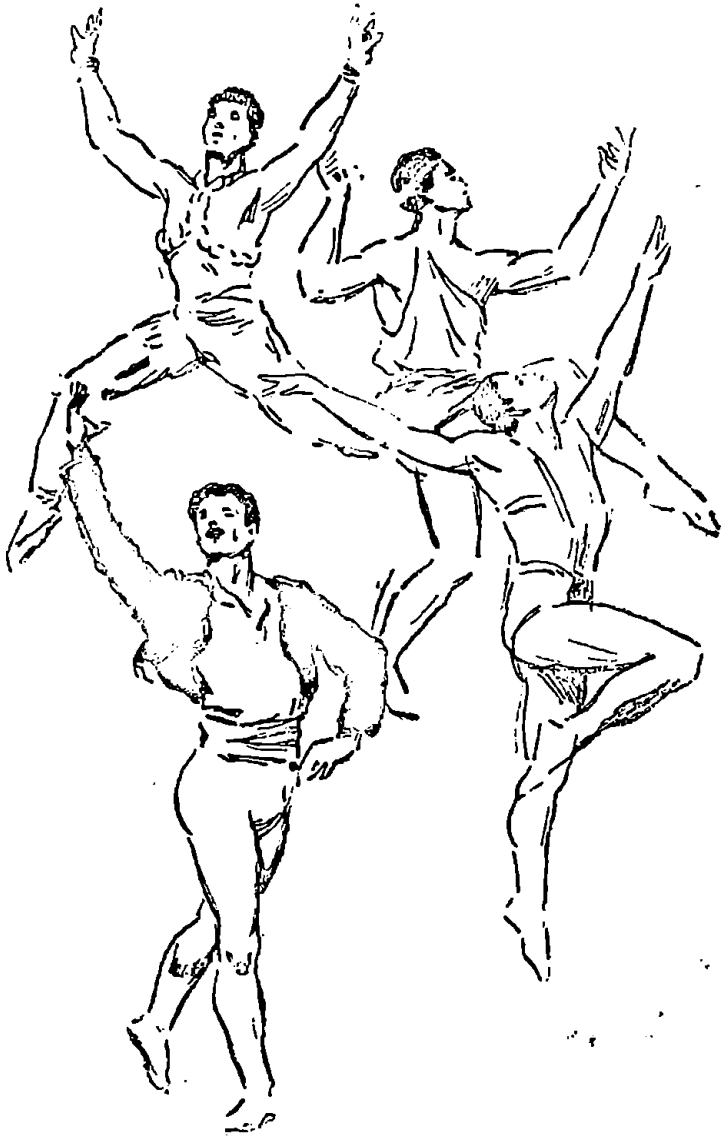


თბილისი უნივერსიტეტი

ქართული
ენათმეცნიერება

ქართული ენის
ნათესაობის

„სელთმეცნიერება“
1961



წ ი ნ ა თ ქ მ ა

ცეკვა იმათ უფრო ეხერხებათ, ვინც შრომაშიც გამრჯეა და ბრძოლაშიც მარჯვე.

ამ მხრივ არც ქართველებსა გვაქვს დასამდური. ჩვენებური ცეკვა ჩვენც გვახარებს და ჩვენს მეგობრებსაც.

მაგრამ იოლად როდი მოგვიგომანდა ქართული ცეკვა. მის შემოქმედ ხალხს დღენიდაც ხმალიც ეპყრა და ბარ-ნამგალიც. ქართული ცეკვის ილეთი უხსოვარი დროიდან უტრიალებდა ადამიანის სულიერ და ფიზიკურ სრულყოფას, და ბარაქალა მას, რომ პატიოსნად მოაღწია ჩვენამდე; არც მელანქოლიას მიეცა და არც ეროტიკას. ახლა იგი ახალი ცხოვრების შემოქმედ ხალხს გულში უზის, მხრებში უდგას და მუხლს უშლის.

ამ უკვდავ ხალხურ ქორეოგრაფიას ბედნიერად დაემყნო კლასიკური ცეკვაც და თანამედროვე ქართული კლასიკური ბალეტის ყვავილიც გაიფურჩქნა, რომლის სილამაზით ცოტანი როდი ირთვებიან: ქართული ცეკვა საბჭოთა ხალხების საბალეტო სცენასაც ამშვენებს და გაღმა სამყაროს თეატრალურ ბოგირბანსაც.

ცეკვა შრომის ხმა და მეც სიამოვნებით მივენდე მის შთამბეჭდავ თქმას. წლების მანძილზე ვაკვირდებოდი მკლავისა და მუხლის ილეთს, ზოგჯერ ქართულ ბალეტებზე ვწერდი, ზოგჯერ კი თვით ბალეტის ლიბრეტოებს ვქმნიდი, და მახარებს, რომ მნახველ-მკითხველთა შორის ბევრ მხარდაჭერასაც ვპოულობდი.

რატომ?

იმიტომ, რომ ყველას გვიყვარს ვაჟკაცური, ჯანიანი, აზრიანი, ცეცხლოვანი, ლაზათიანი და პეწიანი ქართული ცეკვა, გვიყვარს იმათ, ვინც თვითონ ვცეკვავთ და იმთაც, ვისაც მოცეკვავისათვის თვალის გადვენება და გვრჩენია, მაგრამ ერთში მაინც ერთად ვართ: სხვების ცეკვას საკუთარ გულის ძვერას ტამით ვაშველებთ და გაბრწყინებულ მშერასაც ვაყოლებთ.

ვიცი, ამ წიგნს ბევრი მკითხველი ახელ-დახედავს, კმაყოფილებით გადაშლის, ან უკმაყოფილოდ დაკეცავს, მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს მსჯავრი, ერთში ნუ დამძრახავთ, — რაც შემეძლო ის გავაკეთე. გასაკეთებელი კი ბევრი დარჩა. ამაზე სხვებმაც იზრუნონ. მე კი ჩემთავად, თუ საამისო დრო მოვიხელე, სხვა ახალ ქართულ საბალეტო სპექტაკლებსაც განვიხილავ და არც აქ განუხილავ ძველ ბალეტებს დავივიწყებ.

ამჯერად კი მომიტყვევთ თუ „ქართული ქორეოგრაფიის ნარკვევებს“ ეთავაზობთ და არა „ქართული ბალეტის ისტორიას“.





ქვეყანა



ალანტილივო, чертовски талантливо!“ — აღფრთოვანებით წერდა რეცენზენტი გოლუბოვი და როდი მალავდა: „ასეთია პირველი შთაბეჭდილება ცეკვისაგან და იგი ბოლომდე მოგდევთ. Embarras de richesses — სიუზვისაგან თავბრუდახვევა, — იტყოდნენ ფრანგები. და მართალიც იქნებოდნენ, მაყურებლის მიმართ თუ არა, თეატრის მიმართ მაინც. ცეკვები ყელამდე ავსებენ სპექტაკლს. ბერია, ძალზე ბერია ცეკვა. განსაკუთრებით თუ გავიხსენებთ, რომ უკვე გადავეჩვიეთ ამგვარ გულუხვობას და ზოგჯერ იგი განიავებადაც კი გვეჩვენება“.

საინტერესო აღიარებაა!.. კაცმა, რომელმაც უამრავი საბალეტო სპექტაკლი ნახა და მრავალი პრემიერის ცეკვით დატკბა, იმდენად მდარე ქორეოგრაფიულ ნახატს უყურებდა ძველ ბალეტში, რომ ჭაბუკიანის სპექტაკლზე მოსულმა გაოგნებით წამოიძახა: რას ჩადიხარ, სად გაგონილა ამდენი ცეკვები, გრძნობათა მოზღვაება. ვერ გავუძლებთ, დავიწვებით, დავიფერფლებით...

აი, თურმე, რას ყოფილა შეგუებული ძველი ბალეტის ძველი მაყურებელი.

მაგრამ რას იყო შეჩვეული რეცენზენტის თვალი, რა ძალის გრძნობების

ხილვა შეეძლო მას, რა არ დასწავდა და არ დაპქანცავდა საბალეტო ხელოვნების დამფასებელს? ვისი ქორეოგრაფიული ენისა სწამდა და ვისი არა სჯეროდა მას?.. და თუ არავის არ უდებდა გულს, რომელ მათგანს უფრო სწყალობდა, ან ნაკლებ უჩიოდა?..

თითქმის არავის. გოლუბოვს მხოლოდ ნაწილობრივ სწამდა ჭაბუკიანამდელი საბალეტო სკოლისა, რომელიც ძლიერ ვაჟაკს დონდლო ხელისმომკიდედ აქცევდა. იგი გულმოკლული ამბობდა:

„«კავკასიელ ტყვეში» ბალეტი შეგუებული იყო თავის ხათრიან და დინჯი გამირის ბედს, რომელიც უმოწყალოდ ასავესავებდა ხელეებს, საწყლად ჭუტაედა თვალეებს და ყრუმუნჯის ხედრს შეგუებული მიმიკისა და ჟესტიების ტყვეობიდან გამოსავალ გზას აღარ ეძებდა“.

შერე რას უქადდა ბალეტს ასეთი ბედის ადამიანი, მტირალა და ცრემლიანი სცენური გამირი? ხომ არ დაპყავდა თანამედროვე ბალეტი სულიერ დაძაბუნებაში? იქნებ აბრკოლებდა იგი ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებას?

რასაკვირველია!..

ცეკვას ფრთებს უკეცდა და ადამიანს სულიერი ამალღების შემძლეობის იმედს უფანტავდა, „კავკასიელ ტყვეს“ ჭმუნვას ჰგვრიდა და სიხალისეს ბოღმაში უხშობდა.

„პეტერბურგიდან განდევნილის სევდამ დაადუმა მთელი ბალეტი. მისი უბედურება და უმწეობა უბედურებისა და უმწეობის ემბლემად იქცა ბალეტში. მაგრამ, საბედნიეროდ, არც თუ ისე დიდი ხნით. „მთების გულმა“ დაუბრუნა ბალეტს მთრთოლვარე გული — ცეკვა“, — იმედიანად ურთავდა იგივე რეცენზენტი.

ჭეშმარიტებაა! „მთების გულმა“ დაუბრუნა თანამედროვე ბალეტს მთრთოლვარე გული. „მთების გულით“ შთაბერა და გამოაცოცხლა ვახტანგ ჭაბუკიანმა მიძინებული საბალეტო ხელოვნება, ააცეკვა ის, ვინც მანამდე მხოლოდ მოძრაობდა, ქორეოგრაფიულ ენაზე აალაპარაკა ყველა, ვინც სხვის ენაზე ლულულულებდა, გაჭიანურებული მიმიკა ლაკონური ცეკვით შესცვალა და თუ სადმე მანც შემოიტოვა, მხოლოდ იმიტომ, რომ მიმიკური ჟესტიმაც კი კიდევ უფრო აეკიაფებინა შთამბეჭდავი ცეკვა.

„მთების გულით“ დაიწყო თანამედროვე კლასიკური საბჭოთა ბალეტის ეპოქა, როცა ნათლად გაირკვა ვაჟი მოცეკვავის საბალეტო თავგაცობის ფუნქცია. „მთების გულმა“ ძირფესვიანად დაარღვია ძველი კლასიკური ბალეტის ჩვევები, რფმლებსაც ტრადიციულად განებივრებული ბალერინები აკანონებდნენ, ქალური გრაციით დაწულ გვირგვინს თავს თვითონ იღვამდნენ, ხოლო პარტნიორ კაცებს თვინიერ ხელისმომკიდებად აქცევდნენ.

— მაგრამ ვინ იყო „მთების გულის“ წინაპარი?

— „მზეჭაბუკი“!

— სად დაიბადა იგი და სად აიღვა ფეხი?

— საქართველოში.

•ლექსი მკვეთრიანის
ბალეტი «ოტელიო».
ფასტიანე კაბუქაძის —
იბელი





ანდრია ბალანჩივას ბალეტი «მთების გელი».
ვერა ჩვენაძე — მანიეე
ზურაბ კვალიციანი — ჯარჯი





ღვეით თორაძის ბალეტი «გორლა»
ირინე ალექსიძე — ჯაფარა

— როდის?

— 1936 წელს.

„მზეჭაბუკმა“ — „მთების გულმა“ დაამკვიდრა ის, რაც მანამდე სცენაზე არ იყო. ჭაბუკიანმა დანერგა ის, რაც ბალეტს არ გააჩნდა, მან წინამორბედ ბალეტებისტრატა სპექტაკლებს ბევრი რამ შემატა, თვითონ კი არავის არაფერი წარმოუდგინა: ნიჭი, ფანტაზია, გემოვნება და უნარი საკუთარ სულიდან ამოქნა. გულისა და აზრის სტიქიაში გააწროთ და თბილისისა და ლენინგრადის საბალეტო ბოგირბანი დაბლიდან ჰერამდე აავსო. ჭაბუკიანმა აღადგინა ცეკვა ბუნებრივ უფლებებში, მაგრამ ვინ წარმართა თვითონ იგი, — ამას არავინ კითხულობს. თუმცა, როგორ არა, — ყველა ვიცნობთ ჭაბუკიანის პროტექტორს და მფარველს, ყველას და ყოვლის მეუფეს, — ხალას ნიჭსა და უღვევ გარჯას.

ამას აღიარებდნენ ყველანი, ბალეტის თეორეტიკოსები და უთვალავი ბალეტომანები. ისინიც კი, ვისაც საბალეტო კლასიკად მხოლოდ ის მიაჩნდათ. რასაც ხედავდნენ და თვალს აჩვევდნენ. ბევრს კი ჭაბუკიანის ცეკვა ტრადიციის უხეშ დარღვევად ერგებოდა და იმას ვერ გრძნობდნენ, რომ ტრადიციას თუ განმგრძობი არ გამოუჩნდა, ხელმოსაკიდი არც წინაპარს დარჩება და არც შთამომავლობას.

ასე როდი სჯიდა ბალეტის კრიტიკოსი ვ. გოლუბოვი, იგი გულდაგულ მიადგა იმის კარს, ვინც პირველმა გამოალო მთვლემარე ქორეოგრაფიის ქარვასლის ალაყაფი, რომ შიგ ადიდებული ცეკვა შეეშვა.

„ქებადიდება მივუძღვნათ ვახტანგ ჭაბუკიანს იმიტომ, რომ მან „მთების გულში“ ცეკვას დაუბრუნა დაკარგული მეუფება, — წერდა ეს ნიჭიერი კაცი და წუწუნით როდი ჩამოთვლიდა თანამედროვე ბალეტისათვის ვაწეულ ჭაბუკიანისეულ ამაგს:

„მან ცეკვას შესწირა თავისი სიყვარული, თავისი გატაცება და ნდობა, შესაძლოა შესწირა იმიტომ, რომ თვით იგი არის ბრწყინვალე მოცეკვავე, იცის ცეკვის ფასი და, თანაც, ძალზე ძლიერ მოიწყინა უცეკვაობით ახალ სპექტაკლებში“.

მოსწყინდა და როგორ! აბა რას აძლევდა ფერმიმქრალი და მიზნედილი ვაცლავი ბ. ასაფიევის „ზახჩისარაის შადრევანში“, ზომაზე მეტად ალაპარაკებული, მაგრამ ცეკვას გადაჩვეული ჟერომი მისსავე „პარიზის ალში“, ან ნაძალადევად აცეკვებული ქერიმი იმავე ასაფიევის „პარტიზანულ დღეებში“?!

ბევრს ვერაფერს!

წართმევით კი, ართმევდა, ცეკვასაც ავიწყებდა და არც სწორ ლაპარაკს აჩვევდა. და მერე რისთვის, რა დააშავა მოცეკვავემ, რომ ცეკვაზე ხელს აღებინებდნენ და მიმიკა-ჟესტიკულაციის ჯურღმულებში თვალდახუჭულ სიარულს აძლავდნენ. როდემდის უნდა ებობლა თანამედროვე ბალეტს ასეთი გზით? ვინ იყო მშველელი? ვის შეეძლო გზაც ეჩვენებინა და ხიდადაც გასდებოდა?

ვახტანგ ჭაბუკიანს, მხოლოდ მას, ერთადერთს და განუმეორებელს, ვისაც

დასაკარგი არაფერი ჰქონდა და არც სულწასადღევზე ეჭირა თვალი. მას ერთის სჯეროდა: რაც არ უნდა გაეცა, მინც არა დააქლდებოდა რა. ამით ძველ, მიოსებულ ბალეტს ცეკვის ენას ამოადგმევიწებდა და თვითონაც ხან კრინით წინ წაუძღვებოდა, ხან მოძახილით უკან გაიყოლებდა, ისეთი ძალის ქორეოგრაფიულ მელოდიას აუწყობდა, რომ დრამის ყველაზე მჭევრმეტყველ აქტიორსაც დაადუმებდა, პანტომიმით ამეტყველებულ მოცეკვავეებს ქესტიკულაციის ტყვეობიდან გააქცევდა და ცეკვის შემძლეს და შეუძლოსაც ცეკვით მთხრობელად აქცევდა.

დიახ, ჭაბუკიანმა ცეკვას დაკარგული უფლებები დაუბრუნა, მაგრამ, ეს რა გვესმის? ვ. გოლუბოვი წელან ერთს ამბობდა, ახლა კი სხვას: :

„მთების გულის“ თემა რომ თანამედროვე ყოფილიყო და ლიბრეტოც ცოტა უკეთესი, ბალეტმაისტერ ჭაბუკიანის დებიუტი სრულფასოვანი გამოვიდოდა“.

ესეც ახალი ამბავი! გამოდის, რომ „მთების გულის“ დადგმა, ძველ ბალეტში ახალი სიტყვის თქმა არაა, არარსებულის მაგიერ ახლის მოპოვება ბალეტმაისტერის სრულფასოვანობა არა ყოფილა!.

როგორ გავიგოთ თქვენი სიტყვები, ძვირფასო გოლუბოვი?: „მან მხოლოდ დაგვიბრუნა დაკარგული, უაზროდ უარყოფილი, მან გასწმინდა საბალეტო ბოგირბანი სიბინძურისა და სიყალბისაგან“.

ჩვენ გვჯერა, რომ ეს თქვენი სტრიქონებია. და, ალბათ, თქვენც გახსოვთ. რომ თქვენი ნათქვამია. მაგრამ თუ ასეა, რატომ ემდურით ჭაბუკიანს. თუნდაც იმ საბამით, რომ „მხოლოდ დაკარგული დაგიბრუნათ?“ დავეუშვათ, რომ მხოლოდ ეს გააკეთა, მაგრამ განა ცოტაა? მით უფრო თუ ის, რაც „ძველის დაბრუნებად მიგაჩნიათ“, წარსულის გაცოცხლება როდია, — სრულიად ახლის შექმნაა. ძველის ქიშხე ასვლა და წარსულისათვის მხარის გასწორება კი არაა, არამედ მწვერვლიდან გასვლაც განსაზღვრავს და მომავლის ჭვრეტაც.

არა, ისე არაა, როგორც გოლუბოვი წერს. ჭაბუკიანმა ძველი როდი დააბრუნა. ეს ხომ გაცვეთილი ქურქის გადმობრუნება იქნებოდა, რისთვისაც ტაშს არავინ უკრავს, — არც იმათ, ვინც ნემსი და მაკრატელი აიღო და არც იმათ, ვინც სხვისი გამოწვევადი საკუთარ ტანზე მოირგო. „მზეჭაბუკი“ ჭაბუკიანმა ცეკვის ახალი თარგი გამოსჭრა და თუ ძველ გამანიკენებულთ ჩააცვა, ეს რა სასაყვედუროა. მან ცეკვას გადაჩვეულ ჩვეულებრივ ადამიანებს მათთვის უჩვეულო ქურქი წამოასხა, და თუ ზოგიერთმა იუცხოვა, ეს იმიტომ, რომ, ალბათ. ძველი წულა ზოგიერთის დაკოჟრილ თითებს სიამეს გერის, ახლის ჩაცმა კი ვაებას. ვის შეუძლია ძველის რესტავრატორი შეარქვას ჭაბუკიანს?

იმას, ვისაც ახალი ეუფასურება, ფასდაკარგული ძველი კი ეძვირება. განა თვით გოლუბოვი არა წერდა:

„ჭაბუკიანი შევიჩვია აღმაფრენ და ფრთოსანი ცეკვის სტიქიაში ცხოვრებას. რომელშიც ეხვევა და მალლა მიქროლავს საკუთარი მცხუნვარე ქარიშხალით. მაგრამ მშრალსა და ქარდაუბერავ ატმოსფეროში მას სუნთქვაც უჭირს და მოძრაობაც“.

რაკი ასეა, როგორ შეეძლო ჭაბუკიანს ლაღად ესუნთქა ძველ ატმოსფეროში? რად გვავიწყდება: ვინც სად იზადება, იქ ვლინდება მისი სტიქიატ. განა ჭაბუკიანი პეტიპას დროის ბალეტში უფრო აღმაფრენად ინვარდებს, ვიდრე ახლა, როცა ყოველივე პეტიპასეულს კეთილგონივრულად ისრუტავს, დუნე სისხლისაგან წმენდს და ახალი ცხოვრების სუხსითა და ხალისით ჰკაზმავს. მაგონდება ოცი წლის წინათ დაწერილი გოლუბოვის სტრიქონები:

„ძველ „ნასახლარ“ პარტიკაში მას თავისი ინდივიდუალური შესწორებები შეაქვს. ისინი იცვლებოდნენ სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე, და ჭაბუკიანს ბევრჯერ უსაყვედურებდნენ საერთოდ მიღებულის დარღვევას. ამბობდნენ, რომ იგი მოურიდებლად არღვევს ფორმას, ცეკვავს მგზნებარედ, მაგრამ არც თუ ძალიან სუფთად. თუმცა მისი „დაუდევრობა“ ზოგჯერ წინასწარ გამიზნულიც კი იყო: ეს დაუდევრობა გულგრილობიდან კი არ მოდიოდა, არამედ მემამბოხური განზრახვიდან — რაც შეიძლება, მდიდრულად და სრულყოფილად ეპოვნა და ეჩვენებინა თავისი თავი. ამან წარმოშვა მისი აქტიორული თავენობა და მოძრაობათა გაბედული არჩევანი. ჭაბუკიანი თვით იზომავდა როლებს ან აზომებდა თავის თავს. გამოირკვა, რომ მას მეტის გაკეთება შეეძლო, ვიდრე მისგან მოითხოვდნენ. ასეთმა აქტიორულმა დაუკმაყოფილებლობამ უზიძგა მას ბალეტმაისტერის ძალაუფლებისაკენ. და მან აიღო ეს ძალაუფლება“.

კარგადაც მოიქცა! აიღო, როგორც მეთაურმა, ჭაბუკ მოცეკვავეთა წინამძღოლმა, რათა აღარ ეწუწუნათ ცეკვით უკმაყოფილო პარტნიორებს, მოსპობილიყო უთანასწორობა კლასიკურ ქორეოგრაფიასა და ხალხურ ცეკვას შორის. გამქრალიყო განსხვავება მეფეებისა და მდაბიოთა ბალეტებს შორის. ვახტანგ ჭაბუკიანმა ქართული ილეთებით კლასიკურ ცეკვაში რევოლუცია მოახდინა და განა ეს ცუდია? ამაზე გოლუბოვიც სწერდა:

„კლასიკის მეფური ბუნების ვერსია უარყოფილია პრაქტიკით. ქართულ ცეკვას წლოვანება უფრო მეტი აქვს, ვიდრე „ფრანგულ“ კლასიკას. მაგრამ ბევრი ილეთი ქართველებს დროულად მოერგოთ, ზოგი რამ კი ცეკვის ცხოვრების სიბრძნიდან მათ უფრო ადრეც იცოდნენ, ვიდრე ფრანგებმა“.

ისიც მართალია:

«მთების გულმა» კიდევ ერთხელ დამტკიცა, რომ კლასიკა არაფერს კარგავს თავისი განზოგადებით, როცა ნაციონალურ ელფერს იღებს. ქართველებს ფრანგებზე ნაკლებ არ შეუძლიათ კლასიკის პირობითი ენით მეტყველება“.

რაკი ამ ნათქვამს ვენდობით, ქართული ეროვნული ცეკვის ილეთების კლასიკურ სტილზე დამყნობით „მზეჭაბუკში“ ჭაბუკიანს ძველი კი არ გაუცოცხლებია, არამედ ძველის ნიადაგში ახალი აღმოუცენებია, რესტავრატორობაზე ხელი აუღია და რეფორმატორობა უთავია. ახალი ეპოქის ძლიერი პულსი ძველით მიძინებულ სუსტ ბალეტში შეუტანია და ჭარმაგ სხეულში ჭაბუკი სული ჩაუბერია.

აი, ეს არის რევოლუცია ხელოვნებაში და არა რესტავრაცია ხელოსნობაში. ახლის შობა და არა მიცვალებულის მკვდრეთით აღდგომა.





ნიმუში

2

აგრამ სანამ „მზეჭაბუკს“ ქართულ საბალეტო სცენაზე განახორციელებდა, იგი უკვე თბილისში იჩენდა საამისო ნიჭს და სამერმისო ბალეტმაისტერულ თაოსნობის უნარს. ჯერ კიდევ მარიამ პერინის საბალეტო სტუდიაში ცეკვასაც სწავლობდა, თანაუბნელ ტოლამხანაგებსაც ასწავლიდა და თან თავდამაფიწხებელ „ომიანობის“ თამაშსაც წინამძღოლობდა. მისი სული თავკაცობის გულისფეთქვით იწრთობოდა და ჭაბუკობის წლებში გამოკვეთილი მღელვარე გრძნობები მომავლის ხელოვნების პეროიკულ ტილოებზე გადაჰქონდა.

ასეთი გმირული სული შთაბერა მან „მზეჭაბუკს“, პირველ ქართულ ბალეტს, რომელიც თავის მხრივ სრულყოფილი პირველი საბჭოთა ბალეტის ეტალონად იქცა და რომ „მზეჭაბუკი“ არა, ვინ იცის, რამდენ ხანს გაჭიანურდებოდა საბჭოთა კლასიკური ბალეტის შექმნის პროცესი.

ამ მნიშვნელოვანი პრობლემის გაშუქება სცადა ხელოვნებათმცოდნე ვერა კრასოვსკაიამ, რომელმაც სწორად შენიშნა „მზეჭაბუკის“ დამდგმელი ჭაბუკიანის შემოქმედებაში გმირულ-პეროიკული ქორეოგრაფიული თხრობის დაუდგრომელობა, მაგრამ ვერ მოუნახა მას ჭეშმარიტი საწყისები. კრასოვსკაიას

ასე ჰგონია და სხვათაგან იმას აძალეებს, რომ გმირულ-ჰეროიკული, ახალი სიტყვის მთქმელი და დიდი გრძნობების გადმომწველი საბალეტო სპექტაკლის შექმნის ჰისწრაფება თითქოს მშობლიური ხელოვნების ნინადაგიდან მოწყვეტილად წარმოეშვა და განუვითარდა ვახტანგ ჭაბუკიანს. კრასოვსკაიას ბევრი ციტატი მოაქვს, — მაგრამ მაინც ვერ აჩვენებს სწორედ იმას, თუ სადა დევს ასეთი გმირულ-ჰეროიკული საბალეტო სპექტაკლის სათავე ჭაბუკიანის შემოქმედებაში, რამ მისცა რწმენა შეექმნა ისეთი ფუძემდებლური ნაწარმოები, როგორც „მთების გული“ და „ლაურენსია“.

ჩვენის აზრით, ყოველივე ამის საწყისი ქართული თეატრია, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შთამავთნებელი შემოქმედებაა, მარჯანიშვილისეული ფუძემდებლური „ფუნტე ოვეხუნა“ და ფრიად საინტერესო ქორეოგრაფიული „მზეთაზე“ და „ხანძარი“ არის. სწორედ მათში უნდა ვეძიოთ ჭაბუკიანის „მთების გულის“ სათავე.

ცნობილია, რომ ვახტანგ ჭაბუკიანი თბილისიდან ლენინგრადში წავიდა სასწავლებლად 1926 წლის შემოდგომაზე. ეს იყო პერიოდი, როცა ქართულ თეატრს აშენებდნენ და ანმტიკლებდნენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი. ქართული თეატრის სცენაზე ლოპე დე-ვეგას „ფუნტე ოვეხუნას“ დადგმით სათავე დაედო ახალ ქართულ თეატრს. 16 წლის ჭაბუკი უკვე მთელი არსებით გრძნობდა დიდი რეჟისორების ცხოველმყოფელ ძალას, რადგან ამას გრძნობდა ყველა, ვინც ოდნავ მაინც დაახლოვებული იყო ხელოვნებასთან. იმ პერიოდში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლეოდა თეატრს საზოგადოებისათვის მღელვარე საკითხების გარჩევა-გაკვლევაში. მხატვრული ინტელიგენცია გვერდს ვერ აუვლიდა თეატრალურ მოვლენებს, ხელს ვერ აუქნევდა იმ თეატრალურ ქარიშხალს, რომელიც ჩვენი ცხოვრების ყველა კუნჭულში შეიჭრა; მასზე ლაპარაკობდნენ დარბაზებში და კულისებში, სახლებში და საკრებულოებში, მასზე ბჭობდნენ ძველის და ახლის მიმდევარნი, ხნიერი და ახალგაზრდები, ყველა, ვისაც აღელვებდა მშობლიური ხალხის მერმისი, მაგრამ ზოგი მაინც სწორად ვერ ხატავდა მომავალს, აწმყოს ფუძედ მარტო ჭალარა წარსულს აცხადებდა და დღევანდელს გუშინდელს ამჯობინებდა.

ქართველი საზოგადოება მღელვარებით აღევნებდა თვალყურს თეატრში მომხდარ შეჯახებებს, „მამათა და შვილთა შორის წარმოშობილ პაექრობას, რომელსაც უნდა გადაეწყვიტა, თუ რომელი გზით წავიდოდა მშობლიური თეატრალური ხელოვნების განვითარება, — იმავე თავქვეთი, როგორსაც ძველი თაობა ადგა, თუ ახალი, ჯერ გაუწალდავი, მსოფლიო დიდებასთან ამყვანი აღმართით.

შეიძლო თუ არა 16 წლის ჭაბუკს, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თუნდაც ვერ გამოურჩევე მოცეკვავე ვახტანგ ჭაბუკიანს, გულთან ახლოს არ მიეტანა თეატრალური ბრძოლის ის ელვარე ალი, რომლის შუქი თითქმის ყველაზე მიგდებულ ოჯახსაც კი აღწევდა და საზოგადოებრივ მოვლენებში ჩაურევდელ უდარდელ პირთა გულსაც კი აცხუნებდა.

შეიძლებაოდა თუ არა, რომ მარჯანიშვილისა და მისი მიმდევრების მგზნებარე დეკლარაციას არ მიეყვრო ჭაბუკიანის ყურადღება, ან კიდევ ამ დეკლარაციის ცხოვრებაში განხორციელებას არ წარმოეშვა ახალი ხელოვნებისათვის ბრძოლის სურვილი? კოტე მარჯანიშვილი ხომ ყველა შემოქმედს დაუდგრომელი შემოქმედებითი ძიებისაკენ მოუხმობდა და, ბუნებრივია, მისი მოწოდება ყრმა ჭაბუკიანის შთამბეჭდავ ბუნებასაც ააღელვებდა. შეუძლებელია, რომ კოტეს დეკლარაციის სიტყვებს, შემდეგ კი მის განხორციელებულ თეატრალურ იდეებს, ჭაბუკიანიც არ აეფორიაქებინა და ქართული თეატრის შესვეურობის წყურვილი არ წარმოეშვა.

„მსახიობთ, მწერლებს, პოეტებს, მხატვრებს, მოქანდაკეთ და მუსიკოსებს“, — ასე მიმართავდა მარჯანიშვილი ყველას, ვინც უკვე მტკიცედ იდგა შემოქმედებაში და იმათაც, ვინც მხოლოდ ოცნებობდა, რათა მათი ღირსეული მიმდევარი გამხდარიყო. შესაძლოა, იმხანად საბალეტო სასწავლებლის მოწაფე ვახტანგ ჭაბუკიანი ჯერ კიდევ სავსებით ვერ ჩაუწვდებოდა ამ მოწოდებას, მაგრამ სამი წლის შემდეგ იგი უკვე ღრმად აფასებდა მარჯანიშვილის მიერ მასებში გადასროლილ სიტყვებს:

„... ჩვენ ვართ მშენებლები კულტურისა და, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი ეროვნული კულტურისა, მისი ენისა, მისი ნაციონალური თავისებურებისა და ტემპერამენტისა“, რომლითაც სისხლსავსედ უნდა აღბეჭდილიყო ახალი ცხოვრება.

ჭაბუკიანისათვის, ალბათ, ძნელი იყო თავისი თავი იმათ შორის დაენახა, ვისაც გაბედულად უნდა ეშენებინა მშობლიური კულტურა, ენა და ნაციონალური თავისებურება. მას ვერ წარმოედგინა, რომ ქართული ენის არც თუ ბრწყინვალე მცოდნე, სწორედ ქართული ენისათვის მებრძოლთა მოწინავე რიგებში ჩადგებოდა და ნაციონალური თავისებურების არც თუ მკაფიო გამომავლინებელი, სწორედ ამ თავისებურების გამომკვეთი და განმამტკიცებელი გახდებოდა.

რა მიზეზით არ შეეძლო ვახტანგ ჭაბუკიანს ხმამაღლა მიეთვალა თავისი თავი იმათ ლაშქრისათვის, ვინც მშობლიურ ენასაც იცავდა და ნაციონალურ თავისებურებასაც ანვითარებდა?

ალბათ, იმით, რომ მისი ოჯახი სხვებთან შედარებით ნაკლებად გამოირჩეოდა ამ ძალის ნაციონალური თავისებურებით. დედა ელენე ქრისტიანეს ასული ლიახი დიდად მოსიყვარულე იყო თავისი ქართული ოჯახის, მაგრამ როცა რუსულადაც კი უჭირდა ლაპარაკი, მშობლიურ პოლონურს იშველებდა ხოლმე. ალექსანდრე ბურთიკაშვილის გადმოცემით, 1910 წლის 15 ივნისს, ვახტანგის ავადმყოფობით შეშინებული დედა ვერც რუსულ და ვერც ქართულ ენაზე ვერ ლოცავდა შვილს და ისევე პოლონურზე შეჰლაღადებდა განკვებას:

— ბოჟე მუი, ზმილუი სე ნად მოიმ სინემ ვახტანგემ. ზმილუი სე. (ღმერთო ჰემო, მოწყალემა მოილე ჩემს შვილ ვახტანგზე, მოილე მოწყალემა).

განა შეეძლოთ ის ქართული ენა დაენერგათ ოჯახში და იმ ნაციონალური

თავისებურებით გამოერჩიათ ვახტანგი, რომელსაც კოტე მარჯანიშვილის საპროგრამო დეკლარაცია მოითხოვდა?

რასაკვირველია, არა!

ამიტომ ვახტანგ ჭაბუკიანს ამ პერიოდში თუ რაიმე აფიქრებდა, პირველ ყოვლისა, სწორედ ის, რომ მშობლიურშიც გაუწაფავი იყო და ნაციონალური თვისებებითაც გამოურჩევი.

მაგრამ მარჯანიშვილის დეკლარაციაში იყო მესამე ნიშანიც და მასზე დაყრდნობითაც შეიძლებოდა ეროვნული ხელოვნების შექმნა. ეს გახლდათ ქართული აზროვნება და ტემპერამენტი. აქ კი ვახტანგს სხვისთვის თვალეში შესაცინებელი არა ჰქონდა რა, და თუ პირველი ორის ნაკლებობა მას უკან ხევდა, ის მესამე თვისება იმდენად ჭარბად გააჩნდა, რომ ქართული ენის ღრმა მცოდნეთაც გაუტოლდებოდა და ნაციონალური თავისებურებებით გამოირჩეულ ბევრ ქართველ ხელოვანს თავნზე თავით გაუნადლებდა.

მაგრამ არც ეს იყო საკმარისი. მარჯანიშვილის დეკლარაცია ქართველ ხელოვანთაგან მოითხოვდა სოციალურ პოზიციებზე მტკიცედ დგომას და მშრომელი ხალხის სამსახურში ყოფნას: „მოუწოდებ ყველა ახალგაზრდას, ჯანსაღსა, ცხოველმყოფელს. — ნათქვამი იყო დეკლარაციაში, — რათა მან გასწყვიტოს კავშირი დრომოკმულ მეშჩანობასთან, არსებული და განუხორციელებელი ოცნებისათვის ოხერასთან, მედგრად მოჰკიდოს ხელი პოლიტიკურ აღმშენებლობასთან ერთად ახალი ხელოვნების ორგანიზაციულ საქმეს, განამტკიცოს საკაცობრიო ახალი კულტურა ეროვნული თავისებურების ნიადაგზე“.

წარსულში მძიმე სოციალური და ეროვნული ჩაგვრის პირობებში აღზრდილ და შემდგომ უკვე ახალი ცხოვრების მიერ ფართოდ გზაგახსნილ ახალგაზრდა ჭაბუკიანს ყველაფერი გააჩნდა იმისათვის, რომ თავისი მოღვაწეობა ეპოქის შესატყვისი სულისკვეთებით წარემართა და ისიც საკუთარი შემოქმედებით სწორედ ახალი მსოფლმხედველობის ჩამომაყალიბებელი დიდი ქართული ხელოვნების შემქმნელთა და განმამტკიცებელთა, ნოვატორ, წინმავალ და გაბედულ ნოთავეთა რიგში ჩადგა.

ამგვარად, ქართულ საოპერო-საბალეტო თეატრში მომუშავე ახალგაზრდა ვახტანგ ჭაბუკიანი გულცივად ვერ შეხვდებოდა იმ მანიფესტის სულსაც, რომელშიც ზოგი რამ, აზრის ფორმულირების მხრივ, მიუღებელი იყო, მაგრამ მთავარ მიზანდასახულებაში პროგრესულ მოთხოვნას აყენებდა და თავისი არსით სანდრო ახმეტელის საპროგრამო დებულებებს ემთხვეოდა.

„ჩვენი თეატრი კონსერვატორული, ტლანქი, მეშჩანური თეატრალური ფორმისაა, — წერდა მაშინ ახმეტელი და ისეთ ქართველ მსახიობებზე მიანიშნებდა, რომელნიც ახალი ქართული თეატრის მშენებელნი გახდებოდნენ. დღევანდელი ქართველი მსახიობი დარბაისელი, დინჯი მოქალაქეა და ამიტომ ჩვენი თეატრიც ზღაზნიია. „მსახიობი უნდა იქნეს ცელქი, გიჟმაჟი, როგორც ქართველი ბავშვი, რომ შეიქმნას თეატრი გრძნობისა და კაპრიზის“. ახლა კი ქართველი მსახიობი

გარეგნულად მოუხეშავი, ტლანქი და ზანტია და ამიტომ თეატრიც მძიმე, დინჯი და უტემპერამენტო გვაქვსო. ახმეტელს სურდა, რომ ქართული თეატრი გამხდარიყო „მოქნილი, რბილი, ცვეცლოვანი, შუშპარიანი, როგორც თვით ქართველია“. მხოლოდ ამის წყალობით გვექნება რიხიანი და გაბედული თეატრიო.

ამვე აზრებს ავითარებდა ღურუჯელთა მანიფესტიც, რომელიც 1924 წლის 29 იანვარს წაიკითხეს რუსთაველის თეატრის მსახიობებმა სპექტაკლ „ინტერესთა თამაშის“ მეორე აქტის დროს და რამაც მთელი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია თეატრალურ და თეატრის გარშემო თავმოყრილ მხატვრულ სამყაროში. საზოგადოების ნაწილმა, რომელიც უკმაყოფილო იყო ღურუჯელთა დეკლარაციით, პროტესტის ნიშნად დარბაზში სტვენა ასტეხა. ამასთან დაკავშირებით კოტე მარჯანიშვილმა დაუფარავი გულისტკენა გამოსთქვა.

„როგორ შეიძლება, კულტურული ადამიანი იმ ზომამდე მივიდეს, რომ მხეცურ ინსტიქტს მიენდოს, უსტვენდეს, ყვიროდეს, ილანძღებოდეს და შმაგდებოდეს. ვერ გაერკვნენ იმაში, რაც გარშემო ხდებოდა. მათ ახალგაზრდა ფუტურისტების მიერ იმ საღამოს გაფანტული პროკლამაციები მანიფესტად მიიღეს. კულტურული ადამიანი სწორედ იმით განსხვავდება უფიცისაგან, რომ იგი თვითონ სჯის და სწონის თავის დამოკიდებულებას მომხდარი მოვლენებისადმი, ბრმად არ ემხრობა ხულიგნებს“.

მართლაც რა მოხდა ასეთი, რამაც ასე გაპყო თეატრის დარბაზი, მაყურებლები? მოხდა ის, რომ ცილს სწამებდნენ ახალი თეატრის მესვეურთ, კოტეს და სანდროს მეთაურობით აღორძინებული ქართული სცენის შემოქმედთ. „ინტერესთა თამაშს“ ჩვენ ვდგამდით უკვე მრავალჯერ, მაგრამ რატომ მოხდა, რომ სწორედ იმ დღეს მოვიდა თეატრში უამრავი მაყურებელი? — კითხულობდა მარჯანიშვილი და თავად უპასუხებდა, — როგორც გამოირკვა; ზოგი მოვიდა, რომ კორპორაციისათვის პროტესტი გამოეთქვა იმის გამო, რომ ღურუჯის წევრები თითქოს ძველ აქტიორებს „კამეჩებს“ უწოდებდნენ, ხოლო ზოგიერთ დრამატურგს „მელოტსა“ და „ქოსას“.

კოტე მარჯანიშვილის გულის ტკენა უსაფუძვლო როდი იყო. „მაგრამ რას იზამთ, „საზოგადოება“ ხშირად ბრმაა თავის მისწრაფებაში“. — ამბობდა დიდი ხელოვანი და ექიმ შტოკმანის მაგალითს იხსენებდა, რომელიც მტრად გამოაცხადეს იმის გამო, რომ მას კეთილდღეობა სურდა მშობლიური ქალაქისათვის.

მაგრამ კოტე არ შეუშინდა ველურ ინსტიქტს აყოლილი ზოგიერთი მაყურებლის მუქარას. იგი ახალგაზრდობას ამოუდგა მხარში; რაკი ახალგაზრდობა გამოვიდა პრინციპული ბრძოლის გზაზე, რაკი იგი იბრძვის იდეალებისათვის, მე ვრჩები მასთან, თუნდაც იგი, ზოგიერთების აზრით, „უნიჭო“ და „გაუზრდელი“ იყოს. მე სხვებზე კარგად ვიცნობ ახალგაზრდობას, მე ახლოს ვდგავარ მათთან, მე კარგად მესმის მისი განზრახვანი და მისწრაფებანი, ხოლო მათ აქტიორულ წესაძღვლებებზე თვით დრო იტყვისო. „თუმცა უცნაურია: რატომ, რითი აიხსნება, რომ ჯერ კიდევ გუშინ ტლანტებდად აღიარებული თამარ ჭავჭავაძე, ვერიყო

ანჯათარიძე, ბუყუყა შავიშვილი, გიორგი დავითაშვილი, აკაკი ვასაძე, აკაკი ხორავა და სხვები, დღეს გამოცხადებულნი არიან უნიჭობად, სცენისათვის გამოუსადეგებად. ცხადია, ბრალმა დააბრმავა ისინი, ვინც დღეს ამას ამბობს“.

მართალი თქმაა. ბრალმა მოშურნედ აქცია ისინი. შური კი კბილის ტყვიით დაუფარავია.

მაგრამ ძველსა და ახალ თეატრალურ მიმდინარეობას შორის გამოვლინდნენ ის უძლევი შემოქმედებითი ძალებიც, რომლებსაც თავგანწირვით უნდა ეშენებინათ ქართული თეატრი. ამ მშენებელ შემოქმედთა რიგებში დგებოდა ჭაბუკი ჭაბუკიანიც და 1926 წლის შემოდგომაზე ლენინგრადში ჩასული უკვე თვალნათლივ წარმოიდგენდა, თუ რა სჭირდებოდა მშობლიურ ქორეოგრაფიას, რა ძლიერ წყაროს წარმოადგენდა მის გასავეითარებლად მარჯანიშვილისეული „ცხვრის წყარო“ და პანტომიმა „მზეთამზე“. რაოდენ მაცოცხლებელ ძალებს უღვიძებდა ვაჟა ფშაველასეული ახმეტელის „ლაპარა“ და „ანზორი“ გმირულ-პეროიკული საბალეტო სპექტაკლების მერმინდელ შემქმნელებს.

ვახტანგ ჭაბუკიანი უკვე საკმაოდ მომწიფებული, 16 წლისა ჩავიდა ლენინგრადში და მისი მიღება ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში მხოლოდ ასაკ-გადასულთა ჯგუფში მოხერხდა. მიუხედავად ამისა ნიჭიერ მოწაფეს მხოლოდ სამიოდე წელი დასჭირდა სასწავლო პროგრამის გასაველელად და 1929 წლის შემოდგომაზე ჭაბუკიანი უკვე ლენინგრადის დიდი საბალეტო სცენის პრემიერად იქცა.

ერთი წლის შემდეგ, 1930 წლის გაზაფხულსა და ზაფხულში კი თავბრუდამხვევი წარმატებით დაიწყო რუსეთში მარჯანიშვილისა და რუსთაველის თეატრების სპექტაკლების ჩვენება ხალხთა სრულიად საკავშირო ოლიმპიადაზე და მანამდეც, სადაც ქართულმა თეატრმა უდიდესი აღიარება ჰპოვა და ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიულ აზროვნებაშიც ღრმა კვალი გაავლო, ისევე, როგორც ძლიერი შთაბეჭდილება დასტოვა საბჭოთა თეატრალურ საზოგადოებაზეც.

— ამ თეატრზე, ამ სპექტაკლზე მხოლოდ გაკვირვებით შეიძლება წერა. რა საუცხოო თეატრია, რა საუცხოო სპექტაკლია! იკონებთ ყველაზე უფრო მკაფიო, ყველაზე უფრო ძლიერ თეატრალურ შთაბეჭდილებებს და, მართალი რომ ითქვას, არც ერთის შედარება არ შეგიძლია ამ წარმატაც ტემპერამენტთან, ამ განსაცვიფრებელ ფორმასთან. რა ჯანსაღი, რა ცხოველმყოფელი გეჩვენება ამ თეატრში მაყურებელიც კი, რომელიც არღვევს „კარგი ტონის“ ყველა საზღვარს და ტაშის ცემით წყეეტს მოქმედებას შუა სპექტაკლში, ხოლო ოვაციებით ბოლოში. — აღფრთოვანებით წერდა რეცენზენტი ემანუელ ბესკინი რუსთაველელთა გამოსვლებზე.

— ეჭვი არ არის, თეატრალურ მოსკოვს დასჭირდება გაკვეთილების მიღება ისეთი მხატვრულად სრულყოფილი თეატრალური კოლექტივისაგან, როგორიც არის რუსთაველის სახელობის საქართველოს პირველი თეატრი. — ხმას აძლევდა „ვეჩერნაია მოსკვადან“ ბორის ვაკსი.

— მე „ლამარას“ გარდა, ვნახე „ანზორიც“, — წერდა ამერიკელი მწერალი ქალი, „ფედერეიტედ პრესისა“ და „მაკლიუვის“ კორესპონდენტი ანა ლუიზა შტრონგი. — ამ სპექტაკლის მესამე აქტი თავისი დრამატიზმითა და არქიტექტონიკით ისეთ სიმაღლეს აღწევს, როგორც მსოფლიო სცენაზე არ მინახავს.

— ჩემზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა ქართულმა თეატრმა, რომელიც, ჩემის აზრით, ერთერთი საუკეთესო თეატრთაგანია მსოფლიოში, — წერდა სანდრო ახმეტელისადმი მისალმებაში ნიუ-იორკის ექსპერიმენტული თეატრის „ვასსარის“ დირექტორი, დრამატული ლიგის ლიდერი ჰელლი ფლანაგანი.

— „ლამარა“ მე მომეჩვენა სრულიად არაჩვეულებრივ წარმოდგენად. მუსიკა, ცეკვა, მსახიობის მოქმედება, გადახლართულია ცოცხალ ჰარმონიაში სცენის ფონზე, რომელიც წარმოადგენს ერთსა და იმავე დროს მხატვრობასაც და გაბედულ არქიტექტურასაც. ერთის მხრივ წარმოდგენა მომეჩვენა ბალეტად. მეორეს მხრივ — მხატვრობად, რომელშიც მოქმედი პირები წარმოადგენენ საღებავებს. მესამე მხრივ ეს იყო ამაღლებული სიმფონია, რომელშიც ბგერა და ფონი ერთნაირად დიდმნიშვნელოვანია. — აღიარებდა იგივე ფლანაგანი.

— მე არ წარმომედგინა, — აღნიშნავდა ქალაქ ოსლოს თეატრის დირექტორი ნილსენი, — რომ ხალხური რიტმის, მუსიკისა და ფიზიკური მოძრაობის შეერთება შეიძლებოდა ისე, როგორც ეს შესძლო რუსთაველის თეატრმა.

ასეთი იყო მსოფლიოს აზრი ქართული თეატრის ტრიუმფალურ საგასტროლო სპექტაკლებზე, რომლის ხმამ ლენინგრადამდეც მიადწია და სამი წლის შემდეგ იქაურნიც ღრმად დარწმუნდნენ. 1933 წლის 2 ივლისს დაიწყო და 31 ივლისს ტრიუმფით დამთავრდა რუსთაველის თეატრის გასტროლები ლენინგრადში. „ანზორი“ და „ლამარა“ აქაც აღიარეს საბჭოთა თეატრის ბრწყინვალე ნაწარმოებებად. ქართველ ხელოვანთა შემოქმედება აღტაცებით მიიღო ლენინგრადის საბალეტო კოლექტივმაც და სწორედ ამ პერიოდში ჩაისახა იდეა, რომ სანდრო ახმეტელს ლენინგრადის სცენაზე დაედგა რომელიმე საბჭოური ბალეტი. შემდგომ კი თემაც დაუზუსტეს, 1936 წელს სანდრო ახმეტელს ასაფრევის ბალეტი „პარტიზანული დღეები“ უნდა დაედგა. შემდგომ იგი ვაინონენმა დადგა, ვახტანგ ჭაბუკიანს ქერიმის პარტია ერგო და თავი არც თუ კარგად იგრძნო, — მას უფრო დიდი მასშტაბის, გმირულ-ჰეროიკულ სპექტაკლში მონაწილეობა სურდა, და რაკი ამის მოთავე ბალეტმაისტერი არ ჩანდა, იმ აზრს შეეგუა, რომ ბალეტმაისტერობა თვით უნდა ეთავა.

სხვაფრივ არც შეიძლებოდა, ქართული თეატრის აყვავებამ, მოსკოვსა და ლენინგრადში, თბილისსა და ხარკოვში ნაჩვენებმა ფერადოვანმა, ტემპერამენტიანმა და იდეურმა ხელოვნებამ ვახტანგ ჭაბუკიანს უფრო მეტად განუმტკიცა აზრი, რომ მასაც უნდა ეცადა ბალეტმაისტერ-დამდგმელობა. რა ვუყოთ, რომ მას სპეციალური საბალეტმაისტერო განათლება არა ჰქონდა. განა სარეჟისორო ინსტიტუტი დაამთავრეს კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა?

— მარჯანიშვილმა თავისი თეატრალური კარიერა დაიწყო გამომტან აქტიურობით. — იგონებს გ. კრიჟიციკი. — ამასთან თავისი აქტიურობა თვითონ მიაჩნდა საკუთარი ცხოვრების სამარცხვინო ფურცლად.

— მაშ ასე, 1903-4 წელი ჩემი აქტიურობის უკანასკნელი წელიწადია, — გულახდილად უთქვამს მარჯანიშვილს.

ახმეტელი?

— ახმეტელიც დიდხანს არ თანხმდებოდა თურმე... რეჟისორობის დასტური- იმ პირობით მიუცია, რომ ნებას მისცემდნენ მაშინ დაენებებინა მუშაობისათვის თავი, როდესაც ამას საჭიროდ დაინახავდა, — იგონებს ნინო დავითაშვილი.

ახმეტელი ისე მივიდა რუსთაველის თეატრში სანდრო შანშიაშვილის „ბერ- დოზმანიას“ დასადგმელად, რომ მანამდე თეატრზე უფრო მეტსა სწერდა, ვიდრე რეჟისორულად სძენდა. „რამ შეგაცდინა! ახმეტელს როგორ ჩაუგდევ ხელში პიესაო!“ — უწყრებოდნენ ავტორს.

— ყველაფერი, რაც შექმნა ახმეტელმა, შექმნა მხოლოდ დიდი ნიჭის ძა- ლით, სათუთი ინტუიციით. წარსული გამოცდილების მარაგი არ ეხმარებოდა მას, არავითარი შარავანდედი წარსული დიდებისა არ უნათებდა ძნელ გზას, — წერს თამარ წულუკიძე.

ვახტანგ ჭაბუკიანიც მათ დაემგვანა. არც იგი იყო რეჟისორ-დამდგმელად მონათლული, მაგრამ თავისი დიდი ნიჭის ძალითა და ინტუიციით მიისწრაფვო- და საბალეტმანსტერო მოღვაწეობისაკენ, სჯეროდა, რომ სწორედ მას გამოუვი- დოდა პირველი ქართული, სრულყოფილი საბალეტო საქმეცაღი. სწამდა იმი- ტომ, რომ თვით იყო არა მარტო ფენომენალური მოცეკვავე, ვირტუოზი შემსრუ- ლებელი, არამედ დიდი გრძნობებისა და თვალუწვდენელი გაქანების შემოქ- მელიც. მას აღეგებდა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის მიზანსწრაფვა, რომლებიც ქმნიდნენ სინთეტიური და ფერადი ჟღერადობის გამრული სულის თეატრს.

— მე, არსებითად, ყოველთვის ვოცნებობდი სიცოცხლით სავესე თეატრზე. თეატრზე, რომელიც აღსავსე იქნებოდა ცხოვრების სიხალისითა და ბედნიერე- ბით! — ამბობდა მარჯანიშვილი და ამასვე ელტვოდა ჭაბუკიანი.

— ჩვენ ვქმნით ჰეროიკულ თეატრს... დიდი აზრის თეატრის გარეშე ჩვენ მუშაობა არ შეგვიძლია, — ამბობდა ახმეტელი და იმასვე ფიქრობდა ჭაბუკიანიც.

— ეს იერსახე, — წერდა ვ. ჭაბუკიანი ქერიმზე ვ. ვაინონენის მიერ 1937 წელს დადგმულ „პარტიზანულ დღეებში“, — დიდად როდი მაკმაყოფილებს, რადგან მასში უფრო მეტია ტრადიციული ცეკვა, ვიდრე მოქმედება. იერსახეში არ არის დრამატული დაძაბულობა.

ზეიმი, დღესასწაული, დრამატიზმი, შრომისა და ცხოვრების ჰეროიკა...

— ხელოვნება არის სიხარული, ხელოვნება არის ბედნიერება... მაგრამ რომ იყოს ეს სიხარული, შევსვთ ეს ბედნიერება, ჩვენ გვინდა პური, გვმართებს შრომა... შრომა არის ლამაზი სატრფო ხელოვნებისა, — ამბობდა მარჯანიშვილი.

— მე ყოველდღიურ საქმიანობაში ვხედავ უდიდესი აზრის მატარებელ-

გიგანტებს... მე მინდა ვილაპარაკო იმაზე, თუ რა ახალი აზრებით ცხოვრობს იგი, როგორი ენთუზიაზმით შრომობს. მე მინდა ვიხილო გმირები, მინდა ვიხილო ენთუზიასტები... ყველა ამის გაკეთება შეიძლება არა ყოფითი თეატრის საშუალებით, რომელიც ეხება საყოველღიო ინტერესებს, არამედ ჰეროიკული თეატრით, — აცხადებდა ახმეტელი და ვახტანგ ჭაბუკიანიც წინაპართა ამ აზრებს ატარებდა თავის ქორეოგრაფიულ მიზანსწრაფვაში. ჯერ კიდევ ლენინგრადის საბალეტო თეატრის მოცეკვავე იგი უკვე პოტენციაში ემზადებოდა სწორედ ამგვარი ჰეროიკული, სინთეტური, დიდი ჟღერადობის სოციალური ტილოების დასადგმელად. და ამის განსახორციელებლად მშობლიურ წიალს აშურებდა და ქართულ ხალხურ ფოლკლორს შემოქმედების მტკიცე საყრდენად იხდიდა.

— ჩვენ, ბალეტმაისტერებმა და რეჟისორებმა ღრმად და საფუძვლიანად უნდა შევისწავლოთ ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედება, ვისწავლოთ ხალხისაგან, აუვსოთ ჩვენი ბალეტი დრამატული შინაარსით, ვაშენოთ იგი მძაფრ სიუჟეტურ ქარგაზე, რომელიც ასე დამახასიათებელია ხალხური ცეკვებისათვის, — წერდა ჭაბუკიანი და სჯეროდა, რომ მხოლოდ ხალხური ცეკვების სულში ჩაწვდომით შეიძლებოდა ნამდვილი საბალეტო სპექტაკლების შექმნა.

— სწორედ ხალხური ცეკვების ნიადაგზე ჩანს რამდენად მავნეა უნაყოფო ფორმალისტური ექსპერიმენტები ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში. ცოცხალი, ტემპერამენტული, ღრმა შინაარსით აღსავსე ემოციური ხალხური ცეკვა შორს არის ყოველგვარი ფორმალისტური შტამისაგან, რომლებიც მხოლოდ ახმობს და ამახინჯებს ჩვენს ბალეტს. ვამდიდრებთ რა კლასიკურ ბალეტს ხალხური ცეკვის ფერებით, სწორედ უნდა გავიგოთ და შევინახოთ დრამატული შინაარსისა და ხალხური ცეკვების ვირტუოზული ფორმის ერთიანობა, შევინახოთ და ავიყვანოთ კიდევ უფრო მაღალ მხატვრულ დონეზე. ამ მხრივ დიდ გავლენას ახდენს ჩვენს ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაზე მოსკოვში ყოველწლიურად ჩატარებული ნაციონალური ხელოვნების დეკადები, აგრეთვე ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სხვადასხვა ოლიმპიადები, — აღიარებდა ვ. ჭაბუკიანი.

ამ ოლიმპიადებზე და დეკადებზე ნაჩვენებმა და, მანამდეც, საქართველოში აღთქმულმა და განცდილმა მდიდარმა ქორეოგრაფიულმა და თეატრალურმა საუნჯემ შთაბერა ვახტანგ ჭაბუკიანს შემოქმედებითი ძალები ისეთი ბრწყინვალე, საეტაპო საბალეტო სპექტაკლების შესაქმნელად, როგორიც იყო ჯერ მისი „მთების გული“ და მერე კი „ლაურენსია“, ერთიც და მეორეც თავისი წარმოშობის სათავეს დიდი რეჟისორების კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებით მემკვიდრეობაში იღებენ.

კოტე მარჯანიშვილის „ფუნტიე ოვეხუნა“ და ჭაბუკიანისეული „ლაურენსია“ ერთი იდეური და მხატვრული სათავიდან მოდიან, ისევე როგორც ჭაბუკიანის „მთების გული“ სუნთქავს მარჯანიშვილის „მზეთამზისა“ და „ხანძრის“ მხატვრულ-იდეური ჩანაფიქრით და მოსილია ახმეტელისეული სპექტაკლების

ფორმისა და რიტმის მადლით, აწყობილია „ლამარას“ და „ანზორის“ მოქნილსა და მკაფიოდ ლარზე, ქართული ბუნების გადმომცემ ფერთა ცისარტყელაზეა ახსმული.

კოტე მარჯანიშვილი ყოველთვის იყო გატაცებული ქორეოგრაფიულ-მუსიკალური პლასტიკურობით ამეტყველებული სპექტაკლების შექმნის იდეით. იგი ძველი, დაშტამპული ბალეტისადმი პროტესტის ნიშნად, ბალეტს პანტომიმას უწოდებდა და ამისათვის ხალხურ ცეკვებზე და მგზნებარე რიტმზე, გააზრებულ მოძრაობებზე და ფერადოვან მიზანსცენებზე აგებულ ჭეშმარიტ საბალეტო სპექტაკლებს ჰქმნიდა. იგი ყოველ თავის სპექტაკლს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სულით ამდიდრებდა და პლასტიკურსა და ჭედრადს ხდიდა. ქართულ ფოლკლორს დაწაფებულს, ხალხური სანახაობებით გატაცებულს არასდროს არ სტოვებდა მუსიკალური და ქორეოგრაფიული თრთოლვა და ამიტომ საბალეტო სპექტაკლებზე ფიქრი „მზეთაშზე“ ბევრად უფრო ადრე დაიწყო. 1910 წელს კომპოზიტორ ილია საცთან და სამხატვრო თეატრის მხატვარ ვ. ა. სიმოვთან ერთად ხალისით შეუდგა მუშაობას ა. ს. ვოსკრესენსკის პიესა „ცრემლებზე“, რომელშიც ნაჩვენებია იყო ბურჟუაზიული საზოგადოების ამორალურ ბრჭყალებში მოხვედრილი, ოდესღაც სუფთა გრძნობების, შემდეგ კი საროსკიპო სარეცე-ლამდე მისული ქალის ბედი. ამ პიესაში „არ იყო ტექსტი. იგი შესდგებოდა მხოლოდ მოქმედებისაგან და დუმილისაგან, რადგან ავტორმა ისეთი ფსიქოლოგიური მომენტი აიღო, როცა ადამიანები აღარც კი ლაპარაკობენ“, — იგონებდა მთავარი მოქმედი პირის შემსრულებელი ვ. ლ. იურენიევა.

მარჯანიშვილს პანტომიმა — ბალეტი იდეებისა და გრძნობების ადამიანებზე ზემოქმედების ისეთივე ძლიერ მხატვრულ საშუალებად მიაჩნდა, როგორც ჩვეულებრივი დრამა. ეს მას ღრმად სწამდა და ამიტომ არ შეუშინდა „ცრემლების“ პირველი გენერალური რეპეტიცია ეჩვენებინა არა თეატრალობაში გაწვრთნილი ესთეტიური საზოგადოებისათვის, არამედ სრულიად გამოუცდელი, უშუალო მაყურებლისათვის. მისი პანტომიმა-ბალეტის პირველი მაყურებლები და შემფასებლები კიევის გარნიზონის ჯარისკაცები იყვნენ.

— და მერე რა? — კითხვას სვამს კომპოზიტორი თამარ ვახვახიშვილი და კმაყოფილებით უპასუხებს, — ყველამ გაიგო და შთაბეჭდილებაც დიდი იყო.

— მე საცებით დაბნეული ვიყავი, — წერს მსახიობი ვ. ლ. იურენიევა, — არ ვიცოდი როგორ მეთამაშა. შემდგომ კი გამოცდილებამ გვიჩვენა სრულიად ახალი სცენური შესაძლებლობები. თურმე, შეიძლება იდგე უხმოდ, მაყურებლისადმი შებრუნებული უმოძრაო ზურგით, მაგრამ მათთვის მანაც გასაგები ხდებოდა სცენაზე განსახიერებული განცდებიცა და აზრიც.

კოტე მარჯანიშვილის მხატვრულმა ალლომ, მისმა დაუდგრომელობამ, მუდამ ძიებაში მოქმედმა რეჟისორულმა ინტუიციამ პანტომიმური ფორმა ადვილად გასაგები გახადა თეატრალურ სამყაროში გაუწაფავი მაყურებლისათვისაც კი და ამით ახსნება, რომ იგი შემდეგშიც არა სტოვებს პანტომიმური სპექტაკლების

დადგმის იდეას. 1913 წელს მოსკოვში მოქმედი „თავისუფალი თეატრის“ რეპერტუარში მას შეაქვს დონანის მუსიკაზე დაწერილი პანტომიმა „პიერეტის გადასაფარებელი“ და ა. დოდეს სიუჟეტზე გაკეთებული „არლზიანკა“. და მიუხედავად იმისა, რომ „პიერეტის გადასაფარებელს“ მაშინ ახალგაზრდა რეჟისორი ა. თაიროვი დგამდა, მისი ნამდვილი სულისჩამდგმელი მაინც მარჯანიშვილი იყო. ა. თაიროვი „სარგებლობდა მარჯანიშვილის რჩევით, მისი არაჩვეულებრივი უნართა და ნიჭით უმალ დაენახა და მიეხვედრებინა სიყალბე, გამოესწორებინა არასიზუსტე, უინტერესო მიზანსცენა. ისინი, ვისაც უნახავთ კონსტანტინე ალექსანდრეს ძის მუშაობა ახალგაზრდა რეჟისორებთან, კარგად ახსოვთ რა შეუმჩნეველად წარმართავდა მათ, გზადაგზა უსწორებდა მიზანსცენებს და ყველაფერს ამას აკეთებდა ისეთი ტაქტით, რომ მათ ეჩვენებოდათ, თითქოს თვითონ მივიდნენ ყოველივე ამამდე“, — წერს თ. ვახვახიშვილი.





2 ნუსხა 2 ნუსე

3

ალეტი — პანტომიმა, როგორც თავისებური სახეობა თეატრალური ხელოვნებისა, არც შემდგომ წლებში ასვენებდა დიდ ხელოვანს:

— 1922 წლის სექტემბრის ნ-ს ჩამოვედი თბილისში, — იგონებს თვით კოტე მარჯანიშვილი, — ჩემთან ერთად ჩამოვიდნენ ბალერინა დებოლსკაია და ბალეტმაისტერი ფუტდინი. პანტომიმის დადგმა გვინდოდა.

მარჯანიშვილმა იმ ხანად რუსულ დრამატულ თეატრში დაიწყო მუშაობა და უაილდის „სალომეასა“ და ვ. მეტცელის „ყვითელ კოფტასთან“ ერთად მეტცელისავე პანტომიმა — ბალეტი „მომაჯადოებელი სინათლე“ დადგა. შემდეგ იგი სავალალოდ მიტოვებულ ქართულ თეატრს ჩაუდგა სათავეში, 1922 წლის ნ-ს ოქტომბერს „ცხვრის წყაროს“ რეპეტიციები დაიწყო და ნოემბრის 25-ს უკვე წარმოდგენა აჩვენა. დრამატული სპექტაკლების გვერდით ჯერ თბილისში დადგა პირველი ბალეტი — პანტომიმა „მზეთამზე“ და მერე ქუთაისში შექმნილ თეატრში ქორეოგრაფიულად ამიტყველებული ბალეტი — პანტომიმა „ხანძარი“ განახორციელა.

მაგრამ არც „ხანძარი“ იყო პანტომიმურ-საბალეტო ჟანრში მარჯანიშვილის მოღვაწეობის უკანასკნელი ზღვარი. იგი ოცნებობდა „წითელ ყაყაოს“ დადგმავზეც. ეს ბალეტი თბილისში პირველად ნაჩვენები იყო 1929 წლის 17 თებერვალს, მოსკოვის დიდი თეატრის ბალეტის სოლისტის ვიქტორ ცაპლინის დადგმით. კოტე მარჯანიშვილს იგი არ მოსწონდა. მიუხედავად კ. ი. იონოვის, ნ. კ. პელიონკინის დამაკმაყოფილებელი სცენური გაფორმებისა და დირიჟორ ვ. შეფერის მიერ კარგი მუსიკალური გადმოცემისა, ბალეტმა ვერ დასტოვა ხელსაყრელი შთაბეჭდილება. „პირდაპირ უნდა ითქვას, — წერდა „ზარია ვოსტოკა“, — რომ „წითელ ყაყაოს“ დასადგმელად მოწვეულმა მოსკოვის დიდი თეატრის ბალეტის მსახიობმა ვ. ცაპლინმა ვერ გადასჭრა დაკისრებული ამოცანა. უწინარეს ყოვლისა, ეს გამოაშკარავდა პირველი აქტის კომპოზიციაში, რომელიც ფერმკრთალი, უმნიშვნელო და შეკვეცილი იყო“.

კოტე მარჯანიშვილი შინაგანად მზად იყო დიდი საბალეტო სპექტაკლის დასადგმელად და თავისი განზრახვის განხორციელებას აპირებდა ბალეტ — პანტომიმა „ხანძრის“ დადგმის შემდეგ. იგი სულ უფრო ხშირად ლაპარაკობდა დიდ საბალეტო სპექტაკლზე, რომელიც თავისუფალი იქნებოდა საბალეტო სიყალბისა და შტამპისაგან, აზრის გამახსნელი ცეკვით გადმოიცემოდა გმირების შინაგანი სამყარო და მათი სცენური მოქმედება. იგი ხალისით მიმართავდა ქორეოგრაფიულ ჟანრს.

„მზეთამზე“ და „ხანძარი“, ქორეოგრაფიული მიზანსცენებით გამდიდრებული მრავალი მისი სპექტაკლი დიდად ეხმარებოდა ქართული ბალეტის საძირკველის ამოყვანას. თუ რა განხორციელდა და რა არა კოტე მარჯანიშვილის ქორეოგრაფიული ჩანაფიქრიდან, ამაზე შემდეგ ვთქვათ. ახლა კი „მზეთამზეს“ დავუბრუნდეთ და ქართული ქორეოგრაფიის განვითარების გზის მანიშნებელი ამ საინტერესო სპექტაკლის შექმნის პროცესი გავიხსენოთ, რადგან „მზეთამზემ“, მემკვიდრეობის შემოქმედებითად ათვისების თვალსაზრისით, წინაპრის როლი შეასრულა ჭაბუკიანის მიერ შემდგომში შექმნილი პირველი ქართული კლასიკური ბალეტის „მზეჭაბუკის“ ფეხის ადგმაში. ეს საჭიროა იმიტომ, რომ ღრმად ჩავეწვდეთ მარჯანიშვილის ქორეოგრაფიულ ლაბორატორიულ მუშაობას, ავითვისოთ სპექტაკლში ცეკვის გააზრებულად ჩართვის მარჯანიშვილისეული ტრადიცია, რომელიც იმდროისათვის სრულიად ახლებურად, ნოვატორულად აყენებდა ქორეოგრაფიული გარდასახვის და გამომსახველობის პრობლემას, საბალეტო კომპონენტს მხატვრული აღქმის უფრო ძლიერ და უფრო შთაბეჭდვად საშუალებად აქცევდა, უკვე მაშინ ამყნობდა საბალეტო შტამპისაგან თავისუფალ იმ ხერხებს, რომლებიც ასე მტკიცედ დაინერგა ახლა თანამედროვე ქართულ საბალეტო ხელოვნებაში.

ქართულ ქორეოგრაფიაში „მზეთამზესათვის“ თავისი ადგილის მიჩნევა იმიტომაც არის სასურველი, რომ იგი წარმოადგენს ქართული პროფესიული ბალეტის შექმნის პირველ ცდას, რომელიც შემდეგ ბრწყინვალედ იქნა ნაცადი და

დაგვირგვინებული გამოჩენილი მოცეკვავის და ბალეტმაისტერის ვახტანგ ჭაბუ-
კიანის მიერ.

„მზეთამზეზე“ მუშაობას მარჯანიშვილი 1923 წლის ზაფხულს შეუდგა.
ე. ი. იმავე წელს, როგორც კი ქართული საბჭოური თეატრის სრულ რეორგანი-
ზაციას შეუდგა. რეპერტუარის მოსამზადებლად რუსთაველის თეატრის კოლექ-
ტივი ბორჯომში გაიყვანა. „დაიწყო საინტერესო, ცოცხალი მუშაობა, ხოლო
თავისუფალ დროს კი გასეირნებები, — იგონებს კომპოზიტორი თამარ ვახვახი-
შვილი, — ბუნების დიდი მოყვარული კოტე მარჯანიშვილი სულ ახალ და ახალ
პეიზაჟებს ნახულობდა და ერთხელაც ყურადღება მიაქცია სწორფერდოვან, მწვანე
მთას, რომელიც ძალიან გამოირჩეოდა მუქი ნაძვებისაგან დაფარული სხვა მთე-
ბისაგან. მან გაიგო, რომ ამ მთას მზეთამზე ეწოდებოდა და მისი გეოგრაფიული
მდებარეობა ისეთია, რომ ამოშავალი მზე ყველაზე ადრე ეფინება მის ქიმს, ჩა-
შავალი კი მასზე მეტ ხანს ჩერდება. როცა მას ამ მთაზე შექმნილი ლეგენდა
უამბეს. ანთო წყურვილით შეექმნა ამ სიუჟეტზე პანტომიმა, თვითონვე სასწრა-
ფოდ დასწერა ლიბრეტო და თბილისში მიდებოდა: „ვიწყებ მუშაობას პანტო-
მიმაზე. დაუყოვნებლივ ჩამოდი. მარჯანიშვილი““.

მარჯანიშვილს უყვარდა ახლის ძიება და ახალი შემოქმედი ადამიანების
აღმოჩენა. იგი უკვე კარგად სცნობდა თ. ვახვახიშვილს, რომლის მუსიკამ „ცხვრის
წყაროზე“ კმაყოფილება მოპყვარა. ახლაც, პანტომიმის მუსიკის ავტორად
ვახვახიშვილი ირჩია და ახალგაზრდობასთან ერთად სპექტაკლის შექმნის გეგ-
მაც გააყენა:

«— მხოლოდ ახალგაზრდობასთან... ფაღვას სტუდიიდან წამოვიყვან და-
გაჩვენებთ თუ რა არის პანტომიმა. განა არ ვიცი — აქტიორები ბუზლუნებენ,
რომ სისულელეებს ვჩადივარ... რა გახევებული ხალხია! საქმის არსიც კი არ
ესმით!.. მაგრამ შენ თუ გესმის? იცი, რა არის პანტომიმა? — ჰკითხა მარჯანი-
შვილმა კომპოზიტორს.

— სპექტაკლი, რომელშიც სიტყვას მოქმედება სცვლის, — უპასუხა თ. ვახ-
ვახიშვილმა.

— მაშასადამე, ყრუმუნჯების საუბრის მაგვარი რამ?

— რატომ ყრუმუნჯების... ბა...

— ბოლომდე სთქვი: ბალეტში!.. არა, ქალბატონო, მარჯანიშვილი ბალეტ-
მაისტერი როდია. მე მიყვარს ცეკვები, განსაკუთრებით ხალხური, მაგრამ მე
არ ვიცი ხელოვნება უფრო ყალბი, ვიდრე საბალეტო მიმიკა. საჭიროა გარდაქმნა,
გააზრება ბალეტის, და რაც მთავარია, შტამპის მოსპობა. ეს ქორეოგრაფების
საქმეა. მე და შენ კი შევექმნით უსიტყვო დრამას, მაგრამ როგორ გავაკეთოთ ეს,
ამაზე საღამოს მოვილაპარაკოთ», — უპასუხა მარჯანიშვილმა და თავდავიწყებით
ჩაება მუშაობაში.

სანდრო ახმეტელი ერთ-ერთ ასეთ საუბარს დაესწრო და გაკვირვებული

დარჩა კომპოზიტორის სითამამით, რომელიც არ იცნობდა ქართულ ცხოვრებას, მაგრამ ქართულ ლეგენდაზე პანტომიმის მუსიკის წერაზე თანხმდებოდა.

« — დიდი თავხედი ხარ, — უთხრა ახმეტელმა კომპოზიტორს.

— რატომ? — გაიკვირვა ვახვახიშვილმა.

— როგორ ბედავ ქართულ ლეგენდაზე მუსიკის წერას, როცა არ იცნობ არც ქართულ ლიტერატურას, არც ფოლკლორს, ენასაც კი. ეს რაღაც უპატივცემლო მოპყრობაა.

— მართალი ხარ, სრულიად მართალი! — გაიფიქრა გუნებაში ვახვახიშვილმა და ის იყო უნდა დასთანხმებოდა, რომ მარჯანიშვილმა მაგიდას მუშტი დაჰკრა და განრისხებით მიმართა ახმეტელს:

— მე კარგად მესმის, ვის ბაღჩაში გადააგდე ქვა. დიახ, დიახ, კარგად გხედავ: წარმოიდგინეთ, თურმე მარჯანიშვილმა ჩაიფიქრა გაითამაშოს ქართული ლეგენდა რუსული ზღაპრის სტილზე, ფსევდოქართველი კომპოზიტორის მიერ შეკაზმული ფრანგული მუსიკით. მაგრამ მხედველობაში იქონიეთ... მე ვქმნი თეატრს და არა ეთნოგრაფიულ მუზეუმს...».

მაგრამ მარჯანიშვილს აღლეგებამ გაუარა. იგი დარწმუნდა, რომ ვახვახიშვილი გულმოდგინებით სწავლობდა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორს, და როცა ფალიაშვილის „წირვას“ მოუსმინა, კმაყოფილებით უთხრა კომპოზიტორს:

« — რა დიდი სიბრძნეა!.. ჩვენ ეს ყველაფერი გამოგვადგება. აქტიორებსაც ვათქმევინოთ გურული და იმერული სიმღერები, და მასალაც გვექნება მუსიკა ქართული სიმღერიდან უნდა გამომდინარეობდეს. გამომდინარეობდეს, მაგრამ მის გადაწერას არ წარმოადგენდეს... ახლა, ალბათ, ფიქრობ, — რატომ დავესხი მე მაშინ საშა ახმეტელს? იმიტომ, რომ იგი, და არა მარტო იგი, გადაყოლილია ყველაფერ ეროვნულს. ეს ერთი მხრივ გასაგებიც არის: თავი ისევ ნამდვილ ქართველებად იგრძნეს და არა დიდი რუსეთის იმპერიის „ტუზემცებად“. მაგრამ რა საჭიროა უკიდურესობა! მიეცი მათ უფლება და ისინი მზად იქნებიან ათეული წლები მხოლოდ და მხოლოდ ისტორიული თემები ქექონ. არ უნდათ შეიგნონ, რომ როცა თანამედროვეობას ფეხდაფეხ მივდევთ, ნაციონალურ კულტურასაც ვავითარებთ. ეს კი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ბაბუის ზღაპრების ერთ ხმაზე გადამღერება.

— ამიტომ შენც გეუბნები: ეცადე საკუთარი ენით გადმოსცე ქართული მელოდიები. ვერ შესძლებ, — ისე დაწერე, როგორც შეგიძლია. დაე, გაგიწყრენ და გითხრან, ეს ის სვლა არაა, ის კადანსი არ არისო, ნუ დაღონდები. მსხვერპლის გარეშე არაფერი არ ჩნდება. ნურც დაიმანჭები, — სულერთია, ვერავის მოატყუებ. მთავარია გულწრფელობა. ვიცი, უხამსს არას დასწერ. ორკესტრი იჟღერს, მეც ჯერ-ჯერობით სხვა არა მინდა რა. ნურავის ჰკითხავ რჩევას, შეგაცდენენ... ვახსოვდეს, როცა წარსულზე ლაპარაკობ, უნდა ხედავდე აწმყოს და მომავალს, პატიოსნად ემსახურო ამდროინდელს და მტკიცე ნაბიჯებით მიდიოდე იქით, საითაც სვლა გევალება».

კოტე მარჯანიშვილი შემოქმედებითად, კანონზომიერი განვითარების, ხვალინდელი დღის პერსპექტივით უდგებოდა სცენაზე ისტორიული თემატიკის გამოტანას და წარსულის ამბებს. ეთნოგრაფიულ სამოსელში გამოხვეულ სამუზეუმო ექსპონატებად არ გამოჰყენდა თეატრში. ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვან ბრძოლას, ნაციონალურ თვითმყოფადობას ჩვენი ადამიანების შრომას და გარჯას, კეთილშობილებასა და სიყვარულს, გმირობასა და სამშობლოსათვის თავდადებას საკაცობრიო მისწრაფებათა და გრძნობათა ასპექტში აჩვენებდა. ასეთი მიდგომით დაწერა მან „მზეთამზეს“ ლიბრეტოც და ამ გაგებით შექმნივინა მუსიკაც. ამ თვალთ შეხედა მან მხატვარ სიღამონ-ერისთავის დეკორაციებსაც, რომელიც, თითქმის, პრემიერის წინ შესცვალა, როგორც არქაული, ზედმეტად ეთნოგრაფიულად გამოხატული კონსტრუქციები და არჩევანი ლაღო გუდიაშვილის მოქნილ, ლაღად განზოგადებულ, პლასტიკურ და ფერადოვან მხატვრობას არგუნა.

1923 წლის 27 სექტემბერს შესდგა „მზეთამზეს“ პირველი რეპეტიცია და დამდგმელი რეჟისორის პირველი შეხვედრა აკაკი ფაღავას სტუდიელებთან. მარჯანიშვილმა თავიდანვე განუმარტა მომავალ მსახიობებს პანტომიმის სპეციფიკა, მისი განსხვავება და ერთობლიობა ბალეტთან.

« — რომელ თქვენგანს შეუძლია ამისხნას, რითი განსხვავდება ბალეტი პანტომიმისაგან? — ჰკითხა მათ მარჯანიშვილმა.

— ბალეტს ცეკვავენ, პანტომიმას კი თამაშობენ! — მიუგო სტუდიელმა თამარ წულუკიძემ.

— მაგრამ ბალეტშიც ხომ ცეკვები ერთმანეთთან დაკავშირებულია მიმიკური სცენებით, რომლებსაც აგრეთვე თამაშობენ? — გაუსწორა მარჯანიშვილმა.

ყველა დადუმდა. ამ დროს ყველაზე ახალგაზრდა, ყველაზე დაუცხრომელმა და არაჩვეულებრივად ნიჭიერმა სტუდენტმა ვასო გოძიაშვილმა მარჯანიშვილის ზურგის უკან არაბესკა გააკეთა, ბალეტურად ხელი გულზე მიიკრა და ის იყო ჰაეროვანი კოცნა უნდა ეტყორცნა კოტე მარჯანიშვილის კისრისაკენ, რომ იგი შეტრიალდა. ყველანი სასოწარკვეთით გაშეშდნენ, დაბნეულნი დარჩნენ.

— რას იმალები ჩემს უკან? გამოდი, ნუ გცხვენინან!

გოძიაშვილი წინ წასდგა და საერთო სიცილში მთელი საბალეტო სცენა გაითამაშა.

— ამ არამზადამ სამაგალითოდ გვაჩვენა, რითი განსხვავდება პანტომიმა ბალეტისაგან. რა შენიშნა მან საბალეტო მიმიკაში? — ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი ფორმები, შტამპი. პანტომიმაში კი მოძრაობა იბადება ყოველთვის ახლად, შინაგან გრძნობასთან დამოკიდებულების შედეგად, რომელსაც აქტიორს მუსიკა უკარნახებს. გასაგებია?

— თქვენ სთქვით, რომ მუსიკა კარნახობს აქტიორის მოქმედების ხასიათს. როგორ მივალწიოთ ამას? — შეეკითხა სტუდიელი მალიკო მრეველიშვილი.

— უნდა მოისმინო მუსიკაში სიუჟეტის ის ხაზი. რომელსაც გადმოსცემ.

ისე დაიხსოვო და შეისისხლხორცო იგი, რომ თავისთავად იწვევდეს თქვენში საჭირო მიმიკას, ქესტასა და მიხრა-მოხრას.

— ძალიან ძნელია! — ამოხდა თამარ წულუკიძეს.

— ხელოვნებაში ყოველივე ეს ადვილიც არის და ძნელიც. ადვილია, როცა არ სცრუობ, ძნელია, თუ თამაშობ და თითლიბაზობ.

— ძნელია აიძულო ადამიანები გაიგონონ სიტყვები, რომლებსაც არ წარმოსთქვამ, სიცილი, რომელიც არ ისმის, ცრემლები, რომლებიც არ იღვრება. — ვერ წარმოედგინა თ. წულუკიძეს.

— ყველაფერი ეს მუსიკაში იქნება. — მიეშველა მას ერთ-ერთი სტუდიელი. მუსიკა იტირებს, იცინებს... აი მაგალითად საქსაფონი...

— რაო?! — გააწყვეტინა სიტყვა კოტე მარჯანიშვილმა. — ნუთუ გგონიათ, მოვითმენ მიმბაძველ მუსიკას? მოქვეითნე ჰაეაურ გიტარას! მოხითხითე საქსაფონს! აი, თურმე რა კარგად გამიგეთ!...»

და, მარჯანიშვილმა დაულალავად განაგრძო მუშაობა გამოუცდელ სტუდიელებთან, იგი უმთავრეს ყურადღებას აქცევდა მუსიკალური ფრაზის, მუსიკალური ემოციურობის დაძლევის და მკვეთრი რიტმის აწყობას, რომლის შეერთებითაც გახდებოდა შესაძლებელი ხატოვანი იერსახეების ენის გამოკვეთა. იგი თანმიმდევრულად აშორებდა შემსრულებლებს აზრის დამრღვევ გაუმართლებელ შოძრაობებს, აჩვენებდა როგორ განთავისუფლებულიყვნენ დაჭიმულობისაგან, რათა საკუთარი გრძნობების გამომავლინებელ ფორმას დედააზრი არ მიეჩქმალა და ჩაფიქრებული იერსახე სანახაობრივ ფუყე მოძრაობად არ ქცეულიყო.

„მზეთამზეზე“ მუშაობა დიდხანს გაგრძელდა. მერე მარჯანიშვილმა სტუდიელებთან მეცადინეობა ახმეტელს დაავალა და მანაც ხალისით განაგრძო რეპეტიციები.

«ახმეტელმა დაამთავრა პირველი აქტი. ყველას მოგვწონს, რაც მან გააკეთა. — წერს თავის დღიურში თ. ვახვახიშვილი, — განსაკუთრებით ის, რომ მთელ სურათს ქართული კოლორიტი მისცა. მტრების თავდასხმა, ბრძოლა, ქართველების დამარცხება — ყველაფერი რუსთაველის სტრიქონებს გვახსენებს, გარეგნულად ლამაზია, ოდნავ სურათხატოვანიც კი».

მარჯანიშვილმა ახმეტელის ნამუშევარი შეამოწმა და სტუდიელთა თამაშს დაძაბული უყურებდა. «მე თვალს არ ვაცილებდი კოტე მარჯანიშვილის სახის გამომეტყველებას, — ვკითხულობთ კომპოზიტორის იმდროინდელ ჩანაწერებში, — მაგრამ ვერ გამეგო, მოსწონდა თუ არა, რადგან ხან კმაყოფილებით აქნევდა თავს, ხან კი იღუშებოდა, ნერვიულად ღეჭავდა პაპიროსს. ერთხელ რომელიღაც მებრძოლთაგანს შეჰყვირა: „ნუ იბრანჭები, გეთაყვა, შენი ჰერკულესური პოზები არავის სჭირდება. სულ ერთია იმათ რჩები რაცა ხარ, პატარა ბიჭად და ლეკვად“».

მერე რეპეტიცია შეაჩერა, სტუდიელები მოიხმო და უთხრა:

« — მამ ასე, ახალგაზრდებო, ყველაფერს, რასაც თქვენ აკეთებთ, სრულები-

თაც არ არის ცუდი, ზოგიერთებს კი ძალიან კარგადაც გამოვლით. მითხარ თამარ, გახარებს შენი როლი?

— ძალიან.

— რა გახარებს? ლამაზი რომ ხარ? ის, რომ შენით იხიბლებიან?

— ფიქრადაც არ მომსვლია.

— ვიცო, ვიცო... ნუ გეწყინება... უნდა გამებრაზებინე. მითხარი, რა გადღეღვებს?

— მესიამოვნება, რომ ნამდვილად განვიცდი სიყვარულს, სიხარულს, სევდას. ბევრად უფრო საინტერესოა ვიცხოვრო მზეთამზის სიცოცხლით, ვიდრე უბრალოდ თამარ წულუკიძისა.

— მაშ შენ ცხოვრობ მზეთამზის ცხოვრებით?.. ე. ი. მისი ინტერესებით. გრძნობებით, სიყვარულით?

— დიახ, მე დავაჯერე თავი, რომ რაც სცენაზე მოხდა, მართლაც მე გადამხდა.

— როგორც იქნა მამასადამე შენ გჯერა. შემოქმედება, ამხანაგებო, წარმოუდგენელია იმის რწმენის გარეშე, რასაც აკეთებ. სწორია თამარ, შენ გჯერა და ჩვენც გვჯერა შენი», — იგონებს მარჯანიშვილის სიტყვებს თ. ვახვახიშვილი.

„მზეთამზეზე“ მუშაობა ორნახევარ წელიწადს გაგრძელდა და პრემიერა მხოლოდ 1926 წლის 16 მარტს შესდგა. ამ დროისათვის მისი მონაწილე სტუდიელთა უმრავლესობა უკვე რუსთაველის თეატრის მსახიობები იყვნენ. როლები შემდეგნაირად განაწილდა

ჯუანშერს, მზეთამზეს მამას თამაშობდა გ. ხელაია, მზეთამზეს — თ. წულუკიძე, თენგიზს — გრიგოლ ლალიძე, თემურს — ივანე ლალიძე, ფატმანი, ჯადოსანი იყო სესილია თაყაიშვილი, სპასალარი — ბუხუტი მალლაკელიძე, რაზმის უფროსი — პავლე კანდელაკი, ვაზირი — გიორგი სარჩიმელიძე, ჯადოსანი მხლებელი — ვასო გოძიაშვილი, ჯარისკაცი — ს. ჯაფარიძე, მ. ბერიაშვილი, პ. კობახიძე, პ. ბერაძე, ვ. აბაშიძე, ი. ქანთარია, პ. მურღულია, მ. აფხაიძე, სეფე-ქალნი — ნ. დოლიძე, შ. სანაძე, ქ. ჩეჩელაშვილი, მ. მრეველიშვილი, ი. ჯორჯაძე, ნ. მუსხელიშვილი, ხ. ჭიჭინაძე: ქალები — ი. ჯორჯაძე, ნ. დოლიძე, ნ. მესხიშვილი და სხვა. პატარა გოგო — თ. დონაური. მასობრივ სცენებში გამოდიოდნენ სტუდიის ყველა კურსელები.

საქეტაკლი დადგეს კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა. მუსიკა დასწერა ვახვახიშვილმა, რეჟისორობდა კუკური პატარიძე, ღირიჯორობდა ალექსანდრე გველესიანი. კოსტუმები და ბუტაფორია დამზადდა მხატვარ დიმიტრი შვეარდნაძის ესკიზებით, დეკორაციები კი ლადო გუდიაშვილის ნახატებით, რომლებიც ნ. ნალევაშვილმა განახორციელა. ცეკვების დამდგმელი იყო სახელმწიფო ოპერის ბალეტმაისტერი ს. სერგეევი. საქეტაკლში მონაწილეობდა სახელმწიფო საოპერო სტუდიის ორკესტრი.

ბალეტ — პანტომიმას ლიბრეტო კოტე მარჯანიშვილმა დაწერა. იგი სამი

მოქმედებისა და ხუთი სურათისაგან შედგებოდა. ფარდის ახდისთანავე ჩანდა უზარმაზარი, ფერადოვანი ხალიჩა, რომლის ფონზე, ამალღებულ ადგილას, საქორწინო სუფრა გაეშალათ. ხალისიანი და რიტმული მუსიკა იტყობინებოდა, რომ ჯღანშერი თავის ერთადერთ ქალიშვილს, მზეთუნახავ მზეთამზეს ათხოვებდა.

მზეთამზეს ტოლმეგობრები სუფრას აწყობენ. მერე საზეიმო საყვირთა ხმა მოისმა და ყველა მიხვდა, რომ სასიძო მობრძანდებოდა.

შემოვიდა თენგიზი. მუსიკამ ამცნო, რომ დაიწყო მიჯნურთა ნიშნობა. მზეთამზე გაიყვანეს მოსაკაზმად. რეჟისორებმა და კომპოზიტორმა თენგიზი ერთხანს მარტო დასტოვეს, რომ ამით ახალი სიუჟეტური სიტუაცია წარმოექმნათ. მუსიკის ბეგრებში გაჩნდა სევდის მომგვრელი განწყობილება. ამოიოხრა კლარნეტმა და უბედურების გრძნობა ამობერა. თითქოს ქვესკნელიდან ამოიქროლა ჯადოსანმა ფატმანმა, მას თავდავიწყებამდე უყვარს თენგიზი და მზეთამზესთან მის ბედნიერებას არ ურიგდება.

თენგიზი — გრიგოლ ლალიძე ფრესკიდან გადმოსული ცოცხალი სილამაზეა. იგი ნათელი თვალებით შესცქერის ჯადოსან ფატმანს — სესილია თაყაიშვილს და თითქოს ვერ ამჩნევს მას. თენგიზი მზეთამზის ტრფობით არის გატაცებული, მაგრამ ფატმანი სწორუპოვარი, მაცდუნებელი მზერით თავისკენ იპყრობს. თენგიზი მოულოდნელად შეამჩნევს ფატმანის მომხიზვლელობას და ემუდარება მოსცილდეს მას. ფატმანი კი უფრო მეტის ჯადოსანობით ტრიალებს თენგიზის გარშემო და მის გულში თავისადმი ენებიან ლტოლვას აღუძრავს. ფატმან-თაყაიშვილი ალერსით მიეტანება თენგიზს და ემუდარება არ გასწიროს იგი, არ დაამციროს მისი გრძნობები, უთანაგრძნოს, გახდეს მისი.

სესილია თაყაიშვილი უდიდესი ძლიერებით ძერწავდა შესასრულებლად რთულსა და საშიშ იერსახეს. მაგრამ „ამ როლმა მას სრულიად დამსახურებული წარმატება მოუტანა, — იგონებს ბალეტ-პანტომიმის კომპოზიტორი. — იგი არა თუ არ გაექცა ზღაპრული ჯადოსნის ტრივიალური იერსახის შექმნას, არამედ გააადამიანურა იგი, აჩვენა ყოვლის შთანთქმელი გრძნობების ტრაგიკულობა. ასეთი ძალის ტემპერამენტი, ასეთი ინტუიცია, მართლაც რომ განსაკვიფრებელია. თაყაიშვილი უთქმელად უკებდა რეჟისორს, არ ტვირთავდა იერსახეს ზედმეტი დეტალებით, ოსტატურად ატარებდა თავისი სცენური მოქმედების გამქოლ ხაზს“.

ფატმანის მომხიზვლელობით მოჯადოებულმა თენგიზმა მისკენ წაიწია, ხელები მიაპყრო და ფატმანიც მკლავებში ჩაუვარდა, სუნთქვა შეწყვიტეს და თავბრულამხვევი, ამაფორიაქებული მუსიკაც დადუმდა. თენგიზი და ფატმანი მოულოდნელად წარმოშობილ კოცნაში გაქვავდნენ.

ქორეოგრაფიულ-დრამატული ადაჯიო დამთავრდა. ორკესტრში მზეთამზეს მუსიკალური ლეიტმოტივი შეიჭრა. თენგიზი გამოფხიზლდა, ფატმანი მოიცილა, მონანიების გრძნობამ შეიპყრო, დარბაზში შემოსულ მზეთამზეს გაწმენდილი გრძნობებით მიეგება და ფარული მოკრძალებით მიუახლოვდა. ფატმანი გან-

რისხდა, წელში მოიხარა, მერე გასწორდა, რისხვასა და ბოროტების გრძნობას მიეცა და ბედნიერ მიჯნურთ გასცილდა, რომ ისინი ერთმანეთს გაჰყაროს. მან შურისძიება გადასწყვიტა და მღელვარებით გაუარდა დარბაზიდან.

მეორე სურათი ქორწილით იწყება. ჯუანშერის სასახლეში ზეიშია. მარჯა-ნიშვილსა და ახმეტელს ამ სცენაში ბევრი ისეთი დეტალი შეაქვთ, რომელიც თავისთავად ყოფით ელემენტს წარმოადგენს, მაგრამ მოქმედებაში მათი გააზრებულად ჩართვა კიდევ უფრო მეტად განზოგადებულსა და ზღაპრულსა ხდის სპექტაკლს. მეფე-დედოფალს გადაჯვარედინებულ ხმალ-ხანჯლის ქვეშ გამოატარებენ, რათა „იარაღის ძალა ფარავდეთ მტრებისაგან“. ურდოსთან თეფშს დაუდებენ, რომ „ასე დაიმსხვრეს კარზე მომდგარი უბედურება“. ტკბილ ღვინოსაც ასმევენ, რათა „საამო იყოს მათი ცხოვრება“, თავზე ხორბალს აბნევენ, რომ მუდამ „ბარაქა იდგეს მექორწინეთა ოჯახში“.

რეჟისორებმა მთელი სცენა მკვეთრად გამოხატულ ქორეოგრაფიულ რიტმზე ააგეს. ამაღლებული განწყობილების მუსიკალური ბგერები და შინაგანი მოქმედებით წარმოშობილი მოძრაობები ცეკვითი ენით ამეტყველებას მიითხოვდა. კანონზომიერად მწიფდებოდა ქორეოგრაფიული თხრობის საჭიროება, დრამატული მიზანსცენებიდან ქორეოგრაფიულად გადაწყვეტილი ახალი მიზანსცენები წარმოიქმნა, რომელიც ცეკვა „ქართულში“ გადადიოდა და „დავლურს“ ერთვოდა.

ამგვარად, ეს ცეკვები ოდნავადაც არა ჰგავდა ჩართულ ნაჭრებს, დივერტის-მენტულ ნომრებს, ერთიც და მეორეც უკვე სცენური მოქმედების ახალი ენით, უფრო მკვეთრი საშუალებით გაგრძელებას ნიშნავდა და ახლანდელი ცეკვა, წინანდელი მიმიკის ლოგიკურად განვითარებულ დაბოლოებას წარმოადგენდა. „ქართულსა“ და „დავლურში“ მოქმედ გმირთა მოქმედების აზრი გამოსჭვივოდა, მათი სულიერი მდგომარეობა ვლინდებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ორთავე ცეკვა მათთვის დამახასიათებელი ილეთებითა და ნახატით სრულდებოდა, მაინც ეს იყო ავტორთა მიერ ჩაფიქრებული და განხორციელებული ქორეოგრაფიული მიზანსცენა, რომელშიც რეჟისორ-დამდგმელები მზეთამზესა და თენგიზის სულიერ სიფაქიზეს ავლენდნენ, მათ ბედნიერებასა და მოსალოდნელ უბედურებას აგრძნობინებდნენ და ჯადოსან ფატმანის ბოროტების და შურისძიების მოახლოებასაც ამცნობდნენ.

ამაშია „მზეთამზეს“, როგორც ქორეოგრაფიული პანტომიმის დაცილება ჩვეულებრივი დრამატული ნაწარმოებებისაგან და მისი მიახლოებაც წმინდა საბალეტო სპექტაკლთან. მასში ცეკვა იყო არა დამხმარე, არამედ მთავარი კომპონენტთაგანი. „ქართული“ და „დავლური“ სიუჟეტის განვითარების ისეთი ხატოვანი მიზანსცენის ფუნქციას ასრულებდნენ, როგორსაც სრულყოფილ საოპერო ნაწარმოებში აზრიდან გამომდინარე, სიუჟეტის შემადგელებელი იერსახოვანი არია და დუეტი წარმოადგენს ხოლმე.

მაგრამ როგორც ყოველ ბალეტში, მასშიც იყო ქორეოგრაფიული რეჩიტატივები: ჯუანშერმა ყანწი აიღო და ახალდაქორწინებულები დალოცა. სტუმ-

რებმა საჩუქრები მიართვეს. გამოჩნდა ფატმანიც, — ლამაზი, შთამბეჭდავი და გოროზი. მუსიკაში გაჩნდა ნაღვლიანი ინტონაციები, შენელდა სიხალისე, სასახლეში ჩამოხსნილდა, შიშის გრძნობამ დაიბუღა. ფატმანმა ხალხი გაარღვია, თენგიზის წინ შესდგა. ხელთ საჩუქრად გადასაცემი ხმალი ეპყრა, მაგრამ როცა მას შეხედა, კვლავ აენთო, მიყუჩებულმა გრძნობამ სძლია და მრისხანება მოაწვა.

— თენგიზი მზეთამზესი არ იქნება, იგი ჩემია! — სთქვა, ხმალი გააძრო და სატრფო განგმირა, წვეულება აშალა და ჯადოქარ საჭურისთან ერთად გაჰქრა.

გონსმოსული მოზეიმენი ფატმანს დაედევნენ, მაგრამ იგი თვით დაბრუნდა და თან სამტროდ აშლილი თემურ-არაბი და მისი ლაშქარი გამოიყოლა, გაჩაღდა ხელჩართული ბრძოლა. მტრის უამრავ ლაშქართან გამკლავება გაძნელდა, ქართველები დამარცხდნენ. გაბოროტებულმა ფატმანმა დახოცილთა შორის განგმირული თენგიზის გვამი მონახა და გაიტაცა. ჯარისკაცნი კი სძარცვავენ სასახლესა და დახოცილთ. არაბთა სარდალი მზეთამზეს წააწყდა, ხელზე ძვირფასი სამკაული შენიშნა და რაკი ვერ მოაძრო, მაჯა მოსჭრა და წაიღო. მზეთამზე გონს მოვიდა, ძლივს წამოდგა, შენიშნა, რომ ხელი მოჭრეს, მაგრამ მკვდარი მამა დაინახა და სასოწარკვეთილი ძირს დაეშვა. იგი სტირის დაღუპულ მშობელს და დაკარგულ სატრფოს.

სწორედ აქ გამოვლინდა მარჯანიშვილის ოსტატობა მასობრივი სცენების გადაწყვეტაში, — იგონებს თ. ვახვახიშვილი. — შედარებით მცირერიცხოვანი ადამიანებით მან შესძლო ეჩვენებინა მოზგავებული მტერი, რომელიც ხოცავდა მზეთამზეს ახლობლებს, უსპობდა ბედნიერებას, უნგრევდა სახლკარს.

ბრძოლისა და ქართველთა დამარცხების სცენაში მარჯანიშვილმა და ახმეტელმა მოძრაობის განსაცვიფრებელი სიზუსტითა და ხასიათების მრავალფეროვნებით აჩვენეს ერთთა ვაჟკაცობა და მეორეთა თავაშვებულება. მაგრამ ამის მიღწევას დამქანცველი მუშაობა სჭირდებოდა თვით სარეპეტიციო პროცესში, რომლის დროსაც დიდი რეჟისორი პატარა შეცდომასაც კი არ აპატიებდა აქტიორს.

„ — შეაჩერეთ რეპეტიცია!.. ვერ გამირჩევია, ვინ არის ქართველი და ვინ მისი მტერი! რატომ არ ჩაუკვირდებით მუსიკას? — აღწერს მარჯანიშვილის რეპეტიციებზე მუშაობის ერთ ეპიზოდს თ. ვახვახიშვილი.

— მუსიკა ერთია ყველასათვის! — უბასუხა რომელიღაც სტუდიელმა.

— ერთია, მაგრამ აღიქმება სხვადასხვანაირად. მალლაკელიძე, შენ ვის თამაშობ?

— სპასალარს!

— ყურადღებით ჩაუკვირდი მუსიკას და მითხარი რისკენ გიბძვებას იგი.

— მე ვიცი მუსიკა. უკვე ვფიქრობდი ამაზე. მინდა ვაჩვენო მბრძანებელი, სასტიკი და გაიძვერა ადამიანი.

— გინდა, მაგრამ არ აჩვენებ. — უსაყვედურა კოტემ.

— რიტმი მახნვეს.

— მელოდია თუ გემხარება?

— მენმარება.

— მაშ მიჰყევი მას. მელოდია ადამიანის სულის გამოსატყულებაა. მტრები მიჰყვებიან თავიანთ ინსტიქტებს, სიხარბეს, სისასტიკეს, გაიძვერობას... გიკარნახებს თუ არა მუსიკა შენს ქცევას?

— მიკარნახებს.

— ძალიან კარგი. ასე შევთანხმდეთ: მელოდია — სულის გამოსატყულება. რიტმი კი — ნებისყოფისა. ამ სცენაში ქართველებს ნებისყოფა აქვთ იმისა, რომ დაიცვან საკუთარი სამშობლოს დიდება და ამიტომ მებრძოლთა რიტმი უნდა იყოს მძაფრი, მოძრაობა ზუსტი, ბოლომდე ვაჟაკური... გასაგებია?

— გასაგები — მიუგო ყველამ.

— ჰოდა, ასე. მაგრამ თქვენ, — კი არ იბრძოდით, — დავლურს უვლიდით. აბა გავიმეოროთ!..

სცენა მეორდება. მარჯანიშვილი ცვლის ზოგიერთ მიზანსცენას. იგი საშინლად აღგზნებულია, აქეზებს, გზადაგზა უსწორებს:

— თქვენ, ჰეი, გუშაგო, გაამახვილეთ ყურადღება! მტერი ახლოვდება... ქანთარია! ნუ თამაშობ თავიდანვე განწირულს!.. უცებ ნუ უშვერ თავს... რაო, მახვილი გაგაგდებინა?.. არ დანებდი დაახრჩე იგი!.. ეგრე... ეგრე...

ქანთარიას მზაკერული დარტყმა ხვდება ზურგში. მტერს ხელი გაუშვა, ხელები აიქნია და ეფექტურად დაეცა გულადმა.

— კარგია ჩაინიშნეთ. მაგრამ გაითვალისწინეთ: ზედმეტად ნუ გამოიყენებთ ნაპოვნ ჟესტებს და მოძრაობებს. ძალიან ადვილია ამით შტამპის შექმნა ქართველის, ან სხვა ვინმეს მოქმედებაში. მე სერიოზულად ვლაპარაკობ, ძალიან საშიშია, — თქვენდა შეუმჩნეველად გადაიტანთ ერთსა და იმავე მოძრაობას პიესიდან პიესაში. ახლა შევწყვიტოთ ლაპარაკი. თქვენ ძირითადი უკვე გესმით. ნუ გეშინიათ უბრალოების, მიამიტობის საკუთარი გრძნობების გადმოცემაში, გეშინოდეთ მხოლოდ საკუთარ ბუნებაზე ძალდატანების, მიეცით თქვენს გრძნობებს და მოძრაობებს ნორმალურად განვითარების საშუალება. ამისათვის საჭიროა მეტი რეპეტიციები... გაიჭირვებთ, თუ გინდათ, რომ პანტომიმმა ამ სეზონში წავიდეს“.

აი, ასეთი შთამაგონებელი და დაძაბული მუშაობით გახდა შესაძლებელი ყოველგვარი შეცდომის თავიდან აცილება, ისეთი ფერადოვანი და მკერვივი მასობრივი სცენების შექმნა, რომელთა ხილვა ჭეშმარიტ სიამოვნებას ჰგვრიდა მაყურებელს.

მეორე მოქმედება ღამის წყვედიადში იყო გადატანილი. უღრანი ტყის პირას თემურ-არაბის საბრძოლო კარავი იდგა. კარავში მიმქრალი შუქი ბჟუტავდა. დახლართული და ჩამოძინებული ხეები საზარელ ფიქრებს აღძრავდნენ. გაისმა ფრთხილი ნაბიჯები. ფატმანმა მოკლული თენგიზი მიწაზე დაასვენა და თვალებში ჩააცქერდა. მერე მის კისერზე ჩამოკიდებული მზეთამხეს სურათი შეინიშნა, განრისხდა, მოგლიჯა, შეინახა და მკვდარ თენგიზს ჩასჩურჩულა:

— რათ მიბრუნებ სახეს. განა ჩემს ხელში არა ხარ? მე მოგკალ, მევე დაგიბრუნებ სიცოცხლეს.

მერე ტურთან ხელი მიიღო, ჯადოძალები მოიხმო და თენგიზის გაცოცხლება უბრძანა. ჭინკებმა ფერხული ააწყეს, ჯადოსნურ ლოცვას მოჰყვნენ, ჯადოს ძალები გამოიწვიეს და ისევ უმალ გაქრნენ.

თენგიზი შეირხა, წამოიწია, წამოდგა, ფატმანი იცნო და შეძრწუნებული განზე გაუსხლტა. დაიწყო მშვენიერებისა და ბოროტების ქორეოგრაფიულ-მიმიკური დუეტი. ერთიმეორეში ჩაიხლართა ორი სამტრო გრძნობა, სიყვარული და სიძულვილი, სინათლისა და წყვდიადის ორი თემა. თენგიზი თვალს ვერ უსწორებს ფატმანის გამჭვალავ ხედვას, ყურს ვერ უგდებს მის მაცდუნებელ ხმას. ფატმანი კი არ სცილდება ძლიერი და მოქნილი თენგიზის ვაჟკაცურ ტანს, ვნებიანი თვლებით უვლის გარს, არ აძლევს ჯადოსნური ტყვეობიდან დახსნის გზას. ცეკვითი მოძრაობებით აწყობილ ერთ მიზანსცენას მეორე სცელის, მუსიკალური მელოდია, ქორეოგრაფიული ქარგა და აზრის პლასტიკური დინება მთელ ამ სცენას სულიერი მღელვარებით აღსავსე მეტყველ ქორეოგრაფიულ დუეტად აქცევს.

მაგრამ აღზნებულ რიტმზე აგებული ეს დინამიური ადაჟიო მოულოდნელად წყდება. ისმის ბუკის ხმა. არაბთა მთავარსარდალი თემური საომრად დაძრულა. კარავში სინათლე ძლიერდება, მებრძოლები აიშლებიან. ფატმანი მიხვდება, რომ თენგიზს სიკვდილი ემუქრება. იგი მას ფუტურო ხეში დამალავს და თვითონ თემურის მემორების მიერ მზეთამზეს მოგერის ლოდინით დადარდინებულ მბრძანებელს ეგებება, მზეთამზეს სურათს გადასცემს და მისი გულის გახარებას ლაშობს. მაგრამ თემური მეტს ელის, მას მზეთამზეს სიყვარული სწევას და მისი ხილვა სწადია. იგი შფოთავს:

— შეიპყრეს თუ არა მზეთამზე, მოჰყავთ თუ არა ჩემთან?

პასუხი არ ისმის. ფატმანი თემურის გასართობად მოცეკვავე გოგონებს მოიხმობს და ნებივრობისა და განცხრომის ცეკვას ააწყობინებს.

თემურის გულს ვერც ეს ამშვიდებს. იგი არც კი უყურებს მათ, მზეთამზეს ხატებას გაოგნებული დაჰყურებს და მოუსვლელს დაუსცრომლად ელის.

მაგრამ შორიდან მოისმის თემურის მებრძოლთა ხმა, მხედრული სიმღერა და გამარჯვების მაუწყებელი ყიჟინა. სჩანს მზეთამზე მოჰყავთ. თემური აღტაცებულია, იგი აღზნებული წამოდგება და გასცქერის გზას.

შემოდის სპასალარი და თემურის წინ ალაგებს მოტაცებულ განძეულს. თემური უგულოდ გადახედავს წინ დაყრილ სიმდიდრეს და მთავარსარდლის წამოსასხამს ქვეშ მზეთამზეს მოჭრილ ხელსა და მის სამაჯურს მოჰკრავს თვალს.

— რა უყავით მზეთამზეს?

— დაიღუპა.

— ხელი რად მოჰკვეთეთ? — დაიდრიალა მბრძანებელმა და მზეთამზეს მაჯა გულში ჩაიკრა, ხის ფულუროში დამალულმა თენგიზმა მზეთამზეს დაღუპვის

ამბავი შეიტყო, ვეღარ გაუძლო, გადმოხტა და თემურს მოსაკლავად ეკვია. ფატმანი წინ აღუდგა, რომ თენგიზი თემურის მოქნეული ხმლისაგან დაეფარა. მაგრამ თვითონ დაეცა განგმირული. მზეთამზეს მოტრფიალეთა შორის ბრძოლა გაჩაღდა. თემური დროს შეურჩევს, მოქნეულ ხმალს თენგიზის თავზე დაუწვებს და ძირს დასცემს. მერე დაღუპულ ფატმანისა და თენგიზის გვამების გატანას ბრძანებს და კვლავ მზეთამზეზე კუმუნვას ეძლევა.

მესამე მოქმედებაც დრამატიზმით იწყება. მზეთამზე და მისი მეგობარი ასულნი აწიოკებული ქვეყნის სვე-ბედს დასტირიან. ირგვლივ მხოლოდ დანგრეული კედლები, გადაშვარი, მაგრამ მაინც ზვიადად აზიდული სვეტები დგას. მიწა იწვის და ცა დასტირის დაღუპულ შვილებს, ძმებს, მამებს და სატრფოთ. ყველგან თალხწამოსხმული ქალები და თავჩაღუნული ბავშვები დგანან.

გაისმა გლოვის ზარი, სახალხო ტირილის ხმა. მარჯანიშვილმა და ახმეტელმა ამ სცენაში გამოიყენეს ქართული ხალხის რიტუალური სიმღერები, რომლებიც ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური ხერხების მომარჯვებით შთაბეჭდავი ძალის სანახაობად იქცნენ.

— ვაი, ჩემო ვაჟაკო შვილო, რაინდულად რომ დაეცი ურიცხვ მტერთან ბრძოლაში, — დასტირის დედა დაღუპულ ჭაბუკს და ზვიადად დასცქერის სისხლით მორწყულ მიწას.

— მშვიდობით, სატრფოვ, შენს ჯავრს მე ამოვიყრი, — მოთქვამს ახალგაზრდა გოგონა.

ყველა ჰკოდებს და ქვითინებს. როცა გლოვის ზარი ყუჩდება, მოულოდნელად დაღუპული თენგიზის აჩრდილი გამოჩნდება. იგი მზეთამზეს მიუახლოვდება, თემურის ხანჯალს გადასცემს და შურისძიებას სთხოვს.

— ამ ხანჯლით განგმირა თემურმა! — იტყვის და გაქრება.

თალხში გამახვეული შეძრწუნებული ქალები რისხვასა და კრულვას უთვლიან შემოსეულ მტრებს. მზეთამზე ფიცს აძლევს, რომ შეასრულებს მის თხოვნას. გოროზად იყურება შორეულ სივრცეში და მტერზე შურისძიებით იღვსება.

ძლიერდება გლოვის ზარი, საერთო სახალხო ტირილი. მარჯანიშვილმა და ახმეტელმა ამ სცენაში ჩაურთეს ქართული ხალხის რიტუალური სიმღერები, და ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური ხერხებით შთაბეჭდავი ძალის სანახაობა შექმნეს.

მოულოდნელად შემორბიან თემურის მეომრები. მათ ნაბრძანები აქვთ, სადაც არ იყოს, მოსძებნონ მზეთამზე და თემურს მიჰგვარონ. შეძრწუნებული მგლოვიარე ქალები აიშლებიან, ქვებსა და ჯოხებს დაუშენენ, მაგრამ მზეთამზე შეაჩერებს.

— მე წავალ მასთან!..

მერე არაბთა რაზმის უფროსს უბრძანებს:

— თემურს მიგვარეთ!

უკანასკნელ, მეხუთე სურათში კვლავ თემურის ბანაკია ნაჩვენები. მოჩანს შუქმიმტრალი კარავი. დაღონებული თემური მზეთამზეს მოსვლას ელის. ისმის მოახლოვებული რაზმელების ცხენების ჭიხვინი.

— მოჰყავთ! — სიხარულით წარმოსთქვამს იგი, კარავს გააჩირაღდნებს და მსახურთ დაითხოვს.

შემოდის მზეთამზე. ხელში თემურისეული ხანჯალი უჭირავს, რომ თენგიზის ფიცი შეასრულოს, — მოჰკლას თემური.

გახარებული თემური მზეთამზეს წინაშე მუხლს მოიყრის და აქნეულ ხანჯალს მკერდს შეუშვერს.

— მომკალ, ღვთაებზე! — მიმართავს თემური. მზეთამზეს ხანჯალი დაუვარდება. თემური დასწვდება, აიტაცებს და საკუთარი გულისკენ წაიღებს, მაგრამ მზეთამზე ხელს აუკრავს და არ დაანებებს.

— აი, თურმე ვინ ყოფილა ჩემი მტერი. აი, თურმე რა ძალის სიყვარული აწუხებდა! ეს გრძნობა აბოროტებდა და ამიტომ დამიღუპა მამაც და სატრფოც. სამშობლოცა და მეც, — წარმოსთქვა მზეთამზემ, თვალეში ჩააცქერდა და შეშინებულმა დაიხია: რაღაც იღუმალმა გრძნობამ იფეთქა მის გულში. მაცდურმა სულიერმა ღელვამ შურისძიების ფიცი დაავიწყა და ღონემიხილი თემურის მკლავებში მოექცა.

ერთი წუთი და ათრთოლებულ სხეულთა ხვევნაში მწუხარების მელოდია შეიჭრა. ორკესტრში ვიოლინოები აქვითინდნენ და მზეთამზეს წარსული გაახსენეს. სიბნელიდან თენგიზის აჩრდილმა გამოანათა და ფიცის შესრულება გაახსენა. მზეთამზე კვლავ აენთო, ალეგზონო, ხანჯალს დასტაცა და მიხდობილ თემურს გულში ჩასცა. მერე თავის მტერს სასოწარკვეთით დახედა, უცნაურად გადაიხარხარა, გონება დაჰკარგა და შემლილის ღიმილით თემურის დახუჭულ თვალებს ჩააშტერდა.

როცა მზეთამზეს მეგობრები და მეზობლები არაბთა ბანაკში შემოიჭრნენ, კარავის შუაგულს განგმირული თემური ჰპოვეს და მის გვერდით გონებაშემლილი მზეთამზე იცნეს.

ასე დასრულდა მათი სიყვარული, ლეგენდა მზეთამზეზე, რომლის მუსიკალურ გასცენიურებაში დიდი ღვაწლი მიუძღოდა კომპოზიტორს თამარ ვახვახიშვილს. მან თავისი მასწავლებლისადმი მიძღვნილ, სიყვარულითა და პატივისცემით აღსავსე მოგონებაში ბევრი საინტერესო მასალა მოგვაწოდა „მზეთამზეს“ დადგმაზე და მარჯანიშვილის პანტომიმურ-ქორეოგრაფიულ გატაცებებზე, რისთვისაც მადლობა მას და თეატრალური მუზეუმის უჩინარ მოღვაწეებსაც.

მიუხედავად ამისა, იგი სინანულით აღნიშნავს, რომ რეჟისორ-დამდგმელებმა ერთგვარად შეამცირეს ლეგენდის საზოგადოებრივი სიმძაფრე და სცენურ გმირთა პირადი ტრაგედიის სათავე ქართველი ხალხის თავისუფლებისათვის საერთო ბრძოლის მოტივებს მოწყვიტეს: „ბრძოლა ნათელისა და წყვედიადის საწყისისა, ყველა თავისი ნაირსახეობებით, — თავისუფლება და მონობა, თავგანწირვა და

ძალადობა, წმინდა სიყვარული და დამღუპველი ვენებანი, — ქართული ებოსისა და ლიტერატურის ძველთაგან მოდენილი თემაა. მიაპყრო რა მთელი ყურადღება მხოლოდ გმირების ტრაგიკულ სიყვარულს, ამით მარჯანიშვილმა გააღარიბა პანტომიმის სიუჟეტი“, — აღნიშნავს მუსიკის ავტორი. მეტს მოიგებდა „მზეთამზე“, რომ თენგიზისა და მისი სატრფოს ტრაგედია ხალხის ტრაგედიიდან წარმოშობილიყო და არა მათი, ორი მიჯნურის, უიღბლო სიყვარულით განეპირობებინა ქვეყნის უიღბლობა.

სწორედ ეს მხარე გაითვალისწინა ვახტანგ ჭაბუკიანმა თავის პირველ ბალეტ „მზეჭაბუკში“, როცა სცენური გმირების — მზეჭაბუკისა და მანიყეს ტრაგედიას საზოგადოებრივი, სოციალური მოტივები დაუდო საფუძვლად და მათი სიყვარული და დაღუპვაც, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, საზოგადოებრივად მღელვარე გულამაფორიანებულ მოვლენებს დაუკავშირა.

მაგრამ განა აუცილებლად მოეთხოვებოდა მარჯანიშვილს ქართული თეატრის გარიჟრაჟზე, საქართველოში რევოლუციური ძვრების განთიადზე, 1923 წელს. ისეთივე სოციალური გააზრების საბალეტო პანტომიმა დაედგა, როგორც იყო 13 წლის შემდეგ განხორციელებული საზოგადოებრივად მღელვარე სპექტაკლი „მზეჭაბუკი“?

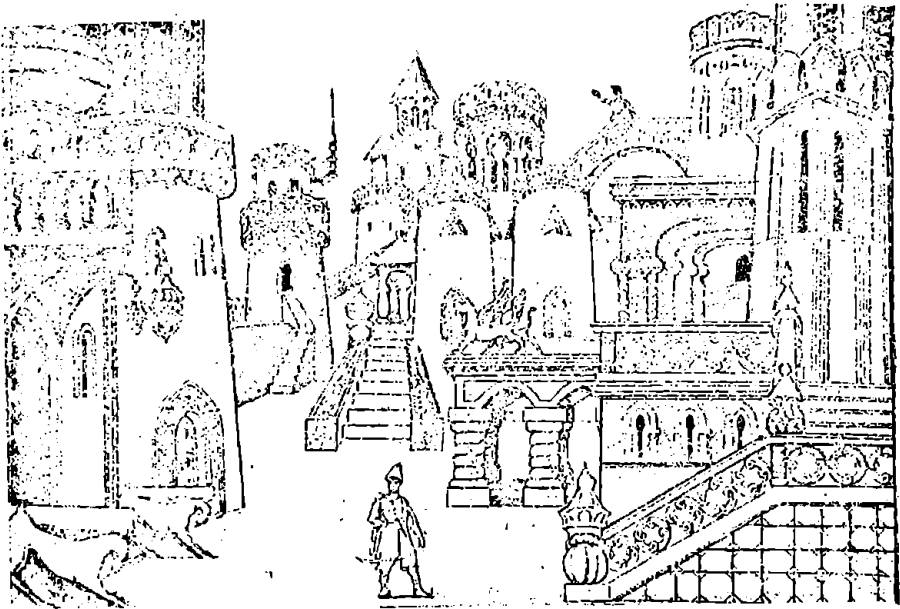
მარჯანიშვილსა და ახმეტელს საყვედური არ ეთქმით, ჭაბუკიანს კი ქება ერგება, რადგან მან შემოქმედებითად განავითარა წინაპარ ხელოვანთა ტრადიციები და მძაფრი საზოგადოებრივი ჟღერადობის ბრწყინვალე ბალეტი „მზეჭაბუკი“ შექმნა.

მიუხედავად ამისა „მზეთამზე“ მაინც წარმატებით წავიდა. მაგრამ პრემიერას ვერც რეჟისორი დაესწრო და ვერც კომპოზიტორი. მარჯანიშვილი აუად იყო და სახლში იწვა. ვახვახიშვილი კი პარიზში იმყოფებოდა. პრემიერის საღამოს კოტე მარჯანიშვილი მღელვარედ მიმართავდა თეატრის კოლექტივს და წარმატებას ულოცავდა:

„ვუსურვებ კიდევ ერთ გამარჯვებას ჩვენს საერთო მუშაობას ახალ სეზონში. ჩემი გულითადი საღამი თქვენ ხელმძღვანელს საშას (ახმეტელი), უმოწყალოდ გადატვირთულ აკაკის (ფაღავა), საყვარელ ორკესტრს საშას მეთაურობით (დირიჟორი ა. გველესიანი), მრისხანე კუკურის (რეჟისორი პატარიძე), აქტიორებს, სტუდიელებს, ქართულ ბალეტს (ბალეტმაისტერი სერგეევი), მხატვრებს (გუდიაშვილი, შვეარდნაძე), კოსტუმოორებს, ტექნიკურ შემადგენლობას, მუშებს, კანტორის მუშაკებსა და მოსამსახურეთ. ნეტავ ერთი თვალთ მანც დამანახა დღევანდელი სპექტაკლი“.

არც მუსიკის ავტორი, სამშობლოდან შორს წასული ვახვახიშვილი დაივიწყა. პარიზს გაგზავნილ დეპეშაში მარჯანიშვილი წერდა:

„...მოგილოცავ ჩვენი საერთო ექსპერიმენტის — პირველი ქართული პანტომიმის განხორციელებას. გისურვებ ბედნიერებასა და წარმატებას. როგორც შენ ამას იმსახურებ. რაც შემეხება მე, ვწევარ როგორც „კუნძი“ და ცყოფდები



ბალტი-პანტომიმა „მზეთამზე“. დეკორაციები მხატვარ ვ. სიღამონ-ერისთავისა. (ესკიზი).

იძულებითი უსაქმურობისაგან... თუ გინდა ცოცხალს მომისწრო, ჩქარა დაბრუნდი“.

„მზეთამზეს“ დადგმა დიდი მოვლენა იყო ახალგაზრდა მსახიობებისთვის. ..ჩემო ძვირფასო მეგობრებო, — მიმართავდა მათ სტუდიის ხელმძღვანელი აკაკი ფალავა, — დღეს არის თქვენი აქტიორული ნათლობის დღე. თუმცა ბევრმა თქვენგანმა ცალკეულად უკვე იდებიოტა, მაგრამ თქვენ, ვინც ერთ სასწავლო დაწესებულებაში მიიღეთ თეატრალური განათლება, დღეს პირველად გიხდებათ ყველას ერთად გამოსვლა მეტად პასუხსაგებ სპექტაკლში...

ქართული ხელოვნების ისტორიაში აღნიშნული იქნება, რომ პირველი ქართული პანტომიმა ნათამაშებია დრამატული სტუდიის აღზრდილების მიერ!

...დიდად სამწუხაროა, რომ დღეს ჩვენთან არ არის ძვირფასი და ყველა ჩვენთაგანის საყვარელი ადამიანი — დღევანდელი ზეიმის შემქმნელი და შთამაგონებელი...

ჩვენთვის კოტეს ავადმყოფობა დიდი მწუხარებაა, მაგრამ იგბ მალე ისევ ჩვენთან იქნება და გააგრძელებს მუშაობას, რომელიც მიგვიყვანს ახალ მიღწევებთან“.

კოტე მარჯანიშვილი მალე გამოჯანმრთელდა, და ახალი ენთუზიაზმით განაგრძო მუშაობა. 1923 წელს ქუთაისში დაარსებულ თავის თეატრში „მზე-



სანდრო ახმეტელი



კოტე მარჯანიშვილი



ალექსანდრე ჩუჩუნევა



ვაბანგ კაბეიანი



დავით დავთაშვილი
«მაღთაყვან»



დავით დავთაშვილი
«ქეშის აბოლიტი»
«ქარაზის კლი»
«დაფნისი და ქლივი»
«ბილერო»



ბალეტმანისტები

დავით მკევერია
«ხანძარი»

ლიბრეტიისტები



კონსტანტინე
შალვაშვილი

გიორგი თაქთაქაშვილი
«მალთაყე»



გიორგი თაქთაქაშვილი
«სახალისე»





თამარ ვახვახიშვილის ბალეტი-პანტომიმა «ხანძარი»

დადგმა — კოტე მარჯანიშვილის

მხატვარი — ელენე ასელედიანი

ქორეოგრაფი — დავით მაკავაძიანი

თამაზეს“ ახალი შინაარსი და ახალი სახელწოდება „ხანძარი“ მისცა და მოსკოვისა და ხარკოვის მაცურებლებსაც უჩვენა...

ეს იყო 1930 წელს. რუსეთი და უკრაინა დიდი მოწონებით შეხვდა მარჯანიშვილის დადგმებს, მათ შორის, პანტომიმა — ბალეტ „ხანძარსაც“, რადგან ამ სპექტაკლში იყო სწორედ ის, რაც „მზეთამაზეს“ აკლდა, — დიდი სოციალური ელერადობა. ადამიანის ტრაგედიის ფართო განზოგადება, ერთის სევდის ვრის ფიქრად გადაქცევა, ხალხის თავისუფლებისათვის ბრძოლაში ყველას ბედნიერების მოძებნა, ექვსი წლის შემდეგ რომ ასეთი სიმძაფრით განასახიერა ვახტანგ ჭაბუკიანი „მზეჭაბუკში“.

მარჯანიშვილის „მზეთამაზე“ და ჭაბუკიანის „მზეჭაბუკი“ „ხანძარმა“ შეადულა.





ქართული

აბჭოური თეატრი უნდა ემსახურობოდეს თანამედროვეობას, ხალხის ცხოვრებასა და შემოქმედებას, — მოითხოვდა კოტე მარჯანიშვილი და ამ გეზს ადგა იგი ისტორიულ სიუჟეტზე აგებულ პიესებშიც, სულერთია დგამდა დრამას, ოპერეტას თუ მიმოდრამას.

— მიმოდრამის სიმძიმის ცენტრი აქტიორის განცდაშია, — ამბობდა იგი. — მასშია მთელი ძალა და მასზეა აგებული ყოველივე დანარჩენი. აქ ჟესტი როდი წარმოადგენს სიტყვის შემცვლელს: იგი დამოუკიდებელი და სრულფასოვანია. პანტომიმში ჟესტები ნაწილდება მუსიკის მიხედვით და ამ თვალსაზრისით იცა გარეგნულად ბალეტს ესისხლხორცება. მიმოდრამაში კი დამოკიდებულება მუსიკასა და ჟესტს შორის უფრო ღრმა და შინაგანია.

კარგად იცნობდა რა კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებას, მის გატაცებას საბალეტო ჟანრით, კერძოდ, პანტომიმა „ხანძართ“, კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი წერდა:

— პანტომიმის ლიბრეტისტმა და დამდგმელმა კ. მარჯანიშვილმა, რომელიც ყოველგვარი შტამპისა და, მით უფრო, ტრაფარეტულ-ბალეტურის დაუნ-

დობელი მოძულე იყო, პირველმა გვიჩვენა დიდი, ნამდვილი რეალისტური ტრაგედიების უსიტყვოდ განხორციელების შესაძლებლობა, იმ რეალისტური გადაწყვეტის შესაძლებლობა, რომელთანაც შემდგომ მივიდნენ ბალეტის ისეთი ოსტატები, როგორც არიან ლავროვსკი და ჭაბუკიანი.

მარჯანიშვილი აქტიორის განცდაში ხედავდა პანტომიმური სპექტაკლის წარმატების სათავეს, მაგრამ არც მუსიკას ანიჭებდა ნაკლებ მნიშვნელობას:

— მუსიკის როლი მიმოდრამაში, როგორც ჩვენ წარმოგვიდგენია, განისაზღვრება განცდაზე მისი ზეგავლენით. ამ პირობებში გარეგნული ნახატი აუცილებლად გადაიქცევა რიტმულად და ფორმასა და შინაარსს შორის პარამონია დამკვიდრდება.

ასეთ შეხედულებებს გამოთქვამდა მარჯანიშვილი, როცა წერდა თავის უკანასკნელ პანტომიმა-ბალეტ „ხანძარის“ ლიბრეტოს. და თუმცა ეს გახლდათ მანამდე შექმნილი „მზეთამზეს“ ახალი ვარიანტი, იგი მაინც იმდენად საბე-შეცვლილი და სოციალურად გამაფრებელი იყო, რომ სრულიად სხვა დრამატურგიულ ნაწარმოებს წარმოადგენდა. მარჯანიშვილმა წინანდელი „მზეთამზე-დან“ მხოლოდ ხალხური თქმულების განწყობილება აიღო და შორეული ლეგენდა ახლო წარსულში მომხდარი ხალხის ტრაგედიის ქორეოგრაფიულ თხრობად აქცია. თუ „მზეთამზეში“ ურთიერთ მტრული ძალები ნაციონალური ნიშნებით გამოირჩეოდნენ, მასში ქართველები და უცხოელი დამპყრობლები მოქმედებდნენ, ახალ სპექტაკლში ერთიმეორის მოწინააღმდეგე მხარეებად ანტაგონისტურად გათიშული ორი კლასი — ქართველი მემამულეები და ქართველი გლეხები გამოდიოდნენ. შეიცვალა მოქმედ პერსონაჟთა მდგომარეობაც. „მზეთამზეში“ თავად ჯუანშერის ქალიშვილს იტაცებენ ქორწილიდან, „ხანძარში“ კი მექორწინე ჭაბუკ გლეხს.

— პირველი პანტომიმის — „მზეთამზეს“ დადგამ, ალბათ, არ დააკმაყოფილა კ. ა. მარჯანიშვილი. მან „მზეთამზეს“ ზღაპრული სიუჟეტი რეალური ამბით შესცვალა და ახალი სახელწოდება „ხანძარი“ მისცა. სოციალურად გამახვილებული პანტომიმის საფუძვლად აიღო მემამულეების შურისძიება, — წერს „ხანძარის“ დამდგმელი ბალეტმამისტერი მაჭავარიანი.

სამმოქმედებიან ბალეტ-პანტომიმის როლები შემდეგნაირად განაწილდა: სასიძო გლეხის როლს ასრულებდა სერგო ჭელიძე, პატარძალს თამაშობდა ვერიკო ანჯაფარიძე, მამას — შალვა ღამბაშიძე, დედას — თინა ჩარკვიანი, მახარობელს — სერგო ზაქარიაძე, მაჭანკალს — ცეცილია წუწუნავა, მენახირეს — უშანგი ჩხეიძე. თავადის ქალს — მედეა ქორელი, მოურავს — ანდრო მურუსიძე, მეჭიანურეს — აკაკი კვანტალიანი, მეპურეს — შალვა ხონელი, მეთევზეს — პეტრე ჭიჭინაძე, კინტოს — დიმიტრი აბაზაძე. სცენურ პერსონაჟებად გამოდიოდნენ მუსიკოს-დამკვრელები, მოჭიდავენი, გლეხები და თავადის მსახურები. სპექტაკლი დადგა ქორეოგრაფმა დავით მაჭავარიანმა, მხატვრულად გააფორმა ელენე ახვლედიანმა.

მოქმედება რევოლუციამდელ საქართველოში იშლება. მოხუცი გლეხი

(შ. ღამბაშიძე) თავის ვაჟს ქორწილს უხდის. გლეხის ოჯახი მექორწინეთა შუ-სახედრად ეშზადება, სუფრას შლიან და მახარობლის მოსვლას ელიან.

შემორბის მახარობელი (სერგო ზაქარიაძე) და ნეფე-პატარძლის მოყვანას ახარებს. ადათის მიხედვით მახარობელს ღვინით სავსე ჯამს მიართმევენ, მკლავ-ზე აბრეშუმის ხილაბანდს შეაბნევენ და ისიც, როგორც ჩვეულებაა, ერთ რომე-ლიდაც გოგონას საკოცნელად წასწვდება, გააწითლებს და ყველას სიცილსა და მხიარულებას მოჰგვრის.

— მოდიან! — გაისმის ხმა და თოფების სროლა ასტყდება. შემოჰყავთ ნეფე-პატარძალი. კართან თეფშს დაუგდებენ და ნეფეს გაატეხინებენ, მერე ხმალ-ხანჯლების ხეივანს გამართავენ და ნეფე-ღედოფალს ქვეშ გამოატარებენ. შეკრე-ბილი სტუმრები მექორწინეთ მიესალმებიან და სუფრის თავადგილს დასვამენ.

ქორწილი დაიწყო. სიმღერა სიმღერას ცვლის და ცეკვა ცეკვას. გახურდა ლხინი, ნეფემ პატარძალი საცეკვაოდ გამოიწვია, ხალხმა ტაში აუწყო, მაგრამ უცებ ყველა დადუმდა: მექორწინეთა თვალწინ დაჭრილი და სისხლისაგან დაც-ლილი მწყემსი (უშანგი ჩხეიძე) შემოვარდა. იგი მხოლოდ იმის თქმას ასწრებს, რომ თავადის ქალმა მხლებლები დაასია და უმოწყალოდ აცემინა.

— რა დაუშავე?! — ჰკითხა მოხუცმა.

— თავადის მამულში გლეხის საქონელი სძოვდაო, — უპასუხა მენხემ და იქვე უსულოდ დაეცა.

მექორწინენი ბოლმით აივსნენ, მაგრამ თავადის ქალი ახლა მათ მოუხტა-და მექორწინენი აშალა.

— აქ რა ხდება?! — იკითხა გოროზად და მოხუცს ჩააშტერდა.

— ქორწილია!

— ვისი?

— ჩემი შვილის, — მიუგო მამამ და ნეფე-პატარძლისაკენ მიიწვია.

— ამ მშვენიერი ვაჟკაცის?! — განცვიფრებით იკითხა მებატონე ქალმა და იღუმალად იაზრა; მოურავს მიუტრიალდა და ანიშნა:

— ჩემს სასახლეში წაიყვანეთ!..

ხალხი შეძრწუნდა. ჩაფრებმა კი სასიძოს ხელი სტაცეს და პატარძალს გაჰყარეს. სტუმრებმა წინააღმდეგობის გაწევა სცადეს და სიძეკაცის დასახსნე-ლად თავადის ქალს მუდარით მიმართეს, მაგრამ ამაოდ; იგი გულცივად იდგა და ნაბრძანების შესრულებას ელოდა.

დიდხანს ემუდარნენ მოხუცი მამა, ჭაღარა დედა, მაგრამ ვერაფერმა გასჭრა. გაძალადებული სასიძო შეჰკრეს და გაიტაცეს. გლეხის ოჯახში ქორწილი ჩაი-შალა.

მეორე მოქმედება: თავადის ქალის სასახლე. ჩაფრებმა მოტაცებული სა-სიძო საძინებელ ოთახში შეიყვანეს, ტახტზე დააგდეს და გავიდნენ. შემოვიდა ვნებას მიცემული თავადის ქალი, პირფარეშებმა ღვინითა და ტკბილეულით სავსე ლანგრები შემოიტანეს. მარტოდ დარჩენილი თავადის ქალი მოტაცებულ ყმა-

ჭაბუკს მიუახლოვდა, თავისთან მიიხმო და მიუაღიერა. ყმა-ჭაბუკმა დაიხია, მბრძანებლის ტრფიალი უარყო და თავის დანიშნულთან გაშვება სთხოვა.

— სხვასთან ვერ წახვალ! — მიუგო ქალმა და ისევ მიუაღიერა.

ყმა-ჭაბუკი კვლავ განზე გადგა. გარგნებული და გრძნობაშლილი მებატონე ქალი მუხლებში ჩაუფარდა, კისერზე დაეკიდა, ჩაეხუტა, მაგრამ ვერ იქნა და ვერ შესძლო მდაბიო ყმის გულის მოგება, გლეხის თანაგრძნობის მოპოვება და საპასუხო ვნების გამოწვევა.

დიდხანს ტრიალებდა თავადის ქალი სათაყვანო ყმა-ჭაბუკის წინაშე, ერთიულად ცეკვავდა, ნაზად ირხეოდა, გამომწვევად იკლაკნებოდა, მთელ თავის სინაზეს, სილამაზესა და ვნებიანობას ავლენდა, მაგრამ მაინც ვერას აღწევდა. შემდეგ განრისხებით მხლებლები მოიხმო, ყმა-ჭაბუკს მიუჩინა და თვითონ გარეთ გავარდა.

მოხუცი გლეხის სახლში კი გლოვა და ტირილი იდგა. ახლობლები და სტუმრები აღშფოთებულნი იყვნენ, მერე მახარობელმა თავნება მებატონე ქალს მუქარა შეუთვალა და სხვებმაც ხმა აუწყეს:

— შური ვიძიოთ!

— ვიძიოთ! — მიაძახეს თანასოფლელებმა.

— ჩაუხტეთ და დაეარბიოთ! — უპასუხა ყველამ და სამაგიეროს საზღავად დაეწყვნენ: ხმალ-ხანჯალი აიღეს, წალდ-ბარები მოიმარჯვეს, ანთებული ჩარაღდნები აიტაცეს და თავადის სასახლისაკენ დაიძრნენ, გარს დაუარეს, ცეცხლი წაუკიდეს, გადასწვეს, ტყვე სასიძო იხსნეს და ბოროტი ხელით გაყრილი მიჯნურნი ისევ ერთმანეთს შეპყარეს.

განსაკუთრებული დინამიურობით იყო გამოკვეთილი ფინალი: სამტროდ აშლილი სოფელი ხელში გორიზად ატაცებული ავარკარებული ჩირაღდნებით რომ შეესია წყვილიადით მოცულ თავადის სახლკარს, გადასწვა და დედაბუღიანად გადაბუგა იგი.

ეს იყო ხალხის სტიქიური აჯანყების ნიაღვარი, დაგუბებული პროტესტის ამოხეთქვა, ჩაგრულთა შურისძიების თხრობა მეტყველი ქორეოგრაფიული ენით, რომლის მაგვარი სცენური გამომსახველობითი ფორმა ჯერ კიდევ „ცხვრის წყაროში“ იშვა. „ხანძარში“ ისევე, როგორც „ფუენტე ოვებუნაში“, ტირანიის წინააღმდეგ ხალხის ხმა უხმო მასობრივ მონოლოგად წარმოითქვა, ახალი, მწვავე სოციალური იდეით აყვარდა, შთამბეჭდავი და მგრგვინავი გრძნობების წარმომშობი სკულპტურული მასობრივი მიზანსცენური გარძელება-განვითარებად იქცა.

შემდეგში, როცა ჭაბუკიანის „მთების გული“ და „ლაურენსია“ იქმნებოდა, კიდევ უფრო ახლებურად აყვარდა მარჯანიშვილის ბალეტ-პანტომიმის „ხანძარის“ ფინალური სცენა, რამაც ასეთივე ძლიერი, მონუმენტური ქორეოგრაფიული ფინალისათვის აღანთო ჭაბუკიანიც. გამოქანდაკებული ფინალით მთავრდება „მთების გულიც“: იქაც სწორედ ასევე, ტირანი ფეოდალის სასახლის გადამწველ-გადაბუგავი აჯანყებული გლეხები ჩირაღდნებით ხელში მწყობრად დაეწყობიან

და საბრძოლველად მიდინან. ასეთივე მძაფრი, დინამიური კომპოზიციით, სკულპტურული პლასტიკურობითა და რიტმული ქლერადობით მთავრდება ბალეტი „ლაურენსია“.

„ხანძარსა“ და „მზეჭაბუკში“ ბევრია საერთო, და ამაშია ორი დიდი ხელოვანის, მარჯანიშვილისა და ჭაბუკიანის შემოქმედების სიდიადე. მაგრამ მათში იმდენად მკაფიოა თვითმყოფადი ინდივიდუალობა, რომ ამით კიდევ უფრო მალღდება ორივეს მხატვრულ-ესთეტიკური ერთობლიობა.

გავიხსენოთ თუნდაც კ. მარჯანიშვილის მიერ, პირველად ბალეტის ისტორიაში, სპექტაკლში გუნდის შეყვანა. კომპოზიტორმა ბ. ასაფიევმა და ბალეტ-მანსტერმა ვაიონენმა მხოლოდ 1930 წელს შეიტანეს თავიანთ ბალეტ „პარიზის ალში“ სიმღერა, ააგუგუნეს მომღერალთა გუნდი, და ამით მხოლოდ მცირედით გაზარდეს ცეკვადობით ნაკლები ბალეტის შემოქმედება მაყურებელზე. დიახ, მცირედით გაზარდეს და ესეც ცეკვის გამოკვეთის ხარჯზე კი არა, ცეკვისათვის შესაბამისი სიმღერის შემწეობით. მაგრამ ეს შეუმჩნეველი არ დარჩა მაშინდელ კრიტიკას და აკი წერდნენ კიდევ, რომ „პარიზის ალში“ ხოროს შეყვანა ბალეტის სისუსტით იყო ნაკარნახევო. მასთან ასეთი ოპერაცია „პარიზის ალის“ დამდგმელებმა გამოიყენეს მარჯანიშვილის მიერ მშენიერი მიკნების შემდეგ და, თქმა არ უნდა, უფრო მდარედ გაიმეორეს. „ხანძარში“ გუნდს ჰქონდა მოტივირებული ფუნქცია. იგი მღეროდა პირველ მოქმედებაში, საქორწინო სცენაში, მაგრამ მღეროდა უსიტყვოდ. ეს იყო ვოკალიზი, უსიტყვო კახური მრავალკამერი, რომელიც ზეაწეულ მუსიკალურ ფარდაგად მოეფინა სცენას, რომ მასზე ამოძრავებულ მსახიობებს უფრო პლასტიკურად ემოქმედათ და გააზრებულად ეცემკათ.

დიახ, მარჯანიშვილმა პირველმა შეიტანა ბალეტში მიზანდასახული სიმღერა და ეს მისი ნოვატორობა სხვებმაც გაიმეორეს. გაიმეორა იგი ჭაბუკიანმაც. ქართული გუნდი ბალეტ „მზეჭაბუკშიც“ აგუგუნდა, მაგრამ „მთების გულში“ ისევ დადუმდა. შემდეგ კი „გორდაში“ ამღერდა და პარტიტურის ორგანულ ნაწილად იქცა.

ასეთია „მზეთამზესთან“ შედარებით „ხანძარის“ ნოვატორობის მნიშვნელობა, მისი ქორეოგრაფიული აქცენტის მკაფიობა.

ამ ორი ბალეტ-პანტომიმის სიუჟეტის შედარება ნათელყოფს, რომ „ხანძარი“ „მზეთამზეზე“ ბევრად უფრო მკაფიოდ გადმოსცემს სოციალურ მოვლენებს და ქორეოგრაფიული მეტყველების მხრივაც უფრო ცეკვადი და პლასტიკურია.

ეს ბუნებრივიც იყო. რევოლუციის პირველ წლებში, როცა მარჯანიშვილი მზეთამზეს ლეგენდაზე თავის პირველ ქართულ საბალეტო-პანტომიმას აგებდა, ჯერ კიდევ არ გააჩნდა მას ქართული ლიტერატურული ძალების ის მხარდაჭერა, რომელიც შემდეგ ასე უხვად მოიპოვა. ნიადაგ მშრომელთა შუაგულში, მოწინავე ხელოვანთა და მწერალთა წრეში ყოფნამ დაანახა მარჯანიშვილს იმისი

საჭიროება, რომ უფრო მეტად მოეახლოვებინა თავისი სპექტაკლის სოციალური ჯღერადობა რევოლუციური თანამედროვეობისათვის, ეპოქის სულისათვის, სოციალური გარდაქმნებითა და მშენებლობით გატაცებული ფართო მაყურებლის მოთხოვნისათვის. „ჩაუდგეთ იმათ რიგებში, რომელნიც ახალ ცხოვრებას აშენებენ!“ — ამბობდა იგი. მართალია, მარჯანიშვილის ქართულ თეატრში მოსვლას ერთსულოვნად შეეგება მწერლობა, მაგრამ მისი მოღვაწეობის გზაზე უფრო მეტად გაიზარდა იმ ხელოვან-ლიტერატორთა რიცხვი, ვინც კოტესთან ხელიხელ ჩაკიდებული აშენებდა ქართულ თეატრს. ამ პერიოდში კ. მარჯანიშვილი უკვე მტკიცედ ეყრდნობა მოწინავე ძალებს — შალვა დადიანს, იოსებ გრიშაშვილს, ბესარიონ ჟღენტს, პაოლო იაშვილს, კარლო კალაძეს, დემნა შენგელაიას, სიმონ ჩიქოვანს, პოლიკარპე კაკაბაძეს, კოტე მაყაშვილს და სხვა მრავალ გამოჩენილ, თანამედროვეობის სულისკვეთების შემოქმედთ.

ასეთმა იდეურმა გარემოცვამ ხელი შეუწყო მარჯანიშვილის სპექტაკლების იდეური მხარის გამოკვეთა-გაძლიერებას. წმინდა რეჟისორული შემოქმედების თვალსაზრისით კი კ. მარჯანიშვილის უნარი განუსაზღვრელი იყო. მას საბალეტო ჟანრიც ალღევებდა და სურდა, რომ ქორეოგრაფიულად კიდევ უფრო ჟღერადი და ცეკვადი გაეხადა ახალი სიუჟეტისა და ახალი ხასიათების მომტანი საბალეტო ანტომიმა „ხანძარი“. ამისათვის მან დიდი დამოუკიდებლობა მისცა ბალეტის დამდგმელს, ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანს, მაგრამ წაართვა ერთის უფლება, — არ დაეშვა არც ერთი შემთხვევა, რომ ცეკვა ძველი საბალეტო შტამპით შექმნილიყო. კ. მარჯანიშვილი ქორეოგრაფისაგან მოითხოვდა, რომ ყოველი ცეკვა სიუჟეტის განვითარებიდან ლოგიკურად წარმოშობილიყო და თავის მხრივაც ხელი შეეწყო შინაარსის გაძლიერებისათვის. ამ მიზანდასახულობისაკენ წარმართავდა კ. მარჯანიშვილი ბალეტმაისტერს.

ასე მიუღდა იგი თავისი სიცოცხლის ბოლო პერიოდში მოსკოვში დადგმულ ოპერეტა „ღამურას“ ცეკვებსაც, სადაც ცეკვავდნენ არა მარტო აზრის გადმომცემი ცოცხალი ადამიანები, არამედ ადამიანების აზრისა და გრძნობების გამომაგონებელი მკვდარი საგნებიც, — სცენური ავეჯი, მაგიდები და სკამები, მთელი დეკორაციული გარემო.

— 1-ლი მოქმედებაა. სცენის სიღრმეში დგას მაგიდა. სხვა ავეჯიც, — დივანი, სავარძლები, რბილი სკამები უწესრიგოდაა მიყრილ-მოყრილი... — ყველაფერს ფერადი შალი აქვს გადაკრული. მოქმედების მიხედვით, სპექტაკლის გმირ ქალს მარის, რომელიც თავის საყვარელთან — მხატვარ ალფრედთან დროს ატარებს, უკვე რამდენიმე ბოკალი ღვინო შეუსვამს. მარის თავბრუ ეხვევა. უცბად სინათლე ქრება. მხატვარი ამშვიდებს მარის, — ეუბნება, ელექტროსადგურზე შუქის გადართვა ხდება და სინათლაც ამიტომ ჩაქრაო. და, მართლაც, სინათლე იმწამსვე კვლავ ინთება. ალფრედი ხედავს, რომ მარი ძლივს დგას ფეხზე. მიდის მასთან, რომ ხელი მიაშველოს, და უცბად... ამოძრავდება ავეჯიც... მარი დგას ალფრედის ხელზე დაყრდნობილი და ფართოდ გაღებული თვალებით ხედავს:

ავეკმა ცეკვა დაიწყო, ყველაფერი დატრიალდა და თანდათანობით ყოველი ავე-
ჯიდან მოცეკვავეთა თავები გამოჩნდა. იმ წამს, როცა სინათლე ჩაქრა, თვითუღმა
მოცეკვავე ქალმა შეუმჩნევლად გაიტანა სცენიდან სკამი და უკანვე სასწრაფოდ
შემობრუნებული, საოცარ კოსტუმში გამოწყობილი ძველ ადგილზე გაჩერდა:
კარკასზე გაკეთებულია გატანილი სკამის ზუსტი პირი. ეფექტი არაჩვეულებრი-
ვია. შეყვარებული წყვილი ბარბაცით მიემართება მაგიდისაკენ. იღებენ მაგიდი-
დან ღვინით სავსე ბოკალს და სწორედ იმ დროს, როდესაც ერთმანეთის პირისპირ
დგებიან, რომ ბოკალი მიაჯახუნონ, მაგიდიდან გამოდიან ბოკალისებურად გამო-
წყობილი მოცეკვავე ქალი და მამაკაცი, და იმის მაგივრად, რომ მარიმ და
ალფრედმა ჭიქები მიაჯახუნონ, მოცეკვავეები უახლოვდებიან ერთმანეთს... ეს
არის ცეკვის დასაწყისი. ცეკვა იწყება მაგიდიდან, შემდეგ ვაჟი მარდად ჩამოხტება
მაგიდიდან, აიყვანს მარის ხელში და იწყება ცეკვა, რომელიც ყოველთვის
„ბის“-ით მთავრდება. ყველაფერი ეს, რასაკვირველია, კოტე მარჯანიშვილის
მიერ იყო შთაგონებული, — იგონებს ოპერეტა „ლამურას“ ცეკვების დამდგმელი
ბალეტმაისტერი დ. ნ. მაჭავარიანი.

კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებით ფანტაზიას საზღვარი არ ჰქონდა. იგი
ბალეტმაისტერს ასე აცნობდა თავის ქორეოგრაფიულ მიზანსცენას:

— დარბაზში მოეწყობა ორი კოლონა ცოცხალი ადამიანებისაგან, რომლე-
ბიც გარკვეულ მომენტებში რიგრიგობით ჩამოხტებიან პარტნიორების მხრებიდან
და დაიწყებენ ცეკვას. სოლო-ცეკვის „ესპანური სუიტის“ დროს მე ოდნავ ჩავაბ-
ნელებ სცენას და იატაკზე მოცეკვავეთა ფეხქვეშ ნაპერწკლები გაცვივა.

ასეთი ცეკვა მოქმედი ადამიანების სულიერი განწყობილების შინაგანი
გრძნობების გადმომცემი ქორეოგრაფიული ხერხი იყო, რომელიც ამავე დროს
ესთეტიკური სიამოვნების მნიშვნელოვან ფუნქციასაც ასრულებდა.

კ. მარჯანიშვილმა „მომცა სრული „კარტ-ბლანში“, — წერს ბალეტმაისტე-
რი, — მაგრამ წინასწარ მომთხოვა, რომ ძირფესვიანად მოვცილებოდი კლასი-
კური ბალეტის ტრადიციებს, მისი ყოველგვარი პირობითობით, რათა პანტომი-
მაში არ ყოფილიყო არცერთი ილუსტრაციული ექსტი. მახსოვს, როგორ წარ-
მოსახა კოტემ საბალეტო მოცეკვავეების ხერხები, გულთან თითი მიიღო, — ეს
ნიშნავდა «მე-ს», შემდეგ ორივე ხელი სახსრებთან შეაერთა და გულთან მიიკრა, —
რაც ნიშნავდა «მიყვარხარ!» ბოლოს პარტნიორზე მიაშვირა და დაამთავრა
ფრაზა, — «შენ!» მერე იმავე ხერხით სიყვარულის ახსნა განაგრძო — «შენ
ჩემზე ჯვარს დაიწერ!»“

ბალეტმაისტერი დიდი სიფრთხილითა და გულმოდგინებით შეუდგა მუშაობას.
ცდილობდა ყოველი მოძრაობა აზრით ნაკარნახევი და სცენური მოქმედებით
გამართლებული ყოფილიყო, მაგრამ მის მიერ გაკეთებულ მიზანსცენაში მარჯა-
ნიშვილის ბასრმა თვალმა მაინც დაიჭირა ერთი ადგილი, რომელიც, მისი აზრით.
კლასიკური ცეკვის უაზრო პირობითობას მიეკუთვნებოდა. „ხანძარის“ პირველი
აქტის დასასრულს ბალეტმაისტერმა გააკეთა დიდი მასობრივი სცენა, რომელ-

შიც სურდა ეჩვენებინა მაჭანკლის, ცეცილია წუწუნავას და დედოფლის მეგობარ ტოლ-გოგონების ერთიმეორეში ჩურჩული.

— როდესაც კოტემ ამ დადგმის მომზადება დამაკისრა, — იგონებს ბაღეტ-მაისტერი, — ისიც დამავალა, რომ ერთხელ და საბოლოოდ თავიდან ამეცილებინა ბაღეტის ძველი, დრომოკმული „კლასიკური“ ხერხები. მე ყველაფერი ბეჯითად დავიმახსოვრე. მაგრამ რატომღაც ერთი ადგილი ასე გადავწყვიტე: მაჭანკალმა (ცეცილია წუწუნავა), რაც კი მას შეეხებოდა, ყველაფერი მოათავა. მე იგი განზე გაშყავს და აქცენტს ვაკეთებ ნეფე-პატარძალზე; მიელი მასა რატომღაც დავა-ჯგუფე ისე. რომ პატარძლის მეგობარი ქალიშვილები ერთად შევაგროვე და მოვათავსე იქვე მჯდომი მაჭანკლის გარშემო. შევადგინე მოხდენილი ჯგუფი და დავავალე თვალყური ადევნონ ახლად დაქორწინებულებს და ჩურჩულით გაუზიარონ თავიანთი აზრი როგორც ერთმანეთს, ისე მაჭანკალს. ამ შემთხვევაში მხედველობაში მქონდა ის, რომ გახმოვანებულ სპექტაკლში არის ხოლმე მომენტები, სადაც ჩურჩულსაც აქვს ადგილი... პირველი მოქმედება მთავრდებოდა. კოტე მარჯანიშვილი და არჩილ ჩხარტიშვილი, თურმე, დიდი ხანია დგანან ოთახის კართან და თვალყურს ადევნებენ რეპეტიციას. მივდივართ სწორედ იმ უკულმართი ადგილისაკენ, სადაც პატარძლის მეგობარი ქალიშვილები გარს მოსხდომიან მაჭანკალს. უცერად გაიღო კარი და გხვდავ კოტეს გაწეწილ თმას, სიბრაზისაგან გაცეცხლებულ თვალებს. ჩვენ ყველა როგორღაც მოვიკრუნჩხეთ, — ვიგრძენი, რომ კოტეს ასეთი სახე კარგს არას მოასწავებდა «ეს რა ყრუ-მუნჯთა სკოლაა. კვლავ შეორდება კლასიკური ბაღეტის სისულელეები?»

კ. მარჯანიშვილი სასტიკ შემოქმედებით კონტროლს უწევდა ქორეოგრაფ-დამდგმელს. მაგრამ ოდნავადაც არ ზღუდავდა ბაღეტმაისტერის თავისუფლებას, თუ ეს უფლება გამოყენებული არ იქნებოდა ძველი ბაღეტის გაცვეთილი ხერხების ხელებისა და თვალების მიმიკური, ყრუ-მუნჯური მანიპულაციების შემოსატანად სპექტაკლში ეს იცოდა ყველამ — როგორც დამდგმელმა-ქორეოგრაფმა. ისე შემსრულებლებმაც. ამას მოითხოვდა ყველასგან, ვინც არ უარყოფდა სცენური ხელოვნების სინთეტიურად დაუფლების მარჯანიშვილისეულ პრინციპს.

მიუხედავად იმისა, რომ „ხანძარის“ დადგმაში ცნკვაოდნენ მხოლოდ დრამატული თეატრის აქტიორები, კოტე მარჯანიშვილი მოითხოვდა უაღრესად მეტყველ პლასტიკურობას, მღერად ქორეოგრაფიულობას, ცეკვადი ხერხებით მოქმედებას. არა მარტო საცეკვაო ადგილები, ჩვეულებრივი, მიმიკური თხრობის ნომენტებიც კი ქორეოგრაფიული რეჩიტატივით იყო გადმოცემული. ცეკვითი ილეთებით აისახა პატარძლის მორთვა-მოკაზმვის სცენა, საქორწინო სამზადისი, თორნეში პურის ცხობა, მახარობლის მოსვლა, ნეფე-პატარძლის შეგებების ცერე-მოხიალი, თავადის ქალის თავდასხმა, სასიძოს გატაცება, გლეხების მიერ თავადის სასახლის გადაწვისა და ბატონზე შურისძიების ფინალური სცენა. მით უფრო ქორეოგრაფიული ენით იყო გადაწყვეტილი ქორწილში მოსულ მეთევზეთა ცეკვა თაბახებით, კოწო ანდრონიკაშვილის «დავლური», ქართული ჭიდაობა დ. აბაში-

ძის შესრულებით, ვერცხო ანჯაფარიძისა და სერგო ჭელიძის ლირიკული ადაჟიო, ნეფე-პატარძლის ცეკვა, თავადის ქალის მსახური გოგონების ცეკვა, თავადის ქალის (მედეა ქორელის) ტექნიკურად ძალზე რთული სოლო მოტაცებულ სასიძოსთან ერთად და ბოლოს მარტოდ დარჩენილი პატარძლის (ვერიკო ანჯაფარიძის) სევდითა და შურისძიებით აღსავსე მონოლოგიური ფორმის ცეკვა.

ბუნებრივია, ცეკვებისა და ცეკვითი ხელოვნების ასეთი სიმრავლე ერთ მთლიან ქორეოგრაფიულ ენაზე აამეტყველებდა მთელ სპექტაკლს, მკაფიოდ გამოარჩევდა „ხანძარს“ ჩვეულებრივი პანტომიმებისაგან და მიუახლოვებდა მას წმინდა საბალეტო სპექტაკლის ფორმას, რომელიც, ამასთან ერთად. თავისუფალი იქნებოდა ძველი კლასიკური ბალეტის შტამისა და მუნჯური მიმიკისაგანაც.

განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოირჩეოდა ქორეოგრაფიული ნიჭითა და შესრულების ტექნიკით არაჩვეულებრივად მოქნილი და ცეკვადი ტანის მედეა ქორელი, რომელმაც სწორედ ქორეოგრაფიული ენითა და გრძნობებით აამოქმედა და აამეტყველა თავისი სცენური იერსახე. მედეა ქორელის ყოველი მოძრაობა, ყოველი საბალეტო ილეთი აზრის გახსნას ემსახურებოდა, სიტყვის მაგიერობას სწევდა და რეჟისორის მიზანსცენებს მკაფიოს, ნათელსა და მტკიცედ შეკრულს ხდიდა. იგი სავსებით აკმაყოფილებდა სინთეტიური პრინციპის მარჯანიშვილისეულ მოთხოვნას და მთელ ანსამბლს კამერტონით გამოცემული სწორ ტონალობას აძლევდა, რომელზეც სპექტაკლის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული მელოდია ეწყობოდა და ამით „ხანძარს“ ლამაზ სანახაობად ხდიდა და ღრმა აზრის მომტან ბალეტად აქცევდა.

კ. მარჯანიშვილი უდიდეს მნიშვნელობას აძლევდა აქტიორის სხეულის გაწვრთვნას: „ამიერიდან იმ პირობათა შორის, რასაც არტისტებს ვუყუენებ, არის უნარი საკუთარი სხეულის სათანადო დაუფლებისა“, — ამბობდა კ. მარჯანიშვილი და ახორციელებდა ჯერ კიდევ 1909 წელს ნეზლობინის თეატრში „შლუკისა და იაუს“ დადგმის დროს. — „მე ყოველთვის მოვითხოვდი, რომ მსახიობი სხეულს ისევე დაუფლებოდა, როგორც ხმას. ბევრი იმათგან, ვინც ჩემთან დასვი არ იყო მიღებული, ღვარძლიანად გაიძახოდა, — მარჯანიშვილს დრამატული არტისტები კი არ უნდა, არამედ ბალერინები და აკრობატებიო. ღმერთი იყოს ამ ბეცი ხალხის გამკითხავი, თვითონ ისინი ძალიან მალე საკუთარი თვლით დარწმუნდნენ, რომ მარტო მე კი არა, არამედ ყველა სხვა თეატრიც ან ეძიებდა, ან ამზადებდა თავისთვის სცენის ყოველმხრივ გაწვრთნილ შემოქმედს. იქნება სწორედ მაშინ ჩამესახა აზრი სინთეტიურ აქტიორზე, რომელიც თანაბრად ეუფლება სიტყვასაც, ხმასაც და სხეულსაც, — დაასკვნია კ. მარჯანიშვილი.

აქტიორის სხეულის მოქნილობა, ხმის დაყენების მსგავსად, სისტემატურ მუშაობას მოითხოვდა. ამიტომ მარჯანიშვილმა მტკიცე წესად შემოიღო ქართულ თეატრში ცეკვის გაკვეთილები. „ჩემი გაკვეთილების პროგრამაში შევიტანე ელემენტები კლასიკის, სახასიათო, ხალხური ცეკვის, აკრობატიკის, ექსცენტრიკისა და რიტმიკის, ისტორიულ-ყოფითი ცეკვის, — იგონებს „ხანძარზე“

მომუშავე ბალეტმაისტერი დ. მაჭავარიანი. — იყვნენ ბუნებრივი ნიჭით დაჯილ-
დოებული მსახიობები: არაჩვეულებრივად მოქნილი და ცეკვადი მედეა ქორელი,
ფიზიკურად ძლიერი, ლამაზად ჩამოსხმული, მუსიკალური სერგო ზაქარიაძე,
მეტად ცეკვადი სერგო ჭელიძე და სხვები“, რომლებიც ნამდვილი პროფესიული
ქორეოგრაფიული ენით მეტყველებდნენ და მოქმედებდნენ სცენურ ბოგირ-
ბანზე.

ამიტომ ბალეტი-პანტომიმა „ხანძარი“ უაღრესად ცეკვადად დაიდგა: „მოქ-
მედების ძირითადი ენა „ხანძარში“ ჩემს მიერ გადაწყვეტილი იყო ცეკვით“, —
წერს სპექტაკლის ბალეტმაისტერი. ამ თვალსაზრისით მართებულია მისი აზრი,
რომ „ქართული თეატრის სცენაზე «ხანძარი» არის პირველი ქართული ბალეტი-
პანტომიმა ქართული მუსიკით, საქართველოს ცხოვრების სიუჟეტით და მთლიან-
ნად ქართული ხალხური საცეკვაო ფოლკლორით, კ. ა. მარჯანიშვილს არ შეეძლო
ეწოდებინა «ხანძარისათვის» ბალეტი, თუმცა მე მაშინაც და ახლაც მესმის, რომ
ეს იყო ნამდვილად გამართლებული, ქართული ბალეტის შექმნის პირველი ნა-
ბიჯი; ბალეტს აქვს თავისი გარკვეული ფორმები, თავისი ტრადიციები და პი-
რობითობანი, რომლებსაც არავითარ შემთხვევაში არ იზიარებდა კოტე. ამასთან
შემსრულებლები იყვნენ არა ბალეტის აქტიორები, არამედ დრამატული თეატ-
რის აქტიორები“. მიუხედავად ამ სიძნელისა კ. მარჯანიშვილს განზრახული ჰქონ-
და სწორედ დრამატული თეატრის ძალებით დაედგა დიდი საბალეტო სპექტაკ-
ლი — კომპოზიტორ გლიერის „წითელი ყაყაჩო“, რომელიც, როგორც უკვე
აღვნიშნეთ, წარუმატებლად წავიდა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში.
მოსკოველ ბალეტმაისტერ ცაპლინის დადგმით 1929 წელს: „მიმიწვია რა თე-
ატრში მუდმივად სამუშაოდ კ. ა. მარჯანიშვილმა, რომელიც უკვე მიცნობდა სხვა-
თეატრებში ნამუშევრებით, მითხრა, რომ ძალიან უნდა განახორციელოს თავისი
თეატრის ძალებით გლიერის ბალეტი „წითელი ყაყაჩო“. მე მაშინ ვიფიქრე, ამას
იმიტომ ლაპარაკობდა, რომ დავეინტერესებინე ჩემთვის დავალებული ცეკვის-
დარგით, მაგრამ პირველივე ჩემი წარმატების შემდეგ „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხ-
ლობთ“, „ურიელ აკოსტა“, და „ცხვრის წყაროში“, კოტე მარჯანიშვილი სულ-
უფრო ხშირად მეუბნებოდა, რომ იგი უკვე ხედავს „წითელ ყაყაჩოს“ მხოლოდ
ჩვენი აქტიორების მონაწილეობით“.

კ. მარჯანიშვილს ცალკეული მიზანსცენებიც კი ჰქონია დამუშავებული აშ
ბალეტისათვის. «„მახსოვს იგი მეუბნებოდა: „მე განზრახული მქონდა „აბესა-
ლომისა და ეთერის“ დადგმა... აბესალომის პირველი შეხვედრა ეთერთან... ყაყა-
ჩოებით მოფენილ მინდორზე დგას ერთადერთი ხე, რომელზედაც ეთერი ზის.
აბესალომი დაინახავს ეთერს და მისკენ გაემართება. იწყება სიყვარულის უხი-
ლაგი ძაფების გაბმა. და რაც უფრო უახლოვდება აბესალომი ეთერს, მით უფრო
მოკაშკაშე წითელ ფერს იღებენ ყაყაჩოები. ყოველ ყაყაჩოში ელნათურა რეოსტა-
ტითაა მოწყობილი და რაც უფრო იზრდება აბესალომსა და ეთერს შორის სიყ-
ვარულის გრძნობა, განათებულ ყაყაჩოებს მით უფრო სინათლე ემატებათ და გიზ-

გზის იწყებენ. «აი, ჩემს მიერ ეს განუხორციელებელი გავაკეთოთ აქ, ჩვენს „წითელ ყაყაჩოში“», — უთქვამს მარჯანიშვილს.

როგორც ვხედავთ, კოტე მარჯანიშვილი უბრალოდ არ იყო გატაცებული საბალეტო ხელოვნებით. მან პანტომიმა აიღო არა მარტო იმისათვის, რომ ხელი შეეწყო მსახიობის ფიზიკურ-პლასტიკური გაწვრთნისა და სინთეტიური აქტიორის ფორმირებისათვის, არამედ ფიქრობდა შეექმნა ახალი სახის საბალეტო სპექტაკლი, რომელიც სათავეს დაუდებდა პირველ ქართულ კლასიკურ ბალეტს, თავისუფალს შტამპისაგან და მანერულობისაგან. ამ დიდ მისიას ფრთა შეასხა ვახტანგ ჭაბუკიანმა. მკითხველი საზოგადოება კმაყოფილებით შეხვდა პირველი ქართული კლასიკური ბალეტის შემქმნელის ჭაბუკიანის მიერ „თეატრალური თბილისის“ 1961 წლის მეექვსე ნომერში დაბეჭდილ სტრიქონებს:

— დიდია ზაქარია ფალიაშვილის, კოტე მარჯანიშვილის და სანდრო ახმეტელის დეაწლი ქართულ მხატვრულ ცხოვრებაში.

— ზაქარია ფალიაშვილმა საფუძველი ჩაუყარა ჩვენს კლასიკურ ოპერას. კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა კი შექმნეს ახალი ქართული თეატრი, — ღრმაიდეური, ფერადოვანი, პლასტიკური. ამის საუკეთესო დადასტურებაა ეპიური „აბესალომი“ და ლირიკული „დაისი“, მგზნებარე „ცხვრის წყარო“ და „ურიელ აკოსტა“, პანტომიმა „მზეთამზე“ და „ხანძარი“, პოეტური „ლამარა“ და ბოზოქარი „ანზორი“, რომლებმაც აღიარება ჰპოვეს ჯერ ჩვენს დედაქალაქში, 1930 წელს კი მოსკოვსა და ლენინგრადში მოწყობილი გასტროლების დროს.

— ზ. ფალიაშვილის, კ. მარჯანიშვილის და ს. ახმეტელის შეხედულებებს ხელოვნებაზე და ხელოვანზე უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩვენთვის, ახალგაზრდა ხელოვანთათვის. ისინი ნატრობდნენ დაეწერათ და დაედგათ პირველი ქართული კლასიკური ბალეტიც. მათი ოცნება განხორციელდა: რომ მოსწრებოდნენ ქართული საბალეტო ხელოვნების დღევანდელ დღეს, თავს გულნაკლულად აღარ იგრძნობდნენ.

— მათ ხსოვნას და მათდამი სიყვარულს ვუძღვნი ჩემს ახალ სპექტაკლს „ბალეტ „დემონს“».

„დემონს“ ხომ „ოტელო“ უსწრებდა და ამ ორივეს „გორდა“-სინათლე“. მაგრამ მათაც „ლაურენსია“-ს მთების გული“ უძლოდათ, ყველას ერთად კი ის პირველი „მზეჭაბუკი“ უწაღდავდა გზას, რომელმაც თავისი მხატვრული-იდეური სათავე კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შთამავონებელ შემოქმედებაში აიღო.

ბალეტი-პანტომიმა „ხანძარი“ კარგად მიიღო არა მარტო ქართველმა მაყურებელმა, არამედ მოსკოვისა და ხარკოვის თეატრალურმა საზოგადოებრიობამაც მარჯანიშვილის თეატრის გასტროლების დროს 1930 წლის გაზაფხულზე.

პრესა და ხელოვნებისმცოდნენი მაღალ შეფასებას აძლევდნენ საგასტროლოდ წაღებულ სპექტაკლებს.

— პანტომიმა „ხანძარი“ ძველი საქართველოს ყოფაცხოვრების სურათებია. მისი არსი, რასაკვირველია, პანტომიმის ეთნოგრაფიულ შინაარსში კი არ არის, არამედ იმაში, თუ როგორ სარგებლობს დრამის აქტიორი უსიტყვო სცენური მასალით და ეს უკანასკნელი როგორ მოქმედებს მაყურებელზე, მარტოოდენ თეატრალური თამაშის შემწეობით. — წერდა „ვეჩერნაია რაბოტნიცა გაზეტას“ რეცენზენტი.

გაზეთები აქებდნენ შემსრულებლებს:

— ვერიკო ანჯაფარიძე საუცხოვო პატარძალია, ის დიდი, ნამდვილი უბრალოების, უშუალოებისა და ქალური სინაზის მსახიობია. ლაპარაკობენ თვალები და დახვეწილი, ნერვიული სახე. კარგია ნეფე ს. ჭელიძე, მშვენიერია კინტო — დ. აბაზაძე, მეჭიანურე — ა. კვანტალიანი, მეთევზე — პ. ჭიჭინაძე და მეთორნე — დ. ხონელი. ძნელია რომელიმე მსახიობის გამოყოფა საერთო ანსამბლიდან, — წერდა „რაბოტნიცა გაზეტა“.

— თუმცა ეპიზოდურ როლებში გამოდიან ისეთი მსახიობები, როგორც უშანგი ჩხეიძე და ვერიკო ანჯაფარიძეა, მთელი კოლექტივი განამტკიცებს ერთ მიზანს მოქმედების ყველა მომენტში და ამაში არავინ არ ამეტებს... ასე თამაშობს ამ სცენაში შემოქმედებითი კოლექტივი.

გაზეთი მაღალ შეფასებას აძლევდა სპექტაკლის ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტს — ცეკვას.

— განსაკუთრებით შესანიშნავია ხალხური ცეკვა. მოქნილობა, მსუბუქი მოძრაობა, ფიზკულტურა აქ გამარჯვებას ზეიმობდნენ, მით უმეტეს, რომ სცენაზე მოძრაობდნენ არა მარტო „ფოლადის ცერის“ გმირები, არამედ ნამდვილი დრამატული მსახიობები. მსახიობთა თამაში გადადიოდა ცეკვაში. ამას კი ოსტატ საბალეტო მსახიობებშიც ვერ ვხედავთ, თუმცა მთელი ანსამბლი მშვენიერი იყო, მაგრამ მედეა ქორელის საუცხოვო თამაში მეორე მოქმედებაში — ცეკვა მხეცური ვნებით და ამავე დროს ზიზღი მონა ტყვესადმი — შეუდარებელი იყო.

რეცენზენტები დადებით შეფასებას აძლევდნენ თამარ ვახვახიშვილის მუსიკას:

— კომპოზიტორი თავის შემოქმედებაში დაეყრდნო ეროვნულ პანგებს. იგი მუსიკით გადმოგვცემს ვნების დიდ სიძლიერეს და ქართველი ხალხის ლირიზმს. გაზეთები ერთხმად აღნიშნავდნენ ნიჭიერი მხატვრის — ელენე ახვლედიანის ნამუშევარს:

— იმ თეატრის ტექნიკური საშუალებანი, სადაც ჩვენი სტუმრები თამაშობენ, აგრე ღარიბი რომ არ იყოს, უფრო წარმტაც შთაბეჭდილებას მოახდენდა წიბებში მიმალული ოდების პანო-პეიზაჟი. არანაკლებ შესანიშნავია თავადის პანო-სასახლე.

— ასეთია ქართული თეატრის გასტროლების უკანასკნელი წარმოდგენა, ესოდენ ნიჭიერად დაწყებული „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ და მკვეთრად დამთავრებული „ხანძარი“, — დაასკვნია გაზეთი.

ეს არ იყო ერთეულთა შეხედულება. ამ აზრს იზიარებდა ყველა, მათ შორის ანატოლ ლუნაჩარსკიც:

— მარჯანიშვილი ახლა მოვიდა ჩვენთან არა როგორც ინდივიდუალური ერთეული, არამედ მოვიდა კოლექტივით და ხელშეორედ ამდიდრებს ჩვენს თეატრალურ სამყაროს, ჩვენს თეატრალურ შეგნებას, როგორც ხელოვნების ახალ ფორმაციათა წარმომადგენელი, თავისი მშვენიერი ქვეყნის ახალი თეატრის სახით.

ა. ლუნაჩარსკი არ ივიწყებდა მარჯანიშვილის შემოქმედებით ნოვატორობას წარსულში და მომავალშიც კვლავ დიდ იმედებს ამყარებდა მასზე:

— როცა მარჯანიშვილის შემოქმედების ახალ ფაზისს ფაფასებთ ჩვენში ორი გრძნობაა: წრფელი სურვილი, რომ მან განაგრძოს მუშაობა საქართველოში და ხელი შეუწყოს ქართული თეატრის ზრდა-განვითარებას და მეორე, — არანაკლებ წრფელი — წამოვიყვანოთ მარჯანიშვილი საქართველოდან და დავემყაროთ მას, როგორც ისეთ მუშაკს, რომელმაც ჩვენი თეატრის ისტორიაში უკვე დასწერა ბრწყინვალე ფურცლები და რომელსაც კიდევ შეუძლია ასეთივე ბრწყინვალე ფურცლებით გაამდიდროს რუსული თეატრის ისტორია.

აი, საით ეჭირა თვალი ლუნაჩარსკის, აი, როგორ აფასებდა იგი მარჯანიშვილს. ვისაც შეეძლო არა მარტო ქართული თეატრის აღორძინება, არამედ რუსული თეატრის ისტორიის გამდიდრებაც ახალი ბრწყინვალე ფურცლებით.

ა. ლუნაჩარსკის ყოველი საფუძველი ჰქონდა დაყრდნობოდა მარჯანიშვილს როგორც დიდ ხელოვანს და ვისაც ეს, შესაძლოა, გაზვიადებულად მიაჩნდა, იგი მათ გულახდილად აფრთხილებდა:

— მე ვეტყვი ქართველ ამხანაგებს, მთელ საქართველოს, საქართველოს კომუნისტურ პარტიას და საქართველოს მთავრობას: კარგად მოუარეთ მარჯანიშვილს, მიეცით მას ყოველი საშუალება ფართოდ განავითაროს თავისი მუშაობა და თუ ამას არ იზამთ, ჩვენ მას რუსეთში წამოვიყვანთ.





მხეცხეცი

კ. მარჯანიშვილმა და ს. ახმეტელმა ქართული თეატრის საგასტროლო მოგზაურობით მოსკოვს, ლენინგრადსა და ხარკოვში ღრმა კვალი გააველეს საბჭოთა თეატრის ცხოვრებაში.

წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვეს ყველაზე მომხიბვლელობით, პლასტიკურობით, რიტმითა და ფერებით, ტემპითა და გრძნობებით ამეტყველებული სპექტაკლებით, რომლებიც გამდიდრებული იყო ღრმა აზრითა და ბრწინეაღე ფორმით, ხალხური სიმღერითა და იდეის გამხსნელი ცეკვით, სპექტაკლები, რომლებიც თავიანთი ჟანრის მიხედვით ტრაგედიაც იყო და კომედიაც, პანტომიმაც და ბალეტიც.

ღრმა შთაბეჭდილება დატოვეს ვ. ჰაბუკიანზეც, რომელიც აღნიშნავს რა ამ პერიოდში მიღებულ სიხარულს, დიდი ბალეტმაისტერი მართებულად წერს: მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემოქმედებამ „ერთსულოვანი აღიარება ჰპოვა ჯერ კიდევ ჩვენს დედაქალაქში; 1930 წელს კი მოსკოვსა და ლენინგრადში მოწყობილი გასტროლების დროს“.

აი, სწორედ ასეთმა ყოვლისმომცველმა, შემოქმედებითი შთაგონებით

შექმნილმა „ცხვირის წყარომ“ და „ხანძარმა“ მოამზადეს მშობლიური ბალეტის შექმნის ნიადაგი. და ამ დიდ საქმეში, რასაკვირველია, ცოტა ღვაწლი არც კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილს მიუძღვის.

ამგვარად, კოტე მარჯანიშვილის მთელი მოღვაწეობა ამწიფებდა აზრს, რომ უახლოეს პერიოდში საფუძველი ჩაყროდა ქართულ პროფესიულ ბალეტს. ამავე მოთხოვნას აყენებდა სანდრო ახმეტელი მთელი თავისი შემოქმედებით, რომელშიც პლასტიკასა და რითმს მკაფიოდ გამოკვეთილი ადგილი ეჭირა. მასზე ოცნებობდნენ ალექსანდრე წუწუნავა და გამოჩენილი დირიჟორი ევგენი მიქელაძე. ცხოველი ინტერესით ეკიდებოდა ქორეოგრაფიული კულტურის დანერგვა-გაერცვლებას აკაკი ფალავა და ბევრი სხვაც. ყველა ისინი აღვივებდნენ მხატვრულ პოტენციალურ ძალებს პირველი ქართული საბალეტო სპექტაკლის დასადგმელად. ეს საკითხი ერთნაირად აღელვებდა იმ ქართველ ხელოვანთ, ვინც თბილისში მოღვაწეობდა და იმათაც, ვინც მის ფარგლებს იქით იმყოფებოდა.

ბუნებრივია, იმხანად ლენინგრადის საბალეტო სტუდიის უკვე გამოჩენილი მოცეკვავე ვახტანგ ჭაბუკიანიც ფიქრობდა მშობლიურ ბალეტზე. თბილისის სცენას ჯერ არ ენახა ისეთი ქართული ბალეტი, რომელიც ქართულ მუსიკალურ და თეატრალურ ტრადიციას შეეფერებოდა.

ეს იყო პერიოდი, როცა ვ. ჭაბუკიანი უკვე ესწრაფოდა შეექმნა ეპოქის ხმის ამწყობი გმირული სულისკვეთების როლები. იგი ეძებდა და ამან უბიძგა თვით შეექმნა ნაოცნებარი სპექტაკლი, რომელშიც ცხოვრებისადმი საკუთარ ხედვას გამოავლენდა.

ვ. ჭაბუკიანი კარგად იცნობდა ქართული სინთეტიური და პეროიკული თეატრის აწმყოს და თვითონაც მისკენ იხრებოდა. მას სწამდა, რომ მხოლოდ მშობლიურ ღრმადიღურ დრამატურგიაზე დაყრდნობით შეეძლო საკუთარი ბალეტმაისტერული შესაძლებლობის გაშლა. ქართული ხალხური გმირული სულისკვეთებით სავსე ფოლკლორში ეგულებოდა ის, რაც ასე სწყუროდა და რასაც ვერც ერთ უკვე ნაცეკვავ როლში ვერ პოულობდა. ამან უკარნახა მას თითონვე შეექმნა ისეთი სპექტაკლი, რომელიც დააკმაყოფილებდა მას როგორც ქორეოგრაფს და როგორც მოცეკვავესაც.

ვ. ჭაბუკიანმა გადაწყვიტა საქართველოში მოესინჯა თავისი დიდი საბალეტმაისტერო შესაძლებლობა, თბილისში დაედგა პირველი თავისი ბალეტი. ამ განზრახვას ისიც უწყობდა ხელს, რომ თბილისის სახელოვნო ორგანიზაციები, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწენი, გამალებით ემზადებოდნენ ქართული ხელოვნების პირველი დეკადისათვის. ამასთან დაკავშირებით ვახტანგ ჭაბუკიანმა და ლილი ჩიკვაიძემ კომპოზიტორ ანდრია ბალანჩივაძეს მიმართეს წერილით, სადაც წამოაყენეს ქართული ბალეტის შექმნის იდეა.

ამ დროისათვის საქართველოს სსრ სახკომსაბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა სამმართველო ფართოდ შეუდგა სხვადასხვა ქალაქებში მომუშავე გამოჩენილი ქართველი ძალების თბილისში თავმოყრას. მოწვევის ბარათები გაეგზავნა-

ნათ ვახტანგ ჭაბუკიანსა და ლილი ჩიკვაძესაც, რომლებიც ხალისით დაბრუნდნენ საქართველოში. მაგრამ სახელოვნო ორგანოებს ჯერ კიდევ ნათლად არა მქონდათ წარმოდგენილი, თუ რა უნდა გაეკეთებინა თბილისში ჭაბუკიანს.

ესევე?

ეს საკმარისი არ იყო. მოსკოვში სადეკადოდ მიჰქონდათ მხოლოდ ქართული ოპერები და, ბუნებრივია, დიდი უყარათობა იქნებოდა, რომ ვახტანგ ჭაბუკიანი მართო საოპერო ქართული ცეკვების შემსრულებლად მოეწვიათ. ამასთან, ოპერებში უკვე დაკავებულნი იყვნენ ქართული ცეკვის ისეთი ძლიერი შემსრულებლები, როგორც, მაგალითად, ილიკო სუხიშვილი და ჯანო ბაგრატიონია.

იქნებ ქართული საოპერო ცეკვების დამდგმელად?

არა! სულ ოთხი ქართული ოპერა მიჰქონდათ და ყოველ მათგანს უკვე მიჩნეული ჰყავდა ბალეტმაისტერები. „აბესალომის“ ცეკვების დამდგმელი იყო დავით ჯავრიშვილი, „ქეთო და კოტისი“ — ილიკო სუხიშვილი.

ვ. ჭაბუკიანს რაღა?

ეს გაურკვეველ მდგომარეობას უქმნიდა მას. სადეკადო სპექტაკლებში მისი ეპიზოდური მონაწილეობა გაუმართლებელი ხდებოდა. დიდზე კი წინადადებას არ აძლევდნენ. დირიჟორი ვეგენი მიქელაძე და ხელოვნების საქმეთა სამმართველო (ა. თათარიშვილი, ვ. ბოკუჩავა, ვლ. მაჭავარიანი) უფრო შორს იყურებოდნენ. მათ მოიწონეს ვ. ჭაბუკიანის თაოსნობა შეექმნა ქართული საბალეტო სპექტაკლი. წინააღმდეგ შემთხვევაში ლენინგრადიდან საქართველოში დაბრუნებული ქართველი მოცეკვავე და ბალეტმაისტერობაზე უპრიანის განმცხადებელი ჭაბუკიანი კვლავ ლენინგრადში გაბრუნდებოდა. თუმცა ჯერ კიდევ ლენინგრადში ყოფნის დროს ვ. ჭაბუკიანს თბილისიდან აცნობეს, რომ სასურველად მიაჩნდათ სადეკადოდ დაედგა ბ. ასაფიევის ბალეტი „ბახჩისარაის შადრევანი“. ამ აზრმა პრესაშიც კი პპოვა ასახვა. იური ბროდერსენი 1936 წლის ჟურნალ „რაბოჩი ი ტეატრ-ში“ წერდა: „ამ წელიწადს ვახტანგ ჭაბუკიანი დაბრუნდა სამშობლოში, თბილისში, სადაც იგი, როგორც საბალეტო თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი, მუშაობს „ბახჩისარაის შადრევანის“ დადგმაზე“.

ასეთი წინადადება ნაკარნახევი იყო იმით, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ არ გაგაჩნდა საკუთარი ეროვნული საბალეტო ნაწარმოები. „ბახჩისარაის შადრევანი“ კი როგორც ქორეოგრაფიული, ისე კოლორიტის მხრივ უფრო ახლო იყო ეროვნული ხელოვნების ხასიათთან.

მაგრამ საბედნიეროდ მალე გადაწყდა, რომ ჭაბუკიანი შესდგომოდა რევოლუციური თემატიკის, ქართული ცხოვრების ამსახველი ბალეტის შექმნას. ვახტანგ ჭაბუკიანმა, ანდრია ბალანჩივაძემ და მხატვარმა სულიკო ვირსალაძემ მომავალი ბალეტის მოთავეობა იკისრეს. ვლ. მაჭავარიანმა სიუჟეტის შექმნა გიორგი ლეონიძეს სთხოვა და მანაც ქორეოგრაფიულად თხრობადი ლიბრეტო დაწერა. ამგვარად ბალეტ „მუხეჰაბუკზე“ მუშაობა ფართოდ გაჩაღდა.

მაგრამ დრო ძალზე მცირე იყო. დეკადის დაწყებამდე მხოლოდ ოთხი თვე

რჩებოდა. მოკლე ხანში მუსიკაც უნდა დაწერილიყო და ცეკვებიც ჩამოსხმულიყო. შემოქმედებითი კოლექტივი რიტმიული თანმიყოლებით მუშაობდა: ანდრია ბალანჩივაძე მუსიკას წერდა, მისი მეგობარი მუსიკოსი ანატოლი პაპე კლაეირს აორკესტრებდა, ვახტანგ ჭაბუკიანი კი ქორეოგრაფიულ ხორცს ასხამდა. დაძაბული მუშაობა რამოდენიმე თვეს გაგრძელდა. ენთუზიაზმი დიდი იყო და გამარჯვების დღეც ახლოვდებოდა.

თავიდანვე უკვე ცნობილი იყო, თუ ვის რა როლი ევალდებოდა. მზეჭაბუკის პარტიას ვახტანგ ჭაბუკიანი ცეკვადა, მანიქეს — ლილი ჩიკვაძე, ზაალს — ილიკო სუხიშვილი, თავად ჯუანშერს — ს. გორსკი, მოურავს — გ. ბარხუდაროვი, ხოლო ნათელას მეგობარი გოგონების როლებს: — მ. ბაუერი, ლ. ლეონოვა, მ. კაზინეცი და თ. ჭაბუკიანი.

ვ. ჭაბუკიანმა, პირველად ქართული საბალეტო სცენის ისტორიაში, ხალხური ცეკვის ილეთები მოხდენილად შეურწყა კლასიკური ბალეტის სტილს. ეს იმ დროს გაბედული, ნოვატორული ნაბიჯი იყო და, ბუნებრივია, მას ყველა თანამოზიარედ არ ამოუდგებოდა. ქართული ცეკვის ღვაწლმოსილი ხელოვანი ბალეტმანისტერი დავით ჯავრიშვილი, წმინდა შემოქმედებითი პოზიციებიდან გამომდინარე, სრულიად სხვა პრინციპს სთავაზობდა. დ. ჯავრიშვილს მიაჩნდა, რომ ქართულ კლასიკურ ბალეტში ფეხის ცერებზე ცეკვა მხოლოდ მამაკაცებს შეეძლოთ და ამიტომ ქალებმა პუანტებზე კი არ უნდა იცეკვონ, არამედ მხოლოდ ფეხის გულეზზე. დ. ჯავრიშვილი გამოდიოდა ხალხური ცეკვის ხასიათიდან, როცა ქალი სამ ტაქტზე აწყობილი სრიალით მიირხევა, დახვეწილი გრაციით მიირწყვა და სულიერი სიწმინდისა და მღელვარე გრძნობების კდემამოსილებას ავლენს, ჯავრიშვილს სჯეროდა, რომ ქართული ბალეტის განვითარება სწორედ იმ გზით უნდა წარმართულიყო როგორც დაგვიტოვეს წინაპრებმა, თუნდაც ცეკვა „ქართულის“ სახით. იგი ქართული ილეთისა და ქართული ნახაზის სტილიზაციის უფლებას არავის აძლევდა, რათა ამით ხელუხლებლად შემოენახა ხალხის მიერ საუკუნეების მანძილზე დღემდე წმინდად დაცული ქართული ცეკვის თვითმყოფადობა.

ხალხური ფოლკლორის სიწმინდის დაცვის თვალსაზრისით დ. ჯავრიშვილი მართალი იყო. მან ბევრს შეუკეცა ფრთები, რათა ქართული ცეკვა საკუთარი ფანტაზიის სავარჯიშო ასპარეზად არ გაეხადათ, მაგრამ კარგთან ერთად, ზოგი რამ უარყოფითიც სდევდა დ. ჯავრიშვილის მოთხოვნას. იგი ერთმანეთისაგან არ არჩევდა, თუ ვინ რა პოზიციებით უდგებოდა ქართულ ხალხურ ცეკვას. ერთია, როცა დაბალი ქორეოგრაფიული კულტურის ბალეტმანისტერი ქართულ საცეკვაო ფოლკლორს თავის სურნელს უკარგავს, მაგრამ მეორეა, როცა მაღალი გემოვნების ბალეტმანისტერი ქართული ცეკვის ნახაზს ამდიდრებს, უფრო ლამაზსა და მრავალფეროვანს ხდის, სიკიაფეს არ აკლებს და ხალხურობის საფუძველს არ აცილებს. ვ. ჭაბუკიანი სწორედ ისეთი შემოქმედია, რომელიც ქართული ცეკვის არსს ღრმად სწვდება, და მას აზრით ნაკარნახევ კლასიკურ ფორმას ბუნებრივად

უხამებს. იგი ისევე ირჯებოდა, როგორც ყოველი კლასიკოსი, ვინც თავისი შემოქმედების სათავედ მშობლიური ხალხის ფესვებს მიიჩნევს. ჭაბუკიანს არ შეეძლო დაეთმო თავისი პოზიციები იმიტომ, რომ იგი მართალი იყო. ჯავრიშვილი კი არ იხევდა უკან იმიტომ, რომ ვერ ხედავდა თავის სიმცდარეს. მათ გარშემო დარაზმული მხატვრული ინტელიგენცია ასევე ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მსჯელობდა. ერთნი ამბობდნენ, რომ საჭირო იყო ქართული ქორეოგრაფიული „სიმფონიზირება“, მეორენი კი ამტკიცებდნენ, — როგორც კი ქართულ ცეკვას დოლსა და სალამურს წაერთმევეთ, მას თვითმყოფადობის ხასიათიც დაეკარგებაო. ასეთი შეუთანხმებლობა დაძაბულ მდგომარეობას ქმნიდა ქართული კლასიკური ბალეტის განვითარების გზაზე და, ბუნებრივია, ზოგ შემთხვევაში აღმავლობასთან ერთად, მარცხსაც გვაგეშებდა. სწორედ ამით უნდა აიხსნას ბალეტ „მზე-ჭაბუკის“ გამარჯვებაც და, პირველხანად, მისი „დამარცხებაც“.

ეს იყო 1936 წლის 26 დეკემბერს. ოპერისა და ბალეტის თეატრში „მზე-ჭაბუკის“ პრემიერა დაინიშნა. თეატრალური თბილისი ფეხზე იდგა. ყველა მღელვარებით ელოდა პირველი ქართული ბალეტის დაბადებას. ბევრს მტკიცედ სჯეროდა წარმატებისა, ბევრი კი ეჭვობდა, ფიქრობდა, რომ წარუმატებლობა გარდაუვალი იყო. ბალეტს პირველი შეფასება მიიხდებოდა და რაბაზმა მისცა. ფარდა აიხადა და ჭაბუკიანის ენით ამეტყველებულმა ქართულმა ბალეტმა მტკიცედ და ხმა-მალა განაცხადა უფლება არსებობაზე.

გიორგი ლეონიძის მიერ დაწერილი „მზეჭაბუკის“ ლიბრეტო XIX საუკუნეში არაგვის ხეობის გლეხთა აჯანყების ერთ ეპიზოდს გადმოსცემს.

მოქმედება წარმოებს ძველ საქართველოში, როცა მწვავედ გამოვლინდა ფეოდალური საზოგადოების კლასობრივი წინააღმდეგობები, მემამულეებსა და გლეხობას შორის გაძლიერებული ანტაგონიზმი. მაგრამ ყოველივე ეს: — სოციალური ბრძოლისა და უსამართლობის მძიმე ეპოქა — გადმოცემულია ადამიანების პირადი ცხოვრების, მათი სიყვარულისა და სიძულვილის შეჯახებებით, ნათელისა და წყვდიადის დაპირისპირებით, მჩაგვრელთა თავნებობისა და ჩაგრულთა შურისძიების ჩვენებით.

პირველ სურათში მოცემულია ლამაზი ქვეყნის ლამაზი მთაბარი, დაჩრდილული მიდამო, რომელსაც მაცოცხლებელი წყარო ჩამოედის. თავისუფალი ბუნების ამ მყუდრო ადგილას თავს იყრიან უთანასწორო უფლებების ადამიანები — თავადის ქალი მანიყე და სოფლელი გოგონები.

მანიყე მედიდური თავმდაბლობით მიესალმება თავის ტოლმეგობრებს, რომლებსაც უყვართ მანიყე იმიტომ, რომ იგი ისეთი ბოროტი არ არის როგორც მისი მამა თავადი, მათი მამებისა და ახლობლების გულისშემწუხებელი, უმოწყალო ბატონი, ვინც ლამის სული ამოხადოს სოფელს.

მაგრამ აქ, წყაროსთან მოსული გლეხის გოგონები თითქოს ვეღარ გრძნობენ მანიყეს და მათ შორის არსებულ წოდებრივ უთანასწორობას და მზრუნველად მიმართავენ მანიყეს, — ნუ მოიწყენო. მერე სევდის გასაქარვებლად საერთო

მხიარულებას ააწყობენ, ლხინს გამართავენ, ცეკვას დაუვლიან და სიმღერასაც ააყოლებენ.

მანიყე მინც დარდობს.

— რაზე?

— აბა, ვინ მოუხვდება, თვითონ არას ამბობს, კითხვას კი როგორ შებედავენ!..

მერე დოქებს აივსებენ და თავადის ქალს გამოემშვიდობებიან.

მანიყე მარტოა. იგი გულის ფანცქალით გასცქერის მთის ბილიკს, საიდანაც მონადირის ბუკის ხმა მოისმის.

— ის არის! — გაიფიქრებს მანიყე და ათრთოლებით აწრიალდება. ლამაზი და მკვირცხლი მონადირე მზეჭაბუკი თავქვე ჩამოირბენს და გაოცებით შესდგება. აი, ისიც, მზეჭაბუკი, ვინც სოფლის თვალიც არის და მანიყეს გულის დამლონებელიც.

მზეჭაბუკი მხარზე გადადებულ ჯიხვს მანიყეს წინ დააგდებს და მორიდებით გარს შემოუვლის, თითქოს ამცნობს. — „ძნელია შენზე ოცნებაო“. ვერც მანიყე ბედავს ახლოს მისვლას, თავისი გრძნობების გამხელას, რადგან ესმის. რომ მათ შორის დიდი სოციალური უფსკრულია, რომლის გადალახვა არც ერთს არ წარმოუდგენია, მაგრამ გრძნობენ. რომ უერთმანეთოდ სიცოცხლე არ უწერიათ. მერე ისევ მანიყე გაბედავს, მზეჭაბუკთან მივა, შეხვედრის ნიშნად მანდილს მოიხსნის და აჩუქებს.

მზეჭაბუკი ბედნიერია. იგი განუსჯელი იმედით ემშვიდობება მანიყეს.

მეორე სურათში სოფლის ლხინია ნაჩვენები. სახალხო დღესასწაულზე თავმოყრილი ახალგაზრდობა ლალობს, მოხუცნიც მათი ბედნიერებით ტკბებიან და დუხჭირ ცხოვრებას ცოტახნით მინც ივიწყებენ.

მაგრამ ხანგძრლივი როდია მათი ბედნიერება. შფოთისა და წყრომის გრძნობების მომგვრელი მუსიკა გულის შემზარავად შეიჭრება საზეიმო განწყობილებაში და ლხინიც წყდება. შემოვარდებიან თავადის მოურავი და ჩაფრები, რომლებიც მოზეიმე ხალხისაგან ბატონის ღალის გადახდას მოითხოვენ. გაღატაკებული გლეხაკობა ემუდარება თავადს შეიბრალოს მათი ცოლშვილი, რადგანაც ლამის შიმშილსა და სიღატაკეში დაიხოცონ. თავადი გულთან ახლოსაც არ იკარებს გლეხების მუდარას, ცივად უბრძანებს მოურავს ძალით გამოზიდონ გლეხების ქოხებიდან უკანასკნელი სარჩო-საბადებელი და ვისაც არა აღმოაჩნდება რა, წამოიღონ, რაც მოხვდებათ.

მოურავის ნიშანზე ჩაფრები იქაურობას დაერევიან. ზოგი ხორბლით სავსე ტომრებს ეზიდება, ზოგი საოჯახო ავეჯსა და ნივთს მოათრევს, ატირებულ ქალებს მუჯღუჯუნს ურტყამენ და მომუდარე მოხუცებსაც სცემენ. მეზატონის თავნებობით აღშფოთებული მზებაჭუკი მოურავს მათრახს გამოსტაცებს და სახეში გააწნის.

— შეიპყარით! — შესძახებს თავადი, მაგრამ მზეჭაბუკი ჩაფრებს მიპყრი-

მოპყრის, ცხენს მოახტება და მთაში გაიჭრება. თავადი და მოურავი მუქარას აყოლებენ, სოფლელები კი სიხარულით შეძახილებით აცილებენ თავიანთ მფარველს, რომელმაც არა მარტო შური იძია დაუნდობელ მოურავზე, არამედ დაახახა კიდეც, რომ საჭიროა წინააღმდეგობა გაეწიოს მებატონის თავნებობას.

მეორე მოქმედება უკვე თავადის სასახლეში მიმდინარეობს. მანიყე მთაში გაქცეულ მზეჭაბუკზე დარდობს, მაგრამ სოფლელი გოგონები არ აწყენენ, გარს ეხვევიან და ართობენ. მანიყე შეწუხებულია მამის მიერ სოფლის აწიოკებით. აგერ, ახლაც შემოპყავთ ხელებგაკრული გლეხები, რომლებმაც ბატონს ღალავერ გადაუხადეს. მათი მშობლებიც მოსულან, ბატონს უჩოქებენ, პატიებას სთხოვენ, მაგრამ თავადი უღმობელია, მოხუცის მუდარას ცივად ხედება და მათრახით ისტუმრებს.

— გაროზეთ! — უბრძანებს მოურავს და ისიც ჩაფრებს მიასევს. წელმოხრილ მოხუც გლეხებს მიწაზე დასცემენ და ხელებგაკრულ კაბუკებს დილეგში ჩაპყრიან.

ამ დროს მოისმის მეზობელი თავადის მოახლოების ხმა. მანიყეს მამა გაროზგილი გლეხების გაყვანას ბრძანებს და სტუმარს ეგებება.

შემოდის ახალგაზრდა თავადი ზაალი, რომელიც ჯერ საჩუქრებს მიართმევს მასპინძელს და მერე მისი ქალიშვილის, მანიყეს ხელსა სთხოვს.

თავადი და მისი მეუღლე კმაყოფილებით იღებენ ზაალს, დარბაზში იპატიუებენ. ამ საზარელი ამბის გამგონი მანიყე კი თავის მეგობარ გოგონას ნათელას გაენდობა და შველას სთხოვს. ნათელა ურჩევს მზეჭაბუკთან წავიდეს.

გადაწყდა. მანიყე პირს აიბურავს და ნათელასთან ერთად მთაში გარბის, რომ იქ, აჯანყებულ გლეხებს შორის მზეჭაბუკი მონახოს და ზაალზე მისი დანიშვნის გადაწყვეტილება ამცნოს.

მაგრამ რას უშველის მზეჭაბუკი? ეს მანიყემ არ იცის და ვერც გამოსავალს ხედავს. სატრფოსთან შეხვედრა კი სწყურია და მისი უნახავობით გული უწუხს.

მანიყე და ნათელა სასახლეს ფარულად სტოვებენ და მთაში მიდიან.

მესამე სურათი მიუვალ ხეობაშია გადატანილი. ირგვლივ გოროზი და პირქუში მთები ასვეტილა. შორს, შემადლებულ ალაგას ცეცხლი ანთია და ბატონს გამოქცეული გლეხები უსხედან. ისინი განცვიფრებით ხედებიან მოულოდნელად გამოჩენილ თავადის ასულსა და მის მხლებელ ნათელას. მზეჭაბუკი გახარებულია მანიყეს მოსვლით და ღამის ცას ეწიოს. მაგრამ მანიყე თავისი მოსვლის მიზეზსა და გლეხების შეპყრობის ამბავს აუწყებს.

მზეჭაბუკი ღონდება. მან იცოდა, რომ მანიყე მისი ვერ გახდებოდა, მაგრამ იგი მაინც არ ურიგდება ბედისწერას. ვერ შეურიგდება იმასაც, რომ თავადმა გლეხები გაროზგა და დილეგში ჩაპყარა.

მზეჭაბუკი უბიდან ამოიღებს მანიყეს მიერ ნაჩუქარ მანდილს და უკან უბრუნებს. იწყება მათი უკანასკნელი შეხვედრისა და განშორების ქორეოგრაფიული სცენა. მზეჭაბუკი მანიყეს ეუბნება, რომ იგი თავისუფალია თავის მოქ-

მედებაში და შეუძლია ისე მოიქცეს, როგორც გული უკარნახებს. მანიყე ეთხოვე-
ბა სატრფოს და ნათელასთან ერთად სახლში ბრუნდება. მზეჭაბუკი კი მათში
გახიზნულ გლეხებს აპყრის და ეტყვის:

— თავადს ჩვენი მეგობრები ბნელ დილეგში ჩაუყრია. უნდა ვუშველოთ.
ვისნათ და აქ შევიფაროთ.

— ვისნათ! — უპასუხებენ აჯანყებული გლეხები და საბრძოლოდ დაეწყო-
ნან. მზეჭაბუკი წინ წაუძღვა და ამბოხებული სოფელი ბატონს ჩაუხტა, რომ
უდანაშაულო გლეხაკები გაანთავისუფლოს და თავადსაც ჭკუა ასწავლოს, ის
მოურავიც მოარჯულოს და ჩაფრებზეც ჯაფრი იყაროს, მანიყეს ნიშნობაც ჩა-
შალოს და ორი მიჯნური ისევ ერთად შეჰყაროს.

მესამე მოქმედება.

თავადის სასახლეში ქორწილია. საქართველოს ყველა კუთხიდან მოსულან.
დიდებულნი, რომ მოულოცონ თავად ჯუანშერს ქალიშვილის გაბედნიერება.

იწყება ლხინი, მაგრამ მოურავი აცნობებს, რომ მექორწინეთ უცხო სტუმ-
რები ეწვიენ.

— მოიწვიეთ! — მოუხმობს თავადი.

შემოდინ იარაღსხმული და სახეყაბალახაკრული მონადირეები, რომელ-
თაც წითელჩოხოსანი ვაჟკაცი მოუძღვა.

— პატარაძალს ბედნიერება! — ამბობს იგი და მანიყეს წინ ნანადირევ
შეგლს დასცემს.

მანიყე იცნობს მზეჭაბუკს, შეცბება, მაგრამ თავს იკავებს, რომ უნებლიედ
არ გასცეს უცხო მონადირის ვინაობა და კდემამოსილებით თავს დაუკრავს.

მზეჭაბუკი და მისი თანამებრძოლნი ერთ მხარეს გადგებიან და სდუმან.
მაგრამ სტუმრად მოსულთა გამოხედვაში მაინც იგრძნობა იღუმალი განზრ-
ახანი. მერე ერთიმეორეში გადაილაპარაკებენ და პატარაძალის პატივისცემად ცე-
ცხლოვან ცეკვას იწყებენ. მათ მზეჭაბუკი და ზაალი შეუერთდებიან და ორი-
ერთიმეორის მოწინააღმდეგე, ორი სხვადასხვა კლასის წარმომადგენელი, ურთი-
ერთმტრობის გამომამჟღავნებელ მძაფრ ცეკვას გააჩაღებენ. მზეჭაბუკი არწი-
ვივით შლის ხელებს, გოლიათი მთებივით ბერავს მკერდს და ქარიშხალს იყენებს.
მუხლებში, მაგრამ არც მარჯვე და გულადი ზაალი ჩამორჩება, იგი მოახლოვე-
ბულ უსიამოვნებას გუმანით ხედება, თავკაცობის უპრიანს არ ფარავს, და ბა-
ტონკაცური მედიდურობით ქარიშხალივით დაჰქრის და ტრიალებს. ცეკვა-შე-
ჯიბრს სიცხარე ემატება. მონადირენი სულ უფრო მეტად იმრიზებიან, რომ წი-
ნამძღოლის ნიშანზე ხანჯლები იშიშვლონ. ზაალის მეგობრებიც თითებს ხანჯლის-
ტარებზე კრუნჩხავენ, რომ სტუმრად თამამად მოსულ სოფელელ მონადირეებს.
თავიანთი ადგილი მიუჩინონ. მოურავიც მელასავით დაძრწის აქეთ-იქით. იგი-
არ შორდება უცხო მონადირეებს და მზეჭაბუკსაც ეჭვით შესცქერის. შემდეგ თვა-
ლებში თვალს გაუყრის და იცნობს. თავადთან მიიბრუნს და ჩასჩურჩულებს:

— სტუმრად მოსული მონადირე ურჩი მზეჭაბუკია!..

— შეიპყარიო! — შესძახებს თავადი და მექორწინენი აწრიალდებთან.

მზეჭაბუკის მეგობრები ხანჯლებს იშიშვლებენ და სხვებიც იარაღს იძრობენ. იწყება ხელჩართული ბრძოლა. სტუმრები გარბი-გამორბიან. მზეჭაბუკი სასიკვდილოდ დასჭრის მასზედ ხმალდახმალ მისულ თავადს და მერე სამტროდ მიტანებულ ზაალსაც დაუხვდება. მძიმედ დაჭრილ მზეჭაბუკს მანიყე მიეშველება და დამალავს, მაგრამ მოურავი ჩაასმენს, რომ მან საკუთარი მამის მკვლელი გადაარჩინა. მანიყე გაოგნებულია. იგი სამშვიდობოდ მოფარებულ სატრფოს გაახვლეს და მტრებს ხელში ჩაუვდება. უთანასწორო ბრძოლაში მზეჭაბუკი სასიკვდილოდ ეცემა. მეგობრები გვიან შემოუსწრებენ, ზაალის მომხრეებს დახოცავენ, სასახლეს ცეცხლს წაუკიდებენ, დაღუპულ მზეჭაბუკს მალა აასველებენ, შურისძიების ჟინოკლულნი ავარვარებულ ჩირაღდნებს აიტაცებენ, ერთმანეთს მხარს მისცემენ, საბრძოლოდ დაეწყობიან და კვლავ მთაში გაიხიზნებიან.

ასეთია ჭაბუკიანის „მზეჭაბუკის“ შინაარსი, რომელიც თავისი სოციალური სიმძაფრით და რევოლუციური სულიკვეთებით ძალიან ახლოს დგას მარჯანიშვილის „ხანძართან“ და საესებით ეხმიანება ახალი ცხოვრების, თანამედროვეობის მღელვარე იდეურ-მხატვრულ მოთხოვნებს.

ბაღეტ „მზეჭაბუკის“ დადგმა მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა საბჭოურ ქორეოგრაფიაში. ბაღეტმაისტერმა ვ. ჭაბუკიანმა პირველმა გადასჭრა სრულყოფილად თანამედროვე კლასიკური ბაღეტის შექმნის პრობლემა.

რა ნიშნებით გამოარჩია ვ. ჭაბუკიანმა თანამედროვე სულიკვეთებისა და ფორმის ბაღეტი კლასიკური ყაიდის ყველა სხვა საბაღეტო სპექტაკლისაგან?

ამაზე პასუხს თვითონვე იძლევა:

— მე ვოცნებობდი ახალ ბაღეტზე, რომელშიც მოცეკვავე მამაკაცი ბალერინას გაუტოლდებოდა. ძველ ბაღეტში დამკვიდრებული უთანასწორობა კი ვაჟის ცეკვას აქცევდა არა აზრის, რეალური ცხოვრების გადმომცემ, ადამიანის გრძნობებისა და განცდების ქორეოგრაფიულ მხატვრულ განზოგადებად, არამედ ხდიდა ვაჟის ცეკვას წმინდა წყლის ესთეტიზმად, ტანის ფორმალურ პლასტიკად, უსისხლბორცო კოკობზიკობად.

ვ. ჭაბუკიანი ოცნებობდა ვაჟაკურ ბაღეტზე, რომელშიც მართლად აქედრდებოდა ადამიანის სული და ამეტყველდებოდნენ გრძნობები, გამოიკვეთებოდა შემოქმედის დამოკიდებულება ახალი ცხოვრებისადმი, საზოგადოებრივ მღელვარე მოვლენებისადმი, საშუალება მიეცემოდა მამაკაც მოცეკვავეს აზრით და გრძნობით ეცეკვა ბაღეტში.

— მე განსაკუთრებით მინდა ვიმუშაო ბაღეტზე, რომელშიც იქნება მამაკაცის ცენტრალური როლი. კლასიკურ ბაღეტში ასეთი როლები არ არის, ან, ყოველ შემთხვევაში, ძალიან ცოტაა. „მთების გულში“ მე გადავდგი პირველი ნაბიჯი ძლიერი ნებისყოფის მამაკაცის ცეკვის შესაქმნელად, და, ფიქრობ, ამ გზით უნდა წარიმართოს საბჭოური ბაღეტის მშენებლობა, — წერდა შემდეგ ვ. ჭაბუკიანი.

ვ. ჭაბუკიანის პირველი ბალეტის ქორეოგრაფიული თხრობითი ენა იმდენად მეტყველი და ემოციური გამოდგა, რომ ბევრი სექსტიკოსიც კი გააღხო და ქართული ბალეტის კლასიკური ფორმით წარმართვის მომხრედ აქცია. ახლაც იგონებენ იმ საზეიმო განწყობილებას, რომელიც პრემიერაზე სუფევდა. მაყურებლები აღფრთოვანებით შეხვდნენ მზეჭაბუკის როლის შემსრულებელ ჭაბუკიანს, რომელმაც ბრწყინვალედ ჩაატარა ადაჟიო მანიჟე — ლილი ჩიკვაძისთან და დარბაზის ერთსულოვანი ტაში მიიზღა. არაჩვეულებრივი აზრობრივი სიღრმითა და დახვეწილი ეროვნული ფორმით ჩამოასხა ბალეტმაისტერმა აჯანყებულ გლეხების ცეკვა. ადამიანთა ბობოქარი გრძნობები აელვარდნენ მზეჭაბუკსა და ზაალს შორის საქშაოდ გამიზნულ ქორეოგრაფიულ დუეტში. მშვენიერი იყო ლილი ჩიკვაძე — მანიჟე, რომელიც სინაზით აღსაყვ თავადის ქალის იერსახეს ქმნიდა.

ჭაბუკიანი და ჩიკვაძე არაჩვეულებრივი სიძლიერითა და სიღრმით ხატავდნენ ბობოქარი მზეჭაბუკისა და კდემამოსილი მანიჟეს მხატვრულ-ქორეოგრაფიულ იერსახეებს. მაყურებელმა დაინახა, რა მდიდარი, აზრიანი, ვაჟაკური, გრაციული, მომხიბვლელი ცეკვები ჰქონია ქართველ ხალხს.

კომპოზიტორ ანდრია ბალანჩივაძის მუსიკა ფართო საცეკვაო საფუძველს იძლეოდა, მაგრამ ავტორი ოდნავადაც არა ცდილა მხოლოდ ცეკვის ხელშემწყობი მუსიკა დაეწერა. იგი ბალეტმაისტერისაგან დამოუკიდებლად აზროვნებდა, მაგრამ ისე ღრმად სწვდებოდა დრამატურგიულ-ქორეოგრაფიულ იერსახეებს, რომ ცეკვა თავისთავად მღერადი ხდებოდა.

„კომპოზიტორს დიდი შემოქმედებითი გამარჯვება მოუპოვა ბალეტმა „მთების გულმა“, — წერდა მუსიკათმცოდნე გრიგოლ ჩიხკვაძე. ბალეტის ქორეოგრაფიული იერსახეები გამოკვეთილია „ემოციური მუსიკალური ენით, რომელიც გამსჭვალულია კლასიკურ ბალეტთან შეხამებული ხალხური საცეკვაო რიტმებით და სასიმღერო ინტონაციებით — „ნეტავი გოგო, მე და შენ“, „ოჰ ნანა“, „ხორუმი“ და სხვა. მსმენელთა მებსიერებაში რჩება ცალკეული ნომრები — ადაჟიო, ნოქტიურნი, ქალთა ლირიკული ცეკვა სამაია, ჯარჯისა და მანიჟეს დუეტი და სხვა. თავისი ორიგინალური მეტრორიტმით (5/8) და ფერადოვანი მუსიკით გარკვეულ ინტერესს იწვევდა ცეკვა „ხორუმი“, რომელიც ოსტატურად არის დამუშავებული და განვითარების საზღვარს აღწევს. ბალეტის ძლიერ მხარეს წარმოადგენს მუსიკის სიმფონიურობა, მღერადი და მკაფიო მელოდია, მდიდარი პარმონიული ხერხები, საორკესტრო კოლორიტის თავისებურება და სხვა მხატვრული ღირსებები, რომელთაც განაპირობებს მისი დიდი წარმატება“.

მუსიკა და ცეკვა, — აი, ის მთავარი კომპონენტები, რომლებმაც ასე რიგად აამეტყველეს „მზეჭაბუკი“, მაგრამ რა იყო მესამე?

მხატვრობა! მხატვარი „მზეჭაბუკში“ ისეთივე ავტორია, როგორც ქორეოგრაფი და კომპოზიტორი. სოლიკო ვირსალაძემ პირველად გააფორმა ქართულ სცენაზე საბალეტო სპექტაკლი, პირველად შედგა ფეხი თბილისის საბალეტო

ბოგირბანზე, მაგრამ არა როგორც ისეთმა ფერმწერმა-მხატვარმა, ვინც დაზგურ ფერმწერლობას დროებით განერიდა, რათა თავისი ნიჭი საბალეტო ხელოვნებაში ესინჯა, გაემარჯვებინა და კვლავ დაზგურ ფერმწერლობას დაბრუნებოდა, არამედ საბალეტო დეკორატიულ ხელოვნებაში მუდმივად ჩაღვა, მაგრამ მინც ფერმწერლად დარჩა. იგი ხელცარიელი არ მოვიდა ბალეტში, მან თან მოიტანა ფერმწერლის მაღალი ოსტატობა და აამალა ქართული დეკორაციული ოსტატობის კულტურა, კომპოზიტორთან და ბალეტმაისტერთან ერთად პოეტური სული შთაბერა ბალეტ „მზეჭაბუკს“.

„მზეჭაბუკის“ პრემიერა დიდი წარმატებით ჩატარდა. მაყურებელი კმაყოფილი დარჩა. მუსიკოსი გიორგი თაქთაქიშვილი წერდა: „ბალეტის დამდგმელმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა და სპექტაკლის დირიჟორმა ევგენი მიქელაძემ... ბევრი შრომა მოანდომეს ქართული საბალეტო ხელოვნების პირშმოს შექმნას... ამ ნაწარმოების ინტერპრეტაცია, — როგორც ორკესტრში, ასევე სცენაზე, — დიდი მოხდენილობით, გრაციით და ვაჟაკური სულით იყო გაყდენთილი. იშვიათად თუ ვისმეს უნახავს საბალეტო სპექტაკლში მამაკაცთა ასეთი ვაჟაკური ცეკვა. პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, თვით ვახტანგ ჭაბუკიანი უნდა აღინიშნოს, რომლისთვისაც უცხო იყო ყოველგვარი მანერულობა, კოკობზიკობა და მანჭვაგრება (ტყუილად როდი აღიარეს იგი შემდეგ მამაკაცთა ცეკვის რეფორმატორად ბალეტში). ამ გამარჯვებას ევ. მიქელაძის მუსიკალური ხელმძღვანელობაც უწყობდა ხელს. ემოცია წმინდა ქორეოგრაფიული საშუალებით იყო გადმოცემული და ყველაფერი მკაცრად და კანონზომიერად ნაწარმოების მუსიკალურ ბგერას ექვემდებარებოდა. თვით ცეკვაში გაბედულად და ნიჭიერად იყო გამოყენებული შემოქმედებითად სახეცვლილი და ახალ ხარისხში აყვანილი ქართული ხალხური ცეკვების ელემენტები. ეჭვს გარეშეა, ამავე სპექტაკლში ერთგვარად უკვე იკრძნობოდა ნოვატორის ეს ძვირფასი მარცვლები, რამაც შემდეგ ქართული თვითმყოფი რეალისტური განვითარების გზები განსაზღვრა.

თბილისელმა მაყურებელმა აღფრთოვანებითა და უღაღესი მადლობის გრძნობით მიიღო „მზეჭაბუკი“. ქართული ხელოვნების ისტორიაში ახალი ფურცელი გადაიშალა. „ჩემის აზრით, — წერდა გ. თაქთაქიშვილი — „მზეჭაბუკი“ არა მარტო ქართული, არამედ, საერთოდ, მთელი საბჭოთა ქორეოგრაფიის გამარჯვებას წარმოადგენდა. ამას ადასტურებს ის ფაქტიც, რომ მალე ბალეტი „მთების გული“ დიდის წარმატებით დაიდგა ლენინგრადისა და საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებში“.

„მუსიკისმცოდნენი, ბალეტისმცოდნენი, ხელოვნებისმცოდნენი, — ყველანი ალტაცებული იყვნენ „მზეჭაბუკით“, — წერს ალ. ბურთიკაშვილიც.

„კომპოზიტორ ანდრია ბალანჩივაძის „მზეჭაბუკი“ პირველი ორიგინალური ქართული ბალეტია, რომელიც ჩვენი თეატრის სცენაზე გამოჩნდა ვახტანგ ჭაბუკიანის შესანიშნავი დადგმით და ს. ვირსალაძის მხატვრული გაფორმე-

ბით", — ამბობს მშობლიური ოპერისა და ბალეტის თეატრის მემკვიდრე შალვა კაშმაძე.

„მზეჭაბუკს“ რომ წარმატება ხვდებოდა, ეს ჯერ კიდევ რეპეტიციების დროს გამოირკვა. დეკადის მომწყობმა სახელმწიფო კომისიამ ამას ალღო თავიდანვე აუღო და დეკადის პროგრამაში შეიტანა. მოსკოვში აფიშები გამოიკრა, რომ ოთხ ქართულ ოპერასთან ერთად პირველ ქართულ ბალეტსაც წარმოადგენდნენ ქართველი სტუმრები. მაგრამ იმედი არ გაუმართლდათ. „მზეჭაბუკი“ თბილისში დატოვეს, დეკადაზე არ წაიღეს.

„დეკადაზე წასვლის წინ, — წერს გიორგი თაქთაქიშვილი, — ჯერ თბილისელ მაყურებელს უჩვენეს ეს სპექტაკლები და გულთბილი მიღებითა და კარგი შეფასებით თბილისელებმა თითქოს მოსკოვის საჯარო მისცეს თეატრს. ოპერებზე ნაკლები წარმატება არც პირველ ქართულ ბალეტს ხვდომია წილად — იგი ვახტანგ ჭაბუკიანმა დაღვა, მაგრამ... გაუგებარი მიზეზების გამო აღარ წაიღეს დეკადაზე“.

რა მიზეზი იყო ეს? რამ შეუშალა ხელი „მზეჭაბუკის“ მოსკოვში წაღებას, დეკადაზე ჩვენებას, — ეს საკითხი დღემდე ბინდით არის მოცული და ამიტომაც ბევრ მითქმა-მოთქმას იწვევს. ერთი „მზეჭაბუკის“ სადეკადო რეპერტუარიდან მოულოდნელ ამოღებას მიაწერენ თვით სპექტაკლის სისუსტეს, მეორენი კი — ცალკე დაინტერესებული პირების ცდას. მაგრამ არცერთი ეს მოსაზრება საქმის ობიექტურ ახსნას არ შევლის, ქართული ბალეტის ისტორიას კი თავის ნამდვილ სათავეს უკარგავს. დღემდე სწორად არ არის გაშუქებული „მზეჭაბუკის“ წარმოშობისა და კინალამ „გაქრობის“ საკითხი. ბეჭდვით ლიტერატურაში ამ საკითხს პირველად ვ. კრასოვსკაია შეეხო და ორჯერ გამოცემულ თავის წიგნში ორჯერვე არასწორად ახსნა „მზეჭაბუკის“ ყოფნა-არყოფნის მიზეზი. ვ. კრასოვსკაიამ ბევრი დრო არ დახარჯა ამ ამბის გამოსარკვევად და მოკლედ მოსჭრა: „მთების გულის“ — იმ ხანად „მზეჭაბუკად“ წოდებული საბალეტო სპექტაკლის გენერალურ რეპეტიციამდე მიყვანა და პრემიერაზე მისი მოხსნა იმით ახსნა, რომ, თურმე, მთლიანი საბალეტო სპექტაკლის დასადგმელად თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრს არც საამისო ტრადიცია მოსდევდა და არც კვალიფიციური ძალები გააჩნდა. იგი წერს:

„მაყურებელმა ვერ იხილა ეს ბალეტი. გენერალურ რეპეტიციამდე მიტანილი, იგი სცენაზე არ იქნა გამოშვებული. ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი აღმოჩნდა დასის მცირერიცხოვანობა და პროფესიული სისუსტე, ძლიერი ანსამბლის უყოლობა“.

თქვა და ამოწურა. მაგრამ იმისათვის, რომ თბილისის საბალეტო დასის სისუსტე უფრო ნათელი გაეხადა, შესადარებლად ლენინგრადის საბალეტო დასის ავტორიტეტის მთავარი მთავარი და განაცხადა:

„თავის ავტორებს ბალეტმა მოუტანა აღიარება ორი წლის შემდეგ (ე. ი. 1938 წ. თ. ე.). როცა ნაჩვენები იყო ლენინგრადის სცენაზე. თბილისის თეატრმა

კი იმავე 1938 წელს განიცადა წარუმატებლობა შ. თაქთაქიშვილის ფორმა-ლისტურ ბალეტ „მალთაყვას“ დადგმით“.

სიმართლეს შეეფარდება თუ არა ვ. კრასოვსკაიას ასეთი მოსაზრება? რასაკვირველია, არა!

ვ. კრასოვსკაია დაუკვირებლობას იჩენს დასკვნების გამოტანაში, ერთის ხელის მოსმით შლის თბილისის მუდმივი საბალეტო დასის არსებობის ფაქტს. არაფერს ამბობს იმაზე, რომ თბილისის ყოველთვის გააჩნდა საბალეტო ხელოვნების ტრადიცია ისევე, როგორც გააჩნდა მას საოპერო დადგმების ტრადიციაც.

საკმარისია თუნდაც გადავხედოთ ქართული თეატრის ისტორიის ანალებს და ადვილად დავრწმუნდებით, რომ თბილისის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის თეატრი წარსულშიც ინტენსიურად დგამდა როგორც საოპერო, ისე საბალეტო სპექტაკლებს. ჯერ კიდევ ასი წლის წინ არსებობდა თბილისის საბალეტო დასი, რომელიც, როგორც ყოველი ქალაქის საოპერო და საბალეტო თეატრებს სჩვეოდათ, შემადგენლობისა და შემსრულებელი ძალების მხრივ, ზოგჯერ მნიშვნელოვან ცვალებადობასა და მეტ-ნაკლებობას განიცდიდა. ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ 1852-53 წლის სეზონში პეტერბურგიდან მოწვეულნი იყვნენ ცნობილი მოცეკვაეები — პავლოვა, ჩერნოვა, მანოხინი პანოვი, რომელთა მონაწილეობითაც 1852 წლის 5 ოქტომბერს თბილისში დაიდგა ტალონის ბალეტის „სილფიდას“ მეორე მოქმედების ნაწყვეტი, 1854 წლის 18 იანვარს მანოხინის მიერ განხორციელდა კომპოზიტორ შმიდტის ბალეტი „გიტანა“, ხოლო მომდევნო სეზონში ბურგომიულერის „პერი“, ადამის „დუნაის ასული“, რებერის და ბენუას „სატანილა“, ადანის „ჟიზელი“ და სხვა. როგორც ნთლიანად საბალეტო სპექტაკლები, ისე ცალკე ნაწყვეტები.

ანგარიში უნდა გაეწიოს ქართულ მუსიკოსთა ცდასაც შექმნათ საბალეტო მუსიკა და, შესაძლოა, არა დიდად მნიშვნელოვანს, მაგრამ მაინც გარკვეულ ცდას ქართულ სცენაზე მშობლიური საბალეტო სპექტაკლების დადგმების შემთხვევებს. პირველ რიგში აღსანიშნავია კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილის მოღვაწეობა საქართველოში საბალეტო ჟანრის მუსიკის შესაქმნელად. თ. ვახვახიშვილმა დასწერა თავისი პირველი ბალეტი „ირანული პანტომიმა“, რომლის ლიბრეტო შექმნა ბალეტმანისტერმა ნ. გ. ბეგთაბეგიშვილმა. ეს ბალეტი დაიდგა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე 1914 წლის 28 მაისს. რასაკვირველია, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, 20 წლის დამწყებ კომპოზიტორს, კონსერვატორიის სტუდენტს, არ შეეძლო შექმნა სრულყოფილი მუსიკა ბალეტისათვის, მაგრამ ეს იყო კეთილშობილური ცდა, რამაც ბუნებრივი განვითარება პოვა შემდგომ დაწერილ საბალეტო მუსიკაში. „ირანული პანტომიმა“ მომწიფებულ შემოქმედის კალმის პირველი ნაბიჯია, რომელიც ქართული საბალეტო მუსიკის ისტორიის საწყისობაზე უპრიანს არ აცხადებს. ამაზე კომპოზიტორიც წერს: „ეს იყო უფრო მაღალი საზოგადოების სპექტაკლი. რადგან მონაწილეთა უმრავლესობას მოყვარულები შეადგენდნენ, თუმცა შეს-

რულების მხრივ პროფესიონალებს არ ჩამორჩებოდნენ. ასევე საჭირო სიმაღლეზე იდგა დეკორაციული გაფორმება და კოსტუმები მხატვარ ჯორჯაძისა და დადგმა ნ. ბეგთაბეგიშვილისა“.

მაგრამ არც იმის თქმა შეიძლება, რომ ეს პირველი ბალეტი სრულიად გაუმართავი იყო. ისეთ გამოჩენილ მუსიკოსთან სწავლა, როგორც ნ. ნ. ჩერეპნინია, თ. ვახვანიშვილს იმედსა და შესაძლებლობას უნერგავდა, რომ მეორე ბალეტი უკეთესი გამოუვიდოდა. მართლაც, მალე თავისი პროფესორის წარმართვით თ. ვახვანიშვილი ხელს კიდებს ახალ კლასიკურ ბალეტს „ბახუსის დღესასწაულს“. ავტორმა საფუძვლად აიღო ანტიკური თემა, რომლის ლიბრეტო თვით კომპოზიტორმა ნ. ნ. ჩერეპნინმა გადასცა, ამასთან, სათანადო დახმარება და მეთვალყურეობაც არ დააკლო. „არსებითად მუსიკას ვწერდი ნ. ნ. ჩერეპნინის ხელმძღვანელობით და ამიტომ ბალეტი აგებულია მთლიანად კლასიკური ბალეტის სტილზე, მის მუსიკალურ მოთხოვნაზე და ორკესტრირებით“, — წერს თ. ვახვანიშვილი.

„ბახუსის დღესასწაული“ დაიდგა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე 1918 — 1919 წლების სეზონში. მისი დამდგმელი იყო ცნობილი ბალეტმაისტერი ს. ფ. ვაკარეცი, რომელიც თბილისში მოღვაწეობდა 1913 წლიდან 1921 წლამდე. იგი იყო აგრეთვე ქართული ცეკვების დამდგმელიც ზ. ფაღიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერში“, რომელიც 1919 წლის 21 თებერვალს თბილისის ოპერის თეატრის სცენაზე მთლიანად პირველად წარმოადგინა რეჟისორმა ალ. წუწუნავამ.

მაგრამ თ. ვახვანიშვილის გამოსვლა საბალეტო მუსიკაში მართო ამ ცდით არ დამთავრდა. 1920 წლის 26 მაისს თბილისში დაიდგა მისი მესამე ბალეტო „სიყვარულის წამალი“. ეს ბალეტი იმითაცაა ღირსშესანიშნავი, რომ მის დადგმაზე მუშაობდა არა მართო ბალეტმაისტერი ს. ფ. ვაკარეცი, არამედ შემდგომში უკვე ცნობილი რეჟისორი, ქართულ სცენაზე ქართული ბალეტის პირველი განმახორციელებელი ალექსანდრე წუწუნავა. სპექტაკლს აფორმებდა ცნობილი მხატვარი დიმიტრი შვეარდნაძე. ქართულ ხელოვნათა ერთობლივმა თანამშრომლობამ ახალ ბალეტს თავითვე ეროვნული იერი მისცა და მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ ბევრი რამ აკლდა, მაინც წარმოადგინდა მნიშვნელოვან ნაბიჯს ქართული საბალეტო ჟანრის შესაქმნელად.

„ეს ბალეტი იყო ქართული ბალეტის შექმნის პირველი ცდა. დამდგმელებმა — ს. ფ. ვაკარეცმა და ა. რ. წუწუნავამ — უმთავრესად უკანასკნელმა, მხატვარ დიმიტრი შვეარდნაძესთან ერთად, დიდი ჯაფა გასწიეს, რათა მაკურებლისათვის ეჩვენებინათ ხალხური ზნეჩვეულებანი და დღესასწაულები“, — წერს თ. ვახვანიშვილი.

პრესაში არაერთხელ დასმულა საკითხი ბალეტში ქართული წესჩვეულებების ასახვაზე. ჯერ კიდევ გასული საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში გაისმა ხმა გაზეთის ფურცლებიდან, რათა დადგმულიყო ისეთი საბალეტო სპექტაკლი,

რომელშიც ნაჩვენები იქნებოდა ქართული ქორწილი. შალვა კაშმაძის ცნობით, ერთი ავტორი წერდა:

„ — რისთვის არ უნდა დაიდგას ბალეტი ადგილობრივ თემაზე, მაგალითად, ქორწილის ამსახველი თუნდაც ყვარელში. აქ შეიძლება წარმოგვედგინა რთველი და ცეკვა საწინახელში („ქართული“, „აფხაზური“ და სხვა). ჩვენ თავდებობა შეგვიძლია, რომ ასეთი ბალეტი არაერთ დადგმას აიტანს თბილისში, მაგრამ ყოველივე ამისათვის ცოდნა და ნიჭია საჭირო“.

ასეთი მცოდნე და ნიჭიერი ხალხის გამოჩენა მხოლოდ მომავალს შეეძლო. ყოველ შემთხვევაში ადგილობრივი თემა, მაგალითად, „ქორწილის ამსახველი“. პირველად აჩვენა თ. ვახვახიშვილმა ბალეტ „სიყვარულის წამალში“. აჩვენა აგრეთვე სამგლოვიარო რიტუალიც. იმ პირობებში ყოველივე ამის განხორციელება უკვე გარკვეულ ნაბიჯს წარმოადგენდა ქართული ბალეტის შექმნის გზაზე.

ბალეტ „სიყვარულის წამალში“ პირველად ქართულ სცენაზე შესრულებული იქნა ქართული ხალხური ცეკვა „ფერხული“, რამაც შემდგომ ასეთი მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ყველა ქართულ ბალეტში, ხან ამ სიუჟეტური ცეკვის ჩართვით, ხან კი მისი ქარგისა და ილეთების ვარირებული სახით. პირველად საბალეტო დადგმაში ნაჩვენები იქნა ქართული ჭიდაობაც და სხვა ხალხური გართობა-თაძამობანი. ყოველივე ეს, რასაკვირველია, შედეგი იყო ა. წუწუნავას მისწრაფებისა, რაც შეიძლება, გაემდიდრებინა ახალი ბალეტი ქართული ცხოვრების ამსახველი სურათებით, მიეცა სპექტაკლისათვის ეროვნული კოლორიტი, გზა გაეწალდა ქართული საბალეტო ხელოვნების შესაქმნელად. ხომ ფაქტია, რომ მიუხედავად დიდი საცეკვაო ტრადიციისა, ჯერ კიდევ არ გაგვაჩნდა ეროვნული კლასიკური ბალეტი.

ამ ვითარებაში ალექსანდრე წუწუნავას მოღვაწეობას გარკვეული სარგებლობა მოჰქონდა. ამიტომ მართებულად ამბობს ბალეტ „სიყვარულის წამლის“ ავტორი კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი: „მე ვთვლი, რომ წუწუნავა არის პიონერი საბალეტო მიმის შეცვლაში გააზრებული, შინაგანი გამართლებული პანტომიმით“.

ა. წუწუნავას იმდენად დიდი მონაწილეობა მიუღია ბალეტ „სიყვარულის წამლის“ შექმნაში, რომ კომპოზიტორის დამოწმებით, მუსიკალურ თემებსაც კი აწვდიდა:

— „უნდა ვაღიარო, რომ პანტომიმის მთელი რიგი მომენტებისათვის, თითქმის სიტყვა-სიტყვით ჩავიწერე ა. წუწუნავას მიერ ნამღერიდან“.

კომპოზიტორი აქვე აღწერს, რომ სხვა მუსიკალური ადგილები ჯერ კიდევ არ იყო ისეთნაირად სრულყოფილი, რომ იგი ქართული საბალეტო მუსიკის საწყისად მიგვეჩინა: „დანარჩენი ჩემი მუსიკა არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მივიჩინოთ თანამედროვე საბალეტო მუსიკის საწყისად“, — წერს ავტორი. მაგრამ უკვე შემდგომ 1926 წელს დაწერილი საბალეტო მუსიკა მნიშვნელოვ-

ნად გამოირჩეოდა წინაპერიოდის ყველა საბალეტო მუსიკისაგან. და ამიტომ, მართებულად უნდა მივიჩნიოთ ავტორის სიტყვები: „პანტომიმა „მზეთამზე“, რომელიც კრიტიკის მიერ მიჩნეულია ქართული ბალეტის დასაწყისად, მე ვთვლი, რომ მუსიკალური დრამის პლასტიკურად განხორციელებისათვის, ფორმისა და რეალისტური მოდემის თვალსაზრისით, ასეთ აზრს თავისი საფუძველი აქვს“.

ვახვახიშვილის საბალეტო ჟანრში მოღვაწეობა მისი შემოქმედების მნიშვნელოვან მომენტს წარმოადგენს. მუსიკისმცოდნე გრიგოლ ჩხიკვაძე მართებულად შენიშნავს, რომ თ. ვახვახიშვილი, როგორც დასრულებული კომპოზიტორი, უკვე 1924 წლიდან იწყებს და ავლენს განსაკუთრებულ მიდრეკილებას საბალეტო-საპანტომიმო მუსიკისადმი“ და ამ მხრივ საინტერესოა მის მიერ დაწერილი ბალეტი „ბახუსის დღესასწაული“, პანტომიმა „მზეთამზე“ და „ხანძარი“.

„— პანტომიმა „ხანძარი“ აღსავსეა ცუკვებით, იგი თითქმის ბალეტია, რომელიც განხორციელებული იყო ბალეტმაისტერ დ. მაჭავარიანის მიერ“. — წერს თ. ვახვახიშვილი და ეს სწორიც არის.

ასეთია მოკლე ექსკურსი ქართულ საბალეტო წარსულში და, ვფიქრობთ, ესეც საჭიროა იმისათვის, რომ ხელოვნების მკვლევარის თვალი მასზე არ მიილულოს, რათა მცირეს, მაგრამ კარგის ნიადაგზე აღმოცენებულ ახალსა და უფრო მნიშვნელოვანს, თავისი სათავე არ დაეკარგოს.

ასეთია ქართული საბალეტო ჟანრის სათავე. მაგრამ იმ დროისათვის კი, რომელიც მხედველობაში აქვს ვ. კრასოვსკაიას, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე იდგებოდა ჩაიკოვსკის „გედის ტბა“, დელიბის „კოპელია“, ადანის „ჟიზელი“, რიმსკი-კორსაკოვის „შეხერეზადა“, ბოროდინის „ყივილთა ბანაი“, მუსორგსკის „ღამე მელოტ მთაზე“, გლინკას პოლონური ბალი „ივან სუსანიანიდან“, შოპენის „შოპენიანა“ და ზოგი რამ სხვა. თბილისის საბალეტო დასში მუშაობდნენ ისეთი ცნობილი ბალეტმაისტერები, როგორიც იყვნენ მ. მორდკინი, მ. მოსიუევი, მ. დისკოვსკი და ს. სერგეევი.

როგორც ამ მოკლე ჩამოთვლიდან ჩანს, შეუძლებელია თბილისის არ ჰყოლოდა მუდმივი საბალეტო დასი, რადგან, როგორც ცნობილია, საგასტროლოდ იწვევდნენ არა მთელ საბალეტო დასს, არამედ მხოლოდ სოლისტებს. „გედის ტბისა“ და „შოპენიანას“, „კოპელიას“ და „ჟიზელის“ დადგმა მუდმივი დასის გარეშე წარმოუდგენელი რამაა. პირიქით, თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრს ჰყავდა სწორედ ის მუდმივი და მყარი საბალეტო კოლექტივი, რომელიც, ეყრდნობოდა რა თავისი არსებობის მრავალი ათეული წლის ტრადიციას, ადვილად ახორციელებდა დიდსა და აკადემიურ დადგმებს, წლიდან წლამდე ინარჩუნებდა რეპერტუარში კლასიკურ საბალეტო სპექტაკლებს, გარდა იმ ქორეოგრაფიული ნაწყვეტებისა, რომლებიც ჩართული იყო საოპერო სპექტაკლებშიც.

ამგვარად, მართებული არ არის ვ. კრასოვსკაიას განცხადება, თითქოს იმ





ქობის ველის
სორგის



რეზ. მალაშვილი—
ჯარჯი



একজন মহিলা তাঁর
জাতীয় পতাকা উত্তোলন করছেন।



«მთების გელო»
ირაკლი გამრეველის ესკიზი



ლილი გუარამაძე—
მანძე

კერიოდში, როცა ვახტანგ ჭაბუკიანი საბალეტო სასწავლებელში შევიდა, თბილისში არ არსებობდა „მუდმივი საბალეტო დასი“. როგორც ჩვენს მიერ მოტანილი ცნობიდან ჩანს, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრს იმ დროისათვის საკმაო შემოქმედებითი შესაძლებლობის საბალეტო კოლექტივი და მაღალი კვალიფიკაციის ბალეტმაისტერებიც ჰყავდა. სხვა საკითხია, თუ რამდენად მაღალ მხატვრულ დონეზე იღვამებოდა საბალეტო სპექტაკლები, ისევე, როგორც საოპერო წარმოდგენები. ეს კი მხატვრული შემოქმედებითი მხარეა და სუსტი იყო იგი თუ ძლიერი, ეს მაინც ვერ წაშლის ფაქტს, რომ თბილისის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის თეატრს მაშინაც და მანამდეც უკვე მუდმივმოქმედი საბალეტო სააქრო გააჩნდა. კრასოვსკაიას იმისთვის მაინც გაეწია ანგარიში, რასაც ლენინგრადში გაშობავალი ყურნალი „რაბოჩი ი ტეატრ“ წერდა 1936 წელს:

— საბალეტო თეატრი არა თუ არ მოკვდა საბჭოთა კავშირში, არამედ მოიპოვა რა მუშათა მაყურებლის მტკიცე სიყვარული, მიიღო თავისი განვითარების უდიდესი იმპულსი. თუ უწინ მუდმივმოქმედი საბალეტო დასები იყო მხოლოდ მოსკოვსა და ლენინგრადში, „ახლა უკვე ისინი არსებობენ კიევში, თბილისში, ოდესაში, სვერდლოვსკში და ხარკოვში“.

სწორედ იმიტომ გადაწყვიტა ვ. ჭაბუკიანმა თბილისში დაედგა თავისი პირველი ბალეტი „მზეჭაბუკი“, რომ საკმარისად ენდობოდა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის შემოქმედებით კოლექტივს, — მართო ორკესტრს კი არა, საბალეტო დასსაც, იმ შემოქმედებით ატმოსფეროს, რომელიც ყოველთვის სუფევდა ქართულ საოპერო და ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში, და უცნაურია, რომ ამის შემჩნევა ვერ შესძლო ვ. კრასოვსკაიამ.

განა შეეძლო ვახტანგ ჭაბუკიანს ხელი მოეკიდა საბალეტო სპექტაკლის დადგმისათვის, თუ მის განსახორციელებლად მას მცირე რაოდენობის კვალიფიკაციური ძალები მაინც არ ეყოლებოდა?

რასაკვირველია, არა!

ჭაბუკიანი იმიტომ შეუდგა „მზეჭაბუკის“ დადგმას, რომ მას სჯეროდა საბალეტო დასის, სოლისტებისა და კორდებალეტისა. სხვა შემთხვევაში, აბა რატომ მოეკიდებოდა ისეთი სახლის შენებას, რომლისთვისაც არც კალატოზები გააჩნდა და არც კირ-აგურის მიმწოდებლები. კრასოვსკაიას ვერსია რომ მივიღოთ, ამით ვახტანგ ჭაბუკიანს, როგორც ბალეტის ავტორს, ძალზე ცუდად წარმოვსაზავდით, რადგან, თურმე, ჭაბუკიანი საქმეს ისე შესდგომია, რომ არც კი დაფიქრებულა ვისთან ქონდა საქმე და ამის შედეგად თავისი სიმცდარე პრემიერაზე უგრძნია.

ეს ასე როდია! ჭაბუკიანი არ არის ისეთი შემოქმედი, რომელიც ნაჩქარევად, დაუფიქრებლად ეკიდება მაღალ ხელოვნებას. მას არავინ აძალბებდა პირველი ქართული ბალეტის დადგმას და არც არავინ აჩეჩებდა „მზეჭაბუკის“ ლირეტოს. იგი თვითონ თაოსნობდა და აკი ამბობდა კიდეც: მე იმიტომ ჩამოვედი ლენინგრადიდან თბილისში, რომ ქართული საბალეტო სპექტაკლი შევქმნა და

თუ საშუალებას არ მომცემთ, უკან წავალო. დიახ, ასე კატეგორიულად ამბობდა ვახტანგ ჭაბუკიანი და მის მოთხოვნას ანგარიშსაც უწევდნენ. ალ. ბურთიკაშვილი საინტერესო ცნობას გვაწვდის თავის წიგნში („ცეკვის ჯადოქარი“) თბილისში დადგმულ „მზეჭაბუკზე“:

„ზაფხულის ერთ მშვენიერ დღეს, — გადმომცა პოეტმა გიორგი ლეონიძემ, — ჩემს სოფელში, პატარძელში ვაპირებდი გამგზავრებას, რომ ბინაზე მოვიდა ხელოვნების სამმართველოს წარმომადგენელი ვლადიმერ მაჭავარიანი და წინადადება მომცა სასწრაფოდ დამეწერა ქართული ბალეტის ლიბრეტო, თანაც დასძინა, თუ დროზე ქართული ბალეტის ლიბრეტო და მუსიკა არ იქნება, ვახტანგ ჭაბუკიანი გაგვიფრინდება ლენინგრადში და პირდაპირ თავი მოგვეჭრება, ასეთი ძალა ხელიდან რომ გავუშვათო. ვახტანგი კი იძახის, თუ ქართულ ორიგინალურ ბალეტს არ გავახორციელებ, აქ არ გაჩერდებიო“.

როგორც ვხედავთ, ვახტანგ ჭაბუკიანი თვითონ იყო იმის მოთავე, რომ „მზეჭაბუკი“ დაედგა, რომ თავისი პირველი დამოუკიდებელი საბალეტო დადგმა სწორედ საქართველოში განეხორციელებინა. მაგრამ რაქი ეს ასეა, განა შეეძლო ჭაბუკიანს ასეთი საპასუხისმგებლო დებიუტი იმ ქალაქის სცენაზე ეცადა, სადაც კრასოვსკაიას აზრით, არც მუდმივი საბალეტო დასი არსებობდა და არც პროფესიული მოცეკვავეები იყვნენ. რატომ მოეკიდებოდა ასეთ საეჭვო საქმეს, როცა შეეძლო თავისი დებიუტი ეცადა ლენინგრადის თეატრში, ბევრად უფრო ძლიერ საბალეტო კოლექტივთან.

მაგრამ ჭაბუკიანმა მანც თბილისი არჩია, რადგან სჯეროდა აქაური საბალეტო დასის, მისი პროფესიულობის, კვალიფიკაციის. სჯეროდა იმიტომ, რომ კარგად იცნობდა ჯერ მაშინაც, როცა ამავე საბალეტო დასში დამწყებ მოცეკვავედ ცეკვავდა და იმითაც, რომ ყოველი მისი საგასტროლო გამოსვლა ამ კოლექტივითან ერთად მუდამ შემოქმედებით კმაყოფილებას გვრიდა. ჭაბუკიანს უყვარდა თბილისის საბალეტო დასი, რომლის შემადგენლობაში იყვნენ პერინის სტუდიელი მისი თანატოლი მოცეკვავე ქალები და ვაჟები, ყველა ისინი, რომლებიც თბილისის საბალეტო სცენის დასაყრდენ ძალას წარმოადგენდნენ არა მარტო იმ დროისათვის, როცა, კრასოვსკაიას გამოთვლით, თბილისში არაპროფესიული დასი იყო, არამედ იმ დროისათვისაც, როცა ჭაბუკიანი თბილისში სამუდამოდ დამკვიდრდა და „მზეჭაბუკის“ გარდა „სინათლე“ და „გორდა“ განახორციელა.

ასეთია სინამდვილე, რომელიც ვერ ეგუება ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიის გაყალბებას. ერთი ცხადია, — კრასოვსკაია ვერც ქართული ბალეტის წარმოშობა-განვითარების საკითხს აშუქებს და საბჭოური ბალეტის ისტორიასაც ამდარებს.

მარტო ის ფაქტი, რომ „მზეჭაბუკი“ უკვე დაიდგა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე, მჭევრმეტყველურად ლაპარაკობს, რომ ჩვენს ქალაქს მაშინაც გააჩნდა ძლიერი მოცეკვავეები, რომლებმაც პრემიერამდე მიიტანეს პირ-

ველი ქართული ბალეტი „მზეჭაბუკი“, რომელსაც პირველი სისხლსავსე საბჭოთა ბალეტის სახელიც ეწერა.

თბილისის საბალეტო დასის არაპროფესიულობის, სისუსტის, და ამით 1936 წელს თბილისში „მზეჭაბუკის“ დადგმის მიზანშეუწონლობის დასასაბუთებლად ვ. კრასოვსკაიას მოაქვს ოთხი წლის შემდეგ, ე. ი. 1940 წლის „სოვეტსკაია მუზიკაში“ დაბეჭდილი ა. ლიფშიცის კორესპონდენციაც, რომელშიც მართლაც სწერია: „ქარგი მდგომარეობა ვერ არის თეატრის საბალეტო დასში. ბალეტის შემაღენლობა ძალიან სუსტია. თეატრის რეპერტუარში თითქმის არ არის საბალეტო სპექტაკლები. ძნელი წარმოსადგენია, როგორ შეიძლება თეატრმა განხორციელოს ბალეტ „მთების გულის“ დადგმა, თუ საბალეტო დასი ძირფესვიანად არ გარდაიქმნება“.

ასეთი ციტატით, რომელიც დეკადის შემდგომ თეატრში წარმოშობილი შემოქმედებითი იმპულსის დაქვეითების გამომხატველია, ვ. კრასოვსკაია ისეა შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქმის ეს მხოლოდ საბალეტო დასს ეხება. აქედან გამომდინარე, კრასოვსკაია დასკვნის, რომ, ბუნებრივია, პირველი ქართული ბალეტი „მზეჭაბუკი“ დეკადამდეც, ე. ი. 1936 წელს, თბილისში ვერ დაიდგმებოდა და ამიტომ მხოლოდ ორი წლის შემდეგ ლენინგრადში აიდგა ფეხით.

მაგრამ იგი არას ამბობს იმაზე, რაზედაც მისივე დამოწმებული ა. ლიფშიცი იქვე წერს:

„მრავალი მიღწევა, რომელიც მოპოვებული იყო დეკადაზე მოსკოვში, თეატრმა მოასწრო დაეკარგა... თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი თავის რეპერტუარში ითვლის მხოლოდ ოთხ ნაციონალურ სპექტაკლს: ზ. ფალიაშვილის „დაისს“ და „ლატავრას“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ და შ. თაქთაქიშვილის „მალთაყვას“.

იბადება კითხვა: განა ყოველივე ამის გამო, შეიძლება იმის მტკიცება, რომ აქაოდა იმ ხანში მხოლოდ სამი ოპერა და ერთი ბალეტი იდგმებოდა, ასეთ კოლექტივს უნარი არ შესწევდა დიდი საოპერო დადგმების განსახორციელებლად?! თუ ვ. კრასოვსკაიას საბუთებს გავყვებით, გამოვა, რომ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრს არც „მთების გულის“ მაგვარი დიდი სპექტაკლის დადგმა შეეძლო და არც „აბესალომის“ განხორციელება. სინამდვილეში კი ასე როდი იყო. საოპერო და საბალეტო ხელოვნებას, დეკადის პერიოდში დიდი აღმავლობის შემდეგ, შემოქმედებითი ცხოვრების დროებითი შენელება დაეტყო. მაგრამ ასეთი სურათი ოდნავადაც არ ასახავდა ქართული ოპერისა და ქართული ბალეტის ნამდვილ მდგომარეობას. ეს იყო ბუნებრივი შესვენება მღელვარე გამოცდის შემდეგ. ამიტომ თქმა იმისა, რომ „მზეჭაბუკის“ დადგმის დროს თბილისს არ გააჩნდა მულმივი საბალეტო დასი, იგივეა, რომ თქვას, არ გააჩნდა მულმივი საოპერო დასიც.

არა. საბალეტო დასიც იყო და სპექტაკლებიც იდგმებოდა. დაიდგა „მზეჭაბუკიც“, რომლის შესახებ იმდროინდელი პრესაც წერდა და იმ ამბის მომსწრე-

ნიც ასაბუთებენ... 1936 წლის 27 დეკემბერს გაზეთმა „ვეჩერნი ტბილისიმ“ დაბეჭდა სტატია „პირველი ქართული ბალეტი“, რომელშიც ვკითხულობთ:

„ქართულმა ახალგაზრდა საოპერო და საბალეტო ხელოვნებამ უკანასკნელი 15 წლის მანძილზე დიდი ნაბიჯი გადასდგა წინ ორიგინალური ნაციონალური ოპერების შექმნისა და კვალიფიციური საშემსრულებლო კადრების მომზადების სფეროში. მაგრამ კლასიკურ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში მაინც გრძელდებოდა ჩამორჩენა მაშინ, როცა ქართული ხალხური ქორეოგრაფია თავისი შინაარსით, მრავალფეროვნებით, სილამაზით წარმოადგენს უმდიდრეს მასალას კლასიკური ცეკვისათვის.

„მზეჭაბუკი“ პირველი სერიოზული ნაბიჯია დიდი საბალეტო სპექტაკლის შექმნაში, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების საფუძველზე კლასიკური ბალეტის ტექნიკური მემკვიდრეობის გამოყენებით“.

გაზეთი იუწყებოდა, რომ ქართული კლასიკური ბალეტის პირველ სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ვახტანგ ჭაბუკიანი — მზეჭაბუკი, ლილი ჩიკვაიძე — მანიყე. ზაალი — ილიკო სუხიშვილი, მოურავი — გ. ბარხუდაროვი, თავადი — ს. გორსკი. მანიყეს მეგობარ გოგონებს ცეკვავდნენ მ. ბაუერი, ლ. ლეონოვა, მ. კაზინეცი და თ. ჭაბუკიანი. ბალეტს დირიჟორობდა უნიჭიერესი მუსიკოსი ევგენი მიქელაძე.

„ვეჩერნი ტბილისი“ ათავსებდა ბალეტის მუსიკის ავტორის კომპოზიტორ ანდრია ბალანჩივაძის წერილსაც, რომელშიც ნათქვამია:

„ბალეტის მუსიკა ორიგინალურია, ქართულია. მასში ფართოდ არის გამოყენებული სასიმღერო და საცეკვაო ხალხური მუსიკა.

ასე, მაგალითად, ხალხური ცეკვების თემები გამოყენებულია „ფერხულში“. სვანური ცეკვა „ცერული“ მთიულთა ცეკვაში. გადამუშავებული იქნა „ბერიკაცი“, „ნეტავი მე და შენ“, „გაფრინდი შავო მერცხალო“ და ა. შ.

ბალეტ „მზეჭაბუკში“ ოდნავადაც არ არის ცალკეული საცეკვაო ნომრების ხელოვნური შეერთება. მისი მუსიკალური შინაარსი მთლიანია. ორგანულად შერწყმულია.

მუსიკა დაწერილია დიდი სიმფონიური ორკესტრისათვის. „სიახლიდან“ აღვნიშნავ ბალეტში მომღერალთა გუნდის შეყვანას. ცალკეული ნომრებიდან ყველაზე კარგად ვთვლი მზეჭაბუკის გამოსვლას პირველ მოქმედებაში, ცეკვა „ხორუმს“ მეორე მოქმედებაში (ერთ-ერთი ძლიერი დრამატული ეპიზოდი ბალეტში), მთიულთა ცეკვას მესამე მოქმედებაში და ინტერმეცოს მეოთხე სურათის წინ, რომლის დროსაც გუნდი მღერის ორკესტრში.

ჩემი მუშაობა მუსიკაზე და ვახტანგ ჭაბუკიანის მუშაობა ბალეტის ქორეოგრაფიულ ნაწილზე ახლო კონტაქტში მიმდინარეობდა.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბალეტმაისტერი ღრმად ჩასწვდა მთელი მუსიკის ხასიათს, რიტმს და ბრწყინვალედ ასახა ცეკვებში სცენური მოქმედების დინამიკა. არ შემძლია არ აღვნიშნო დიდი ოსტატობა დირიჟორ ევგენი მიქელაძისა, რომელმაც შესძლო მოკლე დროში აეთვისებინა ახალი რთული მუსიკა და ბრწყინ-

ვალედ გამოველინებინა მისი საუკეთესო მხარეები“, — დაასკენიდა კომპოზიტორი.

გაზეთმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებასაც. სოლიკო ვირსალაძე წერდა:

„სპექტაკლ „მზეჭაბუკის“ საფუძველი — რეალისტურია.

პირველი მოქმედება მიმდინარეობს ღია მინდორზე, სოფლის ახლოს და მხატვრისათვის ეს არ ქმნის რაიმე სიძნელეს.

მეორე მოქმედებაში ნაჩვენებია აჯანყებული გლეხების თავშეყრა მთაში. მთელი ეს აქტი „ხორუმის“ მასობრივი შესრულებით ერთგვარად პირქუშ ხასიათს ატარებს და გაფორმებაც ამას ხაზს უსვამს გადმოკიდებული უზარმაზარი კლდეებით. დეკორაციები, თითქოს, სიმბოლურ ქარიშხალს გადმოსცემენ, რომელიც ამოვარდება უკანასკნელ აქტში.

მესამე მოქმედებაში, რომელიც იწყება ღვინით თავადის სასახლეში და მთავრდება ხანძრით, გაფორმება ხაზს უსვამს მღელვარე დაძაბულობას. აქ, სხვათა შორის, გამოყენებულია ქართული არქიტექტურის ხის ელემენტები.

მხატვარს ანგარიში უნდა გაეწია საბალეტო სპექტაკლისათვის, რაც მოითხოვს დიდ საცეკვაო მოედანს. რომ არ გადამეტვირთა სცენა და არ შემებოჭა შემსრულებლები, იძულებული ვიყავი შემეზღუდა გაფორმება ყველაზე აუცილებელითა და ყურადღების ცენტრი გადამეტანა კოსტუმებზე.

ბალეტი, რომელშიც ფართოდ არის გამოყენებული კლასიკური ცეკვის ტექნიკა და, რომელიც, ამავე დროს, დაკავშირებულია გარკვეულ ისტორიულ ეპოქასთან, მოითხოვდა საცეკვაო ხასიათის კოსტუმებს, მაგრამ მათი ძირითადი ეთნოგრაფიული ელემენტების შენარჩუნებას. ამან მიკარნახა გარკვეული თეატრალიზება შემეტანა ნაციონალურ კოსტუმებში, გამომეყო ხაზებითა და ფერებით ცეკვის ხასიათის და დინამიურობის გამოსავლინებლად.

საერთოდ, მთელი მუშაობა მხატვრისა სპექტაკლში აგებულია გაფორმების ფერების ამოცანების გადაწყვეტის ხაზით“, — აჯამებდა თავის დებიუტს ქართულ საბალეტო სცენაზე სოლიკო ვირსალაძე.

თბილისელ მკითხველებს ახსოვთ „მზეჭაბუკის“ დამდგმელ ვახტანგ ჭაბუკიანის პირველი გამოსვლაც იმდროინდელ ქართულ პრესაში. სტატიაში „საბალეტო სპექტაკლი“ იგი წერდა:

„ბოლო წლებში ცოტაოდენი ცდა როდი იყო კლასიკური ბალეტის მკვდარი ფორმის გასაცოცხლებლად, მასში შინაარსის შთასაბერად. იყო ცდები საბალეტო სპექტაკლების იდეური დატვირთვისათვის, მოცეკვავეში აქტიორის აღსაზრდელად, რომელსაც შეეძლებოდა ხორცი შეესხა სცენაზე ცოცხალი რეალური იერსახეებისათვის.

გამოვიყენეთ რა ეს მოწინავე გამოცდილება „მზეჭაბუკის“ დადგმაში, ჩვენ შევეცადეთ ამასთან ერთად შეგვეტანა კლასიკურ ცეკვებში ხალხური ცეკვების ელემენტებიც.

ბუნებრივია, ვმუშაობდით რა პირველ ქართულ ბალეტზე, ჩვენ ამოცანად ვისახავდით შეგვექმნა მწყობრი, მთლიანი, დრამატულად მძაფრი, სიუჟეტურად გაახრებული საცეკვაო სპექტაკლი.

ხალხური ცეკვების ელემენტები ღრმად არიან გადახლართული სპექტაკლში კლასიკურ ცეკვასთან, საჭირო მომენტებში ერთის, ან მეორის უფრო წინ წა-მოწევით.

ბრძოლამ მწყობრი ლოგიკური მოქმედებისათვის, აქტიორის ყოველი ქეს-ტის გასამართლებლად, მიგვიყვანა ბალეტის სცენური გამომსახველობის მრავა-ლი ხერხის შეცვლამდე. პირველ მოქმედებაში მაყურებელი ხედავს სცენური გმირის მზეჭაბუკის გაქცევას, მაგრამ მაყურებელმა უნდა იცოდეს გადაურჩა თუ არა გმირი მღვრებს. აქ ძველი ბალეტის პირობითი ქესტის ნაცვლად გამოყენე-ბულია სცენაზე მოქმედ პირთა მიმიკური თამაში, რომლებიც დევნილებს გას-ცქერიან.

ხალხური ცეკვების გამოყენების დამახასიათებელ მაგალითად შეიძლება მო-ვიშველიოთ ცეკვა „ხორუმი“. ეს ცეკვა გამოყენებულია არა როგორც პრიმიტივი მისი ძალზე შეზღუდული მოძრაობებით, არამედ როგორც თემა მხატვრული კომ-პოზიციისათვის. ცეკვის გამოყენებით, მაგრამ მისი დინამიურობის გამდიდრებით, ჩვენ ამავე დროს მთლიანად ვინახავთ მის ხასიათსა და რიტმს.

ჩვენი დადგმის ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანია მისი მასობრიობა. დადგმაში მონაწილეობს 150 კაცი, — ამთავრებს თავის სტატიას ვახტანგ ჭაბუკიანი.

შეიძლება თუ არა ამის შემდეგ იმის თქმა, რომ ბალეტი „მზეჭაბუკი“ მი-ტანილ არ იქნა გენერალურ რეპეტიციამდე, რომ, საერთოდ, არ დადგმულა იგა-რადგან არ იყვნენ მოცეკვავეები, აკლდა ხალხი და ამგვარი სხვა რამე?!

რასაკვირველია, არა. ვ. კრასოვსკაიას იმისთვის მაინც ეკითხა, ვიზედაც იგი მონოგრაფიას წერდა. მაშინ მას აუცილებლად ეტყოდნენ, რომ „მზეჭაბუკი“ „მთების გულზე“ ორი წლით ადრე თბილისში დაიდგა და რომ ქართული კლასიკური ბალეტის ისტორიასაც თავისი შექმნისა და განმტკიცების უკვე აღიარებული თარიღები გააჩნია.

ბალეტი „მზეჭაბუკი“ იმდენად სრულყოფილად იყო მომზადებული, რომ იგი მტკიცედ შეიტანეს სადეკადო პროგრამაში. მოსკოვში გამოიკრა აფიშები, რომლებშიც ოთხ საოპერო სპექტაკლთან ერთად ერთი ბალეტი „მზეჭაბუკიც“ იყო მოხსენებული. პრესა წინასწარ იტყობინებოდა ამ საინტერესო პირველ ქარ-თულ ბალეტზე. გაზეთი „პრავდა“ წერდა: განსაკუთრებულ ინტერესს წარმო-ადგენს ბალეტი „მზეჭაბუკი“. იგი საინტერესოა, როგორც დამოუკიდებელი საბალეტო სპექტაკლის შექმნის პირველი ცდაო. მაგრამ, „მიუხედავად ბალეტის დიდი წარმატებისა, — იგონებს მწერალი და ჟურნალისტი შალვა კაშმაძე, — კომისიამ მაინც საჭიროდ დაინახა მასში ცვლილებების შეტანა. ამ სამუშაოების

ჩატარება სახელდახელოდ ძნელი იყო, რის გამო პირველი ქართული ბალეტის გატანა დეკადაზე შეუძლებელი აღმოჩნდა“.

მაინც რა იყო ისეთი, რაც, კომისიის აზრით, ხელს უშლიდა „მზეჭაბუკის“ სადეკადოდ წაღებას?

ამაზე ძნელია პასუხის გაცემა, რადგან არსებითი ნაკლოვანება ბალეტს არ გააჩნდა, მაგრამ შესწორებების შეტანა კი ყოველთვის შეიძლებოდა. უმთავრესი, მათი აზრით, მაინც ის იყო, რომ მთავარი მოქმედი პირი, გლეხთა აჯანყების ნეთაური, მზეჭაბუკი თავად ზაალთან ხელჩართულ ბრძოლაში იღუპებოდა. სპექტაკლის ასეთი დაბოლოება სადეკადო კომისიის წევრებმა მიუღებლად ჩასთვალეს და ფინალის შეცვლა მოითხოვეს. ამის განხორციელება კი, რასაკვირველია, ადვილი არ იყო, რადგან კომპოზიტორს ხელშეორედ უნდა დაეწერა სცენური მდგომარეობის შესატყვისი მუსიკა, ორკესტრს შეესწავლა პარტიტურა, რეჟისორ-დამდგმელ ჭაბუკიანსაც ქორეოგრაფიული ნახატი შეეცვალა და მიზანსცენები გადაედგა. დეკადა კი კარზე იყო მომდგარი. ბალეტის მთავარი დირიჟორი „მზეჭაბუკის“ პრემიერის შემდეგ თეატრიდან პირდაპირ სადგურში წავიდა და მატარებლით მოსკოვს გაემგზავრა სადეკადო საკითხების მოსაგვარებლად. დეკორაციებიც დაშალეს და გასაგზავნად ვაგონებში დატვირთეს. ამასთან დავა სადეკადო კომისიასა და ბალეტის შემქმნელ კოლექტივს შორის კიდევ რამდენიმე დღეს გაგრძელდა და, როცა გამოირკვა, რომ ბალეტის ფინალის იმ სახით შეცვლა ვერ მოხერხდებოდა, გადაწყდა არ წაეღოთ იგი. ამან გამოიწვია მრავალი მითქმა-მოთქმა თეატრალურ წრეებში. თუ ზოგი რამ ყურადსაღები იყო, უფრო მეტი სუბიექტურ ნააზრევს წარმოადგენდა. ერთი კი ცხადი გახდა, ბალეტის შემქმნელი ჯგუფი ტრამვირებული აღმოჩნდა და საბალეტო კოლექტივიც გულდაწყვეტილი დარჩა. მაგრამ მათი წყენა იმით მაინც გაქარდა, რომ ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ ბრწყინვალედ მომზადებული ცეკვა „ხორუმი“ მოსკოვში სადეკადო დასკვნით კონცერტზე უჩვენეს. წარმატება არაჩვეულებრივი აღმოჩნდა.

ბუნებრივია, ასეთი შეფასების შემდეგ, საფუძველი ეცლება ვ. კრასოვსკაიას თქმას, თითქოს „მაყურებლებმა ვერ ნახეს ბალეტი „მზეჭაბუკი“, რომ არ შედეგა მისი პრემიერა და „გენერალურ რეპეტიციამდე მიტანილი იგი არ იქნა გამოშვებული სცენაზე“. დამაჯერებელი ვერ იქნება ისიც, რომ ასორმოცდაათი მოცეკვავის კოლექტივს მცირერიცხოვანი დასი ეწოლოს.

* * *

„მზეჭაბუკის“ განხორციელებით საფუძველი ჩაეყარა ქართულ პროფესიულ ბალეტს, რომელშიც ორიგინალურად იყო შეხამებული კლასიკისა და ხალხური ცეკვის ილეთები, ქართული ცეკვის შნო და ლაზათი. ამ დიდი მისიის გამახორციელებელი ვახტანგ ჭაბუკიანი თბილისიდან კვლავ ლენინგრადს დაუბრუნდა და „მზეჭაბუკზე“ ფიქრი განაგრძო, გადაწყვიტა ქართული ბალეტი ლენინგრადის სცენაზეც დაედგა.





კურსი

ქ

ართული ხელოვნების დეკადა მოსკოვში ბრწყინვალედ ჩატარდა. საოპერო თეატრი თბილისში დაბრუნდა. კომპოზიტორი შალვა თაქთაქიშვილი მოცეკვავე ლილი გვარამაძეს შეხვდა და ახარა:

— კოლხიდაზე ბაღეტს ვწერ!

— თქმულეზაზე?

— სინამდვილეზე! შორეული არ მადლეებს!..

ეს იყო 1937 წლის გაზაფხულზე. შემოდგომაზე კი თეატრის საბაღეტო კოლექტივი „ნარგიზაზე“ მუშაობას შეუდგა.

მაგრამ სანამ შალვა თაქთაქიშვილი მუსიკას წერდა თავისი ძმის გიორგი თაქთაქიშვილის ლიბრეტოზე, თეატრის მოთავენი თავს იმტვრევდნენ, — ვისთვის მიენდოთ სპექტაკლის დადგმა. არჩევანი თეატრის მთავარ ქორეოგრაფ დავით ჯაფარიშვილზე შეჩერდა. ლიბრეტო წააკითხეს, მუსიკა მოასმენინეს და თანხმობის ნაცვლად უარი მიიღეს:

— თანამედროვეობის თემაზე პირველი ქართული ბაღეტის შექმნა ადვილი როდია. ამ საქმეს დაფიქრება უნდა, ძალებს მოკრეფა სჭირდება.

მაშინ თბილისში მომუშავე უკრაინელი ბალეტმაისტერი ვასილ ლიტვინენ-კო მიიწვიეს და თანაავტორობა შესთავაზეს.

ლიტვინენკო დათანხმდა. მაგრამ ბალეტის დადგმის პრობლემა ამით მაინც არ გადაწყდა: ლიტვინენკოს მხოლოდ კლასიკური ცეკვის დადგმა მიანდეს, ჯაგრიშივლის კი — ქართულისა. საჭირო აღმოჩნდა მესამე პირის მონახვა, რომელიც ორივეს ნამუშევარს შეაერთებდა და ერთ მთლიან სპექტაკლად ჩამოჰქნიდა. მიიკითხ-მოიკითხეს და დამდგმელ რეჟისორად გიორგი ჟურული მიიწვიეს. ისიც დათანხმდა, მაგრამ უმალვე გადადგა. ნოემბერი ისე მიიწურა, რომ სპექტაკლს ავტორი არ უჩანდა. ბოლოს რეჟისორი ალექსანდრე თაყაიშვილი დაითანხმეს და მუშაობაც გაჩაღდა.

ახლა ჯერი მხატვარზე მიდგა. ყველა ირაკლი გამრეკელს ასახელებდა. მისგანაც ჯერ თანხმობა მიიღეს, შემდეგ კი უარი. 1938 წლის თებერვალში მიიღია. მაგრამ ორი თვის შემდეგ სცენაზე გამოსატან ბალეტს მხატვარი მაინც არა ჰყავდა. ბოლოს თამარ აბაკელია დაითანხმეს და საბალეტო სპექტაკლის შემქმნელთა კოლექტივიც შეიკრა.

მაგრამ ვინ იყო ბალეტის ავტორი?

— კომპოზიტორი?..

თითქოს ის უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ასე როდი მოხდა. დამდგმელი რეჟისორი და ორთავე ბალეტმაისტერი თავიანთსას კარნახობდნენ, ზოგჯერ იყაბულელებდნენ, ზოგჯერ კი ებუტებოდნენ.

— იქნებ ქორეოგრაფები?..

ძალიან კარგი იქნებოდა, მაგრამ არც ეს ახდა. ახლა უკვე კომპოზიტორი, ლიბრეტისტი და რეჟისორი თავაკაცობდნენ, ზოგში თანხმდებოდნენ, ბევრში კი არა.

— შესაძლოა ლიბრეტისტი?!

თითქოს ჰო, სინამდვილეში კი ყველამ ერთად და თვითეულმა ცალ-ცალკე. მასაც ბევრი ისეთი ადგილი შეაცვლევინეს, რომ კინალამ ლიბრეტოს ავტორობაზე ხელი ააღებინეს.

— ალბათ, დამდგმელი რეჟისორი?!

ალბათ, რადგან აფიშები სპექტაკლის ავტორად ალექსანდრე თაყაიშვილს აცხადებდნენ, მაგრამ ფაქტიურად ისიც დანარჩენების ცვალებად სოლიდარობაზე ამყარებდა გამარჯვების იმედს.

— მაშ, ვინ იყო „ნარკიზას“ ავტორი?

ყველა! — ლიბრეტისტი, კომპოზიტორი, დამდგმელი და ორი ბალეტმაისტერი. მხატვარსა და დირიჟორს ანგარიშში არ იღებდნენ, დამხმარებლად მიიჩნევდნენ.

უკვე ავტორთა ასეთმა სიუხვემ თავიდანვე განსაზღვრა ბალეტის მძიმე მშობიარობა. ადვილი მოსალოდნელი იყო, რომ მისაღები ბავშვი რომელიმე მზრუნველ ბებიას შემოაკვდებოდა ხელში. ამან, რასაკვირველია, თეატრის ხელ-

მძღვანელობა დააფიქრა და, რომ უბედურება არ დასტეხოდით, უშუალოდ ჩაერივნენ საქმეში, საბალეტო სადავეები საკუთარ ხელში აიღეს და ყველაფერი მოაგვარეს: ზოგი რამ ლიბრეტოში შეამცირეს, ზოგი მუსიკაში, ორიოდ ცეკვა ჯავრიშვილს შეუკვეცეს, სამიოდე — ლიტვინენკოს, დამდგმელსაც მიზანსცენები გადაუსვ-გადმოუსვეს და მხატვარსაც ესკიზები გადაუკეთეს, ერთი სიტყვით, დაძაბულ შემოქმედებით ექსტაზს, როგორც იტყვიან, თავი დაადგეს.

ასე იყო თუ ისე, 1938 წლის თებერვლის გაზეთები იტყობინებოდნენ, რომ თბილისელები მარტში ახალ ბალეტს ნახავენო. მაგრამ, როგორც ყოველთვის ხდება ხოლმე, ამჯერადაც სპექტაკლის მშობიარობა ბუნებრივად გახანგრძლივდა და პრემიერა მხოლოდ 1938 წლის 30 აპრილს შესდგა. მთავარმა მოქმედმა პირმა ნარგიზამ დაბადება ვერც მოასწრო, რომ უკვე სახელი შეიცვალა, ციალად მონათლა და ბალეტი „ნარგიზა“ „მალთაყვად“ იქცა.

მალთაყვა კოლხიდის მდინარეა, რომლის მიდამოები ჭაობად იქცა. საუკუნეების მანძილზე წუმპით გაყვდენილი კოლხიდის ამ მიდამოებში მწუხარება მეფობდა. ხალხს ციებ-ციხელება ცელავდა, მაგრამ მშველელი არა სჩანდა. მალთაყვაელები შეძრწუნებით შესცქეროდნენ დაღამულ და გაუფლად ადგილებს. რომლებშიც არა ერთი კაცი დაღუპულა. გლეხობა უმწეო იყო, თავს ვერ აღწევდა ამ საზარელ სენის ბუდეს.

ბალეტის პირველი სურათი იწყება კოლხიდელი გლეხების მძიმე ცხოვრების ჩვენებით. უღრან ჭანჭრობაში ფრთხილად მოიწეეს ორი გლეხი, მოხუცი და ახალგაზრდა. ერთი მათგანი შლამში იფლობა და იძირება. მეორე გაოგნებული დგას, სურს დაეხმაროს, მაგრამ უმწეოა. იგი მხოლოდ იხმობს ხალხს საშველად. გლეხები მორბიან და ჭაობიდან დამხრჩვალნი ადამიანი ამოჰყავთ. იქაური გლეხი იულონი შეშინებული შესცქერის მეზობლის დაღუპვას და გულში ფიქრობს, რომ ამ მზაკვრულ ადგილს ვერავინ მოერევა. რას ვიზამთ, უნდა შევერიგდეთ, ასეთია ჩვენი ხვედრი. ჭაობი გებატონობს და ჩვენც ვუფრთხილდეთო.

ხალხი დაიშალა. შემოვიდა კოსტა. იგი გამოცდილი მონადირეა და ამ მიდამოებსაც კარგად იცნობს, ნანადირევიც ბევრი აქვს და სხვებივით ბედს არ ემდურის.

კოსტას ახლოს სოფლელი გოგონებიც გაჩნდნენ, რომელთა შორის მისი სათაყვანო მიაიც არის. ახალგაზრდები უღარდელად ერთობიან, ცეკვავენ. მერე მათ იულონის ქალიშვილი ციალაც შეუერთდება, რომელსაც აქეთ წამოსულ მამისათვის ყაბაღახი წამოუღია. იულონი აღერსიანად შეხვდება თავის ერთადერთ ქალიშვილს და ყაბაღახს ჩამოართმევს.

ამ დროს გოგონები ახმაურდებიან და იქით იცქირებიან, საიდანაც უცნობნი მოდიან. შემოდინან ინჟინერი რემა ახალკაცი, მათს ძმა კირილე და მათი მეგობრები. საუბრიდან ირკვევა, რომ ამ გაბედულ ადამიანებს კოლხიდის ჭაობის ამოშრობა გადაუწყვეტიათ. რემა ახალკაცი მგზნებარედ მოუწოდებს გლეხებს მოგვბადეთ და დაგვეხმარეთ ხალხის მმუსრავი ჭაობის მოცილებაშიო.

გლეხები გაიკვირებენ, — საუკუნეებით გვაწუხებდა ჭაობი, რომელმა ჩვენ-
განმა, ან ჩვენმა წინაპარმა შებედა მას რამე. არა, ეს შეუძლებელია. ძველთაგან
მოდენილ ჭირს როგორ მოვერევით, ისევ უნდა მოვითმინოთ, უნდა გავუძლოთ! —
უპასუხებენ რემას და ჭაობთან შებმაზე უარს ამბობენ. არც იულონია თანახმა:
არა სჯერა, რომ კოლხიდის წუმბიანი მიდამოები ბაღნარად იქცევა. ხალხი გა-
წყდება უთანასწორო ბრძოლაში, ჭაობს ვერას დაეკლებთ, ჩვენ კი დავიღუ-
პებით.

რემა ახალკაცის მოწოდებას ციალა პირველი გამოეხმაურა და სხვებსაც მი-
მართა მას მიბაძონ. იულონი შეძრწუნდა ერთადერთი ქალიშვილის მოქმედებით.
ეს ხომ დაღუპვას ნიშნავს, ციალა შხამიან კოლოებს ვერ გადაურჩება, დაავად-
დება, მოკვდება, — ამბობს იგი და მოითხოვს, რომ შვილი სახლში გაბრუნდეს.
ციალა უარზეა. მას მტკიცედ აქვს გადაწყვეტილი შეებრძოლოს ჭაობს, დაეხმა-
როს რემა ახალკაცს, მის მეგობარ ვაჟკაცებს, რომლებსაც ბედნიერი ცხოვრების
დამკვიდრება საკუთარ მიზნად გაუხდიათ. ციალას ამ გადაწყვეტილებას სხვე-
ბიც მიჰყვებიან და მათ, დიტო და მათი თანატოლები კოლხიდის ჭაობის ამომ-
შრობთა რიგებში დგებიან.

გულადი ახალგაზრდებით აღფრთოვანებული რემა ახალკაცი მოხალისეებს.
დააწყობს და საუკუნეებით ხელუხლებელ ჭაობზე იერიშის მოსატანად წინ-
გაუძღვება.

მაგრამ არც მტერს სძინავს. მეორე სურათში სცენაზე მოსჩანს ზღვის სანა-
პირო. ღამეა. ჯგბირს უცხო ნავი მოადგა და მანებელი-დივერსანტი ნაპირზე
გადმოხტა. მას მტრობა განუზრახავს: ხელი უნდა შეუშალოს სახალხო გადა-
წყვეტილებას. სურს რომ კვლავაც გაჭირებაში ამყოფოს ამ მხრის მცხოვრებ-
ლები.

მესამე სურათი. ჭაობის ამოშრობის ერთ-ერთი მომენტი. კოლმეურნენი გონ-
გის ხმაზე მუშაობას წყვეტენ და შესასვენებლად მიდიან. შემოდის განრისხებუ-
ლი იულონი. ციალა გახარებული მიიღბენს მამასთან, მაგრამ იულონი გოროზად-
მიმართავს: „თუ მამა გიყვარს, მიატოვე სამუშაო და წადი სახლში“. ციალა-
ემუდარება: „დამრთე ნება, აქ დავრჩეო“. მაგრამ იულონი უმოწყალოა.

მამის მოყვარულ ქალიშვილს ურთიერთსაწინააღმდეგო გრძნობა იპყრობს.
პირველი, — მამისადმი დიდი სიყვარული და მისი ნებასურვილისადმი მორჩი-
ლება, მეორე კი — მეგობრებისადმი მიცემული სიტყვა, იმის სურვილი, რომ
დაეხმაროს მათ ამ წყეული ჭაობის ამოშრობაში, იხსნას თანასოფლელები მოუ-
რვეი სენისაგან.

მაგრამ ცოტახნის სულიერი მერყეობა ხალხის მხარეზე გადასვლით მთავრ-
დება. ციალა სამუშაოზე რჩება. მამა განრისხებული მიდის და ემუქრება: რაკი-
ნებით არ დათანხმდი, ძალით წაგიყვანო.

შემოდის მათს ძმა კირილე, რომელიც, როგორც ციალას სჯერა, რემა ახალ-
კაცის მეგობარია და მთელი გულით იბრძვის კოლხიდის ჭაობის ამოსაშრობად-

მაგრამ კირილე სხვა აზრს ატარებს გულში: ფრთხილად ათვლიერებს იქაურობას, ქაღალდზე რაღაც ნიშნები გადააქვს და როგორც კი ციალას თვალს მოკრავს, შეიშმუშნება და იმალება.

შემოდინ მონადირე კოსტა და მისი სატრფო მათა. კოსტა ტრაბახობს ნანადირევით, მაგრამ ნაწყენია, რომ ამ მშვენიერ სანადირო ადგილებს კაფავს ვიდაც რემა ახალკაცი. მათა ეშმაკურად დასცინის თავის მეგობარს და მალე ისინი სიცილ-კისკისით გარბიან.

რემა ახალკაცი კი დაულაღავად მუშაობს. ყოველ ადგილს ამოწმებს და მოულოდნელად იულონის ქალიშვილს ციალას შეეყრება. ეს არის მათი პირველი განმარტოებული შეხვედრა. ციალას უხილავი გრძნობა გაუჩნდება. რემასაც მოეწონება ქალიშვილი, გამოელაპარაკებიან ერთმანეთს და გრძნობენ, რომ მათ ერთად სავალი დიდი გზა ელით. ორივენი დიდ მომავალზე ოცნებობენ.

ამ დროს შემოდის გაგოროზებული იულონი, რომელსაც რამდენიმე გლეხი ახლავს. მას გადაუწყვეტია ძალით წაიყვანოს თავისი შვილი, რომ ამ მანვე ადგილებს მოაშოროს. რემა ახალკაცი უშედეგოდ არწმუნებს იულონს დატოვოს ციალა სახალხო სამუშაოზე. მოხუცი ჯიუტობს. მოულოდნელად მათ ყურადღებას ციალას უცნაური მოქმედება მიიქცევს, ციალა ციებ-ცხელებამ შეიპყრო და ძირს უგონოდ დაეცა. შეშინებული მამა შვილს მივარდება. რემა ციალას ხელში აიყვანს და მეგობარ გოგონებს საავადმყოფოში მიჰყავთ.

ახალკაცი კვლავ აგრძელებს მუშაობას, უფრო მტკიცედ უტევს ჭაობებს, რომ სამუდამოდ მოსპოს მალარიის ბუდე.

ისმის გონვის ხმა. მოსახლეობა გააფთრებით ეკეეება დაჭაობებულ და ავსებნიან მიწას.

მეორე მოქმედება, მეოთხე სურათი. ციალა საავადმყოფოშია და ფართო პალატაში მარტო წევს. მის გარშემო ექიმი და მომვლელი ქალი დგას, ბჭობენ, ფუსფუსებენ და ციალას მზრუნველად უტრიალებენ. ციალა გონებას კარგავს, სიცხით გაბრუებული ბოდავს, შეშინებული შეკყურებს მის წინ გართხმულ ქვეწარმავალთა სამყაროს. უშველებელი ორი ბაყაყი ციალას გარშემო დახტის, სამი ევება კოლო თავზე დაზუზუნებს, ორი ტრიტონი გარს უვლის და ორი კიბოც შისკენ მიბობდავს. მერე შევარდენიც გამოჩნდება, შავი ყორნებიც აყვილდებიან და დათვის ბელებიც აძუნძულდებიან.

მეხუთე სურათი. ციალას ბოდა გაუვლის და ლამაზ სიზმარს ეძლევა, ლოგინიდან წამოდგება, ფანჯრიდან შემონათებულ მთვარის შუქს გაჰყვება და მომხიბვლელ სამყაროში შევა. მის წინ ლამაზი ფრინველები აფრინდებიან, ორი ჩიტი ალერსიანად გარშემო უტრიალებს და ხოხობი და ხოხობის ბარტყებიც თავს ევლებიან.

ციალას უკვე აღარ ეშინია. იგი საზარელ ცხოველებს და ქვეწარმავლებს ჰაეპტა და ახლა ბედნიერია, რომ ფრინველებთან ეკვავს და მათთან ნუბივრობს.

მეექვსე სურათი. ციალას სიცხემ უკლო, გონს მოდის და გამოჯანმრთელე-

ბას იწყებს. იგი გახარებულია, რომ მეგობარმა გოგონებმა არ დაივიწყეს, სა-
ავადმყოფოში მოვიდნენ და მოინახულეს.

მესამე მოქმედება. კვლავ ჭაობის ამომშრობთა შრომა და ბრძოლა. მაგრამ
არც მტრებს დაუკრეფიათ გულხელი.

მეშვიდე სურათი. მაიას და კირილეს სახლი, ავღრიანი საღამო, კირილე გუ-
ნებაზე ვერ არის, ნერვიულობს, დის მოცილება სურს. სკივრიდან სამაჯურს ამო-
იღებს და მაიას აჩუქებს. მაია აღტაცებულია ძვირფასი საჩუქრით. იგი გულ-
წრფელად ეხვევა ძმას, მადლობას უხდის, წამოსასხამს წამოიგდებს და მეგობარ-
ი გოგონებისაკენ გარბის, რომ მათაც აჩვენოს საჩუქარი.

კირილე მარტო რჩება. პირობით ნიშანს იძლევა და ოთახში შეთქმულების-
სამი მონაწილე შემოდის—ორი ნაბდოსანი და ერთი ლაბადაში გახვეული. მაგი-
დას მიუჯდებიან, ნახაზებს გაშლიან და ლამფის შუქზე ჯებირის აფეთქების გეგ-
მას ადგენენ. ის უცხო ლაბადოსანი შეთქმულების მონაწილეებს ნაღმსა და
ფულს გადასცემს და სადივერსიო დავალებას აძლევს.

გარედან ხმაური მოისმის, ოთხივენი აიშლებიან და მიმალვას მოინდომებენ,
მაგრამ მაია და ციალა შემოვლენ და დამხდურთ განცვიფრებულნი მიაშტერდე-
ზიან. ისინი გრძნობენ, რომ კირილეს სტუმრები კეთილი საქმისთვის არ არიან
მოსულნი, მაგრამ მათ ნამდვილ ზრახვებს მაინც ვერ ხვდებიან.

მერვე სურათი. ღამის წყვდიადი. მოჩანს კირილეს, იმ ორი ნაბდოსნისა და
ლაბადაში გახვეულის სილუეტები. ოთხი კაცი ჯებირზე გადებულ ხიდის ძირში
ნაღმს ჩასდებენ. მერე ხან მიწაზე დაემხოებიან, რომ შორიდან მოდენილ ფეხის-
ხმას ყური მიუგდონ და ხან კი წამოდგებიან და მავთულებს სჭიმავენ, რომ და-
ნიშნულ დროზე აფეთქება მოაწყონ.

გამოჩნდება ყარაული. დივერსანტები მიიმალევიან. თენდება. მოჩანს არხე-
ბით დასერილი კოლხიდის ჭაობი. ოდესღაც ამ გაუვალ ადგილს ახლა ადამიანის
ხელი ატყვია, შლამი და წუმზე არხების ქსელით მდინარე მალთაყვაში მიედინე-
ბა და ამ დაბლობს ნოყიერ და სიკეთის მომტან ადგილად აქცევს.

მალე ჯებირის თავზე მუშები გადაივლიან, საიდანაც მონადირე კობტაც
გამოჩნდება. იგი უკმაყოფილოა იმით, რომ წინათ გარეული მხეცეებითა და ფრინ-
ველებით მდიდარ ამ უღრან ჭაობებში ახლა ნადირობა სახალისო აღარაა. რემა-
ახალკაცი ურჩევს მას ჩადგეს ჭაობის ამომშრობთა რიგებში, შეუდგეს საზოგა-
დოებრივად სასარგებლო საქმეს, თორემ მარტო სანადიროდ ხეტიალი ვერც სა-
ხელს შესძენს და ვერც მაიას გულს მოაგებინებს. კოსტა უფიქრდება, მძიმედ.
მაგრამ მაინც ხვდება ახალი ცხოვრების დაწყების საჭიროებას და თვითონაც
იმათ უერთდება, ვინც ასე თამამად სძლია თითქოს უძლევე ჭაობს.

იწყება საერთო შრომა. გოგონები ახლად ამომშრალ მიწაში ციტრუსების
ხეებს რგავენ და იქაურობას წალკოტად აქცევენ. დიტო და მისი მეგობრები კი
ჯებირზე გადიან, რომ ჭაობის წყლები არხებით გადააგდონ მალთაყვაში. მოუ-
ლოდნელად დიტო ჯებირიდან გადავარდება, მაგრამ მეგობრები მოასწრებენ და

დალუპვას გადაარჩინენ. ყველა ხვდება, რომ ამას ვიღაც ბოროტი კაცის ხელი აკეთებს. რემა ახალკაცი ყურადღებით აკვირდება ამ ადგილს. მუშებიც თავს დასდგომიან და მომხდარი უბედურების მიზეზის გამორკვევას ლამობენ. მერე ისევ ყველა თავის სამუშაოს უბრუნდება. ახალკაცი მარტო რჩება. კირილეს ნიშანზე ორი კაცი მშენებლობის უფროსს თავს დაესხმის და იმავე წუთს ჯებირიც აფეთქდება. ახალკაცი არ ნებდება თავდამსხმელებს, გაბედულად ებრძვის მათ. ხალხი განრისხებულია აფეთქებით. კირილე ცდილობს თავს უშველოს, მაგრამ წინ ციალა გადაუდგა. მალე რემა ახალკაციც შემოდის და გაკოჭილი დივერსანტები შემოჰყავს. კირილე გამოჰყვავებულია. მიაა აღშფოთებულია მოლაღატე ძმის საქციელით, მის ნაჩუქარ სამაჯურს მოიხსნის და სახეში მიახლის.

მეოთხე მოქმედება. კოლხიდის ჭაობის ამომშრობნი ზეიმს იხდიან. მძიმე სამუშაოები უკვე დამთავრებულია, ირგვლივ ყველაფერი ადამიანის ხელს აუყვავებია, უწინდელ გამოუყენებელ მიწებზე ციტრუსების პლანტაციები გადჭიმულა.

რემა ახალკაცი და მისი თანამებრძოლები, კოლმეურნეები, პიონერები, მოტუცები თუ ახალგაზრდები ილხენენ და სტიქიაზე ხალხის გამარჯვებას ზეიმობენ. შემოდინ იულონი და მონადირე კოსტა. იულონი გახარებულია ახალკაცის საქმის გამარჯვებით, მივა მასთან, გადაეხვევა, მიულოცავს და თითქოს ბოდიშს იხდის, რომ აქამდე ვერ მიუხვდა კეთილშობილურ გადაწყვეტილებას, ხელი არ შეუწყო და კინალამ ციალაც კი ჩამოაშორა. ციალა რემა ახალკაცის გვერდით ღვას და ემყოფილებით შესცქერის მამას, თითქოს მისგან დალოცვას ითხოვს.

ხალხის ზეიმს ბოლო არ უჩანს.

ასეთია შინაარსი ბალეტ „მალთაყვასი“, რომლის ავტორებს სურდათ ეჩვენებინათ ქართველი ხალხის დაუცხრომელი შრომა საუკუნეობით დაკარგული მიწების დასაბრუნებლად, სახალხო უბედურების წარმომშობი ამ უდაბური ადგილების წალკოტად გადასაქცევად.

თავისთავად ცხადია, სოციალისტური მშენებლობის იმ პერიოდში კოლხეთის დაბლობის ამოშრობისა და ნარინჯოვან ველად გადაქცევის თემა ბალეტ „მალთაყვას“ დიდ იდეურ მნიშვნელობას ანიჭებდა.

— სანამ ბალეტ „მალთაყვას“ წერას შეეუდგებოდი, დიდხანს ვაგროვებდი და ვსწავლობდი საქართველოს ყველა კუთხის ხალხურ სიმღერებსა და ცეკვებს. უმთავრესად კი, გურულ-მეგრულ მუსიკალურ ფოლკლორს, — ამბობდა კომპოზიტორი შ. თაქთაქიშვილი. — ხალხური შემოქმედების მრავალფეროვანმა მასალამ საშუალება მომცა ფართოდ ამერჩია ის სიმღერა-ცეკვები, რომლებიც ლიბრეტოს მიხედვით ბალეტის სიუჟეტს უპასუხებდნენ. მათი მუსიკალური დამუშავების დროს ვცდილობდი ღრმად გამეხსნა მოქმედ პირთა ხასიათი, მოქმედების არსი, მუსიკალურად გამძლიერებინა ბალეტის დრამატურგია. დამკვავშირებია მუსიკა მოქმედებასთან, შემეძენა ორგანულად მთლიანი ნაწარმოები. რაც შეეხება ცეკვებს, ამ მხრივ ბევრ სიძნელეს წავაწყდი. რამდენიმეჯერ მომიხდა თა-

ვის შეზღუდვა ჩვენი ბალეტის შესაძლებლობების გამო. გარდა ამისა ზოგიერთ ხალხურ ცეკვას მრავალი მუსიკალური ვარიანტი აქვს, რომელნიც ერთი მეორესაგან ძლიერ განსხვავდებიან. საჭირო იყო სწორედ იმის არჩევა, რომელიც „მალთაყვას“ უფრო მიუდგებოდა. ინსტრუმენტულობის მხრივ ვცდილობდი გამომეყენებინა თანამედროვე საორკესტრო წერის ტექნიკა. მაგრამ არ ვივიწყებდი იმასაც, რომ ქართული მუსიკის კოლორიტი სიმფონიურ გადმოცემაშიც უნდა აყდრებულიყო. ეს კი მავალებდა ვყოფილიყავი მაქსიმალურად ნათელი, ზუსტი, მართალი, რაც ყოველგვარი ფორმალისტური მანჭიაობისაგან თავდალწევის თავლები იქნებოდა.

შ. თაქთაქიშვილის მუსიკა, მიუხედავად ზოგიერთი ნაკლოვანებისა, გულთბილად მიიღო თბილისის მუსიკალურმა საზოგადოებამ. პროფესორი ვლ. ხმალაძე კარგ შეფასებას აძლევდა ბალეტ „მალთაყვას“ მუსიკალურ მხარეს. 1938 წლის მარტის ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ წერდა:

„ამ დღეებში ჩვენ მოწმენი ვიყავით კიდევ ერთი ბრწყინვალე გამარჯვებისა მუსიკალური შემოქმედების ფრონტზე, — ეს არის შ. თაქთაქიშვილის ქართული ბალეტის „მალთაყვას“ დადგმა საოპერო თეატრის სცენაზე. მიუხედავად ზოგიერთი მუსიკალური და სცენური ნაკლოვანებისა, რომლის თავიდან აცილებაც, შეიძლება, ძნელიც იყოს, ეს ნაწარმოები უსათუოდ მნიშვნელოვანი მოვლენაა, რომელიც სახავეს ჩვენი ნაციონალური ქორეოგრაფიული ხელოვნების შემდგომი განვითარების გზებს“.

ასეთსავე მაღალ შეფასებას აძლევდა იგივე ჟურნალი მეორე სპეციალურად მიძღვნილ რეცენზიაშიც, რომლის ავტორი მიხეილ ბახტაძე ბალეტის მუსიკას მნიშვნელოვან გამარჯვებად მიიჩნევდა: „კომპოზიტორი შ. თაქთაქიშვილი თავისი ახალი ბალეტით ჩვენს წინ წარმოდგა როგორც ტექნიკურად გამოცდილი და კულტურული მუსიკოსი. ყველაზე დამახასიათებელი საცეკვაო მელოდიები. უმთავრესად, დასავლეთ საქართველოსი, კომპოზიტორმა არა მარტო შესანიშნავად გადაამუშავა (მაგალითად, ხალხური დღესასწაულის სცენა), არამედ თავის საკუთარ შემოქმედებაში გაატარა და გამოიყენა მთავარი მოქმედი პერსონაჟების მუსიკალური დახასიათებისათვის. განსაკუთრებით კარგად გამოუვიდა ავტორს ციალას, მონადირე კოსტას და მავნებელ-დივერსანტის მუსიკალური დახასიათება.“

ბალეტის მუსიკა არც დრამატულობის ელემენტებსაა მოკლებული („წინააღმდეგობათა ცეკვა“, „შიას ცეკვა სამაჯურით“), პარტიტურის მრავალი ადგილი სავსეა ავტორისათვის ჩვეული ლირიული მღელვარებით და განირჩევა მდიდარი სიმფონიური განვითარებით. მაგალითად, მესამე მოქმედების შესავალი.

მუსიკალურად მშვენივრად არის დახასიათებული კოლხეთის ჭაობის ნაირნაირი ცხოველები... მაგრამ მეორე აქტი შაინც განირჩევა მუსიკალური სტილით... სპექტაკლის საერთო სტილისაგან“.

ასეთსავე დადებით შეფასებას აძლევდა მუსიკალურ მხარეს გაზეთ „ზარია

„ოსტოკას“ რეცენზენტი რ. გილი: „სახოვანია მუსიკა, რომელშიც ფართოდ არის გამოყენებული ნაციონალური სასიმღერო და საცეკვაო მასალა. ბევრი ლამაზი ადგილია „ციალას სიზმარში“, — წერდა გაზეთი.

მაგრამ ასეთივე შეფასება ვერ ჰპოვა შალვა თაქთაქიშვილის მუსიკამ ზო² გიერთი სხვა გაზეთის ფურცლებზე. ლენინგრადში გასტროლების დროს „მალთაყვასადმი“ მიძღვნილ რეცენზიაში პროფესორი ს. ლ. გინსბურგი ქორეოგრაფიულ ნაწილზე მალლა აყენებდა ბალეტის მუსიკალურ მხარეს, მაგრამ მუსიკას მინც სუსტად მიიჩნევდა. ლენინგრადის „კრასნაია გაზეტა“ წერდა:

„თქმა არ უნდა, რაც ბალეტ „მალთაყვამა“, იქიდან ყველაზე უკეთესია მუსიკა, მაგრამ არც ის არის თანაბარი, ზოგჯერ პირდაპირ მკრთალია და, ყოველ შემთხვევაში, აშკარად ეკლექტური. საწყენია, რომ მის ავტორად ვხედავთ ნიჭიერ კომპოზიტორ შალვა თაქთაქიშვილს, რომლის მრავალი ნაწარმოები (პირველყოფლისა კი, ბრწყინვალე კვარტეტი) ფართოდ არის ცნობილი საქართველოს ფარგლებს გარეთაც“.

როგორც ვხედავთ, ყველა ერთი აზრისა არ იყო „მალთაყვას“ მუსიკაზე, მაგრამ ეს არაა მთავარი მიზეზი იმისა, რამაც ვერ გაუხანგრძლივა სიცოცხლე ამ მეტად თავისებურ, საჭირო და იმდროისათვის ძალზე გაბედულ საბალეტო სპექტაკლს, რომლის შექმნა და წარმატება მხოლოდ კომპოზიტორზე არ იყო დამოკიდებული. ბალეტის შექმნის სირთულე იმაში მდგომარეობდა, რომ მის ავტორებად გამოდიოდა რამდენიმე კაცი, ამასთან არც ერთს მათგანს გადამწყვეტი ხმა არ ჰქონდა, და არც ერთმანეთს უჯერებდნენ.

„მალთაყვას“ პრემიერა წარმატებით ჩატარდა. მაყურებელი ხალისით შეხვდა სპექტაკლს. ინტერესი კიდევ იმით იზრდებოდა, რომ თბილისელებს კარგად ახსოვდათ ორი წლის წინ ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ თბილისში დადგმული პირველი ქართული ბალეტი «მზეჭაბუკი» ისტორიულ-რევოლუციურ თემაზე. „მალთაყვასადმი“ ყურადღება კიდევ იმით ძლიერდებოდა, რომ იგი იყო თანამედროვეობის თემაზე პირველი ქართული საბალეტო სპექტაკლი, რომელიც ასახავდა ქართველი ხალხის შრომით ენთუზიაზმს ჩვენი კუთხის ასაყვავებლად.

ამის ჩვენება კი არც თუ იოლი იყო. აბა, მანამდე თანამედროვეობის თემაზე აგებულ რომელ ბალეტს ხვდა გამარჯვება სცენაზე?!. ბ. ასაფიევის „პარტიზანებს“? — არა. დიმიტრი შოსტაკოვიჩის „ჭანჭიკს“? არც იგი შერჩა რეპერტუარს. ვერც „სვეტლანამ“ გაანათა და ვერც „სჩასტიე“ აღმოჩნდა იღბლიანი. ვინა სთქვა. რომ აუცილებელიც „მალთაყვა“ უნდა აქუხებულიყო? ეს კარგი იქნებოდა, და შემოქმედებითი გამარჯვებაც თითქოს შორს არ იყო, მაგრამ თუ მიზანი ბოლომდე ვერ განხორციელდა, ერთი მანც გაკეთდა: „მალთაყვას“ დადგმით გაქტრა შიში, თითქოს, თანამედროვეობა და ბალეტი ერთმანეთს ვერ ურიგდებიან. „მალთაყვა“ იქცა იმ პირველ პატარა რულ, რომელსაც სხვა მრავალი შენაკადიც უნდა შეერთებოდა, რათა ასეთი ერთობლივი დინებით ძლიერი და ლამაზი ქორეოგრაფიული მდინარე წარმოშობილიყო... „მალთაყვამ“ ბევრი რამ

ვერ გადასჭრა. მაგრამ უკვე ამაშია მისი შემეცნებითი მხარეც: მან დაგვანახა, თუ რა რა გზით უნდა წარმართულიყო, სად ეგდო თანამედროვეობაზე დასაწერი საბალეტო სპექტაკლის ჯანსაღი თესლი და ნიადაგის. როგორი გაპოხიერება სჭირდებოდა მის აღმოცენებას.

ფეიქრობ, ზოგი სწორად არ ირჯება, როცა ობიექტურ შეფასებას არ აძლევს „მალთაყვას“, არ ითვალისწინებს იმ ვითარებას და შემოქმედებით პოტენციალს, რომელშიც იშვა იგი. ბევრი კი კითხვასაც სვამს:

— თუ მართლაც კარგი სპექტაკლი იყო, რატომ ახლა აღარ იდგმება?

ეს არის საზომი? რამდენი ბალეტია, რომ აღარ იდგმება, მაგრამ განა ყველა ისინი ცუდ ნაწარმოებთა თაროზე უნდა შემოვდოთ?! მათ თავიანთი როლი შეასრულეს და მათი აუგაღ ხსენება არ ივარგებს, ნათელი მხარის დავიწყება და ჩრდილოვანის წამოწევა მართო „მალთაყვას“ სისუსტეზე კი არ მეტყველებს. არამედ ჩვენი მეხსიერებისა და ისტორიული თვალსაზრისით წარსულის შეფასების უნარის მოდუნებაზეც ლაპარაკობს. გავიხსენოთ, რა მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული თეატრის რეფორმისათვის მარჯანიშვილის „ცხვრის წყაროს“, მაგრამ ვინა სძრახავს მისსავე „მზეთამზეს“, ქართული ბალეტის ამ პანტომიმურ წინაპარს, რომელიც, სამწუხაროდ, ასე უსაფუძვლოდ არის მივიწყებული ჩვენს მიერ. ისიც გავიხსენოთ, თუ რა ფართოდ გაუღო კარი ახმეტელისეულმა „რღვევამ“ თანამედროვეობას თეატრში, მაგრამ ნურც მის აღრინდელ „ბერდოშმანიას“ გადავაგდებთ, რომელიც ასევე უმოწყალოდ არის მივიწყებული ჩვენივე წყალობით.

„მალთაყვა“ არ იყო ისეთი სპექტაკლი, რომელიც მხოლოდ კარგის ეტალონად გამოგვადგება ისევე, როგორც თვით მალთაყვა არ არის არც ენგური და არც ყვირილა, არაგვი ან ლიახვი. იგი არც იორია და არც ალაზანი. მით უფრო არც მქუხარე რიონი და არც მდორე მტკვარი. მალთაყვა მხოლოდ ერთი პატარა მდინარეა, პატარა დელეა და მოდით ნუ წავშლით მას საქართველოს რუკაზე, ნუ დაეწრიტავთ, ნუ დაეაშრობთ. დაე, იმანაც იდინოს, რომ ძლიერ ქართულ თანამედროვე ბალეტს მრავალნაკადი სათავე არ დაეკარგოს. განა „სინათლემ“ და „გორდამ“, „მშვიდობისათვის“ და „ცისფერი მთის საუნჯემ“, „ლაურენსიამ“ და „ოტელომ“ საქართველოს „მთების გულში“ არ დაიდო სათავე? ვინა თქვა, რომ ქართული ქორეოგრაფიის ამ გოლიათს — ჩვენი ეროვნული საბალეტო ხელოვნების ფუძემდებლურ სპექტაკლს, ჭაბუკიანისეულ „მთების გულს“ პატარა „მალთაყვას“ დინება რამეს ავნებს!.. პირიქით. კოლხეთის დაბლობიდან უფროსააშოა გოლიათი მთის დანახვა, და მწვერვალიდან უფრო გვეამება ნარინჯოვანი ველისათვის თვალის გაწვდენა. უერთმანეთოდ ქართული ბუნების სილამაზეს ფერმეტყველება დაეკარგა, ჩვენი ქორეოგრაფიული ლანდშაფტი გაღარიბდება და ეროზია დაგვემუქრება.

რაშია „მალთაყვას“ ღირსება?

იმაში, რომ მისით შეიქმნა პირველი ბალეტი თანამედროვე თემაზე. კიდევ

იმავში, რომ რეჟისორ ალ. თაყაიშვილის მეოხებით ბალეტის მოცეკვავენი ღრმად ჩასწვდნენ დრამატული გარდასახვის საიდუმლოებას. შეეცადნენ, და არც თუ უშედეგოდ, პანტომიმური თხრობის ხერხების მოშველებით, კიდევ უფრო გაუზიარებინათ ქორეოგრაფიული იერსახეები. „მაღლაყვამ“ სცადა, რომ ჩვეულებრივი შრომა მიმიკურ ქორეოგრაფიული საშუალებით გადმოცემულიყო. დღევანდელთა ყოფითი ხერხებით ეჩვენებინა და ფანტასტიკური სამყაროსათვისაც თანამედროვეობის იერი მიეცა.

ამ მხრივ დიდი დამსახურება მიუძღვის რეჟისორ ალექსანდრე თაყაიშვილს. რომელიც ბალეტისათვის უჩვეულო, მაგრამ თურმე, მეტად საჭირო ჩვევებს ამყნობდა, მკაფიო, შინაარსიან და კომპოზიციურად მტიკიცედ შეკრულ მიზანსცენებს დგამდა, მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ ჩანაფიქრს სცენურ სულს უდგამდა.

განსაკუთრებით დიდი ღვაწლი მიუძღვის ქართული ხალხური ცეკვების განოჩენილ ოსტატს, ბალეტმაისტერ დავით ჯაგრიშვილს, რომელმაც მუყაითი, გულმოდგინე და საყვარელი საქმისადმი პრინციპული მიდგომით ბალეტს ქართული ქორეოგრაფიული ხორცი შეასხა, თანამედროვეობის თემაზე აგებულ სპექტაკლში ეროვნული სულის სახასიათო ცეკვები დადგა და მთელ ბალეტს მკაფიოდ გამოკვეთილი ხალხური იერი და ფორმა მისცა.

ცოტა შრომა არც უკრაინელმა ბალეტმაისტერმა ვასილ ლიტვინენკომ გასწია — იგი მონდომებით მოეკიდა სპექტაკლის იმ ნაწილის დადგმას, სადაც კლასიკური ცეკვის ელემენტები სჭარბობდნენ.

დიდი ამაგი დასდო სპექტაკლს მხატვარმა თამარ აბაკელიამ, რომლის დეკორაციები და, განსაკუთრებით, კოსტუმები დეკორატიული მხატვრობის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენდნენ.

დიდი იყო დირიჟორ ოდისეი დიმიტრიადის გარჯაც, აღარას ვიტყვით ლებრეტოს ავტორ გიორგი თაქთაქიშვილის დასაფასებელ შრომაზე და კომპოზიტორ შალვა თაქთაქიშვილის, უმრავლეს ნაწილში, აზროვან, სიმფონიურად აქლერებულ ქორეოგრაფიულ მუსიკაზე.

მაგრამ „მაღლაყვას“ სერიოზული ნაკლოვანებებიც გააჩნდა. პირველყოფლისა, ის, რომ სპექტაკლის დამდგმელი უნდა ყოფილიყო არა დრამის რეჟისორი, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ბალეტმაისტერი და ამასთან არა ორი, არამედ მხოლოდ ერთი. არც ის არის მოსაწონი, რომ ბალეტის სიუჟეტის მთავარ მთხრობელ ენად აღიარებული იქნა არა ქორეოგრაფია, არამედ მამიკური ქესტების ენა, არა ცეკვა, არამედ პანტომიმია.

შეცდომა იყო ისიც, რომ მთელ ბალეტში არც ერთი ისეთი ქორეოგრაფიული ეპიზოდი არ მოიპოვებოდა, რომელშიც მოცეკვავე ქალი კლასიკური ილეთებით იცეკვებდა, პუნატზე შესდგებოდა და კლასიკური ცეკვის თუნდაც ერთ რომელიმე პას აჩვენებდა.

— ქართველი ქალი არ უნდა ცეკვავდეს ცერებზე. ეს ვაჟაკების საქმეა! —

არიგებდნენ მთავარი როლის შემსრულებელ ლილი გვარამაძეს. — ქართველ მანდილოსანს მამაკაცი ხელით ჰაერში ვერ აიტაცებს, რადგან ეს ეწინააღმდეგება ვაჟკაცისა და მანდილოსნის ურთიერთ დამოკიდებულების ქართულ ეთიკას, — აგონებდნენ მას და ცრემლზე ცეკვის მაგიერ ფაჩუჩებით გოგამს აძალებდნენ.

ვაჟები სდუმდნენ, ქალები კი ხმას იმაღლებდნენ:

— მოცეკვავე ქალი, რომელიც იძულებულია ქართულ ბალეტში მხოლოდ ხალხური საცეკვაო სვლით შეიზღუდოს და დაემორჩილოს ეთნოგრაფიულ კანონს, რაც მას უკრძალავს ცერებზე დადგომას და სხვა საცეკვაო მოძრაობის გამოყენებას, ვერ შესძლებს შექმნას ნამდვილი სცენური სახე, რადგან იგი იძულებულია უარი თქვას ცეკვის მრავალფეროვან მეტყველ საშუალებათა გამოყენებაზე. ცერებზე დამდგარი მოცეკვავე ანხორციელებს ესთეტიკურ პირობითობას, რომლის გარეშე არ არსებობს საბალეტო თეატრი.

რატომ გვახვევთ თავს ასეთ სასტიკ საცეკვაო „შარიათს“? — ეკითხებოდა ბალეტმაისტერებს ლილი გვარამაძე. — ამ არასწორი მიმართულების ნიმუშს ქართულ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში წარმოადგენს ბალეტი „მალთაყვა“. ვერც მშვენიერმა მუსიკამ, ვერც დროისათვის მღელვარე თემამ ვერ უშველა დასახული ამოცანის გადაწყვეტას. სპექტაკლი გამოვიდა მკრთალი და არაღამაჯერებელი. და ამის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი იყო კლასიკური და ქართული ხალხური ცეკვის შეურწყმელობა. „მალთაყვას“ თანამედროვე პოეტური ბალეტი „მთების გული“ ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ დადგმული, ამის სრულ ანტიპოდს წარმოადგენდა“. — საჯაროდ აღიარებდა ლილი გვარამაძე და სინანულით ამბობდა:

— მე მთავარი მოქმედი პირის როლს ვასრულებდი ბალეტ „მალთაყვაში“, მაგრამ იძულებული ვიყავი ჩემი გრძნობები და პარტნიორებთან დამოკიდებულება გადმომეცა და გამომეხატა ცეკვა „ქართულის“ სამნაბიჯიანი სვლით. და სწორედ ამგვარი „ხელოვნების ჭეშმარიტების“ ძიებას შევწირვოდი.

ღიახ, იგი შეეწირა, შეეწირნენ სხვა მოცეკვავე ქალებიც და ეს მით უფრო გასაკვირია, რომ „მალთაყვას“ წინ უძღოდა პირველი ბრწყინვალე ქართული ბალეტი „მზეჭაბუკი“ (შემდეგ უკვე „მთების გულად“ ქცეული) — განმსაზღვრელი, ხალხური და კლასიკური ცეკვების შერწყმის აუცილებლობისა და სარგებლიანობის გარდუვალი ჭეშმარიტების დამადასტურებელი სპექტაკლი.

რატომ არ გააყენენ ჭაბუკიანის გზას?

იმიტომ, რომ ეძებდნენ ახალს.

ნუ გავამტყუნებთ. მათ ხომ კეთილი სურვილი ამოძრავებდათ და ძიების გზაზე შემდგარს ნდობა და მოფერება სჭირდებოდა!

ყოველივე ამან გამოიწვია აზრთა ძლიერი სხვადასხვაობა და, რასაკვირველია, ძალიან ბევრი დააკარგვინა სპექტაკლს, ნადრევად დააბერა „მალთაყვა“.

ბალეტ „მალთაყვას“ ყველა ეს კარგი და ავი ადვილად შესამჩნევი გახდა საზოგადოებისათვის. ამიტომ იყო, რომ პრემიერიდან უკვე მეხუთე სპექტაკლის შემდეგ, 1938 წლის 16 მაისს, კომპოზიტორთა კავშირში „მალთაყვას“ განხილვა მოეწყო.

— თანამედროვე თემაზე ბალეტის შექმნა მეტად ძნელია. ამ მხრივ „მალთაყვა“ პირველი ცდაა. ბალეტის ავტორები — ლიბრეტისტი და კომპოზიტორი გიორგი და შალვა თაქთაქიშვილები დიდ წინააღმდეგობებს წააწყდნენ. ჩვენთვის საინტერესო იქნება ავტორთა ნაამბობი იმის გამო, თუ როგორ შექმნეს სპექტაკლი, რომელიც მასურებელმა უკვე დადებითად შეაფასა, — თქვა კომპოზიტორმა გრიგოლ კილაძემ და ბალეტ „მალთაყვას“ განხილვა გახსნილად გამოაცხადა.

სიტყვა მისცეს ლიბრეტოს ავტორს გიორგი თაქთაქიშვილს. იგი აღევჩა ბული ლაპარაკობდა. არ ელოდა, რომ პირველს მოუხდებოდა დაწყება. ამიტომ წინასწარ განაცხადა — „ჩემი გამოსვლა ექსპრომტული იქნება და ბოდიშს ვიხდი, თუ გაუშართავი გამომივიდაო“.

— ჩემის აზრით, — ამბობდა გ. თაქთაქიშვილი, — შინაარსის მოყოლა არ დაგეჰირდება. უმრავლესობამ უკვე ნახა ბალეტი, ამასთან სიუჟეტი ძალზე ნათელი და რაიმე განსაკუთრებულ განმარტებას არ მოითხოვს. როგორი იყო ლიბრეტოს თავდაპირველი ჩანაფიქრი, როგორ შესძლეს დამდგმელებმა მისი ცხოვრებაში განხორციელება, აი ამაზე მოგახსენებთ.

დავიწყეთ კომპოზიტორით. მე სრული ერთსულოვნება გამაჩნდა მასთან. მხედველობაში მაქვს სიუჟეტის მუსიკალური ხორცშესხმა. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ლიბრეტოს პირვანდელ ვარიანტსა და მას შორის, რასაც ახლა ვხედავთ. განსხვავება მაინც არის, უმთავრესად უკანასკნელ აქტში. ბოლო სურათში ლიბრეტოს მიხედვით მრავალგვარი ცეკვა უნდა ყოფილიყო, ლიბრეტოსა და მუსიკის მიხედვითაც სპექტაკლი დიდი აოთხით უნდა დასრულებულიყო. ჩვენ გესურდა ფინალურ სურათად გვეჩვენებინა ძეგლის საძირკვლის საზეიმოდ ჩაყრა, ან გახსნა. რატომ არ განხორციელდა ეს? იმიტომ, რომ დრო არ გვეყო. ვერ მოვასწარიტ, პრემიერა 30 აპრილისათვის იყო დანიშნული.

არის განსხვავება ცეკვებშიც. იმისათვის, რომ არ ყოფილიყო ტემპობრივი ერთფეროვნება, ჩვენ ჩაფიქრებული გვექონდა ზოგიერთი ლირიკული ცეკვის დადგმა, მაგრამ ვერც ამის განხორციელება მოხერხდა. გვიდნოდა გვეჩვენებინა ზეიმი, რომელსაც დაესწრებოდნენ მეზობელი რესპუბლიკებიდან ჩამოსული სტუმრებიც. ვვარაუდობდით რა ამას, ჩვენ ჩავურთეთ აზერბაიჯანული და სომხური ცეკვები. ვაპირებდით, აგრეთვე, ზოგიერთი ქართული ცეკვის შეტანასაც. მაგრამ სხვადასხვა მიზეზების გამო, არც ეს განხორციელდა. იძულებული გავხდით ამოგვეღო „ფერხული“ და ოსური ცეკვა.

ლიბრეტოს მიხედვით გათვალისწინებული იყო ათი სურათი, მაგრამ იმის

გამო, რომ საოპერო თეატრში საამისო პირობები არ აღმოჩნდა, ერთი სურათი მოვხსენით.

ალბათ, გაიხსენებთ: ბალეტის მეორე სურათში ნაჩვენებია უცხოელი დი-ვერსანტის შემოგზავნა. ახლა ეს სურათი მეორდება. ლიბრეტოს მიხედვით კი დივერსანტის გამომქადაგება ხდებოდა ცალკე სურათში, არა მშენებლობაზე, არამედ ზღვის ჯებირთან, სადაც მას ნავი ელოდა. მაგრამ იმის გამო, როცა ბალეტი ისედაც გაგრძელდა, იძულებულნი გავხდით ეს სურათიც მოგვეხსნა და მტრის გამომქადაგება მერვე სურათში გადაგვეტანა.

მე, როგორც ლიბრისტი, დიდ სიძნელეებს წავაწყდი, თეატრი მოითხოვდა პირველ ადგილზე დამყენებინა მოქმედება, რომელშიც განვითარდებოდა სიუჟეტი. ამასთან სურდათ, რომ ყველა ცეკვა გამართლებული ყოფილიყო სიუჟეტურად. სირთულე კიდევ იმაში გამოიხატებოდა, რომ ბალეტმაისტერები დაქონებით მოითხოვდნენ — „ცეკვის მეტი საშუალება მოგვეცით“.

თუ გაითვალისწინებთ ზემოთქმულს, აგრეთვე იმას, რომ არ გაგვანდა გამოცდილება არა თუ საბალეტო, არამედ საოპერო ხაზითაც, ცხადი გახდება, რომ ჩვენ სრულიად ახალი და მეტად რთული საკითხის წინაშე აღმოვჩნდით. შეეძლო თუ არა ამ ამოცანის დაძლევა? შესაძლოა, მთლიანად არა. ამაზე გამიძნელდება პასუხის გაცემა, მაგრამ მგონია, ნაწილობრივ მაინც შეეძლო.

რამდენიმე სიტყვა მთავარი გმირის — ციალას სიზმრისა და ბოდვის სცენის შესახებაც. ბოდვა და სიზმარი ერთი მეორის შენაცვლებით უნდა წასულიყო, როგორც ავადმყოფობის, ციებ-ცხელების შედეგი. მე რჩევა ვკითხე ექიმებს. ისინი რეპეტიციებზე დაგვეწრნენ და დაგვიდასტურეს, საკმარისად სწორად არის გადმოცემული. მაგრამ ეს სცენა მე მაინც სხვაგვარად მქონდა წარმოდგენილი, ვიდრე განხორციელდა. ცეკვის დამდგმელმა ლიტვინენკომ იგი თავისებურად გადმოსცა. მე მივლოდა მიმეცა ამ ცეკვისათვის უაღრესად ქართული ფორმა. მაგრამ, სამწუხაროდ, თეატრი არ დამეთანხმა. ბალეტმაისტერს სურდა, რომ ქართული ცეკვები მხოლოდ მეოთხე მოქმედებაში ეჩვენებინა, მეორე მოქმედებაში კი მხოლოდ კლასიკური ფორმის ცეკვები. ამან გამოიწვია ორი მოქმედების სტილობრივი სხვაობა. ბალეტმაისტერები ჩვენთან ერთად ირჩევდნენ შედარებით უფრო სახასიათო ცეკვებს და ამის შემდეგ კომპოზიტორი მუსიკას წერდა.

თუ არის რაიმე განსხვავება ლიბრეტოს ავტორისა და კომპოზიტორის ჩანაფიქრს შორის? ვგონებ, არა! ძირითადად იგივე ენა მოვხსენით. მაგრამ არის ადგილები, რომლებიც უფრო მეტად გაკმაყოფილებს ავტორს, მაგრამ არის ისეთიც, რომელიც არ გაკმაყოფილებს.

მე მგონია, ზოგიერთი მოქმედი პირი (შესაძლოა, ეს ლიბრეტოს ავტორის დაუსაბუთებელი მოთხოვნაა) საკმარისად არ არის გახსნილი. კერძოდ, ფერმკრთალია ციალას მამის იულონის იერსახე. მე იგი გამოყვანილი მყავდა საავადმყოფოშიც, მაგრამ ეს ეპიზოდის გამოტოვებს. იგივე ითქმის მაიას იერსახის შესახებაც, მაგრამ დამდგმელმა რეჟისორმა ალექსანდრე თაყაიშვილმა შენიშნა,

რომ არა თუ ბალეტში, დრამაშიც კი ვერ შევძლებ ყველა მოქმედი პირის ღრმად გახსნას, მით უფრო, ძნელია ამის მიღწევა ბალეტის პირობებში, სადაც არ ისმის სიტყვაო. საერთოდ კი თაყიშვილის დადგმა სავსებით მაკმაყოფილებს, თუმცა რჩება ცალკეული სადავო ადგილები.

ზოგიერთი აღნიშნავს, რომ საჭირო არაა ბალეტის მიმიკური სცენებით გადატვირთვა. სიმართლეა! ჩვენ ვეცადეთ თავი დაგვეღწია ამ ნაკლისათვის, მაგრამ თუ რამდენად შევძელით, ალბათ, მაყურებელი განსჯის.

გოგორგი თაქთაქიშვილმა სიტყვა დაასრულა. თავმჯდომარემ იკითხა:

— ხომ არ არის შეკითხვა?

სიტყვა მხცოვანმა კომპოზიტორმა დიმიტრი არაყიშვილმა ითხოვა, მან გაოცებული სახითა და კილოთი მიმართა ლიბრეტისტს:

— ვინ მოგცათ თემა, თვითონ შექმენით, თუ შემოგთავაზეს?

— მე თვით ვიპოვე! — უპასუხა გ. თაქთაქიშვილმა, — გაეცენენ, მომიწონეს, ხელშეკრულება დამიდეს და ლიბრეტოს წერას შევუდექი.

— დიდხანს იწერებოდა ლიბრეტო?

— არ ვიცი, რამდენად დიდხანს ან მცირეხანს, მაგრამ ეწერდი ორ თვეს. თავდაპირველად თემა ვითარდებოდა ერთი პლანით: აღებული მქონდა კოლხიდის ისტორია. შემდეგ მიჩიქეს, — თუმცა ეს საინტერესოა, მაგრამ უფრო სასურველია თანამედროვეობა აჩვენოთო.

შეკითხვები აღარ იყო. თავმჯდომარემ სიტყვა მისცა ბალეტის მუსიკის ავტორს — კომპოზიტორ შალვა თაქთაქიშვილს. რომელმაც ჩვეული სირობილითა და მორიდებულობით ილაპარაკა „მალთაყვას“ სცენურ და მუსიკალურ ჯანხორციელებაზე.

— გზა, რომელიც მე განველე, ძალზე მძიმე გზა იყო. სიძნელები დაიწყო ბალეტმაისტერებთან წინააღმდეგობით. ისინი ანგარიშს არ უწევდნენ, რომ მუსიკას თავისი ფორმები და კანონები გააჩნია. ბევრში დავიყოლიე, ბევრში კი ვერა. მათ სურდათ განუწყვეტლად ეცეკვათ: „შხედეთ, რა კარგად გამოდის ადაჟიო მეორე აქტში, როცა მთელი ორკესტრი უკრავსო“, — ამბობდნენ ისინი. მხოლოდ შემდეგ იგრძნეს, რომ ცეკვა შეიძლებოდა მაშინაც, როცა უკრავდა მარტო ფლეიტა ან ჰობოი.

შეჯახება მომიხდა ბალეტის დამდგმელ ალექსანდრე თაყიშვილთანაც. მართალია, მან მუსიკა იგრძნო და გაიგო, მაგრამ ყოველი დრამატული რეჟისორი რეჟისორად რჩება. რაკი ყაბალახი ძირს ვარდება, აუცილებლად დოლსაც შემოჰკარითო. როგორც იყო დავარწმუნეთ, რომ ყაბალახის ძირს დაგდების ჩვენება დოლის დარტყმის გარეშეც შეიძლებოდა.

ჩვენ ზოგიერთი რამის ძირფესვიანად შეცვლაც მოგვიხდა. ბალეტის პირვანდელი რედაქცია საბოლოო ვარიანტისაგან მრავალმხრივ განსხვავდება. ბევრმა სურათმა ადგილი იცვალა.

დასაწყისში დიდი ბუზღუნნი იყო ორკესტრშიც. აქ მეც ვარ დამნაშავე, რად-

გან დროზე არ ვკითხე რჩევა დამდგმელს. ამის გამო ზოგი რამ შემდგომ დავამატე, ანგარიში გავუწიე ბალეტმაისტერების დაბეჯითებით მოთხოვნასო, — მონანიებით თქვა შალვა თაქთაქიშვილმა.

კომპოზიტორის სიტყვას საყვედურის კილო არა სდევდა. იგი ღიმილით იგონებდა განვლილ გზას, სიძნელებს. მათი გახსენება და დაძლევა ახლა სიამოვნებასაც კი გვრიდა. კმაყოფილებით ლაპარაკობდა რეჟისორ-დამდგმელ-ალექსანდრე თაყაიშვილზე, ბალეტმაისტერებზე, — დავით ჯავრიშვილზე და ვასილ ლიტვინენკოზე.

— ძალიან ბევრ რამეში დამეხმარა დამდგმელი ალ. თაყაიშვილი, იგი კეთილსინდისიერად მოეკიდა საქმეს, ერთგულად იმუშავეს ჯავრიშვილმა და ლიტვინენკომ, რომელთანაც საერთო ენა მოვნახე. მაგრამ არის მომენტები, რომლებშიც დღემდე არ ვეთანხმები. ყოველივე ეს შემდგომ უნდა გამოსწორდეს. ზოგ რამეს მეც გადავაკეთებ. უმთავრესად ეს შეეხება უკანასკნელ მოქმედებას. საერთოდ, კი უნდა ითქვას, რომ ფინალური სცენა მძიმე მშობიარობას წააგავდა.

მეორე აქტი, ცეკვის თვალსაზრისით, სისხლსავსე გამოვიდა. პირველ და მესამე აქტში კი ზოგიერთი საცეკვაო ადგილი ვერ ამეტყველდა. დამდგმელმა ვ. ლიტვინენკომ ეს იმით ახსნა, რომ „ნიჭი არ მყოფნის ჩონგურის აკომპანიმენტზე ცეკვების დასადგმელად“.

როცა უკანასკნელი აქტის წერას შევუდექი, ჩემს წინ თოთხმეტი ცეკვისაგან შემდგარი სია იყო. შეამჩნევდით, რომ ეს აქტი ერთგვარად ღლის ადამიანს, რადგან ერთიმეორეს მისდევს სამი ერთნაირი სახის ცეკვა — „ქართული“. გეთანხმებით, ეს, მართლაც, შეუწყნარებელია, მაგრამ რამ გამოიწვია ასეთი მდგომარეობა? დამდგმელების მოთხოვნამ, რომ ეს სცენა გაგვეცოცხლებინა რაიმე კომიკური სიტუაციით. ამისთვის შევქმენით სურათი ცეკვა „ქართული“, რომელიც, მართლაც, ძალიან ხალისიანს ხდის მოქმედებას, ამან წარმოშვა პირველი ცეკვა „ქართულის“ ჩართვის აუცილებლობა, რასაც მოჰყვა მეორე „ქართულიც“. მე წინააღმდეგი ვიყავი განმეორებებისა, მაგრამ მაიმედებდნენ — ურიგო არ იქნებაო. ჩემი ჩანაფიქრით მოქმედება უნდა დამთავრებულიყო აპოთეოზით, რომელსაც წინ უძღოდა მთიულური ცეკვა. ეს ცეკვაც სხვა-საირად მქონდა გააზრებული. მე იგი ოთხჯერ დავწერე, მაგრამ ცეკვის დამდგმელი მიწუნებდა. საბოლოოდ კი გაგაკეთეთ ის, რასაც ახლა ხედავთ.

მუსიკის ავტორი შესამჩნევად ღელავდა. იგი ახლაც გულისტიკივლით იხსენებდა იმის მიზეზს, რომ ასე ერთიმეორეს წაეწყო სამი ერთნაირი ხასიათის ცეკვა, თუმცა შეიძლებოდა მათი გამრავალფეროვნება როგორც ტემპის, ისე ფორმის მხრივ.

— როგორც მოგახსენებთ, ფინალური მოქმედება მთავრდებოდა საცეკვაო-ნაწილით. შემდეგ იწყებოდა სამიოდე წუთის ხანგრძლივობის მუსიკალური აპოთეოზი. მაგრამ წმინდა ტექნიკური მიზეზების გამო, აგრეთვე ზოგიერთის მოთხოვნის შედეგად, გადაწყდა ზეიმი ცეკვებით დაგვეყარებინა. ამასთან,

უნდა გამოგვეყენებინა არა „მთიულური“, არამედ იგივე „ქართული“. მე შემახსენეს, თუ სახელდობრ რომელი სახის ცეკვა უნდა ამეღო. დაეპირდი, რომ დაწერიდი, მაგრამ დრო არ მეყო. გამოცხადდა ანონსი, მე კი მარტო ამ ცეკვაზე 5—6 დღე მჭირდებოდა. ცეკვის დამდგმელმაც თავისი პრეტენზია განაცხადა: მეც მჭირდება 5—6 დღე ცეკვის ჩასაფიქრებლადო. მაშინ გადავწყვიტეთ გავმეწირობინა პირველი „ქართული“, მასში ჩავეერთო კორდებალეტი და ამით დავემთავრებინა სპექტაკლი. ამის შედეგად სამჯერ განმეორდა ერთი და იგივე ცეკვა.

მეოთხე მოქმედებაში განზრახული მქონდა ლირიკული ცეკვების ჩართვა. ქორეოგრაფიულ-მუსიკალური თვალსაზრისით საინტერესო იყო სომხური, ოსური და აზერბაიჯანული ცეკვები. ეს ერთგვარად გაამრავალფეროვნებდა მოქმედებას, მაგრამ შემოქმედებითმა კოლექტივმა იუარა, — ზედმეტი იქნებოდა. შესაძლოა ეს მართებულიცაა, მაგრამ ამან მანც ერთფეროვნების დაღი დააჩნია მოქმედებას.

ერთი სიტყვით, სიძნელები მრავალი შეგვხვდა. მე, როგორც კომპოზიტორი, ვერ ვურიგდებოდი, მაგრამ ხომ იცით, ზოგჯერ საჭიროა ანგარიში გაუწიო სპეციფიკასაც. მაგალითად, ცეკვა „ხორუმი“ მოქმედების შუანაწილში მქონდა, მაგრამ იმის გამო, რომ მოცეკვავეებს სჭირდებოდათ დრო ტანისამოსის გადასაცმელად, იგი მოქმედების დასაწყისში გადაიტანეთ. ასეთივე ტექნიკური მიზეზების გამო იძულებული ვიყავი შემეცვალა თვით ამ ცეკვის ხასიათიც.

უნდა ითქვას, რომ ადგილი ჰქონდა ბევრ კუპიურებსაც. თავს იმით ვიმშვიდებდი, რომ ასეთი შეკრევა-შემოკლების მსხვერპლი გამხდარა თითქმის ყველა ჩემი კოლეგის — ქართველი, რუსი და ევროპელი კომპოზიტორების ქმნილება. საღირიყოო პრაქტიკიდან ვიცი, რომ ყოველთვის ასე ხდება. მაგრამ არის გამართლებული კუპიურები და არის ისეთიც, რომელსაც ვერ დავთანხმები. ამ ზაფხულს თავი უნდა მოვუყარო ჩემს თანაშემოქმედთ და მათთან ერთად დავადგინო ბალეტის საბოლოო რედაქცია.

ასეთი იყო სცენურ განხორციელებასთან დაკავშირებული სიძნელები. მაგრამ იყო სხვა მომენტებიც. საკმარისად მწვავე შეჯახებები მომიხდა საბალეტო საამქროსთან. ბალეტის მოცეკვავეებს შორის ბუზღუნი დაიწყო, — როგორ შეიძლება რომ არ არის პოლკა, ან გალოპიო და, საერთოდ. მუსიკა უცეკვოდ არის დაწერილიო. დრო და დრო კონცერტმაისტერებიც დამცინოდნენ, ზოგი ისე უბარტყუნებდა როიალს, რომ მეც ვედარ ვცნობდი საკუთარ მუსიკას. სწორედ ამიტომ შეექმნა საბალეტო საამქროს შთაბეჭდილება, რომ მუსიკა საცეკვაო არ არის, მაგრამ გაჩნდნენ ადამიანები, კერძოდ, ლილი გვარამაძე, ვოინოვა, გოროშკო, ივაშკინი და სხვები, რომლებიც მუშაობის პროცესში გაეცნენ კლავირს და თქვეს, რომ საქმე არც ისე ყოფილა, როგორც გვეგონათ. ამის შემდეგ საბალეტო საამქრომ პირდაპირ განმაცვიფრა იმ ენთუზიაზმით, რომლითაც იგი მუშაობაში ჩაება. ადამიანებმა შეიგნეს, რომ ამ ბალეტით ახალ სიტყვას ამზობ-

დენს. ამან უზრუნველყო ბაღეტიწს წარმატება და განაპირობა ის დადებითი შეფასება, რომელიც სპექტაკლმა მიიღო.

იყო ასეთი მსჯელობაც, — როგორ ვიცეკვოთ ბარ-ნიჩბებით და სპექტან-საცმელშიო. მაგრამ ამაში დაგვეხმარა ალექსანდრე თაყაიშვილი. მე განცვიფრე-ბული დავრჩი, როცა დავინახე, რომ ბაღეტიწს აქტიორებმა თამაში დაიწყეს.

ამგეარად, საბაღეტო საამქროსთან ჩვენ თითქმის მოვაგვარეთ დიპლომატუ-რი ურთიერთობა, მაგრამ ახლა გამოჩნდა საორკესტრო საამქრო. პირველ ყოვლი-სა, გადაწერილ ნოტებში მრავალი კორექტურული შეცდომა აღმოჩნდა. საცეკვაო ნომრების გადასმა-გადმოსმა აუწერელ ხმაურს იწვევდა. ოდისეი დიმიტრიადი მთელი გულით მოეკიდა საქმეს და მეც ყოველმხრივ ვეხმარებოდი, ვესწრებოდი საკორექტურო შესრულებას.

თავი იჩინა სხვა სახის სიძნელებამაც: დღეს ერთი შემადგენლობა ატარებდა რეპეტიციას, ხვალ მეორე. ეს სიძნელები გაგვევა გენერალური რეპეტიციის დღემდე და ახლაც ცოტა შეცდომა როდი გააჩნია ორკესტრს. მოუწესრიგებლობა იყო დამკერელ ინსტრუმენტების ჯგუფშიც. ამით აღელვებული ერთხელ დირი-ჟორთან მივედი და ვუთხარი: — თუ ასეთნაირად გაგრძელდება რეპეტიციები, ბაღეტს მოვხსნი მეთქი. ამის შემდეგ ზოგი რამ გამოაკეთეს და საქმეც გამოს-წორდა. მე უკვე ხუთჯერ მოვისმინე სპექტაკლი და უკვე მრავალი შენიშენა ჩაივიწერე ჩემთვის, უმთავრესად ინსტრუმენტობის თვალსაზრისით.

პირველ ხანებში შესამჩნევად ვაძლიერებდი საცეკვაო მომენტების მუსიკას, რადგან მეშინოდა საბაღეტო ქოშების ბაკუნს ხელი არ შეეშალა მოცეკვავეები-სათვის და უსიამოვნოდ არ ემოქმედა მაყურებელზეც. შემდეგ კი დავრწმუნდი, როცა მოცეკვავეს ესმის მკაფიო რიტმული ბაკუნი, ეს მას უფრო ეხმარება.

ასეთია ჩემს მიერ განვლილი გზა. მაგრამ კმაყოფილი ვარ ამ გზისა. შემოქ-მელების მხრივ საკმაო წვრთნა მივიღე, რადგან ვიმუშავე ხალხური სიმღერისა და ხალხური ცეკვის მასალაზე, უმთავრესად, დასავლეთ საქართველოს ფოლ-კლორზე. ბევრი აქ მყოფიც დამეხმარა: შალვა ასლანიშვილიმა „ქართულის“ მშვე-ნიერი თემა მომცა. შალვა მშველიძე მომეშველა. მის მასალაზე დავწერე მეორე „ქართული“. მესმარებოდა ნიკო ჩიგოგიძეც. საერთოდ, ბევრმა გამომიწოდა ხელი. ვსარგებლობ შემთხვევით და მადლობას ვუძღვნი მათ.

ბაღეტიწს ავტორმა სიტყვა დაასრულა. იგი მღელვარედ დაჯდა და კოლეგებს გადახედა რომელთა შორის იყვნენ მისი თაობის წარმომადგენლები და ისიც, ვინც ქართული კლასიკური მუსიკის ერთ-ერთ ფუძემდებლად ითვლება. ასეთი მხცოვანი კორიფე დიმიტრი არაყიშვილი გახლდათ და შემთხვევითი არ იყო, რომ გრიგოლ კილაძემ სწორედ მას სთხოვა გამოეთქვა აზრი ბაღეტ „მალ-თაყვაზე“.

მაგრამ დიმიტრი არაყიშვილი როდი ფიქრობდა ღრმად შეჭრილიყო ახალი ბაღეტიწს მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ არსში. იგი, უმთავრესად, ერთი საღამოს შთაბეჭდილების გადმოცემით დაკმაყოფილდა და მისთვის ჩვეული

პირდაპირობითა და უშუალოებით უკმაყოფილება გამოსთქვა მაყურებლამდის სპექტაკლის ორგანიზაციული მიტანის უთავობის გამო.

— მე ბევრი ლაპარაკი არ მომიხდება იმიტომ, რომ მხოლოდ ერთხელ მოვისმინე ეს ბალეტი, — დავესწარი პრემიერას, მაგრამ შემდეგ, რამდენიც არ ვეცადე კიდევ მოვხვედრილიყავი, ვერ შევძელი მოუცლელობის გამო. მაგრამ მე ნაინც გადაწყვეტილი მაქვს კიდევ რამდენჯერმე ვნახო ეს ნაწარმოები. ერთხელ ნახახით კი ძნელია რაიმე ამომწურავის თქმა.

პირველყოფლისა, მე განმაცვიფრა იმან, რომ არც ერთი სიტყვა არ ყოფილა პრესაში (ყოველ შემთხვევაში მე არ მსმენია) იმის შესახებ, რომ ახალი ბალეტი იქმნება. თქვენი დღევანდელი მოხსენებები მეტად საინტერესოა. საინტერესოა ის გზაც, რომელიც თქვენ გაიარეთ. იბადება კითხვა, — დაიდგა ბალეტი, სრულიად ახალი შინაარსისა. ეს მისასალმებელია. მაგრამ რა ხდება სცენაზე? კიდევ კარგი, რომ მე ვიცოდი შინაარსი. დანარჩენი უყურებდნენ და გაოცებულნი რჩებოდნენ არავინ არაფერი არ იცოდა. ნუთუ ვინმეს თავში ფიქრდაც არ მოუვიდა ფარდის წინ გამოსულიყო და 5 — 10 წუთში სიუჟეტი გაეცნო. მაშინ, შესაძლოა, პრემიერაზეც სხვა შთაბეჭდილება შექმნილიყო. ხალხს ეცოდინებოდა, ვინ რას და რატომ განიცდის. მე ვფიქრობ, ვილაცას უნდა მივუთითოთ, რომ შემდგომში ასეთი უთავბოლობა აღარ განმეორდეს. ჩემს გვერდით განუწყვეტილივ შეკითხებოდნენ, თითქოსდა ამაში მე ვღებულობდი რაიმე მონაწილეობას.

თქვენი ციალას ავადმყოფობის შესახებ მე მათ განვუმარტე, რომ ეს იყო ბოღვა, სიზმარია მეთქი. მაგრამ განა არ სჯობდა, რომ წაეკითხათ პროგრამა, ან ლიბრეტო? შეუწყნარებელი უთავობაა. ამას ეწოდება საქმისადამი უპასუხისმგებლო დამოკიდებულება.

— ლიბრეტო დღემდე არ არის დაბეჭდილი! — მიაშველა სიტყვა გიორგი თაქთაქიშვილმა. მსცოვანი კომპოზიტორი დაცხრა და ახლა მშვიდი კილოთი განაგრძო:

— მე ირიტიკას არ შევუდგები, რადგან მიმაჩნია, რომ გაკრიტიკება საერთოდ ძალიან ადვილია. მე ვთვლი, რომ როგორც პირველი ცდა, ეს არა თუ დამაკმაყოფილებელია, არამედ ოთუოდ კარგია. მუსიკა აგებულია ფოლკლორზე. პირველი მოქმედება საინტერესოა იმით, რომ მას უცებ შეჰყავხართ განწყობილებას. ასე რომ იწყება — ძალიან კარგია. შემდეგ კი მისდევს კრეშენდო, სულ უფრო ძლიერი და ძლიერი.

მეორე აქტი მშვენიერია, განსაკუთრებით, იქ, სადაც ყოველნაირი ჯადო-ეშმაკობაა ნაჩვენები. ეს ჯადო-ეშმაკობა კარგად არის დახასიათებული. ნამდვილად ბოროტი, შავი ძალა წარმოგიდგებათ.

ჩემის აზრით, ოდნავ უნდა შემცირებულიყო მეორე სურათი, მაგრამ სიმართლე უნდა ითქვას, ამ სახითაც სიამოვნებით ვუყურებდი მას. იგი გონება-მახვილურად არის გაკეთებული და მუსიკალურად კარგად გაფორმებული.

ლილი გვარამაძის თამაშზე არ შეიძლება ორი აზრი არსებობდეს, მან მე

პირდაპირ მომხიზლა. მესამე აქტში ბარებითა და წერაქვით გამოსვლა ძალზე გონებამახვილურად არის წარმოსახული, შრომითი პროცესის შთაბეჭდილება იქმნება. რაც შეეხება უკანასკნელ აქტს, სადაც თავმოყრილია მრავალი ცეკვა, რომლის შესახებაც თვით ავტორმა თქვა: მთელი სტრუქტურა შემიცვალესო, გასაკრიტიკებელი აღარაფერია. აქ უნდა გავაკრიტიკოთ დამდგმელები; არ უნდა დაედგათ ათი „ქართული“.

წმინდა მუსიკალური, ორკესტრული ტექნოლოგიის თვალსაზრისით, გადატვირთვის ელემენტი შეიმჩნეოდა, მაგრამ ეს თვით ავტორმაც შენიშნა და ალბად გამოასწორებს.

— არის გადატვირთვა, არის დაუტვირთავობაც! — ადგილიდან დაიძახა შალვა თაქთაქიშვილმა. არაყიშვილმა კმაყოფილებით მოუსმინა და ისევ მშვიდად განაგრძო:

— მე მივუთითე ავტორს, თუ სად არის სასურველი, რომ ზოგი რამ დაემატოს, არ ვიცი დამეთანხმა თუ არა. ეს მისი საქმეა, ყოველ შემთხვევაში, ნე-ვთელი, რომ ქართულ სინამდვილეში ეს ნაწარმოები დიდი მასშტაბის ნაწარმოებია. დაწერილია იგი, უეჭველად, ცოდნით. თუ გინდათ იცოდეთ, ძალიან კმაყოფილი ვარ, რომ ასეთი ნაწარმოები მოვისმინე. მე მიმაჩნია, რომ ბალეტის დაწერა ძნელია. ყოველ შემთხვევაში იგი არის კომპოზიციის ერთ-ერთი უძნელესი ფორმა, და იმისათვის, რომ დაიწეროს კარგი ბალეტი, საჭიროა მტკიცედ გაგანდეს რაღაც. მე მხოლოდ შემიძლია მივესალმო ამას. რასაკვირველია, შეიძლება ამ ბალეტში ნაკლოვანებების მოძებნაც. შეიძლება იყოს სუსტი ადგილებიც, მაგრამ არ მინდა ნაკლოვანებებზე ლაპარაკი. ეს რომ დიდი ნაკლოვანებები ყოფილიყო, მე აღენიშნავდი, მაგრამ მცირე ნაკლოვანებებზე ლაპარაკი, ვიმეორებ, არა მსურს. მე მხოლოდ შემიძლია მივესალმო ჩვენს ავტორებს პირველი კარგი ცდისათვის, პირველი კარგი საბალეტო ნაწარმოებისათვის.

სიტყვა მოითხოვა არაპოვმა. იგი ფართოდ შეეხო ბალეტის როგორც დადებით. ისე უარყოფით მხარეებს, გაარჩია ცალკეული ქორეოგრაფიული და მუსიკალური იერსახეები, შეაფასა მუსიკალური და მხატვრული გაფორმება.

— მე მინდოდა უფრო ფართოდ შევჩერებულიყავი ამ ბალეტზე, — თქვა, მან, — მაგრამ, სამწუხაროდ, მხოლოდ ერთხელ ვნახე. გუშინ ვერ შევძელი სპექტაკლზე მოხვედრა. იმის გამო დამრჩა ბევრი ისეთი მომენტი, რომელიც შემოწმებას მოითხოვს.

პირველი, რაც მე მინდა ვთქვა, ეს არის ის, რომ თანამედროვე თემატიკის პრობლემა, რეალისტური ბალეტის პრობლემა, უაღრესად რთულია. იგი მრავალჯერ დაისვა. მახსოვს პირველი ბალეტი ვ. დეშოვოვის „წითელი ქარიშხალი“. იქ იყო გამოსახვის სრული აბსტრაქცია. კაპიტალიზმი აბსტრაქტულად უპირისპირდებოდა სოციალიზმს. ეს იყო ალეგორია. ბალეტში არ იყო ცოცხალი ადამიანი.

შემდგომი ცდა იყო შოსტაკოვიჩის ბალეტი „ჭანჭიკი“. როგორც იცით, ეს

ცდაც წარუმატებელი აღმოჩნდა, თუმცა ზოგიერთი მშენიერი ადგილი გააჩნდა. მთლიანად კი დადგმა ძალზე კურიოზული გამოვიდა: ცხენოსანთა რაზმი სკამე-
ზით მიაჭენებდა. ამას გარდა ძალზე გაშუქებული იყო ნეგატიური გროტესკის
მხარე.

ასეთსავე ცდას წარმოადგენს ბ. ასაფიევის ბალეტი „პარტიზანული დღეები“.
მაგრამ მისი სიუჟეტი მუსიკალურად ძალზე სუსტი გამოდგა. მასალას აკლდა
მკაფიოება.

ბალეტ „მალთაყვაში“, პირველყოფლისა, მომეწონა ის, რომ იქ აღებულია
საინტერესო თემა, რომელშიც შერწყმულია ორი ხაზი — საცეკვაო და პანტო-
მიზური. მაგრამ მე მინდა დავსვა კითხვა, რა ძალით არის გაშლილი სიუჟეტური
ხაზი და როგორ ეფარდება იგი ცეკვას? მე მგონია, რომ ყოველი გმირის ხაზი
შაინც საკმაოდ არ არის გამოვლენილი. ახალკაცის ხაზი, მე ვიტყვოდი, ერთ-
ფეროვანია, იგი სულ პროწიანობს. მისი როლი რამდენადმე რეზონირია, რო-
გორც ამას ძველ ბალეტებში ვხვდებოდით. სულ სხვაა ციალას როლი. იგი უფრო
მკაფიოა და ბევრგან ცოცხლად მოცემული. მომეწონა მაიას როლიც. რაც შეეხება
მამას, გარეგნულად ძალზე კარგია, მაგრამ, ჩემის აზრით, ნაკლებად დამაჯერე-
ბელი და ნაკლებად მკაფიოა.

რაც შეეხება სხვა ყადის ხალხურ ცეკვებს, — გეთანხმებით, აღრევაა, წარ-
მოვიდგინე, რომ ასეთი სიზმარი შეიძლება „მძინარე მზეთუნახავშიც“ იყოს. სხვა
სიტყვით რომ ვთქვათ, ეს ბოდეა და სიზმარი ძალზე აბსტრაქტულად არის გა-
კეთებული, არ არის დაკავშირებული ბალეტის ძირითად სტილთან. როგორც მა-
ყურებელმა მე ეს ძალზე მკაფიოდ ვიგრძენი, მიუხედავად იმისა, რომ მასში არის
ზოგიერთი საინტერესო მომენტიც.

რაც შეეხება სხვა ყადის ცეკვებს, ხალხურს, — გეთანხმებით, რომ ძირი-
თადი ნაკლი ის არის, რომ უკანასკნელ მოქმედებაში თავს იჩენს კოლოსალური
რიტმული ერთფეროვნება. ყველა ცეკვა ორ თვლაზეა აწყობილი. როცა ჩვენ ასეთ
რამეს ვუყურებთ ოლიმპიადაზე, არ გვალონებს, მაგრამ აქ ეს ძალზე შესამჩნევია.
განსაკუთრებით თვალში საცემია მეორე აქტის სტილობრივი აღრევა. ჩემი აზ-
რით, ამაში ბრალი მიუძღვით მხატვარსაც და დამდგმელსაც. გამოხატული პა-
ნორამა მიამიტურად მეჩვენა. ერთგვარ კომპოზიციურ უცნაურობად მოსჩანს,
როცა პანორამა იხსნება და საერთო ხასიათის ცეკვები იწყება. ცეკვებისადმი ასე-
თი დაბრუნება გაუგებარია. მიამიტურია მავნებლის ცეკვაც წყეულებს შორის.
თავდაპირველად ვერც კი მივხვდი, თუ როგორ მოხვდა იგი იქ. ეს, ალბათ, პი-
რობითობაა, რომელიც ძალზე გაუბრალოებულად არის გაკეთებული. წყეულის
შეყვანა მოქმედებაში, — მართლაც, კარგი აზრია, მაგრამ იგი მიამიტურად არის
გათამაშებული. რაც შეეხება იმ სცენას, რომელშიც ცეკვები არ არის და ღივერ-
სანტი ზღვის ნაპირზე გადმოდის, ჩემი აზრით, ცოტა ცუდად არის გაკეთებული.
მე ვერც ის გავიგე, თუ რატომ აქვს მკერდზე ნავში მჯდომს წითელი ვარსკვლავი.

— თქვენ ეს მოგჩვენათ! — გაისმა ავტორის რეპლიკა. ორატორმა ეს შე-
საძლებლად ჩასთვალა და განაგრძო:

— მე მგონია, რომ მუსიკაში ამ ადგილას ყველაფერი ერთ ტონუსზეა, — მერე კომპოზიტორს მიუბრუნდა და მიმართა. — ამას გარდა თქვენ გაგიტაცათ ორკესტრირების დეტალებმაც. ალაგ-ალაგ ისმის ცერების ბაკუნი. შესაძლოა იმიტომ, რომ ამ დროს ფლეიტა უკრავდა, მაგრამ იგი სულ არ ჟღერდა. მუსიკიდან მე მომეწონა ცემოლური ანტრაქტი, ძალიან გარგი ნაწყვეტია.

უნდა ითქვას პანტომიმურ და სოლურ ცეკვებზეც. მე მგონია, რომ შეიძლება ბოდა ბევრი მომენტის უფრო მკაფიოდ მოცემა. მუსიკაში შეიძლება ქორეოგრაფიული რეჟიტატივების ჩართვა. ახლა კი მასში არ მოსჩანს ქორეოგრაფიული რელიეფი. მართალია, ეს ძნელი რამ არის, მაგრამ ეს უნდა იყოს ისე, რასაც „პეტრუშკაში“ გენიალურად მიაღწია სტრავენსკიმ.

არ შემიძლია არ აღვნიშნო, რომ ციებ-ცხელების ცეკვა ფიზიოლოგიურ ცეკვად მომიჩვენა. არ შეიძლება ციებ-ცხელების ასე ნატურალისტურად ჩვენება. ცეკვაში იგი არ გამოდის. საჭირო იყო მეტი პირობითობა.

სიძნელე, რომელსაც თქვენ შეხვდით, — მიმართა არაბოგმა შალვა თაქთაქიშვილს, — იმიტაც აიხსნება, რომ არ გაგაჩნდათ ისეთი რამ, რასაც სათავედ გამოიყენებდით. ბუნებრივია, აქ კლასიკა ვერ დაგეხმარებოდათ. ამან წარმოშვა უთანასწორობა მთავარი პერსონაჟების დახასიათებასა და ცეკვის ხაზის განვითარებას შორის. ყველა საწარმოო ცეკვები რიტმულად არასრულყოფილად არის გაკეთებული. მათში არ შეიმჩნევა ზუსტი დისციპლინა. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ადამიანები კი არ ცეკვავენ, არამედ მუსიკის თანხლებით მოძრაობენ. საწარმოო ხასიათის ცეკვები ტექნიკურად დაბალ დონეზეა დადგმული.

რაც შეეხება ნაციონალურ ენას, ქართულია თუ არა ბალეტის მუსიკა, მე გამიჭირდება პასუხის გაცემა იმის გამო, რომ ღრმად ვერ ვიცნობ ქართულ ფოლკლორს, მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, ცეკვებში არის კარგი მომენტები.

მე ისეთი შთაბეჭდილებაც შემექმნა, რომ თქვენ, — მიმართა ორატორმა ავტორს, — ლირიკისაკენ იხრებით. ბალეტის მუსიკაში არ არის ენერჯია, სიმწკარტე, ლაპიდარობა. ზოგჯერ ძალზე სჭარბობს დეტალები, ზოგჯერ მსურს იყოს ნათელი საცეკვაო, მკაფიო მომენტი. იგრძნობა ერთფეროვნება ცეკვების შერჩევაში.

რაც შეეხება ფინალს, ვფიქრობ, რომ აპოთეოზი მოგვეცემა საუკეთესო დაბოლოებას. ახლა კი დასასრულის მაგიერ უბრალო ოლიმპიადია. აქვე უნდა შევნიშნო, რომ ბევრია სურათებიც. თუმცა ანტრაქტები ხანგრძლივი არ არის, მაგრამ მაინც იგრძნობა სურათების სიჭარბე. შესაძლოა, ეს ტექნიკის საკითხია. ყოველ შემთხვევაში, მე კიდევ ვნახავ „მალთაყვას“ იმისათვის, რომ დავრწმუნდე ზოგიერთ მის ნაკლოვანებაში და ღირსებებში.

მაგრამ მიმაჩნია, რომ გაწეულია ძალზე დიდი მუშაობა, რომელსაც ყოველმხრივ უნდა მივესალმეთ. უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ამჟამად ბალეტი ყველაზე რთული ფორმაა, თუნდაც იმის გამო, რომ ყოველგვარი პირობითობა, რო-

მელიც ძველ ბალეტს ასე ეხმარებოდა, ახლა უარყოფილია. საჭიროა რეალისტური ბალეტის შექმნა.

სიუჟეტურად ბალეტში ყველაფერი ნათელია. არ არის საჭირო რაიმე ლიბრეტო. მასში მხოლოდ ერთადერთი გაურკვეველი ადგილია, როცა მკვდარი კაცი შემოჰყავთ. რა კავშირი აქვს ამ მიცვალებულს სიუჟეტის განვითარებასთან, ეს ბალეტში ნაჩვენებია არაა. ამით დაწყება ძალზე არადამეჯვრებელია. მე გგონია, რომ მეორე აქტში არის ზედმეტი ადგილები, რაც შესამჩნევად აციებს მოქმედებას.

კიდევ ერთი მოსაზრება ორკესტრის ხაზით. მე ვთვლი, რომ თუ თქვენ გსურთ ბალეტს გადახედოთ, — უპირველესად ეს უნდა მოხდეს მხოლოდ მისი უფრო გაძლიერების ხაზით, სცენისა და ორკესტრის შესაძლებლობის გათვალისწინებით. ვფიქრობ, თქვენც სწორად მოითხოვთ, რომ საჭიროა მკაფიო და არა სამხედრო ორკესტრირება. ალბათ, ისიც უნდა გაითვალისწინოთ, რომ, ცოტა არ იყოს, ბევრია სურდინები, ზოგან იგი უნდა მოხსნათ.

მუსიკათმცოდნეებისა და კომპოზიტორების შემდეგ საინტერესო იყო ბალეტის მონაწილეთა მოსმენაც. გრიგოლ კილაძემ თხოვნით მიმართა ლილი გვარამაძეს. სახელოვანი ქართველი მოცეკვავე დინჯად და შინაარსიანად ლაპარაკობდა. მის სიტყვაში იგრძნობოდა ქორეოგრაფიის ღრმა ცოდნა და ახალი ბალეტის შემქმნელებისადმი პატივისცემა.

— ჩვეულებრივ იტყვიან, პირველი ქადა გამოუმცხვარი გამოდგაო. ამჯერად ასე როდია. არა თუ გამოცხვა, ძალიან გემრიელიც გამოდგა. მე ვნახე ეს სპექტაკლი და ძალზე მომეწონა რეჟისორული მუშაობა. უფრო მეტად კი, რასაკვირველია, მუსიკა. — დაიწყო სიტყვა გვარამაძემ.

— ცეკვების საკითხში ბევრ თქვენგანს ვერ დავეთანხმები. დეფექტები, რასაკვირველია, ბევრია. ამაზე ჩვენ შემდეგშიც ვიტყვით და, ალბათ, ბევრს გავასწორებთ. მაგრამ კომპოზიტორმა ზოგი რამ უნდა შესცვალოს. ვფიქრობ, „ხორუმს“ დაბოლოება უნდა შეეცვალოს, ამ სახით მუსიკა ხელს უშლის მოცეკვავეებს. საერთოდ კი მუსიკა რიტმულია, ადვილია მასზე ცეკვა.

მეორე მოქმედებაში კარგად არის დაწერილი კლასიკური ფორმის ცეკვები. მაგრამ ერთგვარად გაჭიანურებულია. ვფიქრობ, უნდა შემცირდეს პანორამის შემდგომი ცეკვები.

ძალიან ცეკვადად არის დაწერილი შრომის ცეკვა. ციებ-ცხელების ცეკვაზე ვერაფერს ვიტყვი, იგი ფერმკრთალად არის დადგმული. ასეთი ხერხით ადვილად ჩავიფლობით ფიზიოლოგიაში. მეც იმ აზრისა ვარ, რომ სომხური და აზერბაიჯანული ცეკვების ჩართვით მეოთხე მოქმედებას ოლიმპიადური იერი მიეცემოდა. თუმცა უნდა ითქვას, რომ სომხური ცეკვა მუსიკალურად ბრწყინვალედ იყო დაწერილი.

ძალიან ხშირად მეორდება „ქართულები“. განსაკუთრებით ყურს სჭრის. როცა ბალეტის დასასრულს იგი უკვე მესამდება. ეს ცეკვა დაწერილია ძალიან

აჭურულად და, როცა მას ერთი წყვილი ცეკვავს, — მშვენიერია, მაგრამ როცა ცეკვავს მთელი ბალები — უკვე ცუდია. აქ საჭირო იყო ახალი, მასობრივი ცეკვის შექმნა-შეტანა.

რაც შეეხება აპოთეოზს, ფიქრობ, ურიგო არ იქნება, რომ იგი საერთო მხიარულებით დაგვესრულებინა. შეიძლებოდა წითელი დროშის გადაცემითაც დაგვეზურა ფარდა, მაგრამ ძეგლის საძირკვლის ჩაყრა სტატიურობას წარმოშობდა. სჯობია დაფამთავროთ მხიარული ცეკვებით.

თუმცა შალვა თაქთაქიშვილმა გვისაყვედურა, თითქოს საბალებო საამქრო მხოლოდ საცეკვაო მუსიკას მოითხოვდა, მე მაინც მინდა გადავცე მას საბალებო კოლექტივის მადლობა იმისათვის, რომ ასეთი კარგი და ლამაზი ბალები დაგვიწერა. მინდა ვუთხრა კომპოზიტორებს: ნუ გრცხვენიათ ჩვენი, ნუ გგონიათ, რომ მართო ოპერები უნდა წეროთ, მოგვეცით კარგი ბალებებიც.

ლილი გვარამაძის მოწოდებას ყველა კმაყოფილებით შეხვდა. თუმცა გრძნობდნენ, რომ მისი განხორციელება არც თუ ისე ადვილი იყო და ამიტომ ხმაშაღლა დაპირებას ვერ ბედავდნენ.

— ეს ბუნებრივიც იყო.

— რასაკვირველია, ეს პირველი ექსპერიმენტია, — თქვა კრიტიკოსმა ს. ბეგიაშვილმა, — ავტორები მრავალ სიძნელეს შეხვდნენ, მაგრამ ერთი მაინც ცხადია: ლიბრეტისტმა კომპოზიტორიც თან გაიყოლა, — საესეებით ვერ გაითვალისწინა ქორეოგრაფიის შეზღუდული შესაძლებლობანი. ლიბრეტისტს გვერდი უნდა აეხვია ზოგიერთი საშიში ადგილისათვის. მაგალითად, გაუგებარია, რატომ არიან კირილე და მაია და-მმანი. უკეთესი იქნებოდა, რომ ცოლ-ქმარნი ყოფილიყვნენ. იყო სხვა შესაძლებლობანიც, რომლებიც გამოყენებული არაა. კერძოდ, ძალიან ცოტაა ნაციონალური თამაშობანი. იგი მხოლოდ პირველ მოქმედებაშია და ერთი ატარა ნაწყვეტიც ბოლოში, მაგრამ ყოველივე ეს ძალზე უფერულად ტარდება. გაუგებარია ისიც, რომ უკანასკნელ მოქმედებაში მრავალი ბავშვი მონაწილეობს, მაგრამ საბავშვო ცეკვა კი არ არის!

— ბავშვებს ცეკვა აუკრძალეს! — ხმა მიაწვდინა შალვა თაქთაქიშვილმა.

— შეცდომაა. ამით სექტაკლიც მოიგებდა და ბავშვებიც. უნდა ითქვას, რომ მუსიკა არ შეეფერება კულმინაციურ მომენტს. მიზანი მიღწეულია, ადამიანებმა გამარჯვება მოიპოვეს, მაგრამ ეს გამარჯვება მუსიკალურად ძალზე ფერმკრთალად არის დახატული. არ იგრძნობა საზეიმო განწყობილება, არ ისმის ჰიმნურობა მუსიკაში. ფინალური ცეკვებიც დივერტისმენტულ ხასიათს ატარებს, ოლიმპიადას ემგვანება.

— ამაში კომპოზიტორი არ არის. დამნაშავე! — გამოესარჩლა დიმიტრი არაყიშვილი.

— მართალია, მაგრამ მას კბილებით უნდა დაეცვა. არ უნდა გაჰყოლოდა თეატრის ცალკე მუშაკთა მოთხოვნას, თავისი ხაზი უნდა გაეტარებინა. ახლა კი რა გამოვიდა; მან დადგმას დაუწერა მუსიკა და არა პირიქით.



ანდრია პალანიშვილი
«მთების გული»
«ცხოვრების ფერცლება»



თამარ გვაცაძე
«მზეთაძე»
«ხანძარი»

კ მ მ კ მ ზ ი ტ მ რ ე ბ ი

ალექსი მაკეაბიანი
«იტელი»



შალვა თაქთაქიშვილი
«მალთაყვა»





გრიგოლ კელიძე
„სინათლე“



საქეთო თორაძე
„გორაკი“, „შშევილო“-სათვის



სულბან კინკაძე, „ცისფერი
მთის საუნჯე“, „დეპონი“



დავ. ზ. ბერიძე



დავ. ზ. ბერიძე

დ ი რ ი ჟ მ რ ე ბ ი

დავ. ზ. ბერიძე



დავ. ზ. ბერიძე





შალვა თაყაიშვილის ბალეტი «მალაყეა»
დაჯგმა — ალექსანდრე თაყაიშვილის
ქორეოგრაფები — დ. ჯაქიშვილი, ვ. ლიტვინენკო
მხატვარი — თამარ აბაყელია



ჩევისორი ალ. თაყაიშვილი

ბეგიაშვილის გამოსვლამ სიმწვავე შეიტანა ბალეტის განხილვაში. ძალზე სუსხიანად გაისმა მისი უკანასკნელი ფრაზა: „კომპოზიტორმა ბალეტს დაუწერა შუსიკო“. შეიძლება მართლა ასეც იყო. თუ თვით შალვა თავთაქიშვილის ნათქვამს გავიხსენებთ, საბალეტო მუშაობაში გამოცდილება არ მქონდაო. მოსალოდნელი იყო, რომ შემდეგ ორატორი ერთგვარ სიმშვიდეს შეიტანდა საკითხის გაშუქებაში, მაგრამ რაც უფრო მეტი მოკამათე გამოდიოდა, მით უფრო მკაფიო ხდებოდა ბალეტ „მალთაყვას“ კარგიც და ნაკლიც.

— ვის სურს სიტყვა? — იკითხა გრიგოლ კილაძემ და იმ მხარეს გაიხედა. სადაც ფერმკრთალი იერის ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნე მიხეილ ბახტაძე იჯდა. მართალია თავმჯდომარემ არ დაასახელა შემდეგი ორატორის გვარი, მაგრამ ინტუიციურად ყველამ იგრძნო, რომ ამჯერად ეს უმისამართო შეკითხვა სწორედ ბახტაძეს ეხებოდა და ისიც წამოდგა, ხელები გაშალა, თითქოს იმის თქმა სურს, რომ არ ვიცი რა ვთქვაო და დაიწყო:

--- თითქმის ყველაფერი ითქვა!..

მერე ოდნავ დაფიქრდა და განაგრძო:

— დამეთანხმებით, ძნელია იმსჯელო ბალეტზე, რომელიც მხოლოდ ერთნახევარჯერ გინახავთ. და ეს მარტო მე როდი დამემართა, მგონი სხვებსაც. წელან მე ვთხოვე პროფესორ რიაზანოვს მონაწილეობა მიეღო დღევანდელ განხილვაში. მაგრამ უარი მითხრა: „ბალეტს მხოლოდ კლავირით ვიცნობო“. რასაკვირველია. ასეთ პირობებში ძნელია ბალეტის სერიოზული შეფასება. ოპერა „გატეხილი ყამირი“ კომპოზიტორთა კავშირის წევრებს სამჯერ უჩვენეს. „კოლა ბრუნინი“ კი ოთხჯერ. ბუნებრივია, ვინც მხოლოდ ერთხელ დაესწრო, ისე ვერ განიხილავს მოსმენილს, როგორც ისინი, ვინც ოთხჯერ ნახა. მით უფრო, როცა საქმე შეეხება თანამედროვეობაზე აგებულ პირველ ქართულ ბალეტს. მაგრამ გულს ნუ გავიტეხთ. იმედი მაქვს, რომ კიდევ შევძლებთ გამოტოვებულის შევსებას. რა გვიშლის ხელს, რომ მრავალჯერ ვნახოთ და აზრი გამოვთქვათ.

მიხეილ ბახტაძე მართალი იყო: კომპოზიტორთა კავშირში ქართულ ბალეტ „მალთაყვას“ განხილვა დაენიშნათ ისე, რომ ზეგრმა მუსიკოსმა მისი ნახვა ვერ მოასწრო, ზოგმა მხოლოდ ერთხელ მოისმინა და ზოგიც იმიტომ მოვიდა დისკუსიაზე, რომ სხვისი აზრი და შეფასება მოესმინა. თითქმის ყოველი გამომსვლელი პირველ შთაბეჭდილებას ემყარებოდა, ღრმა ანალიზისათვის არც დრო ჰყოფნიდა და არც მასალა. შესაძლოა, ამ გრძნობას ებრძოდა მიხეილ ბახტაძეც და იმეტომ პირდაპირ შთაბეჭდილებების გაზიარებით დაიწყო:

— პირველ ყოვლისა, მინდა რამდენიმე სიტყვით შევეხო ლიბრეტოს, თქვა და იმ ზოგიერთ გაუშმართაობას შეეხო, რომლებზედაც ჯერ თქმული არ იყო. — ჩემთვის გაუგებარია დივერსანტის გადმოსხმის ფაქტი. ჩვენ ძალიან ხშირად ვლაპარაკობთ სიფხიზლზე და საკმარისი საშუალებებიც გავაჩნია საზღვარზე შემოპარული ჯაშუშების გამოსამკლავებლად. აქ კი რაღაც უცნაურობა ხდება, — დივერსანტი ლამის ფოთის სანაპიროზე გადმობრძანდეს. რატომ დაე-

ხატეთ საქმე ამგვარად? იქნებ, სჯობდა, რომ დივერსანტის შემოსაგზავნად უფრო მოფარებული ადგილი მოგვენახა. მართლაც, დეკორატიული თვალსაზრისით ძალიან მომგებიანია შუქურა და ზღვის ჯებირის ჩვენება, მაგრამ ეს ეწინააღმდეგება იმ წარმოდგენას, რასაც ჩვენი გონება შეეჩვია სიფხიზლისა და საზღვრის შესახებ.

— იქნებ თვით შუქურაზე იღვა მავნებელი? — იკითხა ადგილიდან ერთ-ერთმა დამსწრემ.

— თუ მავნებელი თვით ინჟინერი იყო, მაშინ სხვა საქმეა, მაგრამ ბალეტში ასე როდია ნაჩვენები.

— მე იგი ზღვის ჯებირზე კი არა, ზღვის ნაპირზე გადმოვსვი! — გამოეხმაურა ლიბრეტისტი გიორგი თაქთაქიშვილი.

ამ წუთს ყველას სურდა გაეხსენებინა, თუ სად ხდებოდა დივერსანტის გადაშოსმა და როგორ უფრო დამაჯერებელი იქნებოდა ამ ეპიზოდის გაკეთება.

— ჩემთვის გაუგებარია, — განაგრძო სიტყვა ორატორმა, — გაისმა აფეთქება. ძირს დავარდა ადამიანი, დიტო, მაგრამ გამოურკვეველია რატომ?

— მავნებლები ამზადებდნენ დიტოს დაღუპვას, — განუმარტა ლილი გვარამაძემ.

— მაშინ ასევე უნდა გვეჩვენებინა. მაყურებელმა უნდა გაიგოს და დაიჯეროს, რომ მავნებლები დიტოს ჰკლავენ, რათა შემდეგ შეუმჩნეველად მოაწყონ დივერსიული აქტი, ააფეთქონ ობიექტი. ახლა კი კაცი ძირს ეცემა, მაგრამ რისთვის? — გაუგებარია.

— ეს დამდგმელის ბრალია! — ჩაურთო რეპლიკა კომპოზიტორმა დიმიტრი არაყიშვილმაც.

მიხეილ ბახტაძე დაეთანხმა და სიზმრის სცენაზე გადავიდა. — სიზმრის გადაკეთება შეუძლებელია, რადგან ეს სცენა ბალეტის ცენტრალური, მთავარი ნაწილია. მაგრამ იგი, მართლაც, ამოვარდნილია ბალეტის საერთო სტილიდან როგორც დადგმის, ისე მუსიკალური გაფორმების თვალსაზრისით. ამასთან, ძალზე მისტიკურიც არის ისეთი მოწინავე პიროვნებისათვის, როგორიც ციალაა. ეს ბის ბუნებას არ უდგება. იგი თითქოს განათლებული ქალია, ხალხს ბრძოლისაკენ მოუხმობს და თვითონ კი ეშმაკებში ტრიალებს.

— ციებ-ცხელებამ და ბოდვამ ასე იცის! — დაიძახა ვილაცამ დარბაზიდან.

— სწორი შენიშვნაა. ჩანს, ყოველი ადამიანი თავისებურად ბოდავს, — უპასუხა მ. ბახტაძემ, — მაგრამ თუ დაფიქრდებით, შეიძლება საქმე გამოსწორდეს. იქნებ სჯობდეს თვით ციალას სიზმარი ვაჩვენოთ და ამით მისი პიროვნება ქვეწარმავლებისა და კოლოების გარემოცვაში არ გავთქვიფოთ. რაც შეეხება სიზმრის ცეკვებს, მე ისინი ძალზე საინტერესოდ მეჩვენა. მათ ვთვლი ბალეტის ყველაზე შესანიშნავ ადგილად.

რაც შეეხება მეოთხე აქტს, იგი მართლაც დივერტისმენტს დაემგვანა. დას-

დგით ხვალ „ჯამბაზები“ *, მიაბით მას „მალთაყვას“ მეოთხე აქტი და მაყურებელი არ გაკვირდება, — მას ჩვეულებრივ საბალეტო დივერტისმენტად მიიღება. მასში ვერ ვპოვებთ ისეთ სპეციფიკურს, რაც დამახასიათებელი უნდა იყოს „მალთაყვასათვის“. აქ ერთი ცეკვა მეორეს მისდევს და სხვა არაფერია. საჭირო კია, რომ ქორეოგრაფიული სიუჟეტი ბოლო მოქმედებამდე მივიყვანოთ. არა თუ ბოლო მოქმედებამდე, არამედ ფარდამდისაც კი. მაყურებელმა ტაში უნდა დაუკრას არა მოცეკვავეებს, არამედ იმ საერთო ჩანაფიქრს, რომლითაც გაჟღენთილია მთელი ბალეტი.

უნდა შევეხო მუსიკასაც, რადგან ისეთი შთაბეჭდილება შემქმნა, თითქოს მუსიკა ყველგან არა ჟღერს. ზოგიერთი ადგილი ბრწყინვალედ მიდის, მაგალითად, ადაჟიო და ანტრაქტი. მაგრამ ველოდით, რომ შალვა თაქთაქიშვილი ძლიერად გაშლიდა ფრთებს უკვე ცნობილი სიმფონიური პოემის „1905 წლის“ შემდეგ, რომელიც ასე ბრწყინვალედ არის ორკესტრირებული. სამწუხაროდ, მოლოდინი არ გაგვიმართლდა. იმიტომ კი არა, რომ შ. თაქთაქიშვილი ამ ხნის განმავლობაში არ გაიზარდა, პირიქით, იგი, როგორც მუსიკოსი, წინ წავიდა, მაგრამ იქნებ მცდარ მეთოდს ადგას, სწორად არ მიუდგა საბალეტო მუსიკის გახსნას. იქნებ საჭირო იყო საღებავების გამოქვება, ან არ გაითვალისწინა, რომ ორკესტრი ორმოში ზის, სცენაზე კი ცეკვავენ. ალბათ, საჭირო იქნება, რომ შალვა თაქთაქიშვილმა გადაამუშავოს სუსტი ადგილები და იმ ადგილებს გაუსწოროს, რომლებიც ბრწყინვალედ ჟღერს. ვფიქრობ, ამის მიღწევა ძნელი არ იქნება.

პირველ აქტში ცოტაა ცეკვა. შეიძლება ითქვას, რომ მხოლოდ პანტომიმაა. რასაკვირველია, ყოველ ბალეტში უნდა იყოს პანტომიმა, მაგრამ პროპორცია მაინც უნდა დაეცვათ. ამ მოქმედებაში მეტი საზრდო უნდა მიეცეს ფეხებს. არ შეიძლება, როცა მონადირის როლის შემსრულებელი ბარხუდაროვი დაუსრულებლად დაიარება სცენაზე. თუმცა ეს მსახიობი საინტერესო მოცეკვავეა და შეუძლია საინტერესო ცეკვის მოცემა. რატომ დაავალეთ მას სიყვარულის ახსნა პანტომიმით, ჩვეულებრივი სიარულით და არა ცეკვით?

მიხეილ ბახტაძემ „მალთაყვას“ ცეკვების სტილობრივი აღრევის მიზეზი ახსნა იმით, რომ ბალეტში ორი დამდგმელია.

— ამან უარყოფითად იმოქმედა ქორეოგრაფიულ ერთიანობაზე. ამით აიხსნება, რომ მეორე აქტმა ერთი ფორმა მიიღო, მესამემ კი სხვა. მეორე მოქმედებაში მხოლოდ კლასიკური ბალეტის ყაიდის ცეკვებია და მაყურებელი მარტო ბალეტმაისტერ ლიტვინენკოს ხედავს. მესამე აქტში კი მხოლოდ და მხოლოდ ქართულია და ჯაგრიშვილს უყურებს. ლიტვინენკომ ცეკვა მეორე მოქმედებაში მოათავა და გაქრა. ჯაგრიშვილი კი მეორეში სრულიად არა სჩანს, თუმცა საჭირო კი იყო მისი აქ ყოფნა.

* ამ დროს ორაქტიან ოპერა «ჯამბაზებს» ურთაედნენ საკონცერტო განყოფილებას.

რა შემთხვევაში შეიძლება ამ ორივე მოქმედების სტილობრივი ერთიანობის მიღწევა? თუ ორივე ბალეტმაისტერი საერთო ენას მონახავს სხვა მხრივ შედეგი არ იქნება. განა დასაშვებია, რომ ლიტვინენკომ გააკეთა მეორე აქტი ისე, რომ არ იცოდა თუ რა ცეკვები იქნებოდა მეოთხეში. ეს დიდი მინუსია. სჩანს ბალეტ-მაისტერები შეხმატებილებულად არ მუშაობდნენ. ან იქნებ ეს გამოწვეული იყო დროის სიმცირით, ბალეტი ხომ საჩქაროდ უნდა გამოეშვათ.

როგორც ხედავთ, მე მხოლოდ უარყოფითი მხარეები აღვნიშნე. დადებითზე არ ვილაპარაკე, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ბალეტს ინტერესით ვუყურებთ. ნახეთ, როგორი რეაგირებაა დარბაზში. გაისმის აპლოდისმენტები, ეს კი არც თუ ხშირად ხდება ჩვენს სინამდვილეში. აბა, რომელ ბალეტში გინახავთ, რომ მაყურებელს ტაში დაეკრას მთავარი მოქმედი პირებისათვის! მაშასადამე, ეს იმაზე მეტყველებს, რომ ამ ბალეტში არის დრამატურგიულად კარგი ადგილები, დასამახსოვრებელი მომენტები.

დადგმის თვალსაზრისით ბევრი რამ კარგია. მშვენივრად არის გაკეთებული პანორამა. ძალიან კარგადაა დადგმული მთელი რიგი სახასიათო ცეკვები. მუსიკალური გაფორმების თვალსაზრისით, ყველაფერი მაღალი გემოვნებით არის გაკეთებული, და თუ ცოტა რამ კიდევ გაკეთდება შემდგომ გაშუქებისა და გაძლიერების თვალსაზრისით, შეიძლება მშვენიერი ბალეტი მივიღოთ, რომელიც მარტო ჩვენი სცენის ღირსი როდი იქნება. ამისათვის საჭიროა კრიტიკულად მივუდგეთ ამ საქმეს, შევიტანოთ შესწორებები და მაშინ შეიძლება ჩავთვალოთ ეს ბალეტი პირველ ქართულ საბჭოურ ბალეტად, რომელსაც მოპოვებული ექნება არსებობის ყველა უფლება.

ასეთი იყო მიხეილ ბახტაძის აზრი ბალეტ „მალთაყვაზე“, ასეთი იყო მისი შენიშვნები ერთნახევარჯერ ნახვის შემდეგ. ადვილად გასაგებია, რომ უფრო გაუჭირდებოდა საკუთარი აზრის გამოთქმა მუსიკოსმცოდნე პროფესორ შალვა ასლანიშვილს, რომელმაც მხოლოდ ერთხელ ნახა „მალთაყვა“ და ისიც არასრულად.

— სამწუხაროდ, მთლიანად ვერ ვნახე ბალეტი, — დაიწყო თავისი გამოხსვლა შ. ასლანიშვილმა. — ვერ მოვუსწარი პირველ აქტს. ამიტომ ჩემი შთაბეჭდილებებიც არ შეიძლება სრული იყოს. პირველყოვლისა, მისასალმებელია, რომ შ. თაქთაქიშვილმა ბალეტს შოჰკიდა ხელი. ამით მისი შემოქმედება უფრო გამრავალფეროვანდა. დაიწყო კვარტეტით, გადავიდა დიდ სიმფონიურ ფორმაზე და ახლა ბალეტიც დაწერა.

როცა შალვა თაქთაქიშვილი დადგმის სირთულეზე ლაპარაკობდა, მან ყურადღება არ გაამახვილა წმინდა შემოქმედებით სიძნელებზე, რომლებიც განიცადა და, ალბათ, დიდად დააფიქრა კიდევ იგი. იგი ხომ კვარტეტისა და „1905 წლის“ შემდეგ, ახალ ენას უნდა დაუფლებოდა, ახლებურად უნდა ეფიქრა. მე მიმაჩნია, რომ მან ამ ამოცანას თავი წარმატებით გაართვა, მიუხედავად იმისა, რომ როგორც გიორგი, ისე შალვა თაქთაქიშვილი დიდ წინააღმდეგობებს აწყდებოდნენ

დამდგმელისა და ბალეტმაისტერების მხრივ, რომლებიც წამდაუწუმ აწუხებდნენ, კომპოზიტორს გეგმებოდა ახეინებდნენ, მაგრამ, როგორც სჩანს, თავისი ამოცანა მაინც განახორციელა.

არაფერს ვიტყვი მუსიკაზე, აქ უკვე საკმარისად ითქვა. თვით შალვამ აღნიშნა, რომ ბევრ რამეს თვითონ გაასწორებს. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ის ფოლკლორი, რომელიც მან აიღო, ქართულად აქლერდა ბალეტში.

რაც შეეხება სიუჟეტს, ვერ გამირკვევია, რომელია დამნაშავე მასალის ასე სქემატურად განლაგებაში ლიბრეტისტი თუ კომპოზიტორი? აქ ორი სხვადასხვა მომენტი გვეცემა თვალში: ერთის მხრივ დივერტისმენტი, მეორეს მხრივ კი — სიუჟეტის განვითარება. მაგრამ ხომ კარგად გაკეთდა მესამე აქტის პირველ სურათში „ხორუმი“. იგი დადგმულია ძალიან დინამიურად. ბალეტმაისტერმა ეს ცეკვა ააწყო კირილეს პატარა ოთახში და ამით ისედაც დინამიური მოძრაობები კიდევ უფრო დინამიურად აქცია. აღსანიშნავია ცეკვა ციტრუსებითაც, ნაზი და თითქოს დივერტისმენტულიაო, მაგრამ მაინც სიუჟეტიდან გამომდინარეობს. რაც შეეხება მეოთხე აქტს, — აქ უბრალო დივერტისმენტია.

რამია შეცდომა? იმაში, რომ ყველაფერი უკვე მესამე მოქმედებაში მოთავდა. როცა დივერსანტს ამჟღავნებენ, სპექტაკლს წერტილი ესმება და მეოთხე აქტი მექანიკურად მიწებებული გამოდის. ფიქრობ, რომ მდგომარეობას აქ ვერავითარი აპოთეოზი ვერ უშველის. მესამე და მეოთხე აქტს შორის კავშირი გაწყვეტილია. საჭიროა, რომ ეს კავშირი აღდგეს.

ვიზიარებ იმათ აზრს, ვინც ამბობს, რომ მეორე მოქმედება სრულიად ამოვარდნილია საერთო სტილიდან. მისი ჩასმა შეიძლება ყოველ ბალეტში. შეცდომა იმაშია, რომ აქ სრულიად არ არის გამოყენებული ქართული ცეკვები.

არ ვეთანხმები იმათ, ვისაც ჰგონია, რომ კირილე გაცვეთილი ტიპია. არიან ტიპები, რომლებიც თვითონ იხსნებიან და არიან ტიპები, რომლებიც სხვებს ხსნიან; ასე, მაგალითად, მაია ციალას დამხმარე მხატვრული იერსახეა.

არ შემიძლია არ აღვნიშნო მხატვარ თამარ აბაკელიას ნამუშევარი. მე იგი ძალიან მომეწონა სამივე მოქმედებაში. ბრწყინვალედ არის გაკეთებული უკანა ფარდები მესამე და მეოთხე მოქმედებაში. ასე ბრწყინვალედ არის გაკეთებული პანორამაც. იქმნება შთაბეჭდილება თითქოს თქვენ თვალწინ ათეული კილომეტრის სიგრძეა გაშლილი. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ მხატვრის ნამუშევარა ძალიან კარგია.

შ. ასლანიშვილმა საბოლოოდ მალალი შეფასება მისცა კომპოზიტორის ნამუშევარს და დაასკვნა:

— შალვა თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში ეს ბალეტი დიდი ამოცანის გადაჭრაა. საერთოდ, იგი ხელს ჰკიდებს დიდ ამოცანებს. აიღო ასეთი აქტუალური სიუჟეტი, თავი გაართვა, და ძალიან კარგია, რომ მან იგი აიღო. ამ სიუჟეტის აქტუალობა კიდევ უფრო მეტად ავალებს გაასწოროს ბალეტის ნაკლოვანებები. განხილვაში მონაწილეობის მსურველები აღარ აღმოჩნდნენ. სიტყვა აიღო

კრების თავმჯდომარემ კომპოზიტორმა გრიგოლ კილაძემ, რომ მოკლედ შეეჯამებინა აზრთა გავცლა-გამოცვლა და თავისი შთაბეჭდილებებიც ეთქვა, ორატორმა ბალეტის ლიბრეტოთი დაიწყო და აღნიშნა, რომ კომპოზიტორის მიერ აღებული თემა ძალზე აქტუალური, საჭირო და გამართლებულია. სასიამოვნოა, რომ ბალეტი სანახაობის მხრივაც კარგად არის გაკეთებული. მაგრამ იგი არ დაეთანხმა დიმიტრი არაყიშვილს, რომ სპექტაკლის წინ ავანსცენაზე ვინმე გამოსულიყო ბალეტის შინაარსის მოსაყოლად, თუმცა მცხოვანი კომპოზიტორი მარტო ასე როდი აყენებდა საკითხს. მას საჭიროდ მიაჩნდა დაბეჭდილი ლიბრეტო-პროგრამების გავრცელება მაყურებელთა შორის, ისე, როგორც ეს იყო და ახლაც ხდება არა მარტო საბალეტო, არამედ საოპერო სპექტაკლებზეც. მაგრამ რაკი ამის მოგვარება ვერ მოესწროთ, იგი სასარგებლოდ თვლიდა, როგორც ერთდროულ საშუალებას, ავანსცენაზე გამოსულ პირს მოკლედ გაეცნო ბალეტის შინაარსი. გრიგოლ კილაძე ღრმად ვერ ჩასწვდა დიმიტრი არაყიშვილის ნათქვამს და საჭიროდ არ ჩასთვალა სპეციალური მთხრობელის გამოყვანა სცენაზე მომხდარი ამბების გასამარტავად.

— როცა თეატრში მივდივართ და ფარდა იხსნება, მე თვითონ უნდა მივხვდე, თუ რა ხდება სცენაზე, რა სიუჟეტი ვითარდება. ძალიან სასიამოვნო იმის აღნიშვნა, რომ სიუჟეტურად ეს ბალეტი კარგად დადის მაყურებელამდე. მაგრამ მას მაინც გააჩნია ნაკლოვანებები, იგი შესამე მოქმედებაში მთავრდება, როგორც აქ სწორად აღნიშნა შალვა ასლანიშვილმა, და ამიტომ მეოთხე აქტი დივერტის-მენტული გამოვიდა. როგორც ავტორმა გაგვაცნო, მეოთხე აქტი ცუდად როდი ყოფილა ჩაფიქრებული, მაგრამ ჩვენ ვმსჯელობთ არა იმაზე, თუ როგორი იყო ჩანაფიქრი, არამედ იმაზე, თუ რა არის. ჩვენ კი ვრწმუნდებით, რომ ეს არის ნამდვილი დივერტისმენტი.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ბალეტს საკუთარი საშუალებები გააჩნია იდეის გადმოსაცემად, რომელიც მუსიკის შინაარსის საფუძველს უნდა წარმოადგენდეს. მაგრამ როცა ბალეტის სანახავად მივდივართ, პირველყოფლისა, ცეკვები მაინტერესებდა. ეს ერთის მხრივ. მეორეს მხრივ კი, უნდა გვახსოვდეს, რომ ბალეტი, საბალეტო ხელოვნებაც ისევე უნდა განვითარდეს, როგორც სხვა ქანრები. მანაც უნდა მოძებნოს და იპოვოს ახალი ფორმები იმისათვის, რომ გამოხატოს ის შინაარსი, რომელიც ახლა ამ ქანრში იდება.

ლიბრეტისტი და მუსიკის ავტორი ცდილობდნენ ეპოვათ ახალი ფორმები, რომლებიც გამორჩეული იქნებოდა საუკუნეებით გაბატონებული ფორმებიდან, რასაკვირველია, ავტორები ძალიან შორს იყვნენ იმ აზრისაგან, თითქოს საჭიროა ხელი ავიღოთ საუკუნეებით შექმნილ ტრადიციებზე. ფორმის ძიება კარგი საქმეა, მაგრამ ამ ბალეტში ოდნავი გადაჭარბება გამოგვივიდა: ძალზე ბევრია პანტომიმური ადგილები, ქორეოგრაფიის საზიანოდ, ცეკვის სპეციფიკის საზიანოდ, მე კი ვისურვებდი, რომ წმინდა პანტომიმურ მომენტებს უფრო მცირე როლი ეთამაშათ, ვიდრე ეს ახლათ.

მართალია, ბალეტის დამდგმელებმა მთელი ძალები მოიყრიფეს იმისათვის, რომ მეოთხე მოქმედებაში მრავალი ცეკვა ეჩვენებინათ, მაგრამ ამან ვერ იხსნა ბალეტი. სპექტაკლის სიუჟეტი ფაქტიურად მესამე მოქმედებაში დამთავრდა და მეოთხე აქტს დივერტისმენტის ფუნქციად დარჩა.

რაც შეეხება ნაწარმოების ინსტრუმენტულობას, აქაც ბევრი რამ არის გასაკეთებელი. ინსტრუმენტობის გადატვირთვაზე ფიქრიც კი არ შეიძლება. შესაძლოა ადგილი ჰქონდეს მხოლოდ დეტალებით გადატვირთვას, კერძოდ, დამრტყმელი ინსტრუმენტების ჭარბად გამოყენებას. ბალეტს ძალიან უხდება მკაფიო და რელიეფური საღებავები, ჩვენ ამას ვერ უარგყოფთ. ამიტომ თუ ლაპარაკია ზოგიერთი ადგილის გადაინსტრუმენტებაზე, მხოლოდ იმ მიზნით, რომ ასეთი ადგილები უფრო ნათელი გახადოთ. ახლა კი ისინი ძალზე კამერულად ჟღერენ. საჭიროა მათ მეტი მუსიკალური „ხორცი“ შეეასხათ.

ავტორმა უკეთ იცის, რომელი ადგილი უნდა გადააკეთოს, გააძლიეროს და, ალბათ, გააკეთებს კიდევ. მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ შექმნა რა ბალეტო შეტად რთულსა და ამასთან აქტუალურ, საჭირო და გამართლებულ თემაზე, ავტორმა უეჭველი გამარჯვება მოიპოვა. რასაკვირველია, ადგილი აქვს ცალკე გაუმართავობასაც როგორც სიუჟეტურ, ისე მუსიკალური გაფორმების თვალსაზრისით. მაგრამ როცა ვსვამთ კითხვას, — რა არის ეს საბოლოოდ, — გამარჯვება თუ დამარცხება, — აქ ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს: ეს არის ჩვენი ამხანაგის გამარჯვება, გამარჯვება ჩვენი ხელოვნებისა, გამარჯვება ჩვენი მუსიკალური კულტურისა ისეთ ძნელ უბანზე, როგორც არის ბალეტის შექმნა ესოდენ აქტუალურ და პოლიტიკურად საჭირო თემაზე. აი ამიტომ ყველა უნდა მივესალმომთ კომპოზიტორ შალვა თაქთაქიშვილს.

დარბაზი აპლოდისმენტებით შეხვდა კილაძის მოლოცვას, მისი გამოსვლა ბევრ კრიტიკულ შენიშვნას შეიცავდა, მაგრამ კომპოზიტორის ამაგსა და მიღწევაზე თვალს არავის ახუჭინებდა.

საბოლოო სიტყვა ლიბრეტოს ავტორმა გიორგი თაქთაქიშვილმა ითხოვა. მან სინანული გამოთქვა, რომ განხილვას დამდგმელთა ჯგუფი არ ესწრებოდა. მათი მისამართით კი მნიშვნელოვანი შენიშვნები გამოითქვა. ეს სინანული, მართლაც. მხედველობაში მისაღები იყო. კომპოზიტორთა კავშირის მიერ მოწყობილ „მალთაყვას“ განხილვას აუცილებლად უნდა დასწრებოდნენ თუ ბალეტის წამყვანი მოცეკვავეები არა, ყოველ შემთხვევაში, დამდგმელი — რეჟისორი ალექსანდრე თაყაიშვილი ბალეტმაისტერებ დავით ჯავრიშვილისა და ვასილ ლიტვინენკოსთან ერთად. მაშინ უფრო ნათელი გახდებოდა როგორც ბალეტის ავტორების, ლიბრეტისტისა და კომპოზიტორის პრეტენზიები, ისე განხილვის დროს გამოთქმული შენიშვნების საფუძვლიანობაც.

მაგრამ ეს ასე არ მოხდა. „მალთაყვას“ განხილვას წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით მიუდგნენ და ამიტომ დისკუსიაზე მოწვეულთა შორის ბევრი საჭირო ხელოვანი არ აღმოჩნდა. დისკუსია ყოვლისმომცველი არ გამოდგა.

გიორგი თაქთაქიშვილმა უმართებულოდ მიიჩნია იმათი საყვედური, ვინც: აცხადებდა, რომ ბალეტის უკანასკნელ მოქმედებას დივერტისმენტული ხასიათი აქვს და მეორე აქტი საერთო სტილიდან ამოვარდნილი არისო. მართალია, მეოთხე აქტი ისე არ არის დადგმული, როგორც მე მქონდა გააზრებული, — განაცხადა ლიბრეტისმა, — მაგრამ იგი მაინც არ არის დივერტისმენტული, და აირატომ: ყოველი მიღწევა, რომელსაც ჩვენი ხალხი მოიპოვებს, არასდროს არ რჩება შეუმჩნეველად, უკვალოდ. როცა ჩვენს ქვეყანაში რაიმე დიდი საქმე მთავრდება, იგი რითიმე აღინიშნება ხოლმე. ეს წესი ჩვენი ცხოვრების ორგანულ წესად იქცა. შეუძლებელია იმის წარმოდგენა, რომ რაიმე დიდ წარმატებას ზეიმი ან დღესასწაული არ მოჰყვეს. აქ კი, მითუმეტეს, კოლხიდას ამრობენ, და ბალეტში ნაჩვენებო ზეიმი ლოგიკურად არის დაკავშირებული სიუჟეტის განვითარებასთან. ამასთან იმასაც შეამჩნევდით, რომ ციალას მამა, რომელიც პირველსავე მოქმედებაში გაქრა და კოლხიდის მშენებლებს განზე გაუდგა, ბოლო მოქმედებაში ისევ გამოჩნდა. ამ ეპიზოდმაც ხაზი გაუსვა საერთო ზეიმს. ურწმუნო იულონი დარწმუნდა ხალხის მოქმედების სიმართლეში და მთელი გულით ჩაება მათ საერთო მხიარულებაში — ხალხის დღესასწაულში. იულონის გამოჩენა ფინალურ სცენაში კომპოზიციურად აკავშირებს მეოთხე აქტს წინა მოქმედებასთან.

— მაგრამ ეს მაინც ძალზე ფერმკრთალად არის ნაჩვენები! — ესროლა რეპლიკა მიხეილ ბახტაძემ.

— შესაძლებელია, რომ ფერმკრთალად არის გაკეთებული, შემდგომ საჭირო იქნება კორექტივების შეტანა, — დაეთანხმა გ. თაქთაქიშვილი და განაგრძო: — რაც შეეხება „სიზმრის სცენას“, მე არ მიმაჩნია, რომ იგი მუსიკალური თვალსაზრისით ამოვარდნილია საერთო ხასიათიდან, თუმცა მხატვრული გაფორმებისა და ცეკვის თვალსაზრისით იგი, მართლაც, ამოვარდნილია. სრულიად მართებულია შალვა ასლანიშვილის შენიშვნა, რომ ამ მოქმედებაში შეიძლებოდა სახასიათო ცეკვების გამოყენება, მე ასეც მქონდა ჩაფიქრებული. ვაჟას სიტყვებზე აგებული სიმღერაც კი მქონდა სიუჟეტში ჩართული, მაგრამ, სამწუხაროდ, ასე არ დაიდგა.

შემდეგ ლიბრეტისტი კომპოზიტორ დიმიტრი არაყიშვილის გამოსვლას შეეხო და განაცხადა, რომ მისი შენიშვნა სწორი არ იყო!

— ჩემის აზრით, არ არის საჭირო დეკლარაცია და ავანსცენაზე გამოსვლა ბალეტის შინაარსის მოსაყოლად, მაგრამ მან სწორად აღნიშნა, რომ ლიბრეტო უნდა გამოეშვათ, და ამაში, რასაკვირველია, თეატრის დირექციის და მხარეებზე პრემიერის დღიდან მნიშვნელოვანი დრო გავიდა, მაგრამ ლიბრეტო ჯერაც არაა დაბეჭდილი.

ვეთანხმები გრიგოლ კილაძეს, რომ პირველ მოქმედებაში ცოტაა ცეკვები. მეც მიმაჩნია, რომ ყველა ის მიზანსცენა, რომლებიც გაკეთდა პირველ მოქმედებაში, უფრო მეტად უნდა იქნენ აგებული ცეკვაზე. ციალას გამოსვლა ყაბალახით აუცილებელიც ცეკვით უნდა გაკეთდეს. მონადირე კოხტასაც, ლიბრეტოს მიხედ-

სამმართველო დაგვაგალებს, დავდგამთ. კომპოზიტორი ამბობს, — მესამე აქტში ზევრი ქართული მუსიკა მექნებაო. მაგრამ, როგორც ჩანს, მესამე აქტში მხოლოდ დივერტისმენტია, თანაც მოსალოდნელია, რომ ეს ნაციონალური ცეკვებიც კი, გარკვეული ინტონაციური მონაქცევების წყალობით, არაქართულად აქლერდნენ. საერთოდ კი, მთელი ბალეტი აგებულია დივერტისმენტულ ყაიდაზე. როცა მე ამაზე მივუთითებდი, სამწუხაროდ, ბალეტმაისტერმა ვერ გამიგო და კამათი დამიწყო. მე ახლაც ვიმეორებ: საცეკვაო ნომრებს შორის კავშირი არ არის. ამიტომ, სამხატვრო საბჭოს ვთხოვ მოისმინოს ბალეტის მუსიკა და მოგვეცეს შეფასება, რათა შემდეგ სასაყვედურო აღარა იყოს რა. ჩვენ ხომ პასუხისმგებლები ვართ დადგმის ხარისხზე.

დიდი და მართალი გულის ხელოვანის — ევგენი მიქელაძის მიერ დახატული სურათი ოპერისა და ბალეტის თეატრის სამხატვრო საბჭოსაგან სერიოზულ ყურადღებას მოითხოვდა. ახალი ბალეტის „კოლხიდას“ ბედით დაინტერესდა გამორჩენილი მომღერალი ნიკო ქუმსიაშვილიც. მან თქვა:

— ამ საქმეს სიფრთხილით უნდა მივედგეთ. ბალეტი უნდა მოვისმინოთ არა ერთხელ და ორჯერ, არამედ მრავალჯერ და მხოლოდ ამის შემდეგ გამოვიტანოთ ჩვენი დასკვნა.

— „კოლხიდაში“ მთავარია ნაციონალური ხასიათი. ჯერ უნდა მოვისმინოთ და მერე გამოვიტანოთ გადაწყვეტილება, — შეუერთდა ნიკო ქუმსიაშვილს მისი მეგობარი, მომღერალი დავით ანდლულაძეც.

ბალეტის მუსიკის ხასიათზე გაშლილმა აზრთა გაცვლა-გამოცვლამ კონსერვატორიის დირექტორ არონ ხოფერიასაც ათქმევინა:

— მე დიდად ვაფასებ კომპოზიტორ შალვა თაქთაქიშვილს, მაგრამ, სამწუხაროდ, უნდა აღვნიშნო, რომ იგი ნაკლებად გრძნობს ქართულ სტილს. რასაკვირველია, მის მუსიკაში არის ამ სტილის ელემენტები, მაგრამ ელემენტი ელემენტად რჩება, ხალხური სულის გაგება კი ორგანულად არ იგრძნობა. კარგი იქნება, რომ სამხატვრო საბჭო ბალეტის მთელ ციკლს მოისმენდეს.

როგორც ვხედავთ, ბალეტ „მალთაყვას“ მუსიკას და ქორეოგრაფიულ დრამატურგიას თეატრის გამორჩენილ მოღვაწეთა ყურადღება არ აკლდა. წინასწარი სიფრთხილე, კომპოზიტორის შემოქმედების გულთან ახლოს მიტანა, შექმნილის მოსმენა და შეუქმნელზე მსჯელობა დიდ სარგებლობას მოუტანდა შალვა თაქთაქიშვილს, რათა თავიდან აეცდინა ყოველგვარი მოსალოდნელი შემოქმედებითი ხიფათი პრემიერის დღეს.

საქქტაკლის გენერალური განხილვა 1938 წლის 28 აპრილს მოხდა. ევგენი მიქელაძე ცოცხალი აღარ იყო და დირიჟორის პულტთან მისი მეგობარი ოდისეი დიმიტრიადი იდგა. ახალ დირიჟორს თვითონაც ისევე შეეძლო შეემჩნია მუსიკის ნაციონალური იერიდან გადახვევა, როგორც მიქელაძეს, მაგრამ, საბედნიეროდ, საამისო საბაზი აღარ იყო. მიუხედავად ამისა, დირიჟორმა მაინც მოითხოვა ზოგიერთი ადგილის გამართვა:

— არის ისეთი ადგილები, რომლებსაც გასწორება სჭირდება. აი, თუნდაც სცენა კირილეს სახლში. ეს ნაწილი მუსიკალურად ბუნდოვანია. მე ვერაფრით ვერ შევძელი ამ მუსიკაში ჩართვა.

მაგრამ დიმიტრიადიმ მოინდომა, რომ ბალეტში აუცილებლად დარჩენილიყო გუნდისა და სოლისტის ვოკალური პარტია, რომლის მოხსნასაც მომღერალი ნიკო ქუმსიაშვილი მოითხოვდა და ამის დასაბუთებასაც ცდილობდა:

— მე ყურადღება მივაქციე სიმღერას, — ამბობდა ნ. ქუმსიაშვილი — და უნდა ვაღიარო, რომ ბალეტში, ზოგჯერ, მართლაც მღერიან და ლაპარაკობენ კიდეც. ლენინგრადში ვნახე „პარიზის ალი“, რომელშიც სიმღერაც არის და ლაპარაკიც. ეს ძალიან კარგია, მაგრამ როცა სიმღერა მოგვაგონებს სხვა რამეს, — ეს კი, რა მოგასენოთ, კარგი არ არის. მე მან ჩიო-ჩიოსანი გამახსენა. ვფიქრობ, ეს პატარა მომენტი არ მოახდენს ისეთ შთაბეჭდილებას, როგორც სასურველია. ამიტომ, ან უნდა ამოვიღოთ იგი ორკესტრიდან. ან უფრო დამაჯერებლად გავაკეთოთ. იქნებ შესაძლებელია გუნდის სცენის უკან გადატანა. მაგრამ სულაც რომ შევამციროთ, არაფერს წავაგებთ.

ქუმსიაშვილი მართალი იყო. ასაფიევის „პარიზის ალში“, მართლაც, მღეროდნენ და ლაპარაკობდნენ კიდეც. მაგრამ ასაფიევი არ იყო ამ „ნოვატორობის“ ნოთავე. ჯერ კიდევ „კორსარმა“ ამოიღვა ენა და ღვთაებრივმა ბერძენმა ქალმა მედორამ წრიპინით ორიოდ სიტყვა წარმოთქვა. ბალეტომანებს ეს „ბალეტის წარყვანად“ მოეჩვენათ, მაგრამ დრომ წყენა გაუქარვათ. კომპოზიტორმა სტრავინსკიმ ერთმოქმედებიანი ბალეტი „Баïтка о тшце“ დაწერა და ნახევარსაათიან ცეკვაში ნახევარი დრო მამლებისა და კატების, დათვებისა და მელიების ლაპარაკს მოანდომა. ლენინგრადში ორჯერ თუ სამჯერ დადგმულმა „მოლაპარაკე ბალეტმა“ სხეებიც „აანთო“, — ასაფიევმა ჯერ „პარიზის ალი“ ამბეტყველა და შემდეგ „კავკასიელი ტყვე“ ალაპარაკა. სიტყვა და სიმღერა ბალეტში ისე შეიჭრა, რომ, ალბათ, ბევრი მოცეკვავე ცეკვაზე უფრო იტყოდა უარს, ვიდრე სიმღერაზე. თუმცა ასეთი თავაზოდება არავის არაფერს არგებდა. მართალს ამბობდა ვ. გოლუბოვი: ასაფიევის „პარიზის ალს“ სიმღერა ისევე სჭირდება, როგორც ოხლოპკოვის „ოტელოს“ გუნდიო. განსხვავება მათ შორის იმაშია ყოფილა, რომ პირველ შემთხვევაში სიმღერა უღმერთოდ უშლიდა შექსპირს, ნეორეში კი ყოველმხრივ „ეხმარებოდა“ ასაფიევს. შედეგი კი ორივე შემთხვევაში ერთნაირი იყო: არც სულს რგებდა, არც გულსაო.

არც შალვა თაქთაქიშვილს არგებდა რამეს მომღერალთა გუნდის შეყვანა „მალთაყვაში“, და თუმცა იგი არ დაეთანხმა ქუმსიაშვილს, პრემიერის შემდეგ გუნდის პარტია მაინც ამოიღეს და ბალეტის ავტონომიაში ვოკალისტების ჩარევას ბოლო მოუდეს. „სულაც რომ შევამციროთ, არაფერს წავაგებთ“, — უკანა შალვას ქუმსიაშვილმა, და ასეც მოხდა. მერე ორკესტრის ხმაურიც შეიჭრა და შენელება მოსთხოვა: როგორც არ უნდა იყოს ცეკვა. ნიუანსები მაინც საჭიროაო.

ვით, სახსიათო ცეკვა ჰქონდა, მაგრამ დამდგმელებმა ამოაგდეს. ყოველივე ეს შემდგომ მიინც უნდა გაემოსწორდეს, საცეკვაო მხარე აუცილებლივ უნდა გადაისინჯოს, გაძლიერდეს.

სწორი შენიშვნა გააკეთა არაპოემატ ბალეტის დასაწყისის თაობაზე. ლიბრეტოს მიხედვით იგი სკანაირი იყო: გამოდიოდა მოხუცი, ავადმყოფი გლეხი, რომელსაც ახალგაზრდა ემაწვილი ახლდა. ისინი რისხვას უგზავნიდნენ სენის გადამდებ გაუვალ ქალას. ამ დროს ერთი მათგანი ჭაობში იფლობა და იღუპება, მეორე კი უმწიოა მიეშველოს მას. ეს ეპიზოდი ასე უნდა ჩატარებულყო, მაგრამ იმის გამო, რომ თეატრის სცენას არ აღმოაჩნდა ლიუკი, ჩემი ჩანაფიქრის განხორციელება არ მოხერხდა. მე ვერ წარმომედგინა, რომ ოპერას მოძრავი სცენა არ გააჩნდა. ამან გამოიწვია სურათების შეცვლა და, მაშასადამე, მასურებლის ყურადღების შენელება.

ლიბრეტისტის საბოლოო სიტყვას კომპოზიტორმაც დაამატა, შეკრებილ კოლეგებს მადლობა გადაუხადა და ბალეტ „მალთაყვას“ განხილვაც დამთავრდა.

მეორე დღეს საბჭოთა კომპოზიტორების კავშირის თავმჯდომარემ კომპოზიტორმა გრიგოლ კილაძემ და პასუხისმგებელმა მდივანმა დირიჟორმა მიხეილ ბახტაძემ, მისასალმებელი წერილით მიმართეს ბალეტის ავტორს ჟალვა თაქთაქიშვილს. ისინი სწერდნენ:

„ძვირფასო ჟალვა!

საქართველოს საბჭოთა კომპოზიტორების კავშირი, რომლის აქტიური წევრიც შენა ხარ, — მსურვალედ მოგესალმება და იზიარებს შენს სიხარულს სპექტაკლ „მალთაყვას“ წარმატების გამო.

ეს სიხარული ძლიერდება იმით, რომ ჩვენი დიდი ქვეყნის მუსიკალური საზოგადოების წინაშე დასმულია ამოცანა შევქმნათ თანამედროვე, აქტუალური, პოლიტიკურად მახვილი სპექტაკლი.

ჩვენს პირობებში შენ გადადგი პირველი ნაბიჯი. — და ეს წარმატება არა მარტო შენი, მთელი ჩვენი კავშირის, მთელი ჩვენი მუსიკალური საზოგადოებრიობის წარმატებაა.

საქართველოს საბჭოთა კომპოზიტორების კავშირს ღრმად სჯერა, რომ ამ სპექტაკლის წარმატება ფრთებს შეგასხამს არა მარტო შენ, არამედ ყველა ჩვენს კომპოზიტორს — შექმნან ღფრო მეტად მონუმენტური მნიშვნელობის, ჩვენი ეპოქის საკადრისი მუსიკალური სპექტაკლები“.

ასეთი იყო კომპოზიტორთა კავშირის აზრი.

ხალხმა კი საჭოჭმანო შეფასება მისცა ბალეტ „მალთაყვას“, რომელსაც ბევრი კარგი ჰქონდა და ბევრი ნაკლიც ახლდა.

ქართული მუსიკალური საზოგადოებრიობის აზრი ახალ ბალეტზე ნაუცბათევად როდი შემზადდა. განსაკუთრებულ დაინტერესებას იჩენდა თბილისის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის მთავარი დირიჟორი, ნიჭიერი ხელოვანი ევგენი ნიქელაძე. მან ადრევე მოისმინა თაქთაქიშვილის მუსიკა, რომელიც იმხანად

არც „ნარგიზად“ იწოდებოდა და არც „მალთაყვად“. მაგრამ თემატიური ჟღერადობის ზეგავლენით თეატრში „კოლხიდად“ იხსენებოდა.

ე. მიქელაძეს, როგორც თეატრის მხატვრულ-მუსიკალურ ხელმძღვანელს, დიდი სურვილი ჰქონდა, რომ „მალთაყვა“ მალე დადგმულიყო. მას ძალიან აწუხებდა მომავალი რეპერტუარის ბედი. დეკადიდან ტრიუმფალური დაბრუნების შემდეგ თეატრს ახალი სიტყვა უნდა ეთქვა. ამასთან, მას ისიც აფიქრებდა, რომ თბილისში ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ დაწყებული და წარმატებით დადგმული პირველი ქართული ბალეტი „მზებუკი“ მოულოდნელად ამოიღეს სადეკადო რეპერტუარიდან. ჭაბუკიანი თბილისიდან წავიდა, მაგრამ ჯერ არც ლენინგრადში დაეღვა თავისი პირმშო. საჭირო იყო ჭაბუკიანის მიერ წამოწყებული საქმის გაგრძელება, „დასხვრეული იმედის“ აღდგენა, ქართული საბალეტო სექტაკლას შექმნა. ეს აღლევებდა მას და ამიტომ იყო, რომ ჩვეული პირდაპირობითა და მღელვარებით ლაპარაკობდა თეატრის სამხატვრო საბჭოს სხდომაზე, ოცდაჩვიდმეტი წლის 23 აგვისტოს:

— ჩვენ გვინდა ბალეტ „კოლხიდას“ გაშვება. სამხატვრო საბჭო მოწოდებულია პასუხი აგოს მის დადგმაზე. ორი აქტი მოვისმინეთ და საკამათო ბევრი აღმოჩნდა. პირადად მე მიმაჩნია, რომ „კოლხიდა“ საყურადღებო და საინტერესოა, მაგრამ ქართული ნაციონალური ბალეტი მაინც არ არის. ჩვენ კი გარკვეულად მოვთხოვეთ ქართული ნაციონალური ბალეტის შექმნა. ცნობილია, რომ ყოველი ქართული თემა (ეს უნდა შეიგნონ მუსიკოსებმა, განსაკუთრებით კი კომპოზიტორებმა) ისე შეიძლება განვავითაროთ ინტონაციური მონაქცევითა და ტექნიკური კომპოზიციური ხერხებით, რომ სრულიად წაერთვას ნაციონალური კოლორიტი. ამ ბალეტში, განსაკუთრებით კი პირველ აქტში, სწორედ ამის საშისწროებაა. შეიძლება გამოიყენოთ ბევრი ნამდვილად ხალხური მასალა, მაგრამ ვერ გააარჩიოთ ქართულია ეს მუსიკა თუ არა! ანდა, პირიქით, შეიძლება არცერთი ხალხური მელოდია არ დაუკრათ, მაგრამ ნაციონალური კოლორიტი მაინც იგრძნოთ. ყველამ იცის, რომ ჩაიკოვსკი ხშირად იღებდა ხალხურ სიმღერებს, მაგრამ მის შემოქმედებაში ისინი არ აღიქმებოდნენ როგორც ხალხური. და პირიქით, მუსორგსკი არ მიმართავდა ხალხურ მუსიკას, მაგრამ რაც არ უნდა დაეწერა, მასში რუსული სული იგრძნობოდა. მე ძალიან მაფიქრებს — იქნება თუ არა ჩვენი მიღწევა ის ბალეტი, რომელიც ნაციონალურ კოლორიტს ვერ გადმოსცემს, მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ მის სახელწოდება „კოლხიდას“ და იმასაც, რომ მოქმედება კოლხიდაში სწარმოებს.

ევგენი მიქელაძემ არ დაუმაჯა კომპოზიტორს თავისი ეჭვები. შ. თაქთაქიშვილის მუსიკალური აზროვნებით შეფიქრიანებული იგი ცდილობდა წარემართა კომპოზიტორი მშობლიური ენით თხრობადობისაკენ, რათა მისი ბალეტის მუსიკა და ქორეოგრაფია ეროვნული ფორმის ნიშნულად ქცეულიყო.

— ჩვენ ერთად მოვისმენთ ამ ნაწარმოებს, — ამბობდა ე. მიქელაძე, — გიმსჯელებთ, აზრს შევიმუშავებთ და თუ ამის შემდეგ ხელოვნების საქმეთა

მხროლდ გარკვეული მუსიკალური ჟანრის შექმნამდე მიგვიყვანდა, და არა მთლიანად საბალეტო სპექტაკლის სპეციფიკურობის მკაფიო გამოკვეთამდე. ცეკვის გამოთიშვა მუსიკიდან ამ უკანასკნელს დამოუკიდებელ მუსიკალურ ნაწარმოებში გადაზრდიდა, ცეკვის ფუნქციის გაძლიერება კი მუსიკალურ ნაწარმოებს ახალ თვისებას მისცემდა, საბალეტო ნაწარმოებად აქცევდა. ამგვარად, მტკიცება იმისა, რომ „მალთაყვაში“ ცეკვა ორგანული ნაწილია, კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ იგი წმინდა ქორეოგრაფიული ნაწარმოებიც არის, არ ნიშნავს იმას, რომ მასში ცეკვა თავაკცობს.

რეცენზენტის აზრით, „მალთაყვას“ ღირსება მის დრამატულ მოქმედებაში მდგომარეობს. ჩვენის აზრით, არც ეს არის სწორი მტკიცება, რადგან თავისთავად მალთაყვა არ გამოირჩეოდა ძლიერი ცეკვითი მხარით, და რეცენზენტის მიერ დრამატული თხრობისათვის ხაზის გასმა კიდევ უფრო აცდუნებს ბალეტის ავტორებს და ანელებს მათ ყურადღებას ქორეოგრაფიული მხარისადმი.

ასე დაწვრილებით რატომ შევჩერდით ამ რეცენზიის განხილვაზე?

იმიტომ, რომ იგი არასწორად სახავს საბჭოთა ბალეტის განვითარების ძირითად გზებს, მცდარად განმარტავს ქორეოგრაფიულ სპეციფიკას, დრამატულ მხარესთან ორგანულად შერწყმის მოთხოვნით ფაქტიურად მასზედ დამორჩილებულ კომპონენტად გამოჰყავს ცეკვა მაშინ, როცა უნდა იყოს პირიქით. ცეკვა უნდა აქციოს მთავარ ფუნქციად, რომლის შემწეობითაც უფრო ადვილად გაიხსნება საბალეტო სპექტაკლის დრამატურგიულ-სიუჟეტური, და მაშასადამე, მხატვრულ-იდუური მხარეც.

რეცენზენტ მ. ლ.-ს მიერ განვითარებული აზრები, როგორც სჩანს, სახელმძღვანელო გახდა შემდგომ გამოქვეყნებული რეცენზიების ავტორთათვისაც. გაზეთ „ვეჩერნი ტბილისის“ 9 მაისის ნომერში დაიბეჭდა ს. ბეზის რეცენზია, რომელშიც სიტყვა-სიტყვით იგივე აზრებია. იგიც იწონებს, რომ „ავტორებმა ყურადღება მიმართეს დრამატული სიუჟეტის განვითარებაზე“, რომელიც თურმე „არ არის გადატვირთული ცეკვით და აგებულია უმთავრესად მიმიკურ სცენებზე. „მალთაყვაში“ ცეკვა არ არის მთავარი“ — წერს ს. ბეზი.

როგორც ვხედავთ, რეცენზენტ მ. ლ.-ს მცდარი დებულება ს. ბეზის მხარდაჭერას პოულობს, და ამით მას კიდევ უფრო მეტი გაუგებრობა შეაქვს თანამედროვე საბალეტო სპექტაკლის შექმნის საკითხში.

ასეთსავე მცდარ აზრებს ანვითარებს „ახალხაზრდა კომუნისტის“ რეცენზენტი ბ-ი. იგი 11 მაისის ნომერში გაბედულადამტკიცებდა, რომ, თურმე, „მალთაყვას“ ავტორებმა სწორად გაიგეს საბჭოთა ბალეტის ძირითადი პრინციპები და აქედან გამომდინარე „მათ მთავარი ყურადღება მიაქციეს სიუჟეტის დრამატულ განვითარებას“. რეცენზენტი ავტორებს უწონებს, რომ „ბალეტი უმთავრესად მიმიკური სცენებისაგან შესდგება. ის არაა გადაქცეული უაზრო, უსიუჟეტო საცეკვაო დივერტისმენტად, რასაც ხშირად ვხვდებით ძველ, კლასიკურ ბალეტებში. „მალთაყვაში“ პირველ პლანზე მოქმედებაა. ცეკვა ორგანულადაა

დაკავშირებული მოქმედებასთან, მაგრამ არ ჩრდილავს მას, და სწორედ ამაშია „მალთაყვა“, როგორც თანამედროვე ბალეტის, დიდი ღირსება“-ო.

ის, რომ ბალეტი არ იყო გადაქცეული უაზრო, უსიუჟეტო დივერტისმენტად, რასაკვირველია, მოსაწონია. მაგრამ რეცენზიის ავტორი ივიწყებდა სხვას, უფრო მნიშვნელოვანს და მთავარს, სახელდობრ იმას, რომ „მალთაყვა“ უმეტეს ნაწილად მიმიკური სცენებისაგან შესდგებოდა და არა ქორეოგრაფიული ეპიზოდებისგან. მასში ბევრი იყო მიმოდრამული ხერხით გადაწყვეტილი მიზანსცენები და ძალიან ცოტა ცეკვის ენით დახატული სურათები. რეცენზენტი ივწყებდა, რომ ბალეტი მინც ბალეტია და არა პანტომიმა. ამ სექტაკლში კი საზრუნავი იყო არა პანტომიმური მხარის გაძლიერება, არამედ, სწორედ და უმთავრესად, ცეკვითი ნაწილის კანონზომიერი ამღლება, მისი ფუნქციის აწვევა, ქორეოგრაფიული ენის ამტყვევლება, სიუჟეტის პანტომიმური ხერხებით გადმოცემის მაგიერ ცეკვითი ილუთებისა და ცეკვითი თხრობის გამოყენება.

რითი აიხსნება იმდროინდელი პრესის ასეთი არასწორი გამოხვლა საბჭოთა ბალეტის გზების დასახვის საკითხში: ფიქრობ, თვით რეცენზენტების მცდარი შეხედულებით და კიდევ იმით, რომ თითქმის ყველა გაზეთში მოთავსებული რეცენზიის ავტორი ერთი და იგივე პიროვნებაა. ამაში ადვილად დავრწმუნდებით, თუ შევადარებთ არა მარტო ზემოთ მოყვანილ რეცენზიებში განვითარებულ დებულებებს, არამედ ტექსტსაც. რეცენზიები ერთიმეორეს ემთხვევა, თუ აღარას ვიტყვით იმაზე, რომ არც ერთ რეცენზიას ავტორის გვარი არ აწერია. ყველგან ფსევდონიმს, ერთ ან ორ ასოს ამოფარებული ინკოგნიტო მოქმედებს. „კომუნისტში“ დაბეჭდილი რეცენზიის ავტორია მ. ლ. „ახალგაზრდა კომუნისტში“ ხელს აწერს ბ-ი. ხოლო „ვეჩერნი ტბილისში“ ს. ბმბი. როგორც ვხედავთ, არც ერთ ამ სამ რეცენზენტს სურვილი არ აღმოაჩნდათ მთლიანად მოეწერათ გვარი და სახელი. მათ თავიანთ სახელს ანონიმური ინიციალები არჩიეს და ამით, როგორც სჩანს, ერთი და იგივე პიროვნების აზრი სამი გაზეთის ერთსულოვან აზრად აქციეს.

— ბალეტი „მალთაყვა“ კომპოზიტორ შ. მ. თაქთაქიშვილის დიდი შემოქმედებითი მიღწევაა. ეს არის საუცხოოდ ჩაბარებული გამოცდა მომწიფებულ ოსტატობაზე“, — წერდა რეცენზენტი მ. ლ. გაზეთ „კომუნისტის“ ფურცლებზე. ამასვე აცხადებდა რეცენზენტი ს. ბმბი გაზეთ „ვეჩერნი ტბილისში“: «Балет «Малтаква» — большое творческое достижение композитора Ш. Тактакишвили, работа зрелого мастера».

შემდეგ ავტორები არაჩვეულებრივი ერთობლიობით და ტექსტუალური „დამთხვევით“ აღნიშნავენ მუსიკის ღირსებას. რეცენზენტი მ. ლ. წერს:

„ბალეტის მუსიკა შეიცავს ნაციონალური სასიმღერო და საცეკვაო მასალის დიდ რაოდენობას. კომპოზიტორს ჩინებულად დაუმუშავებია ხალხური თემები, ორკესტროვკაში დაუცავს ქართული მუსიკის კოლორიტი, ფართოდ შეტყვევლი ლეიტმოტივები, ისინი ნათლად ახასიათებენ მთავარ მოქმედ პირებს, ხშირად

„მალთაყვას“ გენერალურ განხილვას რეკისორ-დამდგმელი ალექსანდრე თაყაიშვილი, მხატვარი თამარ აბაკელია და ალექსანდრე წუწუნავაც შეეხნენ.

— რასაკვირველია, შემდგომში უკეთესი ბალეტი უნდა შეექმნათ, მაგრამ რაც გაკეთდა, არც ეს არის ჩავარდნა — იგი უეჭველი გამარჯვებაა. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ჯერ არ გავაჩნია კვალიფიციური მოცეკვავეები, დღით ჯაფრიშვილმა პირდაპირ სასწაული მოახდინა, — თქვა ა. წუწუნავამ.

ეს, მართლაც, ასე იყო. მას შემდეგ არაჩვეულებრივად გავრცელდა „ქართული“, „მთიულური“, „ხორუმი“ და „განდაგან“. დაიხვეწა შემსრულებელთა ოსტატობა, გამრავალფეროვანდა ილეთები, ჩამოისხა ცეკვის ქარგა, და რაც არ უნდა ფუჭი ქაფი მოჰკიდებოდა ამ დიდ ქორეოგრაფიულ დინებას, მან ქართული ცეკვის ფორმა და შინაარსი შეუდარებლად გაამდიდრა და განამტკიცა.

მაშინ კი ასე არ იყო. მიუხედავად ამისა, „მალთაყვას“ ცეკვები და მუსიკა, ზოგიერთის გამონაკლისით, სასიამოვნო შთაბეჭდილებას სტოვებდნენ და ამიტომაც ფართო მაყურებელმა, თეატრალურმა და მუსიკალურმა სამყარომ იგი გულცივად როდი მიიღო.

მუსიკოსთა შორის შექმნილმა დადებითმა შთაბეჭდილებამ ბალეტზე პრესაშიც ჰპოვა გამოძახილი. „მალთაყვას“ პრემიერა 1938 წლის 30 აპრილს შედგა და სულ მალე გაზეთებმა რეცენზიები უძღვნეს თანამედროვეობის თემაზე დაწერილ ამ პირველ ქართულ ბალეტს. პირველი რეცენზია დაიბეჭდა გაზეთ „კომუნისტში“, რომლის ავტორია მ. ღ. იგი ვრცლად მოიხილავდა სპექტაკლს და „მალთაყვას“ დადგმას თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის დიდ გამარჯვებად მიიჩნევდა. აქტუალურ თანამედროვე თემაზე ნაციონალური საბალეტო წარმოდგენის შექმნის ამ პირველმა ცდამ გაამართლა ყველა იმედი, — წერდა რეცენზენტი და განმარტავდა, რომ „მალთაყვას“ ავტორებმა შ. მ. თაქთაქიშვილმა და გ. მ. თაქთაქიშვილმა „სწორად გადასჭრეს საბჭოთა ბალეტის ძირითადი პრინციპი, როდესაც მთავარი ყურადღება მიაქციეს სიუჟეტის კანონზომიერ დრამატულ განვითარებას. ბალეტი უმთავრესად შესდგება მიმოკური სცენებისაგან, იგი დატვირთული არ არის ცეკვებით, წარმოდგენა გადაქცეული არ არის, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე ძველ კლასიკურ ბალეტში, უსიუჟეტო საცეკვაო დივერტისმენტად. ცეკვა „მალთაყვასში“ ბალეტის ორგანული და არა უმთავრესი ნაწილია. „მალთაყვას“ ღირსება მდგომარეობს დრამატულ მოქმედებაში, რომლის დროსაც შემსრულებლები გამოდიან სცენაზე არა მარტო როგორც მოცეკვავეები, არამედ როგორც აქტიორებიც“.

რეცენზენტის ამ მტკიცებაში ბევრი სიმართლეა, მაგრამ იგი მცდარ დებულებასაც შეიცავს. რასაკვირველია, სწორია იმის მტკიცება, რომ საბჭოთა ბალეტის ძირითად პრინციპს წარმოადგენს სიუჟეტის კანონზომიერი განვითარება. მრავალი ძველი ბალეტის ბუტაფორიულობა სწორედ მის სიუჟეტურ მიაშიტო-

ბაში და ხელოვნურობაში იყო. თანამედროვე ბალეტის განვითარება ასეთი გზით ვერ წარიმართებოდა. როგორც ყოველ თეატრალურ დადგმას, საბალეტო სპექტაკლსაც უნდა გასდევდეს მძაფრი სიუჟეტური ხაზი, რომელიც მას აზრობრივი ფუნქციითაც დატვირთავს. მაგრამ მცდარია იმის მტკიცება, თითქოს თანამედროვე საბჭოთა ბალეტში მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეს „სიუჟეტის კანონზომიერ დრამატულ განვითარებას“. ასეთ მტკიცებას ბალეტი მიჰყავს მისი სპეციფიკის, ქორეოგრაფიული მხარის უგულვებელყოფამდე, მიმიკური მოძრაობის გადატვირთვამდე და საცეკვაო ელემენტების შემცირებამდე. ავტორს უნდა ეთქვას, რომ მთავარი იყო არა „სიუჟეტის კანონზომიერი დრამატული განვითარება“, არამედ „სიუჟეტის კანონზომიერი ქორეოგრაფიული განვითარება“.

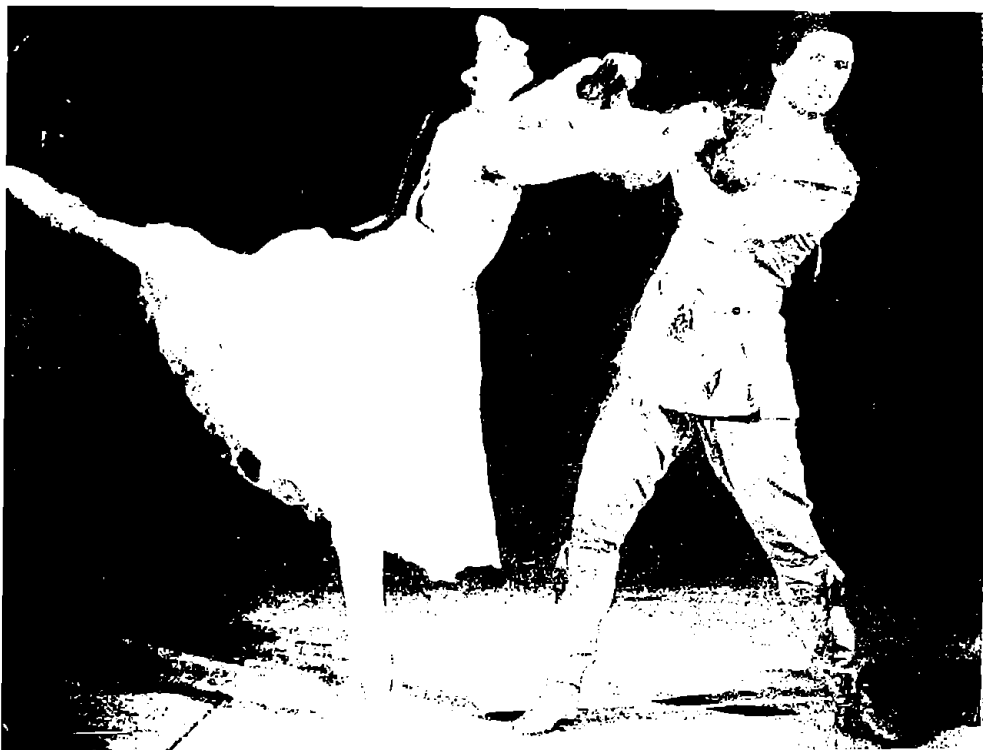
ეს კი ცოტა რამ სხვას ნიშნავს. ეს იმას ნიშნავს, რომ საბალეტო სპექტაკლი უნდა წარიმართოს ქორეოგრაფიული თხრობით. ცეკვის ენამ უნდა შესცვალოს დრამატული თხრობის ენა. მიმიკა და მიმიკური სცენები უნდა აივსოს მოქმედი პლასტიკითა და ქორეოგრაფიული ტექსტით.

რეცენზენტს ბალეტის დადებით მხარედ ის მიაჩნდა, რომ იგი დატვირთული არ იყო ცეკვებით. არც ეს იყო სწორი. კარგი საბალეტო სპექტაკლი სწორედ ისაა, რომელიც დატვირთულია ცეკვებით, მაგრამ არაა გადატვირთული; ცეკვებით დაუტვირთაობა საბალეტო სპექტაკლს ისევე ვნებს, როგორც მელოდიითა და არიებით დაუტვირთაობა ოპერას. მუსიკალური რეჩიტატივზე აგებული ოპერა მსმენლის მოწონებას ვერ მოიპოვებს. ვერ მოიწონებს იგი მამიკურ რეჩიტატივზე აგებულ ბალეტსაც. აქ საჭიროა ზომიერების გრძნობა, როცა წინააღმდეგობრივი მიმიკური სცენა ორგანულად გადაიზრდება სიუჟეტურად გამიზნულ ქორეოგრაფიულ თხრობაში, მიმოდრამული ენა მდიდრდება და ძლიერდება მკაფიო და მეტყველი საცეკვაო ენით. მხოლოდ ასეთი გზით უნდა წარიმართოს თანამედროვე ბალეტის განვითარება და, ვინც ამ აღიარებულ ჭეშმარიტებას გაექცევა, — იგი შემოქმედებით ჩიხში მოემწყვდევს. მისი ქორეოგრაფიული ხედვა ძალზე შეზღუდული აღმოჩნდება.

რეცენზიის ავტორი დადებით მოვლენად სთვლის, რომ „მალთაყვაში“ ცეკვა ბალეტის ორგანული და არა უმთავრესი ნაწილია. აქაც ერთგვარ ლოგიკურ ბუნდოვანებას ვხვდებით. თუ, მართლაც, „მალთაყვაში“ ცეკვა ორგანული ნაწილია, მაშინ იგი უმთავრესიც უნდა იყოს, რადგან ქორეოგრაფიული სპექტაკლისათვის საძრახისი არ არის, თუ პირველ პლანზე ცეკვას დაგაყენებთ და არა მინიკას. ცეკვა უნდა იყოს სპექტაკლის ორგანული ფუნქცია. უამისოდ სრულფასოვან ბალეტს ვერ მივიღებთ. საერთოდ, ბუნებრივია, როცა ყოველი საბალეტო სპექტაკლი მრავალი ორგანული ნაწილისაგან შესდგება, მაგრამ ისინი მაინც არ განაპირობებენ ბალეტის სახეს. ასე, მაგალითად, ბალეტის ორგანული ნაწილია მუსიკაც, მაგრამ ამ მხარის გაძლიერება და ქორეოგრაფიის გაუძლიერებლობა



თმარ ჭაბუკიანი. ესპანური სევეა



მელატი «ვირდა»
იბრაჰიმ ლეჟსიძე — ჯაფარა
გახტანგ კაბეციანი — გორღა

ზერაბ კეკელიძე —
გორდა



«გორდა» სენა დიმიტრი





მოსკოვის დღი თეატრის ბალეტის მსახიობები
საქართველოში ელენა მარტენა
დავით ჯაფარიძე-თან სანაში

დო საფუძვლად ლენინგრადელი მუსიკოსის, პროფესორ ს. ლ. გინსბურგის გადამეტებული მწვავე, მაგრამ ბალეტის სპეციალური გამოვლენის თვალსაზრისით, სწორ რეცენზიას. 1938 წლის 11 სექტემბერს ლენინგრადის „კრასნაია გაზეტა“ წერდა:

„ბალეტის ავტორებს, ალბათ, დაავიწყდათ ის ელემენტარული ჭეშმარიტება, რომ ხელოვნება ასახავს სინამდვილეს ხელოვნების ყოველი დარგისათვის. დამახასიათებელი სახეებით. მიუხედავად ამისა, ბალეტ „მალთაყვაში“ მაყურებელი ამოღებელი ელის ნახოს ცეკვა. ეს მით უფრო საოცარია, რომ სწორედ ქართველი ხალხი ფლობს მდიდარი ხალხური ცეკვების საუნჯეს. „მალთაყვაში“ კი ცეკვა თითქმის არ არის: ამის მაგიერ მოქმედი პირები ძალიან ბევრს დადიან სცენაზე, ხელებს შლიან, ცაში აღაპყრობენ, ამასთან მუსიკასთან შეუწყობლადაც კი, მაშასადამე, პანტომიმის წესითაც კი არა“.

ეს იყო, შესაძლოა, ძალზე არასასიამოვნო, მაგრამ გულახდილად თქმა იმისა, რის თქმასაც ერიდებოდნენ ადგილობრივი რეცენზენტები და ამით უფრო მეტი დაზიანება შეჰქონდათ ქართულ შემოქმედთა რიგებში, კმნიდნენ არასწორ აზრს თანამედროვე ბალეტის გზების დადგენაში, პრიმატს აკუთვნებდნენ პანტომიმურ მოქმედებას, როცა ბალეტის სპეციფიკა მოითხოვდა სრულიად საწინააღმდეგოს, — ქორეოგრაფიული სპექტაკლის სიუჟეტიდან გამომდინარე. სიუჟეტის ხორცის შემსხმელი ცეკვების მეტყველებას.

ამგვარად, „მალთაყვას“ შეფასებაში ყველა ერთი აზრისა არ იყო. ბევრი თავშეუკავებლად აქებდა, ბევრი კი დაუსაბუთებლად აძაგებდა. ორივენი სცდებოდნენ, მაგრამ ერთი მანც განსაკუთრებით ამახინჯებდა სინამდვილეს. სულ სხვაა, როცა გამოუცვლელი თვალი სწორ ადგილს ვერ მიუჩენს მანკით დაზაბებულ სპექტაკლს, მაგრამ შეუწყნარებელია, თუ ქორეოგრაფიის ისტორიის მტოდნობაზე პრეტენზიის განმცხადებელი ხელოვნების მოვლენებს შეგნებულად ამახინჯებს და შემოქმედებით ცხოვრებას ცალმხრივად წარმოადგენს.

სწორედ ასეთ როლში მოგვევლინა ვერა კრასოვსკაია, რომელმაც თავს ნება მისცა გამიზნულად დაემცირებინა თანამედროვეობის თემაზე აგებული პირველი ქართული ბალეტის მნიშვნელობა და შეეცადა ერთის მოსმით მოეშალა მისი კვალი ჩვენი ბალეტის ისტორიაში.

მრავალი კომპოზიტორის, მუსიკისმცოდნისა და ხელოვნის ბეჭდვითი თუ ზეპირი გამოსვლა ნათელსა ხდიდა სწორედ იმას, რომ ბალეტი „მალთაყვა“ ზედმეტად ყოფითად დაიდგა, რამაც მას ბალეტისათვის დამახასიათებელი ფართო განზოგადების ძალა წაართვა. იგი ეთნოგრაფიულ სპექტაკლად აქციეს და ნატურალიზმისაკენ გადახარეს. ამას ყველა გრძნობდა და ყველა ამჩნევდა, მაგრამ აზრად არავის მოსვლია, რომ იგი „ნოვატორულ“ გატაცებად ექციათ, ან „ფორმალიზმად“ მოენათლათ.

არა, ასე არავინ ფიქრობდა. კრასოვსკაიამ კი ბალეტი „მალთაყვა“ ფორმალისტურ მანკიერებად გამოაცხადა: „თბილისის თეატრმა... 1938 წელს სერიო-

„ხული მარცხი განიცადა შ. თაქთაქიშვილის ფორმალისტური ბალეტის „მალთაყვას“ დადგმით“. — წერს იგი თავის წიგნში „ვახტანგ ჭაბუკიანი“.

იბადება კითხვა, როგორ დაემართა ასეთი რამ კრასოვსკაიას, რომელმაც, თავისი ეს შრომა, სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად გამიზნა და, სამწუხაროდ, ლაპსუსებითა და დამახინჯებით სავსე ამ წიგნით ჯერ დისერტაცია დაიცვა, შემდეგ კი ხელმეორედაც გამოსცა. რატომ უწოდა „მალთაყვას“ ფორმალისტური სპექტაკლი, როცა მეცნიერული კეთილსინდისიერებით რომ მისდგომოდა, სხვა, შესაფერ ტერმინს მოუნახავდა. იმის თქმა, რომ კრასოვსკაია, თითქოს, ერთმანეთისაგან ვერ არჩევს ნატურალიზმსა და ფორმალიზმს — სიმართლე არ იქნებოდა, თუნდაც იმიტომ, რომ იგი უკვე დიპლომირებული ხელოვნებისმცოდნეა, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება.

მაშ რაშია საქმე? იქნებ გაუგებრობა სამწუხარო კორექტურამ წარმოშვა?..

არა! საქმე სხვაშია, უბრალო ფაქტში: კრასოვსკაიას არ უნახავს ბალეტი „მალთაყვა“ და თავისი გამონაგონი მეცნიერულ დასკვნად გაასალა. არც ერთ ჟურნალში, არც ერთ გაზეთში მას არ შეეძლო იმის წაკითხვა, რომ „მალთაყვას“ ფორმალისტური მანტია ესხა. არც ასეთი რამის მოსმენა შეეძლო, რადგან ამგვარი რამ, დღემდე მის გარდა, სხვას არ უთქვამს. ყოველივე ეს საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ კრასოვსკაიამ თვითონ მონათლა „მალთაყვა“ გამოგონილი ეპითეტით, ძალად თავი დაიჯერა და ახლა სხვასაც არწმუნებს.

კრასოვსკაიას რომ „მალთაყვა“ ენახა, ასეთ ცილისწამებას ვერ გაბედავდა. მაგრამ უბედურება სწორედ იმაშია, რომ მან თავი არ შეიწუხა იმ ორიოდ, ბევრ შემთხვევაში მცდარი, „მალთაყვას“ ძირფესვიანად მომთხრელი რეცენზიების წაკითხვითაც კი, რომლებიც ლენინგრადისა და მოსკოვის პრესაში გაჩნდა.

„მალთაყვა“ ნატურალისტურ წყვილადში შეაგდეს“, — წერდა მაშინ ვ. გოლუბოვ-პოტაპოვი და წელზე ფეხს იდგამდა, რომ თავისი ნათქვამი რითიმე დასაბუთებინა; იგი ამისთვის ცეკვებს და შემსრულებლურ მანერას არჩევდა. კრასოვსკაიამ კი არც სპექტალის ნახვა ინება და არც ისეთი მაგალითების მოტანა სცადა, რომლებიც მის ნათქვამს ცოტაოდენ წონას მაინც შესძენდა. „ვთქვი და დაიჯერეთ“! ასეთია ქორეოგრაფიის ამ ისტორიკოსის აპლომბური განცხადება, რომელსაც, რასაკვირველია, ვერც ლენინგრადელი კოლეგები მოუწონებენ და ვერც „მალთაყვას“ არსში ჩახედული თბილისელი მკითხველები დაუჯერებენ.

მაგრამ იქნებ ვცდებით და კრასოვსკაიას უნახავს „მალთაყვა“? მაშინ როგორ განესაჯოთ მისი ასეთი საქციელი? ნუთუ უნდა დავიჯეროთ, რომ იგი მართლაც ვერ არჩევს ერთმანეთისაგან ნატურალიზმსა და ფორმალიზმს?

შესაძლოა! მაგრამ აქაც ნახავს გამოსავალს: „არც ნატურალიზმი უქნია ღმერთს და არც ფორმალიზმი“ —ო, ალბათ, ჩაილაპარაკებს თავისთვის და ქორეოგრაფიულ-მეცნიერული „ლაპსუსიც“ რეაბილიტირებულად მოეჩვენება.

იქნებ, მართლაც ასეა, მაგრამ მანასე და ათანასე მაინც ერთი როდია.

კრასოვსკაიას ამ მცდარ ნაშრომს სხვა მრავალი ნაკლიც აქვს. იგი ქართუ-

ავსებენ სიუჟეტის აზრს. მუსიკალურად განსაკუთრებით კარგია მასობრივი დინამიური ცეკვები „ქართული“, „მთიულური“, შრომითი პროცესის ცეკვა და ციალას სიზმარი, რომელიც, მართალია, რამდენაღმე გაჭიანურებულია, მაგრამ ძალიან საინტერესოა თავისი ფორმებითა და ორკესტრული ფერებით“.

ჩვენ მხოლოდ უნდა დავეთანხმოთ რეცენზენტ მ. ლ.-ს ამ მართებულ შეფასებაში, მაგრამ საკმარისია მეორე გაზეთსაც გადავხედოთ, რომ გავეჭვირდეს დასკვნა. — ვის ეკუთვნის იგივე სიტყვები, მ. ლ.-სა თუ ს. ბებინ-ს?

«Музыка балета включает национально-песенный и танцевальный материал. Композитор прекрасно обработал народные танцы, сохранив при этом в оркестровке присущий грузинской музыке колорит. Выразительны лейтмотивы, характеризующие главных действующих лиц. Особенно удачна музыка массовых танцев («картули», «мтиулური», танец трудового процесса) и сон Циаля,— правда, несколько растянутый по очень интересный по классической музыкальной форме и оркестровке».

იგივეს იმეორებს „ახალგაზრდა კომუნისტის“ რეცენზენტი ბ. ი.: «ბალეტის მუსიკაში ავტორს გამოყენებული აქვს საქართველოს თითქმის ყველა კუთხის ჰანგები, ხოლო განსაკუთრებით კარგად არის დამუშავებული გურულ-მეგრული სიმღერები და ცეკვები, ინსტრუმენტებზე გადატანის დროს თაქთაქიშილს საუკეთესოდ აქვს დაცული ნაციონალური კოლორიტი. მეტყველია ბალეტის ლეიტმოტივები, რომლებიც კარგად ახასიათებენ მთავარ მოქმედ პირებს. ცეკვებში აღსანიშნავია „ქართული“, „მთიულური“, შრომითი პროცესის ცეკვა და ა. შ.».

სამივე გაზეთში დაბეჭდილი რეცენზიების ავტორები რომ ერთი და იგივე პირია, ამას ბალეტის დამდგმელთა და შემსრულებელთა შეფასებაც გვიდასტურებს. გაზეთ „კომუნისტის“ რეცენზენტი სწორად აღნიშნავდა, რომ «შემსრულებლებს შორის პირველ ადგილზეა ციალას მთავარი როლის საუცხოვო შემსრულებელი, დამსახურებული არტისტი ორდენოსანი ლ. გვარამაძე. თანამედროვე ქალიშვილის ცოცხალი დამაჯერებელი სახის შექმნა მეტად რთული ამოცანაა კლასიკური ქორეოგრაფიის საუკუნოვან ტრადიციებზე აღზრდილი ბალერინისათვის. გვარამაძემ ბრწყინვალედ დასძლია ეს ამოცანა. ამასთან გამოიჩინა დიდი აქტიორული ნიჭი. ცეკვის მაღალი ტექნიკა. ყველა საბალეტო მომენტს იგი ასრულებს ტემპერამენტით, მკაცრი რიტმით და მოხდენილად. თვითუფ ცეკვაში გვარამაძეს შეაქვს ბევრი გრძნობა და შინაარსი. ამ მხრივ განსაკუთრებით კარგად იყო შესრულებული ციების ცეკვა. დიდი წარმატება ხვდა აგრეთვე სუსტად დადგმულ, მაგრამ შესანიშნავად შესრულებულ ცეკვას საწინააღმდეგო გრძნობებისას, როგორც ყოველთვის, გვარამაძე საუცხოვოა ცეკვა „ქართულში“».

ვინც „მალთაყვა“ ნახა, იგი ადვილად დაგვერწმუნება გაზეთ „კომუნისტის“ რეცენზენტის ამ შეფასებაში. ლილი გვარამაძე, მართლაც, ბრწყინვალედ ასრულებდა მამის „ურჩი“, მაგრამ მოსიყვარულე ქალიშვილის როლს. იგი ღრმად ჩასწვდა სცენურ იერსახეს და არა მარტო დრამატული თხრობით, არამედ ქო-

რეოგრაფიული საშუალებებითაც, რამდენადაც ამის შესაძლებლობას იძლეოდა ბალეტმაისტერების მიერ დადგმული ცეკვები, დამაჯერებლად ხატავდა ახალი ცხოვრების შემქმნელი ახალგაზრდა გოგონას პორტრეტს. ლილი გვარამაძე, როგორც მოცეკვავე და როგორც მსახიობი, ერთნაირად ძლიერი იყო წმინდა დრამატულ-მიმიკურ და ქორეოგრაფიულ სცენებშიც. ეს ფაქტია და ამაზე ჩვენ ვხევითაც გვექნება ლაპარაკი, მაგრამ რამდენად მართებული იყო, რომ გაზეთ „კომუნისტის“ რეცენზენტის იგივე აზრებსა და შეფასებებს იმეორებდა გაზეთ „ვეჟერნი ტბილისის“ რეცენზენტი ს. ბეზნიც, რომელიც სიტყვა-სიტყვით წერდა:

«Среди артистов на первом месте—исполнительница главной роли, заслуженная артистка Е. Гварамадзе (Циала). Создать жизненный, убедительный образ современной девушки—очень сложная задача для балерины, воспитанной в традициях классической хореографии. Гварамадзе прекрасно справилась со своей задачей. В исполнение каждого танца она вкладывает много чувства и содержания. Как всегда, неподражаема Гварамадзе в «картули».

ვიმეორებ, ეს სიტყვებიც და ეს შეფასებაც სწორად გადმოსცემენ მოცეკვავე ლილი გვარამაძის შემოქმედებით წარმატებას. მაგრამ საკითხავია: ვინ არის ამ სტრიქონების ავტორი, მ. ღ. თუ ს. ბეზნიც ან იქნებ გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ რეცენზენტი, რომელიც თავის დიდ სტატიაში იგივეს წერდა:

«შემსრულებელთა შორის პირველი ადგილი უკავია დამსახურებულ მსახიობს ორდენოსან ლ. გვარამაძეს (ციალა). კლასიკური ქორეოგრაფიის ტრადიციებზე აღზრდილი ბალერინისათვის თანამედროვე ქალის დამაჯერებელი სახის შექმნა მეტად ძნელი ამოცანაა. გვარამაძემ საუკეთესოდ დასძლია ეს ამოცანა, მან შეიგრძნო ახალგაზრდა მოწინავე გლეხი ქალის სულიერი ბუნება. გვარამაძეს ოსტატურად აქვს დამუშავებული მიმიკური სცენები, მაქსიმალურად მეტყველია თვითული მისი ყესტი. ცეკვების შესრულებაში მას ბევრი გრძნობა და შინაარსი აქვს ჩაქსოვილი. განსაკუთრებით მშვენივრად ასრულებს გვარამაძე „ციებ-ცხელების“ ცეკვას და კლასიკურ ვარიაციას სიზმრის სცენაში. როგორც ყოველთვის, შეუდარებელია გვარამაძე ქართულ ცეკვებში».

როგორც მკითხველი დარწმუნდება, სამივე გაზეთის რეცენზენტი ერთი და იგივე პირია, სამივეს მიერ მოცემული ლილი გვარამაძის შემსრულებლობითი შეფასება სავსებით სწორია, მაგრამ სამივე რეცენზიაში განვითარებული აზრი, რომ თითქოს საბჭოთა ბალეტის განვითარების გზა არის არა ქორეოგრაფიულ-დრამატული მოქმედება, არამედ დრამატული მოქმედება, — დიდ შეცდომას წარმოადგენს. ამ პრინციპულ შეცდომაზე არ მიუთითა მაშინ პრესამ, თუმცა ბალეტ „მალთაყვას“ საჯარო განხილვამ ცხადყო, რომ სწორედ ეს მხარე აფიქრებდათ კომპოზიტორებს. ამიტომ მართალნი იყვნენ დისკუსიის მონაწილენი. რომლებიც აღნიშნავენ, რომ ბალეტის სუსტ მხარეს სწორედ მიმიკური მოქმედებით გატაცება წარმოადგენდა. ქართულ მუსიკოსთა სწორედ ეს აზრი დაე-

ყინულიან ბალიშს ადებდა, ავადმყოფი ოდნავ ცხრებოდა, და ისევ შეტევა ეწყებოდა. ბოლოს, მომვლელი გავიდა, ფანჯარაში მთვარის შუქმა შემოანათა, ციალა-გვარამაძე სიციხით გაოგნებული საწოლიდან წამოდგა, ფანჯარაში გაძვრა და ფანტასტიკურ ჯადო-ეშმაკების სამყაროში მოხვდა. გარშემო ყველა ჯურის საშინელებანი შემოეხვივნენ. იგი ხან ბაყაყებს წააწყდებოდა, ხან კი ხოჭოებს, ბზუილით აფრენილ კოლოებს ემალებოდა და საშინელ დათევბასაც გაუბრბოდა. მისი ცეკვა წინ და უკან სირბილით იფარგლებოდა. იღეთები კი ხან თავის დაშალვას, ხან კი მიწაზე გართხმას არ ცილდებოდა. არ იყო არც ერთი მომენტი, რომელიც მის ცეკვას აზრთანა და ლაზათთან გახდიდა. „ორიგინალობა“, შესაძლოა, მხოლოდ იმაში იყო, რომ ამ მისტიკურ-ზოოლოგიურ სიმფონიაში უცხოელი დივერსანტიც ერია და თავაწყვეტილ „ჩარლსტონს“ უვლიდა.

ციალა — გვარამაძე მოწინავე იღებების ქალიშვილი იყო და, ბუნებრივია, თუ მას ბალეტმაისტერმა ქართული ცეკვის წესის დარღვევის უფლება არ მისცა და უცხოელ, მოდერნისტულ მოცეკვავესთან დუეტის შესრულების ნება არ დართო. იმ უცხოელის როლის შემსრულებელი ლ. ვენისი კი ყოველგვარი ქორეოგრაფიული რეგლამენტისაგან თავისუფალი იყო და ისეთ ჯაზურ ბუქნას გადადიოდა, რომ ქვესენელის მეუფენიც კი დაფრთხნენ და აქეთ-იქით გაიფანტნენ.

არა, ეს ცეკვა არ იყო!.. მაყურებელი ავი სულების უწესრიგო ორომტრიალს უყურებდა და ამ უჩვეულო სანახაობით გაკვირებული რჩებოდა.

მაგრამ ნახევრად ბურჟუაზიულ და ნახევრად ზღაპრულ ქვეწარმავალთა სამყაროში, სავსებით რეალური დივერსანტის შეყვანით გათანამედროვებულ ამ გულგარიზატორულ სოციალურ სცენაში გვარამაძე-ციალას ერთი ისეთი კლასიკური ცეკვის იღეთი ჰქონდა გამოყენებული, რომელიც ინსტინქტურად დარბაზის ტაშს იწვევდა, მაგრამ უმალ ისევ აყურებდა, რადგან ეს იყო კლასიკური ცეკვის შეპირება და არა თვით ცეკვა. მაგრამ მაყურებლისათვის ესეც საკმარისი აღმოჩნდა. იგი ამითაც აღტაცებაში მოდიოდა, რადგან მთელ ბალეტში ერთი ცეკვაც კი არ იყო, რომ ბალერინას ყველა შესაძლებლობა ერჩენებინა, — პუანტზე შემდგარიყო, იატაკიდან ასხლეთილიყო, ჰაერში ასვეტილიყო, ცერებზე დაშვებულიყო, წვივი წვივზე გაეკრა, ფეხი განზე გაეხარა, ტანი მალა აეტაცა, ვირტუოზული ტრიალი აეწყო და ელევაციური ნახტომით მაყურებელი აენთო.

სამწუხაროა, მაგრამ ასე იყო.

სიზმრის სცენურ კოდაში ჩართული ციალა — გვარამაძის ცეკვა მსახიობის ქორეოგრაფიულ ვირტუოზულობას ზღუდავდა, მაგრამ გვარამაძე ერთი წამით მაინც ჰაერში ტრიალებდა და დარბაზშიც ტაში გრიალებდა.

ეს იყო და ეს. მერე ისევ ძირს დაეშვა და ცეკვის ძარღვიც მოეშვა.

მასხენდება ციალა — გვარამაძის ცეკვის ერთი ეპიზოდი. 1938 წლის 7 სექტემბერს „მალთაყვა“ დიდი წარმატებით წავიდა ლენინგრადში და მკვნიებარჯ ქართულ ცეკვებთან ერთად დიდი გვარამაძის იმ პატარა კლასიკურ ცეკვას, პუანტზე შემდგარ მის ერთ ციქნა ქორეოგრაფიულ მონოლოგს მაყურებლები

აღტაცებით შეხვდნენ. შეიღჯერ დაიდგა „მალთაყვა“ ლენინგრადში და შეიღჯერვე თეატრის დარბაზი ტაშს აკომპანიმენტად აყოლებდა გვარამაძეს.

რატომ? რითი აიხსნება, რომ კლასიკური ცეკვა ასე აჯადოვებს მაყურებელს? იმით, რომ კლასიკური ცეკვა საოცრად მსუბუქად სრულდება, მაგრამ ათი წამის ჰაეროვანი ტრიალისა და ელევაციური ნახტომების მიღმა დამქანცველი ვარჯიშის და ოფლმდენი მუშაობის ათი მძიმე წელი იფარება.

სულ სხვა, ყოფითი ილეთებით ააწყო დ. ჯავრიშვილმა ციალას „ყაბალახით ცეკვა“. პირველყოფლისა, ამ ცეკვას სიუჟეტი გააჩნდა და კომპოზიციურ ჩარჩოში იჯდა. ციალა — გვარამაძე, რომელსაც ოქროთი დაჩითული ნარინჯისფერი ზედატანი და ასეთივე მუქი ქვედატანი ეცვა, ყაბალახით ხელში შემოსრიალდა. მან მამის რისხვა მოისმინა და აღარ იცოდა როგორ მოქცეულიყო. მშობელი მისგან სამუშაოს მიტოვებას მოითხოვდა, ხალსი კი ჭაობის ამოსაშრობად იხმობდა. მას მამაც უყვარდა და მეგობრებიც. იგი ხან ყაბალახს აიტაცებდა, გულში ჩაიკრავდა და ამით მამისადმი სიყვარულსა და მორჩილებას ვამოხატავდა, ხან კი ბარს სტაცებდა ხელს, წინ წაიგდებდა და ენერგიული ილეთებით სხვებთან ერთად შრომაში ჩაბმის წყურვილს ავლენდა. ციალა-გვარამაძე „გრძნობათა წინააღმდეგობების“ ცეკვას უვლიდა და ქორეოგრაფისა და კომპოზიტორის ჩანაფიქრს თვალსაზივღველს ხდიდა. ეს იყო მეტყველი ცეკვა, რომელსაც მშვენიერი მუსიკალური მელოდიაც ერთო და ამის წყალობით ყველას — კომპოზიტორსა და ბალეტმაისტერს, მოცეკვავესა და მხატვარს მაყურებლის ერთსულოვანი მოწონება ერგოთ.

განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა ლილი გვარამაძის მიერ ბრწყინვალედ ჩამოსხმული ლირიკული „ქართული“ მეოთხე მოქმედებაში. გვარამაძე კლასიკური ცეკვების შემსრულებელთა შორის შესამჩნევად გამოირჩეოდა ცეკვის მანერით. — კორპუსის ასხლეტით, თავშუბლის მედიდური აყრით, ყელის კეთილშობილური მოღერებით, ხელების მღელვარედ გაშლით და, საერთოდ, ამ სასიამოვნო აპლომბით, რომელიც ასე გამოარჩევს ლენინგრადელი ცნობილი პედაგოგის აგრანდსა ვაგონოვას სკოლის მიმდევართ, — გალინა ულანოვას, მარინა სემიონოვას, ტატიანა ვერესლოვას, ნატალია დუძინსკაიას, ოლღა იორდანსა და ლილი გვარამაძესაც. მაგრამ კლასიკური ცეკვის საიდუმლოებათა დაუფლებმა კიდევ უფრო მეტ საშუალებას აძლევდა ლილი გვარამაძეს ახალი, თითქმის შეუქმნეველი შტრიხი შეეტანა ქართულ ცეკვებშიც, მაგრამ ისე, რომ ხალხურ ცეკვასაც თავისი კოლორიტი და ფორმა გაზრდოდა და კლასიკური ცეკვის საერთო სულიც უფრო მეტად აკიაფებულებო.

აი, ასეთი ბედნიერი ურთიერთშერწყმით ცეკვავდა იგი „ქართულს“ ბალეტ „მალთაყვაშიც“. მის ამ ცეკვას მაღალი ქორეოგრაფიული ოსტატობის მაღლი აჩნდა. მაყურებელი ადვილად ამჩნევდა, რომ „ქართული“ სწორედ ის მშობლიური ცეკვაა, რომლის მელოდია, რიტმი და ქარგა ბავშვობიდანვე გვახსოვს, ჯანში და სულში გვიზის და ყოველთვის ამაღლებულად და წმინდად გვეხატება. ლი-

ლი საბჭოთა ბალეტის ისტორიას იწყებს არა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში დადგმული ვ. ჭაბუკიანის „მზეჭაბუკით“, არამედ ლენინგრადში მის მიერვე განმეორებული იმავე „მთების გულით“. ცნობილია, რომ ეს ერთი და იგივე ბალეტი თბილისში 1936 წლის დეკემბერში დაიდგა, ლენინგრადში კი — 1938 წლის ივლისში. კრასოვსკაიამ ეს კარგად იცის, მაგრამ რას დაგიღევს! იგი სხვაშიც სცოლდავს: თბილისის საბალეტო დასი იმდენად სუსტი იყო, რომ „მზეჭაბუკის“ დადგმა არ შეეძლო. მაგრამ ამ უაპელაციო განცხადებას უმალ ივიწყებს და მკითხველებს აუწყებს: ჭაბუკიანმა ჯერ კიდევ 1932 წელს, შემსრულებლობის თვალსაზრისით, რთული სპექტაკლი მინკუსის „დონკიხოტი“ დადგა და ამის შემდეგ თითქმის ყოველ წელიწადს თბილისში საგასტროლოდ ჩამოდიოდაო. არანაკლებ სცოლდავს იგი ქართული საბალეტო სკოლისა და სტუდიის ისტორიის დადგენაშიც, ცნობილი პედაგოგების მ. პერინისა და დ. ჯავრიშვილის მოღვაწეობის შეფასებაში და განა მართო ამაში. — ბევრ სხვაშიც. ყოველივე ეს კიდევ უფრო მეტად აუფასურებს მის წიგნს, მაგრამ ამაზე ქვემოთ ვილაპარაკოთ. ახლა „მალთაყვას“ განვიხილავთ და კრასოვსკაიას მიერ გაბიპზრუებულ ამ ბალეტს თავის უპრეტენზიო ადგილს მივუჩინებთ.

ჩვენ არ გვინდა მკითხველმა ისე გაგვიგოს, თითქოს, საერთოდ. სუსტ „მალთაყვას“ ძლიერ ბალეტად მივიჩნევდეთ. სრულიადაც არა! „მალთაყვას“ წარმატება არა ხვდა და ამის გამო დიდხანსაც ვერ შერჩებოდა სცენას ისევე, როგორც სხვა მრავალი იმდარი ბალეტიც. მაგრამ ამის გამო ვინ გამოაცხადა ფორმალისტურ სპექტაკლებად „პარტიზანული დღეები“ ან „ბედნიერება“? ისინიც ხომ მალე გაჰქრნენ რეპერტუარიდან, თუმცა საბჭოთა ქორეოგრაფიის ისტორიაში კუთვნილი ადგილი მაინც დაიჭირეს, როგორც ისეთმა ბალეტებმა, რომლებმაც გარკვეული დროის მონაკვეთში გარკვეული დადებითი ფუნქცია შეასრულეს. ასეთივე შეფასებით რომ მისდგომოდა კრასოვსკაია „მალთაყვას“. ვინ რას ეტყოდა. პირიქით, ყველა დაუჯერებდა, რომ ეს ნეორე ქართული ბალეტიც მხოლოდ ერთი სეზონის ღალა იყო, რომელსაც წინ ძლიერი „მზეჭაბუკი“ მიუძღოდა და უკან კი გოლიათი „მთების გული“ უდგა.

როგორი იყო „მალთაყვას“ ქორეოგრაფიული ნაწილის დამდგმელობითი და საშემსრულებლო მხარე? როგორ მიიღო ერთიც და მეორეც მაყურებელმა. რა იყო მასში კარგი. რაც საფუძვლად უნდა დასდებოდა ქართული თანამედროვე საბალეტო სპექტაკლის შექმნას, და რა მიუღებელი, ისეთი. რაც ვერ ეკუთვნა ქორეოგრაფიული სპექტაკლის ბუნებას?

ამაზე პასუხის გასაცემად საჭიროა გავიხსენოთ „მალთაყვას“ ყველა ცეკვა. რომლის დამდგმელები იყვნენ დავით ჯავრიშვილი და ვასილ ლიტვინენკო. პირველ სურათში დავით ჯავრიშვილმა დადგა მაიას, ციალას და მათი მეგობარი ქალების ცეკვა, რომელშიც მონაწილეობდნენ სოლისტები ვოინოვა, გვარამაძე და კორდუბალეტი. ამას მოსდევდა ვას. ლიტვინენკოს მიერ დადგმული საერთო ხასიათის ცეკვა მფელი საბალეტო დასის მონაწილეობით.

მესამე სურათში მეორდებოდა ციალას, მაიას და ქალიშვილების ცეკვა ბალეტმაისტერ ვას. ლიტვინენკოს დადგმით, აგრეთვე ციალას სოლო, ციალას და ახალკაცის ქორეოგრაფიული დუეტი და ციალას ციებ-ცხელების ცეკვა იმავე ლიტვინენკოს დადგმით.

მეოთხე სურათი მთლიანად მიეძღვნა ქვეწარმავალთა ფანტასტიკური სამყაროს განწყობილების გადმომცემ ცეკვებს (დამდგმელები იყვნენ ივივე ჯავრიშვილი და ლიტვინენკო). ბაყაყების, კოლოების, ტრიტონების, კიბოს, შევარდენის და შავი ყორნების, ფურ-ირემის და დათვების ცეკვის დამდგმელი იყო დ. ჯავრიშვილი.

ლიტვინენკომ ამავე სურათისათვის დასდგა შევარდენის სოლო, ფრინველების საერთო ცეკვა, ადაყიო, პირველი ჩიტის, მეორე ჩიტის, ხოხობისა და მისი ბარტყების ცეკვები. მანვე დასდგა აგრეთვე ციალას სოლო და კოლა.

მეშვიდე მოქმედებაში ლიტვინენკომ გააკეთა ორი ნომერი: მაიას ცეკვა საზაჯურებით და შეთქმულების ცეკვა, ხოლო მერვე სურათში დ. ჯავრიშვილმა — ქალიშვილების საერთო ცეკვა. ამ ცეკვებში მონაწილეობენ: გვარამაძე, ვოინოვა, კაზინეცი, ბუშინსკაია, ბაუერი, საფაროვა, გოგიჩაიშვილი, მხეიძე, ბალანჩივაძე, თურქიაშვილი, ხოფერია, მაჩაბელი, ჭყონია, რაშჩუკინა, ვოიეკოვა, იუდინა, ბარსოვა, გორსკი, ივაშკინი, ვენისი, ქემჩუქნიკოვა, ჯონცი, გოროშკო და ბალაშოვა.

ცეკვების მხრივ მკაფიოდ გამოირჩეოდა უკანასკნელი მეცხრე სურათი. დ. ჯავრიშვილმა აქ დადგა ექვსი ცეკვა: ხორუმი, აფხაზური, დავლური, ისევ დავლური, მთიულური და საერთო ცეკვა, რომლებშიც მონაწილეობდნენ როგორც კორდებალეტი, ისე სოლისტები: კალანდაძე, ტურაბელიძე, ჩირაძე, გეჯაძე, ფირალიშვილი, ოქროპირიძე, პაპინაშვილი, კალაძე, მაჩაბელი, ნადარეიშვილი, მანტკავა, ჩახავა, კაპანაძე, ჩიხლაძე, ბაგრატიონი, სუხიშვილი, საფაროვა, ბაუერი. ბუშინსკაია, ვოინოვა, კაზინეცი, ვიხოდცევა, ბულიგინა, ბარხუდაროვი და გვარამაძე.

სხვადასხვა თვალხედვით მიუდგნენ ცეკვების დადგმას ბალეტმაისტერები: ჯავრიშვილი მტკიცედ იცავდა ქართული ცეკვების ხაზსა და იერს, ლიტვინენკომ კი ისეთი გამონაგონი დახატა, რომ ეშმაკ-ჯადოებისა და ციალას ბოდვის სცენაში, — ბაყაყებისა და კოლოების, ტრიტონებისა და ხოჭოების, ყვავ-ყორნებისა და დათვების სამყაროში ფრაკში გამოწყობილი, ფრთებგამოსხმული უცხოელი დივერსანტიც კი ააცეკვა და მხატვრულად განზოგადებული ქვეწარმავალთა სამოთხე ბურჟუაზიული იდეოლოგიის ბუდედ აქცია.

რასაკვირველია, გაუმართლებელი იყო ამგვარ სოციალურ-ზოოლოგიურ ანტურაჟში ციალას შეყვანა, რაგინდ ბოდვის მდგომარეობაშიც არ უნდა ყოფილიყო იგი. ეს მიმიკური სცენა ასე მიმდინარეობდა: ციებით დაავადებული ციალა სქელ საბანქვეშ იწვა, ბორგავდა, ცახცახებდა და უკვე მწოლიარევე ჰორიზონტალურად ცეკვავდა და ტოკავდა. დრო და დრო მომვლელი ქალი შუბლზე

ლი გვარამაძე კლასიკური ქორეოგრაფიის ძლიერი მოცეკვავე იყო და ქართული ცეკვების ბრწყინვალე შემსრულებელიც. ასეთი დამთხვევა არც თუ ხშირი შემთხვევაა საერთოდ და, კერძოდ კი, ქართულ სცენაზე. ვერც დღეს დავასახელებთ იხეთ გამოჩენილ მოცეკვავე ქალს, რომელიც ერთნაირი ძალით ასრულებდეს ქართულ ილითსაც და კლასიკურ ფუეტესაც, თანაბრად დახვეწილი იყოს კლასიკურ ადაჟიოშიც და ტანშეურხვევლ დავლაშიც. ლ. გვარამაძე კი უაღრესად გრაციოულად ცეკვავდა „ქართულს“, მთიდან მობერილი ნიაკივით სრიალებდა და ისე ირხეოდა, თითქოს, ეს არის, სიო წიელში გადასტეხსო. მერე გრძნობების გასამხელად მოახლოვებულ ჭაბუკს შხუილით გაუსხლტებოდა და თითქოს ნიაკსაც გულს უგრძნობდა, მხრებში შეუდგებოდა და ჰაერში აიტაცებდა ხოლმე. ლილი გვარამაძე ისე შეუმჩნევლად დასრიალებდა მდელოზე, რომ კაბაც კი არ ერხეოდა და ბალახსაც არ ეხებოდა, ნაწინაეები მკერდზე მშვიდად ეყარა, მკლავები ღრუბლებივით გაეშალა და მორცხვი თვალები და მოკრძალებული წარბები მხარდამხარ მიმყოლ ჭაბუკისათვის მალულად გულში გაეყარა.

ლილი გვარამაძის ცეკვა ჭეშმარიტ სიამოვნებას გვრიდა მნახველს და ამიტომ იყო, რომ იმდროინდელი პრესა ერთხმად აღიარებდა — „ქართული“ მისი საგვირგვინო ცეკვააო.

კარგი იყო მათს სამაჯურებში ცეკვაც, რომელსაც მშვენივრად ასრულებდა ლილი ვოინოვა. იგი ღრმად გაერკვა ქართული ცეკვის ხასიათში და ტანის მოძრაობითა და სახის გააზრებული გამომეტყველებით სიცოცხლით სავსე, მომხიბვლელი და ცქრიალა მეგრელი გოგონას ქორეოგრაფიულ-სცენური იერსახე შექმნა.

დიდის ტემპერამენტი ცეკვავდა მგზნებარე მთიულურს ყველასგან გამორჩეული ვლადისლავა ბუშინსკაია. ვუყურებდი მას და ვფიქრობდი: საიდან აქვს ამდენი უშუალობა, ასეთი ქართული აქცენტი, ძალდაუტანებლობა ილიეთების შესრულებაში, ელვარება ცეკვით ენაში? მაგრამ ამ საიდუმლოების ამოხსნა ძნელი არ არის. ცნობილი რეჟისორისა და მსახიობის — ალექსანდრე თაყაიშვილის მეუღლე ე. ბუშინსკაია ქართულ ხელოვნებას ბუნებრივად შეეზარადა. შეუყვარდა და ჩვენი ცეკვის სული თავისი ცხოვრების სუნთქვად აქცია.

ან, როგორ შეიძლება დავივიწყოთ ქართული ბალეტის მშვენიება მარია ბაუერის მუდამ შთამბეჭდავი ცეკვა, მარიამ კაზინცის, ეკატერინე საფაროვას და ქეთევან ნადარეიშვილის მთავარ როლებში გამოჩენა, ან ილიკო სუხიშვილის, ჯანო ბაგრატიონისა და ანტონ ჩხილაძის პარტნიორობა „ქართულში“?

და როცა ვიხსენებთ „ქართულში“ გამორჩეულ ამ სამ ჭაბუკს ყოველთვის თვალწინ გვიდგება თვითულის თავისებურება, ცეკვის საკუთარი მანერა, მაგრამ ის საერთოც, რომელიც ეროვნული ცეკვის ხასიათისადმი ერთგულებიდან მოდიოდა. არც ერთ ამ სამთაგანს არ გადაუხვევია ქართული ცეკვის ჩვევებისაგან, მაგრამ ყველა ერთად კი ბევრ თავისსაც ამატებდა, რომ საერთო საშემსრულებლო კუთვნილებად ექციათ. ამ მხრივ, რასაკვირველია, დიდი ამაგი მიუძღვის

ბალეტმაისტერ დავით ჯავრიშვილსაც, რომელიც მღელვარე პუნქტუალობით იცავდა ქართული ცეკვის ხასიათის ხელშეუხებლობას, ფორმისა და შინაარსის ერთობლიობასა და ქორეოგრაფიული ილეთის ტექნიკური სირთულისა და ცეკვის მაღალ ესთეტიურ სანახაობად გადაქცევის მოთხოვნას.

ილიო სუხიშვილი, ჯანო ბაგრატიონი და ანტონ ჩიხლაძე — აი, ის სამწოცეკვე, რომლებიც ბალეტ „მალთაყვას“ უკანასკნელ მოქმედებაში პარტნიორ ქალებთან ერთად ვაჟაკობითა და მომხიბვლელით საგსე ცეკვა „ქართულს“ ქმნიდნენ. ი. სუხიშვილი არა ჰგავდა ჯ. ბაგრატიონს, ხოლო ორივე ერთად — ა. ჩიხლაძეს. ტემპერამენტიანი ი. სუხიშვილი თვალებიდან ცეცხლს ჰყრიდა და ფეხქვეშ ნაპერწკლებს აბნევდა. იგი ქორივით დასტრიალებდა მის წინაშე განაბულ ქალს და სიოსაც არ აკარებდა მას. მკლავს ღონივრად შლიდა, რომ ღრმად მოხვეოდა და თვალს არ აშორებდა, რომ არსად გაქცეოდა. ი. სუხიშვილი თავდახრილ მანდილოსანს ჯერ განზე გაუდგებოდა, შემდეგ თვალს გაუსწორებდა, მოვარდნილ მდინარესავით მისკენ „გასმით“ წაიწვედა, წელში ამაყად გაიმართებოდა, გალიბანდს ცქვიტად თავზე მოირგებდა და ასე შეუპოვრად მისკენ მიიწვედა, მკერდს მკერდთან მიუდგამდა, მაგრამ ქალის კდემამოსილებას ვერ უძღებდა და უნებურად თავსა ხრიდა. ი. სუხიშვილის ნაცეკვი „ქართული“, მართლაც რომ სუხიშვილისეულია და მისი ამ სახით განმეორება თითქმის არავის შეუძლია, რადგან ეს არის მისი საკუთარი მკლავების სიტყვა და მუხლების თრთოლვა, მისი მკერდის ზნეჟა და მხრების დუმილი, წელის ასირმება და ქორის რხევა. სუხიშვილი ცეკვავდა და გამოცდილი თვალი ყოველგვარ მისეულს ადვილად იჭერდა, სხვისაგან გამოარჩევდა და ქართული ცეკვის შთამბეჭდავ ტყვეობაში ავლებდა.

თითქოს ისეთივე, მაგრამ მაინც განსხვავებული იყო ჯანო ბაგრატიონის „ქართული“. იგი უფრო ძველი ფრესკების განწყობილებით ქმნიდა თავის ცეკვას და ღრმა შინაარსიან „ქართულს“ აკვარელის ფერებით ხატავდა. ჯ. ბაგრატიონი უფრო მოკრძალებულიც იყო და ყუჩეც, მედიდურიც და მოაზროვნეც, რომელიც გულის მგზნებარებასთან ერთად სულის სიწმინდესაც უფენდა თავის მანდილოსანს და თვითონ იმდენს არ ეჭურჩულებოდა, რამდენადაც მას იხმობდა სამიჯნუროდ და სასაუბროდ. ჯ. ბაგრატიონი მორიდებით გარს უვლიდა და დაჯერებით მიჰყვებოდა მას, რადგან გულისთქმას უხვდებოდა და მშვიდათა აყოლებდა, ვაჟაკური სინაზით და რაინდული იერით მისკენ მიიწვედა. უახლოვდებოდა და ბანოვანის თანაგრძნობის გამოკრთომით კმაყოფილი, თავს მფუფრად ძირსა ხრიდა.

ანტონ ჩიხლაძე კი არც ერთი იყო და არც მეორე, — მასაც თავისებური განწყობილება შეჰქონდა ცეკვაში და სწორედ ეს აძლევდა მის შემოქმედებას თვითმყოფადობის იერს. იგი უფრო მიწიერ ჭაბუკს ჰგავდა და მისი ცეკვაც ლხინისა და დროსტარების განწყობილებას ჰქმნიდა. თავისი სატრფოს სინარჩნით იხიბლებოდა და საკუთარ სიმარჯვისა და სიმკვირცხლის აღმურში იწეოდა.

პარტნიორის პაერონებას უწონებდა თვითონაც მოწონებულ ქაბუჯად ილხენდა. დასამახსოვრებელ სცენურ იერსახეს ქმნიდა ნიჭიერი სახასიათო მოცეკვავე გ. ბარხუდაროვი მონადირე კოსტას როლში. მაგრამ რა მისი ბრალია, თუ „დაის-ში“ გურული ცეკვის ბრწყინვალე შემსრულებელს, „მალთაყვაში“ საცეკვაო არაფერი ჰქონდა და მთელი ოთხი მოქმედების მანძილზე მარტო თოფს დაატარებდა.

ასეთივე მიმიკური ულუფით დაკმაყოფილდნენ ვ. ივაშკინი და ნ. გოროშკო — კირილეს როლში და ლუკაშენკო და პ. გერმაშევი — იულონის პარტიაში.

მაგრამ მათზე უფრო მეტის თქმა შეიძლება, რადგან იმდროინდელი პრესა უარყოფითად შეხვდა იულონისა და კოსტას იერსახეთა პანტომიმური ხერხითა შექმნას.

საამისო საფუძველი მართლაც იყო. ახალგაზრდა მონადირე კოსტას სცენურ-იდეური იერსახე ბალეტმაისტერებს ქორეოგრაფიული თხრობის ენით უნდა გაეხსნათ. კოსტას ცეკვით უნდა გამოველინებინა მაიასადმი ტრფიალი, მაგრამ ბალეტმაისტერებმა ასე როდი გამოიხსნეს. კოსტა მხოლოდ თოფვადაკიდებული დააბიჯებდა და პანტომიმურ-მიმიკური ჟესტებით კმაყოფილდებოდა. შეეძლო კი ეცეკვა, მაიასათვის ხმა აეწყო და ინტიმური დამოკიდებულებისათვის მეტი ხაზი გაესვა. პირველსავე სურათში, როცა მაია და მისი ტოლი გოგონები დარდიმანდ კოსტას შემოეხვივნენ, კოსტასა და მაიას ერთმანეთისადმი ფარული, მაგრამ სხვებისათვის ადვილად მისახვედრი ტრფიალის გამომცემი ცეკვა უნდა აეწყოთ. ეს მათ შეეძლოთ და საჭიროც იყო. მასობრივი ცეკვის დროს, სექტაკლის დასაწყისში ან დასასრულის დროს, ამ თავისებურ წყვილს, — ერთს გამრჯესა და ცქრიალას, მეორეს კი უსაქმურსა და მხიარულს, — ურთიერთ სამიჯნურო ცეკვა უნდა შეესრულებინა და ამით გამოველინებინათ მონადირე კოსტას ხასიათიც და მაიასადმი ტრფიალიც. კოსტას ხომ მაია მოსწონდა, მაგრამ ტრახხი და გოგონებში თავმომწონედ ტრიალიც არანაკლებ უყვარდა. რატომ არ გამოიყენა ბალეტმაისტერმა ეს მდიდარი ფერები კოსტა-მაიას სახასიათო ცეკვის შესაქმნელად, რატომ არ გამოკვეთა ამ მეორე პლანის სამიჯნურო ცეკვით პირველი პლანის სატრფიალო, ცილა და რემა ახალკაცის პირველად შეხვედრის ქორეოგრაფიული დუეტი, რომელიც, სამწუხაროდ, მხოლოდ ქორეოგრაფიულ რეჟიტატივად დარჩა? განა აქტიური ცეკვით ამეტყველებული მაია-კოსტას დუეტი უფრო გამოსარჩევს არ გახდიდა ცილა-რემას ლირიკულ დუეტს?!

თქმა არ უნდა, გახდიდა და მთელ ბალეტსაც უფრო ცეკვად აღაქცევდა. მაგრამ ავტორებმა სხვა ხერხი არჩიეს, თუმცა საბალეტო პრაქტიკიდან ბევრი კარგი მაგალითი გააჩნდათ.

მაინც რომელი?

თუნდაც ზაალის პარტია ბალეტ „მზეჭაბუკში“, რომელიც ორი წლით ადრე დაიდგა თბილისის სცენაზე. მთავარი სცენური გმირის — მზეჭაბუკის გვერდით ზაალიც ცეკვავდა და ცეკვის ენითვე ავლენდა მანიქსადმი ტრფიალსაც და მზე-

ჭაბუკისადმი მტრობასაც. მეორე პლანის ასეთმა ქორეოგრაფიულმა დუეტმა მშვენიერი განხორციელება ჰპოვა ჭაბუკიანისავე ბალეტ „ლაურენსიაში“, რომელიც „მალთაყვას“ პრემიერიდან ერთი წლის შემდეგ დაიდგა. იქაც კოსტასავით მხიარული და გოგონების სათაყვანო მენგო ხან სახუმარო ცეკვას უვლიდა თავის სატრფო ხასინტასთან ერთად, ხან კი ლირიკულ დუეტს ცეკვავდა.

მერე, რა წააგეს ამით მზეჭაბუკმა და ფრონდოსომ? პირიქით, ერთიც და მეორეც უფრო გაამდიდრა ქორეოგრაფიულ ენაზე ამეტყველებულმა ზაალმა და მენგომ, რადგან ისინი ცეკვავდნენ სულ სხვა ენით, ვიდრე მზეჭაბუკი და ფრონდოსო, სხვა თვალებით იყურებოდნენ და სხვა ენით ლაპარაკობდნენ. ამან შექმნა სხვებისაგან გამორჩეული მათი იერსახე, რამაც თავის მხრივ კიდევ უფრო გამოჰკვეთა და გამოარჩია ორივე ბალეტის ორივე მთავარი მოქმედი პირი.

„მალთაყვაში“ მონადირე კოსტა ქორეოგრაფიულად იმდენად უმეტყველო იყო, რომ ყოველ წუთს იგრძნობოდა მისი სატრფოს მათი ყალბი სცენური მდგომარეობა. ავტორებმა მათი მღელვარე გრძნობების გამომავლინებელი ქორეოგრაფიული და მუსიკალური ფერებით დახატეს და ბუნებრივია თუ მას ასეთივე სცენური პარტნიორიც დასჭირდა. კოსტა კი ფლეგმატურად და უმიზნოდ წინ და უკან დააბიჯებდა და ვერც ერთ ქორეოგრაფიულ სცენაში მათთან სულიერ კონტაქტს ვერ ამყარებდა. ამის შედეგად მათი ზეამოცანას, — უყვარდეს კოსტა და თვითონაც იყოს მის მიერ თავყვანაცემი, — სცენური საფუძველი ეცლებოდა, ყალბ მდგომარეობაში ვარდებოდა და ისღა რჩებოდა, რომ ცალუღლად ფურჩინამივით თავაწეულს ენავარდა და უპარტნიოროდ ეცეკვა.

ამიტომ, საფუძვლიანი იყო პრესის შენიშვნა, რომ ბალეტის ავტორებმა მონადირე კოსტა ქორეოგრაფიულად გააღარიბეს და ამით ბალეტის მთავარი პერსონაჟებიც გამოფიტეს.

მაგრამ ვერ დავეთანხმებით ისეთ საყვედურს, თითქოს ციალას მამას, მოხუც იულონსაც ისევე აქტიურად უნდა ეცეკვა, როგორც, თუნდაც, კოსტას. ეს არც ქორეოგრაფიულად იქნებოდა გამართლებული და არც ესთეტიურად. აბა წარმოვიდგინოთ, რა ლაზათი მიეცემოდა ჩაიკოვსკის „გედის ტბაში“ პრინცის დედის აცეკვებას, „ბახჩისარაის შადრევანში“ მარიას მამის ტურებს, „მთების გულში“ მანიჟეს დარბაისელი მამის თავად ერისთავის ბუქნაობას, ხოლო „ლაურენსიაშიც“ მოხუცი პედროს ტრიალს. არა! ასეთი რამ ამ სახეებს გააშარებდა და ბალეტის დანარჩენ მონაწილეთა ქორეოგრაფიულ ენასაც უსიამოვნო ფერუმარილს წასცხებდა. მაყურებელი თვითონ გრძნობს, რომელ სცენურ გმირს რა ქორეოგრაფიული კილოკავი უხდება. განა სასიამოვნო შთაბეჭდილებას დასტოვებს მაყურებელზე, რომ ალფრედის მამამ, მომხიბვლელი დარბაისლობისა და ვაჟაკობის განმასახიერებელმა ჟერმონმა ვერდის ოპერა „ტრაგიატაში“, ჩაიკოვსკის „ეგვენი ონეგინის“ გმირის, მუსიე ტრიკეს კეკლუცოვანი არია იმღეროს. მეფე ჯიმშერმა ჭაბუკური ცეკვები ააწყოს „სინათლეში“ და ავთანდილის დედ-მამამაც, თუნდაც კდემამოსილებით სავსე „ქართული“, ან აფორიაქებული მთიულური.

გააჩაღოს. ყოველ ბაღეტიში არის ისეთი სცენურ-ქორეოგრაფიული პერსონაჟი, რომელსაც სწორედ ის ენა არ უდგება, რომელზედაც ბაღეტის მონაწილეთა უმრავლესობა ლაპარაკობს.

რატომ? ხომ არ არის ეს პარადოქსი?

შესაძლოა, მაგრამ ეს მაინც ასეა!.. თუმცა ცეკვა ყველა ადამიანისათვის თანდაყოლილი თვისებაა, მაგრამ იგი უფრო მეტად ახალგაზრდობის ენაა, იმათი გრძნობების გამოვლინების პლასტიკური ფორმაა, ვინც სიტყვით ვერ ახერხებს საკუთარი გრძნობებისა და განცდების გადმოცემას და ამიტომ ტანის პლასტიკას, — სხეულის თრთოლვასა და სულის შრიალს იშველებს, თუმცა არც თუ საკმარისი დოზით. ამიტომ არის, რომ ჭაბუკი მიჯნურს ცეკვით უფრო უმხელს გულისნადებს, ვიდრე სიტყვით. ხნიერი კაცის გრძნობების „ხელისმომკიდე“ კი ყოველთვის ინტელექტი ითვლება და მისთვის ცეკვაც მიმიკით და სიტყვიერი ჟესტით იცვლება.

აი, ამიტომ მიგვაჩნია, რომ ციალას მოხუც მამას, ჭალარა კოლმეურნე იულიონს ცეკვა არ მოუხდებოდა. სწორად მოიქცნენ ბაღეტის ავტორები, რომ მას მიმიკური თხრობის ფუნქცია დაუტოვეს და ამით ბაღეტის ახალგაზრდა პერსონაჟებს ცეკვის ენით ამეტყველების მეტი საშუალება მისცეს.

კარგად აეწყო დ. ჯავრიშვილის დადგმული მასობრივი ქართული ცეკვები, მაგრამ ძალზე გაუმართლებელი გამოვიდა ლიტვინენკოს მიერ იმპეროვიზირებული „შეთქმულთა ცეკვა“ „ხორუმის“ ილეთებზე და რიტმზე. მართლაც, როგორ შეიძლებოდა რაინდული და ესთეტიკური „ხორუმის“ ქართველი ხალხის მტრების, — უცხოელი და შინაური დივერსანტების იდეურ ქორეოგრაფიულ ლეიტმოტივად გადაქცევა. მართალია, ეს ცეკვა ზოგიერთებს მოეწონათ, მაგრამ ის კი დაავიწყდათ, რომ ყველა ჩვენი ჰანგი არ გაიცემა მტრის მუსიკალურ თემად. განა სასურველია, რომ ქართული მგზნებარე „დელი-დელა“ საქართველოში შემოჭრილ ყიზილბაშთა მარშის თემად იქცეს? განა ვაჟაკური „ჩაუხტეთ ბარათაშვილსა“ სამტროდ მომხდურთა პიმნად ივარგებს, კეთილშობილური „ქართული“ თბილისის ამწიოკებელ თემურლენგის ურდოთა როკვად გამოდგება? შაჰ აბაზის მოლაშქრეებმა რომ „ცერული“ იცეკონ, განა ჩვენს გულს აამებს?!

არა! ეს იქნებოდა ამ წმინდა და ვაჟაკური ცეკვა-სიმღერების წარყვანა. იგივეს ნიშნავს „ხორუმის“ რიტმზე და ქარგაზე უცხოელ დივერსანტთა ცეკვის აწყობაც, მით უფრო, რომ ამ ბაღეტის ქართველ პერსონაჟებს ქართულად საცეკვაო არაფერი დარჩათ. ბაღეტმაისტერს იმისთვისაც უნდა გაეწია ანგარიში, რომ მეოთხე მოქმედებაში იმავე „ხორუმს“ ბუნების სტიქიაზე გამარჯვებულა და მოჭიმიე კოლმეურნენი ცეკვავდნენ. სად გაგონილა, რომ ერთი და იგივე ეროვნული მოტივი გარეშე მტრის მოტივიც იყოს და შინაური მოკეთისაც?

ეს ბაღეტმაისტერ ვ. ლიტვინენკოს შეცდომა იყო, მაგრამ არც თეატრის სამხატვრო საბჭოა გასამართლებელი. რატომ დროზე არ მიუთითეს, რომ ასეთ

მცდარ გზას არ გაჰყოლოდა! ვ. ლიტვინენკოს იმდენი გამოგონებლობის უნარო გააჩნდა, რომ ხორუმის იღეთებზე აწყობილი „შეთქმულთა ცეკვა“ უცხო ტომის ცეკვის რიტმზე და ქარგაზე აეგო.

ვ. ლიტვინენკო ამასთან არც ურიგო დამდგმელი და მოცეკვავე იყო. ამიტომ ეერ დავეთანხმებით ჟურნალ „თეატრ“-ის რეცენზენტის ვ. გოლუბოვის აფორი-ქებულ ეპითეტებს, თითქოს „მალთაყვა“ ცარიელ უბადრუკობას წარმოადგენდა, ხოლო მთავარი მოქმედი პირის რემა ახალკაცის როლის შემსრულებელი ვასილ ლიტვინენკო ჩიკორივით პროწილა მოცეკვავეს ჰგავდა, რომელიც, თურმე, თავა-წყვეტით ტრიალებდა, მაგრამ გულს არ აღლევებდა:

— მაგონდება ქართული თეატრის სპექტაკლი „მალთაყვა“, რომელიც რამ-დენიმე წლის წინათ დაიდგა. მასში ტრიალებდნენ, ხტოდნენ, სხვადასხვა პოზებს იღებდნენ, მაგრამ ეს მინც ბალეტი არ იყო. განა მოძრაობის ყოველნაირი კომბინაცია იძლევა ცეკვის შეგრძნებას? „მალთაყვაში“ ისინი გვაგონებდნენ სა-საცილო ვარჯიშს, ან საცეკვაო ტრიუკების თავმოყრას. ბალეტის სოლისტი ლიტ-ვინენკო ისეთი გაშმაგებითა და თავგამოდებით ასვევდა პირუტეტებს, რომ მაყუ-რებელს თვალი უჭრელდებოდა“, — წერდა ვ. გოლუბოვი.

მერე და, რა არის ამაში ურიგო?

ის, რომ „ლიტვინენკოს ცეკვას განცვიფრება — გაბრუება შეეძლო“?

ან ის, რომ მისი ცეკვა არ იყო „მიბნედილ-მიოსებული მამაკაცის პრან-პიობა?..“

არა, ამაში ვერც გოლუბოვის დახვეწილ გემოვნებას მივენდობით და ვერც ამეებში გაწაფულ სხვების თვალს!

არც იმას მივიჩნევთ არგუმენტად, რომ, თურმე, „ვასილ ლიტვინენკო ვახ-ტანგ ჭაბუკიანივით ვერა ცეკვავდა“.

რაა ამაში სასაყვედურო?!

აბა, სხვა რომელი ცეკვავდა ვახტანგისებურად?!

და თუ არავინ, მაშინ რატომ ვუხიარდებით მართო ლიტვინენკოს?! მან მთე-ლი თავისი სიცოცხლე ცეკვას შესწირა და ბევრჯერ მოხიბლა და გაახარა ქარ-თველი მაყურებლის თვალი და გული.

არც ის არის დიდი სიბრძნე, რომ ჭაბუკიანის ერთი „მთების გული“ სხვა ავტორთა ხუთ „მალთაყვაზე“ მეტიაო. „თეატრმა გვერდი აუარა ხალხურ სი-ბრძნეს: „მთების გული“ პოეზიის შუქით არის განათებული, „მალთაყვა“ კი ნა-

ტურალიზმის ბინდში შეაგდეს და სცენაზე ნისლი და წყვედიადი ჩამოწვა“. —
ამბობს ვ. გოლუბოვი.

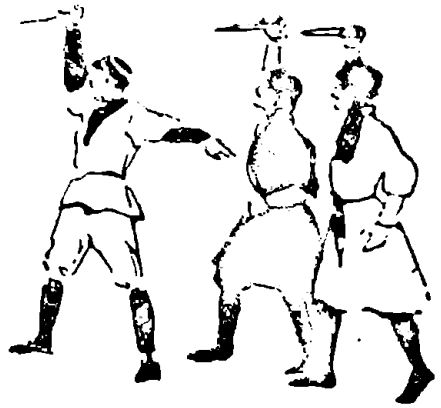
არც ეს არის სიმართლე.

იმდროინდელი „მალთაყვა“ ბევრმა ვნახეთ და კარგად გვახსოვს მისი მზიანი ცა, რომლის შუქზე მკაფიოდ ჩანდა ბალეტის ნაკლიც და კარგიც. მართალია. მას დაბადებიდანვე სუსტი ჯანმრთელობა დაჰყვა, მაგრამ რად უარვევით, რომ ზოგი რამ ლამაზიც გამოჰყვა!..

თავისნათქვამა რეცენზენტობა რა საძრახისია, მაგრამ, —

— არც ასე არის თაყაო, შენ რომ მამული გაჰყავო!.. —





მშენებელი გული

3

ახტანგ ჭაბუკიანმა, ანდრია ბალანჩივაძემ, სოლიკო ვირსალაძემ „მშენებლის“ მუსიკალურ დრამატურგიას გადახედეს, ქორეოგრაფიულ ფინალს „ზოგი რამ ჩამოაცალ-დამატეს, ცნობილი საბალეტო ლიბრეტისტი ნ. ვოლკოვი მოიშველეს, განთქმული რეჟისორი ნ. ვ. პეტროვიც დაიხმარეს და საქართველოში დაბადებული „მშენებელი“ „მთების გულად“ აქციეს. ამით ქორეოგრაფიული ლენინგრადი განაცვიფრეს, ბალეტით განებივრებული მოსკოვი გააკვირვეს, ვაჟ-კაცურ ცეკვას მონატრებული საბჭოთა მაყურებელი გაახარეს, ლამაზი და აზრიანი სანახაობით დააპურეს, დიდი და პატარა ააღელვეს, რეცენზენტები ააფორიაქეს და პრესაც აალაპარაკეს.

მაგრამ მანამდე რას წერდნენ ბალეტის მოტრფიალენი?

აი რას:

„ნუთუ ჯერ კიდევ ვინმესთვის გაუგებარია, რომ მთავარია დრამაში — სიტყვა, ოპერაში — მუსიკა, ბალეტში — ცეკვა?“, — გაკვირვებით კითხულობდა ჟერნალ „ტეატრ“-ის რეცენზენტი ვ. გოლუბოვი და ასკვნოდა:

„ღარიბია ჩვენი ბალეტის რეპერტუარი: სულ რაღაც ათი-თორმეტი სახელ-

წოდებაა. რას ვუყუროთ. რაში ვიცეკვოთ, — სულ უფრო ხშირად და ჩაცეებით იძლევიან საგონებელში ჩამგდებ ასეთ კითხვებს“.

ასე იყო „მთების გულამდე“. შემდგომ კი სხვა თქვეს:

„ — რამდენიმე წლის უფერულ, სამარადღეო არსებობის შემდეგ ლენინ-გრადის ს. მ. კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრმა გვიჩვენა სიხარულისა და ზეიმის სპექტაკლი... თეატრმა წარმოადგინა ბალეტი „მთების გული“. — აღტაცებით ამბობდა მუსიკათმცოდნე დ. დრუსკინი და ხაზს უსვამდა, რომ:

„კრიტიკამ, მაყურებლებმა გამოავლინეს იშვიათი ერთსულოვნება, უმაღლესი შეფასება მისცეს შემსრულებლებსაც და კომპოზიტორსაც, ბალეტმაისტერსაც და სპექტაკლის მხატვარსაც“.

ეს მოხდა 1938 წლის 28 ივნისს.

— ვინ იყო ამ გამარჯვების სულისჩამდგმელი კომპოზიტორი? — იკითხავს მკითხველი.

— ისევ ის ანდრია ბალანძივაძე!

— მხატვარი?

— სოლიკო ვირსალაძე!..

— ბალეტმაისტერი?

— ვახტანგ ჭაბუკიანი!..

— შემსრულებელი?

— ისევ ის ჭაბუკიანი, ლილი ჩიკვაიძე და მათი თანატოლები.

რატომ ალაპარაკდნენ ასე მოულოდნელად მაყურებლებიც და რეცენზენტებიც?

იმიტომ, რომ მანამდე ვერავის წარმოედგინა, რომ „მთების გული“ საუღელტეხილო სპექტაკლად იქცეოდა საბჭოთა ბალეტის განვითარების გზაზე, ვერ წარმოედგინათ იმიტომ, რომ:

„ახალი ბალეტის დადგმას თან არ ახლდა მყვირალა მანიფესტები და საჭირო დეკლარაციები. მაგრამ მიუხედავად ამისა, სპექტაკლმა „მთების გულმა“ ხელახლა დააყენა და გადაჭრა საბჭოთა ქორეოგრაფიის უმნიშვნელოვანესი პრობლემები“. — წერდნენ ლენინგრადელები.

რა პრობლემები იყო ეს, წლების განმავლობაში რომ აწუხებდა ბალეტისმცოდნეებს და ვერ მოეხერხებინათ მათი გადაწყვეტა? გადაწყვეტას ვინ ჩივის. პრობლემის დაყენებაც კი რომ ვერ შესძლეს! გამონაკლისს წარმოადგენდა ნოვერი, რომელიც ორასი წლის წინათ გამოცემულ ქორეოგრაფიულ წერილში გულახდილად ამბობდა:

— ფუჭია ბალეტმაისტერის ყველა მონდომება, დამლუპველიც კი, თუ ის მას არ მიიყენას ცეკვის გაუმჯობესებამდე.

ბალეტში ცეკვაზე კი არავინ ფიქრობდა: ოპერა — უსიმღეროდ, ბალეტი — უცეკვოდ, — აი გზა, რომლითაც მიდიოდა მრავალი ხელოვანი და, ბუნებრივია,

მათი შემოქმედებითი ძიება არც ნოვატორული იყო და არც რეტროგრადული. მათ წარსულის მონაპოვარი გაფანტეს, აწმყოს კვალიდან ამოვარდნენ და მომავალს გადაუდგნენ. ცუდად გაიგეს რა კოტე მარჯანიშვილის ჯანსაღი მოძღვრება სინთეტურობაზე, დრამატულმა თეატრმა მსახიობი სიქენაზე ლაპარაკს გადააჩვია და კულბიტომანიის სენი შეჰყარა. ბევრმა ოპერაში სიმღერაზე ხელი აიღო და დაღვიპილ რეჟიტატივს მიეძალა, დრამაში უფრო მეტს ცეკვაველზე, მერე ამას მხატვრის „დეკორატიული კომპონენტიც“ მიემატა და რეჟისორულმა ახირებულობამ სცენური მოქმედება ჰიპერტროფიული ადამიანებითა და დეფორმირებული საგნებით აავსო, სინამდვილე, სითბო და სიხალისე სცენიდან განდევნა და ნაძალადეობა, სიცივე და მთქნარება შეჰყარა.

ბალეტმაისტერი გადაეჩვია ცეკვის ენით მსჯელობას და „მხატვის“ სისტემის ვულგარული დანერგვით თვითონაც აზრი იღრძო და მოცეკვავეთაც კუნთები მოუღუნა. ბალეტმაისტერი კმაყოფილი იყო, რომ შემსრულებლებს სტანისლავესკის სისტემის საიდუმლოებაში ახედავდა, მაგრამ თვითონ იმას კი ვერ ამჩნევდა, რომ ცეკვას გადაჩვეული მოსიარულე მუნჯთა მომრავლებით მყურებელს ახელებდა. ვალში არც ისინი რჩებოდნენ: საბალეტო პრემიერაზე მოსულნი ჯერ თვითეული ცალ-ცალკე ახველებდა, შემდეგ კი ყველა ერთად უსიამოვნო ეპითეტებს აყოლებდა.

არც კომპოზიტორები სცოდავდნენ ნაკლებად: მათი აკვიატებული მანერულობა იგივე იყო, რაც მხატვრის აბსტრაქტული განყენებულობა. მხატვარი ფერმწერლობასა და დეკორატორობას შუა ტორტმანობდა და ვერც ერთ კუთხეს ეყრდნობოდა და ვერც მეორეს ებჯინებოდა. იგიც ისე იყო დაკიდებული კულისებში, როგორც მისი საკუთარი ნათხაპნი, რომლის შეხედვა მყურებელს აყრყობდა და მოცეკვავეებსაც აფრთხობდა. მხატვრის ნამოქმედართ დაბნეულნი სცენაზე ისევე ფართხალდებდნენ, როგორც თევზი რიყზე, და უსულგულო მხატვრობას, უმიზნო ქორეოგრაფიას და უთვისტომო მუსიკას ასეთსავე უაზრო ზოძრაობებს ურწყავდნენ: ყველა ყველაფერს აკეთებდა, მაგრამ ზარალში მიიწვინაყურებელი რჩებოდა.

მაგრამ იყვნენ ისეთი „იდეური“ ქორეოგრაფებიც, რომლებიც ყოველ ცეკვაში ცხოვრების მიზნის რეალურ ასახვას მოითხოვდნენ და ვაი იმას, ვინც მათ მოთხოვნას განზე უდგა. ასეთ გზას ადგა თუნდაც ი. ს. ჩერნეცკაია, რომელიც დიდ შეცდომებიან პატარა ბროშურაში ცეკვის ხელოვნების ძირითად ელემენტებზე მსჯელობდა და ვერა გრძნობდა, რომ ამით მოცეკვავეებს ფეხებზე უღრძობდა.

„ყოველ ცეკვას უნდა ქონდეს თავისი თემა, თავისი შინაარსი“, — ამბობდა იგი და აფრთხილებდა: არ გაბრიყვდეთ, ისეთი რამ არ იცეკვოთ. რომ მასში კონკრეტული აზრი არ იდოსო.

მაგალითად, როგორი ცეკვა? — იკითხავს მკითხველი.

აი. თუნდაც ისეთი, რომელშიც ქალთა ემანსიპაციის პრობლემა იქნება გადაწყვეტილი.

— როგორ?

— სულ უბრალოდ:

„თუ ხელმძღვანელმა გადაწყვიტა აიღოს თემად უზბეკი ქალის ცხოვრება, — წერს ჩერნეცკაია, — მას დასჭირდება კარგად გაერკვეს, რომელ ქალზეა ლაპარაკი. რას იყენებს იგი — ძველი ცხოვრების მასალას. დამონებული ქალის ბედს, თუ დღევანდელი დღის ე. ი. უკვე განთავისუფლებული ქალის ცხოვრებას. თუ იგი შეჩერდა ერთ რომელიმე მათგანზე, მაშინ საჭიროა შესწავლა იმ ქალის ყოფაცხოვრებისა და გარემოცვისა, რომელშიც იგი ცხოვრობს, საჭიროა დაფიქრება მის პროფესიაზეც, იმ მუშაობაზე, რომელსაც იგი ეწევა, მის ყოფით და პროფესიულ ჩვევებზე. საჭიროა გამორკვევა, თუ რისკენ მიისწრაფის ეს ქალი, როგორია მისი იდეური გულისწადილი... და ცეკვის საშუალებებით აჩვენოს ცხოვრება, ყოფა, პოლიტიკური და ეკონომიური ჩაგვრა წარსულში და ამ ჩაგვრისაგან განთავისუფლება აწმყოში“.

ამგვარად, ერთ პატარა ცეკვაში, რომელმაც შეიძლება სულ ბევრი ხუთ წუთს გასტანოს, „სოციალური ცეკვის“ მოტრფიალე ავტორი ურჩევს ჩასტიონ უზბეკი ჩაგრული, ან ჩაგვრისაგან განთავისუფლებული ქალის მთელი ბიოგრაფია, თუ ქრონოლოგიური სიზუსტით არა, მისი იდეური ევოლუციის ჩვენებით მაინც. ეს ავტორი ასეთივე სოციალური პრიზმით ჭვრეტს ჩვეულებრივ ხალხურ ლექსურ ცეკვასაც, სადაც ქალ-გაჟის უბრალო ცეკვა თანამედროვეობის მაღალ იდეურ მოთხოვნაზე აყავს. არჩევს რა ლექების უძველეს ხალხურ ცეკვას „სანაჯანი“-ს, ჩერნეცკაია წერს:

„კაცი მუხლებზე დაჩოქილი ეხვეწება ძვირფას სონიას გაპყვეს მას ცოლად. საკუთარი თავისუფლებით გაამაყებულ ლეკის ქალს მომავალი ქმრის ხასიათის გამოცნობა სურს. ცეკვა ქალის თანასწორობას გამოხატავს. იგი, როგორც ფრინველი, მის ახლოს ფრინავს — ხან მისდევს, ხან მოულოდნელად სცილდება. კაცი არ შორდება მას. ცეკვაში ისინი ერთმანეთს არ ეკარებიან. ქალი მდგომარეობის ბატონ-პატრონია. კაცი ვერ ბედავს შეეხოს მას, თუ არ მიიღო მისგან ნებართვა. ეს არის ქალის, მისი თავისუფლების ნამდვილი დაფასება. მაგრამ იგი ცდილობს მოიგოს მისი გული, ახვევს თავბრუდამხვევ ვირტუოზულ ილეთებს, უჩვენებს თავის სიმარდეს, ღონეს, გამბედაობას, გრაციას. ასეთ ქმართან თამამად შეიძლება ცხოვრება... ამ ცეკვაში ასახულია ქალის საზოგადოებრივი მდგომარეობა, ოჯახური საყოფაცხოვრებო პირობები, დღევანდელი ცხოვრების მთელი ახალი წყობა. ამ ცეკვის ყოველი ქესტი სავესა აზრით, — დაასკვნის ავტორი და აჯამებს:

— ორი ცეკვა „კარაჩამია“ და „სანაჯანი“ გადმოსცემდნენ სოციალისტური სახელმწიფოს ცხოვრებას“.

ასე და ამგვარად, საუკუნეების მანძილზე შექმნილი ლექების ხალხური

ცეკვა „სანაჯანი“ ქალთა ემანსიპაციის პრობლემის გადაწყვეტის ცეკვად იქცა.

მაგრამ იბადება კითხვა, როგორ მოხდა, რომ ჯერ კიდევ ლეკი ქალების განთავისუფლებამდე დიდი ხნით ადრე, საუკუნეების მიღმა შექმნა ხალხმა ისეთი სოციალური ცეკვა, რომელიც ასე მოერგო თავისუფალი, თანამედროვე საბჭოთა ქალის მდგომარეობას? ძველად ხომ ქალი დამონებული არსება იყო. მაშ, როგორ შეეძლო მას ისე თავისუფლად ეფრინა მუხლებზე დაჩოქილი მამაკაცის გვერდით, როგორც ეს თანამედროვე, თავისუფალ ქალს სჩევია. განა წარსულში იგი მართლა ისეთივე ბატონპატრონი იყო თავისი მდგომარეობისა, როგორც დღეს არის? და თუ არა, რატომ აძლევს ასეთ დიდ სოციალურ შინაარსს იმ ცეკვას, რომელიც საუკუნეების მიღმა შეიქმნა და ახლა თავისუფალი საბჭოური ლეკი ქალ-ვაჟის ცეკვად წარმოგვიდგენს ცეკვის სოციოლოგიზმით გატაცებული ავტორი. ხომ არ არის ასეთი მიდგომა ხალხური ფოლკლორის ვულგარული წაკითხვის გზა? რასაკვირველია, არის! და ამაში იყო სწორედ თანამედროვე ბალეტის შექმნის სირთულე, იმის სიძნელე, რომლის გადაუღახავად ძნელი იყო შექმნილიყო ნამდვილი ლალი, აზრიანი, ცხოვრებისეული და არა ცხოვრებისურთულეს პრობლემებთან ნაძალადევად მიკერებული ცეკვები.

ასეთმა ცრუშინაარსობრივმა ცეკვებმა შეუშალეს ხელი საბჭოურ საბალეტო სექტაკლების შექმნას. ჭაბუკიანამდელი ბალეტებიც სწორედ ამგვარი იყო და ეს იყო მიზეზი, რომ მიუხედავად გარეგნული ხალხურობისა და იდეური აქტიულობისა, მაინც ვერ მონახეს გზა მაყურებელთა გულისაკენ, ვერ მოიკიდეს ფეხი თეატრალურ სამყაროში, ვერ გაუტოლდნენ „მთების გულს“. ძველი ყაიდის ბალეტმაისტერები სოციოლოგიური ალტკინებით დგამდნენ „წითელ ყაყაროს“, მაგრამ ავიწყდებოდათ, რომ ამ ყვავილს ბუნებისაგან დაჰყვა მხოლოდ წითელი ფერი და არა იმ იდეური მყნობისაგან, რომელსაც მისი შემქმნელები აძალებდნენ. ასეთმა ბალეტმაისტერებმა წარმოშვეს ბალეტი „წითელი ქარიშხალიც“, რომელიც სუსტი ნიავეით მიიკარგა ხალხის მახსოვრობაში. ხელოვნურმა სილამაზემ და თვალისმომჭრელმა სიბრჭყვიალემ აამღერა ბალეტი „ნათელი ნაკადიც“. დიეტრისმენტულმა და სწორედ აზრობრივად ერთმანეთისაგან მოწყვეტილმა ცეკვებმა დაგვაფიქცეს „პარტიზანული დღეებიც“. ზოგი რამ უმიზნო აქურულმა მიმოდრამამ წაართვა ბალეტს, ზოგი კი ნაძალადევმა სოციალურმა გააზრებამ:

უხეიროდ გაგებულმა სინთეტურობამ ბევრი ცული შეჰყარა ბალეტს, კარგი კი მოუშალა. ქორეოგრაფიულ სექტაკლში ცეკვის ილეთები ელექტროგამნათებლების ეფექტებმა დაფარეს და აქტიორის საცეკვაო მოედანი დეკორატიულმა „ხაბაკმა“ დაიკავა. ბალეტი უნიათო დრამად იქცა და მრავალფერი კომპონენტების გულმოდგინედ შედღვებამ ქორეოგრაფიული სექტაკლი ჰიპერტროფიისაგან ვერ იხსნა. მაყურებელი ბალეტის სანახავად მიდიოდა, მაგრამ ზღაზვნას მიჩვეულ დრამას ხედავდა, ცეკვას ჰპირდებოდნენ, მაგრამ „ყრუმუნჯების“ საუბარს აწყდებოდა, უაზრო დიეტრისმენტს აჩვენებდნენ, ან ღრმა აზრებით გადატვირთულ სოციალურ ტრაქტატს აკითხებდნენ.

„მთების გული“ კი ისეთი სპექტაკლი გამოვიდა, რომელშიც თვალისმომხიბვლელი ცეკვაც იყო და აზრის მომჯადოებელი შინაარსიც. ცეკვას იდეა მოჰყვა და შინაარსმა ცეკვა შობა. ეს ორივე ბუნებრივად შეეხამა ერთიმეორეს, რადგან შინაარსს საფუძვლად დაედო ადამიანების პირადი ბედიც და საზოგადოებრივი მოვლენების მღელვარებაც. ქართული გლეხების შეჯახებამ მებატონესთან სოციალური კონფლიქტის სახე მიიღო და ამის ფონზე კიდევ უფრო ტრაგიკული გამოჩნდა სპექტაკლის მთავარი მოქმედი გმირების — ჯარჯისა და ბანიყეს განწირული სიყვარული.

თბილისში 1936 წლის 27 დეკემბერს დადგმულ „მზეჭაბუკს“ ორი წლის შემდეგ სახელწოდება შეუცვალეს. ჯერ „ჯარჯი“ უწოდეს, შემდეგ კი „მთების გული“. მთავარი მოქმედი პირი მზეჭაბუკიც მონადირე ჯარჯად იქცა და ზოგი რამ ფინალშიც შეიცვალა. ჯარჯი აღარ იღუპებოდა და მსხვერპლად ახლა მანიყე ეწირებოდა. ასეთმა ფინალმა სპექტაკლის მიმღები პირებიც დაამშვიდა და ბალეტის შემქმნელებსაც ის აღარ გაუმეორდათ, რაც თბილისში შეემთხვათ, — მთავარი მოქმედი გმირი ცოცხალი რჩებოდა და პრემიერას ხიფათი არ ელოდა.

კომპოზიტორი დიმიტრი შოსტაკოვიჩი ერთი პირველთაგანი იყო, რომელმაც უმალ აღიარა ბალეტ „მთების გულის“ მხატვრული ღირსებანი. 1930 წლის გაზეტ „სოვეტსკოე ისკუსტვოს“ 30 ივნისის ნომერში იგი წერდა:

„ანდრია ბალანჩივაძემ, მრავალი ნიჭიერი ნაწარმოების ავტორმა (მოვიგონოთ, მაგალითად, მისი კონცერტი როიალისაფისის), დასწერა ბალეტი „მთების გული“. მუსიკის შესანიშნავი თვისებები ამ ბალეტს პირველ ადგილს აკუთვნებს საბჭოთა ბალეტებს შორის, რომლებიც უკანასკნელ წლებში გაჩნდნენ.

ბალანჩივაძის მუსიკა ღირსია ცალკე დაწვრილებით ანალიზისა: ამას ხელი უნდა მოჰკიდონ ჩვენმა მუსიკისმცოდნეებმა. ეს წერილი კი — პირველი, უშუალო შთაბეჭდილების ნაყოფია. კომპოზიტორმა, ბალეტმაისტერმა (ვახტანგ ჭაბუკიანი), მხატვარმა ვირსალაძემ, — ლენინგრადის ბალეტის შესანიშნავმა არტისტებმა (ჭაბუკიანი, ვერესლოვა, კორენი და სხვა) დაუეიწყარი ქორეოგრაფიული სპექტაკლი შექმნეს. მაგრამ მე მინდა, — წერდა დ. შოსტაკოვიჩი, — ყველაზე მეტი ვილაპარაკო კომპოზიტორის წარმატებაზე. პარტიტურის ცალკე ნომენტები განსაკვიფრებელ შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ეს განსაკუთრებით ითქმის მეოთხე სურათის საფინალო ცეკვაზე და მთელი ბალეტის ფინალზე. ლირიკული მუსიკა, რომელიც გვიხატავს მანიყეს სიყვარულს ჯარჯისადმი. გვაკვირვებს თავისი სიმკაცრით და კეთილშობილებით. საერთოდ, ამ მუსიკაში არ არის არავითარი წვრილმანობა, ყველაფერი ღრმა და, მე ვიტყვოდი, კეთილშობილურად აღმაფრთოვანებელია, ბევრია სერიოზული პათოსი, რომელიც მაღალი პოეზიიდან მოდის.

წრფელის გულით მინდა მივულოცო ანდრია ბალანჩივაძეს შესანიშნავი ნაწარმოების შექმნა. მინდა ხმამაღლა აღვნიშნო ის სიხარული, რომელიც იპყრობს ამ საუცხოო ნაწარმოების მსმენელს“, — დაასკვნიდა დ. შოსტაკოვიჩი.

კომპოზიტორის გამარჯვება აშკარა იყო. მისი მუსიკა ერთხელ აღიარა ფართო საზოგადოებამ, აღიარა როგორც ტალანტური, ქორეოგრაფიული ხელოვნების ღრმა ცოდნით დაწერილი. ავტორმა შემოქმედებითად გამოიყენა ძვირფასი ქართული მუსიკალური ფოლკლორი, კი არ ააწყო იგი აკომპანიმენტად, კი არ მიუყენა ქორეოგრაფიულ ნახაზს, არამედ შექმნა დრამატურგიულად გააზრებული, მხატვრული იერსახეებით აღსავსე მუსიკალური პარტიტურა. მან პოეტურად განაზოგადა ხალხური მუსიკალური ფოლკლორი და პარმონიული წესობების საფუძველზე ააგო უაღრესად ფერადოვანი, მოძრავი, დინამიური, დიდი აზრებითა და მწვევე გრძნობებით მდიდარი, მიჯნურთა შეჯახებებითა და სოციალური კონფლიქტით სავსე მუსიკალური ნაწარმოები. ბალანჩივადის მუსიკაში მკაფიოდ გამოვლინდა ქართული ხალხური მელოდიების მშვენიერება, რომლებშიც მაღალ სიმფონიურ ჟღერადობას აღწევდნენ ქართული მუსიკალური ინსტრუმენტები. კომპოზიტორმა დიდი დახმარება გაუწია ბალეტმანსტერს რიტმული მდიდარი მუსიკით, ახალი და საინტერესო ფორმის ცეკვების შესაქმნელად.

ეს იყო ა. ბალანჩივადის მუსიკის ძლიერი მხარე. თუმცა გააჩნდა ისეთიც, სადაც საჭირო იყო მეტი ძარღვი და ჟღერადობა. აი, თუნდაც ფეოდალის წინააღმდეგ აჯანყებული გლეხების ბრძოლის სურათებში, რომლებსაც აკლდით სოციალური კონფლიქტის მაგრძობინებელი ფერები. სცენურ უარყოფით იერსახეებს სჭირდებოდა უფრო მეტი მუსიკალური მოტივირება.

„ა. მ. ბალანჩივადის ღირსშესანიშნავი საბალეტო სპექტაკლი“ — ასეთი სათაურით დაბეჭდა ლენინგრადის 1938 წლის 4 ივლისის „კრასნაია გაზეტაში“ ლ. ბლოკმა რეცენზია. იგი წერდა:

„ახალ საბალეტო დადგმას, რომელიც კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრმა სწორედ სეზონის დასასრულს აჩვენა, უნდა მხოლოდ მივესალმოდით. სპექტაკლ „მთების გულის“ მიღწევის უდიდესი ნაწილი დამსახურებულად ნკუთენის ბალეტმანსტერს და მთავარი როლის შემსრულებელს ვ. მ. ჭაბუკიანს, რომელმაც შესძლო ნაციონალური ცეკვის შემოქმედებითი ათვისება ბალეტის მთელი კოლექტივის მიერ. „მთების გული“ — კიდევ ერთი იმის დამამტკიცებელი საბუთია, თუ როგორ ბრწყინვალე შედეგებს იძლევა დაუშრეტელი ხალხური შემოქმედების საუნჯის, ამ შემთხვევაში — საცეკვაო, და მაღალი თეატრალური კულტურის ურთიერთქმედობა“.

გაზეთი სპექტაკლის დიდ მიღწევად თვლიდა იმასაც, რომ პირველად ქართულ თემაზე აგებული ქორეოგრაფიული სპექტაკლი „მთების გული“ შემოქმედებითად გადაწყდა. თუმცა მანამდეც ბევრი იყო საამისო ცდა, რომელიც ყოველთვის მარცხით მთავრდებოდა. არც ერთ წინა დადგმაში, მათ შორის, ქართული ცეკვებით სავსე „პარტიზანულ დღეებშიც“, არ იყო ნამდვილი ხალხური ცეკვა.

„დასრულებული თეატრალური წლის საბალეტო დადგმებს თუ მივმართავთ, — აღნიშნავდა ლ. ბლოკი, — უნდა ვთქვათ, რომ ამოცანა მეტად ძნელი

იყო: „მთების გული“ მესამე სპექტაკლი იყო კავკასიის თემაზე. მით უფრო დიდად სახიფათო იყო უკვე ნანახისა და იმავე, ნაცნობი ფოლკლორული მასალის გამოყენება და განმეორება. მაგრამ სწორედ ამაში გამოიხატება ახალი სპექტაკლის შემქმნელი მთელი კოლექტივის დამსახურება — ბალეტმაისტერ ჭაბუკიანის. რეჟისორ-კონსულტანტ ნ. ვ. პეტროვის, ორდენოსან-მხატვარ ს. ა. ვირსალაძისა. ყველა ეს თითქოს ნაცნობი ცეკვები წარმოადგინეს, როგორც ახალი, ესოდენ დიდებულია მათი დამუშავება და ტრაქტოვკა“.

რეცენზენტი შენიშნავდა, რომ „ვ. ჭაბუკიანი შემსრულებლებისაგან მოითხოვს თავისუფალი კავკასიური ცეკვის ორგანულ შეთავსებას დახვეწილ და ზუსტ კლასიკურ პასთან და ფიგურებთან. ამის წყალობით აღწევს ახალი ბალეტის სტილის მთლიან ერთიანობას, რომელშიც არ არის განხეთქილება პრენიერების „კლასიკასა“ და ჯგუფურ ცეკვებს შორის. ამიტომ აუცილებელია სახასიათოდან კლასიკურ ცეკვაში მკვეთრი გადასვლები. საკმარისია ამ შემთხვევაში მივუთითოთ ჯარჯის ვარიაციებზე, რომელშიც კლასიკური პა ბუნებრივად შეზავებულია სხარტი მთიელი მონადირის ხალხურ ცეკვასთან. ჭაბუკიანის მიერ ბრწყინვალედ შესრულებული ეს ვარიაცია — სპექტაკლის ერთ-ერთი მწვერვალია. მთლიანად სპექტაკლი იძლევა განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას თავისი დიდი დინამიური გამომხატველობით, რომელიც ნაჩვენებია ცეკვაში და ცეკვით“, — დაასკენდა ავტორი.

სამი დღის შემდეგ მოსკოვურმა გაზეთმა „სოვეტსკოე ისკუსსტომ“ დაბეჭდარეცენზია „მთების გულზე“ და ვ. ჭაბუკიანის ამ სპექტაკლს „სასიხარულო გამარჯვება“ უწოდა. ცნობილი მოცეკვავე ელენე ლუკომი აღფრთოვანებით წერდა:

„შეიძლება თამამად ითქვას, რომ „მთების გული“ საუკეთესოა იმათ შორის, რაც საბჭოთა ბალეტმა გვიჩვენა დღემდე, მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი და მკაფიო გამარჯვებაა. „მთების გული“ — ეს, უპირველეს ყოვლისა, კომპოზიტორის გამარჯვებაა. ა. ბალანჩინაძის მუსიკა საუცხოოა თავისი გულწრფელობით, მელოდიურობით, ფერების სიმდიდრით“.

აღნიშნავდა რა სპექტაკლის დამდგმელის საშემსრულებლო ოსტატობას. ელენე ლუკომი ტოლფარდობას პოულობდა მოცეკვავე ჭაბუკიანსა და ჭაბუკიან ბალეტმაისტერს შორის: „ვახტანგ ჭაბუკიანი — შესანიშნავი მოცეკვავეა. მას გატაცებით უყვარს ცეკვა და, რაც მთავარია, სწამს მისი მხატვრული შემოქმედების უდიდესი ძალა. მე ვფიქრობ, სწორედ ამ გარემოებამ განსაზღვრა ჭაბუკიანის, როგორც ბალეტმაისტერის, წარმატება“, — წერდა ე. ლუკომი.

ამ სტატიის ავტორიც ავლებდა პარალელს „მთების გულამდე“ დადგმულ ე. წ. „კავკასიურ თემებზე“ შექმნილ ბალეტებს შორის და დაასკენდა, რომ „მიუხედავად მთელი თავისი ღირსებისა, „ბახჩისარაის შადრევანი“, „კავკასიელი ტყვე“ და „პარტიზანული დღეები“ შეპყრობილი არიან ერთი საერთო სენით. მათში პანტომიმის მიერ უკანა პლანზე გადაწეული ცეკვა მხოლოდ მეორე-

ხარისხოვან როლს ასრულებს. თუმცა ცეკვა და მხოლოდ ცეკვა წარმოადგენს ქორეოგრაფიული სპექტაკლის აუცილებელ საწყისს. ვახტანგ ჭაბუკიანმა „მთების გულში“ ცეკვას დაუბრუნა თავისი წამყვანი როლი. სწორედ ცეკვით და ცეკვაში გვიხსნის ბალეტმაისტერი სპექტაკლის შინაარსს. აი, სწორედ ამაშია ჩვენი თეატრის ახალი დადგმის პრინციპული გამარჯვება. ცეკვის ფერადოვანი, ხატოვანი ენით და არა მოსაწყენი, სტატიური მიმოდრამით აგვიწერს ჭაბუკიანი მანიჟესა და ჯარჯის ფაქიზ და მღელვარე დრამას. მიმართავს რა კლასიკურ ცეკვას, როგორც მხატვრული გამოვლინების ძირითად საშუალებას, ჭაბუკიანს ყოველთვის ახსოვს ფორმისა და შინაარსის შერწყმის აუცილებლობა. „მთების გულის“ კლასიკა განყენებული საცეკვაო ვარჯიში არ არის, ცეკვა ცეკვისათვის არ არის. ვახტანგ ჭაბუკიანმა გაამდიდრა კლასიკური ცეკვა ქართული ხალხური შემოქმედების მაცოცხლებელი ძალებით და ამით შესამჩნევად გააფართოვა კლასიკური ბალეტის ჩარჩოები, რომლებიც ბევრს შეზღუდულად ეჩვენებოდა. ჭაბუკიანი თავის ბალეტმაისტერულ შემოქმედებაში ათავსებს აღმანთებელ ტემპერამენტით აღსაგებ აუარებელ ლირიულ სითბოს. ამ მხრივ მშვენიერია მანიჟეს და ჯარჯის ცეკვა მეოთხე სურათში. კომპოზიციურად ბრწყინვალედ აგებული პოეტური სითბოთი არის შესრულებული მთელი ცეკვა. არაფერი ზედმეტი, არავითარი დაქუცმაცება. მოძრაობა ვითარდება მტკიცე შეფანდებით ორკესტრის ლირიულ თემასთან და როცა მელოდიურ ადაჟიოს შემდეგ, თავისი გრძნობებით გატაცებული ჯარჯი იწყებს ქარიშხლისებურ ცეკვას, ყოველივე უსიტყვოდ გასაგებია: მოქმედების უდიდესი დაძაბულობაც, სიყვარულის სიხარულიც და სიცოცხლის სიხალისიც. ჩემის აზრით, ეს ცეკვა ბალეტის საუკეთესო ადგილია. მისი კულმინაციაა“.

ე. ლუკომი ასევე გამოჰყოფდა სხვა ცეკვებსაც, რომლებიც ფორმისა და შინაარსის შერწყმის ნიმუშებს წარმოადგენდნენ: „ნამდვილი ბრწყინვალეობით არის დადგმული მანიჟეს ცეკვაც მესამე სურათში, ცეკვა სტიკირით უკანასკნელ მოქმედებაში, ეს ორივე ცეკვა დიდებულია. მათში ბევრია ახალი, მოძრაობის მრავალფეროვნება და არტისტული გემოვნება. რა ჩინებულია მთიულური დავლური, რომელიც უკან შორს იტოვებს „კავკასიელი ტყვისა“ და „პარტიზანული დღეების“ დავლურებს? ქართული ფოლკლორის დრმა ცოდნამ დაუფასებელი სამსახური გაუწია ბალეტმაისტერს. ჭაბუკიანი ხალხურ ცეკვებს როდი აჩვენებს სცენაზე, იგი, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით, აწყობს მათ სტილიზაციას. ბალეტის ტექნიკით გართულებული და გამდიდრებული ეს ცეკვები კიდევ უფრო მხატვრული გამოსახულების, ნახატის კიდევ უფრო დიდი გამოძიწვის ძალას იძენენ.

ხალხური შემოქმედება — აი, საბალეტო თეატრის განახლების ნამდვილი წყარო. ვახტანგ ჭაბუკიანმა აჩვენა, რომ არსებობს დიდი ამოუწურავი საშუალებანი ხალხური და კლასიკური ცეკვის ურთიერთქმედობით... „მთების გული“ ამავე დროს მთელი შემოქმედებითი კოლექტივის მიღწევაც არის... ჩვენმა ბა-

ლექტმა და, განსაკუთრებით, ვახტანგ ჭაბუკიანიმა დიდი და სასიხარულო გამარჯვება მოიპოვეს", — დაასკვნინდა ელენე ლუკომი.

„მთების გულს“ დიდი წერილი მიუძღვნა ვ. გლინსკიმაც. 1938 წლის 3 ივლისის გაზეთ „იზვესტიაში“ იგი აღნიშნავდა: „საბალეტო თეატრის რეპერტუარში მძიმედ და გაუბედავად ახლდება. ჩვენი ბალეტმაისტერები უფრო დიდი მონდომებით მიმართავენ „რაიმონდას“ და „მძინარე მზეთუნახავს“, ვიდრე ახალი ბალეტების შექმნას. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ყოველი სპექტაკლი, რომელიც დამკვიდრებულ მყუდროებას და „საბალეტო ცხოვრების“ მოსაწყენ ერთფეროვნებას არღვევს, მიიღება ჩვენს მიერ, როგორც დიდი და საჭირო მოვლენა. მით უფრო, თუ იგი ხალხისათვის აღმოაჩენს ახალ მხატვრებს, რომლებსაც, ალბათ, შესწევთ უნარი მოუტანონ დიდი სარგებლობა საბალეტო თეატრს. დღევანდლამდე ხომ მისი შემოქმედების ბედს „განაგებდნენ“ დამდგმელთა, ლიბრეტისტთა და კომპოზიტორთა მეტად ვიწრო ჯგუფი. „მთების გულს“ თამამად გამოყავს ბალეტის სცენაზე ახალგაზრდა კომპოზიტორი ა. ბალახჩივაძე და ახალგაზრდა ბალეტმაისტერი ვ. ჭაბუკიანი, რომელსაც წინათ ვიცნობდით როგორც ბრწყინვალე მოცეკვავეს. ვეცნობით რა პირველად სპექტაკლის ახალგაზრდა ავტორების ხელოვნებას, ჩვენ ბევრ მოულოდნელს და ახალს, ჭეშმარიტად მიმზიდველს ეპოულობთ“.

გაზეთი „იზვესტია“ მართებულად ნახულობდა ჭაბუკიანის შემოქმედებაში კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის თეატრალური ტრადიციების გაგრძელებას, იწონებდა იმას, რომ ასეთი ბუნებრივი სიახლოვე იყო მოსკოვში და ლენინგრადში ნაჩვენები ქართული თეატრების დადგმებსა და „მთების გულს“ შორის. „ამ ბალეტში არის ის თავდაჭერილობა და უმანკოება, — წერდა ვ. გლინსკი, — რომელიც თქვენს გულს იგებს, ის სიხალისე და გულწრფელობა, ის ბუნებრივი მხატვრული გემოვნება, რომლებიც მრავალჯერ აღაფრთოვანებდნენ მაყურებლებს ნაციონალური დეკადების დროს მოსკოვში. ამ თეატრების ხელოვნებასა და „მთების გულის“ სტილს შორის, რასაკვირველია, ბევრია საერთო. აქ ადვილია ვიპოვოთ შინაგანი, კანონზომიერი სიახლოვე და კავშირი.

კავკასიურ ფოლკლორს ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის სცენაზე ჩვენ ვხვდებოდით ჯერ კიდევ „პარტიზანულ დღეებში“, მაგრამ „მთების გული“ ქართველი ხალხის ცეკვას გვაჩვენებს გაცილებით უფრო კეთილშობილურად და. ამასთან, მისი სცენური მოქმედებით, უფრო გამართლებულად. „პარტიზანულ დღეებში“ ჩვენ უმთავრესად ვხედავდით ყოფაცხოვრების დაქსაქსულ ილუსტრაციებს, აქ კი გვიტაცებს ბალეტმაისტერის გაბედული ცდა ხალხური ცეკვის საშუალებებით გადმოსცეს ადამიანური განწყობილება და მოვლენების დრამატიზმი. ასე, მაგალითად, მხატვრულ „ხორუმში“ თითქოს ბუნებრივად იზრდება და იზადება სახალხო აჯანყების ქარიშხალი. მონარნარე, ოცნებიან „დავლურში“ კი აღბეჭდილია გმირების ლირიული განცდები.

„მთების გულის“ ფოლკლორი, ბუნებრივია, აღებულია ცხოვრებიდან,

მაგრამ კლასიკურ ცეკვასთან მტკიცე კავშირში სცენურად გარდაქმნილია. ჭაბუკიანს არ ეშინია კლასიკის. მას გულწრფელად სჯერა მისი სცენური პირობითობის ენა, თუმცა კი ცდილობს გაათავისუფლოს იგი ტრადიციული მანერულობისაგან. ზოგჯერ ძნელია უჩვენოთ სად თავდება „კლასიკა“ სპექტაკლში და სად იწყება ეთნოგრაფია. ისინი მიახლოებულნი და ერთიმეორეში არიან შეთავსებულნი. გლუხკაც ჯარჯის და მისი სატრფოს მანიქეს დუეტი ტიპიურ კლასიკურ „ადაჟიოს“ ფორმით არის მოცემული. აი, მაგალითად, გოგონები ცეკვავენ ცერებზე როგორც იგი კლასიკურ ცეკვაშია მიღებული, ხოლო მამაკაცების „ცერებზე“ ცეკვა ეს იგივეა, რაც კავკასიური ცეკვის დამკვიდრებული პირობითობა. კლასიკაც და ფოლკლორიც, როგორც „მთების გულში“ ჩანს, ერთიმეორეს არ გამორიცხავენ, ისინი სრულიად უთანხმდებიან“.

ორი წლის შემდეგ — 1940 წელს, 22 მარტის გაზეთი „იზვესტია“ კვლავ უბრუნდება „მთების გულს“. კრიტიკოსი იური სლონიმსკი აღნიშნავდა, რომ ჭაბუკიანი შემოქმედებითად იღებდა ქართულ ქორეოგრაფიულ ფოლკლორს, ამდიდრებდა მას და მასზე დაყრდნობით ქმნიდა კლასიკური ფორმის ქართულ ბალეტს. რევენზენტი წერდა:

„ვახტანგ ჭაბუკიანი გაურბის სტენოგრაფიულ სინამდვილეს. იგი თამამად გარდაქმნის ხალხურ ცეკვებს, იმით ამდიდრებს კლასიკურ ცეკვას და. რაც ყველაზე მთავარია, უმორჩილებს მათ თემას, სახეობას, სპექტაკლის გაშლას.

ქართველი გოგონები, რომლებიც თავიანთ ცეკვებში უჩუმრად კარნახობენ, ბალეტში ცერებზე შედგნენ. მაგრამ მათი მოძრაობის სტილი, ლირიული მოძრაობის სტილი არ დამახინჯდა. ჭაბუკიანის სპექტაკლში საქორწილო ცეკვა „სამაია“ მანიქეს ქალთა ჯგუფის მხოლოდ ხვეულ ქარაგმას წარმოადგენს. უკანასკნელი აქტის მთიულური ცეკვა გამოიყურება, როგორც მეტოქეების შებრძოლება. მაგრამ ყველაზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს „ხორუმი“. ცნობილი ქართული ცეკვა ბალეტის ლეიტმოტივად გადაიქცა. როცა გაისმის აჯანყების ნოწოლების ხმა, როცა მთების მრისხანე მწვერვალები ცეცხლის ალით იღებება, „ხორუმი“ ჟღერს, როგორც ამ ნოწოლების პასუხი.

ცეკვის ეს უშეგინიერესი ეპიზოდი კიდევ უფრო დიდი ძალით მეორდება სპექტაკლის ფინალში... ცეკვის ეს მოკლე განმეორება გადაიზრდება სიმბოლურ აპოთეოზში. სადაც მოცემულია აჯანყებული ხალხის სახე. მაყურებელი ესალმება „ხორუმს“, როგორც სახალხო პეროიკის დემონსტრაციას, — ბრძოლისა და გამარჯვების ჰიმნს.

ჭაბუკიანი ზეიმობს სპექტაკლში, როგორც ბალეტმაისტერი და როგორც მოცეკვავეც. ახტომამ და აფრენამ, ვირტუოზულმა ბრუნვამ, რომლის გვირგვინს 64 ტაქტიანი დიდი პირუეტი წარმოადგენს, ჭაბუკიანს სახელი გაუთქვეს. ჰაერში მოღუნული ან მოჭერილი ფეხებით გაკეთებულ ორმაგ კაბრიოლებს, ჰაეროვანი ტურებიდან მუხლზე დამხობას, მდგომარეობის მრავალჯერ შეცვლას ფრენის დროს ჭაბუკიანი აკეთებს ძალდაუტანებლად, ღიმილით, თითქოს ხაზს

უსვამს, რომ ყოველივე ეს მისთვის ადვილია და არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენსო. იმდენად აღმანთებელი და ლამაზია ეს ცეკვა, იმდენად ბევრია მასში სტიქიური აღმაფრენა, ნებისყოფის ძლიერი საწყისი, რომ არასდროს არ მოგეწყინებათ ყურება. ცეკვა და პირველ ყოვლისა ცეკვა, — აი, რითი ცხოვრობს ჭაბუკიანი — როგორც მოცეკვავე და ბალეტმაისტერი. თამაში ცეკვის გარეშე მისთვის უცხოა. ასეთ მომენტებში იგი დატყვევებულს გავს, მისი ფრთები შეკვეცილია, მისი ფეხები თითქოს გადახლართულია, ხოლო მაყურებელი კი მოუთმენლად ელის, როდის იქნება, რომ ჭაბუკიანს მუსიკა საცეკვაოდ მოიხმობს და იგი კვლავ პაერის მეფედ გადაიქცევა. ჭაბუკიანის ტალანტი არწივის სახეს ქმნის, რომელიც მალა ცაში აფრენილა, და სატრფოსათვის, მოძალადეთა წინააღმდეგ საბრძოლველად ფრთები გაუშლია. და ეს სახე კიდევ დიდხანს არ იკარგება მებისურებიდან იმის შემდეგ, რაც ჭაბუკიანი — ბალეტმაისტერი ფრთებს უკვეცავს მოცეკვავე — ჭაბუკიანს.

ამ ბალეტში ჭაბუკიანის ხელოვნება პირველ პლანზე დგას... ოდესღაც ქორეოგრაფიის ერთი კლასიკოსი სწერდა, რომ ბობოქარ ცეკვას და მის შინაარსს შორის მუდმივი ბრძოლა არსებობს, რომელიც მთავრდება მხოლოდ ცალკეულ ნაწარმოებებში და შემდეგ ისევ ახლდება. „მთების გულში“ კი დამკვიდრდა სასურველი პარამონია: ცეკვას მოაქვს აზრი, შინაარსი და სპექტაკლის გამოკვეთილი ფორმა. ამაშია ბალეტ „მთების გულის“ ძალა, — ამთავრებდა თავის სტატიას ი. სლონიმსკი.

ასეთსავე მაღალ შეფასებას აძლევდნენ სხვა მოსკოვური გაზეთებიც. კრიტიკოსი ვ. ივინგი 1940 წლის 24 მაისის გაზეთ „სოვეტსკოე ისკუსსტოე“-ში წერდა:

„მთების გულში“ ჭაბუკიანი უფრო ნაკლებად მოჩანს, როგორც რეჟისორი; ვიდრე ბალეტმაისტერი. იგი ცეკვით ისე აზროვნებს, როგორც მხატვარი ხაზებითა და ფერებით... მოქმედება პირდაპირ ცეკვით იწყება, მასთან ცეკვა მოქმედების ილუსტრაცია კი არ არის, არამედ მოქმედ პირთა ემოციის გამოხატულება. ასეთია მანიქეს და ჯარჯის სატრფიალო დუეტი და მანიქეს ელეგანტური ცეკვა ქორწილის წინ. ისეთი ხალხური ცეკვებიც კი, როგორც „ხორუმი“ და „მთიულური“, იმავე ფუნქციას ატარებენ, რომ გახსნან მოქმედ პირთა სულიერი მდგომარეობა. ბალეტმაისტერი ამას აღწევს წმინდა ქორეოგრაფიული ხერხებით. და ამიტომ „ხორუმი“ ჟღერს, როგორც აჯანყების მრისხანე ბრძანება, მთიულური ცეკვა კი ლაპარაკობს იმაზე, რომ მორთულ-მოკაზმული თავადი ზაალი და ჯარჯი ერთიმეორის მეტოქეები არიან არამარტო სიმარჯვეში, არამედ სიყვარულშიც“.

ავტორი აღნიშნავდა, რომ ბალეტმაისტერმა ნატურალისტურად არ გადაიტანა სპექტაკლში ქართული ცეკვები, ღრმად ჩაწვდა მათ სულს და კლასიკურ ბალეტის ფორმის ბუნებრივი, ქართული ცეკვის შინაარსიდან გამომდინარე მოუწინაა მათ ამაღლებული, კიდევ უფრო მეტყველი ფორმა.

„ჭაბუკიანი ფაქიზად ინახავს არა მარტო მისთვის მშობლიურ ქართულა ღვიძლების სულს, ხასიათს, არამედ ხშირად ქარაგმასაც. და იმით, რომ ქართველი ქალიშვილები პუანტებზე ცეკვავენ, ხალხური ცეკვის სტილს როდი არღვევს. საქმეტაკლში იგრძნობა ხალხური შემოქმედების სუნთქვა. იგი ძლიერი და მაცოცხლებელია, როგორც მადლიანი ღვინის მწკლარტე არომატი.

სათნოიანი მოცეკვავე შელესტი, ვერესლოვა და კორენი მშვენიერები არიან, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ყველა შემსრულებელს თვით ჭაბუკიანი ჩრდილავს.

მისი ნახტომი გასაოცარია არა მარტო შესრულების ტექნიკით, არამედ ნახაზის თავისებურებით, კომბინირების სიახლით. მისი ფეხები ხან გადაეჯაჭვებიან ერთიმეორეს, ხან გვერდზე იხრებიან, ხან რთულ ქარაგმას ხაზავენ სივრცეში, ხან შეიკუმშებიან. განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია ბრწყინვალე ნახტომი მეორე აქტში. ახტომის დროს ერთი ფეხი უკან იხრება, მეორე მუხლი მაღლა წინ არის წამოწეული, წელი მშვილდით იზნიქება, გგონიათ, რომ სწრაფ რბენას უყურებთ, მაგრამ ეს სირბილი პაერში, აფრენის სიმარდე ჭაბუკიანს შეერთებული აქვს ქანაობასთან, სწორედ ისე, თითქოს მოცეკვავეს უკან მოულოდნელად ფრთები გამოესხაო. ჭაბუკიანი პაერში თავს ისე გრძნობს, როგორც თევზი წყალში. იგი თავისუფლად იცვლის ტანის მდგომარეობას, მიმართულებას, მოძრაობის ნახაზს. მაგრამ მთავარი კი ის არის, რომ იგი მამაკაცის ცეკვას თავის საუკუნო გმირულ ხასიათს უბრუნებს. იგი მთლიანად ნებისყოფის და ძალის, გამბედაობის და ცეცხლოვანი ტემპერამენტის განსახიერებაა“.

ვ. ივინგის აზრს იცავდა ცნობილი მოცეკვავე ვიქტორინა კრიგერიც. 1940 წლის 27 მაისის გაზეთ „ლენინგრადის პრავდაში“ იგი წერდა, რომ „...«მთების გულში» ვახტანგ ჭაბუკიანმა დიდი მხატვრული გემოვნებით გამოიყენა ნამდვილი ხალხური ფოლკლორი, რომელიც ქორეოგრაფიული კულტურის მშვენიერ ჩარჩოში ჩასვა. ვახტანგ ჭაბუკიანზე, როგორც მოცეკვავეზე და აქტიორზე შეიძლება მთელი ფოლიანტების წერა. ნამდვილ ქორეოგრაფიულ შედეგებს მიეკუთვნება მისი ვარიაციები „მთების გულში“, სადაც იგი, მთის არწივივით, პაერში დაფრინავს, როცა ცეკვის დასასრულს, სწრაფი წრეების შემდეგ, მიჯნური მანჩეის წინაშე მუხლებზე ეცემა, თავისი დრამატულობით ამ მომენტის დავიწყება არ შეიძლება. მარტო ამ ერთ ცეკვაზე შეიძლება წიგნის დაწერა.

ასეთი იყო საბჭოური პრესის აზრი ჭაბუკიანის „მთების გულზე“, საბჭოური ქორეოგრაფიის ამ ნამდვილ მშვენიებაზე, და ეს კიდევ ახალი შემოქმედებითი შემართებებისაკენ მოუწოდებდა დიდ ბალეტმაისტერს, ახარებდა და ახალი ძალებით ავსებდა მას, მის დაუდგრომელ სულსა და გულს.





სინაი

ა თქმა უნდა, ის მხატვრული ნაწარმოები ინარჩუნებს ხანგრძლივობას. რომელიც უფრო მეტად ეხმიანება თანამედროვეობას და თუ სავსებით თანადღეისრულად ვერ მეთყველებს, ისე მაინც უწყობს ბანს, რომ წარსულსაც აწმყოსავით ქლერადასა ხდის.

ჩვენს დროშიც ბევრი კარგი სპექტაკლი შექმნილა, მაგრამ განა ცოტა გამქრალა?! რატომ? იმიტომ ხომ არა, რომ ყველა ისინი მხატვრული დამაჯერებლობის შარაგზიდან განზე უხვევდნენ? შესაძლოა! მაგრამ იმიტომაც, რომ ზოგი ნაწარმოები ისე იწერ-იდგმებოდა, როცა ავტორი აწმყოს წარსულთან არ აკავშირებდა. და მომავლის განჭკრეტის მოვალე ცოცხალი ადამიანები მისვენებულ საუკუნეებში თვლემდნენ და დღევანდელიობით კი თავს იბურნუთებდნენ, ხვალინდელიობაზე ცხვირს აცემინებდნენ და სამერმისო ოცნებაზე თვალსა ლულავდნენ.

დროსა და სივრცეში ასეთმა გაუგნებობამ ბევრი შემოქმედი წააქცია. მაგრამ ვინც იმგვარი სიმღერა თქვა, რომლის ეშხი განვლილ გზასაც აჩნდა და მომავლის ბილიკებსაც აჩენდა, მისი შემოქმედებაც წაუქცეველ ნიშანსვეტად

იქცა. ცხადია, წარსულისა და აწმყოს შემაერთებელი ასეთი სპექტაკლიც უფრო მეტ გამძლეობას იჩენს და ხალხის დიდ მოწონებასაც იზღავს. ქართული ხელოვნების ასეთ ქმნილებებს ეკუთვნის ვახტანგ ჭაბუკიანის ბალეტები და მათ შორის, რასაკვირველია, „სინათლაც“.

ბალეტ „სინათლის“ შექმნის იდეა სამამულო ომის წლებში წარმოიშვა. თეატრმა მიზნად დაისახა შეექმნა ისეთი სპექტაკლი, რომელიც აჩვენებდა ბოროტზე კეთილის გამარჯვებას და წყვედიადის ძალების დამარცხებას.

ეს იყო დღეები, როცა ყოველი ხელოვანი დაუღალავად იბრძოდა ჩვენი სამშობლოს გასამარჯვებლად სამამულო ომში. თეატრი და მხატვრობა, ლიტერატურა და მუსიკა ფრონტის ეხმარებოდნენ. ხალხის სულიერი ძალების ამ უჩვეულო აღზევებაში არც ქორეოგრაფიას ჰქონდა ცოტა გასარჯული: ფერადოვანი და აზრიანი ხალხური ცეკვა გამარჯვების რწმენას მატებდა ადამიანებს. ცეკვაც ისევე მოუწოდებდა ბრძოლისაკენ, როგორც ძლიერი მგზნებარე პატრიოტული სიტყვა.

მართლაც, ცეკვა ისეთი შთამბეჭდავი ძალაა, რომელიც უშუალოდ აჯადოებს მილიონების თვალს და იპყრობს მათ გონებას. ისე, როგორც ხელოვნებისა და ლიტერატურის სხვა ჟანრი, ცეკვასაც ზემოქმედების უებარი ძალა შესწევს. იგი ადვილად იჭრება ადამიანის გულსა და აზრში, რადგან ცეკვა სულისა და ტანის თანდაყოლილი თვისებაა; ცეკვა ხომ მაშინ ჩაისახა, როცა ადამიანი გაჩნდა, ადამიანის სულიერ და ფიზიოლოგიურ ფუნქციად იქცა და მისი აზრისა და ხორცის ენად ჩამოიქნა.

ცეკვა ტკბილი მოუბარიც არის და სევდის მომგვრელიც, იგი სიყვარულს სთესავს და სიძულვილსაც ზრდის, ერთნაირად ამხნევეს და ამშვიდებს ადამიანს.

ცეკვა სილაზათესაც აგრძნობინებს და სიმახინჯესაც, ბოროტებაში ახედებს და სიკეთესაც აჩვენებს.

ცეკვა კეთილშობილურ აზრებსაც ჩაგინერგავთ და შურისძიების გრძნობასაც მოგვგრით. იგი ისე ღრმად გესაუბრებათ, რომ ზოგჯერ სიტყვითაც ვერ ასწონით. ამიტომ არის, რომ ზოგჯერ ცეკვით ნათქვამი უფრო ზეაწეულია, ვიდრე სიტყვით აღწერილი.

ცეკვის ენით დახატული სინამდვილე უფრო ლამაზია, ვიდრე თვალით ხილული.

ცეკვა ყოველდღიურ ერთფეროვნებას აკიაფებს და ხალხისიანად აქცევს, მან ენა არ იცის, მაგრამ მისი ნაამბობი ყველას ესმის, მთარგმნელი არა სჭირდება და გზის გამყოლს არ ეძებს.

ყოველი ადამიანი დამოუკიდებელიც შობს საკუთარ გულში ცეკვის ჟინს და იმ ძალით იკლავს წყურვილს, როგორც მის ტანს სწყურია. ადამიანს ცეკვის არცოდნა როდი აშინებს, ადვილად უთამამდება მას და როკავს მაშინაც, როცა ნუხლი არ ემორჩილება, მაგრამ გული კი მაინც აღმაფრენით უძგერს.



ლადო გუდიაშვილი
«მზეთამზე»



ელენე ახვლედიანი
«ხანძარი»



მხატვრები

სილიკო ვერსალაძე: «მთების გული»,
«ლაერენსია», «ოტელი»



ირაკლი გამსახურდია
«მთების გული»



სერგო კობულაძე
«სინათლე»



ფარნაიზ ლაშაშვილი «გორდა»



დემეტრე შიგვინაძე
პედაგოგი



ოქრობერიკო
შაველაძე

ჯორჯი კეკელიძე
მშენებელი, მწიგნობარი



ივანე ასყერაძე
„დეპობი“





კომპოზიტორ მორის რაველის ბალეტი «ბოდერო»
ველბათ დაეთამაშელს ლადება



ბალეტი «მთების გული»
რ. მაღალაშვილი — ჯარჯი
ვ. წიგნაძე — მანიყე

ცეკვა ადამიანის ესთეტიკური მოთხოვნილებაა და მის ცხოვრებაში საპატიო ადგილი უჭირავს. მართალია, ცეკვა ყოველ ადამიანში ვერ პოულობს დასრულებულ პლასტიკურ ფორმას, მაგრამ გამოუკლებლივ ყველაშია ცეკვის მიზაძვის სურვილი.

ცეკვა სიცოცხლეა და ამაშია მისი უკვდავება. ამაშია ჩვენი ხალხის ბედნიერებაც, რადგან ერი, რომელიც კარგად ცეკვავს, შრომასა და ბრძოლაშიაც მარჯვეა.

ყველა ეს თვისება ჩაქსოვილია ქართულ ბალეტ „სინათლეში“, რომელიც თავისი იდეური მიზანდასახულობითა და მხატვრულემოციური ზეგავლენით თეატრში მისულ საბჭოთა მაცურებელს აპურებს და ახალი ძალებით აღავსებს.

„სინათლე“ იწერებოდა მაშინ, როცა ზოგიერთი შემოქმედი უცხოური ხელოვნების თაყვანისმცემლობის მარყუჟში ჰყოფდა თავს. ბალეტის რეპეტიციები დაიწყო იმ დროს, როცა ჩვენი მხატვრული ინტელიგენციის წინაშე კიდევ უფრო ნწყავედ დაისვა მოთხოვნა მკვეთრად აგველო გეზი საბჭოთა ქვეყნის სინამდვილის ჩვენებისაკენ, შეგვექმნა ისეთი მაღალმხატვრული, იდეურად გამართული ტილოები, რომლებიც ღრმად ასახავდნენ ჩვენს ეპოქას, საბჭოთა ადამიანების ცხოვრებასა და შემოქმედებას.

ამ ასპექტში თითქოს სათუო უნდა ყოფილიყო ბალეტ „სინათლეს“ მომავალი წარმატება. ზოგს მიაჩნდა, რომ „სინათლე“ თავისი ზღაპრული სიუჟეტიით ვერ უპასუხებდა სამამულო ომიდან დაბრუნებული ჯარისკაცის სულიერ მოთხოვნას, ვერ გაიყოლებდა სამეურნეო მშენებლობის მონაწილე ახალ ათასებს.

მაგრამ ასე არ მოხდა; ახალ ბალეტს სიბნელესთან სინათლის ბრძოლის მარადიულობის თემა ელო საფუძვლად. ამ იდეის ცხოველმყოფელობა საუკუნეებს შეუმოწმებიათ და მომავალშიაც დაჯერებულად იგლის. იგი ასულდგმულებდა წარსულის პროგრესულ ხელოვნებას და აწმყოსაც აპურებს. ეს ძალა ჩვენი ხალხის ცხოვრებისა და ბრძოლის განუყრელი თვისებაა, რამაც კიდევ უფრო მკაფიოდ იჩინა თავი სამამულო ომის მრისხანე დღეებში.

„სინათლის“ სიუჟეტს ბურჯად უდგანან ორი მოპირდაპირე მსოფლმხედველობის მატარებელი მხატვრული იერსახეები. ერთ მხარეზე არიან ძლიერნი და გაბედულნი, მეორეზე კი მკაცრნი და მზაკვარნი. პირველნი, — აღაღმართაღნი არიან, მეორენი კი ფლიდები. ერთნი კეთილნი, სინათლე რომ ხალხში გააქვთ. მეორენი ბოროტნი, — მზესაც რომ კარებს ურაზავენ. ზოგნი სულმდაბალნი არიან, ზოგნი კი სულმაღალნი.

მაგრამ განა შეიძლება მხოლოდ ასეთი თვისებების მხატვრული იერსახეების წყალობით სპექტაკლის წარმატების წინასწარმეტყველება? გმირობა და სიყვარული, კეთილშობილება და პატრიოტიზმი განა მარტო ჩვენი, საბჭოთა ხალხის თვისებაა. იგი ხომ სოფოკლესაც ისევე აღელებდა, როგორც არისტოტელეს, შექსპირსაც ისე ხიბლავდა, როგორც პუშკინს, რუსთაველსაც ისე ამოქმედებდა, როგორც ბარათაშვილს, იგი ილიასაც ასულდგმულებდა და ვაჟასაც ამღერებდა.

მაშ რა იყო „სინათლეში“ ისეთი, რაც სცენაზე დადგმის უპრიანს აძლევდა?

„სინათლის“ წარმატების საიდუმლოება იმაშია, რომ სპექტაკლის ავტორებმა გაათანაშედროვეს ზღაპრული იდეა და დაუახლოვეს იგი ჩვენი ხალხის. მღელვარე საზოგადოებრივ მოტივებს. მაყურებელი მკაფიოდ განზოგადებულ სპექტაკლს უყურებს, თანამედროვეობის ორ ძალას ხედავს, რომელშიც ერთნი ზარბაზოსობისაკენ მოუხმობენ, მეორენი კი ჰუმანურობას სდარაჯობენ. ერთნი ატილას ბანჯგელიან ქურქს იცვამენ, მეორენი კი მოაზროვნე-შემენებელის გვირგვინს იდგამენ. ერთნი ინტელექტის მეუფედ ნაჯახსა და მარყუჟს ხდიან, მეორენი კი სიმართლესა და თავისუფლებას ცხოვრობის აზრად ქნნიან. „სინათლემ“ გაიმარჯვა იმიტომ, რომ იგი შთაგონებული ნიჭით და დახვეწილი გემოვნებით დადგეს და, რაკი მაღალ იდეურ, მხატვრულ ტილოს ტალანტის მაღლიც ეკუთრა, — ზღაპრად წარმოსახულმა სინამდვილემ თავი ადვილად დაიცვა.

ბევრი ბრწყინვალე სპექტაკლი შეიქმნა ქართულ თეატრში, მაგრამ აქა-იქ მარცხიც ვიგრძენით. ზოგი დრამატურგი თანამედროვეობას განზე გაუდგა და ისტორიული ფარჩის სამოსელში გამოეწყო. ამან ზოგიერთი თეატრი დააკოჭლა და ცალკეულ მაყურებელსაც აზრი გაუბინდა. ამიტომ იყო, რომ ბევრი მათგანი ბალეტ „სინათლეშიც“ კეთილს ვერას ხედავდა და ახალი სპექტაკლისადმი თავის გულცივობას საკუთარი ბუნების „ანტი ისტორიულობით“ ხსნიდა.

ხომ არ არის „სინათლე“ ისტორიული პიესების მკვდრეთით აღდგენის ცდა? ბალეტ „სინათლის“ ზღაპრულ-ისტორიული თემა, თუ იგი მოწინავე იდეებისა და მხატვრული ოსტატობის ბურჯებზე დგას, არასდროს არ მოიმდურებს თანამედროვეობის სულისკვეთებით აღზრდილ მაყურებელს. „ძველი თემა“ თუ ახალ იდეასთან ხმააწყობილია და მხატვრული იერსახეებით თანამედროვე ადამიანების გრძნობებსა და აზრებს აღძრავს, — ჭეშმარიტად მისაღებია და, პირიქით, უარსაყოფია უსულგულოდ შეკოწიწებული ზოგი სპექტაკლი, რომელიც ჩვენი ცხოვრების მაჯისცემას ვერ მიჰყვება, ვერ განაზოგადებს მოვლენებს. განა საფუძვლიანია ისტორიული თემატიკის ქირდვა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ჟანრობრივი ცნებაა: „შემადრწუნებელი უსამართლობა იქნებოდა — გაეკიცხოთ ფრიად კარგი ყოფაქცევის მანდილოსანი ქალბატონი ოლიმპია მხოლოდ იმიტომ, რომ არის ცუდი ყოფაქცევის მეორე მანდილოსანი, და ისიც თურმე ქალბატონი ოლიმპია“, — ამბობდა მოლიერი.

„სინათლე“ დიდი ფერიაა, მაგრამ ისეთი, რომელიც რეალობასთან დაკავშირებულია და მხატვრული იერსახეებით არის სავსე. სპექტაკლის ავტორებს მეტად ძნელ და რთულ თემასთან ჰქონდათ საქმე. გრიგოლ კილაძე და ვახტანგ ჭაბუკიანი ძნელად დასაძლევ ამოცანას ისახავდნენ. მათ ფეერიული სპექტაკლი უნდა დაედგათ, რომლის სიუჟეტი თითქოს დიდი მანძილით არის დაცილებული რეალობას და მით უფრო საბჭოთა ცხოვრების ჩვენების შესაძლებლობას. ისინი მაინც განზე არ გაუდგნენ სირთულეს, რადგან სჯეროდათ საკუთარი ინტუიციისა, ქორეოგრაფიული და მუსიკალური აზროვნების უნარისა. მათ სპექტაკლის

სცენური გმირების იერსახეები თანამედროვე ცხოვრების ადამიანის პორტრეტებს მიუახლოვეს, რეალურსა და აბსტრაქტულ ძალებს შორის დაკანონებული დისტანცია შეამცირეს და მიწიერ, ზეციურ და ქვესკნელის იერსახეებს შორის ხიდი გასდეს. ხალხის ბრძოლა ბნელეთის მოციქულის დაერიშის წინააღმდეგ არ უნდა დარჩენილიყო. მართო ზღაპრულ მოტივად, იგი უნდა ქვეულიყო ჩვენს რეალობასთან მოახლოვებულ იდეად, რომელიც ჯერ კიდევ გუშინ აღაფრთოვანებდა საბჭოთა ხალხს დიდ სამამულო ომში, ძალღონეს უსაკეცებდა ფრონტისა და ზურგის მებრძოლებს ბოროტ ძალებზე სამართლიანი გამარჯვების მოსაპოვებლად. ავტორები ქმნიდნენ ბალეტის გმირების იერსახეებს და სჯეროდათ, რომ მაყურებელი პირველ სპექტაკლზევე კიდევ ერთხელ გაიხსენებდა უკვე მიყურებულ ბრძოლის ქუხილს, მოიგონებდა მტაცებელ ფაშისტთა დაუნდობლობას, მათ მზაკვრობას, ფლიდობას, მტრის ბოროტ და დესპოტიურ ბუნებას.

კონპოზიტორმა და ბალეტმანისტერმა ეს ამოცანა სწორად გადასჭრეს. რა გინდ ზღაპრულ ისტორიულ ფონზე არ იქარგებოდეს სპექტაკლი, — იგი მაინც საბჭოთა ადამიანების მორალურ და ფიზიკურ ძარღვიანობაზედ ღაღადებს. მართალი იყო მოლიერი, როცა „კარგი ყოფაქცევის მანდილოსან ქალბატონ ოლიმპიას“ რეპუტაციაზედ დარდობდა... მართალი იყვნენ „სინათლის“ ავტორებიც.

მაგრამ მეორე ამოცანაც აფიქრებდათ მათ. ეს იყო სპექტაკლის სტილი. ახალი ბალეტით უნდა დაერღვით საბალეტო სცენაზე ფესვგამჯდარა, მოთენთილი, მიმოდრამული თხრობა და შეექმნათ მღელვარე გრძნობებისა და დაუცხრომელი ტემპერამენტის სპექტაკლი. კილაძე და ჭაბუკიანი ეძებდნენ ასეთი სპექტაკლის მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ გასაღებს.

ჩვენი ეპოქა იმდენად დიდი ტონუსით სუნთქავს, რომ მას კოსმოსის გუმბათიც აღარ ყოფნის. ვეება გრძნობებისა და იდეების მატარებელია საბჭოთა ხალხი და ამიტომ არის, რომ მოქმედების ფართო ასპარეზსაც მოითხოვს. ჭაბუკიანი ეძებდა შესაფერ ჩარჩოს და საღებავებს ასეთი გრანდიოზული მხატვრული ნაწარმოებისათვის. იგი გმირული სპექტაკლის ქორეოგრაფიულ საფუძველს აგებდა და დამამშვენ მხატვრულ ქარგას უწვანავდა, რომელშიც ღრმად უნდა აყვრებულიყო თანამედროვეობის ხმა. ჭაბუკიანს არ სწამდა ისეთი სპექტაკლი, რომლის ფორმა და შინაარსი ერთმანეთს კილოს ვერ შეუწყობდნენ, რომელშიც თანამედროვე საბჭოთა ადამიანების ემოციები ვერ ამღერდებოდნენ. მას შემოქმედებითი გუმანით ეხილვებოდა ისეთი გმირული სპექტაკლი, რომელიც სოციალისტური საზოგადოების ადამიანთა სულისკვეთებას შეეგუებოდა. იგი ეძებდა სპექტაკლის ისეთ სტილს, რომელიც ჩვენი ცხოვრებით იქნებოდა ნაკარხახევი და თავისი გმირული პათოსით შეესატყვისებოდა თანამედროვე ინტელექტუალური ადამიანის ესთეტიკურ მოთხოვნილებას. ასეთი სპექტაკლი ძალიან შორს არის ყალბი რომანტიული პათოსისაგან, როცა ამოძრავებელი ყუბის კუნთები მოჩვენებით იჭიმებიან, მაგრამ სული კი თვლემს, მკერდი იბერება, მაგრამ გული სდუმს. გმირული სპექტაკლის კომპონენტებია გემოვნებიანი სისადავე

და გულწრფელობა, მაგრამ სისადავე, რომელიც ემოციების სილატაკიდან კი არ წოდის, არამედ გრძნობების სიმდიდრიდან. ვახტანგ ჭაბუკიანი ოცნებობდა ისეთი გამორული გრძნობების სპექტაკლზე, რომლის ემოცია პანგაწეული იქნებოდა. იგი გაურბოდა გარეგნულ მონუმენტურობას, რადგან აზრგამოცლილი გრანდიოზულობა უაზრო მინიატურასავით მდარეა, მაგრამ ჭეშმარიტ კამერულობაშიც შეიძლება მონუმენტური გრძნობებისა და იდეების ჩატევა: დიდი გრძნობის ბევრი ადამიანი ისეა მოკრძალებული, როგორც ვაჟა ფშაველა, რომელშიც აზრის ზღვა ბობოქრობდა და გრძნობების ცულკანი ღვივოდა.

ასეთი სპექტაკლია „სინათლე“, რომელიც შეიქმნა ცნობილი ქართველი დრამატურგის იოსებ გედევანიშვილის პიესის მიხედვით. იგი მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენად იქცა მთელ საბჭოთა ქორეოგრაფიაში. რა ზღაპრულ, ისტორიულ ფონზე არ იშლებოდეს, იგი მაინც ჩვენი ხალხის სულიერ და ფიზიკურ ძლიერებაზე გვანიშნებს. თავისი საკაცობრიო იდეებით, ხასიათების სიმტკიცითა და ნათელი მომავლისათვის დაუდგრომელი ბრძოლის სურვილით ორგანულად ესიტყვება ჩვენი ხელოვნების მიზანდასახულებას.

ბალეტი „სინათლე“ ვახტანგ ჭაბუკიანის პირველი სპექტაკლია, რომელიც მან დადგა მშობლიური თეატრის სცენაზე სამამულო ომის წლებში. მასში უაღრესად მკაფიოდ გამოჩნდა ავტორის ხალასი ქორეოგრაფიული ნიჭი, ბრწყინვალე აქტიორული ოსტატობა და უბაღლო ცეკვითი ვირტუოზობა.

სპექტაკლი ძლიერია თავისი ფორმით, ყოველი სურათი გამომდინარეობს წინამორბედისაგან და თვითეული სიტუაცია გაპირობებულია მომდევნოთი. სპექტაკლში ძნელად თუ იპოვით შემთხვევით ქორეოგრაფიულ მომენტებს, რომლებიც ოდნავ მაინც მოგვაგონებდეს დივერტისმენტულ განწყობილებას. „სინათლის“ მხატვრული მთლიანობა მიღწეულია იმით, რომ დამდგმელი ვახტანგ ჭაბუკიანი გამოდის არა ცეკვის გარეგნული ფორმიდან, არამედ მისი არსიდან. მისი რეჟისორული ჩანაფიქრი მკაფიო განხორციელებას პოულობს მუსიკალურ-პლასტიკურ იერსახეებში. ჭაბუკიანის მიერ გაკეთებული ყოველი სურათი, ყოველი ცეკვა აზრითა და ფერით არის საესე. ყოველი მიზანსცენა კომპოზიტორის. დრამატურგისა და ქორეოგრაფის ჩანაფიქრის გახსნას ემსახურება.

ვ. ჭაბუკიანმა არ მიმართა ჩვეულებრივ, შაბლონურ ხერხებს ზღაპრული პერსონაჟების დასახატავად, ზღაპრული კოლორიტიცა და სულის გადმოსაცემად. ფანტანსტიკური სპექტაკლის შინაარსს სინამდვილეს უახლოებს და ამით შესამჩნევად ამცირებს იმ მანძილს, რომელიც თითქოს უნდა არსებობდეს მიწიერ, ციურ და ქვესკნელის გროტესკულ ძალებს შორის. ოთხმოქმედებიანი ბალეტი სწორედ ამგვარი ზღაპრული ქორეოგრაფიული თხრობით იწყება:

დოვლათითა და უძლველოობით არის განთქმული მეფე ჯიმშერის სამეფო. ბედნიერად ცხოვრობს ქვეყნის მბრძანებელი, მაგრამ სიბერის ჟამს მწუხარებამ მოიკცა მისი გული და დიდებულნიც საგონებელში ჩააგდო: ყველა სწუხს, რომ ქვეყანას ტახტის მემკვიდრე არა რჩება.

აი, ახლაც სასახლის გალავანში დიდებულთა შვილები მოუხმიათ და კუმუნ-ვას მიცემული დედოფალი მათ ალერსში იქარებებს დარღს.

იქვე ახლოს ბავშვების მშობლებიც დგანან, დედოფალს მადლობას უხდიან და მდიდარი საჩუქრებით გახარებული შვილები შინ მიჰყავთ.

დედოფალი ისევ მწუხარებას მიეცა. ჯიმშერ-მეფემ უძეო დედოფალს ხელი მოხვია და სასახლეში შესვლა და მოსვენება თხოვა. დედოფალი წამოდგა, გასვლა დააპირა, მაგრამ უეცრად ცამ დაიქუხა და სასახლის გალავანში მოულოდნელად ჯოჯოხეთის მეუფე დავრიში გაჩნდა.

მეფე-დედოფალი შეკრთნენ, ამაღაც შემოთდა.

— ვინ არის იგი, ან რამ მოიყვანა აქ ეს უცხო კაცი? — განცვიფრებით კითხულობს ყველა.

დავრიში მოწიწებით დაიხარა მეფე-დედოფლის წინაშე და მოკრძალებით მიმართა:

— მე შეგძენთ ვაჟიშვილებს!

უცნაური გრძნობით შეპყრობილი მეფე-დედოფალი დადუმდნენ.

დავრიში მიხვდა, რომ მისი არ სჯერათ. ხელის თილისმური გაქნევით ბნელეთის ძალები მოიხმო, სასახლის ბაღში მრავალწლოვანი მუხის ტოტები შრიალით ძირს დაიხარნენ, ფულუროს ძირიდან ორი პატარა ეშმაკი ამოხტა და ცქმუტვა დაიწყეს.

დავრიშმა კვლავ ხელი გაიქნია და ცამ დაიქუხა. ღრუბლები წამოიშალნენ და თავსხმა წამოვიდა. სასახლის კარისკაცი ავდარმა მიფანტა, მაგრამ დავრიშის ნიშანზე თავსხმამ გადაიღო და ისევ გამოიღარა.

სასწაულმოქმედებით გახარებული დიდებულნი მეფე-დედოფალს შევედრნენ, რომ უცხო სტუმრის რჩევა მიეღოთ.

გაოგნებული მეფე-დედოფალი დათანხმდნენ.

დავრიში დაპირების აღსრულებას შეუდგა. მაგიური ძალები მოიხმო და დედოფლის წინაშე ჯადოსნური ვაშლის ხე ამოიმართა.

— მოსწყვიტეთ და იგემეთ! — მიმართა დავრიშმა დედოფალს და თვალბ-ში ჩააშტერდა.

დედოფალი ბუჩქს მიუახლოვდა, მარამ დავრიში წინ გადაუდგა და პირობა დაუდო:

— ორიდან ერთი ჩემი იქნება!..

მეფე-დედოფალი შემოთდნენ და დავრიშს რისხვა დააყარეს.

დიდებულებმა მეფე-დედოფალს მუხლი მოუყარეს და თანხმობა სთხოვეს, რადგან ამ სასწაულით ქვეყანას ორიდან ერთი მემკვიდრე მაინც დარჩებოდა.

ძნელი იყო მეფე-დედოფლისათვის დავრიშის პირობის მიღება. მაგრამ სხვა გზა არ ჰქონდათ, ისინი დასთანხმდნენ.

დედოფალი ხეს მიუახლოვდა, ვაშლი მოსწყვიტა და როგორც კი იგემა, უმალ-თავბრუ დაეხვა და მეფის მხარს მიესვენა.

დავრიში და პატარა ეშმაკებიც ამას ელოდნენ: ეშმაკმა თავისი მეჭუფე მხრებზე შეისვეს და სატანური ხარხარი მორთეს.

ირგვლივ სიბნელე ჩამოწვა.

დრო გავიდა. მეფისწულების საძინებელ ოთახში ოქროს ორი აკვანი დაირწა. ქვესკნელიდან დავრიში ამოძვრა, წელში მოხრილი მიუახლოვდა აკვნებს, მაგრამ ზედ დაფრქვეული ციური შუქი დაინახა და შეძრწუნებით მწვავედ დაიკლაკნა.

მერე სინათლეს გაუხტა, ძალა მოიკრიბა და ერთ აკვანს ჯადო დააფრქვია. მეფისწულს ღურჯი ფერი დაათარა. იმ დღიდან მეფისწულ აეთანდის დავრიშის ჯადო მოეცხო.

გახარებული დაჰყურებდა დავრიში მოჯადოებულ ოქროს აკვანს, მაგრამ ფერიების ხმა შემოესმა და შეშინებული გაქრა.

ფერიებმა დაწყვეტილ მეფისწულის აკვანს გარს დაუარეს და ჯადო გაუქარვეს. ისინი ორივე მეფისწულს ზრდიდნენ.

18 წელი გავიდა. მეფე ჯიმშერის სასახლეში მეფისწულების ნიშნობა გამოცხადდა.

ჯიმშერ მეფემ ამ ბედნიერი დღის აღსანიშნავად საარაკო ზეიმი გამართა.

მოვიდნენ სტუმრები, მათ შორის სამეფოს სხვადასხვა კუთხის მთავრებიც. აქვე არიან მთიულეთის მთავრის ასული ნიავი, რომელსაც ავთანდილი ნიშნავს, და ზღვისპირეთის მთავრის ასული ცინამი, — რამაზის დანიშნული.

მეფის საზაფხულო სასახლის გალავანში სტუმრები მიჩნეულ ადგილს იკავებენ. მთავრის ასულნი მშობლებთან ერთად გუნდად დგანან და იქაურობას მშვენიერების იერს აძლევენ.

სახლთუხუცესი იუწყება, რომ როსტომ ბრძენი მობრძანდება და თავისი აღზრდილი მეფისწულნი ავთანდილი და რამაზი მოჰყავს.

მეფე-დედოფალი და სტუმრები სიხარულით ეგებებიან მათ.

იწყება საერთო ზეიმი. იმართება მეომრული ხორუმი და სხარტი მთიულური, რომლებშიც თავი გამოიჩინეს მარდმა და ლამაზმა მეფისწულებმაც.

სახლთუხუცესი თავშეკავებული მღელვარებით იუწყება, რომ მეფეს ეწვია სტუმარი უცნობი ქვეყნიდან.

ჯიმშერი გამოუცნობი შიშით ეგებება მას.

შემოდის შორეული ქვეყნიდან მოსული სტუმარი, რომლის მხლებლები უთვალავ მარგალიტსა და ძვირფას ქსოვილებს ალაგებენ მეფე ჯიმშერის წინ და ზღაპრულ, უცნაურ ცეკვას იწყებენ.

მეფე კმაყოფილია. მისი ბრძანებით გალავნის კოშკის თავზე მსახური ადის და მეფის წყალობას ხალხში აბნევს.

უცხოელთა ცეკვის დამთავრების შემდეგ ახალგაზრდა ქალიშვილები ნიავსა და ცინამთან გამოთხოვების ცეკვას დაუვლიან. ბავშვობის მეგობრები ნიავსა და ცინამს ნაზად უგალობენ.

შემდეგ ავთანდილი და ნიავი განმარტოვდებიან და ერთმანეთს უმღერიან. ნიავი თავმანდილს მოიხსნის, ავთანდილის დაშნას შეაბნევს: აქ, მყუდრო ბუნების წიაღში ავთანდილი და ნიავი მუდმივი სიყვარულის და მეგობრობის ფიცსა სდებენ. შემდეგ ისევ ზეიმს უბრუნდებიან და სტუმრებს შეუერთდებიან.

ზეიმი დასასრულს უახლოვდება. მეფე ჯიმშერი შვილებს მოიხმობს და დალოცავს. ჯერ რამაზი და ცისნამი წარსდგებიან. მეფე-დედოფალი შუბლზე ნიშნობის გვირგვინს დაადგამენ და ეამბორებიან. შემდეგ ავთანდილი და ნია-ვიც მივლენ, მაგრამ როცა მეფე საამბოროდ დაიხრება, მოულოდნელად ცა დაი-ქუხებს და ავთანდილის შუბლზე დავირიშისეული ნიშანი გაიბრწყინებს. იქვე მდგომი უცნობი სტუმარი სავარძლიდან წამოფრინდება და აელვარებულ მან-ტიას მოიძრობს.

— ავთანდილი ჩემია! — შესძახებს იგი და გოროზად გაშეშდება.

მეფე-დედოფლის წინ 18 წლის წინათ ნახული დავრიში გაჩნდება

სასახლის კარისკაცი იარაღზე ხელს იკრავენ, მაგრამ დავრიში განრისხე-ბული დაიკლაკნება და ყველას დააკუტებს. მოხარხარე დავრიში ჯოჯოხეთის ძა-ლას მოიხმობს და იქ, სადაც ავთანდილი სდგას, ისევ ის ჯადოსნური ბუჩქი ამოიყრის, რომელმაც 18 წლის წინათ ავთანდილი შობა. ჯადოსნური ბუჩქი ავ-თანდილს გარს შემოეხვევა და შთანთქავს.

დავრიში ხარხარებს, ზღაპრული ვაშლის ხის ტოტებს შეეფარება და მოჯა-დობულ მეფისწულს ქვესკნელში ჩაიტაცებს.

შეძრწუნებული მეფე-დედოფალი დაკარგულ ავთანდილს დასტირიან.

თავზარდაცემული სტუმრებიც თავჩალუნულნი დაჰყურებენ იმ ადგილს, სა-დაც მოულოდნელად შთაინთქა ქვეყნის მემკვიდრე.

დავრიშის სამეფოში, — ჯოჯოხეთში კი ღვინია; ჭიკოკონა ანთია და ეშმა-კები ახტებიან. ჯაჭვზე დაკიდულ ქვაბებში წყალი დულს და რაღაც იხარშება. ნდულარე წყლით სავსე ქვაბებიდან ეშმაკები თავსა ჰყოფენ და ისევ იმალებიან. კუთხიდან კუთხემდე გრძელკუდა კატები ქანაობენ. სიბნელეში თვალებგადმო-კარკლული ბუ იმრიზება.

ქვესკნელის შვილები ღრეობენ, ხელჩახვეულნი ახტაჯანობენ.

ღამურებმა შემოიქშვილეს:

— მბრძანებელი მოფრინავს!

ქვესკნელი დადუმდა. ყველა მალლა იცქირება. წყვდიადში შავი სილუეტი გამოჩნდა, დავრიში ძირს დაეშვა, ჯოჯოხეთის კუდიან დედაბერს მიესალმა და ავთანდილის შემოყვანა ბრძანა.

ეშმაკ-დევებს ჯაჭვებგაყრილი ავთანდილი შემოჰყავთ.

კუდიანი დედაბერი ავთანდილს ეძგერა, ეშმაკებმაც დანები და ორთითები მოიმარჯვეს, ცეცხლს შეუკეთეს, მუგუზლები ააპრიალეს, ხელის გულზე აათა-მაშეს და ნერწყვმორეულნი ელიან, რომ ავთანდილი შესწვან და შეახრამუნონ.

— ხელი არ ახლოთ, ნაძირალებო! ავთანდილი მე მჭირდება, — განრისხდა დავრიში.

ქვესკნელის სამყარო განცვირფებულია, მაგრამ დავრიშის ნებას წინ ვინ აღუდგება.

შემდეგ საერთო საზეიმო ცეკვა იწყება: უვლიან ეშმაკები, კატები, დევები. თხები და ღამურები. ცეკვავს ავთანდილიც, რომელსაც ხელში გრძელი შოლტი უჭირავს და მთელ ჯოჯოხეთს შიშის ზარსა სცემს.

დავრიში კმაყოფილია. იგი სიხარულით შესცქერის თავის მონებს, ყოველ მის ბრძანებას რომ უხმოდ ასრულებენ.

მოულოდნელად მოისმა ფერიების წკრიალა ხმა, ჯოჯოხეთის თავზე შან-დალანთებულმა ღვთაებამ გადაიფრინა.

დავრიში შეძრწუნდა. ჯოჯოხეთის მსახურნი მიწაზე გაერთხნენ და დაიკრუნჩხნენ. მოღუშული დავრიში გაქვავებული დგას და ცაზე მოფენილ ფერიებს შეჰყურებს. ჯოჯოხეთის ჯადოს ძალა ჰქრება, ავთანდილს გონება უნათდება და ნიავის სახე ახსენდება.

ზეციური ჰანგი ძლიერდება. ავთანდილი ფერიებისაკენ მიიწევს. განრისხებული დავრიში გზას უღობავს, ქერა მზეთუნახავი ყელზე ეხვევა, ქვესკნელის შვილები იმუქრებიან.

ავთანდილი ფერიების კვალს გაჰყურებს. იგი დავრიშს გაუსხლტება, მზეთუნახავს მოიცილებს და ჯოჯოხეთიდან გარბის. ფერიები უჩვეულო ძალასა და გამბედაობას აძლევენ ავთანდილს.

დავრიში უძღურია წინ აღუდგეს ფერიებს, იგი ემუქრება და გაქცეულ ავთანდილს ცეცხლსა და ნიაღვარს დაადევნებს.

შემდეგ შიშს დასძლევს და დარღის გასაქარებლად შემზარავად შესძახებს: — ღამის ცეკვა!..

ჯოჯოხეთის სამყარო კვლავ აიშლება. დავრიშს ხელში აიტაცებენ: ქვესკნელის მბრძანებელი წყევლა-კრულვას უთვლის ფერიების კვალდაკვალ მიმავალ ავთანდილს. მას სჯერა, რომ ავთანდილს მღევრები დაწვევიან და მოგვრიან.

ავთანდილმა კი მთა და ბარი გადასერა. გზაში დავრიშის მღევრები წამოეწვიან, ცეცხლის ალით გზას უღობავენ, მაგრამ მეფისწული მაინც სძლევს. მოსარჩლე ფერიები ქვესკნელის მღევრებს წინ გადაუდგებიან და ავთანდილს ტყვეობისგან იხსნიან.

ფერიების სასახლე გამოჩნდება. მწვანე წალკოტში ოქროს შანდალი დგას. ვინც ამ შანდალს აანთებს და დაეპატრონება, უძლეველობას მოიპოვებს.

დადლილ-დაქანცულ ავთანდილს წყაროსთან მიეძინება. ფერიები ტკბილ ნანას უმღერიან, მეფურ აბჯარს ჩააცმევენ და ოქროს შანდალს გადასცემენ.

— შენი ქვეყანა გასაჭირშია! — ეუბნება მთავარი ფერია.

— შენი მშობლები გლოვობენ!..

— შენი 'ატრფო ძაძებშია გახვეული!..

ავთანდილი შანდალს აიღებს, აანთებს და უჩვეულო ძალღონეს იგრძნობს, მადლობას უხდის ფერიებს და მშობლიური ქვეყნისაკენ მიემართება.

ფერიები ავთანდილს მიაცილებენ. მეფე ჯიმშერის სამეფოს უბედურება დასტყდომია. იმ დღიდან, როცა ავთანდილი გაიტაცეს, მის ქვეყანას მრისხანე გველეშაპი დაეპატრონა, ყოველდღიურად ცამეტ ვაჟს იწვევს საბრძოლველად და ცამეტსავე მსხვერპლად იწირავს.

ამ საზარელი სანახაობის მომსწრენი უხმოდ ქვითინებენ. ქვეყანა იღუპება. დღესაც თორმეტი ჭაბუკი და მეცამეტე ჯიმშერის ერთადერთი მემკვიდრე რამაზიც უნდა შეებრძოლონ გველეშაპს, და თუ ვერას გახდენ, მათაც სიკვდილი მოელოთ.

მოსიშის სამგლოვიარო ხმები. მოჰყავთ გველეშაპთან შესაბამელად გადარჩეული ცამეტი ჭაბუკი და მათ შორის მეფისწული რამაზიც. შავებში ჩაცმულ რამაზს გლოვით აღსაესე მეფე-დედოფალი და ამაღა მოსდევენ. რამაზი პატარა ბორცვზე შედგება და გველეშაპის გამოღვიძებას ელის.

მოულოდნელად საღამურის იმედიანი ხმა გაისმის. ხალხი განცვიფრებული იყურება, ხმა ძლიერდება.

● დადგა შებმის ჟამი. გველეშაპი გამოიღვიძებს, თვალებს ააბრიალებს, ებილებს აკრაჭუნებს და საშინლად ღმუის. შემდეგ დაიქლოშინებს და ამოვარდნილი ქარიშხალით ყველას ძირს დასცემს. გველეშაპი ისევ შეისუნთქავს და ჭაბუკებს ერთი-მეორეზე გადაყლაპავს, მხოლოდ ერთი, რამაზიღა დარჩა. რომელიც მამაცურად ებრძვის. გველეშაპი ოდნავ შეისვენებს, ისევ დაიქლოშინებს და მოზუზუნე ქარიშხალით რამაზსაც ძირს დაანარცხებს. ამ დროს ავთანდილი შემორბის, შანდალს ამოიღებს და გველეშაპს შეუტევს, მარდად გაეაზუნე შეახტება და მახვილს კეფაში ჩასცემს. პირველსავე შეტევაზე გველეშაპი საშინლად დაიღმუილებს და პირიდან დაჭრილ ეშმაკს ამოაქანებს. ავთანდილი იცნობს მას, თავის დაუძინებელ მტერს, ჯოჯოხეთის მეუფე-დავრიშს.

დაჭრილი დავრიში ავთანდილს მივარდება და გააფთრებით შეუტევს. ავთანდილი იმარჯვებს, დავრიშს ძირს დასცემს. ჯოჯოხეთის მეუფე დაიკრუნჩხება და ჰაერში ქრება. დავრიშის სიკვდილისთანავე გველეშაპის მოჩვენებაც ყრუდ დაიქუხებს და ისიც გასკდება, იმ დღიდან ქვეყანას ბოროტება ეცლება და თავისუფლება უბრუნდება.

გამარჯვებული ავთანდილი მეფე-დედოფალთან მივა და მოეხვევა. მშობლები დაბრუნებულ შვილს ეაღერსებიან, განხარებული ხალხი კი სინათლეს აიტაცებს და ხელიდან ხელში გადასცემს. ადამიანები ერთმანეთს დაკარგული თავისუფლების დაბრუნებას ულოცავენ.

ამ ამბის შემდეგ დიდი დრო არ გასულა. მეფე ჯიმშერის ბროლის სასახლეში ყველაფერი ბზინავს და ელვარებს. მდიდრულად მოპირკეთებულ დარბაზში ბრწყინვალედ ჩაცმულ სტუმრებს მოუყრიათ თავი. დღეს ერთი წლის წინათ შეწყვეტილი ზეიმი გრძელდება. მეფისწულები ქორწილს იხდიან.

გახარებული სტუმრები ნადიმობენ, ცეკვავენ და თავს იქცევენ. ახალგაზრდები გუნდურად და ცალკე ცეკვავენ სიყვარულზე, მეგობრობაზე, რაინდობასა და გმირობაზე

ავთანდილი და ნიაგი კვლავ ერთად არიან, ერთმანეთს ეფერებიან, სხვებთან ერთად სიცოცხლესა და გამარჯვების ცეკვას უვლიან. სხვებიც ავთანდილსა და ნიაგს, რამაზსა და ცისნამს გარს ეხვევიან, შუაში ჩაიყენებენ და დღევრძელობას უსურვებენ.

ავთანდილი ნიაგს ხელს მოხვევს და თავდახრილი ხალხის კურთხევას ღებულობს, იწყება საერთო-საზეიმო ცეკვა.

ასეთია ამ ბალეტის შინაარსი.

„სინათლის“ ლიბრეტოს ავტორებმა მიზნად დაისახეს შეექმნათ ისეთი სპექტაკლი, რომლის იდეა ორგანულად გაეხმიანებოდა დღევანდელობას. გაგვახსენებდა სამამულლო ომში გამარჯვებულ საბჭოთა ხალხის გმირულ ბრძოლას, მის სულიერ სიმალლეს, კეთილშობილებას და რაინდობას, პატრიოტიზმსა და საკაცობრიო იდეებისათვის თავდადებას.

როგორც ვხედავთ, ლიბრეტო აგებულია ზღაპრულ სიუჟეტზე, რომელიც ისტორიულ ფონზე ვითარდება, მაგრამ თავისი სულით და ხასიათით იგი ჩვენი ხალხის იმ უდრეკ სულიერ და ფიზიკურ ძალებზე გვანიშნებს, რამაც ბოროტებაზე გამარჯვება მოგვაპოვებინა.

სპექტაკლის ავტორებმა დაგვიხატეს ორი მოპირდაპირე ძალის შერკინება, გვაჩვენეს ბოროტ სამყაროზე კეთილის გამარჯვება, ცხადყვეს, რომ ადამიანი, რომლისთვისაც ძვირფასია თავისუფლება და ხალხისადმი სიყვარული, აუცილებლივ გაიმარჯვებს წყვედიდან ბრძოლაში. მაგრამ გამარჯვებისათვის არ კმარა მარტო სურვილი, საჭიროა აგრეთვე ხალხის ინტელექტუალური და ფიზიკური ძალების დარაზმვა.

საბალეტო სპექტაკლისათვის ასეთი იდეური მიზანდასახულობისათვის საჭირო იყო ავტორთა ერთობლივი, დაძაბული შემოქმედებითი მუშაობა, ურომლისოდაც სპექტაკლის ესა თუ ის კომპონენტი გამოთიშული აღმოჩნდებოდა და ამით აზრისა და ფორმის, ოსტატობისა და იდეურობის სასურველ შერწყმამეხამებას საფუძველი გამოეცლებოდა.

სპექტაკლის დამდგმელმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა ბევრი იფიქრა სანამ როლებს საბოლოოდ გაანაწილებდა. მართლაც შეიძლება კარგი ლიბრეტო, მუსიკა და ქორეოგრაფიული ექსპოზიცია შეირჩეს, მაგრამ შემსრულებელი თავის როლს ვერ მოერგოს და სპექტაკლის იდეური და მხატვრული დონე დაეცეს. განა ასე არ დაემართა ვერდის „ტრაგიატას“, ან ჩაიკოვსკის „მძინარე მზეთუნახავს“. ბევრია დამოკიდებული მსახიობთა შერჩევაზე, მათი სცენური შესაძლებლობის მიგნებაზე. ბალეტმაისტერს კარგად ესმოდა, რომ თუ იგი მოცეკვავეთა შერჩევას სწორად გადაწყვეტდა, სპექტაკლი წელში გაიმართებოდა. ამიტომ იყო, რომ

იგი დიდხანს ზომავდა თვითეული აქტიორის ინტელექტუალურ-ქორეოგრაფიულ შესაძლებლობას.

— ვის შეუძლია შეასრულოს დავრიშის რთული როლი, ვის უფრო მოერგება იგი? — აი რაზე ფიქრობდა სპექტაკლის დამდგმელი ჯერ კიდევ მაშინ, როცა გრ. კილაძის მუსიკალურ კლავირს მელანი არ შეშრობოდა. ბევრ მსახიობს შეავლო რეჟისორმა გონების თვალი და მისი არჩევანი საბოლოოდ ზურაბ კიკალეიშვილზე შეჩერდა.

— როგორი უნდა ყოფილიყო დავრიშის იერსახე, — ეშმაკის? ისეთი, როგორც წიგნებშია დახატული?

არა, ჭაბუკიანი სხვაგვარ იერსახეს ძერწავდა. მისი დავრიში ეშმაკის ნიღბად კი არ უნდა ქცეულიყო, არამედ ბოროტი ადამიანის მხატვრულ სახედ. „სინათლის“ სიუჟეტის მთავარი იდეა ხომ ბნელეთთან ადამიანის ბრძოლა და გამარჯვებაა. ხოლო რაკი ეს ასეა, მაშინ ვინც კი ადამიანს ებრძვის ხორცშენსმული უნდა იყოს ადამიანისათვის დამახასიათებელი ტიპური ნიშნებით და თვისებებით. მართალია, მხეცთან შებმა საშიშია, მაგრამ გამხეცებულ ადამიანთან შებრძოლება უფრო მიიმეა. ადამიანისათვის ძნელია გარეულ ნადირთან ჭიდილი, მაგრამ მხეც ადამიანთან ბრძოლა კიდევ სათუთა. ამიტომ არის, რომ ჭაბუკიანმა დავრიშს ადამიანის იერი მისცა, რათა მასთან ბრძოლა და გამარჯვება რეალურიც და საარაკოც გამხდარიყო.

დავრიში კი სინათლისაკენ მლტოლველი ადამიანის შენიღბული მტერია. იგი ებრძვის ადამიანს, თუმცა თვითონაც ეშინია ადამიანის ძლიერებისა. იგი გაურბის ადამიანის შთამაგონებელ სულსა და უპირატესობას. იგი გრძნობს ინტელექტის უძლველობას, რომელიც უფრო ძლიერია, ვიდრე დავრიშის სამყაროს მაგიურობა. ამიტომ ადამიანზე გამარჯვების ხერხი დავრიშისათვის ბოროტების აშკარა მომარჯვება კი არ არის, არამედ ადამიანთან მოჩვენებითი კეთილი დამოკიდებულება. დავრიში გაიმარჯვებს მაშინ, თუ მიწიერ მცხოვრებთ თავს აჩვენებს, რომ იგიც ისევე მალაზუნოვანია როგორც ჩვეულებრივი მომავლადი. აი, აქედან იწყებს როლის გახსნას და სწორედ ასეთი ფსიქოლოგიური ნიღაბის შექმნას სთხოვდნენ ლიბრეტისტი, კომპოზიტორი და ბალეტმანისტერი მსახიობ. ზ. კიკალეიშვილს.

მაგრამ სანამ ზურაბ კიკალეიშვილი დავრიშის იერსახის გახსნას შეუდგებოდა, ავტორებმა მას ამ როლის გარეგნული ნიღაბიც მოარგეს. შენ მაცდური ხარ, — ეუბნებოდნენ მოცეკვავეს და მინიშნულს პლასტიკურ-ქორეოგრაფიულ ხერხსაც ამატებდნენ. — შენ ეშმაკი ხარ და ამიტომ არ შეიძლება ფიზიოლოგიურად დიდად განსხვავდებოდე იმ ადამიანებისაგან, რომელთა გარემოცვაში შენ მოქმედობ. შენ მათ წრეში ტრიალებ და ამიტომ არ შეიძლება უფრო მუქი ფერის იყო, ვიდრე ისინი არიან. შენ უფრო მოკლე რქები უნდა გქონდეს, იმდენად მოკლე, რომ მათი შემჩნევა ყველამ ვერ შესძლოს. შენ არც თუ გრძელი ბალანი უნდა გეხსას ტანზე, თორემ უმაღვე მიგიხვდებიან, რომ ავი სული ხარ. შენ ლა-

მაზ, გემოვნებით შეკერილ ტანისამოსში უნდა გამოიწყოს, თორემ ველური გარეგნობით საქმეს წაახდენ. შენ კეთილგონიერული მიხვრა-მოხვრა და ლაზათიანი გავლა-გამოვლაც უნდა შეგეძლოს, თორემ უხეშობით ექვს გამოიწვევ და უნდობლობას დაიმსახურებ. შენ ისე უნდა მოიქცე, როგორც ადამიანს სჩვევია, იმგვარად გაისარჯო, როგორც ამას შენი მიზანი გიკარნახებს. შენ უნდა შეინიღბო და დანდობილ ადამიანებს კეთილმოსურნედ მოეჩვენო. მოიხვეჭე მათი ნდობა და მიადწვე მიზანს. მოხიბლე მათი გული და გაიმარჯვებ, აჯობე მათ კეთილშობილებასა და რაინდობაში და ადვილად დაიმორჩილებს..

ზ. კიკაღიშვილი უსმენდა ბაღეტის ავტორებს და სატანის რთულ პლასტიკურ იერსახეს ქმნიდა. იგი ჯერ ფსიქოლოგიურ პორტრეტზე მუშაობდა, მერე აბსტრაქტულ იდეას ტანის კუნთებიც მიაშველა და საარქიტექციო დარბაზის სარკის წინ საცეკვაოდ დაფრიში გამოიყვანა.

და აი, აიხადა ფარდა, უძეო დედოფალმა სასახლის ბაღში დიდებულთა შეილებს თავი მოუყარა და მათთან ალერსში ერთობა. დედოფალი უღიმის ბავშვებს, მაგრამ გული კი სევდით ევსება. იგი სწუხს, რომ განგებას მისთვის შეილი არ მიუცია. მისი ტანჯვა მეფე ჯიმშერსაც ედება და ალონებს. ისიც სწუხს, მაგრამ სწუხს უფრო ღრმად, უფრო ძლიერად, ვიდრე დედოფალი. მეფე ჯიმშერი მომავალს სჭვრეტს: მძიმეა დედოფლისათვის უძეობა, მაგრამ უფრო მძიმეა იგი ჯიმშერისათვის, რადგან ქვეყანა უმემკვიდრედ რჩება. ეს აფიქრებს მეფეს და იგივე ალონებთ მის მხლებელ დიდებულებსაც.

ამგვარად, მაყურებელი უკვე ფსიქოლოგიურად არის მომზადებული, რომ სასახლის ვარამს მოულოდნელი რამ უნდა მოჰყვეს. დრამატული განვითარების ლოგიკას ამ ბუნებრივ გრძნობამდე მიჰყავს დარბაზი და როცა უფრო მეტი სევდა ჩამოწვება, ცა დაიქუხებს და სასახლე შეინძრევა. მაგრამ ეს შიშის მომგვრელი ქუხილი ბუნებრივი მოვლენა როდია. იგი მოულოდნელი და უჩვეულო ამბის მაუწყებელია.

ჭექა-ქუხილთან ერთად უცხო ყრმა გაჩნდება და სასახლეში შეკრებილო გააოცებს.

— ვინ არის იგი? ან რა უნდა აქ? — კითხულობს ყველა.

მაგრამ მათთვის ძნელია მიუხვდნენ დაფრიშს ფარულ იდუმალ მიზანს. დაფრიში ხომ გარეგნულად თითქმის ისეთივეა, როგორც ყველანი. იგი მხოლოდ ცოტა უფრო მახინჯია, ვიდრე სხვები, ცოტა უფრო აბურძნული თმა აქვს, ვიდრე მათ, ოდნავ უფრო უხეირო მიხვრა-მოხვრა სჩვევია, ვიდრე სასახლის ადამიანებს, ცოტა უფრო მლიქვნელია, ვიდრე მეფის დიდებულნი.

მაშ რად შეერთა ხალხი, რად შეძრწუნდა დედოფალი, რად დაიხიეს ლომგულა ვაჟკაცებმა და ხმალ-ფარიანმა მსახურებმა?

იმიტომ, რომ მოულოდნელობის გრძნობამ შეაძრწუნა, არ ელოდნენ უცხო ყრმის ასე უცნაურად გამოჩენას.

დაფრიშმა მეფე-დედოფალს მისცა სალაში. დაფრიში-კიკაღიშვილი სწო-

რად მიჰყვება რეჟისორ ვ. ჭაბუკიანის რჩევას, მაგრამ ყურადღებას არც სხვებს აკლებს. უყურებთ დაერიშს და გრძნობთ, რომ მან კარგად იცის სასახლის დიდებულთა ძალა. იცის მათი სიტყვის წონა და ფასი, იცნობს მეფეზე მათი გავლენის თილისმას. ამიტომ იგი დიდებულთა კრებასაც წინდახედულად ჩამოუვლის და მოწიწებით სალამს დაუგებს. იგი ყველას მორჩილია, მაგრამ ყველა მისგან პირს იბრუნებს. იგი არავის ემუქრება, მაგრამ ყველა მასში მტერსა გრძნობს, იგი ყველას თავაზიან სალამს აძლევს, მაგრამ ყველასაგან უკმეხსა და გულცივ შემობღვერვას იბრუნებს.

დავრიშის პირველი შემოსვლის სურათი უფერული იქნებოდა, რომ ბალეტ-მაისტერს და მოცეკვავეს ეს სცენა მხოლოდ მიმოდრამული თხრობის ხერხით გამოეკვეთათ. ამ მიზანსცენის შთაბეჭდობა იმაშია, რომ დავრიშის პირველი მხატვრული იერსახე აქტიური ცეკვით იწყება. ლიბრეტოს შინაარსს გაცნობილი მაყურებელი ალბათ ელოდა, რომ ახლად გამოჩენილი დავრიში უეჭველად ქორეოგრაფიულ მიმოდრამას მიმართავდა, ცეკვის პანტომიმას დაეძალებოდა და ქორეოგრაფიულ იეროგლიფებს მოიშველიებდა. ხომ ასეა აგებული თითქმის ყველა კლასიკური ბალეტი მაყურებელს ეგონა, რომ დავრიში თავის სატანურ ბუნებაზე კლასიკური ცეკვის რებუსებით ალაპარაკდებოდა, მაგრამ ამ სპექტაკლის მხატვრული ზემოქმედების ძალა სხვაშია; დავრიშმა ესოდენ გრძელი მონოლოგი დრამატული ცეკვით დაიწყო. ეს კი უკვე პრინციპულად ახალი რამ არის საბჭოთა ბალეტში და ქართული ქორეოგრაფის გამარჯვებაც სწორედ ასეთმა გზამ განაპირობა.

გამოჩნდა დავრიში-კიკალეიშვილი და მგზნებარე ცეკვაც აეწყო. დავრიში ლაპარაკობს კლასიკური ქორეოგრაფიის ვარიაციებით. იგი დაფრინავს, მაგრამ ისე კი არა, როგორც უნდა იფრინოს ზღაპრულმა ავმა სულმა. იგი ხელსა შლის, მაგრამ ეს ხომ ჩვეულებრივი ადამიანის ხელის გაშლაცაა, იგი ჩოხის კალთებსაც იკეცავს, მაგრამ იმიტომ კი არა, რომ სხვებს თავზე მუგუზლები გადააყაროს! არა! დავრიში მხოლოდ სულისა და ტანის გარეგნულ სილაზათეს ეტანება და სასახლის დიდებულთა მოხიბვლას ლამობს. იგი ცერებზე სწორედ ისე დგება, როგორც ეს ჯიშმერის მონადირეთ ემარჯვებათ. მას კისერიც ნებივრულად მოუღერებია და თვალებსაც ამაყად აბრიალებს, რადგან სჯერა, რომ ადამიანის ჩვევების ასეთი მომარჯვებით ადვილად ვერ ახდიან მისი ბნელი სულის სკივრის სახსურავს და ბოროტ ნააზრევშიც იოლად ვერ ჩაუწვდებიან.

დავრიშის ცეკვა ვახტანგ ჭაბუკიანმა წმინდა ქართულ ქორეოგრაფიულ მასალაზე ააგო. დავრიშის ვარიაცია პირველი ქართული ქორეოგრაფიული ქარაგმაა, რომელიც მთელი ამ ბალეტის ეროვნულ ხასიათს განსაზღვრავს. იგი აწყობილია ქართველისათვის ნაცნობ ორნამენტზე და ცნობილია იმათთვისაც, ვინც იმ წუთში სასახლეში იმყოფება, რადგან ისინიც იმგვარად ცეკვავენ, როგორც დავრიში, და იმგვარადვე მოძრაობენ, როგორც ეს უცხო კაცი.

რატომ არ შეიძლებოდა, რომ ბალეტმაისტერს დავრიშის პირველივე გა-

მოსვლა ქორეოგრაფიულ-გროტესკული საღებავებით შეთხზა? შეიძლებოდა, და ეს იოლიც იყო. მაგრამ მაშინ ძალა დაეკარგებოდა ადამიანის ეშმაკთან ბრძოლის სიმბოლიურობას, კეთილთან ბოროტის შებმას და ბნელეთზედ სინათლის გამარჯვების ალეგორიას. მაყურებელი მაშინ უფრო ადიდებს ადამიანის ძალას, როცა კეთილ ინტელექტს მეორე, ასეთსავე ძლიერ, მაგრამ ბოროტ ინტელექტთან უხდება ბრძოლა; დევებთან შებმა კი რა მოსატანია, — იგი მხოლოდ ბაღლების ფაქიზი გონების გამართობელია..

ჭაბუკიანი სწორედ მოიქცა, როცა დავრიში თავიდანვე არ გააშიშვლა და მაყურებელს ნატურალური ეშმაკი არ წარმოუსახა. დავრიშის დევიზია: „მოიხვეჭე ადამიანების ნდობა და შემდეგ უმუხთლე“. მაგრამ სიმუხთლე დავრიშის წინასწარ გააზრებული მოქმედების დამამთავრებელი ნაწილია. მანამდე კი „ადამიანის ნდობის მოხვეჭა“ მთავარი. ამ მიზნის მისაღწევად, ე. ი. რეჟისორული ჩანაფიქრის განსახორციელებლად ზ. კიკაღიშვილი დავრიშს ადამიანის იერსახეს აძლევს, ადამიანის თვისებებით ნიღბავს და იუდას სიმუხთლის ხაფანგს ატანს ამიტომ არის, რომ დავრიშის ვარაიციებიც ჩვეულებრივი ადამიანის ცეკვას ჰგავს. შეიძლება ეს ცეკვა შორეული ქვეყნიდან მოსული, უცხო კაცის ტანის უსიამოვნო პლასტიკაც იყოს, მაგრამ იგი ჩვეულებრივი ადამიანის ცეკვას უფრო ჰგავს, ვიდრე გაშიშვლებული ეშმაკის ოინბაზობას. სწორედ ეს ადუნებს სასახლის კარისკაცთა სიფხიზლეს და ესვე ამძაფრებს სპექტაკლის სიუჟეტს.

ამიტომ, სანამ დავრიშს ნდობა არ მოუხვეჭია და მიზნისათვის არ მიუღწევია, ნადრეგია ნამდვილი ზრახვების გამომკლავნება და ისიც მეფე-დედოფალს მეგობრობას სთავაზობს.

— ორ ძეს შეგძენთ, მაგრამ ერთი ჩემი უნდა იყოს!

ამ ქორეოგრაფიული დიალოგით კიდევ უფრო ძლიერდება სპექტაკლის დრამატულ-ფსიქოლოგიური მხარე. უცხო ჭაბუკის ამ უცნაურ შემოთავაზებაზე მეფე-დედოფალი აღშფოთდება, დიდებულნიც აიძრიზებიან და იარაღზე გაიკრავენ ხელს. დავრიშს საშიშროება ელის და ისიც თავის სატანურ ძალას იხმობს, დიდებულთა ხელამართულ კუნთებს ადუნებს, გაშიშვლებულ ხმლებს ქარქაშში აგებიანებს და ჰბოჭავს. მაგრამ რეჟისორი ჭაბუკიანი ამჯერადაც თავს იკავებს დავრიშის ზრახვების ნადრევი გამოქვავებისაგან. მისი დავრიში ჯადოს გამოყენების მაგიერ მორალური და ფსიქოლოგიური ზემოქმედების ხერხებით იმარჯვებს და დედოფალს მიმართავს.

— არა გჯერათ, დაგიმტკიცებთ! — ამბობს იგი, მაგრამ ამბობს ისე რბილად, თავაზიანად, რომ ამაში იოტი მუქარაც არ მოსჩანს. იგი არა დგება ყოვლისშემძლე პოზაში, მისი თვალები როდი ბრიალებენ, როგორც ეს გვინახავს ზოგიერთ ბაღეტებში. იგი არც აშინებს და არც ვისმეს აჯადოებს. იგი მხოლოდ თავმდაბლობით მოახსენებს, რომ მათთვის მხოლოდ კარგი სურს: „არა გჯერათ, ნაშ შეხედეთ!“ — და დავრიშის დაძახილზე წყლან ძირს დახრილი ასწლოვანი მუხა ჭადარივით აიზმორ-აიშოლტება.

— შეხედეთ, როგორ თრთიან მუხის ფეხები, დააკვირდით, როგორ ირხევა მისი ტოტები და ჩემს ძალაში დარწმუნდებით!

ხალხისათვის მუხის ხე უძლეველობისა და მარადიულობის სიმბოლოა, აქ კი ისიც ნერგივით ირხევა და მორჩილებით ასრულებს ამ უცხო კაცის სურვილს. „იქნებ ვიწამოთ დავრიშის ძალა, იქნებ მივიღოთ მისი რჩევა?..“

დავრიში კი კეთილად იღიმება, ნიშანს აძლევს და უმაღლეს თავსხმა წვიმა წამოვა.

ხალხი ჰკვირობს, წვიმის მოსვლაც ხომ ისეთივე სასწაულია, როგორც მუხის ამოძრავება. წვიმაც სანატრელი მოვლენაა, მოდის წვიმა და მოაქვს ბარაქა და სიმდიდრე: „იქნებ მართლაც სიკეთის მოტანა სურს ამ უცხო ჭაბუკს? ვირწმუნოთ მისი კეთილშობილება და შევევედროთ დედოფალს მიიღოს სასარგებლო რჩევა!“

ადამიანური, კეთილშობილური მოქმედების ჩვევებით ავსებს რეჟისორი დავრიშს. ჭაბუკიანმა დააჯერა სასახლე დავრიშის კეთილგანზრახვაში. მაგრამ რეჟისორს როდი სურს მაყურებელიც ისევე შესცდეს, როგორც სასახლის დიდებულნი. თეატრის დარბაზი არ უნდა ასცდეს რეჟისორის ჩანაფიქრს: „გახსოვდეთ, დავრიში მაინც სატანაა“. მართალია, იგი ისე იქცევა, როგორც უცხო ზნეჩვეულების ადამიანი, მაგრამ კარგად დააკვირდით მის ამაღლას და მიხედვით, რომ იგი ბოროტი სულია.

და მართლაც, იმისათვის, რომ დავრიშს არ დაეკარგოს ბნელეთის მოციქულის იერი, რეჟისორმა პატარა ეშმაკუნებიც მოიშველია დავრიშის სახის დაბატვასში. მაყურებელი შესცქერის დიდი ეშმაკის ყურმოჭრილი მსახურების — პატარა ეშმაკების კოტრიალს და სჯერა, რომ მის წინაშე ნამდვილი სატანაა. ხელოვნების პირობითობის კანონით ამას ვერ არჩევენ მხოლოდ სცენური პერსონაჟები. ჯიმშერ მეფე და მისი დიდებულები მოახლოებულ ბოროტებას ვერ ხვდებიან და ეს მდგომარეობა კიდევ უფრო ზრდის მაყურებლის სიმპათიას უმწიკო მდგომარეობით გაბრუებულ ადამიანებისადმი.

იქნებ რეჟისორმა დაარღვია პირობა და ნაადრევად გასთქვა დავრიშის განზრახვა. იქნებ ადრე გამოამყდავანა დავრიშის საიდუმლოება? .არა, ეს ორი პერსონაჟი (პატარა ეშმაკები) მაყურებლისათვის არის შეყვანილი მოქმედებაში. ჭაბუკიანმა ამ მიზანსცენით მაყურებელი არ ააცდინა იმ მთავარ აზრს, რომ დავრიში, რომელსაც თავი ადამიანების მეგობრად მოაქვს, მაინც ბოროტი სულია. ასეთ მიზანს ისახავს პატარა ეშმაკუნების შეყვანა მოქმედებაში, ეს არის რეჟისორული ხერხი და მას თავისი კანონზომიერი ადგილი უჭირავს დრამატურ-გიულ განვითარებაში.

ვახტანგ ჭაბუკიანი ცდილობს ყოველი პერსონაჟის მოქმედება გამართლებული იქნას წინამორბედი მდგომარეობით. მაყურებელი ხვდება, რომ მეფე და დედოფალი მალე დაეთანხმებიან დავრიშის რჩევას იყოლიონ ორი ძე. მაგრამ იმისათვის, რომ ეს რჩევა მიიღონ, ჭაბუკიანი ფსიქოლოგიურად ამზადებს მეფე-

დედოფალსა და მათ ამაღლას. დავრიშისათვის დამახასიათებელი ჯადოქრობის შეზღუდვით რეჟისორმა დააჯერა სასახლის დიდებულნი, რომ ამ უცნობს სასახლისა და ქვეყნისათვის მხოლოდ კეთილი სურს. მეფე-დედოფალი შესაბრალის მდგომარეობაში ჩააყენა, რადგან შებრალებული ადამიანი უფრო ადვილად ენდობა ორგულის ღიმილს.

ახლა მეფეს თვითონ სურს, რომ უცხო ჭაბუკს დაუჯერონ. იგი უკვე თვითონ ემუდარება დედოფალს დათანხმდეს და შობოს ორი შვილი, რომელთაგან ერთი მაინც მათ დარჩებათ. თუმცა რატომ მხოლოდ ერთი? იქნებ ორივეც: მაგრამ ეს უკვე მომავლის ამბავია, და ახლა ამაზე დარდი ნაადრევია. უძეობა გარდუვალი დალუპავს. ამიტომ არის, რომ სასახლე თანხმდება დავრიშის რჩევას.

დავრიშის რჩევით დედოფალი მოულოდნელად ამოსულ ჯადოსნურ ხესთან მივა და ნაყოფს ეოსწყვეტს. ვ. ჭაბუკიანი აქაც არ ღალატობს როლის ზეამოცანას. მას დედოფალი ოქროს ვაშლთან მიყავს, რადგან იცის, რომ „ევას შთამომავალი“ ვაშლს უფრო მიეტანება, ვიდრე ეკლიან ასკილს. დავრიშიც ისე იქცევა, როგორც ბიბლიური გველი სამოთხეში. მან დედოფალს ვაშლი შესთავაზა და დედოფალმაც მოსწყვიტა იგი.

აი დედოფალმა ჯადო ვაშლი იგემა, უმაღლ ორი ძე ჩაესახა და სასოება-მიხდილი მეფის მკლავს მიესვენა. მიზანმიღწეული დავრიში კი უმაღლ შეიცვალა და ფარისევლური ნიღაბი ჩამოიგლიჯა. უკვე დროა და რეჟისორიც ააშკარავებს დავრიშის ზრახვებს, — ჭაბუკიანი მოულოდნელად აბრუნებს სცენაზე გამეფებულ ფსიქოლოგიურ სიტუაციას და მისი დავრიშიც ეშმაკივით იკრუნჩხება, სატანისებურად ხარხარებს და მოტყუებულ ხალხს გესლით ნიშნს უგებს.

მაგრამ ჭაბუკიანი იმასაც განმარტავს, რომ დავრიში სხვისი სურვილის შემსრულებელი როდია. იგი თვით არის მეუფე და მბრძანებელი. ამ აზრის მკაფიოდ გადმოსაცემად ვ. ჭაბუკიანს სცენაზე კვლავ პატარა ეშმაკუნები შემოჰყავს, რომლებიც მოწიწებით ზურგს შეუდგამენ დავრიშს და ისიც მედიდური კისერზე მოახტება მათ, ბოროტი სულისათვის ჩვეულ პოზას მიიღებს, ნიკაპს მუხლის თავზე დააყრდნობს, გრძელ თითებს უმწეო ადამიანებისაკენ გაიქნევს ისე, როგორც ამას ანტაკოლსკისეული სკულპტურა გვახსენებს და აცახცახებულნი ხითხითებს. დავრიშმა მიზანს მიაღწია. მოჩვენებითი კეთილშობილებით ადამიანების ნდობა მოიპოვა და ახლა კმაყოფილებით ნაყოფს იმკის.

სცენაზე სინათლე ქრება, გამარჯვებულ დავრიშს ლურჯი შუქი ეცემა, რომელსაც მაყურებელი ადამიანის ტრაგედიის დასაწყისად აღიქვამს.

ასეთია პროლოგის დასასრული, რომელიც კეთილი ადამიანების დიდი ტრაგედიის დასაწყისიც არის. სპექტაკლის შინაარსის ქორეოგრაფიული თხრობა მხოლოდ ამის შემდეგ იწყება, მაგრამ რაც უკვე მოხდა, იგი მომავალი მოქმედების დასაკანონებლად არის გამიზნული.

სცენაზე შემოჭრილი ლურჯი ღრუბელი ბაცდება და წელან ალაღმართალ კაცად მოვლენილი დავრიში ახლა ცას თვალს ვეღარ უსწორებს. ჯოჯოხეთის

მეუფის თვალები ქვესკნელში ცქერას არის მიჩვეული და ახლაც წელგადაზნე-
ჟილი მიწას გაცეცებით ჩაშტერებთან. დავრიში ნერვულად მოძრაობს და ყო-
ველ ნახტომში მოუსვენრობასა და ბოროტების წადილს ამქლავნებს. იგი მეფის-
წულების საძინებელ საკანში შესულა და ორიდან ერთს ირჩევს. აეთანდილს
თავზე დაადგება, თვალბეში ჩააქცერდება და ჯადოს წასცხებს.

მაგრამ სპექტაკლის ფინალი წინასწარ გადაწყვეტილი იქნებოდა, რომ
დავრიშის ჯადოსნობა ამით დამთავრებულიყო. მართალია, მან ერთ მეფისწულს
ნიშანი დაადო, მაგრამ ეს კიდევ როდი მატებს მას აღამიანზე გამარჯვების უებარ
ძალას. ამ წუთში დავრიში თითქოს გამარჯვებულია, მაგრამ მინც უმწუოა, რად-
გან შორიდან კეთილი ძალების წკრიალა ხმა მოისმის და ჯოჯოხეთის მეუფეს
აძრწუნებს. მეფისწულების საძინებელში ფერიები შემოფრინდებიან, დავრიშმა
თავს უნდა უშველოს.

რეჟისორ ჭაბუკიანს ამ მომენტიდან სრულიად სხვა სამყაროში გადაჰყავს
მაცურებელი. მეფისწულთა მფარველი ფერიები ქართული ნანას მელოდით და-
ვრიშის ჯადოს აქარებენ. ჭაბუკიანს შეეძლო ეს სცენა წმინდა მიმიკური ხერხე-
ბით აეწყო. ჯადოს გაქარვება ხომ ცეკვის აქტიურ ფორმას არ მოითხოვს. მაგრამ
ბალეტმაისტერის დრამატული ექსპოზიცია ყოველთვის აქტიურ ცეკვაზეა აკე-
ბული. ასიმეტრიულად განლაგებული კორდებალეტი შეწყობილ საცეკვაო მელო-
დიას ანვითარებს. იგი „ნანას“ თემას ცეკვავს ისევე ლამაზად და ნაზად, როგორც
ამას ეს უძველესი ქართული ხალხური პანგი იფერებს. საკმარისი იყო ბალეტ-
მაისტერს ოდნავ უხეირო საცეკვაო ქარაგმა ამოექსოვა, რომ ცეკვა „ნანა“ მუსი-
კალურ მელოდიას დასცილდებოდა და ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიული ჩანაფიქ-
რიც მდარე გემოვნების ხევში ჩაიჩეხებოდა. ბალეტმაისტერმა საუკუნეებით
ხალხში გამჯდარი მელოდიას ისეთი საცეკვაო ფორმა შეურწყა, რომ ამით სიმ-
ღერამაც მოიგო და ცეკვაც გამოიკვთა.

შემდეგ კი, მაცურებლისათვის შეუმჩნევლად, ბალეტმაისტერი სიუჟეტის
დრამატურგიულ განვითარების ხაზს სტოვებს და ცეკვის ესთეტიკურ გამოხატუ-
ლებას მიმართავს. მისი ფერიები ქართულ მუსიკალურ მელოდიაზე აგებულ
კლასიკური ყაიდის ვალსს ჩამოუვლიან და სიხარულის განწყობილებას ჰქმნიან.

შეიძლება მაცურებელმა იკითხოს, — რითი იყო გამოწვეული თანმიმდევრუ-
ლად განვითარებული პიესის სიუჟეტში ფერიების „ქართული ვალსის“ ჩასმა?

პასუხი ერთია: ასეთი განზე განდგომა ძნელად შესამჩნევია, რადგან იმ
წუთს, როცა „ქართულ ვალსს“ უყურებთ, ჯერ ისევ წინწამდღვარებულ ცეკვა
„ნანას“ შთაბეჭდილების ქვეშა ხართ. მაგრამ როცა ვალსი მთავრდება, იგი იმ-
დენად მსუბუქი და კეკლუცია, რომ სიამოვნების გარდა სხვა გრძნობა აღარ გეუფ-
ლებათ. სიამოვნების გრძნობა კი ხშირად თანმიმდევრობის დარღვევასაც შეუმ-
ჩნეველსა ხდის, ხოლო რაც გემოვნებისათვის და თვალისათვის, როგორც ზედ-
მეტი, შეუმჩნეველია, ის მხატვრულადაც კანონზომიერია. ბალეტმაისტერს, როცა
იგი სპექტაკლს ნიჭიერად აკეთებს, უფლება აქვს ქორეოგრაფიული გრამატიკა

დაარღვიოს ისევე, როგორც ამის უფლება ეძლევა დიდ პოეტს, რომელიც ენის დოგმატურ კანონებს გვერდს უხვევს, რომ ნათლად და მკაფიოდ გამოხატოს თავისი აზრი.

ფერიები ციკეპენ ჯგუფურ „ქართულ ვალსს“, ქორეოგრაფიული მელოდებით ზრდიან მეფისწულებს, რომლებსაც ბედნიერებაც მოაქვს მშობლებისათვის და უბედურებაც.

მერე უფროსი ფერია — ვერა წიგნაძე მეფისწულების აკვანს მგრძნობიარედ თავს დაადგება, ტკბილ ძილს უსურვებს და მათ მფარველად კეთილ ფერიებს მოუხმობს. ასეთი აბსტრაქტული ხატოვანი ქორეოგრაფიული ქარაგმით მთავრდება მეორე სურათი, რათა მესამე უფრო დრამატული სიმძაფრით დაიწყოს.

რეჟისორმა ჭაბუკიანმა სპექტაკლის ყოველ მოქმედებას ისეთი ფორმა მისცა, როგორც სიმფონიურ ნაწარმოებს სჩვევია. პირველი მოქმედება სრულიად განსხვავდება მეორისაგან, ხოლო მეორე პირველი მოქმედების ფორმისა და შინაარსის გაგრძელებაა. ასეთი პრინციპია დაცული მთელ სპექტაკლში; მესამე და მეოთხე სურათში, სადაც დავრიშის სამეფოა ნაჩვენები და მეექვსეში, ფერიების სამყაროში, მეშვიდეშიც, სადაც დავრიშის თემა მეორდება და აპოთეოსშიც, სინათლის ძალები ბნელეთზე გამარჯვებას რომ ზეიმობენ.

მესამე სურათი 18 წლის შემდეგ ვითარდება. მაყურებელი ხედავს დარჯაისელ მეფე-დედოფალს, რომლებსაც თუმცა ჭაღარა შერევიათ, მაგრამ წინანდელი ჭმუნვა სიხარულს შეუცვლია. მეფის სასახლეში სევდა გაქრა, ყველა მხიარულობს. სასახლის დარბაზიც უფრო კიაფობს, ვიდრე მაშინ, ჯიმშერი და დედოფალი უძეობის გამო რომ გოდებდნენ. ბუნებაც უფრო კეკლუცობს, ვიდრე მაშინ, როცა ძველი, ფესვმაგარი მუხის ტოტები ათრთოლებულნი ირხეოდნენ. დიდებულნიც დარბაზში აშოლტილან და სტუმრად მოსულნი უცხოელებიც მორიდებით თავს უკრავენ ბედნიერ მეფე ჯიმშერს.

18 წელი შეუსრულდათ მეფისწულებს და დღეს მეფე ჯიმშერი სიბრძნე-სიმარჯვეში ცდის მათ.

ლიბრეტისტს, კომპოზიტორსა და ბალეტმანისტერს სცენაზე შემოაქვთ მხიარულების, სილადისა და კმაყოფილების მომგვრელი განწყობილება. შეხედეთ. რა ბედნიერია ჯიმშერი, შეხედეთ, რა ვაჟკაცებად გამოიყურებიან მეფისწულები, — ლერწმებივით აშოლტილნი, ვეფხვებივით მარდნი, ფრესკებზე გამოსახულ წმინდანებივით კეთილშობილნი.

საერთო საზეიმო განწყობილებას მკაფიო ფერებით აყდერებს მხატვარი სერგო ქობულაძეც. იგი აგებს მონუმენტურ თაღოვან დარბაზს, რომლის უკანა ნაწილში ამალღებული ფართო პაეროვანი ანფილადა მოსჩანს და საპატიო სტუმართა მომლოდინე, მედიდურად აწკეპილი კარისკაცები დგანან. მხარმარჯვნივ მეფე-დედოფლის ტახტი დგას. მათ ახლოს დიდებულებს მოუყრიათ თავი და ამ ბედნიერ დღეს ერთმანეთს ულოცავენ. ხელმარცხნივ სტუმრები და სეფექალებ-

ბი თავაზიანობენ. ყველას ლამაზი, მდიდრული ტანისამოსი აცვია, მაგრამ მათი ფერები ისეთი გემოვნებითა და ზომიერების გრძნობით არის შეხამებული, რომ თავალს არა სჭირს, სანახაობის ხასიათს არ აძლევს მრავალფეროვან ეროვნულ ჩაცმულობას.

მოხდენილი სიმსუბუქით არის გაკეთებული მეფისწულების კოსტუმები — ზღაპრულად თეთრი, ოქროს ყაისნით ამოქარგული საგულეებით. სადარბაზოვ თავმოყრილი დიდებულნიც მუქსა და ოქროსფერ ტანსაცმელში არიან გამოწყობილნი და მათ მუქ ფონზე კიდევ უფრო გამორჩეულად მოჩანან ავთანდილი და რამაზი.

ამ საზეიმო განწყობილებას აძლიერებს და ჟღერადობას მატებს გრიგოლ კილაძის მუსიკა, — ეროვნული, ფერადი და მეტყველი. ყოველი კაცის მოძრაობა, ტანის მიხვრა-მოხვრა, დიდებულთა შესვლა-გამოსვლა, უცხო სტუმართა წარდგინება, სეფე ქალებისა და მეფის მსახურთა მოკრძალება, ყოველი მომქმედი პირის მიმოდრამული მოძრაობა, აზრობრივად აწყობილია მუსიკალურ რიტმზე და შეკავშირებულია მელოდიური ჰანგებით.

მაგრამ კომპოზიტორი და რეჟისორი როდი ახანგრძლივებენ ამ საზეიმო წუთებს. მათ იციან, რომ გრძელი ღზინი მოსაწყენია; ერთფეროვანი მხიარულება მოსაბუზრებელია განსაკუთრებით სცენაზე, სადაც ადამიანის მთელი ცხოვრება ორ საათში უნდა მოექცეს. კილაძემ და ჭაბუკიანმა კარგად იციან მუდმივადმომქმედი სცენის ეს წესი და ჯიმშერის ანტურაჟს „მზაკერულად“ სრულიად სხვა განწყობილების ახალ თემას უშაბდებენ.

და აი, გაისმის გროტესკული მელოდია, რომელიც ფიცხი ადამიანების აჩქარებული ნაბიჯის ხმაც არის და გაოფლიანებული ცხენების თქარათქურიც, ჩამოქროლილ ქორ-ძერათა შხუილიც და ტოტებდაღეწილ ჭადრების შრიალიც. ეს მელოდია სიხარულის მაცნეც არის, რადგან იგრძნობა ვიღაც მოისწრაფის, რომ ბედნიერ ჯიმშერს მოულოცოს, მაგრამ ცუდი ამბის მომტანი მღვერის აფორიაქებულ გულის ცემასაცა ჰგავს.

სცენაზე თმაგაჩეჩილი ლამაზი ქალები შემოიჭრებიან და სპილოს ეშვებით წომარჯვებულნი ჭაბუკი ველურებიც შემოჰყვებიან.

— ვინ არიან? — ფიქრობენ ავთანდილი და ნიავი და ერთ წუთს ისეთნაირადვე იპყრობთ უსიამოვნების გრძნობა, როგორც ყოველ ადამიანს, როცა მის ინტიმურ ამბებს სააშკარაოზე გამოტანას უპირებენ ხოლმე. მაგრამ მალე მშვიდდებიან, რადგან ეს უცხოელნი ისეთივე კეთილმოსურნე სტუმრები ყოფილან, როგორც ახლობელნიც.

უცხო ქვეყნის შავწვერა მეფე თავისი ფეხით ეახლა ჯიმშერს და ეს მასპინძლებს ამშვიდებს. ჯიმშერი ბედნიერია და კმაყოფილებით ეგებება ახალ მოსულეებს. უცხო ქვეყნის მეფეს ჯიმშერისათვის სიკეთე და სიამოვნება მოაქვს და მხლებელ ქალებს ცეკვას უბრძანებს.

ახალი მუსიკალური ფრაზა მაყურებელს აგრძნობინებს, რომ დადგა გასარ-

თოზი ცეკვის მომენტიც. კომპოზიტორ გ. კილაძეს ერთგვაროვანი ზომით გამორწმუნული მუსიკალური ტაქტი შეაქვს, ხოლო ბალეტმაისტერი ფერადოვან ქორეოგრაფიულ სურათს ქმნის. მაგრამ ეს ცეკვა იმდენად დახვეწილია თავისი კომპოზიციით, რომ მისი აქ ჩართვა სიუჟეტის განვითარებას ეშველება. შირაზელთა ცეკვა დამოუკიდებელი ფორმის ქორეოგრაფიული ნაწარმოებია, მაგრამ სპექტაკლის ბუნებრივი ნაწილიც არის და ამით მყუდობელი, ცეკვის გარეგნული შეცნობის გარდა, მის აზრობრივ ხაზსაც მიჰყვება. ამგვარად, ავტორებმა არ გამოთიშეს ცეკვის ფორმა იმ მიზანდასახულობას, რამაც გამოიწვია შირაზელი ქალღმის საცეკვაო ნოქტიურნის შეტანა მესამე სურათში.

ბალეტმაისტერი არც აქ ამჟღავნებს გადაცმული დავრიშის ზრახვებს და მისი მხლებელი მოცეკვავე ქალების სცენურ ფუნქციას უმიზნო გროტესკულ-ქორეოგრაფიული ფაქტურით არა ტვირთავს. უცხო ქვეყნის მეფურ სამოსელში გადაცმული დავრიში სტუმრად არის მოსული და მისი მხლებელი მოცეკვავე ქალებიც სიკეთისა და სიამოვნების მომგვრელი, ესთეტიური გრძნობების გამომწვევი მანერით მოძრაობენ. მათი ტანის პლასტიკა როდი ააშკარავებს დავრიშის ბუნებას, ბოროტ განზრახვას, ჯიმშერ-მეფესთან სტუმრობის მიზანს. პირიქით, უცხო მოცეკვავენი ხელს უწყობენ სასახლის სიფხიზლის მოღუენებას, რათა არ იგრძნონ მოახლოებული უბედურების ნიშანწყალიც კი.

ბალეტმაისტერის ასეთი ქორეოგრაფიული ჩანაფიქრი გარკვეული მხატვრულ ფორმას აძლევს შირაზელ ქალთა ცეკვას. ეს ცეკვა თითქმის ძველი ირანული მინიატურაა აღსავსე უშუალობით, ფერების სიკიაფით, კომპოზიციის სილაღით და გრძნობების ინტიმურობით.

ცეკვის ქარგა აღმოსავლურ ყაიდაზეა ამოქსოვილი. ორ ჰაეროვან აბრეშუმის თავშალს რვა მოცეკვავე უდგას და მუსიკალურ ამოძახილზე პლასტიკური მიმოდრამული თხრობით ქალთა ცეკვას იწყებს, — ჯერ მუხლებზე ქანაობენ, შემდეგ კი აიშლებიან და ცისკენ ალაპყრობენ თავშალებს. ისინი მაშინაც ცეკვავენ, როცა აბრეშუმის თავშალი ჰაერს ბურუსივით ეაღერსება და ღრუბლის ნაფლეთივით ძირს ეშვება, მაგრამ როცა ჰაეროვანი თავშალი სცენის ბოგირბანზე დაეფინება, დავრიშის ზურგს ამოფარებული მომხიბვლელი მოცეკვავე წინ წამოდგება და საცეკვაო მონახაზის შუაგულ ქარავმად იქცევა.

ამ ცეკვას მარია ბაუერი ასრულებს, იგი ჯერ მდორედ, ფეხაკრეფით მოიწევს მაყურებლისაკენ, მერე აჩქარებული რიტმით და სამხრეთელისათვის დამახასიათებელი კლაკნილი ქორეოგრაფიული ილეთებით რიტმიულ და პლასტიკურ ცეკვას იწყებს.

ცეკვის პირველი ნახევარი მდორე, მელოდიურ ელფერს ატარებს. აქ უმთავრესად გამოყენებულია ზედატანის მოქნილობა, სახის აზრობრივი ცვალებადობა და ქორეოგრაფიულ-მიმოდრამული მეტყველება.

მ. ბაუერის ანტურაჟიც დამოუკიდებლად მოძრაობს, მაგრამ ეს კიდე უფრო აძლიერებს სოლოს შემსრულებლის ფუნქციას. კორდებალეტი ცეკვით დეკორა-

ტიულ ფონსა ქმნის, რომელზედაც სოლისტი ქალი აზრობრივ ქორეოგრაფიულ კომპოზიციურ სურათს ქარგავს.

ცეკვის მეორე ნაწილი საწინააღმდეგო რიტმზეა აგებული, კომპოზიტორი ალეგროს სცვლის მუსიკალური ანდანტით და ბალეტმაისტერიც ქორეოგრაფიულ მუსიკალურ ზომას ცეკვის შესაფერ ფორმას უქმნის. იწყება ტემპერამენტული ცეკვა, რომელშიც ქართული ილეთის „გასმის“ ელემენტაც არის და ასირიელთა ფერხულის ქორეოგრაფიული კილოკავებიც, გაშლილ ტერფზე ცეკვის აფრიკული პაც და ესპანური ყელმოდერების სილაზათიც. მ. ბაუერი ამ ცეკვაში ბრწყინვალედ აერთებს კლასიკური ქორეოგრაფიის ელემენტებს და სახასიათო ცეკვის მანერას. მის მოხდენილ პლასტიკაში აღმოსავლური მინიატურის კოლორიტსაც იპოვით და უზბეკურ ელასტიურობასაც, ზღაპრულ გროტესკულ იერსაც და ჰედონიურ საწყისსაც.

მ. ბაუერი სხვა სპექტაკლებშიც გამოირჩევა ცეკვის საკუთარი კილოკავით. იგი დონ-კიხოტში ისე გამოეყოფა ანსამბლს, როგორც თაიგულში ჩაგდებული უსახელო ლექსი. მაგრამ ამით ანსამბლს უფრო ელფერიანს ხდის. იგი ყოველთვის მეტი ტემპერამენტით ცეკვავს, ვიდრე მისი თანხმლებელი ანტურაჟი. იგი თითქოს უფრო მეტ სხივებს აფრქვევს, ვიდრე კულისებში აპრიალებული „იუნიტერები“. ბალეტ „სინათლეში“ კი მ. ბაუერის როლი ლოგიკურად გამომდინარეობს ვახტანგ ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიული ჩანაფიქრიდან და ტიმპანის უკანასკნელ ამოძახილზე მოხდენილად ჰკრავს კომპოზიტორ კილაძის მშვენივრად დაწერილ შირაზელ ქალთა ცეკვის მუსიკალურ კომპოზიციას.

შემდეგ მუსიკალური ექსპრესია სუნთქვას შეიკრავს და კვლავ პირველი ნაწილის თემა იწყება. ანტურაჟი აღმოსავლური ბანის ყაიდაზე გადაჭიმულ თავშალს მალა ააგდებს და სოლოს მოცეკვავე მ. ბაუერი ბანქვეშ შეფარებული, გრძნობებმწოლილი ქალის მანერით ნავარდობს. როცა შირაზელი გოგონები მოქანავე თავშალს ჰაერში ააფრიალებენ, ბაუერი უმოძრაოდ ცეკვავს ტანის პლასტიკით და მიმოდრამული ხერხის ოსტატური მოშველიებით ჰაეროვან და გამჭვირვალე მანტიამში ეხვევა.

ბალეტმაისტერმა იცის, რომ შირაზელი ქალების ცეკვა არ კმარა თვალისა და გულის დასაპურებლად. ხალხი განმეორებას მოითხოვს, მაგრამ სიუჟეტური ცეკვის განმეორება საშიშია, რადგან რაც წეღან, როგორც მიმოდრამული ქორეოგრაფიული ხერხი, ახალი და საამო იყო, ახლა, განმეორების შემთხვევაში, აღმაინს მოძველებულად მოეჩვენება. ამიტომ ცეკვის წყურვილმოუკლავი მაყურებლისთვის ბალეტმაისტერს მეორე ქორეოგრაფიული ექსპრომტი აქვს შემონახული, რომელიც ფორმით სრულიად განსხვავდება პირველი ცეკვისაგან, მაგრამ თავისი მიზანდასახულობით კიდევ უფრო ამკვიდრებს შირაზელ ქალთა ცეკვის მოტივს, მათ მისწრაფებას — კეთილ სტუმრად მოაჩვენონ თავიანთი მეუფე დავრიში.

ნიაღვარივით აჩქარებულ და აგორებულ მელოდიაზე მოულოდნელად გად-

მოხტება ვნებიანი ველური ქალი — თამარ ჭაბუკიანი, რომელსაც გოროზი და მორჩილი ჭაბუკი მხლებლებიც მოჰყვებიან. იგი ისევე გარუჯულია, როგორც მისი ქვეყნის ზედაპირი. იგი ოქროსფერი ტანსაცმლით არის შემოსილი, რომ მხლებელ ველურებთან შედარებით საკუთარ გარეგნობას უპირატესობა მისცეს. იგი მოქნილი და მაღალია, რომ დანარჩენი კუნთოვანი და კუნძოვანი გამოჩნდნენ. იგი ამაყი და მბრძანებელია, — სხვები კი მორჩილი და უხმონი. იგი ვულკანივით შფოთავს და ქარიშხალივით ირხევა. თამარ ჭაბუკიანი სანადიროდ გამოსულ ტყის მეუფესა ჰგავს, რომელიც შეშინებულ ნადირს მარდი მუხლით ეწევა და წინ წაადებული შუბლით ჰკვეთავს. თამარ ჭაბუკიანი გროტესკული ქორეოგრაფიული ილეთების ოსტატური გამოყენებით, სულმოუთქმელი სირბილით მართლაც დაუქანცავი აღქაჯი ქალის შთაბეჭდილებას ქმნის; მირბის გაშმაგებით, რომ მსხვერპლს დაეწიოს. მაგრამ ვის მისდევს იგი, — ფოცხვერსა თუ ადამიანს, ცაში აფრენილ ფრინველს, თუ ჯუნგლებში შეჭრილ აფთარს? ერთი ცხადია, — მისი სახის მიმიკა, ტანის რხევა და მუხლმობრილი ფრენა არაჩვეულებრივ შთაბეჭდილებას სტოვებს მაყურებელზე.

დამთავრდა ველურთა ნადირობის ცეკვით თხრობა. დაიქანცა კუნთებდაჭიმული ვნებიანი ქალი. დაიქანცნენ მისი ტანშიშველი, ცხვირში ისარგაყრილი ნეომრებიც, ერთ წუთს შეჩერდა ჯუნგლებში მონადირეთა ბრბო, რომლის შეხედვა აშკარად გაგრძნობინებთ ტროპიკულ ტემპერამენტს. თამარ ჭაბუკიანი წვრილი ქორეოგრაფიული რიტმით სინქრონულად მისდევდა მოძიგძიგე მუსიკალურ მელიდიას და როცა კომპოზიტორის გული აჩქარებული ანდანტით დაიქანცა და ალევროს მდორე მელიდიას აჰყვა, ჯუნგლებში გაკაჟებული და ტროპიკული მზის სხივებით გარუჯულმა ქალმაც მუხლები მოიყარა და ცაში ხელაპყრობილი მხლებლების წინაშე უსიცოცხლო კერპივით აღიმართა.

თამარ ჭაბუკიანმა შეგნებულად აარიდა თავი ეროტიული საღებავებით ცეკვის გამუქებას. იგი ტეხილი ხაზებით მოძრაობს და მაყურებელს ზღაპრებში გაგონილ და წიგნებში წაკითხულ, მუზეუმებში ნახულ და ეკრანზე ხილულ ფანტასტიურ სამყაროში ახედებს. უყურებთ მისი მუხლის გადაჯვარდინებულ არაბესკას და პირველყოფილი ადამიანის დამახასიათებელი მიხერა-მოხერა წარნოგიდგებათ. შესცქერით მისი მხრებისა და მკლავების დაკლანკილ გაშლას და თითქოს ძველ ბარელიეფებს აკვირდებით, თითქოს თქვენს წინ ზღაპრული ჯუნგლების ბუნება იშლება, გრძნობთ მზის სუსხსა და მიწის სიმხურვალეს.

თამარ ჭაბუკიანი ისეთი დიდი ოსტატობით ძერწავს ამ მხატვრულ იერსახეს, რომ ძნელია მაყურებელი აღტაცებაში არ მოვიდეს ქორეოგრაფიის მკვერნეტყველებითა და ცეკვის შთამბეჭდავი ძალით. თ. ჭაბუკიანის სცენური გარეგნობა, ტანის აკრობატიულობა, არაჩვეულებრივი პლასტიკა და გროტესკული ფრესკული ხაზებით როლის გახსნის უნარი, ამ ქორეოგრაფიული ნომრის წარმატების საფუძველია. თამარ ჭაბუკიანს სხვა ბევრი კარგი სახეც შეუქმნია: ფერადოვანია მისი ბოშა ქალი — „ბოშათა ბარონში“, ესპანელი მოცეკვავე — „ბე-

დების ტბაში“. ესპანელი ქალიშვილი „დონ-კიხოტში“ და სოლო „კარმენში“, მაგრამ ველური ქალის იერსახე მაინც მეტია. ეს სახე მრავალბატოვან ასოციაციას უღვივებს მაყურებელს: ცეკვას ხომ მაშინ ჰქვია ხელოვნება, როცა პედანტურად კი არ გადმოსცემს ბალეტმაისტერის მიერ წინაწარ მოხაზულ, ზუსტად მოზომილ, კობტად გამოკვეთილ და ჩამოყალიბებულ მხატვრულ სახეს, არამედ აღვივებს ადამიანის ფანტაზიას, უახლოვებს დამდგმელის გრძნობებს და ოცნებით ანაეარდებს საკუთარი განცდების სამყაროშიც.

რამდენს მოიგებდა ველურთა და შირაზულ ქალთა ცეკვა, რომ კომპოზიტორსა და ბალეტმაისტერს საგრძნობლად შეემცირებინათ ხანგრძლივობა. ცეკვა ხომ მაშინ იმარჯვებს, როცა მაყურებელი ამბობს — „მშვენიერია, მაგრამ ცოტაა“. ახლა კი ჩურჩულებს: „მშვენიერია, მაგრამ გრძელია“.

დიახ, გრძელია და მას ვერც ჩვენ ვმალავთ. თუმცა საქმეს კიდევ ეშველება. პირველი სპექტაკლიდან უკვე დიდი დრო გავიდა, მუსიკის ავტორმა გრიგოლ კილაძემ პირმშო მელოდიებს შორიდან მოუსმინა, ბალეტმაისტერმაც საკუთარ ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას დამწვიდებით ახედ-დახედა და ახლა ორთავეს ადვილად შეუძლიათ ზედმეტი მოკვეთონ და მოაცილონ.

ამ დღეს ველით და, ალბათ, დაგვიდგება კიდევ.

მანამდე კი ეს ორივე ქორეოგრაფიული სურათი მაინც გვაჯადოებს, რადგან შირაზული მოცეკვავის გამოსვლა ძველი მინანქარებით ლივლივებს, ხოლო ველური ქალის ცეკვა უძველეს სამარხებში ნაპოვნი არქეოლოგიური ბარელიეფებით კიაფობს.

უცხო სტუმრების საცეკვაო ეპიზოდის მოთავეების შემდეგ, ვახტანგ ჭაბუკიანი კვლავ მესამე სურათის მთავარ სიუჟეტურ დედაბოძს უტრიალებს. იგი აღმოსავლური ორნამენტებით მოპირკეთებულ შირაზულ ცეკვას ანელებს და ველურთა გროტესკული იერის როკვასაც აყუჩებს. შემდეგ კი ამ ორივე სხვადასხვა საცეკვაო მელოდიას ახალი, ქართული მუსიკალური ლეიტმოტივით სცვლის და ციურ ჰანგოვან „სამაიას“ ქარავას.

მრავალჯერ გვინახავს დარბაისლური „სამაია“, ბევრჯერ გაუხარებია მას ჩვენი გული და ყოველთვის დაუტკბია ჩვენი თვალი, მაგრამ მხოლოდ ორჯერ მოხდა, რომ „სამაია“ გაბედულად გასცილდა დადგენილ ქორეოგრაფიულ ნაქარგს და მისი მოკიაფე ცეკვითი ფორმა ახალი ზემოცანით განიმსჭვალა. მხოლოდ ორჯერ — პირველად ქართული ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში, როცა სუხიშვილისეული „სამაია“ ბინდამოწოლილი მონასტრის კედლებიდან ჩამოხსნილ ფრესკებს გვაგონებდა, და მეორედ — ჭაბუკიანისეულ „სინათლეში“.

ვახტანგ ჭაბუკიანმა „სამაიას“ შემსრულებლები ორ გუნდად დაჰყო და იმ ხერხს მიმართა, რომელსაც რამაზისა და ნიავის წინა დუეტის დროს გაურბოდა. მანამდე ჭაბუკიანმა მხოლოდ ავთანდილი და ნიაგი აცეკვა, თუმცა რამაზი და ცისნამიცი იმასვე ითხოვდნენ. ორ ძმასა და მათ დანიშნულებს შორის წედან ბუნებრივად წარმოშობილ ცეკვით სიმეტრიას განზე გაუდგა და ავთანდილისა

და ნიავის ქორეოგრაფიული რომანსი ასიმეტრიით გამოპყო. ახლა კი, ნიავიც ისე ცეკვავს, როგორც ცისნამი, და ცისნამსაც ისევე ეალერსებიან ტოლსწორი გოგონები, როგორც ნიავს. მაყურებელი ერთნაირი ხალისით შეპყურებს ორივე ქალწულს, რომელთაგან ერთი ბედისაგან განწირულია. ჭაბუკიანმა სცენური ყურადღება ორივე ჯგუფზე გადაიტანა, რომ მაყურებელი ცეკვის სანახავად განეწყო და მისი გულისყური ორთავე დანიშნულის ბედნიერებისაკენ მიეპყრო. ბალეტმაისტერმა იცის, რომ სცენური მწუხარება მაშინ უფრო შთამბეჭდავია, რაც უფრო მოულოდნელია. აი ახლაც ნიავი და ცისნამი ცეკვავენ, მაგრამ, რომელია მათ შორის მწუხარისათვის განწირული, ამას მაყურებელი მხოლოდ მოულოდნელად გაიგებს, უცაბედად მიხვდება და უნებურად დაღონდება.

მეგობარი გოგონები დასანიშნად მორთულ ნიავსა და ცისნამთან მივლენ და ალერსიანი გრაციით საცეკვაოდ გაიწვევენ. დანიშნულებმა უნდა იცეკვონ მეფისწულთა წინაშე.

რატომ? რა არის ეს, — სიუჟეტური ხაზის გაგრძელება, თუ ბალეტმაისტერის დივერტისმენტული კაპრიზი და ახირება?..

ვახტანგ ჭაბუკიანმა იცის ძველთაძველი წესი, როცა ქალიშვილს ნიშნავენ, ნას როდი ამღერებენ, მუვერმეტყველებას არ უზომავენ და არც გონებაშახვილობას უსინჯავენ. გასათხოვარის ბუნებისა და ხასიათის გამოსავლენად ცეკვის ბადალი, მასზე უკეთესი სხვა რამ ხერხი არ მოიპოვება. ცეკვას შეუძლია გამოაკლინოს გასათხოვარი ქალის ბუნების ავკარგიანობა, მისი ფიზიკური და სულიერი სიმდიდრე თუ სიღარიბე. ცეკვის დროს ქალიშვილი თითქოს სდუმს, მაგრამ უნებლიედაც მეტყველებს. ცეკვა მისი გულის თხრობაა, ტანის სიმღერაც არის და სულის აღსარებაც. იგი სიმარჯვისა და სიღამაზის, მოკრძალების და მედიდურობის ამსახველი სარკეა, რომელშიც უტყუარად აირეკლება ადამიანის კეთილშობილებაც და სულმდაბლობაც.

ცეკვავენ ნიავი-ალექსიძე და ცისნამი ლეონოვა-კალანდარიშვილი და გრძნობთ მათი გულის ძვერას, რომელიც შვლისსუკრის თრთოლვაზე უფრო ზოკრძალებულია, ცეკვავენ სიკეთეზე და სიბიწზე, სულის სიფაქიზზე და გულის სიცხოველეზე. მაყურებელიც მათ სიღამაზეს შეჰხარის და მილულული სინაზით იხიბლება. ნიავი და ცისნამი მარმარილოს ქანდაკებასავით დგანან და მუხლის მოკრძალებული მოღუნვით, ყელის მორიდებული მოღერებით, მკლავების მორჩილად ძირსდახრით, შუბლის სათნოიანად უკან გადაგდებით მოქანდაკის ხელით ჩამოსხმულ სკულპტურულ ფრაგმენტს ქმნიან, ბაროკოს ყაიდაზე ნაქარგ ქორეოგრაფიულ-დეკორატიულ წრესა ჰკრავენ და თავდახურულ მანდილოსნის ჩიხტიკოპზე მიბნეულ ფირუზ ქინძისთავივით ციმციმებენ.

კორდებალეტი ნაზი პლასტიურობითა და ქართულ ილეთებზე აწყობილი ცეკვის სიმღერით ეთხოვება ნიავსა და ცისნამს. მეგობრებს ახარებთ დანიშნულთა ბედნიერება. ისინი დღეიდან დასცილდებიან, მაგრამ ამ სიხარულსაც აჩუყებული გრძნობით ავლენენ. დანიშნულები კი ახალი ოცნების სამყაროში ნავარ-

დობენ და გოგონების სეველიან მზერას თავიანთ ნაღვლიან თვალებს აყოლებენ.

გრიგოლ კილაძემ ეს ქორეოგრაფიული მომენტი ნათელი და აზრიანი, ძლიერი და ლაზათიანი მელოდიით შეადედა და ვახტანგ ჭაბუკიანმაც სხვისას თავისი დაამატა, რომ სამაიას ისევე აელელებია მყურებელი, როგორც ამ ძველისძველი ცეკვის მადლს შეეფერება; ფრესკებზე გამოსახული სამი ქართველი ქალის როკვას თვითონაც ეთაყვანა და აღენტო.

ვ. ჭაბუკიანმა ძველთაგან ჩამოქნილი ცეკვის კომპოზიცია შესცვალა, მაგრამ ცეკვის ფორმის ელფერი ხალხში დაიცვა. შორი წარსულიდან კედელზე შემორჩენილი ცეკვის შინაარსს საკუთარი, ჭაბუკიანისებური ლაზათი მისცა და ძველი როკვა ახლებურად აათრთოლა. იგიც ისე მოიქცა, როგორც შთაგონებით ამღერებული კომპოზიტორი, უძველეს ქართულ მელოდიებს საკუთარი შემოქმედების ქურაში რომ აღნობს და სრულიად ახალ, სიმფონიურად ჟღერად ნაწარმოებს ქმნის ხოლმე, ზოგჯერ რომ მუსიკალური აზროვნების მწვერვალადაც იქცევა და ძველი ხალხური ჰანგისადმი პატივისცემადაც ითვლება. ბალეტმისტერმაც ასეთივე სიმფონიზირებული „სამაია“ შექმნა. მან უძველესი ცეკვის მარტო ქარვა კი არ გამოსჭრა, მისი განწყობილებაც გადმოსცა. იგი „სამაიას“ ზუსტ არქიტექტურულ ხაზებს გაექცა და, ამ ცეკვის ყინთა და გრძნობით დათვრა, რათა არცროდის ხილული, მაგრამ ინტუიციით შეგრძნობილი ძველი ცეკვა ისე აესხა, როგორც ეს მისმა ტანმა ისუნთქა და მისმა გუჟანმა იგრძნო.

ვახტანგ ჭაბუკიანმა „სამაიას“ ფორმას ზოგიერთი ელემენტი გამოაკლო. მაგრამ უფრო მეტი დაამატა. სამაია სამთა, ან სამი გუნდის ცეკვას ნიშნავს, მაგრამ ჭაბუკიანმა ექვსი მანდილოსანი წრედ აცეკვა და ერთიც შუაგულს აატოკა. პირველი შეხედვით, შუაწრეში ჩამდგარი მოცეკვავე თითქოს არც ცეკვავს, რადგან ექვსივე ბალერინა ქორეოგრაფიულად მოძრაობს, ხოლო მთავარი თემის ნომქარგველი შუა მოცეკვავე კი უძრავად რჩება. დიახ, იგი უძრავია, მაგრამ ამით უფრო მოქმედობს, არ ირხევა, და ამით გარშემორტყმული ანტურაჟის კამარაზე უფრო დინამიურად მოსჩანს, რადგან დანარჩენთა ცეკვა შუაგულ მოცეკვავის მიმოდრამულ თხრობაზეა აგებული და მის განწყობილებაზეა მომართული. დიახ, ერთი მათგანი „არ“ ცეკვავს, რომ სხვების ცეკვა უფრო მკაფიოდ გამოჩნდეს.

ამგვარად, „სამაიაში“ ასახული ნიავისა და ცისნამის გამოთხოვების ცეკვა ლოლიკურად აგრძელებს სპექტაკლის შინაარსობრივ ხაზს და ოდნავადაც არ უზაივებს სპექტაკლს თუნდაც ოსტატურად მორგებულ ქორეოგრაფიულ საცეკვაო დივერტისმენტულ ელემენტს.

ცეკვა „სამაიას“ დასასრული ახალი საცეკვაო თემის დასაწყისიც არის; ნიაგი და ცისნამი ცეკვის კოდას ავთანდილისა და რამაზის წინაშე ამთავრებენ, კიბეზე შემდგარი მეფისწულნი თავშეკავებული მღელვარებით ელიან მათ. მერე ავთანდილი თავდახრილ ნიაგს სათნოდ შეეგებება და საცეკვაოდ გაიწვევს.

ამ მომენტიდან ქორეოგრაფს ახალი ამოცანა ესახება: ისე აჩვენოს ავთან-

დილისა და ნიავის ერთიმეორისადმი ლტოლვა, რომ მათი გრძნობების გასაუბრება სულიერი ტრფიალის სიშიშველედ არ მოეჩვენოს სხვებს.

ავტორებმა ამ ქორეოგრაფიულ ადაჟიოს „სიყვარულის სიმღერა“ უწოდეს. იქნებ იმიტომ, რომ სიმღერით უფრო მეტი ძალით წვდება გრძნობების კეთილშობილებას, ან იმიტომ, რომ მუსიკით ნათქვამი გრძნობა უფრო მეტად ჰგავს გულში დამალულ ოცნებას, რომელიც ზოგს აოგნებს და აათრთოლებს, ზოგის გრძნობებს კი აოჩნებს. იქნებ მუსიკალური მეტყველება უფრო შთამბეჭდავია, ვიდრე განცდათა სხვა რომელიმე სახის მეტყველება. შესაძლოა მუსიკის ენაზე უფრო სასიამოვნოა სხვისათვის შეუმჩნეველად, საკუთარ გრძნობებთან ხმამაღლა გამიჯნურება. მუსიკა გარიდებთ ცნობისმოყვარეობით შემციცინე თვალებს. სიმღერითა და მუსიკალური ბგერებით გადაცემული გრძნობები როდი აშშუშნებს, პირიქით, თავს აწონებს და თანაგრძნობასაც იწვევს. აბა ეცადა ვახტანგ ჭაბუკიანს სასახლის კარზე ავთანდილისა და ნიავის გამიჯნურების გამოფენა. რა უმწეო მდგომარეობაში ჩავარდებოდა?!

სიმღერისა და მუსიკის ენა იღუმალაია, და ამიტომ რამდენადაც არ უნდა ნოვინდომოთ, მაინც ზუსტად ვერ ამოვხსნით, რა ჩასჩურჩულა მოხიბლულმა კომპოზიტორმა მომხიბვლელ არსებას. მუსიკა იგავებით ლაპარაკობს და ამიტომ ძნელია ზუსტად ჩაუწედე, თუ რა „წამოსცდა“ ან დამალა შემოქმედის გულმა. მუსიკალურად მეტყველი ადამიანი უფრო გულახდილად ავლენს თავის გრძნობებს, რომელსაც სხვაც გრძნობს, მაგრამ სიტყვით ამოხსნას კი ყველა ვერ ახერხებს. ჭაბუკიანი-ავთანდილი ბევრს ამბობს ქორეოგრაფიული მელოდიით, ნიავი უხვდება მას გულისთქმას, მაგრამ სხვები მაინც ვერ ამჩნევენ. ავთანდილმა სიმღერა ხერხად მოიმარჯვა და ცეკვა გულში ნადები გრძნობის სარკედ აქცია. ამიტომ იყო, რომ ამ კლასიკურ ადაჟიოს ავტორებმა „სიყვარულის სიმღერა“ უწოდეს.

ავთანდილი და ნიავი ერთი მეორეს უმღერიან, ნაბიჯს ფაქიზად ადგამენ და ოცნების ღრუბლებში ჭანაობენ. ავთანდილი გულს უხსნის ნიავეს და სულიერ მეგობრობას პირდება, აღუთქვამს, რომ მისი მფარველი და ქვეყნის დამცველი იქნება. მოკრძალებული ნიავი კი სათნოდ მიჰყვება ავთანდილის სიმღერას და მიჯნურის ფიცნადებ ხმალს თავის მანდილს ახვევს. მიწაში ჩარჭობილი, მანდილით შებურული დაშნა ავთანდილის უხმო ძეგლივით დგას, არ ირხევა და ერთგულებისა და გრძნობის მარადიულობის სიმბოლოდ ეღვარებს. ფიცის ეს ლამაზი ალევორია მიჯნურთ ამშვენებთ და მაყურებელსაც ახარებს.

და რაკი სულმა სული იცნო, გახარებულ მიჯნურთ ავთანდილ-ჭაბუკიანს და ალექსიძე-ნიავეს ბედნიერების ექსტაზი იპყრობთ, ჟღერად სიმღერას იწყებენ და ადაჟიოს წმინდა კლასიკური ცეკვის ილეთებზე ართავენ. ნიავი მოქნილ არაბექსზე დგება და ხელის მოხდენილი წინ წაგდებით, ყელის მომხიბვლელი მოღერებით, წელის ნებიერი გადაგდებით და პუანტიბზე მედიდურად ასხლეტით ავთანდილის მკერდს მიეყრდნობა.

ავთანდილი კი თანაგრძნობის ცეკვას აშველებს. მაგრამ მისი პირუეტი ისევე თავბრუდამხვევია, მისი კლასიკური ჟეტე ისევე ტემპერამენტგახსნილია და მისი ელევაცია მსუბუქი და ვაჟაკურია. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ნიავის მღელვარე ცეკვასთან შედარებით მაინც მდორე და წყნარია.

მაგრამ რატომ, რისთვის დატვირთა ბალეტმაისტერმა ჭაბუკიანმა აქტიორი ჭაბუკიანი თავშეკავებული, მოკრძალებული ცეკვით?.. განა ესეც წინასწარ მოფიქრებული და გამოზომილი იყო? განა ავთანდილის ცეკვის ფორმა, ესოდენ დაბინდული და წყნარი, შეეფერება იმ დიდ გრძნობას, რომელიც გამუდმებით ღვივის მეფისწულის გულში და რომელმაც წელან კინალამ ამოხეთქა კიდევ? რად მიიზინდა ჭაბუკიანის საცეკვაო ტექნიკის ბრწყინვალეობა ამ ადაჟიოში?

იმიტომ, რომ მაღალი სულისა და ძალის ადამიანი ერთდროულად ძლიერიც არის და უმწეოც. ავთანდილი უმწეოა, როცა ნიავეს ხედავს, აზრი ებნევა და მკლავი უდუნდება, გული უცემს და სული ეხუთება. იგი ძლიერია, მაგრამ ნიავეთან ისე სუსტია, როგორც თვით ნიავის ფართხალა გული. იგი დიდი ტემპერამენტის ჭაბუკია, მაგრამ ნიავის ახლოს გრძნობებს ტყვედ ნებდება. მას ერიდება საკუთარ განცდებზე უფრო ხატონად ილაპარაკოს, რადგან შეიძლება ამით დასჯაბნოს ასეთივე ძლიერი გრძნობები ნიავისა, რომელიც აღვსილია ავთანდილისადმი ტრფობით, მაგრამ, ალბათ, ენა არც მას ერჩის და მკაფიოდ ვერც ის მეტყველებს. ჭაბუკიანი თავს არიდებს ავთანდილის გრძნობების უფრო ფერადონად წარმოსახვას, რომ ამით ნიავის განცდები არ დაჩრდილოს, მის ფაქიზ გრძნობებს არ შეექიშოს! მას ნიავეთან მიტოლებაც აფიქრებს და იმიტომ ისევე მორიდებული და მორჩილია, როგორც თვით ნიავი, მაგრამ მაინც იმდენად ძლიერი, რომ არა სჭირდება თავისი გრძნობების საქვეყნოდ გამომზეურება და ნიავის წინ სააშკარაოდ გადმოშლა-დაფენა.

ბალეტმაისტერ ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიული ადაჟიო რბილი ილეთებით ჩაატარა მოცეკვავე ჭაბუკიანმა და სათაყვანო არსების ტემპერამენტის ტოლი გრძნობით შემოსა. რა კარგია, როცა ვაჟაკი ნებიერად თავმდაბლობს, მაგრამ ცუდია, როცა ნებიერი ვაჟაკი ქედმაღლობს. კარგია, თუ ძლიერი გრძნობების მანდილოსანი მთარველობას ითხოვს, მაგრამ ცუდია, თუ ნაზი არსება სხეებზე ვაჟაკური ზეგავლენის ძალას ჩემულობს და ამპარტავნობს.

ასე არ არის ამ კლასიკურ ღუეტში.

ვაჟაკობითა და სილამაზით შემკული ავთანდილი მეფისწულია და მაშასადამე ის უფრო მაღალ საფეხურზე დგას, ვიდრე მთავრის ქალიშვილი ნიავი. მაგრამ სულიერი ღირსებით ნიავიც ავთანდილის ფარდია. ალექსიძე თავისი ცეკვით ავთანდილის გრძნობების სიმაღლემდე ადის, რადგან მისი სიყვარული ისევე ძლიერია, როგორც ავთანდილისა. მართლაც, რითი არის ავთანდილი მასზე მეტი?

არაფრით!..

ნიავესაც შეუძლია თავისი გრძნობების სიწმინდეში მეფისწულს გაუტოლდეს!

გრძნობათა სამყარო დიფერენციაციას არ ემორჩილება და წოდებრივ თა-
როზე არ ლაგდება.

სხვაგვარად რითი დასჯაბნის ავთანდილი?

ამ დიდ განცდებში ნიავს ვერავინ შეეცილება. ეს რწმენა ამშვიდებს და ძა-
ლას მატებს მას. ეს გრძნობა მასყურებელსაც ეღება და იღუმალი ჯადოძალით
ბოჭავს. დარბაზი დატყვევებულია ადაჟიოს ქორეოგრაფიული ელფერით, მისი არ-
სით იხიბლება, მაგრამ იმასაც ხედება, რომ ორი მიჯნურის თრთოლვა გუმანით
ნაგრძნობი უბედურებით დამთავრდება. რეჟისორმა ისე თავდავიწყებით შეაყვარა
ავთანდილი და ნიავი ერთმანეთს, ერთად ყოფნის ისეთი ფიცი დაადებინა, რომ
ამით კიდევ უფრო მოულოდნელობითა და მღელვარებით აღავსო ავთანდილისა და
ნიავის ქორეოგრაფიული რომანსის ფინალი.

უყურებთ ავთანდილ-ნიავის აღმაფრენ ცეკვას და უნებლიედ კითხულობთ:
„ხანგრძლივი იქნება მათი ბედნიერება?“ მასყურებელი გრძნობს, რომ თავდა-
ვიწყებულ ადამიანებს უბედურება ეპარება, რეჟისორი შეუბრალებელი მიზანდა-
სახულობით ქადაგებს, რომ მისი სპექტაკლის გმირების ნეტარების დასაწყისს
თავისი დასასრულიც აქვს, რათა კვლავ, მაგრამ საბოლოოდ უფრო მეტი ძალისა
და მეტი ალის ახალი ბედნიერება იზღონ.

ბალეტმაისტერს გამიზნულად არ გამოჰყავს სცენაზე მეორე მეფისწული
რამაზი-სანაძე და მისი დანიშნული ცისნამი-კალანდარიშვილი. რამაზიც ხომ
მეფისწულია და ისიც ავთანდილივით ბალეტის მთავარი პერსონაჟია. ამასთან,
ჯერ კიდევ გახსნილი არ არის, თუ რომელია ამ ორ ძმიდან სპექტაკლის სიუჟე-
ტის წამყვანი მთავარი იერსახე, გარდა ამისა რამაზსაც ხომ ისევე ძლიერ უყვარს
ცისნამი, როგორც ავთანდილს ნიავი!..

დიახ, ჭაბუკიანმა რამაზი კულისებში შეაჩერა, რომ სცენურ ბოგირბანზე
წინწამოწეული ავთანდილი მთავარ მოქმედ პერსონაჟად გაეხადა. ეს ჭაბუკია-
ნის რეჟისორული ხერხია, რითაც იგი ცენტრალურ მხატვრულ იერსახედ აქცია.
ამით რეჟისორმა მასყურებელი გუმანით მიახვედრა, რომ ორი ძმიდან, ერთი,
რომელსაც წყეული დავრიში აირჩევს, ალბათ, ავთანდილი იქნება.

რეჟისორი იმასაც ზომავდა, რომ მიზანსცენების სიმეტრიულობა ყოველთვის
როდი უწყობს ხელს დასრულებული მხატვრული ტილოს შექმნას. სიმეტრია
ლაშაზი სანახაობის ელფერს ჰქმნის კორდებალეტში, მაგრამ ხშირად ასიმეტრია
უფრო მკაფიო მხატვრულ ეფექტს იწვევს სიუჟეტურ ქარგაში. ავთანდილისა და
ნიავის ადაჟიო იმ დიდი ტილოს ფრაგმენტია, რომლის შემწეობითაც ადვილად
შეიძლება სურათის მთელი კომპოზიციის წარმოსახვა. ასეთი ფრაგმენტული
თხრობით რეჟისორი მასყურებელს საშუალებას აძლევს ჯერ უხილავს საკუთარი
ფანტაზია დაამატოს და ნააზრევი სცენური მოქმედებითაც შეავსოს, ავთანდილი-

სა და ნიავის ერთმანეთისადმი ტრფიალს უყუროს და რამაზისა და ცისნამის კეთილშობილური გრძნობები წარმოსახოს.

და თუ ყოველივე ეს რეჟისორული ექსპოზიციის განხორციელებას ეხმარება, მაშინ ჭაბუკიანს ავთანდილ-ნიავის ადაჟიოსათვის სწორად დაურქმევია „სიყვარულის სიმღერა“.

ასეთ სიმღერად ჟღერენ სცენურ ბოგირბანზე ამეტყველებული ქორეოგრაფიული იერსახეები.





კორდა

აქარია ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის ლენინის ორდენოსანი სახელმწიფო თეატრი შემოქმედებით აღმურში იყო გახვეული. 1949 წლის 30 დეკემბრის საღამოს პირველად მიდიოდა ბალეტი „გორდა“.

მართალია, აფიშებს სიტყვა „პრემიერას“ მაგივრად სპექტაკლის „საჯარო განხილვა“ ეწერა, მაგრამ ყველამ იცოდა, რომ სწორედ იმ საღამოს წყდებოდა ახალი ქართული სპექტაკლის ბედი, რომელიც, ბევრის აზრით, შესაძლოა გაიმარჯვებდა და მშვენიერ „მთების გულსა“ და „სინათლეს“ გვერდს დაუმშვენებდა.

სპექტაკლის საჯარო განხილვამდე მრავალი შითქმა-მოთქმა შეიქნა ამ ბალეტის შესახებ. ერთნი აღტაცებულნი იყვნენ მისი მუსიკითა და ქორეოგრაფიული ენით, მეორენი კი ახალ ბალეტს სკეპტიკურად ხვდებოდნენ, თუმცა ბევრ მათგანს „გორდა“ ნანახი და მოსმენილი არ ჰქონდა.

რითი იყო გამოწვეული „გორდაზე“ ასეთი სხვადასხვა შეხედულება? რატომ სჯეროდა თეატრის მებობართა ერთ ნაწილს „გორდას“ დიდი გამარჯვებისა,

ხოლო მეგობართა მეორე, თუმცა მცირე, მაგრამ მინც ანგარიშგასაწევ ნაწილს არ სწამდა მისი მომავალი წარმატება.

საზოგადოების ასეთი ურთიერთ საწინააღმდეგო მოლოდინი აიხსნებოდა იმით, რომ ახალი ბაღეტის ლიბრეტოზე მუშაობამ დაუქმყოფილებელი გრძნობა შეუქმნა თვით ბაღეტის ავტორებს დავით თორაძეს, ვახტანგ ჭაბუკიანს და ნათთან ერთად მომუშავე არა ერთ მწერალს, რომლებიც ან ზუსტად მისდევდნენ ჯანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხის“ ქარგას, ან სრულიად სხვა ვარიანტებს თხზავდნენ. ავტორებმა ცვალებადი შემადგენლობით თითქმის მთელ წელიწადს იმუშავეს, მაგრამ იმის გამო, რომ მინც ვერ შეიქმნა საბალეტო სპექციფიკისათვის მოსარგები მძაფრი სიუჟეტისანი ლიბრეტო, კომპოზიტორმა მუსიკის წერას გული ვერ დაუდო და ქორეოგრაფი ცეკვის ენაზე ვეღარ ამეტყველდა.

1948 წელი იწურებოდა. სპექტაკლის განსახორციელებლად კი მხოლოდ ერთი წელი რჩებოდა. ვახტანგ ჭაბუკიანმა და დავით თორაძემ ახალ ბაღეტზე მუშაობა მე შემომთავაზეს.

ეს მოხდა ახალწლის ღამეს. ვახტანგ ჭაბუკიანის სახლში წვეულება იყო, რომლის დროსაც მომავალი, ახალი ქართული ბაღეტის შექმნის სადღეგრძელოც აიწია.

— ისევ ერთად ვიმუშაოთ, — მომმართა ვახტანგ ჭაბუკიანმა.

— კარგი ბაღეტი გამოგვივა, — დაურთო დავით თორაძემ.

მე დაფიქრების დროც არ მქონდა, მაგრამ ვიცოდი, რომ კომპოზიტორი და ქორეოგრაფი ძალიან ფარგლავდნენ თავიანთ ჩანაფიქრს „სურამის ციხის“ სიუჟეტით, მოითხოვდნენ დ. ჭონქაძის მოთხრობის ყველა სიტუაციის შეტანას საბალეტო ლიბრეტოში. ჩემის აზრით კი საბალეტო სპექტაკლისათვის მოთხრობის ყველა ეპიზოდის გამოყენება სასარგებლო არ იქნებოდა. პასუხი მინც არ დავაყოვნე, ქართული ბაღეტის თითქმის ყოველი გამოჩენილი წარმომადგენელი ჭიქით ხელში ზეზე იღგა და ახალი საბალეტო სპექტაკლის ყოფნა-არყოფნის საკითხის გადაწყვეტას ელოდა.

— ვიმუშაოთ, ერთის პირობით, „სურამის ციხიდან“ გამოვიყენოთ მთავარი, ციხის აგების ლეგენდა. დანარჩენში კი თავისუფალი უნდა ვიყო, — მივმართე ვახტანგსა და დავითს და რაკი უმალ თანხმობა მივიღე, ახალი ქართული ბაღეტის გასამარჯვებელიც შევსვით, რომელსაც მალე „გორდად“ დაბადება ეწერა. იმ დღეს რაღა გაეწყობოდა, ორ იანვარს კი, დღის პირველ საათზე სამიგენა შევიკრიბეთ. ძველი ყაიდის პატარა „მოსკვიჩით“ ვახტანგ ჭაბუკიანს გავუარე სახლში და დავით თორაძესაც მივადექით, რომ ქალაქგარეთ გავსულიყავით და მომავალი ლიბრეტოს უკვე ჩაფიქრებული ეპიზოდები გამეცნო.

კომპოზიტორის მეუღლემ, ცნობილმა ქართველმა კინომსახიობმა ლიანა ასათიანმა სახელდახელოდ შეხვეული გემრიელი საუზმე და ცოტა რამ სხვაც ხელჩანთაში ჩაგვიწყო და შემოქმედებითი წარმატება გვისურვა.

ჩვენი მანქანა დიდმის ფერდობისაკენ გაიჭრა, იმ სოფლისაკენ გაემართა.

პ. წერეთელი — იტალიის გუბერნატორი „კოსტა“





მარია მარტოვი—
ქვერდა



მ. მარტვილი და მ. მარტვილი



მ. მარტვილი - იბრაჰიმ



ეთერ კუბუქიანი — ბიანკა „ოტელო“

სადაც ვახტანგ ჭაბუკიანის მამას, მიხეილ ჭაბუკიანს, ბავშვობის დღეები გაუ-
ტარებია.

იმ წელიწადს ცივი ზამთარი იდგა. დიღმის გზის აღმა, ერთ ძველ ეკლესიის
ნანგრევებთან შევჩერდით და გემრიელ საგზალოთან გააღერსების შემდეგ, მო-
წაიღო ბაღეტის სიუჟეტის მოყოლას შევუდექი. მე ხუროთმოძღვარ, შემდეგში
კი უკვე გორდად წოდებული ჭაბუკის გამოჩენით ვიწყებდი პირველ მოქმედებას:
გორდა მიუვალ ხევში აღმართულ კლდეზე იდგა და თავისი სათაყვანო არსების,
მეფის ასულ ირემას იერსახეს სჭირდა ქვაში. სიუჟეტი იოლად განვითარდა. აღ-
მფრენითა და მზის სინათლით აღსავსე სცენა გრძნობათა დიდი ჭიდილითა და
ბუნების განრისხებით მთავრდებოდა. ამ სცენას, როგორც მე წარმომედგინა,
მაყურებელი თავიდანვე ხელში უნდა აეყვანა.

ვ: ჭაბუკიანი კმაყოფილი იყო. იგი ცალი ხელით ჰაერში რაღაცას ხატავდა
და მარჯვენა ფეხით უხილავ რამეს ქარავდა. დ: თორაძე ჩაფიქრებული დიდი-
ნებდა და, ალბათ, იმ მომავალ ჭექა-ქუხილის მუსიკალურ მელოდის ანვითა-
რებდა, რომელიც ასე ძლიერად აქლერდა პირველსავე მოქმედებაში.

ჩვენი პირველი შემოქმედებითი რეისი კეთილად დასრულდა. ის მყუდრო
ადგილი მოგვეწონა და პირობა დავდეთ მეორე შეკრებაც სწორედ იქ შემდგა-
რყო მით უფრო, რომ გალაგნის ნანგრევები ჯავარას მომავალი საკანის გან-
წყობილებას მიქმნიდა.

დაჩვეულს ნუ გადააჩვევ, — ალბათ, ამ ქართული გამოთქმის სიბრძნეს მის-
დევდა ლიანა ასათიანი, რომ მეორე დღეს, როცა მე ისევ ვახტანგს გავუარე და
მერე დავით თორაძის სახლსაც მივადექი, დიასახლისმა თავისი მეგობარი კარგ-
ზამდი გამოაცილა და როგორც გუშინ, ახლაც რაღაც გამოატანა.

დავითმა მზრუნველად ჩავგლო ხელი თეთრად გამოკრულ საგზალს და ჩვენც
უშალ ვიკრძენით, რომ გუშინ კარგად დაცდილი დიასახლისის ნახელარი ამჯე-
რადაც ერთსულოვან შემოქმედებით წარმატებას მოგვიტანდა.

ასე გაგრძელდა ჩვენი მოგზაურობა თბილისიდან დიღმის ნანგრევებამდე,
სანამ გორდას ლიბრეტო საბოლოოდ არ ჩამოიქნა. ერთი კვირის შემდეგ, მანქა-
ნაზე გადაბეჭდილი ლიბრეტო უკვე მუსიკალურ სულს იღვამდა კომპოზიტორის
როილთან და ქორეოგრაფიულ ხორცს ისხამდა თეატრის სარეპეტიციო დარ-
ბაში.

ბაღეტის კოდექტივი ხალისით მუშაობდა ახალი სპექტაკლის ეპიზოდებზე.
ვახტანგ ჭაბუკიანი ისე იოლად თხზავდა კორდებალეტისა და სოლისტების თვალ-
წინ მკაფიოდ გამოხატული აზრის გადმომცემ, სიუჟეტის. მომთხრობ ცეკვებს,
თითქოს ხელში კალამი უჭირავს და უკვე განცდილი, წარმოსახული და ჩამოყა-
ლიბებული ქალაღზე გადმოაქვსო.

რეპეტიციაზე დამსწრენი, ბუნებრივია, ვერ ფარავდნენ ქორეოგრაფისა და
კომპოზიტორის შთაგონებით გატაცებას, ჩუმრუმად აღტაცებით უყვებოდნენ ნაც-
ნობ-მეგობრებს ახალი ბაღეტის ცალკე ეპიზოდებზე, მოსალოდნელ შემოქმედე-

ბით გამარჯვებაზე, მაგრამ რაკი ჭაბუკიანი და თორაძე შეგნებულად სდუმდნენ ბალეტის მოსალოდნელ წარმატებაზე, თეატრის მოყვარულთა ფართო ფენები იჭვიანი ღუმილით ელოდნენ „გორდას“ სცენაზე გამოტანას.

— რა გამოვა? — ამბობდნენ ისინი. აი, ამიტომ იყო, რომ სრული ერთი წლის შემდეგ, ისევე ახალი წლის წინა ღამეს, თბილისის საზოგადოებრიობა მღელვარებითა და დაძაბული ინტერესით შეხვდა „გორდას“ პირველ განხილვას.

სპექტაკლმა ბრწყინვალედ ჩაიარა. ფარდის ახდისთანავე სცენაზე გამოჩნდა ტყით დაბურული ხეობა. შუაში იდგა ზვიადად აღმართული სალი კლდე, რომლის ქიმზე ყრმა ხელოვანი გორდა შემდგარიყო და გატაცებით მუშაობდა.

აგერ, დაუშვა ხელი გორდამ, ოდნავ განზე გადაა და ალტაცებით შეხედა კლდეზე გამოკვეთილ მზექალას მეფურ სახეს, რომელსაც მზის სხივთა გვირგვინი ადგა, ხოლო ნებივრულად გაშლილ მარცხენა ხელზე კი თეთრი მიმინო უჯდა.

რატომ ასე გატაცებით ძერწავს უცნობი ხელოვანი ამ ბარელიეფს, ვინ არის ის ღვთაება, რომლის სახეც ამ მიუვალ ხეობაში უკვდავ ძეგლად გამოუთლია?..

მუშაობს გორდა და თან სიამოვნებით ღიღინებს... მოიქნევს საჭრეთელს და კლდის დაცვივებულ ნამსხვრევეებს საკუთარ გულის სუნთქვასაც აყოლებს.

მაგრამ არავინ იცის, რომ ახალგაზრდა ხელოვან გორდას მეფის ასული ირემა უყვარს და ამ უიმედო ტრფობის დასაფარავად უღრან ადგილას გადმოხეწილა, რომ პიტალო კლდეზე მისი სახე გამოაქანდაკოს და მას ეთაყვანოს.

გატაცებით მუშაობს ხელოვანი და როდი ამჩნევს, რომ მთის ძირას თავადის ასული ჯავარა ფეხაკრეფით მიეპარა და თან სოფლელი გოგონებიც მიიყოლია.

— ხედავთ, იმ ღვთაებრივ მზექალს!.. ალტაცებით მიმართავს თავის მეგობრებს ჯავარა და თვითონაც განცვიფრებული შეუყურებს კლდეზე გამოსახულ სურათს.

— ის შენა ხარ, ჯავარა!.. ასეთი ღამაში აბა სხვა ვინ გვეგულება ჩვენს მხარეში? — ახვედრებენ მეგობრები.

— თვალწარბი შენია, ჯავარა!..

— ტანიც შენია, — ღმილით მიაძახეს გოგონებმა და ალტაცებით შემოეხვივნენ თავადის ასულს.

— მე?! — განცვიფრებით იკითხა ჯავარამ და სიამოვნების აღმურვა დაჰკრა.

— ნუთუ მე ვარ?!. მაშ გული სხვას რად მეუბნება, რატომ მაშინებს? — უნებლიედ წარმოსთქვა ჯავარამ და ჩაფიქრდა. შემდეგ ბარელიეფისაკენ შეტრიალდა, შეხედა, თითქოს თავისი თავი იცნო და სიხარულით გაინაბა.

— ჰეი, ჰეი!.. გეყოფა ოცნება, ჩვენსკენ ჩამოდი, ყრმა ხელოვანო, — შესძახეს მხიარულმა გოგონებმა.

გორდამ გადმოიხედა. თავადის ქალ ჯავარასა და გოგონებს მიესალმა, მუშაობა მიატოვა და მთის ბილიკით ძირს ჩამოქანდა.

— დღე მშვიდობისა, თავადის ქალო! — მიმართა გორდამ და სოფელელ გოგონებსაც მიესალმა.

— ჩვენ კი მაცყვალი მოგიტანეთ.

— მიირთვი..

— ჩემი კალათიდან ისიამოვნე!

— აქ უფრო მწიფეა, — მიეხვივნენ გოგონები, კალათები მიაწოდეს და მხიარული ცეკვა ააწყეს. ოცნებას მიცემული ჯავარა კი ნებიერულად გვერდზე გადაა და გორდაც გაიყოლია.

— მე ძალიან მომწონს ის შენი მზექალა, გორდაფ!..

— ეგ შეც მახარებს! — ორაზროვნული ფარული კმაყოფილებით უპასუხა გორდამ.

— ვის უფრო ჩამოგავს ეს მზექალა ჩემს თანატოლ სოფელელ გოგონებში? — გამოსაცნობი კილოთი ჰკითხა ჯავარამ.

— ვის უფრო ჩამოგავს?! — გაკვირვებით გაიმეორა და სოფლის გოგონებს გადახედა. უეტარმა კითხვამ დააღონა გორდა, როდი უნდა თავისი ოცნების სახელის გამხელა, მაგრამ თავადის ქალი რომ მოითხოვს..

— ის უფრო დიდგვაროვანია, — ორაზროვნად უპასუხა გორდამ.

— დიდგვაროვანი?! — გამოურკვეველი გრძნობით წარმოსთქვა ჯავარამ.

— დიდგვაროვანი კი თქვენ ბრძანდებით! — კისკისით მიაყარეს სოფელელმა გოგონებმა და ჯავარას შეხედეს.

— დიდგვაროვანი მართლაც შე ვარ! — დაიდასტურა ჯავარამ და აღტაცებით საცეკვაოდ გადაეშვა. გორდამ კი გულში ნადები აზრები დამალა და კმაყოფილი, რომ სატრფოს სახელი არ გაამხილა, თვითონაც სოფელელ მოცეკვავეთ შეუერთდა.

შემდეგ მონადირეთა ბუკის ხმა მოისმა, ძაღლების ყეფა ატყდა და დაკოდილი ფრინველის წიაღ-წიავე გაისმა. სანადიროდ გამოსული მეფის ასული ირემა მოულოდნელად შემოვიდა, მხლებლებიც შემოჰყვნენ და შემოფოთებულნი ცას შეაჩერდნენ.

გორდამაც მალლა აიხედა და მიხვდა. უმაღ მთის წვერზე აირბინა, ჯეირანივით შესდგა, შეილდისარი მოიმარჯვა, თასმა მოსწია, რკალი მოდრიკა, ცის გუმბათი მოსერა, დაუმიზნა და ბასრი ისარი სხარტად სტყორცნა.

— მოხვდა! — შესძახა ხალხმა.

— მოხვდა! — გაიმეორა ორმა მსახურმაც და ძირს დაცემული არწივისაკენ გაიქცნენ.

— ყოჩაღ, გორდა! — მიულოცეს სოფელელმა გოგონებმა.

— ყოჩაღ! — ღიმილით მოუწონა ჯავარამაც.

„მეფის ასული ირემა!“ — იცნეს სოფლის გოგონებმა და მოწინებით განზე გადაგზნენ.

გორდამ გაიგონა, ზევიდან ძირს გადმოხედა, ირემას თვალი მოჰკრა, გონება

დაკარგა და მთის წვერზედ შეტორტმანდა. მის წინ სათაყვანო ღვთაება ილი-
მებოდა.

— ვინ გადამირჩინა მიმინო? — ნაზად ამოისუნთქა გახარებულმა ირემამ.

— გორდამ! — უპასუხა ხალხმა.

— ხელოვანმა! — მედიდურად დაუმატა თავადის ასულმა ჯავარამაც და
ირემას წინ წარსდგა, რომ ღირსებითა და მოკრძალებით მისალმებოდა.

მსახურებმა გორდას ისრით განგმირულ არწივს ფრთებში ჩააგლეს და შე-
მოიტანეს.

— ჩემი საბრალო მიმინო! — შეწუხდა ირემა.

გორდა არწივს მისწვდა, კლანჭებში ჩაჭერილი მიმინო გამოსტაცა და მეფის
ასულისათვის უნდა მიერთმია, მაგრამ ირემას მოთაყვანე თავადი მამია გორდას
წინ გადაუდგა, მიმინო მედიდურად ჩამოართვა და მოწიწებით გადასცა ირემას.

— ცოცხალია! — გაეხარდა ირემას და მკერდზე მიიკრა, მერე მარცხენა
მკლავი გასწია, ხელზე დაისვა და გაუღიმა.

— ისევ ერთად ვართ, ჩემო მიმინო! — ეალერსებოდა ირემა.

— ვინ გაახარა ჩემი ასული? — კმაყოფილებით იკითხა ნადირობას ჩამორ-
ჩენილმა მოხუცმა მეფემ და მთის წვერზედ გადმომდგარ ხელოვანს შეხედა.

— გორდამ!

— მარჯვე მონადირე ყოფილა, თან მაახლეთ, — მიმართა მეფემ თავაჯ
მამიას. მამიამ მორჩილებით თავი დაუკრა და გორდას შურით გადახედა.

შორი-ახლო მდგომმა ჯავარამ მკლავზედ მიმინოშესმულ მეფის ასულს შე-
ხედა, განცვიფრებულმა გარს დაურბინა, მერე მთის კედელზედ გამოკვეთილ
სახეს დააკვირდა, ერთმანეთს შეადარა და შეშინებული გვერდზედ გადავა.

— იქ გამოსახული მზექალა მეფის ასული ყოფილა! — ამოხდა ჯავარას და
ფიქრს მიეცა.

— მეფის ასულია! — ამოიოხრა ამპარტავანმა თავადმა მამიამაც. თითქოს
ჯავარას ფიქრებს უნებლიედ უპასუხაო. მერე ისევ ბარელიეფს დააცქერდა და
გაანჩხლდა:

— რა სითამამე და სიბრყველა!..

გორდა მთის ძირს დაეშვა და მეფეს წარუდგა.

— ჩემთან წამოდი, ჭაბუკო! — უწყალობა მეფემ და მშვილდი გადასცა.

— კარგ მონადირეს კარგი მიმინოც უნდა ჰყავდეს! — გაუღიმა ირემამ და
მიმინო მკლავიდან ჩამოსვა. შემდეგ საყვარელ ფრინველს თვალებში ჩააცქერდა.
აკოცა. მკერდზე მიიკრა, გამოემშვიდობა და გორდას გადასცა, მაგრამ უცნაური
რამ იგრძნო და გული უნებლიედ აუტოკდა.

გორდამ მიმინო ჩამოართვა, მოკრძალებით გულთან მიტანა მოინდომა, მაგ-
რამ ვერ გაბედა, თითონაც ირემას გულის ცემა იგრძნო, გაინაბა და უკვე გასულ
მეფის ასულს უხმოდ თვალი გააყოლა.

მეფემ შეწყვეტილი ნადირობის გაგრძელება ბრძანა.

დიდხანს გაჰყურებდა გორდა მიმავალ ირემას, მაგრამ ჯავარამ გამო-
ცხიზლა:

— რად დაღონდი, გორდავ?.. მე შემომხედე, მე მიგულე შენს მეგობრად,
შენს მესაიდუმლედ. გადაიყარე ფიქრი მეფის ასულზე, დაივიწყე ის!..

— არ შემიძლია! — უპასუხა გაბრუებულმა გორდამ.

— გემუდარები — გაუმეორა ჯავარამ.

— არ შემიძლია!..

— შენ ის გიყვარს!..

გორდა სდუმდა, ფიქრით ირემას მიჰყვებოდა.

ჯავარამ მოთმინება დაკარგა, გორდას ეცა, გულში ჩაკრული მიმინო გამოს-
ტაცა, გაანჩხლებით ჩააფრინდა, გაგლიჯა და მიაძახა:

— მე მოგკლავ შენში ირემასადმი ფარულ გრძნობას!

მერე ხელები თვალებზე აიფარა, ათრთოლდა. აქვითინდა და გაშრა, თითქოს
იგრძნო, რომ გორდას გული სამუდამოდ დაკარგა.

— რა ჰქენ ჯავარა, რად მომიკალ უმწეო ფრინველი, რად დამიკოდე გუ-
ლი? — ბოროტო, ავო, ცუდის მომტანო. — შეძრწუნდა გორდა და ირემას დაე-
ღევნა.

გონებაამღვრეული ჯავარა ფიქრებს აჰყვია, ხელები ზე აღაყრო და ცას
შეევედრა:

— მიხსენ, ზეცაო, განსაცდელის მწარე წუთისგან, მომეცი ძალა, შური
ვიძიო!..

მერე შეტორტმანებული წინ წადგა და ძირს გართხმულ, ისარგაყრილ დე-
დაარწივს წააწყდა, დახედა, თვალებში ჩააცქერდა, რაღაც საიდუმლოება ამოი-
კითხა, ხელში აიტაცა, მხრებზე შეისვა და ფრთები გაუშალა.

მოდის არწივოსანი ჯავარა და საზარელ აზრებს ეჭიდება, მოდის და თითქოს
დაკოდელი არწივის გულის ფეთქა ესმის, მოდის და არწივის ჩურჩულს ყურს
უგდებს.

— ერთი ბედი გექონია, დედაარწივო, ერთმა ადამიანმა დაგვეკოდა შენცა და
მეც. ერთადვე ვიძიოთ შური!..

ჯავარა შეჩერდა, არწივის ფრთები მოუღუნა, მხრებზე შემოისვა, გოროზად
შეტრიალდა, საღ კლდეს მიაღვა, ზედ გამოსახულ ირემას ახედა, განრისხებით
ბილიკზედ აირბინა, მთის წვეერს მოექცა, სახოვან ქვას ფეხი დაადგა, არწივის
ფრთები გაშალა და შესძახა:

— იძიეთ შური, გულგანგმირულო ჯავარა და დედაარწივო!..

ცამ დაიჭექა და დაბურულმა ხეობამ თავისი რისხვა ჯავარას წყრომას
შეუერთა.

ღრო გავიდა.

მეფის სასახლის გაღავანში უამრავი ხალხი შეიკრიბა. შემოიტანეს ნანადრ-

რევი ფრინველი, მოჰყუნენ მონადირენიც, რომ შეიტყონ ვის უფრო უვაჟაკანია, ნისი ისარი უფრო მარჯვედ მოხვედრია.

მეფე და ახლობელნი ხალისით ადევნებენ თვალს ნადირობის შედეგს. ირემაც იქვე დგას. იგი კმაყოფილია ამ მშვენიერი სანახაობით.

შემოაქვთ მოკლული ჯეირანი. ჭაღარა მონადირე ისარს ამოაცლის და ყველა მოუთმენლად დააცქერდება.

— ვისია? — იკითხავს მეფე.

— გორდასი! — მიუგებენ მსახურნი და ისარს გორდას გადასცემენ.

შემოაქვთ მოკლული ირემი.

— ვისია?..

— გორდასი! — ამბობენ მსახურნი და ისარს გადასცემენ.

— ყოჩაღ, მონადირეც, — მოუწონა მეფემ.

— ყოჩაღ ხელოვანო! — აგრძნობინა ირემამაც და გამოუცნობი გრძნობა კიდევ უფრო დაფარა.

შემოარწიეს ორი ისრით განგმირული ვეფხვი.

— ვისია? — იკითხა მეფემ.

— მამია თავადის და გორდასი, — უპასუხეს დიდებულებმა და ისრები ბატრონებს გადასცეს.

მამია აშკარად უკმაყოფილოა, რომ გორდა აქაც შეეცვია. გორდამ კი მორიდებით ჩამოართვა ისარი და გვერდზე გადავა.

ნანადირევის დათვლა დამთავრდა, ყველანი ნადიმს შეუდგნენ.

— დაილოცოს მეფე და მისი ასული! — და მონადირეებმა ყანწები ასწიეს.

— დავლოცოთ თავნასახელები მონადირენი! — სთქვა მეფემ და გორდას გადახედა.

— იღვეგრძელე, გორდავ! — მიესალმნენ მონადირენი.

— ლხინი! — გასცა ბრძანება მეფემ და რიტმული მელოდია აჟღერდა. დაიწყო მონადირეთა ცეკვები ისეთი, თითქოს გარეული თხები დახტიან; ისეთი, თითქოს მონადირენი ჯეირნებს ეპარებიან.

შემდეგ, თავადი მამია და გორდა საცეკვაოდ გადმოვიდნენ და მოულოდნელად ორივემ ირემას თავი დაუკრეს. ირემამ არ იცის ვის არგუნოს უპრიანი, ვისთან იცეკვოს: თავადი მამია სასახლის პირველი კაცია, გორდა კი, — მისი გულის ამფორიატებელი.

— გმადლობთ! — უპასუხა ირემამ და უარის ნიშნად სათნოიანად გაულიმა.

თავადი მამია და გორდა საცეკვაო წრეში გადაეშენენ. მათ არჩიეს ვაჟაკობით დამსახურებინათ ირემასთან ცეკვის უფლება. მხლებლებს ხმლები ჩამოართვეს. ფარები აიტაცეს და ცეკვა-ფარიკაობა გააჩაღეს. ორი ვაჟაკი მღელვარედ (იეკავეს, ცეკვავენ გულფიცხად, გაბოროტებით და ერთი მეორეს თვალებით სჭამენ, ცეკვავენ მუხლებით, ცეკვავენ მკლავებით, ცეკვავენ დაშნებით, ცეკვავენ

ფარებით. ეს უკვე შეჯიბრებაა, ვიდრე სამეგობრო ცეკვა, ეს ხმალამოლებული ქიშპია, რომელსაც შეიძლება მარცხი მოჰყვეს და სისხლიც დაიღვაროს.

მეფე და დიდებულნი ორივე მონადირეს გულისწყრომას ამჩნევენ, მაგრამ ცეკვა ვერ შეუწყვეტიათ. ხმალამოლებულთა ქიშპი კი იზრდება, ზევადება და ლამის საზარელი ამბის მაუწყებლად მოსწყდეს.

უცებ ირემა ადგილიდან მოწყდება, პირმანდილს მოიხსნის, ორ მოქიშვე მოცეკვავეს შუაში ჩაუდგება. მათ რისხევას მანდილით აშოშმინებს და ბრაზ-მორიულ ვაჟაკებს თავს დაახრევიანებს. ირემას მანდილმა გალესილ ხმლებს პირი ქარქაშში ჩააგებინა.

იწყება სამხიარულო საზეიმო კოდა, რომელიც ეს არის, თავის დასასრულს უნდა მიუახლოვდეს, როცა შემოფოთებული მსახური მეფეს აუწყებს:

— უცხო ქვეყნის სარდალი გეწვიათ, დიდებულო მეფე!

— შემოიყვანეთ!

გამოჩნდება უცხო ქვეყნის სარდალი, რომელსაც თან ახლავს სახიარუ-ჯული ბედუინები. სარდალი მეფის წინ ამაყად წარსდგება და ხალიფას ეტრატს გადასცემს.

— რას გვითვლის ხალიფა? — მერე ეტრატს გაშლის, თვალს დინჯად ჩა-აყოლებს, უცებ შეჩერდება და შეწუხდება.

— ჩემო ასულო, ჩემო ირემავ! — ამოიოხრებს მეფე და შეიღს გადახედავს ირემა უნებლიედ ადგილს მოსწყდება, თითქოს ყველაფერს მიხვდაო, და მანის მკერდს მიესვენება.

— ვერ დავუთმობ შენს თავს ხალიფას!..

— ეგ არ მოხდება! — ერთსულოვნად შესძახებენ მონადირენი და ხანჯალზე ხელს გაიკრავენ.

— ეგ არ იქნება! — გაიმეორებენ მამია და გორდა და დაშნებს გაიძრობენ.

— მოიცათ! ხანჯლით საქმეს ვერ ეშველება! — მიმართავს მეფე. — მოახსენეთ მალალ ხალიფას, რომ ჩვენ დღესვე გავცემთ ღირსეულ პასუხს!

— პასუხს?! — გაურკვევლად იმეორებენ დიდებულნი.

— რა პასუხს? ნუთუ დათანხმდება მეფე?..

ხალიფას სარდალი ირემას შეხედავს, მისი სილამაზისა და მეფური იერის წინ ქედს მოიხრის, სალამს გაუფენს, როგორც თავის მომავალ დედოფალსა და ხალიფას მეუღლეს, დანარჩენთ კი გოროზი და მედიდური თვალით გადახედავს და გადის. სარდალს თან მიჰყვებიან ბედუინებიც.

მეფე და მწიგნობართუხუცესი ჩაფიქრებულნი ბრუნდებიან. მეფეს ხელში გამზადებული ეტრატი უჭირავს და შეკრებილთ მიმართავს.

— ვინ წავა უცხო ქვეყანას?..

— ჩვენი! — უპასუხებს ყველა.

— ვინც წავა, ვეღარ დაბრუნდება! — გაუმხელს მეფე.

— ჩვენ წავალთ! — შესძახებს ყველა ერთად.

— ჩვენ! — წინ წამოიწევენ გლეხი მონადირენი.

— ჩვენ! — წამოდგებიან აზნაურები.

— ჩვენ! — გადმოდგებიან თავადები.

მეფე საგონებელში ჩავარდება. კის ანდოს ქვეყნის ღირსების დაცვა.

— წილი ვყაროთ! — ურჩევს მეფეს სახლთუხუცესი.

— ვყაროთ! — გაიმეორებენ შეკრებილნი.

სახლთუხუცესმა წითელი ვაშლი ააგდო, ვაჟკაცებმა შვილდი მოსჭიმეს და გატყორცნილ ვაშლს ისრები გააყოლეს.

— მოხვდა! — შესძახა ხალხმა და ისარგაყრილი ვაშლი მეფეს მიართვეს. მეფემ ისარს დახედა, გორდას გადასცა და უთხრა:

— შენია!

— შენია? — გაიკვირვა ირემამ და შეტორტმანდა, მერე თავს ძალა დაატანა და მღელვარება დაუარა.

ხალხიც დადუმდა, ყველამ იცოდა, რომ ხალიფასთან წარგზავნილი გორდა შინ ველარ დაბრუნდებოდა.

გორდა მეფეს წარუდგა, ეტრათი გამოართვა, მუხლმოყრით გამოემშვიდობა, მერე დარბაზში დარჩენილთ ბედნიერება უსურვა და გაყუჩებულ ირემასაც ფიქრით გამოემშვიდობა.

— მშვიდობით, გორდავ! — დალოცა მეფემ.

— მშვიდობით, მონადირევ! — გზა მისცეს ვაჟკაცებმა.

— მშვიდობით, ხელოვანო! — გამოეთხოვენ მანდილოსნები.

ირემა გორდასთან მივიდა! ერთი პეშვი მიწა თავის საგულე ლარნაკში ჩაყარა და გორდას კისერზე დაჰკიდა.

— მშვიდობით! — და ირემამ თავი დალუნა...

გორდა შორეულ გზას გაუდგა.

მეორე მოქმედება იწყება ხალიფას სასახლის სცენით. საზეიმოდ მორთულ დარბაზში იარაღდასმული მსახურნი დგანან. მეფის ტახტთან, რომლის უკან ზღვას გადამყურე თაღოვანი ფანჯარაა, დაღონებული ხალიფა ზის.

დარდობს ხალიფა, საქართველოდან პასუხს ელის, მეფის ასულ, ულამაზეს ირემაზე ფიქრობს, ვისი სახელიც მთელს აღმოსავლეთში გავარდნილა და ხალიფას გულს ალად მოსდებიან.

ხალიფას ვეზირი თავისი მწყალობელის უგუნებობას ამჩნევს და მის გასამხიარულებლად შემოაყვანიებს ეგვიპტელ მოხარკეთ, რომელთაც თვალმარგალიტით დატვირთული ლანგრები შემოაქვთ, მაგრამ ეს როდი ამშვიდებს ხალიფას გულს.

— გაიყვანეთ! — ბრძანებს ხალიფა.

ვეზირი განკარგულებას იძლევა შემოიყვანონ ტიბეტის მთებში აღზრდილი ქალ-ვაჟნი, მაგრამ ვერც მათი ცეკვა ამშვიდებს ხალიფას გულს.

— გაიყვანეთ! — ბრძანებს იგი.

ვეზირის განკარგულებით შემოჰყავთ სამი მზეთუნახავი, იქნებ ამათ მიიწვად დაღუპარონ დარდი ხალიფას, მაგრამ ამაოდ.

შემორბის მახარობელი და საქართველოდან წარმოგზავნილთა ამბავს იტყობინება.

— მოჰყავთ, მოჰყავთ!.. აღტაცებით წამოიძახებს ხალიფა და უმალ განწყობილება ეცვლება.

— ზეიმი! — ბრძანებს ხალიფა და ტახტიდან წამოიწევს. იგი მოუთმენლად იყურება შორეულ სივრცეში და ღიმილით ხვდება დარბაზში შემოსულ გორდას და მის მხლებლებს.

— პასუხი მოგიტანეთ ყოელის შემდეგ ხალიფავ! — მიმართა გორდამ.

— რა პასუხია? — შესძახა ხალიფამ, სწრაფად ეტრათი გამოართვა, გადახედა და ყველაფერს მიხვდა. შემდეგ განრისხებულმა ეტრათი დაბლუჯა, გადააგდო, გასთელა და შესძახა:

— თავი მოკვეთეთ!

მსახურებმა გორდას მემორები აჩეხეს, გორდასაც გზა გადაუღობეს, მაგრამ ქართველმა ჭაბუკმა იმარჯვა, ხმალი აუქნია და ორი მსახური სასიკვდილოდ დასცა.

— შესდექით!.. მე თვითონ დავღვრი მაგის სისხლს! — დაიძახა ხალიფამ და ხმალამოწყვდილი გორდასაკენ დაეშვა. გორდა შეეგება და ბრძოლა მიიღო. ხალიფა რისხვას ანთხევდა, მაგრამ გორდამ დრო იხელთა, ხმალი გაჰკრა და სასიკვდილოდ განგმირა.

დაჭრილი ხალიფა ძირს დაეცა, სამეფოს დიდებულნი შეძრწუნდნენ, მერე გონს მოვიდნენ და გორდას შეუტიეს. გორდამ ზღვას გადაწყურე თაღოვან ფანჯარას მიაშურა, მაგრამ წინ სარდალი შეეჯახა. უმალ ხანჯალი აუქნია, გზა გაახსნევინა და ზღვაში გადახტა.

შუშფოთებული მსახურნი ფანჯარას მიცვივდნენ და შესძახეს.

— გადარჩა...

— შურისძიება! — დაიძახა სარდალმა და ათრთოლებული ხელი ცას ამართა.

— შურისძიება! — გაიმეორა ამაღამ და რისხვამ ცა შეაზანზარა.

გორდა კი ზღვის ტალღებს ებრძვის, ნაპირს გამოსცურა მოთენთილმა და ღონემიხილმა მშობლიურ მხარეს მიაღწია, მუხლი მოწყდა და დაეცა.

მალე მეფის სასახლის ის ადგილიც გამოჩნდა, სადაც ირემამ ლარნაკში წინა გამოუკრა და თან გაატანა. გორდამ მუხლი მოიყარა და მშობლიურ მიწას ეამბოროა.

მესამე მოქმედება კვლავ საქართველოში მიმდინარეობს.

გორდასა და ირემას გვერდით ხუთი წლის ვაჟიშვილი ბადრი უზით, ახალგაზრდა მშობლები უაღერსებენ ბავშვს.

ბედნიერი მამა შვილს ხელში აიტაცებს, დედა სიხარულით ბადრის შეხედავს.

მოულოდნელად ცა დაიქუხება. მეფის ციხე მეორედ ჩამოინგრევა.

ქუხილის ხმაზე შეშინებული ბავშვი დაიკივლებს და დედასაკენ გადაიწივს, მოახლოებულ უბედურებას იგრძნობს.

იქ ჩამონგრეული ციხის ძირას კი საგონებელში ჩაეყარდნო მეფე ზის და ფიქრს მისცემია.

— თქვენს სამფლობელოში განთქმული გულთმისანია, ბრძანეთ გამოჰკითხოთ ჰვენი უბედურების მიზეზი! — მიმართა მოხუცმა დიდებულმა მეფეს.

— გულთმისანი? — გაიკვირვა მეფემ.

— დიახ! — დაუდასტურეს სხვებმაც.

— გორდავ და მამიავ, სთხოვეთ გვითხრას რამე თუ შეეცოდეთ.

გორდამ და მამიამ მხლებლებთან ერთად გულთმისნისაკენ გასწიეს.

მეფე და მისი ამაღა, კვლავ ჩაფიქრებულნი, დანგრეულ ციხეს შეჰყურებენ და გულთმისნის პასუხს ელიან.

უკანასკნელი მოქმედება იწყება ჯავარას ბნელსა და ფარღალალა საკანში, სადაც შუა ცეცხლი ანთია და ქერზე ჯაჭვზე დაკიდული ქვაბი ჰკიდია. უკან ხის ქანდარაზე გაქვავებულა ფრთაგაშლილი დედაარწივი, რომელსაც ფრთაში გორდას ნასროლი ისარი აქვს გაყრილი. მარჯვნივ დატანჯული სახით გულთმისანს მოუკეცია და განიერი შავი წამოსასხამი წამოუხურავს. ჯავარა დაღვრემილი ელის, ელის საწადელის აღსრულებას, ელის და აი დადგა მისი ნატვრის ახდენის ჟამიც.

შემოდინ მეფის წარმოგზავნილები, ჯავარას მორიდებული სალამი მისცეს და მიმართეს.

— გვითხარი გულთმისანო, რა შეგვიცოდავს, რომ ციხე გვენგრევა?

— რა შეგიცოდავთ? — უუჩედ გაიმეორა ჯავარამ და წამოიწია.

— მარტო დამტოვეთ. ჩემთან დარჩება ის, ვინც თქვენგან ყველაზე უფრო ბედნიერია.

გორდა დარჩა. სხვები მოკრძალებით გავიდნენ.

ჯავარა ფიქრებს ებრძვის, იგი თავის საოცნებო გორდას ხედავს, მასში ადრინდელი ძალით იღვიძებს სიყვარული. მერე მანტია გადააგდო, თავსახური მოიძრო და გორდას წინ წარსდგა ისევ ისეთი ცეცხლოვანი და გრძნობებმორეული, ისეთივე ლამაზი, როგორც მრავალი წლის წინათ იყო, ისეთივე მომხიბვლელი, როგორც მაშინ, როცა უუჩედ ხეობაში ყრმა ხელოვანს თავის გრძნობებს უზიარებდა.

— გორდავ, ეს მე ვარ!..

— ჯავარა! — განცვიფრდა გორდა.

— რამდენს გელოდი, რამდენი დღე დამიღამებია, რამდენი ღამე გამითენებია, რამდენი მიფიქრია, რამდენი სიხარული და წუხილი, გულისწყრომა გან-

შიცდია. არა, მე აღარ მოგშორდები! შენ უნდა დამიბრუნდე, უნდა აღმიდგინო დაკარგული ძალა, სიხალისე, სიცოცხლე. მე შენით ვცოცხლობ, გორდა, უშენოდ მოვეკვდები. დამიბრუნდი, გორდა, მომეც ბედნიერება უბედურ აღამიანს.

— არ შემიძლია!..

— შეგიძლია, — გორდავ! ნუ მომისპობ ოცნებას, იმედს, კიდევ უფრო ნუ დაკოდავ ისედაც დასერილ ჩემს გულს!..

— არ შემიძლია!..

— დამიბრუნდი, გორდავ!..

— ვერა!..

ჯავარა შესდგა, ჩაფიქრდა, მერე წელში გასწორდა, ძირს დაგდებული მანტია აიტაცა, წამოისხა და გარეთ მომლოდინე მამიას ნიშანი მისცა.

მამია და მხლებლები შემოვიდნენ, ჯავარამ გორდას ხელით ანიშნა გასვლა და ცივად მიმართა:

— წადი!..

დიდებულნი შიშის ზარმა აიტანა, გორდა განცვიფრებული და შეშინებული გავიდა.

ჯავარა არწივთან მივარდა, ფრთაში გაყრილი ისარი ამოსტაცა, მამიას მიუტრიალდა და გადასცა.

— მონახეთ ამ ისრის მსროლელი და მისი შვილი ციხის დანგრეულ კედელში ჩაატანეთ. მან შესცოდა და მანვე მოინანიოს.

— ოი, უფალო! — შეძრწუნდნენ მხლებლები.

მამიამ ისარი ჩამოართვა და კმაყოფილმა მეფისაკენ გამოსწია.

დიდხანს უყურებდა ჯავარა მიმავალ გორდას. მერე აქეთიინდა. არწივს მივარდა, ჩაიხუტა და ჩასძახა:

— დადგა ჩვენი შურისძიების ჟამი, გულგანგმირულო ჯავარა და დედა-არწივო!..

მეფე და დიდებულნი კი გულთმისანის პასუხს ელიან. მამიამ ისარი მეფეს გადასცა და მიმართა:

— თუ ამ ისრის მსროლელის შვილს კედელს ჩავატანთ, ციხე აშენდება.

— ვისია ისარი?..

დიდებულებმა თავიანთი ისრები წინ გამოიშვირეს. სახლთუხუცესმა ყველას ჩამოუარა, შეადარა და გორდას წინ გაუთიერებელი შესდგა.

— ისარი გორდასია. მისი შვილი ბადრი ციხის კედელს უნდა ჩავატანოთ, — წარმოსთქვა ვეზირმა.

— ეგ შეუძლებელია! — აღმოხდა შეძრწუნებულ მეფეს.

ირება ბადრის მივარდა და გორდამ შვილი გულში ჩაიხუტა.

— აქ მომგვარეთ წყეული გულთმისანი! — ბრძანა მეფემ.

შემოჰყავთ ჯავარა.

— რა საზარელი განაჩენი გაუშადავ ჩემს გულს, — შიშით მიმართა მეფემ.

ჯავარამ მტკიცედ უპასუხა:

— ისე ციხე არ აშენდება!

— გაიყვანეთ! — სასოწარკვეთით წარმოსთქვა მეფემ.

ჯავარა გაჰყავთ.

შემორბის დაღლილი შიკრიკი.

— მტერი დაგვესხა, მეფეო!

დიდებულნი იარაღს აისხამენ და გადიან. სასახლეში ირემა და ბადრო რჩებიან.

გამოჩნდება აწიოკებული ხალხი. დიდი და პატარა მუხლმოყრილნი სთხოვენ ირემას დასთმოს შვილი, რათა ციხის კედელი აშენდეს და შემოსეულმა მტერმა ქვეყანა არ ააოხროს.

ირემა უარზეა.

გამოჩნდება ჯავარაც. ირემა ემუდარება იხსნას მისი შვილი, მაგრამ იგი უღმობელია.

ხალხი ძალით წაართმევს შვილს.

ჯავარა კმაყოფილებით ხარხარებს და დასცინის ირემას.

ბრძოლის ველზე კი გორდა მეომრებს აწყობს. იწყება მტერთან შერკინება.

ქართველთა ჯარი ხმალდახმალ უტევს, მოწინააღმდეგე გრძელი შუბებით გამოდის იერიშზე. ბრძოლა გამძაფრებულ ხასიათს იღებს. გააფთრებული სარდალო ნამიას პირისპირ შეხედება. ხელჩართულ შებმაში მამიას ირემა მოაგონდება, ოდნავ შეყოვნდება, და ეს წუთი მისთვის საბედისწერო ხდება: სარდალი ხმლით თავს გაუაბობს.

შემორბის გორდა. ორი ვაკეკაცი ერთიმეორის ძალას სწონის. გორდა სარდალის აქნეულ ხმალს დროს შეურჩევს და მტერს ხანჯლით გულს გაუგმირავს. სარდალი კვდება. წინამძღოლის დაღუპვით თავზარდაცემული მოწინააღმდეგე იარაღსა ჰყრის. გორდა იმარჯვებს.

დანგრეულ ციხის კედელთან კი კალატოზნი ლოდებს ეზიდებიან. ხალხს გაღავანში მოუყრია თავი. ჯავარას მისნობით ციხის კედელს ბადრი უნდა ჩაატანონ.

შემოყავთ ძაქებში გახვეული ირემა, შავკაბოსანი მანდილოსნები სამგლოვიარო სიმღერით მოაცილებენ მას. ყველა განიცდის ირემას მწუხარებას.

კალატოზებს ციხის თავზე აჰყავთ. შვილი დედას ემუდარება იხსნას სიკვდილისაგან. ხალხი სტირის.

მოისმის მეომრული მელოდია. გამოჩნდება გორდა მებრძოლებით და მტერზე გამარჯვებას იუწყება. მამა შვილს მივარდება. ნახევრად ჩაკირულ ბადრის ხელში აიტაცებს და სიკვდილს გადაარჩენს.

ხალხი აღფრთოვანებით ეგებება სამშობლოს გამარჯვებას, ირემას და გორდას ბედნიერებას, ბადრის გადარჩენას.

საქეტაკლი დასრულდა. დარბაზი ოვაციებით შეეგება მონაწილეებს. უკვე

კახადი ვახდა, რომ „გორდას“ გაიმარჯვა. მოცეკვავენი აღტაცებით ეხვეოდნენ კომპოზიტორსა და ბალეტმასიტერს, გორდას იერსახის შემქმნელსა და პირველ შემსრულებელს — ვახტანგ ჭაბუკიანს, რომელმაც ორი წლის წინათ ასეთივე ბრწყინვალეობით გამოკვეთა ავთანდილის იერსახეც ბალეტ „სინათლეში“.

ხალხი დიდხანს არ სტოვებდა დარბაზს. მუსიკის, ქორეოგრაფიისა და თეატრის სპეციალისტები მწერლებთან, მხატვრებთან და ჟურნალისტებთან ერთად, ვინც იმ დღეს „გორდას“ პირველ წარმოდგენას ესწრებოდა, თეატრის ღირეპტორის, პავლე კანდელაკის კაბინეტში შეგროვდნენ, რომ უკვე განცდილი და აღქმული უფრო დამშვიდებით და დადინჯებით ჩამოეყალიბებინათ და თუ სარჩევი და შესახსენებელი რამე ჰქონდათ, ამთავითვე ერჩიათ და ეთქვათ.

მაგრამ სპექტაკლის გარჩევა-მიღება დიდხანს არ გაგრძელდა. ყველამ აღიარა „გორდას“ დრამატურგიული, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ღირსებანი. თუმცა იყვნენ ისეთნიც, რომლებიც უცებ ვერ ჩაწვდნენ ქართული ნაციონალური ბალეტის თავისებურებას და გაუშართლებლად მიიჩნიეს კლასიკურ ცეკვაში ქართული ხალხური ილეთების ჩართვა, მათი თვალი და ყური მიუჩვეველი იყო ამგვარ სიახლეს. გავიდოდა დრო და ქართულ ხალხურ ცეკვებზე დამყნობილი კლასიკური ილეთები არსებობის უფლებებს მოიპოვებდნენ და ამგვარი შიში და დაეჭვების საბაბიც გაქრებოდა. მაგრამ ეს მოხდებოდა მხოლოდ გარკვეულად დროის, თვეებისა და წლების შემდეგ. რამდენ ხანს გასძლებდა „გორდა“ სცენაზე, — ძნელი იყო ამის თქმა, მაგრამ ის კი იგრძნობოდა, რომ არ მოიხსენებოდა. ნიჭიერი კომპოზიტორის დ. თორაძის სახოვანი და ფერადოვანი, ქართულ მელოდიაზე დაფუძნებული მუსიკა ამისი თავღები იყო. ქორეოგრაფიის უბადლო შემოქმედის, განუყოფელი მოცეკვავისა და ამოუწურავი ფანტაზიის მქონე ბალეტმასიტერის ვახტანგ ჭაბუკიანის საცეკვაო ენით თხრობის უნარი კი „გორდას“ გამარჯვების საწინდრად გვედო.

დროს, წლებს — აი რას შეეძლო ახალი ქართული საბალეტო სპექტაკლის აკვარგინობის შემოწმება. ეს დროც დადგა. „გორდას“ პირველი სპექტაკლიდან 10 წელი გავიდა, თორაძის მუსიკა 200-ჯერ ახმიანდა საქართველოს და რუსეთის დიდსა და პატარა ქალაქის სცენაზე.

ვინ იყვნენ „გორდას“ პირველი მონაწილენი? თუ გაუძლეს მათ თავიანთი სცენური გმირების მოზღვავებულ გრძნობებსა და აფორიაქებულ გულის ფეთქვას ამ საიუბილეო სპექტაკლამდე?

როგორ არა! გორდას შემქმნელთა ძველი შემადგენლობა ახლაც ხალისით განაგრძობს შემოქმედებით ზრდას და ამ სპექტაკლის იუბილეს ისეთივე მღელვარებითა და უღვევი ტემპერამენტით შეხვდა, როგორც პირველ წარმოდგენას. სპექტაკლში გამოჩნდა ახალგაზრდობაც, რომელიც დღევანდელი ქართული საბალეტო თეატრის მნიშვნელოვანი ძალაც არის და ხვალის იმედიც.

პრემიერაზე გორდას იერსახე თვით ვახტანგ ჭაბუკიანმა გამოძერწა, ისევე

ოსტატურად ჩამოკვეთა, როგორც ირემას ტრფობით გატაცებულმა ხელოვანმა თავისი სატრფოს ქანდაკება.

მთის ქიმზე შემდგარ ჭაბუკიან-გორდას ღია მიხაკისფერი, წელში განოკრული ღაზათიანი ტანისამოსი ეცვა. ღონიერი მკლავები დაეკარწახებინა და სულთმოუთქმელად ირემას იერსახეს აქანდაკებდა. იგი ზურგით იდგა, მაგრამ ყოველი მისი კუნთი ისე თრთოდა, როგორც მისივე გული, ყოველი ძარღვი ისე ფეთქდა, როგორც აღმაფრენას მიცემული გორდას სული. იგი დიდხანს, ძალიან დიდხანს იდგა და საღ კლდეზე ძერწავდა საყვარელი ღვთაების სახეს, სდუმდა, მაგრამ ამით უფრო ბევრს ამბობდა, ძერწავდა მანამდე, ვიდრე უღრან ტყეში გახიზნულ უცნობ ხელოვანს მოულოდნელად თავს არ წაადგნენ ხევის ერისთვის ასული ჯავარა და სოფლელი გოგონები.

ძნელია დაეწიყება იმ მომხიბვლელი ეპიზოდისა, როცა გორდა — ჭაბუკიანი მთის ქიმიდან ვიწრო ბილიკით ძირს ჩამოიქროლებს და რაკი სოფლელ გოგონებს თავს ვეღარ დააღწევს, მათთან გასაუბრების ხასიათის ამომხსნელ ცეკვას უვლის. იგი ერთადერთი ცეკვავს მაყვლის საკრეფავად ტყეში გამოშლილ გოგონებთან, მაგრამ ისეთ კომპოზიციას სწნავს, რომ ამ ჯგუფურ ცეკვას ქორეოგრაფიული სუიტის ფორმაც ეძლევა და ბალეტის სიუჟეტის მომთხრობ საცეკვაო უვერტურადაც იქცევა.

ქორეოგრაფი და მოცეკვავე ვახტანგ ჭაბუკიანი პირველი სურათიდანვე სახოვანი პლასტიკური ილეთებითა და ხერხებით იწყებს მგზნებარე გრძნობების გადმომშლელ თხრობას. იგი არც ერთ ისეთ მოძრაობას არ აკეთებს, რაც სიუჟეტიდან არ გამოდის, აზრის განვითარებას არ ეხამება, დრამატურგიული და მუსიკალური ჩანაფიქრის გახსნას არ ემსახურება. იგი ცეკვით მოძრაობს და მოქმედებს, ცეკვის ენით საუბრობს და ცეკვის სმენით სწვდება სხვა მოცეკვავეების ხმასაც. მაგრამ ჭაბუკიანი იმასაც მოითხოვს, რომ მსახიობი ცეკვავდეს მაშინაც, როცა იგი უმოძრაოდ დგას. მართლაც ქორეოგრაფიას ხომ გამომსახველობისა და მტყვევლების უშრეტი საშუალებები გააჩნია! შეიძლება ადამიანმა თავისი ალტაცება ან აღშფოთება მთელი ტანის მღელვარე მოძრაობაში გამოავლინოს, მაგრამ ხომ შეიძლება ყურედ იდგეს და კუნთების შინაგანი ამტყვევლებითაც ასეთივე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინოს? შეიძლება, და ამას ადვილად აღწევს ჭაბუკიანი „გორდაში“. აღწევს თითონაც, აღწევენ მისი მოწაფეებიც, რომლებიც ნადირობის სურათში თითქოს უმოძრაოდ დგანან, მაგრამ მანაც უჩვეულოდ მტყვევლებენ. გავიხსენოთ თუნდაც ის მომენტი, როცა მშვილდ-ისრით დახოცილი სადირ-ფრინველი შემოაქვთ. ამ სცენაში საცეკვაო ენა ძუნწი ქორეოგრაფიული მიმიკით ხასიათდება. გორდა-ჭაბუკიანი, ან მისით შთაგონებული გორდა-კიკა-ლეიშვილი, ასხლექილი დგანან, იმდენად და ისეთი ძალით დაჭიმულან, რომ უკვე თავისთავად თავაწყვეტილი მოძრაობის შთაბეჭდილებას ქმნიან. მამოაკიკა-ლეიშვილი, ან მამია-მალალაშვილი შინაგანად წარმოშობილი ასეთსავე რიტმზე სუნთქავდნენ. ამ ორი, ერთნაირი ძალისა და სილამაზის, ერთნაირ

გრძნობებისა და მისწრაფებების სახეებში იმდენი წინმსროლი, მაგრამ დროულად დამუხრუჭებული თავშეკავებაა, რომ ასეთი თვალშისაცემი თავდაოკება, გრძნობათა მოთოკვა და დაბერილი გულმკერდის დაზნექაც კი თავისთავად დიდი მოძრაობის, ტანის თრთოლვის და აღმაფრენის ელევაციის დარია. მგზნებარე ცეკვის ტოლია.

აბა რა საბალეტო სექტაკლი იქნებოდა, რომ ჭაბუკიანს ერთი მეორის შენაცვლებით ხან ცეკვა ეჩვენებინა, ხან ცეკვის თხრობის ენიდან გამოთიშულა მიზანსცენები მოეშველებინა, ისე, როგორც ეს ატყვია ზოგიერთ, თუნდაც სახელგანთქმულ უცხოურ კლასიკურ ბალეტს, რომლებშიც მოცეკვავე ცეკვიდან ცეკვამდე კუნთებს ასვენებს და გულის თქმას აჩერებს, სცენური იერსახის გამხსნელი განწყობილებიდან ეპიზოდურად ითიშება და ასევე ეპიზოდურად ერთვის. მაგრამ ისიც ხდება, რომ მოცეკვავე აკადემიური წესრიგით და პუნქტუალობით იკავებს საცეკვაო პოზიციას რაიმე დივერტისმენტული ნომრის დასაწყებად, ერთი თვალთ დირიჟორს უყურებს, ფეხის ტერფს ისწორებს, დასაყრდენს ეძებს. სუფთად გასაკეთებელ ფუტებსა და კაბრიოლეტზე ფიქრობს და, ბუნებრივია, იმ განწყობილების გაგრძელებასა და გაღრმავებაზე აღარ დარდობს, რომელშიც მანამდე იჯდა და რომლიდანაც გამომდინარე ახალ ფსიქოლოგიურ ვითარებაში ან ხასიათში უნდა მოქცეულიყო. ჭაბუკიანი და მისი სკოლის მოწაფეები ასე როდი იქცევიან, თანამედროვე ქართულ საბალეტო სექტაკლებში ცეკვა მათთვის დამოუკიდებელი ნომერი კი არ არის, რომლის ადგილად ამოღება. ან ერთი ადგილიდან მეორეში გადარგვა შეიძლებოდა, არამედ მთლიანი წინადადების ერთი სიტყვაა, ურომლისოდაც ფრაზა გაუმართავი და, შესაძლოა, გაუგებარიც კი გახდეს. ჭაბუკიანი-გორდა ყოველ საცეკვაო ნომერს იწყებს ისე, რომ ძნელია განსაზღვრო სად იწყება მისი ქორეოგრაფიული ანბანის „ანი“ და სად მთავრდება მისი აღფაბეტის უკანასკნელი „პაე“. იგი მუდამ სცენური გმირის იერსახეში ზის, ერთ ცეკვას დანარჩენებთან აზრობლივად შეერთებულს ხდის და მთლიანობაში მოქცეული ცალკეულს უფრო გამოკვეთილ ცეკვად ჰქმნის.

აი, ასეთი მეტყველი დუმილით ცეკვავს ვ. ჭაბუკიანი ჯავარასთან შეხვედრის სცენას პირველ მოქმედებაში. იგი მშვილდისარმომარჯვებული მთის ქიშხე ღვას და, თუმცა მარჯვენა ხელი ცაში გაშეშებია, რომლითაც შემდეგ ირემას დამალონებელ არწივს ისარს ჩაასობს, მაგრამ უმოძრაობის გამომსახველ ამ სცენურ პოზაშიც კი საოცრად მეტყველებს, ირემასადმი თავის სულიერ სწრაფვასა და ლტოლვას იმგვარ ძალით ავლენს, თითქოს მისი გულის მოსახიბლავად თავდაწიწყებით ცეკვავსო. ასეთივე ცეკვა მოუბარია იგი უცეკვო სცენაში, როცა ირემას ნაჩუქარ მიმინოს გულთან მიიკრავს და სანადიროდ წასულ მეფის ასულს ფიქრს გააყოლებს, გორდა ერთ ადგილას სდგას, მაგრამ მაინც მას მისდევს, ჯავარას მუდარას მდუმარედ უსმენს, მაგრამ მეტყველი ოცნებით ირემასაკენ მიიწევს.

და თუ ასეთი ცეკვა მოუბარია იგი დუმილის სცენებში, რაღა იქნება მაშინ,

როცა სცენური გმირის გრძნობებს ქორეოგრაფიულ ენაზე ამღერებს, როცა ცეკვით ხატავს სიხარულსა და მწუხარებას, სინაზესა და მრისხანებას, ეჭვსა და ნდობას, ფიქრსა და მოქმედებას.

ასეთია მისი გორდა ჯავარას ტოლ-მეგობრებთან მასობრივ ცეკვაში, რომელშიც ზედმიწევნით სახოვნად არის გადმოცემული გოგონების გულღია, მიაშიტი და სიკეკლუცი ალსავსე დამოკიდებულება უცხო ყრმა ხელოვანისადმი, ვისაც იმ პიტალო კლდეზე მზექალას იერსახე გამოუჭრია. ჭაბუკიანი და ქართული საბალეტო სცენის ერთ-ერთი გამორჩენილ მოცეკვავე ირინე ალექსიძე, სოლისტებთან და კორდებალეტთან ერთად, ცოცხალი, შუქით ნაფენ, ბგერებით ნაპყურებ, გრძნობებით ნაწნავ, ხალხურ ცეკვაზე ნარგავ და კლასიკური ქორეოგრაფიის ქარგაზე ნაქარგ მასობრივ ცეკვას რთავენ, რომელიც ჯავარას თავმოწონებასაც გადმოსცემს, — რაკი გორდა მის სახეს ხატავს, და გორდას ფარულ უარსაც ამხელს, სოფლელი გოგონების სიამაყესაც აჩენს, — უცხო ყრმა რომ მათი თავადის ქალით მოხიბლულა და ჯავარას დამაქვევებელ გულის თქმასაც აშიშვლებს, რადგან გორდას, შესაძლოა, სხვაც მოსწონდეს.

ამ ქორეოგრაფიულ სცენაში გამოვლინებული გორდა და ჯავარას ფიქრები და გრძნობები, მორიდებით გამოკაფული მათი ურთიერთ დამოკიდებულება თავის მძაფრ გამოხატულებას პოულობს ფინალურ ეპიზოდში, როცა ჯავარა ემუდარება გორდას დარჩეს მასთან სამუდამოდ, გულიდან ამოივდოს მეფის ასულის გრძნობა, იყოს ისეთივე კარგი და კეთილი ჯავარასადამი, როგორც ეს მას ერგებნობდა რამდენიმე წუთის წინ.

გორდა — ჭაბუკიანი ორ გრძნობას შუაა. პირველი ჯავარასადმი მოკრძალებისა და თავაზიანობის, მორიდებულებისა და კდემამოსილებისაყენ მოუხმობს, მეორე კი ირემასადმი თავშეუკავებელი გატაცებისა და მთრგუნავი განცდებისაყენ იტაცებს. იგი მორიდებით ეცლება ჯავარას ალერსს, მაგრამ ირემას ნაკვალევს კი თვალს ვერ აცილებს. შორი გზისაყენ იმზირება და ზურგშექცეული ჯავარას მუდარას ველარ ისმენს. ეს სცენა დრამატული დაძაბულობით არის გამოკვეთილი. ამ ეპიზოდში ირინე ალექსიძე ავლენს დრამატული მსახიობის მაღალ ტალანტს, რომელიც ცეკვის ენით ღრმად და დამაჯერებლად მოუთხრობს ადამიანური გრძნობის უკულმართობაზე, ძვირფასი არსების დაკარგვის შიშით წარმომობილი შურისძიების გრძნობის საშინელებაზე, სიყვარულისა და სიძულვილის საბედისწერო არჩევანზე, ადამიანის ცხოვრებაში დროის იმ პატარა, სასოწარკვეთით ალსავსე მონაკვეთზე, როცა ხანგრძლივი ოცნებით აშენებული ბედნიერება შესაძლოა თვალის დახამხამებაში გაჰქრეს, დიდი სიყვარული ჩაჰქრეს და მის ადგილას სიძულვილი გაჩნდეს.

ამ განწყობილებასა და გრძნობებს ასახავს ირინე ალექსიძე გორდასთან განშორების სცენაში, სადაც იგი ჯერ სიყვარულის მაღალ დონემდე აღის, ნაზად და კეთილშობილურად ყელმოღერებობს და პუნატზე კოპწიად შემდგარი გორდასაყენ ხელგაშვერილი მიილტვის, მერე კი საოცრად მიწიერდება, მუხლებზე ეცემა,

გორდას წინ შესაბრალონი მორჩილებით წელში იხრება და სულიერად დამცირებული მიწაზე ენთხევა.

გორდა-ჭაბუკიანი კი კვლავ კეთილშობილი რჩება ჯავარა-ალექსიძისადმი. თავდაჭერიითა და მორიდებით, ისეთივე მოკრძალებით ეურჩება ჯავარას მეგობრობას, როგორც წელან, როცა რაინდულად ფარავდა ირემასადმი ტრფობას, იმას, რომ მისი ღვთაება ჯავარა კი არა ირემა იყო, ქალი, რომელზედაც იოცნებებს, მაგრამ მის სახესა და მის სულს ცივსა და უსულო კლდეშიც კი გააცოცხლებს. ჭაბუკიანმა, როგორც ბალეტმაისტერმა, დიდი ტაქტით აღქურვა ჭაბუკიანი-გორდა მოცეკვავე, და ამიტომ მათი ადაქიოც ჯავარა-ალექსიძისთან ერთად გორდა-ჭაბუკიანმა მორიდებულებისა და მოკრძალების, ვაჟკაცური კეთილშობილებისა და მანდილოსნისადმი რაინდული დამოკიდებულების გადმოცემი ქორეოგრაფიული სამეტყველო ილეთებით ააწყო. ჯავარა გაშმაგებული სიყვარულის ქორეოგრაფიულ პას მიმართავს. გორდა კი კდემამოსილების გამომსახველი მოძრაობით ესატყვება. იგი ოდნავადაც კი არ ანჩხლობს ჯავარას ჩაცვიბულ სიყვარულზე, პირიქით, თითქოს ცდილობს ხელიც კი გაუწოდოს და გააგონოს, რომ შასაც ასევე ძლიერ უყვარს ირემა და მისთვის ირემას დავიწყება ისევე ძნელი იქნება, როგორც ჯავარასთვის გორდას გულიდან ამოგდება.

ჭაბუკიანმა ასეთი მოტივის ცეკვა დადგა არა იმისათვის, რომ გორდა იდეალური სულის ადამიანად დაეხატა, არამედ იმიტომ, რომ გორდას ბედნიერებისა და გრძნობების ქსოვილზე კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოჩენილიყო ჯავარას მღელვარების სიძლიერე, თავდავიწყებამდე მისული ტრფიალის ძალა, გრძნობა, რამაც წარმოშვა სათაყვანო ადამიანისადმი გულგრილობა და უმადურობა, და რაც უფრო საშინელია, — შურისძიებისა და ბოროტების ჩადენის უფრო დიდი, დაუცხრომელი წყურვილი.

და ამას მიაღწია კიდევ, გორდას იზიდავს ირემას ძალა. იგი ტოვებს უღრანს ტყეს, რომ ნათელს მიაგნოს. ჯავარა კი მარადიული წყვდიადის გაუნათებელ ხეში რჩება. იგი მძიმედ წამოდგება მიწიდან. მისი ტანჯული სული და დამძიმებული გული მძიმედ ითრევენ მუხლებს, მისი გაშმაგებული, ალამული თვალები ახლა უფრო შორს იყურებიან, უფრო შორს, ვიდრე თვალუწვდენელ სამყაროს გორდას ბედნიერება მისწვდება, მისი გაწეწილი და აფორიაქებული თმა უფრო აბურძგნულა, იმ მოკლულ დედაარწივს დამგვანებია, რომელიც გორდას ისარმა განგმირა.

ჯავარა-ალექსიძე შინაგანად მოზღვაებული შურისძიების გრძნობით თავბრუდამხვევი პირუტებით, ზეცას აპყრობილი ძლიერი, ბევრის მოქმელი და დამუქრებული ხელებით ცის მრისხანებას მოუხმობს და წვიმა-სეტყვის ქვეშ „ფიცსა“ ცეკვავს. მაგრამ ეს სხვა ფიცია. ჯავარამ ბუნების შავ ძალებს შეპოვია, შური იძიოს იმაზე, ვინც ყველაზე ძვირფასია მისთვის და ამიტომ შურისძიებაც ისეთივე ძლიერი უნდა იყოს, როგორც სიყვარულია.

მხოლოდ დიდი, შინაგანი ტემპერამენტისა და დრამატული ნიჭის მსახიობ-

მოცეკვავებს შექმლო ასეთი ადამიანური და, იქნებ. ზეადამიანური შურისძიების გრძნობის იმ მაღალ ჟღერადობით წარმართვა ცეკვით, რომლის ფორტოს მთელი დარბაზი ფეხზე აპყავს და ადამიანის სიყვარულის მტანჯველ ამ უკულმართ გრძნობას ინსტიქტიურად ტაშსაც კი უკრავს.

დიად, ამას მიაღწია ირინე ალექსიძემ პირველი მოქმედების ფინალში და ამით აიყვანა მაყურებელი ხელში. ამანვე განაპირობა მთელი ბალეტის სიუჟეტური ხაზის სიმძაფრე; ამან და, რასაკვირველია, მუსიკალურმა ხასიათმა და ქორეოგრაფიულმა სუსხმა ზეზე წამოაყენა მაყურებელი არა მარტო ამ სურათში, მთელს სპექტაკლშიც.

და რამდენადაც დაძაბული, დაჭიმული და დამძიმებული გრძნობებით არის სახვე პირველი მოქმედების ფინალი, იმდენად მშვიდი, ლაღი და აღმამფრენია მეორე მოქმედების დასაწყისი. ამ სურათში სპექტაკლის ავტორები ისეთ საღებავებს იშველებენ, რომ კიდევ უფრო ნათელი ხდება გორდა და ირემას ურთიერთ ტრფიალი და მათი სიახლოვით გამოწვეული თავად მამიას სულის ტრიალი და გულის ფრიალი. გორდა-ჭაბუკიანი უბრალო ყრმა — ხელოვანია, მაგრამ სიყვარულის გრძნობამ კიდევ უფრო გააკეთილშობილა, სასახლის კარზე მიღებულ თავადიშვილ მამიაზეც კი აღამაღლა. გორდა-ჭაბუკიანი შინაგანი მომხიბვლელობით არის მდიდარი, მამია-კიკაღიშვილი კი გაწაფული და ნანახი მედიდურობით ეტოლება გორდას გარეგნულ და შინაგან მშვენიებას. აქ, რასაკვირველია, ბედნიერად შეერწყა ერთმანეთს ვახტანგ ჭაბუკიანის აქტიორული მომხიბვლელობა და სპექტაკლის ავტორთა მიერ ჩაფიქრებული გორდას იერსახე. ამის წყალობით გორდა წარმოგვიდგა ისე, როგორც მას ახლა მაყურებელი აღიქვამს — ლამაზი, კეთილი, ჭკვიანი, თავდაბალი, მაგრამ თავმომწონეც, გულღია, მაგრამ ბუტიაც, მარდი, ღონიერი, მარჯვე, მაგრამ მორიდებულიც. ირემას სიყვარულით გატაცებული და მისი მოთაყვანე.

სულ სხვაა ამავე როლის მეორე შემსრულებელი ზურაბ კიკაღიშვილი, და ესეც ბუნებრივია, რადგან იგი თავისებურად გაგებულ გორდას იერსახეს ქმნის. ზ. კიკაღიშვილის გორდაც ისევე შეყვარებულია ირემაზე, როგორც ჭაბუკიანისა, მაგრამ მასში სხვაე იგრძნობა; კიკაღიშვილ-გორდას იმიტომაც მოსწონს ირემა, რომ იგი მეფის ასულია. ჭაბუკიანის გორდას უხარიან, რომ მან ფარულად გამოხატა ქვაში ირემას სახე. კიკაღიშვილის გორდა კი არა მალავს და ამით ამაყობს კიდევ. კიკაღიშვილის გორდა ნაკლებად მომხიბვლელია, ამიტომ ცდილობს მოხიბლოს სხვები. იგი ნაკლებად კეთილია, და ამიტომ, ცხადია, ვერც ისე თავდაბალი იქნება; იგი არც გულღიაა და ამიტომ უფრო მოშურნეც; იგი ჭაბუკიანის გორდასავით მარდი, ღონიერი და მარჯვეა, მაგრამ ერთგვარად სიბიცი. იქნება, ამით აიხსნება, რომ კიკაღიშვილისეულ გორდას გვერდით ზედმეტად მომხიბვლელად მოსჩანს მამია-მალალაშვილი, ვიდრე ამას სცენური იერისახის ავტორთა ჩანაფიქრი მოითხოვდა. მოშურნე მამიას უფრო მაშინ ვხედავთ, როცა მამია-კიკაღიშვილის გვერდით გორდა-ჭაბუკიანი დგას.

მაგრამ ხომ არ არის გორდას იერსახის კიკალეიშვილისეული გახსნა სექტაკლის ხელისშემშლელი? ვფიქრობთ, არა! ნიჭიერმა მოცეკვავემ, მაღალი აქტიური ოსტატობის მსახიობმა ზურაბ კიკალეიშვილმა ამ სექტაკლში თავისებურად გააზრებული გორდას იერსახე შექმნა და ამით კიდევ ერთხელ მიახვედრა მაყურებელს, რომ ადამიანები შემოქმედებაში ერთიმეორეს ვერ დაემგვანებიან თუნდაც ამის დიდი სურვილი ჰქონდეთ.

ნათელი და მოკიაფე ცეკვებით დაიწყო ბალეტმაისტერმა მეორე მოქმედება, აი, ისეთი, როგორც არის „სამაია“. სამი გოგონა მტრედებით ხელში ცეკვაუს ქართული ხორუმის ქარგაზე და ხალხურ ილეთებზე აწყობილ რიტმულსა და პლასტიკურ ტრიოს, რომელშიც იმისი თხრობაა, თუ როგორ ნადირობდა მეფის ასული ირემა, როგორ იხიბლებოდა იგი თავისი განუყრელი მიმინოს ნაეარდით, როგორ აუშვა იგი ცაში, რომ ნადირს დასწეოდა, მაგრამ მოულოდნელად არწივი დააფრინდა, კლანჭებში ჩაიგდო და გაიტაცა. შემდეგ, გორდას მარჯვედ ნასროლმა ისარმა მიმინო დაღუპვას გადაარჩინა და ირემას ალერსმა კვლავ სიცოცხლე დაუბრუნა. მიმინო ისევ აფრთხილდა, ისევ გაშალა ფრთები და ისევ ცას აუნავარდა.

გოგონების სამთა ცეკვა უადრესად ეროვნული და კოლორიტულია, მასთან იგი კლასიკური ფორმის ილეთების ორგანული გამოყენების, ძველის მემკვიდრეობის შემოქმედებითად განვითარებისა და გამდიდრების მისაბამ მაგალითა წარმოადგენს.

ბუნებრივია, ბალეტმაისტერისა და კომპოზიტორის ქორეოგრაფიულ და მუსიკალურ მასალაზე აწყობილმა და ჩამოქნილმა ცეკვამ, თავისი მშვენიერა შემსრულებლები ჰპოვა თბილისის საბალეტო სცენაზე, სამი ერთი ტანის, მაგრამ სხვადასხვა იერის გოგონა, — ანა წერეთელი, იანინა იასინსკაია და ივანოვა ამ ცეკვის პირველი შემსრულებლები იყვნენ, რომლებიც ქართული ცეკვის სულსა და ხასიათში ჩაწვდომით ძალზე კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებდნენ. ისინი ახლაც გამოდიან მაყურებლის მიერ უკვე აღიარებულ ამ ტრიოში, მაგრამ მათთან ერთად ეს ცეკვა თავის ახალ ლაზათს იძენს სხვა შემსრულებლებში, რომელთა შორის გამოირჩევიან ახალგაზრდა ბალერინები ა. სურგულაძე, ა. ანთაძე, ს. ბურავლიოვა და თ. კოსოვა.

მტრედებით მოცეკვავეთა ტრიო იმისი დამადასტურებელია, რომ ბალეტმაისტერი ჭაბუკიანი ვერ ურიგდება ისეთი ცეკვის ჩართვას სექტაკლში, რომელსაც სათავე სიუჟეტურ საწყისში არ უდევს, ხოლო დასასრული მომდევნო ცეკვაა წარმოსაბაში. მის ყოველ ცეკვას მიზანდასახულება გააჩნია და ამიტომ არის, რომ ზოგჯერ ჭაბუკიანის მიერ დადგმულ ცეკვას ისე კი აღარ უყურებთ, როგორც ტანის პლასტიკურ მოძრაობას, არამედ გარკვეული ამბის მომთხრობ ფორმას, რისთვისაც საჭიროა მხედველობის გამახვილება და აზრის მიშველება, დანახვაც და წაკითხვაც, აღქმაც და ახსნაც.

ბალეტმაისტერი და კომპოზიტორი ქორეოგრაფიული და მუსიკალური აზ-

როგნების ლოგიკურად განვითარების მტკიცე ერთგულნი რჩებიან; „სამაიას“ შემდეგ, ბუნებრივია, უნდა წარმოშობილიყო ისეთი ახალი რამ, რომელიც წინა ცეკვის განწყობილების ერთგვარად გამგრძელებელი მაინც იქნებოდა. ავტორები ამას იმით აღწევენ, რომ შეაქვთ მამიას და გორდას დუეტი, რომელიც ცეკვაში ირემას ჩართვის შემდეგ ქორეოგრაფიულ ტრიოდ იქცევა, მაგრამ ერთშიც და მეორეშიც, დუეტსა და ტრიოშიც ლეიტმოტივად ისევ ირემას მიმინოს გადარჩეხასთან დაკავშირებული მუსიკალური და ქორეოგრაფიული თემაა გამოყენებული. რაკი მამია გორდას სიმარჯვეთა და მომხიბვლელობით გულნატკენი ვერ მაღავეს, რომ სწორედ მიმინოს გადარჩენით მოიპოვა გორდამ ირემას ყურადღება, ბუნებრივია, რომ ამაზე ფიქრით იწყებს იგი გორდასთან ერთად ცეკვას. გორდა კი სხვაზე ფიქრობს, — იგი ბედნიერია, რომ ამ ფარულ ცეკვაშიც კიდევ ერთხელ იოცნებებს ირემაზე, მაგრამ თავისთვის, სხვებისათვის შეუმჩნეველად. იგი ამ ფარული ფიქრის ცეკვით მამიასაც მიახვედრებს, გააგებინებს, რომ ირემას ვერ დაუთმობს, და თუ აუხიბდნენ მათაც ისევე არ ასცდება მისი ისარი, როგორც ცაში აფრენილ არწივს.

აი, ამ თემაზე, — ლოგიკურად კი წინა თემის გაგრძელებაზე აგებენ ავტორები ცეკვის გამომხატველ ფორმას. მამია-კიკალეიშვილი და გორდა-ჭაბუკიანი, ორი ერთნაირი მღვწარეობის ვაჟკაცია, მაგრამ ერთი მათგანი ბედნიერია იმით, რომ ადვილად მოიპოვა ირემას გული, მეორე კი გულდაწყვეტილი, რადგან უკვე ვეღარ იოცნებებს მეფის ასულთან სიახლოვეზე. ერთნაირი გრძნობებით აღგზნებული და აფორიაქებული ჭაბუკები საცეკვაო წრეში გადაეშვებიან, ხმალ-ხანჯალს მოიქნევენ, ფარ-აბჯარს დაგლეჯ-დაფლეთენ, რომ სიამოვნება საკუთარი ხელით მოპოვებულ და მოახლოვებულ სიკვდილში ჰპოვონ. ქართულ მთიულურ მოტივებზე აგებული ეს ცეკვა-დუეტი, განრისხებულ ყრმა-მოტრფიალეთა შებნაა, რომლის ნახვა როდი კმარა, — საჭიროა მისი წაკითხვა და მოყოლაც, რათა ადამიანებმა ცეკვითაც ისევე იცნონ სხვისი განცდის სუსხი, როგორც ეს საკუთარ გრძნობებთან პირისპირ შეყრის დროს ხდება ხოლმე.

გორდა-მამიას ქორეოგრაფიული დუეტის გრძნობების უმაღლესი ჭიდილის ზენიტში, როცა უნდა ჩაჰქრეს რომელიმე მათგანის, ან ორივეს სიცოცხლე, საცეკვაო წრეში იჭრება მანამდე გარეგნულად ყუჩე, მაგრამ სინამდვილეში გულ-აფორიაქებული ირემა-წიგნაძე. იგი მეტოქეებს შუა ჩადგება, გაზავებას სთხოვს, ნაზი რბევით რამდენჯერმე ჩაუქროლებს შიშმორეული ალერსით და დამშვიდების შევედრება, მაგრამ როცა პასუხად უფრო ალაგარდნილი, თითქოს ციცილ-ნოკიდებული ორი ონავარი ვაჟკაცის შეძახილებს მოისმენს, მტკიცედ და მედიდურად ორ აწეულ დაშნას შუა მანდილს დააგდებს და ხმალდასაკრავად კისერგადაგდებულ მეტოქეებში მშვიდობას ჩამოაგდებს.

მტრობისა და მეტოქეობის ცეკვა წყდება, მასში მთელი სიძლიერით მქლავნდება კიკალეიშვილის მამიას სიგოროზე, ჭაბუკიანის გორდას ვაჟკაცობა და ირემა-წიგნაძის მედიდური სინაზე. მაგრამ, ვიმეორებთ, სამთა ცეკვა წყდება, რა-

თა ახალი, მასობრივი სამხიარულო ცეკვა დაიწყო, რომლითაც საზეიმოდ შეკრებილნი მშვიდობასა და კეთილდღეობას უსურვებენ მამიასა და გორდას, იმათ, რომელთა ბედნიერება-უბედურების სათავედ იმავე ირემას იჩნევენ.

ამგვარად, საერთო-საზეიმო ცეკვა გამოთიშული როდია სიუჟეტის განვითარებისაგან. იგი ხალისითა და ბრწყინვალეობით სრულდება, თანაც ქართული ფერხულითა და ხალხური ილეთებით გამოირჩევა. მაგრამ სწორედ მაშინ, როცა სასახლეში საერთო საზეიმო სამშვიდობო ცეკვამ ყველა უნდა დააცხროს, ცეკვა წყდება, დარბაზში ხალიფას სარდალი შემოიჭრება და მეფეს საზარელ ამბავს აუწყებს.

ასე თანმიმდევრულად ვითარდება ცეკვით ნამბობი სიუჟეტი და ამიტომ არის, რომ სპექტაკლში ადგილი აღარ რჩებათ იმ ტრაფარეტულ დივერტისმენტულ ნომრებს, რომლებითაც ასე უხვად არის სავსე ძველის-ძველი და თანამედროვე ფრაგმენტულ ცეკვებზე აგებული ზოგიერთი სპექტაკლიც. თუმცა ხდება ისიც, რომ გააზრებული ცეკვის კეთილშობილურ მიზანს ამოფარებული ზოგიერთი ბალეტმაისტერი იმდენად უწყობდა საცეკვაო ნომრებს, რომ მთელ სპექტაკლს მოსაწყენ და ერთფეროვან ქორეოგრაფიულ რეჟიტატივზე აგებს და ცეკვას პანტომიმად აქცევს, ბალეტს სახელს უტეხს, მაყურებელიც სამაგიეროს უხდის. ასეთი საბალეტო სპექტაკლიდან განზე უხვევს.

პანტომიმა მაშინ არის მოსაწონი, როცა ამბის თხრობა საცეკვაო ილეთებზეა აგებული იმგვარი მორიდებითა და მოკრძალებით, რომ აშკარად ჩანს ბალეტმაისტერის სურვილი — ზოგან ხმას დაუწიოს, რომ შემდეგ უფრო ძლიერად ამღერდეს; გვიჩურჩულოს იქ, სადაც ყვირილი ფიქრებიდან გამოგვთიშავს. იქ ნიგვახვედროს, სადაც თითოთ ტაკება და შეძახილი ვერც თვალს ხიბლავს და ვერც ყურს აამებს.

ამ მიზანს ემსახურება გორდას საცეკვაო პარტია მესამე მოქმედებაში, როცა იგი ხალიფას სასახლეში შედის, მეფის უარს გადასცემს, ხალიფას რისხვას მოისმენს. მის მეომრებს შეებმის, დაამარცხებს, ხალიფას განგმირავს, ზღვაში გადაეშვება, ნაპირს გასცურავს, საკუთარ ქვეყანაში დაბრუნდება და სამშობლოს მიწას ეამბორობა. მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებს გორდა ცეკვას, მაგრამ ისეთს, როცა დარბაზი ტაშითა და აღტაცებით ეგებება.

რატომ?

იმიტომ, რომ მაღალი ქორეოგრაფიული ექსტაზი, რომელსაც გორდას შემსრულებელი ჭაბუკიანი ავლენს მშობლიური მიწის ამბორის დროს, მოწინააღმდეგე იყო წინა ორ სურათში ხალიფასთან შეხვედრისა და ზღვის გაცურვის სცენებით, აზრიანი და აქტიური პლასტიკური პანტომიმით, რომლის აღმავალი განვითარება ლოკიკურად უნდა დასრულებულიყო ისეთი ძლიერი, თავბრუსდამხვევი და ტემპერამენტული პირუეტებითა და ტრიალით, როგორც ამას გორდას საქართველოში დაბრუნებისა და მშობლიური მიწის ამბორის ეპიზოდში ვხედავთ.

ამ ქორეოგრაფიულ მონოლოგში მთელი თავისი ბრწყინვალეობით წარმოსდგა ვახტანგ ჭაბუკიანი. იგი პაერში ისე ლაღად ფრენს, როგორც გალიიდან გაშვებულ ფრინველს სჩვევია. იგი მშობლიურ პაერს ხარბად ისუნთქავს, მსუბუქი ელევაციით ცაზე ნებივრად ნავარდობს, ღონივრად მოქნიულ მკლავებს შევარდნის ფრთებს ამგვანებს და მალლა ატაცებული მუხლებით ვაჟკაცის ტანის ფრენას სიმშვენეს მატებს.

უყურებთ ჭაბუკიანის ამ უსმო ცეკვას და საოცარ სილამაზეს, სიამოვნებას, სიხარულსა და სიამაყეს გრძნობთ. უყურებთ და გახარებთ, რომ კალმისა და სიტყვის გარდა, მუსიკასა და ცეკვასაც შესძლებია სამშობლოს სიყვარულის დიდი გრძნობის გადმოცემა. უსმო ცეკვასაც ხსომებია ხალხის გულსაკენ გასაგნები ბილიკები, ცეკვაც ბრწყინვალედ ჩასწვდომია ადამიანების ფაქიზ, აუწონავ და აურწყავ პატრიოტულ განცდათა გამოწვევის საიდუმლოებას.

ასეთია ჭაბუკიანის გორდას მრავალმეტყველი, მოქმედი ცეკვის მონოლოგი, რომელსაც წინ უძღოდა მოუბარი ცეკვის პანტომიმური მოძრაობა, რათა შემდეგ, გრძნობებისა და განცდების მწვერვალზე აგორებული, ძლიერად აშრილებულიყო და აქუხებულ ცეკვად გადაქცეულიყო.

ასეთივე აქტიურ ცეკვითს პანტომიმაზეა აგებული მეოთხე მოქმედებაში მისან ჯავარასთან გორდას შეხვედრის სცენა. აქ, ერთის შეხედვით, თითქოს საცეკვაო ცოტა რამ არის. ჟანრული გაგებით შესაძლოა ცეკვა, როგორც დამოუკიდებელი და ლოკალური ფორმა, აქ მართლაც არ იყოს, მაგრამ სწორედ ამაშია ბალეტმანისტერის გამარჯვების საიდუმლოება. სწორედ ამაში სჩანს მისი, როგორც მოაზროვნე ხელოვანის გემოვნება. რად ეღიერებოდა მრავალი წლის განშორების შემდეგ ჯავარასთან გორდას შეხვედრის სცენა, რომ გორდას ჯავარასთან ხაზგასმული, ჩვენი თვალისათვის საცნობ ილეთებზე მორგებული ერთი გარკვეული ფორმის ცეკვა გაემართა და შიგა და შიგ სატრფიალო, ან სინანულის გადმომცემი ქორეოგრაფიულ-პანტომიმური დიალოგიც ჩაერთო? ეს მხოლოდ წაახდენდა შთაბეჭდილებას, მაყურებელს სიუჟეტური და მუსიკალური ქსოვილიდან გამოთიშავდა. დაძაბულ ფსიქოლოგიურ აღქმაში ფუყე საპნის ბუშტივით შეიჭრებოდა და ასევე უკვალოდ გაქრებოდა.

ბალეტმანისტერმა მიაღწია იმას, რომ ამ სცენაში გორდა, თავისი მდგომარეობიდან გამომდინარე, ბუნებრივად შეზღუდული ყოფილიყო უცხო, მდაბიო და უთვალადო გულთმისანთან ყოფნით, რომლის არც სახელი იცოდა და რომლისადმი არც რაიმე მორალურ სიახლოვეს გრძნობდა.

სამაგიეროდ, გორდას ასეთი ქორეოგრაფიული მოძრაობის შეზღუდულობა თავისუფალი მოქმედების საშუალებას აძლევს ჯავარა-ალექსიძეს და ბალეტმანისტერიც ამ სურათის ცენტრში სწორედ მას აქცევს. ჯავარაა ის, ვინც უნდა წარმართოს სიუჟეტური ხაზის განვითარება და ამიტომ მას უნდა მიეცეს მეტი საღებავიც და ლაღი მოძრაობის სარბიელიც.

ასეც ხდება. ჯავარა-ალექსიძე გროტესკული ილეთებით მკითხაობს, რჩევი-

სათვის მასთან მისული ადამიანების მწუხარების მიზეზს ეძებს და შესაძლოა კეთილ რჩევასაც მისცემდა, რომ ერთ-ერთი მათგანი არ ეცნო. მაგრამ აქამდე იგი მხოლოდ მკითხავე ჯავარაა და პირველივე ეპიზოდთან მარჩილის პროფესიისათვის დამახასიათებელი მოძრაობითა და ილეთებით ძერწავს უცნაური ადამიანის, ნახევრად ჯადოქარი დედაბრის იერსახეს. მისანი ქორეოგრაფიულა პლასტიკით, მისტიკური და შემადრწუნებელი მიხვრა-მოხვრით ზედადგარზე შედგმულ ქვაბზე აიფაფება და მასთან მისულთ თავს ისე აჩვენებს, თითქოს მართლაც ბუნებით შთაგონებული ზეადამიანი იყოს. თითქოს ძალა შესწევდეს დამამშვიდებელი რჩევა მისცეს და სულიერი ტკივილი მოუშუშოს.

ბუნებრივია, ამ ვითარებაში ბალეტმანისტერს არ შეუძლია მკითხავთან რჩევისათვის მისული გორდა ასევე აქტიურად ჩაებას ჯავარასათვის დამახასიათებელ განწყობილებაში. გორდას ქორეოგრაფიული ფუნქცია ის არის, რომ თვალი ადევნოს ჯავარას ჯადოქრულ მოძრაობას, ყური მიუგდოს მის მისნურ ჩურჩულს და შეავსოს სცენური ბოგირბანის ცარიელი ადგილი, რომელიც ჯავარას ერთი კუთხიდან მეორეში გადანაცვლებით წარმოიშვება, ხელი შეუწყოს ჯავარას მიერ შექმნილ ყოველ მიზანსცენას, მისი ცეკვა-მისნობის ტემპს, არ დაუკარგოს რიტმი სპექტაკლის ამ ეპიზოდს.

და ბალეტმანისტერი ამასაც ზუსტად აღწევს. ამასვე ახორციელებს ირინე ალექსიძეც, რომელიც ფაქიზად უდგება მუსიკის ყოველ ბეერას, ირხევა და თრისის ისე, როგორც კომპოზიტორის და ბალეტმანისტერის სული მოუწოდებს. ასე ირჯებიან ყველანი — ვერა წიგნაძე და ზურაბ კიკალეიშვილი, ლილი მითაიშვილი და თენგიზ სანაძე.

მოცეკვავეთა ანსამბლის გამიზნული ცეკვით მთელი სპექტაკლი აზრით და სანახაობით მდიდრდება. მაყურებელი აღარ ფიქრობს იმაზე, თუ სად რა სჭარბობს, პანტომიმა თუ ცეკვა. იგი ორივეს სახეს ერთობლიობაში წარმოსახავს, ცეკვაში დიდი აზრის შემცველ თხრობას ნახულობს და პანტომიმაში ცეკვის მგზნებარებას პოულობს.

მიუხედავად ამისა, თითოეულს მაინც იმდენი სპეციფიკური ნიშან-ზღვარა გააჩნია, რომ მათი მოშლა ორივეს ავნებდა. ჭაბუკიანი და მისი სკოლის მოცეკვავენი ყოველთვის ფხიზლად იცავენ ქორეოგრაფიული ნომრის კომპოზიციურ სიმკერვესა და მთლიანობას, რადგან ახსოვთ, — ქორეოგრაფიული ნაქარგის გამკრთალება-გაზაფება ცეკვას აზრსაც უკარგავს და იერსაც. მათი შემოქმედება იქით მიიწევს, რომ, რაც შეიძლება ზუსტ ყალიბში ჩამოისხას ცეკვა, რათა შინაარსს მკაფიო ფორმაც გაუჩნდეს. მაგრამ ყოველი ქორეოგრაფიული ნომერი ისე უნდა გამოითალოს, რომ სხვა ცეკვისთვისაც მისაბჯენი, მისადგმელი და ნოსარგები ნახვრეტები დარჩეს, მისაშენებელი წიბოები აღმოაჩნდეს, ხელჩასაკიდი ქონგურებით დაჰყვეს, ან ცეკვით ნაქერს მისაბმელი ღირკილოები გაჰყვეს. უმისოდ ყოველი ცეკვა პრიალა ბირთვის დაემგვანება, რომელსაც ბზრიალიც შეუძლია და ტრიალიც, მაგრამ აზრიან კვალს ვერ დატოვებს.

ჭაბუკიანის მიერ შექმნილი ცეკვები, რომელ ბალეტშიც არ უნდა ნახოთ რსინი, მკვეთრად განსხვავდებიან სხვა ბალეტმაისტერთა ცეკვებისაგან. ამ დიდხელოვანისა და შემსრულებლის თავისებურების ძალა იმაშია, რომ ცეკვის ყოველი ილეთი მის აზრსა და ტანში ისე მწიფდება, როგორც მადლიანი და ძარღვიანი რითმა პოეტის გულსა და სულში. ჭაბუკიანი პოეტია, მაგრამ ისეთი. რომელსაც ფერიფიკაციის კურსი არ გაუვლია, მაგრამ ლექსის შეთხზვა ისევე ემარჯვება ქორეოგრაფიულ ენაზე, როგორც პოეტს სიტყვიერი ზგერების ენაზე. იგი მაშინ ქმნის ცეკვის რითმას, როცა განიცდის, მაშინ წერს ქორეოგრაფიულ პოემას, როცა გრძნობები ეძალებიან და საცეკვაოდ ამოძრავებენ. ეს ანსხვავებს და აკავშირებს ჭაბუკიან-ქორეოგრაფს ჭაბუკიან-პოეტთან, იგივე აახლოვებს და ამოზილვებს მას მწერალთან და მუსიკოსთან, ყველა იმასთან, ვინც თავის მღელვარებას, სიხარულსა და კმუნვარებას, ბედნიერებასა და უბედურებას, ადამიანურსა და უცნაურს საკუთარ გულსა და სხეულში ავლებს, სულის შუქსა ჰფენს, განცდით აქდერებს და გრძნობით ამღერებს.

ეს ასეა! გავიხსენოთ თუნდაც ჭაბუკიანის გორდას ქორეოგრაფიული ბატალური სცენა უკანასკნელ მოქმედებაში, როცა ხორუმის რიტმზე ერთი მეორეს სცვლიან სოლო და მასობრივი ცეკვები, გორდა-ჭაბუკიანის, მამია-კიკალეიშვილისა და მეომარ-სანაძის მეომრული ტრიო. ეს ქორეოგრაფიული ცეკვა აგებულა მეომრული ხორუმის თემაზე, ვაჟკაცურ, შეუპოვარ და შეუდრეკელი განწყობილების შემქმნელ ინტონაციებზე. ისეთ საბრძოლო ილეთებზე, რომლებიც სხვა მშვიდობიან ვითარებაში სიხარულისა და ძლიერების შთაბეჭდილებას ქმნის ხოლმე. აქ კი მტერთან შერკინების წინ სხვა, მწვევე მეომრულ ასოციაციებს იწვევს სამი ქართველის ჩამუხლება, მათი ხელის გაშლა და მაღლა ატყორცნილი დაშნების დაქნეულად დახრა.

ასეთივეა მამია-კიკალეიშვილის, ან მისი შემცვლელის მამია-მაღალაშვილის უცხოელ სარდალთან ხმალდახმალ შებმის ქორეოგრაფიული ბატალია, როცა მკაფიო საცეკვაო რიტმზე და საჭიდაოს მუსიკალურ თემაზე ორი ვაჟკაცის თვლები ეღვარებენ. იმათგან ერთი — მამია, ირემაზეც ფიქრობს და სამშობლოს კეთილდღეობაზეც, მეორე — სარდალი კი, მხოლოდ მოწინააღმდეგის ფიზიკურ განადგურებასა და სულიერ დამცირებაზე. ამ ცეკვაში ერთნაირად დაუვიწყარა: როგორც მაღალაშვილი-სარდალი, ისე სარდალი-სანაძე. ორივენი გააფთრებული ეკვეთებიან მათსავით ძლიერ, თუმცა დასამარცხებლად განწირულ მამიას. მაგრამ ამას აკეთებენ სცენური გარდასახვის დამაჯერებლობით, ისეთი სიმართლითა და ქორეოგრაფიული სიმარჯვით, რომ არა გრძნობთ თეატრში ყოფნას.

უდიდესი ძალითა და ექსპრესიით ატარებს ამ ქორეოგრაფიულ ეპიზოდს გორდა-ჭაბუკიანი თავის მოწაფეებთან გორდა-კიკალეიშვილთან და სარდალ-კიკალეიშვილთან, მაღალაშვილთან და სანაძესთან შეჯახების სცენაში, როცა მაყურებელი მოხიბლულია არა დაშნების ჭახა-ჭუხით, არამედ დაჭიმული სულისა და დამუხტული გულის, მუხლებისა და კუნთების, თვალისა და სმენისა

არჩევულებრივი დაძაბვით, იმ დიდი ოსტატობით, ურომლისოდაც შეუძლებელია სცენური სიმართლის სადად და უბრალოდ გადმოცემა.

ახალგაზრდა, მაგრამ საბალეტო სცენაზე უკვე საკმარისად განმტკიცებული მოცეკვავეები რევაზ მალალაშვილი და თენგიზ სანაძე მნიშვნელოვან ძალას წარმოადგენენ ამ საბალეტო სპექტაკლებშიც. ერთმაც და მეორემაც საფუძვლიანი ქორეოგრაფიული განათლება მიიღეს დავით ჯავრიშვილის ხელმძღვანელობით არსებულ სტუდიაში, შემდეგ კი ვახტანგ ჭაბუკიანთან დაოსტატებით. პროფესიული უნარიანობის გამომუშავებითა და კლასიკურ ცეკვა-ილეთებში გაწრთვნი ნიჭიერ და დიდი შესაძლებლობის მოცეკვავეთა რიგებში ჩადგნენ. „გორდაში“ გამოსვლა მათი შემოქმედებითი ზრდის დაჯავჯაცების დადასტურებაა.

რეზო მალალაშვილი და თენგიზ სანაძე თითქმის ერთდროულად მოვიდნენ თეატრში და ერთნაირად შეეზარდნენ ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ შექმნილ ჭეშმარიტ შემოქმედებით ატმოსფეროს. ერთიც და მეორეც კლასიკურ პარტიებს ისე დახვეწილად ასრულებს, როგორც სახსიათოს. ერთიც ცეკვავს სარდლის პარტიას და მეორეც, მაგრამ ერთმანეთისაგან მაინც განსხვავდებიან. მალალაშვილის სარდალი უფრო ფიცხი და მოზხიბვლელი ახალგაზრდაა, სანაძისა დინჯი და გონიერი. პირველის სარდალში მეტი აღტაცება და რომანტიკულობაა, მეორეში უფრო მეტი სიბრძნე და პრაქტიკულობა. პირველი ისე ჰკლავს თავად მამიას, თითქოს ამით თვითონ ლამობს ირემას გულის დაპატრონებას, მეორე კი მხოლოდ სამაგიეროს უხდის ხალიფას მკვლელს. ორივე ტანშერწყმული და პლასტიკური მოცეკვავეა, ამიტომ მათი ამ როლში გამოსვლა ჩვევაც არის და მოთხოვნილებაც.

უცხოელი სარდლის თავისებურ იერსახეს ქმნის ბალეტის სოლისტი ვახტანგ გუნაშვილიც, რომლის ცეკვა ყოველთვის გამოირჩევა როლის ფსიქოლოგიური გააზრებითა და ქორეოგრაფიული შესრულების დახვეწილი გრაციით. გუნაშვილი პეწიანი და კეთილშობილი იერის მტრის იერსახეს ხატავს, რომელსაც კარგად შეუგნია სარდლის მალალი მდგომარეობა და თავის მოწინააღმდეგე გორდასთან შეხვედრისას თავი შინაგანი მედიდურობითა და საკუთარი ღირსების ღრმა რწმენით უჭირავს. გუნაშვილი მეორე მოქმედების ვაჟთა საერთო ცეკვაში სოლოსაც ასრულებს და მთელი თავისი განსაკუთრებულობით ავლენს ქართული ცეკვის ლაზათსა და შნოს.

ამავე ცეკვას მალალი ოსტატობით ატარებს ქართული საბალეტო სცენის ერთი უძველესი არტისტი სერგო ნონიაშვილი, რომელიც „გორდას“ საიუბილეო სპექტაკლშიც ჩვეული ტემპერამენტითა და სინატივით ცეკვავდა ამ პარტიას. აგი ლალი, მაგრამ მოკრძალებული მოძრაობებით წვდება ქართული დავლურის ხასიათსა და დღემდე მის ერთ-ერთ საუკეთესო შემსრულებლად რჩება.

ბევრს ახსოვს პლასტიკური მოქნილობის, ტემპერამენტისანი მოცეკვავე კოტე ლოლაძე ტიბეტელი დედოფლის მხლებელ-მეომრის როლში, როცა იგი კლასიკური ყაიდის ნახტომებით, წინ და უკან გადაზნექილი მოძრაობით, მარჯობრივად და მსუბუქი სრიალით უჩვეულო კოლორიტს აძლევდა მარიამ ბაჟუ-

რის გამოსვლას ხალიფას სასახლეში. ახლა ლოლაძისეულ იერსახეს ქმნიან ახალგაზრდა მსახიობებიც, მათ შორის კუკური ძნელაძე და რ. მაჩაიძე. ორივე ერთსა და იმავე პარტიას ცეკვავს, მაგრამ სასიამოვნო ის არის, რომ თითოეული თავისას ამატებს და ამდიდრებს უკვე დადგენილ იერსახეს.

საინტერესოდ გაიხზრა ბალეტმაისტერმა ირემას თანმხლები ორი მონადირის ცეკვა, რომელსაც „გორდას“ პრემიერაზე კოტე ლოლაძე და გიორგი პატარაია ასრულებდნენ, ხოლო ახლა ახალგაზრდა მსახიობები ცეკვავენ. ყველა ისინი ქართული იღვთებისა და მონადირული მოძრაობების ბუნებრივი შერწყმით, ხალხურ საცეკვაო ფოლკლორზე დამყნობილი კლასიკური ფორმის ისეთ სახასიათო ცეკვას ქმნიდნენ და ქმნიან, რომელიც სპექტაკლიდან ამოღებულ ცალკე ქორეოგრაფიულ ნომრად არ შესრულდება, მაგრამ სპექტაკლის საერთო ქარგაში ნათელი აზრითა და ლამაზი ფორმით გამოირჩევა, მეფის ასული ირემას გულისწუხილს გვაგრძნობინებს და ამით შეშფოთებულ მეფის ამალის მღელვარებას გადმოსცემს.

ირემას იერსახეს კი პრემიერიდან საიუბილეო სპექტაკლამდე მუდამ ასხლეტილი, პეწიანი, მხატვრულად მოაზროვნე და ქორეოგრაფიულად გაწაფული ვერა წიგნაძე ქმნიდა და ქმნის. წიგნაძეს ყოველთვის ჰქონდა მისთვის დამახასიათებელი ისეთი სინაზე, წმინდა ნათელი მედიდურება, რომელიც განსაკუთრებულ იერს აძლევს მისი ტანის პლასტიკას, სახის გამომეტყველებას და ჭემპერამენტს. მიუხედავად იმისა, რომ ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით ირემას პარტია არ იყო გამძაფრებული ჩრდილ-ნათელი საღებავებით, იგი თავისი გამჭვირვალე ცეკვით იერით ნათელი ცხოვრების საწყისის წარმოსახავდა ბალეტ „გორდასში“. ვერა წიგნაძე იშვიათი სიმსუბუქითა და სინაზით ცეკვავს გორდას მიერ გადარჩენილ მიმინოსთან ერთად, ცეკვავს კი არა, მიმინოს ეალერსება, ეღუღუნება და ყოველივე ამას აკეთებს პუანტზე ჰაეროვნად შემდგარი და მზისადმი ნებიერად გახსნილი წამწამებით.

„გორდას“ დიდი წარმატება ბევრს დაკარგავდა, რომ თავიდანვე წიგნაძე ირემა არა გვეყოლოდა, მოცეკვავე, რომელიც მხატვრული ვუმანით, განსაკუთრებული მომხიბვლელობითა და დახვეწილი ცეკვის უნარით მეფის ასულის მართალ იერსახეს ქმნის პირველსავე მოქმედებაში. დაჭრილ მიმინოსავით გოგმანობს სცენის ბოჯირბანზე და საყვარელი ფრინველის სუნთქვაზე ხან ინაბება, რომ მიღულული თვალი აუხსნას, ხან ცქრიალით სრიალებს, რომ სიცოცხლე მობრუნებული ფრინველი გულში ჩაიხუტოს და გაათბოს.

ილილიის განწყობილებას ქმნის ვერა წიგნაძე-ირემა მეოთხე მოქმედებაში, როცა გორდასთან ერთად დაუცხრომელი ტრფიალისა და სიყვარულის დუეტს ცეკვავს. იქნებ მხოლოდ ის უკარგავს წიგნაძე-ირემას ლირიულ იერს, რომ რაკი იგი დედა გახდა, შედარებით მოუხერხებელი და გრძელი კაბა აცვია და ეს ჰაეროვნებასა და რომანტიკულობას ართმევს მის ცეკვას ამ სცენაში.

მომხიბვლელია იგი გრძელ. შავ კაბაში, გაშლილი თმებით შეილის სატირ-

ლად მოსულ სცენაში. წიგნაძე-ირემა აქ ავლენს ძლიერი დრამატული მოცუვავე მსახიობის მაღალ თვისებებს, რომლებიც მანვე კიდევ უფრო მეტი ძალით გვიჩვენა ადამის ბალეტ „ვიზელში“. ჟიზელი მისი საგვირგვინო სპექტაკლია. მაგრაჰ აქ, „გორდაშიც“, წიგნაძემ შექმნა ირემას ისეთი დასამახსოვრებელი იერსახე, რომელიც ამ როლის შესრულების ეტალონად დარჩება ქართულ სცენაზე.

„გორდას“ მაყურებელი ყოველთვის კმაყოფილი გრძნობით ხვდებოდა და ხვდება ახლაც დახვეწილი გემოვნებისა და მაღალი მხატვრული ინტუიციის მოცუვავე გრიშევიჩის გამოსვლას ირემას როლში, ისევე როგორც ნიჭიერ და კარგი მომავლის მქონე ლილი მითაიშვილი ჯავარას რთულ როლში. საიუბილეო სპექტაკლშიც მითაიშვილმა იცეკვა და ამით აჩვენა, რომ „გორდას“ შექმნილი ძველი თაობის გვერდით უკვე ძლიერ ძალად დგას ახალი, მზარდი თაობა, რომელთა შორის მითაიშვილს უკვე საკმაოდ დამაჯერებელი ნიჭისა და შრომის-მოყვარე მოცეკვავის სახელი აქვს მოხვეჭილი.

ქართულ საბალეტო სცენაზე ყოველთვის გამოირჩეოდა თავისებური, არაჩვეულებრივი ქორეოგრაფიული გრძნობისა და ექსტაზის, დაუცხრომელი ტემპერამენტის, პლასტიკური ტანისა და სულის მოცეკვავე თამარ ჭაბუკიანი. ჩვენ აღარ გავიმეორებთ, თუ რა ბრწყინვალეა იგი „დონ-კიხოტში“ და „სინათლეში“, რუსულ და უცხოურ ბალეტებში, ვიტყვით მხოლოდ იმას, რომ იგი ჩვეული ლაზათითა და ალგზნებით ცეკვავდა ალაღმეს „გორდაშიც“. მით უფრო გასახარია, რომ იგი ისეთივე ხალისითა და გრძნობით ასრულებდა ამ პარტიას საიუბილეო, მეორასე სპექტაკლშიც.

ბალეტმაისტერმა ვ. ჭაბუკიანმა საინტერესო სახასიათო როლი შეუქმნა მეტად ნიჭიერ მოცეკვავე მარია ბაუერს მესამე მოქმედებაში. მსახიობი ღრმა ვააზრებით ასრულებს ტიბეტელი ტყვე ქალის სამხიარულო ცეკვას. ძვლებისა და მუხლების ტიხილი მოძრაობით თავისა და გულმკერდის კოლორიტული თამაშით უცხოელი ქალის მეტად საინტერესო და დამაჯერებელ სცენურ იერსახეს ქმნის. ამავე პარტიას ცეკვავს ნიჭიერი, ტექნიკური ბალერინა ნინო წერეთელიც, რომელმაც არაერთი ბრწყინვალე სახასიათო იერსახე შექმნა და მრავალ კლასიკურ, პარტიებშიც ამაღლდა.

ჭაბუკიანის მიერ სინათლივითა და კოლორიტული საღებავებით არის დადგმული სამი მზეთუნახავის ცეკვა, სადაც იასინსკაია, დვალი და არუთინოვა ზომიერებითა და ფაქიზი გემოვნებით ასრულებენ ულამაზესი ტყვე ქალების ცეკვას ირემაზე ფიქრით დაღონებული ხალიფას სასახლეში. ამ ცეკვაში ასეთივე წარმატებით გამოდიან მარინე გოგიჩაიშვილი, ა. ანთაძე და მ. კრუგლოვა.

ბალეტ „გორდას“ ყოველი ცალკეული ან ჯგუფური ცეკვა გარშემოწნულია დიდი მასობრივი ცეკვებით, ისეთებით, როგორც არის ტყვე-ქალების ცეკვა მესამე მოქმედებაში, ქართველ ქალთა ალაღმე მეორეში და ბატალური ცეკვა მეოთხეში. მიუხედავად ჩანაფიქრის სირთულისა ჭაბუკიანმა დიდი ოსტატობით გამოკვეთა ყველა მასობრივი ცეკვა. მიაღწია იმას, რომ კორდებალეტი განუხრც-

ლად ასრულებს აზრობრივ-ქორეოგრაფიულ ფუნქციას, ქმნის ისეთ ცეკვებს, ან ქორეოგრაფიულ კომპოზიციებს, რომლებსაც ერთი მიზანდასახულება აქვთ, აღწევს საბალეტო სპექტაკლის ყოველი მოქმედი პირის ზეამოცანასა და გამჭოლი მოქმედების გამოკვეთას. კორდებალეტს მუდამ გამიზნულად წარმართავს კომპოზიტორის, ქორეოგრაფის, ლიბრეტისტისა და მხატვრის ჩანაფიქრების განსახორციელებლად.

მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი როგორც „გორდას“ პირველ, ისე მომდევნო სპექტაკლებში ხასიათებისა და მოვლენების ღრმად გამხსნელი ტანისამოსითა და დეკორაციებით წარსდგა მაყურებელთა წინაშე, მათი ყურადღება და მოწონებაც დაიმსახურა. ფარნაოზ ლაპიაშვილი გამომდინარეობს რა კომპოზიტორის, დრამატურგისა და ქორეოგრაფის მიზანსწრაფვიდან, ისეთ ფერებს მიმართავს, რომელიც ხსნის გორდას ნათელ ბუნებასაც და ჯგვარას შავბნელ ფიქრებსაც, ირემას სპეტაკ ოცნებასაც და მამიას დაბინდულ სევდასაც. ლაპიაშვილისეული კოსტიუმები ისეთივე ჟღერადი და ლაკონურია, როგორც კომპოზიტორის მელოდიური და რიტმული მუსიკა, რომელიც თავის მხრივ ფესვებით ქართულ ნაციონალურ მუსიკალურ ფოლკლორში იჭრება და ქართული ცხოვრების სულის გამოხატველ ინტონაციებს ეყრდნობა.

კომპოზიტორ დავით თორაძის საბალეტო მუსიკა მკაფიოდ გამოირჩევა თავისი ეროვნული ხასიათით, მაღალი პროფესიული დონით, მკვეთრი სახეებით დ. თორაძის მუსიკამ დიდი გასაქანი მისცა ბალეტმანისტერ ჭაბუკიანს შეექმნა დასამახსოვრებელი ქორეოგრაფიული იერსახეების მთელი გალერეა.

მშვენიერია „გორდას“ მუსიკალური გააზრება და ხორცშესხმა, მაგრამ ცეკვითი თხრობის თვალსაზრისით ზოგან მაინც გვხვდება ქორეოგრაფიულად ამოუწევი ადგილები. იქნებ ეს გაზვიადებული მოთხოვნაც იყოს, მაგრამ გორდა-ირემას იდილიის ცეკვა მესამე მოქმედებაში არ არის აყვანილი სპექტაკლის საერთო ქორეოგრაფიული ჟღერადობის იმ მაღალ დონემდე, რომლითაც ეს ბალეტი გამოირჩევა, და რაც ასე დამახასიათებელია ვახტანგ ჭაბუკიანის მაღალი ხელოვნებისა და საცეკვაო ოსტატობისათვის. აქ ამ ეპიზოდს ბალეტმანისტერი ატარებს მიმჭრალ-მიბინდულ სცენურ სივრცეში, რომელიც არც მეფის ასულისათვის მიჩნეულ შუქნაკლებ საძინებელსა ჰგავს და არც სასახლის შუქნათელ დარბაზს.

რატომ მოისურვა სპექტაკლის დამდგმელმა ჭაბუკიანმა ამგვარ მუქსა და დაბინდულ ნივთობრივ-დეკორატიულ სივრცეში ორი ბედნიერი არსების განმართობისა და პატარა შვილთან ინტიმური ალერსის სცენის ჩატარება? იქნებ იმეტომ, რომ ბედნიერებით აღსავსე ამ ეპიზოდს უმალ უნდა მოჰყოლოდა დიდი უბედურება — ციხის კედლის ხელახალი ჩამონგრევა და მათი პატარა შვილის-ბადრის დაღუპვის გუმანით შეგრძნება.

შესაძლოა, ასე ფიქრობდა დამდგმელი. მაგრამ სწორედ ამიტომაც არ უნდა წარემართა გორდა-ირემას ქორეოგრაფიული დუეტი ბნელსა და მუქ ფერებში.

მისტიკურ და ნაღვლიან გარემოში, რადგან ამით ძალზე მანიშნებლად და მიმხვედრებლად აგრძნობინა მაყურებელს, თუ რა უბედურება ელოდათ ამ წუთს ბედნიერების უმადლეს მწერვალზე ასულ ახალგაზრდა ცოლ-ქმარს. მხატვრული დამაჯერებლობა სწორედ საწინააღმდეგო მიდგომას, ნათელი და აღმაფრენა ვანწყობილების შექმნას მოითხოვდა, რომლის შემდეგ უფრო მოულოდნელი და, მაშასადამე, უფრო მეტად შემზარავიც იქნებოდა ციხის კედლის ჩამონგრევის ეპიზოდი. ნათელი და ხალისით სავსე ცეკვის შემდეგ კიდევ უფრო შთამბეჭდავად აღიქმებოდა მოულოდნელი ტრაგედიით ჩამოწოლილი ბინდი და მწუხარება.

უბედურების ასე წინასწარ გახსნილმა გრძნობამ ბუნებრივად უკარნახა დამდგმელს მოსალოდნელი სულიერი მდგომარეობისათვის შესატყვისი მძიმე გრძელი ტანსაცმელიც მოერგო ირემასთვის. ამან კი უფრო შეუზღუდა ვერა წიგნაძეს ლაღად ცეკვის ლამაზი ილეთების გამოყენება და, მაშასადამე, შემცირდა აღმაფრენის გრძნობის გადმომცემი ცეკვის პლასტიკური შესაძლებლობა, დუეტის უფრო ძლიერი ქორეოგრაფიული ერთ ამღერება, გორდასა და ირემას უკანასკნელი ერთობლივი ცეკვის აზრიან და სახალხო ცეკვად გადაქცევა.

ზედმეტმა ყოფითობამ შესამჩნევად დაამძიმა სამი მეომრის: გორდას, მამიას და ასისათვის საბრძოლო ცეკვაც. რკინის სქელი და მძიმე აბჯარი, ქართველ მეომართა იერისათვის უჩვეულო, უცხო ყაიდის პრილა ყვითელი ჩაჩქანი ერთგვარად აფერმკრთალებს გორდას იერსა და შნოსაც, პლასტიკას უკარგავს მის ცეკვას. თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ ამ ცეკვის პირველი ნაწილი აგებულია არც თუ ისეთ სახოვან ილეთებზე, როგორც ეს ახასიათებს ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიულ თხრობის ენას, დასანანი ხდება, რომ სამთა ცეკვა ვერა სტოვებს ფორმით მდიდარი ღრმა შინაარსიანი ცეკვის ისეთ ძლიერ შთაბეჭდილებას, როგორც ეს მოსალოდნელი და შესაძლებელიც იყო.

რასაკვირველია, სავალდებულო არ არის, რომ ერთ სპექტაკლში ყველა ცეკვა ერთნაირად ძლიერი და მკაფიო იყოს, მაგრამ სამთა ცეკვა ერთგვარი ქორეოგრაფიული შესავალია იმ მომდევნო დიდი ქორეოგრაფიულ პანტომიმური ბატალიისა, რომლის დასაწყისს, ან დასასრულს მკაფიო ფორმის ცეკვა მოუხდებოდა. და რაკი ფინალში იგი არ არის, დასაწყისში მინც უნდა ყოფილიყო.

შეიძლება თქვან, ბრძოლის წინ თავშიშველი გორდა ხმალს ვერ აიღებდაო. ასეთი ზუსტი დოკუმენტურობა პირობითობისა და სიმბოლიურობის უფლებებით აღჭურვილ საბალეტო ხელოვნებას არ მოეთხოვება.

განა უცხოელი სარდალი ისევე შიშველა გულმკერდით არ იბრძვის გორდასავე წინააღმდეგ, სამაგიეროდ ამით მისი გარეგანი და შინაგანი იერსახის აღქმა უფრო შთამბეჭდავი ხდება.

ჭაბუკიანისათვის ჩვეული ცეკვითი ენა აკლია გლოვის სცენასაც უკანასკნელ ნოქმედებაში, როცა შვილის კედელში ჩაყოლებით გაოგნებული ირემა-წიგნაძე თავის მწუხარებას მხოლოდ პლასტიკურ-მიმიკური ხერხებით ავლენს.

იგი თითქმის სრულიად ითიშება მწუხრის გადმომცემი ქორეოგრაფიული

განცდებისაგან და სტირის ისე, როგორც სტირიან ჩვეულებრივი ადამიანები.

იგი გლოვითი მანერით ქვითინებს და შვილისაკენ მიიწევს ჩვეულებრივი ნაზიჯებით, ქორეოგრაფიული ამაღლებულობისა და ცეკვითი მღელვარების გარეშე.

სეფე ქალები ირემას აკავებენ და ამშვიდებენ ისე, როგორც ჩვეულებრივი ჭირისუფალს, რაც ძნელად ეგუება ბალეტის ზეაწეულ სულს.

ირემა გალავანში შეკრებილი ხალხის ხან ერთ ჯგუფს ემუდარება — იხსნან მისი უმანკო ბადრი და ხან მეორეს.

მსახიობი ამ ეპიზოდსაც ჩვეულებრივი ყოფითი მოძრაობებით ატარებს, — ხალხისკენ გაწვდილი ხელებით მუხლმწიფვედით, გაოგნებული თვალებით, გაწეწილი თმებით, თეატრალური თვალისათვის საჩოთირო მანერითა და დრამატული ექსტიკულაციით.

ყოველივე ეს მისი მწუხარების ღრმა ფსიქოლოგიური აღქმის ძალას ანელებს, რადგან მაყურებელი მომზადებულია იმისათვის, რომ სცენური გმირების სიხარული და სევდა უფრო ემოციურად და გარმავებულად განიცადოს.

მას სურს ირემას მწუხარება ამოიკითხოს არა ყოფითს მოძრაობაში, არამედ ჰაეროვან ქორეოგრაფიულ ილეთებში, რომლებიც რეალურ გრძნობებს უტოლდებიან, მაგრამ მათზე ცოტა უფრო მკაფიოდ ჩანან.

ამ „ცოტას“ მიღწევა კი შესაძლებელია იმ ქორეოგრაფიული გარდასახვით, რომელიც ღრმად აღქმულს ყოველივე ყოფითს უფრო დამაჯერებელსა და შთამბეჭდავსა ხდის.

დავით თორაძის იერსახოვანი სიმღერა-მუსიკა, მდორე, შთაბეჭდავი მელოდია საშუალებას აძლევს ბალეტმაისტერს უდიდესი სიძლიერის სიმფონიური ელერადობის სამგლოვიარო ცეკვის შესაქმნელად, ნაღვლიანი გრძნობით სავსე. პლასტიკურად მკაფიოდ გამოსახული მდიდარი კომპოზიციის ჩამოსაქმნელად, მწუხარებისათვის დამახასიათებელი ცეკვითი თხრობის ენით ადამიანური დარდის ასაწერად, კორდებალეტ და ვოკალურ ანტურაჟთან ერთად სევდის სიღრმის გასახსნელად.

განა არის რამე უფრო შთამბეჭდავი, ვიდრე მუსიკის გლოვა, სიტყვის ქვითინი, სიმღერის სევდა?

მათი ერთად ამეტყველება წარმოუდგენელი ძალით გვაგრძნობინებდა ბუნებისა და ხალხის კენსას, შვილისა და დედის სევდას, სულისა და გულის თქმას, გრძნობისა და აზრის ხმას, გლოვისა და მწუხრის ზარს...

იქნებ შეუძლებელია ყველა ამის ერთად განცდა და აღქმა?

იქნებ ბალეტმაისტერი ჭაბუკიანი შეუშინდა ამ ძლიერი გრძნობების ერთად მოზღვავენას...

იქნებ მან თვითონ ისე ღრმად განიცადა ფინალური სცენის დრამატიზმი, რომ ახალ მღელვარე ემოციებს თვალი ვეღარ გაუსწორა?

შესაძლოა!..

მაგრამ ესეც მხოლოდ დიდი ხელოვანის ხედრია!..





ქორეოგრაფია

ოცა ფარდა დაეშვა, მაყურებლები საღირიყორო პულტთან მიზღვავდნენ, რომ აღფრთოვანებული ტაშით კიდევ ერთხელ გამოეწვიათ ბალეტ „ლაურენსიას“ შემოქმედნი — ვახტანგ ჭაბუკიანი და ვერა წიგნაძე, მხატვარი სოლიკო ვირსა-ლაძე და ღირიყორი დიდიმ მირცხულავა, სოლისტები და კორდებალეტი.

ეს იყო 1948 წლის 14 ნოემბერს.

პარტერი აუჩქარებლად იცლებოდა, მაგრამ თეატრის ახმაურებულ ფოიეში პირველი შთაბეჭდილებების გამოცნობი სიტყვები ერთიმეორეს ეცილებოდნენ. ხალხი სპექტაკლს სწონიდა და თვალთ ნახულს აზრის ძალას ამატებდა.

ქართველი მაყურებელი საბალეტო სპექტაკლს უწინდებურად აღარ უყურებდა. ახლა აღარ შეგვიძლია დავგამაყოფილდეთ დივერტისმენტული ბალეტით, რომელშიც საზოგადოებრივი თემა საბაზია, ცეკვა კი მიზანი. მას შემდეგ რაც ქართულ ქორეოგრაფიულ თეატრს მოთავე გაუჩნდა, შეფასების კრიტერიუმიც გაიზარდა: ჩვენ ვეღარ გვაპატიებენ ცეკვის გაუწაფველობას და ქორეოგრაფიულ უსუსურობას. ეს იმითაა გამოწვეული, რომ ქართული ხელოვნების „ნოეს კიდობანში“ ერთდროულად ვიპოვნეთ ორი ნიჭი: — მოცეკვავე ჭაბუკიანი და ქორეო-

გრაფი—ჭაბუკიანი. ორის ჯაფა ერთმა ითავა და ხალხს ის დარჩენია, რომ „მი-
ილოს და შეიტკობს“.

კლასიკური ისტორიული პიესის, — „ცხვრის წყაროს“ გათანამედროვება
ადვილი როდია. კოტე მარჯანიშვილის წყალობით ქართულ სცენაზე ლოპე
დე-ვეგას არც ახლა უმტყუნა ბედმა. განა ცოტაა, როცა მრუდედ მოსიარულე
რეჟისორთან მხარზე ხელგადაკიდებული ზოგიერთი კლასიკოსი დაუმსახურებ-
ლად წაიბორძიკებს ხოლმე. ლოპე დე-ვეგა კი უქეიფოდ არ უნდა გრძნობდეს
თავს ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებაში. გავისენოთ რა მგზნებარედ ალა-
პარაკა კოტე მარჯანიშვილმა დადუმებული სოფელი ცხვრის წყარო. მასზე მოი-
ნათლა ახალი ქართული დრამატული თეატრი. კოტესეული შემოქმედებითი
ცეცხლით გააღვივა ეს ქმნილება ქართული ბალეტის შემქმნელმა ვახტანგ ჭაბუ-
კიანმაყ. ესპანელი კლასიკოსის ისტორიულ მხატვრულ იერსახეებს თანამედრო-
ვეობის ხასიათი მისცა და საბჭოთა სცენაზე ლოპე დე-ვეგას სიტყვები ახლებუ-
რად ააქუნა.

მაგრამ ადვილი როდი იყო ამის მიღწევა ლიტერატურული ტექსტის მოშე-
ლიების გარეშე. უსიტყვოდ, ქორეოგრაფიული ენით. და თუ ეს მაინც განხორ-
ციელდა, მით უფრო ბარაქალა სპექტაკლის ავტორს, ბალეტმაისტერსა და მო-
ცეკვავე ვახტანგ ჭაბუკიანს. მან გამონახა სხვა ენა, რომლითაც მოიტანა ჩე-
ნამდე ლოპე დე-ვეგას გმირების აზრები. ეს იყო ცეკვის ენა, ქორეოგრაფიის მა-
გიური სიტყვები, რომელზედაც ასე მჭერმეტყველად ლაპარაკობს ჭაბუკიანი.

„ლაურენსია“ იმით გამოირჩევა ძველი კლასიკური ბალეტებისაგან, რომ მი-
სი ცეკვა პანტომიმური თხრობის ენას სდევნის. მაგრამ მაყურებელს არც იმას
სურვილი აქვს, რომ ფარდის ახდისთანავე თავბრულდამხვევი პირუტყი დაინახოს.
ამიტომ არის, რომ პირველი მოქმედება ამაღლებული პროზაული თხრობით იწყე-
ბა. შრომამოთავებული სოფლელები სახლებში ბრუნდებიან. საზეიმო ტანისამოსს
გადაიცვამენ და მოედანზე იკრიბებიან, რომ ერთმანეთი ნახონ, აზრს საკმეველო
მისცენ და ტანს სინებვირე. გამოჩნდებიან მოხდენილი ფრონდოსო — ჭაბუკიანი
და მომხიბვლელი ლაურენსია — წიგნაძე. ფრონდოსო ლაურენსიას ეტრფის,
ლაურენსია კი გულგრილობს. სხვებსაც მოსწონთ იგი, მაგრამ ლაურენსიას გუ-
ლი ჯერ არ შეუფართხალებულა. იგი არავეის აზრის მორჩილი არ არის, გარდა
ქალური გრძნობისა — მოაწონოს თავი ყველას და მათ შორის ფრონდოსოსაც.

პირველი მოქმედების ასეთი მიმოდრამული დიალოგი პანტომიმურ თხრობას
მოგვაგონებს, მაგრამ სინამდვილეში ასე როდია ფრონდოსო — ჭაბუკიანის მი-
მიკური გასაუბრება აგებულია საცეკვაო რიტმზედ, ჭაბუკიანის ყოველი კუნთი
შინაგანი ძალით თრთის, იგი ცეკვავს მხრებით, მკლავებით, მკერდით, ამაყ-
კისრით, აზრიანი თვალებით და სხარტი თითებით. მაყურებელი როდი ბრუვდე-
ბა უამრავი ცეკვებით, მისი თვალი ნელ-ნელა ეჩვევა საცეკვაო მოედნის სიგრძე-
სიგანეს და შეუმჩნეველად უჩნდება ცეკვის ნახვის წყურვილი, ბუნებრივად ება-
დება სურვილი, რომ გმირის შინაგანი ცეკვითი თხრობიდან ცეკვის გამოხატვის

დიდ ფორმას მისწვდეს, იმ სახემდე მივიდეს. როცა სცენაზე აზრისა და პლასტიკის, გრძნობისა და ტემპერამენტის ჭიაკოკონა დაინთება.

ჭაბუკიანს შეუძლია იცეკვოს მაშინაც კი, როცა რეჟისორს, მისი შინაგანო ცეკვა იმდენად დიდი ძალისაა, რომ მაყურებელი ერთი წუთითაც არა რჩება ქორეოგრაფიული განწყობილების გარეშე. როცა ჭაბუკიანი ლაურენსიას გულგრილობას იგრძნობს, იგი აღგზნებული მიმართავს ცეკვის ჯადო ძალას. მაყურებელი გახარებულია, რომ ფრონდოსომ დროზე მოიშველია გრძნობების გამოხატვითი სახითი ენა: ახლა უკვე აუცილებლად მოაწონებს ფრონდოსო თავს. წინა სურათის მიმიკურ დიალოგით მაყურებელი ქორეოგრაფიულად ისეა მოწყურებული, რომ მას ახლა უკვე სჯერა ფრონდოსოს სამიჯნურო ცეკვის ლაურენსიაზე ზემოქმედებისა. იწყება სახასიათო და კლასიკურ ილეთებზე ასხმული ადაქტიო. ლაურენსია აღტაცებულია ფრონდოსოს ცეკვით, ფრონდოსოს ხელები მას მარჯვედ აიტაცებენ ჰაერში და ლაურენსიაც თავდავიწყებით ფრიალებს. იგი მოხიბვლილია, მაგრამ არა ფრონდოსოს გრძნობებით, არამედ თავისივე მშვენიერებით.

ადაქტიო დამთავრდა. ლაურენსია გაიქცა და შერცხვენილი ფრონდოსოც იქაურობას გადავიდა. მაგრამ დიდი ცეკვის საყურებლად მომზადებული მაყურებელი ქორეოგრაფიულად დაუპირებული როდი რჩება. ბუნებრივად გადაება ერთი მეორეს ქალ-ვაჟთა ცეკვები, მოქმედებაში შეიჭრა მეორე გმირიც, სოფლის სათაყვანო ხუმარა, მარჯვე მენგო, რომელიც მდორე მელოდისა უკრავს და მისი თანატოლი გოგონებიც ისეთსავე ნებიერ ქორეოგრაფიულ რომანსს ცეკვავენ. შემდეგ ვაჟებიც შეუერთდნენ და გადაბმული ფერადოვანი კოდა აეწყო, რომელიც სახეიმო განწყობილებით დამთავრდა... არა, როდი დამთავრდა, — სამხედრო ბუკის ხმამ აუწყა, რომ კომანდორი მობრძანდება. სოფლის გოგონებმა ყვაველების თაიგულები მიართვეს კომანდორ გომესს და სწორედ აქ ჩაისახა ლაურენსიას ტრაგედია: იგი ტირანის ავხორცობის სურვილად იქცა.

ჭაბუკიანმა მაყურებლის ყურადღება ახლა ხასინტასა და მენგოს ბედზედ გადაიტანა. ამით მან შექმნა ის სოციალური ფონი, რომელზედაც უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა ლაურენსიას და ფრონდოსოს ტრაგიკული სიყვარული. მე ყოველთვის მალეღებდა ლილი ჩიკაიძის მიერ ლენინგრადის თეატრის სცენაზე შექმნილი ხასინტას დრამატული იერსახე და დიდი შიშით ვხვდებოდი ამ როლის დანარჩენ შემსრულებლების ცდას. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ხასინტა-ალექსიძემაც მარჯვედ გამოავლინა თავისი საცეკვაო ტექნიკისა და დრამატული თხრობის მდიდარი საშუალებები.

ერთი შეხედვით ვ. ჭაბუკიანმა თითქოს უღალატა აზრობრივად გამიზნულ სპექტაკლის პრინციპს და მესამე მოქმედება ტრადიციულ ქორეოგრაფიულ დივერტისმენტის ყაიდაზე აავო. იტყვიან, — აქ ცეკვები ერთიმეორესთან დაკავშირებული არ არიან, მომდევნო ქორეოგრაფიული ნომერი არ გამომდინარეობს პირველიდან და მეორე არ განსაზღვრავს შემდგომსო. იტყვიან, მაგრამ ასე რო-

და. უმართებულოა ახალის მაძიებელ ჭაბუკიანს ის უკიჟინოთ, რომ ძველსაც არ ივიწყებს. ქორეოგრაფიის ძველი ნიადაგიდან მოწყვეტა ბალეტს წაართმევდა სანახაობის ელფერს და დაუკარგავდა მისთვის დამახასიათებელ ფორმას: ხომ არ შეიძლება ბალეტისა და სამხატვრო თეატრის გაიგივება?!

აღბათ მართალია ცეკვის ბრძენი ნოვერი, როცა ამბობდა: „საჭიროა ვიცოდეთ ცეკვის წესი, რომელსაც ზოგჯერ უნდა ვიცავდეთ, ზოგჯერ გვერდს ვუვლიდეთ და კვლავ მას ვუბრუნდებოდეთ. ვაი იმ შემომქმედთ, რომლებიც კანკალით შეპყურებენ თავიანთ ხელოვნების ყოველგვარ წვრილმან წესებსაც კი“.

ნოვერი იმასაც ამბობდა — ხელოვნება გაბედულ სვლას მოითხოვს, გაბედული სვლა კი ხელოვნების ფრთებიანო.

სწორედ ამით გამოირჩევა მესამე მოქმედება, ჭაბუკიანის და წიგნაძის კლასიკური ადაჟიო, პირველის ანტრაშე — პირუეტი და მეორის ფუეტე. ქართული ქორეოგრაფიული სცენის ამ ორი ოსტატის ღირსება იმაშიც არის, რომ ისინი არწყინვალედ ფლობენ ტანის პლასტიკის კულტურას, ცეკვას აძლევენ ნათელ აზრს. რაც უფრო ძლიერია მათი გრძნობა, მით უფრო უხმოა მათი სიტყვა. ასეთ უნას ფლობენ ჭაბუკიანი და წიგნაძე, ასეთ ენაზე ლაპარაკობენ ისინი საქორწილო ადაჟიოშიც. გავისხენოთ ფლამენგოს შემსრულებელი „ბოშა ქალის“ თამარ ჭაბუკიანის და კასტანეტებით მოცეკვავე მარიამ ბაუერის გამოსვლაც. გახსოვთ თქვენთვის უფრო ზედმიწევნით შეიძლება იმ სიამის შეგრძნობა, რასაც ეს ცეკვები გაგრძნობინებთ? თქმა არ უნდა, დიდი ხელოვნის ტანის მოძრაობა უფრო მეტს ამბობს, ვიდრე აღტაცებული ლაპარაკი. თ. ჭაბუკიანის და მ. ბაუერის ცეკვებში ყოველთვის იგრძნობა ბუნებრივობა, მუსიკალური რიტმი, მღერადი სული, ღრმა აქცენტი და მდიდარი კოლორიტი. მათი ცეკვა პოეტის მიერ ასხმული ლექსის რითმაც არის და მუსიკოსის მელოდიაც.

მაგრამ „ლაურენსიას“ უკანასკნელი მოქმედება მაინც განსხვავდება მესამისგან. თუ მანამდე ცეკვა შინაარსის განვითარებას წინ მიუძღოდა. ბოლო სურათში იგი ამბოხებული ხალხის ბოშოქარ სულს უკან მისდევს. უყურებთ კომანდორის ციხესთან ღამით თავშეყრილ ცხვრის წყაროელებს და გრძნობთ, რომ სადაცაა ამოხეთქავს ნიაღვარი და წარღვნის ტირანის სამფლობელოს. აქ ცეკვა აუცილებელი აზრის სამოსელში უნდა გაეხვიოს, თორემ თავს გაიშიშვლებს. ეკევის ასეთივე ხერხით მოქმედებს პატივყარი ლაურენსია საქორწილო სცენაში. შიშველი ცეკვის ორნამენტების მოშველიება კი უშნოდ მოერგებოდა მოთენთილ და სულიერად განადგურებულ ლაურენსიას ათრთოლებულ მხრებს. ამიტომ არის, რომ წიგნაძე თავისი შინაგანი განცდების შესადარ ცეკვის ფორმას იშველიებს, იგი როდი ქარგავს ღამაზე ქორეოგრაფიულ ქარაგმას, აღარ ზრუნავს ცეკვის ქორეოგრაფიულ ნახაზზე, იგი ახლა თეთრი ლექსის მეტრით სტილის, დიახ, სტირის და აბა ამ გრძნობების გამოსაწვევად განა გამოადგება ბრწყინვალე ცეკვალი ენა?!

ვერა წიგნაძე-ლაურენსია არცხვენს თავჩადუნულ სოფლელებს, რომელ-

თა მორჩილებამ დალუპა ხასინტა, შეურაცყო პასკუალა და დაჩაგრა ლაურენსია იგი არცხვენს იმათ, ვინც მანამდე ლაურენსიასადმი თავდადებულად ფიცულობდა: რატომ სდუმხართ თქვენ, ესპანეთის ამჟყო შვილებო?! — აიღეთ მახვილი და შეუტით უსამართლობას, აიტაცეთ ნაჯახი, ორთითი და კეტი, აიქნიეთ ცელი, წასწვდით დანას, ყელში სტაცეთ ტირან კომანდორს, რომელმაც გასთელა ლაურენსიას დიდება. ჩაპქოლეთ ის, ვინც ხვალ ამასსავე უპირებს თქვენს ცოლებს, დებს, თქვენს მიჯნურებს..

ლაურენსიას მონოლოგი ისეთი ძლიერი სურათია, რომლის დარი სხვა ბევრი არ გვინახავს. ეს არ არის შერცხვენილი სულის პროტესტი და ტირანის წინააღმდეგ შეგნებული ბრძოლის წყურვილი. წიგნაძე დრამატული საღებავებით ძერწავს ამ დაუფიწყარ ფრაგმენტს. იგი ქარიშხალივით დაჰქრის ხეებსა და ხეებს შუა, გულში ბოღმა დაგუბებულ გლეხებს შორის, გაჰყივის უსამართლობაზე და ყოველივე ამას ქორეოგრაფიული ენით აღწევს. ვ. ჭაბუკიანის ოსტატობა იმაშია, რომ მაყურებელი ვერც კი ამჩნევს ცეკვის „უტაქტობას“. ამ ტრაგედიულ განწყობილების დროს ჭაბუკიანმა გამოახა ცეკვითი თხრობის ისეთი ფორმა, რომ წიგნაძის მიერ შიგადაშიგ მოშველებული პა, არაბესკი თუ კაბრიოლი თვალს არა სჭრის მაყურებელს. ცეკვა ბუნებრივად ერწყმის მონოლოგის შინაარსს, ძაბავს განწყობილებას და დიდი გრძნობებისა და ემოციებით აღვლევებული მაყურებელი კომანდორის წინააღმდეგ ბრძოლის დაწყების სურვილით იღვსება. მართლაც განა საკმარისი იქნებოდა ამ გრძნობების გადმოცემა, თუ გინდაც მთელი სოფლის სიტყვიერი პროტესტით, ათა გოროზი წამოძახილით, ასიოდე ცულის მოქნევით და იმდენივე გაანჩხლებული კაბაფრიალებულ ქალის წყევლა-კრულვის შეთვლით?! ჭაბუკიანს სჯერა ადამიანის ტანის მოძრაობის მრისხანებისა, მან გაშმაგებულ გლეხკაცობის პროტესტი ტანის პლასტიკურ ენაზედ გადაიტანა და როცა სიტყვა მოძრაობასაც შეუერთა, უფრო ძლიერი და ყოვლისშემძლე გახდა ხალხის სტიქიური შურისძიება.

ფინალური სცენა შთამაგონებელი ქორეოგრაფიული ბატალიაა, რომლის დახატვა შეეძლო მხოლოდ დიდი მხატვრული გემოვნებისა და გულის მქონე რეჟისორ-შემოქმედს. „მუხლებზე დაჩოქილს სიცოცხლეს, ზეზეულა გმირული სიკვდილი სჯობია“, — გაიძახის ლაურენსია და ვ. წიგნაძის მიერ დიდი აქტიორული დამაჯერებლობით წარმოთქმული ეს სიტყვები უნებლიედ გვახსენებენ მადრიდისა და ბილბას ალყაშემორტყმულ რესპუბლიკელ ესპანელთა ბედს.

ვ. წიგნაძემ შესძლო ამ რთული როლის თავისებური გაგება, მისი ლაურენსია ფსიქოლოგიურ-დრამატული ფერებითაა გახსნილი. თუ პირველ მოქმედებაში იგი ჯერ კიდევ ღრუბელ-ღრუბელ დაფრინავს, მეოთხეში უკვე კუნთებ

დაჭიმული ჩაბლუჭვია სისხლითა და ოფლით დამბალ მიწას. იგი როდი ფიქრობდა ხალხის ბედზე, მაგრამ მისმა ტრაგედიაშ შურისძიების გრძნობა მოკგვარა ფუნქტო ოვებუნას ყველა მცხოვრებთ და ლაურენსიაც ტირანის წინააღმდეგ ხალხის ბრძოლის მებაირალტრედ აქცია.

იგი მომზიბლავი და ნაზი ქმნილება იყო პირველ მოქმედებაში, მაგრამ სიბრაღულის გამომწვევი გახდა უკანასკნელში.

იგი დაჩაგრულ ხალხის ბრძოლის მოთავე კი არ არის, არამედ მათი სულის ამფორიაქებელია.

ვ. წიგნაძის ლაურენსია როდი გავს იმ გმირი ქალის იერსახეს, როგორც შექმნეს ნ. დუდინსკიამ და ო. იორდანშა ლენინგრადის ბალეტის სცენაზე.

• მისი ლაურენსია არც თამარ ჭავჭავაძის მგზნებარე გმირი ქალია.

ვ. წიგნაძე სხვა ჰაეროვან საღებავებს მიმართავს.

ვ. წიგნაძის ლაურენსია ვერ ემთხვევა ლოპე დე-ვეგას დრამატურგიულ რენარკას, მაგრამ განა უშანგი ჩხეიძის მიერ ბრწყინვალე აქტიორული ოსტატობით განსახიერებული „ქართველი“ ჰამლეტი ემთხვეოდა შექსპირის რემარკას?

თუმცა ვის შეუძლიან სთქვას, რომ ეს როლი არ იყო აქტიორული აღმაფრენა და კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული შემოქმედებითი ძიების ჭეშმარიტი გამარჯვება, შექსპირისადმი ღრმა პატივისცემა.

ანდა, რა არის საერთო აკაკი ხორავას და შალვა ღამბაშიძის მიერ შექმნილ ოტელოებს შორის გარდა იმისა, რომ ორივე როლი დიდი აქტიორული ოსტატობით და შთაგონებით არის შესრულებული.

ეს ორი მსახიობიც ხომ ისევე განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან, როგორც მავრი იაკოსაგან.

განა როლის ორიგინალური გაგება, თუკი ის დიდი მხატვრული დამაჯერებლობით არის წელგამარებული, დამსახურებული ტაშის ღირსი არაა?!

ჭაბუკიანი მშენებარად იყენებს ქართულ ცეკვას კლასიკურ ბალეტში.

ესპანელი ჭაბუკების ცეკვა პირველ მოქმედებაში ქართულ ვაკვაცურ ხორუმის რითმზე არის აგებული და ხორუმითვე სუნთქავს.

საიერიშოდ დაწყობილი ესპანელი ქალების ცეკვაც უკანასკნელ მოქმედებაში ხორუმზეა ასხმული.

ჭაბუკიანის დიდი ოსტატობა იმაშიც არის, რომ მან კლასიკური ბალეტი გამდიდრა ხალხური საცეკვაო ფოლკლორის მაცოცხლებელი ნაკადით.

იგი მტკიცედ აბიჯებს მშობლიურ მიწა-წყალზე და როცა უცხო ქვეყნის, ესპანეთისა და საფრანგეთის ბოგირზე შესდგამს ხოლმე ფეხს, წონასწორობას არა კარგავს და თავის სულსა და ტემპერამენტს სხვის ნაპირზე არ ტოვებს.

ჭაბუკიანის ამ სპექტაკლში ჭარბად იგრძნობა ჩვენი ხალხის ტემპერამენტო და განწყობილება, რასაც მხატვარ სოლიკო ვირსალაძის დეკორატიული გაფორმებაც ეშველება. ისეთი სითბოთი არის გაკეთებული „ლაურენსიას“ ცალკე ზეცენები, რომ ერთნაირად მოსწონთ ყველას, — რუსსაც და ესპანელსაც, ფრანგსაც და ქართველსაც.





უჩო

ქ ელნიერი დღე გაუთენდა მშობლიურ ქართულ ხელოვნებას. ეს იყო 1957 წლის 29 ნოემბერი. დიდი ხნის დუმილის შემდეგ ქართულმა ბალეტმა ზეიმი გამართა და ნამდვილ თეატრალურ სანახაობას მოწყურებულმა მაყურებელმაც კვლავ მღელვარებით შეაღო, კი არ შეაღო, სულმოუთქმელად შეანგრია საოპერო თეატრის კარები, და თუმცა ოტელოს გოდებამ დაადუმა, დეზდემონას ცრემლმა აატირა და იაგოს ვერაგულმა სისინმა დაშუშხა, — მაინც სიხარულით აღტაცებული და აღმაფრენას მიცემული ტაშის გრივალით შეხვდა იმათ, ვინც ურთიერთ შეუსმატკბილეს მშობლიური მელოდია, ლაზათიანი იღეთი და ფერთა სიკაიფე.

ზღვასავით აბობოქრებული დარბაზი — ცხრაპირად დახუნძლული ქანდაკრები და სიხარულით აღტკინებული პარტერი განუწყვეტლად მიესალმებოდა ბალეტ „ოტელოს“ ავტორს — კომპოზიტორ ალექსი მაჭავარიანს, დამდგმელ ვახტანგ ჭაბუკიანს, მხატვარ სოლიკო ვირსალაძეს, დირიჟორ ოდისეი დიმიტრი-

დის, . რეკტრსა და კორდებალეტს, სოლისტებსა და თეატრის ბოგირბანის უჩინარ მაშერალთ, — ყველა იმათ, ვინც არ დაიშურა თავისი ძალღონე მთელი გულით ისე ლამაზად, ისე ძლიერად, ისე მღელვარედ ამოესუნთქა, რომ მათ მიერ შექმნილი ხელოვნების საუნჯის წინაშე ერთნაირი მოწიწებით დახარეს თავი თეატრში მოსულმა ქართველმა და რუსმა, სომეხმა და უკრაინელმა, ჩეხმა და გერმანელმა, აზერბაიჯანელმა და ჩინელმა მაყურებელმა, — ყველამ, — ბერლინელი მწერალი ფრანც შამერი იყო იგი, თუ სიცოცხლის ოსტატი, მოსკოველი ოლეგ პოპოვი.

რად უკრავს ტაშს აღზნებული დარბაზი, რად აივსო სცენა ხალხის მადლიერებით ნაპყური თაიგულებით, იქნებ იმიტომ, რომ ქართულმა თეატრმა ამ ბალეტით მხოლოდ თავისი ეროვნული საქმე გააკეთა?.. არა! არა მარტო ამიტომ, კიდევ იმიტომ, რომ ქართული ხელოვნების მოამაგებებმა ამ დიდი შემოქმედებით საბჭოთა ხალხების სულიერი კულტურის საერთო საგანძურს კიდევ ერთი მარგალიტი შემატეს და შექსპირის სამშობლოსაც ჩვენებური მდიდრული ნობათი მიართვეს.

არც გასაკვირია: განა უკვდავება არ შთაბერა უშანგი ჩხეიძემ შექსპირის განწირულ პამლეტს?.. განა მუდმივი ადგილი არ დაიმკვიდრა, ასე ვთქვათ, „საკარმიდამო ნაკვეთი“ არ მოიზომა აკაკი ხორავას ოტელომ შექსპირისავე მიწა-წყალზე, ხოლო ახლა კი ვახტანგ ჭაბუკიანის მაგრამაც აფრები აშალა, რათა ოტელოს იერსახის შემქმნელთა მსოფლიო ნავსაყუდარში თავისი ჩაუძირავი გემის ღუზა ჩაეშვა.

შემთხვევითი ხომ არ არის „ოტელოს“ წარმატება ქართულ საბალეტო სცენაზე?

არა! ბალეტ „ოტელოს“ შესაქმნელად საქართველოს გააჩნდა დიდი ინტელექტუალური და მხატვრულ-ესთეტიური წინამძღვარი, რომლის ნიადაგზე აღმოცენდა ეს ბრწყინვალე ნაწარმოები, გააჩნდა მდიდარი და ფესვმაგარი მუსიკალური კულტურა, ჭარმაგი მხატვრობა და ხუროთმოძღვრება, განუმეორებელი ქორეოგრაფია, — ქართველ კაცს შრომაშიც რომ ახლავს და ბრძოლაშიც. !

უსმენო ალექსი მაჭავარძლის ბრწყინვალე მუსიკას და გრძნობთ დიდი სუნთქვის შემოქმედს. კომპოზიტორი საბალეტო უვერტიურაში ერთხანს თითქოს გაბედულად როდი აჩენს მთელ თავის სახეს, იგი არ თავკაცობს — „შემომხედეს რა მუსიკით მიგიძღვებითო!“ მაგრამ იწყება მოქმედება, კლავირიდან აღიმართება ქართულ მიწაზე გახარებული, მაღლიან მზეზე გარუჯული და გაბადრული შემოქმედი, რომელიც ღრმად დაუფლებია მუსიკალური ბგერებით აზროვნებას და ძლიერი რეალისტი პროზაიკოსის ფუნჯით მომარჯვებული, ფსიქოლოგის პალიტრით შეიარაღებული ტაქტიდან ტაქტამდე ამდიდრებს, აღრმავებს და აძლიერებს მუსიკალურ იერსახეებს.

მოკვეთილი, მოზომილი და აზრის მომტანი რიტმული მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მელოდია წარმართავს მთელ სპექტაკლს, რომელშიც მშობლიური ქართული ბგერებიც ფრთებსა შლიან; ზოგან საჭიდაო, ზოგან ხორუმი, მავ-

რამ ისე განზოგადებულად, რომ მათ უკვე ეთნოგრაფიული ხასიათი ეკარგებათ და საერთო, საკაცობრიო, ყველასათვის გასაგებ მუსიკალურ თხრობის ენად იქცევიან.

ყოველი აქტი, ყოველი სურათი შეკაზმულია სახოვანი აზრისა და გრძნობების წარმომსახველი მუსიკით და ქორეოგრაფიით. გავიხსენოთ თუნდაც მეორე აქტის უვერტიჟურა, რომელიც გამარჯვებულ ოტელოს შინ დაბრუნებას გვაუწყებს, ან მოქმედება კიპროსზე, სადაც შავ კაბებში წელგაკრული მანდილოსნები მდორედ და მედიდურად ცეკვავენ.

ბევრი, მუსიკალურად მშვენიერი, ძალიან ბევრი ადგილი გვახსენდება, ბევრი ისეთი, რომელიც კომპოზიტორ ა. მაჭავარიანის მაღალი ნიჭის ბარაქაზე და უკვდავებაზე დალადებს. ბევრი ქორეოგრაფიული სურათი თვალწინ გვიტრიალებს, ბევრი ისეთი, რომელთა წყალობით ვახტანგ ჭაბუკიანის დიდების კვარცხლბეკს დრო და ჟამის ჟანგი ვერ დაღრღნის, ბევრი ბრწყინვალე დეკორატიული გადაწყვეტა და ხელმიუკარებელი, ფაქიზი კოსტიუმი შრიალებს ჩვენს მებსიერებაში, იმდენად ბევრი, რომ ს. ვირსალაძის სახელს ჩრჩილი ვერასდროს ვერ მიეკარება, ვერ მიეკარება ამ ბედნიერი სამეულის ვერც ერთის ნიჭს, რომლებმაც გამარჯვების კიდევ ერთი ფერადოვანი ხალიჩა გაუფინეს საქართველოს.

აი, ამ ხალიჩის ჩუქურთმები არიან საბალეტო სპექტაკლის შემსრულებლები. ყველანი — დიდი თუ პატარა.

ბევრი დაიწერა ჭაბუკიანზე, ბევრმა ერმა უმღერა მას; ქართველებმა „ჩვენნი ვახტანგი“ უწოდეს, რუსებმა „ლალი არწივი“ დაარქვეს, ინგლისელებმა „ზღვის ქარიშხალი“ შეარქვეს, ამერიკელებმა — „ხელოვნების რევოლუციად“ წარმოიდგინეს, იტალიელებმა პაგანინის მიუტოლეს, და ვინ იცის კიდევ რამდენ სახელს მოირგებდა იგი, რომ თავის დროზე, თითო ცერით დედამიწის ყველა კუთხეში თითოჯერ მაინც დატრიალებულიყო.

და აი, დღესაც, ისევე ვახტანგურად, ისევე დაუღალავად ცეკვავს იგი.

რად ღირს მარტო ჭაბუკიანის ოტელოს გაღივება, რომელშიც ამოდენა მიაშიტობა და ვაკეაცობაა. განა ხელოვნების უბრალო ოსტატობის მაჩვენებელი არაა ადაყო დეზდემონასთან პირველ მოქმედებაში, ბრძოლა მეკობრეებთან და ბოლოს იჭვისა და სასოწარკვეთის ქორეოგრაფიული ენით გადმოცემული ღრმა ფსიქოლოგიური სცენა? ან რა შეიძლება შეედაროს მავრულ ცეკვას, მორცხვობით შეკრულს, მაგრამ ბედნიერებით აღსავსეს, როცა გულთან ერთად მთელი ტანი თრთის, სულთან ერთად მხრები მღერიან და თვალებთან ერთად სპეტაკი, თეთრი კბილები ბრწყინავენ.

ძლიერი პარტნიორი ძლიერ გრძნობებს ბადებს მხარშიმდგომშიც. ეს იგრძნობა ვერა წიგნაძის ცეკვაში, გულწრფელობითა და სათნოებით სავსე დეზდემონას განცდების ქორეოგრაფიულ გადაწყვეტაში. წიგნაძე ცეკვავს რბილად, ისე რბილად, თითქოს ზამზახებით მოპენტილ ღრუბლებზე დასრიალებსო.

და როგორც ყოველთვის — ბრწყინვალეა ზ. კიკალეიშვილი იაგოს ამ სახასია-

თო როლში. აქ იგი კიდევ ერთხელ ავიდა ბალეტ „სინათლეში“ ბრწყინვალედ მიგნებულ დავრიშის იერსახის სიმალღემდე.

შეუდარებელი იყო ვახტანგ ჭაბუკიანისა და ზურაბ კიკაღვიშვილის ორი მიზანსცენა. როცა გონებაწართმეულ, ძირდაცემულ ოტელო-ჭაბუკიანს მიწაზე ბობღვით ეპარება გველივით თავაწეული იაგო და ძირგართხმულ „მეგობარს“ წყველი გველური სისინით გესლიანად თავდაწეული დაადგება გულის ფიცარზე. ვუყურებდი ამ მიზანსცენას და გულში ტაშს ვუკრავდი კოტე მარჯანიშვილსაც. კოტე და რუჟისორ ნიკო გოძიაშვილის ფანტაზიამ წარმოშვა ეს უბადლო კომპოზიცია. ვახტანგმა ფრთა შეასხა ამ ბრწყინვალე ქორეოგრაფიულ მონასმს.

კარგი იყო ახალგაზრდა მოცეკვავე ეთერ ჭაბუკიანი — ბიანკა კასიოსთან ქეიფის სცენაში. სადაც უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა მისი ქორეოგრაფიული და ბუნებრივი მონაცემები. სწორად, სტილის დაცვით და სუფთა შესრულებით განორჩეოდა დახვეწილი ტექნიკის მქონე მარია გრიშკევიჩი. კასიოს დამაჯერებელი სახე შექმნა ახალგაზრდა მოცეკვავე სოლისტმა ბ. მონაგარდისაშვილმა. ცოცხლად, ქორეოგრაფიული ენით წარმოსახა როდრიგოს იერსახე რევაზ წულუკიძემ.

დამთავრდა სპექტაკლი, რომელიც ღრმად აღელვებს ადამიანს, აღელვებს ჩვენს თანამედროვეებს იმიტომ, რომ იგი ძლიერ საკაცობრიო აზრებით ამახვილებს ჩვენს ყურადღებას.

აი, ამაზე მოგვიტხრობს ნიჟიერ ალექსი მაჭავარიანის, ვახტანგ ჭაბუკიანის, სოლიკო ვირსალაძის — ამ სამი დიდი ქართველი შემოქმედის მიერ მუსიკალურ, ქორეოგრაფიულ და ფერწერულ მელოდიაზე აქღერებული გენიალურა შექსპირის ეს უკვდავი ქმნილება.

ა. მაჭავარიანის ბალეტ „ოტელოს“ თაობები მოისმენენ, და ნახავენ. მას უკვდავობა უწერია.

* * *

მოწვევის ბარათით შევიტყუე: ორი ქართველი ბალეტმაისტერი ორ ბალეტს დგამს ერთს ქალაქშიო...

— ვინ?..

— ვახტანგ ჭაბუკიანი და გულბაათ დავითაშვილი!

— სად?..

— ლენინგრადში!

— რას?..

— ჭაბუკიანი ალექსი მაჭავარიანის „ოტელოს“, დავითაშვილი კი შორია რაველის „დაფნისსა და ქლოიას“. „ვალსა“ და „ბოლეროს“.

— რომელ თეატრში?..

— პირველი — დიდში, მეორე — მცირეში!

ამ ამბით აღფრთოვანებული ლენინგრადს გავფრინდი.

მოგზაურობის ყველაზე ხანგრძლივი ტრასა, რასაკვირველია, ამჯერადაც სახმელეთო უბანი გამოდგა, — რუსთაველის პროსპექტიდან თბილისის აეროდრომამდე და ლენინგრადის აეროპორტიდან ნევის პროსპექტამდე! „ვერტოპორტებს“ ჯერჯერობით არც მტკერის სანაპიროზე გაუშლიათ ასაფრენი და არც ნევის ნაპირზე დაუდგამთ დასაფრენი. ამ მიკროუბნების გავლას იმდენივე დრო დასჭირდა, რაც სტრატოსფეროს გადასერვას.

სხვადასხვა დამაფიქრა: საბალეტო პრემიერები ერთსა და იმავე სადამოს დენიშნათ. გული კი ორივესაკენ მიიწევდა. მაგრამ შევეგუე, — ზღაპრულ ცხრა-თვალასაც გაუჭირდებოდა ორი სპექტაკლისათვის ორი თვალის ერთდროულად შევლება. რა გაეწყობოდა, — გრაფიკი შევადგინე..

გამოვტყდები, ჰაერშივე გადავწყვიტე გაზეთისათვის ვრცელი რეცენზიის გამოგზავნა. თან ფიქრით თხოვნაც გავაყოლე: „ძვირფასო კოლეგებო, ნუ შემიძვირებთ!..“

და უმაღლეს გუმანით მომესმა: „აიწყოს!“..

ამ სიტყვებზე სპექტაკლიც დაიწყო. მაგრამ როცა დამთავრდა თვალთ ნანახს ყურით ნასმენიც დაეაზოზე და ჩავიბუტბუტე:

— არ დავეწერ რეცენზიას!

— რატომ?..

— იმიტომ, რომ „ოტელოზე“ მხოლოდ ერთი აზრი შეიქმნა.

გაზეთს კი ის უხდება, როცა რეცენზენტი ზოგს იწონებს, ზოგს კი იწუნებს, ერთს აქებს, მეორეს კი... რეცენზიაში, დაე აფთიაქური დოზით, მაგრამ, მაინც უნდა იყოს წარმატება — ნაკლოვანებათა ნაზავი. „ოტელოს“ კი სტერეოტიპულად აფასებდნენ: „დახვეწილი!!!“, „შთამაგონებელი!!!“, „ფერადოვანი!!!“, „პარამონიული!!!“; მხოლოდ ქანდარაზე გამოთქვამდნენ შედარებით უბრალოდ: „ბრაგო!!!“, „ბის!!!“

განა ამის შემდეგ კიდევ შემეძლო რეცენზიის დაწერა?!

„ოტელოში“ ისეთი ახალი რამ ვერ დავინახე, რაც რეცენზიას გამართავდა. თბილისელებისათვის კი ცნობილის გამოერებას აბა რა აზრი აქვს?! რას შემატებს მკითხველებს იმის გაგება, რომ „ოტელოს“ დადგმა ვახტანგ ჭაბუკიანს ეკუთვნის, მუსიკა ალექსი მაჭავარიანს, მხატვრობა სოლიგო ვირსალაძეს და კიდევ ის, რომ მეორე პრემიერაზე იაგოს როლი, კუზნეცოვის მაგიერ, ზურაბ კიკალაიშვილმა ბრწყინვალედ იცეკვა. რეცენზია რომ დავეწერო, სათქმელად ისლა დამარჩება, რომ იმ მშვენიერ ანსამბლს ვერა წიგნაძე აკლდა და ეს საკმაოდაც

აჩნდა სპექტაკლს. როცა მაცურებელი ფარდაწეულ ბოგირბანს ტაშს „უშენდა“, ავანსცენაზე ოთხი ქართველი ხელოვანი იღიმებოდა და ვერ გაშეგო სად ვიყავი, — თბილისში თუ ლენინგრადში?!

ცეკვის ღმერთი! — გუგუნებდა დარბაზი და ჭაბუკიანი მართლაც ისეთი მგზნებარებით ცეკვავდა, როგორც ეს ძველ ლენინგრადელებს ახსოვთ, ისე ჭაბუკურად ფრინავდა, როგორც ახალ თაობას წარმოედგინა, იმგვარად სხვაფერდებოდა, რომ ყოველგვარ მიჯნას შლიდა ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის. ხალხი ფეხზე იდგა, ჭაბუკიანს თავისკენ იხმობდა და, როცა იგი მზვინავ ბრინჯაოს ქანდაკებასავით აღიმართა დირიჟორის პულტის წინ, სოლისტები და კორდებალეტი აფრენილი ბელურებივით შემოეცალნენ და აღზევებულ დარბაზს ვახტანგი მარტოდ შეატოვებს. შემოქმედებითი დიდების კვარცხლბეკზე ასვეტილი ოტელო-ჭაბუკიანი მაღლიერ ლენინგრადელებს ხელებაპურობილი შეეგება და დახუნძლული პარტერი და ქანდარები გულში ჩაიხუტა.

„ოტელომ“ ტრიუმფით ჩაიარა. მაჭავარიანი ავტოგრაფების დარიგებას ვერ ასწრებდა, ვირაალაძეს ამჯერადაც სცენიდან გაპარვაზე ეჭირა თვალი. კიკაღიეშვილი მაცურებელს ეთავაზიანებოდა და ჭაბუკიანიც ამ დიდ ზეიმს დაფნის გვირგვინს ადგამდა.

ერთმა მაინც გამაკვირვა: ლენინგრადელები აღტაცების გადმოსაცემად „ერთგვაროვან“ სიტყვებს იმარჯვებდნენ. ვინ არ იცის, რომ გამოჩენილი მოცინავავე ტატიანა ვერესლოვა ფრაზეზასაც კი აცეკვებს, მაგრამ ახლა ისიც კი მხო-







მეგ. ზოც. მუღლი -
 ი. ლა
 კ. წიგნაძე -
 ე. ჯეჯემა



მეგ. ზოც. გვიანველი -
 კ. ლა
 მეგ. ზოც. ლაღიშვილი -
 რ. ლა



ბ. ცხი, მ. ჯიჯიაშვილი — ა. ბ. ჯიჯიაშვილი — იაკობი



ბ. კვიციანი —
ი. კვიციანი —
ვ. კვიციანი —
ო. კვიციანი



სენა აღუქსა მებეჭინის მუღებთან «იტვლი»

ლოდ ერთსა და იმავეს იმეორებდა — „ფენომენურია!!!“ პრიმაბალერინა დუ-დინსკაია პუანტზე დგებოდა და ამბატებდა — „შედევრია!!!“. ჟურნალისტი ვლადიმერ გილი ავადმყოფ გულზე ხელს იკიდებდა და სულს ძლივს ითქვამდა — „განუმეორებელია!!!“ სახელგანთქმული რეჟისორი, ჩვენი თანამემამულე გიორგი ტოსტონოგოვი სკამზე ტოკავდა და ანაზღეულად როკავდა — „აი, მესმის წარნატება!!! კომპოზიტორი არაპოვიც ტაშით დარბაზს აპობდა და აპლომბით ამბობდა — „ზღორროვო!!!“

მოვლენების ასეთმა განვითარებამ ძლიერ დამაფიქრა. მაგრამ იმედს როდი ვკარგავდი. თუ ვერ მოვუნახებ სუსტი ადგილები ვახტანგ ჭაბუკიანის სპექტაკლს, ადვილად მივაგნებ ასეთს გულბაათ დავითაშვილის დადგმებში, — ვფიქრებ მე და მისი ბალეტების ანატომირებას შეეუდები. ღრმად მჯეროდა, რომ სხვადასხვა ეპოქის ბალეტებში, — ანტიკურ ცეკვებზე აგებულ „დაფნისსა და ქლოიაში“, მოდერნისტულ „ვალსში“ და ესპანურ ფოლკლორზე მოწონულ ქორეოგრაფიულ „ბოლეროში“, — სამიდან ერთში მაინც გამოავლენდა ბალეტმაისტერი დილექტანტობას, სტილისტურ აღრევას, და აი აქ ჩავაფრინდებოდი, ეპიგონობას დავწამებდი, ცხარე სიტყვებით შევკაზმავდი ჩემს მომავალ რეცენზიას..

მაგრამ ლენინგრადელებმა სწორედ სტილობრივი მთლიანობა უქტეს, ანტიკური და თანამედროვე ესპანური ცეკვები მოუწონეს დავითაშვილს. რუსულმა პრესამ ბერძნული ცეკვის დიდ ოსტატად აღიარა ქართველი ბალეტმაისტერი!..

რაღა შემეძლო?! იძულებული გახვდი ხელი ამეღო რეცენზიის დაწერაზე.

აბა, როგორ?

იმას ხომ არ გავიმეორებდი, რაც გულბაათ დავითაშვილს უთხრეს მოცეკვავეებმა, მუსიკოსებმა, ჟურნალისტებმა: „ჩვენ არ გვახსოვს «დაფნისისა და ქლოიას» ასეთი კარგი დადგმა, «ბოლეროს» ასეთი სიმფონიზირებული გააზრება“-ო.

რასაკვირველია, არც ის არის საჯაროდ გამოსატანი, რაც კულისებში დავინახე: სპექტაკლის შემდეგ მოცეკვავეები ბალეტმაისტერს შემოეხვივნენ და მიესალმნენ: „გმადლობთ, რომ ჩვენი ბალეტის ცხოვრებაში ახალი შემოქმედებითი ნაკადი შემოიტანეთ“-ო.

აბა რა გასამეორებელია თეატრის დირექტორის ბ. ზაგურსკის სიტყვებიც: „მე ვთბები და ვთერები თქვენთვის მოძღვნილი მოლოცვის ჭარბი სხივებით, ძვირფასო გულბაათ“-!..

ფიქრობ, არც იმის მოტანა ივარგებს რეცენზიაში, რაც მეც გადმომიჩურჩულა: „ბედნიერი ხართ, ნიჭიერი ქორეოგრაფი გყავთ“.

იმათი გეგმის გამხელასაც არ ვაპირებ, ვინც თითონვე ლენინგრადშივე გაანხალურა: „ახლა უკვე შეგვიძლია ვეწვიოთ პარიზს რაველის ბალეტების დავითაშვილისეული დადგმებით“-ო..

აი, რა ალტაცებით ლაპარაკობდნენ ლენინგრადელები „ოტელოზე“ და „ბოლეროზე“; სულს ვერ ითქვამდნენ, გაზეთებს ასწრებდნენ, რეცენზენტებს გვამწარებდნენ, აზრის თქმას არ გვაძლდნენ, სათქმელს გვაცლიდნენ.

მე ვუსმენდი და ვატყობდი, რომ წერილს ვეღარ დაეწერდი.

— რატომ?..

— იმიტომ, რომ განზრახული მქონდა რაიმე განსხვავებული მეთქვა რეცენზიაში. ჩამიშალეს!.. სხვების სიტყვებს კი ვერ გავიმეორებ! იმათ ეპითეტებს ხომ არ მივიწერ?! რა საკადრისია?!

— რა ვქნა!.. ვარჩიე არაფერი ვთქვა, დავდუმდე, ნანახზე თვალი დავხუჭო და განცდილზე კრინტი არ დავძრა.

— რაო, მაინც მოითხოვთ — „დაწერეთ!“

— ძნელია!!.

— ვერ დაეწერ რეცენზიას!.

— ისევე ჩემი კოლეგის, გოლუბოვის სიტყვებს გავიხსენებ და ჩემთვისვე გავიმეორებ: «Талантливо, чертовски талантливо!».

შ ი ნ ა ა რ ს ი

წინათქმა	5
ჯადოქარი	7
წინაპრები	13
მზეთამზე	25
ხანძარი	43
მზეჭაბუკი	57
მალთაყვა	81
მთების გული	137
სინათლე	151
გორდა	183
ლაურენსია	217
ოტელო	227

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Чародей	7
Предки	13
Мзетамэ	25
Хандзари	43
Мзечабуки	57
Малтаква	81
Сердце гор	137
Синатле	151
Горда	183
Лауренсия	217
Отелло	227

•

რედაქტორი ვახტანგ ჭელიძე
გამომც. რედაქტორი კ. გაწერელია
მხატვრები: შ. ნიორაძე და გ. თოთიბაძე
ტექნიკური ლ. არაბიძე
კორექტორი ლ. ივანისელი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 29/1-62 წ. ანაწყო-
ბის ზომა 7×10, ქალაქის ზომა 70×90. ფი-
ზიკურ ფორმათა რაოდენობა 16,5. საარტი-
ხეო ფორმათა რაოდენობა 17,05.
შეკვ. № 1439. ტირაჟი 5.000. უე 03185.

ფასი 1 მან. 70 კაპ.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
მთავარპოლიგრაფგამომცემლობის ბეჭდვითი სიტყვის
კომბინატი. თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. 5.

✽

Комбинат печати Главполиграфиздата
Министерства культуры Грузинской ССР,
Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5.