საბჭოთა ხელოვნება

ISSN 0132-1307

ეროვნული ბიბლიოთეკა

180
1983/3.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

1
1983

ჟურნალი გამოდის
1921 წლიდან
ეროვნული
ბიბლიოთეკა

1/1983

საბჭოთა ხელოვნება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი გაჭრაძე,
ვახტანგ გერიძე,
ნოდარ გაგუნია,
ჯუმბერ თითმერია
(პასუხისმგებელი მდივანი)
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიჟარაძე,
გივი ორჯონიკიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო ჯავახაძე,
თამაზ ჭილაძე,
ნოდარ ჯანგერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5
ტელ. 95-10-24, 95-13-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შევჩენკო
ნომრის მხატვარი ალექსი ბალაბუევი

საქართველოს კპ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1982.

180
1983/3
ეროვნული
ბიბლიოთეკა

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ედუარდ შევარდნაძე —
სკკპ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოსა და რუსეთის სფსრ უმაღლესი საბჭოს გაერთიანებულ საზეიმო სხდომაზე წარმოთქმული სიტყვა 3

სიმონ დრაიდენი —
კრემლის კედელთან 6
ნიკოლოზ გარათაშვილის სახლ-მუზეუმი თბილისში 17

გიორგი გვახარია —
თანამედროვე გმირის პრობლემა 80-იანი წლების ქართულ კინოში 23

მერაბ კოკოჩაშვილი —
რწმენისა და სიკეთის ხელოვნება 30

ნინო ქიქოძე —
ლადო გუდიაშვილის ორი უცნობი ესკიზი 40

მოსე კაგანი —
ლადო გუდიაშვილის ხელოვნება 42

ტატა თვალჭრელიძე —
სამი დღე და მთელი სიცოცხლე 55

ალექსი ბოხოჩაძე —
დიონისეს ტაძრის მოზაიკა 67

აკაკი ბაქრაძე —
ლეგენდა 77

ლიდია ვასილიევა —
სიმწიფის სიმაღლე 85

ე. იასნეცი —
ღღეს ჩვენ ციმპროვიზატორობთ 91
იგორ სტრავინსკი — როგერტ კრაფტი
„დიალოგებიდან“ 94

რუსუდან წურწუმია —
საგუნდო მუსიკის ოსტატი 106

ლეილა თაბუკაშვილი —
ფერმწერლის თვითმჭოფადი ხელოვნება 111

დიმიტრი თუმანიშვილი —
XII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი ტენდენციის გაგებისათვის 113

ზაზა შავიანიძე —
ქართული ფოტოგრაფიის ისტორიიდან 123

კორა წერეთელი —
კინოპანორამა. აშშ — 1980-იანი წლები 131

ალექსანდრე ჩხაიძე —
ჩინარის მანიფესტი (პიესა) 137
„ხუთწლედის მატიანის“ პრემიის ახალი ლაურეატები 156
ქრონიკა 157

გარეკანი ილია უთურაშვილისა.

გარეკანის პირველ გვერდზე: გ. თოიძე. ბიქვინთის დ. გულიას სახელობის ლიტერატორთა სახლის კონფერენცდარბაზის მოხატულობის ფრაგმენტი.
გარეკანის მესამე გვერდზე: საქართველოს სახალხო არტისტი ნანი ბრეგვაძე.
გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ა. სარჩიმელიძე. პლაკატი.

საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა,
თბილისი. ლენინის ქ. № 14, ტელ. 93-93-59.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

მოსკოვში, კრემლის ყრილობათა სასახლეში გაიმართა საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის შექმნის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი სკკპ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოსა და რუსეთის სფსრ რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს გაერთიანებული საზეიმო სხდომა.

სხდომაზე მოხსენებით გამოვიდა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივანი ამხანაგი ი. ვ. ანდროპოვი.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ამხანაგ ე. ა. შევარდნაძის სიტყვა

ესკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრობის კანდიდატი, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი

17.752.

ძვირფასო ამხანაგებო! იური ვლადიმერის ძე ანდროპოვის მოხსენება პარტიის ეროვნული პოლიტიკის, ხალხის კეთილდღეობის გაუმჯობესების, მშვიდობისათვის ბრძოლის მკაფიო და კონკრეტული პროგრამაა.

მარადიულია ჩვენი კავშირი, რამეთუ იგი სოციალისტურია. ნებაყოფლობითია იგი, რამეთუ მისი საფუძველია უმაღლესი დემოკრატიული პრინციპები, კაცობრიობის ჰუმანისტური იდეალები. ამასთან ნებაყოფლობა გულისხმობს ურთიერთმოვალეობასაც, ხოლო ურთიერთმოვალეობა — დისციპლინას. ამით გამოიხატება ჩვენი კავშირის ურღვეობა.

სოციალისტური დისციპლინა დემოკრატიული კატეგორიაა. დისციპლინა და ორგანიზაცია ნებაყოფლობისა და დემოკრატიზმის ფარია, ფართო დემოკრატიზმისა და მასების შემოქმედების გარეშე კი შეგნებული დისციპლინა არ არსებობს.

ათი წლის წინათ ამ ტრიბუნიდან პირობა დავდეთ, რომ კრიტიკისა და თვითკრიტიკის განვითარების, პარტიული, სახელმწიფო და შრომის დისციპლინის განმტკიცების საფუძველზე ბოლოს მოვუღებდით ჩამორჩენას და გავზრდიდით რესპუბლიკის წილს ქვეყნის ერთიან სახალხო-სამეურნეო კომპლექსში.

მთელი ამ წლების მანძილზე რესპუბლიკის ცხოვრებას წითელ ზოლად გასდევდა ზრუნვა საბჭოთა სამშობლოს წინაშე ჩვენი ხალხის პასუხისმგებლობის ამაღლებისათვის.

ახლა ერთგვარი სიამაყის გრძნობით მოგახსენებთ: განვლილი ათწლეულის ყოველი წელი საბჭოთა საქართველოსათვის წითელდროშოვანი იყო. ამ ხნის მანძილზე გაორკეცდა ეროვნული შემოსავლის წარმოება და სამრეწველო პოტენციალი, ერთიორად გაიზარდა ძირითად სახეობათა სოფლის მეურნეობის პროდუქციის შესყიდვა. არც ამ დღევანდელ ზეიმზე მოვსულვართ ხელცარიელი — წარმატებით სრულდება ხუთწლედის პირველი ორი წლის გეგმები. **(ტაში).**

რესპუბლიკაში შექმნილია დისციპლინის მართვის ერთიანი სისტემა, ცენტრიდან მოყოლებული და შრომითი კოლექტივებით დამთავრებული.

კ. მარქსის სახ. საქ. სსრ
სახელმწიფო რესპუბლ.
ბიბლიოთეკა

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ჩვენი ღრმა რწმენით, დისციპლინა არა მარტო ზნეობრივი, არამედ მატერიალური კატეგორიაცაა. დისციპლინა უზრუნველყოფს დამატებითს პროდუქციას, მაღალ შრომის ნაყოფიერებასა და რენტაბელობას, ხელფასის ზრდასა და საყოველთაო კეთილდღეობის გაუმჯობესებას.

ამავე დროს გვაქვს ბევრი ნაკლი, ხარვეზი, პრობლემა. და სწორედ სუბიექტურ ფაქტორებში, უწინარეს ყოვლისა — მასების ინიციატივისა და შემოქმედების ბაზაზე დისციპლინის განმტკიცებაში, პასუხისმგებლობის ამაღლებაში ვხედავთ ჩვენი ზრდის კოლოსალურ რეზერვებს, ნაკლოვანებათა დაძლევის გზებს.

ამხანაგებო! ოდითგანვე პოლიტიკოსები ამტკიცებდნენ: „ეროვნული საკითხი გადაუწყვეტელიაო". დღეს კი სსრ კავშირის შექმნას იური ვლადიმერის ძე ანდროპოვმა „მსოფლიოს ისტორიის მსვლელობაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი გარდამტეხი მომენტი" უწოდა.

ამ ფრთოსან ფრაზაში ჩაქსოვილია პარტიის ეროვნული პოლიტიკის გამარჯვების, სსრ კავშირის ისტორიული მნიშვნელობის ყოვლისმომცველი აზრი.

ოცნებიდან თეორიამდე, თეორიიდან პრაქტიკამდე, პრაქტიკიდან ცხოვრების ნორმამდე — ასეთია განვლილი გზა.

მაგრამ მტრები სულ სხვა რამეს ამტკიცებენ. იმპერიალისტები, ოკეანისგაღმელი სოვეტოლოგები, ყველა ჯურის პოლიტოლოგები „წინასწარმეტყველებენ" ჩვენი კავშირის დაშლას. იმ ბანაკში განსაკუთრებულ „ზრუნვას" იჩენენ ქართველებისათვის, ლაყბობენ ეგრეთწოდებულ „რუსიფიკაციაზე", ქართული ენის „შევიწროებაზე", მშობლიური კულტურის როლის დაკნინებაზე.

მოვიყვან მხოლოდ ორ ფაქტს. ბავშვმა „არათუ უნდა ისწავლოს ინგლისურად ლაპარაკი, მან არც ერთ სხვა ენაზე აღარ უნდა ილაპარაკოსო". ეს ნათქვამია ამერიკაში. ამერიკის შეერთებულ შტატებში გადასახლდა სხვა ენებზე მოლაპარაკე ათ მილიონობით ადამიანი. „მათ სამუდამოდ უნდა მოიცილონ წინაპართა ქურქი, რათა არასოდეს გაიხსენონ იგი". ასე მკვიდრდებოდა ამერიკული ცხოვრების წესი.

ერთ დროს შეერთებულ შტატებში ცხოვრობდა სამ მილიონამდე აბორიგენი. საყოველთაოდ ცნობილია მათი ტრაგიკული ბედი.

ვინ ეკითხება ამ ვაჟბატონებს ზრუნვას საქართველოსათვის, სადაც ყოველ 10 ათას მოსახლეზე უფრო მეტი სპეციალისტია, ვიდრე სადმე მსოფლიოში, და მათ შორის უმრავლესობამ უმაღლესი განათლება მშობლიურ ენაზე მიიღო, სადაც სკოლებსა და უმაღლეს სასწავლებლებში სწავლება მიმდინარეობს შვიდ ენაზე და სადაც ახალგაზრდობა განსაკუთრებული სიყვარულით ეუფლება რუსულ ენასაც, სადაც ათობით ენაზე გამოდის გაზეთები, ჟურნალები, წიგნები?! ჩვენი ძველი ხალხის ისტორიას არ ახსოვს ეროვნული კულტურისა და მეცნიერების ისეთი აღმაფრენა, როგორიც საბჭოთა წლებში მოხდა. ინტერნაციონალურ ოჯახში მცირერიცხოვანი ხალხების თავისთავადს განვითარებას უზრუნველყოფენ ავტონომიური ფორმირებანი: აფხაზეთის ასს რესპუბლიკა, აჭარის ასს რესპუბლიკა, სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქი.

ორასი წლის წინათ მილიონზე ნაკლები ვიყავით ქართველები. დღეს ჩვენ ხუთმილიონიანი რესპუბლიკა ვართ.

ორი სამყარო — ორი პოლუსი, იქ — ამერიკელ აბორიგენთა და ახ-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ალმშენებელთა ბედი, აქ — ქართველთა, აფხაზთა, ოსთა და სხვათა მაგალითი. **(ტაში)**.

იქნებ, ჩვენმა კრიტიკოსებმა არ იციან, თუ რა კოლოსალურ ხარჯებს იღებს საბჭოთა სახელმწიფო თითოეული ერისა და ეროვნების იდეალური თვითგამოხატვისათვის? არა, იციან! მაგრამ არ სურთ აღიარონ სხვა რამ: როცა საქმე ეხება ეროვნულ ფენომენს — ენას, კულტურას, ხალხის სულს, კომუნისტები ამას ფულით როდი ანგარიშობენ. ეს ღირებულებანი ყოველგვარ კაპიტალზე ძვირფასია! ასეთი მიდგომა ჩვენი ერთიანობის, ურთიერთნდობის, ინტერნაციონალიზმის, ჩვენი დიადი კავშირის კიდევ ერთი საიმედო გარანტიაა.

დღეს საბჭოთა საქართველო, ისევე, როგორც ყველა რესპუბლიკა, მსოფლიო ცივილიზაციის დონეზეა. როცა თვალს ავლებს ჩვენს მრავალტანჯულ ისტორიას, ყოველ ქართველს ებადება კითხვა: როგორ გადაურჩით? გადავრჩით იმიტომ, რომ დიდ რუს ხალხთან ერთად ვიყავით.

გაისად აღვნიშნავთ რუსეთთან დამოყვრების სახელოვან 200 წლისთავს. რა ძალა იზიდავდა ქართველებს ჩრდილოელ მეზობლებთან ძმობისაკენ? იმედი, რომ თავს დააღწევდა ფიზიკურ და სულიერ განადგურებას? დიახ, მაგრამ არა მარტო ეს! მთავარი, რაც საქართველოს რუსეთისაკენ იზიდავდა, — ეს იყო თვით რუსი ხალხის ბუნება; მისი უნივერსალური ნიჭი, როგორც თვით ლომონოსოვი; მისი ელვარე ტალანტი, როგორც თვით პუშკინი; მისი სინდისი, ზნეობრივი სიბრძნე, როგორც ტოლსტოი; მისი თავდადება, მზადყოფნა გასწიროს სიცოცხლე სოციალური სამართლიანობისათვის — ყოველივე ის, რაც თან მოიტანეს დეკაბრისტებმა, რევოლუციონერმა დემოკრატებმა და საბოლოო ანგარიშით — ბოლშევიკმა-ლენინელებმა; მისი შორსმჭვრეტელობა და კლასობრივი თვითშეგნება, მისი რევოლუციური სული, მისი გენია, დიდი ლენინის გენია. **(ტაში)**.

მხოლოდ ასეთ ხალხს, ბელად ხალხს, შეეძლო მოეხდინა სოციალისტური რევოლუცია, პარტიის ნებით შეექმნა ძმობისა და თანასწორუფლებიანობის უძლეველი სამყარო.

ჩვენს ნათელ დღესასწაულზე, გეორგიევსკის ტრაქტატის — რუსთა და ქართველთა მეგობრობის მანიფესტის 200 წლისთავის წინ — წილად მხვდა უმაღლესი პატივი დღევანდელი საქართველოს — ჩვენი კავშირის ერთ-ერთი დამაარსებელი რესპუბლიკის სახელით, ჩვენს გმირ წინაპართა სახელით, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს რუსთა და ქართველთა ძმობას, გულის სიღრმიდან ამომავალი მადლობის სიტყვები ვუთხრა დიდ რუსეთს იმისათვის, რომ საქართველო გადაარჩინა, რომ იგი დღეს ყვავის და კაშკაშებს საბჭოთა ხალხების თანავარსკვლავედში.

პუშკინი გავიხსენოთ და ვთქვათ: მეგობრებო, მშვენიერია ჩვენი კავშირი!

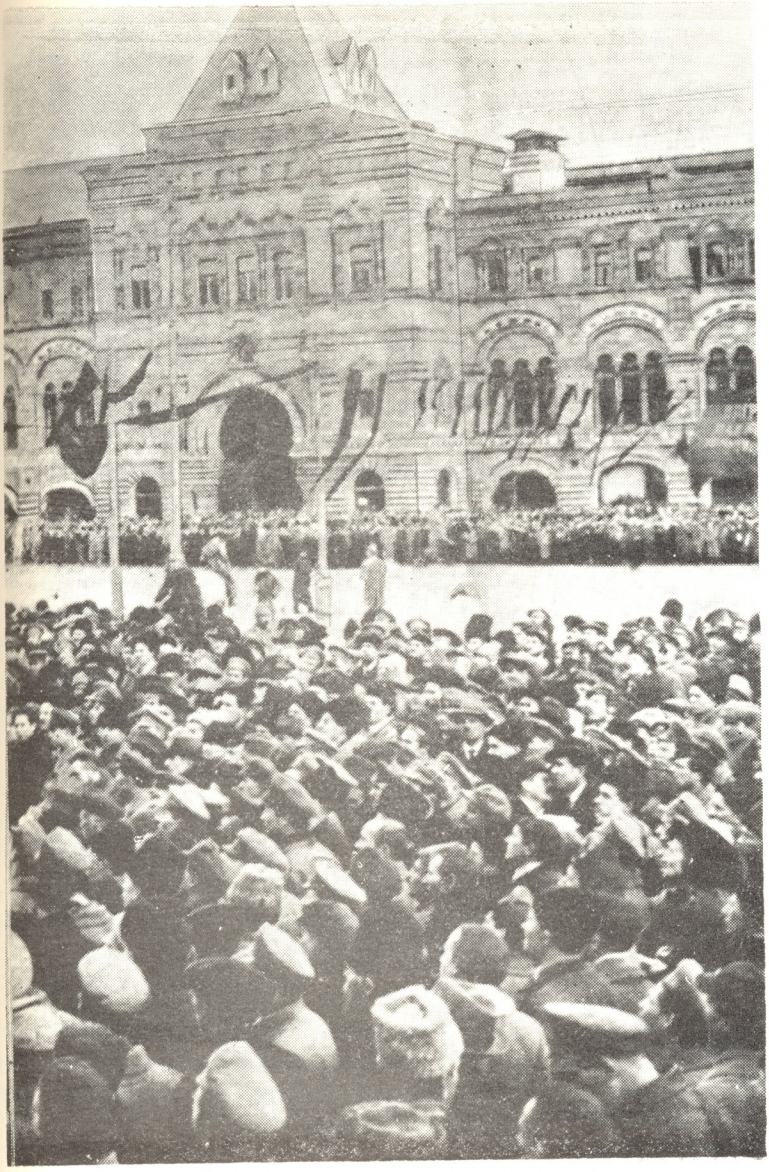
გაუმარჯოს ჩვენს უძლეველ საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირს! **(ხანგრძლივი ტაში).**

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

კრემლის კედლთან

სიმონ დრაიდენი

„საბჭოთა ხელისუფლების პირველი წლისათვის ზეიმი უაღრესად ამაღლებული განწყობილებით მიმდინარეობდა“, — გვიამბობს ნ. კ. კრუპსკაია თავის წიგნში „მოგონებანი ლენინზე“. იგი იხსენებს ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის მრავალრიცხოვან გამოსვლებს იმ დღეებში, შემდეგ კი დასძენს: „...8-9-10-11 ნოემბერს ცნობებმა გერმანიის რევოლუციის შესახებ მთლიანად მიიპყრო ლენინის ყურადღება. იგი განუწყვეტლივ გამოდიოდა მიტინგზე. მისი სახე სიხარულით იყო გაცისკროვნე-



ვ. ი. ლენინი სიტყვას წარმოთქვამს წითელ მოედანზე დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის პირველწლისთავის ზეიმზე. 1918 წლის 7 ნოემბერი.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ბული, ისევე როგორც ეს იყო 1917 წლის პირველ მაისს (1917 წლის საპირველმაისო დღესასწაულს ნ. კრუპსკაია არ ესწრებოდა ავადმყოფობის გამო. „როცა ილიჩი დაბრუნდა — იგონებს იგი — მე განმაცვიფრა მისმა აღგზნებულმა გამომეტყველებამ. საზღვარგარეთ ცხოვრებისას, ხშირად დავდიოდით მაისობაზე. მაგრამ, ერთია მაისობა — პოლიციის მიერ ნებადართული, მეორეა მაისობა რევოლუციური ხალხისა, რომელმაც ცარიზმი დაამხო“ — ს. დ.). პირველი წლისთავის ოქ-

ტომბრის დღეები ილიჩის ცხოვრების უბედნიერესი დღეები იყო“.

უბედნიერესი დღეები... ვინ, თუ არა ნ. კ. კრუპსკაიამ, ყველაზე უკეთ, ყველაზე ახლოს, უშუალოდ იცოდა ლენინური საქმეებისა და დღეების ჭეშმარიტი სიდიადე, მათი სისავსე შრომით, ფიქრით, ოცნებით, მშფოთვარებით და ბრძოლით? და მაინც ამგვარ განსაზღვრას თავის მოგონებათა სამას გვერდზე მხოლოდ ერთხელ, ამ შემთხვევაში, თითქმის ერთადერთ შემთხვევაში, მიმართავს. ვისწრაფვით რა ამ განწყობის საწყისების გაგებას, ვცდილობთ თუნდაც ყველაზე საერთო ხაზებში, გონებაში წარმოვიდგინოთ ეს „უბედნიერესი დღეები“. დავინახოთ ეს დღეები — რამდენადაც ეს შესაძლებელია ცხოვრებისეული ფერების მთელი ბუნებრივი ელვარებით, დავინახოთ ოქტომბრის იმ ზეიმის პირველი დღის განუმეორებლობა, რომელსაც ჯერ არავითარი ტრადიცია არა ჰქონია. დავინახოთ და თითქოსდა ხელმეორედ განვიცადოთ ის, რაც ამ დღეებში შეეძლო დაენახა და მოესმინა ლენინს მოსკოვის ქუჩებსა და მოედნებზე, საკლუბო, საფაბრიკო, თეატრალურ შენობებში, ყველგან, სადაც კი გამოსვლა მოუხდა მას.

საგაზეთო ანგარიშთა სტრიქონები აღადგენენ სადღესასწაულო პოლიფონიის ატმოსფეროს, რომლის შუაგულში აღმოჩნდა იმ საღამოს ლენინი.

„გაუთავებელ ნაკადად მოედინება ხალხის მასების ტალღები ათასფერადი ჩირაღდნების შუქზე. წითელი, მხიარული ფერები დასთამაშებთ სახეებსა და სამოსზე და ყველა სადღესასწაულოდ გამოწყობილა, თითქოსდა ფანტასტიკური კოსტუმები გადაუცვამთო. რა ენთუზიაზმია, რა სიხარულია აღბეჭდილი სახეებზე. ხელგადახვეულნი მოდიან, იცინიან, მღერიან, მღერიან თავისუფალი და ამაყი სულისკვეთებით სავსე სიმღერებს... ამ დღესასწაულებრივ ტალღებში ყვავილებითა და წითელი ალმებით, სიმბოლური გამოსახულებებით მორთული ავტომანქანები ნელა იკვლევენ გზას... აგერ მოდის ავტომობილი-ეტლი, რომელზედაც მუსიკოსები სხედან... აგერ ქარხნის მუშები მოდიან, ხელთ წითლად აგზნებული ჩირაღდნები უპყრიათ... იქვე, რომელიღაც არტისტი პირდაპირ ავტომობილიდან წარმოთქვამს მონოლოგებს. ყოველი მხრიდან სიმღერა ისმის. ათასნაირად მორთულ მანქანებით დაჰქროდნენ ქალაქის ქუჩებში ორკესტრანტები“... („პრავდა“, 1918, 9 ნოემბერი). უჩვეულო სადღესასწაულო აღმავლობის ვითარებაში, რომელსაც უფრო მეტად ბაცისკროვნებდა საზღვარგარეთიდან მიღებული ცნობები, ბევრი რამ, რასაც ხედავდნენ ქუჩებსა თუ მოედანზე გამოსული ხალხთა მასები, რაც, შესაძლოა, სხვა დროს აღქმულიყო თავისი პირდაპირი აზრით, ამ დღეებში იძენდა განზოგადებულ, სიმბოლურ ხასიათს, წარმოშობდა ახალ, მრავალმნიშვნელოვან ასოციაციებს.

„როცა ტკაცა-ტკუცით ფეთქდებოდა რაკეტები, გეგონებოდათ, რომ იმხობაო კაპიტალიზმის შენობა და თავის ნანგრევებში მარხავს ექსპლოატატორებს და მოძალადეებს...“ ვკითხულობთ იმავე გაზეთის ანგარიშში.

ახლა სხვა ვნახოთ:

„კრემლის სასამართლოს წესდებათა შენობის ძველი გუმბათის ქვეშ გიზგიზებს წითელი ჩირაღდანი, მას თავზე დაჰფრიალებს წითელი დროშა, ხოლო ქვევით, წითელი და თეთრი ნათურებით, თითქოსდა ცაზე გრავიურა გამოუყვანიათო, წერია „პროლეტარებო ყველა ქვეყნისა, შეერთდით!“. არაჩვეულებრივად მღელვარე სანახაობაა! ეს თანამედროვე რუსეთის სიმბოლოა. ვითარცა ვეებერთელა აგზნებული კოცონი გზას უნათებს იგი მსოფლიოს...“ („ვეჩერნიე იზვესტია“... 1918, 9 ნოემბერი).

ექვსი ნოემბრის „პრავდა“ გამოვიდა „ქუდით“, რომელიც მთელს გვერდზე იყო გადაჭიმული:

„რუსეთი ზეიმობს პროლეტარული რევოლუციის წლისთავს.

დაე, მალე დადგეს მეორე დიადი დღესასწაული — პროლეტარიატის მსოფლიო ზეიმი“.

ახლა, ამდენი ხნის შემდეგ, ძნელი წარმოსადგენია, რა საყოველთაო, ყოვლისმომცველი იყო მაშინ გადამწყვეტი მოვლენების მოახლოების შეგრძნება, საერთაშორისო მასშტაბის რევოლუციის ახალ გამარჯვებათა შეგრძნება: «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем»...

ბლოკის პოემა „თორმეტნის“ ეს სტრიქონები არასოდეს არ აღუქვამთ თანამედროვეებს ასეთის ხელშესახები კონკრეტულობით.

ექვს ნოემბერს, დღისით, დიდ თეატრში იხსნებოდა საბჭოების მეექვსე საგანგებო ყრილობა. სისხლისფერი ტრანსპარანტები საოქტომბრო ლოზუნგებით, რომელნიც იარუსებს სარტყლად შემოჰკვროდნენ და უცნაურად ინასკვებოდნენ მაღალ სივრცეში — ერწყმოდნენ სავარძელთა მეწამულ ხავერდს და ლოჟების წითელ კედლებს, იწვევდნენ მსოფლიოს ყოველ კუთხეში ანთებული და გაჩაღებული „მსოფლიო ხანძრის“ ასოციაციებს.

„რევოლუცია — ისტორიის ლოკომოტივია“ — ელვარებდა ერთ-ერთი ლოზუნგი, სხვანი დარბაზის საჰაერო სივრცეს ჰკვეთდნენ — ხოლო როცა თანდათანობით აინთო გვერდითი ჭაღები (სინათლის ტალღები თითქოს იარუსიდან იარუსზე გადმოიღვარაო), ცეცხლოვანმა ენებმა თავისებურად გადაასხვაფერა გრანიტის პალატის ძველი თაღები, რომლის დეკორაციები სცენაზე იყო აგებული.

დაცხრა მქუხარე ოვაცია, რომელმაც მეყსეულად ფეხზე დააყენა დარბაზში მსხდომნი, მიწყნარდა ორკესტრის საზეიმო „ინტერნაციონალი“.

ლენინის გამოსვლა დაიწყო:

«Годовщину нашей революции нам приходится чествовать в такой момент, когда разыгрываются самые крупные события международного рабочего движения...» «Мы работали год недаром; мы подвели фундамент, мы подошли к решительным битвам, которые, действительно, будут решительными. ...Нашим лозунгом должно быть: еще и еще раз напрячь все свои силы, памятуя, что мы подходим к последней, решительной битве» (37, 137, 152).

ამ გამოსვლის ანგარიშის გვერდით, საზღვარგარეთიდან მიღებული დეპეშების კვალად, რომელნიც გერმანიის რევოლუციის ამბებს იტყობინებოდნენ, გაზეთი „ბედნოტა“ ათავსებდა მეგობრულ შარჟს, რომელსაც ასეთი სათაური ჰქონდა: „ამხ. ლენინი მუშაობის დროს“. დედამიწის ბირთვი. ვ. ი. ლენინი — მხიარული, მოღიმარი (კეპი საქმიანადაა შუბლზე დაშვებული) — უზარმაზარი ცოცხით ხელში ხვეტს პირისაგან მიწისა ძველი სამყაროს მთელ ნაგავს — მეფეებსა და ხელმწიფეებს, ბანკირს, კულაკს, მღვდელს, რომლებშიც ჯერ თააწეულნი, თავქუდმოგლეჯილნი ვაჭარი ან (ეს ხელმოუწერელი შარჟი ეკუთვნოდა მაშინ ახალგაზრდა მხატვარს, „როსტის ფანჯრების“ ერთ-ერთ ინიციატორს, მიხეილ ჩერემნიხს. ს. დ.).

„ეს არის უკანასკნელი და გადამწყვეტი ბრძოლა“—გრგვინავდა დიდი თეატრის იარუსები ლენინის სიტყვის საპასუხოდ.

„ეს არის...“ ისმოდა ყოველი ქუჩიდან თუ მოედნიდან და ეს ხმა ერწყმოდა ასევე რწმენით სავსე სხვა ხმებს: „ჩვენ ავაშენებთ ახალ ქვეყანას...“

ასე იყო მოსკოვში. ასე იყო პეტროგრადში. და ასე იყო მთელს ქვეყანაში, ვიდრე ციმბირის სივრცეებამდე, სადაც პიტერის მუშების წარგზავნილნი (რომლებმაც პირველ სამიწათმოქმედო კომუნას—პერვომაისკის — ჩაუყარეს საფუძველი) ოქტომბრის წლისთავს ზეიმობდნენ.

«Они слова «Интернационала»
произносили вместо слов своих, —
а потому, что слов им не хватало, —
еще все время гимн гудел в крови».

(ო. ბერგოლცი)

„ვეჩერნიე იზვესტიაში“ დაიბეჭდა ნარკვევი „სილამაზის დღესასწული“, რომელიც აღიქმება, როგორც მომავლისკენ, შთამომავლობისთვის გამიზნული მოთხრობა, და რომელიც საშუალებას გვაძლევს გავაცოცხლოთ 7 ნოემბრის დღესასწაულის რეალური ნიშნები. „სილამაზის დღესასწაული“ — ამაზე უკეთ, ალბათ, ძნელი იქნებოდა დაგვეხასიათებინა ზეიმის მონაწილეთა განცდები. სილამაზის დღესასწაული. თავისებური, უჩვეულო, რევოლუციური რომანტიკით სულჩადგმული დღესასწაული.

„..ხელოვნება გადმოსჩქეფს ყოველმხრივ. მოსკოვი სილამაზისაკენ ლტოლვითაა აღსავსე. მოსკოვის პროლეტარიატმა შეავსო სათეატრო და საკონცერტო დარბაზები. ეს მაყურებელი მთლად მოუჯადოებია მხატვრულ სახეებსა და ჰანგთა ჰარმონიას; ცოცხალი ნაკადით მიედინება იგი ქუჩიდან ქუჩაზე, ერთი მოსახვევიდან მეორემდე და ყველგან აღიქვამს ფერთა ელვარებას და

ხაზების სიმკვეთრეს. ხალხის მასა ცოცხალია... იგი აღგზნებულია... ყველას ყველგან ყოფნა სურს, რათა რაც შეიძლება მეტი ხახოს... „რა სილამაზეა!..“ დიახ, სილამაზეა კედლებზე და ღობეებზე. სილამაზეა მასების მოძრაობაში, სილამაზეა თეატრებსა და ცირკში, სახალხო სახლებში და კლუბებში, სილამაზეა ალმების წითელ ნიაღვარში, ელექტრო ნათურების და ფეიერვერკების ჯადოსნურ თამაშში, მქროლავ ავტომობილებში და მოგუგუნე აეროპლანში. სილამაზეა ყველგან, იმიტომ, რომ უჩვეულოდ ბრწყინვალეა ამ ზეიმის წარმომქმნელი იდეის სილამაზე“.

იდეის ამ სილამაზით იყო შობილი ის პირველი ცდებიც, რომ ხელოვნებაში განსხეულებულიყო რევოლუციური სიახლენი, რითაც თავისთავად განსაკუთრებულ ხასიათს და მიმზიდველობას ანიჭებდა იმ დღეებში დედაქალაქის ქუჩებსა თუ მოედნეზე, თეატრებსა თუ კლუბებში მომხდარ ამბებს და რაოდენ გაუბედავი და გულუხარყვილოც არ უნდა ყოფილიყო ეს ცდები, დაკვირვებულ თვალს არ შეეძლო არ დაენახა მათში იმ ახლის ყლორტები, რომლებმაც შემდგომში დიდი ნაყოფი გამოიღეს.

საბჭოთა ხელოვნების რა ახალი ყლორტები იხილა ლენინმა ოქტომბრის რევოლუციის პირველი წლისთავის იმ „უბედნიერეს დღეებში“, რას შეეძლო მისი ყურადღების მიპყრობა, მისი დაინტერესება?...

კიდევ ერთხელ ყურადღებით გადავიკითხოთ „დიადი განახლების დღესასწაულთან“ (ასე ერქვა „პრავდის“ რეპორტაჟს) დაკავშირებული საგაზეთო ნარკვევები და სადღესასწაულო მანიფესტაციების გუგუნში, საორკესტრო სპილენძთა ქუხილში, სიმღერების დიდ მდინარეში, რომელიც მოსკოვის მთელ სივრცეს მოედო, ვეცადოთ გავარჩიოთ ეს ახალი, ცოცხალი ხმები.

შვიდი ნოემბერი. დილის თერთმეტი საათი. ეს-ესაა დამთავრდა საზეიმო ნაწილი ძეგლის გახსნისა „მსოფლიოს მუშათა რევოლუციის ბელადებს მარქსსა და ენგელსს“, რომელიც ვ. ი. ლენინის გამოსვლით დაგვირგვინდა.

„...რევოლუციის მოედნიდან მანიფესტანტების მძლავრი ტალღა წითელი მოედნისაკენ დაიძრა. მრავალრიცხოვანი ორკესტრები რევოლუციურ მარშებს აგუგუნებდნენ, რომელთაც „მარსელიოზის“, „ინტერნაციონალის“ და სამგლოვიარო მარშთა მწყობრი ხმები ერწყმის. დრო-ეპოქა: ხალხის ზღვა ტორტმანებს და მიედინება ზღაპრულად დეკორირებულ მოედანზე. კოლონები უახლოვდებიან კოშკს, სადაც მემორიალური დაფაა მოთავსებული. ერთდროულად აქ მოვიდა და დაეწყო პროლეტკულტის კოლოსალური გუნდი და ორკესტრი. კვლავ აჟღერდა „ინტერნაციონალი“...—ვკითხულობთ გაზეთების ანგარიშებში—შეხმატკბილებულად ჟღერს პროლეტკულტის გუნდისა და ორკესტრის ხმები, ძირს დაუშვეს დროშები, ზღვა ხალხმა ქუდი მოიხადა. ხელში ატაცებული ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი მიუახლოვდა ქსოვილით დაფარულ დაფას, ზონარი მაკრატლით გადაჭრა, საბურველი ჩამოიშალა და დამსწრეთა თვალწინ გამოჩნდა დაფა... „თქვენ დაეცით საბედისწერო ომში“ — ქვითინით აღმოსთქვამენ ახალგაზრდა მომღერლები და მათი ხმა მოედანს ეფინება. ორატორის ტრიბუნაზე ლენინი ადის. მთელი მოედანი ხედავს მას და წითელი მოედანი ირყევა ტაშისცემისა და აღფრთოვანებული წამოძახილებისგან, რომლითაც საყვარელი ბელადის გამოჩენას შეხვდნენ“... („პრავდა“ 1918, 9 ნოემბერი).

კარგადაა ცნობილი ის კინოკადრები, რომლებიც ლენინის გამოსახულებას გვიჩვენებენ ოქტომბრის რევოლუციისათვის მებრძოლთა მემორიალური დაფის გახსნის დროს — 1918 წლის 7 ნოემბერს; ეს დაფა მისი ინიციატივით შეიქმნა და აღიმართა კრემლის კედლის სენატის კოშკზე. საგაზეთო ნარკვევები დღეს გვეხმარება ამ წუთების ფონოგრამის აღდგენაში — მოზეიმე ხალხის ხმაური, ლენინის სიტყვას მიდევნებული ოვაციები, გუგუნი ხმებისა, რომელიც ლენინის კვალად იმეორებდა „გამარჯვება ან სიკვდილი!“ ეს ხმები ერთმანეთს ეწნებოდა, ერთმანეთს ერწყმოდა და წარმოქმნიდა იატაკქვეშეთიდან თავისუფალ სივრცეში განავარდებული ბრძოლის სიმღერის მელოდიის ერთიან პოლიფონიურ ნაკადს. ეს სიმღერები მშობლიური იყო იმ გმირებისათვის, რომლებიც ახლა კრემლის კედლებში განისვენებენ. ეს სიმღერები შთაგონების წყაროდ იქცა იმ მოქანდაკეთა-

ვ. ი. ლენინი და ი. მ. სვერდლოვი წითელ მოედანზე, მემორიალურ დაფასთან, 1918 წლის 7 ნოემბრის დემონსტრაციაზე.

თვის, რომლებმაც გაიმარჯვეს დღესასწაულამდე გამოცხადებულ მემორიალური დაფის შექმნის კონკურსში.

„შემდგომ არასოდეს არ მიმუშავნია ისეთის გატაცებით და შთაგონებით. ერთ ჩანახატს მეორე სცვლიდა — გვიამბობს მოქანდაკე ს. კონენკოვი — ქუჩებში რევოლუციური სიმღერები ისმოდა და ძალიან მინდოდა, რომ კრემლის ძველ კედელში აჟღერებულიყო მომავალ გამარჯვებათა და სამარადისო მშვიდობის ჰიმნი. ყოველივე ეს სიტყვებით და მელოდიით კი არ უნდა გამომეხატა, არამედ სკულპტურულად, ბარელიეფში“. ამ საზეიმო დღის ადრეულ საათებში ლენინს შეეგება დიდი ხნის ნაცნობი და ახალგაზრდა მელოდიები.

„როცა სამების ჭიშკრიდან გამოვედით, კრემლს ჩაუარეს ათი-თორმეტი წლის ბავშვებმა, რომლებიც მხიარული, ჯანსაღი ხმებით მღეროდნენ „Смело, товарищи, в ногу“ — იხსენებს მოსკოვის კრემლის ყოფილი კომენდანტი პ. მალკოვი. ვლადიმერ ილიჩსა და ი. მ. სვერდლოვს სახეები გაებადრათ. მეც იქვე ვიდექი. იაკოვ მიხაილოვიჩი მიუბრუნდა ვლადიმერ ილიჩს და ეუბნება:

— არა, ჩვენი საქმე უძლეველია. თუნდაც რომ დავიღუპოთ, ესენი, აი, ეს ბავშვები წინ და წინ გასწევენ! თუკი ათი წლისანი

ჩვენს სიმღერებს მღერიან, მაშ ნამდვილ რევოლუციონერებად გაიზრდებიან და ჩვენს მიერ დაწყებულ საქმეს დაასრულებენ! კარგია!

— კარგია! — მიუგო ვლადიმერ ილიჩმა".

მემორიალური დაფის გახსნისას ყველასათვის სამახსოვრო და განვლილი გზის გამო ამდენი რამის მთქმელი პოპულარული სიმღერების მელოდიები როდი ჟღერდნენ მხოლოდ.

იმ დღისათვის შესრულდა სპეციალურად შექმნილი სიმღერებიც, რომლებსაც ბედმა დაანათლა ყოფილიყვნენ საბჭოთა კანტატა-ორატორიული ლიტერატურის წინამორბედნი.

თითქოსდა ყველაფერი, აბსოლუტურად ყველაფერი, იმისთვის იყო გამიზნული, რათა რელიეფურად გამოეყო ამ პირველი საბჭოთა კანტატის დაბადების ფაქტის მნიშვნელობა. და მისი შექმნის ისტორიაც. მომზადების პროცესიც, მუშა მომღერლების შერეული გუნდის — ამ პირველ შემსრულებელთა შემადგენლობაც, ადგილიცა და დროც მისი პრემიერისა — წითელი მოედანი, ნაცვლად ჩვეულებრივი საკონცერტო ესტრადისა, ოქტომბრის პირველი წლისთავის საზეიმო დღე. ისევე როგორც ის, რომ მისი პირველი მსმენელი იყო ათიათასობით მოსკოველი მშრომელი. მათ შორის კი ლენინი და მისი უახლოესი თანამებრძოლნი.. ყოველივე ამის შესახებ ჩვენ მიუტევებლად ცოტა რამ ვიცით. საბჭოთა მუსიკალური კულტურისადმი მიძღვნილ სპეციალურ შრომებში ამ კანტატას — უკეთეს შემთხვევაში — სასხვათაშორისოდ თუ მოიხსენიებენ ხოლმე. მისი პარტიტურაც კი დაკარგულია და მხოლოდ თანამედროვეთა მონათხრობიდან თუა შესაძლებელი დაახლოებით მაინც წარმოვიდგინოთ, თუ რა და როგორ იყო ყოველივე.

...დილის თერთმეტი საათი სრულდებოდა, როცა ლენინისა და სვერდლოვის წინამძღოლობით საბჭოების მეექვსე ყრილობის დელეგატების დიდმა კოლონამ მოედანი გადასჭრა და სენატის კოშკისკენ გაეშურა. დელეგატები მოეწყვნენ წითელი საბურველით დაფარული მემორიალური დაფის პირდაპირ კიბეთა საფეხურებზე. სამგლოვიარო მიტინგი გახსნა მოსკოვის საბჭოს თავმჯდომარემ პ. სმიდოვიჩმა:

— ერთი წლის წინ ხალხმა გადაწყვიტა ხელისუფლება საბჭოებისთვის გადაეცა, ხალხის მიერ არჩეული საბჭოს ნება-სურვილით, ჩვენ დღეს ვხსნით ამ ბრძოლებელ ბრძოლაში დაცემულთა ჩვენ ამხანაგების სამახსოვრო დაფას. საბჭო ამ დაფის გახსნას გავალებთ თქვენ, ვლადიმერ ილიჩ...

„ვ. ი. ლენინმა მაკრატლით გადასჭრა დაფის საბურველის შესაკრავი და იგი მის ფეხქვეშ დაეცა... მოედანზე ნაღვლიანი ჰანგი გაისმა: «Вы жертвою пали в борьбе роковой». დროშები დახარეს. მთელი მოედანი, მთელი ეს ხალხი, როგორც ერთი, ქუდს იხდის. ორატორის მაღალ ტრიბუნაზე ლენინი ადის. ღრმა დუმილი ჩამოწვა ირგვლივ... ხალხის ძახილზე „სიკვდილი ან გამარჯვება", ლენინი ტრიბუნიდან ჩამოდის" („პრავდა", 1918, 9 ნოემბერი).

საოქტომბრო დღესასწაულებზე ლენინის სხვა მრავალ გამოსვლათაგან განსხვავებით, რომლებიც არავის არ ჩაუწერია და ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ მოკლე საგაზეთო ნარკვევებიდან, ან ვინმეს არც თუ მწყობრი მოგონებებიდან, ამ სიტყვის ტექსტი (ისევე როგორც კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის ძეგლთა გახსნაზე წარმოთქმული სიტყვები) შემოგვრჩა თვით ვ. ი. ლენინის ხელნაწერის სახით. ისევე როგორც სხვა, მსგავს შემთხვევაში, ვ. ი. ლენინის სიტყვა სრული და თავისუფალი იმპროვიზაციის შთაბეჭდილებას სტოვებდა. მაგრამ, როცა ყურადღებით ვკითხულობთ ხელნაწერთა ამ ფურცლებს, დაწერილს გარკვეული, თანაბარი, მტკიცე ხელით — ყოველგვარი ჩასწორების გარეშე, — კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რა ზედმიწევნით იყო მოფიქრებული ეს გამოსვლა, როგორი აწონილია ყოველი სიტყვა. ამის გამო უფრო ნათელი ხდება ღრმა შინაგანი კანონზომიერება ემოციური, მხატვრული სახეებისა, რომლებიც თავის თავში იტევდნენ რევოლუციური ტრადიციების ცოცხალი, მებრძოლი სულის მარადიულობას: «На долю павших в Октябрьские дни прошлого года товарищей досталось великое счастье победы. Величайшая почесть, о которой мечтали революционные вожди человечества, оказалась их достоянием: эта почесть состояла в том, что по телам доблестно павших в бою товарищей прошли тысячи и миллионы новых борцов, столь

же бесстрашных, обеспечивших этим героизмом массы победу» — ამბობდა ვ. ი. ლენინი, მემორიალური დაფის გახსნისას (37, 171).

„ნუ დასტირით ბრძოლაში დაცემულ მებრძოლთ“ — მოუწოდებდა რევოლუციის ახალ რაინდებს ძველი რევოლუციური სიმღერა, ერთ-ერთი ყველაზე პირველი (თუ მთლად პირველი არა) რუსული რევოლუციური სამგლოვიარო ჰიმნი — ლ. პალმინის „რექვიემი“, რომელიც კარგად ახსოვდა და უყვარდა ლენინს:

«...Не нужно ни гимнов, ни слез мертвецам
Отдайте им лучший почет.
Шагайте без страха по мертвым телам,
Несите их знамя вперед!
С врагом их, под знаменем тех же идей
Ведите их бой до конца!
Нет почести лучшей, нет тризны святей
Для тени достойной борца».

ამ სიტყვების პერიფრაზირებით, ლენინი არა მხოლოდ იხსენებდა „რევოლუციონერთა დიდ მარტიროლოგს“, რომელთა სიკვდილმა „აღანთო ახალი გმირები, ბრძოლისათვის ფეხზე დააყენა უფრო და უფრო ფართო მასები“, არამედ განსაკუთრებით აღნიშნავდა „1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის მოწინავე მებრძოლების“ ისტორიული გმირების მნიშვნელობას. ამ რევოლუციური ჰიმნის ერთგვარი გამოძახილია აგრეთვე ლენინის გამოსვლის დასკვნიო სიტყვებში“:

«Почтим же память октябрьских борцов тем, что перед их памятником дадим себе клятву пойти по их следам, подражать их бесстрашию, их героизму. Пусть их лозунг станет лозунгом нашим, лозунгом восставших рабочих всех стран. Этот лозунг — победа или смерть» (37. 171—172).

ლენინის სიტყვის შემდეგ გუნდმა კანტატა შეასრულა. თავის წიგნში „სიტყვა ახალგაზრდობას“ ს. კონენკოვი ასე აგვიწერს ამ შესრულებას: „როცა მემორიალურ დაფას საბურველი ჩამოხსნეს, სამხედრო სასულე ორკესტრმა დაუკრა, ხოლო გუნდმა შეასრულა კომპოზიტორ ივან შვედოვის მიერ ესენინის, კლიჩკოვისა და გერასიმოვის სიტყვებზე დაწერილი სპეციალური კანტატა:

«Спите, любимые братья!
Снова родная земля
Неколебимые рати
Движет под стены Кремля...»

ამ კანტატას შესრულების ფონზე კრემლის კედელთან შეკრებილმა ხალხმა ყურადღებით დაათვალიერა მემორიალური დაფა...“ ს. კონენკოვი იმრწმუნებს კანტატის სამ სტროფს — ცამეტ სალექსო სტრიქონს, რომელიც მკითხველს ახსოვს ალბათ ესენინის ლექსების კრებულებისა და რჩეულ ნაწარმოებთა პირველი ტომიდან, სადაც იგი დაბეჭდილია „კანტატის“ სახელწოდებით.

ჩვენ ჯერჯერობით არ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ამ კანტატის პარტიტურაზე მთლიანად (ჯერჯერობით-მეთქი). სხვადასხვა მონათხრობის მიხედვით—მისი მდორე, საზეიმო-სამგლოვიარო, ვაჟკაცური დრამატიზმითა და მოდგარი სულით აღსავსე ხმები თავისებურად ეხმაურებოდა კარგად ცნობილ რევოლუციურ სამგლოვიარო ჰიმნებს. სწორედ ეს იყო მისი სათავე. არავითარი სანტიმენტალურ-გულამაჩუყებელი თუ ცრემლიანი ტონი აქ არ ჟღერდა და განა ასეთსავე ვაჟკაცობისკენ არ მოგვიწოდებდა „რექვიემი“, რომლის სახეებსაც მიმართავდა თავის სიტყვაში ვ. ი. ლენინი. ასეთი სახით შემორჩა ამ კანტატის მუსიკალური სამყარო მსმენელთა ხსოვნას.

სხვა მდგომარეობაა ტექსტთან დაკავშირებით. მასზე კონკრეტული მსჯელობა შეგვიძლია, რადგან კანტატის სრული ტექსტი დაიბეჭდა სამარელი პროლეტკულტელების ჟურნალის „ზარევო ზავოდოვ“-ის პირველ ნომერში (1919).

— ეს კანტატა ისევე როგორც მემორიალური დაფა, თავისი ეპოქის პირმშოა. ამ დაფის ხელახალი გაკეთების საშუალება რომ მქონდეს, მე ახლა, უეჭველად, სხვანაირად შევასრულებდი. მაგრამ ვის შეუძლია დროის ჩარხის შემობრუნება? არის კი ეს საჭირო? იმ ზეიმში ჩემს მონაწილეობას სიამაყითა და სიხარულით ვიხსენებ... მეუბნებოდა ს. კონენკოვი, როცა ამდენი ხნის შემდეგ, ჩემთან საუბარში გაიხსენა მემორიალური დაფის გახსნისა და მისდამი მიძღვნილი კანტატის შესრულების პათეტიკური წუთები.

„მონუმენტური პროპაგანდის დიადმა გეგმამ მხატვართა წინაშე განსაცვიფრებელი, უაღრესად საინტერესო პერსპექტივები გახსნა, დაუახლოვა ისინი რევოლუ-

ციას, მისცა საშუალება ახლოს მისულიყვნენ გმირთა სახეებთან — გვიამბობდა ს. კონენკოვი. — პირველ ხანებში რა შეცდომებიც არ უნდა მოგვსვლოდა (იმავ მემორიალური დაფის ნაკლოვანებანი მალე ნათელი გახდა ჩემთვისაც) მაინც, უმთავრესი იყო ახალი ამოცანებით გატაცება და ძიებათა გულწრფელობა, მისწრაფება იმისა, რომ ახლებურად გვეთქვა ამ ახლის შესახებ. სულიერი აღმაფრენის ეს სიდიადე ახასიათებდა ყველას, ვინც დაეუპულ გმირთა ხსოვნისადმი მიძღვნილი მემორიალური დაფის შესრულებაზე მუშაობდა და იმათაც, ვინც სიტყვებს ამბობდა თუ კანტატას ასრულებდა. ყველას სახელით იმიტომ ვლაპარაკობ, რომ მე არა მარტო ამ კანტატის მსმენელი ვიყავი, კანტატისა, რომელსაც ახალგაზრდა მოსკოველი მუშების გრანდიოზული გუნდი გასელებული აღფრთოვანებით ასრულებდა კრემლის კედელთან. მე, თუ შეიძლება ითქვას, ამ კანტატის „ნათლიმამა“ ვარ“.

...როგორც ხშირად ხდება ხოლმე მრავალგზის გახსენებული და მოთხრობილი წარსული ამბის ფურცელთა შლისას, ერთმა შემთხვევამ, შეკითხვამ შეიძლება მეხსიერების კუნჭულებიდან გამოიხმოს ახალი დეტალები, ცოცხალი შტრიხები და შეავსოს უკვე დიდი ხნის ნაცნობი სურათი.

ასეთი რამ მოხდა სწორედ ს. კონენკოვთან საუბრისას.

— მე კარგად დამამახსოვრდა ის საღამო, როცა ჩემს სახელოსნოში კრასხაია პრესნიაზე — ეს, ალბათ, 1917 წლის მთლად მიწურულს იყო — ძავი მოიყარეს ჩემმა მეგობრებმა მხატვართა სამყაროდან, ჩემი ნამუშევრების იმპროვიზაციულ „ვერნისაჟზე“ — გაიხსენა ს. კონენკოვმა. — მათ შორის, რაც მე მათ ვუჩვენე, პაგანინის სკულპტურული პორტრეტის ერთერთი პირველი ვარიანტი იყო, რომლის სახესაც მერე მე არაერთგზის დავუბრუნდი. შეძლებისდაგვარად ვცდილობდი პლასტიკურად გამომეხატა მისი მეამბოხე და თავისუფლებისმოყვარე სული. ხოლო ის, რისი თქმაც მე ვერ შევძელი ამ სკულპტურული ხატით, იმ საღამოს თავისი ვიოლინოთი უნდა შეევსო ჩემს ძველ მეგობარს, მუსიკოს ბორის სიბორს. დიდი ხანია რაც მიტაცებდა ხელოვნებათა თავისებური სინთეზი, როცა მხატვრული შემოქმედების სხვადასხვა სახეები, ყოველი მათგანი თავისებურად, ერთიან ანსამბლში ერთს ავსებენ და მრავალმხრივ მხატვრული სახის შექმნის გზით გამოხატავენ ერთდა იმავე იდეას. სიბორი იდგა პაგანინის ფიგურის გვერდით და ვირტუოზულად ასრულებდა კომპოზიტორის ნაწარმოებს. როგორც კი დაკვრა დაასრულა, სიტყვა მესამე მუზამ — პოეზიამ — აიღო. ყველასათვის მოულოდნელად გაისმა ოქროსკულულებიანი ესენინის ხმა. ისიც ჩაერთო საერთო აღმაფრენაში და თავისი ლექსების კითხვა დაიწყო.

ამ საღამომ რაღაც განსაკუთრებულად დამამეგობრა ესენინთან. ამის შემდეგ იგი არაერთხელ შემოდიოდა ჩემს სახელოსნოში, ხან მარტო მოდიოდა, ხან მეგობრებთან ერთად. ხან ახლდა ნიჭიერი პოეტი მიხეილ გერასიმოვი, რომელიც მაშინ მოსკოვის პროლეტკულტის ლიტერატურულ განყოფილებას განაგებდა (ორივე პოეტი პროლეტკულტთან ერთად ერთ ოთახში ცხოვრობდა), ხან კი სერგეი კლიჩკოვი. თვრამეტი წლის შემოდგომის ერთ საღამოს სამივენი სწორედ იმ დროს მოვიდნენ, როცა მემორიალური დაფის ბარელიეფზე გახურებულ მუშაობაში ვიყავი. როცა შესცქეროდნენ გენიის ფრთოსან, ფანტასტიკურ ფიგურას (იგი გამარჯვებას განასახიერებდა. ერთ ხელში ეჭირა მუქი-წითელი დროშა, ზედ გამოსახული საბჭოთა გერბით, მეორეში — პალმის მწვანე ტოტი, ფეხქვეშ კი სამგლოვიარო არშიით შეკრული, მიწაში ჩარჭობილი დამსხვრეული ხმლები და თოფები მოსჩანდა) — ვიღაცამ გაიხსენა ამასწინანდელი „ვერნისაჟი“, სადაც პაგანინის მახლობლად ასე ამაღელვებლად ჟღერდა პაგანინი. ამასთან დაკავშირებით წამოიწყეს ლაპარაკი იმაზე, რომ კარგი იქნებაო, თუკი, აი, ამგვარად, ერთიან სახეს მივცემთ პლასტიკურ, სკულპტურულ გამომეტყველებას, მუსიკას და სიტყვას რევოლუციისათვის თავგანწირულთა ხსოვნის უკვდავსაყოფად. ამ აზრმა ყველა გაგვიტაცა. მომავალი კანტატის სცენარი კოლექტიურად იქმნებოდა. საერთო დევიზად იქცა ლენინის მიერ მოწონებული და დამტკიცებული სიტყვები, შემდგომში დაფაზე ამოკვეთილი: „Пав-

шим в борьбе за мир и братство народов"... ოქტომბრის დღესასწაულის კომისიამ ჩვენი ჩანაფიქრი მოიწონა: მაშინვე დაუჭირა მხარი.

ს. კონენკოვის მონათხრობის მიხედვით გამოდის, რომ სულ მოკლე დროში, თუ რამდენიმე საათში არა, ესენინმა, გერასიმოვმა და კლიჩკოვმა კანტატის ტექსტი დაწერეს. მუშაობაში სულ მალე ჩაერთო მათი მეგობარი ივან შვედოვი, რომელმაც ლექსის ზემოქმედების ძალა გაზარდა ძველი რევოლუციური სიმღერებისთვის დამახასიათებელი მკაცრი პათეტიკურობით. თითქმის მივიწყებულია დღეს ი. შვედოვი. სამწუხარო კია. იგი საბჭოთა სიმღერის ერთ-ერთი ფუძემდებელია. სამოქალაქო ომის დროს მისი სალაშქრო წითელარმიული სიმღერა „ხიშტზე" ყველგან ისმოდა.

კანტატაც წარმოუდგენლად მოკლე დროში იქნა შესწავლილი. შემსრულებელთა ძირითადი ბირთვი შეადგინა მაშინ სრულიად ახალგაზრდა გუნდმა—პროლეტკულტის მუშა-სტუდიელებმა, რომელთაც ინიციატივიანი დირიჟორი, პედაგოგი და კომპოზიტორი გ. ლობაჩევი ხელმძღვანელობდა.

მაგრამ გუნდის შემღერების რეპეტიციები კინაღამ ჩაიშალა იმის გამო, რომ წინა დღით, ე. ი. 6 ნოემბერს, მუშათა დეპუტატების საბჭოს თეატრმა (ყოფილი ზიმინის თეატრი), რეპერტუარის შეცვლასთან დაკავშირებით ოპერის ქორისტების ჯგუფი, რომელიც კანტატის შესრულებაში მონაწილეობდნენ, თეატრში გამოიძახა.

„...მდგომარეობა საბედისწერო შეიქმნა. მხოლოდ ერთი დღე რჩებოდა და სწორედ ამ ერთ დღეს ყველანი ყელთამდე იყვნენ საქმეებში ჩაფლულნი... — გვიამბობენ მონაწილენი. — იძულებული გავხდით ღამით დაგვენიშნა შემღერება და, 7 ნოემბერს, დილით ადრე, საშინელი დაღლილობის მიუხედავად, რეპეტიცია ჩაგვეტარებინა. სწორედ ამან გვიხსნა".

მომღერალმა მუშებმა ღირსეულად გაართვეს თავი ამოცანას. მანიფესტანტთა უსასრულო კოლონები მდინარის სამი ტოტივით მოედინებოდნენ წითელ მოედანზე, სწორედ ახლახან გახსნილი მემორიალური დაფის გვერდით. საზეიმოდ და შთაგონებით ჟღერდა ახალგაზრდა ხმები:

«Спите, любимые братья,
Мимо вас движется рать
К зорям вселенским народ»...

ერთ ფოტოზე (რომელიც კრემლის კედლთან სწორედ იმ წუთშია გადაღებული), ფიცარნაგის ხის საფეხურებზე, რომლებიც მემორიალური დაფისაკენ მიემართებიან, თქვენ შეგიძლიათ დაინახოთ ვლადიმერ ილიჩი, რომელიც ყურადღებით და გულდასმით უსმენს ამ ხმებს. გვერდით თანამებრძოლნი უდგანან: ი. მ. სვერდლოვი, მ. ფ. ვლადიმირსკი, გ. ი. ოკულოვა, პ. გ. სმიდოვიჩი. იქვე შემოჯგუფულან ბავშვები, რომლებიც აღტაცებით შესცქერიან იქაურობას. უძველესი „ისკრელის" გ. ი. ოკულოვას, რომელიც უშუალოდ ვ. ი. ლენინის შემდეგ დგას, მხრების მიღმა მოსჩანს სრულიად ნორჩი, ქალწულებრივი სახე. ეთვალიერებ ამ ფოტოს ე.ი. დრაბკინასთან ერთად—ფოტოზე სწორედ იგია გამოსახული, ჩვიდმეტი წლის ასაკში. „ილიზავეტა-ვოროზეი" (როგორც ხუმრობით, ჯერ კიდევ ემიგრაციის წლებში, ეძახდა მას ლენინი). ნახევარი საუკუნის მიღმა ვეშვებით და იგი იგონებს წითელ მოედანზე გატარებული, ოქტომბრის რევოლუციის პირველი წლისთავის პირველ საათებს.

მხოლოდ, წითელი მოედანი სულ სხვა იყო მაშინ. კრემლის კედლის გასწვრივ გამწკრივებული იყო მწვანე ტოტებით შემოწყობილი რევოლუციის გმირთა საფლავები. სიპი ქვით მოკირწყლულ მოედანს ტრამვაის ორი ხაზი ჰკვეთდა. ვასილი ნატარის ტაძრის მიღმა მოსჩანდა უსახური სახლების რიგი, რის გამოც მოედანი ოდნავ პატარა და ვიწრო იყო, ვიდრე ღღესაა. იმ დღეს კი ეს მოედანი თითქოსდა გაიფურჩქნაო. კრემლის კედელთან და ზემო სავაჭრო ქარვასლებიდან (დღევანდელი „გუმ"-ი) ძირს ეშვებოდა ალისფერი ვარდები და ლოზუნგები. კრემლის კედლის ქონგურებზე პატარა წითელი დროშები ფარფატებდნენ. მრავალგზის ყოფილა წითელი მოედანი რევოლუციური ზეიმების ცენტრი, მაგრამ ოქტომბრის პირველი წლისთავი განსაკუთრებული ზეიმის დღე

ეროვნული ბიბლიოთეკა

იყო. წარმოგიდგენიათ, ერთი წელი — უკვე მთელი ერთი წელიწადი! — ჩვენი პარტია, მუშათა კლასი და გლეხობა ხელისუფლების სათავეში იდგა. სასიხარულო ცნობები მოდიოდა გერმანიის რევოლუციის შესახებ — ყველაფერს ამას ის ემატებოდა, რომ ვლადიმერ ილიჩი ჭრილობათაგან განიკურნა და კვლავ ჩვენთან იყო. ბევრი რამ გვქონდა სასიხარულო!..

ზეიმი წითელ მოედანზე მემორიალური დაფის გახსნით დაიწყო. ცერემონიის მთელი დღესასწაულებრივი იერის მიუხედავად, იგრძნობოდა სისადავე. ბუნებრიობა და ძალდაუტანებლობა. თუ ფოტოსურათების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ღრუბლიანი დღე ყოფილა, შემოდგომის დღე. მეხსიერებას კი იგი შემორჩა, როგორც საოცრად გაცისკროვნებული, ნათელი და მშვენიერი. ღრმა მღელვარებით ლაპარაკობდა ვლადიმერ ილიჩი, თითქოს აქ, გმირთა საფლავზე მოსულთ, ყველას ცალ-ცალკე, მიმართავდა. გუნდის ჭაბუკები და ქალიშვილები გულწრფელი შთაგონებით მღეროდნენ. ისინი ყოველგვარი თეატრალური პოზის გარეშე მღეროდნენ. მღეროდნენ არა ოპერულად, არამედ „ადამიანურად“, მღეროდნენ ისე, თითქოს თვალნათლივ ხედავდნენ კრემლის კედლებს მიღმა აფეთქებულ „მსოფლიო-საყოველთაო დაფიონს“. ამ სიმღერის მოსმენისას სულში სიწმინდე და სინათლე ისადგურებდა.

ახლა არ შემიძლია განვსაჯო კანტატის წმინდა მუსიკალური ღირსებანი თუ ნაკლოვანებანი — ამ ოპუსს ე. ი. ოკულოვი — მითუმეტეს, რომ იგი აღიქმებოდა, არა როგორც რაიმე დამოუკიდებელი საკონცერტო ნომერი, არამედ, როგორც ოქტომბრის ზეიმის საერთო სიმფონიის ორგანული, განუყოფელი ნაწილი. მაგრამ, ჩემს უშუალო, ემოციურ მეხსიერებაში ეს კანტატა აღიბეჭდა სამუდამოდ, ისევე როგორც მემორიალური დაფის გახსნის მთელი დღესასწაული...

...იმ დღეებში მხოლოდ მოსკოვში თერთმეტი ახალი ძეგლი გაიხსნა. ისინი შექმნილნი და აღმართულნი იქნენ მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური იდეების შედეგად. „მათს მარადიულობასა და წინგრძლივობაზე მე ჯერჯერობით არ ვფიქრობ. დაე, დროებით ასე იყოსო“ — ეუბნებოდა ვ.ი. ლენინი ლუნაჩარსკის და დაბეჯითებით მოითხოვდა ძეგლების სწრაფად აგებას. თვით ფაქტი მათი დადგმისა უნდა ყოფილიყო ქმედითი ბიძგი ახალი, ბოლშევიკური იდეებით სულჩადგმული ახალგაზრდა ქვეყნის მხატვრული ცხოვრების განვითარებისათვის. ლენინი ოცნებობდა იმაზე, რომ თვითეული ძეგლის გახსნა გადაქცეულიყო „პროპაგანდისა და პატარა ზეიმის აქტად“. ასეთი ზეიმი გაიმართა სწორედ მემორიალური დაფის გახსნისას. ასეთივე ხასიათი ჰქონდა პირველი საბჭოთა კანტატის შესრულებას. ოქტომბრის რევოლუციის გმირთა ხსოვნის უკვდავსაყოფად შეთხზულს.

კანტატამ იმ დროებითი ძეგლების ბედი გაიზიარა, რომლებიც ოქტომბრის რევოლუციის პირველი წლისთავის დღეებში დაიდგა. იმ დროიდან დღემდე საბჭოთა მუსიკის ოსტატებმა ოქტომბრის გამარჯვებათა სადიდებლად მრავალი მონუმენტური, აზრის სიღრმითა და პროფესიული ოსტატობით წარმტაცი გუნდები და ორატორიები შექმნეს. აღტაცებულნი ვართ ამ ნაწარმოებებით, მაგრამ მოდით, ნუ დავკარგავთ კეთილ მოგონებას მათზე, რომელნიც საბჭოთა ხელოვნების სათავეებთან იდგნენ და რომელთა პირველ ცდებს ლენინის მსარდაჭერამ გაუკაფა გზა.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმი თბილისში

ძველი თბილისის განახლებულ უბანში, ანჩისხატის გვერდით, გაიხსნა დიდი ქართველი პოეტის ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმი.

ამ სახლში ბარათაშვილი ცხოვრობდა 1841-1845 წლებში.

როგორც გაზეთი „კომუნისტი“ წერდა, „ბარათაშვილის სახლი პოეტის ცოცხალი, მოქმედი სახლია, იგი ააღორძინებს ლიტერატურული სალონების ტრადიციებს, გახდება პოეტებისა და პოეზიის მოყვარულთა შეხვედრების მუდმივი ადგილი“.

ნ. ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმის დაბადებაში ღირსეული წვლილი მიუძღვით ილია ჭავჭავაძის, იოსებ გრიშაშვილის, გიორგი ლეონიძის სახლ-მუზეუმებს, რომლებმაც მას გადასცეს პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი ექსპონატები.

„მინდა მზე ვიყო, რომ სხივნი ჩემთ
დღეთა გარსა მოვავლო,
საღამოს მისთვის შთავიდე, რომ
დილა უფრო ვაცხოვლო“, —

პოეტის ეს სიტყვები ხვდება დამთვალიერებელს სახლ-მუზეუმში შესვლისთანავე და ისინი გამოხატავენ ამ ღირსშესანიშნავი კულტურულ-განმანათლებლური დაწესებულების სულისკვეთებას.

სახლ-მუზეუმი ორი განყოფილებისგან შედგება. პირველი წარმოადგენს ლიტერატურულ სალონს, რომელიც დამყარებულია XIX საუკუნის საქართველოს ცნობილი ლიტერატურული სალონების მოწყობის პრინციპებზე. აქ ყველაფერი — ავეჯიც, ფოტორეპროდუქციებიც, ყოფითი ნივთებიც გამოხატავს „მერანის“ ავტორის ცხოვრებისა და შემოქმედების დროის ატმოსფეროს.

მეორე განყოფილება — დიდი დარბაზი წარმოსახავს პოეტის ბავშვობისა და სწავლის, სამსახურისა და შემოქმედებითი ცხოვრების უმთავრეს მომენტებს. აქ ვხედავთ პოეტის მშობლებისა და ახლობლების, სახელგანთქმული თანამედროვეების ფოტო და ფერწერულ სურათებს, ბარათაშვილთა საგვარეულო გერბს, პოეტის ხელნაწერთა ფოტოპირებს. საგანგებო კუთხე ეთმობა „ბედი ქართლისას“ ავტორის მსოფლმხედველობის, მისი ეროვნული პოზიციის გამომხატველ მასალებს. აქაა გეორგიევსკის ტრაქტატის ხელნაწერი ასლი, „ბედი ქართლისას“ და „საფლავი მეფის ირაკლისას“ ხელნაწერთა რეპროდუქციები.

სახლ-მუზეუმში ფართოდაა წარმოდგენილი მთაწმინდის პანთეონში ნ. ბარათაშვილის ნეშტის ასვენების პროცესი, მისი თხზულებების გამოცემები.

მუზეუმს ამშვენებს პოეტის ლადო გუდიაშვილისა და ელენე ახვლედიანისეული პორტრეტები, აგრეთვე, პოეტის ბ. ციბაძისეული ქანდაკების ფრაგმენტის ასლი.

31 ოქტომბერს, თბილისობის დღესასწაულზე, ნ. ბარათაშვილის სახლ-მეზეუმის გახსნაზე მოვიდნენ ამხანაგები ე. შევარდნაძე, გ. ანდრონიკაშვილი, გ. ენუქიძე, თ. მენთეშაშვილი, ჯ. პატიაშვილი, ტ. როსტიაშვილი, დ. ქართველიშვილი, ო. ჩერქეზია, ნ. ჭითანავა, ს. ხაბეიშვილი, ბ. ადლეიბა, თ. მოსაშვილი, ვ. პაპუნიძე, ფ. სანაკოევი, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის სექ-

ქ. მარჯანის სახ. საქ. სსრ
სახელმწიფო რესპუბლ.
ბიბლიოთეკა

ტორის გამგე ვ. კონდრატიევი, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარის მოადგილე ვ. სირაძე, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის განყოფილებების გამგეები ნ. ენდელაძე, ჟ. შარტავა, ნ. ჯანბერიძე, პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის მეორე მდივანი ნ. გურგენიძე, თბილისის სახალხო დეპუტატთა საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარე გ. გაბუნია, აქვე იყვნენ ქალაქის პარტიული ორგანოების, საზოგადოებრიობის წარმომადგენლები, თბილისის საპატიო მოქალაქენი, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწენი.

ალისფერი ლენტი გაჭრეს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა **ე. შევარდნაძემ** და საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარემ, ლენინური პრემიის ლაურეატმა **ნ. დუმბაძემ.**

ქართული კულტურის ღირსშესანიშნავი ძეგლის გახსნა დამსწრეთ მიულოცა პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის პირველმა მდივანმა თ. მენთეშაშვილმა.

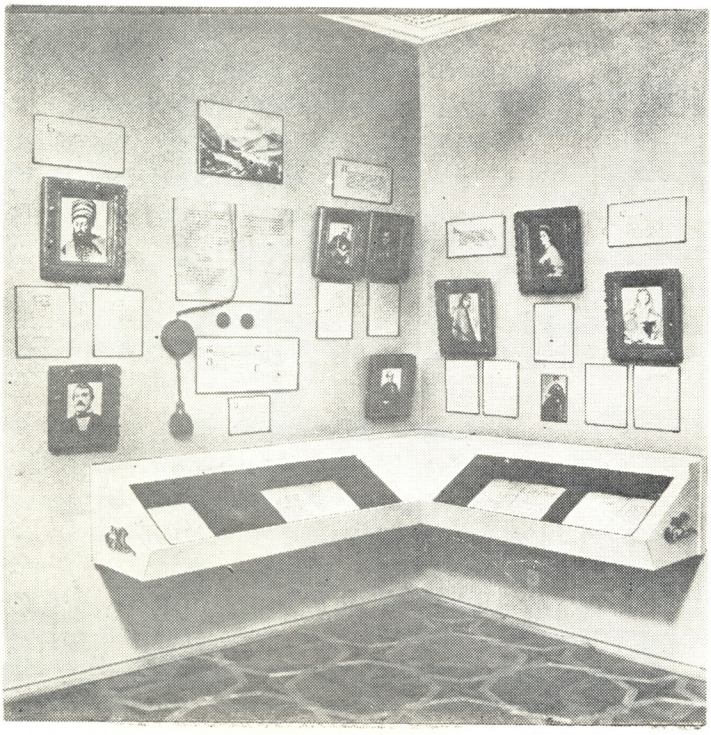
სიტყვა წარმოთქვა ამხ. **ედუარდ შევარდნაძემ:**

„და გზა უვალი, მერანო ჩემო,

ძვირფასო ამხანაგებო!

ჩვენ დღეს აქ, ძველი თბილისის განახლებულ და აღორძინებულ ანჩისხატის უბანში, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ისტორიულ სახლში ვართ. ამ პატარა, მაგრამ ლამაზ სახლში ცხოვრობდა დიდი მოაზროვნე, აქ ქმნიდა თავის უკვდავ შედევრებს ბარათაშვილის გენია.

დღევანდელ ზეიმს განსაკუთრებულ ელფერს ანიჭებს საბჭოთა საქართველოს დედაქალაქის ლენინის ორდენით დაჯილდოებული,



ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმის შიდა ხედი

ბარათაშვილების საგვარეულო ღერბი

ეროვნული ბიბლიოთეკა

დიდებული დღესასწაული თბილისობა, რომელიც კარგ ტრადიციად იქცა.

დღევანდელი ზეიმი კიდევ ერთი დადასტურებაა იმისა, რომ ჩვენ, კომუნისტები, პირდაპირი მემკვიდრენი ვართ ცივილიზაციის ყველა მონაპოვრისა, მათ შორის კულტურის, პოეზიის ზოგადსაკაცობრიო მიღწევებისა.

კომუნისტებისათვის არათუ უცხო არ არის წარსულის პროგრესული მემკვიდრეობა, არამედ, პირიქით, ვისაც ისტორია და წარსული დიალექტიკურად არა აქვს აღქმული, არც შეიძლება სრულფასოვანი კომუნისტი ეწოდოს, რადგანაც ასეთ შემთხვევაში მას არც თანამედროვეობა ესმის სრულყოფილად და იგი ვერც მომავალს განჭვრეტს მეცნიერულად, რამეთუ აწმყო, შობილი წარსულისაგან, არის მშობელი მომავლისა. ასეთია დროისა და ისტორიის განვითარების ლოგიკა.

თბილისის ძველი, ისტორიული უბნის ეს პატარა სახლი, რომელშიც ჩვენ დღეს ვიმყო-

შენგან თელილი, მაინც დარჩება“

ფებით, ერის დიდი ძეგლია.

კედლებიდან გვიმზერენ ერეკლე მეორეს, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, სოლომონ დოდაშვილის, ალექსანდრე ჭავჭავაძის, გრიგოლ ორბელიანის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას, გიორგი ერისთავის, დიმიტრი ყიფიანის, პლატონ იოსელიანის, ალექსანდრე გრიბოედოვის, ნინო და ეკატერინე ჭავჭავაძეების, მანანა და მაიკო ორბელიანებისა და სხვა მამულიშვილთა, პოლი-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ტიკურ და საზოგადო მოღვაწეთა, პოეტთა, ფილოსოფოსთა, სამშობლოსათვის თავდადებულ ადამიანთა ნათელი სახეები.

ჩვენ ვხედავთ ცოცხალ წარსულს, თითქოს მას ფეხი აუდგამს და აქ მოსულა, რომ თანამედროვეობას მოავლოს თვალი, ხოლო ჩვენ წარსულს ვავლებთ თვალს, რომ უკეთ შევიცნოთ თანამედროვეობა და სწორი გზით ვიაროთ მომავლისაკენ.

ერთი ფილოსოფიური სენტენცია ამბობს: ნუ ესვრი წარსულს დამბაჩას, თორემ მომავალი ზარბაზანს დაგიშენსო.

ამ ფრთოსან ფრაზაში დიდი პოლიტიკური სიბრძნეც არის ჩაქსოვილი. ჩვენი კულტურის განვითარებაში უწყვეტია დროთა კავშირი, თუმცა ხშირად დამდგარა ყოფნა-არყოფნის საკითხი. „ძნელი იყო საქართველოს ისტორიული სვე-ბედი, — სავსებით სამართლიანად თქვა ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევმა საბჭოთა საქართველოსა და რესპუბლიკის კომპარტიის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილ საზეიმო სხდომაზე — საუკუნეთა მანძილზე განიცდიდა იგი უცხოელ დამპყრობთა შემოსევებს, რომლებიც აჩანაგებდნენ ქვეყანას, მაგრამ თქვენი წინაპრების თაობები კავკასიონის კლდესავით მტკიცენი აღმოჩნდნენ. მათ დაიცვეს დამოუკიდებლობა, შექმნეს და შეინარჩუნეს თავისთავადი, მრავალმხრივი უნიკალური ეროვნული კულტურა“.

სწორედ ამ უნიკალური კულტურის ზეიმია დღეს ამ პატარა სახლში.

ქართულ მწერლობაში, ქართულ პოეზიაში ბარათაშვილის სახელი ბრწყინავს რუსთაველის, გურამიშვილის, ჭავჭავაძის, წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას, გალაკტიონის პოეტურ თანავარსკვლავედში.

ბარათაშვილის სახელი დგას ბაირონის, პუშკინის, ლერმონტოვის, მიცკევიჩის, მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსთა სხვა ბრწყინვალე სახელების გვერდით.

გენიალური პოეტის ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახელთან არის დაკავშირებული ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძე და ჯავარი.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახელთან არის დაკავშირებული ქართული რომანტიზმის ამაღლება.

ჩვენი გენიალური პოეტის შემოქმედებას-

ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმის გარე ხედი

კოვში ძეგლი დაუდგა იური დოლგორუკის, კიევში — ბოგდან ხმელნიცკის, თელავში — ერეკლე მეორეს, თბილისში — ვახტანგ გორგასალს.

მარქსიზმი გვასწავლის, რომ ცხოვრება ყველა კანონსა და კანონზომიერებაზე უფრო ფართო და ღრმა მოვლენაა და ყველა თაობას მოეთხოვება ისტორიის, წარსულის, თანამედროვეობისა და მომავლის დიალექტიკური, შემოქმედებითი განჭვრეტა.

ამ სახლში ცხოვრობდა ჭაბუკი ტატო, რომელსაც არცერთი თავისი სტრიქონი არ უნახავს დაბეჭდილი.

დღეს ვხსნით ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმს და გვახსენდება დიდი ილიას სიტყვები, რომლებიც მან წარმოთქვა პოეტის ნეშტის განჯიდან თბილისში გადმოსვენების დღეს: „იქნება სთქვან, გვიან არისო“. მაგრამ „ნიკოლოზ ბარათაშვილი უკვდავია და უკვდავისათვის არც რაიმე ქვეყნიერებაზე გვიანია, არც რაიმე ადრე. ეს დიდებული წამი, რომელმაც დღეს აქ შეჰკრიბა წარმომადგენლობა მთელის საქართველოსი. მაგალითია იმისა, რომ ჩვენი ერი ამაღლებულია სულითა და გულით...“

ჟამთასვლამ არათუ ვერაფერი დააკლო, პირიქით, რაც დრო გადის, — სიმაღლე და დიდება ემატება ბარათაშვილის შემოქმედებას.

ბარათაშვილის პოეზიის გაელვება მსოფლიო ასპარეზზე რაღაცით ჰგავს მისივე მერნის გაჭროლებას მარადისობის გზაზე. ის მეტეორივით შემოჭრა პოეზიაში, მაგრამ მეტეორივით არ ჩამქრალა, პირველი სიდიდის ვარსკვლავად დარჩა პოეზიის ცაზე და შორს გაიტანა ქართული ლექსისა და საქართველოს სახელი.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია ჩვენი ახალგაზრდობის პატრიოტული სულისკვეთებით აღზრდის მძლავრი იარაღია, დიდი მამულიშვილის, დიდი ერისკაცის პოეზიაა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია იმავე დროს ხალხთა მეგობრობის, ჰუმანიზმის სულისკვეთებით ჩვენი ახალგაზრდობის აღზრდის მძლავრი იარაღიცაა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ეროვნული ზოგადკაცობრიულის დონემდე მაღლდება.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია არის ჩვენი ახალგაზრდობის მხატვრული-ესთეტიური სულიერი აღზრდის უშრეტი წყარო. „თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებსო“ — ქადაგებდა პოეტი.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია ჩვენი ახალგაზრდობის მოქალაქეობრივი აღზრდის მდიდარი საგანძურია.

„არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს, იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს“.

მისი პოეზია მამულისათვის, ერისათვის, კაცობრიობისათვის მარადიული, სულში ჩამწვდომი მოწოდებაა, რომელიც მუდამ პოულობდა და პოულობს ხალხის გულში მხურვალე გამოძახილს.

„მისნი გრძნობანი, — ამბობდა ილია — მისნი ჭირნი და მწუხარებანი უფრო საყოველთაო, საკაცობრიონი არიან, ვიდრე მარტო მისი საკუთარი გულისანი. მისი კვნესა კაცობრიობის კვნესაა, მისი ჩივილი კაცობრიობის ჩივილია“.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი ახალი გზების გამკვლევია პოეზიის ისტორიაში.

„და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება“ — გვესმის პოეტის ხმა XIX საუკუნიდან და ჯერ გაუკვალავი გზების ძიებისაკენ მოგვიწოდებს XX საუკუნეში.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი დიდი ფიგურაა ქართული მწერლობის, ქართული კულტურის ისტორიაში.

ბარათაშვილი ცოცხალია და ამიტომ ჩვენი თანამედროვეა. მაშასადამე, ბარათაშვილი ეკუთვნის აწმყოს.

ბარათაშვილი უკვდავია და ამიტომ ის ეკუთვნის მომავალს, მარადისობას.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი ამ პატარა სახლიდან, სადაც დღეს ვიმყოფებით, გაემგზავრა განჯაში და იქ, დღევანდელ კიროვაბადში, აზერბაიჯანში შეწყდა მისი გულისცემა.

ბიოგრაფია პოეტს საქართველოსა და აზერბაიჯანთან აკავშირებს, შემოქმედება — მთელ კაცობრიობასთან, ყველა საუკუნესთან, წარსულთან, თანამედროვეობასა და მომავალთან.

სანამ არსებობს საქართველო, სანამ არსებობს პოეზია, იცოცხლებს ბარათაშვილის უკვდავი გენია!

თანამედროვე გმირის პრობლემა 80-იანი წლების ქართულ კინოში

გიორგი გვახარია

ჟურნალ „ისკუსსტვო კინოს“ ფურცლებზე 1978 წელს სტილის საკითხზე გამართულ დისკუსიაში განსაკუთრებული ყურადღება გამახვილდა ქართულ კინოზე. ცალკეული ქართველი კინორეჟისორების შემოქმედების ანალიზისას სულ უფრო ხშირად აღინიშნებოდა, რომ ქართული კინოს პოეტიკა ორი, ერთმანეთის მიმართ დაპირისპირებული პოლუსის — პოეზიისა და პროზის, ამაღლებულისა და ყოფითის სინთეზით ხასიათდება. ამჟამად ქართული კინოს მკვლევარები ხშირად მიმართავენ არა მარტო ეროვნული კინემატოგრაფის წარსულს, არამედ სხვა ხელოვნებების—მუსიკის, ფერწერის, არქიტექტურის, ლიტერატურის ტრადიციებს, ხალხის ზნე-ჩვეულებებს, რათა უფრო მკაფიოდ განისაზღვროს დღევანდელი ქართული კინოს განვითარების ძირითადი ნიშნები. მაგრამ საბჭოთა კინომცოდნეობაში იყო პერიოდი, როცა მიაჩნდათ, რომ ქართული კინოს პოეტიკა სრულად ვერ ასახავს თანამედროვე ადამიანის სამყაროს, თანამედროვე ადამიანის პრობლემებს. იყო მოსაზრებები, რომ ქართული კინოს სტილისტიკა თანამედროვე არაიზირებული ხდებოდა, ლირიკა და ამაღლებულობა, ემოციური და რაციონალური ერთმანეთს არ უკავშირდებოდა, აბსტრაქტულად ისახებოდა ზნეობრივ-ფილოსოფიური პრობლემატიკა, ყურადღება არ ექცეოდა ყოფის დეტალების ჩვენებას და ა. შ. იყო უფრო კატეგორიული მოთხოვნებიც, რომელთა ავტორებს სურდათ, რომ პროზას განედევნა ქართული ფილმების, და, უპირველესად, მათი გმირების რომანტიკულობა, ამაღლებულობა, რადგან, მათი აზრით, სწორედ პროზა წარმოადგენს სინამდვილეს, თანამედროვეობას.

ცხადია, ამ დისკუსიებს უნაყოფოდ არ ჩაუვლია. „პოეტური“ და „პროზაული“ კინოს თეორიამ ახალი გაანალიზება, განვითარება ჰპოვა ჩვენს კინომცოდნეობაში. ისიც მოხდა, რომ ქართული კინოს დღევანდელი პროდუქცია კიდევ უფრო გამდიდრდა თანამედროვე თემატიკით. რაც შეეხება მის პოეტიკას, მან იმავე მიმართულებით განაგრძო განვითარება, რომლითაც მანამდე ვითარდებოდა. ამან აშკარა გახადა, რომ ეროვნული სტილის, ეროვნული პოეტიკის განვითარების პროცესი ობიექტურია, მისი „გარედან“ შეჩერება შეუძლებელია, თუ ის ჰეშმარიტად ეროვნულია, თვითმყოფადია, გასაგებია სხვა ხალხებისათვის... და მაინც, 70-იანი წლების ბოლოდან ქართული კინოს პოეტიკაში იგრძნობოდა გარკვეული ცვლილებები, რომლებიც უეცრად კი არ აღმოცენებულან, არამედ განვითარების კანონზომიერ პროცესს გამოხატავდნენ. და რადგან ყოველ მოვლენას ხელოვნებაში ყოველთვის რაღაც სოციალური, საზოგადოებრივი საფუძვლები აქვს, უპირველესად, ეს პროცესი უნდა აიხსნას იმ ცვლილებებით, რომლებიც იმ დროს ხდებოდა და დღეს ხდება ჩვენს რესპუბლიკაში. ეს არის პერიოდი ქართული ეროვნული კულტურის ძეგლების ახალი აღმოჩენებისა, გაშიფვრისა, ქართული არქიტექტურის ყორადღებიანი და გულმოდგინე რესტავრაციისა, ეროვნული ისტორიისა და კულტურის გაფართოებული პროპაგანდისა. აშკარა გახდა, რომ ქართველი ხალხისთვის ისტორიულად არასოდეს ყოფილა დამახასიათებელი

ეროვნული ბიბლიოთეკა

კადრი ფილმიდან „დიმიტრი II“.

სიხარბე, მომხვეჭელობა... საქართველოს ბუნებრივი პირობები, ქართული ბუნების სიმდიდრე არასოდეს არ ქმნიდა დაგროვების, დახვავების, სიხარბის პირობებს. ამიტომ ასეთი ელემენტების წინააღმდეგ ბრძოლაში სულ უფრო აქტიურად ებმებოდა მოსახლეობა. სინამდვილე ახალ-ახალ — ცხოვრებისეულ, „პროზაულ“ პრობლემებს სვამდა კინოხელოვნების წინაშე.

მატერიალური კეთილდღეობის გაუმჯობესება, ზოგჯერ ქმნის საშიშროებას ადამიანმა მიაძინოს თავისი სული ამ მატერიალურ სამყაროში, გახდეს მისი მონა, გაითქვიფოს პროზაულ სინამდვილეში ისე, რომ ობივატელური პრობლემების გარდა არაფერზე იფიქროს, არაფერმა შეაწუხოს. ჩვენი საზოგადოების წიაღში მიმდინარე პროცესები დღეს ბევრის მხილებას მოითხოვს — იმათ მხილებას, ვინც არცხვენს ქართველ ერს, ვინც წინააღმდეგობას უწევს ამ პროცესის თანამიმდევრულ გატარებას, ცდილობს შეაჩეროს იგი... როგორი უნდა იყოს ასეთ ვითარებაში ქართული კინოს მეოცნებე გმირი? იქნებ, „ჯადოსნური“ ვერტმფრენი ააგოს და ცაში გაფრინდეს სამუდამოდ? იქნებ, უჩვეულო ქოლგას მიაგნოს და მსუბუქად, ლაღად გაატაროს თავისი ცხოვრება? სული მიაძინოს თუ გამოაფხიზლოს? როგორ იცხოვროს პოეტმა პროზაულ სინამდვილეში — იბრძოლოს თუ შეურიგდეს? იქნებ, მართლა ჩამოვიდეს ღრუბლებიდან და ყოფაზეც იფიქროს?

60-იანი და 70-იანი წლების დასაწყისის ქართული ფილმების გმირები თითქმის არ დგანან არჩევანის წინაშე. „გიორგობისთვის“ ნიკოს თავიდანვე შეგნებული აქვს სიყალბესთან და მლიქვნელობასთან ბრძოლის აუცილებლობა. „შერეკილები“ დარწმუნებულნი არიან, რომ გზა, რომელიც მათ აირჩიეს, სწორია და ერთადერთი, ეს ის გზაა, რომელიც მათ ობივატელთა სამყაროზე აამაღლებს. ამ ფილმების გმირი პროზაზე მაღლა იდგა. ამიტომაც, ფილმის აღქმის პროცესში ემოციური სჭარბობდა რაციონალურს, გმირის მიმართ აღფრთოვანება ან სიმპათია — მის კრიტიკულ განსჯას, მისი საქციელის ანალიზს.

თუმცა ჯერ კიდევ 60-იან წლებში მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმში „დიდი მწვანე ველი“ გმირის წინაშე მკაფიოდ დადგა არჩევანის პრობლემა: მიეცვწყებინა მამა-პაპათა მიწა, რომელსაც ცივილიზაციისათვის უნდა დაეთმო ადგილი, თუ ებრძოლა ამ მიწის გადასარჩენად. თუმცა, სოსანასათვის თაეი-

კადრი ფილმიდან „გზა შინისაკენ". ანთიმოზი — ვ. ფანჩულიძე.

ერთო ტენდენციების პარალელურად ხდებოდა. ი. რაიზმანის „პირად ცხოვრებაში", ვ. აბდრაშიტოვის სურათში „გაჩერდა მატარებელი", ი. ავერბახის „სხვა ნათელი ხარ" და „ხმაში" არა მარტო მოიცვა ყოველგვარი რეცეპტები გმირთა შეფასებაში, არამედ გართულდა კიდეც მათი შეფასება, რადგან ეს გმირები ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე ხასიათის იმდენად განსხვავებულ მხარეებს ავლენდნენ, რომ მაყურებლის ფიქრებში ამ მხარეთა სინთეზი განაჯის ხანგრძლივ, წინააღმდეგობით აღსავსე პროცესს მოითხოვდა.

ქართული კინოს უკანასკნელი ორი წლის ფილმების გმირებიც ახალი, ადრე მათთვის სრულიად უცხო არჩევანის წინაშე დადგნენ. მათი რომანტიკულობა ახლა „პროზაზე" მაღლა კი არა, თვით პროზაში უნდა გამოვლინებულიყო.

შემთხვევითი არ არის, რომ რეჟისორმა მერაბ თავაძემ დიდი სამამულო ომის თემაზე გადაღებულ ფილმში „მე დავბრუნდები!" გვიამბო სწორედ პოეტზე, რომლისთვისაც სამშობლოს დაცვა, უმძიმეს ბრძოლებში მონაწილეობა რომანტიკული ამაღლებულობის ხელისშემშლელი კი არა, არამედ აქტიურად გამომხატველი საშუალება გახდა. ამიტომაც სიკვდილ-სიცოცხლის არჩევანში სწორედ რომანტიკამ, გმირობის წყურვილმა გაიმარჯვა.

ისტორიულ ფილმში „დიმიტრი II" (რეჟისორი რ. ხოტივარი) გმირობის პრობლემა კვლავ უკავშირდება თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების აქტუალურ საკითხს — არჩევანის გაკეთებას. ფილმი, რომლის მოქმედება XIII საუკუნის საქართველოს უმძიმეს პერიოდში — მონღოლთა ბატონობის ხანაში ვითარდება, ერთგვარად იწვევს ასოციაციებს ლ. შეპიტკოს გახმაურებულ სურათთან „ზეასვლა". აქაც გმირის თავდადების ფაქტი ზნეობრივ-ფილოსოფიურ ასპექტშია განხილული. მაგრამ თუ სოტნიკოვი ნიმუშია უკომპრომისო ადამიანისა, რომელმაც ღალატს სიკვდილი ამჯობინა, ქართლის მეფე დიმიტრისთვის არჩევანის პროცესი უფრო რთულია. დიმიტრი ამაღლებული სულის ადამიანია. მისთვის ერის სულიერი ფასეულობანი ყველაზე მნიშვნელოვანია, ძირითადი. ეს ფასეულობა მისთვის რწმენაა და ამ რწმენის შენარჩუნებისათვის იბრძვის. ამიტომაც, განუწყვეტელი არჩევანის წინაშე მდგარი, იძულებულია ხშირად კომპრომისზე წავიდეს:

დანვე ნათელი იყო რომელ გზას გაჰყვებოდა, ისევე, როგორც „არაჩვეულებრივი გამოფენის" გმირისთვის, რომელიც, მართალია, ცდილობდა უარი ეთქვა შემოქმედებით კომპრომისებზე, მაგრამ ეს ცდა მხოლოდ რომანტიკული გმირის ოცნებებსა და ილუზიებში რჩებოდა.

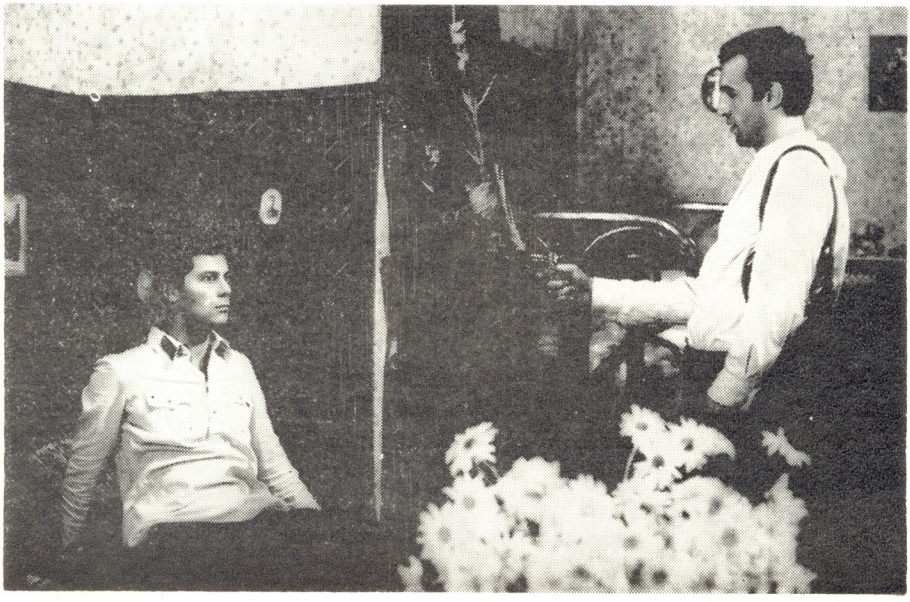
ყოველდღიური ყოფის, თანამედროვე ცხოვრების მიერ წამოყენებული პრობლემები მარტივად როდი წყდება. დღითიდღე სულ უფრო მეტ დაძაბვას მოითხოვს ცალკეულ მოვლენათა გააზრება. ამიტომაც, თვით დრომ, ცხოვრებამ გახადა აუცილებელი უფრო მეტად დაფიქრებულიყო ქართული კინოს რომანტიკული გმირი. მისი რომანტიკული თვისებები სულ უფრო მეტად ინიღბებოდა, იფარებოდა. უკვე „პასტორალში" იგრძნობა სოფლელი გოგონას, ედუკის სახეში, პოეტური სულის გახრწნის საშიშროება. თანამედროვე ცხოვრების მტკივნეული პრობლემები დაისვა რევაზ ჩხეიძის სურათში „მშობლიურო ჩემო მიწავ", ლანა ღოღობერიძის ფილმში „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხზე", გიორგი შენგელაიას სურათში „ქვიშანი დარჩებიან". ახალი გმირის ჩამოყალიბება საბჭოთა კინოს განვითარების სა-

უღალატოს ქრისტიანული რელიგიის კანონებს, მონღოლებს რძლად გაუგზავნოს ათი წლის ქალიშვილი, ერთგულება შეჰფიცოს მტერს... მხოლოდ ასეთ ვითარებაში ხდება შესაძლებელი გაპარტახებისა და მუდმივი ხარკისგან ქართული სოფლების დახსნა, ქართული მონასტრების აშენება, ენის შენარჩუნება და, რაც მთავარია, ფიზიკური განადგურებისაგან ერის გადარჩენა. დიმიტრი არ არის ზნეობრივი იდეალი, მისი ნებისმიერი მოქმედება განსჯის, ფიქრის შედეგია და შეცდომებითაც არის აღსავსე. მისი გმირობა ფილმის ბოლოს, სურათის მრავალპლასტიან ქსოვილს უკავშირდება. ამიტომაც მაყურებელს არ ეძლევა მისი გმირობის ახსნის მზა რეცეპტი. დიმიტრის სიკვდილი უმძიმესი წამების შემდეგ, ხალხისათვის თავდადებული მებრძოლის გმირობაცაა და სუსტი, მტანჯველი ფიქრისგან დაღლილი ადამიანის დამარცხებაც.

რთულია და წინააღმდეგობითაა აღსავსე ჰეშმარიტების, საკუთარი თავის შეცნობის გზა ანთიმოზისთვის რეჟისორ ალ. რეხვიაშვილის ფილმში „გზა შინისაკენ“. ანთიმოზი არის ბრძენი, ფიქრებში ღრმად წასული პიროვნება, რომელიც სწორედ სიბრძნით იქცევა ხალხის სულიერ მოძღვრად (შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმის გმირის პროტოტიპი თვალსაჩინო საზოგადო მოღვაწე, რუმინეთის მეტროპოლიტი ანთიმოზ ივერიელია). ძალმომრეობასთან ბრძოლაში მისი ფიქრები სულ უფრო ღრმავდება და მხოლოდ სიბრძნე ეხმარება მას არჩევანის დროს არ უღალატოს რწმენას, წავიდეს წინ, ერთმანეთს დაუკავშიროს ბრძოლა და მოთმინება. სულიერ ამაღლებულობაა აქ ქმნის არა თვით გმირის განსაკუთრებული ემოციური სიმდიდრე, რომანტიკულობა, არამედ გონებაგახსნილი პიროვნების აზრის სიღრმე, საკუთარი სულის ყველაზე მიუღწეველ, იდუმალ კუნჭულებთან დაახლოება. ამიტომაც ეპიზოდში, როდესაც ანთიმოზი თავის სასიკვდილო განაჩენს უკითხავს გაუნათლებელ ყანდარმებს, საქმე გვაქვს უფრო რთულ, ტრაგიკულ დაპირისპირებასთან, ვიდრე ტრადიციული შერეკილის ობივატელთან დაპირისპირებაა. თვით ეს „უსულო“, გამოფიტული ჯალათებიც კი შეძრწუნებიან ანთიმოზის სიმშვიდითა და სითამამით, მისი რწმენა, მისი „სინათლე“ მათ თვალს ჭრის, აშინებს.

თუ ანთიმოზი მტრის წინააღმდეგ ბრძოლაში გვევლინება როგორც ბრძენი, ახალგაზრდა რეჟისორ თ. ბაბლუანის ფილმის — „ძმის“ გმირი ბექარი მხოლოდ ახლა, ჩვენს თვალწინ გადის პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესს, უხდება ურთულესი არჩევანის გაკეთება: ერთის მხრივ, ხედავს, როგორ უსწორდება მისი უფროსი ძმა გიო ჟანდარმებსა და მოღალატეებს, როგორ ებრძვის ძალადობას ძალადობითვე, მიმართავს ინდივიდუალურ ტერორს, სტიქიურ ბრძოლას. მეორეს

კადრი ფილმიდან „კუკარაჩა“. კუკარაჩა — ლ. უჩანეიშვილი, მურტალო — ზ. კოლელიშვილი.



მხრივ, ბექარის წინაშე დგება მოთმინების, ძალადობის უარყოფის პრობლემა, ღალატის შესაძლებლობაც კი... ძმა უყვარს იმიტომ, რომ ძმაა. მაგრამ სისხლისღვრით ბრძოლის ფორმები მისთვის ძნელად მისაღებია. არჩევანი არჩევანს მოსდევს და ამ პროცესში გულუბრყვილო ჭაბუკი ფილმის ბოლოს ჩამოყალიბებულ პიროვნებად გვევლინება.

აღნიშნული ფილმები საქართველოს ისტორიის სხვადასხვა მონაკვეთს ეხებიან. მაგრამ ისინი მართლაც რომ არქაულად დარჩებოდნენ, მათ გმირებში თანამედროვე ადამიანის ბუნება, მისი პრობლემები და მისწრაფებები რომ არ ვლინდებოდეს. მით უფრო, რომ თანამედროვე თემატიკაზე შექმნილ უკანასკნელი წლების ქართულ ფილმებში გმირის ხასიათის გადაწყვეტის მსგავსი ტენდენციები შეიგრძნობა.

ადამიანის ფსიქოლოგიის ანალიზი, მისი ზნეობრივი ძირების გამოკვეთა, სულიერი „დასრულებულობისკენ“ მიდრეკილება — მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმების ძირითადი თემაა. მაგრამ მისი გმირები ჯერ არც ერთ ფილმში არ შეხვედრიან ესოდენ პირდაპირი არჩევანის პრობლემას, წინააღმდეგობით აღსავსე პროცესებს, როგორც არქეოლოგი სულხანი ფილმში „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“. აქ ახალგაზრდა, ენერგიით აღსავსე თამრიკო და დინჯი, უკვე ასაკში შესული სულხანი განსხვავებულად უყურებენ ადამიანის დანიშნულების საკითხს, უფრო სწორედ,

კადრი ფილმიდან „ძმა“. ბექარი—ა. სამხარაძე.

განსხვავებულ ფორმებს აღიარებენ. მაქსიმალისტი თამრიკოსათვის კომპრომისი და მოთმინება უცხო ცნებებია. ის „ეშინიათ ბედნიერ რჩოლია და ცხოვრების სხვა წესი მიაჩნია. ადამიანის ღალატია საკუთარი სინდისის მიმართ. სულხანი კი ბოლო წლების ქართული კინოს გმირია. ფიქრი, ცალკეულ მოვლენათა წინააღმდეგობრიობის გათვალისწინება, ცხოვრებისეული გამოცდილება მას, თამრიკოსთან შედარებით, უფრო ძლიერ პიროვნებად წარმოაჩენს. კვლავ დგება არჩევანი: ახალგაზრდულ ენერგიას და უკომპრომისობას მიჰყვეს, თუ უხეშ ბრძოლას შრომა და მოთმინება არჩიოს. სულხანი თავისი პოზიციის შენარჩუნებასთან ერთად ახერხებს მიჰყვეს ახალგაზრდების სწრაფვას, მათ გულისცემას. ა. რეხვიაშვილის გმირისა არ აყოს, სულხანის ეროვნული ხასიათი, ქართული მრავალხმიანი სიმღერის მსგავსად, თავს უყრის განსხვავებულ „ხმებს“, ამიტომაც თავისი თავის ბოლომდე დახარჯვით, მაქსიმალურად უახლოვდება ჭეშმარიტებას.

არჩევანის გაკეთების აუცილებლობას სხვადასხვაგვარად შეიგრძნობენ თანამედროვე ქართული ფილმების გმირები. ი. კვირიკაძე თავის „მოცურავეში“ გვიჩვენებს, თუ როგორ სუსტდება, დუნდება, იჩქმალება თაობებში ადამიანის სულიერი სწრაფვა ჭეშმარიტებისაკენ (თუნდაც ბათუმიდან ფოთამდე გადაცურვის ფორმით გამოხატული). დურმიშხან დუმბაძე-პაპის არსებაში ჯერ კიდევ ცოცხლობდა წინაპართა „სული“. მაგრამ მისი გმირობა არავის აინტერესებდა, მერე კი არავინ დაუჯერა, დასცინეს კიდეც. (დურმიშხანი ტრადიციული ქართული რომანტიკული გმირია, ამიტომ მას, ტრადიციის თანახმად, უპირისპირდებიან ობივატელები, რომლებიც დასცინიან მის სულიერ სწრაფვას). მეორე თაობის ცხოვრებაში — დომენტი დუმბაძის სახით — კვლავ ძალაშია ფანტასტიკური გადაცურვის სურვილი, მაგრამ პრობა ახლა პასიურად კი არა, უშუალოდ ზემოქმედებს რომანტიკული გმირის სულიერ სწრაფვაზე და ისიც მარცხდება. რაც შეეხება ჩვენს თანამედროვე გმირს — ანტონს, წინაპართა სურვილები და მისწრაფებები მას მხოლოდ მოგონებების სახით შერჩა. არჩევანი მის წინაშე დასმულია, მაგრამ ანტონის სული იმდენად მიძინებულია, იგი იმდენად ჩართულია ყოფით ამაოებაში, რომ ვერც კი გრძნობს, ვერც კი იაზრებს

ამ არჩევანს, რომ აღარაფერი ვთქვათ გადაწყვეტილების მიღების სურვილზე. პასიურობა, ეგოიზმი, შემგუებლობა, სულიერი ფასეულობების შეზღუდულობა არცთუ ისე იშვიათია ჩვენს სინამდვილეში. სწორედ ამას ამხელს რეჟისორი გმირთა ამ „ტრიადის“ მეშვეობით.

ამიტომაც, დღევანდელ ქართულ კინოში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებენ ისეთი გმირები, რომლებიც, ინარჩუნებენ რა რომანტიკული გმირის — მეოცნებისა და პოეტის ძირითად თვისებებს, ყოველდღიური ცხოვრების თანამონაწილეებად, ადამიანში სულიერი სიწმინდის, რწმენის, სიყვარულის შენარჩუნებისათვის, პოეზიის შენარჩუნებისათვის აქტიურ მებრძოლებად გვევლინებიან.

ასეთია კუკარაჩა ქეთი და სიკო დოლიძეების ამავე სახელწოდების ფილმში (ნ. დუმბაძის მოთხრობის მიხედვით). პროზაული ადამიანის მიერ ქართული რომანტიკული გმირის შეფასებას მოგვაგონებს მილიციის მაიორის სიტყვები, კუკარაჩას რომ ეუბნება: „—შენ მილიციაში რა გინდა, საბავშვო ბაღის გამგე უნდა იყოო“. მაგრამ კუკარაჩა არც სინამდვილეს აქცევს ზურგს, მის წინაშე რთული არჩევანი დგება: დაიცვას კანონი, დააპატიმროს საშიში დამნაშავე, თუ ადამიანის სიყვარულის სახელით, საერთოდ სიყვარულის სახელით გაათავისუფლოს იგი და რადგან მისთვის, როგორც თავად ამბობს, ადამიანის ამქვეყნად შემობრუნება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ბანდიტის დაპატიმრება, კანონის დარღვევას არჩევს.

რეჟისორმა და მსახიობებმა განსაკუთრებით გაუსვეს ხაზი გმირის ხასიათში მომხდარ ცვლილებებს — როცა დამბეზღებლის როლს („შპიონი ხარ, კუკარაჩა“— ეუბნება ბავშვი) ბავშვებთან მეგობრული დამოკიდებულება ცვლის, როცა კანონის წინაშე ბრმა სამსახური იცვლება ჰუმანურობისა და სამართლიანობის გააზრებული დაცვით. საბჭოთა სამართალი ჰუმანურია, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ადამიანი თავად არ მოქმედებს, რომ მასში ყველა კითხვაზეა გაცემული მზა პასუხები. ცხოვრება ზოგჯერ ისეთი არჩევანის წინაშე გვაყენებს, რომ ჩვენს მოქმედებას მხოლოდ ჩვენივე სულიერი ძალები, ჩვენი სულიერი შესაძლებლობები განსაზღვრავენ.

არ მახსოვს ქართულ კინოში ამდენ ხანს გაგრძელებულიყოს ერთი ხედი, როგორც ანიკოს მსხვილი ხედი, როცა ის ადამიანის დანიშნულებაზე ესაუბრება კუკარაჩას. დიდი ხანია ქართულ კინოს არ ახსოვს ასეთი შენელებული რიტმი, მუსიკალური გაფორმების ხაზგასმული უარყოფა, როგორც ფილმში „დიმიტრი II“. ქართულ კინოში არასდროს შეგვინიშნავს ისეთი „ზანტი“, „დაღლილი“ გამოსახულება, ადამიანის საკუთარ ფიქრებში მოგზაურობის პროცესს რომ გამოხატავს, როგორც ალ. რეხვიაშვილის სურათებში.

რომანტიკული გმირი მიწაზე ჩამოვიდა, მაგრამ მეოცნებედ, პოეტად დარჩა. ამიტომაც უჭირს მთლიანად მიეჯაჭვოს მიწას. ყველაფერი ეს განსაზღვრავს კიდეც მის სულიერ წინააღმდეგობებს. ამიტომაც თვით ცხოვრება აიძულებს იფიქროს უფრო მეტი, ვიდრე აქამდე ფიქრობდა... ბუნებრივია, ქართული ფილმების სტილისტიკაში რიტმის თვალშისაცემი შენელება. ცალკეული ხედების გახანგრძლივება აუცილებელი იყო გმირის ხასიათში მიგნებული ახალი თვისებების წარმოსაჩენად. ეს ახალ პრობლემებს სვამდა ფილმის სახვით გადაწყვეტაში, მონტაჟურ წყობაში, გარკვეული სირთულეები ექმნებოდა მსახიობსაც.

ახალგაზრდა რეჟისორი თ. ბაბლუანი, რომელმაც ყველა გააოცა სადიპლომო სურათის — „ბეღურების გადაფრენის“ მალალი პროფესიონალიზმით, თავის ახალ ფილმს —„ძმას“ ვესტერნის ჟანრში წყვეტს. მაგრამ ხედების ყველაზე თვალისმომჭრელ ცვლაშიც კი ახერხებს ხასიათების ფსიქოლოგიურ გამოძერწვას. ფილმის პირველი ეპიზოდების დინამიკუროპა, როცა კადრის ერთი, ძალზე ხანმოკლე კომპოზიცია თითქოს ისე სწრაფად „ფეთქდება“ ჩვენს თვალწინ, რომ მის დაფიქსირებასაც კი ვერ ვასწრებთ, თანდათან, თვალისთვის შეუმჩნევლად მშვიდდება. კადრის კომპოზიციაში იზრდება აქცენტების გააზრებული განაწილება. ეს ხერხი გამოხატავს უმცროსი ძმის — ბექარის სულიერ მდგომარეობას.

აღსანიშნავია, რომ „მოცურავეშიც“, რომელიც განხილულ ფილმებს შორის ყველაზე მეტად მოგვაგონებს 70-იანი წლების სურათებს (განსაკუთრებით პირველი ნოველა),

კადრი ფილმიდან „ცხელი ზაფხულის სამი დღე". სულხანი—კ. კავსაძე, თამრიკო — ნ. ჭანკვეტაძე.

აღწერითი სიმსუბუქე იცვლება პირობითი გამოსახულებით. მაგრამ ეს პირობითობა აქ არც სტატიკურობას ქმნის და არც დეკორატიულობას. ეკრანს მიღმა განუწყვეტლივ იგრძნობა ავტორი, რომელიც გამოსახულების ხაზგასმულ დეკორატიულობაში გამოხატავს თავის ოდნავ ირონიულ დამოკიდებულებას ეკრანული მოქმედების მიმართ. ამიტომ ეპოქების ცვლა ერთი მოვლენის „ტრიადაში" ვლინდება, როგორც სამი, ერთ კედელზე დაკიდებული ფოტოსურათი, რომელთაგანაც პირველი სიძველისგან ყველაზე მეტად გაყვითლებულა, ბოლო კი ყველაზე ახალია. ეს, პირობითად მოთხრობილი, ცოტა ზღაპრული ამბავი მთლიანობაში გვევლინება როგორც ამ სურათებზე ადამიანის ფიქრების კონცენტრაცია.

ა. რეხვიაშვილის ფილმში „გზა შინისაკენ" მედიტაციის ფაქტორი იმდენად წინ იწევს, რომ სტატიკურობის, მოწყენილობის საშიშროებაც კი იქმნება, მაგრამ ავტორი დამაჯერებლად ახერხებს კადრის განტვირთულობაში იპოვოს მხატვრული სახე. ეს სივრცე ერთდროულად რეალურიცაა და უჩვეულოც, დეკორატიულიც და მკაცრიც, ულმობელიცა და ადამიანურიც. აქ ა. რეხვიაშვილი აგრძელებს ქართული ფილმების სახვით გადაწყვეტაში ეროვნული პლასტიკური ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციების გამოყენებას. ორი განსხვავებული პოლუსის — მონუმენტურისა და საოცრად ადამიანურის, ცაში აზიდულისა და მიწაზე მყარად მდგარის, დეკორატიულისა და მკაცრის სინთეზს შევიგრძნობთ ქართული მონუმენტური ხუროთმოძღვრების საუკეთესო ძეგლებში, რომ არაფერი ვთქვათ ფიროსმანზე, რომელთანაც ზღაპრული უჩვეულობა ყოველთვის რეალურ გარემოს, რეალურ სცენებს უკავშირდებოდა, ისევე როგორც მონუმენტური ფორმა — დეკორატიულს, გააზრებული — ინტუიტურს. ფილმში „გზა შინისაკენ" განტვირთულ სივრცეში კამერა თითქოს გმირთან ერთად ეძებს ჰეშმარიტს, მარადიულს, კადრის „ჩონჩხს", ძალადობით აღსავსე სამყაროს არსს, რომლისკენაც გმირის ფიქრებია მიმართული, დეტალების გააზრებული გადაჭრა ეკრანის ჩარჩოთი კი იძლევა ამ სივრცის მაყურებლის სივრცეში „შემოჭრის" იღუზიას, რაც აძლიერებს მაყურებლის თანაარსებობას ეკრანულ მოქმედებასთან.

რეჟისორ ლიანა ელიავას ფილმში „გზის დასაწყისი" გმირის „ფიქრთა ნაკადის" საჩვენებლად თვით სიუჟეტზეც უარია ნათქვამი. აქაც, მთელი ფილმის მოქმედება ახალგაზრდა კინორეჟისორი ქალის ფიქრებს ეთმობა და კინემატოგრაფიული გამოსახულების დოკუმენტური, ნატურალური ფაქტურა აქაც მიმართულია იმისკენ, რომ მაყურებელიც ჩაერთოს ამ პროცესში.

ამგვარად, ქართული კინო დღეს ცდილობს აზრიანი, ფიქრით აღსავსე დიალოგი გამართოს მაყურებელთან. ამასთანავე, გვთავაზობს ისეთ სახეებს, რომელთა შეფასებისათვის თვით მაყურებელმა უნდა გააღრმავოს თავისი ფიქრები, გამართოს „დიალოგი" საკუთარ თავთან.

რწმენისა და სიკეთის ხელოვნება

ეროვნული ბიბლიოთეკა

მერაბ კოკოჩაშვილი

ბინას რომ აძლევდნენ, ჰკითხეს, რომელ სართულზე გინდა ცხოვრებაო?

რამდენსართულიანი სახლიაო?

თექვსმეტსართულიანიო — უპასუხეს.

მეთხუთმეტეზე, ზევიდან კარგი ხედი იქნებაო.

გაუკვირდათ, ბარემ მეთექვსმეტე აგეღოო.

არა, მეთექვსმეტე სახურავთან ახლოა, წყალი ჩამოვაო.

კი, მაგრამ, თუ ასეთი პრაქტიკული ხარ, ელექტროდენი რომ გამოირთოს, მაშინ ფეხით რა აგიყვანს მეთხუთმეტეზეო?

დაფიქრდა. მერე თქვა: სულ მთლად ბედნიერად ვის უცხოვრია, რომ მე ვიცხოვროო. მეთხუთმეტე მინდაო.

ახლაც მეთხუთმეტე სართულზე ცხოვრობს და ტკბება თბილისის მშვენიერი ხედით. ასეთი კაცია ჩვენი ელდარი.

სხვათა შორის, ბავშვობაშიც მაღალზე ცხოვრობდა. მაშინ თბილისში მაღალ სახლებს არ აშენებდნენ და მისმა მშობლებმა, დღეს უკვე ლეგენდად ქცეულმა ნატო ვაჩნაძემ და ნიკოლოზ შენგელაიამ მთაწმინდაზე, ჩიტაძის ქუჩის თავში დაიდეს ბინა.

ისიც მშობლებსა ჰგავს.

ერთხელ ბავშვობაში ფეხბურთს ვთამაშობდით — ძმები ელდარი და გიორგი და მათი ბიძაშვილ-დეიდაშვილები გოგი და ბორის ანდრონიკაშვილები. ისეთი ჟინით თამაშობდნენ ძმები, რომ ერთ მომენტში საჩხუბრად გაიწიეს და ძლივს მოვგლიჯეთ ერთმანეთს. მერე ელდარი ასეთივე ჟინით თამაშობდა კალათბურთს, ასეთივე ჟინით სწავლობდა ინსტიტუტში, ასეთივე ჟინით უყვარდა მეგობრები, ასეთივე ჟინით უყვარს ხელოვნება, ასეთივე ჟინით ცხოვრობს და თუ სხვანაირად იცხოვრა, ხომ ელდარი აღარ იქნება.

უფროსები ამბობენ — მამამისიც ასეთი იყოო.

ამას წინათ ვიღაცამ ტესტი შემოგვთავაზა — კითხვებზე პასუხი უნდა გაგვეცა და ამ პასუხების მიხედვით თითოეულის ხასიათი უნდა ჩამოყალიბებულიყო. კითხვაზე, თუ რა უყვარს ყველაზე მეტად, ელდარმა უპასუხა:

— შრომა.

გაგვეცინა, რადგან თავჩაქინდრულად მშრომელი ელდარი არავის უნახავს. მან კი, როგორც სჩვევია, ირონიული ღიმილით გაიმეორა:

— დი-ი-იახ, შრომა!

ვინც ერთხელ მაინც დაფიქრებულა იმაზე, რომ ელდარს, 25 წლის განმავლობაში, რაც ის საქართველოში მუშაობს, სულ ხუთი ფილმი — „თეთრი ქარავანი“, „მიქელა“, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „შერეკილები“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ აქვს გადაღებული და ხუთივე ძალიან კარგი ფილმია — მიხვდება, რა შრომა დევს ამ ფილმების მიღმა.

სხვათა შორის, ინსტიტუტში სწავლისას, ჩვენ, ქართველ სტუდენტებს, კომუნა გვქონდა

ელდარ შენგელაია

50

ჩამოყალიბებული და პრეზიდენტად ელდარი ავირჩიეთ. კომუნის დანარჩენ წევრთაგან ზოგი ფინანსთა, ზოგი კულტურის და ზოგიც ზნეობის „მინისტრი“ გახლდათ, მაგრამ პრეზიდენტი ელდარი იყო. ახლა ის საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის თავმჯდომარეა...

მას საოცარი უნარი აქვს იყოს ნიჭიერი ადამიანების გარემოცვაში. მასთან სახლში მისვლა ერთი სიამოვნებაა, რადგან მაშინვე ექცევი ნიჭიერების, ენამოსწრებულობის, გონებამახვილობის გარემოში. აქ ყოველნაირ ხალხს შეხვდები — ასაკოვანსაც და მთლად ბავშვსაც. რაც მთავარია, ყველა იქ მყოფს ერთი საერთო თვისება ახასიათებს — ახალგაზრდები არიან სულით და, ალბათ, ამიტომაც არის, რომ ელდარი არ შეიძლებოდა პედაგოგი არ გამხდარიყო. ალბათ, ამიტომაც არის, რომ მისი შემოქმედება საოცრად ახალგაზრდულია, ახალგაზრდული სულის მატარებელი, მხიარული, მხნე — ყოველი მხრიდან სჭვივის ის რწმენა და მხნეობა, რომელიც ქართველკაცს ძნელბედობის ჟამს აძლებინებდა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ელდარის შემოქმედება საოცრად ეროვნულია, ქართული.

ლახტი გვითამამებია, ფეხბურთი, კოჭი, კალათბურთი, ერთად გვისწავლია, გვიფიქრია და გვიშიმშილია, ერთ საწოლზე გვიძინია, ერთ საბანქვეშ, ერთ სცენაზე გამოვსულვართ, ერთად გვიმუშავია, ქორწილები გადაგვიხდია ერთად და საყვარელი მეგობრებიც ერთად დაგვიმარხავს და მაინც, ელდარს რომ ვუყურებ, ვერ ვიჯერებ, რომ ის უკვე 50 წლისაა. მე მგონი, ელდარსაც არ სჯერა. მხნედ არის. იქნებ, ცოტა (სულ ცოტა) თვალს დაგვაკლდა, იქნებ ყურსაც, მაგრამ, როგორც ელდარი ამბობს:

— ეს უკეთესიც არის, — რაც არ გინდა და რაც არ არის საჭირო, არც უნდა დაინახო და არც უნდა მოისმინო!

ამაშიც მართალია. გულს უნდა უსმინო!

გული კი მას ფანტასტიკურ, კურიოზულ და, ამავე დროს, ჭეშმარიტ ფორმულებს სთავაზობს. ამ ფორმულებით მხოლოდ ბავშვებს შეუძლიათ ცხოვრება, ანდა, როგორც თვითონ ელდარი ამბობს, შერეკილებს. აი, მაგალითად, როგორ გამოიყურება ფრენის ფორმულა, რომელსაც ელდართან ერთად მისი ფილმის პერსონაჟი — მოხუცი შერეკილი ქრისტეფორე ქადაგებს:

— ვერა და ვერ გავაგებინე, ბატონო, ვერავის, რომ ალფა პლიუს ბეტა პლიუს გამა პლიუს სიყვარული!.. პლიუს სიყვარული უდრის აღმაფრენას!

მართალი ხარ, ჩემო ელდარ, თუ სიყვარული არ შეურიე — კვერცხსაც კი ვერ მოხარშავ და შენი ფილმები იმიტომაც მუდამ იქნება საჭირო ადამიანებისთვის, რომ სიყვარული უდევთ საფუძვლად.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედებითი დათვალიერება

ამ რამდენიმე სნის წინ, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ინიციატივით, თბილისში ჩატარდა ახალგაზრდა კომპოზიტორების კამერული მუსიკის ფესტივალი, რომელიც საბჭოთა კავშირის შექმნის 60 წლისთავს მიეძღვნა. ფესტივალში მონაწილეობდნენ მოსკოვის, ლენინგრადის, ბალტიისპირეთისა და ამიერკავკასიის რესპუბლიკების წარმომადგენლები. საფესტივალო კონცერტების შემდეგ გაიმართა დისკუსია, სადაც ახალგაზრდა ავტორთა შემოქმედების შესახებ თავიანთი აზრი გამოთქვეს ცნობილმა საბჭოთა მუსიკოსებმა. ვბეჭდავთ დისკუსიაში მონაწილეთა გამოსვლებს მცირეოდენი შემოკლებით.

მუსიკისმცოდნე გ. ორჯონიკიძე: (საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე): მე ვთვლი, რომ თბილისში ჩატარებული ფესტივალი წარმოადგენდა ძალზე მნიშვნელოვან მოვლენას. ეს ფრიად ნაყოფიერი ღონისძიება ნაკარნახევი იყო გარკვეული აუცილებლობით. რამდენადაც მახსოვს, ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედების ესოდენ მასშტაბური დათვალიერება უკანასკნელად გაიმართა მოსკოვში, 1977 წელს. დროდადრო კი ახალგაზრდების ნაწარმოებები სრულდება თავიანთ რესპუბლიკებში და რეგიონალურ შეხვედრებზეც. მხედველობაში მაქვს ამიერკავკასიის რესპუბლიკებში დამკვიდრებული ახალგაზრდა თაობის სომეხ, ქართველ და აზერბაიჯანელ კომპოზიტორთა ყოველწლიური შეხვედრების ტრადიცია. (პირველად ასეთი შეხვედრა გაიმართა ერევანში 1980 წელს, შემდეგ ბაქოში — 1981 წელს, ახლა კი თბილისში). ამჯერად ჩვენ შეგნებულად გავაფართოვეთ ამ შეხვედრის საზღვრები და ამიერკავკასიის რესპუბლიკების წარმომადგენლებთან ერთად ფესტივალზე მოვიწვიეთ ბალტიისპირეთის სამი რესპუბლიკის, მოსკოვისა და ლენინგრადის ახალგაზრდა კომპოზიტორები.

მადლობას მოვახსენებ იმ კომპოზიტორთა კავშირებს, რომლებმაც მონაწილეობა მიიღეს ამ ღონისძიებაში და ჩვენს დედაქალაქში თავიანთი ახალგაზრდები მოავლინეს. მათ გულდასმით შეარჩიეს საკონცერტო პროგრამები და ამით ფესტივალის პროფესიული დონე და ხარისხი განაპირობეს. ჩვენ კმაყოფილები ვართ იმ კომპოზიტორებისა და შემსრულებლებისა, რომლებმაც გაიჟღერეს ფესტივალის კონცერტებზე.

ფესტივალის მასშტაბურობაზე მეტყველებენ ფაქტები: მასში მონაწილეობდა 60-მდე

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ახალგაზრდა კომპოზიტორი და 250-მდე შემსრულებელი. ფესტივალი მიმდინარეობდა 26 სექტემბრიდან 3 ოქტომბრამდე, ყოველდღიურად ტარდებოდა ორ-ორი კონცერტი. მოხარული ვარ, რომ ჩვენ თავი გავართვით ესოდენ დიდ დატვირთვას. ფესტივალზე ბევრი რამ იყო საინტერესო და ყურადსაღები. დღეს ზოგადად ვილაპარაკებ ჩემს შთაბეჭდილებებზე, ვინაიდან არავითარი რეგლამენტი არ მეყოფა თუკი ფესტივალზე შესრულებულ თვითეულ ნაწარმოებზე შევჩერდები.

პირველ რიგში, აღვნიშნავ, რომ ფესტივალზე წარმოდგენილ საკომპოზიტორო სკოლებს ეროვნული გარკვეულობა ახასიათებთ. თვალსაჩინოდ ჩანს, რომ ჩვენი შემოქმედებითი ახალგაზრდობა ეყრდნობა ხალხურ წყაროებს. ამიტომაც ახალგაზრდა სომეხი კომპოზიტორების მუსიკა სომხურია, ესტონელებისა — ესტონური და ა. შ. ამიტომაც შემექმნა ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ახალგაზრდა კომპოზიტორების აზროვნება ვითარდება წინამორბედი თაობების მიერ დასახული გზით, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა საკომპოზიტორო სკოლაში მიმდინარეობს მუსიკალური ენისა და გამომსახველობითი საშუალებების განახლების პროცესი, ახალგაზრდები გატაცებული არიან ახალ-ახალი ფორმების მოზიდვის ამოცანებით.

განსაკუთრებით მისასალმებელია, რომ ახალგაზრდა კომპოზიტორები თავისუფლად, თავისებურად და გაბედულად ეპყრობიან ხალხურ წყაროებს, გაურბიან სტერეოტიპებს, ერიდებიან ეროვნული საწყისების გამოყენების ოდითგან ჩამოყალიბებულ ჩვევებს. ერთი სიტყვით, განმაახლებლური ტალღა ამ დელიკატურ სფეროსაც შეეხო. ეს მისასალმებელია მით უფრო, რომ დღეს ერთ-ერთ ყველაზე მწვავე პრობლემას სწორედ მშობლიური ფოლკლორისადმი, ყოფითი მუსიკისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულების ამოცანა წარმოადგენს, ახალგაზრდები გვერდს არ უვლიან ესოდენ რთულსა და აქტუალურ პრობლემებს.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მოძმე რესპუბლიკებში შესამჩნევად ამაღლდა პროფესიული დონე, რაც აიხსნება მრავალი მიზეზით. პირველ რიგში, ეს ცხოვრებისეული კანონზომიერების შედეგია: ახალგაზრდა თაობა ხომ ყოველთვის უფრო ადვილად ინფორმირებული და მრავალმხრივია ხოლმე. ჩვენს დროში კი ახალგაზრდობის წინსვლას ძალზე ბევრი რამ უწყობს ხელს. ასეა თუ ისე, მათ კამერულ მუსიკაში შემოიტანეს მანამდე არ არსებული სიახლე, რაც აგრეთვე კანონზომიერებაა ცხოვრებისა, ხელოვნებისა. ფესტივალმა დაგვანახა, რომ ახალი ფორმების და საშუალებების გამოყენება ხშირ შემთხვევაში ნაკარნახევია შინაგანი აუცილებლობით, განსაზღვრული საკომპოზიტორო ამოცანით, კონკრეტული იდეით, რაც მნიშვნელოვან მიღწევას წარმოადგენს. ეს მისწრაფება გამოავლინა მუსიკალური აზროვნების ამა თუ იმ სფეროს და განსაკუთრებით მუსიკალურმა ენამ. ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ენა შესამჩნევად განსხვავდება უფროსი თაობის მეტყველებისაგან. სხვაობა იგრძნობა სახეობრივ სფეროშიც, იმ ლიტერატურულ წყაროებშიც, რომლებსაც ახალგაზრდა კომპოზიტორები საფუძვლად უდებენ თავიანთ ვოკალურ ნაწარმოებებს. უფრო მეტიც, სიახლე გამოსჭვივის პოეტური სიტყვისადმი დამოკიდებულებიდანაც, რომელიც უფრო ინდივიდუალური გახდა. დიახ, ფესტივალმა წარმოაჩინა პოეტური ტექსტების ახლებური წაკითხვის მაგალითები. მაგრამ, ამასთან ერთად, თავი იჩინა უძველესი პოეზიით ცალმხრივმა გატაცებამაც. მე არ ვეკუთვნი იმ ადამიანებს, რომლებსაც მიაჩნიათ, რომ თანამედროვეობის სულისკვეთების გადმოცემა შესაძლებელია მხოლოდ თანამედროვე პოეზიით. პირიქით, მე ვთვლი, რომ ისტორიასა და თანამედროვეობას შორის არსებობს ორგანული კავშირი. გულუბრყვილობად მიმაჩნია მათი გამიჯვნა და ისტორიის მომწყვდევა წარსულის ჩარჩოებში, და მაინც, ვთვლი, რომ ახალგაზრდა კომპოზიტორებმა მეტი ინტერესი უნდა გამოიჩინონ თანამედროვე სიტყვისა და პოეზიისადმი.

ფესტივალმა გამოავლინა კამერული მუსიკის ფორმებისადმი თავისუფალი მიდგომის ნიმუშებიც. იშლება ზღვარი სიმფონიურსა და კამერულ მუსიკას შორის, რაც დამახასიათებელია საზოგადოდ XX საუკუნის მუსიკისათვის. ფესტივალზე თვალსაჩინო იყო ჰიბრიდული ფორმების სიმრავლე. ამასთან ერთად, წარმოდგენილი იყო ტრადიციული

ფორმები, კერძოდ კვარტეტი, აგრეთვე სხვა სონატური ფორმებიც. რიგ შემთხვევებში ახალგაზრდებმა მოგვცეს ამ სტრუქტურების თავისებური გადააზრების მაგალითებიც;

ფესტივალი საბჭოთა კავშირის შექმნის 60 წლისთავს მიეძღვნა და მთელი სისავსით წარმოაჩინა საბჭოთა ხალხების სულიერი სიახლოვე, რაზეც მეტყველებს მრავალი ფაქტორი, უპირველესად კი ის პარალელური პროცესები, რომლებიც ვითარდებიან მოძმე რესპუბლიკებში და განაპირობებენ საბჭოთა კულტურის ერთიანობას. ანალოგიური პროცესები მიმდინარეობენ გეოგრაფიულად ისეთ დაშორებულ რესპუბლიკებში, როგორიცაა ესტონეთი და სომხეთი, ლიტვა და აზერბაიჯანი... ამდენად, ზემოთაღნიშნული ტენდენციები დამახასიათებელია როგორც ცალკეული რსე ყველა ეროვნული კულტურებისათვის. ეს ითქმის არა მარტო წარმატებებზე, არამედ ნაკლოვანებებზეც. დიახ, საერთო ხასიათისაა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედებითი ნაკლოვანებებიც! ყველაზე თვალშისაცემია ის, რომ მთელ რიგ ნაწარმოებებში არ იგრძნობა სტრუქტურული აზროვნების სიმკვეთრე. ახალგაზრდა ავტორების შემოქმედებაში ვხვდებით ჭარბ იმპროვიზაციულობასა და იმ არაფრისმთქმელ მასალასაც, რომელიც იწვევს გრძლიობებს, მრავალსიტყვაობას, მუსიკალური ფორმის მოდუნებასა და გაჭიანურებას. ახალგაზრდებს უნდა ახსოვდეთ, რომ შინაგანად გამართლებული უნდა იყოს მუსიკალური ფაქტურის ყოველი ბგერა. ამასთან ერთად. ახალგაზრდები ყოველთვის ვერ პოულობენ ზუსტ, დამახასიათებელ ინტონაციურ მასალასაც. არა და, ეს ის სფეროა, რომელიც ამჟღავნებს ავტორისეულ ინდივიდუალობას, ეროვნული კულტურის, შემოქმედებითი ტრადიციების თვითმყოფადობასა და ცხოველმყოფელობას. კომპოზიტორმა უნდა შექმნას ისეთი ინტონაცია, რომელიც დაიპყრობს მსმენელის ყურადღებას და ლურსმანივით ჩაიჭედება მის მეხსიერებაში. ეს ხომ მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი საიდუმლოა. კომპოზიტორი ყოველთვის უნდა მიისწრაფვოდეს შთამბეჭდავი, ცოცხალი, ორიგინალური ინტონაციის შექმნისაკენ. გულახდილად უნდა ვაღიარო, რომ ფესტივალზე ასეთი ნაწარმოებების სიღარიბე ეგრძენი...

მუსიკისმცოდნე ა. კლოტინი (რიგა); პირველ რიგში, ლატვიელთა დელეგაციის სახელით მინდა მადლობა მოვახსენო საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირსა და მის ხელმძღვანელს გ. ორჯონიკიძეს ესოდენ მრავალფეროვანი შემოქმედებითი ღონისძიებისა და ჩატარებისათვის. ეს დიდი ორგანიზაციული გამარჯვება გახლავთ. ვიმედოვნებთ, რომ ასეთი შეხვედრები მომავალშიც გაიმართება, რაც დიდ სამსახურს გაუწევს ახალგაზრდა კომპოზიტორებს. მინდა გამოვთქვა რამდენიმე სურვილი, რომელიც დაგვეხმარება მომავალში უფრო ახლოს გავიცნოთ ერთმანეთი. კარგი იქნება ფესტივალის გახსნამდე შედგეს საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქიდან ჩამოსული კომპოზიტორების, მუსიკისმცოდნეების, შემსრულებლების შეხვედრა-გასაუბრება, კონცერტების შემდეგ კი პრესკონფერენციები, სადაც ერთმანეთს ჩვენს შთაბეჭდილებებსა და მოსაზრებებს გავუზიარებდით. სასურველია აგრეთვე, რომ ყოველი რესპუბლიკის კონცერტის წინ მუსიკისმცოდნემ გაგვაცნოს თავისი ქვეყნის მუსიკალური ცხოვრების სიახლეები, ახალგაზრდა ავტორები, მათი შემოქმედებითი მისწრაფებები. ურიგო არ იქნებოდა, რომ საუკეთესო ნაწარმოებებისათვის დაგვეწესებინა სპეციალური პრიზები, შემდეგ კი გაგვემართა პრიზირებული ნაწარმოებების კონცერტი. ვფიქრობ, რომ ყოველივე ეს მუსიკალურ ფესტივალებს უფრო მიმზიდველსა და საინტერესოს გახდიდა.

ახლა კი შევეხები ფესტივალზე წარმოდგენილ მუსიკას. მინდა წამოვჭრა ერთი ასეთი კითხვა — რამდენად გულწრფელნი არიან ახალგაზრდა კომპოზიტორები თავიანთი გრძნობების გამოხატვის დროს? ეს კითხვა არ მასვენებდა მთელი ფესტივალის მანძილზე. საქმე ისაა, რომ ახალგაზრდა ავტორებმა გამოამჟღავნეს უზომო გატაცება გამომსახველობითი ხერხებითა და საშუალებებით, რაც გარკვეულწილად სპობს, ემუქრება სიწრფელეს. ჩემი ყურადღება მიიპყრო ემოციურად უტრირებული ნაწარმოებების სიმრავლემ. ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ კომპოზიტორებს სურთ XX საუკუნის მუსიკაში გამომუშავებული ყველა ხერხის გამოყენება. ეს ხერხები კი ყოველთვის როდი შეესაბამებიან მათ მსოფლშეგრძნებას, მათ განცდებს. არა მგონია, რომ თანამედროვე ადამიანებისათვის აგრერიგად იყოს დამახასიათებელი ისტერიულობა, ფესტივალზე შესრულებული მთელი რიგი ნაწარმოებებიდან რომ გამოს-

ჭვივოდა. და თუ კომპოზიტორისათვის დამახასიათებელია ასეთი განცდები, მას მაინც უნდა ახსოვდეს, რომ ხელოვნება მარტოოდენ გამომშვლებული ემოცია არ არის. ხელოვნება მოითხოვს ემოციურისა და რაციონალურის შეფარდებას, მათ გაწონასწორებას.

მოკლედ რომ ვთქვა, კომპოზიტორი უნდა იცნობდეს მის მიერ გამოყენებული ხერხის მნიშვნელობას. სხვაფრივ შეუძლებელია ამა თუ იმ ხერხის გამოთავისუფლება მის მიერვე წარმოქმნილი ასოციაციებისა თუ კონტექსტების რკალიდან, შეუძლებელია მისი ახლებური გააზრება და აღერება... ამის მიღწევა მოხერხდება მხოლოდ მაშინ, როცა კომპოზიტორი სავსებით გარკვეულსა და კონკრეტულ იდეას ისახავს. ამის მაგალითს წარმოადგენს ახალგაზრდა ესტონელი კომპოზიტორის ლეპო სუმერას საფორტეპიანო პიესა, რომელსაც საფუძვლად უდევს შოპენის თემა, დასაწყისში ამას ღიმილით შევხვდით, მაგრამ მერე დავრწმუნდით, რომ კომპოზიტორმა შოპენისეული მუსიკიდან გამოიტანა თავისი, საკუთარი დასკვნები. ვფიქრობ, რომ ამ ნაწარმოებებს აქვს საინტერესო კონცეპტუალური ჩანაფიქრიც, რაზეც სწორედ შოპენისეულმა თემამ მიმანიშნა, თემამ, რომელიც სუმერამ ძალზე უჩვეულოდ და თავისებურად დაამუშავა.

ასევე დამაინტერესა ლიტველი კომპოზიტორის ურბაიტისის კვარტეტმა, რომელშიც უბრალო თემატური მასალა ფრიად მნიშვნელოვან განვითარებას განიცდის. ამ ნაწარმოებშიც აზრი გამოხატულია ზუსტი გამომსახველობითი საშუალებებით... არსებობს კი ნამდვილი ხელოვნება ამ შესაბამისობის გარეშე? კომპოზიტორი მსმენელის ყურადღებას ვერ დაიპყრობს, თუ იგი ფორმალურად მოეკიდება გამომსახველობით ხერხებსა და საშუალებებს. მე მინდა, რომ ახალგაზრდა ავტორები ჩაუკვირდნენ თავიანთ შემოქმედებას, დაფიქრდნენ იმაზე, თუ რამდენად პასუხობს მათი მუსიკა მე-20-ე საუკუნის 80-იანი წლების ადამიანთა შეგრძნებებსა და სულისკვეთებას.

მუსიკისმცოდნე კ. ჯაგასპარიანი (ერევანი). მივესალმები ასეთი ფესტივალების ჩატარების ტრადიციას, რომელიც ხელს უწყობს ეროვნული კულტურების ურთიერთგამდიდრებას და სტიმულს აძლევს ახალგაზრდა კომპოზიტორებს, რომელთათვისაც ასეთ ფორუმში მონაწილეობა ძალზე სერიოზული და მნიშვნელოვან გამოცდას წარმოადგენს. დიახ, თბილისში გამართული ფესტივალი დიდ აღმზრდელობით აქტად იქცა.

დასანანია, რომ ფესტივალზე ეროვნული სკოლა მუსიკალური ენის თვალსაზრისით ცალმხრივად იყო წარმოდგენილი. ამას ვერ ვიტყვი ამიერკავკასიის რესპუბლიკებსა და ლატვიელებზე, რომლებმაც ფესტივალზე გამოიტანეს სხვადასხვა ჟანრის ნიმუშები — დუეტები, ტრიოები, კვარტეტები, სიმფონიები, კანტატები, აგრეთვე სოლო ინსტრუმენტებისათვის დაწერილი პიესებიც. მოსკოველების პროგრამაში კი სჭარბობდა ცალკეული ინსტრუმენტებისათვის (ვიოლონჩელო, ორგანი, ფორტეპიანო) შექმნილი ნაწარმოებები. ლენინგრადელთა კონცერტი სულ სამი ნაწარმოებისაგან შედგებოდა. ტალინელებმა ძირითადად საფორტეპიანო მუსიკა გამოიტანეს. ცხადია, ასეთნაირად შერჩეული პროგრამების მიხედვით ვერ შეგვექმნება წარმოდგენა ამა თუ იმ რესპუბლიკის მუსიკალურ კულტურაზე, მიმდინარეობებზე, ავყარგიანობაზე.

მიუხედავად ამისა, მაინც შეიძლება აღვნიშნოთ ის საერთო ტენდენციები, რომლებიც გამოვლინდნენ ფესტივალზე. რიგ ნაწარმოებებში აღინიშნებოდა ახალგაზრდა კომპოზიტორების სწრაფვა მელოდიური გამომსახველობისა და მუსიკალური ენის დემოკრატიზაციისაკენ, ხალხური წყაროების ათვისებისკენ, ტრადიციული და თანამედროვე შემოქმედებითი მეთოდების შენაცვლებისაკენ.

სავსებით ვეთანხმები გ. ორჯონიკიძის მოსაზრებას მუსიკალური ფორმების მოდუნების და გაჭიანურების საკითხში. სამწუხაროდ, ფესტივალზე სწორედ ასეთი ნაწარმოებები სჭარბობდნენ. ახალგაზრდები მეტისმეტად არიან გატაცებულნი ოსტინატური ფორმებით. ამ მხრივ განსაკუთრებით სცოდავდნენ ესტონელი ავტორები. ისეთი შთაბეჭდილება შემექმნა, რომ კომპოზიტორებმა არ იციან მუსიკალური მასალის განვითარება და ამის დასაფარავად ოსტინატოს მიმართავენ.

როცა კომპოზიტორი ნაწარმოებს ქმნის, მან, ალბათ, ნაკლებად უნდა იფიქროს იმ ეფექტზე, რომელსაც მისი მუსიკა მოახდენს. ძალზე საყურადღებოა, რომ ი. ბარდანაშვილის ნაწარმოებმა ამჯერად არ დასტოვა ისეთი შთაბეჭდილება, რომელსაც მისი წინამორბედი ნამუშევრები ახდენდნენ. ბარდანაშვილი ძალზე ნიჭიერი კომპოზიტორია. ამ ნაწარმოების

ზოგიერთ ადგილას კი მან შეცდომები დაუშვა, ამას მოწმობს ფორმა, სტილური სიჭრელე, მასალის ხელოვნური განვითარება...

რაც შეეხება ახალგაზრდა სომეხ კომპოზიტორებს, მათზე უმჯობესია სხვებმა იმსჯელონ. ვიტყვი მხოლოდ, რომ დღეს ისინი წარმოადგენენ ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალური კულტურის მამოძრავებელ ძალას... რა თქმა უნდა, წარმატებებთან ერთად მათაც აქვთ ხოლმე ჩავარდნები, მაგრამ ისინი ძალზე სერიოზულად ეკიდებიან თავიანთ შემოქმედებას და არ ერიდებიან რთული პრობლემების გადაჭრას...

მუსიკისმცოდნე ა. ტაურაგისი (ვილნიუსი). ძალზე სასიამოვნო და საინტერესო იყო მონაწილეობა ფესტივალში, რომელიც მიეძღვნა ახალგაზრდა საბჭოთა კომპოზიტორების შემოქმედებას, მაგრამ ძალიან საწყენი იყო, რომ მათ კონცერტებს არ ესწრებოდა ფართო მსმენელი. დარბაზი აივსო მხოლოდ უკანასკნელ კონცერტზე, როცა ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები სრულდებოდა. მაგრამ მსმენელები დაისაჯნენ, რადგან ეს ყველაზე კარგი კონცერტი არ იყო, ამას მასპინძლების საწყენად არ ვამბობ.

ყველა კონცერტზე შესრულდა მკვეთრი და საინტერესო ნაწარმოები, ყველა კონცერტს ჰქონდა თავისი კულმინაცია. დავასახელებ რამდენიმე ნაწარმოებს, რომლებმაც პირადად ჩემზე მოახდინეს შთაბეჭდილება. (სამწუხაროდ, ვერ დავესწარი პირველ ორ კონცერტს, რომელზეც შესრულდა ქართველი და მოსკოველი ავტორების მუსიკა).

გამოვყოფ ნ. კონდორფის საფორტეპიანო კომპოზიციას „იარილო“ — საინტერესოა ჩანაფიქრი, გამომსახველია მუსიკა. სასიამოვნო შთაბეჭდილება დასტოვა ყულიევის 7 პიესამ, რომელიც გამოირჩეოდა ეროვნული კოლორიტით, ხალხური რიტმებისა და ინტონაციების მოხდენილი გამოყენებით. მშვენივრად გაიყღერა ლენინგრადელი კომპოზიტორის გ. კორჩმარის კონცერტშტიუკმა, რომელმაც მომაგონა სტრავინსკის კონცერტშტიუკი ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის. ახალგაზრდა ავტორმა ნაწარმოებს შეუნარჩუნა იუმორისტული ელფერი და თავისი კონცეფციის გამოხატვაც შეძლო, კორჩმარი ჩინებულად უკრავდა ხოლო-პარტიას.

ესტონელთა კონცერტიდან გამოვყოფდი ლ. სუმერას პიესას, რომელშიც ახლებურად გაიყღერა შოპენის მაზურკის თემამ. საინტერესოა ესპერეს პირველი სიმფონიური... მართალია, წინამორბედმა გამოსვლებმა ესტონელებს უსაყვედურა ოსტინატოთი გატაცება, მაგრამ ოსტინატო თანამედროვე მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე ტიპიური საშუალებაა. ესპერეს პიესაში ოსტინატო საკმაოდ მოხერხებულად არის გამოყენებული. ვიგრძენი ორფისეული ტრადიციის განვითარება. მოგეხსენებათ, რომ ოსტინატო ორფის მუსიკის ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტია.

სომეხი კომპოზიტორების კონცერტი შედგებოდა მრავალრიცხოვანი ნაწარმოებებისაგან, რომელთაგან მეხსიერებაში მხოლოდ ჩაუშიანის სიმებიანი კვარტეტი დამრჩა.

კარგად ვიცნობ ლიტველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს, რომლებმაც ფესტივალზე ისე არ გაიყღერეს, როგორც იმსახურებდნენ.

ჩემის აზრით, ფესტივალის კულმინაციას წარმოადგენდა ლატვიელ კომპოზიტორთა კონცერტი. ზოგიერთმა ნაწარმოებმა მომხიბლა, აღმაფრთოვანა კიდეც. პეტერის ვასკს ვიცნობ ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებიდან: მაგრამ მაშინ ვერც კი წარმოვიდგენდი, რომ მისგან დადგებოდა ასეთი შესანიშნავი კომპოზიტორი. ვასკსის ნაწარმოებებში — „მუსიკა გარდაცვლილ მეგობარს“ და „წიგნი ვიოლონჩელოსათვის“ — ორგანულად ერწყმიან ერთმანეთს ტრადიციული და ჭეშმარიტად ნოვატორული ხერხები. მე სრულიადაც არ შემაკრთო იმ გრგვინვამ, რომელიც შემოგვესმა ორი ფორტეპიანოსათვის დაწერილი პიესიდან „ინ მემორიალი“. ამას მოითხოვდა ნაწარმოების ჩანაფიქრი. ეს გრგვინვა აღვიქვი, როგორც ბედისწერის დაუნდობლობა, რომელსაც უპირისპირდება ტრადიციული სეკუნდებით გამოხატული გმინვა და კვნესა.

დასანანია, რომ არ შესრულდა პროგრამაში აღნიშნული ყველა ქართველი კომპოზიტორის მუსიკა. ამ კონცერტიდან კი კაჟილიტის მესამე სიმებიან კვარტეტს აღვნიშნავდი.

მუსიკისმცოდნე ეფენდიევა (ბაქო): ფესტივალმა შესაძლებლობა მოგვცა გავცნობოდით ჯერ კიდევ ნაკლებად ცნობილ ახალგაზრდა ავტორებს, რომლებიც მოღვაწეობენ მოძმე

რესპუბლიკებში... მან გამოავლინა როგორც პოზიტიური ისე ნეგატიური მხარეები. ცხადია, პოზიტიურს განეკუთვნება ის ნაწარმოებები, რომლებმაც გვაგრძნობინეს კომპოზიტორთა ინდივიდუალურობა. ნეგატიურს კი ისეთი ნაწარმოებები, რომლებშიც თვითმიზნურმა ბგერათგამომგონებლურმა ეფექტებმა ჩრდილი მიაყენეს ავტორთა სახეს, ეროვნულ ბუნებას. ფესტივალმა გამოავლინა უზომო გატაცება სონორული ეფექტებით, ვიბრირებული ყღერადობით, რაც ხშირად ნაწარმოებთა იდეურ ჩანაფიქრს არ შეესაბამებოდა. ზოგიერთი ნაწარმოები კი სცოდავდა კრეშჩენდოების, დინამიკური ძაბვისა და კულმინაციების სიხშირით, რის გამოც გაძნელდა ნაწარმოებთა შინაარსის წაკითხვა...

კომპოზიტორი ლ. სუმერა (ტალინი): გულახდილი ვიქნები და ვიტყვი, რომ ფესტივალზე სჭარბობდა ისეთი ნაწარმოებები, რომლებშიც იგრძნობოდა უფრო სპორტული, ვიდრე შემოქმედებითი ჟინი. ცოტა იყო შთამბეჭდავი, დასამახსოვრებელი მუსიკა, მეტი იყო დასამახსოვრებელი ტრიუკები... სამწუხაროდ, ფესტივალის მთლიან სურათს ვერ გავეცანი, რადგან ვერ ჩამოვუსწარი პირველ ორ კონცერტს, რომელზეც ქართველი და მოსკოველი კოლეგების ნაწარმოებები სრულდებოდა...

კომპოზიტორი ა. მნაცაკანიანი (ლენინგრადი): ფესტივალმა დაგვანახა, რომ ყოველი რესპუბლიკისა თუ ქალაქის საკომპოზიტორო სკოლას აქვს თავისი სპეციფიკა და მიმართულება, სათავეს რომ იღებს ალმზრდელობითი ტრადიციებიდან... მისასალმებელია, რომ ეს სკოლები ღრმა ინტერესს იჩენენ მშობლიური ფოლკლორისა და ეროვნული თავისებურებებისადმი. რიგ ნაწარმოებებში გამოვლინდა სწრაფვა მელოდიზაციისაკენ, მობრუნება კილო-ტონალური აზროვნებისაკენ. ჩანდა მიმბაძველობისაგან განთავისუფლების სურვილიც, მოჭარბებული ქრომატიზაციისაგან თავის დაღწევის ცდებიც. მაგრამ, მეორეს მხრივ, შემაკრთო ჩანაფიქრის უკიდურესი ინდივიდუალიზაციის ტენდენციამაც. ტრადიციულ ჟანრებში, კერძოდ კვარტეტებსა და ვოკალურ ნაწარმოებებში, ამ ტენდენციამ არა თუ დაარღვია, არამედ დაანგრია ყოველგვარი საზღვრები. საზოგადოდ ასეთ შედეგს იძლევა ხოლმე ორი დიამეტრულად საპირისპირო მოვლენა — ერთის მხრივ, დიდი ტალანტი, რომელსაც უზარმაზარი შემოქმედებითი ძალა ასაზრდოებს, მეორეს მხრივ კი უცოდინარობა. ჩვენი ფილმით დავეთანხმოთ ამ მოვლენებს, ვესაუბროთ მასზე და განვასხვავოთ ეს მოვლენები ერთმანეთისაგან. ლეზე კი, ჩემის აზრით, უფრო მეტად იგრძნობოდა ტენდენცია — „როგორც მინდა ისე ვწერ...“

კომპოზიტორი გ. შანტირი (სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის საბჭოთა კავშირის ხალხთა მუსიკის კომისიის თავმჯდომარე): თბილისში ჩატარებული ფესტივალი წინ უძღვის ახალგაზრდა კომპოზიტორების შემოქმედებისადმი მიძღვნილ საკავშირო პლენუმს, რომელიც 1983 წელს გაიმართება მოსკოვში. ამდენად, ეს ფესტივალი დაგვეხმარება ესოდენ ფართო ფორუმის მომზადებაში, იმ პრობლემების წამოწევაში, რომლებმაც თავი იჩინეს თბილისში.

ფესტივალმა დამარწმუნა, რომ ჩვენი ახალგაზრდობა, წინა წლებთან შედარებით, უფრო ღრმად აზროვნებს, აყენებს უფრო სერიოზულ პრობლემებს. რა თქმა უნდა, დღის წესრიგში კვლავაც დგას ტექნოლოგიის ათვისების, მისი მიზანშეწონილი გამოყენების ამოცანები, მაგრამ მთავარია ის, რომ კომპოზიტორებს ესმით, თუ რა ხერხებით შეიძლება ღრმა და მნიშვნელოვანი აზრის გადმოცემა. მისასალმებელია ის მზარდი ინტერესი, რომელსაც ჩვენი ახალგაზრდები იჩენენ ეროვნული საწყისებისადმი. წინა წლებთან შედარებით გაძლიერდა მშობლიურ ენაზე მეტყველების სურვილი, გაიზარდა კონტაქტურობისაკენ სწრაფვაც. დღეს გაცილებით უფრო ნაკლებად იქმნება ის თვითმიზნური ნაწარმოებები, რომელთა ავტორებს სურთ თავი მოგვაწონონ თავიანთი ცოდნითა და განსწავლულობით, ისეთი მუსიკით, რომელიც განკუთვნილია მხოლოდ სპეციალისტების ვიწრო წრისათვის.

ეროვნული ხასიათის შეგრძნების თვალსაზრისით ძალიან გამახარა ურბაიტისის კვარტეტმა. უნდა იცნობდე შესანიშნავ ლიტვურ ხალხურ შემოქმედებას, რომ დააფასო ამ ნაწარმოების ღირსება. მსგავსი რამ შეიძლება აღმოაჩინო სხვებთანაც — ლუსიკიანის, დადაშევის, ოძელისა და სხვა ავტორთა მუსიკაშიც. ეს კარგია, მისასალმებელია.

სამწუხაროა, რომ ტექნიკური მიზეზების გამო მაქსიმალურად ვერ გამოიჩინა თავი

ფესტივალზე მონაწილე ყველა ორგანიზაციამ, ძალიან მომეწონა ლენინგრადელების მიერ წარმოდგენილი სამივე ნაწარმოები. მაგრამ გულდასაწყვეტია, რომ ჩვენ ვერ მოვისმინეთ კორალიოვისა და როგალიოვის მუსიკა, რომლის შესწავლა შემსრულებლებს ვერ მოუსწრიათ. ლატვიელი კოლეგები ღრმა სევდით გამოვიდნენ რთული მდგომარეობიდან, რომელიც შეიქმნა კამერული ორკესტრის ჩამოუსვლელობის გამო. ამიტომაც მათ სახელდახელოდ შეცვალეს თავიანთი პროგრამა, რის შედეგადაც ჩვენ ვერ მოვისმინეთ ისეთი შესანიშნავი ნაწარმოები, როგორიცაა პლაკიდისის კონცერტი ორი ჰობოისა და კამერული ორკესტრისათვის, აგრეთვე ესტონელი კომპოზიტორის ვანგროს კონცერტი ორი ფორტეპიანოსათვის. ეს ნაწარმოებები დაამშვენებდნენ ფესტივალს და უფრო ფართო წარმოდგენას შეგვიქმნიდნენ ბალტიისპირეთის კომპოზიტორთა შემოქმედებაზე...

რა არის დამახასიათებელი ახალგაზრდა ავტორთა მუსიკისათვის? ძიებები. მაგრამ, როცა მუსიკას ვისმენთ, ჩვენ არ გვაკმაყოფილებს მარტოოდენ ძიებების აღმოჩენა. ჩვენ გვახარებს, როცა ახალგაზრდა კომპოზიტორები ამჟღავნებენ ტალანტსაც და ოსტატობასაც. მგონი ანატოლ ფრანსს უთქვამს, რომ ხელოვნებას ემუქრება ორი ურჩხული— ოსტატი, რომელსაც არა აქვს ტალანტი და ტალანტი, რომელსაც არ გააჩნია ოსტატობაო. სამედნიეროდ, ფესტივალზე მოვუსმინეთ ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებსაც ეს ორივე თვისება გააჩნდათ. ასეთნაირად აღვიქვი ჩაუშიანისა და ურბაიტისის კვარტეტები, დადაშევის სიმფონია, პლაკადისის შესანიშნავი რომანსები, კორჩმარის მშვენიერი, ჭეშმარიტად არტისტული ქმნილება „სტუმრად ბატონ ვებერთან“.

კომპოზიტორთა უმრავლესობამ კი ძალზე სერიოზულად უნდა იმუშაოს დაოსტატებაზე. საწყენია, როცა ისმენ საინტერესო მუსიკას, რომელიც თანდათან მოსაწყენი ხდება, რადგან ავტორმა მას დროულად ვერ დაუსვა წერტილი. ნაწარმოები დასრულდა, მუსიკა კი ისევ ყვირის. დასაწყისში სიხარული განგვაცდევინა მიხეილ ოძელის კვარტეტმა, ბოლოში კი თავი იჩინა პრეტენზიულობამ. კომპოზიტორმა გამოხატა თავისი სათქმელი, კოდა კი გრძელდებოდა დაუსრულებლად. ასეთი რამ მსმენელთა ღიმილს იწვევს. ყოველივე ამაზე დაფიქრებაა საჭირო. ძალზე ნიჭიერმა კომპოზიტორმა იოსებ ბარდანაშვილმაც სერიოზულად უნდა იფიქროს და იმუშაოს აუცილებლობით განპირობებული მასალის შერჩევაზე. მესმის, რომ ახალგაზრდებს სურთ მუსიკალური დრამატურგიის ახალი კანონების აღმოჩენა, მაგრამ ასეთი ცდა დაუნდობელიცაა. მუსიკალური დრამატურგიის ნგრევას ხშირად სამწუხარო შედეგი მოჰყვება ხოლმე.

ფესტივალმა, ძირითადად, კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა. კომპოზიტორთა უმეტესობამ წამოჭრა ღრმა და სერიოზული ამოცანები. ამ თვალსაზრისით გამახარეს სომეხმა ახალგაზრდებმა, რომელთა წარმატებაში თვალსაჩინო იყო ნიჭიერი შემსრულებლების წვლილიც. ფესტივალში მონაწილე შემსრულებლებიდან გამოვყოფდი ისეთ შესანიშნავ მუსიკოსებს, როგორებიც არიან მ. აბრამიანი, ნ. ხუბუტია, მ. კრიგერი, კარგი შთაბეჭდილება დასტოვეს სიმებიანმა კვარტეტებმაც. მისასალმებელია, რომ კომპოზიტორთა და შემსრულებელთა შორის დამყარებულია ესოდენ ღრმა შემოქმედებითი კავშირი, რაც ეროვნული კულტურების წინსვლის საწინდარია...

მუსიკისმცოდნე ე. კურილენკო (ყურნალ „მუზიკალნაია ჟიზნის“ რედაქტორის მოადგილე): ყურადღებას შევაჩერებ ერთ საყურადღებო მომენტზე — ფესტივალში, რომელიც ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედებას ეძღვნებოდა, საშუალო თაობის წარმომადგენლებიც მონაწილეობდნენ. ამ თაობათა გაერთიანება კი ასეთი ღონისძიების დროს, ჩემის აზრით, მიზანშეწონილი არ არის. დღევანდელი საშუალო თაობის კომპოზიტორებს ახალგაზრდებად ვთვლიდით 60-70-იან წლებში. დღეს ისინი სიმწიფის ასაკში შევიდნენ, ჩვენ კი მათ კვლავინდებურად ახალგაზრდებს ვუტოლებთ, რაც მათთვის სათაკილო უნდა იყოს. ამიტომაც ვთვლი, რომ ახალგაზრდულ ფესტივალებში უნდა მონაწილეობდნენ განსაზღვრული ასაკის კომპოზიტორები, რომელთა წლოვანება არ აღემატება 35 წელს.

საყურადღებოა კიდევ ერთი მომენტი — 60-70-იანი წლების ახალგაზრდობამ გადაიტანა „ქაროშხლისა და შეტევის“ პერიოდი და 80-იანი წლების დასაწყისში წარმოგვიდგა ერთგვარად დამშვიდებული, დალვინებული. მაგრამ ასევე დამშვიდებული მეჩვენა 80-იანი

წლების ახალგაზრდობაც, რამაც დამაფიქრა, გამაკვირვა კიდეც. არ მოვითხოვ თვითმიზნურ ექსპერიმენტატორობას. უბრალოდ, ველოდი, რომ 30-იანი წლების ახალგაზრდობა მოგვიტანდა თავის სიახლეებსა და აღმოჩენებს. გამომსახველობითი საშუალებების სფეროს როდი ვგულისხმობ, მხედველობაში მაქვს სინამდვილის თავისებური, ახალგაზრდული აღქმა.

გეთანხმებით, მაღალი იყო ფესტივალის საერთო დონე, მაგრამ ფესტივალზე წარმოდგენილ კომპოზიტორთა შორის ვერ განვჭვრიტეთ მომავალი ვარსკვლავები. აქ ითქვა, რომ ყოველ კონცერტს თავისი კულმინაციური წერტილი ჰქონდაო. ჩემის აზრით, ამის თქმაც სახიფათოა, რადგან თუ კომპოზიტორი, როგორც ადამიანი, მომწიფებული არ არის, მაშინ მას თავბრუს დაახვევს ასეთი განცხადება და ჩასთვლის, რომ მიაღწია მწვერვალს. მე კი მგონია, რომ ფესტივალზე შესრულებული ნაწარმოებების ავტორები მწვერვალებისაგან შორს არიან. მათ გვაჩვენეს მხოლოდ იმედის მომცემი პირველი ნაბიჯები...

მუსიკისმცოდნე ნ. ზეიფასი (ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ წარმომადგენელი): წინამორბედმა გამომსვლელებმა ილაპარაკეს გამომსახველობითი საშუალებების ავკარგიანობაზე. მე კი მგონია, რომ მთავარია შედეგი, რომელიც მოჰყვება გამომსახველობით საშუალებებს. ფესტივალზე იყო ისეთი შემთხვევებიც, როცა ცალკეული ავტორები მიმართავდნენ ერთსა და იმავე ხერხებს. ზოგ შემთხვევაში ეს ხერხები ორგანულად ერწყმოდნენ ნაწარმოებს, ზოგჯერ კი სტოვებდნენ განყენებული ფორმულების შთაბეჭდილებას და ყურადღების მიღმა რჩებოდნენ. სამაგალითოდ დავასახელებდი თ. შავლოხაშვილის კანტატას, რომელშიც ვერ აღმოვაჩინე ვერც ერთი ცოცხალი ინტონაცია, იგივეს ვიტყოდი აირაპეტიანის სავიოლინო კონცერტზე, რომლის პარტიტურა ვნახე და ვერ გავიგე რას ეყრდნობა მისი ავტორი.

ახლა აღვნიშნავ იმ კომპოზიტორებს, რომლებმაც გამომსახველობითი საშუალებების ორგანულობას მიაღწიეს. ამ მხრივ გამოირჩეოდა სატიანის რომანტიკული ხასიათის მუსიკა, ბუზოღლის ნაწარმოები, რომელიც შოსტაკოვიჩს ეძღვნება. ამ ავტორის სასახელოდ ვიტყვი, რომ მან თავი დააღწია შოსტაკოვიჩის მუსიკაზე სტერეოტიპულ წარმოდგენებს და წარმოაჩინა შოსტაკოვიჩისადმი თავისი დამოკიდებულება, რაც დროებით ხდება. მიკვირს, რომ არავინ შეიწუხებია საბოუნიკოვის საინტერესო ქმნილება, ესტონელი კულბერგის ფუგა, რომელიც აგებულია საკმაოდ რთულ თემაზე და მიუხედავად ამისა, კარგად ისმინება. მკვეთრი პროგრამული აზროვნება გამოამჟღავნა ესტონელმა პილდმიაემ, რომელსაც ხარვეზების მიუხედავად, აქვს თავისი მიმართულება. კარგად გაიჟღერეს ბაბაიანის, ჩაუშიანის, ურბაიტისის კვარტეტებმა, თუმცა ჩაუშიანსა და ურბაიტისის კვარტეტებში ჩავარდნებიც აღინიშნებოდა...

დაბოლოს, მინდა შევეკამათო პატივცემულ შანტირს ი. ბარდანაშვილის კონცერტის გამო. საქმე ისაა, რომ აქ დამსწრეთაგან განსხვავებით პარტიტურას გავეცანი. მას დიდი ზიანი მიაყენა შესრულებამ. აბა, როგორ უნდა ვილაპარაკოთ ნაწარმოების დრამატურგიაზე, მის ინტონაციურ ძაბვაზე, როცა ვალტორნებმა ზუსტად ვერ დაუკრეს ვერც ერთი ბგერა. მე მგონია, რომ ეს მთლიანი ნაწარმოებია. პირველ ნაწილში მიმდინარეობს ინტონაციური მასალის ძებნა, შემდეგ კი ხდება მისი თანდათანობითი დამკვიდრება, რასაც მოჰყვება მკვეთრი კონცერტული ნაწილი, სადაც ყოველი ინსტრუმენტი ახდენს თავისი ოსტატობის დემონსტრირებას. კონცერტს აგვირგვინებს ლამაზი, ეფექტური ფინალი. სასურველია ამ ნაწარმოების მოსმენა უკეთესი შესრულებით, მაშინ ჩვენ მეტი საშუალება მოგვეცემა მსჯელობისა და შეფასებისათვის.

მუსიკისმცოდნე გ. ორჯონიკიძე: მადლობა მინდა მოვახსენო ჩვენი დისკუსიის მონაწილეებს, იმათ, ვინც გამოთქვეს საყურადღებო შენიშვნები და შეხედულებები ფესტივალზე აჟღერებული ნაწარმოებების მიმართ, ვიმედოვნებ, რომ აქ გამოთქმული კრიტიკული შენიშვნები დაეხმარება ჩვენს ახალგაზრდობას სწორი დასკვნების გამოტანაში.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ლადო გუდიაშვილის ორი უცნობი ესკიზი

ნინო ქიქოძე

საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში დაცულია ცნობილი კომპოზიტორისა და პიანისტის ერეკლე ჯაბადარის პირადი არქივი, რომელიც ახლახან შეივსო მისი ძმის, ცნობილი იმპრესარიოს ილია ჯაბადარის მიერ საფრანგეთიდან გამოგზავნილი დოკუმენტებით. მათ შორის აღმოჩნდა ლადო გუდიაშვილის ორი უცნობი ესკიზი, რომლებსაც ვაქვეყნებთ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე. ვიდრე ამ ფაქტზე შევჩერდებოდეთ, გადავავლოთ თვალი ერეკლე ჯაბადარის ცხოვრებასა და შემოქმედებას.

ერეკლე ჯაბადარი იმ ქართველ მოღვაწეთაგანია, რომლებსაც ცხოვრება მოუხდათ სამშობლოს გარეთ. იგი 11 წლის იყო, როცა მშობლებმა ძმასთან, ილია ჯაბადართან ერთად, ბელგიაში გაგზავნეს სასწავლებლად. ე. ჯაბადარი ბრიუსელის კონსერვატორიაში მეცადინეობდა გრეკის ხელმძღვანელობით და წარმატებით გამოდიოდა ბელგიაში მცხოვრებ ქართველთა სათვისტომოს საღამო-კონცერტებზე, სადაც ასრულებდა საკუთარ იმპროვიზაციებს და ლოტბარობდა ქართველი სტუდენტებისაგან შემდგარ მონღერალთა გუნდსაც. 1907 წელს ე. ჯაბადარმა შექმნა რომანსების ციკლი „სიჭაბუკე“, რომელიც ქართული ტექსტით ლოზანაში გამოსცა.

1910 წელს ე. ჯაბადარი გაემგზავრა ავსტრიაში, სადაც მეცადინეობა განაგრძო იმ დროს ცნობილი კომპოზიტორის, დირიჟორისა და მუსიკისმცოდნის რიჩარდ ფრანც იოზეფ ჰოიბერგერის ხელმძღვანელობით. 1913 წელს ე. ჯაბადარმა დაწერა „ქართული რაფსოდია“ ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის, რომელიც პირველად თვითონვე შეასრულა ვენაში, ჩეხი კომპოზიტორის ოსკარ ნებალდის დირიჟორობით. ამ კონცერტმა სახელი გაუთქვა ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორსა და პიანისტს.

1913-14 წლებში ე. ჯაბადარი საქართველოში ცხოვრობდა, ამ პერიოდში მან შექმნა რომანსები „სულო ბოროტო“ და „მერანი“ სიმფონიური ორკესტრის თანხლებით, აგრეთვე დიდი და მცირე ფორმის სხვა ნაწარმოებები.

1914 წელს ტუბერკულოზით დაავადებული ე. ჯაბადარი პარიზში გაემგზავრა. იმ ხანად იგი მუშაობდა საფორტეპიანო კონცე-

კომპოზიტორი ერეკლე ჯაბადარი.

რტზე დო-მინორი, მოგვიანებით დაწერა სამმოქმედებიანი ოპერა „გულნარა“, რომლის ლიბრეტოს საფუძვლად დაუდო ალ. ყაზბეგის მოთხრობა „ელეონორა“. 1924 წელს ოპერა „გულნარა“ შეიტანეს „გრანდ ოპერის“ რეპერტუარში, მაგრამ მისი დადგმა არ განხორციელებულა. რამდენჯერმე შესრულდა მხოლოდ ნაწყვეტები.

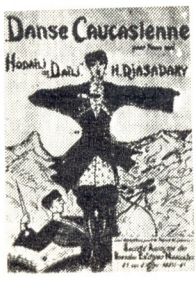
1919 წელს ე. ჯაბადარმა დაწერა საფორტეპიანო ნოკტიურნი, რომელიც მელოდეკლამაციით სრულდებოდა, აგრეთვე „მოგონებები უნგრეთზე“, რომელიც თავის მეუღლეს, წარმოშობით უნგრელს, მარგით ბარცის მიუძღვნა. ეს ნაწარმოები 1921 წელს გამოიცა ვენაში. ამავე პერიოდში იგი ქმნიდა სავიოლონჩელო ნაწარმოებებსაც.

ე. ჯაბადარმა თავისი დაუცხრომელი მოღვაწეობით დიდი ავტორიტეტი მოიპოვა ევროპის მუსიკალურ წრეებში. იგი გახლდათ საფრანგეთის ხელოვანთა საზოგადოების წევრი, რაც იშვიათია უცხოელთათვის. მის ნაწარმოებებს ასრულებდნენ ევროპელი მუსიკოსები. 1942 წ. პარიზში დაიბეჭდა „ქართული რაფსოდიის“ კლავირი, პარტიტურა და საორკესტრო პარტიები.

ე. ჯაბადარი გარდაიცვალა 1937 წელს ნიცაში. 1977 წელს მისი ნეშტი გადმოსვენებულ იქნა თბილისში, ქართველ მოღვაწეთა დიდუბის პანთეონში.

ე. ჯაბადარის ნაწარმოებები საქართველოში პირველად შესრულდა 1962 წელს საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს სიმფონიური ორკესტრის მიერ ზ. ხუროძის დირიჟორობით. იმავე პერიოდში რადიოთი გადაიცა ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ საფრანგეთიდან ჩამოტანილი „ქართული რაფსოდიის“ ჩანაწერიც. შემდეგ კი ეს ნაწარმოები გრამფირფიტაზე აღბეჭდა საკავშირო ფირმა „მელოდიამაც“. იგი აჟღერდა თბილისის საკონცერტო დარბაზებშიც.

ე. ჯაბადარის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი დოკუმენტები საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში შეინახება 1972-1974 წლებში. ეს დოკუმენტები მოყვანილ იქნა სამეცნიერო-ტექნიკურ წესრიგში, გაკეთდა ამ დოკუმენტების აღწერაც, რომელიც 1980 წელს გამოიცა. აღწერის ერთი ეგზემპლარი გაეგზავნა ე. ჯაბადარის ძმას, პარიზში მცხოვრებ იმპრესარიოს ილია ჯაბადარს. ასე დამყარდა მიმოწერა არქივის დირექტორ ვ. გურგენიძესა და ი. ჯაბადარს შორის. ი. ჯაბადარმა არქივს უსახყიდლოდ გადასცა დამატებითი მასალები ე. ჯაბადარისა და მისი ოჯახის შესახებ. ამ მასალებს შორის აღმოჩნდა 20-იან წლებში ლადო გუდიაშვილის მიერ პარიზში ე. ჯაბადარის ოპერა „გულნარას“ დადგმისათვის შესრულებული ესკიზები, რაც მეტყველებს საფრანგეთში მცხოვრები ორი ქართველი ხელოვანის შემოქმედებითი თანამშრომლობის შესანიშნავ ფაქტზე.



ლ. გუდიაშვილის მიერ გაფორმებული ე. ჯაბადარის თხზულებათა კრებულის გარეკანი. პარიზი. 1924 წ.

ლ. გუდიაშვილის კოსტუმების ესკიზები ე. ჯაბადარის ოპერისათვის „გულნარა“. იხ. 44-45 გვ. გვ.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ლადო გუდიაშვილის ხელოვნება

მოსე კაგანი

ბიუფონის ცნობილი აფორიზმი — „სტილი, ეს ადამიანია“, — როგორც ჩანს, ყოველ ადამიანს და ყოველ ხელოვანს როდი ეხება. ხელოვნების ისტორიაში შეიძლება მრავალ დიდ ხელოვანს შევხვდეთ, რომლებიც მოკლებულნი არიან ნათლად გამოხატულ სტილურ თავისებურებებს, თანაც არც კი ესწრაფვიან ამას და ნებაყოფლობით ემორჩილებიან კლასიკურად მიჩნეულ რომელიმე იმპერსონალურ სტილს, კანონს, ტრადიციას. ისეთი ხელოვანნიც არსებობენ, რომლებიც სხვადასხვასტილურნი და მრავალსტილურნი არიან, თანაც არა უპრინციპობის გამო, არამედ მყარი პრინციპის, შინაგანი რწმენის გამო; ამის ნათელი მაგალითია ფერწერაში პიკასო, მუსიკაში — შოსტაკოვიჩი, ლიტერატურაში — ბულგაკოვი...

ლადო გუდიაშვილი ხელოვანთა იმ ტიპს მიეკუთვნება, რომელთაც ბიუფონის სიტყვები მთლიანად ეხება, თუმცა კი, შესაძლოა, მისი შემოქმედების სტილური ერთიანობა ერთბაშად არც კი იყოს ყოველთვის ცხადი, განსაკუთრებით მისი ფერწერისა და გრაფიკის შედარებისას. მაგრამ საკმარისია დავაკვირდეთ, შთავეგრძნოთ, შევესისხლხორცოთ ამ თვითმყოფი და დიდი ოსტატის შემოქმედებას, რომ უკვე აშკარად საგრძნობი გახდება მის თითქოსდა სრულიად განსხვავებულ ნამუშევართა — ვთქვათ, დეკორატიულ-ლირიკული სურათებისა და გროტესკულ-სატირული ნახატების — შინაგანი, ღრმა კავშირი. ხელოვნებათმცოდნის მოვალეობაა გახსნას და ახსნას ეს კავშირი, სიტყვის ენაზე გადათარგმნოს ხელოვანის პლასტიკური სტილის ესთეტიკური არსი. ეს ამოცანა ყოველთვის ძნელია. განსაკუთრებით რთულია იგი მოცემულ შემთხვევაში, როცა საქმე გვაქვს მხატვართან, რომელიც პლასტიკურად — ფორმითა და ფერით — აზროვნებს და არა სიტყვაში გამოხატული ცნებებით, რომლებიც შემდეგ სახვითი ხელოვნების ენაზე „გადაიშიფრება“ (როგორც ეს ადრე ხშირად ხდებოდა და ჩვენს დროშიც ხდება). მისი ხელოვნების სტილი მოფიქრებული და რაციონალურად კონსტრუირებული კი არაა, არამედ სტიქიურად, თავისთავად ჩამოყალიბდა, ქართულ ხალხურ სიმღერასავით გადმოიღვარა ხელოვანის გულიდან — ორგანული ფორმათქმნის ბუნებრიობითა და დაურღვევლობით... ტუუილუბრალოდ გავირჯებოდით, შეკითხვებით რომ მიგვეგვართა თვითონ ოსტატისათვის მისი სტილის არსების თაობაზე. იგი იშვიათად და ძუნწად პასუხობდა მათზე, ვინაიდან ცხოვრებაშიც სიტყვაძუნწი იყო, საკუთარი შემოქმედების კომენტირებაზე კი საერთოდ უარს ამბობინებდა, რამეთუ, ალბათ, იზიარებდა ბალზაკის აზრს, რომ „რომანისტის შენიშვნებს იმაზე მეტად როდი უნდა ვერწმუნოთ, ვიდრე გასკონელის პატიოსან სიტყვასო“... საერთოდ, თავის ნამუშევრებზე „შენიშვნების“ გაკეთების უფლებას იგი მთლიანად უთმობდა მისი ცხოვრების ერთგულ თანამგზავრსა და მისი შემოქმედების საუკეთესო მცოდნეს, ხოლო არაიშვიათად მისსავე გმირ ქალს, ნინო გუდიაშვილს. ამ უკანასკნელის ცნობები, განმარტებები, მსჯელობები უზომოდ ღირებულია. და მაინც, მოცემულ შემთხვევაში, ისე როგორც ყოველთვის, საკვლევი მხატვრული მოვლენის იდუმალებანი კრიტიკოსმა დამოუკიდებლად უნდა გახსნას, და აქ ყველაზე მეტად უნდა დაეწყოს საკუთარ გემოვნებას, საკუთარ ინტუიციას, ხელოვნების საკუთარ გაგებას...

ვიდრე ამ ამოცანის გადაწყვეტას შევუდგებოდეთ, საჭიროა მოკლედ შევეხოთ ოსტატის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის იმ ძირითად მომენტებს, რომელთა ცოდნის გარეშე მის ხელოვნებაში ბევრი რამ აუხსნელი დარჩებოდა*.

ლადო გუდიაშვილმა ადრე დაიწყო ხატვა, ამავე დროს სწავლობდა მუსიკასა და ცეკვას, — ეს თავის დროზე თავს იჩენს მის შემოქმედებაში. თოთხმეტი წლის ლადო სამხატვრო სკოლაში შედის, ხოლო მისი დამთავრების შემდეგ თბილისის ერთ-ერთ გიმნაზიაში ხატვის მასწავლებელი ხდება. მაგრამ ძირითად ენერგიას ახალგაზრდა მხატვარი დამოუკიდებელ შემოქმედებას ახმარს, და უკვე 1915 წელს ეწყობა მის ნამუშევართა პირველი პერსონალური გამოფენა, რამაც ლადო გუდიაშვილის სახელი მაშინვე ცნობილი გახადა ქართველი ინტელიგენციის წრეებში.

---

* სტატია დაწერილია სპეციალურად ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებისათვის“.

მომდევნო წლებში იგი უაღრესად აქტიურად მუშაობს სულ სხვადასხვა მიმართულებით, როგორც ფერმწერი, გრაფიკოსი, მონუმენტალისტი; ის უახლოვდება ნიჭიერ ქართველ პოეტთა ჯგუფს, მონაწილეობს დისპუტებში, რომლებზეც მგზნებარედ განიხილებოდა ეროვნული მხატვრული კულტურის განვითარების გზები. იმ ხანებში ლადოს შემოქმედებითი მუშაობის ინტენსიურობაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ 1919 წელს ქართველ მხატვართა გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მისი ოცზე მეტი ზეთით დაწერილი სურათი და ორმოცდაათზე მეტი ნახატი და აკვარელი.

ხელოვანის შემოქმედებითი განვითარებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა იმ წლებში მის მონაწილეობას არქეოლოგიურ ექსპედიციაში, რომელიც ძველი ქართული არქიტექტურის ძეგლებს შეისწავლიდა; ის აკეთებს ტაძრებში შემონახული ფრესკების მრავალ პირს (ეს პირები ექსპონირებული იყო 1919 წელს თბილისში გამოფენაზე და მათ დამთვალიერებელთა აღტაცება გამოიწვიეს). ასე უშუალოდ ეზიარებოდა ლადო გუდიაშვილი თავისი ქვეყნის შესანიშნავ მხატვრულ მემკვიდრეობას.

მიუხედავად იმისა, რომ ახალგაზრდა მხატვარი მშობლიური ეროვნული კულტურის ერთგული იყო და დიდად აფასებდა მის კლასიკურ მემკვიდრეობას, უკვე იმ დროს მას ესმოდა, რომ ქართული ხელოვნების შემდგომი ბედი დაკავშირებულია არა მხოლოდ ტრადიციების შენარჩუნებასთან და მისი თვითმყოფობისადმი ერთგულებასთან, არამედ, აგრეთვე, მსოფლიო მხატვრული კულტურის ათვისების, შესისხლხორცებისა და გამოცდილებად გარდაქმნის აუცილებლობასთან. XX საუკუნის დასაწყისის ფერმწერისათვის ეს, უპირველეს ყოვლისა, ნიშნავდა თანადროული ფრანგული ხელოვნების საფუძვლიან გაცნობას. აი, რატომ იყო, რომ 1919 წლის დასასრულს ლადო გუდიაშვილი პირველმავე გამოფენამ ცხოველი ინტერესი აღძრა პარიზელთათვის ესოდენ უჩვეულო ახალგაზრდა ნიჭიერი ქართველის მიმართ. მის შემოქმედებას პრესამ ერთხმულად მისცა საქებარი შეფასება, ხაზი გაუსვა მასში ეროვნული თვითმყოფობისა და ევროპული კულტურის საოცარ შერწყმას. „ქართველი გუდიაშვილი — წერდა, მაგალითად, გაზეთ „ეკო და ბულვარ“-ის კრიტიკოსი — სწავლობდა საფრანგეთში და მან იცის ყველა ტენდენცია ისევე, როგორც მთელი სამზარეულო, რაც კი ჩვენთან პრაქტიკაშია, მაგრამ იგი უაღრესად ეროვნული რჩება (Echo de Boulevards, 18 fevr. 1921); „პარიზი, ხელოვნებათა ეს დედაქალაქი,—ამტკიცებდა მეორე კრიტიკოსი,— გავლენას ახდენს ლადო გუდიაშვილზე, მაგრამ ვერ თრგუნავს მის ძლიერ ინდივიდუალობას“ (Petit Journal 3 oct. 1921). თავისებურად აჯამებდა რა კრიტიკის შეხედულებას, ერანგი ხელოვნებათმცოდნე ანდრე სალმონი წერდა: „ხომ არ არის ლადო გუდიაშვილი იმ ხელოვნების დამწყები, რომელსაც ადრე ჩაგრული ახალგაზრდა ხალხი ხვალ შექმნის? მე მჯერა, რომ ჩვენს თბილისელ მეგობარს შესანიშნავი ბედი ელის“ (A. Salmon. Preface au catalogue. Lado Gudiachvili. Exposition, Galerie Billet, p. 1925).

ეს სიტყვები წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა. 1925 წელს პარიზში გამოდის მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილი მონოგრაფია ცნობილი ხელოვნებათმცოდნის მორის რეინალისა, — ასეთია ხელოვანის მიერ პროფესიული აღიარების მოპოვების მჭევრმეტყველური საბუთი. ამასვე მოწმობს მის მიერ იმ წლებში შემოქმედებითი და მეგობრული კავშირების დამყარება ისეთ დიდ მხატვრებთან, როგორიცაა პიკასო და მოდილიანი, დერენი და ლეჟე, სულოაგა და მაზერელი, მარკე და უტრილო, არხიპენკო და სარიანი, ისეთ მწერლებთან, როგორიცაა არაგონი, ბრეტონი, მაიაკოვსკი...

მაგრამ მიუხედავად ყოველივე მიღწეულისა პარიზში და მიუხედავად იმისა, რომ გუდიაშვილის გამოფენებმა დიდი წარმატებით მოიარეს საფრანგეთის სხვა ქალაქები — მარსელი, ბორდო, ლიონი, — ხოლო შემდეგ მის საზღვრებს გარეთ — ლონდონი, ბრიუსელი, ბერლინი, ამსტერდამი, ნიუ-იორკი, — მიუხედავად იმისა, რომ მის ნამუშევრებს ყიდულობდნენ საფრანგეთის, ესპანეთის, ჰოლანდიის მუზეუმები, დაბოლოს, მიუხედავად მარშანთა მაცდუნებელი წინადადებებისა, სამუდამოდ დარჩენილიყო საფრანგეთში, პიკასოს მსგავსად, ლადო გუდიაშვილი სამშობლოში ბრუნდება, — ის მიეკუთვნებოდა იმ მხატვართა ჯგუფს, რომელთაც უნარი არა აქვთ ქმნიდნენ სხვის მიწაზე, როგორი მოალერსეც იგი არ უნდა იყოს... როგორც ჩანს, ამაში ვლინდება ძალა და სიღრმე ეროვნული გრძნობისა, ხელოვანის მიერ მშობლიური ქვეყნის ცხოვრებისაგან, მისი კულტურისაგან. მისი ადამიანებისაგან, მისი ბუნებისაგან, მისი ენისაგან განუყოფელობის ის შინაგანი შეგრძნება, რომელიც გარკვეული ტიპის პოეტებისათვის, მუსიკოსებისათვის, მხატვრებისათვის მათი სრულფასოვანი შემოქმედებითი საქმიანობის პირობაა. აი, რატომ იყო, რომ ლადო გუდიაშვილი, იმის შემდეგ, რაც მან საზღვარგარეთ მიიღო ყოველივე ის, რაც მისთვის საჭირო იყო XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ევროპული მხატვრული კულტურის გამოცდილებით ქართული ხელოვნების განაყოფიერებისათვის, დაბრუნდა სამშობლოში, რათა თავისი ცხოვრების ეს მთავარი ამოცანა გადაეწყვიტა.

ახლა, ნახევარი საუკუნის შემდეგ, ჩვენ შეგვიძლია დარწმუნებით ვამტკიცოთ, რომ ეს ამოცანა მან გადაწყვიტა, და გადაწყვიტა ბრწყინვალედ. გუდიაშვილი, რასაკვირველია, არ იყო ერთა-

კოსტიუმის ესკიზი ე. ჯაბადარის ოპერისათვის „გულნარა“.

დერთი, ვინც განვლილი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარება უზრუნველყო, მხოლოდ ის ერთი როდი ცდილობდა ეპოვა ორგანული შერწყმა ეროვნულად თავისებურისა და ინტერნაციონალურისა, ზოგადკაცობრიულისა ქართულ ფერწერაში, გრაფიკაში, სკულპტურასა და თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებაში; მაგრამ იმ დიდ ოსტატთა შორის, ვინც ამას მიაღწია, ლადო გუდიაშვილის სახელი მოხსენიებულ უნდა იქნას როგორც ერთ-ერთი პირველთაგანისა.

მთელი საბჭოური ხელოვნების განვითარებაში მისი დამსახურება შეფასებულ იქნა ღირსეულად — ხელოვანს მიენიჭა სსრ კავშირის სახალხო მხატვრის წოდება, დააჯილდოვეს იგი ჩვენი ქვეყნის უმაღლესი ჯილდოთი — სოციალისტური შრომის გმირის წოდებით, მის შესახებ სპეციალური გამოკვლევები დაწერეს არა მხოლოდ პროფესიონალმა ხელოვნებათმცოდნეებმა, არამედ აგრეთვე ცნობილმა კრიტიკოსმა აკადემიკოსმა გ. ჯიბლაძემ და ცნობილმა ქართველმა ფსიქოლოგმა ვ. ნორაკიძემ; მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილი წიგნები გამოვიდა თბილისსა და მოსკოვში, საფრანგეთში, იაპონიასა და უნგრეთში. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ლადო გუდიაშვილის შემოქმედება — ეროვნული ხალხის ეროვნულ სიამაყედ და XX საუკუნის მსოფლიო მხატვრული კულტურის ფაქტად.

ჰეშმარიტად, მისი დიდება შორს გასცდა საქართველოს ფარგლებს, შორს გასცდა საბჭოთა ქვეყნის საზღვრებს. შეუძლებელია თბილისში ჩამოსულმა სტუმარმა, რომელსაც ხელოვნების სამყაროსთან რაიმე სიახლოვე აქვს ან თუნდაც ამჟღავნებს მისდამი ინტერესს, არ ინახულოს მისი დიდებული სახელოსნო, ეროვნული მუზეუმის თავისებური ფილიალი, ხოლო თუ ინახულა ერთხელ, არასოდეს დაივიწყებს! ამ სახელოსნოში დევს შთაბეჭდილებათა წიგნი — საოცარი ღირებულების დოკუმენტი მსოფლიო კულტურის ისტორიისა. მასში შეიძლება წაიკითხოთ ბორის პასტერნაკისა და სერგეი გოროდეცკის, ევგენი ევტუშენკოს და ბელა ახმადულინას ლექსები, ჯ. ბ. პრისტლის, ფ. დიურენმატის, ჯ. აპდაიკის, ვ. უაილერის, რ. კენტის, ჯ. ოლდრიჯის აღფრთოვანებული ჩანაწერები, ისეთი გამოჩენილი საზოგადო მოღვაწეების ავტოგრაფები, როგორიცაა ე. კენედი...

რაში მდგომარეობს ლადო გუდიაშვილის შემოქმედების პოეტური საზრისი, განუმეორებელი მომხიბვლელობა და კულტურული მნიშვნელობა?

მისი შემოქმედება საოცრად მრავალფეროვანია და, ამავე დროს, ერთიანი. მხატვარი ზეთით წერდა დაზგურ სურათებს და კედლის ფრესკულ მოხატულობებს; მუშაობდა რა ყალმით, აკვარელით, გუაშით თუ შერეული ტექნიკით, ის ქმნიდა დაზგურ ნახატებსა და წიგნის ილუსტრაციებს; მუშაობდა სატირულ გრაფიკასა და თეატრში; წერდა ისტორიულ სურათებსა და პორტრეტებს, ალეგორიულ კომპოზიციებსა და დეკორაციულ პანოებს; მიმართავდა მითოლოგიურსა და პოლიტიკურ თემებს; გადადიოდა ეპოსიდან ლირიკაზე და ტრაგედიიდან პამფლეტზე; უმღეროდა სილამაზესა და სიყვარულს, მაგრამ არ ერიდებოდა გამოესახა სიმახინჯე, ომის საშინელება, ადამიანის ადამიანზე ძალადობის სისაძაგლე; მას აქვს როგორც ფსიქოლოგიურად დახვეწილი, ისე დეკორატიულად ნატიფი მხატვრული სახეები; და ყოველივე ამასთან ერთად ლადო გუდიაშვილი ყოველთვის რჩება ლადო გუდიაშვილად, მას მყისვე და შეუმცდარად იცნობ, მას აქვს უნიკალური და განუმეორებელი სტილი, რომელიც აერთიანებს მის შემოქმედებითს გამოვლენათა მთელს მრავალფეროვნებას.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვთქვა, რომ გუდიაშვილის ნიჭში არ არის მეორადობის ელემენტი, არ არის მოთხოვნილება და უნარი რაიმე არსებულის ხელახლა შექმნისა და ინტერპრეტირებისა. უაღრესად საგულისხმოა, რომ ნატურიდან ის არც ლანდშაფტებს წერს და არც ნივთებს; ერთადერთი პეიზაჟი მის შემოქმედებაში — „ხიდი პარიზში“—თარიღდება 1920 წლით, ხოლო ერთადერთი ნატურმორტი — „ძველი თბილისი“—წარმოადგენს კომპოზიციურ, შეთხზულ ნატურმორტს და არა გამოსახვას; ისტორიულ სიუჟეტებსაც ის იშვიათ შემთხვევაში მიმართავს; თვით პორტ-

რეტებსაც ხშირად როდი წერდა, თანაც ისინი შექმნილნი არიან ან წარმოსახვით, — ასეთია გარდასულ საუკუნეთა კულტურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა პორტრეტები, ან კიდევ გახსენებით — ასეთია, მაგალითად, ნ. უიროსმანის, ვ. მაიაკოვსკის, ა. მოდილიანის, ბ. პასტერნაკის პორტრეტები, — ხოლო თუკი ნატურიდან იწერებოდნენ, მაშინ მოდელი იმდენად გარდაიქმნებოდა, რომ პორტრეტი წარმოსახვის მეშვეობით შექმნილად გეჩვენებათ (ვთქვათ, გ. ულანოვას პორტრეტი ან მხატვრის ქალიშვილის ნუკურთმას მრავალრიცხოვანი გამოსახულებანი). ლადო გუდიაშვილისათვის მეტად, ვიდრე რომელიმე სხვა ქართველი მხატვრისათვის, დამახასიათებელია არარსებულის შექმნის, წარმოსახვის თავისუფალი თამაშის მოთხოვნილება, რომელიც ქმნის ახალ სამყაროს და რომლისთვისაც ბუნება, რეალური ადამიანები, ისტორიული ცხოვრების მოვლენები, თვით მითები, შექმნილნი ხალხის ფანტაზიის მიერ, მხოლოდ ისეთი მასალაა საკუთარი შემოქმედებისათვის, რომელიც უძლურია შეავიწროვოს მისი შინაგანი თავისუფლება. ხოლო მას, — ხელოვანის ამ ამპულსურ შემოქმედებითს ნებას, უფრო ძლიერს, ვიდრე ყოველგვარი ზემოქმედება, სურვილი და მოთხოვნაა, — იგი მიჰყავს არა რეალური ცხოვრების, ემპირიულად სარწმუნო სინამდვილის რაიმე მსგავსის შექმნისაკენ, არამედ ფანტასტიკური ან ნახევრადფანტასტიკური, რეალობაში შეუძლებელი, არანამდვილნაირი სახეებისა და სიტუაციების შეთხზვისაკენ, რომლებიც, მის მიერ გამოხახება ისეთი -სერიოზულობითა და მათი ნამდვილობის რწმენით, როგორიც მხოლოდ მითოლოგიური ან ბავშვური ცნობიერებისათვის არის დამახასიათებელი.

სინამდვილის სახოვანი გადამუშავების გენეტურად ადრეულ ფორმებთან მხატვრის შემოქმედებითი აზროვნების ეს მსგავსება ეხება არა მარტო იმ განსაკუთრებულ როლს, რომელსაც წარმოსახვის თავისუფალი გაფრენა თამაშობს ერთშიც და მეორეშიც, არამედ იგი ამ წარმოსახვის თემატურ მიმართულებაშიც ვლინდება.

ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებაში ცენტრალურ თემას, არსებითად, წარმოადგენს „ადამიანი და მხეცი“. შესაძლოა საჭირო იყოს უფრო კონკრეტულად ითქვას — „ქალი და მხეცი“, ვინაიდან მის ხელოვნებაში მამაკაცთა სახეები საერთოდ იშვიათად გვხვდება და დამხმარე როლს თამაშობენ. მთავარი კი მასში ყოველთვის ქალია, ხოლო მის გვერდით, სულიერსა და პლასტიკურ-მუსიკალურ ერთიანობაში ანდა მკვეთრ, ტრაგიკულ დაპირისპირებულობაში — მხეცი. პირველ, ლირიკულ ვარიანტში უფრო ხშირად ესაა ირემი; ჭურცაკი, ცხენი ანდა რაიმე ზღაპრული ფრინველი, მეორე, დრამატულ-კონფლიქტურ ვარიანტში — ესაა მაიმუნი, დათვი ანდა მისი ფანტაზიით შექმნილი ურჩხული.

კულტურის ისტორია ადასტურებს, რომ ადამიანისა და ცხოველის ასეთი დაახლოება და ასეთი უპირატესი ყურადღება ქალისა და მხეცის შეპირისპირებისადმი — ესაა ადამიანის მიერ სამყაროს გააზრების პირველი, ყველაზე ადრეული ისტორიული ფორმა. ცნობიერების ეს ტიპი ჩამოყალიბდა ჯერ კიდევ პირველყოფილ დროს, წარმოშვა კი იგი იმ ეპოქაში ცხოვრების რეალური ყოფის თავისებურებებმა. ქალის როგორც სიცოცხლის მატარებლის, გვარის გამგრძელებლის და ცეცხლისა და კერიის მფარველის განსაკუთრებულმა როლმა იგი, როგორც ცნობილია, უძველესი მიღებისა და სახვითი ხელოვნების გმირად აქცია. დაწყებული ეგრეთწოდებული „პალეოლითის ვენერების“ სკულპტურული სახეებიდან, დედამიწის თითქმის ყველა ხალხის მხატვრულ-სახოვანი ცნობიერების მიერ ქალის გაიგივებიდან მიწასთან („დედამიწა“), სამშობლოსთან („დედა-სამშობლო“), მზის ამოსვლასთან (ცისკარი, ავრორა), ძველი ბერძნების ქალღმერთებიდან — ჰერა, აფროდიტე, ათენა — ღვთისმშობლისაკენ, მადონასაკენ ქრისტიანულ მითოლოგიაში — გადის ქალისადმი მხატვრულ-რელიგიური თაყვანისცემის ისტორიული გზა. და ხშირად ამ გზაზე ჩამოყალიბდა მისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება — აღფრთოვანება მისი სილამაზით, რაც ხშირად ისეთ ძლიერებას აღწევდა, რომ იმარჯვებდა ხოლმე ქალისადმი ეროტიულ, რელიგიურ და ზნეობრივ-დოგმატიკურ მიმართებებზე. მაგრამ მითოლოგიური ცნო-

კოსტიუმის ესკიზი ე. ჯაბადარის ოპერისათვის „გულნარა“

ბიერებისათვის ქალი არა მხოლოდ და არა უბრალოდ სორცშესხმაა ნაშვენიერებასა; საზოგადოებრივი ცნობიერების განვითარების ამ საფეხურზე სამყაროსადმი ესთეტიკური მიმართება რელიგიურ-ზნეობრივ-ეროტიულისაგან ჯერ კიდევ არ არის გამაცალკევებული; სწორედ ამით იყო გამოწვეული ქალის ზემოთ აღნიშნული გაიგივება ბუნების ამა თუ იმ მოვლენასა და ძალასთან — ქვეყანასთან, გაზაფხულთან, წყალთან, მიწასთან, ტოტემურ მცენარეებსა და ცხოველებთან; ეს კი ბადებდა პირველყოფილი მითოლოგიური ცნობიერებისათვის ესოდენ დამახასიათებელ წარმოდგენებს ქალად მთვარის, ხედ დაფნის, ბუყად მეფის ასულის გადაქცევის შესახებ...

უკვე აქედან ჩანს, რომ მითოლოგიური ცნობიერების მიერ ცხოველი აღიქმება როგორც ადამიანის თანასწორი არსება, რომელსაც უნარი შესწევს მასთან არა მხოლოდ ურთიერთობისა, საუბრისა, შეუღლებისა, არამედ იმისაც, რომ გადაიქცეს ადამიანად და იყოს, თავის მხრივ, მის სხვადაფნად. ადამიანისა და ბუნების ურთიერთმიმართების ასეთი გაგება ჩვენს დრომდეა შემონახული ზღაპრებში, მაგრამ ზღაპარი წინასწარ გულისხმობს მასში გამოსახული მოვლენების გამოგონილობის, ფანტასტიკურობის მტკიცედ ცოდნას მაშინ, როცა მითოლოგიური ცნობიერება დამყარებულია იმის აბსოლუტურ რწმენაზე, რომ ყველაფერი, რაც მითშია აღწერილი, რეალურად იყო, ადგილი ჰქონდა — ან აქვს — სინამდვილეში!

ძალიან ახლოსაა ამასთან ლადო გუდიაშვილის ხელოვნების ფენომენი. ამ ხელოვნებაში ადამიანი და ცხოველი ერთმანეთის ტოლფასი პარტნიორებია, ისინი ერთნაირად ნამდვილნი, ერთნაირად ცოცხალნი, ერთნაირად ფიზიკურნი და სულიერნი, ერთნაირად ნაკლოვანნი და სრულყოფილნი, ერთნაირად ბედნიერნი და უბედურნი, ერთნაირად ბრძენნი და ბრიყვულნი, ერთნაირად ბოროტნი და კეთილნი, ერთნაირად ამაღლებულნი და დაცემულნი, ერთნაირად ტრაგიკულნი და კომიკურნი, ერთნაირად ტრაგიკომიკურნი და ტრაგიკ

ფიცულ სერიაში, რაც ჩვენს ქვეყანაზე ფაშისტური თავდასხმით იყო გამოწვეული, ბოროტების მატარებელნი წარმოდგენილნი არიან მაიმუნების სახეებში, რომლებიც ადამიანებს სპობენ, ძალადობენ მათზე, აწამებენ, ძარცვავენ, დასცინიან; მაგრამ უაღრესად ნიშანდობლივია, რომ აქაც კი მხეცებისა და ადამიანების ურთიერთობა აღიქმება არა იმდენად ალეგორიულად, არამედ როგორც მოთხრობა რაღაც ფანტასტიკურ სამყაროზე, რომელშიც ასეთი რამ ნამდვილად ხდება... ზოგჯერ კი თემა „ადამიანი და ცხოველი“ მხატვრის ღიმილითაა გაშუქებული — მაგალითად, ნახატში „ღორმუცელა“ („თანდღლას სიზმარი“), სადაც ღორმუცელა „გმირი“ შეპირისპირებულია ცხოველთა მწკრივებთან, რომელთა გადასანსვლა მას სწადია, მაგრამ ამ ჰიპერბოლაშიც კი ჩვენ ვგრძნობთ ადამიანურ ნოქმედებათა მითოლოგიური პიპერბოლიზაციის გამოძახილს.

ასე რეალიზდება თემა „ადამიანი და ცხოველი“ ლადო გულიაშვილის მხატვრულ აზროვნებაში, და განაკვირი როდია, რომ პორტრეტულ გამოსახულებებშიც მას შეუძლია ჩართოს ცხოველთა სახეები, — ასეთებია ფიროსმანის პორტრეტი ქურციკით; ვირტუოზული ნახატი, რომელზეც გამოსახულია გალინა ულანოვა ირმით და ჩიტით, მოქნილავი გრაფიკული პორტრეტი შვილიშვილისა ჩიტებით („ჩემი ანანო“), 1950 წლის ავტოპორტრეტი მაიმუნითა და ირმით. ხოლო ნახატი „ჩემი მუზები“, სადაც ერთიანი შთაგონებული გაფრენით გამოსახულია ქალები და ქურციკები, შეიძლებოდა ეპიგრაფად გამოდგომოდა მთელს მის შემოქმედებას.

საიდანა აქვს ლადო გუდიაშვილს მხატვრული აზროვნების ეს თითქოსდა მითოლოგიური წყობა? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა ძნელი არ იქნება თუ დავაკვირდებით მის ბიერ არაერთხელ გამოთქმულ ართულ სახალხო ზეიმს „ბერიკაობა — ყეენობას“, რომელიც წარმართობის დროიდან შემოინახა და დაფუძნებულია ადამიანის ცხოველად მორთვა-გადაცმაზე. ეს ზეიმი მრავალჯერ გამოსახა მხატვარმა („ყეენობა თბილისში“ 1937 წლისა, „ბერიკების რჩეული“ 1947 წლისა), ერთხელ კი შექმნა აკვარელით ნახატთა სერია ჯ. რუხაძის წიგნისათვის „ქართული ხალხური დღესასწაული“, რომელშიც წარმოადგინა ამ მოხერხებულ ნახევრადადამიან-ნახევრადმხეცთა სხვადასხვა ტიპები — „ვაცი—ბერიკა“, „ტახა — ბერიკა“, „ბერიკა ჯოხზე“, ფრონტისპისზე გუდიაშვილმა წარმოადგინა სახალხო სეირნობის საერთო სცენა. მხატვრის ეს ნამუშევარი საშუალებას გვაძლევს აღმოვაჩინოთ მისი შემოქმედების უღრმესი ხალხურობის წყაროები, რაც ფოლკლორული ხელოვნების გარეგანი ფორმების მიბაძვაში კი არ მდგომარეობს, არამედ ხალხური მსოფლაღქმის უძველესი სტრუქტურის შენარჩუნებაში. ეს საშუალებას აძლევს XX საუკუნის ხელოვანს ქმნიდეს რომელიც ხალხი, და არა იმას, რომ ისესხოს ხალხისაგან ოდესღაც მის მიერ შექმნილი. აი რატომაა, რომ ლადო გუდიაშვილის ნაწარმოებები სტილიზებულნი კი არ არიან ხალხური ხელო-

ქეიფი მტკვრის პირას

შესვენება

გუდიაშვილის მხატვრული წარმოსახვა. — შემთხვევითი არაა, რომ მის მიერ ილუსტრირებული წიგნების უმეტესი ნაწილი ან ბავშვებისთვისაა უშუალოდ დაწერილი (მაგალითად, ტ. აბრამიშვილის „შეკაზმული ჰერმესი"), ანდა ჩვენს დროში იქცნენ საბავშვო ლიტერატურად (ასეთებია ხალხური ზღაპრები და ხულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკები). საკმარისია შევხედოთ ამ ილუსტრაციებს, რათა ნათელი გახდეს რაოდენ თავისუფლად გრძნობს თავს მხატვარი ბავშვური წარმოსახვის სამყაროში, რაოდენ ზუსტად წარმოგვიდგენს იგი ბავშვის აზროვნების ხასიათს.

ესთეტიკოსებს, ფსიქოლოგებს, კრიტიკოსებს, არაერთხელ მიუქცევიათ ყურადღება იმაზე, თუ როგორაა დაკავშირებული ხელოვნების ნაწარმოებთა ესთეტიკური ღირებულება ხელოვანის უნართან შეინარჩუნოს საკუთარ სამყაროს ბავშვური აღქმა. სწორედ ამაშია ლადო გუდიაშვილის შემოქმედების სპეციფიკური შინაარსისა და მომხიბვლელობის გასაღები. რასაკვირველია, მხცოვანი მხატვარი არ ბაძავს ბავშვს — საკმარისია შევნიშნოთ, რომ მასთან მთავარი გმირი ცხოველი კი არაა, არამედ ლამაზი ქალი; არსებითია ისიც, რომ იგი აშიშვლებს ადამიანური ყოფის დრამატულ მხარესაც, რაც ჯერ კიდევ დაფარულია ბავშვური ცნობიერებისათვის. ამიტომ შეუძლებელია ლადო გუდიაშვილს უსაყვედუროთ ინფანტილურობა ან თუნდაც მისი ნაწარმოებების ბავშვურ აღქმაზე ორიენტირება, — მოზრდილი მაყურებელი გრძნობს, რომ მხატვარი მიმართავს სწორედ მას, მიმართავს მის ცხოვრებისეულსა და მხატვრულ გამოცდილებას, მის ასოციაციებს; მაგრამ საქმე ისაა, რომ მოზრდილ მაყურებელში მხატვარი მიმართავს უწინარეს ყოვლისა მისი ცნობიერების იმ მხარეებს, რომლებიც მას თავის წარსულთან აკავშირებენ, იმასთან, რაც თითოეულმა ჩვენგანმა შესძლო შეენარჩუნებინა, შეენახა ცნობიერებაში როგორც საკუთარი ბავშვობიდან, ისე კაცობრიობის ბავშვობიდან...

ასეთია ხელოვანის მხატვრული აზროვნება. როგორია მისი მხატვრული ხედვა?

როგორც ყოველი ფერმწერისა, ლადო გუდიაშვილის სამყაროს აღქმაც ხედვაა ამ სიტყვის პირდაპირი და ზუსტი მნიშვნელობით, ესე იგი, არის უშუალო, გრძნობად-კონკრეტული, მხედველობითი აღქმა. მაგრამ ყოველი ფერმწერი სამყაროს თავისებურად ხედავს, უპირველეს ყოვლისა, პლასტიკური ფორმების საგნობრივ კონკრეტულობაში, საგნებისა და მოძრაობის აღნაგობის თავისებურებებით. აქედან: გრაფიკულობა, მკაფიო ხაზოვანი საფუძველი ნიჭი არა მარტო ნახატებისა, არამედ აგრეთვე გუაშით, აკვარელით, ზეთით დაწერილი კომპოზიციებისაც. არაიშვიათად — განსაკუთრებით წიგნის ილუსტრაციებში — თავის სახვითს საშუალებებს ის ზღუდავს ნატიფად მოძრავი კონტურული ხაზით, რომლითაც ტუშიანი კალამი, ჭაღალდის ფურცელზე მოუწყვეტლივ, ნარნარად მოხაზავს ხელის, ყელის, სახის, თვალის ფორმას... ლადო ბრწყინვალე მხატვარია, ამიტომ მის ნახატებში ერთი კონტურიც საკმარისია, რათა ჩვენ დავინახოთ ადამიანის ფიგურა ან ცხოველის სხეული მათს სპეციფიკურ სტრუქტურაში, შევიგრძნოთ მოძრაობის, სირბილის, ფრენის

ვნების მიხედვით, არამედ ორიგინალურნი, — მისი წარმოსახვა თითქოსდა ეჯიბრება ხალხურ ფანტაზიას...

ვფიქრობთ საჭირო არაა სპეციალურად შევნიშნოთ, რომ თავისი შორეული წინაპრებისაგან განსხვავებით ლადო გუდიაშვილს არ სწამს ცის მიერ კონსტრუირებული ფანტასტიკური სახეებისა და სიტუაციების რეალობა. მაგრამ მას არ სწამს ეს როგორც თანამედროვე ადამიანს, როგორც უოფითს პიროვნებას, მისი მხატვრული ცნობიერება კი აღვსილია ბავშვური მიამიტური რწმენით თვით მის მიერ შექმნილის ნამდვილობაში, და ამ ნამდვილობის შეგრძნებას ის გადმოგვცემს ჩვენ, მჭვრეტელთ, გვანიჭებს რა ბავშვობაში დაბრუნების ბედნიერებას...

თუმცა კი მითოლოგიური აზროვნება შორეულ წარსულს განეკუთვნება, მისი ზოგიერთი ნიშან-თვისება აღდგება ხოლმე ბავშვურ ცნობიერებაში, რომელიც, როგორც კარგად ცნობილია, რეალობად აღიქვამს წარმოსახვის ნაყოფს, აღვსილია ზღაპარში მოთხრობილის ნამდვილობის მიამიტური რწმენით, ვერ ხედავს რაიმე პრინციპულ განსხვავებას ადამიანსა და ბუნებას შორის, ამიტომაა, რომ ყველაზე აღრეულ საბავშვო ლიტერატურას განეკუთვნებიან ზღაპრები, არაკები და უოველგვარი ფანტასტიკური მოთხრობები, ისეთები, როგორიცაა „ალისა საოცრებათა ქალაქში" ან „ბურატინოს თავგადასავალი".

ცნობიერების ამ ტიპთან უველაზე ახლოა ლადო

ექსპრესიულობა. და რაც უფრო ყურადღებით აკვირდებით ამ ნახატებს — მაგალითად, ქართული ზღაპრების ან „ველფხისტყაოსნის“ გრაფიკულ ილუსტრაციებს, ისეთ დაზგურ ფურცლებს, როგორიცაა „ჩემი მუზები“, „ცეკვა „გასეირნება“, „ცხოვრების სურათი“, „შეყვარებულები“, „მკერხავი“ — და ტკბები ხაზის უნაკლო დახვეწილობით, კონტურის პლასტიკური გამომხატველობით, ფორმის აგების მუსიკალური რიტმულობით, მით მეტად გეჩვენება თითქოს მხატვარი თვალდახუჭულად ხატავდეს, გარდაქმნიდეს ემპირიულ დაკვირვებებს იდეალური ფორმის ზოგადი და არსებითი თვისებების რაღაც შინაგან ხედვად — იდეალური ხელისა, ხახის იდეალური აბრისისა, მკერდის იდეალური ფორმისა... რასაკვირველია, მხატვარი ნატურიდან ამოდის, მაგრამ მასში იგი ხედავს არა ცვალისათვის უშუალოდ მოცემულს, არა განუმეორებლად თავისებურ ერთეულ მოვლენას, არამედ გამოვლენას რაღაც იდეალური სრულყოფილებისა, რაღაც „ღვთიური არქეტიპისა“, როგორც იტყოდა პლატონი, აღიარებდა რა, უეჭველად, ლადო გუდიაშვილს „თავის“ მხატვრად, ესე იგი ისეთად, რომელიც იდეალურს გამოსახავს როგორც რეალურს და არ მიმართავს არსებულის ემპირიული მოცემულობის ნატურალისტურად პირის გადაღებას.

ბუნებრივია, რომ ლადო გუდიაშვილის ხელოვნების პლასტიკურ ენაში ასე ფართოდ და თავისუფლად გამოიყენება საშუალებები, რომლებიც არც თუ ისე მოხერხებულად აღინიშნება ხატყვით „დეფორმაცია“. დავიმოწმებ თვითონ ხელოვანის აღიარებას: „მე არ შემიძლია გავიგო, რა მაიძულებს მივმართავდე ფიგურათა დეფორმაციას. მაგრამ კიცი, რომ ეს აუცილებელია ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოხატვისათვის“. აქ უკეთესი იქნებოდა ცნება „ტრანსფორმაციის“ გამოყენება, ვინაიდან ლაპარაკია არა იმაზე, თითქოს საგანი კარგავდეს თავის ფორმას, არამედ იმაზე, რომ ეს ფორმა იცვლება, სტანისლავსკის საყვარელი ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, რაღაც გამომხატველობითი „ზეამოცანის“ გულისათვის. ძალდაუტანებლად და რაღაც მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სინატიფით აკონსტრუირებს ლადო გუდიაშვილი ლამაზი ქალის მხატვრულ სახეს, რომელიც, გამუდმებული ვარირებისას, ინარჩუნებს თავის აღვილად საცნობ ნიშან-თვისებებს — უფრო მოღერილ ყელს, ვიდრე რეალობაშია, უფრო დაგრძელებულ ფიგურას, უფრო მოქნილ ტალღოვან თითებს, გაღიღებულ ნუშისებრ თვალებს... ასეთი ქალებითა და ასეთი ირმებითაა დასახლებული „გუდიაშვილის სამყარო“, ისინი მის მიერ არიან შექმნილნი და არ არიან გადმოტანილნი რეალური ცხოვრებიდან. დეფორმაციას კი, ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით, ლადო მაშინ მიმართავს, როცა საჭმე ეხება მახინჯის, საშინელის, ფანტასმაგორიულის გამოსახვას, — ჭრილი მითოლოგიის პერსონაჟების — დევების, ნახევრადადამიან-ნახევრადცხოველ „ბერიკების“, ქიმერათა ურჩხულისებრი თავების გამოსახვას. — ეს მხატვრული სახეები იქმნება ადამიანისა და ცხოველის სხეულის რეალური ფორმების შეგნებული მკვეთრი დამახინჯების ბაზაზე, ვინაიდან რაც უფრო იდეალურია სილამაზე, მით უფრო საგანგებოდ უნდა გამოიყურებოდეს მისი საპირისპირო სიმახინჯე.—ასეთია მხატვრული ტრანსფორმაციის თოლოგიურ-ფოლკლორული პრინციპების კიდევ ერთი კანონი, რომელსაც ლადო გუდიაშვილი სრულყოფილად ფლობს.

ალბათ ამიტომაა, რომ ლადოს სახელოსნოში თითქმის არ არის ეტიუდები ნატურიდან, სახელდახელო ჩანახატები ყოველდღიური დაკვირვებებიდან; მხატვარი, როგორც წესი, წარმოსახვით ხატავს და არა ნატურიდან; ყოველი მისი ნახატი სურათოვანი, გამართული, კომპოზიციურად აგებული და შინაგანად დასრულებულია. „ჭეშმარიტ რეალისტს, — ამბობს იგი, — არ შეუძლია მოდელს გარეშე დახატოს ნატურა“. მაგრამ რეალური მოდელი, რომელიც თავის თავში შეასხამდა ხორცს ადამიანისა და ბუნების არსებას, არ არსებობს“; ამიტომ „მხატვარი თავისი ფანტაზიითა და აზრით უნდა ჩაწვდეს მის მიერ გამოსახახავი მოვლენების არსებას“.

მაშინაც კი, როცა გუდიაშვილი პორტრეტებს არა მხოლოდ წარმოსახვით, არამედ ნატურიდანაც წერს, ის თავის ქალიშვილ ჩუქურთმას ან შვილიშვილ ანანოს, გალინა ულანოვას ან მაია პლისეცკაიას გარეგნობაში ხედავს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თავისი გმირი ქალის იდეურ „პოტენციურ ყოვიერებას“ და გადმოგვცემს არა იმდენად იმას, როგორია ეკი, რამდენადაც იმას, როგორია იგი მხატვრის წარმოსახვაში. უნებურად გაგონდება არისტოტელეს სიტყვები იმის შესახებ, რომ ევრიპიდე ადამიანს ისეთად გამოსახავს, როგორც ის ნამდვილად არის, ხოლო სოფოკლე კი გამოსახავს ისეთად, როგორიც ის უნდა ყოფილიყო. ამრიგად, გუდიაშვილიც სოფოკლეს მსგავსად იქცევა. ამ აზრით მის პროგრამას წარმოადგენს სურათი „ჩემი მუზა“, დაწერილი 1976 წელს: მასზე გამოსახულია მხატვრის მეუღლე ნინო გუდიაშვილი, რომელსაც მისი პორტრეტი უჭირავს, მაგრამ ტყუილად მოვიხდომებდით ორივე მხატვრულ სახეში დაგვენახა ფიზიკური მსგავსება ორიგინალებთან; მხატვრისათვის მთავარია შინაგანი მსგავსება, ხასიათის, მსოფლშეგრძნების. სულიერი წყობის მსგავსება, რაც გამოიხატება დიდებულ, პოეტურ, სილამაზითა და მიმზიდველობით აღსავსე პლასტიკურ ფორმებში. რა არის ეს — ნატურის შელამაზება, გაუკეთესება, იდეალიზაციაა? არა, იმიტომ, რომ აქ არა გვაქვს ნატურისათვის უცხო ნიშან-თვისებების შემატება, გვაქვს კი ნატურის გარდაქმნა, ე. ი. თვით მისთვის დამახასიათებელი, თუმცა კი განუვითარებელი ხახით, სულიერ და პლასტიკურ თვისებათა გამოვლენა და განვითარება. ასე რომ, გამოსახავს რა კონკრეტულ ადამიანს, ლადო გუდიაშვილი ხატავს მშვენიერ ადამიანს, — ასეთია სამყაროს მისეული ხედვა. არსებითად, ესაა კლასიკური და არა კლასიცისტური ხელოვნების პრინციპი, ესაა რენესანსულ მხატვართა მიდგომა და არა აკადემიზმის ეპიგონებისა. თვითონ მხატვარიც ნათლად აცნობიერებს როგორც საკუთარი შემოქმედების პრინციპს, ისე მის მიერ განვითარებადს ტრადიციას: „უნდა ხატო იდეალური — ამბობს ის — რუსთაველმა ჩვენ

მოგვცა იდეა ავსახოთ დიდებული, იდეალური ცხოვრებაში".

ეს გარდაქმნა რეალურისა იდეალურად ეხება ყოფიერების არა მხოლოდ პლასტიკური მხარის, არამედ მისი ფერადოვნების გადმოცემასაც. ქართული ფერწერის ისტორიაში ლადომ პირველმა დაარღვია კოლორიტის სიშავის ტრადიციული, თითქოსდა მისთვის ეროვნული ნიშან-თვისება; საფრანგეთში ყოფნა მას დაეხმარა უფრო ნათელი გაეხადა პალიტრა, აეთვისებინა კონტრასტული დეკორატიული ფერთა შეხამების ენა, ჯეროვნად შეეფასებინა გამომხატველობითი მნიშვნელობა არა მხოლოდ მოცულობისა, არამედ სიბრტყისაც. ამის შედეგად მხატვრის ნაწარმოებებმა შეიძინეს კოლორისტული სიმკვეთრე, სრული ჟღერადობა, მხატვრის მიზნად იქცა შეერიგება ორი მისწრაფებისა — ხილული სამყაროს ფერთა მიმართებების რეალური სიმდიდრის გადმოცემისა და დეკორატიულად მყღერი კომპოზიციის აგებისა. ჩანს, რომ გამოსახულების გრძნობადი კონკრეტულობისადმი ინტერესმა თანდათანობით უკან დაიხია დეკორატიულობასა და ფერადოვანი გადაწყვეტის მიხედვით სულ უფრო პირობითი კომპოზიციების მიმართ — დაწყებული 1925 წლის სურათიდან „შავ ნაკადულთან", რომელიც გვაიძულებს გავიხსენოთ ფრანგული იმპრესიონისტული ფერწერა, 30-40-იანი წლების ზეთით დაწერილი სურათების გავლით—„ცეკვა" ციბრუტი", „გოგონები საყვარელ ნაკადულთან", რომლებიც წერის მკვრივი პასტოზური ფაქტურით ხასიათდებიან, 50-70-იანი წლების ხერიებისაკენ, რომლებიც შესრულებულნი არიან გუაშით, საოცრად ლამაზი პასტელური და კომბინირებული ტექნიკით, რაც კოლაჟის ელემენტებსაც შეიცავს. უკანასკნელ ნათელ წარმოდგენას მაოზე იძლევიან ისეთი ნამუშევრები, როგორიცაა „მზექალა", „მკითხავი", „ბრილიანტი არმაზიდან". ამ პროცესის მიმართულებაზე საკმაოდ მკაფიოდ შეიძლება კიმსჯელოთ თუ შევადარებთ 1963 წლის გუაშს „ირიური წყაროსთან" თემით მასთან ახლო მდგომ 1925 წლის სურათთან „შავ ნაკადულთან", ანდა თუ შევადარებთ ჩუქურთმას მხატვრულ საჩეებს 1964 წლის გუაშით ნახატში და მასზე ოცი წლით ადრე ზეთით დაწერილ სურათთან „ჩუქურთმა წიღელი ქალაქ". ფრიად ნიშანდობლივია ისიც, რომ ნახატვრის შემოქმედების სწორედ ამ პერიოდში ზოგჯერ იკარგება ნახატისადმი ფერწერის დამორჩილება და ჩნდება მისთვის სრულიად უჩვეულო ნაშუშევრები „ფერის სამყაროში" ტიპისა. არ შეიძლება ყურადღება არ მივაქციოთ იმასაც, რომ ბოლო წლებში გუდიაშვილის პალიტრაში ჩნდება და უაღრესად აქტიურად „ბუშაობს" ოქრო; რომ მხატვარი კოლაჟებისათვის იყენებს ისეთ დეკორაციულ მასალას, როგორიცაა

ეროვნული ბიბლიოთეკა

იყალთოს აკადემია

ფერადი ფოლგა („ცისარტყელა“, „მკითხავი“); რომ ქაღალდის ფურცელზე ის ხანდახან მოზაიკური წყობის იმიტირებას მიმართავს („ნაბახტეველი ფერია“. „მეფის ასული ვარძიიდან“), გამოხატავს რა ამით თავის განუზომლებელ ოცნებას შეექმნა მოზაიკური მონუმენტურ-დეკორატიული პანოები...

როგორც ვხედავთ, კოლორისტული თვალსაზრისითაც გუდიაშვილის შემოქმედებითი განვითარება ისეთივე აღმოჩნდა: ესაა მოძრაობა ხილვადი სამყაროს ფერთა სიმდიდრის გრძნობადი კონკრეტულობიდან იდეალური — საბოლოო ჯამში, დეკორატიული — სახოვანი სამყაროს კონსტრუირებისაკენ, რომელსაც მხატვარი უფრო შინაგანი მხედველობით ხედავს, ვიდრე თვალით. და ამის გამო მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები სულ უფრო ხშირად იძენენ ზეგრძნობად, სიმბოლურ საზრისს, მიანიშნებენ რა არა ბოლოდ იმას, რაც მათში შეიძლება დანახულ იქნას, არამედ — ძირითადად — იმას, რაც მათში შეიძლება ემოციურად შეიგრძნო ან გაიაზრო, ვინაიდან შეუძლებელია დაინახო მშვენიერი ქალი როგორც ასეთი, სიყვარული, მშვიდობა, სამშობლო, სიკეთე და ბოროტება, — ხოლო სწორედ მათზეა ლაპარაკი გუდიაშვილის ხელოვნებაში და სულაც არა ამ ქალის, ამ ამბის, ამ სიტუაციის გამოსახვაზე.

აი, რით აიხსნება ლადო გუდიაშვილის შემოქმედების ის საოცარი თავისებურება, რომ ქალის შიშველი სხეულის გამოსახვა მასთან არასოდეს არ იყო უხეშად ეროტიული, მისი გმირი ქალებისადმი ავხორცული დამოკიდებულების აღძვრისათვის გამიზნული. ქალის მხატვრული სახეებისადმი ინტერესი იმითაა ნაკარნახევი, რომ მისთვის ისინი სიმბოლურად გამოხატავენ ზოგადი წარმოდგენების მთელ რიგს — წარმოდგენებს სიცოცხლეზე, სილამაზეზე, სიყვარულზე, სიკეთეზე, სინაზეზე, მშვიდობაზე, ხელოვნებაზე: ნახატში „მშვენიერების იდუმალების ძიება“ იდეალურად მშვენიერი საწყისი გამოყვანილია ქალის სახით. ამ სერიის სხვა ფურცლებზე ფერწერასა და სკულპტურაში ქალის მხატვრული სახეები სიმბოლურად გამოხატავენ სილამაზესა და ხელოვნების ერთიანობას („ვინ იცის, რაში გამოადგებათ?“), ფურცელში „მოძალადე“ მხეცისა და ქალის კონტრასტი სიმბოლურად გამოხატავს ბოროტებისა და სიკეთის ანტაგონიზმს...

მაგრამ საქმე მარტო მსგავს პირდაპირ სიმბოლიკაში როდია; იმ შემთხვევებშიც კი, როცა მხატვარი თითქოს კონკრეტულ ადამიანებსა და რეალურ სიტუაციებს გამოსახავს, ის თავის ფურცლებს ისეთ სახელწოდებებს აძლევს, რომელთაც მყისვე გაჰყავთ მაყურებლის წარმოსახვა ჭვრეტის ობიექტების აღქმა-გააზრების სხვა დონეზე: ესაა ვთქვათ, „ოცნება სიყვარულზე“, ან „ომში წასვლა მას უხარის...“, ან „გაზაფხული“, ან „პასტორალი“... ასე ავლენს თავის მხატვრის დაუძლეველი მოთხოვნილება გასცდეს კონკრეტულის გამოსახვის საზღვრებს და, დააკლოს რა სახეებს გრძნობადი სიტურფე, აღავსოს ისინი აზრით, ფართო განზოგადებებით, პოეტური იდეებით.

ხელოვნების კომპოზიციურ მხარეს ეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. ეტიუდურობის, სურათზე ხილვადის პირდაპირი გადმოტანის უპირველესი ყოვლისა, მიეკუთვნება ნაწარმოების აღნაგობის უკიდურესი სისადავისადმი სწრაფვა; უმეტესწილად ესაა პორტრეტული ტიპის ერთფიგუროვანი კომპოზიცია, რომელშიც გმირი ქალის მხატვრული სახე გამოსახული სივრცის წინა მხარესაა წამოწეული. ცენტრში, ფრონტალურად ან ოდნავ შემობრუნებულად აბსტრაქტული, არადეტალიზებული ფონით; ზოგჯერ ესაა ორ ან სამფიგურიანი კომპოზიცია, მაგრამ იმავე პრინციპითაა აგებული პერსონაჟები, რომლებიც ნაშვიდად პოზირებენ მხატვრის წინაშე და უშფოთველად უყურებენ მას და მაყურებელს. მათ შორის კავშირი ისაზღვრება, ჩვეულებრივ, წმინდა სივრცითი შეპირისპირებათა და სულიერი მდგომარეობის ერთიანობით, ხოლო სიუჟეტურ მოქმედებას უმეტესწილად ადგილი არა აქვს (მეტ-ნაკლებად რთული თხრობითი ფაბულის სურათები გუდიაშვილის შემოქმედებაში უაღრესად იშვიათია); ხოლო, თუ მაინც პერსონაჟებს ის რაიმე მოქმედებასთან აკავშირებს, მაშინ მოქმედება კათარდება სურათის სიბრტყის პარალელურად, პირველ პლანზე, რას გამოც ადვილად მოსახილველია და გასაგები პირველივე შეხედვით. მხატვარი ერიდება რამდენადმე რთულ სიუჟეტურ ეშმაკობას, შემოისაზღვრება რა ყველაზე მარტივი, უბრალო კოლიზიების გამოსახვით—ორი ძალის ურთიერთბრძოლისა, რაც გამოხატება ადამიანისა და ცხოველის — უფრო იშვიათად ადამიანისა და ადამიანის — პირდაპირ პლასტიკურ შეჯიბრებაში. შესაბამისად, გუდიაშვილის პერსონაჟების სულიერი ცხოვრება მოკლებულია რაიმე შინაგან წინააღმდეგობებს, დრამატულ მრავალმხრივობას, მდიდარ ნიუანსირებას, მათი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა ყოველთვის ერთმნიშვნელოვანი და გარკვეულია, ისინი მთლიანი ნატურებია — როგორც სულიერ სილამაზეში, სიმშვიდეში, ნეტარებაში, ასევე გულქვაობაში, ავგულობაში, მძვინვარებაში. ყველა შეთხვევისას მხატვარი გადმოგვცემს არა წუთიერს, ცვალებადს, წარმავალს ადამიანში, არამედ ხანიერს, მყარს, მტკიცეს, ე. ი. იმას, რაც მოცემული ადამიანური ტიპის არსებაშია. ამის შედეგია, რომ ლადო გუდიაშვილის ზომით მცირე სურათებისა და ნახატების ჭვრეტაც კი იწვევს მონუმენტურობის შეგრძნებას — თითქოსდა ისინი გამიზნულნი არიან შენობის კედელზე გადასატანად (ტყუილად როდი იღებდა ჭაბუკობისას მხატვარი შუა საუკუნეების საეკლესიო კედლის მოხატულობათა პირებს, ტყუილად როდი მოხატა 1946 წელს მან თბილისში ქაშვეთის ტაძრის საკურთხეველი, — ამ გაკვეთილებმა თავი იჩინეს მის დაზგურ ნაწარმოებებში).

ასეთია იმ სამყაროს „სტრუქტურული ჩარჩო-

ბი", რომელიც იბადება გუდიაშვილის შემოქმედებაში — მშვიდისა, შინაგანად მნიშვნელოვანისა, თვით დრამატულ გამოვლინებებშიც კი ფუსფუსსა და მოუსვენრობას მოკლებულისა.

ყოფიერების იდეურ-პოეტური გააზრება გუდიაშვილის შემოქმედებაში შედარებით მარტივი, მაგრამ თავისი არსებით და ზოგადკაცობრიული მნიშვნელობით საკმაოდ ღრმა, ფილოსოფიური ბუნებისაა. ამ მარტივსა და ღრმა, ჩვენი დღეებისა და მარადიულობის თვალსაზრისით აქტუალურ ჰეშმარიტებებს, რომელთაც გუდიაშვილი თავის ნაწარმოებებში ხელოვნების ენით ამკვიდრებს, მე ასე ჩამოვაყალიბებდი: სამყარო თავის საფუძველში მშვენიერი და ჰარმონიულია, მასში შეიძლება და უნდა სუფევდეს სიყვარული და მეგობრობა, სიკეთე და სილამაზე; მაგრამ არის ამ სამყაროში ბოროტებაც, სიძულვილიც, სიმახინჯეც, ძალადობაც, და, მაშასადამე, არის ტანჯვა და უბედურება, არის ტრაგედია და კატასტროფა, რასაც იწვევს ბოროტების აგრესია, მისი მისწრაფება მოსპოს სიკეთე და სილამაზე.

ლადოს არ აინტერესებს აქედან გამომდინარე კონფლიქტების კონკრეტული ემპირიულ-ყოფითი ფორმები, ის არ გამოსახავს ცხოვრებისეულ კაზუსებს და თვით ომის ტრაგედიასაც სიმბოლურად განზოგადებულ სახეებში წარმოგვიდგენს, სურათებში, როგორიცაა „ომის გაუმაძღარი ყორანი" ან „მაიმუნის სიმიზნე"... თუმცაღა თვით ამ კონფლიქტებს, ტრაგედიებს, ცხოვრების დრამატულ მხარეს მხატვარი ხშირად არ უშვებს მის მიერ შექმნილ სახოვან სამყაროში. 1942 წლის გრაფიკული სერიის გამოკლებით, რომელიც ფაშისტური თავდასხმის პირდაპირ გამოძახილს წარმოადგენდა, მის შემოქმედებაში დრამატული შინაარსის მხოლოდ ცალკეული ნიმუშები შეიძლება ვიპოვოთ, მაგალითად, „უმწეო" 1930 წლისა ან „დედაშვილობა" 1968 წლისა, „ფიროსმანის სიკვდილი" ან „თეთრი გოგონები და შავი მგლები"); მის პოეტურ პალიტრაზე ნამდვილად სხვა საღებავია მთავარი — ლირიკული ხალისი, ყოფიერების აღტაცებული აღქმა. სამყაროზე გროტესკულ-სატირული შეხედულება იბადება მხოლოდ მწვავე ტკივილის გრძნობით, რასაც სოციალისტური ბოროტების არსებობა იწვევს, სულერთია გამოიხატება იგი არაგონითი, გონებაჩლუნგი, მხეცური საწყისის ძალადობაში ადამიანის სხეულზე („მოძალადე") თუ მისი გონის ქმნილებებზე („ტვინის ჭყლეტა", „რეაქციული ცენზურის ძეგლი"). მაგრამ ბოროტება როდია ცხოვრების მთავარი ძალა, — გვარწმუნებს ლადო მთელი თავისი შემოქმედებით, — და ამიტომ არ უნდა გავაზვიადოთ მისი სიმძლავრე. არ უნდა ვუყუროთ ძალიან ხშირად მის საშინელ სახეს; უნდა ვუყუროთ „მზეჭამლას", შევტრფოდეთ და აღტაცებული ვიყოთ შუქმფინარი სილამაზის უსასრულო ვარიაციებით, რომლებიც ეროადერთი იმსახურებს გაღმერთებას.

ლადო გუდიაშვილის ხელოვნება იქცევა თავისებურ კულტად ქალის სილამაზისა, იღებს რა ისტორიულ ესტაფეტას რაფაელისა და ლეონარდოს, ჯორჯონესა და ტიციანის, რუბენსისა და რემბრანდტის, ენგრისა და რენუარის შემოქმედებისაგან. მაგრამ გუდიაშვილის ნაწარმოებებში, განსხვავებით მისი წინამორბედებისა და თანამედროვეების (სუსტოებისა, როგორიცაა, მაგალითად, მოდილიანი და ბაუბეუკ-მელიქიანი) ქმნილებათა უმრავლესობისაგან, ქალის სხეულის სილამაზე და „ფრესკის ღიმილის" იდუმალება თვითკმარი ღირებულებანი კი არაა, არამედ გამოხატვის ფორმები სხვა, ზეგრძნობადი საწყისისაა, ყოფიერების არსობრივი საწყისისა — ჰარმონიისა, რომელიც შემობრუნდება სილამაზედ და სიყვარულად. ამ აზრით, სამყაროს ფილოსოფიური კონცეფცია, რომელსაც ლადო გუდიაშვილის შემოქმედება შეიცავს, ჩვენ გვაბრუნებს ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მსოფლჰვრეტის იმ წყაროებთან, რომლებიც შორეულ წარსულში პითაგორელების მიერ იყო ფორმულირებული და რომლებსაც ხელოვნება, ისტორიული პროცესის მთელი დრამატიზმის მიუხედავად, დაბეჯითებით უბრუნდებოდა, არ სურდა რა შერიგებოდა სოციალური ბოროტების ღრეობის ბატონობას ადამიანთა ცხოვრებაში. ლადო გუდიაშვილის ხელოვნება კიდევ ერთი მშვიდრული დასაბუთებაა ამ უბრალო პოეტური ჰეშმარიტებისა, რომელიც გამეორებით არ მოძველებულა და ამის გამო კაცობრიობისათვის თავისი სასიცოცხლო მნიშვნელობა არ დაუკარგავს. ამ ჰეშმარიტებას კი ლადო იმ საშუალებებით ასაბუთებს, რომლებიც აბსოლუტურად დამჯერებელნი არიან — საშუალებებით დიადი, ნამდვილი ხელოვნებისა, რომელიც აღსავსეა გულწრფელი და ურღვევი რწმენით ყოფიერების მის მიერ გამოხატული კონცეფციის სისწორეში.

რასაკვირველია, ეს საშუალებები ერთადერთი შესაძლებლობა როდია, — საბჭოური ხელოვნების ისტორიამ, საქართველოშიც და ყველა სხვა საბჭოთა რესპუბლიკაშიც, აჩვენა რამდენ მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანია ხელოვნების სახოვან ქსოვილში ცხოვრების პოეტური გარდაქმნის ის ხერხები, რომლებიც ჩვენს ხელოვანთა მიერ გამოიყენება, ცხოვრებისეული რეალობის სკრუპულოზური გამოკვლევა და ფანტაზიის თავისუფალი გაფრენა; ყოფა-ცხოვრებისა და ლეგენდის გამოსახვა; უკანასკნელი საუკუნეების პროფესიული ხელოვნების უმაღლეს მიღწევებსა და ფოლკლორულ მემკვიდრეობაზე დაყრდნობა; კავშირი თანამედროვე მეცნიერულ აზრთან და ძველ მითოლოგიასთან, — სოციალისტურ მხატვრულ კულტურაში ყველა ეს გზა ნაყოფიერია თუკი ამ გზით მიდიან ნიჭიერი, წრფელი და შთაგონებული ხელოვანნი. მათ რიცხვშია ლადო გუდიაშვილიც.

მთელი თავისი თვითმყოფადობისა და ინდივიდუალური განუმეორებლობის მიუხედავად, გუდიაშვილის ხელოვნება მკვეთრი ეროვნული წარმოსადეგობით ხასიათდება. თავის ფესვებიდანვე იგი ეროვნული თავისებურებებითაა გამსჭვალული, ამავე დროს მაღლდება, როგორც ეს-ესაა ვნახეთ, ცხოვრების ზოგადკაცობრიულ გააზრებამდე. როგორაა შესაძლებელი ინდივიდუალურისა და ეროვნულის, ერო-

ვნულისა და ზოგადკაცობრიულის ორგანული მთლიანობის ეს ორმაგი დიალექტიკა?

ეს იმით აიხსნება, რომ ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებაში ინდივიდუალურიც და ეროვნულიც არის შეზღუდული მისი ფერწერისა და გრაფიკის გარეგნული ნიშნებით, ფორმის თავისებურებებით, სახვითი საშუალებებით, გამომხატველი ენით. იგი მსჭვალავს მისი ხელოვნების შინაარსის ყველა შრეს — ცხოვრებისეულ-რეალურსაც და იდეურ-ემოციურსაც. ინდივიდუალობის ბეჭედი, რითაც ხასიათდება მის ნაწარმოებთა შინაარსი, ზოგად ხაზებში მე უკვე აღვწერე — ეს ინდივიდუალობა ვლინდება იმაშიც, რომ ლადომ ქართულ ხელოვნებაში საკუთარი თემა მოიტანა და თავისი შემოქმედების ნახევარი საუკუნის მანძილზე გამოატარა; იმაშიც, რომ ეს თემა გაშუქდა მისი პიროვნული, სხვისგან დაუსესხებელი და მისი ინდივიდუალობისაგან განუყოფელი მსოფლშეგრძნებით, სამყაროს მისეული გაგებით, მისი ფილოსოფიური აზრით; იმაშიც, რომ მხატვარმა ამისათვის გამოიმუშავა თავისი ენა, რომელიც მანამდე არ იყო ცნობილი არც ქართული, არც ევროპული და არც ახლოაღმოსავლური ხელოვნების ისტორიაში (ამ ენაზე არაერთხელ უცდიათ ლაპარაკი უმცროსი თაობების მხატვრებს, მისი შემოქმედების მიმზიდველობის გავლენით, — რაც ესოდენ ბუნებრივია! — მაგრამ ეს ენა სხვათა მეტყველებაში ყოველთვის უცხო, არაორგანული, ყალბი აღმოჩნდებოდა ხოლმე, რაც ერთხელ კიდევ ასაბუთებს ამ ენის მოუწყვეტლობას მისი წარმომშობი გუდიაშვილის ხელოვნების გენეტიკური სავსეობისაგან). რაც შეეხება მისი შემოქმედების ეროვნულ ხასიათს, იგი თავს იჩენს იქვე, სადაც მისი ინდივიდუალური თავისებურება ვლინდება — ამოიზრდება იგი ცხოვრებისეული და გონითი შინაარსის სიღრმეებიდან და აქედან გადმოიღვრება მხატვრული ფორმის მთელს ხილვად ზედაპირზე.

თავისი შემოქმედების ყველა თემა, სიუჟეტი და ობიექტი ლადო გუდიაშვილმა, არსებითად, მხოლოდ ქართველი ხალხის ცხოვრებიდან აიღო. პირველ ხანებში ეს იყო ეთნოგრაფიული სიუჟეტები ქართული ბოჰემის კოლორიტული წარმომადგენლების „კინტოების“ ყოფა-ცხოვრებიდან: ასეთებია „კინტოების ქეიფი ქალთან“, „ხაში“, „ქეიფი განთიადისას“, „სადღეგრძელო განთიადისას“, „თევზი „ცოცხალი“, „კინტოების საუზმე“ (1919-1920 წლები). აქ გამოსახული პერსონაჟებისა და მათი ყოფითი ანტურაჟის მთელი ოვაისი ქართული სპეციფიკურობის მიუხედავად, ამ სერიის სურათების ეროვნული კოლორიტი უფრო გარეგნული ხასიათისა იყო, ვიდრე შინაგანისა; გასაგებია, რომ ამ ნამუშევრებმა განაცვიფრეს და დაიპყრეს საფრანგეთის პუბლიკა, რომ მათ ყიდულობდნენ და გაჰქონდათ სხვა ქვეყნებში — დაწყებული ესპანეთით და დამთავრებული ამერიკით. ასევე კანონზომიერია ისიც, რომ თვითონ მხატვარი, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, ამ რკალის სიუჟეტებს არასოდეს აღარ დაბრუნებია, თითქოსდა იგრძნო თავისი ხალხის ეროვნულ ხასიათზე ასეთი ხედვის კუთხის უკმარობა, — ეს კარგი იყო შორიდან, საზღვრებს იქიდან შეხედვისას, მაგრამ უკვე სახლში, განსაკუთრებით მთელი ეროვნული ყოფის გრანდიოზული რევოლუციური გარდაქმნების ხანაში, ზედაპირული აღმოჩნდა. ვინაიდან ხელოვანი მკვეთრად შეიგრძნობდა ხალხის ცოვრებაში ახალსა და ძველს შორის წარმოშობად კონტრას-

გასეირნება

ტებს, — ერთ-ერთი სურათი მან უშუალოდ მიუძღვნა ამ თემას და სწორედ ასეთი სახელწოდება მისცა: „ძველი და ახალი“ (1932 წ.) ის ინტერესით აკვირდებოდა ახალი ეროვნული ყოფის ჩამოყალიბებად ნიშნებს ქალაქსა და სოფლად, მაგრამ დასაწყისში თან სდევდა ეროვნული თვითმყოფობის წაშლა ინდუსტრიული წარმოების, ტექნიკის, ჩაცმულობის, ადამიანთა ქცევის ფორმების არაეროვნული ხასიათის მიერ; ამიტომ მხატვრის ხედვა წარიმართა წარსულისაკენ — თავისი ხალხის სახელოვანი, გმირული ლეგენდარული ისტორიისაკენ. ასე გაჩნდა 30-40-იანი წლების დიდი ტილოების ციკლი, რომლებიც აღადგენდნენ დიდი ქართველი მწერლების, პოეტების, მხატვრების სახეებს, — საიათნოვასი, ა. წერეთლისა, ნ. ბარათაშვილისა, ნ. ფიროსმანაშვილისა, — ხოლო შემდეგ სიუჟეტური სურათები „ბერიკები ბოქაულს სცემენ“, „ძველი ვაჭრების ნადიმი“, „ერეკლე II“, „საკადრისი პასუხი“ და სხვანი და სხვანი.

მაგრამ აღმოჩნდა, რომ არც ისტორიული თემა იქცა მხატვრის შემოქმედების მთავარ თემად. ის თანდათანობით ადგილს უთმობდა თავისი ხალხის სულიერ სამყაროში ჩაწვდომის სხვა გზას — ხალხური შემოქმედების, თქმულებების, მითების აღდგენის გზას. 30-იანი წლებიდან მოკიდებული გუდიაშვილს არაერთხელ მიუმართავს ქართული ფოლკლორისა და პოეზიის კლასიკური ნაწარმოებების — ხალხური ზღაპრების, „ვეფხისტყაოსნის“, „სიბრძნე-სიცრუისას“ — ილუსტრირებისათვის. ამ ნამუშევრების გაცნობა გვაჩვენებს თუ როგორ დაეხმარა მას ხალხურ შემოქმედებასა და ეროვნულ გონთან შეხება, რათა ჩასწვდომოდა ქართული კულტურის, მისი ხალხური ისტორიული ფესვების, თავისი ხალხის მხატვრული ცნობიერების წყაობის ღრმა საზრისს. ყველა ამ ნამუშევარში იმიტომ შეიგრძნობა ასე პირდაპირ და მკაფიოდ ეროვნული ცხოვრების განუმეორებელი არომატი, რომ ეს ილუსტრაციები ემყარებიან საქართველოს ისტორიის, ყოფის, ტრადიციების, ზნე-ჩვეულებების უსერიოზულეს შესწავლას. შემთხვევითი არაა, რომ ლადო გუდიაშვილმა ერთხელ დაასურათა მეცნიერული გამოკვლევა (ეს უკვე აღვნიშნე ზევით) — ჯ. რუხაძის „ქართული ხალხური დღესასწაული“. არც ისაა შემთხვევითი, რომ მთელი რიგი მისი ნაწარმოებებისა საქართველოს ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ, ლიტერატურულ, თეატრალურ მუზეუმებშია გამოფენილი.

და მაინც, ლადო გუდიაშვილს, თანახმად თავისი ნიჭის წყალობისა, არ შეეძლო დაკმაყოფილებულიყო სხვების მიერ უკვე შექმნილის დამსურათებლის, ინტერპრეტატორის, განმმარტებლის მეორადი როლით, თუნდაც მათი ავტორი თვითონ ხალხი იყოს. ის სულ უფრო და უფრო ხშირად გამოდის ორიგინალური შემოქმედების, საკუთარი ფანტაზიის სახეების ხორცშესხმის გზაზე, დამოუკიდებელი „მითოლოგიზირების“ გზაზე, რაც მიზნად ისახავდა ეროვნული ცხოვრებისა და კულტურის იმ საფუძვლებში შეღწევა-ჩაღრმავებას, რომლებსაც შესაძლოა, თვით ფოლკლორსა და რუსთაველის პოემაშიც კი არ უპოვიათ სრული ხორცშესხმა. უკვე 30-იანი წლების ბოლოსათვის მის შემოქმედებაში ჩნდებიან პირველი ასეთი ნამუშევრები. მათში უპირატესად ცეკვის თემა მუშავდებოდა („ცეკვა „ციბრუტი“, „მოცეკვავე ღვინა“, „სასახლის მოცეკვავენი“) და ლამაზ, ზოგჯერ ნახევრადშიშველ მოცეკვავე ქალთა მშვენიერული სახეების მეშვეობით, პლასტიკისა და ფერის დინამიკის, ტემპერამენტის დაძაბულობის შეშერბით მხატვარი ესწრაფვის გაუსვას ქართული ეროვნული ხასიათის რაღაც შინაგანი ნიშნები. ამ აზრით, განსაკუთრებით მკაფიოა „ცეკვა „ციბრუტი“, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ მოკლებულია გარეგნულ ეროვნულ ნიშნებს, მით უფრო წმინდად და უშუალოდ გადმოგვცემს დაუოკებელი ქართული ცეკვის ემოციურ სიხავსეს.

ის, რომ ლადო გუდიაშვილი ხშირად მიმართავს ცეკვის თემას, და ისიც, რომ მის შემოქმედებაში მუსიკალურ თემასაც დიდი ბუქდრითი წონა აქვს, ვფიქრობ, აიხსნება არა მხოლოდ მისი ადრეული ბავშვობის შთაბეჭდილებებით და არა უბრალოდ მისი მხატვრული ნიჭის ინდივიდუალური წყობით, არამედ იმით, რომ ცეკვა-სიმღერის სტიქია ღრმადაა ფესვგადგმული ქართველი ხალხის ცხოვრებაში და საოცრად მკაფიოდ გამოხატავს მისი ეროვნული ხასიათის მრავალ თვისებას. ყოველ შემთხვევაში, ლადოს ნაწარმოებები მუსიკალურნი არიან, იმის მიუხედავად, გამოსახავს თუ არა ის მუსიკოსებას, და მისი პერსონაჟების მოძრაობანი პლასტიკურად მღერადნი არიან მაშინაც კი, როცა ისინი კი არ ცეკვავენ, არამედ ხილს კრეფენ ან ცხოველებთან თამაშობენ. ლადო გუდიაშვილის მთელი შემოქმედება განმსჭვალულია ამ საოცარი ერთიანობით: ერთის მხრივ, სახვითი ხელოვნების ენისა — ნახატის, კოლორიტის, გამოხატულების აგების კომპოზიციურ-რიტმული პრინციპების — და, მეორეს მხრივ, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის ენებისა. მუსიკალურია მის ნამუშევრებში ხაზის მოძრაობა და ფერთა შეხამება, რაც ემორჩილება არა ემპირიული ნამდვილნაირობის ლოგიკას, არამედ ლოგიკას დეკორატიული თანხმიერობისა, რიტმული მოწესრიგებულობისა, ორნამენტული განმეორებებისა; ამავე დროს, ხაზი ადამიანის ან ცხოველის სხეულის ფორმებს შემოსწერს არა მათს სტატიკურ აბსტრაქტულობაში, არამედ ნარნარი, მთრთოლავი, გრაციოზული — თითქოსდა მართლა საცეკვაო მოძრაობის დინამიზმში. და ადამიანის მოქმედების — ისევე, როგორც ირმების, ჭურციკების, ცხენების, ჩიტების ქცევის — ამ მუსიკურ-პანტომიმურ წყობაში ჩვენ შევიგრძნობთ ქართველი ხალხის ეროვნულ ხასიათს.

მრავალი წლის წინათ მხატვარმა ტარიელ ხერხეულიძემ საოცარი გამომხატველობით აღწერა როგორ ასრულებს თვითონ ლადო გუდიაშვილი ხალხურ ცეკვას „კინტაურს“: „იგი ცეკვავს მძაფრად, შმაგი გრაციით, ხლართავს რა თავის სხეულს რთულ არაბესკებში. ცეკვავს მთელი მისი არსება, თითოეული კუნთი, თვალები, წარბები.

ბარბაროსის ექსტაზით ან ბავშვის გულღიაობით ეძლევა იგი შმაგად მოქნილ რიტმს, თითქმის კრუნჩხვას.

ნაღდად ცეკვის ღმერთმა ჩაავლო მას თავისი კლან-

ჭები და მართავს და აცეკვებს მას როგორც ფრ-
ლადის ზანბარას...

მისი ცეკვის ძირითადი ხაზი — ესაა ჰიპერბოლა
უესტისა, თანაც აღმოსავლურისა.

აღმოსავლური უესტი თავისთავადაც ჰიპერბოლურია.
ლადო კი, როგორც ხელოვანი, ყოველთვის ჰიპერ-
ბოლებით დუღდა...“

და ავტორი ამ აღწერისა სამართლიანად ასკვნის: „შე-
იძლება, იმისათვის, რათა ბოლომდე შეიგრძნო მხატ-
ვრის ტილოები, მისი ცეკვა უნდა ნახო?.. განა ერთი-
მეორეს არ განმარტავენ ლადოს ცეკვა და ტილოები?
განა ცეკვაშიც და ფერწერაშიც არ მყღავნდება იგივუ-
რი ნიშნები: ძველი ქართული ფრესკის მოქნილი ზე-
შთაგონებული ხაზი, სპარსული მინიატურის გრძნობადი
სინატიფე და თანამედროვე ექსპრესიონისტული უესტი
მისი იჩხიბური, გამაბრუებელი და მაგიური არომა-
ტით?“.

განა შეიძლება გაგვაოცოს იმ ფაქტმა, რომ ერთხელ
ლადო გუდიაშვილი თეატრში კინტოს ცეკვების და-
სადგმელად მიიწვიეს სპექტაკლ „მზის დაბნელება სა-
ქართველოში“? აი, სადაა დაფარული ცეკვა-მუსიკის
სტიქიის ფესვები მის ფერწერაში; აი, რატომ აქვს მას
არა აბსტრაქტულ-დეკორატიული ხასიათი, არამედ
წარმოადგენს მისი მსოფლაღქმისა და შემოქმედების
ეროვნული სულის გამოხატვას.

ლადო გუდიაშვილის ხელოვნების ეროვნულ კულ-
ტურაში ჩაღრმავების პროცესში ძალიან დიდი მნიშვნე-
ლობა ჰქონდა 1942 წელს შექმნილ გროტესკულ-დრა-
მატული ნახატების სერიას, რომელთა თემები თავმოხ-
ვეული იყო ფაშისტური თავდასხმის ტრაგედიით. მათ
მე უკვე შევეხე სხვადასხვა ამბებთან დაკავშირებით.
აქ კი დამრჩენია ხაზი გავუსვა, რომ მასში გაშლილი
მითოლოგიური თხრობა სიცოცხლისა და სიკვდილის,
მშვიდობისა და ომის, სიყვარულისა და სი-
ძულვილის, სიკეთისა და ბოროტების, სილამა-
ზისა და სიმახინჯის, ადამიანობისა და მხეცო-
ბის, ხელოვნებისა და არაგონითობის შესახებ
იმით გვანცვიფრებს, რომ ზოგადკაცობრიული მასშტა-
ბის აზრები გარდატყდნენ ეროვნულში, გარეგნული,
ეთნოგრაფიული, ისტორიულ-არქეოლოგიური დამახა-
სიათებელი ნიშნების თითქმის გამოუყენებლად. ამ ნა-
ხატებში მსგავსი დეტალები იშვიათია და თვალში არ
გეცემათ, მაყურებლისათვის უფრო ცხადია ასოციაცი-
ები გოიას ცნობილ სერიებთან „ომის საშინელებანი“
და „კაპრიჩიო“, მაგრამ აზროვნებისა და გრძნობადო-
ბის წყობა, ცხოვრების მხატვრულ-სახოვანი წვდომის
სისტემა აქ ჰეშმარიტად ეროვნული და ჰეშმარიტად
თვითმყოფია. ეს ყველაზე მკაფიოდ ჩანს იმ ადგილით,
რომელიც მასში მშვენიერი ქალის მხატვრულ სახეს
უჭირავს.

საქართველოში ქალისადმი თაყვანისცემა უძველესი
მითოლოგიური წარმოდგენებიდან მომდინარეობს: სა-
მონადირო მითოლოგიაში არსებულმა „ნადირთა ბა-
ტონის“ ანუ „ნადირთა მფარველის“ სახემ, რომელიც
დასაწყისში ჯიქის, ჯიხვის, ფრინველის ან გველის
სახით გამოდიოდა, შემდგომში ადამიანის სახე მიიღო
და წარმოსდგა ოქროსთმიანი (ზოგჯერ შავთმიანი)
თეთრი ქალის — დალის სახით (განა გასაკვირია, რომ
სახელი დალი ჩვენ არაერთხელ გვხვდება ლადო გუ-
დიაშვილის მიერ შექმნილი სახეების სახელწოდებაში?).
პატრიარქალურ ურთიერთობათა განვითარებამ გამო-
იწვია ის, რომ „ნადირთა ბატონად“ მამაკაცი იქცა.
პირველ ხანებში ესაა შვილი, ძმა, მამა ან ქმარი ღმერთის
დედოფლისა“, ხოლო ამ უკანასკნელმა შეინარჩუნა
წმინდა ესთეტიკური ფუნქცია, სიმბოლურად გამოხა-
ტავდა რა ნადირთა სამყაროსთან ინტიმურ კავშირს და
მისი სილამაზის უკვდავებას. ამიტომ ქართულ ხალხურ
ცნობიერებაში ქალი სიმბოლურად გამოხატავს სილა-
მაზეს, ხოლო მხეცების, ისევე როგორც მამაკაცების,
პოზიცია ორგვარი აღმოჩნდა, და მათი ქცევის შესატ-
ყვისად ქალისადმი მეგობრულიც შეიძლება იყოს და
მტრულიც, შეიძლება იყოს მისი თაყვანისცემაც და
მისი დამონებაც.

ქალისადმი სწორედ ასეთი სპეციფიკურ-ეროვნული
მიმართება გამოიხატა ლადო გუდიაშვილის ხელოვნე-
ბაში, — მთელი მისი შემოქმედების ცენტრალურ
მხატვრულ სახეს კრიტიკოსები ტყუილად როდი უწ-
ოდებენ „ქართველ ვენერას“. უმეტესწილად ესაა
წარმოსახული ნახევრადზღაპრული ქალიშვილის პორ-
ტრეტი მკერდამდე ან წელამდე, რომელსაც მხატვარი
ზოგჯერ სახელს არქმევს, უფრო ხშირად კი მას გან-
ზოგადებულ-სიმბოლურ სახელწოდებას აძლევს —
„ფრესკის ღიმილი“, „ლამაზმანი“, „ფერია“, „მზექა-
ლა“, ხაზს უსვამს რა ამით მის არამიწიერ წარმოშო-
ბას; მხატვარს უყვარს აგრეთვე კომპოზიცია სამი ლა-
მაზი ქალით, რომლებიც ერთიმეორეს გვერდით დგანან
და მაყურებელს აჩვენებენ თავიანთს მსგავსებასაც და
„ქართველ ვენერას“ მათთვის საერთო ტიპის ვარიაცი-
ებსაც; მხატვარს შეუძლია მათ უწოდოს „კოლმეურნე
ქალიშვილები“ ან „მსახიობი ქალები“, „მეფის ასულე-
ბი ვანიდან“ ან „ნიჭიერნი“, მაგრამ, არსებითად, ესაა
ქალის სილამაზის ერთი ეროვნული ტიპის მრავალსა-
ხეობა, და მათს გამოსახვაში ის აქსოვს თავისი გრძნო-
ბის, თავისი აღფრთოვანების, თავისი რაინდული ერ-
თგულების მთელ ძალას, — ისინი ხომ მისთვის უბრა-
ლოდ ლამაზი ქალები კი არა, ეროვნული სტიქიის მა-
ტარებელნი არიან! უნდა ვიფიქროთ, რომ ხელოვანს
ქალის სილამაზის საერთოდ მხოლოდ ასეთი ტიპის
გამოსახვა ძალუძს, — ყოველ შემთხვევაში თვით
ა. დიუმას „ქალი კამელიებით“ ილუსტრირებისას გმირ
ქალს მან ქართველი ქალის ნიშნები მიაწერა, იგივე
განმეორდა რუსი ბალერინა გალინა ულანოვას მიმარ-
თაც.

ქართულ კლასიკურ და თანამედროვე პოეზიაში
მრავლად შეიძლება მოინახოს ნაწარმოებები, რომ-
ლებშიც ხორცშესხმულია ასეთი დამოკიდებულება
ქალისადმი, როგორც სამშობლოს სიმბოლოსადმი.
ფერწერაში ამ თემამ თავისი პოეტი ლადოს სახით
იპოვა!

თარგმნა ა. ტყემალაძემ

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

სამი დღე და მთელი სიცოცხლე

ტატა თვალჭრელიძე

სცენარის ავტორები დ. ჯავახიშვილი, ე. ახვლედიანი, დამდგმელი რეჟისორი— მ. კოკოჩაშვილი, ოპერატორი — გ. გერსამია, მხატვარი — გ. მიქელაძე. „ქართული ფილმი“, 1981.

სამი ეკრანული დღის მანძილზე გაიელვებენ ჩვენს თვალწინ ახალი ქართული ფილმის „ცხელი ზაფხულის სამი დღის“ პერსონაჟები, მაგრამ ეს სამი დღე საკმარისია იმისათვის, რომ გავიგოთ, თუ როგორია მათი მიზნები და მისწრაფებანი, რითი ცოცხლობენ ერთნი და როგორ არსებობენ მეორენი, რა დამოკიდებულებაში არიან ერთმანეთთან სხვადასხვა პროფესიისა და ასაკის ადამიანები, როგორი უნდა იყოს ბუნებრივი პოზიცია, რომლის საფუძველზეც სხვადასხვა თაობებმა შეიძლება შეხების საერთო წერტილები, საერთო ენა გამონახონ...

ფილმის პირველივე ეპიზოდში, ქართული მატერიალური კულტურის უძველესი ნიმუშების ფონზე ისმის არქეოლოგიური ექსპედიციის ხელმძღვანელის — პროფესორ სულხანის ხმა:

„რა არის ის ძალა, რომელმაც ჩვენი პატარა ერი დღემდე შემოინახა?!“

„ადამიანი ბოლომდე უნდა დაიხარჯოს!“ — ამბობს ფილმის დასასრულს ახალგაზრდა თამრიკო.

გუნდის რეპეტიციაზე ყოფნისას ერთი მუსიკალური ბგერის დამუშავებაზე დახარჯული დროითა და ენერგიით გაოცებული სულხანი, თამრიკოს ირონიულ კითხვაზე: „კი მაგრამ, რამ შეაშინა ასე ის კაცი?“ გაღიზიანებით უპასუხებს: „ყველამ თავისი „ი-ი-ი“ უნდა აკეთოს!“.

ფილმის ეს სამი აზრობრივი მოტივი ფილმის ავტორებმა კომპოზიციურად სამი დღე-ღამის ამბების თხრობით წარმოგვიდგინეს.

ამ აზრობრივი აქცენტების მხოლოდ აღნიშვნაც უკვე მეტყველებს ფილმის ხასიათზე, ზნეობრივი საკითხებისადმი დამოკიდებულებაზე, სწრაფვაზე ადამიანის რთული და ხშირად დრამატული სულიერი სამყაროს სიღრმივი წვდომისაკენ.

ფილმი პირდაპირ, ზოგჯერ პუბლიცისტური გულახდილობით სვამს ამ საკითხებს მაყურებლის წინაშე, გვაიძულებს ჩავუფიქრ-

„ცხელი ზაფხულის სამი დღის“ გადამღები ჯგუფი

დეთ როგორ, რა გზით „ვიხარჯებით“ ჩვენ, რა ტონალობაში „ვაკეთებთ“ ჩვენს „ი-ი-ი“-ს—ისე, როგორც გუნდის ხელმძღვანელი (ა. ფხაკაძე) — უჩუმრად, აფიშირების გარეშე ძვირფასი ბგერები რომ შემოუწახა შთამომავლობას, თუ აშკარად, ყველას დასანახად, როგორც ტელერეჟისორი ლევანი (გ. ფერაძე) თუმცა, მისი საქმე ფილმში არანაკლებ ეროვნულად და მნიშვნელოვნად იკვეთება, როგორ შეგვაქვს თუნდაც პატარა, თუნდაც უმნიშვნელო წვლილი იმ „ძალის“ გასამტკიცებლად, რომელიც მომავალშიც „შემოინახავს ჩვენს პატარა ერს“, რას ვაკეთებთ იმისათვის, რომ სულიერი სიმტკიცე და ნებისყოფა კიდევ უფრო გაეუმყაროთ ისტორიულ სიძნელეებთან შეჯახებისას?

გარე სამყაროსთან და სხვა ადამიანებთან პიროვნების ურთიერთობათა კომპლექსი, მისი მრავალმხრივი ასპექტების ჩვენება მერაბ კოკოჩაშვილის შემოქმედების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა. იგი გვთავაზობს ამ ურთიერთობათა არა სწორხაზოვან შეფასებას, არამედ ამ კავშირებში წვდომას, მათ გამოაშკარავებას ყოველგვარი რეცეპტებისა და შეჯამებების გარეშე.

„დიდ მწვანე ველში“ მწყემსი სოსანა უპირისპირდება ყველას და ყველაფერს — ცივილიზაციასაც, ე. წ. ნეცნიერულ-ტექნიკურ პროგრესს მისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით, კოლმეურნეობასაც, საკუთარ მეუღლეს, და ბოლოს — ერთადერთ მეგობარსაც. სოსანა ჯიქურ ადგას მამაპაპათა მიერ გაკვალულ გზას. მას არც სურს გაერკვეს შემოჭრილი დინების არსში. მის აღქმაში ირღვევა აუცილებელი კავშირი ადამიანსა და ბუნებას შორის, და ეს რღვევა მისთვის მხოლოდ განადგურების მომასწავებელია. სოსანასათვის უცხოა ეჭვები, გაორებანი; ხასიათის დრამატიზმი გარე სამყაროსთან დაპირისპირებიდან მომდინარეობს და სწორედ აქ ყველაზე უფრო საინტერესოა მერაბ კოკოჩაშვილის ხნეობრივი პოზიცია. იგი არ კიცხავს თავის გმირს, არ ცდილობს რაიმე იარ-

ლიყი მიაწებოს მას, მშვიდად და აუჩქარებლად გვიჩვენებს იგი ამგვარი გმირების განწირულებას, თუმცა ჩვენი თანაგრძნობა სოსანას მხარეზეა — მისი გაურყვნელი, სუფთა ბუნება, მისი რწმენა, ნიჭი უსაზღვრო სიყვარულისა განსაზღვრავს ამ გმირისადმი ჩვენს დამოკიდებულებას.

მაგრამ ცხოვრება ადამიანებისაგან შეგუებას და ზოგჯერ შემგუებლობასაც კი ითხოვს. ცხოვრების დინებას ვერ დაამუხრუჭებ, ვერ გააჩერებ ადამიანთა სწრაფვას ტექნიკური პროგრესისაკენ, ხელთუქმნელად ვერ შემოინახავ თანამედროვე ცხოვრების მჩქეფარე რიტმისაგან მაღალი მთებით გათიშულ თურდაც ერთ პატარა სოფელს. ბოლოს ეს მძლავრი ტალღა მაინც გაარღვევს თოვლიან მთებს, დიდ მწვანე ველზეც შემოიჭრება და თუ არ მიიღებ მას, არ შეუერთდები — ან გაგსრისავს, ან მარტოს დაგტოვებს. სოსანამ თავად შეაქცია ზურგი ახალ ცხოვრებას, თავისი ნებითა და სურვილით გაეცალა, განერიდა, რადგან მიხვდა, რომ ბრძოლა უშედეგოა, რაგინდ მძლავრი მკლავიც არ უნდა გქონდეს.

ფილმის ემოციური ზეგავლენა გრძნობათა სწორედ ამ კომპლექსიდან მომდინარეობდა. კეთილი, მონოლითური, გაურყვნელი სოსანა სწორედ პიროვნული მთლიანობის გამო სიმარტოვისთვისაა განწირული, რადგან იგი თანამედროვეობის აუცილებელ მოთხოვნებს ვერ ეგუება. რამდენადაც აუცილებელი და ლოგიკურია კონფლიქტი, მით უფრო დრამატულია ეკრანული ამბავი, მით უფრო ცხადი ხდება სოსანასნაირ პიროვნებათა მარცხი.

რეჟისორი შეეცადა ეჩვენებინა ცხოვრების სირთულე და ამ სირთულის წინაშე მდგარი პიროვნების არჩევანის დრამატიზმი.

ასეთივე არჩევანის წინაშე იდგნენ ოდესლაც „ცხელი ზაფხულის სამი დღის“ გმირები. ზოგმა წუნარი, უშფოთველი და მისი ყოფისათვის ასე ხელსაყრელი კომპრომისული გზა აირჩია და საკმაოდ ბევრსაც მიაღწია ამ გზაზე, ზოგმა ცხოვრების მიზნად მეტად მორიდებული ამოცანა დაისახა — ბავშვები საკუთარი მიწის სიყვარულს აზიაროს, ზოგმაც — გაჩუმება და მოლოდინი არჩია...

სულხანმა ვერ მოახერხა იოლი გზით ევლო ამ ცხოვრებაში. მას ყველაფერი აღელვებდა, მშვიდად ვერ ეგუებოდა ვერც გულგრილობას, ვერც მაქსიმალიზმს, ვერც სიტყვის გატეხვას, ადვილად ვერ იცვლიდა რევისტრებსა და ტონალობებს. მისი მთელი ცხოვრების საქმის — ძველი ნასახლარის დამარხვასთან ერთად გაწყდა ბოლო ძაფი, სულხანს ამ სამყაროსთან რომ აკავშირებდა. ამ საქმის დასრულება, იქნებ უფრო უკეთ, განგებამ სხვებს, მომავალ თაობას მიანდო. ბევრს იტევდა სულხანის გული და ამიტომ იყო, ალბათ, რომ ბოლოს უმტყუნა, ყველა გრძნობის უმაღლეს დაძაბულობას ვერ გაუძლო...

ამ მხრივ ფილმში თითქოს ორი ფინალი იკითხება.

...სულხანმა ვერ მოახერხა მის წინაშე მდგარი სიძნელეების გადალახვა, ვერც საჭირო ტექნიკური აღჭურვილობა მოიპოვა, რათა თავისი გამოკვლევა ბოლომდე მიეყვანა. ამიტომ ნასახლარის კონსერვირება გადაწყვიტა. ვერც სამდღიანმა ოდისეამ უშველა. „ბორცვი“ დაიმარხა, მოსულმა ხალხმა „პანაშვიდი“ გადაიხადა და ახლა ნადიმს შეუდგა. ყველა კუთხიდან სულხანს უძახიან, ხელს უქნევენ, უღიმიან. სულხანიც იღიმება, სადღეგრძელოებს ამბობს, მოცეკვავეთა წრეშიც აღმოჩნდება და ვნებაანთებული ეცეკვება თამრიკოს. მაგრამ ხალხი ნელ-

ნელა დაიშალა, ირგვლივ სიბნელე ჩამოწვა. მიდიან მანქანები, კვეთენ ფარების შუქით სიბნელეს, დაიცალა ფერდობი. მხოლოდ სულხანის მანქანა ანათებს იქაურობას.

მარტო დარჩენილ სულხანს თამრიკო ამოუდგება გვერდით. მას თვალებში ცრემლი ჩასდგომია. უცებ სიმწრის ტალღა ახალი ძალით შეშოაწვება, აათრთოლებს. „—უშნო ქართველებო...“ თითქმის ყვირის თამრიკო. ყვირილი ისტერიკაში გადადის.—„პანაშვიდებისა და ქეიფების ხალხო... უჯიშოები... მეზიზღებით, მეზიზღებით...“ სულხანი დიდხანს, დაკვირვებით უმზერს მას, თითქოს კიდევ რაღაც ახალი აღმოაჩინაო ქალიშვილში. უყურებს დაფიქრებული, სეკდიანი და მშვიდი ღიმილით. თვალებში ნაღველი ჩასდგომია, სახეზე ის ცრემლნარევი ირონია აღბეჭდვია, რომელსაც ფილმის მარძილზე უკვე შევეჩვიეთ. აუჩქარებლად, ფრთხილად. სათუთად გადაუსვამს სულხანი თამრიკოს თავზე ხელს, ჩუმი ღიმილით ქალალდს ამოიღებს ჯიბიდან და თვალში თვალს გაუყრის: „საიდან დავიწყოთ?!“ — გაასსენებს მათი „თანამშრომლობის“ დასაწყისში ნათქვამ ფრაზას. თამრიკო ფართოდ გახელილ ცისფერ თვალებს დაახამხამებს, გამოერკვევა, სიცილ-ტირილით აიტაცებს სულხანის ხუმრობას... „ისევ ერეკლესგან“ — ხუმრობითვე უპასუხებს. მოულოდნელად და სწრაფად დაიღუნება, სულხანის ხელს მოწიწებით მიიტანს ტუჩებთან. ამ ჟესტში იკითხება ბევრი რამ და რაც მთავარია ის, რომ სულხანმა ამ სამ დღეში დააბრძენა თამრიკო, მისი მაქსიმალიზმი და პირდაპირობა დაანახა, თავისი თავშეკავებით და შემწყნარებლობით ჩააფიქრა, გააგებინა, რომ ცხოვრება ამ ბორცვთან მომავალ გზასავით კლაკნილია, რომ სიმაღლის ასაღებად ზოგჯერ მოლოდინი, მომზადე-

„ცხელი ზაფხულის სამი დღე“. სულხანი — კ. კავსაძე, თამრიკო — ნ. ჭანკვეტაძე, ლოტბარი — ა. ფხაკაძე

ბა და შემწყნარებლობაა საჭირო. თამრიკოსათვის ახლა, ალბათ, ნათელი გახდა საკუთარ ბრალდებათა პრიმიტიულობა, სიმართულეების გაუთვალისწინებლობა. დროთა განმავლობაში იგი, ალბათ, იმასაც მიხვდება, რომ თვითდაჯერება და უყოყმანოდ რაიმე გადაწყვეტილების მიღება გამოუცდელობისა და უცოდინრობის შედეგია. სულხანის გვერდით სამი დღის მანძილზე ყოფნამ შინაგანად გარდაქმნა თამრიკო, სულიერი ფასეულობებით მცხოვრები ადამიანის ზნეობრივი მაგალითი ხელშესახები გაუხადა. სწორედ ამ ერთმა ჟესტმა დაგვანახა, რომ თამრიკოც ის პიროვნებაა, რომელსაც ძალუძს ყოველივე ეს მიიღოს, შეისისხლხორცოს, საკუთარი სიუხვეში და თვითდაჯერებულობა დაინახოს.

შემდეგ თამრიკოც ტოვებს სულხანს.

გრძელი პანორამით ჩვენ ვხედავთ ჯერ როგორ დაედევნება სულხანის „ვილისი" თეთრ „ჟიგულის". მანძილი მანქანებს შორის თანდათან იზრდება. სულხანის მანქანა ჯერ ერთ აღმართს აივლის, შემდეგ კლაკნილი გზა მეორე აღმართთან მიიყვანს. უცებ მანქანა ნელ-ნელა უკან-უკან იწყებს დაგორებას. უცნაურად, უსწორმასწოროდ მოგორავს თავქვე, მერე ირიბად მოტრიალდება და დადგება.

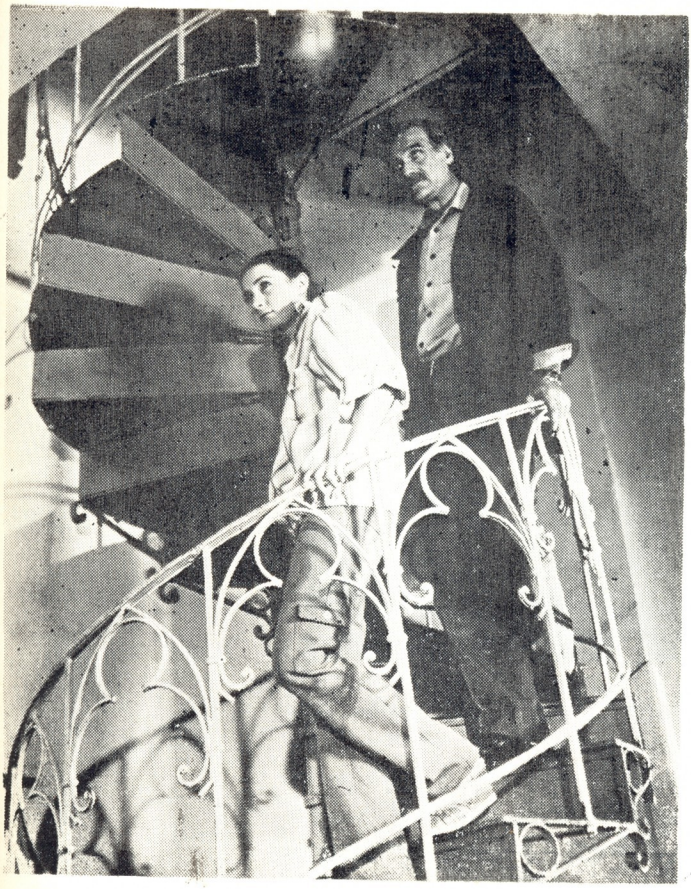
ეკრანზე ახლო ხედით სულხანის გაფითრებული სახე გამოჩნდება. იგი ოფლს მოიწმენდს, ხელის მუხრუჭის მისაზიდად უკანასკნელ ძალას მოიკრებს, სულს მოითქვამს და კარს გააღებს. ძლივ-ძლივობით გადმოვა მანქანიდან და იქვე ბალახზე წამოწვება. ჯიბეებს მოიქექავს, მაგრამ წამალს ვერ ნახავს. ერთგული ძაღლი, რომელიც სულხანს მუდამ თან ახლავს, გაშმაგებული დარბის აქეთ-იქით, ყეფს, მშველელს ეძებს, მაგრამ ირგვლივ არავინ ჩანს. წვეს სულხანი თვალდახუჭული, ოფლი ზოლებად ჩამოსდის სახეზე, ძაღლი ადგილს ვერ პოულობს, გრძნობს საშიშროებას, სულხანს მკერდზე ბალახს დაუდებს. სულხანი ძლივს მოახერხებს თვალის გახელას, გაიღიმებს და ჩაილაპარაკებს: „აი, ეხლა კი ნაღდად ჩავიჭერი..." (ეს, ამ უმძიმეს წუთებში, თამრიკოს მეგობრის სატყეების ირონიული გამეორებაა).

აქ თითქოს დასრულდა სულხანის სულიერი ბრძოლის ამბავი, დაისვა წერტილი, მაგრამ ავტორები სულხანის მოღვაწეობას ფილმის გმირებსავე შეაფასებინებენ. ეკრანულ თხრობას პატარა, ბნელ დარბაზში გადაიტანენ და იქ თავს მოუყრიან სულხანის მეგობრებს. ისინი იმ კანონიერს უყურებენ, რომელზეც ნასახლარის დაკონსერვების ცერემონიალია აღბეჭდილი. ერეკლე, რომელსაც დიდი თანამდებობა უკავია, ფიცს დებს, რომ სულხანის საქმეს ბოლომდე მიიყვანს, შემდეგ კი თამრიკოს ეკითხებიან, თუ რაში ხედავს იგი ცხოვრების აზრს და იგიც მტკიცედ პასუხობს:

„ადამიანი ბოლომდე უნდა დაიხარჯოს!"

ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენელს ათქმევინებენ ავტორები ამ სენტენციას, სულხანის მომდევნო თაობას აფასებინებენ წინანს ნამოღვაწარს.

„დიდ მწვანე ველში" არის ასეთი ეპიზოდი: ჩუმად, ფეხაკრეფით შეიყვანს სოსანა თავის მცირეწლოვან ვაჟს გამოქვაბულში, მამა-პაპათა რწმენას აზიარებს, ანდერძად უტოვებს წმინდად შეინახოს წინაპართა ადათ-წესები, მათი ტრადიციული ხელობა, მათი სათაყვანო კერპი, დაავალებს წმინდად აღასრულოს მათი წმინდა საქმე. უძველესი კერპის ნესტოებსა და რქებს სინათლე ეფი-



„ცხელი ზაფხულის სამი დღე“. თამრიკო — ნ. ჭანკვეტაძე, სულხანი — კ. კავსაძე

ნება. ბავშვს თითრონ შავ თვალებში ირეკლება ანთებული ლამპარი...

თამბაძა გადაძახილი, ძირითადი ზნეობრივი ნერვის გაღალოცვა მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმების ერთ-ერთი მთავარი მოტივია. რეჟისორის სადიპლომო ნამუშევარშიც („ხმელი წიფელი“) ,ფიქრობს ხმელი წიფელი თავის თავზე, წარსულზე, აწმყოსა და მომავალზე; გულში თითქოს ჩასჭედვია ღრმად მწუხარება. ხანდახან გადმოაცქერდება მის ერთს ფესვს ბოლოზე ამოსულს პატარა დასახულს ყლორტს, რომელიც მზეს და წვიმას უცდის, რომ გაიზარდოს. ესღაა მისი ნუგეში...“

სოსანა თავის ვაჟს უნერგავს ქართველი გლეხის თანდაყოლილ თვისებებს; „ცხელი ზაფხულის სამ დღეში“ ვაჟა მასწავლებლის (ე. ახვლედიანი) პატარა მამაკაცი — სულხანი ბიბარტოს ნაკლევიდან მუშაში აიღებს მიწას და მუხლმოდრეკილი ტუჩებთან მიიტანს... არა ნარტო თამრიკოს თაობას გადასწვდა სულხანისა და ვაჟა მასწავლებლის სულიერი სიმტკიცე, მათი ჩუმი, არათვალშისაცემი სიყვარული ერისა და საქმისა. პატარა სულხანი უკვე თამრიკოს შემდგომი თაობაა, მათაც თავისი სულხანი, თავისი სოსანა და გიორგი ეყოლებათ...

კოკოჩაშვილი რეჟისორთა იმ კატეგორიას განეკუთვნება, რომლებიც ზედმიწევნით კარგად იცნობენ მსახიობს, იციან მასთან მუშაობა და უყვართ კიდევაც. ეს სიყვარული, უაღრესად ფრთხილი დამოკიდებულება იგრძნობა ყველაფერში — იმაშიც, თუ როგორ ეძებს და ირჩევს იგი მსახიობს ამა თუ იმ როლზე, როგორ წარმართავს მასთან ურთიერთობებს, რა ფუნქციას ანიჭებს აქტიორს მაყურებლამდე კინონაწარმოების იდეის მოტანაში, როგორ ახასიათებს მას ფილმის დამთავრების შემდეგ.

ქრონოლოგიას რომ მივყვეთ, რეჟისორს პირველი წარმატება მოკლემეტრაჟიანმა ფილმმა „მიხამ“ მოუტანა. მთავარი როლის შემსრულებელი — ზურაბ ქაფიანიძე დღეს ცნობილი და პოპულარული აქტიორია. მაგრამ თამამად შეიძლება ვაღიაროთ, რომ მისი პირველი დიდი წარმატება მიხას ეკრანული სახე იყო.

ამ ეკრანული სახით რეჟისორის შემოქმედებაში იწყება კვლევა ეროვნული ხასიათისა, რომელიც სხვადასხვა ფილმში სხვადასხვა კუთხით წარმოდგება. ხშირია შემთხვევა, როცა ამგვარი ხასიათების განხორციელებას ეკრანზე რეჟისორი საკმაოდ აღიარებულ მსახიობებს სთავაზობს, მაგრამ

ისინი ახალი, მოულოდნელი კუთხით გამოავლენენ თავიანთ მონაცემებს. ასე იყო „დიდ მწვანე ველში“.

სოსანას როლმა ყველა აალაპარაკა დ. აბაშიძეზე, როგორც მკაფიო ინდივიდუალობის მქონე მსახიობზე, რადგან სწორედ აქ გამოჩნდა მისი აქტიორული ნატურა, მთელი ძალით გამომჟღავნდა წლობით შეძენილ ოსტატობასთან შერწყმული მსახიობური მომხიბვლელობა.

მერაბ კოკოჩაშვილმა უტყუარი ალღოთი შეიგრძნო, რომ ქართული ეროვნული ხასიათის კვლევისას, მისი ღრმა ფესვების ჩასაწვდომად მას სწორედ დოდო აბაშიძის ფაქტურის მსახიობი ესაჭიროებოდა, რადგან მის გარეგნობაში ნათლად ამოიკითხა ქართველ მეურნეთა თაობების თვისებათა კომპლექსი. ისინიც ხომ სოსანასავით აუჩქარებლად მეტყველებდნენ, სადად ცხოვრობდნენ, ღირსებით მოქმედებდნენ. ქართველმა მშრომელმა კაცმა კარგად იცოდა ნდობისა და უნდობლობის, სიყვარულისა და სიძულვილის, სიკეთისა და ბოროტების ფასი.

რეჟისორისათვის მთავარი იყო მაყურებელში მათთვის მნიშვნელოვანი და სულის ამაღელვებელი გრძნობები გაეღვიძებინა — მაყურებლამდე მიეტანა სოსანას არსებობის ზნეობრივი საფუძვლები. მაგრამ საკუთარი ზნეობრივი კონცეფციის განხორციელებისას, რეჟისორი პრობლემას ხელის ერთი მოსმით როდი წყვეტს. იგი მაყურებელს ანდობს თავად განსაზღვროს ფილმის გმირთა მომავალი, სოსანას შემდგომი ცხოვრების გზა. თუ რა არის ეს — გაუცნობიერებელი აუცილებლობა, ტრადიციების ბრმა მორჩილება, თუ ხასიათის უკომპრომისობა?!

გავა 15 წელი და კოკოჩაშვილი კვლავ დასვამს ამ საკითხებს, მაგრამ ამჯერად მისი კვლევის, ფიქრის, განსჯის საგანი უკვე ქალაქის ინტელიგენცია ხდება. მხოლოდ დრო და პირობები თავის კორექტივს შეიტანენ ტრადიციისა და სიახლის, ტექნიკური პროგრესისა და ეროვნული კულტურის ურთიერთკავშირის ფენომენში.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ დოდო აბაშიძე, ისევე როგორც დღეს კახი კავსაძე, კოკოჩაშვილის ფილმებში სულ სხვა და საკმაოდ მოულოდნელი კუთხით წარსდგნენ მაყურებლის წინაშე.

დოდო აბაშიძემ შექმნა მწყემსი სოსანას მტკიცე, მონოლითური სახე. ამ ადამიანში ძლიერი ვნებები ბობოქრობენ. მისი ბავშვურად მიმნდობი მზერა შეუძლებელია არ იყოს გულწრფელი, ეს მძლავრი მკერდი არ შეიძლება წვრილმან ანგარებას იტევდეს, მას ნებისყოფა ყოფნის ცოლს ღალატიც კი აპატიოს, გადალახოს შინაგანი ტანჯვა, რადგან უსაზღვროდ სწამს სიკეთე, საღამოობით, როცა ცოლ-შვილს აღელვებით უჩვენებს საკუთარი ნახატების დიაპოზიტივებს, ჩვენ ვხედავთ, რომ ესეც სოსანას სულია. ასეთია იგი — ბავშვივით გულუბრყვილო, პატიოსანი და, ამავე დროს, კლდესავით მტკიცე თავის რწმენაში.

ამგვარი კონტრასტული ხერხებით ხასიათის მთლიანობამდე შევსება სულხანის ხასიათის კონსტრუირების მხატვრულ პრინციპსაც შეადგენს. ბავშვივით უხარია კახი კავსაძის სულხანს, როცა თამრიკოს გაუმხელს: „დილას ერეკლეს ჩვენთვის თვალი არ აურიდებია“. ამას სულხანი ამბობს თავისი ყრმობის მეგობარზე, რომელიც ამჟამად სოციალური კიბის სათავეშია მოქცეული. მას გულწრფელად უხარია, რომ

„ცხელი ზაფხულის სამი დღე“. სულხანი— კ. კავსაძე, ერეკლე — ო. ლითანიშვილი

ერეკლემ (ო. ლითანიშვილი) არ დაკარგა მეგობრობის უნარი, მაგრამ ცხოვრების გამოცდილებით დაუმძიმებელ თამრიკოს ეს არ ესმის, არ შეიძლება გაიგოს. მისი ასაკი არ გულისხმობს ამგვარ საკითხებზე დაფიქრებასა და შეწუხებას. ამჯერად მის წინ ერთადერთი ამოცანა დგას და იგი სწორხაზოვანი პირდაპირობით მიიწევს, მიაბიჯებს, მიჰქრის ამ ამოცანის გადაუდებლად გადაწყვეტისათვის.

სულხანი კი წამით გაჩუმდება, ირონიულად შეხედავს, ოდნავ აწევს წარბებს გაკვირვებით. „რა... ეს არ ბრის მნიშვნელოვანი?!“ — ჩუმად ჰკითხავს ქალიშვილს. იგი კარგად ხვდება, რომ თამრიკომ ჯერ არ შეიძლება გაიგოს ადამიანური ურთიერთობების უცნაურობანი, რომ თითოეული „გამარჯობა“ ან „ნახვამდის“ იმისდა მიხედვით, თუ როგორ, რა ტონით, რა გრძნობით იქნება ის წარმოთქმული, შეიძლება გადამწყვეტი შეიქმნეს უახლოესი ადამიანების ურთიერთობაში, რომ ერთი შეხვედრის გამო ადამიანებმა შეიძლება დაკარგონ ერთმანეთი და რომ ეს ცხოვრებაში ყველაზე მეტად დასანანია. თამრიკომ ჯერ არ შეიძლება იცოდეს გულწრფელობის ჭეშმარიტი ფასი.

და თამრიკოს შეპასუხება თითქოს დასტურია ამ ფიქრისა. „როგორ არა“ —ყალბი აღტაცებით წარმოიძახებს იგი — „ამაზე მნიშვნელოვანი აბა რა უნდა იყოს? რა დროს გათხრებია, რაღაც ნასახლარებში ჩიჩქნა, რა დროს სირბილია უფლების მოსაპოვებლად, რომ ეს ჩიჩქნა გავაგრძელოთ... თქვენთვის ხომ ადამიანური ურთიერთობაა ყველაზე მთავარი?“ ამას თამრიკო უკვე აშკარა ირონიით, დაცინვით ლაპარაკობს, სწრაფად, სხაპასხუპით, ხმაში თანდათან გაბრაზება შეეპარება. „— სხვათაშორის, არა მარტო თქვენთვის, ჩემთვისაც, თუმცა... — თამრიკო მწარედ ჩაიცინებს — მარტო თქვენ რას გერჩით, ყველამ თავისი პატარა ი-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ი-ი უნდა აკეთოს“. — თამრიკო პირდაპირ შეედავს სულხანს და შემდეგ დამფრთხალი გუნდის ხელმძღვანელის ინტონაციას დაიჭერს: „ერთხელ წამომცდა რაღაც ამისი მსგავსი და კინაღამ ჩამჭოლეს!“ — თამრიკო ისევ მწარედ ირონული ხდება: „— შეიცოდოთ, არა, საწყალი შეშინებული მომღერალი?!“ თამრიკო უკვე ისეა აღელვებული, ყოველგვარი ყალბი აღტკინების გარეშე აფრქვევს, რაც გულს უწვავს, თითქოს სურს სულხანმა მშვიდად გადაარწმუნოს, თავისი თავის, საქმის რწმენა დაუბრუნოს, მაგრამ სულხანი სდუმს. „ყველა ეგეთები ხართ... მთელი თაობა...“ თამრიკო წამით შეჩერდება და შემდეგ თითქოს უკანასკნელი დარტყმისათვის მოემზადაო, ძალას მოიკრებს და სულხანისნაირი ინტონაციით იკითხავს. „რა არის ის ცხოველმყოფელი ძალა, რომელმაც ეს ჩვენი პატარა ერი დღემდე შემოინახა?!“ — თამრიკო უკვე ყვირის მწარედ, ცრემლმორეულად. „რა არის, რა?“ მერე იგი უცებ დაწყნარდება და ჩუმად დაუმატებს: „არა, ბატონო სულხან, შეიძლება მე თქვენთან აღარ ვიმუშაო!“

კახი კავსაძე ქმნის ქართველი ინტელიგენციის დრამატულ ხასიათს. რეჟისორს არ ეშინია მისთვის ისეთი სიტუაციების გამონახვა, სადაც ცოდნით დამძიმებული სულხანი,—ეს აღიარებული მეცნიერი—შეიძლება სასაცილო და საცოდავიც კი გამოჩნდეს. აქ მსახიობი და რეჟისორი იცავენ იმ ზღვარს, რომლის იქით უკვე კომიკური, გროტესკული ელემენტებია, ამ საზღვრის დაცვა კი ირონიული ნოტებით ავსებს ხასიათს, რაც ფილმში მოთხრობილ შინაარსს ფორმით უფრო მეტად ესადაგება.

სულხანი გერც კი ამჩნევს, როგორ შეიპყრო იგი თამრიკოს ნახვის უსაზღვრო სურვილმა. მიწისქვეშა ვადასასვლელში მეუღლეს გაეცლება, არ დაუძახებს, თვითონაც კი უკვირს საკუთარი სულიერი აღორძაქება. წამით შეღგება, თითქოს საკუთარ გრძნობებში გარკვევას ცდილობს, მაგრამ იქვე იცილებს ჩაფიქრების საშუალებას, გულის ლტოლვას მიჰყვება ვაუაზრებლად, მისთვის უჩვეულო სისწრაფით. მალე თამრიკოს სახლში აღმოჩნდება. იქ მიიპატიჟებენ, სიხარულით შეხვდებიან, მაგრამ სულხანი მხოლოდ თამრიკოს ხედავს. მზერას ვერ აშორებს. პირველმა წამებმა განვლო, სულხანი გამოერკვა, თამრიკოს საქმროც შენიშნა და უცებ მიხვდა თავის უმწეო, უხერხულ მდგომარეობას — თმაშეუვერცხლილი, დინჯი მეცნიერი დგას აქ, ამ ქალიშვილის წინაშე, რომლის მზერა, რომლის გვერდით ყოფნა ასე აუცილებელი შეიქმნა მისთვის. დაბნეულობა აისახა კახი კავსაძის სახეზე, თვალებში წამით გაელვებული ბედნიერი ნაპერწკალი უსაზღვრო სევდამ შეცვალა, მაინც მოიხმო იღმორი, უმწეოდ გაშლილ ხელი საფეთქელთან მიიტანა და თამრიკოს ბებიის გამოცნაურებაზე, პაპამისს რომ იცნობდა, როგორც „დუელიანტს“, ხუმრობით ვითომ ჩამოჰკრა ჩახმახს თითი.

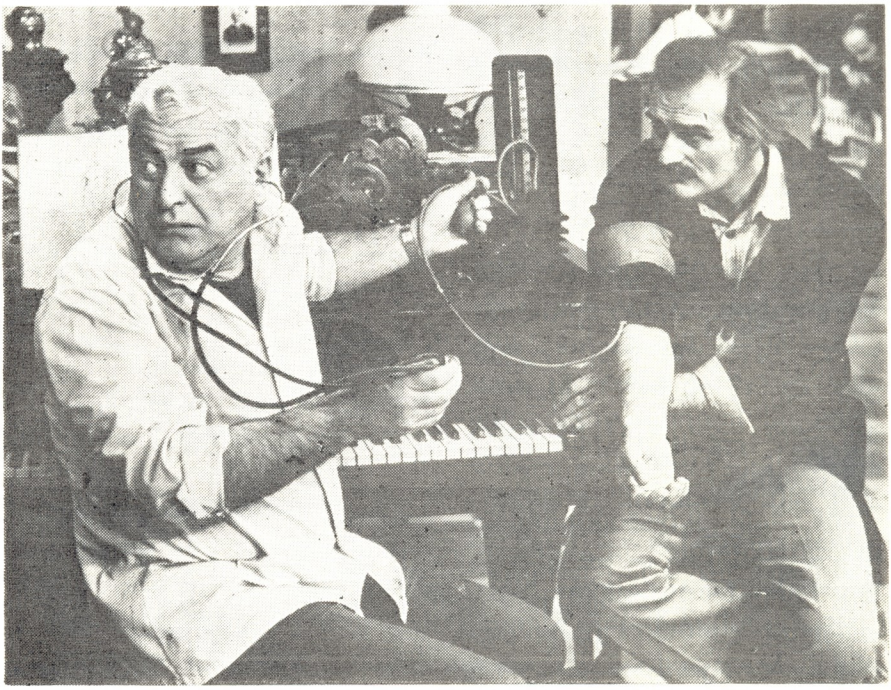
კახი კავსაძემ შექმნა სერიოზული, საინტერესო ეკრანული სახე და აქამდე შექმნილი როლებისაგან განსხვავებით სხვა პოტენციური შესაძლებლობანი გამოააშკარავა. მთელი ჩვენი სიმპათიები ამ რბილი ინტელიგენტის მხარეზეა, რომელიც ძნელ, კრიტიკულ მომენტში შინაგანად უფრო ძლიერი აღმოჩნდება, ვიდრე გაბედული თამრიკო.

თამრიკოს როლი „კინომსახიობის“ თეატრის მსახიობის ნინელი ჭანკვეტაძის დებიუტია კინო-

ში. ასეთივე დებიუტი იყო პირიმზეს როლი ლია კაპანაძისათვის. იმაში, თუ როგორ ირჩევს კოკო ჩაშვილი როლისათვის მსახიობს, ჩანს თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებს იგი შემსრულებლის გარეგნულ მონაცემებს. ეს ეპიზოდურ სახეებზეც ვრცელდება. „ცხელი ზაფხულის სამ დღეში“ ყურადღებას იქცევს უხვად შემოყვანა არაპროფესიონალი მსახიობებისა, რომლებიც საერთო ანსამბლში იწერებიან ისეთი აქტიორის გვერდით, როგორც რ. ჩხიკვაძეა. ეს რაღა თქმა უნდა, რეჟისორის ოსტატობის მაჩვენებელია.

თამრიკოს როლი სულხანთან შედარებით ზოგჯერ ერთგვარი მინიშნების შთაბეჭდილებას ტოვებს, ხშირად თამრიკოს უხდება თავისი თაობის გამომხატველი სიტყვა-პლაკატის წარმოთქმა, რაც ართულებდა ახალგაზრდა მსახიობის საშემსრულებლო ამოცანებს, ამიტომ შეიძლება რეჟისორს შევედავოთ ხასიათის გახსნაში, მაგრამ ნინელი ჭანკვეტაძის მოქმედება, მისი ფუნქცია ზუსტად გამოხატავს ავტორთა ლიტერატურულ სტრატეგიას. მრიკო თავისი ასაკისათვის ზედმეტად თამამ, პირშიმთქმელ, ოდნავ ცივ, ზოგჯერ ზედმეტად მკაცრ და მკვახედ მოლაპარაკე ქალიშვილად ისახება. აქედან გამომდინარე, ნ. ჭანკვეტაძეს არ აინტერესებს აჩვენოს თამრიკოს სინაზე, სინატიფე, მაგრამ გოგონას სისხარტე, მისი ხაზგასმული მზადყოფნა სწრაფი გადაწყვეტილების მისაღებად უნებლიედ მაინც წარმოაჩენს მის ჭალურ მომხიბვლელობას და ღრმა გრძნობათა უნარს. სწორედ სულხანისა და თამრიკოს ხაზი არის ის ძირითადი სიუჟეტური ღერძი, რომლის ევოლუცია აინტერესებს ფართო მაყურებელს. რეჟისორმა დიდი ტაქტით, თითქმის უთქმელად წარმართა ეს ხაზი შინაგანი დაძაბულობის გაძლიერებით. მსახიობთა

„ცხელი ზაფხულის სამი დღე“. გივი — რ. ჩხიკვაძე, სულხანი — კ. კავსაძე



ეროვნული ბიბლიოთეკა

ახლო ხედები, მათი მზერა ათვალსაჩინოებს გრძნობის ჩასახვას, მის განვითარებას და, ამავე დროს, მის განწირულობას.

თუკი ფილმის აზრობრივი მხარე პერსონაჟთა დიალოგებში, მათ მიერ წარმოთქმულ სიტყვებში ვლინდება, ეს ძირითადი ხაზი რეჟისორმა წმინდა კინემატოგრაფიული გზით გადაწყვიტა, უსიტყვოდ, დეტალებისა და მსახიობთა გამომეტყველების ხაზგასმით.

ფილმის სახვით სტილისტიკაში (ოპერატორი — გ. გერსამია, მხატვარი — კ. მიქელაძე) იგრძნობა თანამედროვე ცხოვრების სუნთქვა, მისი რიტმი, მისი ფაქტურა. დოკუმენტურობის პრინციპი დაცულია არა მარტო გადაღების მანერაში, არამედ ცალკეულ პერსონაჟთა დახასიათებაშიც. ამგვარი დაწვრილებითი კინოთხრობისას ყოველი დეტალი წმინდა სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს (მაგ., ტელეგამოსახულების ხასიათი და შინაარსი უკანა ხედზე, უწესრიგოდ დაყრილი ქვები ან ძელი მასწავლებლის ეზოში, და ბოლოს, ნასახლარის, ანუ სულხანის მთელი ცხოვრების საქმის „დამარხვა"). ამგვარი სიმბოლიკა შინაგანად გამართლებულია და ორგანულად ერწყმის ეკრანულ თხრობასა და მსახიობთა მოქმედებას. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ფილმში მსახიობები და „ტიპაჟები" ერთ მთლიან აქტიორულ ანსამბლს შეადგენენ. მაგრამ მაინც უნდა აღინიშნოს რამაზ ჩხიკვაძის უაღრესად სადა, თავშეკავებული თამაში. მისი პერსონაჟი ექიმია და მსახიობი ყოველ ეპიზოდში, ყოველ სცენაში ყოველგვარი პედალირების გარეშე ავლენს თავისი გმირის შესისხლხორცებას საქმესთან, პროფესიასთან. არცერთი წუთით ჩხიკვაძის გივის არ ავიწყდება სხვა საზრუნავი — დედა იქნება ეს, მისი მეგობარი სულხანი (რომელსაც იგი ხან ღვინის ჭიქას ჩამოართმევს, ხან ჩუმი ხელის გაკვრით საცეკვაო წრიდან გააგდებს), არც ჩამოსული სტუმრები. ეს არა მარტო ექიმის ზრუნვაა ავადმყოფზე, ეს არის სითბო, თანაგრძნობა, სულის ნაწილის გაღება.

პიროვნების ფსიქოლოგიის ანალიზი, მისი ზნეობრივი სიმტკიცის შესაძლებლობისა და საფუძვლების ძიება — აი, საკითხები, რომლებიც წამოჭრილია მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმში, მათი მასშტაბისა და ცხოვრებისეული მოვლენების კვლევის სიღრმის მიუხედავად.

თავის წერილს „ძიებები, პრობლემები, ამოცანები" („საბჭოთა ხელოვნება", № 8, 1979) რეჟისორი ასე ამთავრებდა: „...ქართული კინემატოგრაფის ძლიერება მისი მრავალფეროვნებაა..." თვით მერაბ კოკოჩაშვილის შემოქმედება, თავისი მიღწევებითაც და წარუმატებლობითაც ამ მრავალფეროვნების დასტურია. მას შეაქვს ქართული კინოხელოვნების საერთო დინებაში თავისი საკუთარი წვლილი — ეროვნული, მართალი, მაღალმოქალაქეობრივი.

დიონისეს ტაძრის მოზაიკა

ალექსანდრე ბოხოჩაძე

საქართველოს ტერიტორიაზე ბოლო წლებში ჩატარებული არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგად გამოვლინდა მრავალი პირველხარისხოვანი ძეგლი. მათ შორის ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი ნაქალაქარ ძალისას უკავია. იგი მუხრანის ველზე, მდ. ნარეკვავის ორივე ნაპირზე, აწინდელი სოფ. ძალისის მიდამოებში მდებარეობს და მცხეთიდან 22 კმ-ითაა დაშორებული. არქეოლოგიური გათხრები აქ 1971-77 წლებში მიმდინარეობდა.

ნაქალაქარის ძეგლები თავისი მეცნიერული და შემეცნებითი მნიშვნელობით სწორუპოვარია, ქართველი ხალხის მაღალგანვითარებული კულტურის ამსახველი სარკეა. მიკვლეულია სასახლეთა, ტაძართა, საცხოვრებელ ნაგებობათა და აბანოთა ნანგრევები, კანალიზაციებისა და წყალსადენების (მათ შორის ტყვიის მილებით გაყვანილი) რთული ქსელი. აქ ნაპოვნი მოზაიკა მხატვრულ-სტილისტური და ისტორიული მნიშვნელობით თავისუფლად შეიძლება გვერდით ამოვუყენოთ ანტიკური სამყაროს ცნობილ მოზაიკებს.

ქალაქი ანტიკურ ხანაში წარმოიშვა. ეკონომიურად ძლიერ, მაღალგანვითარებული კულტურის, არქიტექტურულად გაფორმებული და კეთილმოწყობილი ძალისა იმდროინდელი ცივილიზებული მსოფლიოს ქალაქებს არ ჩამოუვარდებოდა. მის განვითარებას ხელი შეუწყო ადგილმდებარეობამ და სავაჭრო-სატრანზიტო გზამ, რომელიც ჩრდილო კავკასიიდან, დარიალის გავლით მდ. არაგვს მიუყვებოდა და გადიოდა ქალაქ ძალისაზე, რომელიც ქართულ საისტორიო წყაროებში „მუხნარით კერძ ქალაქად“ იხსენიება, ხოლო თვით ქალაქის სახელი „ძალისა“, ახ. წ. II ს. ალექსანდრიელი ბერძენი გეოგრაფოსის პტოლემაიოსის გეოგრაფიულ სახელმძღვანელოშია მოხსენიებული.

ანტიკური ხანის ქალაქი ახ. წ. IV ს. განადგურდა, ხოლო საქალაქო ცხოვრება საბოლოოდ მურვან-ყრუს შემოსევის შემდეგ, VIII ს. 30-იან წლებში შეწყდა.

ნაქალაქარ ძალისას ტერიტორიაზე გამოვლენილ უნიკალურ ძეგლთა შორის ამჯერად მკითხველის ყურადღებას მხოლოდ დიონისეს ტაძრის მოზაიკაზე შევაჩერებთ.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ტაძარ-სასახლის კომპლექსი, როგორც ნაქალაქარ ძალისას ტერიტორიაზე გამოვლენილი სხვა ნაგებობანი, ალიზის აგურითაა აგებული, კედლები შიგნიდან გაჯით ყოფილა შელესილი და მდიდრულად მოხატული. ნაგებობა გადახურული იყო ქართლის სამეფოს ტერიტორიაზე გავრცელებული, გვიანანტიკური ხანის დამახასიათებელი, წითლად შეღებილი, ბრტყელი გვერდებაკეცილი და ღარისებური კრამიტით.

ტაძარ-სასახლის კომპლექსი ქალაქთან ერთად განადგურებულა ჯერ ძლიერი ხანძრით, მოგვიანო ხანაში კი, VII-VIII საუკუნეებში, მოზაიკის იატაკზე მარანი გაუმართავთ. იატაკზე ჩადგმულია ორ-ორი დიდი ზომის ქვევრი, რის გამოც დაზიანებულია მოზაიკები. გარდა ამისა, იატაკზე სხვადასხვა ადგილას ამოყრილია კენჭები და გამოსახულებები ნაკლულია.

მოზაიკის დაზიანებული ადგილები იმთავითვე შეუკეთებიათ, მაგრამ კი არ აღუდგენიათ, არამედ კირხსნარით მოულესავთ. ეს იმ ხანაში უნდა მომხდარიყო, როდესაც ტაძარ-სასახლეს დაკერძოდ, მოზაიკის იატაკიან დარბაზს თავისი პირვანდელი ფუნქცია დაკარგული ჰქონდა და ნაგებობას სხვა დანიშნულებით იყენებდნენ. აღარც შესაძლებლობა გააჩნიათ მოზაიკის რესტავრაციისა და მას, უბრალოდ, კირხსნარით ლესავენ.

* * *

მოზაიკის იატაკი თორმეტი ფერის ქვის კენჭებით არის გაკეთებული გეომეტრიული და მცენარეული სტილის ორნამენტითა და გამოსახულებებით. არის წარწერებიც. მოზაიკას, კედლებს გასწვრივ, შედარებით მსხვილი კენჭებით გაკეთებული არშია შემოუყვება.

დარბაზი, რომელსაც მოზაიკის იატაკი აქვს, გეგმაში სწორკუთხედს წარმოადგენს, მისი სიგრძე — 8,1 მ, სიგანე — 6 მ, ხოლო ფართობი — 48.6 მ^2 უდრის. ნაწილობრივ შემოინახა აღმოსავლეთის კედელი, ხოლო ფასადის მხარისა და დასავლეთის კედლები საძირკვლებამდეა დანგრეული. გადარჩა ჩრდილოეთის კედლის ის ნაწილი, რომლის შუაში იმთავითვე ჩაშენებული ყოფილა რიყის ქვით დუღაბზე ნაშენი საყრდენი.

ტაძარს, მოზაიკის იატაკიან დარბაზს შესასვლელი სამხრეთიდან აქვს. შესასვლელთან, კედლის გასწვრივ, საინტერესო გამოსახულებაა, რომელიც გარშემოვლებულია მოწითალო ფერის კენჭებით გაკეთებული დაკბილული არშიით. როგორც შემორჩენილი ნაწილიდან ჩანს, იგი მთლიანი გამოსახულების ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს. ცენტრში ვაზის ძირია, რომლის რქა მთლიანად არის შემორჩენილი, ხოლო მეორე, ალბათ მისი ანალოგიური — არსებობს.

ამ მონაკვეთის კომპოზიცია შედგენილია ვაზის ძირით, რქებით, ხვიარა ულვაშებით, მცენარეთა ყლორტებით, ბროწეულის ნაყოფითა და ადამიანის თავის გამოსახულებით, რომელიც ვაზის რქებით დაკავშირებულ სამ ხვეულს წარმოადგენს.

გადაშლილ რქებს ზემოთ ადამიანის თავის გამოსახულებაა მასზე ნიკაპით დაბჯენილი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ვაზის უკან ადამიანი დგას. გამოსახულება შესანიშნავად არის დამუშავებული და ფერებში გადაწყვეტილი. პირსახე ოვალს წარმოადგენს, შესქელებული, მორკალული წარბებით, გრძელი თვალის ჭრილით, სწორი ცხვირითა და ოდნავ გაპობილი ბაგეებით. ხურავს თავსაბურავი, თავი შემ-

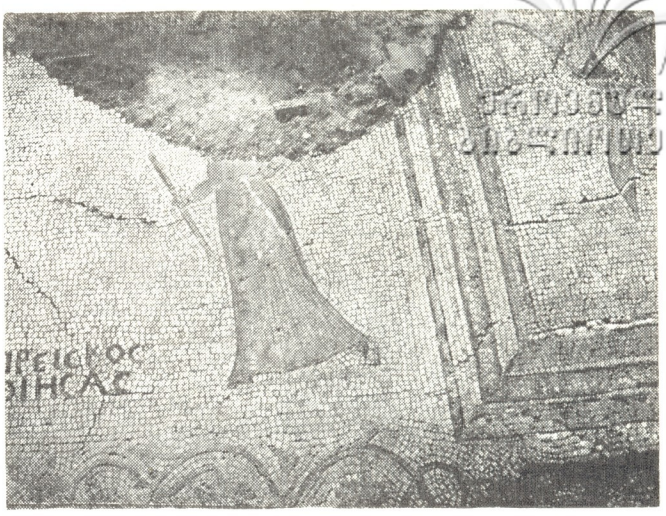
კული აქვს ვაზის რქებისაგან დაწნული გვირგვინით. ნიკაპქვეშ, რქებზე ფოთლები და ხვიარა ულვაშებია. მთელი გამოსახულება, ადამიანის თავთან ერთად, ნატიფი ნახელავია და მაღალი ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს. გამოყენებულია მოთეთრო, მოლურჯო, მოყავისფრო, მოწითალო, მოვარდისფრო ქვის კენჭები.

* * *

მოზაიკური იატაკის ცენტრალური ნაწილი უხვად არის შემკული გამოსახულებებით. დარბაზის იატაკის ცენტრში, სამმაგ არშია შემოვლებული. მოკლე მკლავებიანი ჯვრის მსგავსი ფართობია. ამ ფართობზე თავმოყრილია უმთავრესი გამოსახულებები და წარწერები. წარმოდგენილია გამოსახულებათა სამი ზოლი, ფრიზი. პირველი ზოლი მოთავსებულია მაღალ მკლავში, მეორე ზოლი უმთავრეს გამოსახულებებს შეიცავს და მოთავსებულია ჰორიზონტალურ მკლავსა და ცენტრში, მესამე ზოლი გამოსახულებებისა განლაგებულია ვერტიკალური მკლავის ძირა ნაწილში. ჯვრის მკლავებს შორის წარმოქმნილი ოთხკუთხედები, შესაბამისად, სხვადასხვა გამოსახულებებით არის შევსებული.

ერთ-ერთზე, ტალავერის ქვეშ წარმოდგენილია ორი გამოსახულება. ტახტზე მჯდომ დიონისეს ტანი მარცხნივ აქვს გადაწეული, თავი ოდნავ მარჯვნივ მობრუნებული. მარჯვენა ხელი არიაღნეს მხარეს უკან აქვს გაშლილი, მარცხენა განზე გაწეული ხელით თითქოს ტირსს ეყრდნობა. ამ ადგილზე მოზაიკა დაზიანებულია.

დიონისეს ფართო, ოვალური პირისახე, ლამაზად გამოყვანილი წარბები, მოგრძო თვალის ჭრილი, სწორი, მასიური ცხვირი და შედარებით თხელი ბაგეები აქვს. თავი შემკული აქვს ვაზის ყლორ-



ქალის გამოსახულება გრძელი საკრავებით

სამშენებლო წარწერა: „გაიხსენე პრისკე, რომელმაც ეს გააკეთა“

ფრთოსანი ჰაბუკი კალათით ხელში

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ქალი ლირით

ტებისაგან დაწნული გვირგვინით, გულამოღებული ტანსაცმელი აცვია. მის მარჯვნივ და მარცხნივ ვაზის ხვიარა ულვაშითა და სუროთი შემკული ტირსებია დაყუდებული.

ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით დიონისე მემცენარეობის, კერძოდ კი, მევენახეობა-მეღვინეობის მფარველ ღვთაებად ითვლება.

ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში, იმერეთში დაცულ წეს-ჩვეულებებს, ყურძნის კრეფისა და მაჭრის დაყენების დროს თხის დაკვლას, ჭურ-მარანის დალოცვას და ქეიფს გარკვეული კავშირ-ურთიერთობა უნდა ჰქონდეს დიონისეს დღესასწაულთან.

ტალავერის ქვეშ ტახტზე, დიონისეს მარჯვნივ ზის მისი მეუღლე — არიადნე. ტანით მარცხნივაა გადაწეული და თავიც მარცხნივ აქვს მიბრუნებული. მარჯვენა, გაშლილ ხელში ყანწი უჭირავს, მოგრძო ოვალური პირსახე, გადაშლილი წარბები, თვალის მოგრძო ჭრილი, ლამაზი, სწორი ცხვირი და თხელი ბაგეები აქვს. სახეს სევდიანი იერი დაჰკრავს. გულამოღებული, წელში გამოყვანილი, ზოლებიანი ტანსაცმელი აცვია. თავი შემკული აქვს ვაზის რტოებიდან დაწნული გვირგვინით.

ნაქალაქარების — სარკინესა და ძალისას ტერიტორიაზე დიონისე არიადნესთან ერთად აღმოჩნდა, დიონისე — მემცენარეობის, მევენახეობისა და მეღვინეობის, ადამიანებისათვის ძალისა და სიხარულის მიმნიჭებელი ნაყოფიერების ღმერთი; არიადნე — ქალღმერთი, დიონისეს მეუღლე.

აქვე აღმოჩენილია ტერაკოტული ქანდაკებები და ნიღბები. დიონისე და არიადნე წარმოდგენილი არიან თავიანთი ღვთაებრივი დიდებულებით. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სარკინეს ტერიტორიაზე, სადაც ტერაკოტა აღმოჩნდა, ამ ადგილიდან დაახლოებით ას მეტრზე, დიდი ტაძარია საგულვებელი, ხოლო ნაგებობის ნანგრევები, რომელშიც გამოსახულებანი აღმოჩნდა, შეიძლება ტაძართან დაახლოებული მსახურისა იყოს.

ჩანს, ანტიკური ხანის ქართლის სამეფოში მევენახეობა-მეღვინეობა სოფლის მეურნეობის წამყვანი დარგი იყო და დიონისეს კულტთან დაკავშირებული დღესასწაულებიც იმართებოდა. ამაზე უნდა მიუთითებდეს დიონისეს სახლის, ტაძრის არსებობა ძალისას ტერიტორიაზე. ისიც ნათელია, რომ ანტიკური ხანის ქართლის სამეფოს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა ბერძნულ სამყაროსთან. ეს ურთიერთობა სავაჭრო-ეკონომიკური და, განსაკუთრებით, რელიგიურ-იდეოლოგიური ხასიათისა იყო.

ძალისაში, ტაძარ-სასახლის მოზაიკაზე, დიონისესა და არიადნეს მარცხენა ხელში ტირსები უჭირავთ, რომლის თავებზე გარჩებია, ხოლო ქვემოთ ვაზის ხვიარა ულვაშებითა და სუროს ფოთლებით არის შემკული. იგი ღვთაებრივ კვერთხს წარმოადგენს.

დიონისეს მარცხნივ, ტალავერის ქვეშ, პროფილში გამოსახულია ფიგურა, რომელსაც ფეხები გაშლილი აქვს. მოკლე, ირიბად გადაჭრილი ტანსაცმელი აცვია. მარცხენა ფეხი ცხოველის ჩლიქებით ბოლოვდება, თავი შემკული აქვს ვაზის რქებიდან დაწნული გვირგვინით, ხელებში სალამურების დასტა უჭირავს. გამოსახულება დიონისეს კულტს მიბრუნებული. იგი პანს წარმოადგენს.

მითების მიხედვით პანი მხიარული, გულკეთილი ღმერთია, დახეტიალობს ტყე-ღრეში, ცეკვავს ფერიებთან ერთად, უკრავს თავისსავე გამოგონილ სალამურზე. იგი დიონისეს ერთერთი თანამგზავრია, რის გამოც, დროთა განმავლობაში, საკუთარი ნიშნები დაეკარგა. ღვინისა და მხიარულების ღმერთთან ერთად, იგი ხშირადაა სალამურით ხელში.

ბერძნულ მითოლოგიაში ჩამოყალიბებული პანის კლასიკურ სახესთან შედარებით, იგი საკმაოდ შეცვლილი ჩანს. ამის მიზეზი შეიძლება ისიც იყო, რომ ქვის კენჭებით ყველა ნიშნის გადმოცემა ვერ მოხერხდა.

არიადნეს მარცხნივ, ვაზის ძირამდე, გამოსახული ყოფილა ფიგურა. ეს ადგილი საკმაოდ დაზიანებულია. მიუხედავად ამისა,

ცენტრალური გამოსახულება: არიადნე, დიონისე, პანი

ჩანს ხელები, ტანის ზოგიერთი ნაწილი და ფეხები. ამ გამოსახულებას ხელში არფისმაგვარი საკრავი უნდა სჭეროდა.

ტალავერში სამფეხა მაგიდა დგას. მის მარჯვნივ, მაგიდასა და ვაზის ძირს შორის, საღვინე ჭურჭელი — ოინოხოია. მოზაიკის დაზიანების გამო ჭურჭლის პირი კარგად არ ჩანს. იგი სამტუჩა უნდა ყოფილიყო. ჭურჭელს ფართო პირი, ლამაზად გამოყვანილი მაღალი ყელი, გამობერილი მხრები, ძირისკენ თანდათან ჩავიწროებული გრძელი ტანი და ძაბრისმაგვარი მაღალი ქუსლი აქვს. იგი ფართოდ იყო გავრცელებული ანტიკურ სამყაროში და საღვინე ჭურჭელს წარმოადგენს.

* * *

ჯვრის მაგვარი მოედნის ვერტიკალური მკლავის ზედა ნაწილში, ერთმანეთის პირისპირ მდგარი ორი გამოსახულებაა მონაცრისფრო ფონზე. მკლავის მარცხენა მხარეს ლამაზი გარეგნობის ახალგაზრდა ქალია, რომელსაც გრძელი, გულამოღებული ტანსაცმელი აცვია. ფეხები განზე აქვს გადგმული. მარცხენა ხელში ქნარი უჭირავს. სახე ოვალს წარმოადგენს, შავი თმები შუაზე აქვს გაყოფილი და მხრებზე ჩამოშვებული.

ამავე მკლავის მარჯვენა მხარეს ქალის გამოსახულებაა, გრძელი ტანსაცმლით, წელზე ქამრით. ქამრის ბოლოები ძირს არის ჩამოშვებული. ორივე ხელში გრძელი საკრავები უჭირავს. სამწუხაროდ, გამოსახულება წელს ზევით დაზიანებულია.

სავარაუდოა, რომ ორივე გამოსახულება მუზას წარმოადგენდეს. რადგან მუზებს ზოგჯერ დიონისეს ძიძებად და თანამგზავრებადაც კი მიიჩნევდნენ. ქვემოთ ორსტრიქონიანი წარწერაა ბერძნულ ენაზე.

პროფ. თ. ყაუხჩიშვილის განსახღვრით, წარწერები შესრულებულია კლასიკური ბერძნულის ენობრივი ნორმების მიხედვით. არ არის შეცდომები და გადახვევები. ტექსტი თარგმნილია თ. ყაუხჩიშვილის მიერ: „გაიხსენე პრისკე, რომელმაც ეს გააკეთა“. წარწერა სამშენებლო ხასიათისა უნდა იყოს. როგორც ჩანს, ამ წარწერის მიხედვით პრისკე — მოზაიკის შემქმნელია.

პანის ფეხების წინ გამოსახული ყოფილა რომელიღაც ცხოველი. მოზაიკა ამ ადგილას საკმაოდ არის დაზიანებული, შემორჩა ცხოველის მკერდის ნაწილი და მარჯვენა თათი.

ცხოველის წინ გამოსახულია ბერძნულ სამყაროში ფართოდ გავრცელებული საღვინე ჭურჭელი — კრატერი. მას ფართო პირი, გამოყვანილი მაღალი ყელი, მომრგვალებული ტანი და ძაბრისებური მაღალი ქუსლი აქვს. ყურები პირსა და ტანზეა მიძერწილი. ტანის ქვედა ნაწილი შემკულია კანელურებით.

ჯვრის მაგვარი მოედნის ვერტიკალური მკლავის ქვემოთ საინტერესო გამოსახულებები უნდა ყოფილიყო. მოზაიკის ეს ნაწილი ყველაზე მეტადაა დაზიანებული. იგი კირხსნარით ყოფილა მოლესილი, რაზედაც თვალნათლივ მიუთითებს იატაკის შემორჩენილი ნაწილები. ამ მოედნის თავზე, ბერძნული ასოებით შესრულებული, დაზიანებული წარწერის ნაწილია. თ. ყაუხჩიშვილის აღდგენის თანახმად, კიდევ ერთ მითოლოგიურ პერსონაჟთან, კერძოდ, ქარიტთან გვაქვს საქმე.

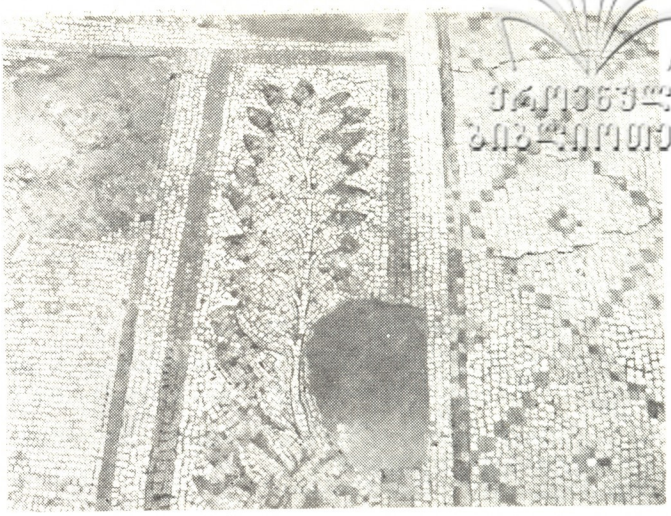
ქარიტები ზევსისა და ჰერას (ან ევრონიმეს) ქალიშვილები არიან. თავიდან ნაყოფიერების ღმერთქალებად ითვლებოდნენ. მოგვიანებით სილამაზის, მხიარულებისა და მომხიბვლელობის ღმერთქალებად აღიარეს. ადრეულ ხა-

ნაში ისინი ბევრნი არიან, მოგვიანებით ჰესიოდე მხოლოდ სამს ასახელებს: ევფროსინე — მხიარულება, თალია — ფერი და აგლაია — ბრწყინვალება. გვიანდელ ხანაში ქარიტები უზენაეს ღვთაებათა გამცილებლებად და ამალის წევრებად ითვლებოდნენ, თან ახლდნენ დიონისეს, აფროდიტეს, ჰერმესს... ყურადღებას იქცევს ძალისაში აღმოჩენილ მოზაიკაზე გამოსახული, გრძელ ტანსაცმელში გამოწყობილი ლამაზი ქალები. მაგრამ დრო, როდესაც ქარიტებს გრძელი ტანსაცმლით გამოსახავდნენ და ძალისას მოზაიკა ქრონოლოგიურად ძალიან დაშორებულია.

* * *

ჯვრისმაგვარი მოედნის მარცხენა, მაღალ კუთხეში, მონაცრისფრო-მოთეთრო ფონზე, მუქი ყავისფერი, მოვარდისფრო და მოწითალო ფერის კენჭებით გამოსახულია ფრთოსანი ჰაბუკი. ფეხები გაშლილი და ზედა ტანი ოდნავ წინ წამოწეული აქვს. მარცხენა ფეხს ეყრდნობა. შიშველ ტანზე წამოსხმული აქვს გრძელი მოსასხამი. მკერდთან მიტანილი ხელით სავსე კალათა უჭირავს. კარგად ჩანს მსხალი და ბროწეული. მარჯვენა ფრთა ბოლომდე მკვეთრად არის გამოსახული. მარცხენა ფრთის ბოლო ნაწილი ტანითაა დაფარული. თავის გამოსახულება დაზიანებულია.

ჯვრისმაგვარი მოედნის ძირა კუთხეებში წარმოქმნილ კვადრატებში, ერთმანეთის მოპირდაპირედ, გამოსახულია ფრთოსანი ღვთაებები. გამოსახულებანი წელს ქვევით დაზიანებულია, ამოყრილია მოზაიკის კენჭები. შესაძლოა ორივე ჰაბუკს გამოხატავდეს.



მცენარეული ორნამენტი

ფრთოსანი ღვთაება

ვაზი და ადამიანის თავის გამოსახულება

ეროვნული ბიბლიოთეკა

დარბაზის ჩრდილო-აღმოსავლეთის მარცხენა დაბალ კუთხეში მონაცრისფრო-მოთეთრო ფონზე, ტანით მარცხნივ შებრუნებული ფრთოსანი ღვთაების გამოსახულებას მხრებზე მოგდებული აქვს წამოსასხამი. მარჯვენა ხელში ხორბლის თავთავები უჭირავს.

ანალოგიური გამოსახულებაა ჯვრისმაგვარი მოედნის ჩრდილო-დასავლეთ, მარჯვენა დაბალ კუთხეში. აქაც ფრთოსან ღვთაებას წამოსხმული აქვს ზოლებიანი მოსასხამი. მარცხენა ფრთა მკვეთრადაა გამოსახული. მარცხენა ხელით თითქოს თაიგულად შეკრული მცენარეების ყლორტები და თავთავები უჭირავს. ამ ადგილზე მოზაიკა ძლიერ არის დაზიანებული. გამოსახულებას შუბლზე გადაჭერილი აქვს ბაფთა. თავი შემკული უჩანს სუროს გვირგვინით.

ჯვრისმაგვარი გამოსახულების მარცხენა, მაღალ კუთხეში ფრთოსანი ჭაბუკის ღვთაებრივ წარმომავლობაზე ნათლად მეტყველებს ფრთები, მარჯვენა მაღალ კუთხეში გამოსახული ქალი — ლანგრით ხელში, შესაძლებელია, ქურუმი იყოს, რომელსაც შესაწირავი მიაქვს უზენაესი ღვთაებისათვის. ჯვრისმაგვარი მოედნის მარცხენა და მარჯვენა დაბალ კუთხეებში ფრთოსანი ღვთაებებია გამოსახული. სავარაუდოა, ეს ფრთოსანი არსებანი მიწათმოქმედების, მოსავლის, სიუხვის, მფარველ ღვთაებებს წარმოადგენენ. როგორც დიონისესთან დაკავშირებული სხვა გამოსახულებები, ისინიც ბერძნული მითოლოგიიდან არიან აღებული, ხოლო რაც შეეხება ტაძარში, შემოსასვლელთან არსებული ადამიანის თავის გამოსახულებას, რომელიც ნიკაპით ვაზის ძირსა და რქებს ეყრდნობა, გამორიცხული არ არის — პორტრეტს წარმოადგენს. ამჟამად ვერ გავბედავდით იმის მტკიცებას, რომ იგი ტაძრის მოზაიკის შემქმნელის — პრისკეს პორტრეტული გამოსახულებაა.

* * *

დარბაზის ჩრდილო-დასავლეთით ჩარჩოში ჩასმული სწორკუთხედის ზედაპირი გეომეტრიული სტილის ორნამენტით არის დაფარული. გამოკვეთილად ჩანს ოთხკუთხედები, წაგრძელებული ექვსკუთხედები, ერთმანეთში გადახლართული რვაკუთხედები და სამკუთხედები. ყველა გეომეტრიულ ნაკვეთს გარს შემოვლებული აქვს ორი რიგი, თეთრი კენჭებით გაკეთებული ხაზი. ზუსტად ამავე სიდიდისა და ამავე ორნამენტით შემკული სწორკუთხედია ჩრდილო აღმოსავლეთით, მაგრამ მისი უდიდესი ნაწილი განადგურებულია.

აღწერილ სწორკუთხედებს შორის მდებარეობს კიდევ ერთი სწორკუთხედი, რომლის თავსა და ბოლოში, წითელი კენჭებით გაკეთებულ ჩარჩოში მოთავსებულ ზოლზე გამოსახულია მცენარე. მას ძირში ორივე მხარეს, მთელ სიმაღლეზე, მოგრძო ფოთლები აქვს. მცენარე ერთი შეხედვით ძალიან ჩამოგავს ალოეს.

დარბაზის დანარჩენ ფართობზე, რომელზეც გამოსახულებები შესრულებულია ფერადი კენჭებით, ხერხდება ზოგიერთი ნაწილის გამოცნობა.

* * *

ტაძარი, მოზაიკის იატაკიანი დარბაზის გარდა, რამდენიმე დიღი სენაკისაგან შედგება. სამხრე-

თის მხარეს მას აქვს საკმაოდ მოზრდილი ეზო, რომლის დიდი ნაწილი დაფარული ყოფილა მსხვილი კენჭებიანი მოზაიკით. ეზოში მსხვილი კენჭებით გაკეთებული მოზაიკის ნაწილზე ადგილად ჩანს გეომეტრიული სტილის ორნამენტი: ოთხკუთხედები და სწორკუთხედები. ეზოს ერცელ ტერიტორიაზე შენიშნულია რიყის ქვითა და კირხსნარით მოზაიკისთვის შემზადებული მოედნები. აღმოჩენილი იქნა ნამტვრევები და მოზაიკის კენჭები. ჩანს, მოზაიკის ეზოს დიდი ნაწილი ეკავა, რაც, თავისთავად, საყურადღებო ფაქტია, იგი უნდა მიუთითებდეს ტაძარ-სასახლის დიდ მნიშვნელობაზე, ეკონომიკურ ძლიერებასა და მის გაბატონებულ მდგომარეობაზე.

* * *

აღმოჩენილი კომპლექსის ტაძარ-სასახლედ, კერძოდ დიონისეს სახლად — ტაძრად მიჩნევა განაპირობა მოზაიკაზე წარმოდგენილმა გამოსახულებებმა და თვით ნაგებობის ხასიათმა. კომპლექსში შედის მოზაიკით კიანი მინიატურული აბანო, რომელიც, ჩანს, საზოგადოებრივი დანიშნულების არ იყო. აბაზანა იმდენად პატარაა, რომ მასში ერთ ადამიანსაც კი გაუჭირდებოდა ბანაობა, არა აქვს იატაკის დონეზე დატანებული მილი წყლის გასასვლელად. ამდენად, იგი განკუთვნილი უნდა ყოფილიყო რიტუალური დანიშნულებისათვის. აქ უნდა მომხდარიყო ქურუმის და ქურუმების განბანვა, განმწმენდა ტაძარში რიტუალის შესრულების წინ. აბანო კარით უშუალოდ ტაძარს უკავშირდება.

ტაძარი რამდენიმე სენაკისგან შედგება. თვით სატაძრო განყოფილებას, — დიონისეს სახლს, დარბაზს, რომლის ფართობი 48 კვადრატულ მეტრს უდრის, იატაკი მოზაიკისა აქვს, კედლები კი მდიდრულად ყოფილა მოხა-

სამფეხა მაგიდა ტალავერის ქვეშ

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ტული, რასაც უნდა მოწმობდეს გათხრების დროს კედლის შელესილობის ფრაგმენტების აღმოჩენა.

მოზაიკა ფერადია, მდიდრულადაა შემკული გამოსახულებებით, მცენარეული და გეომეტრიული სტილის ორნამენტით. გამოსახულების ცენტრალურ, მთავარ ფიგურას წარმოადგენს მემცენარეობის, მევენახეობისა და მეღვინეობის მფარველი ღვთაება — დიონისე. მოზაიკაზე წარმოდგენილი სხვა გამოსახულებები უშუალოდ დიონისეს კულტთან არის დაკავშირებული. ამდენად მიგვაჩნია, რომ ეს არის სახლი, ტაძარი, სადაც რიტუალი, დიონისიები, დიონისობა — მისტერიები სრულდებოდა. მოზაიკის შემქმნელს კარგად უნდა სცოდნოდა ბერძნული მითოლოგია, მითოლოგიური პერსონაჟების, განსაკუთრებით ღვთაებათა გამოსახვის წესები, ხერხები და საშუალებანი. საკუთარი ფანტაზიით შეეძლო წარმოესახა სხვადასხვა სცენები და გამოსახულებები, მაგრამ, როგორც ჩანს, მხატვარი — ხელოვანი რეგლამენტირებული, შეზღუდული იყო, მას კონკრეტული დავალება ჰქონდა მიცემული, რომელიც დიონისეს კულტთან იყო დაკავშირებული. მოზაიკის შემქმნელმა პრისკემ ეს დავალება დიდებულად შეასრულა.

ამავე კომპლექსში შედის სასახლე, რომელიც დასავლეთის მხრიდან ტაძრის გაგრძელებას წარმოადგენს. 1976-1977 წლებში გაითხარა მისი ნაწილი.

მოზაიკის იატაკზე დიონისეს კულტთან დაკავშირებული გამოსახულებები საკმაოდ არქაული ჩანს, ელინისტური ხანის იერი დაჰკრავს. ჯერჯერობით ძნელია ამ გამოსახულებებზე კონკრეტულად რაიმეს თქმა. ფაქტი ერთია, რომ სიუჟეტი ბერძნული მითოლოგიიდან არის აღებული და იგი დიონისეს კულტთანაა დაკავშირებული, ხოლო, როგორც ცნობილია, მითოლოგიური პერსონაჟების გამოსახვა სხვადასხვა დროს ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდა. რაც შეეხება საღვინე ჭურჭლების, კილიკების, კრატერის, ოინოხოიას გამოსახვას — ეს ფართოდ იყო გავრცელებული გვიანანტიკური ხანის ბერძნულ-რომაულ სამყაროში და ელინისტური ტრადიციის მიხედვითაა შესრულებული.

ტაძარ-სასახლის მოზაიკა, თუ ნაქალაქარ ძალისას მასალებს მივიღებთ მხედველობაში, ახ. წ. II საუკუნით უნდა დათარიღდეს. თითქოს ამ თარიღს უნდა ადასტურებდეს კლავდიოს პტოლემაიოსის მიერ ქალაქ ძალისას მოხსენიება. ცხადია, II საუკუნეში, როდესაც პტოლემაიოსი ცხოვრობდა, ძალისა ეკონომიურად ძლიერი, კულტურულად მაღალგანვითარებული, არქიტექტურულად გაფორმებული ცნობილი ქალაქი უნდა ყოფილიყო. სხვაგვარად, ძალისა ვერ აღმოჩნდებოდა მის გეოგრაფიულ სახელმძღვანელოში.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ლეგენდა

აკაკი ბაქრაძე

ერთი შემთხვევა უნდა გაგახსენოთ. იგი დოსტოევსკის ცხოვრებაში მოხდა.

მოსკოვში ცხოვრობდა ცნობილი პედაგოგი ლევ ივანეს ძე პოლივანოვი. 1880 წელს იგი იყო რუსული სიტყვიერების მოყვარულთა საზოგადოების დროებითი მდივანი და პუშკინის საიუბილეო ზეიმის მომწყობი კომისიის თავმჯდომარე. ქმარს გვერდით ედგა და ბეჯითად ეხმარებოდა მარია ალექსანდრეს ასული პოლივანოვა.

პუშკინის იუბილე ჩატარდა, როგორც მთელი რუსული კულტურის დღესასწაული. 1880 წლის 8 ივნისს დოსტოევსკიმ წარმოსთქვა თავისი საყოველთაოდ ცნობილი სიტყვა. მან ახლებურად დაანახვა პუშკინი რუსეთს და ისიც ვიცით — რა გამაოგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა მან დამსწრე საზოგადოებაზე.

მაგრამ დოსტოევსკის სიტყვას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მარია პოლივანოვასათვის. 25 აგვისტოს ამ ქალისაგან დოსტოევსკიმ ბარათი მიიღო. იშვიათი გულწრფელობით და გულახდილობით ატყობინებდა მარია პოლივანოვა მწერალს თავის წუხილს.

წერილის შინაარსი ასეთი იყო:

ცოლ-ქმარ პოლივანოვებს უყვარდათ ერთმანეთი. მათი ცხოვრება მშვიდად და სიმტკბილობაში მიმდინარეობდა. მაგრამ 1874 წლიდან ყველაფერი შეიცვალა. ოჯახში გუვერნანტი მოიყვანეს. თავისებური შეხედულების ქალი იყო გუვერნანტი. მან მარია პოლივანოვას უთხრა, რომ ჰყავდა საქმრო, მაგრამ არ სჯეროდა სიყვარულის, ხოლო ქორწინება მიაჩნდა უზნეობად. ქორწინებაში იგი ძალადობასა და პიროვნების თავისუფლების შეზღუდვას ხედავდა. სჯეროდა, რომ ქალს ყოველი მამაკაცის გაბრიყვება შეუძლია. მაგრამ მოხდა ისე, რომ გუვერნანტსა და ლევ პოლივანოვს ერთმანეთი შეუყვარდათ. ეს სიყვარული მტკიცე გამოდგა. მარია პოლივანოვას თავდავიწყებით სძულდა გუვერნანტი. მისი დანახვისას გულყრა ემართებოდა. ოცნებობდა მის სიკვდილზე, სურდა მისი დახრჩობა. მაგრამ გასაოცარი რამ მოხდა. 8 ივნისს ორივე ქალმა მოისმინა დოსტოევსკის სიტყვა. ისინი ერთმანეთს შეხვდნენ. ახლა თავად მარია პოლივანოვას დაუგდეთ ყური, რას იწერებოდა იგი:

«Она бросилась ко мне, обняла меня, говорила, что она очень несчастна, просила прощения или что-то в этом роде. А тут все как рукой снялось. Кроме безграничной жалости к ней ничего не осталось во мне. Мы поцеловались...».

რაყიფები შერიგდნენ. ორივემ დაიჯერა, რომ ერთად შეუძლიათ ბედნიერნი იყვნენ და ლევ ივანეს ძეც გააბედნიერონ. კაცი ქალების აღტკინებას ეჭვით შეხვდა. უსიამოვნო განწყობილება დაეუფლა მას. მართლაც, როცა შერიგების პირველმა ტალღამ გაიარა, მარია პოლივანოვა მიხვდა, რომ მას პატიება არ შეეძლო. იგი არ იყო თანახმა menage an trois (სამოა ქორწინების).

მარია პოლივანოვა დოსტოევსკის დახმარებას თხოვდა. შველას ეხვეწებოდა. მწერალმა არ იცოდა, რა ექნა. იგი არ მოელოდა, მას არ უფიქრია, რომ მის ნათქვამს სიტყვა-სიტყვით გაიგებდნენ და მერე ამ მოდელის მიხედვით ცხოვრებას დააპირებდნენ. მან მხო-

ლოდ სიყვარულის, სათნოების, ჰარმონიის ლეგენდა შექმნა. მარია პოლივანოვა მას თხოვდა ლეგენდა სინამდვილედ .ექცია. დოსტოევსკის, ცხადია, ეს არ შეეძლო.

დოსტოევსკიმ არ უპასუხა 25 აგვისტოს წერილს. მაგრამ პოლივანოვა არ ეშვებოდა. იგი წერილს წერილზე უგზავნიდა მწერალს და დაჟინებით ითხოვდა პასუხს, რჩევა-დარიგებას, მდგომარეობიდან თავდახსნის გზის სწავლებას. უაღრესად დაბნეულმა დოსტოევსკიმ არ იცოდა, რა ექნა. იგი ბოდიშს უხდიდა მარია პოლივანოვას. არწმუნებდა, რომ მხოლოდ პროზაიკოსია და არ იცის გზა, საშუალება, ხერხი, რომლითაც უშველის ქალს. კარგა ხანს გასტანა ამ მიმოწერამ და, ბოლოს, როგორც იქნა, მარია პოლივანოვა დარწმუნდა, რომ დოსტოევსკი მწერალია. იგი ილუზიურ სინამდვილეს ქმნის და ამის მიხედვით ცხოვრება შეუძლებელია.

8 ივნისს, თავის სიტყვით, დოსტოევსკიმ წამიერი ლეგენდა შექმნა, სადაც სიყვარული, შერიგება, ჰარმონია სუფევდა. ორივე რაყიფმა ქალმა წამით იცხოვრა ლეგენდით. ეს მშვენიერება იყო. მაგრამ, როგორც კი ლეგენდის ხიბლი გაიფანტა, რეალობა დაბრუნდა და მტრები ისევ მტრებად დარჩნენ.

გასაგებია, რომ ამ შემთხვევაში სიტყვა „ლეგენდას“ იმ არაჩვეულებრივი ემოციური ძალის საზომად ვხმარობ, რომელსაც მხატვრული ნაწარმოები ახდენს პუბლიკუმზე. სწორედ ლეგენდური ძალის საშუალებით ქმნის მწერალი, საერთოდ ხელოვანი, ახალ სინამდვილეს — ილუზიურ სინამდვილეს.

„პოეტურ ინტეგრალებში“ მიხეილ კვესელავამ ფრიად საყურადღებო და დამაფიქრებელი კითხვა დასვა:

„ნეტავი, რომელი სამყარო იქნება უმჯობესი, ის, რაც რეალურად იყო და არის, თუ რაც ხელოვნებასა და ლიტერატურაშია წარმოდგენილი?.. თუ პირველი — მაშინ ხომ სულ ამაოდ დამაშვრალან ყველა ჭეშმარიტების და საუკუნის მწერლები, მხატვრები, მუსიკოსები თუ არქიტექტორები? ან თუ მეორე — მაშინ რატომ ისე არ ვაწყობთ ჩვენს გარემოსა და ცხოვრებას, როგორც იმათ დაუსახავთ იდეალურად?“

ამ კითხვის ჩემი პასუხი ასეთია:

ეს ორი სინამდვილე ერთმანეთს ვერ შეცვლის. არც პირველია მეორეზე უკეთესი და არც მეორე პირველზე უმჯობესი. ორივე სინამდვილეს თავისი კონკრეტული ფუნქცია აქვს. ეს ფუნქციები ერთმანეთს კი არ ცვლიან, არამედ ერთმანეთს ავსებენ. ისინი უერთმანეთოდ ვერ იარსებებენ. ერთიც აუცილებლობაა და მეორეც. ამდენად, არც ვინმე დამაშვრალა ამაოდ.

დააკვირდით,

როცა ადამიანს უანგარო და თავგანწირული მეგობრობა მოენატრება, იგი თხზავს ტარიელისა და ავთანდილის ძმობის ლეგენდას. „მე იგი ვარ, ვინც სიცოცხლეს არ ამოკრეფს კიტრად ბერად, ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამაშად და მიჩანს მღერად.“

როცა ადამიანს თავდავიწყებული, უმანკო სიყვარული მოენატრება, იგი ქმნის რომეოსა და ჯულიეტას ლეგენდას.

როცა ადამიანს პატიოსანი, კეთილშობილი, უმწიკვლო კაცი მოენატრება, იგი წერს დონ-კიხოტის ლეგენდას.

როცა ადამიანს სამყაროსთან შერწყმის ოცნება გაიტაცებს და ბუნების საიდუმლოს ამოცნობას მოიწადინებს, იგი იგონებს მინდიას ლეგენდას.

როცა ადამიანს სიმამაცე, ვაჟკაცობა, გაბედულობა მოენატრება, იგი თხზავს როლანდის სიმღერას.

ადამიანი ორ სინამდვილეში ცხოვრობს. ერთია რეალური, მეორე — ილუზიური. თუ რეალური სინამდვილე ბუნების შემოქმედების ნაყოფია, ილუზიური სინამდვილე ლიტერატურისა და ხელოვნების შექმნილია. თუ არ იქნება რეალური სინამდვილე, გაქრება ის მკვებავი ფესვი, ურომლისოდაც ვერ იარსებებს ილუზიური სინამდვილე. თუ არ იქნება ილუზიური სინამდვილე, გაქრება იმედი, ოცნება, მისწრაფება. რეალურ სინამდვილეში ადამიანს გამოეცლება მამოძრავებელი მუხტი. ადამიანი ობოლივით იგრძნობს თავს. ერთი სიტყვით, ილუზიური სინამდვილე რწმენას ქმნის, ურომლისოდ არსებობა არ შეიძლება.

ამიტომ არ შეიძლება ერთი სინამდვილის მეორეთი შეცვლა. ისინი ერთად უნდა არსებობდნენ, როგორც ერთი მთლიანობის ორი აუცილებელი ნაწილი.

ნურავინ იფიქრებს, რომ არსებობდეს ადამიანი, ვინც ილუზიური სინამდვილის თვინიერ ცხოვრობს. ზოგისათვის ილუზიურ სინამდვილეს მწერლობა ქმნის, ზოგისათ-

ვის — მუსიკა, ზოგისათვის — მხატვრობა, ზოგისათვის — ქორეოგრაფია, ზოგისათვის — თეატრი, ზოგისათვის — კინო...

ილუზიური სინამდვილე ყოველთვის ლეგენდას შეიცავს. თუ მას ლეგენდა აკლია, მაშინ იგი რეალური სინამდვილის პირია. მისით არავინ დაინტერესდება. მის მიმართ გულგრილი დარჩებიან.

თუ გახსოვთ, დონ-კიხოტი ეუბნება სანჩოს — „იქნება გგონია, ყველა ის ამარილისები, ფილისები, სილვები, დიანები, გალატეები. ფილიდები და სხვანი ამგვარნი, რითაც სავსეა ჩვენი წიგნები, შაირები, რომანსები, სადალაქოთა თაროები და თეატრები, და — ცოცხალი ძვალ-ხორციანი არსებანი, მათ მაქებარ პოეტთა სატრფონი ყოფილიყვნენ, სულაც არა. ისინი მხოლოდ პოეტთა წარმოდგენაში ცოცხლობდნენ, მათი შაირების საგანს შეადგენდნენ, რომ თავი მიჯნურად გამოეჩინათ ან მიჯნურობის ნიჭის მქონედ მაინც“! ამის მერე დონ-კიხოტი საუბარს ასე ამთავრებს— „ჩემი მიჯნური ქალი როგორადაც მსურდა, ისეთად წარმოვიდგინე. ისეთი სიმშვენიერე და გარეგნობა მივეცი, რომ მასთან ვერც ელენე, ვერც ლუკრეცია, ვერც ძველი რომისა, სამბერძნეთისა და ბარბაროსთა ყველა ქებული ქალი ფეხს ვერ გაიწვდიან. დაე, ამაზე ვისაც რა უნდა, ისა თქვას: უმეცარნი დამძრახავენ, გონიერმა მაინც იქნებ სხვაგვარად შეხედოს საქმეს“.

დონ-კიხოტი მართალია: ყოველი ადამიანი წარმოდგენით ქმნის იდეალურს და ლეგენდურის საშოსელში ხვევს მას.

ადამიანი ეტრფის სრულყოფილს. სრულყოფილი კი ლეგენდით იქმნება და იგი ილუზიურ სინამდვილეში არსებობს. მახსოვს, შალვა ნუცუბიძე გალილეის ცხოვრებას გვიამბობდა. ლექციის დასასრულს მისებურად გაიღიმა და თქვა — რა თქმა უნდა, ინკვიზიციის სასამართლოში მას არ უთქვამს „მაინც ბრუნავსო“. ინკვიზიციის ჯალათები მიამიტი ბალღები არ ყოფილან და მათ დარჯაში გამოვლილ კაცს იმის თავი აღარ ექნებოდა, ვაჟკაცობის ჩვენების მიზნით, დაეყვირა — **Epur si, muove**, მაგრამ იტალიელი ხალხის სინდისმა ინება, რომ გენიალური მეცნიერი სწორუპოვარი ვაჟკაციც ყოფილიყო. ხალხს არ უნდა დაიჯეროს, რომ უზენაესი ძუნწია და ადამიანს ერთდროულად რამდენიმე სიქველით არ აჯილდოებს.

ლეგენდის ფასი კარგად გვესმოდა ერთ ამბავში, რომელსაც ჰაინრიხ შანე ჰყვებოდა „მეფე ანრი მეოთხის სიჭაბუკეში“.

თვრამეტი წლის უფლისწულმა ანრიმ მთელი ღამე გაატარა მებაღის ასულთან, ჩვიდმეტი წლის ფლორესტასთან. დილით, როცა ისინი ერთმანეთს ეთხოვებოდნენ, ჭაში ჩაიხედეს. „ამ ჭას მაინც ვემახსოვრებით და თვით სიკვდილის შემდეგაც არ დაგვივიწყებს იგი“. ამის მეტად ფლორეტა აღარ შეხვედრია საფრანგეთის მომავალ მეფეს. მებაღის ქალიშვილმა კიდევ ოცი წელიწადი იცოცხლა და მხოლოდ ერთხელ მოჰკრა თვალი ანრი მეოთხეს, როცა იგი, ბედის კარნახით, მშობლიურ ქალაქ ნერაკში ჩამოვიდა. მაგრამ მაშინ ანრი ნავარელი უკვე დიდი ხელმწიფე იყო და ფლორეტა აღარ გახსენებია.

„მაშ, რატომღა ირწმუნებოდნენ ყველანი, — დასძენს ჰაინრიხ მანი, — რომ ფლორეტა ანრის გულისათვის მოკვდაო? დრო გავიდა და მისი სიკვდილის ჟამიც კი უკან დადასწიეს. სწორედ იმ დღეს, როცა ანრიმ მიატოვა იგი. და იმასაც ამბობდნენ, თითქოს ჭაში ჩავარდაო. სწორედ იმ ჭაში, რომელსაც ორივენი ჩაჰყურებდნენ,— როცა ფლორეტა ჩვიდმეტი წლისა იყო, ანრი კი თვრამეტისა. საიდან გავრცელდა ეს ხმა? იმ წუთს ხომ ისინი არავის დაუნახავს!“

საქმე ის გახლავთ, რომ ადამიანს უყვარს თანასწორობის ლეგენდა და ოცნებობს მასზე. ამას კი ყველაზე მკაფიოდ უფლისწულისა და გლეხი ქალის ტრფობა გამოხატავს. ჩვენი აბესალომისა და ეთერის თქმულება ხომ ამის უტყუარი საბუთია.

მიჯნურობის ლეგენდაც უყვარს ადამიანს. რა სჯობს — ჩვიდმეტი წლის ფლორეტას სიკვდილი უფლისწულთან სიყვარულის პირველი ღამის მერე თუ უსიხარულო ცხოვრება, დაბერება, დაჩაჩანაკება და ბოლოს გარდაცვალება? ადამიანის ოცნებას პირველი ურჩევნია, რამეთუ იქ რომანტიკულობაა, მშვენიერებაა და ამაღლებულობა.

ალ. გერცენი მოთხრობაში „ქურდი კაჭკაჭი“ გლეხი მსახიობი ქალის ტრაგიკულ თავგადასავალს გვიამბობს. ეს ქალი ბრწყინვალედ ასრულებდა ანეტას როლს ფრანგულ

მელოდრამაში, რომელსაც აგრეთვე „ქურდი კაჭკაჭი“ ერქვა.

მელოდრამის მიხედვით, ანეტას ბრალად ედება ქურდობა. იგი უნდა დასაჯონ. მაგრამ გაირკვევა, რომ ნივთი, რომლის მოპარვა ანეტას ბრალდებოდა, წაუღია კაჭკაჭს. უდანაშაულო მსახური გოგო სიკვდილს გადაურჩება.

ამ პიესის ავტორებს კენიესა და დ'ობინს სიუჟეტურად ნამდვილი ამბავი გამოუყენებიათ, ოღონდ სინამდვილეში უდანაშაულო ქალი სიკვდილით დაუსჯიათ. ამ განსხვავების გამო გერცენის მოთხრობის ერთი პერსონაჟი ირონიულად შენიშნავს: „თქვენ იცით „ქურდი კაჭკაჭის“ თქმულება. სინამდვილე არ არის ისე ნერვებდასუსტებული, როგორც დრამატული მწერლები. სინამდვილე ბოლომდე მიდის: ანეტა სიკვდილით დასაჯეს. პიესაში კი აღმოჩნდა, რომ ქურდი კაჭკაჭია და არა ქალი. და აი, ანეტა უკან ბრუნდება ზეიმით“. ამ სიტყვებში ნათლად გამოსჭვივის დაცინვა, გამოწვეული იმით, რომ მწერლობას სურს შეალამაზოს, შეამსუბუქოს ცხოვრების სისასტიკე, მაგრამ, თუ კარგად დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ მწერლის სუსტი ნერვები არაფერ შუაშია. საერთოდ, ადამიანს უნდა კეთილის გამარჯვება და იგი ამის ილუზიას ქმნის. სწორედ ეს ილუზიაა არსებითი სხვაობა, რომელიც ორ სინამდვილეს — რეალურსა და ლიტერატურულს — შორის არსებობს.

ილუზიური სინამდვილე მისტიფიკაციით იქმნება.

ადამიანი, რომელსაც არ ჩაუდენია გმირობა და ვერც ვერასოდეს ჩაიდენს, გიყვება გასაოცარი გმირობის ამბავს და თან სრულად გარწმუნებთ.

ადამიანი, რომელსაც შეიძლება არასოდეს ჰყვარებია, გიამბობთ მიჯნურთა მომაჯადოებელ თავგადასავალს და თან ცრემლებს გაღვრევინებს.

ადამიანი, რომელსაც ქათმის დაკვლაც კი არ ძალუძს, მოგითხრობთ შემზარავი მკვლელობის ამბავს და თან ისეთი დამაჯერებლობით, თითქოს თავად სისხლში იყოს ნაბანავები.

მისტიფიკაცია იმდენად მეტად დამაჯერებელი და მართალია, რამდენადაც ნიჭიერია ხელოვანი. ზოგჯერ ეს მიამიტ ადამიანებს ატყუებს. ისინი შემოქმედსა და შექმნილს აიგივებენ. ასე დაემართა მარია პოლოვაწოვასაც, თუმცა იგი განათლებული და წიგნიერი ქალი იყო. გაიგივების პროცესი განსაკუთრებით საგრძნობლად ვლინდება ბათ იმიტომ, რომ მისტიფიცირების პროცესი მაყურებლის თვალწინ მიმდინარეობს. სიყალბეც უფრო იოლად შეიმჩნევა სცენაზე. ეს გარემოება ცხადად მიანიშნებს ერთ კანონზომიერებას: ლეგენდა არასოდეს იქმნება ტყუილის საფუძველზე. მას ბადებს ან უიშვიათესი ფაქტი ან ადამიანის სულის მოთხოვნილება.

თუ ცოტნე დადიანის ლეგენდა ფაქტის ნაყოფია, გალილეის ლეგენდა ადამიანის სულის მოთხოვნილების შედეგია. თუ გალილეის ნიჭიერებას დაემატება მამაცობაც, მივიღებთ სრულყოფილების იდეალს, რისკენაც მიისწრაფვის კაცი, რაზეც ოცნებობს იგი.

თუ არ არსებობს ფაქტი ან ადამიანის სულის მოთხოვნილება, როგორც უნდა გაისარჯოს მწერალი, ვერ შექმნის ლეგენდას. არც მის დახატულ ილუზიურ სინამდვილეს დაუჯერებს მკითხველი.

რატომ ვიჯერებთ ოტელოსა და დეზდემონას სიყვარულის ლეგენდას? ჩვენ ხომ ვიცით, რომ რასობრივი განსხვავებულობის შედეგად წარმოქმნილი კონფლიქტი ურთულესი კონფლიქტია. იგი დღესაც ვერ დაუძლევია კაცობრიობას, არა თუ მაშინ, როცა „ოტელო“ დაწერა და მაიც, მაშინაც და დღესაც, ადამიანი ოტელოსა და დეზდემონას სიყვარულის მომხრეა. იმიტომ, რომ რასობრივი თანასწორობა ადამიანის სულის მოთხოვნილებაა, გვინდა ვიწამოთ, დავიჯეროთ, რომ თეთრკანიანი, არისტოკრატი, მდიდარი ქალი ალალად შეიყვარებდა უაზნო მავრს. მაგრამ ის, რაც მკითხველმა თუ მაყურებელმა დაიჯერა, თავად ოტელომ ვერ წამა. ეს არის მისი ტრაგედიის საფუძველი. ოტელოში ეჭვი იაგოს არ ჩაუნერგავს. ეს ეჭვი ყოველთვის არსებობდა მასში. იაგომ უბრალოდ გააღვივა იგი. ცეცხლად აანთო. ქვეცნობიერად ოტელოს ყოველთვის ეშინია, სულ ეეჭვება დეზდემონას სიყვარული. ქვეცნობიერად მას სულ აწამებს კითხვა — იგი, მავრი, შეიყვარა თეთრკანიანმა ქალმა? იგი, უაზნო და უბირი წარმომავლობის კაცი, მიუხედავად მისი მხედრული დამსახურებისა, შეიყვარა ვენეციელი სენატორის

ასულმა? იგი, ხანდაზმული და ომებში ნაწამები ადამიანი, შეიყვარა ახალგაზრდა, მომაჯადოებელმა ქალიშვილმა? მართალია, ოტელო ამაყად აცხადებს, რომ — „ჩემგან გამოვლილ ჭირთათვის მან მე შემიყვარა, მე შევიყვარე ჩემთა ჭირთა თანაგრძნობისთვის“—, მაგრამ გულის სიღრმეში მას ამ ბედნიერების არ სჯერა. ჩვენ ქართული ლიტერატურიდანაც ვიცით, რა ძნელია ქალვაჟს შორის უთანასწორობის დაძლევა, იქნება იგი კლასობრივი თუ რასობრივი. ოთარაანთ ქვრივის გიორგიმ კლასობრივი უთანასწორობის გამო ვერ გაუმხილა კესოს სიყვარული. ამ გაუბედავობის მსხვერპლი გახდა იგი. კ. გამსახურდიას არზაყან ზვამბაია, რევოლუციის შემდეგ, ოცნებობს, რომ ზვამბაიებმა ისევე ადვილად წაავლონ შერვაშიძეთა ქალებს ხელი, როგორც ადრე შერვაშიძეები წაავლებდნენ ზვამბაიას ქალებს. თუმცა ეს არ ყოფილა იოლი. არზაყან ზვამბაია თამარ შერვაშიძეს მაინცა და მაინც გაბედულად ვერ ექცევა. თუ გიორგისა და არზაყანს კლასობრივი უთანასწორობა ბოჭავდა, ოტელოს საქმე უფრო რთულად იყო: იქ კლასობრივი უთანასწორობაც არსებობდა, რასობრივიც და ასაკობრივიც. ამის გადალახვა ადვილი არ იყო. ამას ისეთი გაბედული, თავისუფალი და უკომპლექსო ადამიანი სჭირდებოდა, როგორიც დეზდემონა იყო. ოტელო ასეთი პიროვნება არ გახლდათ. მას არასრულყოფილების კომპლექსი ფლობდა. ქვეცნობიერად ეს კომპლექსი წარმართავდა ოტელოს ქმედებას. იაგოს მზაკვრულმა გონებამ ეს ნათლად დაინახა და მიზანსაც ამით მიაღწია.

აფრიკის ხალხების ლიტერატურაში უამრავი რომანი და პიესაა დაწერილი, რომლებიც თეთრკანიანი ქალისა და შავკანიანი ვაჟის სიყვარულს გვიამბობს. გავიხსენოთ თუნდაც პიტერ აბრაჰამსის და ჯერალდ გორდონის რომანები. მაგრამ ისინი პუბლიკუმის ცნობიერებაში არ ჩარჩენილან ისე ღრმად და წარუშლელად, როგორც „ოტელო“. რატომ? პასუხი იოლია: ისინი არ არიან ისეთი ნიჭიერი მწერლები, როგორიც შექსპირი იყო. მაგრამ მაინც რით, რა კონკრეტული ნიშნით არის გამოვლენილი შექსპირის უპირატესი ნიჭიერება? იმით, რომ შექსპირი ქმნის თავისუფალი ქალის ლეგენდას, ვისაც სიყვარულის არ ეშინია. დიახ, დიახ, არის სიყვარული, რომლისაც ეშინიათ. ყველა იმ რომანსა და პიესაში, რომელიც დღეს იწერება და თეთრკანიანი ქალისა და შავკანიანი ვაჟის სიყვარულს მოგვითხრობენ, ქალებს ეშინიათ თავიანთი სიყვარულის. არცერთ მათგანს არ გააჩნია დეზდემონას თავისუფლება. ის ქალები გეცოდებათ, თანაუგრძნობთ, მაგრამ პუბლიკუმის ცნობიერებაში კვალს არ ტოვებენ. დეზდემონა, მიუხედავად ტრაგიკული ბედისა, არ გეცოდებათ. განა შეიძლება გეცოდებოდეთ ქალი, რომელსაც შეუძლია დასძლიოს რასობრივი, კლასობრივი, ასაკობრივი უთანასწორობა? იგი სულიერი ვაჟკაცობის, თავისუფლების ლეგენდაა. ეს ერთადერთ გრძნობას — აღტაცებას — იწვევს და გასწავლის — რა არის თავისუფლება.

ხშირია შემთხვევა, როცა ვწერთ თავისუფლებაზე, მაგრამ ვერ ვქმნით თავისუფლების ლეგენდას, ვწერთ სიყვარულზე, მაგრამ ვერ ვქმნით სიყვარულის ლეგენდას, ვწერთ სიძულვილზე, მაგრამ ვერ ვქმნით სიძულვილის ლეგენდას, ვწერთ მზაკვრობაზე, მაგრამ ვერ ვქმნით მზაკვრობის ლეგენდას, ვწერთ დანაშაულზე, მაგრამ ვერ ვქმნით დანაშაულის ლეგენდას... ერთი სიტყვით, ვყვებით ამბავს და მეტი არაფერი.

დვორეცკის პიესა „უცხო კაცი“ იმ ინჟინრის თავგადასავალს გვიამბობს, ვისაც საქმის უკეთ წარმართვა სურს, ვინც რუტინას ებრძვის. მაგრამ არ ვიცით, რით მთავრდება ინჟინერ ჩეშკოვის ბრძოლა, გაიმარჯვებს იგი თუ დამარცხდება. ა. გელმანის „ჩვენ, ქვემორე ხელისმომწერნი...“ იმ კაცს გვიჩვენებს, ვინც სამართლიანი გადაწყვეტილების მისაღებად იღვწის. ამისათვის ყოველნაირ ხერხსა და საშუალებას მიმართავს, მაგრამ არ ვიცით, რით დამთავრდება მისი საქმიანობა, მიაღწევს თუ არა იგი საწადელს.

დასკვნა მკითხველმა თუ მაყურებელმა თავად უნდა გააკეთოს საკუთარი გუნება-განწყობილების შესაბამისად.

შეიძლებოდა ამგვარ ნაწარმოებთა ჩამოთვლის გაგრძელება, მაგრამ ეს არაფერს შეცვლის. ამ ორი ნიმუშითაც ნათლად ჩანს ტენდენცია: სათქმელი სრულად არ ითქვას. ვაჩვენოთ პროცესი, მაგრამ მოვერიდოთ შედეგის აღწერას. ეს არ არის უბრალო საკითხი. არც მწერლის ნება-სურვილია, გვიჩვე-

ნებს თუ არა რეზულტატს. მწერლობა რებუსის შედგენა არ არის. იგი მკაფიოდ ჩამოყალიბებული კონცეფციაა. როცა პუბლიკუმმა არ იცის, რით მთავრდება პროტაგონისტის ბრძოლა, მაშინ მაც არც ის უწყის, რა კონცეფციით არის იგი დაწერილი. „უცხო კაცი“ იქნება თუ „ჩვენ, ქვემორე ხელისმომწერნი“ (და სხვა მათებრი თხზულებანი), ნათლად გვიდასტურებენ მათი ავტორების პოზიციის გაურკვეველობას. მათ არ სწამთ კეთილის გამარჯვება. ეს რომ სჯეროდეთ, უთუოდ გვიჩვენებდნენ ჩეშკოვისა თუ შინდინის გამარჯვებას. ვერც იმის თქმას ბედავენ, რომ შექმნილ სიტუაციაში კეთილი ვერ გაიმარჯვებს. ასეთი გაბედულება რომ ჰქონდეთ, მაშინ ჩეშკოვისა თუ შინდინის დამარცხებას ვიხილავდით.

ასეა გაჩხერილი დრამატურგი კეთილსა და ბოროტს შორის და ნაბიჯი ვერცერთი მიმართულებით ვერ გადაუდგამს.

სრულიად მკაფიოდ და ნათლად ვიცით, როგორ მთავრდება იაგოს მზაკვრობა: დეზდემონას და ოტელოს დაღუპვით, მაგრამ ასევე მკაფიოა შექსპირის კონცეფცია: კეთილი ყოველთვის იმარჯვებს, თუმცა შეიძლება ამა თუ იმ პიროვნების სიცოცხლე შეეწიროს მას. იაგოს მზაკვრობის გამომჟღავნება კეთილის ზეიმია, მართალია, მსხვერპლიანი ზეიმი, მაგრამ მაინც ზეიმი.

ოიდიპოსი ბოლომდე იბრძვის ჭეშმარიტების მისაგნებად. შეიძლება მისი ბრძოლა შემზარავი ამბით — თვალების დათხრით — დამთავრდეს, მაგრამ სიმართლე მიგნებული და გამომზეურებული იქნება. ეს არის მთავარი. სიმართლემ უნდა იზეიმოს, თუნდაც ზვარაკის გაღების წყალობით.

კონცეფცია ნათელია და პუბლიკუმის ემოციური დამოკიდებულებაც მკაფიო. ადამიანის ცნობიერებაში სამუდამოდ რჩება ჭეშმარიტების მიგნებისათვის თვალებდათხრილი კაცის სახე. და ლეგენდაც თაობიდან თაობას გადაეცემა.

რა მსხვერპლს გაიღებს ჩეშკოვი ან შინდინი გამარჯვებისათვის? არ ვიცით. ვისაც მსხვერპლის გაღება არ შეუძლია, მას არც კეთილისათვის ბრძოლა ხელეწიფება. მაშასადამე, ჩეშკოვიცა და შინდინიც გვატყუებს. თავს იმად გვაჩვენებენ, რაც არ არიან.

კაცობრიობას მსხვერპლის არ ეშინია. ეს უთუოდ და უთუმცაოდ დაამტკიცა მსოფლიო ტრაგიკულმა ლიტერატურამ. ყველაზე თავზარდამცემი ტრაგედიის წაკითხვისა თუ ხილვის შემდეგ ადამიანს მხნეობა ემატება. მას სასოწარკვეთილება არ ეუფლება. მხნეობა ემატება იმიტომ, რომ რწმუნდება: არიან ადამიანები, რომელთაც შეუძლიათ ჭეშმარიტების ძებნას ემსხვერპლონ; არიან ადამიანები, რომელთაც მეცნიერული აზრის გამარჯვებისათვის შეუძლიათ კოცონზე დაწვას გაუძლონ; არიან ადამიანები, რომელთაც შეუძლიათ რწმენისათვის ეწამონ; არიან ადამიანები, რომელთაც შეუძლიათ მოყვასის სიყვარულისათვის ტანთ თაფლი წაისვან და თაკარა მზის ქვეშ ჭია-ღუასთვის გაიმეტონ თავი.

ისინი ლეგენდას ქმნიან. ლეგენდა კი მხნეობისა და გაუტეხელობის წყაროა.

კაცობრიობას ტყუილის ეშინია. ეშინია მას, ვინც ლაჩარია და გმირის ნიღბით დადის, ვინც ცრუა და მართლის ნიღბით დადის, ვინც გონჯია და მზეთუნახავის ნიღბით დადის, ვინც ღატაკია და მდიდრის ნიღბით დადის, ვინც უნამუსოა და სინდისიერის ნიღბით დადის.

ამ დროს ლეგენდა არ იქმნება. ულეგენდოდ კაცის სული ჭკნება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ადამიანი ხორციელად არსებობს, მაგრამ სულიერად მკვდარია. აი, საფუძველი სასოწარკვეთილებისა.

სასოწარკვეთილების ჟამს ადამიანი ეძებს უცნაურს, გაუგონარს, ლეგენდურს. რეალური სინამდვილიდან ილუზიურში გადასახლდება და ცხოვრების გასაძლებად ახალ ენერგიას, ბრძოლის უნარს იძენს.

კეთილის დასამკვიდრებლად მუდმივი და შეუწყვეტელი ბრძოლაა საჭირო. კეთილისა და ბოროტის ურთიერთობა ჰგავს სიჯანსაღისა და სნეულების დამოკიდებულებას. ერთ ღონემიხდილ ავადმყოფს ცხრა რკინისმკვნეტელა ვაჟკაცი რომ დაადგეს თავზე, ვერცერთი ვერ გადასდებს ჯანმრთელობას სნეულს. ავადმყოფს კი შეუძლია

ცხრავე დააავადოს. ეს გამოწვეულია იმ უბრალო მიზეზით, რომ ავადმყოფობა გადამდებია, ჯანმრთელობა კი — არა. ასეა კეთილიცა და ბოროტიც. კეთილი არ არის გადამდები. გადამდებია ბოროტება.

კაცობრიობის გრძელი ისტორიის მანძილზე ადამიანმა საზოგადოების მოწყობის უამრავი მოდელი შექმნა, ზოგიერთი განახორციელა კიდეც, მაგრამ უმთავრესი ჯერჯერობით მაინც ვერ მოახერხა: დედამიწის ყოველ მოქალაქეს ვერ მისცა იმდენი პური, რამდენიც საჭიროა, ვერ მოსპო უნამუსობა, ორპირობა, ღალატი, ჩაგვრა, გამცემლობა, სიძულვილი, მტრობა, მრუშობა, ქურდობა და სხვა მანკიერებანი. თუმცა ყოველ დროში თავგამეტებული ებრძოდა ბოროტს.

როგორც ითქვა, ამ ბრძოლაში ყოველ ვარი ლეგენდა ადამიანის მოკავშირეა. სულერთია, იქნება იგი ამაღლებულის თუ დაცემულის ლეგენდა. თუ არსენა მარაბდელის ლეგენდა კაცს მხნეობას ანიჭებს, თეიმურაზ ხევისთავის ლეგენდა უსუსურობასა და უხერხემლობას აზიზღებს; თუ თავად მიშკინის ლეგენდა კეთილისმოქმედს აყვარებს, სმერდიაკოვის ლეგენდა საზიზღრობას აძულებს; თუ „მზის ქალაქის“ ლეგენდა იდეალური საზოგადოების იმედით ავსებს, ჭალაქ გლუპოვოს ლეგენდა საზოგადოების დაცემით თავზარს სცემს.

ლეგენდურობა ის ხიბლია, რომელიც სამარადოდ რჩება ადამიანის ცნობიერებასა და მეხსიერებაში, ხოლო მხატვრული ნაწარმოების წაკითხვის ან ხილვის შემდეგ მუცალივით წამოგაძახებინებს — „გულში მჭირს, გულში, რჯულძაღლო...“

ამ ძალის გამოა, რომ არავის ავიწყდება კოლეგიის ასესორის კოვალიოვის ცხვირი, რომელიც პატრონს მოძვრა, სახელმწიფო მრჩევლის მუნდირში გამოეწყო და კარეტით დასეირნობდა პეტერბურგში (ნ. გოგოლი — „ცხვირი“).

ანდა წყლის ბინადარი კაპა და მისი ქვეყანა, სადაც უამრავი ობოროდი ამბავი ხდება და თქვენ წარმოიდგინეთ, ბავშვებიც კი ახირებული წესით იბადებიან. დედის წიაღში წინასწარ ეკითხებიან — სურს თუ არა დაბადება. ჩვილსაც შეუძლია უპასუხოს ჰო ან არა. რაკი ასეთი თვისება აქვთ, კაპას ქვეყნის ბავშვები გაჩენისთანავე დამოუკიდებლად დადიან და ლაპარაკობენ. ხოლო, რაც შეეხება კაპას კულტურას, იგი თურმე ბევრად სხვავდება სხვა ქვეყნების კულტურისაგან (აკუტაგავა რიუნოსკე — „კაპა“. იაპონური კაპა შეიძლება შევადაროთ ჭართულ მესეფეს).

როგორ შეიძლება დაგავიწყდეთ პაწია ცინობერი და მისი ზღაპრული თავგადასავალი (ჰოფმანი — „პაწაწა ცახესი“).

და საერთოდ, რამდენი ამგვარი მაგალითის გახსენება შეიძლება. ნუ იფიქრებთ, რომ მხოლოდ საგანგებოდ შეთხზული ფანტასტიკური სიუჟეტი ატარებს ლეგენდურ ხასიათს. არა. უაღრესად რეალისტურად დაწერილ ნაწარმოებსაც უთუოდ ახლავს და ამშვენებს ლეგენდური ელფერი.

ნასტასია ფილიპოვნა რაგოჟინის მოტანილ ასი ათას მანეთს, გაზეთში გამოხვეულს და შეკრულს, აგიზგიზებულ ცეცხლში შეაგდებს. მერე განია ივოლგინს მიუბრუნდება და ეტყვის — უხელთათმანოდ, სახელოება-აკაპიწებული ფულს სახმილიდან თუ გამოიღებ, შენი იყოსო.

ასი ათასი მანეთი აგდია ცეცხლში. ქალმაც და ყველა იქ დამსწრემ კარგად იცის განია ივოლგინის სიხარბე. იგი სულ ცოტა ხნის წინათ მზად იყო სახელგატეხილი ნასტასია შეერთო, თუკი მზითვად სამოცდათხუთმეტი ათასს მისცემდნენ. მანეთისათვის ვასილის კუნძულამდე იხოხებსო, დასცინის ივოლგინს რაგოჟინი. ბუხარში კი ასი ათასი მანეთი იწვის.

ყველა თავზარდაცემული და გაოგნებული მისჩერებია განია ივოლგინს.

მაგრამ ივოლგინმა გაუძლო ცდუნებას. გადაიტანა ტანჯვა. როცა ყველა დარწმუნდა, რომ განია ივოლგინი არ მივარდება ბუხარს ფულის სახმილიდან გამოსატანად, დათრგუნა სიხარბე, იგი მოტრიალდა და კარებისაკენ წავიდა. ივოლგინი ტოვებდა ნასტასია ფილიპოვნას სახლს, მაგრამ, ორი ნაბიჯი გადადგა თუ არა, გულწასულმა იატაკზე მოადინა ზღართანი.

ნასტასია ფილიპოვნამ ასტამი აიღო, ფული ცეცხლიდან გამოიღო და გულშეღონებული ივოლგინის გვერდით დადო. ეს ფული მთლიანად მისია, — ბრძანა ქალმა, —

იგი არ ეცა მას. მაშასადამე, თავმოყვარეობა მეტი ჰქონია, ვიდრე სიხარბე.

ვისაც ერთხელ მაინც წაუკითხავს „იდიოტი“, არ შეიძლება ეს სცენა დაავიწყდეს, როგორც ნასტასია ფილიპოვნას საქციელში, ისე განია ივოლგინის თავშეკავებულობაში არის ხასიათის არაჩვეულებრივობა, განსაკუთრებულობა ანუ ლეგენდურობა. ამ თვისებით ორივე პერსონაჟი მტკიცედ ეუფლება მკითხველის ყურადღებას და ღრმად რჩება მეხსიერებაში.

მინდორში ბაღი ვაშენე, ღობე გავავლე ჯალჯისა,
დავთესე კიტრი ოქროსი, ლობიო მარგალიტისა,
მოვიდა ქალი ლამაზი, გასწია ღობე ეკლისა,
მოსწყვიტა კიტრი ოქროსი, ლობიო მარგალიტისა.

ოქროს კიტრი და მარგალიტის ლობიო უკვე ლეგენდაა, მაგრამ სწორედ ეს აჯადოებს მკითხველს. ჯალჯის ღობესთან შეერთებული ოქროს კიტრი სრულიად სხვა სამყაროს ქმნის და იმ მზეთუნახავსაც თვალწათლივ ხედავთ, ვინც მარგალიტის ლობიოს მოსაკრეფად მოვიდა.

საქვეყნოდ ცნობილი მწერალი და ხალხური ლექსის უცნობი ავტორი ერთნაირად ეძებს უცნაურს, არაჩვეულებრივს, განსაკუთრებულს, რომ ლეგენდურობის განწყობილება შექმნას. ეს ბუნებრივია. ჩვენ, პუბლიკუმს, ლიტერატურისა და ხელოვნების პროტაგონისტი მაშინ გვიზიდავს, გვხიბლავს და გვეუფლება, თუ მის საქციელსა და თვისებაში არის ლეგენდური ძალა.

ამიტომ შემოქმედი მოვალეა ან კალმით შექმნას ლეგენდა ან პირადი ცხოვრებით.

„კიდევაც დარჩომიყო ასე ეწოდება პანტომიმას, ხელმწიფო ქართული თეატრის ახალ სპექტაკლს, რომელიც თეატრის კოლექტივისათვის საეტაპო და მისი შემოქმედების ახალი მიმართულების მაჩვენებელი გახდა. ამ სპექტაკლის დამდგმელია თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი და დირექტორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, საქართველოს ლენინური კომკავშირისა და კ. მარჯანიშვილის სახელობის პრემიების ლაურეატი ემირან შალიკაშვილი.

სპექტაკლს საფუძვლად დაედო ლეგენდა, რომელიც ემყარება ეროვნულ მუსიკას, ზნე-ჩვეულებებს და ხალხური მისტერიების ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენს.

სცენაზე ბედნიერი დედა სიხარულით შესცქერის თავის ცხრა ვაჟკაცს, მიწას რომ ხნავენ, ვენახს რომ უვლიან... უცებ მშვიდობიან შრომას შემაშფოთებელი ძახილი შეწყვეტს. ქვეყანას კვლავ მტერი შემოსევია. ტრაგიკულია ომის დასასრული. ბრძოლის ველიდან ბრუნდებიან უმხედრო ცხენები. ცოცხალ საფლავის ქვებად დგანან თავდახრილი მგლოვიარე ქალები დაღუპულ მეომართა აბჯრების წინ. გლოვის ნიშნად ჟღერს „მირანგულა“.

და, აი, ამ სანახაობის თავზე ამაღლდება ქალი ყრმით ხელში. და მის წინაშე ვაზის ცოცხალი ტოტები დახრიან თავებს. ეს მარადიული, უკვდავი დედის — ქალის სიმბოლოა! რწმენა იმისა, რომ სიცოცხლე, ბედნიერება კვლავ დამკვიდრდება ქართულ მიწაზე.

სპექტაკლი ძალზე პოეტური და მუსიკალურია. ამავე დროს, მონუმენტური და სკულპტურუ-

სიმღიფის სიმაღლე

ლიდია ვასილიევა

ლი. მან თითქოს შეიწოვა ქართული ეროვნული კულტურის ტრადიციები. ამიტომ არის ზოგადკაცობრიულიც, ყველასათვის მისაწვდომი და გასაგები.

შესანიშნავად წარმართავს დასის მოქმედებას მთავარი როლის შემსრულებელი კირა მებუკე.

სპექტაკლი შემჭიდროვებულია, მასში ყველაფერი გამიზნულია, მთელი მოქმედება ეყრდნობა განმაზოგადებელ ფილოსოფიურ იდეას: სიცოცხლე მის ყოველგვარ გამოვლინებაში — მიწის სიყვარულია ეს თუ ქალის, შვილის, შრომის თუ ბუნების — ამოუწურავია, უსასრულოა და წინ აღუდგება პოროტებას, მას თავს რომ დაესხმის ომის, ნგრევისა და სიკვდილის სახით.

„კიდევაც დაიზრდებიან“ ამკვიდრებს სიცოცხლის დამამკვიდრებელ ოპტიმისტურ, აქტუალურ იდეას — მშვიდობა და მხოლოდ მშვიდობა ესაჭიროება ადამიანს!

* * *

ამირან შალიკაშვილი თავის სამშობლოდ გურიის პატარა სოფელ აკეთს თვლის, თუმცა დაიბადა იგი შუა აზიის ქალაქ კოკანდაში, სადაც მისი მშობლები, ბათუმის თეატრის მსახიობები, ბედის უკუღმართობამ გადაისროლა, ასე თვლის ალბათ იმიტომ, რომ დამოუკიდებელი, შეცნობილი ცხოვრება აქ, კურთხეულ ქართულ სოფელში დაიწყო და ახლაც ხშირად ესტუმრება ხოლმე მას.

ჯერ ბავშვი მოვიდა ამირანი აკეთში, აქეთ უხმობდა მას წინაპართა სისხლის ძახილი, სამშობლოს ნახვის სურვილი სიზმარშიც არ ასვენებდა. ნანახმა კი მოლოდინს გადააჭარბა. ვის არ მოხიბლავს საქართველოს მთები, ველები, ხეობები, ჩანჩქერები, უცნაური ფორმის ხეები. ყველაფერში იგრძნობა დინამიკა, მოძრაობა, ყველაფერი უჩვეულოდ რელიეფური, სკულპტურული და პლასტიკურია.

ბუნების სილამაზესთან ერთად მან შეითვისა და შეისისხლხორცა გურული ცეკვის ელემენტები და შემღეგ გადაიტანა ისინი პანტომიმურ სპექტაკლში „მცირე მიწა“, რომელიც 1978 წელს დადგა და მოხიბლა მაყურებელი ექსპრესიითა და ხალასი გრძნობით.

ქართველები ბუნებით გულწრფელნი და ემოციურნი არიან, ვისაც უნახავს, როგორ მარხავენ ისინი ახლობლებს, უთუოდ შეძრავდა მათი მწუხარების დრამატულობა. ქართველები დაჯილდოებულნი არიან საკუთარი განცდების გადმოცემის არაჩვეულებრივი ნიჭით. „მცირე მიწაში“ ყველაზე შთამბეჭდავია მე-18 არმიის გენერალ კ. ლესელიძის დაკრძალვის სცენა. მეომრებს მიაქვთ ომში დაღუპული მეგობრისა და მეთაურის მახვილი, გულისშემძვრელად ეღერს ქართული ხალხური სიმღერა — გურული კრიმანჭული.

სტატია დაწერილია ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებისათვის“

ქართულ პოეზიაში, რუსთაველის, ვაჟასა და გალაკტიონის პოეზიაში ეძიებს ა. შალიკაშვილი თავისი რეჟისორული შთაგონების უშრეტ წყაროს. გალაკტიონის „მესაფლავეს“ მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი საინტერესო ეტაპია ქართული პანტომიმის თეატრის ისტორიაში. თეატრი ეძიებდა გზებს პანტომიმური ნოველიდან პანტომიმურ დრამამდე.

საქართველოს წარმტაცი ბუნება, ხალხი, ხელოვნება — ცეკვები, სიმღერები, პოეზია, აი, ის ბუნებრივი, ბარაქიანი ნიადაგი, რაზეც აგებს თავის შემოქმედებას თეატრი ა. შალიკაშვილის ხელმძღვანელობით, ამიტომ მისი ხელოვნება ცოცხალი მსხმოიარე ხესავითაა.

ამ მხრივ სიმბოლურია „პოემა ვაზზე“, რომელსაც ვ. ტაბლიაშვილმა პანტომიმის თეატრის „თოლია“ უწოდა. ეს ნოველა ნახეს და მოიწონეს მოსკოველმა, ლენინგრადელმა, რიგელმა, ტალინელმა, ვილნიუსელმა, მინსკელმა და ჩვენი ქვეყნის ასორმოცდაათამდე სხვა ქალაქის მაყურებელმა.

ა. შალიკაშვილმა თბილისის თეატრალური ინსტიტუტი დაამთავრა, შემდეგ მუსკომედიის თეატრში დაიწყო მუშაობა, სწავლობდა საცირკო-საესტრადო სასწავლებელში, გატაცებული იყო ქორეოგრაფიით, ვოკალით, დრამით, ესტრადით. ამ, თითქოსდა, დაბნეულობასა და მიმოფანტულობაში გამოიკვეთა ფართო ინტერესები, დაძაბული ძიება და აღმოცენდა მრავალპლანიანობა. ეს კი თავის მხრივ დაეხმარა მას, როდესაც სათავეში ჩაუდგა პანტომიმის თეატრს. პანტომიმა ხომ უნივერსალიზმს მოითხოვს რეჟისორისაგან. იგი უნდა იყოს ერთსა და იმავე დროს მსახიობიც, დრამატურგიც, მხატვარ-გამფორმებელიცა და სცენარისტიც. ა. შალიკაშვილმა თავისი თავი იპოვნა პანტომიმაში.

რამ უბიძგა მას მიმოსისკენ. 1959 წელს მოსკოვში პირველად ნახა იტალიური თეატრის პიკოლო დე მილანოს სპექტაკლი „ორი ბატონის მსახური“, 1965 წელს კი შეხვდა მარსელ მარსოს, XX საუკუნის დიდმა „პიერომ“ ყურადღება მიაქცია ა. შალიკაშვილის ხელებს და უთხრა: „თქვენ ძალზე გამომსახველი ხელები გაქვთო“. ხოლო რვა წლის შემდეგ ისევ მოსკოვში, როდესაც ქართული პანტომიმის დასი გამოდიოდა, მარსელ მარსომ ასე შეაფასა მათი ხელოვნება: „ასეთი ეროვნული, პროფესიული, სრულყოფილი, ნიჭიერი კოლექტივი არ შემხვედრია; არსებობის მცირე დროის მიუხედავად მას გამომუშავებული აქვს თავისი ხელწერა და უნდა ვივარაუდოთ, რომ უახლოეს ხანში იგი წამყვან ადგილს დაიჭერს ევროპულ პანტომიმის თეატრებს შორის“.

პანტომიმა ხელოვნების უძველესი დარგია, იგი ძველ ინდოე-

ამირან შალიკაშვილი. საესტრადო მინიატურ

თსა და იაპონიაში წარმოიშვა, ანტიკურ ეპოქაში აყვავდა, შემდეგ შეიჭრა შუასაუკუნეების ევროპის ქალაქების მოედნებზე, ძველ რუსეთსა და საქართველოში. ჩაგრული, უფლებააყრილი ხალხი სიტყვის ნაცვლად ცეკვის ენით, ტანის პლასტიკით, ტანჯვის ნიღბით სახეზე გამოხატავდა თავის ტკივილს და რისხვას.

პანტომიმა ხელს უწყობდა ხალხური ცეკვების წარმოქმნას, უფრო გვიან კი კლასიკური ბალეტის დაბადებას, იგი მსოფლიოს ესტრადებისა და ცირკის აუცილებელ ელემენტად იქცა, კინოშიც შეიჭრა, პანტომიმის გარეშე წარმოუდგენელია მაქს ლინდერის, იგორ ილინსკის, ჩარლი ჩაპლინის ხელოვნება, პანტომიმურ სპექტაკლებს დგამდნენ დრამის რეჟისორები: მეიერჰოლდი, თაიროვი, ჟან ლუი ბარო, ბრეჰტი.

ა. შალიკაშვილმა შეისწავლა მიმოსის თეორია და პრაქტიკულ საქმიანობას შეუდგა. შეკრიბა სტუდია ახალგაზრდა მსახიობებისაგან, თავისი თანამოაზრეებისაგან, რომლებიც ოცნებობდნენ საკუთარ თეატრზე, მუშაობდნენ თავდაუზოგავად, რეპეტიციები მიმდინარეობდა ათი საათის განმავლობაში. ვინც გაუძლო სიძნელეებს, დღეს უკვე თეატრის წამყვანი მსახიობები არიან: კირა მებუკე, გიორგი ოსეფაშვილი და სხვები.

ქართული მიმოსის თეატრი არ აღმოცენებულა ცარიელ ადგილზე. მას წინ უსწრებდა მარჯანიშვილის, თაიროვის ცალკეული დადგმები. ა. შალიკაშვილმა კი შექმნა პროფესიული თეატრი, საკუთარი დასით, მყარი რეპერტუარით, შემუშავებული სტილითა და რეჟისურით.

ქართული პანტომიმის თეატრის ისტორია 1965 წელს თვითმოქმედი სტუდიით დაიწყო. ხუთი წლის შემდეგ კი ფილარმონიასთან შეიქმნა პანტომიმის თეატრი, ხოლო 1976 წელს ჩამოყალიბდა პანტომიმის ქართული სახელმწიფო თეატრი. მისი მსახიობები ისევე, როგორც თვით თეა-

სცენა სპექტაკლიდან „კიდევაც დაიზრდებიან“

ეროვნული ბიბლიოთეკა

სცენები სპექტაკლიდან „მცირე მიწა“

ტრი, ახალგაზრდები არიან. ალბათ, ეს და თეატრის თავდადებული სიყვარული განაპირობებს იმას, რომ მუშაობა აქ ძალზე სერიოზული და რთული, ნაყოფიერი და იმედის მომცემია. თეატრის რეპერტუარში მთავარია მიზანშიმართული მოქალაქეობრიობა, იდეურობა. დადგმებმა „უკანასკნელი ზარი“, სამამულო ომის გმირ ზინა პორნოვას სიმამაცეზე, „გაანთავისუფლეთ სიმღერა“, ჩილეში მომხდარ ტრაგიკულ ამბებზე, თეატრს პოპულარობა მოუპოვეს. მთავარი მიღწევა ამ კოლექტივისა ვაინც „მცირე მიწაა“.

... სცენას ცოცხალ ტალღებად ეფინება წითელი ტილოები, ჩქეფს წითელი ტალღები, რომლებიც პროექტორის შუქზე ფეთქდება და სეირის ვიწრო ქიმად გადაიქცევა; სპექტაკლის თხუთმეტივე ეპიზოდში ამ წითლად მოელვარე ტილოებს ვხედავთ სანგრებსა და ბლინდაჟებში, ჰოსპიტალში, მხატვარს წითელი ფერი სიმბოლურად აქვს გამოყენებული, იგი ხან ბრძოლის, ტრაგიკული, სისხლის ფერია, ხან კი გამარჯვების, სიყვარულის, ზეიმის გამომხატველი.

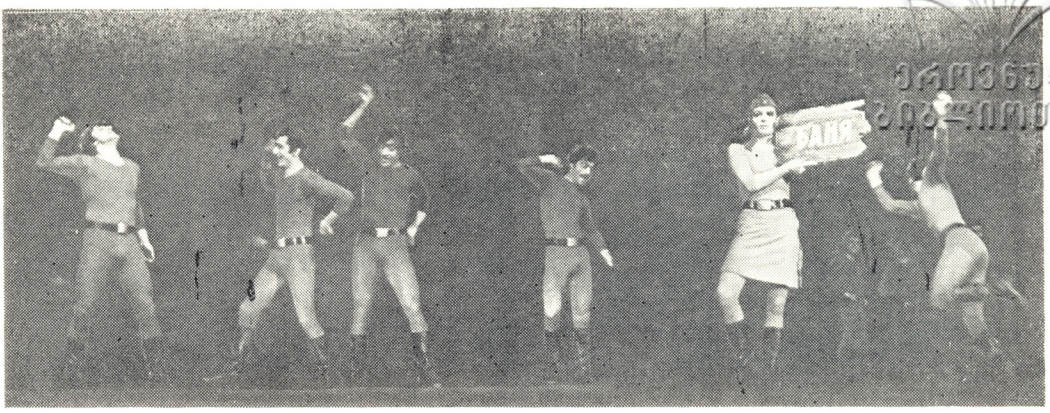
ეს ერთ-ერთი არსებითი მიგნებაა იმ მრავალრიცხოვან საშუალებათა შორის, რომლებიც გამოყენებულია ამ სპექტაკლში.

პანტომიმური სპექტაკლებისათვის საერთოდ დამახასიათებელია უკიდურესი ლაკონურობა გარეგნული გამომსახველი საშუალებების გამოყენების თვალსაზრისით. მათში არ არის არც დეკორაცია, არც კოსტუმები, არც დრამატული ტექსტი, ხმები. მით უფრო აღსანიშნავია თეატრის კოლექტივის, მისი ხელმძღვანელის გამბედაობა. მათ წინაშე ძალზე საპასუხისმგებლო და რთული ამოცანა იდგა. ომის ტრაგიკული თემა აესახათ პანტომიმის ძუნწი ხერხებით.

სპექტაკლის დრამატურგიული საფუძველი მეტად ნაყოფიერი აღმოჩნდა ნაწარმოების თეატრალური განხორციელებისათვის. ეს არც იყო მოულოდნელი, ვინაიდან ლიტერატურული მასალა დოკუმენტურად, ფაქტებით იყო დასაბუთებული, ხოლო მისი გმირები — ფსიქოლოგიურად ძალზე დამაჯერებელნი.

ინტერნაციონალიზმი, ხალხთა მეგობრობა, წიგნს რომ მსჭვალავს თავიდან ბოლომდე, დაედო საფუძვლად სპექტაკლს. იდეამ აღაფრთოვანა მთელი დასი, მასზე კამათობდნენ, ლაპარაკობდნენ, ფიქრობდნენ და ასე შემოქმედებით სიხარულსა და ტკივილებში შეიქმნა სპექტაკლი. „მცირე მიწა“ კოლექტივის გამარჯვებად იქცა, მან შეაჯამა თეატრის ათწლიანი შემოქმედება.

ეროვნული ბიბლიოთეკა



ეს იყო, ასე ვთქვათ, სპექტაკლი-შტურმი — ამბობს ა. შალიკაშვილი — შტურმით ავიღეთ ჩვენი ხელოვნების სიმწიფის სიმაღლე.

სპექტაკლს საფუძვლად დაედო წიგნის ტექსტთან დაახლოებული, ზუსტი სცენარი. თუმც პანტომიმური ხელოვნებისთვის უფრო მნიშვნელოვანია წარმოდგენის შინაარსის ფსიქოლოგიური სიზუსტე. შემოქმედებითი ატმოსფეროს ფსიქოლოგიური სიზუსტე, ლირიკულ-ეპიკურ პლანში გადაწყვეტილი სპექტაკლი შთაგონებულია პატრიოტიზმის გრძნობით, იგი პოლიტიკური და ეროვნულია. სწორედ ამან განაპირობა წარმოდგენის ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლე.

თეატრი ისწრაფვის თანამედროვე, გლობალური თემებისაკენ. ეს კი უკვე წარმატების საწინდარია. მსახიობთა კოლექტივის ყურადღება გამახვილებულია გმირის შინაგანი სამყაროს გახსნისკენ, ამას ემსახურება, მაგალითად, „ხიროსიმა“ და სხვა ფსიქოლოგიური ეტიუდი, აგრეთვე ევრიპიდეს „ელექტრაც“.

ორგანიზებულობა პანტომიმური სპექტაკლისა და ყოველი მსახიობის მოძრაობისა წარმოიშვება მსახიობისა და სპექტაკლის ორგანიზებული აზრისაგან. აზრი წარმოქმნის მოძრაობას და ეს არის ძირითადი მიმოსში — ამბობს ა. შალიკაშვილი და განმარტავს—პანტომიმა უსიტყვო პოეზია, დიდი გრძნობის თეატრია, მიყვარს მდუმარე კაცი. მიმიკოსმა მსახიობმა უნდა ამოიცნოს და გამოსახოს მისი აზრები.

სცენაზე სიტყვამოკლებული მსახიობი თავად უნდა იყოს ღრმა და შინაარსიანი, საინტერესო, მნიშვნელოვანი პიროვნება. გმირის ფსიქოლოგიის გადმოცემა სხეულის მოძრაობით — ამაშია თანამედროვე პანტომიმის თეატრის ზეამოცანა. ხანდახან გვეჩვენება თითქოს თანამედროვე პანტომიმამ, რომელიც ყველა ჟანრში ცოცხლობს: ესტრადაზე, ცირკში, ბალეტში, სპორტში, მთლიანწყა გმირის ფსიქოლოგიური ხორცშესხმის ოსტატობა, ჩარლი ჩაპლინის ხელოვნების დრამატული თემა, ხოლო რაც შეეხება ტრაგიკულ, ძველ ბერძნულ პანტომიმას, იგი სრულიად დაიკარგა.

ქართული პანტომიმის თეატრის კოლექტივმა თამამად გადაწყვიტა აეღორძინებინა კლასიკური, ანტიკური პანტომიმა. ამაში თეატრს დიდად დაეხმარა წინა, მაღალი მოქალაქეობრივი გრძნობის პათოსითა და ადამიანური ვნებებით გაჟღენთილ სპექტაკლებში მიღებული საკუთარი გამოცდილება, ეროვნულ ქართულ ხელოვნებასთან ნაყოფიერი შემოქმედებითი

კავშირი, აგრეთვე მიმოდრამის ისტორიის ღრმა ცოდნა.

თეატრმა აირჩია ევრიპიდეს ტრაგედია „ელექტრა“. ორმოცწუთიანი სპექტაკლის რიტმი ძალზე დინამიური იყო. გმირთა სახეები, მათი მოქმედება — ფსიქოლოგიურად მწვავე. რიტმი, თავის მხრივ, ბადებდა მელოდიას და სპექტაკლის ნახაზს, მის პლასტიკას. „ელექტრას“ დიდი წარმატება ხვდა საბერძნეთში, ათენში, სადაც 1979 წელს საქართველოს კომკავშირის საგზურით გაემგზავრა თეატრი.

ბერძენი რეჟისორი სპირას ევანგელატოსი თავის რეცენზიაში წერდა: „ვულოცავ საბჭოთა მსახიობებს უდიდეს წარმატებას. „ელექტრამ“ განაცვიფრა ჩვენი საზოგადოება. მინდა, რომ ჩვენი თეატრების მეგობრობა გაგრძელდეს“.

ქართული პანტომიმის თეატრმა თავისი შემოქმედება გააცნო სირიელ, თურქ, მალტელ, კვიპროსელ მაყურებლებს. შარშან ზაფხულში ეწვია გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკას, მოიარა ჩვენი მოძმე რესპუბლიკები და ყველგან დიდი წარმატება ხვდა წილად.

ქართველი მიმიკოსების შესრულება განსხვავდება ტრადიციული პანტომიმისაგან. რეჟისორი ესწრაფვის პლასტიკური და დრამატული თეატრის სინთეზს. მის სპექტაკლებში ვხვდებით არა რბილ, წყნარ გადასვლებს, როგორც ეს დამახასიათებელია ტრადიციული პანტომიმისათვის, არამედ რიტმების სწრაფცვლას, შესრულების ვაჟკაცურ მანერას.

თეატრი დაუცხრომლად ისწრაფვის გმირულისაკენ, მონუმენტურისკენ. ეს მისასალმებელია, მაგრამ ამასთან ერთად იზრდება მომთხოვნელობაც ცალკეული ნაწარმოებისადმი და მთელი კოლექტივის შემოქმედებითი საქმიანობისადმი. ყოველწლიურად მაყურებლის უფრო მეტ აღიარებას აღწევს პანტომიმის ხელოვნება. ეს კი, თავის მხრივ, უფრო მეტს ავალებს მსახიობთა კოლექტივსა და თეატრის რეჟისურასაც.

ვუსურვებთ ამ ახალგაზრდულ ნიჭიერ კოლექტივს მეტ გამომგონებლობას. ახალ-ახალ მიგნებებს მოძრაობასა და პლასტიკაში. ამას მოითხოვს არა მარტო პანტომიმის ხელოვნება, არამედ თვით დღევანდელი ცხოვრების მსწრაფი რიტმი. თეატრს ამის საფუძველი აქვს — შემოქმედებით ძალებსა და იდეებს იგი ხომ ხალხური ხელოვნების წიაღში ეძიებს. თეატრის კოლექტივი ყოველთვის საინტერესოდ გამოდის. ამ გამოსვლებისა და წარმატების მიღმა იმალება შეუპოვარი შრომა მთელი კოლექტივისა. რეჟისორს თეატრში თავისი საქმის ფანატიკოსს ეძახიან. ა. შალიკაშვილმა შექმნა და დაამკვიდრა რა პანტომიმის თეატრი, შეუდგა ხელოვნების ამ სახეობის ფართო პროპაგანდას, სჯეროდა რა მისი უდიდესი გამომსახველობითი შესაძლებლობებისა. მისი დიდი ღვაწლია იმაში, რომ თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში გაიხსნა პანტომიმის ფაკულტეტი.

ამჟამად თეატრი მუშაობს ახალ დადგმაზე „ფიროსმანის გახსენება“. სახელოვანი მხატვრის სახის ახლებური გახსნა სპექტაკლს პრობლემურს, პოლემიკურს გახდის.

თბილისის პანტომიმის თეატრი თავისი საინტერესო შემოქმედებით ამკვიდრებს ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების მდიდარ ტრადიციებს, პატრიოტიზმისა და ინტერნაციონალიზმის გრძნობას, კომუნისტური მორალის მაღალ ნორმებს, ახალგაზრდა თაობის ესთეტიკური აღზრდის სწორ მიმართულებას.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

დღეს ჩვენ ვიმპროვიზაციორობთ

ე. იასნეცი

რუსთაველის სახელობის საბელ-წიფო აკადემიურმა თეატრმა გასულ. 1982 წელს რამდენიმე ფრიად მნიშვნელოვანი გასტროლი გამართა. ჯერ იყო და მონაწილეობა მიიღო მექსიკაში გამართულ დიდ საერთაშორისო ფესტივალში „სერვანტინო-82“ (მაისი), შემდგომ დიდი ხნით ეწვია ხაბაროვსკსა და ვლადივოსტოკს და თითქმის ორი თვის მანძილზე (ივლისი-აგვისტო) მაყურებელს თავისი საუკეთესო დადგმები უჩვენა. სექტემბერ-ოქტომბერში კი ლენინგრადში გამოვიდა და ამით დააგვირგვინა სსრკ-ს შექმნის 60 და საქართველოს რუსეთთან შეერთების 200 წლისთავისადმი მიძღვნილ ღონისძიებათა ციკლი.

თეატრს ყველგან დიდი წარმატება ხვდა წილად — ამის შესახებ იციან ჩვენმა მკითხველებმა — მან განამტკიცა ქართული თეატრალური ხელოვნების მაღალი რეპუტაცია.

თუ სერვანტესის სახელობის ფესტივალში და მეხიკოში თეატრს მხოლოდ ერთი სპექტაკლი ჰქონდა რეპერტუარში (შექსპირის „რიჩარდ III“), საბჭოთა კავშირის ამ სამ ქალაქში (გონებას თვალით წარმოიდგინეთ თეატრის საგასტროლო მარშრუტის სივრცე — კონტინენტისა და ატლანტიკის ოკეანის მიღმა, შემდეგ — წყნარი ოკეანიდან ბალტიის ზღვამდე) წარმოდგენილ იქნა შექსპირის „რიჩარდ III“, ბრეჰტის „კავკასიური ცარცის წრე“, თ. ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, რ. სტურუას, ლ. ფოფხაძისა და ა. ვარსემაშვილის „ვარიაციები თანამედროვე თემაზე“. ლენინგრადში საგასტროლო პროგრამის დამატებით ორგზის იქნა წარმოდგენილი ზ. კვერენჩხილაძის მონო-სპექტაკლი „აჩრდილების მშვენება“.

ვიმეორებთ, თეატრს განსაკუთრებული წარმატება ხვდა წილად, მაგრამ ლენინგრადში ეს წარმატება ნამდვილ ტრიუმფად იქცა. თეატრის ამ გასტროლების ირგვლივ უვრცესი ლიტერატურა შეიქმნა.

ამჯერად მკითხველს ვთავაზობთ ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის ე. იასნეცის სტატიას, რომელიც დაიბეჭდა ლენინგრადის გაზეთ „სმენაში“ (22.X.82).

(რედაქციისაგან)

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის გასტროლები, რომელიც საბჭოთა კავშირის შექმნის 60 წლისთავს მიეძღვნა, ამ საოქტომბრო დღეებში, ლენინგრადის კულტურულ ცხოვრებაში ერთ-ერთ ცენტრალურ მოვლენად იქცა.

ამ თეატრზე დაობენ, თეატრით აღფრთოვანებულნი არიან, მისი სპექტაკლების ხილვას ნატრობენ.

რაშია საქმე?

რატომ აღძრავს იგი ისეთ ინტენსიურ აზრებსა და შეხედულებებს? რით გვაღელვებს ჩვენ იგი? პასუხი უბრალოა: საქმე გვაქვს ყველა კომპონენტით გააზრებულ თანაბედროვე თეატრის მოდელთან და რაკიღა ეს მოდელი უპირველესად განსაკუთრებული მუსიკალურობით გამოირჩევა — მუსიკა პირდაპირ შეწნულია მოქმედებაში, ხშირად განაპირობებს დიალოგის ტემპს. ეპიზოდის რიტმს — გამოირჩევა მოძრაობის, მიზანსცენების, ჟესტის, მიმიკის მრავალფეროვანი პლასტიკური კულტურით, მაშ, მოდით, ყოველივე ამის იდეოლოგიასა და შემქმნელის რობერტ სტურუას სახელის გვერდით ბარემ იქვე მოვიხსენიოთ მისივე თანაავტორები — კომპოზიტორი გ. ყანჩელი, ქორეოგრაფი ი. ზარეცკი.

ამ მოდელის საყრდენი და ცენტრია შოთა რუსთაველის თეატრის ქართველი ჩსახიობი. აქ ყველაფერი მისთვისაა გათვლილი. ამ მსახიობის ნიჭითა და შთაგონებითაა ყველაფერი სულჩადგმული. სხვა მსახიობებისაგან განსხვავებით არტისტ-რუსთაველელს ერთი განსაკუთრებული თვისება გამოარჩევს: სცენური დიაპაზონის უნაპირო სივრცე, ყანრების მთელი კლავიატურის თავისუფალი ფლობა. აქ იღებს სწორედ სათავეს ეს სიმსუბუქე, ძალდაუტანებლობა, ტრაგედიიდან ფარსში, ფსიქოლოგიური დრამიდან გროტესკულ ფეერიაში, მხატვრულ-სცენური სახიდან მის კომენტატორად გადასვლის ელვისებური ეფექტი. აქვეა სათავე სცენუ-

რი ყოფიერების გამაოგნებელი თავისუფლებისა. ასე გვგონია, მსახიობები კი არ იმეორებენ მიხეილ ჭრელაშვილის, ყოველი ტაქტით გათვლილ სარეჟისორო პარტიტურას, არამედ თვით თამაშის დროს თხზავენ სიცილით, სიმღერით, ხუმრობით და ამავე დროს, არც ერთის წუთით არ ივიწყებენ, რომ აქ თეატრია, რომ ისინი სახითმეტყველნი არიან, რომ დარბაზში ჩვენ, მაყურებლები ვსხედვართ. ამ თვისებითაა აღბეჭდილი სცენური არსებობა არა მხოლოდ ცალკეული დიდი მხატვრისა, არამედ მთლიანად თეატრის სამსახიობო სკოლა. პირანდელოს ერთი პიესის სათაური „დღეს ჩვენ ვიმპროვიზატორობთ“... ძალზე კარგად მიესადაგება მათ ყოველდღიურ გამოსვლას სცენაზე.

თეატრის მეთოდი დემონსტრატულადაა გაშიშვლებული სპექტაკლში „ვარიაციები თანამედროვე თემაზე“. გარკვეული თვალსაზრისით ეს ნამუშევარი უნიკალურია. ძნელია გავიხსენოთ სხვა მეორე შემთხვევა, როცა ჩვენს სცენაზე გვენახოს თეატრალური ნაწარმოების შეთხზვის პროცესი.

რ. სტურუას პიესა (ა. ვარსემაშვილისა და ლ. ფოფხაძის მონაწილეობით) გარეგნულად ინტელექტუალისტების დრამას გვაგონებს: შექმნილა ცწვავე თანამედროვე სიტუაცია, რომლის ანალიზიც ჩვენს თვალწინ ხდება. გარეგნულად ეს პიესა უბრალო რამაა: რედაქტორი მირიანი გაზეთის ნომერში უშვებს სტატიას, სადაც მხილებულია სახელიანი, ქალაქში პატივდებული კაცის ჭეშმარიტი „საქმიანობა“ და მაშინ მის კაბინეტში ტელეფონის ზარი აწკრიალდება: მირიანს ურჩევენ მაინცდამაინც ნუ აჩქარდებიო... როგორ დამთავრდება ამბავი, კაცმა არ იცის. მოხუცი რეჟისორი გიორგი ამ შექმნილ სიტუაციას სთავაზობს მსახიობებს სპექტაკლის საფუძვლად და მათგან მოითხოვს იმპროვიზებულად შექმნან დიალოგები, სიუჟეტის მოძრაობა, თამაშის სტილი და ყანრი, როგორც ამას თავის დროზე იტალიური კომედია დელ არტეს მსახიობები აკეთებდნენ.

რ. ჩხიკვაძის შესანიშნავი შესრულებით, ეს მოხუცი კაცი, რომელსაც წამდაუწუმ ცხვირზე უცურდება სათვალე, ცოტა არ იყოს, უცნაურიცაა და ექსცენტრულიც. ძალადაკარგული მუხლებით ძლივს დაფაჩუნობს სცენაზე, ერთი ხელი წინ გაუწვდია (ვერ გაიგებ გასასვლელს ეძებს თუ რაიმე დასაყრდენს), მძიმედ სუნთქავს, თვალებს აბრუნებს, თითქოს გონწასული ეცემა მსახიობთა მორჩილებით გაწვდილ ხელებზე, აბითურებს მათ, რათა შემდეგ წინ გაიჭრას და იმავ ჰიპნოზირებულ, გადარეულ ნოტაზე, რომელზეც სულ ახლახან შეწყვიტა თავისი მონოლოგი, კვლავ გვიქადაგოს ჩვენც და თავის მსახიობებსაც თეატრის განსაკუთრებული მისიის გამო, თეატრისა, რომელიც საზოგადოების შეუდრეკელი მკურნალია.

ეს არსებითად აღსარებითი დეკლარაცია გაშლილია უშუალოდ იმპროვიზირებული „ვარიაციების“ მოქმედებაში. ყოველ მათგანში შეცვლილია არა მხოლოდ რედაქტორის როლის შემსრულებელი და მისი გარემო, არამედ შეცვლილია თემის გაშუქებაც და მისი შედეგიც. იგი ჩვენს თვალწინ ბრუნავს და სხვადასხვა წახნაგს გვიჩვენებს.

ფსიქოლოგიური დრამა.
პაროდია დეტექტივზე.
გამაოგნებელი გროტესკი.

რედაქტორის როლს თვითონ პრეტენდენტს გიორგი უველასათვის გასაოცარი სიჩუქურით, ერთსა დაიმავე საკრამენტალურ კითხვას უსვამს: შეგიძლიათ თუ არა თქვენ, როგორც რედაქტორს, საკუთარი პასუხისმგებლობით ასეთი სტატიის გამოქვეყნება? შეძლებთ ორგანოებთან შეუთანხმებლად? იცით ამ რისკის ფასი? შეუძლია თუ არა თანამედროვე ადამიანს სამართლიანობის სამსხვერპლოზე მიიტანოს კარიერა, „სავარძელი“?

ჩვენ სულ ვგრძნობთ „ვარიაციების“ თავისებურ წაფენას კულისებს მიღმა არსებულ ყოველდღიურობაზე. გიორგის ამ იდეისადმი მსახიობთა დამოკიდებულება, საერთოდ, წინააღმდეგობრივია. შემოქმედების სიხარული ებჯინება სულიერ გახევებას, ნერვიული სტრესები — ურცხვ მოქნარებას. ჩვენს წინაშე „საზოგადოების თვალისჩინნი“ როდი არიან, მათი სახე არ დაუფარავს სასაჩუქრო კომპლექტების ელვარებას.

ხალხი, ჩვეულებრივად, სამუშაოზე გამოცხადდა, მათთვის კი თურმე სიურპრიზი მოუმზადებიათ: პიესა არ არსებობს, მოდით და ერთობლივად დავწეროთო იგი. კულისებს მიღმა არსებული სამყარო განსახილველადაა გამოფენილი იმ კაცის ფხიზელი ღიმილით, რომელსაც თავად განუცდია ამ სამყაროს ცვალებადობა და სიმკაცრე.

საერთოდ, ხელოვნებისა და სინამდვილის, მხატვრული რეალობისა და ცხოვრებისეული რეალობის ურთიერთშეპირისპირების მოტივი მკაფიოდაა გატარებული ყველა სპექტაკლში და კრისტალიზირებულია ვითარცა თეატრის საკუთარი თემა. ეს, ამავ დროს, რ. სტურუას დაძაბული ფიქრის საგანიც გახლავთ და განმსაზღვრელი კომპოზიციური ხერხიც, — იგი მის სპექტაკლებს ანიჭებს გამახელებელ სიმწვავესაც და ცხარე სურნელებასაც.

თქვენ გამუდმებით გრძნობთ რაღაც უჩვეულო „გადაადგილებას“, იმის გამო, რომ რეალური ცხოვრების ილუზია სცენაზე დამცინავადაა ხიშტზე აგებული. ეს ილუზია მომაკვდინებელ „მხილებას“ განიცდის, თეატრალური საჭურველის ყოველი სახეებითაა ტყვიადასტყვილი. იქნება ეს ექსტრავაგანტური კოსტუმები თუ მუსიკა რეგ-ტაიმის სტილში („რიჩარდ III“), თუ გროტესკული „სიცრუე“ იოსების საქციელისა კასრში წყლით განბანვისას („კავკასიური ცარცის წრე“). აქ ისიც შეიძლება მოხდეს, რომ ძირს, თითქმის იატაკამდე დაუშვან სოფიტებიანი ღერძი, და მის ფონზე, მაყურებელთა თვალწინ, დამდგმელმა ააშენოს ოთხი ურთიერთს ნაზად ჩახუტებული ადამიანისაგან შემდგარი გესლიანი მიზანსცენა — ცოლი, ქმარი-რეჟისორი, ცოლის მეგობარი, იგივ საყვარელი რეჟისორისა და მათ თავზე, ვითარცა მოღუღუნე მტრედი სააღდგომო ბარათებში, ახალგაზრდა მსახიობი ქალი („როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“). ასეთ რამეს ყოველ ნაბიჯზე ვხვდებით, შეიძლება ისიც ნახოთ თუ როგორ იქმნება ხიდი მიკროფონის დაჭიმული ზონარისგან, და როგორ მთავრდება მოქმედება სიმღერა-ზონგით.

აი, თუნდაც, თ. ჭილაძის პიესის მიხედვით შექმნილი სქეტაკლი „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“. აქ ყოფითი დრამის ნაცვლად სხვაგვარ რეალობას გვთავაზობენ. ეს რეალობა თითქოს დაუხლტაო ამბის განვითარების ლოგიკას და გვაცბუნებს თავისი პარადოქსულობით, გვახარებს სივრცისმიერი და

დროისმიერი პლასტების თამაშით. ეს სინამდვილე ასოციატიურია, იგი პოეტური სახის კანონების მიხედვით მოქმედებს და ემორჩილება აზრების მოულოდნელ და გამაოგნებელ შეუღლებათა ლოგიკას. მისი მიზნები კი სერიოზული და მნიშვნელოვანია.

...კვლავ კულისთა სამყარო, სარეპეტიციო დარბაზი თავისი ნაირსიმაღლიანი, სახელდახელოდ შეკოწიწებული სცენური მოედნებით — აქ მიმდინარეობს „ჰამლეტის“ რეპეტიციები, აქ ეცნობიან გმირები ერთმანეთს, აქვე „სვამენ ჩაის“, და ბოლოს, აქვე მიმოფანტულან ორკესტრანტები თავთავიანთი ინსტრუმენტებით.

... და კვლავ მსახიობთა სამყარო, დამწყები მსახიობი ანო, რომელმაც ოფელიას როლი უნდა შეასრულოს. მაგრამ ისე მოხდება, რომ ეს ოფელია ჰამლეტის ნაცვლად რეჟისორს შეიყვარებს.

მთელი ეს ისტორია, დამღერებული ანოს მეგობართა გუნდის მიერ, მონათხრობი — მთხრობელის (დ. პაპუაშვილი) და გათამაშებული მსახიობების მიერ, არა იმდენად სიყვარულის ისტორიაა, რამდენადაც აქტუალური რეპორტაჟი. მისი თემაა ზნეობრივად შეუსმენელი ადამიანები, ჩვენი ყოველდღიური, ძვალსა და რბილში გამჯდარი და მოუხელთებელი პირფერობა, ჩვენი უნარი — მოვატყუოთ არა თუ სხვები, არამედ საკუთარი თავი ისე გულწრფელად, რომ თვით კ. სტანისლავსკის შეიძლება წამოიძახოს „მე ეს მჯერა!“ და აი, იმის გამო, რომ თავი არ მოვიტყუოთ გარეგნული ქველმოქმედებით, იმისათვის რომ სახეზე, ზნეჩვეულებებზე შეხორცებული ნიღბები ჩამოვიგლიჯოთ, ს. სტურუასა და მისი მსახიობებისათვის საჭირო გახდა ეს განსაკუთრებული თეატრალური სინამდვილე. არ არის საკმარისი ცხოვრებისეული რეალობის ასახვა. სტურუას სურს ისე გახსნას იგი, როგორც ნიჟარის საგდულები და აღვიხსნას თუ რა არის შიგ დაფარული და მაშინ, შესაძლოა რაღაც დაიძრას თვითეულ ჩვენთაგანში, ჩვენს ცხოვრებაში... მართალია, გმირი ქალის თვითმკვლელობა ფინალში დამძიმებულია კიდევ ერთი აუხსნელი ისტორიით, მაგრამ იგი არაფერს არ ნიშნავს „დამწყები მსახიობის“ რეალურ დრამაში და მივუტევოთ ავტორებს ეს ამბავი.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს გ. საღარაძის (უჩა) გასაცვიფრებელი გულწრფელობა, ზ. ლებანიძის (ნატო) შთაგონებული გრაცია და სცენური ყოფის სისავსე, თ. დოლიძის (ანო) მუსიკალური ხელები და უნარი დრამის ღიმილით თამაშისა.

ამ თეატრს საკუთარი სახე აქვს. თანამედროვე დრამატურგიაზე შექმნილი დადგმები ეფუძნებიან იმავე ფუნდამენტს, იმავ ამომავალ პრინციპებს, რაზეცაა დაფუძნებული კლასიკა. პრაქტიკულად არ არსებობს ჩვეულებრივი გამყოფი ხაზი: აი, ამას აქეთ კლასიკაა, ამას იქით კი თანამედროვეობა! აქ ყველაფერი სხვაგვარადაა. ყოველი სპექტაკლი თითქოს რენტგენის სხივითაა გამსჭვალული, ანალიტიკური აზრის სხივთა მკაცრი შუქითაა განათებული. თავის მხრივ იგი „დამიწებულია“, წარმოუდგენლადაა შეპირისპირებული ცოცხალ, ჩვეულებრივი ყოველდღიურობის უკონტროლოდ მოდინარე პლაზმასთან.

ასეა რეჟისორის მიერ შექმნილი შემაერთებელი ქსოვილი. ასეა წარმოქმნილი ერთბუნებოვანი ჰარმონია.

რეჟისორს, თითქოსდა, არც აფიქრებს დრამატული მასალის ჟანრული თუ დროითი სხვადასხვაობა — იგი არსებითად, სხვადასხვა სპექტაკლს ისევ შემოქმედებითი და მოჭალაქეობრივი მსოფლგაგების მთლიანობით. სანახაობის მოქნილსა და ელასტიურ სტუქტურას იგი ანიჭებს თეატრალური მოდელის უნივერსალობას.

ამ მოდელის დომინირებული ნიშანია — მისი პოეტური პირობითობა; მაგრამ თვით შემადგენლობა ამ „პოეტურისა“ უჩვეულოა. მის პოეზიას, ვგონებ, აკლია ტრადიციული პოეტური სილამაზე. იგი გაურბის პათეტური ლიტავრების მაღალ ხმებს. პროექტორების შუქზე იგი ჩვენს წინ გამოდის თითქოს გაუწმენდელი, რომანტიკულ ფილტრებში გაუტარებელი.

ამ პოეზიის შედედებული, მხურვალე ნაკური მიწის სიღრმიდანაა ძალდაუტანებლად ამოდენილი. მათში ბობოქრობს და დუღს დროის ტრაგიკული გამოცდილება — მოხრჩიალე რიტმები, დამწვარი დენთის სუნი ფერფლის ფერი, გამწყდარი ძარღვების ზრიალი, ყოველთვის ასე რიგად გაუცხოვებული თეატრალური გამომსახველობის მრავალფეროვანი საშუალებებით. აქ მთავარი აღმოჩენა, როგორც ეს თანამედროვე მეცნიერებაშია, შესაძლებელია სხვადასხვა დარგის ერთმანეთისაგან ძალზე დაშორებული კულტურათა ბასეინების შესაყართან.

ყველაფერს სინთეზი განსაზღვრავს.

რეჟისორის ესთეტიკური კომპეტენტურობის დონე საშუალებას აძლევს მას აღმოსავლური სახალხო თეატრის, მისი ნიღბების, პანტომიმის, ცეკვის ათასწლოვანი კულტურის საფუძველზე ძალდაუტანებლად გამოიყენოს თავისი წინამორბედების კ. მარჯანიშვილისა და ა. ახმეტელის, საბჭოთა ქართული თეატრის ამ შემქმნელების, გამოცდილება, — ძალდაუტანებლად დაიურვოს მეხსიერებაში აქტიორული სრულქმნილების ის ნიმუშები, რომლებიც შექმნეს ა. ხორავამ, ა. ვასაძემ, ს. ზაქარიაძემ და ფაქიზად გამოეხმაუროს თანამედროვე ხელოვნების ქმნილებებსაც.

მრავალჟერად მოელვარე ამ შენადნობში ძნელი არ არის გავარჩიოთ ცალკეული ნაკვეთები ს. ეიზენშტეინის „ატრაქციონების მონტაჟიდან“, თეატრ-გინიოლისა. თანამედროვე ესტრადისა და ცირკის არსენალიდან, მაგრამ მოდელის გარეგნულ სახეს ყველაზე მეტად აყალიბებს, ანიჭებს რა მას საყოველთაო ხასიათს, ბ. ბრეჰტის ეპიკური თეატრის კანონების ასიმილაცია. თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ბრეჰტისეული ინტელექტუალიზმი, ისევე, როგორც მისივე „გაუცხოვების ეფექტი“, სისხლშია განზავებული და რუსთაველელთა მთელ მხატვრულ ორგანიზმში ცირკულირებს. სწორედ რომ სინთეზმა განაპირობა ამ მოდელის ორიგინალური „უცნაურობანი“, მიანიჭა მას განსაცვიფრებლად თანადროული იერი.

მთელს მსოფლიოში ფართოდ აღინიშნა XX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი კანონმდებლის, ჩვენი დროის გამოჩენილი კომპოზიტორის იგორ სტრავინსკის დაბადების 100 წლისთავი. ამ თარიღის აღსანიშნავად ვბეჭდავთ ფრაგმენტებს რამდენიმე ტომად გამოცემული „დიალოგებიდან“, რომლებსაც სტრავინსკი აწარმოებდა ათეული წლების მანძილზე თავის მდივანთან და მრჩეველთან, დირიჟორ რობერტ კრაფტთან ერთად.

იგორ სტრავინსკი
„დიალო

რ. კრაფტი: როდის დარწმუნდით თქვენს საკომპოზიტორო მოწოდებაში?

ი. სტრავინსკი: ვერ გეტყვით პირველად როდის ვიფიქრე კომპოზიტორობაზე. მახსოვს მხოლოდ, რომ ეს მისწრაფება ადრე ბავშვობაში გამიჩნდა, სერიოზული მუსიკალური სწავლების დაწყებამდე დიდი ხნით ადრე.

რ. კრაფტი: როდის იწყებთ ხოლმე იდეის გათვითცნობიერებას?

ი. სტრავინსკი: როცა ჩემი არსების რაღაც ნაწილს კმაყოფილებას ანიჭებს რაიმე სმენითი წარმოდგენა. ჯერ კიდევ იდეის დაბადებამდე ვმუშაობ ინტერვალების რიტმულ შეერთებებზე, რომელთა შესაძლებლობებს ვიკვლევ როიალთან. მელოდიური ან ჰარმონიული ურთიერთდამოკიდებულებების დადგენის შემდეგ გადავდივარ კომპოზიციის პროცესზე, რომლის დროსაც ვაწარმოებ მასალის შემდგომ ორგანიზაციასა და გაფართოებას.

რ. კრაფტი: იდეის ჩასახვისთანავე განსაზღვრავთ მომავალი ნაწარმოების ფორმასა და ინსტრუმენტარიუმს?

ი. სტრავინსკი: არ არის აუცილებელი, რომ მუსიკალური იდეა წარმოდგენას გიქმნიდეს მომავალი ნაწარმოების ფორმასა და ყურადობაზე (ტემბრზე). ყურადობა შეიძლება განსაზღვრო მხოლოდ მაშინ, როცა მუსიკალური იდეა ხორცშესხმულია ნოტების ჯგუფით ან უეცრად წარმოქმნილი მოტივით.

რ. კრაფტი: თქვენმა შემოქმედებითმა პრაქტიკამ ცხადჰყო, რომ მუსიკის შექმნა თქვენი ბუნების თანდაყოლილი თვისებაა, როგორ მყღავნდება იგი?

ი. სტრავინსკი: როცა გარკვეული მაქვს მთავარი თემის ხასიათი, ზოგადად უკვე ვიცი როგორი მასალა დამჭირდება. ვიწყებ ამ მასალის მოძიებას. ზოგჯერ ვუკრავ ძველი ოსტატების მუსიკას (რათა ადგილიდან დავიძრა), ზოგჯერ პირდაპირ ვიწყებ რიტმული ერთეულების იმპროვიზირებას ნოტების პირობითი თანმიმდევრობის საფუძველზე. ასე ვაყალიბებ ჩემს საამშენებლო მასალას.

რ. კრაფტი: რა როლს თამაშობს თეორია მუსიკის შექმნაში?

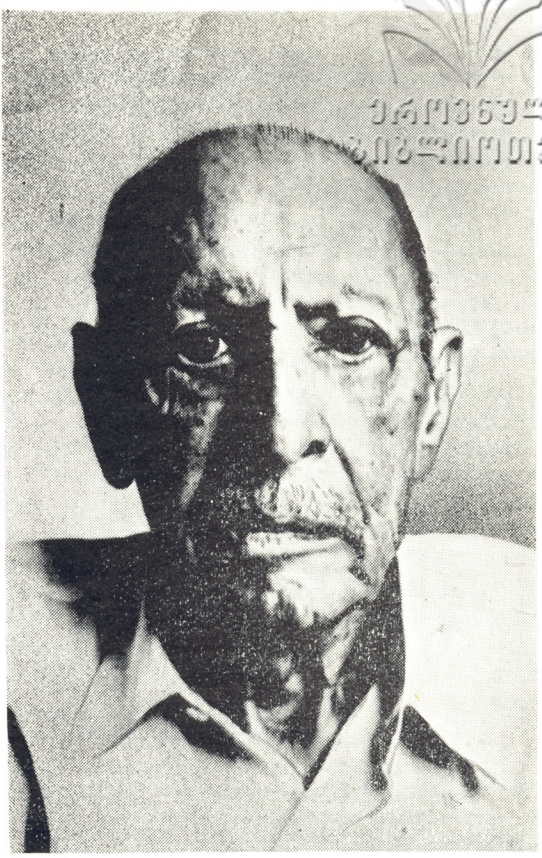
ი. სტრავინსკი: რეტროსპექტიულს. იგი არ არსებობს. არსებობენ ნაწარმოებები, საიდანაც იგი წარმოიქმნება. უკეთეს შემთხვევაში თეორია არსებობს როგორც დამხმარე პროდუქტი, რომელიც უძლურია შექმნას რაიმე ან თუნდაც გაამართლოს შექმნილი. მიუხედავად ამისა, მუსიკალური შემოქმედება შეიცავს ღეორიის ღრმა ინტუიციას.

რ. კრაფტი: მუსიკალური იდეა გიჩნდებათ დღისა და ღამის ნებისმიერ მომენტში?

ი. სტრავინსკი: როგორც წესი, ეს იდეები მიჩნდება მუშაობის დროს, ძალიან იშვიათად, თავისუფალ საათებში. წონასწორობას ვკარგავ, როცა უეცრად ყურში ჩამესმის რაიმე მუსიკალური აზრი და ხელში არც ქაღალდი მაქვს და არც ფანქარი. იძულებული ვხდები დავიმახსოვრო ეს ხატება და მრავალჯერ გუნებაში გავიმეორო რიტმი, ინტერვალები. ჩემთვის არსებითია დავიმახსოვრო მუსიკის ის აბსოლუტური სიმაღლე, პირველად რომ ვიგრძენი. ტრანსპონირების შემთხვევაში მემუქრება პირველქმნილი სიახლისა და მომხიბვლელობის დაკარგვის საფრთხე. ზოგჯერ მუსიკა მეწვევა ხოლმე სიზმარში, მაგრამ მისი დაფიქსირება მხოლოდ ერთხელ შევძელი. ეს მოხდა „ჯარისკაცის ისტორიაზე“ მუშაობის დროს. შედეგმა გამაოცა და გამაბედნიერა. მესიზმრა არა მარტო მუსიკა, არამედ პერსონაჟი, რომელიც მას ასრულებდა. ეს იყო გზის ნაპირზე მჯდომი ახალგაზრდა ბოშა ქალი, რომელსაც კალთაში პატარა ბავშვი ეჯდა. ბოშა ქალი ბავშვს ვიოლინოზე დაკვრით ართობდა. მოტივი, რომელსაც იგი იმეორებდა, ყღერდა ხემის მთელ გაყოლებაზე. ბავშვი აღფრთოვანებული იყო მუსიკით, პატარა ხელებით უკრავდა ტაშს. ეს მოტივი ძალიან მომეწონა, იგი სიხარულით ჩავრთე „პატარა კონცერტში“.

100

—როზერგ კრაფჭი გებიდან“



იგორ სტრავინსკი. უკანასკნელი ფოტო

რ. კრაფტი: თქვენ ხშირად ლაპარაკობთ ინტერვალის წონადობაზე. რას გულისხმობთ ამ ცნების ქვეშ?

ი. სტრავინსკი: განმარტებისათვის არ მყოფნის არც ნიჭი და არც სიტყვები. უფრო გასაგები რომ გახდეს, ვიტყვი, რომ ინტერვალს აღვიქვამ როგორც ობიექტს, რომელიც იმყოფება ჩემს მიღმა და არა ჩემს წარმოდგენაში. გიამბობთ ერთ სიზმარს, რომელიც ვნახე, როცა ვქმნიდი კანტატას სოლისტების, გუნდისა და ორკესტრისათვის ბიბლიურ ტექსტზე: „წინასწარმეტყველ ერემიას სიზმარი“ („*Threni*“) ერთხელ, შუაღამემდე მუშაობის შემდეგ, ლოგინში ჩავწექი გაწვალებული ერთი ინტერვალის ძებნით. მესიზმრა სწორედ ეს ინტერვალი, რომელმაც მიიღო რაღაც ელასტიური ნივთიერების სახე და გაიჭიმა ორ ნოტს შორის. ნოტების ბოლოში ჩამოკიდებული იყო თითო დიდი კვერცხი. ხელი შევახე მათ და ვიგრძენი სითბო, წებოვანება. როცა გამოვიღვიძე, სავსებით დარწმუნებული ვიყავი ინტერვალის სისწორეში.

რ. კრაფტი: მუშაობის დროს ფორმის დიალექტიკურ კონცეფციას ეურდნობით? ამ მცნებას აქვს თუ არა რაიმე აზრი მუსიკალურ ტერმინოლოგიაში?

ი. სტრავინსკი: ორივე კითხვაზე თანხმობით გიპასუხებთ, ვინაიდან დიალექტიკა ლოგიკური განხილვის ხელოვნებაა. მუსიკალური ფორმა კი წარმოადგენს მუსიკალური მასალის „ლოგიკური განხილვის“ შედეგს.

რ. კრაფტი. თქვენგან ხშირად მსმენია, რომ „მხატვარი უნდა გაურბოდეს სიმეტრიას, მაგრამ მას უეჭველია პარალელიზმებში კონსტრუირებაო“. რა გაქვთ მხედველობაში?

ი. სტრავინსკი: სამაგალითოდ მოვიყვანდი ტინტორეტოს „განკითხვის დღის“ მოზაიკას ტორჩელოში. აქ გამოყენებულია ორ ნაწილად დაყოფის ისეთი პრინციპი, რომელიც სტოვებს თანაზომიერების შთაბეჭდილებას. სინამდვილეში კი თვითეული ნაწილი ერთმანეთს ავსებს. არც გამყოფი ხაზი ქმნის ზუსტ პერპენდიკულარს. ეს ნაწილები ბოლომდე არ არის გაწონასწორებული. სხვადასხვაგვარია მათი ზომები და პროპორციები, შუქ-ჩრდილები, პაუზები, მოძრაობები...

ამ მხრივ კიდევ უფრო თვალსაჩინოა მონდრიანის „ლურჯი ფასადი“ (კომპოზიცია 9, 1914 წ.) იგი შედგება სიმეტრიისაკენ მიმართული ელემენტებისაგან. მაგრამ თუ კარგად დაუკვირდებით, აღმოაჩენთ, რომ ეს ელემენტები სიმეტრიას გაურბიან უხილავი პარალელიზმების საშუალებით.

არ ვიცი შესაძლებელია თუ არა თავი დააღწიო სიმეტრიის ცდუნებას არქიტექტურაში. არც ის ვიცი, დევს თუ არა ეს ცდუნება არქიტექტურის ბუნებაში. ვიცი მხოლოდ, რომ ამით სცოდავენ ის მხატვრები, რომლებიც არქიტექტურულ სიუჟეტებს ხატავენ და სარგებლობენ არქიტექტურული ჩანაფიქრებით.

ეპოქაში, როცა არქიტექტურა განასახიერებდა ესთეტიკურ იდეალიზმს და სიმეტრიას ფორმად მიიჩნევდა, ამ ცდუნებისაგან თავის დაღწევა შეძლეს მხოლოდ უდიდესმა მუსიკოსებმა, კერძოდ ჰაიდნმა, რომელიც

ყველაზე მეტად გრძნობდა, რომ აბსოლუტური სიმეტრია მკვდარია.

დღეს კი ზოგიერთი ჩვენგანი ორ უკიდურესობას შორის მერყეობს. ეს გახლავთ, ერთის მხრივ, „კლასიკური სიმეტრიისადმი“ ილუზორული მოვალეობის გრძნობა და მეორეს მხრივ, სურვილი შექმნა ინკების მსგავსი აბსოლუტური ასიმეტრია...

რ. კრაფტი: მუსიკალურ ფორმას გარკვეულწილად მათემატიკურ კანონზომიერებად ხომ არ მიიჩნევთ?

ნ. სჩრავინსკი: ყოველ შემთხვევაში, იგი გაცილებით უფრო ახლოა მათემატიკურ პრინციპებთან, ვიდრე ლიტერატურულთან. (ამიტომ იწვევს სრულ დეზორიენტაციას მუსიკალური ფორმის ლიტერატურული აღწერილობანი!). მე არ ვგულისხმობ წმინდა მათემატიკას, მხედველობაში მაქვს მათემატიკური აზროვნების სტილი, მათემატიკური დამოკიდებულებები. არ ვამბობ, რომ კომპოზიტორები აზროვნებენ მათემატიკური ტოლობებითა და ნომოგრამებით და რომ ასეთი ცნებებით შეიძლება მუსიკის სიმბოლიზება. და მაინც, მსგავსია საკომპოზიტორო და მათემატიკური აზროვნების ხერხები. ეს ვირწმუნე ჯერ კიდევ სტუდენტობისას. სხვათა შორის, სკოლაშიც ყველაზე მეტად მიზიდავდა მათემატიკა. მუსიკალური ფორმა მათემატიკურია იმიტომ, რომ იგი სრულქმნილია, ფორმა ხომ ყოველთვის სრულქმნილია... მიუხედავად ამისა, კომპოზიტორი არ უნდა ეძებდეს მათემატიკურ ფორმულებს...

...ამას წინათ წავაწყდი მათემატიკოს მორსტონ მორსის გამონათქვამებს, რომლებშიც აღმოვაჩინე მსგავსება მუსიკასა და მათემატიკას შორის. მორსი, რომელიც მთელი ცხოვრება დაკავებული იყო მხოლოდ მათემატიკით, გაცილებით უფრო ზუსტ წარმოდგენას გვიქმნის მუსიკალური კომპოზიციის ხელოვნებაზე, ვიდრე მუსიკოსების მიერ ოდესმე გამოთქმული აზრები. მორსი ამბობს: „მათემატიკა იდუმალი ძალების ქმედების შედეგია, ძალებისა, რომელთა არსი არავის არ ესმის და რომლებშიც გადამწყვეტ როლს ასრულებს ქვეცნობიერი წვდომა სილამაზისა. უსასრულო შესაძლებლობებიდან მათემატიკოსი ირჩევს მხოლოდ ერთს, რომელსაც უპირატესობას სილამაზის გამო ანიჭებს და ჩამოჭყავს იგი დედამიწაზე“.

რ. კრაფტი: თქვენ გითქვამთ, რომ მუსიკა, „აბსტრაქციაა“ და მას რაიმეს გამოხატვის ძალა არ შესწევსო, ხომ არ დაგვიზუსტებდით ამ განცხადების არსს?

ი. სტრავინსკი: ...მე უბრალოდ მინდოდა მეთქვა, რომ მუსიკა სუპერპერსონალური და სუპერრეალურია, რის გამოც იგი არ ემორჩილება სიტყვიერ განმარტებებსა და აღწერილობებს. ეს აზრი დავუპირისპირე იმ შეხედულებას, რომელიც მუსიკალურ ნაწარმოებში ხედავდა „მუსიკალური ენით“ გამოხატულ ტრანსცენდენტალურ იდეას. ამ შეხედულებიდან წარმოიქმნა ნამდვილი უაზრობა, რომელიც ამტკიცებდა, რომ კომპოზიტორის შეგრძნებებსა და მუსიკალურ ნოტაციას შორის ზუსტი კორელაციური დამოკიდებულებების სისტემა არსებობსო.

რაც შეეხება ჩემს განცხადებას — იგი ექსპრომტია და მოკლებულია სრულყოფილებას. მაგრამ თვით ყველაზე სულელი კრიტიკოსიც მიხვდებოდა, რომ მე მუსიკალურ გამოსახველობას კი არ უარვყოფ, არამედ ვილაშქრებ მუსიკალური გამომსახველობის სიტყვიერი განმარტებების უსაფუძვლობის წინააღმდეგ. მე კვლავ ვიცავ ამ აზრს, თუმცა დღეს მას უფრო სხვაგვარად ჩამოვაყალიბებდი და [illegible] გამოხატავს თავის თავს...

მახსენდება კასირერი, რომელიც ამბობდა, რომ ხელოვნება იმიტაცია კი არ არის, არამედ რეალობის აღმოჩენააო. მეც აქედან გამომდინარე ვუპირისპირდები მუსიკალურ კრიტიკას, რომელიც ორიენტაციას იღებს ბუნების იმიტირებაზე მაშინ, როდესაც უნდა გვასწავლიდეს ახალი რეალობის გაგებასა და სიყვარულს. დიახ, ყოველი ახალი მუსიკალური ნაწარმოები — ახალი რეალობაა, რა თქმა უნდა, მუსიკალური ნაწარმოები შეიძლება იყოს „მშვენიერი“, „რელიგიური“, „პოეტური“, „თბილი“ და „ტკბილიც“... კიდევ და კიდევ შეიძლება მრავალი ამდაგვარი ეპითეტის მოშველიება. მაგრამ მერწმუნეთ, ჩვენ მეტისმეტად ვამცირებთ სიტყვასაც და მუსიკასაც, როცა კომპოზიტორის მიერ გამოხატულ ემოციას ვამკობთ სიტყვიერი განმარტებებით...

რ. კრაფტი: გჩონიათ ისეთი შემთხვევა, როცა მუსიკა ან მუსიკალური ჩანაფიქრი წარმოქმნილა წმინდა ხედვითი შთაბეჭდილებების ზემოქმედებით? ვგულისხმობ მოძრაობებს, ხაზებს, ნახატებს...

ი. სტრავინსკი: ბევრჯერ, თუმცა მახსოვს მხოლოდ ერთი შემთხვევა, როცა ასეთი ზემოქმედების გათვითცნობიერება შეძელი. იმ ხანად ვქმნიდი მეორე პიესას — „ექსცენტრიკი“ სიმებიანი კვარტეტისათვის დაწერილი „სამი პიესიდან“. მოხიბლული ვიყავი „პატარა ტიჩას“ მოძრაობებით. ეს შესანიშნავი კლოუნი ლონდონში ვნახე 1914 წელს. სწორედ „პატარა ტიჩას“ ხელოვნებით იყო ნაკარნახევი ჩემი მუსიკის წახნაგოვანი, დაკრუნჩხლული მოძრაობები, აღმოსვლა და ჩამოვარდნები, რიტმი, სახუმარო განწყობილებაც...

ეს პიესები არ შექმნილა არც შონბერგისა და არც ვებერნის ზეგავლენით, რაზეც იმ ხანად ძალიან ბევრს ლაპარაკობდნენ. 1914 წელს ვებერნის მუსიკას საერთოდ არ ვიცნობდი. შონბერგის კი მხოლოდ „მთვარის პიერო“ მქონდა მოსმენილი. ამ კომპოზიტორების იმდროინდელ ნაწარმოებებთან შედარებით, შესაძლოა, ჩემი პიესები მასალის მხრივ უფრო სუსტია და შაბლონურიც, მაგრამ ისინი მკვეთრად განსხვავდებიან მათგან თავიანთი სულით და, რაც მთავარია, ჩემი ხელოვნების გარდატეხას მოასწავებენ.

საქმე ისაა, რომ „ექსცენტრიკი“ მოგვაგონებს „პეტრუშკას“ და ამავე დროს ნიადაგს უმზადებს ერთი წლის შემდეგ ორი როიალისათვის დაწერილ ჩემს „მსუბუქ პიესებს“. რომელთა საშუალებით „ექსცენტრიკი“ უკავშირდება სრულიად უჩვეულო ხასიათის ჩემსავე „ნეოკლასიციზმს“ — კატეგორიას, რომელზეც იმ ხანად არავითარი წარმოდგენა არა მქონდა, მიუხედავად ამისა, ამ სფეროში მაინც შევძელი საკმაო რაოდენობის კარგი მუსიკის შექმნა.

რ. კრაფტი: რა პირობებში ქმნიდით „ჯარისკაცის ისტორიას“ და რა ვითარებაში შედგა მისი პირველი წარმოდგენა?..

ი. სტრავინსკი: „ჯარისკაცის ისტორია“ ჩავიფიქრე 1917 წელს, მაგრამ იმ ხანად ამ ნაწარმოებზე მუშაობა ვერ შევძელი, ვინაიდან ვქმნიდი „სვადებკას“ და

სიმფონიურ პოემას „ბულბულის“ მიხედვით. ჯერ კიდევ ომის დასაწყისში მიტაცებდა მოძრავი თეატრისათვის დრამატული სპექტაკლის შექმნის იდეა. მინდოდა მცირერიცხოვანი შემადგენლობის სპექტაკლის შექმნა, რათა შესაძლებელი ყოფილიყო მისი ჩვენება შვეიცარიის სოფლებში. ამ სპექტაკლს უნდა ჰქონოდა უბრალო და ადვილად გასაგები სიუჟეტი. ასეთ სიუჟეტს მივაგენი აფანასიევის ერთ-ერთ ზღაპარში, სადაც გადმოცემული იყო ჯარისკაცისა და ეშმაკის ამბავი. შემდეგ მივაგენი ჯარისკაცისა და ეშმაკის ისტორიის სხვა ეპიზოდებსაც და ვცადე მათი გაერთიანება. აფანასიევი — სტრავინსკი ქმნიდნენ მხოლოდ პიესის ღერძს. ლიბრეტოს შექმნა კი დავავალე ჩემს მეგობარსა და თანამშრომელს შ. რამიუზს, რომელსაც სიტყვასიტყვით ვუთარგმნიდი რუსულ ტექსტს. აფანასიევმა გაიერთიანა რუსეთ-თურქეთის ომში მყოფი ჯარისკაცის ამბები. ეს გახლავთ ქრისტიანული ისტორია. რაც შეეხება ეშმაკს — იგი რუსული ხალხური ლიტერატურის განუყრელი პერსონაჟია, რომელიც განსახიერებულია სხვადასხვაგვარად, ჩანაფიქრის მიხედვით ჩვენი პიესა განეკუთვნებოდა ყველა ეპოქას და მათ შორის 1918 წელსაც, განეკუთვნებოდა მრავალ ეროვნებას და კონკრეტულად არც ერთს. მასში მყარად უნდა ყოფილიყო დაცული ეშმაკის საკულტო — რელიგიოზური სტატუსი...

სპექტაკლში უკვე მოგვიანებით შევიყვანე მთხრობელი, რომელსაც ორმაგი როლი დავავალე: იგი გახლდათ ილუზიონისტი-მთარგმნელი მოქმედ პირთა შორის და კომენტატორი — შუამავალი სცენასა და პუბლიკას შორის. მოქმედებაში მთხრობელის შეყვანის იდეა პირანდელოს დავესესხე. იმ ხანად გატაცებული ვიყავი იმ ახალი პირობითობებით, რომლებსაც ადგილი ჰქონდათ იმდროინდელ თეატრში...

ეკონომიური შეზღუდვების გამო ჩემს განკარგულებაში იყო ინსტრუმენტების პატარა ჯგუფი. ეს არ იყო იძულებითი რამ. პირიქით, იმ დროს დაინტერესებული ვიყავი ინსტრუმენტული სოლოების სტილით. ინსტრუმენტების არჩევაში კი დიდი ზეგავლენა მოახდინა ჩემი ცხოვრების ერთ-ერთმა ყველაზე მნიშვნელოვანმა მოვლენამ — ამერიკული ჯაზის აღმოჩენამ...

არნოლდ შონბერგი

„ჯარისკაცის ისტორიის“ ინსტრუმენტული ანსამბლი ჯაზურ შემადგენლობას იმით ჰგავს, რომ მასში ინსტრუმენტების ყოველი ჯგუფი — სიმებიანი, ხის, ლითონის, დასარტყამი — წარმოდგენილია. თუგინდ დისკანტური, ისე ბანური სახეცვლილებანი. ვიოლინოს გარდა, რომელიც ჩემთან საქსაფონს სცვლის, „ჯარისკაცის ისტორიაში“ ყველა ინსტრუმენტი ჯაზურია... ეს ინსტრუმენტები შევიძინე ლოზანის ერთ-ერთ მაღაზიაში და ვისწავლე მათზე დაკვრა, ვიდრე „ჯარისკაცის ისტორიაზე“ ვმუშაობდი... ერთი სიტყვით, ჯაზი მოასწავებდა ჩემი მუსიკის სრულიად ახალ ყღერადობას. „ჯარისკაცის ისტორიით“ საბოლოოდ გავწყვიტე კავშირი რუსულ საორკესტრო სკოლასთან, რომელზეც აღვიზარდე (ყოველ კარგ ნაწარმოებს ახასიათებს თავისი განსაკუთრებული ყღერადობა, „ჯარისკაცის ისტორიაში“ ასეთი ყღერადობა იქმნება ვიოლინოს წრიპინითა და ბარაბანების რიტმული არშიებით. ვიოლინო — ჯარისკაცის სულია, ბარაბანები კი გამოხატავენ ეშმაკისეულ საწყისს)...

„ჯარისკაცის ისტორიის“ პრემიერა გაიმართა ლოზანის პატარა ვიქტორიანულ თეატრში. დადგმის სუბსიდირება იკისრა ვერნერ რეინჰარდმა. ამ ალტრუისტმა — ჯენტლმენმა გაიღო ყველა ხარჯი... სპექტაკლს სერიოზული წარმატება ჰქონდა...

ესკიზები და დეკორაციები დახატა ადგილობრივმა მხატვარმა, ჩემმა მეგობარმა და რამიუზის ახლობელმა რენე ობერჟონუამ... პაწაწინა სცენის ფარდებზე მოხატული სურათები განგებ არ გამოხატავდნენ „ჯარისკაცის ისტორიის“ სიუჟეტს... კოსტუმების გაფორმებაში მეც ვმონაწილეობდი. პრინცესა გამოწყობილი იყო წითელ წინდებსა და თეთრ საბალეტო კაბაში, მთხრობელი ფრაკში, ჯარისკაცი კი 1918 წლის შვეიცარული ჯარის ფორმაში. ეშმაკი ოთხი სახით იყო წარმოდგენილი. პირველად იგი განასახიერებდა პეპლების სპეციალისტს და გამოწყობილი იყო შესაბამის ტანსაცმელში, ხელში პეპლების საჭერი ეჭირა. მეორედ იგი ჩნდებოდა ფრანკო-შვეიცარელი ვაჭრის როლში, ეცვა მუხლებამდე ჩამოშვებული ლურჯი კურტკა, მუქი ლურჯი შლიაპა ეხურა. მესამედ განასახიერებდა ყავისფერ მოსასხამიან დედაბერს... მეოთხე კოსტიუმი გახლდათ ფრაკი, რომლითაც ეშმაკი ჩნდებოდა რესტორანში... პიესის ბოლოს ეშმაკი გვევლინებოდა თავისი ნამდვილი სახით — ორმაგი კუდითა და გამახვილებული ყურებით.

პირველი დადგმის რეჟისორები იყვნენ გიორგი და და ლიუდმილა პითოევები, თუმცა მიზანსცენები მე და რამიუზს წინასწარ გვქონდა განსაზღვრული.

პითოევი ეშმაკს ანსახიერებდა, მისი მეუღლე კი პრინცესას როლში ცეკვავდა... რეჟისორს თავსამტვრევ პრობლემას უქმნიდა სცენის მეტისმეტად მცირე გაბარიტები...

რ. კრასნერი: „პულჩინელაში“ როგორ და რატომ მიმართეთ პერგოლეზის მუსიკას?..

ი. სტრავინსკი: ეს აზრი მიკარნახა დიაგილევმა, რომელთანაც ერთ მშვენიერ დღეს, პარიზში, „კონკორდის მოედანზე“ შევხვედრილვარ. „...მინდა, რომ თქვენ XVIII საუკუნის მშვენიერ მუსიკას გაეცნოთ და ბალეტისათვის გადაამუშავებინოთ“. სახტად დავრჩი, როცა პერგოლეზი დაასახელა. ხომ არ გაგიჟდა - ვეუბნები — ვიფიქრე. პერგოლეზს ვიცნობდი მხო-

ლოდ „Stabat Mater-ითა და „მსახური ქალი — ქალბატონით“, რომელიც ცოტა ხნით ადრე ვნახე ბარსელონაში და სულაც არ ვიყავი აღფრთოვანებული, რაც დიაგილევმა კარგად იცოდა. მიუხედავად ამისა, მაინც შევპირდი, რომ პერგოლეზის მუსიკას გავიცნობდი და ჩემს აზრს მოვახსენებდი. „ჩვენ წარმოადგინეთ, პერგოლეზის მუსიკა უმალვე შეკეთვარე. დიაგილევი რომში წააწყდა მოთხრობებს პულჩინელაზე. შევისწავლეთ ეს წიგნი და ამოვარჩიეთ რამდენიმე სიუჟეტი, სიუჟეტის საბოლოო ჩამოყალიბებაზე და საცეკვაო ნომრების თანმიმდევრობაზე ვმუშაობდით სამნი — დიაგილევი, ლეონიდ მიასინი და მე. ეს ლიბრეტო კი არ იყო, არამედ მოკლე შინაარსი, ვინაიდან „პულჩინელა“ უფრო საცეკვაო მოქმედებაა, ვიდრე ბალეტი. „პულჩინელა“ გედის სიმღერაა ჩემი შვეიცარული პერიოდისა. იგი იწერებოდა მორჟში, ერთი პატარა სახლის მანსარდში, სადაც თავმყრილი იყო სხვადასხვაგვარი მუსიკალური ინსტრუმენტები — ციმბალები, როიალი, ფისგარმონია, დასარტყამ საკრავთა მთელი „სამზარეულო“. პერგოლეზის მანუსკრიპტებზე ისე ვმუშაობდი, თითქოს ვაწარმოებდი ჩემი ძველი ნაწარმოების კორექტირებას. არ მქონდა რაიმე იდეა ან ესთეტიკური პოზიცია. ვიცოდი მხოლოდ, რომ პერგოლეზისებურად წერას ვერ შევიძლებდი. ჩვენ ხომ სრულიად სხვადასხვაგვარად ვგრძნობდით მოძრაობას. ამიტომაც მის მუსიკას ჩემებურ მახვილებს ვუსვამდი, რამაც პერგოლეზის მუსიკას მიანიჭა სატირული ელფერი. 1919 წელს ამ მასალის სხვაგვარი გააზრება განა შეიძლებოდა; მაგრამ, ღმერთმანი, ეს შეგნებულად არ გამიკეთებია. დიაგილევს ვერც კი წარმოედგინა ასეთი შედეგი. დიაგილევი, რომელიც სტილურ ორკესტრობას ელოდა, შოკირებული იყო ჩემი მუსიკით, ერთხანს ისე დაიარებოდა, როგორც შეურაცხყოფილი XVIII საუკუნე. მაგრამ საინტერესოა ის, რომ პერგოლეზის მუსიკამ „პულჩინელაში“ მცირეოდენი ცვლილება განიცადა.

XVIII საუკუნის მუსიკის შესახებ მქონდა აპრიორული შეხედულება. ჩემს მთავარ ამოცანად მიმაჩნდა საოპერო-საკონცერტო მუსიკის გარდაქმნა საცეკვაოში. ამიტომაც პერგოლეზის მუსიკაში ვეძებდი უფრო „რიტმულ“, ვიდრე „მელოდიურ“ საყრდენებს. მაგრამ ძალიან ჩქარა დავრწმუნდი, რომ ამ საყრდენებს შორის არ არსებობს სხვაობა. საქმე ისაა, რომ XVIII საუკუნის ინსტრუმენტული, ვოკალური, საერო თუ სასულიერო მუსიკა გარკვეულწილად საცეკვაოა, თუმცა ამ ფაქტს რატომღაც უარყოფენ საშემსრულებლო ტრადიციები. ასე მაგალითად, მოცარტის „ლინცის“ სიმფონიის რეპეტიციის ერთ-ერთ ჩანაწერში საკმაოდ ცნობილი დირიჟორი ორკესტრისაგან დაჟინებით მოითხოვს „მღერადობას“ და არა „ცეკვადობას“, რის გამოც მეტისმეტად დამძიმდა მოცარტის მუსიკის ჟღერადობა. აქ თავი იჩინა XIX საუკუნის მიწურულისათვის დამახასიათებელმა გაზვიადებულმა მგრძნობელობამ, რამაც გამოიწვია რიტმული ნახაზის გაბუქვა.

„პულჩინელამ“ აღმომაჩენინა წარსული, მონათლა და გზა გაუკაფა ჩემს შემდგომ შემოქმედებას... ამას ვერ მიხვდნენ იმდროინდელი კრიტიკოსები, რომლებიც თავს დამესხნენ როგორც კომპილიატორს, მღანძღავდნენ ესოდენ „მარტივი“ და „უბრალო“ მუსიკისათვის, მადანაშაულებდნენ მოდერნიზმის მიმართ დეზერტირობაში, ბრალს მდებდნენ „ქედმაღლურად რუსული მემკვიდრეობისადმი“ ღალატში. ადამიანები, რომლებიც არ იცნობდნენ ჩემს ორგანიზმს და არც აინტერესებდათ ჩემი შემოქმედება, - გაბუქდნენ. „მკრეხელობაა! კლასიკოსები ჩვენ, ვცხოვრობთ, თავი დაანებეთო!“ კვლავინდებურად უცვლელია ჩემი პასუხი: მე გულწრფელად მიყვარს კლასიკოსთა მუსიკა, თქვენ კი მას მხოლოდ „პატივს სცემთ“.

პიკასო, ჩემსავით, გართობის მიზნით დათანხმდა, ესკიზებისა და დეკორაციების მოხატვაზე. დიაგილევი ისევე შოკირებული იყო მისი ესკიზებით, როგორც ჩემი მუსიკით. პიკასომ სცენაზე ააგო ესპანური სტილის, აივნებიანი სახლები, რომლებიც ავსებდნენ პარიზის „Opera“-ს უზარმაზარი სცენის მხოლოდ ერთ ნაწილს და თავიანთ ჩარჩოს ქმნიდნენ. კოსტიუმები უბრალო იყო. სცენაზე გამოდიოდა ექვსი პულჩინელა, რომლებსაც ეცვათ თეთრი სატმრე ტილოდან შეკერილი კოსტუმები და წითელი წინდები. ქალები გამოწყობილნი იყვნენ შავ კორსაჟებსა და საკმაფეტე ქაღალდის მსგავს წითელ ქვედატანებში, შავი ხავერდის არშიებითა და წითელი პომპონებით.

როცა მუსიკოსები ერთმანეთთან ლაპარაკობენ მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების რომელიმე შედევრზე, დგება მომენტი, როცა რომელიმე მათგანი თავისი აზრის წარმოსაჩენად ნაცვლად იმისა, რომ თქვას: „სამი მეოთხედი g, რომელსაც ნახევრიანი es მოსდევსო“ დაამღერებს ამ ნაწარმოების რომელიმე ადგილს. დიახ, ნამდვილ მუსიკოსებს ურჩევნიათ იმღერონ ბეეთჰოვენის V სიმფონიის დასაწყისი, ვიდრე ილაპარაკონ მასზე. ძნელია კრიტიკის საზღვრების უფრო უკეთესი დადგენა. მეც ასევე ლაპარაკს „პულჩინელას“ დამღერებას ვამჯობინებდი.

რ. კრაფტი: სად უდევთ სათავე „სვადებას“ ტექსტის საწყისებს?..

ი. სტრავინსკი: 1912 წელს განვიზრახე შემექმნა საგუნდო ნაწარმოები, რომელსაც საფუძვლად დაედებოდა რუსული გლეხური ქორწილის სიუჟეტი. ნაწარმოების სახელწოდებაც ამ იდეამ განაპირობა. ჩანაფიქრის დამუშავების დროს დავადგინე, რომ არ უნდა გავყოლოდი ქორწილის დრამატიზაციის ტენდენციას და არც ისეთი მუსიკა უნდა შემექმნა, თანხლებას რომ გაუწევდა სპექტაკლს. ნაცვლად ამისა, ხალხური, და არა ლიტერატურული, ლექსების ციტირების საშუალებით მინდოდა წარმომედგინა საქორწილო წეს-ჩვეულებათა ჭეშმარიტი სახე. ორი წელიწადი კიცადე, მანამ მივაგენი ჩემთვის საჭირო მასალას აფანასიევისა და კირეევსკის ანთოლოგიებში. მოლოდინი გამიმართლდა. რუსული ენისა და სულის ამ ორმა წყარომ შთამაგონა ნაწარმოების საცეკვაო-კანტური ფორმა. „ბაიკა მელიაზე“ და „ჭარისკაცის ისტორია“ დავესესხე აფანასიევს, „სვადებკა“ კი მთლიანად კირეევსკიდან ავიღე.

„სვადებკა“ წარმოადგენს ტიპიური საქორწინო ეპიზოდების მონაცვლეობას, იგი შედგება საქორწილო წეს-ჩვეულებების სალაპარაკო ტექსტის ნაწყვეტებისგან. რიტუალურია პატარძლის, საქმროს, მშობლებისა თუ სტუმრების მეტყველება.

„სვადებკაში“ არ არის ინდივიდუალიზებული როლები. აქ არის მხოლოდ სოლო ხმები, რომლებიც ხან ერთი და ხან მეორე გმირის პერსონიფიცირებას აწ-

არმოებენ. ასე მაგალითად: პირველ სცენაში სოპრანო საცოლეს კი არ წარმოსახავს, არამედ მის ხმას, იგივე ხმა ბოლო სცენაში სხვა პერსონაჟთან ასოცირდება. ამდაგვარადვე, ბანი ბოლოში მღერის ტენორის სიტყვებს (მეგობრებთან სცენაში): ორი ბანი, რომლებიც თანხლების გარეშე მღერიან (მეორე სცენა), არ განასხვიერებენ მღვდლებს. მიუხედავად იმისა, რომ ეს მუსიკა აშკარად მოგვაგონებს საეკლესიო სიტუაციას. თვით ტექსტში მოყვანილი საკუთარი სახელები — პალაგეი ან სველიუშკა — არ გამოხატავენ კონკრეტულ პერსონაჟებს. ეს სახელები ავირჩიე მათი ჟღერადობის, სილაბიკური წყობისა და წმინდა რუსული ხასიათის გამო.

„სვადებკა“ წარმოადგენს რუსული ეკლესიის წარმონაქმნს. ღვთისშობლისა და წმინდანებისადმი მიმართვა ისმის მთელი ნაწარმოების მანძილზე. წმინდანებს შორის ყველაზე ხშირად იხსენიებიან კუზმა და დემიანი, რომლებიც რუსეთში წარმოადგენდნენ ცოლქმრობის მფარველებს, ხალხი მათ თაყვანს სცემდა როგორც განაყოფიერების კულტის ღმერთებს...

იმისათვის, რომ ეს ნაწარმოები ღირსეულად შეფასო, კარგად უნდა იცოდე არა მარტო საკულტო წესჩვეულებები, არამედ ნაწარმოების ენა... ვეჭვობ, რომ „სვადებკა“ ბოლომდე გასაგები იყოს არარუსებისათვის. „სვადებკაში“ გამოყენებული მუსიკალური ვერსიფიკაცია შეუძლებელს ხდის ჟღერადობისა და სიტყვიერი აზრის თარგმნას...

„სვადებკის“ პირველი წარმოდგენა გაიმართა 1923 წლის ივნისში, პარიზის სარა ბერნარის თეატრში. მისი დადგმა ძირითადად შეესაბამებოდა რიტუალური და არაპერსონიფიცირებული ქმედების კონცეფციას. ქორეოგრაფია გამოყენებული იყო ჯგუფებსა და მასობრივ ნომრებში. გმირები არ იყვნენ ინდივიდუალიზირებულნი. არ იყო ფარდა. მოცეკვავეები არ სტოვებდნენ სცენას, მაშინაც კი, როცა სცენა ცარიელი უნდა ყოფილიყო. სიცარიელესა და სცენური გარემოცვის ნებისმიერ ცვალებადობას მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკა გამოხატავდა. მიუხედავად იმისა, რომ საცოლე და საქმრო სცენაზე იყვნენ, სტუმრები ისე იქცეოდნენ და ლაპარაკობდნენ, თითქოს ნევის დედოფალი იქ არ იმყოფებოდნენ. ასეთნაირი სტილიზაცია არც ისე შორსაა თეატრ კაბუკისაგან...

როცა „სვადებკა“ პირველად მოვასმენინე დიაგილევს (1915 წელს), იგი აჩერდა და თქვა: ეს ჩვენი ბალეტის ყველაზე მშვენიერი და ყველაზე რუსული ნაწარმოებიაო. მას, ვგონებ, მართლაც, ჩემს ნაწარმოებთაგან ყველაზე მეტად „სვადებკა“ უყვარდა. ამიტომაც, ეს ნაწარმოები ვუძღვენი დიაგილევს.

რ. ქრაფტი: რანაირად გამოიყენეთ ხალხური მელოდიები თქვენ „რუსულ“ მუსიკაში და კერძოდ „ბაიკაზა“ და „სვადებკაში“?..

ი. სტრავინსკი: „ბაიკაში“ საერთოდ არ გამომიყენებია ხალხური მელოდიები, „სვადებკაში“ კი მხოლოდ ერთი თემაა, ისიც შრომის, „საქარხნო“, სიმღერიდან აღებული. ჩემზე, ვიდრე უშუალოდ დავეწაფებოდი ხალხური მუსიკის წყაროს, ზემოქმედება მოახდინეს ჩაიკოვსკისა და ლიადოვის მიერ შედგენილმა ხალხური მუსიკის შესანიშნავმა კრებულებმა, აგრეთვე რიმსკი-კორსაკოვის მეტნაკლებად საინტერესო კრებულმაც. „პეტრუშკაში“ გამოყენებული სიმღერა „პიტერის გასწვრივ“ (**Вдоль по Питерской**) ჩაიკოვსკის კრებულიდანაა. „ფასკუნჯში“ გამოვიყენე სამი ხალხური მელოდია, თუმცა არ მახსოვს, რომელი კრებულიდან.

ფაგოტის საწყისი მელოდია ერთადერთი ხალხური მასალაა „კურთხეულ გაზაფხულში“. იგი ავიღე ლიტვური ხალხური მუსიკის ანთოლოგიიდან, ვარშავაში რომ აღმოვაჩინე და არა ბოროდინისა ან კიუს კრებულებიდან, როგორც ეს ზოგიერთ კრიტიკოსს ეგონა. რამდენადაც ვიცი, არც ერთი ჩემი რუსული სიმღერა — „პრიბაუტკები“, „ოთხი რუსული გლეხური გუნდი“, „ოთხი რუსული სიმღერა“, „კაცების ძილისპირულები“ — არ შეიცავს ფოლკლორულ ელემენტებს. ზოგიერთი ჩემი ნაწარმოები მართლაც სტოვებს ხალხური მუსიკის შთაბეჭდილებას. აქ მჟღავნდება მიბაძვის ის უნარი, ჩემს „ხალხურ“ მოგონებებს ქვეცნობიერად რომ ანსახიერებს. იგივეს ვიტყოდი „ბალალაიკაზე“ — — „მსუბუქი პიესებიდან“. არის კიდევ ერთი, ოღონდ, „არარუსული“ ნაწარმოები, რომელშიც ფართოდ მაქვს გამოყენებული ხალხური მუსიკა. ვგულისხმობ „ნორვეგიულ შთაბეჭდილებებს“ (1942 წ.), რომლის თემები გამოვიყენე ნორვეგიული ხალხური სიმღერების კრებულიდან. ეს კრებული ჩემმა ცოლმა შეიძინა ლოს-ანჯელოსის ერთ-ერთ მეორეხარისხოვან მაღაზიაში. ზოგიერთი კრიტიკოსი კი ამტკიცებდა, რომ ეს მასალა გრიგისაა.

რ. ქრაფტი: რა ვითარებაში იქმნებოდა „ოიდიპოს მეფე“?..

ი. სტრავინსკი: „ოიდიპოს მეფეზე“ მუშაობის დაწყებას ვთარიღებ 1925 წლის სექტემბრით, მაგრამ ჯერ კიდევ ხუთი წლით ადრე ვიგრძენი დიდი მასშტაბის დრამატული ნაწარმოების შექმნის მოთხოვნილება. 1925 წლის სექტემბერში, როცა ვენეციიდან ვბრუნდებოდი ნიცაში, გავჩერდი გენუაში, სადაც 1911 წელს ქორწინების ხუთი წელი აღვნიშნე. აქ წიგნების ჯიხურში შევიძინე წიგნი ფრანცისკ ასიზელის ცხოვრების შესახებ, რომელიც იმავე ღამეს წავიკითხე. ამ წიგნის შემწეობით ჩამოყალიბდა აზრი, რომელიც ხშირად, ბუნდოვნად გამიელვებდა ხოლმე მას შემდეგ, რაც ემიგრანტი გავხდი. ეს აზრი იმაში მდგომარეობდა, რომ მუსიკალურ ნაწარმოებში გამოყენებულმა ტექსტმა შეიძლება მონუმენტურობა შეიძინოს, თუკი მას „ვთარგმნით“, გადავიყვანთ საეროდან სასულიეროში. „სასულიეროში“ ამ შემთხვევაში ნიშნავს „უძველესს“. ამის მიხედვით, შეიძლება ითქვას, რომ მეფე იაკობ პირველის დროინდელი ბიბლიის ტექსტი უფრო სასულიეროა, ვიდრე ახალი ინგლისური ბიბლიის ენაა. დავფიქრდი და გადავწყვიტე, რომ ძველი, თუნდაც ნახევრადმივიწყებული ენის ელოდიური მეტყველება შეიცავს ისეთ მაგიურ ელემენტს, რომელიც სასურველ ნაყოფს გამოიღებს მუსიკაში. ამის მტკიცების საშუალებას მაძლევდა ფრანცისკ ასიზელის მიერ იერატიკულად გამოყენებული პროვანსული დიალექტი — რომანში რენესანსული პოეზიის ენა, რომელსაც იგი მიმართავდა ყოველდღიური იტალიური ან ბრინჯაოს ხანის ლათინურის ნაცვლად. ამ მომენტამდე ვერაფრით ვერ ვწყვეტდი ჩემი მომავალი ვოკალური ნაწარმოებების ენობრივ, ტექსტუალურ პრობლემას. საქმე ისაა, რომ გულიდან განდევნილი რუსული ენა ჩემთვის მუსიკალურად მიუწვდომელი, გახდა. ფრანგული, გერმა-

ნული და იტალიური კი უცხო იყო ჩემი ტემპერამენტისათვის. არა და, როცა სიტყვაზე ვმუშაობ, მაშინ ჩემი სანერწყვე ჯირკვლები მოჭრაობენ მარცვალთა ულერადობისა და რიტმების მიხედვით. „თავი და თავია სიტყვა“ — ეს ჩემთვის ბუკვალური, პირდაპირი ჭეშმარიტებაა. და აი, როგორც იქნა, ამოცანა გადაწყვეტილ იქნა, ძიებები დასრულდა, როგორც კი ხელმეორედ აღმოვაჩინე ციცერონისეული ლათინური.

ნაწარმოების შექმნა სოფოკლეს ტრაგედიის მიხედვით გადაწყდა ნიცაში დაბრუნებისთანავე. ეს არჩევანი არ ყოფილა შემთხვევითი. ვეძებდი ზოგადსაკაცობრიო სიუჟეტს, ან იმდენად ცნობილ ნაწარმოებს, რომლის შინაარსის დამუშავება არ დამჭირდებოდა. მინდოდა პიესის გვერდზე გადადება, დრამატული არსის გამონთავისუფლება, რათა თავისუფლად გავყოლოდი მუსიკალური დრამატიზაციის გზას. საუუჟეტების შერჩევის დროს მახსენდებოდა სხვადასხვაგვარი ბერძნული მითები. ჩემს სტატუარულ კონცეფციას პასუხობდა მხოლოდ „ფედრა“. მაგრამ ამ მეტრში სუნთქვას აბა რომელი მუსიკოსი შეძლებდა?

კოკტოსთან თანამშრომლობა მოვიწადინე იმიტომ, რომ აღფრთოვანებული ვიყავი მისი „ანტიგონეთი“. გავუზიარე მას ჩემი განზრახვა და გავაფრთხილე, რომ მოქმედების დრამა კი არა მსურს, არამედ რაღაც „ნატიურმორტის“ მაგვარი. ისიც ვუთხარი, რომ დამჭირდება ჩვეულებრივი ლიბრეტო არიებითა და რეჩიტატივებით, თუმცა ვიცოდი, რომ ჩვეულებრივთან იგი ვერ იყო მაინც და მაინც კარგ დამოკიდებულებაში. კოკტო ამ პროექტით გატაცებული მეჩვენა, მაგრამ მისი პირველი ჩანაფიქრი ზუსტად ისეთი აღმოჩნდა, რისი წინააღმდეგიც ვიყავი: ეს გახლდათ ყალბი პროზით დაწერილი მუსიკალური დრამა.

„მუსიკალური დრამა“ და „ოპერა“ უკვე დიდი ხანია შეერწყა ერთმანეთს, მაგრამ, მაშინ ჩემს წარმოდგენაში ეს იყო საკმაოდ მყარი კატეგორიები. დღეს ამ ტერმინებს შევცვლიდი ისეთი მცნებებით, როგორიცაა „ოპერა ლექსად“ და „ოპერა პროზით“. ამ ახალი კატეგორიების წარმოსადგენად ვისარგებლებდი ისეთი მაგალითებით, როგორიცაა „ჭარაფშუტას ფათერაკები“ და შონბერგის „მოლოდინი“, ასეთი დაყოფა, მიუხედავად ხელოვნურობისა, აუცილებელია ჩემთვის, რადგან გარკვეულ სამსახურს მიწევს ფორმისწარმომქმნელ პროცესში.

კოკტო ბალზე მომთმენი აღმოჩნდა ჩემი კრიტიკის მიმართ. ლიბრეტო ორჯერ დაიწერა, რის შემდეგაც იგი საფუძვლიანად შევკრიჭე... რა ეკუთვნის ლიბრეტოში საკუთრივ კოკტოს? ახლა უკვე მიჭირს ამის თქმა, მაგრამ მგონია, რომ უფრო ფრაზის აგებულება, ნაკლებად — ფორმა. კოკტოს ეკუთვნის მთხრობელის შეყვანის იდეა, აგრეთვე აზრი, რომ მთხრობელი ფრაკში ყოფილიყო გამოწყობილი და სცენაზე ემოქმედა როგორც კონფერანსიეს, უფრო ზუსტად კი როგორც ცერემონმეისტერს...

დადგმაზე ფიქრი მუსიკის შექმნისთანავე დავიწყე. დასაწყისში ვხედავდი გუნდს, რომელიც ერთ მწკრივად უნდა მჯდარიყო მთელი სცენის განვრივ. მინდოდა, რომ მომღერლებს გრაგნილები ეკითხათ და სცენიდან მხოლოდ ეს გრაგნილები და მომღერალთა კაპიუშონები გამოჩენილიყო. დარწმუნებული ვიყავი, რომ გუნდს თავისი სახე არ უნდა ჰქონოდა.

ჩემი მეორე იდეა იმაში მდგომარეობდა, რომ აქტიორები ამაღლებულ ადგილებზე, გუნდის უკანა, სხვადასხვა სიმაღლეზე მდგარიყვნენ. მაგრამ აქტიორები — სწორი გამოთქმა არ არის, ვინაიდან აქ არავინ არ მოქმედებს (*actor* — აქტიორი, *act* — მოქმედება). მოქმედებს მხოლოდ მთხრობელი, ისიც იმიტომ, რომ გამოირჩეოდეს სცენაზე მყოფი ფიგურებისაგან. „ოიდიპოს მეფე“ თავისი მუსიკალური ღირსებების მიხედვით შეიძლება მივიჩნიოთ ან არ მივიჩნიოთ ოპერად, მაგრამ მოძრაობის მხრივ იგი სრულიად „არაოპერულია“. ადამიანები ამ პიესაში ერთმანეთთან კავშირს უესტებით კი არ ამყარებენ, არამედ სიტყვებით. ისინი ერთმანეთს კი არ უყურებენ ურთიერთობის დროს, არამედ პირდაპირ პუბლიკას მიმართავენ. ვინდოდა, რომ ისინი უმოძრაოდ მდგარიყვნენ. პირველ ვერსიაში კუკრძალავდი სცენაზე გასვლა-გამოსვლებსაც — მომღერლები ცალკეული, პატარა-პატარა ფარდებიდან უნდა გამოჩენილიყვნენ. მერე დავრწმუნდი, რომ იგივე ეფექტი გაცილებით უფრო ადვილი განსახორციელებელი იყო განაოების მეშვეობით. კომანდორის მსგავსად, მომღერლები უნდა განათებულიყვნენ არიების შესრულების დროს და გალვანიზებულ ქანდაკებებად ქცეულიყვნენ ფიზიკურად თუ არა, ვოკალურად მაინც. თვით ოიდიპოსი მთელი წარმოდგენის მანძილზე უნდა მდგარიყო თვალსაჩინო ადგილას, იმ ერთი მომენტის გარდა, როცა იგი ნიღაბს იცვლის, თავის თავთან ბრძოლა გამოხატული უნდა ყოფილიყო აღწერით და არა მოქმედებით. ოიდიპოსს არ უნდა ემოძრავა. იმ რეჟისორებს, რომლებსაც გაჰყავთ ოიდიპოსი სცენიდან და მერე რეალისტურად, ბარბაც-ბარბაცით შემოჰყავთ, სამართლეს მოკლებულ სტილიზებულ კოსტუმში, არ ესმით ჩემი მუსიკა.

ხშირად მეკითხებოდნენ თუ რატომ მოვიწადინე ოპერა-პანოპტიკუმის შექმნა. ვპასუხობდი, რომ მძაგს ვერიზმი. ცხადია, ნამდვილი პასუხი გაცილებით უფრო მკაფიო და რთული იქნებოდა. უპირველესად მიმაჩნია, რომ ასეთი სტატიკური წარმოდგენა უფრო ცხოველმყოფელ შესაძლებლობას იძლევა ტრაგედია დაამყარო, არა ოიდიპოსზე და სხვა პერსონაჟებზე, არამედ „ბედისწერის მოძრაობაზე“, რაშიც ვხედავ ამ პიესის არსს. ოიდიპოსი, როგორც ადამიანი — პროდუქტია შემთხვევითობის სიმბოლური გააზრებისა, რომლის არსი უსიქოლოგიურია. მაგრამ ეს არ იძლეოდა ჩემი მუსიკისათვის შესაბამის მასალას. ასეთ მიდგომას რომ გავყოლოდი, მაშინ დრამას სხვაგვარად ავაგებდი და მეფის ბავშვობის სცენებს დავუმატებდი. მაყურებელი სულაც არ არის გულგრილი ოიდიპოსის მიმართ, მაგრამ იგი უფრო მეტად დაინტერესებულია ბედისწერის პერსონით, მისი გამოხატვით, რაც ხელეწიფება მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკას. რაკი ხედვით რეალიზაციას შეუძლია ეფექტის გაძლიერება, ამიტომ სცენაზე მყოფი ფიგურები დრამატულად უფრო გამოკვეთილნი და უმწეონი არიან პლასტიკური სიმუნჯის ვითარებაში. სტატიკურ ატმოსფეროში პიროვნებათა მსხვერპლადქცევა გაცილებით უფრო თვალსაჩინოა და შთამბეჭდავიც... ბედისწერა გადაეცემა წარმოდგენს არა პირადულ, არამედ გეომეტრიულ ფაქტებს. დიახ, მე სწორედ ტრაგედიის გეომეტრია, ჩაზების გარღვევა გადაკვეთა მაინტერესებდა.

რამდენად რელიგიურია „ოიდიპოსის“ მუსიკა? არ

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ანტონ ვებერნი

ვიცი ამ კითხვაზე როგორ გიპასუხოთ: საქმე ისაა, რომ ეს ტერმინი, ჩემი წარმოდგენით, შეგრძნებებსა და გრძნობებს კი არ შეესაბამება, არამედ დოგმატურ რწმენას. გაქრისტიანებული „ოიდიპოსი“ მოითხოვდა, რომ ჰეშმარიტების გარკვევის პროცესი დამსგავსებოდა აუტოდაფეს. მე კი ასეთი ცდები არ მაინტერესებდა. ამასთან, გარწმუნებთ, რომ ეს მუსიკა იწერებოდა ჩემთვის უკლასზე სერიოზული და უმკაცრესი ქრისტიანული ორთოდოქსიის პერიოდში...

რ. კრაფტი: რას გვიამბობდით „აპოლონზე“? ვგულისხმობ ამ ნაწარმოების დაკვეთას, სიუჟეტის შერჩევას, მისი შესრულების ისტორიას...

ი. სტრავინსკი: „აპოლონი“ დამიკვეთა ელისაბედ სპრაგ კულიჯმა, ვაშინგტონის კონგრესის ბიბლიოთეკაში შესასრულებლად. უფრო ზუსტად რომ ვთქვა, მისის კულიჯმა მთხოვა დამეწერა 30 წუთიანი ნაწარმოები. ეს პირობა დავიცავი კინოს კომპოზიტორის სიზუსტით. ინსტრუმენტობის დროს გავითვალისწინე მცირე დარბაზის პირობები. სიუჟეტი და სიმებიანი ანსამბლი მე თვითონ შევარჩიე.

„აპოლონში“ ვცადე შემექმნა ფოლკლორული თვისებებიდან თავისუფალი მელოსი. ბუნებრივი იყო, რომ „ოიდიპოსის“ შემდეგ კლასიკურ სიუჟეტზე შევჩერდებოდი. ჩემი წარმოდგენით მუზები არ ასწავლიან აპოლონს, ვინაიდან იგი უკვე ოსტატია, მას არ სჭირდება სხვათა დახმარება და მითითებები...

„აპოლონში“ ძირითადად ვმუშაობდი ლექსთაწყობის პრობლემებზე. რიტმულ სქემებს საფუძვლად უყრიან იამბები, ცალკეული ცეკვები შეიძლება განვიხილოთ როგორც უკუქცეული იამბური პუნქტირული რიტმის ვარიაციები. შესაძლოა ჩემზე ერთგვარი ზემოქმედება მოახდინა ალექსანდრიულმა ლექსმაც — პროსოდიული წესების ამ უკიდურესად თავისუფალმა სისტემამ. ყოველ შემთხვევაში, რიტმი ვიოლონჩელოს სოლოსი პიციკატოების თანხლებით (კალიოპას ვარიაციიდან) პუშკინით შთაგონებული რუსული ალექსანდრიული ლექსიდანაა, რაც წარმოადგენდა ჩემს ერთ-ერთ უმთავრეს მუსიკალურ იდეას. ვარიაციის დანარჩენი ნაწილი ბუალოს ტექსტის განსხვეულებაა. თვით სავიოლინო კადენციაც დაკავშირებულია ლექსთაწყობის იდეასთან. იგი წარმოვიდგინე როგორც პირველი ლექსად თქმული სიტყვა აპოლონისა.

ბალეტ „აპოლონის“ წარმატება დამსახურებაა სერჟ დიაგილევის ცეკვისა და ბალანჩინის ქორეოგრაფიის სილამაზისა... მაგრამ ჰქონდა კი „აპოლონს“ ნამდვილი წარმატება? ჟურნალისტები, მათთვის დამახასიათებელი ყოვლისმცოდნეობით, აღნიშნავდნენ, რომ ეს „ბერძნული“ ბალეტი არ არისო. ინგლისელები და ამერიკელები შეაკრთო მელოდიებმა, რომლებიც მათი აზრით კოლეჯის სიმღერებს ჰგვანდნენ... ფრანგები შეაძრწუნა მინიშნებებმა დელიბსა და ჩაიკოვსკიზე... ზოგიერთები კი ამბობდნენ, რომ *pas de deux*-ს დასაწყისი მოპარული მაქვს დებიუსის „მთვარის შუქიდან“, ხოლო ბალეტის დასაწყისი კი „ტრუბადურის“ „*Miserere*“-დან. პარტიტურა გაკიცხულ იქნა სიმჩატისა და უსახურობის გამო. ყოველივე ამან გამაღიზიანა, ვთვლიდი, რომ ვერ გამიგეს. „აპოლონი“ — ბარკს უხდიდა საფრანგეთის XVII საუკუნეს, რაც ფრანგებს მუსიკალური ალექსანდრიული ლექსთაწყობიდან თუ არა, დეკორაციების საშუალებით მაინც უნდა გაეგოთ... თუკი სადმე ჩემს მუსიკაში ყღერას ჰეშმარიტად ტრაგიკული ნოტა, ეს, პირველ რიგში, „აპოლონზე“ ითქმის..

„აპოლონში“ დიდი ნაბიჯი გადავდგი გრძელი ხაზების პოლიფონიური სტილის მიმართულებით. „აპოლონს“ გააჩნია საკუთარი ჰარმონიული, მელოდიური და ინტერვალური ხასიათი. ამასთან ერთად, იგი შეიცავს უფრო გვიან შექმნილი ჩემი ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელ თვისებებს. „აპოლონი“ პირველი ცდაა ისეთი დიდი მასშტაბის ნაწარმოების შექმნისა, რომელშიც ყღერადობის ძალისმიერი კონტრასტები შეცვლილია ინსტრუმენტული ფერების კონტრასტებით.

რ. კრაფტი: ხომ არ გაიხსენებდით, რა პირობებში დაგიკვეთეს „ფსალმუნების სიმფონია“;

ი. სტრავინსკი: როცა „ფსალმუნების სიმფონიას“ მიკვეთავდნენ, გამომცემელმა ჩვეულებისამებრ მთხოვა შემექმნა პოპულარული ნაწარმოები. ვისარგებლე ამ სიტყვით, ოღონდ, გამომცემლის გაგებით კი არ ვიხელმძღვანელე (იგი გულისხმობდა ნაწარმოებს, რომელიც გაითვალისწინებდა პუბლიკის შემეცნების უნარს), არამედ განვიზრახე შემექმნა ისეთი ნაწარმოები, რომელიც „გამოიწვევდა საყოველთაო თაყვანისცემას“. თავდაპირველად შევარჩიე ფსალმუნი 150 ნაწილობრივ მისი პოპულარობის გამო. ძირითადად კი მინდოდა დავპირისპირებოდი იმ მრავალ კომპოზიტორს, რომლებმაც შებღალეს ეს მეტად დიდებული ლექსები თავისი საკუთარი ლირიკულ-სენტიმენტალური „გრძნობებით“. ფსალმუნები არა მარტო ქებათა-ქების, არამედ რისხვისა და განკითხვის, წუეველა-კრულვის პოემაცაა.

ფსალმუნების ლექსებისათვის მუსიკის შექმნის დროს მაღელვებდა ტემპის პრობლემა, ჩემთვის ტექსტსა და აზრის შესაბამისობა უპირველესი მუსიკალური მნიშვნელობის პრობლემაა. ვერ ვმუშაობ, თუ არ ვრწმუნდები არჩეული ტემპის სისწორეში. ერთი შეხედვით, ტექსტები ტემპების მრავალგვაროვნებას მკარნახობდნენ, მაგრამ ვგრძნობდი, რომ ეს იქნებოდა უფორმო მრავალგვაროვნება...

პირველმა ნაწილმა, „შეისმინე ჩემი ვედრება, ო ღმერთო“. რელიგიურ და მუსიკალურ ექსტაზამდე მიმიყვანა. მუსიკის შექმნის დროს არ ვფიქრობდი არც

ფრიგიულ კილოზე, არც გრიგორიანულ ქორალებზე, არც ბიზანტიზმებსა და სხვა ამგვარ მოვლენებზე. მაგრამ ბოლოს და ბოლოს, ბიზანტია ხომ რუსული კულტურის სათავეა, თანამედროვე ცნობარების მიხედვით კი მე რუსად ვარ კლასიფიცირებული... ასეა თუ ისე, მუშაობა დავიწყე სლავურ ტექსტზე, და რაც შევქმენი მუსიკის რაღაც ნაწილი, ლათინურ ტექსტზე გადავედი...

რ. კრაფტი: რატომ უწოდებთ „სამხედროს“ თქვენს „სიმფონიას სამ მოძრაობაში“?

ი. სტრავინსკი: ... სიმფონიის ყოველი ეპიზოდი დაკავშირებულია კონკრეტულ ომისდროინდელ შთაბეჭდილებებთან, რომლებსაც ხშირად სათავეს აძლევდა კინემატოგრაფი.

მესამე ნაწილის შინაარსს საფუძვლად უდევს სამხედრო ინტრიგა, რომელიც, ჩემთვის სრულიად გაურკვეველი მიზეზის გამო, წარმოადგენს მუსიკალურ გამოძახილს იმ ქრონიკალურსა თუ დოკუმენტურ ფილმებზე, რომლებშიც ვხედავდი სალდათებს, ბატებივით რომ დაბიჯებდნენ. კვადრატული მარშული რიტმი, ინსტრუმენტობა სასულე ორკესტრის სტილში, ტუბის გროტესკული კრეშჩენდო — ყველაფერი ეს დაკავშირებულია ამ ამაზრზენ ფილმებთან.

მეორე მსოფლიო ომის მოვლენებზე ვიზუალური შთაბეჭდილებების გარდა, რომლებიც სათავეს ჟილმებიდან იღებდნენ, ბევრი რამ ამ სიმფონიაში ნაკარნახევია პირადი გამოცდილებით...

პირველი ნაწილიც შთაგონებულია სამხედრო დოკუმენტური ფილმით, რომელშიც ნაჩვენები იყო გადაბუგული მიწა ჩინეთში. ამ ნაწილის შუა მონაკვეთი — მუსიკა კლარნეტის, როიალისა და სიმებიანებისათვის, მზარდი ინტენსიურობითა და ყღერადობით — ჩაფიქრებული იყო, როგორც ინსტრუმენტული დიალოგების სერია; ეს უნდა ყოფილიყო იმ კინემატოგრაფიული სცენის თანხლება, რომელიც გვაჩვენებდა მინდვრებში მშრომელ ჩინელებს.

ამ სიმფონიის არსს შესაძლოა უფრო „სამი სიმფონიური მოძრაობა“ შეესაბამებოდეს...

მაგრამ ქმარა ლაპარაკი. მიუხედავად ზემოთქმულისა, ეს სიმფონია მაინც არ არის პროგრამული. კომპოზიტორები ახდენენ ნოტების კომბინირებას. ეს არის და ეს. მათ არ უნდა ილაპარაკონ როგორ და რა ფორმით აღიბეჭდა მუსიკაში ამქვეყნიური მოვლენები.

რ. კრაფტი: ხედავთ თუ არა რაიმე მსგავსებას ამჟამინდელი მუსიკისა და პირველი მსოფლიო ომის წინამორბედი მუსიკის „აღმოჩენებსა“ და „რევოლუციებს“ შორის?..

ი. სტრავინსკი: შეიძლებ კი შევაფასო მოძრაობა, რომელშიც კვლავაც განვაგრძობ მონაწილეობას? ახლა ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ჩვენი საუკუნის მუსიკის ყველაზე მდიდარ პერიოდს წარმოადგენდა 1914 წლის ომამდელი პერიოდი, განსაკუთრებით კი 1912 წელი, ვინაიდან ამ წელს შეიქმნა შონბერგის „მთვარის პიერო“, დებიუსის „თამაშები“, ბერგის „ალტენბერგის სიმღერები“ და ჩემი „კურთხეული გაზაფხული“.

1912 წლის კულმინაციის მომდევნო ეტაპზე ძალზე მრავალფეროვანი და ნაყოფიერი იყო, თუმცა აღინიშნებოდა თვითმყოფადობისა და რევოლუციურობის ეროგვარი დაქვეითებაც. ასეთი შთაბეჭდილება იქმნება „კურთხეული გაზაფხულისა“ და „მთვარის პიერო“ ფონზე. ამ პერიოდში შეიქმნა ვებერნის სიმღერები ინსტრუმენტული თანხლებით, ბერგის „ვოცეკი“, შონბერგის „სერენადები“ და „ხუთი სიმღერა“ (ოპ. 22), ჩემი „ბაიკა მელაზე“, „სვადებკა“, „ჯარისკაცის ისტორია“ და „სიმფონია სასულე ინსტრუმენტებისათვის“. მიუხედავად ამისა, ეს უფრო ძიების ხანა იყო. კუბიზმის პერიოდი დადგა 20-იანი წლების მიწურულში, როცა დამკვიდრდა ე. წ. „ნეოკლასიციზმი“ — შონბერგის, ჰინდემიტისა და სტრავინსკის. 15 წლის მანძილზე, 1930-1945 წლებში, წამყვანი იყო ეს სამი „ნეოკლასიცისტური“ სკოლა და უკვე ის ფაქტი, რომ მათ შეიძლება სკოლები ვუწოდოთ, მოასწავებს იმას, რომ მათ საფუძველი ჩაუყარეს დოგმატების დადგენას.

შონბერგის სკოლა, ანუ როგორც მას ახლა უწოდებენ — დოდეკაფონური სკოლა, მიუხედავად დიდი მიღწევებისა, შეპყრობილი იყო ხელოვნური მოთხოვნილებით დაპირისპირებოდა სამხმოვანებაზე დაფუძნებული „ტონალობის“ ნებისმიერ გამოვლინებას. უცნაურია ის, რომ ამ სკოლის მუსიკა ეყრდნობოდა პრამსის ყველაზე გაბუქულსა და არასასიამოვნო ქმნილებებს.

რაც შეეხება ჩემს მიმბაძველებს, თუ გნებავთ ჩემს „სკოლას“, მისი მიმდევრების სიძნელე იმაშია, რომ ისინი ჩემს მუსიკას კი არ ჰბაძავდნენ, არამედ ჩემს ინდივიდუალობას მუსიკაში. ამას ამყღავნებს მათი რიტმიკა, ოსტინატო, „მოულოდნელი“ აქცენტები, დიატონური „ხმები“, „ღისონანსები“ და დამაგვირგვინებელი დომაჟორული აკორდები, რომლებიც სის ან ლას შეიცავენ.

ჰინდემიტის სკოლის დამახასიათებელ თვისებებს წარმოადგენს შეუწყვეტელი მოძრაობა ♪/8-ზე, გაუთავებელი კვარტები და ფუგები გრძელი, 32 ტაქტიანი თემებით. რა თქმა უნდა, არსებობდნენ სხვა სკოლებიც — პროლეტვეის, აპალაჩის, ნეონეანდერტალური (ორფი)[1]. არიერგარდული და სხვა, მაგრამ ეს სამი სკოლა (შონბერგი, ვებერნი, სტრავინსკი), ძირითადი იყო და წამყვანი.

მაგრამ ამ სკოლებმაც ამოწურეს თავისი თავი და 1945 წელს დადგა ძიებებისა და რევოლუციების ახალი პერიოდი, რომელმაც კვლავ „აღმოაჩინა“ 1912 წლის შედევრები და მთელი მუსიკა ვებერნისა. ეს ახალი მიმდინარეობა წარმოიშვა მეორე სამამულო ომის დამთავრებისთანავე და წარმოდგენილი იყო ბულეზის კანტატებით, რომლებიც მასალისა და სტილის ჭრილში ეყრდნობიან ვებერნის კანტატებს, მაგრამ უფრო რთულია მათი ფაქტურა. მართლაც, ბულეზის კანტატების

---

[1] „პროდვეის“ — მსუბუქჟანრული, წარმოქმნილი კომერციული“ ჯაზიდან, „აპალაჩის“ — იგულისხმება კომპლენდის საორკესტრო სუიტა „გაზაფხული აპალაჩებში“ (1945), რომელშიც გამოყენებულია ეგზოტიკურ-ფოლკლორული მოტივები, ორფი კი ირონიულად არის მონათლული „ნეონეანდერტალად“ არქაულობისაკენ მისწრაფების გამო.

გამოჩენისთანავე გაჭრა იდეალი მკვეთრი ნეოკლასიცისტური ხაზისა. ამ ახალი პერიოდის მუსიკიდან ჯერჯერობით ერთადერთი მნიშვნელოვანი ქმნილებაა ბულეზის „უჩაქუჩო ოსტატი“ (1954).

ახლა უკვე ნათელია, რომ ამ მიმდინარეობის მოშდევნო ეტაპზე გამოყენებული იქნება მუსიკალურ-ელექტრონული საშუალებები, აკუსტიკური სარკის ეფექტები, კომპოზიციური და იმპროვიზაციული ელემენტების ძიება, მაგრამ მოვეშვათ წინასწარმეტყველებას: მე თვით კომპოზიტორი ვარ და უნდა დავამუშავო საკუთარი ბაღი.

რ. ქრაფტი: ხომ არ გვიამბობდით თქვენს შეხვედრაზე შონბერგთან, რომელიც შედგა ბერლინში 1912 წელს?...

ი. სტრავინსკი: შონბერგი დიაგილევმა მოიპატიჟა ჩემი ბალეტების „ფასკუნჯისა“ და „პეტრუშკას“ მოსასმენად. შონბერგმა კი ჩვენ მიგვიწვია თავისი „მთვარის პიეროს“ გასაცნობად. არ მახსოვს ვინ დირიჟორობდა იმ რეპეტიციებზე, რომლებსაც მე ვესწრებოდი — შონბერგი, შენხენი თუ ვებერნი. დიაგილევი და მე მას გერმანულად ველაპარაკებოდით. შონბერგი მეგობრულად, გულითადად გვექცეოდა და დაინტერესებული ჩანდა ჩემი მუსიკით, განსაკუთრებით კი „პეტრუშკით“. ძნელია 45 წლის შემდეგ ზუსტად აღადგინო იმდროინდელი ამბები, მაგრამ კარგად მახსოვს, რომ „მთვარის პიეროს“ ინსტრუმენტულმა სფერომ ჩემზე უზარმაზარი შთაბეჭდილება დასტოვა. სიტყვა „ინსტრუმენტულის“ ქვეშ ვგულისხმობ არა მარტო მუსიკის ინსტრუმენტობას, არამედ ამ ბრწყინვალე ინსტრუმენტული შედევრის მთელ კონტრაპუნქტულსა და პოლიფონიურ სტრუქტურას. სამწუხაროდ, არ მახსოვს ვებერნი, თუმცა დარწმუნებული ვარ, რომ მას ბერლინში, შონბერგის სახლში შევხვედრილვარ. მალე, ომის შემდეგ, შონბერგისაგან მივიღე რამდენიმე გულითადი წერილი, სადაც იგი მწერდა ჩემს პატარა პიესებზე, რომლებსაც ის და ვებერნი ამზადებდნენ ვენაში, „დახურული შესრულების საზოგადოების“ კონცერტებზე შესასრულებლად. შემდეგ, 1925 წელს, მან ჩემზე დაწერა საზიზღარი ლექსი[2] რომელიც საფუძვლად დაუდო ისეთ შესანიშნავ ნაწარმოებს, როგორიცაა სარკისებური კანონი, რის გამოც ეს ამბავი თითქმის ვაპატიე. არ ვიცი რა მოხდა ამ თარიღებს შორის.

რ. ქრაფტი: კიდევ რას მოიგონებდით არნოლდ შონბერგზე?

ი. სტრავინსკი: შონბერგის სახელი ჯერ კიდევ 1907 წელს მესმოდა, მისი პირველი ნაწარმოები, რომელიც მოვისმინე, „მთვარის პიერო“ იყო... კარგად მახსოვს, რომ შონბერგთან, მის მეუღლესთან მატილდასთან და დიაგილევთან ერთად ვიჯექი „პეტრუშკას“ წარმოდგენაზე. ბერლინში ასევე კარგად მახსოვს შონბერგი მის არტისტულ ოთახში „მთვარის პიეროს“ მეოთხე წარმოდგენის შემდეგ. ეს იყო კვირა დღეს, 1912 წლის 8 დეკემბერს, დილის 12 საათზე. მე დღემდე ვინახავ ამ წარმოდგენის ბილეთს...

ბერლინში ყოფნის დროს ხშირად ვხვდებოდი შონბერგს და რამდენჯერმე მასთან სახლშიც ვიყავი... ბერლინში შვეიცარიიდან ჩამოველი.

1912 წლის 20 ნოემბერს, მახსოვს, რომ მაყურებელში „კურთხეული გაზაფხულის“ პარტიტურაზე ვიშუშობდი. ედუარდ შტოიერმანი — პიანისტი, რომელიც მონაწილეობდა „მთვარის პიეროს“ შესრულებაში, მარწმუნებს, რომ ჩემთან ერთად შონბერგის სახლში გამართულ სადილზე იყვნენ ვებერნი და ბერგი. სამწუხაროდ, მე არ მახსოვს XX საუკუნის მუსიკის შესაძლებელი სამეულის ეს პირველი და უკანასკნელი „სერობა“.

ოცა 1934 წლის სექტემბერში ბერგს შევხვდი ვენეციაში, სადაც ვდირიჟორობდი ჩემს „კაპრიჩიოს“... ჩვენ არ გაგვხსენებია, რომ ადრეც შევხვედრივართ ერთმანეთს. მითხრეს, რომ როცა ბერგს ჩემი „კაპრიჩიო“ მოუსმენია, უთქვამს: „მეც მინდა ასეთი უდარდელი მუსიკის შექმნის უნარი გამაჩნდეს“. მაგრამ, როცა კონცერტის შემდეგ საართისტოში მეწვია, მისი მანერა შემწუნარებლური მეჩვენა...

შონბერგი საშუალო ტანისა იყო... ჩემზე უფრო დაბალი. მელოტიც გახლდათ, ჰქონდა დიდი ყურები, რბილი და ღრმა ხმა.. ლაპარაკობდა სასიამოვნო ვენური გამოთქმით. წამოწეულ ანთებულ თვალებში სჭვივოდა ამ ადამიანის ძალა. მაშინ არ ვიცოდი, რომ „მთვარის პიეროზდე“, სამი წლით ადრე მას შექმნილი ჰქონდა „ხუთი პიესა ორკესტრისათვის“, „მოლოდინი“, „პედნიერი ხელი“. დღეს კი ეს სამი ნაწარმოები განიხილება როგორც ჩვენი მუსიკალური ენის განვითარების ეპიცენტრი. (სიტყვაში „ჩვენი“ ვგულისხმობ ძალიან პატარა ჯგუფს, რადგან კომპოზიტორთა უმთავრესობა ისევ ბნელეთშია, სადაც ეჯახება ერთმანეთს)...

„მთვარის პიეროს“ სიმდიდრეა — ყოერადობა და მასალა. ეს ნაწარმოები წარმოადგენდა XX საუკუნის დასაწყისის მუსიკის „მზის წნულს“. მაშინ „მთვარის პიერო“ ჩემთვის მიუწვდომელი იყო და არა მარტო ჩემთვის, ყველა ჩვენგანისათვის. მე ვგრძნობდი, რომ ეს იყო ჩემს ცხოვრებაში მომავლის განვრეტის ყველაზე მკვეთრი მომენტი, თუმცა „მომავალი“ არასოდეს წარმოგვიდგება გააზრებული იდეის სახით. დრო არ მიდის, მივდივართ ჩვენ, დღევანდელი ჩემი ცოდნა არ აღემატება მაშინდელს, მაგრამ დღეს სხვაგვარია ჩემი ცოდნის ხარისხი. მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ ამ ადამიანისა და მისი მუსიკის ძალა ვირწმუნე და გავიგე ამ ნახევარი საუკუნის წინ.

„მთვარის პიეროს“ შესრულების შემდეგ შონბერგი წავიდა პეტერბურგში. სადაც თავის „პელეასსა და მელისანდას“ დირიჟორობდა. ჩვენ გულთბილად გამოვეთხოვეთ ერთმანეთს, მაგრამ ამის მერე აღარ შევხვედრივართ...

1920 და 1921 წლებში „პიერო“ მოვისმინე პარიზში, დარიუს მიიოს ხელმძღვანელობით. უცნაურია, მაგრამ ამის გარდა „Prélude to Genesis“-სამდე, ჰოლივუდში რომ შესრულდა 1945 წლის ნოემბერში. შონბერგის არც ერთი ბგერა არ მომისმენია. ამ დღეს კი სავსებით შესაძლებელი იყო ჩვენი შეხვედრა, რადგან ორივენი ხმისჩამწერ სტუდიაში ვიმყოფებოდით და

---

[2] სტრავინსკის მხედველობაში აქვს შონბერგის „პ სატირა“ შერეული გუნდისათვის ოპ. 28. მეორე გუნდში, რომელსაც საფუძვლად დაუდო საკუთარი ლექსი, შონბერგი მიგვანიშნებს სტრავინსკიზე — იგი აბუჩად იგდებს ვინმე კომპოზიტორ მოდერნსკის მისი ნეოკლასიცისტური გატაცების გამო.

საპირისპირო მხარეზე ვიჯექით უილშირ ებელის თეატრში „Genesis Suite“ -ის პრემიერის დროს. გარდა ამისა, 1925 წლის სექტემბერში, ვენეციაში, შონბერგი, თავის „სერენადას“ დირიჟორობდა, მეორე დღეს კი მე ვუკრავდი იქვე ჩემს საფორტეპიანო სონატას. მაგრამ ჩვენ არც მაშინ მოგვისმენია ერთმანეთის მუსიკა. მოგვიანებით, როცა „სერენადას“ გავეცანი, ვიფიქრე, რომ შონბერგს ჩემი „ჯარისკაცის ისტორია“ მოსწონდა, რასაც სხვებიც მეუბნებოდნენ, როცა 1935 წელს ჩამოვედი ლოს-ანჯელოსში, ჩვენს შეხვედრას ცდილობდნენ კლემპერერი და სხვა მეგობრები, მაგრამ ამის შესაძლებლობა გაჩნდა მხოლოდ 1948 წლის შემდეგ. უკანასკნელად შონბერგი ვნახე 1949 წელს, როცა იგი ერთ-ერთი კონცერტის დროს ესტრადაზე გამოვიდა და ნატიფი ირონიით გამსჭვალული სიტყვა წარმოსთქვა. იგი მადლობას იხდიდა ვენის საპატიო მოქალაქის წოდების მინიჭებისთვის. რაც მან შემთხვევით, ნახევარი საუკუნის დაგვიანებით შეიტყო ავსტრიელი კონსულისაგან. მახსოვს, რომ იგი კონსულს მიმართავდა და სულ ერთთავად იმეორებდა „თქვენო აღმატებულებავ“. ხელში ეჭირა ქაღალდის უზარმაზარი ფურცლები, რომლებიც ერთმანეთის მიყოლებით ამოჰქონდა ჯიბიდან. მაშინ იგი უკვე ძალიან ცუდად ხედავდა, ყოველ ფურცელზე მხოლოდ დაწერილი სულ რამდენიმე სიტყვა იყო. მიუხედავად ასეთი მოვლენისა, იმ საღამოს შესრულდა მხოლოდ მისი ადრინდელი Kammersymphonie. არადა, პროგრამა მთლიანად შონბერგის ნაწარმოებებისაგან შედგებოდა.

შონბერგის გარდაცვალებიდან ორი დღის შემდეგ ვესტუმრე მისის მალერ-ვერფელის სახლს, სადაც ვნახე ჯერ კიდევ შეუშრობელი, შონბერგის სიკვდილის შემდეგ აღებული ნიღაბი. ერთი წლის მერე კი მისი „მოლოდინი“ და ჩემი „ოიდიპოს მეფე“ ერთად შესრულდა პარიზში აწ განსვენებული ჰანს როზბაუდის მიერ. (რამდენიმე წლით ადრე შეუძლებელი იყო ასეთი შეფარდება). ვიმედოვნებ, რომ შონბერგი კმაყოფილი დარჩებოდა, კმაყოფილი ვიყავი მეც.

რ. ᲙᲠᲐᲤᲢᲘ: დღეს როგორ აფასებთ ბერგის მუსიკას?

ი. ᲡᲢᲠᲐᲕᲘᲜᲡᲙᲘ: სტილური ბარიერის დაძლევა რომ შემეძლოს (ჩემთვის ძირეულად უცხოა ბერგის ემოციური „კლიმატი“), ვირწმუნებდი, რომ იგი ფორმის ყველაზე ნიჭიერი კონსტრუქტორია ჩვენი საუკუნის კომპოზიტორთა შორის... მართლაც, მან ერთადერთმა დაასრულა დიდი მასშტაბის განვითარებულ ფორმათა ტიპის მშენებლობა, თანაც ისე, რომ არ მიუმართავს „ნეოკლასიცისტური“ სიმულაციისათვის, მაგრამ მისი მემკვიდრეობა ნაკლებად იძლევა ახალი კონსტრუქციების შექმნის საფუძველს. იგი იმყოფება განვითარების ბოლო ეტაპზე, მაშინ როდესაც ვებერნმა, ამ სფინქსმა, საფუძველი ჩაუყარა როგორც თანამედროვე შეგრძნებადობას, ასევე სტილსაც.

ბერგის ფორმები თემატურია (ამით და ბევრი სხვა რამითაც იგი განსხვავდება ვებერნისაგან), მისი კომპოზიციის არსს ქმნის ისეთი თემატური სტრუქტურა, რომელიც თავისუფალი ფორმის წარმოქმნას განაპირობებს. მიუხედავად სირთულისა და „მათემატიკურობისა“, ეს მაინც თავისუფალი თემატური ფორმებია, სათაეს რომ იღებენ ჭეშმარიტი გრძნობიდან და

ალბან ბერგი

„ექსპრესიიდან“. ამას, „ვოცეკთან“ ერთად, მოწმობს „სამი პიესა ორკესტრისათვის“ (ოპ. 6), რომელიც ჩემის აზრით, მისი მუსიკის ყველაზე საგულისხმო ქმნილებაცაა. ბერგი ამ პიესებში მოწიფული ოსტატია. აქ გაცილებით უფრო ღრმად და მკვეთრად გამოვლინდა მისი ტალანტი, ვიდრე მის თორმეტტონიან სერიულ პიესებში. და თუ გავიხსენებთ შექმნის თარიღს — 1914 წელი, მაშინ ბერგი 29 წლისა იყო, — ჩავთვლით, რომ ეს ნამდვილი სასწაულია. საინტერესოა, დღეს, 40 წლის შემდეგ, მუსიკოსები თუ იცნობენ ამ ნაწარმოებს.

...„სამი პიესა ორკესტრისათვის“ უნდა განიხილებოდეს მთლიანობაში. ამას მოითხოვს დრამატული კომპლექსი. სამივე პიესა ერთმანეთს თემატურად უკავშირდება, ყოველი ცალკეული პიესის ფორმაც თემატურია. კომპოზიციისა და კონცეფციის თვალსაზრისით მათ შორის ვგონებ ყველაზე სრულყოფილია „პრელუდია“... აქ ბერგის საორკესტრო ფანტაზია და ორკესტრობის ოსტატობა ფენომენალურია, ვგულისხმობ თუნდაც Tutti-ის ჟღერადობის გაწონასწორებას პოლიფონიური ფაქტურის ცალკეულ ეპიზოდურ ნაგებობებს შორის.

კედელზე მიკიდია ფოტო, რომელზეც არიან ვებერნი და ბერგი. იგი ბერგის „სამი პიესის“ შექმნის პერიოდშია გადაღებული. ბერგი მაღალი ტანისაა, იგრძნობა დაუდევრობა, მეტისმეტად ლამაზი გახლავთ, გულღია გამოხედვა აქვს. ვებერნი საშუალო ტანისაა, ნებისყოფიანი, დახრილია მისი მზერა. ბერგის ინდივიდუალობას „გაფრენილი“ „არტისტული“ ჰალსტუკი გამოხატავს. ვებერნი გლეხურ, ჭუჭყიან ფეხსაცმელს ატარებდა, რაშიც ღრმა აზრს ვხედავ. როცა ვუყურებ ამ ფოტოს, ყოველთვის ვფიქრობ ხოლმე, რომ ამ სურათის გადაღებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ, ეს ორი ადამიანი გარდაიცვალა ნაადრევი და ტრაგიკული სიკვდილით. მათ სიღარიბეში გაატარეს ცხოვრება, ვერ

მოესწრნენ აღიარებას, მუსიკალურად განდევნილნი თავიანთი ქვეყნიდან. როცა ვებერნს ვუყურებ, მახსენდება, რომ იგი თავისი ცხოვრების უკანასკნელ თვეებში ძალიან ხშირად დადიოდა ბიტერსილეს[3] სახაფლაოზე და ჩუმად შეჰყურებდა მთებს (მისი ქალიშვილის გადმოცემით). იგი აქვე დაკრძალეს 1945 წელს. ასევე წარმოვიდგენ ხოლმე ბერგს, სიკვდილის წინ აგრერიგად რომ გრძნობდა თავისი ავადმყოფობის ფატალურობას. ერთმანეთს ვადარებ ამ ორი ადამიანის ბედს, ადამიანებისა, რომლებიც სამყაროსგან ყურადღებას არ მოითხოვდნენ და ქმნიდნენ ისეთ მუსიკას, რომელშიც უკვდავყოფილია XX საუკუნის პირველი ნახევარი.

მათ ბედს არაფრის მქმნელი დირიჟორების, პიანისტების, მევიოლინეების „კარიერასაც“ ვადარებ ხოლმე. აი, სწორედ ამიტომ შემირყია რწმენა ამ ორი უდიდესი მუსიკოსის, ორი უკეთილშობილესი, წმინდა სულის ადამიანის ფოტომ.

რ. კრაფტი: ვებერნზე ხომ არ შეგიცვლიათ თქვენი აზრი?

ი. სტრავინსკი: არა, ვებერნმა ჩვენსა და მუსიკალურ ობიექტს შორის ახალი დისტანცია აღმოაჩინა და ამით წარმოშვა ახალი მუსიკალური განზომილება, რაც უდიდეს დამსახურებას წარმოადგენს. დღეს ვებერნს უკვე მუსიკალური „დილების“ კერპებიც კი აღიარებენ. ერთ გამოჩენილ დირიჟორს, რომელსაც ოცტა ხნის წინათ შეუსრულებია ვებერნის ერთი თუ ორი პოპულარული პიესა, ერთ-ერთ ინტერვიუში უთქვამს: „ვებერნი მუსიკაზე ნაძდვილად ახდენს ზემოქმედებასო“. კს განცხადება პოლიტიკის სფეროში შეიძლება შევადაროთ ჩინელი კომუნისტების ეიზენჰაუერისეულ „აღმოჩენას“.

ვებერნი დღეს ყურადღებას იპყრობს როგორც ადამიანიც, ბერგის, ჰუმპერდინკისა და ირონიადმი მინაწერი წერილების წყალობით. ამ წერილებიდან ვებერნი ღრმადრელიგიურ ადამიანად მოსჩანს. მისი რელიგიურობა აღემატება ჩვენს წარმოდგენებს და ვრცელდება ღვთის მიერ შექმნილი ქმნილებების მიმართაც (ყვავილები, მთები, სიჩუმე...) ვებერნისათვის მუსიკა — საიდუმლოა, რომლის ამოხსნას იგი არ ლამობს. მისთვის არც არსებობს არაფერი მუსიკის გარდა. იგი დგას პართენონის ფრიზებისა და სხვა სასწაულების წინაშე და განიცდის აღფრთოვანებას მოქანდაკის „კონცეფციისაგან“, რომელსაც „კომპოზიციის საკუთარ მეთოდებს“ ადარებს და სთვლის, რომ ეს „ერთი და იგივეა მიღწეული ათასნაირი განსხვავებული საშუალებებით“ (სხვა წერილში იგი წერს: „...აზრი ყოველთვის ერთნაირია, მიუხედავად გამოხატვის საშუალებათა სხვაობისაო). იგი თითქმის არასოდეს იძლეოდა განმარტებებს და ერთ-ერთ წერილში აღიარებდა, რომ მისთვის ახსნა-განმარტებების მიცემა მეტისმეტად მძიმე გამოცდაა: „ჩემთვის ზოგჯერ... ნამდვილი ტანჯვაა მასწავლებლობა“.

ივი მაგონებს სოფლის მღვდელს, რომლისთანაც საყარო არ არსებობს თავისი სოფლის საზღვრებს იქით... მისი მანერები, მეტყველებაც იყო სოფლური მშვიდაგებლურიც... ტექნიკური ტერმინოლოგიით ერთ სიტყვას არ ხმარობდა. ბერგს ურჩევდა: „ფიქრობ, რომ ეს უბრალო უნდა იყოსო“ და არც ესთეტიკას აღიარებდა (არ ეხმოდა ცნებები „კლასიკური“ ან „რომანტიკული“) ძალზე მომთმენი იყო და შემოქმედებით ტანჯვებს განიცდიდა, მაგრამ თვით შემოქმედება მისთვის ბუნებრივი პროცესი იყო. მას არ ჰქონდა ბუნტარული სულისკვეთება — ზუსიკალურ ტრადიციებს კრიტიკის გარეშე იღებდა, რადგან იზრდებოდა მათ ატმოსფეროში და თავის თავს რადიკალურ კომპოზიტორად არ სთვლიდა. ვებერნი გაჭლდათ ის, რაც იყო. მას შორს ეჭირა თავი თავისი დროის სულისაგან. ასეთი ვებერნი აკრთობთ „ვებერნიანელებს“, რომლებიც წითლდებიან თავიანთი მაესტროს „გულუბრყვილობისა“ და „პროვინციალიზმის“ გამო. ისინი ცდილობენ მისი სიშიშვლის დაფარვას, რის გამოც გვერდზე იხედებიან. გვერდზე გახედვა კი ვებერნის მუსიკის წინააღმდეგ მიმართულ რეაქციას თანხვდება (ბერგის მუსიკის სასარგებლოდ, ყველგან ლაპარაკობენ, რომ ვებერნის სერიები მეტისმეტად სიმეტრიულიაო, თორმეტი ტონიც მეტისმეტად წამოქაჩულიაო. ჩემის აზრით, ბერგთან სერიული სტრუქტურა უფრო შენიღბულია, მაგრამ მისი მუსიკა ვებერნის მუსიკასთან შედარებით ჰგავს იმ დედაბერს, რომელზეც ამბობენ ხოლმე: „ახალგაზრდობაში, ალბათ, ძალიან ლამაზი იქნებოდაო“). ვებერნი თვითმყოფადი, თავისთავადი იყო. მისთვის უნდა მიებაძა მთელ კაცობრიობას. ცხადია, ამისაგან არაფერი გამოვიდოდა და ამიტომაც გაამტყუნა იგი მთელმა კაცობრიობამ. მაგრამ ამას მნიშვნელობა არა აქვს. მის სახელს დღეს უკავშირებენ მრავალ მუსიკალურ ნაწარმოებს, საფუძვლად რომ უდევთ საშინელი გამონაგონი, რაც გარკვეულწილად ასუსტებს ვებერნის ძლიერებასა და სრულყოფილებას. მაგრამ იმათთვის, ვისაც მუსიკის სჯერა, ვებერნია როგორც სამების დღეს მოციქულებთან ერთად მოვლენილი ქრისტე.

რ. კრაფტი: როგორ გესმით ანტონ ვებერნის გამონათქვამი: „ნუ წერთ მუსიკას მხოლოდ ყურით. ყურები მოგცემენ სწორ გეზს, მაგრამ უნდა იცოდეთ ამას რატომ აკეთებთო“.

ი. სტრავინსკი: ვებერნს, გარკვეული თვალსაზრისით, არ აკმაყოფილებდა მუსიკის პასიური მოსმენა. მისი მუსიკა მოითხოვს, რომ მომსმენი, კომპოზიტორი იქნება თუ უბრალო მსმენელი, მოსმენილს შეგნებულად აღიქვამდეს: „უნდა იცოდეთ რატომ“, რაც გვაიძულებს არა მარტო უსმინო, არამედ ისმენდე, ამით იგი გვიბიძგებს მუსიკასთან აქტიური კონტაქტისაკენ.

თარგმნა მანანა ახმეტელმა.

---

3 მიტერსილე — ზალცბურგის ახლოს იმყოფება. აქ ცხოვრობდა ვებერნის ქალიშვილი, რომელთანაც იგი ხშირად იყო ხოლმე.

საგუნდო ხელოვნების ოსტატი

რუსუდან წურწუმია

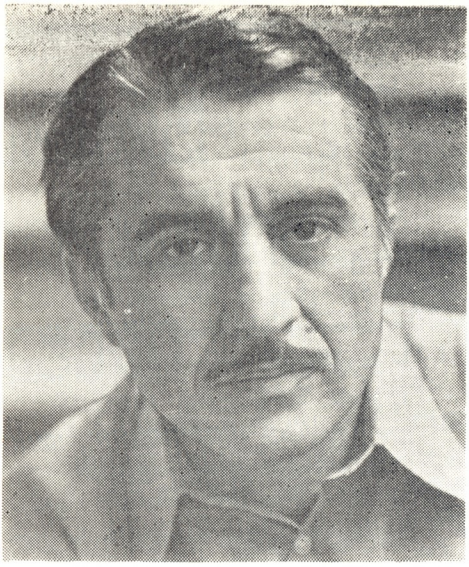
ეს წერილი შალვა მოსიძის სადირიჟორო ხელოვნებას ეძღვნება. ალბათ, შეიძლებოდა, იგი დამეწყო გორის სამუსიკო სასწავლებლისა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქალთა გუნდების წარმატებების ქრონოლოგიური აღნუსხვით, უხვად მომეტანა ნაწყვეტები მათი საკონცერტო გამოსვლების შესახებ ჩვენსა თუ საზღვარგარეთულ პრესაში გამოქვეყნებული რეცენზიებიდან. მაგრამ შალვა მოსიძის ამგვარად დახასიათება, ჩემის აზრით, ვერ გვიჩვენებდა იმ თვისებებს, რომლებიც მოსიძისეული საშემსრულებლო მანერის განუმეორებლობას აპირობებს. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს მანერა სწორედ ამ სასწავლო გუნდებთან მუშაობაში გამოიკვეთა და მათი მაღალი პროფესიონალიზმის საფუძველიც გახდა.

ხშირად, და სავსებით მართებულად, ვამბობთ: საქართველოში გუნდური სიმღერის ტრადიცია სათავეს საუკუნეების სიღრმეში იღებსო. საგუნდო მუსიცირების მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებს ვიხსენებთ მაშინ, როცა მრავალხმიანი ხალხური სიმღერის უნიკალობაზე ვლაპარაკობთ და მაშინაც, როცა ჩვენი საგუნდო კოლექტივებისაგან მაღალ საშემსრულებლო კულტურასა და პროფესიონალიზმს მოვითხოვთ. ხალხურმა სიმღერამ ქართველ კაცს, სხვა მრავალ სიკეთესთან ერთად, ერთი სპეციფიკური ნიჭიც — ანსამბლურ მუსიცირებაში იმპროვიზაციული თანამონაწილეობის უნარი შესძინა. ხმათა „შეწყობის“ პროცესში მშვენიერი ჰარმონია იბადება, ხოლო ამ პროცესის მონაწილე, როგორც წესი, შემოქმედებით ინიციატივასა და პარტნიორის ფაქიზ შეგრძნებას ამჟღავნებს. ეს მართლაც რომ გამორჩეული ნიჭი ქართველებს უხვად აქვთ მომადლებული, ამას თვალნათლივ ჩვენი მუსიკალური ყოფაც ადასტურებს. მაგრამ, როგორც ისევ მუსიკალური პრაქტიკა გვიჩვენებს, ხალხური კოლექტიური შემსრულებლობის თვით მრავალსაუკუნოვან ტრადიციასაც არ ძალუძს უზრუნველყოს პროფესიული გუნდური შემსრულებლობის მაღალი დონე, რადგან მუსიცირების ეს ორი ფორმა არსებითად განსხვავდება.

დღეს ნაკლებად მისდევენ ამ ტრადიციას, მაგრამ, ჩვეულებრივ, ხალხური სიმღერის შესრულებისას გუნდის წინ ლოტბარი არ გამოდის. ლოტბარის საჭიროება არსებითად მაშინ გაჩნდა, როცა ხალხურმა სიმღერამ ჩვეული ყოფითი გარემოდან საკონცერტო ესტრადაზე გადმოინაცვლა — თუ მანამდე მუსიცირების პროცესს სიმღერის დამწყები აწესრიგებდა, ახლა მისი ადგილი ლოტბარმა დაიკავა. იგი წარმართავს ცალკეულ მომღერალთა შემოქმედებით ინიციატი-

ვას. სამწუხაროდ, ამ უკანასკნელ ხანს ისეთი ლოტბარებიც მოგვევლინნენ, დიდის მონდომებით რომ „ამდიდრებენ“ ხალხურ სიმღერას მრავალფეროვანი ნიუანსებით, მაგრამ კარგი ლოტბარი, — ასეთებიც გვყავს, — ყოველთვის ცდილობს ხალხური სიმღერის შესრულების შინაგანი თავისუფლება არ შეუზღუდოს, იმპროვიზირებული მუსიცირების უშუალო ატმოსფერო შექმნას, სხვადასხვა კუთხის სიმღერის ემოციურ-ინტონაციური განუმეორებლობა თვით ინტონირების მანერაშიც გამოავლინოს. საკონცერტო ესტრადაზე გამოტანილი ხალხური სიმღერა ყველა შემთხვევაში მისთვის უჩვეულო საშემსრულებლო კონტექსტში ექცევა, მაგრამ ბუნებრივთან მიახლოვებული ახალი გარემო იმის შესაძლებლობას მაინც იძლევა, მაქსიმალურად იქნას წარმოჩენილი ხალხური ნიმუშის აირველქმნილი მხატვრული ღირებულება. ეთნოგრაფიული ანსამბლისა თუ გუნდის ხელმძღვანელის მაღალი პროფესიონალიზმი ფოლკლორის ასეთ წარმოჩენაში მჟღავნდება და ამაში მას ფასდაუდებელი სამსახური უნდა გაუწიოს გუნდური სიმღერის მრავალსაუკუნოვანმა ხალხურმა ტრადიციამ. რა საკვირველია, იგივე ტრადიცია ასაზრდოვებს ქართული პროფესიული საგუნდო (და არა მარტო საგუნდო) შემსრულებლობის თვითმყოფადობასაც, განსაზღვრავს ინტონირებისა თუ ტემპერამენტის თავისებურებებს.

მაგრამ, ისიც უნდა ითქვას, რომ საგუნდო მუსიცირების ეროვნული ტრადიციების სიმყარემ გუნდის დირიჟორობა ჩვენში არა მარტო ერთობ პოპულარულ, არამედ პრაქტიკულად ერთ-ერთ ურთულეს მუსიკალურ პროფესიადაც აქცია. პრაქტიკულად იმიტომ, რომ გუნდის კარგი დირიჟორი თითქოს მრავლად გვყავს, მაღალპროფესიულად ამღერებული საგუნდო კოლექტივი კი — ცოტა. სერიოზული ერთი პირობა იმასაც მოგვთხოვრეობს, რომ ჩვენში გუნდის მომღერლის პროფესიული აღზრდა, არსებითად, თვით გუნდის დირიჟორს უხდება. პროფესიულ აღზრდაში კი, სხვასთან ერთად, განსხვავებული მუსიკალური სტილების შესწავლაც იგულისხმება და სუფთად ინტონირების ჩვევების განმტკიცებაც, ავტორისეულ იდეაში წვდომის უნარის გამომუშავებაცა და ამ იდეის სრულყოფილი წარმოჩენისკენ სწრაფვის ჩანერგვაც. და კიდევ, — დირიჟორს უხდება იმ პროფესიული პასუხისმგებლობის გრძნობის აღზრდაც, გუნდის მომღერლის თვითდისციპლინას რომ აყალიბებს და საბოლოოდ საგუნდო კოლექტივის საშემსრულებლო კულტურის განმსაზღვრელ ერთერთ მნიშვნელოვან ფაქტორად იქცევა. ერთის სიტყვით, აკადემიური გუნდის დირიჟორის პროფესიონალიზმის დადასტურებას, სხვასთან ერთად, მისი კოლექტივის საშემსრულებლო პოტენციალიც წარმოადგენს, რადგან დირიჟორ-ინტერპრეტატორის ყველაზე ორიგინალური ჩანაფიქრიც კი მხოლოდ იდეად რჩება, თუ ამ იდეის უშუალო განმახორციელებელმა — გუნდმა — მსმენელამდე მისი მიტანა ვერ შეძლო. პროფესიული საგუნდო კოლექტივის ჩამოყალიბების უაღრესად რთული და ხანგრძლივი პროცესი მუსიკალური შემსრულებლობის ფოლკლორულისაგან განსხვავებულ პრინციპებს ემყარება და მის წარმართვაში დირიჟორს მხოლოდ ღვთით მომადლებული მუსიკალობა და ეროვნული ტრადიციების მომარჯვება ვერ უშველის. მას, ნიჭიერებასთან ერთად, ხელობის კარგი ცოდნა და თავგანწირული შრომა მოეთხოვება,



შალვა მოსიძე

რათა სადირიჟორო ხელოვნების ეს ერთი მხარე — გუნდის საშემსრულებლო ტექნიკით აღჭურვის ამოცანა დასძლიოს. არსებითად, ამ პრობლემის გადაჭრის შემდეგ იწყება დირიჟორ-შემსრულებლის შემოქმედებითი ურთიერთობა საკუთარ კოლექტივთან, ამის შემდეგ იძენს იგი მორალურ უფლებას საგუნდო მუსიკალური კულტურის საუკეთესო ქმნილებათა საკუთარი ინტერპრეტაცია შესთავაზოს მსმენელს.

ზემოაღნიშნული სადისკუსიო საკითხთა წრეს არ განეკუთვნება და ყოველივე ამის განმეორებას ერთობ კონკრეტული მიზანი ჰქონდა. ჩემის აზრით, შალვა მოსიძე ერთ-ერთი (თუ არა ერთადერთი) იმ დირიჟორთაგანია ჩვენში, რომელმაც ეს პრობლემა წარმატებით დასძლია. როგორიც არ უნდა იყოს დამოკიდებულება ამ მუსიკოსის შემოქმედებითი პოზიციისადმი — თავისთავად მისი არსებობა დირიჟორის მუსიკალური აზროვნების გარკვეულ მიმართებაზე მეტყველებს — მრავალგზის დადასტურებული ფაქტია, რომ შალვა მოსიძის გუნდი ყოველთვის გამოირჩევა მაღალი საშემსრულებლო კულტურით, რომ მასთან ყოველი შეხვედრა გუნდური მღერის პროფესიული ჩვევების ბრწყინვალე დემოსტრაციად იქცევა ხოლმე. ცხადია, ასეთი ვითარების შექმნას გუნდთან მუშაობის მოსიძისეული მანერა აპირობებს, მაგრამ დღეს, ალბათ, ძნელი სათქმელია, ვისი როლი იყო თავიდან უფრო მნიშვნელოვანი — მოსიძე-დირიჟორისა გუნდის მომღერალთა აღზრდაში, თუ გუნდის მომღერლებისა მისი, როგორც დირიჟორის ჩამოყალიბებაში. თავისი პრაქტიკული საქმიანობა შალვა მოსიძემ გორის სამუსიკო სასწავლებლის მოსწავლეებთან დაიწყო. მათ კი არც გუნდში სიმღერის ჩვევები გააჩნდათ და არც განსაკურთებული ვოკალური მონაცემები. სწორედ ამ განსაზღვრული შესაძლებლობების მქონე მოსწავლე-გოგონებთან ურთიერთობაში გამოიკვეთა გუნდთან მუშაობის ის მეთოდი, მოსიძის ყოველ რეპეტიციას კონკრეტული ბგერადი იდეალისაკენ სწრაფვის თავდაუზოგავ პროცესად რომ აქცევს. ამიტომაც მუშაობს იგი ასეთი შესაშური მოთმინებით სასურველი ჟღერადობის მისაღწევად, ეძებს მაქსიმალურად ხელსაყრელ სასიმღერო პოზიციას ყოველი ცალკეული ბგერის მისაღებად, ხვეწს თითოეულ ფრაზას და სრულყოფილად აჟღერებული ნაწილებისაგან ჰკრავს მხატვრულ მთელს; შესაძლოა, ამან განაპირობა ისიც, რომ შალვა მოსიძე არასოდეს არ თვლის ნაწარმოებზე მუშაობას დასრულებულად — ჯერ ერთი, სრულყოფის პროცესში უკვე კარგად ნაცნობი მხატვრული ქმნილებაც ახალი შინაარსით იტვირთება, ახალი ემოციურ-ფსიქოლოგიური ნიუანსებით მდიდრდება, მეორეს მხრივ კი — ეს პროცესი შემსრულებლების მიერ მუსიკალური მასალის ისეთ

გათავისებას უზრუნველყოფს, მსმენელს თავისუფალი მუსიცირების ილუზიას რომ უქმნის. და კიდევ — სწორედ სრულყოფის პროცესში მყარდება ის საოცარი ურთიერთგაგება შალვა მოსიძესა და მომღერლებს შორის, ამ უკანასკნელთათვის განსაკუთრებით მრავლისმეტყველს რომ ხდის მათი ხელმძღვანელის თავისებურ, თავისუფალ სადირიჟოროჟესტს. მხედველობაში უნდა მივიღოთ ისიც, რომ მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე მას ურთიერთობა მხოლოდ გორის სამუსიკო სასწავლებლისა და კონსერვატორიის ჯგუნდებთან ჰქონდა, ხოლო სასწავლო გუნდის შემადგენლობა სტაბილური არაა და მომღერალი სწორედ მაშინ ტოვებს კოლექტივს, როცა მან ის-ისაა რეპერტუარი აითვისა და გუნდში სიმღერის ჩვევები განიმტკიცა. შალვა მოსიძესთან თაობათა ცვლა გარეშე თვალისათვის შეუმჩნეველად მიმდინარეობს, რადგან იგი, ყველაფერთან ერთად, ნამდვილი პედაგოგიური ალღოთიც არის დაჯილდოებული და მომღერლებთან მისი მუშაობა თანმიმდევრულ აღმზრდელობით პროცესს წარმოადგენს. სწორედ ამ პროცესის ნაყოფიერებამ გახადა შესაძლებელი ჩვეულებრივი სასწავლო გუნდებიდან ისეთი მაღალპროფესიული საგუნდო კოლექტივების შექმნა, რომელთათვისაც, ერთის შეხედვით, ურთულესი საგუნდო პარტიტურებიც ადვილად ხელმისაწვდომია. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთის შეხედვით. მეთოდურად გამიზნული, დაძაბული შრომის შედეგია ის სიწმინდე, რომლითაც გორის სამუსიკო სასწავლებლისა და კონსერვატორიის ქალთა გუნდები რთულ პოლიფონიურ ფაქტურასა თუ დისონანტურ ჰარმონიულ კომპლექსებს სძლევენ. მათს საშემსრულებლო მანერას, რიტმული ნახაზის მკაფიობა და უზადო ინტონირება, ნატიფი ფრაზირება და მდიდარი ტემბრული პალიტრა გამოარჩევს. ამ გუნდებს ორიგინალური სახე აქვთ და იგი შალვა მოსიძის საშემსრულებლო სტილის განუმეორებლობითაა აღბეჭდილი. მისი თავისებურებები მნიშვნელოვანწილად განაპირობა იმ კოლექტივების სპეციფიკამაც, რომელთანაც დირიჟორს უხდება მუშაობა. ცხადია, ქალთა გუნდის შესაძლებლობები გაცილებით უფრო მოკრძალებულია, ვიდრე შერეულისა და, ამდენად, რეპერტუარის შედგენისას შერჩევის სავსებით კანონზომიერი და გონივრული პრინციპი მოქმედებს — უპირატესობა ენიჭება მინიატურებს, არც თუ იშვიათად დაწერილს შერეული გუნდისათვის, რომელთა ემოციური შინაარსი ტემბრულ-რეგისტრული კონტრასტირების საშუალებას იძლევა. ემოციური ნიუანსირების ხშირი ცვალებადობა, ერთის შეხედვით, მეტისმეტად ხშირიც, გუნდების ერთგვაროვანი (ქალთა) ტემბრული შეფერილობის გასამდიდრებლად არის მოწოდებული. უფაქიზეს პიანოსა და ზომიერ ფორტეს შორის ოსტატური ბალანსირებით შალვა მოსიძე არსებითად კამერული შემადგენლობის გუნდების საოცრად ფართო გამომსახველობითს დიაპაზონს უზრუნველყოფს — თანამედროვე ავტორთა რაფინირებული საგუნდო ბგერწერა და შუა საუკუნეების პოლიფონიური მუსიკისა თუ ძველი ქართული საგალობლების მკაცრი ჰიმნური დიდებულება, სხვადასხვა ეპოქის ჟანრულ-სახასიათო, ლირიკული, დრამატული სახეები ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მხატვრული მიგნების ორიგინალობითა და სტილის ზუსტი შეგრძნებით გამოირჩევიან.

შალვა მოსიძე მსმენელს ყოველთვის საინტერესო ინტერპრე-

ტაციას სთავაზობს და ამ ინტერპრეტაციის ამოსავალი მისი სასწავლო გუნდების შეზღუდული შესაძლებლობები არ არის. ასეთ კომპრომისზე დირიჟორი არ მიდის. შესაძლებლობების გაფართოება მისი ყოველდღიური საზრუნავია, მაღალ მხატვრული ინტერპრეტაცია კი — საბოლოო მიზანი. თუ პირველ შემთხვევაში — ტექნოლოგიური სირთულეების დაძლევის პროცესში — დირიჟორი მსხვილი პლანით გამოჰყოფს დეტალებს, ავტორისეული იდეის გასახსნელად იგი ასევე დაჟინებით ეძებს და პოულობს დინამიკის შესატყვის ფორმებს, საჭირო ტემბრულ-რეგისტრულ ეფექტებს და, რაც მთავარია, ზუსტ ემოციურ-ფსიქოლოგიურ ტონალობას. გამომსახველობის ყველა ხერხი კონკრეტული ეპოქისა და ეროვნული კომპოზიტორის, კონკრეტული სტილის თავისებურებებს ითვალისწინებს და ამიტომ ჟღერს ასე „სტილში“ პალესტრინაცა და შუტციც, ვერდიცა და კოდაიც, ტორმისიცა და ნაისოც, თაქთაქიშვილიცა და კეჭაყმაძეც, ჰპირიჩუელსიცა და ქართული ხალხური სიმღერაც. ქართული ხალხური სიმღერის შესრულების მოსიძისეული მანერა არსებითად განსხვავდება ეთნოგრაფიულისაგან და ამის აუცილებლობა მხოლოდ ქალთა გუნდების ტემბრული სპეციფიკით როდია განპირობებული. იგი უთუოდ ითვალისწინებს ჩვენს აკადემიურ კოლექტივებში დამკვიდრებულ ტრადიციას. როდესაც ხალხური სიმღერის ინტონირების არაფოლკლორულ მანერას მიმართავს, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც „საკუთარი სტილის“ ფარგლებში რჩება — იგივე რაფინირებული ბგერადი ატმოსფერო, ტემბრული საღებავებისა და დინამიკური ნიუანსირების ისეთივე სიუხვე... ეს უკვე ესთეტიზირებული ფოლკლორული სამყაროა, ოსტატის გაწაფული ხელით ხალხურ მოტივებზე შესრულებული მუსიკალური სურათი, რომელშიც ამა თუ იმ ეპიზოდის ინტონირების ეთნოგრაფიული ხასიათი სტილიზებული დეტალის შთაბეჭდილებას ახდენს. და თუმცა ხალხურ სიმღერასთან აკადემიური შემსრულებლობის გაშუალებული დამოკიდებულება დღეს უკვე ნორმად იქცა, მოსიძესთან თვით ამ დამოკიდებულების გამოხატვის მხატვრული ფორმა და მასში ჩადებული ინდივიდუალური იდეა, ხალხურიდან ამოზრდილი მუსიკალური სახიერების ორიგინალობა იწვევს ინტერესს.

ერთის სიტყვით, გორის სამუსიკო სასწავლებლისა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქალთა გუნდებთან მუშაობაში შალვა მოსიძე ისეთ შემსრულებლად ჩამოყალიბდა, თამამად რომ შეიძლება მის ხელოვნებაზე მაღალი პოზიციებიდან ლაპარაკი. ჩემის აზრით, ეს უკვე ისეთი მხატვრული მოვლენაა, რომელთან შეხვედრა ეროვნული ტრადიციების ცხოველმყოფლობასაც შეგაგრძნობინებს და ნიჭიერი ინდივიდის ნამდვილ პროფესიონალიზმსაც; მუსიკალური შემსრულებლობის გარკვეულ ლოკალურ კრიტერიუმადაც იქცევა და სხვათა ფონზე ჩვენს ეროვნულ კულტურასაც ღირსეულად წარმოაჩენს. შალვა მოსიძის სადირიჟორო ხელოვნება უთუოდ იმსახურებს ასეთ შეფასებას. მაგრამ ესეცაა — იმ გარემოებამ, რომ იგი მხოლოდ ქალთა სასწავლო გუნდებთან მუშაობს, მისი საშემსრულებლო რეპერტუარის გარკვეული ერთგვაროვნება განაპირობა და ხელი შეუწყო იმ აზრის შექმნას, თითქოს მოსიძე-დირიჟორის ამპლუა ქალთა გუნდების ხელმძღვანელობა არის. ასეთი შეხედულების სიმცდარეში მან ადვილად

დაარწმუნა ყველა, ვინც გორის სამუსიკო სასწავლებლის საოპერო სტუდიაში დადგმული სპექტაკლი „ნიშნობა“ (ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „მუსუსი“) ნახა. და მოისმინა. ცხადია, მასზე დიდი შრომა გასწიეს სტუდიის ორგანიზატორებმაც (დირექტორი ა. კაჭარავა) და სადადგმო ჯგუფმაც (რეჟისორი ტ. ბუხბინდერი, ქორეოგრაფი კ. ძნელაძე), განსაკუთრებით კი დირიჟორმა რ. ტაკიძემ, რომელმაც მუსიკალურად მოამზადა სპექტაკლი. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება მაინც გუნდმა მოახდინა — ცოცხალმა, დინამიკურმა მასამ, რომელიც ოსტატურად ასრულებდა მისთვის განკუთვნილ საკმაოდ ვირტუოზულ პარტიტურას. გასაოცარი არაფერი იქნებოდა, ამ მასის ნახევარი — მამაკაცთა ჯგუფი, გორელი მუსიკისმოყვარულებისაგან რომ არ ყოფილიყო შედგენილი. შალვა მოსიძემ ეს გაუწვრთნელი მოწიფული ადამიანები მოკლე დროში ისე აამღერა, რომ სასწავლებლის გუნდის „გამოცდილ“ მომღერლებთან ერთად მათ კოლექტიური გმირის სცენურ-მუსიკალურად გამომსახველი ჟანრული სახის წარმოსახვა უზრუნველყვეს. და თუმცა ამ ნამუშევარმა ახალი კუთხით წარმოაჩინა ქორმაისტერის პროფესიული შესაძლებლობები, ეს მაინც შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ერთი ეპიზოდია, საგულისხმო, მაგრამ არა გადამწყვეტი. მოსიძე-დირიჟორის საშემსრულებლო პოტენცია სრულად, ალბათ, მხოლოდ დიდ შერეულ გუნდთან მუშაობაში გამჟღავნდებოდა. ასეთი ურთიერთობის აუცილებლობა მომწიფდა და იგი, ჩემის აზრით, ჩვენი პროფესიული გუნდური შემსრულებლობის ინტერესებიდანაც გამომდინარეობს.

ფერმწერლის თვითმყოფადი ხელოვნება

ლეილა თაბუკაშვილი

რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვრის გივი თოიძის შემოქმედება ამ ორი წლის წინ რუსთაველის პრემიით აღინიშნა. ეს მოვლენა, ცხადია, არ არის შემთხვევითი, — იგი ლოგიკურად და კანონზომიერად უნდა მივიჩნიოთ, რამდენადაც ნიჭიერი ქართველი ფერმწერლის მიერ განვლილი გზა, მისი უაღრესად სავსე, ინტენსიური შემოქმედებითი ცხოვრება თავისთავად განაპირობებდა გამორჩეული ქმნილების დაბადებას, ისევე როგორც ეს საერთოდ ხდება ხოლმე ჭეშმარიტ ხოლოვანთა მოღვაწეობაში. დ. გულიას სახელობის ბიჭვინთის ლიტერატორთა სახლის კონფერენცდარბაზში გივი თოიძის მიერ მოხატულ პანოზე ერთგვარად განზოგადდა და უფრო ფართო მასშტაბებით წარმოგვიდგა ფერმწერლის მრავალწლიანი იდეურ-მხატვრულ სწრაფვათა და ძიებათა ნაყოფი. მონუმენტურ-ეპიკური ხასიათის ამ ნაწარმოებში ერთხელ კიდევ მკაფიოდ წარმოჩნდა მისი ავტორის შემოქმედებითი

ინტერესებისა და სახვითი ოსტატობის თვითმყოფადობა, რაც საერთოდ განსაზღვრავს გივი თოიძისეული ქმნილებების პოეტიკას, მათს გამომსახველობით ენას.

თავისებური შინაგანი მონუმენტური გამომსახველობა, რაც ფერის, პლასტიკის კომპოზიციის ავტორისეული აღქმა-შეგრძნებიდან მომდინარეობს, ნიშანდობლივია გივი თოიძის მთელი დაზგური შემოქმედებისათვის, იქნება ეს პეიზაჟის ჟანრი, თემატური სურათი თუ ნატურმორტი. ქართული ფერწერის ამ თვალსაჩინო ოსტატის სპეციფიკურად დაზგურ ტილოებს თითქოს არაფერი აქვთ საერთო მონუმენტურ მხატვრობასთან, მაგრამ, მეორეს მხრივ, სწორედ მათი სახვითი მეტყველების ენაში არის მკაფიოდ გამოხატული ის ნიშნებიც, რაც ამ ტილოებს კედლის ფერწერასთანაც აახლოებს. ალბათ ამიტომაც, 1971 წელს დაწერილი მისი მოზრდილი ტილო „საქართველო — ჩემი სიყვარული“ საფუძვლად დაედო ბიჭვინთის ლიტერატორთა სახლის კონფერენცდარბაზის მოხატულობას. მაგრამ, ცხადია, კედელზე გადატანილმა ამ თემამ დანიშნულების შესატყვისად, საფუძვლიანი მხატვრული გადამუშავება განიცადა კომპოზიციური წყობისა და კოლორიტის თვალსაზრისით, უფრო სწორად, ფრესკასა და ფერწერულ ტილოს საერთო ნიშნად შემორჩა იდეურ-ემოციური შინაარსი, ცალკეული კომპონენტების გააზრება. ბიჭვინთის ლიტერატორთა სახლი დაამშვენა დიდებულმა მყღერმა ჰიმნმა საქართველოზე, ეროვნულ ჰანგზე გაწყობილმა მელოდიამ, აქ გამოსახული ადამიანების ანსამბლური ჯგუფებიდან და მთელი გარემო-პეიზაჟიდან რომ მოედინება.

თუ თვალს გავადევნებთ მხატვრის შემოქმედებით გზას, ადვილად აღმოვაჩენთ, რომ ეს გზა საკმაოდ პირდაპირი და თანმიმდევრულია, იმ თვალსაზრისით, რომ ეფუძნება რეალური სინამდვილის ღრმად წვდომისა და, საკუთარი მსოფლაღქმიდან გამომდინარე, ამ სინამდვილის გარდასახვის გზას. მხატვრისათვის სრულიად უცხოა ცალმხრივი ფორმისეული ძიებები, რაც ყველგან და ყოველთვის ბუნების ერთგული რჩება, თუმცა კი ძალზე გაბედულად მიმართავს სახასიათოს აქცენტირებას, განზოგადების პრინციპს. მხატვრის წარმოსახვაში გარდატეხილი რეალური სინამდვილე ამ ქმნილებებში მუდამ გამოირჩევა სახიერებით, ნიმანდობლივია, ტიპიურის რომანტიზირებით. გივი თოიძე ძირითადად წარმოსახვით მუშაობს, თავის ფანტაზიას ენდობა, რამდენადაც თვით ეს წარმოსახვა მყარად დგას სინამდვილის შთაბეჭდილებებზე, დაკვირვებაზე, ბუნებაში დაუღალავ და შთაგონებულ მუშაობაზე. ამიტომაც, ამ შთაბეჭდილებების, მეხსიერებაში ემოციურად შემორჩენილის მარაგი გ. თოიძეს ამოუწურავად აქვს, — იგი ხორცს ისხამს დიდსა თუ მცირე ზომის ტილოებზე, — პეიზაჟურ და თემატურ ნაწარმოებებში, გრაფიკული მასალით შესრულებულ დაზგურ ფურცლებში, ხშირად მხოლოდ ერთ ტონალობაში რომ არის გადაწყვეტილი. გამოცდილების დაგროვებისა და მხატვრული ნააზრევის ტილოზე გადატანის მის მიერ ბუნებრივად შემუშავებული წესი განაპირობებს. ჩვენი აზრით, იმას, რომ თოიძის ნაწარმოებთა დიდი ნაწილი სურათებია, — ამ სიტყვის ღრმა მნიშვნელობით, მხატვრული იდეის ხორციშესხმის პრინციპით. დაწყებული მხატვრის პირველი პერიოდის ნამუშევრებიდან, ბევრი შეიძლება გავიხსენოთ ტილო, რომლებშიც სწორედ ეს სურათოვნებაა მიღწეული, კონკრეტული რეალური მოდელის ასევე ზოგადად კონკრეტული, ახალი სახეა წარმოსახული, თავისი შინაარსობრივი არსითა და საკუთარი პოეტურ-რომანტიკული ინტონაციით. მხატვრის შემოქმედებითი აზროვნება წარმართავს სურათოვნებისაკენ მის ლტოლვას. კომპოზიციურ-პლასტიკურ და კოლორისტულ ძიებებს, რის შედეგადაც ესოდენ საცნაური ხდება ავტორისეული ხელწერა, მისი ქმნილებების პოეტიკა, სტილისტიკური გამორჩეულობა.

მკაფიო თვითმყოფადობითაა აღბეჭდილი გივი თოიძის ფერწერული ენა, რაც გამოხატულია მისი ტილოების ფერადოვან წყობასა და ფერით ძერწვის ტექნიკურ ხერხებში. საერთო, წონადი ფორმები, პლასტიკის მკაფიობა და მოცულობითობა — ეს შთაბეჭდილება, რომელსაც მაყურებელი იღებს ამ ტილოებიდან, მიღწეულია ღრმა და გამჭვირვალე, ინტენსიური ფე-

XII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი ტენდენციის გაგებისათვის

დიმიტრი თუმანიშვილი

ქართული ხელოვნების ისტორიკოსნი განებივრებულნი როდი არიან წერილობითი წყაროების სიუხვით. დასავლეთ ევროპისა ან თუნდაც რუსეთის ხელოვნების მკვლევართაგან განსხვავებით მათ ძალზე იშვიათად თუ აქვთ საშუალება მოიშველიონ ძველი აღწერები, აღწერილობები თუ საბუთები — ზოგი რამ არც გვქონია, ზოგი დრო-ჟამმა იმსხვერპლა, ზოგი მტრის რისხვამ, ზოგიც შინაურის დაუდევრობამ. მიუხედავად ამისა, ძველი ქართული მწერლობისა თუ საქართლის ძეგლების კვლავ და კვლავ გადა-

რებით მოცულობათა, ფორმათა სკულპტურულად ძერწვის საშუალებით. მხატვრის სწრაფვა ცოცხალი ელფერების ცხოველმყოფელი ძალის შენარჩუნებისაკენ იგრძნობა თითოეულ მის ნამუშევარში, რომლებშიც ტონალური მონასმი ხშირად მკვეთრ ინტენსიურობამდეა გაძლიერებული. სამყაროს ფერადოვანი სიმდიდრის, შუქისა და ჩრდილის, სიღრმისა და სიშორის, საჰაერო ვალერების გადმოცემისას, კოლორისტული წყობის ჰარმონიულ მთლიანობასთან ერთად, ფერმწერალი აღწევს ბუნებისეული მშვენიერების დამაჯერებლობას, ცხოველხატულ ეფექტებს, მისი ტილოების ზეაწეულ-რომანტიკულ გამომსახველობას რომ განსაზღვრავს.

სურათოვნება და მხატვრული სახისმიერი გამომსახველობა ახასიათებს გივი თოიძის გრაფიკულ ნამუშევრებსაც. ამ სფეროშიც მისი შთამაგონებელია საქართველოს კუთხეები, ძველთბილისური პეიზაჟები — ხედები, რომლებშიც ხაზგასმულია ამ პეიზაჟების ფერწერული ცხოველხატულობა, თავისებური, განუმეორებელი სილამაზე. ლაღად და თავისუფლად ფლობს მხატვარი გრაფიკულ მასალებსაც რაც მას შესაძლებლობას აძლევს ნიუანსებში აამეტყველოს ყოველი შტრიხი და მონასმი.

დღეს გივი თოიძის შემოქმედებითი ნაღვაწი ქართული ფერწერის ერთ-ერთ ვრცელსა და ინდივიდუალურად გამორჩეულ ნაკადს წარმოადგენს. ეს მემკვიდრეობა, რომელიც წარსულისა და თანამედროვეობის, ხალხის შრომისა და ბრძოლის ამსახველ მრავალ შთამბეჭდავ ტილოს შეიცავს, თავიდან ბოლომდე გამსჭვალულია ეროვნული სულით, ყოველივე მშობლიურისადმი, ქართული მრავალსახოვანი ბუნების მშვენიერებისადმი ზეაღმტაცი სიყვარულით. ეს არის მეტყველ ფერადოვან სურათებად ქცეული სიმღერები საქართველოზე, სიმღერები, რომელთა თხზვას სულ უფრო ემატება შთაგონების ძალა. ფერმწერლის შემოქმედებითი გამოცდილება და მომწიფებული ოსტატობა, თანამედროვე სინამდვილე განსაზღვრავს შთაგონების ამ ძალას, ახალ მაღალმხატვრულ ქმნილებებს რომ პირდება ქართულ მხატვრობას.

სინჯვამ ბევრი შეიძლება შესძინოს შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების, მხატვრობისა თუ ქანდაკების შემსწავლელთ და ზოგიერთი აქამდე ნაკლებად გარკვეული საკითხის გადაჭრაშიც დაგვეხმაროს.

ხელოვნების ისტორიის თვალსაზრისით საყურადღებო ცნობათა შორის ერთი ყველაზე საგულისხმო, უთუოდ, გიორგი მცირის ანუ ხუცეს — მონაზონის შეთხზულ გიორგი მთაწმიდელის „ცხორებაშია“ დაცული[1]. მოგვითხრობს რა 1060 წ. ბაგრატ IV მოწვევით საქართველოში ჩამოსული გიორგი მთაწმიდელის მოღვაწეობაზე საეკლესიო ცხოვრების მოსაწესრიგებლად, იგი, სხვათა შორის, წერს: „რამეთუ იყო ვინმე ეპისკოპოსი, მდიდარი ფრიად და წარჩინებული, რომელსა იგი მარჯულ ჰბრძოდა ეშმაკი, რაჲთა სიმდიდრითა საფასეთა თჳსთაჲთა ეკლესიანი შეამკვნეს და განაშუენნეს, და რაჲთა მონასტერთა შინა აღაპი დაიდვას და ამით მიზეზითა სცვიდა სიმდიდრესა თჳსსა, ხოლო გლახაკთა ყოლადვე არა მიხედვიდა. ესე დაემოწაფა წმიდასა ამას ბერსა და განუცხადა თჳსი გულის — სიტყუჲ. ხოლო ბერმან ჰრქუა მას, ვითარმედ: მეუფეო, ესე ბრძოლა ბოროტისა მტერისჲ არს, რაჲთამცა ეკლესიათა და აღაპთა მიზეზითა გლახაკთა უწყალოებასა შინა მოგჳლა, რამეთუ არა თუ ამას გუეტყჳს ღმერთი, ვითარმედ ეკლესიანი არა შეამკვენითო, არამედ რამეთუ მშიოდა და არა მეცით მე ჭამადი“. ვითარცა იტყჳს იოანე ოქროპირი, ესრეთ სწავლათა თჳსთა მიერ მოწყალებად გლახაკთა მოიყვანა და ფრიად განყოფად იწყო უღონოთა და დავრდომილთა, ვიდრე არა სახილველად საკჳრველ იყო, რომელნი პირველ იცნობდეს“.[2]

მოტანილი ნაწყვეტიდან ისე ჩანს, რომ გიორგი მთაწმიდელის აზრით შეუწყნარებელია ეკლესიათა შემკობა-გამდიდრებაზე ფიქრი, როდესაც შენს გვერდით არიან გლახაკნი, გაჭირვებულნი და სნეულნი. კიდევ მეტიც, იგი თითქოს მკაცრად უპირისპირებს ერთი მეორეს ქველმოქმედებას და საფასე განძეულობის სალოცავთათვის შეწირვას. თუ ამ აზრს ბოლომდე მივდიეთ, ნათელი გახდება, რომ იგი უშუალოდ ეხება საეკლესიო ხელოვნებასაც, რომლის უმთავრესი საარსებო წყარო სწორედ შეწირულობანი იყო. ამის წამკითხველს შეუძლებელია არ ეაახსენდეს სხვა გამოჩენილი საეკლესიო პირის, სხვა დროსა და სხვა ვითარებაში ნათქვამი სიტყვები: „ჰოი, ამაოებაჲ ამაოებათაჲ, ისევე ამაოა, რაოდენაც უგუნურნი მოწყენილებენ კედლები ეკლესიისანი, ხოლო გლახაკთათვის მას არ რა გააჩნია. ქვათა თვისთა ოქროთი შემოსავს, ხოლო ძეთა თვისთა დაუტევებს შიშვლად. უპოვართ ართმევს, მდიდართა მზერა რომ მოალხინოს“.[3] — ასე წერდა 1125 წელს რომის ეკლესიის მიერ წმინდანად აღიარებული კლერვოს მონასტრის სახელმოხვეჭილი აბატი ბერნარდი. ცისტერციელთა სამონასტრო მოძრაობის ერთი მოთავეთაგანი, იგი არათუ ეკლესიების ოქრო-ვერცხლით ავსებას ვერ გუობდა, არამედ საერთოდ ყოველგვარი სამკაულის მოშორებასაც მოითხოვდა ხისაგან გამოკვეთილი ჯვარცმის კიდე. სხვა ყველაფერი, მისი აზრით, ზედმეტი და ფუჭი იყო.

წმ. ბერნარდის შემოტევა უპასუხოდ არ დარჩენილა. ასეთ პასუხადაა მიჩნეული სხვა სახელგანთქმული საეკლესიო მოღვაწის, საფრანგეთის მეფეთა საძვლის, სენ-დენის მონასტრის აბატის, სუგერიუსის ნაწერები. 1140-იან წლებში შეთხზულ ანდერძისგვარ წიგნში მან აღნუსხა მონასტრის გავრცობა-გასამშვენებლად მის წინამძღვრობაში ჩატარებული სამუშაოები. ამ თხზულებებში, ე. პანოფსკის თქმით, იგი დიდი ენთუზიაზმით აღწერს მოკიაფე ოქროსა და ძვირფას თვლებს.[4] თუ კლერვოს აბატი აღშფოთებით აბობს: „ოდეს რელიქვიები ოქროთია დაფარული, ილხენს თვალი და აღეღებიან ქისანი. წმიდა მამათა და დედათ რაც შეიძლება ლამაზად გამოხატავენ, და მით უფრო წმიდად ჰგონებენ მათ, რაც მეტ ფერს დაადებენ“[5], სენ-დენის წინამძღვარი მოგვითხრობს: „რადგან ჩვენ საჭიროდ ვთვლიდით ზედა კამარაში რაც შეიძლება ღირსეულად მოგვეთავსებინა ჩვენ მფარველ წმინდანთა უწმინდესი ნეშთი (ე. ი. წმ. დენისა, რუსტიკუსისა და ელეფტერიუსისა. დ. თ.) და ვინაიდან ჩვენთვის უცნობი მიზეზით აგლეჯილი იყო ამ უწმინდესი სარკოფაგის ერთ-ერთი გვერდის ფიცარი, ჩვენ გავიღეთ თხუთმეტი მარკა ოქრო და იგი, უკანა მხარე და დაგვირგვინება ზევით და ქვევით დაახლოებით ორმოცი უნციათი მოვაოქროვეთ. შემდეგ ჩვენ მოვაფენინეთ წმიდა ნეშთთა შთასასვენებელი

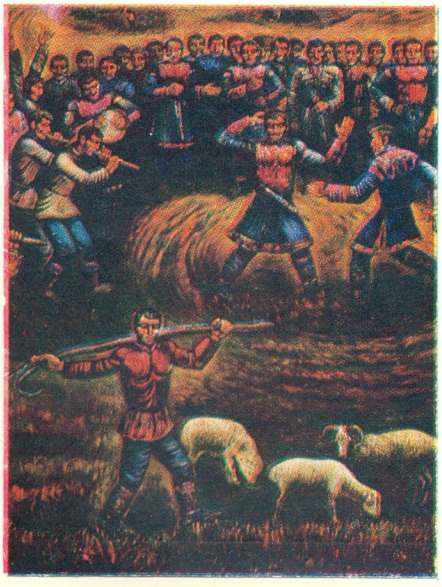
საყვარელი ქუჩა

ზამთარი თბილისში

ძველი თბილისის კუთხე

იდა ოცხელის პორტრეტი

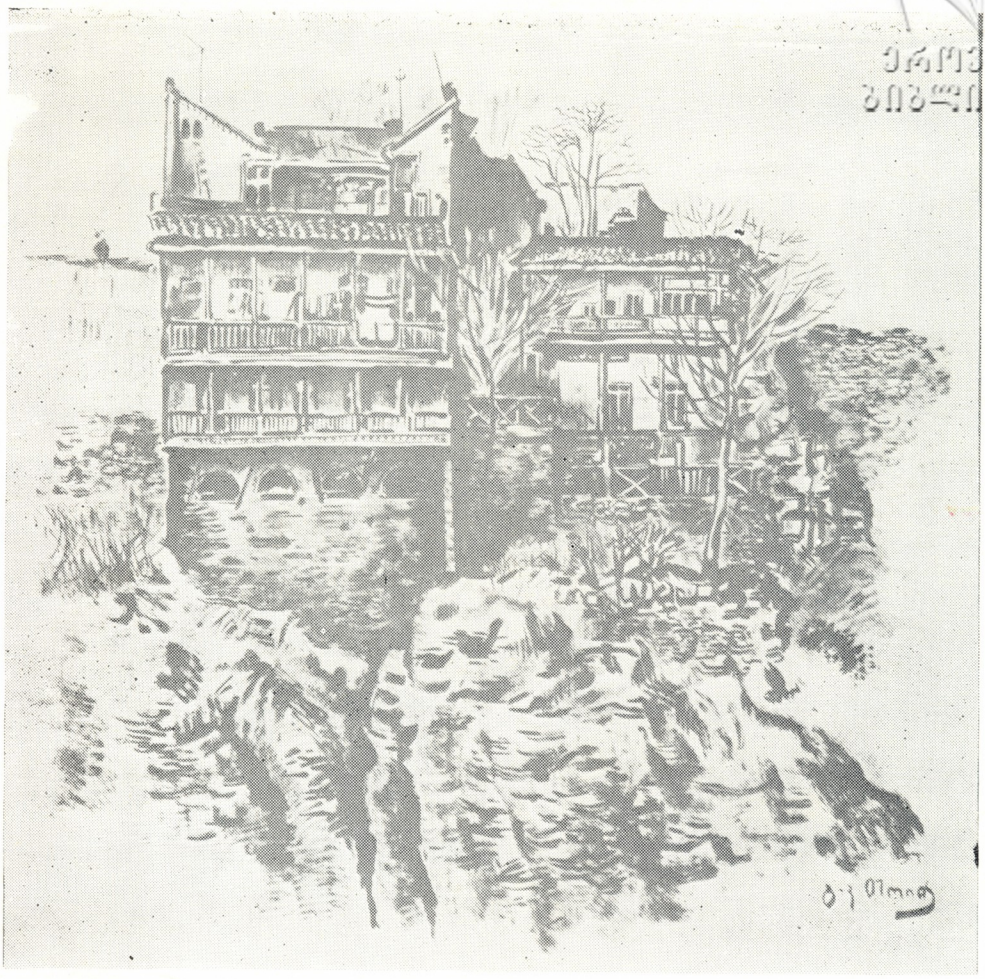
ეროვნული
ბიბლიოთეკა



ბიჭვინთის დ. გულიას სახელობის
ლიტერატორთა სახლის კონფე-
რენცდარბაზის მოხატულობა

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ეროვნული
ბიბლიოთეკა



ძველი თბილისის კუთხე

ქართლის პეიზაჟი

შვილის პორტრეტი

ძველი თბილისი

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ნატურმორტი

ნარიყალას მიდამოები

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

გ. თოიძე

იმერეთის პეიზაჟი

წივიწყებული მელოდია

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

მოოქროვილი სპილენძის ლორფინებით და მოვაქციეთ იგი შიდა ქვის კამარის სიახლოვეს და გავუკეთეთ კარი...“ ტრაპეზის წინა მხარის შესამკობად, გვამცნობს იგი, მასზე მოვაქციეთ-ო „ჩვენი ანგარიშით, მიახლოებით ორმოცდაორი მარკა ოქრო და აურაცხელი განძი ძვირფასი თვლებისა: ჰიაცინტების, ლალების, საფირონების, ზურმუხტების, თოპაზების და მთელი რიგი სხვადასხვა უზარმაზარი მარგალიტისა — ისეთი ზომისა, რომ ამგვარის მოპოვების იმედიც არა გვქონია... „ჯვარცმის თაყვანისსაცემად, რომელსაც თვით ანგელოზნიც ადიდებენო... ჩვენ თვითონაც და ჩვენი წარგზავნილების მეშვეობითაც მოვიკითხეთ ძვირფასი მარგალიტები და თვლები, მოვამზადეთ ოქროსი და თვლების რაც შეიძლება დიდი მარაგი შესამკობლად და შევყარეთ ყოველი მხრიდან ყველაზე გამოცდილი მხატვრები... ჩვენ გამოვიყენეთ ამ უწმინდესი სამკაულისათვის დიდი და ძვირფასი მარაგი სხვა თვლებისა და მარგალიტებისაც. რამდენადაც გვახსოვს, თუ მეხსიერებამ არ გვიმტყუნა, ჩვენ მისთვის ოთხმოცი მარკა ოქრო გამოვიყენეთ და მხოლოდ და მხოლოდ ორ წელიწადში შევძელით დაგვესრულებინა რამდენიმე ლორენელი ოქრომჭედლის — ისინი ხან ხუთნი იყვნენ, ხანაც შვიდნი — მეოხებით მისი კვარცხლბეკი, შემკული ოთხი მახარებლით და ბოძი, რომელზედაც ასვენია წმ. ხატი, მეტად დახვეწილი ოსტატობით მომინანქრებული და მასზე მაცხოვრის ისტორია და მისი დამმოწმებელი ძველი აღთქმის ალეგორიები და სულ მაღლა კაპიტელი, რომლის გამოსახულებანი ზევითკენ უფლის სიკვდილს შეჰყურებენ“.[6] ამ ციტატებიდან სავსებით აშკარაა, რომ სუგერიუსი ოავს სწორედ იმით იწონებს, რასაც კიცხავს წმ. ბერნარდი, საქებარი და საამაყო ჰგონია ბერნარდის მიერ მოძაგებული ეკლესიური ფუფუნება. მას მართლაც ეჩვენება გამორჩეული სიწმინდის ნიშნად და მისი განდიდების საშუალებად პატიოსანი ლითონებისა და ქვების მომეტებული რაოდენობა, ნამუშაკევის დახვეწილობა და სრულქმნილება.

ჩვენ არ ვიცით, გამოუჩნდა თუ არა სუგერიუსის ნაირი მოპაექრე გიორგი მთაწმიდელს, ჩვენს მწერლობაში თითქოს არა ჩანს ამგვარი თხზულება, მაგრამ დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ სუგერიუსის მსგავსად საქართველოში ეკლესიის პოსი როდი ფიქრობდა, რომლის ვინაობაც კი არ გვაუწყა გიორგი მცირემ. ამაში დასარწმუნებლად შეიძლება გიორგი მთაწმიდელის უფროსი თანამედროვის, მცხეთის საყდრის ცნობილი „მეორედ მაშენებლის“ მელქისედეკ კათალიკოსის „დაწერილი“ მოვიტანოთ. ეს არის 1030 წწ-ში შედგენილი ანდერძი, სადაც მელქისედეკი გადმოგვცემს თუ რა გაუკეთებია სვეტიცხოვლის ტაძრის შესამკობად. თავისი შინაარსით იგი, ამდენად, სუგერიუსის ნაწერთა ანალოგიურია. ის არის მხოლოდ, რომ იმავე, როგორც გიორგი ხუცეს — მონაზონმა, ერთ აბზაცში ჩატია ის, რისთვისაც წმ. ბერნარდ კლერვოელს რამდენიმე გვერდი დასჭირდა, მცხეთელმა პატრიარქმაც ერთი ათად ნაკლები მოცულობის თხზულება მოანდომა თავისი ნაღვაწის აღწერას. „ოდეს უღირსი ესე ღირს ვიქმენ საჭეთ პყრობად წმიდისა ამის ტაძრისა კათოლიკე სამოციქულოჲსა ეკლესიისა და შევამკევ სალხინებელად სულისა ჩემისა წარსამართებლად ქრისტიანეთა“ — იტყვის საქართველოს მწემსმთავარი —„და შევამკევ ყოველთავე სამკაულობითა, გარეთითა ბჭითა და გარეშემო სტოჲთა მოქმნითა და ზედადაბურვითა და შევამკევ ყოვლითა სამკაულობითა, ოქროჲთა და ვეცხლითა, თუალითა და მარგალიტითა და საღმრთოთა (წივნთა) დაწერითა და შევჭედე სუეტი ცხოველი ოქროჲთა და ვეცხლითა, და შევჰედე წმიდა საკურთხეველი ო (ქროჲთა) და ვეცხლითა, თუალითა და მარგალიტითა; და მოვჰედენ კანკელნი და კარნი საკურთხევლისანი ოქროჲთა და ვეცხლითა: და შევქმენ ძელნი ცხორებისანი ოქროჲსანი... თუალითა და მარგალიტითა; და შევქმენ წმიდა ესე სამარტჳლოჲ ოქროჲთა და ვეცხლითა, თუალითა და მარგალიტითა და ამასა შიგან დაუსუენენ ყოველთა წმიდათა ნაწილნი აურაცხელნი და ძელი ცხორებისაჲ;

და დაუსუენე ხატი ოქროჲსა, რომელი მიბოძა კონსტანტი ბერძენთა მეფემან, და სამარტჳლოსავე შიგან დაუსუენე ხატი ესე წმიდისა ღმრთის მშობელისა შემკობილი ოქროჲთა, თუალითა და მარგალიტითა, რო-

მელი მიბოძა ბასილი ბერძენთა მეფემან, და ხატი ესე დიდი მაცხოვრისაჲ საროთითა და გარშემო თუალითა შემკობილი , და სხუაჲ ხატი მაცხოვრისაჲ ვეცხლისა და ოქროჲთა ცურვებული, და ხატი ნათლისმცემელისაჲ... და თევდორესი და საროთითა შექმნილნი, ოქროჲთა და ვეცხლითა შეჯედილნი, და სხუაი ხატები, საროთითა ოქროფორტლითა დაწერილნი, ჩემნივე დასუენებულნი... და ასე შემდეგ და ასე შემდეგ.

როგორც დამოწმებული ნაწყვეტიდან ჩანს, მელქისედეკ კათალიკოსი ბევრად სიტყვაძვირია სუგერიუსზე: იგი საჭიროდ არ მიიჩნევს მოგვიყვეს თვითეული ნივთის დამზადების ამბავი, არ ჩამოთვლის მათზე გამოსახულ ამბებსა თუ ფიგურებს, არ ასაბუთებს (იმიტომ ეგებ, რომ მას — სუგერიუსივით — მოცილე არ ეგულება) თუ რატომ გადაწყვიტა ამა თუ იმ საგნის შემკობა. მაგრამ ისიც სარწმუნო ჩანს, რომ ეგზომი განძეულობის ვაღება მისთვის საამაყო და სასახელოც. მის ნაამბობსაც გადაფენია ოქრო-ვერცხლისა და პატიოსან თვალთა ციალგი. ლ. რჩეულიშვილის მოსაზრებით, მცხეთის „დაწერილში“ ჩვენ ვხედავთ სავსებით გამოკვეთილსა და ჩამოყალიბებულ გემოვნებას, გვესმის დეკორაციული ეფექტების მოყვარული ადამიანის ხმა[8]. შესაძლებელია, მელქისედეკის ანდერძის შემთხვევაში ეს იმდენად ნათელი არც იყოს, როგორც სუგერიუსის ნაწერში. იგი, მართლაც, პირდაპირ არსად გამოთქვამს თავის აზრს, როგორც ამას სენ-დენის აბატი აკეთებს, მაშინ თუნდაც, მთავარი ტრაპეზის ოქროს ერთ-ერთი ლორფინის რელიეფით შემკობის გამო რომ იტყვის — ეს იმისათვის მოვიმოქმედეთ „რათა იგი აღმაფრთოვანებელი იყოს როგორც თავისი ფორმით, ასევე მასალითაც-ო“[9]. მაგრამ ლ. რჩეულიშვილის აზრი სრულიად ეჭვმიუტანელი ხდება მისი ადრეულისა და მოგვიანო წყაროების მონაცემებთან შეპირისპირების შემდეგ.

ადრეული ხანის წერილობით ძეგლში ვეძებთ ვრსად ნახავთ ძვირფასეულობით აღტაცების კვალს. ნიმუშად შეიძლება ავიღოთ ნაწყვეტები სერაპიონ ზარზმელისა და გრიგოლ ხანძთელის „ცხორებებიდან“. „იწყეს (ზარზმას) შენებად ეკლესიისა და დადვეს საფუძველი ადგილსა მას, რომელი იოვანე გამოარჩია. ხოლო საჭირო იქმნა შენებაჲ მისი, რამეთუ ქვანი, მათ ადგილთანი, ტყეთაგან დაფარულ იყვნეს... ხოლო ტყენი ხუროთმოძღუარ და ზედამდგომელ საქმისა მის გარბანელი და ორნი იგი ძმანი, ხოლო განითქუა რა, ვითარმედ ესე ვითარნი ესე კაცნი ესრეთ აღაშენებენ ეკლესიასა, იწყეს სახედ მდინარისა მოსლვად საქმესა მას ეკლესიისასა და არა იპოვა რაჲთურთით ქვა(ჲ)... კუალადცა მოვიდა მუნ ღმრთისმსახური იგი გიორგი და ჰრქუა წმიდათა მათ: .... „უკეთუ სთნავს სიწმიდესა თქუენსა, არს ადგილი ერთი, სადა ეკლესია (ჲ) მისი დაცემულ არს ძვრისაგან. აწ, უკუეთუ ჰბრძანოთ, ადვილ არს, რაჲთა იგი მოვაღოთ“. ხოლო უცნა რაჲ წმიდათა მათ, რამეთუ უკუმ[ო]ქმედ მდებარი არს ეკლესია (ჲ) იგი, ბრძანეს, რაჲთა სწრაფით ჴელყონ საქმესა მას და იწყეს მოღებად მეყსეულად, რაოდენი ეკმარებოდა ეკლესიისა მისთჳს, და იცნობებიან ქვანი იგი ზოგს რაჲმე კუთხთა მიერ და კამარათა... ხოლო შემდგომად სამისა წლისა სრულ იქმნა ეკლესიაჲ და შეიმკო ყოვლითა განგებითა, რომელი შეჰგვანდა ჟამსა მას. და აღმართეს მას შინა ცხოველს — მყოფელი ხატი ფერისცვალებისა(ჲ)[10] „ხოლო იყო ჟამს მას ხანცთას წინამძღრაჲ მამა არსენი, ნათესავით აზნაური. მისითა განზრახვითა იქმნა დაწყებაჲ ახლისა და შუენიერესა ეკლესიისა ფიცხელსა მას კლდესა ზედა რომელიცა ფრიადითა შრომითა და ქვითკირითა მყარითა მრავალთა ჟამთა დაავაკეს და ესრეთ შეარაცხეს შემზადებაჲ ადგილისა მის, ვითარცა სრულიად აღეშენა. არამედ აკურთხენ ქრისტემან ამონა სიბრძნით სრულიად მაშენებელი და შემწენი ყოველნი, რომელთაგან კეთილად განემარჯვებოდა შენება ეკლესიისა მის. ხოლო ქვაჲ და კირი ფრიად შორით მოაქუნდა ძნელთა მათ გზათა კაცთა ზურგითა და ყოველნი საჭიროთა იწონებოდა, რამეთუ იყიდდეს მაშენებელნი იგი.

მას ჟამსა გარდაიცვალა ღმრთის მსახური იგი ხელმწიფე (აშოტ ერისთავი-ერისთავი)... ხოლო გურგენ, ძის წული აშოტისი... დაჯდა ერისთავთ-ერისთავად და მან განასრულა ეკლესიაჲ იგი ახალი ხანცთისაჲ[11]...

როგორც დავინახეთ, ბასილი ზარზმელიცა და გიორგი მერჩულეც საკმარისად ვრცლად მოგვითხრობენ სამონასტრო ეკლე-

სიათა მშენებლობის ამბავს. მაგრამ არც ერთმა და არც მეორემ არ მიიჩნია საჭიროდ ძვირფასი სამკაულის არათუ აღნუსხვა, მოხსენიებაც კი. ისინი ყურადღებას თავად ეკლესიის მშენებლობაზე ამახვილებენ, რადგანაც სახლი უფლისა, სახლი ლოცვისაჲ ქრისტიანული თემის ნორმალური ცხოვრების აუცილებელი პირობაა. ბასილი ზარზმელი აკი სიტყვა „შემკობასაც“ ეკლესიის ჯეროვნად გამართვისა და მოწყობის მიმართ ხმაობს, მაშინ როდესაც მელქისედეკ კათალიკოსის ანდერძში და გიორგი მცირესთან იგი უცილობლად ეკლესიის გარეთა თუ შიდა სახის გამშვენებას ნიშნავს. მოტანილ ადრეულ ტექსტებში ერთადერთი ნივთი იხსენიება, თუკი საერთოდ შეიძლება „ნივთი“ ეწოდოს ფერისცვალების ხატს, რომლის დასასვენებლად იქნა, როგორც ცნობილია, აგებული ზარზმის ეკლესია და რომლის სახელზედაც იგი აკურთხეს. იგი არავითარ შემთხვევაში არ გაიაზრება როგორც ეკლესიის სამკაული, იგი მისი არსებაა, მისი წმინდათა-წმინდა. ამდენად უფლებამოსილნი ვართ ვთქვათ, რომ ჯერ კიდევ X საუკუნეში საეკლესიო აღმშენებლობისადმი მიდგომა არაფრით ჰგავს მელქისედეკისას: მწერალნი ეკლესიურად აუცილებელს წამოსწევენ წინ, მასზე გვესაუბრებიან. პირიქით, მოგვიანო ძეგლებში მცხეთის „დაწერილის“ გვარად არანაკლები მნიშვნელობა ეძლევა ეკლესიათა და საეკლესიო ნივთთა „შემკობას“ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. მაგალითებრ, დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი წერს: „მოიგონა (დავით აღმაშენებელმა) აღშენება მონასტრისა და დაამტკიცა... ადგილსა ყოვლად შუენიერსა ყოვლითურთ უნაკლულოსა, რომელსა შინა ვითარცა მეორე ცაჲ გარდაართხა ტაძარი ყოვლად წმიდისა და უფრჲსად კურთხეულისა დედისა ღმრთისა, რაბამ რამე აღმატებული ყოველთა წინანდელთა ქმნულთა, რომელი ზეშთა ჰმატს შუენიერებასა ყოველთასა, სივრცითა და ნივთთა სიკეთითა და სიმრავლითა... და აღავსო სიწმიდეთა მიერ ნაწილთა წმიდათასა და წმიდათა ხატთა მიერ და სიწმიდისა სამსახურებელთა ყოვლად დიდებულთა და სხუათა ნივთთა ძნიად საპოვნელთა.

ამათ თანა დასხნა მუნვე დიდთა და ხოსროვანთა მეფეთა ტახტნი და საყდარნი, სასანთლენი და კედელნი ფერად-ფერადნი, ვარად მოხმულნი თჳსნი და ყოველნი ჭურჭელნი და მანიაკნი, ფიალანი და სასუმელნი, რომელნი მოუჴუნა მეფეთა არაბეთისათა[12]... „ძეგლი ერისთავთა“ კი გვაუწყებს: „როსტომ აღაშენა ქალაქი ლურგჳსს და განასრულა და შეამკო ყოვლითურთ ეკლესიაჲ... ხოლო შალვა (ერისთავმა დ. თ.) მოიყვანა ცოლად ოვსთა მეფისა ასული, სახელით შირდი, რომელმან განადიდა პატივი მონასტრისა ამის და შექმნა ყოველი სამსახური ეკლესიისაჲ: ოქროჲსა და ვეცხლისა ბარძიმი, ტაბაკნი, კანდელნი და სხუაჲ ყოველი სამკაული, და მოჭედნა ხატნი და შეამკო ხატი თეთროსანი წმიდათა ნაწილებითა და ყოვლითა სამკაულითა, ... ამან (ლარგუელ შალვას ძემ დ. თ.) შექმნა დიდი ესე ხატი მაცხოვრისაჲ საზომითა ტანითა თჳსისა და მოჭედა იგი. ამანვე შეამკო დიდი ესე ხატი თეოდორესი და შეუქმნა ორი კანდელი“.[13] ორივე ისტორიკოსთან, რელიგიური მსახურებისათვის აუცილებელ ნივთებთან ერთად, წმინდა სამკაულებიცაა აღნიშნული, სიტყვა „შემკობაც“ ხან ეკლესიისა თუ საკულტო საგნის გამართვის მნიშვნელობით გამოიყენება, ხანაც მორთვის აზრით. რაც უნდა იყოს, ცხადია, რომ ისინი უფრო მელქისედეკ კათალიკოსისნაირად აზროვნებენ, ვიდრე, ვთქვათ, გიორგი მერჩულისებურად. ამიტომაც საფიქრებელია, რომ XI საუკუნის მიჯნის აქეთ თავს იჩენს ადრინდელისაგან განსხვავებული, ახლებური, ახალი გემოვნების ამსახველი მიდგომა. მისაღები უნდა იყოს ლ. რჩეულიშვილის აზრი, რომ იგი XI საუკუნისათვის საბოლოოდ ჩამოყალიბებულსა და დამკვიდრებულ ცხოველხატულ სტილს უნდა დავუკავშიროთ. ახალი გემოვნება ან, თუ გნებავთ, ახლებური რელიგიური გრძნობა, იწყნარებს ეკლესიათა უხვად მოჩუქურთმებასა და სრულად მოხატვას. მათთვის სასურველია მოკიაფე სამკაულის სიმრავლეც, რასაც არ საჭიროებდა უფრო ადრეული ხანის სისადავესა და სიმკაცრეს მიდრეკილი რელიგიურობა. საგულისხმოა, რომ XII საუკუნის საფრანგეთის ხელოვნებაც — გვიანრომანული და ადრე გუთური — თქმა არ უნდა, ყოველნაირად

სხვა, ვიდრე ხელოვნება XI საუკუნის საქართველოსი, მას ამ ერთი ნიშნით, ცხოველხატულობით კი ენათესავებოდა. აქედან კი ისიცაა გასაგები, რომ იქაც და აქაც გამოჩნდნენ ადამიანები, რომელთაც ხმა აღიმაღლეს მოძალებული ფუფუნებისა და სამკაულთა სიჭარბის წინააღმდეგ. აქვე ისიცაა სათქმელი, რომ წმ. ბერნარდსა და წმ. გიორგი მთაწმიდელის ცხოვრებაში სხვა თანადამთხვევანიც შეიძლება აღვნიშნოთ: ორივენი წარჩინებულთა შვილები იყვნენ — წმ. ბერნარდი ფონტენის გრაფების სახლიდან, ხოლო გიორგი მთაწმიდელი ვინმე სამცხელი დიდებულის იაკობის ძე; ორივემ ერისკაცობას ბერობა ამჯობინა და ორივენი ადრე შემონაზვდნენ: წმ. ბერნარდი ოცდაორი, ხოლო წმ. გიორგი — სიყრმითვე მონასტერში აღზრდილი — ოცდახუთი წლისა და არც ერთისთვის ბერის სენაკს არ მოუტანია მშვიდი ცხოვრება. მაგრამ ამ მეტ-ნაკლებად შემთხვევით დამთხვევაზე მეტად ქართველი მოღვაწის მოქმედებისა და ნაფიქრალის ის მხარეებია საყურადღებო, რომელთა გასაგებად დასავლური ისტორია ნაკლებად თუ დაგვეხმარება, რადგან სწორედ მათში ჩანს მისი აზროვნებისა და საერთოდ იმჟამინდელი ქართული სინამდვილის განუმეორებლობა და თავისებურება.

წმ. ბერნარდისა და გიორგი მთაწმიდელის ზემომოყვანილი მსჯელობანი გასაცრად ჰგავს ერთი მეორეს. მაგრამ მათი შეფასება არც სრული იქნებოდა და არც სწორი იმის გაუთვალისწინებლად, რომ ქართველი მოძღვარი ამ ერთადერთ არგუმენტს ჯერდება, კლერვოს აბატს კი იგი სხვათა შორის მოყავს და დანარჩენთ მისთვის მეტი მნიშვნელობაც უნდა ჰქონოდათ, თუმცა წმ. ბერნარდი არც რას ასაბუთებს, უბრალოდ აღგვიწერს მდგომარეობას, რომელიც დაუშვებელი ჰგონია. მას აღაშფოთებს, რომ ბერების სალოცავებში მზერას წარიტაცებენ უზარმაზარი სასახთლენი და ქორკანდელნი, ათასგვარი გამოსახულებანი, თვით ნაგებობათა ზომები, ბოლოს, იმჟამინდელი ხელოვნებისათვის ჩვეული ალეგორიული და ზღაპრული არსებანი. ეს ყოველივე, მისი ფიქრით, ხელს უშლის ლოცვას, საღვთო სჯულის შესწავლა-გააზრებას, საუნჯეთა მომრავლება კი მას იმდენად აწუხებს, რამდენადაც მოწმობს ბერებს შორის ფუხუცდებულ სიხარბესა და მომხვეჭელობას. გიორგი მთაწმიდელისაგან განსხვავებით, ეკლესიის მორთვის გარკვეულ წესს წინააღმდეგია და მისი მსჯელობა ხელოვნად გაცილებით უფრო „ესთეტიკურია“, ვიდრე ქართველი წმინდანისა, რომელიც უფრო ნეტად ადამიანთა მართებული საქციელისათვის ზრუნავს. ეს სხვაობა — იმასაც რომ დავანებოთ თავი, რომ ისინი სხვადასხვა ადგილას და დროს ცხოვრობენ და, სხვაც რომ არაფერი, სხვადასხვა ადამიანები არიან — სავსებით გასაგებია მათი მოღვაწეობის ხასიათიდან გამომდინარე.

წმ. ბერნარდის მოღვაწეობა ბერების ცხოვრების რეფორმით როდი შემოიფარგლება. რომის ეკლესიის შვილი, იგი ევროპული მასშტაბის მოღვაწეა და გაბედულად ერევა საერთო ევროპულ საქმეებში: აწყობს ჯვაროსნულ ლაშქრობებს, სდევნის მწვალებლებს, პაპის მრჩეველიცაა. სულ სხვა მდგომარეობაშია გიორგი მთაწმიდელი. ქართული ეკლესიური ცხოვრების უდიდესი უცხოური კერის, ათონის ქართველთა მონასტრის წინამძღვარი არვის უცხადებს ომებს და არც ვის პოლიტიკას წარმართავს. მას სულ სხვა საზრუნავი აქვს: დაამტკიცოს ანტიოქიის პატრიარქის წინაშე ქართველ მღვდელ-მთავართა უფლება თავისით უძღვებოდნენ თავის სამწყსოს, დაიცვას ქართველი ბერების ძველთაძველი უფლება ლოცვა საკუთარ ენაზე აღავლინონ აღმოსავლეთის სავანეებში, განაჭარვოს ქედმაღალ ბერძენთა ბრალდებანი, თითქოს ქართველნი მწვალებელნი და ბარბაროსნი იყვნენ, ხოლო მთარგმნელობითი მუშაობით ყოველივე შესძინოს ქართულ ქრისტიანულ მწერლობას, რაც კი რამ მისთვის საჭირო შეიძლება გამოდგეს. ერთი სიტყვით, გიორგი მთაწმიდელის საფიქრალი ქართული სულიერი კულტურის ამაღლება და მისი ღირსების დაცვაა. შეიძლება ითქვას, რომ მისი სამოღვაწეო ასპარეზი უფრო შეზღუდულია, ვიდრე კლერვოს აბატისა. მაგრამ, სამაგიეროდ, რაც თვით საეკლესიო ცხოვრებას შეეხება, აქ გიორგი მთაწმიდელი გაცილებით მრავალმხრივი მოღვაწეა და გაცილებით ფართოა მისი რეფორმატორული მოღვაწეობაც. წმ. ბერნარდი მარტოოდენ ბერ-მონა-

ზონთა ზნეობის განსპეჭტაკებისათვის იღწვის და ჩვენთვის საგულისხმო მისი მსჯელობაც ბერებისადმია მიმართული: იგი იმასაც კი ამბობს: დე, ეპისკოპოსებმა შეამკონო თავისი ეკლესიები, რათა უგუნურ „ხორციელ“ ადამიანებს მოწიწება ხორციელის მეოხებით მაინც ჩააგონონო[15]. იგი, თავად ასკეტი, მასავით ასკეტებს შეაგონებს, რომ ისინი-რჩეულნი, უფლისა მიერ უპოვარნი, არ დაემონონ სოფელს. წმ. ბერნარდის უდავო „ესთეტიკოსობის“ მეორე მხარე მისი ასკეტობაა. განდეგილი, იგი განდეგილთ მოძღვრავს. სულ სხვაა გიორგი მთაწმიდელის ნაქადაგევის აზრი. ნიშანდობლივი ისაა უკვე, რომ იგი სწორედ ეპისკოპოსს მიმართავს და თანაც ისეთგვარად, რომ მისეული დარიგება საყოველთაო ფორმას ღებულობს, იგი ყველა ქრისტიანისთვისაა გამოსადეგი. გიორგი მთაწმიდელის საზრუნავია მთელი ეკლესია და არა მორწმუნეთა რომელიმე ერთი დასი— იგი იბრძვის სიმონიის წინააღმდეგ, ცდილობს წესიერება დაამყაროს მართლმსაჯულებაში, „ასწავებს“ ეპისკოპოსებს, მღვდლებს, დიაკვნებს, მონაზვნებს, მასთან „აღსაარებად და სინანულად“ მიდიან მეფეც, კათალიკოსიც, სამღვდელონიც დიდებულნიც და გლახაკნიც.[16] ისიცაა საგულვებელი, რომ თვით გიორგი მთაწმიდელი გემოვნებით ბევრით არაფრით განსხვავდება სხვა მისი თანამედროვეებისაგან. ამას გვაფიქრებინებს მისეული „იოანეს და ეფთჳმის ცხორების“ ერთი ადგილი: „ამათ ღირსთა და სანატრელთა მამათა ჩუენთა (იოანე და იოანე — თორნიკემ) დიდნი საფასენი და მრავალნი ტურფანი შეწირეს დიდსა ლავრასა და ყოველთა მონასტერთა მთაწმიდისათა... დიდსა უკუე ლავრასა მისცეს... ოქრობეჭედი განძისა ორას ორმოცდა ოთხისა დრაჰკანისაჲ... და კუალად მისცეს ოქროჲ განძად ათუალული კპე ლიტრაჲ და ძელისა ცხორებისა ნაწილი ვეცხლისა ბუდითა და ორნი ბარძიმნი დიდნი ვეცხლისანი და ფეშხუემი კოვზითურთ და ბრწკლით და ნაწილის შთასასუენებელი ვეცხლისაჲთ და ესე ყოველნი ოქრო — ცურვებულნი, საკუთრთხევლის შესამოსელი ოქრონემსული და მეორე ოქსინოჲ. ოთხთავი სტავრაჲთა შემოსილი და ვეცხლისა ღილო-კილოჲთა და ჯუარითა. ჯუარი სალიტანიე ვეცხლისაჲ ოქროცურვებული მელაზმაგისა ხატებითა ჯუარს-ცუმისა. ხატი ცჯლოანი დიდი. ას დრაჰკანად ფასებული[17]... და ა. შ. თავისი განწყობილებით ეს ნუსხა აშკარად ბევრით არაფრით განსხვავდება მცხეთის „დაწერილისაგან“.

მაგრამ საქმე ისაა, რომ გიორგი მთაწმიდელი არ უნდა იყოს ამა თუ იმ სამკაულის მოწინააღმდეგე, მას მხოლოდ ზნეობის დაცემა აშფოთებს. ვერც ის და ვერც წმ. ბერნარდი, ბერები და წინამძღვრები (უკანასკნელი მონასტერთა მაშენებელიც იყო და 72 მონასტერი დაუარსებია კიდეც)[18]. ცხადია, ვერ იქნებოდნენ პრინციპულად ეკლესიების მშენებლობისა და ეკლესიებისადმი შეწირულობათა მოწინააღმდეგენი, ორივენი მარტოოდენ ზედმეტობას ვერ ურიგდებოდნენ. ზედმეტობა კი მათ არცთუ ერთგვარად ესმით. თუ წმ. ბერნარდი, როგორც ითქვა, საქმეს ასკეტის თვალსაზრისით უყურებს, გიორგი მთაწმიდელი მხოლოდ იმას მოითხოვს, რომ არ დაირღვეს ქრისტიანთა თანაცხოვრების უმთავრესი წესი, ქრისტიანებმა არ დაივიწყონ თავისი უპირველესი მოვალეობა — გლახაკთა და უპოვართა პატრონობა, რომელთა სახით მათ, სახარების სიტყვისამებრ, თვით ღმერთი ევლინებათ. მისი იმპულსი, ამრიგად, წმინდა ზნეობრივ-რელიგიურია და მთელს მის მოღვაწეობასთან ერთობით განხილული მისი სიტყვაძუნწი შეგონება, თუ მეტისა არა, არანაკლები აზროვნებითისა და ეთიკური სიღრმის მომცველია, ვიდრე წმ. ბერნარდის ბრწყინვალე ნარიტორევი.

მაგრამ ასეთი სახითაც წმ. გიორგი მთაწმიდელის მოთხოვნას შეეძლო ერთგვარი გავლენა მოეხდინა ქართული ხელოვნების ცხოვრება-განვითარებაზე. ცნობილია, რომ ევროპაში წმ. ბერნარდის ქადაგებას სანგრებო არქიტექტურული, ე. წ. ცისტერციული სკოლის შექმნა მოყვა, რომელმაც მთელ ევროპას მოფინა ეკლესიები, იტალიიდან ვიდრე სკანდინავიამდე[19]. ასეთი რამ საქართველოში არ მომხდარა და არც იყო მოსალოდნელი. წმ. ბერნარდი მონაზონთა ორდენის სულისჩამდგმელი იყო და ამიტომაც მისი აზრი ასე თუ ისე ყველგან მკვიდრდებოდა, სადაც კი დაადგამდა ფეხს ცისტერციელი ბერი, მისი პირით მეტყველებდა მძლავრი ორგანიზაცია. მართლმადიდებელ ქვეყნებში ასეთი რამ შეუძლებელი

იყო. აქ არ იცნობდნენ ბერების იმდაგვარ გაერთიანებებს, როგორც კათოლიკურ სამყაროში და წმ. გიორგი მთაწმიდელიც, თუმცა ნამდვილად ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის წარმომადგენელი იყო — ამას მოწმობს თუნდაც გიორგი მცირის, აშკარად მისი თანამოაზრის, თხზულება — მაგრამ მაინც კერძო პირი. მის მოღვაწეობას, თანაც, დიდად შეუშალა ხელი თურქ-სელჯუკების შემოსევამ, რომელმაც იგი აიძულა კიდეც საქართველოს გაცლოდა.

„თურქობამ“, როგორც ჩანს, საეროთოდ შეაფერხა საქართველოს კულტურული და მხატვრული ცხოვრება — XI საუკუნის მეორე ნახევრისა ჩვენ დღეს თითქმის არაფერი ვიცით. და მაინც საკითხავია— ჩანს თუ არა გიორგი მთაწმიდელის ნაქადაგევის რაიმე კვალი ქართული ხელოვნების ძეგლებში? დღეს ძნელდება ამ საკითხზე პასუხის გაცემა, მაგრამ ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ გაგვიხსენოთ XII საუკუნის პირველი ნახევრის ტაძართა ჯგუფი, რომელიც დავით აღმაშენებლისა და მისი ახლობლების სახელებს უკავშირდება. აქ იგულისხმება, ცხადია, დავითის აღშენებული გელათის მონასტრის ღმრთისმშობლის ტაძარი და თიღვის ეკლესია, რომელიც მის ქალს, თამარს, აუგია თავის სავანედ; ამ ჯგუფს ალბათ შიომღვიმის აღმაშენებლისეული ტაძარიც ეკუთვნოდა.[20] ამ ეკლესიებს, როგორც დიდი ხნის შენიშნულია, ის გამორჩევს, რომ ისინი თითქმის სრულიად მოკლებულია ორნამენტულ სამკაულს, რაც მეტად უცნაურად ჩანს როგორც XI, ისე XII საუკუნეების მეორე ნახევრისა და XIII საუკუნის დასაწყისის ნაგებობათა გვერდით. დიდხანს იმასაც კი ვარაუდობდნენ, რომ გელათის სამკაული დაუმთავრებელია[21]. ლ. რჩეულიშვილმა გამოიკვლია რა თიღვის ტაძრის ხუროთმოძღვრება, გამოთქვა მოსაზრება, რომ მისი მხატვრული სახის „უცნაურობა“ დავით აღმაშენებლის ოჯახობის ასკეტური მიდრეკილებით უნდა აიხსნას.[22] მოგვიანებით რ. მეფისაშვილმა ისიც დაადგინა, რომ გელათის ტაძრის გარე სახის უჩვეულო სისადავე დაუმთავრებლობას არ მიეწერება და იგი თავიდანვე ასე იყო განსაზღვრული.[23] ამის კვალობაზე ლ. რჩეულიშვილმა ივარაუდა,[24] რომ თიღვაცა და გელათიც (როგორც ითქვა, საფიქრებელია შიომღვიმის ეკლესიაც) იმ განწყობის გამომხატველია, რაც დავით აღმაშენებლის ოჯახურ წრეში სუფევდა.

სავსებით კანონზომიერი უნდა იყოს, თხვა: ხომ არ უდევს წილი ეკლესიათა ამ „უცნაური“ ჯგუფის გამოჩენაში გიორგი მთაწმიდელის ნაუბარს. თავის დროზე ივ. ჯავახიშვილი მიუთითებდა, რომ მოიწვია რა ეკლესიის შიდა ცხოვრების მოსაწესრიგებლად რუის-ურბნისის საეკლესიო კრება, დავით აღმაშენებელმა არსებითად ის საქმე გააგრძელა და დააგვირგვინა, რაც ნახევარი საუკუნით ადრე[25] გიორგი მთაწმიდელმა წამოიწყო. შემდეგდროინდელ ქართულ ისტორიოგრაფიაში დამკვიდრდა აზრი, რომ დავით მეფეს ეკლესიის ცენტრალიზებული სახელმწიფოს ინტერესებისადმი დაქვემდებარების სურვილი ამოძრავებდა. ეს დებულება იმდენად დაკანონდა, რომ ბოლო დროს გამოცემული რუის-ურბინისის კრების ძეგლისწერისადმი დართულ მრავალმხრივ საყურადღებო და შინაარსიან წინასიტყვაობაში „სახელმწიფო ინტერესების სამსახურში ეკლესიის ჩაყენებაზე“[26] ვისამე დამოწმების გარეშეა საუბარი. საეჭვო არ უნდა იყოს, რომ რუის-ურბნისის კრებამ მართლაც გამოიღო ასეთი ნაყოფი, მაგრამ როდესაც საუბარი ამა თუ იმ მოვლენის ობიექტურ შედეგებზე კი არა, პიროვნების მოღვაწეობაზე გვაქვს, აუცილებელია მისი განზრახვისა და მისწრაფებათა გათვალისწინებაც. სრულიად დაუჯერებელია, რომ დავით აღმაშენებლისათვის ეკლესიის ცხოვრების წესისამებრ წარმართვა მარტოოდენ ცივი პოლიტიკური ანგარიშის საგანი ყოფილიყოს, მხოლოდ სახელმწიფოს განმტკიცების იარაღი. ასეთი ვარაუდი უფრო რენესანსისდროინდელსა ან ახალი დროის პოლიტიკოსს ესადაგება და არა დავით მეფეს, არა თუ უბრალოდ მორწმუნე ქრისტიანს, არამედ არაჩვეულებრივი სიღრმის რელიგიური განცდის მქონე ადამიანს, „სინანულის გალობათა“ გამომთქმელს. უეჭველია, რომ ერეოდა რა ეკლესიის საქმეებში, მეფე დავით უთუოდ ეკლესიის კეთილდღეობაზეც ფიქრობდა. დასაშვები ჩანს იმის ვარაუდიც, რომ იგი გიორგი მთაწმიდელის მოღვაწეობასაც ითვალისწინებდა. თავად მწიგნობარსა და მწიგნობრებით გარემოცულს, მას საეჭვოა არ სცოდნოდა ქართული ეკ-

ლესიის ამ დიდი მწათობის „ცხორება“. ისიც სავსებით შესაძლებელია, რომ იგი არც ეკლესიათა მშენებლობისას დაივიწყებდა. მის ჩანაგონებს, რომ გიორგი მთაწმინდელისა და აღაპების დადების მოყვარული ეპისკოპოსის დიალოგი თანამედროვეთა თვალში უმნიშვნელო რამ არა ყოფილა, გვარწმუნებს მისი ქართული ეკლესიის გამაჯანსაღებელ ღონისძიებათა რიგში მოხსენიებაც. და ეგებ სწორედ მან განსაზღვრა დავით აღმაშენებლისა და მისი ქალის დაკვეთის რაობა, ეგებ მან აარჩევინა ისეთი ხუროთმოძღვარი, რომელთაც ჭარბ სამკაულზე გული ნაკლებად მიუდიოდათ. მართალია, დავით აღმაშენებელს გელათის ტაძრის ინტერიერისათვის მდიდრული სამკაული ჰქონდა განზრახული და როგორც დავინახეთ, მან იგი განძეულობითაც აავსო. მაგრამ გიორგი მთაწმიდელი ზედმეტობას კიცხავდა და წყალობაუხვსა და გლახაკთა გამკითხავ მეფეს, ალბათ, სულ არ ეჩვენებოდა ზედმეტად უფლის სახლის სივრცის შემკობა, რომელიც აღმოსავლეთქრისტიანული წარმოდგენით მთელ ღვთიურ სამყაროს განასახიერებს და რომლისთვისაც—ამაში მას გიორგი მთაწმიდელიც დაეთანხმებოდა — არარა სამკაულია შეუფერებელი. სამაგიეროდ, იგი უარს ამბობს ეკლესიის კედლების ჩუქურთმით შემკობაზე, ორნამენტებზე, რომელნიც არაფერს მატებენ მის ღვთიურობას, მისი ფუჭი მოსართავებია. გელათის ეკლესია, ასე ვთქვათ, ზურგშექცეულია გარე სამყაროსაკენ, უმთავრესი კი გარე კედლებში მოქცეული „მეორე ცად გარდართხმული“ საკრალური სივრცეა, „რომელი ზეშთა ჰმატს შუენიერებასა ყოველთასა“. რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ვარაუდია, ვარაუდი, რომლის განსამტკიცებლად ძნელად თუ გამოჩნდება რამ საბუთი. მაგრამ მაინც გვეჩვენება, რომ თუ უშუალოდ არა, არაპირდაპირ მაინც გიორგი მთაწმიდელის ქადაგებას შეეძლო ემოქმედა დავით აღმაშენებელზე, რომელსაც უნდა სცნობოდა მისი მომსწრე ადამიანები, შეიძლებოდა მისი პიროვნების ჩამოყალიბების თანაგანმსაზღვრელი გამხდარიყო; ხოლო გელათის ხუროთმოძღვრებას კი უსათუოდ აზის მისი დამკვეთის ინდივიდუალობის ბეჭედი —ყოველ შემთხვევაში, ძალზე ჭირს ამ მოვლენის სხვაგვარი ახსნა.

ამრიგად, ორ ქრისტიანულ ქვეყანაში XI საუკუნის საქართველოსა და XII საუკუნის საფრანგეთში ცხოველ[illegible] ხელოვნების განვითარებას ძვირფასი საეკლესიო სამკაულის მრავლად გამოყენებას, რასაც თვით ნაგებობათა ჭარბი მორთულობა ემატება. ერთიცა და მეორეც დიდძალ ხარჯებს მოითხოვდა და რელიგიურ შეგნებაში დამკვიდრდა აზრი, რომ ეკლესიების შესამკობად თანხის გაღება საპატიო, სასიქადულო საქმეა. ასეთ ვითარებაში ორივეგან მოიძებნა მაღალი ზნეობის ადამიანები, რომელნიც შეეცადნენ წინააღმდეგობა გაეწიათ ფუფუნების ამ მოზღვავებისათვის. მაგრამ თუ ფრანგი მოღვაწე წმ. ბერნარდი, როგორც ითქვა, ამას ასკეტური იდეალის, ასე ვთქვათ, იდეალური ბერობის სახელით აკეთებდა, გიორგი მთაწმიდელი ქრისტიანობის სოციალურ-ეთიკური იდეალის განხორციელებას ცდილობდა. იგიც ალბათ, იზიარებდა თავის თანამედროვეთა შეხედულებას — წმ. ბერნარდი მას უარყოფდა — რომ საეკლესიო სამსახურებელნი და წმ. ნაწილნი უძვირფასესი სამკაულის ღირსია; მაგრამ შესამკობლად „საფასის“ ბოძება მის თვალში ცოდვა ხდებოდა უმალვე, თუკი ამით მოყვასს რამ დააკლდებოდა.[27] ორივეგან ეკლესიის გამოჩენილ მოღვაწეთა აზრმა გარკვეული ზემოქმედება მოახდინა მხატვრულ შემოქმედებაზე, ოღონდ ეს ზეგავლენა, ნაქადაგევის სხვაობის კვალად, განსხვავებულად გამოვლინდა. ევროპაში მან სამონასტრო მშენებლობაში იჩინა თავი და არქიტექტორები აქ წმ. ბერნარდის პირდაპირ მითითებებს იყვნენ დაქვემდებარებულნი. საქართველოში კი — თუ მისაღებია ზემოთ გამოთქმული ვარაუდი — იგი მეფისა და მისი ასულის სახსრით აგებულ ეკლესიებში გამოჩნდა. დავით აღმაშენებელსა და თამარ „შარვანის დედოფალს“ არ ჰქონდათ სახელმძღვანელოდ გიორგი მთაწმიდელის რაიმე მოთხოვნა საეკლესიო აღმშენებლობის თაობაზე — ეს, როგორც დავინახეთ, უცხოა მისი აზროვნებისათვის. მათ გაიზიარეს მისი აზრი და იმგვარად მისდიეს მას, როგორც თავად ესმოდათ, ათონელი ბერის პრინციპის საკუთარი გაგება მოგვცეს. და თუმცა ამოსავალი მათ უთუოდ ერთი აქვთ, ვერც იმას გამოვრიც-

ხავთ, რომ მათი და გიორგი მთაწმიდელის წარმოდგენები სრულად არ დაემთხვა ერთი მეორეს.

ცისტერციელთა ხუროთმოძღვრებაცა და დავით აღმაშენებლისეული ტაძრების ჯგუფიც გამონაკლისად დარჩა. ხელოვნებისა და კულტურის განვითარება თავისი გზით მიდიოდა და უკვე წმ. ბერნარდის გარდაცვალებიდან ოთხი წლის შემდეგ, 1157 წ. მისსავე კლერვოში იწყებენ „კაპელების გვირგვინის“, მისგან შერისხული ხუროთმოძღვრული ფორმის მშენებლობას.[28] საქართველოშიც, როგორც ითქვა, XII საუკუნის შუა ხანიდან კვლავ უხვად შემკულ ტაძრებს ავებენ. მართალია, არც საუკუნის პირველი ნახევრის ეკლესიები არის არსებითად მოწყვეტილი სტილის კანონზომიერ ევოლუციას და ამაში, შესაძლოა, იმჟამინდელი საქართველოსათვის დავით აღმაშენებლის მსოფლგანცდის ორგანულობა ცნაურდებოდეს. ამბობენ რა უარს ჩუქურთმოვან სამკაულზე, ოსტატები თავისი დროის ფორმათმეტყველებას როდი ღალატობენ: იგი იკითხება თიღვის სივრცის დინამიკურობასა[29] და გელათის მთავარი ტაძრის თითქოს ნაძერწ, მოძრავ გარე მასებშიც. და მაინც ეს ნაგებობანი ხელოვნების ევოლუციის მთავარი გეზიდან გადახვევად ჩანს და მომავალიც სხვაგვარ ხელოვნებას ეწერა.

ამაო იქნებოდა იმაზე მსჯელობა, თუ ვინ იყო მართალი: წმ. ბერნარდი და გიორგი მთაწმიდელი, თუ მათი მოდავენი, რომელნიც, სუგერიუსისა არ იყოს, მრავალფერადი თვლებით გაბრწყინებულ ეკლესიას დედამიწისა და ზესკნელის „საშუვალ“ სამყაროდ სახავდნენ.[30] მაგრამ უეჭველია — და ამიტომ უცილობელი ღირებულების მქონე — ბერნარდ კლერვოელისა და „ივირონის“ წინამძღვრის წრფელი, სპეტაკი ზნეობრივი გრძნობა. უცილობელია ისიც, რომ გიორგი მცირის თხზულებაში მოთხრობილ მცირე ეპიზოდს მიღმა ძველი საქართველოს რთული, მრავალსახა სულიერი ცხოვრების სურათი ამოიცნობა.

შენიშვნები:

1 „გიორგი მთაწმიდელის ცხორების“ ამ ადგილის საგანგებო მნიშვნელობაზე ქართველ ხელოვნებაზე ვის 1978 წ. მიმითითა ლ. ხუსკივაძემ. მას ეს ცროება სხვა მხრივ აქვს კიდეც განხილული წიგნში «Грузинские эмали» (Тб., 1981, стр. 99). იხ. აგრეთვე: М. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I, Тб., 1957, стр. 113—114.

2 ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. წ. II (XI-XV სს.), თბ., 1967, გვ. 166.

3 История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. I, М., 1962, стр. 282.

4 იხ. წინასიტყვაობა წიგნისა: Abbot Suger. On the Abbey Church of st.-Denis and Its Treasures. Edited, translated and annotated by Ervin Panofsky, Princeton. New Jersey, 1946. პანოფსკისეული თარგმანის მიხედვით მოგვყავს სუგერიუსის თხზულებათა ადგილებიც.

5 Памятники... იქვე.

6 Abbot Suger..., p. 55, 59.

7 ნ. ბერძენიშვილი, მცხეთის საბუთი XI საუკუნისა. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VI, ტფ., 1931, გვ. 288-289 და შემდ.

8 იხ. მისი ჯერ გამოუქვეყნებელი ნაშრომი სვეტიცხოველის კარიბჭის შესახებ.

9 Abbot Suger..., p. 61.

10 ძველი ქართული აგიოგრაფიული... წ. I, თბ., 1963, გვ. 335 II იქვე, გვ. 277.

11 იქვე, გვ. 277.

12 ქართლის ცხოვრება. ტ. I, თ.ბ., 1955, გვ. 329.

13 „ძეგლი ერისთავთა“. მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, თბ., 1954, გვ. 343-349.

14 Памятники... стр. 281—283.

15 იქვე, გვ. 291. წმ. ბერნარდის ქადაგების ზოგიერთ სხვა მხარესა და დასავლეთ ევროპის საეკლესიოსა და ხელოვნების ისტორიის ანალოგიურ მოვლენებზე იხ. E. Badstübner, Die Kirchen der Münche, Berlin, 1980.

16 ძველი ქართული... წ. II., გვ. 162-166

17 იქვე, გვ. 52-53.

18 H. Hahn, Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser, Berlin, 1957, s. 8.

19 იხ. თუნდაც H. Hahn-ისა და E. Badstübner-ის გამოკვლევები.

20 Р. Меписашвили, Архитектурный ансамбль Гелати, Тб., 1966, стр. 66.

21 იხ. მაგ., გ. ჩუბინიშვილი, ნ. სეკეროვი, ქართული არქიტექტურის გზები., ტფ., 1936, გვ. 132.

22 ლ. რჩეულიშვილი, თიღვა. შარავანის დედოფლის თამარის აღმშენებლობა, თბ., 1960, გვ. 99-100.

23 იხ. რ. მეფისაშვილის დასახ. ნაშრომი

24 თბილისის სამხატვრო აკადემიაში 1969-70 წ. წ. წაკითხულ სალექციო კურსში.

25 ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია. ტ. II, თბ., 1965, გვ. 212-213.

26 ე. გაბიძაშვილი, რუის-ურბნისის კრების ძეგლისწერა., თბ., 1978, გვ. 10.

27 საგულისხმოა, რომ უმართებულოდ მიიჩნევს რა იმპერატორ კონსტანტინე IX მიერ მანგანას მონასტრის წმ. გიორგის დიდი ეკლესიის აშენებას, ცნობილ ბიზანტიელ მოღვაწეს მიქელ ფსელოსს ამის საბუთად ხაზინის შეთხელება მოაქვს (იხ. Михаил Пселл, Хронография, М., 1978, стр. 125).

28 H. Hahn. დასახ. ნაშრ. გვ. 120.

29 ლ. რჩეულიშვილი, თიღვა, გვ. 57-75.

30 Abbot Suger..., p. 63–65.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

თელავი. 1864 წლის თებერვალი. მანიფესტის კითხვა ბატონყმობის გადავარდნის შესახებ.

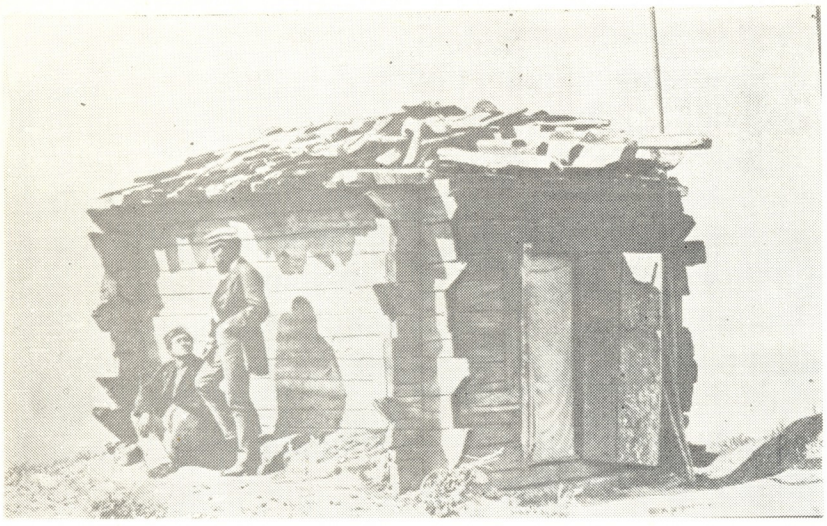
ქართული ფოტოგრაფიის ისტორიიდან

ზაზა შავიანიძე

ძნელია დავასახელოთ თანამედროვე მეცნიერების და ტექნიკის ისეთი დარგი, სადაც არ გამოიყენება ფოტოგრაფია. ფოტოგრაფიული ასახვა, როგორც მეცნიერული კვლევა-ძიების ერთერთი მეთოდი, წარმოადგენს არა მარტო დოკუმენტური ფიქსაციისა და დაკვირვების საშუალებას, არამედ საკვლევი ობიექტის უშუალო მეგზურსაც.

ფოტოგრაფირების დაგეროტიპიულმა მეთოდმა, რომელიც 1839 წელს ფრანგმა მხატვარმა ლუი დაგერმა გამოიგონა, ვერ შეძლო მეცნიერულ კვლევა-ძიებაში დამკვიდრება, რადგან ფოტოგრაფირება ამ წესით მოითხოვდა ხანგრძლივ ექსპოზიციებს (ოც წუთამდე). გამოსახულება მიიღებოდა ლითონის მოვერცხლილ ფირფიტაზე მხოლოდ ერთ ცალად და მისი გამრავლება არ შეიძლებოდა. გასული საუკუნის 50-იანი წლების შუახანებიდან დაგეროტიპიამ გზა დაუთმო ფოტოგრაფირების ახალ, უფრო ხელმისაწვდომ და ადვილად გამოსაყენებელ — „სველ კოლოდიურ“ მეთოდს, რომელიც იძლეოდა არა მარტო გადაღებული ობიექტის ასლს, არამედ გამოსახულების განუსაზღვრელი რაოდენობით გამრავლების საშუა-

ეროვნული ბიბლიოთეკა



სამხედრო-ტოპოგრაფიული განყოფილების სალაშქრო ფოტოლაბორატორია. რუსეთ-თურქეთის 1877-1878 წლების ომის დროს

ლებასაც. ამ დროიდან მეცნიერულ წრეებს უკვე შეეძლოთ ფოტოგრაფიული სურათების შეგროვება და საჭიროების შემთხვევაში მათი გაცვლა-გამოცვლაც. შესაძლებელი გახდა ფოტოგრაფიის უფრო ფართო გამოყენება, განსაკუთრებით გეოგრაფიული საზოგადოებების მეცნიერულ საქმიანობაში და სამხედრო-ტოპოგრაფიული დანიშნულებით. ექსპედიციებისა და მოგზაურობების დროს ფოტოგრაფიის გამოყენება აუცილებელი გახდა: სხვადასხვა ადგილებიდან ჩამოტანილი ფოტოსურათები დიდ დახმარებას უწევდნენ მეცნიერებას ამა თუ იმ რეგიონის შესწავლაში.

გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან გეოგრაფიული კაბინეტების აუცილებელ ხელსაწყოდ იქცა სტერეოსკოპი. სტერეოსკოპიულ ფოტოგრაფიას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან იგი სივრცის სამ განზომილებაში წარმოდგენის ილუზიას ქმნიდა. სამეცნიერო მოხსენებების საილუსტრაციოდ იყენებდნენ ფოტოგრაფიულ სურათებსა და დიაპოზიტივებს, რომელთა დემონსტრირება სტერეოსკოპისა და „ჯადოსნური ფანრის“ საშუალებით ხდებოდა.

1863 წელს ჩამოყალიბდა კავკასიის არმიის გენერალური შტაბის ფოტოგრაფიული განყოფილება, რომელმაც მოკლე ხანში შესამჩნევ წარმატებას მიაღწია როგორც მხარის შესწავლის, ისე მისი კარტოგრაფიული ფიქსირების საქმეში. 1864 წელს ფოტოგრაფიული მეთოდი პირველად გამოიყენეს ტოპოგრაფიული გეგმების გასამრავლებლად.

1867 წელს, ეთნოგრაფიული სურათების სერიისათვის, კავკასიის არმიის ფოტოგრაფიული განყოფილება ბერლინის საერთაშორისო ფოტოგრაფიული გამოფენის მედლით დაჯილდოვდა.

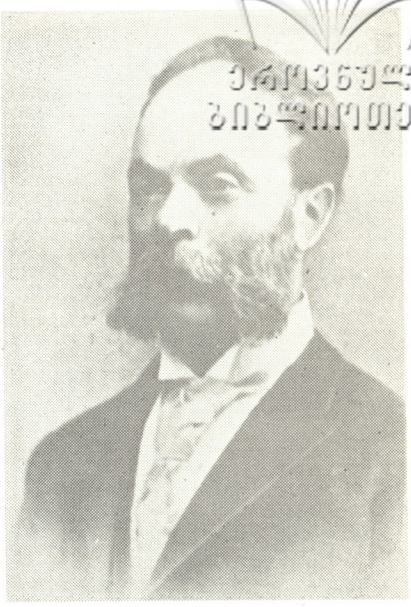
გასული საუკუნის 50-იან წლებში დაარსებულ კავკასიის მუზეუმის ფონდებში 60-იანი წლებიდან, სხვა ექსპონატებს შორის, გროვდებოდა კავკასიის მხარის ფოტოგრაფიული სურათებიც, რამაც ხელი შეუწყო როგორც პროფესიონალ, ისე მოყვარულ ფოტოგრაფთა გარკვეული ჯგუფის ჩამოყალიბებას, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა კავკასიის

ეროვნული ბიბლიოთეკა

დარგობრივად შესწავლის საქმეში.

ეს ის პერიოდი იყო, როცა ადგილობრივი მეცნიერული ძალები თავს იყრიდნენ რუსეთის საიმპერატორო გეოგრაფიული საზოგადოების კავკასიის განყოფილების გარშემო.

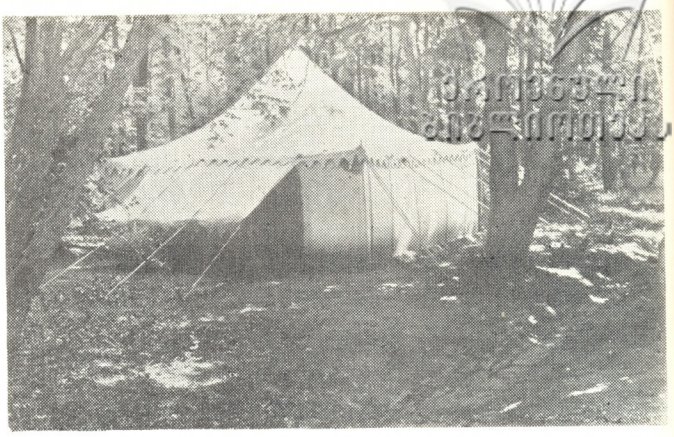
მაშინდელი მოწინავე საზოგადოება დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ერის მატერიალური კულტურის ძეგლების შესწავლასა და ფიქსირებას. ამ მიზნის მიღწევის საქმეში დიდი წვლილი შეიტანა პირველმა ქართველმა ფოტოგრაფმა ალექსანდრე სოლომონის ძე როინაშვილმა. იგი დაიბადა ქ. დუშეთში 1846 წელს. თოთხმეტი წლისა თავის ნათესავის, საეკლესიო მოღვაწის და ისტორიკოსის რ. დ. ცამციევის (ცამციშვილის) დახმარებით შეგირდად მიებარა ცნობილ თბილისელ ფოტოგრაფს ხლამოვს. აქ მან ფოტოგრაფიის შესწავლასთან ერთად ხელი მიჰყო ხელოვნებისა და ისტორიული ნივთების ნიმუშების შეგროვებას. 1864-1865 წლებში სასახლის ქუჩაზე გახსნა თავისი ფოტოატელიე. ამ დროიდან ალ. როინაშვილი გადაიქცა შეუცვლელ პროფესიონალად ქართულ საზოგადოებრივ საქმიანობაში. მის ფოტოატელიეში თავს იყრიდა თბილისის მოწინავე საზოგადოება. აქვე იმართებოდა ქართული თეატრის მუდმივი დასის რეპეტიციები, რომლებშიც საჭიროების შემთხვევაში ალ. როინაშვილიც იღებდა მონაწილეობას. მას გადაღებული ჰყავს თითქმის ყველა მისი თანამედროვე საზოგა-



დ. ნიკიტინი

1902 წლის ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში. ყარსის ოლქი.

დ. ერმაკოვი,



დ. ერმაკოვის ფოტოკარავი

დო მოღვაწე. ალ. როინაშვილის მიერ არის შესრულებული ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, ალ. ყაზბეგის, ვაჟა-ფშაველას, ნ. ნიკოლაძის, ი. გოგებაშვილის, ნ. ცხვედაძის, დ. ყიფიანის, ლ. მესხიშვილის, ე. ჩერქეზიშვილის, ვ. გუნიას, მ. გურიელის და სხვათა პორტრეტები. გარდა ამისა, იგი აწყობდა მოგზაურობებს კავკასიის სხვადასხვა კუთხეში და იღებდა კახეთის, ნუხის, ბაქოს, დაღესტნის, კავკავის, ოსეთის, იმერეთის, სამცხეს, ქართლის ხედებს და ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს. 1880 წელს მან გადაიღო კახეთის ყველა მნიშვნელოვანი ისტორიული ძეგლი. 1881 წელს საცხოვრებლად გადავიდა დაღესტანში. რვა წლის განმავლობაში, გარდა ისტორიული ძეგლების გადაღებისა, იგი აგროვებდა სამუზეუმო ექსპონატებსაც, მიწერ-მოწერა ჰქონდა მეცნიერებთან და მეცნიერულ საზოგადოებებთან, რადგან მიზნად დაისახა შეექმნა ეროვნული მუზეუმი. თითქმის ოცი წელი მოანდომა მან ამ კოლექციის შეგროვებას. როგორც ჩანს, ოთხმოციან წლებში ალ. როინაშვილს უკვე იმდენად ცნობილი კოლექცია ჰქონდა ისტორიული მნიშვნელობის ნივთებისა, რომ მჭიდრო კავშირი დაუმყარებია პეტერბურგისა და მოსკოვის სამეცნიერო წრეებთან. იგი აურჩევიათ პეტერბურგის საიმპერატორო არქეოლოგიური საზოგადოების წევრად.

1887 წელს, თავისი „მოძრავი მუზეუმით“, რომელსაც „კავკასიის სიძველეების გამოფენა“ უწოდა, ალ. როინაშვილი გაემგზავრა რუსეთში. მუზეუმი დაკომპლექტებული იყო ეთნოგრაფიული, არქეოლოგიური და ნუმიზმატიკური მასალით. ამას გარდა, გამოფენაში ჩართული იყო ოცდათორმეტი სტერეოსკოპი, რომლებითაც აჩვენებდა კავკასიის მხარის ხედებს, ქალაქებს, სოფლებს, ისტორიულ ძეგლებს და სხვ. გამოფენა გაიმართა ასტრახანში, მოსკოვში, პეტერბურგში. როგორც იმდროინდელი რუსული და ქართული პრესა მოწმობს, „მოძრავ მუზეუმს“ დიდი მოწონება დაუმსახურებია.

1889 წელს ალ. როინაშვილი თბილისში დაბრუნდა და გახსნა ორი ფოტოატელიე, სადაც ნაყოფიერად მუშაობდა გარდაცვა-

ლეჩხუმ-სვანეთის ექსპედიცია. ჯგუფში არიან ე. თაყაიშვილი, არქიტექტორი ს. კლდიაშვილი, დ. ერმაკოვი

ლებამდე. გარდაცვალების შემდეგ, ალ. როინაშვილისავე ანდერძით, მთელი მისი ქონება გადაეცა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას, რომლის ერთ-ერთი აქტიური წევრთაგანი თავად გახლდათ. ილია ჭავჭავაძემ ალექსანდრე როინაშვილისადმი მიძღვნილ ნეკროლოგში აღნიშნა: „...თვითოეული ამისთანა ადამიანი ძალ-ღონე და ციხე-სიმაგრეა ერისა, ქვეყნისა და მის მიერ გაწეული ღვაწლით დაქნილი გზა მთელი სკოლაა, და მწვრთნელია ყველასი, ვისაც-კი კაცობრიობისათვის გული ერჩის...“.

ალ. როინაშვილის მიერ დაწყებული ეს დიდი საქმე შემდეგ მეტ-ნაკლები წარმატებით სხვებმა განაგრძეს.

კავკასიის ერთ-ერთმა პირველმა ფოტოგრაფმა — მხატვარმა ა. კ. ენგელმა, რომელიც მრავალი წლის განმავლობაში გატაცებული იყო ფოტოგრაფიით, 1879 წელს რუსეთის საიმპერატორო გეოგრაფიულ საზოგადოებას წარუდგინა ჩრდილოეთ კავკასიის მხარის ეთნოგრაფიული ხასიათის სურათები (როგორც ხედები, ასევე ტიპაჟი), რისთვისაც იმავე წელს არჩეული იქნა საზოგადოების სრულუფლებიან წევრად.

1879 წელს რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოების ერთ-ერთ სხდომაზე დიდი ინტერესი გამოიწვია თბილისელი ფოტოგრაფის დ. ა. ნიკიტინის მიერ 1877-1878 წლების რუსეთ-თურქეთის ომის დროს გადაღებულმა ფოტოსურათებმა. დ. ი. ნიკიტინი, როგორც სამხედრო ფოტოგრაფი, მივლინებული იყო კავკასიის ფრონტზე. აქ გადაღებული მისი სურათები იბეჭდებოდა ილუსტრირებულ ჟურნალებში. დ. ნიკიტინი ჯერ კიდევ ომამდე დაინტერესდა ეთნოგრაფიული და ლანდშაფტური ფოტოგრაფიით და შეძლო ომის პირობებშიც კი მიეწოდებინა მეცნიერებისათვის მეტად საინტერესო ფოტოგრაფიული მასალა. რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოებისათვის წარდგენილ ალბომს მან უწოდა „ეთნოგრაფიული და არქეოლოგიური ფოტოსურათების კოლექცია“. ამ ალბომში ასახული იყო ყარსის მიდამოების ხედები, მე-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ლეჩხუმ-სვანეთის ექსპედიცია, 1910 წ. ურმები დატვირთული
დ. ერმაკოვის ფოტომოწყობილობით

ომარი არმიების საბრძოლო პოზიციები და სხვ.

როგორც ცნობილია, ამ დროს რუსეთის არმიის რიგებში იბრძოდნენ კავკასიის ხალხთა შვილებიც, რომელნიც აღჭურვილი იყვნენ ეროვნული იარაღით და ეცვათ ეროვნული ტანსაცმელი — როგორც სამხედრო ფორმა. დ. ნიკიტინი ეძებდა და იღებდა საინტერესო ეთნოგრაფიულ ტიპებს როგორც რუსეთის არმიის, ასევე თურქეთის არმიის ტყვე ჯარისკაცთა შორის. ამრიგად, შეიქმნა ფოტოგრაფიული სურათების — როგორც პორტრეტული, ისე ჯგუფური — მთელი სერია. 1878 წელს დ. ნიკიტინის ამ სურათებმა ყურადღება მიიქციეს პარიზის მსოფლიო გამოფენაზე.

XIX საუკუნის 70-იან წლების ბოლოს კავკასიაში მუშაობა დაიწყო ცნობილმა ფოტოგრაფმა დიმიტრი ივანეს ძე ერმაკოვმა. სხვადასხვა ხასიათის ძეგლების აღბეჭდვის გარდა, იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა კავკასიის ქალაქების ფოტოგრაფირებას. მისი მრავალრიცხოვანი სურათები დღეს ძვირფასი დოკუმენტებია ქალაქმშენებლობის ისტორიის შესწავლისათვის. დ. ერმაკოვმა შემოგვინახა, აგრეთვე, ბაქოს, თბილისის, ბათუმის და სხვა ქალაქების საწარმო-დაწესებულებათა ფოტოსურათები. იგი აწყობდა სპეციალურ მოგზაურობებს საზღვარგარეთაც: შავი ზღვის თურქეთის სანაპიროზე, ირანში და სხვ. 1870 წელს მან პეტერბურგში გეოგრაფიულ საზოგადოებას გაუგზავნა სამხრეთ საქართველოში, თურთუმის ოლქში გადაღებული ფოტოსურათები, რომლებიც ფაქტიურად წარმოადგენდა სამხრეთ საქართველოს ხუროთმოძღვრული ძეგლების ამსახველ პირველ ფოტოგრაფიულ მასალას.

1910 წელს, უკვე ხანში შესულმა დ. ერმაკოვმა, მონაწილეობა მიიღო აკადემიკოს ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ ლეჩხუმ-სვანეთში მოწყობილ ექსპედიციაში. გადაღებულ იქნა ლეჩხუმ-სვანეთის ყველა ასე თუ ისე მნიშვნელოვანი ძეგლი (სულ ათას ხუთასი ფოტოსურათი). მათ შორის ცნობილი ადიშის სახარე-

ბა, რომელიც მოსკოვის არქეოლოგიურმა საზოგადოებამ გამოსცა ფოტოტიპიურად პ. ს. უვაროვას რედაქციით.

ცხრაასიანი წლებიდან საკმაოდ სწრაფად გაფართოვდა ფოტომოყვარულთა წრე. დ. ერმაკოვმა, კავკასიის მკვლევარ სხვა ფოტოგრაფებთან ერთად, გზა გაუკვლია მრავალ ფოტოგრაფთუ მეცნიერ-მოგზაურს. ამ დროს შემოღებული პორტატული ფოტოაპარატები ამსუბუქებდნენ გადაღების სირთულეს, თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ პროფესიულ დონეზე სურათის გადაღებას მოგზაურთა მხოლოდ მცირე ნაწილი ახერხებდა.

დ. ერმაკოვის მიერ სვანეთში შესრულებული სურათები ფოტოგრაფიული ხელოვნების ჭეშმარიტი ნიმუშებია. ამ კოლექციაში ბევრი ფოტო უნიკალურია როგორც საბუთი, ვინაიდან დიდი ნაწილი ისეთი განსაკუთრებული მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის ძეგლებისა, როგორიც შემორჩენილი იყო ფხოტრერში, მურყმერში და აგრეთვე ქვემო სვანეთის სხვა ადგილებში ჰედური ხელოვნების სახით, შემდგომში დაიღუპა.

ცნობილმა მოღვაწემ, „ვეფხისტყაოსნის“ გამომცემელმა, გ. ქართველიშვილმა დ. ერმაკოვს დაუკვეთა საქართველოს ისტორიული ალბომი, რაც ერმაკოვმა 1889 წელს განახორციელა. ალბომში, რომელიც შედგებოდა ექვსი ნაწილისაგან, მოთავსებული იყო საქართველოს ეკლესია-მონასტრების, საეკლესიო ინვენტარის, ჭურჭლის, აგრეთვე გელათის სახარების ზოგიერთი მინიატურის ფოტო. ამგვარად შედგენილი ალბომი, რომელიც ქართული ხელოვნებისა და ხუროთმოძღვრების მრავალ ძვირფას ნიმუშს შეიცავდა, დაკვეთისამებრ, გ. ქართველიშვილს გადაეცა. შემდგომში, როგორც ირკვევა, ერმაკოვი ამ ალბომის ასლებს აკეთებდა.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

დ. ერმაკოვს ახლო ურთიერთობა ჰქონდა მრავალ საზოგადო მოღვაწესთან, მეცნიერთან, რომლებიც მას დახმარებას უწევდნენ რჩევა-კონსულტაციებით.

1884 წელს, როცა ფრანგი ორიენტალისტი ჟან მურიე, საქართველოში ჩამოვიდა ქართული კულტურის გასაცნობად და შესასწავლად, ერმაკოვმა სპეციალურად მისთვის გადაიღო ბეთანიის ფრესკები თამარ მეფის, დავით სოსლანისა და ლაშა-გიორგის გამოსახულებით.

ისევე, როგორც ალ. როინაშვილი, დ. ერმაკოვიც ცდილობდა გაემდიდრებინა თავისი კოლექცია სხვადასხვა ისტორიული მნიშვნელობის მასალებით. იგი უხვად იძენდა სხვა ფოტოგრაფთა მიერ გადაღებულ სურათებსაც. ალ. როინაშვილის მიერ წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებისათვის ნაანდერძევი ორი ფოტოატელიე, მთელი თავისი ქონებით, საზოგადოებამ ერმაკოვს მიყიდა, რასაც შემდეგ ბევრი გაურკვევლობა მოჰყვა. დ. ერმაკოვის გარდაცვალების შემდეგ ეს კოლექცია საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებამ და თბილისის უნივერსიტეტმა საზიაროდ შეიძინეს. 1930 წლიდან აღნიშნული ფოტომასალა საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული. დ. ერმაკოვის ამ უმდიდრეს კოლექციაში თავმოყრილია როგორც თვით ერმაკოვის, აგრეთვე, სხვა მრავალი ფოტოგრაფის მიერ გადაღებული ფოტოდოკუმენტები.

1902 წელს სამხრეთ საქართველოში ე. თაყაიშვილის მიერ მოწყობილ ექსპედიციაში მონაწილეობდა დ. ერმაკოვის მოწაფე, შემდეგ ალ. როინაშვილის ფოტოატელიეს გამგე, დიღმელი

ალექსანდრე მამუჩაშვილი. მან, როგორც ე. თაყაიშვილი გადმოგვცემს, წარმატებით გააროვა თავი საქმეს და დაგვიტოვა ახალციხის, ახალქალაქის, ყარსის, არდაგანის და ოლთისის ოლქების ორმოცდათოთხმეტი ხუროთმოძღვრული ძეგლის ფოტოსურათი. სამწუხაროდ, ალ. მამუჩაშვილის შესახებ სხვა ცნობების შეკრება ჯერჯერობით ვერ მოხერხდა.

ფოტოგრაფიის ისტორიამ შემოგვინახა კავკასიის მკვლევარისა და მხატვრის, იალბუზის ერთერთი პირველი დამპყრობის, ანდრეი ვასილის ძე პასტუხოვის სახელიც. თვრამეტი წლის ასაკში იგი ჩაირიცხა სამხედრო ტოპოგრაფების კორპუსში და მთელი შემდგომი ცხოვრება დაუკავშირა კავკასიას. პასტუხოვმა შეასრულა იალბუზის, ყაზბეგის, არარატის ტოპოგრაფიული გადაღება და შეადგინა ამ მწვერვალების რუკები. ბოლოს იგი ვაიტაცა ფოტოგრაფიამ და ექსპედიციებში თავის რთულ აღჭურვილობას ფოტოაპარატიც დაუართო. 1893-1894 წლებში პასტუხოვმა გადაიღო კავკასიონის მწვერვალების ხედები, ანთროპოლოგიისათვის საინტერესო ტიპები და სხვ. მან მოაწყო ექვსი ასვლა კავკასიონის უმაღლეს მწვერვალებზე.

დღეისათვის ცნობილია შორეული აღმოსავლეთის, ციმბირის, ალტაის, კავკასიის, შუა აზიის მრავალი მკვლევარი-ფოტოგრაფის სახელი. ფოტოგრაფიული ხელსაწყოებით დატვირთულნი, ისინი ურმებით, ცხენებით, აქლემებით მიემგზავრებოდნენ მეცნიერებისათვის საინტერესო მასალების გადასაღებად. დღეს მეცნიერები ხშირად იყენებენ ოდესღაც გადაღებულ ამ ფოტოებს, რომლებსაც არ დაუკარგავთ თავიანთი მნიშვნელობა.

კინოხანორამა

აშშ — 1980-იანი ფლები

კორა წერეთელი

ზედიზედ ორი წელია აშშ კინოაკადემია პრემიებს ანიჭებს აშკარად სანტიმენტალურ ფილმებს, რომლებიც არც პრობლემებითა და არც მხატვრული ხორცშესხმით არ იმსახურებენ ყურადღებას. ფილმის „კრამერი კრამერის წინააღმდეგ“ კვალდაკვალ 1981 წლის საუკეთესო ფილმად აღიარეს ცნობილი ამერიკელი მსახიობის რობერტ რედფორდის სარეჟისორო დებიუტი „ჩვეულებრივი ადამიანები“. ფილმი, რომელშიც მთავარ როლს ასრულებს ცნობილი კინომსახიობი დონალდ საზერლენდი, კვლავ ოჯახური ცხოვრების ერთ-ერთ ასპექტს იხილავს. ამერიკელ კინოკრიტიკოსთა აღიარებით, „ეს არის ცხოვრების კარგად დანახული ერთი ნაგლეჯი, რომელიც აშკარად სცოდავს სანტიმენტალურობით“.

რაშია საქმე? რა აიძულებს ავტორიტეტულ ჟიურის გამოიჩინოს პრინციპული მიდრეკილება ასეთი სახის ფილმებისადმი, მაღალი შეფასება მისცეს მათ და დუმილით აუაროს გვერდი ისეთ თვალსაჩინო და ნიჭიერ ნაწარმოებს, როგორიცაა, მაგალითად, სკორსეზეს „ცოფიანი ხარი“ (მარტო მთავარი როლის შემსრულებელმა რობერტ დე ნირომ მიიღო პრემია საუკეთესო მსახიობური ნამუშევრისათვის). პასუხი, ალბათ, უნდა ვეძებოთ მასობრივი პროდუქციის საერთო სურათში და იმაში, თუ როგორ აფასებს მას პროგრესული კრიტიკა და საზოგადოების ის ნაწილი, რომლისთვისაც მიუღებელია ეკრანზე ტერორიზმისა და ძალადობის ესკალაცია.

ამერიკული პრესის აღიარებით, 1980-82 წლებში გამოშვებული ფილმების უმრავლესობა წარმოადგენს ნიმუშებს იმ მოძველებული ბალაგანური სანახაობისა, სადაც მაყურებელი შესცქერის სუპერმენებისა და ჯეიმს ბონდების უჩვეულო თავგადასავალს, ახალი ტიპის „ბლოკბასტერებს“, სადაც ძალის პრიმატის დამკვიდრება თანამედროვე პოლიტიკური ან სოციალური ავანტიურის საშუალებებით ხდება.

„იმ დროს, როდესაც დღისით-მზისით ესვრიან ამერიკის შეერთებული შტატების პრეზიდენტს, რომის პაპს, ჯონ ლენონს და არავის არ ძალუძს პიროვნების უსაფრთხოების გარანტირება, ჰოლივუდს საზოგადოების სამსჯავროზე გამოაქვს ფილმი, რომელშიც ქურდი და მძარცველი წმინდანის რანგშია აყვანილი“ (საუბარია ჯეიმს კაანის ფილმზე „ქურდი“). კიდევ უფრო მეტ აღშფოთებას გამოხატავს „ფილმების საერთაშორისო კატალოგის“ „International film gide“ 1982“) მიმომხილველი ამერიკელი რეჟისორების ლუკასისა და შპილბერგის ფილმის „თავდამსხმელების“ გამო, სადაც აუდიტორია ტაშს უკრავს, როდესაც ფილმის გმირი ინდიანა ჯონსი უშფოთველად უხვრეტს თავის ქალას უიარაღო არაბს.

მაიკლ ჩიმინომ 1981 წელს გადაიღო „სამოთხის კარი“, მაგრამ ეს ფილმი, პრესის ერთსულოვანი აღიარებით, გამოდგა ამ რეჟისორის წინა ნამუშევრის — „იოეშზე მონადირის“ პაროდია, რომელიც ამ ფილმის არა მარტო სიუჟეტურ სვლებს. არამედ იდეასაც იმეორებს.

დიდ იმედებს ამყარებდნენ ვუდი ალენზე, რომელმაც 1980 წელს სახელი გაითქვა საავტორო ფილმით „მანჰეტენი“. მავრამ მისმა ახალმა სურათმა „მოგონებები სტარდასტზე“. რომელშიც ვუდი ალენი თავად ასრულებდა მთავარ როლს, არ გაამართლა მოლოდინი. „მოგონებები სტარდასტზე“ არის ცხოვრების დრამა ხანშიშესული კინორეჟისორისა, რომელმაც აღიარებაც მოიხვეჭა, დიდებაცა და პოპულარობაც, და თავისი შემოქმედების კრიზისის მიჯნამდე მისული, თავშესაფარს სიყრმისა და სიჭაბუკის მოგონებაში ეძებს. კრიტიკა ერთგვარი სარკაზმით აღნიშნავს, ფილმი ძალიან კარგი იქნებოდა, ფელინის „8 ½“ რომ არ გადაეღო.

კიდევ ერთმა ძალზე პერსპექტიულმა ამერიკელმა რეჟისორმა ბობ რაფილსონმა (საყოველთაოდაა ცნობილი მისი ფილმი „ხუთი პატარა მუსიკალური პიესა“) ეკრანზე გამოუშვა თავისი ახალი ნამუშევარი „ფოსტალიონი კარზე ორჯერ რეკავს“. ფილმს საფუძვლად დაედო ჯეიმს კეინის ცნობილი რომანი, რომლის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ეკრანიზაცია ვისკონტის ეკუთვნის. მთავარ როლს ამ რომანის რაფილსონისეულ კინოვერსიაში ასრულებს ჯეკ ნიკოლსონი, რომლის შესანიშნავი თამაში ფილმის ერთ-ერთ მთავარ და უდავო ღირსებას შეადგენს. რაფილსონმა, როგორც ჩანს, პირველწყაროს სიუჟეტისა და ემოციების საფუძვლიანი მოდერნიზება გადაწყვიტა და ფილმი ე. წ. „შავი კინოს“ ჟანრში გადაიღო, რაც ეროტიული სცენებით აბტკბობასა და ფილმის გმირების მიერ ჩადენილი მკვლელობის ფატალურობის ხაზგასმაში გამოიხატა. ამერიკული კრიტიკა არ ცნობს ამგვარი მოდერნიზების უფლებამოსილობას, თუმცა კი აღიარებს, რომ რაფილსონმა ახალი ასპექტი შესძინა ჯეიმს კეინის რომანის გააზრებას.

გვინდა მივუბრუნდეთ მარტინ სკორსეზეს ფილმს „ცოფიანი ხარი“, რათა დავადგინოთ მისი ჰეშმარიტი ღირებულება, ერთის მხრივ, აშკარად საბაზრო პროდუქციისა და, მეო-

რეს მხრივ, იმ ცნობილ ამერიკელ რეჟისორთა მარცხისა თუ ნახევრადწარმატების ფონზე, რომლებიც მწვავე ცხოვრებისეულ პრობლემების მიმართ იჩენენ ინტერესს. ასეთ ხელოვანთ ამერიკაში, მაყურებელთან საუბრის გამომწვევი მანერის გამო, „იდეოსინკრეზიის რეჟისორებს“ უწოდებენ. ამ იდეოსინკრეზიის მიმართ განსაკუთრებით მგრძნობიარენი ისინი აღმოჩნდნენ, ვინც ამერიკის კინოაკადემიის პრემიებს ანაწილებს, ამიტომაც უჭერენ ისინი მხარს მშვიდ, უვნებელ ფილმებს.

მარტინ სკორსეზეს „ცოფიანი ხარი“ ამ რეჟისორის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია. ფილმს ცნობილი მოჭიდავის — ჯოფილი ჩემპიონის ჯეიკ ლამოტის ცხოვრების რეალური ფაქტები დაედო საფუძვლად. რეჟისორი გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას ძალადობის, რწმენის, მითის მიმართ. ფილმის გმირია (მას შესანიშნავად განასახიერებს რობერტ დე ნირო) ადამიანი, რომელიც პროფესიულადაც და პიროვნულადაც გახლეჩილია მიმნდობლობასა და ეჭვს, სიყვარულსა და თვითგამანადგურებელ გულუბრყვილობას შორის. საკუთარი ნიჭისა და მსახიობ რობერტ დე ნიროს ოსტატობის წყალობით სკორსეზეს მაყურებლამდე მოაქვს მთელი საშინელება იმ უკუნეთი სიბნელისა, რომელშიც თანდათან ეშვება ამ ადამიან-ცხოველის სული. შესანიშნავად არის ჯადგმული და ნათამაშები ფინალური სცენა ციხეში, როდესაც ლა მოტში შეგნება იღვიძებს, მაგრამ სკორსეზე უმოწყალოა თავის სიმართლეში, იგი დამაჯერებლად გვიჩვენებს, რომ ეს გამოღვიძება უიმედო და არაფრისმაქნისია. ლა მოტის პროფესიული და სულიერი კრახი საბოლოო და გამოუსწორებელია.

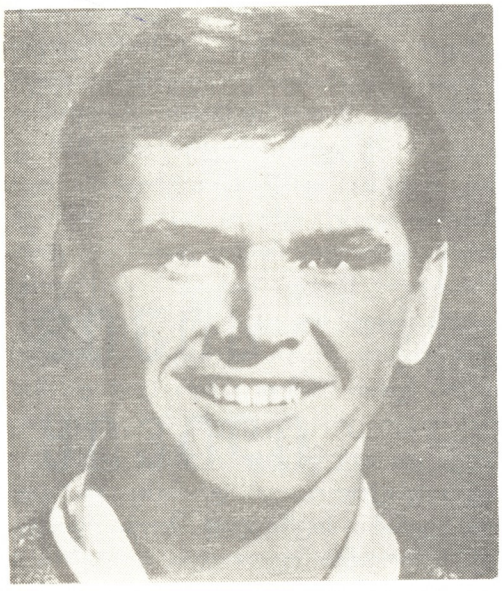
ფილმი შეიცავს ერთ ძალზე სახიფათო და დამაფიქრებელ თავისებურებას: სიუჟეტური სვლებითა და განვითარების ლოგიკით, მთავარი ხასიათის, მის საქციელთა მოტივირებით იგი გვაგონებს ჯონ ავილდსონის გახმაურებულ ფილმს „როკი“ (1979), რომელსაც ასევე ცნობილი მოკრივის — სილვესტრ სტალონეს ბიოგრაფიის ფაქტები დაედო საფუძვლად. ამგვარად, იქმნება საფრთხე ერთგვარი სქემისა, ნაცადი სტერეოტიპისა, რომელიც გარდუვალად კომერსანტთა ხელში ხვდება და მასობრივი მოხმარების საგნად იქცევა. ასეთი ბედი ჰქონდა ფილმ „როლერბოლს“ (1980).

პიტერ ფონდა

რობერტ დე ნირო

თანამედროვე ამერიკის ცხოვრების მასალაზე დაყრდნობითა და სიკვდილთან არაადამიანური თამაშის ყველა შემაძრწუნებელი წვრილმანის ჩვენებით, ფილმის ავტო-

რებმა შექმნეს თანამედროვე ბურჟუაზიული სამყაროს მაკეტი, რომელშიც ძალისა და ძალადობის აპოლოგია ბუნებრივი მოთხოვნილება გამხდარა. მაგრამ ფილმში ღირებუ-



ჯეკ ნიკოლსონი

რობერტ რედფორდი

ლია მთავარი გმირის შეუპოვარი ბრძოლა ამ მომაკვდინებელ მანქანასთან. მისი სწრაფვა შეინარჩუნოს თავის თავში ყოველივე ადამიანური — მეგობრობა, სიყვარული, ამიტომაც ტრაგიკული ფინალის მიუხედავად, ეს პათოსი ფილმს ჰუმანურს ხდის.

მაგრამ „როლერბოლს“ მოჰყვა „ქანა“ (1981, რეჟისორი — ნ. ლუდოვიკი), რომელიც „როლერბოლის“ კარგად დამუშავებულ სტერეოტიპს იმეორებს. მაგრამ ამჯერად მოქმედება ვითარდება ციხეში, სადაც პატიმრები, ციხის უფროსებს ფეხბურთით ართობენ. პირობის თანახმად წაგებული უნდა მოკვდეს. ამ ორ ფილმს ბევრი რამ აქვს საერთო, მაგრამ „ავ მანქანაში“ ცემა-ტყეპისა და მკვლელობის სცენები, სიკვდილთან თამაშის აზარტი თვითმიზნად იქცა და იდეა გმირისა, რომელიც ამ სოდომში, ყველაფრის მიუხედავად, საკუთარ თავსა და სხვებში გარკვევას ცდილობს, დაიკარგა.

1982 წელს ჰოლივუდმა ამავე სქემით გადაღებული, მაგრამ უკვე აშკარად ხელოსნური და მოსაწყენი ფილმი გამოუშვა.

პოლიციური ფილმის ჟანრში ახალი ელემენტების ძიებით აღინიშნა დანიელ პეტრის სურათი „ფორტი აპაჩი-ბრონქსი“ (1981). ეს ეგზოტიკური სახელი ერქვა ნიუ-იორკის ერთ-ერთი ყველაზე შფოთიანი რაიონის — ბრონქსის (აქ ძირითადად ზანგები და პუერტორიკელები ცხოვრობენ) პოლიციის უბანს. პოლიციელ მარფის, რომელიც რაღაც დანაშაულის გამო მოხვდა ამ ჯოჯოხეთში, თამაშობს პოლ ნიუმენი. მთავარი გმირის იდეა ამ ფილმში ტრაგიკულ ელფერს იძენს, ვინაიდან დანაშაულებრიობასთან ბრძოლა, ასე ჯიუტად რომ აწარმოებს მარფი, ყოველ ნაბიჯზე აშკარავებს იმ პოლიტიკური აპარატის კორუპციისა და დანაშაულთა ახალ ფაქტებს, რომელშიც თავად მუშაობს. მაქინაციები და მკვლელობა აქ კანონის საფარქვეშ ხდება. პოლ ნიუმენი ჩვეული ოსტატობით თამაშობს გმირულ და თავგანწირულ ორთაბრძოლასაც ნაძირალებთან — ნარკოტიკებით მოვაჭრეებთან, ტეროროისტებთან, და იმ სასოწარკვეთასაც, რომელიც გმირს თავისი უძლურების შეგნების შემდეგ ეუფლება.

ძალადობის, ნგრევისა და მკვლელობისაკენ სწრაფვა — ვიეტნამის ომში მონაწილეობით გაღვივებული ეს მოთხოვნილება, აზარტი საზარელი თამაშისა, რომლის შეჩერება არ შეიძლება... ამ თემას მიეძღვნა კოპოლას „აპოკალიფსი“, რომელიც 1979 წელს უჩვენეს მოსკოვის საერთაშორისო

ფესტივალზე. გრანდიოზული იყო ამ ფილმის სადადგომო ტექნიკა. თანამედროვე კინოსათვის ხელმისაწვდომი ყველა საშუალებით მასში ნაჩვენები იყო ტოტალური განადგურების, სადიზმისა და მხეცობის ველური, არაადამიანური სცენები, რეალურად რომ დატრიალდა ვიეტნამში და აღმოცენდა ადამიანის სახედაკარგულ გმირთა — ამერიკელ ჯარისკაცთა წარმოსახვებში. ბედი ამ „მამაცი“ ბიჭებისა, რომლებმაც თავისი გააკეთეს ვიეტნამში და ახლა სამშობლოში დაბრუნდნენ, გახდა თემა პიტერ კოლიხსონის ფილმისა „ნადირობის დრო“ (1981). ოთხი დემობილიზებული ახალგაზრდა (ერთ-ერთ მთავარ როლს პიტერ ფონდა ასრულებს), დასახლება შუაგულ ნაკრძალში მდებარე ვილაში და თავს იმით ირთობს, რომ იტაცებს ადამიანებს, ხოლო შემდეგ მათზე ნადირობას აწყობს. თავის დახსნის ხელმისაწვდომი ყველა ვარიანტი ოთხივეს შესწავლილი და გათვალისწინებული აქვს, ამიტომაც მათ მსხვერპლს გადარჩენის არავითარი შანსი არ გააჩნია. ფილმის ფინალში, როდესაც სადისტური თამაში დასასრულს უახლოვდება და მონადირეები კლავენ ქანცგაწყვეტილ „ნადირს“, სადისტებს მოულოდნელად სამაგიერო მიეზღვათ: ასევე უმოწყალოდ, გულცივად კლავს ოთხივეს უხილავი შურისმაძიებელი — მათ მიერ გაუპატიურებული ქალიშვილის მამა. სცენის დასასრულს კადრს გარეთ ისმის ხმა, რომელსაც გამოაქვს განაჩენი და, ალბათ, გამოხატავს ავტორისეულ პოზიციას: „მე მივაგენი თქვენს კვალს, თვალს გადევნებდით და დავინახე, რა ისწავლეთ ჯარში ყოფნისას. როგორც ჩანს, თქვენთვის დაავიწყდათ იმის თქმა, რომ ომის შემდეგ ჯარისკაცს არა აქვს მკვლელობის უფლება. და რადგანაც სამართალი არ არის — მე აღვასრულებ მას“.

ფილმის ავტორთა ლოგიკას, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ამხელენ და კიცხავენ ახალგაზრდა გმირთა მიერ ჩადენილ მხეცობას, აქვს სუსტი მხარეები. ისინი უარყოფენ სიმხეცის გამოვლინებას მშვიდობიან დროს, საკუთარ მიწაზე და ამის იქით აღარ მიდიან, არ უფიქრდებიან იმას, რომ ჯარისკაცს ასევე არა აქვს მკვლელობის, ძალადობის უფლება სხვის მიწაზე, ამიტომ ამრავლებს ომი მოძალადეებსა და მკვლელებს.

ახალ გამომსახველ საშუალებათა ძიებით, კინოს სინთეზის ახალი გზების კვლევის თვალსაზრისით საინტერესო [illegible] ველნად იქცა მიუზიკლი „და ყველაფერი ეს ცხოვრების მუსიკაა“ რომელმაც 1980 წელს კანის ფესტივალზე „ოქროს პალმის რტო“ მოიპოვა. ეს ფილმი გადაიღო ბობ ფოსმა („მომხიბვლელი ჩარიტას“, „კაბარეს“, „ლენის“ ავტორმა), რომელმაც შემოქმედებითი კარიერა ჯეროზე რობინსთან „ვესტსაიდურ ამბავში“ ცეკვების დადგმით დაიწყო. მიუზიკლის თემა და მასალა ძალზე უჩვეულოა — შემოქმედის მიერ სიკვდილის შიშის დაძლევა. ფოსს გაჩნდა დაედგა ფსიქოლოგიური დრამა შოუს მოცეკვავეზე, რომელსაც ინფარკტიტით ქმარი უკვდება. გადაღებების დროს ფოსი მძიმედ გახდა ავად და მას გულის ოპერაცია გაუკეთეს. როდესაც სიცოცხლეს დაუბრუნდა, ფოსმა უარი თქვა ფსიქოლოგიურ დრამაზე და გადააკეთა სცენარი მიუზიკლად შოუს დამდგმელზე. ხელოვანის ფეერიული ფანტაზია, თავისი შინაგანი მდგომარეობის გამომხატველ საშუალებათა ძიება, სიკვდილის წინაშე შიშთან ორთაბრძოლა, ადამიანის მარადიული სისუსტის დაძლევა— ყოველივე ამან ეკრანზე ასახვა ჰპოვა სინთეტურ მხატვრულ სახეებში, სადაც მუსიკა, ცეკვა, სიტყვა და გამოსახულება ჰქმნის სრულიად ახალ, მანამდე არნახულ სინთეზს. ამ ფილმში იუმორი და მწარე თვითირონია ერწყმის აზრის სერიოზულობას, რაც მელოდრამის ოდნავ დანალექსაც კი გამორიცხავს. ფილმმა „და ყველაფერი ეს ცხოვრების მუსიკაა“ დასაბამი მისცა მუსიკალური კინოს ახალ ეტაპს, მონიშნა მისი ახალი პერსპექტივები...

ამერიკული კინოკრიტიკა მომავლის ყველაზე დიდ იმედებს ამყარებს ე. წ. „დამოუკიდებელ“ კინოზე და იმ ახალგაზრდა რეჟისორებზე, რომლებიც ცდილობენ ფინანსური გასაჭირისა და პროდიუსერთა დიქტატის დაძლევას, უკომპრომისოდ ლაპარაკობენ თვიანთი ქვეყნის ურთულეს პრობლემებზე.

საბჭოთა ხელოვნება
№ 1
1983

ალექსანდრე ჩხაიძე

მიწის ყივილი

პიესა ორ მოქმედებად

მოქმედი პირნი:

ცოტნე ცოტაძე
ლადო გედენიძე
ევტიხი
პროკოპი
გალაქტიონი
სამსონი
ანდრო — სოფელ
მირიანი — ჯიქეთის
კარლო — მცხოვრებნი
ინდიკო
ზაზა
ბადრი
მარადია (მარადონა)
ვარდო
იამზე
არჩილ გავაშელი — პარტიის რაიკომის პირველი მდივანი
დიმიტრი ლაშხი — სოფლის მეურნეობის სამმართველოს უფროსი

პირველი მოქმედება

(ფარდაგახსნილი სცენის წინ გამოდის ცოტნე ცოტაძე და ჰყვება თუ როგორ დაიწყო ყოველივე ეს.)

ცოტნე. მე არასოდეს ვყოფილვარ ამ შეხედულების არასოდეს შევხვედრივარ პირველ მდივანს, ცნობილ მხოლოდ, რომ მას არჩილი ჰქვია და გვარად გავაშელია. ზოგი აქებს, კარგი კაციაო, ზოგი დადებითად დღეს იგი აუცილებლად უნდა ვნახო. შევიტყო ფერის შემდეგ გადავწყვიტე ასე. ამიტომ ჩამოვედი ამ დილით, მაგრამ აქ იმდენი ხალხი ირეოდა, რომ ვერ გავბედე მასთან შესვლა, მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ორშაბათია და პირველ მდივანს მიღება აქვს. ასე მიილია დღე. (საათზე დაიხედა) **ახლა შვიდი სრულდება. მიღება უკვე დამთავრდა, რაიკომის შენობაც თითქმის დაცარიელდა, გავაშელი კი კიდევ თავის კაბინეტში ზის.**

ნათდება სცენის სიღრმე. პირველი მდივნის კაბინეტი. კეფაზე ხელებშემოჭდობილი არჩილ გავაშელი სავარძელში გარინდულა. ისვენებს თუ ჩათვლიმა? ტელეფონის ზარმა გამოაფხიზლა. ყურმილი აიღო.

გავაშელი. დიახ, ალბათ აღარ დამჭირდება, წადი, დაისვენე, მოიცა... დილით, რვის ნახევრისათვის. მდინარეს უნდა ავყვეთ სათავემდე. (ყურმილი დადო. წამოდგა, შუქი ჩართო, მაგიდიდან აკრეფილი ქაღალდები სეიფში შეინახა. ისევ დარეკა ტელეფონმა) დიახ, მადლობთ. (პაუზა). თენგიზს გაუმარჯოს, რაკი ხმაზე მცნობთ, ე. ი. კიდევ გახსოვართ, ვართ რა. თქვენ რა გიჭირთ, შვიდის თხუთმეტ წუთზე უკვე სახლში ხართ. ვშრომობთ, ძმაო. ხომ უნდა გარჩინოთ ქალაქელები, მივიღე (მაგიდიდან კონვერტი აიღო). ეს წერილი რომ არ მომსვლოდა, ვერ დავიჯერებდი, რომ სკოლის დამთავრებიდან ოცი წელი გავიდა. რამდენი ვართ? ამ შეკრების გამო პლენუმი გადავდე. მანამდე, ალბათ, მომიწევს ჩამოსვლა, ჰო, თენგიზ, ხვალ შენს... მინისტრთან ვაპირებ დარეკვას, უნდა მოამზადო, რა თქმა უნდა, ცემენტი და კიდევ 30 მმ-იანი მილები. რაც გინდა, ის დაარქვი, — რეკომენდაცია, პროტექცია, რა ვქნა, ჩვენც გვიხდება საქმის ჩაწყობა, გინდა გავცვალოთ პრობლემები (ფურცელი მიიჩოჩა). აი, მაგალითად, ხვალ ბიუროზე სამი კაცი უნდა მოიხსნას ან განთავისუფლდეს. ეგ არაფერი, მთავარია, რომ მათ მაგივრად სამი კაცი უნდა შეირჩეს, საქმის მცოდნე და პატიოსანი, აი, ეგაა პრობლემა, სხვა როგორა ხარ? ვისი? ცისანას? (უბის ჯიბიდან ბლოკნოტი ამოიღო, გადაშალა, რაღაც მოძებნა) აგერ მიწერია. როგორ გამომრჩა. დეპეშით მაინც მივულოცავდი. ამაღამ გამოგზავნილი დეპეშა ხვალ საღამოს მოვა...

(ამ დროს კარები შემოაღო ცოტნე ცოტაძემ, ცოტათი შეყოყმანდა, მაგრამ მაინც შემოვიდა, კარი მიხურა და იქვე შეჩერდა) **იცი, რას ვიზამ? ტელეფონით დავურეკავ, ათ საათზე. უველა იქ იქნებით. ზუსტად ათზე. ეს მაინც შეგვიძლია რაიკომის მდივნებს.**

(ამ საუბრის დროს გავაშელმა ცოტნეს ანიშნა, მოდიო, იგი მიუახლოვდა და მაგიდაზე რამდენიმე რვეულის ფურცელი დაუდო, გავაშელმა კალმისტარი აიღო, ალბათ, რეზოლუციის დასადებად, მაგრამ მანამდე ნაწერი ჩაათვალიერა, სახეზე გაკვირვება გამოეხატა, ცოტნეს შეხედა და ისევ დახედა ფურცლებს) **კარგი, თენგიზ, ზუსტად ათზე დაგირეკავთ, მაქვს ტელეფონის ნომერი, კარგად.**

(გავაშელმა ყურმილი დადო და ახლა უფრო დაკვირვებით ჩაიკითხა რვეულის ფურცლებზე ნაწერი, შემდეგ კვლავ გაოცებით ახედა ცოტნეს)

ცოტნე. გამარჯობათ.

გავაშელი. გამარჯობა. მისამართი ხომ არ შეგეშალა?

ცოტნე. არა.

გავაშელი. რას ნიშნავს ეს? (ფურცელს დახედა)

ცოტნე. საქმე მაქვს თქვენთან.

გავაშელი. ჩემთან დღეს ორმოცი კაცი მაინც იყო თხოვნით, საჩივრით, განცხადებით. მაყრამ ასეთი რამ... (ცალავ გაოცებით შეხედა)

ცოტნე. დაშიჯერეთ, მე გიყი არა ვარ.

გავაშელი. მჯერა.

ცოტნე. ახლავე აგიხსნით ყველაფერს.

გავაშელი. ჩამოჯექი.

ცოტნე. (დაჯდა) მე იმიტომ მოვედი თქვენთან...

გავაშელი. იქნებ ჯერ გაგვეცნო ერთმანეთი.

ცოტნე. როგორ?... ჰო... დიახ, მე ცოტნე მქვია, გვარად ცოტაძე ვარ.

გავაშელი. სად ცხოვრობ, ცოტნე ცოტაძე?

ცოტნე. ჯიქეთში, სოფელ ჯიქეთში. იცით, ალბათ...

გავაშელი. ვიცი, გისმენ.

ცოტნე. სამუშაო მინდა გთხოვოთ.

გავაშელი. მერე ამისათვის აუცილებელი იყო ჯიქეთიდან ჩემთან ჩამოსვლა?

ცოტნე. აუცილებელი იყო.

გავაშელი. რატომ?

ცოტნე. იმიტომ, რომ მე მინდა გთხოვოთ ნამდვილი, დიდი საქმე.

გავაშელი. ნამდვილი, დიდი საქმე... რამდენი წლისა ხარ, ცოტაძე?

ცოტნე. ვიცოდი, რომ ამას შემეკითხებოდით. ამიტომ მოვიძანე ეს. (ქაღალდზე უჩვენა) ესენი ჩემი ხნისანი იყვნენ, კიდევ უფრო ახალგაზრდები.

(გავაშელმა კიდევ ერთხელ ჩაათვალიერა ის ფურცლები)

გავაშელი (კითხულობს). „თექვსმეტი წლის ფრანგმა მათემატიკოსმა გალუამ შექმნა ალგებრული განტოლებათა ამოხსნის საერთო თეორია. გარდაიცვალა 21 წლის ასაკში. ექვსი წლის მოცარტი მართავდა საჯარო კონცერტებს. ჩვიდმეტი წლის არკადი გაიდარი მეთაურობდა პოლკს. საბჭოთა კავშირის გმირი, თოთხმეტი წლის პიონერი...“ გასაგებია, „ცამეტი წლის ანა ფრანკი...“

ცოტნე. ანა ფრანკი ფაშისტებს ემალებოდა სარდაფში და დაწერა...

გავაშელი. ვიცი... სპექტაკლიც მინახავს (განაგრძობს კითხვას). „ჩვიდმეტი წლის მაია ჩიბურდანიძე... გასაგებია, ეგ რაღად გინდოდა?

ცოტნე. რა?

გავაშელი. „რომეო თექვსმეტი წლის იყო, ხოლო ჯულიეტა თოთხმეტისო“.

ცოტნე. ისე, ყოველ შემთხვევისათვის.

გავაშელი. შენ რომელი უფრო გინდა, დივიზიის მეთაურობა თუ მსოფლიოს ჩემპიონობა?

ცოტნე. მე მხოლოდ მინდა, რომ დაგარწმუნოთ, ჩემი ხნის კაცს შეუძლია გაუძღვეს ნამდვილ, დიდ საქმეს.

გავაშელი. რას ეძახი შენ ნამდვილ, დიდ საქმეს? ან სოფელში საქმე რამ დალია? გასაგებია, ბარი და თოხი გეპატარავება, ალბათ. მე რა უნდა შემოგთავაზო? მილიციის უფროსის ადგილია ვაკანტური! თუ ესეც არ გეცოტავება, რა თქმა უნდა.

ცოტნე. არ გამოვდგები, იარაღის ხმარება არ ვიცი.

გავაშელი. რაიონის მთავარ ჭირურგს ვეძებთ.

ცოტნე. სწავლა უნდა ექიმობას... დიდი ხნის დასჭირდება.

გავაშელი. იქნებ სწავლის განგრძობაზე გიფიქრა, როდის დაამთავრე?

ცოტნე. შარშან.

გავაშელი. სცადე ინსტიტუტში?

ცოტნე. არა.

გავაშელი. რატომ?

ცოტნე. ვიცოდი, წესიერი გზით ვერ მოვხვდებოდი.

გავაშელი. აქამდე სად იყავი?

ცოტნე. სოფელში.

გავაშელი. რას აკეთებდი?

ცოტნე. რასაც დამავალებდნენ.

გავაშელი. მაინც, ძირითადად რა საქმეს ეწეოდი?

ცოტნე. თავმჯდომარედ ვმუშაობდი...

გავაშელი. რის თავმჯდომარედ?

ცოტნე. კოლმეურნეობის თავმჯდომარედ.

გავაშელი. ახლა კი ნამდვილად ურევ...

ცოტნე. თქვენ ვერ გამიგეთ, აი, ღამით, რომ დავწვები, ხშირად ვფიქრობ ცხოვრებაზე, სოფელზე, საქმეებზე და თავს წარმოვიდგენ თავმჯდომარედ, ჩემებურად ვგეგმავ, როგორ გავაკეთებდი ამა თუ იმ საქმეს.

გავაშელი. მერე?

ცოტნე. რა?

გავაშელი. როგორ ასრულებ იმ შენს დაგეგმილ საქმეებს?

ცოტნე. რა ვიცი, გუნებაში ყველაფერი კარგად გამომდის — გზაც გამყავს, რადიოც, ხიდსაც ვაშენებ და კლუბშიც ვმართავ საღამოებს...

გავაშელი. ცხოვრებაში, ალბათ, ასე ადვილად არ გამოდის.

ცოტნე. არ გამოდის.

გავაშელი. ძნელია თავმჯდომარეობა?

ცოტნე. ძნელია.

გავაშელი. იმიტომ ვათავისუფლებთ ხვალ თქვენს თავმჯდომარეს.

ცოტნე. ვიცი.

გავაშელი. გეცოდინება.

ცოტნე. ეს უკვე მეშვიდე თავმჯდომარეა ჩემი დაბადებიდან.

გავაშელი. ესეც დაიანგარიშე?

ცოტნე. ხალხი ყველაფერს ანგარიშობს.

გავაშელი. რას ამბობენ ჯიქეთელები, გული ხომ არ წუდებათ?

ცოტნე. ზოგს სწყინს, ზოგს — უხარია.

გავაშელი. შენ?

ცოტნე. (ყოყმანობს). ამ საქმეზე მოვედი სწორედ.

გავაშელი. ვერ გავიგე?

ცოტნე. თუ ვასო გუბელაძეს გაანთავისუფლებთ, მე ვიმუშავებდი ჯიქეთის კოლმეურნეობის თავმჯდომარედ.

გავაშელი. ესე იგი, თავმჯდომარედ, არც მეტი, არც ნაკლები.

ცოტნე. დიახ.

გავაშელი — ამჯერად უკვე სიზმარში კი არა, ცხადში, არა?

ცოტნე — დიახ.

გავაშელი — იცი, შენ, რას გეტყვი... ხომ არ გწყინს, შენობით რომ გელაპარაკები?

ცოტნე — არა.

გავაშელი. მე ერთი რამ არ მომწონს, ცოტაძე, ხვალ გუბელიძეს გათავისუფლებას ვუპირებთ, შენ კი წინა დღით მოდიხარ და მის ადგილს ითხოვ. სად იყავი აქამდე?

ცოტნე. მე გუშინ შემისრულდა თვრამეტი წელი.

გავაშელი. მერე. როგორ ფიქრობ, მარტო ეს კმარა კოლმეურნეობის თავმჯდომარეობისათვის?

ცოტნე. მე შეკითხვა გავაგზავნე სათანადო ორგანოებში. რედაქციებში, მომწერეს, თვრამეტი წლის ახალგაზრდას, საშუალო განათლებით, კომკავშირელს, უცოლოს, კანონით აქვს უფლება არჩეული იქნას კოლმეურნეობის თავმჯდომარედ.

გავაშელი. აბა. ასე მოგწერეს?

ცოტნე. დიახ. თუ ამის სურვილი და უნარი გააჩნიაო; და კიდევ. ხალხი თუ დაუჭერს მხარსო.

გავაშელი. შენ როგორ ფიქრობ?

ცოტნე. რის შესახებ?

გავაშელი. დაგიჭერს ხალხი მხარს? (ცოტნე დუმს) აგირჩევენ ჯიქთელები თავმჯდომარედ?

ცოტნე. არა მგონია.

გავაშელი. აი. ხომ ხედავ?

ცოტნე. თქვენ თუ დამიჭერთ მხარს, მაშინ ამირჩევენ.

გავშელი. შენ ასე გგონია?

ცოტნე. დარწმუნებული ვარ.

გავშელი. რატომ?

ცოტნე. ორი წლის უკან ვასო გუბელიძეც არ უნდოდათ თავმჯდომარედ, მაგრამ თქვენ დაარწმუნეთ ჯიქთელები, გამოდგებაო და დაგიჭერეს.

გავაშელი. გამოდის, რომ შეცდომა დავუშვით, მიუხედავად იმისა, რომ ვასო გუბელიძე სამი შენი ხნისაა და უმაღლესი აგრონომიული განათლება აქვს. შენ?

ცოტნე. მე მხოლოდ სკოლაში ვსწავლობდი სოფლის მეურნეობის ორგანიზაციის საფუძვლებს.

გავაშელი. ცოტაა ეს. ერთი თვის მუშაობის სტაჟიც არა გაქვს.

ცოტნე. მე ჯიქეთში ცხოვრების თვრამეტი წლის სტაჟი მაქვს.

გავაშელი. პარტიის წევრიც არა ხარ, ცოტაძე.

ცოტნე. ვასო გუბელიძეს ჩემი ხნის პარტიის სტაჟი აქვს, ის დანარჩენი მოხსნილ-განთავისუფლებული თავმჯდომარეებიც სულ პარტიის წევრები იყვნენ.

გავაშელი. ეჰ, ცოტაძე. ძნელია თავმჯდომარეობა, რაიკომის მდივნობაზე უფრო ძნელი, ვასო გუბელიძეც. ალბათ, ღამ-ღამობით, შენსავით გეგმავდა სახვალიო საქმეებს, მაგრამ, რომ გათენდებოდა, ხუხულასავით ენგრეოდა ყველაფერი, სხვა სხვის ომში ბრძენიაო, ხომ გაგიგონია?

ცოტნე. გამიგონია.

გავაშელი. სხვას ყველაფერს თავი რომ დავანებოთ, ფიზიკურადაც ვერ მოერევი ამ საქმეს. შენ ზრდაც არ დაგიმთავრებია ჯერ.

ცოტნე. ნაპოლეონზე ორი სანტიმეტრით მაღალი ვარ.

გავაშელი. ნაპოლეონზე?

ცოტნე. ბონაპარტზე, საფრანგეთის იმპერატორზე.

გავაშელი. (ეჭვიანად გაზომა) ტყუილს ცდილობ?

ცოტნე. ნამდვილად. მე-172 სანტიმეტრი ვარ, ნაპოლეონი 170 იყო.

გავაშელი. დავუშვათ, მაგრამ ერთი ეს მითხარი ცოტაძე, რისი იმედით უნდა გენდოთ ჩვენ, სოფელი? მხოლოდ შენი სურვილი კმარა ამისათვის? იცი, წარმოდგენილი გაქვს, რა უნდა აკეთო?

ცოტაძე. რა უნდა ვაკეთო, კი, მაგრამ როგორ გავაკეთო, ჯერჯერობით, არ ვიცი.

გავაშელი. ვინ იცის კიდევ ეს შენი სურვილი?

ცოტაძე. არავინ.

გავაშელი. სახლში არ გაგიმხელია?

ცოტაძე. არა.

გავაშელი. არც მეგობრებისათვის?

ცოტაძე. არა, პირველად თქვენთან მოვედი (რაკი გავაშელი დადუმდა, წამოდგა) მე წავალ.

გავაშელი. სად მიდიხარ?

ცოტნე. სახლში

გავაშელი. რას აპირებ?

ცოტნე. არ ვიცი.

გავაშელი. ამ ღამით როგორ ახვალ ჯიქეთში?

ცოტნე. დადიან მანქანები.

გავაშელი. რომ არ შეგხვდეს მანქანა?

ცოტნე. ფეხით ავალ.

გავაშელი. ჯიქეთამდე თხუთმეტი კილომეტრია.

ცოტნე. თოთხმეტი. კარგად ბრძანდებოდეთ.

გავაშელი. მოიცა, მოდი, ცოტაძე. გულახდილად ვილაპარაკოთ, ვიცი, შენ ახლა ახვალ სახლში, ალბათ, ძილი გაგიტყდება, წყენით, სიბრაზით; მაგრამ, მე მგონი, თავმჯდომარეობაზე უკვე აღარ იფიქრებ.

ცოტაძე. თუ შევძელი, აღარ ვიფიქრებ.

გავაშელი. ალბათ, მეც არ დამეძინება ამაღამ, მინდა, გული არ გაგიტყდეს, გამოჩნდება საშენო საქმეც ამ ქვეყნად.

ცოტნე. ალბათ.

გავაშელი. ჩემი თაობის ბიჭებს გული გვწყდებოდა, ომს რომ ვერ მოვესწარით, ფრონტზე, თავგანწირვაზე. გმირობაზე ვოცნებობდით მაშინ, ახლა, როცა თვითონ გაგვიჩნდა შვილები. ყველაზე მეტად ომი არ გვინდა ჩვენ. ასე ვიცვლებით ადამიანები.

ცოტნე. მე არ მინდა შევიცვალო და სხვანაირა ვიყო.

(ტელეფონის ზარი. გავაშელმა ყურმილი აიღო)

გავაშელი. დიახ. გამარჯობათ (ერთ ხანს უსმენს). რამდენი ხანია? ვის დაურეკე? კარგი, მე ამოვალ (ყურმილი აიღო. ნომერი აკრიფა) დავითს თხოვეთ! თუ შეიძლება (პაუზა), ხელიანიდან ხომ არ დაურეკავთ შენთვის? რაღაც მოხდა იქ, უნდა ავიდეთ. მანქანა გყავს? ჩემი გავუშვი. კარგი. ქვემოთ გელოდები.

(გავაშელმა ყურმილი დადო, პალტო ჩაიცვა და თითქოს ახლა შეამჩნია კარებთან შეჩერებული ცოტნე)

ცოტნე. ნახვამდის.

გავაშელი. იქეთკენ მივდივარ, დაგტოვებ ჯიქეთში (კარებთან მივიდა. შუქის გამორთვა დააპირა, მაგრამ რაღაც გაახსენდა, ტელეფონის ყურმილი აიღო, ორი ციფრი აკრიფა). გავაშელი ვარ, ერთი თხოვნა მაქვს თქვენთან. დაიწერეთ. თბილისი 22-45-90,

ცისანა ცინცისთავი. ათი საათისათვის დაურეკეთ ჩემი სახლით და დაბადების დღე მიულოცეთ, ეს მე უნდა გამეკეთებინა, მაგრამ, ალბათ, ვერ შევძლებ. ბოდიში წოუხადეთ ჩემს მაგივრად. მადლობთ. (ყურმილი დადო) წავიდეთ.

(გავაშელმა შუქი გამორთო, ცოტნე გამოდის განათებულ ავანსცენაზე)

ცოტნე. მანქანა მალე მოვიდა, როგორც შემდეგ გავიგე. შიგ აღმასკომის თავმჯდომარე მჯდარა. მე წინ დამსვეს, მძღოლის გვერდით, მათი საუბრიდან მივხვდი, რომ ხილიანში პავილიონის სახურავი ჩანგრეულიყო და ვიღაც უმსხვერპლია კიდეც, ჩვენს საუბარს გავაშელი აღარ დაბრუნებია. აღმასკომის თავმჯდომარეს უთხრა მხოლოდ: ეს ახალგაზრდა ჯიქეთიდანაა და უნდა ავიყვანოთო. სოფლის ცენტრში მანქანა რომ გაჩერდა, გავაშელმა ხელი ჩამომართვა და მითხრა, კიდევ შევხვდებითო, მე კი ვიცოდი, რომ ჩვენ შეტს აღარ შევხვდებოდით, ერთ რამეში კი გავაშელი საოთალი აღმოჩნდა, იმ ღამით მე თავმჯდომარეობაზე აღარ მიფიქრია, აღარც შემდეგ, სანამ სრულიად მოულოდნელად, არ მოხდა ის აწპავი...

(შუქი ისევ ინთება. სოფელი ჯიქეთი. კოლმეურნეობის კანტორა, თავმჯდომარის კაბინეტი, შემოდის ცოტნე ცოტაძე. კარებთან შეჩერდა, იქაურობა შეათვალიერა, ასე დგას მანამდე, სანამ ტელეფონის ზარი არ გაისმა. ჯერ წაუსწრო, მაგრამ ზარის ხმა რომ აღარ შეწყდა, ყურმილი აიღო)

ცოტნე. გისმენთ. თავმჯდომარე?... (შეყოყმანდა) არ გახლავთ. იქნება მალე. (ყურმილი დადო, მაგრამ ტელეფონმა კვლავ დარეკა). გასმენთ. ცოტა ხანში დარეკეთ, მე?... მე თავმჯდომარის მძღოლი ვარ, გადავცემ. (ყურმილი დადო, მძიმედ ამოიოხრა).

(კარი გაიღო და შეშფოთებული იამზე გამოჩნდა).

იამზე. შენ აქა ხარ?

ცოტნე. როგორც ხედავ.

იამზე. „სოფლტექნიკიდან" რეკავენ.

ცოტნე. ვიცი.

იამზე. მე ვეუბნები, თავმჯდომარე კაბინეტშიაო, შენ კი პასუხობ, თავმჯდომარე არ არის, მე მისი მძღოლი ვარო.

ცოტნე. სწორია.

იამზე. მერე, ასე არ შეიძლება...

ცოტნე. (უცებ გული მოუვიდა) მე თვითონ ვიცი, რა შეიძლება და რა არა! საერთოდ, ძალიან გთხოვ, ჭკუას ნუ მასწავლი. სკოლა, გაკვეთილები მორჩა! არ დამიწყო ახლა, ჩემგან იწერდიო, გკარნახობდიო, მე თავმჯდომარე ვარ, შენ კი პირადი მდივანი, გასაგებია?

იამზე. გასაგებია...

(გაოცებულმა, ნაწყენმა იამზემ გასელა დააპირა)

ცოტნე. მოიცა. იყავი გუშინ კრებაზე?

იამზე. ვიყავი.

ცოტნე. მერე.

იამზე. რა მერე?

ცოტნე. რა შეატყვე ხალხს?

იამზე. პრეზიდიუმში არ იჯექი? უფრო დაინახავდი.

ცოტნე. მე ვერაფერს ვერ ვხედავდი, წინაღმდეგი ბევრი იყო?

იამზე. ოცამდე ხელი დავთვალე.

ცოტნე. ცოტაა.

იამზე. მეტი იქნებოდა, მაგრამ ხალხს ასეც ვერ გაბედეს.

ცოტნე. ალბათ. ვინ აწია ხელი ჩემს წინააღმდეგ?

იამზე. ვერ გეტყვი.

ცოტნე. გგონია, სამაგიერო მაინც გადავუხადე სულელური ვამომეტყველება მჭონდა?

იამზე. საკმაოდ.

ცოტნე. ჩვენი ბიჭები იყვნენ?

იამზე. ტაში რომ დაგიკრეს, ისინი იყვნენ.

(ტელეფონის ზარი, ცოტნემ თვალებით ანიშნა, უპასუხეო, იამზემ ყურმილი აიღო).

იამზე. დიახ, თავმჯდომარე? (ცოტნეს შეხედა, მან თავი დაუქნია) აჭ არის, ბატონო, ამ წუთას მოვიდა ახლავე. (ყურმილი ცოტნეს გაუწოდა)

ცოტნე. (ოდნავ ხმაშეცვლილი) გისმენთ. დიახ. გამარჯობათ, მადლობთ. გასაგებია. ახლავე გავარკვევ (ყურმილი დადო, იამზეს) რატომ არ გამოიტანეს „სოფლტექნიკის" ბაზიდან ჩვენთვის გამოყოფილი სასუქი?

იამზე. არ ვიცი.

ცოტნე. რატომ არ იცი მერე?

იამზე. იმიტომ, რომ ეს მე არ მეხება.

ცოტნე. პირად მდივანს ყველაფერი ეხება და ყველაფერი უნდა იცოდეს, ზოგჯერ თავმჯდომარეც უნდა შეცვალოს, როცა იგი ადგილზე არაა. ასეა ამერიკაში.

იამზე. მე არ ვყოფილვარ ამერიკაში.

ცოტნე. „ნედელიაში" არ წაგიკითხავს?

იამზე. არ წამიკითხავს!

(კარი გაიღო და ევტიხი ცოტაძე გამოჩნდა)

ევტიხი. შეიძლება?

ცოტნე. გვადროვეთ, ამხანაგო. (კარი მიიხურა) ვის ევალება სასუქის გადმოზიდვა?

იამზე. საწყობის გამგეს, ბიჭიკოს.

ცოტნე. დღესვე მიხედოს ამ საქმეს.

იამზე. ახლავე გამოვიძახებ.

ცოტნე. არავითარი გამოძახება. გადაეცი, რასაც გეუბნები. ხვალამდე თუ სასუქი არ გადმოვზიდეთ, სხვები წაიღებენ, გასაგებია?

იამზე. გასაგებია (მიდის)

ცოტნე. მოიცა... რომ დამჭირდე, როგორ უნდა გამოგიძახო? სადაა აქ ზარი?

იამზე. (უჩვენა მაგიდის ქვეშ). აქაა.

ცოტნე. მთელი დღე რომ მეძებნა, ვერ მივაგნებდი.

(უნებლიედ ზარს თითი ძიაჭირა, მის ხმაზე კარი გაიღო და კვლავ ევტიხი გამოჩნდა)

ევტიხი. შეიძლება, ამხანაგო თავმჯდომარე?

ცოტნე. მოითმინეთ, ამხანაგო (საათზე დაიხედა) თქვენ ათზე ხართ დაბარებული (კარი მიიხურა). ყველანი აქ არიან?

იამზე. აქ არიან, ვასო გუბელიძის გარდა.

ცოტნე. გასაგებია, კაცი გუშინ თვითონ იყო თავმჯდომარედ. პირველ თათბირზე გამოძახებულებს სთხოვე, სანამ არ დავამთავრებ, არავინ შემოვიდეს, ტელეფონზე შენ უპასუხებ.

(იამზე გავიდა თუ არა, ტელეფონმა დარეკა, ცოტნემ ყურმილი აიღო)

ცოტნე. გისმენთ. დიახ. რომელ საათზე? რა საქმეზე ვართ დაბარებული? იქ გვეტყვიან? კი, მაგრამ..

ეროვნული ბიბლიოთეკა

(როგორც სჩანს, მეორე მხარემ საუბარი დამთავრებულად ჩათვალა, ცოტნემაც დადო ყურმილი, მხოლოდ მაშინ შეამჩნია, რომ ტელეფონით ლაპარაკის დროს შეშფოთებულან და სკამებზე გახლაგდნენ ევტიხი, გალაქტიონი, ვარდო, სამსონი, ანდრო და მირიანი, საერთო მდუმარებას, ცოტნე მდელვარებას ვერ მალავს, თითქოს რაღაცას ეწერს ბლოკნოტში, დუმილი გაგრძელდა და ამიტომ ვიდაცამ ჩაახველა. ცოტნემ თავი ასწია).

ცოტნე. დავიწყოთ.

სამსონი. სანამ დავიწყებდეთ, ერთი შეკითხვა მაქვს, თუ შეიძლება.

მირიანი. შე კაცო, ადამიანს ჯერ არაფერი უთქვამს და უკვე შეკითხვას აძლევ, მოვუსმინოთ ერთი

სამსონი. მე პრინციპული შეკითხვა მაქვს.

ცოტნე. ბრძანეთ, ბატონო სამსონ.

სამსონი. ხომ ვერ გვეტყვით, რა პრინციპით ვართ ჩვენ აქ გამოძახებული? სულ ვფიქრობ და ვერაფრით მივმხვდარვარ, თუ გამგეობის სხდომაა, სხვები სად არიან, თუ პოლიტმეცადინეობაა, პარტორგანიზაციის მდივანი რატომ არ გვესწრება?

ცოტნე. გასაგებია თქვენი შეკითხვა. ახლავე მოგახსენებთ. თქვენ ყველანი კოლმეურნეობის თავმჯდომარეებად ხართ ნამუშევარი სხვადასხვა დროს.

(ყოფილმა თავმჯდომარეებმა ერთმანეთს გადახედეს, გაოცება დაეტყოთ)

ანდრო. კი, ნამდვილად ასეა.

კარლო. ვასო გუბელიძე გვაკლია მხოლოდ.

ანდრო. გუშინ განთავისუფლებულ კაცს ეპატიება.

ცოტნე. აი ამ პრინციპით შეგკრიბეთ აქ, ბატონო სამსონ.

სამსონი. გასაგებია, ისე, ქრონოლოგიურად რომ ჩამოვმჯდარიყავით, აჯობებდა ნაწილებად. იმის მიხედვით, ვინ რომელ წლებში იყო თავმჯდომარედ.

ანდრო. პირველი ადგილი შენ მოგიწევდა, გალაქტიონ.

მირიანი. კარგი ახლა. მოვუსმინოთ ამ ადამიანს.

ცოტნე. რჩევა-დარიგება მინდა თქვენი.

კარლო. გამოგადგება ვითომ ჩვენი რჩევა? ძირითადად მოხსნილ-განთავისუფლებულები ვართ ყველანი.

გალაქტიონი. ახლა უკვე შენი ჭკუით და შენი მითითებით უნდა ვიაროთ, ცოტნე ბიძიკო... აღარც კი ვიცი, როგორ მოგმართო, ამიერიდან, ამხანაგო თავმჯდომარე. პატივცემულო ცოტნე, თუ ევტიხოვიჩი?..

ცოტნე. როგორც მოგეხერხებათ. ბატონო გალაქტიონ, ამას არა აქვს დიდი მნიშვნელობა, აქ, სხვა უხერხულობაა, ალბათ, ვიცი მე, ზოგიერთ თქვენგანს ჩემზელა შვილიშვილი გყავთ, ორი ჩემი ხნის პარტიული სტაჟი, მაგრამ, რა ვუყოთ, ასე მოხდა, ახლა მე ვარ ჯიქეთის კოლმეურნეობის თავმჯდომარე და უნდა შენდოთ, მხარში ამომიდგეთ, თქვენ თვითონ აუწიეთ ხელი ჩემს თავმჯდომარეობას და...

სამსონი. შენ კი იცი, ბიძიკო, ვისაც ავუწიეთ ჩვენ ხელი.

(უხერხული პაუზა)

ცოტნე. ასე გირჩევდნენ თქვენც, სხვათა შორის

სამსონი. სხვანაირად არ გამიგია, მაგრამ კოლმეურნეობის ხელმძღვანელობა პიონერთხელმძღვანელობა არაა.

მირიანი. კაი, სამსონ, ახლა ნუ იქცევ შენ ასე, ამყარალება.

სამსონი. რას მაჩერებ, შე კაცო. ახლაც ბიუროზე ხომ არა ვარ. ამ ადამიანმა იმიტომ მოგვიწვია, რომ ჭკუა გვკითხოს, ჩვენი აზრი გაიგოს და მეც ვეუბნები.

ცოტნე. ბრძანეთ, ბრძანეთ, ბატონო სამსონ.

სამსონი. შენთან ბოდიში, ჩემო ევტიხი, მაგრამ ჩვენ ახალ თავმჯდომარეს ერთი-ორი შეკითხვა მინდა მივცე, ასე ვთქვათ, ზოგადი ხასიათის. ფაქსიმილე იცი, რაა, შენ? დებეტი და კრედიტი გაგიგონია, რას ნიშნავს, პროდუქციის თვითღირებულება, საბრუნავი ხარჯები, ზეგეგმითი მოგება?

მირიანი. კარგი ახლა, ნუ შეჭამეთ ეს კაცი, რაც არ იცის, ისწავლის, დედის მუცლიდან არავის დაყოლია ცოდნა.

ანდრო. ისე კი შეიძლებოდა, ნასწავლი თავმჯდომარე გამოძებნილიყო ჯიქეთში.

გალაქტიონი. ერთი ახალგაზრდობასაც ვანდოთ, ბატონო, ეს საქმე.

ანდრო. გუშინდელ გაზეთში წაიკითხეთ, ალბათ, ლაპლოებით ამ ხნის ახალგაზრდამ, მეორეს დანა გაუყარა მუცელში.

კარლო. მაგათია ახლა ქვეყანა, რაც ბერიო, ის ერიო, ხომ გაგიგონია.

მირიანი. კარგი ახლა, გეყოფათ, ეს ადამიანი ძალით არ შემოჭრილა ამ კაბინეტში. ყველაფერი ეს გუშინ უნდა გეთქვათ, კრებაზე. პირველი მდივანი რომ გვესწრებოდა.

სამსონი. გავაშელს თავის მოსაწონებლად სჭირდება ეს, მთელს რესპუბლიკაში ყველაზე ახალგაზრდა თავმჯდომარე ჩვენს რაიონშიაო, თვითონაც ნაკოსომოლარია, მტერი არაა, მაგას ჩვენი სოფლის ბედი აწუხებდეს, ჯიქეთი ყოველთვის და ყველა საქმეში სულ უკან მიჩანჩალებდა და ასე იქნება მუდამ.

ცოტნე (რომელიც აქამდე სდუმდა) აღარ იქნება ასე.

(ეს ისე მტკიცედ იყო ნათქვამი, რომ გაოცება გამოიწვია)

გალაქტიონი. კაი დაგემართოს, მაგრამ შენ აპირებ ამ რევოლუციას, ევტიხოვიჩ?!

ცოტნე. ვაპირებ.

ანდრო. ხომ ვერ გვეტყვით, რანაირად?

ცოტნე. გეტყვით. მაგრამ ჯერ იმის შესახებ, თქვენ რომ კითხვები დამისვით, რას ნიშნავს ფაქსიმილე... რა არის ზეგეგმითი მოგება და ასე შემდეგ. ფაქსიმილე, დარწმუნებული ვარ, თქვენ ეს არც იცით, ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს „გააკეთე ამდაგვარად“, და არა მარტო იმას, თქვენ რომ გგონიათ, სახელისა და გვარის მოწერას, ბანკიდან ფულის გამოსატანად.

მირიანი. კმაყოფილი ბრძანდებით პასუხით, სამსონ?

ცოტნე. უველა კითხვაზე ასე ერთბაშად, ალბათ, პასუხს ვერ გაგცემთ, დროა ამისათვის საჭირო, მეც შემიძლია ასევე დაგისვათ უამრავი კითხვა და თქვენ ვერ მიპასუხებთ, ვთქვათ, რა სიტყვით მიმართა ნაპოლეონმა თავის გვარდიას ვატერლოოსთან უკანასკნე-

ლი ბრძოლის წინ, არსებობდა თუ არა ანტლანტიდა და რამდენი წლის ნავთობის მარაგია დედამიწის წიაღში.

სამსონი. ყველაფერი ეს საჭიროა ვითომ სიმინდისა და მანდარინის მოსაყვანად?

ცოტნე. როგორც ჩანს, საჭიროა, თორემ მართლაც რატომ უნდა მიჩანჩალებდეს ჯიქეთი ყოველთვის და ყველა საქმეში ყველაზე ბოლოს? ესეც თქვენ უნდა გკითხოთ, სხვათა შორის, ვინაიდან თქვენ იყავით თავმჯდომარეებად და, რამდენადაც ვიცი, უხეირო მუშაობისა და სხვადასხვა დანაშაულისათვის მოგხსნეს ან გაგათავისუფლეს ყველანი.

გალაქტიონი. ცოტნე, ბატონო, ხომ არ გავიწყდება, რომ მამაშენიც ზის აქ, ჩვენს შორის?

ცოტნე. არ მავიწყდება.

სამსონი. მაშინ ისიც გეცოდინება, რატომ გაანთავისუფლეს ევტიხი ცოტაძე თავჯდომარეობიდან?

(სიჩუმე ჩამოწვა. ყველამ ევტიხის შეხედა. იგი ხმას არ იღებდა)

ანდრო. ეს ჩვენ დაგვინდობს.

მირიანი. ინსტრუქცია აქვს, ალბათ, ასეთი, ზევიდან.

სამსონი. კარლო, შენ ჩვენს მერე დაამთავრე სკოლა, რა ერქვა იმ პიონერს, ვამა რომ გაწირა?

კარლო. პავლიკ მოროზოვი.

ცოტნე. რაც შეეხება იმას, ეუშინდელ გაზეთში რომ ეწერა, ჩემი ხნის ახალგაზრდამ მის ამხანაგს დანა გაუყარაო, იმ გაზეთში ისიც ეწერა, თქვენი ხნის კაცმა ერთი მილიონი რომ შეჭამა, ნუ წამოვკრავთ ახალგაზრდობას ასე უბრალოდ ხელს. რაც თქვენ ხელი აგიწევიათ, ვიწონებთ და ვესალმებითო, და მერე ის ხელი თავში გირტყამთ, ყველა იმ შეცდომისა და დანაშაულის გამოსწორებას სამი თაობა არ ეყოფა, ალბათ.

გალაქტიონი. ცოტნე, ბიძიკო, შენ თუ გასალანძღავად მოგვიწვიე აქ...

ცოტნე. არა, გალაქტიონ ბიძია, მე ჭკუის საკითხავად მოგიწვიეთ, თუნდაც იმიტომ, რომ აღარ გავიმეორო თქვენი შეცდომები, სწორია, ბევრი რამ ჯერ კიდევ არ ვიცი მე და თქვენი იმედი მაქვს, ამიტომ, პირველ რიგში, გულახდილობა გვჭირდება ჩვენ, სხვანაირად საქმე არ გამოგვივა, მაპატიეთ, მაგრამ მინდა შეგახსენოთ, უმეტესობა გამგეობის წევრები ხართ მაგრამ მაინც განზე უდგეხართ სოფელს, განაწყენებულები, ანკეტებში სოციალურ წარმოშობად ყველას „გლეხი“ გიწერიათ, გლეხკაცობას კი თაკილობთ თოხი და ბარი რომ არ დაიკავოთ ხელში, საგანგებოდ ჭირაობთ ხალხს, რომ თქვენი საქმე აკეთონ კოლმეურნეობაში. გამიგონია, კინოშიც მინახავს, კულაკები ცხოვრობდნენ ასე.

სამსონი. მამაშენია, ბიჭო, ეს...

ცოტნე. ამიტომ მე წინადადება შემომაქვს...

სცენაზე თავჩარგულმა ევტიხიმ თავი ასწია.

ევტიხი. არა, მე მაქვს წინადადება... დამტოვოთ ცოტა ხნით ამ ბიჭთან მარტო.

მირიანი. ევტიხი, ჩვენ შენი დაბარებული არა ვართ აქ.

(ევტიხი ცოტნეს მიაჩერდა, მან მზერას ვერ გაუძლო)

ცოტნე. თავისუფალი ბრძანდებით, გმადლობთ.

(გალაქტიონი, სამსონი, მირიანი, ანდრო და კარლო გადიან).

ევტიხი. რა ამბავში ხარ, ბიჭო, შენ? (ცოტნე დუმს) რანაირად იქცევი? უფროსთან და უცროსს ვეღარ არჩევ უკვე შენ?

ცოტნე. ეს მე უნდა გითხრათ თქვენ.

ევტიხი. რა უნდა გვითხრა?

ცოტნე. ის, რომ ვერაფრით ვერ მოგინელებიათ, რომ ამ სკამზე თქვენ მაგივრად ახლა თვრამეტი წლის კაცი ზის.

ევტიხი. კაცი კი არა, ღლაპი ხარ შენ!

ცოტნე. მამა!

ევტიხი. ღლაპი და უზრდელი!

ცოტნე. ხმას ნუ უწევ, ხალხია ამ კარს იქეთ.

ევტიხი. რაკი გაბრიყვდა ხელმძღვანელობა და ეს ადგილი განდო, ჭკუას მოუხმე, გაფრთხილებ მე შენ, სასაცილოდ და თითის მოსაშვერებლად ნუ გახდი ჩემს ოჯახს.

ცოტნე. მე კი მეკონა, თავს მოიწონებდი ჩემით.

ევტიხი. ჯერჯერობით თავს ჭრი საკუთარ მამას.

ცოტნე. მე სხვანაირად არ შემეძლო.

ევტიხი. აქ რომ ახლა ხალხი იყო, საბოლოოდ მაინც მათი ჭკუით და მათი იმედით უნდა უხელმძღვანელო საქმეს, იცოდე ეს შენ.

ცოტნე. აქამდე ასე ვფიქრობდი, მაგრამ ვატყობ, მე თქვენი ჭკუა და რჩევა არ გამომადგება.

ევტიხი. რატომ?

ცოტნე. იმიტომ, რომ თქვენმა ჭკუამ აქამდე მიიყვანა სოფელი.

ევტიხი. ყველაფერი ეს ჩვენ გვბრალდება, არა?

ცოტნე. აბა, ვის?

ევტიხი. მეც, რა თქმა უნდა (ცოტნე დუმს). იქნებ შენ ჩვენს პატიოსნებაში გეპარება ეჭვი? ჰო, თქვი, ნუ გერიდება.

ცოტნე. კაცი ვერ გაიგებს, ისეა ერთმანეთში არეული შეცდომა და დანაშაული. ესეც დასადგენია, სხვათა შორის.

ევტიხი. პროკურორობასაც იწყებ?

ცოტნე. მამა, მე ძალიან გთხოვ, დავამთავროთ ამაზე სახლში ვილაპარაკოთ, ხომ ხედავ, გელოდებიან

ევტიხი. კარგი, მე წავალ, მხოლოდ ვიდამდე... (ქამარის შეხსნა დაიწყო)

ცოტნე. მამა, რას შვრები?

ევტიხი. ახლავე შეიტყობ...

(ევტიხი ცოტნესთან მივიდა და ქამარი გაიაუჯრა)

ცოტნე. მამა!

ევტიხი. ეს დღევანდელი კრებისათვის... ეს კიდევ, მე რომ ყალბი ცნობა გავეცი, იმისათვის... ესეც შენი პროკურორობისათვის...

ცოტნე. მამა...

(ცოტნე ცდილობს გაექცეს დარტყმებს, მაგრამ, რა თქმა უნდა, მამას ხელის შებრუნებას ვერ უბედავს. კარი ოდნავ გაიღო, იამზეს შეშინებული სახე გამოჩნდა და ისევ მიიხურა)

ევტიხი. დანარჩენს სახლში რომ მობრძანდები, მაშინ დაგიმატებ (ევტიხიმ ქამარი შეიკრა და გარეთ გავიდა. ხელებში თავჩარგული ცოტნე მაგიდას დაემხო და, ალბათ, ტკივილზე უფრო წყენისა და სიბრაზისაგან ატირდა. კარი ისევ გაიღო, ამჯერად იამზე შემოვიდა.

იამზე. ცოტნე...

(ცოტნემ თავი ასწია, გამოერკვა)

ცოტნე. რა იყო?

იამზე. რა მოხდა აქ?

ცოტნე. ისმოდა?

იამზე. ისმოდა.

ცოტნე. ვინ იყვნენ იქ?

იამზე. ყველა...

ცოტნე. ვინ ყველა?

იამზე. ისინი... ყოფილი თავმჯდომარეები, ჩვენებიც.

ცოტნე. ესე იგი, ყველაფერი...

(ტელეფონის ზარი, ცოტნემ ანიშნა და იამზემ ყურმილი აიღო).

იამზე. გისმენთ, დიახ. ახლავე, ბატონო... (დამფრთხალმა ყურმილს ხელისგული დააფარა) გავაშელია, შენ გეითხულობს.

(ცოტნემ ყურმილი გამოართვა)

ცოტნე. დიახ, გამარჯობათ, პატივცემულო არჩილ, დიახ... (შეყოყმანება) კარგად მიმიღეს... (უსმენს) მესმის, დიახ, აუცილებლად, გმადლობთ, ნახვამდის. (ყურმილი დადო).

იამზე. რაო?

ცოტნე. როგორ მიიღესო, კარგად-მეთქი. რამე ჩომ არ გჭირდებაო? მინდოდა, მეკითხა, პირველსავე დღეს გალახული თავმჯდომარე თუ გამოდგება თავმჯდომარედ-მეთქი, ვერ ვუთხარი.

იამზე. მამაა შენი..

ცოტნე. ამიტომ გალახულად არ ჩავითვლები. გავაშელმა ისიც მითხრა, მთავარია იყო ობიექტური და პრინციპული. შენ იცი, რას ნიშნავს ეს? არ იცი. მე კი ვიცი (ტელეფონთან მივიდა, ყურმილი აიღო) რაიონს შემაერთე. (ლოდინი) ცენტრალურია? რაიონის პროკურორი მინდა. (კიდევ ლოდინი) პროკურორი მინდოდა, მე ჯიქეთის კოლმეურნეობის თავმჯდომარე (ლოდინი) გამარჯობათ. დიახ... მე ვარ. ყველაფერი რიგზეა, მხოლოდ ერთი შეკითხვა მაქვს, თანამდებობის პირის ფიზიკური შეურაცხყოფისათვის... რა სასჯელია? ორ წლამდე? (არ მოეწონა). არც თუ ისე სერიოზული... გასაგებია. იყო ასეთი შემთხვევა. დიახ, დღეს მილიციას თქვენ შეატყობინებთ, თუ... გასაგებია. სახელი და გვარი? (შეყოყმანდა). ევტიხი ცოტაძე. ნახვამდის. (ყურმილი დადო).

იამზე. გადაირიე?

ცოტნე. ასეა საჭირო.

იამზე. სახლში მისვლა არ გინდა?

ცოტნე. ჰო, სახლში ალბათ აღარ მიმესვლება. (კაბინეტი შეათვალიერა, გვერდის კარი გამოაღო) ეს რა ოთახია?

იამზე. თავმჯდომარის დასასვენებელი ოთახია, ზოგჯერ სტუმრებიც ათევენ ღამეს.

ცოტნე. აქ ვიცხოვრებ ჯერჯერობით. იცი, შენ რას იზამ, სახლში მიხვალ და ჩემს ნივთებს წამოიღებ, დედაჩემი გამოგატანს.

იამზე. დეიდა ნატოს რა ვუთხრა?

ცოტნე. უთხარი... ნურაფერს ეტყვი, იგი მიხვდება, რომ მე სხვანაირად არ შემეძლო.

იამზე. კარგი.

(კარი გაიღო და სწრაფად შემოვიდა ლადო გედენიძე, იამზეს მიაჩერდა, იგი გავიდა)

ცოტნე. სახეზე გატყობ, რომ უკვე ყველაფერი იცი.

ლადო. ერთი გამაგებინე, რამ მოგაფიქრებინა, ყოფილი თავმჯდომარეების თანბირის – მოწვევა. სწორად არიან ისინი მოხსნილი თუ არასწორად. – ვითომდა მათი თვალი განაწყენებულია მთავრობაზე, სოფელზე, მთელ ქვეყანაზე.

ცოტნე. სწორედ ამიტომ მოვიწვიე.

ლადო. ჩემთვის მაინც გეთქვა.

ცოტნე. ვანგებ არ გითხარი, საკუთარი თავი მინდოდა გამომეცადა, ისინიც.

ლადო. მერე, გამოვიდა რამე?

ცოტნე. ასე ერთბაშად არ გამოვა, ის კი ვიცი, რომ ასეთი ხალხი საქმისაგან განზე რომ დგას, თითქოს სოფელი კმაყოფილია, საჭიროა მათი შემორიგება.

ლადო. მე მგონი, პირიქით, შენ დღეს ერთი ყოფილი თავმჯდომარე მოიმდურე.

ცოტნე. ესეც გაიგე?

ლადო. ეგ საქმე კიდევ როგორ დამთავრდება, ვინ იცის.

ცოტნე. ეს საქმე იმით დამთავრდება, რომ ევტიხი ცოტაძე ორი კვირით ამოყოფს თავს იქ.

ლადო. ხუმრობ?

ცოტნე. ალბათ, როგორც პარტორგანიზაციის მდივანმა, რაიკომს უნდა აცნობოთ ამის შესახებ.. მე არ მეწყინება.

ლადო. გავაშელი უჩემოდაც შეიტყობს.

ცოტნე. ვნახოთ, ახლა კი საქმეს მივხედოთ (ზარი ღარეკა, შემოსულ იამზეს) შემოვიდნენ.

(იამზე გავიდა)

ლადო. ხელს ხომ არ გიშლი?

ცოტნე. პირიქით, თუ იმ ბებრებმა ვერ გამიგეს, ჩვენი ბიჭები ამომიდგებიან მხარში. იცი, რამდენი ახალგაზრდაა სოფელში, არაფრისგამკეთებელი? მარტო შარშან 18-მა დაამთავრა სკოლა, აქედან მხოლოდ სამი მოეწყო, დანარჩენები დაუიალობენ უსაქმოდ, ვითომ ინსტიტუტისათვის ემზადებიან. ამათ უნდა მოვლა, ლადო, მთელი არმიაა, რომ იცოდე.

(ამ ლაპარაკის დროს ცოტნე სკამებს აწყობს ახალგაზრდების მისაღებად, მეორე ოთახიდანაც შემოიტანა სკამები)

ლადო. იქნებ კლუბში შევკრებილიყავით?

(კარი ღიება და შემოდის ზაზა, ბადრი, მადონა. უხერხულად იშმუშნებიან. დამფრთხალი იამზეც შემოვიდა, კარი მიიხურა და კედელთან აიტუზა)

ლადო. (ღიმილს ვერ იმაგრებს) ეგაა შენი არმია?

ცოტნე. (გაცებული და გამშრალი) სულ ეს არის? (იამზეს თავი დაუქნია). სხვები სად არიან? (იამზემ მხრები აიჩეჩა) გააფრთხილე?

იამზე. ამ დილით მთელი სოფელი მოვიარე. ყველა გავაფრთხილე.

ცოტნე. მერე? (ზაზას) შენ მაგათი კომკავშირის კომიტეტის მდივანი ხომ იყავი სკოლაში?

ზაზა. ვიყავი.

ცოტნე. მერე, ასე აღზარდე ისინი?

ბადრი. შენ რომ კარგად გაგზარდა?

ლადო. ერთით ნოლი.

ზაზა. მე ხომ მოვედი.

ცოტნე. მე, მე... ყველა საკუთარ თავზე ფიქრობთ,

სხვა არაფერი გეხებათ! თქვენს გარშემო რა ხდება, ეს არავის არ გაღელვებთ, ვითომ ეს სოფელი სხვისია!

ბადრი. რას გვიყვირი, რომ გვიყვირი, ბოლოს და ბოლოს, მე სულ არა ვარ შენი კოლმეურნეობის წევრი.

ცოტნე. მე ვყვირი. ლადო, მითხარი, თუ ძმა ხარ, ეე ახლა ვყვირი?

ლადო. ცოტა კი აუწიე.

ცოტნე. (ისევ აყვირება) ჰო, ვყვირი. ვარტი იმისათვის მოვიდოდი აქ, რომ თქვენი ძმაკაცი თავმჯდომარედ დასვეს და გავიკითხავდი, ხომ არაფერი ეშვირს, დახმარება ხომ არ სჭირდება, ვინმე ხომ არ ჩაგრავს. მე შეიძლება თქვენი სახელით და თქვენი იმედით დავჯექი აქ, რომ დავუმტკიცო ამ.. ამ ხალხს, რომ ახალგაზრდობასაც რაღაც შეუძლია. არადა, აღარ მოგებეზრდათ, სულ ჩვენ რომ გვთათხავენ გაზეთებში, კრებებზე. — „ჯიქეთელები კვლავ ჩამორჩნენ“. „სანამდე უნდა გაგრძელდეს ასე?“ „ორი სოფელი — ორი მაგალითი“. (ფანჯარა გაშოალო) მეორე მაგალითი კი აქეროა, ყურის ძირში, წყალგაღმა. ვითომ ჩირგვეთში სხვანაირი ხალხი ცხოვრობდეს და სხვა მიწაწყალი ჰქონდეთ. ყველაფერში ჩვენზე წინ არიან, ყოველთვის ისინი გამოდიან გამარჯვებული.

მარადონა. არც ასეა საქმე.

ცოტნე. ვითომ გვიჯობნია ოდესმე?

მარადონა. აბა, არა.

ცოტნე. რაღაც არ მახსოვს.

ბადრი. მარადონა იმას გულისხმობს, შარშან ფინალში რომ მოვუგეთ.

ცოტნე. ამას რომ ფეხბურთის მეტი არაფერი ახსოვს. შენ რომ დაიბადე, მამაშენი თურმე სიხარულით კინაღამ გადარეულა, ეს რა მარგალიტი გამიჩნდაო და მარადია დაგარქვა. ესეც არ იკმარე და სამი ბურთი რომ გაიტანე რაიონის პირველობაზე, მარადონა დაირქვი, შენ მეტი ხომ არაფერი გაწუხებს.

მარადონა. ძალიანაც მაწუხებს.

ცოტნე. მაინც რა?

მარადონა. წელს რომ პირველი შეხვერდა ჩირგვეთელებთან გვაქვს, კარში ვინ ჩადგება?

ცოტნე. ვინც აქამდე იდგა

მარადონა. შენ იდექი.

ცოტნე. (შეყოყმანდა) მერე?..

მარადონა. ახლა თავმჯდომარე რომ ხარ?

ცოტნე. (ლადოს გადახედა) შემიშლის ვითომ ხელს?

ლადო. არა მგონია. გავიკითხოთ მაინც.

მარადონა. თავმჯდომარედ სხვაც გამოდგებოდა, შეკარედ...

ზაზა. საქმეა საჭირო. დიდი და საინტერესო საქმე. მხოლოდ ამით შეიძლება ავიყოლიოთ ახალგაზრდობა.

ცოტნე. საქმე იქნება, მაგრამ თქვენ თავს ვინ მოგიყრით.

ბადრი. აფიშა გამოვაკრათ, გამოვაცხადოთ, რომ კლუბში გადის ახალი ინდური ფილმი ან დეტექტივი, ვთქვათ, „გასროლა შუაღამის თორმეტ საათზე“ თან დღეც თუ მივაწერთ, თორმეტ წლამდე შესვლა აკრძალულიაო, უცებ ალა მოვა, ჩავკეტოთ კლუბი და ჩავტაროთ კრება.

ლადო. ოცდაათიანი წლების მეთოდია. არ გამოდგება.

ბადრი. მაშინ იცით, რა ვქნათ?

ლადო. მე ვიცი, რა უნდა ვქნათ (ცოტნეს) მე მივხედავ ამ საქმეს. წამოდით თქვენ ჩემთან.

(ლადო, ზაზა, ბადრი და მარადონა მიდიან)

ცოტნე. მარადონა!

(მარადონა ჩამორჩა)

მარადონა. ჰო.

ცოტნე. ვთქვათ, მე ვერ ჩავდექი კარში, ვისზე ფიქრობ?

მარადონა. ვანცეტიაზე.

ცოტნე. (ამოიკვნესა) ოი... ჭკუაზე ხარ?..

მარადონა. აბა სხვა ვინ გვყავს?

ცოტნე. სულ რომ გამანთავისუფლონ თავმჯდომარეობიდან, კარში მე ჩავდგები.

მარადონა. (მხარზე ხელი დაჰკრა) საღამოს სახლში გამოგივლი.

ცოტნე. სახლში არა, აქ ვიქნები.

მარადონა. კარგად.

ცოტნე. (იამზეს) ბატონ პლატონს სთხოვე.

(იამზე გავიდა. პლატონმა შემოაღო კარები)

პლატონი. თქვენ მეძახდით, ევტიხოვიჩ?

ცოტნე. მე ცოტნე მქვია, ბატონო პლატონ.

პლატონი. გუშინ ცოტნე გერქვა, დღეს ევტიხოვიჩი ბრძანდები.

ცოტნე. არ გიკვირთ ჩემი თავმჯდომარეობა, ბატონო პლატონ?

პლატონი. ჩემი ხნის კაცს რა უნდა გაუკვირდეს.

ცოტნე. გჯერათ ჩემი?

პლატონი. (ყოყმანით) ისე, მაგარი ვაჟკაცები მახსოვს მე ამ კაბინეტში. ძველ კანტორაშიც.

ცოტნე. რამდენი წელია ეკონომისტად მუშაობთ?

პლატონი. თითქმის ორმოცი წელია.

ცოტნე. ორმოც დღეში უნდა შევისწავლო ეს საქმე.

პლატონი. გაგიჭირდება.

ცოტნე. უნდა გავიჭირვო, თქვენც უნდა შეგაწუხოთ საღამოობით.

პლატონი. როდის დავიწყოთ?

ცოტნე. დღეიდან. ახლავე.

პლატონი. საიდან დავიწყოთ?

ცოტნე. დებეტ-კრედიტიდან.

პლატონი. ჩოთქზე ანგარიში იცი?

ცოტნე. არ ვიცი.

პლატონი. მაშინ მაქედან უნდა დავიწყოთ (საანგარიშო გამოღლო კარადიდან. ცოტნემ ჯიბიდან პორტატული გამომთვლელი მანქანა ამოიღო)

ცოტნე. ახლა ამით ანგარიშობენ, ბატონო პლატონ.

პლატონი. (გაოცებით, ფრთხილად შეათვალიერა).რას არ მოიგონებს ადამიანის ტვინი! მაგრამ (საანგარიშოს ხელი დაადო) ეს უფრო საიმედოა.

ცოტნე. შევამოწმოთ, აი, მაგალითად, რამდენ ჰექტარზეა ჯიქეთში ციტრუსები გაშენებული?

პლატონი. 265 ჰექტარზე.

(მთელ ამ პროცესს ცოტნე მანქანაზე ანგარიშობს, პლატონი საანგარიშოზე)

ცოტნე. აქედან რამდენი ძიღის ხანგრძლივებრივ სექტორზე?

პლატონი. 140 ჰექტარი.

ცოტნე. ხაკარმიდამოზე?

პლატონი. 125.

ცოტნე. სულ რამდენი ჩავაბარეთ შარშან?

პლატონი. ათას რვაასი ტონა.

ცოტნე. საკოლმეურნეო ფართობიდან?

პლატონი. 1 370 ტონა.

ცოტნე. კერძო სექტორიდან?

პლატონი. 1 230 ტონა.

ცოტნე. რამდენი იქნება ეს პროცენტულად?

პლატონი. საკარმიდამო სექტორიდან 79, საზოგადოდან კი ოცდაერთი პროცენტი.

ცოტნე. აი, სად არის შეცდომა, ბატონო პლატონ.

პლატონი. როგორ გეკადრებათ, ევტიხოვიჩ, ორმოცი წელია ამას ვაჩხაკუნებ. თქვენ სხვა ჯამი მიიღეთ? არა, ნამდვილად ეს თქვენი ნაჭები მანჭანა შეცდა. მიჩვენეთ ერთი თქვენი ნაანგარიშევი (გამოართვა ფურცელი, ჩაათვალიერა) ორივეს ერთნაირი ჯამი რომ გვაქვს!

ცოტნე. სწორედ ამაშია საქმე, ბატონო პლატონ, მანჭანა არ შემცდარა, ჩვენ ვცდებით. ალბათ ღვინის ძალიან ხშირადაც.

(შუქი ქრება და ისევ ინთება)

(ავანსცენაზე გამოდის ცოტნე)

ცოტნე. ასეთი იყო ჩემი პირველი დღე. ამას მოჰყვა სხვა დღეები და ყოველი მათგანი ჩემთვის იყო არაჩვეულებრივი თავისი სიახლით, სიძნელით, პატარა-პატარა სიხარულითაც. სოფელი თანდათან ეჩვეოდა, თითქოს ალარც უკვირდა თვრამეტი წლის ქალის თავმჯდომარეობა, მაგრამ მე სწორედ ეს მაწუხებდა, რომ მათთვის გავხდი ჩვეულებრივი თავმჯდომარე, ჩემს წინამორბედებზე ცოტათი უკეთესი ან ცოტათი უარესი. ჯიქეთი და ჯიქეთელები, ჭერჭერობით, ვერავითარ სიახლეს ვერ გრძნობდნენ. სოფელი ძველებურად ცხოვრობდა. ამის გამო თითქოს დამცინავ საყვედურსაც ვხედავდი მათ გამოხედვაში, გავშელთან შეხვედრის ღროსაც ვგრძნობდი ამას. მაგრამ მე ველოდებოდი და ეს დღეც დადგა, როცა გამგეობის სხდომაზე იხილებოდა, თუ როგორ უნდა გვეცხოვრა და გვემუშავა მომავალი ხუთი წლის მანძილზე.

(ნათდება სცენის სიღრმე, კვლავ თავმჯდომარის კაბინეტი, მიმდინარეობს გამგეობის სხდომა. აქ არიან ცოტნე ცოტაძე, ლადო გედენიძე, პლატონი, გალაქტიონი, ანდრო, მირიანი, სამსონი, კარლო, ზაზა, ვარდო, კიდევ რამდენიმე კაცი, იამზე ოქმს წერს)

ლადო (აგრძელებს დაწყებულ სიტყვას) ვფიქრობ, ყველაფერი ნათელია, ამხანაგებო, თითქმის ყველამ გამოთქვა აზრი, ზოგიერთები, მართალია, ეჭვობენ ყველა ამ დავალების შესრულებას, რადგან მატება საგრძნობლად თვალსაჩინოა, მაგრამ თქვენ კარგად იცით, რომ რაიონის ხელმძღვანელობა დღეს ჩვენს სოფელს მეტ ყურადღებას აქცევს და, ალბათ, გამოვძებნით საერთო აზრს, თუ ვიტყვი, რომ ჯიქეთელები არ შეარცხვენენ თავს. სხვა აზრი ხომ არ არის?

ანდრო. ნუღარ ვკარგავთ დროს, ლადო. ვუყაროთ ბარემ კენჭი და გაგვიშვით სახლებში, ხვალაც გველის კრება.

ლადო. მაშინ თავმჯდომარესაც მოვუსმინოთ და გავიტანოთ ჩვენი დაღგენილება საერთო კრებაზე.

ცოტნე. (წამოდგა) ვის არის მოშხრე, რომ მოწონებულ იქნას ჩვენი კოლმეურნეობის ხუთწლიანი გეგმა და იგი ხვალ დასამტკიცებლად წარვუდგინოთ საერთო კრებას? (უველამ აწია ხელი) ვინ არის წინააღმდეგი? (ცოტნემ შეკრებილთ მზერა მოავლო და ბარტო თვითონ ასწია ხელი, მაგრამ ამისთვის ყურადღება არავის მიუქცევია.)

ლადო. (იამზეს) ჩაწერე — ერთხმად.

(სხდომის მონაწილენი წამოიშალნენ, [illegible] სამსონმა ხელწეული ცოტნე შეამჩნია).

სამსონი. მთლად ერთხმად რომ არ გამოდის ეს საქმე, ლადო?..

ლადო. ალბათ, შენ იქნები წინააღმდეგი, სამსონ.

სამსონი. მე რომ ვიყო, რა გიჭირთ...

(ახლა უველამ დაინახა ხელაწეული თავმჯდომარე, რამაც ბუნებრივია, გაოცება გამოიწვია)

ლადო. რას ნიშნავს ეს?

ცოტნე. ეს იმას ნიშნავს, რომ მე წინააღმდეგი ვარ.

ლადო. კი მაგრამ... გამაგებინე, რისი წინააღმდეგი ხარ?

ცოტნე. აი, ამ გეგმის, რომელიც ჩვენ დღეს ასე [illegible] და დარწმუნებული ვარ, [illegible] საერთო კრებაზე, ასე ერთსულოვნად მიიღებენ.

ლადო. შენ რომელიმე მუხლის წინააღმდეგი ხარ თუ...

ცოტნე. მთლიანად ვარ წინააღმდეგი, თავიდან ბოლომდე. და მიმაჩნია, რომ ეს გეგმა საერთო კრებაზე არ [illegible] გავიტანოთ.

(ხანი ჩაჩერდა).

ლადო. ყურადღება... დაწუნარდით... (ცოტნეს) შენ რა, სერიოზულად ამბობ ამას?..

ცოტნე. რა თქმა უნდა.

ლადო. წინადადება შემომაქვს, გამგეობის სხდომა გადაიდოს.

(ისევ ჩაჩერდა).

გალაქტიონი. რატომ უნდა გადაიდოს, ლადო?

კარლო. მე მგონი, ახლა იწყება ნამდვილი სხდომა.

მირიანი. მოვუსმინოთ თავმჯდომარეს.

ლადო. შენ სხვა წინადადება გაქვს?

ცოტნე. მაქვს. მაგრამ ჯერ მინდა ვუპასუხო კითხვებს, ჩემი თავმჯდომარეობის პირველსავე დღეს რომ დამისვა გამგეობის ზოგიერთმა წევრმა.

ანდრო. შენი კითხვები იყო, სამსონ.

სამსონი. მე ალარც კი მახსოვს, ევტიხოვიჩ.

ცოტნე. მე მახსოვს, ბატონი პლატონის დახმარებით ზოგიერთ რამეში ვეცადე გარკვევა... არ ვიცი როგორი მოწაფე აღმოვჩნდი...

პლატონი. სხვათა შორის, ძალიან ნიჭიერი.

ცოტნე. მაგრამ დავრწმუნდი, კოლმეურნეობის ხელმძღვანელობა, მართლაც არაა პიონერხელმძღვანელობა, თუმცა პიონერხელმძღვანელობაც არაა მთლად ადვილი საქმე. იმაშიც დავრწმუნდი თანდათან, რომ ამისათვის მარტო ის არ კმარა, რომ გაერკვე დებეტ-კრედიტში, საბრუნავი სახსრების, პროდუქციის თვითღირებულების საიდუმლოებაში, როცა მოვინდომე უფრო ღრმად ჩავწვდომოდი ჩვენი ცხოვრების და საქმიანობის ამ კარგს, თვითონ გამოჩნდა უამრავი კითხვა. ჩემთვის ამოუხსნელი და ერთი ასეთი კითხვით ახლა მინდა მივმართოთ თქვენ.

გალაქტიონი. კონკრეტულად ვის?

ცოტნე. უველას, საკუთარ თავსაც.

ლადო. (ხანდახან ნერვიულობს) იქნებ ჯერ იმ სა-

კითხის განხილვა დაგვემთავრებინა, რისთვისაც შევიკრიბეთ და მერე ჩაგვეტარებინა ეს ვიქტორინა თუ კითხვა-პასუხის საღამო.

ცოტნე. მე სწორედ ამ კითხვით მინდა განვაგრძო ჩვენი დღევანდელი საუბარი.

ლადო. თუკი ამას რაიმე კავშირი აქვს დღევანდელ საკითხთან.

ცოტნე. პირდაპირი, ლადო, პირდაპირი.

(ცოტნემ მაგიდიდან აიღო დაგრაგნილი ქაღალდი და კედელზე გააკრა. მასზე რაღაც ხატია)

გალაქტიონი. ზაზა, ბიძიკო, შენ თვალს გიჭრის, რაა ეს, თუ იცი?

კარლო. ეს, გალაქტიონ, ჯიქეთზე დამიზნებული რაკეტების განლაგების რუკაა, ალბათ.

ანდრო. დელფინარიუმის პროექტია. მეცნიერებს დაუმტკიცებიათ, ჯიქეთში კარგად იხარებს დელფინებიო.

ცოტნე. ეს ჩვენი სოფლის ერთ-ერთი პატარა კუთხეა, აი, ეს ღობეა შუაში. აქეთ მხარეს ერთი ოჯახის საკარმიდამოა. იქეთ — საკოლმეურნეო, სწორედ ამ ღობესთანაა ძალლის თავი დამარხული.

გალაქტიონი. ღობეების მოშლას ხომ არ აპირებ, ევტიხოვიჩ?

სამსონი. ნამდვილად საკარმიდამო ნაკვეთების ჩამორთმევა იწყება და ეს ამბავი ჯიქეთიდანაა დაგვგმილი.

კარლო. რაღაცით ხომ უნდა ვიყოთ პირველები.

(ხმაური ატყდა)

მირიანი. მოვუსმინოთ ბოლომდე ამ ადამიანს.

ცოტნე. ღობე რომ მოიშალოს და საკარმიდამო ნაკვეთი საზოგადო გახდეს, კოლმეურნეობა ნამდვილად იზარალებს.

სამსონი. ვითომ?

ცოტნე. თვითონ განსაჯეთ, აი, ამ ოჯახმა საკარმიდამო ნაკვეთიდან, თავისი პირადი ბაღიდან, შარშან ჩააბარა ათი ტონა ციტრუსის ნაყოფი, ხოლო ღობის გადაღმა ამავე ფართობიდან კოლმეურნეობამ სამი ტონაც ვერ მოიწია. და ეს არა მარტო შარშან, ასეა ყოველწლიურად.

კარლო. ხვდებით ახლა, სად უკაკუნებს ჩვენი თავმჯდომარე?

სამსონი. ერთი ეს მითხარი, ევტიხოვიჩ, ვისი ოჯახია ეს?

სანდრო. რაღაც შენსას ჩამოგავს, საქსონ.

ცოტნე. ჩემი სახლია.

გალაქტიონი. ცოტა უხერხული ხომ არაა, ევტიხი აქ არ გვესწრება და...

ცოტნე. აქ უხერხული არაფერია, არც დასამალავი, მე ამერიკა არ აღმომიჩენია, ამის დანახვას და დანგარიშებას არც მიკროსკოპი სჭირდება და არც მეცნიერული ანალიზი, ოთხი კლასის მათემატიკაც საკმარისია ამისათვის, გთხოვთ, ბატონო პლატონ.

(პლატონი წამოდგა)

პლატონი. ერთი სიტყვით, მდგომარეობა ასეთია, ამხანაგებო, ჩვენთან ციტრუსი გაშენებულია 265 ჰექტარზე. მთლიანად აქედან საკარმიდამო ნაკვეთზე მოდის 125 ჰექტარი, ე. ი. ნახევარზე ნაკლები, მიუხედავად ამისა, სწორედ ამ პირადი სექტორიდან შარშან ჩაბარდა თითქმის ორჯერ მეტი მოსავალი. პროცენტული შეფარდება ასეთია 79 — 21-ზე.

ანდრო. ახალი ამბავი!

კარლო. ვიცით ეს ჩვენ.

ცოტნე. საქმეც ისაა, რომ ყველამ ვიცით, მხოლოდ ვიცით და მეტი არაფერი.

გალაქტიონი. ასე მოდის უკვე რამდენი ხანია.

ცოტნე. ამიტომ მე მინდა გკითხოთ თქვენ, ჩემზე უფროსებს და გამოცდილებს, ნორმალურია თუ არა ეს, რომ (რუკასთან მივიდა) ამ ღობის გადაღმა მიწას შეუძლია მოგვცეს სამჯერ-ოთხჯერ მეტი, ჩვენ კი ამაზე უარს ვამბობთ ათეული წლების განმავლობაში.

ლადო. მარტო ჯიქეთში ხომ არაა ასეთი მდგომარეობა, ასეა წუალგაღმაც, რაიონის ყველა სოფელში, რესპუბლიკაშიც და ახლა ყველაფერს ნუ დავიბრალებთ, საკუთარი ცოდვებიც გვეყოფა.

ცოტნე. მარტო ჯიქეთში რომ იყოს ასეთი მდგომარეობა, ეს შეიძლება სათქმელადაც არ ღირდეს, მაგრამ მისი ჩარჩოები, თქვენ ჩემზე უკეთესად იცით, გაცილებით ფართოა და ამიტომ უფრო სეროზულიც

ლადო. ჩვენ დღეს ვიხილავთ სხვა საკითხს.

ცოტნე. ჩვენ ოჭროსმაძიებლებივით ვრეცხავთ ტონობით ქვიშას, რომ ოქროს ნამცეცი აღმოვაჩინოთ, როცა აქვე, ჩვენს გვერდით, დევს ოქროს ზოდები და მას ვერ ვამჩნევთ.

ლადო. შენ მაინც რას გვთავაზობ?

ცოტნე. უარი ვთქვათ ზემოდან დაშვებულ ხუთწლიან გეგმაზე და ხვალინდელ კრებას განსახილველად წარვუდგინოთ უფრო პერსპექტული და მომგებიანი პროგრამა, მეორე...

ლადო. მე მგონი სხვა მუხლების წაკითხვა საჭირო აღარაა.

გალაქტიონი. რატომ, ლადო?

ლადო. იმიტომ, რომ პირველივე წინადადება ყოვლად მიუღებელია, ეს გეგმა დამტკიცებული და რეკომენდირებულია ხელმძღვანელობის მიერ, გამომდინარეობს საერთო-საკავშირო, რესპუბლიკური რაიონული გეგმებიდან და ჩვენ მასზე უარის თქმის უფლება არა გვაქვს.

ცოტნე. ჩვენ ამის უფლებას გვაძლევს წესდებაც და ცხოვრებაც.

ლადო. სახელმწიფო გეგმა ჩვენთვის კანონია.

ცოტნე. ჩვენ საქმეს ხომ არ გავურბივართ, ლადო. პირიქით, გვინდა დავამტკიცოთ, რომ მეტი შეგვიძლია, რადგან მიწამ დაამტკიცა ეს, უპირველეს ყოვლისა. მიწა კი ადამიანზე გონიერია, მაგრამ ჩვენ არ გვინდა ეს დავინახოთ.

ლადო. ხელმძღვანელობა ამას ჩვენზე უკეთესად ხედავს, სხვათა შორის, ბევრჯერაც თქმულა ამის შესახებ.

ცოტნე. მაგრამ ტრიბუნიდან ნათქვამი სიტყვა ოდესღაც საქმედ ხომ უნდა იქცეს?

ანდრო. ჩვენ რა გვევალება ვიცოდეთ, ერთი?

კარლო. გაგვაცანი სხვა მუხლებიც.

ცოტნე. თუ თვითეული ჩვენგანი შეისისხლხორცებს ამ აზრს, რომ ასეთი მდგომარეობა არ გვეკადრება, ასეთნაირად ცხოვრება აღარ შეიძლება, უნდა დავამტკიცოთ კიდეც ეს.

გალაქტიონი. როგორ დავამტკიცოთ ეს?

ცოტნე. ჯიქეთში მიწის ყოველი მტკაველი ერთნაირ მოსავალს უნდა იძლეოდეს.

ანდრო. ზღაპარია ეს.

მ ი რ ი ა ნ ი. რომელი საუკუნისათვის გეგმავ ამას, ევტიხოვიჩ?

ც ო ტ ნ ე. შვიდ-რვა წელიწადში უნდა მივაღწიოთ ამას.

კ ა რ ლ ო. არაა ეს ადვილი საქმე .

ც ო ტ ნ ე. ვიცი, რომ არაა ადვილი. აი, ამისათვის უნდა ვთქვათ უარი გეგმაზე, რომელსაც დღეს ვიხილავთ. სამაგიეროდ, მთელი ჩვენი აზრი და მეცადინეობა იქეთ უნდა წარვმართოთ, რომ შვიდ-რვა-ათ წელიწადში, სამაგიეროდ, ერთი ორად, უფრო მეტად ავანაზღაუროთ, რასაც ახლა მოვაკლებთ ქვეყანას, ამიტომ გთავაზობთ, ხვალინდელ კრებას წარვუდგინოთ ახალი გეგმა და ამასთან დაკავშირებით შემუშავებული ღონისძიებები, რომელთაც ბატონი პლატონი გაგაცნობთ.

ლ ა დ ო. ჩვენი თავმჯდომარის განცხადება მე არასერიოზულად მიმაჩნია, ხოლო მისი იდეა... მეტი რომ არაფერი ვთქვა, არარეალურად.

(ხალხი ისევ ამოძრავდა. გარკვევით არც ისმის თუ რას ელაპარაკებიან ერთმანეთს ცოტნეს იდეის მომხრენი და მოწინააღმდეგენი, სამსონი ცდილობს სიტყვის თქმას.)

ს ა მ ს ო ნ ი. ვითხოვ სიტყვას (მას ყურს არავინ უგდებს) შეიძლება ერთი სიტყვა. (მას ყურს არავინ უგდებს) ხალხო, მათქმევინებთ თუ არ მათქმევინებთ სიტყვას?

(კვლავ ყურადღება რომ არავინ მიაქცია, სამსონმა ჯიბიდან პატარა პისტოლეტი ამოიღო. ამან იმოქმედა, სიჩუმე ჩამოწვა. ყველა გაოცებით მიაჩერდა სამსონს)

კ ა რ ლ ო. ამისათვის თავს იკლავ, შე კაცო?

ს ა მ ს ო ნ ი. ხომ ვარ მე გამგეობის წევრი, მაქვს თუ არა სიტყვის უფლება?

გ ა ლ ა ქ ტ ი ო ნ ი. გაქვს, სამსონ, როგორ არა გაქვს, მხოლოდ ეს რევოლვერი შეინახე, თუ კაცი ხარ!

ს ა მ ს ო ნ ი. მირიან, კაი სიგარეტი იცი შენ. (მირიანს სიგარეტი გამოართვა, პისტოლეტ-სანთებელათი მოუკიდა, გააბოლა) ესე იგი, მაძლევთ სიტყვას?

ც ო ტ ნ ე. ბრძანეთ, ბატონო სამსონ.

კ ა რ ლ ო. მაგი შენ სასარგებლოდ არაფერს იტყვის, ევტიხოვიჩ.

მ ი რ ი ა ნ ი. ნუ ამყრალდები შენებურად.

ს ა მ ს ო ნ ი. ვუყურებ ახლა მე ამ ბიჭს... მაპატიე, ევტიხოვიჩ, დღეს რატომღაც ასე მინდა გიწოდო და თან გითხრა, რომ მშურს ახლა მე შენი... ალბათ, ამათაც, ვინც შენამდე ყველა ყოფილა თავმჯდომარედ, აი იმ პირველ დღეს რომ შეგკვრიბე...ვერ გამოგვივიდა მაშინ ის შეხვედრა და, თუ გინდა, ბოდიშსაც მოვიხდი ამ ხალხის წინაშე.

ც ო ტ ნ ე. როგორ გეკადრებათ, ბატონო სამსონ...

ს ა მ ს ო ნ ი. არ დამვიწყებია, პატარა გამოცდასავით რომ მოვუწყეთ მაშინ ერთმანეთს, მე ცოტა ინტერესიანი კაცი ვარ, შენ რომ იმ დღეს კითხვები დაგვისვი, დავიმახსოვრე და ჩვენი რაიონის ბიბლიოთეკაში რომ ვერ აღმოვაჩინე პასუხები, თბილისში ჩავედი და საჯარო ბიბლიოთეკაში ჩავჯექი მთელი დღე... ალბათ, ვისაუბრებთ ჩვენ ამაზე უფრო მოხერხებულ დროს, მაგრამ ეს არაა მთავარი. მთავარი ის არის, რომ შენ დღეს პასუხი გაგვეცი ყველაზე მთავარ შეკითხვაზე და კარგი გაგებით, რა თქმა უნდა, ადამიანურად, ცოტა მშურს კიდეც შენი, რადგან ყოველ ჩვენგანს უღიტინებდა ეს აზრი თავის დროზე გულსა და ტვინში, მაგრამ ან ჭკუა არ გვეყო ამისათვის, ან გამბედაობა და ამიტომაა, ალბათ, ასე რომ ფრთხილობს ჩვენი ლადო, ამისათვისაა იგი სწორედ პორტკომის მდივანი, მე კი ჩემდა თავად, ორივე ხელი ავიწევი თანხმობის ნიშნად და მიგიულე შენს თანამოაზრედ ამ საქმეში, მირიან, მომეცი კიდევ შენი კაი სიგარეტი ერთი.

გ ა ლ ა ქ ტ ი ო ნ ი. საშინი ხარ, ბიჭო, შენ!

ა ნ დ რ ო. ხდება თურმე სასწაულები ამ ქვეყანაზე!

ლ ა დ ო. გამაგებინეთ ერთი, მაინცა და მაინც, ჯიქეთიდან უნდა დაიწყოს ეს რევოლუცია?

ა ნ დ რ ო. რითი ვართ ვითომ სხვებზე ნაკლები!

კ ა რ ლ ო. ერთი ჩვენც გამოვჩნდეთ ხალხში!

გ ა ლ ა ქ ტ ი ო ნ ი. უყარე კენჭი, ევტიხოვიჩ.

ზ ა ზ ა. მეც მინდა ვთქვა სიტყვა.

ა ნ დ რ ო. კი მოვუელით, ბიძიკო, უშენოდ ამ საქმეს ჩვენ.

ზ ა ზ ა. მეც ხომ ვარ გამგეობის წევრი?

მ ი რ ი ა ნ ი. ვთქმევინოთ სიტყვა კომკავშირს.

ზ ა ზ ა. ჩვენი სოფლის ახალგაზრდობის სახელით (გულის ჯიბიდან ოთხად გადაკეცილი ფურცელი ამოიღო) აი. ამ ოცდაექვსი... უკაცრავად.., (ფურცელი გაშალა, შიგ ჩაიხედა) ოცდახუთი ახალგაზრდის სახელით ვიწონებ ამ იდეას, თუკი თქვენ გჯერათ ამისა, რაც ახლა ცოტნემ... ჩვენმა თავმჯდომარემ თქვა, მაშინ ჩვენ დაგვავალეთ ეს საქმე, მოგვეცით ნაკვეთები და დაგიმტკიცებთ, რომ ეს შესაძლებელია, რაიონის ახალგაზრდობასაც მივმართავთ მოწოდებით.

ა ნ დ რ ო. ყველაფერი გასაგებია. თავმჯდომარე, ვუყაროთ კენჭი!

ლ ა დ ო. რამდენჯერ უნდა ვუყაროთ კენჭი ერთსა და იმავე საკითხს? მე კვლავ შემომაქვს წინადადება, შევწყვიტოთ დღევანდელი სხდომა და ხვალინდელი კრებაც გადავდოთ.

ც ო ტ ნ ე. რატომ, ლადო?

ლ ა დ ო. იმიტომ, რომ ეს მარტო სამეურნეო კი არა, პოლიტიკური საკითხიცაა და ხელმძღვანელობას უნდა შევუთანხმდეთ.

(ამან იმოქმედა, სხდომის მონაწილენი შეიშმუშნენ, ერთმანეთს გადახედეს)

კ ა რ ლ ო. რა თქმა უნდა. შეთანხმებაა საჭირო.

მ ი რ ი ა ნ ი. რამე შეცდომა არ დავუშვათ, ხალხო.

გ ა ლ ა ქ ტ ი ო ნ ი. ევტიხოვიჩ, ხელმძღვანელობამ იცის ამის შესახებ?

ც ო ტ ნ ე. (მცირე ხნით შეყოყმანდა) იცის...

ლ ა დ ო. ვინ იცის?

ც ო ტ ნ ე. ყველამ... აღმასკომმა, რაიკომმა...

ლ ა დ ო. გავაშელმა?

ც ო ტ ნ ე. გავაშელმაც იცის.

(ლადომ ხელები გაშალა, მხრები აიჩეჩა და დაჯდა, კარი ფრთხილად გაიღო და ინდიკო გამოჩნდა, რაღაც ანიშნა იამზეს, ალბათ, კრება როდის მთავრდებაო, თავმჯდომარესთან მაქვს საქმეო, მაგრამ იამზემ ასევე მუნჯურად ანიშნა, ჯერ არაო და ინდიკომ კარები მიიხურა)

გ ა ლ ა ქ ტ ი ო ნ ი. რას ერჩი, ცოდნია უფროსობას.

მ ი რ ი ა ნ ი. ვამბობდი მე, ხელმძღვანელობამ რაღაც დიდი დავალებით გამოგზავნა თავმჯდომარედ ეს ბაჭი-მეთქი.

ს ა მ ს ო ნ ი. თქვენ რომ იცოდეთ, ეს ამბავი თბილისშიც იქნება შეთანხმებული.

კ ა რ ლ ო. პლატონ, მოგვახსენე ერთი, რა შეიმუშავეთ ამ საქმესთან დაკავშირებით?

პ ლ ა ტ ო ნ ი. (წამოდგა, ფურცლები გაშალა) ამისათვის, რომ უახლოეს შვიდ რვა წელიწადში საზოგადო

ებრივ სექტორში მკვეთრად გაიზარდოს ციტრუსოვანთა მოსავლიანობა...

(იამზე მივიდა ცოტნესთან)

ი ა მ ზ ე. როგორ ჩავწერო ოქმში?

ც ო ტ ნ ე. რა უნდა ჩაწერო?

ი ა მ ზ ე. რომ ეს... რაზედაც შენ ილაპარაკე, შეთანხმებულია უველასთან, აღმასკომთან, რაიკომთან, არჩილ გავაშელთან.

ც ო ტ ნ ე. (ჩაფიქრდა) ასე ჩაწერე: „კოლმეურნეობის თავმჯდომარემ ცოტნე ცოტაძემ განაცხადა, რომ უოველივე ეს შეთანხმებულია ხელმძღვანელობასთან, ამხ. გავაშელთან.“

ი ა მ ზ ე. კარგი.

(იამზე მაგიდას მიუჯდა. სცენის სიღრმე თანდათან ბნელდება. ცოტნე გამოდის ავანსცენაზე)

ც ო ტ ნ ე. არჩილ გავაშელმა კი, რა თქმა უნდა, ამის შესახებ არაფერი იცოდა, ახლაც არ ვიცი, რატომ მოვიგონე ეს? ალბათ იმიტომ, რომ შევშინდი, უამისოდ არ დამიჭერდნენ მხარს. არა, მხარს მაინც დამიჭერდნენ. მე ეს ვიგრძენი საერთო კრებაზე. ეს იყო საოცარი კრება. დარბაზში ტევა არ იყო, ხალხი იდგა ფეხზე გასასვლელებში, დერეფანში, ეზოში... მართალი გითხრათ, მე არ მოველოდი ასეთ ერთსულოვნებას. რამ გამოიწვია ეს? ალბათ საქმემ, ახალმა, საინტერესომ და უველასათვის სასარგებლო საქმემ. თუმცა არა მარტო ამან, ალბათ იმანაც, რომ ეს საქმე იწუებოდა უველასაგან მივიწუებულ ჯიქეთში და სოფელს ეამაყებოდა პირველობა, თავის გამოჩენა. მაგრამ არჩილ გავაშელმა ხომ ამის შესახებ არაფერი იცოდა. რა მოხდება ხვალ?

(სცენის სიღრმე ნათდება, კვლავ თავმჯდომარის კაბინეტი, ცოტნეს სავარძელში სძინავს. უკვე დღეა, მაგრამ ოთახში ელექტრონი ანთია. კარი ფრთხილად შეიღო იამზემ, შუქი გამორთო, მაგიდაზე გადაბეჭდილი ფურცლები დააწყო და გასვლა დააპირა, მაგრამ ამ დროს ცოტნემ თვალი გაახილა).

ც ო ტ ნ ე. რომელი საათია?

ი ა მ ზ ე. რვა სრულდება.

ც ო ტ ნ ე. რა ხდება გარეთ?

ი ა მ ზ ე. რა უნდა ხდებოდეს? ჩვეულებრივი დილაა.

(ცოტნემ ფანჯარა გამოაღო, გარეთ გაიხედა).

ც ო ტ ნ ე. მართლაც არაფერი მომხდარა. საოცარია. (გაიზმორა)

ი ა მ ზ ე. წუხელ არ გიძინია?

ც ო ტ ნ ე. როგორ არა.

ი ა მ ზ ე. არ დაწოლილხარ.

ც ო ტ ნ ე. შენ რა იცი?

ი ა მ ზ ე. ამ დილით ექვს საათზე მოვედი.

ც ო ტ ნ ე. შენ რატომ არ გეძინა?

ი ა მ ზ ე. ლადომ მთხოვა, გამგეობის სხდომის და წუხანდელი კრების ოქმები სასწრაფოდ გადამებეჭდა.

ც ო ტ ნ ე. ჰო...

ი ა მ ზ ე. (ქაღალდები დაუწუო წინ) არ გადახედავ?

ც ო ტ ნ ე. გენდობი.

ი ა მ ზ ე. მაინც გენახა.

ც ო ტ ნ ე. (ზერელედ გადახედა) უველაფერი რიგზეა.

ი ა მ ზ ე. იცი, მე რაღაც დავამატე.

ც ო ტ ნ ე. რა?

ი ა მ ზ ე. რომ თითქოს მეც ვთქვი სიტუვა.

ც ო ტ ნ ე. რად გინდოდა ეს?

ი ა მ ზ ე. მეტი მომხრე რომ გუოლოდა.

ც ო ტ ნ ე. მე განა ცოტა მომხრე მუავდა?

ი ა მ ზ ე. ვიცი.... მაგრამ მაინც ჩავწერე.

ც ო ტ ნ ე. (დააკვირდა). მერე, ასე რატომ დღეგა? ეს არც ისე დიდი დანაშაულია. ვთქვათ, ხიტყვა არ გითქვამს, მაგრამ ხომ ასე ფიქრობ?

ი ა მ ზ ე. ლადომ მითხრა, რომ თქვენ ეს მასალები რაიკომში უნდა წაიღოთ, გავაშელთან.

ც ო ტ ნ ე. ჰო...

ი ა მ ზ ე. მერე, მან ხომ ამის შესახებ არაფერი იცის.

ც ო ტ ნ ე. რის შესახებ?

ი ა მ ზ ე. რაც გუშინ მოხდა ჯიქეთში.

ც ო ტ ნ ე. შენ საიდან იცი, რომ გავაშელმა არაფერი იცის?

ი ა მ ზ ე. ლადომ რომ გითხრა, გავაშელმა თუ იცის ამის შესახებო და რომ უპასუხე, იცისო, მაშინ, მივხვდი, რომ შენ... იცრუე.

ც ო ტ ნ ე. როგორ მიხვდი?

ი ა მ ზ ე. სახეზე გეტყობოდა.

ც ო ტ ნ ე. ძალიან?

ი ა მ ზ ე. მე შეგატყვე.

ც ო ტ ნ ე. ასე ძნელია სიცრუის თქმა

ი ა მ ზ ე. ვიღაც რეკავს (გაღრს).

ც ო ტ ნ ე. ჩე აქ არა ვარ.

(კარებში ინდიკოს თავი გამოჩნდა)

ი ნ დ ი კ ო. შეიძლება?

ც ო ტ ნ ე. მობრძანდი, ბატონო ინდიკო.

ი ნ დ ი კ ო. გამარჯობა, ევტიხოვიჩ.

ც ო ტ ნ ე. იცოცხლეთ, დაბრძანდით.

ი ნ დ ი კ ო. ხომ კარგად ბრძანდებით?

ც ო ტ ნ ე. გმადლობთ.

ი ნ დ ი კ ო. რამდენჯერ მოვედი, ევტიხოვიჩ, შენობაზე. მაგრამ ერთი ვერ დაგიმარტოხელე, ძალიან სერიოზული საქმე მაქვს და მოწმის გარეშე მინდა გთხოვო. ვიფიქრე, ამ დილაადრიანად მაინც...

(ამ დროს ოთახში ლადო შემოვიდა)

ლ ა დ ო. დილა მშვიდობისა.

ც ო ტ ნ ე. გამარჯობა.

ი ნ დ ი კ ო. (ჩამწუდარი ხმით). იცოცხლე, ლადო... მე წავალ, ევტიხოვიჩ, მერე გნახავ.

(ინდიკო გადის)

ლ ა დ ო. ხომ არავის დაურეკავს?

ც ო ტ ნ ე. ჯერ არა.

ლ ა დ ო. ასე მგონია, მთელი რაიონი ჩვენზე ლაპარაკობს, დღევანდელი დილაც სხვანაირი მეჩვენება. რა დროა ახლა?

ც ო ტ ნ ე. ცხრა დაიწუო.

ლ ა დ ო. დავიძრათ ბარემ, ჰო, იამზეს ვთხოვე ოქმები და დადგენილება გადაებეჭდა.

ც ო ტ ნ ე. (ფურცლები მიაწოდა) უკვე გადაებეჭდა.

ლ ა დ ო. (ჩაათვალიერა) როდის მოასწრო?

ც ო ტ ნ ე. ექვს საათზე მოსულა ამ დილით.

ლ ა დ ო. დაგვესევიან ახლა კორესპონდენტები (კითხულობს) შენ გადახედე?

ც ო ტ ნ ე. გადავხედე.

ლ ა დ ო. ერთ რამეზე კი მეთანაღრება გული, პარტიული კრების ოქმი რომ არ ახლავს მასალებს. ჩვეულებისამებრ, ასეთი ინიციატივა პარტბიუროდან იწუება. დღესვე მოველაპარაკები გავაშელს შენს მიღებაზე, ერთი რეკომენდაცია ჩემზე იყოს.

ც ო ტ ნ ე. რა გეჩქარება...

ლადო. მთელს კავშირში ერთადერთი უპარტიო თავმჯდომარე, ალბათ, შენ ხარ.

ცოტნე. რა სჯობს, ერთადერთობას და პირველობას.

ლადო. თავმჯდომარისათვის პარტიის წევრობას მაინც სხვა ფასი და წონა აქვს.

ცოტნე. არც გორკი უყოფილა პარტიის წევრი. ჩაპაევი, კიკვიძე, მაგრამ წონა და ფასი არ აკლიათ, მგონი.

ლადო. ამ დღეებში მოვიწვევ ღია პარტიულ კრებას, შენს ინფორმაციას მოვისმენთ.

ცოტნე. ისე შეიძლება, მართლა აჯობებდა, შენი კრება ცოტა ადრე მოგვეწვია.

ლადო. რატომ?

ცოტნე. მაშინ ჩვენ ერთად ვიქნებოდით.

ლადო. ვერ გავიგე... ჩვენ რა, ახლა ერთად არა ვართ?

ცოტნე. ჯერჯერობით კი.

ლადო. ჯერჯერობით?! გამაგებინე, რას ამბობ? არა, შენ, ალბათ, ჩემზე უარესად გეძინა წუხელ, ისაუზმე მაინც? აბა, წავედით, რაიკომის ბუფეტში წავიხემსებთ.

ცოტნე. ჩამოჯექი ერთი.

ლადო. რა დროს დაჯდომაა!

ცოტნე. ჩამოჯექი, რა...

ლადო. ა, ბატონო. ჩამოვჯექი. (ჩამოჯდა. ცოტნეს კოხვის ნიშნით მიაცქერდა)

ცოტნე. იცი, ლადო... გავაშელმა ამის შესახებ არაფერი არ იცის.

ლადო. რის შესახებ?

ცოტნე. აი, რაც წუხელ მოხდა და რისთვისაც ჩვენ ახლა მივდივართ რაიკომში.

ლადო. როგორ, არ იცის?

ცოტნე. ჩვეულებრივად... არ იცის.

ლადო. მაშ, ვინ იცის ამის შესახებ?

ცოტნე. არავინ.

ლადო. მოიცა, მოიცა... აკი შენ თქვი გამგეობის სხდომაზე, რომ ამის შესახებ იცის ყველამ — აღმასკომმა, რაიკომმა, თვითონ გავაშელმა?!

ცოტნე. ვთქვი.

ლადო. მერე, როგორ გამოდის ეს?..

ცოტნე. გამოდის, რომ მე მაშინ ვიცრუე.

ლადო. კი, მაგრამ, რატომ?

ცოტნე. იმიტომ, რომ მხარს არ დამიჭერდა გამგეობა, კრება, არც შენ.

ლადო. მერე, რისი იმედით გააკეთე ეს?

ცოტნე. საკუთარი თავის იმედით, დარწმუნებული ვიყავი და ახლაც ამასვე ვფიქრობ, რომ მართალი ვარ, წამოვიწყეთ კარგი საქმე, მაგრამ ისიც ვიცი, რომ მაშინ სხვა გზა არ მქონდა.

ლადო. იმაზე კი არ ფიქრობდი, რა მოჰყვებოდა ამას?

ცოტნე. მაშინ არა.

ლადო. ახლა?

ცოტნე. ახლა ვფიქრობ.

ლადო. ნანობ?

ცოტნე. არა, არ ვნანობ, მით უფრო წუხანდელი კრების შემდეგ.

ლადო. რას ეტყვი გავაშელს?

ცოტნე. ჯერ არ ვიცი, გააჩნია, თვითონ რას მეტყვის?

ლადო. შენ არ იცი, რას გეტყვის გავაშელი?

ცოტნე. არა.

ლადო. არა, იცი, შენ გეშინია და წარმოდგენილი სწორედ ამიტომ გამიბი ეს ლაპარაკი.

ცოტნე. არა, ამისთვის არა.. მე სხვა რამის მეშინია, ლადო.

ლადო. რისი?

ცოტნე. შენი.

ლადო. როგორ — ჩემი?

ცოტნე. რომ შენ ჩემ გვერდით არ იქნები.

ლადო. ჩვენ ერთად მივდივართ გავაშელთან.

ცოტნე. ვერ გამიგე. შენ მხარს არ დამიჭერ. ამის მეშინია მე.

ლადო. ესე იგი, შენ იცი, რასაც გეტყვის გავაშელი. თუ გგონია, ახალგაზრდობით გეპატიება ეს ყველაფერი?

ცოტნე. რაკი პატიებაზე მიდგა საქმე, დარწმუნებული ვარ, რასაც შენ იტყვი იქ.

ლადო. შენ უკანდასახევი გზა მეც მომიჭერი (ნაბეჭდს ხელი დაადო)

ცოტნე. გინდა ახლავე დავუძახებ იამზეს და ხელმეორედ გადავაბეჭდვინებ ოქმს, თითქოს შენ არაფერი გითქვამს, რომ, ვთქვათ, ავად იყავი და უშენოდ ჩატარდა კრება. მხოლოდ სიმართლე მითხარი. ჩვენი ახლა მარტონი ვართ. შენ როგორ ფიქრობ, ხომ კარგ საქმე წამოვიწყეთ ჯიქეთში, სასარგებლო საქმე?

ლადო. რა მნიშვნელობა აქვს, რას ვფიქრობ მე.

ცოტნე. აქვს ამას მნიშვნელობა. უპირველეს ყოვლისა, ჩემთვის, შენ ჩემზე უფროსი ხარ, აგრონომი სპეციალისტი, ცხოვრებაც მეტი გესმის და საქმეც ვთქვათ, მე შევცდი, მაგრამ ამდენი ხალხი? ხომ ნახე, რა ამბავი იყო წუხელ კრებაზე. უმრავლესობას ერთი აზრი აქვს.

ლადო. მე ახლა მაინტერესებს არა კრების, არამედ გავაშელის აზრი.

ცოტნე. გავაშელი მხარს დაგვიჭერს. უნდა დაგვჭიროს მხარი, არ შეიძლება არ დაგვიჭიროს მხარი.

ლადო. შენ გამოუცდელი ხარ და ბევრ რამეს არ უწევ ანგარიშს. იცი, რა შეიძლება მოხდეს? ყოველივე ეს ჩვენ შეიძლება პოლიტიკურ შეცდომად ჩაგვითვალონ.

ცოტნე. ათი წუთის უკან შენ მე პარტიაში მღებულობდი, რეკომენდაციასაც მაძლევდი.

ლადო. მე გეუბნები, რა მოხდება ათი წუთის შემდეგ. დაგვარწმუნებენ, რომ ეს ეწინააღმდეგება პარტიის პოლიტიკას, შემდეგ იტყვიან, არის აზრიო და ჩვენც დავემორჩილებით ამ აზრს, რადგან არსებობს საერთო პარტიული დისციპლინა, რაც ჩვენ გვავალებს...

ცოტნე. დისციპლინა იმას არ გვავალებს, სულ თავი უკრა უფროსს და ხმა არ ამოიღო, როცა საქმე ფუჭდება. პირიქით, ასეთ დროს დუმილი, თვალის დახუჭვა, შავის თეთრად გასაღება უფრო უდისციპლინობაა.

ლადო. მერე, ვინ იქცევა ასე?

ცოტნე. ყველა, ვინც შენსავით ფიქრობს.

ლადო. შენ ნამეტანი ზევით ხომ არ შეტოპე?

ცოტნე. იმაზე უფრო, შენ რომ გგონია.

ლადო. ასე თუ ისე, ჩვენ წასვლა მაინც მოგვიხდება

ცოტნე. მე არ წამოვალ.

ლადო. რატომ?

ცოტნე. ჩემთან ერთად თავის მართლება გაგიძნელდება.

ლადო. შენ მაინც მოგიწევს თავის მართლება.

ცოტნე. მაგრამ მაინც აჯობებს, თუ შენ ახლა მართო წახვალ.

ლადო. მე იქ შენს მაგივრობას ვერ გავწევ.

ცოტნე. გასაგებია.

ლადო. ვერც შენს სასარგებლოდ ვილაპარაკებ.

ცოტნე. ვიცი.

(ლადომ ქაღალდებს ხელი წაავლო და გავიდა. ცოტნე ფანჯარას მიადგა. ისმის დაძრული მანქანის ხმა. კარი ფრთხილად გამოაღო იამზემ)

იამზე. მართო წავიდა?

ცოტნე. (არ შემობრუნებულა) როგორც დაინახე

იამზე. შენ ყველაფერი უთხარი?

ცოტნე. ყველაფერი.

იამზე. რა თქვა?

ცოტნე. პოლიტიკური შეცდომა დაგვიშვია თურმე

იამზე. ცოტნე, რა მოხდება?

ცოტნე. არ ვიცი.

იამზე. იცი, მე მეშინია.

ცოტნე. მეც. (შემობრუნდა) მამაჩემი თუ იყო წუხელ კრებაზე?

იამზე. არა მგონია... არ დამინახავს.

ცოტნე. არ ყოფილა, მიდი ჩვენებთან.

იამზე. როდის?

ცოტნე. ახლავე.

იამზე .რა ვუთხრა?

ცოტნე. არაფერი... ისე, მიდი ნახე, როგორ არიან და დაბრუნდი.

იამზე. კარგი. (მიდის)

ცოტნე. დედაჩემი, ალბათ, გკითხავს, გამხდარიაო?

იამზე. რა ვუთხრა?

ცოტნე. უთხარი, ამ დილით არ უსაუზმია-თქო. ალბათ, რაღაცას გამოგატანს და წამოიღე.

იამზე. კარგი. (მიდის)

ცოტნე. (დაწია) ტელეფონი გამორთე.

პირველი მოქმედების დასასრული

მეორე მოქმედება

პარტიის რაიონული კომიტეტი, პირველი მდივნის კაბინეტი, აქ არიან არჩილ გავაშელი, დიმიტრი ლაშხი და ლადო გედენიძე. გავაშელი კითხულობს გედენიძის ჩამოტანილ მასალებს.

გავაშელი — ვინ შეადგინა ეს ოქმები?

ლადო. ჩვენი კანტორის მუშაკია, მდივან-მემანქანე.

გავაშელი. მანვე გადაბეჭდა?

ლადო. დიახ.

გავაშელი. ისე ზუსტად აუწერია ყოველივე, თითქოს მეც იქ ვიყავი.

ლადო. მანდ მცირე უზუსტობაა, ბატონო არჩილ.

გავაშელი. რა?

ლადო. გამგეობის სხდომაზე მე ცოტაძის იდეის წინააღმდეგი წავედი...

გავაშელი. ცოტაძეს უკვე იდეებიც გაუჩნდა!

ლადო. წინადადების...

გავაშელი. მერე?

ლადო. სიტყვითაც გამოვედი... მაგრამ რაკი ცოტაძემ გამგეობა დაარწმუნა, თითქოს ყველაფერი თქვენთან იყო შეთანხმებული, ჩემი გამოსვლა ოქმში ალარ შეგვიტანია.

გავაშელი. მერე, შენ ამას ეძახი მცირე უზუსტობას, 360 გრადუსით შეიცვალო აზრი? (ოქმში ჩაიხედა) მეორე დღეს კრებაზე სულ სხვა სიტყვა წარმოგითქვამს, კომუნისტები ერთსულოვნად მხარს ვუჭერთო, მოგიწოდებთო. ჯიქეთის ინიციატივაო! სახელიც შეგირქმევიათ — ჯიქეთის ინიციატივა!

ლადო. მოგვეიქა ეს შეცდომა...

გავაშელი. შეცდომა! ეს ის შეცდომა არაა, რომელზეც სწავლობენ, ასეთი შეცდომისათვის პასუხს აგებენ.

ლადო. მე მზად ვარ, ბატონო არჩილ...

გავაშელი. მარტო შენი მზადყოფნა რომ იყოს ამისათვის საკმარისი! მითხარი, ცოტაძემ კრებაზე თქვა, რომ ჩვენ მხარს ვუჭერთ მის წინადადებას?

ლადო. კრებაზე არ უთქვამს, მაგრამ ეს, ალბათ, ყველამ იგულისხმა, ვინ იფიქრებდა, რომ ასეთი სერიოზული საკითხი თქვენთან არ იყო შეთანხმებული!

გავაშელი. არ უთქვამს და ხალხმა მაინც დაუჭირა მხარი?

ლადო. ასე გამოდის...

გავაშელი. რითი დაარწმუნა ჯიქეთელები?

ლადო. რა მოგახსენოთ...

გავაშელი. ვიცი, შენ ახლა ცდილობ, როგორმე არ მაწყენინო, ცოტათი მაინც შეარბილო, შეამსუბუქო, რაც იქ მოხდა, ამაზე მაშინ უნდა გეფიქრა, კრებაზე რომ გამოდი მგზნებარე სიტყვებით, ახლა კი მე მინდა ვიცოდე ზუსტად, რა მოხდა იქ, რითი აიყოლია ხალხი ცოტაძემ?

ლადო. უპირველეს ყოვლისა, ალბათ იმით, რომ პირდაპირ უთხრა ხალხს, თქვენც მოგებული იქნებით და სახელმწიფოცო. ჩვენს ეკონომისტთან შემუშავებული ნორმატივები გააცნო.

გავაშელი. გასაგებია. კიდევ?

ლადო. კიდევ, ჯიქეთელებს ისიც მოეწონათ და ეამაყებათ, რომ სახელი გაითქვეს მთელ რაიონში, შეიძლება, რესპუბლიკაშიც და მათ მაგალითს სხვებიც მიბაძავენ.

გავაშელი. სახელი და დიდება მოვინდათ! შენც ხომ გაქვს საკარმიდამო ბაღი?

ლადო. დიახ...

გავაშელი. რამდენი მოიწიე შარშან?

ლადო. ათი ტონა.

გავაშელი. ალბათ, ეს სამ-ოთხჯერ მეტია საკოლმეურნეო მოსავალზე?

ლადო. დაახლოებით.

გავაშელი. ჯიქეთში საშუალო სახელმწიფო მოსავლიანობა როგორია?

ლადო. (გაუჭირდა, მაგრამ მაინც თქვა) ოთხ ტონამდე.

გავაშელი. სოფლის მეურნეობის სამმართველოს უფროსს კი ეს, ალბათ, არ აღელვებს.

ლადო. მე უფრო ამაღელვებელი ციფრები მაქვს, ბატონო არჩილ, რაიონის მასშტაბით.

(ტელეფონმა დარეკა. გავაშელმა ყურმილი აიღო)

გავაშელი. გამარჯობა. მადლობთ. სად? ჯიქეთში? (ლაშხს გადახედა) თქვენ რა, შეიტყვეთ? არა, ჯერ ჩემამდე არ მოუღწევია ამ ამბავს, ნახვამდის. (ყურმილი

(დადო) უკვე იყნოსეს ყურნალისტებმა, სულ არა გამიკვირდება, საღამომდე თბილისიდანაც რომ დარეკონ (საათზე დახედა). სად არის აქამდე ცოტაძე?

ლაშხი. მე ველაპარაკე, დაუყოვნებლივ წამოდიმეთქი.

გავაშელი. გამიჩინა საქმე! ვინ იცის, ახლა რამდენი ჩასაფრებული ანონიმური წერილებს თხზავს და რას არ წერს, რომ ვაუქმებთ...

(ეტყობა, გედენიძის აქ ყოფნა აღიზიანებს)

ლაშხი. (მიუხვდა) ლადო, გადი ჩემთან, დარეკე ჯიქეთში და გაიგე, წამრვიდა თუ არა ცოტაძე?

(ლადო გადის)

გავაშელი. ბატონო დიმიტრი, თქვენ, ალბათ, ახლა ენაზე გიტრიალებთ სათქმელი და ძალიან გინდათ შემახსენოთ, რომ მაშინ ცოტაძის წინააღმდეგი იყავით.

ლაშხი. როგორც ყოველთვის, თქვენ კითხულობთ სხვის აზრებს, ბატონო არჩილ.

გავაშელი. ყოველთვის ვერა... აი, მაგალითად, ახლა არ ვიცი, რას ფიქრობთ ამ საქმეზე, როგორც სპეციალისტი, კოლმეურნეობის ყოფილი თავმჯდომარე და სოფლის მეურნეობის სამმართველოს ახლანდელი უფროსი.

ლაშხი. ძალიან ძნელია ასეთ შემთხვევაში თავმჯდომარე და სამმართველოს უფროსი ერთნაირად ფიქრობდეს, ბატონო არჩილ, მაგრამ მაინც შევეცდები. ჩვენ თავიდან მივუშვით ეს საქმე, ათეული წლების მანძილზე თვალს ვხუჭავდით, ვითომ ყველაფერს ვხედავდით...

გავაშელი. მოიცა, მოიცა... (ოქმში ჩახედა). სწორედ ასე უთქვამს ცოტაძესაც, ჩირგვებში თავჩარგულ სირაქლემას დავემსგავსეთო.

ლაშხი. კარგად უთქვამს, უფრო მხატვრულად, მაგრამ დრო იყო იმის ხმამაღლა თქმა, რომ კერძო სექტორი უფრო მეტ მოსავალს იძლევა, ვიდრე საზოგადოებრივი, აკრძალული იყო, ასე თვითდინებით მიდიოდა საქმე, ვკმაყოფილდებოდით საერთო ციფრებით, საერთო გეგმის შესრულებით და ვივიწყებდით საქმის მორალურ მხარეს, ასეთმა წაყრუებამ დანაშაულებამდეც მიგვიყვანა. გლეხი საკოლმეურნეო ნაკვეთებისათვის განკუთვნილ სასუქს საკუთარი ბაღისათვის იყენებს, ზოგჯერ არც იმას თაკილობს, საზოგადო სექტორიდან აღებული მოსავალი საკარმიდამოდან მოწეულს წაუმატოს, საბოლოოდ კი აქამდე მოვედით; ჩვენს რაიონში ხუთი ათასი ჰექტარი ციტრუსოვანთა პლანტაციიდან თითქმის ნახევარი საკარმიდამოზე მოდის, პროცენტული შეფარდება კი დაახლოებით ასეთია: ოთხმოცი - ოცზე კერძო სექტორის სასარგებლოდ, რა თქმა უნდა, ჩემი თავმჯდომარეობის დროს ეს შეფარდება ასეთი იყო: სამოცი ორმოცზე. ეს იცის უველამ. თქვენც, უფრო ზევითაც, უველა ტრიბუნიდან გავიძახით, რომ ეს არანორმალურია, მაგრამ ამ მდგომარეობიდან თავის დასაღწევად პრაქტიკულად თითქმის არაფერი კეთდება.

გავაშელი. და უველაზე ჭკვიანი და გაბედული აღმოჩნდა ცოტნე ცოტაძე, ჯიქეთიდან, მას თურმე უველაზე მეტი სცოდნია!

ლაშხი. არა, ცოტაძე უველაზე ახალგაზრდაა და ამ შემთხვევაში ეს მისი ღირსებაა, იგი ჩვენზე გულწრფელია, შეიძლება გულუბრყვილოც. უფრო წინ იხედება. ვიდრე უკან, რადგან წინ დიდი გზა უდევს და ეს გზა მისი გასავლელია.

გავაშელი. სიმართლე გითხრათ, არ მეგონა, თუ თქვენ ასე ფიქრობდით.

ლაშხი. ალბათ იმიტომ, რომ მე ახლა თქვენ ამას გეუბნებით, როგორც სპეციალისტი, კოლმეურნეობის ყოფილი თავმჯდომარე, და არა სოფლის მეურნეობის სამმართველოს ახლანდელი უფროსი.

გავაშელი. მაშინ მეც ასევე გულახდილად მინდა გითხრათ, ბატონო დიმიტრი, როგორც შედარებით ახალმა რაიკომის მდივანმა, აი, ასეთი ხალხი რომ ყოფილიყო თავის დროზე კოლმეურნეობის სათავეში, როგორც ცოტაძეა, და არა მარტო კოლმეურნეობის, ალბათ, დღეს არ აღმოჩნდებოდით ასეთი თავსატეხი პრობლემების წინაშე. (ფანჯარასთან მივიდა, გარეთ გაიხედა) და ის საზღვარგარეთული მარცვლეულით დატვირთული გემებიც აღარ იდგომებოდა ნავსადგურში.

ლაშხი. (გაეცინა) ახლა გედენიძე რომ გვისმენდეს, ალბათ, მესამეჯერ შეიცვლიდა აზრს და ორივე ხელს აწევდა ცოტაძის იდეის მხარდასაჭერად.

გავაშელი. არა, გედენიძე ამას ვეღარ გაბედავს, ხელმძღვანელობასთან შეთანხმების გარეშე. (ფურცელი აიღო მაგიდიდან). მე აქ დავიანგარიშე, რას მოგვცემდა რაიონის მასშტაბით ცოტაძის იდეა... (გაეღიმა) ხომ ხედავთ, ჩვენ, ორივე, უკვე ცოტაძის იდეას ვეძახით ამას! ისეთი ციფრები მივიღე, რომ იმ ტემპით, როგორც ჩვენ ახლა მივდივართ, რაიონი ამას მიაღწევს მაშინ, როცა მე, ალბათ, უკვე პენსიაზე ვიქნები.

ლაშხი. მე კი დღესვე შემიძლია ვითხოვო პენსიაზე გასვლა.

გავაშელი. ბატონო დიმიტრი, ჯერ ამ საქმეს მოვუაროთ და მერე, პენსიაზე არა, მაგრამ კისლოვოდსკის საუკეთესო სანატორიუმში გიშოვით საგზურს.

ლაშხი. მადლობთ. შეგახსენებთ ამ დაპირებას, მაშინ შევუდგეთ საქმეს. აქამდე, რაც ჩვენ ვილაპარაკეთ, ეს მხოლოდ ორი ადამიანის გულწრფელი საუბარი იყო, ასე ვთქვათ, თხზულება თავისუფალ თემაზე, რაც საქმეში უველთვის არ გამოდგება, საქმე კი შეიძლება დაიწყოს ახლავე, როცა ეს კარი გაიღება და ცოტაძე შემოვა ჩვენი ოფიციალური აზრის მოსასმენად.

(კარი გაიღო და გედენიძე გამოჩნდა)

გედენიძე. შეიძლება?

გავაშელი. შემოდი.

ლაშხი. ჩამოვიდა?

(გედენიძე დუმს)

გავაშელი. ჰო...

გედენიძე. ველაპარაკე.

ლაშხი. რა, კიდევ ჯიქეთში ზის?!

გედენიძე. დიახ.

გავაშელი. რაო?

გედენიძე. (უჭირს თქმა) როგორც ეტყობა, ცოტაძე არ ჩამოვა.

გავაშელი. არ ჩამოვა?!

ლაშხი. ჩემთვის ეს არ უთქვამს!

გავაშელი. ეს უკვე თანდათან საინტერესო ხდება. რა გითხრა? ჰო, თქვი. ნუ გერიდება.

გედენიძე. ვერ ჩამოვალ, მანდ გავაშელთან ლაპარაკი გამიძნელდებაო.

გავაშელი. რატომ?

გედენიძე. პირველი მდივნები არ არიან ნაჩვევი მათივე კაბინეტში სიტყვის შებრუნებას, შელაპარაკებასო.

გავაშელი. მაშ, ასე თქვა?

გედენიძე. დიახ...

გავაშელი. აბა, თვითონ რას გვთავაზობს ცოტაძე? ჰო, თქვი ბოლომდე.

გედენიძე. აქ ჩამობრძანდებიან პირველი მდივანი, ჯიეჯი. საქმისათვის ასე აჯობებსო.

ლაშხი. (წამოდგა) ახლავე დაველაპარაკები.

გავაშელი. მოიცა. მართალია ის კაცი. ფეხბურთელივითაა ეს. საკუთარი კედლების იმედი აქვს, მაგრამ ერთ რამეში ცდება ცოტაძე, რომ ჯიქეთში გაუადვილდება ლაპარაკი, სიმართლისათვის მებრძოლ გმირს თამაშობს უკვე. მე არც აქ და არც იქ არ მსურს მასთან შეხვედრა! დიდი პატივი იქნება მისთვის! (გედენიძეს) ხვალვე მოიწვევთ საერთო კრებას.

გედენიძე. მესმის.

ლაშხი. მთელი სოფელი რომ დაიტიოს, ჯიქეთში ისეთი შენობა არ მოიძებნება.

გავაშელი. წარმომადგენელთა კრებას, აქტივს. როგორც ეს საერთოდ ხდება. იცით ეს თქვენ.

გედენიძე. გასაგებია.

გავაშელი. კრებას თქვენ ჩაატარებთ, ბატონო დიმიტრი, ეტყვით ხალხს, რომ იმ საქმეში არავითარი შეთანხმება არ ყოფილა ხელმძღვანელობასთან, რომ ცოტაძე შეცდა, აჩქარდა, ახალგაზრდობით მოუვიდა ეს და სხვა და სხვა. ცოტაძეც ამასვე იტყვის.

ლაშხი. თუ გაჯიუტდა?

გავაშელი. მაშინ იქვე განიხილავთ მისი განთავისუფლების საკითხს.

ლაშხი. გასაგებია.

გავაშელი. გადაეცი ცოტაძეს (ტელეფონმა დარეკა, ყურმილი აიღო) გისმენთ, დიახ, ვარ, რა... რა მოხდა ჯიქეთში? რევოლუცია მოხდა ჯიქეთში, როგორი რევოლუცია? სამეცნიერო-ტექნიკური, ეს ახლა მოდაშია და ამ რევოლუციას სათავეში უდგას ცოტნე ცოტაძე. დიახ, დიახ, ის... ყველაზე ახალგაზრდა თავმჯდომარე მთელს რაიონში, თუმცა რატომ რაიონში, მთელს რესპუბლიკაში, შეიძლება მთელს კავშირშიც! (ყურმილი დააგდო ტელეფონის აპარატზე)

(შუქი ქრება და ისევ ინთება).

(ჯიქეთში თავმჯდომარის კაბინეტი, აქ არიან ცოტნე ცოტაძე და დიმიტრი ლაშხი, იმაზე შემოვიდა, ფინჯანი ყავა და ბორჯომი შემოიტანა, ლაშხს დაუდგა წინ)

ლაშხი. მადლობთ.

(იმაზე გავიდა)

ცოტნე. ჩვენ ძალიან არავისთვის მოგვიხვევია ეს იდეა, ბატონო დიმიტრი. შევთავაზეთ და სოფელმა მიიღო იგი.

ლაშხი. არის საკითხები, რომლებიც კენჭისყრით არ წყდება.

ცოტნე. თქვენ რომ იმ კრებაზე ყოფილიყავით, ბატონო დიმიტრი...

ლაშხი. ეჰ, მე რომ იმ კრებაზე ვყოფილიყავი, აქამდე არ მივიდოდა ეს საქმე!

ცოტნე. სოფელმა განა არ იცის, რაც იტვირთა. მაგრამ მაინც წავიდა ამაზე, სახელისა და ღირსების საქმედ ჩათვალა და ამიტომ, ჩვენ კი ამისათვის თავში ვუპირებთ ჩარტყმას, რატომ ხარ ჩემზე ჭკვიანი, შენ ვინ გეკითხებაო. ამავე დროს კი გავიძახით, ხალხი ბრძენიაო.

ლაშხი. (საათზე დაიხედა), ჩვენ ძალზე ცოტა დრო დაგვრჩა, უმჯობესია ვიფიქროთ, რა უნდა ვუთხრათ იმ ხალხს კრებაზე.

ცოტნე. ვიცი, რაც უნდა ვთქვა; რომ ავჩქარდით. ბევრ რამეს არ გავუწიეთ ანგარიში და ყველაფერი ეს დავაბრალო ჩემს ახალგაზრდობას და უკუღმართობას.

ლაშხი. უკუღმართობა არავის დაუბრალებია უნებლიე შეცდომის აჩქარებით.. ხომ გაგიგონია?

ცოტნე. გამიგონია. ბატონო დიმიტრი, მაგრამ... ალბათ, ვერასოდეს გავიგებ. სანამდე შეიძლება ეს ტრიბუნა რას ან ვის ველოდებით, როცა ყოველწლიურად იკარგება ათასები, ათიათასები, ამის დაანგარიშებას რა უნდა?!

ლაშხი. აქ საქმე მათემატიკაში კი არა, პოლიტეკონომიაშია.

ცოტნე. ამასაც ვერ გავიგებ, ალბათ, ვერასოდეს, თითქოს ჩემი იდეა საეჭვოდ ხდიდეს საკოლმეურნეო წყობილების სიცოცხლისუნარიანობას. თითქოს არავინ იცის და ვერავინ ხედავს, რომ გლეხს საკუთარ ეზოში უფრო მეტი მოსავალი მოჰყავს. როცა ეს გრძელდება ათეული წლების მანძილზე, სწორედ ეს სცემს კოლექტიური შრომის ავტორიტეტს. ამას კითხულობს ყველა, ხან გაოცებით, ხან აღშფოთებით, რატომ ხდება ასე. მაგრამ პასუხი არ სჩანს და ჩვენ კი შევეცადეთ, გაგვეცა პასუხი ამ კითხვაზე, საქმით, სინდისნამუსით, თქვენ კი გვარწმუნებთ, რომ ჩვენ შევცდით

ლაშხი. ჯიქეთი საკმაოდ მაღალზე მდებარეობს, მაგრამ აქედან ყველაფერი მაინც არ სჩანს.

ცოტნე. სხვათა შორის, რაც ჩვენ გადავწყვიტეთ, აქეთკენ მოგვიწოდებს ყველა ეს დადგენილება (მაგიდიდან აიღო ქაღალდების და გაზეთების დასტა), რომლებსაც, როგორც წესი, ყოველთვის ერთსულოვნად ვიწონებთ, მაგრამ სამწუხაროდ. ხშირად ასევე ერთსულოვნად ვივიწყებთ.

ლაშხი. ყველა დადგენილება რომ სრულდებოდეს, იცი, სად ვიქნებოდით ახლა?

ცოტნე. ეს დადგენილება კი, ჩვენ რომ მივიღეთ, აუცილებლად შესრულდება. მე მჯერა ამისა. სოფელი თავს შეაკლავს, მაგრამ სიტყვას არ გატეხს, ეს შეიძლება წვეთი იყოს ზღვაში, მაგრამ რესპუბლიკის მასშტაბით...

ლაშხი. (წამოდგა, კედელზე გაკრულ რუკას მიადგა) რესპუბლიკას ჰყავს პატრონები და ასეთი რუკები მათ კაბინეტებშიც ჰკიდია.

ცოტნე. მთლად ასეთი არ იქნება. ალბათ.

ლაშხი. ვთქვათ, ცოტათი უფრო ფართო და ლამაზად გამოცემული. ხელმძღვანელები ყოველდღე შეჰყურებენ ამ რუკას და დღიან-ღამიანად ფიქრობენ ამ თავსატეხ პრობლემაზე, შენ ასე ადვილად, ერთი ხელის მოსმით რომ გადაწყვიტე... სხვათა შორის, სად არის აქ ჯიქეთი? რაღაც ვერ ვხედავ ამ რუკაზე ჯიქეთს!

ცოტნე. ყველა სოფელი ხომ არ იქნება აღნიშნული, მთელს ჩვენს რაიონში 60-ზე მეტი სოფელია..

ლაშხი. საქმეც ეგაა სწორედ. ამხელა ამბავი ასეთი სოფლიდან არ იწყება, რესპუბლიკის რუკაზე რომ არაა აღნიშნული.

ცოტნე. ჩვენ გვინდა, რომ ამ რუკაზე ჯიქეთიც იყოს.

ლაშხი. ეჰ, ჩემო ახალგაზრდა მეგობარო, შენ ცოტნე გქვია, მაგრამ ცოტნე დადიანი კი არა ხარ, ცოტაძე ხარ. არც ჯიქეთია სამყაროს ცენტრი.

ცოტნე. ადამიანისთვის სამყაროს ცენტრი იქაა სადაც ფეხი უდგას და ის საქმეა ყველაზე მთავარი, რომელსაც ის აკეთებს.

ლაშხი. მითხარი, ძალიან გინდა, ალბათ, თავის გამოჩენა?

ცოტნე. (ჩაფიქრდა). გინდა. ვის არ უნდა ეს, მა-

...ამ დამერწმუნეთ, მარტო თავის მოსაწონებლად არ ...ოგვიწყია ეს საქმე. ჩვენ მხოლოდ საკუთარი თავი ...ვარწმუნეთ, რომ ჩვენც და მიწასაც მეტი შეუძლია, ...ება უცნაური მბავი. გლეხი აღარ რგავს მცენარეს, რომელმაც ათი-თხუთმეტი წლის შემდეგ უნდა მისცეს ხაკოფი, ასე თანდათან იგი მოსწყდა მიწას, რომელიც უკელთვის მისი ერთადერთი მარჩენალი იყო. მიწამ და გლეხმა დაჰკარგეს ერთმანეთისადმი ნდობა. გლეხი მარტო თითით კი არ, უპირველეს ყოვლისა, გულით უნდა იყოს საზოგადოებრივი საქმის მხარეზე, მაშინ იგი გარე-გარე წანწალსაც გადაეჩვევა და ის სამარცხვინო შლაგბაუმებიც აღარ იქნება საჭირო, მანქანებს რომ ჩხრეკენ, გლეხმა ციტრუსი არ გაიტანოს რესპუბლიკის გარეთო.

(შემოდის ლადო გედენიძე)

ლ ა შ ხ ი. როგორ არის საქმე?

ლ ა დ ო. გროვდება ხალხი.

ლ ა შ ხ ი. (საათზე დაიხედა) ამით ჩვენი დისკუსიის თეორიული ნაწილი დავამთავროთ და პრაქტიკულ საკითხებს მივხედოთ.

ლ ა დ ო. (ფურცელი დაუდო წინ) გამომსვლელთა სია.

ლ ა შ ხ ი. მოელაპარაკე მათ?

ლ ა დ ო. დიახ.

ლ ა შ ხ ი. რას ატყობ ხალხს?

ლ ა დ ო. საოცარი სიჩუმე... ხმას არავინ იღებს... ჯერჯერობით.

ლ ა შ ხ ი. ჯერჯერობით. (სია ჩაათვალიერა, ცოტნეს) შენ არ ნახავ?

ც ო ტ ნ ე. რა საჭიროა.

ლ ა შ ხ ი. ჩვენ გვესმის შენი მდგომარეობა, მაგრამ შენც უნდა გაუწიო ზოგიერთ რამეს ანგარიში. გავაშელისათვის აქამდე ისიც ვერ უპატიებიათ, მაშინ შენ რომ გაგიწია რეკომენდაცია.

ც ო ტ ნ ე. ვიცი.

ლ ა შ ხ ი. ისიც მინდა იცოდე, მეც წინააღმდეგი ვიყავი შენი თავმჯდომარედ დანიშვნისა.

ც ო ტ ნ ე. მადლობელი ვარ.

ლ ა შ ხ ი. რისი?

ც ო ტ ნ ე. რომ გულახდილად მეუბნებით ამას.

ლ ა შ ხ ი. მაშინ იმასაც გეტყვი, მე სწორედ ახლა ვარ შენი თავმჯდომარეობის მომხრე და ყველაფერს გავაკეთებ, რომ ამას მივაღწიო, რა თქმა უნდა, ყველაზე მეტად ეს შენზეა დამოკიდებული. ასე არ არის, ლადო?

ლ ა დ ო. დიახ, ბატონო დიმიტრი.

ლ ა შ ხ ი. ესე იგი, შევთანხმდით. პირველი ინფორმაციით გამოდის პარტბიუროს მდივანი, შემდეგ აი, ეს... კამათში ჩაწერილი ამხანაგები. ბოლოს მე. იქნებ ისე წარიმართოს კრება, რომ შენ საერთოდ არ მოგიხდეს...

ც ო ტ ნ ე. (მოულოდნელად) რატომ არ ჩამოვიდა გავაშელი?

ლ ა შ ხ ი. საჭიროდ არ ჩათვალა და ის სავსებით სწორია, მისი ჩამოსვლა გამოიწვევდა ზედმეტ ყურადღებას დღევანდელი კრებისადმი, მითქმა-მოთქმას...

ც ო ტ ნ ე. მე ვიცი, რატომ არ ჩამოვიდა პირველი მდივანი, იგი შეშინდა, ხალხთან შეხვედრის შეეშინდა.

ლ ა შ ხ ი. როგორ გეკადრება! გავაშელის სიმხდალეზე თქვა, ყველა ხედავს, რომ ვეშაპებს ჩამოუღო კბილები რაიონში, ჩქები მოტეხა, კაცი უბატონოდ ხმას რომ ვერ სცემდა, ისეთებს.

ც ო ტ ნ ე. დაშნაშავეებთან ბრძოლა ადვილია, ბრძოლა სხვაა, თავი გადადო მართალი საქმისათვის, ახალი, ძალა გრამ სარისკო საქმისათვის (წიგნი აიღო მაგიდიდან) ამ ალპინისტმა თავის წიგნს ასე დაარქვა: „თბილისი ეს ცხოვრებაა".

ლ ა შ ხ ი. შენ გგონია, ყოველივე ამას მე ვეტყვი გავაშელს?

ც ო ტ ნ ე. არა მგონია, მე ისიც მეეჭვება, ყოველივე ამას მე თუ ვეტყოდი, აქ რომ მოსულიყო.

ლ ა შ ხ ი. ესე იგი, შევთანხმდით. (ცოტნე დუმს). ლადო, ეს ხალხი მინდა ვნახო, კრებაზე რომ უნდა გამოვიდნენ.

(ლაშხი და ლადო გადიან. ფანჯარაში მარადონა თავი გამოჩნდა)

მ ა რ ა დ ო ნ ა. ცოტნე.

ც ო ტ ნ ე. გამარჯობა, მარადონა.

მ ა რ ა დ ო ნ ა. მარტო ხარ?

ც ო ტ ნ ე. ჰო, შემოდი.

მ ა რ ა დ ო ნ ა. რა ხდება აქ?

ც ო ტ ნ ე. გარეთ რა ხდება?

მ ა რ ა დ ო ნ ა. ხალხი იკრიბება კლუბში.

ც ო ტ ნ ე. რას ამბობენ?

მ ა რ ა დ ო ნ ა. ზოგი ასე, ზოგი ისე...

ც ო ტ ნ ე. მაინც?

მ ა რ ა დ ო ნ ა. ჩვენს თავმჯდომარეს რაღაცას უპირებენო. ის საქმე რომ წამოვიწყეთ, ხელმძღვანელობასთან არ უოფილა შეთანხმებული და იმიტომო.

ც ო ტ ნ ე. რას ამბობენ?

მ ა რ ა დ ო ნ ა. ზოგი იძახის, მოხსნიანო. ზოგი კიდეც — საყვედურს აკმარებენო. ვის როგორ აწყობს, მარა ასლა ასეა საქმე?

ც ო ტ ნ ე. თითქმის.

მ ა რ ა დ ო ნ ა. თუმცა იმასაც მოვკარი ყური, რაკი თვითონ გავაშელი არ ჩამოვიდა, ცოტნეს აღარ მოხსნიანო, მართლა?

ც ო ტ ნ ე. არ ვიცი, კრება გადაწყვეტს.

მ ა რ ა დ ო ნ ა. არ მომწონს მე ეს კრება.

ც ო ტ ნ ე. რატომ?

მ ა რ ა დ ო ნ ა. ისეთი ხალხია დაბარებული, რაღაცას საიდუმლოდ ჩურჩულებენ. მითხარი, ჩვენ რა უნდა ვქნათ.

ც ო ტ ნ ე. არაფერი.

მ ა რ ა დ ო ნ ა. მე მაინც წავალ და ჩვენებს მოვუყურადებ. იცოდე, შენ რომ რაღაც დაგიპირონ, ისეთ ამბავს ავტეხთ, სულ ჩავშლით კრებას, შენ მხოლოდ გვანიშნე...

ც ო ტ ნ ე. აბა მოუსვი აქედან, ვიღაც მოდის.

(მარადონა მიიმალა. კარებში თავი შემოჰყო ინდიკომ.)

ი ნ დ ი კ ო. შეიძლება, ევტიხოვიჩ?

ც ო ტ ნ ე. მობრძანდით.

ი ნ დ ი კ ო. მადლობა ღმერთს, რომ დაგიმარტოხელე, ევტიხოვიჩ, ერთი მეტად სერიოზულ საქმეზე ვარ მოსული და წინასწარ პირობა უნდა მომცე, რომ უარს არ მეტყვი.

ც ო ტ ნ ე. შევეცდები, ბრძანეთ, სანამ კრება დაიწყებოდეს, ალბათ, თქვენც კრებაზე ხართ მობრძანებული.

ი ნ დ ი კ ო. რა შეკრება, ევტიხოვიჩ, ცეცხლი მეკიდება თავზე, ისეთ დღეში ვარ

(ამ დროს ევტიხი შემოვიდა)

ე ვ ტ ი ხ ი. გამარჯობათ...

ინდიკო. (შეწუხებული, რომ ისევ შეაწუვეტინეს საუბარი) იცოცხლე, ევტიხი.

ცოტნე. (დაბნეული). გამარჯობა...

ინდიკო. მე კიდევ განახავ, ევტიხოვიჩ, აგერ ვიქნები ახლოს...

(ინდიკო გადის, უხერხული სიჩუმე ჩამოწვა)

ცოტნე. შენც დაგიბარეს?

ევტიხი. დამიბარეს.

ცოტნე. სხვა კრებებზე არ დადიოდი!

ევტიხი. ეს კრება სხვას არ ჰგავს, განთავისუფლებას უპირებენო.

ცოტნე. ჰო, არის ასეთი აზრი.

ევტიხი. ვასო გუბელიძემაც კი გაძლო ორი წელი. შენ რამდენი გამოგივიდა?

ცოტნე. 187 დღე.

ევტიხი. ესე იგი, ექვსი თვე.

ცოტნე. ექვსი თვე და შვიდი დღე.

ევტიხი. გავაშელი ჩამოვა?

ცოტნე. არა. გავაშელი არ ჩამოვა.

ევტიხი. დიმიტრი ლაშხმა რაო?

ცოტნე. წინდაუხედავი, ნაჩქარევი ნაბიჯი გადაგვიდგამს თურმე.

ევტიხი. რა შემოგთავაზა?

ცოტნე. ვაღიარო შეცდომა, ჩემს ახალგაზრდობას და გამოუცდელობას დავაბრალო ყველაფერი.

ევტეხი. სამაგიეროდ, დაგტოვებენ თავმჯდომარედ.

ცოტნე. ალბათ.

ევტიხი. თუ არ დათანხმდი?

ცოტნე. მაშინ... მაშინ კრება გადაწყვეტს.

ევტიხი. ვიცი, რასაც გადაწყვეტს კრება, ლაშხს დაუჭერს მხარს, ე. ი. გავაშელს.

ცოტნე. ალბათ, ასე მოხდება.

ევტიხი. ადვილად შეიგებიხარ ამას.

ცოტნე. გავაშელმა იმდენი რამ გააკეთა ჩემთვის, უსიამოვნებაც შეხვდა ამის გამო. ლაშხმა დამარწმუნა, და მეც მჯერა, ახლა ამ ამბის გამოც არ ეტყვიან მადლობას. ჩემი მხრიდან ღალატი გამოდის ეს.

ევტიხი. არის ზოგიერთი რამ, რაც შენზეც და გავაშელზეც მაღლა დგას.

ცოტნე. მე გავაშელთან ბრძოლა არ შემიძლია.

ევტიხი. ასეთ დროს, პირველ რიგში, საკუთარ თავთან უნდა მოიგო ბრძოლა. ჩემთვისაც ძნელი იყო აქ მოსვლა, მაგრამ დედაშენმა მთხოვა ეს.

ცოტნე. დედაჩემმა?

ევტიხი. წუხელ იმას არ უძინია. შენთან უნდოდა მოსვლა, მე არ დავანებე.

ცოტნე. ესე იგი, შენც არ გიძინია.

ევტიხი. მე არაფერი... სანამ ხალხის წინაშე წარსდგები, მინდა გითხრა.

ცოტნე. მითხარი.

ევტიხი. ყველა ადამიანის ცხოვრებაში არის ერთი ყველაზე ძნელი დღე, როცა იგი არჩევანის წინაშე დგას, გზაჯვარედინთან, ასეთ დროს არავის არ უნდა ანდო არჩევანი, არც საკუთარ მშობელს, არც კრებაზე აწეულ თითებს არ უნდა დაემორჩილო, არც ბრძანებას, არც მუქარას, მხოლოდ საკუთარ რწმენას და სინდისს უნდა დაეკითხო და ისე გაჭრა, ყველა ვერ ახერხებს ამას, ვერც მე ვახერხებდი ყოველთვის, ვიცი. შენ ახლა ძალიან გიჭირს.

ცოტნე. ძალიან.

ევტიხი. და არჩევანის წინაშე დგახარ.

ცოტნე. ჰო...

ევტიხი. მე შემიძლია მხოლოდ გირჩიო...

ცოტნე. მირჩიე.

ევტიხი. რაც არ უნდა გაგაბრაზოს...

ცოტნე. ვიცი...

ევტეხი. რასაც არ უნდა დაგპირდნენ...

ცოტნე. ვიცი.

ევტიხი. ჰოდა, ასე...

(ევტიხი გადის. ხელებში თავჩარგული ცოტნე ჩაჯდა იმავე ადგილზე, სადაც მამამ დატოვა პირველი შეჯახების დროს. ალბათ სწორედ ამან გააკვირვა იამზე, როცა კარები შემოაღო და ცოტნე ამ მდგომარეობაში დაინახა, იამზე კიდევ უფრო გაოცდა, თვალებზე ცრემლი რომ შეამჩნია)

იამზე. ისევ გცემა? (ცოტნემ თავი გააქნია) აბა, რატომ ტირი?

ცოტნე (თავს მოერია). ვინ ტირის... მე? პირიქით, წესანაშნავ გუნებაზე ვარ, ისეთ გუნებაზე, რომ... (დაჟინებით ათვალიერებს იამზეს) რამდენი წლისა ხარ შენ უკვე?

იამზე. (გაოცებული). ჩვიდმეტი წლისა და რვა თვის... რა იყო?

ცოტნე. რას აკეთებ ახლა?

იამზე. არაფერს... (მისკენ მიჩერებული ცოტნეს მზერით შემცბარი) მინდოდა მეკითხა, ამ კრების ოქმიც მე უნდა დავწერო? (რადგან ცოტნე არ პასუხობს) იცოდე, არავითარ შემთხვევაში არ დავწერ, თუ...

ცოტნე. ნუ დაწერ, მაგრამ უველაფერს აჯობებს, თუ შენ ახლა განცხადებას დაწერ.

იამზე. რა განცხადებას?!

ცოტნე. ითხოვ სამუშაოდან განთავისუფლებას.

იამზე. სამუშაოდან განთავისუფლებას?

ცოტნე. ჰო.

იამზე. რატომ?

ცოტნე. ამას შემდეგ გაიგებ.

იამზე. კი მაგრამ, რა დავაშავე...

ცოტნე. ახლა არ მცალია, კრება იწყება, შემდეგ გეტყვი.

იამზე. არავითარ განცხადებას მე არ დავწერ!

ცოტნე. ასეა საჭირო.

იამზე. და არსადაც არ წავალ!

ცოტნე. მე შენი უფროსი ხომ ვარ?

იამზე (უკვე თვალცრემლიანი). მერე?

ცოტნე. მერე ის, რომ შენზე უკეთესად ვიცი, უნდა დაწერო ეს განცხადება თუ არ უნდა დაწერო.

იამზე. მე საკუთარი სურვილით სამუშაოდან არ წავალ!

ცოტნე. წახვალ.

იამზე. არ წავალ!

ცოტნე. მაშინ გაგანთავისუფლებ.

იამზე. უმიზეზოდ ვერ გამანთავისუფლებ.

ცოტნე. ისეთ მიზეზს გინახავ, შეიძლება მოგბეზრდა კიდეც.

იამზე. გიჩივლებ.

ცოტნე. სად?

იამზე. პროკურატურაში.

ცოტნე. არაფერი გამოვა.

იამზე. სახალხო კონტროლში.

ცოტნე. ბახვა კაცაძე მე დამიჭერს მხარს.

იამზე. რაიკომში გიჩივლებ.

ცოტნე. შენს საჩივარს მე გადმომიგზავნიან.

იამზე. მაინც არ დავწერ განცხადებას!

ცოტნე. გამიგონე... ახლა მეტს ვერაფერს გეტყვი, მაგრამ განცხადება მაინც უნდა დაწერო.

იამზე. სასაც მიზეზს არ მეტყვი, არ დავწერ.

ცოტნე. კარგი, გეტყვი... მაგრამ ახლა — არა.

იამზე. აბა, როდის?

ცოტნე. დღეს საღამოს... კრების შემდეგ.

იამზე. რატომ კრების შემდეგ?

ცოტნე. იმიტომ, რომ... ასეა საჭირო.

იამზე. ახლა მითხარი და აქვე დავწერ განცხადებას.

ცოტნე. (დაფიქრდა) კარგი, დაწერე.

იამზე. ახლავე მეტყვი?

ცოტნე. გეტყვი.

(იამზე მაგიდას მიუჯდა. სწრაფად დაწერა განცხადება და ცოტნეს დაუდო წინ)

იამზე. აჰა...

ცოტნე. (ჩაათვალიერა განცხადება). არ გამოდგება.

იამზე. რატომ?

ცოტნე. აქ არ სჩანს, რატომ მიდიხარ სამუშაოდან.

იამზე. რომ არ ვიცი...

ცოტნე. დაწერე, ვთქვათ... ოჯახური პირობების გამო.

(იამზემ სწრაფად გადაწერა განცხადება და კვლავ დაუდო ცოტნეს)

იამზე. დავწერე.

(იამზე მოუთმენლად ელის განთავისუფლების მიზეზის გაგებას, ცოტნე კი ცდილობს გაახანგრძლივოს ამის თქმა, კვლავ განცხადებას ჩაჰკრიკეტებს რამდენიმე ადგილას წითელი ფანქარი გაუსვა)

ცოტნე. სამი გრამატიკული შეცდომაა.

იამზე. სად?

ცოტნე. (უჩვენებს), ჯი აქ, აქა და აქ.

(იამზემ კვლავ გადაწერა განცხადება)

იამზე. გავასწორე, (თვალებში შესცქერის ცოტნეს).

ცოტნე. მე შენ ცოლად უნდა გითხოვო.

იამზე. (ხმაჩაწყვეტილი), რატომ?

ცოტნე. რა — რატომ?

იამზე. რატომ უნდა მითხ... არა... რატომ უნდა წავიდე ამისათვის სამუშაოდან?

ცოტნე. სანამ ჩემთან მუშაობ, კანონით შენი ცოლად თხოვა არ შემიძლია, რას იტყვი?

იამზე. ხომ დავწერე განცხადება...

ცოტნე. მე ამას არ გეკითხები.

იამზე. აბა, რას?

ცოტნე. გამომყვები?

იამზე. არ ვიცი... ვიმე. დედა...

ცოტნე. გამომყვები?

იამზე. მერე გეტყვი...

ცოტნე. ახლავე უნდა მითხრა, სანამ ამ განცხადებას რეზოლუციას წავაწერ.

იამზე. როდის უნდა გამოგყვე?

ცოტნე. ამაზე შემდეგ მოგვილაპარაკოთ, კი თუ არა. ახლავე უნდა მითხრა.

იამზე. კი... არა, კი... არა...

ცოტნე. გამაგებინე, კი თუ — არა?

იამზე (უცებ). ახლავე მოვაწეროთ ხელი.

ცოტნე. (გაოცებული) როგორ ახლავე?!

იამზე. ამ წუთას.

ცოტნე. ამ წუთას არ შეიძლება.

იამზე. რატომ?

ცოტნე. თუნდაც იმიტომ, რომ საცაა კრება დაიწყება.

იამზე. სწორედ კრების დაწყებამდე უნდა მოგვაწეროთ ხელი.

ცოტნე. რატომ?

იამზე. იმიტომ, რომ... შეიძლება შენ ამ კრებაზე თავმჯდომარეობიდან გაგანთავისუფლონ... ასე ამბობენ დედაჩემის ამბავი ვიცი, თავმჯდომარე რომ აღარ იქნები, შეიძლება აღარც გაგატანოს ჩემი თავი.

ცოტნე. შენ უფრო ჭკვიანი ყოფილხარ, ვიდრე მე მეგონა, მერე, მოხერხდება, მოვასწრებთ? მე არც ვიცი, როგორ კეთდება ეს.

იამზე. მე ვიცი. აგერ ახლა არ გათხოვდა მედიკო? აღმასკომის მდივანია საჭირო და ორი მოწმე, ვარდო დეიდა აქაა. მოწმეებსაც ვნახავთ.

ცოტნე. იქნებ შემდეგისათვის...

იამზე. არავითარ შემთხვევაში... ახლავე ვარდო დეიდას დავუძახებ.

(იამზე გარბის ოთახიდან. სანამ ცოტნე გამოერკვევა, კარი შემოაღო ინდიკომ)

ინდიკო. შეიძლება, ევტიხოვიჩ?

ცოტნე. (გაუხარდა). მობრძანდით, ბატონო ინდიკო, ერთი სათხოვარი მაქვს თქვენთან.

ინდიკო. ასი იყოს, ჩემო ევტიხოვიჩ, მაგრამ, სანამ კიდევ ვინმე არ შემოსულა, ჯერ ჩემი სათხოვარი უნდა მოგახსენო და წინასწარ უნდა მომცე პირობა, რომ უარს...

(ამ დროს გამოჩნდა ვარდო... ინდიკომ თავზე იტაცა ხელები)

ვარდო. გამარჯობათ

ცოტნე. ქალბატონო ვარდო, სათხოვარი მაქვს თქვენთან.

ვარდო. ბრძანე.

ცოტნე. ერთი საქმეა, ქორწინებასთან დაკავშირებით... ასეთ ამბებს ხომ თქვენ განაგებთ.

ვარდო. დიახ. (ყველერებით შეხედა ინდიკოს) მე ხომ აგიხსენი, ინდიკო, რომ ყველაფერი რიგზე იქნება! რა საჭირო იყო ამისათვის თავმჯდომარის შეწუხება!

ინდიკო. (არაფერი გაეგება), კი, მაგრამ, ვარდოს ვენაცვალე, მე საერთოდ სიტყვა არ დამიძრავს ამ საქმეზე, ვერაფრით ვერ მოვახერხე ეს...

ცოტნე. ბატონი ინდიკო არაფერ შუაშია, ქალბატონო ვარდო, ეს პირადად მე მეხება.

ინდიკო. მაშინ ერთხელ კიდევ გავალ გარეთ, ევტიხოვიჩ, და როცა მოიცლი...

ცოტნე. პირიქით, ბატონო ინდიკო, სწორედ თქვენ მჭირდებით.

ინდიკო. კი ბატონო, თუკი რამეში გაგიწევდეთ.

ცოტნე. მე ვთხოულობ ცოლს, ქალბატონო ვარდო.

ვარდო. შენ? სულითა და გულით მოგილოცავ.

ინდიკო. აგაშენა ღმერთმა. აბა უცოლო თავმჯდომარე ვის გაუგია. გილოცავ გაბედნიერებას, ევტიხოვიჩ!

ვარდო. როდისთვის აპირებ?

ცოტნე. დღესვე.

ვარდო. დღესვე?

ცოტნე. დიახ, დღესვე, ახლავე.

ვარდო. როგორ — ახლავე?

ცოტნე. კრების დაწყებამდე.

ვარდო. ქორწინების ნებართვის მიცემა შეიძლება

განცხადების შემოტანიდან ერთი თვის შემდეგ.

ცოტნე. ერთი თვის შემდეგ?

ვარდო. ასეთი წესია.

ცოტნე. ყოვლად შეუძლებელია...

ინდიკო. თავმჯდომარისათვის კი შეიძლება გამონაკლისის დაშვება.

ვარდო. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ არმიაში იწვევენ საქმროს, ან კიდევ რაიაღმასკომის ნებართვით.

ცოტნე. სიტყვას გაძლევთ, მოგიტანთ რაიაღმასკომის ნებართვას.

ვარდო. როგორც გამონაკლისი?

ცოტნე. როგორც გამონაკლისი.

ვარდო. მაშინ შევუდგეთ საქმეს. ახლავე გავამზადებ საბუთებს, განცხადებები იქნება საჭირო და ორი მოწმე. მოიცა, კი, მაგრამ პატარძალი ვინაა?

ცოტნე. იამზე.

ვარდო. ჩვენი იამზე? ძალიან მიხარია. მივდივარ დარეკვევაზე.

(ვარდო გადის)

ცოტნე. ბატონო ინდიკო, ერთი მოწმე თქვენ უნდა იყოთ.

ინდიკო. მოგიკვდეს ჩემი თავი.

ცოტნე. სანამ განცხადებას დავწერ, თქვენი ამბავი ნომიყევით (იწყებს წერას), რაც შეიძლება მოკლედ, თორემ შემოგვისწრებს ვინმე.

ინდიკო. ერთი სიტყვით, მომავალ შაბათს ქალი შვილს ვათხოვებ, ევტიხოვიჩ. პატივი უნდა დამდო და უთამადო საქორწილო სუფრას (ცოტნეს პროტესტი არ დააცალა), უარი არ გამაგონო, არ იფიქრო, ვითომ სეფის გაჭიმვას ვაპირებდე, ვიცი, არ შეიძლება და მე კანონს არ დავარღვევ, მაგრამ შენს გარდა თამადა არავინ მინდა.

ცოტნე. რატომ, მაინცა და მაინც, მე?

ინდიკო. დაფასების ამბავია, ევტიხოვიჩ. შენს ქორწილზე, მაგალითად, აღმასკომის თავმჯდომარე თუ არა, სახალხო კონტროლი მაინც უნდა გყავდეს თამადად.

ცოტნე. ჩვენც გვყავს სახალხო კონტროლი...

ინდიკო. არ გამომადგება. მერე კიდევ, ბახვა კაცაძეს კუჭის წყლული აქვს.

ცოტნე. არა ვარ მე მაგ საქმის სპეციალისტი, თამადას ღვინის სმა უნდა შეეძლოს.

ინდიკო. შენ მხოლოდ სუფრის თავი დამიმშვენე, ევტიხოვიჩ, და სადღეგრძელოები წარმოთქვი, სამაგეროდ, შენი ბედნიერების დღეს მიმსახურე.

(შემოდიან ვარდო, პლატონი, იამზე, საერთო მილოცვა. იამზეს თავზე ყვავილების გვირგვინი დაადგეს. ცოტნე თავის ოთახში შევიდა და იქიდან ტანსაცმელგამოცვლილი დაბრუნდა).

ვარდო. შევუდგეთ საქმეს (ჟურნალი გაშალა) თქვენი განცხადებები?

ცოტნე. ინებეთ (იამზეს), შენი განცხადება?

იამზე. (მაშინვე გამოაჩინა) ნახე, სწორადაა?

ვარდო. მოწმეები.

ინდიკო. აგერ ვარ ერთი მოწმე.

პლატონი. აქ გახლავართ.

ვარდო. თქვენი სახელი და გვარი?

ინდიკო. ჩემი სახელი და გვარი რამ დაგავიწყა, ვარდო?

ვარდო. ამხანაგო მოწმე, თქვენი სახელი და გვარი.

ინდიკო. ინდიკო გარაყანიძე, ამხანაგო ვარდო.

პლატონი. პლატონ სოლომონის ძე ინწკირველი.

ვარდო. იამზე ბაზაძე, გსურთ თუ არა თქვენ ცოლად გაჰყვეთ ცოტნე ცოტაძეს?

იამზე. ვაიმე, დედა...

ვარდო. მე გეკითხებით, გსურთ თუ არა გაჰყვეთ ცოლად ცოტნე ცოტაძეს.

იამზე. ვაიმე... ჯერ იმას ჰკითხეთ, დეიდა ვარდო...

ვარდო. წესი წესია.

ცოტნე. უპასუხე, არაა ამდენი დრო.

იამზე. მსურს.

ვარდო. ცოტნე ცოტაძე, გსურთ თუ არა თქვენ დაქორწინდეთ იამზე ბაზაძეზე?

ცოტნე. მსურს.

ვარდო. მოაწერეთ ხელი.

იამზე. ვაიმე, დედაჩემო...

(ვარდომ ბეჭედი დაარტყა ქორწინების მოწმობას და გადასცა ცოტნეს)

ვარდო. იამზე და ცოტნე, ამიერიდან თქვენ ხართ ცოლი და ქმარი. გილოცავთ ახალი ოჯახის შექმნას და გისურვებთ ბედნიერებას.

ცოტნე. გმადლობთ.

იამზე. გმადლობთ.

(საზეიმო საქორწინო მუსიკა, პლატონმა შამპანური გამოაჩინა, საცობი ავარდა ჭერში, შეივსო ჭიქები. დაიწყო ხვევნა-კოცნა... სწორედ ამ დროს ოთახში შემოვიდნენ არჩილ გავაშელი, დიმიტრი ლაშხი და ლადო გედენიძე. ისინი გაოცებული შეყოვნდნენ კარებთან, მათი შემოსვლა ყველაზე ადრე ცოტნემ შეამჩნია, მუსიკა შეწყდა)

გავაშელი. როგორც ჩანს, აქ მეტად სერიოზული ამბავი ხდება...

ვარდო. ძალიან სერიოზული, ბატონო არჩილ, ცოტნე და იამზე დაქორწინდნენ.

ლადო. შეიძლებოდა ამისათვის უფრო შესაფერისი ღრო გამოგვენახა, ქალბატონო ვარდო.

ვარდო. ასე ისურვა მეფე-დედოფალმა.

ინდიკო. გთხოვთ! (ჭიქები შეუვსო შემოსულებს)

გავაშელი. მივულოცოთ ახალგაზრდებს გაბედნიერება! (ხელი ჩამოართვა ორივეს) ალბათ, გვაპატიებენ ხელცარიელი რომ მოვედით ამ ბედნიერების დღეს. ქორწილზე გამოვასწორებთ დანაშაულს.

(ასევე ულოცავენ ცოტნეს დ იამზეს ლაშხი და ლადო).

ცოტნე. მადლობას მოგახსენებთ.

(უხერხული პაუზა)

გავაშელი. ახლა კი, უპირველეს ყოვლისა, ბოდიშს მოვიხდი პატარძალთან, თქვენთანაც, მაგრამ უნდა გთხოვოთ, მარტო დაგვტოვოთ მე და ცოტაძე.

(ცოტნეს და გავაშელს გარდა ყველანი გადიან, უხერხული პაუზა)

გავაშელი. ალბათ, ლაშხმა ყველაფერი გითხრა?

ცოტნე. დიახ.

გავაშელი. მაშინ გაგვიადვილდება საუბარი.

ცოტნე. არა მგონია.

გავაშელი. რაიკომში არ ჩამოხვედი, გამოძიებელდება ლაპარაკი, ვინაიდან პირველი მდივნები არ არიან ნაჩვევი შეკამათებასო, ხომ სწორად გადმომცეს?

ცოტნე. დიახ.

გავაშელი. აქ, როგორც მასპინძელს, ხომ არ გაგიძნელდება ეს? რაც არ უნდა იყოს, სტუმარი ვარ. სად გინდა მაშინ რომ შევხვდეთ ერთმანეთს? (ცოტნე

სდუმს) ალბათ, ხალხის წინაშე, ასე ფიქრობ ახლა შენ.

ცოტნე. ახლა აღარ ვფიქრობ ასე.

გავაშელი. რატომ?

ცოტნე. იქაც თქვენ იქნებით მართალი, ხალხს დაუწყებთ ლაპარაკს პარტიის სახელით, და თქვენ დაგიჭერებენ.

გავაშელი. ჩემი მდგომარეობა უფრო რთულია, ვიდრე შენ ფიქრობ. მაშინ შენი დანიშვნის კრებაზე... რამდენი გავიდა მას შემდეგ...

ცოტნე. ექვსი თვე და შვიდი დღე.

გავაშელი. მაშინ მე ვიყავი შენი პირველი მხარის დამჭერი და დამიჯერეს, ახლა კი შეიძლება პირიქით მოხდეს, აი, რაშია ჩემი მდგომარეობის სირთულე.

ცოტნე. მე მივხვდი ამას. როცა ლაშხმა მითხრა თქვენზე, არ ჩამოვაო.

გავაშელი. მაგრამ ხომ ხედავ, მე მაინც მოვედი. შენ ხომ ასე გინდოდა ეს?

ცოტნე. დიახ.

გავაშელი. ჩემს მდგომარეობას ისიც ართულებს, რომ ისტორიას არ ახსოვს, ქორწინების დღეს მეფე გაენთავისუფლებინოთ თანამდებობიდან.

ცოტნე. სხვათა შორის, დედოფალიც.

გავაშელი. ვერ გავიგე...

ცოტნე. მანაც დაწერა განცხადება და ითხოვა სამსახურიდან განთავისუფლება.

გავაშელი. ალბათ, პროტესტის ნიშნად, მისასალმებელი ერთგულებაა.

ცოტნე. .მინდა გკითხოთ.

გავაშელი. მკითხე.

ცოტნე. რატომ ჩამოხვედით? რისთვის შეიცვალეთ აზრი?

გავაშელი. ლოგიკური შეკითხვაა და უნდა გიპასუხოთ. არ იფიქრო, მიტომ ჩამოვედი, თითქოს ლაშხი ვერ მოერეოდა ამ საქმეს, ვერ დაიყოლიებდა კრებას, ამასთან ისიც, ალბათ, ჩემსავით პარტიის სახელით გამოვიდოდა და დაარწმუნებდა ხალხს, რომ მოხდა გაუგებრობა, ბევრ რამეს არ გაუწიეთ ანგარიში, სხვა და სხვა. გუშინ, ნაწყენმა და გაბრაზებულმა, მართალია, გადავწყვიტე ლაშხი ამომეგზავნა აქ, მაგრამ შემდეგ მივხვდი, მას შეიძლება დაერწმუნებინა კრება, ხალხი, მაგრამ იგი ვერ დაგარწმუნებდა შენ, ეს კი ჩემი მხრივ უპატიოსნო საქციელად მომეჩვენა.

(სანამ ეს საუბარი მიმდინარეობს, შორიდან გაბმულად, ყრუდ იწყება დიდი ზარის რეკვა, მაგრამ არც გავაშელი და არც ცოტნე ამას ყურადღებას არ აქცევენ).

ცოტნე. ბატონო არჩილ, მინდა იცოდეთ, რომ დიმიტრი ლაშხმა დამარწმუნა მე. მაგრამ არა იმაში, რომ ჩვენ ავჩქარდით, შევცდით, ჩავიდინეთ დანაშაული, მე დავრწმუნდი, რომ რაც აქ მოხდა, შეიძლება ამან უსიამოვნება მოგიტანოთ თქვენ.

გავაშელი. ეს არაა მთავარი.

ცოტნე. ჩემთვის ეს მეტად მნიშვნელოვანია, რადგან ვიცი, საქმე საქმეზე რომ მიდგეს, უპირველეს ყოვლისა, თქვენ მოგთხოვენ პასუხს.

გავაშელი. შეიძლება.

ცოტნე. ამიტომ ლაშხმა მე მირჩია, დამეწერა ახსნა-განმარტება.

გავაშელი. ლაშხი წინდახედული კაცია.

ცოტნე. მაგრამ მაინც ვერ დავწერე.

გავაშელი. ვიცი, გაგიძნელდებოდა.

ცოტნე. (მაგიდიდან აიღო რამდენიმე ფურცელი). მაგრამ მე, თქვენს მოლოდინში დავწერე აი, ეს... ძლიან ვეცადე, რომ გამომეთქვა, რაც შეიძლება ჭკუასუსტი აზრები... თქვენს დასარწმუნებლად. შეიძლება თავის გასასამართლებლადაც; მაგრამ ვიცი, შეგხვდით თქვენ, პირისპირ და მივხვდი, რომ სისულელეა ყოველივე ეს!. (ფურცლები დახია და ყალთაბანდით ჩაყარა ვარდან, როგორ შეიძლება მე გარწმუნებდეთ თქვენ, ჩემზე უფრო ჭკვიანსა და გამოცდილ კაცს, ვისი უპირველესი მოვალეობაა, ცხოვრების ავ-კარგის, თეთრისა და შავის გარჩევა.

გავაშელი. და კიდევ ბევრი რამ, რაზედაც, ალბათ, შენ წარმოდგენაც არა გაქვს.

ცოტნე. შეიძლება, მაგრამ მე რომ იმ კრებაზე გამოვიდე, ვაღიარო არარსებული შეცდომა, მოვინანიო არარსებული დანაშაული, სოფელი არასოდეს არ მაპატიებს ამას, მე კიდევ დავკარგავდი საკუთარი თავისადმი პატივისცემას, თქვენდამი პატივისცემასაც.

გავაშელი. შენ თვითონ თქვი, ლაშხმა თითქმის დამარწმუნაო.

ცოტნე. თითქმის.

გავაშელი. შემდეგ რა მოხდა? იქნებ ჩემმა ჩამოსვლამ შეგიცვალა აზრი?

ცოტნე. თქვენს მოსვლამდე ჩემთან მოვიდა ერთი კაცი. მე იგი უველაზე მეტად მიყვარს ამქვეყნად და უველაზე უფრო მჯერა მისი.

გავაშელი. რა გითხრა იმ კაცმა?

ცოტნე. მან მითხრა, რომ ადამიანის ცხოვრებაში დგება არჩევანის წუთი, თუ როგორ უნდა იცხოვროს ქვეყანაზე, რომ ასეთ დროს მან, უპირველეს ყოვლისა, ყური უნდა მიუგდოს საკუთარ რწმენას, საკუთარ სინდისის ხმას, რასაც არ უნდა დაპირდნენ, როგორადაც არ უნდა გაუჭირდეს, მე მგონი, სწორედ ის დღეა ახლა ჩემს ცხოვრებაში.

გავაშელი. ის კაცი მამაშენი იყო.

(შემოდის დიმიტრი ლაშხი და ლადო გედენიძე, შეშფოთება ეტყობათ)

გავაშელი. დავიწყოთ? (მათ შეშფოთება შეამჩნია) რაშია საქმე? შეგროვდა ხალხი?

ლაშხი. იმაზე მეტი, ჩვენ რომ მოველოდით, ბატონო არჩილ.

გავაშელი. რას ნიშნავს „იმაზე მეტი"?

ლაშხი. როგორც სჩანს, ამ ზარის ხმამ მოიზიდა ხალხი. მთელი სოფელი აქეთკენ დაიძრა.

გავაშელი. ჰოდა, ძალიან კარგი. რაკი ხალხი მოდის, ესე იგი, დახვედრა უნდა.

ლაშხი. საქმე ისაა, რომ კლუბში უკვე ტევა აღარაა, ხალხი კი მოდის და მოდის.

გავაშელი. თქვენ რას ფიქრობთ. რა უნდა ვქნათ? (რაკი ლაშხს და გედენიძეს პასუხი შეაგვიანდათ. ცოტნეს) როგორ მოვიქცეთ, თავმჯდომარე?

ცოტნე. ახლა აქ გადამწყვეტი სიტყვა თქვენ გეკუთვნით.

გავაშელი. მაშინ წავიდეთ, ჩვენზე უფრო დიდი ადამიანები გამოსულან ხალხის წინაშე ღია ცის ქვეშ.

ოთახის კედლები იხსნება, სხვადასხვა მხრიდან შემოდის ხალხი, სცენის სიღრმეში საბელზე ჩამოკიდებული მარადონა რეკავს დიდ ზარს, რომლის გუგუნიც თანდათან სულ უფრო ძლიერდება)

დასასრული

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტსა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოში

„ხუთწლედის მატიანის“ 1982 წლის პრემიების მინიჭების შესახებ

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭო ადგენენ:

მიღებულ იქნეს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის წინადადება იმის შესახებ, რომ მიენიჭოს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს 1982 წლის პრემია „ხუთწლედის მატიანე“:

ლიტერატურის დარგში:

კარლო რაჟდენის ძე კალაძეს — პოეტს — უკანასკნელი წლების ლექსებისათვის.

კოსტა იოსების ძე მარლიევს — პოეტს — უკანასკნელი წლების ლექსებისათვის.

მუსიკის დარგში:

ვაჟა შალვას ძე აზარაშვილს — კომპოზიტორს — უკანასკნელ ორ წელიწადში შექმნილი კამერული ნაწარმოებებისა და სიმღერებისათვის.

სახვითი ხელოვნების დარგში:

თენგიზ ივანეს ძე ცხონდიას — მხატვარს — 1980-1982 წლებში შექმნილი ფერწერული ტილოებისათვის: „ოსტატი“, „შთამომავლობა“, „წითელი სახლი“.

კინოსა და ტელევიზიის დარგში:

ავთანდილ კონსტანტინეს ძე ხუჭუას — სცენარისტს;

მიხეილ აპოლონის ძე ცასკარაშვილს — თანაავტორს, მთავარ კონსულტანტს;

ოთარ სოფრომის ძე გურგენიძეს — კინორეჟისორს;

ელდარ სერაპიონის ძე ვაწაძეს — კინოოპერატორს— სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმის „ენგურის ეპოპეის“ შექმნისათვის.

თეატრალური ხელოვნების დარგში:

გაიოზ ვუკოლის ძე ჟორდანიას — რეჟისორს — თბილისის ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსულ დრამატულ თეატრსა და სოხუმის სახელმწიფო ქართულ დრამატულ თეატრში ნ. დუმბაძის პიესის „მარადისობის კანონის“ დადგმისათვის.

პუბლიცისტიკის დარგში:

ირაკლი ბესარიონის ძე აბაშიძეს — 1980-1982 წლებში საკავშირო და რესპუბლიკურ პრესაში გამოქვეყნებული პუბლიცისტური სტატიებისათვის.

ნიკოლოზ გიორგის ძე ჩერქეზიშვილს, გივი იროდიონის ძე ფაცურიას, მიხეილ ალექსანდრეს ძე გულიევს, ალექსანდრე იოსების ძე ფრიდმანს — პუბლიცისტური წიგნებისათვის „ხალხის შუაგულში“ (1981 წ.) და „გარდატეხა“ 1982 წ.).

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი

ე. შევარდნაძე

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე

დ. ჭართველიშვილი

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ქრონიკა

შპრაინელი არქიტექტორის ლუდმილა მეშკოვას ნამუშევართა გამოფენა, რომელიც „მხატვრის სახლის“ საგამოფენო დარბაზში გაიმართა, ერთ-ერთი საინტერესო და ორიგინალური აღმოჩნდა შემოქმედებითი ჩანაფიქრისა და ტექნიკურად მისი განხორციელების თვალსაზრისით.

ლუდმილა მეშკოვა კიევის ექსპერიმენტული დაპროექტების ზონალურ კვლევით ინსტიტუტში მუშაობს. ავტორია სკულპტურული კომპოზიციებისა და კერამიკული პანოებისა, გაფორმებული აქვს კიევის სასტუმროების, კაფეების ინტერიერები. 1979 წელს მოსკოვში მოეწყო მისი ნამუშევრების პერსონალური გამოფენა.

„მხატვრის სახლში“ წარმოდგენილი ექსპონატები — კერამიკულ ფილებზე შეთხზული დეკორატიული კომპოზიციები და პორტრეტები მხატვრის ფანტაზიის გაჯანებასა და ახალ საბვით-ტექნიკურ ხერხთა მიგნებაზე მეტყველებენ. ჩანს, ის ძიებები და ექსპერიმენტები, რომლებსაც მეშკოვა ატარებს, ნაყოფიერი, საინტერესო შედეგების მომტანია. უჩვეულო მოულოდნელი ფაქტურა, ფერთა წყობის ეფექტები, გამოწვის შედეგ რომ ვლინდება ამ ფილებზე, ლამაზი დეკორატიული და მეტად მრავალფეროვანი კომპოზიციების შექმნას განაპირობებს. გამოფენაზე ყურადღებას იქცევდა რიგი პორტრეტული ნამუშევრებიც. მათ შორის — ოთარ იოსელიანის პორტრეტი.

მოსკოვის მშენებელთა, კულტურისა და ტექნიკის სახლთან არსებული ქორეოგრაფიული სახალხო ანსამბლი „კოლხიდა“ და მოსკოვის ბაბუშკინის რაიონის პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლის სკოლა-სტუდია „ივერია“ 25 წლისაა!

1957 წელს რევაზ ჭანიაშვილმა— პროფესიით ინჟინერმა, მოწოდებით პედაგოგმა - ქორეოგრაფმა, მოსკოვის ერთ-ერთ საგანმანათლებლო საშუალო სკოლაში ჩამოაყალიბა ქართული ცეკვის შემსწავლელი წრე. თავდაპირველად წრის წევრები თვითონ აკეთებდნენ მუსიკალურ საკრავებს, თვითონ კერავდნენ თეატრალურ კოსტუმებს, თვითონ მართავდნენ საღამოებს. ღელეს კი ახალგაზრდულ ანსამბლ „კოლხიდას“ და საბავშვო სკოლა-სტუდია „ივერიას“ შესანიშნავი სპეციალიზირებული შენობა აქვთ (950 კვ. მ. ფართობი) სამი სარეპეტიციო დარბაზით, გარდერობითა და ქართული ბიბლიოთეკით. მოსწავლეთა რაოდენობა 480 კაცია. მათ შორის არიან სტუდენტები, საშუალო სპეციალური და ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის მოსწავლეები. მუშა-მოსამსახურეები. „კოლხიდისა“ და „ივერიის“ საკონცერტო რეპერტუარი შეიცავს ამიერკავკასიის ხალხთა თითქმის ყველა ტრადიციულ ცეკვას. რასაკვირველია, ამ რეპერტუარის „ოქროს ფონდს“ ქართული ცეკვები შეადგენს.

ეს ანსამბლები აქტიურ მონაწილეობას იღებენ მოსკოვის მშრომელთა და სტუმართა კულტურულ მომსახურებაში, მათ წარმატებით გამართეს კონცერტები საქართველოს სხვადასხვა რაიონში, ლენინგრადში, იაროსლავში, კალინინში, არხანგელსკის ოლქში. წარმატებით გამოვიდნენ საზღვარგარეთაც.

„კოლხიდას“ და „ივერიას“ ჩატარებული აქვთ კონცერტები სპორტთა კავშირის დიდ თეატრში, კრემლის ყრილობათა სასახლეში, კავშირის სვეტებიან დარბაზში და მოსკოვის ჭრავალ თეატრალურ და საკონცერტო დარბაზში.

1967 წ. ანსამბლი „ივერია“ დაჯილდოვდა საქართველოს სსრ

უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის სიგელით.

„ივერია“ საბჭოთა კავშირის სოფლის მეურნეობის მიღწევათა გამოფენის დიპლომანტი და მოსკოვის პიონერთა და მოსწავლეთა ხელოვნების ფესტივალის მრავალგზის ლაურეატია.

1972 წ. „კოლხიდას“ მიენიჭა სახალხო კოლექტივის საპატიო წოდება.

1977 წ. ანსამბლმა მოიპოვა მშრომელთა თვითმოქმედების I საკავშირო ფესტივალის ლაურეატის წოდება.

არსებობის 25 წლის მანძილზე კოლექტივმა ჩაატარა ათასხუთასზე მეტი კონცერტი, მათ შორის 29 — ცენტრალური ტელევიზიით.

25 წელია ანსამბლს შეუცვლელად უდგას სათავეში საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მუშაკი რევაზ ჯანიაშვილი. მასთან ერთად ანსამბლში 1975 წლიდან მუშაობს პედაგოგ-ქორეოგრაფი გივი ციმაკურიძე.

როგორც მოსკოვის სახელმწიფო თეატრალური ხელოვნების ინსტიტუტის პროფესორი რსფსრ სახალხო არტისტი გ. ტკაჩენკო და საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ე. სუხიშვილი წერენ, „მეოთხედი საუკუნის განმავლობაში ჯანიაშვილის უდიდესი შრომის წყალობით ანსამბლი ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთ საუკეთესო ფოლკლორულ კოლექტივად იქნა აღიარებული“. საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ტ. უსტინოვა ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „კოლხიდა“ და „ივერია“ მათი ხელოვნების თაყვანისმცემლებს უღვივებენ საქართველოს ისტორიისა და დღევანდელობის სიყვარულს.

ახლახან მოსკოვში გაიმართა „კოლხიდისა“ და „ივერიის“ 25 წლისთავისადმი მიძღვნილი საზეიმო საღამო-კონცერტი, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 1, 1983

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Эдуард Шеварднадзе

РЕЧЬ, ПРОИЗНЕСЕННАЯ НА ОБЪЕДИНЕННОМ ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КПСС, ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР И ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР.

Печатается речь кандидата в члены Политбюро ЦК КПСС, первого секретаря ЦК компартии Грузии тов. Э. А. Шеварднадзе на объединенном торжественном заседании Центрального Комитета КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР, посвященном 60-летней годовщине образования СССР. (стр. 3).

Семен Драйден

У КРЕМЛЕВСКОЙ СТЕНЫ

Статья посвящена торжественному открытию на Красной площади в Москве мемориала, посвященного первой годовщине Советской власти (стр. 6).

ДОМ-МУЗЕЙ БАРАТАШВИЛИ В ТБИЛИСИ

В Тбилиси открылся дом-музей гениального грузинского поэта Николоза Бараташвили. Печатается информация об этом знаменательном событии и речь на открытии дома-музея кандидата в члены Политбюро ЦК КПСС, первого секретаря ЦК Компартии Грузии товарища Э. А. Шеварднадзе. (стр. 17).

Георгий Гвахария

ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В ГРУЗИНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 80-ЫХ ГОДОВ

В статье речь идет о проблеме выбора, которая возникла перед героем, грузинских фильмов 80-ых годов (стр. 23).

Мераб Кокочашвили

ИСКУССТВО ВЕРЫ И ДОБРА

Статья печатается в связи с 50-летием народного артиста ГССР, кинорежиссера Эльдара Шенгелая (стр. 30).

ТВОРЧЕСКИЙ СМОТР МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Недавно в Тбилиси состоялся фестиваль камерной музыки молодых композиторов, посвященный 60-летию СССР. В фестивале учавствовали молодые композиторы Москвы, Ленинграда, республик Прибалтики и Закавказья. В заключении фестивальных концертов состоялась

дискуссия, в которой известные советские музыканты обсуждали творчество молодых.

В журнале, с некоторыми сокращениями, печатаются выступления участников дискуссии. (стр. 32).

Нино Кикодзе

ДВА НЕИЗВЕСТНЫХ ЭСКИЗА ЛАДО ГУДИАШВИЛИ

В Центральном государственном архиве Грузии хранится личный архив известного композитора и пианиста Эрекле Джабадари, который недавно пополнился новыми документами, высланными из Франции братом композитора — известным импрессарио Ильей Джабадари. Среди них два эскиза Л. Гудиашвили, созданных для постановки в парижском «Гранд-опера» оперы Э. Джабадари «Гульнара» (неосуществленная). Репродукции этих эскизов впервые публикуются на страницах нашего журнала (стр. 40).

Моисей Каган

ИСКУССТВО ЛАДО ГУДИАШВИЛИ

В статье, специально написанной для нашего журнала, дан глубокий анализ творчества выдающегося грузинского художника Ладо Гудиашвили — творчества поразительно многообразного, отмеченного яркой самобытностью мышления, видения, пластического языка. (стр. 42).

Тата Твалчрелидзе

ТРИ ДНЯ И ВСЯ ЖИЗНЬ

В статье речь идет о нравственных проблемах, которые затрагиваются в новом грузинском художественном фильме «Три дня знойного лета», поставленном известным кинорежиссером Мерабом Кокочашвили (стр. 56).

Алексей Бохочадзе

МОЗАЙКИ ХРАМА ДИОНИСИЯ

В статье речь идет о памятниках античного грузинского искусства, в частности о мозайках храма Дионисия, найденных при археологических раскопках в развалинах античного города Дзалиси (стр. 67).

Акакий Бакрадзе

ЛЕГЕНДА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ВЕЛИЧИНЫ

В статье рассматривается вопрос взаимоотношения двух действительностей — реальной и иллюзорной (под иллюзорной действительностью, подразумевается мир, созданный искусством). Материалом обсуждения служат примеры как классического, так и современного искусства. Сделан вывод: одна действительность не подменяет другой, а наоборот, дополняет. Если иллюзорная действительность облегчает человеку существование в реальной действительности, то, со своей стороны, реальная действительность помогает ему создать иллюзорную. Таким образом, создается единый, цельный, неразделимый мир, в котором необычность (легендарность) поведения, поступка, мышления, творчества играет решающую роль. Без легендарности (необычности) невозможно создать иллюзорную действительность. (стр. 77).

Лидия Васильева

ВЫСОТА ЗРЕЛОСТИ

В статье, на основе анализа отдельных спектаклей Грузинского государственного театра пантомимы, прослеживается творческий путь этого театрального коллектива. (стр. 85).

Е. Яснец

СЕГОДНЯ МЫ ИМПРОВИЗИРУЕМ

Статья о гастролях театра им. Руставели в Ленинграде перепечатана из ленинградской газеты «Смена» (стр. 91).

ИЗ ДИАЛОГОВ СТРАВИНСКИЙ—КРАФТ

Мировая общественность широко отметила 100-летие со дня рождения одного из выдающихся законодателей современного музыкального искусства—композитора Игоря Стравинского. В честь этой даты журнал публикует фрагменты из диалогов, которые Стравинский вел в течении многих лет со своим секретарем-дирижером Робертом Крафтом (стр. 94).

Русудан Цурцумия

МАСТЕР ХОРОВОГО ИСКУССТВА

В статье рассматривается творчество замечательного хормейстера Шалвы Мосидзе, который плодотворно работает с женскими хоровыми коллективами Горийского музыкального училища и Тбилисской государственной консерватории (стр. 106).

Лейла Табукашвили

САМОБЫТНОЕ ИСКУССТВО ЖИВОПИСЦА

Статья посвящена творчеству талантливого живописца, лауреата премии им. Руставели Гиви Тондзе, тематические картины, пейзажи и натюрморты которого отмечены яркой индивидуальностью, живописным мастерством. (стр. 111).

Дмитрий Туманишвили

К ПОНИМАНИЮ ОДНОЙ ТЕНДЕНЦИИ ГРУЗИНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XII ВЕКА

На основании сравнения грузинских текстов X—XIV вв. и их сопоставления с западноевропейскими памятниками XI века, высказано предположение, что строительная деятельность Давида Строителя и его наследников определялась этическими требованиями Георгия Мтацминдели. (стр. 113).

Заза Шавианидзе

ИЗ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОЙ ФОТОГРАФИИ

В статье дан исторический обзор возникновения и развития грузинской фотографии, автор знакомит читателей с творческой деятельностью первых фотографов, работавших в Грузии, в т. ч. А. Роинишвили, И. Ермакова, А. Энгеля, Д. Никитина. Мастерски владевшие искусством фотографии, они потомкам оставили драгоценные фотодокументы, имеющие большое историческое значение. (стр. 123).

Кора Церетели

США — 80-ЫЕ ГОДЫ

Обзорная статья знакомит читателей с некоторыми тенденциями американского кино 80-ых годов. (стр. 130).

Александр Чхаидзе

МАНИФЕСТ ЧИНАРЫ

Печатается пьеса известного грузинского драматурга А. Чхаидзе «Сын земли». (стр. 135).

ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИИ «ЛЕТОПИСЬ ПЯТИЛЕТКИ»

Печатается постановление ЦК Компартии Грузии и Совета Министров ГССР о присвоении премии Совета Министров ГССР «Летопись пятилетки» за 1982 год: поэтам К. Каладзе и К. Маргиеву, композитору В. Азарашвили, художнику Т. Цхондия, кинодраматургу А. Хучуа, кинорежиссеру О. Гургенидзе, кинооператору Э. Вацадзе, театральному режиссеру Г. Жордания, поэту-академику И. Абашидзе. (стр. 156).

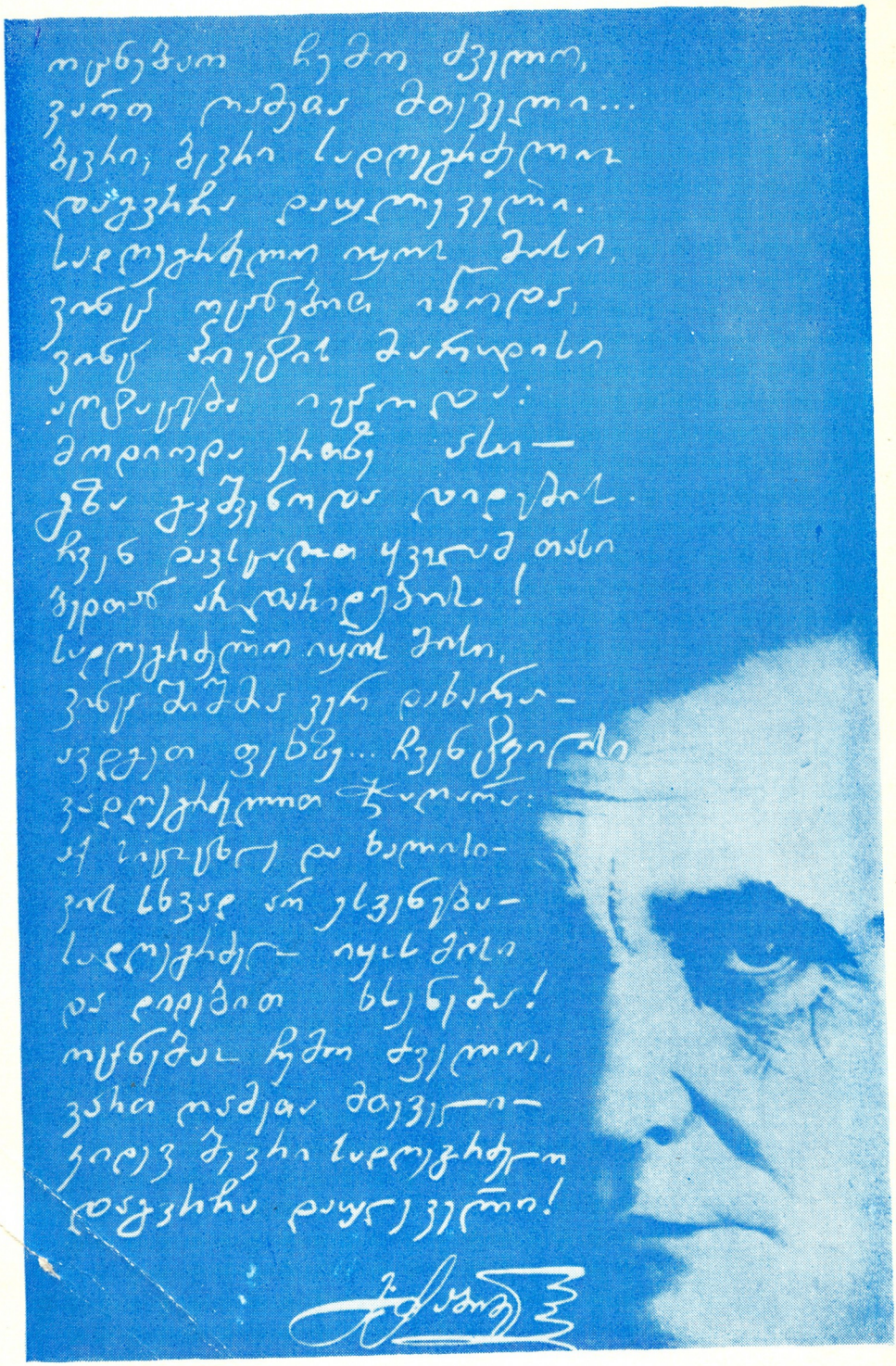
გადაეცა წარმოებას 22. 11. 1982 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 17. 1. 1983 წ.
საბეჭდი ქაღალდი 5.25
ქაღალდის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75.
შეკვეთა № 2737. უე 07504. ტირაჟი 6000.

ჟურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის, ა. შევჩენკოს, ი. კვაჭანტირაძის ფოტოები.

PETRO

ფასი 1 მან. 70 კაპ.

ეროვნული ბიბლიოთეკა



ინდექსი 76177