმგებლია შენ...
 (ღელეღებულს საზე ვრევა, ხელს გაიქნევს, აქვითანდება. და გარეთ ტროლით ვაგარდებანი).

მედი **მედი** ვეტყვი მამას, ამ წუთში!
 (პოლის სიღრმეში მიწვდება მისი ხმა. ბრეკი ოღენე იმერს მარბამს, სხვა, ახალ ქიქის იღებს და ყინული აგდებს შიგ. მარგარეტი სწრაფად გადაპირისოთახს ოქოიენ, სადაც ბრეკი ღვას, ჩრბრულით ამბობს რაღაცას, თვითონ უსხამს ვიკოს, და დღენებოთითქმის ვამყავებული შეპურებს სახეში).

ბრეკი (გულგრაღად). **ვაბდობ**, შეგი, ეს კარვა ხევათა, კარვა დონა.

(შეი უკვე გუბერთან მივიდა, ვაფთობოთ; წაქრავს ღერღში, ჩემი, მსტვენი სისინით და ვაცოფებულა სახით).

მუშაძი (ხელის კართ ვაერღზე ვასწევს მვის) ბრაკ ეს ვიხი იქნება შეე დამისხა, ცოტა მაინც.

ბრეკი. **ა** თქმა უნდა, რამდენიც ვანდა, რას ამბობ, ვუბრა.

მუშაძი. **დააფეც**.
მედი (მეკენა ხმით). ჩვენ, ცხადია ვიცით, რომ ეს ამხავა...

მუშაძი. ვაჩუღო, შეი!

მედი. არ ვაჩუღებები მე ვიცი რომ ტყუილი თქვა!
მუშაძი. ხომ ვიბოხარ, ვაჩუღო-მეთქი, დასწევადღის ღმერთმა.

მარბარამი. უფალო, ღმერთო! ჩემი პატარა ვანცხადება თუ ახეთ ქაჩიშხალს ვამოიწვევდა, არ შევინა!

მედი. ეს ქალი ღებშიმედ არ არის.

მუშაძი. შეგი, ვინ თქვა, რომ არის?

მედი. თვითონ.
მუშაძი. ექიმს არ უტყვამს. დოქტორს მოს ხომ არ უტყვამს ეს.

მარბარამი. მე დოქტორ ბოსტონე მკვლავდღმად.
მუშაძი. ამა ვიბოხ აუთა, შეგი **მედი**
მარბარამი. ხამბრეისი ვერი-ერთი ხავეტუბო ვა-ნეალოგია.

მუშაძი. აჰ, ამი ამი ვახაგებია...
 (ღანქარს და უბის წიგნაკს ამოიღებს).

— რა მქვია მას, შეიძლება ვიცოდეთ, შეგი?
მარბარამი. არ შეიძლება, პატრონ ვამოპოხებელი
მედი. ახავიბარი ხაველი და ვეარი არა აქვს, ის არც არსებობს.

მარბარამი. ის არსებობს, ის იხვეე არსებობს
როგორც ჩემი ხავეში, ჩემი და — ბრაიკი!

მედი. შენ არ შეიძლება ვაუფედს ხავეში ამ კაცის-ვან, ვინც შენთან არ წევს, ანდა, ხომ არ ფიქრობ რომ შენ...

(ბრეკი ფონოგრაფს ჩართავს. ქაზანდის მუსიკა ამზობს მვის სიტყვებს).

მუშაძი. ვამოროცი!

მედი. ჩვენ ვიცით, რომ ეს ტყუილია! იმიტომ რომ ვახებობ, დამე რაუა ხდება აქ, მაგას შენთან დამინება არ უნდა, და რე ვაგონა, რომ ვაგავაუტრე, ვინ მოვალეშ უნება ვაახუღელი მომაცდავა შერაცაე იმიოთ რომ...

(ავგონის, ტყვილსა და მისისხანების გრძელი, ვაბ-მული ვერილი იმის მოღლ სახლში. მარგარეტი ფონოგრაფს დაუწევს, მუსიკა ოღნავა იმის. ვერილი მუორდება).

მედი (შეშინებით). **ვაიგონე**, გუბერა? ვაიგონე ხმა?
მუშაძი. ეტუბა დაეწო ტყოლი.

მედი. წამოდა, ვნახოთ, გუბერა!

მუშაძი. წავიდეო, დაეტოვოთ ეს შევაერებული ჩიტები თავითი ხუღეში!

(წერ გუბერი შიღის. შეი ვაქუვება, კარებში, მარგარეტისკენ სახის დაღრეყოთ და სისინით მიტრიალდება).

მედი. **მატუარა!**
 (კარებს ვაიფხუნებს. მარგარეტი შევებით ამოისუნთქავს. ბრეკს მელაში ვაუმედავად მოსკოდებს ხელს).

მარბარამი. **ვაბდობ**, ღმწლიბოთის...
ბრეკი. ახავერს, შეგი.

მარბარამი. ვაღანტურად ვადამარჩინე სიკცხელს!
ბრეკი. კოფე არ არის.

მარბარამი. რა?
ბრეკი. ეს „ტყუი“...
მარბარამი. „ტყუი“ თავეში, და შეგი მშვიდდებნი. არა? მარგარეტი?

ბრეკი. აჰა. რაღაც არ მოდის.. ველოდები, უამიხოდ ვერ დავიძინებ...

მარბარამი. მე ვიცი, რასაც ვუღლისხობა შენ...

ბრძნი. ამ საფარბლიდან აიღე და მომწოდე ხა-
ლოში, ზეცა.

მარბარბმბმ. სწოლზე დაედეგე ზენიავს, კარგი?
ბრძნი. არა, დივანზე, სადაც მე მინახვს.

მარბარბმბმ. მაგრამ, ამ დამგვ, ზრია...

ბრძნი. მე მინდა, რომ დივანზე დადო, სადაც მე
მინახვს.

(კოკლობით მიდის ბარსიკენ. ვისკის ისხამს. ახლა
სამ ჰოქას სეამს, ზედოზედ, და წყნარად დგას ელო-
დება. მერე ეცეგს დიმილით მოტრიალდება).

ამ
მარბარბმბმ. არა?
ბრძნი. „ტაკ“.

(უსაზღვრო მდღეობებით სავსე, ჰოქით ხელში,
გაღვრეობენ მიდის კოკლობით. როცა თვალს მიე-
ფარება, მისი ყავარწის რაკარტო გვესმის, მერე,
რალე მინძილზე, მომორებობთ, თავისთვის, წყნარად
იწყებს სიმღერას. მარგარეტა მარტოა, რამდენიმე
წამს დგას ამ პოზიში — უბედურად, დიდი ბალიში
ფეირავს ხელში, თითქოს ეს იყოს ერთადერთი და
ახლოებული არსება, მერე სწოლზე დაეგდებს მას.
ბარსიკენ გაქანდება: უველა ბოთლს წამოკრებს ორი-
ვე ხელით, გაუბედავად მიმოხედავს გარშემო და
ბოთლებმანად გარბის ოთახიდან, ნაბეგრად ღიად
ტოკებს მქრქალი ყვავილი ფეირით სავსე პოლში გა-
სასვლელ კარებს. ისმის, როგორ ბრუნდება ზბიკი
გაღვრეობიდან, ყავარწის რაკარტო და თავისი წყნარ-
ი, მშვიდი სიმღერით. ოთახში შემოდის, ხედავს,
მისი ბალიში სწოლზეა, ნადელიანად, მხადამლა გა-
იცინებს და იქიდან აიღებს. ბალიში ილიაში აქვს
ამოღებულია, როცა მარგარეტა ბრუნდება ოთახში.
მარგარეტა ნელა მიხედავს კარს და ზედ მიეცდნო-
ბა, აუღრსით ელიმის ბრიკს).

მარბარბმბმ. ზრია, ადრე ეფეირბოდა, რომ ზეზე
ქლიაჩი იყავი და მეგონა, მე მაქოზედა, მაგრამ ახ-
ლა, იმის მერე რაც ვისკის ასე მიტადლე... იყო! იდ-
ნათ ამ არის კარგი, მაგრამ, ახლა მე უფრო ქლია-
ჩი ვარ, ვიდრე ზენ, და ზემოქლია უფრო ქლიაჩი და
მართლა მიუყარადე ეს ხალიში არ წადო. ით წაი-
ღებ, მაინც ისევე აქ დაეგდეს.. ზრია!

(უველა ლამას აქრობს, გარდა ერთი, ვარდისფერ-
აბრეშენიანი ლამის ლამისა, — იგი სწოლის თა-
ვთან ახლო დგას).

მე მართლა ვიყავი ექიმთან და ვიცი რაც უნდა გა-
ვაციოთ, და ზრია! ახლა სწორად... ზემო კიდურბოთ...
ჩასახვის დღეა!

ბრძნი. ზო, ვახანებია, ზეცა, მაგრამ, რანაირად ან-
იარბე ბეშევის ჩასახვის ამ კაცისგან, ვინც სიუყარუ-
ლით მხოლოდ ვისკისგან კარავს ჰოქას?

მარბარბმბმ. რანაირად? ვისკის ბოთლებს გავიტან
და სანამ მოვიტან, გაიძულებ ზემო სურკალოს ასრუ-
ლებას.

ბრძნი. და ასეც მოიქცეო, ზეცა?
მარბარბმბმ. ზენ თვითონ ნახე, ერთა ვახანებია
არის ბარში, ცარხილია.

ბრძნი. მოდა, მე ვეყო...
(ყავარწისაღენ გაიწვეს, მაგრამ მარგარეტა მხოლოდ
წრებს, გაღვრეობაზე გეყარდება, ყავარწის მოკრის
იქით გადაეგდებს და ოთახში ბრუნდება, სულს ით-
ქვამს. ელიასის ჰქირა ნახიკი ისმის. ოთახში შემორ-
ბის დედა, სახეარეულია, მძიმედ სუნთქავს, სიტყვებს
ძლივს ეყრის თავს).

დედა. ო, დმერთო ზემო, ო, დმერთო ზემო, ო,
დმერთო ზემო, სად არის ის?

მარბარბმბმ. ეს ვინდათ, დედა?
(მარგარეტა ექიმის მიერ დატოვებულ კოლოფს
გაეწველის).

დედა. მე ვერ ავიტან ამას, ო, დმერთო ო, ზრია!
ზრია! ზიქი!

(მიეარდება ზეილს. ტირის და სახეზე კოცნით ეფე-
რება. ზბიკი სახეს არიდებს კოცნას. მარგარეტა და-
ძახული ღიმილით შესუქვრის).

ზემა ზეილა, მაშას ზიქი უმცროსი მაშა!
(კოდეე ვასიმის კენესა და ყვრილო, დედა ქეთით-
ნით გარბის).

მარბარბმბმ. და, ამ დამგვ ტყუილს სიზარბდე
ვაქციეო. მერე კი ვისკის ასევე შემოვიტან ამ
ოთახში და ერთად დაეგვეო, აქ, ამ სახლში, სადაც
სიყვდილი შემოვიდა...

ზენ რაღაც თქვა?
ბრძნი. არაფერი. ჩანს ხოქმელი არაფერია.

მარბარბმბმ. ო, ეს სუსტი და ღამაში ხაღბი
მშენიარებო და სუსტებო ო, რა ადვილად შეგიძლი-
ათ სასოწარკვეთა — საჭიროა, რომ ეილიცამ თქვენი...
(ვარდისფერაბრეშენიან ლამას აქრობს, სწრაფად
ჩაიჩოქებს ბრიკთან ახლო, სწოლის ფეხთან).

ზელი მოყვადით. ნახად, ნახად, და სიუყარული
და...

(ფარდა თინდით იწყებს დაშვებას).
მე ძალიან მიუყარხარ, ზრია, მე მიუყარხარ!

(სახეზე ნახად ეხება ბრიკს).

ბრძნი (ილიმება, მომზიბეულად, სედიანად). ხა-
საცილი არ იქნება, რომ ასე არ იყოს?

ფარდა ეშვება
დასასრული

ინგლისურიდან თარგმნა
მამიკო ხელაშვილიძე



● **აშხს წინაშე** მოსკოვში აღინიშნა ჩვენი ერის სასიკეთლო მწერლისა და კრიტიკოსის ირაკლი ანდრონიკაშვილის 80 წლის სათხოლო თარიღი. ი. ანდრონიკაშვილს ახალგაზრდობიდან ვაცნობ და დღემდე მისი ნიჭისა და პიროვნების დიდი თავანისმცემელი ვარ. ამიტომაც აღმერა სურათილი მკითხველისათვის მუამზის აჩადისთან ზემო ურთიერთობის შესახებ და მერტო ურთიერთობის გამოხატულებინა მის ადამიანურ თვისებებზე. როგორც სასტიკთა ეპოქის, ასე უცხო ქვეყნების ხალხი ირაკლი ანდრონიკაშვილს იცნობს როგორც მკვლევარს, ლიტერატორს, პუბლიცისტს, კრიტიკოსს და სიტყვის შეუდარებელ ოსტატს, მე კი ზემოთ მხართ მის ასეთ უარყოფით დამაპროვს დავუმატებდი — მუსიკისმცოდნეობას. გამოდგებოდა ინტერესი, შემოქმედებოდა პოეტური, სცენის თუ სატელევიზიო გადაცემის შედარებული ზედოვანი, თავისი უზადი პრატიკული იყარის მსწერად. ირაკლი ანდრონიკაშვილი სატელევიზიო ხალხის ურთი

სიუვარდლით და მისი მრავალფეროვანი მოღვაწეობა უკვე დიდი დიდებულობა როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ, როგორც ადამიანი ძალზე გულთბილია, კეთილი, არაჩვეულებრივად მშობიადელი, ხალხის და მოთმებტეს მგობობების სიუვარდლი, სადაც კი გამოჩნდება ირაკლი, აქნება ეს მწერალი, ლიტერატორი, მუსიკოსი თუ სხვა პიროვნობის ხალხია წრე, უვლენ პოეტიკის ერთის მხარე სავითი და, და რაც მთავარია, უვლენ ხელში დიდ სიმართის, ხიზის სიუვარდლს იწვევს.

ირაკლი ანდრონიკაშვილი ვიცისანი ფ. ლენინგრადში 1988 წელს ფელაშობისის სიმფონიურ ორკესტრის ერთ-ერთ კონცერტზე ამ ხანად ლენინგრადის კონსერვატორიის ახალგაზრდა ვეფეი და პარადულერად ვუმზობდა ზემოხსენებულ ორკესტრს. სიმფონიურ ორკესტრს სთავაზო ედგა ცნობილი საბჭოთა დირიჟორი აღქმანდერ ვაჟო. მთავარი დირიჟორის ვარდა ვასტროლუხუე ჩამოდიოდნენ და ვესმენდით ისეთ შენაშინავ დირიჟერებს, როგორც ბიკ აყენენ: ფრ. შიდატი, ფრიდი, ანეტაშე, კოტბი, ტაღობი, შიტაროპოლუსი, მუდიქ-ფაშევი, მიჭეღაი და სხვ. ირაკლი, როგორც სიმფონიურ კონცერტების დიდი მოყვარული, ზნადად ერტყობოდა ამ ორკესტრს გამოსვლებს, ზეინე აქ დავუგეობრდით. მისთვის დიდად სასიამოვნო იყო იმის გაგება, რომ მე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში სახელმწიფო სამართალის მისი მამა, საქვეთოდ ცნობილი იტრისტი და სასოცადო მოდერე პირო, ლუარსაბ ანდრონიკაშვილი მკითხავდა, რომ მეც ლუარსაბი მტრქვა და იან მისი ხნის ვეფეი. რიფუასე უნივერსიტეტი, ირაკლიმ დავუყვებოდა ვადამყვანი თავისთან, სიდაე

თვეზე მერტი ვესოცობოდა. ზეინერთად ვეინნა მის კახინეტში და სასაკარველია, შუა დამემდე ვესხიფობოდა ლიტერატორისა და ზედოვების სხვადასხვა თემაზე. ირაკლის ძალიან უყვარდა და პიტვის სცემდა რტვი კლასიკური პოეზიის წარმომადგენლებს — პუშკინს, ლერმონტოვს. ამდერის დიდა ადამიანური ლამარკობდა შოთა რუსთაველზე და მის უკვედაე პიემა „ვერთხიბუთიანსე“.

ზნადად ასენებდა თანამედროვე კართედ მწერლებს და პიტებს — შ. ქავთაშვილს, კ. ვანაშტრდიას, კრიტიკოს კ. ქიტიტებს, პიტებს — გ. ტაბიძეს, ტ. ტაბიძეს, პაოლო იაშვილს და სხვ.

ზნადად ზეინა სხა-ხასი უვლენე მებად მაინე მუსიკის უფრო ებეზობდა. ვსხელებოდა ამ თუ ამ კომპოზიტორის შემოქმედებაზე, არჩევა ნაწარმოების შინაარსს, სტილს, ებეზობდა ამ თუ ამ შემარტლებლის მიერ ნაწარმოების შინაარსის გახსნის თუ ტექნიკური და მუსიკალური უნარების დონის და სხვ. და უვლეთვის ისე ზუსტად ახატებოდა თავის შემხედლეთებს თუ აზრს, რომ ვაქერებოდა.

მართალია, სახლოოდ ირაკლიმ მოლიანად ლიტერატურულ დარზე ვადამიყვლა, მაგრამ ზემოთის მუსიკოსად ვარს.

ირაკლი ამ დროს ამდენდ იყო ვატაცებული მუსიკით, რომ ცნობილ მუსიკისმცოდნე სილტერტინსკითან ლეზილობდა კონსულტაციებს, რათა შემდეგში მისეც ემოდე ვაწინა როგორც მუსიკისმცოდნეს, გამოსულყო სიმფონიურ ორკესტრის კონცერტებზე და სათანადოდ ეხსნა, ანალიზი ვეკეთებოდა შესასრულებელი ნაწარმოებებისათვის, ვაქმუტებინა როგორც ემიკა, სტილი, ისე შინაარსი, იქნებო-

და ეს შემოქმედების, მალერის, გრაფის, თუ ჩაყოყვის სიმფონიები. წეროდ ხოლმეტიანებს კონსულტაციებში, მხივე ზღმძღვანელობით ლენინგრადის ფილარმონიის სიმფონიური ორკესტრის ერთერთ კონცერტზე სცენაზე გამოდის არაღლი ანდრონიკაშვილი. მიუხედავად იმისა, რომ ირაკლის გამოსვლამ ზინებულად ჰაიპა, სათანადო მოწონებას დაიმსახურა, და რაც მოვარია, სიღერტანსკიკ უკუიფილო იყო მისი პირველი დეზოტიი, ირაკლი მაინც უკუყოფილო დაჩა. ამ შემთხვევას თავიონ არაკლი არავეულებს-არკვად, საინტერესოდ და დიდი იუმორით ჰხვება ტუვენკუასაბა იუ სცენაზე.

თუ ჩას მიადწია სახილოდ არაკლი ანდრონიკაშვილი თავისი დიდი და მრავალფეროვანი ტალანტი, ამის მიელი ქვეყანა ზედავს და ასწეს.

1988 წლიდან, ლენინგრადის კონსერვატორიის ახმანტორის დამოუკრების შემდეგ, მუშაობს ზევედეკი საქართველის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. ირაკლი კ სასპოვრებლად მისკოში გაიწვიდა. ასე დაეშორადი და დუკარგეთ ერთმანეთი.

1986 წ. მე ჩემი ქალიშვილი ხოი კონცერტის განამართავად მოსკოვში ჩავდე. ორ თებერვალს ჩაიკოვსკის სახელობის დიდ დარბაზში დანიშნული იყო სამი დის — ვერილიანტ ააშვილების კონცერტი სიმფონიური ორკესტრის თანხლებით, რომელსაც ზღმძღვანლობდა დირიჟორი ენელ ხანატურჩიანი. კონცერტზე არაკლი მოვიპატდე, მან დიდი საოპოვნებით მილი ჩემი მოწვევა და კონცერტზე დროზე გამოვიადე. პირველ განყოფილებაში უმტრისმა ქალიშვილმა ნანამ, შესარულმა შედეგბონის კონცერტი, შერე არიანემ — ა. მაკავარაიის კონცერტი, ხოლო II განყოფილებაში მარინემ — დელის სიმფონია, შემდეგ სამივე ერთად შესარულა ვივად დის სამხავი კონცერტი.

ხალხმა კონცერტი კარვად მოილო და დიდი ივადიუბეც გაავარაოეს, მაგრამ პირადად ჩემთვის უფტრი დიდა ქილდო იყო არაკლი ანდრონიკოვის აღფრთოვანება, მისი ვულწრფელი აღტაცება ირაკლიმ ქერ კულისებში, სათითაოდ გადაიკონ და მოულოცა ჩემს ქალიშვილებს დიდი წარმატება და ზეგე მე ცალკე გამომი და შემ-

დევი სიტყვებით მიმმართა: „მეუ არსამ ძალიან გამხარბე, რას გონია მსოფლიოში, თუ რომელია შრობელი პედაგოგი? შესწავლა ასეთ გმირობას, სამოქმედო პედაგოგად აღზრდას და ასეთ ზღმძღვანელებს რზე მათ აყვანას. შენ ერთი მარინე ააშვილიც რომ გავეზარდა ასეთ ხრწინეულ შემსრულებლად, ასიც საქმარასი ოქნელობა ჩვენი ერის სემიკალური კულტურისათვის, ჩვენი ასტორიისათვის, შენ კი სამი ქალიშვილი მიეცი ჩვენს ქვეყანას, ჩვენს ერს, ვალოცავ ჩემო მეგობარო ასეთ დიდ გამარტვებს და ვახსტვებ შემდეგმ მიღწევებს“.

შემდეგ მე და ირაკლიმ გავიხხენეთ ჩვენი ახალგარდაბნა ლენინგრადში და დავშორადიო, სამწუხაროდ დიდი ხნით: თუმცა ტუვენკოაში მისი ხშირა ხილვა, მისთან შეხვედრის ამებს დღეებაც არ მიკარავს.

ვულოცავ ჩემი სიერბის მეგობარს საყვარელ ირაკლის საუბილო თარბლს და უფხურებვს წანმრთელობის და დიდანს სიღმსუნეს ჩვენი ერის საყოფილოდ.

ლუარსაბა იაშვილი

● ახას მონემი თხილის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე, შემოქმედებითი ანგარიშით წარსდვა ქართული ბალეტის სილისტი, საქართველის სსრ დამსახურებული არტისტი რუსედან აბაშიძე.

სადაპოზე, რომელიც მომზადებული იყო სსრკ სახალხო არტისტის ვახტანგ კახუკიანის მიერ, რუსედან აბაშიძე წარმოჩინდა. ითავს საუკეთესო როლებში (მარტასა და ვაშთაში ადანის „ეზულსა“ და ლ. მინკოვის „პაიადუ-რაში“, კ. ხენსინის „მომაკვად ვედში“, გ. პაატაშვილის მუსიკაზე ვ. კახუკიანის მიერ საგანგებოდ დადგმულ დუეტში).

ბალეტისა თანხარი ვატაცობით და სიყვარულით ცეკვავს როგორც სილო ფრავმენტებს ბალეტებში (თედან საოვრო სექტაქლებს ქორეოგრაფიულ სცე-

ნებში), ასე წამყვან ქორეოგრაფულ პარტიებს. მის შემოქმედებითი დისცილიანა, შინაგანი ძალებს მიზნულიყოთ ფნარა, თეატრში მუშაობის ორა აიფიფო წლის მანძილზე, უკველივის სამხავლითი იყო, მის მრაველი გან-

რულად განსხვავებული როლი ექვს შესრულებული, ხშირად რამდენიმე პარტია ერთსა და იმავე ხალეტში: ლაურენსია, ხასინტა (ა. კრეინის „ლაურტენსია“). ფრადების მმარტებული, ვარიაცო III მოქმედებოდან, ქუბის მოცეკვავ (ლ. მა-



წების „ღონ კობიტი“), თითქმის
(ღ. დელიხის „კოპელია“, ა. სიგეს
„კომედიაანტები“, გამოთავი ლ. მან-
კუხის „ზაადერა“). რ. აბაშიძე
წარმატებით ცდილობდა აგრეთვე
პ. ჩაიკოვსკის „შაქსეუნჩაიში“
(ფეადრადე) ხაზის „ჩაიკონაში“ (ცე-
ნტრალური პარტია). შექმნა ეფექ-
ტური პლასტიკური ხატო დედო-
ფალი კრესისის, რ. გაბიჩავის
„შედევი“ და სხვა.

შემოქმედებით ხელმოწე რ.
აბაშიძეს პარტნიორისა ვაჟუნია ბა-

დუტის მხატვრობა იოანე ზეცა-
ძემ, რომელიც ბოლო წლებში
სცენაზე იწვითად მანდა. ამიტომ
მის გამოხედვას კარგ ხავეციო
ფორმაში, სიხარულით შეხვდა ჩვე-
ნი მკურნებელი, იგი ცდილობდა ტე-
ქნიკურად გამართული, ლაღად
დინამიურად ასრულებდა „ბე-
რებს“.

ხელმის პროგრამაში იყო პე-
ნის „პა-დე-კარტი“ რ. აბაშიძის
კომპოზიციის, ა. ახვანიძის, ლ. ბატა-
ძის, ლ. გაგანინას, ლ. ჩხეიძის-

ლის შესრულებით. „კარტი“ ზ.
გუნოს „ვალენტის დამოქმედება“ რი-
ლის კორეოგრაფიული ხასწავ-
ლების მოსწავლეების შესრუ-
ლებით.

ხელმის ზღლითადი განწყობი-
ლება შემტარ რ. აბაშიძის ქალი-
შეილის, თხაღისის კორეოგრა-
ფიული ხასწავლებლის მოსწავლას
ნინო აბაშიძის გამოხედვას ღონ.
ქეს „გავიტვი“.

მონა პეფია

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)
№ 8, 1989
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

Кетеван Бахрадзе

**О НЕКОТОРЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ
И ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ
АСПЕКТАХ РОМАНТИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ**

В статье затрагивается один из основных аспектов оперной драматургии — проблема конфликта в немецкой романтической опере. Автор рассматривает мировоззренческие, этические и эстетические принципы, обусловившие особенности восприятия жизненных противоречий в романтической оперной драматургии (стр. 2).

Владислав Иванов

В ПЛЕНУ ОБЩИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Журнал «Театральная жизнь» в № 8 за 1989 г. начал дискуссии о проблемах развития и сохранения самобытности национальных культур. Из этой актуальной беседы публикуем выступление театрального критика В. Иванова, касающееся непосредственно грузинского театра (стр. 13).

**ИЗ ПЕРЕПИСКИ МАКСИМА
ГОРЬКОГО**

В Архиве Центрального Комитета КПСС хранится письма А. М. Горького, с которыми он в разное время обращался в политбюро ЦК, в Центральный Комитет и в советское правительство. Эти письма проливают свет на ещё одну страницу богатейшей биографии великого писателя, прибавляют новые штрихи к его политическому и человеческому портрету, раскрывают сложность и противоречивость обстоятельств того времени, когда писались эти письма. (стр. 16).

Лали Курулашвили

**ПЬЕСА «КИКВИДZE» И ЕЕ АВТОР
ВАНИОН ДАРАСЕЛИ**

Статья знакомит читателей с некоторыми подробностями создания популярной в 40—60-ые годы в грузинском театре пьесы «Киквидзе» и с малоизвестной личностью ее автора Ваниона Дарасели (стр. 24).

Ирина Арефьева

УТВЕРДИТЬ СВОЕ ВИДЕНИЕ МИРА

В новой рубрике «Кинискусство республики СССР» печатается статья, написанная специально для нашего журнала киноκριტიკით из Вильнюса Ириной Арефьевой, которая знакомит грузинских читателей с творчеством известного литовского кинорежиссера Арунаса Жебрюнаса (стр. 84).

Джеймс Ларднер

НЕ УПУСТИТЬ МОМЕНТ

Статья американского журналиста Джеймса Ларднера, опубликованная в журнале «Нью-Йоркер» от 26 сентября 1968 года, посвящена встречам американских и советских кинематографистов в Москве и Тбилиси. Внимание наших читателей предлагается фрагмент этой статьи, рассказывающий о тбилисских встречах. Перевод с английского М. Курпарадзе (стр. 98).

Ольга Табунашвили,
Дияра Жоржолანი

АВА ГАРДНЕР

В рубрике «Звезды зарубежного кино» периодически печатаются статьи, знакомящие наших читателей с творчеством актеров, чья карьера была связана с Голливудом. Новая статья авторов цикла об актерах Голливуда посвящена жизни и творчеству популярной американской киноактрисы Авы Гарднер, знакомой советскому зрителю по фильмам «Снега Килиманджаро» «Обнаженная маха», «Майерлинг» (стр. 104).

Натела Урушадзе

КТО ВЕДЕТ СПЕКТАКЛЬ

Продолжая свой цикл статей о невидимых участниках спектакля, театровед Н. Урушадзе рассказывает о деятельности помощника режиссера (стр. 117).

Теннесси Уильямс

КОШКА НА РАСКАЛЕННОЙ КРЫШЕ

Публикуем пьесу выдающегося американского драматурга Т. Уильямса «Кошка на раскаленной крыше» в переводе на грузинский Малико Хелашвили (стр. 124).

გადაცემა წარმოებს 21. 06. 89 წ.
ბელმოწერილია დასაბეჭდად 10. 08. 89 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკეთა № 1542. უკ 06680. ტირაჟი 6000.

ვერნილში დაბეჭდილია მ. ხაბოვა
და ა. კვაჭანტირაძის ფოტოები.

ჩედაქიასის სახარბო: 850029, თბილისი, კაშის ქ. 78 18.
ტელ. 98-10-24, 95-18-24.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა, თბილისი, ლენინის ქ. 78 14.
ტელ. 98-98-59.



საქართველოს
ხალხთა ბიბლიოთეკა



3300 1 836 70 833

6148/443



05ԶՉԺԵՆ 78184