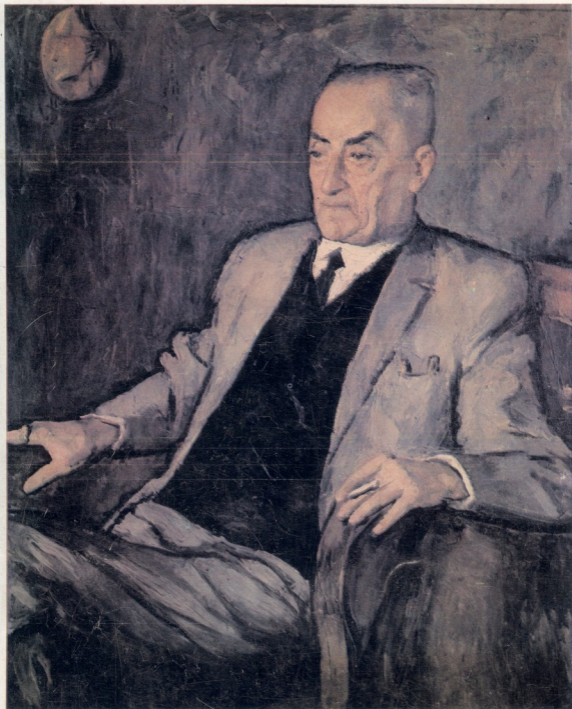


სელოვნება 7.8

1998



სელოვნება



საქართველოს

წერის კავშირი

1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —
თავისუფალი სელოვნება

7.8—98

წერნალის დამაარსებელია „სელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის
გრაფიკა
ლამარა ელიოვიშვილი

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

მხატვრული რედაქტორი კავშირე მთავარი

საქართველოს წერნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „საწიგნო“
თბილისი, 1998

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

წერნალი რეგისტრირებულია ქ. თბილისის ჩუღურეთის რაიონის სასამართლო
დადგენილებით. რეგისტრაციის № 08/7-56 19. 02. 98

ნოვერზია:

მუსიკა

ვალერი ასათიანი საქართველოს კულტურის მინისტრი —
საპარტეზოლოს სახელმწიფო ჰიმნი 128

გვიმგომინ საპარტეზოლოს სახელმწიფო ჰიმნი შესარიჰი
კონაშრის შიშრის წიგნი: მ. ახმეტელი, ნ. გუბინა, თ. ში-
ლაძე, გ. მუნჯიშვილი, გ. ლორთქიშანიძე, მ. ღავითაშვილი,
გ. ახმეტარაშვილი, ა. მაროშანიშვილი, რ. ტაბიძე 131

კონაშრის შიშრის შემადგინლოზ 156

ალა დეშვილი —
ორღანელი ძალწული კოლხეთიდან (მეუღლა ქასრაშვილი) . . . 152

თეატრი

ვახილ კინაძე —
ნიხლინათვის ბრძოლის გზით 24

რეჟისორი რობერტ სტურუა — 60... 45

ახალგაზრდა რეჟისორები რობერტ სტურუას შემსახებ 48

თეატრი ბედთან თამაზია (ინტერვიუ რ. სტურუასთან) 53

ელენა იაშვილი —
რობერტ სტურუა ითხოვს გვამების ბატანას 60

აკაკი დვალიშვილი —
საბაი მასამი 65

ეფენ იონესკო —
მომალეობის მსხვერპლი (პიესა) 89

გერაბ გეგია —
წიციწიცი თეატრალურ ხელოვნებაში 163

სახვითი ხელოვნება

მრგვალი მაგილა
ინდრია, ზამოშენი, არტკრიტიკა, აკადემია, მუშაუშები
მონაწილეობენ:
მ. გვინა, თ. გოცაძე, ი. ჭარბია, ლ. ლალიძე, თ. სანიკიძე,
ი. შიშვიძე, ნ. ასათიანი, დ. ანდრიაძე, ხ. კვანახაძე 2

ელგუჯა ამაშუკელი — 70

ღვკ კოპელივი —
მომალეობის მსხვერპლი 75

ელგუჯა ამაშუკელი —
პარიწული ასოციაციები 78

ღენა კილაძე —
გიორგი ლეშვა — ხელოვნომწერის გახსენება 124

ინერცია, გაოჯენები, არტკრიტიკა, აკადემია, მუზეუმები...

მერაბ ბეგიანი — მოკლედ გაგაცნობთ ჩვენი თავშეყრის მიზეზს. ჟურნალ „ხელოვნებას“ გადაწყვეტილი აქვს საზოგადოებრიობას კიდევ ერთხელ ამცნოს თანამედროვე სახვითი ხელოვნების გაჭირვების შესახებ, თქვენი შემწევობით ესაუბროს



უმნიშვნელოვანეს პრობლემებზე, აღნიშნოს ის, რაც დადებითია და ყურადღება გაამახვილოს უარყოფითზე.

მოგახსენებთ, ჩემი კვლევის ძირითადი ობიექტი თეატრია, თუმც ამჟამინდელ ეტაპზე, ვფიქრობ, ქართული ხელოვნების დარგებს საერთო სატკივარი უფრო მეტი აქვთ, ვიდრე განსხვავებული. ამიტომ მე მოკლედ შესავალს დავეურთავ ჩემს სიტყვას, გესაუბრებით იმაზე, თუ რა მდგომარეობა გვაქვს ამჟამინდელ ქართულ თეატრში და იქნებ სწორედ აქედან დავიწყოთ სახვით ხელოვნებასთან პარალელების ძიება.

პირველი, რაც თვალში საცემია, ეს არის ინერცია, სრული ინერცია, არავითარი ხარისხობრივი ან თვისობრივი სხვაობა იმასთან, რაც იყო საბჭოურ პერიოდში. მადლობა ღმერთს, მხატვრული დონე არ დაეცა არც თეატრში, არც სახვით ხელოვნებაში, არც მუსიკაში და არც ხელოვნების სხვა დარგებში. ეს შემოიძლია ვთქვა ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე, მაგრამ ის კი აშკარაა, რომ არავითარი სიახლე არ შეინიშნება. ეს თავისთავად საპანიკოა, იმიტომ, რომ ძირეული ცვლილებები მოხდა ყველგან, აღმოსავლეთ ევროპაში, ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა გერმანული თეატრი. უზარმაზარი ძვრებია ბალტიისპირეთში. რა ზდება ყოფილი საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკებში, ამ ინფორმაციას, სამწუხაროდ, არ ვფლობ. ვიმეორებ, პოსტსაბჭოური პერიოდის ქართულ თეატრში არაფერი არ შეცვლილა. მაინტერესებს, შეიცვალა თუ არა რაიმე სახვით ხელოვნებაში.

ცვლილებებს რას ვუწოდებთ? თეატრში, ცნობისათვის, ასეა: ეს არის ახალი მხატვრული ტენდენციები, ახალი თეატრალური იდეები, ახლებური დამოკიდებულება ეროვნულისადმი, ეროვნული რაობის კვლევა, რაც განსაკუთრებით მკაფიოდ მჟღავნდება დრამატურგიის სფეროში. მოგეხსენებათ, საბჭოურ პერიოდში ყველაზე მეტად ქართული დრამატურგია დაზარალდა. ახალი თეატრალური ფორმები, თუნდაც ავანგარდი, ევროპული თეატრალური კულტურის ათვისების ცდები როგორც შემოქმედებაში, ისე მთლიანად თეატრალური ცხოვრების ორგანიზების თვალსაზრისით — ყოველივე ამას დღევანდელი ქართული თეატრი მოკლებულია. თავისუფლება, რომელიც ჩვენ, შეიძლება ითქვას, სწონით მოგვარ-

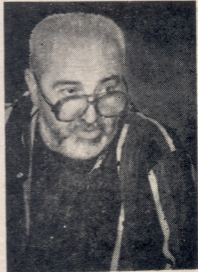
თვეს, და არა მარტო ჩვენ, არამედ ლამის ნახევარ მსოფლიოს. ჯერჯერობით ვერაფერში გამოვიყენეთ, უფრო მეტიც, ის კრიტიციზმი, ის რაღაც მოუსვენარი ნერვი, რაც ახასიათებდა ქართულ თეატრს საბჭოურ პერიოდში, გარკვეული დაპირისპირების ნერვი, საბჭოთა კავშირის დაშლისთანავე ჩაკვდა, სამაგიერო კი არადერი აღმოცენდა.

როგორც კი მარადიულ ფასეულობებზე მივდგა საქმე, როგორც კი ყოველდღიურობა შეცვალა მარადიულმა თემატიკამ, მაშინვე გამოჩნდა, რომ ქართული თეატრი მზად არ არის მათ დასაძლევად. ატმოსფერო არ იცვლება, ატმოსფერო იგივე რჩება და სწორედ ეს არის საგანგაშო.

აი, ამ თვალსაზრისით მაინტერესებს რა მდგომარეობაა სახვით ხელოვნებაში. გარკვეული ინფორმაცია მაქვს იმის შესახებ, რომ ეს ინერცია ასევე გრძელდება თქვენს სფეროშიც. მაგრამ კონკრეტულად რა შეგიძლიათ თქვათ, ვისაუბროთ ყველაზე მნიშვნელოვან პრობლემებზე.

თემო გოცაძე — ისევე როგორც ყველას, მეც მიფიქრია ამ თემაზე და გარკვეული მოსაზრებებიც გამაჩნია. შევეცდები ამ მოსაზრებების დაკონკრეტებას. როგორც თქვენ ბრძანეთ, ხონჩით ბოძებულ თავისუფლებას ყოველთვის მოჰყვება ისეთი სიტუაცია, რომელშიც ჩვენ აღმოვჩნდით. ჩვენ ვართ ის ქვეყანა, რომელსაც უკვე თითქმის რვა საუკუნეა, სახელმწიფოებრივი წარმონაქმნი რასაც ჰქვია, სახელმწიფოს რასაც ვეძახით, არ გვექონია. ჩვენ სულ ვიყავით ვილაცის პროტექტორატის ქვეშ. ეს ხან აღმოსავლეთი იყო და ხან დასავლეთი, რამაც, პრინციპში, დაღი დაასვა ჩვენს არსებობას ყველა სფეროში, მათ შორის ხელოვნებასაც — ეს იმიტომ, რომ თავისუფლების იდეა თუ არ არის შენში, თუ არ იომე ამ თავისუფლებისათვის, თუ შენ საუკუნეების მანძილზე არ იწვალე იმისთვის, რომ ეს იდეა განახორციელო, განთავისუფლებულიც კი ხუნდებდადებული აღმოჩნდები. რა ახალი იდეები: და ფორმით უნდა შეივსოს ის,

რასაც ჩვენ თავისუფლებას ვეძახით, აუკი ასეთ იდეებს და ფორმებს საუკუნეების მანძილზე არ ვაღარებდით და სხეების იდეებით და ფორმებით ვცხოვრობდით. ვერ შეივსება რეალურად. ამიტომ მექანიკურად გრძელდება ისეთივე ყოფა, როგორც ადრე იყო. იმიტომ, რომ მიჩვეულნი ვართ, რეალური წარმოდგენა არ გვაქვს ამ ახალ ურთიერთობებზე და არც ის კონტაქტები გვაქვს გარესამყაროსთან, რომ ეს ურთიერთობები ვარედან შემოვიდეს. ახლა იწყება ამის გააზრება. ის გენერაცია, რომელიც ამჟამად სახლ-ვარგარეთ იმყოფება, ალბათ ისწავლის, დაეუფლება იმას, რითაც დასავლური სა-



მყარო დღესდღეობით ცხოვრობს. ნაწილი იმ გენერაციისა დაბრუნდება და მოახერხებს, ალბათ, იმის გაკეთებას, რაც თავის დროზე, 20-იან წლებში, ქართულ სინამდვილეში უკვე გააკეთა ასეთმა გენერაციამ. ის, რომ ჩვენ დღეს რაღაც ინსტიტუტები გავგაჩნია, შეგვიძლია ვისაუბროთ ქართულ ფილოსოფიურ თუ ფსიქოლოგიურ სკოლაზე, გვაქვს ჩვენი მწერლობა, მხატვრობა, თეატრი და სხვა, ყვე-

საქართველოს
მ. მ. მ. მ. მ. მ.
ბ. ბ. ბ. ბ. ბ.

ლაფერი ეს მომზადდა იმ წლებში, სამი თუ ოთხი წლის მანძილზე, როცა სულ რაღაც ოთხი თავისუფალი წელი ჰქონდა საქართველოს და მინც მოახერხა იმ გენერაციის აღზრდა ევროპაში, რამაც პროგრესი უზრუნველყო. ამჟამად იგივე სიტუაციაა. ეს არის ერთი მხარე.

მერაბ გვგია — როგორ ფიქრობთ, ნუთუ ჩვენ არ ვფლობთ ინფორმაციას იმის შესახებ, რა ხდება საზღვარგარეთ, ნუთუ მხოლოდ გენერაციის იმედად უნდა ვიყოთ.

თემო გოცაძე — საკმარისი არ არის ფლობდე ინფორმაციას. აუცილებელია ცხოვრობდე ახალი იდეებით.

არის მეორე მხარე, რომელსაც ვერაფერი შეაჩერებს. როცა ჩვენ ვამბობთ, ინერციას ვინარჩუნებთო, დონეს ვინარჩუნებთო, საიდან მოდის დონე? ერთი არსებული შემოქმედებითი ენერგიიდან, დამოკიდებულებიდან ცხოვრებისადმი, სწრაფვა თავისუფლებისკენ, აზროვნებისკენ ყოველთვის იყო ჩვენი ხელოვნების არსებითი ნიშანი და ამას ვერ წავგვართმევს ვერაფერი. მე არ მგონია და აბსოლუტურად დარწმუნებულიც ვარ, რომ ინერციას არ შეუნარჩუნებია ჩვენი ხელოვნების დონე. ჩემს რწმენას აორკეცებს ის, რასაც მე ვუყურებ საგამოფენო დარბაზებში, ვხედავ და მესმის როგორ კონკურსებში იმარჯვებს ქართული ხელოვნება, რა ურთიერთობები ყალიბდება და რა იდეებით გადის ის მსოფლიო ბაზარზე, დამერწმუნეთ, ქართული ხელოვნება იპყრობს ამ ბაზარს. ვერ ვიტყვი, რომ ადგილი აქვს მხატვრული აზრის შეფერხებას. მგონია, რომ პირიქით. ამას რომ სახელმწიფო ვერ აყვავდა ვერც აყვება ჯერჯერობით, თავისი კანონმდებლობით, იმ სტრუქტურით, ურომლისოდაც სახელმწიფოდ არ იწოდები, ეს სავესებით ბუნებრივია. საჭიროა დრო. დრო ყველაფერს თავის ადგილს მიუჩენს. ასეთია რეალობა და ისტორიაც ამის მაგალითს გვაძლევს.

რაც შეეხება იმას, რაც თქვენ თქვით, რომ ხელოვნებამცოდნეობა, აზროვნება,

ფილოსოფია, წინ უნდა უსწრებდეს მოვლენებს და ბიძგს უნდა აძლევდეს ახლებურ მხატვრულ აზროვნებას, არც მთლად უმაგისობაა. ჩვენ ახლახან ჩავატარეთ ხელოვნებამცოდნეების ძალიან საინტერესო კონფერენცია და უაღრესად საინტერესო ფაქტები დაფიქსირდა. კონფერენციაზე გამოჩნდა არა მარტო ის, თუ რა ხდება რეალურად, არამედ ისიც, თუ საითკენ მიდის სწრაფვა. ეს ტენდენციები ბევრად უფრო ადრე, ორი-სამი წლით ადრე, თეორიულ ნაშრომებში და თეორიულ პოზიციებში უკვე ასახული და წარმოჩენილი იყო.

ჩემი აზრით, ჩვენი გაჭირვება უფრო სხვა სფეროშია, და ვიდრე ამ გაჭირვებას არ მოეუვლით, არაფერი გვეშველება. ჩვენ, ჯერჯერობით, კიდევ გვგონია, რომ სახელმწიფომ უნდა შეგვინახოს. აი, სად არის ინერცია.

ჩვენ არავინ არ უნდა შეგვინახოს. ჩვენ უნდა ვისწავლოთ ჩვენს თავთან ურთიერთობა და დამოუკიდებელი არსებობა.

ვიმორებ, რომ ინერცია გარდუვალი იყო და არის ისეთი ქვეყნისათვის, როგორც ჩვენ ვართ. ჩვენ არ მოგვიშადადებია ყოველივე ის, რაც ჩვენს თავზე დატრიალდა. ჩვენ რომ მიგველო ამასი მონაწილეობა და დიდი ხნის მანძილზე მოეშადადებულიყავით, ალბათ ყველაფრისთვის მზად აღმოგჩნდებოდით. ეს ინერცია შემოქმედებაში გარდუვალი იყო. და რაკი ვიცით, რომ ის არსებობს, რაკი განვიცდით მის არსებობას, მაშასადამე ვეძებთ კიდევ გზას, როგორ დავძლიოთ იგი. ვფიქრობ, ასეთი შესხედრები ერთი საშუალებათაგანია ამდაგვარი პრობლემის გადასაჭრელად.

ინგა ქარაია — ინერციაზე საუბრისას, ჩემი აზრით, ყურადღება უნდა გამახვილდეს იმ გარემოებაზე, რომ დღევანდელ მხატვრობაში შესუსტებულია სასიცოცხლო აქტუალურობა და იგი უფრო ესთეტიზმის აპოლოგიას წარმოადგენს. ცხადია, ეს არ გასლავთ მხოლოდ ჩემი აზრი და აქრუთხელ მოგვისმენიან უცხოელი

კოლევებისა და სპეციალისტებისგანაც.

არ შევედგები ისტორიულ დისკურსს, მაგრამ სახვით პრობლემათა აქცენტირება თავის დროზე უდავოდ გახლდათ პოზიტიური მომენტი — ერთგვარი პროტესტი, გზა სოციალიზმის დოგმებისგან თავდასაღწევად, როცა მხატვარი მეტნაკლებად ალტერნატიულ-კონფონტაციულ პოზიციას ამგვარად ამჟღავნებდა.

დღეს კი, მოგვსენებათ, სიტუაცია სხვაგვარია და მხატვრული პროცესიც გარკვეულ რეფორმებს მოითხოვს. ქართული მხატვრობა რომ არ იქცეს მართლაც ჩაკეტილ, მყარად შემოსაზღვრულ სივრცედ, მან უნდა მისდიოს მსოფლიო ხედვის იმ ტენდენციას, რომელიც ყოფიერების ვიზუალური ხატის განსაზღვრას ახდენს სოცო-კულტურულ, ზნეობრივ, ფილოსოფიურ, ფსიქოლოგიურ თუ სხვა ცნებათა ტრანსფორმაციებით. ამისათვის აუცილებელია ქართულ მხატვრობას მიეცეს შესაძლებლობა ჩაერთოს მსოფლიო მხატვრობის განვითარების პროცესში, რაშიც ამ ეტაპზე უშუალო ურთიერთობებსა და პირად კონტაქტებთან ერთად მნიშვნელოვანი როლი უნდა ითამაშოს სპეციფიკურმა ფონდებმა ან თუნდაც კონკრეტულმა პროექტებმა. მიუხედავად ინფორმაციული ვაკუუმისა და ფინანსური უსახსრობისა, ამ მხრივ უკანასკნელ ხანებში გარკვეული ძვრები შეინიშნება. მაგალითისთვის შემოძლია გავიხსენო ამ ორიოდ წლის წინ განხორციელებული პროექტი „ხატი და შემეცნება“, რომელშიც ქართველებთან ერთად მონაწილეობდნენ ამერიკელი, შვეიცარიელი, გერმანელი, ფრანგი მხატვრები და ხელოვნებათმცოდნეები (პროექტი დააფინანსა სოროსის ფონდმა), რასაც მოჰყვა შვეიცარიული ფონდის მიერ უკვე ამ წლის დამლევდნამდე ქართველ მხატვართა მუშაობა-სტაჟირების რეგულარული დაფინანსების პროექტირება ბაზელში, ვისბადენში, გალერეა ჰაფმანში, გამოფენის მოწყობა და სხვ. აქვე უნდა გამოვეყო ქართველ მხატვართა გამოფენები ბერლინსა და პარიზში, რომლებიც სხვადასხვა ფონდების მიერ დაფი-

ნანსდა. აქვე არ შემოძლია სიამოვნებით არ აღვნიშნო ფრიად სასიამოვნო პრეცედენტი — დაარსდა ქართული საერთაშორისო საქველმოქმედო ფონდი „ქართუ“, რომელიც სხვადასხვა სფეროსთან ერთად, მხატვრობითაც არის დაინტერესებული. დაფინანსა 4 ახალგაზრდა მხატვრის გამოფენა, რაც ჩვენში მეცენატობის ევროპული ტრადიციის დაფუძნებას მოასწავებს და ალბათ ხელს შეუწყობს იმ პრობლემების გადაჭრას, რაზეც ახლა ვსაუბრობთ.

ბუნებრივია, ამ პროცესში ხელოვნებათმცოდნისა და არტკრიტიკოსის როლი ძალზე მნიშვნელოვანია, თუმცა დღევანდელი მხატვრობის სტატიკა თავისთავად



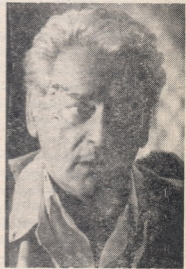
განსაზღვრავს არტკრიტიკის უმოქმედობასაც და მუშაობის დინამიზმზე ლაპარაკი ზედმეტია. დამეთანხმებით, ძალზე ძნელია პერმანენტულად იმეორო ერთი და იგივე — თუკი გალერეებში ერთი და იგივე მხატვართა ნამუშევრები იქნება ექსპონირებული და ესა თუ ის ნაწარმოები გალერეიდან გალერეაში იმოგზაურებს, შეიძლება ერთხელ დაფიქსირებულზე გაუთავებლად საუბარი? არადა, არტკრიტიკა ფაქტობრივად არ არსებობს, (გვულსხმობ პროფესიულ, მძაფრ და იმავდროულად ტაქტიან კრიტიკას, რომელმაც უკვე დამკვიდრებულის ან დოგმა-

ტურის გადაფასებაც უნდა იტვიროს), რასაც სხვა პრობლემებთან ერთად, სპეციფიკური გამოცემის უქონლობაც „ამუხრუჭებს“ (მხოლოდ „სპექტრი“ ვერ შეძლებს ამ პრობლემის მოგვარებას, მით უმეტეს, უსახსრობის გამო მისი პერიოდულობაც სათუთა), ხოლო მასმედიას საკუთარი კორესპონდენტები ჰყავს, რომლებიც არაპროფესიონალობის გამო მწიერი, უსუსური და ხანდახან მცდარი ინფორმაციებით შემოიფარგლებიან. ასე რომ, ამ მხრივ სერიოზული სამუშაოებია ჩასატარებელი.

აქვე უნდა გამოვყო ერთი საკითხიც, რომელმაც ხელი უნდა შეუწყოს ჩვენს მიერ წამოჭრილ პრობლემათა გადაჭრას — ჩვენში უნდა დამკვიდრდეს თანამედროვე მსოფლიოში ფართოდ აპრობირებული კურატორთა და ემისართა სისტემა, როდესაც გამოფენა ხორციელდება მხატვრისა და კურატორის თანაავტორობით. არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ დასავლეთში მოწყობილი გამოფენები, კარგა ხანია, „ხელოვნებათმცოდნეობითია“ და გამოფენის წარმატების ერთ-ერთ კრიტერიუმს სწორედ კონცეფტუალურობა წარმოადგენს. მართალია, უკანასკნელ ხანებში ჩვენში ამ მხრივაც შეინიშნება გარკვეული ძვრები („რომანტიკული აღუზიები“ — სურათების ეროვნულ გალერეაში, „ომის გვერდით“ — მოსკოვში, ცმს-ში, „ხატი და შემეცნება“, „საკემელი“ ეროვნულ გალერეაში და სხვა), მაგრამ ეს არაა საკმარისი იმ მხატვრულ-ისტორიული პროცესის წარმოსაჩენად, რომლის ფართო ინტერპრეტირებაც ამ გამოფენებმა უნდა იტვიროს და რაც არტკრიტიკის აუცილებელ ამოცანას უნდა წარმოადგინდეს.

ლევან ლალიძე — თავს უფლებას მიეცემ ვთქვა, რომ ინერცია არსებობს და ქართველი მხატვრები ისეთივე წევრები არიან ჩვენი საზოგადოებისა, როგორიც სხვა დარგის მოღვაწეები. ის, რაც ჩემს წინ გამომსვლელებმა თქვეს, არ შეიცავს წინააღმდეგობას.

აქტიურობის ერთი პერიოდი უკვე გაიარა ქართულმა მხატვრობამ. თემო გოცაძე პირველ რიგში იყო უშუალო მონაწილე იმ პროცესების, მთელი თაობა იყო ამის უშუალო მონაწილე. თუ უფრო ღრმად გავშიფრავთ, ის მომენტი, რასაც ალბათ ჰქვია პრინციპული ყოფა ხელოვნებაში, შესაძლოა ჩვენს მხატვრობას და საერთოდ, ჩვენს ხელოვნებას, აკლდეს; მხოლოდ პიროვნულ დონეზე ხდება ეს ყოველივე და ალბათ ამიტომ. სამწუხაროდ, ასეთი პიროვნული გარდევებიც იშვიათობაა. ხოლო რაკი იშვიათობაა, მწელია საერთო ტენდენციებზე ლაპარაკი. მე არ ვიცი, რამდენად არის მონიშნული ეს ტენდენციები საქართველოში. უხეშად



ნათქვამი არ გამომივიდეს და ეს უპრინციპობა, ალბათ, ცოტა საზოგადოების სენიც არის და, აქედან გამომდინარე ხელოვნებისაც. მე, რა თქმა უნდა, ჩემს თავსაც მივათვლი ზემოაღმოთქმულს.

არადა, მეჩვენება, რომ ერის უდიდესი პოტენციალი გაყურებულია. მხოლოდ გარკვეულ პერიოდში იფეთქებს და ისევ მიყურდება. რად ღირს, თუნდაც, 20-იანელების, 50-იანელების რეფორმები ქართულ მხატვრობაში. ცხადია, ისინი აკუმულირდება ერის პოტენციალში, მაგრამ ყველა ნახტომს სათანადო გაგრძელება სჭირდება. ჩვენ კი, რატომღაც, ყველა-

ფერს ისევ ნულიდან ვიწყებთ. მე არ ვიცი, ეს კარგია თუ არა, როგორც ჩანს ეს ცალკე განსჯის თემად უნდა იქცეს.

ხელოვნების მიმართ ნებისმიერი კომპრომისული დამოკიდებულება დამღუპველია. თავად არ ვიღებ ვამტკიცო, რომ ჩვენში მხოლოდ ასეთი დამოკიდებულებაა გამეფებული, მაგრამ რა ვქნა, ძალიან ხშირად მებადგება ექვი, რომ ჩვენს შეფასებებს სიმაართლე აკლია, რომ მასში კომპრომისები გამოსჭვავის. ვფიქრობ, ჩვენზე ზემოქმედებს ჩვენი მცირერიცხოვნობაც და განსაკუთრებით, ვასალური ფსიქოლოგიაც.

ჩვენს რეალობას ასეთად ვხედავ. მე ვერ ვიტყვი, რა უნდა გაკეთდეს ამ ვითარების შესაცვლელად. არ გამოვრიცხავ, რომ დრო, დამოუკიდებლობა, თავისუფლების, საკუთრების შევრძნება, თავის კორექტივებს შეიტანს შექმნილ ვითარებაში, მაგრამ როდის მოხდება ეს, ამის წინასწარმეტყველება შეუძლებელია.

კიდევ ერთი საკვირველი გარემოება. ასლა რასაც ვამბობ, ეს ადრეც მითქვამს და იშვიათად თუ ვინმე გამომდევებია. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ შევიცანით ჩვენი თავი, და თუ შევიცანით, რატომ გვიჭირს დავძლიოთ ჩვენივე სისუსტეები, შევუერთდეთ განვითარების გლობალურ პროცესებს. არადა, ჩვენ ეს ნამდვილად შეგვიძლია და გული მწყდება, რომ ეს პროცესი ასე ნელა მიმდინარეობს.

მერაბ გეგია — ბატონო ლევან, ერთი შეკითხვა მაქვს ამასთან დაკავშირებით. როგორ ფიქრობთ, ხელოვნებათმცოდნეობას შეუძლია თუ არა ამ პროცესებში აქტიური ჩარევა, კარნახის ტიპის მოქმედება ან ვთქვათ, გამომაფხიზლებლის როლის შესრულება. მარტივ მაგალითს მოვიყვან — რა როლიც თავის დროზე ილიამ შესარულა ქართული ხელოვნების, ენის რეფორმაციის, ერის გამოფხიზლების საქმეში.

თემო გოცაძე — ეგ როლი ერთხელ უკვე იტვირთა ივანე ჯავახიშვილმა. სამწუხაროდ ცოტა თუ იცნობს მის სტატუას სახვით ხელოვნებასთან დაკავშირებით.

რაც იმ სტატიაში წერია, ის რომ შესრულებულიყო, და ამის შესრულების რეალური შესაძლებლობები არსებობდა საქართველოში, დღეს სულ სხვა თემებზე გვექნებოდა საუბარი. საუბედუროდ, დღესაც კი არ არის რეალიზებული უამრავი პოსტულატი იმ დამოკიდებულებიდან სახვითი ხელოვნების მიმართ, რაც ივანე ჯავახიშვილმა განმარტა და ჩამოაყალიბა. და ეს გააკეთა სწორედ ეროვნულ ხელოვნებასთან მიმართებაში.

ლევან ლაღიძე — ყოველ შემთხვევაში, მე მიმაჩნია, რომ ხელოვნებათმცოდნეობა, კრიტიკული აზრი, უფრო ფუნქციონალური უნდა იყოს, არ მომწონს ტერმინი ხელოვნებათმცოდნეობა. იგი ზოგადი და არაფრისმთქმელია. უეჭველად მისაძებნია უფრო ზუსტი და შესატყვისი ტერმინი.

ყველაფერი, რაც ქართულ ხელოვნებაზე ვთქვი, თანაბრად ვრცელდება ხელოვნებათმცოდნეობაზეც. აქაც საჭიროა პრინციპული პოზიცია. დღეს აღარავის სჭირდება მისი აღმწერლობითი საქმიანობა და ესთეტიკური ჩამონათვალეები. ხელოვნებათმცოდნეობა თავისთავად პოზიცია უნდა იყოს. გამოფენის სანახავად მე ხელოვნებათმცოდნის კარნახის გარეშეც წავალ. არც მისი ესთეტიკური და კულტუროლოგიური ანალიზი მაინტერესებს. მე, ისევე როგორც ყველას, ჩემი აზრი მაქვს. მაგრამ პოზიციამ არ შეიძლება არ დაგაინტერესოს, არ დაგაფიქროს და რაღაც კონკრეტულ ვითარებაში, შესაძლოა, აზრიც შეგაცვლიყოს. აი, მაშინ გახდება ხელოვნებათმცოდნეობა რაღაცის მამოძრავებელი. ასეთ ვითარებაში, იგი შესაძლოა, პარალელურ პროცესადაც იქცეს. უკვე მომხდარი ფაქტის აღწერა ან თუნდაც ანალიზი, ვგულისხმობ ლოკალურ ანალიზს, არავის არაფერს აძლევს. მაგრამ საერთო ტენდენციების მოძიება და გამოკვეთა, მცდარი გზის არგუმენტირება და სწორი გზის მინიშნება, ეს უკვე მხატვართან ურთიერთთანამშრომლობაა.

მერაბ გეგია — ვფიქრობ, თქვენი მოთხოვნები, ბატონო ლევან, რამდენადაც

ქეშმარიტია, იმდენადვე ძნელად შესასრულებელი. მე უფრო მარტივი პრეტენზიები მაქვს. არ შეიძლება კრიტიკა, გნებავთ კრიტიკული აზრი, პრაქტიკოსების უკან მიჩანალებდეს. კრიტიკულმა აზრმა არ უნდა მოასვენოს ხელოვნების მოღვაწეები, მუდმივ დაძაბულობაში უნდა ამოფოს.

ლევან ლბიძე — მართო ყიფინა ან კრიტიკა როდი აფხიზლებს ხელოვანს. მისთვის კიდევ უფრო მტკივნეულია, როცა მისი სახელის ირგვლივ დუმილია გამეფებული. დუმილიც პოზიციაა და საკმაოდ ქმედითიც; უფრო მეტიც, როცა კრიტიკა სდუმს, მხატვარს სურვილი უჩნდება ბოლოს და ბოლოს გაარკვიოს, რა არის დუმილის მიზეზი. ეს მისი გამოფხიზლების კარგი საშუალებაა.



თამაზ სანიკიძე — მართალი ვითხრათ, მეჩვენება, რომ ჩვენს მსჯელობას რამდენადმე ზოგადი ხასიათი აქვს. არც მიკვირს, ხელოვნებას და კულტურას არ გააჩნია თარიღები. თარიღები შესაძლებელია ჰქონდეს ისტორიულ, პოლიტიკურ მოვლენებს და ამის მომსწრენი ჩვენ ყველანი ვართ.

ისტორიულ ცვლილებებს ასე ელვისებურად არ მოჰყვება ცვლილებანი კულტურაში. ის, რაც 50-იან და 70-იან წლებში მოხდა, ვთვლი, რომ გარდატეხა იყო ქარ-

თული ხელოვნებისათვის. სწორედ მაშინ მოხდა, ნუ შევეუშინდებით ბანალურობას, საერთაშორისო მასშტაბების მოპოვება. იმ 50-იანი წლებიდან მოყოლებული, ახლაც, 90-იან წლებში, ქართულმა ხელოვნებამ აითვისა ყველა ის მიმართულება და ყველა ის მიმდინარეობა, რაც შეიძლება არსებობდეს და არსებობს ჩვენს პლანეტაზე.

რაში გამომდევდა ჩემთვის ასეთი თვალნათლივი სპეციფიკა? არა მხოლოდ ეროვნულ სულისკვეთებაში, ხშირად ეს უფრო ნაკლებად იკვეთება ხოლმე, უფრო მეტად ჩვენი მხატვრების განსაკუთრებულ, გამორჩეულ ნიჭიერებაში. იქნებ ისიც გავეთვალისწინოთ, რამდენი რამ გავიდა საზღვარგარეთ და საყოველთაო მონაპოვრად იქცა.

ხშირად ვაიგონებთ, და ჩემი პროფესიის ადამიანი, ალბათ აჯობებდა ამ საკითხთან დაკავშირებით ვდუმდე, ვაუფროთხილდეთ მონაპოვარს, ნუ გავფლანგავთ მას.

ვიღაცას სურვილი აქვს შეიძინოს ქართული ხელოვნების ნაწარმოები. მხატვარს სურვილი აქვს გასცდეს თავისი ქვეყნის საზღვრებს, და, ამავე დროს, გაიუმჯობესოს მატერიალური მდგომარეობა, ანუ არსებობს მყიდველი და გამყიდველი. მაგრამ უეცრად ვიღაც ჩინოვნიკი აცხადებს: არავითარ შემთხვევაში, ჩვენ ამას არ დავუშვებთ!

თუ ამას არ დაუშვებს, მაშინ ქვეყანა ვალდებულია მხატვარი თვითონ უზრუნველყოს მატერიალურად. ხელოვნების ნიმუშები ასე რომ, ჩაეკეტათ, რემბრანდტის 25 ფერწერული ტილო არ იქნებოდა ერთ მიტაქში და მსოფლიოს მუზეუმებში. მუზეუმებშიც მხოლოდ ეროვნული ხელოვნებით შემოიფარგლებოდნენ, რაც პირველ რიგში, თავად ერს დააკლდებოდა, ერის კულტურას დააკლდებოდა. ნუ დაგვაიწყებება, რომ ხელოვნება რომელიმე ერთი ერის კუთვნილება არ არის. იგი კაცობრიობის კუთვნილებაა.



ჩვენც ბევრი დაეკარგეთ ამ კარჩაკეტილობით. სხვათა შორის, დიმიტრი შევარდნაძე ცდილობდა ფიროსმანის გატანას საზღვარგარეთ და არც იმის წინააღმდეგი იყო გაეყიდა ფიროსმანის რომელიმე ნამუშევარი.

ახლა, როცა ჩემი მუზეუმში მოღვაწეობა თითქოს დამთავრდა, შემიძლია თამამად ვთქვა, რომ თანახმა ვიყავი, კი არ მიგვეყიდა, რომ ამას ზნეობრივი ასპექტი არ ჰქონოდა, არამედ ლუერისთვის გადაგვეცა ფიროსმანის ათი ნამუშევარი, გვეთხოვებია თუნდაც ათი წლით. ჩვენს თაობას ამას ვერ შეაგნებინებ, ფიროსმანის 150 ნამუშევარი დევს ხელოვნების მუზეუმში. 1978 წელს ფიროსმანის მთელი რეტროსპექტივა მოვაწყეთ. ეს იყო ერთადერთი შემთხვევა. ეს იყო დიდი გამოფენა ხელოვნების მუზეუმში. ზურაბ წერეთელი ამბობდა, ფიროსმანის მუზეუმი უნდა დაეაპროსო. ეს დიდი ხნის იდეაა.

რატომ ვლაპარაკობ ასე ბევრს ფიროსმანზე? იმიტომ, რომ ფიროსმანი ჩვენი თანამედროვეა და ნიმუშად გამოდგება. ჩვენი საზოგადოება ვერ მიეჩნია იმას, რომ ლუერში უნდა იყოს ფიროსმანი და რამის აქვს ფიროსმანს ათასწილ მეტი ფასი.

რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს მკაცრად უნდა აიწონო-დაიწონოს. სწორედ ამას სჭირდება ხელოვნებათმცოდნის ალღო.

ჩემთვის სრულიად გასაგებია, რომ ხელოვნების ნაწარმოების შეფასებას სჭირდება გარკვეული დროითი დისტანცია. ჩვენ შეიძლება დღეს ვერ მივხვდეთ, ნებისმიერი რანგის ხელოვნებათმცოდნე ვერ მიხვდეს, თუ რა ღირებულება აქვს ამა თუ იმ ნაწარმოებს.

ამასთან, რა თქმა უნდა, ინერციით მიდის ყველაფერი, გარდატეხა უნდა მოხდეს გონით სფეროში და მერე დაიბადება ის ახალი, რომელსაც ჩვენ ველოთ.

მართალი გითხრათ, ცოტა სხვა დროს მაგონებს ჩვენი მსჯელობა, რა არის და როგორ უნდა იყოს. შემთხვევით ესეც ინერცია ხომ არ არის? თავისუფლება

სტიქიაა. სტიქიამ კი ჩვენზე უკეთ იცის რა როგორ უნდა იყოს.

ჯერჯერობით კი თავისუფლება გამოიხატა იმაში, რომ სოკოებივით გამრავლდნენ გამოფენები და საგამოფენო დარბაზები. ერთის მხრივ, ეს კარვია და რასაკვირველია, ამის შესწავლა არ შეიძლება. მაგრამ ვეღარ ვწვდებით ამდენ გამოფენას. და მეორეც, თუ გალერეისტები არ მიწვევენ, ვიტყვი, რომ ყურადღების მიღება დატოვებული თავად საქსპოზიციო ხელოვნება. გამოფენის მოწყობას დიდი ცოდნა და გემოვნება ესაჭიროება. ეს ფაქტორი, რატომღაც, ყურადღების მიღება დარჩენილი.

თემო გოცაძე — უსახსრობის გამო.

თამაზ სანიკიძე — გასაგებია. გარდა ამისა, არ შეიძლება გამოფენა ორკვირიანი იყოს. დანტერესებულ პირს უნდა შეეძლოს გამოფენის ნახვა ორი თვის შემდეგაც.

თემო გოცაძე — ეს უფრო სამუზეუმო სპეციფიკაა.

თამაზ სანიკიძე — სრულიადაც არა. ნებისმიერი საერთაშორისო გამოფენა სულ ცოტა, სამ თვეს გრძელდება.

მერაბ გეგია — იქნებ აჯობებდა რაიმე კონკრეტული კრიტერიუმი გვეპოვნა. ასე მაგალითად, თუ სპექტაკლს მყაურებელი არ ჰყავს, შესაძლებელია ორ ან სამ თვეში რეპერტუარიდან ამოღებულ იქნას. თუ ჰყავს, იგი ორი, სამი და მეტი სეზონის განმავლობაში რეპერტუარშია. ანალოგიურად, თუ გამოფენას მნახველი ჰყავს, იგი არ უნდა დაიხუროს.

თემო გოცაძე — პირადად მე სწორედ ამ პრინციპით ვხელმძღვანელობ. ზოგადად ვითარება ასეთია: გახსნის დღეს გალერეა გადაჭედლია. მეორე დღეს შეიძლება შემოვიდეს 20 მნახველი. მესამე დღეს 3. ხოლო შემდეგ არც ერთი. და მეც ვსურავ გამოფენას.

თამაზ სანიკიძე — ჩემთვის ეს გასაგებია. ფიროსმანის პირველი გამოფენა ერთდღიანი იყო. მაგრამ ამ გამოფენას თავისი კონცეფცია ჰქონდა.

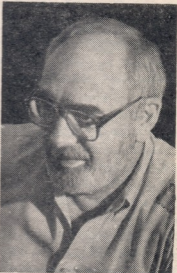
ჩემთვის ისიც გასაგებია, რომ ძალიან ბევრია მხატვარი და ყველას სურს გა-

მოიფინოს. საზოგადოება კი ინერტულია და არ დადის გამოფენებზე, სწორედ ამიტომ ვამბობ, რომ გარდატეხა უნდა მოხდეს კონის სფეროში, კულტურაში უნდა მოხდეს გარდატეხა. უნდა დადგეს რიგი ხელოვნების მუზეუმის წინ, როგორც ეს ჩემ დროს იყო, მაშინ, როცა ეს მუზეუმი მებარა. ასეთ ვითარებაში მოსალოდნელია, რომ ხელოვნებამ რაღაც ნახტომი გააკეთოს, ანუ, ეს ერთიანი პროცესია, რომელიც, როგორც ჩანს, ბევრ სხვადასხვა მოვლენას აერთიანებს. სვანური ხატების ჩამოტანა შეიძლებოდა მაშინაც და ახლაც შეიძლება. ჩამოიტანეთ და დაგიდგებთ რიგი. საჭიროა ერთი დონისა და რიგის გამოფენებში რაღაც გამორჩეულიც გაგურით. გამორჩეული ხარისხითაც, უქსოზიციის ხელოვნებითაც და კონცეფციითაც. ქართველებს შესანიშნავი შინაარსის სიტყვა გვაქვს — საუცხოო. კაცი რაღაცს აკეთებს უცხოთვის. და ეს უკვე არის მხატვრული ორიენტაცია. თუმც ჩვენი ხელოვნების ისტორია მაღალ დონეზე არის შესწავლილი და გაანალიზებული, მაგრამ მივესალმები მის ასლებურ გააზრებასაც. ასეთი გააზრება, ფაქტიურად, სულ ახლახან ჩაისახა და ერთიან პროცესად იქცა. ეს პროცესი აშკარად მოსაწონი და პერსპექტიულია. გამოჩნდნენ ადამიანები, რომლებიც ცდილობენ ესთეტიკურთან ერთად ფილოსოფიური ქვეტექსტები დაუძებნონ ჩვენი ხელოვნების ისტორიას. ცდილობენ და ამას ახერხებენ კიდევ. თუმც მე მირჩევნია ეს უფრო მარტივი ფორმით იყოს მოწოდებული, ვიდრე, ვთქვათ, როგორც ამას დავით ანდრიაძე გვაწვდის. მაგრამ თავისთავად ეს მნიშვნელოვანი და საინტერესო მოვლენაა.

ასე რომ, აშკარაა, ჩვენ გაჩერებულები არ ვართ. რაღაც პროცესები მიმდინარეობს, საინტერესო პროცესები. ქართული ხელოვნება და კულტურა მიდის თავისი ბუნებრივი გზით. ჩვენი თაობა ალბათ შეიძლება დღევანდლობის შეფასებას გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ და ამ ხნის განმავლობაში გარკვეული კონცეფციებიც ჩამოყალიბდება ეროვნული

მხატვრობის რაობის შესახებ, კრიტიკისა თუ ხელოვნებათმცოდნეობის შესახებ. ეს სრულიად ბუნებრივი პროცესია და ამ პროცესს ვერც დააჩქარებ და ვერც შეაწელებ.

მერაბ გვგია — ბატონო თამაზ, ბუნებას, სტიქიას, ასე ბოლომდე ნუ მივიწოდობით. შესაძლოა სასურველ ნაპირზე გავერიყოს, მაგრამ ისიც შესაძლებელია, რომ კლდეებს მიგვანარცხოს. ჩემი ღრმა რწმენით, კრიტიკამ ერთგვარი კომპასის როლი უნდა შეასრულოს. მიუთითოს მხატვარს საით არის ჩრდილოეთი და საით სამხრეთი.



თამაზ სანიკიძე — ნამდვილად. მაგრამ მაინც მხატვარი ირჩევს, საით უნდა წასვლა.

მერაბ გვგია — უთუოდ.

ირაკლი ყიფშიძე — ინერცია. ამ სიტყვამ, აპრიორი, ისე გაიფლერა აქ, თითქოს ინერცია არის უარყოფითი მოვლენა. მე ასე არ ვთვლი. ინერცია ყველა ეპოქის, ყველა მხატვრობის, ხელოვნების ყველა დარგისთვის ნიშნულია. ეს ასე იყო და ასე იქნება. სხვა საკითხია, ეს ინერცია სად მიგვიყვანს. მე დარწმუნებული ვარ, რომ იმარჯვებს ის, ვინც ფლობს ინფორმაციას, ვინც უსუსტად შეაფასებს და შეითვისებს ამ ინფორმაციას. ჩვენს მხატვრობას, დღეს, აკლია სწორედ პროფესიული ინფორმაცია. ახალგაზრდა მხატვრებს რომ

ვაკვირდები, ვრწმუნდები, რომ იმარჯვებენ მხოლოდ ისინი, ვინც ესწრაფვის ინფორმაციის მოპოვებას, და ამასთანავე, ეყრდნობიან უკვე არსებულს, ტრადიციულს. მე ძალიან ოპტიმისტურად ვარ განწყობილი, რადგან ამ ტენდენციას თვალნათლივ ვხედავ. ინფორმაცია, მადლობა ღმერთს, შემოდის, სულ უფრო და უფრო მძლავრ ნაკადად. სხვა ამბავია, რომ ერთს უნდა ეს ინფორმაცია მიიღოს და გადაამუშავოს, მეორეს კი — არა. ეს მისი პირადი საქმეა. აი, ვინც მიხვდება, რომ ინფორმაციის გარეშე ვერავითარი ნიჭი და ვერავითარი ტრადიცია განვითარებას ვერ პოვებს, რასაკვირველია ის იქნება გამარჯვებული მხატვარი და პროგრესიც სწორედ ამ ვითარებაშია შესაძლებელი.

ასლა რაც შეეხება ხელოვნებთმცოდნეებს. ჩვენ საუკეთესო მაგალითი გვაქვს ამ ერთი საუკუნის წინ მომხდარი ფაქტის სახით. რუსეთში დაარსებულმა ჟურნალმა „მირ ისკუსტვა“, შეაკავშირა ხელოვნებათმცოდნეები, თეორეტიკოსები, ისტორიკოსები, მხატვრები და უზარმაზარი ძვრები გამოიწვია არა მარტო რუსულ, არამედ მთელ მსოფლიოში XIX საუკუნის ბოლოს და XX დასაწყისში. ეს პირადად ჩემი აზრია. მათ დიდი კვალი დატოვეს, რომელიც დღესაც ჩანს და დღესაც ვითარდება.

როცა ვლაპარაკობთ ხელოვნებთმცოდნეებზე, კრიტიკოსებზე, ხელოვნების ისტორიკოსებზე, უნდა გვახსოვდეს, რომ მათი უპირველესი დანიშნულებაა არა მარტო მიაწოდონ პროფესიული, სწორი ინფორმაცია, არამედ გაშიფრონ კიდევ ეს ინფორმაცია და დაეხმარონ მხატვარს გაითავისოს იგი. აი, თუკი ეს პროცესი აეწყობა, და მე მგონია, რომ ეს პროცესი რაღაც ჩანასახის სახით უკვე დაწყებულია, თუ აეწყობა და განვითარებასაც პოვებს, მე მგონი ეს იქნება საწინდარი იმ პროგრესისა, რომელიც, დარწმუნებული ვარ, უეჭველად იქნება ქართულ ხელოვნებაში.

შერაბ გეგვა — მამსადაძემ, თქვენ თვლით, რომ რაიმე რევოლუციური ძვრები მოსალოდნელი არ არის.

ირაკლი ყიფშიძე — პროგრესი შესაძ-

ლებელია მხოლოდ ევოლუციის გზით. რევოლუცია დამანგრეველია ყველაფრისათვის და განსაკუთრებით კულტურისათვის.

ინერციის დახასიათებისას ისიც უნდა ვიკითხოთ, რისი ინერციაა, კარგის თუ ცუდის. მე რატომღაც მეჩვენება და ეს ბატონმა თამაზმაც ბრძანა, რომ 50-იანი, 70-იანი წლების ინერციას კარგის გარდა არაფრის მორტანა არ შეუძლია. მაგრამ თუ ინერცია მონურ წაბაძვად გადაიქცევა, ბუნებრივია, უნდა უარგყოთ და ვებრძოლოთ შეურიგებლად.

დადებით ინერციას კი პირიქით, ხელი უნდა შეუწყუთ. და ამ ინერციას თუ დაემატა ინფორმაციის სიჭარბე და სწორი გააზრება, მე მგონი არაფერი საპანიკო ჩვენ არ გვექნება.



ნანა ასათიანი — მე გაავარძელებ ბატონ ირაკლის აზრს ინერციისთან დაკავშირებით. არ ვიცი რამდენად მართალი ვარ, მაგრამ ვთვლი, რომ ეს არის ბუნებრივი პროცესი. ეს მოიტანა დრომ, ნიჭიერებამ. რა თქმა უნდა, წარსულში იყო რაღაც წინააღმდეგობები, შეიძლება კონკრეტული მაგალითების მოტანაც, რომ მხატვრებს არ შეეძლოთ, ზოგჯერ, ესაჩტათ ის და ესაჩტათ ისე, როგორც მათ სურდათ. ამის გამო ზოგიერთი მათგანი გარიცხეს კიდევ სამხატვრო აკადემიიდან, მაგრამ ნიჭიერებამ, დამოუკიდებლობის სურვილმა მოიტანა ის, რომ 50-იან წლებში



ბში უამრავი მხატვარი წარმოჩინდა მთელი თავისი ინდივიდუალობით. იქიდან მოყოლებული დღემდე, ისინი ქართულ სახვით ხელოვნებაში ძალიან დიდ როლს თამაშობენ. მაინც მგონია, რომ ეს არის ბუნებრივი პროცესი. ეს არ იყო რევოლუცია, ეს იყო ევოლუციური მომენტი.

ღავით ანდრიაძე — თუმც ბევრს უნდა, რომ რევოლუციონერად მოგვაჩვენოს თავი.

ლევან ლალიძე — რევოლუციას ეს-თეტიკურ აზროვნებაში თავისი მკაფიო საფუძვლები ჰქონდა. პოლიტიკური კლი-მატის შეცვლამ განაპირობა აღნიშნული გარდატეხები.

ირაკლი ყიფშიძე — ცხადია, რკინის ფარდის გარღვევამ ბევრი რამ განაპი-რობა.

მერაბ გეგია — ხომ არ არის საშიშ-როება იმისა, რომ გარკვეული აკადემი-ურობა, რაც ახასიათებდა სხვადასხვა გარემოებათა გამო ქართულ ხელოვნებას, ნელ-ნელა ქვეითდება და ერთ მშვენიერ დღეს, შესაძლებელია, ქართული მხატვ-რობა ყოველგვარი აკადემიურობის უარ-ყოფამდე მივიდეს.

თემო გოცაძე — გაანინა, როგორ გვესმის აკადემიურობა.

ლევან ლალიძე — თქვენ ალბათ პრო-ფესიულ ბაზისს უფრო გულისხმობთ.

ირაკლი ყიფშიძე — მაშინ არ არის ეს აკადემიურობა უარსაყოფი.

მერაბ გეგია — მე სწორედ პროფესი-ულ ბაზისზე მაქვს ლაპარაკი. არა მგო-ნია, მეოცე საუკუნეში მოიძებნოს პიკა-სოზე უფრო დიდი ნოვატორი სახვით ხელოვნებაში, მაგრამ პიკასო, ამავე დროს, სრულყოფილად ფლობდა მხატვ-რობის აკადემიურ სტილსაც. უფრო მე-ტიც, იგი მას ეყრდნობოდა ყველა ძიების პროცესში. მეჩვენება, და დღემდეა ქნას ვცდებოდე, რომ ქართულმა მხატვრობამ დაივიწყა ეს უბრალო ჭეშმარიტება.

ნანა ასათიანი — ვფიქრობ, რომ ძველ თაობაში ეს პროფესიული ოსტატობა დღესაც შენარჩუნებულია. მას მიემატა ფორმის და ინტენსიური ფერის პრობლე-

მატიკა, კოლორისტული ძიებები. სწო-რედ ეს გამოარჩევს 50-იანელებს და 60-იანელებს. მათ აკადემიურობასთან ერთად მრავალი სიახლე მოიტანეს.

თემო გოცაძე — დღეს უარყოფილია ეს ყველაფერი და უკვე მიდიან აბსო-ლუტურ უსაგნო რაღაცასთან.

ირაკლი ყიფშიძე — კი არ მიდიან, თავიდანვე იწყებენ უსაგნობით და ეს არის დამლუპველი.

თემო გოცაძე — ეს ტენდენცია არსე-ბობს რეალურად და ყოველ ფენის ნაბი-ჯზე ხედები საგამოფენო დარბაზებში. აი, ეს უნდა განმარტონ ხელოვნებამცო-დნეებმა, აი, ამაზე უნდა ვაამახვილონ ყურადღება. მხატვრებმა, ვგულისხმობ პროფესიული ბაზისის მქონე მხატვრებს, მშვენიერად იციან ვინ მუშაობს და ვინ შარლატანობს. საზოგადოების დღმა ნა-წილმა ეს არ იცის. ხელოვნებამცოდნე-ობის ვალია სწორი მიმართულება მის-ცეს საზოგადოების გემოვნებას. სხვაგვარად, ყველა ფასეულობები თავზე დაგვე-მსობა.

ფასეულობების აღრევას ის მოყვება, რომ შარლატანს, ხშირად, მიყვებოდეს გამოუჩინდება ხოლმე და აპოლოგეტიც-ბოლოს და ბოლოს შარლატანობა ჩრდი-ლავს დადებით ტენდენციებს და ყველას თავის მასზე იბამს. ხშირად ნიჭიერი მხატვარიც კი ამ ჩარჩოში ექცევა, უფრო სწორად, იძულებულია ამ ჩარჩოში მო-თავსდეს, სხვაგვარად მას პერსპექტივა აღარ აქვს. ეს მოვლენა დამანგრეველი ძალის მატარებელია და თუ რამე შეე-ვიძლია, სწორედ მას უნდა გადავუღობოთ გზა.

ირაკლი ყიფშიძე — სამწუხაროდ, დი-ლეტანტიზმმა საქართველოში იპოვა ას-პარეზი. დილეტანტიზმმა იმძლავრა და იგი, რალა თქმა უნდა, დამლუპველია მხატვრებისათვის.

პროფესიული განსწავლა აუცილებელია. ლევან ლალიძეს ყველაფერში ეტყობა, რომ პროფესიონალია, თვით უსაგნო ნა-მუშევარშიც ეტყობა. ხოლო მათ, რომ-ლებმაც უსაგნობით დაიწყეს და ჭიქა რაა,

იმასაც კი ვერ დაგისატყვენ, არ შეიძლება იმავე სიბრტყეზე დადგნენ, რომელზედაც პროფესიონალები დგანან. მათ ნამუშევრებს აშკარად ამჩნევია დიეტანტიზმის დაღი. რაშია განსხვავება, აი, რა უნდა იქნას განმარტებული.

თემო გოცაძე — მძინარე წლებმა განსაკვიფრებელი ტენდენციები შემოგვთავაზა. ერთ მშვენიერ დღეს გადაწყდა ნარკობიზნესით დაკრავილი ფული კულტურაში დაბანდებულიყო. საკვირველი იყო ფულის თავად დაბანდების პროცესი. მე არ ვიცი, თქვენ ვასხოვთ თუ არა სოტბის აუქციონი, მისკოვის ოქტის აუქციონი, რა ხდებოდა იქ და რა ტენდენციებზე იყო გამახვილებული ყურადღება. მთელი მსოფლიოს ეგრეთწოდებული ქუქუიანი ფული იქნა მოზიდული, რამდენიმე მხატვარს გაუკეთდა არნახული რეკლამა, ჩატარდა გარკვეული ტენდენციების არნახული პროპაგანდა. იმიტომ, რომ ეს ალბათ დამანგრეველი იყო იმ ქვეყნისათვის, სადაც ეს ეწყობოდა. მაგრამ რეალურად ისეთი რაღაცეები ააღორძინეს და ისეთ ჩიხში შეაგდეს სახვითი ხელოვნება, რომ ამან მთელ მსოფლიოში გაღერების კრიზისი გამოიწვია.

მერაბ გეგია — ბატონო თემო, თუ შეიძლება, კიდევ უფრო გაშიფრეთ თქვენი ნათქვამი.

თემო გოცაძე — მაშინ გვარებით და სახელებით უნდა გავშიფრო. ეს იყო ებრაელების გრანდიოზული ჩანაფიქრი. ერთ-ორ მხატვარს გაუკეთდა დიდი რეკლამა, შეუქმნეს იმიჯი და, რაც ყველაფერზე უარესია, ყველაგან, ლამის მთელ პლანეტაზე, მათი საქმიანობა ეტალონად აქციეს.

მერაბ გეგია — ასეთი ინსინუაციები ყოველთვის არსებობდა და ჩანს მომავალშიც იარსებებს. მაგრამ მათი წარმატება ეფემერულია და არც მათ ჩანაფიქრს, არც მათში მონაწილე მხატვართა იმიჯს, დიდი დღე არ უწერია.

თემო გოცაძე — ასეა, მაგრამ თავად მოვლენის წინააღმდეგ ვილაცხმე ხმა ხომ უნდა აღიმადლოს. ეფემერულია იმ თვალსაზრისით, რომ დრო, ადრე თუ გვიან,

ზუსტ ადგის მიუჩინს მოვლენას. სამაგალირო უსასრულოა და ამ გადასახედიდან თვით საუკუნესაც კი მნიშვნელობა არა აქვს. მაგრამ, როცა ერთი ცხოვრების მანძილზე გვხვდება ეს ყველაფერი, შენს ფსიქიკაზე დამანგრეველად მოქმედებს. და აკი იმოქმედა კიდევ. ჩემს თავზე ვიღებ ვამტკიცო, რომ საქართველოში ფასეულობები აღრეულია. იმიტომაა, ქვეყნიდან ყველაფერი გაედინება. კარგია თუ ცუდი, აღარაინ კითხულობს, კაპიკებად იყიდება ყველაფერი.

მერაბ გეგია — ბატონო თემო, თქვენი ნათქვამი ასე მესმის: საუბარია ზოგად ფასეულობებზე, ვიტყვი ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობებზე, რომელთა დევალირება მოხდა გარკვეული მიზეზების გამო.

თემო გოცაძე — საუბარია იმ პროფესიულ ძირებზე, ურომლისოდაც ხელოვნება მოკლებულია მასაზრობებელ ფეს-



ვებს. საუბარია იმაზე, რომ დღეს ძნელად ანსხვავებენ ნამდვილს და სუროგატს.

დავით ანდრიაძე — მე ისეთ დროს მიწვევს საუბარში ჩართვა, როცა ძალიან ბევრი საკითხი დაისვა. მერჩივნა გზადაგზა შეეხშიანებოდი აქ დასმულ პრობლემებს, რადგან ახლა მომიწვევს ყოველ მათგანზე ჩემი აზრის გამოთქმა და ეს ალბათ ბევრ დროს წაგვართმევს. მაგრამ შევეცდები მაქსიმალურად ლაკონიური ვიყო.

აქ იყო ლაპარაკი ინერციაზე და საესეებით ვეთანხმები იმ აზრს, რომ ინერცია არ არის მანცდამანც საპანიყო,



ისევე როგორც კრიზისი. ეს მე ბევრჯერ მითქვამს.

დღეს ჩვენ ზოგადად, ტოტალურად ვცხოვრობთ კრიზისულ ეპოქაში. კრიზისულ ეპოქას შეიძლება ვუწოდოთ რეფლექსური ეპოქა.

დღეს ძალიან ხშირად არის ლაპარაკი იმაზე, რომ ჩვენ, გვიწდა ეს თუ არა, ვაცნობიერებთ თუ არა, ვცხოვრობთ პოსტ-ისტორიულ ეპოქაში, ისტორიაში ისტორიული საზრისი დამთავრდა და ამაზე დიდი ხანია შეთანხმებულნი არიან თანამედროვე ფილოსოფოსები.

ჩემი მხრიდან ვიტყვი ასე: ჩვენ ვცხოვრობთ არა მხოლოდ პოსტ-ისტორიულ, პოსტხელოვნების — ცოტა ხელოვნური სიტყვა გამოდის — სიტუაციაში. ესე იგი აქაც, თუ ისტორიის ანალოგიას მოვიშველებთ, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, უკვე ყველაფერი გაკეთდა და ხელოვნებას მხოლოდ ისლა დარჩენია, ცუდად თუ კარგად გაიმეოროს წინამორბედთა მიერ განედილი გზა. ამ შეხედულებას ბევრი მოწინააღმდეგე ჰყავს და ამ საკითხზე ბევრი მიფიქრია და ბევრჯერ კამათიც მომსვლია.

მერაბ გვგია — ასეც რომ იყოს, ეს თვითდამშვიდების უფლებას არ ვეძღვეს. ზოგჯერ გამეორება ისეთივე ძნელი და საამაყო, როგორც რაიმე ორიგინალურის შექმნა. სამაგალითოდ საშემსრულებლო ხელოვნებაზე იკმარებდა.

დავით ანდრიაძე — მე ვფიქრობ, რომ ჩვენი დღევანდელი მსჯელობა ძირითადად მიმდინარეობდა ინსტიტუციონალურ საკითხებზე. დღეს ისე, როგორც არასდროს, ხდება თანამედროვე ქართული მხატვრობის სოციალიზაცია და მისი ინსტიტუციონალიზაცია. ფაქტიურად აღარ დარჩა მხატვარი, რომელიც თავისთვის ზის სახელოსნოში და მუშაობს, და არ ფიქრობს არც გამოფენაზე, არც რალაჟა იმიჯის მოპოვებაზე, არც რეიტინგის ამაღლებაზე. აქ, რა თქმა უნდა, არის შემხვედრი კონტრარკუზმენტო: რომ გარშემო მიმშილით იღუპება ხალხი და რომ მხატვარს საარსებო სახსარი არა აქვს. ხომ შეიძლება

ამის ფენომენალური რედუქცია. სხვაგვარად ჩვენ ორიენტირს ვერ მოვიპოვებთ. ჩავსვით ეს ყველაფერი ბრქყალბებში, გამოვიციხით სოციალური ფაქტორი და ვილაპარაკოთ მხატვარზე, როგორც უნდა იყოს იგი.

დღეს, ფაქტიურად, იდეალთან მიახლოებული მხატვრის ნასახი არ არის ჩვენთან. მე ამას არც ვსაყვედურობ არავის.

დღეს, ფაქტიურად, წითელ წიგნში არიან შესატანი ის მხატვრები, რომლებიც რეფლექტორული ტიპის, ინტროვერტული ტიპის მხატვრები არიან. ეს, რასაკვირველია, არ არის მხატვრის ერთადერთი ტიპი, თუ შეიძლება ითქვას, სოციალური ქცევის ერთადერთი ტიპი. არ შეიძლება ვუვიციხოთ მხატვარს, რატომ ხარ ისეთი ან რატომ არა ხარ ასეთი, რადგან ეს არის მხატვრის უფლება, იყოს თავისივე თავი. დღეს ჩვენთან მკვიდრდება ერთგვარი ფსიქოზური განწყობილება, რომ მხატვარი უნდა იყოს ასეთი, მხატვარი უნდა იყოს საკუთარი თავის გამომხატველი, რეპრეზენტატორი, სოციალური ადაპტატორი და ასე შემდეგ. სანამ ჩვენს ცნობიერებაში არ მოხდება ერთგვარი ლატენტური კონვენცია, შეთანხმება იმის თაობაზე, თუ რას ვეძახით ხელოვნებას და რას არ ვეძახით ხელოვნებას, ფასეულობათა აღრევის პროცესი გაგრძელდება.

მერაბ გვგია — ამასთან დაკავშირებით, სტერეოტიპიზაციის საშიშროება ხომ არ წარმოიშვება?

დავით ანდრიაძე — საშიშროებებს რა გამოლევს, მერაბ არც ამისი უნდა შეგვეშინდეს. ეს არის ეპოქის სიმპტომი.

ლევან ღალიძე — აქ მინდა ჩაგურთო, რომ როდესაც ვლაპარაკობთ ნოვატორულის დეფიციტზე როგორც იდეების, ისე ქმედების მხრივ, რაც ავანგარდის აუცილებელი პირობა იყო ყოველთვის, არ უნდა დაგავიწყდეს, რომ სიასხლის, ნოვატორულის ცნება ცვალებადია. მოსკოვში ყოფნის დროს მე ერთი ტენდენცია დავინახე და დარწმუნებული ვარ დათოც (დავით ანდრიაძე. რედ. შენ.) შეამჩნევდა ამას,

უცნაური რამ მოხდა. ყველაზე აქტიური თავისი ზემოქმედებით და ყველაზე ავანგარდული — ამ სიტყვის ფუნქციონალური გაგებით და არა ფორმალურით — გამოდგა ის ნამუშევრები, რომლებიც მილიანად ეყრდნობიან ტრადიციულ ფერწერას. ანუ, მარადიულთან მოფუსფუსე აღმზიანების ნამოღვაწარი, რაც ისევ და ისევ სიახლედ მეჩვენა და რამაც ისევ მარადიულთან მიმიყვანა. ვფიქრობ, აქედან თავისთავად გამომდინარეობს დასკვნა, რომ მარადიული ყოველთვის ასალა.

დავით ანდრიაძე — ერთი სიტყვა მემწონა — მარადიულთან მოფუსფუსე. მარადიულთან მოფუსფუსე მხატვრები, რა თქმა უნდა, შეუძლებელია არსობრივად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან.

მერაბ გეგია — ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო კატეგორიულებიც შეიძლება ვიყოთ. მხოლოდ მარადიულთან მოფუსფუსე მხატვარი შეიძლება ჩათვალოს მხატვრად.

დავით ანდრიაძე — ყოველ შემთხვევაში, ჩვენი საუბარი უკვე წარმართა მხატვრის სოციალური ფსიქოტიპის დახასიათებისაკენ. ალბათ ეს არ გაირკვევა, ვიდრე არ მოხდება, ასე ვთქვათ, ტიპოლოგია მხატვრებისა, რასაკვირველია არა ასეთი მკაცრი და საბოლოოდ დადგენილი სახით. ალბათ ძალიან ბევრ რამეზე პასუხი ჯერჯერობით ღიად დარჩება. მაგრამ ჩემი პრაქტიკიდან გამომდინარე, მაინც ვიხსენებ რადიკალიზმისაკენ, ანუ მხატვარი უნდა იყოს ან ასეთი ან ისეთი. თუკი მხატვარი, რომელიც აცხადებს პრეტენზიას იმაზე, რომ ის არის, ისევ ლევანს დავესესებო, მარადისობასთან მოფუსფუსე და ამ დროს მის უკან იმალება მთელი დანარჩენი კლანი მოფუსფუსე იმიჯმეიკერებისა, თანეიჯერებისა და ასე შემდეგ, მე ასეთი მხატვრისა არ მჯერა და ვცდილობ სოლომე მათგან შორს ვიყო. მიუხედავად ამისა, მიმაჩნია, რომ ასეთი მხატვრები საჭირონი არიან არტპროცესისათვის, იმიტომ რომ არტპროცესი არის ცხოვრება, სადაც ყველაწირები უნდა იყვნენ, ყველა მხატვარი უნდა იყოს პერსონაჟი. სამწუხაროა, რომ ჩვე-

ნთან ყველა ფიქრობს პირველობაზე, პრემიერობაზე.

ლევან ლალიძე — არიან ისეთებიც, რომლებიც მაგ ჩემპიონატში არ მონაწილეობენ.

მერაბ გეგია — რა თქმა უნდა, არიან, მაგრამ ჩვენ იმას ვერ გავეცევით, რომ ის, ვინც სოციალურ ყოფაში მონაწილეობს, ვინც არ იკეტება თავის თავში ან გუნებათ თავისი კასტის ვარემოში, ოცნებობს და იბრძვის პირველობისათვის, იგი მიილტვის იმისკენ, რომ ხშირად გამოიფინოს, რომ მის შესახებ წერონ, ილაპარაკონ. იყოს ეს თუნდაც აჟიოტაჟი. ასეთ მხატვარს პირველობა რომ არ უნდოდეს, ეს არაბუნებრივიც იქნებოდა.

სხვათა შორის, მხატვრობას ამ მხრივ დიდი უპირატესობა აქვს ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით. მხატვარს ეძლევა შანსი, რომ მომავალში იყოს აღიარებული. შეიძლება სულ რამდენიმე კაცმა იცოდეს, რომ ის დიდი მხატვარია და ეს მისთვის საკმარისი იყოს. მაგრამ ეს უკვე მხატვრის სხვა ფსიქოტიპია. სოლო ის მხატვარი, რომელიც იბრძვის თვითდაკვიდრებისათვის, ანუ, როგორც აქ ითქვა, მონაწილეობს ჩემპიონატში, სულაც არ არის გაკაცების ღირსი. ის ასე ცხოვრობს, მას ეს ასტიმულირებს.

თემო გოცაძე — რა თქმა უნდა. და მე იმ აზრისა ვარ, რომ მხატვრის ეს ფსიქოტიპი უაღრესად საჭიროა საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის. მხატვარი სულ უნდა იფინებოდეს, სულ საზოგადოების თვალწინ უნდა ტრიალებდეს.

მერაბ გეგია — გამოფენასთან დაკავშირებით მე ცოტა განსხვავებული შეხედულებები მაქვს. ყველა ნამუშევარი არ უნდა ხედვებოდეს გამოფენაზე. გამოფენაზე მოხვედრა მხატვრის ოცნება უნდა იყოს. თავისუფლებას სწორი გაგება უნდა. ბავშვი შეძლებისდაგვარად არ უნდა შეზღუდო. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ყველაფრის ნება დართო. ეს საშინლად არაბუნებრივი იქნებოდა. თუ ბარიერების გადალახვა არ ისწავლა, გუნებათ ბავშვმა, გუნებათ მხატვარმა, მას არასოდეს არ გამოუმუშავდება შრომის

უნარი, ბრძოლის უნარი. მისი არაცნობიერი ანაბიოზში ჩაიხრჩობა. გამოფენაზე მოხვედრა მხატვრისთვის დღესასწაული უნდა იყოს. განსაკუთრებით ეს ითქმის ეროვნულ გაღვრებაზე, რომ არაფერი ვთქვათ მუზეუმზე, რაც მის იდეალს უნდა წარმოადგენდეს.

ლევან ლალიძე — ძალიან დიდი ბარიერები უნდა იყოს. ერთი ბერიოდი ამ ბარიერების წინააღმდეგი ვიყავი. მაგრამ სულ მალე მივხვდი, რომ ბარიერები მხატვარს უბიძგებენ პროფესიული დაოსტატებისაკენ, სიღრმეების ძიებისაკენ. ბარიერები თუ არ იქნა, კრიტიკრიუმებიც დაიკარგება. სახვით ხელოვნებაშიც რამდენადმე გარკვეულია ეს კრიტიკრიუმები.

მერაბ გეგია — და თუ გარკვეულია, მაშინ საგამოფენო დარბაზების კვალიფიკაციაც გარკვეული უნდა იყოს. ოპერაშიც იმართება ჯაზური მუსიკის კონცერტები, მაგრამ ჯერ ერთი, ეს გამონაკლისია, და მეორეც, მას სპეციფიკური პუბლიკა ჰყავს და ყველამ იცის, რომ ერის ჭეშმარიტ საგანძურთან ამ მუსიკას საერთო არაფერი აქვს.

თემო გოცაძე — თუკი ჩვენ ერთ დონეზე დავაყენებთ — კონკრეტული გეარებით ვილაპარაკებ — ფიროსმანს, გუდიაშვილს, მაღალაშვილს, ახვლედიანს, ვარლამიშვილს, კაკაბაძეს, ჯაფარიძეს, სანაძეს, ქობულაძეს — დავინახავთ, რომ ფიროსმანს და უნა ჯაფარიძეს ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებს. რომელი კრიტიკრიუმით შეიძლება ეს ორი მხატვარი აღმოჩნდეს ერთ სიბრტყეზე? როგორ ჩამოვყალიბოთ ეს კრიტიკრიუმები? მე შედარებით ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითი მომყავს.

ლევან ლალიძე — ექვევრადეხს და ფიროსმანს შორის უფრო შეიძლება რაღაც საერთოს გამოძებნა.

თემო გოცაძე — საერთო კრიტიკრიუმს მაინც ვერ იპოვნი, ერთის გარდა, ესაა მათი შემოქმედება, ორივე მხატვარია და ფერით აზროვნებს.

ლევან ლალიძე — ამიტომ უნდა ამოქ-

მედდეს კრიტიკრიუმების მთელი სპექტრი.

თემო გოცაძე — მე და შენ შეიძლება ავამოქმედოთ ასეთი სპექტრი, მაგრამ აქ საუბარია საზოგადოებაზე, რომელმაც შესაძლოა ექვევრადე და ფიროსმანი ერთმანეთისგან ვერც კი განასხვავოს. ასეთ დროს ჩვენი, მხატვრების, ხელოვნებათმცოდნეების ჩარევა აუცილებელია. ფიზიკაში აღმოჩენის ფასი ფიზიკოსმა იცის, მედიცინაში — ექიმმა. ასევეა მხატვრობაშიც და ხელოვნების ნებისმიერ დარგშიც. ამიტომ არის აუცილებელი ისეთი კრიტიკრიუმების შემუშავება, რომელშიც შეთანხმებული ვიქნებით ყველა. ტყუილად არ ამბობს დათო ფრანს — რა არის ხელოვნება და რას ვითხოვთ მისგან, ეს გარკვეული უნდა იყოს.

ირაკლი ყიფშიძე — გენიალური კრიტიკოსი არის დრო.

თემო გოცაძე — აბსოლუტურად გეთანხმები, მაგრამ ჩვენ მას ვერ დავუცდით. ასეთი უმოქმედობა დანაშაულის ტოლფასი იქნებოდა. დროსაც უნდა შევეშვალოთ თავისი სათქმელი.

მერაბ გეგია — ბატონო ირაკლი, დრო რომ აბსოლუტური კრიტიკრიუმია, ეს კამათს არ იწვევს, მაგრამ ის გარემოება, რომ ფრანგებმა თავის დროზე იმპრესიონისტები არ შეუშვეს საკუთარ პარნასზე, ამან თვით იმპრესიონისტებისთვის დადებითი როლი ითამაშა. მათ ვაკეთეს ყველაფერი, რისი გაკეთებაც შეეძლოთ და დრომ აღიარა მათი გენიალობა. ეს დიალექტიკური პროცესია და მხოლოდ ასე შეიძლება პროგრესის მიღწევა.

თემო გოცაძე — ყველა პროცესს აქვს თავისი ინდივიდუალური ნიშნები.

მერაბ გეგია — კრიტიკრიუმების არსებობაც აუცილებელია და მათი გადალახვაც. სხვაგვარად პროგრესი წარმოუდგენელია.

ლევან ლალიძე — ასეთი კრიტიკრიუმები შესაძლებელია მხატვარმა დამოუკიდებლადვე შეიმუშაოს.

თემო გოცაძე — ეს თვითიზოლაციის ტოლფასი იქნებოდა.

ლევან ლალიძე — ამის პოპულარულ



დონეზე ჩამოყალიბებაც შეიძლება.

თემო გოცაძე — მაშინ სადავოც არაფერი იქნება.

დავით ანდრიაძე — დიას, დაფიქსირდა რალაკები და მე ასეთი დიალოგი უფრო მაწივობს. ისევ იმ საკითხს მინდა დაეუბრუნდე, პერსონაჟის თემას. კრიტიკოსი თვითგამოხსატვაში ისეთივე შეუზღუდავი უნდა იყოს, როგორი შეუზღუდავიც არის მხატვარი. ამ შემთხვევაში არ გამოვრიცხავ თამაშის უფლებას. სხვათა შორის, როზანოვი იყო ასეთი, რომ შეეძლო ერთსა და იმავე მოვლენაზე მემარცხენე გაზეთისთვის სხვა სტატია დაეწერა და მემარჯვენესათვის. — სხვა. მაგრამ ორივე იყო გენიალურად დაწერილი. ეს ყველაფერი, საბოლოო ჯამში, დამოკიდებულია იმაზე, როგორ წერს კრიტიკოსი. ჩვენი მთავარი უბედურებაა ნაწერის უზარისხოვა. როდესაც კრიტიკოსი წერს ორიანზე ან სამიანზე, მას არანაირი უფლება არა აქვს შეაფასოს სხვისი ნაწარმოები და საერთოდ, იმსჯელოს ხელოვნებაზე.

მერაბ გეგია — ბატონო დავით, მე მომხრე ვარ, რომ კრიტიკა საერთოდ დამოუკიდებელ ხელოვნებად ჩაითვალოს.

დავით ანდრიაძე — და არის კიდევ არსებობს ასეთი წიგნი, სადაც გატარებულია ის აზრი, რაოდენ დიდი შეიძლება იყოს კრიტიკა და როგორ შეუძლია მას თვით მხატვრული ლიტერატურის დაჩრდილვაც კი.

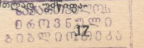
ყოველ შემთხვევაში, დღეს კრიტიკის ექსპანსიისა არავის არ უნდა ეშინოდეს. პირიქით, ეს საბოლოო ჯამში ისევ და ისევ მხატვრობას ხმარდება. წარმოუდგენლად მიმამჩნია, რომ სერიოზული მხატვარი წინააღმდეგი იყოს კრიტიკის ექსპანსიისა. ჩვენ უნდა შევთანხმდეთ, რომ კრიტიკა არის ლიტერატურის ჟანრი პირველ რიგში და ქმნის აბსოლუტურად დამოუკიდებელ ტექსტს.

თუმცა, რასაკვირველია, არსებობს სხვა ტიპის კრიტიკაც, რომელსაც ევალეზა საზოგადოების სოციუმის დაკვალანება. მე არც იმას გამოვრიცხავ, რომ უნდა არსებობდეს ისეთი კრიტიკაც, რომელსაც

მე ოფიციალური კრიტიკას ვეძახი და რომელიც ეფერება, ემსახურება მხატვარს. კრიტიკის ყველა ამ ჟანრს არსებობის უფლება აქვს.

თუ გვსურს კრიტიკის განვითარება, უნდა წავაქვსოთ კრიტიკის თვითრეფლექსია. კრიტიკა უნდა ჩაფიქრდეს იმაზე, რა არის კრიტიკა. ზოგადად ყველაზე მეტად ამის ნაკლებობას ვგრძნობ. კრიტიკოსმა არ იცის თვითონ რა იცის. ამ რეფლექტორულ ტიპს აყალიბებს ერთიანი ჰუმანიტარული სივრცე. არ მოხერხდა კულტუროლოგიისა და ხელოვნებათმცოდნეობის ინტეგრაცია. არადა, ამ ალიანსის გარეშე ორივე მხარე ზარალდება. მოსკოვში გამოდის ჟურნალი „ხელოვნება“ და, სადაც საკუთრივ კრიტიკოსების გარდა, იბეჭდებიან კრიტიკაში მოღვაწე სოციოლოგები, ფსიქოლოგები, სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები, რომლებმაც, რასაკვირველია, ხელოვნების ენა კარგად იციან. ეს ჩვენ გვიკვირს, თორემ ევროპაში ნებისმიერი ინტელიგენტი, მწერალი, ფსიქოლოგი, სოციოლოგი, პროფესიულად ერკვევა მხატვრობაში, ბევრად უკეთ, ვიდრე ჩვენთან ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტდამთავრებული სტუდენტი. ეს ერთიანი ჰუმანიტარული საზოგადოებრივი სივრცეა და მასში გარკვევის ვალდებულებას გრძნობენ არა მარტო ჰუმანიტარები, თვით ტექნიკური დისციპლინების წარმომადგენლებიც კი. ჰეგელი ამბობს, რომ ტექნიკის გაგების გარეშე, ხელოვნების გაგება შეუძლებელიაო. ცხადია, ამან არ უნდა შეგვიქმნას ილუზია, რომ მხატვრობაში გარკვევა იოლი საქმეა, რომ სულ ადვილია დღეს იყო ინჟინერი და ხვალ გახდეს მხატვარი.

მერაბ გეგია — ამაში ცუდს ვერაფერს ვხედავ. ეს პიროვნების არჩევანია, მისი პირადი ნება. სხვა საკითხია, რამდენად საფუძვლიანია მისი არჩევანი, ეს უნდა უნდა გამოჩნდეს, როგორც კი იგი თავის ნამუშევრებს საზოგადოებრივ სამსჯავროზე გამოიტანს. უბედურება ისაა, რომ მხატვრად ქცეული ინჟინერი ახერხებს გამოფენის მოწყობას მიუხედავად იმისა, რომ იგი პროფესიულად მთლად უმეცარეა.





რია, მიუხედავად იმისა, რომ როგორც მხატვარი, ჩანასახობრივ მდგომარეობაში იმყოფება. ასეთი იოლი წარმატება სათავეშივე სპობს მის შემოქმედებით პოტენციალს, ცხადია, თუკი საერთოდ ასეთი რამ გააჩნია. წარმატების ასეთი გაიოლება ყოვლად დაუშვებელი მოვლენაა.

დავით ანდრიაძე — სამწუხაროდ, ამის მარეგულირებელი ზერეკტები არ არსებობს. სოციალური ინსტრუმენტალიის ნაკლი ამ სფეროში ყველასათვის თვალსიჩქურია. ამით, ფაქტიურად, სოციალურ ნაკარი ეყრება სახეში.

აქ დაისვა საკითხი, ევოლუცია თუ რევოლუცია. დღეს ძალიან გახშირდა ამ თემაზე ლაპარაკი. ზევანი მიდიან იმ დასკვნამდე, რომ არსი კულტურისა ეს არის სწორედ, სიტყვა რევოლუციის არ ხმარობენ, მაგრამ ხმარობენ მის მიმდებარე სიტყვას — სოციალური აფეთქება. ლოტმანის ერთ-ერთ ზოლს წიგნს ასევე ჰქვია — «Культура и взрыв». ამდგვარი თეორიული რევიზიები დღეს იშვიათობას არ წარმოადგენს.

თემო გოცაძე — რომელ აფეთქებაზეა ლაპარაკი. მაგალითად, იმპრესიონიზმიც კი ევოლუცია იყო-მეთქი, ამას ვამბობ. თითქოს რევოლუციურია, მაგრამ ამავე დროს აბსოლუტურად ლოკიკური პროცესი, გამომდინარე არსებული რეალიზებიდან, ტრადიციის მეტამორფოზა.

დავით ანდრიაძე — მიუხედავად ამისა, იმპრესიონიზმი ხელოვნების ისტორიაში შეფასებულია როგორც ფაქტიურად უსტილო მოვლენა.

შერაბ გევია — ვფიქრობ, აქ თვისისა და ანტითვისის დიალექტიკურ ურთიერთმიმართებაზეა ლაპარაკი.

თემო გოცაძე — რა თქმა უნდა. ყველა ახალი მიგნება რადიკის უარყოფაა, რადიკალთან დაპირისპირებაა.

შერაბ გევია — დაბოლოს ირკვევა, რომ ეს უარყოფა, ეს დაპირისპირება მარცხ უმაღლესი კრატერიუმების რკალშია მოქცეული. სხვა შემთხვევაში იგი სკანდალს ჰგავს, რომელიც დროებით ყაყანს იწვევს და მას სულ მალე ყველა ივიწყებს.

დავით ანდრიაძე — შევეცდები დავა-

ზუსტო თქვენი ნათქვამი. ხელოვნება ყველა შემთხვევაში არის რადიკალ გარკვეული პროცესების მაპროვოცირებელი, მისი დეტონატორი. არსებობს ერთგვარი დისპროპორცია, დისონანსი იმ რადიკალ წინასწარ დადგენილ პარამონიაში, რასაც, ვთქვათ, ზოგადად ყოფიერებას ეძახით. ხელოვნება იშვა მაშინ, როცა დეტონატორის ფუნქცია შეიძინა.

მაგრამ დეტონაცია დღეს ზევრს სხვა-ნაირად ესმის. იგივე აფეთქება ესმის პირდაპირი გაგებით. პოლიტიკური ტერმინებით თუ ვილაპარაკებთ, მხატვარი ტერორისტიკა. მაგრამ ტერაქტი მან კარგად უნდა დაგვეგოს. ჩვენც გვყავს ასეთი მხატვრები. მაგრამ მათ მიერ დაგვეგობილი ტერაქტი იმდენად უსუსურია, რომ მხოლოდ ფუჭი გასროლების კასკადების მოწმენი ვართ.

შერაბ გევია — ახლა, თუ ნებას დამრთავთ, პრაქტიკის სინტაქსზე გადავიყვან ჩვენს თეორიულ მსჯელობას. მოეუსმინოთ ხათუნას.

ხათუნა კვანჭახაძე — საქართველოს მხატვართა კავშირი 1200 წევრს ითვლის, აქედან დაახლოებით 900 წევრი თბილისში მცხოვრები მხატვრები არიან. ამას გარდა არსებობს ასალგაზრდა მხატვართა და ხელოვნებათმცოდნეთა შემოქმედებითი სექცია, რომელშიც 250 წევრია გაერთიანებული.

თბილისში არსებული საგამოფენო დარბაზების რაოდენობის დადგენა თითქმის შეუძლებელია. მხოლოდ სურათების ეროვნულ გალერეას კურირებს კულტურის სამინისტრო და მხატვართა კავშირი, საგამოფენო დარბაზების უმრავლესობა კერძო მფლობელობის ქვეშაა.

შემოსული განაცხადების საფუძველზე დგება კულტურის სამინისტროსა და მხატვართა კავშირის მიერ ერთობლივად შემუშავებული სამუშაო გეგმა. ამას გარდა ყოველწლიურად სურათების ეროვნულ გალერეაში ეწყობა საგაზაფხულო-საშემოდგომო და საშობაო გამოფენები. რაც შეეხება სახელმწიფო დაკვეთებს, იგი თითქმის არ არსებობს.

გასულ წელს სულ მოეწყო 41 გამოფე-

ნა. აქედან 17 — პერსონალური, 13 — საერთო, 2 — ჯგუფური. აგრეთვე მემორიალური გამოფენები და თამარ მეფის ძეგლის პროექტების გამოფენა-კონკურსი.

1998 წელი. დღემდე მოეწყო სულ 14 გამოფენა. 8 — პერსონალური, 4 — საერთო, 1 გამოფენა გაიმართა ქარვასლაში.

რაც შეეხება საზღვარგარეთ მოწყობილ გამოფენებს: 1997 წელს არც ერთი გამოფენა არ მოწყობილა. 1998 წ. კი მოეწყო მხოლოდ 1 გამოფენა მოსკოვში.

თემო გოცაძე — 1200 წევრს საქართველოს მხატვართა კავშირი ითვლიდა მაშინ, როცა გაერთიანებულ სივრცეში ცხოვრობდა. ახლა 200-მდე წევრი ძლივს შეგროვდება.

ძალიან დიდი ნაწილი მხატვრებისა და თანაც, კარგი მხატვრები, არ არიან მხატვართა კავშირის წევრები, რაც უთუოდ დასანანი მოვლენაა. მაგრამ ეს გასაკვირი არაა. მხატვართა კავშირი დღეს ის ორგანიზაციაა, რომელსაც მხოლოდ სახელი შერჩა, რეალურად კი არაფრის გამკეთებელი არ არის. მხატვართა კავშირი უნდა იყოს თავისუფალი ორგანიზაცია, რომელიც კრიკში ჩაუდგება ნებისმიერ მთავრობას, ნებისმიერ ძალაუფლებას. მას უნდა გააჩნდეს ის ბერკეტები, რომლებიც მხატვარს დაიცავენ ყველა კუთხით და ყველა თვალსაზრისით. ეს კი, ფინანსების გარეშე არ მოხერხდება. ვაკოტრებული მხატვართა კავშირი თავის თავს ძლივძლიობით ინახავს.

ანომალიაა, როცა თავისუფალი ორგანიზაციები სახელმწიფოს სთხოვენ დახმარებას. სამწუხაროდ, ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ გავთავისუფლდით პოსტსაბჭოური სტანდარტებისაგან.

სახელმწიფოში არსებობს ბიუჯეტის განაწილების თავისებური იერარქია. მე, მაგალითად, წარმოვადგენ მუზეუმს, გალერეას. ჩვენ მხატვარს ვაკავშირებთ საზოგადოებასთან. გასაკვირი არაა, რომ მე სახელმწიფოს ვთხოვ ითამაშოს შუამავლის როლი. ეს თვით სახელმწიფოს ინტერესებშია. მე უნდა შემეძლოს შევისყიდო ის ნამუშევარი, რომელსაც საექსპორტო კომისია საეტაპო ნამუშევრად თვლის, მე უნდა შემეძლოს არ დაფუშვა მისი ვადინება

საზღვარგარეთ. გაიხსენეთ, რა საკონტინენტში ჩაგვადლო ფელიქს ვარლამიშვილის ნამუშევრების გაუჩინარებამ. სამუზეუმო სისტემის შექმნა აუცილებელია. მუზეუმში, — აი, ჩვენი დამცავი მექანიზმი. მუზეუმშივე უნდა ხდებოდეს კრიტიკიუმების დადგენაც, შეფასებაც და კოლექციის შეგროვებაც. მაშინ მხატვარი თავს აღარ იგრძნობს ასე დაუცველად, რაც შეეხება მხატვართა კავშირს, ყველაფერი იქით მიდის, რომ იგი ვადაკეთდეს ჩვეულებრივ პროფკავშირად.

დავით ანდრიაძე — დღეს იგი არც ერთია, ბატონო თემო, და არც მეორე.

თემო გოცაძე — რას იზამ, დროა ასეთი. არადა, მხატვართა კავშირის ხელთაა ისეთი ბერკეტები, რომელთა ამოქმედება უზარმაზარ ძალას შესძენდა მას, ოთხი კომბინატი, დანადგარები, კვალიფიციური მუშახელი, ყველაფერი ეს დღეს უმოქმედოდაა. როგორც კი შეიქმნება ობიექტური პირობები, მერწმუნეთ, ყველაფერი ეს ამუშავდება და მხატვართა კავშირი დაიბრუნებს ძველ დიდებას.

ბარალეურად, არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაევიწყოთ მუზეუმების როლი სახვითი ხელოვნების განვითარების საქმეში. ეს როლი კი, რომ იტყვიან, ცენტრალურია. უბრალო მაკალითი: ჩვენ ვამბობთ, ინფორმაცია გვაკლია. ყველა ინფორმაცია მუზეუმიდან უნდა მოდიოდეს. საზღვარგარეთ ხელოვნების მუზეუმები იღებენ დახმარებას ფედერალური მთავრობიდანაც და მუნიციპალიტეტიდანაც. ეს ასიგნებანი ხმარდება მუზეუმის შენაძენებს. ექსპერტთა ჯგუფები, რომლებიც მუზეუმებში მუშაობენ, უმაღლესი რანგის სპეციალისტები არიან.

ლევან ლალიძე — ზურაბ წერეთელი მოსკოვში ქმნის მუზეუმს, რომელსაც არავითარი დაბეგვრა არ ექნება. მოფიქრებული აქვს, ასევე, დაფინანსების წყაროები. ანუ, არსებულ სტრუქტურაშიც შესაძლებელია გამოსავლის პოვნა.

თემო გოცაძე — სწორედ აქვთ მიმყავს საუბარი. გამოვიყენოთ ის, რაც ხელთ გავაჩნია.

თამაზ სანიკიძე — პრობლემები სამუზეუმო საქმეში ძალიან ბევრია. ორი სა-

კითხი — მუზეუმი და სწავლების პროცესი. ეს ორი სისტემა ცალკე საუბრის თემაა და მომავალში შეიძლება ცალკე დისკუსიის თემად ვაქციოთ.

მხატვართა კავშირი, ისევე როგორც სხვა კავშირები, თანდათანობით დაკარგავს ფუნქციას. სახელმწიფო მას ვერ შეინახავს. უნდა გამოინახოს პროფკავშირული ფორმა, რომლითაც მხატვარი, შემოქმედი, მოახერხებს საკუთარი თავის დაცვას.

მერაბ გეგია — ბატონო თამაზ, აქ ითქვა, რომ მხატვართა კავშირს ოთხი კომბინატი აქვს. ეს ხომ უდიდესი პოტენციალია.

თამაზ სანიკიძე — ისინი უნდა გადაეცეს მუზეუმს, გალერეას, სახელმწიფო დაწესებულებებს. ეროვნული ზიმიდრე სახელმწიფოს კუთვნილებაა და სახელმწიფომ უნდა იზრუნოს მის შექმნასა და შედინაზე.

ინგა ქარაია — მუზეუმების პრობლემა საკმაოდ რთულია და ჩემი აზრით, ცალკე განსახველი. დღეს გამოვყოფდი ერთ საკითხს, რომელიც აუცილებლად მოითხოვს მოგვარებას — ესაა თანამედროვე სახვითი ხელოვნების მუზეუმის პრობლემა. იგი აუცილებლად უნდა არსებობდეს, რათა დაინტერესებულმა პიროვნებამ (ექსპერტმა თუ მენეჯერმა) გალერეიდან გალერეაში ან სახელოსნოში არ ირბინოს. მე არ ვგულისხმობ მაინცდამაინც ალტერნატიული ხელოვნების ექსპონირებას (სხვათა შორის ესეც ცალკე პრობლემაა), არამედ თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში არსებული ყველა მიმართულებისა თუ ტენდენციის თავმოყრა-დემონსტრირებას, რომლებიც მიუხედავად პოზიციათა სხვადასხვაობისა, ერთიან კულტურულ სქემაში მოიაზრებიან.

ამის წინათ ვამბობდი, რომ მხატვართა კავშირმა თუ თავისი მუშაობა არ გარდაქმნა და გარკვეული რეფორმები არ გაატარა, მას მომავალი არა აქვს-მეთქი. ცხადია, კატეგორიული ნათქვამია, მაგრამ დღევანდლობა, თუნდაც საზარო ეკონომიკის პირობებში, ახლებურ მიდგომასა და აზროვნებას მოითხოვს; და თუ მას ახლავე არ ჩაეყარა საფუძველი, შესაძლოა, ერთ

მშვენიერ დღეს მძიმე ფაქტის წინაშე აღმოვჩნდეთ — დაიკარგება, გაიფანტება ის მატერიალური ფასეულობა, რაც წლების მანძილზე მხატვართა საკუთრებას წარმოადგენდა და შესაბამისად, მხატვართა კავშირიც დაკარგავს საკუთარ ფუნქციას.

ჩვენვე უნდა მოეუაროთ და შევიინარუნოთ ეს ფასეულობანი, ძნელია საამისო მზა რეცეპტები მოიძიო, მაგრამ პრობლემა რომ სასიცოცხლოა, უდავოა. წელიწადიდან ახსენა ლითოგრაფიის სახელოსნო და მინდა გავისხენო ეს ფაქტი, რადგან მეც გრაფიკოსებთან ერთად ჩართული ვიყავი სახელოსნოს გადარჩენის აქციაში. არასოდეს დამავიწყდება ნანა ჭურღულიას, სოფა კინწურაშვილის, თამაზ ვარვარიძის, ნინო ზაალიშვილისა და სხვათა ძლისძმევა უკვე აუქციონზე გასაყიდო ობიექტთა სიაში შეტანილი სახელოსნოს გადასარჩენად. სხვადასხვა ინსტანციებში სირბილთან ერთად, ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრში მოვაწყეთ საქველმოქმედო გამოფენა-გაყიდვა, რომლიდანაც შემოსულმა თანხამ, გერმანელი მეგობრის ტრაუტი შნაიდერის, ავრთვევ სამედიცინო ფირმა „ბორჯის“ დამხარებამ, რომლის პრეზიდენტიც ამირან კვარაცხელია, გრაფიკოსებს შეუნარჩუნა ეს მართლაც უნიკალური სახელოსნო.

მხატვართა კავშირზე საუბრისას ყურადღებას ვამახვილებ სწორედ მატერიალურ ფასეულობებზე, ვინაიდან უსახსრობის გამო მხატვრის სოციალურ დაცვაზე, იურიდიულ მხარდაჭერაზე, მენეჯერთა თუ სხვა ინსტიტუტების შექმნაზე და სხვა, არტბაზრის მოძიებასა და სხვა ამგვარ ხელშეწყობებზე ლაპარაკიც ზედმეტია. ძნელია იწინასწარმეტყველო, რა იქნება ხვალ, მაგრამ ვფიქრობ, რომ მომავალში ალბათ შეიქმნება თანამოაზრეთა ნებაყოფლობით გაერთიანებები, ასოციაციები თუ სხვა დაჯგუფებები (დავარქვათ თუნდაც პროფკავშირული), რომლებიც დასავლეთში ამრობირებული პრინციპებით იხელმძღვანელებენ. ამგვარ გაერთიანებათა მაგალითები, თუმცა არაიურიდიულად გაფორმებული, ჩვენში უკვე იკვეთება — გავისხენოთ, თუნდაც, გალერეა TMS-თან მომუშავე

მხატვრები ან ზემოთ ნახსენებ გრაფიკოსთა ჯგუფი თუ სხვები, რომლებიც სწორედ თანამოაზრობის პრინციპებით მოქმედებენ.

ლევან ლალიძე — მთლიანად ვიზიარებ იმ აზრს, რომ ყველა პრიორიტეტი გადაეცეს მუზეუმს, გალერეას. მხატვართა კავშირი, რა თქმა უნდა, პროფკავშირად უნდა გადაკეთდეს. ასეთი კავშირი, ოდესღაც ქვეყნის ცენტრალიზაციით იყო ნაკარნახევი.

ასევე მიუღებლად მიმაჩნია ყველა გარიგება მხატვართა კავშირის მხრიდან. ანუ, სახვითი ნამუშევრების ყიდვა, გაყიდვა, კრიტიკიუმების დადგენა, შეფასება. მხატვარმა არ შეიძლება განიხილოს მეორე მხატვრის ნამუშევარი. ასეთი რამ არ არსებობს მსოფლიოში. ეს არის ნონსენსი, აბსურდი.

თამაზ სანიკიძე — მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს მუზეუმის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია — განათლება.

იყო დრო, როცა ოჯახები მოდიოდნენ მუზეუმში. ერთმანეთს შთაბეჭდილებებს უზიარებდნენ, ცოდნით და გამოცემებით ამყობდნენ. თუ ეს არ მოხდა, თუ პირველი კლასის მოწაფე არ მოვიდა მუზეუმში, იატაკზე არ დაჯდა იმისათვის, რომ რაღაც ჩაისატოს, მომავალში იგი უთუოდ ინდიფერენტული იქნება სახვითი ხელოვნების მიმართ და ბუნებრივია, ამ სფეროში მთლად გაუნათლებელიც.

ცხადია, ზემოთქმული აღზრდის პრობლემასაც უკავშირდება, რაც სრულიადაც არ არის მეორეხარისხოვანი პრობლემა და იგი ფართო მსჯელობის საგნად უნდა იქცეს.

ირაკლი ყიფშიძე — მეც იმ აზრისა ვარ, რომ შემოქმედებით კავშირს მიენიჭოს თანამოაზრეთა გაერთიანების სტატუსი, ხოლო ცალკე შეიქმნას პროფკავშირი, რომელიც წმინდა სოციალური თვალსაზრისით დაცავს მხატვარს.

ასევე საპოვნია ის მექანიზმები, რამაც უნდა შეადგინოს პროფკავშირების შემოსავლები. ვფიქრობ, ამაზე ტვინის ჭყლეტა არ ღირს. საკმარისია გავიზიაროთ მსოფლიოს პროფკავშირების გამოცდილება.

დღევანდელი მხატვართა კავშირი ფიქციაა და სხვა არაფერი. კავშირი კი არა, მხატვართა კლუბიც კი არ არსებობს, სადაც მხატვრები შეიკრიბებიან და რაღაცაზე იმსჯელებენ.

მაგრამ დღეს ყველაფერი ამის გაუქმება და ნაუცბათეოდ პროფკავშირად გადაკეთება არ მოხერხდება. აქაც მოქმედებს ინერციის კანონი. ოღონდ აქ იგი ნამდვილად უარყოფითია.

მხატვართა კავშირი ნელ-ნელა ამოწურავს თავის შესაძლებლობებს და რასაკვირველია, წარმოიქმნება აუცილებლობა ახალი ტიპის გაერთიანებების შექმნისა, მათ შორის ისეთი გაერთიანებებისა, რომელიც იკისრებს სოციალური დაცვის ფუნქციებს.

უბრალო მაგალითი. დღეს მხატვრებს ისე სჭირდებათ იურისტი, როგორც არასდროს. ჩვენ ხომ ამ სფეროში აბსოლუტურად ბნელები ვართ. ისე მოგვატყუებენ, ისე გაგვეყვლეფენ, ისე ჩამოგვართმევენ ნამუშევარს, რომ ამის შესახებ ჩვენ არაფერი გვეცოდინება. აი, რისთვის არის საჭირო ისეთი გაერთიანებები, სადაც მხატვარი დაცულია ყოველგვარი მოულოდნელობისაგან. ჩვენ ვალდებულნი არა ვართ ვიცოდეთ ის, რაც იცის იურისტმა.

ახლა როგორ იქმნება შემოქმედებითი გაერთიანებები. რამდენიმე თანამოაზრე მხატვარი და ხელოვნებათმცოდნე გაერთიანდებიან, ქმნიან თავის დებულებას, წესდებას, მანიფესტს. და ეს უკვე საზოგადოებრივი წარმონაქმნია. ასეა მთელ მსოფლიოში. ასეა დღევანდელ რუსეთშიც.

ლევან ლალიძე — ჩვენ გვაქვს ასეთი გაერთიანება. ჯერჯერობით ათნი ვართ, მართალია მოუცვლელია გამო ვერა ვართ ისეთი აქტიურნი, როგორც უნდა ვიყოთ, მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ ერთმანეთს მხარში ვუდგავართ.

თუნდაც ავიღოთ იგივე იურისტის პრობლემა. 20 კაცს უფრო იოლად შეუძლია იურისტის დაქირავება, ვიდრე რომელიმე ცალკე მდგომ მხატვარს. ასეთი გაერთიანებები აუცილებელია და რაღა თქმა უნდა, იგი მხოლოდ თანამოაზრობის გარკვეული პრინციპების მქონე მხატვართა ერთობლობას გულისხმობს. ამ პრინციპებიდან გადახვევა მხოლოდ შემოქმედებით სფერო-

შია დასაშვები, როცა შენ რაღაცა ახალს ეძებ, თუნდაც ექსპერიმენტს ატარებ.

ამ ვითარებაში, მე არ შეიძლება ყველგან გამოვიფინო, არ შეიძლება ალიანსში შევიდე მათთან, ვინც არ იზიარებს ჩემს შემოქმედებით პრინციპებს. მხატვრობა ეს არის ნათლობა, ეს არის ბედისწერა, დაკავშირებული შენს თვითრეალიზაციასთან. აქ დაუშვებელია რაიმე კომპრომისი. დღევანდელი მხატვართა კავშირი კი სხვა არაფერია, გარდა ურთიერთგამომრიცხავი პრინციპების მხატვართა ერთობლიობა. ამაზე დიდი კომპრომისი წარმოუდგენელია.

არ ვიცი სხვებს რა უჭირთ, მაგრამ ჩემთვის საკუთარი ინდივიდუალობის შენარჩუნება, ჩემში არსებული ბუნებრივი შემოქმედებითი პროცესებისათვის ხელის შეწყობა, გადაწყვეტია. ყველაფერი, რაც ამაში ხელს მიშლის, იქნება ეს საბაზრო ეკონომიკა თუ რაღაც აბსურდული გაერთიანება, მტრად მყავს გამოცხადებული და ისე გავურბი მათ, როგორც თავისუფლების აღკვეთის ადგილს.

დავით ანდრიაძე — მე თითქმის აღარაფერი მაქვს დასამატებელი. მხოლოდ მინდა გავიხსენო, რომ მქონდა საშუალება მონაწილეობა მიმეღო მხატვართა კავშირის სამდივნოს მუშაობაში და ეს იყო ყოველდღიური მასალა დაუსრულებელი ჰამულეტებისათვის. სამწუხაროდ, დრო ვერ გამოვანახე, თორემ შესაძლებელი იყო შემექმნა შესანიშნავი პაროდული ოპუსები.

ეს ყველაფერი დღესაც გრძელდება. აქ თავს იყრიან შემოქმედებითად აბსოლუტურად გაკოტრებული მხატვრები. თუ ყველა არა, ძირითადი მასა მაინც. მაგრამ, როგორც იტყვიან, ეგ მაგათი პრობლემაა, ჩვენი პრობლემა ის არის და ის იყო, რომ შემოქმედებითი ცხოვრებიდან გაითიშული მხატვრები, მთლიანად კარგავენ მიმდინარე პროცესების აზროვნულ სადავებებს. არადა, შემოქმედებითი გაერთიანების მთავარი ნერვი ხომ სწორედ ეს უნდა იყოს. ამიტომაც ვიზიარებ აზრს, რომ ამ სფეროში ვადატრიალება უნდა მოხდეს.

თუკი მაგალითად მუზეუმი მანამდე ითვლებოდა კულტურის ერთგვარ ანალურ

მომხელებელ ორგანოდ, დღეს მუზეუმი გახდა კულტი კულტურისა. თუკი ადრე მუზეუმი კულტურის სასაფლაოდ ითვლებოდა, დღეს ითვლება, რომ მუზეუმი არის თანამედროვე კულტურის სიცოცხლის წყარო. როგორ შეიძლება არსებობდეს თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი. თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი ნიშნავს, რომ ჩვენ დღესვე ვცდილობთ ხელოვნების მუზეუმიზაციას.

ამას წინათ უნივერსიტეტში გამოცდების ცხრილს ვეცნობი და ასეთ რამეს ვკითხულობ — თანამედროვე ქართული ხელოვნების ისტორია. ვეკითხები დეკანს — რას ნიშნავს ეს, როგორ შეიძლება თანამედროვე ხელოვნებას ისტორია ჰქონდეს. ვერაფერი ვერ მიპასუხა. თუკი დაფიქრდებით და იმ კუთხით მივუდგებით, რომ დადამიანის ცნობიერება, ადამიანი მიმართულია იქითკენ, რომ წინასწარ აქციოს ყველაფერი მუზეუმად, მაშინ ასეთი პოზიცია გამართლებულია. თვითონ ყოფიერების მუზეუმიზაცია, ეს ძალიან საინტერესო მომენტია და კულტურის ერთერთი მომწესრიგებელიც კი შეიძლება იყოს.

ხშირად არის საუბარი იმაზე, აი, თანამედროვე გამოფენის ტიპი, როგორია ის. თანამედროვე გამოფენა ხშირად ითვსება შიგნით მუზეუმს. შარშანწინ გამოფენა — საერთაშორისო ბიენალე — პრინციპში წარუმატებელი იყო, მაგრამ აქ იყო მუზეუმი 50-იანელების, ეს, რა თქმა უნდა, გაუცნობიერებლად მოხდა.

გამოფენა ეს არის სიცოცხლე, მდინარეა, ყოველდღიურობა, ერთდროულობა. ახლა ხანმოკლე გამოფენები იმართება — ერთდღიანი, ორდღიანი, მე მახსოვს წელიწადში სულ 2-3 გამოფენა იმართებოდა. მე მესხიერებაში ჩამრჩა ეს გამოფენები. მახსოვს მაღალაშვილის გამოფენა, ბაღდავაძის, სანაძის. ეს ფაქტიურად გამოფენები კი არა, მუზეუმები იყო სავამოფენო დარბაზში. იმიტომ, რომ გამოფენას აწყობდა მხატვარი მაშინ, როცა უკვე „სამუზეუმო“ ასაკს იყო მიღწეული, როცა მისი კრედიტო დადგენილი იყო. გამოფენა არის გახეთივით, მუზეუმი არის წიგნი — ასეთ

შედარებას გაეკეთებდი. მე არავინ მკითხავს, მაგრამ ვიტყვოდი, რომ თანამედროვე ექსპოკულტურის ერთ-ერთი სტრატეგია შეიძლება სწორედ ეს იყოს — გამოფენაში ჩაჯდეს მუზეუმი — ანუ გამოფენაში იყოს რეტროსპექცია. გამოფენას თავისი ექსპოზიცია აქვს, მუზეუმს თავისი. გამოფენაში არის შემთხვევითობა, მუზეუმში — აუცილებლობა. კრიტერიუმები შესამუშავებელია და ამ მხრივ სასაუბრო ბევრი იქნება. არასოდეს არ მეგონა მუზეუმით თუ დაინტერესდებოდი, მაგრამ თვითონ მუზეუმურობით დაინტერესდი, მუზეუმში თანამედროვე კულტურის სისტემაში არის ფუნოპენი. ეს რაღაც ცნებაა, რომელსაც სრულიად კონკრეტული დატვირთვა აქვს.

რაც შეეხება მხატვართა კავშირს, დღევანდელი მხატვართა კავშირი არის მხატვართა კავშირის მუზეუმი, თანამშრომლები კი — ექსპონატები.

ამას წინათ დავესწარი ერთ-ერთი სექციის სხდომას, რომელიც მოსკოვში გამოფენის მოწყობას შეეხებოდა. მოსკოვში არის მხატვართა კავშირების კონფედერაცია. მოკლედ, ისინი ჩვენ გვაძლევენ წელიწადში სამჯერ უფასოდ გამოფენის უფლებას.

ჩვენს კავშირში შეიკრება 15-20 მხატვარი და დაიწყებს ზეობა რა და ვისი ნამუშევრები წაიღონ გამოსაფენად. მე მობეზრდა ამაზე ლაპარაკი, მაგრამ იძულებული ვარ ათასგზის გავიმეორო, მხატვარი არ შეიძლება მხატვრის არბიოტრი იყოს, ნებისმიერ გამოფენას სჭირდება, გნებავთ კომისარი დავარქვათ, გნებავთ კურატორი. სამწუხაროდ, ჯერ არ ვართ ამ დონემდე მისული, მაგრამ ხომ უნდა დავიწყოთ ოღესმე.

ნანა ასათიანი — კავშირების შესახებ აქ ითქვა, რომ საჭიროა შეიქმნას თანამოაზრეთა შემოქმედებითი გაერთიანებები. ალბათ ეს უფრო მისაღები ფორმაა. ჩვენ დღეს იმ ეტაპზე ვართ, რომ ადვილად მოსალოდნელია ამ პატარა-პატარა ჯგუფების წარმატება როგორც შემოქმედების, ისე პრაქტიკის ასპარეზზე.

ამჟამინდელი მხატვართა კავშირი აშკარად ფორმალური გაერთიანებაა და საბჭოური სინამდვილის გადმონაშთია. მე

იმაშიც კი მეპარება ეჭვი, რომ მას რაიმე ეშველოს, თუნდაც პროფკავშირად გადაკეთების შემდეგ.

დავით ანდრიძე — აქ ერთი მომენტი გასაჭოვალისწინებელი. ჩვენს საზოგადოებას უჭირს შეელოს ძველ იმიჯს, ძველ სახელს, ძველი სახელი, თუნდაც გვამი იყოს, მათ ლეგიტიმურობის ილუზიას უქმნის. სულ რომ დაინგრეს და დიშალოს სამხატვრო აკადემია, მაინც იქ ისურვებენ სწავლას და მასწავლებლობას. ასეთსავე ილუზიას უქმნის მათ მხატვართა კავშირი.

ლევან ლალიძე — ის, რაც სამხატვრო აკადემიაში მოხდა, ყველა დაშლაზე და დანგრევაზე უარესია. გაქრა სოცრეალისტური მეთოდის, მაგრამ მისი ადგილი ვერაფერმა დაიკავა. პედაგოგებს უთხრეს, რაც გინდათ ის ასწავლეთო, მეთოდი თქვენ თვითონვე შექმენითო. ანუ, ბორბლის ხელახლა გამოგონება დაავალეს. და რა გასაკვირია, რომ მათი უმრავლესობა აბსოლუტურად დაიბნა და რა ან როგორ ასწავლონ, წარმოადგენაც კი არა აქვთ.

დავით ანდრიძე — დაწესებულებას ჰქვია სამხატვრო აკადემია და მასში დიპლომებად წარმოადგენენ აბსტრაქციებს, და თანაც, ყოვლად უფარვის აბსტრაქციებს.

მერაბ გეგია — სწორედ ამიტომ არის საჭირო კრიტერიუმების შემუშავება. ეს თავისთავად წარმოშობს სწავლების მეთოდოლოგიასაც.

ინგა ქარაია — და მუზეუმმა აქ გადამწყვეტი სიტყვა უნდა თქვას.

თემო გოცაძე — არა მარტო მუზეუმმა, გალერეამაც.

თამაზ სანიკიძე — ანუ გამოფენების კულტურამ.

ირაკლი ყიფიძე — აქედან გამოშლინარეობს დასკვნა, რომ უნდა ვებრძოლოთ არა ინერციას, არამედ მანევ ტენდენციებს.

მერაბ გეგია — ჩვენი საუბრიდანაც კარგად გამოჩნდა, რომ ერთი მეორის გავრძელებაა. მადლობა მინდა მოგახსენოთ საინტერესო საუბრისათვის. ვფიქრობ, ჩვენი ჟურნალის მკითხველებს დააკავლიანებს თქვენი მოსაზრებები.



სიხლისთვის ბრძოლის გზით

პასილ კიანაძე

„მუდმივი სიხლის“ შექმნის შემდეგ, როცა პირველმა საზეიმო განწყობილებამ გადაიარა, თეატრში თანდათან თავი იჩინა წინააღმდეგობებმა. იგი განსაკუთრებით საგრძნობია დ. ერისთავის „სამშობლოს“ დადგმის შემდეგ. ლ. მესხიშვილის თეატრში მისვლა სომ თავისთავად ნიშნავდა ახალი ესთეტიკური პრინციპებისათვის ბრძოლას. არსებითად აქ მთავრდება ქართული კომედიის თეატრის ბატონობის ხანა. თუ აქამდე მხოლოდ კომედიის ქანრი იყო სცენის ბატონ-პატრონი, ახლა მას გამოუჩნდა მეტოქე-დრამა. ლადო მესხიშვილი კი ლიდერი იყო ამ ტენდენციისა.

ისტორიულად კანონზომიერსა და ეროვნული თეატრის განვითარებისათვის საჭირო ამ პროცესს ბუნებრივია თან სდევდა სირთულეებიც. ეს შემოქმედებითი წინააღმდეგობები იყო. მწვავედ დგებოდა რეპერტუარის პრობლემა. ქართული ეროვნული სადრამო პიესები კი ერთობ ცოტა იყო. უცხოურ კლასიკას შესაფერისი თარგმანიც სჭირდებოდა. ივ. მაჩაბელის გამორჩენამდე გადაუწყვეტელი იყო ქართულ სცენაზე შექსპირის პიესების დადგმის პრობლემა. დრამისმკეთებლობა ანუ გადმოქართულების ერთობ გავრცელებული

ფორმა კი ხშირად ვერ აღწევდა წარმატებას. სახელდახელოდ გადაკეთებული პიესები გზას უხსნიდა ხალტურას, უგემოვნებას. ერთი სიტყვით, საკანგებო ზრუნვა სჭირდებოდა რეპერტუარს. თეატრში წამოიჭრა დრამის მსახიობთა საკითხიც. მარტო ერთი ლადო მესხიშვილი სომ ვერ გადაწყვეტდა ყველა პრობლემას. მას თავისი სტილის, თავისი ესთეტიკის თანახმადი პარტნიორები სჭირდებოდა.

ამასთანავე, მწვავედ დადგა თეატრის ხელმძღვანელობის, ფინანსებისა და ორგანიზაციის საკითხი.

რეპეტიციების სიმცირე, ახალი დადგმების თითქმის ყოველკვირეული ცვლა, რთული ფინანსური მდგომარეობა, ბენეფისების სიჭარბე, ახალი პიესების ნაკლებობა, — ყველაფერი ეს თავსატეხი პრობლემები იყო. მოთხოვნების თვალსაზრისით საჭირო იყო ამ პრობლემების კომპლექსური გადაწყვეტა, მაგრამ რეალურად ამის საშუალება არ იყო. დრო არა მარტო ზრდის თეატრისადმი მოთხოვნებს, არამედ ხელს უწყობს კიდევ შინაგანი პროცესების მომწიფებას.

საჭირო იყო დრო, რათა თანდათან გადაწყვეტილიყო თეატრის პრობლემები.

დრო კი არ ითმენდა.

დიდი აქტიური ტალანტები ვერ ეტე-

გაგრძელება. წერილი მიეჭვება.

ოდნენ თეატრის არსებულ სისტემაში. ისინი იწვევდნენ მის რყევას, შინაგან ბიძგებს, რომელიც ხშირად საკონფლიქტო სიტუაციებს ქმნიდა. კონფლიქტები ისაზღვრებოდა არა მხოლოდ თეატრით, — არაბედ მის ფარგლებს გარეთაც ვრცელდებოდა. იმის გამო, რომ ქართული მწერლობა ხელმძღვანელ როლს ასრულებდა თეატრის მართვაში (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით), იგიც ჩართული აღმოჩნდებოდა ხოლმე თეატრის კონფლიქტებში. ამდენად, ყოველი გართულებული სიტუაცია ერთბაშად იქნდა მისმტაბს და თავისი არსით ეროვნულ მნიშვნელობასაც.

როგორც აღვნიშნეთ, თეატრში სიტუაციის გართულება დაიწყო 1883 წლის სეზონიდან. არადა იმ წელს საინტერესო მოვლენა მოხდა. გაზეთში დაიბეჭდა ცნობა: „ქართულ დრამატულ დასში მზადდება შექსპირის დრამა „მეფე ლირი“, რომელიც წარმოდგენილი იქნება თებერვალში. როგორც ამბობენ, ამ პიესის მომზადებას ძალიან გულმოდგინედ შესდგომიან“. ასი რეპეტიცია გამოიყო „ლირი-სათვის“. გამოცხადდა კონკურსი ლირის შემსრულებელზე. პიესა თარგმნეს ი. ჭავჭავაძემ და ი. მამაბულმა.

სექტაქუს არ ჰქონდა ღიდი წარმატება, მაგრამ თავისთავად „მეფე ლირის“ დადგმის ფაქტიც კი საგულისხმო იყო. „ლირს“ მალე „ჰამლეტი“ მოჰყვა. ლ. მესხივილის ჰამლეტმა ცხოველი ინტერესი გამოიწვია. გასაგებია, თუ რამ განაპირობა „ლირისა“ და „ჰამლეტის“ ბედი ამ სცენაზე. კ. ყიფიანს არ ჰქონდა ტრაგიკოსის თვისებები, რომლითაც ასე მდიდარი იყო ლ. მესხივილი. ეს ხომ მსახიობთა თეატრის ეპოქა და შედეგიც არ არის მოულოდნელი.

ზოგიერთი კრიტიკოსი ზედმეტად მკაცრი იყო „მეფე ლირის“ მიმართ. „პირველად დრამატულმა დასმა წარმოდგინა „მეფე ლირი“ და გვაწამა ისე უწყალოდ, როგორც არც ერთი ბარბაროსი არ აწამებს თავის მოსისხლე მტერს“.¹

სერიოზული შენიშვნები მისცა ლ. მესხივილსაც. ჰქონდა ეფექტური სცენები, მაგრამ ჯერ ის ჰამლეტი მაინც არ არის, ჩვენ რომ ველოდითო, ხოლო „მეფის და მეფის მეუღლის როლები სუსტად აღასრულეს ბ. ყიფიანმა და ნ. გაბუნიაძემ. ნ. გაბუნიაძის სრულიად არ შეუძლია დრამატული როლების შესრულება, ოფელიას როლი კარგად შეუსრულებია მ. საფაროვას.

სეზონი გვიან დაიწყო. მოხდა ინციდენტი, რომელმაც ფართო დისკუსია და აურხაური გამოიწვია. ერთ-ერთ აფიშაზე ხელი არ მოუწერია პოლიციემისტერს და ამის გამო წარმოდგენა ჩაშლილა. საბოლოო წარმოდგენა დააკლდა მაყურებელს. ამ ფაქტის შემდეგ პოლიციამ ასევე უარი თქვა აფიშის დაბეჭდაზე, სადაც გამოცხადებული იქნებოდა მთელი რეპერტუარი და დასის შემადგენლობა.

14 სექტემბერს „დროებამ“ დაბეჭდა მოწინავე წერილი, სადაც მკაცრად გააკრიტიკა პოლიციის საქციელი, რომ იგი ხელს უშლიდა ეროვნულ საქმეს, მაგრამ ისიც აღნიშნა, თითქმის პოლიციას ხელთ უნდა ჰქონდეს დრამატული საზოგადოების წერილი, რის საფუძველზეც ასე მოიქცა. საზოგადოება კი თავის ღირსებას არ იცავსო. სტატეიას მოჰყვა კ. ყიფიანის გამოხმაურება. შემდგარა დრამატული საზოგადოების მმართველობის სხდომა და დაუდგენიათ: „შედგენა დასისა და საერთოდ გამგეობა ქართული თეატრისა და ყოველ წარმოდგენებისა მიენდოს თ. ილ. ჭავჭავაძეს!“.

რაც შეეხება პოლიციემისტერის მოქმედებას, კ. ყიფიანს მართლაც მიუწერია, რომ არავის არ ჰქონდა „დრამატული საზოგადოების სახელით წარმოდგენის გამართვის“ უფლება. ამ ფაქტს დაუბრუნდა „დროების“ რედაქცია და გააკრიტიკა კ. ყიფიანი, რადგან მას არ ჰქონდა უფლება ასეთი რამ მიეწერა პოლიციისათვისო. „დრამატულ საზოგადოებას უფლება აქვს, დრამატული დასის შედგენის გარდა, და-

ესმაროს სამუდამო და შემთხვევითი წარმოდგენების გაპართვას“, „ისიც კარგად უნდა იცოდეს ბ. ყიფიანმა, რომ ყოველ წერს, რომელიც წარმოდგენებს პართვას, აქვს უფლება უწოდოს თავის თავს „დრამატული დასი“.

ილია ჭავჭავაძემ უარი თქვა დასის შედგენაზე.

როგორც ვხედავთ, ძირითადი სირთულე თეატრის ხელმძღვანელის შერჩევაშია. ხელმძღვანელი კი ხშირად მთავარი რეჟისორის ფუნქციას ასრულებდა. იგი პასუხს აგებდა რეპერტუარზე და სხვა შემოქმედებით-ორგანიზატორულ საქმიანობაზე.

„ამ ძნელ დროს თეატრის მეთაურობა იკისრა ორმა არტისტმა: ვასილ აბაშიძემ და კოტე მესხმა... მათი ანტრეპრენიორობის დროს სცენის სიცხოველე თითქოს გაორკეცდა, მაგრამ... აქაც მაგრამ, ჩვეულებრივი განხეთქილება თეატრს ყელში გაეჩხირა, მათი ანტრეპრენიორობა მეტად ხანმოკლე იყო, მხოლოდ ერთი სეზონი გასტანეს და ღინჯად დაწყებული საქმე ფარსად დააბოლოვეს“.²

ქართული თეატრის მესვეურებს მოსვენებას არ აძლევდა თეატრის გართულეული მდგომარეობა. ექმედნენ ახალ გზებს, ახალ საშუალებებს. სცენაზე კი მინც გრძელდებოდა მრავალსახოვანი რეპერტუარის შექმნის პროცესი. ერთ ჰერქვეშ თანაარსებობდა კომედიისა და დრამის თეატრი. ამ პროცესის თავისებური გამოვლენა იყო ნ. გაბუნის ბენეფისიც, რომელიც 23 თებერვალს გაიმართა. ბენეფისზე წარმოადგინეს „მაჰანკალი“, „დედა და შვილი“, „მათიკო“.

1884/85 წლის სეზონის ანტრეპრენიორი ვახდა ალ. ნებიერიძე. მან მოახდინა დასის ორგანიზება, თუმც არსებითი ცვლილება ვერ შეიტანა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, მაგრამ სეზონი მინც გაიმართა დე ესეც ფასეული იყო იმხანად. საზოგადოება კარგად შეხვდა ა. ნებიერიძის ინიციატივას, „როგორც შევიტყვეთ, ერთს სათეატრო საქმის კარგად მცოდნე ყმაწვილ კაცს აკისრია ქართული თეატრის ხელმძღვანელობა, ეს ამბავი სასიამოვნოდ უნდა დარჩეს, ვისაც კი მართლა ჩვენის თეატრის წარმატება უნდა“.

იმეჭლება კრიტიკული წერილებიც, და-

ვას იწვევს ანტრეპრენიორის ფუნქციები. „რეჟისორი ანტრეპრენიორის მართვება ხელია“, მაგრამ ზოგჯერ იგი თავის საქმესაც ვერ აუღის (ე. ი. წარმოდგენების დადგმა და არტისტების მომზადება), ამიტომ ყველა სხვა საქმე ანტრეპრენიორმა უნდა ითავოს. რეჟისორს არ მოსწონს ა. ნებიერიძის კანდიდატურა. მოითხოვს თეატრს სათავეში ჩაუდგეს ისევე გ. თუმანიშვილი ან მ. ბებუთაშვილი. პრესა სავსეა დრამატული საზოგადოების კრიტიკით. „დრამატული საზოგადოების მმართველობას უმორჩილესად ვთხოვთ დავგინიშნოს საზოგადოების ყრილობა, ავეცხსნას ბუტყდვით და გაგვაგებინოს, რას აპირებს“ თუ არა და გადადგესო. დასში არ იყო ერთობა, ერთმანეთს უპირისპირდებოდა სხვადასხვა ჯგუფი, „საზოგადოება“ კი ვერ ახდენდა მათ კონსოლიდაციას. „ჩვენმა სცენამ ისე უკან დაიწია, რომ არტისტებსა და არტისტებს შორის ჩამოვარდა შფოთი და განხეთქილება“³ ამას წერს დრამატული საზოგადოების ერთ-ერთი წევრი.

მეტად საგულისხმაო ვაზეთის საყვედური: „ხუთი წელიწადია, რაც ჩვენმა თეატრმა საუკეთესო ნიჭის პატრონები გამოიყვანა სცენაზე და დავგანჯია იმისთანა თამაშით ტკბობდას, რომლის ბაღალსაც ხშირად საუკეთესო სცენაზეც ვერ ნახავთ, მაგრამ დიდხანს არ გასტანა ესეთმა კეთილმა დასაწყისმა და მალე სათეატრო დასს შუა განხეთქილება ჩამოვარდა“, აქვეა ასეთი ფრაზა: „სათეატრო დასის ნაშთს თავისი დამამშვენებელი ტულანტები აღარ ჰყავს“. სად წავიდნენ ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა? ისინი ხომ იყვნენ თეატრში? მაშ, რაშია საქმე? რამ წარმოშვა კრიზისული სიტუაცია?

მთელი ამბავი რეჟისურის ირგვლივ ტრიალებს, დიდ მსახიობებს შესაფერისი რეჟისორი უნდა, ის კი არ ჩანს. რეჟისორად ამ სეზონში ვ. აბაშიძეა. იგი ამავც წელს სათავეში უდგება ყველასათვის საჭირო პერიოდიკის, ჟურნალ „თეატრის“ გამოცემას. ვ. აბაშიძე თავად გრძნობს, რომ ორ დიდ საქმეს შეეჭიდა ერთბაშად.

თეატრში მოიმალა დისციპლინა. ასეთ განცხადებასაც კი ვხვდებით: „ჩვენი დასი ამჟამად იძულებულია პატარა პიესების



თამაშით დაკმაყოფილდეს, რადგან ჯერ ბევრი წილი ჩვენი აქტიორ-აქტრიწებისა არ ჩამოსულან თბილისში“⁴

ფრიად საინტერესო ცნობაა. დასის რა მთლიანობაზე შეიძლება ლაპარაკი ასეთ დროს? ვანა თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი არ იყო მოგვე სეზონის დაწყება უზრუნველყო? ან რა ავტორიტეტი ექნებოდა დასში, თუ ასეთი ამბავი შეიძებოდა მომხდარიყო? ჰოდა, ამ დაშლილი დასით დაწყებულ სეზონს და „პატარ-პატარა“ პიესებს ხალხი პროტესტით შეხვდა.

„მსახიობის რეჟისურის“ გენეტიკა დიდხანს ცოცხლობდა ქართულ თეატრში. იგი დროდადრო დიდი ძალით ცოცხლდება ხოლმე (მაგ. 30-40-იანი წწ. ქართულ საბჭოთა თეატრში), მაგრამ თითქმის მეტწილად წარუმატებლად. აქტიორთა უინი რეჟისორობისა კი საუკუნის მანძილზე არ ჩამყარალა...
 ვ. აბაშიძე უდიდესი მსახიობი იყო, მაგრამ მას არ შეეძლო რეჟისორის ფუნქცია შეესრულებინა. უარის თქმა კი ვერ შესძლო. უფრო მეტიც, დიდი გატაცებით მოჰკიდა ხელი დასის ხელმძღვანელობას.

მან თავის ეურნალში შეაჯამა ორი წლის მუშაობა. სტატისტიკის მიხედვით ასეთი სურათი ჩანს: კ. ყიფიანმა ითამაშა 54 როლი, დ. აწყურელმა — 53, ბ. ავალიშვილმა — 27, ნ. გაბუნია — 21, მ. საფაროვამ — 32. სულ გაიმართა 14 ბენეფისი.

1885/86 წ. სეზონს ვ. აბაშიძე და მ. საფაროვა ხელმძღვანელობდნენ. დასი არსებითად იგივე დარჩა. სეზონი ერთობ ხანმოკლე აღმოჩნდა. შეიღანსხვეარი თვის განმავლობაში გაიმართა 45 წარმოდგენა, ორი დიდი კონცერტი, სულ ითამაშეს 11 დრამა, 15 კომედია, 12 ვოდევილი.

ვ. გუნიას გაანგარიშებით ორ სეზონში სულ 122 პიესა დაუდგამთ, აქედან ახალი — 13.

თითქოს არც ახალი პიესების რაოდენობა ცოტა და არც მიმდინარე რეპერტუარია ღარიბი (112). მაგრამ თეატრის განვითარების ისტორიის ფონზე აქ უჩვეულო არაფერია. ეს არის ქართული თეატრის არამართო სპეციფიკური მდგომარეობა, როცა ერთდროულად უხდება ბე-

ვრი პროცესის გადატანა, არამედ ბევრი რამ საერთოა იმ ეტაპების შესაბამისად რომელიც გაიარეს დას. ევროპისა და რუსეთის თეატრებმა.

გარკვეული ცვლილებები ხდება სარეპერტუარო პოლიტიკაში. თანდათან იზრდება დრამის წილხვედრი, მაგრამ პროცენა ნელა მიმდინარეობს, იგი რამდენადმე შეჩერდა კიდევ ამ წლებში. თუ კომედიის და ვოდევილს პირობითად მაინც ერთ სტილურ თავისებურებათა რკალში მოვაქცევთ, გამოდის, რომ 25 კომედიურ პიესას უპირისპირდება მხოლოდ ორი დრამატული. ასეთი თანაფარობა გარკვეულად ართულებს მდგომარეობას. თეატრში უკვე მისულია ლ. მესხიშვილი, მაგრამ ვ. აბაშიძის, ნ. გაბუნია და მ. საფაროვას კომედიური ხაზი იმდენად ძლიერია, რომ იგი თეატრში განმსაზღვრელ როლს ასრულებს. მაყურებელს კი აღარ აკმაყოფილებს ნ. გაბუნია გაოსვლა დრამატულ როლებში. უკვე გაბედული კრიტიკა ისმის დედის როლის შესრულების გამო. „ამგვარი სურათების დადგმა სრულიად უადგილოა, რადგანაც სცენიურს კანონებს მოკლებულია და მაინც და მაინც თუ დადგეს, ისეთმა პირებმა უნდა ითამაშონ, რომ რიგიანად და გრძნობით კითხვა შეეძლოთ და არა სიმღერით ლაპარაკი, როგორც ნ. გაბუნია-ცაგარელისა“⁵ აქ მთავარი თვით კრიტიკა კი არ არის, არამედ მაყურებლის მოთხოვნისებრთა ზრდის ფაქტორი. უკვე სასცენო („სცენიკურ“) კანონებით იხილავენ პიესის დადგმას და წამღერებით ლაპარაკში ხედავენ რეალისტური მეტყველების დაქვეითებას. აკრიტიკებენ ლ. მემსხიშვილის წამღერებით ინტონაციებსაც.

ქართული თეატრის გზის სირთულე მრავალწახანგოვანი იყო. ერთ-ერთი მიზეზი ხალხის გულგრილობაც გასდდათ. ეკონომიკური გაკირვება, გულგრილობა, ნაკლები ორგანიზებულიობა და ამბიციურობა — ყველაფერი ერთად ქმნიდა წინააღმდეგობრივ სიტუაციას. ერთდროულად (1888) დაიდგა ოსტროვსკის „ქმრების დამონავება“ და ვ. ერისთავის „თილისმით მოარშიყე“. ა. ოსტროვსკის შესახებ „ივერია“ მოწინავე წერილში წერს: „ქმრების დამონავება“ თუმცა ოსტროვს-



კის განთქმული სახელით გამოდის ჩვენს სცენაზედ, მაგრამ ისტროვსკი რომ ამ პიესაზე არ მომცდარიყო — დიდი მარგალიტი არ დააკლდებოდა მის სახელგანთქმულ გვირგვინსა“⁶. ხოლო „თილისმით მთარმოიყეში“ აქებს მსახიობებს: „ტყუილი იმედია, ვითომ მარტო ქართველთ მოყვარეობა შესაძლებელი იყოს მოიყვანოს ხალხი თეატრში, აქ ქართველთ მოყვარეობა ბევრს რასმეს ჰნიშნავს, მაგრამ ყველაფერს კი არა“, მხოლოდ ერთი სცენაა რიგიანი და თუ ამ სცენამ კარგად ჩაიარა, ისიც ნ. გაბუნიას და მ. საფაროვას მიზეზითო.

1890 წლის 30 სექტემბერს „ივერიამ“ გამოაქვეყნა მანველიძის წერილი „ქართული სცენა და დრამატული საზოგადოება“. წერილში ზოგი რამ გადაჭარბებულად კრიტიკულია, მაგრამ მაინც იგრძნობა ქართული თეატრის სატყეარისი. პირველ რიგში იგი ეხება დაისი განახლების საკითხს. ასე მწვავედ არავის არ დაუყენებია ეს საკითხი. ათმა წელმა უკვე არამარტო გამოარჩია და დააწინაურა სცენის ოსტატები, არამედ საგრძნობი გახდა ახალგაზრდა ტალანტების გამოვლენის აუცილებლობაც. „ათ წელიწადში ათი ნიჭიერი მოღვაწე არ გამოუჩნდა სამშობლო სცენას, სცენის დარსებისთანავე ვინც გამოჩინა თავი, ესლაც ისინივე არიან... სასუბედუროდ ეხს ცოტანიც დაიქსაქსნენ“. რა მოხდა? სად წაიღინენ? „ალარც მესხივეია, ტფილისის სცენაზე, ალარც მესხი, ალარც ყიფიანი, ორიოდ ნიჭიერი ყმაწვილი კაცი გამოჩნდა მაგალითებრ აწყურელი და ისიც შორს ვანუდგა, რალაც მიზეზისა და შინაური უთანხმოების გამო“⁷. ინფორმაცია საკმაოდ შემამოფოთებელია, მესხიშვილი რუსეთშია, კ. მესხი ქუთაისში, მაგრამ თბილისის თეატრის მდგომარეობა მაინც იწყვეს სერიოზულ შემოფოთებას. მართლაცდა, ახსნა უნდოდა, რატომ მოხდა, რომ „ათი წლის წინ არც სკოლა იყო, არც სცენა, არც რიგიანი წარსული ჰქონდა თეატრს“ და ამდენი ნიჭიერი მსახიობი გამოჩნდა. რეკენზენტი უპირველეს ბრალს დრამატულ საზოგადოებას სდებს. ცხადია, საზოგადოება დიდ როლს ასრულებდა თეატრის ცხოვრებაში, მაგრამ ყველაფერი მასზედ არ იყო დამოკიდებული. ახ-

ლი ნიჭიერი ძალების გამოვლენის, მათი ერთბაშად აღზევების მიზეზები ძენს-სტრუქტურ-პოლიტიკურ და კულტურულ პროცესებში, მათ სიღრმისეულ დინებებში, იმ რთულ სინთეზში, რომელიც „სულიერი აფეთქებისათვის“ შესაფერის ნიადაგს ქმნის, ახლა კი იმდენად გართულდა სიტუაცია, რომ დაირღვა შემოქმედებითი დისციპლინისა და ეთიკის ელემენტარული ნორმები, — ამის გამო ნ. გაბუნია გულისტყვილით წერდა: „არ ვიცი, ვერ გამიგია, რა უნდა ბატ. ქართული თეატრის მმართველს, რომ აცხადებს ჩემს გვარს გაზეთში, ვითომ ვიღებ მონაწილეობას მისგან დანიშნულ წარმოდგენებში, მაშინ, როდესაც არც კი მატყობინებს, ან საჭირო ვარ და მივიღო წარმოდგენებში მონაწილეობა თუ არა, მე არც გუშინდელ 13 ამ თვის რიცხვში მიმღია მონაწილეობა და არც დღეს ვაპირებ. გამოცხადებული კი ვიყავი და ვარ დღესაც. ამისათვის ვთხოვ ბატ. მმართველს ქართულ თეატრისას, დღეის იქით ჩემს ნებადაურთველად და ჩემს დაუკითხავად ნუ ინებებს და ნუ გამოაცხადებს ჩემს გვარსა და სახელს ნურც გაზეთებში და ნურც აფიშებზედ“⁸.

ვ. აბაშიძე, რომელიც კვლავ ჩაუდგა თეატრს სათავეში მაყურებელს აუწყებდა, რომ დაიდგებოდა ახალი პიესები. მაგრამ არ გამართლდა. იგივე მანველიძე წერს: „გუშინწინ ავერ უკვე მეექვსე წარმოდგენა იყო ამ სეზონში გამართული და აქამდე არც ერთი ახალი პიესა არ წარმოდგენიათ“.

ვერ უშველა თეატრს ვ. აბაშიძის გენიამ. მისი მეორედ მოსვლა თეატრის ხელმძღვანელის პოსტზე არ აღმოჩნდა გარდაქმნის საფუძველი. გარდაქმნა კი აუცილებელი იყო. იწყებოდა დიდი და რთული 90-იანი წლები. ეს წელთა უბრალო მონაცვლეობა როდი იყო. მას თან სდევდა ათასგვარი ცვლილებები თანამოქალაქურ, სოციალურ თუ ეკონომიკურ ცხოვრებაში, დიდი ძვრები ხდებოდა კულტურის დარგში, იზრდებოდა თეატრის ესთეტიკური ფუნქცია, სადაც ამასთანავე შენარჩუნებული იყო უმთავრესი — მისი აქტიური როლი ეროვნულ-გამანათლებლურ ფუნქციებში.

— ასე რომ, საჭირო გახდა კორექტივი



თეატრის ფუნქციაში, ცვლილებების შეტანა მის სტილისტიკაში.

სეზონი სეზონს მისდევს და წინააღმდეგობები და ნაკლოვანებები არ მცირდება. ამაში არაფერი მოულოდნელი არ არის. ქართულ თეატრს ერთბაშად ბევრი პრობლემის გადაწყვეტა უხდება. რა ექნათ, ერთსა და იმავე მსახიობებს უნდა ეტვირთათ რამდენიმე საქმე. საქმე ისტორიულ კომპრომისებს კი არ უხება, როცა მათ შესახებ ვწერთ, არამედ ისტორიულ სამართლიანობას. თეატრს თავისი მებრძოლი სული რომ გამოეხატა, ზოგჯერ კონიუნქტურის ხარკიც უნდა გადაეხადა. თაობათა მესხიერებიდან არ გამჭრალიყო რუსეთთან შეერთების შემდეგ, თუ რამდენი აჯანყება და შეთქმულება მოეწყო, მაგრამ პირდაპირმა ბრძოლამ თუმცა გამომაფხიზლებელი როლი შეასრულა, დამოუკიდებლობა მაინც ვერ მოუპოვა ქვეყანას. რატომ იყო, რომ ილია კულტურული ავტონომიის საკითხს სვამდა და არა საქართველოდან რუსების განდევნისა? მას ჰქონდა პოლიტიკური რეალიზმის გრძნობა და არასოდეს ემოციებით არ ხელმძღვანელობდა საქვეყნო საკითხების გადაწყვეტის დროს, მაგრამ ხელმძღვანელობდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას, ვისგან განათავისუფლებას? — ცხადია რუსეთისაგან.

ყოველი სეზონი გამოირჩეოდა თავისი სირთულითა და თავისებური მრავალმხრობით. ამ მხრივ საყურადღებოა 1891 წელი. 19 იანვარს ვახ. „ივერიაში“ დაიბეჭდა წერილი (№ 14) „ორიოდე სიტყვა ჩვენი ცნენის გამო“. წერილში განხილულია დასის ფორმირების პრობლემა. „დასი გაიფანტა, აღარ არიან ჩვენს ცნენაზე ქალები“, ვაჟებიც წასულან სხვადასხვა სამუშაოზე. დასში არ ყოფილა მ. ყიფიანი, ბ. კორინთელი, მ. მძინარევისა, ქ. ანდრონიკაშვილი, კ. ყიფიანი, კ. მესხი, ლ. მესხიშვილი, ზ. მაჩაბელი, ძმები აწყურელები (ნ. გაბუნია თბილისში არ იყო). მიუხედავად ამისა სეზონი მაინც დაიწყო. ამ წელს თეატრს ვ. აბაშიძე რეჟისორობდა. 26 იანვარს ვ. გუნიას ბენეფისი ჩავარდნილა. სპექტაკლში არ მონაწილეობდნენ არც მ. საფაროვა, არც ავალიშვილისა და არც ჩერქეზიშვილი. საჭირონი

კი იყვნენ. ამის გამო პრესამ მკაცრად გააკრიტიკა ვ. აბაშიძე: „რაკი ხელთ იგდო რეჟისორობა, თეატრიც ჩემი საკუთრებაა და მოთამაშენიც ჩემი ყურმოჭრილი ყმებიო“.

აღდგომის დღეებში, როგორც წესი — სპექტაკლები არ იმართებოდა. არც იმავე წლის „თეატრალური წელი“ დაიწყო უკეთ. 15 სექტემბერს წარმოადგინეს პირველი სპექტაკლი — სუმბათაშვილის „ბორკილი“ და ვოდვეილი „ღაბი“ (გადმოკეთებული ვ. ვაილესის მიერ), შემდეგ დაიდა „მეორედ გაყმაწვილება“ (დ. ერისთავის მიერ გადმოქართულებული) და კ. ყიფიანის ვოდვეილი „ახირებული“. მაყურებელი ძალიან დააკლდა თეატრს. პრესაში დაიბეჭდა კრიტიკული წერილები. „ვიოსი მიზეზით? — იეთხავს მკითხველი. ჩვენი გულცივობა გახლავთ მიზეზი, ჩვენც თანაუგრძნობლობა, ჩვენისავე არ შეწვენა“, ინტელიგენცია არ დადის თეატრში. მას ბაძავს მღაბიო საზოგადოებაც. სულ სხვა მდგომარეობაა სომხურ თეატრში. მაყურებელი მხარში უდგას თეატრს, ასეთია წერილის პათოსი.

შექმნილი მდგომარეობა უკავშირდება დრამატულ საზოგადოებას. პრესის აზრით მან ვერ შესძლო სეზონის რიგინად დაწყება, ვერ უმატრონა თეატრს. „თორმეტი წელიწადია, რაც თბილისში არსებობს ქართული მუდმივი დრამატული დასი, მაგრამ ასე უხერხულად, უშნოდ, უფერულად ჩვენს დასს სეზონი არასდროს არ დაუწყია. რა არის მიზეზი ასეთის სამწუხარო მდგომარეობისა? რას ფიქრობდა კომიტეტი დრამატული საზოგადოებისა, როცა ცარიელი სკამების წინ გულდაწყვეტილი აქტიორები უგულოდ ამბობდნენ თავიანთ სათქმელს?“.

კომიტეტს ბრალს სდებენ, რომ ვერც რეპერტუარის შექმნა და ვერც დასის ფორმირება მოახდინა.

ამ სეზონის 30 ოქტომბერს „ოცდახუთი წლის დაქორწინების მოსაგონებლად სელმწიფე იმპერატორისა და იმპერატრიცის ქართული დასი და ორკესტრი შეასრულეს „ღმერთო ჭფარავნე მფენსა“ და წარმოდგენილი იქნება „დავიდარაბა“, კომედია სამ მოქმედებად თ. დ. ერისთავისა, ჩერქეზიშვილის ქალი ითამაშებს



ლეკურს. რეჟისორი ნ. ავალიშვილი, ადმინისტრატორი ვ. გუნია“.

ესეც თეატრის ცხოვრებაა, მისი ისტორიის ნაწილია.

თანდათან სეზონმა უკეთესობისაკენ იბრუნა პირი. დაიდგა ა. ყაზბეგის „არსენა“, დ. ერისთავის „სამამობლო“ და ა. ცაგარელის „ხანუმა“, მაყურებელი დაუბრუნდა თეატრს: „თითქმის აღარ იმოყვება ბილეთი თეატრის კასაში“, „ჩარჩებმა წინასწარ შეიძინეს ბილეთები და ისინი გადაძვიდველების ხელში მოექცა, მაგრამ მთავარია, რომ მაყურებელს თეატრში წასვლის სურვილი არ ჩაჰკვდიომა“.

ეს სეზონი იმის დასტურიც არის, რომ სულ უფრო მეტად იზრდება რეჟისორის მნიშვნელობა. ქართული აქტიორული ინდივიდუალიზმის ზრდა, თვითმყოფად მსახიობთა ოსტატობის ამალღება დღის წესრიგში მწვავედ სვამდა მათი გავრთიანების აუცილებლობის საკითხს. ილიას, აკაკის, მსახიობების (ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია და სხვები) წერილებში ხშირად იდგა რეჟისურის პრობლემა. მსახიობები, რომლებიც სპექტაკლების დამდგმელებიც იყვნენ, გაორებას განიცდიდნენ. ოსტატობის ზრდის პროცესში რთულდებოდა სპექტაკლის სტრუქტურაც, ხდებოდა სინთეზირების რთული პროცესი.

XIX საუკუნის ქართულ თეატრში ერთობ პოპულარული ჟანრი იყო ვოდევილი და მელიოდრამა. ორი სრულიად საწინააღმდეგო განწყობილების ჟანრი. ეს ქართული თეატრის სპეციფიკა არ არის. იგივე ხდებოდა რუსულ და დასავლეთ ევროპის თეატრებში, ვინც ვოდევილში ვერ ითამაშებს, ის არტისტი არ არისო, იყო ასეთი აზრიც. მაყურებელს იტაცებს საზეიმო არტისტიზმი თავისი სიმსუბუქით, პლასტიკით, მუსიკალობით, აქ ყველაფერი სანახაობის პრინციპს ემყარება. მაყურებელი თავს არ იჩუხებს პრობლემატით, დიდმნიშვნელოვანი საკითხებით. არის ეფექტური სიტუაციები, მოულოდნელი პერიპეტები, ლაღი დინება ფაბულისა. ერთი სიტყვით, ვოდევილში ყველაფერია მსახიობების ოსტატობის გამოსავლინებლად. მაყურებელი კი ისვენებს.

ვოდევილი დემოკრატიული ჟანრია, ყველასათვის ადვილად გასაგები. მე-19

საუკუნის თეატრში, როცა მაყურებელი იყო უბრალო, უშუალო და რამდენადაც გულბრწყვილოც, თავისი მიმდობი ხასიათის გამო ადვილად ამყარებდა კონტაქტს სცენასთან. თეატრიც ამ პირველქმნილი უშუალობით იყო აღბეჭდილი. ჯერ კიდევ ახლოსაა ადამიანი ბუნებასთან, ჯერ კიდევ იგრძნობს ადამიანისა და სამყაროს მთლიანობა.

მსახიობი და მაყურებელი ადვილად ენდობა ერთმანეთს, ისინი არ დაეჭვებულან ერთმანეთის გულწრფელობაში. თუ, „პრიმიტიულია“ მაყურებლის ემოცია და ალალმართალი განცდები, ასევე მარტივი საშუალებებით ელაპარაკება არტისტიც მაყურებელს. არის აქ ჰარმონიის გარკვეული დონე, თუმცა არასრულყოფილი. ასეა XIX-იანი წლების ქართულ თეატრში, მაგრამ აქვე, ამ წლების წიაღში იმალება ათასგვარი სულიერი ნაჰადები, რომელსაც თანდათან გართულებებისკენ მიჰყავს თეატრი. სვლა არის სიმატევიდან სირთულისაკენ. ეს ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების სვლაა, მისი ანასკლექტია, მისი თანაზიარობაა.

ვოდევილი კი ჯერ ისევ ართობს და ახალისებს თავის მაყურებელს. ის რეპერტუარის „დესერტია“. ყოველი სერიოზული პიესის წარმოდგენის შემდეგ უთუოდ უნდა უჩვენონ ვოდევილი. მას მხოლოდ დივერტისმენტები ცვლის ზოგჯერ. ვოდევილმა ხელი შეუწყო მსახიობის ოსტატობის ზრდას, მაგრამ მისი მეტისმეტი მოძალდება სერიოზული ჰრობლემებიდან ყურადღების ჩამოშორების საფრთხესაც ქმნიდა. ილია, აკაკი და სხვები ხშირად აკრიტიკებენ ფუქსავატურ ვოდევილებს, მიუხედავად ამისა მე-19 საუკუნეში იგი ერთ-ერთი თითქმის ყველაზე გაბატონებული ჟანრია. ამასთანავე, რეპერტუარში იზრდება მელიოდრამების წილხვედრიც, მელიოდრამაც ისევე უყვარს მაყურებელს, როგორც ვოდევილი. ამიტომაც ერთნაირად პოპულარული იყო ძველ თეატრში. მის წარმოშობას თავისი კანონზომიერება აქვს და ეს ქრესტომატიულად ცნობილია. ჩვენ მხოლოდ ერთ მომენტს გამოვყოფთ, მგონი ფსიქოლოგიურად გასაგებია და საყურადღებოს.

მელიოდრამა ადამიანური გრძნობების



გაღიზიანებას იწვევს. ადამიანურ სისუსტეებს ავლენს. ადამიანის მიმე შევდრს, მის ტანჯვას გვიჩვენებს, ჩვენი სულის სიმებს არხვეს და გულწრფელ ცრემლს იწვევს. ადამიანისთვის ცრემლიც ისეთივე ბუნებრივია, როგორც სიცილი, ტანჯვისა და გულისტკივილის გრძნობაც იგივე ბუნების ნაწილია, როგორც სულის მხიარულობა.

ძველი თეატრის მაყურებელი გულწრფელად ღვრიდა ცრემლს მოყვანის ტანჯვის გამო. მას შეეხება ჰვერიდა ასეთი თანადგომა. ეს იყო „სულიერი ქველმოქმედების“ ბუნებრივი გამოვლენა. მაყურებელს არ ეთაკილებოდა საჯაროდ ტირილი. სხვისი ტკივილი ადვილად აღწევდა მის სულამდე. მელოდრამა გახშირდა 90-იანი წლების სცენაზე. ფსიქოლოგიური რეალიზმისა და ნატურალისტური სათეატრო ესთეტიკის წარმოსახედად მელოდრამის სასცენო წარმატებაც მოჰყვა, მაგრამ არც ვოდვეილი სთმობს თავის აღიარებულ პოზიციებს.

მელოდრამას მიმართავდნენ გამოჩენილი კომედიური მსახიობებიც. მათ შორის ნ. გაბუნია. თუმცა მეტი ღირებულება მ. საფაროვას, მაგრამ ისიც თამაშობდა მელოდრამებში დიდის წარმატებით.

ამის მაგალითია ნ. გაბუნიას მადამ ფროშარი და ლუიზა მაკო საფაროვას შესრულებით. მ. საფაროვას უსინათლო ობოლ (დენერისა და კარმონის „ორი ობოლი“) გოგოს გადაყვება პარიზის მაწანწალა ნ. გაბუნიას ფროშარი. ფროშარი ლოთი მაწანწალაა. იგი ლუიზას ოსტატურად იყენებს ფულის საშოვნელად. კონკრეტს ჩააცმევს, დაჰყავს ქუჩა-ქუჩა, თავად კი თითქოს დედა მისი. ფროშარს ჰყავს შვილი ჯაკი, მასავით მაწანწალა და ზნედაცემული. როულ სიუჟეტური ქსოვილში იხატება მ. საფაროვას უსინათლო გვირის მელოდრამატული სახე.

ნატო გაბუნიას ფროშარის პორტრეტი ასე აქვს აღწერილი ი. ზურაბიშვილს: „თავზე წაკრული რაღაც ნაფლეთის მრავალი ნაჩერებებიდან ამოჩრილი თმა წვირიან მატყლს მოგაგონებდათ, რომელსაც დიდი ხანი იყო წყალი და საპონი არ მიჰკარებოდა, ხოლო სასაცილოდ აკონკილდაკონკილი კაბიდან, რომელიც ოდესღაც

რაღაცა ფერისა უნდა ყოფილიყო, აქა-იქ დიდრონ-დიდრონ ხალებად გარუჯული სხეული მოუჩანდა, თითქოს ზოლ-ზოლებად ტალახმოვებული წვივები ტიტველი ჰქონდა, ხოლო ფეხი წაყვო უცნაურ ფეხსაცმელებში, რომელსაც ქუსლები ვეგონებოდათ წინიდან აქვსო, ეს იყო წვერები ზევით ამოშვებული ვეებერთელა ტუჩებივით. მღვრიე ფერის სახე, თითქოს ზეთით დაუშვლიათო, უამრავ ნაოჭებად იყო შეკრული. ეს ნაოჭები ხან გაიშვებოდა, ხან შეიკუმშებოდა და ამით ჰქმნიდნენ სხვადასხვა მეტყველებას“.

ამ გარეგნულ პორტრეტულ ნახაზს ავსებდა შინაგანი სიმართლე, მსახიობის გარდასახვის მთლიანობა ქმნიდა ძლიერ ხასიათს. ბუნება ფროშარისა მოქნილი იყო, შემოკრებილი სიტუაციისა, როცა ნატო-ფროშარი ლუიზასათვის მოწყალებას თხოულობდა, უცებ მორბოდებოდა, სმაში ერთბაშად ჩნდებოდა ათასგვარი ნოტა, საცოდავი ადამიანის გამოსახატავად. თითქოს ფსკერამდე ეშვებოდა ფროშარის სული. ეს იყო უმწეო და უბედური დედის ტკივილით საესე სმა, დამორგუნველი გამოხედვა. აქ ყველაფერი იყო, რათა მიელო მოწყალება. ამით ახდენდა შთაბეჭდილებას და კარგადაც შოულობდა ფულს. ლუიზათი ცხოვრობდა იგი. უსინათლო ლუიზას უცნაური სიმდრე აძლიერებდა ზემოქმედებით უნარს. ფროშარი ოსტატურად იყენებდა მას. ხოლო მაშინ, როცა ვინმე გულგრილად ჩაუვლიდა მათხოვარს—ფროშარი უცებ სხვად იქცეოდა, ქრებოდა მისი მორჩილი სახე და მრისხანებით შეუკურთხებდა გამვლელს.

ლუიზა დაკარგულ დას ეძებდა და მხოლოდ ამიტომ უნდოდა ემღერა. ნატო-ფროშარი კი აიძულებდა გაჰყოლოდა ფულის საშოვარზე, შეუყვრიებდა, შელანძღავდა, და როცა ლუიზა არ დაემორჩილებოდა, დაუსრულებელი შინაგანი კონფლიქტი ჩნდებოდა ნატო-ფროშარსა და ლუიზა-საფაროვას შორის. ისინი თითქოს არტიკულ შეჯიბრში იყვნენ გასულნი, მაგრამ ეს იყო არა ქიშპობა, არამედ ბუნებრივი გამოვლენა თავიანთი არტიკული შესაძლებლობისა, ძლიერსა და ექსპანსიურ ფროშარს უპირისპირდებოდა მორჩილი და ღირსიული ლუიზა. ამ კონტრასტებში



იკვეთებოდა შემსრულებელთა არტისტული თავისებურებაც.

სტილური თვალსაზრისით სრულიად განსხვავებული იყო ნატოს ფროშარი. გაბუნიას მანამდე არ ჰქონდა ასეთი როლი შესრულებული. მისი არტისტული ბუნება უფრო ზემიური იყო თვით ყოფითრეალისტურ ამბლუაშიც. ფროშარის ყოფითი ფსიქოლოგიური სახე ამდიდრებდა მსახიობის არტისტულ ბიოგრაფიას. სწორედ ზუსტი ფსიქოლოგიური განწყობით, სულიერ წადილთა შესატყვის პლასტიკურ ნახაზში, კარგად იკვეთებოდა ფროშარის უძღები ბუნება. სხვის ბედზე მიტმანებული თავისი ბედის შორჩილად ჰყავდა ლუიზა. ეს იყო ძალისმიერი სახე.

ი. ზურაბიშვილის აზრით ნ. გაბუნიას ფროშარს ორი ძალა ამოქმედებდა — უფროსი შვილის სიყვარული და სმა. ყველაფერს სწირავდა ამ ორ გრძობას. ფულს აგროვებდა, რომ უფროსი ვაჟი გაეხარებინა და ღვინო გადაეკრა.

თურმე მთელი სანახაობა იყო „გადაკვრის“ სცენა. ნელ-ნელა მიცუნცუნებდა, ვიდრე განჯინის კარებს გამოალებდა, აუტყდებოდა ხველება, თანდათან გაუნათლებოდა სახე და ფრთხილად გამოიღებდა სასმელს. ინანგრძლივებდა დაღვევის პროცესს. შემდეგ თვით სმის საოცარი სიამოვნება, ეშმაკური ჩაცინება, ბედნიერების იერსახე, დაღვევის ცერემონიული სრულდებოდა. თანდათან მოეშვებოდა, გაინახებოდა, მათხოვრის ბედი კმაყოფილი, სმით გაბრუნებული გაირინდებოდა, თითქოს იმ წუთებში მასზე ბედნიერი ხელმწიფეც არ იყო ამქვეყნად.

სულ სხვაგვარი გამონათება ჰქონდა ნატო-ფროშარს შვილთან ალერსის დროს. ის იყო ბედნიერი დედა, რომელსაც საყვარელი შვილი ჰყავს, ეფერებოდა, ეაღერებოდა, ფულს აძლევდა და უხაროდა, რომ შვილისათვის ცოცხლობდა.

და იწყებოდა ისევ წაწალი ქუჩაში, ლუიზას ტანჯვა და ფროშარის შეძახილი: შე ოხერო, შვილივით გვილიო!

მას ჰქონდა ღირსების გრძობაც. როცა მასთან პოლიცია მოვიდოდა და კითხავდა — თქვენა ხართ ფროშარი? ნატო-ფროშარი შინაგანი სიმტკიცით უპასუხებდა „მერე რა, რომ მაღამ ფროშარი ვარ“.

მელოდრამის რთულ სიუჟეტურ-ფორმალურ ფროშარი იყო ნათელიცა და მსუბუქიცა, კეთილიცა და ბოროტიც, ფსკერის ბინადარიცა და მასზე მაღალიც — თითქოს ყველაფერი იყო, რაც მის სამყაროს მოიცავდა. მსახიობს ისედაც არ უყვარდა ერთსახოვანი ცხოვრება და მისი გმირიც ადამიანური ბუნების მრავალფეროვნებაში იკვეთებოდა.

რეალისტური აზროვნების მსახიობი — ფროშარი ეძებდა ფსკერამდე დაშვებული ადამიანის სოციალურ და ფსიქოლოგიურ საფუძვლებს, მისი ადამიანი მაწაწლა იყო, მაგრამ არა ნაძირალა. მას უყვარდა უფროსი შვილი და სიყვარულის გრძობა ასხივებდა სულის სიღრმიდან. ეს არ იყო მხოლოდ დედური ინსტინქტი, მასში მეტი იყო რაღაც. შვილი ხომ სხვაც ჰყავდა, მაგრამ არ უყვარდა. უფროსი კი ბუნებით სუსტი იყო და აქ ერთმანეთს ერწყმოდა სიბრალული და სიყვარული. ბუნებით ზოჩადღებოდა და საერთო ჰუმანისტური, მოფლგანცდის იერს იძენდა. ამასთანავე ეს თავისი ბედისა და ბიოგრაფიის თანაზიარობაც იყო.

ნატო გაბუნიასა და მაკო საფაროვას სცენაზე ერთად ყოფნა უკვე თავისებური რეკლამაც იყო. მათ წარმოაჩინეს ქალთა სახეები თეატრის ისტორიაში. მ. საფაროვა ქართული მულმიმოქმედი პროფესიული თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელთაგანია. „ქ-ნ საფაროვას ქალი ერთი ამ წმინდა წყლის მარგალიტაგანია და სანამ ქართული სცენა იხსენება, მისი სახელიც არ გაქრება! ამან გამოახვია პირველად სოჭიში ქართული თეატრი და დაურწია აკვანი და აადგმევინა ფესიც სხვებთან ერთად“ (აკაკი).

მ. საფაროვა-აბაშიძის სცენური მონაცემები: გარეგნობა, რომელსაც აზრსა და შინაგან მომხიბვლელობას აძლევდა, „მშვენიერი ხმა, ცხოველი, ლამაზი და მოძრავი პირსახე“, სიარული, მიხვრა-მოხვრა, თავის დაქერა, ლაპარაკის კილო, სიცილი და ტირილი“ (ვ. გუნია).

მ. საფაროვა იყო კომედიურისა და ლირიული როლებს მრწყველად შემსრულებელი, სასცენო მეტყველების უზადლო ოსტატი „სიტყვის მკაფიო გა-



მოთქმა, ბ-ნ საფაროვასა შეუდარებელია“ (ილია). მ. საფაროვას საუკეთესო როლები იყო: ლუიზა („ორი ობოლი“), ჟოსეფი („პარიზელი ბიჭი“), ნატო (რ. ერისთავის („ბიძასთან გამოხუმრება“), ქაბატაუ (ა. ცაგარელის „ხანუმა“), ლიზა (ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“), პოლინა (ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“), ოფელია (შექსპირის „ჰამლეტი“), კორდელია (შექსპირის „მეფე ლირი“).

მ. საფაროვა-აბაშიძის მოღვაწეობის მნიშვნელობას ისიც ზრდიდა, რომ მას „ყოველ სიკეთესთან ერთი სიკეთეც სჭირს, რომ მშვენიერი ქართული გამოთქმა აქვს და ეს სიკეთე ესლანდელ დროში, როცა ეს ქართული აღარავის ახსოვს, მეტად ძვირფასი რამ არის“ (ილია).

მ. საფაროვა-აბაშიძე იყო ქართულ სცენაზე ოპერეტების დადგმის ერთ-ერთი ინიციატორი. მან ითამაშა ერნესტინა ოფენბახის ოპერეტაში „მეჯლისი იტალიელებთან“. ოპერეტის დადგმა, როგორც ქართული დრამის სასცენო ლექსიკის გამდიდრების, თეატრის სინთეტიზაციის პროცესის გამოშხატველი მოვლენა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენს მსახიობის ღვაწლს. ნ. გაბუნiasა და მ. საფაროვა-აბაშიძის შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ისტორიული მნიშვნელობა მართლაც განსაკუთრებულია. მათ განამტკიცეს ქართული თეატრის ავტორიტეტი, ზელი შეუწყვეს სახალხო, დემოკრატიული ხელოვნების განვითარებას და ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებას.

ქართულ კლასიკურ სამსახიობო სკოლას, რომელიც ფორმირდება მე-19 საუკუნის 80-იანი წლებიდან, წამყვანი ადგილი უჭირავს ოცდაათ წელზე მეტ ხანს. ხლო მათ შორის ვ. აბაშიძე და ლ. მესხიშვილი თითქმის ნახევარი საუკუნე „მეფობენ“ სცენაზე. სამსახიობო სკოლა ქმნის სულიერ ღირებულებებს, რომელთაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს ეროვნულ-განმანათლებლებელ მოძრაობაში. თეატრის სამსახიობო ხელოვნება აღწევს მწვერვალებს, აყალიბებს ოსტატობის გარკვეულ სახეს, ქმნის გამოსახვის რთულსა და მტკიცედ განსაზღვრულ მე-

ქანიზმს. სცენური ხელოვნება ავლენს ქართველი ხალხის არტისტულ გენიუსს იქმნება ვ. აბაშიძის, ლ. მესხიშვილის, ნ. გაბუნias, მ. საფაროვას, კ. ყიფიანის, კ. მესხის, ვ. გუნias, ნ. ჩხეიძის სცენური შედეგები. მუდმივ თეატრში ფორმირდება აქტიორული ხელოვნების კლასიკური მოდელი. არტისტული ფეიერვერკები ვლინდება კომედიურ და დრამატულ ქანრში. მსახიობის ხელოვნება ხელს უწყობს ეროვნული დრამატურგიის განვითარებას. იზადება მსახიობი-საზოგადო მოღვაწის ტიპი. ქართველი მსახიობები ქმნიან არა მხოლოდ თავიანთ მხატვრულ სახეებს, არამედ აყალიბებენ „მსახიობთა რეჟისურის“ ფორმებსაც, ეწევიან დრამატურგიულ-მთარგმნელობით საქმიანობას, იმუშავებენ მსახიობთა აღზრდის, მსახიობის ხელოვნების თეორიულ საფუძვლებს, ღრმად აანალიზებენ თავიანთ დიდ პრაქტიკულ გამოცდილებას. მსახიობის შემოქმედების მტკიცედ განსაზღვრული ამბლუის, ინდივიდუალური თეატრის პრინციპების, ბენეფისებისა და საგასტროლო სისტემის დამკვიდრების პროცესში საუკუნის ბოლოს თანდათან იზრდება და ზღას იკვლევს ანსამბლის სათეატრო ესთეტიკა, თეატრის წიაღში ჩნდება ახალი ფსიქოლოგიური სათეატრო მიმდინარეობანი, კომედიურის გვერდით ყალიბდება რომანტიკული, ხოლო მის წიაღში ფსიქოლოგიური თეატრის ტენდენციები, რომელიც თავის გამოცხადებას პოულობს ახალი თაობის მსახიობთა ხელოვნებაში (გ. არადელ-იხსნელი, ნ. ჩხეიძე, ალ. იმედაშვილი და სხვ).

მათ შორის ყველაზე მეტ ხანს იმოღვაწა ვ. აბაშიძემ. გადაუხადეს სამი იუბილე (1887, 1902, 1922), მიენიჭა სახალხო არტისტის წოდება. მისი მოღვაწეობა ისტორიაში იკითხება ეროვნულ-განმანათლებლებელი მოძრაობის კონტექსტში. მისი ნაზრევი თეატრის განმანათლებლო და აღმზრდელობით მნიშვნელობაზეც ამ სფეროს განკუთვნიება იგი წერდა: „თეატრი ერთადერთი სახალხო ტრიბუნაა, საიდანაც ჩვენ ზნეობას უნდა ვსწავლობდეთ“, „სცენა სარკეა ცხოვრებისა და ამიტომ უმთავრესი კანო-

ნი, რომელზედაც დამყარებულია ხელოვნება, არის სინამდვილე, ჭეშმარიტება“.

საინტერესოა ვ. აბაშიძის აზრი მსახიობის ხელოვნების თავისებურების შესახებ, სამსახიობო მონაცემებისა (ხმა, გარეგნობა, ტემპერამენტი და სხვ.) და შრომის ურთიერთგავიშობის პრობლემაზე. დაკვირვების და პროფესიული პასუხისმგებლობის საკითხი: „ნიჭი მომადლებულია ბუნების მიერ, ხოლო სინდისიერად აღსრულებს მინდობილის საქმისა, ჩვენი ვალდებულებაა“, „რეპეტიცია სული და გულია დრამატულ ხელოვნებაში“, „სინამდვილი მასწავლებელია დრამატული ხელოვნებისა არიან: ცხოვრება, პრაქტიკა და დაკვირვება“, მსახიობისათვის რჩევის მიცემა: „დააკვირდით და თვალყური ადევნეთ ყველას და ყველგან, ქუჩაში და საზოგადოებაში, დააკვირდით უფროსი როგორ ელაპარაკება მოხელეს, მოხელე უფროსს, როგორ უჭირავს თავი წარჩინებულს, მდიდარს, ღარიბს და სხვები როგორ ეპყრობიან მათ, როგორ იტანჯება მშვიერი და ვით არის კმაყოფილი მძღარი“.

ვასო აბაშიძე ახალგაზრდა მსახიობთა მასწავლებელია: „სულის მოძრაობის“ გამომსახველი, ხელოვნების გზამკვლევი. ილია ჭავჭავაძე ვასო აბაშიძის შესახებ წერდა: „უკეთესნი წუთნი ჩვენს ქართულ თეატრში ჩვენს მიერ გატარებულნი ისე არ წარმოგვიდგება, რომ თქვენ მიერ შექმნილი ტიპანიც თვალწინ არ გამოგვესახნენ“.

იგი იყო ქართველ მწერალთა ნაწარმოებების დამდგმელი და ქართული სცენური სახეების (აკოფა, ბესო, და სხვ.) გამომსახველი, შემქმნელი ვ. ერისთავისა და ა. ცაგარელის კომედიების გმირთა სახეებისა, აშკარაა ვ. აბაშიძის რეპერტუარის რეალისტური მიმართულება. ა. აბაშიძე ზიმზიმოვის (გ. სუნდუკიანის „ბეპო“), ავეტიქას (ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“), აკოფას (ა. ცაგარელის „სანუმა“), ფამუსოვის (ა. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუნისაგან“), შვაგას (ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“), არჯანის (მოლიერის „ტარტიუფი“), საქუას (ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“), გეურქას და მიკირტუმას (ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველო-

ში“) საუკეთესო შემსრულებელი იყო. ვ. აბაშიძის კომიზში იყო გამოთქმული თავისებური, ხშირად მას ბიოლოგიურ კომიზმს უწოდებენ. „ვ. აბაშიძემ გასაციარი ნიჭიერებით წარმოადგინა ძუნწის როლი“ („დროება“, 1880), „რალა თქმუნდა, რომ ვ. აბაშიძე (სარქისა) თავი და თავი იყო „დავას“ ლაზათიანობისა და ხალხის მხიარულებისა“ („ივერია“, 1903), „აბა გენასათ ბან აბაშიძე ვოდვილიში „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“, დაძალა მაყურებელი სიცილითა“ („ივერია“, 1886), „ეგ პატივცემული არტისტი მხოლოდ სცენაზე ცოცხლობს, აქ მას ყველაფერი ავიწყდება, — იგი მხოლოდ აკოფა“ (დროება“, 1886), „განსაკუთრებით დიდის ხელოვნებით შეასრულა გოროდნიჩის როლი ბანმა აბაშიძემ“ („ივერია“ 1895), „ვ. აბაშიძე მდიდარი ვაჭრის არუთინა ზიმზიმოვის როლში შეუდარებელი რამ იყო“ („დროება“, 1879), განსაკუთრებით დიდი იყო ბესოს („ლალატი“) წარმატება.

ვ. აბაშიძე წერდა პიესებსაც („ვისი ბრალია“, „ქელანდელი სიყვარული“, „ტასიკო“, „ცოლი თუ გინდათ ეს არის“), მის მიერ თარგმნილია ათეულობით პიესა (გ. სუნდუკიანის „სალამოს ერთი ცხვარი ხეირა“ და კურსელის „ორი ჯიბვირი“).

ვ. აბაშიძის თაოსნობით გამოიცა ვოდვილების კრებული „მანთონი ქართული თეატრისა“ (1894), „დრამები და კომედიები“ (1911).

როცა ეროვნულ მოძრაობაში მსახიობთა ინდივიდუალურ წვლილზე ვლაპარაკობთ, შეიძლება ითქვას, ერთ-ერთი უპირველესი იყო ლ. მესხიშვილის დამსახურება.

სულ სხვაა მისი, როგორც მსახიობის, ტრიბუნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მნიშვნელობა. რომანტიკული აქტიორული სკოლის მამამთავარმა, თავისი საგმირო თეატრი დაუკავშირა ეროვნულ მოძრაობას. აქ გამოჩნდა მსახიობის შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი მრწამსის ერთიანობა. „ახალგაზრდობას იგი წარმოადგენის შემდეგ ხელში აყვანილი გამოჰყავდათ და ასე მალა აწეული მიჰყავდათ სხლამდე. ეს ახალგაზრდობა არ



იშლებოდა მანამდე, ვიდრე არ გაიღებოდა სახლის აივნის კარი, სანამ იქიდან მესხიშვილი არ გადმოდგებოდა და არ იტყოდა მოწოდებას თავისუფლებისა, საზოგადოებრივ იდეალებსა და ხელოვნებაზე“: „მე ვეკუთვნი მთელ ერს, ფულს როდი ვემსახურებ, არამედ სცენას, ჩვენს რწმენას და ვერაინ ვერ მომისყიდის“ (ქურნ. „მოგზაური“). მესხიშვილი აღსდგა ალიხანოვ-ავარსკის დამობევი რაზმების წინააღმდეგ.

ლ. მესხიშვილის შემოქმედება ფართო მასშტაბისა იყო. იგი მოიცავს რომანტიკულისა და ფსიქოლოგიურის სინთეზს, ტრაგიკულის განცდის სიღრმეს, ეროვნულისა და პიროვნების თავისუფლების იდეების ერთგულებას. მეზრძოლი გმირის იდეა, როგორც ქართველი ხალხის ისტორიული სულის გამოხატვის ერთ-ერთი მთავარი ტენდენცია, სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის პეროიკა, მსატერული ოსტატობის მაღალი დონე, „მესხიშვილმა დაგვიმტკიცა, რომ ჩვენს ერსაც შესძლება წარმოშვას ხელოვანნი, რომელთაც შეუძლიათ მსოფლიო ხელოვნების საღაროში თავისი წვლილის შეტანა“ („თემია“).

ლ. მესხიშვილის ეროვნული რეპერტუარი იყო — „სამშობლო“, „თამარ ბატონიშვილი“, „ზაგრაბ დიდი“, „და-ძმა“, „მტარვალი“, „თამარ ცხიერი“, „ორი გმირი“ და სხვ.) კლასიკურ რეპერტუართან ერთად მათ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული სასცენო ხელოვნების რომანტიკული ნაკადის ფორმირებაში.

ლ. მესხიშვილს ჰქონდა განსაკუთრებული მონაცემები: „სიღამაზე, მომხიზვლელობა, ხმა, პლასტიკა, „ვ. ალექსი-მესხიშვილისთან ხმა იშვიათი მოვლენაა არამეტო ქართულ სცენაზე, არამედ უცხო სცენებზედაც კი. ისეთი რბილი, მელოდიური და გულის საძირკვლამდე გამტანი, როგორც მესხიშვილს აქვს, ვეკუთვბ, რომ ბევრსა ჰქონდეს“ (ვ. გუნია).

ლ. მესხიშვილის რეპერტუარი გამოირჩეოდა მრავალფეროვნებით, როლებს ინდივიდუალურ ნიშან-თვისებათა შესრულების მაღალი ოსტატობით. კაი გრაქნი (შონტის „კაი გრაქნი“), რუი ზლაზი (პიუგოს „რუი ზლაზი“) ჟანი (ო. მირაბოს

„ჟანი და მაღლენა“), პეტრონიუსი (სენეკევიჩის „ვიდრე ჰსვალ უფალო“), ოტელიო (შექსპირის „ოტელიო“), ფრანც და კარლ მოორები (შილერის „ყაჩაღები“), ურიელ აკოსტა (კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“), ოსვალდი (იბსენის „მორჩენებანი“), გორდინი (გოვლის „რევიზორი“), ნუნამოვი (ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“), იუსოვი (ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“).

ლ. მესხიშვილის რეჟისურა წარმოგვიდგება როგორც „მსახიობთა რეჟისურის“ საუკეთესო მოდელი. „ლ. მესხიშვილის თეატრს, როგორც მსახიობისას, ისე რეჟისორისას, მუდამ ახასიათებდა გმირული პათოსი“ (ა. ფაღავა). ლ. მესხიშვილი იყო სტუდიის, სარეჟისორო საბჭოს შემქმნელი, მსახიობთა თაობის აღმზრდელი, ქართველ პროფესიონალ რეჟისორთა (ა. წუწუნავა, მ. ქორელი, ვ. შალიკაშვილი, ა. ფაღავა) დამხმარე, სწორედ მისი რეკომენდაციებითა და ხელშეწყობით მოსკოვში პროფესიული განათლება მიიღეს ქართველმა რეჟისორებმა. მნიშვნელოვანია მისი ღვაწლი კინოში („უჩინარი იანი“).

ლადო მესხიშვილის შემოქმედების ეროვნული მნიშვნელობის შესახებ ვკითხულობთ: „მისი შემოქმედება, ყოველი როლის განსახიერებანი დროს თეატრის უდიდეს მნიშვნელობას გამოხატავდა. მის თამაშში ვხვდავით თეატრის ნამდვილ დანიშნულებას. მისი მსახიობობა ჩვენი საუკეთესო მასწავლებელი იყო, რომელიც აღვივებდა ჩვენში საუკეთესო თვისებებს, გვაზიარებდა უკეთილშობილეს მისწრაფებას, გვაერთებდა კაცობრიობის უმაღლეს იდეალებთან“ (გაზ. „სახალხო საქმე“, 1920).

ლ. მესხიშვილს ეკუთვნის ათობით სპექტაკლის დადგმა. მათ შორის: შექსპირის „ჰამლეტი“, კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, ფ. შილერის „ყაჩაღები“, ზ. ანტონოვის „ტივით მოგზაურობა“, გ. ერისთავის „დავა“, ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“, ვ. გუნიას „და-ძმა“ და მრავალი სხვა.

მუდმივი თეატრის ერთ-ერთი დამფუძნებელი იყო კოტე ყიფიანი. იგი უაღრ-



სად საინტერესო მოღვაწეა ქართულ თეატრში. სწავლობდა კლასიკურ გიმნაზიაში, პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში, ჰქონდა მხატვრობის ნიჭი. პირველად გამოჩნდა სცენისმოყვარეთა წრეებში (1871-78), შემდეგ მუდმივმოქმედ პროფესიულ თეატრში. კ. ყიფიანი რეალისტური სკოლის მსახიობია. მნიშვნელოვანია მისი შესვდულება თეატრის დანიშნულებაზე: „თეატრი არის უდიდესი შკოლა კაცობრიობისათვის“. კ. ყიფიანის წერილები: „თეატრის მნიშვნელობა“, „ჩემი არტისტული თავგადასავალი“, „თეატრი და მსახიობი“ და სხვ. მნიშვნელოვანია მე-19 საუკუნის ქართული თეატრის შესასწავლად.

კოტე ყიფიანის რეპერტუარი: ი. ჭავჭავაძის „დედა და შვილი“, ა. წერეთლის „თამარ ცბიერი“, „პატარა კახი“, კ. მესხის „თამარ ბატონიშვილი“, ა. სუმბათაშვილის „ღალატი“, ა. ცაგარელის „ციმბირელნი“, „ხანუმა“, ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“, შექსპირის „ჰამლეტი“, „ოტელო“, „მეფე ლირი“, კ. გუცოვის „ურიელ აკოსტა“, ნ. გოგოლის „რევიზორი“, მოლიერის „სკაპენის ონები“, და სხვ. სულ ორასზე მეტი როლი. კ. ყიფიანის პროფესიონალიზმი ასე დაფასდა ილია ჭავჭავაძის მიერ: „ძნელად შესვდება კაცი, რომ მან თავისი, სათამაშო ოდესმე გადუქოს, რაც უნდა არ უხდებოდეს, არ შეესაბამებოდეს იგი სათამაშო ბ-ნ ყიფიანის ნიჭსა და მიდრეკილებასა, ხოლო საცა კი ბ-ნი ყიფიანი შესვდება ხოლმე თავის ნიჭის და მიდრეკილების სათამაშოსა, მაშინ იგი სრულიად დატყვევებს მაყურებელთა ყურადღებას“. კოტე ყიფიანი იყო მეფე ლირისა და შეილოკის პირველი შემსრულებელი.

კ. ყიფიანი თამაშობდა ჯიაკომეტის „დამნაშავეის ოჯახში“ კორადოს როლს. კ. ყიფიანის ანდუყაფარი (გ. ერისთავის „გაყრა“), ლუარსაბ თათქარიძე (ი. ჭავჭავაძის „მაჰანკალი“), ვანო ფანტალიშვილი (ა. ცაგარელის „ხანუმა“), სვიმონ ლეონიძე (დ. ერისთავის „სამშობლო“), ანანია (ა. სუმბათაშვილის „ღალატი“), გოროდნიჩი (ნ. გოგოლის „რევიზორი“), შექსპირის ლირი, შეილოკი, ედვარდი, ამშენებდა ქართულ სცენას.

ცხოვრების მიერ ნაკარანახევრებულ შემსრულებებს ქართული თეატრი განსწავლვისსკენ მიჰყავდა. გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან საგრძობი ხდება ევროპის თეატრალური ტენდენციების გარკვეული გამოძახილი ქართულ სცენაზე. ვსედებით ევროპის თეატრების ანალოგიურ მოვლენებს. რასაკვირველია, ნაწილი აიხსნება გარკვეული გავლენებით, მაგრამ ძირითადად, ტენდენცია განპირობებულია თვით სინამდვილით. ქართველი მოღვაწეები კარნაქტილად როდი ცხოვრობდნენ, მათთვის ნაცნობი იყო რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრალური სამყარო. გასული საუკუნის 80-90-იანი წლების რუსული თეატრი აღსავსეა რთული წინააღმდეგობებით. საყოფაცხოვრებო კომედია და ვოდევილი ერთი მხრივ, ხოლო ფსიქოლოგიური რეალიზმი მეორე მხრივ, არსებითად განსაზღვრავენ რუსული თეატრის ხასიათს.

1880 წელს მოსკოვში იქმნება პირველი მუდმივმოქმედი კერძო თეატრი ანა ბრენკოს ხელმძღვანელობით (მის დასში მოღვაწეობდნენ საუკეთესო მსახიობები, აქ გადადგა პირველი ნაბიჯები ა. სუმბათაშვილმაც). ორი წლის შემდეგ გაიხსნა კორშის თეატრიც. ამ პერიოდის რუსულ თეატრში ერთნაირი ძალით ბრწყინავენ ვ. დავიდივის ღრმა ფსიქოლოგიური ხასიათები და ვარლამოვის მიერ იმპროვიზაციული ოსტატობით შესრულებული კომედიური ტიპები. მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის რუსული თეატრის არტისტიზმს სულ სხვა მასშტაბს აძლევს მოჩალოვის და ერმოლოვას რომანტიკული სკოლა. ერმოლოვას მიერ შესრულებული ჟანა ღარკი შილიერის „ორღანელ ქალწულში“ მხოლოდ ისტორიული პერსონაჟი როდი იყო. იგი ჟღერდა, როგორც რუსი მაყურებლისათვის უაღრესად თანამედროვე ნაწარმოები. ჟანა ღარკი გმირი რუსი ქალის იდეალს გამოხატავდა. მ. ერმოლოვა იყო ზეინაბის („ღალატი“) საუკეთესო შემსრულებელიც. ერმოლოვას გვერდით მოღვაწეობენ საუკეთესო მსახიობები. მაგრამ მთავარია იმ პროცესთა ინდივიდუალობის ნიშნები, რომელიც თეატრის განვითარების საერთო დინებაში ძვეს. 80-იან წლებში რუსეთშიც მწვავედ



დგება რევისორებისა და დიდი ინდივიდუალური ნიჭის მსახიობთა ურთიერთმიმართების პრობლემა.

რუსული თეატრი ძირითადად მდიდარ ეროვნულ დრამატურგიას ემყარებოდა, მაგრამ უაღრესად დიდი იყო მასში დასავლეთ ევროპის კლასიკური დრამატურგიის წილხვედრიც. მცირე თეატრმა საესეებით დაიმსახურა „მოსკოვის მეორე უნივერსიტეტის“ რეპუტაცია. მისი ღრმა, რეალისტური შემოქმედება დიდ ზემოქმედებას ახდენდა არამარტო რუსულ თეატრზე, არამედ რუსეთის იმპერიაში შემავალი სხვა ერების თეატრალურ კულტურაზეც.

მაგრამ რუსული თეატრის ისტორიაში მანც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა სამხატვრო თეატრის წარმოქმნასა და მის მოღვაწეობას. იგი მოექცა რუსი ხალხის ესთეტიკური ცხოვრების ავანგარდში.

სამხატვრო თეატრი, ა. ჩეხოვი და მ. გორკი ქმნიან სრულიად ახალ მხატვრულ სინამდვილეს, მათ ვირტუოზულ ოსტატობამდე აპყავთ თავიანთი სელოვნება. იქმნება დიდი რეალისტური თეატრი და დრამატურგია, იქმნება პოეზიითა და ადამიანის სულის შინაგანი დინამიკით აღსავსე სამყარო, მაგრამ მისი ზემოქმედება მაინც 90-იან წლებში ხდება.

90-იანი წლების ფრანგულ თეატრში ჩნდება მორის მეტერლინკის სახელი. იგი ქმნის „სტატიკური თეატრის“ კონცეფციას.¹⁰ თეატრს ასწავლის „დუმილის ცოდნას“. მისი აზრით, არსებობს უხილავი, კონკრეტული სინამდვილის მიღმა მოქმედი რაღაცა ძალა, რომელიც იჭრება ადამიანის სულის შინაგან სამყაროში და თავის ნებაზე წარმართავს მას.

მეტერლინკის თანამედროვენი ა. ჩეხოვი, პ. იზენი, გ. პაუბტანნი ეძიებენ და ქმნიან ახალი დრამის ფორმებს. სხვადასხვა მათი ხედვის წერტილები და ის პირობები, რომელშიაც მათ უხდებოდათ ცხოვრება და მოღვაწეობა, მაგრამ არსებითად ისინი განსაზღვრავენ მე-19 საუკუნის მიწურულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ევროპულ დრამატურგიაში მომხდარი ცვლილების ხასიათს.

ამავე პერიოდში ყალიბდება და გასაგები ხდება სცენური ქვეტექსტისა და მეორე პლანის აზრი, ცოცხალი განწყობილება. სცენური მოქმედება, შინაგანი მოქმედების სახით, სწორედ ამ დროს აღწევს თავის სრულყოფილებას.

ევროპის კონტინენტის თეატრებზე უდიდეს გავლენას ახდენს ე. ზოლას ნატურალისტური ნაწარმოებები, მისი თეორიული ტრაქტატები. ნატურალიზმის გავლენა ემჩნევა პაუბტანის შემოქმედების საწყის პერიოდს, ნატურალიზმი ფართოდ იჭრება სცენურ შემოქმედებაში (მაგ. ა. ანტუანი).

ბრძოლა ახალ დრამასა და ძველს შორის მეტად მწვავეა, დიდი წინააღმდეგობებით იკვლევს ვას ევროპულ თეატრში ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპები და იმარჯვებს კიდევ.

ევროპის ქვეყნების ახალ დრამას (მიუხედავად მისი წარმოქმნის სპეციფიკური პირობებისა და შემოქმედების ინდივიდუალური მანერისა) ბევრი რამ ჰქონდა საერთო. ხშირად ერთნაირად მძაფრად განიცდიდნენ პიროვნების ბედს კაპიტალისტურ სამყაროში. 80-90-იანი წლების ფრანგული თეატრი გამთიორჩეოდა დიდი პოლიტიკური აქტიურობით.

ლ. მესსიჟილის თეატრიც ტრიბუნა იყო. მისი ბუნტარული სული ამფოთობდა და აკრთობდა ხელისუფლებას, იგი ხალხს რევოლუციისაკენ მოუწოდებდა. ეს ის პერიოდი, როდესაც საქართველოს ცხოვრებაში დიდი სოციალური და პოლიტიკური ძვრები ხდება. ფართო ასპარეზზე გამოდის დემოკრატიული ნაკადი. ცვლილებები დატყუო ქართველი ხალხის სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველა მხარეს. გამწვავდა საზოგადოებრივი ურთიერთობა ახალი ნორმები. წინააღმდეგობათა რთულმა პროცესმა მოიცვა არამარტო სოციალური ფენები, მის ორბიტაში მოექცა აგრეთვე საზოგადოების ყველა წევრი, რომელიც ნებსით თუ უნებლიედ ჩათრული აღმოჩნდა ფარული თუ აშკარა კონფლიქტების მექანიზმში. ძველი ცხოვრების ნორმების რღვევა და ახალი გზების ძიება განსაკუთრებულ სპეციფიკურ პირობებში ხდებოდა ჩვენში



და ეს ის პერიოდი, როდესაც საქართველოს ყოველ ქალაქში უკვე დამკვიდრდა რუსი მოხელის ბატონობა. ქალაქისა და სოფლების ბატონ-პატრონები რუსები არიან, ეკლესიებსა და სასამართლოებშიაც — რუსები. სრული რუსიფიკაციის პროცესში თეატრი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს და ამიტომ, კონფლიქტების მიუხედავად, ერის მოწინავე ადამიანები მაინც ინარჩუნებენ თეატრს.

ეპოქის წინააღმდეგობანი თავის გამოცხადებას პოულობენ დრამატურებისა და თეატრში. იქმნება ბრძოლის პირობები სხვადასხვა დრამატურული და თეატრალური მიმდინარეობებს შორის. თანდათან ღრმავდება და რთულდება თეატრალური პროცესები.

ქართული თეატრის მრავალფეროვანი შემოქმედება მართო თბილისის თეატრით არ განისაზღვრებოდა. 80-90-იან წლებში თითქმის მთელ საქართველოში იყო აქტიური თეატრალური ცხოვრება, ზოგან მეტი ხარისხით, ზოგან პრიმიტიულ დონეზე, მაგრამ ყველგან ცოცხლობდა თეატრი, იგი სულ უფრო და უფრო ღრმად იჭრებოდა ხალხის ცხოვრებაში და მისი განუყოფელი ნაწილი ხდებოდა. მსახიობის და რეჟისორის პროფესიის თანაარსებობის მაგალითს იძლეოდა კ. მესხი. ა. წუწუნავას აზრით, კ. მესხი იყო „სათეატრო საქმიანობის საუკეთესო ორგანიზატორი და თავისი დროის გამოჩენილი რეჟისორიც“. საერთოდ, ლ. მესხიშვილამდე იგი იყო კლასიკური რეპერტუარის საუკეთესო შემსრულებელი და დამდგმელიც. ქართულ სცენაზე მანვე დამკვიდრა ფრანგული დრამატურგია. კ. მესხმა „პირველმა დადგა შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“ და გაიმარჯვა კიდევ“ (შ. დადიანი). კ. მესხის რეჟისურის შესახებ საინტერესო მოკონება შემოგვიანხა ნინო ჩხეიძემ, „როდესაც დასადგმელ პიესას და როლების ასსნა-განმარტებას შეუდგებოდა, თეატლები უბრწყინდებოდა და მისი დამაჯერებელი კილო მსახიობს რწმენასა და გაბედულებას უნერგავდა. რეპეტიციების დროს ყოველთვის ფეხზე იდგა, მსახიობს თვალეში შესცქეროდა. მიმოსხრას, აზრის სწორად გამოთქმის ასწავლიდა, მსახიობისაგან დიდ ყურადღე-

ბას მოითხოვდა და ვაი იმისი, ვინც ვისაც მისი ნასწავლი და გასწორებული დაავიწყდებოდა“. კ. მესხი „მრისხანე რეჟისორი“ ყოფილა! მან იმთავითვე დაიწყო ბრძოლა აქტიორული ეგოიზმისა და სცენისმოყვარეთა მანვე ჩვევების წინააღმდეგ. მის თეატრში საგრძნობი გახდა რეჟისორის დიქტატი, კოტე მესხს სხვაგვარად ვერც წარმოედგინა ახალი თეატრის შექმნა. იგი კარგად იცნობდა საფრანგეთის თეატრებს, ალტაცებული იყო სარა ბერნარის თამაშით. მაგრამ ამასთანავე აკრიტიკებდა ფრანგულ თეატრში „გალობით ლაპარაკს“, „როდესაც დრამის წარმოდგენაზე დაესრულები, ასე გვონია, არტისტები კი არ ლაპარაკობენ, მღერაინაო“. მესხის აზრით, ეს „ხელოვნების წინააღმდეგეც არის და ცხოვრებასთან მიუმსგავსებელიც“. იგი, როგორც რეალისტი მსახიობი, ვერ ეგუება სცენაზე რეალიზმიდან გადახრას. მესხი ბუნებრიობის აპოლოგეტი გახლდათ და აქეთ წარმართა მთელი თავისი რეჟისორული და სამსახიობო მოღვაწეობაც. მას, როგორც ი. ჭავჭავაძისა და ა. წერეთლის რეალისტური თეატრის მსახიობს, ბუნებრივია, სცენის მთავარ მოწოდებლად „საზოგადო საკითხის წამოჭრა“, „საზოგადო ცხოვრების გამოხატვა“ მიაჩნდა. ამიტომ საესეებით ბუნებრივია, რომ კ. მესხი ვერ ურიგდებოდა ისეთ სპექტალებს, სადაც „დეკორაციებს და ტანისამოსს პირველი ადგილი უჭირავს, აზრი კი ღმერთმა შეინახოს — ნამცვესაც ვერ იპოვით“.

კოტე მესხი ფართო დიაპაზონის რეჟისორი იყო. მის რეპერტუარში ქართულ პიესებთან ერთად წარმოდგენილი იყო რუს და დასავლეთ ევროპის მწერალთა ნაწარმოებები („რევისორი“, „მასკარადი“, „ვაი ჭკუისაგან“, „ერნანი“, „ძალად ექიმი“), მან თეატრში დამკვიდრა როლზე სერიოზული მუშაობის პრაქტიკა, განამტკიცა შემოქმედებითი დისციპლინა და რაც მთავარია, შეიმუშავა მსახიობთა აღზრდის თავისებური წესი. კ. წერეთელის აზრით, კ. მესხს „შეუძლია ქართველ მსახიობთა გაწვრთნა და სკოლის შექმნა“. „საზოგადოდ კოტე — წერდა ვე. მესხი, — სასტიკი იყო რეჟისორობის დროს. ჩვენს რეპეტიციებზე ყოველთვის



დაცული იყო სრული დისციპლინა, გარე-
შეს არავის უშვებდა თეატრში და მსა-
ხიობებმა კარგად იცოდნენ მისი ხასიათი,
წვეგნებული ჰქონდათ იმის მანერა და სია-
მოვნებით უვლებდნენ ყურს იმის სწავ-
ლებას“. მოუწმინოთ დ. მესხსაც: „იც-
ოდა ყვირილი, ჩიჩინი, „კაცო, რო-
გორ დააბიჯებ, ადამიანურად გაიარ-
ე“, ... ხშირად იატაკზე ცარციტ შე-
მოუფარგლავდა მსახიობს დასადგომ თუ
განსვლელ ადგილს. ეს ცხადია, ნების შე-
ბორკვა იყო მსახიობის, მაგრამ იმ დროს
უამისობა არ ივარგებდა“. ძველი თეატ-
რის მსახიობთა ამ მოგონებებში ნათლად
გამოკრთა 80-90-იანი წლების რეჟისუ-
რის ბრძოლა, მისი ფორმირების რთული
პროცესი. მსახიობის უფლებების მოთოკ-
ვის, „ნების შებორკვის“, ერთპიროვნე-
ლი ხელმძღვანელობის, მტკიცე დისციპ-
ლინის გარეშე თეატრი ვერ მიადწევდა
წარმატებას. სწორედ ამ პერიოდში დაი-
წყო ქართულ თეატრში დიდი განმანახ-
ლებელი მოძრაობა. ვ. აბაშიძის კომედი-
ის თეატრის გვერდით წარმოიქმნა დრამის
თეატრი. გაჩაღდა სტილური მრავალფე-
როვნებისათვის ბრძოლა. ყოფილი რეალი-
ზმი, რომანტიკული ნაკადი, ნატურალიზ-
მი, ფსიქოლოგიური რეალიზმი — ყვე-
ლაფერი მოძრაობდა და ცოცხლობდა ქა-
რთული თეატრის ჭერქვეშ. ღრმადებოდა
შინაგანი წინააღმდეგობანი, რაც ახალ
იმპულსს და სტიმულს აძლევდა თეატრის
განვითარებას. „ამ დროს თეატრში ორი
ბანაკია, — იგონებს ნუცა ჩხეიძე — ახა-
ლგაზრდობა, რომელსაც სიხსლე, წინსვლა
სწყურია, უკეთესი მომავლისაკენ გზას
იკაფავს, და ძველი თაობა, რომელნიც
ძველი მიმართულების და საზოგადოებ-
რივად ძველი აზრების შემნახველნი არი-
ან. რადიკალების მეთაური და ბელადი
ყოველთვის კოტე იყო“.

დიდი ბრძოლაა გაჩაღებული დრამა-
ტული საზოგადოების ირგვლივ, ყოველი
წარუმატებლობა მას ბრალდება. გასაგე-
ბიც არის, მისი თეატრია და პასუხიც
მან უნდა აგოს. საზოგადოებაში იცხარე
ბრძოლებია გაშლილი.

„სცენაზე გამოჰყავთ უნიჭო გოგო-ბი-
ჭები“. პირველად გაჩნდა ასეთი ფრაზა.

მამასადაძემ, თეატრში დაიძრა ახალგაზ-
რდობა, მოდიან თეატრის მოყვარულნიც,
უკვე კონკურსიც ცხადდება თეატრში შე-
მსვლელთა მსურველებზე. დიდ არტის-
ტულ სახელებს შეჩვეული საზოგადოება
კი თავისას მოითხოვს, „სად არიან ვ:
ალექსი-მესხიშვილი, კ. ყიფიანი, კ. მეს-
ხი, აწყურელი, ვაბუნი, გამყრელიძე,
ანდრონიკაშვილი და სხვანი?“. ამ დროს
კი ლ. მესხიშვილის ბენეფისია ქუთაისში.
ჰაპლეტი ითამაშა, „მობენეფისე ახალ-
გაზრდობამ ვაშა-ვაშას ძახლით და ხელ-
ში აყვანით მიაცილა სასტუმრომდე“.

90-იან წლებში მოხდა მსახიობთა ახა-
ლი თაობის გამოსვლა, რამაც მნიშვნე-
ლოვნად გაართულა თეატრის ცხოვრება.
წარმოიქმნა არა მხოლოდ განსხვავებული
ტენდენციები, არამედ ინდივიდუალობათა
სიჭრელეც. ეს იყო თეატრის განახლებისა
და მისი მხატვრული პანორამის გართუ-
ლების პროცესი. იგი ადვილად არ ეგუე-
ბოდა დადგენილ სქემებს, უკვე შემუშა-
ვებულ გარკვეულ ტრადიციებს. ერთობ
მძლავრი იყო ინერციის ძალა. ბენეფისე-
ბის მორევეში ჩართული აღმოჩნდა ყველა
თაობა. მაგალითისათვის ავიღოთ 1894
წლის პირველი ორი თვე.

12 იანვარი — გაიმართა ელ. ჩერქე-
ვიშვილის ბენეფისი, წარმოადგინეს
მეველის „ხაფანგი“, ვ. გუნიას „ადო-
კატთან“, ელ. ჩერქევიშვილმა და დ. აწ-
ყურელმა დივერტისმენტში იცკავეს
„ლეკური“.

19 იანვარი — დაწყებულია ბენეფისი,
გულისაშვილის „დრონი მეფობენ“.

23 იანვარი — მ. საფაროვა-აბაში-
ძის ბენეფისი — სოლოვიოვის „ბედნიე-
რი დღე“ და რ. ერისთავის „ზიძასთან
გამოხუმრება“.

2 თებერვალი — კ. შათირიშვილის ბე-
ნეფისი — ვ. გუნიას „დაძმა“.

9 თებერვალი — ვ. გუნიას ბენეფისი
— ვ. გუნიას „ცხოვრება“.

13 თებერვალი — სეზონში უკანასკნე-
ლად წარმოადგინეს დ. ერისთავის „სამ-
შობლო“.

16 თებერვალი — წარმოადგინეს ვ.
გუნიას „მონადირე“, და დ. ერისთავის

მიერ გადმოკეთებული „მეორედ გაყმაწვილება“.

20 თებერვალს — კ. მესხის „რუსთაველი“.

23 თებერვალს — კ. მესხის ბენეფისი — რ. ფოსის „დამაშავე“ და ვოდვეილი „დატრიალდა ჯარა“.

თითქმის ყოველ კვირას ბენეფისებია, პრესა ნაკლებად ეხმარება საღამოებს. იგრძნობა, რომ ხალხს მობეზრდა გაუთავებელი ბენეფისები. პრესაში ჩნდება ცნობა, რომ დრამატული საზოგადოება ფულს, დახმარებას თხოულობს. ამ დეტალში ძველი ეპოქის სურათი ირეკლება. ეკონომიკური მარწუხები აიძულებს მსახიობებს მიმართონ საარსებო საშუალებას — ბენეფისებს.

დრამატული საზოგადოება ვალში ჩავარდნილა!

1895 წლის თეატრალურ ცხოვრებაში სამი მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა. კარგად იქნა შეფასებული კ. მარჯანიშვილის გამოსვლა სცენაზე. „ბნ მარჯანოვის შესახებ უნდა ვთქვათ, რომ შესაძლებელია ბევრს არ მოეწონოს იმისი თამაშობა, რადგანაც ღვთის წინაშე, უნაკლულ არ იყო მის მიერ კარლ ლოსერის როლის აღსრულება, მაგრამ თუ მსგავსებაში მივიღებთ იმ მოკლე ხანს, რაც იგი სცენაზედ გამოვიდა, კმაყოფილი უნდა დავრჩეთ. პირველივე შეხვედრასვე ვერ მიხვდები, რომ ამ არტისტს უღვივის ის ნაპერწკალი ნიჭისა, რომელსაც ვერავითარი ცოდნა ვერ შეეძენთ, თუ იგი თითონ თვითვე არ მოიპოვე“.¹¹

მრავალმხრივ საინტერესო დოკუმენტია. „ივერიის“ ავტორს ზუსტად შეუძინებია კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი ნიჭი, ნაპერწკალი, რომელიც მასში დღივით, თვითნაბადი იყო და არც შემდეგ ჩამქრალა. მან სხვა სფეროში — რეჟისურაში პპოვა სრულყოფილი გამოხატვა. ამას თავადაც გრძნობდა მარჯანიშვილი. მიანდა, რომ მის არტისტობას უკვალოდ არ ჩაუვლია. მისი აზრით, რეჟისორი, რომელსაც არ გაუვლია მსახიობის გზა, არ არის სრულყოფილი. მარჯანიშვილს თეატრალურ ინსტიტუტში ერთხელ სარეჟისორო ჯგუფი აუყვანია, მაგრამ ორი

თუ სამი კვირის შემდეგ მიუტოვეს რეჟისურას ასე ვერ ისწავლით, ხიობები გამოდით და რეჟისორობაზე მერე იფიქრეთო.

მეორე მოვლენა თეატრის სტრუქტურასთან არის დაკავშირებული. „ქართულ დასს აქამდე საკუთარი ორკესტრი არ ჰყავდა და ანტრაქტებში სამხედრო მუსიკა უკრავდა, ახლა ადმინისტრაციას საკუთარი სათეატრო ორკესტრი მოუწვევია და კვლავ ეს ორკესტრი დაუკრავს ხოლმე“.

პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ამ ფაქტს. „საკუთარი ორკესტრი“ არის პირველი ნაბიჯი მუსიკის თეატრში შესვლისა, ანტრაქტიდან თანდათან მოქმედებაში გადასვლისა. ამასთანავე, ეს არის თეატრის სტრუქტურის გართულების მანიშნებელიც, რასაც შესატყვისი ესთეტიკური ხასიათის ცვლილებები უნდა მოჰყოლოდა.

მესამე ფაქტი — ახალ სენაკში ნ. გაბუნიასა და ა. ცაგარელის თაოსნობით დიდგა რ. ერისთავის „ჯერ დახოცნენ, მერე იქორწინეს“ და „დედა და შვილი“, ემიზოლი დავით აღმაშენებლის მეფობის დროიდან, პესა თ. ილ. ჭავჭავაძისა.

მიუხედავად იმისა, რომ ნატო არ იყო დრამატული მსახიობი, მაყურებელი დიდი მოწონებით შეხვდა ნატოს დედას. „როცა დედა ეთხოვება შვილს და დიდის სული-სკვეთებით ისტუმრებს სამშობლოს დასაცავად, ეს სცენა ისე ხელოვნურად და სინამდვილით იქნა დასატული, რომ დიდი გავლენა და შთაბეჭდილება იქონია მაყურებელზე და ბევრ ქალს თუ კაცს ცრემლები აფრქვევინა“. რა მოხდა, რატომ მოედო სენაკელ მაყურებელთა გულებს დედის პატრიოტული გრძნობა და იგივე რეაქცია არ გამოიწვია, როცა იგი პირველად წარმოადგინეს? ნუთუ პერიფერიული მაყურებლის გულმბრყვილობაში ან ნაკლებ კომპეტენტურობაშია საქმე? ალბათ არა. ამ მომენტში კარგად ჩანს, რომ თანდათან ამადლდა ხალხის ეროვნული თვითშეგება, გამახვილდა მისი პატრიოტული გრძნობა. ყველგან იჭრებოდა ეროვნულ-განმანათლებლურ ფუნქციონირებას.



როვდებოდა მისი გავლენის სფერო. საფიქრებელია ისიც, რომ ნ. ვაბუნიამ გაითვალისწინა ადრინდელი შენიშვნები. იგი ხომ საოცრად მომთხვინე მსახიობი იყო. მას არ უყვარდა კომპრომიზები, აკი ერთხმად აღნიშნავდნენ კიდეც „იშვითად თუ მოიპოვება მეორე მსახიობი, რომელსაც ასე ჰქონდეს შესისხლხორცებული თავისი მოვალეობა სცენის წინაშე, იგი დიდის მოწინააღმდეგეობადა სცენას“.¹²

დიდმარხვების დროს წარმოდგენები არ იმართებოდა (სხვათა შორის, სწორად ასე იყო რუსეთშიც). 23 თებერვლის ცნობით შეჯამებულია თეატრის შემოსავალ-გასავალი. სულ შემოსულა 7800 მანეთი. „ხარჯი მთელი სეზონისა თითქმის ამდენივე ყოფილა — ან ცოტა მეტნაკლები“. შეუძენიათ ტანსაცმელი და პიჯეები. მსახიობების ეკონომიკური მდგომარეობა კვლავ მძიმე ყოფილა. ამიტომ ი. მანაბელი კატეგორიულად მოითხოვდა გადასულიყვნენ დასის ფორმირების ახალ პრინციპზე, რომ მსახიობებს ჯამაგირი დანიშნოდით არა სეზონურად, არამედ წლიურად. „დაენიშნოთ წლიურად ჯამაგირები, თორემ 3-5 თვე პურს აძლევთ და დანარჩენ დროს კი უპუროდ არიან. რა საქმე უნდა ვააკეთოს მშიერმა არტისტმა, თეატრის ეკონომიკის პრობლემის გადაჭრა კი მარტო ანტრეპრენიორზე იყოს დამოკიდებული“.

1896 წელს ეფ. მესხი თამაშობდა მარგარიტა გოტიეს, ნ. ჩხვიძე—მოსამსახურის როლს. გავა ცოტა ხანი და ნუცა ჩხვიძის გოტიე ალაპარაკებს საზოგადოებას.

მიუხედავად ამისა, ქართული კულტურის თავკაცები მაინც უჩივიან თეატრისადმი საზოგადოების გულგრილობას. ტალღისებური იყო მაყურებელთა დასწრება. ხან უცებ მიაწყდებოდა ერთს რომელიმე საღამოს ან წარმოდგენას და შემდეგ გულგრილად შორდებოდა თეატრს. საჭირო იყო ახალი ბიძკები, იმპულსები. გულგრილობის ამ „მომენტს“ მწვავედ განიცდიდა ინტელიგენცია. ეს განწყობილება აისახა კ. აბაშიძის სტატიაში „ჩვენი თეატრი და მისი ბედ-იღბალი“.¹³ სტატია საგანგაშო სიტყვებით იწყება: „წლევანდელი

სეზონი ქართული დრამატული სცენისთვის შავებდინა იყო. გულგრილს საზოგადოებას თავისი გულგრილობის გასამართლებლად და დასასაბუთებლად ჩვენის სცენის და სცენის მოხელეების უვარგისობა ჰქონდათ თითოთ საჩვენებლად“. ამ დაძაბულობას შემდგომ აღრმავებს და ავითარებს: „საზოგადოება ისეთის ღრმა სენით და გულცივივით არის შეპყრობილი, შექსპირის დრამებისთანა დრამები რომ ქართლის ცხოვრებიდან შეთხზათ და წარმოადგინოთ, ევროპის საუკეთესო არტისტები ქართველებად აქციოთ და ქართულ სცენაზედ გამოიყვანოთ, მაინც ვერ აღაფრთოვანებთ ამ საზოგადოებას და ვერ გააღვიძებთ საღათას ძილისაგან. ამ საღათას ძილს ღრმა მოზეზები აქვს“.

კ. აბაშიძის აზრით, გულგრილობა ესება ოჯახს, პრესას, საზოგადოების სხვადასხვა ფენას. კრიტიკოსი ცდილობს ახსნას მისი მიზეზები, რომელიც არაერთგვაროვანია. მის რთულ კომპლექსში გარკვეული ადგილი უჭირავს მოვალეობისადმი პასუხისმგებლობის გრძნობას, რაც ხშირად არა აქვს ქართველსო. აკრიტიკებს დრამატურგიის ჩამორჩენას, მსახიობთა არაპროფესიულ გამოვლინებებს და სხვ. კრიტიკოსთა შემოფოთებას ჰქონდა თავისი საფუძველი, მაგრამ ანგარიშგასაწვეია ისიც, რომ ეს არის ზრდის სიძნელეები, გულგრილობის ფაქტი კი ნაწილია თეატრისა და მაყურებლის მუდმივი წინააღმდეგობისა.

შექმნილ მდგომარეობას იხილავს დრამატული საზოგადოება. ირჩევენ საზოგადოების ახალ წევრებს, რომელშიაც ნ. ჟორდანიაც შედის. არც ნ. ჟორდანიას ინტერესია შემთხვევითი. იგი თავის წერილებში თეატრს დიდ პოლიტიკურ მისიას აკუთვნებს. მას მიაჩნია, რომ თეატრმა ხელი უნდა შეუწყოს საზოგადოების პოლიტიკური ინტერესების გაღვიძებას, სოციალური პრობლემებით დაინტერესებას.

კლასობრივ ბრძოლათა გამწვავების ამ ეტაპზე, როცა ასპარეზზე არიან გამოსულნი ა. წულუკიძე, ლ. კეცხოველი, ი. სტალინი, ფ. მახარაძე და სხვები, როცა

საქართველოს ერთიანი ეროვნული ცნობიერება კლასობრივ ინტერესებად იშლება, რთულდება თეატრის ფუნქციაც.

საზოგადოების წევრად ნ. ჟორდანიას მიღება მოხდა 10 სექტემბერს (1898), საზოგადოების კრება გაგრძელდა 16 და 20 სექტემბერს. საკითხი იდგა, თუ ვის უნდა ეხელმძღვანელა თეატრისათვის. 25 კაციდან ერთმა საზოგადოების გამგეობის სასარგებლოდ მისცა ხმა. მოწვეული იქნა „საგანგებო კრება“ 4 ოქტომბერს, გამგეობის წევრად აირჩიეს ნ. ჟორდანიას. სეზონი 5 ნოემბერს გაიხსნა. ვ. აბაშიძის და კ. მესხის რეჟისორობით წარმოდგინეს „ჰეკუისა მჰირს“ და „კრეტჩინსკის ქორწინება“. რეცენზენტმა მანველიძემ გულსტიკივლით აღნიშნა: „წარმოდგენას ხალხი ნაკლებად დაესწრო, თუმცა მოსალოდნელი იყო, რომ საზოგადოება სეზონის დაწყებას უფრო გულმხურვალედ შეეგებებოდა“.

ქართული თეატრი არ არის განმარტოებული. ვითარდება მეცნიერება, სხვადასხვა საზოგადოებები, მოღვაწეობენ ან ასეა იწყებენ ასპარეზზე გამოსვლას პირველხარისხოვანი მეცნიერები: თ. ჟორდანიას, ნ. მარი, ე. თაყაიშვილი, დ. ჩუბინაშვილი, ა. სახანაშვილი, ი. თარხნიშვილი, ვ. პეტრიაშვილი, ბ. მელიქიშვილი, ი. ჯავახიშვილი, ა. ცაგარელი და სხვები. სამწუხაროდ, ბევრ მათგანს არა აქვს საშუალება საქართველოში გამოავლინოს თავისი ნიჭი, „ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკისა და XIX საუკუნის საქართველოში ეროვნულ-სამეცნიერო დაწესებულებათა არარსებობის გამო, ქართველ მეცნიერთა უმრავლესობას სამშობლოს გარეთ უსდებოდა მოღვაწეობა“.¹⁴

1890 წელს საქართველოში სავასტროლოდ ჩამოვიდა ტრავიკოსი მსახიობი ე. როსი. მას დიდი საზეიმო შეხვედრა მოუწევს. გაუმართეს ვახშაში, რომელსაც ილია, აკაკი და სხვა მოღვაწენი ესწრებოდნენ. ყვავიმ ლექსი უძღვნა ექსპრომტად, ქართულმა თეატრმა თავისი ოსტატობაც უჩვენა. წარმოადგინა „ხანუმა“-ს მეორე მოქმედება და რ. ერისთავის „ბიძისთან გამოხუმრება“. სტუმრისათვის პირველ რიგში მსახიობთა ოსტატობის

დონე იყო საინტერესო. როგორც მაშინდელი პრესა იუწყება, როსს დაჰმარტოვებდა რესი გამოუჩინია ქართველი მსახიობები სადმი. წარმოდგენის შემდეგ ნ. ვაბუნიას დაფნის გვირგვინი მიურომეცია სტუმრისათვის. შემდეგ როსი ნატოს სასლშიც სწვევია და საჩუქრად ძვირფასი სერვიზი მიურომეცია, უსახსოვრია თავისი სურათიც.

დაუვიწყარ მოგონებად დარჩა ა. ოსტროვსკის ჩამოსვლა საქართველოში. ზეიმით შეხვდნენ მწერალს. სავანებოდ მოემზადნენ. ა. ოსტროვსკი საკმაოდ ვრცლად აღწერს თავის დღიურებში თბილისში შეხვედრას „ქარვასლის შესავალი მთლად გაჩირაღდებული იყო. შესავლის პირდაპირ ყვავილებით მორთულ ქარვასლის კედლებზე გამოეკრათ ტრანსპარანტები. ქუჩაში, თეატრის შესასვლელთან, კიბეებზე და ქარვასლის ეზოში თავი მოეყარა აუარებელ ხალხს. როცა მე მივედი, ქარვასლის ეზო, საიდანაც უნდა შეესულიყავი, განათებული იყო ბუნებრივი ჩირაღდნებით. ლოჯაში გამოეჩნდი თუ არა, დავინახე, რომ მთელი ქართული დასი, ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილი, სცენაზე იდგა. დასის რეჟისორმა მეტად გულთბილი და ჰქვიანური ადრესი წაიკითხა ჩემდამი მოძღვნილი, ზოლო ქართველმა პოეტმა ცაგარელმა წარმოსთქვა საკუთარი ლექსი ქართულ ენაზე. შემდეგ, ორკესტრის აკომპანიმენტით დასმა იმღერა ქართულად „მრავალჟამიერი“, მთელი საზოგადოება წამოდგა და ჩემს ლოჯისკენ იბრუნა პირი. „მრავალჟამიერი“ საზოგადოების თხოვნით განმეორებულ იქნა, მე, რასაკვირველია, თავს ვუკრავდი და მადლობას ვუცხადებდი ყველას“, შემდეგ განაკრძობს თუ როგორ ითამაშეს „შემოსავლიანი ადგილის“ მეორე მოქმედება, ითამაშეს ორი პატარა პიესა. „ერთი მათგანი წმინდა საყოფაცხოვრებო პიესა იყო ქართული გლეხური სინამდვილიდან აღებული, ძალიან საინტერესო წარმოდგენა იყო (ლაპარაკია ა. ცაგარელის პიესაზე „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“, ვ. კ.) შემდეგ იცეკვეს ლეკური, როცა თეატრიდან გამოვედი იცივე ოვაციები



განმეორდა, როგორც პირველად თეატრში რომ შევედა“.

ა. ოსტროვსკის ვ. აბაშიძემ ასე უთხრა: „თქვენი სახელი ისეთივე სასიხარულოა, აქ, საქართველოში, როგორც იქ, რუსეთში, დიდად და დიდად ბედნიერი ვართ, რომ ჩვენ შეგვხვდა ვიყვნეთ თქვენ ქმნილებათა მეოხების შუამავალი ზნეობრივი კავშირისა ამ ორ ხალხს შორის, რომელთაც ბევრი აქვთ საერთოდ მისაღწევი და რომელთა შორის არსებობს ერთმანეთისადმი სიყვარული და თანაგრძნობა“.¹⁵

ნუ დაგვაიწყებება, რომ ეს სიტყვები ითქვა მას შემდეგ, როცა ერთი წლით ადრე კატკოვმა მთელი საქართველო შეურაცყო, შეუგინა ეროვნული დროშა, რამაც ააღელვა მთელი ქართველი ხალხი. მიუხედავად ამისა, ქართველი ხალხი ასეთ გრანდიოზულ შესვენებას უწყობს რუს მწერალს. ა. ოსტროვსკი პატიოსანი კაცი იყო და მაღლიერებით წერდა ამ შესვენებებზე: „მცხოვრებთა სიღამაზე, მათი მოხდენილი და ლამაზი ტანსაცმელი აღტაცებაში მოიყვანს უსულგულო ადამიანსაც კი. სამტრედიის საღვთოზე აუარებელი ხალხია, ექსპრესიით აღსავსე სახეები, ტანსაცმელი იმდენად სურათოვანია, რომ მათ უცქერი არა გაკვირვებით, არამედ გაოცებით და ფიქრით — სიზმარში ხომ არა ვარო“.

ამგვარმა დახვედრამ შემოქმედებითი სტიმული მისცა მწერალს. „უღანაშუალო დამნაშავენი“ ჩემი ორმოცდამეათე ორიგინალური ნაწარმოებია, ის მრავალმხრივ ძვირფასია ჩემთვის. ის დაიწერა კავკასიაში მოგზაურობის შემდეგ იმ შთაბეჭდილებით, რომელიც თბილისის საზოგადოების აღფრთოვანებულმა დახვედრამ მოახდინა ჩემზე. მე მიხლოდა ამ პიესით მაღლობა გადამეხადა ხალხისათვის, მიხლოდა მეჩვენებინა, რომ მის მიერ პატივსაცემი ავტორი არ დაკმაყოფილდა დაფნის გვირგვინით“.

რუსეთის ცარიზმი გვეღვინდა, ენას გველჯვდა, შეურაცხყოფდა ქართველ ხალხს და საქართველო მაინც ძეკლს უღამდა პუშკინს, გოგოლს, ტრიუმფალურ შესვენებებს უწყობდა ა. ოსტროვსკის,

რუს მსახიობებს, სხვა მწერლებს. თავის შვილებს არ ანებიერებდა ყურადღებით, მშვიერი უკვდებოდა ნიჟიერი მსახიობები, პოეტები და ის კი აურაცხელ ხარჯებს იღებდა სტუმრებისათვის, გულუხვად ფლანგავდა, ზეიმურ შესვენებებს უწყობდა. რუსთაველს ძეკლი არ ჰქონდა, როცა პუშკინს დაუდგეს ძეკლი ქალაქის ცენტრში, რა თვისებაა ეს? სად ძევს მისი სათავეები? საიდან მოედინება სტუმრის თაყვანისცემის ასეთი კულტი? საიდან არის ასეთი კონტრასტი საკუთარისა და სხვისადმი დამოკიდებულებისა? იქნებ ის ქვეშევრდომული სულია, რომელიც ასე მართავს ჩვენს ნებისყოფას და სურვილებს? იქნებ ქრისტიანული მოტივების მარად უკვდავი ფენომენია? ყველაფერი ეს მეტად რთული კითხვებია. ერთი კი არის, რომ ქართველი ყველა სტუმარს გულმხურვალედ ხვდება, ზოგი მაღლიერებით უხდის, ზოგი უმადურობით, მაგრამ შეიძლება ასეთი განურჩეველი დახვედრები?...

დაე, ისტორიის ფურცლებზე დარჩეს, დაე წარსულს ჩაბარდეს ჩვენი განუკითხავი სიყვარული ჩრდილოელ სტუმრებისადმი. დაე, ისტორიის მაგალითებმა მუდამ შეგვახსენონ, რომ ჯერ შენს შვილთა უნდა მიაგო პატივი, ჯერ შენთა სისხლთა და ხორცთა სიკეთე უნდა შეიცნო როგორც თავი შენი და მერე მიიხედო სხვისაკენ...

... იმ საღამოს ნატო გაბუნია კუკუშკინას როლი ითამაშა. ნ. გაბუნია იგონებს: „როდესაც შემოვიდა ოსტროვსკი, უთხრეს ჩემზედ, აი, კუკუშკინას როლს ეს თამაშობსო, მაშინ გამომიწოდა ხელი და ხელზე მაკოცა, მეც გადავეხეიე და ვაკოცე. ოსტროვსკის ცრემლები მოერიდა და წარმოთქვა: „კავკასიაში მოსვლას კი ვფიქრობდი, მაგრამ კი ვერ წარმოვიდგენდი, თუ ჩემს პიესას ქართულ ენაზე ნათამაშებს ვნახავდიო და მასთან, ახალგაზრდა მსახიობი ქალი ასე კარგად დამხატავდა კუკუშკინას როლსო“. რასაკვირველია, ა. ოსტროვსკის სიტყვა თავი-

სეზური ინტერპრეტაციაა, მაგრამ მთავარი, რომ ოსტროვსკის დღიურებში მართლაც შექებულია „შემოსავლიანი ადგილის“ ქართველი შემსრულებლები.

შეხვედრები, ლიტერატურული თუ მუსიკალური საღამოები აცოცხლებდნენ ქალაქს, შემოქმედებით იმპულსს აძლევდნენ სულიერ ცხოვრებას. საღონებმა ხომ დიდი როლი შეასრულეს თავის დროზე. მათ გარეშე ვერც კი წარმოიდგინება XIX საუკუნის სათეატრო კულტურა.

ეს დიდი აღმოჩენების ეპოქაა, რომელიც ფუნდამენტს ჩაუყრის მეოცე საუკუნის განსაცვიფრებელ ტექნიკურ პროგრესს. ტექნიკურ რევოლუციას სულიერების ფართო ფონი ჰქონდა. იქმნება დიდი კულტურული ღირებულებანი. გერმანიაში იბადება ოტო ბრამის თეატრალური ესთეტიკა. მაღალი პროფესიონალიზმი და „მკაცრი სიმართლე რეალური ცხოვრებისა“ წარმოადგენს მისი თეატრის არსებით პრინციპს. გერმანიაში იქმნება მაქს რეინჰარდტის თეატრი. ო. ბრამი და მ. რეინჰარდტი დიდ გავლენას ახდენენ მეოცე საუკუნის დასაწყისისა და 10-20-იანი წლების მსოფლიოს თეატრზე.

XIX საუკუნის 80-იანი წლების ქართული ფილოსოფიური აზროვნება პოულობს თუ არა გამოძახილს თეატრში? რა გავლენას ახდენს ფილოსოფიური აზრი თეატრის ცხოვრებაზე? პასუხის გაცემისას უპირველესად უნდა გავითვალისწინოთ სხვადასხვა სპეციფიკური ფაქტორები. თეატრში მსოფლმხედველობის გამოხატვის პრობლემა უშუალოდ უკავშირდება რევინსურის საკითხს. სწორედ რევინსორია იდეოლოგი სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობისა. როცა რევინსურა იქცევა მსოფლმხედველობად, სწორედ მაშინ დგება ფილოსოფიური აზროვნებისა და თეატრის ესთეტიკური მიმართების პრობლემა განხილვის საგნად. პიესის ილუსტრაციულობის დროს ლაპარაკიც შედგე-

ტია თეატრის ფილოსოფიურ ასპექტში უფრო ზუსტად, პირდაპირ კავშირში საკვირველია, დრამატურგიაში უნდა იყოს გაცხადებული ფილოსოფიური ორიენტირი, მაგრამ მოიაზრება კი ასეთად იშვამინდელი ქართული დრამატურგია? თუმცა გ. ერისთავისა და ა. ცაგარელის პიესების გმირთა ცხოვრების პრაგმატისტული სამყარო თავისთავად ნიშნავს მსოფლმხედველობრივ მიზანდასახულებას და გარკვეულ ტენდენციურობას, მაგრამ იგი მაინც სხვა კონტექსტში იკითხება.

შენიშვნები:

1. ა. ნანიშვილი, „ქართული თეატრი“. გაზ. „დროება“, 1883 წ. № 45-47.
2. ვ. გუნია, „ქართული თეატრი“, გვ. 98.
3. გაზ. „დროება“, 1884 წ. № 90.
4. „თეატრი“, 1885 წ. № 10, 92.
5. ი. კავთელი, „ედეა და შვილი“. „თეატრი“, 1886 წ. № 7, გვ. 62.
6. გაზ. „ივერია“. 1888 წ. № 209.
7. გაზ. „ივერია“, 1890 წ. № 208.
8. გაზ. „ივერია“, 1890 წ. № 76.
9. ს. დანილოვი, რუსული დრამატული თეატრის ისტორია, 1948, გვ. 434.
10. დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტ. V, 1970, გვ. 30.
11. გაზ. „ივერია“, 1895, № 9.
12. გაზ. „ივერია“, 1895 წ. № 28.
13. გაზ. „ივერია“, 1897 წ. № 47-48.
14. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. V, 1970 წ. გვ. 822.
15. ი. გრეშინი, „ლიტერატურული ნარკვევები“. 1957 წ. გვ. 165.



რეჟისორი რობერტ სტურუა—60

რობერტ სტურუა, რომლის სახელი მოიხსენიება მსოფლიოში სახელგანთქმული რეჟისორების პიტერ ბრუკის, პიტერ კოლის, ინგმარ ბერგმანის, პიტერ შტაინის... სახელების გვერდით, დაიბადა თბილისში, 1938 წ. (31 ივლისს) ცნობილი ქართველი მხატვრის, რობერტ სტურუას ოჯახში.

მრავალმხრივი ნიჭი, ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონი, ერუდიცია, მხატვრის შეუმცდარი ინტუიცია და გემოვნება (იგი შესანიშნავად ხატავს, თავისუფლად და უერთონულად იმპროვიზირებს როიალზე, ადვილად კითხულობს რთული სიმფონიური და ოპერული ნაწარმოებების პარტიტურას, წერს პიესებს, კინოსცენარებს, სტატიებს), მისი უნარი ღრმად ჩასწვდეს ცხოვრებისა და თეატრალური მოვლენების არსს — განსაზღვრავს ახლანდელი რუსთაველის თეატრის ორიგინალურ შემოქმედებით სახეს.

რობერტ სტურუას სახელთანაა დაკავშირებული ამ თეატრის ახალი წარმატებანი, მისი საყოველთაო აღიარება ევროპულ-მსოფლიო მასშტაბით (ავსტრალიიდან — ამერიკამდე). 1979 წლიდან იგი უცვლელი სამხატვრო ხელმძღვანელია ამ თეატრის, რომლის სცენაზე მან ოთხ ათეულზე მეტი დადგმა განასორციელა.

პირველი დიდი წარმატება მას წილად ხვდა 1965 წელს, როცა მან დადგა ა. მილერის „სელიემის პროცესი“. ეს მკაცრი, ყოველგვარ სენტიმენტალიზმსა და შელოდრამატიზმს მოკლებული სპექტაკლი ხასიათდებოდა ახალგაზრდა რეჟისორისათვის მოულოდნელი სიღრმით, ფილოსოფიური და ეთიკური აზროვნების მასშტაბურობით. უკვე ამ სპექტაკლში ჩანდა ჩამოყალიბებული ხელი ოსტატისა, რომელიც დატვირთულია ცხოვრების სიბრძნით და რომელიც ორიგინალურად და თამამად აზროვნებს. თვით რ. სტურუა ამბობდა, რომ ეს სპექტაკლი საეტაპო იყო ჩემს შემოქმედებაში და „მე შეუმჩნევლად მივედი კონცეპტუალურ რეჟისურასთან“.

მისი ნიჭის სულ სხვა მხარე გამოჩნდა ქართველი კლასიკოსის დ. კლდიაშვილის



მთხრობის („სამანიშვილის დედინაცვალი“) ინსცენირებაში (რეჟ. თ. ჩხეიძისთან ერთად). აქ ძალზე პირობითად, თეატრალურ თამაშშია გადმოცემული ადამიანის ტრაგიკომიკური არსი, როცა ყოველივე სუბრობის მიღმა იმალება ტრაგიკული ხილავი. ტრაგიკომიკური სიტუაციების ფონზე მკვეთრად ჩანდა ელვარე თეატრალური ფორმების პირობითი სტრუქტურა, რომელიც თავის თავში იტევდა ადამიანური ყოფიერების მთელს მრავალმხრიობას.

„დედინაცვალამდე“ ერთი წლით ადრე დადგმული მუსიკალური სპექტაკლი ა. ცაგარელის „სახუმა“ (1968 წ.), კომპოზიტორ გია ყანჩელთან ერთად, ბრწყინავდა გონებამახვილობით, მოულოდნელი იმპროვიზაციებით, სცენური ეფექტებით და პარადოქსებით. ერთის მხრივ იყო — პირობითობის თამაში და ელვარე ფერადონება, მეორეს მხრივ — რეალისტურ-კომიკური სახეები. ეს მოულოდნელი სტილისტიკური „ნახტომები“ სპექტაკლს თეატრალური ილუზიის სამყაროში ჰხვევდა.

პირველი სპექტაკლი, საიდანაც იწყება ე. წ. „სტურუას თეატრი“ ეს არის „ყვარყვარე“ (1974. პ. კაკაბაძის პიესა). ახლა „სტურუას თეატრის“ ვრცელ რეპერტუარშია ისეთი დადგმები, რომლებმაც მასა და რუსთაველის თეატრს მსოფლიო სახელი მოუხვეჭეს. ეს დადგმებია ბ. ბრეჰტის „კავკასიური ცარცის წრე“, შექსპირის „რიჩარდ მესამე“ (1979), „მეფე ლირი“ და „მაკბეტი“, კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“, კ. გოცის „ქალი გველი“.

რ. სტურუას ხშირად უთქვამს, რომ ქართული თეატრის საუკეთესო ტრადიცია ეს არის თეატრალური თამაშის შინაგანი აუცილებლობა, სინთეტურობა, საზეიმო განწყობილება, ნაწარმოების თამაში ადაბტაცია, მისთვის მკვეთრი სოციალურ-ეთიკური მნიშვნელობის მინიჭების მიზნით. რ. სტურუას თეატრალურ ესთეტიკაზე გარკვეული გავლენა მოახდინა რუსი ლიტერატურათმცოდნე-ქოაზროვნის მ. ბახტინის შრომებმა ხალხური სანახაობებისა და რიტუალების კარნავალიზაციაზე და დიალოგიზაციაზე. სტურუას თეატრალური კონცეფციის მიხედვით თეატრალური ხელოვნება მხოლოდ მაშინ აღწევს სრულქმნილებას, როცა მასში შეთავსებულია შეუთავსებელი: — ფსიქოლოგიური დრამა და გროტესკი, კლოუნადა და ტრაგედია, მელოდრამა და ფარსი. ასე სურს მას გვიჩვენოს თავის სპექტაკლში ცხოვრების მრავალფეროვანი პალიტრა.

სწორედ „ყვარყვარეში“ გამოჩნდა ცხოვრების კარნავალური არსი, მისი წინასწარი განუტყვეტელობა და მრავალმხრივობა. ცხადი იყო, რომ რეჟისორი მისწრაფვოდა შეექმნა ანტიმიმეზური, ანტიილუზორული, ამბივალენტური თეატრი, სადაც „დაბალი“ ამალელებულია, „მაღალი“ კი — ძირს დაცემული, სადაც „ტექსტი“ ირონიზებულია ქვეტექსტით.

ერთი კრიტიკოსის წესტიკ თქმით რ. სტურუა ქმნის ინტელექტუალური ხუმრობით (ШУТОВСТВА) თეატრს, არა კარნავალური თამაშის, არამედ თამაშის კარნავალურ თეატრს. ამ თეატრალური ესთეტიკის სამყაროში მან ბუნებრივად შემოიტანა ბრეჰტის თეატრის ზოგიერთი არსებითი კონცეფცია — ახალი ადამიანის კონცეფცია — აგებული პარადოქსულ „გაუცხოების ეფექტზე“.

მისი ყველაზე მხიარული, კარნავალური და თეატრალური სპექტაკლი — „კავკასიური ცარცის წრე“ სავსეა მუსიკით, პლასტიკით, ტემპერამენტით, იგი უითქოს განათებულია აზდაკის პარადოქსებით (ამ როლს ბრწყინვალედ ანსახიერებს „სტურუას თეატრის“ პროტაგონისტი რ. ჩხიკვაძე, ისე როგორც ყვარყვარეს, რიჩარდს, ლირს).

რ. სტურუასათვის თეატრი არის უკიდურესად დაძაბული ვნებების შეჯახება, ბრძოლის, მოქმედების არენა. ყველა მისი გმირი მისწრაფვის დაიკავოს თავისი ადგილი ცხოვრებაში, დაამკვიდროს თავისი „მე“ ამ სამყაროში. ეს არის კონფლიქტური პროცესი, რადგან ხასიათები, ვნებები პარალელურად კი არ ვითარდებიან, არამედ მუდმივ ურთიერთმოქმედებენ, ერთმანეთს ებრძვიან,

ერთმანეთს უარყოფენ. ეს კონცეფცია უდევს საფუძვლად ყოველ ეპიზოდს, აქ იღებს სათავეს მოქმედების უწყვეტობა და კონფლიქტის განვითარება, რომელიც სულ მალა და მალა იწევს, სანამ არ მიაღწევს უკიდურეს წერტილს და არ დამთავრდება ან როგორც ტრაგედია ან როგორც გროტესკული ფარსი.

მის საუკეთესო სპექტაკლებში ჩვენ ვხედავთ თეატრალური აზროვნებისა და ხედვის განსაცვიფრებელ პოლიფონიურობას, სინთეზურ მთლიანობას, კარნავალურ ფერადოვნებას და მხიარულებას. უნივერსალური თეატრი — აი, კრედი რეჟისორისა. ამიტომაც, რომ მის სპექტაკლებში ყველა ჟანრი თანაარსებობს: ფარსი ფსიქოლოგიზმთან, კლოუნადა დრამასთან, ტრაგედია — მუსიკალურ-პლასტიკურ ეტიუდებთან თუ არაბესებთან. რ. სტურუა იკვლევს მოვლენებს, გმირთა ხასიათების არსს, სცენის მათი ქმედების არსს, ამძაფრებს სიტუაციას და ახლებურად ხედავს ყველაზე „ნაცნობ“ სახეებსაც კი (ვერაკუარე, რიჩარდი, ლირი, მაკბეტი). ამიტომაც, რომ „გაუცხოების ეფექტი“ სტურუასთან რეპეტიციებამდეა დამდგარი. ეს „ეფექტი“ მხოლოდ თეატრალური ხერხი კი არ არის მისთვის, არამედ არსებულთან დამოკიდებულების ფორმა. ამიტომაცაა ასე მოულოდნელ რაკურსში დანახული შექსპირის ცნობილი ტრაგედიები. იგი იზიარებს მ. ზახტინის აზრს, რომ როცა მოვლენები „ამოღებულია“ ყოველდღიური ცხოვრების კონტექსტიდან, მაშინ პრობლემები უფრო მწვავედ მოჩანან, ხოლო თემები უფრო შნიშვნელოვან ქვარადობას იძენენ. რეჟისორი ცდილობს სინამდვილის მოვლენები ისეთი კუთხით დაგვიანახოს, როცა ქრესტომათიული კემპარიტებანი სრულიად ახლებურად დგებიან მაყურებელთა თვალწინ.

რ. სტურუა, რასაკვირველია, კონცეპტუალური რეჟისორია, მაგრამ მისთვის ამსოლულურად უცნაო მორალიზაცია და დიდაქტიკური ტონი. იგი იმდენად დამდგელი რეჟისორი კი არაა, რამდენადაც რეჟისორი-ავტორი სპექტაკლისა. მას აქვს იშვიათი ნიჭი — შეუძლია დაიპყროს მაყურებელი თეატრალური თამაშით, მოულოდნელი პარადოქსებით და აზრის ძალდაუტანებელი „შემოპარებით“. სწორედ ეს სიმსუბუქე ანიჭებს თეატრალურ ფორმას სპონტანურ, იმპროვიზაციულ ხასიათს. ამ სპონტანურობის გამო, მისი სცენური „ატრაქციონები“ ადვილად განსახორციელებელნი გვგონია. მაგრამ ეს სიადვილე მოჩვენებითია — მას საფუძვლად უდევს ღრმად გააზრებული კონცეფცია, ფორმისა და აზრის რთული კონტრაპუნქტი.

მისი ფილოსოფიური და ესთეტიკური შეხედულებანი, მისი „ხედვა“ თეატრისა (სადაც, ისევე როგორც შექსპირის „ცხოვრება — თეატრში“ — ყველაფერი გადმოცემულია თეატრალური სახისმეტყველებით — ნიღბების, ხასიათების, ვნებების, განცდების თამაშით, სადაც ერთ ნიღბს ენაცვლება მეორე ნიღბი და ქარსავალური თამაშის სტიქია იპყრობს სცენას) ბრწყინვალეადა გამოვლენილი მისი შექსპირულ სპექტაკლებში. ამ ქმნილებებში რ. სტურუა გამოიხატავს როგორც მძაფრი სოციალურ-პოლიტიკური ალღოს რეჟისორი, რომლისთვისაც ბუნებრივია მაქსიმალიზმი. ამ დადგმებში გამოვლინდა მისი შემოქმედების მასშტაბურობა, სცენური პლასტიკისა და სივრცის განსაცვიფრებელი გრანოზობა, ახალი სცენური სინამდვილის შექმნის უნარი.

რობერტ სტურუა მსოფლიო სცენის რეჟისორია, მას სახელი არა მარტო თბილისში ან მოსკოვში დადგმულმა სპექტაკლებმა მოუხვეჭეს, არამედ ზაარბრუკენის, დიუსელდორფის, პელსინკის, ლონდონის, ბუენოს აირესის, ათენის, ტელ-ავივის, სტამბოლის და სხვა ქალაქების სცენებზე შექმნილმა შედეგებმაც.

იგი აღსაყვება ახალი თეატრალური იდეებით თუ პროექტებით, ყოველთვის მზადაა ნოვატორული ფორმების შესაქმნელად, მეტიც, მზადაა იმისათვის, რათა თავისი დიდი, ვიტყვოდით, გენიალური შემოქმედება სრულიად ახალ თეატრალურ სივრცეში გაშალოს. უღრმესი მადლობა მას იმისათვის, რომ ქართველ ხალხს ბედნიერი თეატრალური ცხოვრება აჩუქა.

ახალგაზრდა რეჟისორები რობერტ სტურუას შესახებ

ამთო მარსიმაშვილი:

არასოდეს არ ვიცოდი სტურუას ასაკი, მაშინაც კი, როდესაც მის დაბადების დღეებზე მის სადღევრძელოს ვამბობდი.... რა ახალგაზრდა ყოფილა! არადა, ჩემთვის ის ყოველთვის ძალიან უფროსი იყო, რადგან გურუს არ შეიძლება ასაკი ჰქონდეს. მას არაერთხელ დაურთავს ნება შენობით მიმემართა, მაგრამ მე ვერცერთხელ ვერ შევძელი გადამელახა მოწიწების ის ზღუდე, რომელსაც ასაკი კი არ განსაზღვრავს, არამედ პიროვნების მაგიურობა. მთელი ჩემი შეგნებული ცხოვრება ვცდილობდი გამერკვია ამ მაგიის არსი და რაც უფრო ვცდილობდი, მით უფრო ვიბნეოდი და არაფერი მესმოდა. პამლეტის ჰეკუბასი არ იყოს, მეც ვკითხულობდი: ვინ არის სტურუა ჩემთვის? ან მე ვინა ვარ სტურუასათვის? ამ კითხვაზე პასუხის ძებნაში, ნებისთი უნებლიეთ, უამრავი შეცდომა დავუშვი და უამრავი ტკივილიც მივაყენე მას. ალბათ ამიტომაც ვდგავარ ახლა უძ-

ღები შვილის პოზაში და მიუხედავად ამისა, ვიცი, დრო რომ უკან დატრიალდეს, ყველაფერს ისევ გავიმეორებ, მაინც მინდა მის იუბილეზე პატიება ვითხოვო ყველა იმ საქციელისათვის, რაც ჩამიდენია და რაც არ ჩამიდენია, ყველა იმ მწარე სიტყვისათვის, რაც მითქვამს და რაც ჩემს მაგივრად სხვებმა თქვეს. მინდა პატიება ვითხოვო, რადგანაც ყველაზე კრიტიკულ წამებშიც კი, მშვენივრად ვიცოდი პასუხი კითხვაზე თუ ვინ არის სტურუა ჩემთვის ან მე ვინა ვარ სტურუასათვის.

დათო დოიაშვილი:

არა, მაინც, რა საშინელია ეს მოლოდინი!.. სულ რაღაცას ელი, ან კარგ მიზანსცენას, ან კარგ იდეას, ან კარგ მსახიობს, ზოგჯერ აუხდენელ იდეასაც კი.. დანისარ, ფიქრობ, ნერვიულობ, თითქოს მოიფიქრე კიდეც... თითქოს გამართლდა შენი მოლოდინიც და მეორე დღეს... ყველაფერი თავიდან იწყება!..



რ. სტურუასადმი მიძღვნილ მასალასთან ერთად იბეჭდება რეჟისორის ჩანახატები.

ვზივარ პარტიკრში, ვუყურებ ჩემს მი-
ერვე შეთხზულ სცენას (სცენას, რომელიც
გუშინ ძალიან მომწონდა) და ვფიქრობ,
ვწერვიულობ, ვჩხუბობ და ველოდები პა-
სუსს ძალიან მარტივ კითხვაზე — რო-
გორ??? როგორ??? როგორ??? დრო კი
გადის...



„წარმოიდგინეთ არარსებული ჩიტი და დასატეთ იგი ქაღალდზე... დაიჯერეთ... და დაელოდეთ!

შემდეგ დააგეთ მახე, დაუყარეთ ჩიტს
მარცვლები, დაიჯერეთ... და დაელოდეთ!
თუ ამ ყველაფერს სწორად გააკეთებთ,
ჩიტი აუცილებლად გაებმება მახეში, გვა-
ვდეთ გალიაში, ვიდრე არ ამღერდება. და-
იჯერეთ. და დაელოდეთ!..

ხოლო ჩიტმა თუ არ იმღერა... გამოა-
ლეთ გალიის კარი, ფრთხილად აიყვანეთ
ჩიტი ხელში და გაუშვიეთ... ოღონდ... და-
იჯერეთ და დაელოდეთ!“ თქვა ეს, გაიცი-
ნა და წავიდა.

აი, პასუსი კითხვაზე — როგორ?
უნდა დაიჯერო და დაელოდო... მაგრამ...
რა საშინელია ეს მოლოდინი...

P.S. ბატონო რობერტ, მინდა უღრმესი
მადლობა გადაგიხადოთ იმ უზარმაზარი
სითბოსთვის, რაც მე თქვენგან მიმიღია,
და ამასთანავე უზარმაზარი ბოდიში იმ
განუხორციელებელი წინადადებებისათვის,
რაც თქვენ არაერთგზის შემომთავაზეთ.
გილოცავთ იუბილეს... ჩვენ თქვენი გვეჯე-
რა და ველოდებით!

1996 წლის მარტი. ინგლისი. უკვე მე-
სამე დღეა გაფაციცებით ვუსმენ თუ რო-
გორ უტარებს „WORLD SHIP“-ს ბ-ნი რო-
ბერტ სტურუა მსოფლიოდან მწვეულ 46
ახალგაზრდა რეჟისორს. ვუყურებ ჩემი
ახალგაზრდა კოლეგების აღფრთოვანებულ
თვალებს ვფიქრობ: თითქოს ყველაფერი
ძალიან მარტივია, იდეა გასაგები, საუბარი
დინჯი, საზგასმულად მანერული ინტონა-
ციით და ზოგჯერ შავი, ცინიკური და
თვითკრიტიკული იუმორით შეჯერებული...
ურთულეს ამოცანებს ისე მშვიდად, თითქ-
მის ძალდაუტანებლად გაწვდის, თითქოს
ეს ერთადერთი გზაა. წინააღმდეგობის სუ-
რვილიც არ გიჩნდება (მით უმეტეს, მე არ
გამჩენია), კი მაგრამ როგორ? როგორ
ახერხებს ამას?.. ისევე ის უპასუხო კითხვაა
და ატყობ, რომ დრო კიდევ უფრო ჩქარა
მიდის, ვიდრე მიდიოდა...

„WORLD SHIP“-ი დასრულდა, ყველანი წა-
მოვიშალეთ და გვესმის ბატონი რობერტის
სიტყვები:

„დაბოლოს, გინდათ, გასწავლოთ თუ
როგორ უნდა დაიკვიროთ არარსებული
ჩიტი?“

ყველანი გავეჩრდილეთ ფინალური აკორ-
დის მოსასმენად:



ანდრო ენუშიძე:

რამდენიმე თვეა, რაც ბატონი რობერტ
სტურუა მოსკოვში იმყოფება. იქ, „სატი-
რიკონში“ შექსპირის „ჰამლეტს“ დგამს...
ყოველთვის, როდესაც სტურუა უცხოეთ-
შია, თბილისი „იამბეა“ რეჟისორის მო-
რიცი ტრიუმფის მოლოდინში, აი, ახლაც



მოსკოვსა და თბილისს შორის ჭორების „ხიდა“ ამუშავდა, ამბობენ რუსეთის დედაქალაქის თეატრალეები (სტურუას პიროვნების თუ შემოქმედების გათვალისწინებით) რაღაც „უცნაურს“ ელიან. მთავარი როლის შემსრულებელი სატელევიზიო ინტერვიუში სტურუას მადლობას უხდის გენიალური რეპეტიციებისათვის და საკუთარ თავში ეჭვიც კი შეაქვს, თითქოს უბოდოშებს დამდგმელს, რადგან სტურუასეული ჰამლეტის თამაშს თითქმის შეუძლებლად მიიჩნევს. კარგად მესმის მსახიობის მდგომარეობა, სტურუასთან ურთიერთობა ხომ იმ თეატრალურ სტიქიასთან შესებას ნიშნავს, როდესაც შენ, მსახიობს თუ რეჟისორს, ყველაფრის თავიდან დაწყება თითქოს გასაგებ და ნაცნობ შეკითხვებზე ახალი ან ახლებური პასუხების მოძებნა და, რაც მთავარია, ყველაფრისთვის ეჭვის თვალით შეხედვა გიწევს. მრავალ ეჭვში განხარტულს უეჭველი მხოლოდ ერთი რამ გრჩება — ბატონ რობერტისადმი დიდი სიყვარული და პატივისცემა.

სამოცი წლის ხდება დიდი ქართველი რეჟისორი და, რაღა თქმა უნდა, ძალიან ბევრია სათქმელი... ჩემზე გაცილებით კომპეტენტური ზალხიცი არსებობს... ერთი რამ ჩემთვის ცხადია და ეს განცდა დიდი ხნის წინ დამეუფლა. პირველკურსელი ვიყავი და ბატონი რობერტის პრემიერიდან გამოსულს ასეთი აზრი დამებადა: „ღმერთო, ამ კაცმა ისევე, ერთ სექტაკლში, ყველაფრის დადგმა მოახერხა და აწი, ჩვენ დასადგმელი რაღა დაგვრჩა?“ „ჩვენში“ მოწინავე ახალგაზრდა რეჟისურას ვგულისხმობდი, რომლის ავანგარდში რაღა თქმა უნდა მე, პირველკურსელს, მედროშედ საკუთარი თავი მყავდა წარმოდგენილი... მას შემდეგ საკმაო დროა გასული, რობერტ სტურუას ხელმძღვანელობით სექტაკლიც მაქვს დადგმული და თურქეთშიც ერთად გვიმუშავნია, სადაც ბატონმა რობერტმა სარეჟისორო ფაკულტეტი დააარსა... სასურველი იქნებოდა მეტი რამ გამეგო და ჩემთვის ამენა მისი შემოქმედების ფენომენი, მაგრამ უცნაურობა ზუსტად იმაშია, რომ მისი ვერაფერი გამიგია... ან მე ვარ ჩლუნგი, ან კი სხვა რამ ხდება... მისი ნიჭი იმდენად მრავალწახანაგოვანია, რომ ვაი-

ფიქრებ, აი, ალბათ მიხვდები... მრავალწახანაგოვანია ამისა და ამის, ეს კაცი ასე და ამგვარად აკეთებს და იქვე, სტურუა თავისივე პრინციპის საწინააღმდეგო ხერხს იგონებს და ისევე საგონებელში გადავადგებს ასეთ საგონებელში ყოფნას ჩემ თავს დიდხანს ვუსურვებ, ამისათვის კი ერთი რამაა საჭირო, თქვენი, ბატონი რობერტ, ჯანმრთელობა და სიცოცხლე!

**სიყვარულითა და პატივისცემით
ანდრო პეშუძე**

ოთარ მუხამე:

ბატონი რობერტ სტურუა 60 წლის გახდა. წარმოდგენელი, დაუჯერებელი ფაქტია, შეუძლებელია. „რობიკო“, „რობერტ რობერტოვიჩი“, „კაიზერი“, „კიმ ირ სე-



ნი“ (ასე ვეძახდით ჩვენ, ლევან წულაძე, შოთა ვლურჯიძე და მე ბატონ რობერტს ერთი პერიოდი, სანამ თავად არ გვოსოვა სირცხვილიაო, რის შემდეგ კიმ ირ სენის ქართულ შესატყვისად, „შუქაბუქად“ მოვინათლეთ).

ჩემს ირგვლივ იშვიათად მინახავს ადამიანი, რომელიც ასე თანამედროვედ აზროვნებს და ასე ახალგაზრდულად იქცევა. ხუთი წლის ბავშვივით მიამიტია და გამჭრიახია, როგორც მეფე სოლომონი. მასში არაჩვეულებრივი სიმარტიევით თავსდება ყმაწვილური მგზნებაერება და სულის გამყინავი ცინიკოსი.

მაქსიმალისტი, მაქსიმალისტი ყველაფერში. რეპეტიცია — სულის ამოხდომა-

დე, ქეიფი; დალევა—ჩაძინებამდე, ჩაძინება მხოლოდ ორიოდ საათით. რეპეტიციისათვის მზადება, კვლავ რეპეტიცია და ისეთი შრომისუნარიანობა, თითქოს გუშინ ჩამოვდა ერთთვიანი შეგუბულებიდან. ამგვარი ცხოვრების წესს მის ვარდა ალბათ ვერაინ ვაუჭლებს. ერთხელ იხუმრა — ჩემი ცხოვრების გზა, გავსებულია გალოთებული არტისტების „გვამებით“, ამიტომ ვისაც არ შეუძლია, ნუ ამყვებო. იგი საოცრად მიმნდობია და ამავე დროს ეჭვიანი. ერთდროულად გულწვიადიცაა და ღმობიერიც. რობერტ სტურუა ერთი ნამდვილი, დიდი, ძალიან დიდი თეატრალური სამყაროა. ადამიანი — თეატრი. ეს მისი ცხოვრების აზრია, განმარტება და გამართლება.

მაღლობელი ვარ განგების, რომ ცხოვრებამ, რამოდენიმე წელი ამ უდიდესი პიროვნების გვერდით ყოფნა მარგუნა. ბატონ რობერტს მსურს ვუსურვო დღეგრძელობა და ჯანი. დანარჩენი ყველაფერი გაქვთ ბატონო რობერტ, ბედნიერება მოგცეთ ღმერთმა.

პატივისცემით, ყოველთვის თქვენი აპოლოგეტი ოთარ ზნაძე.

ლევან წულაძე:

რუსთაველის თეატრში ერთად ვდგამდით სპექტაკლს. თუმც ჩვენ მაინც მისი შეგირდები ვიყავით და შეიძლება ითქვას, მეგობრებიც. შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ჩემთვის ეს იყო ყველაზე საინტერესო პერიოდი. ბედნიერებაა, რომ რობერტ სტურუასთან თანამშრომლობის შესაძლებლობა პერმანენტულად ეძლევათ ახალგაზრდა რეჟისორებს. ითვლება, რომ მიხილ თუმანიშვილისაგან განსხვავებით რობერტ სტურუა თითქოს არ ტოვებს საკუთარ სკოლას, არ ზრდის სტუდენტებს. ეს ასე არაა. სპექტაკლზე მუშაობის დროს ის აკეთებს იმას, რაც შეუძლია. ის არავის არაფერს არ ასწავლის, მას არც აქვს სწავლების სურვილი. მე არ ვთვლი, რომ არ არსებობს სტურუას სკოლა. რადგან ჩვენი და სხვა რეჟისორების ერთობლივი მუშაობა სწორედ სტურუას თეატრალური სახელოსნო გახლავთ. ახლა მე დაბეჯითი-

ბით შემიძლია ვთქვა, რომ რობერტ სტურუა ჩემი მასწავლებელია შემოქმედებითი თუ თეატრალური აზროვნების თვალსაზრისით.

უდავოა, რომ მან, თემურ ჩხეიძესთან ერთად, ქართულ თეატრში შექმნა თანამედროვე რეჟისორის განსხვავებული სახე. მან თავისი წარმოდგენებით შექმნა არა მხოლოდ საკუთარი თეატრალური ესთეტიკა, არამედ გააჩლიერა თეატრში რეჟისორის ფუნქცია და სრულიად ახალი თვისებები შესძინა მას. მისი ნოვატორობა გამომჟღავნდა დრამატურგისთან ურთიერთობაში. რობერტ სტურუა ერთდროულად რეჟისორიცაა და დრამატურგიც. იგი დრამატურგის თანავტორია, ნელ-ნელა იპყრობს მას და მერე როგორც ავტორი ეუფლება პიესას. თუ ადრე რეჟისორი იყო პიესის ინტერპრეტატორი, დღეს სტურუას ნოვატორული ნაბიჯის შემდეგ, რეჟისორი დრამატურგის თანავტორია. დრამატურგი მხოლოდ იღვის იმპულსი ხდება. დღეს ეს არის სწორი და თანამედროვე თეატრისათვის ძალზე საჭირო მოვლენა.*

რობერტ სტურუა უცნაური ადამიანია და საოცრად საინტერესო. პირველ რიგში, ის ცდილობს საკუთარი თავისთვის დარჩეს საინტერესო. სწორედ ამიტომ თავისუფლად ეთამაშება თავის თავს, თავის კარიერას. იგი თითქოს გამუდმებით დუელშია ბედთან. სწორედ აქედან გამომდინარეობს



მისი საოცარი მომხიბვლელობის ძალა, რომელიც ვრცელდება განუსაზღვრელად. იგი თითქოს ბადეში ასვევსო მის გარშემო მყოფ ადამიანებს. თუმც სტურუას ეს ხი-

* რეაქტია კატეგორიულად არ ეთანხმება ახალგაზრდა რეჟისორის ამ მოსაზრებას, (რედ.).



დეკორაციადა შევერჩა, რაღა...
სტურუამ „კაკასიური“ აღადგინა.
მე ის წარმოდგენა ვნახე! ეს
ჩანაწერიც იმდროინდელია.

ბლი ძალზე საშიშია და თუ სირინოზე-
ბის კუნძულივით ჩავითრია, შეიძლება ვე-
ლარც ამოყვინთო. ეს ამოყვინთვა, პიონო-
ზიდან განთავისუფლება ძალიან ძვირი უჯ-
დებთ ახალგაზრდა რეჟისორებს, საერ-
თოდ, თავისუფლების ფასი ძალიან მაღა-
ლია და თავად რობერტ სტურუამ კარ-
გად იცის ეს, რადგანაც თავის დროზე
მან სისხლით მოიპოვა იგი.

ჩემი აზრით შთავაზნების და ხელოვნე-
ბის ძირითადი, დაუმრეტელი წყარო მისი
სულიერი მარტოობაა, მისი შეცდომები და
სინანულია. ის ტკივილი, რაც მის გულში
ღრმადაა ჩამარხული, განსაკუთრებულ
მომხიბვლელობას ანიჭებს მის ხელოვნე-
ბას და მის ცხოვრებასაც.

მისი ცხოვრების შემხედვარე, მე მახსე-
ნდება მორის ბუჟარის ფრაზა: „მე დილით
ვდგები და ვმუშაობ, საღამოს კი ვიძინებ.
დილით კი ისევ ვმუშაობ. არასოდეს არ
ვფიქრობ წარსულზე. არასოდეს არ ვიხე-
დები უკან“.

დავით ანდელუაძე:

რუსთაველის თეატრის
სარეჟეტიციოში, რომლის
ფანჯრებშიც სასტუმრო „თბილისს“
გადაჭყურებდა, ჩეხოვის „პალატა
№ 6“-ზე ვმუშაობდით, ერთხელ
გურამ საღარაძემ თქვა — მეონი
დაიწყო თბილისის ომი...
მოგვიანებით, ომის შემდეგ,
როდესაც, ქუჩებში მავად
პირდაფჩენილი, დანაცარტუტებული
შენონების „შთამბეჭდავი“

თბილისის ომი „გადავიხადეთ“... ქალა-
ქი ახლა მინავლებულ ნაღვერდალს ჰგავს,
საგულდაგულოდ და ბოლომდე სრაკავს
ძველი ოცნებების სისხლიან ნაჭრებს... ექ-
სპოზიცია დასრულდა, მოქმედებამ აღმო-
დებულ სოსუმში გადაინაცვლა. შავი ზღვა
„შავი ოქრო“ აღმოჩნდა, ცეცხლზე დასას-
ხმელი ნავთი! ცეცხლის გამწვლვებლად ვერ
ივარგებს... თუმცა, სხვაგან უკეთესი ნავ-
თიანი ზღვაა — სულ აქვე, კარის მეზობ-
ლად მთელი კავკასია ცეცხლისთვის მიუ-
ცია უნიკო რეჟისორს; „კაკასია გადამ-
წვარა, რერო, თავის დუქნებიანადო, რე-
რო; ჩემო კარგო, ჩემო მშვენიერო“... მო-
ჩრა და გათავდა!

კავკასიას მოეხაზა... „კაკასიური ცეც-
ხლის წრე!“ — დო, სოლ, მი, დო, სოლ,
მი, რე...

ამ უნიკო რეჟისორის გადამკიდე მეჩვე-
ნება, რომ ჩემმა პროფესიამ აზრი დაკარ-
გა, ატავიზშია... ისეთი გრძობა მაქვს,
თითქოს ქვეყანა ჯარისკაცებად, ექიმებად,
ლტოლვილებად და სეირის მაყურებლებად
დაიყო... ყველანი ერთი დიდი დრამის მო-
ნაწილნი ვართ — უნიკო დრამის. არც
ხელოვნება, არც მიზანი, არც არავითარი
იდეა... თუმცა, დეკორაცია, კოსტუმები და
ცეცხლსასროლი რევევიზიტი უზადლოა,
სავსებით ნატურალური... სისხლიც ნამდ-
ვილია და მკვდარიც! ასეთი ნატურალი-
ზმი არასოდეს მომწონდა, ყველაფერი თა-
ვისი სიტყვებით ითქმის და ნატურალის-
ტური ქმედებით ფორმდება... არც ხელო-
ვნება, არც მიზანი, არც რაიმე იდეა,
მაგრამ რა დროს ხელოვნებაა? ახლა პუბ-
ლიკას უხეში ნატურალიზმი იზიდავს...
ეგებ, არც მოსწონს, მაგრამ იზიდავს! სის-
ხლი, ვნება და რიტორიკა — დრამის კლასი-
კური სამკუთხედი! თეატრში ვინლა შე-
ვა?!

ვის უნახავს თავზე ნაცარდაყრილ ქალა-
ქში ზეიმი? — მე ვნახე! ნამდვილი დღე-
სასწაული, ამ სიტყვის სრული მნიშვნე-
ლობით! გაპარტახებულ თბილისში რობერტ

სტურუამ „კავკასიური“ აღადგინა! სავესე
ყანგბადის ბალიში სულთმობრძავს! ბრა-
ვო, მაესტრო! თქვენი სპექტაკლი ისეთი
ცოცხალი და იმედიაწია, ისეთი ძლიერი
და ახალგაზრდა, როგორც „მკვდარი დედის
საშოდან ნატყორცი“ ჟანმრთელი ნაყო-
ფი! მკვდარმა ეპოქამ ნამდვილი ხელოვნე-
ბის ენერგიით სავესე ნაყოფი გადაგვირ-
ჩინა!..

ეს ჩანაწერი იმდროინდელია. იმ
დღეების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი
და ძლიერი შთაბეჭდილება, პირადად
ჩემთვის, ის „კავკასიური“ იყო —
უნიჭო სისხლიანი დრამის ფონზე
გაელვებული გემოვნების, ნამდვილი

ნიჭის და უკვდავების ზეიმი!
ბრავო, მაესტრო!
კიდევ მრავალი სიცოცხლისუნარიანი
და ღონიერი ნაყოფი გამოგელოთ!
თქვენს მიმართ, ამ საიუბილეო
დღეს, ერთი სურვილი დამრჩა
გამოსათქმელი — აქამდე „შეგირდი“
არ დაგიყენებიათ და, ღმერთმა
ინებოს, რომ ახლა დაუფიქრდეთ
ამას და მოინდომოთ, რომ ვინმემ
თავისი, „პირადად თავისი მაესტრო“
გეწოდოთ!
ბრავო, მაესტრო, ბის!
დასწრებოდეთ, ბატონო რობერტ,
მრავალ საიუბილეო თარიღს!

თეატრი ბელთან თეატრში...

(ინტერვიუს როგორც სტუდენტთან უკვდავ თეატრმცოდნე
მანანა ტურიაშვილი)

მანანა ტურიაშვილი—ბატონო რობერტ ალბათ, უამრავი კითხვისათვის გაგი-
ციათ პასუხი. ჩვენ, სწორად, თეატრალური ცხოვრების მორევში ჩათრეულნი, ინტუ-
იციით მივყვებით დინებას. თქვენ უკვე რამდენიმე ათეული წელია თეატრში მუშაობთ,
მაგრამ როდის მოხდა და რა პროცესი იყო, როცა გააცნობიერეთ, რომ თქვენ თეატ-
რის რეჟისორობა გსურთ?

რობერტ სტურუა — არ მინდოდა თეატრში მოღვაწეობა. მე კინორეჟისორობა
მსურდა. იმ დროს თბილისში კინოფაკულტეტი არ არსებობდა, ამიტომ მოსკოვში უნდა
წავსულიყავი სასწავლებლად. მშობლებმა არ გამიშვეს... დავრჩი და ჩამითრია თეატ-
რმა. თუმცა დღემდე მსურს კინორეჟისორობა. მე სცენარებს ვწერ. დაწერილი მაქვს
ორი სცენარი, ახლა მესამეზე ვმუშაობ. იქნებ ოდესმე ერთი კინოფილმი მიინც გადა-
ვიღო.

ბავშვობაში ელენე ასვლედიანის მეზობლად ვცხოვრობდით. ერთხელ მასთან
სტუმრად ჩამოვიდა რისტერის ცოლის ქმისშვილი მიტა დორლიაკი. იგი მე-მ კლა-
სელი იყო მაშინ, თურმე ცუდ წრეში მოხვედრილა და სწორედ ამიტომ გამოავლენეს
თბილისში. ელენე ასვლედიანმა მისი გამოსწორების მიზნით გადაწყვიტა გოგოლის

„რეიზორის“ დადგმა. მე ვთამაშობდი გოროდნიჩის, მიტია — ხლესტაკოვს. დღეს მიტია დორლიაკი „მალია ბრონია“-ს ძალიან კარგი მსახიობია. იმ სპექტაკლზე მუშაობისას რაღაც მოხდა ჩემში და თეატრმა დამაინტერესა. ისე, თეატრში დავდიოდი როგორც ყველა. თუმც, გულის სიღრმეში ვთვლიდი, რომ თეატრი ჩამორჩენილია. მაშინ თეორიულად გავრცელდა — თეატრი მოკვდა და იმარჯუებს კინო. ამის შესახებ დიდი დისკუსიები მიმდინარეობდა „ლიტერატურნაია გაზეტას“ ფურცლებზე. დისკუსია დაიწყო ცნობილმა კინორეჟისორმა მიხეილ რომმა. მისი პროგნოზები არ გამართლდა. თეატრი არ მოკვდარა, პირიქით, ის ისეთ სამყაროში შეიჭრა და იმგვარი აღმოჩენები გააკეთა, რომ მაშინდელი თეატრალური მოღვაწეები ვერც კი წარმოიდგენდნენ.

მ. ტ. — ბატონო რობერტ, თქვენ თეატრის ისტორია გაიხსენეთ. თეატრის ისტორიაში პერმანენტულად დგება მომენტი, როცა ვიღაცა ამბობს თეატრი მოკვდაო. მაგრამ, თეატრი მაინც ცოცხალია და არსებობს. როგორ ჩამოიყალიბებდით თეატრის ფუნქციონს, რომელიც ასე იზიდავს რეჟისორებს, მსახიობებს და მაყურებელს?

რ. ს. — ზოგადად ყველამ ვიცით, რომ თეატრში ცოცხალი ადამიანი მოქმედებს და ხელოვნება ჩვენს თვალწინ იბადება, როგორც დღეს თამაშობენ, ხვალ ასე არ ითა-



მაზებენ. თეატრი ცხოვრებას პირდაპირ არ ასახავს, იგი უფრო ცხოვრების მეტაფორაა... მაგრამ მასში იმდენი იდუმალებაა, რომ ამის ახსნა ძალიან რთულია... ალბათ ყველა ადამიანშია რაღაც თეატრი. გარკვეული დოზით ჩვენ ან რეჟისორები, ან მსახიობები ვართ. ზოგი, ალბათ, ბედავს და თავის ცხოვრებას უძღვნის თეატრს და ზოგი — ვერა. მაგრამ თამაშის სურვილი ყველა ადამიანში მაინც არსებობს.

მ. ტ. — ბატონო რობერტ, როგორ ჩამოაყალიბებთ რეჟისორის ფსიქიკას. ვინ არიან რეჟისორები?

რ. ს. — ეს არის მარტოხელა ადამიანების პროფესია. ისინი დინოზავრები არიან. ზოგჯერ მეჩვენება, რომ გამოუსადეგარი პროფესიაა, ხანდახან კი მგონია, რომ რეჟისორის გარეშე არაფერი არ გამოვა. ეს ურთულესი პროფესიაა. იგი ითხოვს ლიტერატურის, ფსიქოლოგიის, სხვადასხვა მეცნიერების და, რაც მთავარია, ფილოსოფიის ცოდნას. ახლა, როცა რეჟისორის ხელობა შეისწავლეს, ნორმალური სპექტაკლის და-

დგმა ყველას შეუძლია. მაგრამ მთავარია — რას მეტყვი სცენიდან! რას მიჩვენებ? თუ ახალი თვალთ დანახულ სამყაროს არ მიჩვენებ, მაშინ მე ასეთი თეატრი არ მაინტერესებს. მე მიჩვენენია „პამლეტი“ წავიკითხო და უფრო მეტს გავიგებ, ვიდრე ვინმეს პრიმიტიულ დადგმაში. დღეს რეჟისორებს პრაქტიკულად ყველაფრის დადგმა შეუძლიათ: პიესა, რომანი, ან თუნდაც უსიტყვო მისტერია. მაგრამ მან ყველა ამ დადგმაში ახალი თვალთ დანახული ცხოვრება უნდა შემომთავაზოს. დღეს თეატრი, ჩემი აზრით, უფრო ფილოსოფიისკენ უნდა გადაიხაროს.

მ. ტ. — ბატონო რობერტ, რაც უფრო დიდია რეჟისორის ნიჭიერება, მისი პიროვნების მრავალფეროვნება, მით უფრო მრავალსახეობრივ სამყაროს ატარებს იგი. შეიძლება თუ არა დაეუშვათ, რომ თქვენი სპექტაკლები გარკვეულწილად, თქვენივე პიროვნების თვითრეალიზაციაა?

რ. ს. — როგორ არა, ასე თუ ისე, შენ ლაპარაკობ საკუთარ აზრებს მსახიობის საშუალებით. მაგრამ თუ მე მსახიობები არ დამეთანხმებიან, ისინი ვერ ითამაშებენ, ასე რომ, მხოლოდ ჩემი თვითგამოვლენა არ არის, არამედ ეს არის გამოვლენა თეატრის, მისი ტრადიციების, რომელიც თითქოს იმსხვერვა, მაგრამ მაინც გრძელდება. ჩემამდე რუსთაველის თეატრში უამრავი ადამიანი მუშაობდა, ისინი მართლაც გენიო-



სები იყვნენ. ისინი აღარ არიან, მაგრამ მაინც მოქმედებენ ჩემზე. როცა ვირჩევთ პიესას, მხოლოდ იმიტომ არ ვირჩევთ, რომ დავიმკვიდროთ თავი, არამედ გარკვეულწილად ტრადიციებსაც ვგრძობთ. მე თეატრში ახალგაზრდა რეჟისორები შემოვუშვი, მაგრამ, სამწუხაროდ, მათ სპექტაკლებს რომ ვუყურებ, ხშირად ვფიქრობ: კი, ეს შეიანიშნავია, ლამაზია, ორიგინალურია, მაგრამ ის სათქმელი, რომელსაც მთავაზობენ, საინტერესო არ არის... ყოველ შემთხვევაში, ამ სიბერეში მე ასე მეჩვენება.

მ. ტ. — ბატონო რობერტ, რა არის შემოქმედის ბედნიერება? სად ხდება ის, რეპეტაციებზე, პრემიერის დღეებში, სპექტაკლის წარმატებისას, თუ პრესის მიერ აღიარებისას? ან, პირადად თქვენთვის, რა არის ბედნიერება?

რ. ს. — მსახიობისთვის, რეჟისორისთვის ბედნიერება იმ წამებში თუ წუთებში მდგომარეობს, რასაც ის რეპეტაციებზე განიცდის. როცა უცებ, თითქოს მუხები ჩამოფრინდნენ და თითქმის მისტიკურ ძალებს უკავშირდები. რაც შეეხება სპექტაკლს,

ჩემი აზრით, ის უკვე რეჟისორის არ არის, ის უკვე მსახიობისაა, წარმოდგენის დროს, პირიქით, იწყება იმის ნგრევა, რასაც ვაკეთებდით ერთად. ავიოტაჟი პრესაში, წარმატება მომხიბვლელობა და მატყუარა ვიქნები, თუკი ვიტყვი, რომ ეს არ არის სასიამოვნო. საბედნიეროდ, მე მივეჩვიე კრიტიკას, ამიტომ აღარც კარგს ვკითხულობ და აღარც ცუდს. იმიტომ, რომ კრიტიკამ ისეთი ფუნქციები აიღო თავის თავზე, რისი უფლებაც არა აქვს. მათ სწორად ავიწყდებათ, რომ კრიტიკა ეს არის ლიტერატურის დარგი და მათი რეცენზიები ასე თუ ისე ხელოვნების ნიმუშებადაც უნდა ეღერდნენ. ამას ვერ უძლებს ვერც ერთი კრიტიკოსი ჩვენთან და სხვათაშორის ვერც რუსეთში. კრიტიკოსები სწორად რაღაც თეორიებს იგონებენ და თუ მათ ჩარჩოში ვერ ჩაეტიან რაიმე თეატრალური მოვლენა, მაშინ ის უკვე ან უნდა მოიკვეთო, ან უნდა გადავადლო.

კრიტიკოსის საქმე არ არის საით უნდა წავიდეს ესა თუ ის რეჟისორი, რადგანაც ის თავისუფალი ხელოვანია. რა არის კრიტიკოსის პროფესია? ეს არის შეფასება, კომენტარი ან ამა თუ იმ მოვლენის ფილოსოფიური ახსნა. დღეს ეურნალისტები უფრო დამცირავე პოზიციას ირჩევენ, აქაც და რუსეთშიც.

მ. ტ. — თქვენ ერთ-ერთ ინტერვიუში ბრძანეთ, რომ კრიტიკა არ გაინტერესებთ, რადგანაც თქვენ თავად ხართ თქვენივე სპექტაკლების შემფასებელი...

რ. ს. — ჩვენი პროფესია შეიქმნა მე-18 საუკუნეში. ეს ჩემი ვერსიაა. დასწი ჰყავდათ უნიჭო, მაგრამ განათლებული მსახიობი. იგი კარგი გემოვნებით გამოირჩეოდა, მაგრამ თავისი რჩევა-დარიგებებით ყველას ხელს უშლიდა, რადგანაც ცუდი მსახიობი იყო. უთხრეს, ჩადი პარტერში და იქიდან გვიკარნახე — რა არის კარგი და რა არის ცუდიო. ამგვარად, მსახიობებმა საბედისწერო შეცდომა დაუშვეს.

რეჟისორის თვისებაა გაარჩიოს რა არის კარგი და რა არის ცუდი მისივე ნამუშევარში — ეს ობიექტურად აუცილებელი თვისებაა. მე სწორად ძალად ვიძულებ ხოლმე ჩემს სპექტაკლებს, რომლებმაც შეიძლება დიდი გამოსწავლება ჰპოვეს ხალხშიც, კრიტიკოსებშიც. წარმატებამ შეიძლება დაგაწყყნაროს, დავამშვიდოს და უკვე ფიქრობ, რომ ყველაფრის ვაკეთებამ შევიძლია. ამიტომაც ვიძულებ ჩემს შვილებს. თუმც ზოგჯერ ვახერხებ და და ზოგჯერ ვერა, რადგანაც ძნელია დავუშვათ შევიძულო „ყვა-რყვარე“.

რეპეტიციებზე დგება ისეთი პერიოდი, როცა შენ უკვე ბრძანებები და ნაკლოვან მხარეებს ვერ ხედავ. ეს წარმოდგენის გამოშვების ბოლო მომენტში ხდება. აი, იქ უღმობელი უნდა გახდე ყველა დეფექტების მიმართ. ამ დროს გჭირდება მეგობრები, რომლებსაც დაუჯერებ და რომლებიც გამოგაფხიზლებენ.

მ. ტ. — თქვენ, ბუნებრივია, უამრავი რამ გაქვთ წაკითხული. ეს ყოველივე დევს რეჟისორის გონებაში. მაგრამ როგორ, რა უნდა დადგათ ახლა, დღეს რა არის საჭირო. რატომ იღებთ ამა თუ იმ მასალას? თუ ინტუიციურად ხვდებით ამას?

რ. ს. — მეც ხომ მაყურებელი ვარ, მე რიგითი მაყურებლის თვლით ვუყურებ სპექტაკლს. მერე ვფიქრობ, ამ სიტუაციაში, დღეს, რა დამინტერესებდა თეატრში. თუმც ეს ბევრად რთული პროცესია, ვიდრე ეს ერთი შესხედვით შეიძლება მოგეჩვენოთ. მერე ვირჩევ რამდენიმე პიესას. ვწერ პატარ-პატარა ქაღალდებზე, ვყრი ქულში და ვირჩევ ვის. შეიძლება ხუთივე პიესა კარგი იყოს, ამიტომაც მიმწელდება არჩევანი. საერთოდ მე ფატალისტი ვარ და ბედისწერის მწამს. მე ასე ვირჩევ, სხვები შეიძლება — სხვანაირად...

მ. ტ. — თქვენ მართალს ბრძანებთ?

რ. ს. — დიას!

მ. ტ. — არ მესუმრებით?

რ. ს. — არა, რატომ?.. ჯერ ერთი თეატრის ცხოვრება დიდადაა დაკავშირებული

ლი ბედისწერასთან. კარგ პიესებში, ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი ყოველთვის ბედისწერაა.

მ. ტ. — ბატონო რობერტ! როგორ ფიქრობთ, თქვენ ბედისწერას საითკენ მიჰყავსართ?

რ. ს. — ამბობენ, რომ ბედისწერას უნდა შეეგრძობოდ და დინების საწინააღმდეგოდ ვაცუროო. მე პირიქით, მთლიანად მას ვეძლევი. სადაც წამიყვანს, წამიყვანოს. აქი გამზობ — ფატალისტი ვარ.

მ. ტ. — ყოფილა თუ არა ისეთი შემთხვევები, როცა გრძნობდით, რომ თქვენ რაღაც ძალა გმფარველობთ?

რ. ს. — ხშირ შემთხვევაში მე მფარველობს ბედი... ასლა არ მინდა და-ვითარსო...

ერთხელ სტანისლავსკის ჰკითხეს. ეს ის პერიოდი, როცა სპექტაკლის დადგმა აღარ შეეძლო და მასთან სახლში დადიოდნენ სტუდენტები. ბოლო კურსი იყო. ზოგი პროვინციაში გაანაწილეს, ზოგი მხატვნი და მოსკოვის სხვადასხვა თეატრში. ერთ-ერთ



თმა ნაწყენმა ჰკითხა — ჩვენს ცხოვრებაში რა პროცენტი ენიჭება ბედისწერას და ნიქს. მან უცნაურად უპასუხა. თქვენი კარიერის 95% ბედზე იქნება დამოკიდებული და მხოლოდ 5% — ნიქზე. მე შეჩვენება, რომ ზუსტად თქვა სტანისლავსკიმ.

საერთოდ თეატრი რომ ბედთან თამაშია.

მ. ტ. — ბატონო რობერტ, თქვენ ბრძანეთ, რომ რეჟისორი მარტოსულიაო. უამრავ ხალხთან ურთიერთობა ალბათ ფარავს მარტოობის შეგრძნებას. მაგრამ თეატრის კარეთ, პირად ცხოვრებაში რა ხდება?

რ. ს. — ჩემი მეგობრები, ძირითადად, მსახიობები არიან. მე სხვა რეჟისორებისგან განსხვავებით ვმეგობრობ მათთან. თუმც ეს არ ნიშნავს, რომ ამის გამო მე მათ რაღაღებს ვაძლევი. პირიქით, შეიძლება ყველაზე დაჩაგრული ჩემი მეგობრები იყვნენ. სკოლის მეგობრები მე დავივიწყე, სიყრმის მეგობრები თავად აღარ მოდიან. დავრჩი

მარტო თეატრში. ესე იგი, მე აქ მაქვს ყველაფერი. მე გარეთ არ მაქვს ცხოვრება. სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ, არ ვიცი, მაგრამ ჩემი ცხოვრება აქ არის, თეატრში.

მ. ტ. — ბატონო რობერტ, შეიძლება თუ არა დავუშვათ, რომ რეჟისორი გარკვეულწილად მსახიობიცაა, ის მსახიობის თვისებებს ატარებს?

რ. ს. — ეს აუცილებელიცაა. როდესაც კითხულობ პიესას ან რომანს, შენ შენს თავს აიგივებ იმ გმირთან, თამაშობ იმ პერსონაჟს. თუ არ გაიზიარე ამა თუ იმ კაცის პირობები, სხვანაირად ვერ ჩაწვდები მის ფსიქოლოგიას. რეჟისორი შეიძლება ვერ თამაშობდეს, მაგრამ როცა მას ესმის ადამიანის არსი, ფსიქოლოგია, ხდება მის საქციელს, ხდება თუ რატომ დამალა ამა თუ იმ სიტყვებში თავისი ნამდვილი მიზნები და ა. შ. ეს ნიშნავს, რომ ის მსახიობია. ნორმალური მსახიობი და მკითხველიც ხომ გარკვეულწილად მსახიობია.

მ. ტ. — ბატონო რობერტ, რომელ მსახიობთან მოხდა თანხვედრა, როცა გრძობდით, რომ ის თქვენს გზას მიჰყვებოდა?

რ. ს. — რეჟისორი უბედურია კიდევ იმიტომ, რომ როცა ის ახალგაზრდა მოდის თეატრში თავისი ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელი იდეებით, მას არჩევანის შესაძლებლობა არა აქვს, რადგანაც ის ჩამოყალიბებულ დასში მოდის. მე რომ მოვედი რუსთაველის თეატრში, დასს ჯერ კიდევ კარგად ახსოვდა სანდრო ახმეტელის ტრადიციები. მკვეთრად იყო ჩამოყალიბებული დოღო ალექსიძის შემოქმედებითი მიმართულებაც და საკმაოდ ძლიერი იყო მიხეილ თუმანიშვილი (შვიდკაცასთან ერთად), რომელიც ადამიანური თეატრის ძიებაში იყო. ჩემი იდეები ჩამოყალიბდა ეროსი მანჯგალაძის, რამაზ ჩხევიძის, გურამ სალარაძის, კახი კავსაძის და სხვათა გვერდით. არჩევანის თავისუფლება არ მქონდა, მაგრამ მე ბედნიერი ვარ, რომ სწორედ ეს ხალხი დამხვედა თეატრში.

მ. ტ. — რეჟისორის დაოსტატება უფრო გვიან იწყება... რეჟისორის დახელოვნებას წინაპირობები სჭირდება: ცხოვრებისეული გამოცდილება, განათლება და ა. შ... რეჟისორის სიმწიფის ხანად თქვენ რომელი ასაკი მიგაჩნიათ?

რ. ს. — დღეს ახალგაზრდებს უფრო მეტი ინფორმაცია აქვთ, ვიდრე ჩვენ გვექონდა თავის დროზე. თუმცა ისინი იმდენს არ კითხულობენ, რამდენსაც ჩვენ ვკითხულობდით, რადგანაც ჩვენთვის ინფორმაციის ერთადერთი წყარო მაშინ წიგნები იყო. დღეს კომპიუტერების ეპოქაში, სხვა თაობა მოვიდა, განსხვავებული აზროვნებით.

საერთოდ, ჩემი აზრით, რეჟისორს სჭირდება დაახლოებით 10 წელი იმის მისახვედრად, რომ გაიგოს თეატრი, შეიცნოს ის, თუ როგორ იმუშაოს მსახიობებთან, როგორ უნდა დაამკვიდროს საკუთარი, თუვინდ პატარა, მაგრამ მინც საკუთარი იდეა. 30 წელი მშვენიერი ასაკია.

მ. ტ. — თქვენ როგორ გრძობთ თავს, 60 წლის რობერტ სტურუა?

რ. ს. — შეიძლება მეც გილუნგები. მე მინახავს ხანშიშესული ადამიანები, რომლებიც კარგად გრძობენ თავს, მაგრამ ობიექტურად სკლეროტულ მოვლენებთან გვაქვს საქმე. ადამიანის შესაძლებლობანი უსასრულო არ არის. ფიზიკური მდგომარეობა ჩემზეც იმოქმედებს. სამწუხაროდ, როცა მივხვდები ამას, ალბათ უკვე ვეღარ მივხვდები...

მ. ტ. — რუსთაველის თეატრში რომ შემოდიხარ, ისეთი შეგრძნებაა, თითქოს უზარმაზარ სასახლეში იმყოფები. თქვენ თითქოს მბრძანებელი ხართ ამ სასახლეში. ახლაც რომ მოვედი და თქვენ გელოდებოდით, გარშემო ყველა მოწიწებით დადიოდა. გაისმოდა: ბატონო რობერტი ცუდ ხასიათზე! ბატონ რობერტის სპექტაკლი არ მოეწონა! თქვენ მეფე ხართ ამ სასახლეში, არის თუ არა სწორი ჩემი შეგრძნებები?

რ. ს. — მე ღომი ვარ, სამწუხაროდ, ზოდიაქოს ნიშნით... აქ რომ სხვა ყოფილიყო სამხატვრო ხელმძღვანელად ან მთავარ რეჟისორად, იგივე ვითარება იქნებოდა.

მ. ტ. — მაგრამ თქვენ ძალა გაქვთ და მიმზიდველი, უცნაური აურა.

რ. ს. — ამ ძალას მე ვერ ვაღწევ. შეიძლება მეშლება, მაგრამ ბუნებით მე არა ვარ სამხატვრო ხელმძღვანელი, მე უფრო თავისუფალი ადამიანი ვარ. ვიცი, რომ დიქტატორს შეეძინა, მაგრამ მე მგონი ეშლება. დიქტატორი რომ ვყოფილიყავი, თეატრში ნახევარი დასი არ იქნებოდა. სპექტაკლებს უფრო უკომპრომისოდ დავდგამდი, უფრო დიდხანს ვიმუშავებდი სპექტაკლებზე და უფრო სწორად მოიხსნებოდა როლეზიდან ეს თუ ის მსახიობი. იქნებოდა დაძაბული სიტუაცია, იმგვარი, რომელიც მე ტოვსტონოვოვის სიცოცხლის დროს მინახავს ლენინგრადში. ჩემთან ისინი უფრო თამაშობენ ამ შიშს, ვიდრე მართლა ეშინიათ. შარშან მოვსენი 7 მსახიობი. ეს ერთადერთი შემთხვევაა ჩემს ცხოვრებაში. მათი მოხსნა ჩემთვის დიდი დრამაც იყო. ჩვენი თეატრი ყოველთვის რაინდული თეატრი იყო და ამ ფაქტს სხვა თეატრისაგან განსხვავებით სკანდალები არ მოპყლია. მე უკვე სამჯერ შევესწარი თეატრში თაობათა კვლის პროცესს. პირველად რომ მოვედი, 30 კაცით შემვირდა დასი. ეს ის მსახიობები იყვნენ, რომლებიც ბრწყინავდნენ ასმეტელის პერიოდში. რუსთაველის თეატრში სკანდალები არ მომხდარა და პრინციპში, თაობათა ცვლა „უსისხლოდ“ ჩატარდა.

მ. ტ. — თქვენ იხუმრეთ, რომ ლომი ვარო. ლომი მეფეა. მეფეებს სწირად გარს ახვევიან მლიქვნელები. რეჟისორი და მითუმეტეს თქვენ, ადამიანის ფსიქოლოგიას ალბათ ფსიქოლოგებზე მეტად გრძობთ. დარწმუნებული ვარ, რომ ამ სამეფოში არიან ასეთი პიროვნებები.

რ. ს. — როგორ არა, არიან...

მ. ტ. — თქვენ, ბუნებრივია ამჩნევთ მათ, მაგრამ ალბათ, მომხიბვლელობა ეს არის თუ არა ასე, ბატონო რობერტ?

რ. ს. — არა, მომხიბვლელობა არ არის. თეატრში მლიქვნელობას არავითარი გამოჩენა არა აქვს. თუ მლიქვნელი ნიჭიერი კაცია, ის ისედაც მიიღებს როლებს. თუ მლიქვნელიცაა და უნიჭოც, ასეთ ადამიანთან მე არ ვმეგობრობ. მაგრამ რა ვქნათ, ასეთია ადამიანის ბუნება. თავის დროზე, მეც მლიქვნელი ვიყავი ჩემი პედაგოგების მიმართ, რადგანაც უფრო მეტის სწავლა მინდოდა, მეც ვიდიმოდი, მიუხედავად იმისა, რომ არ მომწონდა მათი ქცევა. ესეც ადამიანურია... სულ სხვაა, როდესაც ხელმძღვანელი ვერ ამჩნევს ამას და მხოლოდ მლიქვნელს აჯილდოებს. მე ვცდილობ ერთნაირად დაგვაპურო ადამიანები, ისე უნდა განაწილდეს როლები, რომ ყველას ერგოს. მთავარ როლში არასოდეს არ დამიკავებია ისეთი, რომელიც ვერ შესძლებდა ამას, ეპიზოდებში დამიკავებია, და სამწუხაროდაც... ისე არც იქ უნდა მისცე როლი.

მ. ტ. — ბატონო რობერტ, დაგიშვიათ თუ არა კომპრომისები?

რ. ს. — როგორ არა...

მ. ტ. — შემოქმედებითი კომპრომისები?

რ. ს. — როგორ არა, ყოველთვის...

მ. ტ. — არსებობს თუ არა სპექტაკლი, სადაც კომპრომისი არ დაგიშვიათ?

რ. ს. — ასეთი სპექტაკლი არ არსებობს.





რობერტ სტურუა იოსოვს გვამების გატანას...

„სატირიკონის“ „პამლეტი“ განდგება
ახალი თეატრალური სეზონის პირველი,
შესაქმლა, მთავარი მოვლენაც კი.

ელენა იავგოლსაია

ბანახლდება თეატრალური სეზონი და მოსკოვში ალაპარაკებიან რობერტ სტურუას „პამლეტზე“. ალაპარაკებიან, ახმაურდებიან, მაგანი კი აუცილებლად გააკრიტიკებს, გააცამტვერებს და ამ გახელებული კრიტიკით დაადასტურებს, რომ სექტაკლი საოცრებაა. წაეა იგი ანშლაგებით, იქნება პრემიები. და ყველა, ვინც მოახერხებს სტურუას დაჭერას ინტერვიუს ასაღებად, შეეკითხება თუ რატომ არ გადმოდის იგი მოსკოვში, რის გამოც უკვე დღეს გაოცებულნი არიან. სტურუა თავად უპასუხებს, მაგრამ ძნელი როდია გამოცნობა ამ პასუხისა. ყველა ხომ ვერ წაეა მოსკოვში, ადამიანი იქ უნდა დარჩეს, სადაც იგი საჭიროა, სადაცაა მისი მიწა, რა სამწუხარო მოვლენებიც არ უნდა ხდებოდეს ამ მიწაზე, სტურუა არ დატოვებს საქართველოს, როგორც პრინცი — დანიას.

„პამლეტი“ „სატირიკონში“ — კარგია, ეს იგრძნობა პირველივე სეკუნდებიდან, აჩრდილი-ალექსანდრე ფილიპენკოს პირველი და უცნაური გამოჩენიდან. შეგახსენებთ, თუმცა „ნოვიე იზვესტიამ“ დაწ-

ვრილებით ჯერ კიდევ მუშაობის პროცესში დაწერა „პამლეტზე“, რომ ფილიპენკო — ერთადერთი მიწვეული მსახიობი — ამ სექტაკლში ერთდროულად თამაშობს აჩრდილსაც და კლავდიუსსაც. დანარჩენი პერსონაჟები გაანაწილეს სატირიკონის დასზე, გაითვალისწინეს რა, რომ პამლეტი — კონსტანტინე რაიკინია — დანარჩენი კი როგორმე თავს მოაბამენ საქმეს...

იყო ეჭვები — მოაბამენ კი?.. თავად ბატონი რობერტიც ეჭვობდა, რომ არაფერი ვთქვათ სხვა სეკუპტიკოსებზე, რომელთა რიცხვშიც, გულწრფელად ვიტყვი, მეც ბოლომდე, ანუ სექტაკლის პირველ წუთებამდე ვიყავი, „სატირიკონისეული“ „პამლეტი“ არ არის იდეალური, სრულყოფილი, ის უბრალოდ საოცრებაა და განა ეს არ არის სავსებით საქმარისი?

„პამლეტი“ პირველი სექტაკლია „სატირიკონისა“, სადაც რაიკინი, ბოლოსდაბოლოს, სხვებზე უკეთესი არ არის, რას ნიშნავს ეს თეატრისათვის, და რა ეტაპი გადალახა მან სტურუას დახმარებით თავისი შემოქმედების რთულ გზაზე —

ამისი ახსნა საჭიროდ არ მიმაჩნია. მსგავსი ეფექტი ვერ მოახდინეს ვერც პეტრე ფოკინმა. კრომელიკის — „დიდებული რქიანი“ და — კაფკას „გარდასახვა“ გათვლილი იყო ერთ, თუნდაც, უდავოდ სოლისტზე, თუნდაც, არც თუ ცუდ გუნდთან ერთად. „ჰამლეტი“ მსახიობები პირველად დადგნენ რაიკინის გვერდით, რაც მათთვის ჩინებულაა, მისთვის კი — არც ისე. ცხოვრებაშიც ასე ხდება, ჩამორჩენილებს წამოსწევს მასწავლებელი, ფრიადოსანმა კი თავად, დამოუკიდებლად უნდა იბეჯითოს. საბოლოოდ ერთიც და მეორეც თამაშობენ თითქმის ხუთიანზე, მაგრამ მაინც — მინუსით.

ყველაზე უკეთესი ამ „ჰამლეტი“ ფილიპენკოა. საერთო მაღალ დონესთან შედარებით მისი უპირატესობა უმნიშვნელოა, ოდნავ უკეთესი, ოდნავ უფრო მაღალი, ვიდრე რაიკინისა, შეიძლება ნახევარი ყურით უფრო მაღალია, მაგრამ ეს ნახევარი ყურით ძალზე მნიშვნელოვანი და პრინციპულია. სტურუას „ჰამლეტი“ ყველა მსახიობს, რაიკინის ჩათვლით, ერთი სათავე აქვს — ესაა რეჟისორი. ისინი ჩართულნი არიან ელექტროსკელებში. ფილიპენკო ავტონომიურია, მას თავისი საკუთარი გენერატორი გააჩნია და თუ წრედი გაწყდება, იგი დაცულია დაბრკოლებისა და ჩავარდნისაგან. მაგრამ თუ ამოვარდნების წყება წამოვა მისი შინაგანი ენე-



რგეტიკული სისტემიდან, მაშინ თავის დაღწევა გაუჭირდება. რეჟისორის მიერ ფილიპენკოსთვის ყველაზე ნაკლებია გამოგონილი. იგი სხვებთან შედარებით ყველაზე უფრო ნამდვილია...

არიან რეჟისორები, რომელთა სპექტაკლებიდან ქუჩაში გამოსვლისას, ფიქრობ, კიდევ კარგია, რომ ბუნებაში არ ხდება რეჟისორული დარბევები. ანდა, თუ სისხლის მოყვარული ხარ, პირიქით ამბობ: სამწუხაროა, რომ რეჟისორული დარბევების იდეა აქამდე არავის მოსვლია აზრად... მოსკოვში ამისთვის საკმაოდ ბევრი კეთილშობილური ობიექტი მოიპოვება და ყოველ სეზონში მათი რიცხვი მატულობს. და თანდათან კლებულობს მათი რიცხვი, ვისაც ხელმისაწვდომად, ნათლად და უსიტყვოდ შეუძლია ამტკიცოს: — რეჟისორი — დიდი ადამიანია, იგი მეფეა და დმერთი და ყველა დანარჩენი მას ემორჩილება. რეჟისორის წარმატება არ იზომება გამოგონებათა სიუხვით სცენური დროის გარკვეულ მონაკვეთში. ეს განსაკუთრებით ნათელი ვახდა „უსათაურო პიესის“ ჩვენების შემდეგ, რომელიც ახლახანს ჩამოიტანა ჩვენთან ლევ დოდინმა. ფანტაზია შეიძლება იყოს ამოუწურავი, ამასთან უძრავი, როგორც აკვარიუმი. როცა გამოგონებები მის ფსკერზე აფენია, როგორც კენჭები, მსახიობები კი დაცურავენ (დოდინთან პირდაპირი მნიშვნელობით, საერთოდ კი, გადატანით), ყვინთავენ სიღრმეში და მაინც ზედაპირზე რჩებიან (ვისაც როგორ შეუძლია). სტურუ-



ამ, მამატიეთ ასეთი გამოთქმა, „სატირიკონის“ მსახიობები უზრუნველყო ძლიერი დინებით. ამ დინებას ნაპირზე გამოჰყავს ყველა, ისინიც კი, ვინც თითქოს შექმნილი არიან ნაფახის როლისათვის. ასეთი პერსონაჟები „სატირიკონში“ არიან, გვიანახავს, ვიცით...

ვიდრე სპექტაკლს უყურებ, არ ფიქრობ, რაზე იგი შექმნილი. მამატიეთ, არ მცალია კონცეპციისთვის, სტურუას „ჰამლეტი“ „სასაკლოთა“ ისტორიაა, მოთხრობილი არაჩვეულებრივი მხატვრული ენით. და, ღმერთო ჩემო, ნეტავ მოგასმენინათ, რა სიჩუმე სუფევს დარბაზში მთელი სამი საათის განმავლობაში... ეს იშვიათი „ჰამლეტია“, რომელიც აღვიძებს არა აზრს, არამედ გრძობას, ხუთივე გრძობას და შეექვსესაც, თუკი ვინმეს იგი გააჩნია. ასოციაციები გარს გვეხვევა, როგორც სურნელება: გაბრიელიდან აბულაქემდე, „ქინძა-ძაღდან“ „მონანიებამდე“. სტურუამ გააკეთა, რა თქმა უნდა, ძალზე კავკასიური სპექტაკლი, მაგრამ სწორედ „კავკასიური“ არომატის დონეზე. აქედან მოდის მსუბუქი „ფრანგულობა“, რაც ასე რიგად ახასიათებს საერთოდ ქართულ ხელოვნებას. აქედან მოდის ეს უცნაური, თითქოს უკვე სხვებისთვის მოუხელთებელი თაიგული: ყველაფერი უბრალოა, მიწიერი, ყოფიერი, საშინელი, ვნებიანი, უკიდვანო.

შესაძლოა, სტურუამ თავადაც არ იცოდა, რაზე დგამდა თავის მეორე „ჰამლეტს“ (პირველი იყო ლონდონში, მესამე, თუ რაიმე არ შეიცვალა რეჟისორის გეგმებში, უნდა შედგეს მშობლიურ თეატრში, თბილისში). ამიტომ დაეინებით



მოითხოვდა რეჟისორი, რომ, პირველ რიგში ტრაგიკონის ჟანრი მდგარიყო. ნინამდვილეში ეს „ბალაგანიკის“ ნიშნავს. ყველაზე სპასუხისმგებლო მომენტებში, ყველაზე საშინელ და პათეტიკურ ადგილებში უცებ, გმირთა ტყაიდან გამოჩნდებიან უბადრუკი თვალთმაქცები და პანაქება მზეზე, ქვიანი ეზოს შუაგულში, ხლიჩაზე გაითამაშებენ შექსპირს...

„ჰამლეტი“ ორ ურჩხულზე დგას — ესაა სიმართლე და შიში. სიმართლეს ეძიებენ, შიშით ცხოვრობენ, მათ შორის სიმართლის წინაშე შიშით ცხოვრობენ. შიში ჰკიდია ამ პიესის თავზე, როგორც სმოგი. სიმართლე სუსტად და უიმედოდ ციმციმებს ცაში.

სტურუას თავისი წარმოდგენები გააჩნია სიმართლესა და შიშზე. მთვრალი ჰერტრუდა (ლ. ნიფონტოვა) ავანსცენაზე შარდავს, იქვე, მაყურებელთა ბირველ რიგებთან სულ ახლოს, სექსუალური პაროქსიზმის ძალით აგზნებული კანკალებს შეშლილი ოფელია (ნ. ვდოვინა)... ეს არის სიმართლე. განაწამები დედოფალი ჩვენს თვალწინ ლოთობას იწყებს და ესეც ისევე ადამიანურია და ისევე სიმართლეა. მეფე კლავდიუსი ჩხრეკავს თუ უბრალოდ ხელებს უფათურებს ჯერ კიდევ ნორმალურ ოფელიას, და ესეც კვლავ ზუსტია: ჩხრეკვა ყოველთვის შეიცავს ეროტიკული სიამოვნების მომენტს... აშკარად ეროტიკულია ჰერტრუდასა და ჰამლეტს შორის ურთიერთობა... ასაკში სხვაობა ყოველმხრივ რაიკინის სასარგებლოა — ძალზე ახალგაზრდა დედა, ძალზე მოწიფული შვილი და ამიტომაც ამ მხრივ ძალზე ბევრია წინააღმდეგობა...

სტურუას სპექტაკლში ბევრია უზომოდ ლამაზი სიმბოლო. ჰამლეტი ბევრი ფიქრის შემდეგ, ტუჩებში ჰკოცნის იორიკის ჭიანჭამ თავის ქალას, თითქოს ჯვარს იწერსო სიკვდილთან... გამაყრუებელი ზუზუნით ცეცხლის კონებად მიწაში ესობა ვილაცის მახვილი (შვილისადმი მამის უკანასკნელი საღამო ორთაბრძოლის წინ...), გვხვდება უბრალო მომენტები, რომლებიც ლამაზნი არიან იმიტომ, რომ გამართლებულნი არიან: ქრესტომათიული მონოლოგის წარმოთქმის დროს ჰამლეტი ტანსაცმელს იცვლის, წინდებს იხდის და

სუნავს, პრინცი — სისუფთავის მოყვარუ-
ლი, დედოკოს შვილი, რომელიც არა იმ
დღის შვილად დაიბადა... როცა დანიის
ტახტის მემკვიდრე, მოსუცი ბიჭი, ჭკუას
არიგებს ოფელიას და მონასტერში წასე-
ლას ურჩევს (უფრო სავიწრო ადგილზე
ქალის გაგზავნა თუ შეიძლება?), ქალი
პრინცის შიშველი ფეხიდან ხიჟვს აძრობს...
აჩრდილი კარს უკან იმალება. კლავდიუსი
სასახლეში დადის რულეტკით ხელში,
თავზე მშენებლის ჩაჩქანი ასურავს, აჩრ-
დილი შავ ქამარს შემოხვევს ჰამლეტს.
ჰამლეტი ხელით ახვევს ჰამისს, შეისუნთ-
ქავს, წუთით კაიფში ჩავარდება, მერე კი
კუთხეში დიდხანს, სასტიკად აღებინებს...
რაიკინი იმდენად კარგად თამაშობს სა-
კუთარი თავის მიმართ ზიზღს, რომ შიში
გიპყრობს.

ასეა ყოველთვის: დიწყებ ლაპარაკს
სიმართლზე და გადახვალ შიშზე, სტუ-
რუს „ჰამლეტში“ საშიში გმირები არ
არიან. ჩვეულებრივად ორიდან ერთი
ზიზღს და შიშს უნდა აღძრავდეს დარბა-
ზში: კლასიკურ ვარიანტში ეს კლავდიუსი-
სია, თანამედროვე და პროგრესულში —
ჰამლეტი. კლავდიუსი, რომელიც ფილიპე-
ნკოს წყალობით გვაგონებს გოგოლის და
დოსტოევსკის გმირებს, ძალზე ნამდვილია
იმისთვის, რომ შიში აღძრას. საგანგებო
მლიქვნელური ტონი, აშკარა თვალთმაქ-
ცობა და, ისევე საბედისწერო ახლანდელ
„ჰამლეტში“, სიძულვილი საკუთარი თა-
ვისადმი... ძლიერი, ვაჟკაცური, დაკუნთუ-
ლი. პატარა, რეზინით შეკრული მწირი
თმების კუდილი... კლავდიუსისა და აჩრდი-
ლის როლი არა მარტო შეიძლება, არა-
მედ უნდა ითამაშოს სწორედ ერთი და
იგივე მსახიობმა, და ეს ბუნებრივია,
მხოლოდ ჰამლეტს, უდიდეს ამრევს და
ნათელმხილველს, ძალუძს არ შენიშნოს ის,
რაც აშკარაა. ჩვენ ვხედავთ, რომ ისინი
სხვადასხვანაირები არიან, მაგრამ ტყუებ-
ბი არიან. ჩვენ ვხედავთ: ტყუებებს, მაგ-
რამ სხვადასხვანაირებს.

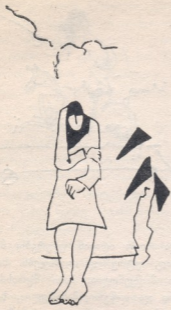
აჩრდილი შვილთან შესახვედრად უბ-
რალოდ გამოდის, რაღაც გაცრეცილ ხა-
ლათში, ყელზე გრძელი ნაქსოვი შარფი
აქვს შემოხვეული, თავი ისე უჭირავს,
თითქოს კენტრევილის აჩრდილი იყოს.
ჩუმად დაშრიალებს თავის ყოფილ სასახ-



ლეში და როცა არაეინ უყურებს, მოუ-
რიდებლად, უტიფრად დააბიჯებს. საერ-
თოდ კი მოწყენილია. მისი შურისძიება
კომიკური და დაწვრილმანებულა. საში-
შია თუ არა იგი — იმედია, გასაგებია.

თავად დანიის პრინცი — არ არის მთა-
ვარი გმირი, მაგრამ თანასწორუფლებია-
ნია. სკანდალისტია, ყველა ბრძოლას წა-
რმართავს თავის თავში, და თავისი თა-
ვის წინააღმდეგ. რაიკინი ძალიან კარგად
თამაშობს, მაგრამ არაფერს ახალს არ
აკეთებს. ხრინწიანი ხმის სასოწარკვეთი-
ლება და უგონო წყნარი სინაზე მას შე-
თვისებული აქვს უკვე დიდხნის წინ.
ძლიერია, ტექნიკური, ზუსტი და სწრაფი
მოძრაობები ავტომატიზმამდეა მიყვანი-
ლი, არტიკულაცია მკაფიოა იქამდე, რომ
ალაგ-ალაგ ტექსტიც კი ავტომატურად,
და ძალზე მკაცრად ჟღერს. დასა-
წყისში ჰამლეტი წყნარია, ინერტული,
დაბნეული. მაგრამ, აი, დადგა დრო, რომ
თავი დააღწიოს ალერსის კლანჭებს. აჩრ-
დილთან საუბრის შემდეგ იგი უკვე რკი-
ნისებური პრინცია, აღვზნებულია, გაბე-
დული. პოლონიუსთან თავს ირთობს, თა-
მამშობს მსუბუქ, დახვეწილ შეშლილობას.
ოფელიასთან — ტკივილის მახინჯი გრი-
მასა გამოარჩევს, რისი საფუძველი სიყ-
ვარულია თავად. შემდეგ გულყრების
მთელი სერია — ეჭვების აგონია და გა-
მანადგურებელი სიძულვილი თავისი სა-
კუთარი თავისადმი.

სტურუას ყველა ებრალება და ყველა-
ნი საშიშინი მხოლოდ საკუთარი თავისთვის
არიან. ყველასათვის საშიში მხოლოდ ერ-
თია. აჩრდილები, აჩრდილები, უხმოდ კე-



დღეებზე მოფარფატენი, ჩრდილები ნაც-
რისფერი და შავი, თვალეები, ყურები და
ხელეები, რომლებიც მზად არიან მიაწო-
დონ გმირებს მახვილი ანდა საწამლავე
საჭირო მომენტში და საჭირო ადგილზე.
ისინი თითქოს ცოცხალნი არიან, აჩრდი-
ლზე უფრო მეტად უსორცონი. ამასთან
„ცოცხალი“ შედარებითი მცნებაა. ერთი-
დაიგივე მსახიობები თამაშობენ როზენ-
კრანცს და გილდენსტერნს და მესაფლა-
ვეთა დუეტს. პირველ წყვილს პრინცმა
ეშმაკობაში აჯობა, ეს წყვილი კი მას აჯო-
ბებს; პირველი წყვილი მკვდარია, ესენი
კი ცოცხლები არიან, და კიდევ რამდენი
ასეთი წყვილია.

საშიშია საერთო ნებისყოფის მაპარა-
ლიზებული ქანცმიხდილობა. იმდენი სიკ-
ვდილი და იმდენი სისხლია, რომ გმირები
ხანდახან ავანსცენაზე გამოდინ და თამ-
ბაქოს ეწევიან, თითქოს მშვიდობის ჩამო-
გდება სურდეთ. კლავდიუსი სანთებელს
მიაწვდის პამლეტს, ის კი უჩუმრად აბო-
ლებს ლაერთან მხარდამხარ მდგარი,
თუმცა ეს-ესაა ძირს გორავდენ და ახ-
ლად მიწამიყრილ ოფელისა საფლავთან
ერთმანეთს ლამის ყელში სწვდებოდნენ.
არ შეიძლება მლოცველი ადამიანის მოკ-
ვლა. არ შეიძლება კაცის მოკვლა, როცა

ის ეწევა. სტურუამ შეავსო დასწრებული
წესების კოდექსი.

დაქანცული ფორტენბრასი, დალილო-
ბისაგან გაცრეცილი მულატი, უკანასკ-
ნელ ღონეს მოიკრებს და დარბაზს უკა-
ნასკნელი ფრაზით მიმართავს: „გაიტანეთ
ეგამები“. შემდეგ კი ნამდვილი სიჩუმე
ისადგურებს, აი, ესეც თქვენ კონცეპცია.
სწორედ ამაზეა სტურუას „პამლეტი“ და
მეტი არაფერზე: „გაიტანეთ ეგამები“.
იმიტომ რომ მეტი ძალა არ არის.

და მაინც, არც აქტუალობა და არც
იდეოლოგიაა აქ მთავარი, უმთავრესი
მხატვრული სილამაზეა, ესაა სწორედ ამ
„პამლეტის“ უმთავრესი ძალა, სტურუამ
თითქოს ცისკენ აჭრილი სპექტაკლი დად-
გა, რომელიც ჰგავს სივრცეში მონავარდე
კონდორს: ფრთების ძლიერი, სულისშემ-
ძვრელი მოქნევა და ნარნარი, თავისუფა-
ლი ირაო... არავითარი ზედმეტობა, მხო-
ლოდ მკვეთრი და მკაფიო რიტმი, რასაც



ხაზს უსვამს გია ყანჩელის გასაოცარი
მუსიკა. სტურუამ გაიმარჯვა. სკეპტიკო-
სებმა წააგეს. ნეტავი იცოდეს სტურუამ,
თუ რა ბედნიერები არიან ამით სკეპტი-
კოსები...

აკაკი ვასაძე

„ჩემთვის ყველა თეატრის კარი რომ გადაერაზით, ადამი ტყეში წავიღოდი, მოვჭრიდი ხეებს, გავრანდავდი, საღმე, ველზე პატარა სცენას ავაწყობდი და ვითამაშებდი ისევე, როგორც ამას ვაკეთებდი ბავშვობაში, როინის პირას მწვანე-ყვავილას ფერდობზე, სადაც ვხატავდი, ვწერდი

ლექსებს და დიდო მესხიშვილის ხილვით ალტა-ცეზული და მისი წაბაძეთი ხმამალა გავეყვირო-დი მონოლოგებს“.

აკაკი ვასაძე.

მოგონებები, ფიქრები (წიგნი მეორე)

აკაკი ვასაძე

ბატონ აკაკი ვასაძეს, როგორც რეჟისორს, პირველად შილერის „ყაჩაღების“ აღდგენით რეპეტიციაზე შევხვდი, როდესაც სპექტაკლში ფრანცის როლში ახალგაზრდა მსახიობი ნოდარ ჩხეიძე შეყავდა. ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობდა ახალგაზრდა მსახიობის სცენური ძიების პროცესი, რომელსაც დიდი ოსტატობით და სიფრთხილით წარმართავდა რეჟისორი. გარდა ზუსტი სიტყვიერი მითითებებისა, ბრწყინვალე ოსტატობით აჩვენებდა სცენურ ხასიათს როგორც მსახიობი (და არა როგორც რეჟისორი), ძელი იყო გაგებლო ცდუნებისათვის და არ მიკვებდა მისთვის. მსახიობი ნოდარ ჩხეიძე შესანიშნავად გრძნობდა შემოქმედებით ზეწოლას, მაგრამ ძელი იყო რაიმე უფრო საინტერესო და გაბირისპირებინა. ჩვენ თვალწინ იყო ოსტატისა და შეგირდის პატივისცემით აღსავსე ურთიერთობა. როდესაც უწყვეტი რეპეტიცია დაიწყო, ვხედავდით თუ როგორ იკრებდა თავის სამსახიობო შესაძლებლობაზე ფრანცის აზროვნებას, ქმედებას, პლასტიკას და როლის ტემპო-რიტმს მსახიობი ნოდარ ჩხეიძე. რეჟისორი აკაკი ვასაძე ფრთხილად, შეუმჩნეველად მართავდა მსახიობს, ამხნევედა და შეძახილებით რწმენას უმტკიცებდა. ვხედავდით როგორ იძიებდა ფრანცის ნოდარ ჩხეიძისეული სახე.

გამოცხადდა შესვენება. მცირე ხნის შემდეგ ზარმა გვაუწყა რეპეტიციის დაწყება. დარბაზში სინათლე ჩაქრა. რეჟისორის განათებულ მაგიდასთან

ბატონი აკაკი არ იჯდა, ამიტომ არ ველოდით, რომ რეპეტიცია დაიწყებოდა. მოულოდნელად ფარდა სწრაფად გაიხსნა... დემონური ხმა გაისმა სცენის მარჯვენა კულისებიდან, სადაც სამი მეტრი სიმაღლიდან კიბე იწყებოდა. გამოჩნდა კაცი შავ მოსასხამში, რომელიც ელვისებური სისწრაფით დაეშვა კიბეებზე ისე, რომ თითქოს ფეხს არ აკარებდა საფეხურებს და უეცრად აღმოჩნდა ავანსცენაზე. მოსასხამში გახსნა და ელვარე თვალები შეანათა პარტერს. სული შემეკრა, შუბლზე ცივმა ოფლმა დამასხა.

ჩვენ მოწმენი ვიყავით დემონური ძალის შემოჭრისა სცენაზე. მას არც გრიმი და არც სცენური კოსტუმი ეცვა, მაგრამ იგი არ იყო აკაკი ვასაძე, არამედ იყო ფრანცი! დიას, ჩვენ უეცრად აღმოჩნდით მსახიობის დიდი ხელოვნების ტყვეობაში.

მართლაც, რომ სცენის ჯადოქარი გახლდათ მსახიობი აკაკი ვასაძე, განუყოფელი სცენის ოსტატი.

მე მქონდა ბედნიერება, როგორც რეჟისორი შევხვედროდი ბატონ აკაკი ვასაძე-მსახიობს, როდესაც ვმუშაობდი სერგო კლდიაშვილის პიესაზე „დღესასწაული საკრალაში“. დაინიშნა პირველი რეპეტიცია. მე და ჩემმა უახლოესმა მეგობარმა გივი ძნელაძემ (რომელიც რეჟისორის ასისტენტი იყო) სარეპეტიციო დარბაზი მოვაწყვსრივეთ. თერთმეტს აკლდა რამდენიმე წუთი, სპექტაკლის მონაწილეებმა თავი მოიყარეს. ყველანი ფოიეში ვიდევით, ბატონი აკაკი კი არ ჩანდა. მსახიობებს



ვთხოვე სარეპეტიციო დარბაზში შესული-
ყვნენ, გივი კი ბატონი აკაკის კაბინეტისა-
კენ გაეშურა, მცირე ხნის შემდეგ გულ-
დაწყვეტილი შევედი დარბაზში და რას
ვხედავ?... პირველი ფეხზე წამოვდგა ბა-
ტონი აკაკი და მომილოცა რეპეტიციის
დაწყება (თურმე მეორე შემოსასვლელიდან
შემოსულა და გველოდებოდა). ჩემს სიხა-
რულს სახლვარი არ ჰქონდა, გონება მო-
ვიკრიბე და მისაღმების შემდეგ, დავიწყე
საუბარი მომავალი სექტაკლის შესახებ.
ხალისიანად ჩაება საუბარში ბატონი აკაკი,
თავისი მხატვრული ხედავა და როლის სცე-
ნური მონახაზი შემოგვთავაზა. ყოველგვარი
დაძაბულობა მოიხსნა, რეპეტიცია შესა-
შური ტაქტით და შემოქმედებითი ინტერე-
სით წარიმართა. რეპეტიციაზე ბატონ აკა-
კის ისე ექირა თავი, თითქოს დამწყები
მსახიობი იყო. შეკითხვებს მაძლევდა, ჩემს
მოსაზრებებს ეთანხმებოდა, ზოგჯერ სცე-
ნის გადაწყვეტის ვარიანტს გვთავაზობდა.
მისმა ასეთმა უშუალობამ, მეტად სასიამო-
მონო შემოქმედებითი ატმოსფერო შექმ-
ნა და უფრო ხალისიანი გახდა მუშაობა.

სექტაკლის მხატვარი ფარნაოზ ლაპი-
აშვილი გახლდათ. როდესაც ერთ-ერთ რე-
პეტიციაზე სექტაკლის ესკიზები წარმო-
ვადგინეთ, ბატონმა აკაკიმ აქტიური მონა-
წილეობა მიიღო განხილვაში. დაბოლოს,
თავისი პერსონაჟის კოსტუმისა და გრი-
მის ესკიზი წარმოადგინა, რომელიც რო-
ლის რვეულის ფურცლებზე ჰქონდა ფან-
ქრით დახატული. მოგეხსენებათ, ბატონი
აკაკი ძალიან კარგად სატავდა, ყმაწვილ-
კაცობაში მხატვრობაზე ოცნებობდა, მაგ-
რამ ბედმა თეატრს დააკავშირა. ბავშვო-
ბისდროინდელი მისი მხატვრობის ნიმუშე-
ბი შემონახულია როგორც მისი სახელობის
მუზეუმში, ასევე ქუთაისში, მამისეულ სა-
ხლში, სადაც იგი დაიბადა და იზრდებოდა.
დაიწყო რეპეტიციები სცენაზე. მსუბუქი
იუმორით გამოირჩეოდა ბატონი აკაკის მი-
ერ ჩაფიქრებული სიფლის ინტელიგენტ
კასიანეს კომიკური სახე. იგი თანდათან
ძერწავდა მას გარეგნულად და შინაგანი
ხასიათით ავსებდა. ერთ რიგით რეპეტი-
ციაზე კულისებში შევინიშნე თეთრ შარვალ-
ხალათში ჩაცმული კაცი, ჩემი ცული მხე-
დველობის გამო ვერ შევიცანი უცხო პი-
როვნება. მოქმედების მიხედვით კასიანესა-

თვის დანიშნულ დროზე სწორედ ეს კაცი
შემოვიდა მსუბუქი ნაბიჯით და მოქმედების
ცენტრში მოექცა. ეს გახლდათ ბატონი
აკაკი ვასაძის კასიანე. მისმა ასეთმა სიურ-
პრიზმა ახალი სტიმული შესძინა რეპეტი-
ციას, თითქოს ყველანი შეჯიბრში გამო-
იწვია.

ლიახ, მისთვის რეპეტიცია, სცენაზე ქმე-
დება, ნამდვილი ბედნიერება იყო. სცენა
მისი ცხოვრების აზრის გამოხატვის საშუ-
ალბა იყო. ყველაზე კარგად თავს სცე-
ნაზე გრძობდა. თეატრი, სცენა იყო მისი
ცხოვრების, არსებობის საუკეთესო ფორმა,
სადაც ყოველთვის ახერხებდა მაყურებლი-
სათვის საინტერესო და მნიშვნელოვანი რამ
ეთქვა.

ახლა, როცა ვიგონებ ამ დიდებულ შე-
მოქმედს ცხოვრებაში, იგი, ჩემი ფიქრით,
ნიღაბს ატარებდა დროის, სიტუაციის და
მდგომარეობის მიხედვით. ცხოვრება მის-
თვის დიდი და უსასრულო სექტაკლი იყო,
სადაც იგი ხან ორთოდოქსი, ხან რომანტი-
კოსი, ხან რეზონიორი, ხან კი უცნაური
და ახირებული აზროვნებით ღიმილსაც კი
იწვევდა. ახლა ვაცნობიერებ, რომ ბატონი
აკაკი ვასაძე არსებული პოლიტიკური თუ
სოციალური მოვლენების მიხედვით გარ-
კვეულ ნიღაბს ამოფარებული თავის ნამ-
დვილ სახეს ცხოვრებაში არტისტული ნი-
ღბით ფარავდა. საკმარისია ყურადღებით
წაიკითხოთ მის ორტომეულში განფენილი
აზრები თეატრზე, პოლიტიკაზე, რესპუბ-
ლიკის ცხოვრების იმდროინდელ მოვლენე-
ბზე, რომ დარწმუნდეთ ეს ბრძენი, მას-
შტაბურად მოაზროვნე მოქალაქე-შემოქმე-
დი როგორც ადამიანი, რაოდენ ძმივე
ეროვნულ ტვირთს ატარებდა.

მე იმ წლებში ვმოშაობდი რუსთაველის
თეატრში, როდესაც კონსტანტინე სტანი-
სლავსკის სისტემა (მოდერება) დრომად
იყო ქვეული და ჩვენ, ახალგაზრდები ამ
იდეის მებაირახტრენი ვიყავით. მასხენდე-
ბა, ბატონი აკაკი ხორავას ინიციატივით,
რუსთაველის თეატრში მოეწყო შემოქმე-
დებითი კონფერენცია „კონსტანტინე სტა-
ნისლავსკის სისტემა და რუსთაველის თე-
ატრი“. მომხსენებელი ბატონი აკაკი ვა-
საძე გახლდათ. იგი ღრმა პატივისცემას და
პროფესიულ მხარდაჭერას გამოხატავდა
კონსტანტინე სტანისლავსკის მოძღვრების



მიმართ და თან დასძენდა: კონსტანტინე სტანისლავსკის სისტემა ფუნდამენტური ცოდნა მსახიობის შემოქმედებისა, მაგრამ ქართველი ხალხის კულტურული მემკვიდრეობა, ეროვნული სულიერი პლასტის გარეშე, რომელიც ისტორიის მანძილზე მოიპოვა ქართველმა ხალხმა, საფუძვლად უნდა დაედოს ეროვნული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას, სხვაგვარად სტანისლავსკის სისტემა ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას კარგავს.

კონფერენციაზე სიტყვით გამოვედი, ახალგაზრდული შემართებით, კრიტიკულად გაეანალიზე რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ზოგიერთი ასპექტი. კატეგორიულად მოვითხოვედი, რომ სტანისლავსკის სისტემა არსებითად გამხდარიყო რეჟისურის და განსაკუთრებით კი მსახიობის შემოქმედებითი პრაქტიკული საქმიანობის საფუძველი.

სინოილე გადამივლის ხოლმე: სახეზე, როცა ამ გამომწვევ გამოსვლას ვიხსენებ, მაგრამ ადამიანი შეცდომებზე სწავლობს, უფროსი თაობის სულგრძელობა კი დიდი სკოლაა.

1955/56 წლის სეზონში რუსთაველის თეატრის სცენაზე იდგმება ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნამბობი“ (ინსცენირება გუგა ნახუცრიშვილისა. დამდგმელი რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე). ბატონი აკაკი ვასაძე პეპიას როლს განახორციელებდა. კარგად მახსოვს გენერალური რეპეტიცია. ბატონი აკაკი დიდი შთაბეჭებით თამაშობდა პეპიას როლს და მისი არტისტული ხელოვნება სპექტაკლის კამერტონი გახლდათ.

პეპიას სიკვდილის სცენა სპექტაკლის კულმინაცია იყო, ეს გახლდათ ზეიმი რეალისტური სცენური ხელოვნებისა, დემონსტრირება მსახიობის ფართო დიაპაზონისა, დემონსტრაცია ქართული სამსახიობო სკოლის ეროვნული საფუძვლებისა, რომელიც ესოდენ სჭირდება ქართულ თეატრს, ქართველ მაყურებელს, როდესაც ხდება ზნეობრივი განწმენდა და სულიერი ამაღლება.

სპექტაკლი დამთავრდა. დატუქსულე ბავშვივით მივედი ბატონ აკაკის საკაზმულოსთან და მოკრძალებით შევდგი ფეხი, რათა მიმელოცა მისთვის ბრწყინვალე გამარჯვება, მან დამასწრო და მსუბუქი ირონიით მითხრა: რას იტყვი აკაკი!!! ქართველ

მსახიობს შეუძლია კონსტანტინე სტანისლავსკის სისტემის გარეშე ღრმა ფსიქოლოგიური, რეალისტური სცენური განცდა?!!

დამნაშავემ თავი დავხარე... კიდევ ერთხელ დავადასტურე ჩემი უღრმესი პატივისცემა ბატონ აკაკი ვასაძის სამსახიობო ხელოვნების წინაშე.

1955/56 წლის სეზონია, რუსთაველის თეატრში იდგმება მიხეილ ჯაფარიძის პიესა „ჩვენებურები“. რეჟისორი მე გახლავართ. პიესა საუკეთესო ნიმუშია რეალისტური დრამატურგიისა. მშვენიერი ქართული, იმ დროისათვის მეტად გაბედული აზროვნება, ხატოვანი დიალოგები... დღეს როდესაც პიესას ვკითხულობ, ვერ მივხვდარვარ, თუ რა იწვევდა ეჭვს იდეოლოგიის თვალსაზრისით.

სპექტაკლის გენერალურმა რეპეტიციამ მწვევე კრიტიკა გამოიწვია როგორც თეატრის კოლექტივის ვარკვეულ ნაწილში, ასევე კულტურის სამინისტროში. წარმოდგენა შეაჩერეს. დაიწყო ბრძოლა სპექტაკლის გადასარჩენად. დიდი გულსხმიერება და პრინციპულობა გამოიჩინა თეატრის დირექტორმა, დიდად დეაქლოზირდა კაცმა პავლე კანდელაკმა. რამოდენიმე ჩვენების შემდეგ, დაინიშნა დახურული სპექტაკლი სპეციალურად განკუთვნილი საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის ბიუროსათვის, სპექტაკლის შემდეგ სამხატვრო საბჭოს ესწრებოდა ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს სრული შემადგენლობა. ბატონმა პავლე კანდელაკმა მცირე ინფორმაციის შემდეგ მიმართა დამასწრეთ და სთხოვა აზრის გამოთქმა. იმ დროს არსებული წესის მიხედვით, ყველამ თვალი პირველ კაცს მიაპყრო, უხერხული დუმილი ჩამოვარდა... სინოილე დაარღვია ცეკას პირველმა დივანმა ვასილ მყავანაძემ, მან დაახლოებით ასეთი აზრი გამოთქვა: ომია... სოფელი შრომობს, უკირი მატერიალურად, ხალხი ერთმანეთს ამხნევეს და ეხმარება, კაცობას და სინდის-ნამუსს არ ღალატობენ, უკიდურესად გაჭირვებულ ხალხს არ ავიწყდება ფრონტი. ამ სპექტაკლში ნაჩვენებია ქართველი ხალხის მაღალხეივანეობა და მასში საეჭვოს ვერაფერს ვხედავ. უმრავლესობამ შევებით ამოისუნთქა, მაგრამ ნაწილი გაკვირვებული დარჩა.



დანიშნა სპექტაკლის პრემიერა.

ეს გრძელი ამბავი მოვეყვი მხოლოდ იმისათვის, რომ ბატონი აკაკი ვასაძის პრინციპული აზრი მოგახსენოთ. სპექტაკლის გასინჯვებს ყოველთვის ესწრებოდა, მაგრამ არაფერს მეუბნებოდა. პრემიერის მეორე დღეს ბატონი აკაკი თატრში მოვიდა და შედგა ჩვენი შეხვედრა.

ბატონმა აკაკიმ მყარად, მაგრამ გულწრფელად მითხრა, რომ ის შემოქმედებითი გზა, რომელიც მე ავირჩიე, რუსთაველის თეატრის ბუნებასთან შეუთავსებელია. ის გზა, რომელსაც შენ სთავაზობ რუსთაველის თეატრს, უცნაო მისთვის და შემოქმედებით ცხოვრებაში განხეთქილებას გამოიწვევს. შენ გავიწყდება, რომ ამ გზას უპირველეს ყოვლისა თანამედროვე ქართული დრამატურგია სჭირდება, რომლის გარეშე ახალი შემოქმედებითი პოზიცია არ დაამყარდება. რასაც ამბობდა ბატონი აკაკი, მკაცრი განაჩენი იყო, მაგრამ ეს იყო მისი მრწამსი. იგი ღრმად მორწმუნე რაინდი იყო რუსთაველის თეატრის პეროიკულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპებისა და არავის მისცემდა უფლებას მასზე ხელი აღეშარტა (მიუხედავად იმისა, რომ იგი ამ დროს თეატრის ხელმძღვანელი აღარ იყო).

მძიმე იყო ჩემთვის ამის მოსმენა, მაგრამ ეს იყო თავისი მრწამსის ფანატურად ერთგული შემოქმედის მკაცრი განაჩენი.

რუსთაველის თეატრში მუშაობის დაწყების დღიდან თვალყურს ვადევნებდი ბატონი აკაკი ვასაძის როგორც მსახიობის, რეჟისორის და თეატრის მთავარი რეჟისორის საქმიანობას.

მსურს გავიხსენო ბატონი აკაკი ვასაძე, როგორც თეატრის ხელმძღვანელი, რომელიც მაგალითად დარჩა ჩემს შემდგომ მოღვაწეობაში.

ყოველ დღილი თერთმეტს რომ დააკლდებოდა 10-15 წუთი, იგი ფეხით დინჯად ამოდიოდა ჯორჯიაშვილის აღმართზე, სწორად რუსთაველის პროსპექტიდან შედიოდა თეატრში, არცთუ იშვიათად, ძნელადის ქუჩიდან (ახლანდელი რ. თაბუკაშვილის ქუჩა) საამპროებში გამოივლიდა, დახედავდა მათ საქმიანობას. ზუსტად 11 საათზე შედიოდა კაბინეტში, რომელიც მეორე სართულზე იყო განთავსებული.

სწორად მინახავს, კაბინეტიდან გამოსულ იგი ბელეტაჟის ლოჯაში იდგა მღვწეულ ვით გარინდებული და სცენის სივრცეში იყურებოდა.

ბატონი აკაკი დილიდანვე თავაუღებლივ შრომობდა; მონაწილეობას იღებდა მიმდინარე რეპერტუარის შედგენაში. განსაკუთრებით უყვარდა სპექტაკლის მაკეტზე მუშაობაში მონაწილეობის მიღება, რიგით და გენერალურ რეპეტიციებზე დასწრება და ზომამე მეთად აქტიური მონაწილეობის მიღება, თეატრის შინაგანი ცხოვრების კონფლიქტების უკომპრომისო — ობიექტური შეფასება. მასსოვს, ერთხელ, ბელეტაჟის სართულზე ფართო მარმარილოს კიბეებზე ადიოდა. უცებ თეთრი ცხვირსახოცი ამოიღო, მოაჯირს გადააფარა და მასზე დაყრდნობილი ბოლომდე ავიდა, შემდეგ ცხვირსახოცს დახედა, დაკეცა და ჯიბეში ჩაიღო. მართალი გითხრათ, ვერაფერს მივხვდი.

ცოტა ხნის შემდეგ შედგა თეატრის ადმინისტრაციის მორიგი სხდომა, რომელსაც მეც ვესწრებოდი, თეატრის სისუფთავეზე იყო საუბარი. ბატონმა აკაკიმ თეთრი ცხვირსახოცი ამოიღო ილუზიონისტივით და აჩვენა ერთი მხარე, რომელსაც საკმაოდ აჩნდა ჭუჭყი, მკაცრი შეფასება მისცა ამ ფაქტს და ბოლოს იუმორით წარმოთქვა, რა ვალდებულია ანეტა ქაღიღშვილის ქალი თეატრის ჭუჭყის გამო ყოველდღე ცხვირსახოცს მიეცვილდეს.

მის კაბინეტში, სწორად ნახავლით ქართულ მწერლებს, რომლებთანაც ხანგრძლივი საუბარი მიმდინარებდა თეატრის მომავალი რეპერტუარის შესახებ. უყვარდა შეხვედრა ახალგაზრდა რეჟისორებთან, საუბარი თეატრის წარსულზე, იმედინად ხატავდა ხეაღინდელ დღეს. ერთ-ერთი შეხვედრის დროს გადმოშვა გუგა ნახუცრიშვილის პიესა „სიკაბუკე ბელადისა“, გაიხსენა იოსებ სტალინთან შეხვედრა. ფრთხილად, სიღრმისეულად იკონებდა საუბრის ეპიზოდებს, სადაც გულწრფელად გამოსტკივდა სიყვარული და ღრმა პატივისცემა იოსებ სტალინისადმი.

ჩემს შეგნებაში მტკიცედ დამკვიდრდა მისი დამოკიდებულება დრამატურგიის მიმართ. ბატონ აკაკი ვასაძეს კარვად ესმოდა, რომ მაღალი ლიტერატურული ღირ-



სებების მქონე ქართული დრამატურგიის გარეშე ვერ იარსებებდა ეროვნული თეატრი. თეატრის ხელმძღვანელის უპირველესი საზრუნავია ახალგაზრდა ლიტერატორების მხარდაჭერა, ეროვნული დრამატურგიის დამკვიდრება.

დაუღალავი შრომის მიუხედავად, მოხერხდა მაღალი მხატვრული ღირებულების დრამატურგიის შექმნა, ისეთი პიესებისა, რომელიც დარჩებოდა ქართული ლეტურატურისა და დრამატურგიის საგანძურში. არსებითი ხელის შემშლელი მიზეზი გახლდათ იდეოლოგიური წნეხი, რომელიც თავისუფალ შემოქმედ-მწერალს საშუალებას არ აძლევდა კრიტიკული თვალთახედვით აეხსნა საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრების განვითარების ავ-კარგი და რაც მთავარია ადამიანის სულიერი, ზნეობრივი და მოქალაქეობრივი ფორმირება. სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგია, რომელსაც შეიძლება თამამად უწოდო „სოციალისტური მამებლური რეალიზმი“ — ბარიერს უქმნიდა ნაძვლელ შემოქმედს. სოციალიზმის იდეოლოგიამ, ქვეყნის პოლიტიკურმა სტრუქტურამ, რომელიც ვრცელდებოდა ცხოვრების ყველა სფეროზე, მიიყვანა კიდევ სისტემაც კატასტროფამდე. შემოქმედის გაორებული პიროვნება იძულებული იყო ეძია კომპრომისი და ამ ძიებაში პიროვნების ნიჭიერი და ეროვნული სული იძირებოდა. თუმცა გამონაკლისები, თავისი დვითური ნიჭის წყალობით, მაინც ასერხებდნენ შექმნათ ეროვნული კულტურის შედევრები.

მიუხედავად ზემოთ აღნიშნული სიძნელებისა, თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება პერმანენტული წარმატებით მიმდინარეობდა. თეატრის წარმატება მრავალჯერ აღნიშნა იმ დროის უმაღლესი ჯილდოთი — „სტალინური პრემიით“.

ბატონი აკაკი ვასაძე რეჟისურაში კოტე მარჯანიშვილის მიმდევარი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ათი წლის განმავლობაში, როგორც მსახიობი ანმეტელის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების და რეჟისურის აქტიურ თანამგზავრად ითვლებოდა, მან კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული აზროვნების გზა აირჩია და გარკვეულ წარმატებასაც მიაღწია.

მინდა გავიხსენო დღევანდელი დღის გა-

დასახედიდან ბატონ აკაკის რამდენიმე სპექტაკლი, რომელიც შემორჩა ჩემს მესხეთურებას, როგორც მნიშვნელოვანი ეტაპი რუსთაველის თეატრის ისტორიაში.

ბატონი აკაკი ვასაძის პირველი დამოუკიდებელი სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის მთავარი რეჟისორის თანამედრობაზე უკვლავით სანდრო შანშიაშვილის „არსენა“. სპექტაკლის რეალისტური აზროვნება, სცენური პლასტიკა, რიტმის გრძობა იყო სპექტაკლის მუხტი. დიალოგი რეალისტური მოქმედების ხასიათს ატარებდა, სპექტაკლის სულიერება პეროიკით იყო გარემოცული, პიესის შინაარსი და იდეა ამის შესანიშნავ საფუძველს იძლეოდა.

შალვა დადიანის „ნაპერწყლიდან“... პიესა მიქედნა ამიერკავკასიის ბოლშევიკების ბრძოლების ისტორიას. ახალგაზრდა იოსებ ჯულაშვილის რევოლუციური მოღვაწეობის ბათუმის პერიოდში... სპექტაკლის ფინალი — ვლადიმერ ლენინი და კობა ჯულაშვილის პირველი შესვედრა ტამერფორსის კონფერენციაზე. გაისმოდა ცნობილი ეპითეტები „მთის არწივი“, „მგზნებარე კოლხიდელი“. სპექტაკლი დიდი წარმატებით სარგებლობდა. აღსანიშნავია, რომ ახალგაზრდა კობა ჯულაშვილის როლის პირველი შემსრულებელი გახლდათ მისიელ გელოვანი, რომელიც შემდეგ იოსებ სტალინის როლს ასრულებდა მისიელ კიაურელის ფილმებში.

ვანიონ დარასელის „კიკვიძე“ თითქოს ერთ სუნთქვაზე დადგმული სპექტაკლი იყო. სამოქალაქო ომის რომანტიკა, რეალისტური სახეები, ცხოვრებისეული სიტუაციები. სპექტაკლი აკვარელის ფერებში აღიქმებოდა. სპექტაკლის კულმინაცია იყო კიკვიძის სიკვდილის სცენა, როდესაც კიკვიძეს სახედისწერო ტყვია ზედებოდა, ხდნავ შეტოკდებოდა კიკვიძე-ვასაძე და პაუზის შემდეგ განცვიფრებული ბავშვური გულუბრუნობით ამბობდა „ვერაფერ ვხედავ“, უცერად მოწყვდებოდა და ისე ლამაზად კვდებოდა, რომ სიკვდილიც კი შეგშურდებოდათ.

ალექსანდრე ოსტროვსკის „უღანაშალო დამნაშაენი“ ბატონმა აკაკიმ დიდებული ქართველი მსახიობის, რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ნუცა ჩხეიძის საპატივცემულოდ განახორციელა. კრუჩინინა—ნუცა

ჩხეიძე, ნენსამოვი — გიორგი დავითაშვილი, შმაგა — აკაკი ვასაძე. სპექტაკლი დიდი წარმატებით სარგებლობდა დიდებული სამეულის ბრწყინვალე შესრულების გამო, ნუცა ჩხეიძის და გიორგი დავითაშვილის ზეაწეული დიალოგი, ამავე რეგისტრში ზუფონადის ზღვარზე მისული აკაკი ვასაძის შმაგა, ჩემს მეხსიერებაში დარჩა, როგორც ოსტროვისკის თეატრის ისტორიის ქრესტომათიული კაკვეთილი ქართულ სცენაზე.

საბჭოთა ხელისუფლების დროს 1942 წელს აკაკი ვასაძემ პირველად დადგა დავით ერისთავის „სამშობლო“. ეს იმ დროს გმირობის ტოლფასი იყო. სცენაზე ქართულ ეროვნულ დროშებს ხალხი ტაშით ხვდებოდა (გახსოვთ, ალბათ, რომ სწორედ ამ სცენის შესახებ შავრაზმელი კატკოვი წერდა, რომ უმჯობესია ქართველებმა თავის სახელმწიფო დროშები ცირკში წაიღოთ, და შემდეგ ილია ჭავჭავაძის პასუხი კატკოვის ამ გამოწვევაზე). ბატონმა აკაკიმ, როგორც დამდგემლმა, ქართული დროშების საზეიმოდ შემოტანა არ იკმარა და ფიცის სცენაში შეიტანა ნაწყვეტი ილია ჭავჭავაძის პოემიდან „აჩრდილი“ და ამით კიდევ მეტი ეროვნული სული შთაბერა სცენას. ამ მონოლოგის წარმოთქმა იმ დროს გმირობა იყო, ნამდვილი გმირობა.

„დედაც ღვთისაო, ეს ქვეყანა შენი მხვედრია...

შენს მეოხებას ნუ მოაკლებ ამ ტანჯულს ხალხსა;
სადმართოდ მიიღე სისხლი, რომელ
ამ ხალხს უღვრია,
ჩაგრულთ სასოო, ნუ არიდებ
მოწყალე თვალსა.

.....
მოჰმადლე ქართველს ქართვის
ნდობა და სიყვარული!
და აღუღვინე მშვენიერი ესე მამული!
ჰოი, სახიერო! ცისარტყელა
განავლე ცასა,
რათა წარღვნისა მოლოდინი
წარსოცო ხალხსა!..“

ბატონი აკაკი ვასაძე-ლიონიძე ამ მონოლოგს მთელი საქართველოს სახელით წარმოთქვამდა დიდი ოსტატობით და აზრობრივი დატვირთვით, თვალცრემლიანი მასურებელი მზურვალე ტაშით და ფეხზე ად-

გომით აჯილდოებდა სპექტაკლის მოწაწილეებს და აკაკი ვასაძე-ლიონიძეს. სცენაზე წარმოთქმული კაცის წმინდა აღსარებად იქცა და ვერცერთმა სულიერმა ვერ გაბედა უწმინდური ხმის ამოღება (დამდ. აკ. ვასაძე, მხატ. დ. თავაძე).

დავით კლდიაშვილის „დარისპანის ვასაჭირი“, ბატონი აკაკი ვასაძის მიერ დადგმული სპექტაკლი ფილიგრანული ოსტატობით გამოირჩეოდა. მასალის ღრმა ცოდნა, პერსონაჟებთან შინაგანი სიახლოვე... სპექტაკლი უსაზღვრო სიყვარულის გამოხატულება იყო ავტორისა და მშობლიური იმერეთის მიმართ (დამდგ. აკ. ვასაძე, მხატ. ს. ვირსალაძე, კომპ. ი. ტუსკია).

ვლადიმერ სოლოვიოვის პიესა „დიდი ხელმწიფე“ რეჟისორმა აკაკი ვასაძემ 1946 წელს განახორციელა. სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება ბატონ სოლომონ ვირსალაძეს ეკუთვნოდა. სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა მონუმენტურ მანერაში იყო შესრულებული. დღესაც კარგად მახსოვს სცენური სივრცის გადაწყვეტა, რომლის ეფექტი ორ გამომსახველ სამუალებას ემყარებოდა: პირველი — სცენის შავი ხავერდის ჩაცმულობა, რითაც სცენა აღიქმებოდა განზოგადებულად — დროსა და სივრცეში. მეორე — სცენაზე შემოქმონდათ მოქმედების მიხედვით განკუთვნილი ლაკონური მცირე დეკორაცია, რომელიც მიანიშნებდა მოქმედების ადგილსა და ეპოქას თეატრალური განათების წყალობით ეს იკითხებოდა ისტორიის რეალობად.

ამ სპექტაკლის კულმინაცია გახლდათ რეჟისორულად ბრწყინვალედ გადაწყვეტილი სცენა — ივანე მრისხანე შვილის ცხედართან. სცენაზე იდგა ანთებული ერთი კელაპტარი. შავი ხავერდით გადაფარებულ კუბოზე დამსობილი იყო შავებში ჩაცმული ივანე მრისხანე — მსახიობი აკაკი ხორავა (რომლის მხოლოდ თვალები და დიდი ლამაზი ხელები ჩანდა). ეს სანახაობა ოდნავ ამბლდებულ რაკურსში იკითხებოდა. შორიდან ისმოდა წყნარი საეკლესიო საგალობელი. ბატონი აკაკი ხორავა — ივანე მრისხანე ტკივილიანი ხმით ესაუბრებოდა შვილის ცხედარს სახელმწიფო საქმეებზე. უეცრად მსახიობი აფასებს, რომ ის შვილის ცხედარს ესაუბრება — ეს იყო ამ სცენის (და სპექტაკლის) კულმი-



ნაცია. გაისმოდა შემზარავი, ტრაგიკული ბლავილი მსახიობისა... „შვილო, ივან, მე მოკალა. შვილო ივან!“.

ეს სცენა მაღალი ხელოვნების ნიმუში გახლდათ, სადაც რეჟისორი, მხატვარი, მუსიკოსი და მსახიობი სრული თანხვედრით გრანდიოზულ სანახაობას წარმოადგენდნენ. დიახ, ეს გახლდათ მაღალი ტრაგედიის სცენური ნიმუში.

1947 წელს მოსკოვში გამართულ გასტროლებზე, სადაც წარმოადგინეს სპექტაკლები: „ოტელო“ და „დიდი ხელმწიფე“ — წარმოდგენის გარშემო ატეხილი აფიოტაჟი გახლდათ ქართული დრამატული თეატრალური ხელოვნების კიდევ ერთი აღიარება. ნუ დაივიწყებთ, რომ მოსკოვის თეატრალური ცხოვრება მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების მექა იყო და ამ ქალაქში გამარჯვება მსოფლიო აღიარებას ნიშნავდა.

მინდა გავისხენო შექსპირის „ოტელოს“ მეორე მოქმედება.

კუნძული კვიპროსი. აქტის დასასრული. იაგო აკაკი ვასაძე ამჟღავნებს გულის ნაღებს. იზადება ტრაგედიის ინტრიგა.

„იაგო — მამ დეზღემონას სათნოებას! მე ფისად გავხდი.

მის სიკეთეზე ზადეს მოვქსოვ და ამ ბადეში გავაბამ ყველას!“.

დიდი ოსტატობით და არტისტული ბრწყინვალეობით წარმოთქვამდა შექსპირის ამ სტრიქონებს მსახიობი, სადაც მისი ზოროტი ზრახვა კულმინაციას აღწევდა. „იაგო — შევბას მოვუსპობ, მოვუსპობ სრულად მოსვენებას, ჭკუიდან შევშლი!“

და იწყებდა სიმღერას, რომლის ტესიტურა ბევრ დრამატულ ტენორს შემურდებოდა — „ჯარისკაციც სომ კვდება“. სიმღერის დროს დაშნას ოსტატურად ჩაარქობდა იატაკში და მასზე შორიდან, არტიტული ვესტით, ვატყორცნილ ქუდს ჩაოაცვამდა. ვაშლილ მოსასხამზე კასრებს შორის კმაყოფილი წამოწევებოდა და აგრძელებდა სიმღერას „სოფელს... სოფელს რას გამოჩნება“.

ეს სცენა იყო ისეთი ოსტატობით, არტიტინობით და ემოციური მუხტით გაფლენილი, რომ მოხიბლული მაყურებელი ტამით აცილებდა მსახიობს.

ფარდა იხურებოდა.

მესამე აქტი, პირველი სურათი. ოტელოსა და იაგოს სცენა. იაგოს მავრის სულში ექვიანობის შხამი შეჭყავს. სცენა ბრწყინვალედ მიმდინარეობდა. ეს იყო ქართული სამსახიობო სკოლის ხელოვნების ზეიმი.

მესამე აქტის მეორე სურათი.

„ოტელო — მაინც რა გითხრა!

იაგო — მითხრა, ვითომ იგი იმასთან...

არ ვიცი როგორ აგინხნათ

ოტელო — სთქვი, სთქვი!

იაგო — წოლილა...

ოტელო — მასთან წოლილა?

იაგო — დიახ, დიახ, მასთან, მის გვერდით.

მომხიბვლელი იყო ქართული სცენური სიტყვის ხმოვანება, მსახიობების პლასტიკა, სცენის შინაგანი რიტმული განვითარება, უკიდურესად თავშეკავებული ტემპერამენტი, რომელიც აფეთქების ზღვარზე იყო ყოველ წუთს. დაძაბული დარბაზი სულგანაბული უსმენდა:

„ოტელო — წოლილა მასთან, იმის გვერდით! ოჰ, უნაშუსოვ!

ხელსახოცი! უნდა გამოტყდეს და ამის სამაგიეროდ...

მე სიტყვები კი არ მალეღვებს, არა, ცხვირები, ყურები, ტურები...

ეს განა შესაძლოა? გამოტყდა... ხელსახოცი... ოჰ სატანა!“ დაეცემოდა გულშემოყრილი.

იაგო გონებაწართმეულ, იატაკზე წაქცეულ ოტელოს ქორივით თავზე წაადგებოდა (კოტე მარჯანიშვილის ბრწყინვალე მიზანსცენა), გამარჯვებული მკერდზე ფეხს დაადგამდა და წარმოთქვამდა:

„იაგო—ჩემო წამალო, გასჭერ, გასჭერ!“ თავაწეული მსახიობი, მაყურებელს გაბრწყინებულ თვალეზს შენათებდა. იაგოს ტექსტის გაგრძელება მათ უკვე აღარ ესმოდათ. ტამისა და შეფასებების ნიაღვარი დარბაზს აზანაზარებდა. მაყურებელი მსახიობის ხელოვნების დღესასწაულს ზეიმობდა. ეს იყო მისი ერთადერთი საუკეთესო როლი.

ბატონი აკაკი ვასაძე 20 წელი (1935-55 წწ.) განაგებდა რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ცხოვრებას. ამ პერიოდში თეატრში 100-ზე მეტი სპექტაკლი დაიდგა, აქედან 53 ქართველი ავტორისა, პირვე-

ლად განახორციელა 28 სექტაკლი, მათ შორის 18 ქართული. ბატონი აკაკი ღირსეულად და ერთგულად მსახურებოდა თეატრის შემოქმედებით და ორგანიზაციულ ცხოვრებას. მისთვის რუსთაველის თეატრი იყო სულიერი და მოქალაქეობრივი ცხოვრების ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი ტაძარი, რომლის მსახურება იყო მისი წმინდა მოვალეობა, როგორც მოქალაქის, არტისტის და რეჟისორისა.

ძალიან უყვარდა ბატონ აკაკის მსახიობთან მუშაობა. მისი რეპეტიციების ხილვა როგორც პროფესიონალს დიდ სიამოვნებას მანჩუბდა. მხოლოდ ნიჟიერ მსახიობთა შემოქმედებაში აისახებოდა რეპეტიციის ნაყოფი. ხშირად მივიქრია ამ საკითხზე და მივიღი იმ დასკვნამდე, რომ ბატონი აკაკი, როგორც რეჟისორი, მომავალ მხატვრულ სახეს ძერწავდა თავისი შესაძლებლობის და ოსტატობის დონეზე — საშუალო ნიჟის შეგირდი მხოლოდ გარეგნულ გამომსახველ სერხებს ითვისებდა და არსებითად ვერ წვდებოდა შემოქმედებითი პროცესის საიდუმლოს, რომელიც არის საგანი მსახიობის ხელოვნებისა (პროცესი... აზროვნება... ქმედება). რიგითმა მსახიობმა ამას რომ მიაღწიოს, საჭიროა მეთოდური, თანმიმდევრული მუშაობა. ხშირად ნახავდით თეატრში მსახიობ აკაკი ვასაძის ორეულს, მაგრამ მსახიობი აკაკი ვასაძე ერთი იყო, დიას, ერთი.

მისმა დიდმა პროფესიონალიზმმა და ოსტატობამ ღირსეული კვალი დატოვა თანამედროვე ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში. ხშირად დინახავთ და გაიგონებთ მისი არტისტული სულის გამოხატებას, ამა თუ იმ მსახიობის შესრულებულ როლში, ახალგაზრდა ნიჟიერ მსახიობთა თაობაში, რასაც ჩვენ მეკვიდრეობას ვუწოდებთ. აკაკი ვასაძეს შეუძლია ილია ჭავჭავაძის პეპია დაეხატა უმაღლესი რეალისტური სამსახიობო ხელოვნებით, ხოლო დემონური სიძლიერით და სიღრმით — ფრიდრიხ შილერის ფრანც მორი. დიას, ბატონო აკაკი უმაღლეს დონეზე ფლობდა სამსახიობო ხელოვნებას.

თბილისში სავასტროლოდ ჩამოსული თეატრ „სოვრემენიკის“ სექტაკლზე „უძცროსი და“, სადაც ბრწყინვალე არტისტული და ქალური მომხიბლაობით თა-

მაშობდა მსახიობი ტ. ტოლმაჩოვა, რომლის ხელოვნებით მოხიბლული მის სექტაკლს არ ვტოვებდი...

ერთ-ერთ რიგით სექტაკლზე, რომელსაც მე, ბუნებრივია, ვესწრებოდი, ბატონი აკაკი ვასაძე ვახლდათ. სექტაკლის დამთავრების შემდეგ მხარზე ხელი ვიგრძენი, ლამაზი მეტყველი ხელი. ბატონი აკაკი ვასაძე მეუბნება „მსახიობ ტოლმაჩოვას ხელოვნება და ოსტატობა ჩემთვის უცხო ხილია, მე ამ ხელოვნების საიდუმლოს ვერ ვფლობ, იგი როგორც ჩანს თანამედროვე რუსული თეატრის მონაპოვარია, რუსული სამსახიობო ხელოვნების მომავალია“. აქ გამოსჭვივოდა მისი როგორც შემოქმედის კრედო, რომელიც (როგორც ქართველი მსახიობი) არ იზიარებდა „სოვრემენიკის“ გზას, თუმცა არ დაუშალავს აღფრთოვანებას. ასეთმა შეფასებამ ერთხელ კიდევ გამახსენა მისი შეგონება სექტაკლ „ჩვენებურების“ შესახებ.

1958 წლის ზაფხული იყო, როდესაც ბატონი აკაკი ვასაძე მობრძანდა კულტურის სამინისტროში (მაშინ მე კულტურის მინისტრის მოადგილედ ვმუშაობდი), რათა ჩემთვის გაეწოდო რუსთაველის თეატრიდან წასვლის გადაწყვეტილება. გულნატკანი ასაბუთებდა თეატრიდან წასვლის აუცილებლობას. როგორც მსახიობს, სამუშაო არა აქვს და უახლოეს მომავალში არც ჩანს პერსპექტივა, როგორც რეჟისორი შეგნებულად — გამიზნულად მოცილებულია ამ სფეროს და იმედის სხივიც კი არ კიანფობს. როგორც ჩანს, ჩემი სამსახიობო და სარეჟისორო შესაძლებლობანი რუსთაველის თეატრში ამოიწურაო. ვიცოდი რა, თეატრის ხელმძღვანელობის აზრი, გულწრფელად გამიჭირდა წინააღმდეგობა გამეწია მისთვის, მითუმეტეს თეატრში მუშაობის დროს მასთან დაპირისპირებულთა გუნდის ერთ-ერთი ლიდერი ვიყავი. ხანგრძლივი საუბრის შემდეგ, სრულიად ნათელი გახდა მისი თეატრიდან გარდაუვალი წასვლის გადაწყვეტილება. თუმცა ძნელი იყო წარმოგედგინა რუსთაველის თეატრი აკაკი ვასაძის გარეშე და აკაკი ვასაძე რუსთაველის თეატრის გარეშე, ჩანს ეს დროც დადგა. ენერგიულად, ოპტიმისტურად გამოიყურებოდა ბატონი აკაკი და მისი მომავალი შემოქმედებითი გეგმები.



გადაწყდა ბატონი აკაკი ვასაძის წასვლა რუსთაველის თეატრიდან. იგი ინიშნება ლადო მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად.

ბატონი აკაკი ვასაძე ასალგაზრდული შემართებით უბრუნდება მისი ყმაწვილკაცობის ქალაქს, სადაც პირველი ნაბიჯები გადადგა, ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრმა. ათი წელი იმოღვაწა ბატონმა აკაკიმ როგორც თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა, რეჟისორმა, მსახიობმა და თავისი ღრმა კვალი დატოვა ქუთაისის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში.

რეპერტუარის ერთი თვალის გადავლება ნათეს ხდის ქუთაისის ლადო მესხიშვილის თეატრის ათი აქტიური სეზონის ტენდენციებს. თეატრი ძირითადად ქართულ დრამატურგიას ეყრდნობოდა და მასზე აშენებდა თავის შემოქმედებით და მოქალაქეობრივ პოზიციას. მიუხედავად ასეთი აქტიური მოღვაწეობისა, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი აკაკი ვასაძე იძულებულია დატოვოს ლადო მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის თეატრი, რომელსაც ათი წელი უანგაროდ და სიყვარულით ემსახურებოდა.

თეატრის ხელმძღვანელის სწორი ცვლა არის სენი, რომლითაც დაავადებულია ქართული თეატრი. თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების სტაბილურობას განსაზღვრავს კოლექტივის შემოქმედებითი მრწამსის ერთსულოვნება, თეატრის რეპერტუარის ეროვნულობა, პოლიტიკური, სოციალური, ზნეობრივი და ეთიკური ნორმების ერთობა. ამ პარამეტრების გარეშე თეატრალური კოლექტივი და მისი ხელმძღვანელი აუცილებლად დაშორდებიან ერთმანეთს. მე ამით იმის თქმა მინდა, რომ აკაკი ვასაძის წასვლა განაპირობა არა პიროვნულმა თვისებებმა, არამედ ქართული თეატრის შინაგანმა სენმა, რომლისგან სამწუხაროდ არ არის დაზღვეული ქართული თეატრის არც ერთი ხელმძღვანელი.

გულნატკენი წამოვიდა ქუთათურებისაგან ბატონი აკაკი ვასაძე, მაგრამ სანთელსაკემეველი თავის გზას არ კარგავს. ბატონმა გიგა ლორთქიფანიძემ, რომელიც იმ წლებში სათავეში ედგა მის მიერვე შექმნილ რუსთაველის საუკეთესო ახალგაზრდულ

თეატრს, იგი დასში ჩარიცხა და მსახიობი აკაკი ვასაძე ფენიქსივით აღდგა.

ნიჭიერმა კოლექტივმა პატვისცემით და სიყვარულით მიიღო დიდოსტატი. არც ბატონი აკაკი დარჩა ვალში და ვასაოცარი ახალგაზრდული ენერჯით და პროფესიონალიზმით შეესისწლხორცა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას. დასის რეპეტიციებსა თუ სპექტაკლზე ყოველ დღე მიემგზავრებოდა თბილისიდან რუსთაველი და მიუხედავად ასაკისა, არც ერთ მათგანს არ შეუშინებია დიდი მსახიობის შეკირვება ან დაღლა.

ხალხს უთქვამს, ბებერი ხარის რქებიცა ხნავენო. წარმატებამ არ დააყოვნა. გიგა ლორთქიფანიძე დგამს სკავრონკის პიესას „მესტრო“, პოლონური დრამატურგიის მსოფლიო ფესტივალზე ბატონი აკაკი ვასაძე მესტროს როლში აღიარებული იქნა მამაკაცის როლის საუკეთესო შემსრულებლად. მას მოსდევს მაქს ფრიშის პიესა „ზიდერმანი და ცეცხლის წამკიდებე...“ ბრწყინვალე შესრულება (რეჟისორი გია ანთაძე).

თამაზ ჭილაძის პიესაში „ოჯახური ალბომი“ მაისი როლს თამაშობს. შექსპირის მეფე ლირის როლის შესრულება მსახიობ აკაკი ვასაძის ოცნება იყო (აკაკი ვასაძემ 1949 წელს რუსთაველის თეატრში წარუმატებლად დადგა „მეფე ლირი“. მეფე ლირს აკაკი ხორავა ასრულებდა), ეს ოცნებაც აღუსრულა ბატონმა გიგა ლორთქიფანიძემ და მისი სამსახიობო ჩანაფიქრის რეალიზაცია რომ მოხდინა, სპექტაკლის რეჟისორად დანიშნა და ამით ყველა პირობა შეუქმნა მისი შემოქმედებითი ჩანაფიქრის განხორციელებას.

როდესაც რუსთაველის თეატრის დასის ნაწილი კვლავ დაბრუნდა მარჯანიშვილის თეატრში, მსახიობმა აკაკი ვასაძემ შალვა დადიანის „გუშინდელნი“ თავადი კოწია ჩვეული ოსტატობით განახორციელა. რეჟისორ თემურ ჩხეიძის დადგმულ სპექტაკლში, პენრიკ იბსენის „მოჩვენებანი“ 50 წლის შემდეგ კვლავ ერთმანეთს შეხვდა ქართული თეატრის ორი კორიფე — ვერნიკ ანჯაფარიძე და აკაკი ვასაძე.

მსახიობი აკაკი ვასაძე ბედნიერი კაცი იყო იმ შემოქმედებითი ატმოსფეროთი და მაღალი პროფესიული დონით, რომელიც



სუფევდა რეპეტიციებზე, სპექტაკლებზე, იგი როგორც ოსტატი ბოლომდე ინარჯებოდა, რადგან იმაზე უფრო დიდ დამფასებელს და პროფესიონალ მემკვიდრეს, როგორც იყო რუსთავის თეატრის დასი, უკეთესს ვერაფერს ინატრებდა. ყველაფერი ამის ყადრი კარგად იცოდა ბატონმა აკაკი ვასაძემ და ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, როცა ბატონ გივას გაანდო აღსარება: რუსთაველის თეატრიდან იძულებული ვიყავი წამოვსულიყავი, ქუთათურებმა სიამტკბილობით გამომისტუმრეს, შენ თუ გამწირავ, მსოფლიო პროლეტარიატის დიდი ბელადის მარქსის სახელობის მოედანზე სადარბაზოს წინ პატარა ხალიჩას გავშლი და ბერიკაობას გავმართავ. დარწმუნებული ვარ, მაყურებელი მყვოლებათ.

ღიახ, ბატონ აკაკის ვერ წარმოედგინა თუნდაც ერთი დღე თეატრის გარეშე.

მისტიკური აზრი ამეკვიპატა, რომ ეს შოულღელი კაცი-მსახიობი ვერ ისვენებს და იმ ქვეყნადაც ავრძელებს სახიობას!

ბატონ აკაკის ხელს რომ ჩამოართმევდით, გრძნობდით ფონიკურად ძლიერ მამაკაცს. ხშირად უყვარდა გახსენება გიმნაზიის სწავლის პერიოდში თუ როგორ ჭიდაობდა რიონის პირზე მომავალში სახელოვან მსოფლიო ფალავანთან კოლია ქვარიანთან.

ვიცოდ, რომ ბატონი აკაკი თავს კარგად ვერ გრძნობდა. გადავწყვიტე მომენახულებინა. სახლში მივედი, იგი თავის კაბინეტში იწვა, რომელშიც დიდი საწერი მავიდა, ტახტი და ძველებური რკინის, ნიკელის ბურთულებიანი საწოლი იდგა.

ბატონი აკაკი მხნედ წამოიწია და ხელი მაგრად ჩამომართვა. საწოლი ისე შეინძრა, ვიფიქრე დაიშლებოდა (თვალწინ წარმომიღდა ბევრი ჩემი ნაცნობის კაბინეტი და საძინებელი). მიწისფერი ეღო სახეზე, მაგრამ, როგორც ყოველთვის, ხალისიანი განწყობით შემხვდა და საუბარი ქართულ კინოზე ჩამოავდო, ქართული თეატრის ჭირ-ვარამს შეეხო, დაბოლოს, რუსთაველის თეატრს. სასიამოვნო საუბრის ძაფი გაიბა, ხალისიანად წამოვდგა ფეხზე და აიენისაკენ გაემართა („პიჟამო“ ეცვა, გოგოლის „შემღილის წერილები“ და მის მი-

ერ შესრულებული პოპრიშინიც გამახსენდა), პატარა აივანზე გავიდა, რომელიც შტკვარს გადაჰყურებს. აივნიდან რუსთაველის თეატრის სცენის კოშკურას ორი კედელი და სახურავი ბაზილიკის ეკლესიას მოგაგონებს, პერსპექტივაში მთაწმინდა, დავითის თეთრი ეკლესია მოჩანს. დიდხანს უყურებდა ამ სანახაობას. დაფიქრებული იყო... შემობრუნდა, ნაღვლიანი თვალებით შემომხედა და მითხრა, ოცი წელი ყოველ დღით და საღამოს, როგორც წმინდა სავანეს ისე ვუყურებ ამ ბეზსაეს და აქ დგომა ჩემთვის ლოცვის ტოლფასიაო. აიენის ბარიერს მიყრდნობილი ჩამავალი მზით განათებული, იგი კონტრაქტურში, როგორც ფრესკა ისე იკითხებოდა (ასე დამრჩა ბატონი აკაკი მესსიერებაში). დუმილის შემდეგ განაგრძო: დასაბამიდან — ქართულ ხელოვნებას უზენაესი მისია აქვს დაკისრებული, სულიერად გაამხნევოს და დაამკვიდროს ქართველი კაცი ამ დალოცვილ მიწაზე. დიდი სიბრძნე და სულგრძელობა სჭირდება ქართველ ხალხს, ამ რთულ გარემოცვაში თავი რომ შეინარჩუნოს (გადარჩეს!). კიდევ ერთი დავითი სჭირდება საქართველოს... ღიახ, ჩემო აკაკი! დავით აღმაშენებელი! და კვლავ მიბრუნდა მთაწმინდისაკენ.

მიძიე სენით შეპყრობილი აკაკი ვასაძე შემფოთებული საუბრობდა საქართველოს ხვალინდელ დღეზე.

ეს იყო უკანასკნელი შეხვედრა ბატონ აკაკი ვასაძესთან.

მონყალე კლიერება

(ელგუჯა აბაშუქელის „ფიროსმანი“)

ლევ კოკალაშვილი

მუჟი ბრინჯაოს გოლიათს მკერდზე მიუხუტებია კრავი, ეს არის აიყვანა ხელში და ჯერ კიდევ მუხლებზე დგას. გოლიათი ძლიერია. დიდრონ, დაძარღვეულ ხელებს უპყრიათ მიმნდობი და უწყინარი არსება. დიდრონი ხელის მტევნების ყოველ ნაკვთში და გრძელ, დაძარღვეულ თითებში ძალაა კონცენტრირებული.

მხრების კუნთები და წინამხარი ერთიანად დაბურცულია. ძლევამოსილი თავი დახრილა მსუბუქ ტვირთზე. გრუზა თმები გადმოწოლია წარბებს. საკულდაგულოდ გამოკვეთილია დაწვები! დიდი სრტილოვანი ცხვირიდან ბანჯგვლიანი უღვაშები ეშვება ნიკაპამდე, ხალათის მსუბუქი ნაკეცებიდან და განიერი საშინაო შარვლიდან იკვეთება დაკუნთული ზურგი, ბარძაყები და წვივები. მიწაზე დაუბჯენია მძიმე მუხლები. მძიმე, ფართო და შიშველი ტერფები... გოლიათის ძალა გამოსკვივის ყველაფრიდან. მაგრამ ასეთივე სიცხადით იგრძნობა, რომ ეს უჩვეულო, არაჩვეულებრივი ძალა — უკიდურესად ღია, სადა და იდუმალად მრავალმნიშვნელოვანია. თავის დახრილობაში არა მართო ძალა, არამედ სათუთი მზრუნველობა, სინაზე და კაუშანი იგრძნობა.

მკვეთრად აშვერილი მხრები მეტყველებს არა მართო დაძაბულობაზე, არამედ კეთილ მზრუნველობასა და მორიდებულ სევდაზე. დიდრონ, მოუხეშავ და დაკორძილ ხელებში, რომელსაც ესოდენ სინაზით უპყრია კრავი, და იმაშიც, რა სიფრთხილით არის მოხრილი ზურგი, და ნაჯაფ ტერფებში, რომელიც მოკვავონებს რემბრანდტის უძლები შვილის ტერფებს, და საერთოდ, გოლიათური სხეულის ყო-

ველ ნაკვთში და მუხლმოყრილი გოლიათის მთლიან სახეში ცოცხლობს თვინიერი გულმოწყალების და დევკმირული ძალის საკვირველი მთლიანობა, მიწიერი მიზიდულობა და სულიერი ამაღლებულობა.

ღიასაც, რომ ცოცხლობს! ლითონის ცივი სხეული, სორკლიანი ბრინჯაოს მუქ-მწვანე ზედაპირი გამოასხივებს სიცოცხლეს, შეუმჩნეველს ნებისმიერი გრძნობიერების საზომი ხელსაწყო-სათვის, მაგრამ აშკარად დასანახს გახეული თვალისათვის.

დიდი მხატვრის ნიკო ფიროსმანის ეს ქანდაკება შექმნა მოქანდაკე ელგუჯა აბაშუქელმა. ის დგას ძველი თბილისის ერთ პატარა ბაღში, მტკვრის პირას. მტკვრისგან აშორებს ფართო ქუჩა, სადაც დაქარის სხვადასხვა სახის მსუბუქი მანქანა, ავტობუსი, თვითმძლელი და სხვ. ამ ქუჩას გაყვავართ აზერბაიჯანსა და სომხეთისკენ მიმავალ გზებზე. მდინარის გაღმა, ციცაბო კლდოვანი ნაპირის ამწვანებულ თხემზე მოჩანს ძველი სახლები, გრძელი, ღია დერეფნებით, ხის მოჩუქურთმებული ლავგარდანებით, რიკულებიანი აივნებით, ნიკო ფიროსმანი დიდი სახალხო მხატვარია. სახალხო, ამ სიტყვის ზუსტი და სრული მნიშვნელობით. მასზე არ ითქმის „სახლის ფენიდან გამოსული“, ის მთელი თავისი დღემოსწრება ცხოვრობდა ხალხში, წარმოადგენდა ხალხს, ქმნიდა ხალხისთვის. ის ქმნიდა ტილოებს ბუნებრივი აუცილებლობის კარნახით, ისე როგორც ფუტკარი ქმნის თაფლს. მაგრამ ამავე დროს ის ქმნიდა ლაღად, ძალდაუტანებლად, სიხარულით, ისე როგორც



ისუნთქავდა გაზაფხულის ჰაერს, სვამდა ღვინოს, უმზერდა თავის თბილისს და გარშემო აღმართულ მთებს.

ამაშუკელის ქანდაკება პირველი ნახვისთანავე განცვიფრებს მოულოდნელობით. რა თქმა უნდა, ეს სახე ჰგავს ფიროსმანის პორტრეტს. მაგრამ ვერ ამოიკი-

თხავთ რეალური ყოფის დეტალებს, არ იკითხება, რომ იყო უსასღკარო, ნახევრად ლატაკი გენიოსი, რომელიც მიჩნეული ჰყავდათ ერთ გზააბნეულ მღებავად, ხანდახან რომ თავს იქცევდა პრიმიტიული ფერწერით, რომ ხატავდა მიკიტნებისა და „პატარა“ ადამიანების შეკვეთით, ადამია-



ნებისა, რომელთაც ძლიერ სურდათ როგორმე გაელამაზებინათ თავიანთი უღიმღამო არსებობა. და ისიც იაფფასიანი ფერებით უხატავდა მათ „კლიონკის“ ნაჭერზე, ლითონზე ან მუყაოზე და ამისთვის გასამრჯელოდ აძლევდნენ ხან დოქით ღვინოს, ხან კალათით ბოსტნეულს. მოქანდაკეს არ გამოუსახავს ფიროსმანის ყოფა-ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი რაიმე წვრილმანი. არაა არც ბარელიეფი, არც წარწერა, არც ალეგორიული ნიშნები, რომელსაც უნდა ეჩვენებინა, რომ რამდენიმე წლის მერე ფიროსმანს ეწვია მსოფლიო დიდება, გაიმართა გამოფენები მოსკოვში, პარიზში, დაიწყეს ალბომებისა და მეცნიერულ გამოკვლევათა გამოცემა. ნიკო ფიროსმანის სახე იქმნებოდა და, როგორც ჩანს, გარკვეულწილად შეიქმნა კიდევაც ნაირ-ნაირი ანექტოდებით, ბელეტრისტულ და მემუარულ აღწერებში, რომელსაც ქმნიდა საზოგადოების სხვადასხვა ფენა, ზეპარსიტყვაობაში, ლადო გუდიაშვილის და სხვა ქართველ მხატვართა სურათებში, გიორგი შენგელაიას მხატვრულ ფილმში, ლექსებსა და სიმღერებში. ამაშუკელის ბრინჯაოს გოლიათი არაფრით არ ჰგავს სტერეოტიპს. და მიუხედავად ამისა, ქანდაკებაში განხორციელდა ფიროსმანის სული, არა მხოლოდ და არა იმდენად სკულპტურული პორტრეტი, რამდენადაც სადღესასწაულო ჰიმნი, რეკვიემი და ქებათა-ქება: ძღვეამოსილი ტიტანი, აღსავსე თვინიერი მოწყალეობით, სახარების კეთილი მოწყვეტილი, რომელიც „მოწყვესი არს ცხოვართაი“ (იოანე II, 2). უბრალო ხალხის შვილი, რომელსაც მუსლი მოუყრია ძველისძველ კედლებთან, ნორჩ მცენარეთა ვარემოცვაში, თანამედროვე ქუჩების აურზაურში, იგი წარმოადგენს დიდი სახალხო მხატვრის განსახიერებას და მარად ცოცხალ სულს საქართველოსი, მისი ხალხისა და საერთოდ, ხელოვნების სულს.

ეს არ ვახლავთ ელგუჯა ამაშუკელის პირველი ქანდაკება. მთაწმინდაზე, რომელიც გადააყურებს ქალაქს, აღმართულია დიდებული „დედა ქართლისა“, უყანგავი ფოლადის კონსტრუქცია, რომელსაც მარჯვენა ხელში ხმალი უჭერია — მტრისათვის, ხოლო მარცხენაში — ფილა,

მეზობლისათვის. ბრინჯაოს ფიროსმანის მასლობლად, მტკვრის ვაღა, მტკვრის თავზე დგას ბრინჯაოს მხედარი, რომელსაც აუწევია მარჯვენა ხელი ნიშნად ბრძანებისა და ლოცვა-კურთხევისა. ესაა ვახტანგ გორგასალი — მეფე და მეომარი, თბილისის დამაარსებელი. ამ ქანდაკებებში ნიჭიერად ერწყმის ერთმანეთს ორი განსხვავებული ესთეტიკური ელემენტი: სახვითი ხელოვნების ძველი ეროვნული ტრადიცია, ვარდასულ საუკუნეთა რომანტიკული პათოსი და თანამედროვე მონუმენტური პლასტიკის გამოცდილება, ის გამომოსახველობითი ლაკონიზმი, რომელიც დაკანონდა ამდენი ხნის ძიების — ცდომილებათა და აღმოჩენათა შემდეგ კუბიზში, ექსპრესიონიზში, პალო ტრუბეცკოი, მატევევი, მექსიკელთა „კედელთომომხატველობა“ (რივერა, ორესკი, სიკეირო), მური, ცადკინი, კრემერი, ერნსტ ნეიზვესტნი და სხვათა შედეგად.

ფიროსმანის ძველი წარმოადგენს არსებითად ახალსა და უფრო მნიშვნელოვანს, უფრო მრავალმნიშვნელოვან ქმნილებას ამაშუკელისა, ვიდრე მისი ადრინდელი ნაწარმოებებია. მასში აშკარაა **ამაღლებულობა** მშენიერიისა, ოღონდ მიამიტურად სწორხაზობრივი ალეგორიებიდან მიედღივართ პოეტური სიმბოლოს რთულ მრავალნიშნადობამდე. მარტივი, თუმცა აშკარად თავისებური, მაგრამ ჯერ კიდევ სხვადასხვა სახის ელემენტების (სინთეზი ძველი ტრადიციებისა და თანამედროვე ცდებისა), ასე ვთქვათ, გარეგნული, თვალთ დასანახი შესაძლებიდან, ამ ელემენტთა ორგანულ მთლიანობამდე, ისეთ მთლიანობამდე, სადაც ყველა წყარო უკვე „მოსხნილია“, „შთანთქმულია“ და განვითარებას ჰპოვებს „გვაროვნული“ სახეებიდან, მსგავსად ძველი ეპოსის გმირებისა, რომლებიც იდეალურ წარმოდგენებს განაზოგადებენ. აქედან ამოიზრდება ფიროსმანი ამაშუკელისეულ გააზრებაში და ზოგადდება საქართველოს არა მარტო ზნეობრივი და ესთეტიკური იდეალები, არამედ თვით ცოცხალი სული ხალხისა, მისი კეთილი მოწყალე ძალა.



პარიზული ასოციაციები

ელგუჯა ანაშუკელი

„რომი მარადიული ქალაქია“

რომორც არ უნდა შეცვალოს ტექნიკურმა სასწაულებმა ქალაქის ფიზიკური და სულიერი სახე, ვფიქრობ, მაინც არ შეიცვლება რომის სული, განსხეულებული მარმარილოში, ფერში, ხუროთმოძღვრებაში.

იგივე შეიძლება ითქვას პარიზზე, ქალაქზე, რომელიც არა მარტო მსოფლიოს კულტურის ცენტრია, ყველა ეროვნების ადამიანის სულიერი თავშესაფარია. მეც, თბილისის ვარდა, არც ერთ ქალაქთან არ მქონია ისეთი თბილი და ადამიანური შეხება, როგორც პარიზთან. ალბათ ეს ლიტერატურიდან, კინოფილმებიდან თუ ინფორმაციის სხვა საშუალებებიდან მიღებულმა შთაბეჭდილებებმა განაპირობა. ბოლო ხუთი წლის მანძილზე, მქონდა საშუალება ზამთრობით მეცხოვრა და მემუშავა პარიზში — „სიტე ინტერნაციონალ დე არის“ მიწვევით.

ეს გახლავთ პარიზის ერთ-ერთი კულტურის ცენტრი, სადაც მშვენიერი პირობებია შექმნილი მხატვრის, მოქანდაკის თუ მუსიკოსის თავისუფალი შემოქმედებისათვის.

იქ მე შევექმენი 30-მდე მცირე ზომის ქანდაკება და ორმოცამდე ფერწერული და გრაფიკული ნაწარმოები. ორჯერ მოვაწყე გამოვენა: ერთი უშუალოდ სიტეს საგამოფენო დარბაზში და ერთიც საქართველოს ფრანგულ საელჩოში.

პარალელურად ვაკეთებდი ჩანაწერებს, რაც საკუთარ თავთან ვასაუბრების, ჩემი ფიქრების ხმამაღლა გამოხატვის სურვილით იყო ნაკარნახევი. მას მე დაგვიანებული სენტენციები ვუწოდებ, ვინაიდან არ გამოვრიცხავ, ბევრი მათგანი უკვე სხვათა მიერ აღრე ნააზრევისა და ნათქვამის ინტერპრეტაციას წარმოადგენს. ნათქვამია, ახალი—კარგად დავიწყებული ძველია.

მართალია, ადამიანი მარტო იზადება და მარტო კვდება, მაგრამ მისი სიმართლე. სავსეა საკუთარ წარმოსახვაში შექმნილი სინამდვილით. ეს სინამდვილე, მას უადვილებს საკუთარი სხეულის რეალური სიმძიმის ზიდვას. საგნები, მოვლენები, რომლებსაც ის ყოველდღიურად ეხება, აიძულებს გაამკლავნოს ბუნების მიერ მინიჭებული უნარი მათი დანახვისა და აღქმისა. ეს კი ზწირად მის წარმოსახვას უპირისპირდება და ხდება ტყვე რეალობისა. ერთადერთი სულიერი მარტოობა შევლის მას, განერიდოს ყოველივეს — ვიზუალურს, ხელშესახებს, მიწიერს და თავშესაფარი მის მიერვე გამოგონილ „სინამდვილეში“ ჰპოვოს. ამას შემოქმედება ჰქვია.

* * *

ადამიანს ჰგონია, რომ სავანი თუ მოვლენა ისეთია, როგორადაც იგი მას ხედავს და აღიქვამს.

რა არის ბედნიერება? დავინახე, ვიგრძენი, მომეწონა, დავმეფიდი. ცნობისმოყვარეობა ადამიანის ბუნებაა და არა ხასიათი. თუ შენი კონტაქტი გარემოსთან გაუცნობიერებელია, თუ შენ არ გიჩნდება სურვილი ბუნების საიდუ-

მოლოების ახსნისა — ბედნიერი ხარ. თუ შენ ჰარმონიულად ხარ ჩართული იმ გარემოში, რომელშიც არსებობ და ცოცხლობ და არ გიჩნდება სურვილი, სულზე და არა სხეულზე მოირგო ვიზუალური ფაქტი — ბედნიერი ხარ. თუ შენ ყოველ წუთს არ გაწუხებს ბუნების საიდუმლო, იქნება ეს ფუტკრის ფრთების რჩევის რიცხვი წაშლი 100000, თუ ფერისა და ბგერის უსასრულო ვარიაციები — ბედნიერებაა. და ბოლოს, თუ შენ ყოველდღიურად არ გაწუხებს ფიქრი... ყოველდღიურობაზე, ესეც ბედნიერებაა.

მოლოდინი ის იმპულსია, რომელიც გაიძულვს იცოცხო. ცნობისმოყვარეობა ადამიანის თანდაყოლილი თვისებაა. ფაქტი, ანუ ის, რაც უკვე არის, სინტერესოა იმდენად, რამდენადაც საკუთარი არსებობის მაუწყებელია.

მოლოდინი, ანუ ის, რაც უნდა იყოს, ცხოველი იმპულსია, რომელიც ზღვარს არ უდებს შენს წარმოსახვის უნარს.

მოლოდინი სიცოცხლის ყოფნა არ ყოფნის ზღვარზეც კი გინარჩუნებს წონასწორობას. ჩნდება იმედი, რომელიც შენი შესაძლებლობის რეალიზაციას გზას უხსნის. არ არის აუცილებელი კონკრეტული და ხელშესახები შედეგი. იმედი, მოლოდინი, თავისთავად აბსტრაქტული რეალობისკენ ლტოლვაა, სწრაფვაა. ვინც მოლოდინს სახეობრივ ფორმას უძებნის, პრაგმატიკოსია. ე. ი. იცის რას, ან ვის ელოდება. მხატვრულ მოულოდნელობას არაფერი აქვს საერთო ზოგადად მოლოდინთან. ამ უკანასკნელისაგან განსხვავებით პირველი ისე იბადება, როგორც სიცოცხლე. მის კანონიერებას მისტიკური საიდუმლოება განაპირობებს. მისი ახსნა სიცოცხლის დასასრულის მაუწყებელი იქნებოდა. შემოქმედმა არ იცის, რომელმა საწყისმა — მამაკაცურმა თუ დიატურმა მოამწიფა ნაყოფი. არც ერთი პოეტი ხელში კალამს არ აიღებდა, არც ერთი მხატვარი ფუნჯს, არც ერთი კომპოზი-

ტორი, მუსიკოსი როიალთან არ დაჯდებოდა, არც ერთი მსახიობი სცენაზე არ გამოვიდოდა, მან რომ წინასწარ იცოდეს რას შექმნის, რა ფორმასთან, რიტმთან, ბგერასთან მოხდება მისი გრძნობითი ადაპტირება, სულიერი სუბლიმაცია. შეთხზვის პროცესი, გლობალური ხასიათის მოვლენაა და ზოგადადამიანური. ამიტომ არ აქვს მნიშვნელობა შენი სულიერი მშობიარობისათვის არც განმარტოებულ სპილოს ძვლის კოშკს და არც მაყურებლით თუ მსმენელით გადაქედილ აუდიტორიას, „სიცოცხლე“ უსათუოდ დაიბადება, თუ ფეხმძიმობა ღვთისმიერია. პარიზი ის ქალაქია, ყოველ წუთს, ყოველ წამს სულიერი ფეხმძიმობისაკენ რომ გიბიძგებს და გაცდუნებს.

* * *

პარიზში, ვანდომის მოედანზე დროებით დადგმული თანამედროვე იაპონელი მოქანდაკის იუ მინგის ნაშუშევრის ხილვით ერთხელ კიდევ დავრწმუნდი, რომ პლასტიკური ხელოვნება რა ესთეტიკურ, სტილისტურ მიმართულებასაც არ უნდა გამოხატავდეს, უპირველეს ყოვლისა შემოქმედის მსოფლმხედველობის, მისი პროფესიული შესაძლებლობების იძულებითი დემონსტრირებაა და შემდეგ დროის რიტმს დაქვემდებარებული შემოქმედებითი აქტი.

ალბათ ძნელია — ჰენრი მურის, ბრანკუსის, არპის, კაზელას, ლიფციცის, მარინო მარინის, მანკუს, კალდერის და XX საუკუნის სხვა მოქანდაკეთა მხატვრული აზროვნება, გამომსახველობითი ეფექტი, ემოციური და ესთეტიკური რაობა, შემოქმედების ძალით თანაბარი იყოს და მათი საერთო გავლენა ჩვენი საუკუნის პლასტიკურ აზროვნებაზე თვალსაჩინოდ გამკლავებული. ალბათ, მათ შორის, თავისი საყოველთაო აღიარების და მიზიდულობის ძალით, ჰენრი მურის სკოლა გამოირჩევა, რომელიც უკვე კლასიკური სა-



ხით არსებობს და ძალიან ბევრმა ოსტატმა, დასავლეთშიც და აღმოსავლეთშიც, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, გაცნობიერებულად, თუ სტიქიურად ყველაზე უფრო მეტად განიცადა კიდევ ამ დიდოსტატის გავლენა. მაგალითების ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა. ვანდომის მოედნის იაპონური ექსპონატებიც ამის დადასტურება გახლავთ. ვიდრე უშუალოდ იაპონელი ოსტატის ქანდაკებებს შევხებით, მინდა განსაკუთრებული აქცენტი ექსპოზიციასზე გადავიტანო. მე სხვაგან იშვიათად მინახავს (თუ არ ჩავთვლით კანადაში, კერძოდ ტორონტოში მუნიციპალიტეტის წინ დადგმულ ჰენრი მურის ქანდაკებების სივრცობრივ ორგანიზებას) ბრინჯაოში ჩამოსხმული ამდენი მონუმენტი (20-მდე 5 მეტრიანი), სკულპტურული კომპოზიციისა.

მოქანდაკის ყველა კომპოზიციის, მუსიკალური ტერმინი რომ ვიხმაროთ, ფუგის პარმონიის პრინციპს ემორჩილება. თითოეული სკულპტურა ერთ ნათესაურ პლასტიკურ მელოდიას იმეორებს და მოედანზე შთამბეჭდავ ვიზუალურ ეფექტს ამკვიდრებს. ეს ის შემთხვევაა, როცა ყოველი ქანდაკება, როგორც სიმფონიურ ორკესტრში ყველა მუსიკოსი, მუსიკალურ პარტიტურას ემორჩილება და საერთო პარმონიის შექმნას ემსახურება. ცხადია, შეიძლება ცალკეული ქანდაკებების მხატვრულ ღირსებაზე მსჯელობა, მაგრამ ამ შემთხვევაში მხატვრული მოულოდნელობის ეფექტი ამის სურვილს არ ბადებს. მთელი ღირსება კომპოზიციების საერთო სივრცობრივ პარმონიაშია.

იტალიაში, სინიორიის მოედნის სკულპტურული ანსამბლი, მიუხედავად მოქანდაკების: მიქელანჯლოს, ვეროკიოს, ბენვენუტო ჩელინის, ბაჩო ბანდინელის და სხვათა განსხვავებული ხელწერისა (რაც, შესაძლოა, არაპროფესიონალ მნახველს სტილისტური იდენტურობის შთაბეჭდილებას უქმნის. ეს გასაგებია), მოედანზე სრული სივრცობრივი პარმონია სუფევს. მხედველობაში მაქვს ეპოქის არქიტექტურული

და სკულპტურული სტილის, ჩაფიქსაცია საობა.

ვანდომის მოედანზე ქანდაკებები საწინააღმდეგო გარემოშია. აქ მხატვრული „კონტრაპუნქტი“, ერთი შეხედვით სივრცობრივ დისონანსს ემყარება (რაც მე-18-19 საუკუნეების არქიტექტურის და ლამის 21-ე საუკუნის ქანდაკების სპეციფიკით ატონალური პლასტიკური პარმონიის შექმნის მცდელობაა).

მოედანზე გამოფენილ კომპოზიციებში არის რაღაც პირველყოფილი, სპონტანური, ბუნებისმიერი „შემოქმედება“. მათ თითქოს ოსტატის ხელი არ შეხებია. ალბათ ბევრს უნახავს ათონის გამოქვაბულის სტალაქტიდები, თუ ბუნების მიერ „შექმნილი“ საქართველოს სამხედრო გზაზე ჩამოშლილ კლდეთა პლასტიკური ვარიაციები. აქაც, იაპონელი ხელოვანის ნამუშევრებშიც ფორმათა არქიტექტონიკა, შინაგანი მოცულობითი წონასწორობა იმდენად ბუნებრივია, თითქმის დაუჯერებლად მეჩვენება, რომ ის მოქანდაკის მიერ არის „გამოგონილი“. ამ ქანდაკებაზე საუბრის სურვილი ბუნებრივად გამიჩნდა თანამედროვე პარიზის ე. წ. მოდერნისტული მიმართულებების ფონზე.

როგორც მწერალი ფრენსის კარკო წერს თავის წიგნში „მონმარტრიდან ლათინურ კვარტალამდე“ — „პარიზი ყოველთვის უბიძგებდა შემოქმედს ექსტრავაგანტური მაშოკირებელი ნოვაციისაკენ, დაწყებული კუბიზმის ფუძემდებლებით: მაქს ჟაკობისა და პიკასოს ნამუშევრებით, და დამთავრებული ვირის კულზე დამაგრებელი ფუნჯებით შესრულებული კომპოზიციებით. რა თქმა უნდა, ასეთმა „თავისუფლებამ“ მხატვრობაში ბევრ შემოქმედს აპოენინა ავანტურისტული გზა საკუთარ თავთან მიხლოების და გენეტიკური სულიერი პორტრეტის წარმოჩენისათვის. დღესაც პარიზის საგამოფენო დარბაზები, განსაკუთრებით კერძო გალერეები, სავსეა ისეთი მხატვრების ნამუშევრებით, რომელთა ავტორების სურვილია მოახდინონ არა მხოლოდ საკუთარი ხელოვნების დემონსტრირება, არა-



მედ მასის, საზოგადოების ერთგვარი შოკირებაც. დღეს ბევრი ცდილობს, არა მარტო პარიზში, მთელს ცივილიზებულ პლანეტაზე, თავისი ადგილი დაიმკვიდროს და თავისი მე წარმოაჩინოს. ბევრი არას დაგიდევთ უზენაესის მიერ ნიჭს, ტალანტს, თუ ვერ მღერის, ის „მუსიკალურად ხმაურობს“, ბაძავს, იმიტატორობს, უკეთეს შემთხვევაში იმპროვიზატორობს. ეს ეხება მხატვრობასაც და ხელოვნების სხვა დარგებსაც. ჯერ კიდევ როდის წინასწარმეტყველებდა ოსვალდ შპენგლერი „ცივილიზაცია დაღუპავს კაცობრიობას. მომავალი ეკუთვნის ტექნიკას, სპორტს“. ორივე შემთხვევაში ხომ ამ სიტყვებში ადამიანის ინტელექტი და ფიზიკური შესაძლებლობებია ნაგულისხმევი, რომელსაც ვერ გაითამაშებ, იგი პირველყოფილი ბუნების კანონზომიერებას ემორჩილება. მას ვერ გამოიგონებ.

* * *

ადამიანები ერთმანეთს იმით გვანან, რითაც განსხვავდებიან — აზროვნების უნარით, შეთხზვის ნიჭით. ამიტომაც გვიადვილდება მსჯელობა ერთმანეთის საქმიანობაზე. შენ თუ ძნელად ეგუები სხვის ნაფიქრს და ნააზრევს — ეს სრულებითაც არ ნიშნავს საკუთარი შეხედულებების სისწორეს, ობიექტურობას.

ყველა მოვლენას, ფაქტს, ადამიანები განსხვავებულად ხედავენ და აღიქვამენ. განსაკუთრებით მათი ეს განსხვავებული ბუნება შემოქმედებაშიც ვლინდება. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ბუნება ადამიანებს განსხვავებულად აჩილდობს რაიმე ნიჭით: პოეზიის, მხატვრობის, სიმღერის, მსახიობის და სხვა ნიჭით. საინტერესოა რის საფუძველზე იბადება, უფრო სწორად, რა შემთხვევაში იჩენს ხოლმე ყოფაში თავს ე. წ. შემოქმედებითი კონფლიქტი, დაპირისპირება, ნიჰილიზმი და სხვ.

მე არ ვტყუობ! ე. ი. ისეთი ვარ, რისი უნარიც ღმერთმა მომცა. თუ მე ჩემ თავთან მართალი ვარ, არ ვტყუი, ვაკეთებ, ვწერ, ვხატავ ისე, როგორც ვგრძნობ, მაშ სხვის მიერ შექმნილი

რატომ არის უკეთესი? ღმერთმა ხომ ჩემში ჩემი საკუთარი შესაძლებლობა ჩადო. თუ მე შევეძლი ბოლომდე გამემლავნებინა ეს შესაძლებლობა, მაშ რატომ არის სხვის მიერ შექმნილი მხატვრული სინამდვილე უკეთესი? ვის მიერ, ან როგორ იზომება ვანცდის სიმართლე? ჩემს გულწრფელობაზე, ჩემზე უკეთესად სხვამ როგორ შეიძლება რომ იმსჯელოს? აი, აქ იჩენს ხოლმე თავს ზოგადი ესთეტიკური ფენომენი, ანუ დროსთან ადაპტირებული მხატვრულ-ესთეტიკური შეხედულება, დამახასიათებელი: რიტმით, ფორმით, ხაზით, ბგერით, ვიზუალური თუ სმენითი ნიშან-თვისებით, რომელიც ადგენს დროის, ეპოქის სტილისტურ მიმართულებას, მხატვრულ კრიტერიუმს. მაქს შაკობს, დერენს, ფლამინკს არ მოსწონს, უფრო სწორად, არ აღეგებს პიერო დელა ფრანჩესკას, ბოტიჩელის ან პოლიოლოს შემოქმედება. ამით რენესანსის გიგანტები არაფერს კარგავენ და არც ახალი ეპოქის ზემოთ დასახელებულ მხატვრებს ამით არაფერი ემატებათ (პასკალ პა). ის რაც მოგწონს, გალევებს, შენში გაუცნობიერებლად სულის უფაქიზესი გრძნობის სფეროში ილექება და როდის, ან სად გაყონავს, წინასწარ არავის შეუძლია თქვას. ეს რომ ასე არ იყოს, მთელი მსოფლიოს კულტურული, სულიერი მემკვიდრეობა აზრს და მნიშვნელობას დაკარგავდა და ადამიანები კვლავ იმ ხეებს დაუბრუნდებოდნენ, საიდანაც გუშინ ჩამოხტნენ და ორ ფეხზე დადგნენ.

* * *

უქანასკნელი წლების ჩემი ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება ამერიკელი კინორეჟისორის ჯეიმს კამერონის ყველა დროის ყველაზე ძვირად ღირებულმა კინოფილმმა „ტიტანიკმა“ დატოვა. ფილმიდან მიღებულმა ემოციური ზემოქმედების ძალამ შემძრა.

დღეს საყოველთაო ნიჰილიზმის, ტექნიკური და მეცნიერული სასწაულების ეპოქაში, დიდი ხნის წინ დაწყებული ფსიქოლოგიური აპოკალიფსისის



ვითარებაში, ძნელია ადამიანი რამემ გააკვირვოს. დიდი ხანი დამთავრდა მთვარის რომანტიკა. ალტაცების და გაკვირვების უნარს თანდათან ცვლის განურჩევლობის და ინდიფერენტის სინდრომი. ადამიანთა საქმიანობაში, ყოველდღიურობაში, თანაგრძობას აგრესია ენაცვლება, ყურადღებას გულგრილობა, მეგობრობას პრაქტიციზმი, მეტაკანტილიზმი. ყოველივე ამის ფონზე დროის ფაქტორმა (ფიზიკურ ფენომენს ვგულისხმობ) ადამიანები ერთმანეთს ფიზიკურად დაუახლოვა (ულტრა ბგერამ, ტექნიკამ, სიჩქარემ), მაგრამ სულიერად გააუცხოვა, გათიშა. და ასეთ დროს ბუნებრივად გაჩნდა ადამიანებში ნოსტალგია ვარდასული ეპოქების რომანტიკულ და ამაღლებულ ურთიერთობებზე, რაინდობაზე და სიყვარულზე.

ფილმი „ტიტანიკი“, იმ მოძალებულ ამერიკულ კინოინდუსტრიის, საერთოდ აგრესიული კინომატოგრაფიის ფონზე მოწმენდილ ცაზე მეხის ვაგარდნას ჰგავდა. მე ამ ფილმმა იმ ეპოქაში გადაიყვანა, რომელშიც არ მიცხოვრია, მაგრამ მთელი არსებით მონაწილე გამხდა ოკეანეში დატრიალებული ტრაგედისა. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ამ ფილმში, მაყურებლის თანამონაწილეობის შეგრძნებას, არა მხოლოდ კინემატოგრაფიული ტექნიკის სასწაულები იწვევს, არამედ მისში მონაწილეთა უაღრესად ადამიანური, რომანტიკული, ამაღლებული, ნათელი და მართალი ურთიერთობები. ფილმი სასვია უფაქიზესი ფსიქოლოგიური ნიუანსებით, ექსტრემალურ ვითარებაში, სიკვდილ სიცოცხლის ზღვარზე მდგარი ადამიანების განსხვავებული ბუნებისა და განცდების გადმოცემით. ფილმისათვის უცხოა მელოდრამა, სენტიმენტალიზმი, იმდენად შთაბეჭდავი და აპოკალიფსურია ფილმის გამომსახველობითი მხარე, იმდენად მონუმენტურია ტრაგედია, სურათში არ რჩება ადგილი მინორული, სენტიმენტალური განცდებისათვის.

თამამად შეიძლება ითქვას, ფილმის

ვიზუალური, წმინდა ტექნიკური და პროფესიული მხარე, თავისი ნდობიერი მასშტაბით, სანახაობრივი მრავალფეროვნებით, კასკადურობით და რაც მთავარია, დამაჯერებლობით, სიქსტეს კაპელაში მიქელანჯელოსეული საშინელი სამსჯავროსაგან მიღებულ შთაბეჭდილებას უტოლდება. ეს ფილმი ყველაფრისაგან, რაც კინომატოგრაფში ადრე შექმნილა, ცალკე დგას. ასე აღნიშნა ფრანგულ პრესაში გამოჩენილმა რეჟისორმა სპილბერგმა თავისი შეხედულება ამ ფილმზე.

* * *

ალბათ დღეს ურთულესი სოციალური, ფსიქოლოგიური ვითარება, ადამიანთა შეჭირვებული ეკონომიური მდგომარეობა, ბევრს ახსენებს ვარდასულ დროის სიცოცხლის იმ პერიოდს, შთაბეჭდილებათა სიმძაფრის გამო მეხსიერებაში რომ არის ღრმად აღბეჭდილი. ნათქვამია, ადამიანის ასაკი მისი მეხსიერების ტოლია. ჩვენ ბავშვობიდან, ისევე ბავშვობას ვუბრუნდებით. ლამაზ მოგონებებს ლამაზი ანტიკვარული ნივთებივით ვუფრთხილდებით. მართალია ყველას საკუთარი და განსხვავებული ცხოვრება აქვს ვაგლილი, მაგრამ მაინც არის რაღაც საერთო, რაც ადამიანებს ერთმანეთთან აახლოებს და ურთიერთობებს ახსენებს. მე გამიჩნდა სურვილი ომისშემდგომი თბილისი (გერმანიასთან ომს ვგულისხმობ) ვაიხსენო. ვაიხსენო ის უმძიმესი და ულამაზესი დრო, როცა ფიზიკური, მატერიალური ტკივილი თუ სიხარული, სულის მარადიულობის წამიერი შეგრძნება იყო და ამაღვე დარჩა.

ქალაქის სულს, მისი ფიზიკური სახით, ლამაზი სახლებით და ქუჩებით, ვერ ჩაწვდები. ლამაზ სახლებს, ქუჩებს, ყველგან, ბევრ ქალაქში შეხვდებით. სული მარადიულად ცოცხალი ფენომენია, რომელიც აურასავით ადგას თავზე ქალაქს. თბილისსაც აქვს თავისი აურა. მართალია დღეს მას გულგრილობის, გაუცხოების ღრუბელი აეფარა, მაგრამ ბევრს მისი სხივი მაინც სწვდა-

ბა. თბილისის სული მისი ტკივილი და სიხარულია, მისი არსის უპირველესი გამოხატველია. რას მოგცემს ამ ქალაქში ყოფნა და სიარული თუ არ გაგიჩნდება სურვილი მის ქუჩებში შეხვდეთ მირზაანელ ნიკალას, ჭყვიშელ ვალაქტიონს, აბაშელ კონსტანტინეს, ლადო გულიაშვილს, სოსო გრიშაშვილს თუ ვასო გომიაშვილს და კიდევ უამრავ ჭეშმარიტ მამულიშვილთა სულს. მაშინ ისღა დაგვრჩენია ვიდავოთ, რომელი მუსიკალური ჰანგი უფრო მეტად უხდება ჩვენს დედათბილისს — რეზო ლალიძის თბილისო, თუ ლაიზა მინელის შესრულებული ჰიტო...

ბევრს ახსოვს ომის შემდგომი პერიოდის თბილისი, მისი დედაქუჩა, რუსთაველი. ეკონომიური, სოციალური სიძნელებები, მაგრამ განათებული ქალაქი. სიტყვა „ენერგოკრიზისი“ ჩვენს სასაუბრო ლექსიკონში გვიან გაჩნდა. ლამის I საათამდე განათებულ და ხალხით გადაჭედულ რუსთაველის პროსპექტზე ნემსი არ ჩავარდებოდა. მაყურებლით სავსე კინოთეატრები, ლალიძის წყლებთან წყლის დასალევად რიგი ქუჩიდან იწყებოდა.

„დაიშალენით!“ მილიციელთა ეს მოწოდება პროსპექტზე 1956 წლის ტრაგედიის შემდეგ შემოვიდა, თუმცა იგი ქუჩის საერთო განწყობილებას დიდად არ ცვლიდა. ახალგაზრდობის, ინტელიგენციის უპირველესი თავშესაფარი ოპერისა და ბალეტის თეატრი იყო. მუდამ ანშლაგი და მუდამ ბილეთის შოვნის პრობლემა. პირადად მე ამ საკითხს ადვილად ვწყვეტდი, ბილეთებს ვხატავდი. საოპერო, თეატრში ჩამოსული გასტროლიორთა სპექტაკლზე ბილეთის შოვნის პრობლემას სტუდენტური ფინანსური შეზღუდულობაც ართულებდა. ამიტომ ამ სპექტაკლების მიმართ საყოველთაო ინტერესის ფონზე, ჩვენი საქციელი ახალგაზრდობას გამართლებულად მიგვაჩნდა. ამიტომაც არ გამოგვრჩენია არც ერთი გასტროლიორის სპექტაკლი. ომის დროს და ომის შემდგომ წლებში დიდი თეატრის და კიევის საოპერო თეატრების წამყვანი სო-

ლისტები თბილისში მოღვაწეობდნენ. კერძოდ: ნორცოვი, ბატურინი, კიპარენკო დამანსკი, გრიშკო, მჭედლიძე, დავიდოვა, ალექსანდროვიჩი და სხვები.

უცხოელები: ნიკოლო ნიკოლოვი, იან პისო, ხერლია, დიმიტრი უზუნოვი, ზინაიდა პალი, ელენ ჩერნი და სხვა მრავალი. განუყოფელი საბალეტო სპექტაკლები ვახტანგ ჭაბუკიანის დადგმით და მონაწილეობით. დიდი თეატრის სოლისტის დავით გამრეკელის გამოსვლები. „ლეგენდარული“ დონატ დონატოვი. თბილისის სასტუმროს ფანჯრიდან დონატოვის და პეტრე ამირანაშვილის დუეტი, ტენორის მორიგი ყიყილეო და ქუჩის ოვაცია.

ცხადია, თბილისი მაშინ ჩვენთვის მართო თეატრების, სპორტული სანახაობების ქალაქი არ გახლდათ. ლამის რუსთაველი თავად გავდა თეატრის ფოიეს, სადაც უამრავი ნაცნობი და მეგობარი ერთმანეთს ხვდებოდა. ალბათ ყველა თაობას თავისი სასიცოცხლო რიტმი ახასიათებს. მათ ინტერესებსაც დროის ფაქტორი განსაზღვრავს და აყალიბებს.

ხშირად ის, რაც ერთი თაობისათვის სასიცოცხლოდ აუცილებელია, მეორე თაობისათვის სრულიად საწინააღმდეგოა და მიუღებელი. ასეთი იყო ჩვენი თაობაც. თაობა, რომელიც ომის შემდგომ გამოვიდა ცხოვრების სარბიელზე, შემოქმედებით ასპარეზზე არ შეეძლო ყოფილიყო პასიური, ინდიფერენტული, მოღუწებული და ბედის მორჩილი. ახალგაზრდათა დიდმა ნაწილმა უახლოესი ადამიანები დაკარგეს. თავის გადაარჩენის, თავის დამკვიდრების ინსტიქტმა ისინი შინაგანად გააქტიურა, თაობამ იგრძნო, რომ მზამზარეული, შემოთავაზებული ყურადღება, ვერც მატერიალურად, ვერც მორალურად ვერ პასუხობდა თაობის ინტერესს. გაუჭირდა ყველას, განსაკუთრებით პატროსან, კარგად აღზრდილ ადამიანს (ისე როგორც დღეს). სოციალური და პოლიტიკური ვითარებების გადაწველება ცვლის ადამიანის ფსიქოლოგიას, ომმა ბევრი რამ წარმოაჩინა მაშინ. გერმანი-



ასთან ომში 200 ათასზე მეტი პატიოსანი ქართველი დაიღუპა, სწორედ ისინი, რომლებმაც ვერ მოახერხეს თავი აერიდებინათ კაცური მოვალეობისათვის. ამიტომაც ბევრი კარგი, პატიოსანი და ნიჭიერი ვაჟკაცი ომში წავიდა და დაიღუპა.

* * *

შემოქმედება დაუსრულებელი ბავშვობაა. შემოქმედი მხოლოდ იმას ხედავს, რაც სურს რომ დაინახოს, რაც არ აღეღვებს, არ იზიდავს, იმას არ ამჩნევს და არც ხედავს. ბავშვი ხომ თავისი ფანტაზიით, სათამაშოებით თავად იქმნის სინამდვილის ილუზიას, იკმაყოფილებს თავის ცნობისმოყვარეობას და იქმნის მიკროგარემოს. შემოქმედიც რეალური შთაბეჭდილებების გავლენით, წარმოსახული ფორმით ქმნის ახალ სინამდვილეს. ერთ შემთხვევაშიც და მეორე შემთხვევაშიც განცდა სინამდვილის იდენტურია და მას საფუძვლად უშუალობა უდევს. ნათქვამია, ხელოვნება გამოგონილი რეალობაა, დამაჯერებელი ტყუილია, ბუნებაში არსებული კოსმიური წონასწორობის და ჰარმონიის მიკრომოდელია.

ადამიანის ბუნება, ისევე როგორც მთელი სამყარო, ბოლომდე შეუცნობელია. და მაინც, აქ სუფევს ჰარმონია, მეტაფიზიკური წესრიგი. შემოქმედება ამ მეტაფიზიკური წესრიგის მოთხოვნილებაა. როცა ჩვენ იმ გარემოში, სადაც ვცხოვრობთ, ვიწყებთ საგნების გადაადგილებას და მათ სივრცობრივ მოწყობას — ორგანიზებას — ეს ამ მოთხოვნილების გამოვლენაა. ეს იგივეა, სტუმრად მისულს უცხო ოჯახში, ნაცნობთან თუ მეგობართან, კედელზე ირიბად დაკიდებული სურათის, თუ იატაკზე უხერხულად დადგმული საგნის გასწორების სურვილი რომ გიჩნდება. ეს კოსმიური წესრიგის ინტუიტური, სტიქიური შეგრძნებაა. სივრცობრივად არასწორად განთავსებული ხელშესახები საგანი ისევე აღიზიანებს, აღაზნებს ადამიანის თვალს, როგორც ყალბი მუსიკალური ბგერები, ე. წ. კაკა-

ფონია. არაშემოქმედი ადამიანი ვერ უტყვის სიტყვებს. რასაც არ უნდა ქმნიდეს იგი, რასაც არ უნდა აკეთებდეს, მისი მოქმედების საწყისი შემოქმედებაა, ფიზიკური და სულიერი მთლიანობის, ჰარმონიის ძიება. ადამიანებში შემოქმედებითი უნარი, ანუ მათი შინაგანი მოთხოვნილება ფიზიკური და სულიერი წესრიგისაკენ, კომფორტისაკენ ლტოლვა განსხვავებული ფორმით ვლინდება. ვინც ახერხებს საკუთარ პიროვნებაში იბოვოს აღქმული სინამდვილისაგან მიღებული შთაბეჭდილების განმუხტვის გზა — შემოქმედი, მხედველობაში მაქვს ემოციური განმუხტვის უნარი. გაცილებით ძნელია ამ განმუხტვისათვის გზის პოვნა. „სხობის ძვლის კომპოზი“ ანუ საკუთარ პიროვნებაში, საკუთარი სულიერი თავშესაფრის პოვნა. რაც უფრო მგრძობიარეა ბავშვი, რაც უფრო ღრმა და აბსოლუტურია მისი სმენითი თუ მხედველობითი უნარი, (გველისხმობ მუსიკალური ბგერის თუ ფერითი რიცხვის შეგრძნების უნარს), რაც უფრო მალე უჩნდება აღქმული სინამდვილის უკუინფორმაციის მოთხოვნილება, მით უფრო ადრე ხდება მისი გარესამყაროსთან ადაპტირება. ვუნდერკინდი ნაადრევად გამქლავებული აღქმის და აღქმულისაგან სასწრაფოდ განმუხტვის ნიჭის მატარებელი ფენომენია. განსხვავებულია როგორც აღქმის, ასევე განმუხტვის უნარი. უპირველეს ყოვლისა ამ უნარით, ანუ სწრაფი გამქლავების უნარით განსხვავდება ვუნდერკინდი ჩვეულებრივი ბავშვისაგან. ბევრი ვუნდერკინდი მომავალში როგორც შემოქმედად იქცევა, ხოლო ზოგი ჩვეულებრივი ბავშვი ძნელად, დინჯად, მაგრამ ღრმად და თანმიმდევრულად ამქლავებს თავის ნიჭს და უნარს. რა თქმა უნდა, გამოჩაყლისი არსებობენ.

ნიჭთა შორის ალტაცების ნიჭი უდიდესია. რა ფენომენია იგი, რა განსაკუთრებული თვისებაა, რომელიც ადამიანს წონასწორობას აკარგვინებს და აიძულებს არაორდინარულად, განსხვავებულად გამოხატოს თავისი რეაქცია

ამა თუ იმ დადებითი მოვლენის მიმართ?

ადამიანს მთელი სიცოცხლის მანძილზე თან დაჰყვება შთაბეჭდილებათა მთელი ნაკადი, რომელიც მდინარესავით ივსება და „წყალუხვი“ ხდება. თავის სულის მდინარებას იგი ისე უფრთხილდება, ისე არიდებს თავს მღვრიე ნაკადებს, შეუმოწმებლად, რეკომენდაციის, რჩევის გარეშე ახალ ნაკადულებს თუ წყალუხვ მდინარეს განერიდება და სულში არ უშვებს. ბევრს არ აქვს უნარი, აპრიორი იგრძნოს ახლის სულიერი სისუფთავე და გენეტიკური ღირსებები. ახლით ხშირად ის ესთეტიკურ წყურვილს ვერ იკლავს და მას უმალ განერიდება. ის სიამოვნებით ეწაფება მრავალგზის განციდის და ადრე გასინჯულს. მხოლოდ ინტუიციით, პიროვნული სინათლით, და ამ უკანასკნელიდან გამომდინარე სიღრმისეული ხედვით დაჯილდოებულ ადამიანს ძალუძს აპრიორი განიცადოს ალტაცება და ფაქტთან შეხებისას ვერ დამალოს თავისი ემოციები. ალტაცების ნიჭი, შექმნის ნიჭის იდენტურია და იგი ზოგჯერ შესაძლოა ადამიანის საქმიანობის სპეციფიკის მსხვერპლიც იყოს პროზაულობის გამო. რამდენი პიროვნება ქცეულა ამის გამო თავისი საქმის მოცარტად და რამდენი კიდევ სალიერად.

ალტაცების ნიჭი, ნიჭთა შორის უდიდესი ნიჭია!

* * *

კრიტიკა საზოგადოების განვითარების გზა და საშუალებაა. ფლობერის სიტყვებია — „სადაც არ არსებობს კრიტიკა, ქებას აზრი არ აქვს“. მაგრამ თუ კრიტიკა მხოლოდ უარყოფითის აღმოჩენას ემსახურება და კარგი შეუქმნველი რჩება, ასეთი კრიტიკა ხელოვნებას ვერაფერს შემატებს. კრიტიკის მიზანი და მისია ხომ სილამაზის, სიკეთის, ჰუმანიზმის, კაცთმოყვარეობის და სიყვარულის დამკვიდრებისათვის ბრძოლაა. ნათქვამია: სხვის ნაკლებ საუბრით ადამიანი არ მალდება. თუ ეს მან იცის, მაგრამ მაინც საუბრობს, მას უნ-

და თანაუგრძნო, ვინაიდან — ეს უკვე ავადმყოფობაა თავისთავად კრიტიკა მშვენიერებისაკენ მიმავალი უმოკლეს გზის ძიებაა და ამ გზაზე შემდგარი ადამიანების შესაძლებლობათა ხილვა-შეგრძნება.

* * *

პირველი გამოფენა პარიზში 1995 წელს მოვაწყე. გამოფენაზე მხოლოდ იქ, „სიტე ინტერნაციონალ დე არში“ შექმნილი ნაწარმოებები მქონდა წარმოდგენილი, მცირე ზომის ქანდაკებები და ფერწერული ნამუშევრები. შეიძლება ითქვას, რომ ისეთი ენერგიით და მონდომებით, როგორც მე პარიზში 3 თვის მანძილზე ვიმუშავე, ადრე არასოდეს მიმუშავია.

გამოფენა სიტეს საგამოფენო დარბაზში მოეწყო. მეორედ, 1996 წელს, საქართველოს საელჩოს შენობაში. აქაც მხოლოდ ორი თვის მანძილზე შექმნილი ნაწარმოებები მქონდა გამოფენილი, 12 ქანდაკება და 20-მდე ფერწერული სურათი. ამ წელსაც ნაყოფიერად ვიმუშავე. გამოფენის მოწყობაში დიდად დამეხმარა ჩემი მეგობარი, საქართველოს ელჩი საფრანგეთში გოჩა ჩოგოვაძე. საერთოდ გამოფენა მისი ინიციატივით მოეწყო. როგორც აღვნიშნე, წარმოდგენილი მქონდა სკულპტურული კომპოზიციები, როგორც თავისუფალი პლასტიკური ფორმების სახით, ასევე თემატური, მომავალი მონუმენტების ფორესკიზები და მოდელები: „გალაკტიონი“, „მუსიკა“, „თბილისი“, „ცირკი“ და სხვ.

რაც შეეხება ფერწერულ ნამუშევრებს, ძირითადად ეს იყო იმ ციკლის გაგრძელება, რაზედაც უკვე 40 წელზე მეტია, ვმუშაობ, „პლასტიკური და მუსიკალური ასოციაციები“.

შეიძლება ითქვას ეს ნამუშევრებიც შექმნილი მაქვს სკულპტურული ფორმებით, მუსიკალური მელოდიის ვიზუალური შესატყვისის ძიების ამოცანით. რა თქმა უნდა აქ პირობითობა, რაც თავისთავად მუსიკის სპეციფიკის ამოსავალი ფენომენია, ისევე მუსიკალური

ასოციაციის გზით აღიქმება და მათ მხატვრულ ხარისხს დიდად განაპირობებს მაყურებლის განწყობა და სკულპტურული ფორმების მუსიკალური ბგერების, ვიზუალური და ხმოვანი ასოციაციების პარმონიული აღქმა.

1997 წელს იქვე შეეკმენი ორი კომპოზიცია — „თავისუფლება“, რომელიც ქ. სიღნაღში უნდა დაიდგას და „თამარ მეფის“ ძეგლის მოდელი. პარალელურად, როგორც წინა წლებში, ამ წელსაც 20-მდე ფერწერული სურათი შეეკმენი. ამჯერად, გამოფენის მოწყობისაგან თავი შევიკავე. 1998 წელს ზამთარი კვლავ პარიზში გაგატარე. ამ წელსაც ნაყოფიერად ვიმუშავე. გამოვძებნე მემედ აბაშიძის ძეგლის მოდელი, რომელიც თბილისში უნდა დაიდგას.

ქანდაკება ვარიანტია ჩემს მიერ ბათუმში დადგმული მემედ აბაშიძის ძეგლისა. მასშტაბში თითქმის იგივე იქნება. განსხვავებულია კომპოზიცია. ნატურალურ ზომაში ქანდაკება თბილისში შევასრულე.

* * *

პარიზში გატარებული ბოლო ოთხი წლის ზამთარი, მრავალმხრივ იყო საინტერესო. რა თქმა უნდა, უპირველეს ყოვლისა შემოქმედების თვალსაზრისით, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანი შემეცნების თვალსაზრისითაც: პარიზი ზომ ცივილიზაციის, კულტურული სამყაროს ცენტრია. აქ სულიერების ფენომენი, ადამიანის ესთეტიკური გემოვნების შექმნა-ჩამოყალიბების ის პირობებია, რომელსაც ყველგან ვერ შეხვდები. საუკუნისათვის დამახასიათებელ ესთეტიკურ შეხედულებათა ძირითად მიმართულებად პარიზში მაინც მშვენიერების, სილამაზის აპოლოგია რჩება. ეს არამარტო ფერწერის და ქანდაკების, ყოფის ესთეტიკის აუცილებელი ნიშან-თვისებაა. პარიზში ყველაფერი ქალური საწყისით იძენს სასიცოცხლო მნიშვნელობას. ქალი დიდი ხანია მშვენიერების სიმბოლოა ხელოვნებაშიც და ყოფაშიც. ეს იგრძნობა ყველგან და ყველაფერში.

მე მრავალ ქვეყანაში მიმოვსურებო, ყველგან, იქნებოდა ეს იტალიაშიც, ნეთი, ამერიკა, საბერძნეთი თუ ევროპის და სხვა კონტინენტის ქვეყნები, ყველგან, პირველ რიგში, ჩემს ყურადღებას ადამიანის პლასტიკა, სხეულის ეროვნული გენეტიკური საწყისის თავისებურება იქცევდა. პირველი, აშკარად გამოხატული კონტრასტი ადამიანის სხეულის ზოგადი პროპორციების ხილვის თვალსაზრისით, რომელიც მე შევნიშნე და რომელიც მსურდა, თუ არ მსურდა, ჩემს ყურადღებას იპყრობდა, გახლდათ პორტუგალია და გერმანია. პირველი — ადამიანების ხაზგასმული მონიტორულობით, ხოლო მეორე ათლეტიკით (სიჯანსაღით).

შესაძლოა ასეთივე კონტრასტული სხვაობა ახასიათებთ იაპონელებს თუ სკანდინავიელებს, კავკასიელებს თუ ამერიკელებს და ა. შ. მაგრამ მე ამ შემთხვევაში მინდა ყურადღება არა პროპორციებზე ან ადამიანის გარეგნულ თვისებებზე შევაჩერო, არამედ იმაზე, რაც სულიერი ევოლუციის შედეგი უფროა, ვიდრე ზოგადად ცივილიზაციისა. საერთოდ, ადამიანის შინაგანი ბუნება, სამყარო, ხშირად სახეზე ირეკლება, იქნება ეს პიროვნების მაღალი ინტელექტი თუ პლებეური გონება-შეზღუდულობა. ამ თვისების მატარებელი ხშირად ერია, ნაცია, და ეს ვიზუალურად თვალსაჩინოა. მე არ მინდა ამ თემაზე ბევრი ვილაპარაკო. ეს ანთროპოლოგთა კომპეტენციაა. მე მხოლოდ ის მინდა, ვთქვა, რომ ფრანგი ქალის მშვენიერებას განსაკუთრებულ ხიბლს ის შინაგანი ესთეტიკური მუხტი მატებს, რომელიც მის სახეზე მუდმივად ანთია. მე მხოლოდ პლასტიკური მშვენიერება, სინატიფე, გრაცია, მომხიბვლელობა არა მაქვს მხედველობაში. იტალიელი, ესპანელი, ფილიპინელი, თუ ქართველი ასულეები ფრანგებს არაფრით არ ჩამორჩებიან.

ცხადია, ყოველივე ზემოთ თქმული სუბიექტური აზრია. საერთოდ, ქალის ფენომენი — ნეფერტიტიოთ და ბოტიჩელის მადონებით დაწყებული და და-



მთავრებული მარიამ ღვთისმშობლით, ხელოვნების, მშვენიერების საწყისია და ამაღ დარჩება ყოველთვის.

* * *

ვიდექი ვან გოგის და თეოს სამარხთან ოვერ სიურ ოაზის სასაფლაოზე, ვუცქერდი მზესუშირებს. ჩემდა უნებლიედ, ჩემს გონებაში ამოტივტივდა ეკლესიასტეს სენტენცია — „ამაოება ამაოებათა და ყოველივე ამაო“. დავყურებდი ადამიანის საფლავს, რომელიც საუკუნის ყველაზე გულწრფელი და ტკივილიანი მხატვრის სახელითაა ცნობილი და საფლავზე დარგულმა მზესუშირებმა ჩემს წარმოსახვაში გააცოცხლა მზის მცხუნვარებით გაჯერებული ყველა მისი ნამუშევარი და მისი სევდიანი ბიოგრაფია. არცთუ ისე მოშორებით, ახლოს, იმ ხნულში, რომელიც მხატვარს არაერთხელ გადაუტანია ტილოზე, იდგა მისი საფლავივით სევდიანი ბებერი ცხენი, ნაღვლიანი თვალეებით, რომლის ზურგზე ჩამავალი სპილენძისფერი მზე ირეკლებოდა. ძნელი იყო იმ წუთში უფრო დიდი სიმართლის ხილვა. ერთადერთი სიცრუე, რომელიც იმ წუთს დიდ სიმართლედ აღიქმებოდა, სამარხის ქვაზე თავდახრილი მზესუშირები იყო. მხატვრის ტილოებიდან გადმოსული მისი ორეული, რომელიც იმ სასაფლაოსთან მისულ ბევრ ადამიანს მართლაც დააფიქრებს საკითხზე — „ამაოა ყოველივე“.

* * *

სასიამოვნო იყო ჩემთვის ყოფნა პარიზის კულტურის ერთ-ერთ ცენტრში. იქ, სადაც ადრე ბაზარი — „პარიზის სტომაქი“ იყო და ყველაზე ეგზოტიკურ ადგილად ითვლებოდა (ძირითადად იქიდან მარავდებოდა ქალაქი საარსებო პროდუქტით), დღეს იქ ქალაქის კულტურული ცხოვრების ყველაზე აქტიური ადგილია: კინოთეატრები, საკონცერტო და საგამოფენო დარბაზები მაყურებლებს, მსმენელებს ვერ იტევს. ასე იყო ამჟერადაც, როცა თავის კონცერტზე მიგვიპატუა ჩემმა თანამემამულემ,

ნიჭიერებით და იუმორით სასვე კომპოზიტორმა — ენრი ლოლაშვილმა. ენრი უკვე დიდი ხანი პარიზში ცხოვრობს და აქტიურ შემოქმედებით შრომას ეწევა. მან უკვე მოასწრო რამდენიმე ფილმის მუსიკალური გაფორმება და საყოველთაო აღიარებაც მოიპოვა. სრულდებოდა ენრის ახალი ნაწარმოები, კონცერტი ფორტეპიანოსათვის. ასრულდებოდა იტალიელი პიანისტი ქალი — შანტალ სტილიანე. თუ მივიღებთ მხედველობაში, რომ იმ დღეს კონცერტზე ენრის ნაწარმოებთან ერთად შესრულდა: ბახის, ბეთოვენის, რაველის, ბარტოკის და სხვა დიდ მუსიკოსთა ქმნილებები, ენრის წარმატება თვალსაჩინო იყო. და ეს წარმატება დარბაზმა განსაკუთრებულად გამოხატა...

როდესაც ენრის წარმატება მივეულოცეთ, ვუთხარით, რომ ყველაზე მეტი აპლოდისმენტი მას ერგო. მან ჩვეული იუმორით გვიპასუხა, — ეს ბუნებრივი იყო — ვერც ბახი და ვერც ერთი დანარჩენი კომპოზიტორი კონცერტზე ვერ ჩამოვიდაო. ენრი წარმატებით განაგრძობს შემოქმედებით ცხოვრებას. მუსიკალურად აფორმებს კინოფილმებს, ნიქიტა მიხალკოვის ახალ სურათს და ფრანგი კინორეჟისორის ფილმს. ენრინ სახლში მოგვასმენინა თავისი ახალი ნაწარმოებები. როგორც თვითონ გვითხრა, თანამედროვე მუსიკას ე. წ. მოდერნს დროის შესატყვისად ხარკს უხდის, მაგრამ ძირითადად მისი შთაგონების წყარო მაინც კლასიკა და ხელოვნებაში მარადიული ღირებულებების ერთგული რჩება.

პარიზში გავიცანი და დავუმეგობრდი იუნესკოს რუსეთის წარმომადგენელს არამ აკოპოვს, თბილისში დაბადებულ და პლენანოვის გამზირზე გაზრდილ კაცს. მართალია იგი სრულიად ახალგაზრდა წასულა მოსკოვში სასწავლებლად, მაგრამ დღემდე მშვენივრად საუბრობს ქართულად. თავისი ბუნებით, ხასიათით, ტიპური თბილისელი ინტელიგენტია. ძირითადად მისი მეგობრები პარიზში, ქართველები არიან. ჰყავს შესანიშნავი მეუღლე, ტელე-ჟურნალისტი.



არამა პარიზის და მისი შემოგარენის ღირსშესანიშნაობანი გვაჩვენა, ვყავდით სხვა ქალაქებშიც. სწორედ მისი წყალობით ვინახულეთ სისლეის, ვანგოგის, ცატკინის, პიკასოს სახლ-მუზეუმები, ვინახულეთ ის ადგილები, რომლებიც ვან გოგს. ოვერ სიურ თაზში შესრულებულ ტილოებში აქვს ასახული: „წვიმის შემდეგ“, „წითელი ვენახი“, „ეკლესია“, „მზესუმზირა“ და სხვ. ვინახულეთ მხატვრის სახლ-მუზეუმიც. იქვე, პატარა სკვერში, დაბალ ქვის კვარცხლბეკზე დადგმული, მოქანდაკე ცატკინის მიერ გამოძერწილი და ბრინჯაოში ჩამოსხმული ვან გოგის ქანდაკება.

ამ პატარა სოფელში ადამიანი ყველაფერს ვან-გოგის თვალით, მისი ფერწერული კოლორიტით უმზერს და აღიქვამს, ვინაიდან ყველა კუთხე-ადგილი მხატვარს განსაკუთრებული ტკივილით აქვს ტილოზე გადატანილი და შენც ხდები ამ ტკივილის მონაწილე.

არამი ტიპიური თბილისელი ინტელიგენცია. მისი მოძოლებიც თბილისში ცხოვრობდნენ. მამა მშენებელი ინჟინერია. ერთ დროს იგი თბილისში მშენის უფროსის ვიქტორ გოცირიძის თანაშემწე იყო და მასთან ერთად დიდი წვლილი აქვს შეტანილი თბილისის მეტროს მშენებლობაში.

არამის ოჯახში უყვართ ხელოვნება. აქვთ მშვენიერი კოლექცია მხატვრული ნამუშევრების. აქ ხშირად შეხვედებით პარიზში მცხოვრებ და იქ მოღვაწე ქართული ინტელიგენციის წარმომადგენლებს—ნათელა ლალიძეს, გოჩა ჩოგოვაძეს, მანანა ჯიბლაძეს, კოკა იგნატოვს და დალი გიორგობიანს, ენრი ლოლავილის და სხვებს. არამს აქვს უნიკალური კოლექცია მსოფლიოს გამოჩენილი მუსიკოსების, მომღერლების ვიდეო და აუდიო ჩანაწერები, მსოფლიო კინოშედეგები. ერთი სიტყვით, ამ ოჯახის შინაგანი მოთხოვნილებაა იყოს თანამედროვე მსოფლიოს კულტურული ცხოვრების საქმის კურსში. მართალია არამს საუბარში უყვარს პარადოქსები, მაგრამ ეს თავის მეგობრებთან

ურთიერთობას არ ართულებს. პირველი მას უფრო შინაარსიანს ხდის.

* * *

გალერეა ორანჟერეში აღრეც ვყოფილვარ. წელს ექსპოზიცია შეცვლილი მეჩვენა. განსაკუთრებით ფართოდ არის წარმოდგენილი სუტინის, დერენის და უტრილიოს შემოქმედება. მე ვგულისხმობ არა მხოლოდ რიცხვს, არამედ ნამუშევრების მხატვრულ ხარისხს. საერთოდ, დარბაზებში ვრცელადაა იმპრესიონისტები და პოსტიმპრესიონისტები, პიკასოს ადრინდელი ე. წ. ვარდისფერი პერიოდი და აბსტრაქტული ნამუშევრები. ჩემთვის მოულოდნელი იყო მონეს მონუმენტური მხატვრობა. უზარმაზარი 10 მეტრიანი ტილოები მას დაწერილი აქვს დაზგური ფერწერის პრინციპით და ამის გამო დღემდე ამ ტილოებს, დიდი ზომების მიუხედავად, შენარჩუნებული აქვთ ფერწერული სიღრმე და გამჭვირვალება. რაც შეეხება სუტინის ნამუშევრებს, ალბათ ის, რაც ორანჟერეშია გამოფენილი. მისი საუკეთესო სურათებია: „ყასაბი“ და დაკლული ცხოველებისა თუ ფრინველების ფერწერული ნატურმორტები, ნაცნობთა პორტრეტები და სხვ. მისი ფერწერა თვალსაჩინოდ გამოირჩევა ყველა იქ გამოფენილი მხატვრების ნამუშევრებისაგან. გამოირჩევა ფერადოვნებით, ღრმა და გამჭვირვალე, მსუყე ფერწერული ენით. მხატვრის თემატიკას ამჯერადაც არ ავლელევენებივარ, მაგრამ ბავშვობიდან ვერ ვიტან სისხლს და დაკლულ ცხოველებს. წმინდა ფერწერულმა ამოცანებმა და პროფესიონალიზმმა აღმადრთოვანა. მისი ტილოები, სხვა მხატვრებზე მეტად, ახლოს დგას ექსპრესიონიზმთან და ამ მიმდინარეობასაც მან სხვებზე აღრე გადაუხადა ხარკი. შეიძლება ითქვას ორანჟერეში სუტანი სხვანაირად დაეინახე და ვიგარქნი.



2016 იონესკო

მოგალოზის მსხვერპლნი

ფსევდოდრომატს „მოვალეობის მსხვერპლნი“ ეყენ ოიენესკო 1968 წელს დაწერა. პიესის შექმნის ამოსავალ წერტილად, როგორც თვით ავტორი ამბობდა, იმ სამყაროში უბიძგა, „დახუთულ მიწისქვეშა საპყრობილეს“ რომ ჰგავს; სადაც უველაფერი ერთმანეთს ანადგურებს, სადაც კეთილშობილურ რწმენას ამოფარებულნი თავიანთ სასიკვდილო ინსტიქტებს, ადამიანის ადამიანისადმი უკიდურეს სიძულვილს ნიღბავენ“. თავისი მოვალეობის ბრმად შემსრულებელ უველა დოგმატიკოსს, დრამატურგის აზრით, მზამზარეულ იდეოლოგიას დაქვემდებარებულს, მოღაბქეუელ ფორმულებსა და დაღეპილ ჭეშმარიტებებს ამოფარებულს, ძალუქს იქცეს სასტიკ მწვალებლად, შოკალადიდ, მკველიად.

უსტად ასეთია პიესაში პოლიციის ინსპექტორი, რომელიც ვიღაც შალოს ეძებს. მისდამი შინდობილ გამოძიებას ფანატიაკოსის სიჭაოტითა და ჭალათის სისასტიკით ასრულებს. მსხვერპლი უბრალო ობიექტელი, „ხელმოცარული“ დრამატურგი შუბერტი აღმოჩნდება. ინსპექტორი მისგან იმ ადამიანთან ნაცნობობის აღიარებას ითხოვს, რომელიც საბრალო დრამატურგს არასოდეს უნახავს. პიესა „გაკეთილის“ პერსონაჟის მასწავლებლის მსგავსად, დასაწყისში შორიდებული, თავაზიანი, წინდხედული, ღამის შორცხვი პოლიციელი გამოძიების მსველელობაში უბეში, დესპოტი, საღისტი იდება და აცხადებს: მე მხოლოდ ჭარისკაცი ვარ, უბრალო ინსტრუმენტი და აღუშფოთებლად აწამებს შუბერტს, რათა მებსიერების ხარვეზები ამოუვსოს. მებსიერების ხარვეზების ამოსავსებად უბ მოხუც პირში პურის ნაჭრებს ტურქოთავს, ჯობიანებს — იღვე და ყლაპაო. სიკვდილის წინ პოლიციელი „მოვალეობის მსხვერპლად“ აცხადებს თავს.

შუბერტი ერთგვარი მეთამბოხეა, ასრებული რეჟიმით უქმყოფილო, რადგან აწუხებს, რომ „რეკომენდაცია უველეთვის ბრანებად იქცევა“ ხოლმე, ხოლო „წინადადებები მოულოდნელად მყატრი კანონის სახეს იღებს“. საპირისპირო პერსონაჟია მისი ცოლი მადლენი, რომელიც პოლიციის ინსპექტორს ჰგავს და კანონის დაც-

ვას მოითხოვს. იგი მებრძოლ „კონფორმიზმს“ წარმოადგენს და როგორც ჭეშმარიტი კონფორმიზტი მოითხოვს ინსპექტორის დაწუებული საქმის ბოლომდე მიყვანას.

პიესა მთავრდება: „იღვეცი ყლაპე იღვეცი ყლაპე...“ ს ცხოველური ღრიალით. ფინალში მადლენი აცხადებს: ჩვენ მოვალეობის მსხვერპლნი ვართო.

მთელი პიესა შეიძლება გავიგოთ, როგორც დოგმატიზმის დენსოტიზმში გარდასახვისა და ტირანიად ქვევის სიმბოლური გამოხატულება; პიროვნების ტოტალიტარული ძალებით დათრგუნვისა და აზროვნებაზე დოგმატური სისტემის დამლუპველ მოქმედებად. ავტორი ამ ძალებსა და სისტემებს უველა არსებულ პოლიტიკურ რეჟიმში ზედავს; უველგვარი პოლიტიკური სისტემა „დათრგუნვის“ ფორმაო, აცხადებს, რადგან „ადამიანს თავისუფლებას ართმევს, პაიკად აქცევს, ამა თუ იმ იდეოლოგიის, მზა ფორმულათა სისტემების მქადაგებლად და „სოციალური ფუნქციის“ აღმასრულებლად... ამიტომ მათ წინააღმდეგ ზელოვანმა უნდა გაილაშქროს“. — ამბობდა დრამატურგი 1960 წელს, სორბონში გამართულ ლექციაზე (Eugene Ionesco „Notes et contre-notes“).

ამ პიესაში პირველად ვხვდებით იონესკოს დეკლარაციებს თეატრის შესახებ. ლაპარაკია „ირაციონალურ“ თეატრზე, ზელოვანის წარმოდგენაში შექმნილ თეატრზე; რადგან დრამატურგს მხოლოდ წარმოსახვა მიაჩნია ერთადერთ ჭეშმარიტებად. აქედან გამომდინარე, პიესაში არ არის მოქმედების თანამიმდევრული და ლოგიკური განვითარება; არის მხოლოდ დაგვიჭილი, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ეპიზოდები. ენა აქაც კარგავს თავის მნიშვნელობას. სიტყვები არაფერს გამოხატავენ და თავისთავად, პერსონაჟებისგან დამოუკიდებლად ასრებობენ.

ჩვენ იონესკოს სამყაროში ვართ — აბსურდის, კოშმარის, მოულოდნელობის სამყაროში. „რაც უფრო მეტი მოულოდნელობაა, მით უფრო მეტი სანახაობაა. უფრო და უფრო ვრწმუნ-

დებით — რეალიზში ყალბი და ირეალურია; მხოლოდ წარმოსახვაა კეშმარტი. ცოცხალი ნაწარმოები ის ნაწარმოებია, რომელიც აოცებს, აბნევს მკითხველს, თვით ავტორსაც... ხელოვნების ნაწარმოები თანდაყოლილი ინტუიციების გამოხატულებაა: „ხელოვანი აღმოაჩენს სამყაროს

და ხსნის მას. ამიტომაც დამოუკიდებელია და თავისი კანონებით ცხოვრობს“ (ს. მ. მირღალიძე).
დრამატურგი თავის „შენიშვნებსა და კონტრ-შენიშვნებში“.

დავით კახაბერი

უსევერობა

მოქმედი პირნი:

მუხბარტი

მადლენი

პოლიციელი

ნიკოლა დე

ქალბატონი

მალო, რომლის გვარიც „ტ“ ასოთი ბოლოვდება

წერილი ბურჟუას საცხოვრებელი. მუხბარტი შავიღის ქახლოს საფარმელში მოთავსებულა ჯა გაზეთს კითხულობს. მისი მუღლუე მადლენი შავიღასთან ზის და წინდებს კემსავს. სიჩუმე.

მადლენი (მუშაობას წვევებს). ახალი რა წერია გაზეთში?

მუხბარტი. არასოდეს არაფერი არ ხდება. კომეტები. კოსმოსური ქაოსი სამყაროში. თითქმის არაფერი. ვიღაცეებს აჯარიმებენ, რადგან მათი ძაღლები ტროტუარს აბინძურებენ...

მადლენი. კარგი უქნიათ. ფეხები პირდაპირ შიგ გვეფლობოდა.

მუხბარტი. პირველ საერთულზე მცხოვრებნი კი ფანჯრებს დილაობით ძლივს აღებდნენ. სიბინძურე ნერვებს უშლიდათ.

მადლენი. მეტიმეტად ითხლიშებიან.

მუხბარტი. რას იზამ ასეთი დროა. თანამედროვე ადამიანმა დაკარგა უწინდელი სიმშვიდე. (სიჩუმე). ო, არის ერთი ოფიციალური ცნობა?

მადლენი. რა ოფიციალური ცნობა?

მუხბარტი. საკმაოდ საინტერესოა. ადმინისტრაცია აქებს დიდი ქალაქების მცხოვრებთა დაყოფის სისტემას, და, როგორც გვარწმუნებენ, ეს არის ერთადერთი საშუალება ეკონომიური კრიზისის, სულიერი წონასწორობისა და სარსებო დაბრკოლების დასაძლევად.

მადლენი. რა არა უცაღეთ, მაინც ვერაფერს გავხდით. შეიძლება არც არავისი ბრალია.

მუხბარტი. ჯერჯერობით ადმინისტრაცია მხოლოდ მეგობრულად გვიჩვენებს უმაღლეს ზომას. ნუ ვაგბრთყვებით, მშვენიერად ვიცით, რომ რჩევა ვოველთვის ბრძანებად იქცევა ხოლმე.

მადლენი. ოღონდ შენ რამე განაზოგადო.

მუხბარტი. ვიცით, რომ წინადადებები ერთბაშად დებულეებების, მკაცრი კანონების სახეს იღებენ.

მადლენი. რას იზამ, ჩემო საბრალო მეგობარო, კანონი საჭიროა და აუცილებელი, და რაკი აუცილებელია, კარგია, ხოლო რაც კარგია, ის სასიამოვნოცაა. მართლაც ძალიან სასიამოვნოა კანონის მორჩილება: იყო კარგი მოქალაქე, შეასრულო შენი მოვალეობა, გქონდეს სუფთა სინდისი!..



შუბერტი. დიახ, მადლენ, ნამდვილად მართალი ხარ, კანონი კარგია.

მადლენი. ცხადია.

შუბერტი. დიახ, დიახ. უარყოფა იმით არის კარგი, რომ ერთდროულად პოლიტიკურიცაა და მისტიკურიც. იმის ნაყოფს ორი მხარე აქვს.

მადლენი. ერთი გასროლით ორ კურდღელს კლავს.

შუბერტი. სწორედ ეს არის საინტერესო.

მადლენი. ხედავ?

შუბერტი. სხვათა შორის, დიდებულად მახსოვს ისტორიის გაკვეთილები, ეს ადმინისტრაციული სისტემა, დაყოფა-სისტემა, ეს ექსპერიმენტები, აგერ უკვე სამი საუკუნის წინ რომ სინჯეს და მერე, აგერ ხუთი საუკუნის წინ, ასევე ცხრამეტი საუკუნის წინადაც და შარშანაც...

მადლენი. ამ მზისქვეშეთში არაფერია ახალი!

შუბერტი. ...წარმატებით გამოცდადეს მთელს მოსახლეობაზე, მეტროპოლიაშიც, სოფლებშიც და ერებზეც. (ღკება). ისეთ ერებზე როგორიც ჩვენია!

მადლენი. დაჯექი.

(შუბერტი ჯდება).

შუბერტი. ის კი შეიძლება ითქვას, რომ ზოგიერთი პირადი ინტერესების შეწირვას მოითხოვს, რაც არცთუ ისე სასიამოვნოა.

მადლენი. ოღონდ ნაძაღდედად არა... მსხვერპლის გაღება მუდამ ძნელი როდია. მსხვერპლიც არის და მსხვერპლიც! თუ ზოგიერთი ჩვევების მოშლა თავდაპირველად სასიამოვნო არ არის, როცა მოიშლი, ერთხელ და სამუდამოდ მოშლილია და აღარც კი გაგახსენდება.

(სიჩუმე).

შუბერტი. შენ კინოში ხშირად დადიხარ და ძალიან გიყვარს თეატრი.

მადლენი. რასაკვირველია, როგორც სხვებს.

შუბერტი. უფრო მეტად, ვიდრე სხვებს.

მადლენი. ჰო, ალბათ, მეტად.

შუბერტი. დღევანდელ თეატრზე რას ფიქრობ, როგორია შენი თეატრალური კონცეფციები?

მადლენი. ისევ შენი თეატრი! ავიკვიატებია თეატრი, გაგავიჟებს და ებიძნება.

შუბერტი. მართლა გვერა, რომ თეატრში რამე ახლის გაკეთება კიდევ შეიძლება?

მადლენი. გიმეორებ, მზის ქვეშეთში ახალი არაფერი ხდება. მაშინაც კი, როცა მზე არ არის.

(სიჩუმე).

შუბერტი. მართალი ხარ. ყველა პიესა, რომელიც ანტიკური ხანიდან დღევანდლამდე დაიწერა, მხოლოდ დეტექტივი იყო. თეატრი არასოდეს ყოფილა მხოლოდ და მხოლოდ რეალისტური და დეტექტიური. ყველა პიესა კეთილ დასასრულს იძიებს. გამოცანა, რომელსაც ფარდა ბოლო სცენაში ეხდება, ხანდახან ადრეც. ჯერ ძებნა იწყება, მერე კი პოულობენ. ისე კი სჯობს, ყველაფერი თავიდანვე გაგვიმხილონ.

მადლენი. შენ მაგალითი უნდა მისცე, ჩემო მეგობარო.

შუბერტი. მე ქალის სასწაულზე ვფიქრობ, რომელიც ღვთისმშობელმა

ცოცხლად დაწვას გადაარჩინა. თუ არ გავითვალისწინებთ ღვთაებრივ ჩარევას, რომელიც აქ არაფერ შუაშია, ვერჩება უბრალო ფაქტი — ქალმა თავისი სიმკვრივე გამოქვეყნა მთელს მოსახლეობას, გაურკვეველი მიზეზებით...

მადლენი. რა სამარცხვინოა!

შუბპარტი. ...მოდიხ პოლიცია, იძიებს საქმეს, აღმოაჩენს დამნაშავეს. ეს დეტექტიური თეატრია. ნატურალიზტური თეატრი. ანტუანის თეატრი.

მადლენი. მართალია.

შუბპარტი. პარსებითად თეატრი სულ ერთ ადგილზე იყო გაყინული.

მადლენი. სამწუხაროა.

შუბპარტი. თეატრი იღუმალებაა, იღუმალება კი მუდამ დეტექტიურია.

მადლენი. აბა, კლასიციზმი?

შუბპარტი. კლასიციზმი დახვეწილი დეტექტიური თეატრია, როგორც მთელი ნატურალიზმი.

მადლენი. ორგინალური იდეები გაქვთ. შეიძლება სწორიც. მაგრამ მაინც უნდა შეეკითხო ავტორიტეტულ პიროვნებებს.

შუბპარტი. რომელ პიროვნებებს?

მადლენი. ასეთი ხალხი კინოს მოყვარულთა შორის არიან, საფრანგეთის კოლეჯის მასწავლებელთა შორისაც, აგრონომიული ინსტიტუტის გაფლენიან წევრებს შორისაც, ნორვეგიელებს შორისაც, ვეტერინარებს შორისაც... განსაკუთრებით ვეტერინარებს უნდა ჰქონდეთ ბევრი იდეა ამ საკითხზე.

შუბპარტი. იდეები ყველას აწუხებს. იდეები არ გვაკლია. მაგრამ იდეებზე მეტი მნიშვნელობა ფაქტებს აქვთ.

მადლენი. ფაქტები მხოლოდ ფაქტებია. მაინც უნდა ვკითხოთ.

შუბპარტი. უნდა ვკითხოთ.

მადლენი. მოსაფიქრებელი დროც უნდა მივცეთ. შენ ხომ გაქვს დრო...

შუბპარტი. ეს საკითხი ძალიან მითაცებს.

(სიჩუმე).

(მადლენი წინდების კემსვას აგრძელებს. შუბპარტი გაზეთს კითხულობს. ისმის კაკუნი, ოღონდ, არა იმ ოთახის კარზე, სადაც შუბპარტი და მადლენი არიან. შუბპარტი საფს ასწევს).

მადლენი. გვერდითაა კონსიერჟთან. ამ ქალს შინ ვერავინ მოიხელთებს.

(კონსიერჟის კარზე ხელახლა ისმის კაკუნი; ეტყობა კონსიერჟის ბინა კიბის იმავე ბაქანზეა, სადაც შუბპარტისა და მადლენის ბინაა).

პოლიციემლის ხმა. ჰეი, კონსიერჟ! კონსიერჟ!

(სიჩუმე. ისმის კაკუნი, ისევ კაკუნი და ისევ კაკუნი).

პოლიციემლის ხმა. კონსიერჟ! კონსიერჟ!

მადლენი. ამ ქალს შინ ვერასოდეს დაიჭერ. რა საზიზღრად გვემსახურებოან!

შუბპარტი. ეს კონსიერჟები ბინებს უნდა მიაჭედონ. ეტყობა ამ სახლში ვოლაცას ეძებენ. ხომ არ ვნახო?

(აღება და დაჯდება).

მადლენი (რბილად). რა ჩვენი საქმეა. კონსიერჟები ხომ არა ვართ, ჩემო მეგობარო! საზოგადოებაში ყოველ ადამიანს კარგად გარკვეული სოციალური მისია აკისრია!



(სინუმე. შუბერტი გაზეთის კითხულობს. მადლენი წინდებს კვსავს. მორი-
 დებული კაკუნი მარჯვენა კარზე).

შუბერტი. ახლა ჩვენი აკაკუნებენ.
მადლენი. ერთი ნახე, ვინ გვეწვია, ჩემო მეგობარო.
შუბერტი. გაუღებ.

(შუბერტი ადგება და მარჯვენა კარისკენ მიდის, აღებს; კარის ზღურბლზე პოლიციელი გამოჩნდება. ძალიან ახალგაზრდაა, პორტუგელი ილიაში აქვს ამო-
 ჩრილი, ღია მიხაკისფერი პალტო აცვია, ქული სრ ახურავს, ქერაა, სახიამოვნო
 სახე აქვს, მეტიმეტად მოკრძალებულია).

პოლიციელი (კარის ზღურბლზე). საღამო მშვიდობისა, ბატონო. (მე-
 რე მადლენს, რომელიც დგება და კარისკენ მიდის). საღამო მშვიდობისა, ქალ-
 ბატონო.

შუბერტი. საღამო მშვიდობისა, ბატონო. (მადლენს). პოლიციელია.
პოლიციელი (მოკრძალებით ოდნავ წინ წამოიწეხს). მომიტყევეთ, ქალ-
 ბატონო და ბატონო, კონსიერჟთან ვიყავი, რაღაც მინდოდა მეკითხა, მაგრამ სა-
 ხლში არ დამხვდა.

მადლენი. ბუნებრივია.
პოლიციელი. ...ხომ ვერ მეტყვეთ სად არის? მალე მოვა თუ არა? ოჰ,
 მომიტყევეთ, მომიტყევეთ, მომიტყევეთ, მე... მე, რა თქმა უნდა, თქვენს კარზე არ
 დავაკაკუნებდი, კონსიერჟი რომ სახლში დამხვედროდა; ვერ გაუბედავდი თქვენს
 შეწუხებას...

შუბერტი. ნუ წუხნართ, მალე დაბრუნდება. კაცმა რომ თქვას, მარტო
 შაბათ საღამოობით გადის ზოლმე სახლიდან, ცეკვებზე დაბრძანდება. შაბათ სა-
 ღამოს არ გამოტოვებს. განსაკუთრებით მას მერე, რაც ქალიშვილი გაათხოვა;
 რაკი დღეს სამშაბათის საღამოა...

პოლიციელი. უსაზღვროდ მადლობელი ვახლავართ, ბატონო. გავალ,
 კიბეზე დაველოდები. პატივისცემით გეთხოვებით. უღრმესი მადლობა, ქალბა-
 ტონო.

მადლენი (შუბერტს). რა ზრდილი ახალგაზრდაა! თავაზიანობის განსა-
 ხიერებაა. ჰკითხე რა უნდა, იქნებ, შენც აცნობო რამე.

შუბერტი (პოლიციელს). რა გნებავთ, ბატონო, იქნებ მეც შემიძლია გი-
 პასუხოთ.

პოლიციელი. ნამდვილად გული დამწყდება, რომ შეგაწუხოთ.
მადლენი. სულაც არ შეგვაწუხებთ.
პოლიციელი. საქმე, ერთ მეტად უბრალო ამბავს ეხება...

მადლენი (შუბერტს). შემოიბატიყვე.
შუბერტი (პოლიციელს). კეთილი ინებეთ და შემობრძანდით, ბატონო.
პოლიციელი. ოჰ, ბატონო, მე, ნამდვილად, მე...

შუბერტი. ჩემი მეუღლე გთხოვთ შემობრძანდეთ, ბატონო.
მადლენი (პოლიციელს). ჩემი მეუღლე და მე გთხოვთ შემობრძანდეთ,
 ძვირფასო ბატონო.

პოლიციელი (საათს დახედავს). დრო აღარა მქონია, უკვე მაგვიანდება!
მადლენი (იქით). ოქროს საათი აქვს!

შუბერტი (იქით). ჩემმა მეუღლემ უკვე შეამჩნია ოქროს საათი!
პოლიციელი. ...კეთილი, ხუთი წუთით შემოვალ, რაკი ასე ვსურთ... მაგ-
 რამ მე არ შემიძლია... იმ პირობით შემოვალ, თუ მაშინვე გამიშვებთ...

მადლენი. დამშვიდდით, ძვირფასო ბატონო, ძალით ვინ დავაკაკუნებთ? ერ-
 თი წამით ჩამოჯექით და დაისვენეთ.

პოლიციელი. გამაღობთ. თქვენგან ძლიერ დავალებული ვარ. უაღრესად თავაზიანი ბრძანდებით.

(პოლიციელი კიდევ ერთ ნაბიჯს გადადგამს ოთახში. ჩერდება. პალტოს გაიხსნის).

მადლენი (შუბერტს). რა მშვენიერი წაბლისფერი ტანსაცმელი აცვია. თანაც სულ ახალი!

შუბერტი (მადლენს). რა მშვენიერი ფეხსაცმელი...

მადლენი (შუბერტს). რა ქერა თმა აქვს! (პოლიციელი თმაზე ხელს გადაისვამს)... რა ლამაზი თვალები აქვს, გამოხედვა კი — სათნო. ასე არ არის?

შუბერტი (მადლენს). სიმპათიურია, ნდობით განგაწყობს. ბავშვური სახე აქვს.

მადლენი. ფეხზე ნუ დგახართ, ბატონო. ინებეთ და ჩამოჯექით.

შუბერტი. სკამზე დაბრძანდით.

(პოლიციელი კიდევ ერთ ნაბიჯს გადადგამს და არ ჯდება).

პოლიციელი. თქვენ ცოლ-ქმარი შუბერტები ხართ; ასეა ხომ?

მადლენი. რა თქმა უნდა, ბატონო.

პოლიციელი (შუბერტს). გემჩნევათ, თეატრი ვიყვართ, ბატონო.

შუბერტი. ე... ე... დიახ... მაინტერესებს.

პოლიციელი. მართალი ბრძანდებით! მეც, ბატონო, მეც მიყვარს თეატრი; მაგრამ ვაი, რომ სათეატროდ დრო სულაც არ მრჩება.

შუბერტი. მაინც ისეთ პიესებს თამაშობენ!

პოლიციელი (მადლენს). ბატონი შუბერტიც, მჯერა „დაყოფა — სისტემის“ მომხრეა.

მადლენი (გაოცებული). დიახ, მართალია, ბატონო.

პოლიციელი (შუბერტს). მაქვს პატივი გავიზიარო თქვენი აზრები, ბატონო. (ორივეს). ვინაობ, დროს რომ გართმევთ. მარტო იმის გაგება მიწოდდა, თუ როგორ იწერება თქვენს წინ, ამ ბინაში მცხოვრები პიროვნების გვარი — მალე, ბოლოში „ტ“-თი დაბოლოვებული, თუ „დ“-თი დაბოლოვებული. სულ ესაა.

შუბერტი (გაბედულად). მალე ბოლოში „ტ“-თი დაბოლოვებული.

პოლიციელი (უფრო ცივად). მეც ასე ვფიქრობდი... (პოლიციელი უსიტყვოდ, ჯიქურად წაიწვეს წინ; მადლენსა და შუბერტზე ერთი ნაბიჯით წინ დგას. მაგიდასთან მიდის, სკამს აიღებს და ჯდება. მადლენი და შუბერტი მის გვერდით დგანან. პოლიციელი პორტფელს მაგიდაზე დებს, ჯიბიდან დიდ პორტსიგარს იღებს, მერე აუჩქარებლად უკიდებს პაპიროსს, მასპინძლებს არ სთავაზობს, ფეხს ფეხზე გადაიდებს და კვამლს შეისუნთქავს). მამ, თქვენ იცნობდით მალეებს?

(ამ სიტყვებს იტყვის და ჯერ მადლენს შეხედავს, მერე შუბერტს. ამ უკანასკნელს დიდხანს აშტერდება).

შუბერტი (ოდნავ გაოცებული). არა, მე მათ არ ვიცნობ.

პოლიციელი. აბა, მამ საიდან იცით, რომ მათი გვარის ბოლოში „ტ“ იწერება?

შუბერტი (ძალზე გაოგნებული). აჰ, დიახ, მართალი ბრძანდებით... საიდან ვიცი? საიდან ვიცი? საიდან ვიცი? საიდან ვიცი?... საიდან ვიცი?.. არ ვიცი, საიდან ვიცი!



მადლენი (შუბერტს). უცნაური კაცი ხარ! უბასუხე. როცა მარტონი ვართ, სიტყვისთვის ჯიბეში არ მიძერები. ჩქარა ლაპარაკობ. ბევრს ლაპარაკობ. მეტ-ყველება ძლიერი გაქვს. ყვირი. (პოლიციელს). თქვენ მას ამ მხრივ არ იცნობთ. ოო, იგი უფრო მკვირცხლია, ვიდრე ახლა, ოჯახურ მყუდროებაში.

პოლიციელი. ამას ჩაივინებთ.

მადლენი (პოლიციელს). არადა, ძალიან კი მიყვარს. ჩემი ქმარია, ასე არ არის? (შუბერტს). აბა, ერთი ვცადოთ და გავიხსენოთ, ვიცნობდით თუ არა მალს! ილაპარაკე! თავს ძალა დაატანე, გაიხსენე...

შუბერტი (ერთხანს ჩუმადაა, ცდილობს გაიხსენოს. მისი სინუშე აღიზიანებს მადლენს; პოლიციელის სახე არაფერს გამოხატავს). ვიცნობ თუ არა, ვერ ვიხსენებ!

პოლიციელი (მადლენს). მოხსენით ჰალსტუხი, ქალბატონო. ალბათ ეს უშლის ხელს. უფრო გაუადვილდება.

შუბერტი (პოლიციელს). გმადლობთ, ბატონო. (მადლენს, რომელიც ჰალსტუხს ხსნის). გმადლობთ, მადლენ.

პოლიციელი (მადლენს). ქამარიც, ფეხსაცმლის თასმებიც!

(მადლენი ხსნის ყველაფერს).

შუბერტი (პოლიციელს). ძალიან მიჭერდა, ბატონო, თქვენ ძალიან კეთილი ხართ.

პოლიციელი (შუბერტს). აბა, ბატონო!

მადლენი (შუბერტს). აბაა!

შუბერტი. ბევრად უკეთ ვსუნთქავ. უფრო თავისუფლად ვმოძრაობ, მაგრამ მაინც ვერ ვიხსენებ.

პოლიციელი (შუბერტს). კარგით ერთი, ბავშვი ხომ აღარა ხართ.

მადლენი (შუბერტს). კარგი ერთი, ბავშვი ხომ აღარა ხარ. გაიგე, რაც ვითხრეს?.. საგონებელში მაგდებ!

პოლიციელი (სკამზე ქანაობს. მადლენს). ყავას ხომ არ მონარომევეთ?

მადლენი. სიამოვნებით, ძვირფასო ბატონო, ახლავე მოვამზადებთ. ფრთხილად, ნუ ქანაობთ, შეიძლება წაიქვეთ.

პოლიციელი (სკამზე ქანაობას აგრძელებს). ნუ წუხხართ, მადლენ; (ორაზროვანი დიმილით შუბერტს). ხომ ასე ჰქვია? (მადლენს). ნუ სწუხხართ, მადლენ, მიჩვეული ვარ... ყავა ძალიან მაგარი იყოს და ძალიან დაშაქრული!

მადლენი. საში ნატეხი შაქარი?

პოლიციელი. თორმეტი ნატეხი! და ერთი ჭიქა კალვადოსი, დიდი ჭიქით.

მადლენი. კეთილი, ბატონო.

(მადლენი ოთახიდან მარცხენა კარით გადის. კულისებიდან ისმის ყავის საფქვაკის ხმა; თავიდან ისე ხმაურობს, რომ პოლიციელისა და შუბერტის ხმასაც ფარავს, მერე ნელ-ნელა სუსტდება).

შუბერტი. მამ, ბატონო, თქვენც ჩემსავით მტკიცე მომხრე ხართ „დაყოფა-სისტემისა“ პოლიტიკასა და მისტიკაში? მოხარული ვარ, რომ ხელოვნების გაგებაში ერთნაირი გემოვნება გვაქვს. თქვენ შეძენილი გაქვთ რევოლუციური-დემოკრატიული ხელოვნების პრინციპები.

პოლიციელი. ჯერჯერობით ამას არ შეევეხებით! (პოლიციელი ჯიბიდან ფოტოსურათს იღებს და შუბერტს გაუწვდის). ეცადე თავს ძალა დაატანო და გაიხსენო. ფოტოს დახედე, ეს მალაო? (პოლიციელის ლაპარაკის ტონი ნელ-ნელა მკაცრი ხდება). მალაო, ხომ?

(ავანსცენის მარცხენა კუთხეში უცბად პროექტორი აინთება. გამოჩნდება დიდი პორტრეტი, რომელიც აქამდე არ ჩანდა. მასზე გამოსახულია, რა თქმა უნდა, დაახლოებით, ის კაცი, რომელსაც შუბერტი აღწერს ფოტოსურათის მიხედვით, ხელში რომ უჭირავს; მოქმედი პირები, ბუნებრივია, არავითარ ყურადღებას არ აქცევენ პორტრეტს. როგორც კი მისი აღწერა მორჩება, პორტრეტი სიბნელეში ქრება. შეიძლება უკეთესიც იყოს, თუ პორტრეტის მაგივრად მსახიობი იდგება, რომელსაც შუბერტის მიერ აღწერილი ნიშნები ექნება. ან შეიძლება პორტრეტიც იყოს და მსახიობიც, ავანსცენის ორივე ბოლოში).

შუბერტი (დიდხანს ყურადღებით აკვირდება სურათს და აღწერს მამაკაცის სახეს). ორმოცდაათიოდე წლის კაცია... დიახ... ვხედავ...

რამდენიმე დღის გაუპარსავია... მკერდზე ფირფიტა ჰკივია, რომელზედაც ნომერი 58.614 აწერია... დიახ, ასეა 58.614...

(პროექტორი ქრება, ავანსცენაზე სურათი თუ პიროვნება აღარ ჩანს).

პოლიციელი. მალა, ხომ? ძალიან მომთმენი ვარ, იცოდე.

შუბერტი (კარგა ხნის ღუმიღის შემდეგ). იცით, ბატონო ინსპექტორო, მე...

პოლიციელი. უფროსო!

შუბერტი. მომიტყვეთ, იცით, ბატონო უფროსო ინსპექტორო, ვერ ვცნობ. აი ასე, უპალტუხო, საყველღემოხეული, მომაკვდავის დასიებული სახე, როგორ ვიცნობ?... მგონი, დიახ, მგონი იმას უნდა ჰგავდეს... დიახ, დიახ... ის უნდა იყოს...

პოლიციელი. როდის გაიცანი და რას გიყვებოდა?

შუბერტი (სკამზე დაჯდობა). მომიტყვეთ, ბატონო უფროსო ინსპექტორო, საშინლად დავიდალქი..

პოლიციელი. გეკითხები, როდის გაიცანი და რას გიყვებოდა?

შუბერტი. როდის ვაგიცანი? (თავს ხელეგზო ჩარგავს). რას მიყვებოდა? რას მიყვებოდა, რას მიყვებოდა?

პოლიციელი. მიპასუხე!

შუბერტი. რას მიყვებოდა?... რას... ნეტავ, როდის შეიძლება გამეცნო?... ნეტავ, როდის ვნახე პირველად? უკანასკნელად როდისდა ვნახე?

პოლიციელი. ამაზე თქვენ უნდა მიპასუხოთ.

შუბერტი. სად მოხდა? სად?... სად?... ბაღში?... ბავშვობისდროინდელ სახლში?... სკოლაში?... პოლკში?... მისი ქორწინების დღეს?... ჩემი ქორწინების დროს?... მისი მოწმე ვიყავი?... ჩემი მოწმე იყო?... არა.

პოლიციელი. არ გინდა გაიხსენო?

შუბერტი. არ შემიძლია... არადა მახსოვს... ზღვის პირას ერთი ადგილი, ბინდბუნდი, ნესტიანი ამინდი, დიდი ხნის წინანდელი. შავი კლდეები... (თავს იქით მიაბრუნებს, საიდანაც მადლენი უნდა გამოვიდეს). მადლენ! ყავა მობრუნდა, ბატონ უფროს ინსპექტორს.

მადლენი (შემოდის). ყავა თავისითაც დაიფუკება.

შუბერტი (მადლენს). მადლენ, ყავაზე მაინც უნდა იზრუნო.

პოლიციელი (მაგიდას მუშტს დაარტყამს). ძალიან კეთილი კი ხარ, მაგრამ, ყავა შენი საქმე არ არის. სხვა რამეს მიხედე. ზღვის სანაპიროს რომელიღაც ადგილზე მელაპარაკებოდი... (შუბერტი ღუმს). გესმის ჩემი, ხომ?

მადლენი (აღელვებულია. პოლიციელის ავტორიტეტული ტონით გამოწვეული შიში და აღტაცება მასში ერთმანეთს ენაცვლება). ბატონი გეკითხება, გესმის მისი? უპასუხე.

შუბერტი. დიახ, ბატონო.

პოლიციელი. შერე? შერე?

შუბერტი. დიახ, მგონი იმ ადგილას უნდა გამეცნო. ორივე ახალგაზრდები უნდა ვყოფილიყავით!..

(სცენაზე დაბრუნებულ მაღლენს ვველაფერი გამოცვლილი უნდა ჰქონდეს, ხმაც, იერიც. ხმა ნაზი და შელოდიური აქვს. ძველი კაბა ჩამოუვარდება და შიგნით დეკოლტირებული კაბა გამოუნდება).

შუბერტი. არა, არა, იქ ვერ ვხედავ...

პოლიციელი. ვერ ხედავ? ვერ ხედავ? ამას დამიხედე! მაშ, სადღა ხედავ? ღუქნებში? ლოთო! და ამაზე იტყვიან ცოლშვილიანი კაციას!

შუბერტი. კარგად ვიფიქრე და მგონი, მალო „ტ“-თი დაბოლოვებული სადღაც ქვევით უნდა იყოს, სულ ქვევით...

პოლიციელი. მაშ, ჩაეშვი დაბლა.

მაღლენი (ტკბილი ხმით). სულ დაბლა, სულ დაბლა, სულ დაბლა, სულ დაბლა.

შუბერტი. იქ სიბნელე იქნება. ვერაფერს დაეინახავ.

პოლიციელი. მე გეტყვი. ჩემს რჩევას მიჰყევით. ძნელი არ იქნება. აბა, ჩასრიადდი.

შუბერტი. აჰ! უკვე ძალიან დაბლა ვარ.

პოლიციელი (შკაცრად). საკმარისი არ არის!

მაღლენი. საკმარისი არ არის, ძვირფასო, ჩემო საყვარელო, საკმარისი არ არის! (მოთენთილი მაღლენი, უხამსად ეხვევა შუბერტს. შერე მის წინ ჩაიწოქებს და მუხლების გაშლას აიძულებს). ფეხები გაშეშებული ნუ გიჭირავს! ფრთხილად, არ დაცურდე! საფეხურები სველია... (მაღლენი ღგება). მოაჯირს ხელი კარგად ჩასჭიდე... ჩადი, ჩადი... თუ გინდოვარ!

(შუბერტი მაღლენის მკლავს ევრდნობა, ვითომ კიბის მოაჯირია. და ისე მოძრაობს, თითქოს კიბის საფეხურებზე ჩადის. მაღლენი მკლავს გამოაცლის. შუბერტი ვერ ამჩნევს და განაგრძობს წარმოსახვითი მოაჯირის დაყრდნობას. საფეხურებზე ჩადის, მაღლენისკენ მიემართება. სახე გამოთავყვანებული აქვს. უცებ გაჩერდება, ხელს გაიშვერს, იატაკს უყურებს, შერე ირგვლივ იყურება).

შუბერტი. აქ უნდა იყოს.

პოლიციელი. ერთ წუთს...

შუბერტი. მაღლენ!

მაღლენი (უკან-უკან სავარძლისკენ მიდის, თან ტკბილი ხმით ამბობს). აქა ვარ... აქა ვარ... ჩადი... ერთი საფეხურიც... ერთი ნაბიჯიც... ერთი საფეხურიც... ერთი ნაბიჯიც... ერთი საფეხურიც... ერთი ნაბიჯიც... ერთი საფეხურიც... ერთი ნაბიჯიც... ერთი საფეხურიც... კუკუ... კუკუ... (სავარძელში გადაწვება). ძვირფასო...

(შუბერტი ენებიანი და ნერვიული სიცილით მისკენ მიდის. მაღლენი აღტკინებული და ეროტიული სიცილით სავარძელში ზის და ხელებს შუბერტისკენ იწვდის. მღერის).

მაღლენი. ლა, ლა, ლა, ლა, ლა, ლა, ლა, ლა, ლა...

(შუბერტი სავარძლის ახლოს დგას, ხელები მაღლენისკენ აქვს გაწვდილი. ისე, თითქოს მაღლენი ჯერ კიდევ შორს იყოს. უცნაური სიცილით იცინის და ადგოლზე ქანაობს. ეს სცენა ერთხანს უნდა გაგრძელდეს. შერე მაღლენმა სიმღე-



რა უნდა შეწყვიტოს და გამაღიზიანებელი სიცილი დაიწყოს. შუბერტი (მოგუშული ხმით ეძახის).

შუბერტი. მაღლენ! მაღლენ! მოვდივარ... მე ვარ, მაღლენ! მე ვარ... ახლა-ვე... ახლავე...

პოლიციელი. პირველი საფეხურები კარგად ჩაიარა. საჭიროა უფრო ღრმად ჩაეშვას. ჯერჯერობით ყველაფერი კარგად მიდის.

(პოლიციელი ჩაერევა და ამ ეროტიულ სცენას შეწყვეტს. მაღლენი ადგება. ტკბილი ხმა ერთხანს კიდევ შერჩება, მერე ნელ-ნელა უქრება და უქმური ხდება, სცენის სიღრმისკენ წავა, პოლიციელს მიუახლოვდება. შუბერტს ხელები ჩამოუცივდება და ავტომატური ნაბიჯებით, განურჩეველი სახით დიდხანს მიდის პოლიციელისაკენ).

პოლიციელი (შუბერტს). კიდევ უნდა ჩაზვიდე.

მაღლენი (შუბერტს). ჩაღი, საყვარელო, ჩაღი... ჩაღი... ჩაღი...

შუბერტი. ბნელა.

პოლიციელი. მაღოზე იფიქრე. თვალები კარგად მოათარე. ეძებე მალო...

მაღლენი (წაშლერებით). ეძებე მალო, მალო, მალო...

შუბერტი. ტალახში დავდივარ. ფენსაცმლის ლანჩებზე მეწებება... ფეხები დამიშპიდა. მეწინია არ დავცურდე.

პოლიციელი. ნუ გეწინია. ჩაღი. გააღწიე. მოტრიალდი მარჯვნივ. მიტრიალდი მარცხნივ.

მაღლენი (შუბერტს). ჩაღი, ჩაღი, ძვირფასო, ჩემო ძვირფასო, ღრმად ჩაღი...

პოლიციელი. ჩაღი. მარჯვენა, მარცხენა, მარჯვენა, მარცხენა. (შუბერტი პოლიციელის ბრძანებების მიხედვით იქცევა და მთავარეულივით დადის. მაღლენი დარბაზს ზურგს შეაქცევს. მხარზე შალს მოიგდებს და მოიკუხება, ზურგიდან ძალიან მოხუცი უნდა ჩანდეს. ჩუმი ტირილისაგან მხრები უნდა უკანკალებდეს). პირდაპირ იარე...

(შუბერტი მაღლენისკენ შებრუნდება და ელაპარაკება. მწუხარე სახე აქვს, ხელები — შეერთებული).

შუბერტი. მართლა შენა ხარ, მაღლენ! შენა ხარ მაღლენ? რა უბედურებაა! როგორ მოხდა? ეს როგორ შეიძლება? როგორ ვერ შევაშინე... საბრალო პატარა მოხუცი, საბრალო გამწოფიტული თოჯინა, არადა შენა ხარ. როგორ შეცვლილხარ! როდის მოხდა? ხელი როგორ არ შეუშალე? ამ დილას ჩვენს გზაზე ყვაილები ეფინა. ზეცა მზით ივსებოდა. შენი სიცილიც ნათელი იყო. ჩვენ სულ ახალთახალი ტანსაცმელი გვეცვა. მეგობრებით ვიყავით გარშემორტყმული. მკვლარი არავინ იყო. შენ ტირილი ჯერ არ იცოდი. ზამთარი უცებ მოვიდა. ჩვენი გზა გაუკაცრიელდა. საღ არიან დანარჩენები? გზისპირა საფლაპებში. ჩვენ სინარული მოგვაპარეს. გამარცხლები ვართ. ვაი! ვაი! განა კიდევ ვიპოვით ცისფერ სინათლეს. მაღლენ, დამიჯერე, გეფიცები, მე არ დამიბერებიხარ! არა... არა... არ მინდა, არ მჯერა, სიყვარული ყოველთვის ახალგაზრდაა. სიყვარული არასოდეს კვდება. მე არ შეეცვლილვარ. შენ ხომ არა და არა. მარტო გვეჩვენება. არადა თავს ვერ მოვიტყუებთ. შენ ბებერი ხარ. როგორ დაბერდი! ვინ დაგაბერა? ბებერი, ბებერი, ბებერი, ბებერი, პატარა ბებერი, ბებერი თოჯინა. ჩვენი ახალგაზრდობა გზაშია. მაღლენ, ჩემო პატარა გოგონა. ახალ კაბას გიყიდი, სამკაულებს, ფურისულების თაიგულს. შენი სახე სინორჩეს დაიბრუნებს ისევ. მე ასე

მინდა. მიყვარხარ. როცა უყვართ, არ ბერდებიან. გაახალგაზრდავდი. გადააგდე შენი ნილაბი. თვალბში შემომხედდე. უნდა იცინო. იცინე, ჩემო პატარა ვოგონავ. იცინე, რომ ნაოჭები გავისწორდეს. ოჰ! სიმღერით სირბილი რომ შეგვეძლოს. მე ახალგაზრდა ვარ. ჩვენ ახალგაზრდები ვართ.

(მაყურებელთა დარბაზისკენ ზურვით შებრუნდება. მადლენს ხელს მოჰკიდებს და მიხრწნილი მოხუცების ხმით, თითქოს მირბიანო, ორივე მღერის. მათი ხმა მოტეხილია და ცრემლში არეული).

შუბერტი (მადლენი დროდადრო ხმას აძლევს). გაზაფხულის ნაკადულები... ნორჩი ფოთლები... მომხიბლავი ბაღი წყვილიაღში ჩაიძირა, ტალახში ჩაცურდა... ჩვენი სიყვარული წყვილიაღშია, ჩვენი სიყვარული წყვილიაღშია. ახალგაზრდობა დაკარგულია. ცრემლები წმინდა ნაკადულებად იქცა... სიცოცხლის ნაკადულებად, უკვდავების ნაკადულებად... თუ ყვავიან ყვავილები ტალახში...

პოლიციელი, ასე არა. ეს არ გვინდა. დროს კარგავ. მალე დაგვიწყდა. ნუ ჩერდები. ნუ ზარმაცობ. სწორი გეზი აიღე. თუ მალოს ფოთლებში, ან ნაკადულებში ვერ ხედავ, ნუ გაჩერდები. გზა გააგრძელე. დრო არა გვაქვს. ის შეიძლება გაიქცეს. უფრო იცის საით წავა. გული ავიწყდა. საკუთარი თავი შეგებრალა, ამიტომაც ჩერდები. გული არ უნდა ავიწყდეს და გაჩერებაც არ შეიძლება.

(პოლიციელის პირველხავე სიტყვებზე მადლენი და შუბერტი სიმღერას წყვეტენ. პოლიციელი ახლა უკვე მადლენს მიმართავს, რომელიც შემობრუნებულია და ფეხზე დგას). როგორც კი გული აუწყდა, მაშინვე გაჩერდა.

შუბერტი. გული აღარ ამიწყდება, ბატონო უფროსო ინსპექტორო.

პოლიციელი. ამასაც ვნახავთ. აბა, ჩადი. მოტრიალდი და ჩადი.

(შუბერტი სიარულს გააგრძელებს. მადლენი ისევ ისეთი ხდება, როგორც წინა სცენაში იყო).

შუბერტი. განა საქმაოდ დაბლა არ ჩავედი, ბატონო უფროსო ინსპექტორო?

პოლიციელი. ჯერ არა. უფრო ღრმად ჩადი.

მადლენი. თამამად.

შუბერტი (თვალბში დახუჭული აქვს და ხელები გაწვდილი). ვვარდები, ვვარდები, ვვარდები... ვვარდები...

პოლიციელი. აღარ ადგე.

მადლენი. აღარ ადგე, ძვირფასო.

პოლიციელი. ეძებე მალე, მალე — „ტ“-თი დაბოლოებული. მალოს ხედავ? მალოს ხედავ?.. უახლოვდები?

მადლენი. მალე... მალე-ო-ო-ო-ო...

შუბერტი (ისევ თვალბდახუჭული). თვალბს კი ვაცეცხვ, მაგრამ...

პოლიციელი. მე არ მითქვამს, თვალბით იკითხე შეთქი.

მადლენი. ჩადი. ჩაცურდი, ძვირფასო.

პოლიციელი. უნდა შეეხო, ჩაებლაუჭო, ხელი სტაცო. ხელი გაიწვდინე, ხელები აცეცხე... ნუ გეშინია...

შუბერტი. ვეძებ...

პოლიციელი. წყლის ქვეშ ათას მეტრზეც კი არ არის ჩასული.

მადლენი. ჩადი რაღა, ნუ გეშინია.

შუბერტი. გვირაბი ჩახერგილია.

პოლიციელი. ჩადი. ჩადი.

მადლენი. უფრო დაბლა ჩაეშვი, ჩემო ძვირფასო.

პოლიციელი. ლაპარაკი კიდევ შეგიძლია?

შუბერტი. ტალახი ნიკაპამდე მწვდება.

პოლიციელი. არაფერია. ტალახს არ შეუშინდე. ჯერ შორსა ხარ მალოსავან.

მადლენი. უფრო ჩაეშვი, ძვირფასო. უფრო სქელ ფენებში ჩადი.

პოლიციელი. ნიკაპითაც ჩაეშვი. აი ასე. პირითაც...

მადლენი. პირითაც. (შუბერტი, ვითომ იხრჩობაო ისეთ ხმებს გამოცემს). აბა, ჩაეფალი... უფრო ღრმად, უფრო დაბლა, კიდევ...

(შუბერტი ბუფბუფის ხმებს გამოცემს).

პოლიციელი. ცხვირითაც...

მადლენი. ცხვირითაც...

(ამ ხნის განმავლობაში შუბერტის მოქმედება წყალში ჩაშვებასა და წყალში დახრჩობას ჰგავს).

პოლიციელი. თვალებითაც...

მადლენი. ერთი თვალი გაახილა ტალახში... წამწაშს გადააცილა უკვე... (შუბერტს). უფრო მეტად დახარე შუბლი, ჩემო საყვარელო.

პოლიციელი. უფრო ხმამაღლა უთხარი, არაფერი ესმის...

მადლენი (შუბერტს, ძალიან ხმამაღლა). უფრო მეტად დახარე შუბლი, ჩემო საყვარელო!.. ჩადი! (პოლიციელს). ყოველთვის ყურთ აკლია.

პოლიციელი. ყურის წვერი ისევ უჩანს.

მადლენი (ყვირილით, შუბერტს). ძვირფასო... ყური ჩაყავი!

პოლიციელი (მადლენს). თმა უჩანს.

მადლენი (შუბერტს). თმა გიჩანს... ბოლოს და ბოლოს ღრმად ჩადი. ხელები გაშალე ტალახში, თითები გაფარჩხე, გაცურე ეგ სისქე და მალოს დაეწიე, რადაც არ უნდა დაგიჯდეს... ჩადი... ჩადი...

პოლიციელი. უფრო ღრმად უნდა ჩაეფლო: რასაკვირველია, შენი ცოლი მართალია. სიღრმეში უნდა იპოვო მალო.

(სიჩუმე. ვითომ შუბერტი ძალიან ღრმად არის ჩაფლული. ძლივძლივობით მოძრაობს. თვალები დახუჭული აქვს, თითქოს წყლის ქვეშ არის).

მადლენი. მისი ხმა აღარ მესმის.

პოლიციელი. ხმის საზღვარი გადალახა.

(სიბუნლე. ისმის მოქმედი პირების ხმები, მაგრამ ერთხანს აღარა ჩანან).

მადლენი. ოჰ! საცოდავი. მეშინია! მისი სათაყვანებელი ხმა აღარ მესმის...

პოლიციელი (მადლენს, მკაცრად). ხმა ისევ დაგვიბრუნდება. წუწუნით მდგომარეობას ართულებ.

(სინათლე. სცენაზე მხოლოდ მადლენი და პოლიციელია).

მადლენი. აღარ ჩანს.

პოლიციელი. ხედვის კედელიც გადალახა.

მადლენი. ის საფრთხეშია. საფრთხეშია! ამ თამაშში არ უნდა ჩაგბმულიყავი.

პოლიციელი. დაგიბრუნდება, მადლენ, შენი საუნჯე. შეიძლება შეაგვიანდეს, მაგრამ აუცილებლად დაგიბრუნდება. წარმოიდგენა ჯერ არ დამთავრებულა. კერკეტი კაკალია.

მადლენი (ტირილით). არ უნდა მექნა. ცუდად მოვექეცი. რა დღეში უნდა იყოს ახლა! ჩემო საცოდავო სიყვარულო...

პოლიციელი (მადლენს). გაჩუმიდი, მადლენ! რისა გეშინია, ჩემთან არა ხარ... ჩვენ ახლა მარტონი ვართ. ორნი, ჩემო ლამაზო.

(უცბად მოხვევა და გულში ჩაიკრავს მადლენს).

მადლენი (ტირილით). ეს რა ვქენი! მაგრამ საჭირო კი იყო... ყველაფერი ხომ კანონიერია?

პოლიციელი. დიახ, რა თქმა უნდა. ნუ გეშინია, დაგიბრუნდება. ყოჩაღად იყავი. არც მე მძულს იგი.

მადლენი. მართლა?

პოლიციელი. დაგიბრუნდება. ერთი მოსახვევიდან გამოგვეცხადება... (კულისებიდან კენესა ისმის). გესმის... მისი სუნთქვა...

მადლენი. დიახ, მისი სათაყვანებელი სუნთქვაა.

(სიბნელე. მერე სინათლე. შუბერტი სცენას გადაჭრის. ორი დანარჩენი მოქმედი პირი სცენაზე აღარ არიან).

შუბერტი. დავინახე... დავინახე...

(მისი სიტყვები კენესით ითქმება. მარჯვნივ გადის. მადლენი და პოლიციელი მარცხნიდან შემოდის. ორივენი სულ სხვა პერსონაჟებად უნდა იყვნენ გარდასახულნი და ასეთი სცენა გაითამაშონ):

მადლენი. ბილწი ხარ! დამამცირე და მთელი ცხოვრება მაწამე. გადამაგვარე. დამაბერე. დამამსხვრიე. ვეღარ ავიტან.

პოლიციელი. რას აპირებ?

მადლენი. თავს მოვიკლავ. თავს მოვიწამლავ.

პოლიციელი. თავისუფალი ხარ. ხელს არ შეგიშლი.

მადლენი. თავისუფალიც გახდები და ქმყოფილიც! განა არა, გინდა ჩემგან თავი გაითავისუფლო! ვიცი! ვიცი!

პოლიციელი. რაიმეს საზღაურის ფასად, თავისუფლება არ მინდა! მაგრამ უშენოდაც კარგად გავძლებ. შენი წუწუნის გარემუც. მოსაწყენი ქალი ხარ. ესეც შენ. ცხოვრებისა არაფერი გაგეგება. ყველას თავს აბეზრებ.

მადლენი (ქვითინით). ურჩხულო!

პოლიციელი. ნუ ტირი. უფრო მახინჯი ჩანხარ, ვიდრე ხარ...

(შუბერტი ისევ გამოჩნდება. ოღონდ შორიდან ჩანს — უსიტყვო და უძღური. ამ სცენას თვალს ადევნებს, ხელეებს იფშენებს და მისი ბურტყუნი ისმის: „მამა, დედა, მამა, დედა...“).

მადლენი (მოთმინებადაკარგული). ეს უკვე მეტისმეტია. ამას ვეღარ ავიტან.

(კორსაჟიდან პატარა ფლაკონს იღებს და ტუნებთან მიიჭებს).



პოლიციელი. გიჟი ხარ. მოეშვი მაგ რაღაცას.

(პოლიციელი მადლენს მივარდება და ხელში სწვდება, საწამლავის დალევაში ხელი რომ შეუშალოს. უცებ სახის გამომეტყველება ეცვლება და დალევას აძალებს. შუბერტი შეჭყურებს. სიბნელე. მერე სინათლე. შუბერტი სცენაზე მარტოა).

შუბერტი. რვა წლისა ვიქნები. საღამოა. დედაჩემს ხელი ჩაუჭიდა. ეს ბლომეს ქუნაა, დაბომბვის მერე. ჩვენ ნანგრევების გასწვრივ მივდივართ. მეშინია. ჩემი ხელი დედაჩემის ხელში თრთის. კედლის ნაწილებს შორის ჩრდილები გამოჩნდა. სიბნელეში მარტო მათი თვალები ანათებს...

(მადლენი ჩუმიად გამოდის და შუბერტისკენ მიემართება. იგი მისი დედა).

პოლიციელი (სცენის მეორე ბოლოს გამოჩნდება, ნელ-ნელა ახლოვდება). აბა, შავ აჩრდილებს კარგად დააკვირდი. შეიძლება მათ შორის მალოც იყოს...

შუბერტი. მათი თვალები ჩაქრა... ყველაფერი სიბნელეში ჩაინთქა. გარდა ერთი შორეული სარკმელისა. ისეთი წვვლიაღია, დედაჩემსაც კედარ ვზედავ. მისი ხელი გადნა. მისი ხმა კი მესმის.

პოლიციელი. მალოზე უნდა გელაპარაკოს.

შუბერტი. ძალზე ნაღვლიანად მითხრა, ბევრი ცრემლის დაღვრა მოგიწევს, როცა მივატოვებ, ჩემო შვილო, ჩემო ბარტყო...

მადლენი (ძალიან აღერსიანი ხმით). ჩემო შვილო, ჩემო ბარტყო...

შუბერტი. ამ სიბნელეში და ტალახში მარტო დარჩებიო...

მადლენი. ჩემო საბარალოვ, სიბნელეში და ტალახში, მარტოდ-მარტო, ჩემო ბარტყო.

შუბერტი. მისი ერთი ხმა და ერთი ამოსუნთქვა მიმიძღვება და მეუბნება...

მადლენი. უნდა მიუტყეო, შვილო ჩემო, მიტყევა ყველაზე დიდი რამაა.

შუბერტი. ყველაზე დიდი რამ.

მადლენი. ყველაზე დიდი რამ.

შუბერტი. კიდევ მეუბნება, რომ...

მადლენი. ...მოვა ცრემლების დრო, სინდისის ქენჯნის დროც, მონანიების დროც. კარგი უნდა იყო. კარგი თუ არ იქნები და მიმტყეველი, დაიტანჯები. როცა ნახავ, დაუჯერე, მოეხვიე და მიუტყევე.

(მადლენი ჩუმიად გადის. შუბერტი პოლიციელის წინ დგას, რომელიც მაყურებლისკენ მიბრუნებულია და მაგიდასთან ზის, თავი ხელებში ჩაურგავს და უძრავად გაშეშებულია).

შუბერტი. ხმა მიჩუმდა. (პოლიციელს მიმართავს). მამა, ჩვენ ვერასოდეს ვუგებდით ერთმანეთს... გესმის ჩემი? ჩვენ უკვე მოგიტყევეთ, გაპატიეთ. დაგვიკარებ... სახე შეჩვენე! (პოლიციელი არ ინძრევია). მკაცრი იყავი. შეიძლება ბოროტიც არ იყავი, მაგრამ მკაცრი კი იყავი. შენი ძალადობა მძულდა, შენი ეგოიზმი. სისუსტე ვერ გაპატიე. შენ მცემდი. მე შენზე ძლიერი ვიყავი. ჩემმა ზიზღმა უფრო მეტი ზიანი მოგაყენა. ჩემმა ზიზღმა მოგკლა. ასე არ არის? მისმინე... დედაჩემის გამო შური უნდა მეძია... ვალდებული ვიყავი. ვიყავი კი ვალდებული?.. მან გაპატია, მაგრამ მე ვერ გაპატიე... რას ემსახურება შურისძიება? შურისძიებივლი ყველაზე უფრო იტანჯება... მისმენ? სახე გამოაჩინე. ხელი მომეცი. ჩვენ შეგვეძლო კარგი ამხანაგები ვყოფილიყავით. მე უფრო ბოროტი ვიყავი,

ვიდრე შენ. შენ ბურჟუა იყავი. მერე რა? მე ვცდებოდი, რომ მეზიზღებოდი! შენზე უკეთესი რითი ვარ? რა უფლებით დაისაჯე? (პოლიციელი არ იძინრევა). შევრიგდეთ! შევრიგდეთ! ხელი მომეცი! წაშო ჩემთან. ამხანაგები ვიპოვოთ. ერთად დავლევთ. შემომხედე, შემომხედე, ჩვენ ერთმანეთს ვგავართ. შენ ეს არაფერს გუუბნება... რომ შემოგეხება, დაინახავდი როგორ გგავარ. ყველა შენი ნაკლი მეცა მაქვს. (სინჟუმი, პოლიციელი ისევ ისე ზის). ზიზღის ღირსი ვარ, ვიღას შევებრალბები? შენ თუნდაც მაპატიო, მე ვერ ვაპატიებ საკუთარ თავს!

(პოლიციელი გაშეშებული ზის. მაგრამ სცენის მოპირდაპირე კუთხიდან მაგნიტოფონზე ჩაწერილი პოლიციელის ხმა გაისმის. შებერტი მონოლოგის ბოლომდე უძრავად ხელეწამოყრილი დგას. მისი სახე არაფერს გამოხატავს, მაგრამ დროდადრო თითქოს იღვიძებსო უიმედოდ).

პოლიციელის ხმა.¹ შეილო ჩემო, მე სავაჭრო ფირმის წარმომადგენელი ვიყავი. ჩემი ხელობა მაიძულებდა მთელი დედამიწის ზურგზე მეხეტიალა. ვაი, რომ ოქტომბრიდან მარტამდე მუდამ ჩრდილოეთ ნახევარსფეროზე ვიყავი, აპრილიდან სექტემბრამდე კი სამხრეთ ნახევარსფეროში. ასე რომ, ჩემს ცხოვრებაში მუდამ ზამთარი იყო. მათხოვარივით ვროშებს მაძლევდნენ, ცუდად ვიყავი ჩაცმული, არც ჯანმრთელობა მივარვოდა. რაღაცა მუდამ მაბრაზებდა. ჩემი მტრები უფრო და უფრო ძლიერდებოდნენ, უფრო და უფრო მდიდრდებოდნენ, მფარველები კი კოტრდებოდნენ, ან ილუპებოდნენ, ზოგს სამარცხვინო ავადმყოფობა შეჰყოლიდა, ზოგი ქვეყნის ასაგებები გამხდარიყო. იმედის გაცრუების მეტი არაფერი მერგო. სიკეთე, მე რომ ჩავლიოდი, ბოროტებით იცვლებოდა; ბოროტება კი, რომელსაც მე მიკეთებდნენ, სიკეთით არასოდეს შეცვლიდა. მერე ჯარისკაცად მაქციეს. მიბრძანეს და იძულებული გავხდი, სხვებთან ერთად, ათიოდე ათასი მტრის ჯარისკაცი, ქალი, მოხუცი და ბავშვი გამეყლიტა. მერე ჩემი მშობლიური ქალაქი და მისი ვარეუბნები მთლიანად დაინგრა. მშვიდობა დადგა, სიღარიბე კი მაინც ვაგრძელებდა. აღამიანი შემეზიზღა. მშინელო საშინელი შურისძიებები მეხატებოდა. შემძულდა დედამიწა, მზე და მისი თანამგზავრები. სხვა სამყაროში მინდოდა გადასახლება. მაგრამ ეს სხვა სამყარო არ არსებობს.

შუბერტი (იგივე პოზაში). არ სურს შემომხედოს... დალაპარაკება არ უნდა.

პოლიციელის ხმა.² (თოთონ პოლიციელი იგივე უცვლელ პოზაშია). შენ, ჩემო შეილო, ზუსტად მაშინ დაიბადე, როცა პლანეტის აფეთქებას ვაპირებდი. შენმა დაბადებამ გადაარჩინა პლანეტა. შენ შემოშალე ხელი, რომ მოემსპო მთელი სამყარო. შენ შემარიგე კაცობრიობასთან; განუწყვეტლივ მიაბზობდი მის ამბებს, მის უბედურებებს, დანაშაულს, იმედებს და უიმედობებს. მე ვკანკალებდი მის ბედზეც... და შენს ბედზეც.

შუბერტი (იგივე უცვლელ პოზაში). ვერაფერს ვავიგებ...

პოლიციელის ხმა.³ დიახ, არარაობიდან ძლივს გამოჩნდი, რომ უკვე ვიგრძენი, როგორ განვიარადდი. ვიგრძენი ბედნიერებაცა და უბედურებაც, ქვის გულად გადამეწმინდა, თავებზე დამეხვა, სინდისმა შემაწუხა, რაკი შენი ამქვეყნად მოვლენისათვის ხელი მინდოდა შემეშალა. ამის გამო ზარდამციემი შინე ვიგრძენი. მილიარდობით ბავშვის გამო, რომლებსაც დაბადება შეეძლოთ და ვერ დაიბადნენ, მტანჯველი სინანული მომერია. წარმოვიდგინე ურიცხვი სახე, რომელთაც არავინ მოეფერებოდა; პატარა ხელები, რომლებსაც არასოდეს არც ერთი მამა არ დაიჭერდა ხელში; ტურები, რომლებიც ვერასოდეს იყბებდნენ.

1, 2, 3, ხან თოთონ პოლიციელი.

და ამ სიცარიელის შევსება სულიერებით მოვიწადინე. ვეცადე წარმომედგინა ის პატარა ქმნილებანი, ბედმა რომ არსებობა არ არგუნა, მინდოდა წარმოვსახეებო შემექმნა ისინი და ტირილის შესაძლებლობა მიმეცა მათთვის.

შუბერტი (ისევ იმ უველ პოზაში). იგი ყოველთვის დუმდა!...

პოლიციელის ხმა.¹ და ამ დროს მოზღვავებულმა სიხარულმა წამლეკა: შენ დაბადა, ძვირფასო შვილო, შენ, ერთი მოცმციმე ვარსკვლავი ქუფრ ოკეანეში; შენ იყავი კუნძული სიცარიელით ვარშემორტყმული, რომლის არსებობამაც არარაობას აზრი წაართვა. მე გიკონიდი თვალებს, ვტიროდი და ვამბობდი: „ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო!“ ვწურწულედი და უფალს მადლობას ვწირავდი, რადგან თუ ის არ იქნებოდა, არც შენ იქნებოდი, შვილო ჩემო; შენ ყველაზე კეთილი დაბოლოება იყავი მთელი სამყაროს ამბისა. მიზეზსა და შედეგს შორის, იქნებოდი თუ არ იქნებოდი, მაინც უწყვეტი ვაჭვია, რისი შედეგითაც ყველა ომი, ყველა რევოლუცია, წარღვნები, ყველა სოციალური კატასტროფა, გეოლოგიური, კოსმიური მოვლენები, რადგან ყველაფერი ყველანაირი წყობის უნივერსალური მიზეზების შედეგია; და შენც, ჩემო შვილო, აგრეთვე. მე ვცანი უფალი მთელი ჩემი სიღარიბითა და საუკუნეთა სიღარიბითაც, ყველა უბედურებებითა და ყველა ბედნიერებით, შეურაცხყოფითაც, შიშითაც, მწუხარებითაც, რომლის დაგვირგვინებაც შენი დაბადება იყო, რამაც გაამართლა და გამოისყიდა ჩემს თვალში ისტორიის უბედურებანი. შენი სიყვარულის გამო ხალხს შევუნდე. და მაშინ ყველა გადარჩა, რაკი შენს დაბადებას უნივერსალური არსებობის საკმიდან ვერაფერი ამოშლიდა. მაშინაც, შენ რომ არ იყავი, ხელს ვერაფერი შემიშლის მის შექმნაში მეთქი. შენ სამუდამოდ იყავი, ჩაწერილი სამყაროს ნუსხაში და საფუძვლიანად აღბეჭდილი უფლის მარადიულ ხსოვნაში.

შუბერტი (ისევ პოზაში). არასოდეს იტყვი, არასოდეს, არასოდეს...

პოლიციელის ხმა.² (ტონს იცვლის). და შენ... უფრო მეტიც, მე ვამაყობდი შენით. უფრო მეტიც, მიყვარდი. უფრო მეტიც, შენ გეზიზღებოდი და ყველა დანაშაული მე დამმარტლე, რაც ჩამიდენია და რაც არ ჩამიდენია. დედა-შენი იყო საცოდავი. მაგრამ ვის შეუძლია იცოდეს ჩვენს შორის რა მიზნად? და ვისი ბრალია? ჩემი ბრალია, თუ მისი ბრალია? თუ ჩემი ბრალია...

პოლიციელის ხმა.³ ჩემზე, ამაოდ თქვით უარი. ამაოდ გაწითლდით ჩემს გამო და სირცხვილად მიიჩნიეთ ჩემი ხსენება. მე სიძულვილი აღარც მსურს და აღარც შემიძლია. მსურდა თუ არ მსურდა, მაინც მოვიტყევე. მე უფრო ვარ შენგან დავალებული, ვიდრე შენ ჩემგან. აღარ მინდა იწვალო და თაუი დამნაშავედ იგრძნო. დაივიწყე ყველაფერი, რაც შენი შეცდომები გვონია.

შუბერტი. მამი, რატომ არ ლაპარაკობ. რატომ არ ვინდა მიპასუხო... ვაი, რომ შენს ხმას ვერასოდესს გავიგებ... ვერასოდეს, ვერასოდეს, ვერასოდეს... ვერასოდეს გავიგებ...

პოლიციელი (უბეც ადგება, შუბერტს). ამ ქვეყანაში მამებს დედების გული აქვთ. ტირილი და ვოდება რისი მაქნისია. პირად ამბებს რას დაემებ! მალოს მიხედვ. მის კვალს მისდიე. თავიდან ყველაფერი ამოიგდე. ყველა საქმეზე მეტად, მხოლოდ მალაო საინტერესო.

შუბერტი. ბატონო უფროსო ინსპექტორო, მაინც მინდოდა მცოდნოდა, ისინი ჩემი მშობლები იყვნენ...

პოლიციელი. მოიშორე ეს კომპლექსები! ამით ცუდ გუნებაზე ვერ დაგვაყენებ. მამაშენი, დედაშენი... დეთისმოშიშთა ფილიალია, თუ რა?!. ეს ჩემი საქმე არ არის. ამისთვის კი არ მიხდინა ფულს. გზა ვაგარძეღე.

შუბერტი. უფრო ღრმად უნდა ჩავიდე, ბატონო უფროსო ინსპექტორო?..

1, 2, 3, ან თვითონ პოლიციელი.



(ფეხის დასადგმელ ადგილს ბრმასავით ეძებს).

პოლიციელი. რასაც ნახავ ყველაფერს დაწვრილებით გვეტყვი!

შუბერტი (ყოყმანით მიიწევა წინ). ...მარჯვნივ, მარცხნივ, მარცხნივ...

პოლიციელი (მადლენს, რომელიც მარჯვნიდან შემოდის). საფეხურებზე — ფრთხილად, ქალბატონო...

მადლენი. გმადლობთ, ძვირფასო მეგობარო, თქვენ რომ არა, დავეცემოდი.

(პოლიციელი და მადლენი სპექტაკლის მაყურებლებად იქცევიან).

პოლიციელი (თავაზიანად — მადლენს). მკლავზე დამყვანდით...

(პოლიციელი და მადლენი დაჯდებიან. შუბერტი ერთხანს ბინდებულში ქრება, მერე გამოჩნდება პროსცენიუმზე, ანდა პატარა სცენაზე).

პოლიციელი (მადლენს). დაბრძანდით. საცაა დაიწყება. სპექტაკლებს ყოველ საღამოს მართავენ.

მადლენი. კარგი ქენით, რომ ადგილები დაჯავშნეთ.

პოლიციელი. ამ საყარმელში დაბრძანდით.

(ერთმანეთის გვერდით დაჯდებიან).

მადლენი. გმადლობთ, ძვირფასო მეგობარო. კარგი ადგილებია? საუკეთესოა? ყველაფერს დაინახავთ? ყველაფერს კარგად გავიგებთ? ჭოგრიტი გაქვთ?

(შუბერტი პატარა სცენაზე გამოჩნდება, ბრმასავით მოდის).

პოლიციელი. ისაა...

მადლენი. აჰ, რა ამადლეულებელია. რა კარგად თამაშობს. მართლა ბრმაა?

პოლიციელი. არ ვიცი, არ უთქვამთ.

მადლენი. საცოდავი! კარგს იზამდნენ, ორი თეთრი ჯოხი რომ მიეცათ: ერთი პოლიციელის პატარა ჯოხი, რომლითაც თვითონვე გაიგებდა გზას, მეორე კი დიდი, ბრმებისა... (პოლიციელს). შეიძლება ქული მოვიხადო? არ შეიძლება? ვისი უნდა მრცხვენოდეს? ჯერ ისევ პატარა ვარ.

პოლიციელი. რაღაცას ლაპარაკობს, გაჩუმდით. არ ისმის.

მადლენი (პოლიციელს). ალბათ იმიტომ, რომ ყრუც იქნება...

შუბერტი (პატარა სცენიდან). სადა ვარ?

მადლენი (პოლიციელს). სად არის?

პოლიციელი (მადლენს). მოითმინეთ. გვეტყვი. როლშია.

შუბერტი. ...ქუჩაში... გზაში... ტბაზე... ხალხში... ღამეში... ცაში... ქვეყანაზე...

მადლენი (პოლიციელს). რას ამბობს, სადარ?

პოლიციელი (მადლენს). ყველგანო...

მადლენი (ხმაგულად — შუბერტს). ძალზე დაბალია!

პოლიციელი (მადლენს). ბოლოს და ბოლოს გაჩუმდით! უხერხულია.

შუბერტი. ...ჩრდილები იღვიძებენ...

მადლენი (პოლიციელს). რაო!.. მაშ აქ რისთვის მოვედით, მარტო იმი-



ტომ, რომ ფული გადავიხადოთ და ტაში დავუკრათ? (შუბერტს) უფრო ხმამაღლა!

უფრო ხმამაღლა!
შუბერტი (თამაშს აგრძელებს). ...ნოსტალგია, ნახვრეტები, სამყაროს ნარჩენები...

მადლენი (პოლიციელს). რისი თქმა უნდა?

პოლიციელი (მადლენს). ამბობს, სამყაროს ნარჩენებიო...

შუბერტი (ისევ ისე). პირდაღებული ხერელი...

პოლიციელი (მადლენს - ყურში). პირდაღებული ხერელი...

მადლენი (პოლიციელს). არანორმალურია. ავადმყოფია. მიწაზე ფეხი არ უდგას.

პოლიციელი (მადლენს). ზემოთ აქვს მიბჯენილი.

მადლენი (პოლიციელს). აჰ, დიას! მართალია! (აღტაცებით). რა ადვილად ხედებით ყველაფერს, ძვირფასო!

შუბერტი (თამაშს აგრძელებს). ჩემი დამორჩილება... ჩემი დამორჩილება... სინათლის წყვილია... შავი ვარსკვლავები... უცოდინარობისაგან ვიტანჯები...

მადლენი (პოლიციელს). ეს მსახიობი რა გვარია?

პოლიციელი. შუბერტი.

მადლენი (პოლიციელს). ვიმედოვნებ, მუსიკოსი არაა!

პოლიციელი (მადლენს). დამწვიდით.

მადლენი (ძალიან ხმამაღლა - შუბერტს). უფრო ხმადაბლა!

შუბერტი. სხეული ცრემლებით დამისველდა. სად არის სილაამაზე? სად არის სიკეთე? სად არის სიყვარული? აღარაფერი მახსოვს.

მადლენი. ახლა ამისი დრო არ არის. სუფლიორი არა ჰყავს!

შუბერტი (სასოწარკვეთილი ხმით). ჩემი დაგლეჯილი სათამაშოები... ჩემი დამტვრეული სათამაშოები... ჩემი ბავშვობის სათამაშოები...

მადლენი. ბავშვურია!

პოლიციელი (მადლენს). თქვენი შენიშვნა დროულად მერვენება.

შუბერტი (ისევ სასოწარკვეთილად). მე ბებერი ვარ... მე ბებერი ვარ...

მადლენი. არ ემჩნევა. აჭარბებს. უნდა, რომ შეიბრალონ.

შუბერტი. ოდესღაც... ოდესღაც...

მადლენი. კიდევ რაო?

პოლიციელი (მადლენს). მე ასე მგონია თავის წარსულს იხსენებს, ძვირფასო.

მადლენი. წარსულიც რომ გავიხსენოთ, საქმე სად წავა... სათქმელი იცოცხლე გვაქვს, მაგრამ უშალავთ ხან მორცხვობის, ხანაც თავმდაბლობის გამო.

შუბერტი. ...ოდესღაც... დიდი ქარი ამოვარდა...

(უფრო მეტად აკუნესლება).

მადლენი. ტირის...

პოლიციელი (მადლენს). ქარის ხმაურს გამოხატავს... ტყვეში.

შუბერტი (თამაშს აგრძელებს). ქარი ტყვეს არხეებს. სინათლემ სქელი სინელე გახია. ქარიშხლის სიღრმეში, ჰორიზონტზე, ბუმბერაზი შავი ფარდა ირხევა...

მადლენი. როგორ? როგორ?

შუბერტი (თამაშს აგრძელებს). ...სიღრმეში, ნათელ უკუნეთში, ოცნების სიმშვიდეში, გრივალში ჩაძირული ერთი სასწაულებრივი ქალაქი მოჩანს...

მადლენი (პოლიციელს). ერთი რა?

პოლიციელი. ქალაქი! ქალაქი!

მადლენი. გავიგე.

შუბერტი (თამაშ აგრძელებს). ...ან ერთი სასწაულებრივი ბაღი, მჩქეფარე შადრევანი. წყლის ცეკვა. ცეცხლის ყვავილები ღამეში...

მადლენი. ამასაც სჯერა, რომ პოეტია? უგემოვნო პარნასიზმ-სიმბოლიზმ-სიურრეალიზმი!

შუბერტი (ისევ ისე). ...გაყინული ცეცხლის სასახლე, კაშკაშა ქანდაკებები, გავარვარებული ზღვები, კონტინენტები გიზგიზებენ ღამეებში, თოვლის ოკეანეებში!

მადლენი. თვალთმაქცია! იდიოტია! მატყუარაა!

პოლიციელი (ყვირილით — შუბერტს, სანახევროდ პოლიციელია, სანახევროდ კი — გაოცებული მყურებელი). მის შავ ჩრდილს შკაფიოდ ამჩნევ სინათლეზე? ან, იქნებ მისი კაშკაშა აჩრდილი გენვენება სიბნელეში?

შუბერტი. ცეცხლი ნაკლებად ანათებს. სასახლე ნაკლებად კაშკაშებს. ჩაბნელებულია.

პოლიციელი (შუბერტს). ცოტა მაინც გვითხარი, რასაც გრძნობ?... როგორი შეგრძნება გაქვს? თქვი!

მადლენი (პოლიციელს). ძვირფასო, კარგს ვიზამთ თუ დარჩენილ საღამოს კაბარეში გვატარებთ...

შუბერტი (თამაშ აგრძელებს). ...მხიარულება... მწუხარება... უთანხმოება... სიმშვიდე... სისავსე... სიცარიელე... სასოწარკვეთილი იმედი. თავს ძლიერად ვგრძნობ, თავს სუსტად ვგრძნობ. თავს კარგად ვგრძნობ. ვგრძნობ, განსაკუთრებით ვგრძნობ. ისევ ვგრძნობ...

მადლენი (პოლიციელს). ყველაფერი წინააღმდეგობითაა სავსე.

პოლიციელი (შუბერტს). მერე? მერე? (მადლენს). ერთი წუთით, ძვირფასო, მაპატიეთ...

შუბერტი (დრიალით). ქრება? ჩაქრა. ღამე გარს მერტყმის. მხოლოდ ერთი სხივი მიიწვეს მადლა მძიმედ.

მადლენი (პოლიციელს). ძვირფასო, ეს ცრუბენტელობა...

შუბერტი. უკანასკნელი ნაპერწკალია...

მადლენი (პატარა სცენის ფარდა დაეშევა). მადლენი ტაშს უკრავს). ძალზე ბანალურია. შეიძლებოდა გაცილებით მიმზიდველი ყოფილიყო... ანდა, სულ ცოტა, ჭკუის სასწავლებელი მაინც.

პოლიციელი (შუბერტს, რომელიც ფარდის იქით იმალება). ასე არ გამოვა, უნდა იარო! (მადლენს). ცრუ გზას დაადგა. სწორ გზას უნდა დაუბრუნდეს!

მადლენი. გამოვიძახოთ.

(ტაშს უკრავენ. შუბერტის თავი, მცირე სცენის ფარდიდან, ერთი წუთით გამოჩნდება და ისევ იმალება).

პოლიციელი. შუბერტ, შუბერტ, შუბერტ, კარგად მისმინე, შალოს პოვნაა საჭირო. სიკვდილ-სიცოცხლის ამბავია. იცოდე, ეს შენი მოვალეობაა. კაცობრიობის ბედი მთლიანად შენზეა დამოკიდებული. ძნელი არ არის, საკმარისია გაგახსენდეს. გაიხსენე და ყველაფერს ნათელი მოეფინება... (მადლენს). ძალიან დაბლა ჩავიდა. საჭიროა ზემოთ ამოვიდეს... ცოტა მაინც...

მადლენი (მორცხვად — პოლიციელს). არადა რა კარგად გრძნობდა თავს.

პოლიციელი (შუბერტს). მანდა ხარ? მანდა ხარ?

(მცირე სცენა ქრება. შუბერტი სხვა მხრიდან გამოჩნდება).

შუბერტი. ჩემს მოგონებებში ვიძირები.

პოლიციელი. მეთოდურად ჩაიძირე.



მადლენი (შუბერტს). მეთოლურად ჩაიძირე. დაიჯერე, რასაც გავუზღვევდი
ბიან.

შუბერტი. ჯერ ზედაპირზე ვარ.

პოლიციელი. კარგია, ჩემო მეგობარო, კარგია.

შუბერტი (მადლენს). ნუთუ რაიმე გავახსენდა?!

პოლიციელი (მადლენს). ხედავ? უკვე უკეთ მიდის საქმე.

შუბერტი. ონფლერი... ცა ლურჯია... არა. სენ-მიშელის მთაზე... არა...
დეიპი... არა, არასოდეს არ ვყოფილვარ... კანში... მით უფრო არა.

პოლიციელი. ტრუვილი, დოვილი...

შუბერტი. არასოდეს ვყოფილვარ.

მადლენი. იქ, არასოდეს ყოფილა.

შუბერტი. კოლიური. არქიტექტორებმა ზვირთებზე ტაძარი ააშენეს.

მადლენი. ბოდავს!

პოლიციელი (მადლენს). ყველაფერი სულელური სიტყვათა თამაშით
დამთავრდება.

შუბერტი. მონტელიარდის არაეითარი კვალი...

პოლიციელი. მართალია. მას მეტსახელად მონტელიარდი ჰქვია. შენ
კი ამტკიცებდი არ ვიცნობო!

მადლენი (შუბერტს). ხედავ?

შუბერტი (გაკვირვებული). აჰ! დიახ... მართალია... რა სასაცილოა... მარ-
თალია.

პოლიციელი. სხვაგან ეძებე. აბა, ჩქარა, ქალაქები...

შუბერტი. პარიზი, პალერმო, პიზა, ბერლინი, ნიუ-იორკი...

პოლიციელი. ხევები, მთები...

მადლენი. მთები. ეს ხომ მაინც არ გვაკლია...

პოლიციელი. ანდებში ნახე, ანდებში... ყოფილხარ იქ?

მადლენი (პოლიციელს). წარმოიდგინეთ რომ არა, ბატონო...

შუბერტი. არა, მაგრამ გეოგრაფიიდან კარგად ვიცი, რომ...

პოლიციელი. გამოვონება რა საჭიროა? პოვნაა საჭირო. აბა, ჩემო მე-
გობარო, ცოტაც ეცადე...

მადლენი. სულ ცოტაც ეცადე.

შუბერტი (ცდილობს თავს ძალა დაატანოს). ძალი „ტ“-თი დაბოლო-
ვებული; მონტელიარდი „დ“-თი დაბოლოვებული; „ტ“-თი დაბოლოვებული,
„დ“-თი დაბოლოვებული...

(რეჟისორის სურვილისდა მიხედვით შეიძლება სინათლეზე პერსონაჟის გა-
მოჩენაც, რომელსაც ხელში მთამსვლელის ჯოხი, ან თოკი, ან თხილამურები უჭ-
ირავს, რამდენიმე ხნის შერე ეს პერსონაჟი უნდა გაქრეს).

შუბერტი. ზედაპირს მიფუყვები, ოკეანეს ვსერავ და ესპანეთში გადავ-
დივარ. საფრანგეთისაკენ მივემართები. მეზაფეები შესაღმებთან. ნარბონი, მარ-
სელი, ექსი, შთანთქმული ქალაქი. არლი, ავინიონი, მისი პაპები, მისი ვირები,
მისი სასახლეები. შორს კი მონტლანი.

მადლენი. ტყემ გზა გადაუჭრა.

პოლიციელი. შაინც იაროს.

შუბერტი. ტყეში შევდივარ. რა სიგრილე! სადამოა?

მადლენი. ტყე ხშირია...

პოლიციელი. ნუ ვეშინია.

შუბერტი. ნაკადულები ჩურჩულებენ. ბალახი საქამრემდე მწვდება. ფრი-
ნკელთა ფრთები ჩემს სახეს ეხებიან. ბილიკი გაქრა. მადლენ, ხელი მომეცი.



პოლიციელი (მაღლენს). არ მისცე ხელი.
მაღლენი (შუბერტს). ხელს არ მოგცემ. არ შეიძლება.

პოლიციელი (შუბერტს). მარტომ უნდა გააღწიო. წინ იყურე. თავი ასწი!

შუბერტი. ხეებს შორის მზე ანათებს. ცისფერი სინათლეა. წინ სწრაფად მივიწეე. ტოტებს ვიშორებ გზიდან. ოც ნაბიჯზე ტყის მჭრელები მუშაობენ. უსტვენენ...

მაღლენი. ალბათ ნამდვილი ტყის მჭრელები არ არიან...

პოლიციელი (მაღლენს). ჩუმაღ!

შუბერტი. დღის სინათლე მიმაცილებს. ტყიდან გავღვივარ... ვარდისფერ სოფელში.

მაღლენი. ჩემი საყვარელი ფერი...

შუბერტი. დაბალი სახლებია.

პოლიციელი. ხედავ ვინმეს?

შუბერტი. ვერ ადრეა. დარაბები დახურულია. მოედანი დაცარიელებულია. ერთი შადრევანია და ერთიც ქანდაკება. მივრბივარ. მესმის ჩემივე ხის ქოშების ექო...

მაღლენი (მხრებს იჩენავს). ხის ქოშები?

პოლიციელი. წინ, წინ, წინ.

მაღლენი. წინ, წინ, წინ, წინ, წინ, წინ, წინ, წინ...

შუბერტი. ვაკეა. ოღნავ მაღლდება. ნაბიჯებს ვაღვამ. მთის ძირასა ვარ.

პოლიციელი. ადი.

შუბერტი. მივხოხავ. ბილიკი ციცაბოა. კლდეზე ვეკიდები. ტყე უპარ მოვიტოვე. სოფელი სულ ქვევითაა. წინ მივიწეე. მარჯვნივ ტბაა.

პოლიციელი. ადი.

მაღლენი. ადიო, გითხრეს, თუ შევიძლია, ადი. თუ შევიძლია!

შუბერტი. რა ციცაბოა! ეკლიანი ბუჩქები, ქვები. ტბა გადავლახე. ვამჩნევ ხმელთაშუა ზღვას.

პოლიციელი. ადი, ადი.

მაღლენი. ადი, რადგან გითხრა, ადი.

შუბერტი. ერთი მელაღა დარჩენილა. უკანასკნელი ცხოველი. ბრმა ბუ. ერთი ჩიტაც არ არის. წყაროც არსად ჩანს... ნაკვალევაც არ შეიმჩნევა... აღარც ექო გამოსცემს ხმას. ჰორიზონტზე მივსეირნობ.

პოლიციელი. რას ხედავ?

შუბერტი. უდაბნოს.

პოლიციელი. უფრო მაღლა ადი.

მაღლენი. ადი, რაკი საჭიროა, ადი.

შუბერტი. ქვებზე ჩამოვეკიდე. ვცურდები. ეკლებს ვებლაუჭები. ოთხზე მივცოცავ... აჰ! სიმადლეს ვერ ვიტან... სულ კლდეებზე რატომ უნდა ვიძრომი-ალო... მარტო მე რატომ უნდა ვაკეთო იბულებით შეუძლებელი?..

მაღლენი (პოლიციელს). შეუძლებელია... უთხარი რამე. (შუბერტს). არც კი გრცხვენია.

შუბერტი. მწყურია. მცხელა. ოფლად ვიღვრები.

პოლიციელი. შუბლის მოსაწმენდადაც არ შეჩერდე. მე რე მოიწმინდე, რა საჩქაროა, ადი.

შუბერტი. ...ისე დავიღალე...

მაღლენი. უკვე! (პოლიციელს) დამიჯერეთ, ბატონო უფროსო ინსპექტორო, სულაც არ მიკვირს, რომ სიმარჯვე აკლია.

პოლიციელი (შუბერტს). ზარმაცო!



მადლენი (პოლიციელს). ყოველთვის ასეთი ზარმაცი იყო, მაგისი ხედიდან არაფერი გამოვიდოდა.

შუბერტი. ერთი პატარა ჩრდილიც არ არის. მზე უზარმაზარია. პაპანაქებაა. ვიხრჩობი. ვიწვი.

პოლიციელი. უკვე შორს აღარ უნდა იყოს. ხომ ხედავ, იწვები...

მადლენი (ისე, რომ პოლიციელმა არ გაიგოს). შენს მაგიურად სხვისი გაგზავნა მერჩია...

შუბერტი. წინ მეორე მთა აღიმართა. უნაპრალო კლდეა. სული მეზუთება.

პოლიციელი. უფრო მაღლა, უფრო მაღლა.

მადლენი (ძალიან ჩქარა, ხან პოლიციელს, ხანაც შუბერტს). უფრო მაღლა! ვეღარ სუნთქავს. უფრო მაღლა! ჩვენზე მაღლა რატომ უნდა ავიდეს? სჯობს ჩამოხვადე. უფრო მაღლა. უფრო დაბლა. უფრო მაღლა.

პოლიციელი. ადი, ადი!

მადლენი. უფრო მაღლა! უფრო დაბლა!

შუბერტი. ხელები გამისისხლიანდა.

მადლენი (შუბერტს). უფრო მაღლა! უფრო დაბლა!

პოლიციელი. ჩამოცოცდი.

შუბერტი (განაგრძობს თავის უმოძრაო ხვლას). ამქვეყნად მარტოობა ძალზე მძიმეა! ვაჭიშვილი რომ მყოლოდა...

მადლენი. ქალიშვილი მერჩივნა. ბიჭები უმადურები არიან!

პოლიციელი (ფეხების ბაკუნით). შენი აზრები სხვა დროისთვის შემონახე. (შუბერტს). ადი, დროს ნუ კარგავ.

მადლენი. უფრო მაღლა! უფრო დაბლა!

შუბერტი. მე მხოლოდ ადამიანი ვარ, უპირველეს ყოვლისა.

პოლიციელი. ბოლომდე უნდა იყო, ბოლომდე.

მადლენი (შუბერტს). ბოლომდე იყავი.

შუბერტი. აარააა!. არა!. მუხლის გამართვა აღარ შემიძლია. აღარ შემიძლია!

პოლიციელი. აბა, უკანასკნელი ძალა მოიკრიბე.

მადლენი. უკანასკნელი ძალ-ღონე მოიკრიბე. არ მოიკრიბო! მოიკრიბე!

შუბერტი. ასე, ასე, ასე... პლატფორმა!.. ცაზე მონტბელიარდის ნაკვალევი არა ჩანს.

მადლენი (პოლიციელს). გაგვექცევა, ბატონო უფროსო ინსპექტორო,

პოლიციელი (მადლენს არ უსმენს, შუბერტს). ეძებე, ეძებე.

მადლენი (შუბერტს). ეძებე! არ ეძებო! ეძებე! არ ეძებო! (პოლიციელს).

გაგვეცათ.

შუბერტი. აღარ არის... აღარ არის... აღარ არის...

მადლენი. რა აღარ არის?

შუბერტი. ქალაქი, ტყე, მინდორი, ზღვა, ცა. მარტო მე ვარ.

მადლენი. აქ ორნი ვიქნებით.

პოლიციელი. რას ამბობს? რისი თქმა უნდა? მალე! მონტბელიარდი!

შუბერტი. ვეგაგარ და მაინც დავრბივარ.

მადლენი. დაფრინავს... შუბერტი! მისმინე...

შუბერტი. მარტო ვარ. ფეხები წამერთვა. თაებრუ არ მეხვევა ...სიკვდილისა აღარ მეშინია.

პოლიციელი. ჩემთვის ყველაფერი სულერთია.

მადლენი. ჩვენზე იფიქრე. მარტოობა ხეირს არ დაგაყრის. ნუ მივკატოვებ... მოწყალე იყავი და შეგვიბრალე! (ქალი მათხოვრად გადაიქცევა). პური არა მაქვს ჩემს შვილებს რომ ვაჭამო. ოთხი ბავშვი მყავს. ჩემი ქმარი ციხეში



ზის. საავადმყოფოდან ახლა გამოვედი. კეთილო ბატონო... კეთილო ბატონო...
 (პოლიციელს). ახლა მაინც შეისმინეთ ჩემი, ბატონო უფროსო ინსპექტორო!
პოლიციელი (შუბერტს). კაცობრიობის სოლიდარობის ხმა გესმის?
 (იქით). ძალიან შორს გაუშვი. ახლა კი გაგვეტყუა. (ყვირილით). შუბერტ,
 შუბერტ, შუბერტ... ჩემო მეგობარო, ჩემო ძვირფასო, ჩვენ ორივე ცდომილები
 ვართ.

მადლენი (პოლიციელს). მე უკვე ვითხარით.
პოლიციელი (მადლენს სილას გააწნავს). შენი აზრი არ მაინტერესებს.
მადლენი (პოლიციელს). მომიტყვეთ, ბატონო უფროსო ინსპექტორო.
პოლიციელი (შუბერტს). შენი ვაღია მალღოს მოძებნა. შენი ვაღია მა-
 ლღოს მოძებნა! შენს მეგობრებს ნუ უღალატებ! მალღო მოძებნე! ხომ ხედავ, არ
 ეძებ, არ ათვალეობ. წინ იფურე! მისმინე! მიპასუხე! მიპასუხე...
მადლენი. უპასუხე.

(რათა შუბერტი დაბლა ჩამოვიდეს, მადლენი და პოლიციელი ამქვეყნიური
 ცხოვრების უპირატესობას უმტკიცებენ. მათი თამაში უფრო და უფრო გრო-
 ტესკული ხდება და კლოუნადაძვე მიდის).
შუბერტი. იენისის დილაა. ჰაერი უფრო მსუბუქია, ვიდრე თვით ჰაერი.
 მე უფრო მსუბუქი ვარ, ვიდრე ჰაერი. მზე უფრო დიდ სინათლეში ენთება, ვიდრე
 თვით მზეა. გზას თავისუფლად ვიკვლევი. ფორმები გაქრა. ავღივარ... ავღივარ...
 სინათლე ჩქეფს... ავღივარ...

მადლენი. გარბის!.. ხომ ვითხარით, ბატონო უფროსო ინსპექტორო...
 არ მინდა, არაფერი არ მინდა. (შუბერტს). თან მაინც წამიყვანე.
პოლიციელი (შუბერტს). შენ ამას ვერ გაბედავ... ეჰჰ!. ბინძურო...
შუბერტი (თავის თავს ელაპარაკება). გაქცევა შემიძლია... ქვევიდან...
 შემიძლია... გადახტომა... ერთი ნაბიჯი... მსუბუქი... ერთი...

პოლიციელი (სამხედრო მარშით). ერთი-ორი, ერთი-ორი... იარაღის
 ხმარება გასწავლე. სოფლის მწერალი იყავი... სიყრუეს აღარ მოიგონებ. დეზე-
 რტირი არა ხარ... შენს ადიუტანტს პატივისცემას არ მოაკლებ!.. დისციპლინა!
 (უკრავს ნაღარა). სამშობლოს, რომლის შევილიც ხარ, შენი თავი სჭირდება.
მადლენი (შუბერტს). მე მხოლოდ შენთვის ვიბრძვი.

პოლიციელი (შუბერტს). ცხოვრება და კარიერა წინა გაქვს! მდიდარი
 იქნები, ბედნიერი, სულელი და საელჩოს მრჩეველი! აი, შენი თანამდებობა!
 (იგი შუბერტს ქაღალდის უწყვდის. შუბერტი მისკენ არ იყურება. ახლა პოლი-
 ციელი და მადლენი მართავენ სპექტაკლს). რაკი არ გაფრინდა, ჯერ არაფერი
 დაგიკარგავს.

მადლენი (შუბერტს, რომელიც უმოძრაოდ დგას). აი, ოქრო. აი,
 ხილი...

პოლიციელი. შენი მტრების თავები ლანგარზე დადებული მოგართევს.

მადლენი. ისე იძიებ შურს, როგორადაც მოისურვებ. შენ შურს სადის-
 ტურად იძიებ!

პოლიციელი. არქიპისკოპოსს გაგზავნი.

მადლენი. პაპს!

პოლიციელი. თუ გინდა... (მადლენს). არ უნდა ალბათ... (შუბერტს).
 თუ გინდა ხელახლა დაიწყო ცხოვრება. გადადამ პირველ ნაბიჯებს... საკუთარ
 თავს შეიცნობ...

შუბერტი (არც უყურებს და არც ესმის მათი). საცალფეხო ხიდზე გავდი-
 ვარ. ძალიან მალღაა და ყველაფერს ზემოდან გადმოვცქერი. ფრენა შემიძლია!

(პოლიციელი და მადლენი შუბერტს ხელს სტაცებენ).

მადლენი. ჩქარა!.. სიმძიმე უნდა მივეუმატოთ ცოტა...

პოლიციელი (მადლენს). მთელი საქმე აურიე...

მადლენი (პოლიციელს). ალბათ ცოტა თქვენი ბრალიცაა, ბატონო უფროსო ინსპექტორო...

პოლიციელი (მადლენს). არა, შენია. მხარი არ დამიჭირე. ვერ გამიგე. უკერვილო თანაშემწე მომცეს, საცოდავი, სულელი ქალი...

(მადლენი ტირის).

მადლენი. ოჰ! ბატონო უფროსო ინსპექტორო!

პოლიციელი (მადლენს). სულელი!. დიახ, სულელი... სულელი... სულელი... (უცბად შუბერტს მიუბრუნდება). გაზაფხული ძალზე ლამაზია ჩვენს მდელოებში. ზამთარი წყნარი იცის. ზაფხულში არასოდეს წვიმს...

მადლენი (პოლიციელს ტირილით). ვცდილობდი ხელი შემეწყვო, ბატონო უფროსო ინსპექტორო. ყველაფერი გავაკეთე, რაც კი შემიძლო.

პოლიციელი (მადლენს). სულელი! სულელი!

მადლენი. მართალი ბრძანდებით, ბატონო უფროსო ინსპექტორო.

პოლიციელი (შუბერტს სასოწარკვეთილი ხმით). ვინც შალოს იპოვის, ჯილდო ეკუთვნის! თუ თავს ღირსეულად გაართმევ, სიმდიდრეც გერგება, ფორმის ტანსაცმელიც, პატივი და ღირსებაც. მეტი რაღა გინდა!

შუბერტი. ფრენა შემიძლია.

მადლენი და პოლიციელი (შუბერტს ჩაებლაუჭებიან). არა, არა, არა! არ გაფრინდე!

შუბერტი. სინათლეში ვცურავ. (სცენაზე საშინელი სიბნელეა). სინათლე ჩემში შემოიჭრა. გაოცება მიბყრობს...

პოლიციელის მოჩხიმი ხმა. გაოცების ზღვარს ვერ გადალახავს.

მადლენის ხმა. ფრთხილად, შუბერტ... ნუ გავიწყდება თავბრუს ხვევა რომ გაქვს ხოლმე.

შუბერტის ხმა. მე სინათლე ვარ! ვფრინავ!

მადლენის ხმა. ჩამოვარდი! ჩაქრი!

პოლიციელის ხმა. ბრავო, მადლენ!

შუბერტის ხმა (მწუხარედ). ოჰ!.. ცუდად ვარ... ყველაფერი მტკივა!..

(ისმის შუბერტის კენესა. სცენა ნათდება. შუბერტი ქაღალდების დიდ ყუთშია ჩაფლული. მადლენი და პოლიციელი მის გვერდით დგანან. სცენაზეა ახალი პერსონაჟიც, ვიღაც ქალბატონი, რომელიც გულგრილი სახით, მარცხნივ, კედლის ახლოს, სკამზე ზის).

პოლიციელი (შუბერტს). აბა, ჩემო ბიჭო.

შუბერტი. სადა ვარ?

პოლიციელი. მოაბრუნე თავი, ყვეწო!

შუბერტი. დახე, თქვენც აქა ხართ, ბატონო უფროსო ინსპექტორო? როგორ მოახერხეთ ჩემს ხსოვნაში შემოსვლა?

პოლიციელი. ფეხდაფეხ... მოგ-ყვე-ბო-დი. საბედნიეროდ!

მადლენი. ოჰ! დიახ, საბედნიეროდ!

პოლიციელი (შუბერტს). აბა, წამოდექი! (ყურებში ჩაავლებს ხელს). აქ რომ არ ვყოფილიყავი... რომ არ დამეჭირა შენი თავი... მერყევი ხარ, ამჩატებული. მახსოვრობა გღალატობს, ყველაფერი დაგავიწყდა. შენი მოვალეობა დაგავიწყდა. აი, შენი მთავარი შეცდომა. ძალიან მძიმე ხარ. ძალიან მსუბუქი ხარ.

მადლენი. მე მჯონია, უფრო მძიმეა, ვიდრე მსუბუქი.



პოლიციელი (მადლენს). არ მიყვარს, როცა საწინააღმდეგო აზრებს გამოსთქვამენ! **(შუბერტს).** უნდა მოგარჩინო... ამისთვისა ვარ აქ.
შუბერტი. ასე გგონია მწვერვალთან ჩამოვედი, და უფრო მაღლიდანაც. **(შუბერტის საქციელი უფრო და უფრო ბავშვური ხდება).**

პოლიციელი. ამას არავინ გთხოვდა!

შუბერტი. გზა ამერია... მცივა... ფეხები სველი მაქვს... ზურგი გამეყინა.

მშრალი ხალათი გაქვთ?

მადლენი. ოჰ! ზურგი გაყვინა!

პოლიციელი (მადლენს). უნებისყოფობის ბრალია.

შუბერტი (როგორც ბავშვი, თავს რომ იცავს). რა ჩემი ბრალია... სადა არ ვეძებე. ვერ ვიპოვე... რა ჩემი ბრალია... თქვენ ხომ თვალ-ყურს მაღევნებდით და ყველაფერი კარგად დანახეთ... ცრუპენტელა არა ვარ.

მადლენი (პოლიციელს). გონებაჩლუნგია. რამ შემართვევინა ამისთანა კაცი. ახალგაზრდობისას კიდევ არა უშავდა. **(შუბერტს).** ხედავ? **(პოლიციელს).** ეშმაკია, ბატონო უფროსო ინსპექტორო. აკი გაგაფრთხილეთ კიდევ. თვალთმაქციცაა!.. თანაც მისუსტებულია... გამძლიერებული კვებაა საჭირო, რომ მოსუქდეს.

პოლიციელი (შუბერტს). გონება ჩლუნგი გაქვს, როგორ შეგირთო ამისთანა კაცი. ახალგაზრდობისას კიდევ არა გიშავდა. ხედავ? ეშმაკი ხარ. აკი გაგაფრთხილეთ კიდევ. თვალთმაქციცაა!.. თანაც მისუსტებული ხარ. ცოტა უნდა მოსუქდე...

შუბერტი (პოლიციელს). მადლენამაც ეს არა თქვა? თქვენ მხოლოდ მისი სიტყვები გაიმეორეთ, ბატონო უფროსო ინსპექტორო...

მადლენი (შუბერტს). არა გრცხვენია, ასე რომ ელაპარაკები ბატონ უფროსს ინსპექტორს?

პოლიციელი (გაბრაზებული). ზრდილობა უნდა გასწავლო! საცოდავო! უბადრუკო! უბადრუკო!

მადლენი (პოლიციელს, რომელიც არ უსმენს). საჭმელებს კარგად ვამზადებ. ამას კი მშვენიერი მადა აქვს...

პოლიციელი (მადლენს). თქვენ მედიცინას ვერ მასწავლით, ქალბატონო, ვიცი ჩემი ხელობა. თქვენი ბიჭი ცხვირით დაეცა და გზააბნეულია. ძალა არ გააჩნია. ცოტა უნდა გაიზარდოს...

მადლენი (შუბერტს). გაიგე, რაც ექიმმა თქვა? კიდევ შეგიძლია უკანალით დაცემა!

პოლიციელი (უფრო და უფრო შმაგდება). ცხადია, შეუძლია, იგივე აზრით, როგორც აქამდე, მაღლიდან დაბლა. დაბლიდან მაღლა. მაღლიდან დაბლა და ასე შემდეგ. მოჯადოებული წრეა!

მადლენი (პოლიციელს). ვაი, რომ აღარაფერი უფარვა. **(სვედიანი ზმით, ქალბატონს, რომელიც გულცივად და ჩუმად ზის).** ასე არ არის, ქალბატონო? **(შუბერტს).** კიდევ გყოფნის თავხედობა, რომ ბატონ უფროსს ინსპექტორს უთხრა, ცუდი ნებისყოფააო?

პოლიციელი. აკი გითხარით. მიძიე, მაშინ, როცა მსუბუქი უნდა იყოს. ძალიან მსუბუქია მაშინ, როცა მძიმე უნდა იყოს. წონასწორობა აქვს დარღვეული. არაფრის გაკეთება აღარ შეუძლია.

მადლენი (შუბერტს). შენ რეალობის გრძნობა აღარა გაქვს.

შუბერტი (ტირილით). მარიუსსაც ემახიან, მარინსაც, ლუგასტიკსაც, პერბინასაც, მაშეკროშსაც... მისი უკანასკნელი სახელი მაშეკროში იყო!..

პოლიციელი. ხომ ხედავ, რაღაცეები იცი, ცრუპენტელავ! ძალას მოიკრებ და ისევე წახვალ სამეზნელად. პირდაპირ მიხნისაკენ სწრაფვა უნდა შესძლო.



(ქალბატონს). ასე არ არის, ქალბატონო? (ქალბატონი არ პასუხობს, ფუფუნა კოლიციელი პასუხს არც ელის). გასწავლი რომ გზაში დრო არ დაკარგო.

მადლენი (შუბერტს). ამასობაში, ეგ მაშეკროში გაიქცა კიდეც... დროს არ კარგავს, არც ზარმაცია და პირველიც იქნება.

პოლიციელი (შუბერტს). ძალას შევმატებ და მორჩილებასაც გასწავლი.

მადლენი (შუბერტს). მორჩილება ყოველთვის საჭიროა.

(პოლიციელი ჯდება და სკამს აქანავებს).

მადლენი (ქალბატონს). ასე არ არის, ქალბატონო?

პოლიციელი (მადლენს ხმაძაღლა უყვირის). მიდინარ თუ არა ყავის მოსატანად?

მადლენი. სიამოვნებით, ბატონო უფროსო ინსპექტორო!

(სამზარეულოში მიდის).

პოლიციელი (მადლენს). ორივესთვის!

(როცა მადლენი გადის, სიღრმის შემინული კარიდან ნიკოლა შემოდის. იგი დიდია, შავი წვერი აქვს, თვალები ძილისაგან დახიებულია, თმა აწეწია, ტანსაცმელი დაჭმუჭნია. ისეთი ხაზე აქვს, თითქოს ვიღაცას ეს-ესაა გაუღვიძებიაო).

ნიკოლა (შემოსვლისას). საღამო!

შუბერტი (ისეთი ხმით, რომელიც არც შიშს გამოხატავს, არც იმედს, არც გაოცებას). დახე, ნიკოლა! ლექსი დაამთავრე?!

(პოლიციელი უკმაყოფილოა ახალი პერსონაჟის გამოჩენით. შეწუხებული უყურებს ნიკოლას. ერთბაშად სკამიდან წამოიწევს. კარს გახედავს, თითქოს გაქცევა უნდაო).

შუბერტი (პოლიციელს). ეს არის ნიკოლა ღე.¹

პოლიციელი (ცოტა პირქუშად). რუსეთის მეფე?

შუბერტი. არა, ბატონო, ღე მისი გვარია. დ აოსტროფი და ე. (ქალბატონს, რომელიც არ უპასუხებს). ასე არ არის, ქალბატონო?

ნიკოლა (თან ლაპარაკობს, თან ხელებს იქნევს). განაგრძეთ, განაგრძეთ. ჩემი გულისთვის ნუ გაჩერდებით! ნუ მერიდებით!

(მოშორებით წითელ სავარძელში ჩაჯდება. შემოდის მადლენი, შემოაქვს ყავა, ვერავის ვერ ხედავს, ფინჯანს ბუფეტზე დებს და გადის. ამას ბევრჯერ გაიმეორებს, შეუჩერებლად, სიარულის ტემპს თანდათან მოუმატებს. ფინჯანები მოაქვს და მოაქვს, ბუფეტზე დააწვინებს, მთელ ბუფეტს ფარავს).

შუბერტი (ნიკოლას). ლექსით კმაყოფილი ხარ?

ნიკოლა (შუბერტს). მეძინა. დასვენება მერჩია. (აღუშფოთველ ქალბატონს). ასე არ არის, ქალბატონო?

1. აქ სიტყვათა თამაშია, რაც რეპლიკის საბაზს იძლევა: „რუსეთის მეფეა?“, რადგანაც ფრანგული „deux“ „დე“ — „ორს“ ნიშნავს, აქ რუსეთის იმპერატორი ნიკოლოზ მეორე ივლესხმება.



(პოლიციელი ერთს გადახედავს და შუბერტს გონზე მოიყვანს, მერე ჩანთიდან ფურცელს ამოიღებს და იატაკზე დაადებს. შუბერტს თითქოს ქაღალდის ალება უნდაო).

პოლიციელი (ცივაღ). ნუ შეწუხდები. ალება ძნელი არ არის. არ აიღო, მანდაც კარგად არის. (გამომცდელად — შუბერტს). ძალა უნდა მოიკრიბო. მახსოვრობა გლალატობს და ნახერეტებითა გაქვს სავსე, ამიტომაც ვერ იპოვე ძალა. ჩვენ უნდა ამოვაგსოთ შენი მახსოვრობის ნახერეტები!

ნიკოლა (ახველებს). უკაცრავად!

პოლიციელი (ნიკოლას ახლო შეგობარივით თვალს ჩაუკრავს. მერე მონური მორჩილებით). არა უშავს. (თავმდაბლად — ნიკოლას). თქვენ პოეტი ხართ, ბატონო? (უგრძნობ ქალბატონს). პოეტი! (მერე თავისი ჩანთიდან პურის ქერქს იღებს და შუბერტს აწვდის). ჭამე!

შუბერტი. უკვე ვისადილე, ბატონო უფროსო ინსპექტორო, არა მშობა. საღამოთი ბევრს არ გვახლებით...

პოლიციელი. ჭამე!

შუბერტი. არ მინდა, გარწმუნებთ.

პოლიციელი. ჭამას გიბრძანებ, ძალა რომ აღიდგინო. თქვენი მახსოვრობის ნახერეტები რომ ამოიგსოს!

შუბერტი (საცოდავად). აჰ! თუ მაიძულებთ...

(ზიზღიანი სახით პურის ქერქი ნელა შიაკვს პირთან. გმინავს).

პოლიციელი. უფრო ჩქარა. აბა, უფრო ჩქარა. უკვე საკმაო დრო დაკარგეთ!

(შუბერტი პურის ქერქს ძლივს ღრღნის).

შუბერტი. ნამდვილი ხის ქერქია, მუხისა. (აღუშფოთებელ ქალბატონს). ასე არ არის, ქალბატონო?

ნიკოლა (ადგილიდან არ იძვრის. პოლიციელს). რას ფიქრობთ, ბატონო უფროსო ინსპექტორო, უარყოფაზე და გულგრილობაზე?

პოლიციელი (ნიკოლას). ერთი წუთით... მომიტკვეთ. (შუბერტს). კარგია. სასარგებლოა. (ნიკოლას). იცით, ძვირფასო ბატონო, ჩემი მოვალეობაა უბრალოდ მივიღო და გამოვიყენო.

შუბერტი. მეტისმეტად მკაცრია!

პოლიციელი (შუბერტს). აბა, ეგეთები არ იყოს. თავის მოკატუნებას ნუ დამიწყებ. ჩქარა, ლეჭე!

ნიკოლა (პოლიციელს). თქვენ მარტო ჩინოვნიკი არა ხართ, თქვენ მოაზროვნე არსებაცა ხართ!.. როგორც ლერწამი... თქვენ პიროვნება ხართ...

პოლიციელი. მე მხოლოდ ჯარისკაცი ვარ, ბატონო...


ნიკოლა (ირონიის გარეშე). გილოცავთ.

შუბერტი (კენესის). მეტისმეტად მაგარია.

პოლიციელი (შუბერტს). ლეჭე!

(შუბერტი ბავშვივით უხმობს მადლენს, რომელიც სიარულსა და ზუფეტზე ფინჯნების დალაგებას აგრძელებს).

შუბერტი. მადლენ... მადლენ...



(მაღლენი გადის, შემოდის, გადის, შემოდის და ვურადლებას არ ცეკვს).

პოლიციელი (შუბერტს). თავი დაანებე! ყბა ამუშავე! ყბა ამუშავე!
შუბერტი (ტირილით). შომიტყვეთ, ბატონო უფროსო ინსპექტორო, მო-
მიტყვეთ, გვედრებით...

(იღვჭება).

პოლიციელი. ცრემლები არ მაღლეგებს.

შუბერტი (შეუნერებლად იღვჭება). კბილი მომტყდა. სისხლი მდის!

პოლიციელი. უფრო სწრაფად, აბა. ინქარე, ღეჭე, ღეჭე, გადაყლაპე!

ნიკოლა. მე ბევრი ვიფიქრე თეატრის განახლების შესაძლებლობაზე.

როგორ შეიძლება თეატრში სიახლის შეტანა? თქვენ რას ფიქრობთ, ბატონო
უფროსო ინსპექტორო?

პოლიციელი (შუბერტს). სწრაფად, აბა! (ნიკოლას). თქვენი შეკითხვა
არ მესმის.

შუბერტი. ვაი!

პოლიციელი (შუბერტს). ღეჭე!

(მაღლენის მისვლა-მოსვლა უფრო ჩქარდება).

ნიკოლა (პოლიციელს). მე ირაციონალურ თეატრზე ვოცნებობ.

პოლიციელი (ნიკოლას, თან შუბერტს თვალს არ აცილებს). არაარის-
ტოტელურ თეატრზე?

ნიკოლა. ზუსტად. (აღუშფოთებელ ქალბატონს). თქვენ რაღას იტყვით,
ქალბატონო?

შუბერტი. სასა სულ გადამიტყავდა. ენა დამეფხაჭანა!..

ნიკოლა. თანამედროვე თეატრი, ჯერ კიდევ ძველ ფორმებშია ჩაკეტილი.
ვიღაც პოლ ბურჟეს ფსიქოლოგიის იქით აღარ მიდის...

პოლიციელი. დიახ. ვიღაც პოლ ბურჟე! (შუბერტს). ყლაპე!..

ნიკოლა. თანამედროვე თეატრი, იცით ძვირფასო მეგობარო, არ შეეფე-
რება ჩვენი ეპოქის კულტურის სტილს. არ ეთანხმება ჩვენი დროის გონების გა-
მოჩენის ანსამბლს...

პოლიციელი (შუბერტს). ღეჭე! ყლაპე!..

ნიკოლა. აუცილებელია ანგარიში ვაუწიონ ახალ ლოგიკას, განახლებას,
რომელსაც ახალი ფსიქოლოგია მოაქვს... ანტაგონიზმის ფსიქოლოგიას...

პოლიციელი (ნიკოლას). ფსიქოლოგია, დიახ, ბატონო!..

შუბერტი (პირი სავსე აქვს). ფსი-ქო-ლო-გი-ა ა-ხა-ლ...

პოლიციელი (შუბერტს). ჭამე. როცა ჭამას მორჩები, მაშინ ილაპარა-
კებ! (ნიკოლას). ვისმენთ. სიურრეალისტური თეატრი?

ნიკოლა. სიურრეალიზმი, ოცნების რელიეფია...

პოლიციელი (ნიკოლას). რელიეფი? (შუბერტს). ღეჭე, ყლაპე!

ნიკოლა. შთამაგონებელი... (აუღელვებელ ქალბატონს). ასე არ არის,
ქალბატონო? (პოლიციელს). სხვა ლოგიკას, სხვა ფსიქოლოგიას შთამაგონებს.
არაწინააღმდეგობის წინააღმდეგობაში მაგდებს. ჩვენ ხასიათების იდენტურობის
ერთიანობის პრინციპს ვწირავთ მოძრაობის დინამიური ფსიქოლოგიის სასარ-
გებლოდ... ჩვენ აღარ ვიქნებით ჩვენ... ინდივიდუალობა არ არსებობს. არსებობს
მხოლოდ წინააღმდეგობრივი ძალები, ან არაწინააღმდეგობრივი... ლუი პასკოს



დიდებულმა წიგნმა „ლოგიკა და წინააღმდეგობამ“ დაგაინტერესაო?..

შუბერტი (ტირილით). ვაი! ვაი! (ნიკოლას, ლეჰვით და კენხით). ჩვენ ვწი-რა-ვით... ერთიანობის...

პოლიციელი (შუბერტს). ეს შენი საქმე არ არის. ჭამე...

ნიკოლა. ხასიათები თავის ფორმას კარგავს, უფრომოდ იქცევა, თითო-ეული პერსონაჟი სხვაზე მეტია... (აღუშფოთებულ ქალბატონს). ასე არ არის, ქალბატონო?

პოლიციელი (ნიკოლას). ამგვარად, ისინი გაზდებიან უფრო მეტად... (შუბერტს). ჭამე... (ნიკოლას). ...სხვები, ვიდრე თვითონ არიან?

ნიკოლა. ცხადია. რაც შეეხება მოქმედებასა და მიზეზობრიობას, ამაზე ნულა ვილაპარაკებთ. ჩვენ მას აბსოლუტურად გვერდი უნდა ავუართოთ... მათა ძველი, უხეში, მეტისმეტად ნათელი ფორმა, ყალბია. როგორც ყოველივე ის, რაც ცხადია... აღარც დრამაა, აღარც ტრაგედია; ტრაგიკული კომიკური ხდება; კომიკური ტრაგიკულია, და ცხოვრება მხიარულდება იქცევა... ცხოვრება მხიარული ხდება...

პოლიციელი (შუბერტს). ყლაპე! ჭამე... (ნიკოლას). არ გეთანხმებით... თუმცა თქვენს გენიალურ აზრებს ძალიან დიდად ვაფასებ... (შუბერტს). ჭამე! ყლაპე! ლეჰე! (ნიკოლას). მე არისტოტელური ლოგიკურობით, საკუთარი თავის ერთგული ვრჩები, ჩემი მოვალეობის ერთგული, უფროსების პატივისმცემელი... აბსურდისა არა მჯერა. ყველაფერი დალაგებულია, დაწყობილი, ყველაფერი გასაგებია... (შუბერტს). ყლაპე! (ნიკოლას). ...ადამიანის აზროვნებისა და მეცნიერების წინსვლის წყალობით.

ნიკოლა (ქალბატონს). თქვენ რას ფიქრობთ, ქალბატონო?

პოლიციელი. წინ მივიწევე, ბატონო ჩემო, ნაბიჯ-ნაბიჯ წინ მივიწევე... მინდა ვიპოვო მალო, რომლის გვარი „ტ“-ით მთავრდება. (შუბერტს). ჩქარა, ჩქარა. კიდევ ერთი ნაჭერი. აბა, ლეჰე, ყლაპე!

(მადლენის აქეთ-იქით სიარული ფინჯნებით უფრო ჩქარდება).

ნიკოლა. თქვენ ჩემს მოსაზრებებს არ იზიარებთ. და არც მსურს გაიზიაროთ.

პოლიციელი (შუბერტს). ჩქარა, ყლაპე!

ნიკოლა. მაინც თქვენს ღირსებებს ვაღიარებ და მჯერა, ყველაფერი კარგად მოგეხსენებათ.

შუბერტი. მად-ლენს! მად-ლენს!

(პირი საესე აქვს, სახეზე წამოჭარხლებულია. სასოწარკვეთილი ვყირის).

პოლიციელი (ნიკოლას). დიახ, მას განსაკუთრებულ მეურვეობას ვუწევ და მაინტერესებს კიდევ... მაგრამ მასზე ფიქრი ძალზე მდლის...

(შუბერტი ახალ ქერქს მოკბენს და პირში დიდი ნაჭერი უდევს).

შუბერტი. ვაი!

პოლიციელი. ყლაპე!

შუბერტი (პირი საესე აქვს). ვცდილობ... უკეთ... გა... ვაკეთო... არ შე... მი... ძლი... ა...

ნიკოლა (პოლიციელს, რომელიც შუბერტს არ ეშვება). თქვენ ახალი თეატრის პრაქტიკულ რეალობაციაზეც ფიქრობ?

პოლიციელი (შუბერტს). ხომ ხედავ, თუ მთინდომებ, შეგიძლია. ყველას

შეუძლია. მონდომებაა საჭირო. მშვენიერად შეგიძლია! (ნიკოლას). მომიტევეთ, ბატონო, ახლა ამ საკითხზე ლაპარაკი არ შემიძლია. უფლება არა მაქვს, ჯერ ჩემი სამსახურებრივი საათები არ დამთავრებულა!

შუბერტი. ნება მომეცით პატარ-პატარა ნაჭრები ვყლაპო!

პოლიციელი. კეთილი. მაგრამ უფრო ჩქარა! უფრო ჩქარა! უფრო ჩქარა! (ნიკოლას). ჩვენ ამაზე ბევრჯერ ვიკამათებთ!

შუბერტი (პირგამოტენილი. ორი წლის ბავშვივით). მა-მა-მა-დღე-ნნი!

პოლიციელი. აბა, მორჩი! გაჩუმდი! ყლაპე! (ნიკოლას, რომელიც აღარ უსმენს, თავის ფიქრებშია ჩაფლული). შადა არ აქვს. (შუბერტს). ყლაპე!

შუბერტი (შუბლზე ოფლის მოხაწვენდად ხელს გადაისვამს. გული ყელში ებჯინება). მა-ა-დღენნი!

პოლიციელი (წიკინა ხმით). ყურადღებით, არ აღებინო! ეს არ გიშველის. უკან გადაგყლაპებ იცოდე!

შუბერტი (ყურებთან ხელები მიაქვს). ყურთასმენა წაიღეთ, ბატონო ინსპექტორო.

პოლიციელი (ყვირილით). ...უფროსო ინსპექტორო!

შუბერტი (პირგამოფენილი. ხელები ყურებზე აქვს აფარებული). ...უფროსო ინსპექტორო!

პოლიციელი. დამახსოვრე, შუბერტ, რასაც გეტყვი. ყურებს თავი დაანებე. ხელს ნუ იფარებ, თუ არა და ჩაგაფარებ იცოდე...

(ყურებიდან ძალით ჩამოაშვებინებს ხელებს).

ნიკოლა (რომელსაც უკანახკნელი რეპლიკების შემდეგ ისეთი სახე აქვს, თითქოს ინტერესით უთვალთვალებსო მომხდარ ამბავს). მაგრამ... მაგრამ... თქვენ რას აკეთებთ? რას აკეთებთ?

პოლიციელი (შუბერტს). ყლაპე! ღეჭე! ყლაპე! ღეჭე! ყლაპე! ღეჭე! ყლაპე! ღეჭე! ღეჭე! ყლაპე! ღეჭე! ყლაპე! ღეჭე!

შუბერტი (პირგამოტენილი გაუგებარ სიტყვებს იმახის). ჰე... გლ... თქვენ... ხავ... კლონ... იფ... ოლ...

პოლიციელი (შუბერტს). რა თქვი?

შუბერტი (რაც პირში აქვს, ხელზე გადმოიფურთხებს). რომ იცოდეთ, რა მშვენიერია ტაძრების სვეტები და გოგოების მუხლები!

ნიკოლა (პოლიციელს, რომელიც საკუთარი საქმიანა დაკავებული და არ უსმენს). მაინც რას უკეთებთ ამ ბავშვს?

პოლიციელი (შუბერტს). სისულელეებს ამბობ, იმის მაგივრად რომ ყლაპო. მაგიდასთან არ ლაპარაკობენ! უფურე, ამ ცინგლიანს! არა გრცხვინია! ბავშვი ხომ აღარა ხარ! ყველაფერი ხელახლა გადაყლაპე! ჩქარა!

შუბერტი. დიახ, ბატონო უფროსო ინსპექტორო... (რაც გადმოაფურთხა ისევ პირში იყრის და პოლიციელს მიაშტერდება). ...ა... ი...

პოლიციელი. ესეც!.. (პირში პურის მეორე ნაჭურს ჩრის). ღეჭე!.. ყლაპე!..

შუბერტი (ძალიან უჭირს. თავს ძალას ატანს, რომ დაღეჭოს და გადაყლაპოს, მაინც ვერ ახერხებს). ...ი... სა...

პოლიციელი. რა?

ნიკოლა (პოლიციელს). ის ამბობს, რომ ხისაა, რკინისაა. არ გადაიყლაპა...

პება. ვერ ხედავთ? (აღუშფოთებულ ქალბატონს). ასე არ არის, ქალბატონო?

პოლიციელი (შუბერტს). ნებისყოფა არა გაქვს!

მადლენი (ფინჯნებით დატვირთული უკანასკნელად შემოვა, მაგიდაზე დააწყო. ყურადღებას არავინ აქცევს). აი, ყავა! ეს კი ჩაია!

ნიკოლა (პოლიციელს). მთელი ძალ-ღონე უნდა დაძაბოს. საბრალო ბავ-
შვი! ეს ხეა, თუ რკინა, ყელში აქვს გაჭედვით.

მადლენი (ნიკოლას). თავს იცავს. ყველაფერს უთქვენოდაც გაა-
კეთებს.

(შუბერტი დაყვირებას ცდილობს. ვერ ახერხებს, სული ეხუთება).

პოლიციელი (შუბერტს). უფრო ჩქარა! უფრო ჩქარა! არ ვითხარი, ახ-
ლავე გადაყლაპე ყველაფერი მეთქი?!

(განრისხებული პოლიციელი შუბერტისკენ გაიწევეს, პირს გაუხსნის და პი-
რში მუშტის ჩასანრელად ეშაღდება. პოლიციელმა წინასწარ სახელოები უნდა
აიკაპიწოს).

ნიკოლა უცბად წამოხტება, უსიტყვოდ, მუქარით მიუახლოვდება პოლიცი-
ელს და წინ გაუჩერდება).

მადლენი (გაკვირვებული). რას აპირებს?

(პოლიციელი შუბერტის თავს ხელს გაუშვებს. შუბერტი ამ სცენას უსიტყ-
ვოდ უთვალთვალებს, თან დეჭკვას განაგრძობს. პოლიციელი ნიკოლას ჩარევით
განცვიფრებულია. ხმა შეეცვლება, უკანკალებს და ნიკოლას ეუბნება):

პოლიციელი. ბატონო ნიკოლა, მე ხომ ჩემს მოვალეობას ვასრულებ!
აქ იმისთვის კი არ მოვსულვარ, რომ გამასულელონ! უნდა გავიგო, სად იმალე-
ბა მალე, რომლის გვარიც ასო „ტ“-ით მთავრდება. სხვა მეთოდი არ არსებობს.
არჩევანი არა მაქვს. რაც შეეხება თქვენს მეგობარს, რომელიც, იმედი მაქვს,
ერთ მშვენიერ დღეს ჩემი მეგობარიც გახდება... (უნგუნებს შუბერტზე, რომელიც
იღუჭება და იღუჭება). ...პატივს ვცემ, დიახ, გულწრფელად! თქვენც, ჩემო ძე-
რფასო, ბატონო ნიკოლა დ'ე, თქვენც პატივს გცემთ. ხშირად მომიხსენია თქვენი
ნაწარმოებების ქება, თქვენზეც...

მადლენი (ნიკოლას). ბატონი პატივს გცემს, ნიკოლა.

ნიკოლა (პოლიციელს). ცრუობთ!

პოლიციელი და მადლენი. ოჰ!

ნიკოლა (პოლიციელს). სიმართლე თუ გნებავთ ის არის, რომ მე არაფერს
არ ვწერ, და მაინც მაქვთ!

პოლიციელი (თავზარდაცემული). არა, დიახ ბატონო, არა, თქვენ წერთ!
(მომეტებული შიშით). თქვენ უნდა წერთ...

ნიკოლა. აზრი არა აქვს. ჩვენ გვეყავს იონესკო და იონესკო, სრულიად
საკმარისია!

პოლიციელი. მაგრამ, სათქმელი ყოველთვის არის... (შიშისაგან აკან-
კალებს, ქალბატონს). ასე არ არის, ქალბატონო?

ქალბატონი. არა! არა! ქალბატონს ნუ მეძახით. დამიძახეთ ქალიშვი-
ლო!..

მადლენი (ნიკოლას). ბატონი უფროსი ინსპექტორი მართალია, ყოველთვის არის რაღაც სათქმელი, რადგან თანამედროვე სამყარო გახრწნის პროცესშია. შენ კი შეეძლია გახრწნის მოწმე იყო!

ნიკოლა (ღრიალით). აი, დარდი..

პოლიციელი (უფრო და უფრო კანკალებს). დიახ, ბატონო!

ნიკოლა (ზიზღით უფურებს პოლიციელის ცხვირს). აი, დარდი, პატივს მცემთ თუ არა! (პოლიციელს პიჯაკის საყელოში ჩაეჭიდება). არა გვერათ, რომ ვიყი ხართ?

(შუბერტი იღეჭება ისევ და ვლავავს. ამ სცენას უფურებს და ისიც შეშინებულია. დამნაშავის სახე აქვს. პირი გამოტენილი აქვს და საუბარში ვერ ერევა).

მადლენი. აბა, აბა, აბა...

პოლიციელი (აღშფოთების მწვერვალზეა, გაშტერებული ხან დაჯდება, ხან ადგება. სკამს გადაადგებს. სკამი იმტვრევა). მე?.. მე?..

მადლენი. ყავა მიირთვით!

შუბერტი (წამოიყვირებს). ცუდი აღარა ვარ. ყველაფერი გადაველაპე! ყველაფერი გადაველაპე!

(შუბერტს ყურადღებას არავინ აქცევს).

ნიკოლა (პოლიციელს). დიახ, თქვენ, თქვენ...

პოლიციელი (ერეშლები ჩამოსცივია). ოპ!.. ეს უკვე მეტისმეტია! (ტირილით – მადლენს, რომელიც მაგიდაზე დაყრილ ფინჯნებს აწესრიგებს). გმადლობთ, მადლენ, ყავისათვის! (ტირილით). ეს ბოროტებაა! უსამართლო-ნაა!..

შუბერტი. ცუდი აღარა ვარ. ყველაფერი გადაველაპე. ცუდი აღარა ვარ!

(დგება და მზიარულად ცმუკავს).

მადლენი (ნიკოლას, რომელსაც ემჩნევა, რომ პოლიციელისთვის საშიში ხდება). შენ სტუმართმოყვარეობის კანონებს ვერ დაარღვეე!

პოლიციელი (ნიკოლას). მე არ მინდოდა თქვენი მეგობრის გასულელება!.. გეფიცებით!.. თვითონ ძალით შემომიყვანა, მე არ მინდოდა. ვჭქარობდი... ამათ დაიჟინეს და თავისი გაიტანეს...

მადლენი (ნიკოლას). სიმართლეს ამბობს!

შუბერტი (ისევ ისე). ცუდი აღარა ვარ. ყველაფერი გადაველაპე. ახლა სათამაშოდ წასვლა შემიძლია.

ნიკოლა (ულმობლად და ცივად – პოლიციელს). შეიგნეთ თქვენი შეცდომა, ოღონდ იმგვარად კი არა, როგორც თქვენ გინდათ!

(ეს ისეთი ტონით არის ნათქვამი, რომ შუბერტი ხტუნაობას შეწყვეტს. მოძრაობა ჩერდება. მოქმედი პირები გაშტერებულები მიანერდებიან ნიკოლას, რომელიც უკვე სიტუაციის არბიტრია).

აოლიციელი (ძლივსღა ახერხებს ლაპარაკს). მაშ რატომღა, ღმერთო ჩემო?! მე თქვენთვის არაფერი დამიშავებია.

უშუბრტი. ვერ დავიჯერებდი, თუ ასეთი სიძულვილი შეგეძლო.

მადლენი (პოლიციელისადმი თანაგრძობით აღვსილი). საცოდავო, შენი თვალები დედამიწის ყველა საშინელებებს ხედავს... სახე როგორ გაგათეთრებია... კეთილშობილური ნაკეთები დამაზინებია... შე საცოდავო, შე საცოდავო...

აოლიციელი (შემრწუნებული). მადლობა ხომ გადაგიხადეთ, მადლენ, ყავისათვის? (ნიკოლას). მე მხოლოდ იარაღი ვარ, ბატონო; მორჩილებით ხელბშეკრული ჯარისკაცი. ზრდილი, პატიოსანი, ყველასგან პატივდებული... და თანაც... მე მხოლოდ ოცი წლისა ვარ, ბატონო!.

ნიკოლა (ულმობლად). ჩემთვის სულერთია. მე ორმოცდახუთი წლისა ვარ!

უშუბრტი (თითებზე ითვლის). კიდევ ორი...

(ნიკოლა უზარმაზარ დანას ამოიღებს).

მადლენი. ნიკოლა, ვიდრე რამეს ჩაიდენდე, დაფიქრდი!..

აოლიციელი. ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო...

(ტუნები უკანკალებს).

უშუბრტი. აკანკალებს. ეტყობა სცივა!

აოლიციელი. დიახ, მცივა... აჰ!

(პოლიციელი ყვირის. ნიკოლა მის ირგვლივ ნელა დააბიჯებს და დანას იქნებს).

მადლენი. არადა, რადიატორები დიდებულად მუშაობს... ნიკოლა ჭკვიანად იყავი!..

(პოლიციელი მზად არის თავის დასაცავად. გზას იკაფავს. ისმის ხმაური).

უშუბრტი (ძლიერად). მერალი სუნი ასდის!.. (პოლიციელს). შარვალში ჩასვრა ვერ არის კარგი საქმე.

მადლენი (შუბერტს). ანგარიშს არაფერს უწევ? დაჯექი შენს ადგილზე! (შეკფურებს ნიკოლას). რა გამოხედვა აქვს! ეს აღარა ხუმრობს!

(ნიკოლა დანას ასწევს).

აოლიციელი. მიშველეთ!

მადლენი (ნაბიჯსაც არ გადაადგამს, არც შუბერტი ინძრევა). ნიკოლა, სულ წითელი ხარ. ფრთხილად. უფრთხილდი, დამბლა არ დაგეცეს! შეიძლება მამაშენივით მოვივიდეს!

(ნიკოლა პოლიციელს ერთხელ დაარტყამს დანას. პოლიციელი დატრიალდება).

პოლიციელი (ტრიალ-ტრიალით). გაუმარჯოს თეთრების რასას!
შუბერტი, ხელის შემლა უკვე გვიანაა.

(ნიკოლას სახე მოღრეცია, გამძვინვარებული, დანას შეორედ დაჰკრავს).

პოლიციელი (ისევ ტრიალ-ტრიალით). მინდოდა... სიკვდილის შემდეგ
ორდენი...

მადლენი (პოლიციელს). გეკნება, ჩემო საყვარელო, პრეზიდენტს და-
ვურეკავ...

(ნიკოლა მესამედ არტყამს დანას).

მადლენი (უეცრად). შეჩერდი, შეჩერდი!..

შუბერტი (გამკიცხავად). ეჰ, ნიკოლა!

პოლიციელი (ნიკოლა უძრავად დგას. ხელში დანა უჭირავს. პოლიცი-
ელი ერთხელაც შემოტრიალდება). მე... მოვალეობის... მსხვერპლი... ვარ!

(მერე გასისხლიანებული დაეცემა).

მადლენი (პოლიციელს მივარდება და სინჯავს). საცოდავი! გულში მოხ-
ვდა! (შუბერტს და ნიკოლას). მომეხმარეთ! (ნიკოლა გასისხლიანებულ დანას
გადაადებს. საშივე ასწევს მიცვალებულს და დივანზე დაახვეწებენ). დასანანია,
რომ ეს ყოველივე ჩვენს სახლში მოხდა! (მადლენი მიცვალებულს თავქვეშ ბა-
ლიშს აკოუდებს). აი, ასე! საცოდავი, პატარა... (ნიკოლას). გამოდის... გამოდის
რომ, ახლა უკვე ეს ახალგაზრდა კაცი გვაკლია, რომელიც შენ მოჰკალი... ოჰ,
ეს შენი მძულვარება პოლიციისადმი... რა უნდა ექნათ? ვინდა მოვეხმარება
მალოს პონაში? ვინ? ვინ?

ნიკოლა. იქნებ ავჩქარდი...

მადლენი. ახლა ასე ლაპარაკობ. ყველანი ასეთები ხართ...

შუბერტი. დიახ, ჩვენ ყველანი ასეთები ვართ...

მადლენი. ჯერ დაუფიქრებლად გააკეთებთ რაღაცას, მერე კი ნანობთ!..
ჩვენ მალე გვჭირდება! მისმა თავგანწირვამ (პოლიციელს გადახედავს). უშე-
დეგოდ არ უნდა ჩაიაროს! მოვალეობის საცოდავი მსხვერპლი!

ნიკოლა. მე გიპოვით მალოს.

მადლენი. ბრავო, ნიკოლა!

ნიკოლა (პოლიციელის სხეულს). არა. შენი თავგანწირვა ამაოდ არ ჩა-
ივლის. (შუბერტს). შენ დამეხმარები.

შუბერტი. არა! თავიდან დაწყება აღარა მსურს!

მადლენი (შუბერტს). გული არა გაქვს. რაღაცა უნდა გვაკეთოთ ამ ბი-
ჭისათვის, გაიგე?

(უჩვენებს პოლიციელს).

შუბერტი (უკმაყოფილო ბავშვივით ფეხებს აბაკუნებს). არა! არ მინდა!
არა! არ მინ-და!

მადლენი. ურჩი ქმრები არ მიყვარს! რა გინდა ამით ქნა, არა გრცხვე-
ნია?!

(შუბერტი მაინც განაგრძობს ტირილს, მაგრამ სახეზე უკვე მორჩი-
ლება ეტყობა).

ნიკოლა (პოლიციელის ადგილზე დაჯდება და შუბერტს პირში სწრის პუ-
რის ნაჭურვს). აბა, ჭამე, ჭამე, რომ შენი მახსოვრობის ნახვრეტები ამოვა-
სოთ!

შუბერტი. არა მშია.

მადლენი. გული არა გაქვს? დაემორჩილე ნიკოლას!

შუბერტი (პურის ნაჭურვს იღებს და შოგინდან ღრღნის). ცუ-დად მექ-
ცი-ვით!..

ნიკოლა (პოლიციელის ხმით). აბა, ლაპარაკს თავი დაანებე! ყლაპე! ღე-
ჭე! ყლაპე! ღეჭე!

შუბერტი (პირგამოტენილი). მეც, მეც მოვალეობის მსხვერპლი ვარ!

ნიკოლა. მეც!

მადლენი. ჩვენ ყველანი მოვალეობის მსხვერპლი ვართ! (შუბერტს).
ყლაპე! ღეჭე!

ნიკოლა. ყლაპე! ღეჭე!

მადლენი (შუბერტსა და ნიკოლას). ყლაპეთ! ღეჭეთ! ღეჭეთ! ყლა-
პეთ!

შუბერტი (ღეჭვა-ღეჭვით მადლენსა და ნიკოლას). ღეჭეთ! ყლაპეთ! ღე-
ჭეთ! ყლაპეთ!

ნიკოლა (შუბერტსა და მადლენს). ღეჭეთ! ყლაპეთ! ღეჭეთ! ყლაპეთ!

(უტყვი ქალბატონი სამი დანარჩენი მოქმედი პირისკენ წავა).

ქალბატონი. ღეჭეთ! ყლაპეთ! ღეჭეთ! ყლაპეთ!

(ამასობაში, ვიდრე ყველა მოქმედი პერსონაჟი საკუთარ თავს და ერთმანეთს
უბრძამებენ, „ყლაპე, ღეჭეო“, ფარდაც ეშვება).

ფარდა

ფრანგულიდან თარგმნა
დავით ქახიანი.

გიორგი ლეჟავა — სუროთმოძღვრის ბასსენება

ლენა კილაძე

გიორგი ლეჟავა — სუროთმოძღვარი, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებაში XX საუკუნის 20-70-იან წლებში, ქართული არქიტექტურის მნიშვნელოვან ეტაპზე. საქართველოს მთავრობის სახელი, მეცნიერებათა აკადემიის კომპლექსი, საქართველოს პავილიონი სოფლის მიღწევათა გამოფენაზე მოსკოვში და სხვ. მრავალი; წიგნები: სვანეთის არქიტექტურა, საქართველოს მაღალმთიანი რაიონების არქიტექტურა, ხალხური კოშკური არქიტექტურა; დიდი

რაოდენობით საპროექტო წინადადებები; გრაფიკული სერიאלები; ანაზომები; კონცეფტუალური ძიებანი და არქიტექტურული ფანტაზიები. წელს, 4 ივლისს, 95 წელი შესრულდა გიორგი ლეჟავას დაბადებიდან. ამ სტატიაში, რომელიც სუროთმოძღვრის ხსოვნას ეძღვნება, თქვენი ყურადღება გვინდა შევაჩეროთ მისი შემოქმედების შედარებით უცნობ სფეროზე — კონცეფტუალურ ძიებებსა და არქიტექტურულ ფანტაზიებზე.

არქიტექტურული ფანტაზიები

გიორგი ლეჟავას მდიდარ შემოქმედებით შემკვიდრებაში განსაკუთრებული ადგილი არქიტექტურულ ფანტაზიებსა და კონცეფტუალურ ძიებებს უჭირავს. ეს ნამუშევრები, როგორც საოცნებო არქიტექტურის ქაშონავონი სამყარო, სწრაფვა იდეალურისა და სრულყოფილისაკენ არქიტექტურაში, აერთიანებს ვარიაციებს ისტორიულ თემაზე, ქალაქის თემატიკაზე შექმნილ სერი-ალებს, დეკორატიულ-რომანტიკულ არქი-

ტექტურულ ფანტაზიებს. სუროთმოძღვრის კონცეფციებში ერთმანეთს ენაცვლება ქართული არქიტექტურის გენეტიკური საწყისების ძიება, ქალაქის ამა თუ იმ პრობლემაზე ფიქრი (იქნება ეს რეკონსტრუქცია თუ სხვა კავშირი ვარემოსთან), არქიტექტურული ფორმათაწარმოქმნის საკითხები და სხვ. მრავალი. არქიტექტურული ფანტაზიები და უტოპიები, ნახატი არქიტექტურა გიორგი ლეჟავასათვის ის სამეტყველო ენაა, რომლის მეშვეობითაც

არქიტექტურულ პრობლემებზე საუბრობს და მისთვის მისაღებ გადაწყვეტებს გვთავაზობს.

გიორგი ლეჟავას არქიტექტურულ ფანტაზიებსა და კონცეფტუალურ ძიებებში ყველაზე დიდი ადგილი ისტორიულ თემატიკას ეთმობა. ეს არის ვარიაციები წინაანტიკურ, ანტიკურ და შუასაუკუნეების ქართულ არქიტექტურაზე. ხუროთმოძღვარი უღრმავდება ისტორიას, აცოცხლებს ძველი ქართული დასახლებების სახეს, ეწევა კვლევას ქართული არქიტექტურის ენის მორფოლოგიისა და სტილისტიკის განხრით.

წინაანტიკური თემა წარმოდგენილია „მოსინიკების დასახლების“ სერიალით. ძველი კოლხეთის ტერიტორიაზე მცხოვრები უძველესი ტომის „მოსინიკების“ (ბერძნული სიტყვაა და „კოშკში მცხოვრებს“ ნიშნავს) დასახლების ვიზუალური სახის აღდგენისას გიორგი ლეჟავა ძირითადად ვიტრუვიუსისა და ქსენოფონტის ისტორიულ წყაროებს ეყრდნობა. სატავს რა ძველ კოლხურ სამოსახლოს, იგი არ შემოიფარგლება მხოლოდ დასახლების სტრუქტურის, მისი გარეგნული სახის ჩვენებით და „კოლხური კოშკის“ რეკონსტრუქციასაც გვთავაზობს. მისი რეკონსტრუქცია ორიგინალურია და განსხვავდება მანამდე არსებული კოლხური კოშკის რეკონსტრუქციების ვარიანტებისაგან (ჩეხარე ჩეზარინი (1541 წ.), პერო (1664), მარინი (1836 წ.), ო. შუაზი (1909 წ.), ლ. სუმბაძე (1960 წ.). ხუროთმოძღვრის გრაფიკული კვლევა შემდგომში საფუძვლად ედება მეცნიერულ თეორიას, რომელსაც შეუღლესთან, არქიტექტორ მარიამ ჯანდიერთან ერთად ანვითარებს წიგნში „ხის კოშკური არქიტექტურა“.

ანტიკური ხანის არქიტექტურის თემაზე შექმნილი სერიალები ძირითადად მცხეთა-ბაგინეთისა და ვანის კომპოზიციებს აერთიანებს. ამ ნამუშევრებს საფუძვლად დაედო წლების განმავლობაში არქეოლოგიურ ექსპედიციებში მოპოვებული მასალა. ხუროთმოძღვარი აღადგენს „დი-

დი მცხეთის“ ქალაქგეგმარებით პანორამას, მის საერთო სახეს, სტრუქტურას, ცალკეულ ფრაგმენტებს. აქ ვხვდებით მცხეთის დამცავ კედელს, არმაზციხის სვეტებიან დარბაზს, მცხეთის მავზოლეუმის ტიპის სამარხს, ცალკეულ კაპიტელებს, სატაძრო კომპლექსებს, რომელთაც ავტორი კაპიტელების მეშვეობით აღადგენს. მის ნახატებში მცხეთა-ბაგინეთი წარმოგვიდგება როგორც ანტიკური ქალაქი ბორცვზე შეფენილი ვანაშენიანებით, რომლის დომინანტია სატაძრო ანსამბლი.

საინტერესოა კოლხური კულტურის მემპიტაინე ქალაქის — ვანის კომპოზიციები. შემოქმედის მდიდარი ფანტაზია აცოცხლებს სცენებს ანტიკური ვანის ცხოვრებიდან (დღესასწაული, მსხვერპლშეწირვა და სხვ). ფონად ყველგან არქიტექტურა გამოდის. იქმნება „ვანის მისტრიების“ სერიალი. აქ არის მცირე საკუთონეგლის ესკიზები, კარიბუის კომპლექსი, მრგვალი ტაძარი, ცალკეული დეტალები. ანტიკური არქიტექტურის თემაზე შესრულებული კომპოზიციების ნაწილი შესულია გიორგი ლეჟავას წიგნში „ანტიკური საქართველოს არქიტექტურული ძეგლები“. ხუროთმოძღვრის განსაკუთრებულ ინტერესს კოლონა და კაპიტელი იმ სახურებს. არქიტექტურული ორდერის თემატიკა საერთოდ მთელ მის შემოქმედებას გასდევს და აქტიურად იკვეთება წამყვან პრობლემებში (საქართველოს მთავრობის სახლი, პავლიონი სოფლის მეურნეობის მიღწევათა გამოფენაზე მოსკოვში). გიორგი ლეჟავა ცდილობს „ქართული კაპიტელის“ სახე იპოვოს ძველი ბერძნული ტრადიციის შეერთებით ქართული ხალხური არქიტექტურის ელემენტებთან (დედაბოძის თემატიკა). კოლონაში იგი ხედავს როგორც ქართულ, ისე ევროპულ ტრადიციას. შეიძლება ითქვას, რომ კოლონა მისთვის ქართული არქიტექტურის სამეტყველო ენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია. მთელ სერიას გასდევს ფიქრი გავლენებისა და თვითმყოფადობის საკითხზე კულტურაში.

ხუროთმოძღვრის ფანტაზია კულმინა-



ციას შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის თემაზე შექმნილ ოფორტებში („XII საუკუნე“) აღწევს. გიორგი ლეჟავა ქმნის გრაფიურების ციკლს შუა საუკუნეების არქიტექტურის თემაზე, სადაც გამონაგონი ქალაქის არქიტექტურა ჟანრული სცენების ფონად წარმოგვიდგება. „შეჯობი“, „სამაია“, „ჭიდაობა“, „ღილის ნღარა“, „გალავნის შინაში“, „გარეუბანი“, „მდინარე მტკვრის ნაპირთან“ — ყველგან ქალაქის სახე სრულიად განსხვავებული შენობებისა და არქიტექტურული სტილების თანაარსებობით იქმნება. აღმოსავლური და დასავლური არქიტექტურის დეტალები ამ ოფორტებში მშვიდად თანაარსებობენ და ამასთანავე ქართული კოლორიტით არიან გაზავებული. ყოველივე ეს განუმეორებელ ელფერს აძლევს დახატულ ქალაქს. იგი რღაცით თბილისს მოგვაგონებს და ამავე დროს სულ სხვა ქალაქია. ავტორი თითქოს ქმნის „იდეალური თბილისის“, „იდეალური ქალაქის“ ესკიზებს, განაშენიანება რელიეფს მიჰყვება ძველი თბილისის გეგმარებითი სტრუქტურის ანალოგიურად. ჩნდება თბილისისათვის დამახასიათებელი არქიტექტურული ელემენტები. ეს ის ქალაქია, რომელიც გრივოლ რობაქიძის სიტყვებით „დასავლეთის ქარმა მიავლო აღმოსავლეთისაკენ, თუ აღმოსავლეთის ქარმა დასავლეთისაკენ... არ იცის...“ „ქალაქი-ხომალდი“, რომლის არქიტექტურა სხვადასხვა სტილს აერთიანებს.

ისტორიულ თემატიკასთან პარალელურად გიორგი ლეჟავას არქიტექტურულ ფანტაზიებში ქალაქის თემა იკვეთება. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ — ეს ორი თემა ერთმანეთს ერწყმის. ისტორიული სერიאלები წარმოგვიდგება რა როგორც ფიქრი ქართული არქიტექტურის ფესვებზე, ამავე დროს არის ფიქრი ქალაქის სახეზე, საქართველოსათვის ოპტიმალურ სამოსახლოს ტიპზე, მის სტრუქტურაზე. ქალაქი ხუროთმოძღვრის კომპოზიციებში მთელი თავისი პრობლემებით შემოიღის — ქალაქის ძველი და ახალი უბნების რეკონსტრუქცია, რთული რელიეფის ათვისება, მდინარის როლი ქალაქის სახის ფორმირებაში, კავშირი ლანდშაფტთან და სხვ.

სარეკონსტრუქციო პროექტი-იდეები

(რუსთაველის გამზირი, ჩუღურთის მტკვრის სანაპირო, ავლაბარი, კიზლარის ხის ხევი) შორსაა რეკონსტრუქციის დღევანდელი გაგებისაგან. უფრო ზუსტი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ეს არის თავისუფალი კომპოზიციები ქალაქის თემაზე. ხუროთმოძღვარი რადიკალურად ერევა ვარემოში, არ ითვალისწინებს არსებულ „ძველ“ განაშენიანებას და მოცემულ ადგილას თანამედროვე ქალაქის სურათებს ხატავს. აქ არის მასიური კასკადური სახლები კონსოლებზე, ფსადზე გამოტანილი ლიფტის შახტებით, ლენტური ფანჯრებითა და ბრტყელი ექსპლუატირებადი გადახურვით; კოშკურა სახლები, რომლებიც ძველი კოლხური კოშკის თანამედროვე ვერსიას წარმოადგენენ და საპარკო არქიტექტურა, როგორც განუყოფელი ნაწილი ტერიტორიის კეთილმოწყობის. შეიძლება ითქვას ეს კონცეფციები საკმაოდ რადიკალური და ნაწილობრივ ლეკორბუზიეს ურბანისტულ პრინციპებს ეხმიანება. ქალაქის საერთო სახის გააზრებით, თანამედროვე ტენდენციების გათვალისწინებით ეს ესკიზ-იდეები შეიძლება განხილულ იქნას როგორც უტოპიური ძიებანი ქალაქგეგმარებაში, მიმართული ახალი იდეების გენერაციისაკენ.

ქალაქის თემატიკის მნიშვნელოვან ნაწილს საცხოვრებელი წარმოადგენს — სახლები-ეტაჟერკები, სახლები კონსოლებზე, მაღლივი წერტილოვანი სახლები, დაბალსართულიანი სახლები რელიეფზე და სხვ. ყველაზე დეტალურად კასკადური საცხოვრებლის თემატიკა დამუშავებული. გიორგი ლეჟავას აზრით სწორედ ასეთი საცხოვრებელია ყველაზე ოპტიმალური საქართველოს ბუნებრივი პირობებისათვის, ეს არის სწორკუთხა სექციური კორპუსები კონსოლებზე, ბრტყელი ექსპლუატირებადი გადახურვით, გახსნილი ქვედა სივრცით. კორპუსებს შორის ყველგან იქმნება სარეკრეაციო ზონა. რელიეფი მუშავდება ტერასულად. იქმნება პარკები, წყლის კასკადები. ასეთი საცხოვრებელი იკრიბება რაიონები. კასკადური საცხოვრებლის კონცეფცია, როგორც ოპტიმალური საქართველოს პირობებისათვის, დღესაც ინარჩუნებს თავის აქტუალობას, როდესაც საქმე გვაქვს რთული რე-

ლიეფის ქალაქებისა და მთში მსხვილ საცხოვრებელი კომპლექსების ორგანიზებასთან.

არანაკლებ აქტუალურია „სახლი-ერთა-ვერები“. ეს არის ვერტიკალური ღერძის გარშემო ურთიერთპერპენდიკულარულად განლაგებული 3-5-სართულიანი ბლოკებისაგან შემდგარი მოცულობა, რომელიც აერთიანებს საცხოვრებლისა და მომსახურების ფუნქციებს და წარმოადგენს დამოუკიდებელ ერთეულს. „სახლი-ერთა-ვერები“ ერთგვარი წინასწარგანჭვრეტაა. ამას დასტურებს შემდგომ წლებში შექმნილი ლე კორპუსების მარსელის საცხოვრებელი ერთეული, სახლები მომსახურებით ბალტიისპირეთსა და სასომხეთში, გზათა სამინისტროს შენობა თბილისში და სხვა ნაგებობები.

გიორგი ლეჟავას არქიტექტურულ ფანტაზიებში თავისი შინაარსითა და მხატვრული გადაწყვეტით გამოირჩევა დეკორატიულ-რომანტიკული არქიტექტურული კომპოზიციები. ეს ნამუშევრები აერთიანებს კომპოზიციებს გეომეტრიული და მანქანური ფორმებით, მომავლის აბსტრაქტული ქალაქის ესკიზებს, თეატრალურ სერიოლებს.

კომპოზიციები იქმნება გეომეტრიული და მანქანური ფორმების ცალკეული, მარტივი ელემენტების ურთიერთდამოკიდებულებით (სფერო, კვადრატი, კონუსი). მათი შექმნისას ხუროთმოძღვარი მიზნად ისახავს სხვადასხვა ამოცანას: არქიტექტურული ენის მეშვეობით დინამიკისა თუ სტატიკის, სიღრმის, რიტმის ჩვენებას და არქიტექტურული ფორმის გეომეტრიული და ფიზიკური თვისებების გამოვლენას. ეს ნამუშევრები 20-იან წლებშია შექმნილი და ბუნებრივია, რომ მათ შექმნაზე გავლენა იქონია წამყვანმა არქიტექტურულმა სკოლებმა („ვსტუტმასი“, „ბაუჰაუსი“).

აბსტრაქტულ კომპოზიციებში მომავლის ქალაქის თემაზე რეალობა და გამოწვევა თამამად ერწყმის ერთმანეთს. ამ ესკიზებში მსუბუქი კონსტრუქციები და ფორმები განსხვავებულ არქიტექტურულ რიტმს ქმნის. ქალაქი არის მოძრავი, მშობლიური და ტექნიციზმის იდეის მატარებელი. იგრძნობა საერთო ტექნოკრატიული

ტენდენციების და პოპულარული „მანქანის მითის“ ზეგავლენა ავტორზე.

დეკორაციის სახეს იღებს არქიტექტურა: თეატრალურ-რომანტიკულ კომპოზიციათა ჯგუფში. ნამუშევრებში „რესტორანი ბაღში“, „შენობა“, „ეკლესია“ და სხვ. გიორგი ლეჟავა ერთმანეთს უკავშირებს სხვადასხვა არქიტექტურულ სტილს და შესაბამისად განსხვავებულ არქიტექტურულ ელემენტებს, რაც თავისთავად ავანგარდული სტელოენებისთვისაა დამახასიათებელი. იქმნება სამყარო ზოგჯერ თეატრალური და ზოგჯერ კი საკმაოდ რეალური. გიორგი ლეჟავას დეკორატიულ-რომანტიკული არქიტექტურული კომპოზიციები უნიკალურია ხუროთმოძღვრის თანამედროვე ქართულ არქიტექტურაში და ახალი სამეტყველო ენის ძიებით ეხმიანება საუკუნის დასაწყისის ძიებებს ქართულ კულტურაში: დ. კაკაბაძის, ი. გამრეკელის, პ. ოცხელის, „ცისფერყანწილების“ და სხვათა შემოქმედებას.

გიორგი ლეჟავას ისტორიული ძიებანი, ქალაქის კომპოზიციები და დეკორატიულ-რომანტიკული სერიოლები მიეკუთვნება გამონაგონ, საოცნებო არქიტექტურას. ეს არის სამყარო ზოგჯერ უტოპიური და ზოგჯერ კი დღევანდელი პრობლემების სიმძაფრით გაცუნთილი; სამყარო, შექმნილი ხუროთმოძღვრის თამამი ფანტაზიით; სამყარო, რომლის გაჩენასაც იდეალურისადმი მუდმივი სწრაფვა განაპირობებს. მსოფლიო არქიტექტურაში ასეთი ნამუშევრები მთელი ისტორიის განმავლობაში იქმნებოდა. ეს ძიებანი სწორად მხოლოდ საუკუნეების შემდეგ პოულობდა რეალიზაციას ან ქალღღმურ დარჩენილი ახლის განვითარებას აძლევდა ბიძგს. გიორგი ლეჟავას მდიდარი შემოქმედებითი შემოქმედებობა სწორედ ასეთ იდეათა საგანძურს წარმოადგენს.

საქართველოს სახელმწიფო ჰიპნოზოლოგია

პირველი ანგარიში:

**საქართველოს კულტურის მინისტრი, საქართველოს
სახელმწიფო ჰიპნოზოლოგიის უსსარჩევო კონკურსის
თეორიის თანამდებობა**

ყველა სახელმწიფო-პროგრესის ისეთი განმსაზღვრელი ატრიბუტების მნიშვნელობა, როგორცაა სახელმწიფო გერბი, დროა და ჰიპნოზი.

ქართული სახელმწიფოებრივი ატრიბუტიკისადმი ინტერესმა ბოლო წლებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა. გამოკვეთილად ჩამოყალიბდა აზრი, რომ თანამედროვე ქართული სახელმწიფო ატრიბუტიკა გადამხდვას საჭიროებს. ამ საკითხებზე ფართო მსჯელობა შედგა ორგანიზაციებში, ბევრი რამ ითქვა პრესით და ტელევიზიით.

სახელმწიფო ატრიბუტიკის შეცვლა საერთაშორისო პრაქტიკაში საკმაოდ გავრცელებული და დამკვიდრებული პროცესია. ამ ბოლო 50 წლის განმავლობაში სამოცდაათამდე ქვეყანაში აღდგა, შეიცვალა, ნაწილობრივ სახე იცვალა ან სრულიად ახალი ატრიბუტიკა შეიქმნა.

სახელმწიფო ატრიბუტიკის საკითხებზე საქართველოს სახელმწიფო სიმბოლოების კომისია ბატონ ედუარდ შევარდნაძის ხელმძღვანელობით მუშაობს. დიდი ხანია გამოცხადდა კონკურსი საქართველოს სახელმ-

წიფო ჰიპნოზის გამოსაღწევად. კონკურსის მიზანია შეირჩეს საქართველოს სახელმწიფო ჰიპნოზის საუკეთესო ვარიანტი, რომელსაც ექნება ნათლად გამოხატული ეროვნული ხასიათი, საზეიმო, მელოდიური სტრუქტურა და იხელმძღვანელებს მსოფლიოში აღიარებული სტანდარტებით.

საქართველოს პრეზიდენტის 1996 წლის 12 აგვისტოს №518 ბრძანებულების თანახმად საქართველოს კულტურის სამინისტროს დაევადა საქართველოს ახალი სახელმწიფო ჰიპნოზის შესარჩევი კონკურსის ჩატარება.

კონკურსი ჩატარდა ღია წესით და მასში მონაწილეობა შეეძლო ყველა მსურველს. კონკურსზე ნაწარმოებების წარდგენის უფლება ჰქონდათ, როგორც კერძო პირებს, ისე სხვადასხვა სახელმწიფო და საზოგადოებრივ ორგანიზაციებს.

დებულება ითვალისწინებდა კონკურსში, როგორც სპეციალურად შექმნილი ახალი პოეტური და მუსიკალური ნაწარმოებების, ისე უკვე არსებული ქმნილებების კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშების, აგრეთვე ამ ნიმუშების, კომპილაციით, ადა-

ბტაციით და გადამუშავებით შექმნილი ნაწარმოებების მონაწილეობას.

საკონკურსო მასალების მიღება დაიწყო 1998 წლის 5 იანვრიდან, დამთავრდა 28 მარტს.

საკონკურსოდ შემოვიდა 51 ნაწარმოები, აქედან — 46 ორიგინალური, 5 — კულტურული მემკვიდრეობიდან.

განისაზღვრა ჟიური 33 კაცის რაოდენობით.

მასში შევიდნენ კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეები — მუსიკოსები, მწერლები, პოეტები, მეცნიერები, საზოგადოებრიობის წარმომადგენლები, სასულიერო პირი. ჟიურიში წარმოდგენილი იყო პარლამენტი, რეგიონები.

პირველი ტური გაიმართა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში მ. წ. 2 და 3 მაისს.

ნაწარმოებები შესრულდა ორ როიალზე.

მეორე ტურზე დაშვებულ იქნა 10 ნაწარმოები: 6 — ორიგინალური, 4 — კულტურული მემკვიდრეობიდან.

შემოვიდა წინადადება, მეორე ტურზე კულტურული მემკვიდრეობის სამ ნიმუშთან ერთად შესრულებულიყო საბჭოთა საქართველოს ჰიმნი, რომლის ავტორია ოთარ თაქთაქიშვილი.

მეორე ტური შედგა მ. წ. 16 მაისს იმავე დარბაზში, ნაწარმოებები შესრულდა კამერული გუნდის მიერ, ფორტეპიანოს თანხლებით.

მეორე ტურზე მოსმენილ და განხილულ იქნა: 6 ორიგინალური ნაწარმოები, ოთხი კულტურული მემკვიდრეობიდან — ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკის დამუშავებული ვარიანტი დევიზით, რეგავ ლალიძის „ჩემო კარგო ქვეყანავ“, იაკობ ბობოხიძის „სიმღერა სამშობლოზე“, ოთარ თაქთაქიშვილის საბჭოთა საქართველოს ჰიმნი.

მსჯელობის შედეგად, ჟიურის გადაწყვეტილებით, ოთარ თაქთაქიშვილის ნაწარმოები კენჭისყრაზე არ იქნა გატანილი იმ მოტივით, რომ მან უკვე შეასრულა თავისი ფუნქცია და საქართველოს ისტორიის

გარკვეული მონაკვეთის კუთვნილებად იქცა. აღინიშნა, რომ თავისთავად ეს ჰიმნი მნიშვნელოვანი მუსიკალური ნაწარმოებია, მაგრამ იგი ყოველთვის ასოცირდება იმ ეპოქასთან, როდესაც ის შეიქმნა.

მეორე ტურის ბოლოს გაიხსნა კონვერტები და გაცხადდა მესამე ტურში გასული სამი ორიგინალური ნაწარმოები (დევიზები: „მოჰიმნე“, „ფარცხანაყანევი“, „კურანტები“). სამივე ჰიმნის მუსიკა ეკუთვნის კომპოზიტორ იოსებ კეჭაყმაძეს, ხოლო კულტურული მემკვიდრეობიდან გავიდა ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკა დამუშავებული და ჰიმნად ადაპტირებული იოსებ კეჭაყმაძის მიერ და რეგავ ლალიძის „ჩემო კარგო ქვეყანავ“.

მესამე ტური შედგა მ. წ. 1 ივნისს თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში. ნაწარმოებები შეასრულა: საქართველოს ნიკო სულხანიშვილის სახელობის სახელმწიფო საგუნდო კაპელამ — სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი ბ-ნი გივი მუნჯიშვილი და საქართველოს სახელმწიფო ტელერადიო კორპორაციის სიმფონიურმა ორკესტრმა, დირიჟორი ბ-ნი ზაზა აზმაიფარაშვილი.

განხილვისა და კენჭისყრის შემდეგ მეოთხე ტურზე დაშვებულ იქნა ორი ნაწარმოები: იოსებ კეჭაყმაძის ჰიმნი (დევიზი „მოჰიმნე“) და ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკა დამუშავებული და ადაპტირებული იოსებ კეჭაყმაძის მიერ.

რაც შეეხება ჰიმნების ლიტერატურულ მასალას, ჟიურიში მონაწილე მწერლებმა პირველივე ტურზე კატეგორიულად უარყვეს კონკურსზე წარმოდგენილი ორმოცდათერთმეტივე ჰიმნის ლექსი.

მესამე ტურზე დადგინდა, რომ გამარჯვებული ჰიმნისათვის უნდა შეიქმნას ახალი ლექსი, კონკურსის ან დაკვეთის წესით, რაც საბოლოოდ გადაწყდება მეოთხე ტურზე.

ჟიურის სხდომაზე გაკეთდა განცხადება რეგავ ლალიძის ოჯახის სახელით, რომელმაც მადლობა გადაუხადა საქართველოს მუსიკალურ საზოგადოებას ამ ნაწარმოე-



მანანა ახმეტელი:

ბის წარდგენისათვის და სახელმწიფო ჰიმნის შესარჩევი კონკურსის ჟიურის, მხარდაჭერისათვის. ამასთან, გაიზიარა ჟიურის შეხედულება იმის შესახებ, რომ რევას ლალიძის „ჩემო კარგო ქვეყანავ“, მიუხედავად დიდი პოპულარობისა, თავისი ტექსტუალური შინაარსით და ელემენტური განწყობილებით არ პასუხობს სახელმწიფო ჰიმნის სულისკვეთებას. ჟიურიმ ერთხმად მიიღო ეს განცხადება.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჟიურის მისამართით გამოითქვა რამდენიმე მოსაზრება, სურვილი, რომელიც ჟიურის წევრებმა არ გაიზიარეს.

მივიღეთ ერთი წერილი, რომელსაც ხელს აწერს მრავალი ადამიანი. სამწუხაროდ მათი მოთხოვნა ვერ დაცვაკამყოფილეთ, რადგან ეს ნაწარმოები მეორე ტურშიც ვერ გავიდა, მას ჟიურის არცერთი წევრის სმა არ მიუღია.

ოპერის თეატრში IV ტურის მოსმენას დაესწრნენ: საქართველოს პრეზიდენტი, საქართველოს სიმბოლოების კომისიის თავმჯდომარე ბატონი ელუარდ შევარდნაძე, სრულიად საქართველოს კათალიკოს პატრიარქი, უწმინდესი და უნეტარესი ილია II, საქართველოს სიმბოლოების კომისიისა და საქართველოს სახელმწიფო ჰიმნის შესარჩევი კონკურსის ჟიურის წევრები, პარლამენტის, პრესისა და საზოგადოებრიობის წარმომადგენლები.

დებულების თანახმად, შესრულებული ორივე ნაწარმოები ჩაიწერა და ერთი კვირის განმავლობაში ვადაცა საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს მიერ.

გამარჯვებული ჰიმნი გამოვლინდება საქართველოს სახელმწიფო ჰიმნის შესარჩევი კონკურსის ჟიურისა და საქართველოს სახელმწიფო სიმბოლოების კომისიის გაერთიანებულ სხდომაზე, რომელიც დასამტკიცებლად წარედგინება საქართველოს პარლამენტს.

ლ. ძ. ქალბატონო მანანა, თქვენ ბრძანდებით საქართველოს სახელმწიფო სიმბოლოების კომისიისა და ასევე საქართველოს სახელმწიფო ჰიმნის შესარჩევი კონკურსის ჟიურის წევრიც.

პირველ რიგში, მინდა კომისიაზე გკითხოთ, რა დანიშნულება აქვს მას, რა ევალება და როგორ წარმართავს თავის მუშაობას?

მ. ა. შეიძლება ცოტა უფრო შორიდან დავიწყო? ვიდრე პრეზიდენტთან არსებული საქართველოს სახელმწიფო სიმბოლოების კომისია ჩამოყალიბდებოდა, დაახლოებით 4-5 წლის წინ, ბატონმა ელდარ შენგელაიამ წამოიწყო მუშაობა სახელმწიფო სიმბოლიკაზე, ჩამოყალიბდა სპეციალური კომისია, რომელსაც ბ-ნი ლალი ჯავახიშვილი ხელმძღვანელობდა და შექმნა სამუშაო ჯგუფი, რომელშიც ჩაგვართო სულხან ნასიძე და მე. ჩვენ მაშინვე წარვადგინეთ სამუშაო გეგმა, რომელშიც ჩამოყალიბდებოდა ჩვენი მოსაზრებები სახელმწიფო ჰიმნზე, შესარჩევი კონკურსის პირობებზე, ჟიურის მუშაობაზე. ეს იყო ერთგვარი კონსპექტი, რომელიც იმდენად მოიწონა ბ-ნმა ელდარმა, რომ გადაამრავლა ქსეროქსზე და დაურიგა კომისიის ყველა წევრს. საერთოდ ბ-ნმა ელდარმა ძალიან სერიოზული და შრომატევადი სამუშაო ჩაატარა, ხშირად იწვევდა კომისიის სხდომებს, სადაც მეცნიერთა მონაწილეობით იმართებოდა ცხარე დისკუსიები, მანვე უხელმძღვანელა სოციოლოგიურ გამოკვლევებს და შეისწავლა საზოგადოებრივი აზრი. გამოკითხულთა უმრავლესობა სიმბოლიკის შეცვლის მომხრე იყო. მისივე ინიციატივით პრესაში იბეჭდებოდა საინტერესო და კვალიფიცირებული წერილები გერზე, დროშისა და ჰიმნზე, მისივე გადაწყვეტილებით საქართველოს პარლამენტის ყოველკვირეული ჟურნალის „პარლამენტის უწყებანი“ ერთი ნომერი (№27-28, 1997 წ. 5 ივლისი) მილიანად მივედგნა სახელმწიფო სიმბოლიკის პრობლემაზე. საქართველოში ეს არის ამ ტიპის პირველი და მნიშვნელოვანი გამოცემა,

გვიამბობენ საქართველოს სახელმწიფო ჰიმნის შესარჩევი კონკურსის ჟიურის ნაპრაბი

რომელშიც გაანალიზებულია საკითხების ფართო წრე ცნობილი სპეციალისტებისა და ჩვენი საზოგადოების თვალსაჩინო წარმომადგენლების მიერ. სამწუხაროდ, ეს კრებული არა მარტო მკითხველების, არამედ ჟურნალისტების ყურადღების მიღმა დარჩა. არა და ამ გამოცემიდან ისინი მიიღებდნენ საჭირო ცნობებს, მრავლისმომცველ ინფორმაციას, რაც მათ გაუადვილებდა მუშაობას კონკურსის ვაშუქების დროს. ცოცხალი გამხელილი სჯობს — ჟურნალისტების დიდი ნაწილი სრულიად მოუშადადებელი აღმოჩნდა, ეს გამოვლინდა პრესკონფერენციებზე, პრესის ფურცლებზე და სატელევიზიო რეპორტაჟებშიც.

საფუძვლიანი მოსამზადებელი სამუშაოს ჩატარების შემდეგ ბ-ნი ელდარი რატომღაც ჩამოგვცილდა და ჰიმნზე მუშაობა დაევალა სახელმწიფო კანცელარიის კულტურის, განათლებისა და მეცნიერების განყოფილების უფროსს კობა იმედაშვილს, რომელმაც თავიდან დაიწყო ამ საკითხის შესწავლა. ისიც ატარებდა სხდომებს, გვთავაზობდა კონკურსის ჩატარების საკუთარ ვარიანტებს, საკონსულტაციოდ იწვევდა ცნობილ პოეტებს, მწერლებს, მუსიკოსებს. იყო კამათი და აზრთა სხვადასხვაობა. საკმაოდ დაძაბულ ვითარებაში იქმნებოდა სახელმწიფო ჰიმნის შესარჩევი კონკურსის დებულება, რომელშიც გათვალისწინებულია საკონკურსო პროცედურის მრავალი ნიუანსი თუ დეტალი, რაშიც დაერწმუნდით ჟიურიში მუშაობის დროს. გული მწყდება მხოლოდ ერთი პრინციპული საკითხის გამო. საკონკურსო დებუ-

ლების ადრინდელ ვარიანტში, რომელიც გაკეთდა ბ-ნი ელდარ შენგელაის მოთხოვნით, ჩვენ შევიტანეთ ასეთი პუნქტი: ჯერ უნდა ჩატარებულიყო კონკურსი ლექსებზე, ხოლო მუსიკა უნდა შექმნილიყო კონკურსში გამარჯვებული ლექსების მიხედვით. ეს წინადადება უარპყვეს, კომპოზიტორებს თავისუფლება მიეცეთ, თვითონვე აირჩიონ მათთვის სასურველი პოეტები. ასეთი გადაწყვეტილების შედეგი სავალალო აღმოჩნდა — ჟიურიში შემავალმა პოეტებმა და მწერლებმა დაიწუნეს კონკურსზე წარმოდგენილი 51-ვე ჰიმნის ლექსი...

სიმართლე ბოლომდე უნდა ითქვას: ცალკე ლექსებზე კონკურსი არ გამოცხადდა არასწორი, თავიდანვე განწირული მოსახერების გამო: ჰიმნში მთავარია მუსიკა და არა ლექსი... ამ მოსახერების სიმცდარე მთელი სიცხადით გამოჩნდა კონკურსის პირველივე ტურზე, სადაც მამინვე შეგვახსენა თავი ერთმა ანბანურმა ქეშმარიტებამ: მხატვრულ მთლიანობას წარმოქმნის შემადგენელი ნაწილების ტოლფასოვნება, მათ შორის დამყარებული წონასწორობა და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი. ნაწარმოების სრულფასოვნება დამოკიდებულია მხატვრული შემოქმედების სწორედ ამ ფუძემდებლურ პრინციპზე. რასაკვირველია, ეს ქეშმარიტება ვრცელდება სახელმწიფო ჰიმნზედაც, რომელშიც ერთნაირად მაღალმხატვრული უნდა იყოს მუსიკა და ლექსი, ტოლფასოვანი უნდა იყოს მუსიკალურ-პოეტური ტექსტი.



რალა ბევრი გავაგრძელო, საქართველოს სახელმწიფო ჰიმნის შესარჩევი კონკურსის დებულება მომზადდა სახელმწიფო კანცელარიაში და არა საქართველოს კულტურის სამინისტროში, როგორც ეს ზოგიერთ ჟურნალისტს ჰგონია.

საკონკურსო დებულების ყოველი პუნქტი, რამდენიმე განხილვის შემდეგ, დამტკიცდა საქართველოს სახელმწიფო სიმბოლოების კომისიამ, რომლის თავმჯდომარეა საქართველოს პრეზიდენტი.

ერთი სიტყვით, სანამ კონკურსამდე მიველით, ბევრი საფეხური გავარეთ, ბევრი წინააღმდეგობა გადავლახეთ...

ლ. ძ. რითი იყო დასაბუთებული სიმბოლოების შეცვლა?

მ. ა. საზოგადოებაში დიდი ხანია მომწიფდა აზრი, რომ საქართველოს სახელმწიფო სიმბოლოები არც ესთეტიკურად და არც კონცეპტუალურად არ პასუხობენ საერთაშორისო სტანდარტებს, სიმბოლოების შეცვლის საკითხი პარლამენტზე გადაწყდა.

ლ. ძ. ზოგიერთს მიაჩნია, რომ ისევ უნდა დარჩეს კ. ფოცხვერაშვილის ჰიმნი „დიდება“.

მ. ა. ასეთი აზრი ყოველთვის შეიძლება არსებობდეს. ვიღაცას შეიძლება მოსწონდეს ეს ჰიმნი, მაგრამ სპეციალისტების, პროფესიონალების აზრით ეს ჰიმნი სუსტია, რასაც თვით ცხოვრებაც ამტკიცებს — ქართველმა ხალხმა არ იმღერა, ან ვერ იმღერა ეს ჰიმნი. მისი სიტყვებიც არაინიცის. არა და ლექსიდან იწყება ჰიმნის ამღერება, თუმცა „დიდებას“ საფუძვლად უდევს ლოზუნგები და არა ლექსი. მას სერიოზული ხარვეზები აქვს წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისითაც — გაჰიანურებული, გაუმართავია მისი ფორმა, არ არის დაცული ჰიმნისათვის საჭირო პროპორციები, ეკლექტურია მისი მუსიკალური ენა — პირველი ორი ტაქტი აღებულია გერმანული ჰიმნიდან „გერმანია, გერმანია უპირველეს ყოვლისა“. ეს მსგავსება თვალსაჩინო ვახდა ახლახანს გამართულ საფეხბურთო ჩემპიონატზეც, როცა გერმანელთა ჰიმნი სრულდებოდა.

კ. ფოცხვერაშვილის ჰიმნის მომხრეების მიდგომა კი მომწონს არ მომწონს, მინდა არ მიმდასუა დამყარებული, რასაც ვერ მივიჩნევთ შეფასების კრიტერიუმად. სა-

ქართველოს სახელმწიფო ჰიმნის შესარჩევი კონკურსის დებულება მომზადდა სახელმწიფო კანცელარიაში და არა საქართველოს კულტურის სამინისტროში, როგორც ეს ზოგიერთ ჟურნალისტს ჰგონია.

ლ. ძ. რას იტყვით ქიურის შემადგენლობაზე?

მ. ა. ქიურიში ფართოდ იყენენ წარმოდგენილი მუსიკოსები — კომპოზიტორები, ღირიგორები, ლობტარები, მუსიკისმცოდნეები. მათთვის არავითარ პრობლემას არ წარმოადგენდა კონკურსზე წარმოდგენილი ჰიმნების ღირებულების დადგენა. ქიურიში იყენენ პოეტები, მწერლები, მეცნიერები, ხელოვნების მოღვაწეები. ქართველი ინტელიგენციის ამ თვალსაჩინო წარმომადგენლებს ერთადერთი სურვილი ამოძრავებდა — შეერჩიათ საუკეთესო ნაწარმოებები.

რაკი ქიურიზე ჩამოვარდა სიტყვა — მთელი პასუხისმგებლობით მინდა განვაცხადო, რომ ქიურის არავითარი ზეწოლა არ განუცდია არც კონკურსში მონაწილე ავტორებისა და არც ხელისუფლების მხრიდან.

ქიური დაკომპლექტდა კონკურსის დაწყების წინა დღეს. ეს იყო სწორი, წინდახედული გადაწყვეტილება. ქიურის მუშაობა ამიტომაც დაიწყო ყოველგვარი აქოლოგიის გარეშე, გასაიდუმლოებულ ვითარებაში, რამაც დადებითი გავლენა მოახდინა მუშაობის პროცესზეც და მის შედეგებზეც. ჩვენ ვმუშაობდით მშვიდ, საქმიან ატმოსფეროში, მიუხედავად იმისა, რომ იყო აზრთა სხვადასხვაობა, მსჯელობა, კამათი. კონკურსის ორგანიზაცია დაევალა საქართველოს კულტურის სამინისტროს, რომელმაც ბნ ვალერი ასათიანის ხელმძღვანელობით შეგვიქმნა იდეალური სამუშაო პირობები.

ლ. ძ. კრძალავდა თუ არა დებულება კონკურსში არაპროფესიონალი ავტორების მონაწილეობას.

მ. ა. ასე საკითხი არ დასმულა. დებულებამ ყველა მსურველს მისცა კონკურსში მონაწილეობის საშუალება. მათ არ მოეთხოვებოდათ არც დიპლომის და არც მუსიკალური განათლების დამადასტურებელი რაიმე სხვა საბუთის წარმოდგენა. ეს იყო უაღრესად დემოკრატიული კონკურსი.

ლ. ძ. ქიურის მისამართით გამოითქვა ასეთი ბრალდება — არაპროფესიონალი



ავტორების ნაწარმოებები გვერდზე გადადეს და არ მოისმინესო.

მ. ა. აბსურდია. ჰიმნები დევიზებით იყო წარმოდგენილი. ამიტომაც ჟიურის არც ერთმა წევრმა არ იცოდა თუ ვინ მონაწილეობს კონკურსში. დღემდე ვასაღმლოებულება მათი ვინაობა. მხოლოდ ახლა, პრესკონფერენციებზე ამოტივიტივდა კონკურსში დამარცხებული ზოგიერთი ავტორის გვარი. ესენი, ალბათ, არაპროფესიონალები არიან. არ ვიცნობ ამ ხალხს. არაფერს მეუბნება მათი გვარები. არა და სწორედ მათ ატეხეს აურზაური.

ლ. ძ. ჟიურის იმასაც საყვედურობენ, რომ პირველ ტურზე 51 ნაწარმოები ერთ დღეში, ერთბაშად, მოისმინესო...

მ. ა. ესეც უსაფუძვლო ბრალდებაა. ორი დღე მივანდომეთ პირველ ტურს, თვითელი ჰიმნის ხანგრძლივობა არ აღემატება 2-3 წუთს. აბა დავთვოთ! 51 ჰიმნი წარმოადგენს ორი საათის მუსიკას, რომლის მოსმენაც ორი დღე გაგრძელდა, რა თქმა უნდა, შესვენებებით. დიდი ინტერესითა და გულისყურით ვისმენდით ყოველ ნაწარმოებს, მუსიკოსები ნოტებშიც იყურებოდნენ — კითხვობდნენ მუსიკალურ ტექსტს, რათა მხედველობიდან არ გამოჩენილიყო რაიმე მნიშვნელოვანი დეტალი.

ლ. ძ. როგორც გაირკვა ზოგიერთმა ავტორმა კონკურსზე რამდენიმე ჰიმნი წარმოადგინა. ი. კეჭყაყაძეს 15 ჰიმნი შემოუტანია. ეს მან თვითონ აღიარა. დებულება ხომ არ დაირღვა?

მ. ა. ვიმეორებ: კონკურსი ატარებდა დემოკრატიულ, თავისუფალ ხასიათს. დებულებაში არ იყო ნათქვამი მინცდამინც ერთი ჰიმნი წარმოადგინეთო. ზოგმა შემოიტანა ერთ ლექსზე შექმნილი რამდენიმე ჰიმნი, ზოგმა წარმოადგინა რამდენიმე ლექსზე დაწერილი ერთი ჰიმნი, ჟიური ყველაფერზე თანახმა იყო, ოღონდაც კი მაღალმხატვრული ნაწარმოებები გამოვლენილიყო.

ლ. ძ. როგორც ცნობილია რ. ლალიძის ოჯახის გადაწყვეტილებით, მესამე ტურიდან მოიხსნა ფართოდ ცნობილი სიმღერა „ჩემო კარგო ქვეყანავ“, რომელიც პირადად თქვენ წარადგინეთ კონკურსზე საქართვე-

ლოს მუსიკალური საზოგადოების სახელით, ამ ფაქტმაც გამოიწვია ეპიკები: კომპოზიტორის ოჯახზე ზეწოლა მოახდინესო...

მ. ა. ესეც ტყუილია. აქ არაფერია საეპიკო. რ. ლალიძის ოჯახმა სწორედ მე მომმართა, მე გავაკეთე ეს განცხადება ჟიურის სხდომაზე. კონკურსზე აქტიურად ვუჭერდი მხარს რ. ლალიძის ნაწარმოებს. რ. ლალიძე ქართული მუსიკის კლასიკოსად მიმაჩნია. ახლაც იგივეს გავიმეორებ — თავისუფლად შეიძლება ამ მშვენიერი ლირიკული სიმღერის ჰიმნაღქცევა.

რა თქმა უნდა, ჟიურიც არ უარყოფს ამ სიმღერის ღირსებებს. მაგრამ თვლის, რომ სახელმწიფო ჰიმნი არ შეიძლება მარადგამს უმღეროდეს მოწყენილ ქვეყანას და უმოწყალო აწმყის. მდგომარეობას ვერცვლის ილიას ლექსის ოპტიმისტური ფინალი. სიტყვების შეცვლაზე ლაპარაკი ზედმეტია. ასეთ შემთხვევაში სიმღერა დაკარგავს თავის მნიშვნელობასა და სიმძაფრეს, ამ სიმღერის ძალა მუსიკისა და ლექსის ერთსულოვნებაშია.

იგივე აზრისაა რევას ლალიძის ოჯახიც.

ლ. ძ. პრესკონფერენციებსა და პრესაშიც გამოითქვა უკმაყოფილება მესამე ტურის შედეგების შესახებ. რითი ხსნით ამას?

მ. ა. უკმაყოფილება? ეს სიტყვა არ გამოხატავს გაზეთებში გაჩაღებულ აგრესიას. პრესა (რამდენიმე გაზეთის გამოკლებით) დამჯღელ ორგანოდ გადაიქცა, ხელი მიჰყო რა ადამიანთა ღირსების ხელყოფას, მათ უსამართლო დენას, დამცირებას და შეურაცხყოფას. უბედურება იმაშია, რომ ამ საშიშ, ანტიჰუმანურ მოვლენას დემოკრატიის მონაპოვრად მიჩნევენ და პრესის თავისუფლებას ემასიან.

ამჯერად დამნაშავეს ხვედრი ხვდა უნიჭიერეს კომპოზიტორს, პატიოსან, კეთილსინდისიერ ადამიანს იოსებ კეჭყაძეს მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ მისმა ნამუშევარმა ჟიურის ერთსულოვანი მოწონება დაიმსახურა. სამარცხვინოა მისი პიროვნების გარშემო შექმნილი არაჯანსაღი აჟიოტაჟი. ი. კეჭყაძეზე აბსურდული ბრალდებების, ცილისწამებისა და უმეტრებ-



ის რკალში მოექცა. ამ მოჯადოებულ წრეს ვერ არღვევს სალი, ობიექტური, პოზიტიური აზრი, რომელიც დროდადრო გამოჩნდება ხოლმე. საგანგებო პუბლიკაციები აჭრელბეულია იაფფასიანი, მყვირალა სათაურებით: „პიზნიც ვერ გადაურჩა მაფიას“... „კეჭაყმაძეც მამათიდან ყოფილა“ და ა. შ.

ეს არ არის საზოგადოებრივი აზრი. მართვია ამ აღვირახსნილი კამპანიის მექანიზმი: ეს ტალღა ააგორა კონკურსში დამარცხებულმა რამდენიმე განაწყენებულმა ავტორმა, მათ აიყოლიეს სენსაციის მოყვარული ჟურნალისტები და ის ადამიანები, ვისაც არ აწყობს ჩვენს ქვეყანაში საზოგადოებრივი ცხოვრების სტაბილიზაცია, ვინც ცდილობს წარმოქმნას კონფლიქტური სიტუაციები და უთანხმოების ახალი კერები. პიზნი საამისოდ კარგი საბაბია. ანალოგიურ მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა კონკურსში გამარჯვებული ნებისმიერი სხვა ავტორი.

ლ. ძ. თქვენ კარგად იცნობთ იოსებ კეჭაყმაძის შემოქმედებას. საინტერესოა თქვენი აზრი.

მ. ბ. როგორც პრესიდან ირკვევა, არც ოპონენტები, არც ჟურნალისტები და არც მათი მკითხველები არ იცნობენ იოსებ კეჭაყმაძის შემოქმედებას, რაც მათ არ უშლით ხელს გამოუტანონ კომპოზიტორს მიმღე განაჩენი. როგორც ჩანს, ი. კეჭაყმაძე არ არის დიდად პოპულარული პიროვნება. ამის ერთ-ერთი მიზეზია, ალბათ ის, რომ თვით სოსოს არ უყვარს თავის გამოჩენა, ყოველთვის ერიდება საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებს და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებს. გაურბის ტელეხედვას. საგუნდო მუსიკაც არ არის პოპულარული თანრი. საგუნდო მუსიკის კონცერტებიც იშვიათად იმართება.

ამიტომაც ვსარგებლობ მომენტით და ი. კეჭაყმაძის შემოქმედებით მიღწევებზე ზოგადად ვიტყვი ორიოდელე მითქვას.

კარგა ხანია ჩამოყალიბდა სატელევიზიო აზრი მისი შემოქმედების შესახებ. იგი აღიარებული კომპოზიტორია. საგუნდო მუსიკის ნოვატორია, ავტორია ბრწყინვალე საგუნდო პარტიტურებისა, მათ შორისაა ჭეშმარიტი შედეგები, რომლებიც შევლენ ქართული მუსიკის საგანძურში.

მან დიდი ძვრები მოახდინა საგუნდო აზროვნებისა და საკომპოზიტორული ტექნიკის სფეროში. ესაა ეროვნულ ნიადაგზე მყარად მდგარი კომპოზიტორი, რომელიც ოსტატურად და მახვილგონივრულად იყენებს თანამედროვე საგუნდო ხელოვნების მიღწევებს, ამქლავნებს რა გამოგონებლობასა და ფანტაზიას. იგი აფართოებს ქართული საგუნდო მუსიკის გამომსახველობითი ხერხებისა და საშუალებების წრეს, ნერვავს მასში ახალ ფორმებს და იდეებს, ახალ ესთეტიკურ კატეგორიებს. ვირტუოზულად ფლობს საგუნდო ბგერწერისა და კონტრაპუნქტული აზროვნების საიდუმლოებებს.

სოსო კომპოზიტორი-ფერწერია. მდიდარი და მრავალფეროვანი ტემბრული პალიტრა წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებს შუქ-ჩრდილების თამაშით, ხატოვანი და ნატიფი აკუსტიკური ეფექტებით. მისი მუსიკის სახვითი მხარე ზედმიწევნით აღხვეწილია და კონცენტრირებულიც.

სოსო მოაზროვნე კომპოზიტორია. მან შექმნა ცხოველყოფილი სამყარო, რომელშიც თანაარსებობენ ლირიკა და იუმორი, ტრაგიზმი და გროტესკი. მისი მუსიკა ეყრდნობა დიდ ქართულ პოეზიას, მღელვარედ გადმოგვცემს სულიერსა თუ ფილოსოფიურ განცდებს.

სოსოს შემოქმედება ასაზრდოებს საგუნდო კოლექტივებს. მის ნაწარმოებებს გატაცებით ასრულებენ საქართველოს სახელმწიფო საგუნდო კაპელა და გორის ქალთა გუნდი, რომლის საშემსრულებლო სტილზე დიდი გავლენა იქონია ი. კეჭაყმაძის მუსიკალურმა ესთეტიკამ.

მისი დამსახურებაა, რომ ქართულ საგუნდო მუსიკაში, ბევრი სხვა თანრისგან განსხვავებით, დღემდე არ შეწყვეტილა ევოლუციური განვითარების პროცესი, რომლის ათვლა იწყება ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებიდან. დაიხ, ქართული საგუნდო აზროვნება კვლავაც ვითარდება, რაც ი. კეჭაყმაძისა და მისი მიმდევრების ნაყოფიერი მოღვაწეობის შედეგია.

სოსო მრავალი ნაწარმოების ავტორია. დაწერილი აქვს საერო თუ სასულიერო ხასიათის პიზნები, რომლებსაც ეკლესიებშიც ვალობენ და მუსიკალურ სასწავლებ-



ლებშიც. მან ჯერ კიდევ მაშინ დაიწყო საგალობლების წერა, როცა სასულიერო მუსიკა აკრძალული და მივიწყებული იყო. რუსთაველის პრემიაც ერთხმად მიენიჭა ჰიმნებისა და საგალობლებისათვის.

არა და პრესაში წარამარა უკივილებენ — როგორ დაწერა ამდენი ჰიმნი? პოეტს დაუსვამენ კი ასეთ კითხვას?

სოსოსათვის ჰიმნი იგივეა, რაც პოეტიკისათვის ლექსი.

ლ. ძ. რას იტყოდით მესამე ტურის შედეგებზე?

მ. ა. მე ვთვლი, რომ ი. კეჭუყაძემ მიიღო მაღალეთიკური და პატრიოტული გადაწყვეტილება, როცა მიმართა ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედებას და შექმნა ჰიმნი მისი მუსიკის საფუძველზე. ამით მან საქართველოს სახელმწიფო ჰიმნის ბედი პირად ინტერესებზე მაღლა დააყენა.. ამ იდეის ხორცშესხმა გადაწყვიტა ჯერ კიდევ 80-იანი წლების მიწურულში.

მეგონა, რომ ჩვენი თანამემამულეები მიესალმებოდნენ, ღირსეულად დაფასებდნენ ამ ფაქტს.

ამბობენ, რომ ყველაფერი შედარებითაა, ამიტომაც რამდენიმე დამაფიქრებელ მაგალითს მოვიყვან:

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ რუსეთშიც დადგა სახელმწიფო სიმბოლოების შეცვლის საკითხი. ცხადია, თავისი დინარისის გამო ვერ აღადგენდნენ მეფის-დროინდელი რუსეთის ჰიმნს „Воже! Царя храни“. გამოსავალი იპოვნა გამოჩენილმა კომპოზიტორმა ანდრეი პეტროვმა, რომელმაც თავისი ნაწარმოები კი არ შესთავაზა ხალხსა და ხელისუფლებას. მან ჰიმნად აქცია გლინკას ადრინდელი ნაწარმოები „მოსკოვი“.

რუსებს გაცილებით უფრო დიდი არჩევანის საშუალება აქვთ, ვიდრე ი. კეჭუყაძეს. მაგრამ მათ პატივი მიაგეს სწორედ გლინკას, როგორც რუსული მუსიკის ფუძემდებელსა და პირველ კლასიკოსს. ეს გადაწყვეტილება სასოვადოებრიობამ ყოველგვარი სმაურის გარეშე, უყოყმანოდ მიიღო. ა. პეტროვს მხარი დაუჭირეს კოლეგებმაც. ეს სდებოდა იმ დროს, როცა ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო რუსული მუსიკის უკანასკნელი მოჰიკანი, საგუნდო ხე-

ლონების უდიდესი ოსტატი გიორგი სვეტიცხოვე, რომელიც ბრწყინვალედ გადაწყვეტდა ამ ამოცანას. მაგრამ სვირილოვი თავისი ქვეყნის დიდი პატრიოტიც იყო. თაყვანს სცემდა რუსული მუსიკის მამებს, კლასიკოსთა წმინდა სახელებს. ამიტომაც მისეალმა გლინკას მუსიკას და აუბა მხარი ანდრეი პეტროვს.

ჩვენთან კი სამარცხვინო ამბავი ხდება: ფალიაშვილი ვინ არის... გვეყო ძველმანებში ქექვა... ამას „ჭრელო პეპელა“ მიჩნევენიაო, კონკურსი თავიდან უნდა ჩატარდეს... გინდა თუ არა ჩემი ჰიმნი უნდა გავიდესო.

რა არის ეს? ეროვნული მენტალიტეტის დეფექტი? პასუხი თქვენთვის მომინდვია.

გერმანელებს გაცილებით უფრო დიდი არჩევანის საშუალება აქვთ, ვიდრე ა. პეტროვს, მაგრამ მათაც პატივი მიაგეს იოზეფ ჰაიდნს — ვინის კლასიკური სკოლის ფუძემდებელს. იგივე მოხდა ინგლისშიც, აქაც უპირატესობა მიანიჭეს პირველ ინგლისელ კომპოზიტორს ჰენრი პერსელს. მოცარტის მუსიკას მიმართეს ავსტრიაში და, თქვენ წარმოიდგინეთ, თურქეთშიაც კი, სიბელიუსისას — ფინეთში..

ვერობელებმა ამ ტრადიციას არც ახლა უღალატეს, როცა ევროკავშირის ჰიმნად აირჩიეს საგუნდო ოდა ბეთჰოვენის IX სიმფონიის ფინალიდან.

არავის მოსვლია აზრად ამ არჩევანის გაპროტესტება. არავის გამოუთქვამს პრეტენზია — ევროპული სახელმწიფოების ამ ახლადშობილ გაერთიანებას მაინცდამაინც ახალი, თანამედროვე მუსიკალური ემბლემა უნდა ამშვენებდესო.

ეს მაგალითები იმიტომ მოვიყვანე, რათა ხაზგასმით მეთქვა: რაც უფრო დიდი ხნისაა სახელმწიფო, რაც უფრო ძველია მისი კულტურა, მით უფრო ხანდახმულია მისი სიმბოლიკა.

ეს მნიშვნელოვანი, ანგარიშგასაწევი კანონზომიერება გახლავთ, დროის ფაქტორს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სახელმწიფოს ისტორიისათვის.

საქართველო ძველი კულტურის ქვეყანაა. მას შექმნილი აქვს უდიდესი სულიერი მემკვიდრეობა.. მამ რად უნდა წარმოიშვას მისი სიმბოლიკა ასე გვიან,



XX საუკუნის მიწურულში? მით უფრო, რომ ძველად დროშაც გვექონდა და გერბიც, ვეკეწებოდა, ალბათ, ჰიმნიც...

ი. კეჭაყმაძე სწორედ ამ კუთხიდან მიუღდა სახელმწიფო ჰიმნის საკითხს. ამ პრობლემის გასაღებს მან მიავნო ქართული მუსიკის ფუძემდებლის, პირველი დიდი კლასიკოსის ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებაში.

მე მხარს ვუჭერ ამ არჩევანს როგორც ისტორიულ-ქრონოლოგიური პრინციპის, ისე ესთეტიკური თვალსაზრისითაც, თუმცა მომწონს ი. კეჭაყმაძის საკუთარი, ორიგინალური ჰიმნიც მელიოდური სისადავის, ემოციურობის გამო. ჩემი აზრით, ამ ჰიმნშიც გამიზნულად არის გამოყენებული ფალიაშვილის სტილის ელემენტები.

შესაძლოა, ვინმემ იკითხოს: თუ დროის ფაქტორს ასეთი მნიშვნელობა აქვს, მაშინ რატომ არ მიემართავთ ქართულ ხალხურ მუსიკას, რომელიც უსსოვარი დროიდან ვითარდებოდა და ქართველი ხალხის შემოქმედებითი გენიის ნაყოფიაო. ავიღოთ თუნდაც ისეთი შედეგები, როგორიცაა „ჩაქრულო“, „ოღოა“, „ხასანბეგურა“, „მრავალგამიერი“...

საქმე ისაა, რომ პოლიფონიური მუსიკის ეს ურთულესი ნაწარმოებები თავისი უნიკალური სტრუქტურული თავისებურებების და ესთეტიკური თვისებების გამო, დროთა განმავლობაში, მაღალი, ელიტარული ხელოვნების ნიმუშებად იქცნენ. სახელმწიფო ჰიმნი კი თავისი სულისკვეთებით მასობრივ კულტურას უახლოვდება. ესაა ორი სხვადასხვა სამყარო. მათ შორის ნაკლებადაა შეხების წერტილები. ჰიმნი იწყება ფართო მასებისათვის, ამიტომაც მისი მელიოდური სტრუქტურა ადვილი, მისაწვდომი, გასაგები უნდა იყოს, კონცენტრირებული და კონკრეტული უნდა იყოს მუსიკალურ-პოეტური ტექსტი.

ქართულ ხალხურ სიმღერებში სიტყვიერ ტექსტს არა აქვს რაიმე კონკრეტული იდეურ-შინაარსობრივი დატვირთვა. სიტყვა აქ მეორეხარისხოვანი კომპონენტია, იგი ემსახურებოდა მუსიკალური კანონზომიერებების ჩამოყალიბებას, ხელს უწყობდა იმპროვიზაციული აზროვნების განვითარებას. ხალხურ სიმღერას ამიტომ

მაც ვერ ბიუყენებ, ვერ დაადებ ქველურ ტური წყობის ლექსს, რომელიც ჰიმნს შეესატყვისება. მას ვერც საორკესტრო თანხლებას მიუხადავებ. საორკესტრო ვარიანტზე სომ ლაპარაკიც ზედმეტია. ხალხური მუსიკის სული ვერ ეგვება უცხო სხეულებს, ვერ იტანს სხვა კულტურებიდან მოტანილ სქემებსა და ჩარჩოებს, არ ემორჩილება ევროპული მუსიკალური აზროვნების სისტემაში ადაპტირების პროცესს. ამიტომაც შეუძლებლად მიმაჩნია ქართული ხალხური სიმღერის ჰიმნდაქცევა, მისი გადაკეთება და გადაამუშავება...

ლ. პ. თქვენი აზრი ზ. ფალიაშვილის მუსიკის მიხედვით შექმნილ ჰიმნზე.

მ. ა. ზ. ფალიაშვილის მუსიკა, რომელსაც მიმართა ი. კეჭაყმაძემ, პასუხობს სახელმწიფო ჰიმნის მოთხოვნილებებს, რადგან იგი ეროვნული, მელიოდური და მისაწვდომია, გამსჭვალულია პატრიოტული გზნებით, ეროვნული ენერჯითა და ტემპერამენტით. დემოკრატიულია მისი მუსიკალური ენა, რომელმაც ორგანულად შეიწოვა როგორც ხალხური, ისე ევროპული მუსიკის ელემენტები. ამ ჰიმნში მომწონს სწორედ ეს ჰარმონიული, გამთლიანებული ეროვნულ-ევროპული სულისკვეთება. საქართველო ხომ ევროპული ორიენტაციის ქვეყანაა, რაც უნდა აისახოს სახელმწიფო ჰიმნშიც. ჩვენს ჰიმნს არ მოუხდება ეთნოკრაფიული ეროვნულობა, მიუხედავად მისი უნიკალობისა. მაგრამ არც ეროვნულობის განეიტრალება, მით უფრო ნიველირებაა მიზანშეწონილი, რითაც ცოცხლად კონკურსზე წარმოდგენილი ჰიმნების უმრავლესობა.

მთავარია ის, რომ ზ. ფალიაშვილის მუსიკა ცოცხლობს ქართველი ხალხის სულში, მის მესხიერებაში.

ლაპარაკია კიბოს პატრიოტულ მონოლოგზე „დაისის“ მეორე მოქმედების ფონალიდან. ი. კეჭაყმაძემ უფრო მეტად გააძლიერა ამ შთამბეჭდავი მუსიკალური ფრაგმენტის ზემოქმედების ძალა „აბესალომის“ მეორე მოქმედებიდან გამოყენებული სახეიმი ფანფარებით. მშვენიერი მიგებაა! მუსიკა უფრო გამდიდრდა, გამრავალფეროვნდა. მას მოუხდა ჰიმნური ფორმა და პათოსი.



ლ. კ. ზოგი იმასაც ამბობს, რომ თავისთავად ფალიაშვილის მუსიკა კარგია, მაგრამ ეს ჰიმნი არ არისო.

მ. ა. ვინც ამას ამბობს, თვითონ განმარტავს როგორი უნდა იყოს სახელმწიფო ჰიმნი? როგორც ცხოვრება გვაჩვენებს, მსოფლიოში არაერთგვაროვანი, არასტანდარტული დამოკიდებულებაა სახელმწიფო ჰიმნების მიმართ. დადგენილია მხოლოდ ის, რომ ჰიმნის მუსიკა უნდა იყოს ეროვნული, მელოდიური, მისაწვდომი, ოპტიმისტური. ყველა ქვეყანა ინდივიდუალურად, თავისუფლად, არადოგმატურად წყვეტს მუსიკალური ფორმის საკითხს. მაგალითად, იტალიაში სახელმწიფო ჰიმნის როლს ასრულებს ცოცხალი, ხალისიანი სინღერა, რომელიც ახლოსაა ხალხურ წყაროებთან. ბრაზილიელების ჰიმნი არიას უახლოვდება. მას საფუძვლად უდევს პოპულარული საოპერო ინტონაციებით გამსჭვალული მსუბუქი მელოდია. თურქებისა მარშია. ზოგიერთი ჰიმნის ფორმა საერთოდ გაურკვეველია. ჰიმნის სახეს განაპირობებს ქვეყნის მუსიკალური კულტურის დონე, მისი შემოქმედებითი პოტენცია და ტრადიციები.

მჯერა, რომ ფალიაშვილის ჰიმნი დადგება საუკეთესო ნიმუშების გვერდით. იგი ჰიმნია კლასიკური გავებით. ნათელი რომ გახდეს მისი სტრუქტურა, მოვიყვან გამოჩენილი მუსიკოსისა და მეცნიერის ე. ცუკერმანის განმარტებას:

„ჰიმნი ეპიკური ტიპის სადა, მაგრამ მნიშვნელოვანი ჟანრია. მისი თვისებებია — ზეიმურობა და დიდებულება, რასაც შეიძლება ემოციური აღმავლობაც ერწყმოდეს. მასობრივ შესრულებაზე გათვლილი ჰიმნის მუსიკა არ უნდა იყოს რთული.

ლაკონური უნდა იყოს მისი ფორმა... სახელმწიფო სიმღერის მსგავსად ჰიმნიც შედგება ძირითადი ნაწილისა და მისამღერისაგან. სწორედ მისამღერში აღწევს უმაღლეს დონეს ემოციურ-დინამიკური ტალღა“.

ი. კეკელიძის მიერ წარმოდგენილი ორივე ჰიმნი პასუხობს ამ მოთხოვნებებს. კომპოზიტორი ღრმად იცნობს ჟანრის ბუნებას, მის თავისებურებებს, შემოქმედებითად უდგება ფორმის საკითხებს.

ლ. კ. ზოგი თვლის, რომ ეს ჰიმნი რთულია.

მ. ა. ასეთი შთაბეჭდილება დატოვა უხარისხო ჩანაწერმა, თანაც იგი ეთერში გადაიცემოდა სტიქიურად, მოუფიქრებლად, კომენტარების გარეშე, არ იყო მოქმენილი ჰიმნების მიწოდების ფორმა.

უნდა გაკეთდეს პროფესიული ჩანაწერი. კარგი იქნება თუკი საგუნდო და საორკესტრო ვარიანტებთან ერთად ჰიმნები შესრულდება სოლისტის ან კაპელის მიერ ერთ ხმაში ან უნისონში, მაშინ აღარ შეიქმნება სირთულის შთაბეჭდილება, ნათლად გამოჩნდება, გამოიკვეთება მელოდიური ხაზი. ჰიმნის მუსიკა უფრო ადვილი აღსაქმელი გახდება.

ლ. კ. როგორია თქვენი პროგნოზი?

მ. ა. საქართველოში ძნელია რაიმეს პროგნოზირება, მით უფრო დღეს, როცა ასე დაცემულია ზნეობრივი კულტურა და შეფასების კრიტერიუმები. ამას დაუმატეთ ამბიციური პროვინციალიზმი, რომელიც ყოველი მხრიდან გვეძალება. ამ სენით, სამწუხაროდ, ძალიან ბევრი ადამიანი შექპრობილი.

ასეთ პირობებში ყველაზე მეტად ნიჭიერება იჩაგრება...

ნოდარ გაგუნიანი:

ქუთაისის თავმჯდომარის მოადგილე

ლ. ძ. ბატონო ნოდარ, თქვენ ბრძანდებით საქართველოს სახელმწიფო ჰიმნის შესარჩევი კონკურსის ჟიურის თავმჯდომარის მოადგილე.

ჟიური, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სპეციფიკური, არაერთგვაროვანი იყო თავისი შემადგენლობით, ამის გამო, ხომ არ ძნელდებოდა ამა თუ იმ გადაწყვეტილების მიღება, ნაწარმოებების გადარჩევისას?

ბ. ბ. ასეთი არაერთგვაროვანი ჟიური სულაც არ მეჩვენება დაბრკოლებად. პირიქით, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჰიმნი ხალხისათვის იწერება და არა მხოლოდ მუსიკოსებისათვის, მაშინ სასურველიცაა, რომ ჟიური ნაწილობრივ არაპროფესიული იყოს.

არა მგონია, რომ ჰიმნზე გამოცხადებულ კონკურსში არაპროფესიონალების მონაწილეობა პროფესიონალებს ხელს უშლიდეს. მართალია, პირველ ტურში ნაწარმოებები როიალზე (ორ როიალზე) სრულდებოდა და გამოუცდელ მსმენელს, რა თქმა უნდა, გაუწელებოდა ორკესტრისა და გუნდის უღერადობის სრულად წარმოდგენა, მაგრამ ასეთი ამოცანა მის წინაშე არც მდგარა. ამა თუ იმ ჰიმნის მხარდასაჭერად პირველ ტურში, რომელიც მსხვილად გაცრას მოგვაგონებს, საკმარისი იყო მის მელოდიაში ცოცხალი ინტონაციის დანახვა. ჩვენთვის, ქართველებისათვის, რომელნიც ამ ქვეყნად ერთ-ერთი ყველაზე მოძღვრალი ხალხი ვართ, ასეთი ამოცანა არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს. საერთოდ, ჰიმნი დასაწერადაა ძნელი. მისი სწორად შეფასება ბევრად უფრო იოლი საქმეა. ხოლო თუ ვინმეს გამოდაეგება განუზრახავს, საბაბი ყოველთვის მოინახება.

ლ. ძ. პრესაში ასეთი ბრალდება წამოუყენეს ჟიურის — არაპროფესიონალი

ავტორების ნაწარმოებები ცალკე გადალო და არც კი მოისმინაო.

ბ. ბ. ეს ბრალდება ცრუა, იგი სიმართლეს არ შეესაბამება. მე ჟიურის თავმჯდომარის მოადგილე ვახლდით, და მთელი ჩემი ყურადღება იმისაკენ იყო მიმართული, რომ რაიმე პროცედურული შეცდომა არ მოგვევლოდა. მახსენდება, რომ ჟიურის ერთმა წევრმა ერთ-ერთი ჰიმნის განმეორებით მოსმენა მოისურვა. მე მყისვე მტკიცე უარის თქმა მომიხდა. ამის დაშვება, ცხადია, არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლებოდა.

ლ. ძ. თქვენ სახელმწიფო სიმბოლოების კომისიის წევრი ბრძანდებით. იღებდით მონაწილეობას ჰიმნის დებულების შექმნაში?

ბ. ბ. საწყის სტადიაში ვმონაწილეობდი. მერე ვივადამყოფე და დროებით გამოვეთიშე კომისიის მუშაობას.

ლ. ძ. შესაძლებლად მიგაჩნიათ, რომ 51-ვე ნაწარმოები ტელევიზიით შესრულებულიყო გუნდისა და ორკესტრის მიერ და არჩევანი ხალხისთვის მიგვეწოდო?

ბ. ბ. ყველა ჰიმნის შესრულება გუნდისა და ორკესტრის მონაწილეობით უზომო, და, რაც მთავარია, გაუმართლებელ ხარჯებთან იქნებოდა დაკავშირებული. და მერე, ტექნიკური თვალსაზრისით როგორ წარმოგიდგენიათ ხალხის მიერ საუკეთესო ჰიმნის შერჩევა?

სწორად გაიგონებთ: ხალხმა აიტაცაო. თითქოსდა მაღალი ხარისხის უტყუარი ნიშანი სწორედ ეს იყოს. ხალხმა სადღეში კვეცი აიტაცა. მერე და არის ამაში ლამაზი? მე ვფიქრობ, რომ ექსპერტების აზრს მაინც უპირატესობა უნდა მიენიჭოს. მოვიყვან მაგალითს. ხალხმა მართლაც მიიღო და

ვაითავისა რევას ლაღიძის მშვენიერი სიმღერა — „ჩემო კარგო ქვეყანავ“. სულაც არ გამიკვირდება, რომ მოსახლეობამ იგი პიშიად მოინდომოს. მაგრამ დავიკვირებულნი მსმენელი დავგეთანხმება, რომ ამ მშვენიერ მელიოდის ესტრადული მუსიკის ელფერი გადაჰკრავს, რაც სრულიად შეუთავსებელია პიშნის მუსიკალურ იდეასთან. ბატონ რევას ლაღიძეს ეს სიმღერ პიშიად არც ჰქონია გააზრებული. რომ ჰქონდა, დამერწმუნეთ, იგი სხვა მუსიკალურ იდიომებს მიაგნებდა.

ლ. ძ. რა აზრი გაქვთ სამი ტურის შედეგად შერჩეულ პიშნებზე?

ბ. ბ. მიუხედავად იმისა, რომ კონკურსში არაერთმა, გამორჩეული ნიჭის კომპოზიტორმა (მათ შორის ჩემმა რამდენიმე უახლოესმა მეგობარმა) მიიღო მონაწილეობა, მე ვერ ვხედავ პიშნს, რომელიც ჩემს შინაგან მოთხოვნილებას აკმაყოფილებდეს (სხვათა შორის, ჩემი შეფასება ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკაზე დაყრდნობით შექმნილ პიშნზეც ვრცელდება, რომელსაც სწორედ პიშნურობა აკლია. ზაქარია ფალიაშვილის ულამაზეს, მშვენიერ მელიოდის რამდენადმე პიშნისათვის შეუფერებელი მიხრა-მოხრა ახასიათებს). ჩემი შეფასება არა იმდენად წარმოდგენილი პიშნების სისუსტეზე მიგვიბრუნებს, რამდენადც ჩემივე კრიტიკიუმის სინკატრეზე. ჩემი აზრით, ასეთ სიმკაცრეს გამართლება აქვს: „ჩაკრულოს“ და „ხასანბეგუას“ შექმნილი ხალხი იმსახურებს პიშნს, რომელიც მსოფლიოს არც ერთ საუკეთესო პიშნს არ ჩამოუვარდება. პიშნის მელიოდი უნდა იყოს ლამაზი და სადა; მასში ერის ღირსება უნდა იგრძნობოდეს; ეთნიკური საწყისი არაორაზროვნად და, ამავე დროს, განუოგადებულად უნდა იყოს განსახიერებული. ასეთ პიშნს მე ჩვენში დღესდღეობით ვერ ვხედავ. ახლა მოდით, ჩვენს კონკურსს დაუბრუნდეთ. ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ იოსებ გეკუაძის პიშნებმა ბოლომდე თავისი ფუნქცია იარეს. ასეთია ჟიურის გადაწყვეტილება, რომელიც ღია კენჭისყრის პირობებში იქნა მიღებული. (როგორც ხედავთ, ჟიური თავის მუშაო-

ბაში დემოკრატიული გზა არჩია). ცხადია, იყვნენ ისეთნი, რომელთაც განსხვავებული აზრი ჰქონდათ. მაგრამ ვინც დემოკრატიულ გზას ირჩევს ან თუნდაც თავს გვაჩვენებს, რომ ირჩევს, წინასწარ უნდა შეეგუოს მის დედაზრს — უმრავლესობის აზრი გამარჯვებულია. რა თქმა უნდა, დემოკრატიული არჩევანი მანიპულირებას სულაც არ გამოიციხავს, მაგრამ ამდაგვარი ექვების გამოთქმა იმათ მიმართ, ვინც უდავოდ ჟიურის წევრთა უმრავლესობას შეადგენდა, ცოტა უხერხულად მეჩვენება.

ლ. ძ. თქვენთვის რომელი ქვეყნის პიშნია იდეალური?

ბ. ბ. ყველაზე მეტად ინგლისელების, ავსტრიელების და გერმანელების პიშნები მომწონს.

ლ. ძ. საქართველოს არსებულ პიშნებზე — ფოცხვერაშვილის, თაქთაქიშვილის — რა აზრისა ბრძანდებით?

ბ. ბ. ოთარ თაქთაქიშვილის პიშნი, მომწონს, თუმცა ალტაცებული არა ვარ. ერთ-ერთი პარამონიული ბრუნვა მასში ყალბ ქართულად მეჩვენება, მაგრამ მთლიანობაში მისი ელერადობა აღიქმება როგორც პიშნი. უფრო მეტიც, დღემდე არსებული ქართული პიშნებიდან სწორედ მას გამოვარჩევდი.

ლ. ძ. თაქთაქიშვილის პიშნი თქვენში არასასურველ ასოციაციებს არ იწვევს?

ბ. ბ. სულაც არ იწვევს. სხვათა შორის, ამ ასოციაციებზე ბევრი ბჭობა იყო. საბოლოო ჯამში სწორედ ამ არასასიამოვნო ასოციაციებმა გადაწყვიტეს მისი ბედი უარყოფითად. ზოგნი მაკვირვებენ: ოთარ თაქთაქიშვილის პიშნით გამოწვეულ ასოციაციებს ვერ იგუებენ, მაგრამ სხვა, კიდევ უფრო მეტად არასასიამოვნო ასოციაციებით დღემუდამ დამძიმებულნი უკმაყოფილებას მაინცდამაინც არ გამოთქვამენ და არც შეწუხებულნი ჩანან. არა და ჩვენი ცხოვრება გაჯერებულია ასლო პირსულად და მახინჯი სიმბოლოებით. პირადად ჩემთვის მუსიკაში გადამწყვეტია მისი მუსიკალური ღირებულება, და არა



იდეოლოგიური დატვირთვა. ეს იმას ნიშნავს, რომ მე სულაც არ გამოიჭირდებოდა ოთარ თაქთაქიშვილის ჰიმნის მუსიკა და ტექსტი ერთმანეთისათვის დამეცილებინა.

ლ. ძ. არსებობენ კომპოზიტორები, რომელნიც მთელ თავის შემოქმედებით ცხოვრებას რომელიმე ერთ ჟანრს უთმობენ. როგორ ფიქრობთ, ხომ არ ახასიათებს ჰიმნს სპეციფიკა, რომელიც კომპოზიტორის თავისებურ, განსაკუთრებულ მიდრეკილებას გულისხმობს?

ბ. ბ. ჰიმნის მუსიკალურ წყობას, რა თქმა უნდა, არაერთი თავისებურება ახასიათებს, მაგრამ მაინც, ამაღვარა ვიწრო სპეციალიზაციის — „ჰიმნისტის“ არსებობა მუსიკაში ერთობ ძნელი წარმოსადგენია. თუმცა, „მარშისტების“ მაგალითები არსებობს. მასხოვს, ბატონი ანდრია ბალანჩივაძე ღიმილით ყვებოდა ერთი ახალგაზრდა კომპოზიტორის შესახებ, რომელიც განსაკუთრებულ, ცოტა არ იყოს მანიაკალურ მიდრეკილებას იჩენდა — კომპოზიციის გაკვეთილზე მისი ყოველი გამოჩენა აუცილებლად რამდენიმე სამგლოვიარო მარშით აღინიშნებოდა. ეს ხდებოდა პეტერბურგში, ოციან წლებში. მსგავსი შემთხვევა მეც კიონია. მეც ვიცნობდი ერთ ახალგაზრდა კომპოზიტორს, გვარიც მასხოვს მისი — გრიცევიჩი, რომელიც დასტად დაწყობილი მარშებით ხელდამშვენებული მოდიოდა ყოველ გაკვეთილზე. გრიცევიჩი ოპტიმისტურად განწყობილი ახალგაზრდა იყო. იგი მხოლოდ სამხედრო მარშებს წყალობდა. ეს

ხდებოდა სამოციან წლებში, მოსკოვში. სულ სხვა საქმეა ჰიმნი. ჰიმნის დაწერა მართლაც ძნელი საქმეა. სხვათა შორის, წარუმატებლობა ამ საქმეში სულაც არ ამცირებს დიდი მუსიკოსის ავტორიტეტს. გაეცხნეთ, რომ საშუთა კავშირის ჰიმნის ავტორობის პატივი კომპოზიტორ ალექსანდროვს ეკუთვნოდა და არა პროკოფიევს ან შოსტაკოვიჩს.

ლ. ძ. როგორია თქვენი პროგნოზი?

ბ. ბ. მე ვერავითარ პროგნოზს ვერ გამოვთქვამ. მე მხოლოდ ჩემი პირადი განწყობა შემიძლია გაგიზიაროთ, მაგრამ ესეც არაკორექტული იქნებოდა, რადგან კონკურსი ჯერ არ დასრულებულა.

ლ. ძ. რით ახსნით არაპროფესიონალების ასეთ აქტიურობას კონკურსამდე და კონკურსის მიმდინარეობისას?

ბ. ბ. სამშობლოს სიყვარულითა და დილეტანტიზმით. საზოგადოდ, დილეტანტიზმი ჩვენი განუკურნებელი სენია. ჩვენში ფიზიკოსებს არაფრად არ უღირთ მუსიკოსებს მუსიკა ასწავლონ, პოეტები კი ფიზიკოსებს ფიზიკის არსს განუმარტავენ და ა. შ. ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა, მაინც, მე ვიტყვი, რომ მუსიკა განსაკუთრებით მძიმე მდგომარეობაშია. რატომღაც თითქმის ყველა ქართველს თავი მუსიკის ექსპერტად მოაქვს. ხელში მომარჯვებული გიტარა და სუფრის მსვლელობაში მგრძნობიარე სიმღერა საქმარისი როდია მუსიკის ქუშმარტივების მისაგნებად.

ლ. ძ. გამადლობთ.

თამაზ ჭილაძე:

ლ. ძ. ბატონო თამაზ, რა შეგიძლიათ თქვით ჟიურის შემადგენლობაზე, მის მუშაობაზე და იმ შენიშვნებზე, რომლებიც ჟიურის მიმართ გამოითქვა პრესაში?

თ. ჭ. რასაკვირველია, ჟიურიში მხოლოდ მუსიკოსები ვერ იქნებოდნენ. ასეთი ჟიური წარმომადგენლობითი უნდა იყოს. ერთ-ერთ პრესკონფერენციაზე, რომელიც საქართველოს მუსიკალურ საზოგადოებაში შედგა, რატომღაც წარმოიშვა ამის განმარტების აუცილებლობა. ეს კი იმის ბრა-

ლია, რომ ეტყობა, ჯერჯერობით, ვერ შევეჩვიეთ დემოკრატიას, უფრო მეტსაც ვიტყვი — არ ვიცით, რა არის თავისუფლება, ზოგჯერ ამჟამად ანარქიაში გვეშლება. ვფიქრობ, რომ მეტი თავშეკავება მართებს პრესას, ზოგიერთ პოლიტიკურ მოღვაწეს, სხვადასხვა საქმიანობის ადამიანებს, რომლებიც რატომღაც აქტიურად ერევიან ჟიურის საქმიანობაში. თუკი ჟიური ავირჩიეთ, უნდა დავაცადოთ კიდევ მუშაობა, ჯერ თავისი საქმიანობა არ



დაუმთავრებია, დარჩა ბოლო ტური, რო-
დესაც საბოლოო კენჭისყრა მოხდება.

ჩემი აზრით, ჟიური აქამდე იდეალუ-
რად მუშაობდა. მრავალი ჟიურის შემა-
დგენლობაში ვყოფილვარ და, თუნდაც,
ამიტომაც სიამოვნებით აღვნიშნავ, რომ
ჰიმნის ჟიურის მუშაობისთვის თითქმის
იდეალური პირობები იყო შექმნილი ჩვე-
ნი კულტურის სამინისტროს მიერ. ვინა-
იტრები, რომ ჩვენი საქმიანობის ყველა
სფეროში იგრძნობოდეს ასეთი პროფესი-
ონალიზმი, ასეთი გულითადობა.

რაც შეეხება შედეგს, ჯერჯერობით, გა-
მართლებულად არ მიმაჩნია ამაზე ლაპა-
რაკი. შერიდება კიდევ, იმიტომ რომ, რო-
გორც ჟიურის წევრს, ალბათ არც მაქვს
უფლება ნაადრევ კამათში ჩაება, არა
მგონია, თავის დასაცავად გვექონდეს საქ-
მე. მივიჩნევ, რატომ აძლევს ზოგიერთი
თავს უფლებას, როცა ჟიურის საქმიანო-
ბას აკრიტიკებს, რატომ ჰგონია, რომ მას
უკეთესად ესმის საქმის ვითარება, ვიდრე
ჟიურის 33 წევრს? თუკი ასეთ უნდობ-
ლობას არ მოვიშლით, ვერაფერს, ყოველ
შემთხვევაში, ნამდვილად ღირებულს, ვე-
რასოდეს ვერ შევქმნით. ვილაცაა — უნდა
დავუჯეროთ, ვილაცაა უნდა ვენდოთ, მი-
თუშეტეს, რომ ამ ჟიურიში უმრავლესობა
არავითარ უნდობლობას არ იჩვენებს. ჩემ-
თვის პირადად, ძალიან სასიამოვნო იყო
მათთან მუშაობა, რომელიც უმთავრესად
საქმიან, ცხარე, პრინციპულ კამათში მი-
მდინარეობდა.

ასეა, რაც შეეხება იმას, რომ პირველი
ტური შესრულდა ორ რთილზე და რა-
მდენად შეგვეწვეს უნარი არაპროფესიონა-
ლებს გაეარჩიოთ ცუდი და კარგი. მახსენ-
დება დიდი მუსიკოსის ტოსკანინის ასეთი
ფრაზა: მუსიკა თუ ვალეღვებ, გესმის!
ძალიან მნიშვნელოვანი და სანუგეშო სი-
ტყეებია და ამავე დროს სწორი. ეს ეხე-
ბა საერთოდ მუსიკას და, მითუმეტეს,
ჰიმნს, რომელიც მთელ ერს უნდა აღელ-
ვებდეს, ანუ ესმოდეს. აი, ასეთი პრინცი-
პით მუშაობდა ჩვენი ჟიური და ყველა
დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა თავის
მოვალეობას. არა მგონია, რომ ისინი,
ვინც ამჟამად ექვს გამოთქვამენ ჟიურის
მუშაობის მიმართ, უფრო მაღალი მოთ-
ხოვნილებისა იყვნენ შესარჩევი ნაწარ-

მოებებისადმი, ვიდრე, თუნდაც, ჟიურის
წევრი მუსიკოსები. პირადად ჩემთვის,
ისინი მხოლოდ პატივისცემასა და დიდ
ნდობას იმსახურებენ.

ჩემი აზრით, ყველას უნდა ესმოდეს
ერთი ელემენტარული რამ: კონკურსში
ყველა ვერ გაიმარჯვებს! არ შეიძლება პი-
რადი წყენა და გაბრაზება ვაქციოთ აგ-
რესიად საერთოდ ჟიურის წინააღმდეგ,
როგორც ცხოვრებამ დაგვანახა, ჩვენი
პირველი მტერი ნიჰილიზმი და უნდობ-
ლობაა. ჟიურიმ, ჯერჯერობით, ანუ სა-
ბოლო დასკვნისათვის შეარჩია ფალია-
შვილის მუსიკა. არ დავმალავ, ბედნიერი
ვარ, რომ ფალიაშვილის მუსიკა, ბოლოს
და ბოლოს, ჰიმნადაც მოგვევლინა, ის დი-
დისხანია ქართველთა ჰიმნია, ქართველი
ადამიანი დიდისხანია მას გულში მღერის.
„თავისუფლება!“ — დავით გამრეკელის
მიერ წარმოთქმული ეს ფრაზა, იმედთან
ერთად, სიამაყესაც მგვირდა და ალბათ
ასევე იყო ყველა ქართველისთვის, ვინც
უკეთეს სვედრზე ოცნებობდა. ჩემი ღრმა
რწმენით, მაღლობა უნდა ვუთხრათ უნი-
ჭიერეს კომპოზიტორს იოსებ კეჭაყმაძე-
ძეს არა მარტო მაღალპროფესიული, არა-
მედ მაღალმოქალაქეობრივი ძალისხმევის-
თვის. რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში
არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, სად
მსახურობს იოსებ კეჭაყმაძე, განა ამით
მის შემოქმედებით ღირსებას რაიმე აკლ-
დება? წარსულის დიდი კომპოზიტორები
სულ მეფეებისა თუ მთავრების კარზე მო-
ღვაწეობდნენ. ასე რომ, ამ შემთხვევაში
მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იმას, რომ
იოსებ კეჭაყმაძე დღეს ერთ-ერთი ყველაზე
თვითმყობადი და საინტერესო კომპოზი-
ტორია, ჩემი აზრით, თუკი დღეს ვინმეს
ჰიმნის დაწერა შეუძლია — ეს უპირვე-
ლეს ყოვლისა, იოსებ კეჭაყმაძეა და ამას
ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე ვამ-
ბობ. ნიკო სულხანიშვილის მერე, საგუნ-
დო ჟანრში ასეთი ნიჭიერი, ასეთი გაქა-
ნების სხვა კომპოზიტორი არა გვყავს
დღეს. ასე რომ, ხელწამოსაკრავი პიროვ-
ნება არ ვახლავთ ის, მეგობრებო. იოსებ
კეჭაყმაძე მთელი თავისი ცხოვრებით და
შემოქმედებით იმსახურებს მხოლოდ პა-
ტივისცემას. ვიმეორებ, თუ ვინმეს ჰქონ-

და უფლება ფალიაშვილის მუსიკა ჰიმნად ექცია, ეს იოსებ კეკელიძე იყო.

ლ. პ. კონკურსის სამი ტურის შედეგების გამოცხადების შემდეგ, განსაკუთრებით გამოიკვეთა ნუგზარ თუშიშვილის გვარი, ის ერთ-ერთი იმ ავტორთაგანია, რომლის ნაწარმოებიც ვერ გავიდა კონკურსზე.

მ. შ. მე არ ვიცნობ თუშიშვილს. შეიძლება ნიჭიერიც კია და მე გულწრფელად მინდა, ასე რომ იყოს, მაგრამ თითოეული ნაწარმოები დევიზით იყო წარმოდგენილი და ღია კენჭისყრით წყდებოდა მისი ბედი. თუ ჩვენ ვენდობით ჟიურის, მაშინ ამ კენჭისყრის შედეგებსაც უნდა ვენდობთ და თუ არ ვენდობთ, მაშინ იმაზე უნდა დავფიქრდეთ, ნამდვილად გამოვდგებით თუ არა მსაჯულებად?! საერთოდ, ჟიურის უნდობლობასა თუ ნდობაზე ლაპარაკი, ჯერჯერობით, ნაადრევია. ჩვენთვის დამახასიათებელმა სულსწრაფობამ აქაც იჩინა თავი. რატომ ვჩქარობთ — ჯერ ხომ შედეგი არ გამოცხადებულა, არ შემდგარა საბოლოო სხდომა, არ ყოფილა საბოლოო კენჭისყრა? როგორც ჩანს, ჩვენს ჟურნალისტებს მარტო ინფორმაცია აღარ ყოფნით, ის უსათუოდ სკანდალური უნდა იყოს! სკანდალური ინფორმაცია კი სულ სხვა პრესის მასალაა. ჩვენ კარგი ჟურნალისტებიც გვყავს, რომელთაც არ ავიწყდებათ, რომ სიტყვასთანა აქვთ საქმე, რომ სიტყვით დაქირის ველარაფრით უმკურნალებ. მიკვირს, დაუმსახურებლად რატომ ვაყენებთ ჭრილობებს მეტად საპატიო ხალხს, რატომ გამოვთქვამთ ექვსიმის გამო, რაც არ არსებობს. დამერწმუნეთ, ჟიურის მუშაობაში რაიმე, თუნდაც, მცირედი დარღვევა რომ ყოფილიყო, უმრავლესობა (თუ ყველა არა!) იქ აღარ იმუშაებდა.

ლ. პ. პირველსავე ტურზე ჟიურიმ უარყო კონკურსზე წარმოდგენილი 51-ვე ნაწარმოების ლექსი...

მ. შ. ჰიმნის ტექსტები იმდენად მდარე იყო, რომ ანა კალანდაძის, მურმან ლებანიძისა და ჩემი კატეგორიული მოთხოვნით ჟიურის სხდომებზე არ განხილულა. ასე რომ,

ჰიმნის ტექსტი ჯერ არ არსებობს! ტყუობა, ჟიურის გადაწყვეტილებას ანკენიცილობენ, ან ანგარიშს არ უწევენ, თორემ სხეანაირად, თუნდაც, მწერალთა კავშირში გამართულ პრესკონფერენციას, სადაც არც ერთი ჟიურის წევრი არ მონაწილეობდა, ჰიმნის ტექსტებს არ განიხილავდნენ. ჟიურის გადაწყვეტილება ჰიმნის ტექსტთან დაკავშირებით ასეთია: როცა მუსიკა დამტკიცდება, მაშინ უნდა შეუკვეთონ რომელიმე პოეტს ან გამოაცხადონ კონკურსი ჰიმნის ტექსტზე. ტექსტის არც ერთი კონვენტი არ გავიხსენია, არც ერთი ავტორი ცნობილი არ არის, მათ შორის არც იმ ტექსტის ავტორი, რომელიც სრულდება. ჩვენს ჰიმნს უსათუოდ უნდა ამშვენებდეს ნამდვილი პოეტის და არა ხელოსნის ლექსი. მიუხედავად ქართული მწერლობისადმი ასეთი აშკარა ნიპილიზმისა, შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ დღეს დიდი პოეტები გვყავს. მათ შორის უსათუოდ გამოიძენება ჰიმნის ტექსტის ავტორი. პოეტური ტექსტი ისეთივე მნიშვნელობისაა, როგორც მელოდია. ჰიმნი არა მარტო ფეხბურთელებისთვის იწერება და არც მარტო ღიინისთვის, ის უნდა იმღეროს მთელმა ხალხმა, ღიადა სიტყვები ყველას გულში ერთნაირად უნდა ამოიკრას და მუსიკად ქცეული საქვეყნოდ გახშიანდეს.

ლ. პ. რატომ მოხდა ასე? ხომ არ აჯობებდა, ჯერ ლექსზე გამართულიყო კონკურსი და შემდეგ მოწონებული ლექსი შეეთავაზებინათ მუსიკის ავტორებისათვის?

მ. შ. ალბათ კომპოზიტორებისათვის მეტი თავისუფლების მინიჭების მიზნით. სამწუხაროდ, ამან არ გაამართლა. ალბათ ახლა სხვა გზას მიმართავენ, რაც ზევით უკვე აღვნიშნე.

ლ. პ. კონკურსი ჯერ არ დამთავრებულა, წინაა სიმბოლოების კომისიისა და ჟიურის წევრთა დახურული კენჭისყრა. თქვენი პროგნოზი როგორია?

მ. შ. მიუხედავად ზოგიერთის ზედმეტად აქტიური, ვიტყოდი — გაუგებარი გაბრძოლებისა, დარწმუნებული ვარ, ჩემი ხალხი ფალიაშვილის ჰიმნს მიიღებს. შეიძლება საშინელმა პოლიტიკურმა ამბებმა გონება



ერთგვარად დაგვიბინდეს, მაგრამ არა მგონია, სხვაზე ნაკლები გონიერი ხალხი ვიყოთ. ამის დადასტურება კიდევ ერთხელ იქნება ფალიაშვილის ჰიმნის მიღება. მიმანია, რომ ეს არის ერთგვარი ეროვნული აუცილებლობა. ჩვენმა ხალხმა როგორმე სული უნდა მოითქვას. ფალიაშვილმა დაიმსახურა, რომ მისი მუსიკა ქართველი ხალხის ჰიმნად მოგვევლინოს. ღმერთმა დაიფაროს, ასე არ მოხდეს, ეს უკვე სხვა ტრაგიკული ვითარების მომასწავებელი იქნება, ანუ მაუწყებელი იმისა, რომ ნიპოლიზმმა ტრაგედიაში მიგვიყვანა. არა

მგონია, ეს მოხდეს, არა მგონია, ასე აღამიანებს დაუფეროთ, რომლებიც, პატონ და, არც ლექსა და არც მუსიკაში არ არიან კომპეტენტურები. დროა, პროფესიონალიზმის გზას დავადგეთ, დროა, ყველაფერს თავისი სახელი დაერქვას, მათ შორის ჰიმნი დაერქვას ფალიაშვილის დიდ მუსიკას.

ლ. პ. დიდი მადლობა.

თ. ჭ. თუკი ჩემს სიტყვას შეუძლია რაიმეთი მაინც წაეხმაროს ამ დიდ საქმეს, მონარული ვიქნები...

3030 მხეობილი:

ლ. პ. ბატონო გივი, როგორია თქვენი აზრი კონკურსის პირველი ტურის მიმდინარეობაზე.

ბ. მ. პირველ ტურზე ბევრი ნაწარმოები იყო წარმოდგენილი. ბუნებრივია, პროფესიული დონით ისინი ერთმანეთისგან ძალიან განსხვავდებოდნენ. ეს ჰიმნები ჟიურიმ კეთილსინდისიერად მოისმინა ორი როიალის შესრულებით. ასეთი შესრულებით მუსიკალური მასალა — მელოდია, ჰარმონია ძალიან კარგად ჩანს. დიდი მუსიკოსობა არ არის საჭირო, რომ მოისმინო და ააჩიო. ვფიქრობ, კონკურსზე წარმოდგენილი იმ 51 ნაწარმოებიდან ობიექტურად შევარჩიეთ ღირებულ ნაშეუბები. მუშაობის პროცესში იყო ასრთა სხვადასხვაობა, მერე შეჯერდა მოსაზრებები და ასე ბერჩეული ნაწარმოებები გავიდა!! ტურზე ვერაფერს ვერ ვთქვით უსამართლოს და კრიმინალურს.

ლ. პ. II ტურიდან, როდესაც კაპიტული გუნდი და შემდეგ, III-IV ტურებში კაპელა ჩაერთო მოსმენებში, თქვენ შემსრულებელიც ბრძანდებოდით. ნაწარმოებებზე მუშაობის პროცესში უდავოდ თქვენი დამოკიდებულება გინდებოდათ მათ მიმართ. ემთხვეოდა თქვენი აზრი ჟიურის ვადაწყვეტილებას?

ბ. მ. ძირითადად ემთხვეოდა. როგორც შემსრულებელი, როცა ვსწავლობ ნაწარმოებს, ის ჩემთვის იმდენად ძვირფასი ხდებ

ბა, რომ ამორჩევაც მიჭირს. შეიძლება არაობიექტურიც ვხდები, შესწავლაზე დრო დავხარჯე, ჩაეწვდი ბოლომდე. ერთი მოსმენით, შეიძლება მსმენელი შეცდეს და სხვას დაუჭიროს მხარი, მაგრამ ჩემი აზრით ობიექტური სურათი მივიღეთ.

ლ. პ. დებულება არ ზღუდავდა ავტორებს, თითოეულს შეეძლო ნებისმიერი რაოდენობის ნაწარმოების წარმოდგენა, მაგრამ კეჭყამაძეს ბრალდებად უყენებენ კონკურსზე 15 ჰიმნის გამოტანას.

ბ. მ. ფართო საზოგადოება კარგად არ იცნობს სოსო კეჭყამაძის შემოქმედებას და ამიტომ ასეთმა რაოდენობამ ზოგი შოკში ჩააგდო. მე ეს სრულებით არ მიკვირს, იმიტომ, რომ აქ ფაქტიურად თავმოყრილია სოსოს მთელი შემოქმედება, ის, რაც მას წლების მანძილზე შეუქმნია. მას სრული უფლება ჰქონდა ამ ჰიმნებში თავისი მუსიკალური მასალა გამოეყენებინა და ასე დაც გააკეთა, თითოეული მათგანი მაღალპროფესიული ნაწარმოებია.

ლ. პ. როგორი უნდა იყოს საქართველოს ჰიმნი?

ბ. მ. ჰიმნი, პირველ რიგში უნდა იყოს ძალიან სადა, უბრალო კი არა, სადა, მარტივი — კარგი გაგებით. მისი სიმღერა ნებისმიერ აღამიანს უნდა შეეძლოს და მეორეც, უნდა იყოს ძალიან ეროვნული, ქართულ სასიმღერო ტრადიციებზე დაყრდნობილი. ქართველი კაცი რომ მოისმენს, უნდა იგრძნოს, რომ ეს არის ქართულ ენა

სვებზე შექმნილი ნაწარმოები. ფალიაშვილის მუსიკა ქართულია. ყველას აქვს უფლება თავისი აზრი ჰქონდეს. ზოგი ამ ზობს ფალიაშვილი მოძველებულია, არა-ქართულია, მაგრამ ასეთი მოსაზრება ჩემში ღიმილს იწვევს. ფალიაშვილმა ფეხით მოიარა მთელი საქართველო. აღმოსავლეთა და დასავლეთ საქართველოს ხალხური მუსიკა გაატარა თავის სულში, ჩაწერა და შემდეგ, ამის საფუძველზე შექმნა თავისი შემოქმედება.

ვისაც სხვა აზრი აქვს და რამე არ მოსწონს ფალიაშვილთან, თვითონ დაწეროს უკეთესი.

რაც შეეხება კეჭაყმაძეს, ვინც მის შემოქმედებას იცნობს, იცის, რომ მისი მუსიკა სულით ხორცამდე ქართულია. ოცი წლის წინ ვთქვი და ახლაც ვიმეორებ, სოსოს მუსიკა პირდაპირ აგრიძელბის ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებას. სულხანიშვილის გუნდები პირველი ნოტიდან ბოლომდე ქართული ხალხური მუსიკითაა გაჟღერებული. სულხანიშვილს პროფესიული განათლება არ ჰქონდა, თვითნასწავლი იყო, მაგრამ ის ექვსი გუნდი, რომელიც მან შექმნა, ქართული საგუნდო მუსიკის საოცარი მონაბოვარია. სოსომ ეს ტრადიცია გააგრძელა, მაგრამ დროის მოთხოვნებიდან და პროფესიული პრინციპებიდან გამომდინარე, უფრო მაღალ საფეხურზე აიყვანა.

ლ. პ. სომ არ გგონიათ, რომ კეჭაყმაძის ჰიმნის შესრულება გაუჭირდება მოსახლეობას?

ბ. მ. ერთი მოსმენით მიუჩვეველ ყურს, შეიძლება ამინებდეს ოთხხმიანი გუნდი, ორკესტრობა, მაგრამ თვითონ მელოდია ადვილია. ფალიაშვილის ჰიმნზე სომ ითქვა, რომ ის უფრო ადვილი სამღერია, რადგან ყური უფრო შეჩვეულია „დაისიდან“ აღებულ ამ მელოდიას.

ლ. პ. როგორც მოგესხნებათ კონკურსის IV ტური ჩაიწერა საქართველოს ტელევიზიამ და ერთი კვირის მანძილზე ყოველდღიურად გადასცემდა ეთერში. თქვენ, როგორც ერთ-ერთი შემსრულებელი, კმაყოფილი ხართ ამ ჩანაწერით?

ბ. მ. სატრანსლაციო ჩანაწერი არასოდეს არ არის სრულყოფილი, მითუმეტეს ეს ჩანაწერი, რომელიც 2 თუ 3 მიკროფონით

გაკეთდა. სიტყვები საერთოდ არ ისმის და ეს ბუნებრივია, 80-კაციანი ორკესტრის 60-კაციანი გუნდი ვერასოდეს ვერ გადაფარავს, გუნდი 3-4-ჯერ უნდა აღემატებოდეს ორკესტრის შემადგენლობას, რომ ბალანსი იყოს დაცული. ან უნდა ჩაწერილიყო სტუდიამა და მაშინ სულ სხვა ეფექტი იქნებოდა.

ოუსაშვილის ჰიმნი, რომელიც კონკურსში ჩონაწილებოდა, ამ ორი წლის წინ ჩაიწერა გუნდის და ორკესტრის მიერ. იქა; გუნდის მცირე შემადგენლობა იყო, მაგრამ ჩაიწერა სწორად, ჯერ გაკეთდა საორკესტრო ჩანაწერი და მერე „დაედო“ საგუნდო ჟღერადობა, გამოვიდა ჩანაწერი, სადაც ტექსტიც ისმის და ორკესტრის ხმოვანებაც.

ლ. პ. თუშიშვილის ეს ნაწარმოები ვერ გავიდა კონკურსში, მისი მომხრეები ჟიურის სდებენ ბრალს, როგორ გგონიათ, თუშიშვილის მიერ ორი წლის წინ ჩაწერილი ნაწარმოების მონაწილეობა ახალი უცნობი ნაწარმოებების გვერდით, იყო თუ არა დებულების დარღვევა?

ბ. მ. როცა საქართველოს მუსიკალურ საზოგადოებაში გაიმართა პრესკონფერენცია, მე იქ გამოვთქვი ეს აზრი, მაგრამ არ განვავითარე. რა თქმა უნდა, დებულება დაირღვა. ეს სიმღერა წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილში, მუსიკისა და ლექსის ავტორების გვარების მითითებით. ჟიურიმ არ იცოდა ეს ნაწარმოები, თუმცა კონკურსის მიმდინარეობისას ტელევიზია ამ სიმღერას სისტემატურად გადასცემდა.

ლ. პ. თქვენი აზრი ამ სიმღერაზე.

ბ. მ. კარგი, პატრიოტული სიმღერაა, მაგრამ ასეთი სიმღერა ძალიან ბევრი გვაქვს. ჟიურიმ მოისმინა იგი და არ მიიღო, მე რა, რომ ვილაცას მოსწონს.

კონკურსი დაემთხვა ჩვენი ცხოვრების რთულ პერიოდს. საზოგადოების ნაწილი საერთოდ არის ვალიზიანებული, რამაც მის ალქმაზე გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა.

თავიდან მქონდა ასეთი მოსაზრება და ნაწილობრივ ახლაც იგივეს ვფიქრობ — ცოტა ნადრევი იყო კონკურსი. ყველას შესაბამისი განწყობა სჭირდება — კომპოზიტორს, ჟიურის, საზოგადოებას. სა-



ქართველოში ჯერ არ მიგვიღწევია სულიერი ცხოვრების სტაბილიზაციისათვის. მთელი საქართველო აფორიაქებულია, ვერ დაწყნარებულა. თავს ნუ ვიტყუებთ, რაც 3-4 წლის წინ იყო, იგივეა დღესაც. ყველანი სტრესულ მდგომარეობაში ვართ. როგორც კი დაწყნარებისკენ წავა საქმე, გარედან რაღაც სიურპრიზს შემოგვიგდებენ, ეს ხან ვალია, ხან კი სხვა რამ... ეს მთელი საქართველოზე მოქმედებს.

ლ. პ. მიუხედავად ამისა, დიდი სამუშაო ჩატარდა, თქვენ, როგორც ჟიურის წევრი, მოვალე ხართ საქმე ბოლომდე მიიყვანოთ.

ბ. მ. ჟიურიმ ეტაპობრივად იმუშავა. ჩვენ როგორც შეგვეძლო და რაც შეგვეძლო შევარჩიეთ. ენახათ დახურულ კენჭისყრაზე რა შედეგს მივიღებთ.

ლ. პ. ზოგიერთ მსმენელთან ერთად, როგორც უკვე ბრძანეთ, თქვენც უპარინსობის გრძობა გაქვთ ჰიმნების სატრანსლაციო ჩანაწერების მიმართ, სადაც არც სიტყვები ისმის ვარკვევით და არც მგლო დიური ხანია გამოკვეთილი. ქ-ნ შანანა ახმეტელის აზრით, კარა იქნებოდა, რომ მგლოდია ერთ ხმაში ჩაწერილიყო და სრულყოფილ ჩანაწერთან ერთად ვადაკემულიყო ეთერში.

ბ. მ. ძალიან საინტერესო აზრია და სრულიად შესაძლებელი, შეიძლება წაადგეს კიდევ საქმეს. მაშინ გამოჩნდება, რომ მგლოდია ძალიან ადვილი სამღერია.

ჩემს ბავშვობაში ლადიძის სიმღერა „როცა მოგვიხმობს სამშობლოს“ მგლოდისა, გადასცემდნენ ასე, ერთ ხმაში. IV ტურში გასული ეს ორი ნაწარმოებიც რამდენჯერმე რომ გადასცენ ერთ ხმაში, შესაფერის რეგისტრში, შესაძლებელია ოპონენტებსაც მოეწონოთ და სიამოვნებითაც იმღერონ მათგანვე დაწუნებული ჰიმნები.

ლ. პ. ოპონენტები ფალიაშვილის დასაცავად და ფალიაშვილის მუსიკაზე შექმნილი ჰიმნის საწინააღმდეგოდ კიდევ სხვა არგუმენტსაც იშველიებენ — ფალიაშვილის რომ სდომოდ, თვითონ დაწერდა ჰიმნსო.

ბ. მ. ასე არ არის. ჰიმნის შესაქმნელად ხშირად მიმართავენ წარსულს, კლასიკოსებს. პაიღნი ვერასოდეს ვერ იფიქრებდა, რომ გერმანიის ჰიმნის მგლოდიად მისი

ერთ-ერთი კვარტეტის თემას გამოიყენებდნენ. რუსეთის დღევანდელი ჰიმნიც ხშირად გლინკას პატრიოტული სიმღერის „მოსკოვის“ თემაზეა აგებული. საფრანგეთის ჰიმნიც, თავიდანვე პატრიოტული სიმღერა იყო და 100 წლის შემდეგ აღიარეს ჰიმნად.

ლ. პ. მე არ მაქვს უფლება გკითხოთ, რომელი ჰიმნი უფრო მოგწონთ...

ბ. მ. ვიტოვებ უფლებას არ ვიპასუხოთ მაგ კითხვაზე, იმიტომ, რომ ორივეს შემოქმედება ძალიან ძვირფასია ჩემთვის — ბავშვობიდან ფალიაშვილის შემოქმედებაზე ვარ გაზრდილი, კეჭაყმაძის მუსიკას კი უკვე მრავალი წელია ვასრულებ. ეს ნაწარმოებები, როგორც საკუთარი, ისე მაქვს გათავისებული. ამ 22-23 წლის წინ, დიწწერა და დიდი წარმატებითაც შევასრულეთ მისი „თბილისური ციკლი“, შემდეგ მას მოჰყვა საინტერესო საგუნდო ჰმნილებები, საგუნდო ციკლები, საგალობლები. შეიძლება სუბიექტურობასა და მიკერძობეულობაში ჩამითვალონ, მაგრამ ღმერთია მოწმე, არა ვარ მიკერძობული: საგუნდო მუსიკაში კეჭაყმაძემ ნამდვილად შექმნა თავისი ენა.

საგუნდო მუსიკა ისეთი ჟანრია, რომ ფართო მსმენელისათვის არ არის მისაწვდომი, მითუმეტეს, ტელევიზია არ ეწევა მის სათანადო პროპაგანდას, რადიო უფრო აქტიურია ამ მხრივ.

მე არ მეშინია ეთქვა, რომ ნამდვილი დიდი შემოქმედება ეს არ არის მართოდღევანდელი მოვლენა. გავა წლები, ნიჭიერი ავტორები წაუღენ ამ ქვეყნიდან, მაგრამ დარჩება მათი მუსიკა. კეჭაყმაძეს დიდი საგუნდო შემოქმედება აქვს, იქიდან ერთი მესამედიც რომ დარჩეს, ეს უკვე დიდი საქმეა.

სოსომ ქართული პოეზიის საუკეთესო ნიმუშებზე აავო თავისი შემოქმედება. ჯერ მარტო ილია ჭავჭავაძის ლექსებზე აქვს 20 საგუნდო ნაწარმოები, ასევე, ანა კალანდაძის ლექსებზე და ხალხური პოეზიის ნიმუშებზე აქვს დაწერილი რამდენიმე ნაწარმოები.

ვილაცას უნდა, თუ არ უნდა, მისი შემოქმედება უკვე ერის კუთვნილებაა. ამიტომ სოსოს გამარჯვება ამ კონკურსში მართებულად მიმანია.

პიპა ლობიჯიანიძე:

ლ. პ. ბატონო გიგა, როგორ ჩატარდა კონკურსი?

პ. ლ. კონკურსი ჩატარდა სამ ტურად. პირველ ტურზე ნაწარმოებები შესრულდა ორ როიალზე, მეორე ტურზე კი — კამერული გუნდის მიერ, როიალის თანხლებით, ხოლო ამ ტურებზე გადარჩეული ნაწარმოებები, მესამე ტურზე შეასრულა გუნდმა და ორკესტრმა. დებულების ყველა ეს პირობა აბსოლუტური სკრუპულოზობით იქნა დაცული. ამიტომ ჩემთვის, როგორც მოქალაქისთვის და ხელოვნების მოღვაწისათვის, შეუარაცხყოფელია ის სიტყვები, რომელიც გამოითქვა პრესაში ჟიურის მისამართით. თითქოს იმიტომ გაიმარჯვა იოსებ კეჭუყმაძემ, რომ ის კულტურის სამინისტროს თანამშრომელია?! მუსიკალური განყოფილების უფროსი თუ მინისტრი, იქნება კომპოზიტორი, ამის გამო შე იმას მხარი დაუჭირო? ჩვენ აბსოლუტურად არაფერი არ ვიცოდით, მხოლოდ და მხოლოდ ის ვიცოდით, რომ ფალიაშვილის მუსიკა კეჭუყმაძემ გადაამუშავა.

ჩვენთვის მოულოდნელად, მეორე ტურის ბოლოს, როდესაც კონვერტები გაიხსნა, გამარჯვებულებში აღმოჩნდა კეჭუყმაძის ოთხი ნაწარმოები — სამი ორიგინალური და მის მიერვე ფალიაშვილის მუსიკაზე შექმნილი ჰიმნი. აქვე იყო რეზო ლალიძის „ჩემო კარგო ქვეყანავ“.

რეზო ლალიძის ნაწარმოები III ტურიდან თვითონ ოჯახმა გაიტანა, ჩემი აზრით, სწორადაც მოიქცა. რეზო ლალიძის ამ უბრწყინვალესმა სიმღერამ გარკვეული როლი ითამაშა ეროვნული მოძრაობის პერიოდში. იმ დროს ტექსტიც და მუსიკაც ამაღლებელი იყო ყველა ქართველი ადამიანისათვის. მაგრამ მისი წარმოდგენა ჰიმნად შეუძლებელია. არ შეიძლება პი-

მწი ასეთი სიტყვები იყოს — „ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მოგიწყენია! აწყყო თუ არა გვეყალობს, მომავალი ჩვენია“. ამიტომაც იქნა გატანილი ეს ნაწარმოები.

ბოლო ტურისათვის დარჩა ორი ნაწარმოები — კეჭუყმაძის ორიგინალური ჰიმნი და მის მიერვე გადაამუშავებული ფალიაშვილის ჰიმნი. ასე რომ მოხდა, ჩემი ღრმა რწმენით, ამაში გასაკვირი არაფერია. სოსო კეჭუყმაძე თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორებს შორის საგუნდო ხელოვნების ძალიან დიდი ოსტატია, უნიჭიერესი კაცია. არ შეიძლება ასე ატიკინო გული იმ კაცს, რომელსაც არაფერი დაუშავებია იმის გარდა, რომ იშრომა და ყველაფერი გააკეთა იმისთვის, რათა მაღალ დონეზე გადაეწვიტა ს ქართველოს ჰიმნის საკითხი.

პრესაში ასეთი „მოსაზრებაც“ გამოითქვა: კონკურსზე წარმოდგენილი 51-ვე ნაწარმოები თავიდანვე ორკესტრს და გუნდს უნდა შეესრულებინათ. ამას მხოლოდ ის ადამიანი იტყვის, რომელსაც მუსიკასთან არაერთი კავშირი არა აქვს. 51 ნაწარმოები გუნდმა და ორკესტრმა რომ მოამზადოს, ამას დაახლოებით 6-7 თვე დასჭირდება. ეს უზარმაზარი შრომაა. მთელს მსოფლიოში ყველა კონკურსი ისეთი წესით ტარდება, როგორც ჩვენ ჩავატარეთ. პროცედურულად ყველაფერი ჩატარდა დებულების ყველა პუნქტის სრული დაცვით.

ლ. პ. ბატონო გიგა, არაპროფესიონალისთვის რთული ხომ არ არის ორ როიალზე შესრულებული ახალი ნაწარმოებების მოსმენა და მათი გადარჩევა?

პ. ლ. მე მგონია არ არის რთული.

ასეთი მოსმენით შეიძლება მიხვდე — კარგი ნაწარმოებია თუ სუსტი, ეროვნულია თუ არაეროვნული, ჰიმნის მოთხოვნებს

პასუხობს თუ არ პასუხობს. ამის მიხედვით არ ვამბობ, ვისაც უჭირს, თავისთვის დააბრუნოს. ბ-ნ გურამ შარაძეს უთქვამს, ჰიშინი ისეთი რამეა, მეც უნდა ვიმდეროო. კი ბატონო, არ გვიანდა მაშინ არც ჟიური, არც კონკურსი, მოიტანონ კომპოზიტორებმა ნაწარმოებები ბ-ნ გ. შარაძესთან და რომელსაც იგი იმდერებს, ის იყოს საქართველოს ჰიშინი.

ასე მსჯელობა დაუშვებელია, ასეთი ტონი — მიუღებელი. ჟიურის კომპეტენტურობა ეჭვის ქვეშ არის დაყენებული. ეს ყველა ჩვენგანის შეურაცხყოფაა. არა და ჟიურიში ისეთი მუსიკოსები იყვნენ, როგორცაა ნოდარ გაბუნია, მერი დავითაშვილი, ვაჟა აზარაშვილი, მანანა ახმეტელი, ანზორ ერქომაიშვილი, გივი მუნჯაშვილი, გივი აზმაიფარაშვილი, რეზო ტაკიძე. მაპატიონ სხვებმა, ყველას ვერ ჩამოვთვლი. ამაზე ავტორიტეტული ჟიურის წარმოდგენა ძნელია დღეს საქართველოში. ამ ჟიურის შეიძლება დამატებოდნენ ბიძინა კვერნაძე, ჯანსუღ კახიძე, მაგრამ ისინი თვითონ მონაწილეობდნენ კონკურსში, ამიტომ ჟიურიში მათი შეყვანა არ შეიძლებოდა.

ლ. პ. გარდა იმისა, რომ მონაწილეობდით ჟიურის მუშაობაში, თქვენ ბრძანდებით სახელმწიფო სიმბოლოების კომისიის წევრი. არის თუ არა სიმბოლოების კომისიის რომელიმე წევრი უფლებამოსილი ვაუქუმოს (ჟიურის გადაწყვეტილება და პარლამენტს ჰიშინი არ დაამტკიცებინოს?)

ბ. ლ. ასეთი უფლებამოსილება არაგის არა აქვს, პრეზიდენტსაც კი. კომისიაში დაახლოებით 80 კაცია, ბ-ნ გ. შარაძე ერთ-ერთი წევრია. მას შეუძლია საკუთარი აზრი გამოთქვას. არ მგონია მისი აზრი ერთადერთი და განუყოფელი იყოს და სხვას არაგის დაუდგონ ყური. მუსიკა შეიძლება მომეწონოს ან არ მომეწონოს, შემძლია ჩემი აზრიც გამოვთქვა, მაგრამ თავზე მოვახვიო საზოგადოებას და ვიძახო — პარლამენტს არ დავამტკიცებინებო?! მაშინ ტყუილად შეუდგენიათ ჟიური,

ტყუილად შეკრებილა ამდენი პროფესიონალი.

როგორც ვახტანგში ეწერა, კიდევ ერთი არგუმენტი ჰქონდა ბ-ნ გ. შარაძეს თავის პრესკონფერენციაზე. ჰიშინი ყველასთვის იწერებაო. ისეთი ქვეყნები, როგორც გერმანია და ავსტრია, ჰიშინისთვის თავიანთ კლასიკოსებს მიმართავენ, „ქრელი პეპელას“ დონეზე სომ არ იქნება საქართველოს ჰიშინი, რომ იგი მართლა ერთი მოსმენით იმდეროს ნებისმიერმა ადამიანმა? ჰიშნს შესწავლა და შეგუება, შეჩვევა უნდა. ერთ-ერთ შესანიშნავ ჰიშნად მიმაჩნია ოთარ თაქთაქიშვილის მიერ საბჭოთა პერიოდში შექმნილი ჰიშინი, მაგრამ არც ის უმდერიათ მეორე დღეს ქუჩაში. ხალხმა თანდათანობით აითვისა და მოგვიანებით აქცია თავის ორგანულ ნაწილად. ეს რა მოთხოვნაა: ჰიშნს მოისმენს თუ არა ადამიანი, სმენა აქვს თუ არა აქვს, მუსიკა-ლურად განვითარებულია თუ არა, პირველსავე დღეს იმდეროს?

ლ. პ. დებულებაში არ იყო აღნიშნული, მაგრამ ჟიურის სომ არ მიუღია გადაწყვეტილება არ მოესმინა არაპროფესიონალი ავტორების ნაწარმოებები?

ბ. ლ. ვფიცავ ყველაფერს, არ ვიცოდით ვისი ნაწარმოები სრულდებოდა. ერთი ნაწარმოები ვიცანი მხოლოდ, ჯანსუღ კახიძის, ისიც იმდრო, რომ ბოლოში „იესო დაბადებულას“ თემა იყო. დანარჩენი ნაწარმოებები არც დავინტერესებულვარ, არც მიფიქრია გამეგო მათი ავტორების გვარები.

ბიძინა კვერნაძე, ჩემი უახლოესი მეგობარია და ჩემი უსაყვარლესი კომპოზიტორი, მთელი ცხოვრება ერთად ვმუშაობთ კინოსა და თეატრში. არ ვიცოდი, რომელი იყო მისი ნაწარმოები. ხმა არ მივეცი, რომც მცოდნოდა არც მაშინ მივცემდი ხმას, რადგან არ მომეწონა.

დაუშვებელია ჟიურის კომპეტენტურობაში და პატიოსნებაში ეჭვის შეტანა. სხვა საქმეა, რომ შეიძლება განსხვავებული გემოვნება, განსხვავებული წარმოდგენა



გვექონდეს ჰიმნის შესახებ. მაგრამ ერთი წუთითაც არ მეპარება ეჭვი, რომ ორივე გამარჯვებული ნაწარმოები ნამდვილად ჰიმნია.

ზაქარია ფალიაშვილი ქართულ მუსიკაში წმინდათაწმიდაა, სალოცავი ხატია და არა მარტო ჩემთვის. ფალიაშვილი ყველა ქართველის გულშია. მისი შემოქმედება ქართული ხალხური მუსიკის საფუძველზეა აღმოცენებული. ბრმად კი არ არის გადმოღებული ქართული ხალხური სიმღერის ასლები, არამედ ნამდვილად დიდი შემოქმედის მიერაა გადაშუაებული. ამაზე უფრო ეროვნულის წარმოდგენა ძნელია, ვიდრე ფალიაშვილის მუსიკაა. მე მახსოვს ბავშვობიდან, ახალგაზრდობიდან,

„დაისის“ მეორე აქტის ფინალიდან შემოსანიშნავი გუნდი, თუ როგორ მატრიოტულ გრძობას და დიდ შემართებას იწყებდა.

მე ბედნიერი კაცი ვიქნებოდი, რომ ქართველ ხალხს თავის ჰიმნად ფალიაშვილის მუსიკა აერჩია. ეს იქნებოდა ერთ-ერთი საუკეთესო ჰიმნი მსოფლიოში.

მე ჩემს აზრს გამოვთქვამ, ვიღაც შეიძლება არ დამეთანხმოს, მისი ნებაა. ამდენ ხალხში ერთი ხმა მქონდა და მივეცი ფალიაშვილის მუსიკას. არავისთვის არ ვაპირებ ჩემი აზრის თავს მოხვევას, მაგრამ ნურც ოპონენტი ცდილობს თავისი აზრი მოახვიოს თიურის და მთელ საქართველოს.

პირი დაპითაჟილი:

ლ. კ. ქალბატონო მერი, რას იტყვით კონკურსზე წარმოდგენილი ჰიმნების შესახებ?

მ. დ. თიურიმ დიდი და სერიოზული სამუშაო ჩაატარა. მოვესწინებთ, სულ 51 ჰიმნი იყო წარმოდგენილი. რა თქმა უნდა, მთელი ეს მასალა ერთი დონისა არ იყო. მათ შორის იყო ბევრი სუსტი ნაწარმოებიც.

ლ. კ. რა კრიტერიუმებით ხელმძღვანელობდით?

მ. დ. რა თქმა უნდა, არ უნდა დაგვაიწიყდეს და არც გვავიწყდებოდა, რომ ჰიმნი იქნება ხალხისთვის. ეს უნდა იყოს ჩვენი ქვეყნის გამომსახველი მუსიკა, საქართველოს სიმბოლო. ჰიმნი უნდა გამოხატავდეს დღევანდელ საქართველოს, აუცილებლად უნდა იყოს პროფესიულად გამართული, ამავე დროს უნდა ჰქონდეს ძალიან მკაფიო ეროვნული ხასიათი. საკონკურსოდ წარმოდგენილ ძალიან ბევრ ნაწარმოებს, სწორედ ეს ეროვნულობა აკლდა, კეჭაყმაძის ჰიმნი და მის მიერვე დამუშავებული ფალიაშვილის მუსიკა მაღალ პროფესიულ დონეზეა შესრულებული, ჭეშმარიტად ეროვნული მუსიკაა.

ლ. კ. კეჭაყმაძემ კონკურსზე 15 ნაწარმოები შემოიტანა, რაც ერთგვარ ბრალდებად წაუყენეს პრესკონფერენციებზე და პრესაშიც.

მ. დ. ავტორებს ნებისმიერი რაოდენობის ნაწარმოებების წარმოდგენა შეეძლოთ, დებულება ამას არ კრძალავდა. მე მახსოვს სხვა კონკურსები, სადაც კომპოზიტორები რამდენიმე ნაწარმოებით მონაწილეობდნენ, ხშირად იმარჯვებდნენ კიდევ. ამაზე არასოდეს არ გამახვილებულა ყურადღება. მთავარია იყოს კარგი ნაწარმოები და აკმაყოფილებდეს მოთხოვნებს. არაეითარი შეზღუდვა არ არსებობს.

ლ. კ. შერჩეული ჰიმნების მიმართ უარყოფითად განწყობილი ადამიანების აზრით ეს ორი ჰიმნი რთული სამღერია. როგორია თქვენი აზრი?

მ. დ. ძნელი წარმოსადგენია, რომ ქართველმა კაცმა ვერ იმღეროს თავისი საყვარელი კომპოზიტორის (მხედველობაში მაქვს ფალიაშვილი) მელოდია, რომელიც მას ბავშვობიდან ესმის, რომელ სირთულეზეა ლაპარაკი? როცა ჰიმნი სრულდება ორკესტრისა და კაპელის მიერ,



ზოგიერთებს რატომღაც ჰგონიათ, რომ თვითონაც კაპელის მსგავსად ოთხ ხმაში უნდა იმღერონ, ნებისმიერი მოქალაქის, დიდის თუ პატარის, მოვალეობაა აპყვეს ჰიმნის მელოდიას. რა არის აქ შეუძლებელი? დარწმუნებული ვარ ამ ჰიმნებს ძალიან ადვილად ისწავლის ხალხი. ვარდა ამისა, ჰიმნის შესწავლის სხვადასხვა საშუალება არსებობს.

მახსოვს, როდესაც თაქთაქიშვილის ჰიმნი მივიღეთ, მაშინ მეც ახალგაზრდა ვიყავი, ოთართან ერთად ვსწავლობდი კონსერვატორიაში, მისი თანაკურსელი ვარ. გავგვაზნავნეს სხვადასხვა ქალაქში, დაწესებულებებში. მე ქუთაისში მომიხდა წასვლა, ქართულ დივიზიაში ვასწავლიდი ახალ ჰიმნს. ასე შეასწავლიან ახლაც, რა გახდა ასეთი?.. ფალიაშვილის და კეჭემაყის მუსიკა ორივე ძალიან ადვილად იმღერება. ორივეს მელოდია არაჩვეულებრივად ადვილი — მათ დასაწყისიც აქვთ, ლოგიკური განვითარებაც, დასასრულიც.

ერთადერთი, რაც ხინჯად მაქვს გულში, ეს არის ძალიან ცუდი ჩანაწერი. გულდასაწყვეტია, არ ვიცი, ვისი ბრალია — სიმბოლოების კომისიის, თეურის, თუ ავტორის, რომ არ გაკეთდა სტუდიური ჩანაწერი. ასეთი ჩანაწერი არ უნდა გასულიყო ეთერში. ამაზე ტელევიზიაც არ უნდა დათანხმებულიყო.

მინდა გამოვთქვა ჩემი აზრი იოსებ კეჭემაყაძეზე. სოსო ბრწყინვალე კომპოზიტორია. ამაზე მეტყველებს მთელი მისი შემოქმედება. ბოლოს ახლახან, საქართველოს სახელმწიფო კაპელის საიუბილეო კონცერტზე მოვისმინე მისი გუნდები და კიდევ ერთხელ მივიღე უდიდესი სიამოვნება. ის არის გუნდის დიდოსტატი. მისი ნაწარმოებები სცილდება საგუნდო სფეროს. გუნდს გრძნობს, როგორც საორკესტრო პალიტრას, ისეთ ფერებს, ისეთ ნიუანსებს პოულობს. უმაღლესი რანგის პროფესიონალია. ამას ემატება მისი გემოვნება, და ისიც, რომ არაჩვეულებრივად კეთილშობილი პიროვნებაა, ყველაფერი ეს ჩანს მუსიკაში. საგუნდო თანრი მას ზღაღალი არა ჰყავს.

ლ. კ. ითქვა ისიც, რომ კონკურსების უსამართლოდ დაინაგრნენ არაპროფესიონალი ავტორები. თითქოს ჟიურიმ საერთოდ არ მოისმინა მათი ნაწარმოებები.

ეს სერიოზული ბრალდებაა. საჭიროა სათანადო განმარტება.

მ. დ. თუ ვინმეს პრეტენზია ჰქონდა ჟიურის მიმართ, პრესაში, ტელევიზიაში და პარლამენტში კი არ უნდა აეტყხა აურხაური, არამედ უნდა მოსულიყო კონკურსის დირექციაში და დაეწერა განცხადება ნაწარმოების ხელმეორე განხილვისათვის. როგორ ბედავენ ასეთ ლამაზსაკს საქმეში ჩაუხედავი ადამიანები?

განსაკუთრებით შევჩერდები პირველ ტურზე, რადგან ძირითადად აქ გაიცხრილა ნაწარმოებები. ძალიან სერიოზულად ვიმუშავეთ, მუსიკოსები თვალს ვადევნებდით ნოტებს და ისე ვუგდებდით ყურს. ყველა ნაწარმოები მოვისმინეთ. მაღალპროფესიულ დონეზე, როიალზე იყო ყველაფერი შესრულებული. ყველა ავტორის ნაწარმოები ერთნაირ პირობებში შესრულდა.

ზოგიერთი არაპროფესიონალის ნაწარმოები მომეწონა კიდევ, მაგრამ მათ შორის არც ერთი არ იყო ეროვნული ხასიათის ან მელოდირად გამოკვეთილი. ასეთი რომ აღმოჩენილიყო, მაშინ კომისიას გამოვყოფდით, ავტორს მივცემარეზოლუციას და მის ნაწარმოებს პროფესიულად გაემართავდით.

ლ. კ. თქვენი აზრით, როგორი იქნება საბოლოო შედეგი?

მ. დ. მე, როგორც ჟიურის წევრს არა მაქვს უფლება გამოვთქვა ჩემი აზრი კონკურსის დამთავრებამდე. წინ გველის ფარული კენჭისყრა. იქ გადაწყდება ყველაფერი.

პიპი აგაპიზარაშვილი:

ლ. პ. ბატონო გივი, როგორ ჩატარდა საქართველოს პიპინის შესარჩევი კონკურსი?

ბ. ა. კონკურსი ნამდვილად ობიექტურად ჩატარდა. ჟიურიმ სერიოზულად იმუშავა, არ ყოფილა არავითარი მიკერძობება, ნაწარმოებები ჟიურის წევრების სხვათა უმრავლესობით და სამართლიანად შეირჩა. IV ტურში კეჭყაყაძის მიერ ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკის გადამუშავებით შექმნილი პიპინი და მისივე ორიგინალური პიპინი გავიდა.

დღესდღეობით კეჭყაყაძე საგუნდო მუსიკის თანრში მოღვაწე ერთ-ერთი საუკეთესო ქართველი კომპოზიტორია, ამიტომ მის გამარჯვებაში არაფერი მოულოდნელი და არაობიექტური არ ყოფილა ჩემთვის.

ჟიურის წევრებს პრესაში დაუმსახურებლად მოგვაყენეს შეურაცხყოფა — მაფიას ვერც პიპინი გადაურჩაო. ეს ჟიურია მაფია? — ჯერ მუსიკოსებს დავასახელებ — საგუნდო მუსიკის ისეთი სპეციალისტები, როგორც გივი მუნჯიშვილი და შალვა მისიძეა, თუ ანზორ ერქომაიშვილი და ჯემალ ჭკუასელია მაფია, ან ისეთი კომპოზიტორები, როგორც ბატონები ნოდარ გაბუნია და ვაჟა აზარაშვილი, ან ჩვენი წამყვანი მუსიკისმცოდნე ქ. ბ-ნი მანანა ასმეტელი!

მაპატიონ სხვებმა, ყველა მუსიკოსს ვერ დავასახელებ.

გარდა მუსიკოსებისა ჟიურის წევრები იყვნენ ქართული ლიტერატურის, ხელოვნების თეატრალური წარმომადგენლები — მურმან ლებანიძე, ანა კალანდაძე, თამაზ ჭილაძე, მერაბ ბერძენიშვილი, გიგა ლორთქიფანიძე, ჩვენი სასახლო მეცნიერები — თამაზ გამყრელიძე, როინ მეტრეველი.

ჩემთვის ძალიან სასიამოვნო იყო ჟიურიში სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის, უწყმინდესისა და უნეტარესის ილია II-ის ღოცვა-კურთხევით სასულიერო პირის, მამა შიოს მონაწილეობაც.

ის შესანიშნავი მუსიკოსია, ვილონჩელი-სტი.

მე ჩამოვთვალე ჟიურის წევრთა მხოლოდ ერთი ნაწილი, სხვებს ვერ ვასახელებ, რადგან ეს ძალიან შორს წაგვიყვანს. სულ 33 კაცი მონაწილეობდა პიპინების მოსმენებში.

ლ. პ. კმაყოფილი ხართ საბოლოო შედეგით?

ბ. ა. დიახ, ორივე ნაწარმოები ნამდვილად დამსახურებულად გავიდა IV ტურში.

ფალიაშვილის პიპინისთვის კეჭყაყაძემ „დაისიდან“ შესანიშნავი ქორალი აიღო, და „აბესალომიდან“ კი ფანფარები. ბრწყინვალედ შეაერთა, ოსტატურად დაამუშავა და ამიტომ იყო, რომ ეს პიპინი ბოლომდე ყველა ტურში ერთხმად გადიოდა. კეჭყაყაძის ორიგინალური პიპინიც ძალიან მომწონს, ისიც ჟიურის წევრთა ხმების დიდი უმრავლესობით გავიდა.

ლ. პ. თქვენ რომელ ნაწარმოებს უფრო თანაუგრძნობთ?

ბ. ა. ჯერ ნაადრევია საბოლოო შედეგზე ლაპარაკი, თუმცა საქართველოს ჰყავდა ისეთი დიდი კომპოზიტორები, როგორც შალვა მშველიძე, ანდრია ბალანჩივაძე, ალექსი მაჭავარიანი, არჩილ ჩიმაკაძე, სულხან ნასიძე, არჩილ კერესელიძე, რევაზ ლალიძეა — თითოეულის შემოქმედება ქართული მუსიკისათვის შეუფასებელი განძია, მაგრამ ფალიაშვილი მაინც უპირველესია.

ლ. პ. ზოგს მიაჩნია, რომ ფალიაშვილის მუსიკა მოძველდა?

ბ. ა. არავითარ შემთხვევაში. ისეთი ქვეყნების პიპინები, როგორიცაა ავსტრია, გერმანია, ინგლისი, რუსეთი — კლასიკოსების მუსიკაზეა შექმნილი. როგორ გვონიათ მოძველებულია მოცარტის, ჰაიდნის, პერსელის, გლინკას მუსიკა?

ყველას აქვს უფლება თავისი აზრი გამოხატოს, მაგრამ როცა პროფესიული მუ-

სიკალური ნაწარმოების ამორჩევაზე დგება საკითხი — არამუსიკოსებმა ასეთი აქტიურობა არ უნდა გამოიჩინონ, როგორც უნდა იყოს ჰიმნი, ნუთუ პროფესიონალ მუსიკოსებზე უკეთ სხვამ შეიძლება იცოდეს? რა უფლება აქვს იმ 10 თუ 20 კაცს ასეთი ხმაურით აპროტესტონ ჟიურის გადაწყვეტილება. მათ უნდა დაიჯერონ, რომ კონკრეტული მუსიკალური ნაწარმოების ღირსების შეფასებისას, უმჯობესია პროფესიონალ მუსიკოსებს მიუგდონ ყური.

თბილისის ბაზრობებზე ალბათ ყოფილხართ და მოვისმენიათ რა მუსიკა სრულდება იქ, რა ტექსტებზეა დაწერილი სიმღერები. ეს სიმღერები, ხომ მოსწონს ჩვენი მოსახლეობის გარკვეულ ხაწილს, მათი გემოვნებაც უნდა იქნეს მხედველობაში მიღებული? ამიტომ არ ვეთანხმები

აზრს, რომ ჰიმნი მთელმა საქართველომ უნდა მიიღოსო. არ გამოვა ეს ტექნიკურად შეუძლებელია. უნდა ვენდოთ ჟიურის და ვაცალოთ დაასრულოს დაწყებული საქმე.

ლ. კ. კაბელასთან ერთად თქვენი კოლექტივი — ტელერადიო დეპარტამენტის სიმფონიური ორკესტრი მონაწილეობდა კონკურსის III-IV ტურებში, რას იტყვით იმ ჩანაწერზე, რომელიც IV ტურზე გაკეთდა?

ა. ბ. ძალიან ცუდი, არაპროფესიული ჩანაწერია, ორი თუ სამი მიკროფონით გაკეთებული. ვფიქრობ, საჭიროა ბოლო სხდომაზე საბოლოო გადაწყვეტილების მისაღებად ახალი, სრულყოფილი ჩანაწერები წარედგინოს სიმბოლოების კომისიასა და ჟიურის.

ანზორ პარპაიშვილი:

ლ. კ. ბატონო ანზორ, როგორ იყო ორგანიზებული ჰიმნის შესარჩევი კონკურსი?

ა. პ. კონკურსი კარგად იყო ორგანიზებული. მთელი პროცესი პირველიდან ბოლო დღემდე ჩატარდა სწორად, დებულების დაცვით, კანონიერად და ობიექტურად.

ლ. კ. როგორი იყო ჟიურის წევრებთან თქვენი ურთიერთობა.

ა. პ. ჩემთვის ერთადერთი უსიამოვნება ის იყო, რომ პირველსავე სხდომაზე პოეტებმა და მწერლებმა უარყვეს ყველა წარმოდგენილი ჰიმნის ტექსტი. ჩვენც ანგარიში გავუწიეთ მათ აზრს. უმრავლესობის მოთხოვნით გადაწყდა, რომ ტექსტები საერთოდ არ განგვეჩილა და ყურადღება გადაგვეტანა მუსიკაზე. ასეც მოხდა. არც ერთმა არ ვიცოდით თუ ვის ნაწარმოებებს ვისმენდით. პირველივე ტურიდან ყველა დაინტერესდით ფალიაშვილის მუსიკაზე შექმნილი ჰიმნით. ჟიურის

წევრებმა იმდენად მოიწონეს იგი, რომ ისუმრეს კიდევ — აგერ არის ჰიმნი და იქნებ შევწყვიტოთ კონკურსიო. რაც შეეხება დანარჩენ ჰიმნებს, ისინი ნელ-ნელა გაიცხრილა და, ჩემი აზრით, წარმოდგენილიდან შეირჩა საუკეთესო.

ლ. კ. თქვენ აღზრდილი ბრძანდებით ქართული ხალხური სიმღერის ტრადიციებზე, მთელი თქვენი შემოქმედება მიუძღვნით ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლას, მის პოპულარიზაციას, შეკრებას, ჩაწერას, გამოცემას. ხალხური სიმღერის რომელიმე ნიმუში თუნდაც „ჩაკრულო“ ან „ხასანბეგურა“ ხომ არ გამოდგებოდა საქართველოს ჰიმნად?

ა. პ. ბევრი რამ მეტყველებს ქართული ხალხური მუსიკის მსოფლიო მნიშვნელობაზე. ვავიხსენოთ სტრავინსკის აზრი „ხასანბეგურაზე“, „ჩაკრულო“ საკონტინენტთაშორისო სომალდით გაუშვეს კოსმოსში 1977 წელს. მაგრამ ეს იმას არ ნიშ-



ნავს, რომ ან ერთი, ან მეორე ჰიზნად გამოდგება. არც „ხასანბეგურა“ და არც „ჩაკრული“ არ შეიძლება ჰიზნი ვახდეს. ჰიზნი სხვა რამაა. გარდა ამისა, ფართო მსმენელი, მასა ვერ შეძლებს ამ ორი, მართლაც შესანიშნავი ხალხური სიმღერის შესრულებას. ეს რთული მუსიკაა, როგორც შესასრულებლად, ისე აღსაქმელად.

ჰიზნი უფრო გასაგები და მარტივი უნდა იყოს ხალხისთვის. გულში ჩამწდომი და ეროვნული, იმ ერისთვის დამახასიათებელი თვისებებით, რომელსაც წარმოადგენს ეს ჰიზნი. უნდა იყოს მღერადი და ყველა ქართველს, ვისაც მუსიკალური სმენა აქვს, შეეძლოს მისი სიმღერა. ყველაფერი, რაც კი ახასიათებს ქართველ კაცს ბუნებით, ჰიზნში უნდა იყოს გადმოცემული როგორც ტექსტში, ასევე მუსიკაში.

ასე, სქემის შედგენა ადვილია და აქ თანამოაზრეებში ბევრი შეყოლება, მაგრამ ამ ჩანაფიქრის განხორციელება რთული.

ლ. კ. როგორია თქვენი შეხედულება კონკურსზე შერჩეული ორი ჰიზნის შესახებ?

ა. ე. ფალიაშვილის მუსიკაზე ნუ ვიღავებთ, ეს ძალიან კარგი მუსიკაა და აპრობირებულია, ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში ქართველი კაცისთვის ეს ძალიან ცნობილი და ლამაზი მუსიკაა.

მეორე ჰიზნი, რომელიც იოსებ კეჭყმაძეს ეკუთვნის, ძალიან მუსიკალურია, ღრუნულია, მღერადი და ადვილად სასწავლი.

ეს ხმად გავიდა ეს ორი ნაწარმოები. წაროდგენილ ჰიზნებს, ისინი გამოირჩეოდნენ. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ უკეთესი არ შეიძლება დაიწეროს. ღმერთმა ქნას, ვინმემ დაწეროს უკეთესი, მივესალმები. კონკურსზე მოსმენილი ჰიზნებიდან ეს ორი ჰიზნი მივიჩნიეთ საუკეთესოდ, ასეთი იყო ჟიურის ყველა წევრის აზრი.

ლ. კ. სხვათა შორის, ისიც ითქვა, რომ ეს ჰიზნები რთულია შესასრულებლად.

ა. ე. არა მგონია ასე იყოს, ხალხმა ჰიზნი ოთხ ხმაში ხომ არ უნდა იმღეროს. თვითონ მელიქიძე კი საკმაოდ მისაწვდომია მასებისთვის. ჰიზნს ერთი თვისება

აქვს, მას შეჩვევა და შესწავლა უნდა. შეიძლება მსმენელს რთულად მოეჩვენებოდეს, მაგრამ როცა ყურს მიუგდებს და კარგად დაუკვირდება მელიქიძის, ასეთი შთაბეჭდილება აღარ შეექმნება. უბრალოდ ყველა ახალი ნაწარმოები თავიდან რთულად გერჩევა, მაგრამ როცა ჩაუჯდება, ყურადღებით მოუსმენ, თანდათან გიშინაურდება, ადვილი აღსაქმელი ხდება.

ახალი ყოველთვის ასეა. ავიღოთ მერაბ ბერძენიშვილის ძეგლი დავით გურამიშვილი, ეს ერთ-ერთი საუკეთესო ჰიზნებია და არამარტო მის შემოქმედებაში. მაგრამ თავიდან ხომ სანამ უცხოელები არ ჩამოვიდნენ, სანამ იტალიელებმა არ თქვეს, რომ ეს საოცარი ქანდაკებაა, მანამ ბევრი ეჭვის თვალით უყურებდა. არის ძეგლი, რომელიც მაშინვე გამოჩნდება და აღიარებენ, მაგრამ არის ისეთიც, რომელსაც შეჩვევა სჭირდება, რომელიც ნელ-ნელა წარმოაჩენს თავის შესანიშნავ თვისებებს.

ლ. კ. თქვენ და ბატონი სოსო კეჭყმაძე მთელი ცხოვრება გვერდიგვერდ იღვწით ქართული მუსიკალური კულტურის საკეთილდღეოდ...

ა. ე. ბავშვობის წლები ერთად გვაქვს გატარებული და კონსერვატორიაშიც ერთ პერიოდში ვსწავლობდით. ის საკომპოზიტოროზე, მე — საღირთოროზე. სხვათა შორის, ბევრმა არ იცის, რომ სოსოს საგუნდო-საღირთოროც აქვს დამთავრებული და მშვენიერი საგუნდო ღირთორია, მე მინახავს იგი გუნდებთან მუშაობის დროს...

რაც შეეხება სოსოს ადამიანურ თვისებებს. ვიცოდი, კონკურსისთვის ფალიაშვილი რომ ჰქონდა დამუშავებული, თავისი ჰიზნიც თუ ჰქონდა, არც წამოსცდენია, მერე გაირკვა, ერთი კი არა, 15 დაწერილია. რამდენად სუფთა და პატიოსანი უნდა იყოს კაცი, რომ მის ერთ-ერთ უახლოეს მეგობარს, რომელსაც ენდობა, არ გაუმხილოს ასეთი რამ.

აქვე, ვსარგებლობ შემთხვევით, და ბიძინა კვერნაძეზეც მინდა ვთქვა ორიოდე სიტყვა. ჩემი კარის მეზობელია, უახლოესი მეგობარი, ჩემი ოჯახის წევრი.



ძალიან დამინტერესს, როგორი პიზნი დაწერა ზიძინამ და სანამ კონკურსი დაიწყებოდა, ერთხელ მაინც მომასმენინე-მეთქი, ვთხოვე, არ მომასმენინა!

სოსო შემთხვევით არ მოსულა მუსიკაში, მისი წინაპრები, საუცხოო მომღერლები იყვნენ. ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, უკვე 80 წელს მიტანებული ივლიანე კეჭყუაძე, გიგო ერქოშიაშვილთან, ბაბუაჩემის მამასთან ერთად, ჩამოვიდა თბილისში პირველი ქართული გრამფირფიტების ჩასაწერად. მაშინ ჩაიწერა 50 გურული სიმღერა. ივლიანე კეჭყუაძე მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთი გამოჩენილი გურული მომღერალი იყო. მის გზას გააყვნენ მისი შვილები, შვილიშვილები. სოსო კეჭყუაძე მისი შვილთაშვილია. მისი მუსიკალური გენეალოგია რამდენიმე საუკუნეს ითვლის. უადრესად ნიჭიერი კაცია, რაც პატარაობიდანვე ეტყობოდა. იმთავითვე გამოირჩეოდა ოსურგეთში, სადაც ჩვენ ვსწავლობდით, თავიდანვე იცოდნენ, რომ სოსო გამოჩენილი მუსიკოსი გახდებოდა, რასაც ჩემზე არ ამბობდნენ. მე უბრალოდ გუნდში ვმღეროდი, ჩვეულებრივი გუნდის მომღერალი ვიყავი.

სოსოს სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ იგი ანვითარებს ეროვნული საგუნდო მუსიკის დიდ ტრადიციებს. მას, განათლებულ პიროვნებასა და უნიჭიერეს მუსიკოსს, თავისუფლად შეეძლო სხვა ჟანრებისთვისაც მოეკიდა ხელი, მაგრამ მან მხოლოდ ერთ ჟანრს მოჰკიდა ხელი — საგუნდო ხელოვნებას, და ამ სფეროში ბევრ რამეს მიაღწია, ბევრი გააკეთა.

ამ ბოლო დროს, სამწუხაროდ, ცუდი წერილები გამოქვეყნდა ზოგიერთ გაზეთში. გადავხედით გასულ საუკუნეს, ჩვენი საუკუნის დასაწყისსაც. მოგვსენებათ, მაშინ გალანძღულები და მიწასთან გასწორებულები საუკუნეების ადამიანებად შემორჩნენ ისტორიას. მე გვარებს არ დავასახელებ, არც არის საჭირო, ყველამ კარგად იცის რამდენი სიმწარე და სიგლახეა გენიალურ პიროვნებებზე დაწერილი.

დიახ, სოსო კეჭყუაძე შესანიშნავი საგუნდო კომპოზიტორია. მისი შემოქმედების დიდი ნაწილი შევა ქართული საგუნდო მუსიკის კლასიკურ რეპერტუარში და მომავალ საუკუნეებში ღირსეულ ადგილს დაიმკვიდრებს.

რამაზ ტაბიძე

ლ. პ. ბატონო რეზო, საქართველოს სახელმწიფო პიზნის შესარჩევი კონკურსის სამი ტურის შედეგების გამო, დიდი ხმაური ატუდა პრესაში, ტელევიზიაში. არის ცილისმწამებლური გამოსვლები, ბრალდებები — კულტურის სამინისტროს, თეატრის თავმჯდომარისა და თეატრის წევრების მიმართ.

მინდა ერთ-ერთ ბრალდებაზე თქვენ აზრი ბრძანოთ, თეატრი სწორად იყო შერჩეული?

რ. ტ. მე არ ჩამოვთვლი იმ პიროვნებებს, რომლებიც მონაწილეობდნენ ამ თეატრში. მაგრამ მიმაჩნია, რომ ჩემთვის დიდი პატივი იყო მათ გვერდით მუშაობა.

ჩვენ ერთად ვიმუშავეთ სამი ტური და საკონკურსო ბატალიებში უპირატესობა მივეციტ ორ პიზნს. მე, ჩემის მხრივ, შემიძლია ვთქვა, რომ ყველაფერი ჩატარდა ობიექტურად და ვთვლი, რომ შედეგიც სწორი და უტყუარია.

ლ. პ. თქვენ არაერთი კონკურსის თეატრის მუშაობაში მივიღიათ მონაწილეობა, როგორ გგონიათ, სწორი იყო კონკურსის ჩატარების პროცედურა?

რ. ტ. I ტურზე ორ კოლიაზე შესრულდა ორიგინალური და კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილში წარმოდგენილი 51-ვე ნაწარმოები. გულდასმით მოვისმინეთ. ვიცაც სურვილი ჰქონდა, შეეძლო სანოტო



მასალით ესარგებლა, გადაბეჭდილი იყო ნოტები.

პირველ ტურზე ნაწარმოებების ორ როიალზე შესრულების გამო შენიშვნა გამოითქვა პრესაში. კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ, კონცერტ-მისტერად დავიწყე მუშაობა საგუნდო კათედრაზე. აღიარებული წესია, რომ ახალი საგუნდო ნაწარმოები, ოპერაც, პირველად ორ როიალზე სრულდება. ერთი როიალი ასრულებს საგუნდო პარტიას, მეორე თანსლებას. ამ წესით უამრავი კონკურსია ჩატარებული საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ევადით. ასეა მოსკოვის, ლენინგრადის კონსერვატორიებში, სადაც კი ვყოფილვარ, ყველგან ეს მიღებული წესია.

აი, ასე გულდასმით ვისმენდით ნაწარმოებებს და ჩვენი პროფესიული სინდისის, გამოცდილების და გემოვნების მიხედვით ავირჩიეთ. მე შემიძლია ხატზე დავიფიცო. რომ ობიექტურად ამოვირჩიეთ. ყოველ მომდევნო ტურზე ვადიოდა ის ნაწარმოები, რომელიც ჩვენი აზრით საუკეთესო იყო.

ამ წესით გავიარეთ პირველი ტური, ის ორდღიანი იყო. პირველ დღეს ამოვარჩიეთ ნაწარმოებთა ვარკვეული რაოდენობა, რომლებიც იმსახურებდნენ ხელმეორე მოსმნას. II დღის ბოლოს III ტურისთვის შეირჩა 6 გუნდი ორიგინალური ნაწარმოებებიდან და 4 კულტურული მემკვიდრეობიდან.

II ტური, უკვე კამერული გუნდის და როიალის შესრულებით მოვისმინეთ, III ტურში სიმფონიური ორკესტრი ჩაერთო. ასე რომ, პროცედურა ზუსტად ისეთი იყო, როგორც დებულებით უნდა ყოფილიყო. ვერ წარმომიდგენია სხვანაირად. შეუძლებელია 51 ნაწარმოების შესრულება კაპელის და ორკესტრის მიერ.

ლ. პ. როგორი უნდა იყოს პიმნი?

რ. ბ. პიმნს აქვს თავისი მოთხოვნები, რომლებიც აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ. ჩემი თვალსაზრისით, ნაწარმოების სულისკვეთება უნდა გამოხატავდეს ერის წარსულს, აწმყოს, მომავალს, მის პოტენციას.

საქართველო მდიდარი მუსიკალურ ტრადიციების ქვეყანაა, უმდიდრესია თუნდაც მხოლოდ ჩვენი სასიმღერო ფოლკლორი. ძნელი წარმოსადგენი არ არის ის, თუ რა მძიმე მდგომარეობაშია კომპოზიტორი, რომელსაც მხრებზე ასეთი ტვირთი აწევს **ფოლკლორის სახით**. მან უნდა შექმნას ისეთი ნაწარმოები, რომელიც ხალხური სიმღერის გვერდით არსებობის ღირსი იქნება.

პიმნი აუცილებლად უნდა აკმაყოფილებდეს პროფესიულ მოთხოვნებს, მასში ნამდვილი საკომპოზიტორო ტალანტის გარდა, შესაბამისი პროფესიული დონე და დიდი მუსიკალური კულტურა უნდა იგრძნობოდეს. კომპოზიტორი მთლიანად უნდა წარმოჩნდეს ნაწარმოებში, რომლის ხანგრძლიობა დაახლოებით 30-35 ტაქტია.

აი, ეს ის კრიტერიუმებია, რომლებმითაც ესარგებლობდი ნაწარმოების შერჩევისას.

ძალიან დაძაბული და მძიმე შრომა გავწვიეთ იმისათვის, რომ წარმოდგენილი მასალიდან საუკეთესო ამორჩეულიყო. ეს დიდი პასუხისმგებლობაა. ყოველი პიმნის შემდეგ არჩევანს რომ გავაკეთებდი, ისეთი შეგრძნება მქონდა, თითქოს დიდი ღონე მოვიწიო. ასე ადვილი არ არის, რომ რომელიმე ერთს მიანიჭო უპირატესობა. ყველაფერი ეს თეორიისთვის გასათვალისწინებელი იყო და პირადად მე შემიძლია ვთქვა, რომ სრულიად პატიოსანი ვიყავი ჩემს სინდისთან, როდესაც ვირჩევდი ნაწარმოებებს. მე ვხელმძღვანელობდი ერთადერთი საზომით, რასაც პქვია — ჩემი პროფესიული სინდისი, ბრჩევისას სხვა საზომი არ მქონია.

ლ. პ. როგორი დონის კონკურსი იყო?

რ. ბ. ნორმალური. მშვენიერი ნაწარმოებები იყო წარმოდგენილი თუნდაც კულტურული მემკვიდრეობიდან: თაქთაქ-შვილის პიმნი, ბობოხიძის „სიმღერა სამშობლოზე“, ლალიძის „ჩემო კარგო ქვეყანაზე“. ამ ნაწარმოებებს წარდგენა არ სჭირდებოდა, ამათ გვერდით კი კვქაყმაძის მიერ ფალაშვილის მუსიკის დამუშავებით შექმნილი პიმნი. ეს მართლაც დიდი საგანძურია. ასევე, კონკურსის ორიგინალურ



ნაწარმოებთა შორისაც იყო მაღალი მხატვრული დონის ქმნილებები.

ჰიმნის შესარჩევ სხვა კონკურსებში არ მიმიღია მონაწილეობა, ამიტომ ვერ ვიტყვი — უფრო მაღალი დონის კონკურსი მინახავს-მეთქი, მაგრამ, რადგან კონკურსზე ეს ორი ჰიმნი შეირჩა, თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ საცამოად მაღალი დონის კონკურსი ყოფილა.

ლ. ჰ. უფრო კონკრეტულად თქვენი აზრი ამ ორ გამარჯვებულ ნაწარმოებზე.

რ. ტ. ჩვენ შეგვიძლია გვქონდეს ასალი ჰიმნი. ეს იმას ნიშნავს, რომ მე ვუშვებ ორივე შემთხვევას — ანუ შესაძლებელია, რომ გამარჯვოს სოსო კეჭაყმაძის მიერ დამუშავებულმა ფალიაშვილის მუსიკამ, ან — ორიგინალური შემოქმედებიდან სოსო კეჭაყმაძის ჰიმნმა. თუმცა მაქვს ჩემი გარკვეული აზრი, მაგრამ როგორც ჟიურის წევრს, უფლება არა მაქვს ჩემი სიმპათიები გამოვხატო რომელიმე მათგანის მიმართ. მაგრამ კიდევ ერთხელ ვაცხადებ — ჩვენ შეგვიძლია გვქონდეს ასალი კარგი ჰიმნი.

ლ. ჰ. ჟიურის მუშაობაში მონაწილეობდნენ ჩვენი სახელოვანი ქართველი პოეტები. მათ I-ვე ტურზე უარყვეს წარმოდგენილი 51 ჰიმნის ლექსი. თუ გავიდა რომელიმე ამ ჰიმნთაგანი, მაშინ მისთვის ასალი ლექსი უნდა შეიქმნას. განა უფრო ორგანული არ არის ტექსტის და მუსიკის ერთიანობა, როცა მზა ტექსტზეა მუსიკა შექმნილი და არა პირიქით?

რ. ტ. არის შემთხვევები, როცა ჯერ მუსიკა იწერება და მერე ტექსტი, თუმცა მზა ტექსტზე დაწერილი მუსიკა უფრო ორგანულად ჟღერს. ჰიმნი განსაკუთრებული შემთხვევაა და თუ ეს აუცილებლობით არის გამოწვეული, შეიძლება პირიქითაც მოხდეს — ანუ ჯერ მუსიკა დაიწეროს, შემდეგ კი ტექსტი, ეს შესაძლებლად მიმაჩნია, თუმცა ამ გარემოებით არა ვარ აღფრთოვანებული. მთლიანად ვიზიარებ ქალბატონ მანანა გიგინეიშვილის აზრს: II ტურის ბოლოს მან ბრძანა, რომ შესაძლებლად მიაჩნია წარმოდგენილი ჰიმნების ტექსტებში ცვლილებების შეტანა იმ პირობით, თუ დარჩება აკაკის სიტყვები: „ჩემი ხატია სამ-

შობლო, სახატე მთელი ქვეყანა“, და სხვ. ვე დარჩება რუსთაველის სტრიქონი „სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა, სიკვდილი სახელოვანი“. ვფიქრობ, საუკეთესო გადაწყვეტა ეს იქნებოდა, რადგან ეჭვი არ მეპარება, როდესაც მუსიკა იწერებოდა, ეს სიტყვები კარანახობდნენ კომპოზიტორს იმ სულიერ ამაღლებულობას და ზეაწვეულ განწყობილებას, რაც ამ მუსიკაშია გამოცემული.

ლ. ჰ. ხომ არ გგონიათ, რომ შერჩეული ჰიმნების მელოდები რთულია შესასრულებლად.

რ. ტ. საჭიროების შემთხვევაში ყველას უნდა შეეძლოს გაიმეოროს ტექსტი და მელოდის რიტმული მონახაზი. ყოფაში — სუფრაზე, სკოლაში, საბავშვო ბაღში, ნებისმიერი სიმღერის ზუსტი ინტონირება მიუღწეველია. ჩვენ კარგად ვიცით, რომ იმ ორმოცი ბავშვიდან, რომელიც კლასშია, მხოლოდ ნაწილი მღერის სუფთად, ასეა სამწუხაროდ. მაგრამ ეს არ შეიძლება ჰიმნის ვარგისიანობის საზომი გახდეს. თუ მე ვერ ავაყოლებ ხმას და ვერ შეეძლებ სიმღერას, ეს არ არის იმის მანიშნებელი, რომ ჰიმნი არ ვარგა. ჰიმნიან დაკავშირებით ფეხბურთელებს ასენებენ ხშირად, ახლახანს იყო მსოფლიო ჩემპიონატი და კარგად ვნახეთ, როგორც კი ახლოს ჩაურთავენდნენ მიკროფონს, თითქმის ყველა ფეხბურთელი არასწორად მღეროდა. მაგრამ ეს არ არის მთავარი. ჰიმნი სხვა ღირსებებით უნდა შეფასდეს. მთავარია ის, რომ შესრულებისას შთაგონება და სამშობლოს ხატი ჰიმნად გამოისახოს, ამას ადამიანი ტექსტით შეძლებს თუ მელოდის ზუსტი გამეორებით, გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს.

ინტერვიუებს უძღვებოდა
ლიკა აკოპალიძე.

საქართველოს სახელმწიფო პიონის შესარჩავი კონკურსის უიურის შედეგებზე

1. ვალერი ასათიანი — საქართველოს კულტურის მინისტრი, პროფესორი (თავმჯდომარე)
1. ნოდარ გაბუნია — თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორი, კომპოზიტორი, პროფესორი (თავმჯდომარის მოადგილე)
3. მურმან ლებანიძე — შოთა რუსთაველის სახელობისა და სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის თავმჯდომარე, პოეტი
4. ვაჟა აზარაშვილი — საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე, კომპოზიტორი
5. გივი აზმაიფარაშვილი — საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს სახელმწიფო დეპარტამენტის სიმფონიური ორკესტრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, დირიჟორი
6. რევაზ ამაშუკელი — საქართველოს კულტურის მინისტრის მოადგილე, პოეტი
7. მანანა ახმეტელი — საქართველოს მუსიკალური საზოგადოების თავმჯდომარე, მუსიკისმცოდნე.
8. ჯემალ აჯიაშვილი — საქართველოს პარლამენტის წევრი, მწერალი
9. მერაბ ბერძენიშვილი — საქართველოს სახალხო მხატვარი, მოქანდაკე
10. გურამ ბზვანელი — თბილისის მედიტონ ბალანჩივაძის სახელობის სამუსიკო სასწავლებლის დირექტორი, კომპოზიტორი
11. ზურაბ გაიპარაშვილი — საქართველოს სახელგაზრდობის საქმეთა სახელმწიფო დეპარტამენტის თავმჯდომარე
12. თამაზ გამყრელიძე — საქართვე-

- ლოს მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის დირექტორი, საქართველოს პარლამენტის წევრი, აკადემიკოსი
13. მანანა გიგინეიშვილი — საქართველოს პარლამენტის წევრი, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი, ლიტერატურის მცოდნე
 14. მერი დავითაშვილი — საქართველოს სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი
 15. ანზორ ერქომაიშვილი — საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლ „რუსთავის“ სამხატვრო ხელმძღვანელი, ლობბარი
 16. კობა იმედაშვილი — საქართველოს პრეზიდენტის კანცელარიის კულტურისა და მეცნიერების განყოფილების უფროსი, ლიტერატურის მცოდნე
 17. ანა კალანდაძე — პოეტი
 18. გენო კალანდია — საქართველოს პარლამენტის წევრი, პოეტი
 19. ვიკო ლორთქიფანიძე — საქართველოს პარლამენტის წევრი, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე, რეჟისორი
 20. როინ მეტრეველი — თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი, აკადემიკოსი
 21. შალვა მოსიძე — გორის სამუსიკო სასწავლებლის ქალთა გუნდის სამხატვრო ხელმძღვანელი, ქორმაისტერი
 22. მღვდელ-მონაზონი, მამა შიო
 23. გივი მუნჯიშვილი — საქართველოს ნიკო სულხანიშვილის სახელობის სახე-

ლმწიფო კაპელის სამხატვრო ხელმძღვანელი, ქორმაისტერი

24. თენგიზ მუშუდიანი — თბილისის დიმიტრი არაყიშვილის სახელობის პირველი სამუსიკო სასწავლებლის დირექტორი, საქართველოს სახალხო არტისტი.

25. რევაზ ტაკიძე — თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დირიჟორი, ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი

26. მინდია უგრესელიძე — საქართველოს უმაღლესი სასამართლოს თავმჯდომარე

27. სვეტლანა ქეცბა — აფხაზეთის კულტურის მინისტრი, მუსიკისმცოდნე

28. ნოდარ ფაღავა — საქართველოს პარლამენტის წევრი, მუსიკოსი

29. თამაზ კილაძე — ჟურნალ „მნათობის“ რედაქტორი, პოეტი

30. გია პირაქიძე — ვაჟთა ვოკალური ანსამბლის „ქართული ხმების“ წევრი

31. ჯემალ ჭკუასელი — საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის სამხატვრო ხელმძღვანელი, ლოტბარი

32. თამაზ წივიწიაძე — საქართველოს მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე, კრიტიკოსი

33. ოთარ ჯიოვი — ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

ორღეანელი ქალწული კოლხეთიდან

გოლო წლებში გაყვალა ქასრაშვილის ხმა სულ უფრო ბრაგიაულად ჟღერს*

ალა დემიდოვა

ათიოდე წლის წინ დაპატივებული ვიყავი საბერძნეთში ქალაქ პატრის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე. სტუმრობა სასიამოვნოა, მით უფრო თუ არ თამაშობ და მოვეთხოვება მხოლოდ იმ სპექტაკლების ნახვა, რომლებიც ჩამოაქვთ სხვადასხვა ქვეყნის თეატრალურ კოლექტივებს. პატრი — პატარა ზღვისპირა ქალაქია, მშვენიერი, ნახევრადდანგრეული, შუასაუკუნეების დროინდელი ციხესიმაგრითა და

ძველებრძნული თეატრონით. და აი, ერთხელაც, ზღვის ნაპირზე წამოწოლილმა ზანტად გადავშალე საფესტივალო ბუკლეტი, რათა გამეგო ვინ და საიდან ჩამოდის, ვინაა რეჟისორი... უეცრად აღმოვაჩინე, რომ გამოცხადებული ვარ საფესტივალო პროგრამაში — უნდა ვითამაშო ცვეტაევას მონოსპექტაკლში „ფედრა“.

მოსკოვში ამის შესახებ არავის გაუფრთხილებივარ — ხუთნი ვთამაშობდი თუ ფედრას... და აი დადგა ფესტივალის გახსნის დღე, ყველაფერი კარგად

* იხ. „ლიტერატურათმცოდნეობა“ 1998 წლის 18 მარტი № 11 (5692).



მიმდინარეობს... სიტყვები, მისალმებები... საზეიმო ცერემონიის ბოლოს მაყვალა ქასრაშვილმა უნდა იმღეროს მედეას მონოლოგი ქერუბინის ოპერადან, მაგრამ იქვე ითქვა, რომ მაყვალას ხმას პრობლემები გასწვრივ გადაფრენისა და ზღვის ჰაერის გამო. გულდასაწყვეტია, რადგან ეს იქნებოდა შესანიშნავი დასაწყისი ანტიკური დრამატურგიისადმი მიძღვნილი ფესტივალისა, მაგრამ მაყვალამ მაინც იმღერა! არასოდეს დამაიწყებდა ეს განცდა, ვაივინება. საოცარი მაგნეტიზმი! ლაპარაკია შვილების მკვლელობის წინ წარმოთქმულ მედეას მონოლოგზე, მის მშვენიერ ხავერდოვან ხმაში ერთმანეთს ერწყმოდნენ სამზრეთული, ღამის ტრაგიკული თრთოლვა და ბერძნული მიწის სურნელება. ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი თეატრალური შთაბეჭდილება, მაშინ გავიფიქრე, რომ ეს მონოლოგი, როგორც ჩანს, მაშინ უნდა იმღერო, როცა ხმას სირთულეები უნდებოდა, რაც თხოულობს ენერჯის ისეთნაირ კონცენტრაციას, ისეთნაირ ძაბვასა და ნებისყოფას, რომელიც მედეას ეუფლება ესოდენ შემზარავი გადაწყვეტილების მიღების წინ.

ხელოვნებაში, როგორც ცნობილია, გაქეზებს სხვათა მიღწევები. და მეც გადაწყვიტე ფესტივალის ორგანიზატორისა და რეჟისორის თეოდორ ტერზობულოსის შემწეობით დამეძლია წინააღმდეგობები და მიმეღო მონაწილეობა გამოცხადებულ მონოსპექტაკლში. ასეც მოხდა. მერე კი რამდენიმე წლის შემდეგ, როცა იმავე ტერზობულოსთან გავდიოდი რეპეტიციებს ახალი სპექტაკლისას „მედეა-მასალა“, გამახსენდა მაყვალას ღვთაებრივი სიმღერა, მისი მძლავრი ენერჯეტიკა „მედეაში“. ასე ვპოულობდი მუშაობისათვის საჭირო ძალებს.

მოსკოვში არ ვტოვებდი არც ერთ სპექტაკლს, რომელშიც მაყვალა ქასრაშვილი მონაწილეობდა, იგი განსაკუთრებით მომწონდა ჩაიკოვსკის „ორლეანელ ქალწულში“. დიდი კომპოზიტორი წერდა ფონ მექს: „ნეტა რისთვის ვიკლავ თავს მუშაობით, მით უფრო, რომ

რუს მომღერალ ქალთა შორის არცერთი გულება არც ერთი, რომელიც უახლოესდება იოანას ჩემებურ იდეალს...“ და შემდეგ: „იოანას სცენებისათვის საჭიროა ძლიერი დრამატული ტალანტით დაჯილდოებული, უზარმაზარი ხმის მქონე მომღერალი. სად და როდის შევაგნებ ასეთ მომღერალს?“.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მაყვალა ქასრაშვილი სავსებით პასუხობს ამ მოთხოვნებს.

ეს პარტია დაწერილია სოპრანოსათვის. მაგრამ ამ გმირი ქალის ძლიერი, ეპიკატური ხასიათის განსახიერება სოპრანოებისათვის მიუღწეველია წმინდა ტექნიკური თვალსაზრისით, ამიტომაც ამ პარტიას ხშირად ყოფენ ორ შემსრულებელზე — სოპრანოსა და მეცოსოპრანოზე. პრემიერაზე კი ჩაიკოვსკიმ იოანას პარტია გადააკეთა მეცოსოპრანოსათვის. მაყვალა ქასრაშვილმა „ორლეანელი ქალწულის“ სცენურ ისტორიაში პირველმა განახორციელა კომპოზიტორის ჩანაფიქრი — თავისთავში გააერთიანა ორივე ხმა და ყველაფერი იმღერა უკუპიურებოდ, როგორც დაწერილი იყო ორიგინალში, თავისუფლად იღებდა ყველა დაბალსა თუ მაღალ ნოტას.

მე, როგორც დრამატული მსახიობი, ქედს ვიზრი მაყვალა ქასრაშვილის კიდევ ერთი თვისების წინაშე — მხედველობაში მაქვს თანდაყოლილი არტიზმი. სწორედ არტიზტიზმის შემწეობით იგი სცენაზე წარმოგვიდგება ხან ნაზ და ფაქიზ ტატანა ლარინად, ხან მგზნებარე გლორია ტოსკად, ხან უსინათლო, დაუცველ იოლანტად, ხან ჟანა დ'არკად, რომელიც მთელ საფრანგეთს დააყენებს ფეხზე და მოუწოდებს ყველას განმათავისუფლებელი ომისაკენ. ყველა როლში მაყვალა აღწევს აბსოლუტურ ბუნებრიობას.

„ორლეანელ ქალწულში“ მაყვალა გამოდიოდა მხრებამდე ჩამოშლილი თავისი შესანიშნავი შავი თმით. მომდომარე და კეთილი, გულმარცხილი და უბრალო გლეხურ ტანსაცმელშიც და მეფურ კოსტიუმშიც, ზოგჯერ ირონიული თავის თავის მიმართ, ყურადღე-





ბიანი, მიმნდობი თვალებით. ბავშვური სერიოზულობა გამოსჭვივოდა მისი ყოველი მოქმედებიდან. ჩემი აზრით, ამ როლში ერთმანეთს შეერწყა მსახიობის ადამიანური ბუნება და როლის ხასიათი, რაც იშვიათად ხდება ხოლმე. თვით მაყვალა დაიბადა და ბავშვობა გაატარა ლევენდარულ კოლხეთში (მისი მედეაც ხომ იქიდანაა!) ყველა, ვინც იცნობს მაყვალას, აღნიშნავს მის ზომიერებას, რასაც იგი ამჟღავნებს ადამიანებთან ურთიერთობის დროს. იგი მოკრძალებული და ჩუმი. ცხოვრებაში მშვიდია, სამაგიეროდ მუშაობაშია შეუპოვარი, მაძიებელი და მტკიცე. როცა დაუეხალვოვდი, მაშინ ვიგრძენი თუ რა ძალები ბოლოქრობენ მასში, თავს რომ იჩენენ სრულიად მოულოდნელ რეაქციებში.

1993 წლის 7 იანვარს, სამწუხაროდ, ვერ დავესწარი „ორღენელი ქალწულის“ მორიგ სპექტაკლს (მე თვითონ მქონდა სპექტაკლი), მაგრამ იმ საღამოს დიდ თეატრში იყო ჩემი ბერძენი რეჟისორი, რომელთანაც მე მაშინ ვმუშაობდი. მას გამოუვარე სპექტაკლის შემდეგ, მანქანა იქვე, თეატრის კუთხეში გავაჩერე. სპექტაკლი ჯერ კიდევ მიმდინარეობდა. როგორც იქნა გამოვიდა პუბლიკა. მაგრამ მაყურებელი შეწუხებული ჩანდა. რა მოხდა? აღმოჩნდა, რომ დამდგმელთა ჩანაფიქრით ოპერის ფინალში, როცა იოანას კოცონზე წვავენ, პატარა მოედანი, რომელზედაც იგი დგას, ზევით ადის თეატრის თაღებისაკენ. ამ ერთხელაც თეატრის მუშებს არ დაუმავრებიათ ერთ-ერთი ჯაჭვი, რაზედაც ჰკიდია ეს მოედანი და ხელებშეობრივი მაყვალა სცენაზე დაენარცხა მთელი ძალით. მოიტეხა მარჯვენა ხელი. თეოდორ ტერზოპულუსი მიამბობდა, რომ მაყვალა ეცემოდა ანგელოზური ღიმილით. ამ წუთებში მისი იოანა ანგელოზს ჰგავდაო. თვითონ მაყვალა, როცა იგონებს ამ მომენტს, ამბობს—„როცა ვეცემოდი თავში, გამიელვა—მორჩა, დავიღუპე“... სასწაულმა გადაარჩინა, თაბამირს დიდხანს ატარებდა, დაეწვია მარცხენა ხელის ხმარებას. დღესაც მარცხენა ხელით მართავს თავისი „მერსედესის“ სა-

ჭეს. მაგრამ ამ ტრაგედიის შემდეგ „ორღენელი ქალწული“ აღარ გამოსულა. მაყვალა ქასრაშვილი სწავლობდა თბილისის კონსერვატორიაში, ვერა დავილოვასთან — თავის დროზე სახელგანთქმულ კარმენტან. როცა მაყვალა მეზუთე კურსზე იყო, მას მოსუშინა მოსკოვის დიდი თეატრის დასის გამეფე. ერთი თვის შემდეგ იგი მიიწვიეს მოსკოვში მოსმენაზე. არ ჰქონდა შესაფერისი ტანსაცმელი. ვ. დავილოვამ მისცა მას თავისი ლამაზი შალის შარფი, დედამ კი ციგეიკის ქურქი, რომელიც სამი ზომით დიდი იყო. მოსკოვში წავიდა ვ. დავილოვასთან ერთად. დიდი თეატრის კოლონებთან მაყვალას ფეხი დაუცდა, წაიქცა და გაიფიტრა, ნეტა რას უნდა მოასწავებოდა ესო“. — სამი იტალიური არია იმღერა და წავიდა. არაფრის იმედი არ ჰქონდა. იგი ხომ სტუდენტი იყო. მიუხედავად ამისა, მაშინვე მიიღეს სტაჟიორთა ჯგუფში.

პირველი დიდი როლი მიქაელა იყო „კარმენში“. ყველა ერთხმად აღნიშნავდა მისი ხმის სილამაზეს. მაგრამ მაყვალას არ უყვარდა ეს მეტისმეტად ცისფერი როლი. ცოტა ხანში იმღერა ტატიანა ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინში“. მანამდე ამ პარტიას მღეროდნენ დიდი თეატრის ვარსკვლავები, ვინცეკია და მილაშკინა. ვ. დავილოვა ჯერ კიდევ თბილისის კონსერვატორიაში სთხოვდა ამ პარტიის შესწავლას. მაგრამ მაყვალას არ მოსწონდა ეს როლი, რომელსაც მომღერლები უმეტესწილად ცრემლნარევი ხმით ასრულებენ. დიდ თეატრში რეპეტიციის დროს მაყვალამაც სწორედ ასეთი აკანკალებული, ატირებული ხმით სცადა ჩაეტარებინა ტატიანას წერილის სცენა. მაგრამ ბ. პოკროვსკი — სპექტაკლის რეჟისორმა სიხარულით გაჟღერნო იმდღერა მოსთხოვა — ტატიანას ჯერ ხომ არ განუცდია ტანჯვა. მაყვალამაც აიტაცა ეს ემოცია, თვითონაც ძალიან ახალგაზრდა და გამოუცდელი იყო. 70-იანი წლების შუა პერიოდში დიდი თეატრი გასტროლებზე იმყოფებოდა ამერიკაში. მ. ქასრაშვილი მღეროდა ტატიანას „მეტროპოლიტენ-ოპერაში“. პრესაში მისი გამოსვლა მუ-



სიკალური ცხოვრების დიდ მოვლენად აღიარეს. „მეტროპოლიტენის“ დირექციამ ქ. ქასრაშვილს შესთავაზა დარჩენა და სიმღერა ამ სახელგანთქმულ სცენაზე. ორი წლის მანძილზე მყავალა ქასრაშვილი, მღეროდა თავის ტატინას სხვადასხვა ქვეყნის მომღერლებთან ერთად. მის წინ გაიხსნა დიდი კარიერისაკენ მიმავალი გზა — მას უწევდა სიმღერა სახელგანთქმულ მომღერლებთან, სახელგანთქმულ სცენებზე, მას უწევდა მუშაობა საუკეთესო დირიჟორებთან. შეეძლო არ დაბრუნებულიყო, მაგრამ მოსკოვში მას ავადმყოფი დედა ელოდებოდა. ხოლო როცა დაბრუნდა, დაიწყო კიდევ ომი ავღანეთში და ჩვენთვისაც შეუძლებელი გახდა მსოფლიოში თავისუფალი მიმოსვლა.

რასაკვირველია, უნდა ფლობდეს ფართო გაქანების ხმას, რათა ერთნაირი სრულყოფილებით იმღერო მოცარტი, ვაგნერი, პუჩინი და შოსტაკოვიჩი. უკვე მრავალი წელია მყავალას შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ პარტიას წარმოადგენს ტოსკა პუჩინის ამავე სახელწოდების ოპერაში. სპეციალისტები ამბობენ, რომ ბუნებრივად დაყენებული ქასრაშვილის ხმა შექმნილია იტალიური ოპერებისა და განსაკუთრებით პუჩინისათვის.

როცა დიდ თეატრში დაიწყო „ტოსკას“ რეპეტიციები, როგორც ყოველთვის, მთავარ როლზე დანიშნულები იყვნენ ვიშნევსკაია და მილაშკინა. მყავალას არ გაუცდენია არც ერთი რეპეტიცია; იგი ჩუმად, თავისით ამზადებდა ამ პარტიას, ხოლო როდესაც ეს ნამუშევარი აჩვენა პოკროვსკის — სპექტაკლის რეჟისორს, მან მოითხოვა მყავალას მონაწილეობა საპრემიერო სპექტაკლებში. თუმცა თეატრის სამხატვრო საბჭოს წინააღმდეგი იყო, თვლიდა, რომ ქასრაშვილი ახალგაზრდა მომღერალია და ამ ურთულესმა პარტიამ შეიძლება ხმა დააკარგინოს. პოკროვსკი კი ხუმრობით ამბობდა — ტოსკა ქასრაშვილზე ბევრად ახალგაზრდაა, და მყავალამაც იმღერა ხუთი საპრემიერო სპექტაკლი. იგი დღემდე მღერის „ტოსკაში“. დასაწყისში იგი ყველაფერში ბაძავდა ვიშნევსკაიას,

როცა ჰკითხეს, როგორი კაბა გინდაო, მან უპასუხა: „ისეთი, როგორიცაა ვიშნევსკაიას“. თვითონ მყავალა ვიშნევსკაიასთან და როსტროპოვიჩთან მეგობრობას თავის მუსიკალურ აკადემიას უწოდებს. სხვათა შორის, სწორედ ამ დიდმა მუსიკოსებმა პირველებმა აღნიშნეს ჯერ კიდევ დებუტანტი ქასრაშვილის ტალანტის უნიკალობა. ვიშნევსკაიამ მოუსმინა ქასრაშვილს „ფიგაროს ქორწინებაში“ გრაფინიას როლში და ამის გამო მშვენიერი წერილი დაწერა, ხოლო როსტროპოვიჩმა აღნიშნა „მისი ვოკალური სტილის არისტოკრატულობა“. მყავალამ მათ ერთგულებით გადაუხადა სამაგიერო, როცა შავბელ პერიოდში როსტროპოვიჩების ოჯახს უახლოესი მეგობრებიც კი გადაუღვინენ, მყავალა მათ გვერდით დარჩა. თუმცა ეს იყო რთული დრო ყველასათვის.

როცა დიდ თეატრში მოვიდნენ ალექსანდრე ლაზარევი, ვალერი ლევენტალი და დაბრუნდა ბორის პოკროვსკი, გაჩნდა ახალი იდეები და გარდაქმნების იმედი. ამ დროს მყავალა ქმნის ვოისლაგას უაღრესად საინტერესო სახეს რიმსკი-კორსაკოვის ნაკლებად პოპულარულ ოპერა-ბალეტში „მლადა“. აქ მრავალფეროვანი აქტიური ამოცანები ერწყმის ურთულეს ვოკალურ ოსტატობას. ამ პარტიამ ქასრაშვილს ბრწყინვალე გამარჯვება მოუტანა. ამას მოჰყვა ჩემი საყვარელი „ორლეანელი ქალწული“.

მოწვევები მოსდიოდა სხვადასხვა მხრიდან. ასე მაგალითად, 1984 წელს იგი მიიბატიჟეს მიუნხენის ოპერაში აიდას როლის შესასრულებლად, მასთან ერთად მონაწილეობდნენ იტალიელი მომღერლები. სპექტაკლს ხელმძღვანელობდა გამოჩენილი დირიჟორი ნელიო სანტი. მყავალამ სახლში შეისწავლა ეს პარტია, არ გაუვლია არც ერთი საორკესტრო რეპეტიცია. ვერავინ ვერც მიხვდა, რომ იგი პირველად მღეროდა ამ ურთულეს პარტიას, შემდეგ დირიჟორმა იგი მიიწვია აიდას სამღერლად ვენაში და იტალიაში „არენა და ვერონას“ სცენაზე. მას ყოველთვის უგრძობლებდნენ კონტრაქტებს. ასე მაგალითად, ლონდო-



ნის „კოვენტ გარდენის“ დონა ანას (მოცარტის „დონ ჟუანი“) პარტიის შესრულების შემდეგ მას იქვე შესთავაზეს ვიტალიას სიმღერა მოცარტის „კეთილგანწყობილ ტიტუსში“. კრიტიკა წერდა, რომ ლონდონში ყოველთვის მოუთმენლად ელიან ქასრაშვილის ჩამოსვლას. კოვენტ გარდენში მაყვალა მღეროდა ოთხი სეზონის მანძილზე.

ქასრაშვილის შესანიშნავი ხმა — გასოცარი ზავერდოვანი ტემბრის რბილი ლირიკო-დრამატული სოპრანო ბოლო წლებში სულ უფრო ტრავიკულ ელფერს აძენს. მისი ხმა თითქოს უფრო გამაგრდა, გამაფრდა და გაძლიერდა, რაც მას საკონცერტო დიაპაზონის გაფართოების (კლასიკიდან პენდრეცკამდე) საშუალებას აძლევს. პენდრეცკისთან მაყვალას აკავშირებს მრავალწლიანი თანამშრომლობა. მან, როგორც დირიჟორმა შესთავაზა მაყვალას სიმღერა შოსტაკოვიჩის XIV სიმფონიაში. ისინი ერთად გამოდიოდნენ მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქებში, მათ შორის მოსკოვსა და პეტერბურგში. როსტროპოვიჩმა, როგორც დამდგმელმა დირიჟორმა, მიიწვია მაყვალა ბრიტენის „სამხედრო რეკვიემში“, რომელსაც ასრულებს სიმფონიური ორკესტრი გუნდთან და სოლისტებთან ერთად. მათ რეკვიემს უსმენდნენ საფრანგეთსა და ინგლისში, ესპანეთსა და იაპონიაში.

მაყვალა იშვიათი მეგობარია, ყოველთვის მზადაა დასახმარებლად. გასოცარია მისი ტაქტი, მოთმინება და სიმშვიდე, მაგრამ იგი ჯიუტია მუშაობაში. ყოველთვის ზუსტად იცის რა უნდა, თავის ჩანაფიქრს აღწევს უზარმაზარი შრომის ფასად. ზოგჯერ მშურს კიდევ მისი დისციპლინისა, როცა იგი ლამის ყოველდღიურად დადის გაკვეთილებზე, ახალ პარტიას სწავლობს ამა თუ იმ ენაზე! მისთვის ადვილია იტალიური

რეპერტუარის შესწავლა, რადგან კლასიკოსებს იტალიურად, მაგრამ შემდეგ ნახავს თუ როგორ სწავლობდა მაყვალა ხრისოფემიდას პარტიას რ. შტრაუსის „ელექტრაში“, მაშინ, როდესაც არ იცოდა არც ერთი გერმანული სიტყვა, ამ პარტიას იგი მღეროდა ტორონტოს საოპერო თეატრში, კრიტიკა ზოტბას ასხამდა ქასრაშვილის უნიკალურ ხმას, აღნიშნავდა მის უზადო გერმანულ გამოთქმასაც. აი, რას ნიშნავს აბსოლუტური სმენა!

მრავალფეროვნება გამოარჩევს მაყვალა ქასრაშვილის ბგერათწარმოებას. კანტილენის პლასტიკურობა, ფილირების სირბილე, საოცრად გამომსახველი ტემბრი და ხმის რაღაც განსაკუთრებული, ამაღლეზედელი მითოლოკარება ერწყმის წლების მანძილზე გაშალაშინებულ უნიკალურ ტექნიკას, რაც საჭიროების შემთხვევაში არ გამოირიცხავს ხმის მიფიფე და უადრესად დრამატულ, ემოციურ-ფეთქებად ქლერადობას, მისი სიმღერა უნაკლოა ესთეტიკური და ტექნიკური თვალსაზრისით, ამიტომაც ბუნებრივად და ორგანულად უთავსებს ერთმანეთს საოპერო და კამერული მომღერლის ამპლუას.

მისი კარიერა ზენიტშია. დიდი თეატრის გარდა მას მომავალ სეზონებში ელოდება სანტუცა („სოფლის პატიოსნება“) „მეტროპოლიტენის“ სცენაზე, ამელია („ბალ-მასკარადი“) ესპანეთში, იროლიადა („სალომე“) ისრაელში, პეტერბურგის მარინის თეატრთან ერთად, მუსიკალური ფესტივალები იტალიასა და ამერიკაში და რაღა თქმა უნდა, რუსეთის ქალაქები, მისი მშობლიური თბილისი...

ზეხნობადი თეატრალურ ხელოვნებაში

(ურაგვენებები. ჟურილი მერაბი)

მერაბ გვიბია

10. განწყობის თეორია და თეატრში

არაცნობიერის ფენომენმა, მიკვლევულმა ლაიბნიცის მიერ („მონადეები“) და განერცობილმა ჰერბარტის ნაშრომებში („რეალები“), კარგა ხანს „პაერში გამოკიდულმა“, ბოლოს და ბოლოს ნავსაყუდელი პპოვა ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზში.

მეგრამ მისი „ოდისეა“ ამით არ დამთავრებულა. იგი უაღრესად მრავალსახოვანი ფენომენი გამოდგა. ამიტომაც ასე კოხტად მიესადაგა წინასართი „ნეო“ („ნეოფროიდისმი“), ამიტომაც წარმოშვა სხვადასხვა დაჯგუფებანი და მიმდინარეობანი.

ქართველებს არაცნობიერის კვლევის ჩენი სკოლა გვაქვს. იგი დიმიტრი უზნაძემ შექმნა და მსოფლიოში განწყობის უზნაძისეული თეორიის სახელით არის ცნობილი.

ქართველმა მეცნიერმა, ვიდრე კვლევის პრიორიტეტულ მიმართულებად განწყობის თეორიას აირჩევდა, ძირფესვიანად „მოჩხრიკა“ არაცნობიერის არსებობის ყველა საყარაულო ვერსია და მხოლოდ ამის შემდეგ თავისი არჩევანი ერთი შეხედვით მარკინალიურ (დაახ. „კიდევუ მყოფი“), არაკარინალურ პრობლემაზე შეაჩერა.

მხოლოდ მოგვიანებით გაირკვა, რომ არაცნობიერის მეცნიერული შესწავლის ყველა სხვა მერყევი მეთოდისგან განსხვავებით, პიროვნების განწყობის ფსიქიკური პარამეტრების შესწავლა შესაძლებელია ექსპერიმენტული გზით.

ასეთმა მეცნიერულმა პოტენციალმა განწყობის თეორია არაცნობიერის სხვადასხვა გამოვლინებათა ძიების საყრდენ ბაზისად და დაუოკებელი ინტერესის სფეროდ აქცია.

მეგრამ ვინ წარმოიდგენდა, რომ ეს თეორია ფარდას ახდიდა თეატრის (და არა მხოლოდ) მრავალ საიდუმლოებას და სამსახიობო ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად ორიენტირად გადაიქცეოდა.

სამწუხაროდ, ამის შესახებ დღევანდელმა მსოფლიომ არაფერი იცის. დიმიტრი უზნაძის, ისევე როგორც აპოლონ შეროზიას და თეატრის სფეროში განსაკუთრებით საგულისხმო ნაშრომის ავტორის, რევაზ ნათაძის ნააზრევი, კვლავაც „რკინის ფარდის“ გამოღმა დარჩა. არადა, ჩვენ სომ ღრმად დასაბუთებული, მეცნიერული აღმოჩენის მოქმენი ვართ.

თავის სახელგანთქმულ ნაშრომში „ექსპერიმენტული ფსიქოლოგიის საფუძვლები“ (1925), დიმიტრი უზნაძე წერდა: „ისევე როგორც ცნობიერს, არაცნობიერსაც უეჭველად მრავალი სხვადასხვა ნიშნადობა აქვს. ჰელაჩი არაცნობიერის რვა განსხვავებულ ნიშანს გვთავაზობს: 1. გაუხსნელი; 2. განუზრახველი; 3. შეუმჩნეველი; 4. მექანიკური; 5. რებოდუქტიული (ანუ მეხსიერებაში აღბეჭდილის და შემონახულის ხელახალი ამოძრავება. — მ. გ.); 6. პროდუქტიული; 7. ფსიქიკურად რეალური; 8. აბსოლუტური.

ამათვან, არაცნობიერის 4, 5, 6 და 7 ნიშნადობა, უშუალოდ ხელოვნების მასაზრდოებელი წყაროებია.

სტანისლავსკის ზეცნობადის თეორიის



განხილვის დროს ჩვენ დავინახავთ, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მე-5 ნიშანი — რეპროდუქტირების უნარი მსახიობის შემოქმედებაში.

მე-4 ნიშანი, ანუ მექანიკური არაცნობადი, უშუალოდ განწყობის ცნებას უკავშირდება. „ფიქსირებული განწყობა“ თავისთავად მექანიკური მოვლენაა.

რაც შეეხება მე-5 ნიშანს, არაცნობად პროდუქციულს, ივია თავი და თავი ნებისმიერი ირაციონალური გამოვლენებისა ხელოვნებაში. ყოველგვარი მოულოდნელი, აფექტური გრადაციები აქედან იღებენ სათავეს.

სოლო მე-7 ნიშანი, ფსიქიკურად რეალური არაცნობადი, უშუალოდ უკავშირდება ჩვენი კვლევის ობიექტს — ზეცნობადს. რამეთუ ზეცნობადი ისეთივე ცხადი რეალობაა, როგორც ცნობადი. განსხვავება მხოლოდ ის არის, რომ ცნობადი ლოკალური მოვლენაა, ზეცნობადი კი ტოტალური.

თავად დიმიტრი უზნაძე საკვირველი სიღრმით და მასშტაბურობით ქვერტდა ხელოვნების წარმომავლობას და დანიშნულებას. აი, ამ მიმართებით მისი ნააზრების ერთი ნიმუშთაგანია: „მხატვრული ნაწარმოები ასეთად იწოდება არა იმიტომ, რომ იგი ადეკვატურად ასახავს ობიექტურად არსებულს. ასე რომ იყოს, ფოტოგრაფია უდიდესი ხელოვნება იქნებოდა. სინამდვილეში, რეალობის ზუსტი ასახვის მიუხედავად, მას ხელოვნებად არავენ თვლის, რადგან ხელოვნება ობიექტურად მოცემული საგნების ზუსტ ასახვას მიზნად არ ისახავს. მისი ამოცანაა ასახოს თავად მხატვრის ინტიმური განწყობანი.

ხელოვნება — ეს არის სულის შიდა, ფარული წიადის გამოვლენის ფორმა, და ამიტომაც იგი სინამდვილის ფოტოგრაფიულ რეპროდუქციას კი არ გვაწვდის, არამედ, შემოქმედის პირად განწყობათა ობიექტივაციის გზით, ქმნის სინამდვილის ახალ ფორმებს. და თუ ხელოვნების ნაწარმოები წარმოადგენს შემოქმედის ინტიმურ განწყობათა ობიექტივაციას, ეს იმაზე მეტყველებს, რომ იგი არსებული სინამდვილის გამამდიდრებლად, აღმშენებლად, სინამდვილის შემოქმედად გვევლი-

ნება („ადამიანის ქცევის ფორმების განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული გამოკვლევები“).

ამრიგად, განწყობის თეორია ხელოვნების აქტს უშუალოდ უკავშირებს პიროვნების ფსიქიკაში მიმდინარე შემოქმედებით პროცესებს და აღიარებს სუბიექტურ განცდათა პრიმატს.

რაც შეეხება „შემოქმედის ინტიმურ განწყობათა ობიექტივაციას“, მომდევნო თავებში ჩვენ დავინახავთ, რომ სცენის ყველა რეფორმატორი, — სტანისლავსკი, არტო, გროტოვსკი, — სწორედ ინტიმურ გრძნობათა ობიექტივაციაში ხედავენ თავად თეატრის არსს.

ასევე ფუნდამენტურია დიმიტრი უზნაძის შეხედულებანი განწყობის აქტივობისა და ინტენსიფიკაციის მნიშვნელობის შესახებ: „ჩვეულებრივ, ჩვენი ცნობიერების ნებისმიერ ინტენსიურ ქმედებას, როგორც ინტელექტუალურს, ისე ინტუიტურ აქტივობას, ყოველთვის თან ერთვის მისი „უკონტროლო დინებათა“ ინტენსიფიკაცია, რასაც, თავის მხრივ, ემატება არაცნობადი ფსიქიკურის (განწყობის) აქტივობა: ცნობიერი და არაცნობიერი ხომ ერთი მთლიანი ფსიქიკური „აპარატია“. შესაძლებელია, სწორედ აქედან გამოდინარე და სწორედ ამით, ყველაზე იოლად აიხსნება ის ვითარება, რომ ინტუიცია განხილულ უნდა იქნას როგორც შემოქმედების მეთოდი, ინტუიციის ევრისტოკული ბუნება კამათს არ იწვევს.“ (იქვე).

ქვეშევსეული ქმედება, ან როგორც მას დიმიტრი უზნაძე უწოდებს „უკონტროლო დინებათა“ ინტენსიფიკაცია, შთაგონების უცილობელი ატრიბუტია. განწყობის აქტივობა ფანტაზიის ამოქმედებასთან არის დაკავშირებული. მიზნის სიახლოვე და სიცხადე შემოქმედებით აღტაცებას იწვევს, რაც კიდევ უფრო ინტენსიურს ხდის „უკონტროლო დინებებს“. ისინი, თავის მხრივ, კიდევ უფრო ააქტიურებენ განწყობას. განწყობა კი, თავის მხრივ, კვლავ და კვლავ აღმოაჩენს ახალ სიტყვებს, ფერებს, ბგერებს. ანუ, წარმოიშვება ე. წ. „ჯაჭვური რეაქცია“, რომლის უწყვეტობას ზეცნობადისკენ მივყავართ. ზეცნობადი, ამ შემთხ-



ვევაში, უკანასკნელი ინსტანციაა, ბოლო „სადაგურია“, სადაც ხელოვანი „გამოცხადების“ მსგავსი მოვლენის მოწმე ხდება.

აშკარაა, დიმიტრი უზნაძეს ვერ წარმოუდგენია ხელოვნების ნიმუშის შექმნა არაცნობადის დაუხმარებლად. უფრო მეტიც, ინტუიციას იგი განიხილავს როგორც შემოქმედების მეთოდს, რაც არაცნობადის ორგანიზებულობის აღიარება-ცაა.

გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ დიდი მეცნიერი შემოქმედების პროცესს შეისწავლის მხოლოდ განწყობის კონტექსტში, და თუმცა უყრდნობა ძირითად პოსტულატს ცნობიერისა და არაცნობიერის ერთიანობის შესახებ, მის მიზნებში არ შედის აღმატებულ ხარისხში მათი შეხვედრის ახსნა. მისი კონცეფცია განწყობის ობიექტური დეტერმინაციის შესახებ, თანაბრად ვრცელდება „ინტიმურ განწყობაზეც“. ზემომითითებულ ნაშრომში იგი წერს: „მხატვრული შემოქმედების იმპულსი, ეპიკარეშეა, უნდა ვეძიოთ შემოქმედის განწყობაში და აქედან გამომდინარე, ხელოვანის მისწრაფებაში მოახდინოს მისი რეალიზაცია. და აშკარაა, რაც უფრო ადევკატურია, ამ თვალსაზრისით, ფორმები, მიგნებული ხელოვანის მიერ, მით უფრო ზეაღმტაცია შემოქმედებითი პროცესი“.

ამრიგად, უზნაძის თეორიის მიხედვით, მხატვრულ მიზანთან მიახლოებული, წინასწარ შემუშავებული, ჩამოყალიბებული განწყობა თავისთავად წარმოშობს შემოქმედებით ენერჯიას. უკვე სრულ მზადყოფნაშია აღქმა, გრძობა, წარმოსახვა. „ინტიმური განწყობა“ მათ ახალ-ახალი იმპულსებით ამარაგებს. აქედან შთაგონებამდე ერთი ნაბიჯია. და ამ ნაბიჯის გადასადგმელად ხელოვანს სჭირდება მხოლოდ ერთი რამ, მთელი არსებით აჰყვეს თავის შემოქმედებით ფანტაზიას, ანუ ამოატივტივოს ყოველივე ის, რაც უნახავს, სმენია, შეუგრძენია ან განუცდია.

სტანისლავსკი ამას „აფექტურ მესხიერებას“ უწოდებდა. ხოლო მეორე დიდმა ქართველმა ფსიქოლოგმა რევაზ ნათაძემ, ამ მოვლენების თავისი ინტერპრეტაცია

შემოგვთავაზა, და ახლა სწორედ მის არაჩვეულებრივ მიგნებებზე ვვუქნება უბარი.

11. ბარლასხვა თუ ფისიკრეპული განწყობა?

ქართული ფსიქოლოგიური აზრის გალაქტიკაში არსებობს ნაშრომი, რომელიც სავსებით შესაძლებელია სამსახიობო ხელოვნების სახელმძღვანელოდ ვაქციოთ. მხედველობაში მაქვს რევაზ ნათაძის წიგნი „სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძვლის პრობლემა“. ამ წიგნში სრულიად მარტივად და დამაჯერებლად განმარტებულია, თუ საიდან იღებს სათავეს სასცენო გარდასახვა, ვადმოცემულია „საუკუნეობრივი დავის“ არსი — რა ქნას მსახიობმა, განიცადოს როლი, თუ მოახდინოს განცდის იმიტაცია. იქნებ არსებობს რაღაც მესამე გზა, რომელიც საშუალებას მოგვცემს თავიდან ავიშოროთ ეს დილემა. ამასთან დაკავშირებით ავტორი წერს: „ერთნი აღიარებენ გარდასახვის საფუძვლად მსახიობის მიერ ამ ნამდვილი გრძობით განცდას, რომელსაც ის წარმოგვიდგენს, მეორენი კი პირიქით, მსახიობის მოქმედების „ძრავად“ „ცივ ინტელექტს“, მოფიქრებულ იმიტაციას თვლიან, ანდა, ფიციანდელ ეტაპზე, როგორც დავიანახავთ, ამ ორი ვადაწყვეტის „სინთეზირებას“ ცდილობენ... თითქოს საკითხის რაიმე სხვა — მესამე შესაძლებლობა არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს!

ეს გარემოება მით უფრო გასაკვირია, რომ უკანასკნელი დისკუსია (ივ. 1956 წ. „ჟურნალ ტეატრის“ ფურცლებზე გამართული დისკუსია. — მ. გ.) მიმდინარეობდა მას შემდეგ, რაც თეატრ-მცოდნეობას მოეწონა მსახიობებთან პრაქტიკულ მუშაობაში განმტკიცებული სტანისლავსკის სისტემა, რომელმაც ახალი ასპექტით შეხედა პრობლემას... დასახსნა საკითხის ვადაწყვეტის მესამე, ახალი შესაძლებლობა. როგორც ჩანს, სტანისლავსკის სისტემაში ნაგულისხმევი სრულიად ახლებური გაგება მსახიობის სასცენო მოქმედების ბუნებისა, დისკუსიის მონაწილეთათვის შეუმჩნეველი დარჩა...



უმრავლესობამ იგი „განცდის თეორიად“ ჩათვალა“.

რევას ნათაძე ზემოდასახელებულ წიგნში ვრცლად მიმოიხილავს აღნიშნული დილემის ისტორიას, ფართოდ აშუქებს XVIII საუკუნეში წარმოშობილ ემოციონალიზმს და ინტელექტუალისტურ თეორიებს. ავტორი მიუთითებს იმ შეცდომებზე, რაც მოსდით ზემოაღნიშნული თეორიების ადებტებს: „მე-18 საუკუნეში მოკამათებებს ძირითადად ვერ მოუხდენიათ დიფერენციაცია სასაცილო მოქმედების საფუძველად „ინტუიციის“, „სტიქიურობისა“, „ზეშთაგონების“ აღიარებასა და ემოციის ნამდვილი განცდის აღიარებას შორის, და მეორეს მხრივ, დიფერენციაცია მსახიობის ოსტატობის საპირობის აღიარებასა და სცენაზე ინტელექტუალურ საფუძველზე განცდათა ცივი იმიტაციის აღიარებისაგან: მათთვის ნამდვილ გრძობათა რეალური განცდა სცენაზე, იმავე დროს მსახიობის ოსტატობის უარყოფასა და მოქმედების სტიქიურობის, გაუცნობიერებელი შთაგონებით, ინტუიციით თამაშის აღიარებას ნიშნავდა, დიდროს პოზიციებზე დგომა კი (იხ. დიდროს თხზულება „პარადოქსი მსახიობის შესახებ“ — მ. გ.), ე. ი. ცივი ინტელექტუალური ოსტატობის აღიარება, ამ პერიოდში განცდის უარყოფასთან ერთად ინტუიციის, მსახიობის მიერ როლის „შინაგანი წვდომის“ უარყოფასაც ნიშნავდა“. ავტორს ნიშნავდა მოჰყავს უშანგი ჩხეიძის მეტად საგულისხმო გამონათქვამი: „არ შეიძლება აქვე არ მოვიყვანოთ დიდი მსახიობის — უშანგი ჩხეიძის აზრი: ის თუმცა თვლის, რომ „სცენიური სიმართლისა, გულწრფელობისა და ბუნებრივობისაკენ... სწორი გზა... შინაგანი განცდის საშუალებით მიიპართება“, მაგრამ თანაც ხაზს უსვამს, რომ გულისხმობს განცდას „არა ნატურალისტური გაგებით“, და კატეგორიულად ანსხვავებს ერთმანეთისგან განცდას ცხოვრებაში და „სცენურ განცდას“: „ნამდვილი განცდა (ცხოვრებაში) და სცენური განცდა სულ სხვა წარმოშობისა და ხასიათისა“.

უშანგი ჩხეიძის ეს მოსაზრება, შემდგომში, რევას ნათაძის უაღრესად მნიშვე-

ნელოვანი დასკვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დასკვნებია.

პირველ თავს — „საკითხის ისტორიისათვის“, — რევას ნათაძე შემდეგნაირად აჯამებს: „მსახიობის ხელოვნების ძირითად სპეციფიკას თითქმის ყველა იმ „გაორებაში“ ხედავს, რომელზეც ჯერ კიდევ საღვინიმ მიუთითა — ეს არის გრძობის განცდა და ამავე დროს მისი დაკვირვება და რეგულაცია, მაგრამ ამ მრავალსაუკუნეობრივი დისკუსიის გასწვრივ ამ ორი ფაქტორის გარდა — გრძობისა და ინტელექტით რეგულირებული ოსტატობისა, სხვა რაიმე მესამე ფაქტორი, რომელიც გამოიყვანდა საკითხის გადაწყვეტას ამ დილემიდან — „გრძობა“ თუ „წარმოდგენა“ ან მათი ურთიერთობა, არც სცენის მოდერნიზმს და არც ფსიქოლოგთა მხრივ, რამდენადაც ვიცით, არ ყოფილა დასახელებული“.

რევას ნათაძე, აღიარებს რა ინტელექტის მნიშვნელობას როლის შემეცნების პროცესში, შეუძლებლად მიიჩნევს მისი დახმარებით იერსახეზე პრაქტიკულ მუშაობას. მისი ღრმა რწმენით (რაც ემყარება ცდისპირებზე ჩატარებულ ექსპერიმენტებს, განწყობის და, განსაკუთრებით, ფიქსირებული განწყობის შემუშავების ფაქტებს), სასცენო იმიტაციის ინტელექტუალისტური თეორია სავსებით ეწინააღმდეგება ადამიანის ქცევის მამოძრავებელი მექანიზმების მეცნიერულ-ფსიქოლოგიურ გაგებას. ამ გზით მიუღწეველია მოქმედების ორგანულობა, რადგან ადამიანის ქცევა ცალკე მოძრაობათა ჯაჭვი კი არა (იგ. მიმიკა, ხმის მოდულაცია, ვესტიკულაცია და სხვ.), მთლიანი, მთლიანი-პიროვნული მოქმედება (თუ შეიძლება ასე ითქვას).

რევას ნათაძე ამავე არგუმენტით ასაბუთებს გრძობის თეორიის უსაფუძვლობას: „თანამედროვე ფსიქოლოგიური მეცნიერების თვალსაზრისით გრძობის თეორია ამ მხრივაც არ უნდა იყოს დამაჯერებელი, რომ ის არ უწევს ანგარიშს გრძობათა, როგორც საზოგადოდ ყველა ფსიქიკურ ფუნქციათა თუ ფსიქიკურ პროცესთა სავსებით პიროვნებისეულ ხასიათს... რაკი ვარდასახვა მთლიანი პი-



როვნების შეცვლაა, გრძობა კი არ იწვევს გარდასახვას, არამედ პირიქით, პიროვნების გარდასახვამ შეიძლება გამოიწვიოს სათანადო გრძობა... გრძობა პიროვნების გარკვეული სიტუაციის თუ მოვლენის მიმართ მთლიანი სუბიექტის გარკვეული განწყობის გამოვლენებაა“.

ზეცნობადთან მიმართებაში ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ავტორის მიერ განხილული სასცენო გრძობათა სპეციფიკურობის საკითხი. „მფრინავი გრძობის“ (Schwebende gefühle. парящие чувства) ცნება უშუალო კავშირშია იმ მხატვრულ სიმართლესთან, რომელიც უმთავრესია თეატრალურ ზელოვნებაში.

ქართველ ფსიქოლოგს, არ აკმაყოფილებს „მფრინავი გრძობის“ დღემდე არსებული განმარტებანი. იგი უფრო კოორდინირებულად თვლის დიდი ფსიქოლოგის, შტერნის მოსაზრებას „არასერიოზულ გრძობათა“ შესახებ. და ეს არც არის გასაკვირი, რამეთუ მას გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძველი აინტერესებს. „მფრინავი გრძობა“ კი გარდასახვის შედეგია, მომდევნო ფაზაა და არა საფუძველი.

არადა, ჰფენდერის მიერ შემოღებული ცნება „მფრინავი გრძობები“, ადეკვატურად ასახავს მხატვრული შემოქმედების მრავალფეროვან არსს.

მაგრამ გვიჯობს განწყობის თეორიას დაუბრუნდეთ, რომელიც, ყველაფერთან ერთად, საკვირველი სიხუსტით გვაწვდის სტანისლავსკის სისტემის მეცნიერულ დასაბუთებას.

რეეზ ნათაძე დიდი სიფრთხილით და მეცნიერული წინდახედულობით აგვიწერს განწყობის როლს როგორც ცხოვრებაში, ისე სცენურ შემოქმედებაში: „განწყობა დ. უზნაძის კონცეფციის მიხედვით არის მთლიანი ინდივიდის გარკვეული მოქმედებისათვის მობილიზებული მდგომარეობა, რაც სტიმულირებულია გარკვეული მოთხოვნილებით (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, რომელიც მიზნის დასახვით გამოწვეული მიზნისაკენ სწრაფვასაც მოიცავს) და გაპირობებულია მოცემული ობიექტური სიტუაციით.

განწყობის აღმოცენებას სტიმულს აძლევს ამოცანა, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით“.

სრულ ანალოგიასთან გვაქვს საქმე სცენურ შემოქმედებაშიც: „მსახიობი უნდა განწყოს სცენაზე ნაგულისხმევი სიტუაციისა და როლის შესატყვისად დამაშინ იმოქმედებს შესაფერად... არა ნამდვილი გრძობა, არც ინტელექტუალური იმიტაცია, არამედ სათანადო განწყობა— აი, რა წარმართავს სცენაზე მსახიობ-ადამიანის მოქმედებას, აი, რა წარმოადგენს გარდასახვის ფსიქოლოგიურ „მექანიზმს“...

... დ. უზნაძის კონცეფციის თანახმად, ადამიანის მნიშვნელოვან სპეციფიკურობას შეადგენს ის, რომ მას, ცხოველისგან განსხვავებით, განწყობა უშუაშედეგა არა მხოლოდ აღქმული, არამედ წარმოდგენილი, ვააზრებული სიტუაციის შესატყვისადაც...

... ადამიანისთვის სპეციფიკური განწყობის შექმნაა ობიექტური სიტუაციის შესატყვისად მაშინაც, როდესაც ეს სიტუაცია წარმოსახულია მის ცნობიერებაში, წარმოდგენილია აღქმის გარეშე“...

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ, რეეზ ნათაძე გამოკვეთს თავის ძირითად სათქმელს: „უნდა ვიგულისხმოდ, რომ სათანადო განწყობის შექმნა რეპეტიციების პროცესში ხდება, ხოლო შემდეგ ამ განწყობის ფიქსაცია როგორც რეპეტიციების, ისე პირველი სპექტაკლების დროს წარმოებს. ამის შემდეგ, ფიქსირებული განწყობა უკვე ხელს აღარ უშლის მსახიობთა უმრავლესობას, ყურადღება გადაიტანონ გარეშე მოვლენებზე ხატის (Образ) დაურღვევლად, ფიქსირებული განწყობის შენარჩუნებით“.

სათანადო ექსპერიმენტების საფუძველზე მიღებული ეს დასკვნები, ნათელს ჰფენს XX საუკუნის მეორე ნახევარში წარმოშობილ კიდევ ერთ „საუკუნოვან“ დავას ბრენტისა და სტანისლავსკის სისტემების შეთავსება-შეთავსებლობის შესახებ.

თუკი ფიქსირებული განწყობა კონტინუუმის (დაახ. „უწყვეტი“) თვისობრიობის შემცველია, თუკი ასეთ განწყობას დაუფლებული მსახიობი „გაორებულია“ და



უნარი შესწევს „გვერდიდან“ შეხედოს თავის თავს და თავის თამაშს, მაშინ აშკარა ხდება, რომ ბრეტისა და სტანისლავსკის სასცენო მეთოდოლოგიის ურთიერთდაპირისპირება, განსაკუთრებით საწყის ფაზაში, მოკლებულია ყოველგვარ საფუძველს.

სხვა საკითხია, რომ ბრეტს და სტანისლავსკის სხვადასხვა ზემოქანები აქვთ. ბრეტსტი მისწრაფვის ანტიილუზორული თეატრისაკენ, ინტელექტუალური კათარზისის წარმოსაქმნელად. სტანისლავსკი კი პირიქით, მოისწრაფვის მოვლენათა ფარული შინაარსის ამოხსნისაკენ მაყურებლის არაცნობიერზე ზემოქმედების გზით, ანუ არისტოტელესეული კათარზისისაკენ.

ბრეტს სურს „გაუცხოების ეფექტის“ შექმნა. სტანისლავსკის მიზანი კი მსახიობში და შესაბამისად მაყურებელში ზეცნობადის ამოქმედებაა.

და რაკი ორივენი, ბოლოს და ბოლოს, მსახიობის შემწეობით ახორციელებენ თავის განზრახვას, და რაკი საწყის ეტაპზე ორივე მათგანის მიზანია მსახიობში „ფიქსირებული განწყობის“ შემოშავება, ბუნებრივია, ორივე ამ სისტემას ხელს არაფერი შეუშლის „მიეჭრან“ ერთმანეთის საუფლოში, ანუ, „გაუცხოების ეფექტმა“ მოიცვას ზეცნობადი და პირიქით, ზეცნობადმა მოიცვას „გაუცხოების ეფექტი“.

ფიქსირებული განწყობის უწყვეტობა რეჟის ნათაძეს დამტკიცებული აქვს ექსპერიმენტული გზით. აი, რას წერს იგი: „როლი მხოლოდ მაშინაა მზად, როდესაც სათანადო განწყობები ფიქსირებულია და ადეკვატად არ ირღევა, განაგრძობს თავის გამოვლენებას მაშინაც, როდესაც სუბიექტი აცნობიერებს მის არსებობას, და ამ დროს, ნაწილობრივ სხვა, გარეშე მოვლენებსაც იტევს ცნობიერებაში. ამ მხრივ საინტერესოა ჩვენი ცდისპირის — ნ. ე.-ს ზემომოყვანილი ჩვენება (აქ რ. ნათაძე მიუთითებს ექსპერიმენტების შედეგებზე — მ. გ.): მას შემდეგ, რაც მას დაუფიქსირდა წარმოსახვის საფუძველზე სათანადო განწყობა, მის გამოვლენებას კრიტიკულ ცდებში ხელს აღარ უშლის ექსპერიმენტატორთან საუბარი, ხოლო სანამ მოხდებოდა განწყობის ფიქსაცია, მისი

შემოშავება მთელი პიროვნების დაქვემდებარებას კონცენტრაციას მოითხოვდა“.

რეჟის ნათაძე მკვეთრად ანსხვავებს ერთმანეთისგან ჩვევას და განწყობას: „ამ შემთხვევაში (ი.ე. ყოველი მოძრაობის, ვესტის, მიმიკის, მიზანსცენის ზუსტი დასწავლა — მ. გ.) მსახიობი მოქმედებას კი არა — მოძრაობებს სწავლობს, რაც გამოკრების შემდეგ ჩვევად გადაიქცევა. ფსიქოლოგიური ტერმინებით რომ გამოვსახოთ ეს პროცესი, უნდა ვთქვათ, რომ ამ შემთხვევაში რეპეტიციების პროცესში მსახიობი იმუშავებს ჩვევას და არა განწყობას...“

რაც უფრო განმტკიცებულია მსახიობში როლის და არა მოძრაობათა შესატყვისი განწყობა, მით მოძრაობათა მეტ თავისუფლებას იძენს მსახიობი ამ განწყობის შესატყვისი მოქმედების გამოსავლენად, რადგანაც ერთი და იგივე მოქმედების და არა მოძრაობების განწყობა სხვადასხვა მოძრაობებით ვლინდება“.

აჯამებს რა ყოველივე ზემოთქმულს, დიდი ქართველი მეცნიერი გვამცნობს, რომ „განწყობა ქმნის თამაშის ცხოვრებისეულ სიმართლეს, რადგანაც რეალურ ცხოვრებაშიც ადამიანის ქცევის უშუალო საფუძველს განწყობა წარმოადგენს“, და დასძენს: „ჩვენ აქ როლზე მუშაობის იმ ძირითად პირველ ეტაპზე შევჩერდით, რომელიც მიზნად ისახავს როლის შესატყვისი განწყობათა შემოშავებას, რაც, როგორც ვნახეთ, ჩვენი გაგებით, გარდასახვის ფსიქოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს. ცხადია, ამით მუშაობა როლზე არ მთავრდება, დგება „თეატრალობის“, ჩვენების ფორმის (ნემიროვიჩი-დანჩენკოს თქმით მსახიობის მოქმედების „მეორე ძირითადი მომენტი“), მაგრამ ჩვენ ამას არ ვეხებით, რადგანაც ეს, როგორც ნაშრომის დასაწყისშივე აღვნიშნეთ, ჩვენი პრობლემის (გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძველის) ფარგლებს სცილდება და ძირითადად თეატრის მიმართულებასთანაა დაკავშირებული“.

„თეატრალობა“, ფორმის პრობლემა, „მეორე ძირითადი მომენტი“, ყოველივე ეს მაყურებელზე ზემოქმედების საშუალებებია და აქ გადამწყვეტი სიტყვა რეჟისორის ეკუთვნის.



აშკარაა, რომ როლზე მუშაობის პროცესში სწორი განწყობის შემუშავება მოქმედების მთავარი მექანიზმია. სწორი მოქმედება გარდასახვის საწინდარია, ხოლო გარდასახვა ის „განწყობა“, რომლითაც მსახიობი სწვდება დრამატურგის მიერ შემოთავაზებულ ურთულეს დრამატულ სიტუაციებს. სწვდება და ადეკვატურად ასახავს მას. ტრაგიკულ სიტუაციაში, ტრაგედიაში, დრამატულ სიტუაციაში, დრამას, კომიკურში — კომედიაში. და სწორედ აქ იჩენს თავს სამსახიობო მონაცემები: ინტელექტი, მდიდარი ფანტაზია, მოვლენათა არსში ინტუიტური წვდომის უნარი, თეატრალური პოეზიის, დრამატული მუსიკის შეგრძნება. აი, აქედან იწყება მსახიობის „მხატვრობა“, მხატვრული სინამდვილის წარმოსახვა, არტისტული აზარტი და თავდავიწყება. აქედან ზეცნობადამდე ერთი ნაბიჯია.

12. გრძნობის ტელეპაზია

იშვიათია ხელოვანი, რომელმაც თეორიასთან წილი იყარა და არაცნობიერს გვერდი აუარა. ლევ ტოლსტოი, ამ თვალსაზრისით, უკიდურესობამდე მივიდა, თუმც სიტყვა არაცნობიერი, ბუნებრივია, ერთხელაც არ უხსენებია, და საერთოდ, იგი მუდამ გაუბოლდა ცნებათა დეფინიციას. ის პირდაპირ ამბობდა, ეს ქმნილება არის გონისმიერი (головой), ავტორს არ გააჩნია უნარი გადმოეცეს გრძნობა. და ეს წარმოდგენდა მისთვის ნებისმიერი ხელოვნების ნაწარმოების შეფასების ერთადერთ კრიტერიუმს.

მაშ ასე, ეს გენიალური რუსი თვლიდა, რომ ხელოვნება ეს არის გრძნობის უშუალო გადაღება-შეყრა, აი, მისი სენტენცია: „როგორც კი მხილველ-მსმენელს შეეყრება იგივე გრძნობა, რაც განიცადა შემქმნელმა, იბადება ხელოვნება“ („რა არის ხელოვნება“).

რას წარმოიდგენდა ეს უდიდესი მწერალი და უდიდესი უტოპისტი, რომ მთელი მეოცე საუკუნის ელიტარული ხელოვნება „გოლოვნოი“ იქნებოდა, და რომ მიუხედავად ამისა, სწორედ ასეთ გონისმიერ ქმნილებებს ერთი მუჟა ტიტულოვანი სნობები აღიარებდნენ ხელოვნების

უმაღლეს ეტალონად (აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რა ელდა ეცემოდა უბედურს, ვინ იმზ ჯოისის „ულისე“ რომ წაეკითხა, თანამედროვე აბსტრაქციონისტების გამოფენები რომ ენახა და ატონალური მუსიკალური ოპუსები რომ მოესმინა).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება გვეფიქრა, რომ ტოლსტოი მხარს უჭერდა ევრეთწოდებულ „გგრძნობიარე“ ხელოვნებას, ბულვარულ სახილველთა მუდმივ სტუმარს, ერთხელ და სამუდამოდ შერაცხულს ბანალურ ხელოვნებად. არამც და არამც. იგი ზედაპირულობად მიიჩნევდა ყველაფერს სენტიმენტალურს. შეიძლება გვეფიქრა, რომ ტოლსტოის სიბლავდა ხელოვნების სილაღე და ზეადმტაცობა, რაც ვერ წარმოიშვება გრძნობის გადაღების გარეშე. არამც და არამც. ხელოვნების გამართობ ბუნებას იგი შეათეხარისხოვან მოვლენად თვლიდა. მაშ იქნებ მას მუქი ფერების მეტისმეტი სიღრმე მოსწონდა. არამც და არამც, ასე რომ იყოს, თავისი ირონიით არ შერისხავდა ერთ ცნობილ მწერალს: „ის მაშინებს, მაგრამ მე არ მეშინია“.

უოველივე ამის საპირისპიროდ, თავის შეხედულებას იგი სრულიად უბრალოდ განმარტავდა. გაიხსენეთ, ამბობდა იგი, როგორ გადაგედებათ სხვისი მოქნარება; როგორ გადაგედებათ სხვისი ცრემლები; როგორ გადაგედებათ სხვისი სიცილი. აი, ეს არის გრძნობის გადაღება.

ეს ყველაფერი ვასაგებია. სპონტანურად სხვისი მოქნარებაც გადაგედება, სხვისი ცრემლებიც და სიცილიც. მაგრამ ტოლსტოი კრინტს არ ძრავს იმაზე, როგორ გადმოგვეღება გრძნობა, და თანაც სამუდამოდ, ისეთ ტიტანურ ქმნილებებში, როგორცაა „ომი და მშვიდობა“, ან კიდევ: მიქელანჯელოს „საშინელი სამსჯავრო“ და ან ბეთხოვენის „მეცხრე სიმფონია“. სპონტანურად? მოქნარების გადაღების მსავსადა? თუ კონტინუუმის სახით, რაც სასეუბით ბუნებრივია.

ეს კიდევ არაფერი. ის სრულიად არაფერს ვეუბნება იმის თაობაზე, საიდან წარმოიშვება ის გრძნობა, რომელიც მერს სხვას უნდა გადაედოს, და ასევე დუმილით გარს უვლის იმ ვითარებას, რომ გრძნო-

ბის ასეთი გადაცემის უნარით მხოლოდ გამოწაკლისები არიან დაჯილდოებულნი.

რა ღვთიურ ჯადოს ფლობენ ეს გამოწაკლისები? ნუთუ მხოლოდ და მხოლოდ ჩვეულებრივ ადამიანურ გრძნობას? ან იქნებ გრძნობას განსაკუთრებულს, მშვენიერს, ამაღლებულს?

ისევ არა და არა. ეს „გამოწაკლისები“ აშკარად ფლობენ გრძნობის ტელეპათიის განსაკუთრებულ უნარს. აქედან გამომდინარე, ვალდებულნი ვართ ვაღიაროთ, რომ ისინი სწადიან რაღაცას ზეზუნებრივის.

რა შეიძლება იყოს ეს ზეზუნებრივი. იქნებ ის განსაკუთრებული სულიერი მდგომარეობა, რომელსაც მხოლოდ და მხოლოდ ზეცნობადი წარმოშობს?

13. ანტონენ არტო და მისი ორეული

XX საუკუნეში არაცნობიერის ფენომენს მოვევლინა კიდევ ერთი გრანდიოზული ამოლოგეტი ანტონენ არტოს სახით. ეს ნათლად აისახა მის თეატრალურ მანიფესტში „თეატრი და მისი ორეული“. ამ ავანგარდისტულად განწყობილმა ბუნტარმა შვა ტოტალური თეატრის იდეა, და თანაც არა რიტუალურის, არამედ მაგიურის. მან გააიგივა თეატრალური ქმედება და თავდაიწყება, რითაც შეეცადა ყველა ხუნდი აეხსნა ადამიანის არაცნობიერისათვის.

„თეატრი შექმნილია იმისათვის, რომ სიცხველედ დაუბრუნოს ჩვენს დათრგუნვილ სურვილებს, უცნაური, სასტიკი პოეზია თავს ავლენს ექსცენტრულ ქმედებაში. ცხოვრების ნორმებიდან გადახვევა მეტყველებს იმაზე, რომ სასიცოცხლო ენერჯია ამოწურული არ არის და რომ საჭიროა მივცეთ მას სწორი მიმართულება.“

მაგრამ რაოდენ ხმამაღლა არ უნდა ფლერდეს ჩვენი მაგიური შელოცვები, სულის სიღრმეში ჩვენ გვეშინია ცხოვრების, რომელიც მთლიანად იმყოფება ჭეშმარიტი მაგიის გავლენის ქვეშ“ (ა. არტო „თეატრი და მისი ორეული“. თავი I, „თეატრი და კულტურა“).

აშკარაა, ტოტალური თეატრის, სისასტიკის თეატრის შექმნით, ანტონენ არტო თეატრის კათარზისული ბუნების უნიერ-

სალურ გამოვლენას ლამობდა. ამიტომაც ჩაესმოდა ადამიანის სულიერი ბუნება ბის მსხვერვის ხმა თავის „სისასტიკის თეატრში“, ამიტომაც წერდა: „აღიარებს ამას თუ არ აღიარებს, შეგნებულად თუ ქვეშეცნებულად, მაგრამ სწორედ ცხოვრების პოეტურ, ტრანსცენდენტურ მხარეს ეძებს პუბლიკა სიყვარულში, დანაშაულში, ნარკოტიკებში, ომში და ბუნტში“ (იქვე. „წერილები ენის შესახებ“).

კათარზისის თემას აუცილებლად დავუბრუნდებით და მას ცალკე თავსაც მივუძღვინით. ხოლო რაც შეეხება „მაგიურ შელოცვებს“, ანტონენ არტოს იგი გააზრებული აქვს როგორც საკრალურ და ემპირიულ ძალთა შენათავისი, როგორც მაყურებელთა ანაბიოზის ძლევის საშუალება. ეს ძლევა მსახიობმა უნდა განახორციელოს მისი არსების დამთრგუნველ ძალთა არტისტულ ენერჯიად გარდაქმნის გზით. და ანტონენ არტო კვლავ პირველყოფილ, პირველქმნილ საკრალურ თეატრს უბრუნდება: „ტოტემი — იგივე მსახიობია, რადგან მას არ შეუძლია არსებობა მოძრაობის გარეშე და იგი შექმნილია მსახიობისათვის, ყველა ჭეშმარიტი კულტურა ეძებს დასაყრდენს ტოტემიზმის პრიმიტიულ, ბარბაროსულ საშუალებებში. და მე მზად ვარ ვაღიარო, რომ მისი ველური ანუ აბსოლუტურად სტიქიური არსებობა, ჩემში აღძრავს მოწიწებას და აღფრთოვანებას“ (იქვე, „თეატრი და კულტურა“).

რა არის ტოტემი? საკაცობრიო კულტურის რიტუალური სტადია, რომელმაც სრულიად ლოგიკურად წარმოშვა არქეტაი. და რა ვასაკვირია, რომ არქეტაიის გადმოსაცემად გვეჭირდება რაღაც დამოუკიდებელი ენის პოვნა, ისეთი ენისა, რომელიც თანაბრად გასაგები იქნება როგორც მოყვარული, ისე პროფესიონალი თეატრალისათვის. და ანტონენ არტომ გამოიხატა ასეთი ენა და მას იეროგლიფი უწოდა.

მაგრამ იეროგლიფისაკენ მიმავალი გზა არ შეიძლება იყოს გონისმიერი. იეროგლიფს ბადებს მსახიობი, რომელიც აპრიორულად ეყრდნობა არქეტაის. სიტყვები ნელ-ნელა კარგავენ თავის მნიშვნელობას და შელოცვის ელემენტარულ საშუალებად



იქვეიან. აქედან ე. წ. „აბსურდის თეატრამდე“ ერთი ნაბიჯია.

მაგრამ რას შეუძლია წარმოშვას ასეთი იეროვლიფი? იქნებ ზეცნობადს? ასეც რომ იყოს, იეროვლიფი ზეცნობადის გამოვლენის მხოლოდ ერთი მხარე იქნებოდა. კრუოტულ ანუ სისასტიკის თეატრს არც სურს და არც ძალუძს ამოქმედოს ზეცნობადი. მას სურს არაცნობიერი არაცნობიერად გამოხატოს. შთაგონების აქტი მისთვის არ არის გზა ზეცნობადისაკენ. პირიქით, მის მთავარ მიზანს კოლექტიური შთაგონება წარმოადგენს. ანუ ისეთი შთაგონება, რომელიც კოლექტიურ ეგზალტაციას, კოლექტიურ ექსტაზს გულისხმობს.

ანტონენ არტო გმობს ფსიქოლოგიურ თეატრს: „ბოროტებამ, რომელსაც ავრცელებს თეატრი რასინის დროიდან, დაგვაგვიწყა უშუალო, ძლიერი მოქმედება, რასაც უნდა ფლობდეს ნამდვილი თეატრი“ (იქვე, „სისასტიკე და თეატრი“).

მას იგივე დამოკიდებულება აქვს გამართობ-სანახაობრივ თეატრისადმი: „გამართობი სპექტაკლების ხშირმა დადგამამ დაგვაგვიწყა სერიოზული თეატრი, რომელსაც უნარი შესწევს ააყიროს ჩვენი დადგამები და შთაგებეროს იერსახეების მხურვალე მაგია. მაშინ იგი შესძლებს ჩვენზე ზემოქმედების მოხდენას, მოგვევლინება ფიქრთა მკურნალად და სამუდამოდ დარჩება ჩვენს მესხიერებაში“ (იქვე).

ახალ თეატრს ახალი სივრცე სჭირდება: „იმიხატვის, რომ მივიქციეთ მაყურებლის ყურადღება მსგავსი მომენტებისადმი, ჩვენ ვთავაზობთ წრიულ სპექტაკლს, სადაც სცენა და დარბაზი არ იქნება ორი, ცალკე მდგომი, დახშული სამყარო, რომელთაც ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებს. ამ ვითარებაში შესაძლებელი გახდება ხილვითი და მტერი ითი ნიშნების გადაცემა მაყურებლის მთელ მასაზე.“

მეტსაც ვიტყვი. თუ ჩვენ წავალთ გრძობათა და ვნებათა ანალიზის უარყოფის გზით, თუ ჩვენ მსახიობის ემოციას წარვმართავთ გარეგანი ძალების არსის გამოვლენისაკენ, ამით ჩვენ თეატრში შემოვუშვებთ შიშველ ბუნებას, — იმ თეატრში, რომლის ზეცნობა უნდა მოხდეს.

თავისი მასშტაბის მიუხედავად, ეს პრფორმაცია გრამა არ სცდება თეატრის თვითარსის ფარგლებს, რომლის ზემოქმედება, ჩვენი შეზედულბით, შეიძლება შევადართო უძველესი მაგიის ძალას“ (იქვე).

ასე დაუპირისპირა ერთმანეთს ანტონენ არტომ ანალიტიკური, ფსიქოლოგიური და გამართობი თეატრი, — სტიქიურ, ტოტალურ თეატრს, რაც გულისხმობს მაყურებელზე ყოვლისმომცველ, მაგიურ ზეგავლენას.

„მაგია“ და „მაგიური“ არტოსთვის კონკრეტული ნიშნადობის შემცველი ცნებებია. მისთვის თანაბრად მნიშვნელოვანია მაგიის როგორც გომეოპათიური (ანუ ერთინიშნადი), ასევე კონტრაგოზური პრინციპი (ანუ შეხებითი). არტოს ღრმა რწმენით, მსახიობი სრულყოფილად უნდა ფლობდეს მაგიური ზემოქმედების ორივე ამ პრინციპს.

ზეცნობადის შესახებ კი, ანტონენ არტო უშუალოდ იწყებს საუბარს თავის მეორე სტატიაში „სისასტიკის თეატრი“. ზეცნობადი იბადება იქ, სადაც სუფევს „თეატრალური მეტაფიზიკა“. ასეთი „მეტაფიზიკა“ არტოს ტოტალური თეატრის მთავარი მამოძრავებელი ძალაა: „მამ, ასე, თეატრთან მიმართებაში იქ საუბარია მეტაფიზიკურ სიტყვაზე, გამოსახვაზე (ფესტზე). იგი უნდა ვაემიჯნოს ადამიანის მონოტონურ ფსიქიკურ მდგომარეობას, და ყველაფერი ეს აზრს მხოლოდ მაშინ შეიძენს, როცა ამდაგვარი ძალისხმევის უკან იმალება ნამდვილი მეტაფიზიკური ცდუნება, ყიჟინა, მიმართული არამიწიერი იდეებისაკენ, რომელსაც, თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, არ გააჩნია არც საზღვრები და არც ფორმალური ნაკეთობი. ეს არის შექმნის, ჩამოყალიბების და ქაოსის იდეები. მათ კოსმიური ნიშნადობა აქვთ და თავის თავში ატარებენ ცოდნას იმ სფეროების შესახებ, სადაც უკვე დიდი ხანია თეატრს აღარ შეეცვლება...“

უაღრესად მნიშვნელოვანია ის, რომ სრულიად გარკვეული, ზუსტი საშუალებებით, ჩვენმა გრძობებმა შეიძინონ უფრო ღრმა და დახვეწილი აღქმის უნარი. სწორედ ამ მიმოიხილება მაგიისა და წეს-

ჩვეულებათა მიზანი. თეატრი მხოლოდ აირეკლავს მათ არსს“... (იქვე).
დაბოლოს, ანტონენ არტოს თეატრალური რეფორმა გულისხმობს თეატრის, როგორც მასობრივი სახილველის მთლიან გარდაქმნას: „ჩვენ არარად ვაქცევთ სცენას და დარბაზს და შევცვლით მას ერთადერთი ფიქარნაგით, ყოველგვარი ტისარემისა და ბარიერების გარეშე. და იგი გადაიქცევა მოქმედების თეატრად“ (იქვე).
ვფიქრობ, სულ ადვილად იკვეთება თავად ანტონენ არტოს ორეული, მისი სწრაფვა იდეალური თეატრისაკენ, რაც მიღმიერ სამყაროსთან შერწყმით მთავრდება.

ევზისტენციალური თავისუფლება, სწრაფვა ირაციონალური არტისტული ფენომენისაკენ, მეტაფიზიკური თეატრი, აი, რა მსჭვალავს ამ მიღმიერი რომანტიკოსის ყოველ სიტყვას.

ასე აღიქვამს იგი მუშათა ენერჯიას, ასე ესმის დიონისური საწყისი, ასე შეიგრძნობს იგი ღუნდეს და ზეცნობადის ნებისმიერ სხვა პარადიგმას.

ანტონენ არტოს რევოლუციური მანიფესტი „თეატრი და მისი ორეული“ უდიდეს ზეგავლენას მოახდენს ევროპისა და მთელი მსოფლიოს თეატრალურ კულტურაზე. მას ხარბად დაეწაფება ყველა ქვეყნის ავანგარდისტული მოძრაობა. იგი თავად შეიცავს მაგიური ზემოქმედების ძალას და მისი გავრცელების არეალი შეუზღუდავია.

თვით ანტონენ არტოს კი არ ეწერა თავისი იდეების თეატრში განხორციელება. 1937 წელს იგი მძიმედ დაავადდა და სამუდამოდ მოწყდა საზოგადოებრივ ცხოვრებას.

არადა, იგი თეორიულად მივიდა ზეცნობადის კარიბჭესთან. კარიც კი შეაღო, მაგრამ რატომღაც შიგ შეესვლა არ ინდობა. მის ნაცვლად ამას ეჭი გროტოესკი გააკეთებ.

მაგრამ ეს მოხდება XX საუკუნის მეორე ნახევარში.

ორსეს მუზეუმი კვლავ ერთ-ერთი უსაყვარლესი მუზეუმი ჩემთვის. ის შორს არის პომპეზურობისაგან, ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობის სადღესასწაულო ჩვენებისაგან. ორსეში ყველაფერი ზომიერადაა წარმოდგენილი. განსაკუთრებით იმპრესიონისტები და პოსტიმპრესიონისტები: ვან გოგი, გოგენი, რენუარი, მანე, მონე, სისლეი და სხვები. ჩემთვის აღმოჩენად დარჩა მოქანდაკე პომპონი, ანთამალისტი მონუმენტალისტი. ალბათ ის მხოლოდ მაიოლს შეიძლება შეადარო, ფორმის განზოგადებით, ღრმა სიგრცობრივი და მოცულობითი სისავსის სრულყოფილებით. ორსეის ბოლო სართული ფერწერის ქეშმარტი და დღესასწაულია. აქ ერთხელ კიდეც მოხვდები ვან გოგის მზით დასიცხულ გარემოში, ყველა სურათში მისი მშობლიური ოვერ სიურთაზის მზე რომ ანთია. კიდეც ერთხელ მოვიხიბლე ტაიტით და ტაიტელი ქალების სიჯანსაღით და რენუარის ქალბატონების სისხლსავსე მშვენიერებით.

ისე როგორც ვასულ წლებში (ბოლო სამ წელიწადს), წელსაც მქონდა შესაძლებლობა მეცხოვრა და მემუშავა პარიზში. ხელოვნების ინტერნაციონალურ ცენტრში „სიტე ინტერნაციონალდე არზში“. შემოქმედებითი თვალსაზრისით წლებანდელი წელიც ნაყოფიერი გამოდგა. შევექმენი რამოდენიმე მცირე ზომის ქანდაკება, გრაფიკული და ფერწერული სერიები, უფრო სწორად, გავაგრძელე მუშაობა იმ ციკლზე, რომელიც ჩაფიქრებული მაქვს როგორც ერთი მთლიანი მუსიკალური და პლასტიკური ასოციაციების სერია. ამ ნამუშევრებით, რომლებიც ძირითადად თანამედროვე მუსიკალური თუ ტექნიკური ფორმების ზემოქმედებით იქმნებიან, ერთგვარად ვცდილობ მუსიკის, პლასტიკის, არქიტექტურული თუ სხვა ხასიათის ფორმების ვიზუალურ წარმოსახვას.

რამდენად ვახერხებ ამას, ეს სხვა თე-

პარიზული ასონიანიება

ელგუჯა ანაბუჯელი

მა, მე მხოლოდ ვგრძნობ, რომ ეს მუშაობა ძალიან მეხმარება ქანდაკებაში, განსაკუთრებით მონუმენტურ ქანაში მუშაობისას. ეს ეხება წმინდა სპეციფიკურ მხარეს — კომპოზიციურ, ფორმალურ და სივრცობრივ ამოცანების გადაწყვეტას. სწორად ნაპოვნი პლასტიკური ფორმა და ფერიით ჰარმონია ისეთსავე სიამოვნებას მანიჭებს, როგორც სუფთა ჰარმონიული მუსიკალური ბგერა. როგორც აღვნიშნე, ამ ნამუშევრებში, მინიატურულ ზომაში ვხედავ ნაწარმოების მთლიანობისათვის საჭირო ფორმათა სივრცობრივ კავშირს და არქიტექტონიკური წესრიგის საწყის გზას, რა თქმა უნდა, ეს პირობითი შეგრძნებაა და მისი განზოგადება და გამოყენება სასწავლო კანონიკურ პროცესად არ გამოდგება. ის სუბიექტურია. პლასტიკური „სმენის“ გამელაგების, საკუთარ თავთან საუბრის თუ „ლილინის“ ფაქტი უფროა, ვიდრე პლასტიკური და ფერიით ამოცანების გადაწყვეტის საშუალება.

ჩემი ფერწერა, თუ შეიძლება რომ მას ფერწერა ვუწოდო, ძალიან მეხმარება ემოციური განმუხტვის და ესთეტიკური თვალსაზრისითაც, რასაც მონუმენტური ნაწარმოების შესრულების პროცესში ვერ ვახერხებ, ანუ როცა მთელი ყურადღება გადატანილია ფორმალურ მხარეზე, პროფესიულ შესაძლებლობაზე. ვგულისხმობ არა მისი შექმნის პროცესს (ეს ძირითადად მხატვ-

რული ჩანაფიქრის, მოდელის შექმნის, იდეის ხორცშესხმის პროცესია), არამედ წმინდა ტექნიკურ მხარეს, პროფესიულ პასაჟებს. რა თქმა უნდა, მონუმენტი კეთების, მოდელირების, ნატურალურ ზომაში შესრულებისას იხვეწება, ფორმა სავსე და სივრცობრივი ხდება. მაგრამ ეს ის პროცესია, როცა შენ, ავტორი, ფანტაზიით წარმოსახულ პირველქმნილ მხატვრულ სახეს უახლოვდები, რომელთანაც საბოლოოდ შეიძლება მიხვიდე ან არ მიხვიდე, ის ხომ ყოველთვის „ხელთუქმნელია“.

ქანდაკების კონტურები, მხატვრული სახე ეფემერულია, წარმოსახვითია. მიქელანჯელოს ეკუთვნის სიტყვები: ძალიან ადვილია ქანდაკება. მარმარილოს ლოდი გაცილებით მეტ გენიალურ ქმნალებას მალავს თავის თავში, ვიდრე მოქანდაკე. მთავარია ლოდს მოაცილო ის, რაც ზედმეტია და გამოიხსნა მშვენიერება. შემოქმედება ხომ მშვენიერის ტყვეობებიდან ამოხსნისათვის ბრძოლაა, რომელშიც არაერთი და ორი მოქანდაკე დამარცხებულა. ამიტომაც ითვლება შემოქმედისათვის ყველაზე დიდ გამარჯვებად, საერთოდ, ყველა ხელოვანისათვის, საკუთარ თავზე გამარჯვება, ანუ ლოდში დამალული მშვენიერების გამოხსნისათვის ბრძოლაში გამარჯვება.

დღემდე არა მაქვს შესაფერისი შემოქმედებითი სახელოსნო. ვგულისხმობ მონუმენტალისტი მოქანდაკისთვის საჭირო ფართობს. ყველა ქანდაკება შექმნილი მაქვს დროებით, არენდით აღებული შენობებში. მე-13 სართულზე, იმ



ბინის თავზე, რომელშიც ცხოვრობ. მაქვს მანსარა, სადაც ვხატავ ფერწერულ და გრაფიკულ ნამუშევრებს და ვქმნი მომავალი ძეგლისა თუ მოწმუნების სივრცის და მოდელს.

თბილისში, ჩემთვის შენდებოდა ბინა-სახელოსნო, ძირითადად სახელმწიფო ხარჯებით. მე იგი არასასიამოვნო ფსიქოლოგიური ვითარების გამო საკუთარი ნებით გადავეცი ქალაქს. ეს ნაბიჯი გადავდგი იმ ადამიანთა დასამშვიდებლად, რომელთაც მიაჩნდათ, რომ ეს შენობა „შეურაცხყოფდა“ წმინდა მთას და იქ არსებულ „ვაჟას წყაროს“. მართალია, კვლავ სახელოსნოს გარეშე დავრჩი, მაგრამ სამაგიეროდ, შევიძინე მორალური სიმშვიდე, რაკი ის შენობა, რომელიც მთის „შეურაცხყოფისათვის უმაღლესი ეროვნული პრემიით“ რუსთაველის პრემიით აღინიშნა, ჩემს სახელს აღარ უკავშირდება. დღეს იქ ბიზნეს კლუბია და მშვენიერი სოღამოები იმართება.

გადავწყვიტე, კუთვნილი ჰონორარით, რომელიც იმ ძეგლების შექმნისათვის მეკუთვნის, წლების მანძილზე მძიმე ფიზიკური შრომით რომ შემიქმნია, თავად ავაშენო ბინა-სახელოსნო და მე-13 სართულიდან, გაუთავებელი ენერგოკრიზისის ვითარებაში, ულიფტოდ დავეშვა მიწაზე. იმედი მაქვს სიცოცხლის ბოლო წლებს მაინც გავატარებ ნორმალურ შემოქმედებით ცხოვრებაში და მუშაობაში.

1995 წელს პარიზში შევქმენი „თავისუფლების ქანდაკება“. განზრახული მქონდა თბილისისათვის, მაგრამ მისი დადგმის სურვილი გამოხატა ქ. სიღნაღის ხელმძღვანელობამ, ამ ისტორიული ქალაქის საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით, და მეც სიამოვნებით დავთანხმდი.

ძველი სიმბოლური ხასიათისაა. თავისუფლების იდეის გამოხატვა ვცადე პლასტიკურად ულამაზესი ცხოველის გაუხედნავი და დაუმორჩილებელი, დინამიური ცხენის სახით.

სივრცეში ფაფარაყრილი მერანი თავისი

სილუეტით მნახველში ალბათ აღძრავს სიცოცხლისაკენ სწრაფების უფლების წყურვილის იდეას, და მნახველს შეახსენებს თავისი ქალაქის ისტორიას, მის ბედს. სიღნაღი ხომ კახეთის ერთ-ერთი ყველაზე მშვიდობიანი და შრომისმოყვარე ულამაზესი ქალაქია, რომელიც მომავალშიც არავის დაემონება და საკუთარი ბედის წარმართველი და გამომხატველი თავად იქნება.

ვნახოთ, მე ასე ჩავიფიქრე ეს ქანდაკება და მინდა ყველა მნახველმაც ასე აღიქვას.

ცოტნე დადიანის ძეგლის გახსნას ქვითი მრავლად ესწრებოდა ქართული შემოქმედებითი ინტელიგენციის თვალსაჩინო წარმომადგენლები, საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსული სტუდენტები, ადგილობრივი საზოგადოება. ძეგლი საქართველოს პრეზიდენტმა — ბატონმა ედუარდ შევარდნაძემ გახსნა.

ყოველი ახალი მემორიალის თუ ძეგლის დადგმისას, ყოველთვის ვვლავალბათ ეს ბუნებრივია. ხალხის, საზოგადოების სამსჯავროზე გამოგაქვს ნაწარმოები, რომლის შექმნისათვის გაღებული გაქვს უდიდესი სულიერი და ფიზიკური ენერჯია და მისი კომპენსაციისათვის, ფსიქოლოგიური სტრესის მოხსნისათვის უდიდეს მნიშვნელობას ვანიჭებ იმ პირველ რეაქციას, რომელსაც საზოგადოება ნაწარმოების ხილვისას ამქვადნებს.

მართალია, ყველაზე კარგად საკუთარი „შვილის“ ავკარგი მშობელმა იცის, მაგრამ ავტორმა ისიც იცის, რომ გენეტიკური სიმართლე ხელოვნებაში, ე. ი. ავტორის ნიჭი და შესაძლებლობა ყოველთვის ვერ პასუხობს დროის მოთხოვნას. მის მიერ შექმნილი ნაწარმოები ხან წარსულის განმეორება და მისი ინტერპრეტაციაა, ხან მართლაც ახალი და ნოვატორულია. ორივე შემთხვევაში ხელოვნების სპეციფიკა — ენა უცვლელია და მხატვრული ღირებულების განმსაზღვრელი შემოქმედის



განცდის სიწრფელა. გენიალური აზრი, ფილოსოფიური სიღრმე და სიბრძნე ვერ მიანიჭებს პოეზიას პოეტურ ღირებულებას, თუ მასში პირველ რიგში არ არის პოეზია, ფერწერაში ფერწერა, თეატრში თეატრი, ბალეტში ბალეტი, ქანდაკებაში ქანდაკება და ა. შ. ამიტომ ხშირად ხელოვნების ენის სპეციფიკის ზედაპირული ცოდნას ბევრი ადამიანი შეუყვანია შეცდომაში. ის, რაც დღემდე ცოცხლობს მხოლოდ „მეტყველების“ სიმართლით, ბგერის, ფორმის, ხაზის სიმართლით. პავაროტის თუ დომინგოს თითქმის ნახევარი საუკუნე ამორებს პერტილესაგან და კარუზოსაგან, მაგრამ მათი ხელოვნების იდეალის განმსაზღვრელი მუსიკალობა, ვოკალის ხარისხი და სპეციფიკური ენაა და არა რეპერტუარი. 15 საუკუნე ამორებს ვეროკიოს და ღონატელოს, მარკუს აგრელიუსის ქანდაკების უცნობი ავტორისაგან, მაგრამ ისინი გაცილებით ახლოს არიან „მეტყველების ენით“ ერთმანეთთან, ვიდრე ერთ საუკუნეში, ერთ ეპოქაში მცხოვრებნი მემტროვჩი, ბურდილი და მარინო მარინი.

მთელი გაუგებრობა, რომელსაც ხშირად გხვდებით ხელოვნებაში, დარგების სპეციფიკური ენების აღრევით იწყება. ეს, რა თქმა უნდა, არ ეხება იმ ადამიანებს, რომლებიც მშვენივრად ერკვევიან ხელოვნების სპეციფიკურ ენაში. მხედველობაში მყავს ისეთი მაყურებელი, ისეთი მსმენელი თუ მკითხველი, რომელთაც ხელოვნება მხოლოდ თვალისა და სმენის საამებლად მიუჩნევიათ და ყურადღების მიღმა რჩებათ ნაწარმოების მხატვრულ-შემეცნებითი მნიშვნელობა, ის ნიშან-თვისება, რითაც იმკვიდრებს ის ადგილს დროსა და სივრცეში.

ზემოთ თქმული, მე ერთხელ კიდევ გავიხსენე, როცა ჩემს ქანდაკებას „ცოტნე დადიანს“ გარსემოვუარე და კრიტიკული თვალთ შევხედე — რა დავაკელი მას, რომ იგი უფრო მეტყველი ყოფილიყო, ან რა ღირსება გააჩნია, რომ დამშვიდებული ვიყო, ამაზე დრო უპასუხებს. დღეს კი მე უბრალოდ მსიამოვნებს, რომ ცოტნეს შემობრძანება ფაზისში ჩემს სახელსაც დაუკავშირდა.

«ХЕЛОВНЕБА» (ИСКУССТВО)

№ 7—8, 1998 г.

ИНЕРЦИЯ, ВЫСТАВКИ, АРТКРИТИКА, АКАДЕМИЯ, МУЗЕЙ...

В «круглом столе», устроенном по инициативе нашего журнала, приняли участие искусствоведы, художники, арт-критики. Неограниченный круг проблем выявил те трудности, которые стоят перед грузинским изобразительным искусством (стр. 2).

Василий Кикидзе

ПУТЕМ БОРЬБЫ ЗА НОВИЗНУ

В номере печатается шестая часть книги «История грузинского театра» (стр. 24).

РОБЕРТ СТУРУА-60

В связи с 60-летием выдающегося режиссера грузинского театра Роберта

Стуруа печатается: вступительная статья — «Режиссер Роберт Стуруа-60»; высказывания - поздравления молодых режиссеров: А. Варсимашвили, Д. Доиашвили, А. Энукидзе, О. Эгадзе, Л. Цуладзе, Д. Андгуладзе; Интервью с режиссером и статья Е. Ямпольской «Роберт Стуруа попросил вынести трупы» (Рецензия на спектакль «Гамлет» московского театра «Сатирикон», (стр. 45).

Акакий Двалишвили

АКАКИЙ ВАСАДЗЕ

Известный театральный деятель и режиссер рассказывает читателю о своих встречах с выдающимся актером и режиссером А. Васадзе, (стр. 65).

ЭЛГУДЖА АМАШУКЕЛИ-70

В связи с 70-летием выдающегося грузинского скульптора в номере публикуется статья Л. Копелева «Милосердная мощь» и «Парижские ассоциации» самого скульптора, (стр. 75).

Эжен Ионеско

ЖЕРТВЫ ОБЯЗАННОСТИ

Эта пьеса «псевдодрама» написана в 1953 г. В ней впервые встречается декларация Ионеско о театре.

В журнале печатается перевод пьесы с французского языка и вступительная статья «Абсурдский театр Эжен Ионеско» переводчика пьесы Давида Кахабери. (стр. 89).

Лена Киладзе.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ФАНТАЗИИ

Печатается материал посвященный 95-летию со дня рождения архитектора Георгия Лежава. Внимание читателя заостряется на сравнительно неизвестной сфере творчества архитектора — концептуальные поиски и архитектурные фантазии, (стр. 124).

Государственный Гимн Грузии

РАССКАЗЫВАЮТ ЧЛЕНЫ ЖЮРИ ОТБОРОЧНОГО КОНКУРСА ГОСУДАРСТВЕННОГО ГИМНА ГРУЗИИ

Завершился третий тур отборочного конкурса Государственного гимна Гру-

зии. Министр культуры, председатель жюри отборочного конкурса, В. Асатиани знакомит читателя с общими положениями и процессом работы жюри.

До окончательного результата свое мнение высказывают члены жюри: М. Ахметели, Н. Габуния (заместитель председателя), Т. Чиладзе, Г. Мунджишвили, Г. Лорджишвили, М. Давиташвили, Г. Азмаипарашвили, А. Эркоманшвили, Р. Такидзе; Публикуется также полный состав жюри, (стр. 128).

Алла Демидова

ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА ИЗ КОЛХЕТИ

Печатаем очерк известной русской актрисы Аллы Демидовой, посвященный творчеству замечательной грузинской певицы, солистки Большого театра Маквалы Касрашвили. (стр. 157).

Мераб Гегия.

СВЕРХСОЗНАНИЕ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Печатается продолжение (вторая часть) работы — попытки научно обосновать значения таких сложных феноменов театрального искусства как интуиция, сверхсознание, сверхзадача и др. (стр. 163).

გადაეცა წარმოებას 27. 06. 98.
ბელმოწერილია დასაბეჭდად 22. 09. 98.
ქალაქის ფორმატი 70X108^{1/16}
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5
საადრიცხვო-სავაჭრომცემლო 18,9
შეკვეთა 854, ტირაჟი 250.

შპსი «ლარი»

63/52

34P35320
3025:0P01033

