

საგაერთაო საქართველო

ISSN 0132-1307

პროცენტული
გაზაქრთვა

5

1984

180/3
1984/5

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი





ს ა გ ჯ რ თ ე ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ბ ა

5/ 1984

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური შურნაღი

მთავარი რედაქტორი
ნოღარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია
ბაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ვერიძე,
ნოღარ გავუნი,
ჯუღაძე თითოგარიბა
(კასუხისგზებელი მღვივანი),
ვასილ კიანაძე,
ნოღარ მგალოგლიზვილი,
ჯურაბ ნიშარაძე,
გივი ორგონიკიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაჯ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო ზავზავაძე,
ნოღარ ჯანგარიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ძორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაგოს ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-18-24.

მხატვრული რედაქტორი კავლე შევჩენკო
ნომრის მხატვარი ალექსი ბალაბუევო

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1984



კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებანი კარტის მკვლელობის რეპრეზენტაციის იმპროვიზირებული იმპროვიზირებული 2

პეტრე შაბაძე —
სიმღერა მიხეილ დოლიძის ბრძოლაში 8

გიორგი ხუბაშვილი —
პირველი ანგარიშები 14

პანოშაძე 24

გივი ბერიძე —
საქართველოს ბარათის ორგანიზაცია: კრატისა და კრ-სამეტიკები 25

ელგუჩა ამაშუკელი —
მიმდებარე ბრძოლა 38

გიორგი ჩიხლაძე —
ზურაბ წიგნითი 48

ელისაბედ ზალანდია —
შემოქმედებითი კორტრების კონტრები 55

სოსო გორდანი —
ტიტონი „ჩაქარულს“ დაღვინისათვის 66

გიორგი გვახარია —
როგორია ეს კომპოზიციები? 69

ვალდემარ გავისკი —
ბალანჩინის ბაკოვითი 77

სამხრეთ ოსეთის მხატვართა ნაშრომების გამოცემა 90

ედიტ შავგულიძე —
ანბნის ბასილიის გამოცემა 92

ოთარ ვაძე —
ნათო ვანანასის საზოგადოებაში 96

მიხეილ კალანდარიშვილი —
თეატრალური სიმბოლოების შესახებ 103

ვახტანგ ბერიძე —
მოგონებები 113

ფედერო ფელინი —
მეოცე არასოდეს არ მოკვდება 127

ფედერო ფელინი ახალ ფილმში 129

სულხან ნასიძე —
ბაშოსათხოვარი 135

ლალი როსტომაძე —
პრემიერა (პიესა მ. კუტუხიძის შესავალი წერილით) 137

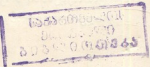
18005

სტატუსი
ზელოვნება

1984 წ. № 5

გარეკანის პირველ გვერდზე: ზ. წერეთელი „სოფლის გზაზე“
 გარეკანის მესამე გვერდზე: სტენა ოპერადან „ღონე ეუანი“
 ღონე ეუანი — ა. შოშიაძე, ლეონტი — პ. ბურჭულაძე
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ვ. ანაფორიძე — ეუბენა („ნებები ზეზურაღ
 კვდებთან“)

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
 გამოცემის სტამბა,
 250096. თბილისი. ლენინის ქ. № 14, ტელ. 98-98-89





ლიბერალურისა და ხელშეწყობის მოღვაწეებო, კულტურის მუშაკებო! მალე გეპირეთ კომუნისტური იდეურების, პარტიულობის და ხალხობის დროსა.

შეამენით ჩვენი დიადი სამშობლოს შესაფერისი ნაწარმოებები!

საკვ ცენტრალური კომიტეტი 1984 წლის
საპირველმაისო მოწოდებებიდან

კულტურულ-საბანანათლებლო დაწესებულებანი პარტიის მკლავრი იდეოლოგიური იარაღია

საბჭოთა კავშირის კომუნისტურ პარტიის ცენტრალური კომიტეტის 1983 წლის ივნისის პლენუმმა, რომლის საეტაპო მნიშვნელობა დღევანდელი ჩვენი ცხოვრების ყოველ სფეროში სულ უფრო და უფრო ინტენსიურად ვლინდება, განვითარებული სოციალისტური საზოგადოების ყოველმხრივი სრულყოფისათვის ზოგად-პარტიული, ზოგად-პოლიტიკური საკითხების მთელი წყება დასახა.

ჩვენი საზოგადოების მატერიალური და სულიერი პოტენციის წარმართვა ქვეყნის ეკონომიკისა და კულტურის შემდგომი აღმავლობისათვის, აი, ამოცანა, რომელსაც სხვა იდეოლოგიურ ინსტიტუტებთან ერთად სათავეში უდგას კულტურულ-მასობრივი მუშაობის უფართოესი ქსელი, რომლის გაზრდასა და შესაბამისი მატერიალური ბაზის შექმნაზე დღეიდანა და ზრუნავს ჩვენი პარტია.

საკვ ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა ან. კ. უ. ჩერნეკომ თავის არჩევნებისწინა სიტყვაში ხაზგასმით აღნიშნა, რომ, ივნისის პლენუმის აზრი სწორედ ის არის, ავამოძრაოთ მასების შეგნებასა და იდეურ რწმენაში მოქცეული მთელი შემოქმედებითი ძალები.

იდეოლოგიური და მასობრივ-პოლიტიკური მუშაობის ფორმების შემდ-

გამო სრულყოფა, ჩვენი პარტიის უმნიშვნელოვანესი ლენინური პრინციპის — „ყველაფერი ადამიანებისათვის, ყველაფერი ადამიანის კეთილდღეობისათვის“ — თანმიმდევრული განხორციელება, იდეოლოგიური დარგის თვითი-ული მუშაის, იდეოლოგიური ინსტიტუტების, შემოქმედებითი კავშირებისა და ორგანიზაციების წინაშე სახავს ადამიანის შემდგომი სრულყოფის, მისი პარტიული განვითარების, ინტელექტუალური და იდეურ-ზნეობრივი ამადლების ამოცანას.

პარტიის საპროგრამო დებულება: — სოციალისტური კულტურის უმნიშვნელოვანესი მისიაა ჩამოაყალიბოს, აამაღლოს ადამიანის სულიერი მოთხოვნები, აქტიური გავლენა მოახდინოს პიროვნების იდეურ-პოლიტიკური და ზნეობრივ სახეზე — ყოველმხრივ იქნა განხილული ა. წ. 17 მარტის გამართულ პარტიული აქტივისა და რესპუბლიკის კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა მუშაკების კრებაზე.

ამ კრებაზე წარმოთქმულ თავის შესავალ სიტყვაში სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიბუროს წევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ანხ. ე. ა. შვეარდნაძემ ხაზგასმით აღნიშნა: „უკანასკნელ ხანს განსაკუთრებით ვუსვამთ ხაზს, რომ საჭიროა საწარმოო ურთიერთობა შევეუსაბამოთ ჩვენი საზოგადოების საწარმოო ძალების განვითარების დონეს. ეს მოთხოვნა, რა თქმა უნდა, ეხება ისეთ განმსაზღვრელ სფეროსაც, როგორც არის იდეოლოგიური და მასობრივ-პოლიტიკური მუშაობა.“

თანამედროვე ეტაპზე თავად ეკონომიკის ინტენსიფიკაციის ხასიათი, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის დაჩქარება, სამეურნეო შექინებისა და მართვის სრულყოფა განსაზღვრავს ადამიანის ინტელექტუალური პოტენციალის, მისი იდეურ-პოლიტიკური სიმწიფის, მაღალი შრომითი და ზნეობრივი კულტურის სულ უფრო მზარდ როლს. ადამიანის ფაქტორი სულ უფრო მეტად განსაზღვრავს საზოგადოებრივ-ეკონომიკური პროგრესის ტემპს, მთელი ჩვენი ეკონომიკური და სოციალური ორგანიზმის მობილურობასა და მთლიანობას.

ამიტომ ვახდა საპროგრამო სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ივნისის პლენუმის ძირითადი მითითებები, პლენუმისა, რომელზედაც სერაიზული ადგილი დაეთმო კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობას“.

აღსანიშნავია, რომ კულტურულ-საგანმანათლებლო სისტემის დაწესებულებათა მუშაობა საქართველოს კომპარტიის, პირადად ანხ. ე. ა. შვეარდნაძის ყურადღების ცენტრში იყო და მას განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა. სწორედ ამ ექვსი წლის წინათ გაიმართა რესპუბლიკის პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრება, რომელიც მიძღვნა კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობის სრულყოფის საკითხებს. ამ კრებაზე წამოჭრილი ამოცანები, აგრეთვე საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის შესაბამის დადგენილებაში წამოყენებული პრობლემები და სახელმძღვანელო დებულებები იდეოლოგიური ფრონტის მუშაკების მუშაობის ორიენტირებად იქცნენ.

ისევე, როგორც ეკონომიკის, სოფლის მეურნეობის სწრაფი განვითარების შედეგად ჩვენი რესპუბლიკა მოწინავეთა რიგებში ჩაღდა, ასევე კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობის, მისი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზისა და მასშტაბის მხრივ, ჩვენ თვალსაჩინო წარმატებანი გვაქვს. ეკონომიკური ბაზისისა და მისი ზედნაშენის დიალექტიკური ერთიანობა და ურთიერთზემოქმედება კონკრეტულად სწორედ აქ გამოვლინდა. 1972 წელთან შედარებით

საქართველოში გაორკეცდა განმაზოგადებელი სოციალურ-ეკონომიკური მან-
ვენებლები — ეროვნული შემოსავალი და ერთობლივი საზოგადოებრივი
პროდუქტი, ერთიორად და მეტად გაიზარდა სამრეწველო წარმოების მო-
ცულობა, საშუალოდ 2—3-ჯერ გადიდა ძირითადი სასოფლო-სამეურნეო
კულტურების დამზადება, 1,8-ჯერ გაფართოვდა ათვისებულ კაპიტალურ და-
ბანდებთან მოცულობა. ამხ. ე. ა. შევარდნაძემ ამიტომაც აღნიშნა, რომ „სწო-
რედ ეს მიღწევებია ჩვენი კულტურის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განვი-
თარების საუკეთესო წყარო“.

როგორია დღევანდელი საქართველოს კულტ-საგანმანათლებლო დაწესე-
ბულებთან ქსელი, მისი პანორამა? დღეს საქართველოში ორიათას ექვსასზე
მეტი საკლუბო დაწესებულებაა, 4,168 ბიბლიოთეკა, 116 მუზეუმი, 30 კულ-
ტურისა და დასვენების პარკი, 319 სახალხო უნივერსიტეტი, 33 სახალხო თე-
ატრი (აღარაფერს ვამბობთ სხვა თვითმოქმედ დრამატულ კოლექტივებზე).
მარტო უქანასკნელ წლებში მასობრივი ბიბლიოთეკების რიცხვი გაიზარდა
200-ით, საკლუბო დაწესებულებებისა — 135-ით, კინოდანადგარებისა —
93-ით, ხოლო სახალხო უნივერსიტეტებისა — ერთიორად. მნიშვნელოვნად
გადიდა წიგნის ფონდი, რომელიც დღეს რესპუბლიკაში 38 მილიონ ეგზემ-
პლარ წიგნსა და ჟურნალს აღემატება (ბიბლიოთეკების მკითხველთა რიც-
ხვი თითქმის ნახევარი მილიონი კაცით გაიზარდა ამ ექვსი წლის მანძილზე).

მთელი ეს სისტემა და მისი მატერიალურ-კულტურული ბაზა კოლო-
სალური ძალაა, რომელიც ერთი მიზნისაკენ უნდა წარიმართოს — კომუნის-
ტურში ზნეობრივობით, პატრიოტული და ინტერნაციონალური სულისკვეთებით
გამსჭვალული ადამიანის აღზრდას უნდა მოხმარდეს.

მაშ რატომ ვახდა ჩვენი პარტიის, ჩვენი პარტიულ-სამეურნეო კრების
მსჯელობის საგნად კულტ-მასობრივი, კულტ-საგანმანათლებლო მუშაობის
პრობლემები და საკვანძო საკითხები? რა ახალი ამოცანები წამოიჭრა ამ იდე-
ოლოგიური ფრონტის წინაშე?

უპირველესად უნდა აღინიშნოს, რომ სადღესო ამოცანების მასშტაბი
და მნიშვნელობა შეიცვალა. კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულება-
ნი ყოველთვის იყო პარტიის მძლავრი იდეოლოგიური იარაღი. ჩვენი საზო-
გადოებრივი განვითარების დღევანდელ ეტაპზე კი მას ძალექმს კომპლექსუ-
რად გადაწყვიტოს მასების კომუნისტურად აღზრდის ბევრი ამოცანა, ხე-
ლი შეუწყოს ჩვენი საზოგადოების საწარმოო ძალების განვითარების თანამე-
დროვე დონის შესაბამისი ახალი სოციალური ურთიერთობის განვითარე-
ბას.

პარტიულ-სამეურნეო კრებაზე წაკითხულ მოხსენებაში საქართველოს
კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანმა გ. ნ. ენუქიძემ აღნიშნა, რომ
მომწიფებელი სოციალიზმის ეტაპზე საზოგადოების ეკონომიკური და სოცი-
ალური პროგრესი, მშრომელთა კეთილდღეობის განუზრელი გაუმჯობესება გა-
ნაპირობებს პიროვნების შემეცნებითი ინტერესების, კულტურული მოთხოვ-
ნებისა და მოთხოვნილებების ინტენსიურ განვითარებას.

„თანამედროვე ეტაპზე თავად ეკონომიკის ინტენსიფიკაციის ზასიათი, მე-
ცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის დაჩქარება, სამეურნეო მექანიზმისა და მან-
რთვის სრულყოფა განსაზღვრავს ადამიანის ინტელექტუალური პოტენცია-
ლის, მისი იდეურ-პოლიტიკური სიმწიფის, მაღალი შრომითი და ზნეობრივი
კულტურის სულ უფრო მზარდ როლს. ადამიანის ფაქტორი სულ უფრო მე-
ტად განსაზღვრავს საზოგადოებრივ-ეკონომიკური პროგრესის ტემპს, მთე-
ლი ჩვენი ეკონომიკური და სოციალური ორგანიზმის მობილურობასა და
მოტიანობას“ (ე. ა. შევარდნაძე).

ამგვარად, პროგრესულად განვითარებულმა ეკონომიკურ-სოციალურმა
ქონებრებმა კიდევ უფრო თვალსაჩინო ვახდა ახალი, პარტიკული ფორმე-

ბის გამომუშავების აუცილებლობა კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობის მთელ სისტემაში.

სკკ ცენტრალური კომიტეტის 1984 წლის თებერვლის პლენუმმა, კავშირის უმაღლესი საბჭოს არჩევნებმა ახალი მძლავრი იმპულსი მისცა მასების შეგნებულ შემოქმედებას. სწორედ ამ „შეგნებული შემოქმედების“ ახალი შინაარსი მოითხოვს ახალი ფორმების შექმნას მთელ რიგ იდეოლოგიურ ინსტიტუტებში.

პარტიულ-სამეურნეო აქტივზე სავსებით სამართლიანად აღინიშნა, რომ საბჭოთა ადამიანების ინფორმირების, განათლებისა და კულტურის დონის სწრაფი ზრდის, ტელევიზიის, რადიოს, პრესის მასობრივი განვითარების პირობებში რამდენადმე იცვლის სახეს კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების იდეურ-აღმზრდელი ფუნქციებიც და, ბუნებრივია, მასთან დაკავშირებული მოღვაწეობისა და გამოჩატველი საშუალებების არსებობა. ეს იზოლირებული პროცესები როდია. ახალი ფორმების, ახალი ურთიერთობის ძიება წარმატებით მიმდინარეობს ყველა სხვა სფეროშიაც, კერძოდ, ხელოვნების ისეთ სფეროებშიაც, რომელთაც საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული ფორმები გააჩნიათ. დღევანდელი თეატრალური ხელოვნება, მუსიკა (ყველა თავისი ქანით), პლასტიკური ხელოვნება ინტენსიურად ეძებს მათურებელზე ემოციურ-ინტელექტუალური შემოქმედების ახალ საშუალებებს. რასაკვირველია, კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებში, რომლებიც ერთის მხრივ განპირობებულნი არიან ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური სტრუქტურით, საერთო ეკონომიკური პროგრესით, ამის საფუძველზე გარდაქმნილი, განვითარებული ადამიანის მთელი ფსიქო-ფიზიკური ბუნებით, უმკველად უნდა ითვალისწინებდნენ პროფესიული ხელოვნების უდიდეს ძალას, რომელმაც ადამიანი ახალი ესთეტიკური სამყაროს აღსაქმელად მოამზადა. აი, რატომაც, რომ ეს უდიდესი პოლიტიკური და იდეოლოგიური საქმე არ უნდა ურიგდებოდეს უსულგულობას, შაბლონს და ფორმალისმს. ამგვარ ფაქტებს კი, სამწუხაროდ, ხშირად ვაწყევებით. პარტია, საბჭოთა სახელმწიფო უამრავ სახსრებს ხარჯავს მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განსამტკიცებლად, განსაზღვრავს თანამშრომლობის, კოპერირების მთელ სისტემას, პოულობს ახალ წყაროებს, მომდინარეობს რაიონული აგრესამარეწველო გაერთიანებების სოციალურ-კულტურულ ღონისძიებებისა და საბინაო მშენებლობის ცენტრალიზებულ ფონდთა ანარიცხებიდან, რესპუბლიკის სამინისტროების, უწყებების, დიდი საწარმოების შეფობიდან და ამ დროს, ზოგიერთი ხელმძღვანელი თუ რიგითი მუშაკის უსულგულობისა თუ შაბლონური აზროვნების გამო, საკლებო თუ საბიბლიოთეკო, თვითმკვებებისა თუ სახალხო უნივერსიტეტების საქმიანობა მოკლებულია ცხოველმყოფელობას, ორიგინალობას და ემოციურ შემოქმედებას. ბუნებრივია, რომ შეცვლილი ეკონომიკური და სოციალურ-კულტურული პირობები მნიშვნელოვნად აართულებს, თვისობრივად ამაღლებს და მრავალფეროვანს. ხდის. საბჭოთა ადამიანის სულიერ მოთხოვნილებებსა და ინტერესებს, ღირებულებებს ორიენტაციებს, ესთეტიკურ გემოვნებას.

ასეთ ვითარებაში შესამჩნევია სხვა პროცესებიც, კერძოდ — ახლა თავისუფალი დროის ფაქტორის, ეკონომიკური, კულტურული, სოციალური პირობების გაუმჯობესების შედეგად უფრო საცნაური ხდება პიროვნების ემოციურ-ესთეტიკური თვითგამოხატვის სურვილიც. ასეთ ვითარებაში პიროვნებას აღარ აკმაყოფილებს ხელოვნების ნაწარმოების. პასუხი მჭკრეტელის როლი, მისგან მიღებული ესთეტიკური ჯანჯდის განმწმენდელი ძალმოთხოვნა — მას თვით სურს: იყოს შემოქმედი, გამოხატოს თავისი დამოკიდებულება სამყაროსადმი. ეს, რასაკვირველია, უფრო მაღალი რანგის, უფრო აქტიური კატეგორიაა და იგი წარმოიშვა სოციალისტური კულტურის მთელი კომ-

ბლექსის ნიადაგზე. „ამგვარად, საქმე ეხება არა მარტო კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობის ახალ ფორმებს, არამედ ახალ შინაარსსაც, მთლიანად სოციალურ-კულტურული სფეროს მართვისადმი ახალ მოთხოვნებსაც. დღეს პარტიული და საბჭოთა ორგანოების წინაშე სულ უფრო დაბეჯითებით დგება საკლუბო და სამუზეუმო დაწესებულებების გარკვეული ცენტრალიზაცია, უწინარეს ყოვლისა, სოფლად, ამავე დროს ქალაქებშიც კულტურული და კულტურულ-სპორტული კომპლექსების შექმნის საკითხები... უფრო გულდაჯერებით და გაბედულად უნდა ვიმოქმედოთ, ნიადაგი უნდა შევუქმნათ „შემოქმედებითს ექსპერიმენტებს, რათა მაქსიმალურად გამოვიყენოთ ბიბლიოთეკების, საკლუბო დაწესებულებების, მუზეუმების, პარკების, კინოდანადგარების უკვე არსებული ქსელი მათი უწყებრივი დაქვემდებარების მიუხედავად“ (ე. ა. შევარდნაძე).

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა ანტ. კ. უ. ჩერნენკომ 1984 წლის თებერვლის პლენუმზე ხაზგასმით აღნიშნა, რომ ახალი სამყაროს შენება ნიშნავს დაუცხრომლად ვზრუნავთ ახალი ადამიანის ჩამოყალიბებისათვის, მისი იდეურ-ზნეობრივი ზრდისათვის. ამ დებულებიდან გამომდინარე პარტიულ-სამეურნეო აქტივმა ნათლად განსაზღვრა კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა წინაშე მდგარი ამოცანები:

— სოციალისტური შეჯიბრების ფართო საჯაროობის უზრუნველყოფა, წარმოების მოწინავეთა მორალური სტიმულირების როლის გაზრდა.

— ადამიანების, განსაკუთრებით სოფლის მოსახლეობის საერთო კულტურის შემდგომი ამაღლება, ქალაქსა და სოფელს შორის, გონებრივ და ფიზიკურ შრომის შორის არსებითი განსხვავების დაძლევა.

— ხელსაყრელი სოციალური მიკროგარემოს შექმნა, იდეურ-აღმზრდევლობითი გავლენის გაძლიერება არა მარტო შრომითს კოლექტივებში, არამედ არა საწარმოო სფეროშიაც.

— ინტერნაციონალური აღზრდის სრულყოფა, რესპუბლიკაში მცხოვრები სხვადასხვა ერისა და ეროვნების წარმომადგენელთა ურთიერთობის განმტკიცება და განვითარება.

— სამხედრო პარტიოტული აღზრდა, საცხოვრებელი ადგილის მიხედვით მოსახლეობაში იდეურ-აღმზრდევლობითი მუშაობის ორგანიზაცია, ახალგაზრდა თაობის პოლიტიკურ და იდეურ-ზნეობრივ ჩამოყალიბებაში ოჯახის როლის ამაღლება.

— ადამიანთა ფსიქოლოგიასა და ქცევაში კერძომესაკუთრული ტენდენციების, რელიგიურობის, მეშჩანურობისა და სხვა გადმონაშთების წინააღმდეგ ბრძოლაში მეტი შემტევი აქტიურობის გამოვლენა.

ყველა ეს ამოცანა ნათლად იყო ჩამოყალიბებული ბოლო დროის სკკპ ცენტრალური კომიტეტის მიერ მიღებულ დადგენილებებში მუზეუმების, კულტურისა და დასვენების პარკების, ბიბლიოთეკების იდეურ-აღმზრდევლობითი მუშაობის გაუმჯობესების შესახებ.

ამ უმნიშვნელოვანესი პრობლემების გადაჭრაში ბევრი რამაა დამოკიდებული პარტიული, საბჭოთა, პროფკავშირული და კომკავშირული ორგანოების, შემოქმედებითი კავშირებისა და ორგანიზაციების სწორ მიდგომაზე, კულტურის დაწესებულებებში კადრების აღზრდის, შერჩევისა და განაწილებისადმი, მათი იდეურ-თეორიული და პროფესიული კვალიფიკაციის ამაღლების საკითხების, კულტსაგანმანათლებლო მუშაკთა შრომის და ყოფაცხოვრების გაუმჯობესების პრობლემებისადმი.

შესაბამისად იზრდება რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს მნიშვნელობა, რომელიც მოწოდებულია ადგილობრივ ორგანიზაციებთან კოორდინირებული მუშაობით, სხვა სამინისტროებთან და დიდ უწყებებთან შეთანხმებული გეგმებით, უწყებრივი პარტიკულიარიზმის დაძლევით, გახდეს პარტი-

ული კომიტეტების, საბჭოთა, პროფკავშირული და სხვა ორგანიზაციებზე საიმედო დასაყრდენი ჩვენი მოსახლეობის საერთო კულტურულ ამაღლებაში, სოციალისტური ცივილიზებულიობის გამომუშავებაში, რის შესახებაც სწორედ ლაპარაკი სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ივნისის პლენუმზე. პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრებაზე მკვეთრად წამოიჭრა საკითხი იმის შესახებ, რომ ფართოდ იქნეს გამოყენებული მასების იდეურ-პოლიტიკური აღზრდის ისეთი ფორმები, როცა მსმენელები იდეოლოგიური ზემოქმედების სალიური ობიექტები კი არა, არამედ მიღებული მეცნიერული და პოლიტიკური ინფორმაციის შემეცნებისა და გააზრების აქტიური მონაწილენი არიან. ამ მუშაობაში აუცილებლად უნდა ჩაებან ხელმძღვანელი კადრები, მეცნიერები, სპეციალისტები, შემოქმედებითი ინტელიგენციის წარმომადგენლები.

ამ მხრივ ჩვენ გამოუყენებელი რეზერვები გვაქვს. მაგალითისათვის გადავხედოთ ჩვენი დედაქალაქის თეატრებს. აქ წლიდან-წლამდე, სეზონიდან სეზონამდე არიან მსახიობები, რომლებიც გამოსვლათა არა თუ აუცილებელ ნორმებს ვერ ასრულებენ, არამედ საერთოდ არ არიან დაკავებულნი. იგივე ეხება რეჟისურასაც. რამდენი რეჟისორი გვყავს — გენბავთ ე. წ. „წამყვან თეატრებში“, რომელთაც უკანასკნელი სეზონების მანძილზე არცერთი სპექტაკლი არ განუხორციელებიათ. განა მათი ცოდნა, გამოცდილება დიდად არ წაადგებოდათ ჩვენს თვითმოქმედ კოლექტივებს, დრამატულ წრებსა თუ სახალხო თეატრებს? ამავე მიზნით შეიძლება გამოვიყენოთ აგრეთვე მხატვრები, მოქანდაკეები, ქორეოგრაფები, ლიტერატურისა და ხელოვნების, საერთოდ, კულტურის მუშაკები.

როგორც სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1983 წლის ივნისის პლენუმზე აღინიშნა, მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება, პარტიის მთელი იდეოლოგიური, მასობრივ-პოლიტიკური მუშაობის ბირთვია. ამ მუშაობას კულტურულ-საგანმანათლებლო ორგანიზაციები, თავის მხრივ, უნდა ეწეოდნენ შემოქმედებითად, კომპლექსურად, უნდა ეძიებდნენ და პოულობდნენ იდეურ-აღმზრდელობითი ზემოქმედების ახალ, საინტერესო ფორმებს.

ამ პრობლემების აქტუალურობა, იდეოლოგიური ასპექტების გარდა — ითქვა პარტიულ-სამეურნეო აქტივზე — განპირობებულია დიდი ეკონომიკური და სოციალური ფაქტორებით. აგროსამრეწველო კომპლექსის ჩამოყალიბების, სამეურნეო მართვის, ეკონომიკური მუშაობის ახალი ფორმების დანერგვის, წარმოებასთან მეცნიერების ინტეგრაციის, ახალ საწარმოო-ეკონომიკური ურთიერთობის დამკვიდრების პირობებში ახლებურად დგება სოციალურ-კულტურული კომპლექსის ხელმძღვანელობის სრულყოფის საკითხები.

გამართლი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, რომელიც ჩვენი რესპუბლიკის ეკონომიკური პოტენციალის ზრდასთან ერთად კიდევ უფრო სრულყოფილი და ტექნიკურად აღჭურვილი იქნება, კულტსაგანმანათლებლო მუშაკების მთელი არმია, რომელიც დროთა ვითარებაში ახალგაზრდა სპეციალისტებით შეივსება, იმის გარანტიაა, რომ უახლოეს დროში მასებზე ზემოქმედების იდეოლოგიური, პოლიტიკური, ესთეტიკური იარაღი კიდევ უფრო ძლიერი და ბასრი იქნება.

სიმღერა მიგვიძღოდა ბრძოლაში

პეტრე შამათავა

დიდი სამამულო ომის წლებში თანამემამულე საბჭოთა მეომრების პოლიტიკურ, მხედრულ და კულტურულ აღზრდაში აქტიურად მონაწილეობდნენ მხატვრული ინტელიგენციის წარმომადგენლები — მწერლები, თეატრისა და კინოს წამყვანი ძალები. იდეურ-აღმზრდელი მუშაობის დარგში პარტიის ღონისძიებების განხორციელების უშუალო მონაწილეების აზრი, მათი გამოცდილება, მოგონება ბევრ რამეს გვამცნობს საჭიროსა და სასარგებლოს.

ეს ბუნებრივია, რადგან ამ კეთილშობილური საქმის მონაწილე, მისი გახსენება, ზეპირად ნათქვამი თუ წიგნში გადმოცემული, საგულისხმო ამბის მთქმელია, ორიგინალური ელფერისა და კოლორიტის მქონე, მართალია, კონკრეტული, რეალურ, ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან უფრო ახლოს მდგომი, საქმისა და მოვლენის ობიექტურად ამსახველი, სხვებისათვის დამაფიქრებელი.

მოვლენის მონაწილის შთაბეჭდილება უშუალოა, რადგან იგი ამბებისა თუ ფაქტების პირველადი განმცდელი და აღმქმელი, მათში მონაწილე ადამიანის, მისი სიტყვისა და მოქმედების შემფასებელი. იგი არანაკლებ ძვირფასია, ვიდრე ძვირფასი ოფიციალური დოკუმენტი. საარქივო მასალა, ცნობა, რაც ვინდ მნიშვნელოვანი, ძვირად ღირებული იყოს, პირად შთაბეჭდილებას ვერ შეცვლის, ვერ გაუტრლდება მას დეტალების,

ადამიანის მოქმედების მრავალმხრივობის ასახვაში.

ამ თვალსაზრისით უთუოდ საინტერესოა და სასარგებლო საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის აკაკი ვასაძის მოგონებები ჩვენთვის საინტერესო თემის გასახსნელად. ა. ვასაძე ხშირად ბევრ საგულისხმო, დაუვიწყარ ამბებს იხსენებდა და გულდაჭერებით გვიამბობდა ბორჯომის შეხვედრებსა თუ სამხედრო გაზეთის რედაქციაში სტუმრობისას. მრავალთა შორის მისი ერთი საინტერესო მონათხრობიც დამამახსოვრდა:

— დიდი სამამულო ომის დროს მთელ ხალხთან, საბჭოთა არმიასთან ერთად, საომარ ვითარებაში ვცხოვრობდით. ქართული თეატრის მოღვაწეებსაც შეგვექონდა ჩვენი წვლილი ფრონტის დასახმარებლად, საბჭოთა მეომრების მორალურ-საბრძოლო სულისკვეთების ამაღლებაში, მტერზე გამარჯვების მოსაპოვებლად. ჩემს კოლეგებთან ერთად არაერთხელ ვყოფილვარ მოქმედი არმიის ნაწილებსა და შენაერთებში, ქართველ მეომრებთან კონცერტების გასამართავად. ყოველთვის კეთილ მოსაგონრად დამარჩება მათთან ეს დაუვიწყარი შეხვედრები...

— 1942 წლის ზაფხულში პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში, პროზაგანდისა და აგიტაციის დარგში მის მდივანთან ანხანავ ილია თავაძესთან დავვიბარეს. ამ ოპერატიულ თათბირზე ლიტერატურის და ხელოვნების მუ-

შაკები იყვნენ უმთავრესად მოწვეულნი. გავგაცნეს დიდი სამამულო ომის წლებში ახლად ფორმირებულ ეროვნულ დივიზიებსა და ნაწილებში საავიტაციო-პროპაგანდისტული და კულტურული მუშაობის სადღეისო ღონისძიებები. ყველას შესაფერისი დავალებები მოგვცეს და ბრიგადაში გაგვანაწილეს.

ჩემს ბრიგადაში უმთავრესად დრამის, ოპერისა და ესტრადის თეატრაინო, პოპულარული მუშაკები აღმოჩნდნენ. მათ შორის იყვნენ: დავით გამრეკელი, მიხეილ ყვარელაშვილი, გრიგოლ გეგუჩაძე, ემანუელ აფხაიძე, გიორგი საღარაძე, სტეფანე ჯაფარიძე, ბალეტის სოლისტი ზურაბ კიკალაიშვილი, ანა ვარდიაშვილი და სხვები. ყველას დაგვევალა შეგვერჩია სადღეისო, საომარი ვითარების შესაბამისი საგმირო-პატრიოტული რეპერტუარი და ათი-თხუთმეტლიანი მივიღინებისათვის დათქმულ დროზე მზად ვყოფილიყავით. ასედაც მოხდა, მორიგე დამახეზაზე, ყველამ წარმოადგინა თავისი „საბრძოლო-შემოქმედებითი მივიღინების“ გეგმა და საშემსრულებლო რეპერტუარი. აწონ-დაწონეს, ბევრი მოგვიწონეს, რჩევაც მოგვცეს სად, როგორ უნდა გვემოქმედა ომიანობის დროის ცხოვრების წესების გათვალისწინებით.

მეც მოვიფიქრე ჩემი საქმე. ქართველი პოეტების: ვალაკტიონ ტაბიძის, გიორგი ლეონიძის, ალიო მაშაშვილის (მირცხულავა) ლექსები შევარჩიე და მოვამზადე. ამასთან, პროფესიული, თეატრალური პროგრამაც გავითვალისწინე. მართალი ვითხრათ, დიდად არ გამჭირვებია, რადგან 1941 წლის სექტემბერში ნიჟიერი სამხედრო მწერლის ვანიონ დარასელის ისტორიულ-რომანტიკული (სწორედ ჩვენი თეატრის შემოქმედებითი სტილის შესაფერისი) დრამა „კიკვიძე“ დავდგით რუსთაველის თეატრში და მთავარი გმირის — ვასილ კიკვიძის როლის შესრულებაც მე დამეცისრა. სპექტაკლი კარგი გამოგვივიდა, დიდადი მაყურებელი (მათ შორის მეომრებიც) ესწრებოდა, სრული ანშლაგით მიდიოდა.

დანიშნულ დროზე გავემზავრეთ 406-ე ქართულ მსროლელ დივიზიაში. მასპინძლე-

ბმა გულთბილად მიგვიღეს. აქ დაგვხვდნენ დივიზიის მეთაური გიორგი ყუფარაძე, კომისარი გრიგოლ გუმბარაძე, შტაბის უფროსი, მწერალი ივანე შაიშველაშვილი, ვაზეთის რედაქტორი კარლო სიხარულაძე და სხვები.

პირველ დღეს, გეგმის შესაბამისად, გარნიზონის კლუბში გვექონდა შეხვედრა მეომრებთან. ჯერ აკადემიკოსი ნიკო ბერიძენიშვილი წარუდგინეს აუდიტორიას. დიდი ყურადღებით მოისმინეს დამსწრეებმა ცნობილი მეცნიერ-ისტორიკოსის დინჯი, მიმზიდველი ლექცია, ჩვენი გმირი წინაპრების საგმირო-პატრიოტული ტრადიციების შესახებ. ლექტორმა მისთვის ჩვეული სიღრმითა და მიმზიდველობით გააშუქა დავით აღმაშენებლის, გიორგი სააკაძის, ერეკლე მეორის დამსახურება სამშობლოს წინაშე, მათი ბრძოლის საქართველოს თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის ლაშქრობებში. საინტერესო, დამაჯერებელი მაგალითებითა და ეპიზოდებით უჩვენა მეომრებს წინაპართა მხედრული ნიჭი და უნარი, მათი ჭარბსარდლობის ოსტატობა. დიდად კმაყოფილნი დარჩნენ აკადემიკოსის ლექციის მსმენელები, მეომრებთან ერთად, ჩვენთვისაც საინტერესო იყო მისი მოსმენა.

შემდეგ მეორე განყოფილებად, მხატვრულ ნაწილში ჩვენი ბრიგადის გამოსვლა იყო ნაეარაუდღევი, მისი პროგრამა მე უნდა წამეყვანა, მაგრამ მოხდა გაუთვალისწინებელი რამ: მოულოდნელად ცუდად ვიგრძენი თავი (გადაღლის თუ დიდხინის უძილობის გამო), ცივმა ოფლმა დამასხა, გულიც შემოდონდა. ამხანაგებმა სასწრაფოდ კულისებში გამიყვანეს, სამხედრო ექიმი და ექთანიც გამოიჩინნენ... არ დაიბნა სტეფანე ჯაფარიძე, მან იკისრა პროგრამის წაყვანა და კარგადაც, მისთვის ჩვეული იუმორითა და ოსტატობით გაუძღვა საქმეს.

მე კულისებში დროდადრო ყურს ვუვდებდი ბრიგადის წევრების გამოსვლებს, მათი მოწონების ნიშნად მეომართა ტაშს და სამადლობელო შეძახილებს. ამასობაში მოვმჯობინდი და კონცერტის ბოლოს მაინც შევძელი სცენაზე გასვლა, მასში მონაწილეობის მიღება, წავიკითხე ვალაკტიონის „თასი“ და

ალიო მაშაშვილის „სიმღერა გამარჯვებისა“.
ეს ორი მშვენიერი პოეტური შედევრი თავისებურად ერწყმოდა ერთმანეთს, მომენტურად შესაფერისი იყო: თუ „თასი“ ვაჟაკი მამულშვილის უანგარო ფიცია, მეორე კი-ცხვად, გმობდა მშინარასა და ლაჩარს, ამ-ხელდა სულმოკლეობას, მედგარი ბრძოლი-საკენ უხმობდა მამაცსა და გულადს, სამშობ-ლოს სადიდებლად უხმობდა ათასებს... თა-ნამემამულენიც მშობლიურ ძახილად ღებუ-ლობდნენ პოეტურ მოწოდებას... მეც მეო-მართა მოწონება მხვდა წილად, გავმხნევი, უკეთესობა ვიგრძენი, მათთან შეხვედრა უთუოდ წამლად მომერგო.

კონცერტის შემდეგ ამხანაგებმა მომილო-ცეს გამოსვლა და ავადმყოფობის დაძლევა. შემდეგ დღეებში დივიზიის ნაწილებსა და ქვეგანყოფილებაში ყოფნისას, მე ვუძღვებოდა ბრიგადის წევრების გამოსვლებს, თავად ვა-ცხადებდი მათ პროგრამას და სრულად წარ-ვუდგინე მეომრებს ჩემი პირადი რეპერტუა-რიც...

ლექსებთან ერთად, წარვუდგინე მათ ნაწ-ყვეტი „კიკვიდიან“, მოუუყვიე რუსთაველის თეატრში მისი დადგმის შესახებ, ამასთან გა-ვიაცანი შეკრებილთ, ვინ იყო და სადაური სა-მოქალაქო ომის ახალგაზრდა, ლევენდარუ-ლი გმირი ვასილ კიკვიძე, მოკლედ ვუამბე მისი საბრძოლო ცხოვრება (პიესის დადგმის, მომზადების პროცესში ავტორმა ვანიონ დარასელმა ბევრი საინტერესო საბრძოლო ეპიზოდი და დოკუმენტი გამაცნო), აქ მყო-ფი მეომრების თანატოლის, 24-25 წლის სა-ხალხო გმირის გამბედაობისა და მოსაზრე-ბულობის, მისი მებრძოლური და მეთაურუ-ლი ჰკუჟა-გონების შესახებ, კარგად, უნარიი-ნად მოწყობილ რეიდებისა და გადახდილი ბრძოლების გამოცდილებაზე, რითაც შიშის ზარს სცემდა მოწინააღმდეგეს, ამარცხებდა ჭარბი მტრის ძალებს, მის გაწაფულ, კარგად აღჭურვილ ნაწილებსა და მეთაურებს. კიკვი-ძე სწრაფად დაწინაურდა ბრძოლაში, რაზ-მის, ნაწილის ხელმძღვანელიდან, სრულიად ახალგაზრდა კაცი წითელი არმიის დივიზიის მეთაური გახდა და თავისი უანგარო გმირო-ბითა და თავდადებით ხალხში სიყვარული და უკვდავება დაიმსახურა...

და ასე, სამხედრო საქმისა და სამხედრო ისტორიის მცოდნესავით, ვატაცებთ ვუამ-ბობდი ახალგაზრდა საბჭოთა მეომრებს ჩემი გმირის ჯარისკაცური ცხოვრების მისაბამ და შთამაგონებელ მაგალითებს...

არჩევანი ბუნებრივი და სწორი აღმოჩნდა, თნრობას მოწონებით შეხვდნენ მეომრები. ასე შეერწყა ერთმანეთს ჩემი საავიტაციო-პროპაგანდისტული და სასცენო-რეჟისორუ-ლი ოსტატობა და სასურველი შედეგიც ვიგ-რძენი. არ ვიცი ავიტატორს უფრო მისმენდ-ნენ თუ დრამის არტისტს მეომრები, კლუბ-ში თუ ველად მათთან შეხვედრისას, მაგრამ მათი თვალები, ყურადღება ჩემსკენ იყო მოპ-ყრობილი, ნამდვილად მისმენდნენ, აღიქვამ-დნენ ნათქვამსა და წარმოდგენილს. ეს სია-მოუნებას მანიჭებდა, მარწმუნებდა, რომ ჩვენი ყოფნა თანამემამულე მეომრებთან სა-ჭირო და სასარგებლო საქმე იყო.

შემდეგ ბრიგადის წევრები წარვუდგინე, მოკლედ ვავაცანი მეომრებს ისინი და მათ დავუთმე ტრიბუნაზე არენა. ბევრი საინჟი-ნერო, შთამაგონებელი კონცერტი ჩაატარეს ჩემმა ნიჭიერმა, ახალგაზრდა კოლეგებმა შენაერთის ნაწილებისა და ქვეგანყოფიების პირად შემადგენლობასთან; თემატიკურად მრავალფეროვანი, ჟანრობრივად განსხვავე-ბული, პატრიოტულ-საგმირო საოპერო არი-ები, დუეტები — დავით გამრეკელის, მი-ხეილ ყვარელაშვილის და გრიგოლ გეგუჩა-ძის შესრულებით, ემანუილ აფხაძის ნონ-რები ქართველი პოეტების ლექსებზე თუ სა-კუთარ მძაფრ პუბლიცისტურ ტექსტზე. გი-ორგი საღარაძისა და სტეფანე ჯაფარიძის მსუსხავი სატირულ-იუმორისტული კუბლე-ტები; მათ რეპერტუარში მომწოდებელ ძა-ხილად ისმობდა ესტრადიდან ომში მყოფი, მე-ბრძოლი პოეტის ალექსანდრე გომიაშვილის, ჯერ კიდევ ომის წინ დაწერილი ლექსის „ის-ევ ეძახიან გერმანიას“ მძაფრი სტრიქონები: აპა, დაპბერა ქარიშხალმა, ჩაქრა ვარსკვლავი, ღამის წყვდიადის ნაპრალები ნაპრალებს ხრავენ....

— ჰიტლერ, ჩაძალდი! დგება ღამე უკანასკნელი, უკანასკნელი რეაქციის ვალბურჯის ღამე!

მხენ, ქართულ ხალხურ მოტივებზე ანა ვარდაშიელის მიერ შთაბეჭდილად აქედრებული, ფანდურზე შესრულებული სიმღერები, დიდი მადლობითა და კმაყოფილებით მიიღეს, აღიქვეს ჩვენი სამშობლოს მამაცმა დამცველებმა.

და არა მარტო მათ: ახალ ვითარებაში, თანამედროვე მებრძოლთა წინაშე, ამ მრავალჯერ, სხვა გარემოში, მშვიდობიან დროს მოსმენილ რეპერტუარს, თითქოს პირველად ვისმენდით ჩვენც, აქ სტუმრად მყოფნი მსახიობებიც და საოცრად განვიცდიდით მათ პატრიოტულ-მებრძოლურ სულისკვეთებას და მებრძოლებთან ერთად, გულით, მხურვალედ ვუკრავდით ტაშს...

მრავალ ეპიზოდს შორის, ერთიც მინდა გავიხსენო, — ამბობდა აკაკი ვასაძე, — იგი გიორგი საღარაძისა და სტეფანე ჯაფარიძის საბრძოლო ცხოვრებიდანაა. ისინი საზღვართან ახლოს განლაგებულ ქვეგანაყოფებში მიიწვიეს მასპინძლებმა. მსახიობებმა მათთვის დამახასიათებელ უშუალოებით ტემპში წაიყვანეს პროგრამა და მყუდრებელთა ყურადღება მიიპყრეს, რომ მოულოდნელად განგაში, საბრძოლო ძახილი გაისმა — „იარაღით!“, საზღვარზე „სავანგებო შემთხვევის“ გამო; კონცერტზე მყოფნი ქვეგანაყოფის მეომრები, იარაღში ჩამსხდარნი, კონცერტიდან მანქანებზე ამხედრდნენ, და უმალ საბრძოლო მოქმედებაში ჩაებნენ.

ბუნებრივია, კონცერტი დროებით შეწყდა, უნებლიე შესვენება გამოცხადდა, მაგრამ სასიხარულოდ, იგი მალე განახლდა, საბრძოლო დავალების შესრულების შემდეგ მეომრები კვლავ დამაბული ყურადღებით, მეტი ინტერესით უსმენდნენ სასურველ სტუმრებს, ქართული თეატრის დეაქლოსილ მოღვაწეებს...

ბუნებრივია, დედაქალაქში დაბრუნების შემდეგ, ეს ამბები და შთაბეჭდილებები გავაცანი ხელმძღვანელ ამხანაგებს და დიდად კმაყოფილნი დარჩნენ.

კარგა ხანს დავყავით ჩვენს თანამემამულე მეომრებთან, გავეცანით მათ საინტერესო მხედრულ ცხოვრებას, საბრძოლო წრთობას, მკირედი კულტურული მომსახურებაც გავუწყეთ წათ, საბჭოთა სამშობლოს თავისუფ-

ლებისა და ღირსებისათვის იარაღით მებრძოლ ჩვენს ახალგაზრდებს, მათი სულიერი სიმხნევის, გამჭირაობის, სიმედგრისა და ფრონტზე საბრძოლველად მალალი განწყობილების შექმნაში. დალილინი, მაგრამ დიდად კმაყოფილნი დავბრუნდით თბილის ქალაქში და თან მოგვდევდა უამრავი მეომრის ღიმილი, მათი მხენ, კმაყოფილი სახეები, გულწრფელი სურვილები...

დაიხ, ქართველი მეომრების გულითადი მადლობით აღსავსე სამკუთხა ბარათები აღნიშნავდნენ ქართული თეატრის: დრამის, ოპერისა თუ ესტრადის გამოჩენილ მსახურთა შრომასა და გარჯას, მათ თვალსაჩინო დეაქლს დიდი სამამულო ომის მკაცრსა და გმირულ დღეებში.

— ფრონტზე, ბრძოლაში მიმავალთ, — წერდნენ ქართული საბჭოთა ესტრადის პოპულარულ მსახიობს ანა ვარდაშიელს მებრძოლები, — გულადობის, თავდადებისა და გამარჯვებისაკენ მოგვიწოდებს, ბრძოლის ველზე იმედად მიგვეყვება სამშობლოს დამცველებს თქვენი სიმღერები: „არწივი“, „ივანანა“, „ჩემი გმირი“... თქვენი ხმა, სიმღერა გვახმნევენს პატივცემულთა ანა, ბრძოლად განგვაწყობს, სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე ვიბრძოლებთ ქართული სიმღერისა და მამაბაპური „მრავალყმიერის“ გადასარჩენად.

რა დიდებულად, ვაჟაკურად უთქვამს, დაუწერია თანამემამულე ჯარისკაცს! ასეთი განწყობა, სულისკვეთება უთუოდ ამხმენებდა მას. ასეთი სიტყვა, შეფასება უთუოდ დაიმსახურა მსახიობმა ქალმა, რომელიც მკაცრი ომის წლებში, მამაკაცებთან ერთად, შემოქმედებით ბრიგადებში ყველგან იყო, სადაც მოქმედებდა ქართველი მეომარი: მთებსა და საზღვარზე, საველე წრთობისა და მტერთან შეტაკებისას, იზიარებდა მათ ქირსა და ლხინს, მღეროდა გულიანად, თავდაიწყებოდა მამულისა და მამულიშვილობის სადიდებელს.

მრავალფეროვანი, შთაბეჭდილი იყო მომღერალ ანა ვარდაშიელის რეპერტუარი, პატრიოტულ-სავგირო, სატრფიალო-ლირიკული, შთამაგონებლად შესრულებული მსახიობის მიერ. დღესაც ვკახსოვს ფრონტულ ვე-

ტრანებს, თუ რა უშუალოდით, თითქოს პირადად მეომარს ეხებოდა, მისი მისამართით იყო ნათქვამი, შესრულებული, კარლო კალაძის მიერ 1924 წელს დაწერილი ლექსის, „ჩემი გმირი“ შთამაგონებელი, მებრძოლი, პოეტური სტროფები:

ვისაც სურდა ჩვენი ტანჯვა ენახა,
ვინც თბილისის მყუდროება შელახა,
მისი გულის ორად გამაპობელი,
ვიცი, ჩემო შავო ბიჭო, შენა ხარ!
ჩემი გმირი გიწოდე,
ხელი გამოგიწოდე,
გაიმარჯვებ, იცოდე.
ჩემო ვაჟკაცო!

მართლაც საბრძოლო დამარჯვებულად ქედრდა პოეტის ეს სიტყვები, მოწოდებად ჰქუნდა ეს მართლაც ქვეშაირიტი მებრძოლური ლექსი და სიმღერა ანა ვარდიანის შესრულებით. ამიტომაც იყო, რომ ქართველი მეომრები, მოძმე ხალხთა შეილებთან ერთად, ხმას უწყობდნენ მომღერალს, გულით იმეორებდნენ პოეტის ნათქვამს, მეომრულ საბრძოლო მწყობრშიც იტაცებდნენ მის მხედრულ მელოდიას და მხნე ლაშქრულში ამღერებულ, ბრძოლაში მიუძღოდა ქართულ პოლკებს და დივიზიას. მამაპაპურ „ლაშქრულთან“ ერთად ჯარი ვიდოდა მწყობრით!

ამიტომაც გულთბილი მადლიერებით იწერებოდნენ მამაცი ფრონტელები თავიანთ უმარკო, მაგრამ ყველგან გაბედულად მავალ, სამკუთხა ჯარისკაცურ ბარათებში: თქვენა სიმღერაც წინ მიგვიძღვის ბრძოლაში და საიმედო სულიერი იარაღიაო!...

სად არ იყვნენ, სად არ ხვდებოდნენ ქართველი მსახიობები თანამემამულე მეომრებს: ხმელეთზე, ზღვაზე, მთებში, საზღვარზე, ფრონტისპირა ზოლში, სანგრებსა და ბლინდაებში, კონცერტებს მართავდნენ ხევში, ველად, მანქანების ძარაზე, სავეელ ჰოსპიტლებში, მძიმედ დაჭრილთა პალატებშიც.

მათ ყველგან ჰყავდათ მოსიყვარულე, მადლიერი მსმენელი, სიმღერით რომ იშუშებდნენ მძიმე ტკივილებს, კვლავ ბრძოლის ველზე, ფრონტისაკენ მიუწევდათ გული, მათი სიმღერა თუ წაითხული ლექსი, ინსცენირება მზრუნველი სულიერი დასტაქარი იყო,

უებარი წამალი კრილობისა და იარაღის მომხმარებელი. სარჩენად, გამაყუჩებლად მიღებულ.

ეს იყო მებრძოლი ლექსი თუ პოლიტიკური სიმღერა, მომწოდებელი, აღმაფრთოვანებელი, ესტრადის მშვენიება და მაგალითი, სადაც შესანიშნავ პოეტურ ტექსტზე, ქვეშაირიტ სიმღერას, აკორდეონის თუ ფანდურის თანხლებით, მომღერალი ხელოვანი, შესანიშნავი ხმისა და სმენის პატრონი, მეომრებისათვის ასრულებდა შთაგონებითა და ოსტატურად.

მათ არ ჰქონდათ და არცა სკირდებოდათ ხმის გამამდიერებელი თუ დამყენებელი მიკროფონი, ისე გულიანად, შთამბეჭდავად ასრულებდნენ, რომ მათი ხმა, მელოდია ყველგან აღწევდა, ყველას ესმოდა ბუნებრივ ვითარებაში, უშუალო ემოციურ ზეგავლენას ახდენდა მებრძოლი კაცის გრძობასა და გონებაზე, საბრძოლველად აღანთებდა მებრძოლთა მისებს, მათ გულსა და გონებაში, პოულობდა ადგილს და ლაშქრობასა და ბრძოლაში მათი მუდმივი კეთილი და საიმედო თანამგზავრი იყო.

რადგან მისთვის სულითა და გულით ნათქვამსა და ნამღერს გულდაჯერებით აღიქვამდა ჯარისკაცი. მეომარი, პოეზია, მუსიკა და სიმღერა სამშობლოს თავისუფლებისა და ღირსების სადარაჯოზე იდგა და ყველა ერთად ერთ მთავარ საქმეს — მტერზე გამარჯვების დიად საქმეს ემსახურებოდა.

დიდი სამამულო ომის დროს მრავალჯერ იყო რესპუბლიკის სახალხო არტისტი მიხეილ ყვარელაშვილი საბჭოთა ჯარის ნაწილებში, სავეელ მოქმედებისა თუ ლაშქრობებში, ფრონტისპირა ზონაში თუ სავეელ ჰოსპიტლებში, ქართველ მსახიობთა კონცერტების მონაწილე.

მსახიობის მოგონებებში ბევრი ღირსსახსოვარი ამბავია აღნუსხული, იშვიათი ადამიანური ეპიზოდი, დაუეწყარი, მეტყველი, უთქმელად გახსნილი, დიდი საშიშროების ეამს, მკაცრი ფიზიკური და სულიერი გამოცდისა, საბჭოთა ადამიანების მორალური პოლიტიკური ერთიანობის, მათი ზნეობრივი სისპეტაკის, სილამაზისა და საბრძოლველად დარაზმულობის მაჩვენებელი, უანგარო მობობისა და მეგობრობის სულისკვეთების, მადალი კეთილშობილური იდეალების ერთგუ-

ლი ადამიანების სულიერი ნათესაობის ნი-
მუში.

მისთვის პირადად უცნობი უფროსი ლეი-
ტენანტი ვიტალი პანკოვი წერდა მიხეილ
ყვარულაშვილს:

— პატივცემულო მიხეილ! მე თქვენ ახ-
ლოს არ მიცნობთ. თქვენ უთუოდ ქართველი
ხალხის საყვარელი მომღერალი ბრძანდე-
ბით. იცოდეთ, რომ ჩვენთან თქვენი შესრუ-
ლებული სიმღერებით უფრო მეტად შეგი-
ყვარათ წითელი არმიის მეომრებმა. ჯერ კი-
დედ მაშინ, როცა პირველად მოგისმინეთ
ჩვენი გარნიზონის ნაწილში, ერთ-ერთ სო-
ფელში, სადაც ლამაზ ხევში, სადაც ქარ-
თველ მსახიობთა ჯგუფი გვეწვია. ამ მყუდ-
რო, სმენად ქცეულ ხეობას, ჩვენ, მეომრებს,
განსაკუთრებით გულში ჩაგვწვდა თქვენს
მიერ შესრულებული, შესანიშნავი ქართული
სიმღერა „ციციანთელა“ („ციციანთელას“
ქართულად წერდა რუსი მეომარი..)

მეც ვმღერივარ ცოტას, ვცდილობ თქვენ-
სავით ვიმღერო, მაგრამ ჯერჯერობით არ გა-
მომდის. ერთი კი მთავარია, თქვენმა სიმღე-
რებმა, კერძოდ „ოტ კრავია ი დო კრავია“ და
სხვა, ჩაგვიწერა მებრძოლეს ახალი ძალა
და სურვილი, რომ მეტერს ვებრძოლოთ უკა-
ნასკნელ სისხლის წვეთამდე, ბოლო ამოსუნ-
თქვამდე, ვიდრე არ მოვსპობთ მიხაკისფერ
ჭირს, გერმანელ ფაშისტ-დამპყრობლებს!

პატივცემულო მიხეილ! ამ ომში დაეკარგე
ყველა ჩემი ახლობელი, გზხოვთ მიმიღოთ
თქვენს ახლობლად, მომწერეთ ხოლმე თუ
არ გაგიძნელებდათ, მიგულეთ როგორც შვი-
ლი, ან როგორც უმცროსი, პატარა ძმა.
თქვენი პატივცემული ვ. პანკოვი.

ასეთი უშუალობა, გულითადობა, უანგა-
რო თანადგომა, მაღალი ადამიანური, მო-
ქალაქეობრივი კეთილშობილება ჭირ-ვარამს
უშსუბუქებდა მებრძოლ ადამიანებს, ეხმარე-
ბოდა ბრძოლის ველზე პატრიოტულ-მეომ-
რული მოვალეობის ვაჟაკურად და ღირ-
სეულად შესრულებაში.

დიდად ვამაყობ, — ამბობს მოგონებთა
მორიგი ფურცლები, — იმით, რომ ჩემს სიმ-
ღერებს ძალა შესწევთ დარაზმონ მებრძოლი
ადამიანები, რისხვად თავს დაატყდნენ გა-
ცოფებულ მოძალადეებს, გერმანელ ფა-

შისტ-დამპყრობლებს, როგორც მწერდა ერ-
თი უცნობი მებრძოლი და დაბეჯითებით
მთხოვდა ხშირად ჩავსულიყავ იმ სამხედ-
რო ნაწილში, სადაც ის მსახურობდა, რად-
გან, როგორც თვითონ ამბობს, ძალიან მოს-
წონთ, უყვართ მის ამხანაგებს სიმღერა და
მუსიკა.

როდესაც თბილისში ყოფილა რამდენიმე
დღით, სამსახურებრივ საქმეებზე (თან ახ-
ლდა თავის უფროსს) და საღამოს ოპერის
თეატრში უნახავს „ქეთო და კოტე“.
ძალზე მოსწონებია იგი და მთხოვდა შემ-
ღერა ამ ოპერიდან...

გონების თვალთ კვლავაც იფურცლება
ომის დღეების მოგონებათა ფურცლები:

საველე ჰოსპიტალში მორიგი საშეფო
კონცერტის შემდეგ, ერთმა დაქრილმა,
ყვარჯენს რომ ეყრდნობოდა, ცალი ხელი
ჩამავლო, მაღლობის ნიშნად გულთან მიმიკ-
რა, მომეხვია და დაბეჯითებით მთხოვა თა-
ვის პალატაში გავყოლოდი და იქ მწოლიარე,
მძიმედ დაქრილი ამხანაგი მენახა და
მისთვის კომპოზიტორ სოლოვიოვ-სედო-
ვის სიმღერა „სალამო რეიდზე“ მემღერა.

ბუნებრივია, ასეთ თხოვნაზე უარი ვერ
ვუთხარი დაქრილს და სიამოვნებით წაყვევი
პალატაში. იქ მხოლოდ სამი ვიყავით. შე-
ვუსრულე თხოვნა. რომ არ დამერღვია ჰოს-
პიტლის პალატის რეჟიმი, დაბალი ხმით ვი-
მღერე მეზღვაურთა საყვარელი, პოპულარუ-
ლი სიმღერა „სალამო რეიდზე“. სიმღერის
შემდეგ უჩვეულო, უცნაური სიჩუმე ჩამო-
ვარდა, ერთხანს ხმას არავინ იღებდა — რაო,
პატივცემულო მიხეილ, ხომ არ გიკვირთ,
რომ ტაში ვერ დაეკრათ აცრემლებულმა
ჩემმა ამხანაგმა? — მითხრა მასპინძელმა, —
ტაშს ჩემსა და ჩემი ამხანაგის მაგივრად, მე
დავიკრავო, უდიდესი მაღლობის ნიშნად: მე
ფხვში ვარ დაქრილი, ხელები მერჩის, ამ-
ხანაგი კი ხელებში მძიმედაა დაქრილი. ეს
არაფერია, ყველაფერს გავუძლებთ, სამაგი-
ეროს გადავუხდით ფაშისტ-ოკუპანტებს!...

— ჩვენ მეზღვაურები ვართ, სევასტოპო-
ლის დამცველები, იქ, ჩვენთან ერთად, ქარ-
თველებიც იბრძოდნენ ვაჟაკურად!..



ვერიკო ანჯაფარიძე

გიორგი ხუხაშვილი

დღემილი იშვიათად განიცდება დღისით ისე, როგორც თეატრში. გამორთული, თითქოს ჩამშრალა სინათლის წყაროები სცენურ სიერცესა და სკამებზე საფარგადაფარებულ გაყუჩებულ დარბაზს დაურღვეველ მყუდროებაში ძირავს. ეს გრილი სიჩუმე, როგორც ტაძარში, უნებურად მოკრძალებით განგაწყობს. ალბათ ამიტომ, ამ დროს თეატრში დარჩენილები ან შემთხვევით შეგვიანებულნი ხმამაღლა იშვიათად თუ დაილაპარაკებენ. რეპეტაციის შემდეგ ფერებჩამ-

ცხრალი დეკორაციებისა და კულისების სიჩუმეში თითქოს წამიერად გარინდებულ ხელოვნებას ძინავს. და არის რალაცნაირი, მისტიური შეგრძნება ღვთაებრივა იდუმალები-სა, ამ საღამოს რომ გაიღვიძებს თეატრის განუმეორებელ სასწაულად. ეს თეატრალთათვის ესოდენ ნაცნობი და ნაგრძნობი სიჩუმე დაფათურობს საგრიმიორო ოთახების სარკეებზე, რეკვიზიტისა და ტანსაცმლის გარდერობებში, გრიმისა და შეზავებული ფერების სურნელებში გახვეული. ასეთ წუ-

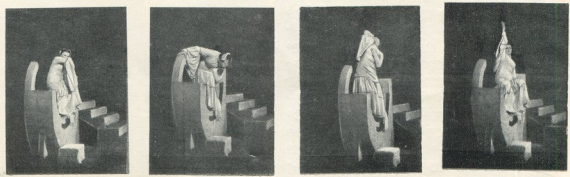
სცენები სპექტაკლიდან „ურიელ აკოსტა“





თებში ხშირად მინახავს დიდი არტისტი თითქოს საერთო რეჟიმიდან ამოვარდნილი. უნებურად შეგვიანებული ლანდივით შთანთქმული თეატრის მეტყველ მდუმარებაში. იქნებ მანქანამ დროზე ვერ მოაკითხა, და მართო დარჩენილს უჭირს ფეხით გავლა იმ გზისა, შვიდი ათეული წელიწადი რომ შეეჩვია აქედან მის ბინამდე? ან, იქნებ, განგებაც დარჩა, რადგან ამ ბოლო ხანებში დაჩემდა ამ დუმშილი დანთქმა და ფიქრი? მე მინახავს ასეთ წუთებში ვერც კი ანჯაფარიძე ცარიელ დარბაზში იმ ადგილას მჯდარი, სადაც რეჟისორები სხედან ხოლმე რეპეტიციების დროს. ნერვებით განტოტვილი ელექტროსადენებით თითქოს ენერგით იტვირთებიან და გაცივებულ პიუპიტრებს დახუჭულ თვალებზე რული ეკიდებათ. იგი, დადლილი თუ მოშვებული, ამ მყუდროების ნაწილი ხდება, მთელი არსებით გრძნობს თეატრს, ამ სცენისა და კულისების სიღრმეებში გაუჩინარებულ ნისსავე ცხოვრებას. და სცენიდან, როგორც იდუმალი გვირაბიდან, დააჭვრებიან მისთვის ძვირფასი სახეები, იმართება მტვერგადაც-

ლილი ნიღბების უჩვეულო კარნავალი. ნახევარბნელიში სკულპტურულად გამოკვეთილი მისი სახე, ნაოკებიდან ამოშუქებული ჩაუმჭრალი თვალები ჟამთა დენაში შეუღმსრავ მშვენიერებას ასხივოსნებენ. ვისაც ასეთ წუთებში უნახავს ვერიკო ანჯაფარიძე, იმასაც ირწმუნებს, როგორ შეიძლება ერთად აყოს სიბერე და სილამაზე. ამ გარემოში მთელი მისი არსება თითქოს იდუმალ სასიცოცხლო ენერგიას იძენს ყველაფერ იმასთან შინაგან კავშირში, რასაც დაუშურვებლად და შთავგონებით მიუძღვნა მთელი თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლე. აქ და მხოლოდ აქ არის ამოსაცნობი მისი უშრეტელი ტალანტის დიადი ძალისხმევა. და ეს დუმალი უცებ ხმაურიანი ხდება. თითქოს სცენის ფარდებში მოგონებათა ქარბორბალა დატრიალდება. პირველი რეპეტიციების მოუსვენრობითა და პრემიერების ჟრამულით ავისებული დარბაზი თითქოს უცებ ატორტმანდება. დიდი მსახიობი პირისპირ დგას თავისსავე ცხოვრებასთან. და ნახევარბნელიდან გამოდინ სცენაზე მისი ბრწყინვალე





სცენა სპექტაკლიდან „ჰამლეტი“.

პარტნიორები. ნაცნობი ხმები დაირხვევა სივრცეში. ისინი არსად წასულან, აქვე არიან, მარჯანიშვილის თეატრის კერძევე, ნაფტალინწყაროლ სამოსელში და ფერგადასულ ფოტოსურათებში იღვიძებენ და ცოცხლდებიან. ყველაზე მეტად ვეროკო ანჯაფარიძემ იცის მათი აქ ყოფნა. ეს მის განუწყვეტელ მშვენიერ ცხოვრებას კიდევ ერთი დღე ემატება, დღევანდელი დღე. იმ დიდი თაობიდან ერთადერთია, შესაშური მხნეობითა და უტეხი რწმენით რომ შერთვია თეატრის რთულსა და წარმატაც ცხოვრებას. აქედან იღებს სასიცოცხლო ენერჯიას მისი განუყოფელი ტალანტი, იღებს, რათა მერე ყოველი წვეთი სიცოცხლისა შესწიროს თავის კერპს — თეატრს. ეს არის სამარადამო სიყვარული, მისი ხმა შთააგონებს ყოველდღე: ან ყველაფერი, ან არაფერი. მას ახლა ახალი პარტნიორები ჰყავს, თავისი შვილების ტოლები და უფრო ახალგაზრდებიც. იმათთვის სწორად უთქვამს, თეატრი ხომ მხოლოდ იმას ანიჭებს ჰეგმონიკ ბედნიერებას, ვინც მას ყველაფერს სწირავს. გადამდები, მღელვარე და ბრძნულია ეს სიყვარული. ამ სიყვარულით შთაგონებული მივიდა იგი თავისი ხალხის მითრთოლვარე გულთან. მან ეს იცის, კმაყოფილება კი არ ატკბობს და ამშვიდებს. პირიქით, უფორიატებს სულს და დებიუტანტის პირველქმნილი მოუსვენრობით მოიჩქარის ყოველდღე ამ მომაჯადოებელი სამყაროსაკენ. ის ცხოვრებიდან მოდის იმასთან, რაც მისთვის ცხოვრებაზე მეტი ხდება ხოლმე. ახლობლებს ყოველდღიურ ოჯახურ ცხოვრებაში უკვირთ: შინ მყოფი ხან სწერთო დაუძღურებას უჩივის, ხან სის-

ხლის წნევას, ხან აჩქარებულ გულს. თეატრში მოვა და უცებ გარდაიქმნება. თითქოს სასწაულმოქმედი, სცენის მტვერშეზავებული ჰაერით იკურნება, გარდასახვის ჯადოქრული ძალა ახალ სიცოცხლედ იქცევა და მხრებიდან წლების სიმძიმე უჩინრად ჩამოეხსნება. ოსტატის ვნებად და სიყვარულად ქცეულ ძალას უჭირავს მისი ძლიერი არსება. და ყველაფერი ემორჩილება ამ იღუმალ ძლიერებას. ასეთი ადამიანები მათს გარშემო განამტკიცებენ მარადიული ცხოვრების რწმენასა და იმედინობას. ეს უბრალო ბიოლოგიური ხანდაზმულობა როდია. სულის მშვენიერებაა და სიმტკიცე. „მხოლოდ სული აქცევს თიხას ადამიანად“ (ეკვიუპერი). და როცა თეატრში შემოდის, მას თან მოაქვს ეს გადამდები შინაგანი მხნეობა თუ რწმენის სილამაზე. აქ მას ყოველდღე მეგობრები, ახლობლები, პარტნიორები ხვდებიან. მათ შორის ჩვეულებრივი ადამიანური ურთიერთობაა, ყოველდღიური, პროფესიონალური შრომის ურთიერთობა. თეატრი ხომ უსას-





რელო შრომა და ძიება. მისი ძვირფასი „ოქროს მტკერი“ ყოველდღიური დამქან-ცველი შრომა-გარჯით მოიპოვება. და მაინც ვერიკოს მოსვლა თეატრში ამ სიახლოვესთან და ინტიმთან ერთად, თითქოს იუმორსა და შეჩვევაში განულებული, ბუნებრივად ამ-ქლავებს ყველას რიდას და მოკრძალებას, რაღაც უფრო მეტს, ვიდრე უფროსისა და სახელოვანი არტისტისადმი თავყვანისცემაა. ვერიკო მათთვის ცოცხალი მარადიული თე-ატრია. და როცა მარტო რჩება, ერთნაირი სიყვარულით ფიქრობს თავის ტოლებზე და იმათზეც, შვილიშვილებად რომ ერგება. მის არსებაში ერთიანდება დანაწევრებადი, დრო-ში წყვეტილი ცხოვრება. თეატრში, ტელე-ვიზიაში თუ დღესასწაულებზე მუდამ ადამი-ანებით ვარსებობს გრძობის დახარ-ჯული სიცოცხლის ფასად მოპოვებულ სიყ-ველულს. მას ადამიანების გარეშე სიცოცხლე არ შეუძლია. მათთან ყოფნა უბრალოდ კი არ უყვარს, ურთიერთობანი და ჩვეულებრი-ვი კონტაქტები მის მოძრავსა და მოქმედს, მოუსვენარ არსებას ასულდგმულებს. მან იცის სიცოცხლე და ადამიანის ტრაგიკული არსებობის მშვენიერება. და იცის რა ძალა აქვს თეატრს, როგორი მომხიბველობით არის აღსავსე ეს „ცხოვრების სარკე“, კე-თილისა და ბოროტის მარადიული ბრძოლის გამომსახველი. და ჩვენც ვგრძობთ როგორ განამტკიცა ამ დიდი ტალანტის ცხოვრებამ თეატრის რწმენა და სიყვარული. ათასი სი-ცოცხლე ჰქონდეს, ათასივეს თეატრს შეს-წირავდა, რადგან მისთვის თეატრი ცხოვ-რებაა და ზოგჯერ ცხოვრებაზე მეტი.

...დღისხანი არ არის მას შემდეგ, თითქოს გუშინ იყო და ათეული წელიწადი კი გასუ-ლა.

ვერიკო ანჯაფარიძე მარჯანიშვილის თე-ატრში „ურიელ აკოსტას“ აღდგენას შეუდგა, ახლა ის იმ აღდგენას იჭდა, სადაც ოდესღაც დიდი კოტე. აღდგენა თუ განმეორება სპეც-თარი სურათებისა მხატვრებს მუდამ უჭირთ. ასლი მაინც ასლია ხოლმე. მხოლოდ ვერიკოს მეხსიერებას შეეძლო შეუძლებელი: ეს ჩვე-ულებრივი აღდგენითი რეპეტიციები არ იყო. ცხოვრება თაობებს ცვლიდა. ვერიკოს ნაცვლად სცენაზე მისი ქალიშვილი იოგა. სოფიკო ჭიაურელი იგდოთს თამაშობდა. თითქოს თავისისავე ახალგაზრდასა შეჰყუ-რებდა დიდი ვერიკო სცენაზე. შეჰყურებდა და სასწაული ხდებოდა: ცხოვრება დედას იმეორებდა შვილში, მაგრამ არა ბოლომდე. სრული განმეორება შეუძლებელიც იქნებო-და და უაზრო წრებრუნვაც. მაინც რას მოას-წავებდა ეს აღდგენა, ან შეიძლება კი გენი-ალურის განმეორება? ვის შეუძლია აღადგე-ნოს თავისი განკლივი ცხოვრება? უკვე აღარ იყვნენ უმანგი ჩხეიძე, პიერ კობახიძე, შალვა ღამბაშიძე, სანდრო ჟორჯოლიანი. არსებობდა ოცხელის საოცარი დეკორაციე-ბის ესკიზები და თამარ ვახვახიშვილის მუ-სიკის ჩანაწერები, არსებობდა ვერიკოს ხსოვნაში ჩარჩენილი მისივე ივლითი, ცალ-კეული სცენები თუ მიზანსცენები, ყველა-ფერი დანაწევრებულად და დაფანტულად. იგი ხშირად შუბლზე შემოიღებდა ხელს და იხსენებდა, იმ წუთებში საკუთარ ცხოვრე-ბას თავიდან ყვებოდა, იქნებ სცენაზე პირ-ველად ფეხის შედგმის დღიდანაც, ვინ იც-ის. ეს იყო ტრაგიკული და იმავე დროს ბედ-ნიერი დღეებიც მსახიობის ცხოვრებაში. მარ-ჯანიშვილის თეატრში კვლავ მარჯანიშვილი ბრუნდებოდა. „ქართული თეატრის აკადე-მია“ სცენურ ცხოვრებას აგრძელებდა, სი-

სცენები სპექტაკლიდან „ანტონიოსი და კლოპატრა“



2. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 1984

საქართველოს
ნიონდელი
ბიბლიოთეკა



ვ. ანჭაფარიძე — ჯავარა („მოკ-
ვეთილი“).

სცენა სპექტაკლიდან „მედეა“

სცენები სპექტაკლიდან „მარგა-
რიტა გოტიე“ (არმანი —
პიერ კობახიძე)

ცოცხლის გენეტრკური კოდი მკაფიოდ გა-
ნიცდებოდა. ხელოვანი, წარმავლობასა და
თეატრის ეფემერულობას შეერყვეულო,
„დროთა კავშირის“ აღდგენას ესწრაფოდა.
საოცარი შინაგანი ლოგიკით შეკრული სპექ-
ტაკლის მთლიანობა იმპროვიზაციებსა და
გადახვევებს ვერ ეგუებოდა. ეს დაურღვევე-
ლი ჰარმონიული მთლიანობა იყო. უბრალო
დეტალი თუ შტრიხი მთლიან სცენურ ნა-
ხატს ცვლიდა. და ისიც რესტავრატორის იშ-
ვიათი სიზუსტითა და სიფრთხილით მუშაობ-
და. უჩვეულო რამ ხდებოდა მის არსებაში:
თავის ივდიოს ეთხოვებოდა და სოფიო ჭი-
ურელის ივდიოს შექმნას ესალმებოდა. და
მაინც წარსულსა და დღევანდელ სინამდვი-
ლეს შორის მყარი ხიდი იდებოდა. ახლანდე-
ლი ივდითი ჰგავდა და არც ჰგავდა უწინ-
დელს. შეილში დედის ხმა თავისებური ნი-
უანსებით ისმოდა. გრძნობდა როგორ მეორ-
დებოდა ბევრი რამ. „ის მოდის, მოდას,
თავს უხრიან მას ყვავილები“, ესმოდა ცხა-
დად. ეს თვითონაც იყო და მისი შვილიც.
„იცოდეს ყველამ, მე იგი მიყვარს“, წარმოთ-
ქვამდა ქანდაკებასავით ამართული ივდითი,
ბერე ურთილისკენ გამოიწვდიდა ხელებს და
ტანში დამშლელი სინაზით იტყოდა: „ახლა
ჩემი ხარ, ურთელ, ჩემი“. სოფიკოს ხელებს
თითქოს მისი ხელებიც იყო. ვისაც აქვს ძა-
ლა და ნებისყოფა, ის მთელ სამყაროს დი-
მორჩილებსო, კიბის თავზე მდგარი ივდითი



თითქოს მძელ ქვეყნიერებას გადასძახოდა და ეს მისი ძახილი ისმოდა სცენის ფარდებში. ასე გრძელდებოდა ბოლომდე. და დღეს კიდევ ერთხელ ვერიკოს ივდითი ვერიკოს თვალწინ კვდებოდა. კოტე მახარაძის ურავლსაც ამგვარი რამ ემართებოდა. „ჩემი დემონი!“ გაჰყვიროდა იგი და მის ნერვულ ხარხარში პიერ კობახიძის ხმა ისმოდა. „სულ ამყო, ყალყზე ნუ დგახარ, შავო ვეშაპო, ნულარ მძვინვარებ და კბილთა ღრუკენით ნუ იმუჭრები. ჭიად იქეცი, იცოცე ჩუმად“, ღრტყინავდა ურიელი, თავისსავე ლანდს ფეხს ადგამდა და შუბლზე ჩამოშლილ თმას ისე გადიწურავდა, როგორც ამას პიერ კობახიძე აკეთებდა. დიახ, ეს ბოლომდე ერთგული, პატივისცემითა და ნდობით აღსავსე დღებლირება იყო. და, იმავე დროს, ეს იყო ახალი თაობის სცენური ცხოვრებაც, მას თავისი მრწამსი, თავისი ხელწერა თუ კილო ჰქონდა. პათეტიკურ ინტონაციებს თითქოს გაურბოდა და დამიწებისაკენ ისწრაფოდა. და ეს ისეთ სპექტაკლში, სადაც არცერთი ყოფითი დეტალი არ არსებობდა. მხოლოდ მაღალი სანთლები ენთო ხელოვნების მარადიული ცეცხლით. ამ სანთლებზე იწვოდა ურიელისა და ივდითის უჭკნობი სიყვარული ფანატრიზმისა და დოგმატიზმის წყევლიადში. დრო უჩვეულოდ გადიოდა, თითქოს ვერიკოს იდუმალი ფიქრი მესმოდა, ის რებეტიციას გამოერტობოდა ხოლმე. სცენაზე მსახიობები ჩუმდებოდნენ, მისი ფიქრი რომ უნებურად არ გაეწყვიტათ, ამიტომ ფრთხილობდნენ. ამგვარი გამოთიშვების დროს, ინტერვალებში, მესხიერება შორიდან მოყვებოდა განვლილ ცხოვრებას. ხსოვნაში ოფელიას მორთოლვარე ტანი შეიბზეოდა. უფლისწული ჰამლეტი თავის უსათნოეს სიყვარულს მწარედ ეტყოდა: „მონასტერში წადი, მონასტერში. რად გინდა ქვეყანაზე ცოდვიანები გაამრავლო“. უსამართლოდ დასჯილი სილამზე და სათნოება აუხსნელ ექვებში იტანჯებოდა. ბოლოს მამის სიკვდილსა და ჰამლეტთან განშორებას ველარ უძღვებდა და ჰკუდიან გადამდარი უცნაურ გვირგვინებს წნავდა, თავზე იდგამდა, მერე მდინარის უცნაურ გრილ სარეცელში წვებოდა სასიკვდილოდ. იმნაირი გვირგვინი ედგა თავზე საქორწინოდ მორთულ ივდითსაც. და გათხრილი საფლავის პირას, თითქოს გაბზარულ თალქვეშ საყდარში, ზარივით რეკდა უშანგი ჩხეიძის ხმა: „მე ოფელია მიყვარდა და ორ-





მოც ათას ძმას ერთად მოგროვილს ჩემსავით ვერ ეყვარებოდა“. და ქართველი ხალხის სულიერ ცხოვრებაში რუსთაველის თეატრის ქერქვეშ ბინავდებოდა კაცობრიობის ცხოვრების ერთ-ერთი სასწაული „უფლისწული ჰამლეტი“. მერე გალაკტიონის ლექსიდან ისმოდა: „ამაო მთლად ცხოვრება, დრტივის წუთისოფელია, წადი, წადი მონასტერში, მონასტერში, ოფელია“. ჰამლეტის ფიქრებით დადიოდა თბილისის ქუჩებში საუკუნის უდიდესი პოეტი. აღტაცებული პოეტები ქანდარიდან ექსპრომტით ესალმებოდნენ სცენაზე თედახრილ ოფელიას. და არავინ დაობდა იმაზე, რომელი რომელს უსწრებდა: პოეზია თეატრს თუ თეატრი პოეზიას. თეატრში არასოდეს არ არის დამატებული სიმშვიდე. იქ მუდამ გამაფრებელი ვნებები მოქმედებენ. ბედისწერა დაუზოგავად მოქმედებს, გამარჯვებებისა თუ აღზევების შუქზეც პრინციპებისა თუ შეხედულებების უკომპრომისო ბრძოლა მიდის. სრული ჰარმონია მოგონილი რამ არის. ფორტუნა ყველას ერთნაირად არ უღიმის. და თეატრა წარმოქმნის თავისი ყოველდღიურობის დაწერილსა თუ დაუწერელ წინააღმდეგობებს. რას იზამთ, ბედისწერა თანაბრად არ ანაწილებს გვირგვინებს. ეს რთული ცხოვრებაა, შეჯახებებში, კამათში, ჭორებში, თუ ანეგდოტებში ასახული. და ასეა მაშინაც, როცა თეატრს თაღებქვეშ მძლავრად მოქმედებს მარჯანიშვილისა და ახმეტელის დაუცხრომელი გენია. მერე ისტორია დააფიქსირებს ამ ბრძოლების არსს, დილემანტობიდან პროფესიონალიზმამდე, სტიქიური სპექტაკლებიდან ანსამბლური მთლიანობის, აზრისა და ფორმის სრულყოფილების იშვიათ გამოვლინებებამდე. თეატრი არნახულ სიმაღლეს

აღწევს და მის მწვერვალებზე კიდევ უფრო მძლავრად ქრიაან დროის ქარები. მშვენიერების ჰირვეული ღმერთი მსხვერპლს მოითხოვს. ხდება მტკივნეული გახლჩეცად და მარჯანიშვილს თან მიჰყავს ქუთაისში თავისი თეატრის შესაქმნელად თანამოაზრეები მერე რა წლებია! რევოლუციის სული ყველაფერს ცვლის — ცხოვრებას, გემოვნებას, ნიჭს, ურთაერთობებს. ქუთაის-ბათუმის თეატრი ორ წელიწადში სასწაულს ახდენს. ვერიკო ამ სასწაულის ორომტრიალში პირველთაგანია. დიდი კოტე დგამს სპექტაკლს „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. ეს იმათი სამბოლოც არის, ისინი კმნიან და თეატრის თაღზე გუგუნებენ. ახალგაზრდები არიან, დროს მძაფრად გრძობენ და შთავგონების ცეცხლში გახვეულნი თავდავიწყებამდე ეძლევიან შემოქმედებას. ბაგრატი ტაძარი და უქიმიერაონი ისტორიის სამზერიდან დაჰყურებენ ქუთაისს, მის თეატრს, არტისტებისა და პოეტების მღელვარე ცხოვრებას. დიახ, მარჯანიშვილი სასწაულებს ახდენს. „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „კაკალ გულში“, „ურიელ აისტა“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, — სულ თითქმის ზედისეულ შექმნილი სცენური შედეგები. ორი წლის მერე თბილისში გასტროლები ოპერის თეატრში, სპექტაკლების შემდეგ გათენებამდე რუსთაველზე მოსიარულე ხალხი, აღზნებული და სამუდამოდ მოხიზლული ქართული თეატრით. რა ბედნიერა წლებია! დაიბადა მარჯანიშვილის თეატრი და მტკვარგაღმა თბილისელებმა შეიყვარეს უკვე სახელგანთქმული შენობა. ვერიკო ანჯაფარძის ცნობენ თბილისის ქუჩებში. ბედნიერად დაწყებული მისი არტისტული ცხოვრება ახალი აღმოჩენებას წინაშე დგას. ზეიმაღ ქცეული პრემიერები, სცენა



ულებს, მოულოდნელ მარცხსაც და თეატრის განსაცდელსაც. მის ჰირვარამს, ძიებებსაც და ზეიმებს. ის ყველაფერ ამას იგონებდა, იგონებდა მხოლოდ, ვიზუალურად განიცდიდა, ზედავდა ამავე სცენაზე ცნადად, თვითონაც იქ იყო, იმ სპექტაკლებში და დარბაზის სიღრმიდან გრძობდა მარჯანიშვილის თვალების ანთებულ მზერას. საოცარი უნარი მიანიჭა განგებამ ადამიანს: დამახსოვრებისა და დავიწყების უნარი. ისინი იმახსოვრებდნენ ამ მშვენიერ დღეებს, ვერიკოს სულში რომ ილვიძებდა ახლა, თითქოს თავისთავთან მარტო დარჩენის ჟამს. და ეს მეხსიერება აღადგენდა „ურიელსაც“, „მარგარიტა გორელსაც“, „მეფე ერეკლესაც“, „ანტონიოს და კლეოპატრასაც“. ჩვენ თვალწინ გვიდგას ის დღეები. თეატრის კედლებში დიდი ომის ექო გუგუნებდა. ბორჯავდა „ხევის ბეთქოვენი“ და კულისებამდე აღწევდა „გუგუნება კიშაურის“. მოუსვენრად უღამდებოდა შუქგამორთულ თბილისს. თეატრში კი კვლავ ენთო პიუპიტრები. ისტორიის სიბნელიდან მეფე ერეკლეს მხარდამხარ გამოდიოდნენ სცენაზე გლეხკაცი ბერუჩა და პოეტი საიათნოვა, საფლავებიდან დგებოდნენ გმირები, დარბაზში მეომრებიც და ნაფრონტალებიც ისხდნენ. ვერიკო ანჯაფარძის ანო კედელს გაკრული, ღამის წიაღიდან ისმენდა ბესიკის ხმას: „სევდის ბაღს შეველ შენაღონები“. და მუდამ შუქირვებულ საქართველოს აღრეულ ცხოვრებაში პირიმზესავით ყვავალობდა რომანტიული სიყვარული. და სევდის ბაღში მიჯნურების კვალდაკვალ დადიოდა სიკვდილი. რამდენჯერ მომკვდარა სცენაზე ვერიკო ანჯაფარძე. კიდე

გრძნობს ტიტანების საოცარ დებიუტებს. უმანგი ჩხეიძე, სესილია თაყაიშვილი, ვასო გოძიაშვილი, შალვა ღამბაშაძე, აკაკი კვანტალიანი, სანდრო ჟორჯოლიანი, უფრო გვიან გიორგი შავგულიძე, ერთბაშად მოსული საყვირველი თეატრალური ტალანტები. დღედაღამ თეატრში ყოფნა, მარჯანიშვილას ავზნებული რეპეტიციები, ათასობით პაპიროსის ბოლში გახვეული სიცოცხლე რეფორმატორი რეჟისორისა. თეატრის პირდაპირ პატარა კაფე — მათი არტისტული თავშესაფარი, ღარიბული სუფრა — რეპეტიციების გაგრძელება, ცხოვრება მხოლოდ თეატრისთვის, ყველაფერი თეატრს. და საყვარელი ძვირფასი „მოხუცი“, უკნობი სპექტაკლების შემქმნელი. ის მარტო თეატრის მემორიალურ დადაზე არ დარჩენილა, ყოველ მათვანში განაწილდა მუდამ ანთებული სიცოცხლე. ვერიკოშიც განაწილდა. და ამიერიდან მთელი არსებით ეკუთვნის იმათ, თავის პარტნიორებს, რეპეტიციებს, პრემიერების დღესასწა-



სცენა სპექტაკლიდან „ხეები ზეზურად კვდებიან“.



სცენა სპექტაკლიდან „მოჩვენებანი“. ფრუ ალვინგ — ვ. ანჯაფარიძე, პასტორ მენდერსი — ანკე ქაქუცაძე

ეროვნელ კვდებოდა სცენაზე მისი განწირული ანო, ჩვენ არ ვგრძნობდით ბუტაფორულ ხანჯალს და არტისტულად დაცემას გულგანგმირული ქალისა. ვიყავით საოცრად სანტიმენტალური და სულიან-ხორცუანად შეძრულნი განვიციდით იმათ ბედს, ვინც სამშობლოსა და სიყვარულს ეწირებოდა. და მერე ლადო ასათიანის სიტყვებს ხშირად ვიმეორებდით ხოლმე: „სხვა რომ არ იყოს, ჩვენ მართო შენი და ნატოს ეშხი დაგვიფარავდა, თორემ მტერს ისიც კი შეაწინებდს, ერთხელ ხმა-მალა რომ ვთქვათ: „მარაბდა“!. იმ წლებში გადიოდა „მარგარიტა გოტიევი“. ხელმოკლე სტუდენტები ძლივს ვშოულობდით ქანდაკაზე თეატრის ბილეთებს. დიდი ომი მძვინვარებდა, ადამიანები ილუპებოდნენ, სწირავდნენ სიცოცხლეს და თეატრი გრძნობდა: ფრონტის ხაზი მის სცენაზეც გადიოდა. ახლა უფრო მეტის თავგამოდებით უნდა ეკეთებინა ყოველ ადამიანს თავისი საქმე. თეატრი დიდი ომის შემძვრელ ორომტრიალში ადამიანის ამადლებულ სიყვარულს განდიდებდა. ათას განსაცდელს შეჰქიდებულ ცრემლგამშრალ ხალხს მარგარიტას თანამგრძნობელი ცრემლები შერჩენოდა. დიახ, ჩვენ ვტიროდით, როცა ეს მშვენიერი, უბედური ფრანგი ქალი თავისი არმანის მოლოდინში სასიკვდილო სარეცელზე სულს დაფავდა, როცა მასთან ფლიდი მეგობრები მოდიოდნენ და მომაკვდავის უქანასკნელი გროშები მიჰქონდათ. გული გეგმირებოდა, როცა ეუკვებით განრისხებული არმან დიუვალეი გახულუქებული, ბანქოს მოთამაშე ბურჟუების წინაშე სახეში მიაყრიდა ფულებს უბედურ მარგარიტას და ყველას გასაგონად იტყოდა: იცნობდეთ ამ

ქალს, ბატონებო, მან ყველაფერი გააკეთა იმისთვის, რომ ჩემთვის ეს ფულები დაეტყუებინაო. რა უსამართლოდ იტანჯებოდა სულგრძელი სიყვარული. ჩვენ ყველას უნებური შიში გვიპყრობდა, მართლა ხომ არ კვდებოდა სცენაზე ვერიკო. წარმოდგენის დამთავრებისას იგი ძლივს იდგა ფეხზე, მდაბლად უკრავდა თავს აღფრთოვანებულ, ცრემლებამდე ბედნიერ მაყურებელს, ჩვენ იმ დიდი ომის ორომტრიალში ამ უცნაური ბედის ფრანგი ქალისგან ადამიანის თანაგრძნობას ვსწავლობდით. თბილისში კვლავ მოსულიყო ალექსანდრე დიუმა, მარგარიტა გოტიეს დამუქნარაი კამელიები სიცოცხლის სიყვარულს უმღეროდნენ. მაშინ ჯერ კიდევ არ გვენახა ეკრანზე გრეტა გარბო. ვერიკოს სარა ბერნარსა და ელეონორა დუზეს ადარებდნენ თეატრმოცდნეები. მხატვრები ხატავდნენ მარგარიტას როლში, პოეტები ალტაცების ლექსებს წერდნენ. იწერებოდა აღფრთოვანებული რეცენზიები. ის კი ყოველი სპექტაკლის შემდეგ ენერგიისგან დატოლილი მიდიოდა შინისაკენ, რათა მომავალ სპექტაკლამდე სული მოეთქვა. რა ბედნიერად იხარჯებოდა მისი მშვენიერი სიცოცხლე!..

და იმ წუთებში, როცა „უტიელ აკოსტას“ აღადგენდა მისი წარმოსახვა, მარგარიტა გოტიესაც ხედავდა. ხანდაზმული აქტიორის წინაშე კვლავ მისი მშვენიერი ახალგაზრდობა იდგა. მაშინ წარსულის გასხენება მომავალზე ფიქრს ნიშნავდა. ჩვენი მწერლობაც, მხატვრობაც, კინემატოგრაფიც მაშინ მთლიანად ფრონტისკენ პირმიბრუნებული, ყველაფერში გულისხმობდა კაცობრიობის მომავლისთვის ბრძოლას იმ დიდი ომში. ხალ-



ხთან, ჯარისკაცებთან მოდიოდნენ შექსპირი, გუცოვიცი, დიუმაცი, ადამიანისა და ადამიანურობის გადასარჩენად იღვწოდნენ ისინი ქართულ სცენაზე, და საეკივრელი რამ ხდებოდა: ადამიანები, რომლებიც იმ დღეებში ბევრს ფიჭობდნენ პურსა და შაქარზე, არ ჰქონდათ ვათბობა, ზოგჯერ მარილიც კი, დადიოდნენ თეატრში, დაზოგილ შექზე კითხულობდნენ ნახევრადმშვირნი უკვად წიგნებს. ისინი ვერ ეგუებოდნენ სულიერ შიმშილს. გაუთბობდნენ საკონცერტო დარბაზებში უსმენდენ ალყაშემორტყმულ ლენინგრადაში შოსტაკოვიჩის სიმფონიას, უყურებდნენ მარგარიტა გოტიეს შემძვრელ დრამას და ფინალში ფეხზე ამდგარნი ცრემლმომდგარი თვალებით უღრმესი პატივისცემით ტაშს უკრავდნენ ვერიკო ანჯაფარიძეს. მათ იცოდნენ: „შემოქმედის პატივისცემა იგივე სამყაროს პატივისცემაა“. (ვლადიმერ ოფენეკი). მერე... ბევრი რამ იყო მერე. ისევ თეატრი, რეპეტიციები, მორთოლავრე ხმით გამოხატული განცდები. ვერიკოს ხმა მილიონ ხმაში გამოირჩევა. იყო პირველად გაჩენილი ბზარიც, მტანჯველი ფიჭრების ნაოქებიც, ეკებებიც და შემფოთებებიც. მსახიობა უჯანყდებოდა მოახლოებულ ხანდაზმულობას. აჩქარებული ცხოვრების რიტმს გრძობდა. იბრძოდა მართლაც თავგანწირული აქტიორის იტბისყოფით მაყურებლის მოსამზრობად. იცნობდა: ყოველ საღამოს ყოველ სპექტაკლში უნდა მოეგო ეს იღუმელი ბრძოლა, იმასთან, ვისაც უყვარდა განთქმული მსახიობი, მაგრამ ვისგანაც ყოველ საღამოს მოითხოვდა მოხიბვლას, „ემოციურ დატყვევებას“, გადაბირებას. ის ხშირად იგებდა ამ ბრძოლებს გულზე დამჩნეული ჭრილობების ფასად.

მან იცოდა თეატრის ხელოვნების უმკაცრესი სიბრძნე: რაც არ უნდა მოიბოგო წარსულში, როგორი გამოცდილებაც არ უნდა დააკროვო, ახალ როლში ხელახლა უნდა დაიბადო. მსახიობის ცხოვრება მუდამ ახალ აღმოჩენებს მოითხოვს. კლეოპატრას სათამაშოდ ვერც ოფელია მოგვეშველება და ვერც ივლითი. კლეოპატრა თავისას მოითხოვს უკვე გამოცდილი ოსტატისგანაც. და მან არასოდეს არ იცის წინასწარ მომავალი გამარჯვება. ბედის რჩეულათაც ეს ხვედრი ერგოთ თეატრში. ეგვიპტის ცბიერი და ჭირვეული დედოფალი გამოცანასავით იღვა მის წინა-

შე. და უბრალოდ კი არ გადაიცვამდა კლეოპატრას კაბას, მის სულში ჩაღწევას ცდილობდა, კლეოპატრა არ ნებდებოდა, ეჭიურებოდა. უნდა განეცადა მისი ტრაგიკული მარცხების არსი, რატომ უნდა მიეშვირა ამ მშვენიერ არსებას ასპიტისთვის თავისი მკერი, ვინ და რატომ უნდა დაესაჯა თავისი სიკვდილით? შექსპირი, საოცარი შექსპირი! ეს გენიოსი არაფერს პატიობს „უფემოგონ“ და გაუგებარ ადამიანებს. ის ხომ „ქუჩის გზის არჩევს უხეიარი მსახიობს“? თავისი ლექსის ითუ მონოლოგების წასაკითხად. უკვირდით თეატრშიც მის პარტიოტებს, უკვირდა ნაყურებელსაც. საიდან ამოჰქონდა მას თავისი ნერვების სიღრმეებიდან ამდენი ენერჯია და ნებისყოფა, როგორ ირგებდა ამდენ განსხვავებულ ნიღაბს მისი სახე, როგორ ეტეოდა ერთ გულში ამდენი ადამიანის ცხოვრება. იოლად არ მოუწოვებია სახელი და მანც ძნელი იყო წოდნენ წყამდე ამ მშვენიერი ტვირთის ზიდავა.

ეპიზოდური როლებიც უთამაშნია. მასაც გაუზიარებია ბრძნულად ნათქვამი: არ არსებობს დიდი და პატარა როლი, არსებობს დიდი და პატარა მსახიობი. და მანც, ის გაჩენილი იყო დიდი ადამიანური ვნებებისთვის, კლასიკური სიმალეებისთვის. ტრაგედია იყო მისი ტემპერამენტის და უსაზღვრო ვნებათაუღელვის დამტევი. მას და მხოლოდ მას უნდა ეთამაშა ჯავარა ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილში“. მას უნდა გაეცოცხლებინა ეს მკაცრი და მართალი ქართველი დედა. სიკვრპით მოეხოვრა შვილისთვის დაეცვა თავისი ვაჟკაცობა, ღირსება და არ შეერჩინა დამცირება მეტოქისთვის, საცოლის წართმევა და თავსაღვის დასხმა. და მასვე უნდა დაეგმო იგივე შვილი ბახა საქვეყნო სულმდაბლობისთვის — მტერი რად მიუსნია თავისიანებს? და მასვე უნდა ეგლოვა ცხარე ცრემლით სამშობლოსგან მოწყვეტა და უცხოობაში გადახვეწა. ვუყურებდი და ასე მეგონა, იმ წუთიერი გარინდების ეამს „უარიელის“ აღდგენისას, ის თავის ტრაგიკულ ჯავარასაც ხედავდა. ისინი თითქოს შეთქმულებივით გამოდიოდნენ კულისებიდან და ცარიელ სცენაზე დგებოდნენ დარბაზში მარტო მჭდარი ვერიკოს წინაშე: ოფელია, ივლითი, კლეოპატრა, ჯავარა, მედეა... ყველა მთვანში გაცოცხლდა და მოკვდა ვერიკო ანჯაფარიძე. ის უნდა დედგომოდა გოლგოთის გზას, სიკვდილს გაპ-

ყოლოდა მარამ სტიუარტის მშვენიერი თავის გილიოტინაზე დასადებად. მას, პაშეის დედასავე, უნდა გაესტუმრებინა შვილები სასაკლაოზე და მარტოობის სევდით ჩამცხრალი ბუხარით გამომწვარიყო გაგრძელებულ ფიქრებსა და უსასო მოლოდინს. მას უნდა ეცეკვა სიხარულისგან ავიზიზებული ეუხენას ცეკვა და მერე იმავე შვილიშვილის უხუნობისგან გაწბილებულ ხესავით მომკვდარიყო ზეზეურად. მას უნდა განეცადა საბერძნეთში გადახვეწილი კოლხი ქალის, მისან მედეას ტანჯვანი და კაცობრიობის დედათა შორის ერთადერთ დედას საშინელი კრთობა განეცადა — დაეხოცა თავისივე შვილები. ასე გაიარეს ვერიკოს სულში უბედურმა შეყვარებულებმა, ტრაგიკული ბედის დედოფლებმა და დედებმა. ისინი მოდიოდნენ მსახიობთან და ყველაფერი მიჰქონდათ მისგან. ისიც მტანჯველი განშორებებით ეთხოვებოდა მის მიერვე შექმნილ წლიდან წლამდე, როლიდან როლამდე. სპექტაკლები იბადებოდნენ, ცოცხლობდნენ და კვდებოდნენ, წლები მანძილზე კი არა მხოლოდ, ყოველ საღამოს. მესხიერების სიღრმეებში ეტავდა ძვირფას სახეებს, მარხავდა გულის სიღრმეში, რათა ერთ დღეს ყველანი ერთად გამოსულიყვნენ სცენაზე აღდგენილი „უბრევილ აკოსტას“ დეკორაციებში მათივე შემქმნელის წინაშე. ეს იყო გულის საოცარი მესხიერება, რომელსაც შეეძლო ყოველგვარი

უფემერტულის გამოხმობა წარსულის სიღრმეებიდან. კორნეიჩუკის ერთ პიესას, რომელშიც იგი უბრალო ქალს, დედას, გატანდა მანოენას თამაშობდა, ასეც ერქვა: „სსოვნა გულისა“. ვერიკო ანჯაფარიძის მესხიერება მუდამ „გულის მესხიერება“ იყო. და ეს გული შეეჩვია ბევრის გაძლებას, გათავისებას, დატევას. მისი სიცოცხლის საიდუმლოც ესაა. სხვაგვარი ახსნა აქტიორის ცხოვრებისა არ არსებობს. მას ახსოვს და ბევრ ჩვენთაგანსაც არ ავიწყდება მარჯანიშვილის თეატრში „შთამომავლობის“ პრემიერა. ვერიკო ანჯაფარიძის ფატი გურიელს სიტყვაც არ ჰქონდა ნათქვამი სცენაზე და დარბაზი უჩვეულოდ შეირბა, მოულოდნელმა ტაშმა იფეთქა. ეს ფატი გურიელი კი არა მხოლოდ, ვერიკო ანჯაფარიძის მთელი ცხოვრება შემოვიდა სცენაზე. და მე სხვებთან ერთად გავიფიქრე, რომ ამიერიდან ყოველი ახალი სცენური გმირის ცხოვრებამი მაყურებელი ვერიკოს ცხოვრებას იგულისხმებდა. მას თავისივე სიცოცხლის მშვენიერი ლეგენდა თან დაყვება ყველგან. და სადაც არ უნდა იყოს, ადამიანები ყველგან გრძნობენ: მათ შორის ცხოვრობს ჩვენი დროის დიდი მსახიობი. და პატივს მიაგებენ ვერიკო ანჯაფარიძეს — დაუშვრეტელი ტალანტის უბერებელ მშვენიერებას, რადგან იციან: „შემოქმედისადმი პატივისცემა იგივე სამყაროს პატივისცემაა“...

პანორამა

პრაგმატიზმი მიცენაბაში

მერნაინს და ამერიკის ქვეყნებისგან განსხვავებით, მეცენტრა იაპონიაში იშვიათი ხლია. იაპონელ საქმისათა პრაგმატიულად მომართული გონება არ სცნობს ხელოვნების ეფემერულ მოვლენებს — სპექტაკლებს, მუსიკალურ კონცერტებს და თვით კინემატოგრაფსაც კი. მათ ყურადღებას იპყრობენ „სოლიდური წამოწყობა“ — უპირატესად სახვითი ხელოვნების დარგში, ვინაიდან მუხუშუებში და გამოფენების პატრონს მყარ ჰოპულარობას უქმნიან.

ეს მაშინ, როცა იაპონიის კულტურა მცხოვრებლები, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ — ძალიან არიან გატაცებული ხელოვნებით, განსაკუთრებით ნაციონალური და დასავლეთის მუსიკით, ცეკვებით, თეატრით (მათ შორის ავანგარდისტული ხელოვნებითაც).

გამონაკლისს წარმოადგენს კინოხელოვნება, რომელსაც განიხილავენ, როგორც მსუბუქი ვართობის საშუალებას და რომელიც „საკოდავ“ დონეზე დგას.

მიუხედავად არახელსაყრელი პირობებისა, ხელოვნების ეს ფორმები წარმატებით ვითარდება იაპონიაში მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვნათა ერთუნიანობის წყალობით, აგრეთვე კორპორანტული, „ოთქმის ოქახუ-

რი“ სოლიდარობით. მხოლოდ ამის შედეგადაა შესაძლებელი სუსტი კოლექტივების და დახების სრული კრახისაგან ხსნა.

იაპონიის სახელმწიფო ბიუჯეტს წლიდან წლამდე ძლივს გააქვს თავი, ამიტომაც გადასახადებისაგან თავის არიდების ცდა დიდ დანაშაულად ითვლება. მაგრამ საზოგადოებრივად სახარვეზო დაწესებულებანი და ოფიციალურად რეგისტრირებული გაერთიანებანი და კავშირები — რომელთა სიას ფინანსთა სამინისტრო აჩიკიებს — განთავსუფლებული არიან გადასახადებისაგან. ისინი მფარველობენ სწორედ ხელოვნების ეანრებს.

სახვითი ხელოვნების გვერდით გარკვეული პირობიტებით (ეკონომიკური თვალსაზრისით) სარგებლობს დასავლეთის კლასიკური მუსიკა. მაგრამ კომპოზიტორების, ორკესტრების არსებობისათვის აუცილებელი ფინანსური წყაროების მოპოვება — პროცინციალიზმის ნაკლებად მიმოხილველ შტრახებს შეიცავს: მსახიობები, მოცეკვავეები და სხვა შემსრულებლები თვით ავრცელებენ ბილეთებს და თვითვე ფარავენ გაუსაღებელი ბილეთების ზარალს.

(გაგრძელება 37 გვ.)



საბსოვრეპელი გარემოს ორგანიზაცია: პრაქტიკა და პერსპექტივები

გივი ბერიძე

ურბანიზაციის შემდგომი ზრდის პირობებში, ქალაქებისა და სოფლის დასახლებული ადგილების დაგეგმარებისა და განაშენიანებისას, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ოპტიმალური საცხოვრებელი გარემოს შექმნას და მისი განხორციელება ქალაქმშენებლობის აქტუალურ ამოცანას წარმოადგენს.

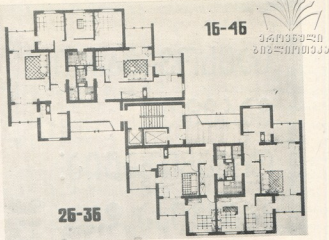
თანამედროვე ეტაპზე ურბანიზაცია განიხილება, როგორც სოციალისტური საზოგადოების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტენდენცია. იგი განსაკუთრებით მოქმედებს ცხოვრების პირობებზე, ცვლის ადამიანის საცხოვრებელ გარემოს.

ურბანიზაციის თანამედროვე დონე ხასიათდება ქალაქმშენებ-

ლობის სისტემათა საზღვრების გაფართოებით: ახალი ტერიტორიების ათვისება, არსებული განაშენიანების რეკონსტრუქცია, საინჟინრო-სატრანსპორტო ინფრასტრუქტურის განვითარება, ადამიანთა კეთილდღეობის შემდგომ ზრდასთან და მათ მიგრაციასთან ერთად, წარმოადგენს ქალაქისა და სოფლის მოსახლეობის ინტეგრაციის მძლავრ ფაქტორებს.

ცნობილია, რომ დასახლებული ადგილების ქალაქმშენებლობის სისტემები ყალიბდება დაგეგმარებითი ელემენტების ურთიერთმოქმედებით, ხოლო საწარმოთა განთავსება, მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარება დიდ როლს თამაშობს ქალაქის ორგანიზმის ჩამოყალიბების პროცესში. გამსხვილებული ქალაქმშენებლობის სისტემების შექმნამ დასახლებული ადგილების პერიფერიულ რაიონებში გამოიწვია სატრანსპორტო მაგისტრალების დაგრძელების წარმოქმნა. სამრეწველო საწარმოთა და საცხოვრებელ-სამოქალაქო განაშენიანების გადაადგილებამ ქალაქის პერიფერიისაკენ დააშორა ისინი ცენტრთან. ამან გამოიწვია დასახლებული ადგილების ძირითადი დაგეგმარებითი ელემენტების ფუნქციონალური დიფერენციაცია, მათი ძველი კომპაქტურობა დარღვეული აღმოჩნდა.

ყველა ეს ტენდენცია შეინიშნება საქართველოს ქალაქების სტრუქტურებში. ხოლო განსაკუთრებით ნათლად — რესპუბლიკის დედაქალაქში — თბილისში. აქ ახალი მშენებლობა ძირითადად ხორციელდება თავისუფალ ტერიტორიებზე, სადაც ყალიბდება შედარებით დამოუკიდებელი საცხოვრებელი რაიონები და მიკრორაიონები, გაერთიანებულ-



14 სართულიანი, 55 ბინიანი მსხვილბანკოვანი საცხოვრებელი სახლი (აშენებულია თბილისში და ქუთაისში). ავტორები: არქიტექტორები — ო. თუხარელი, გ. ნანოზაშვილი, ჯ. ბახტაძე, ინჟინრები — მ. მარჯანიშვილი, კ. ოტენი, ვ. კასრაძე, ზ. სილაგაძე.

ნი სატრანსპორტო მაგისტრალე-
ბით, საქალაქო და რაიონული
მნიშვნელობის გზებით.

ცნობილია დადებითი სოცია-
ლური ძვრები საცხოვრებელ-სა-
მოქალაქო მშენებლობის განხორ-
ციელებაში. თბილისის (და არა
მარტო თბილისის) მოსახლეობის
დიდმა ნაწილმა მიიღო კეთილმო-
წყობილი, კომუნალური მომსა-
ხურების ყველა სახით აღჭურვი-
ლი ბინები. ძველი, მჭიდროდ გა-
ნაშენიანებული კვარტალების მა-
გივრად გაჩნდა ახალი საცხოვრე-
ბელი მასივები ფართო ტერიტო-
რიული სივრცეებით და სათანა-
დო ადგილებით ყოველდღიური
დასვენებისათვის. სკოლებსა და
სკოლამდელ საბავშვო დაწესებუ-
ლებებს საშუალება მიეცათ აი-
თვისონ მათთვის განკუთვნილი
ტერიტორიები სპორტული და
სათამაშო მოედნების მოსაწყო-
ბად. მცხოვრებთა ყოველდღიუ-
რი და პერიოდული მოთხოვნე-
ლების დასაკმაყოფილებლად შე-

ნდება კულტურულ-საყოფაცხო-
ვრებო მომსახურების ობიექტე-
ბი.

მოსახლეობის საცხოვრებელი
ბინებით დეკაყოფილებასა და
მათი ცხოვრების პირობების გა-
უმჯობესებაში მიღწევებთან ერ-
თან თანამედროვე ქალაქმშენე-
ბლობის პრაქტიკაში აღინიშნება
მთელი რიგი მომენტებისა, რომ-
ლებიც სათანადო ყურადღებას
მითხოვენ.

პირველ რიგში უნდა აღინიშ-
ნოს საცხოვრებელი კაიონების,
მიკრორაიონების და კვარტალებ-
ის განაშენიანების უსახურობა,
ერთგვაროვნება, საცხოვრებელი
გარემოს ორგანიზაციის დაუმთავ-
რებლობა, აქ განლაგებული შე-
ნობებისა და ნაგებობების უხა-
რისხო მშენებლობა.

რა არის მიზეზი? რატომ არ
გვაქვს ქალაქში ერთი ახალი სა-
ცხოვრებელი რაიონი ან კვარტა-
ლი, რომელიც შეიძლება მა-
გვიჩნია განაშენიანების ეტალო-

ნ.დ. საცხოვრებელი გარეგნოს ორგანიზაციის ოპტიმალურ ადვილად?

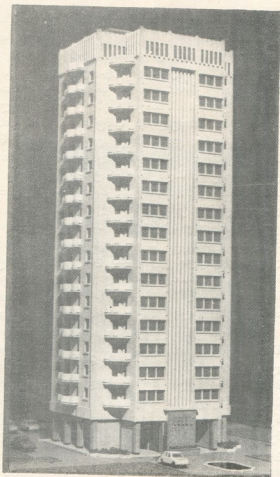
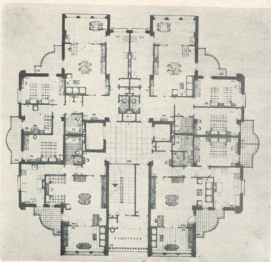
დაბეჭითებით შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ზემოთ ჩამოთვლილი უარყოფითი მოვლენები გამოწვეულია იმ სპეციალისტების მოღვაწეობით, რომლებმაც ვერ გამოამყდავენს მათთვის მიზნობილი საქმისადმი პროფესიული პასუხისმგებლობა.

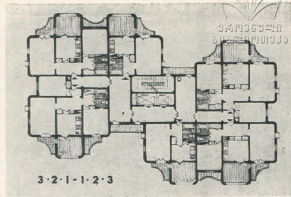
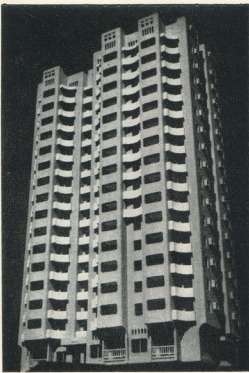
დავიწყოთ ნაკეთობებით, რითაც შენდება სახლი. კონსტრუქციული ელემენტები და დეტალები სახლმშენებელ კომბინატებში ჯერ კიდევ დაბალი ხარისხის მზადდება, რაც იწვევს შენობები სა და ნაგებობების უხარისხო მშენებლობას. რკინაბეტონის პანელები და მსხვილი ბლოკები, კარებისა და ფანჯრების ალაბები შესრულებულია დაუშვებელი გადახრებით პროექტთან შედარებით. ყველაფერი ეს, ცხადია, პირდაპირ მოქმედებს საცხოვრებელ-სამოქალაქო მშენებლობის ხარისხზე.

ამიტომ საჭიროა ძირფესვიანად გადაისინჯოს პოზიციები სახლმშენებელი კომბინატების მუშაობაში, მეტი ყურადღება დაეთმოს არა მარტო გეგმის შესრულებას, არამედ პროდუქციის ხარისხს, კადრების შერჩევას, მათი პროფესიული დონის ამაღლებას, აგრეთვე იქ მომუშავე პერსონალის მატერიალური დაინტერესების გაძლიერებას, რათა აუცილებლად ამაღლდეს სააღმშენებლო ნაკეთობათა შესრულებისა და ხარისხის დონე, ურომილიდაც ვერ მოხერხდება მაღალმხატვრული ნაწარმოებების შექ-

მისი გადახრებით პროექტთან შედარებით. ყველაფერი ეს, ცხადია, პირდაპირ მოქმედებს საცხოვრებელ-სამოქალაქო მშენებლობის ხარისხზე.

16 სართულიანი, 64 ბინიანი კარკასულ-პანელოვანი საცხოვრებელი სახლი. ავტორები: არქ. ვ. კვიციანიძე, ინჟ. ბ. ბარბაქაძე, ა. ჩიქოვაია, გ. თურმანიძე, ნ. კაპანაძე, ა. სეიმბერგი, მ. ბელიაშვილი, ნ. გრიგოლია.





16 სართულიანი 96 ბინიანი ერთსექციური საცხოვრებელი სახლი მონოლითურ რკინაბეტონში. ავტორები: არქ. ო. თუხარელი, ზ. ბერუაშვილი, გ. კვიციანი, ინჟ. გ. იაფოლევა, მ. ბელიაშვილი, მ. ელისაშვილი.

მნა თანამედროვე მოთხოვნების შესაბამისად.

ამაღლებას ითხოვს თვით მშენებლობის წარმოების დონეც. აქაც მკაფიოდ ჩანს დაბალი პროფესიონალიზმი. სააღმშენებლო ხელოვნება თხოულობს სამუშაოების მკაცრი, თანამიმდევრული პროცესების ჩატარებას, ცალკეული ეტაპების მაღალი ოსტატობით შესრულებას. ხშირად მაღალი კვალიფიკაციის სპეციალისტების სიმცირე მოქმედებს მშენებლობის ხარისხზე, სამუშაოთა დაუმთავრებელი ეტაპების დიდ პროცენტზე, რასაც საბოლოოდ მიყვავართ სააღმშენებლო ხასიათის დაუშვებელ შეცდომებამდე.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მოქმედი ნორმებით გათვალისწინებული სააღმშენებლო და მოსაპირკეთებელ სამუშაოთა დაბალი ღირებულებანი. ეს კი მშენებლობის ხელმძღვანელებს აიძულებს ეძებონ ამ პრობლემის გადაწყვეტის გზები ყალბი მიწერებით, ცალკეულ სამუშაოთა

(მათი აზრით, არა საჭირო) შეცვლით ან შეუსრულებლობით, მკედარი სულების გაფორმებით და ა. შ. ამიტომ მოქმედ ღირებულებათა სისტემის სრულყოფა მშენებელთა და მომსახურე პერსონალის მიერ ჩატარებულ მუშაობის სათანადო ანაზღაურებას უნდა ითვალისწინებდეს. უნდა შეიქმნას პირობები მათი დანტერესების გასაზრდელად და დენადობის შესამცირებლად, მაღალკვალიფიციურებულ სპეციალისტთა კადრების მოსაზიდავად.

სააღმშენებლო წარმოების ხარისხი მკიდროდაა დაკავშირებული დაპროექტების პროგრესულ მეთოდებთან. ცნობილია, რომ ტიპური დაპროექტება ჩვენს ქვეყანაში კაპიტალური მშენებლობის ტექნიკური პოლიტიკის ერთი ძირითადი მიმართულებაა. ამიტომ თანამედროვე ეტაპზე დამპროექტებლების ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ შენობათა ახალი, გაუმჯობესებული პროექტებით შეიქმნას მრავალ-

ფეროვანი მოცულობით-გეგმარე-
ბითი გადაწყვეტანი ქალაქთმშენე-
ბლობის სხვადასხვა სისტემებში.

მშენებლობის მასშტაბები და
მათი განვითარების პროგნო-
ზები ქმნიან პირობებს, რომ ტი-
პურმა პროექტირებამ დაიკავოს
სათანადო, მნიშვნელოვანი ადგი-
ლი საპროექტო-დაგეგმარებით
საქმეშაოთა სისტემაში. ტიპური
პროექტების ძირითადი მოცუ-
ლობა მოდის ყველაზე მასობრი-
ვი მშენებლობის ობიექტებზე:
სხვადასხვა მოცულობის საცხო-
ვრებელ სახლებზე, სკოლებზე,
სკოლამდელ დაწესებულებებზე
და კულტურულ-საყოფაცხოვრე-
ბო დანიშნულების ობიექტებზე.

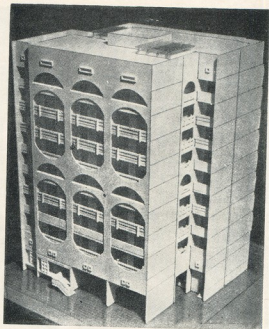
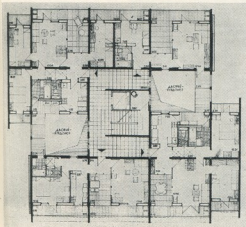
როგორ უნდა გვესმოდეს ტი-
პური დაპროექტება თანამედ-
როვე პირობებში? საჭიროა თუ
არა საცხოვრებელი სახლებისა
და სხვა დაწესებულებების დამტ-
კიცებული ტიპობრივი პროექ-
ტები?

ტიპობრივი პროექტების სხვა-
დასხვა ინსტანციებში განხილვი-
სა და მშენებლობის ხანგრძლივი
პროცესი (საპროექტო მოცულო-

ბათა დამტკიცება, ტექნიკური
ლოკუმენტაციის შედგენა, შიფო-
ნნმება და საბოლოო დამტკიცე-
ბა მშენებლობის მთლიანად დამ-
თავრებამდე) გრძელდება უკეთეს
შემთხვევებში 4-5 წელი, ზოგჯერ
კი უფრო მეტიც. ამ ხნის განმავ-
ლობაში ტიპობრივი პროექტები
მორალურად ძველდება კონსტრუ-
ქციებისა და ტექნოლოგიური
აღჭურვილობის სრულყოფის,
ახალი ნორმატიული მონაცემე-
ბის მოთხოვნილებების გათვალი-
სწინების მხრივ და ა. შ. მორა-
ლურად მოძველებული ტიპო-
ბრივი პროექტების გამოყენებით
ჩატარებული განაშენიანება სა-
ხეს უცვლის საცხოვრებელ მასი-
ვებს და ვერ უპასუხებს თანა-
დროულ მოთხოვნილებებს.

ამიტომ პროექტების არსებუ-
ლი პრაქტიკა გადასასინჯია. მას
უნდა მიეცეს ახალი მნიშვნელო-
ბა. საჭიროა მოხდეს გადასვლა
ტიპობრივი პროექტების შედგენ-
ის პრაქტიკიდან ცალკეული შე-
ნობებისა და ნაგებობების პროე-
ქტების შედგენის პრაქტიკაზე
უნიფიცირებული სააღმშენებლო

9 სართულიანი 32 ბინიანი მსხვილბანლოვანი საც-
ხოვრებელი სახლის ბლოკ-სექციები ცხელ-ნოტიო კლი-
მატის რაიონებისთვის. ავტორები: არქ. გ. ბირჭია,
ა. გაჩეჩილაძე, ა. ქუშსიაშვილი, ზ. კაკალაშვილი, ინჟ.
კ. ოტენი, მ. პავლოვსკაია.

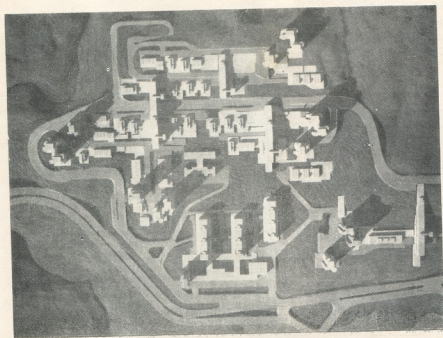


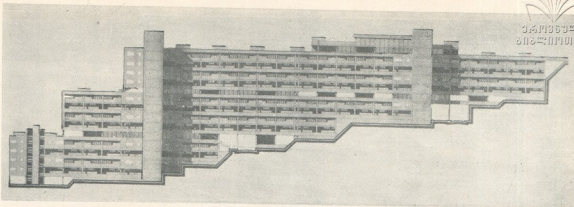
ნაკეთობების გამოყენებით. სხვა-
 დასხვა ობიექტების დაპროექტე-
 ბა უნდა ხდებოდეს ერთიანი
 ნორმალების, ტიპური კონსტრუ-
 კციული ელემენტების გამოყენებით,
 რომლის დამუშავებას შე-
 ძლებენ არსებული სადამშენებ-
 ლო ბაზები.

პროექტირების ასეთი მეთო-
 დი საშუალებას მოგვცემს შეიქ-
 მნას საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი
 შენობების სხვადასხვა სერიის პროექტები,
 ცალკეული დამპროექტებლების შემოქ-
 მედებითი უნარის გათვალისწინებით,
 ერთიანი ინდუსტრიული ელემენტების
 კატალოგის საფუძველზე, რომლის დამუშავება და
 პერ ოდესი სრულყოფა თანამედროვე
 პრაქტიკის აქტუალური ამოცანაა.

ამ მიმართულებით თბილისის ზონალურ
 სამეცნიერო-საკვლევ და საპროექტო
 ინსტიტუტში ტარდება მნიშვნელოვანი
 სამუშაოები. სამოქალაქო მშენებლობის
 და არქიტექტურის სახელმწიფო კომიტეტის
 დავალებით მუშავდება ტიპური პროექტირების

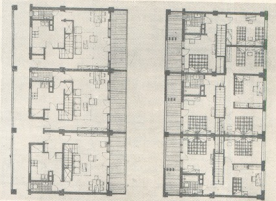
მეთოდოლოგია, რომელიც ეყრდნობა
 ინდუსტრიული სახლმშენებლობის
 არქიტექტურულ-კონსტრუქციულ-
 ტექნოლოგიურ (აკტს) სისტემის
 შექმნას. ეს მეთოდოლოგია ითვალისწინებს
 კონსტრუქციული და ტექნოლოგიური
 სისტემის ნაწილების დამუშავების
 ცენტრალიზაციას და კონკრეტულ
 არქიტექტურულ გადაწყვეტათა
 (პროექტების) დამუშავების დეცენტრალიზაციას,
 რაც საშუალებას იძლევა გათვალისწინებული
 იქნას მშენებლობის ადგილობრივი
 პირობები და დაინერგოს მასში
 მეცნიერების და ტექნიკის თანამედროვე
 მიღწევები. ამ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით,
 საქართველოს „სახმშენის“
 დავალებით, ამავე ინსტიტუტში
 შედგა მსხვილბანელოვანი შენობების
 ელემენტთა არქიტექტურულ-
 დაგეგმარებითი გადაწყვეტის
 კატალოგი, რომელიც ფართო
 შესაძლებლობებს იძლევა შეიქმნას
 სხვადასხვა სახის არქიტექტურული-
 დაგეგმარებითი დამოუკიდებელი
 კომპოზიციის მსხვილბანელოვანი
 საცხოვრებელ-





საცხოვრებელი გარემოს ორგანიზაციის პროექტი ბაგების რიულ რელიეფურ პირობებში, ავტორები: არქ. ბ. მაშინაიშვილი, ინჟ. ლ. წულაძის, არქ. პ. ძიძიგურის, ლ. ლუღუშაურის, თ. ზედელაშვილის, ნ. კოშაძისა და დ. თოფტუჩიძის მონაწილეობით.

120 ბინიანი მრავალსართულიანი კასკადური კომუნიკაციური საცხოვრებელი სახლი რთული რელიეფური პირობებისათვის, ავტორები: ბ. მაშინაიშვილი (პროექტის მთავარი არქიტექტორი), ლ. ლუღუშაური, პ. ძიძიგური, თ. ზედელაშვილი, ნ. კოშაძე.



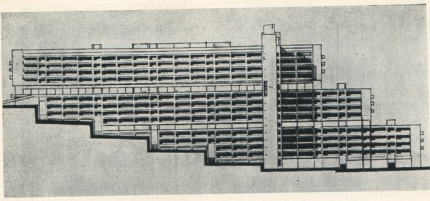
ლი სახლებისა და ბლოკ-სექციების სერიები. უკვე ამჟამად წამყვან საპროექტო ორგანიზაციებში, კაბლოვის მასალების საფუძველზე, მუშავდება სახლების პროექტები, რომლებიც გამოირჩევიან საინტერესო კომპოზიციური გადაწყვეტით, ინდივიდუალობით და უკეთ უპასუხებენ თანამედროვე დაგეგმარების პრინციპებს.

ზემოთ აღნიშნული ხარვეზები ძირითადად ახასიათებს სააღმშენებლო წარმოებას, შენობებისა და ნაგებობების აგების, დაპროექტების პროცესს, ე. ი. საცხოვრებელი გარემოს ორგანიზაციის იმ ეტაპებს, რომელშიც არ მონაწილეობს უშუალოდ მოსახლეობა. მათი აქტივობა იწყება შესახლების შემდეგ, როცა მდგენდება მცხოვრებლების ინდივიდუალური უნარი (შესაძლებლობისა და გემოვნების მიხედვით) საცხო-

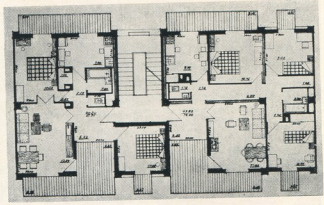
ვრებელი გარემოსა და სახლის შიშველ ტერიტორიების სახის შეცვლაში. სახლებისა და ბინების დაუმთავრებელი მშენებლობა, კეთილმოწყობელი ტერიტორიები მძიმე პირობებს, ქმნის ნორმალური ცხოვრებისათვის და მოსახლეობას აიძულებს სათანადო რეაგირება მოახდინონ მათი მოწესრიგების მიზართულებით.

როგორ შეიძლება შეფასდეს მათი მოღვაწეობა?

საცხოვრებელი გარემოს ათვისებაში შეინიშნება ერთობ დამახასიათებელი ტენდენცია: ახალი რაიონებისა და მიკრორაიონების მოსახლეობა განსაკუთრებული ყურადღებით და ფაქიზად ეყრება თავის საკუთარს და უყურადღებოდ ექცევა საზოგადოებრივს: ჭუჭყიანი საღარბოები, მოუვლელი სახლისშიდა კომუნი-



მრავალსართულიანი კარკასულ-პანელური კომუნიაციური საცხოვრებელი სახლი რთული რელიეფისათვის. ავტორები: არქ. დ. გრძელიძე, გ. კენახე, ინჟ. თ. თხილავა.



კაციები — დერფნები, კიბეები, ლიფტები... სანაგვეებთან ანტისანიტარია, საერთო დანიშნულების სათავსოებში ჩამტვრეულია მინები, მონგრეულია კიბეები და ა. შ.

საერთო დანიშნულების სათავსოები სურადლებიან და ყოველდღიურ მოვლას საჭიროებენ. აქ მომსახურების მთელი სიმძიმე უნდა დააწვეს სახლმმართველობებს, რომელთაც უნდა გააჩნდეთ სათანადო ფინანსირება და ჰყავდეთ მომსახურეთა შტატი. სისუფთავის დაცვა განსაზღვრავს სათავსოთა გარეგნულ სახეს, რაც, რასაკვირველია, დამოკიდებულია მათი მოპირკეთების ხარისხზეც. ეს კი, ბევრ შემთხვევაში, საკმაოდ დაბალია.

გეისსენოთ როგორ აშენებდნენ საცხოვრებელს კაპიტალურ სახლებში, რომლებიც განთავსებულია ძველ კვარტალებში, გან-

საკუთრებით კიროვისა და კალინინის რაიონებში. სადარბაზოები ლამაზი ვესტიბიულებით (დეკორატიული ელემენტებით და ზოგჯერ ბუხრებით), მოპირკეთებული მოზაიკური ფილებით, ვიტრაჟებით შემკული, მარმარილოს კიბეები, მუხის სახელურებით, ყოველივე ეს ქმნის სადღესასწაულო, პარადული ხასიათის კეთილმოწყობილ ზონას ბინასა და ქუჩას შორის, ქმნის ისეთ გარემოს, რომელშიც ადამიანი თავს პიროვნებად გრძნობს.

არაორგანიზებულობით ხასიათდება ახალი რაიონებისა და მიკრორაიონების შიდაკვარტალური ტერიტორიები, რომლებიც უმეტეს შემთხვევაში, უყურადღებოდა მითოვებული. მცხოვრებლებს ნხოლოდ ერთი, ინიციატიური და აქტიური ჯგუფი მონაწილეობს მიმდებარე მოედნების, დასასვენებლად, გასართობად

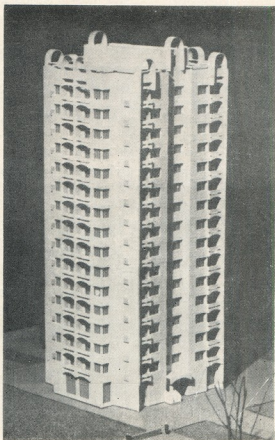
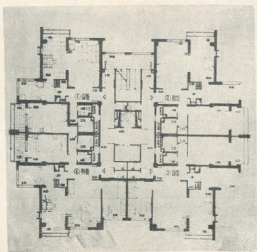
სავესაყარი ადგილების მოწყობაში, ყველა შემთხვევაში შიდაკვარტალური ტერიტორიების დიდი ნაწილი აუთვისებელი, გაუმწვანებელი რჩება, ბავშვთა მოედნები უყეტეს შემთხვევაში ქვიშიანია, მოწყობილია ულახათოდ.

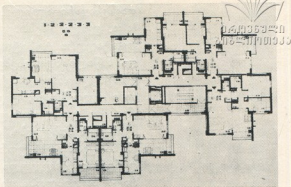
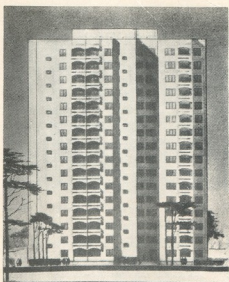
არის შემთხვევები, როცა თავს იჩენს კერძომესაკუთრული ტენდენციები. ცალკეული ოჯახი პირადი სარგებლობისთვის კაპიტალურად იფარგლავს ტერიტორიას (გასაღებითაც კი კეტავს მას) ბოსტნეული კულტურების დასათესად, რაც ქალაქის პირობებში, ახალ საცხოვრებელ მიკრორაიონებში და კვარტალებში ყოველად დაუშვებელია. ამ ტენდენციამ უნდა დაუპირისპირდეს ტერიტორიების მრავალწლიანი ნარგავებით გამწვანება, რათა შეიქმნას ზონები საზოგადოებრივი დანიშნულებისათვის. ეს კი უნდა

ხორციელდებოდეს დამტკიცებული პროექტის მიხედვით. ქალაქში ყოველწლიურად ჩატარებულ კონკურსებში, სამწუხაროდ, ერთეულები ვლინდება ხოლმე სამაგალითოდ ორგანიზებული გამწვანებელი ტერიტორიები, რომლებიც მისაბამ მაგალითად უნდა იქცეს ფართო საზოგადოებისთვის.

შიდაკვარტალურ ტერიტორიას, მისი კეთილმოწყობის შემდეგ, სისტემატურად უნდა უვლიდნენ სპეციალისტები — აგრონომები, დენდროლოგები, ინჟინრები და ტერიტორიის სანიტარულ-ჰიგიენური პირობების დამცველი მუშაკები. ეს კი სვამს საკითხს სათანადო სამტატო ერთეულების შექმნისა და ფინანსირების აუცილებლობის შესახებ, რაც ხელს შეუწყობდა ახალ საცხოვრებელ მასივებში სა-

16 სართულიანი 60 ბინიანი საცხოვრებელი სახლი. ავტორები: არქ. შ. ყავლაშვილი, ს. კაციტაძე, ინჟ. ს. ივანოვი.





16 სართულიანი 95 ბინიანი კარკასულ-პანელოვანი საცხოვრებელი სახლი. ავტორები: არქ. შ. ყავლაშვილი, ს. კაციტაძე, ინჟ. ს. ივამყოვეცი.

მუშაოთა ჩატარებას, ტერიტორიების შემდგომ კეთილმოწყობას და მათ ნორმალურ ექსპლოატაციას.

მიზანშეწონილია საქართველოს „სახმშენმა“ და არქიტექტორთა კავშირმა მოაწყონ კონკურსი ახალი მიკრორაიონების კუალიტეტიუბის პროექტებას დასამუშავებლად, მათი ტერიტორიების დაგეგმარებითი ორგანიზაციის ახალი გზებისა და პრინციპების გამოსავლენად, რათა უეტესი პროექტის საფუძველზე განხორციელდეს ექსპერიმენტული მშენებლობა. ამ საქმეში არქიტექტორებს ისეთივე ინიციატივა მართებთ, როგორც ეს თბილისის ძველი რაიონების აღდგენა-რესტავრაციის განხორციელების დროს გამოიჩინეს.

მობინადრეთა მიერ საცხოვრებელი გარემოს გარდაქმნაშიც აღინიშნება დამახასიათებელი ტენდენცია: ვინაიდან ჯერჯერობით მასობრივი განაშენიანება ხორციელდება საცხოვრებელი სახლებით, რომლებშიც მცირე გაბარიტიანი ბინებია, ახალმოსახლენი ისე აწყობენ მათ, რომ ცალკეული სათავსო მრავალფუნქციურად იქნას გამოყენებული. სამწუ-

ხაროდ, ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ ვუზრუნველევოფთ ოჯახებს საკმარის საცხოვრებელი და დამხმარე ფართით, ისეთი ოთახებით, რომლებშიც ძირითადად ერთ ფუნქციას შეასრულებენ. ასეთი პირობები ჩვენი საზოგადოების სოციალური განვითარების პერსპექტიული გეგმითაა განსაზღვრული. დღეს კი, როცა ჩვენს პროექტში არ არის გათვალისწინებული ცალკეულ სათავსოთა მრავალფუნქციური გამოყენება, მომხმარებელი იძულებულია თვითონ გამოასწოროს ეს ნაკლი. ფასადებზე ჩნდება საკუქნაოები, ლოჯიები და აივნები იმინება და უერთდება ოთახებს, ფართოდება სამზარეულო და იღებს სამზარეულო-სასადილოს საბეს; ჩაშენებული კარაღების ხარჯზე წინამოს ფართი იზრდება და იგი იქცევა საერთო თავშეყრის ოთახად და ა. შ.

ზშირად ასეთი რეკონსტრუქცია ამახიჯებს და აუარესებს ბინის სანიტარულ-ჰიგიენურ პირობებს, — სამზარეულო მოკლებულია დღის შუქს და ცუდად ნიაფდება, აღარ არსებობს ჩვენი კლიმატური პირობებისათვის აუცილებელი ღია სათავსები, შე-



ნობების ფასადები უსახური ხდება და ა. შ.

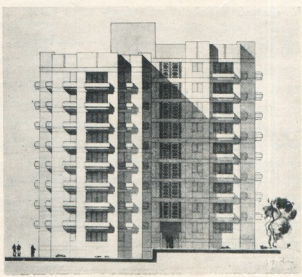
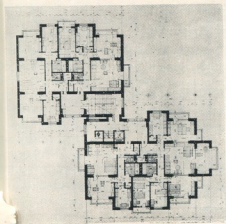
არქიტექტორებმა, სოციოლოგებმა, ექიმებმა საჭიროა ღრმად გაანალიზონ არსებული პრაქტიკა, გამოავლინონ დადებითი და უარყოფითი მომენტები. ჩვენ შორს ვართ იმ მოსახრებიდან, როგორც ხშირად ამბობენ, რომ მცხოვრებთა თვითმოქმედება შედეგია დაბალი საყოფაცხოვრებო კულტურისა. პირიქით, ბევრი რამ, განხორციელებული მოზინადრეთა მიერ, მიზანშეწონილია და უფრო მოხერხებული, ვიდრე ეს პროექტითაა გათვალისწინებული. ამასთან კავშირში საგულისხმოა ცნობილი ფრანგი არქიტექტორის ლე კორბუზიეს გამოთქმა: „ცხოვრება ყოველთვის მართებულია, ხოლო არქიტექტორი ცდება“.

სწორედ ამიტომ საჭიროდ მიგვაჩნია ჩატარდეს სათანადო სამეცნიერო-საკვლევო მუშაობა პროგრესული ტენდენციების დასადგენად ცალკეული ბინების რეკონსტრუქციის შედეგების საფუძველზე და შემუშავდეს რეკონსტრუქციები საპროექტო პრაქტიკაში დადებითი გამოცდილების გამოყენების მიზნით.

თანამედროვე ეტაპზე საქართველ-სამოქალაქო მშენებლობას, მის შემდგომ განვითარებას, დიდი ყურადღება ექცევა. გრძელვადიანი პროგრამით თითოეული ოჯახისათვის გათვალისწინებულია ცალკე ბინა, რომელიც უზრუნველყოფს სათანადო სანატარულ-ჰიგიენურ და საყოფაცხოვრებო პირობებს. იმასთან დაკავშირებით, რომ ჩვენს ქვეყანაში პერაოლუალ მდლდება საცხოვრებლის ბარახობრივი სტანდარტი (დაახლოებით ყოველი 10-12 წლის შემდეგ) უკვე დღეს საჭიროა ვიფიქროთ მომავლის სახლებზე, რომლებსაც ექნებათ ბინები გაუმჯობესებული გეგმარებითი სტრუქტურებით, ახალი ნორმატიული მონაცემებით.

თუ ამჟამად ერთ მცხოვრებზე ვითვალისწინებთ 12 კვ. მ. საერთო ფართს, მომავალში ეს ნორმა მიაღწევს 15-ს, შემდგომში 18-19 კვ.მ. ეს საშუალებას იძლევა უკიდურესად მოეწიოს საცხოვრებელი გარემო, უფრო მოსახერხებლად გადაწყვიდეს ბინის უკრედის სტრუქტურა, რომლის დროსაც დაცული იქნება პრინციპი: ოჯახის ყოველ წევრს — ოთახი.

9 სართულიანი მსხვილბლოკიანი საცხოვრებელი სახლი. ავტორები: არქ. ო. გაბიტაშვილი, მ. სანაძე, ო. ჭაფარიძე, ინგ. გ. მელაძე, ო. კანჭალავიშვილი.



მომავალ საცხოვრებლის ხარისხობრივი დონე განისაზღვრება არა მარტო საერთო ფართის ნორმის გაზრდით, არამედ საზოგადოებრივი მომსახურების ელემენტების გაფართოებითაც (რომელიც მიაღწევს 0,25 კვ. მ. ერთ ადამიანზე), ბინების დაგეგმარებითი ვარიანტების შემდგომი განვითარებით, საინჟინრო მოწყობილობათა უფრო მაღალი დონით და ა. შ.

ახალ პროექტებში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ბინების დიფერენციაციის საკითხებს მოსახლეობის დემოგრაფიული შემადგენლობის გაოცისწინებით. ოჯახების შემადგენლობის შედარებით მოკლე პერიოდის სტაბილურობისა და ცალკე ოჯახებად პერიოდული გამოცალკევების ტენდენციის არსებობის გამო, საჭიროა საცხოვრებელი სახლების დაგეგმარებაში ფართოდ გამოვიყენოთ პრინციპები, რომელიც გაითვალისწინებს საცხოვრებელი ბინების ტრანსფორმაციის შესაძლებლობას მცხოვრებთა ცვლადი მოთხოვნების შესაბამისად. ამიტომ შენობის კონსტრუქციული სისტემა უნდა უზრუნველყოფდეს ბინის მოქნილი გეგმარების შესაძლებლობას, მისი სტრუქტურის შეცვლის განხორციელებას. ამ მხრივ ურიგელო კარკასული კონსტრუქციული სისტემები უფრო პერსპექტიულია, შიდა კედლების განლაგება არ არის დამოკიდებული კონსტრუქციული შევრილობისაგან, რომლებიც განსაზღვრავენ გადასატიხრი ელემენტების ადგილმდებარეობას.

უნდა აღინიშნოს არქიტექტო-

რებისა და ინჟინრების მოღვაწეობის დიდი სოციალურ-კულტურული მნიშვნელობა. განსაზღვრული დროის მონაკვეთის შემდეგ, მათი მოღვაწეობის შედეგს იხილავენ მომავალი თაობები. ამდენად, უდიდესია მშენებელთა პასუხისმგებლობა დასახლებული ადგილების პერსპექტიული განვითარების, საცხოვრებელი ვარიანტის ორგანიზაციის საკითხების გადაწყვეტაში. პროფესიული სიფაქიზით უნდა ეროდნენ ისინი ქალაქის სტრუქტურის აღნაგობაში, რათა არ დააზიანონ მისი სასიცოცხლოდ საჭირო კვანძები. ჩვენს ქალაქს ჰყავს კარგი მშენებლები, არქიტექტორები, ინჟინრები, იშვიათი არ არის საქმისადმი ეთილსინდისიერი დამოკიდებულების მავალითები. მაგრამ არიან ისეთებიც, რომლებიც თავისი არაკომპეტენტურობით აფერხებენ საღმშენებლო სამუშაოების კომპლექსურ დამთავრებას; ამხინჯებენ ქალაქების რთულ ორგანიზმს.

დროა უფრო მწვავედ დაისვას საკითხი სპეციალისტების პროფესიული პასუხისმგებლობის შესახებ, დადგინდეს მუშაობის ხარისხის შეფასების კრიტერიუმები. საჭიროა მთელი სიმკაცრით მოვთხოვოთ ყველას პასუხი დაშვებული შეცდომების გამო, რაც დიდ მატერიალურ და მორალურ ზიანს აყენებს ხალხს, პირდაპირ მოქმედებს საცხოვრებელი ვარიანტის ორგანიზაციაზე. საჭიროა კარდინალური ღონისძიებები ამ საქმის გამოსასწორებლად.

ამ წლის დასაწყისში საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა და რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭომ მიიღეს შეტად საჭირო გადაწყვეტილება „საბინაო მშენებლობის ხარის-

ბის გაუმჯობესების უზრუნველყოფის კომპლექსურ ღონისძიებათა შესახებ“, რომელშიც დამუღია მთელი რიგი საკითხებისა მშენებლობის ორგანიზაციის გაუმჯობესებისა და სააღმშენებლო ნაკეთობათა ხარისხის ამაღლებისათვის.

მიუხედავად იმისა, რომ ამჟამად ქმედითი ღონისძიებები ხორციელდება ამ საქმის გამოსასწორებლად, ჯერ კიდევ ბევრი პრობლემა წოითხვებს სათანადო გადაწყვეტას. ჩვენ მოვალენი ვართ ისე ვაშენოთ, რომ შევქმნათ ძველ და ახალ რაიონებში ოპტიმალური საცხოვრებელი გარემო. ეს კი მშენებელთა და არქიტექტორთა უმწიშვნელოვანესი განაწესია.

ამ სტატიაში ჩართულ ფოტოებზე აღბეჭდილია თბილისის ზონალურ ინსტიტუტში (სურ. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) და თბილისის ლაქპროექტში (სურ. 8, 9, 10) დაპროექტებული სხვადასხვა ტიპისა და კონსტრუქციის საცხოვრებელი სახლის პროექტები, რომლითაც ახლო მომავალში განხორციელდება მიკრორაიონებისა და კვარტალების განაშენიანება. წარმოდგენილი პროექტები გამოირჩევიან გაუმჯობესებულ გეგმარებით და ფასადებით, მათში ბინების ფუნქციონალურ ზონირებას, შენობის არქიტექტურულ პლასტიკას და მოცულობით-სივრცობრივ კომპოზიციას მეტი ყურადღება ეთმობა.

პანორამა

„ნაპოლეონის“ რესტავრაცია

პარიზში, კონგრესების დარბაზში შედგა ცნობილი ფრანგი რეჟისორის ა. პანის ფილმის „ნაპოლეონის“ ჩვენება.

ეს ფილმი რეჟისორმა გადაიღო 1927 წელს და იგი სამართლიანად მიჩნეული მსოფლიო კინემატოგრაფიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებად (თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ თავის დროზე საბჭოთა კრიტიკამ აღნიშნა ნაპოლეონის სახის ერთგვარი იდეალიზაცია).

ამ რამდენიმე წლის წინ ინგლისელმა კინორეჟისორმა ბრაუნლოუმ აღადგინა ეს ისტორიული კინოფრესკა, რის შემდეგაც პანის ფილმი დემონსტრირებული იქნა ამერიკაში, დიდ ბრიტანეთსა და იტალიაში. ფრანგ კინოკრიტიკოსებს არ დაუმალოვთ თავიანთი უწყალოფილმა იმის გამო, რომ ფრანგულმა ფილმმა, ფრანგ ისტორიულ მოღვაწეზე, ფრანგ მაყურებელთან უფოლზე გვიან მიადწია.

კინორეჟისორი ბრაუნლოუ მუნჯი ფილმების აღდგენის შეუდარებელ ოსტატად ითვლება. მან დაწერა წინასაუუტესო მუნჯი ფილმებზე და იგი პანსს უძღვნა. მანვე შექმნა სატელევიზიო ფილმების სერიალი პოლივუდში.

სულ ახლახან ლონდონში დაამთავრა „ნაპოლეონის“ სატელევიზიო ვერსია.

აღდგენილი ფილმის მუსიკალური გაფორმება, რაც პანის ჩანაფიქრით ნაწარმოებისგან განუყოფელია, ეკუთვნის კომპოზიტორ დევისს. მისი პარტიტურა შეიცავს XVIII საუკუნის მუსიკას, ფრანგულ ხალხურ და

რევოლუციურ სიმღერებს და ბეთოვენის გმირულ სიმფონიას, რომელიც, როგორც ცნობილია, კომპოზიტორმა პირველად ნაპოლეონს მიუძღვნა. დევისმა სამართლიანად მიიჩნია ბეთოვენის მუსიკის გამოყენება, რადგან დიდმა კომპოზიტორმა თავისი ეს მიძღვნა ნაპოლეონისადმი მოხსნა 1803 წელს, როცა გენერალმა თავისი დამპყრობლობრივი ომები დაიწყო, ხოლო პანის ფილმის მოქმედება 1797 წელს ხდება. მუსიკა ახლავს მთელ ფილმს, რომელიც ხუთ საათზე მეტხანს გრძელდება. ორმოცეცაცანი ორკესტრს თვით დევისი უძღვებოდა.

აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ 1949 წელს პანსმა თავად სცადა თავისი ფილმის აღდგენა ცნობილი რეჟისორის კლოდ ლელუშის დახმარებით. ლელუშმა მისგან იჟიდა უფლებანი ამ ფილმზე და იგი აჩუკა ფრანგულ სინემატიკას 1952 წელს, ფილმის ავტორის სიყვდილის ცოტა ხნის შემდეგ.

ფრანგ კინომოდერნიზმის შორის ლელუში ერთადერთი აღმოჩნდა, რომელსაც იმდენად მაინც უყვარდა პანსი, რომ სილატაკეში სულის აღმოხდისაგან იხსნა იგი.

კინობიზნესმა ხელი მოითხოვ ამ საქმეში. უკვლავ იაფფასიანი ბილეთი ახი ფრანკი ღირდა. ასეთ მაღალ ფასს იმით ასახულებდნენ, რომ ფილმის ჩვენებისათვის განსაკუთრებული პირობებია საჭირო: კონგრესების სასახლეში ეკრანის ზომა 36X9 პანის ტრაიპიკის დემონსტრირების საშუალებას იძლევა, აქვეა სიმფონიური ორკესტრისათვის საჭირო მოედანი.

(გავრძელება 68 გვ.)



გამარჯვების მონუმენტი გორში.
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი. არქი-
ტექტორი ვ. დავითაია

მეექვსე გრძნობა*

ელგუჯა ამაშუკელი

„შენ უნდა გრძნობდე მძაფრად, თუ გსურს
სხვებმაც გიგრძნონ“.

ბ. პაპანიძე

სომხიაში შევხვდი ცნობილ ბულგარელ მოქანდაკეს ლუბომირ დალჩევს. ეს იყო 1968 წელს. მან თავის სახელოსნოში მიმიწვია და მაჩვენა საქართველოზე შექმნილი გრაფიკული ნახატების სერია. მოქანდაკეს ცოტა ხნის წინ ემოგზაურა საქართველოში სამხედრო გზით და მისი შემოგარენით მოხიბლულს, დარიალის ხეობის ულამაზესი ადგილების, ისტორიული ციხეების, თუ ხუროთმოძღვრუ-

ლი ძეგლების მრავალი საინტერესო ჩანახატა გაუკეთებია. დალჩევი აღტაცებული მესაუბრებოდა საქართველოს ხელოვნებაზე მის ძველ ხუროთმოძღვრებაზე, ოქრომკედლობაზე და ჩვენი ეროვნული მხატვრობის შესანიშნავი წარმომადგენლების—ლ. გუდიაშვილის, დ. კაკაბაძის, ნიკოლოზ კანდელაკის ე. ახვლედიანის და სხვა ქართველ მხატვართა შემოქმედებაზე. ამ მოგზაურობის დროს დალჩევი თბილისში შეხვედრია ძველ ნაენობს — მოქანდაკე ნ. კანდელაკს. მათ ერთმა-

გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 2, 3, 4, 1984.

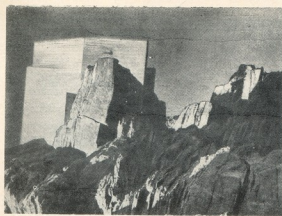
ნეთი ლენინგრადში გაუცვნიათ ჯერ კიდევ მაშინ, როცა ბატონი ნიკო მატყევეის სახელოსნოში სწავლობდა. დალჩევიც იმ პერიოდში ლენინგრადში იმყოფებოდა თურმე. მან ბევრი საინტერესო დეტალი გვიამბო ქართველი მოქანდაკის ცხოვრებიდან. დალჩევის სახელოსნოში ჩემთან ერთად იყვნენ საბჭოთა კავშირში ბულგარეთის საელჩოს კონსული ანგელ ბუდევი, ჩემი მეუღლე, პოეტი ლია სტურუა და დალჩევის მოწაფე, მოქანდაკე ა. ბონევი. მასწავლებლებიც და მოწაფეც მონაწილეობას იღებდნენ ბულგარეთის სახელმწიფოს დამაარსებლის ხან-ასპარუხის ძეგლის პროექტზე გამოცხადებულ საერთაშორისო კონკურსში, რომელშიც მეც ვმონაწილეობდი. წარმოდგენილი იყო მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის 120-მდე პროექტი. საბჭოთა კავშირიდან საკავშირო კულტურის სამინისტროს და მხატვართა კავშირის გადაწყვეტილებით ბულგარეთში მხოლოდ ჩვენი (არქიტექტორი ვახტანგ დავითია) ნამუშევარი გაიგზავნა. სსრ კავშირის მხატვართა კავშირის სამდივნომ და სპეციალურმა კომისიამ მაღალი შეფასება მისცეს ჩვენს პროექტს. მხატვართა კავშირის თავმჯდომარემ ეკატერინე ბელაშოვამ წარმატება გვისურვა და თან ავგავფრთხილა, ფსიქოლოგიურად მზად ვყოფილიყავით ყოველგვარი სიურპრიზისათვის; კონკურსი თავისი ხასიათისა და მრავალგვარობის გამო, ბევრ მოულოდნელობას გვპირდებოდა.

მართლაც, ჟიურის წევრთა განსხვავებულმა ესთეტიკურმა მიმართულებამ დიდად განაპირობა კონკურსის შედეგები (ჟიურის შემადგენლობაში შედიოდნენ მსოფლიოს გამოჩენილი მოქანდაკეები: იენე კერენი, აგამენონ მაკრასი უნგრეთიდან, ა. ავგუსტინჩიჩი იუგოსლავიიდან, ვუსტავ ზემლა პოლონეთიდან, ე. ვუჩეტიჩი საბჭოთა კავშირიდან და სხვები). პირველი პრემია ჟიურის არც ერთი ავტორისთვის არ მიუნიჭებია. მეორე პრემია მიიღო იუგოსლავიელმა მოქანდაკემ კრუნო ბოშნიაკმა, მესამე გაიყვეს ბულგარელმა: ლ. დალჩევა და ტოტაროვმა. ჩვენი პროექტი მოხვდა საუკეთესოთა შორის და ქანდაკების მოდელი ბულგარეთის კულტურისა და ხელოვნების კომიტეტმა შეიძინა. ეს კომპოზიცი ა დღეს ქალაქ სოფიაში ხან-ასპარუხის მუ-

ზეუმში დგას. ე. ბელაშოვა მართალი აღმოჩნდა: ჟიურის „სიკრულემ“ დადად განაპირობა კონკურსის შედეგები. კ. ბოშნიაკის პროექტი, ჩემის აზრით, ერთ-ერთი უსახო და ორდინარული ნაწარმოები იყო გამოფენაზე წარმოდგენილ ნამუშევრებს შორის. მოგვიანებით შესაძლებლობა მქონდა ქ. სოფიაში კულტურის კომიტეტში ვაცნობოდი კონკურსის ჟიურის მუშაობის ოქმს, სადაც მოკლედ, მაგრამ ნათლად იყო ფიქსირებული ჟიურის თითოეული წევრის გამონათქვამი ამა თუ იმ ავტორის ნამუშევარზე. გავიგე, რომ ჩემი ქანდაკება მოწონებია იენე კერენის და იგი მას ვუჩეტიჩის კრიტიკისაგან იცავდა. ამის შესახებ უნგრელი მოქანდაკე ბუდაპეშტშიც მელაპარაკა თავის ატელიუმში, სადაც ვიყავი საბჭოთა მოქანდაკეებთან — მიხეილ ანიკუშინთან, იური ორეხოვთან და ბუკოვსკისთან ერთად. რამდენადაც სასიხარულო იყო კერენის დადებითი დამოკიდებულება ჩემი პროექტისადმი, იმდენად მოულოდნელი და საწყენი ვუჩეტიჩის პოზიცია. კრუნო ბოშნიაკისათვის მეორე პრემიის მინიჭება ვუჩეტიჩის დამსახურება აღმოჩნდა. მესამე, საბოლოო ტურს ე. ვუჩეტიჩი თავჯდომარეობდა და მისმა მხატვრულმა, ესთეტიკურმა პოზიციამ და პიროვნულმა აქტიურობამ დიდად განაპირობა პრე-



კერენი.
პარტიზანის ძეგლი.



კავკასიის დამცველთა ძეგლი.
არქ. ვ. დავითაია, ა. ჩიქოვანი,
მოქანდაკე გ. კალაძე, ფრაგმენტი.

მირებულთა ვინაობა. მართალია, ამ დიდი საერთაშორისო კონკურსის შედეგები ჟიურის წევრთა ესთეტიკურმა მიმართულებამ, სკოლამ უფრო განსაზღვრა, ვიდრე საკონკურსოდ წარმოდგენილი ნამუშევრების მხატვრულმა დონემ, მაგრამ შემოქმედებითმა პაექრობამ მაინც გამოავლინა თვითეული მოქანდაკის შესაძლებლობა, სახე, ხელწერა, პროფესიული ოსტატობა, მხატვრული ხედვა, აზროვნების უნარი, ერთი სიტყვით, იგი მშვენიერი სკოლა აღმოჩნდა ჩემთვის და მრავალი ნიშნით სასარგებლო. როგორც აღვნიშნე, ჩემთან ერთად კონკურსში მონაწილეობდა არქიტექტორი ვახტანგ დავითაია. ვახტანგთან მე დიდი ხნის შემოქმედებითი მეგობრობა მაკავშირებს, ეს მეგობრობა ჯერ კიდევ 1967 წლიდან დაიწყო, როცა ჩვენ ერთობლივად ვიმუშავებთ დიდების ძეგლზე ქალაქ ფოთისათვის. შემდეგ დავდგით „დაპირილი არქივი“ ნესტაფონში, გამარჯვების მონუმენტი ქალაქ გორში, გმირ მეზღვაურთა მემორიალი ქალაქ ფოთში, „ვეფხი და მოყმე“ თბილისში. ერთი სიტყვით, ჩვენი შემოქმედებითი ურთიერთმეგობრობა დღემდე გრძელდება.

ვ. დავითაია ჩვენს ქვეყანაში კარგად ცნობილი ხუროთმოძღვარია. იგი მრავალი საინტერესო ნაწარმოების ავტორია. ნიჭიერ მოქანდაკესთან, აწ გარდაცვლილ გულდა კალაძესთან ერთად მან შექმნა კავკასიის გმირ დამცველთა ორიგინალური მემორიალი მარუხის უღელტეხილზე, რისთვისაც ავტორებს საჭიროებდა ლენინური კომპაზიციის პრემია მიენიჭათ. ვახტანგის პროექტით აშენდა ბ.

კურიანის ზამთრის სპორტული კომპლექსის სასტუმრო; ქუთაისში შოთა ბოსტანაშვილთან და გიული კეკელიასთან ერთად დადიანის მემორიალი და სოფელ მუსრანში „ხსოვნის ტაძარი“. მალე ქალაქ ფოთში დაიწყება შრომის სასახლის მშენებლობა მისი პროექტით და სხვ. ვახტანგთან ჩემი შემოქმედებითი ურთიერთობა განაპირობა არა მხოლოდ მისმა ნიჭმა, არამედ მისმა პიროვნულმა თვისებებმა: დიდმა შრომისმოყვარეობამ, პასუხისმგებლობის გრძობამ, შინაგანმა დისციპლინამ, თანადროულობის მძაფრმა შეგრძნებამ, ერთი სიტყვით, დღევანდელი შემოქმედისათვის აუცილებელმა თვისებებმა. 1982 წელს ფოთის „გმირთა მემორიალისა“ და გორის „გამარჯვების“ მონუმენტისათვის ჩემთან ერთად მანაც მიიღო საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემია.

გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ მოთავსებული იყო სტატია იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა ხდებოდეს მონუმენტის საზეიმო გახსნა. ავტორის აზრით, ყოველი ძეგლი აუცილებელია საზეიმოდ გაიხსნას, რამდენადაც მონუმენტი, მემორიალი, ძეგლი ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტის უკვდავად გამომხატველი კულტურული ღონისძიებაა. აუცილებელია, ამ ზეიმში მონაწილეობას იღებდეს ფართო საზოგადოება, რომელმაც აქტიურად უნდა გამოხატოს თავისი დამოკიდებულება ფაქტისადმი, რომელსაც ესა თუ ის ნაწარმოები ეძღვნება. მონუმენტი, თავისი მოცულობით, ესთეტიკური ზემოქმედების ძალით, მხატვრულ-იდურობით მნიშვნელობით ადამიანის სულიერი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია. მასთან სულიერი შეხებით მიღებული პირველი უშუალო შთაბეჭდილება დიდად განსაზღვრავს ნაწარმოების დროში სიცოცხლისუნარიანობას. ძეგლთან საზეიმო შეხვედრისას ყველაზე უფრო პასიური და ინდიფერენტული მაყურებელიც კი აქტიურად გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას და ამით მონაწილეობას იღებს საზოგადოებრივი აზრის შექმნა-ჩამოყალიბებაში. ჩემთვის დღემდე დაუფიქსარია 1968 წელს დიდების მონუმენტის გახსნის დღე — 9 მაისი, ქალაქ ფოთში. მაშინ პირველად ვიგრძენი და ვიხილე ადამიანთა გულწრფელი სიხარული, განვიცადე მორალური კმაყოფილება. ძნელად შეედრება რამე ისეთ სიხარულს, როცა იგრძნობ, ირწმუნებ, რომ ტყუილად არ გიშრომია

და შენი ქმნილება ხალხის სულიერი ცხოვრების ნაწილი ხდება. მას შემდეგ ბევრი ნათელი და სასიამოვნო დღე მასსოვს, დაკავშირებული ჩემს შემოქმედებასთან, მაგრამ ის პირველი განცდა სიხარულისა განუმეორებელია და დღემდე შეუცვლელი. ამის შესახებ დღეს არაფერს ვიტყვდი, წლების მანძილზე რომ არ მეგრძნო, თუ როგორ ძლიერადაა უხილავი ძაფებით შემოქმედი გაუცნობიერებლად დაკავშირებული მშობლიურ გარემოსთან, მიწასთან, ხალხთან, და როგორ იესება ამ კავშირით მისი სულიერი ძალა და ენერჯია. „ცხოვრების მისუდა არსებული ზელოვნება უდღეურია, ის უნდა დაიღუპოს“, — ამბობდა რიჰარდ ვაგნერი.

* * *

მონუმენტურობის /გრძნობა — მხატვრის შექმნის გრძნობაა. იგი ისევე არ ისწავლება, როგორც მუსიკალური სმენა; შეიძლება მისი გამოვლენა-განვითარება მონუმენტალისტ მხატვრისათვის არ არის საემპირის პროფესიული ოსტატობა, მაღალი აკადემიური განათლება, ფორმის ან ფერის ღრმა ხედვა. აუცილებელია გონებისა და გრძნობის ისეთი ინტენსივობა, რომელიც მოვლენის, საგნის, მოცულობის თავისებურებებს სივრცობრივად აღიქვამს და მას თავისი ფანტაზიით გარემოს ჰარმონიულ ნაწილად წარმოსახავს. ამ ნიქს მეტ-ნაკლებად ფლობდნენ და ფლობენ დღესაც არა მხოლოდ მხატვრები და არქიტექტორები, არამედ სხვა პროფესიის ადამიანებიც. ეს გრძნობა ძვალსა და რბილში ჰქონდა გამჭდარი იმ ხუროთმოძღვართ, რომლებიც ქმნიდნენ განუმეორებელ არქიტექტურულ შედეგებს: ჯვარს, სვეტიცხოველს, ალავერდს, გელათს, ზარზმას, ხერთვისს და მრავალ სხვას. ამ ძეგლების მონუმენტური-პლასტიკური ხასიათი განაპირობა არა მარტო სივრცობრივმა გარემომ და მათმა მასშტაბმა, არა მარტო მოცულობათა პლასტიკურმა ხასიათმა, ფორმათა არქიტექტონიკამ, არამედ ხუროთმოძღვართა მონუმენტურმა „სმენამაც“, რომელსაც ძალუძს ჰარმონიულად გამოხატოს ფორმათა ეს მრავალხმიანობა, მრავალფეროვნება. იმისათვის, რომ შემოქმედი ჩაწვდეს ფორმის არქიტექტონიკის შინაგან კანონზომიერებას. რომელიც ამკვიდრებს გარემოსა და მონუმენტის სივრცობრივ მთლიანობას, საჭიროა მან საკუთარ თავში აღმოაჩინოს მონუმენ-

ტალისტის „სმენა“ და შექმნას პლასტიკური აზროვნების თავისებური „სოლფეჯიო“ მოდელი. მონუმენტურობის გრძნობა გრძნობა ადამიანის გენეტიკური თვისებების — მუსიკალობის, ფერის, ფორმის გრძნობის მსგავსად თანდაყოლილი ნიჭია და ამ ნიჭის გამოხატულებაა, სადაც მნიშვნელოვანია არა თავისთავად ვიზუალური ფაქტი, არამედ მისი ესთეტიკურ-მხატვრული ღირებულება: ბუნებაში ახალი ფორმა, ბგერა, ფერი არ არსებობს, არსებობს ახალი თვისება, ხარისხი, ანუ თვისებების განსაზღვრული რიცხვი, შეფარდება, ინტეგრალი, ფორმის სიმკერვის, სისავსის, ფერის სიღრმის, ბგერის რხევის რიცხვის შეგრძნების უნარი და ა. შ. ფორმის სისავსის ვიზუალური მაგალითია ჭიქაში ჩასხმული სითხე ან კვერცხი, როცა შიგნითა მასა მაქსიმალურად ავსებს მის სივრცობრივ საზღვარს, ვაკუუმს. ფერს სიღრმეს შინაგანი ნათების ძალა ანიჭებს; ყაყაჩო მზეზე „ანთია“, მისი ფერითი ინტენსივობა — გრადუსით იცვლება სინათლის წყაროს შეცვლასთან ერთად. ყაყაჩოს ფერი ცოცხალია, ვიდრე ის სუნთქავს და ფესვებით მიწაშია. მოწყვეტის შემდეგ მისი პიკმენტების რიცხვი კლებულობს და ფერი თანდათანობით კვდება. ის კარგავს სიღრმეს, გრადუსის თვისებას, სინათლის შეწოვის უნარს; ყაყაჩოს ფერი ხდება ერთსახოვანი და ანემიური. რაც უფრო ღილია ბგერის რხევის რიცხვი, მით უფრო სასვე და ფერადოვანია იგი, მით

გ. ამაშუკელი
გმირ მეზღვაურთა ხსოვნის ძეგლი ფოთში



უფრო მდიდარია ობერტონებით, ნიუანსებით და გრადაციით (ტაძარში შემოკრულ ზარის ხმას სიღრმეს და სივრცობრიობას ბგერითი ტალღების რხევის რიცხვი ანიჭებს; რაც უფრო ღილია ეს რიცხვი, მით უფრო ღრმა და ფერადოვანია ბგერა).

როცა ვამბობთ, რომ ესა თუ ის ადამიანი მუსიკალურია, ან არამუსიკალურია, ამ რხევის რიცხვის აღქმისა და გადმოცემის უნარს ვგულისხმობთ. მონუმენტალისტი მხატვარი, მოქანდაკე გრძნობს ფორმის სივრცობრივ თვისებას, მის შინაგან მასშტაბს და აქვს უნარი მისი წარმოსახვის (ფანტაზიით, გონებით ან ვიზუალურად). ამრიგად, მონუმენტური შეიძლება იყოს ნაწარმოები ფორმით და არა ზომით. არც თუ ისე იშვიათად შეხედებით უზარმაზარ ქანდაკებას, რომელიც სამაგიდო სუვენირს გვაგონებს, ხოლო პატარა ქანდაკება — დიდ მონუმენტს.

ახალი ძეგლი, მონუმენტი მასურებელში ადრე განცილდ ემოციებს და განწყობას არ უნდა ბადებდეს, და ყოველივე ეს განპირობებული უნდა იყოს ძეგლის საკუთარი მხატვრული თვისებით და პლასტიკური სტრუქტურით. გორგასალის კომპოზიცია და ფორმის სტრუქტურა, როგორც აღვნიშნე, არსებულმა არქიტექტურულმა გარემომ მიკარნახა; მე დაუშვებლად მივიჩნიე კომპოზიციაში გარეგნულად გამოხატული დინამიზმი, და მთელი ყურადღება ქანდაკე-

ბის შინაგან მოძრაობაზე გადავიტანე, გავვერიდე გარეგნულ აქტიურ სილუეტს, ხაზს, ანუ არსებულ არქიტექტურულ სივრცეებში „კამას“, დისონანსს. ცხადია, შეიძლება კონტრასტის პრინციპით გადაგვეწყვიტო ახლისა და ძველის სივრცობრივი კავშირი, ე. წ. კონტრასტული პარმონიით, მაგრამ ეს გზა სარისკოდ მივიჩნიე, რამდენადაც მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში ცოტა მეგულება გამარჯვებით დამთავრებული ასეთი რისკი. ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის



ლ. დალჩევი. საბჭოთა არმიის ძეგლი სოფიაში. ფრაგმენტი.

დღემდე ცნობილი ცხენოსანთა ქანდაკებები (მხედველობაში მაქვს საყოველთაოდ აღიარებული ძეგლები, მონუმენტები, არქიტექტურული ანსამბლები), მაღალმხატვრობასთან ერთად, სტილისტური ნათესაობითაცაა დამკვიდრებული დროსა და სივრცეში. კონდოტიერ ერაზმო დი-ნერნის („გატამელატა“) ძეგლი პალაში, ბარტოლომეო კოლენის მონუმენტი ვენეციაში, მარკუს ავრელიუსის ძეგლი რომში კაპიტოლიუმის მოედანზე და სხვა ამის კარგი მაგალითებია. მართალია, ეს უკანასკნელი ანტიკური ეპოქის I საუკუნის ძეგლია, მაგრამ თავისი პლასტიკური თვისებებით, ფორმის სტრუქტურით, მასშტაბით მონათესავე მოცულობითი ელემენტია და ამიტომაც მიზანშეწონილად ჩათვალა მიქელანჯელომ ამ მონუმენტს გადმოტანა და დადგმა ოვალურ კვარცხლბეკზე (კაპიტოლიუმის მოედნის არქიტექტურული ანსამბლის რეკონსტრუქცია მიქელანჯელოს ეკუთვნის).

ქანდაკება, ისევე როგორც არქიტექტურა, ფორმათა სივრცობრივი მოძრაობის გამოხა-

ა. ავგუსტინჩიჩი. მშვიდობის მონუმენტი.



ტულუბა, მაგრამ ეს მოძრაობა, ერთშიც და მეორეშიც, საკუთარი სპეციფიკური ხერხებითაა გამოვლენილი; უფრო მეტიც, მოქანდაკის ბუნებაში ვლინდება იგი განსხვავებულია. თუ ბურდელი ფორმის დინამიზმს, ექსპრესიას ხაზგასმული, თვალში საცემი მოძრავე კომპოზიციით გამოხატავს, დესპიოსთან და მაიოლთან ეს ენერგია შინაგანადაა დამუხტული, აკუმულირებული და სტატიკურ ფორმაში გამოვლენილი. ზოგჯერ საჭირო ხდება ამ ორი პრინციპის სინთეზი, რათა მონუმენტმა გარემო სივრცობრივი მოქმედების ძალით დაიმორჩილოს და არა ზომით. ამ ბოლო დროს ჩვენს ქვეყანაში დამკვიდრებულმა გიგანტომანიამ ცუდი სამსახური გაუწია მონუმენტურ ხელოვნებას; ზომა იქცა თვითმიზნად სხვადასხვა მერკანტილურ მოსაზრებათა გამო. მართალია, თავისთავად გიგანტური მოცულობაც, კლდე, ნაგებობა მოქმედებს ადამიანზე, მასში აღძრავს გარკვეულ ემოციებს, მაგრამ მხატვარი, მოქანდაკე უნდა ისწრაფოდეს არა გარეგანი ეფექტისაკენ, არამედ ფორმის შინაგანი ლოგიკური სტრუქტურისაკენ, რომელიც ადამიანში აღძრავს ახალ ესთეტიკურ გრძნობებს, ემოციებს და მას კეთილად განაწყობს. ქანდაკების ზომა, მასშტაბი და პლასტიკური თვისება ამ ამოცანას უნდა ემსახურებოდეს. ხშირად მონუმენტის ზუსტი მასშტაბის დადგენისათვის მაკეტს იყენებენ, რომელიც ყოველთვის სასურველ შედეგს როდი იძლევა. მაკეტი გარემოსთან ქანდაკების ჰარმონიულად შერწყმის და მისი ოპტიმალური ზომის განსაზღვრის ზედაპირული ხერხია, ვინაიდან ძველი სივრცეში „ჯდება“, როგორც ადგნიწენ, არა ზომით და წონით, არამედ პლასტიკური ხასიათით, შინაგანი „ფეთქებადი“ ძალით. ამიტომ, ერთი და იგივე ადგილზე, ერთი და იგივე სივრცეში შეიძლება დაიდგას ათმეტრიანი ქანდაკებაც და ერთმეტრიანიც, იმისდა მიხედვით, თუ როგორია მათი პლასტიკური თვისება და მხატვრულ-ესთეტიკური შემოქმედების ძალა, ამ ძალის მოქმედების რადიუსი. მაგალითად, მაიოლის, ლემბრუკის, მურის, ბრანკუსის, არპის, კაზელის ტიპის მოქანდაკეთა ნამუშევრებმა შეიძლება იმავე სიტუაციაში დადგმული სხვა ხასიათის დიდი ზომის მსუბუქი აუტრული ქანდაკებები შეცვალოს. ცნობილია, ხელოვნების ყველა ჰეშმარობი სკულპტურული ქმნილება საკუთარ სპეციფიკურ თვისებას ატა-



მ. ბერძენიშვილი
„კლდეც დაიზრდება“

რებს, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელს და ყველა მათგანს ადამიანზე ემოციური შემოქმედების და შინაგანი ძაბვის გამოვლენის საკუთარი რადიუსი გააჩნია.

მონუმენტი სივრცის ორგანიზების კარგი საშუალებაა და, გარდა იდეურ-მხატვრული დანიშნულებისა, მას ეს ფუნქციაც აკისრია. ზოგჯერ ძველი თავისი მასშტაბით ან იკარგება სივრცეში, არქიტექტურულ ანსამბლში, ან პირიქით, ავიწროვებს და თრგუნავს მას. მონუმენტი შემოქმედის შინაგანი ძაბვის პლასტიკური კოდის, არტისტული ბუნების სტიქიური გამომზევრება — გონებით ნაწარმოების იდეურ-ესთეტიკურ ფაბულას და სივრცობრივ მთლიანობას დამორჩილებული. ნეოლითის ეპოქის უძველესი ძველი, ე. წ. მენგირის ხეივანი კარნაჟში, მიუხედავად რიტმიულად განლაგებული ლოდებისა, რომელთაც ჯერ კიდევ არა აქვთ დამოუკიდებლად გამოკვეთილი პლასტიკური იდეა, ანსამბლურობის, სივრცის ჰარმონიული „დაკერის“ და მისი ორგანიზების უნარი ერთერთი უპირველესი და ყველაზე უფრო საინტერესო მაგალითია. ეს უძველესი პლასტიკური „ანბანი“ შემდგომში საფუძვლად დაედო მონუმენტურ-სივრცობრივ აზროვნებას.

საქართველოს სინამდვილეში, უშუალოდ ციხე-კოშკების, საკულტო ნაგებობებისა და ტაძრების მშენებლობაში — ხუროთმოძღვრებაში, გამოვლინდა, უპირველეს ყოვლისა, ქართული კაცის ბუნება, ნიჭი მონუმენტურ-სივრცობრივი აზროვნებისა, როგორც ადგნი-



ფ. ამაშუკელი

პეიზაჟი.

შენ, კლდისა თუ ქანდაკების დიდი ზომა თავისთავად მოქმედებს ადამიანზე ემოციურად. ვისაც უმოგზაურია სამხრეთ — აღმოსავლეთ საქართველოში, ან დარიალის ხეობაში სამხედრო გზით, დამერწმუნება, თუ რაოდენ შთამბეჭდავია უზარმაზარი კლდის ლოდები ცის ფონზე, მაგრამ ეს შთაბეჭდილება ათჯონის ძლიერდება, როდესაც თვალი შეჩერდება არა უსახო მონოტონურ მასაზე, არამედ ბუნების მიერ „მხატვრულად გამოძერწილ“ და გარემოსთან შერწყმულ განყენებულ მოცულობაზე. შემთხვევით არ ეძებდნენ ძველი ქართველი ხუროთმოძღვარნი თავიანთი ტაძრებისა თუ ციხე-კოშკების მშენებლობისათვის შესატყვის ბუნებრივ გარემოს და ახალი მოცულობის სივრცეში შეტანით კიდევ უფრო დიდ მხატვრულ ჰარმონიას ამკვიდრებდნენ ირგვლივ. მიუხედავად ნაგებობათა წმინდა უტილიტარული ფუნქციისა, მომავალში მათი ხელშეუხებლობა და მხატვრული დამოუკიდებლობა სწორედ მშენებელთა სივრცობრივი აზროვნების ნიჭმა და უნარმა განაპირობა. მშენებელი, რომელიც ქმნიდა ძეგლს, ანგარიშს უწევდა არა მხოლოდ გარემოს თავისებურებას, რაც მას ძეგლის შესატყვის მასშტაბს და პლასტიკურ ხასიათს კარნახობდა, არამედ მის ცალკეულ დეტალთა პროპორციებში, თუ ფორმათა წყობაში, მთლიანობაში მისი ეროვნული გენის თავისებურებაც გადადიოდა. ამიტომ, მე ბევრ ქართულ ძეგლში მისი აღმშენებლის — ქართველი კაცის სხეულის — პროპორციების

„კალიგრაფიკ“ ამოიკითხავს. ამ რწმენამ მიმიყვანა „სვეტიცხოვლთან“, როგორც ცოცხალ მოდელთან, როცა გორგასელზე ვმჯდომარე ვიყავი. ამ ძეგლის მონუმენტურ და დადასტურებულ ხუროთმოძღვრის სუბიექტური ფენომენით, ძეგლის სიმეტრიული და ასიმეტრიული ფორმების, ხაზების, მოცულობების ჰარმონიული კავშირით. ეს კავშირი, მთლიანობა ქმნის ამ ნაწარმოების დიდ და განუმეორებელ გაქვევებულ „არქიტექტურულ მუსიკას“, როგორც იტყოდა რომენ როლანი.

როდესაც ვახტანგ გორგასალის მონუმენტზე ვმუშაობდი, ძერწვისას მხოლოდ ერთადერთი მოდელით — სვეტიცხოვლის ტაძრის არქიტექტურული „ანატომიით“ ვხელმძღვანელობდი. ალბათ ამიტომაც, ამ ქანდაკებაში ვაცილებით მეტია არქიტექტურა, ფორმათა სივრცობრივი კონტრასტი, ვიდრე ცხენის ან ადამიანის ანატომიური პლასტიკური აგებულება. ვიცი, ძეგლი უნდა დადგმოდა არა კონკრეტულ პიროვნებას, არამედ ლეგენდად ქცეულ ადამიანს, რომლის სახელსაც არა მარტო ქალაქ თბილისის დაარსება და აშენება უკავშირდებოდა, არამედ მტრის მიერ მრავალჯერ დაარბიული და დაქუცმაცებული ქვეყნის აღდგენა-გაერთიანებაც. შემთხვევითი არაა, რომ დღემდე ხალხი მის სახეს მეტაფორულად აღიქვამს და ლეგენდებსა და სიმბოლოებს უკავშირებს. მე მჯეროდა, ჩვეულებრივი რეალისტური ცხენი ვერ „ზიდავდა“ გორგასალის პიროვნულ სიდიადეს, მის გოლიათურ სხეულს და მიზანშეწონილად ვცანი მთელი კომპოზიციის მიზერბოლიზებულ მხატვრულ ფორმაში წარმოსახვა. მონუმენტის ასეთი გადაწყვეტა მიკარნახა არა მარტო ისტორიულმა ეპოქამ და გორგასალის პიროვნულმა თვისებებმა, არამედ, როგორც უკვე აღვნიშნე, იმ არქიტექტურულმა გარემომაც, სადაც ეს ძეგლი უნდა დადგმულაყო. არქიტექტონიკურად მკაცრი, დასრულებული ფორმა მეტეხის ტაძრის სახით დანდაკების აღსაქმელად საჭირო სტერეოსკოპული წერტილების დიდი რაოდენობა, სიშორე მკარნახობდა მონუმენტის გამომხატველ სილუეტურ სახეს. გარეგნულად მოძრავ კომპოზიციას, ჩემის აზრით, გაუძენდებოდა მეტეხის ქიშხი, შეჩერება და, შესაძლოა, ვიზუალურად მტკვარშიც „გადამხტარიყო“. ამიტომ, მე მთელი ყურადღება დანდაკების შინაგან დინამიკაზე გადავიტანე. ამრიგად, სივრცეს, ად-

გილს, სადაც მონუმენტი უნდა დაიდგას, არანაკლებ მნიშვნელობას განიჭებ, ვიდრე უშუალოდ ძეგლს. ასევე განაპირობა ქალაქ ფოთში გმირ მეზღვაურთა მემორიალის მასშტაბი და კომპოზიციის პლასტიკური ხასიათი ადგილმა და სივრცემ. პლასტიკური „მელოდია“, მსგავსად სიმღერისა, შემოქმედის სულში იბადება და ისევე ავსებს მის წარმოსახვას, როგორც მუსიკალური სმენა მელო-

ქერენი.
ლევინდა.



დიის ფერადოვნებას. ამიტომ, მოქანდაკის შემოქმედება ახლოა კომპოზიტორის ხელოვნებასთან, ახლოა იგი მომღერლის, მსახიობის ხელოვნებასთან.

ქანდაკებაში, ისე როგორც სამსახიობო ხელოვნებაში, არსებობს ამბლუა. მართალია, არიან დიდი დიაპაზონის შემოქმედნი, რომლებიც არ ემორჩილებიან ვიწროდ გაგებული ამბლუის ცნებას და ფლობენ გარდასახვის დიდ ნიჭს; ქმნიან დიამეტრალურად განსხვავებულ ფორმისა და ხასიათის ნაწარმოებებს, როლებს. ასეთი ადამიანები უამრავია მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში, მაგრამ მათ გვერდით იყვნენ და დღესაც არიან ნიჭიერი შემოქმედნი გამოკვეთილი შესაძლებლობით — ამბლუით: ბრწყინვალე პეიზაჟისტი, მაგრამ უფერული — ბატალისტი, დიდი კომიკოსი, მაგრამ საშუალო ტრაგიკოსი, მშვენიერი ფერმწერი კოლორისტი, მაგრამ ცუდი

მხატვარი-გრაფიკოსი, ნიჭიერი მონუმენტალისტი, მაგრამ საშუალო პორტრეტისტი ა. შ. მე ბევრჯერ განვიხილულვარ ამის შესმოქმედის ნამუშევრით კინოში, სცენაზე, ფერწერაში, მუსიკაში, ქანდაკებაში, როცა შედეგი სრულ წინააღმდეგობაშია ავტორის შესაძლებლობასთან, იმ ნამუშევრებთან, რომლებიც მას ადრე შეუქმნია საკუთარი „ხმის“ გათვალისწინებით. შემოქმედებით მარცხი, ჩემის აზრით, სხვა არაფერია, თუ არა შენთვის უცხო ამოცანის (არა ძნელის, არამედ უცხო ამოცანის) გადალახვის ცდუნებით, რისკით შევიწროვებული ინტუიციის შედეგი. ვფიქრობ, ბრძოლა ყოველგვარი წინააღმდეგობის გადასალახავად მხოლოდ მაშინაა გამართლებული, როცა წინააღმდეგობის დასაძლევად რწმენის ერთი პროცენტი მაინც გამხნევებს, გაიძულებს ამაღლედ დარჩენილ 99%-ზე. აი, იმედის ის ერთი პროცენტი, რომელიც ამართლებს სერვანტესის უკვდავი დონ-კიხოტის საბრძოლო თავგადასავლებს, და რწმენის იმ ერთმა პროცენტმა აქცია სევიდიანი სახის რაინდი უმაღლეს პოეტურ სახედ. მართალია, შემოქმედება გრძნობის ფერომენია, მაგრამ გონება იმიტომ უბოძებია ღმერთს ადამიანისთვის, რომ იგრძნოს საკუთარი შესაძლებლობა და მოულოდნელად ბრძოლა არ გამოუცხადოს მას; ცისფერ თვლებს — შავის ეშხით, დისკანტს — ბანის სიყვარულის გამო, „დათვის ყურს“ — ბავანიის სიდიადის ინერციით და სხვ. საკუთარი ხმა, თვისება ბუნებისმიერი ფენომენია და მას ადამიანი მხოლოდ მექექსე გრძნობით სწვდება; „თვითეული ჩვენთავანისათვის სიხარული მოაქვს მხოლოდ მას, რასაც ბუნება წილად გვარგუნებს, და მხოლოდ მაშინ — როცა გვარგუნებს“ (მარკუს ავრელიუსი).

ფერწერა ჩემთვის პლასტიკური აზროვნებისა და შტუდირების კარგი საშუალებაა. ხშირად სიბრტყეზე ფერებით ვგოლვობ ქანდაკებისათვის საჭირო ფორმის პლასტიკურ ხასიათს და შემდეგ გადამაქვს იგი მოცულობაში. ფერწერა, გრაფიკა მიაღვილებს ფორმათა ურთიერთკავშირისათვის აუცილებელი სივრცობრივი საზღვრების პოვნას ქანდაკებაში. ჩემი ფერწერა შინაგანი წყობით ასოციაციურია, და იგი ხან მუსიკალურ რიტმებზე, ხან წმინდა პლასტიკურ მოტივებზეა აღმოცენებული. ფერწერულ თემას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქანდაკებაში ვუძებნი გავრძელებას. მუსიკალური შთაბეჭდილება (ასო-

ციაციით წარმოსახული ფორმა), სურათი (სიბრტყე), ქანდაკება (მოცულობა), აი ის სპეციფიკური სამკუთხედი, რომელიც მეხმარება ამა თუ იმ პლასტიკური იდეის გადაწყვეტაში. ფერწერა, ისევე როგორც მუსიკა, თავისი მხატვრული თვისობრივი არსით უფრო პირობითია და განყენებული, ვიდრე ქანდაკება. ფერისა და ბგერის მესამე განზომილება — სიბრტყე არაკონკრეტულია, ის წარმოსახვით ასოციაციურია და სიმბოლური ამიტომ, ფერწერისა და მუსიკისათვის დამახასიათებელი პირობითობა (პირობითობის გარეშე ხელოვნება არ არსებობს: „სადაც მეტია პირობითობა, იქ მეტია ხელოვნება“), უსათუოდ მოითხოვს მნახველის თუ მსმენელის აქტიურ შემოქმედებით დამოკიდებულებას — მუსიკალურ თვალსა და ყურს (ფერწერაში საგნობრივ ან ლიტერატურულ სიუჟეტს არ ვგულისხმობთ), რათა ჩასწვდეს ფერის და ბგერის მესამე განზომილებას — სიღრმეს. მეტაფორულ, სიმბოლურ, პოეტურ ხედვას შემოქმედებაში სწორედ ის რთული ფენომენი ბადებს, რომელიც ვიზუალურად არ დევს მოვლენისა თუ საგნის ზედაპირზე და რომელსაც მეექვსე გრძნობით უნდა მისწვდეს შემოქმედი. ხელოვნებას მშვენიერების და ჰარმონიის ცნების პოეტური პირობითობით წარმოსახული სამყაროს მთლიანობის მოლოდინ უდევს საფუძვლად, და მისი საწყისი ხალხური შემოქმედება.

ამასთან დეკავშირებით მაგონდება საუბარი ცნობილ უნგრელ მოქანდაკესთან იენე კერენისთან ჭერ თბილისში, ჩემს ატელიეში, 1968 წელს, შემდეგ კი — 1971 წელს ბუდაპეშტში, მის სახელოსნოში. კამათის თემა ეხებოდა ჰარმონიისა და დისჰარმონიის ცნებას ხელოვნებაში. კერენის აზრით, მოვლენათა და ფორმათა დისჰარმონია ბადებს და წარმართავს შემოქმედებით იმპულსს, ხლო ჰარმონია აბლაგვებს, ასუსტებს, აქრობს ხელოვნანის სულიერ ენერჯიას. მან მაგალითისათვის მოიყვანა დიდი უნგრელი კომპოზიტორის ბელა ბარტოკის შემოქმედება: ბარტოკი — ეს მუსიკალური ბგერების არქაული თანამიმდევრობაა, რომელიც ახალმოღურ დისონანსურ ფორმებთან გამძაფრებელი რიტმითაა შერწყმული. მიუხედავად ხალხურ ფოლკლორთან ღრმა კავშირისა, მან ისევე, როგორც სტრავენსკიმ განაახლა თანამედროვე მუსიკის „ჩონჩხი“ და ახალი ბგერითი გამომსახველობა მიანიჭა მას.

მიუხედავად იმისა, რომ ბარტოკს სრულად ვიღობდეთ არ გაუწყვეტია კავშირი ხალხურ მუსიკასთან, ის მაინც ჩვენი სასულიერო-ერთ-ერთ ყველაზე უფრო თანამედროვე კომპოზიტორად დარჩა. ჩემთვის ძნელია გავაყოლო ბარტოკი კომპოზიტორ ბელა ბარტოკისა და მოქანდაკე იენე კერენის მუსიკალურ და მხატვრულ მემკვიდრეობას შორის. ეს მათი შემოქმედების ღრმა ანალიზს მოითხოვს, რაც, ცხადია, ჩემს კომპეტენციას (როგორც არა მუსიკათმცოდნის) აღემატება, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შთაბეჭდილება, რომელიც მათი შემოქმედებისაგან მივიღე, საშუალებას მაძლევს საკუთარი წარმოდგენა მქონდეს როგორც ერთის, ისე მეორის ხელოვნებაზე.

ბუდაპეშტში შემთხვევა მომეცა მენახა და მომესმინა ბარტოკის საუკეთესო ნაწარმოებები: ბალეტი „ძვირფასი მანდარინი“, „საციკვაო სუიტა“ და „ლურჯფერიანი ჰერცოგის კოჟი“. საკუთარ სახელოსნოში ბევრჯერ მიმისმენია კომპოზიტორის ფირფიტები. რაც შეეხება იენე კერენის შემოქმედებას, მაკარგად ვიცნობ. ჭერ კიდევ აკადემიაში სწავლის პერიოდში შევიძინე მხატვრის ალბომი და მან ჩემი ყურადღება მიიქცია. შემდეგ მის სახელოსნოში უფრო ახლოს გავეცანი მოქანდაკეს და მის შემოქმედებით „სამხარეულოს“. კერენის შემოქმედებაც ხალხურ ხელოვნებაში იღებს სათავეს. ეს საწყისი მის პიროვნებაში იგრძნობოდა, ის მყარად იდგა მშობლიურ მიწაზე. მისმა ნამუშევრებმა „ტიხანის ალეგორიამ“, „მშვიდობამ“ ქალაქ დიერში, „სპარტაკამ“ ქალაქ ბუდაპეშტში, აგრეთვე სახელოსნოში არსებულმა სხვა ქანდაკებებმა ვერ დამაარწმუნეს, რომ კერენი არითმიული, დისონანსური ფორმების აპოლოგეტია და თითქოს მის შემოქმედებით იმპულსს დისჰარმონია განაპირობებდეს; პირიქით, ყველა მისი ნამუშევარი პლასტიკით, კომპოზიციური სტრუქტურით, ფორმათა კონკრეტული წყობით უაღრესად მთლიანია და პარმონიული. კერენის პიროვნებაში, მის თავისებურ შემოქმედებაში ღრმადაა შერწყმული პირველყოფილი, პრიმიტიული და მაღალპროფესიული ეროვნული კულტურის ტრადიციები. ამიტომაც ხშირად თვალმისაცემია კერენის გავლენა მისი კოლეგების შემოქმედებაზე, როგორც მის სამშობლოში, უნგრეთში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. რაც შეეხება ჩვენს კამათს, ვფიქრობ, ის გა-

მომდინარეობდა კეშმარიტებიდან: დაობენ განსხვავებული ესთეტიკური შეხედულებების ადამიანები, თუმცა ეს დავა ყოველივეს გამართლებული არ არის და ამის დასტური ვახლადთ იმავე იენე კერენის პასუხი ჩემს კითხვაზე: აგამემნონ მაკრისის შემოქმედებასთან დაკავშირებით (მაკრისი ცნობილი უნგრელი მოქანდაკეა, წარმოშობით ბერძენი, რომელიც ცხოვრობს და მუშაობს ბუდაპეშტში. იგი ავტორია მრავალი საინტერესო ნაწარმოებისა უნგრეთის რესპუბლიკა — 1919 წელი“ ქალაქ სიქსარდში, მათუთაუზენის ტყვეთა მონუმენტი და სხვ.). კითხვაზე, მოსწონს თუ არა მას მაკრისის შემოქმედება, კერენიმ მიპასუხა — ძალიან მომწონს მაკრისი, იმიტომ, რომ მე იგი არ მალეღვებსო. ვფიქრობ, პასუხი ზუსტია და ამომწურავი: შეიძლება მოგეწონოს ფაქტი გონებით, მაგრამ ესთეტიკურად, გრძნობით არ აგაღელვოს. კერენი და მაკრისი რადიკალურად განსხვავებული პლასტიკური აზროვნების მოქანდაკეები არიან.

როგორც ყველა კეშმარიტ შემოქმედს, კერენისაც გონებით მოსწონს თავისი კოლეგის ხელოვნება იმ შემთხვევაში, თუ იგი თავისებურია და საკუთარი ხმის მქონე. მაგრამ არც ის დაუძლავს, რომ დიდი პიანისტის შეფასებისას იგი დიდ მევიოლინეს უფრო ენდობა, ვიდრე მეორე დიდ პიანისტს, ბანის შეფასებისას — ტენორს, ვერწყურის შეფასებისას — მოქანდაკეს და ა. შ. საერთო პროფესიული სპეციფიკური ნიშან-თვისებები და მათ შიშობარ ყოველი ხელოვანის საკუთარი დამოკიდებულება ზოგჯერ მხატვარს უკარგავს მეორე ტალანტისადმი ობიექტურობის გრძნობას, მითუმეტეს ერთი დარგისა და ერთი შემოქმედებითი პროფილის ადამიანებს. პოეტო ევგენი ევტუშენკო ერთ-ერთ თავის ლექსში ამბობს:

Мне нравится, когда мне кто-то нравится,
и с тем, что это нравится, не справиться.

ეს ის თვისებაა, რომელიც, სამწუხაროდ, არც თუ ისე ხშირად გვხვდება შემოქმედთა შორის. ხელოვნება — ეს აღმოჩენაა, მაგრამ ერთხელ უკვე აღმოჩენილის მეორედ აღმოჩენა გულუბრყვილობაა, ხოლო მისი მესამედ აღმოჩენა — მკრეხელობა. ხელოვნების ისტორია — ეს ახალი, ადრე დაუშორჩილებელი „მწვერვალების“ დაპყრობის ისტორიაა, ამიტომაც დროსა და სივრცეში ათასი სახელიდან მხოლოდ ერთეულები შემორჩება ხოლმე ის-

ტორიას. „სიახლისაკენ ლტოლვა ადამიანის წარმოსახვის, ფანტაზიის მოთხოვნილება“ — ამბობს სტენდლი. ჩემი ღრმა რწმენით თუ ხელოვანი თავის ნაწარმოებში მიზნად ისახავს მხატვრულ-იდურო მთლიანობას და აღწევს მას, ეს მთლიანობა ფორმათა ჰარმონიული წყობით თუ მათი დისონანსური დაპირისპირებითაა მიღწეული, ამას უკვე აღარ აქვს მნიშვნელობა. მიქელანჯელოს გვიანდელი შემოქმედება, ისევე როგორც ბეთოვენისა და ვაგნერის, — დისონანსური ფორმების სამყაროს, ადამიანის დაქუცმაცებული, ქაზაშლიანი ენებების მთლიანობას წარმოადგენს. ელინური საბერძნეთის ეპოქაში, ადრეული რენესანსის დროს ეს გრძნობები მშვიდ, ჰარმონიულ ფორმებში სრულდებოდა. არსი მშვენიერებისა სამყაროსეული მთლიანობაა და იგი ხელოვნებაში ხან გარეგნული, აქტიური, დინამიკური ფორმებით გამოიხატება, ხან შინაგანი ენერჯიის აკუმულირებით.

მარკუს ავრელიუსის ძველის სკულპტურული ფორმა შინაგანი ძაბვისაა. ეს ქანდაკება განსხვავდება სხვა შედევრებისაგან — დონატელის, ვეროკიოს, ბურდელის ცხენოსანი კომპოზიციებისაგან, უპირველეს ყოვლისა, სკულპტურული ფორმის სემანტიკური ნიშან-თვისებით: მისი მაქსიმალური სისავსით, იდეალური ჰარმონიით, მთლიანობით. ყველა შემოთ ჩამოთვლილი ქანდაკების უპირველესი ღირსება თითოეული მათგანისათვის დამახასიათებელი საკუთარი პლასტიკური ფორმაა, გამოვლენილი საკუთარი სტრუქტურით, კომპოზიციური წყობით. ასევე განსხვავებულია ერთმანეთისაგან მიქელანჯელოს და ლეონარდოს, როდენისა და მიაოლის, ბურდელისა და ლემბრუკის, მურისა და ცატკინის, მუხინასა და მატევევის და სხვა დიდ მხატვართა პლასტიკური აზროვნების გამომხატველი ფორმა — ენა.

(გაგრძელება იქნება)



ზ უ რ ა ბ მ ი რ ე თ ე ლ ი

გიორგი ჯიბლაძე

ისტორიულად ცნობილი ჰემარიტება: ხელოვანთაგან, ვისაც თანამედროვეობა, ეპოქის სული არ გამოუხატავს, ის არც ეპოქას შერჩენია. ყველა დიდი ხელოვანი თავისი დროის დიდი თანამედროვეც იყო. ვაადევნეთ თვალი მხატვრული აზროვნების მთელ ისტორიას და უმალ მიხვდებით, რომ მონუმენტურ ხელოვნებას არსად, არასოდეს დროის, სივრცის, თანამედროვეობის გარეშე არ უცხოვრია. მაგრამ შეიძლო ყოველივე ამის გაკეთება, ნიშნავს ვადალახო თვით ეპოქის შეზღუდულობა, როგორც რუბიკონი, დაახლო მისი ნამდვილი სახე, შინაგანი არსება, სული და გული, იდეები და ტენდენციები, აგრძნო ახალი შემოქმედებითი სუნთქვა და მასშტაბურად გამოხატო იმ ქანრში, რომელიც შენი უმთავრესი შთაგონების სტიქიაა. აქედან იწყება და აქვე თავდება ხელოვანის ასევე მხატვრული იერარქიის იმ დიდ კიბეზე, სადაც ეპოქის მხატვრულ ღირებულებათა მწვერვალებია.

დაწერე თუ არა ეს სიტყვები, არაერთი ქართველი ხელოვანი დამიდგა თვალწინ და მათ შორის მკაფიოდ გამოიკვეთა ზურაბ წერეთელი თავისი მართლაც ორიგინალური, თავისთავადი, თვითმყოფი, მრავალმხრივი შემოქმედებითი ბიოგრაფიით, თუმცა ქანრი, რომელსაც იგი ემსახურება, როდია ახალი და უჩვეულო. მაგრამ ეს ქველი და არა დღეს შექმნილი ქანრი ჰემარიტი ტალანტის მქონე კაცის ხელში გვევლინება როგორც ახალ, ისე ორიგინალურ მოვლენად. ეს იწვევს სასიხარულო განცდებს არა მარტო ქართველთა შორის, უცხოელებშიც, ასე დიდი აღფრთოვანებით რომ წერენ და ლაპარაკობენ ზურაბ წერეთლის შემოქმედებითი მანერის, მასი მხატვრული დიაპაზონის შესახებ.

„ზურაბ წერეთლის შემოქმედება — თქვა

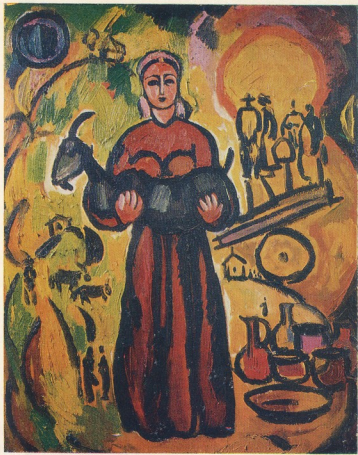
ნიუ-იორკის „შტატის უნივერსიტეტის პრეზიდენტმა ალბერტ ბრაუნმა, — ნათელი დადასტურებაა საბჭოთა საქართველოს მონუმენტურ-დეკორატიული ხელოვნების წარმატებისა, რომლითაც სამართლიანად ამაყობს მსოფლიო სახვითი ხელოვნება“.1 აქ ბრაუნს გამოწყლისი ან ერთადერთი როდია.

გაზეთა „ინვესტია“ წერს: „ზურაბ წერეთლის შემოქმედება ქართული ხალხური მოზაიკის, ვიტრაჟის, ფრესკის აღორძინებასთან არის დაკავშირებული. ამ მხატვართან ერთად თანამედროვე ქართული მონუმენტური ხელოვნება ფართო შემოქმედებითს ასპარეზზე გამოვიდა, გასცდა მშობლიურ საზღვრებს და მრავალი ახალი თაყვანისმცემელს შეიძინა“.2

რაც შეეხება „პრაედას“, იქ მოთავსებულ წერილში სახელგანთქმულმა, სახალხო მხატვარმა ტაირ სალახოვამ თქვა: „ზურაბ წერეთლის შემოქმედება „არც ეთნოგრაფიის ვიწრო ჩარჩოებში აკეტება, არც სტილიზაცია აქვს თვითმიზნად გადაქცეული. ყოველი ობიექტისათვის მხატვარი პოულობს საკუთარ, განსაკუთრებულ გადაწყვეტას — მის შემოქმედებაში ერთმანეთს ერწყმის არქიტექტურული ფორმა და ბუნება: მოზაიკურ პანოთა ფერი — ზღვის, ცის ფერებს, ლანდშაფტს. ამ ოსტატის შემოქმედებაში მთავარია გულწრფელი აღტაცებით უმღეროს სიცოცხლეს, საყვარელი სამშობლოს მშვიდობიან ცას“3.

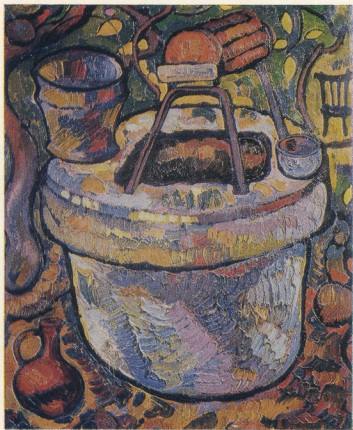
ძალიან კარგად არის ნათქვამი, თუმცა ანალოგიური იმდენი გვაქვს, რომ ყველას ამოწერა ტავტალოგიაზე მიგვიყვანდა.

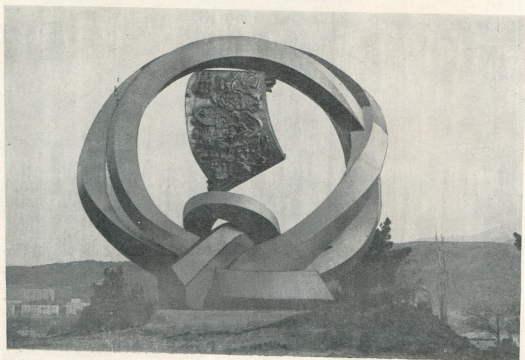
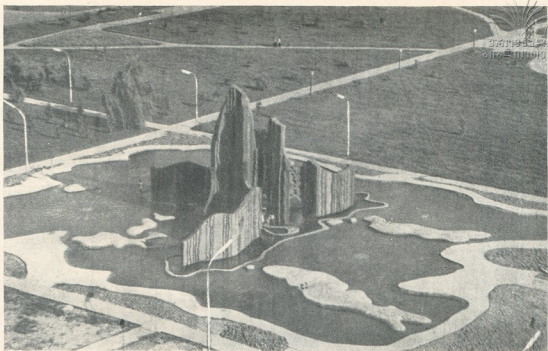
ჩვენს მიერ ციტირებული ფრაგმენტები, რომლებიც სულ განსხვავებულ ავტორებს ეკუთვნით, ნათლად ადასტურებენ ზურაბ წერეთლის დიდი შემოქმედების არა მარტო



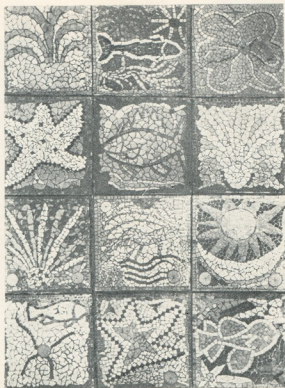
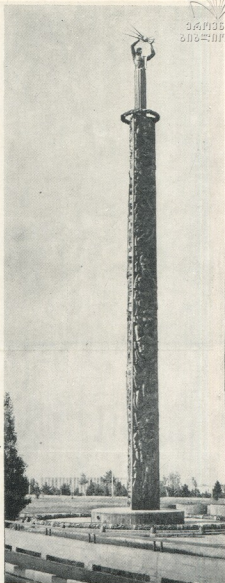
შ. წერეთელი

სოფლის შოტივი
ნატურმორტი





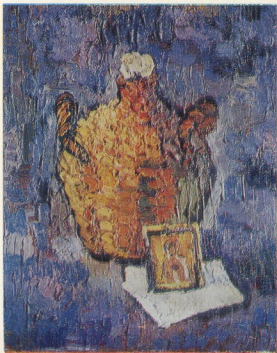
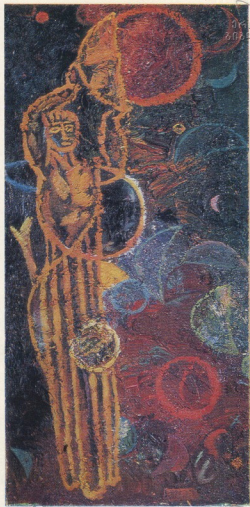
კურორტი ადლერი. სივრცობრივ-მოცულობითი კომ-
პოზიცია „მარჯანი“
მონუმენტი „სამარადისო მეგობრობა“
მონუმენტი „გამარჯვება“
ულიანოვსკი. ვ. ი. ლენინის მემორიალური კომპ-
ლექსი. „ზღვის სამყარო“. მოზაიკის ფრაგმენტი





ორი ბე
მჭლომარე მამაკია
ნატურმორტი ხალიჩის ფონზე
ნატურმორტი
დეკორატიული კომპოზიცია



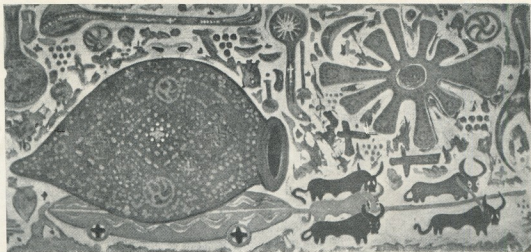
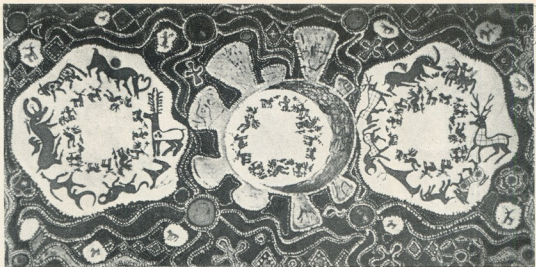


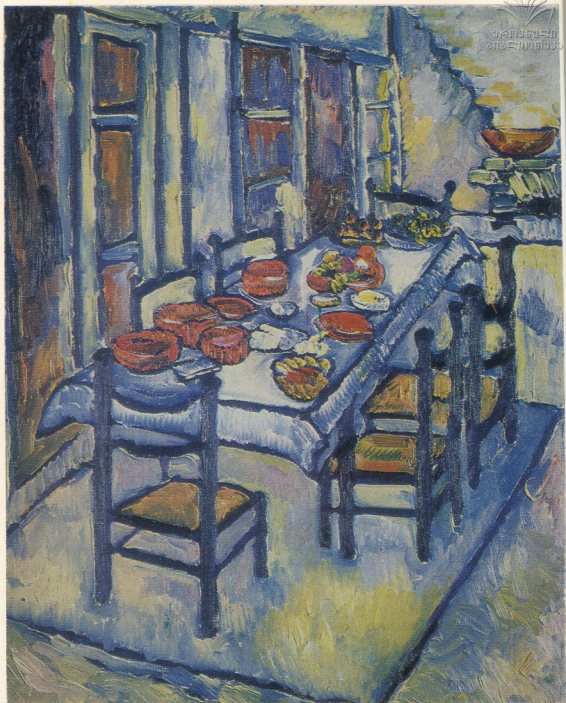


საქართველოს მწიგნობართა კავშირი

პორტრეტი
ბერიკაობა
თბილისი. პროფკავშირების სასახლე,
მოზაიკური კომპოზიციის ფრაგმენტი
თბილისი. რესტორანი „არაგვი“. „მო-
სავალი“ კომპოზიციის ფრაგმენტი
თბილისი. პროფკავშირების კულტურის
სახსხლე. მოზაიკის ესკიზი







ინტრიგო

ერთსლოვან მაღალ შეფასებას, ეს ცოტა იქნებოდა გვეთქვა, აზრებისა და შეხედულებების საოცარ ერთიანობასაც. ისინი თითქოს ერთმანეთს იმეორებდნენ, ისე მსგავსია მათი შეხედულებანი, აზრებისა და შეფასებების ამგვარი ერთიანობა უკვე ამჟღავნებს თავის თავს ისე ძლიერად. ნათლად და გასაგებად, რომ კომენტარი მართლაც უნდებოდა იქნებოდა. კომენტარად დიდი ხელოვნებას, მისი ნამდვილი შემფასებლები-საგან სხვაგვარი დასკვნები არც მიუღია.

საკვირველია, აგრეთვე, მეორე მხარე: უჩვეულო, მართლაც დაუშრეტელი ენერჯია, თავდადებული შრომა და მასშტაბურობა ჩვენი ხელოვანისა, რომელიც ასე დიდსა და შორეულ გეოგრაფიულ მანძილზე წვდება. საბჭოთა კავშირის გარდა, მისი მხატვრული შედეგები ამშვენებენ მსოფლიოს მრავალ ქვეყანას, იქვევე უცხოელთა, ხელოვნების კომპარტიტ დამფასებელთა უმაღლეს შეფასებას. მაგალითად, ბევრი კარგი გააკეთა ზურაბ წერეთელმა პორტუგალიაში ყოფნის დროს. მოაწყო ვერნისაჲ, გამოაფინა ასზე მეტი ფერწერული ნამუშევარი, რომლებმაც ფართო საზოგადოებრიობის ყურადღება მიიქციეს. ეს იყო 1977 წელს. იგივე გამოაფინა ოსიას ბონის „პორტუგალია-საბჭოთა კავშირის“ შენობიდან გადატანილ იქნა ქალაქის კულტურულ ცენტრში, საიდანაც მარშრუტი მიემართებოდა ბრაზილიის, იაპონიისა და საფრანგეთისაკენ. როგორც პორტუგალიაში საბჭოთა საელჩოს მეორე მდივანი ზემსკი მოგვითხრობს, იქ „ქართულმა მხატვარმა გააფორმა საბჭოთა კავშირის საელჩოს შენობის ინტერიერი და ექსტერიერი, შეასრულა რამდენიმე მონუმენტური მხატვრული კომპოზიცია ხალხურ და თანამედროვე თემებზე“⁴.

ყოველივე ამის შემდეგ ვის შეიძლება გაუვიწყრდეს ის აღფრთოვანებული გამოძახილები, რომლებითაც ქართველ ხელოვანს ხელობიან. ზურაბ წერეთელმა, როგორც ორიგინალურმა შემოქმედმა და კეთილშობილური ადამიანური თვისებებით შემკობილმა მოღვაწემ, დიდი სიყვარული მოიპოვა მისი შედეგების პატრივისმცემლებში, შთააგონა მათ თავიანთი აღტაცება სიტყვიერადაც გამოეხატათ. საილუსტრაციოდ ერ-

თი ფაქტიც საკმარისია: პორტუგალიის გაზეთი „ავანტი“ შემდეგი სიტყვებით ახასიათებს ქართველ ხელოვანს: „ზურაბ წერეთლის ნამუშევრებში ჰარბობს და იგრძნობა რიტმი, დინამიკა, ფერთა სიმდიდრე, ფანტაზიისა და პლასტიკის მძაფრი ქროლვა“. მართლაც ძალიან კარგად არის მიგნებული ის სპეციფიკა, რითაც ასე ხელშესახებად გამოირჩევა ჩვენი საყვარელი დიდოსტატის შემოქმედება. მას არა აქვს არცერთი ნამუშევარი, სადაც რიტმი ხელოვნების ენით არ მეტყველებდეს, სადაც დინამიკა სიცოცხლის აზრს არ განასახიერებდეს, სადაც ფერთა სიუხვე ივერიის სილამაზეს არ გამოხატავდეს, ფანტაზია თავის მძლავრ ფრთებს არ შლიდეს, ხოლო პლასტიკა მძაფრად არ მისწი-მოსწევდეს ჩვენი სულსა და გულს. კომპარტიტ ხელოვნება ასე ეჯახება ადამიანის მთელ არსებას, რათა მშვენიერების ძალით ყველა მისი ცოცხალი ნერვი ესთეტიკური განცდის ნეტარებით შემოსოს.

მაგრამ შორს ნულარ წავალთ: უცხოეთიდან დავბრუნდეთ სამშობლოში და ზოგიერთი რამ გავიხსენოთ. ჩემს გონებას არ შორდება ის დღე, როცა ზურაბ წერეთელი 1970 წელს საკავშირო სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი გახდა; მას ბევრი მიესალმა გულთითადად, ბევრმა ძალიან თბილი სიტყვები უთხრა, მათ შორის დიდად საყვარელმა კაცმა — ყოფილმა მისმა პედაგოგმა, საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვარმა, აკადემიკოსმა უჩა ჭავჭავაძემ. მან აღნიშნა, რომ ზურაბ წერეთელი არის „საუცეთესო ხელოვანი და მოქალაქე, თანამედროვე საბჭოთა მონუმენტური ხელოვნების ოსტატთა ერთ-ერთი მკაფიო და თვალსაჩინო წარმომადგენელი“. მისი „დიდებული მოზაიკური კომპოზიციები თბილისისა და ლენინის მშობლიურ ქალაქ ულიანოვსკში, რომლებსთვისაც ქართველ მხატვარს სახელმწიფო პრემია მიენიჭა, აგრეთვე შესანიშნავი მოზაიკური პანოები ბიჭვინთის საკურორტო კომპლექსის ტერიტორიაზე, ქვებისა და მოელვარე სმალთისაგან შექმნილი ფერები მნახველებს ახარებს და იპყრობს თავისი საზეიმო განწყობილებით, მონუმენტურობით, ულამაზეს ფერთა სიუხვით“⁵.

დიდი ქართველი ხელოვანის ამ მშვენიერ სიტყვებში ძალიან კარგად ჩანს ზურაბ წე-

4. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 1984

რეთლის შემოქმედებითი მანერის ბევრი ორგანული თვისება, კერძოდ, ის პოეტური სულიც, ურომლისოდ არც ფერწერა, არც მუსიკა არ არსებობს, და განა შეიძლება მუსიკოსი, ფერწერალი, მხატვარი, მონუმენტალისტ-დეკორატიორი, საერთოდ ხელოვანი არ იყოს პოეტური სულის ადამიანი, თუნდაც არასოდეს არცერთი ლექსი არ დაეწეროს? ზურაბ წერეთელი პოეტია ამ სიტყვის არა ვიწრო, პროფესიული გაგებით, მისთვის სამყარო პოეტური ხილვის ოკეანეა, სადაც მხატვრული სახეები მარგალიტის მძივებივით არიან აცმული. უნდა მიაგნო ამ მძივებს, შეიძლოს მათი ამოკრება ბუნების უსაზღვრო ქვეყნიდან და აჩუქო ადამიანებს. ზურაბ წერეთელს არა აქვს არცერთი ნაწარმოები, ფერწერა იქნება, თუ მონუმენტურ-დეკორატიული ქანრის შედეგია, რომელიც პოეტურად არ მეტყველებდეს. მაგრამ, თუ რა არის მისთვის პოეტური, თვითონვე თქვა — რუსთაველი, ბარათაშვილი, ვაჟა, გლაკტიონი! ეს ხომ ქართული პოეზიის პარნასია! ამიტომ აღარ გვიკვირს მის შემოქმედებაში პოეტური სულის გრიგალი რომ ბორავს.

მე საშუალება არ მქონდა ყველაფერი მენახა, რაც ზურაბ წერეთლის შემოქმედებას განეკუთვნება. არ ვყოფილვარ ბრაზილიაში, არ ვიციან ადლერის პანსიონატის ვაფორმებას, აგრეთვე, ზოგიერთ სხვას, მაგრამ ის აღწერები, რომლებსაც ხსენებულ შედეგთა მნახველი სპეციალისტები გვაძლევენ, გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის და ავსებს ჩვენს ცოდნას ამ მიმართულებითაც. შეუძლებელია, მაგალითად, არ დავეთანხმოთ ვასილიევ-ვიაზმანს, როცა იგი ამბობს: „ქალაქ-კურორტ ადლერში ზ. წერეთელი წყვეტს უფრო რთულ სივრცით-მაორგანიზებელ ამოცანებს და პოულობს ამისათვის ორიგინალურ ფორმებს, ორი დიდი ცარიელი მოედანი პანსიონატების მრავალსართულიან შენობებს შორის მან უხვად შეავსო სხვადასხვა სახის სკულპტურული და ფერწერული ფორმებით, გადააქცია რა ისინი ზღაპრულ ბავშვურ სამეფოდ“²⁶. შემდეგ აღწერალია ორივე მოედანი — „ზღვის სამყარო“ და „კორალი“, გაკეთებულია საერთოდ დასკვნა, რომ ორივე ამ მოედნის ანსამბლში „წერეთელი იყენებს ახალ პლასტიკურ ფორმებს, რომლებსაც შეიძლება ვუწოდოთ ან ფერწერული ქანდაკება ან მოცულობითი მო-

ზაიკა. მათში ამით ნათლად არის გამოხატული ქანრების დიფუზიის პროცესი... ანსამბლი ჩვენ გვიჩვენებს გარემოს მხატვრულ-ვაფორმების ახალ ნაყოფიერ გზებს, მის გამდიდრებას პოეტური, სხვადასხვაგვარობით სავსე დეკორატიული ფორმებით“²⁷.

ეს დებულებები შეუძლებელია არ გავიზიაროთ, შეუძლებელია არ დავეთანხმოთ ავტორს, რომ ზურაბ წერეთელთან მართლაც ვვაქვს „ფერწერული ქანდაკება“ და „მოცულობითი მოზაიკა“. ყველაფერს კი შინაგანად ათბობს ის პოეტური სული, რომელიც ჩვენ ეს-ესაა აღვნიშნეთ. რაც შეეხება ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ერთმანეთისაკენ მისწრაფებას, ეს ჩვენი დროის მართლაც ხელშეშახები ტენდენციაა. ხომ სრულიად უდავოა, თუ რა ძლიერია პოეზიის შექმრა პროზაში და პროზისა პოეზიაში, დრამისა — ბელეტრისტიკაში და ბელეტრისტიკისა — დრამაში, ხოლო კომედია რომ ტრაგედიას ხანდახან „შეერეოდა“, მაგალითად. შექპიტობს, და ხდება პირიქითაც — ეს დიდი ხანია შემჩნეულია ხელოვნების თეორიაში, ამიტომ ახალს არაფერს წარმოადგენს.

ვინც ოდნავ დაუკვირდება ზურაბ წერეთლის შემოქმედებას, უმაღ იგრძნობს, თუ რა ორგანულად არის იქ შერწყმული ხელოვნების ორი დიდი ფენომენი — ფერწერა და ქანდაკება. ეს პრობლემა არ არის, განხორციელებული რეალური ფაქტია. პრობლემა მხოლოდ იმის გარკვევა, რომელია პრევალირებული. ზოგჯერ გეჩვენება, თითქოს ყველაფერი ფერწერულია და ქანდაკება მის წინ წამოწევაში ეხმარება. ხან კიდევ გგონია, პირიქით ხდება. მაგრამ ბოლოს და ბოლოს. უნდა ვირწმუნოთ მათი ორგანული ერთიანობა, მთლიანობა, როცა საქმე ვვაქვს დარგების, სახეების, ქანრების მხატვრულ დიფუზიასთან. ეს უკვე ორიგინალობასთან ერთად ოსტატის გაბედულ შემართებად, პირდაპირ რაინდობად უნდა მივიჩნიოთ. ყოველივე ამან ჩვენი დიდი ხელოვანი საერთაშორისო მერიდიანებზე გაიყვანა.

ზურაბ წერეთლის შემოქმედებაში ქანდაკების ფერწერასთან შეხამება, მისი ოსტატობის საერთაშორისო აღიარება ჯერ კიდევ 1973 წელს ახალგაზრდა ხელოვანს მიულოცა სახელგანთქმულმა მექსიკელმა მონუმენტალისტმა დავით ალფარო სიკეიროსმა. მან თქვა, რომ „თავისი შემოქმედებით იგი (ზუ-

რამ წერეთელი — გ. ჯ.) მართლაც რომ გავი-
და მომავლის ხელოვნების თვალუწვდენელ
სარბიელზე, ხელოვნებისა, რომელშიც ქან-
დაკება ფერწერასთან არის შეხამებული. ზუ-
რამ წერეთლის შემოქმედება დასაფასებელია
იმითაც, რომ მან საერთაშორისო ქლერადო-
ბა პოვა⁴⁸.

ეს სიტყვები სიკეიროსმა თქვა იმის შემ-
დეგ, რაც დაათვლიერა ზურამ წერეთლის
შემოქმედებითი შედეგები აღღერის საკუ-
რრტო პანსიონატისა და თბილისის პროფ-
კემირთა კულტურის სასახლის მონუმენ-
ტური მხატვრული გაფორმებანი, თანამედ-
როვეობის ერთ-ერთი დიდოსტატის მხრივ
ასეთი მაღალი შეფასება ჭერ კიდევ ახალგა-
ზრდა ქართველმა ხელოვანმა თავის განუმე-
ორებელ ნიჭთან ერთად უდიდესი შრომი-
თაც დაიმსახურა. და რამდენად მართალია
პოლონური გაზეთი „ტრიბუნა ლუდუ“, რე-
მელმაც ზურამ წერეთლის შესახებ წერილს
ასეთი სათაური მისცა — „სიკეიროსის ქარ-
თველი მემკვიდრე“⁴⁹. ზურამ წერეთელი ნამ-
დვილად გვევლინება დიდი მექსიკელი მონუ-
მენტალისტის უნიკიერეს მემკვიდრედ და გა-
მაგრძელებლად.

სიკეიროსის პარალელურად, შეუძლებელ-
ია არ მოგეწონოთ მხატვარ პინენკოვის
აღტაცების გამომხატველი სიტყვები: ზურამ
წერეთლის „...ნაწარმოებებს ხალხისათვის
სიხარული, მშვენიერების შეცნობის ბედნი-
ერება მოაქვს. შემოქმედებითი ნიჭის ძალით,
უსაზღვრო ფანტაზიითა და წარმოსახვი-
თი ქმნის ხელოვნების განუმეორებელ ნაწარ-
მოებებს. ისინი ბრილიანტებივით ბრწყინა-
ვენ, ცისარტყელასავით ბზინავენ, შვის სხი-
ვებით ანათებენ“. ამ სიხარულსა და მშვე-
ნიერების შეცნობას, შემოქმედებითს ნიჭსა
და უსაზღვრო ფანტაზიას, ბრილიანტივით
ბრწყინვასა და ცისარტყელისებურ ბზინვას,
რასაც შვის სხივებით ნათებაც ემატება,
ვერასოდეს მიაღწევდა ვერაკიორის ტალან-
ტი, თუ მას ჰეფესტოსის და ღირსებაც არ
ექნებოდა, ჩვეულებრივად ისეულაღვე შრო-
მას რომ ვუწოდებთ. როგორი ნიჭიერი მო-
წაფეებიც არ უნდა გვყავდეს, როგორი უნა-
კლო სახელოსნოებიც არ უნდა გვქონდეს, თუ
სკოლის მეთაური თვითონ არ მუშაობს, თვი-
თონ არ არის შთამავრუნებელი და მაგალითის
მიმცემი, შეუძლებელია ის მიიღოს, რაც
ჩვენი ზურამ წერეთლის შემოქმედების სა-
ხით გვაქვს. ფერწერაში შეიძლება მარტო

იყო და დიდი წარმატებებიც გქონდეს, მაგ-
რამ მონუმენტალურ-დეკორატიულ ქანდაკე-
ბრაქტიკულ-შემსრულებელ, მოწაფე-მიმდევ-
ვართა დაუხმარებლად ბევრს ვერ გააკეთებ.
ზურამ წერეთელმა კი იმდენი გააკეთა, რო-
გორც ერთმა ხელოვანმა, რომ მისი დახასია-
თება აღტაცებულ გრძობის გარეშე შე-
უძლებელი ხდება.

დღეს ყველასათვის აქსიომაა, რომ ზურამ
წერეთელი მხატვრობაში მონუმენტალურ-
დეკორატიული ქანის ერთ-ერთი უდიდესი,
ნამდვილად განუმეორებელი წარმომადგენე-
ლია და მისი საოცარი ფერწერული ტალან-
ტი, ასე ორგანულად ასოცირებული უჩვეუ-
ლოდ დიდი მასშტაბის ორგანიზატორულ
უნართან შემოქმედებისა და შრომის ბედ-
ნიერი პარმონის განსახიერებაა.

სულ უძველესი დროიდან მოყოლებული
(ეგვიპტელებმა თუ ინკები, ინდოელები თუ
ჩინელები, ბერძნები თუ რომაელები, რენე-
სანსის ეპოქის ევროპელები თუ დღევანდელ-
ნი სხვა კულტურული ერები საერთოდ),
ჩვენ ვიცნობთ უნიკიერეს ხელოვანთ, რომ-
ლებსაც ჰქონდათ საკუთარი სკოლები, ჰყავ-
დათ მრავალრიცხოვანი მოწაფეები, ასრუ-
ლებდნენ მასშტაბურ დაკვეთებს, ქმნიდნენ
მხატვრულ შედეგებს. ეს იმდენად ცნობი-
ლი ფაქტია, რომ აქ ზედმეტი იქნება მისი
ილუსტრირება⁵⁰. ზურამ წერეთლის სახე-
ლოსნოში ეს მდიდარი ტრადიცია არა მარ-
ტო გრძელდება, გვევლინება სრულიად ახა-
ლი სახით, როგორც თანამედროვეობის შე-
საფერის მხატვრულ ღირებულებათა სიმდ-
ლის მისაღწევად აუცილებელი შემოქმედ-
ებითი კორპორაცია, სადაც ერთის ნებას
ათეულები მიჰყავს, ხოლო ათეულების ნებას
ერთი ემსახურება. სხვაგვარად შეუძლებელ-
ია იმ მონუმენტალურ-დეკორატიული სას-
წაულების შექმნა, რომლებსაც ჩვენ ვიც-
ნობთ, როგორც ზურამ წერეთლის ფერმე-
ნალური ტალანტის შედეგებს. არ მინდოდა,
როგორც უკვე აღვნიშნე, კონკრეტული ფაქ-
ტები დამესახელებინა, მაგრამ გენიოსი მას-
წაულებლისა და ნიჭიერი მოწაფეების თანა-
მშრომლობა რომ არ ყოფილიყო, კაცობრი-
ობას რენესანსის ეპოქის მრავალი მხატვრუ-
ლი შედეგები არ ექნებოდა, მეცნიერება ად-
ამიანს ამოაცნობინებს ბუნების უსასრულო
ქეშმარიტებებს, მათ შორის სიღამაზეს. ფი-
ლოსოფიის დარგთაგან ლოგოკა ქეშმარი-
ტების კანონების აღმოჩენას ემსახუ-

რება, ესთეტიკა და პოეტიკა — მხატვრული სამყაროს შეგრძნება — შემოქმედებას. ხელოვნებაში მეცნიერება ისევე საჭიროა, როგორც გემის კაპიტანისათვის კომპასი. მაგრამ, თუ ხელოვნება მხატვრულობის ფენომენებია — სახეები მეცნიერული კატეგორიებით შეცვალა, ან შეასუსტა, მაშინ ისეთ შეცდომას დაუშვებს, როგორც თვალთ მუსიკის გაგების ან ყურით ფერწერული ტილოს სილამაზის შეგრძნობის მცდელობა. ყველგან და ყველადღერში კანონზომიერებაა, თუნდაც ეს უკანასკნელი დისპარამონიით იქნეს მიღწეული.

მაგრამ ამით მხოლოდ ერთი მხარეა დახასიათებული. მეორეა ახლის ძიება, უსასრულო მხატვრულ სამყაროში ორიგინალურის მიგნება. ზურაბ წერეთლის ეს შემოქმედებითი პროფილი კარგად გვიჩვენა პროფესორმა ნოდარ ჭანბერიძემ, როცა აღნიშნა: „შემოქმედებითი მრავალფეროვნება, ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში მუშაობითა თუ წმინდა მხატვრული საშუალებების გამოყენების თვალსაზრისით, ყველაზე კარგად გამოხატავს მხატვრის ბუნებას, დაუშრეტელ ენერჯიას, ახლის ძიების დაუცხრომელ სურვილს“¹¹.

მაგალითები და ილუსტრაციები იმდენია, რომ ყველას ჩამოთვლა მართლა გაგვიჭირდება. მხოლოდ ერთს დავსახელებთ.

ვიდრე თბილისის აეროპორტს მიადგებოდეს, მგზავრის ყურადღებას 1982 წლის იანვრიდან იპყრობს ზურაბ წერეთლის ქმნილება — „ცეცხლოვან დღეთა მატჩიანი“, რომლის 60 მეტრის სიმაღლის სტელას თავს ადგას ექვსტონიანი ფიგურული ქანდაკება მიმზიდველი სახელწოდებით — „ადამიანი და მზე“. თვით სტელა ირგვლივ რევოლუციური წარსულის გამომხატველი კადრებითაა შემოსილი. თუ ახლოს მიხვალთ, შეუძლებელია არ აღგაფრთხივანოთ მისმა ორიგინალურობამ, მრავალფეროვნებამ, შესრულების მანერამ და ოსტატურამ მხატვრულობამ. ბევრია იქ ესთეტიკური თვალსაზრისით ახალი, ისევე, როგორც საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ვესტიბიულის ემალით შესრულებულ მშენიერ პანოში — „მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარება“. მაგრამ რამდენა აქვს ჩვენს ხელოვანს ასეთი მონუმენტური ნაშრომი!

ძალიან გრცელი მონოგრაფია უნდა დაწერო, რომ ზურაბ წერეთლის შემოქმედების

ღირსებანი სრულად გაიზარო. ყველა ღირსება ბუნებრივად ემყარება შემოქმედების ხალხურ ნიადაგს, ქართულ ფრულტურის, რომლის ნერვები თითქოსდა მეტყველებენ როგორც პროფესიული ხელოვნების რეჟისორებზე. ზურაბ წერეთელმა ეს იგრძნო ინტუიტურად და შეგნებული ასპექტებით ცოცხალ რეალობად გარდასახა.

კლასიკურ ილუსტრაციად მიგვაჩინა მოსკოვში ბოლშაია გრუზინსკაიას ქუჩაზე 1983 წლის 22 ივნისს აღმართული მონუმენტა „სამარადისო მეგობრობა“. იგი უპველად ერთ-ერთი ეპოქალური მოვლენაა, რომელიც თავისი უზარმაზარი მასშტაბებით, დახვეწილი სტილით, მხატვრული ვაზარებათა და შესრულებით, ორიგინალობითა და სისადავის კულმინაციით მნახველთა გაცეცხვას იწვევს, რაც შეუძნეველად კი არა, პირდაპირ ნახტომისებური სისწრაფით გადადის აღტაცებაში. ეს არის ყველა ჭეშმარიტი ესთეტიკური განცდის სათავეც და საფუძველიც, მიზეზიც და შედეგიც. ამიტომ აწყდება მას ხალხის დენა, და ვერ ნახავთ დღეს, რომ იქ არავინ იყოს, ცოცხალი ყვავილების თაიგულები არ იწყოს, როგორც წმინდა ადგილებს ამკობენ ხოლმე. ხუთჯერ ვიყავი, სხვადასხვა დროს, ამ იშვიათი მხატვრული მასტადონტის სანახავად, ხუთჯერ დავათვალიერე და ხუთივეჯერ აღტაცებული დავრჩი. როგორღაც უჩვეულო ხელოვნებასთან გვაქვს საქმე, გიხარია, რომ ადამიანის გონებას, ადამიანის ხელს იდეურ-ესთეტიკურ საოცრებათა ჰარმონიის ასეთი გიგანტური რეალობის განხორციელება შეუძლია. ეს არის მონუმენტურ-დეკორატიული ჟანრის ეპოქალური შედეგარი. მისი სიმაღლე 42 მეტრია, ჩამოსხმულია სპილენძისაგან, და რაღაც მომუსხველ შთაბეჭდილებას ახდენს ცაში ატყორცნილი ვეება მხატვრული ნაგებობა. ქების ღირსნი არიან არქიტექტორები ვოზნესენსკი და მგალობლიშვილი, რომლებმაც ხმა შეუწყვეს დიდი მონუმენტალისტის შთანფიქრს, არაფერი დაიშურეს მისი პრაქტიკული განხორციელების ესოდენ ურთულესი ამოცანის გადასაწყვეტად. ეს არის ანსამბლი — ანსამბლურობის ოლიმპუ ცეცხლოვანი მეტყველებით რომ მოგვითხრობს ივერიის ოდისესა და სამარადისო ბედნიერ ძმობას.

მაგრამ ის, რაც აქ არის მხატვრული ოსტატობით მიღწეული, თავისებური სახით გამრავლება და ახალ სიმაღლეზე აყვანა აღ-



ურის ფენომენისა. ნუ გაგვიკვირდებათ. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს მხატვრული ოსტატიობა, პარმონია, მრავალფეროვნობა, მასშტაბურობა, ეფექტურობა. ადღერის კომპლექსი არ გვინახავს, მხოლოდ აღწერებით შევისწავლეთ. მაგრამ, თუ რა არის ადღერის მხატვრული კომპლექსი, ძალიან კარგად დაახასიათა თვით ავტორმა, როცა თქვა: „სტუდენტობის დროიდან მეწადა რამიმე დიდი, მონუმენტური შემქმნა ბავშვებისათვის, მაგრამ რატომღაც ვერა და ვერ ავისრულე წადილი, თუ არ ჩავთვლი რამდენიმე მოზაიკურ ნამუშევარს და ნახატს... ადღერის მხატვრული კომპლექსი, რომელიც ბავშვებისთვისაა გამაზნული, ამის სრულ შესაძლებლობას მაძლევდა და მეც შევეცადე ამ მშვენიერ გარემოში მათთვის ლამაზი, ამაღლებული გარემო შემექმნა, სადაც ისინი ერთობიან, ახლებური თვალით უმზერენ გარემოს, ფიქრობენ და ამავე დროს უშუალო კონტაქტებს ამყარებენ ხელოვნების ქმნილებებთან... აქ ორი უმთავრესი კომპონენტი ფერი და პლასტიკა, რომელსაც ემყარება კურორტ ადღერის ერთიანი მხატვრული გადაწყვეტა. პლასტიკური გამომხატველობის საშუალებანი აქ სცილდება ფერს... ფერთა სიმრავლის გამოყენების თვალსაზრისით ყუარადლების ცენტრში განსაკუთრებით იდგასაბავშვო ზონა, რომელიც საერთო საკურორტო კომპლექსის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მონაკვეთად იქცა. საბავშვო ზონა დაყოფილია ნაწილებად. აქ არის საბავშვო ზღაპრების თემებზე მოზაიკით მხატვრული კედლები-ლაბორინთები, წყლის არხი, სხვადასხვა სათამაშო მოედნები და კოტეჯები, ბავშვებისათვის ცნობილი, საყვარელი ლიტერატურული გმირების თემებზე შესრულებული ლითონის ფიგურები და სხვა. აქვეა საკუთმპალაო აუზი, რომლის დიდი და მცირე განყოფილებები ერთმანეთთან ზღაპრული თემის დიდი გამოსახულებითაა დაკავშირებული, რომელიც ამავე დროს წყლის მოწოდების წყაროცაა. მთავარი საკუთმპალაო აუზის წრეში მოქცეულ დიდ ტერიტორიაზე, რომელიც მთლიანად მოზაიკითაა დაფარული, მითაყვებულა სარბენი და სათამაშო მოედნები, სათამაშო მოედნები ზღვის ცხოველთა სამყაროს სკულპტურული გამოსახულებებითაა შევსებული“¹².

სრულიად უეჭველია, რომ ადღერის კომპლექსი ზურაბ წერეთლის შემოქმედების

ყველაზე დიდი, ყველაზე მონუმენტური შედეგები იყო. ის, რაც ოსტატობის მხრივ გავითდა, კულმინაციურ წერტილამდე ავიწიეთ და „სამარადისო მეგობრობაში“ შეადარეთ დეტალური ავტორისეული აღწერა 1975 წელს გამოცემულ ფოტორეპროდუქციების ალბომს — „ზურაბ წერეთლი“ (№№ 72-106) და თქვენ მიიღებთ გარკვეულ წარმოდგენას მონუმენტურ-დეკორატიული ენარის ამ მართლაც უცხო შედეგზე. რასაკვირველია, სულ სხვა, შეუდარებლად სხვა იქნება ხსენებული შედეგების უშუალოდ ნახვა. შთაბეჭდილების ძალა იმდენად დიდია ყოველთვის, როცა ორიგინალს ხედავთ ასლით ან რეპროდუქციასთან შედარებით, რომ მტკიცებაც არ არის საჭირო, თუ რა ფენომენებთან გვაქვს საქმე. მაგრამ ზღვას მოკლებულნი, მარინისტული ნახატებითაც ხომ ვკვრებით ხოლმე მის გრანდიოზულობას!

ადღერის მხატვრულ კომპლექსში მრავალი ობიექტია, მაგრამ უმთავრესს წარმოადგენს მოცულობით-სივრცითი კომპოზიცია „კორალი“, რომელიც აგებულია ბეტონის, სმალის, ფერადი მინისაგან და უკავია სამიათასი კვადრატული მეტრი ფართობი, ფოტორეპროდუქციაშიც კი გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ახდენს თავისი სიმაღლითა და ორიგინალური წყობით. შემდეგ მოდის საბავშვო ზონა, საკუთმპალაო აუზი, და ყველაფერი ის, რაც ავტორმა სიტყვიერი აღწერით წარმოგვიდგინა. არა, რა თქმა უნდა, ყველაფერი ეს ადგილზე უნდა ნახო, ამას გიკარნახებენ ფერადი ფოტოილუსტრაციები, რომლებიც ნამდვილად ქმნიან საარაკო, ფანტასტიკურ, ათასფერად ბავშვთა სამყაროს, რომელშიაც გინდა შეხვიდე და აღარ გამოხვიდე. ბავშვებს კი არა, დიდებსაც თვალს მოსტაცებენ ეს ფერად-ფერადი დიდ-თვალა თევზები, უცნაური ფლიუგერი, საზღაპრო თემებით სავსე ჭრელა-ჭრულა ლაბირინთი, ეს უშველებელი წითელი ნინაგი, ზღვის ცხენი, ლითონისაგან ჩამოსხმული უშველებელი შიმშირი. ეს მართლაც ხელოვნანის რაინდული შემართება და მისი მხატვრული ფანტაზიის ლაღი განავარდება. აქ, ადღერის კომპლექსში სრულად გაიშალა ზურაბ წერეთლის დიდი შინაგანი შემოქმედებითი პოტენცია, ხოლო უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია საოცარი ძალის „სამარადისო მეგობრობაში“.



ურის ფენომენისა. ნუ გაგვიკვირდებათ. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს მხატვრული ოსტატიობა, პარმონია, მრავალფეროვნობა, მასშტაბურობა, ეფექტურობა. ადღერის კომპლექსი არ გვინახავს, მხოლოდ აღწერებით შევისწავლეთ. მაგრამ, თუ რა არის ადღერის მხატვრული კომპლექსი, ძალიან კარგად დაახასიათა თვით ავტორმა, როცა თქვა: „სტუდენტობის დროიდან მეწადა რამიმე დიდი, მონუმენტური შემქმნა ბავშვებისათვის, მაგრამ რატომღაც ვერა და ვერ ავისრულე წადილი, თუ არ ჩავთვლი რამდენიმე მოზაიკურ ნამუშევარს და ნახატს... ადღერის მხატვრული კომპლექსი, რომელიც ბავშვებისთვისაა გამაზნული, ამის სრულ შესაძლებლობას მაძლევდა და მეც შევეცადე ამ მშვენიერ გარემოში მათთვის ლამაზი, ამაღლებული გარემო შემექმნა, სადაც ისინი ერთობიან, ახლებური თვალით უმზერენ გარემოს, ფიქრობენ და ამავე დროს უშუალო კონტაქტებს ამყარებენ ხელოვნების ქმნილებებთან... აქ ორი უმთავრესი კომპონენტი ფერი და პლასტიკა, რომელსაც ემყარება კურორტ ადღერის ერთიანი მხატვრული გადაწყვეტა. პლასტიკური გამომხატველობის საშუალებადი აქ სცილდება ფერს... ფერთა სიმრავლის გამოყენების თვალსაზრისით ყუარადლების ცენტრში განსაკუთრებით იდგასაბავშვო ზონა, რომელიც საერთო საკურორტო კომპლექსის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მონაკვეთად იქცა. საბავშვო ზონა დაყოფილია ნაწილებად. აქ არის საბავშვო ზღაპრების თემებზე მოზაიკით მხატვრული კედლები-ლაბორინთები, წყლის არხი, სხვადასხვა სათამაშო მოედნები და კოტეჯები, ბავშვებისათვის ცნობილი, საყვარელი ლიტერატურული გმირების თემებზე შესრულებული ლითონის ფიგურები და სხვა. აქვეა საკუყმპალაო აუზი, რომლის დიდი და მცირე განყოფილებები ერთმანეთთან ზღაპრული თემის დიდი გამოსახულებითაა დაკავშირებული, რომელიც ამავე დროს წყლის მოწოდების წყაროცაა. მთავარი საკუყმპალაო აუზის წრეში მოქცეულ დიდ ტერიტორიაზე, რომელიც მთლიანად მოზაიკითაა დაფარული, მითაყვებულაა სარბენი და სათამაშო მოედნები, სათამაშო მოედნები ზღვის ცხოველთა სამყაროს სკულპტურული გამოსახულებებითაა შევსებული“¹².

სრულიად უეჭველია, რომ ადღერის კომპლექსი ზურაბ წერეთლის შემოქმედების

ყველაზე დიდი, ყველაზე მონუმენტური შედეგები იყო. ის, რაც ოსტატობის მხრივ გავითვალისწინებთ, კულმინაციურ წერტილამდე გვიყვანდა და „სამარადისო მეგობრობაში“ შეადარებდა დეტალური ავტორისეული აღწერა 1975 წელს გამოცემულ ფოტორეპროდუქციების ალბომს — „ზურაბ წერეთლი“ (№№ 72-106) და თქვენ მიიღებთ გარკვეულ წარმოდგენას მონუმენტურ-დეკორატიული ენარის ამ მართლაც უცხო შედეგზე. რასაკვირველია, სულ სხვა, შეუდარებლად სხვა იქნება ხსენებული შედეგების უშუალოდ ნახვა. შთაბეჭდილების ძალა იმდენად დიდია ყოველთვის, როცა ორიგინალს ხედავთ ასლთან ან რეპროდუქციასთან შედარებით, რომ მტკიცებაც არ არის საჭირო, თუ რა ფენომენებთან გვაქვს საქმე. მაგრამ ზღვას მოკლებულნი, მარინისტული ნახატებითაც ხომ ვკვრებით ხოლმე მის გრანდიოზულობას!

ადღერის მხატვრულ კომპლექსში მრავალი ობიექტია, მაგრამ უმთავრესს წარმოადგენს მოცულობით-სივრცითი კომპოზიცია „კორალი“, რომელიც აგებულია ბეტონის, სმალის, ფერადი მინისაგან და უკავია სამიათისი კვადრატული მეტრი ფართობი, ფოტორეპროდუქციაშიც კი გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ახდენს თავისი სიმაღლითა და ორიგინალური წყობით. შემდეგ მოდის საბავშვო ზონა, საკუყმპალაო აუზი, და ყველაფერი ის, რაც ავტორმა სიტყვიერი აღწერით წარმოგვიდგინა. არა, რა თქმა უნდა, ყველაფერი ეს ადგილზე უნდა ნახო, ამას გიკარნახებენ ფერადი ფოტოილუსტრაციები, რომლებიც ნამდვილად ქმნიან საარაკო, ფანტასტიკურ, ათასფერად ბავშვთა სამყაროს, რომელშიაც გინდა შეხვიდე და აღარ გამოხვიდე. ბავშვებს კი არა, დიდებსაც თვალს მოსტაცებენ ეს ფერად-ფერადი დიდ-თვალა თევზები, უცნაური ფლიუგერი, საზღაპრო თემებით სავსე ქრელა-ჭრულა ლაბირინთი, ეს უშველებელი წითელი ნინაგი, ზღვის ცხენი, ლითონისაგან ჩამოსხმული უშველებელი შიმშირი. ეს მართლაც ხელოვნანის რაინდული შემართება და მისი მხატვრული ფანტაზიის ლაღი განავარდება. აქ, ადღერის კომპლექსში სრულად გაიშალა ზურაბ წერეთლის დიდი შინაგანი შემოქმედებითი პოტენცია, ხოლო უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია საოცარი ძალის „სამარადისო მეგობრობაში“.

საიდან მოზღვავდა ესოდენ დიდი შემოქმედებითი ტალანტი და ენერგია?

ზურაბ წერეთელი, რომელმაც ასე ბევრი გააკეთა, ჯერ მინც ახალგაზრდა კაცია, თუმცა ამ ასაკს ცხოვრების ნახევარ გზად მიიჩნევენ. იგი დაიბადა 1934 წელს, 4 იანვარს. დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია, თავი გამოიჩინა, როგორც ფერმწერალმა და მხატვარმა-მონუმენტალისტმა. ძალიან ადრე, 1959 წლიდან მონაწილეობს რესპუბლიკურ, საკავშირო და უცხოეთის სამხატვრო გამოვენებში. როგორც იტყვიან, თავბრუდამხვევ წარმატებებს მიაღწია. 1967 წელს გახდა საქართველოს დამსახურებული მხატვარი. მანამდე, 1959 წელს, მიიღო ოთხი მედალი — 1 ოქროსი, ორი — ვერცხლისა და 1 — ბრინჯაოსი — სახალხო მეურნეობის განვითარებაში მიღწევისათვის. 1970 წლის 7 ნოემბერს ზურაბ წერეთელი ხდება სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი სახვითი ხელოვნების დარგში. ეს იყო თბილისსა და ულიანოვსკში შესრულებული მოზაიკური კომპოზიციების დიდი, საყოველთაო აღიარება. მომდევნო წლის 3 ივლისს სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭო მას აჯილდოვებს საპატიო სიგელით. ორი წლის მანძილზე (1973-1974) ზურაბ წერეთელი ინტენსიურად მუშაობს ბრაზილიაში საბჭოთა საელჩოსა და თვით ახალი ქალაქის — ბრაზილიის ცენტრის მხატვრული გაფორმებისათვის. ლებულობს წერილობით მადლობას. 1976 წელს მას ენიჭება ლენინური პრემია ქალაქ ადლერის პანსიონატის საბავშვო ზონის მხატვრული გაფორმების სივრცითი-დაკორატიული გადაწყვეტისათვის. ორი წლის შემდეგ, 1978 წლის 23 მაისს ზურაბ წერეთელს ენიჭება ამერიკის შეერთებული შტატების ბროკფორდის უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და მეცნიერების კოლეჯის საპატიო პროფესორის წოდება. „ოლიმპიადა-80“-ის გაფორმებაში დიდი წვლილის გამო აჯილდოვდება „ხალხთა მეგობრობის“ ორდენით. 1983 წელს კვლავ აჯილდოვებს სახელმწიფო პრემიით („ოლიმპიადა — 80“-ის გაფორმებისათვის.) ირჩევენ სსრ კავშირის სამხატვრო აკადემიის პროფესორად. ზურაბ წერეთელი 1979 წლიდან არის სსრ კავშირ-მექსიკა-აშშ-ის საზოგადოების ვიცე-პრეზიდენტი, აგრეთვე მრავალი სხვა დაწესებულებისა და ორგანიზაციის წევრი და თავჯდომარე.

იმ რანგების გარდა, რაც უკვე აღვნიშნეთ,

ზურაბ წერეთელი 1980 წლიდან საბჭოთა კავშირის ახალბო მხატვარი და იმავე წლის 5 იანვრიდან სსრ კავშირის სამხატვრო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტია. ერთბაშად ამდენი დიდი წარმატება ძნელად თუ ჰქონია რომელიმე ჩვენს ხელოვანს. მთელი მისი შემოქმედება ღრმად ეროვნულია, იმავდროულად აღსავსეა ზოგადკაცობრიული მოღუსებით. ესაა ერთიანი, მაგრამ მრავალსახოვანი პარმონია მხატვრული სულისა, რომელიც თითოეულ შედეგში მშობელი ხალხის გაბმულ სიმღერად არის ქცეული.

ხელოვნების, ხელოვანის ამოცანაა გააქვითილშობილოს ადამიანი, როგორც პიროვნება, დაამშვენოს ცხოვრების გარემო, როგორც სიცოცხლის უღამაზესი ტაძარი. ფერმწერლები და მონუმენტალისტი-დეკორატორები ამ უდიდეს ამოცანას ისეთი მასშტაბური წარმატებით წყვეტენ, რომ ძნელია ვთქვათ, რა იქნებოდა ჩვენს ირგვლივ, ისინი რომ არ ყოფილიყვნენ. მაგრამ ისინი არიან და კაცობრიობა ყოველთვის მადლობით მოიხსენიებს ადამიანობის, ცხოვრების, მშვენიერების ქეშმარიტ მხატვარ-ქუჩუმებს, რომლებმაც ბუნების კდემამოსილებას თავიანთი დიდი ტალანტის შარავანდედიც დაადგეს. ამ მხატვარ ქუჩუმთა შორის ჩაუმჭრალად ინათებს სახალხო მხატვარ-მონუმენტალისტის ზურაბ წერეთლის სახელი!

შენიშვნები:

- 1 გაზ. „კომუნისტი“, № 142 (17186), 1978, 17/VI.
- 2 გაზ. „თბილისი“, № 94 (7001), 1976, 22/IV.
- 3 იქვე.
- 4 გაზ. „კომუნისტი“, № 76 (16813), 1977, 1/IV.
- 5 გაზ. „კომუნისტი“, № 262 (14866), 1970, 8/XII.
6. И. Васильев-Вязьмин, «Искусство людных площадей», М., 1977, ст. 111—112.
- 7 იქვე, გვ. 112.
- 8 გაზ. „კომუნისტი“, № 94 (7001), 1976, 22/IV.
- 9 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. გიორგი ჯიბლაძე, „ესთეტიკური თეორიის საკითხები“, თბ., 1961 წ., გვ. 571-577; მისივე „ხელოვნება და სინამდვილე“, თბ., 1951 წ., 1, ანტიკური ხელოვნებისა და ხელოვნებაში თანამედროვეობის ანალიზი.
- 11 ნოდარ ჯანბერიძე, „ზურაბ წერეთელი“, თბ., 1975 წ., გვ. 2.
- 12 გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, № 48 (9422), 1976 წ. 24/IV.

შემოქმედებითი პორზრების კონტურები

ელისაბედ ბალანჩივაძე

რომის დაფიქრდები კომპოზიტორ ვაჟა აზარაშვილის შემოქმედებაზე, დიანახავ თუ როგორ სწრაფად ჩამოყალიბდა ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მუსიკოსი სერიოზულ შემოქმედებით პიროვნებად.

წარმატებას, რომელიც ვ. აზარაშვილს მოუტანეს საუკეთესო ნაწარმოებებმა, არ გამოუწვევია მასში თვითდამშვიდების გრძობა. არადა, ამის საფუძველს იძლეოდნენ ისეთი მნიშვნელოვანი ფაქტები, როგორცაა სავილონჩლო კონცერტის ახმოვანება არა მარტო საბჭოთა ქვეყნის ქალაქებში, არამედ შვეიციაში, ფინეთსა და უნგრეთში, ორი ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის დაწერილი სონატის აღიარება 70-იანი წლების ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებად, ფართო პოპულარობა ლირიკული სიმღერებისა, რომლებიც შესულია ცნობილი საესტრადო მომღერლების რეპერტუარში, სიმღერის „დინამო, დინამო“ ქართული ფეხბურთის ჰიმნად ქცევა და ა. შ.

ვ. აზარაშვილი მუშაობს ბევრს, დაყინებით. 70-იანი წლების შუა პერიოდში თამამად შეიძლება მტკიცება, რომ ვ. აზარაშვილი მეტ წარმატებას აღწევს ინსტრუმენტულსა და საესტრადო მუსიკაში. ბოლო წლების მიღწევები კი ცხადყოფენ, რომ მის შემოქმედებაში ახალი, მნიშვნელოვანი ეტაპი იწყება. იგი კვლავაც აგრძელებს მუშაობას მისთვის ახლობელ ქანარებში და, ამავდროს, აფართოებს თავისი შემოქმედებითი ინტერესების სფეროს. ამას მოწმობენ პრესაში ერთხმად შექმებული ვოკალური ციკლები, ოპერეტები, განსაკუთრებით კი ბალეტი „ხევისბერი“. მომავალში, ალბათ, კიდევ წარმოჩნდება ვ. აზარაშვილის შემოქ-

მედების ახალი წახნაგები. ვფიქრობთ, რომ ესოდენ კანონზომიერი ევოლუციის პროცესში იგი შეინარჩუნებს საკუთარი შემოქმედებითი ხელწერისათვის დამახასიათებელ თვისებებს — სიწრფელს, გატაცებას, პროფესიულ კეთილსინდისიერებას.

ვაჟა აზარაშვილი თბილისის კონსერვატორიაში უკვე მყარი აკადემიური ჩვევებით აღჭურვილი მოვიდა. 1956 წელს, მეოთხე მუსიკალური სასწავლებლის კურსდამთავრებული, მაშინ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა პედაგოგის, აქამად, პროფესორ ალ. შავერაშვილის მოწაფე მართავს (ნ. ვაწაძესთან ერთად) თავის პირველ საავტორო კონცერტს. უკვე მაშინ ჰაბუკი ავტორის „პორტფელში“ იღო ნაწარმოებთა საკმაოდ „სოლიდური“ რაოდენობა. ამ ნაწარმოებებს აკლდათ სიმწიფე, მაგრამ ისინი აღბეჭდილნი იყვნენ უტყუარი ნიჭიერებით. თბილისის კონსერვატორიაში იგი პროფესორ იონა ტუსკიას ხელმძღვანელობით ეუფლებოდა საკომპოზიტორო ხელოვნების საფუძვლებს და ერთმანეთის მიყოლებით წერდა ნაწარმოებებს, რომლებშიც თანდათან ვლინდებოდა მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. ამ დროს შექმნილ თხზულებათა შორის აღსანიშნავია საფორტეპიანო ტრიო, ვოკალურ-სიმფონიური პოემა „ცხოვრების ფურცლები“ (სადიპლომო ნამუშევარი) და მომხიბვლელი რომანსები, რომლებმაც ერთბაშად მიიპყრეს მომღერალთა და მსმენელთა ყურადღება. ასეთი ხვედრი ხვდათ ნ. ბარათაშვილის ლექსებზე დაწერილ რომანსებს „მადლი შენს გამჩენს“ და „მასხოვს თვალი შენნი“, რომლებიც გამოირჩეოდნენ ვოკალურობით, მკვეთრი და მთლიანი სახოვანებით, იმ გულლია ემოციურობით, რაც აგრერივად და-



მახასიათებელია ვაჟა აზარაშვილის მუსიკისათვის. ჩემის აზრით, მან ყველაზე ადრე სწორედ ამ რომანსებში გამოამჟღავნა მხატვრული სახეების შექმნისა და გააზრების უნარი. ვ. აზარაშვილის ზოგიერთმა ადრეულმა რომანსმა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის კონკურსების პრემია დაიმსახურა.

1962 წლის იანვარში იგი მონაწილეობს ახალგაზრდა კომპოზიტორთა რესპუბლიკურ დათვალიერებაში, სადაც სრულდება არა მარტო მისი ადრინდელი საფორტეპიანო ტრიო, არამედ სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, რომელიც მან კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე შექმნა. ეს ნაწარმოები, რომელმაც კონკურსზე I ხარისხის დიპლომი დაიმსახურა, მოგვიანებით შეტანილ იქნა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის III ყრილობის ერთ-ერთ კამერულ კონცერტში. ასე გაჩნდა ვაჟა აზარაშვილის სახელი ჰეშმარიტი პროფესიონალების გვერდით.

დღეს, ვ. აზარაშვილის შემდგომი ნაწარმოების ფონზე, ნათლად ჩანს ამ სონატის საკმაოდ სერიოზული დრამატურგიული ხარვეზები, მაგრამ, კომპოზიტორის შემოქმედებით გზაზე ეს, მაინც, მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია, რადგან მასში თვალსაჩინოდ ჩანს საკომპოზიტორო ტექნიკის ათვისებისკენ სწრაფვა და მხატვრული სახეების განვითარების ცდებიც.

1963 წელს ვ. აზარაშვილმა შექმნა სამნა-

წილიანი კონცერტინო ზის ჩასაბერა საკონცერტის, დასარტყამი და სიმებიანი ინსტრუმენტებისათვის. ეს იყო სტრუქტურული განაცხადი, რომელიც ახალგაზრდა კომპოზიტორის შემოქმედებაში თანამედროვე ტენდენციების შემოჭრაზე მეტყველებდა. ეს ჩანდა როგორც ინსტრუმენტული საშუალებების არჩევის სპეციფიკიდან, ისე საკმაოდ საინტერესო ფაქტურიდანაც. კონცერტინოთი შედგა ვ. აზარაშვილის მოსკოვური დებიუტი — იგი შესრულდა თემატურ კონცერტში „თანამედროვე სიმფონიური მუსიკა“, რომელიც გაიმართა 1965 წელს საკავშირო კომპოზიტორთა სახლში.

სამნაწილიანი კონცერტინო მწვავე სეკრეტული ელერადობით, დამკინავი ირონიულობით გამსჭვალული ნაწარმოებია. მას, ამავე დროს, ლირიკული სიწრფელებიც ახასიათებს და რთული თანამედროვე საშუალებების ძიებაც. ესაა საკმაოდ მახვილგონიერული ციკლი, რომელსაც მსკვალავს გამომგონებლობით სავსე „კონჩერტატო“. ყურადღებას იპყრობენ ხმათა ბუნებრივი შეპირისპირებანი, რომლებმაც შემდეგ დიდი წარმატება მოუტანეს ვ. აზარაშვილის საუეთესო ინსტრუმენტულ კონცერტებს. როგორც ჩანს, კონცერტინოში კომპოზიტორს მიზნად არ დაუსახავს კონტრასტული დრამატურგიული ქსოვილის შექმნა. სავსებით სამართლიანია ერთგვაროვანი სახეობრივი სფეროს მისამართით გამოთქმული კრიტიკული შენიშვნა: „მიუხედავად ამისა, კონცერტინო, მაინც, წინგადადგმული ნაბიჯია ვაჟა აზარაშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობის გზაზე. „უკიდურესობები“ და დრამატურგიული ხარვეზები შეიძლება აიხსნას „ახალი პორიზონტების“ მოძიების სურვილით. ეს ამოცანა მწვავედ იდგა მამინ სრულიად ახალგაზრდა მუსიკოსის წინაშე.

1968 წლის მისში საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის IV ყრილობაზე პირველად ახმოვანდა სამნაწილიანი კონცერტი ფლეიტისა და კამერული ორკესტრისათვის. სოლისტი ვახლდათ ნ. კიკნაძე, რომელსაც ეკუთვნის ფლეიტის პარტიის რედაქცია. ესაა ნათელი ლირიკითა და რბილი ფონებით აღსავსე ნაწარმოები, რომლის მეორე ნაწილი

1 გ. ორჭონიკიძე, „ქართული სიმფონია გაზაფხულიდან გაზაფხულამდე“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1965, № 5.

გამსჭვალულია გრაციოზული აღმოსავლური არაბესკებით. ამ კონცერტს ვირტუოზული ბაწყინვალეზაც ახასიათებს. ფინალში კომპოზიტორი ცდილობს შექმნას შემაჯამებელი კომპოზიცია, რომელშიც მთელი ნაწარმოების ძირითადი თემატიზმი ზოგადდება, მოხდენილი და დასრულებულია ამ ნაწარმოების ფორმა, მთელი სისავსით რომ გამოავლინა ვ. აზარაშვილის ლირიკულობა. ერთი წლის შემდეგ კი მუსიკალური საზოგადოებრიობა გაეცნო ვაჟა აზარაშვილის ახალ ქმნილებას, რომელმაც მას დიდი წარმატება მოუტანა და წარმოაჩინა მისი ნიჭის ახალი მხარეები. ეს გახლავთ კონცერტი ვიოლონჩლოსა და ორკესტრისათვის. ამ ქმნილების ემოციური ტონუსი ძაბვას მსმენელს პირველიდან ბოლო ტაქტამდე.

ამ კონცერტის ერთნაწილიანი კომპოზიცია ექვემდებარებოდა პოეზიური განვითარების პრინციპს. თემატური მასალის თავისებურებანი, მთავარი თემის დომინირებული როლი, მისი ინტონაციური და სახეობრივი მოდიფიკაციები განსაკუთრებულ მთლიანობას ანიჭებენ ამ ნაწარმოებს, ხოლო პარტიის სირთულის მიუხედავად, რაც შემსრულებელს მაღალ მოთხოვნებს უყენებს, მასში არ აღინიშნება წმინდა ვირტუოზული ელემენტები. ვიოლონჩლო და ორკესტრი (სიმებიანი შემადგენლობა) ქმნიან ერთიან განვითარებად მუსიკალურ ქსოვილს. ამასთან ერთად, ეს შეუწყვეტელი საზოგადო განვითარება კონტრასტული პლასტების წარმოქმნასაც განაპირობებს.

კონცერტში სამი ნაწილია: ლირიკო-დრამატული (ანდანტე), ექსპრესიული (ალეგრო), რომელიც წარმოქმნის კულმინაციას და მკაცრი, ამალეზებული ხასიათის დამაგვირგვინებელი ადაჟიო. ამრიგად, დინამიკურად განვითარებულ ერთნაწილიან კომპოზიციაში დატულია ციკლურობის პრინციპი. მთავარი პარტია იმპროვიზაციულობითა და გადმოცემის სპეციფიკური თავისებურებებით მოგვაგონებს „ურმულს“. ამასთან ერთად, აღსანიშნავია კავშირი ზევსურულ ინტონაციებთანაც, რაც ლირიკულ სახეს ანიჭებს ექსპრესიულ ხასიათს და საფუძველს უყრის მის ევოლუციას.

მეორე თემა ანვითარებს მთავარი თემის სახეობრივ სფეროს, ოღონდ, აქ რეჩიტატიური დაძაბულობის ნაცვლად გაბატონებ-

ულია ფართო კანტილენური სუნთქვა. მაგრამ, როცა წარმოიქმნება პირველი დინამიკური მწვერვალი (მასთან მიყვებარება რედ მეორე თემის განვითარებას), ირკვევა, რომ მისი თემატიზმის საფუძველს წარმოადგენს პირველი თემა, რომელიც აქ პირველად განიცდის დრამატიზაციას. აღსანიშნავია კონცერტის აგებულების ორი დამახასიათებელი თავისებურება, რაც საკმაოდ მკვეთრად ვლინდება ჯერ კიდევ ანდანტეს საზღვრებში. ესაა, ერთის მხრივ, აქტივიზირება ორკესტრისა, რომელსაც ევალეზა მთავარი თემატური მასალის კულმინაციაში გატარება და, მეორეს მხრივ, მნიშვნელოვანი დრამატურული დატვირთვის მქონე სავიოლონჩლო კადენციები, სადაც ერთმანეთს ენაცვლებინ ვირტუოზული და ექსპრესიულ-რეჩიტატიური საწყისები.

საინტერესოა კონცერტის ცენტრალური ნაწილი (ალეგრო), სადაც თითქმის გამოსავალს პოულობს მანამდე შებოჭილი ექსპრესია. ჩელოს წინმსწრად, დაჟინებულ ელერადობას ამძაფრებენ ორკესტრის მკვეთრი, სკანდირებული დარტყმები, რითაც აღინიშნება განვითარების ახალ-ახალი საფეხურები. ალეგროში ორი მზარდი ტალღა. მათი აგებულება ძირითადად, ანალოგიურია. ისინი ემორჩილებიან დაძაბულობის ერთიან ხაზს, რომელიც წარმოქმნის დინამიკურ მწვერვალს, მაგრამ აქვე კადენცია ქმნის თავისებურ ჯებირს, რითაც ერთმანეთს ემიჯნება განვითარების ეს ორი ტალღა. კულმინაციაში კვლავ განსაკუთრებული ექსპრესიით ელერს თემა, რომელიც ტრაგიკულ ელფერს იძენს.

თავისებურადაა ჩაფიქრებული რეჩიტატიური ეპიზოდი ნელი ფინალური ნაწილის (ადაჟიო) წინ, ელერს ძირითადი თემატური მასალის ცალკეული, ყველაზე დამახასიათებელი ინტონაციები. კონცერტი ვ. აზარაშვილმა თავისი მამის — სახალხო მუსიკოსის შ. აზარაშვილის ხსოვნას მიუძღვნა.

ეს ნაწარმოები იქმნებოდა მისი პირველი ინტერპრეტატორის — ცნობილი ვიოლონჩლისტის ელდარ ისაკაძის საშემსრულებლო მანერის ზემოქმედებით. იგი სავიოლონჩლო პარტიის რედაქტორიცაა.

სავიოლონჩლო კონცერტი წარმატებით შესრულდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმზე 1971 წელს, შემდეგ



სცენა ბალეტიდან „ხევისბერი“. მიძია — ლ. ყურაშვილი, გუგუა — დ. მაჩხიძე

სცენა ბალეტიდან „ხევისბერი“. ხევისბერი: — ა. იუსუფოვი, ონისე — ი. ჩუიაკო



ეროვნული
სიმფონიური

დიან რეჩიტატივაში ჩასაიდუმლოებულია დინამიკური კულმინაციისაკენ წამყვანი შინაგანი იმპულსი. ომში დაბრმავებული ჯარისკაცი ვერასოდეს იხილავს თავის ვაჟს, მით უფრო ძლიერია ოცნება შვილის ბედნიერებაზე. დაბოლოს, სრულიად სხვაგვარი სახეობრივი სფერო მოაქვს ვ. აზარაშვილის შემოქმედებაში ლევანდელი დღისათვის დამახასიათებელ ძიებებს თანამედროვე ქართული ესტრადის დარგში. ამას მოწმობს „ოთხი საესტრადო სიმღერა“ (1974), დაწერილი უმთავრესად ვაჟთა ანსამბლისათვის (ორი მათგანი სოლისტიურით). ესენია „ყაზბეგური სატრფიალო“, „მწყემსური“, „თოვლის აკვანი“, „შენ თუ...“, პოეტური ტექსტის ეროვნული ელფერი, ვაჟთა ხმების სახასიათო ელერადობა (ვაჟთა ანსამბლები სულ უფრო მეტად იპყრობენ თანამედროვე ესტრადას) ვ. აზარაშვილის სიმღერებს ანიჭებს ცოცხალ კოლორიტს. ამ სიმღერებში კომპოზიტორი უპირატესობას ანიჭებს ანც, ენარულ ლირიკას, ფერსავსე სახეებს. დიდი პოპულარობა მოიპოვეს საესტრადო სიმღერებმა „ხევსურული ბალადა“, „მზე ჩემი მეგობარია“, „თბილისური სატრფიალო“ და სხვ.

რაკი ვ. აზარაშვილის საესტრადო მუსიკაზე ვლადპარაკობთ, ამიტომ დავარდევთ ქრონოლოგიას და აქვე დავასახელებთ უფრო გვიანდელ და ძალზე პოპულარულ სიმღერებს „დინამო, დინამო“ და „მუსიკა“. ორივე შექმნილია მ. ფოცხიშვილის ლექსე-

ბზე. „დინამო, დინამო“ დაიწერა 1976 წელს და მას შემდეგ ქართული ფეხბურთის განუყრელ თანამგზავრად იქცა.

70-იანი წლების შუა პერიოდში ვ. აზარაშვილმა დაწერა შესანიშნავი სიმღერა „მუსიკა“, რომელსაც საფუძვლად დაედო თავად კომპოზიტორისადმი მიძღვნილი მ. ფოცხიშვილის ლექსი. ეს სიმღერა ელერს სხვადასხვა მერიდიანზე ახალგაზრდა მომღერლის თამარ გვერდწითელის შესრულებით. თ. გვერდწითელს ნამდვილი წარმატება სწორედ ამ სიმღერამ მოუტანა. იგი კარგად შეერწყა მის მთრთოლვარე, ემოციურ ხმას.

მაკმილანის ფირმამ ფირფიტაზე აღბეჭდა ვაჟა აზარაშვილის სიმღერა „დრო სათაყვანო“.

ვ. აზარაშვილის სიმღერებს მღერიან საბჭოთა ესტრადის ცნობილი ოსტატები ნანი ბრეგვაძე, გიული ჩოხელი, ვალერი ლომსაძე, თამარ გვერდწითელი, ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი „ორერა“, „ივერია“, და სხვა კოლექტივები.

ახლა ისევ მიეუბრუნდეთ ვ. აზარაშვილის ინსტრუმენტულ მუსიკას. სერიოზული წარმატება მოიპოვა კონცერტმა ალტისა და ორკესტრისათვის, რომელიც 1973 წელს დაიწერა. ვიდრე ამ ნაწარმოების სტილისტურ თავისებურებებს განვიხილავდეთ, შევჩერდეთ კომპოზიტორის მიერ შექმნილ წინამორბედ ნიმუშებზე, კერძოდ, ორ სავიოლინო კონცერტზე, რომლებიც მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან კომპოზიციური

სტრუქტურით. მწვავე, კონტრასტულ, თანამედროვე ძიებათა პლანში დაწერილ პირველ სავიოლინო კონცერტს (1967) უპირისპირდება შედარებით უფრო კამერული, ნათელ ფერებში გადაწყვეტილი მეორე სავიოლინო კონცერტი (1972). აქ განსვენებული ღირიკორი ლილე კილაძე, რომელიც ვ. აზარაშვილის ყველა კონცერტის ინტერპრეტატორი იყო, პოულობდა ტიპოლოგიურ პარალელებს მეორე სავიოლინო კონცერტისა და ფლეიტის კონცერტის მხატვრულ სახეებს შორის. ჩემი აზრით კი, ფლეიტის კონცერტი გაცილებით უფრო ნატიფი და დახვეწილი ნაწარმოებია, იგი ფაქტურის თვალსაზრისითაც უფრო საინტერესოა, ვიდრე მეორე სავიოლინო კონცერტი. ეს უკანასკნელი ყურადღებას იპყრობს ახალგაზრდული სულისკვეთებით, ლირიკულ-ქანრული ეპიზოდების ხატოვანებით. იგი აღიქმება როგორც ქანრულ-ლირიკული ინტერმეო, მოქცეული დრამატურგიული თვალსაზრისით უფრო რთულსა და მნიშვნელოვან სავიოლინო ჩელო და ალტის კონცერტებს შორის.

ორნაწილიანი კონცერტი ალტისა და ორკესტრისათვის კომპოზიტორის მიერ გააზრებულია როგორც მწვავე კონტრასტებზე აგებული, სტრუქტურულად მთლიანი ნაწარმოები, იგი ენათესაება ამ ქანრში შექმნილ ადრინდელ ნიმუშებს (თვით კონცერტინოსაც) და ისეთ შესანიშნავ ნაწარმოებსაც, როგორცაა სავიოლინო ჩელო კონცერტი. და მაინც, ალტის კონცერტი სულ სხვა პლანის, სხვა დრამატურგიული კანონების მიხედვით

დაწერილი ნაწარმოებია. სხვა კონცერტებთან მსგავსი ინტონაციური წარმონაქმნები (ხეცურული ფოლკლორი) წარმოადგენს მასალის ელემენტებს, რომელთა საშუალებით სულ სხვა სახის შენობა შენდება. თავისებურია ორკესტრის შემადგენლობაც — მასში შესულია ფორტეპიანოც, ჩემბალოც, ვიბრაფონიც, კლასიკური ორკესტრისათვის უჩვეულო შემადგენლობის დასარტყამი ინსტრუმენტების ჯგუფიც (გავიხსენით მეორე ნაწილის ჯაზური ეპიზოდი). პირველი ნაწილი (ლაზგო) გამსჭვალულია რთული შინაგანი ქვეტექსტებით. იღუმალად ამოცურდება ტალღა, დროდადრო რომ წყდება მკვეთრი, რეპეტიციული სვლებით. ეს რეპეტიციული ფონები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ მთელი ნაწარმოების მანძილზე. ალტის რეჩიტაცია იძენს ამაღლებულ-ლირიკულ ხასიათს, შინაგანად გაურკვეველი ინტონაცია თითქოს „დნება“ იღუმალ, ქრობად ქვდრადობაში. მუსიკალური ქსოვილი წყვეტილია და ჭირვეული, ფსიქოლოგიური მრავალნიშნადობის ამ სფეროში იჭრება ალევგროს ენერგიული მოტორიკა (მეორე ნაწილი) — თავისებური განმუხტვა ხანგრძლივი შინაგანი დაძაბვის შემდეგ. ვირტუოზული ხდება არა მარტო სოლირებული ინსტრუმენტის ტრაქტოვკა, არამედ, და რაც მთავარია, — საორკესტრო ხმების ჩართვის დინამიკაც. მთელი მოძრაობა მიმართულია ნაწარმოების ცენტრალური კულმინაციისაკენ. იგი მიიღწევა თავისებური ტალღოვანი განვითარებით, ალტის კადენციას მიყვავართ წმინდა ჯაზურ, გრო-



სცენა ბალეტთან „ხევისბერი“

ტესკულ ეპიზოდთან, რომელიც უშუალოდ ამზადებს კონცერტის გენერალურ კულმინაციას. უზარმაზარ როლს ასრულებს მეტრორიტმული და ტემპრალური საწყისი, რომლის დინამიკური თვისებები უკიდურესად გამწვავებულია. მაგრამ კომპოზიტორი თავის ნაწარმოებს როდი აბოლოკვებს ენერჯის ასეთი ამოფრქვევით, პირაქით, იგი უბრუნდება (ძალზე მკვეთრად, მაგრამ დამაჩერებლად) პირველი ნაწილის ემოციურ სფეროს. პოლარულად საპირისპირო საწყისთა „შეხება“ შინაგანად გამართლებულია ერთიანი დრამატურგიული ჩანაფიქრით და მხატვრული მთლიანობის გრძნობის ცოცხალი სუნთქვით.

ალტის კონცერტი წარმატებით შესრულდა „ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხულის“ ერთ-ერთ კონცერტზე, 1975 წელს, ალტის ა. ხარაძისა და საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის მიერ, ჯ. კახიძის დირიჟორობით. იგი დისკუსიის მთავარ ობიექტად იქცა. ვ. აზარაშვილის ალტის კონცერტი აღიარეს ახალი ქართული მუსიკის მნიშვნელოვან მოვლენად. მაღალი შეფასება მისცა ამ ნაწარმოებს სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარემ ტიხონ ხრენიკოვმა.

1974 წლის თებერვალში ვ. აზარაშვილს სავიოლონჩელო და სავიოლინო (№ 1) კონცერტებისა და ახალგაზრდული სიმღერებისათვის მიენიჭა საქართველოს ლენინური კომკავშირის ლაურეატის წოდება.

კომპოზიტორისათვის დიდი მნიშვნელო-

ბის მოვლენად იქცა პირველი საავტორო კონცერტი, რომელიც გაიმართა თბილისში 1976 წლის 19 აპრილს. აღინდგენს ნაწარმოებებთან ერთად ამ საღამოზე აქლერდა ორი ახალი და ფრიად მნიშვნელოვანი ქმნილება: სონატა ორი ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის და ბანისათვის დაწერილი ვოკალური ციკლი შოთა ნიშინაიძის ლექსებზე. სონატაში ვ. აზარაშვილმა სხვა ნაწარმოებებზე უფრო მეტად გამოავლინა კონცენტრირებული აზროვნება. მისი მუსიკის სახეობრივ სფეროსთან უფრო ახლოსაა პირველი ნაწილის ნათელი განწყობილებები და შინაგანი სიმშვიდე. შთაბეჭდვად ეფექტს იძლევა გურული ინტონაციების გროტესკული გადააზრება და მათი შერწყმა, როგორც თანამედროვე კილოებთან, ისე თემბატიზმის მეტრულ მოდიფიკაციებთან (მეორე ნაწილი — სკერცო), ფინალის მოტორიკასთან შერწყმული სტიქიური ციკვალობაც.

ინტერესი გამოიწვია ბანისათვის დაწერილმა ვოკალურმა ციკლმაც, რომელიც შედგება ხუთი ნომრისაგან. პოეტური ტექსტი რთული და მრავალმნიშვნელოვანია. სახეთა სიმბოლიკა, რეფლექსიების სიღრმე, გრძნობათა ექსპრესია დაძაბულ ემოციურ განწყობილებას ქმნიან. პირველი ნომრის ბალადური ქლერაობა — „გმადლობთ, დევებო“, გადმოცემის ექსპრესიულობა — „სიმართლე“ (მეორე ნომერი), ტრაგიზმამდე მიყვანილი მწუხარე სიმბოლიკა, „ქვა“ (მესამე ნომერი) მკვეთრად იცვლება მეოთხე ნომრის პირველ ნაწილშივე „შიში“, — რო-



სცენა ბალეტთან „ხევისბერი“



მელიც ღრმა ჩაფიქრებით მთავრდება. ციკლის ბოლო ნომერში კი „ნიღბები“ კომპოზიტორი ანციფრებს მსმენელს „სტილისტიკური მასკარადით“. ოთხი წლის შემდეგ (1980 წ.) თავის ახალ ვოკალურ ციკლში „თეატრალური ნიღბები“ ვ. აზარაშვილი გააგრძელებს და განავითარებს, ოღონდ უფრო მრავალგვაროვან ასპექტში, „ნიღბების“ მხატვრულ თვისებებს.

ბოლო წლებში ვ. აზარაშვილი განსაკუთრებული ინტენსიურობით მუშაობს. ორი ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის დაწერილი სონატის შემდეგ, 1976 წელს, იგი ზედიზედ ქმნის კიდევ ორ სონატას — კლარნეტისა და ფორტეპიანოსათვის და საფორტეპიანო სონატას № 2. ინსტრუმენტული სონატებით აქტიური ვატაცების პერიოდს აგვირგვინებს 1979 წელს შექმნილი სონატა ორი ალტისათვის (ეს ნაწარმოებიც ისევე როგორც სონატა ჩელოსა და სონატა ფორტეპიანოსათვის № 2 პრემირებულია საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის კონკურსზე), რომელიც საგრძნობლად განსხვავდება წინამორბედებისაგან არა მარტო კომპოზიციური წყობით (კონტრასტული ორნაწილიანობა), არამედ თემატური მასალის თავისებურებებითაც. პირველი ნაწილი (*Allegro moderato*) დამაბულობით და დიალოგური თემატური მასალით აგრძელებს და ანვითარებს ვ. აზარაშვილის ინსტრუმენტული ციკლების დამახასიათებელ ტენდენციებს. მეორე ნაწილში კი კომპოზიტორი მასალის ინტენსიურ განვითარებას უნაცვლებს ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სხვადასხვა ყანრის ორიგინალური გამოყენების ხერხებს. აქ ჩართულია სიმღერა-სავალოლებიც, ხევსურული მინამღერიც, ძველი თბილისის ფოლკლორიც, ზურნის ხმოვანების იმიტაციაც. ეს ტენდენცია გრძელდება 1978 წელს შექმნილ ოთხნაწილიან კვინტეტში სასულე ინსტრუმენტებისათვის, სადაც კომპოზიტორი მამართავს გურულ ფოლკლორსაც, პირდაპირი გამოყენების გარეშე.

ინსტრუმენტული კონცერტების ფართო სია (ორი სავიოლინო, ალტის, სავიოლონჩელო და ფლეიტის კონცერტები) 1978 წელს შეივსო საყვირისათვის დაწერილი კონცერტით.

ამასთან ერთად, ვ. აზარაშვილი თავის

შესაძლებლობებს წარმატებით სცდნება ბალეტო ენარშიც.

სცენა ყოველთვის იზიდავდა კომპოზიტორს. ვ. აზარაშვილი ხუთი ოპერეტის ავტორია. კამერულ-ვოკალურ მუსიკაშიც (განსაკუთრებით ციკლებში) იგი ყოველთვის მიისწრაფვოდა ენარის დრამატიზაციისაკენ. ეს ეხება როგორც წი. შინაინიძის ლექსებზე შექმნილ ვოკალურ ციკლს, ისე ი. გერშაშვილის ტექსტზე დაწერილ ციკლსაც „თეატრალური ნიღბები“ ტენორისა და ფორტეპიანოსათვის.

ეს ციკლი შედგება შვიდი ნომრისაგან, რომლებსაც აერთიანებთ თეატრის სამყაროსთან დაკავშირებული სახეები, კულისები სუნთქვა, სექტაკლებიდან მიღებული შთაბეჭდილებები, რელიეფურ პორტრეტ-ჩანახატებს და სცენებს დამკრავთ მსუბუქი ირონიულობა, დროდადრო კი იგრძნობა კულისებიდან შემოჭრილი ბუფონადური ელფერი. ციკლში ჩართულია ორი თეატრალური პორტრეტი — მარგარიტა გოტიე და მირანდოლინა. ეს ნომრები ერთმანეთს მისდევნენ და კონტრასტულნი არიან. ციკლის მეორე ნომერი — „მარგარიტა გოტიე“ მოგვავიწყებს ლირიკულ კავატიანას, მესამე ნომერი „მირანდოლინას სადღეგრძელო“ კი დაწერილია ესპანური სიმღერის განწყობილებაში, სახასიათო საცეკვაო მიმოქცევებით. მეოთხე და მეექვსე ნომრებს, აშკარა სხვაობის მიუხედავად, ერთმანეთთან აახლოებს ირონიულობა. პირველი მათგანი „საყვედური“ — დარიგებაა ბავშვებისა, რომლებიც თავისი ცელქობით ხელს უშლიან მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობებსა და მაყურებლებს. დედაქტიკური რეჩიტატივა ატარებს ერთფეროვან ხასიათს, მაშინ, როდესაც საფორტეპიანო პარტიაში ისმის დაცინვა დიდაქტიკურ დარიგებებზე. მეექვსე ნომერი — „არსენას ლექსი“ წარმოადგენს ირონიულ „რეცენზიას“ პიესის დადგმაზე. „მესტვირულის“ სტილში, სახასიათო ინსტრუმენტული პასაჟებით დაწერილი ეს „მუსიკალური რეცენზია“, დეტალურად აღწერს ყოველივეს, რასაც მაყურებელი ხედავს სცენაზე.

საერთო ლირიკული ხასიათის მიუხედავად, მეხუთე ნომერიც — „ცარიელი სავარძელი“ — გამსჭვალულია ირონიულობით. აქ წარმოდგენილია სევდიანი ყმაწვი-

ლი, რომელიც ვერ ელირსა თავისი სატრფოს მოსვლას თეატრში. ციკლის კიდურა ნაწილები ასრულებენ განსხვავებულ დრამატურგიულ ფუნქციას. პირველი ნომერი — „ლატარეა ქართული თეატრისათვის“ წარმოადგენს განაცხადს, მთელი ციკლის თავსართს და ერთგვარად მოგვაგონებს მუსორგსკის „რაიკის“ შესავალ ნაწილს. საკმაოდ ვრცელი ფინალური ნომერი „კული-სებში“ კი თეატრში უსაზღვროდ შეეყვარებული ახალგაზრდა რეჟისორის გულმზურვალე აღსარებაა.

ამრიგად, ძველი თბილისის თეატრალურა ყოფა შთაბეჭდილად განსახიერებას ჰპოვებს ვ. აზარაშვილის ციკლში. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ამ ნაწარმოებში მკურებელიც კი მონაწილეობს. ამასთან ერთად, იგრძნობა თავისებური ფილოსოფიური ქვეტექსტიც. თუმცა, პირველ ვოკალურ ციკლთან შედარებით იგი უფრო მკრთალად და წარმოდგენილი (მხედველობაში მაქვს შ. ნიშნაიძის ლექსების მიხედვით შექმნილი ციკლი).

უკანასკნელი წლების ერთ-ერთ საინტერესო ნაწარმოებს წარმოადგენს პიესების ციკლი სიმებიანი კვარტეტისათვის „მშობლიური კუთხის სურათები“, რომელშიც კომპოზიტორი პოპულარული ხალხური და პროფესიული სიმღერების, აგრეთვე ყოფაცხოვრებაში დამკვიდრებული საცეკვაო მელოდების თავისუფალ ციტრებას ახდენს. ეს ციკლი თერთმეტი ნომრისაგან შედგება და წარმოადგენს ეანრულ-სახასიათო ინსტრუმენტული პიესების კრებულს, რომელიც ყურადღებას იპყრობს ოსტატობითა და ტემბრალური საღებავების მრავალფეროვნებით, იუმორის გრძნობით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მეორე ნომერი — „ანტიცა“ (ფხაზური სახუმარო სიმღერა), ოსური ცეკვა „სიმიდ“ (მესამე ნომერი), ქუთაისური სიმღერების პოპური (ექვსი ნომერი), „დღესასწაული სოფელში“ (მეშვიდე ნომერი).

1982 წელი ვ. აზარაშვილისათვის აღინიშნა თეატრში აქტიური მოღვაწეობით. თითქმის ერთდროულად ჩატარდა ორი პრემიერა: ბალეტი „ხევისბერი“ დაიდგა ქუთაისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრმა კი

წარმოადგინა ოპერეტა „ცეკვის მასწავლებელი“.

ბალეტ „ხევისბერის“ მუსიკამ კიდევ ერთხელ დაადასტურა ქართული გმირულ-რომანტიკული ბალეტის ტრადიციებისა და ეროვნული სიუჟეტების ცხოველმყოფელობა. ეს ტრადიცია, როგორც ვიცით, სათავეს იღებს 30-40-იანი წლებიდან. მაგრამ მერე წინა პლანზე წამოიწიეს მსოფლიო კლასიკის სიუჟეტებზე შექმნილმა ლირიკო-ფსიქოლოგიურმა ბალეტებმა და ქორეოღრამებმა, რომლებმაც 60-70-იანი წლების ქართულ ბალეტში ჰპოვეს ძალზე თავისებური ზორცემსმა. ბალეტი „ხევისბერი“ ქართული გმირულ-რომანტიკული ბალეტის სამყაროში დაბრუნებაა, მაგრამ აქ სულ სხვა დონეზეა გადაწყვეტილი ეანრის დრამატურგიული სტრუქტურა. მხედველობაში მაქვს მკვეთრი, ყოფითი მასობრივი სცენების ქეშმარიტად თანამედროვე შერწყმა კანონებულ ლირიკო-ფსიქოლოგიურ ბალეტთან.

ორაქტიანი ბალეტ „ხევისბერის“ ლობრეტო კუთუნის ნიჭიერ მოცეკვავესა და ბალეტმაისტერს ბ. მონავარდისაშვილს. მან ლობრეტოს საფუძვლად დაუდო ა. ყაზბეგის მოთხრობა „ხევისბერი გოჩა“.

კომპოზიტორისა და ლობრეტისტის ყურადღება კონცენტრირებულია მთავარი გმირების ტრაგიკულ განცდებზე, სამშობლოს დასაცავად შემართული ხალხის სახის გასხსნაზე.

ლობრეტოდან მთლიანად ამოვარდნილად ნუგზარ ერისთავის მზაკვრული ინტრიგა, ხევის დამონების გეგმა, რაც სავსებით ბუნებრივია, რადგან ბალეტის ავტორებს განზრახული ჰქონდათ თავდასხმის განზოგადებული წარმოსახვა, რათა არ ასცდნოდნენ ნაწარმოების ძირითად იდეას. მათთვის მთავარი იყო გმირთა განცდების ზნეობრივი ასპექტის წარმოსახვა სიყვარულისა და მკვლელობის გრძნობის ჭიდილის ფონზე, მიიღობა სულისკვეთებასთან, მათ შეუვალ ტრადიციებთან და კანონებთან კონტექსტში.

პირველ აქტში კომპოზიტორი ახდენს თითქმის მთელი თემატური მასალის ექსპონირებასაც და განვითარებასაც. ლაკონიური სახით წარმოსდგებიან ოთხი მოქმედი პირის, ბედისწერის, ხალხის ლიიტემები, აგრეთვე ქორალური თემებიც, რომლებსაც

„პატიოსნების ხმას“ ვუწოდებდი. ონისეს გამოჩენისთანავე მისი სახე აქტიურ განვითარებას განიცდის და პირველი მოქმედების ფინალში დრამატულ ასპექტში გარდაქმნის ძიძიასა და გუგუას სცენის ლირიკულ-ქანთავაზულ ხასიათს. აქ წინა პლანზე წამოწეულია ონისესა („ონისეს ვედრება“ და მონოლოგი) და ხევისბერის სახეები. („ხევისბერი შესთხოვს ღმერთს შვილისათვის“). განსაკუთრებით შთაბეჭდავია „ონისეს ვედრება“, სადაც ტრაგიკულ-რეჩიტატიული თემა ინტენსიურად ვითარდება და ენაცვლება ქორალის ამაღლებულ ჟღერაობას.

მეორე აქტს ხსნის საორკესტრო ინტერმეცო (Pastorale). როგორც ცნობილია, ალ. ყაზბეგის მოთხრობაში მშვენიერი ფურცლები ეძლევა პირქუში ზამთრის პირზე მომდგარი გაზაფხულის სილამაზეს. ლიბრეტოში არ შევიდა ონისეს ფშავეში ყოფნის ეპიზოდები, სადაც იგი ძიძიას დაეიწყებას ლამობს. სწორედ აქ მოუსწრო მას გაზაფხულმა, რომელიც ონისესათვის შერწყმულია ძიძიას სახესთან. სწორედ ეს ეპიზოდია ჩასაღებულმოვლელი ინტერმეცოში, რომლის მუსიკა სრულიად ახალ ემოციურ განწყობილებას ქმნის. ესაა წმინდა, ნათელი ლირიკა, მოკლებული იმ ქანთავაზულ-სეკრცოზულ ასპექტს, ასე აშკარად რომ გამოსჭვივს ძიძიას სოლო ნომრებიდან. (პირველი აქტი), ამასთან, ინტერმეცოში გამქრალია ის დრამატიზმიც, რომელიც პირველი მოქმედების ფინალში კონფლიქტის კონტურებს აყალიბებს. მთის ბუნების ეს გაიცისკრავებული და ამავე დროს, რამდენადმე პირქუში, სილამაზე დროებით გვერდს უშტყვევს ტრაგიკულ პერაპეტებს.

მეორე მოქმედებაში ჩართულია საინტერესო მასობრივი ეპიზოდები (თავდასხმის სცენა, ბრძოლის სცენა) და მაინც, აქ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენენ მათ შორის მოქცეული ლირიკო-დრამატული სცენები („ძიძიასა და გუგუას სცენა“ და „ძიძიასა და ონისეს სცენა“), სადაც ტრანსფორმაციას განიცდის თემატური მასალა, რომელიც წარმოაჩენს სახეთა დამოკიდებულების ახალ წრეს, ძიძიასა და ონისეს დაუკლებელ გრძნობას.

პირველ მოქმედებაში, ძიძიასა და გუგუას სცენებში, ისევე როგორც ძიძიას სოლო

ნომრებში სკარბობს ქანთავაზულ-სეკრცოზული ხასიათით შეფერადებული გულუბრყვილო ლირიკა, რაც „სიყვარულით ბავშვურად“ მოქმედებაში კი ძიძია წარმოსდგება სულ სხვა სახით. მისი აზრი და გარძნობა აშკარად მიმართულია ონისესაკენ. ძიძიას მუსიკალური მასალა ონისეს ლაიტემას უახლოვდება.

ონისეს მუსიკალური დახასიათება, პირველი გამოჩენისთანავე ეყრდნობა კონფლიქტურ ინტონაციურ ელემენტებს და, ძირითადად, იმპროვიზირებული ხასიათისა. იგი ასიმეტრიულ რეჩიტატივებში სახიერდება, ახალგაზრდა ცოლ-ქმრის სოლო და დუეტური ნომრების სტრუქტურა კი ატარებს სრულიად საპირისპირო — მომრგვალებულ, დასრულებულ ხასიათს, რაც შემთხვევითი არაა: ძიძიასა და გუგუას მოჩვენებით კეთილდღეობას ხომ არაფერი აქვს საერთო ონისეს ღრმა გაორებასთან. მეორე მოქმედების ონისესა და ძიძიას სცენაში კი აღსანიშნავია გმირთა განცდების სრული პარამონია, აქ — ონისეს მუსიკალური მასალაში — პირველად მთელი სისასხით წარმოსდგება სიყვარულის თემა. ბალეტის ლირიკული მწვერვალიც ესაა.

მაგრამ თემატური მასალის შემდგომი განვითარება სრულიად საწინააღმდეგო დრამატურგიული გადაწყვეტით ბოლოვდება: მამის ხელით განგმირული ონისეს სიკვდილის სცენაში, აგრეთვე გაოგნებული ხევისბერის ფინალურ მონოლოგში ხდება პირველ პროცესი — გამკოლი მასალის დეკონსტრუქცია, რაც გამოწვეულია მხატვრული სახის საფუძვლიანი გარდატეხით.

მნიშვნელოვან დრამატურგიულ როლს ასრულებენ კულისებს მიღმა ხმოვანი გუნდები. საგუნდო გამომსახველობა შეტრიალია მოქმედების ყველაზე დაძაბულ, ყველაზე პასუხსაგებ მომენტებში. გუნდი მხოლოდ საქორწილო რიტუალის სცენაში (I მოქმედება) მღერის სიტყვიერ ტექსტს („სახლი დავდე ვერხვისაო, საძირკველი ვერცხლისაო“). „ონისეს ვედრების“ სცენაში (პირველი მოქმედება), ისევე როგორც მთელი ბალეტის ფინალში, გუნდი ასრულებს ეთიკურ ფუნქციას. განსაკუთრებით შთაბეჭდავია ფინალური გუნდი — ნაწარმოების ამაღლებული და ძალზე ემოციური ბოლოაქტი.

ალ. ყაზბეგის მოთხრობის საფუძველზე



შექმნილ ბალეტში ვ. აზარაშვილი ეყრდნობა მთის, კერძოდ კი ფშაური მუსიკალური ფოლკლორის კანონზომიერებებს. ნიშანდობლივია, რომ თვით ალ. ყაზბეგი ცალკეულ შემთხვევებში აღნიშნავს იმ სიმღერებსა და ცეკვებს, რომლებიც სიუჟეტის განვითარებაში მონაწილეობენ მოქმედების მსვლელობის შესაბამისად. ასეთია საქორწილო „ჭაგაული“ (იგი ორჯერაა ნახსენები მოთხრობაში), „ლეკური“ (მწერლის მიერ საოცარი გამომსახველობით აღწერილი), „სმური“ (ასევე ორჯერ აღნიშნული), მეგობართა სიმღერა და ა. შ. კომპოზიტორი არცერთი მათგანის ციტირებას არ ახდენს, მაგრამ იყენებს სახასიათო მომოქცევებს, და რაც მთავარია, გადმოვეცემს მათთვის დამახასიათებელ ემოციურ ტონუსს.

ვ. აზარაშვილი ფართოდ იყენებს თანამედროვე გამომსახველობით საშუალებებს, განსაკუთრებით ტემბრალურსა და მეტრორიტმულ ხერხებს. ამას მოწმობს თუნდაც სახუმარო „გაშაირება“ (I აქტი), სადაც ვოკალურ-იმპროვიზაციული ფორმა მუსიკალურ-პლასტიკურ განსახიერებას აღწევს.

მძაფრი ენერგიით გამსჭვალულია ვაჟთა „ცეკვა-კეჭნაობა“, უშუალოდ რომ გადაიზრდება მეტრორიტმული გარდატეხით აღბეჭდილ ცეკვაში.

შეამბეჭდავია ფუგატო ცეკვაში „კეჭნაობა“. იგი სრულდება მარტოდენ დასარტყამი ინსტრუმენტებით, რომელთა ტემბრალური აფეთქება ხდება tutti-ის ჩართვით. მომხიბვლელ რომანტიკულ ეფექტს ვეძლევა ვალტორნის ეჭო ძიძიას გამოსვლის ეპიზოდში, საქორწილო რიტუალის წინ. და ბოლოს, აღსანიშნავია ბალეტის მთლიანობა, ერთიანი ემოციური წყობა.

ამჯერად შევეხეთ ბალეტ „ხევისბერის“ მხოლოდ მუსიკალურსა და ზოგადრამატურ გულ მხარეებს, ქორეოგრაფიის განხილვა კი ბალეტის მცოდნეთა საქმეა. მინდა მხოლოდ მოვიშველიო ჟურნალ „სოვეტსკი ბალეტში“ (1983 წ. № 6) დაბეჭდილი ვ. კორობოვის სტატია, სადაც ავტორი დადებით შეფასებას აძლევს მთავარი როლების შემსრულებლებს (ე. ჩუიაკოს ონისე, ლ. ყურაშვილის ძიძია, დ. მაჩხიძის გუგუა, ა. იუსუფოვის ხევისბერი) და სავანგებოდ აღნიშნავს ბალეტმეისტერ ბ. მონაგარდისაშვილის დიდ მუშაობას: „იგი ენდობა ახალ-

გაზრდებს და ეხმარება მათ ცეკვაში გამოხატონ თავიანთი გაცემა როლისა, გამოხატონ თავიანთი ტემპერამენტი, გემოვნურად შეგრძნება მშვენიერებისა“.

ესოდენ მრავალრიცხოვან და ქანობრივად მრავალფეროვან შემოქმედებაში ვაჟა აზარაშვილი წარმოსდგება როგორც მოწიფული ოსტატი, რომელსაც შესწევს ძალა რთული მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტისა. კომპოზიტორი სათუთად ეპყრობა ტრადიციებს და თავისუფლად ფლობს თანამედროვე გამომსახველობითი საშუალებების ურთულეს არსენალს. ვ. აზარაშვილი ისეთი წყობის ხელოვანთა შორისაა, ვინც ვარჯად იცნობს და გრძნობს თავის „ადრესატს“. კომპოზიტორის ინდივიდუალობა მკლავდება სწორედ ამ პრობლემის გადაწყვეტაში. ვ. აზარაშვილი ჩინებულად გრძნობს როგორც ინსტრუმენტული, ისე ვოკალური მუსიკის ფაქტურას, თავისუფლად უნაცვლებს ერთმანეთს კომპოზიციური სტრუქტურის ლოგიკასა და თავისუფალ იმპროვიზაციულობას, რაც განსაკუთრებით გამოარჩევს მის ინსტრუმენტულ კონცერტებს. ამავდროულად, იმპროვიზაციულობა არ წარმოადგენს სტიქიურ პროცესს, იგი ყოველთვის ატარებს განმაზოგადებელ (ხშირად შემაჯამებელ) ხასიათს.

ვ. აზარაშვილი მიღრეკილია ლირიკისაკენ. ამავე დროს, ლირიკა ატარებს სხვადასხვა ხასიათს — იგი წარმოსდგება იუმორისტულ, პასტორალურ, განყენებულ-სუბიექტურსა და თვით გროტესკულ-პაროდულ პლანშიც.

ვ. აზარაშვილის შემოქმედებითი მანერისათვის ძალზე დამახასიათებელია ენერჯის „ზრდის“ პროცესი, რასაც იგი აღწევს როგორც ფორმის მცირე ფარგლებში, ისე მისი განვითარების მთელ ეტაპზეც.

ასეთია კომპოზიტორ ვაჟა აზარაშვილის შემოქმედებითი პორტრეტის კონტურები.

გერმინ „ჩაკრულოს“ დაგენისათვის

სოსო კორდანი

„ჩაპარულლო“ ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი ნიმუშია. მელოდიურ-ჰარმონიული აზროვნების მაღალი დონითა და უდიდესი ზემოქმედების ძალით მან დიდი ხანია მოიპოვა საყოველთაო აღიარება.

ჩვენი წერილი ეძღვნება სიმღერის სათაურის — „ჩაკრულოს“ ეტიმოლოგიას. მთელი აღმოსავლეთ საქართველოს სუფრულის სიმღერების სახელწოდებებს შორის იგი ერთადერთია, რომელიც დღემდე იწვევს აზრთა სხვადასწავობას. „ჩაკრულოს“ ეტიმოლოგიის შესახებ გამოთქმული აქვთ ფრიად საყურადღებო მოსაზრებები გამოჩენილ მუსიკისმცოდნეს, პროფესორ შ. ასლანიშვილსა და კომპოზიტორ გ. სვანიძეს.

ტერმინ „ჩაკრულოს“ ეტიმოლოგიის შესახებ ჩვენი მოსაზრების გამოთქმამდე აუცილებლად მიგვაჩნია თვით ამ სიმღერის ორი ფრიად არსებითი თავისებურების გარკვევა.

აღსანიშნავია, რომ ჩვენთვის ცნობილი „ჩაკრულოების“ სიტყვიერი ტექსტის ვარიანტები პრინციპულად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. გარდა ცნობილი და პოპულარული ტექსტისა („ხიდისთავს შეგვკრათ პირობა...“), „ჩაკრულოებში“ ვხვდებით აგრეთვე სხვა სუფრული სიმღერებისათვის დამახასიათებელ თემატიკასაც („კაცისა მიყვარს სტუმრობა... ბუნრისა ავიზგიუნება...“ გურჯაანის ვარიანტი, ჩაწერილი ო. ჩიჯავაძის მიერ) და არასალეულო წყობით დაწერილ, სრულიად განსხვავებული თემატიკის ტექსტსაც („ჭირიც მოგკამოს დედამა, შვილო თავშეუდებარო, დაკუწულო“. სულ ეს არის ზ. ფალიაშვილის მიერ სოფ. ვაჩანაძისში ჩაწერილი ვარიანტის ტექსტი).

გარდა ამისა, ფრიად მნიშვნელოვანია ისიც, რომ „ჩაკრულოები“ მუსიკალური კომპონენტების მხრივ ძალზე ახლოს დგანან სიმღერებთან „ძველი სუფრული“ და „სუფრული და მისი დამატება“. ეს მსგავსება, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატება ამ სიმღერებისა და „ჩაკრულოების“ არქიტექტონიკაში, რის საფუძველზეც ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ (1980 წ. № 1) ფურცლებზე გამოვთქვი მოსაზრება „ჩაკრულოებისა“ და აღნიშნული სუფრული სიმღერების წარმოშობის საერთო გენეტიკური ძირების არსებობის შესახებ.

როგორც ვხედავთ, „ჩაკრულოები“ მუსიკალურად ახლო გენეტიკურ კავშირში იმყოფებიან სხვა სუფრულ სიმღერებთან და, ამავდროულად, ტექსტობრივად მის ვარიანტებში ვხვდებით დიამეტრალურად საპირისპირო თემატიკას. აღსანიშნავია, მაგალითად, რომ ფალიაშვილისეული „ჩაკრულო“ მუსიკალურად უფრო ახლოსაა „ძველ სუფრულთან“, ვიდრე სხვა „ჩაკრულოებთან“.

ბუნებრივად იბადება კითხვები: რამ განაპირობა „ჩაკრულოების“ მუსიკალური, კერძოდ — მელოდიური ენის განსაკუთრებული სიმდიდრე? რით შეიძლება აიხსნას „ჩაკრულოების“ სიტყვიერი ტექსტების ესოდენ ფართო დიაპაზონი? რა იგულისხმება „ჩაკრულოების“ გენეტიკური ნათესაობის ქვეშ სიმღერებთან „ძველი სუფრული“ და „სუფრული და მისი დამატება“, რა ჰქონდათ მათ საერთო ან როდის მოხდა მათი გამოკალკეება ერთმანეთისაგან? და ბოლოს, რას უნდა აღნიშნავდეს თვით ტერმინი „ჩაკრულო“?..

აღმოსავლეთ საქართველოს სუფრული სიმღერების ყველაზე დამახასიათებელ მუსიკალურ ნიშანთვისებას წარმოადგენს გაკვირვებული (ე. წ. „ბურდონული“) ბანი. სწორედ ბურდონული ბანის ფონზე ორი წამყვანი ხმა ავითარებს ძირითად მელიოდიურ ქსოვილს.

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში გამოთქმულია მოსაზრება (დ. არაყიშვილი, შ. ასლანიშვილი, გ. ჩხიკვაძე), რომ ბურდონულ მრავალხმიანობაში სამხმიანობის ჩასახვევას მხოდა მეტად თავისებური გზით — არა არსებულ ორ ხმაზე მესამე მაღალი ხმის დაშენებით (როგორც, მაგალითად, კომპლექსურ სიმღერებში), არამედ ორი მთქმელის, ორი დამოუკიდებელი მელიოდიური ხაზის შერწყმით.

მართლაც, როგორც ბურდონული მრავალხმიანობის არქაული ფორმების მქონე აღმოსავლეთ საქართველოს მითვისებული დიალექტებში, ისე ქართლ-კახურ ბურდონულ სიმღერებში დღემდე შემორჩენილი ორხმიანი სიმღერები, სადაც მელიოდიური ხაზი ვითარდება ბანების ფონზე ორი ზედა, წამყვანი ხმის მონაცვლეობით. ამ სიმღერებში ორი მთქმელი — მელიოდიური ხაზის ორი წამყვანი, ერთმანეთს ეჯობება ჰანგის განვითარებისა და სიტყვიერი ტექსტის იმპროვიზირების ოსტატობაში და მთლიანად სიმღერის ფორმაც სწორედ მთქმელების დიალოგზეა დაფუძნებული.

გარდატეხის მომენტი — ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გადასვლა დაიწყო ერთი პრიციპული მოვლენის შედეგად — ორივე მთქმელი უკვე არა ცალ-ცალკე, არამედ ერთად, პარალელურად ავითარებდნენ სიმღერის მუსიკალურ ქსოვილს, რის შედეგადაც ორივე მელიოდიური ხაზი შეერწყა, შეერთდა, ჩაეკოვო ერთმანეთს და წარმოქმნა მეტად საინტერესო ბურდონული პოლიფონიური სამხმიანობა — გაკვირვებული ბანის ფონზე ორი მთქმელი პოლიფონიურად ავითარებს მელიოდიას¹. როგორც ჩანს, ტერმინი „ჩაკრულო“ ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედების სწორედ ამ დიდმნიშვნელოვან მომენტს უნდა ასახავდეს — ხალხის შეგებაში

ნაღვალ გამოიკვეთა განსხვავება ბურდონული სიმღერების ძველბურად, ტრადიციულად და ახლებურად — „ჩაკრულად“ შემქმნელობას შორის. სავსებით შესაძლებელია რომ კარგი მომღერლების შესახებ ვთქვათ: „ჩაკრულად კარგად გამოსდით“, „ქარგად ჩააკრესო“. თვით წამყვან მომღერლებსაც შეეძლოთ ეთქვათ „ჩაკრულად ვიმღერეთ“, „ჩაკრულად ნამღერი სჯობსო“.

იხადება კითხვა: შეიძლება კი სუფრულ სიმღერას (თანაც ესოდენ განვითარებულს) არ ჰქონოდა თავისი დამოუკიდებელი სახელი? რატომ უნდა შეერქმიათ მისთვის სახელი შესრულების თავისებურებების მიხედვით?

ვისაც კი ხალხურ მომღერლებთან ჰქონია უშუალო კონტაქტი, კარგად იცის, თუ რა სიმძნელებითანაა დაკავშირებული ამა თუ იმ სიმღერის სათაურის გარკვევა. ხშირად ვერც კი ვამჩნევთ, რომ თვით ხალხს ბევრი თავისი სიმღერისათვის რაიმე დამოუკიდებელი სახელი არ მიუცია; როდესაც აუცილებელი ხდება ამა თუ იმ სიმღერის დასახელება, ამისათვის სიტყვიერი ტექსტის პირველ სიტყვებს იშველიებენ („ზამთარი“, „მრავალყამიერი“, „ბერი კაცი ვარ“, „წინწყარო“, „გაფრინდი, შვო მერცხალო“, „მურმანო“, „წაყვანეს თამარ ქალი“, „გუშინ შეიღნი გურჯანელი“ და ა. შ.), ანდა სათაურშივე მიუთითებენ ამა თუ იმ სიმღერის სოციალურ დანიშნულებაზე („სუფრული“, „მეყრული“, „მგზავრული“, „მგზავრული ქორწილისა“, „მეტივეური“ და ა. შ.). აქედან გამომდინარე, ადვილი შესაძლებელია, რომ „ჩაკრული“ ეწოდებინათ იმ სუფრული სიმღერებისათვის, რომლებშიც სხვებისაგან განსხვავებით ორი მთქმელის მელიოდიური პარტია არა დამოუკიდებლად, არამედ „ჩაკრულად“ (ანუ სამხმიანად) სრულდებოდა. „სამხმიანი“, „ჩაკვრით“ სიმღერის ტრადიცია, როგორც ჩანს (და ეს ბუნებრივია), სწორედ კახეთში გაჩნდა, თანაც, ადვილი შესაძლებელია, რომ ამ მხრივ პრიორიტეტს, თავდაპირველად რომელიმე ერთ რაიონს ჰქონოდა. ძალზე მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სხვა რაიონებმა ერთმანეთისაგან გადაიღეს არა თვით კონკრეტული სიმღერა, არამედ სიმღერის შესრულების უფრო რთული, განვითარებული ფორმა — „ჩაკვრით“ სიმღერა. ამითვე აისახება ის ფაქტი, რომ „ჩაკრული-

¹ ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. I, გ. ჩხიკვაძე, თბ., 1960.

ები" ესოდნ განსხვავებული შინაარსის ტექსტებზეა აგებული.

როგორც ვხედავთ, ტერმინ „ჩაკრულოში“ ასახულია ბურღონული მრავალხმიანობის განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპი — გადასვლა ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე. თავისთავად ეს ტერმინი პირდაპირ მიგვითითებს ბურღონული სამხმიანობის წარმოშობის მეტად თავისებურ გზაზე — არა ორ ხმაზე მალაი ხმის დაშენების პრინციპზე, არამედ ბურღონული ბანის ფონზე ორი მთქმელის მიერ ნამღერო ორი მელოდიური ნახაზის შეწყობაზე (სწორედ ამიტომაც, რომ ტერმინ „ჩაკრულოს“ ვხვდებით მხოლოდ სუფრულ სიმღერებში, სადაც დაცულია სამხმიანობის წარმოშობის ანალოგიური პრინციპი, რომლის არსებობაზე ქართველი მუსიკათმცოდნეები მიუთითებენ).

ერთი სიტყვით, მრავალხმიანობის ახალ, მაღალ ეტაპზე გადასვლა ხალხის შეგნებაში აისახა სპეციალურ ხალხურ ტერმინში, რაც თავისთავად უნიკალური შემთხვევაა. ეს ორიგინალური ქართული მრავალხმიანობის ადგილობრივ ნიადაგზე განვითარების კიდევ ერთი საბუთია.

ზემოთ თქმულის საფუძველზე შეიძლება გამოვიტანოთ ასეთი დასკვნა:

1) „ჩაკრულოები“ კახური (და შეიძლება ითქვას — საერთოდ ქართული) ბურღონული

სიმღერების ერთ-ერთი ყველაზე განვითარებული ჯგუფია, რომელიც სათავეს იღებს უძველესი სუფრული სიმღერებზე. მათ უშუალო „ნათესავებს“ წარმოადგენენ სიმღერები „ძველი სუფრული“ და „სუფრული და მისი დამატება“.

2) „ჩაკრულოებში“ მოხდა ბურღონული ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გადასვლა. შესაბამისად, „ჩაკრულო“ უნდა ჩაითვალოს ბურღონული სამხმიანობის პირველ, ყველაზე ადრეულ ნიმუშად.

3) რადგან ხალხური სიმღერების განვითარების ისტორიულ პროცესში სამხმიანი ფაქტურა ყველაზე ადრე „ჩაკრულოში“ ჩაისახა, ამიტომ მან მელოდიური განვითარების თვალსაზრისით უკან ჩამოიტოვა სხვა სუფრული სიმღერები.

4) ტერმინი „ჩაკრულო“ აღნიშნავს სუფრულ სიმღერებში ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გადასვლის პროცესის მუსიკალურ თავისებურებას — ორი დამოუკიდებელი მელოდიური ხაზის შერწყმას.

ამრიგად, ტერმინ „ჩაკრულოს“ გამოკვლევა დავგეხმარა არა მარტო ამ თვითმყოფადი სიმღერის სათაურის შინაარსის გახსნაში, არამედ ქართული ხალხური ბურღონული მრავალხმიანობის განვითარების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპის ღრმა და საფუძვლიან გარკვევაშიც.

პანორამა

ბალეხაღვის ფასიანი პროგრამა

აზრთა დიდი შეხლა-შემოხლა გამოიწვია ფრანგული ტელევიზიის ახალმა პროგრამებმა. გარდა მეოთხე — ფასიანი — პროგრამებისა (რომელსაც „დამატებით არხს“ უწოდებენ) გაჩნდა ახალი საინფორმაციო პროგრამები და სპეციალური „საათები“ — (პროფესიული ამოცანებისა და დაწესებულებებისათვის), „სუბტიტრანი საღამოები“ და ა. შ. კარზე მომდგარი კაბელური ტელევიზიისა და „TV-5“-ის (ფრანგულენოვანი ევროპული ქვეყნების ხუთი ტელეკომპანიის ერთობლივი პროგრამა) ჩართვა საერთო ქსელში.

„TV-5“-ის ამოქმედება მიმდინარეობს ერთიანი მოძრაობის — „ამერიკული კინემატოგრაფისაგან დაცვის“ ფარგლებში. ეს საკითხი, სხვათაშორის, ევროპის პარლამენტამც განიხილა და სპეციალური ტელეპროგრამებით განსაზღვრა ევროპული პროდუქციის გავრცელების გზები.

პრესაში და სპეციალისტთა წრეში აზრთა ყველაზე მეტი სხვაობა წარმოშვა მეოთხე ფასიანმა პროგრამამ, რომელიც უპირატესად მხატვრულ ფილმებს უჩვენებს. საფრანგეთის კულტურის სამინისტროს მიერ შემუშ.

წავებული კანონპროექტის მიხედვით მეოთხე პროგრამას შეუძლია აჩვენოს ის მხატვრული ფილმები, რომლებიც პოპულარობით არ სარგებლობენ, კინოთეატრების ეკრანზე გამოსვლის ექვსი თვის შემდეგ. მაგრამ ამ ვადებამც პროდიუსერთა დიდი უმრავლესობა გამოიწვიეს. მათ შეადგინეს ოფიციალური ქარტია, სადაც ვადების გადახსნავს მოითხოვენ (არა უადრეს ერთ წლისა, ფილმის ეკრანზე გამოსვლის შემდეგ). ახლა ნამდვილი „მომა“ მთავრობასა და კინო მოღვაწეთა შორის.

ფრანგებს რომ პკითხთ — ამტიციებს კინოკრიტიკოსი ლაკანი — 4% მზადა იმხანთვის, რომ იხადოს ფული ტელევიზიაში ნაჩვენები ფილმებისათვის.

იმავე ლაკანის აზრით, ახალი პროგრამები ტელევიზიის დეცენტრალიზაციას გამოიწვევს, დაანერგვს ამ სფეროში სახელმწიფოს მონაპოლიას და ტელე თანამგზავრებსა და კაბელური ტელევიზიის მოელ სისტემას.

(გაგრძელება 112 გვ.)

როგორია ეს კომედა?

„უველა კომედა
როდნი ქრება“

სცენარია ავტორი — ს. ულენტი, დამდგმელი რეჟისორი — დ. ანაშიძე, ოპერატორი — ი. ამახიასკი, მხატვარი — ნ. ტარიელაშვილი, კომპოზიტორი ჭ. კახიძე, ხმის ოპერატორი გ. კუნცევი. „ქართული ფილმი“. 1983 წ.

გიორგი გვანარია

აღამიანები განსხვავებულად აღვიქვამთ სამყაროს. იმასაც, რაც უშუალოდ არ გვინახავს, მაგრამ ბევრი გავვიგია, განსხვავებულად წარმოვიდგენთ ხოლმე.

ომის სინამდვილეს თითოეული ჩვენთაგანი თავისებურად წარმოსახავს საკუთარ ფანტაზიაში პიროვნების სულიერი სამყარო თითქოს „კრეფს“ წაკითხულ ნაამბობ თუ ეკრანზე ნანახ მასალას და აღბეჭდავს მას ჩვენი პიროვნებისთვის ორგანულ სახეში. ამ სახის სრულფასოვნება, სიზუსტე კი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად ღრმად შე-

ვიგრძნობთ და ვხედავთ, საფუძვლიანად ვწვდებით იმ საზარელი მოვლენის ძირებს, რომელსაც იმი ჰქვია.

ომს თავისებურად ხედავს ისიც, ვინც უშუალოდ გამოსცადა თავის თავზე მისი საშინელებანი. ამ მხრივ, ხსოვნა სწორედ ის ფენომენია, რომელზეც აქტიურად ზემოქმედებს აწმყო. რამდენადაც ღრმა და მტკიცეა ხსოვნა, მით უფრო „რეალისტურად“ ისახება ის ომგადახდილი კაცის ფიქრებში.

დღეს, როცა დიდი სამამულო ომის გამარჯვების 40 წლისთავს ვხეივობთ, როცა ომის ფენომენი მრავალმხრივ არის შესწავლილი, როცა ადამიანები ღრმად სწვდებიან მის არსს, როცა არსებობს იმ ქარცეცხლიან დღეთა ამსახველი უამრავი დოკუმენტური მასალა, საბჭოთა კინოში ომი სულ უფრო ნაკლებად იხატება „გათამაშებულად“, შეთხზულად. სულ უფრო ხშირია ჩვენი ქვეყნის ამ უდიდესი განსაცდელის ასახვა არა ზედმიწევნით რომანტიკული თუ გაუცხოებული ფორმით, არამედ მძაფრად დოკუმენტური სტილისტიკით. სამაგალითოდ კმარა გავიხსენოთ სრულიად განსხვავებული ხასიათის ორი ფილმი, რომლებიც ყველაზე უკეთ გამოხატავენ ხალხისთვის ამ დაუვიწყარი განსაცდელის ეკრანზე ხორცშესხმის ახალ ტენდენციას: ა. გერმანის „ოცი დღე უომოდ“ და ლ. შეპიტკოს „ზეასვლა“. პირველი კონკრეტული სინამდვილის „ფაქტურის“ კვლევას მიმართავს, მეორეს კი განსაცდელის მითოლოგიური ძირები აინტერესებს. ჭირველი გვარწმუნებს „უველაფერი ასე იყო“, მეორე გვიმტკიცებს, რომ „ასეც შეიძლება ყოფილი-

ყო“. პირველი — ომის სინამდვილეს რაციონალურად იაზრებს (ფოტოსურათების, კონსტრუქციულ სიმონოვის დღიურების, ქრონიკის აღდგენით), მეორე — ირაციონალურად (წარმოდგენის, ხილვის სამყაროს აღადგენს). ამასთანავე, ორივე ფილმის ავტორი სინამდვილეს, ნატურალურ გამოსახულებას ეყრდნობა და მიუხედავად იმისა, რომ არცერთ მათგანს ომი ფაქტობრივად არ ახსოვს, ომის ცოდნა, მისი გავება და გააზრება ეხმარება მათ ბუნებრივად, მაყურებლისთვის ჩვეულად წარმოგვიდგინოს ეს სინამდვილე. ამიტომაც ამ სურათებში მთლიანად ქრება ავტორთა დამოკიდებულება გმირის, თავად სინამდვილის მიმართ. გერმანიც და შებიტკოც ცდილობენ შექმნან მაყურებლისთვის ნაცნობი ეკრანული სამყარო, რათა ხელახლა აღდგენილ წარსულ სინამდვილეში მაყურებელმა ჩვენი დროისთვის მნიშვნელოვან პრობლემებს მიაგნოს და თავად გამოიკვლიოს ისინი.

ამ ტენდენციამ თავი იჩინა ჯერ კიდევ ა. სმირონოვის სურათში „ბელორუსიის ვაგზალი“, სადაც ხუთი განსხვავებული ხასიათი იხსნება ავტორთა ჩარევის გარეშე, ხსოვნისა და სინამდვილის, სულიერი და რეალური ცხოვრების შეკავშირებით.

ახალ ქართულ ფილმს „ყველა კომეტა როდი ქრება“ ანალოგიური დრამატურგიული სარჩული უდევს საფუძვლად. აქაც სურათის მთავარი გმირის — ალექსანდრე ბიბლიევიშვილის (თ. არჩვაძე) ბედი წარსულისა და აწმყოს ერთგვარ მიჯნაზე იხსნება. დროის ეს ორი განზომილება თავს იყრის ომის ვეტერანთა შეხვედრის ადგილზე — მალინოვკაში, სადაც ალექსანდრე გმირულად იბრძოდა ფაშისტი დამპყრობლების წინააღმდეგ.



კადრი ფილმიდან „ყველა კომეტა როდი ქრება“. იგორ რაქოვი — ვ. საფონოვი, ალექსანდრე ბიბლიევიშვილი — თ. არჩვაძე.

წარსულისა და აწმყოს სინთეზმა უნდა წარმოქმნას ახალი განზომილება, რომელიც მარადიულობისაკენ უფრო იხრება და ამიტომ ერთგვარად უსასრულო ხასიათი აქვს. შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმის ავტორებმა ალექსანდრეს მოუძებნეს არცთუ ხშირი „ეკრანული პროფესია“ — ასტრონომია, რომელიც განაპირობებს ადამიანის კონტაქტს ამ უსასრულო, უსახო სამყაროსთან — მარადიულთან.

უსახობის ამ ფენომენს ალექსანდრე საკუთარ თავზე შეიგრძნობს, როცა აღმოჩნდება, რომ აქ, მალინოვკაში ომში გმირულად დაღუპული ჰგონიათ, და დაღუპულთა შორის მისი გვარიც მოუხსენებიათ. ალექსანდრე საკუთარ საფლავსა და მის სახელზე დარგულ ხეს ნახულობს და წარსული კვლავ მძაფრად იჭრება აწმყოში, განუწყვეტლივ დაყვება მას ფიზიკურადაც (სხეულში დარჩენილი ყუმბარის ნამსხვრევის სახით) და მეხსიერებაშიც... წარსული ებრძვის აწმყოს თავად ალექსანდრეს „ფიზიკურ“



და სულიერ სამყაროში, ებრძვის, და ბოლოს იმარჯვებს კიდევ: ომის წლებში მას რამდენიმე ნაბიჯი დარჩა მალინოვკის გორაკის დასაპყრობად, საიდანაც, თურმე, ულამაზესი ხედი იშლება მთელ სოფელზე. ახლაც რამდენიმე ნაბიჯი აკლდა, მაგრამ ვერ შესძლო, წარსულის კრილობამ თავისი ჰქნა — კაცი, რომელმაც ომის განსაცდელს გაუძლო, მშვიდობიან დღეებში დიდუბა...

წარსულის იწმყოში განვითარების თემა მონოფილმის სტილისტიკით აისახა. ავტორთა სათქმელი უნდა გამოვლენილიყო თვით ალექსანდრეს სახეში, მის დამოკიდებულებაში შვილთან (ლ. აბაშიძე), მალინოვკაში შემთხვევით გაცნობილ ტურისტ ქალ როზმარისთან (ვ. ვიკვა-მინიალიტი), თანამებრძოლებთან. სწორედ ეს ქმნიდა ძირითად სირთულეს — წარსულის მოგონებებით მცხოვრებ კაცს თავისი ხასიათი რეალურ ყოფაში უნდა გამოემყდნენებინა. უსახო ფორმებს სახე უნდა შეეძინათ და თან ამ უსახობის ნიშნები არ დაეკარგათ. ალექსანდრე ფიზიკურად აღარ არსებობდა მალინოვკელთათვის, მისი სახე მხოლოდ საფლავის წარწერით შემოისახლებრებოდა, მაგრამ მაყურებლისთვის ის უსახო ნიშნად, გამჭკარ კომეტად არ უნდა დარჩენილიყო.

იძლეოდა თუ არა ფილმის დრამატურგია ამის საშუალებას? ყოველ შემთხვევაში. სცენარში არსებული მასალა საკმაოდ მწირი აღმოჩნდა და სერიოზული სირთულეების წინაშე დააყენა გადაძლევი ჯგუფი. განსაკუთრებით რეჟისორი და მსახიობი. წარსულისა და აწმყოს კონფლიქტი სურათში რეალურად ვერც გამოისახებოდა, რადგან თვით წარსული ეკრანზე უსახო ხატებად იქცა და მხოლოდ რამდენაჯერმე გამოჩნდა ფილმში ჩამონტაჟებული ქრონიკის სახით. მაგა-

ლითად, ნოვოროსისისკისკენ გზით მიმავალ ალექსანდრეს ზღვის ტალღები და ღრუბლები სულს მოავგონებენ — ეკრანზე ჩნდება ომის სინამდვილის ამსახველი დოკუმენტური კადრები. ალექსანდრეს მსხვილი ხედით ავტორები მიგვივითებენ, რომ ომის სინამდვილე მის წარმოსახვაში ისახება. ეს ომის პლასტიკური ხატის პირველი მინიშნებაა ფილმში: ეს მოტივი შემდეგაც განმეორდება, მაგრამ მხოლოდ ერთი კონტექსტით — ალექსანდრეს წარსული ავტორებმა... მაგრამ ის, თუ როგორია „მასში“ თავად ალექსანდრე — სურათში არ ჩანს.

ავტორები უთუოდ გრძნობენ წარსულისა და აწმყოს ერთიანობის უფრო დამაჭერებელი პლასტიკური ხატის ჩვენების აუცილებლობას; ამიტომაც ხანგრძლივად იძლევიან ფილმში ეპიზოდს ომში დაღუპულთა ხეივანში, რომელიც სურათის ფანალშიც გათამაშდება.

ეს ხეივანი მართლაც გონებამახვილურად მიგნებული შტრიხია, რომელიც რეალურ ბიძგს უქმნის ალექსანდრეს გახსენოს წარსული. სწორედ აქ იწყება გმირის შინაგანი მონოლოგი, ფიქრი წარსულზე, რომელიც აღარ აღდგება პლასტიკურად. ის მხოლოდ ხმოვან რიგში იწყებს არსებობას. მაყურებლის თვალი კი კვლავ „ტკბება“ ხეივანის ფერწერული ხედით და ისლა დარჩენია, ყურადღებით დააკვირდეს ალექსანდრეს სახეს — იქნებ მასზე მაინც აღიბეჭდოს წარსულის გახსენებით გამოწვეულა განცდის ხასიათი.

იქნება შთაბეჭდილება, რომ ფილმის რეჟისორმა თავიდან აიცილა წარსულის წმინდა რეჟისორული აღდგენის ამოცანა და „გადაულოცა“ ის მსახიობსა და ხმოვანი რიგის შემქმნელებს —

კომპოზიტორსა და ხმის ოპერატორს. არადა, ეპიზოდი ხეივანში, დრამატურგიულად, სურათის „ოქროს კვითში“ ხვდება და განსაკუთრებით მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ფილმის იდეის მხატვრული ხორცშესხმისათვის. მაგრამ რამდენად დრამატულიც არ უნდა იყოს მუსიკა, რამდენად ბუნებრივადაც არ უნდა „შემოდოდეს“ ფონოგრაფიაში მშვიდობიან ყოველდღიურობაზე მეტიც ნებე თანამებრძოლთა მონოლოგები, რომლებსაც ალექსანდრე იხსენებს, რამდენად პროფესიონალურადაც არ უნდა გამოხატედეს განწყობილებათა ცვლას თვალებითა და მიმიკით მსახიობი თენგიზ არჩვაძე, ყველაფერი ეს საკმარისი არ არის მხატვრული სახის შესაქმნელად. ეს გაჭიანჭრებული ეპიზოდი, რომელშიც ერთი და იგივე მხატვრული ხერხი (აქცენტი ფონოგრაფიაზე, ალექსანდრეს სახეზე და ლამაზ ხეივანზე) მომპაბრებლად მეორდება, არაფერს არ ეუბნება მაყურებელს გარდა იმისა, რომ ალექსანდრეს წარსული აგონდება...

ამრიგად, პლასტიკური სახით წარსული ფილმში საერთოდ არ არსებობს. ხოლო იქ, სადაც ქრონიკალური კადრებით შემოდის, მხოლოდ ილუსტრაციის ხასიათს ატარებს, და თანაც ისეთი ილუსტრაციისა, რომელიც სტილისტიკური თვალსაზრისით არ ებმის „აწმყოს გამოსახულებას“. თუკი რეჟისორს ომის ეპიზოდების (როგორც წარსულის) დაპირისპირება სინამდვილესთან გაზრებულად სურდა, მაშინ ამ კონტრასტს რაღაც ახალი უნდა შეექმნა ეკრანზე. მაგრამ ესეც მიუღწეველი დარჩა და მხოლოდ სტილისტური ქაოსი გამოიწვია.

წარსული ალექსანდრეს ხასიათს რაიმე ახალ შტრიხებს ვერ მატებს თანამებრძოლებთან მის

დამოკიდებულებაშიც. როგორი იყო იგი ფრონტზე, ხასიათის რომელ თვისებას ამჟღავნებდა მეგობრებთან ერთად შტრის წინააღმდეგ ბრძოლაში? ამას ვერც ალექსანდრეს თანამებრძოლები-საგან ვიგებთ. ვერც აწმყო რეალობა ვერ ახერხებს გააღრმავოს გვირის ხასიათი, რადგან აწმყო ფილმში „ყველა კომეტა როდი ქრება“ ისეთივე უსახოა, როგორც წარსული. არადა, ავტორები ყველაზე მეტად სწორად აქცილობენ გამოხატონ ფილმის იდეა, რისთვისაც, ომის თემაზე გადაღებულ სურათში, ძირითად ადგილს თანამედროვეობას უთმობენ.

პირველი, რამაც ამ მხრივ ალექსანდრეს ხასიათი, და შესაბამისად, „მასში ჩადებული“ ფილმის იდეა მხატვრულად უნდა გამოქერწოს, ალექსანდრეს შვილთან დამოკიდებულებაა. თუ წარსული და აწმყო სტილისტური თვალსაზრისით უკონფლიქტოდ უპირისპირდებიან ერთმანეთს, შვილთან დამოკიდებულებაში თავიდანვე ისახება კონფლიქტი, რომელსაც უთუოდ შექმლო მნიშვნელოვანი როლი ეთამაშა ფილმში და, მხატვრული განზოგადების შედეგად, თავად გადაქცეულიყო წარსულისა და აწმყოს კონტრასტისა და, ამავე დროს, მათი ერთიანობის გამოხატვის საშუალებად. როგორ ყალიბდება თემურისა და ალექსანდრეს ურთიერთობა ფილმში?

ალექსანდრეს შვილი ნოვოროსიისკში მიჰყავს, რათა ყველაზე ძვირფას ადამიანს უამბოს ყველაზე ძვირფასზე. ფილმში საკმაოდ ხანგრძლივ ადგილს იკავებს ეპიზოდი გემზე. აქ პირველად თვალსაჩინო ხდება კონტრასტი მამა-შვილს შორის. ალექსანდრეში ზღვამძიმე მოგონებას ბადებს, თემური კი მხიარულად ატარებს დროს და ვერც ხვდება, რა ადელ-

ვეებს მამამისს. ამ სცენებში თემური უგრძნობ, ქარაფშუტა ყმაწვილად გვესახება. სამგზავრო გემისათვის დამახასიათებელი მხიარული განწყობილება, რომელიც ფილმში განსაკუთრებით ხაზგასმულია თანამედროვე მუსიკის რიტმებითა და თავის შექცევის სხვადასხვა საშუალებით, უპირისპირდება ალექსანდრეს განცდებს, მაგრამ მისი მარტოობის მხატვრული სახე არ იქმნება. თავად ალექსანდრეს ერთხელაც არ მოუხდება ურთიერთობა, ერთგვარი შეჯახება ამ ადამიანებთან, რაც უთუოდ, დრამატულს გახდიდა მის აქ ყოფნას. ადამიანები გემზე უფრო მარიონეტებს ჰგვანან, რომლებიც მრავალჯერ გვინახავს ჩვენს მუსიკალურ ფილმებში, როცა საესტრადო ანსამბლებს „ატმოსფეროს“ უქმნიან ხოლმე. თემური ქარაფშუტად გვესახება მხოლოდ ალექსანდრეს განცდებთან კონტრასტში. სინამდვილეში, ჩვენ არ ვიცით, მამას თავისი განწყობილების მიზეზი რომ ეთქვა, როგორი იქნებოდა შვილის რეაქცია; არ ვიცით, მამა-შვილს ჭეშმარიტი სულიერი ურთიერთობა რომ ჰქო-

ნოდათ, როგორ გაიხსნებოდა მისი ხასიათი. ჩვენ მხოლოდ იმას უნდა მივხედეთ, რომ ასევე თიერთობა მათ შორის არასდროს ყოფილა, ალექსანდრე მანამდეც არ ყოფილა გულწრფელი შვილთან, ან კიდევ შვილი ვერ ჩასწვდა მამის განცდებს.

არც შემდეგი ეპიზოდები გვეტყვიან რაიმე ახალს თემურსა და მის ურთიერთობაზე მამასთან, გარდა იმისა, რომ შვილი დღევანდელი დღით ცხოვრობს და მხიარულად ატარებს დროს უცხო ვარემოში. მხოლოდ ერთხელ, მამის თანამებრძოლების ცოტა უკმეხად მოხსენიებისთვის. ალექსანდრე „ლაწირაკს“ უწოდებს, თუმცა რეალურად არაფერს აუხსნის მას. მანამდე კი თემური მარიონეტებით დაპყვება მამას, რომელიც გარდასულ ბრძოლათა ადგილებს ათვალიერებინებს. ერთხელ კი, ომის ვეტერანთა შეკრებაზე, სიყვარულით გაუღიმიებს ალექსანდრეს, პირველად იგრძნობს თავს ამაყად იმიტომ, რომ მამამისის შვილია.

ამ ორი თემის — მამისა და შვილის თემის — თანმიმდევრული განვითარება უამრავ შესაძლებლობას უქმნიდა ფილმის ავტორებს. მაგრამ სქემატურმა სახემ და ასევე ძალზე სქემატურმა ვარემომ, რომელშიც ეს სახე იკვეთება, შვილის თემა გაყინეს, ვერ გააღრმავეს. ამან მნიშვნელოვანი დაღი დაასვა ფილმს მთლიანობაში, და განსაკუთრებით მის ფინალს, რომლის ემოციური ამაღლებულობაზე ავტორები, როგორც ჩანს, დიდ იმედებს ამყარებდნენ, რადგან აქ კვლავ ჩნდება „ოქროს კვეთი“ — დაღუპულ გმირთა ხეივანი, და ახლა უკვე თემური, ისევე როგორც ცოტა ხნის წინ ალექსანდრე, ჩაფიქრებული მიაბიჯებს დაღუპულთა სხოვნის ხეებს შორის.

კადრი ფილმიდან „ყველა კომეტა როდი ქრება“. ალექსანდრე ბიბილეიშვილი — თ. არჩვაძე.



გასაგებია, რომ მამის სიყვდილმა ბოლოსდაბოლოს ააფორიაქა თემურის სული, დააფიქრა, მაგრამ იყო თუ არა ქარაფშუტა ყმაწვილი მზად იმისათვის, რომ მონდომებოდა „წარსულის ხეივანში“ გავლა, ბოლომდე გავეო ის, რაც მამას აწუხებდა? შეიძლება იყო კიდევ, მაგრამ ფაქტია, რომ ფილმში ამას ჩვენ ვერ ვხედავთ ისევ და ისევ ადამიანთა ცხოვრების, ყოფის, გარემოს ძალზე სქემატური დახატვის გამო.

თუ თემურისა და ალექსანდრეს ურთიერთობაში ავტორები თავიდანვე ერთგვარ უფსკრულს უსვამენ ხაზს, როზმარი ალექსანდრეს მარტოობის ერთადერთ შემამსუბუქებლად გვევლინება. მაგრამ ფილმის „ნაჩქარევი სტილისტიკა“, ცალკეული ეპიზოდების „კონსპექტური“ აწყობა ყველაზე მეტად სწორედ ამ სახეს ვნებს, როზმარი სურათის დრამატურგიის „მოგონილობის“, ხელოვნური შეთხზვის ტიპური გამოხატულება ხდება.

ხელოვნურობა იგრძნობა ამ პერსონაჟის ეკრანზე გამოჩენის პირველივე ეპიზოდში: ქალი ყვავილებს კრეფს. ალექსანდრეს დაინახავს თუ არა, ფეხის ტკივილს შესჩივლებს. ისიც ტკივილს გაუყუჩებს და მანქანაში სვამს მანდილოსანს. როზმარის პირველივე შეკითხვა: „ექიმი ბრძანდებით?“ ეკრანიდან ყალბად ეღერს. ასეთ კითხვას უფრო ზედაპირული, მგრძობიარობას მოკლებული ყმაწვილი ქალი დასვამდა, ვიდრე ისეთი ღრმა, ფაქიზი სულის ადამიანი, როგორც როზმარია. ცხადია, ამ ბანალურ რეპლიკაზე არც გავამახვილებდა ყურადღებას, როზმარისა და ალექსანდრეს ურთიერთობა შემდეგ სცენებში რომ იყოს გაღრმავებული.

როზმარი და ალექსანდრე ერთმანეთს გაეცნენ. ახლა აუ-

ცილებელი ცოტა რამ გავივით ამ პერსონაჟის შესახებ, რისთვისაც იწყება ხანგრძლივი დიალოგი ქალსა და მამაკაცს შორის. ამ დიალოგის კინემატოგრაფიულ ასახვას განსაკუთრებული რეჟისორული ოსტატობა სჭირდებოდა, რათა არა მარტო „ყურს ესმინა“, არამედ „თვალსაც დაჭინახა“. ამიტომაც, რეჟისორი, რომელიც მთელი ფილმის განმავლობაში მხოლოდ მსახიობზე ამყარებს იმედს, აქ ერთგვარად იბნევა კიდევ. შეუძლებელი ხდება ხედების ცვლა საშუალოდან მსხვილზე ან შორზე, როგორც, მაგალითად, ეპიზოდებში, როცა ალექსანდრე, შვილთან ერთად ათვლიერებს ქალაქის ღირსშესანიშნაობებს. სივრცე იზღუდება. — როზმარი და ალექსანდრე მანქანაში სხედან.

დევი აბაშიძე პროფესიონალია, და უთუოდ იცის, რომ ხედის გაყინვა, ან მსახიობების მსხვილი ხედების თანამიმდევრული მონაცვლეობა დიალოგით გახანგრძლივებულ ეპიზოდში, საერთოდ აღარ ხდება თანამედროვე კინემატოგრაფში (თუ არ

კადრი ფილმიდან „ყველა კომეტა როდი ჭრება“. ალექსანდრე ბიბლიოფილი — თ. არჩვაძე, თემური — ლ. აბაშიძე.





ჩვეთვლით წმინდა ექსპერიმენტული ხასიათის სურათებს). ამიტომაც რევისორი ამ ეპიზოდში ხან მანქანას იღებს გზატკეცილზე, ხან მოსაუბრეებს ცალ-ცალკე, ისევ მანქანას, ისევ როზმარის, ალექსანდრეს... იქმნება შთაბეჭდილება, რომ კამერამ აღარ იცის რა უჩვენოს, და მოუთმენლად ელის, როდის დამთავრდება ეს გახანგრძლივებული დიალოგი.

დიალოგები კი შემდეგაც გრძელდება. მათ, როგორც წესი, მაღალფარდოვანი ხასიათი აქვთ. როზმარი ეკითხება ალექსანდრეს, სწამს თუ არა სულის უკვდავების, რაზეც ალექსანდრე უარყოფითად პასუხობს, მაგრამ უმატებს, რომ სიკეთისა და სიყვარულის სწამს. როზმარის ისიც აინტერესებს, სწამს თუ არა ალექსანდრეს ბედის, რით ჰგავს განშორება სიკვდილს და ა. შ. ამ დიალოგების მიმართ, პირადად მე, არაფერი მაქვს საწინააღმდეგო, ვასაგები რომ იყოს რატომ ეკითხება როზმარი მათ ალექსანდრეს, რატომ უყურებს მას, როგორც ყველაფრის მცოდნე ფილოსოფოსს და რატომ იძლევა ალექსანდრე ასეთ მზა პასუხებს კითხვებზე, რომლებზეც დღესაც უჭირს კაცობრიობას პასუხის გაცემა. ავტორები თითქოს გრძობენ, რომ სურათის დრამატურგია არ იძლევა ხასიათის მოქმედებაში გახსნის საშუალებას, ამიტომაც ისლა დარჩენიათ, გმირისადმი თავისი დამოკიდებულებით მაინც შექმნან დასამახსოვრებელი სახე. მაგრამ, სამწუხაროდ, აქაც თავს იჩენს სწორხაზოვნება. ალექსანდრე კეთილია, როცა ფილმის პირველ ეპიზოდებში მებაღეს ეხმარება, ალერსიანი ა შვილის მიმართ, რაინდია ქალთან ურთიერთობაში, და

რაც მთავარია, დიდი სამამულო ომის აღიარებული გმირი დადებითი თვისებები ძალზე სქემატურად იჩენს თავს და ცხადია, ალექსანდრეს წარსულზე ფიქრით გამოწვეული განცდების გამომხატველ გაუთავებელ მსხვილ ხედვებშიც ვერ იძენს მხატვრულ დამაჯერებლობას.

ფილმში გაუხსნელია არა მარტო ადამიანთა, არამედ იმ გარემოს ხასიათიც, რომელშიც თავად ალექსანდრე იმყოფება. გარემოს „კინემატოგრაფიული დახასიათება“ ძალზე უსახოა. სურათის ავტორები თითქოს არც ცდილობენ ამ ამოცანის გადაწყვეტას. ისინი იმდენად ძლიერ პედალირებას აკეთებენ თავიანთ დამოკიდებულებაზე გმირის მიმართ, რომ ყოფას, მეორე პლანს, ფონის „ხასიათს“ თითქმის აღარც აქცევენ ყურადღებას. ავტორებს თავიანთი წარმოდგენა აქვთ ომის სინამდვილეზეც და ადამიანზეც, რომელმაც ომი გაიარა. მაგრამ ამ წარმოდგენის მხატვრულ ხორცშესხმას ისინი ან მთლიანად უარყოფენ, ან, როგორც აღენიშნეთ, მსახიობს აკისრებენ.

ბუნებრივია, ყველაზე დიდ მსახიობსაც კი გაუჭირდებოდა მხატვრული სახის შექმნა, როცა მის მიმართ ავტორთა დამოკიდებულება პირველივე ეპიზოდებიდან გაშთიშვლებულია, როცა პარტნიორები მხოლოდ ფიზიკურად არსებობენ მის გვერდით და მათი ხასიათების შეფასებაც შეუძლებელია, რადგან მათ არც აქვთ ხასიათები; მართლაც ვაგიჟირდება, როცა ავტორები გათავსებენ ან ნეიტრალურ, ან მხოლოდ თავისთავად „ფერწერულ“ გარემოში, გახსენებინებენ წარსულს, რომელიც ეკრანზე არ ჩანს, გაყვარებენ შემთხვევით გაცნობილ, სხვა ერის ქალს და ვერც კი მიმხვდარხარ, მაინც რა მოეწონა

მას შენში... თეგვიზ არჩვამე
უთუოდ ცდილობს „დაემორჩი-
ლოს“ ავტორთა მოთხოვნებს და
როგორმე დაეხმაროს მათ სახის
გამოძერწვაში, იგი ოდნავ ზანტს
ხდის თავისი გმირის სიარულის
მანერას, ოდნავ ირონიულს —
დამოკიდებულებას როზმარის მი-
მართ, მაგრამ ეს ყველაფერი
მხოლოდ შტრიხებია, რომელთაც
არ შეეძლოთ საინტერესო, ღრმა
გაეხადათ ალექსანდრეს სახე.

ყოფის დამაჯერებელი ასახვა
დაეხმარებოდა მსახიობს მრავალ-
მხრივი მხატვრული სახის გამო-
ძერწვაში. წარსული, როგორც
უსახო სამყარო და აწმყო, რომელსაც
თავისი ხასიათი და სახე
აქვს, ალექსანდრეს ბუნებაში უნ-
და თავმოყრილიყო. მაგრამ ასე არ
მოხდა. ალექსანდრე მართლაც კომე-
ტასავით მოგვევლინა და კომე-
ტასავით გაქრა ჩვენი მეხსიერე-
ბიდან, რადგან ხსოვნა მხოლოდ
მაშინ მტკიცდება ადამიანის
ცნობიერებაში, როცა ცნობიერე-
ბა გარკვეულად „იმუშავებს“ მე-
ხსიერებაში აღსაბეჭდ მოვლე-
ნაზე, იფიქრებს მასზე, იკა-
მათებს სხვასთან ან საკუთარ
თავთან. ხსოვნის პროდუქტს ადამიანი
თითქოს ძერწავს თავის
წარმოსახვაში. არაფერისაგან კი,
როგორც ცნობილია, არაფერი არ
იძერწება. ალექსანდრეს სახე და
მისი ცხოვრების დრამა, რაოდენ
ტიპიურიც არ უნდა იყოს, იმ-
დენად მოკლებულია შინაგან წინა-
აღმდეგობებს, ხასიათის სირ-
თულესა და მრავალმხრივობას,
რომ მაყურებელს საფიქრელი
ალარაფერი რჩება, ამიტომ გმი-
რის სახეც მალე ქრება მეხსიერე-
ბიდან.

ღიდი სამამულო ომის თემატი-
კა საბჭოთა კინოში იმდენად
ღრმად არის გატარებული, იმდენად
მრავალმხრივი ხასიათი აქვს,
რომ ვერც ერთი ამბავი ომის
თემაზე, დღეს ალბათ ვერ გააყ-
ვირებებს მაყურებელს რაიმე
განსაკუთრებული სიახლით. ომი
უკვე ყველამ ვიცით — დიდმა
თუ პატარამ, ვიცით და ვიგებთ
მას, ამიტომაც ომი უკვე განმ-
ტკიცებულია ჩვენს ხსოვნაში —
იმათ ხსოვნაში, ვისაც ის უშუა-
ლოდ არ გეინახავს, მაგრამ უპირ-
ველესად სწორედ ხელოვნების
წყალობით — მაღალი ხელოვნე-
ბის წყალობით შეგვიგრძნია იგი
და გვიფიქრია მასზე. ამიტომაც
თანამედროვეობა ახალ მოთხოვ-
ნებს უყენებს ომის თემაზე გა-
დაღებულ ფილმებსაც. თანამედ-
როვე მაყურებელს აინტერესებს
ღრმა და მრავალმხრივი ხასიათე-
ბი, რთული, მრავალპლასტიანი
სიტუაციები. ომის თემა ამის
უდიდეს შესაძლებლობას იძლე-
ვა, რადგან სწორედ განსაცდელის
დროს უკავშირდება ერთმანეთს
შიში და გმირობა, სიცოცხლის
სიყვარული და თავდადება, ადამიანთა
სოლიდარობა, მეგობრობა... მხოლოდ
ადამიანის ხასიათის მრავალმხრივ
კვლევას ძალუძს მიაღწიოს აქ ჰარმონიას. წინააღ-
მდეგ შემთხვევაში, კომეტა ისე
გაჩნდება და ისე გაქრება, რომ
ადამიანმა შეიძლება ვეღარც შე-
ნიშნოს იგი.

ბალანჩინის ბაკვეთილები*

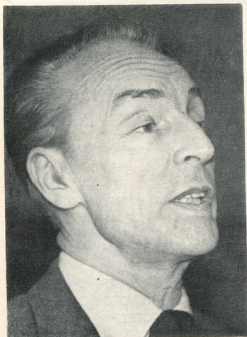
ვადიმ გაგესკი

ახალგაზრდობაში ბალანჩინი ადვილად იღებდა გადაწყვეტილებებს. მას ახასიათებდა ღვთაებრივი იმპულსიურობა. თავის ცხოვრებას თავდაყირა აყენებდა შეუმჩნეველი შინაგანი ბრძოლების გარეშე. ამით ბალანჩინი პეტიბას ჰგავდა, ყოველ შემთხვევაში, ახალგაზრდა პეტიბას. ისევე, როგორც ოცდაცხრა წლის მარიუს პეტიბამ, ერთბაშად რომ მიიღო წინადადება და პარიზიდან მიაშურა პეტერბურგს, ბალანჩინმაც ოცდაცხრა წლის ასაკში, ასევე დიდი განსჯის გარეშე, დასტოვა პარიზი და ბედის საძიებლად ეწვია ნიუ-იორკს, რათა იქ ლინკოლნ კირსტიანის წინადადებით დაეარსებინა ამერიკული ბალეტის სკოლა. ევროპაში 20-იანი

* წერილი დაწერილია სპეციალურად ჩვენი ჟურნალისათვის.

წლების ამ ევროპული ბალეტის მისტიკურისათვის არ მოიძებნა ადგილი. ევროპის არცერთი დედაქალაქი, სადაც ბალანჩინი დიაგილევის გარდაცვალების შემდეგ დამკვიდრებას ფიქრობდა, არ დაინტერესდა ბალანჩინის შემოქმედებით: მონტე-კარლოსა და ლონდონში მისიანი ამჯობინეს, კოპენჰაგენმა თავისი არჩევანი შეაჩერა ფოკინზე, პარიზი კი დაინტერესებული იყო ლიფარით. დიაგილეველთაგან ერთადერთი ბალანჩინი იყო დარჩენილი უანგაჟამენტოდ, ურეპუტაციოდ.

ასეთ სიტუაციაში ბალანჩინი კიდევ რამდენჯერმე აღმოჩნდება. მას დაჟინებით აწერდნენ ხელმოცარულის, აუტსაიდერის, ყოფილი არტისტის როლს. ბალანჩინი მიდრეკილი იყო ავადმყოფობისაკენ. თითქმის მთელი ცხოვრება გაატარა ავადმყოფი ფილტვებით (ერთხანს, — 1929 წელს — უიმედო მდგომარეობაც კი ჰქონდა) და დაზიანებული ზურგით. ბედისწერამ ხომ დანდობა არ იცის. აბა, ვინ გაუძლებდა ასეთ მძიმე ხვედრს და არ მოიდრიკებოდა, არ გამოროტდებოდა. ბალანჩინს კი, როგორც ნამდვილ მამაკაცს, თანაც დაჯილდოებულს ფატალისტური და იუმორისტული გუნება-განწყობილებებით, არასოდეს დაუკარგავს სულიერი ძალა. მას თავისი მშობლებისაგან მემკვიდრეობით მიიღო უზომო მუსიკალობა, ქართული ხასიათის თვისებებიც — ამტანობა, სულიერი სიმტკიცე, ოპტიმიზმი. დიახ, ბალანჩინს საკუთარი ბუნება არ აძლევდა საშუალებას ჩავარდნილიყო ხელმოცარული ადამიანის როლში. იგი დაჟინებით ეძებდა ხსნასა და გამოსავალს, არ გატეხილა თვით ყველაზე მძიმე დღეებშიც



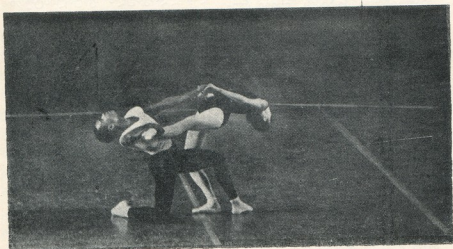
ჯორჯ ბალანჩინი

სცენები სპექტაკლიდან
„აგონი“

კი. ნებისმიერ სამუშაოს ასრულებდა, მუშაობდა პატიოსნად და მოთმინებით, იმედის თვალით ელოდებოდა მომავალს. და როცა, როგორც იქნა მიეცა კლასიკური ბალეტის დადგმის საშუალება, განახორციელა იგი უმაღლეს დონეზე, საკვირველი სისწრაფით...

ეს იყო „სერენადა“, იგი დაიდგა უმოკლეს ვადაში, 1934 წლის შემოდგომაზე. უკიდურესობამდე მიყვანილ შემოქმედებითი კონცენტრაციის უნარსა და უტყუარ ვირტუოზულობას არასოდეს, თვით ხანგრძლივი შესვენების შემდეგაც კი, არ უღალატია ბალანჩინისთვის. ასე იყო ამჯერადაც, ნიუ-იორკული დებიუტის გადამწყვეტი დღეების დროს.

ბალანჩინის ამოსავალი მოდელი კლასიკურია და სადა: „სერენადა“ — ლამის „თეთრი ბალეტის“ თანამედროვე ვერსიაა. ბალანჩინის მცირერიცხოვანი გამონათქვამებიდან ვგებულობთ, რომ ჩაიკოვსკის „სიმებიან სერენადაში“ მას მოესმა ლამით აელერებული მუსიკა და როგორც ჩანს, მოიწადინა შეექმნა ლამის ლირიკის ქორეოგრაფიული ანალოგი. საცეკვაო ლირიკის სტიქია ავსებს, მსკვალავს ბალეტის მთელ



სივრცეს. მისი შინაარსი — ლირიკული ალტერნება, ლირიკული ექსტაზია, მისი ფორმა კი ლირიკული სპონტანურობაა. პერსონაჟები — ლირიკული ეფემერადები არიან. თუ მივეცემით ფანტაზიას, შეიძლება ისიც დავუშვათ, რომ დღისით ეს ქალიშვილები მომწყვედულები არიან ოფისებში, გამოწყობილნი ოფიციალურ უნიფორმებში, მათ სახეზე უცილობელი ღიმილი დასათამაშებთ. მხოლოდ ღამე ეძლევიან ისინი აღმაფრენას, ვნებათა ღელვას, თავდავიწყებით ერთვებიან მისტერიას — ფანტასტიკურ მექლისს, ფანტასტიკურ დრამას. შესაძლოა, „სერენადის“ ჩანაფიქრი ასეთიც იყოს, მაგრამ ეს მინიშნებულოც კი არ არის, რაც გვაძლევს სრულ თავისუფლებას მიხვედრებისა და ინტერპრეტაციისათვის. აქ დანგრეულია თვით ყველაზე გამოცდილი მაყურებლის მათორიენტირებული კომპოზიციური სტრუქტურები. ისევე როგორც „ცნობიერების ნაკადად“ წოდებულ ლიტერატურაში, სადაც უგულვებელყოფილია აბზაცები, წერტილები, მძიმეები, აქაც ცნობიერების ქორეოგრაფიულ ნაკადში, მოძრაობა დაუნაწევრებელია,

იგი პაუზების გარეშე მიისწრაფვის ფინალისაკენ, ოღონდ უცნაურ ცვალებადობას განიცდის. მისი ფორმა, მისი წყობა; ხაზების მკაცრი გეომეტრია გამოხატულებას პოულობს უწმინდეს აღმაფრენაში, შემდეგ კი გადაიქცევა რთული აგებულების სკულპტურულ ჯგუფებად, წამიერად აღმოცენდებიან სოლო ვარიაციები და დუეტები, რომლებსაც იქვე შთანთქავენ კორდებალეტის ტალღები. „სერენადა“ — მეტამორფოზების ნაკადი, საცეკვაო ვარდასახვების სიუიტაა. ჩვენს თვალწინ ირღვევა ძველი და შენდება ახალი კანონი. „სერენადა“ მუსიკის იმპულსებიდან, მისი განწყობილებებიდან და რიტმებიდან დაბადებული ბალანჩინის პირველი ბალეტია.

„სერენადა“ — მართლაც „თეთრი ბალეტია“, ოღონდ, მას ცოტა რამ აქვს საერთო XIX ს. „თეთრ ბალეტთან“. იმ რემინისცენციებს, რომლებსაც „სერენადაში“ გამოცდილი თვალი აღმოაჩენს, არა აქვთ არსებითი მნიშვნელობა. საქმე ისაა, რომ „სერენადაში“ ბალანჩინი ქმნის პრინციპულად ახალ ტექსტს, რომელიც აბსოლუტურად არ იყოფა მუსიკად და ცეკვად. ამაში რომ



დავრწმუნდეთ, მოდით, როგორც
 გემოვნო მუსიკალურ
 ბეგრათა რიგი: მოცეკვავე ქალთა
 მოძრაობები, რომლებიც სულ
 ცოტა ხნის წინ გვატყვევებდნენ
 მშვენიერებით, ერთბაშად მიი-
 ლებენ ბრმა, უაზრო, ჯოჯურ სა-
 ხეს. შემსრულებლები დაემსგა-
 ვსებიან მენადს დარღვეული
 ფსიქიკითა და დაძაბუნებული
 ნებისყოფით. ჩავრთავთ მუსიკას
 და პარმონიაც აღდგება, ქაოსი
 გაქრება, ტექსტის ერთიანობა
 მთელი სისაველი გამოვლინდება.

„სერენადაში“ ბალანჩინი ავ-
 ლენს ახალ თეატრალობას, ახალ
 თეატრალურ ეფექტს: არტისტი
 მთლიანად გარდასახულია მოძრა-
 ობაში. მოცეკვავეები მხოლოდ
 და მხოლოდ მოძრაობას წარმო-
 სახავენ (განსაკუთრებით პირველ
 სამ ჩქარ ნაწილში). მოძრაობა,
 რომელიც შებოჭილია ადამიანში,
 უეცრად თავისუფლდება და ან-
 თავისუფლებს სხეულს და სულს.
 მოკლედ რომ ვთქვათ, ბალანჩინ-
 ნმა გადაწყვიტა ამოცანა, რომელ-
 საც XX საუკუნის დასაწყისში
 ცეკვის წინაშე აყენებდნენ ჰუმან-
 ისტი-რეფორმატორები.

„სერენადა“, ამასთან ერთად,
 საფუძველს უყრის იმ ფაქტს,
 რომ ფალსა ცეკვო ფორმებს, XX საუ-
 კუნის მეორე ნახევრიდან რომ
 გაბატონდნენ არა მარტო სცენა-
 ზე, არამედ ესტრადაზეც, ყოფა-
 ცხოვრებაშიც. „სერენადა“ თანა-
 მედროვე სცენური და ყოფითი
 ცეკვის უნივერსალური მოდელია.
 XIX საუკუნის კლასიკური ბალე-
 ტი ემორჩილებოდა ნორმატიულ
 ესთეტიკას, ანსახიერებდა მეტნა-
 კლებად მდგრად ფორმალურ კა-
 ნონს, რომელსაც შეესაბამებო-
 დნენ ფიგურათა მკაცრ თანმიმდევ-
 რობაზე დაფუძნებული ყოფითი
 ცეკვები. XX საუკუნემ უუავადო
 ეს თანმიმდევრობაც, ეს კანონიც,
 ეს ნორმებიც. „სერენადის“ სუ-
 ლი იმპროვიზაციაა. იმპროვიზა-
 ციის წარმომქმნელი და ხორც-
 შემსხმელია კორდებალეტი. აქ
 იმპროვიზაცია კოლექტიურია.

დღესაც, ნახევარი საუკუნის
 შემდეგ, „სერენადა“ გვაჯადოებს
 თავისი სიხლით: იგი მარადეამ
 ახალი იქნება. სიახლე როდია მარ-
 ტო ფორმის, ქორეოგრაფიულ
 კონცეფციაში, ცეკვის სტილის-
 ტიკასა და ფილოსოფიაში. აქ სი-
 ახლე სუფევს ოთხივე ნაწილის
 სივრცეში, ბალეტის იდუმალ
 არსებაში, ახალგაზრდა ეუემერი-
 დების სახეებში, ბლოკისებურად
 რომ იღებენ ახალ ცხოვრებას,
 რომელსაც მათთვის მოაქვს სიხა-
 რულიც, ტანჯვაც, დაღუბვაც. ეს
 ბალეტი საერთოდაც გამსჭვალუ-
 ლია ბლოკისეული არსებით. ბა-
 ლანჩინმა აქ გენიალურად გააე-
 რთიანა კულტურა ჩაიკოვსკისა
 და კულტურა ბლოკისა. შესტიც
 კი, რომელსაც ემორჩილება „სე-
 რენადის“ პირველი ნაწილი, კო-
 რდებალეტის ეს სახელგანთქმუ-
 ლი შესტი, სხვა რაკურსით გან-
 მეორებული რაველის „ვალსში“
 და ესკიზურად მინიშნებული ჯერ
 კიდევ 20-იანი წლების პეტერბურ-
 გში დადგმულ სიბელიუსის „ვალს-“

ჯორჯ ბალანჩინი თბილისის სა-
 ოპერო თეატრის სცენაზე

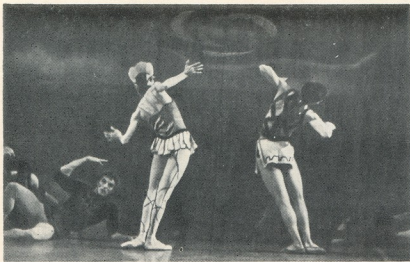




სცენა ბალეტიდან „სერენადა“.

სში“, უახლოვდება ბლოკისეულ პლასტიკას, გვაგონებს „ლექსებს მშვენიერ ქალზე“. ზემუსიკალობის იდეაც — ბალანჩინის ეს უმთავრესი იდეა, წარმოქმნილი ფოკინისეული „სილფიდებიდან“ და გრანდიოზულ მხატვრულ სისტემად ქცეული ბალანჩინის შემდგომ შემოქმედებაში, შესაძლებელია, შთაგონების წყაროს პოულობდეს ბლოკის ისტორიულ მსოფლშეგრძნებაში. ბლოკისეული რემინისცენციები მხოლოდ აძლიერებენ „სერენადის“ მიზანსცენების ცოცხალ სინამდვილეს, ხაზებისა და რიტმების საოცარ, არატრადიციულ სილამაზეს. ეს ბალეტი სილამაზის ნაკადია, იგი თამაშის ახალი წესების, ცხოვრების ახალი პირობების დამკვიდრებაცაა. აქ უღვევს სათავე ბალანჩინის — ბალეტმეისტერისა და პოეტის რწმენას: სილამაზე არ გამჭრალა, იგი განაგრძობს ცხოვრებას, საჭიროა მხოლოდ მისი აღმოჩენა შეუთავსირებელი შთაბეჭდილებების ნაკადში. „სერენადაც“ და ბალანჩინის მთელი შემდგომი შემოქმედებაც — გაცხარებული კამათია იმათთან, ვინც სილამაზეს გაქვავებულ წარსულში ეძებს. „სერენადა“ — მოკრძალებული კამათია „შობენიანსთან“, ასე რომ უყვარდა ბალა-

ნჩინს. „შობენიანს“ მომხიბვლელობა ძველებური სულისაა, მას არ შეებებია სიახლის ტალღა. „სერენადა“ კი მთლიანად გარშემორტყმულია ახალი ტალღებით. საოცარია ბალანჩინის ბალეტის დინამიზმი — მოძრაობის სიჩქარე და პოზების სწრაფწარმავლობა, მკვეთრ კონტრასტს რომ ქმნის „შობენიანას“ შენელებულ ტემპებთან. ფოკინისეული სილფიდები გრავიურების დროინდელია, ბალანჩინისეული სილფიდები კი კინემატოგრაფიული საუკუნის პირმშონი არიან. ცნობილია, რომ ბალანჩინს არ უყვარდა ბალეტის ეკრანიზაცია. იგი თვლიდა, რომ ორგანოზომილებიანი ეკრანი ამახინჯებს სამგანზომილებიანი სცენისათვის შექმნილ პროპორციებს. მაგრამ ეკრანზე აღბეჭდილი ბალანჩინის ზოგიერთი ქმნილება გვარწმუნებს, რომ მისი სამყარო საოცრად კინემატოგრაფიულია, ჩვენ ვხედავთ, რომ იგი უალრესად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს საერთო და მსხვილ პლანებს, მონტაჟის პოეტიკას. დაბოლოს, თანდაყოლილი კინემატოგრაფიული გამოსუვივის ბალანჩინისეული დროის ვაგებიდანაც და სივრცეში განფენილი ფორმებიდანაც, ცეკვას რომ აორგანიზებენ უკიდურესად კონცენტრირებულ



სცენა ბალეტიდან „ძე შეტომილი“.

დროში. ამიტომაც ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს, დროის ერთეული უზომო რაოდენობის მოძრაობას იტევს. თანაც ეს ხდება ისე, რომ მოცეკვავეები თავს მშვენიერად გრძობენ, მყურებულნი კი ცეკვის ტემპურ გრადაციებს თავისუფლად აღიქვამენ. საქმე იმაშია, რომ ბალანჩინი 20-იან წლებში თანამშრომლობდა პროკოფიევთან. პროკოფიევი კი 30-40-იან წლებში მუშაობდა ეიზენშტეინთან. სამივენი ერთ თაობას ეკუთვნოდნენ, ამიტომაც ადვილად პოულობდნენ ერთმანეთთან საერთო ენას.

თვით ბალანჩინმა 1933-42 წლებში პოლიევდში დადგა ოთხი კინობალეტი, მათ შორის ორმა საყოველთაო აღიარება ჰპოვა.

„სერენადა“ განკუთვნილი იყო ბალანჩინის პირველი მოწაფეებისათვის. უცნაური თანხვედრაა, რომ ამ ბალეტის რეპეტიციები ტარდებოდა იმ სტუდიაში, სადაც თავის დროზე ამერიკაში ასე მივიწყებული აისენდორა დუნკანი მეცადინეობდა. შესაძლოა, ამითაც აიხსნება აქა-იქ შეჭრილი დუნკანიზმი, რაც მოსჩანს ისე,

როგორც თეატრალურ კოსტიუმზე აპლიკაციები. დუნკანისტური აჩრდილები ჩნდებიან ყოველთვის, როცა ჩვენ ვხედავთ ბალერინების ვაკხურ ნახტომებს, გაღაზნეკილი კორპუსითა და უკან გადაგდებული ხელებით. მაგრამ თვით დუნკანი ბალანჩინს არ უნდა ჰყვარებოდა. მართო იმიტომ კი არა, რომ იგი სუსტი პროფესიონალი იყო, დილეტანტიც (ეს ბალანჩინმა განაცხადა ერთ-ერთ ინტერვიუში). დუნკანი მისთვის მეტისმეტად ხორციელი იქნებოდა. ეს დუნკანის საიდუმლოა, რაზეც არ ლაპარაკობენ, მაგრამ მისი ეგზომ მუსიკალური ცეკვა გადატვირთული იყო ხორციელი ვნებებით. მოდუნებული სილუეტო, ფართო თეძოები, გაშიშვლებული მხრები და კიდურები, ალბათ, შეაკრთობდნენ ბალანჩინს, რომელმაც შექმნა ფოლადისებურ ფეხის წვერებზე შემდგარი ბალერინების უდახვეწილესი, უსხეულო და უწონო სილუეტი, რითაც წარმოშვა ახალი სკოლა; მკაცრ ნახაზსა და მყარ პროფესიულ საძირკველზე დაფუძნებული ირეალური ცეკვადობის ახალი სტილი.

ბალანჩინზე — პროფესიონალიზმის პოეტზე, ბევრი რამ იტყვა. ძნელია ამას რაიმე დაუმატო. აღენიშნავ მხოლოდ იმას, რაც „სერენადის“ შემდეგ მისთვის ჩვეულ თავისებურებად იქცა: უადრესად გაპოეტურებულ საექტაიკლებში მას შეჰყავდა ელემენტები საპალეტო ეკზერსისა. დამის ხილვებში შეჭრილი ყოველდღიური გაცეთილი ამ ატმოსფეროში ასევე იქცევა ხილვად. ბალანჩინის სკოლა ოსტატობის სკოლაა და შესაძლებლობის სკოლაცაა, იმ შესაძლებლობებისა, რომელსაც ოსტატი, და მხოლოდ ოსტატი, ყველგან აგნებს. ჩვენ ვხედავთ საკლასო მოძრაობებს უნისონში და ჯადოსნური ფანტაზიით, ბედნიერი შემთხვევით, ღვთაებრივი მიგნებით ნაპოვნ თავისუფალ ჯგუფებს. საერთოდაც, ბალანჩინის ბალეტს ავსებს ბედნიერი შემთხვევითობის პოეზია, კულმინაციებს კი მსკვალავს უბედური, ფატალური შემთხვევითობა. თვით ბალანჩინის ნაამბობიდან ვიცით, რომ იგი იყენებდა რეპეტიციას მობხდარ შემთხვევებსა და შეჰქონ-

და ისინი მოქმედებაში, ზოგჯერ მათ საფუძველზე უჩინარ სიუჟეტსაც კი აგებდა (ერთ-ერთი მფუნდის დაგვიანებამ განაპირობა პირველი ნაწილის დაბოლოება, მეორე მოწაფის დავარდნამ კი გამოხატულება ჰპოვა მესამე ნაწილის ფინალში). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბალანჩინი შემთხვევას ხელიდან არ უშვებდა, ბრმა შემთხვევას უმორჩილებდა გარკვეულ მიზანს.

„სერენადის“ მთელი სტრუქტურა — ღრუბელთა ცურვასაც ჰეავს და ზღვის ტალღებსა ლიევისაც. ცეცვის წამიერებანი თანდათან იშლებიან, ფინალში კი პათეტიკურ ჯგუფურ მონოლოგად წარმოსდგებიან. ეს არის არამდგრადი განწყობილებების მატერია, მოქსოვილი, ისევე როგორც ჩაიკოვსკის მუსიკა, ცხოვრებისეული თრთოლვებისა და მღელვარებისაგან; ესაა არაფრის დამაზუსტებელი საცეცვო ენის სტიქია, რომელიც მზადაა განასახიეროს უსაზღვროება სიმრავლისა. დიახ, ბალანჩინის იმპროვიზირებულ ქორეოგრაფიაში ყოველივე მოძრაობა, ცვალებადი, დაუცველი. იგი სავსეა საბედისწერო, მშვენიერი მოულოდნელობით.

აი, არსებითად ამაშია ბალანჩინის გაცეთილები: გაკეთილები ცხოველყოფელი მოლოდინისა, გაცეთილები დანაჯარვისა. განშორების მეცნიერება, როგორც ამბობდა პოეტი ოსიპ მანდელშტამი, ბალანჩინისთვისაც საპირო მეცნიერებაა. ბალანჩინის მრავალ ქმნილებაში კულმინაცია ყოველთვის მოულოდნელია, გარედან შემოკრილი: იღუმალ სტუმარს მიჰყავს ქალწული ან გამჭვინავრებულ ქალს მიჰყავს ეს იღუმალი სტუმარი. რა ჯადოქრული, რა მწუხარე სილამაზით მსკვალავს ბალანჩინი ამ დაშლილ დუეტს, კენძის ამ უე-

ანდრია ბალანჩინაძე და
ქორე ბალანჩინი.





ჯორჯ ბალანჩინი და
ვახტანგ ჭაბუკიანი.

ცარ გახსნას! იგი ყოველივე ამას აჩქარებს და ახანგრძლივებს კიდევ, მისი კულმინაციები განფენილია დროსა და სივრცეში. ასეთია „სერენადის“ ნელი ნაწილი — ეს ერთადერთი და განუმეორებელი სიმფონია სამათავის რომელიც აღზევებული ბედისწერის დარტყმად, მელოდიად, კანტილენად არის ქცეული. ამდაგვარ ქორეოგრაფიულ ტურ-დე-ფორს ბალანჩინი იმეორებს „ბროლის კოშკის“ ნელ ნაწილშიც. შემთხვევითობის პოეტს უყვარდა დემონსტრირება არაშემთხვევითი წინათვრებისა.

ამ დრამატულ სცენებში, რაველის „ვალსის“ მსგავს სცენაშიც, ჩასაიდუმლოებულია ბალანჩინის კიდევ ერთი გაკვეთილი, გაკვეთილი უზადო სტილისა. უზადოება ბალანჩინის მეორე ბუნებაა, მისი პიროვნებისა და ტალანტის თვისებაა, არსებობის საშუალებაა, იარაღია ცხოვრებასთან ბრძოლისა. ეს მისი ადამიანური და მხატვრული პატიოსნე-

ბაა. ბალანჩინი უზადობას ინარჩუნებს ყოველთვის სცენაზე, კულონებში, ყოფაცხოვრებაში, კოლეგებთან, პროდუსორებთან, მთავრობასთან ურთიერთობაში. ბალანჩინის ბალეტებშიც უზადოა ყველაფერი — რიტმაცა და ხელოვნებაც, სიხარულიცა და ტანჯვაც, უკანასკნელი გამოხედვაც და უკანასკნელი იმედიც. უზადოდ ჩაძმული ყმაწვილი კაცი „ვალსიდან“ — ბედის წარმოგზავნილია, ხოლო უზადოდ მუსიკალური განშორების სცენა „სერენადისა“ თუ „ბროლის კოშკში“ — თვით ბედისწერაა, ადმინანებს რომ უმკლავდება სინანულისა და რისხვის გარეშე. ასეთი იყო ბალანჩინის დამოკიდებულება ბედისწერასთან, ასეთ უდაბნეწილეს ესთეტიკურ ფორმაში პოულობდა გამოხატულებას ტრაგიზმის მისეული გაგება.

ახლა მოდით, დავფიქრდეთ, თუ რა გაკვეთილის გამოტანა შეეძლო „სერენადიდან“ გამოუცდელო ნიუ-იორკელ ბალეტომანს და როგორ უნდა აწყობილიყო კარიერა მასწავლებლისა, მხატვრისა, არტისტისა, რომელიც საბუნდოვანობას ტექნიკის გზაზე კი არ ეძებდა (ან არა მარტო ამ გზაზე), არამედ მუსიკალურად განსხეულებული ცეკვის სფეროში. მოდით, ღირსეულად დავაფასოთ სითამამე, უდარდელი დამოუკიდებლობა, სიბრძნე ბალანჩინისა, რომელმაც თავისი ამერიკული დებიუტისა და თავისი მოწაფეების დებიუტისათვის განიზრახა უსიუყვეტო ბალეტის დადგმა „სიმეზიანი სერენადის“ მუსიკის საფუძველზე. პრაქტიკული თვალსაზრისით ეს იყო სიგიჟე, თვითმკვლელობა. 30-იანი წლებისათვის „სიმეზიანი სერენადა“ სულაც არ იყო თანადროული, რადგან ეს იყო დასარტყამი ინსტრუმენტებითა და სინკოპებით უზომოდ გატაცებული ეპოქა, ყველ-

გან, ამ ახალ სამყაროში, ჯან-ბან-და ბატონობდა.

უსიუფეტო ბალეტი — ეს წმინდა ასოციაციური ბალეტი—კიდევ უფრო შეუსაბამო იყო იმ ქვეყნისათვის, სადაც ბატონობდა თავგადასავლის, მოვლენის, უკიდურესად კონკრეტული სიუჟეტის, მასიური კულტურის კულტი, დაფუძნებული ფაბულის დრამატიზმსა და თხრობის ოსტატობაზე. და ბოლოს, სპექტაკლი უვარსკვლავებოდ — ეს ზომსრულიად წარმოუდგენელი რამ იყო ვარსკვლავებითა და სუპერვარსკვლავებით განებივრებული მასობრივი მაყურებლისათვის. თუმცა, აქ მასობრივ მაყურებელს არავითარი მნიშვნელობა არა ჰქონდა, რადგან „სერენადა“ განკუთვნილი იყო მხატვრული ელიტისათვის. მაგრამ „სერენადამ“ ელიტაც დააბნია, ჩიხში მოაქცია: ავანგარდული ბალეტი და ჩაიკოვსკის მუსიკა? ასეთი რამ ელიტას აბსურდად ეჩვენა. მისი აზრით, ავანგარდული ბალეტი თანამედროვე 20-იანი წლების მუსიკაზე უნდა ყოფილიყო დადგმული. ჩაიკოვსკის ინსცენირება კი, მისივე აზრით, ტრადიციულ ქორეოგრაფიას მოითხოვდა. დიახ,

ასე მსჯელობდა ელიტა, ასეთი იყო ყველას თვალსაზრისი. ბალანჩინი კი, რომელიც არავითარ ანგარიშს არ უწყევდა მის წინააღმდეგ გაჩაღებული ბრძოლის ლოგიკას, მოითხოვდა, რომ ჩაიკოვსკი ელიარებინათ დღევანდელი დღის კომპოზიტორად, ავანგარდული ბალეტი კი კლასიკური კულტურის დამცველად. მემკვიდრედ. მისი მთავარი ამოცანა იმაში მდგომარეობდა, რომ ჩაიკოვსკი ამოვლებულიყო რეტროგრადების სიიდან. მეორე არანაკლებ მნიშვნელოვან ამოცანას წარმოადგენდა ავანგარდული ბალეტის დაცვა სექტანტებისა და სნობების თავდასხმისაგან. შორეული მიზანი კი, რომელსაც იგი ისახავდა როგორც მხატვარი და პრაქტიკოსი, ასეთნაირად უნდა იყოს ახსნილი და ფორმირებული: ბალანჩინმა თავის თავზე აიღო პასუხისმგებლობა მოესპო წარსულსა და აწმყოს შორის აღმართული ბარიერი, რომელსაც ერთდროულად, თავთავიანთი მხრიდან აშენებდნენ როგორც რადიკალურად განწყობილი მოდერნისტები, ისე ტრადიციების გააფთრებული მცველები. ბალანჩინს ამ დიდი ისტორიული როლის შესრულებ-

სცენა ბალეტიდან „სერენადა“.





ჭორჯ ბალანჩინი გელათში.

ბაში კლასიკური ცეკვა დაეხმარა. ბალანჩინის ხელში კლასიკური ცეკვა იდეალურ ინსტრუმენტად იქცა — განიწმინდა მოღუნებული არქაულობისაგან და აგრესიული აკრობატიული ილეთებისაგანაც. კლასიკური ცეკვა, განიცადა რა კრისტიალიზაცია ბალანჩინის წყალობით, ახალ კანონად იქცა, და საფუძვლად დაედო ახალ უსიუჟეტო ბალეტებს.

თუმცა, „უსიუჟეტო“ არც თუ ისე ზუსტი სიტყვაა, ბალანჩინი ყოველთვის ახდენდა სიუჟეტის ინსცენირებას, ოღონდ იმ სიუჟეტისას, რომელსაც სთავაზობდა მუსიკა და არა ლიტერატურა. ეს განსაკუთრებული სიუ-

ჟეტია — უმთავრესად ლირიკული, განწყენებული. იგი ანალოგიისა, რასაც დრამატურგიაში ქვეტექსტს ვეძებთ. ბალანჩინი, ფაბულური მოქმედება ბალანჩინის მინიმუმამდე დაჰყავდა. ძალიან ხშირად კი უგულვებლყოფდა მას. სამაგიეროდ, საყოველთაოდ აფართოებდა ლირიკული ქვეტექსტის მოქმედების სფეროს. იგი პოულობდა ქვეტექსტს მუსიკალურ ნაწარმოებში, პოულობდა კლასიკური მითების ქვეტექსტსაც. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ბალანჩინს, ისევე როგორც სტრავენსკის წარმოდგენაში (მათ ერთად შექმნეს „აპოლონ მუსაგეტი“ და „ორფეოსი“) კლასიკური მითი თანამედროვე კულტურის ქვეტექსტია. ხოლო თვით მუსიკა, ისევე როგორც ბლოკისათვის, ისტორიის ქვეტექსტია. ბალანჩინის აზრით, ბალეტის ამოცანა და მიზანია შემთხვევითი ტექსტის მიღმიდან წარმოაჩინოს არაშემთხვევითი ქვეტექსტი, მისცეს მას სახე, სხეული, სული, შესაძლოა, ქცევებიც. კლასიკური ბალეტის ამოცანაც ხომ ასეთივე იყო. ბალანჩინმა მხოლოდ მისი აბსტრაგირება მოახდინა. „გედის ტბაში“ ქალიშვილები გადაიქცევიან გედებად, „სერენადაში“ ქალიშვილებად იქცევიან ბგერები, მაგრამ მუსიკა ორივე ბალეტში საფუძველთა საფუძველია — ცეკვა განუყოფელი მუსიკისაგან.

ამიტომაც უსიუჟეტობა ბალანჩინის ილუზიაა. იგი სცენური ილუზიების დიდოსტატია. შესაძლოა, უფრო სწორი იყოს ბალანჩინის თხზულებებს ვუწოდოთ უაქტიორო, არააქტიორიზებული, უქმედებო ბალეტი. უხეში თეატრალური თამაშისადმი კლასიკური ცეკვის დამო-

ბრძოლა — აი, რას ვერ იტანდა ბალანჩინი, ამაში ხედავდა იგი არქაიზმს, ბარბაროსობას, სიყალბეს, კლასიკური ბალეტის ქემარიტების დამახინჯებას.

მინც, რას ნიშნავს ბალანჩინისათვის „ვარსკვლავების“ ნიველირება? ამ საკითხის განხილვა შეიძლება მართეს პეტიაპას პოტიკასთან ისტორიულ კონტექსტში. მაგრამ ამ პრობლემას შეიძლება შევხედოთ სხვა კუთხიდანაც, უფრო თანამედროვე თვლით.

ღიაგილევის სიკვდილი 1929 წელს, მსოფლიო კრიზისი, პიტლერის მოსვლა სათავეში და 30-იანი წლების სოციალური მღელვარება... ყოველივე ამან ყოფილი ღიაგილეველები (ბალეტის მსახურნი საზოგადოდ, ისინი, ვინც არ იყვნენ სახელმწიფო დასებში, კერძოდ, „გრანდ-ოპერაში“) კატასტროფის წინაშე დააყენა. გაუქმდნენ ეთიკური ნორმები, რომლებიც როგორცაც არეგულირებდნენ მათ ურთიერთობებსა და ცხოვრებას, თითქმის სრულიად აღიგავა პირისაგან მიწისა, როგორც ამხანაგობის წესები, პროფესიული სოლიდარობა, კორპორაციული სინდისი, ისე მხატვარ-იდეალისტის ტიპი. სცენაზე, უფრო ზუსტად კი ასპარეზზე გამოვიდა მხატვარი-მეზობლი მარტოსული ზეგმირის სახით — სულერთია პრიმა ბალერინა იყო იგი თუ პრემიერი, ან ბალეტმეისტერი, რომელსაც წინა პლანზე თავისი წარმომადგენლის სახით გამოჰყავდა პრიმადონა ან პრემიერი. რა ახასიათებდა ამ მხატვარ-მეზობლს? გლადიატორული ფსიქოლოგია, ზეადამიანური გლადიატორული შეგნება, ცხოველური გლადიატორული გუმანი, უკიდურესად ტრადიციული, მაგრამ ასევე უკიდურესად პრიმიტიული წარ-

მოდგენა ცხოვრებაზე: ან ის შენ, ან შენ იმას. ამას მოაქვს ზიანი, მტრობა, აღზნებული აგრესიულობა და ფარული უჩინარი მეტოქისა, პანიკური შიში გარდუვალი წარუმატებლობისა, რასაც თან სიდეგს ნაადრევი მხატვრული სიბერე, ნაადრევი შემოქმედებითი დაკნინება. ყოველივე ეს დიდი ხანია ვიცით. ვინ უწყის, რამდენი მსგავსი ისტორია გათამაშებულა ტერპსიქორეს ტაძრის კარიბჭესთან. საიდუმლო სულ სხვაში მდგომარეობს: როგორ ახერხებდა კონკურენტული ბრძოლის შეაგულში მყოფი ბალანჩინი ამ ბრძოლების მიღმა დარჩენას, ამ ბრძოლებში არჩართვის, არტისტული კარიერის განუყრელი თანამზავრის არ დანახვას. უფრო მეტიც, იგი დასცინოდა კონკურენტის ძალადობას კოლეგებზე, ადამიანებზე. 1932 წელს ბალანჩინმა დადგა ბალეტი, რომელსაც „კონკურენცია“ ერქვა. მასში ეს სოციალური ბოროტება შეგნებულად იყო დამცირებული და აღიქმებოდა როგორც სახუმარო შეთქმულება, როგორც თავშესაქცივი ოპერეტული ამბავი. სცენაზე წარმოდგენილი იყო მოღუტი ტანისამოსის ორი მღაზია, ორი მარშანი — ორი პატრონი, ვაჟარი და გამყიდველი. ორივენი მყიდველებსა და გამველეებს ნაკუწ-ნაკუწ გლეჯდნენ. დასასრულს ირკვეოდა, რომ ორივე მარშანი შეთანხმებულად მოქმედებდა, რათა ადვილად გაესაღებინათ საქონელი და შეექმნათ კეთილისმყოფელი კონიუნქტურა. ამ ბალეტში ბალანჩინმა გამოავლინა ბრწყინვალე მახვილგონიერება, რომელსაც მისთვის არასოდეს უღალატია. ამ თვისების შემწეობითაც იგი მოქმედებას ავებდა როგორც სიურპრიზ-აქტრაქციონების მო-

ნტაეს. ფინალში ნორჩი მონაწილეები, სახელგანთქმული ბები-ბალერინები, სცენაზე ბალანჩინის მიერ გამოყვანილი პარიზის სტუდიების პირმშონი, (თუმანოვა, ბარონოვა, რიაბუშინსკაია) აწყობდნენ ნამდვილ შეჯიბრს და 32 ფუეტეს ასრულებდნენ ერთდროულად (ბალანჩინის მიერ მოგონილი სცენური სიახლე!). ეს იყო ბალანჩინის შემოქმედებაში პირველი, ან, შესაძლოა, მეორე, გატარება ერთ-ერთი ყველაზე უდახვეწილესი და ეფექტური თემაუნისონისა. აქედან მომართება გზა „ოთხ ტემპერამენტთან“, „ბროლის კომპოზიციას“. სადაც (ფინალში) უნისონში ცეკვავენ არა მარტო სოლისტები, არამედ ანსამბლებიც — ოთხი ანსამბლი სოლისტებითა და კორდებალეტითურთ. აქედანვე მოდის გზა „სერენადისაკენ“, მისი ყველა ნაწილისაკენ, სადაც უნისონური ცეკვების წამიერებანი ელავენ როგორც ფანტასტიკური ნაპერწყლები და ნათელს ჰფენენ ფართულ კონსტრუქციულ არსს — უხილავ, უწონო არმატურას ბალეტისას. „სერენადა“ — უნისონური მოქმედების, ეთიკის, უნისონური პროფესიული ანბანის საყრდენია. პირველია კი სამი ბალერინის ერთდროულმა უნისონურმა მოძრაობამ გაიღვა, როგორც მსუბუქმა მოჩვენებამ, 1923 წელს, სამი მუზის ცეკვაში, ბალეტში „აპოლონ მუსაგეტში“.

ეს იყო სახე, რომელშიც ბალანჩინმა შეიგრძნო და განასახიერა თავისივე თავი: მისი მუსაგეტი არც გლადიატორი იყო, არც რომაელი, არც მეომარი და არც ზეკაცი. მისი მუსაგეტრ იყო მუხათა მეუფე, ელინელი ღმერთი — თამაშთა მონაწილე მასწავლებელი, მწვრთნელი.

სტრავინსკის განუსაზღვრელმა ერთდროიან ბერძნულ ბანთონში აღმოაჩენინა ბალანჩინს ეს პერსონაჟი, რომელმაც აპოენინა მას თავისი სახელი და მოწოდება, აპოენინა მისი თანამგზავრი — მოწაფეები...

ბალანჩინის მუხა მისი და ჩვენი სიხარულია...

ქალთა ბალეტის უქანასკნელი პოეტი, უდიდესი პოეტი ბალერინისა... ბალანჩინმა უმღერა ამ ღვთაებრივ — დახვეწილ სილუეტსა და თავის თავისაგან განდგომის, თავდადების, მსხვერპლად შეწირვის უდიდეს ნიჭს. დიახ, ბალანჩინის ბალეტები ემსახურებიან მუზებს...

ვარსკვლავებს კი, რომლებსაც შეუძლიათ საკვირველების ჩადენა და არ შეუძლიათ ცეკვა ერთმანეთთან უნისონში, შეეძლოთ ადგილი მოეძებნათ სხვა პირველი კლასის დასებში.

მაინც, რა ბედი ხვდა „სერენადას“ 1934 წელს? იგი მოიწონეს, მაგრამ მან ვერ დაიხსნა დასი ფინანსური კრაზისაგან. იგივე განმეორდა რამდენიმე წლის შემდეგ, როცა ბალანჩინმა ჭიუტ კისრტაინთან ერთად წამოიწყო ახალი საქმე. და მაინც, მათ თავისი გიიტანეს. არაკომერციული ხელოვნების უნაზესმა ყვავილმა სიცოცხლე შთაბერა აყვავებულ ბაღს.

ბალანჩინის მიერ არჩეული გზა ყველაზე პრაქტიკულიც აღმოჩნდა, ისევე როგორც ნორჩი და გამოუცდელი ბალერინების მოზიდვის წესი, რაც მას მათ წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობას არ უნელებდა. ისევე, როგორც ბალანჩინის პედაგოგიკის მთავარი თეზისი, რომელიც ჩვენის აზრით, მდგომარეობს შემდეგში — აღამიანისათვის სახიფათოა საკუთარი უადგილობის გრძნობა, ხელოვანისთვის ეს გრძნობა ორმაგად სახიფათოა; ამიტომაც ამ

გრძნობისაგან უნდა განთავისუფლდე.

დღეს „სერენადას“ მთელს მსოფლიოში ცეკვავენ (სულ ახლახანს იგი დაიდგა თბილისში). პრინციპმა, რომელიც საფუძვლად უდევს ამ ბალეტს, დიდ ხანია ჰპოვა საყოველთაო გამარჯვება. დღესაც გვაღელვებს არა მარტო ეს პრინციპი, არა მარტო ბალანჩინის ფენომენალური გამოგონებლობა, აბსტრაქტულ პრინციპს რომ ანიჭებს განუყოფრებელ ცხოველყოფილებას, არამედ გვაღელვებს გასულიერებული ცეკვა, გასულიერებული მოძრაობები, ხაზები, პოზები, რაც განცვიფრებას იწვევს XX საუკუნის შუა ხანის საბალეტო სპექტაკლების ფონზე. სად პოულობს ბალანჩინი ყოველივე ამას? ჩაიკოვსკის მუსიკაში, თავისი ნორჩი მოწაფეების სულიერ წიაღში („სერენადა“ ხომ დებიუტანტი ბალერინების კოლექტიური პორტრეტია) და, რაც მთავარია, კლასიკური ბალეტის ამოუწურავ სიღრმეებში.

1904 წლის 9 იანვარს (22 ახალი სტილით) მარიუს პეტისას თავის დღიურებში ჩაუწერია: „ვზივარ სახლში, ვიგებ, რომ

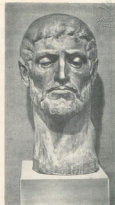
„ერმიტაჟში“ სპექტაკლი არ შედგება. წყალში ჩაიყარა მთელი ჩემი შრომა“. პეტისას მხედველობაში ჰქონდა ერთაქტიანი „ვარდის კოკრის რომანი“, მაგრამ გულისხმობდა უფრო მეტს — ცხოვრებას. „მთელი ჩემი შრომა“ — ეს პეტერბურგული სკოლაა, პეტერბურგის ბალეტია; ფასდაუდებელი საგანძური, რომელსაც მემკვიდრეობით ვერავის უტოვებდა, ნახევარი საუკუნის შემოქმედებას გამგრძელებელი არ უჩანდა. ასე ეგონა 86 წლის მოხუცს, რომელიც იმ დღეს ასე შეურაცხყოფლად გადააყენეს. პეტისას შავი აზრები უტრიალებდა 1904 წლის 9 იანვარს. სწორედ იმ დღეს მელიტონ ბალანჩივასი ოჯახში გაჩნდა ბიჭი, დაიბადა გენია, პეტისას მემკვიდრე და გამგრძელებელი, რომელსაც უნდა განეახლებინა კლასიკური ბალეტა, დაეპყრო ახალი ტერიტორია დედამიწის გეოგრაფიულ რუკაზე და ბალეტმეისტერული აზროვნების უხილავ გზებზე ევლო.

ესაა ისტორია კარგი დაბოლოებით.

ნეტა რას დაინახავენ, რას იტყვიან XXI საუკუნის მეორე ნახევარში, 80 წლის შემდეგ?

სცენა ბალეტიდან „სერენადა“.





სამხრეთი

ოსეთის

ახალგაზრდა მხაზვერთა

ნამუშევრების გემოვნა

ზ. ვახაიძე
ვერსამეფეანის

ფ. კასიფი
ჩემს ბავშვობის ქვეს

მ. კომიფი
კოლმეფის პირტატეტი



სამხრეთი ოსეთის მხატვართა შემოქმედების კარგად იცნობენ ოსეთისელები არსებულეფრ და სავაფხელ-სამეფოფომო გემოფეანესუ მათი აქტიფი მონაფილობით. მფლიან ახალგაზრდათაფიფი, ვალბდებან საინტეფიფიფი ოსტატეტი, რომლებიც მოაფინებულნი აზიან დღეფინდელიბით, სამშობლო ქვეფინს წინსვლით და აფეფებთ.

ამს წინათ მხატვრის სახლზე გამართა სამხრეთ ოსეთის ახალგაზრდა ფერმწერთა, ვრადეფოსთა, მოქანდაკეთი და გემოფეანეთი ხელოფეანების დაფეფის მხატვართა ნამუშევრების გემოფეანის ექსპოზიციფე წამფიფეფილი იფეფინს ლ. კასიფი, ზ. ვახაიფი,

ნ. ვინაშელი
ფეტლიბრტეტი

ზ. მფიფი
მხატვრ კოფინს პირტატეტი

მ. მფიფი
ახალგაზრდა მწეფელები

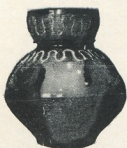
დ. ტომეფი, მ. კომიფი, მ. ხალევი, ს. სანაფიფი, ნ. ვინაშელი, ფ. კოფიფი, ფ. კოფიფი, ნ. ხეფიფი, ვ. სანაფიფი, ა. ვოზნოფი, მათი ნამუშევრების ფე მათ ხალის ცხოფიფე, ისტორია და ობამეფიფიფიფი. ქვეფინს აღმწეანებლობა, მეფინეფი და ნატრამორტი, ვერადღეფა მფიქცი აფეფიფე მობრტატეფი ტილოფეფა. ფერმწერულ ნამუშევრებში იფრამობიდა აქტიფი კოლოზიტელი მფინი, ოფიფიფიფიფიფიფი ვრადეფის ვერ აღწეანენ საველისმბო მუფეფს.

მეთიფეფებს ვიფეფობით ამ ფინიფე ექსპოზიციფე ამ გემოფეანინდ.



ანეტა ბასიშვილის

გამოფენა



ეთერ შავგულიძე



მხატვარ-ამრამიძის ანეტა ბასიშვილის ნამუშევართა გამოფენამ, რომელიც ამ რამდენიმე ხნის წინ მხატვრის სახლში გაიმართა, თვალნათლივი გახდა ავტორის ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონი და ფანტაზიის აღმაფრენით ნიშანდებული პოეტური სამყარო.

ა. ბასიშვილის გამოფენა, ისევე, როგორც საერთოდ ნებისმიერი პერსონალური გამოფენა, ორი თვალსაზრისით იყო საინტერესო: მან, ერთის მხრივ, ცხადყო მხატვრის შემოქმედებითი პრინციპების ჩამოყალიბება-განვითარების ერთიანი პროცესი და, მეორეს მხრივ, შექმნა ქართულ კერამიკაში მისეული ხელოვნების ობიექტური ღირებულების განსაზღვრის წინაპირობა. ჩვენ ძირითადად შევეჩვიდებით პირველ საკითხზე, რომელიც, ფაქტიურად, გულისხმობს ზოგადეროვნული პოზიციიდან მხატვრის ხელოვნების შეფასებასაც.

პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ გამოფენა გამოირჩეოდა ექსპონატთა როგორც სიუხვით, ისე

თვისობრივად. კერამიკის ხელოვნების სპეციფიკა — მხატვრული იდეის გასაგნობრივების რთული ტექნიკური პროცესი მძიმე ფიზიკურ შრომასაც მოითხოვს და ამდენად, წარმოდგენილი შედეგი მხატვარი ქალის უდიდესი შრომისმოყვარეობისა და საქმისადმი თავდადებული ერთგულების უტყუარ კრიტერიუმად მიგვაჩნია. სწორედ ეს განსაზღვრავს ა. ბასიშვილის შემოქმედების თვისობრიობას, რომელიც დაფუძნებულია ტექნიკურ-ტექნოლოგიური ხერხების, შინაარსისა და გამომსახველობითი საშუალებების თვითმყოფადობაზე.

ეს სამი მნიშვნელოვანი მომენტი მხატვრის შემოქმედებითი პრინციპების ჩამოყალიბება-განვითარების მთლიან სურათს წარმოადგენს, მაგრამ არანაკლებ ყურადსაღებია ერთი გარემოება — გამოფენის თვისობრივ სიმდიდრეს განაპირობებს აგრეთვე მისი დარგობრივი მრავალფეროვნება: კერამიკა, გობელენი, მინა.

გარემოს ესთეტიკური ორგანი-

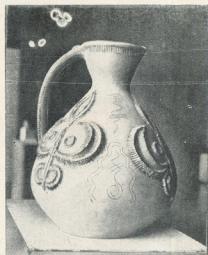




ზაციის საერთო პროცესში გამოყენებითი ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის მონაწილეობის საკითხი ყოველთვის ახლებურად წყდება. დღეს ამ სფეროში პირველობა უდავოდ ეკუთვნის კერამიკის ხელოვნებას, განსაკუთრებით კი ჩვენში, საქართველოში. გამოფენის გახსნაზე საქართველოს მხატვართა კავშირის მდივანმა, სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა გივი ყანდარელმა სამართლიანად აღნიშნა, რომ ქართველი კერამიკოსების აქტიური შემოქმედებითი პოზიცია განსაზღვრავს ეროვნული გამოყენებითი ხელოვნების განვითარების ძირითად მიმართულებებს და რომ ანეტა ბასიშვილის ნამუშევართა ეს შესანიშნავი გამოფენა ამის ნათელი მაგალითია, — მისი გობელენები კერამიკაში დაწყებული შემოქმედებითი ძიების ლოგიკურ გაგრძელებას წარმოადგენს.

ანეტა ბასიშვილმა 1962 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის კერამიკის ფაკულტეტი. იგი კერამიკოსთა იმ თაობას ეკუთვნის, რომელიც შავ-კრიალა კერამიკის ეროვნული ტექნოლოგიის აღორძინება-აყვავების პერიოდში გაეცნო თიხის მასალის გამომსახველობით შესაძლებლობებს. მხატვარი არ დარჩენილა ამ ე. წ. „წმინდა ქართული ტექნოლოგიის“ ტყვეობაში. ხელოვანის უტყუარმა შინაგანმა ინტუიციამ უბიძგა თიხის ამოუწურავ გამომსახველობით შესაძლებლობათა გამოვლინებისაკენ, ხოლო, ი. ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებლიდან გამოყოლილმა ფერწერის სიყვარულმა და კოლორისტის მახვილმა თვალმა დაანახა კერამიკულ საღებავთა და კიქურთა სახვითი თვისებების სიმდიდრე.

თანამედროვე სამეცნიერო-ტექ-

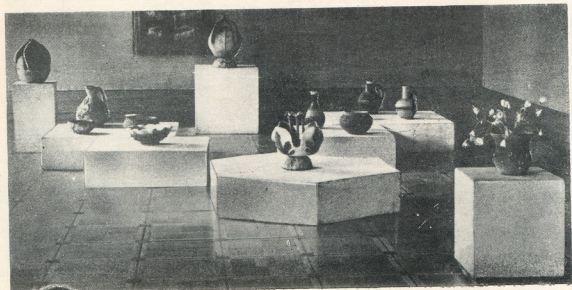




ნიკური პროგრესის პირობებში არც ეროვნული ტექნოლოგიის ფეტიშიზაცია და არც მხოლოდ შემოქმედის მხატვრული საქმიანობა არ არის საკმარისი მასალასთან კილილში. აქ მეცნიერის ცოდნა, წმინდა ტექნიკურ-ტექნოლოგიური ექსპერიმენტის ჩატარების უნარი და უდიდესი მოთმინება წარმოადგენს ნაკეთობის მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულების აუცილებელ წინაპირობას. სწორედ ეს თვისებებია ა. ბასიშვილის კერამიკულ ნაკეთობათა ფორმალური ოსტატობის, ტექნოლოგიური სირთულისა და მრავალფეროვნების განმსაზღვრელი ფაქტორი — მასალის ეროვნული სახვითი-ტექნოლოგიური ხერხების გამდიდრება თანამედროვე სამეცნიერო-ტექნიკური მიღწევებით.



ცხადია, ფორმალური ოსტატობის საშუალებათა ძიება თავის მხრივ განაპირობებს ფორმათქმნადობის მეთოდის სპეციფიკას და ახლებურად სვამს კერამიკის ხელოვნებაში ფორმა-შინაარსის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს. ფორმა ა. ბასიშვილს ესმის, როგორც ნაკეთობის სოციალური შინაარსის, ანუ საზოგადოებრივი მნიშვნელობის პლასტიკურ განსაზოგადებაში გადმოცემის ხელოვნება. მიზანი არის საგნის უტილიტარული ფუნქცია, ამიტომ მხატვარი ფორმათქმნადობის აქტიუტეპტონიკურ წესს ანიჭებს უპირატესობას. მისთვის უცხოა დღეს კერამიკის ხელოვნებაში გავრცელებული „სურათობრიობის“, ან ქანდაკების ავსტიკური ენის გათავისების მეთოდი და მიუხედავად იმისა, რომ ყოფით-სამეურნეო კურკელს გამოფენაზე თითქმის ვერ ვხვდებით, მაინც აშკარაა — ბასიშვილს „გამოყენებითობა“ კერამიკულ ნაკეთობათა უპირველეს თვისებად მიაჩნია, ხოლო მხატვრის პოეტური სული, ფაქიზი გემოვნება და, თუ ვნებავთ, ქალური კლემამოსილება ამ „გამოყენებითობას“ ესთეტიკურ ღირებულებას ანიჭებს. უკუპროცესსაც აქვს ადგილი ბასიშვილის შემოქმედებაში — წმინდა ესთეტიკური დანიშნულების კერამიკული ნაკეთობა (ვთქვათ, სამკაული) უთუოდ შეიცავს უტილიტარულ ღირებულებასაც, ფართო გაგებით, რადგან მაღალმხატვრული ნივთი: მიღებული ესთეტიკური ტკბობა





კარგი ვანწყობილებისა და ადამიანთა შორის განსალი ურთიერთობის უტყუარი საწინდარია.

ფორმა-შინაარსის ამგვარი დილექტია დღეს კერამიკის ხელოვნების არსს შეადგენს, ხოლო ბასიშვილის შემოქმედებაში ამ პრობლემის თანამედროვე გადაწყვეტა და უკიდურესობათა (მშრალი უტილიტარიზმი და უკიდურესი ეთერეზია) თავიდან აცილება მხატვრის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ღირსებად მიგვაჩნია, მითუმეტეს, რომ ქართული კერამიკის ისტორიული განვითარება ადასტურებს უტილიტარულ-ეთერეტიკურ მომენტთა ამგვარი ჰარმონიის ტრადიციულობას.

მემკვიდრეობითობა კიდევ უფრო აშკარად იგრძნობა ბასიშვილის მიერ გამომსახველობით საშუალებათა შერჩევა-გამოყენებაში, მაგრამ აქაც ტრადიციის თანამედროვე გავებასთან გვაქვს საქმე. ტრადიციული ნაკეთობის ფორმის პლასტიკური გამომსახველობითობისა და ორნამენტის ორგანული ერთიანობის პრინციპი, კერამიკულ საღებავთა თავშეკავებული კოლორიტი, მცენარულთუ გეომეტრიულ ორნამენტთა სტილიზაცია, ისტორიულ-არქეოლოგიური მასალის სახვითი ელემენტების გამოყენება და ა. შ. მაგრამ ამ ტრადიციულ ნიშან-თვისებებს თანამედროვე ჟღერადობას ანიჭებს, უპირველეს ყოვლისა, თვით ხელოვანის ქმედითი ფანტაზია, ადამიანური სიტბო, და მაცურებელიც აშკარად გრძნობს თავისი თანამედროვე მხატვრის გულის ფეთქვას. შესაძლოა ზოგიერთი ნაკეთობის გამომსახველობითი ელემენტი გადაჭარბებულადაც აღიქვას ვინმემ, მაგრამ ესეც ხელოვანის გულწრფელი ხელუხეობის შედეგი უფროა, ვიდრე შემკულობითობისაკენ მისწრაფება.

ა. ბასიშვილს, როგორც შემოქმედს, ჩვევია მაქსიმალურად დაი-

ხარჯოს მხატვრული იდეის სამსახურში, იყოს მკაცრი და მომთხოვნური საკუთარი თავისადმი. ამიტომ მოანდომა მან ამ გამოფენისათვის მზადებას ორი ათეული წელი დაახლოებულ მოკვდალებით ხვდება თითოეულ მაცურებელს. მათ რეაქციებში ეძებს საკუთარი ცხოვრების საზრისის გამართლებასა და დაფასებას. როგორც იტყვიან, ხელოვანის შემოქმედების საბოლოო და საუკეთესო შემფასებელი დროა. დღეს კი შეგვიძლია აღვნიშნოთ — ანეტა ბასიშვილის გამოფენამ ფართო საზოგადოებრიობის აშკარა მოწონება დაიმსახურა, ხოლო გამოყენებითი ხელოვნების სპეციალისტები კიდევ ერთხელ დაარწმუნა, რომ 70-იანი წლებიდან დაწყებული ქართული საბჭოთა კერამიკის ხელოვნების დენსთეტიზაციის უკუქცევს პროცესი კიდევ უფრო ღრმავდება და ახალ მსოფლმხედველობრივ შეფერალობას იძენს. მაუხედავად ზოგიერთი გადახრასა, ჩვენი კერამიკოსები უპირატესობას მაინც ეროვნული მემკვიდრეობის თანამედროვე, ზოგადსაკაცობრიო მხატვრული აზროვნების პოზიციიდან ათვისების პრინციპს ანიჭებენ და შემოქმედების ძირითად მიზნად თვით მასალის სპეციფიკიდან მომდინარე უტილიტარულ-ესთეტიკურ ფუნქციათა ჰარმონის მიღწევას თვლიან.



ნათო ვარნაძის საზოგადოებაში*

ოთარ ევაძე

ალანის მარცხენა ნაპირზე, მუხნარში ცისფრად შეღებილი სოფლის სასადილოს შენობა იდგა. მუშტარი არავინ ჰყავდათ და ჩვენი მანქანების დანახვებზე მზარეულ-მოახლენი გარტე გამოიფინენ. ჩვენს მანდილოსნებსაც, რა თქმა უნდა, საბაბი ჰქონდათ, რომ კაცებს დაგვთანხმებოდნენ ოდნე მაინც შევჩერებულყავით და დაპოკებული მანქანებიდან წყალი გადმოგვეღვარა, გაგვეშრო, წესრიგში მოვსულიყავით. თუმცა, სხვაც ვაფიქრებდა. ჩამოხინდა, აგრილდა, პირველი მაისი იდგა, მაგრამ, ქალაქიდან მთელი დღით პერზე გასულელები, შეუჩვეულობის ციკმა სუსხმა აგვიტანა. რიხტერმაც კი იგრძნო სიგრძივ. გურჯაანული პერანგი ჩაისკვა, ქეთევან მაღალაშვილმა თბილი შერა მოახურა შუაში მდგარ ელენესა და რიხტერს.

— აგრილდა, სღავა, ნაბანავები ხარ, არ გაცვიდე!
— ნუ შეწუხდით, თავად მოიფარეთ! — ნოეფერა პიანისტი მხატვარს, მაგრამ თითები კი მაინც თბილი შეეხება.

სასადილოში შესვლა აღარ ივარგებდა, ჭერ ერთი, აკლოს სუფრის სინოყიერ მოგვედგა, დღისის სითბო კი გამოგვეცალა, მაგრამ ალანისპირა დუქანში სახზრის გაგრძელება ყვარელში ჩასვლას დაგვავეპონებდა.

საქვს ნატო უჭდა. გზას არა უშავდა და ისეთი სიჩქარით მივებაროლებდა, რომ მალე ჩავიდოდით ყვარელში. ამ სოფლის სახელი ნაწი კმაყოფილების გრძნობას ჰგვრიდა ნატოს. იგი ხმას არ იღებდა, მაგრამ როცა გვერდით გავხედავდი, მისი თვალების ბრწყინვალეობა დაუფარავი სიხარულის ნაბერწყლებს მალავდა. უყვარდა ნატოს კახეთი, და რაც უფრო მეტი ხნის უნახავი რჩებოდა, მით უფრო სევდანარევი სიამოვნებით ახსენებდა მას, მარტო გურჯაანს რაღდი, მთელ კახეთს. რა თქმა უნდა, ყვარელსა და ყვარელებსაც.

— განსაკუთრებით ყვარელს? — შევეკითხე.
— მთელ კახეთს და საქართველოს! — მიპასუხა და ვგრძობენ, რომ ნაყუწ-ნაყუწ არ ყოფიდა ნატო თავის ხაშშობლოს.

— გურჯაანი იმიტომ, რომ იქ ვავატარე ჩემი უმწიფილ-ქალობა, ყვარელი იმიტომ, რომ იქ დაიბადნენ ილია და კობე, ლავროვი კი, იმიტომ, რომ, — და ნატოს სიტყვა გაუწყდა, მოსახვევი გამოხტა და

ისე მევეთრად მოუხვია, რომ ლამის ვენახის ეკლიან ლობეს გაჰკრა მანქანა.

— ფრთხილად, ბინდმა ხივათი იცის!
— ბინდი რაა, ბურუსია შაყვარი!.. ბურუსმა გადაჩხა შენგვლია, ბურუსმა ჩაიტყუა ლოკინის ხევეში, ასეთსავე მოულოდნელად გამოხტარ მოსახვევეში, ერთი ასეთივე ეკლიანი ლობე დახვედროდა, ჩემსა-ნათო სწრაფად მოუხვევდა... გაჩერდებოდა, ლოკინის ხევიც ჩემს ამდენ წყევლას არ მოისმენდა...

...— ნატოს, დობე ვერ შეაშინებს, რაც არ უნდა ჩამოხინდელდეს, სიღამაზეს მაინც ვერ ჩააქრობს! — ჩაიჩურჩულა ახვლედიანმა, თანაც ისეთი კილოთი, თითქოს ყურსაც არ გვიგებდა.

— თავს ნუ დადიადგულებს! ჭერ მაცალოს, თავისი პორტრეტი დამახატინოს, — გაახსენა ქეთევანმა.

— შესამეჭრე?! — ვითომ პირველად სმენოდეს ქეთევანის სურვილი, რომ კიდეც ერთხელ დაეხატა ნატოს პორტრეტი.

— მეოთხეველი... კაცმა რომ თქვას, ყოველ წელიწადს უნდა ვხატოთ. უკეთეს ნატურას სადა ვნახავთ. — შიანათა ქეთევანმა თავისი ბრალთა თვალე-ბი მანქანის სარკეში გაუღებულ ნატოს მწუხარე სახეს.

განა ერთხელ დახატულში კიდეც რჩება დაუხატავი? — ვკითხე მხატვარს.

— ბევრი! მაგრამ, იმიტომ კი არ მინდა მეოთხე-ჭერაც დაეხატო, რომ, თითქოს წინა ხაშში ნატოს განწყობილება ამოუკითხავი დამჩნა. არა, ასეთ საყვედურს არ მივალბე. საიდუმლოება სხვაშია. შესაძლოა იმაშიც, რომ თვით ნატურა ვერა გრძნობს ყოველდღი იმას, რასაც მის სახეზე და თვალეში სხე-ბი აღვილად კითხულობენ, — იმ წუთიერ სულიერ განწყობილებას, დამიანებისადმი დამოკიდებულებას, თავისი არის რაღმისა და მნიშვნელობას ოჯახისთვის, საზოგადოებისათვის, თუნდაც რომელიმე ერთი პიროვნებისადმი.

— ნატო ვანამე, ღვთის წყალობით, ფოტოგენიურია, ამიტომაც ადვილად დასახატავი!

— მაგრამ ცვალებადიცაა, დღეს რომ ზეცის ცვა-რი უცემიძემებს თვალში, ხვალ მიწის ცრემლი ულ-ობის გუგებს. ტური ლოცვას წარმოთქვამს, ხან კი რიხვას აბნებს. მისი სახე ისეთ გრძნობებს ირე-ლავს, რასაც თვით დრო ანიჭებს! — ჩამოხატა ნატოს ფსიქოლოგიური პორტრეტის ესკიზი ქეთო მაღალაშვილმა და გაჩუმდა...

მივხვდი, რატომ აღარ ჩამოვთვალა დროისა და მო-

* გაგრძელება. იხ. „საბუკოთა ხელოვნება“, № 4, 1984.

ვლენების სასჯელ-საჩუქარი. არ უნდოდა ნატოს გულის აფორიაქება. ერთი იყო, ნატო ნიკოლოზ შენგელაიას დაღუპვის წელს, — მოწყვეტილი, უმწეო, რაღაც მეტი უბედურების მომლოდინე, რაკი ომი გრძელდებოდა და მთელი მისი ერის ბედიც თოფის წვერზე იყო მიყრული. სულ სხვად იქცა კინოფილმ „აკის აკვანის“ გადაღებისას: იმედი გაუჩნდა, დღეს რეისორმა ნიკოლოზ პაინაშვილმა გაუწოდა ხელი, ხვალ შენგელაიას მეგობარი რეისორებიც არ დააჟღერებენ, ხელოვნებით მოჩვენებით ბედნიერებას დაუბრუნებენ და სახის სუვდას გულის სიხარულით ჩამოაკიდებენ...

მაშასადამე, ნატო ვანჩაძე მხატვრისთვისაც სულ ახალი გრძობა-არის გამოფრქვევი და დასახატავადაც უადრესად მიმზიდველია. ამას ისიც ემატება, რომ ლამაზი და მომხიბვლელია, გამჩრე და ენერჯული, სახლში — დიასახლისიც, აღმზრდელიც და განმანათლებელიც, გარეთ — ერის მოწყალე, მზრუნველი და სიმართლის გამყოლიც.

— დიას, თორე, „ლამაზი და მომხიბვლელია“. ეს ერთი და იგივე როდია. ჩემზეც ამბობენ, ქეთევანი მომხიბვლელია... დაგიერთო?!.. არ ვიცი! მაგრამ, მე თუ მეტყვით, რომ ლამაზიც ვარ, — გაგიწყრებით! თავს არ დაგაციინებთ, სილამაზე და მომხიბვლელობა რჩეულების ხვედრია. მხატვრის ბედნიერება დასაფრთხილია: სილამაზე და მომხიბვლელობა ტყუპად სხვაგვარია. სილამაზე აღამიანს პირსახეზე ახატია, მისი ფირნიშა... მომხიბვლელია კი უკუელწამიერად იბადება და იცვლება, აღამიანებთან დამოკიდებულებაში, ხან მლიერდება, ხან იჩუტება, მე სიბნელის ცოდვას არა ვგულღისობ, სულის დაჩაჩაწყებას და გაყაასებას, სახის განჩხვლებას და კეთილშობილების დაცემას... სილამაზე თავებნა, ეჭვიან. მომხიბვლელია კი თვინიერი, სხვისი მომავალუებელი. სილამაზე, მით უმეტეს მანდილოსნისას, ვერაიხვან ვერ დაფარავთ. მომხიბვლელობას კი დაფარვა უნდა, თორემ კონტაპრუბით უშალ გაქრება. მომხიბვლელობას თვალი როდი ხედავენ, — მას გრძობა სცნობს. სილამაზეს კი ფოტოაპარატიც ეთაყვანება, მაგრამ აზრი საკოქნად აქცევს. მხატვარმა თავად უნდა აღმოაჩინოს დასახატავ ნატურაში მომხიბვლელია, რომ ნაგრძობი დასახატავ წარმოახოს. სილამაზეს კი ხალ წაუხვალ, ისეთად დახატავ, როგორც არის. სულ სხვაა, რომ ზოგს არ აღედევს სილამაზის გადმოხატული პორტრეტი, რაკი სილამაზე მშვენიერებას არ უტოლდება. ამას წინათ ერთი ნატურა დავისე. მსიაოვნებდა, ლამაზ კაცს ვუყურებდი. მონდომებით დავხატე, მაგრამ როცა მეგობრებს ვაჩვენე და ვთხარი, — ნახეთ, რა ლამაზი კაცია მეთქი, ბიერმა ვერ ნახა მასში ის სილამაზე, რასაც სხვები აწერდნენ... მომხიბვლელია აკლდა. ლამაზ ხობობს აგონებდათ. — ლამაზი ფიტული დავიხატეო, — ასე შემაქმეს! — მწარედ გაიღმა მხატვარმა.

ნატო ყურადღებით უსმენდა ქეთევანის პროფესიულ მსჯელობას მშვენიერების არსის ორ შემადგენელ კომპონენტზე, სილამაზეზე, მომხიბვლელობაზე, აღმა, სხვა თვისებებზეც ფიქრობდა, — კეთილგანწყობილებას, შემწყურებლობას, ავისათვის ლოყის შეუშვებლობას, სიკეთისათვის ღალის გადახდას, ერთგულების დედასებასა და ორგულობის დარბახვას. სხვა თვისებებსაც იმ ძალით ათვნიდა, რომ ქეთევან-



ნატო ვანჩაძე.

ნიც კი თავის ნახატ პორტრეტებში ბუნებრივად აჩენდა, — ენერჯულობას, მიზანდასახულობას, თანამედროვეობასა და წარსულის მოკეთობაში დაუღლელობას, დაღლილობის მოთმენასაც კი.

უნებლიედ გამხსენდა საუბარი მხატვრის სახელსწრში. ნატო ვანჩაძის პორტრეტს ვუყურებდით და მეგობარი შემოქმედის გულსტიკვილის ხმა მომისმა:

— გამოვინაზე გამაქვს.. მაგრამ, განა საქმარისია? წლები გაღის, ნატო ვანჩაძე კი ეყრანზე არ ჩანს.

— რატომ?

არ მიახსუბა. ვგრძნობდი, რომ პასუხს ჩემგან ითხოვდა. მარტო ჩემგან კი არა, საკუთარი თავისგანაც, მეგობრისა და ნაცობისგან, კლდეგებისა და რევისორებისგან, ყველასგან, ვინც ნატოსთან ერთად ჩაღდა ქართული კინემატოგრაფის აღორძინების კვალიში.

ნატოს კი მიიწი ის აკლდა, რისთვისაც დაიბადა — კოლდეგების ყურადღება. კინოხელოვნებას ნატოს მომხიბვლელია სჭირდებოდა, კინოწარმოებაში უფერულ ადამიანებს კი სწორად ეს ვერ შეეგნო, ნატოს სილამაზეს ვერ ამჩნევდნენ, რადგან ყოველდღე ხედავდნენ, თვალს აჩვენდნენ და გულს იმშვიდებდნენ, თაყვანს სცემდნენ, საქმეში კი არა რთვდნენ.

ქეთო მაღალაშვილსა და ელენე აბვედიანს ვავაგონ:

— თქვენ ამბობთ, რომ ქალბატონი ნატო ლამაზი და ფოტოგენიურია.. გრძობისა და განწყობილების სინდიყის ხვეტია.. რითღა ახსნით, რომ თქვენე კარგი მეგობარი დღემდე როლების მოლოდინში ცდებთ?



არ მოვედლოდი, რომ ორივე მხატვარი წამოყოფ-
რილი შერა უმალ კისერში დამსუსხავდა.

— ამას ჩვენ გვეითებით?!.. თავად უკეთ იცით,
რატომ?! — აიშალა ტლენე.

— რომ ვიცოდოდ, არც ვიციხავდი, — გამოვუტ-
ული მე.

— თქვენი კითხვა პასუხიც არის.

— მაგრამ, თუ მართლა არ იცით, ეს უფრო სამწუ-
ხარია, — მომეფერა მალალაშვილი და გამპოლი
თვალეები მომანათა.

— დიან, კარგად იცით, მაგრამ დუმოილს არჩევთ...
ყველა სდუმხარით, უფრანაობისტივიც და ისინიც, —
კინემატოგრაფიის ხელმძღვანელები. აბა, მოსათენია,
ჯანაძის ქალი გყავდეთ და სამუშაოს არ აძლევ-
დეთ?

რალა მეთქმოდა! მალალაშვილმა და ახვლედიან-
მა ყველაფერი იცოდნენ, თანაც იმდენად ზუსტად,
რომ შეუთხვასაც ბრალდებად მიბრუნებდნენ. ამან
სხვაც მაგრძნობინა. ეს ორი გამოჩენილი მხატვარი
უფრო მაღალი წარმოდგენისა უყოფილა ჩემზე, ვიდრე
თავად მე. როგორღაც მეამა, მაგრამ დამაფიქრა
კიდევ: ჩემი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა სწე-
რათ, მაგრამ თავად კი უმწეო ვარ. თანამდებობას კი
არ ვვლინსმობ, საზოგადოებრივი აზრის ზეგავლენ-
ის განფენის ძალა ავწევი, ჩემი განაფიქრია ამ ორი
დიდებულნი შემოქმედის უმეყოფილებას მივუყენე
და თავი დადაბლებულად ვიგარქენი. მართლაც, რა-
ტომ მზღბა, რომ გაზეთ „პრავდის“ საკუთარ კორე-
სპონდენტს საქართველოში არც მიფიქრია განმეო-
ვადებინა ქართული კინემატოგრაფიის ორმოციანი
წლების თვლენა, ორმოცდაათიანსაც რომ ძილის
ლუღის მოგვარა? რატომ არ გავიტანე ეს პრობლემა
„პრავდის“ ფურცლებზე? არ გაუმეოდებდნენ? არ და-
მნიბეკვადებდნენ? ნუ დამიჭერბთ! რედაქცია მახსენ-
ებდა პრობლემაზე დააყენეთო. განზოგადებული კრი-
ტიკული წერილებით გამოიფიქო. საქართველოს პრო-
გრესული აზრისა და მოქმედების იმდენი გამოკლე-
ლება აქვს, რომ ნაკლოვანებათა ჩვენებაც კი ძრავალ-
მილიონიან მკითხველს ღიღად სასაოგებლო სასაუბ-
რის მისცემო.

მერე, რითი ვპასუხობდი მე, „პრავდის“ რედაქ-
ტორების პოსტელოვის, სუსლოვის, ილიჩოვის რჩე-
ვას? არც უარით, არც პათოსით. ისინიც არ მეცი-
ხებოდნენ დუმოილის მიზეზს. აღბათ თავად უკეთ
იცოდნენ. კინოხელოვნება იმდენად აღიარებულ სფე-
რად ითვლებოდა საქართველოში, რომ ხელდაუკარ-
გებულ იდეოლოგიურ ნაკრძალდაც კი გამოცხადდა.
დროის იმ ხანგრძლივ მოწყობაში, ფილმისა თუ რე-
ჟისორის მნიშვნელობისა და უნარის შეფასება ნო-
მენკლატურულ ფუნქციებში დაუკითხავ შეჭრას უდ-
რავდა და საკითხავადაც კი სახეგაღიებულად ახლოს
არავინ არავის არ უშვებდა. თუ საქირო გახდებოდა,
თავად მიგვახვედრებდნენ ვისზე სა როგორი თქმუ-
ლიყო, რა თქმა უნდა, საქებარი. საკრიტიკოდ კი საქ-
მე როდი მწიფდებოდა. ასეთ იდეოლოგიურ ნაკრძალ-
ში კრიტიკულ თვალს ძნელად უშვებდნენ, მაგრამ,
სწორედ ამან დააავდა მხატვრული კინემატოგრაფიის
ნაკრძალი: ბასრი ხილის მქონენი არ შეუშვებს და
მისი ბინადარნი დამშვიდდნენ, გასაქცევ-გამოსაქციე
არაფერი მქონდათ და სიფხილვე მოადურეს, მუხლის

ძალაც დააქლდათ, მოულოდნელი თავდახმის შიში
მოცხნათ და მოსალოდნელი ლეთარგიულდ დასრულდა
დასჩებდათ. ნიჭისა და უნარის საწეროწერილს სხარე
ში წაერთვათ. წელიწადი წელიწადს ემატებოდა,
კინოფილმები კი თვალდათვალ გვაკლდებოდა, რე-
ჟისორები გვევადი, მაგრამ, კარგი სცენარის მოლო-
ნიში, ყველა ერთად ცდებოდა, კინოსტუდია ხელ-
დაუკარებელ კუნძულად რჩებოდა.

ასეთ ვითარებაში ვიღას ცეცხლ ქართული კინოს
ბრწყინვალე ვარსკვლავის შემოქმედებით დასაქმებ-
სკ ეჭრუნა. ნატო ვანჩაძე პირველია, იყო, კინც
მძიმედ განიცადა კინემატოგრაფიის პრივილეგიურ-
ქულოდის მანკიერი ძალა...

დიდი ცოდვა კი იყო. საქართველოს საოცარი სი-
ლამაზისა და აქტიორული მომზიხველობის ვარს-
კვლავები ჰყავდა, მაგრამ მათ აკაფებას ბევრი რე-
ჟისორი ღდატობდა, — ზოგი იმიტომ, რომ თავად
იყო პროფესიულ კონდაციას მოკლებული და ახალბე-
და მსახიობის მოწვევას რისკად სთვლიდა, ზოგიც ფიქ-
რობდა, რომ გამოცდულ მსახიობს რეჟისორული წარ-
მატების მონაწილედ მიიჩნევდა მუყურბელი და ეს არ
ახარებდა. ახეთმა და სხვა მრავალმა სუბიექტურმა
ფაქტორმა დიდი ხნით გაჰყინა ქართველ ლამაზ მსა-
ხიობთა აუღვარება ეყრანუ და აიქრ მოპოვებულ
ბრწყინვალეობას საერთაშორისო სიკაიფე დაუკარგა.

ეს გრძნობა გამახსენა ყვარლის გზაზე ნატო ვანჩა-
ძის აქტიორულმა ბედმა, რაკი საკესთან მჭდარი კი-
ნოვარსკვლავი ორ დიდ მხატვართან საუბარში რა-
ტომღაც არ ერეოდა, მე ჩემი პასუხი მასხალაოდ გა-
დავდე. მანამდე კი, სხვა განწყობილებაზე გადართუ-
ლმა, არცთუ ბუნებრივად ვკითხე:

— რამდენია ყვარლამდე?

— ცოტა — ბუნებრივად მიასუხა ნატომ და გაზის
ქსელატორს ფეხი მაგრად დააქიარა.

ღამე ყვარლის პატარა და უბრალოდ მოწყობილ
სასტუმროში გავათენე. მანდლონებში დიდ „ლუქს-
ში“ მითავსდნენ. მამაკაცები ორ პატარა ოთახში,
რომლებსაც ღია კარი აერთებდა...

დილით მწერალმა პლატონ კეშელავამ მიგვიპაკი-
თა.

— წუხელ გვიან გავიგე თქვენი ჩამობრძანება...
გვეცით პატავი, გვეწვიეთ.

პლატონ კეშელავა ღილა ჭკუაჯაძის მემორიალური
მუზეუმის მოწყობას თაოსნობდა, დირექტორად მუშა-
ობდა. კვირაში ორ დღეს თბილისში იყო, დანარჩენს
კი ყვარლში სიყვარულით რჩებოდა. ფუტკარიეთ
ტრიალებდა ილიასეულ სახლში, მისი ცხოვრების და
მოღვაწეობის ექსპოზიციას ამდღებდა, ახალ ექს-
პონატებს პოულობდა, საკირო სახსრებსაც შოულო-
ბდა და ამ მანამდე მითვებულ ადგილს მოშობილური
ხალხის სათაყვანო კერად ხდიდა.

გამახარდა პლატონის ნახვა. მუზეუმში უწინაც
ვეოფილვართ, მაგრამ კეშელავამ დამინტერესა:

— ვეღარ იცნობთ, ბევრი მჭირფასი ნივთი შევი-
ძინე, საუზმის შემდეგ აუცილებელი ინახულეთ.

— რა თქმა უნდა!

— ახლა კი ნუღარ დავაგვიანებთ. გველოდებია!

— სად?

— აქვე, ოჯახში!

ყვარელი მეურნე კაცი და მისი ოჯახი თბილად შემოგვგებდა:

— ნატო ნანაზე გწვევით, ქალო! — მოგვებსბა უნდად მიწობლის ხმა და ძველით სავსე ხონით ხელში შუახნის ქალი შემოვიდა.

— ნატოს ინცავალოს ჩემი თავი, ქა, რა ბედნიერა ჩიტმა შემოგაფრინა ამ ჩვენ ყვარელში?

— კახეთის სიყვარულმა!..

— შენ ეგა თქვი. ახა ისე, პირველ მაისს თბილისიდან რა გამოგატვდა ასე დღეა-ადრინა?

— წუხელ აქ გაუთენებიათ, დამიდგეს მე თვალეხი! — დაიკაწრა ლოყა დიასახლისმა.

— რას ამბობ, ქალო, სასტუმროში? — გაიკვირვა მუხომელმა.

— მაა — წაუილა ცეცხლი დიასახლისმა. — იმ ტურტიან სასტუმროსა ჩემი არ გერჩინება.. პლატონ, შენც იტყვი, მწერალი ვარ, ქვეუწის ამბებს პირველი ვიცოვობა.. წუხელ რატომ არ შემატყობინე ნატოს სტუმრობა. ვანა ავტე შეიძლება, რომ? — ავიწვიშდა დიასახლისი — ნატოს ძველი თაყვანისმცემელი და როცა სხვებმა დავაშოშინეთ და ნატომაც დაამშვიდა, კიდევ ერთხელ მოეფერა და ნატოს უმცირეს ბიჭს, პატარა გიორგის გადახედა:

— ე, რამოდენა გაგზრდია, ქალო

— იზრდებიან, მაშ, ჩვენ კი ვებრდებით! — გაუღმა გიორგის დედამ...

— რასა დგებართ, სუფრასთან დაბრძანდით. მიირთვით, უჭმოზე ხართ.

ჩვენც მოჩრდილად დავბრძანდით და ვეება ჩამეხებით ყვითელქონად ალაპლაკებული ხაში ჩამოვირბივით, თითო ქიქა ქაქის არაყი ჩამოვიკრიბეს და როცა ყვარელი ქინძმარულითაც ყელი ჩავიკოვლონივით, უფრო ხალისიანი დასარაკო აეწვი, ვინემ გუშინ დამით ყვარლის გჯაზე მანქანაში გვეკონდა.

მაგრამ სუფრას ეშვი მამინ უფრო ეძლევა, როცა მომსმინე და განსჯელი მანდილოსნის ყურადღება არ აკლია.

ვერ ვიტყვი, რომ ჩვენი მასპინძლის ოჯახში კაცები გვაკლდა, — მაგრამ ქალები მაინც გვეპარბობდნენ. მარტო რიცხვით კი არა, — თვალში შემეცოცონე თავაზიანი ყურადღებითაც. ერთნი მაგიდის კერძით შესავსებად მიდი-მოდიოდნენ, მეორენი მასპინძლის ნათქვამს თვალს აუოლებდნენ, მესამენი ნატოს ახლოს მიუტყულებდნენ და დროადარო, უნებლიედ, სათაყვანო კინოვარსკვლავს თითით ნაწად ეხებოდნენ.

ყველა გრძნობდა ერთს, — თუ რომელიმე იმათგანი უფრო თბილად მოეფერებოდა ნატოს, უნაღ ისეთივე მოფერება სწყურდებოდა, ნატოც ამას უხვდებოდა და ყველას ერთნაირად მომხიზვლელად უდიშოდა. მერე ჩემსკენ მოიხედა და სამაჟლო ოპის ფრონტზე დადებულია სადღერძოქლოში ისინიც გაიხსენა, ვინც ისეთივე გრძნობით დეცა აქ. მშობლოურ მიწაზე.

— ბევრია ასეთი!.. მათ შორის ნიკოლოზ შენგელაიც. ისიც დეცა, როგორ მებრძოლი, ვერ წარმიოდვინეთ, როგორ მიუწევდა გული ფრონტზე, მაგ-

რამ აქ დარჩენა დაავალეს, სამაჟლო ოპის ზურგის გამამაგრებელი ატმოსფეროს ამსახველი კინოფილმის შექმნა ურჩიეს. შეუდგა კიდევ, მაგრამ ვერ დანარულა... მეგობრებმა დაამონტაჟეს... გულმა უღწა-ტა და თბილისში დაიკრძალა! მე არა მჭერა, რომ ჯარში წასულს, ქერის რომელიმე უბანზეც არ უმტყუნებდა დაცხრილილი გული.. აუცილებელი უმტყუნებდა და ისიც იქ დარჩებოდა, სადც ახლა ბევრი მისიანი საუკუნოდ განისვენებს. მე ეს მამშვიტებს! იგი გარტყავთის თვადამართზე წაიქცა, მაგრამ ამით მივიტ მიწის რომელიმე კვადრატზე დედუპულად არ ითვლება? რა თქმა უნდა, ითვლება, ფრანტილივით ჩაიჩოქა საქესთან, თუმცა მისი მანქანა ცეცხლწაქილებულ ტანად არ იქცა: ლგადლებში გადაღებული ფილმის უკანასკნელი კადრები რკინის კასეტებით თბილისში ჩაიტანეს და კოლია შენგელაია თავისი ხალხის მესხიერებაში ამ ფილმითაც დასტოვეს.

— დასტოვეს! — წაუტყია ქიქას პირი მასპინძელმა.

— ხელოვნებაში დარჩა! — დაწვეთა პურის ნატებს მიქლამემ.

— დარჩა! — დაუმატა ყველამ.

— ცოცხლად დარჩა! — და ნატოს ქართულად ნათქვამი რიტერის გადაურუსულე. იმანაც ჩვენი გრძნობით თავის საგულეში ჩაიხედა და ჩვენებური სევდა ამოუდგა:

— როგორც ცოცხლებს, ისე ვადღერძებლებს! — და ქიქა დღეა. ქეთო მაღალაშვილმაც თვალის ერთი შეხედვით აგრძნობინა, რომ შესანდობარი უნდა დალიოს.

— მართლა?! — და რიტერმა ძირამდე დასცალა. — ამიტომაც, არ დაკარგულიყოს ხსოვნა ყველა მათი! — დამთავრა სადღერძოქლო ნატომ და თვალეხი ყვარლის მთებს მიაპყრა.

დილის საუზმე დუმილით დამთავრდა. სტუმრები წამოვდევით, აზრისა და გრძნობების აფორაკებამ ავაშლა. მასპინძლებიც დუმდნენ, თანაგრძნობისა და გულგზარებისთვის მზაყოფნამ ჩვენი თავი გამოაცილებინათ. უხმოდ მოვდიოდით ილიახელი სახლისაკენ... უსიტყვოდ მივიძლიდა პლატონ კემულავა. მერე შედგა. რამდენიმე ნაბიჯით ჩამორჩენილ ქეთევან მაღალავივლს დაუქადა და როცა გაუსწორდა, მოძალებული სევდიანი განწყობილების გასაფატავად მიმართა:

— შენი მელით დანატულ ილიახელ პორტრეტსაც გაჩვენებ.

— გამახარებ, პლატონ. კარგა ხნის წინ დავხატე. სამწუხაროდ, ფოტოსურათის მიხედვით, — გაიხსენა ქეთევანმა.

— ნატურიდან ილიას დახატვა თითო-ოროდღას ერგო ზედად — გაუახსენე მე. — გიგო გაბაშვილის გარდა. გრიგოლ მესხსაც. მოსკოვში სწავლობდა, მაგრამ თბილისში ჰყავდა ნანახი ილია... დანაშაულია, რომ ჩვენი წინაპრები საკუთარი პორტრეტის დახატვაზე არა ზრუნავდნენ. კიდევ კარგი, რომ ფოტოგრაფებთან მიდიოდნენ. ეს მაინც გააკეთეს, დიდებული ფოტომასალა დაგვიტოვეს, მათ შორის, ილიამაც. თანადმერე გამოჩენილი ინტელიგენტებიც ხშირად უნდა ეწვიონ მხატვრებს. მხატვრებმაც უნ-

და შეასწავს მათ, რომ დაქარაღულ დროს არ წარმოადგენს რამდენიმე სენსისათვის მოცლა.

— დიდი უკუღმართობაა, რომ ოჯახს ამის მოთხოვნილება დაეკარგა. საგვარეულო ფოტოალბომებს კი არა, საოჯახოსაც ვეღარ შეხვდები. კედლებიდანაც ჩამოსხსენს ფოტოები! — დაურთო კეთევანმა.

— ჩვენ ვგარს უკველვით მქონდა საოჯახო ალბომი — თავი მოიწონა ირაკლი მქედამქემ, — ამას დიდი აღმზრდელიობით მინიშნულობა აქვს. ახალგაზრდობა მოწინებთ ექცეოდა თავის წინაპრებს, თანაც, როგორც, — ბრწყინავალს...

— მაგრამ, ყველას ოჯახი ისე როდი იყო გამოფენილი. გლეხს, მაგალითად, სად შეეძლო საოჯახო ფოტოგალერეის მოწყობა, — შეგვახსენა პლატონ კეშელავამ.

— ამას ნუ იტყვი, ბევრი გლეხის სახლში მინახავს ერთი ფოტოსურათი მაინც ახლად დაქორწინებულებიან, — გაიხსენა ისევ კეთევანმა.

— შეც! — დაუდასტურა ედენე ახვლედიანმა. — რა ოჯახია, რომ დედაბავსის სურათი კედელზე არ ეკიდოს. ვითომ, რაო, ჩვენს ნახატებზე ნაკლები მნიშვნელობა აქვს ადამიანების სიცოცხლის გასაღამაზელობა?!

ნება-ნება მუსაიფით ილია ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმიდან მივიდით, სადაც, უეჭველია, დაგვხვდებოდა საგვარეულო სურათებიც და საოჯახო ფოტოალბომებიც, კედელზე დაიდებულიც და სქელ მუყაოში ჩაბრუნულიც. დიდი მწერლისა და მოღვაწის პატარა ენოში პატარა ორსართულიანი შენობა დგას, ციკაბო კიბით ასასვლელი. ჭერდაბალ ოთახს ილიას შარვანდი ანათებდა. ექსპონატს ექსპონატი მისდევდა და იმ დიდი დამაინის სიცოცხლე ერთის თვალის გადავლებით ცოცხლდებოდა. სტუმრად შემოსულები ისე უხმოდ ვათვალიერებდით მწერლისეულ ნივთებს, თითქოს ილიას სუნთქვას ვგრძნობდით, ილიასეულ მხერგს ეჭვრტდით და ამის გამო ფეხისწერებზე დავლიოდით.

კეთევან მაღალაშვილმა საკუთარი ნახატის ნახე ისურვა და პირველმა ნატო ვაჩნაძემ მიაჩინა მეორე ოთახის კედელზე...

— ილიას ცხოვრება დიდი რომანის თემაა. სამწუხაროა, რომ ამ რომანის დაწერა ჭერ არავის უძლია. არც პიესა დაწეროდა, კინოფილმიც არ შექმნილა, მუსიკა და მხატვრობაშიც ბევრი როდი გაკეთებულა. — დანანა ვაჩნაძემ.

— ასეც ნუ ვიტყვით, ქალბატონო ნატო, — თუ ბევრი არ შექმნილა, მრავალს მაინც ცდილან. სხვა სამუშაოა, რომ სასურველი მხატვრული ღირებულების ნაწარმოები არ გამოსვლიათ, მაგრამ განა ცოტას გაისარჩენენ მხატვრები, ფერმწერები, გრაფიკისა და ქანდაკების ოსტატები. იაკობ ნიკოლაძის ნაძერწი ბარელიეფი წინამორბის ობელისკზე ამოკეთეს, ქვეში გამოკეთილი ბიუსტი კი მოქანდაკის სახელმწიფოდან რახანა ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის შენობაში გადართანეს და ფონდებში ინახებდა, სხვაც გაკეთეს, — თანამედროვეთა ნახტები ქანდაკება, ფერწერული პორტრეტი და, რაც მთავარია, ძეგლისათვის გამოჩნული ესკიზები. გავა დრო, ალბათ, არცთუ ბევრი ხანი, და ილია ჭავჭავაძის ძეგლს აქც ვნახავთ, ყვარელში, თბილისშიც, საგურამოში და სა-

მეგრელოშიც, ყველგან, სადაც ქართული სულთერ ცხოვრების მაჩისცემა ისმის. თქვენ სწორედ, უნდათ მისი ცხოვრების რომანიც დაიწერებოდეს... მაგრამ სულმან. — დავეთანხმე ნატოს.

— რატომ?! — გაბრაზებით გაიკვირა ედენემ.

— იმიტომ, რომ ილიაზე რომანი ასე მალე ვერ დაიწერება. ჩვენი თაობა ამას ვერ შესწავლავს. იგი იმდენად ცოცხალ ტიტანად ახსოვთ, რომ ვერც შეხედავთ მისი ხასხასა და აზრის ისინიარად გაცოცხლებას, როგორც სხვების მიმართ ახერხებენ. ბუნებრივად არის, — ილია ილიაა. და მისი მხატვრულ პერსონაჟად გადაქცევა, შესაძლოა, მკრეხტელადაც კი იქცეს... უველა არც შეხედავს. ილიასადმი ლტოპბერი უძღვნიათ. სულ სხვა არის რომანი, თუმცა, მონოგრაფიებიც კი არ არის დაბეჭდილი...

ილია ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმი საფუძვლიანად დათავალიერეთ, ენოში ჩამოვიშლიეთ. მაგრამ დიდი მწერლის ცხოვრების აღმდგენი სურათები თვალიდან როდი გვშორდებოდა. თან ის კულეორისეენ მიმავალი ზნა გვიზიდავდა, ყვარლის მთებისადმი გამოსაღმების სტრიქონები გვახსენდებოდა და ილიას სახე ცოცხლად გვეხატებოდა.

ნატო ენოში გამართულ გრძელ სეამზე ჩამოქდა, სახეზედ მორთული ყვარელი გოგო-ბიჭები შემოეხვივნენ და საუბარი გაიბო, მაგრამ მოკრძალების გრძობა ბორკუდით და სათქმელს მომდამბარ, ალერსიან შეხედვაში ახვევდნენ.

ერთი მთავარი, სხვებზე უფრო ღამაში და გამოჩნული გოგონა რომ იყო — უფრო გაბედული აღმოჩნდა, და, რაკი ნატოს კეთილი და ღია თვალბივ შეხედვლენ, ჭკობა:

— კახელი ხართ, კახელ ქალებს არკი თამაშობთ. განა გული არ მოგიწევთ?...

ნატო ამგვარ კითხვას არ ელოდა. არც ისეთს, რომ ერთდროულად ორ პრობლემას აუენებდეს, ეინოგრაფიულსა და წმინდა პროფესიულ შემოქმედებისას ხასიალსა. მერე ჩვენ გადმოგვხედა და ცნობისმოყვარე თვალბივით თითქოს შეგვეკითხა — „რატომ არ თამაშობ, პა?“, რა უსახუბო?! შემდეგ მხერკა იმ მოსწავლე გოგონაზე გადაიტანა და სხვების მომლოდინე თვალბივსა შეხედა.

— გგონიათ, გული არ მიმიწევს და იმიტომ არ ვთამაშობ? არა, ასე ნუ გამოიმტებთ. განა ჩემი მოლოწინა როდი აქ. კახეთი არ გადავიღე, თქვენს მუხობლად, ლავრობის რაიონში, სოფელ თამარისში ვიღებდით, თანაც, რა დღეებში, სამამულო ომი ახალი დაწყებული იყო. იქნებ, არც ვენახოთ — „იგი კვლავ დაბრუნდება“. გურკანში დავიწყეთ და ლავრობეში დავამთავრეთ. მიუღო კახეთი შემოვიარეთ. ფილმის ბედნიერად დამთავრების წმელი მქონდა, მაგრამ...

ნატოს ხმაში სევდამ იძალა. ბავშვების თვალბივს კი ხანაწულმა იფეთქა: „იქნებ, არც ღირდა ამ კითხვის მიცემა?“ მერე ღუმილი ისევ ნატომ დაარღია:

— არ იფიქროთ, რომ სანატოელი აღარ დამჩრა. კიდევ მაქვს იმედი, რომ ჩამოვალ კახეთში. ისე კი არა, როგორც დღეს, სამაისო უქმებზეც, — სამუშაოდ, რომელიმე ფილმში სათამაშოდ, მაგრამ, განა ყველაფერი ჩემზეა დამოკიდებული, ჩემს სურვილზე ჭკობია?! — ღრმად და მძიმედ წარმოთქვა და ისევ



ჩვენსკენ გამოიხედა, ელენე ახვლედიანს თვალები მიპარდა და განაცხადა:

— ეგე, იმ ქალს ხედავთ, მეორეს რომ ელანარკებსა ერთი ელენე ახვლედიანია, მეორე კი ქეთევან მაღალაშვილი. ორივე მხატვარია და ჩემზე ბევრად ბედნიერი.

— თქვენ რომ ღამაში ხართ! — მიაძახეს გოგონებმა და თან შორიდებით მხატვარი ქალებისაკენ გაიხედეს, ნატომაც იქით გაიხედა და დაამშვიდა:

— აი, კარგად გაეცანით მათ ნამუშევრებს, საქართველოს ბუნების სურათებს, ქართული ქალ-ვაჟების პორტრეტებს და მერწმუნეთ, მხატვარი-ავტორებიც ძალზე ღამაშია ჩაგრებათ მებსივრებაში. მე კი — რას მაძლევს ჩემი გარეგნული სიღამაზე? ბევრს არაფერს. ზოგჯერ იმდენ სევდასა და მწუხარებასაც, რომ ცაყად დაბადება მერჩინვა.

ამ სიტყვებზე უკარგელი გოგონები მოიკუმხუნენ, ხაჭვანი კი გაეღიმა: — „ნატო ვაჩნაძეც კი ვაჟაკობას ნატომოსა!“

ჩვენს ჭკუებს ელენე ახვლედიანი შემოუერთდა. ქეთევან მაღალაშვილმა კი ძეძვის ღობისკენ გაიხედა, თვალი ერთი ქალის ტანს შეავლო, დააკვირდა, გაიღიმა და ნატოს გასაგონად თქვა:

— ბრწყინვალე სახე! ნამდვილი ოთარაანთ ქვრივისა..

ნატომ გაიხედა. არ გაეღიმა. უფრო დაღონდა ქეთევანსაკენ შეხედა და უფრო მეტი სევდა მოიყარა თვალბნობი..

ქეთევან მაღალაშვილი ნატოს გარშემოხვეულ ბავშვებს მიუახლოვდა და ჰკითხა:

— ედღაშვილობასა, მითხარია, ვისა და სადა ცხოვრობს ეგ ქალი?!

— მართას ეტყვიან.. დედისერთას ელის, რა ხანია, ის კი ოში დაიღუპა.

— დარჩა ვინმე? ვისა ზრდის?..

— აღარვის, ქვრივია.

— ქვრივია?! — ნატო ზეზე წამოღდა, გზაზე მიმავალი ქალის შავ ლანდს თვალი გააყოლა, დიდხანს უყურა, და როცა ორღობეს მიეფარა, მაღალაშვილს გააგონა:

— ოთარაანთ ქვრივისა..

ზურგისევე გვერდით მდგომ იმ ღამაზე გოგონას უხარხარ:

— შენა გგონია, სანატრელი არა მაქვს რა? დღე-ნაღამე ამანზე ფიქრობ, აი, მართა-ქალის ბედზე.

მერე ნერვიულად გაუღიმა, თითქმის უმიდელი საფიქრებელს რა ფასი და მნიშვნელობა აქვსო და დაუმატა:

— ოთარაანთ ქვრივის სახის შექმნას ვნატრობ კინოში. ეს ფიქრი ახლაც მარწუხებს. თუმცა, მხოლოდ მას შემდეგ გამიჩნდა, რაც თავადაც დავქვრივდი. მანამდისაც უურადღებით წამეკითხა ილია ჭავჭავაძის მოთხრობა, მაგრამ მხოლოდ ომის წლებში შევიცანი ამ ქალის შინაგანი ხასიათის ძალა, მისი განსაკუთრებულობა, უჩვეულობა.

ნატოს აღერისინამა თვალებმა ბავშვები გამაზნევა, ის ღამაში გოგონა კი უფრო გაათამაშა და ისეთი რამ ჰკითხა, რომ ჩვენ ვეგონა, ნატო დაიბნედა:

— თავადის ქალი ბრძანდებით. ანდრონიკაშვილებში ნაზარდი და ვაჩნაძიანთში გამოთხოვილი. რად

მიგონებთ გული გლხვი ქალისაკენ? ბატონიშვილმა უფრო არ დაგშვენდებოდათ ამისთანა ღამაშსა და გამოსულსა?!

ყველას გაგვეღიმა, საზღვლი გოგონას დაგვეხარხარებდა ვემათ გაგვეკვირა. ნატოს შევხედეთ და გვეამა, რომ თვით ჩრდილში არ შევეყო:

— ილიაც დიდი ბატონი იყო, ყვარელშიც და საგურამოშიც. მასზე უკეთ მეორე ვინ უგებდა აქაურ თუ იქაურ გლხეკაცობას, მის ენასა და ფიქრსა?!..

ნატო ახლა უკვე გაბრწყინებული თვალებით ღამაშადავდა. წყლადღამა დაღონება-ჩაფიქრებამ გაუარა, სახეზე სიხარულის აღმური მოედო, შებლი გაეხსნა და ვითომცა თავის ტოლი კოლეგების, მსახიობებისა და რეჟისორების ჩარეოდევამი მდგარყო. გატაცებით ამტკიცებდა მისი პარტიის საფუძვლიანობას, თავადიშვილის მიერ გლხვი ქალის როლას განსახიერების ბუნებრიობას..

— ბერი მიფიქვია ოთარაანთ ქვრივის სახის შექმნაზე და ჩემი ოცნება რომ ასრულდებოდა, დღესვე შევუდგებოდი მუშაობას!. გამოგატყდებით, ჩემი ეს წადლი არც არასდროს დამიშალავს. მეგობრებსაც გავუზმობდი და კინომოღვაწეთაც გავუზარებ. ყველას მოეწონა ჩემი არჩევანი, მაგრამ, რაა?! ამაზე ვაჩრდა საქმე. ვერ იქნა და ვერ დაიძრა ადგილიდან. რამდენი ხანია ქართული კინოსტუდია არსებობს, ჭავჭავაძის წინაწარმოები კი ეტრანზე არ გადაიქანეს, მარტო ეს კი არა, სხვა მრავალიც. ილია გუავდეს და მისი ნაწარმოებები ხალხს ეტრანზე არ ენახოს, განა მოსათმენია. „კაცო ყარაღის!“ მთავრობელებს, „გლხვის ნამშობისა“ და ლუარსაბ თათარაძის წამკითხავ დიდსა და პატარას, ძველსა თუ ახალ თაობას, არცერთი ეს წაიხიხილი და შესისხლორცებული ნაწარმოები კინოეკრანზე, ან თეატრის სცენაზე არ ენახოს, — სამართალია?!

— მერედა, ვინ გიშლით, რატომ არ დგამთ? — ჩაერთა საუბარში პლატონ კეშელავი. — კინოსტუდიის ხელმძღვანელები წუწუნებენ, მწერლები არ გვეკარებიათ!. აგერ, გვერდით ილია ჭავჭავაძე გვეგეთ და კიდევ წუწუნებდით. მოჰქილონ ხელი, წაიძლილონ! მე შენ გიტყვი, — ვერ გაგიძღვებთ! მთელს საქართველოს წინ უძლიდა, როცა უქირდა და ახლა რა გაუქირდებთ, როცა უღიხის.

— სწორედ ღიხისა იცის მოღუენება, მომღებენ ცაცს ყველაფერი უმეარისად ეჩვენება და იმას ემოტინება, რაც თვლიათაც არ უნახავს და უურთიაც არ გაუფიქრა. მხოლოდ ნატრობს მშანაწარმულ სახატერეს! — ჩაურთო ელენე ახვლედიანმა და ნერვიული, ხელმეგაშლილი ენტიკულადიკით განაგრძო:

— შეზე, რამხელაა კახეთი.. ღამაში და ღონიერი. ასეთი კუთხე გაგვანდეს და მხატვარი კი დახოთულ სახელოსნოში იკეტებოდეს.. რას დანიხავს სახლის ფანჯრიდან, მთი უმეტეს, თუ შუშაბანიდი წინ კი არ გიდაგას, — ზემოდან გადმოგვიხარავს, შვე ქერიდან დაგუფრებს. უცნაურები ვართ. ქვეყანაზე ყველა მუხს უსწორებს თვალს. — ადამიანიცა და ცხოველიც, ვაშლის კენჭროცა და ვახის ფოთოლიც, მხატვრები კი გაფურბივართ, სახელოსნოს ისეთს მენებენ, რომ არცერთი ფანჯარას არა სჭირან, აფურთ ამოქოლავენ ხოლმე, მაგრამ შუქისათვის ზემოსარქმელს სტოვებენ, თანაც აღმოსავლეთისაკენ კი არა, — ჩრდი-

ლოეთისაკენ მიმართულს.. შვეის უფროსიან, — პირ-
დაპირ არ შემომაწათოსო. რა მოხდება მერე, — შე-
მოგვანათოს, შვე განა სვედას მომგვრის? ვინ დაი-
წერებს? უმჯეურ ოთახში ნესტი ჩნდება და ადამი-
ანის სულს სვედას ბოძა ეცილება. ღმერთმანი, ვერ
გამიგია?! რა სისულელეა. ჩემი ბინის ზვეით აღარა-
ვინ ცხოვრობს. მაგრამ სახარავი როდღ ავხადე შუაშა-
ხანდანი კერის გადმოსხურავად. შვე ფანქრებიდან
ბანათებს და ძალიანა მახარებს. წინ თბილისის ისეთი
ხედი მოჩანს, რომ იმის ნახვას რა სკობს. ზოგი მხატ-
ვარი დღეს ისე დაღვებს, მწვანე ფოთოლს
ვერ შეხედავს და მზის სხივს თვალსაც ვერ
მოკრავს. ზოდა, ასეთს მოსთხოვე კარგი პეიზაჟი
დაგიხატოს, საქართველოს ბუნებას მიეფეროს!..

არაფერიც არ გამოუვა... მიზღაქნ-მოზღაქნავს... მე-
რე იტყვის, პეიზაჟისტი არა ვარო... როგორ იქნები
პეიზაჟისტი თუ მარინისტი, თუ პლენერზე არ გახვე-
დი... ვერ წარმომიდგენია, — როგორ შეიძლება ბუ-
ნებას არ უყურო?! საშინელებაა! თანაც ისეთ ბუნე-
ბას, როგორც ჩვენია. შეხედეთ, რა ლამაზია... რა ფე-
რის მწვანეა, ხახხასა, განუმეორებელი. რა წარმოსა-
ხვით შეიძლება ასეთი მწვანის გადატანა ტილოზე
თუ არა ბუნებისაგან აღებით. ბუნებიც კი თავისით არ
გეახლებოდა. თავად უნდა ეახლო. მითუმეტეს ახლა,
— მანქანები გამრავლდა... ნატომაც კი შეიძინა „პო-
ბუდი“, ხშირად ვსარგებლობთ ხოლმე, თუმცა, დამი-
ხედეთ მაგის მოფრობას, უკანსვლა არ ეტრებება,
სულ წინ მიიწევს. მაგრამ უწინ მანქანებიც არა
გვყავდა, ფეხით დავდიოდით. მთელი სიღნაღი დავ-
ხატე, თელავიც, მალე სხვებსაც ავიყოლები. ქალთა
ბრიგადა უნდა შევქმნა. ბუნებაში გავიყვან, მთაში,
ველზე. უმარავი დასახატა, აღამიანებიც ღამაში,
ჩანსალი. ისეთი კი არა, ზოგიერთი რომ დღის ასფალ-
ტირებულ ქუჩაში! მეზოზედა უქნარების შეხე-
დაც. ქალებისაც, ვერაფერს რომ ვერ ხედავენ დ'
არაფერს რომ არ აკეთებენ...

— შენ ძალიან ენად გაიკრიფე, ელიჩკა! — გალი-
მებით შეხედა ქეთევანმა მეგობარს — ასე დალაგებუ-
ლად სხვა დროს არ ვილაპარაკია.

— თქვენი შემხედავი დალაგებულს რას მათქმევი-
ნებთ. ამ პატარებმა მომიხიბლეს. შეხედე, რა სუფთა
თვალეებით გვიყურებენ. ამით ჰგონიათ ყველაფერი
ისე ადვილია, როგორც ცხოვრებაში წერია. ამხელა
მსახიობია და ერთი ნატვრაც კი ვერ ასრულებია.
ოთარაინთ ქვერვის როლის თამაშიც კი ვერ მოახე-
რა. საზოგადოება... რა გაკრივდა ასეთი, თვრამეტი
წლის გოგონას ხომ არ ნატრობს. მისცენ! რა
ხელს უშლით. ვერ გამიგია ვინ ეწინააღმდეგება?!
თითქოს ყველა ნატოს მეგობრები არიან... როდღ კი არ
აძლევდნენ, ხალხსა მკითხონ. ის ეტყვის საკადრისს. მაგ-
რამ კინა ჭიჭიხავს მაყურებლებს რაც რეჟისორს უნ-
და, იმასა დგამს, კინოსტუდიის დირექციას რას და-
ვიდევს: ხან ერთი და ხან მეორე საბაბით როდღს არ
მოგვცემს. ზოგჯერ იმიტომ, რომ სცენარია არ არიო,
ზოგჯერ იმ საბაბით, რომ რეჟისორი სხვაგვარ ტი-
პაუს ეძებსო. ამ ძებნაში ნატო უქმად რჩება. კიდევ
კარგი, რომ არა ბერდება. იმათ ჭიბრზე არც არას-
დროს დაბერდება... ვანაძიანთ ქალია...

ვანაძიანთ ძალი კი თვალხარლი იქდა. თავის სათ-

ქმელს სხვა ამბობდა და უთქმელადაც საკეთარ
გრძნობებს ავლენდა.

— რეჟისორებს ნატოს ფასი რომ ესმოდნენ, რა
რანთ ქვერვისაც ათამაშებდნენ და ეკატერინე ქა-
კავძესაც. — ისიც თქვენბური იყო, კახელი, სამე-
რლოში დადიანის დედოფლად აღიარებული და თუ
ვიმისე შეუძლია დღეს საქართველოში დადიანის
კინო-მეულეობა, ჩემის ზართი, მხოლოდ ვანაძიანთ
ქალსა. მაგრამ, რამ დაუხუჭათ თვალები ჩვენი კა-
ნის ხელმძღვანელებს, რომ ამ როლის ერთადერთი
შემსრულებელი ნატო ვანაძის უქმად სტოვებენ... არ
მესმის, დანაშაულია, ძალიან დიდები. ღამაპარკაც კი
მეზოზედა — მოსკრა ელენემ და ნატოს დაუბღვი-
რა:

— შენ კი იომენ და ხმას არ იღებ!.. **Дурал!**

ტო ვანაძე იმათ რიცხვს ეკუთვნოდა, ვისაც
ყველაზე ნაკლებად ეტრებებოდა თავისი თავის და-
ცვა, მაგრამ ვინც ყველაზე მეტად იცავდა მშობლი-
ური კინემატოგრაფიის მხატვრულ-ემოციურ მომზი-
ბეულებს.

კინოსტუდიის გარეშე მდგარი მეგობრები კი არც
იმ ძალის აღამიანები ჩანდნენ, რომ თავი დიდად გა-
მოედოთ. ყველა იმ ძალის პერსონა იყო, ვინც ერ-
თმანეთს ვერაფრით დეხმარებოდა, დაკლებით კი —
იოლად დააკლებდნენ. სამარისი იყო ერთი რამეც ცუ-
დის თქმა, რომ სხვები ხელზე დაიხვედნენ და წარ-
მოებაში ჩასაშვებ ფილმს ქარის საფარფიტოდ გამო-
პიენდებდნენ კინოსტუდიის დირექციის დერეფანში,
ფილმის სცენარის მიღება-არმიღებაზე დაუსრულებ-
ლად ასწონ-დასწონიდნენ, გასწევ-გამოსწევდნენ, გას-
წულ-გამოსწულავდნენ, ააგდებ-ააბურთავებდნენ და
ბოლოს სასცენარო არქივში ამოაუფინებდნენ
თავს...

აი, ამიტომ, მიღვარებით ვუსმენდი ნატოს საუ-
ბარს ყვარულ ბავშვებთან და ახლდებიანთან და-
ლოგაცა ვეთანხმებოდი, ერთსა ფეჭრობდი მაშინ, —
რით დავხმარებოდი? კალმით, პროტესტის საქაროდ
გამოთქმით? ისე ხმაშაღლა და მწვანედ მაინც ვერ
ვიტყოდი, როგორც უღვერ ახლდებიან ამბობდა. და,
თუ მას არაფერი გამოსდიოდა, აბა, მე რას გავაწყო-
ბდი?

ამის განაღწებამ კიდევ უფრო დამადომა, მაგრამ
მიღლის ნაერწყალი მაინც არ მიქრებოდა. იქნებ,
მართლაც დამდგარიყო ასეთი დღეც, მეც რაშით გა-
მოვდგომოდი, მისი ნატვრა ამხედინა, ერთი კი არა,
ორი-სამი ფილმისათვის მომიწვია.

ეს დღეც დადგა!

მაგრამ, განა დღე შევლის დაკარგულის აღდგენას,
მით უფრო, რომ ის ერთი დღე, იქნებ წელიც, არც
ჩემთვის იყო გრძელი და მით უფრო მოკლე გა-
მოღვა ვანაძიანთ ქალისათვის, ვინც თავის ნატვრას
ყვარულშიც კი იხსენებდა.

თეატრალი სიმბოლიზმის შესახებ

მიხეილ კალანდარიშვილი

თეატრალურ ხელოვნებაში დაცემის შემდეგ განახლება ისევე ბუნებრივია, როგორც ცხოვრებაში. ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში ფილოსოფიისა და მეცნიერების სხვა დარგების მიღწევებით გამოწვეული ნოვაციები მხატვრულ სფეროში ძალზე გაბედული იყო. მან თავისი განვითარების გზაზე დიდ „სისწრაფეს“ მიაღწია და მისმა ინერციამ ჩვენს დღეებამდე მოატანა.

ხელოვნებამ, ცხოვრების მზარდ ტემპს რომ არ ჩამორჩენოდა და საუკუნის რევოლუციური აღმოჩენების ყველა მხარე მოეცვა, თავისი ინტერესების ორბიტაში ისეთი დისციპლინებიც ჩართო, რომლებსაც ადრე სერიოზულად არ თვლიდა. თეატრში ნატურალიზმის დამკვიდრების პროცესის დახასიათებისას ტ. ბაჩელისი სამართლიანად აღნიშნავს: „მეცნიერების შუქზე ადამიანის ახლებურად დანახვის სურვილი წარუშლელ კვალს აჩენდა ხელოვნებას“¹.

თუ პოზიტივიზმის წიაღში აღმოცენებული ნატურალიზმის ესთეტიკისთვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა საბუნებისმეტყველო დისციპლინების მიღწევებს, სიმბოლიზმისთვის ბევრად უფრო საყურადღებო გახდა იდეალისტური ფილოსოფიის საერთო აღორძინება. სამყაროზე ჩამოყალიბებული შეხედულების რადიკალური გადაფასებით გამოწვეული ცხარე ფილოსოფიური დებატები გამოძახილს ხელოვნებაშიც ჰპოვებდა.

ო. კონტესა და ი. ტენის პოზიტივისტურ კონცეპციებს, რომლებმაც გასული საუკუნის 80-იან წლებში დიდი როლი ითამაშეს ნატურალიზმის დამკვიდრების საქმეში, ათეული წლების შემდეგ დაუპირისპირდნენ

ახალი მოძღვრებანი. მათ კი თავის მხრივ, საყრდენი შეუქმნეს სიმბოლიზმს. ამ დროისთვის მეცნიერებაშიც და ხელოვნებაშიც დაიწყო რაციონალიზმის წინააღმდეგ შეტევა სუბიექტური საწყისის აბსოლუტიზაციის ნიშნით. ამიტომ ბუნებრივია, რომ უდიდეს გავლენას იძენს ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმი.

ფ. ნიცშეს² შრომებში ჩამოყალიბებული „ნეოკანტიანელობა, ემპირიოკრიტიციზმი“ და „სიცოცხლის ფილოსოფია“ ასახვას პოულობს გასული საუკუნის ბოლოდროინდელ მთელ ევროპულ ხელოვნებაში. ეს იყო გზა მისტიკისკენ, რელიგიისკენ, რაციონალური შემეცნების საზღვრებს მიღმა არსებული „უმაღლესი რეალურობისკენ“³. მხატვრული აზროვნების საშუალებებად იქცნენ ნიშნები, აბსტრაქციები, მითები, იგავები, რომელთა მიზანი იყო მარადიული, არასოციალური კონფლიქტებისა და ყოფიერების ზოგადი ფილოსოფიური პრობლემების ასახვა.

მე-19 საუკუნის ბოლოსთვის ნიშანდობლივია მისტიკური ტენდენციების გაძლიერება. საუკუნესთან ასეთი გამოთხოვება ისევე აუცილებელი შეიქნა, როგორი გარდუვალიც და, ამასთან, გაურკვეველიც იყო ახალი დროის მოახლოება. წარსულის ნაკადებით გადაარეცხილი, და ნიცშეს „მარადიული დაბრუნების“ მოძღვრებაზე აღმოცენებული, მომავლის სახე, ეს არის სახე იმ გზისა და „წამიერების“⁴ კიშკრისა, საიდანაც „მიეღინება უკან გრძელი, მარადიული გზა და ყველაფერმა, რაც შესაძლებელია მოხდეს მო-

მავალში, ერთხელ კიდევ ამ გზაზე უნდა გაიაროს⁴⁴.

სოციალურ-ისტორიული თვალსაზრისით „მარადიული დაბრუნების“ კონცეპციამ, რომელიც, კ. ლიოვიტის განსაზღვრით, „სა-სოწარკვეთილების ოპტიმიზმს“⁴⁵ გამოხატავდა, ფილოსოფოსის ნათურველი სიმშვიდე ვერ მოუტანა. თუმცა ასე უნდა „მარადიული აღორძინების“ თეორიის იდეურ-ესთეტიკურ ზემოქმედებას გვერდი ვერ აუარეს მ. პრუსტმა, ა. ბელიმ, ა. კამიუმ, პ. პიკასომ, ფ. ფელინიმ და სხვებმა.

ახალი ეპოქის მოლოდინმა წინასწარმეტყველების დაუოკებელი მოთხოვნილება წარმოშვა. ათეულ ათასთა ხმები ქადაგებდნენ ბურჟუას ვაფანტეას, ცდილობდნენ გამოეყვითათ სოციალური, თუ სხვა ცხოვრებისეული პერსპექტივების უცნობი კონტურები; სპირიტუალიზმი და მისტიკა რეალურ პრობლემებს აშორებდნენ საზოგადოებას. ის მარჩიელობანი, სიღრმეების წვდომის პრეტენზია რომ ჰქონდათ, ზოგჯერ მოულოდნელად კომიკური სახით შემოტრიალდებოდნენ ხოლმე.

ამის კარგი მაგალითია ვალერი ბრიუსოვის ანდრე ბელისადმი მიწერილი ღია წერილი, სადაც იგი გონებამახვილურად შენიშნავდა, რომ წინასწარმეტყველებათა მისებრ ახსნას ახასიათებს „ძალის გამოყენება“.

მოიცევს რა ცხოვრება, — წინათგრძობა, მარჩიელობა — დაადგენ გზას ფილოსოფიიდან ხელოვნებისაკენ. ათასობით წინასწარმეტყველებიდან მხოლოდ ერთეულები ახერხებდნენ ინტუიტურად, გამგირავი გულახდილობით ამოეცნოთ რაიმე, რასაც ისტორიისა და მსოფლიო ხელოვნებისათვის მომავალში შედეგი მოყვებოდა. ამ ერთეულებს შორის არიან ბოდლერი, ვერლენი, რემბო, მალარმე, ბლოკი და ბელი; ვაგნერი, სკრიაბინი და შონბერგი მუსიკაში; იბსენი, მეტერლინიკი, ჩეხოვი, ჰაუტმანი „ახალ დრამაში“.

ისევე როგორც ლიტერატურა და მუსიკა, სცენური ხელოვნებაც საუკუნეთა მიჯნაზე ცდილობდა განკვერიტა მომავალი. თეატრალური ნატურალიზმი, ცოტა ხნის წინ სიბნელით რომ ანკვიფრებდა ყველას, ტ. ბაჩელისის განსაზღვრით, ახლა უკვე ასრულებდა მრავალსაუკუნოვანი განვითარების ციკლს⁴⁶. წამყვან ადგილს კი იკავებდა სიმ-

ბოლიზმი. ახალი მიმართულების წარმომადგენელთა მხატვრული ესთეტიკის საფუძველს შეადგენდა სამყაროს პრობლემებისადმი, მოვლენათა უთვისაღი ახსნისადმი მისწრაფება. სწორედ ეს მისწრაფება იქცა სიმბოლისტური პოეზიის, მუსიკის, ფერწერის, დრამისა და სცენური ხელოვნების დამახასიათებელ ნიშნად. სინამდვილისაგან სიმბოლისტების გაქცევას ერთვოდა თვითეული შემოქმედის საიდუმლოებით მოცული მომავლის ამოცნობის რთული ინდივიდუალური მცდელობა. სიმბოლისტები ამ გზას დაადგენ საკუთარი ინტუიციის იმედით, იმ რწმენის იმედით, რომ ისინი მისტიკურად შეიგრძნობდნენ და გონებით აღიქვამდნენ იმას, რაც ჯერ კიდევ საიდუმლოების ბურჟუაზიის იყო მატყული, მაგრამ უკვე აფორიკებადა მათ სულებს.

სიმბოლიზმის რევოლუციური გზა პოეზიაში იწყებოდა ვერლენით, რემბოთი, ბოდლერით და მალარმეთი, მათთვის „ლირიკული პოეზიის გადმოცემა ისეთივე რთული აღმოჩნდა... როგორც ინსტრუმენტული მუსიკის შინაარსის სიტყვებით გადმოცემა, რთულდებოდა პოეზიის გაგება, თუმცა, მისი ძალა ადრინდელზე ნაკლები შეიძლება არც კი ყოფილიყო“⁴⁷.

იცავდა რა აღქმის იმ სირთულეს, რასაც სტეფან მალარმეს ხელოვნება წარმოქმნიდა, პოლ ვალერი შორსმჭვრეტელურად შენიშნავდა: „იოლი წაიკითხვა ლიტერატურაში წესად მას შემდეგ იქცა, რაც გამეფდა საყოველთაო ფაციფუცი... თვითეული მიისწრაფის წაიკითხოს მხოლოდ ის, რასაც თვითეული დაწერდა... მკითხველისაგან იმის მოთხოვნა, რომ მან დაძაბოს თავისი გონება.. იმას ნიშნავდა, რომ ხელეყო ჩვეულება, სიზარმაცე და ყოველგვარი გონებრივი სიღრმე... ყველა, ვისაც არ აშინებდა მალარმეს ტექსტის სირთულე, უნებურად სწავლობდა წაიკითხვას თავიდან“⁴⁸.

მაგრამ თუ არავის არავისი წაიკითხვა არ ევალდება, თეატრში მომსვლელნი იკარგებიან, რათა უყურონ და მოიხილონ.

სიმბოლისტური სპექტაკლის აღქმის დონე, რა თქმა უნდა, ვერ გაუტოლდება სიმბოლისტების პოეზიისა და მუსიკის აღქმის სირთულეს. მაგალითად, მეტერლინიკის აბსტრაქტული დრამა რომ წარმოადგინოს, თეა-

ტრმა ჯერ აუცილებლად მისი შინაგანი ქვეტექსტი უნდა ამოიკითხო, გასაგნობრივოს მისი სიმბოლოების სისტემა და ამასთან ისეთი დრამატურგიული შრეები წამოსწიოს, რომლებიც უფრო მეტად ემორჩილება ხედვით აღქმას.

თეატრალური ხელოვნების ცოცხალი და თვალსაჩინო გამომსახველობითი ფენომენი აქ გარკვეულ პირობებს კარნახობდა. ამ პირობების შესრულება უთუოდ გამარტივებას (ლიტერატურულ ტექსტთან შედარებით), სიმბოლიკის მკაცრ შერჩევას იწვევდა და თავდაპირველი გასაგნობრივების, განვითარების, შერჩევის შედეგად თავს იჩენდა რაღაც ახალი ორგანიზებული მთლიანობა — სცენური მხატვრული ქმნილება, რომელშიც საერთაშორისო, ტექსტში ჩაღრმავებული იდეების განვითარების ფონზე იბადებოდა ცოცხალი და ხედვითი თეატრალური სახეები — სიმბოლოები.

სიმბოლისტიკების ძიებათა ძირითადი მომენტი — უხორცო სულიერება (უსხეულობა) მიღწეული იქნა პოეზიაში, მუსიკაში, დრამაში. სცენურ ხელოვნებაში მისი განხორციელება იმ საფუძველთა საფუძველს ეყრდნობოდა, რომლის დანგრევა თეატრის განადგურებას მოასწავებდა. სიმბოლიზმის თეორიის ამ პრინციპის თანმიმდევრული გატარება აღფრთოვანებდა თეატრალურ მოღვაწეებს, მოუწოდებდა მათ განედევნათ თეატრიდან მსახიობი: „მსახიობის თამაში არ არის ხელოვნება — წერდა გორდონ კრეგი — ხელოვნება იბადება მხოლოდ გარკვეული გეგმით. აქედან: ხელოვნების თუნდაც რაიმე ნაწარმოების შესაქმნელად ჩვენ უსათუოდ ისეთ მასალაზე უნდა ვიმუშაოთ, რომლის იმედიც გვაქვს. აღამიანი ამგვარ მასალას არ მიეკუთვნება“¹⁰.

მართლაც, ცოცხალი მსახიობის ყოფნას იქ, სადაც ყველაფერი რეალურს ეწინააღმდეგება, არასასურველი დისონანსი შექმნოდა სიმბოლისტიკების თეატრალურ პრაქტიკაში.

დიან, მეიერჰოლდი თავის დროზე გ. კრეგის წიგნის რუსული გამოცემის მკითხველებს აფრთხილებდა, დიდი რეჟისორის თეორია არ ვაეგოთ ისე, თითქოს იგი სცენაზე მსახიობის წინააღმდეგი და მარტონეტების მომხრე ყოფილიყო. ტ. ბაჩენისსაც მიაჩნია, რომ „კრეგმა თავისი რეფო-

რმა წამოიწყო არა მსახიობის „წინააღმდეგობა და არა მხოლოდ და მხოლოდ თეატრისთვის, არამედ იმ ფილოსოფიური იდეებისთვის, რომლებიც, მისი აზრით, ახალ თეატრს უნდა გამოხატავდეს“¹¹.

ფილოსოფიურმა იდეებმა კრეგი მიიყვანეს საკუთარი თეატრალური კონცეპციის შექმნის აუცილებლობამდე, რამაც განსაკუთრებული როლი ითამაშა XX საუკუნის სცენური ხელოვნების განახლების საქმეში, ამ კონცეპციის არსი კი გამოხატებოდა ცოცხალი მსახიობის შეცვლის მოთხოვნაში: „ძირს მსახიობი... ამიერიდან სცენის ფიქრანაგზე აღარ იქნება არც ერთი ცოცხალი ფიგურა, რომელიც ხელს გვიშლის, ერთმანეთში ურევს ხელოვნებასა და სინამდვილეს... მსახიობი უნდა წაიდეგს თეატრიდან და მისი ადგილი დაიკავოს უსულო ფიგურამ — დეაქტვით მას ზემარონეტის...“¹²

გორდონ კრეგი, როგორც თეატრალური სიმბოლიზმის მიმდევარი, ადრე თუ გვიან, უთუოდ უნდა მისულიყო ცოცხალი მსახიობის, ცოცხალი მასალის მკვდარი მასალით შეცვლის აუცილებლობამდე. მკვდარი მასალით, რომელიც არ იბრძვის, არ მიილტვის „თავისუფლებისაკენ“, უემოციო, მორჩილი და დამთმობი იარაღია რეჟისორის ხელში.

ამაოდ აფრთხილებდა მეიერჰოლდი რუს მკითხველს — კრეგის მიერ მარიონეტისთვის უპირატესობის მინიჭება უკვე იყო სიმბოლიზმის ერთ-ერთი ძირითადი ტენდენცია — თეორიულად ჩამოყალიბებული და რეალიზებული მეტერლინიკის სიმბოლისტიკურ დრამებში. თავად მეიერჰოლდმა კრეგის ნაშრომის „თეატრის ხელოვნება“ რუსულ ენაზე გამოსვლამდე კარგა ხნით ადრე ხარკი მოიხადა მსახიობ-მარიონეტის სიმბოლისტიკური იდეის წინაშე: „როდესაც სცენის სიღრმე უარყო და მსახიობებს ათამაშებდა მკრეფ სივრცეში, მხატვრული სიბრტყის ფონზე, როგორც თოჯინებს და არა როგორც აღამიანებს, მან ამით სცენის ენაზე გადიტანა სიმბოლური დრამის ძირითადი დებულებები“¹³.

სიმბოლისტიკრმა დრამამ შექმნა სრულყოფილი კლასიკური ნაწარმოებების მთელი რიგი, რომლებშიც სისრულით აისახა ამ მიმართულების თეორიული პრინციპები ისე, რომ არ დაზარალდა მათი მაღალი მხატვრული ღირსება — ამის მაგალითებია: იბსენის

„ჰელა ვაბლერი“, მეტერლინკის „იქ, შიგნით“, „უსინათლონი“ და „ტენტაილიას სიკვდილი“, ჰაუპტმანის „ჩაძირული ზარი“, „პიპა კი ცეკვავს“ და სხვები. თეატრალურმა სიმბოლოზმმა აბსტრაქტულ დრამებსა და მათ ცალკეულ ზერეალურ სახეებს ვერ მოუძებნა და ვერც მოუძებნიდა ადექვატურ სცენურ განხორციელებას.

ცოცხალი და თვალსაჩინო გამომსახველობის ფენომენი საშუალებას აძლევდა სცენურ ხელოვნებას ბრწყინვალედ აეთვისებინა და აღედგინა სიმბოლური დრამის სწორედ ის შერეები, რომლებიც სიმბოლოზისა და რეალურის მოსაზღვრე იყო. და სწორედ ამიტომ, როდესაც ეს საზღვრები გაფართოვდა და ერთმანეთში აირია, სიმბოლოზის ერთ-ერთი ბელადი მრისხანედ თავს დაესხა არა იმდენად თეატრს, რამდენადაც დრამის აგების თვით პრინციპს. ვ. ბრიუსოვი სტატიაში „ცხოვრება კაცისა“ სამხატვრო თეატრში წერდა, რომ „ბოლოს და ბოლოს, ლ. ანდრეევი იცის და ჩვენც გვაცნობს ადამიანის ცხოვრების შესახებ ასეთ ჰუმბარტიკებს — „სიკვამლე და სიყვარული ნუგეშია სიღარიბეშიც“, „წარმატებისას ყველა „მლიქვნელობს, მარცხისას ყველა თავს იძვრენს“, „ჩვენ არ ვუწყით ჩვენი ბედ-იღბალი“ და ა. შ. სერიოზულად რომ მივუდგეთ ცუდი პროზის ამ ხუთსურათიან გაუგებრობას, უნდა ვთქვათ, რომ ლ. ანდრეევის დრამა ცილისწამება ადამიანზე. მეტერლინკისაგან დასესხებული პირობითი მოხუცი ქალები, პირობითი „რუსსამოსელიანი ვინმე“ ენაცვლებიან ექიმის, მოსამსახურეების რეალურ ფიგურებს და საერთო ჯამში გამოდის რაღაც ავლომერტი, მთლიანობასა და სტილს მოკლებული“.

ცოცხალი და თვალსაჩინო გამოსახვის ფენომენი მხოლოდ დაბრკოლებებს კი არ უშინდა თეატრში სიმბოლისტური დრამის განხორციელებისას, იგი ამავე დროს ხსნიდა ახალ, სულ სხვა პირობონტებს, რომლებიც განსაკუთრებული ძალით წარმოაჩენდნენ დრამის ცალკეულ ფრაგმენტებს, სურათებს, სახეებს. იმ დრამისა, რომელშიც ერთ კვანძად იყო შეკრული სიმბოლოს რეალისტური თვალსაჩინოება თავისი ზერეალური მრავალმნიშვნელოვნებით.

„ალუბლის ბაღი“, „ძველი კარადა“, „საბავშვო ოთახი“ მაღალი დონის თეატრალუ-

რი სიმბოლოზებია, რომლებიც მათში გამოვლენილი რეალისტური საგნობრიობისა და ზერეალური მრავალმნიშვნელობის წყალობით მოუთხრობენ არა მკითხველს, არამედ, პირველ ყოვლისა, თეატრში მოსულ მაყურებელს „თავის თავში“ თავმოყრილ სიმბოლოზე. სიმბოლოს ამგვარი სისასვე, კონცენტრირებულობა „თავის თავში“ ხსნის იმ ბუნებრივ უთანხმოებას რეალისტურ სიმბოლიკასა და რაც შეიძლება ტეატრ პირობით თეატრს შორის. ამაშია ჩეხოვის ძალი!

უაზროა იმაზე დავა, თუ რა უნარული გასაღებით უნდა მივუდგეთ „ალუბლის ბაღის“ დადგმას. პიესა მრავალგვარი გადაწყვეტის საშუალებას იძლევა. ახლახან ლენინგრადის საბჭოს სახელობის თეატრში რანევსკაია — ა. ფრეინდლიხი (რეჟისორი ი. ვლადიმეროვი) აღიზიანებდა მაყურებელს მსუბუქი ვოდევილური თამაშით, გარეგნული ეფექტურობითა და კომიზმით. ასე იყო დადგმული სპექტაკლი მთლიანად, მაგრამ ჩეხოვისეული სიმბოლიკა ამით არ დაზარალდა. პირიქით, სიცილის, ფანდებისა და სპექტაკლის კომედიური ატმოსფეროს გამო აღუბლიხ ბაღი, როგორც სიმბოლო, გარდაისახა. ფინალში სულ უფრო მეტი ძალით გაისმოდა წარსულთან მხიარული დაშორების ტონი, იმ წარსულთან, რომელსაც სპექტაკლში ბაღი წარმოადგენდა.

ამით ჩვენ „ალუბლის ბაღი“ სიმბოლისტურ დრამად როდესაც გვინდა ჩავთვალოთ. აქ ლაპარაკია სიმბოლოთი სარგებლობის ჩეხოვის იშვიათ უნარზე; მისი წარმოსახვით წარმოქმნილ ცალკეულ თეატრალიზებულ, უკიდურესად კონცენტრირებულ სიმბოლოებზე, რომლებიც არ არიან მოწყვეტილი რეალურობას, საგნობრიობას და ამიტომ ძალზე სცენურნი არიან.

ვიმეორებთ, თეატრალური სიმბოლიზში ჩამოყალიბდა რიი საუკუნის მიჯნაზე, როგორც სცენურ ნატურალიზმზე წარმოშობილი რეაქცია. სიმბოლიზმმა მისი წარმოქმნილი სიმბოლისტების პოეზიისა და მუსიკისაგან ისესხა და პრაქტიკულად განახორციელა ამ მიმართულების ძირითადი იდეები და ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პროგრამა. დრამატურგიაში სიმბოლიზმმა წამოაყენა „სტატიკური“ დრამის კონცეპცია, „ადამიან-მარონეტკას“ თემა და ძალადობის მოტივი.

საკუთარი სპეციფიკის გათვალისწინებით თეატრალურმა სიმბოლოზმა გაცილებით უფრო მეტი გააკეთა: სცენური სივრცის რეფორმა (ა. აპია, გ. კრეგი), რიტმის, სივრცისა და დროის პრობლემის დამუშავება, დადგმის კულტურის ამაღლება, „ირეალური ილუზიის“ შექმნა, თეატრალური ენის გარჯულება, აქტიორული ტექნიკის გამდიდრება: ესტის, პლასტიკის როლი, თეორია სელოვენების ნაწარმოებისა, როგორც „განსაკუთრებულის“, „თავის თავში“ ჩაქტილი სამყაროს შესახებ, „სატძირო მოქმედების“ თეორია (ვიჩესლავ ივანოვი) და ბოლოს ე. წ. რუსული „პირობითი თეატრი“ (ვ. ბრიუსოვი, ვ. მიეიროპოლი), რომელიც წარმოიშვა რა სიმბოლოზის წიაღში, აღმოჩნდა მსხუე დღეგრძელი და უდიდესი, ნაყოფიერი ზეგავლენა მოახდინა XX საუკუნის მსოფლიო თეატრალურ პროცესებზე, ჩვენი დროის თეატრის ჩათვლით.

თეატრალური სიმბოლოზი ისტორიულად მცირე დროში განვითარდა. ეს განპირობა მისმა მასაზრდოებელმა იდეურ-ფილოსოფიურმა საწყისებმა, რომლებიც სერიოზულად ზღუდავდნენ სამყაროს მხატვრული აღქმის შესაძლებლობებს. მთელ მიმართულებას და აგრეთვე მის თეატრალურ განშტოებას ერთნაირად ახასიათებდა სოციალური პესიმიზმი, უკიდურესი, ინდივიდუალიზმის ხარისხამდე აყვანილი იდეალიზმი და სუბიექტივიზმი, ლტოლვა მისტიკისა და რელიგიისაკენ.

„სიმბოლოზის მანიფესტში“, რომელიც ეან მორეასს ეკუთვნის, ახალი მიმართულების ძირითად პრინციპებად გამოცხადებული იყო „ბუნდოვანება და მრავალმნიშვნელოვნება“ (მრავალმეტყველება). ე. ბრიუსოვი სიმბოლისტური ხელოვნების პირველი ნიშანს ხედავდა ისეთ ნაწარმოებში, რომელიც „ხატვად სრულ სურათს, თუმცა იგრძნობოდა რაღაც დაუმთავრებელი, უთქმელი, ბუნდოვნად მითითებული არსებითი ნიშნები“¹⁴. აღმიაანის ცხოვრების საიდუმლოებებზე სიმბოლისტები ლაპარაკობდნენ ჩურჩულით, სულ ოდნავ ხდიდნენ მას ფარდას, მხოლოდ გადაკვრით აღნიშნავდნენ მის არსებობას, მაგრამ, ამასთან ერთად, სტოვებდნენ მას ამოუცნობს, ბურუსით მოცულს და მიუწვდომელს.

სიმბოლისტების მხატვრული ამოცანების

სავანს შეადგენდა უძრობა, მკერეტელობა, გამოუთქმელობა. აქ მათ დიდ გამომგონებლობას მიაღწიეს, რამაც თავის მხრეებზე ებრთია, განსახიერების გარკვეული ნაწილი წარმოქმნა პოეზიაში. ირეალურის ილუზიის შექმნის ხერხებია: სახის სტრუქტურის ორპლანიანობა — მეტერლონიკის „სიკვდილის თეატრის“ პერსონაჟების დუბილი და უმოქმედობა, რომლებიც ერთმანეთს აღარ უსმენენ, მიყურადებულნი არიან შეუცნობელს, აღძრავენ მხოლოდ წუხილს და ცდას, შიშსა და საშინელებას.

სიკვდილზე და სიკვდილი, სიყვარული და სიძულვილი, ბედი და ბედისწერა, აი არასრული სია იმ საყოველთაო კატეგორიებისა, რითაც სარგებლობდნენ სიმბოლისტები. მათი საუკეთესო ნაწარმოებები გამსჭვალული იყო დამიანის არსებობის კუშმარტი ტრაგიზმის შეგრძნებით. თეატრის სცენაზე სიმბოლოზის იდეები მუსიკის, პოეზიისა და დრამის გამოცდილებით გადიდრებული აეიენენ. პარიზის სტუდენტური თეატრების, „თეატრ დ'არ“ (1890), „ეგრ“ (1893), „თეატრ დეზ არ“ (1910), რომელთა ხელმძღვანელები იყვნენ პოლ ფორი, ორელიენ მარი ლიუნე-პო და ჟაკ რუსე, პრაქტიკაში სიმბოლოზის კონცეპციებმა გარკვეული, თუმცა არასრული ასახვა პოვეს. ფრანგი სიმბოლისტების პოეტური თეატრი კი ნახევარგაზუე შეჩერდა; ახალი მიმართულების დოქტრინის განსახორციელებლად აუცილებელი იყო საკუთარი თეორიის შექმნა, რომელიც გაბედულად შეუდგებოდა სცენური ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის რეფორმებს. აღრეული თეატრალური სიმბოლოზის თეორიის შექმნის ეს ახალი ეტაბი დაკავშირებულია ადოლფ აპიას და გორდონ კრეგის სახელებთან.

ადოლფ აპიას თეატრალურმა იდეებმა, სცენური გაფორმების მისეულმა განხორციელებულმა თუ ხშირ შემთხვევაში პრაქტიკულად განუხორციელებელმა ჩანაფიქრმა გააფართოვა სიმბოლოზის, როგორც მიმართულების, ჩარჩოები და წარუშლელი კვალი დატოვა XX საუკუნის რეჟისურაში. აპიას თეორია და სცენური სივრცისა და დეკორაციული გაფორმების თაობაზე მის მიერ წამოყენებული ძირითადი მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები გადმოცემულია ორ შრომაში „ვაგნერის მუსიკალური დადგმები“

(1895) და „მუსიკა და მისი სცენური განხორციელება“ (1899), ამ ნაშრომების გავლენა თეატრის განვითარებაზე განუზომელია და გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ აპიას პოპულარობა ფანტასტიკურია.

XX საუკუნის დასაწყისის ყოველმა მეორე რეჟისორმა უშუალოდ თუ არაპირდაპირ განიცადა აპიას უნივერსალური იდეების გავლენა, ყოველი მესამე საკუთარი ინტერპრეტაციისას იყენებდა მათ; ყოველმა მეოთხემ ეს იდეები ჩააწნა ახალი თეატრის შენების ესთეტიკურ პროგრამას, მეათემ კი — ისინი სხვისი საშუალებით რომ გაიცნო, ანბანურ ჰუმარიტეტად მიიჩნია.

აპიამ ყველაზე პირველმა სერიოზულად მიაქცია ყურადღება ძველი თეატრის უდიდეს წინააღმდეგობრივ ხასიათს: სცენაზე, რომელიც მოკლებულია სამგანზომილებიანობას და რომელიც მოცემულია, როგორც დახატული უკანა დეკორაციის ბრტყელი ფონი, მოძრაობს ცოცხალი ადამიანის ფიგურა და არა გამოსახულება.

აპიამ რეჟისურაში წამოაყენა სივრცის კონსტრუირების პრინციპი, რამაც გამოიწვია ახლებური დამოკიდებულება ადამიანსა და გარემოს შორის და სცენური ცხოვრების სრულიად სხვა ფილოსოფია, სულ სხვაგვარი ურთიერთობა არა მარტო გმირებსა და საგნებს შორის, არამედ ადამიანსა და ბუნებას, სამყაროს შორის, თეორიაში აპია რჩებოდა უკიდურესად მიწიერი, პრაქტიკაში (იგულისხმება მისი ესკიზები და ჩანახატები) კი გადაკვრით შეეხო ფორმალური და შინაარსეული მომენტების ურთიერთმონაცვლეობას, წინასწარ განსჭვრიტა მოდერნისტული ხელოვნების ბევრი აღმოჩენა.

აპიას მიერ წამოყენებულ პრობლემაში — „უპირველეს ყოვლისა, ვკითხოთ ჩვენს თავს, რა გვინდა გამოვხატოთ: ტყე, რომელშიც ადამიანი სეირნობს, თუ ადამიანი, რომელიც ტყეში სეირნობს?“ ს. ვოლკონსკიმ დაინახა „ვითარებითი პრინციპის სიკრუე და გზა, რომლითაც ამ სიკრუისგან თავის დაღწევა შეიძლება“.

ს. ვოლკონსკი აპიას აზრს ერთგვარად გამახვილებულად გადმოგვცემს: „თეატრში იმისათვის მივდივართ, რომ ვნახოთ მოქმედება — არა ტყე, არამედ ადამიანი. სინამდვილეში კი რას ვხვდებით? ...იხდება ფარ-

და და ჩვენს თვალწინ წარმოსდგება უმეტესად ლეგელი სურათი, რომელიც ტყეს ეგვიპტურ ტაგს, მაგრამ მაინც სურათი, ტილოზე ფიქვით დაწერილი, და უეცრად ამ... ბრტყელ სურათში შემოდის ადამიანი. აქ სურათი და ადამიანი ურთიერთს ვერ შეერწყმება. ორ-ში ერთი: ან ადამიანი არ უნდა შემოვუშვათ სცენაზე, ან სურათი უნდა მოვაშოროთ“.

მაგრამ საუკუნეთა მანძილზე თეატრალური პირობითობის ხომ სწორედ ეს მხარე იყო მიღებული და იგი არავითარ კამათს არ იწვევდა. აქ კი ეს განსაზღვრულია, როგორც სიკრუე, რომლისგანაც თავის დაღწევაა საჭირო. ჩნდება თეატრალური პირობითობის სხვაგვარი ნორმები, გაცხადებული აპიასა და იმათი თეორიით, ვინც დრამატულ ხელოვნებაში ერთი თეატრალური „ტყუილი“ უარის თქობის დასამკვიდრებლად.

აპიამ თეატრალური დეკორაცია მის ფონზე მოძრავ ცოცხალი ადამიანის სხეულთან შეუთავსებლად მიიჩნია. მანვე პირველმა შექმნა სცენაზე ადამიანისათვის ახალი ატმოსფერო. იგი ერთის მხრივ, ბუნებასთან მიახლოებულია, არსებითად კი მოწოდებულია იმისათვის, რომ განასახიეროს მარადიული უღობა, როდესაც სცენაზე და სინამდვილეშიც მოქმედებს ადამიანი, რომელიც ცხოვრობს ახლაც და უძრავ სივრცეშიც.

ამის გამო აპიას რეფორმის ფილოსოფიური ხასიათი გაცილებით უფრო ფართოა მის თეატრალურ მხარეზე. ამიტომ პასუხი აპიას მიერ დასმულ კითხვაზე ასე გაისმის — ეს არა მარტო ადამიანია, რომელიც ტყეში სეირნობს, არამედ, პირველ რიგში, მარადიული ტყეა, რომელშიც შეიძლება სეირნობდეს წარმავალი ადამიანი.

აპია წერდა: „ჩვენი თანამედროვე მიზანსცენა მთლიანად ფერწერის მონაა... ფერწერა მაყურებელს შესაძლებლობას აძლევს დაინახოს საგნების ურიცხვი რაოდენობა, ეს უდავოა... მაგრამ ფერწერის პრინციპი სწორედ იმაშია, რომ იგი ყველაფერს სწორ სიბრტყეზე ათავსებს. მაშინ რით უნდა შეივსოს სცენის სამგანზომილებიანი სივრცე? ფიქარნავის ვაფორმება არ შეიძლება, ვინა-დან მასზე მსახიობები მოძრაობენ. ჩვენს რეჟისორებს ავიწყდებათ მსახიობი, როგორც ყოველთვის ჰამლეტი უჰამლეტოდ. რაც შეეხება იმას, რომ მკვდარი ფერწერულობა დათ-

მონ ცოცხალი და მოძრავი სხეულის სასარგებლოდ? არასოდეს! ისინი უფრო თეატრზე იტყვიან უარს!¹⁵

ეს ამოსავალი დებულებაა, რამაც შემდგომში განაპირობა სცენური გაფორმების პრინციპების გადამწყვეტი გადასინჯვა. ამით დაასაბუთა ამავე ფერწერულუბაზე უარის თქმის აუცილებლობა და წამოაყენა არქიტექტურული ფორმების საშუალებით სივრცის გადამწყვეტის იდეა. ამათ შორის „პლასტიკურობა სხეულს მჭიდროდ აკავშირებს არქიტექტურასთან, აახლოვებს სკულპტურულ ფორმებთან, თუმცა არ აიგივებს მათ, რადგან სხეული მოძრავია“. ამა არქიტექტურის განსაზღვრავს, როგორც „სივრცისა და შუბლუდვის შემოქმედ ხელოვნებას, რომელიც ცოცხალი სხეულის ევოლუციას წარმოაჩენს“.

ამათ შემოქმედების მკვლევარს ლ. სიმონსონს მოჰყავს ამათეული სცენის გაფორმების ელემენტების კლასიფიკაცია: „სცენის გაფორმების პლასტიკური ელემენტი ოთხთა: პერსპექტივულარულად დახატული სცენა, პორიზონტალური იატაკი, მოქმედი აქტიური და განათებული სივრცე, რომელშიც თავმოყრილია ყველაფერი ეს. ამათ მიერ წამოყენებული ესთეტიკური პრობლემა ერთია — როგორ გაერთიანდეს ოთხივე ეს ელემენტი, რომ შექმნას ერთი მთლიანი? ამა სთვლიდა, რომ ეს ელემენტები უცხოა ერთმანეთისათვის და აშკარად ხედავდა, თანამედროვე თეატრის მხატვარი როგორ ანადგურებდა მის მიერვე დახატულ სურათს, მსახიობისაგან კი მოითხოვდა ელემენტებს შორის კავშირის მონახვას“.¹⁶

მსახიობი, უახლოვდებოდა რა პერსპექტივულ უკანა დეკორაციას და ეხებოდა დახატულ დეტალებს, არღვევდა „მესამე განზომილების სიმულაციას“, იწყებდა შეუსაბამობას სიბრტყის ფონსა და ცოცხალი ფიგურის მოცულობითობას შორის, ამიტომ მსახიობი უნდა დაშორებოდა პერსპექტივულ დეკორაციას, სცენური გაფორმება კი გადაწყვეტილიყო პლასტიკურად სამ განზომილებაში. ლ. სიმონსონი აღნიშნავს, რომ „ამათ სცენის რეფორმას იწყებდა არა უკანა დეკორაციით, არამედ იატაკით, რომელსაც იგი ყოფდა დონის, სიმაღლისა და დაქანების მიხედვით“.

1913 წელს მიეერპოლდი წერდა: „აღამი-

ანის სხეული და აქსესუარები მის ირგვლივ: მაგიდები, სკამები, საწოლები, კარადები, ყველაფერი სამგანზომილებიანია, თეატრი, სადაც მთავარი მსახიობია, უნდა ეყრდნობოდეს პლასტიკური ხელოვნების მიგნებებს და არა ფერწერას“¹⁷.

სანიშნუშოა ა. ტაიროვის მიერ „რეჟისორის ჩანაწერებში“ წამოყენებული იდეები: „სცენის მხატვარმა ყურადღების ცენტრი უნდა გადაიტანოს იატაკზე, რომელიც აუცილებლად ჩატეხილი უნდა იყოს და არ წარმოადგენდეს ერთ მთლიან სიბრტყეს“.

„რეჟისორის ჩანაწერები“ გამოიცა 1921 წელს და მასში ლაპარაკი იყო ა. ტაიროვის იმ მხატვრულ პრინციპებზე, რომლებიც საფუძვლად დაედო მისთვის კამერული თეატრის ჩამოყალიბებას 1914 წელს. უნდა ასევე ს. ახმეტელი, 1930 წელს მოსკოვში, ქართული თეატრის შესახებ გამართულ დისკუსიებზე, როდესაც ლაპარაკობდა ათი წლის მანძილზე თავის შემოქმედებით ძიებებზე, ტილოზე დაწერილ დეკორაციას „ავთვისებიანს“ უწოდებდა და თანამედროვე თეატრის განვითარების ძირითად მიმართულებას სივრცის პრობლემების გადაჭრაში ხედავდა: „მთავარი ჩვენთვის — ეს არის სივრცე თეატრში, რომელსაც ვეძებთ. ჩვენ ვლაპარაკობთ — რევოლუციური მოძრაობა, რევოლუციური კრება... მუშის გამოსვლაც კი თავისი უჩვეულო ფიზიკური მონაცემებით — ყველაფერი ეს მოითხოვს ფართო და არა ავთვისებიანი ფერწერული ტილოს დეკორაციების ვიწრო გარემოს, აქამდე რომ ცხვედებოდა სცენაზე“¹⁸.

მოთანილი დაპირისპირებიდან ნათელია ამათ იდეის პირველადობა, ასევე თვალსაჩინოა რეჟისორების ინდივიდუალური ცდა, რაც მეტყველებს იდეის განვითარებასა და დროის მიერ შეტანილ გარკვეულ კორექტივებზე. ამათ რეფორმა, ერთის მხრივ, მოითხოვდა თეატრალური საოცრების შემოქმედი მსახიობისათვის საჭირო პირობების შექმნას, მისი შესაძლებლობების ყოველმხრივ გამოვლენის მიზნით. მეორეს მხრივ, კი აღადგენდა ადამიანზე ბუნების უფლებას; აქ ლაპარაკია არა ბუნების კოპირებაზე, არამედ მის არსში ჩაწვდომაზე. სწორედ ამაში მდგომარეობდა ახალი თეატრის ფილოსოფია. სიღრმისეული დამოკიდებულება „სამგანზომილებიანი სხეულისა“ ყოფიერ-



ბის მრავალგანზომილებიან ფორმებთან. ასეთი ფილოსოფია სცენაზე მსახიობს კარნახობდა განსაკუთრებულ პლასტიკას, ყესტებისა და პოზების არნახულ აზრობრივ დატვირთვას. ამდენად აპიას რეფორმამ თავიდანვე გამოავლინა მხატვრულ-ესთეტიკური, ფილოსოფიური და ტექნიკური მნიშვნელობა. ფერწერულობისაგან განთავისუფლება არქიტექტურული ფორმების დანერგვის გზით იძლეოდა შესაძლებლობებს: 1. სცენური გარემოს მრავალფეროვან გადაწყვეტას; 2. სცენაზე ადამიანის ყოფის რეალურობას და ახალი სცენური ილუზიის შექმნას, რომელიც დასაწყისში ემსახურებოდა სიმბოლისტური თეატრის ამოცანებს, შემდგომში კი თეატრის კუთვნილებად იქცა; 3. ახალი ესთეტიკური პროგრამის წარმოქმნას, რომელიც მოწოდებულია ასახოს თეატრში ბუნებისადმი ადამიანის დაქვემდებარების იდეა.

ჟაკ კობო წერდა: „მან (აპიამ — მ. კ.) დაგვებრუნა უკვდავ პრინციპებთან. ჩვენ ახლა დამშვიდებული ვართ, შეგვიძლია ვიმუშაოთ პიესაზე მსახიობთან ერთად, იმის ნაცვლად, რომ ვიფიქროთ მეტ-ნაკლებად ორიგინალურ დეკორატიულ ფორმულებზე. აპიას პრინციპია — არქიტექტურასთან დაკავშირებული მოქმედება საკმარისია შედევრის შესაქმნელად, თუ შემქმნელმა ნამდვილად იცის რა არის დრამა, დრამატურგმა კი ზუსტად იცის რა არის სცენა“¹⁹.

რასაკვირველია, თუ რეჟისორმა „იცის რა არის დრამა, დრამატურგმა კი... რა არის სცენა“, მაშინ არქიტექტურასთან დაკავშირებული მოქმედების პრინციპს ბევრი რამის გაკეთება შეუძლია. მაგრამ მაინც უნდა იყოს კობო, ტაიროვი ან ახმეტელი, რომ ასე იოლად გამოწერო შედევრის შესაქმნელი რეცეპტი.

აპიას რეფორმა არ ამოიწურებოდა მხოლოდ და მხოლოდ მიზანსცენირების პროცესში არქიტექტურული ფორმების ჩარევით. მისი თეორიის მთლიანი ხასიათი გამოვლინდა აგრეთვე სიმბოლისტური სპექტაკლის სცენური განათების პრობლემის დამუშავებაში და თეატრში მუსიკის როლისა და ადგილის სრულიად ახალ განსაზღვრაში.

აპიას კლასიფიკაციის თანახმად განათებული სივრცე ანუ ე. წ. „პლასტიკური სინათლე“ — სცენის გაფორმების ერთ-ერთი

უკანასკნელი ელემენტი — კისრულობს ერთმანეთისათვის უცხო ნაწილების გაფორმების წებლის როლს, რითაც, საბოლოო ანგარიშში, ქმნის ახალ, მხატვრულად მთლიან ნაწარმებს. შეერთებული სხივებით განათება აუცილებელ პლასტიკურ მთლიანობას იძენდა.

კონცენტრირებული სინათლე, აპიას აზრით, ემოციებს ბადებს, რადგან ამბევილებს ყურადღებას ფორმებზე, სძენს მათ ძალასა და მნიშვნელობას. ამ სინათლეს დრამატული ღირებულებაც აქვს, რადგან ცხადყოფს შუქჩრდილის განაწილების აუცილებლობას, რაც თავის მხრივ სცენის გაფორმების ძირითადი ექსპრესიული საშუალებაა. მხოლოდ ჩრდილების წარმოქმნელი სინათლეა თეატრში „განმსაზღვრელი“. აპია სთვლიდა, რომ სინათლის მანიპულაციების წყალობით აღწევს იგი ისეთ თავისუფლებას, მუსიკა რომ ანიჭებს პოეტს“²⁰.

ხელოვნებათმცოდნეობის ლიტერატურაში აღოლუ აპიას უწოდებენ სცენის სიმბოლისტური განათების მამამთავარს. თუმცა მისი მოძღვრება პლასტიკურ სინათლეზე არსებითად სცილდება თეატრალური სიმბოლიზმის ჩარჩოებს.

აპიას „ცოცხალი სინათლის“ თეორიაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სცენის განათების პროცესის რეჟისურას. განათება წინასწარ უნდა დამუშავებულიყო ე. წ. განათების რეპეტციასზე. თავისი ინტერესების სფეროში აპიამ მოაქცია აგრეთვე სცენური განათების ტექნიკის მიღწევები ე. წ. სცენის გაფერადება, აღმოჩენა, რამაც ლ. სიმონსონის დამოწმებით, გააოცა კრეგი კოპენ-ჰავენი: „აპია წერდა, რომ ფერის და ფორმის კომბინაციები, რომლებიც ერთმანეთთან და აგრეთვე სცენის დეკორაციულ ელემენტებს შორის დამოკიდებულებას სცვლიან, იძლევიან მრავალფეროვანი პლასტიკური დამუშავების საშუალებას“.

აპიასთან სინათლე იქცეოდა ქმედით ძალად, მისი ფანტაზიით შექმნილი სცენური სამყაროს სიმბოლოების სისტემის ნაწილად, სინათლე ხშირად თავად იქცეოდა ხოლმე სიმბოლოდ, აჩვენებდა იმას, რაც დაფარული, საიდუმლო და ამოსაცნობი იყო. სცენური განათების უმთავრეს ფუნქციად რჩებოდა მაინც სინათლის გამოყენება სიმბოლიკის ამოსაცნობად, რაც ჩადებული იყო

არქიტექტურულ დეტალებში, მარადიული ტყის წარმოსახვაში, განათებული ადამიანების ჩვენებაში და ა. შ.

გასული საუკუნის ბოლოს აპიას მიერ წამოყენებულმა პლასტიკური სინათლის თეორიამ უდიდესი როლი შეასრულა სიმბოლისტური თეატრის განვითარებაში. მაგრამ ამ თეორიის როლი სცენური სიმბოლიზმის ტოლფასი რომ ყოფილიყო მხოლოდ, მაშინ აპიას „ცოცხალ სინათლეს“ დღეს გაიხსენებდნენ მარტო ხელოვნების სიმბოლიზმზე საუბრის ისტორიულ კონტექსტში. აპიას მიერ შემუშავებული სცენური განათების პრინციპების კუმშარტი ღირებულემა მათს უნივერსალობაშია, დროისა და ტექნიკური შესაძლებლობის მოთხოვნებთან შესაბამისობაში, ურომლისოდაც აპიას ნოვაციებს, შესაძლოა ვერც კი ენახათ პრაქტიკული განხორციელება. პლასტიკური სინათლით ფერადდებოდა სტანისლავესის ბეჭი დადგმა და მაშინ, მოსკოვის სამხატვრო თეატრი კრიტიკამ აღიარა სცენური იმპრესიონიზმის პრინციპების გამტარებლად. პლასტიკური განათების კონტრასტებზე აგებდნენ თავიანთი სპექტაკლების რთულ პარტიტურას ექსპრესიონისტები, საბჭოთა რეჟისორებიდან კი ეს მხარე დაამუშავეს კ. მარჯანიშვილმა და ა. ტიაროვმა.

XX საუკუნის რეალისტურმა ხელოვნებამ აითვისა და შემდგომ განავითარა აპიას კონცეპციები, გაანთავისუფლა ისინი ვიწრო იდეალისტური მსოფლმხედველობისაგან. ხელოვნებაში საერთოდ და დრამატურგიაში, კერძოდ, სიმბოლიზმის დაძლევა დიდი დრო არ დასკირვებია, თუმცა დღეს სიმბოლისტების მხატვრული მიღწევები საერთო თეატრალური პროცესების აღიარებულ ნაწილადაა მიჩნეული. სიმბოლისტები წინასწარ განსკვრეტდნენ აუხსნელ სოვრებისეულ და სოციალურ ძვრებს, მწარედ განიცდიდნენ მხოლოდ „წმინდა ხელოვნებას“, ფორმათქმნალობას, მათი მეთოდები მიუთითებდა რეალური ცხოვრების აუტანლობაზე და გადაჭრით მოითხოვდა „ირეალურ ილუზიას“.

ლ. სიმონსონი სამართლიანად შენიშნავდა: „მე, რასაკვირველია, არ ვთვლი, რომ იმ თაობის მხატვარი-გამფორმებლები, წაიკითხავდნენ თუ არა აპიას წიგნის გერმანულ გამოცემას, მაშინვე გარბოდნენ თე-

ატრში ამ მეთოდების გამოსაყენებლად. არა, ისინი უკვე ცხოვრობდნენ ამ ატმოსფეროში. თანამედროვე მხატვრებმა უცებ შეიტაცეს აპიას ჩიარლდანი ისე, რომ არც კი იცოდნენ, ვინ ანთლ იგი“.

აპიას ცოცხალ სინათლეს ისევე, როგორც გაფორმების არქიტექტურულ პრინციპს, საფუძვლად დაედო არა მარტო ტექნიკური და ესთეტიკური მხარე, იგი არსებითად მხატვრული აზროვნების გონებრივი და ფილოსოფიური, შინაარსობრივი მხარდან წარმოიშვა.

განათების მიზანი იყო ირეალურის ილუზიის შექმნა. შუქ-ჩრდილის განაწილების გზით მიღწეული სცენური ეფექტი მაყურებლის თვალწინ გადაშლიდა სამყაროს გამომსახველ სურათს, რომელშიც ბნელსა და ნათელს ისეთივე სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭებოდა, როგორც მარადიულსა და სიყვარულს. თავის თეორიასა და პრაქტიკაში აპია ავითარებდა განათების პრობლემის მრავალრიცხოვან ასპექტს. სინათლის სხივის რეგულირების ეს მრავალფეროვნება თავის გამოყენებას ჰპოვებდა სრულიად სხვადასხვა, ხშირად ურთიერთსაპირისპირო მხატვრულ მიმართულებებში. მაგალითად, ჯ. ჰასნერს მიაჩნია, რომ ილუზიის შექმნას ხელს უწყობდა აპიაკრევის სკოლის ზოგიერთი სიახლე. ამ სიახლეებმა ნება მისცეს რეალისტებს ელიარებინათ მხატვარ-სიმბოლისტების მიერ დაწყებული რეგულირება სცენურ გაფორმებაში. და თუ კრევი და მისი ზოგიერთი მიმდევარი ესთეტიკის მხატვრული თეატრიდან ისწრაფოდნენ. თეატრალური დადგმის მთლიანობისა და გულმოდგინე ორგანიზაციისაკენ, ამასვე ესწრაფოდნენ სტანისლავესკი და რეალისტური თეატრის სხვა პიონერებიც“.

სცენურ განათებას აპია იაზრებდა, როგორც ხერხს, რომელსაც ძალუქს სამყაროს წარმოდგენა სცენაზე ფანტასტიკური და მოჩვენებითი სახით. ატმოსფეროსა და ბუნების ილუმინაცია ადამიანს გადააქცევდა წარმავალ მოჩვენებად, რომელიც უცნაურად ჩნდებოდა და ასევე უცნაურად ქებოდა.

აპიას ცოცხალი სინათლე ეუფლებოდა მთელ სცენურ სივრცეს, ქმნიდა ილუზიას,



დახვეწილ სიტუტეს, რომლის შემოწმება არ შეუძლია დარბაზში მჯდომ მაყურებელს.

იაპონელი მწერლის კენძაბურო ოეს რომანის ერთ-ერთი გმირის სიტყვებით რომ გამოვხატო — „ვინაიდან შეუძლებელია... შემოწმება, ამიტომ მზის სხივით განათებული გუბე შეიძლება ვერცხლის საბადოდ მივიჩნიოთ“.

- 5 იქვე. გვ. 185.
- 6 ტ. ბაჩელისი. დასახელებული ნაშრომი. ტექსტიკა
- 7 ბ. ბალაშვი, რემბო და ორი საუკუნის მწერნი
- ის კავშირი. არტურ რემბო. ლექსები. მოსკოვი. 1982. გვ. 195.
- 8 პოლ ვალერი. ხელოვნების შესახებ. მოსკოვი. 1976. გვ. 468-469.
- 9 იქვე, გვ. 476.
- 10 გ. კრეგი. თეატრის ხელოვნება. მსახიობი და ზემოწინი. სანქტ-პეტერბურგი. 1912. გვ. 46.
- 11 ტ. ბაჩელისი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 186.
- 12 გ. კრეგი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 62.
- 13 ბ. ზინგერმანი. XX საუკუნის დამის ისტორიის ნარკვევები. მოსკოვი. 1979. გვ. 200.
- 14 ვ. ბრიუსოვი. პასუხი. თბ. ტ. 6. გვ. 29.
- 15 Appia A. Comment reformer notre mise en scene. La Revue. № 11, G. Paris, 1901 p. 343.
- 16 Simonsen L. Appias contribution to the modern stage. p. 634-635.
- 17 ვს. მეიერჰოლდი. „თეატრის შესახებ“. სანქტ-პეტერბურგი. 1913. გვ. 47.
- 18 კრებულის. სანდრო ახმეტელი. რუსულ ენაზე. თბილისი. 1977. გვ. 99.
- 19 Mercier L. Adohphe Appia, The Re-birt of Dramatic Art. 1932. p. 629.
- 20 იქვე. გვ. 638.

შენიშვნები:

- 1 ტ. ბაჩელისი. სცენური სივრცის ევოლუცია (ანტუ-ანდინ ბრეტამდე) კრ. „დასახელების ხელოვნება“. XX ს. მოსკოვი. 1978. გვ. 150.
- 2 გ. სოკოლოვი. რუსული ლიტერატურის ისტორია. XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის დასაწყისი. მოსკოვი. 1979. გვ. 9.
- 3 ვერობული ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორია XIX ს. II ნახევარი და XX ს. დასაწყისი. ტ. I, მოსკოვი 1969. გვ. 384.
- 4 იმპერიალიზმისწინა და დასაწყისი ხანის ბურჟუაზული ფილოსოფია. მოსკოვი. 1977. გვ. 184.

პანორამა

ფსიხიანი პროგრამების შემოღება — მიმომხიველთა აზრით — ტელეხედვის გადააქცევს უველაზე დიდ დარბაზად ქვეყანაში. კინოფილმების „ტელეგაქირავებაში“ საფრანგეთი აშშ-ს 15-16 წლით ჩამორჩა, კინო-მოღვაწეების ერთსულვანი პორტრეტი იმასაც ცხადყოფს, თუ რა ძნელად ივგებიან ხოლმე ასპარეზე „ახალი პარტნიორის“ გამოჩენას.

ფრანგული ტელევიზიის მესვეურების აზრით, თუ საფრანგეთს არ ექნება საკუთარი ტელეფინანსავაჭარი, მაშინ სხვა ქვეყნები (პირველ რიგში, ცხადია, აშშ) დაეპატრონებიან ფრანგების შემეცნებას, ფრანგულ კულტურას და ფრანგულ ბაზარს. ამიტომ, აუცილებელია გლობალური კულტურული პოლიტიკა, რომელიც შეესაბამება თანამედროვე ტექნიკურ, ეკონომიკურ და კულტურულ რეკლამაციებს.

ახალი ტელეპროგრამების შემოღებას, უეჭველია, შენარჩობრივი სიხალდეები უნდა მოჰყვეს თან. აქ ორი დიამეტრალურად საწინააღმდეგო მოსაზრება გაჩნდა, ერთი მოითხოვს, რომ ტელევიზია უნდა იყოს გამართობი, მსუბუქი, მხიარული, უმრავლესობისათვის გაწინიწული, რადგან ტელე-ეკრანს უფურცებენ არა სერიოზული ხელოვნების მოყვარულნი, არამედ ფართო მასები, შრომისაგან მოკანული ადამიანები, რომლებიც ტელევიზორს იმიტომ კი არ რთავენ, რომ „სინდისის ორსაათიანი ქენჯანა“ იგრძნონ, არამედ იმისათვის, რომ „ეს ორი საათი დაისვენონ და გახალისდნენ“. ამ მოსაზრების მომხრენი იშველიებენ დიდი ბრიტანეთის მაგალითს, ხალაე ორი სახის ტელეპროგრამა არსებობს — მახიური და ელიტისათვის განკუთვნილი (ამ უკანასკნელს მიეღი დროის 5% ეთმობა).

მოწინააღმდეგეთა აზრით, საქმე პირიქითია — ფრანგულ ტელევიზიას აკლია აქტუალობა, იგი გაურჩის თანამედროვეობის მწვავე პრობლემებს, მისი ენა და შინაარსი მოველებულია და ამ აზრით, საგარანოზლად ნაიორჩება კინემატოგრაფს.

კინოსა და ტელევიზიის კონფორტაციისა და ახალი პროგრამებთან დაკავშირებულ დისკუსიებთან გაიხსენეს პოლიფუნქცია და აშშ ტელეკომპანიების ურთიერთობა. კინოფილმების გავრცელების ახალმა სახეობებმა — კაბეტური ტელევიზია, კასეტები, ფირფიტები, თანამგზავრები — პოლიფუნქციის ისეთ შოკში ჩააგდო, რომელიც ხმოვანი კინოსა და ტელეხედვის დაბადებით გამოწვეულ „უბედურებას“ თუ შეედრება.

აშშ-ში 1972 წელს დანერგულმა ფსიხიანი კინოფილმების ჩვენებამ ტელევიზიით, თვითუღი ამერიკელი ოჯახის ბინა პატარა კინო-დარბაზად გადააქცია. ყოველივე ამან თვსარი დასცა კინოს მწარმოებლებსა და გამჰირავებლებს.

ყოველი ახალი კინოს გამოსვლას უამრავი სიძნელი ახლავს, რადგან უფრო და უფრო ძნელი გახდა მაყურებლის მოწვევა ტელევიზორისაგან. ფინანსისტები განაგარიშებით 1980 წლისათვის კაბეტური ტელევიზიით მიღებული შემოსავალი სამეკრ გადააქარბებს კინოთეატრებისგან მიღებულ შემოსავალს.

კინოსტუდეების მფლობელებს მიაჩნიათ, რომ კაბეტური ტელევიზიიდან აღებული პროცენტები უმნიშვნელია, „ჩვენ სხვებისთვის ვშუშობთ“ — გაყვარიან ისინი — „ჩვენ ვშუშობთ იმ ურჩხულისათვის, რომელიც გადავყვლიათ“.

(გაგრძელება 126 გვ.)

მოგონებები



მკითხველს ვთავაზობთ ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორის, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოს, პროფესორ ვახტანგ ბერიძის „მოგონებებს“.

ამ წიგნის ავტორს დაბადების 70 წელი სწორედ იმ დღეებში უსრულდება, როცა მკითხველი მისი მოგონებების წიგნის პირველ თავებს გაეცნობა. ვ. ბერიძის ეს მრავალპლანიანი, ფუნდამენტური ნაშრომი მკითხველებს აცნობს ქართული ხელოვნების ისტორიის მრავალ ასპექტს, აშუქებს მის საკვანძო, არსებით მომენტებს, ქართველ ხელოვნებათმცოდნეთა თაობების მეცნიერულ-კვლევითი მოღვაწეობის უდავო მიღწევებსა და შედეგებს.

ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია ულოცავენ ღვაწლმოსილ მეცნიერს, ჩვენი ქურნალის სარედაქციო კოლეგიის წევრსა და ათეული წლების მანძილზე მის აქტიურ ავტორს სახელოვან იუბილეს და უსურვებენ ახალ წარმატებებს სამეცნიერო-საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ასპარეზზე და პირად ცხოვრებაში.

ჩამენი ოჯახი და მისი ბარამო

დავიბადე ქუთაისში 1914 წლის 30 (ძველი სტილით 17) მაისს. მამაჩემი, შემდეგში თბილისის უნივერსიტეტის პროფესორი და საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი ვუკოლ ბერიძე, მაშინ ქუთაისის ქართულ გიმნაზიაში ქართულნი მასწავლებლად იყო, მას შემდეგ, რაც პეტერბურგის უნივერსიტეტის აღმოსავლური ფაკულტეტი დაამთავრა; დედა — ელისაბედ ჩხეიძე (მას სულ ბოლო-

მდის უველა ლიზიკოს ეძახდა) ადრე აგრეთვე მასწავლებლობდა, გათხოვების შემდეგ კი ოჯახს აღარ მოსცილებია. მესამე აღმაშენებელი ომის ცხოვრებაში მშობლებზე არანაკლები ადგილი ეკირა, იყო მამიდაჩემი კატო, შემდეგში ცნობილი პედაგოგი — იგი დიდხანს მასწავლებლობდა თბილისის მესამე საცდელ-საჩვენებელ შრომის სკოლაში (ისიც ქართულს ასწავლიდა). მისი ძმისშვილები და ჩემი თაობის სხვა ნათესავები მას მანინას ვეძახდით. აი ეს სამინი — დედა, მამა და მანინა — ჩემთან ერთად



ალექსანდრე ჩანიელი

შეადგინდნენ ჩვენს ოჯახს, ისინი იყვნენ დიდი ხნის განმავლობაში ჩემი ცხოვრების უმთავრესი მოქმედნი პირნი (და და ძმა მე არ მყოფლია).

ჩემი ნათლია დიმიტრი უზნაძე იყო. მშობლების ნაამბობით ვიცი, რომ ნათლობაში არჩვეულებრივად მხიარულობდა და ცდიდავდა ალექსანდრე ჩანიელი — ორიენი მამას უახლოესი მეგობრები იყვნენ მანაც და შემდეგშიც, მათი ცხოვრების ბოლომდე.

მე თვითონ იმდროინდელი ქუთაისისა თოქოს ადარაფერი არ მახსოვს — ოთხი წლისა ვიყავი, როდესაც თბილისს გადავსახლდით. ვიცი მხოლოდ, რომ ვცხოვრობდით „უფანთაში“, იქ, სადაც ახლა ილია ქუაყავაძის ძეგლი დგას, წიგნობების სახლში, რომელიც მაშინ ბევრად უფრო დიდი მეჩვენებოდა, ვიდრე ნამდვილად აღმოჩნდა, როცა დიდი ხნის შემდეგ ვნახე. ძალიან ბუნდოვნად მაგონდება რაღაც დემონსტრაციის მსგავსი ქუჩაში, მგონი სასულე ორკესტრიც, რომელიც მარშს უკრავდა... იქნებ ეს 1917 წლის რევოლუციასთან დაკავშირებული „მოძრაობა“ იყო.

1918 წლიდან მამა თბილისს გადმოვიდა საცხოვრებლად და, ბუნებრივია, ჩვენც მასთან ერთად გადმოვბარდეთ. მას შემდეგ — თუ ცალკეულ ხანმოკლე მოგზაურობას ან საზოგადოებრივ არდადეგებს არ ჩვეთვლით — თბილისიდან ფეხი არ მომიცვლია. ვერც წარმომდგინა და, მით უფრო, დღეს ვერ წარმომიდგინა სხვაგან სადმე ცხოვრება.

მამამ განათლების სამინისტროში დაიწყო მუშაობა — სამინისტროს დირექტორად იყო. დანამდვილებით არ ვიცი, რა მოვალეობა ეკისრებოდა მას; მგონი, მინისტრისა და მისი ამხანაგის (მაშინ ასე ერქვა მოადგილეს) შემდეგ ვეცნაზე დიდი თანამდებობა ეს უნდა ყოფილიყო. 1921 წლიდან, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დროიდან, მან განაგრძო სამხატვრო განათლების სახელმწიფო კომისარიაში და კარგა ხანს სათავეში ედგა სამედიცინო დაწესებულებათა მოავარ სამმართველოს. ბევრ სხვა საქმესთან ერთად, ამ სამმართველოს ეკისრებოდა მუსუემებისა და

არქივების მოვლა და კულტურის ძეგლთა დაცვა. ბარონობა — იმ წლებში ეს განსაკუთრებით არაუფრო, საპასუხისმგებლო, მრავალ სიძინელებთან დაკავშირებული საქმე იყო. მამამ მას დიდი მნიშვნელობა და ბევრი რამ სასარგებლო გააკეთა კიდევ.

ჩემი პირველი ბინა თბილისში კადეტთა კორპუსის შენობაში იყო. ეს ის დიდი, ძველებური ორსართულიანი სახლია, რომელსაც მთელი კვარტალი უჭირავს რუსთაველის პროსპექტსა, ლუწაჩარაძის, ძნელაძისა და მარკევის ქუჩების შორის. რუსთაველის პროსპექტზე მისი ფასადი ოპერის თეატრსა და მარკსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის შენობას შორის არის მოქცეული. XIX საუკუნის შუა ათეული წლების ნაგებობა, რომელსაც მას შემდეგ არც უცვლია სახე. ჩემი ბინა ქვემო მხარეს იყო — მესანჯრეთა (ახლანდელი ძნელაძის) ქუჩაზე, ბელეტაში. მეხსიერებაში განსაკუთრებით ჩამჩნა არჩვეულებრივად ღრმა რაფები სარკმლებისა (ყელდები, როგორც ყოველთვის მაშინდელ სახლებში, ძალიან სქელია), იმიტომ, რომ ამ რაფაზე „მთლიანად“ ვთავსდებოდი და ვთამაშობდი — ეს ჩემი ოთახივით იყო. მანინს ცალკე ოთახი ჰქონდა ჩვენთანვე.

უზარმაზარი ეზო. უამრავი მღვმერი — კადეტთა კორპუსის გაუქმების შემდეგ შენობის უმეტესი ნაწილი ბინებად გამოყენეს, რუსთაველის პროსპექტის მხარეს კი ერთხანს განათლების კომისარიატი იყო მოთავსებული. სარდაფები ეზოს დონეზე დაბლა. ნაამბობით ვიცი, რომ ვიღაც ბავშვმა ხელი მჭრა და იქვე მღვმედი კაცს რომ არ მოესწრო, ვვარდბოლი სარდაფის სართულის დონეზე. ალბათ, ცოცხალი ვერც ჩავადრევი.

იქ ორი თუ სამი წელიწადი ვიცხოვრეთ. მეორე ბინა, სადაც, მგონი, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ გადავიდით, ქალაქის საბჭოს შენობის უკან იყო — მაშინდელი სახლების მიხედვით — ველიამონოვის და განივის ქუჩებს შუა (ყველა ასე ამბობდა რუსული სახელწოდების მიხედვით, თორემ ნამდვილად ქართულად „მანის ქუჩა“ უნდა თქმულიყო — მან, რამდენადაც ვიცი, ხენატორი იყო ჭრკი კიდევ XIX საუკუნეში). ახლა ეს დადიანისა და ტაბიძის ქუჩებია. თვით სახლი XIX საუკუნის დასასრულის ევროპული ყაიდის ნაგებობა იყო, გარედან სპეციფიური „თბილისური“ იერის გარეშე, მაგრამ აქაც მორბილი ეზო და ეზოს მხარეს ხის დიდი აივნები იყო, ეზოს შუაში კი პატარა შემოღობილი ბაღი და მრავალი აუზი — ერთიც და მეორეც მოუვლელი.

ჩემი მეზობლები იყვნენ: „რუბენ სოლომონოვი“ გურქოვი — გაურკვეველი ხელობის კაცი, პატარა, მხიარული, თბილისელი სომხის ქართული მეტყველებით და სომხისათვის უჩვეულო უდარდობით; მისი ცოლი — მადამ პოლევინა, „ლეონა ალბოქანი“ უკვე ხანში შესული, მითითმთიანი პოლონელი ქალი, მეკრავი, რომელიც არჩენდა თავის თავსაც და ქმარსაც. კეთილი ხალხი იყო. მგონი, ჩვენ რომ ჩავგახსნებდნენ იქ — იმთა ჩამოართვის ოთახები (მამამ ბინების „შეფერობა“; მით უფრო, თუ ბინა „ბურჟუაზიის“ წარმომადგენლებს ეკუთვნოდა, ჩვეულებრივ ამბავი იყო). მიუხედავად ამისა, ძალიან კარგად განწყობილება გვექონდა. იმ რუბენს ოდნელაც შეიღ

დაქარგოდა (შვილი სხვა ცოლისგან ჰყავდა), მგონა, მანჭურიაში. უფრო გვიან, როცა იქ აღარ ვცხოვრობდით, გავივით, რომ ამერიკაში აღმოჩენილიყო: ვინაშენაა ენაბა ამერიკაში გამოძვალ სომხურ გაზეთში მისი სურათი, თუ ცნობა მის შესახებ. რუბინის სიხარული ადვილი წარმოსადგენია. კითხვებზე, როგორ გგონიათ, ეს მომენტით-მეთქი? — ვა, როგორ არ ვცხლობები, უმარადი რომ იყო, საათი მიჩქებიაო.

კიდევ: ზემო სართულში — მუსიკის მასწავლებელი იერუსლან ლაზარეს ძე პორტუგალიანი — ფრიალ ინტელიგენტი და კეთილგანწყობილი კაცი, ებრაელი, რომელიც შეგობრობდა ჩვენს ოჯახს. სურათებს აგროვებდა და ორი სურათი არქუე მამას, ორივე და-

ალექსანდრე ჯანელიძის მეგობრული შარკი. ნახ. ვ. ბერიძისა.



დად დასაფახებელი: ერთი — პორშელტის აკვარელი („კურთი“), მეორე კი — XIX საუკუნის მშვენიერი თბილისური პორტრეტი მოქალაქისა, შით უფრო სინინტრესო, რომ იგი ხელმოწერილია მხატვრის მიერ: „მიხაელ ბასტაშოვი“. აქამდე ვერ მოვიცალე ამ პორტრეტისთვის, რომ დამედგინა მხატვრის ვინაობა: მაშინდელი ხელმოწერილი პორტრეტი ძალიან ცოტა (ავნათსაოვოს ორიოდ პორტრეტი!), ამ ბასტაშოვის სახელი კი სხვაგან არსად შემეგდებოდა. ორივე სურათი ახლაც ჩემს ოჯახშია. თუ არ ვცდები, სახლი ეკუთვნოდა ცნობილი ქართველი მეცნიერების — ბიძინა და დარეჯან რამიშვილების — მამას, მაგრამ დარეჯანი ბევრად უფრო გვიან გავიცანი. ცხოვრობდა კიდევ რამდენიმე რუსი ებრაელის ოჯახი — ზოგს რაღაც მალაზია ჰქონდა, ერთი კი, პორტუგალიანის და, მამას დიდი მეგობრის კონია თუმანიშვილის მეთულზე, კბილის ექიმე რაზ (ძველ თბილისში, როგორც ჩანს, გარკვეული „კოვოწული სპეციალიზაცია“ შემუშავდა. იგი განაგრძობდა არსებობას საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებშიაც განსაკუთრებით „ნების“ დროს: კბილის ექიმები, ბევრი მაინც, ებრაელები იყვნენ, აფთიაქები უმეტესად გერმანელებისა იყო: ზემელისა — მისი სახელი ხომ რუსთაველმაც ვერ „ამოაგდო“; მოედანს რუსთაველისა ეწოდებოდა, მაგრამ იმ ადგილს უმეტესობა ახლაც „ზემელს“ უწოდებს, თუმცა თითქმის აღარავინ იცის, რას ნიშნავს ეს სიტყვა: ოტენისა, ვილარეტისა; ფოტოგრაფებიც ებრაელები იყვნენ — კოჯაი თავისუფლების მოედანზე, შიბმანი პუშკინის ქუჩაზე... მაგრამ იყო ფენაც, რუსთაველის პროსპექტზე — მისი ფოტოგრაფთა დღესაც განაგრძობს არსებობას, თუმცა, ცხადია, კერძო კუთვნილება აღარ გრის).

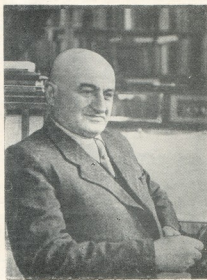
ჩვენი მესამე ბინა, სადაც 1923-დან 1926 წლამდე ვიცხოვრეთ, ბებუთოვის (ახლანდელი ენგელის) ქუჩაზე იყო, მის დასაწყისში, № 5. ეს სახლი დარბაზული გატარებული წლები უკვე კარგად მახსოვს, მძიმე მაც, რომ წლები მომემატა, და მიიტომავე, რომ იქ ცხოვრება ჩემთვის უფრო საინტერესო იყო: აქ უკვე ამხანაგები გამიჩინდნენ — ეზოს გოგო-ბიჭები, რომლებთანაც ძალიან „აქტიურად“ ვატარებდი დროს.

სახლი ეკუთვნოდა საარსტოს ქვეშევრდომს, შავწყერა (იქნებ შედგებილი ჰქონდა) ებრაელ ელავაზარავს: ზენოთ, მესამე საართულზე ცხოვრობდა. სულ ქვემოთ, ეზოს მხარეს, ნიწის დონეზე, მისი ღარიანი ძმის, ალბათ წერილი კომერსანტის, ბინა იყო.

სხვა „სასრული ებრაელები“ იყვნენ (მოგვიანოდ რამდენად ვიცი, ყველა გადასახლდა კიდევ სპარსეთში). მათ შორის ერთი მშვენიერი ათიოდე წლის ზუქუთშიანია ლგონა ნებორი (ანუ, როგორც დედამისი ეძახდა, ისტაჩარი — იშტარი!). იყო კიდევ ძალიან კარგი სამეგობრო ბიჭი სტიოპა მირზოევი. ქართული ყველამ იცოდა. ახლა ძალიან მიყვირს, მაგრამ მე ვიყავი ეზოს ბავშვებს მეოთხე. დავაარებ რაღაც „ამხანაგობა“, რომელსაც დაწერილი წესდება ჰქონდა. არ მახსოვს, რა მიწნებს ისახავდა ეს „ამხანაგობა“, მაგრამ მახსოვს, რომ წესის დარღვევისთვის გარიცხვა იყო დაწესებული. ერთხელ ისტაჩარი გავრიცხე, ტირილი და დედამისი მოვიდა სათხოვნელად (ჩემთან მე ათი-თორმეტი წლის ვიყავი). აღადგინე...

იმ ძველ თბილისურ სახლებში, რომლებსაც ეზოს შემოყოლებით ხის ფართო აივნები ჰქონდა, ყველა ყველას თვალწინ ცხოვრობდა, თითქოს ერთ დიდ ოჯახად. ამიტომ ყველა ყველას იცნობდა, ახლანდელი მრავალსართულიანი სახლების გათიშულობა მაშინ უცნობი იყო. ამიტომ მახსოვს იმდროინდელი მეზობლები, მაგალითად, მილიციონერი სიმონა ბალანჩივაძე, დათვივით კაცი, კეთილი და უწყინარი, მისი ისტერიული ცოლი, რომლის წივილ-კივილი

ვუკლ ბერიძე



მისი დამსახურება იყო უშთავრებად, რომ იქ ჩიყვ; და მისი უშიშრე შედეგები მოისპო; მისი რედაქტო- რობით ქუთაისში 1919 წელს გამოვიდა „ხელოვნების ყოველდღიური ჟურნალი „თეატრი და მუსიკა“. მი- სი ერთადერთი, № 1, რომელიც მე შემომჩნა, საინ- ტერესოა ახალი ქართული ხელოვნების — თეატრის, მუსიკის, მხატვრობის — ფაქტების გასაცნობად; გა- მოქვეყნებული ჰქონდა წერილები ქართული ალბი- ნოშის შესახებ; მისივე რედაქციის გამოცემა 1925 წელს თბილისის გზისმკვლევი... ელემენტური კაცი იყო, ნამდვილი ქენტლმენი, ყველასათვის საყვარე- ლი... სამოცდაერთისა თუ ორისა დაიღუპა მანქანის ავარიის დროს — ჭერ კიდევ სიცოცხლით სავსე, ფიზიკურად კაბუცივით შენახული... გიორგი ნაზარი- შვილი — შემდეგში ცნობილი პროფესორი-რენ- ტგენოლოგი, რომლისგანაც ბევრი სითხო და სიყე- თე მახსოვს... ზოგჯერ მათ სხვებიც შემოუერთდებო- დნენ. იყო ხუმრობა, სიცილ-ხარხარი, სიძალე — ახალგაზრდები იყვნენ ჭერ კიდევ — ოცდაათს ოდ- ნავ გადაცილებულნი.



მელიტონ ბალანჩივაძე

განსაკუთრებით ჩამჩნა მხესიერებაში ჭერ კიდევ იმ დროიდან ალექსანდრე ჩანელიძე, რომელთანაც მის გარდაცვალებამდე მაკავშირებდა დიდი სიყვარუ- ლისა და პატივისცემის გრძობა. პატარა ტანის ჭმუ- ხი კაცი იყო, სრულიად მელიტო, სუფთად გაპარ- სული. როგორღაც „ირიბად“ იცოდა გაღივება, ზო- გჯერ ირონიულადაც. ღიმილი ერთბაშად გაუნათებ- და ხოლმე სახეს. მისი, როგორც მეცნიერის, ქარ- თული გეოლოგიური სკოლის დამფუძნებლის, ჩვენს ეროვნული კულტურის დიდი მოღვაწის სახელი სა- ყოველთაოდ არის ცნობილი. ვინც მას პირადად შე- ხვედრიდა, მისმა მოწაფეებმა, თანამშრომლებმა, კოლე- გებმა, ყველამ იცოდა ისიც, რომ გამოჩნეული პირო- ვნება იყო, მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ინდივიდუა- ლობა, ძლიერი ნებისყოფის, ურყევად შემუშავებუ- ლი შეხედულებებისა და პრინციპების მქონე კაცი, რომელიც თანაბარი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა დიდ საქმესაც და მცირესაც, რომლისთვისაც არ არ- სებობდა არაფერი სასხვათაშორისო. მასა და სხვებს

შორის ყოველთვის რაღაც დისტანცია რჩებოდა, მის- თვის სრულიად უცხო იყო ყოველგვარი ფაშილარობა. მას ყველა მორიდებით ეკიდებოდა, ზოგი შეიძლე- ბა შოშითაც — ზოგჯერ მწარე, დამცინავი ენა ჰქო- ნდა. პატრიოტი იყო, ამ სიტყვის მაღალი გაგებით და, იმავე დროს, ფრიალ სეპატიკურად ეკიდებოდა მრავალ „მშობლიურ“ მოვლენას (რა თქმა უნდა, გულისტკივილით). მასთან პირველი შეხვედრისა და დლაპარაკებისთანავე დიდი შინაგანი ძალისა და მნიშვნელოვანების შთაბეჭდილება გრჩებოდა. ამ შთაბეჭდილების ერთი უშთავრესი კომპონენტთანაა იყო, რა თქმა უნდა, მისი ნათელი, უდრეკად ლოკა- კური აზროვნება.

ცხადია, ეს ყველაფერი ჩემთვის ბევრად უფრო გვიან გახდა მისაწვდომი. მაშინ კი, შორეულ ოციან წლებში, ჩემთვის ის იყო „ბიძია ალექსანდრე“, რო- მელიც გულთადად, ყურადღებითა და ინტერესით მეკიდებოდა მე, პატარა ბავშვს და, უტკველია, სხვა ბავშვებსაც. ეს „დამალული“ სითხო, რომელიც მას ბევრ სხვა შემთხვევაშიაც (არა მარტო ბავშვებთან ურთიერთობაში) გამოუჩენია, დამახასიათებელი იყო ალექსანდრე ჩანელიძისათვის.

მე დღემდე მამკვს შენახული მის მიერ 1920 წელს ჩემთვის პარიზიდან გამოგზავნილი ორი სიბავშვო წიგნი — ერთი გასაფრთხილებელი, მეორე კი ვალსა- ყვანი სურათებით და წარწერებით: „ვატას ბიძია ალექსანდრესაგან“. ძალიან მკაფიოდ აღწებუდა მე- ხსიერებაში მისი ერთი სტუმრობა, როცა სახლში ჩემ გარდა არავინ იყო. ის მაინც დარჩა ჩემთან, ორი საათი, თუ მეტი არა, დამკო, მიამბობდა ჭელიაღე- ლის ტბასთან დაკავშირებულ რაჭულ გადმოციემის, სხვა ამბებს — ზოგს სასაცილოს, ზოგს ცოტა „საში- ნელსაც“, და მეც თვალბედაკუტილი და სულგანა- ბული ვუსმენდი. უფრო გვიან, ჩემი სტუდენტობის დროს, როცა ჩვენ ერთმანეთს ვხვდებოდით, საუბრის თემად ხშირად ხელოვნებაც იყო, მიამბობდა პარი- ზულ შთაბეჭდილებებს, ხელოვნების შესახებაც სა- კუთარი შეხედულებები ჰქონდა. ეს ფართოდ განა-

მელიტონ ბალანჩივაძე. ვ. ბე- რიძის ჩანახატი



ლებული, მუდამ მოაზროვნე ადამიანი ფიჭიკურად და ძლიერად იყო. მისი ავადმყოფობა არც გამიგონია, სანამ ხანში არ შევიდა. თვითონ ვერის უბანში ცხოვრობდა, ვარდისუბნის ქუჩაზე, ბელეტაუში ჰქონდა პატარა ბინა, წიგნებით სავსე... მისმა მშობლებმა გულთბილი, ალერსიანი შეხვედრა იცოდნენ. ორივემ ღრმა მოხუცებულობას მიაღწია. სამწუხაროდ, ალექსანდრეს პირადი ცხოვრება ვერ აუწყო: ცოლი გვიან შეირთო და ადრევე გარდაეცვალა, ომის დროს. 1844 წლის მარტში, და მერე, სულ ბოლომდე, თავის დისშვილებთან ერთად ცხოვრობდა.

ასევე სიუყვარული ვიგონებ მამას მეორე მეგობარს კონია თუმანიშვილს. ვეკილი იყო, ძველი ფორმაციის კარგეული ინტელაგენტი. აბსურტგნული ვლა

ქვას, შემოიჭრა და გარკვეული ადგილიც დაიჭრა ჩემს ცხოვრებაში. საათობით შემწელო მათი თვალერება, მალე უკვე ზეპირად მახსოვდა მრაველსავე ში საღ რა ეხატა, ვიმახსოვრები მხატვრების ბიოგრაფიებსაც... ეს იყო თავისებური „შორეული მიახლოება“ ხელოვნების ისტორიასთან (ამ წიგნებთან დაკავშირებით ერთი შემთხვევაც მაგონდება: დედას ჰყავდა მოხუცი დეიდაშვილი, რომელიც დროდადრო გვეტუმრებოდა ხოლმე. ძალიან კეთილი, დედად მორწმუნე და საკმაოდ პრიმიტიული ქალი იყო. ერთხელ, როცა მოვიდა — ესეც ჩემი მოწაფეობის დროს იყო — შინ მარტო მე დავხვდი. უფროსების მოლოდინში გადავწყვიტე როგორმე გამერთო, მით უფრო, რომ მე თვითონ გაკეთილები მქონდა მოსა-



ტექნიკური ტერმინოლოგიის საინიციატივო ჯგუფი, 1919 წელი. I რიგი: ივანე ბერიძე, დ. ბერეკაშვილი; II რიგი: ვასილ კაკაბაძე, რუსუდან ნიკოლაძე, გიორგი გედევანიშვილი; III რიგი: პხეილ შალამბერიძე, გიორგი ნიკოლაძე, ირაკლი მჭედლიშვილი.

ლი წვერი და ჩამოშლილი წარბები ჰქონდა. გარეგნულად „ჩაკეტილი“, თითქოს გულჩაობრობლი კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. დაუდევრად ეცვა, მაინცდამაინც არ იწუხებდა თავს „შესახედაობისათვის“. მაღალი კულტურისა და მახვილი გონების ადამიანი იყო. ალექსანდრე ჩანელიძისავით ჩემთან საგანგებოდ არ საუბრობდა, მაგრამ ერთხელ, ჩემი დაბადების დღეს, მოვიდა და თან მოიტანა ილიაში ამოჩრილი სამი უშველებელი ტომი: გასული საუკუნის ბოლოს გამოცემული „ხელოვნების ისტორია“ რუსი ავტორის გნდინისა. საჩუქარმა ჩემზე, ბუნებრივია, დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა და დიდი სიხარული მომანიჭა. გნდინისეული ტექსტი არა მარტო პოპულარულია, არამედ დიდეტანტურაც, მაგრამ ბიოგრაფიული ხასიათის ცნობებს კი უხვად შეიცავს. ამას გარდა, ამ სამ ტომში, რომელშიაც თხრობა XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე აღწევს, უამრავი ილუსტრაციაა:

აი ეს ილუსტრაციები გადაიქცა ჩემთვის უდიდესი ინტერესის საგანად, შეიძლება ით-

მაღებელი. სხვა ვერაფერი მოვიფიქრე და გნდინის ერთი ტომი მივარჩეე. ვიცოდი, რომ წიგნის ქალი არ იყო, მაგრამ ვიფიქრე, სურათების დათვალიერებით მაინც შეიქცევს თავს-შეთქი. ეფექტი სრულიად მოულოდნელი გამოვიდა: როცა ცოტა ხანს შემდეგ დავბრუნდი მასთან, დავინახე, რომ ის ფრთხილად შლიდა ფურცლებს და ყოველ ფურცელს მოწიწებით ემთხვეოდა. თურმე იმ ფურცლებზე რაფაელის მადონების რეპროდუქციები იყო!.

ჩვენი ოჯახი ადრე იყო დაახლოებული ნიკოლაძეების ოჯახთან, რომელიც ჩვენგან სულ ახლო ცხოვრობდა, ახლანდელი ტაბიძის ქუჩის ბოლოს. თბილისში ძნელად თუ მოიძებნებოდა სხვა ასეთი (ასეთი დონის!) კულტურული კერა: ოჯახი, რომელსაც შეადგენდნენ თვით ნიკო ნიკოლაძე და მისი მეუღლე იოლდა გურამიშვილი, მათი შვილები რუსულად, გიორგი და თამარი, მათი ორი სიძე — მიხეილ პოლიევქოვი (რუსულადანის მეუღლე) და ნიკო მუსხელიშვილი (თამარის მეუღლე)! პოლიევქოვების ვაჟი ნიკიკი (ახლა ჩვენი უნივერსიტეტის პროფესორი,

ფრანკოსია) ჩემზე ერთობლივად წლით უმცროსი, ჩემი მეგობარი იყო.

ნიკო ნიკოლაძის დები კატო და ანიკა, ორიენი გაუთხოვარი, ჭრ კიდევ ქუთაისში ყოფნის დროს განათლებას ასპარეზზე იღვწოდნენ, მგონი პანსონაიდ ჰქონდათ. ბავშვობაში მათთან ცხოვრობდა დეიდა ელენე, მამის დაუახლოვდა იმ ოჯახს დედაჩემიც, რომელიც რუსუდანზე ერთი წლით უმცროსი იყო. თბილისში კი მამასა და რუსუდანს უხდებოდათ ერთად მუშაობა, განსაკუთრებით, შრომული ტექნიკური ტერმინოლოგიის დადგენის დროს.

მე ნიკოლაძეებთან შეხვედრის ორი „ასპარეზი“ ჰქონდა: თვეში ერთხელ თუ ორჯერ დადიოდათ კატო და ანიკასთან (სინდვი სულ ახლო ცხოვრობდნენ, ბებუთოვის ქუჩაზე) — ეს რიტუალივით იყო. უკვე ძალიან მოხუცებულიები იყვნენ. კატო გამაფრთხილებელი, სახედაოკებელი, სულ იწვა — უღამაზო იყო, მკვებ ხმა ჰქონდა, თავის დროზე დიდად აქტიური და ენერგიული იქნებოდა. ანიკა, კატოზე უფროსი, სრულიად განსხვავებულია მისგან — ჩემი, მორჩილი ქალი იყო, ბევრად უფრო რბინილი ვაჟმშობლებით, ბევრი თვალბრუნებით... ნელა, უბრალოდ, შუშჩინებულად დადიოდა ოთახებში. სრულიად არ მახსოვს, რაზე ვლაპარაკობდით, ალბათ, საერთოდ ნაცნობ-ნათესავების შესახებ, იქნებ, კატო ჩამხმე მიაბოძა კიდევ. ჩემთვის კი ის იყო საქმარისი, რომ ეს პატარა, თითქმის არამეტერიალური, მანდილოსნები ნიკო ნიკოლაძის დები და აკაკი წიტილაძის მეგობრები იყვნენ.

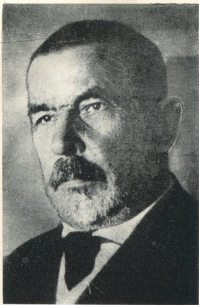
რა თქმა უნდა, ჩემთვის უფრო საინტერესო იყო „ძირითადი“ ოჯახში სტუმრობა. ტაბიძის ქუჩა, 21. ტიპური სოლოდაკური სახლი წარსული საუკუნის მიწურულისა: სასართულიანი, სოლიდური ნაშენი, „რენესანსულ-ბაროკული“ ფასადით, მოხატულკედლებიანი ვესტიბულით, მარმარილოს კიბით, რომელიც ზემო შუქით ნათდება. თვით ბინა, მისი ატმოსფეროს ჩემზე მიწოდებდა მოქმედება: უზარმაზარი შუა ოთახი, რომლის კედლებსაც დიეიანის მიერ შესრულებული ფრინი შემოუყვება (ერთ დროს ამ ბინაში რაღაც კაბარე თუ კლუბი იყო, მგონი) მის გარშემო კაბინეტები: რუსუდანისა, გიორგისა და — ჩემთვის ყველაზე უფრო მიმზიდველი — პოლიექტრონისა. ძველი ფოტოსურათები, წიგნები, წიგნები წიგნები... შუა ოთახი, რომელიც უზარმაზარი ნათდება — ცოცხალი იყო მათთან დედობლი, იგი ჭრ კიდევ ცოცხალი იყო (კარგად მახსოვს, რომ მისი გარდაცვალების ამბავი 1928 წლის 1 აპრილს დღითი ადრე მამას ტელეფონით აცნობა ნიკო დისწულმა, ცნობილმა ინჟინერმა ბესარიონ შიქინაძემ, ზაქასის შვინიებელმა). ჩემი აზრით, ეს კაცი — XIX საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოს ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურა, კაცი, რომელსაც ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ჩრდილოეთისა და, რომელიც იცნობდა პეტრეს, გამბეტას, ერთი ყველაზე საკვირველი ქართველთაგანიც იყო და, იმავე დროს, გარკვეული თვალსაზრისით, ყველაზე მეტად ევროპელი იმდროინდელ ქართველ ევროპელია შორის. დამოუკიდებ-

ხელ ქვეყანაში იგი, უტყველია, დიდი მანძილისა და ხელმძღვანელობდა მოღვაწე იქნებოდა — სამხრეთ არც ნიკო ავლა, არც ენერგია (ტიტანური ენერგია), არც დინამიზმი, არც ფართო განათლება და მაღალი კულტურა.

გიორგი ნიკოლაძის — გამოჩინული მათემატიკოსი, ინჟინერ-მეტალურგის, ტანვარჯიშისა და ალპინიზმის ერთ-ერთ პიონერსა და პროპაგანდისტს საქართველოში, პოპულარიზობთ ბევრი ქართველი საზოგადოებრივ მოღვაწე ვერ შედარებოდა. პეტრეწულითი კაცი იყო, ანაგონა ანტიკური ქანდაკებისა ჰქონდა. ძალიან დინჯი ლაპარაკი იცოდა, ახლაც მესმის მისი ბოხი, ცოცხალი ხმა. მისი სიკვდილი მეზის დაეცემა ვით იყო — ორმოცდასამი წლისა გარდაიცვალა 1931 წლის თებერვალში, ფილტვების ანთებისაგან. მანამდე, მგონი, ავად არც არასოდეს ყოფილა. მესხიერებაში ჩამარბა ერთი ურიცხვ სამგლოვიარო განცხადებათაგან — „ქართველი ალპინისტები დღეს თხოვებიათ გიორგის“ — და დიდი პარცესია, რომელიც მის ცხედარს მისდევდა ჩუმად. უხმოდ.

ყველაზე უკეთ მე რუსუდანსა და მის მეუღლეს ვიცნობდი. რუსუდანმა დედხანს იცოცხლა და 87 წელს მიახლოებული გარდაიცვალა 1981 წელს, როცა მისი თაობის თითქმის აღარავინ იყო დარჩენილი.

ძნელი წარმოსადგენიც კი არის რუსუდანისთან თავისებური ადამიანი. სპეციალური ქიმიკოსი იყო, (პოლიტექნიკური ინსტიტუტში კათედრას განაგებდა), მაგრამ მისი ინტერესების სფერო დიდად, შეიძლება ითქვას, უსაზღვროდ სცილდებოდა ამ ერთ დარგზე. სწავლობდა პეტერბურგში, რეგულაციის მდელვარე დღეებს მოესწრო და ცდილობდა მოვლენათა შუაგულში ყოფილიყო. მამინაც და შემდგომშიც, ხანგრძლივი ცხოვრების მთელ მანძილზე, ანტიერესებდა და იზიარებდა ყველაფერს, რაც მის გარშემო ხდებოდა — პოლიტიკის, ეკონომიკის, მეცნიერების, ხელოვნების, ლიტერატურის საშაროში. ანტიერესებდნენ ადამიანები. ყველასა და ყველაფერს მიმართ განსაკუთრებით ემოციური დამოკიდებულება ჰქონდა, შეხედულებები ყოველთვის უკიდურესი, ასევე — სიყვარულიც და სიმწუვლიც. ყველაფერი საშუალო და უკიდურესი მისთვის უცხო იყო. ხანდახან უუკარადა ამ უკიდურესი აზრებით შოკირებაც — ერთხელ მიიხრა, დღეს დუნაევსკი მირჩენია ბეთპოვენსო (ცხადია, არ დაუფერე, რომ მართლა ასე ფიქრობდა). შესაძლებელი რომ იყოს ტემპერამენტისა და ენერგიის ენერგეტიკული გარდაქმნა, რუსუდანის ტემპერამენტი და მოვლავებული, უზრეცი ენერგია ერთ დიდ ელემენტოსადგურს ამოკარავდა. არასოდეს არ მინახავს დამწუვლებული, მუდამ შოთოვად, ბობოქრობდა და იბრძოდა. იბრძოდა მამინაც, როცა „მოწინააღმდეგე“ არავინ ჰყვავდა. იმტომ, რომ ეს ბრძოლა, ბობოქრობა მისი ბუნებრივი მდგომარეობა იყო. ისევე როგორც მთელი მისი ოჯახი, რუსუდანიც ეროვნული საქმისთვის ზრუნავდა დაუცხრომლად — მისი დღევანდისა და ბრძოლის საგანსაც, რა თქმა უნდა, საზოგადო საქმე შეადგენდა და, ძალიან იშვიათად — პირადული. ოციან წლებში გატაცებული იყო პედაგოგიის საკითხებით, საშუალო სკოლის რეფორმით... თუ მესხიერება არ მდლადობს, სწორედ მისგან გავიგონე პირველად (როცა უფროსები



მიხეილ პოლივეკტოვი

საუბრობდნენ) მარია მონტესორის სახელი. მონტესორი, მისი „მეთოდი“ ერთხანს ჩვენშიაც ინტერესს იწვევდა, ჩემ გარშემოც მის შესახებ ხშირად მსჯელობდნენ. განსაკუთრებით გულმხუტრავლებით ეკიდებოდა რუსულადნი ქართული ტექნიკური ტერმინოლოგიის საკითხს, რომელიც მისი თაობის ქართველ ინჟინერთა საგანგებო ზრუნვის საგანს შეადგენდა (ეს ინჟინერები იყვნენ გიორგი ნიკოლაძე, გიორგი გვიდევანიშვილი, ვასო კაკაბაძე, ბიძინეი ვანო ბერიძე და სხვანი. ამ მიმართულებით ნუშაობა მათ ჯერ კიდევ 1918 წელს დაიწყეს და მართლაც დიდი ეროვნული საქმის ჩაუყარეს საფუძველი). ამავე ასპარეზზე თანამშრომლობდნენ შემდეგ, დიდი ხნის მანძილზე, რუსულადი და მამაჩემი. მათი შეგობობა, რომელიც მამას გარდაცვალებამდე გრძელდებოდა, „შფოთიანი“ იყო, თუმცა მათ ნამდვილად უყვარდათ ერთმანეთი. ერთმანეთს დროს ხშირად „დაეტაკებოდნენ“ ხოლმე ერთმანეთს და ეს დატაკება ზოგჯერ, როგორც ჩანს, საკმაოდ პიანტურ ხასიათს იღებდა, რაკი იუმორის გრძნობა არცერთს არ აკლდა. მამამ მას ხუმრობით დაარქვა „რუსულან ნიკოლაძის ქაჯი“. მამაჩემის გარდაცვალება მძიმედ განიცადა, შემდეგ ხშირად მირეკავდა ტელეფონით და მიხვებდა, რომ რამე ენერგიული ნაბიჯები გადამედგა მისი ხსოვნის უკვდავსაყოფად. გარდაცვალების წლისთავზე კი, მეცნიერებათა აკადემიისა გამართულ სხდომაზე, ძალიან საინტერესო და გულმხუტრავლე სიტყვა წარმოთქვა (იმ დროს თვითონ ოთხმოცი წლისა იყო).

რუსულადის ისეთი წერილობითი, „ნივთიერი“ კვალი არ დაუტოვებია, როგორც შეიქმნა დატოვებინა ამგვარი დიდი ნიჭისა და განათლების ადამიანს. იმიტომ, რომ ძალიან ბევრი რამ აინტერესებდა, ბევრ რამზე ედებოდა, ხშირად მისი ენერჯია ფუჭ შფოთსა და მღელვარებაშიაც იყარგებოდა. მაგრამ სანამ ცოცხალი იყო, აშკარად ცხოველმყოფელ გავლენას

ახდენდა თავისი მოქალაქეობრივი ინტერესების დაუცხრომელობით, თავისი პატრიოტიზმით. თვითონაც მოუხვეწარი — არც სხვას ასვენებდა, უხვავაჟამოქმედებდა და ამოძრავებდა. მართლაც ჩემს ცნობებში რბელები პიროვნება იყო.

მისი მეუღლე, თბილისის უნივერსიტეტის პროფესორი ისტორიკოსი მიხეილ პოლივეკტოვი სრულ კონტრასტს შეადგენდა მასთან. იგი სულ სხვა რიტმი და ტემპით ცხოვრობდა. რბილი, დიჩი, ალერსიანი, უსაზღვროდ კეთილგანწყობილი და კეთილისმსურველი კაცი იყო, რეაგულუციაბდელი ლიბერალური რუსული პროფესორის წრიდან გამოსული ტიპური ინტელიგენტი. ცნობილია, რომ მას დიდი წვლილი აქვს შეტანილი საქართველოს ისტორიის, კერძოდ, რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის კვლევის საქმეში. მან მეცნიერულად გამოაქვეყნა დიდი ძალი მნიშვნელოვანი სააქტივო მასალა. მიხეილ პოლივეკტოვი იმითაც მიზიდავდა, რომ ჩვენ პროფესიულად ახლო ვიყავით ერთმანეთთან. ბევრ რამზე საინტერესოს მიამბობდა. კარგად იცოდა ხელოვნების ისტორია (ერთხანს, მგონი, ასწავლიდა კიდევ ამ საგანს), ბევრი საინტერესო ძეგლი გამოცემა ჰქონდა ხელოვნების დარგში, მე ხშირად ვსარგებლობდი მისი ბიბლიოთეკით. მაგრამ ეს უფრო გვიან იყო, ჩემი სტუდენტობის წლებში. მაშინ კი, ათი-ორმეტი წლისას, ნიკოლაძეების სახლში განსაკუთრებით მზიბლავდა ნიკის სათამაშოები, უპირველესად, სათამაშო რკინიგზა, რომლის ლიანდაგაც თითქმის მთელი ოთახს სწვდებოდა (მე თვითონ სათამაშოები თითქმის სულ არ მქონია).

ნიკოლაძეების სახლში ვხვდებოდი ნიკო მუსხელიშვილსაც, თუმცა მხოლოდ ეპიზოდურად. მაგრამ ამ ძველიძეების ნაცნობობის გამო, ნიკოც, ისევე როგორც რუსულადი, სულ ბოლომდის ჩემი ბავშვობის სახელს ვატოს შეძახდა.

ჩემი ბავშვური სამაჟროს ატმოსფეროს, სიყვარულითა და აღურსით გამოთბარს, ქმნიდნენ სხვა „უფროსებიც“ — უპირველეს ყოვლისა, ნათესავები — მამის მხრივ მისი ბიძაშვილები ბერიძეები, დედის მხრივ ჩხეიძეები (დედას ბიძები სიმონია და დათიკო) და ახაშვილები — ბებიას მრავალრიცხოვანი ბიძაშვილისშვილები; ასევე დედას სიურმის მეგობრები — ნინო წულუკიძე, დაწყებითი სკოლის პედაგოგი, რომელიც განსაკუთრებული რიღისა და პატრივისტების გრძნობას აღნიშავდა, ჩემი ნაღია ნიმუჯე ქუთათელაძე, მწერალი ფუცუკ დეგუაძე; მამას მეგობრები და ახანაგები — ცნობილი პედაგოგი მეთოლ კაკაბაძე (ნოდარ და ზურაბ კაკაბაძეების მამა), ისტორიკოსი (შემდგომში პროფესორი) ტროფიმი ხუნდაძე; სხვებიც, რომელთა მიმართ დედების ვინახავ განსაკუთრებული მადლიერების გრძნობას. მათი ნათელი სახეები ჩემთვის დაუწყვერიათ.

აღრვეუე გაჩნდნენ პორიონტუე მელიტონ ალანჩიკაძე, კოტე ფოცხვერაშვილი, მამას კოლეგები, მწერლები (ჩვენს ბინაზე, მე მგონია, სენამოტეციერიო საზოგადოების ან, იქნებ, მისი გამგეობის სხდომებიც კი იმართებოდა). ერთხელ — ეს 1928 წელს იყო — ასეთ სხდომაზე მოვიდნენ აკაკი შანიძე, დიმიტრი უზნაძე, გიორგი ახვლედიანი, სიმონ უაუხიზვილი, არნოლდ ჩიქობავა, ვარლამ თოფურია, სიმონ ჯანა-

შია და მაკარ ხუბუა. ახვლედიანი თავმჯდომარეობდა, ჩიქობავამ მოხსენება გააკეთა). მწერალთაგან მამა მეგობრობდა გერონტი ქიქოძესთან, ლეო ქიაჩელთან, გრიშაშვილთან, ციხეფრანწველთან და თავით დავით კლდიაშვილთან, რომელიც მას მამად ევსუფონდა წილობით. გარდა დავით კლდიაშვილისა, უკვლანი მოდიოდნენ ჩვენთან სტუმრად, განსაკუთრებით ხშირად — მელიტონ ბალანჩივაძე*.

და სწორედ ეს კაცი მინდა საგანგებოდ გამოვყო, იმიტომ, რომ თუმცა შვილიშვილად ვერგებოდი, მეგობრული დამოკიდებულება გვქონდა, ხშირად ვსაუბრობდით მაშინაც და ჩემი სტუდენტობის წლებშიაც, ბევრ რასზე ჩემთვის საინტერესოს მიამბობდა. პირველი მოკონება ციხეში მელიტონის შესახებ: 1925 წელი. მამამ ოპერაციის გაკეთების შემდეგ მთელი „ალექსანდრეს საავადმყოფო“ დააბატა და მათთან ერთად ძველი მეგობრებიც. მელიტონმა იმდერა თავისი მშვენიერი რომანის „შენ გეტრფე მარად“ (თავისი ტომისა და მეგობრის გრიგოლ ვოლსკის სიტყვებით; მელიტონი ხომ ქართული რომანის ნამდვილი პიონერია. ჩემი აზრით, „შენ გეტრფე მარად“ და „ოდევდა გაცეკვ“, რომელთაც მთელ 100 წელი შეესრულებოდა, საუკეთესო ქართული რომანების შორის ინარჩუნებენ ადგილს დღესაც). ამის შემდეგ დროდადრო გვეწვეოდა ხოლმე შინ, ხოლო განათლების კომისარიატში ის და დავით კლდიაშვილი მამას კაბინეტის თითქმის ყოველდღიური სტუმრები იყვნენ. მამა მას ჭერ კიდევ თავისი სტუდენტობის დროიდან, ე. ი. პეტერბურგიდან იცნობდა, და სასაუბრო არ ელეოდათ, არც ძველი აზრები და არც ახალი.

მელიტონის, როგორც კომპოზიტორის, პირველი ქართული ოპერის ავტორის, ხალხური მუსიკის შემ-

კრებისა და პროპაგანდისტის (არა მარტო ჩვენში, არამედ რუსეთშიც), სამუსიკო განათლების ორგანიზატორისა და მოღვაწის სახელი რეკომენდაციას არ საკრებებს, მაგრამ აქოზებდა, რომ ფართო საზოგადოებისთვის მაინც უკეთ ყოფილიყო ცნობილი. პეტერბურგში იგი 1889 წელს ჩავიდა იჟაურ კონსერვატორიაში სწავლის გასაგრძელებლად (ე. ი. მამაზე გაცილებით ადრე) და 1917-მდე დარჩა იქ, იქვე შეერთო ცოლად რუსის ქალი და იქვე შეიძინა თავისი ორივე, შემდეგში სახელგანთქმული შვილი — ჯორჯ ბლანჩინი და ანდრეა ბლანჩივაძე. პეტერბურგში მისი ცხოვრების შესახებ ლეგენდებს უკვებდნენ, მაგრამ ამ ლეგენდებს რეალური საფუძველი ჰქონდა: ლატარიის ბილეთით მან უზარმაზარი თანხა მოიგო, ისე რომ, ფინეთში ავარაკი შეიძინა, შეიძინა ავტომობილი (შევიდა ფრანგი მწვერი, რომელიც შემდეგ პეტერბურგის პირველი ტაქსომოტორისტი გახლარა) და — მთავარი ეს იყო — არჩნდა პეტერბურგში ჩასულ ბევრ ქართველს — ზოგს გაპირებულს, ზოგს კი უსაქმურს. ოქტომბრის რევოლუციამდე იმ ფულის დახარჯვა არ მოხერხდა, ხოლო მელიტონის შემოქმედების ინტენსივობისთვის ამ მოკვდას დიდი სარგებლობა არ მოუტანია. ვასილ საუკუნის ოთხმოცდაათიან წლებში დაწვებული „თამარ ცივიერი“ დამთავრებული სახით მხოლოდ 1926 წელს დაიდა ჩვენს საოპერო თეატრში — ეს დიდი სიხარული იყო მელიტონის მეგობრებისთვის და, ცხადია, მამაჩემისთვისაც, რომელსაც განსაკუთრებით უყვარდა მელიტონიც და მისი ოპერის მელოდიებიც. იმავე დროს, ამ ოხულებს დამთავრების ასეთი გაქიანურება — 30 წელზე მეტ ხანს — მიიქმამათქმამის და ზოგჯერ ხუმრობის საგანსაც შეადგენდა, თავუნა* მოთხოვნაც დაწერა „თამარ ცივიერის“ სახელწოდებით.

* მაშინდელი „ცხოვრების სტილის“ დასახასიათებლად — ამინაწერი 1927 წლის დღიურიდან: „24 აპრილი. კვირა. აღდგომა. დილიდანვე მოდიოდნენ სტუმრები ვიზიტებით. მოვიდნენ: პირველად გ. ჩხეიძე, ექ. აბაკელია (ცნობილი ფტიზიკტი რომ იყო), პ. წულუკიძე, დ. კვიციანი (ჩვენი მეზობელი, თავის დროზე ცნობილი ვეჟილი), ნუცა და გიგა აბაშიძეები (ირაკლი აბაშიძის და-ძმა), ვ. აბაშიძე, ს. ფანცხავა, ქ. შიქაბერძენი, ნიშნა ჭუთათელაძე, მამიდაჩემი კატო ბერიძე, ვიქტორ ბროსე (ადილ) ბროსეს შვილიშვილისშვილი, რომელიც თბილისში დასახლდა და ქართული ოჯახი შექმნა), გ. ფიცხელაური, კომპოზიტორი მელიტონ ბალანჩივაძე, მეგობრე ეუზიმიჩი, ტატიანა ჩხეიძისა (sic!). საღამოს ჭერ ჩემი მეგობარი გივი ფორდანი და შემდეგ კი პროფესორი კორნელი კეკელიძე თავისი მეუღლით, მამა იყო: კვიცილისთან, ჩხეიძისთან და გრ. აბაკელიასთან“ (ეს თამარ აბაკელიას მამა იყო, აგრეთვე ჩვენი მეზობელი, როცა ზუბალაშვილის ქუჩაზე გადავედით საცხოვრებლად). „25 აპრილი. ორშაბათი. აღდგომის მეორე დღე. ისევ სტუმრები: გრ. აბაკელია მეუღლით, პარმენ ბერიძე თავისი ორი ვაჟით დათიკოთი და გოგით. მეგობრე მარტიროსა. პროფ. ჩანელიძე დ. პროფ. უზნაძე“ და სხვ. ეს რიტუალი — „ვიზიტების გაცემა“ მაშინ ჭერ კიდევ შენარჩუნებული ტრადიცია იყო.

* „თავუნა“ ცნობილი მწერალ-იუმორისტის შალვა შარაშიძის ფსევდონიმი იყო.

გიორგი ხეჩინაშვილი





ლ. კაკაბაძე.

ავტობიოგრაფიტი

ოცდაათიანი წლების დასაწყისიდანვე, ექვსი-შვიდი წლის მანძილზე, სანამ სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე ქუთაისის გადასახლდებოდა (გარდაიცვალა 1937 წლის 21 ნოემბერს, 75 წლისა), მელიტონი ჩვენი ოჯახის უკვე ხშირი სტუმარი იყო. მეც ყოველთვის ვცდილობდი „ხელში ჩაემგდო“ და რაზე მეამბოხინებინა, ძნელი დრო იყო — კოლექტივიზაციის და საწყისი. მასთვის ჩვეულებრივი სცენა (ჩახატულიც მაქვს): მელიტონი და მამა სამზარეულოს მაგიდასთან სხედან და „ქეიფობენ“: მაგადაჯე კი ერთი ბოთლი ღვინო დგას, პატარა ჭიქები და ერთადერთი ქილა თევზის კონსერვისა... მაგრამ ორივე ძალიან მზიარულია...

მელიტონი პატარა ტანის კაცი იყო, მაგრამ საკმაოდ ჩასკვნილი; მელიტონი, ვარდისფერლუცებიანი, ჭაღარა უღვაშებითა და ბულანეთი. ჩიბუხს არ იშორებდა. დადიოდა ნელა, თავაწეული, დაპარკობდა აგრეთვე ნელა, მოკლე წინადადებებით, წინადადებებსა და სიტყვებს შორისაც კი ინტერვალებით, თითქოს სიტყვებს ეძებდა (თან აბოლებდა). ამიტომ მისი თხრობა საკმაოდ ხანგრძლივი გამოდიოდა, მაგრამ მოსაწყენი არ ყოფილა, იმიტომ, რომ ეს „ინტერვალები“, „პაუზები“ ემოციურად იყო დატვირთული — მელიტონი ტემპერამენტით გამოირჩეოდა, „როდში შედიოდა“, ხელებს იჭნევდა და თვალებსაც კი ახრიალებდა ამის მოყოლის დროს, მით უფრო, თუ შეფოთავდა რაიმე მიზეზის გამო. და მართალია, აღშფოთებაც უყვარდა, შემოიღია ვთქვა, რომ მელიტონი ბენდიერი კაცი იყო, თუმცა, როგორც ყოველ ადამიანს, ცხოვრებაში, სიხარულთან ერთად, უხიამოვნებაც შეხვედრია. ბენდიერი იყო თავისი ბუნებით, შინაგანი თვისებებით; კაცს შემუშრდებოდა მისი და უშრეტელი ოპტიმიზმი და სიხალისე. ორგანულად

ვერ ეგუებოდა მწუხარებასა და დაღონებას, არ იცნობდა რა არის სასოწარკვეთილება. უყვარდა ახალგაზრდობა და სულ ბოლომდე თვითონაც გულმოდგინედ გაზრდა დარჩა. დამახასიათებელი იყო მისი დამოკიდებულება თანამედროვე ხელოვნებაში. ერთი ახალგაზრდა კომპოზიტორის შესახებ: ცკითხე, ხომ ნიჭიერია-მეთქი?

— აა! — წამოიძახა მან, — არა!

— რატომ, კვარტეტი ხომ კარგი დაწერა?

— არა, მე იმას კი არ ვამბობ, არ ვარკა თქვა, მაგრამ... он человек большой и вся его музыка тоже... ჰოდა, მე ისედაც ბევრი რაზე მაწუხებს და მუსიკამაც რომ სული ამომართვას, მაგი არ მინდა სწორედ...

მისევე აზრი ერთი საყოველთაოდ აღიარებული პოეტის შესახებ:

— განგებ წავიკითხე ის მისი წიგნი... დიდი ტოპი რომაა გამოშვებული... რა არის კაცო, ეს! Это, это... это — გაცხარა და ხელი მაგიდას დაჭრა — Это же черт знает, что такое! სულ შემოდგომაზე წერს და ღამეზე და სიკვდილზე და საელვაზე! Такую человеку повеситься надо!

1933 წელს მძიმე ავადმყოფობა გადაიტანა და ძლივს მოგჭოხინდა. როგორც თვითონ თქვა, „ნა ვხე სტო პრაცენტოე უმირალ“ (რუსულის ჩართვა უყვარდა, როგორც ჩანს, რუსეთში დიდხანს ცხოვრებამ — 28 წელიწადს! — ამ მხრივ კვალი დაამჩნია. რუსული, რა თქმა უნდა, კარგად იცოდა, მაგრამ საკმაოდ შესამჩნევი აქცენტი ჰქონდა). ახლად ნავადმყოფარს შევხვდი რუსთაველის პროსპექტზე, გაყუვი და კონსერვატორიაში შევიცადე. აღეგებულ იყო — ავადმყოფობის დროს უყურადღებოდ დამტოვესო.

ქ. მალაღვილი. დიმიტრი შევარდნაძის პორტრეტი



— ეგერ დრამაში უნდა ამელო ფულა, მაგრამ ხვამაძალდებს, რაც მე ვადა ვარ, ექვსი თვის უკვე ავარ, არც ერთხელ არ დაუდგამო „თამარ ციხერი“... მე, რასაკვირველია, არ მიკითხავს, მაგრამ ანდრიამ კითხა და — იმიტომ ვერ დავდგითო, რომეო, ნიკოს პარტიის შემსრულებელი არ გვუავდო, ქუმსია-შვილი რომ წვივდაო და გვეწინოდა ხალტურა არ გამოუსულიყო... შე მამაძალდო, როდის იყო ხალტურას რომ დეიქებდი... ანდა, რა იმისთანა პარტიანო ნიკოს პარტია, რომ ვერაკაცმა ვერ იმღეროს? მერე ადგენ და გამოიგზავნენ ობლიგაციებს... კარგი, ხარაშო, как гражданин, я возьму облигации, მარა. — მელიტონი გაჩერდა და უცებ იყვირა: — Сукин сын, რას მიკეთებ მერე შენ, ობლიგაციებს რომ მიგზავნი!

მაგრამ მელიტონის ღვაწლი მალე დაფასდა — იმავე 1933 წელს სახალხო არტისტის წოდება მიანიჭეს. 1934 წლის 29 აპრილს კი ოპერის თეატრში გადაუხადეს „სს წლის სამუსიკო-შემოქმედებითი მოღვაწეობის იუბილე“, დაიდგა „თამარ ციხერი“. საიუბილეო ბუკლეტის ტექსტში დიმიტრი არაუშვილი (მასზე 11 წლით უმცროსი) წერდა: „იშვიათი ბედნიერება ხვდა წილად მელიტონ ბალანჩივაძეს: მან ჩაუყარა საფუძველი ქართულ მხატვრულ მუსიკას და მას შემდეგ ამაჟღად დასცვირის მას და ხედვებს, თუ როგორ ვითარდება და იზრდება იგი“.

ახლა ძალიან მიხარია, რომ მაშინ ჩავიწერე მის მცირე ავტობიოგრაფიული მოთხრობა. ის სცენა ცოცხლად წარმომიდგება: ავტისტი იყო, სასტიკი სიძებე. მელიტონმა დალია ერთი დიდი ჰიკა წყალნარევი ღვინო და ცოტა ხნის შემდეგ თქვა:

— ჰი არ ვცხოვნი! (იმერულად უქცევდა).
— ხომ კარგია? ჰკითხა მამამ. იმან კვლავ ინტერვალის შემდეგ წარმოთქვა:

— კა!
— დაა, განაგრძო მან — ორმოცდაათი წლის წინათ რომ დახი იყო ოპერაში, когда я поступил хористом — вот понимаю! (ჩვენი საუბარი 1933 წელს მიეკუთვნება).

— ახლანდელს ჯობდა?
— იმე, რას ამაზო, უმაწვილო! ქალი იყო ერთი — პავლოვსკაია... შესანიშნავი! სახლიდან რომ გამოვიდოდა, публика на носилках ее приводила до театра! მერე, ჩემო ბატონო, Лодий — твоя! უღამაზეს კაცს ვერ ნახავდი... „უნიწ ზა ცარიანი“ რომ მღეროდა, ან Когда он шел в „Русалке“... ისე მღეროდა, სულ მთლად გადარია ქალები. — მან გაიღიმა — აკაკიმ ქეც დაწერა, უწინ ჩვენში წევრედა იყო, ლოდი დაგეო გულზეო, ახლა კიდევ ტფილისის ქალები გულზე „ლოდის“ დადებენ ნატრობენ... Потом бас был один, Ляров... замечательный, замечательный! იმაზე უეთესს ვერაფერს ვერ გეიგონებდი! ის რომ მელნიკს იმღერებდა! დიდებული იყო ანდა სუხანინს! — მელიტონი მამას შიშობრუნდა და აღტაცებით თქვა — Ох!

მეორე დღეს განაგრძო თხრობა: ორმოცდაათი წლის წინათ გუნდის მომღერლად შესულა თბილისის ოპერაში, მერე როდენიც მისცეს, მაგრამ გუნდს მაინც არ დაანება თავი, რადგანაც „ოპერები მინდოდა შემესწავლა და ოპერა ხორისტმა უფრო



მელიტონ ბალანჩივაძე

იცისო“. ხმა ბარიტონი ჰქონდა და ასრულებდა პატარა როლებს — ვალენტინა და ვაგნერ „ფუსტაში“, მონტერსიენა და მარლოს „როლოტოში“. — „უნიწ ზა ცარიანი“ начальника польского отряда играл, да... как же!

ერთხელ ამ უკანასკნელ ოპერაში ცნობილ ბან ფლიმონ ჰორიძესთან ერთად თამაშობდა. ჰორიძეს სუხანინმა იმღერა თავისი არია „чуют правду“, მერე წამოწვა და მართლა ჩაეძინა, ასე რომ, როცა მისი რეჟისორი დრო მოვიდა, დირიჟორ ტრუფინა და მონაწილეობის მთელი დენდა, არც გაეძინა. ტრუფინა აღელდა და იტალიურად ილანძღებოდა. მელიტონმა გაჩივებით მოახერხა ჰორიძის გაღვიძება, მაგრამ რამდენიმე ფრაზა უკვე დაკარგული იყო. ჰორიძეს მშვენიერი ხმა ჰქონდა (განსაკუთრებით კარგი ყოფილა კარდინალის როლი — „ურისის ქალისი“). მაგრამ ზოგჯერ ასეთი ამბები ემართებოდა თურმე.

მელიტონს დრამაშიაც უცდია ბედი. ქუთაისში „რევიზორში“ უთამაშინა ქართული სცენის კორიფეებთან: ხლესტაკოვი ვასო ახაშიძე იყო, ბობჩინსკი — კოტე მესხი, დობჩინსკი — მელიტონი, ოსიპი — კოტე ყოფიანი. კიდევ უფრო ადრე ბარბარე ჯორჯაძის რომელიღაც ტრაგედიაში მეტად დრამატული როლი შეხვედრია. მაგრამ როგორც კი გამოჩნდა სცენაზე, დარბაზში თურმე ატყდა სიცილ-ხარხარი, რომელიც არ შეწყვეტილა, სანამ სცენიდან არ გავიდა. გააცილეს ბარბარეთვე და ტაშით.

— აკაკი შემოვიდა კულისებში, დამარტყა მხარზე ხელი და მიხზრა — ბავო, ბრავო, ты, комик... ბუქ! комик-то комик, მაგრამ ახლა რა ვნა-თქვა? — რა უქირს, მიდი, ითამაშე, ხალხი ხომ მიხარულბსო... ასე რომ, დობჩინსკით გამოვანსორე ცოტა საქმე, თვარა ნამეტანი შერცხვენილი ვიყავიო.

მელიტონს უუყარდა ყოველგვარი ძველი სასაცი-

ლო ამბის გახსენება. ერთხელ, მაგალითად, გაიხსენა ახსატელის კურიოზული ლექსი, დაწერილი ორი გამოჩენილი მოკიდავის — კულა გლდანელისა და ნესტორ ესებუას შეხვედრის გამო:

ესებუა უცოდნელი,
ლონის მოიძვლეულმან,
პირველ კულას ეკიდავა,
სახელიცა ნახა მან.
კიდაობისა დროსაო
მუსიკა უკრავს ბალშია,
და მეტის მხიარულებით
თეგზი თამაშობს ზღვაშია.

რატომღაც ცოცხლად ჩამჩნა მესხიერებაში მელიტონი ზაქარია ფალიაშვილის პანაშვილზე კონსერვატორიის ძველ დარბაზში, ის და დიმიტრი არაყაშვილი ერთად იდგნენ საპატიო ყარაულში. მელიტონი არ განძრეულა, არაყაშვილი შფოთავდა (მელიტონი ფალიაშვილზე ბევრად უფროსი იყო). იქვე დერეფანში შემხვდა და მგონი ასეთი დაღვრემილი არც მიწაზე არასოდეს...

— კაცო რომ თქვას — მიხობა მან — ზაქარიას ახლანდელი მდგომარეობა ყველაზე უკეთესია... არაფერი აღარ ენადღებდა მაგას აწ...

მელიტონისაგან დამჩნა „სტუდენტების სიმღერის“ ავტორაფი, რომელიც მარჯუა და მისი ფოტოსურათი წარწერით: „ფრიად ძვირფას ახალგაზრდა მეგობარს ვახტანგს“.

მელიტონის გარდაცვალებამდე სამიოდე დღით ადრე ქუთაისში ვიყავი. კიდევ კარგი, მის სანახავად არ წავსულვარ და არ მიწახვას დაუძღვრებულნი და მომაკლავი — ჩემს მესხიერებაში იგი დარჩა სამუდამოდ სიცოცხლის სიხარულის განსაზიერებად.

იმ წლებში, როცა ჩვენ ბებუთოვის ქუჩაზე ვცხოვრობდით, ე. ო. 1926-მდე, თეატრში არ წაუფუყვანივართ, თუმცა ჩემი მშობლები, ბუნებრივია, თვითონ დადიოდნენ ხოლმე. უფრო ადრე კი, სულ პატარა, რამდენიმეჯერ ვუყავი ოპერაში. არ ვიცი რატომ, მახსოვს, რომ დედა და მამა ოპერაში იყვნენ სობინოვის მოსასმენად და შინ დაბრუნებულებმა თქვეს, სობინოვი ის აღარ არის, რაც წინათ იყოო. ასევე მახსოვს მათი დაბრუნება კონსერვატორიიდან, სადაც მოუსმინეს იოსებ გრიშაშვილს — იგი კითხულობდა თავის „ძველი თბილისის ლიტერატურულ ბოემას“. რომელიც რამდენიმე წლის შემდეგ — 1927 წელს — გამოქვეყნდა წიგნად და იმთავითვე დიდი ინტერესი გამოიწვია.

მაგრამ იმ წლებს მიეკუთვნება ჩემი პირველი კონტაქტები ხელოვნებასთან, თვით ცოცხალ ნიმუშებთან, რეპორაჟუციებთან, წიგნის ილუსტრაციასთან, გუნდის საშტომოული უკვე ვახსენე. ეს უმეტესად

ინფორმაციის წყარო იყო, მაგრამ მიიწევს ზრგა რამ შეტად მომწონდა, ზოგი ნაკლებად. ათი წლის პერიოდში უნარული მხატვრობა უფრო მომწონდა, სხვებზე შეტად მესონისა და კნაუსის სურათები. ემოციურად გააცილებით მეტი შთაბეჭდილება დატოვა მენრიკ შინდერის ფერადმა ილუსტრაციებმა ილია ქავჭავაძის თხზულებათა გედევანიშვილისეულ გამოცემაში, ყველაზე შეტად „მანდელაის“ ლოცვამ — სარკმლიდან შემოსული სიხვის სვეტიო, რომელზედაც სახარება დახვეწებული (ეს ნახატები მერჩინა ზინის ილუსტრაციებს „ვეფხისტყაოსნისათვის“). მე მგონია, მაშინდელია ჩემი პირველი შეხვედრაც ქართულ ხუროთმოძღვრულ ჩუქურთმასთან — კვლავ შინდერის გრაფიკული თავსართებისა და ბოლოსათების წყალობით იმავე გამოცემაში (მაშინ რას ვფიქრობდი, რომ ხუთი-ექვსი წლის შემდეგ შინდერის ახლო გავიცნობდი, რომ იგი ჩემი მანქანაღებელი იქნებოდა ინსტიტუტში)...

მამასთან ერთად სტუმრობა სურათების გალერეაში... სურათები არ მახსოვს, მახსოვს სიამოვნების გაცდა მათი ცქერისაგან, ვანცდა უჩვეულობისა, „ამაღლებულისა“, რომელსაც იწვევდა სიძველის სურნელება (მაშინ იქ უცხო მხატვრობა და XIX საუკუნის თბილისური პორტრეტები იყო გამოფენილი). არანაკლებ მოქმედებდა ჩემზე სოლიდური, ლამაზი ავეჯი — მდიდრულად მოხარატებული დიდი კარბები (ახლა ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ბიბლიოთეკაში რომ არის). მაგრამ განსაკუთრებით მზიბლავდნენ გალერიის დირექტორი, მამას დიდი მეგობარი დიმიტრი შევარდნაძე და მისი თანამშრომელი გოგორჯი ნაიბიძე, რომელიც მოგვიანებით დიდახანს იყო ხელოვნების მუზეუმის ბიბლიოთეკის გამგედ და, იმავე დროს, გერმანულს ასწავლიდა I საცდელსაჩვენებელ შრომის სკოლაში. ჩემი ცხოვრების გზაზე იზვიათად შემხვედრია ისეთი მომაქადოებელი ადამიანი, როგორც დიკო შევარდნაძე იყო. პატარა ტანისა, მხრებში ღრმად ჩამჭდარი თავით, თითქოს ოდნავ კუჩაინი კი, მშვენიერი თეთრი შეველიურით, მშვენიერი სახით, რომლის გამოშტყველებაც ჩემთვის დიდი შინაგანი ძალის, კეთილშობილებისა და სიკეთის მაჩვენებელი იყო. დასაწანია, რომ ამ კაცს, რომელმაც 1937 წელს ვერ გადმოაღწია, დღეს ისე არ ოცნობენ, როგორც იგი იმსახურებს — მან დიღზე დიდი ამაგი დასდო ჩვენს ეროვნულ მხატვრულ კულტურას, როგორც ქართულ ხელოვნათა პირველი საზოგადოების დამფუძნებელმა (1914 წელს), როგორც სურათების ეროვნული გალერიის დამაარსებელმა და პირველმა დირექტორმა, როგორც ქართულ მხატვართათვის მწარუნელმა, როგორც მხატვარმა: ფერმწერი და თეატრის მხატვარი

იყო, მისი დეკორაციებით დაღმა მარჩინაშვილმა „ახესალომ და თერთი“...

1924 წელს სკოლიდან წაგვიყვანეს ქართველ მხატვართა გამოფენის სანახადად. გამოფენა, თუ არ ვცდები, განათლების მუშაობა სახლში მოეწყო. მესხიერებას არ შემოუნახავს ცოცხალი შთაბეჭდილება, მაგრამ მერე ვიპოვე მასწავლებელი ჩანაწერი — შთაბეჭდილება გამოფენის შესახებ — ჩემი პირველი ცდა „მხატვრული კრიტიკის“ დარგში. შიგ არის ასეთი პასაჟები: „შესანიშნავია მოსე თოძის ნახატის „სამოჯრის მელოდია“. ისე კარგადაა სამოჯარში ჩრდილები, რომ ნამდვილად ვეგონებდა. სამოჯრის გვერდით ზის ქალი... შესამჩნევია ვასო აბაშიძისა და დავით კლდიაშვილის პორტრეტები, თუმცა ვასო აბაშიძის არ აწერია ვინაა, მაგრამ მაინც იცნობ, რომ ის არის. მეტი რომ არ შეიძლება, ისე მომეწონა ვახტანგ კოტტიშვილის მიერ გამოქანდაკებული ავადმყოფი ბავშვი. მართლაც ავადმყოფს მგავს. ისეთი გამომეტყუვდება აქვს ბავშვს, რომ როცა შეხედავ, „შეგეტყუვდება“. სამწუხარო ის არის, რომ ამ დღის „კრიტიკა“ დღეს ზნორად გვებდება ჩვენს ქართულ გაზეთებში.

პირველი ორიგინალები, რომლებთანაც „შეხვედრა“ მახსოვს: დავით კაკაბაძის ორი ავტოპორტრეტი, „იმერული ნათიურმოკრი“ და „იმერეთი — დღეაჩემი“. სუვეელა დავითის ძმის, ისტორიკოსის ხარკის კაკაბაძის ბინაზე, სადაც აგრეთვე მამასთან ერთად ვიყავი (თვით დავითი მაშინ პარიზში იყო). მამამვე მიპაურო ჩემი უყრადღება ამ სურათებისადმი, რომლებიც ძალიან მისწონდა. მეც მას შემდეგ დღემდის განსაკუთრებით მიყვარს დავით კაკაბაძე, რომელიც ჩვენი ხელოვნების დიდი ფიგურა იყო, არა მარტო როგორც მხატვარი, არამედ როგორც მოაზროვნე და საზოგადო მოღვაწეც. მაგრამ ესეც მახსოვს, როგორც საგონებელში ჩამავლო დავითის აბსტრაქტულმა ნამუშევრებმა, რომლებიც მან პარიზიდან დაბრუნების შემდეგ გამოაჩინა 1928 წლის მაისში. მაშინდელი ჩემი ჩანაწერი: ჭერ ერთი აბსტრაქციის აღწერაა, შემდეგ კი: „მნახველთ, რასაკვირველია, არაფერი არ ესმოთ. ისევე როგორც ვერ გავიგებთ ჩვენც. ყველა სურათი დ. კაკაბაძისა სრულიად უშინაარსოა (იგულისხმება „უსაგანო“, ვ. ბ.), მაგრამ ფერების შეზავება მაინც ახდენს მშვენიერ შთაბეჭდილებას, იმდენად კარგია. ავტორი, დ. კაკაბაძე, აი რას ამბობს: „ხელოვნებაში მოცემული უნდა იყოს ის კი არაა, რაც არსებობს, არამედ ის, რაც შესაძლებელია არსებობდეს“, და სხვ. გამოფენის ცოტა ხალხი ეტანება: ვერავის ვერაფერი ვერ გაუგია. ჩემი აზრით, მაინც ღირს ნახვა“. მე მგონია, შეიძლება მეტატიოს ეს გულუბრყვილო ნაწერი, თუ გაითვალისწინებთ დამწერის წილოვანებას.

ყოველ შემთხვევაში, ეს კეთილგანწყობილი მოწმის ჩვენებაა.

იყო კიდევ ერთი კერა, სადაც მე ბავშვობაში ვხვდებოდი დავით თანამედროვე მხატვრის სურათებს — მაშის მეგობრის არტემ გაბუნიაის სახლი. მისი მეუღლე იყო მხატვარი ბარბარე ბეზუთოვა-გაბუნია, რომლის სურათები ერთნაირად ავსებდა მათი ბინის კედლებს. შემდეგ, გამოფენაზე, ის უმეტესად გრაფიკულ ნამუშევრებს შეენდა — ჩვეულებრივ, ძველი თბილისის ხედებს. მაშინ კი ჩემს უყრადღებას განსაკუთრებით იყარობდა პასტილთი შესრულებული პორტრეტები მისი მეუღლისა, თვით არტემ გაბუნიაის. გულდასაწყვეტია, რომ ეს კაცო, ერთი ჩუმბი და უანგარო მუშაე, რომელმაც დიდი ამაგი დასდო ქართული ხალხური ხელოვნების მუზეუმის შექმნას, ახლა ასე მივიწყებულია. იგი სულ ახალგაზრდა გარდაიცვალა — ორმოცდაორი თუ სამი წლისა (საინტერესო პიროვნება იყო მისი სიმამრი დავით ბეზუთოვი. არ მახსოვს რა ხელობისა იყო, მაგრამ მახსოვს მისი მოწინააღმდეგეობა ჩვენთვის — მალაღობი ტანი, ღამაზი სახე, ნიკაპზე გამოხმული გრძელი ქაღალა წვერი. ძველი ინტელიგენტი იყო, თბილისისა და საქართველოს პატრიოტი. თავისი მდიდარი ბიბლიოთეკა მან ჩვენს უნივერსიტეტს უანდერძა. ერთხელ-ორჯერ მიწახავს ჩვენთან სტუმრად. ჩემს ბავშვურ მესხიერებაში იქნებ იმტომაც აღიბეჭდა მკვეთრად, რომ პანიკურად ეწინააღმდეგებოდა კატისა და მის დანახვისას სკამზე ძვრებოდა).

შემიძლია ვთქვა, რომ მამამე ჩამინერგა სიყვარული ძველი თბილისის ზოგი შენობისადმი, უპირველეს ყოვლისა, საჭარო ბიბლიოთეკისადმი, სიყვარული, რომელმაც დროს გაუძლო (ამ შენობის ინტერიერები და აგრეთვე მთელი მოჩუქურთმება, ტექნიკურად შესრულებული აღლამების მიერ, გაკეთებულია ქართული ჩუქურთმის დიდი მკოდნის პერიკ პრინცესის ნახატების მიხედვით. პრინცესი ზურათ-მოდვეარ ანატოლი კალგინთან თანამშრომლობდა).

1926 წელს პარიზიდან დაბრუნდა ლადო გულიაშვილი. მამა მას, როგორც ჩანს, აღრევე იცნობდა. ჩვენს სახლში გაჩნდა პარიზში გამოცემული წიგნი ლადოს შესახებ, ფრანგი ავტორის მორის რენალისა, აღბათ, ლადოსავე ნაწუქარი... ილუსტრაციებმა არაჩვეულებრივად დამაინტერესა — ფერწერის რეპროდუქციებიც იყო (შავ-თეთრი) და იმ უფაქიზესი აღრინდელი გრაფიკისაც, რომელსაც შესადარებელი არაფერი მოიპოვება ჩვენს ხელოვნებაში. იმავე წელს ჩვენ ახალ ბინაში გადავედით, ზუბალაშვილის (ახლა აბაკელიას) ქუჩაზე და მამამ მოისურვა ერთი პატარა ოთახის მოხატვა ლადოსთვის ეთოვჯა. ეს მისი სურვილი არ განხორციელებულა, მაგრამ დაგვრჩა ოთხი ძალიან ღამაზი ესკიზი (აკვარელი) — გულია-

შვილისეული სპეციფიკური აღმანებით და შევლენით. თვით ლადო კი, შევარდნაქმთან ერთად, ერთი პირველი ცოცხალი მხატვართაგანი იყო, ვინც მე ვნახე. მაშინ მას პარიზიდან ჩამოყვანილი ფრანგი მე-ულევე შეავდა.

და კიდევ ერთი კონტაქტი მხატვრობის საიდუმლოებასთან, რომელსაც აგრეთვე უკალოდ არ ჩაუვლია ჩემთვის: ათი თუ თერთმეტი წლის დიევი, როცა დამხატვა თედორე (ფედა) ჩუღეციმ, დედაჩემის ბავშვობის ამხანაგის ნათლია იოსელიანის მე-ულევემ. ნახშირით შესრულებული პორტრეტია, კარგი პროფესიული დონისა. ეს ფედა, გალაკტიონისა და გიორგი ქუჩიშვილის მეგობარი, კეთილი, უწყინარი და სრულიად უპრეტენზიო კაცი იყო, ეტყობა, სულ არ ზრუნავდა თავისი ნამუშევრების გამოჩენურებასა და სახელის მოხვეჭაზე, ამიტომ არის დღეს სრულიად მივიწყებული. მე მისი სხვა ნამუშევრები არ მინახავს, მასოსვის მხოლოდ, რომ განსაკუთრებული ინტერესით, გულის ფანქვლით მოველოდი ყოველ სენსს, სენსის დროს კი ერთი სული მქონდა, სანამ ფედა დახატულის შეხედვის ნებას დამრთავდა. მოგვიანოდ ეს პორტრეტი ბევრჯერ გადაურჩა ჩვენს მოხუც შინამოსამხატვრს, რომელიც მტკრის ჩვრით აპირებდა მის „გაწმენდას“.

ხელოვნებისაგან მიღებულ პირველ, გაუცნობიერებელ შთაბეჭდილებებს მიეკუთვნება სიონის ტაძრის ნახვა: იღვწოვლება, იქაც სხივების სვეტი ხარკმლებიდან, როგორც პრინციპის ნახატე...

ძველი თბილისის ქუჩები და სახლები (ჩვენ ხომ იქ ვცხოვრობდით)... ეს შთაბეჭდილება იყო ჩანასახი

ხი ჩემი სახლებით „გაცნობიერებული“ და გადაუღწავლი სიყვარულისა, რომელმაც ბევრად გვიან, რომ მოცდაათან წლებში, მიმიყვანა თბილისის ქუჩურულ მოძღვრების თემათან — მას დიდი დროს ვხედავდი...
გია შევალე...

1925 წელს... ექსკურსია აბასთუმნიდან ზარზამში, რომელმაც ერთიანად შემძრა... შთაბეჭდილებებიც ჩაივიწერე. ოცი წლის შემდეგ, 1946-ში, მე დავუბრუნდი სამცხეს, რომ დამეწერა შრომა იქაური ხუროთმოძღვრების შესახებ და ერთი ზაფხული ზარზამში გავატარე ჩემს თანამშრომლებთან ერთად...

გარდა სკოლისა, სადაც 1920 წელს მიმპარეს 6 წლისა (ეს ფრანგული სკოლა იყო), ჩემს იმდროინდელ ცხოვრებას კიდევ „სკოლისგარეშე“ განათლებაც ავხებდა: მას შემდეგ, რაც ქართულ სკოლაში გადამიყვანეს (მესამე კვლეფიდან, 1922-ში), ფრანგულს კერძოდ ვსწავლობდი (მასწავლებლები შინ მოდიოდნენ, უფრო გვიან, როცა სხვა სახლში გადავდილი და წამოვიზარდე, მე თვითონ დავდიოდი ელისაბედ ორბელიანთან, ძალიან საინტერესო პიროვნებასთან, რომლის შესახებაც საქაოლ ბეჭედი მაქვს საამბოში); რვა წლისა მიმპარეს მუსიკის სასწავლებლად, ე. წ. მეორე კონსერვატორიის ფორტეპიანოს კლასში, ევგენია ვასილის ასულ ჩერნიაევსკაისთან; მასთან ურთიერთობა და მეგობრობა, რომელიც მის გარდაცვალებამდე, თოქშის ნახევარი საუკუნის მანძილზე, გრძელდებოდა, ჩემთვის ჩემი პიროვნების ჩამოყალიბებისთვის მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი არსებითი იყო.

(გაგრძელება იქნება)

პანორამა

პარადოქსი ისაა, რომ კახელური ტელეხედა, რომელსაც პოლიფუნქციონის უზარმაზარი შემოსავალი მიეკვს, ამჟღავნებდა კინოსტუდიებს გადატაკებით ემუქრება. კინოსტუდიები იძულებულნი გახდნენ ალიანსის ეძებნათ ტელეკომპანიებთან. ახე, მაგალითად, ფირმა „კინო—სახლში“ — ახლა პოლიფუნქციონის ყოველ შესაძლებელ ფორმას აფინანსებს.

კინოსაქმეების და კინობიზნესის ცნობილი და გავლენიანი ადვოკატის ვასიანის აზრით, კრიზისი რამდენიმე წლის გაგრძელება და იგი კინოსტუდიების გამარჯვებით დამთავრდება.

საქმე სხვაშია: კინოსტუდიებმა შეიძლება გადაიტანონ კრწანის, მაგრამ რა დამარტება თვით კინოს? გაუძლებს იგი ელექტრონული ტექნიკის ამ შემოსუნივრელ შემოტევას? ეს საკითხი პოლიფუნქციონის მინისტრ-მინისტრ ბევრს არ აწუხებს, ვინაიდან დღეს იმაზე ფიქრობენ, თუ როგორ შეინარჩუნონ არსებობა.

არსებობისათვის ამ ბრძოლაში, კინომაგნატებმა ამჟამინეს ნაკლები რაოდენობის, მაგრამ ძალიან ძვირადღირებული ფილმების გამოშვება, რომლებიც ფასიან ტელეხედასთან შეტოკეობას შესძლებენ. ეს ტენდენცია, რომელმაც კინოსტუდიები შეიძლება მიიყვანოს მარტოოდენ ექვეტური და მხოლოდ სანახაობით

ფილმების შექმნასთან, ძალიან სახიფათოა კინოხელოვნების მომავლისათვის.

პარადოქსულად მეორე, ანგარიშგასაწევი პროცესიც მიმდინარეობს. ვიდეოტექნოლოგია უფრო და უფრო ღრმად იჭრება კინოგადაღებათა ტექნიკაში. სხვადასხვაგვარად რეაგირებენ ამავე კინოხელოვნების მოღვაწენი. ცნობილ ამერიკულ კინორეჟისორ ფრენსის კოპლას მიანიჩა, რომ ვიდეოტექნიკა რევოლუციას მოახდენს კინოში, წარმოქმნის „ახალ ენას“, „იდეატორული კინოს“ ახალ ხელოვნებას. ვიდეოტექნიკა ახლაც აქტიურადა გამოყენებული გადაღებასა და მონტაჟში. ეს შექმნილი რებული პროცესი დროის დიდ ეკონომიას იძლევა.

საწინააღმდეგო აზრისაა მეორე ამერიკელი რეჟისორი დუგლას ტრამბლი. იგი მომბრბა იმ ხელოვნებისა, რომელიც „ხელებით“ იქმნება. ამას გარდა იგი იმედოვნებს, რომ აღმანახებს მალე მოხერხდებათ ტელეხედა და მოენატრებათ ფილმების ნახვა დიდ ეკრანზე. ჩაბნელებულ დარბაზში; მაშინ ისინი ხელახლა იგრძნობენ კინოს ემოციური ზემოქმედების მთელ ძალას, მიხვდებიან, რომ კინოს შეუძლია მთელი დარბაზის გაერთიანება ერთიანი გრძნობით, ცრემლით და სიცოცხლით.

ემოცია არასოდეს არ მოკვდება!



ფედერიკო ფელინი გადაღებაზე

ახე უწოდა პრესაში თავის ერთ-ერთ ბოლო გამოსვლას გამოჩენილმა იტალიელმა რეჟისორმა ფედერიკო ფელინიმ. ამ პატარა მონაკეოში, რომლის თარგმანსაც ვთავაზობთ მკითხველს, კინორეჟისორი მსჯელობს ხელოვნების მომავალზე, ერთმანეთს უპირისპირებს კინოხელოვნებასა და ტელევიზიას, მაყურებელსა და ტელემყურებელს...

...1990 წლისათვის კინემატოგრაფი გაქრება. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, კინოში არავინ არ ივლის. კინემატოგრაფი, როგორც ცხოვრების წესი და რიტუალი, როგორც ოცნებასთან, სურვილთან, სიზმართან წინასწარ დანიშნული პაემანი, აღარ იარსებებს. ათასჯერ გვითქვამს: დღისა და ღამის ნებისმიერ მონაკვეთში ცისფერი გამოსახულების სახლებში შემოჭრამ ახალი ტიპის მაყურებელს მისცა დასაბამი. მხედველობაში მყავს „ავტორი-მაყურებლის“ ნუ ტელემყურებლის ახალი სახეობა. ამგვარი მაყურებელი ერთდროულად გონებაგაფანტული და მომთხოვნი, მოუთმენელი და, ასე განსაჯეთ, ულმობელიც კი. ტელემართვის საშუალებებით შეიარაღებულ-

ლი, ნაჩქარევ და, ხშირად, მცდარ ლოგიკაზე დაყრდნობით, მაყურებლის ეს ახალი ტიპი თავად გეგმავს და არჩევს გასართობთა თანმიმდევრულ ჯაჭვს...

ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, ვერ შეედრება სიბნელეში ჩაფლული, გარინდული დარბაზის ერთსულოვანი მოლოდინის მაგიურ გრძობას, ვერც პირველ გვერდზე გადაშლილი წიგნის წაკითხვის სურვილს. მოლოდინი, ყურადღება და ის მინიმუმი დისციპლინისა, რომელსაც კინემატოგრაფი მაყურებლისაგან სანაცვლოდ ითხოვს, დღეს, ფაქტიურად, უარყოფილია. მომავალში კი უფრო მეტად იქნება უარყოფილი. შემორჩება მხოლოდ ტელეარხები, რომლებიც განატი-

ფეხულ და გამაღიზიანებელ სიამოვნებას შესთავაზებენ მაყურებელს. ეს უკანასკნელი კი, დალის ან უკმაყოფილების იმპულსის მიღებისთანავე, თითის ერთი დაჭერით გააქრობს გამოსახულებას.

ამგვარად, შეიძლება გავაცნობიეროთ, თუ რაოდენ მოცეცხვად და გამოიფიტა კულტურის ის სისტემა, რომელიც აქამდე ჩვენს საზოგადოების საყრდენ ბაზისს შეადგენდა. კაცობრიობისა და მისი ქმნილებების ერთგული დამცველი ქრისტიანულ-კათოლიკური მითი გაიბზარა და ნელ-ნელა გაქრა. ჩვენ ძალა არ გვეოფნის, რომ მისი შემცველი, ახალი რამ მოვიგონოთ. ის მცირეოდენი — კოსმოსის დაპყრობა, ჩვენი სამყაროს გარეთ გაჭრა, მფრინავი ობიექტების აღმოჩენა და ა. შ., — რაც ჩვენ ამ მითის სანაცვლოდ მოგვებნეთ, ძალზე არამყარია. ამავე დროს, მაინც ველოდებით, რომ ვიღაც ან რაღაც მოგვამაგრებს, გვანუგეშებს და ახალი წესების, ახალი წყობისა და ყოფის თანახმად ცხოვრებასა და მსოფლმხედველობას მოგვიწოდებებს.

სამყარო უფრო და უფრო თვალშეუვალი ხდება. რეალობასა და ჩვენს შორის ინფორმაცია, უფრო სწორად, ჭარბი ინფორმაცია შემოიჭრა. ადამიანს, ერთის მხრივ, შეგნებული და აკვიატებული კი აქვს ამ ჭარბი ინფორმაციის მიღების აუცილებლობა, მეორეს მხრივ, ასე ზედმეტად ინფორმირებული ადამიანი უთუოდ მოწყვეტილია რეალობას, თუნდაც ინფორმაციის ნაკადის უსასრულობისა და ინტენსიურობის გამო. სიბნელეშიც კი ყოველთვის ადვილად ამოვიცნობ ინფორმაციის მიმწოდებლისა და ინფორმაციის მიმღების გაფართოებულ თვალებს!

მოვლენებთან სუშუალო კონ-

ტაქტი აღარ არსებობს, ყველაფერი სახიობად იქცა. ტელემაყურებელი და მკითხველი გაფაციცებით მიშტერებია მას, ვისაც სინამდვილის „გააზრება“ ავალია. საბოლოო ჯამში ის ვერც ხედავს ამ სინამდვილეს და მხოლოდ მის „თარგმანს“ ეზიარება. ჩვენს სამყაროს ამჟამად ერთი პირობა წარმართავს: ჩვენსა და ყოფიერებას შორის, შენსა და ჩემს შორის დაწერილი ფურცლის მაგვარი რამ არსებობს და გამუდმებით ანთია ეკრანი. რომელიც სინამდვილის გაქვეებას და მისი ადგილის დაკავებას ლამობს. დროთა განმავლობაში ეს მდგომარეობა გაუარესდება.

როგორ ამოვიცნო 1990 წელს რას მოითხოვენ და მოისურვებენ, რაზე იოცნებებენ, ან როგორ შეეთვისებიან და გაიგებენ იმ ცნებას, რომელსაც დღეს სპექტაკლი ეწოდება? მომავლის წარმოსახვა აწმყოთია განპირობებული! ალბათ, ეს შეცდომაა, ვინაიდან მომავალი ჩვენს მიერ მისი ყველაზე სრულყოფილი წარმოსახვისგანაც კი განსხვავებულია. ჯორჯ ორველმა თავის „1984“-ში გვერდი აუარა საჭირობოტო საკითხებს, თუმცა, რაციონალური განზომილების თვალსაზრისით, ეს ნაწარმოები ჰიპერდაპროგრამებულია. ვინ წარმოიდგენდა 40 წლის წინ ტელევიზიის მქენივარე ზემოქმედების ძალას და იმ ღრმა ცვლილებებს, რომლებსაც ის ჩვენს ქვეყნებშიც კი შემოიტანდა? საუკუნის დასასრულის მაყურებლები დღევანდელი თხუთმეტი-თექვსმეტი წლის ბავშვები იქნებიან. ვის შეუძლია იწინასწარმეტყველოს ან წარმოიდგინოს რას ისურვებს ეს თაობა? თუ დღევანდელი მოზარდები მომავალში ფილმებს გადაიღებენ, ვინ გამოიცნობს, რის ჩვენებას განიზრახავენ ისინი?

ერთ რამეში მაინც ღრმად ვარ



დარწმუნებული: ეს პატარები, როცა დაიზრდებიან და შემთხვევით ამბის, ფანტაზიის, ოცნების მოყოლას ან ფილმის გადაღებას მოისურვებენ, მათ უეჭველად უნდა გაითვალისწინონ იმ თაობათა მისწრაფებანი, რომელთაც თავიანთ შემოქმედებით მემკვიდრეობას გადაულოცავენ. როცა რაიმეს ვცვები, უმნიშვნელო ამბავი იქნება ეს თუ ძველი ლეგენდა, არ შემიძლია არ ვიფიქრო მასზე, ვინც მე მისმენს. და ვისთანაც მსურს კონტაქტი დავამყარო. ერთის მხრივ, არის ჩემი „მე“, რომელიც ცდრობს ადამიანები გაართოს, დაინტერესოს, კაემანი გაუფანტოს, ააღელვოს და ა. შ. და არის, აგრეთვე, ჩემგან განურიდებელი და განუყოფელი, ჩემთვის აუცილებელი და სასურველი ძმა — „ის“, რომელიც მისმენს და მხედავს. ვინმე თუ 2000 წელს ფილმის გადაღებას ან რაიმეს მოყოლას მოისურვებს, უთუოდ უნდა გაითვალისწინოს

ამ ორი თანამოსაუბრის, ურთიერთმშენელის დიალოგი. ოდესღაც ჰომეროსი, შექსპირი და დანტე არსებობდნენ. დღეს ისინი აღარ არიან. ნუთუ შემოქმედი მომავალში გამოირიცხავს წარმოსახვას, ემოციას და მისი ხელოვნება ცივი, მეცნიერული, დაკონკრეტებული გახდება? მჯერა, ეს შეუძლებელია, ვინაიდან სწორედ მაშინ დადგება ნამდვილი აპოკალიფსისის ხანა. პირადად ჩემთვის ხელოვნება ურთიერთობის ყველაზე ჭეშმარიტ, მდიდარ, ღრმა და ყოვლისმომცველ საშუალებად რჩება. მაშ, გავიღვიძო! ნუთუ დავნებდებით კატასტროფულ განწყობილებას, რომელიც სიბერის უტყუარი ნიშანია. ვირწმუნოთ ერთადერთი ჭეშმარიტება: ყოველმა ხელოვნამა, რომელიც 2000 წელს რაიმეს მოყოლას ან ჩვენებას დააპირებს, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის გრძობებზე, ოცნებებზე, ემოციებზე, ნოსტალგიაზე უნდა მოახდინოს ზემოქმედება...

ფედერიკო ფელინის ახალი ფილმი

ფედერიკო ფელინის ახალი ფილმის „ხომალდი კი მიტურავს“ პრემიერა შედგა 1983 წლის აგვისტოში ვენეციის კინოფესტივალზე.

ფილმის მოქმედება პირველი მსოფლიო ომის წინა დღეებში იშლება. ნეაპოლის ნავსადგურიდან სამოგზაუროდ გადის ხომალდი „გლორია ნ.“, რომლის გემბანზე ბრწყინვალე საზოგადოებას მოუყრია თავი. მოგზაურობის მიზანი სამგლოვიაროა: ცნობილმა რეჟისორებმა, მსახიობებმა, მომღერლებმა, მუსიკოსებმა ზღვას უნდა მიიბარონ ახლახან გარდაცვლილი მომღერლის ედმეას ფერფელი. გემზე მყოფი მგზავრები ისე იქცევიან, თითქოს საოპერო სპექტაკლის პრემიერაზე

ყოფილიყვნენ. იხლართება ინტრიგები და სასიყვარულო რომანები, იმართება სპირიტუალური სეანსები და ცხარე ინტელექტუალური დებატები. სარაევოში მომხდარი მკვლელობა, რომელსაც მგზავრები ტელეგრაფით შეიტყობენ და პირველი მსოფლიო ომის დაწყება ძირს უთხრის ამ მშვიდსა და პარმონიულ სამყაროს. გემს მოწინააღმდეგის საომარი ხომალდი დაესხმება თავს და სერიოზულად დააზიანებს. დაღუპვა გარდაცვლილია. „გლორია ნ.“ ნელ-ნელა ეშვება ზღვის ფსკერზე, ხოლო ერთ რიგად ჩამწყობებული, სასიკვდილოდ განწირული მგზავრები პარაკლისს უხდიან ედმეას და საკუთარ თავს.

„ეს გენიალური ფილმი“, — აღიარა ალბერტო მორავიამ ჟურნალ „ესპრესოში“ დაბეჭდილ რეცენზიაში. — „წარმოსახვის უნარი იმთავითვე ახასიათებდა ფელინის შემოქმედებას. ამ ბოლო ფილმში კი მისი უბადლო წარმოსახვის უნარი გამოსავალსა და განსახიერებას ისტორიაში ეძებს. მართალია, ისტორია იქ განხილულია, როგორც სიზმარი (ფელინი თითქოს თვალგახელილი ცნებობს); ხოლო პოლიტიკური, სოციალური და ეკონომიკური ფონი უკუგდებულია, მაგრამ ფილმის დასასრულს ვლინდება, რომ სწორედ ეს, ერთის შეხედვით, უგულებელყოფილი ფონი ქმნის და აკონკრეტებს კინოსურათის დედაზრს“.

ფილმის შინაარსის თანახმად, საუკუნის დასაწყისის ფექსაეატი საზოგადოება წარმოდგენილია, როგორც მდარე ხარისხის საოპერო სპექტაკლის მონაწილე; ირონიულ პლანში გადაწყვეტილი გემის დაღუპვის სცენები კი „ტიტანიკის“ ცნობილი კატასტროფის პაროდიად წარმოუდგება მაყურებელს. მორავიას აზრით, ფელინის ბოლო ფილმი „თანამედროვე ივავია“.

საყველთაოდ ცნობილია, რომ სახელგანთქმულ რეჟისორს არ უყვარს თავის ხელოვნებაზე საუბარი. ფელინი ყოველთვის ცდილობს თავი აარიდოს რეკლამას და ყალბ არაფრისმთქმელ ინტერვიუს. ამდენად, საინტერესოდ მივიჩნით თითქმის სრულად გვეთარგნა ჟურნალ „პარი-მატჩში“ მოთავსებული ორი წერილი, რომლებიც ფელინის მეგობარმა, ცნობილმა ფრანგმა ჟურნალისტმა ჟაკ გარდფალომ გამოაქვეყნა. ორივე ინტერვიუში ცხადად ჩანს ფელინის პიროვნება, მისი ხალასი იუმორი, დახვეწილი გემოვნება, ხელოვნების უსაზღვრო სიყვარული, რბილი, კეთილი ირონია და ის უჩვეულო პარადოქსული აზროვნება, რომელსაც რეჟისორი საზოგადოებისა და ბუნების ურთიერთდამოკიდებულებას კანონთა აღქმასა და განჭვრეტაში ამჟღავნებს. ერთი სიტყვით, იგრძნობა ყოველივე ის, რისთვისაც ფედერიკო ფელინი ყველა დროის საუკეთესო კინორეჟისორად არის აღიარებული.

* * *

„რომში, ზაფხულის ამ თბილ საღამოს კინორეჟისორი, რომლის სახელი ამ ბოლო დროს ყველაფრის განმსაზღვრებელ ზედსართავად იქცა, მაესტრო ფედერიკო ფელინი

შეწუხებული და ამავე დროს, ბედნიერი მჩვენება. იგრძნობა, რომ მას უკვე უსაზღვროდ შეყვარებია თავისი ბოლო ფილმი და ამიტომაც ადარდებს მისი ბედ-იბალი. კინოფირი უკვე დუბლიაჟის სტუდიაშია. აქ მიმდინარეობს მისი სინქრონული გამომავლება თოხნებზე ენაზე. ექვიც არ ვეპარება, რომ ფედერიკო სტუდიაში ბოლო წუთამდე დარჩება, რათა გასახმოვანებლად მოწვეულ სპეციალისტებს თავად უხელმძღვანელოს და დუბლირებული ფილმის ყველა წვრილმანი შეამოწმოს. მიიმე მუშაობის კიდევ ერთი უსასრულო თვე ელის მაესტროს. მისი ჭგუფი ყოველდღე 8-10 საათს ატარებს სტუდიაში. პროფკავშირებისა და იტალიის მთავრობის სპეციალური ნებართვით ფელინი შაბათებსაც იყენებს. მახსენდება, რომ გადაღებების დროს ერთი უპრეცედენტო შემთხვევა მოხდა: ფილმი რომ ვენეციის კინოფესტივალისთვის დამთავრებულიყო, იტალიის მთავრობამ ცოტაოდენი ფული შეაწია გადამღებ ჭგუფს, ამჟამად ფელინი მშვენიერ განწყობაზეა. მუშაობის პროცესში ფელინი მუდამ კარგ გუნებაზეა, მაგრამ ფილმზე სიტყვაც კი არ დაცდება: „არა, არა! ვერაფერს მათქმევინებ. როცა ვმუშაობ, არ მიყვარს კინოზე ლაქლაქი. ეს უზრდელობაა. ჭერ თავად ნაწარმოებმა უნდა თქვას სათქმელი. მერე კი, ათიოდე ჰკვიანურ კითხვას თუ მომიზადებ, არ გაგაწბილებ და პასუხსაც სიამოვნებით გაგცემ. ოდნურ, იცოდ, თითოეული კითხვა ისე მოიფიქრე, რომ სავარაუდო პასუხიც იყოს მასში ჩაქსოვილი“.

მოგვიანებით, როცა ფედერიკომ მე, მახინა და მასტროიანი სადილად სტუდიის მახლობელ პატარა რესტორანში მიგვიწვია, მარჩელომ ჩუმად გადმომილაპარაკა: „ვერაფერს ათქმევინებთ. ჩვენი მეგობარი ბერძენი მეზღვაურებიც ცრუმორწმუნეა. თავად იციო, ფილმის გაქირავებაში ჩაშვება გემის ზღვაში ჩაშვებას წავაგვს. კინოსურათიც ისევე მიცურავს ეკრანის იალქანზე, როგორც გემი ზღვის ტალღებზე“. ფედერიკო ჩუმიდაა, მას თითქოს არაფერი გაუგია, მაგრამ ხშირი წარბებით დაჩრდილული მოელვარე თვალების მრისხანე გამოხედვა უთუოდ შფოთისთავ მარჩელოს ეკუთვნის და მის დაშოშმინებას ლამობს. ფედერიკო მასწრაფოდ ცვლის საუბრის თემას. მას ჩვენი აზრი აინტერესებს მომავალი არჩევნების შესახებ, თავად მაესტრო კატეგორიულად აცხადებს,

რომ „მთავრობის განმთავრებლური კონფორმიზმი საბოლოო ჯამში სევდისა და უშედეგობის ჩიხში მოექცევა“. როცა საუბარი მრავალპარტიობას და პოლიტიკურ ტენდენციათა სიმრავლეს ეხება, ფელინი სარკასტულად დასძენს: „ზევრი ხალხი ერთ და იგივე საქმეს როცა აკეთებს, ეს საქმე ცუდად კეთდება“. ამასობაში უკანასკნელი ცნობების დრო დადგა, ფელინი და მასტროიანი ტელევიზორს მიუსხდნენ. მე შემთხვევით ვსარგებლობ და მაზინას ვეკითხები, რა აზრისაა ფილმზე: „საუცხოო! ფედერიკოს მიერ ადრე გადაღებულ ფილმებს ოდნავაც არა გავს, ამავე დროს, მასში „გზის“ პოეზია, „ტბილი ცხოვრების“ სიზუსტე, „ამარკორდის“ შარმი და „ორკესტრის რეპეტიციის“ სიურრეალისტური განწყობა იგრძნობა. ეს ნაწარმოები განსწავლულ და რჩეულ მაყურებელს არ მოითხოვს... ფინალი კი დიდებული და ამალგებელია!“ კინოსურათის ეკრანებზე გამოსვლამდე იძულებულნი ვართ მაზინას დავეუჭვროთ და იმედი ვიქონიოთ, რომ ფედერიკო ფელინის ბოლო ფილმი ფერიკულ-ფელინისეული* იქნება...

• • •

ეს საუბარი, რომელსაც ინტერვიუს პირობითად თუ ვუწოდებთ, ე. გარდფალომ 1983 წლის აგვისტოში ჩაიწერა სტუდია „ჩინეჩიტაში“. ფელინის ფილმს ვენეციის კინოფესტივალზე დიდი წარმატება ზედა წილად, შთაბეჭდავი ყოფილა რომში შემდგარი პრემიერაც. ფრანგი ჟურნალისტის მეორე შეხვედრა ფელინისთან 1984 წლის იანვარში შედგა. ჟურნალისტი, როგორც თავად გვაუწყებს, „ათი ჰკვიანური, წინასწარ მოფიქრებული კითხვით“ მისულა რეჟისორთან. ინტერვიუ ფელინის სატყვებითა დასათურებელი:

„64 წლის ასაკში დებოუტანტის ენთუზიზმი მახასიათებს“

ე. ჟ. რ. — ფედერიკო, რამდენიმე დროული და, ვიმედოვნებ, მართებული კითხვა მსურს დაგისვა შენი ფილმის „ხომალდი კი მიცურავს“ ირგვლივ. უპირველეს ყოვლისა...

ფელინი — უპირველეს ყოვლისა, თავადაც არ მჯერა, რომ 64 წლისა ვარ. იცი,



ფედერიკო ფელინი

ამ ბოლო სურათმა სურვილი აღმიძრა ახლავე შევუდღე შემდეგ ფილმზე მუშაობას.

რისი თქმა მინდოდა ჩემი ფილმით? როგორი სურათის გადაღება მქონდა განზრახული?

ის ჯერ დაშლილად, დანაწევრებულად მეჩვენებოდა. თავდაპირველად ფოტოებზე შემჩნეულმა, ზოგერთ უცხო პირთა სულისშემძვრელმა მიმზიდველობამ ჩამაფიქრა. მე მონინდა ისეთი ფილმის გაცემა, რომელსაც ფილმოთეკის სურნელი ექნებოდა შემორჩენილი. ამ ფილმის შავ-თეთრი და შიგადაშვი დაზოლილი კადრები სინესტის ლაქებით უნდა ყოფილიყო დაზიანებული. ერთი სიტყვით, უხეირო, ყალბი და გაცვეთილი ფილმის გადაღება მიზიდავდა.

ე. ჟ. რ. — მაშინ ძველმანების ბაზარზე უნდა წასულიყავი და რომელიმე კინომოყვარულს, ვითომ შემთხვევით, უნდა ეყიდა შენი ნაწარმოები, კრიტიკა კი აყვირდებოდა, რომ უცნობი ავტორის შემდგარი მოიქებნა. რეჟისორი ჰეროიკული ეპოქიდან, თითქმის ფელინია, მაგრამ გაცილებით უკეთესი. ერთი მითხარი, რა არის...

ფელინი — შენ რა, არ გაინტერესებს ამ ზრახვების რა ნაწილია შემორჩენილი ჩემს ფილმში?

* დღანში ეს გამოთქმა აკბეულია სიტყვათა თამაშზე: Federico Fellini - feerico-felliniin.



წერილს ახლავს ფედერიკო ფელინის ჩანახატები ფილმისთვის „ხომალდი კი მიტურავს“

ქ უ რ ნ. — რა თქმა უნდა, მაინტერესებს...

ფ ე ლ ი ნ ი — მგონი, ძალიან ცოტა, რადგან გადაღების დროს, ჩვეული ბედისწერის თანახმად, მე კი არა, თვითონ ფილმი ქმნიდა ფილმს. ძალიან ბევრი ვიმუშავე სახეების არჩევაზე. მინდოდა დროებაში დაკარგულ პირთა ტიპები გამეცოცხლებინა ეკრანზე, აი სწორედ იმ პირთა სახეები, რომლებიც დღემდე გულს გვიჩუყებენ და ჩვეულებრივი უჩვეულობით გვიზიდავენ. მე ვეძებდი დიდი ხნის წინ მიმქრალ მზერას, ვეძებდი გამოხედვას, რომელსაც დღესაც შესწევს ძალა ყოფიერების საიდუმლოებას პირბადე ოდნავ მაინც ჩამოაშოროს. ასე ვიჭეჭე ჩემს სტუდიაში კედელზე მიმაგრებული სურათებით გარშემორტყმული და ნაირ-ნაირ ამბებს, მეგობრებსა და ნათესაეებს ეთხზავდი მათთვის. ბოლოს მძაფრად შევიგრძენი მათთან ერთად სამოგზაუროდ წასვლის აუცილებლობა. აკი წავედი კიდევ ზღვაში დიდი ხნის წინ დაპირებული სამგლოვიარო რიტუალის შესასრულებლად.

ქ უ რ ნ. — ეს მოგზაურობა მხიარული იყო თუ ნაღვლიანი?

ფ ე ლ ი ნ ი — ბოლოს და ბოლოს, ფილმი ნახე თუ არა?

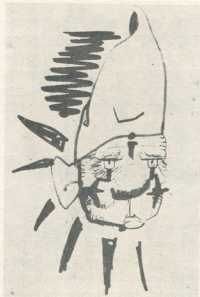
ქ უ რ ნ. — არ გეტყვი. ვიცი, შენი ზეგავლენის ქვეშ მომაქცევ.

ფ ე ლ ი ნ ი — მხიარული ფილმიო! ღმერთო, შემიხედ! გაჩუმიდი, გეთაყვა, სულაც არა მაქვს სურვილი დაწვრილობით მოგიყვი, რაც გვაკეთე. ასე მგონია, თითქოს ფილმის დაც-

ვა ან შელამაზება მევალებოდეს, თითქოს ჩემს ფილმს სიტყვებით ფერუმარიონის შესახებ ესაუბრობოდეს. ვანა დაცვა-გამართლება აუცილებელია, ფილმს რომ აზრის სიღრმე და ქარაგმული ორიგინალობა მიენიჭოს.

ქ უ რ ნ. — კარგი. თავის ქებას და სარეკლამო ყიდვა-გაყიდვის საზრუნავს არა ხარ ჩვეული, მაგრამ, ნუთუ...

ფ ე ლ ი ნ ი — საკუთარ ფილმზე რომ ვლაპარაკობ, თავს არხეინად ვერა ვგრძნობ, იუმორის გრძნობაც მეკარგება. ალბათ, ძალიან მორცხვი ვარ და მეშინია ვინმეს თავი არ მოვაბეზრო. პრესკონფერენციებაც მაშინებს! მართლა, ჩემს ფილმში ერთი მარტორქა მყავს გადაღებული, გინანავს როდისმე მარ-



ტორქა, თანაც აყროლებული მარტორქა?

ქ უ რ ნ. — მასზე ბევრს ლაპარაკობენ.

ფ ე ლ ი ნ ი — ჰოდა, მე თუ ახლა ვანვაცხადებ — ნაოსნობის ისტორიის ექსპერტებმა დამარწმუნეს, რომ 1914 წლამდე გემებს თავის ტრიუმფებში რაიმე ეგზოტიკური ცხოველები, უმეტესად კი მარტორქები მიკვავდათ სამოგზაუროდ-მეთქი, ვინმე დამიჯერებს? კრიტიკოსები ამ ფაქტის აღიარებას ჩემს უკბილო ზუმრობად მიიჩნევენ. ახლა, პირიქით რომ ავხსნა, გემის სიღრმეში დამწყვედული მარტორქა აღმანანის ბუნების ამოუცნობი, ცხოველური ნაწილის სიმბოლოა-მეთქი? სიმბოლოა იმ ნაწილისა, რომე-

ლიც სივრცესა და დროის გადამტარებას
 ლობს და გვაძულებს ხანდახან საბედის-
 წეროდ ვიმოქმედოთ და ა. შ. ეს პასუხი უფ-
 რო კარგად წავა, მაგრამ მე საკუთარი თავი
 სასაცილოდ მომეჩვენება.

უ უ რ ნ. — გასაგებია! შენ ვერ ბედავ
 აღიარო, რომ გემის ტრიუმფში მოქცეული
 მარტორქა სწორედ ის ღირია, რომელიც
 homo sapiens-ის სულში თვლემს.

ფ ე ლ ი ნ ი — შენ საინტერესო, მაგრამ
 უხეში რაკურსით წარმომიდგინე ჩემი აზრი.
 ხომ ხედავ, გამოსახულება შეიძლება უფრო
 ზუსტი და სუფთა იყოს, ვიდრე სიტყვა. იცი,
 რას ვისურვებდი? უსიტყვო, ჩემ პრესკონ-
 ფერენციას. ერთმანეთს შევხედავდით, გა-
 ვუღიმებდით, თავის დაკვრით მივესალმებო-
 დით, საჩუქრებს გავანაწილებდით. ყოველივე
 ამას უსიტყვოდ გავაკეთებდით, მერე კი ასე-
 გე უხმაუროდ და აუღელვებლად გავუღდე-
 ბოდით ჩვენს გზას.

ახლა პრემიერებს აღარ იკითხავ! რა საში-
 ნელებაა! პრემიერა დიდ სამეკლისო დარბაზ-
 ში უნდა ტარდებოდეს, თანაც კიონტიასა და
 შამპანურის დიდი კასრები და გემრიელი ნა-
 მცხვრები წინასწარ უნდა იყოს მომარაგე-
 ბული. მოვიწყვედით აკრობატებს, ვაჩვენებ-
 დით ნაწყვეტებს ჩარლისა და ჰარდის ფილ-
 მებიდან, ვისაუბრებდით მეგობრებსა და ნა-
 თესავებზე და მშვენიერ საღამოსაც გავატა-

ზებდით. ჩემს ობოლ, საცოდავ ფილმს კი
 იმის საშუალება მიეცემოდა თავისი გზით
 ევლო და ისე მოეხვეჭა სახელი, როგორც შენ
 ეფერებოდა. რჩეული საზოგადოება ფილმს
 უბრალო მაყურებელივით ნახავდა. იცი, რა
 მძიმეა ავტორისათვის უძლურად თვალი ადვ-
 ენოს თუ როგორ ხარბად ხრავს მის ფილმს
 უზარმაზარ ეკრანს მიშტერებული ათასობით
 თვალი და რა რიგ ძნელად იხელებს მას, უვა-
 რგის საქმელსავით. მე, მაგალითად, ვერ უუ-
 ძლებ და თვალს ვხუჭავ ხოლმე. მაშინაც
 მიჭირს, თუ გვერდით ლამაზმანი ან კერპად
 ქცეული ინტელექტუალი მინისტრი მიზის.
 ვხუჭავ ხოლმე თვალს და ვფიქრობ ჩემს
 დავვიანებულ კარიერაზე, პიკანტურ თავგა-
 დასავალზე, ან საბაჟო გადასახადზე. და ეს
 იმ დროს, როცა ჩემი ფილმა ლომებს საკ-
 ბილოდ აქვთ მიგდებული. ახლა დარბაზის
 რეაქცია რა ვადადებია! თუ დარბაზი მოწ-
 ყენილია, მეც მწყინდება, თუ მას არაფერი
 ესმის, საკუთარი ფილმი ასუცნობიან გან-
 ტოლებად წარმომიდგება. ერთი მითხარა,
 შენ რა აზრისა ხარ ფილმზე?

უ უ რ ნ. — დამწვიდდი, ფედერიკო! შენი
 „კინო“ ამაღელვებელი და მიმზიდველია,
 ამიტომ გულგრილი არაეინ დარჩება. თავდა-
 პირველად შენ მარტივ ფილმებს აკეთებდი
 და მგრძობიარე სიუჟეტს განსაკვიფრებე-
 ლი ფინალით ავარგვინებდი. ნელ-ნელა შე-
 იცვალა და ახლა ფილმს კი არა, არადაც სხვას
 აკეთებ. შენი ფილმები აღარ მიეკუთვნე-
 ბიან მხოლოდ წმინდა წყლის კინოხელოვნე-
 ნის ნაწარმოებებს, თუ არ ვიგულისხმებთ,
 რომ ისინი ნექანაკის, ქიმიის, ელექტრონიკის
 წესების თანახმადა ვადადებული ფირზე.

„ხომალდი კი მიტურავს“, ჩემის აზრით,
 „ვიზუალური ოპერის“ მსგავსი რამ არის. ეს
 კეშმარტი მხატვრული ტილა აღბეჭდილი
 კინოფირზე მუხჯი კინოსთვის და-
 მახასიათებელი გონებამახვილობით და მეც-
 ნიერული ფანტასტიკის ეფექტების გამოყუ-
 ნებით. ეს ოპერა-ბუფი მარტივად დააყოფა
 აქტებად და სურათებად. შემოძლია დაგისა-
 თაურო კიდევ: გემში სამგლოვიარო ჩასხ-
 დომა-გამგზავრებას — „ბრწყვილა მინის ცე-
 კვას“ შევარქმევდი, მგზავრების ტრიუმფში
 ვიზიტს კი „ჯოჯობეთში ჩაშვებას“. შემოძლია
 ვამოგვო „მარტორქის არია“ და „დიდი



პერცოვის არია⁴, ვერ დავეიწყებ „სერბთა ცეკვას“, რომელიც, გემის მგზავრების მსგავსად, ალბათ, დარბაზში მყოფ მაყურებელსაც გადარეკს, ხოლო ფინალურ კადრებს, რომლებსაც მონტევერდის საომარი მადრიგალების ლირიულობა ახასიათებთ, „ზრძოლის ველს“ ვუწოდებდი. გრამსა და კოსტუმებზე ისევე ვულდასმით ვიმუშავია, როგორც თავის დროზე რამომ იმუშავა „მიჩნული ინდიულების“ გაფორმებაზე. ფილმში მოქმედება ერთი სოლისტის, ჟურნალისტის მიერ წარიმართება. ეს უტრანალისტი ანტიკური თეატრის ქოროს მაგონებს. დანარჩენ პერსონაჟებს კი სერვანტესის გმირთა ცოცხალი და კოლორიტული იუმორით ახასიათებ. ოლონდ. იმის ნაცვლად, რომ შუბები ჭიმვრებს შეამსხვრიონ, შენი გმირები მარჯვედ ატრიალებენ თავიანთი ფანტასმაგორიების წისქვილებს...

ფელინი — აკი არ მინახავსო! აბა, ჩქარა მითხარი, პოპულარული იქნება ჩემი ფილმი თუ არა?

ქურნ. — პოპულარული? ფედერიკო, აბა, ორივე დავმშვიდდეთ! შენ რა, „პეპი მამაკაცებს ეწინააღმდეგება“ ხომ არ გადაგიღია?

ფელინი — ჩინებულია. ბოლოს და ბოლოს, მეკითხები რამეს თუ არა?

ქურნ. — საკითხავი აღარაფერი დამრჩა.

* * *

დასასრულ კიდევ ერთხელ მიემართოთ ალბერტო მორავიას, რომელმაც თითქოს შეაჯამა ფილმის დანიშნულება და კრედიტ:

„ფინალური კადრები მეტად შთამბეჭდავი და ეფექტურია. ფილმის ფარული დედაბური სწორედ აქ ვლინდება. ფელინის არა მარტო ზღაპრად ქცეულ, დღეისათვის უსარგებლო და მივიწყებულ სარაევოს ეპოქაში სურდა დაბრუნება. რეჟისორმა უთუოდ განიზრახა დეტალური, იუველირული სიზუსტით ეწინასწარმეტყველა ის, რაც მოელის ევროპის საზოგადოებას, რომელიც ფიქრით თავს არ იწუხებს და მზადაა კეთილდღეობასა და განცხრობაში განადგურდეს. შეუძლებელია წარსულზე საუბარი, თანამედროვეობის მოხსენიების გარეშე...“

ფრანგულიდან თარგმნა
ირინე ლოლოვარიძემ

ეს წერილი შალვა მშველიძის გარდაცვალებით გამოწვეული ფიქრების ქალაღზე გადმოტანის ცდაა.

ახლობელი ადამიანის გარდაცვალებას ერთი მეტად საკვირველი ფერისცვალება ახასიათებს: მისი პიროვნება ერთბაშად იწმინდება ხოლმე იმ მინარევებისაგან, რასაც ყოფაცხოვრება, ყოველდღიური ფუსფუსი და საზრუნავი წარმოქმნის ხლემე. ჩვენს ცხოვრებაში ახალი ფერებით ავლავადება განსვენებულის მიმზიდველი მხარეები და სასიამოვნო მოგონებებიც იმძლავრებენ. დიდ გულისტკივილს იწვევს ყოველივე ეს. ხოლო თუ მისი ნამოღვაწარი, გონებრივი და სულიერი ცხოვრების ნაყოფი ერის კულტურულ საგანძურში შედის, როგორც მისი განუყოფელი ნაწილი, მაშინ განუზომლად იზრდება სინანულის განცდა.

შალვა მშველიძე ხომ ქართული მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა იყო ათეული წლების მანძილზე.

იგი უშუალო გამგრძელებელი გახლდათ იმ სახელოვანი ტრადიციებისა, რომლებსაც, დიდ ზაქარია ფალიაშვილთან ერთად, საფუძველი ჩაუყარეს ნიკო სულხანიშვილმა, მელიტონ ბალანჩივაძემ, დიმიტრი არაყიშვილმა.

ამასთან, შალვა მშველიძე გვევლინება, როგორც ქართული სიმფონიური მუსიკის ერთ-ერთი მამამთავარი, ამ ეპოქაში არაერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოების ავტორი.

შალვა მშველიძე მრავალმხრივ მოღვაწეობას ეწეოდა როგორც საზოგადოებრივ, ისე პედაგოგიურ ასპარეზზე, მაგრამ მისი ცხოვრების ყოველი ასპექტი ემორჩილებოდა მისთვის ყველაზე მთა-

გამოსათხოვარი



შალვა მშველიძე

სულხან ნასიძე

ვარს — შემოქმედებას. მისი ცხოვრება იყო ნიმუში იმისა, თუ როგორ უნდა ემსახურო საყვარელ საქმეს. არ ყოფილა შემთხვევა, რომ ბატონ შალვას ელატოს თავისი მრწამსისათვის და შემოქმედებისათვის, განსაზღვრულ დრო, რომელიც მკაცრად ჰქონდა რეგლამენტირებული, სხვა რაიმესათვის მოეხმაროს. ბატონ შალვას სიცოცხლის ბოლო წუთებამდე ხელიდან არ გაუტდია კალამი, რომელსაც სამაგალითო ერთგულებით ემსახურა.

განუყოფელ მთლიანობაში იყო მოქცეული შალვა მშველიძის შემოქმედება და მისი პიროვნული თვისებები, ზნე-ჩვეულებები. მის მუსიკაში სრულად აისახა შალვა მშველიძე — ადამიანი და მოქალაქე.

მიამიტურ უშუალობას და გულულობას იგი გოროზ სიამაყესა და ვაჟკაცურ შემართებას უხამებდა. ხალხური ეპოსიდან ამოზრდილი ამ ჩაფსკენილი მამაკაცისათვის ახლოს იყო ხალხური. იუმორი და ხუმრობა, ყოველდღიური საზრუნავითა და ფიქრებით დამძიმებული განცდებიც.

ეს უადრესად ორგანიზებული კაცი მკაცრი და მომთხოვნი იყო როგორც თავის თავისადმი, ისე სხვათა მიმართ. დიახ, ასეთი იყო ბატონი შალვა!

შალვა მშველიძის მუსიკა სულით ბორცამდე გაუღვნილია ხალხურობით. ეროვნულობა მისთვის არ ყოფილა არც საშუალება, არც მიზანი.

ხალხურობა შ. მშველიძის არსი. ბუნება იყო, მას სხვანაირად აზროვნება არ შეეძლო და ამიტომაც ასე უღალატოდ იარა ერთხელ და სამუდამოდ არჩეულ გზაზე. იგი მიეკუთვნება შემოქმედთა ისეთ ტიპს, ვინც პირველი ნაბიჯებიდან ამკვლავნებს თავის მხატვრულ მიდრეკილებებს, შემოქმედებით მრწამსს და მისი ერთგულია მთელი ცხოვრების მანძილზე. არადა იგი მოღვაწიობდა რთული, ცვალებადი, ურთიერთსაწინააღმდეგო შემოქმედებითი დინებების ფონზე, დინებებისა, ქართველიზმით რომ შემოიჭრნენ მუსიკალურ ხელოვნებაში და შეცვალეს შეხედულებები დაკანონებულ მოვლენებზე, დასახეს მუსიკალური ხელოვნების განვითარების ახალი პერსპექტივებიც. ყოველივე ამაში, ცხადია, ბევრი რამ იყო გაუთვალისწინებელი, შემთხვევითი, ავანტურისტულიც კი, მაგრამ ამ ქაოსში არსებობდა დროის დინების კანონზომიერებით მოტანილი ქმშარიტებაც, და ვანა აქ არ დევს საყრდენი შემდგომი განვითარებისა? მართლაც რომ ძნელია ყოველივე ამას გაუძლო, იყო შეუვა-

ლი, მტკიცე, გულგრილიც კი და ბოლომდე შეინარჩუნო თვითმყოფადობა.

მართალია, შ. მშველიძე მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრში მოღვაწეობდა, მაგრამ მის ქმნილებებს, ჟანრობრივი სხვაობის მიუხედავად, საერთო, ნიშანდობლივი თვისებები ახასიათებთ.

მისი მუსიკისათვის უცხოა შემამოკბელი აქსესუარები, კოსმეტიკური შტრიხები, არტიტული შემართების გამომატველი ლამაზი პოზა. იგი უფრო პირველადი, ხელშეუხებელი მშვენიერებისაკენ ისწრაფვოდა, მას იტაცებდა არა რომანტიკული მითითოღვარება, არამედ განსჯა, ბგერითი აღწერილობა სურათისა.

არა ლირიკულ-პოეტური აღსარებანი, არამედ დინჯი, თხრობითი გადმოცემა ამბისა.

სხარტ, ლაკონურ თქმას ამჯობინებდა დინჯ, აუჩქარებელ განვითარებას. თითქოს სათქმელი ამოიწურო, მაგრამ არა, იგი კვლავ უბრუნდებოდა განვლილს, კვლავ იმეორებდა, განამტკიცებდა ნათქვამს.

მას ბოკავდა მუსიკალური დრამატურგიის მკაცრი ლოგიკა, დროისა და სივრცის მკაცრად მოზომილი და განსაზღვრული ჩარჩოები. ამ არტახებს იგი ვერ ეგუებოდა და მიისწრაფვოდა თავისუფალი, იმპროვიზაციული დინებებისკენ.

შალვა მშველიძის შემოქმედებითი ცხოვრება სარკეა, რომელშიც აირეკლა როგორც ეროვნული მუსიკალური კულტურის ჩასახვისა და განვითარების თავისებურებანი, ისე ბედი მისი ქმნილებისა, როგორც მათი ელვარებისა და აქტიური ცხოვრების დროს, ისე იმ პერიოდშიც, როდესაც მათ-

მა სიკაშკაშემ სიცხოველე დაჰკარგა — ისტორიული თვალთახედვის არეში კი მოხვდა, მაგრამ აქტიური ცხოვრების ფერხულს მიღმა დარჩა. მუსიკალური ნაწარმოები კი იმ ცოცხალი ორგანიზმივითაა, რომლის შინაგანი ცხოვრება არ წყდება, იგი მსმენელთა მომდევნო თაობის წინაშე მანამდე უხილავი ფერებით კიაფდება და უჩვეულო კუთხით წარმოჩნდება. ასეა, ყოველი თაობა მუსიკალურ ნაწარმოებში ჰპოვებს ახალსა და საინტერესოს.

ამიტომ განსჭვრეტა იმისა, თუ რას უწერია მომავალში სიცოცხლე, მხოლოდ მიახლოებითი სიზუსტით შეიძლება.

შ. მშველიძე ქართული მუსიკის განვითარების პროცესის ერთი აქტიური, მამოძრავებელი ძალა იყო. მან გაავლო კვალი, რომელზეც აღმოცენდა ახალი ჭეჭილი. იგი ჩასწვდა ქართული მუსიკის ისეთ წიაღისეულ სიღრმეებს, საიდანაც მომავალი თაობების წინაშე ძვირფასი მადნის მოპოვების გზა გადაიხსნა.

დაუფასათ მას ეს ღვაწლი და ჩვენ — მისმა თანამედროვეებმა შ. მშველიძეს დანატოვარი მუსიკა ცოცხლად გადავცეთ იმ თაობას, რომლისთვისაც შ. მშველიძე, როგორც პიროვნება, უკვე ისტორიის კუთვნილება იქნება; გადავცეთ არა როგორც ისტორიული ფენომენი, არამედ როგორც ცოცხლად მოქმედი, უქკნობი და დროის მჩქეფარე რიტმში ჩართული აუცილებელი ნაწილი იმ კულტურისა, რომელსაც ქართული მუსიკა ეწოდება.



ღაღი როსებას პიესა „პრემიერა“

მედეა კუჭუნიძე

ბერნარდ შოუს აზრით, თანამედროვე დრამატურგია მაშინ დაიბადა, როცა იბსენის ნორამ თავის მეუღლეს ჩამოჯდომა და მათ ქორწინებაზე სჯა-ბაასი შესთავაზა, ე. ი. საუბარი — პირადი, შეიძლება ითქვას — ყოფითი. ყოფა! ის არსებობს და მას ვერსად წაუხვალ. ზოგჯერ ყოფა სიმბოლოს მნიშვნელობას იძენს. ზოგჯერ კი ბედისწერად გადაიქცევა. ალბათ მაშინ ხდება საშიში. სამწუხაროდ, ვერც ავადმყოფობას და ადამიანის სულის სამარცხვინო წყალულებს გაქცევი. გლობალური, პოლიტიკური, სახელმწიფო პრობლემების არსებობა არ გამორიცხავს ინდივიდუალური პრობლემების არსებობას. ეს პრობლემები ყოველთვის თანაარსებობდნენ რთულ ურთიერთკავშირში და ურთიერთდამოკიდებულებაში. ადამიანის შინაგანი სამყაროს და ადამიანთა რთული ურთიერთობების იგროირებას და თანავანცდის უნარის დაკარგვას, მე მგონი, ყარგი არაფერი მოჰყვება. ხოლო რაც შეეხება დრამატულ ხელოვნებას, — ის საერთოდ აღარ იარსებებს. გასართობ სანახაობად გადაიქცევა.

თუ გავიზარებთ იმ აზრს, რომ დრამის მიზანი სინამდვილის იმ სიღრმეების წვდომაა, რომლებსაც ხშირად (და ზოგჯერ ჩვენსა და საბედნიეროდ) ცხოვრებისეული აუცილებლობა გვიძალავს და ასევე ჩვენივე იდუმალი ნაწილის — ჩვენი პიროვნების ტრაგიკული ელემენტის გახსნაა, ადვილად შევამჩნევთ, რომ ლალი როსებას პიესები გამოირჩევა სწორედ ამ ნიშნით. უდიდესი გულწრფელობით და ტკივილით მოაქვს მას საუთნარი სამყარო, სადაც ვხედავთ სევდას, მოუწყობელ ცხოვრებას, ადამიანის

სულის სამარცხვინო იარებს, უცნაურ გმირებს — უიღბლო მსახიობებს, ლოთებს... მოქმედების ასპარეზი შემოფარგლულია ერთი ოთახით, ურთიერთობანი — ერთი ოჯახის უახლოესი წევრებით და ეს მისი დრამატურგიის ნაკლი კი არ არის, არამედ ღირსება, ვინაიდან განვითარება ხდება არა სივრცეში და ზედაპირზე, არამედ სიღრმეში. თხრობა უჩვეულოდ გულახდილია და, ამავე დროს, საოცარი თავისი შინაგანი სიწმინდით. აქ ძნელია გაეჭე შეიღებოდა იყო სუფთა და მონობაში — თავისუფალი. მართალია, ადამიანები ამ ბოლო დროს ცდილობენ „ნერვები არ აიშალონ“. ყველას თავისი გასაკვირი და პრობლემა აქვს, ამიტომ არ უნდათ სხვისი ჭირი გულთან ახლოს მიიტანონ. მით უმეტეს, თეატრში, სადაც იმისთვის კი არ მოდიან, რომ აფორიანდნენ და თავი იმტერიონ. და მინც, იქნებ ჩვენ უფრო მეტი გულისხმიერებით და ნაკლები „კლინიკური თავდაჯერებით“ მოვექცეთ საერთოდ ადამიანის სულისა და ხორცის ყოველგვარ ტკივილს. შესაძლოა, ჩვენ ბევრი რამ ვიკით, მაგრამ ხომ არ შეიძლება ყველაფერი ვიცოდეთ.

ლ. როსებას თავის ნაწარმოებებში ახერხებს გრძნობისა და ცნებისათვის ზედაპირული და სტაბილური საბურველის ჩამოხსნას. იგი ფლობს სინამდვილის რეალისტური აღდგენის მხატვრულ საშუალებებს. მისი პერსონაჟები თავად შეიცავენ თავიანთი არსებობის შინაგან წინაპირობებს: ფიქრობენ, გრძნობენ და მოქმედებენ თავიანთი ბედის შესაბამისად, ლაპარაკობენ ბუნებრივად. ავტორი არ დაჰყურებს მოუღწენებს ზემოდან, არ სცის მათ როგორც მსაჯული. მის შემოქმედებაში საქმე გვაქვს არა შეთხზულ, ტენდენციურ, არამედ ჭეშმარიტ ჰუმანიზმთან, რომელიც არა მარტო ძლიერის და გამარჯვებულის, არამედ სუსტის, დაჩაგრულის, გზაბნეულის და უბედურის თანაგრძნობას გვასწავლის. ეს მისი პოზიციაა — თანავანცდის პოზიცია.

მარჯანიშვილის თეატრი რომ სერიოზულად დაინტერესდა ნიჭიერი დრამატურგის შემოქმედებით — ამ თეატრის სცენაზე მი-

სი ოთხი პიესის დადგმა მეტყველებს. რა თქმა უნდა, ეს ამბავი, უპირველეს ყოვლისა, ნაწარმოებების ღირსებებმა განაპირობებს, თუმცა ამ შემთხვევაში თეატრის მხადყოფნაც აღსანიშნავია, რადგან არ უღალატა თავის ძირითად დანიშნულებას — იყოს დრამატული თეატრი, ე. ი. თეატრი, რომელმაც უნდა დადგას დრამები.

ძველი ქრესტომათიული პრინციპის მიხედვით, ადამიანის წარმოსახვაში ჩამოყალიბებული და შემდეგ შობილი სიცოცხლე — დრამატული ჟანრის იდეალური ესთეტიკური სახეა, ხოლო ცოცხალი მსახიობი სასცენო ხელოვნების საფუძველი. მე მგონი, ლ. როსება იზიარებს ამ პრინციპს და იზიარებს არა მარტო გონებით. მას ბავშვობიდან შესისხლბორცებული აქვს თეატრი თავისი ავ-კარგით, იცნობს მსახიობს. იგი მსახიობების ოჯახში დაიბადა. როსება — ფსევდონიმია მისი მამის, რომელიც ცნობილი ქართველი თეატრალური მოღვაწე,

მსახიობი, რეჟისორი და დრამატურგი იყო. დედა — ქეთევან ბოჭორიშვილი — ცნობილი მსახიობია. ლალიმ ბავშვობიდანვე თელოს სხვადასხვა თეატრებში გაატარა, სადაც მის მშობლებს უხდებოდათ მუშაობა.

ლ. როსებას ინტერესები და თემატიკა თეატრით არ შემოიფარგლება. იგი უპარტისად განათლებული ადამიანი, ღრმად მოაზროვნე, გულისხმიერი, სათუთი და მოკრძალებული პიროვნებაა. მისი ნიჭი და მრავალმხრივობა გამოვლინდა დრამებშიც, აქტიორულ ნამუშევრებშიც (გორის თეატრში) და ფერწერაშიც. დღეს მკითხველს საშუალება ეძლევა გაეცნოს მის პიესას „პრემიერას“ და ეზიაროს იმ სამყაროს, რომელიც სცენის უკან, კულისებშია მოთავსებული და რომელიც, თავისი პრობლემებისა და სირთულეების მიუხედავად, ასეთი ძვირფასი და ამაღლებელია თეატრის მუშაკებისთვის.

ლალი როსება

1984 № 5

პრემიერა

ს ა ტ ჯ ჳ ტ ბ ტ ა
ს ე ლ ო მ ნ ე ა ჯ

კომედია 3 მოქმედებად, 4 სურათად

მოქმედება პირველი

მოქმედი პირნი:

სურათი I

მ ა რ გ ო
კ ა ტ ო
ა ღ ა
ნ ე ლ ი
ი რ ა კ ლ ი
რ ე ზ ო
თ ე მ ო
ქ ო კ ი
ნ უ ც ა
ხ ე ლ ო ხ ა ნ ი

სასტუმრო ოთახი ჩვეულებრივ სამოთახიან ბინაში. ოთახი გემოვნებითაა მოწყობილი. მოვლილი ავეჯი, სურათები, ქალი, ნიზი — ყველაფერ ამას აჩნია გარჯი-სა და გემოვნების კვალი. ოთახის შუაგულში კი, იატაკზე, მაგიდაზე, სკამებზე დახვეწებულია სხვადასხვაგვარი ჩანთები, ჩემოდნები, ათასნაირი შემთხვევითი ნივთი — ფეხსაცმელი, წიგნი, სათამაშო... თითქოს ქაოზი შემოჭრილა ბინის ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ეს შთაბეჭდილება იმით ძლიერდება, რომ ფარდის ახდისთანავე ოთახში ვხედავთ ხანშიშესულ ქალს, რომელიც განუწყვეტლივ დააბიჯებს წინ და უკან, ალაგებს და აწესრიგებს აყრილ-დაყრილ ნივთებს და

თან შეუტყრებელი ლაბარაკობს. ეს მარტო ვახლავთ. მარტო ჩავსვენელი უოჩალი ქალია, წითელსაფრებია, მუდამ ავზნებული. ეტყობა, ოდესღაც ძალიან ლამაზი იყო. მისი მეგობარი ნუცა სვამს ჩაის, მაგიდის ერთ თავისუფელ კუთხესთან მიმჯდარი. მარტოზე ბევრად უფროსი არ უნდა იყოს, მაგრამ მთლად დანიშნულია, თავის შავ კაბაში მოვარგნებით რაღაც პატარა მწერს. ყურს უდგებს მარტოს და წამადღაწეწე თავს აჭენებს თანაგრძობის ნიშნად.

მარტო. ამა გათავადი, ვიდრე ჩამოვიდოდნენ. დვთის წყალობასავით ველოდებოდი. რა ძალ-ღონე ჩავაოხრე ამ მიწების გადაცვლას.

ნუცა. ნამდვილად... ბინა კი არა, ზღაპარია.

მარტო. მერე, ჩემი შვილის მორჩულება არ გინდა? დღე და ღამე ჩავჩინებდი — აი, ჩემო გოგო, და აი ახე, და აი, ისე... ერთად დავსახლდებით, ერთ ოცნად, ტბილად, თბილად... ცუდია? მართლაც და თუ დიდი იქნებოდა? მაგრამ — ბედი, ბედი! აიღო ჩემმა მშვენიერმა ძმამ და ჩამოგვიყვანა ეს გველი. (იბტაიდან ქალის ჩეჟმა აიღო). გველი! გველშემა! გადაყვანა ამ გველშემაზე ჩემი ძმა. სადაა ჩემი ძმა? ჩემი სიამაყე გახსოვს, ნუცა? (ნუცა თავს აქიციანებს) შენ მიხმენ თუ გძინავს?

ნუცა. (გამოცოცხლდა) ნამდვილად... ჩემი ბიჭუნა... ირაკლი... რა დამაწიყვებს.

მარტო. ეგ იყო ჩემი ხიცოცხლე. ჩემი გოგო როგორც კი ჭიჭინს დამიწყებდა, მაშინვე ჩავჩრიდი ხოლმე პირში — „ბიძაშენი? ჩემი ძმა? დავაგინწყულა? კარგი, რაც გინდა, ის თქვი, არცერთი არ ვვარგავართ, მაგრამ ბიძაშენი?“ ხომ იცი, ჩემი გოგო რა გასაძლებელია. (ობრავეს). შევუწუხებ ბავშვს გული ხვეწინო... გამოდის, მართალი იყო, რომ არ მითანხმებოდა. მეუბნებოდა — „ნუ ჩქარობ, დედა, ნუ ფაცი-ფუცობ, დედა! ცოლს რომ ვერ შევიგუოთ?“ ასეც მოხდა. შტერი ვარ, შტერი! ახლა მკითხე, ლოჯის გადაკეთება რა დამაჩქარა? (პაუზა) უკლაფერზე ხომ მე უნდა გავიხეთქო თავი. უი, იმას არ შევუშალო, უი, ამას არაფერი დავაკლო... (თან ხტის და იმანქება) უი... უი!

ნუცა. ნუ მაიცინებ, კირიმე...

მარტო. (უესტად) ჰოდა, მძინავს ახლა ძალი-ნით, მოლობილიშო... ახლა კატო ჩამოვა, იმასაც ხომ დამიხვებება უნდა, სად შევჩხარო, რა ვუყო... უკლაფერი ხომ ჩემი საფიქრალია.

ნუცა. ნინოს გოგონა, ხომ? თვითონ ნინიკო სადაა?

მარტო. (იფეთქა) ოჰ, კარგი ერთი შენც! საწყალი ნინიკო დავამტე წელია მიწაში... ჩემო დაიკო... რა, გვიყავი, ჩემო დაიკო... რად დატოვე ოხლად შენი ციციქნა კატო.

ნუცა. ხო, ჰო... მართლა. ნამდვილად. მთლად გამოვტონდი.

მარტო. (ცხვირს იწმენდს) ლიმონი აიღე. რისთვის მოვიტანე?

ნუცა. შენც დაღიე ჩაი.

მარტო. (ხელი ჩაიქნა) დაღიე კი არა... (ისევ ფიცხდება). აჰ, აჰ მადავს გული! (უჩვენებს ყელზე). ხატარა თუ მივქეცი სადმე, ისიც ბევრია ჩემთვის.

ნუცა. (კოვნი გალოკა) ნამდვილად ზღაპრული მუ-

რახაა. მე ვერაფერი მოვხარზე ამ წელს. ვამათავა რადიკულტიზმა.

მარტო. ვენაცვალე, ბარე ოცი ქილა არ მოვჭერე... აი, ამოდენა ქილებია, ლეღვი გინდა, საზამთროს გინდა... როგორ უყვარდა პატარაობისს საზამთროს მურაბა... ახლა არც კი ეყარება. სამაგიეროდ ცოლი... ღამისაა ვასადეს უკნით.

ნუცა. საზამთრო ნამდვილად დიდებულია.

მარტო. ხანა! ტუჯი რომ გავიძრო, მადლობის მაგიერ ასეღურს ამოქრავენ.

ნუცა. კარგი, შენც...

მარტო. კი, კი. შინაურიც და გარეულოც. ვაი, მარტოხელა ადამიანს ამ ქვეყანაზე.

ნუცა. ნუ სიკვდი, მარტო! აგერ, როგორი შვილი გაუვს, კარგი, კვირანი...

მარტო. (ცედლებ ღორის უყურებს) შენი კირიმე. შენი მწარე ენის კირიმე, შვილო.

ნუცა. ძმა ჩამოვიღად... რაღა გინდა?

მარტო. ძმავე კრინტი არა შეავს ძმა იყო დრო. შეავდა. კარგი ძმა შეავდა. მე კი არა, მეზობლებიც კი ამაყობდნენ... ისეთი საამაყო ძმა შეავდა. ახლა? რა არის ჩემი ძმა? დოღლაპია და მეტარაფერი. ცოლს ამდენს როგორ გავაბედინებ? მერე რა ცოლია, იციხეთ? ბავშვიც კი ვერ გაუჩინა ოცი წლის მანძილზე. (პაუზა). ღმერთო, ძლიერია როგორ ვოცნებობდი მე უბედური. აი, ჩამოვლენ, ერთად დავსახლდებით, მსახიობები ივლიან ჩვენთან სტუმრად... გავიხსენებ ახალ-გაზრდობას... პრემიერებზე დირექტორის ლოგაში ვიჯდებო... მაგრამ — ბედი! ასეთი ბედი მაქვს — რაც არ უნდა მოხდეს, ჩემთვის მაინც უარესი გამოდის. ახლა უველას უნდა ვდიო ცელში და ყველას ნაგავი ვწმინდო. ვაი, რომ ჩემი ბრალია უკლაფერი... მე არ დავაქორწინებ ჩემ ბელიო არ გავუხედე ჩემი დასაკლავი დანა? აი, ამ ხელითი ემ, შე უფინო, უფინო... (ირტყამს მუტს მუბლზე).

შემოსასველში გამოჩნდა ადი, მარტოს შვილი. ადა ოცდაათი წლის ქალიშვილია, ფერმკრთალი, მალალი, კარგად აგებული. სახის ნაკეთებს აჩნია დაუოკებელი ნერვიულობის კვალი. ჩაცმულია გემოვნებით, ხანჯასმული უბრალოებით. სახში კი ხშირად კარგა გაქონილ ხალათში ვხვდავთ.

მარტომ თვალს მოჰკრა თუ არა შვილს, ისევ საქმეს მიჰყო ხელი.

ა. დ. (შემოიხედა ოთახში, ნუცას თითქოს ვერც ამჩნევს) ისევ ეს ჭკობითია?

ნუცა. ადას ვენაცვალე... ჩვენი ადა მოვიდა... ჩვენი გვიტოვ.

ა. დ. (მევედ) ოხ, გამარჯობა, დედა ნუცა. (მამონე მარტოს) ცოტა მაინც ვერ მოალაგე? (შემოვიდა, სარკისთან მივიდა. ღამაზე, ძველებური სარკეა. გატრეკილი მოთქროვილი ჩარჩო, ოდესღაც დიდი ოსტატობით იყო დაფენის გვირგვინის ყიადზე გაკეთებული. ადამ თითი გაუსვა ჩარჩოს) დაიბრაზი, ისეთი მტვერია!

მარტო. მხოლოდ ორი ბელი მაქვს, სამწუხაროდ.

ა. დ. ხანტერესოა, თვითონ რატომ არ ალაგებს?

მარგო. თეატრში არიან ორივენი. ხვთქი გადამდის დღიდან. მართლა მანქანა ხომ არა ვარ.

აღ. კი ბატონო. იყოს ასე. იყოს თემომ უნდა შე-
მოიაროს... მერე რა? მოვიდეს. მოვიდეს ამ სა-
ლორეთში.

მარგო. შე კი ადამიანი! გეტყვა არა უშვავ, არა
უშვავ. გავყრ ახლავე ყველაფერს, მოვასუთთა-
ვებ... შენ სავარძლებს გადააძრე ეს ტომრები,
შვილო.

აღ. ხომ არ გგონია, აქ დაგატოვებინო ეს სავარძ-
ლები?

მარგო. რა უკირს?

აღ. ლაპაუკი.

მარგო. მო, კარგი... (მოათრევს სავარძლებს) მე რა
მესმის? არაფერი.

(უნებურად მიეცხა ნუცას, ნუცა კინალამ გადმო-
ვარდა სკამიდან).

აღ. ფრთხილად! კისერს ნუ წაიმტრევთ. (თვალი-
რებს ოთახს) ნეტავ, მაინც რა ჰგონია? ბონელში
ჩამოვიდა? ნახე, სად დაუყრია თავისი ბინძური
ჩექმები. (გააქვს ფეხსაცმელი) გაგივლება ადამი-
ანი!

მარგო. კარგი, დაწუნარდი, რა მოხდა?

აღ. მართლაც რა მოხდა?

მარგო. ერთი თხისკენ, ერთი მგლისკენ... როგორი
სახე გაქვს ხოლმე, როცა ელაპარაკები, ნეტავი
დაგანახა, მასეც არ შეიძლება.

აღ. სულაც არ დაველაპარაკები მაგ კეცელას.

მარგო. მოდა, დიდ სისულელესაც იწამ.

აღ. გამანებე თავი. მომბეზრდა ყველაფერი.

მარგო. მე? მე არ მომბეზრდა? (ნუცას) ერთი
ვიკრავ არ გასულა, რაც ერთად ვართ, და —
აი ვაი, მე უხეღურს, ჭერ ყველაფერი წინ არის!

აღ. შენ გირჩევნია გაჩუმდე. თვითონვე არ აურჩიე
საცოლედ შენს ძმას?

მარგო. ადამიანი ცდება, შვილო, ვინ იფიქრებდა...

აღ. (აწვევებურად) გეყოფა საქმეს მიხედ, სჯობს
(ნერვიულად) საცა თემო მომადგება და ასე
ქაჩივით უნდა დავხვდე. თმაბურძნეული, ოფ-
ლიანი... (მოდის თავის ოთახისკენ, ფეხის კვრით
იცილებს გზაზე დაყრილ საგნებს) კუბოში გნა-
ხეთ ყველა!

მარგო. ახა! ახა! მოუკელი!

აღ. (გამორჩნდა თავისი ოთახის ზღურბლზე ხელში
პუდრის კოლოფით) ხმა! შენ კიდევ ხმას იღებ?
თუძეა, მე რაღა მეთქმის, შენს დამჭერებს. სად
შევაჯი თავი, რა ვქენი? მართლ შენ არ შეყო
ფოდი? ახლა კრებიების მთელი ოჯახი მყავს
მოსული. (ბრაზობრული იყრის პუდრის სახეზე)

მარგო. რა ვქნა? რა ვიღონო? კარგი, მოდი, ისევ
გავყოთ ბინა. დღევანე, ხვალე. ცალ-ცალკე დავ-
სახლდეთ.

აღ. შენ მთლად ხომ არ გაგიდო? ეს-ეს იყო
ერთად დავსახლდით, და იმწამსვე გაიყარათ?
თითონ საჩვენებელი ვინაა გავხვდეთ? ისედაც
ქვეყნის სალაპარაკო ვიყავით, რაც თავი მახსოვს
ნუცა. მარგოში, გენაცვალე, მე წავიდე, გვრიტო.

მარგო. (ყურს არ უგდებს) რა მეშველება? ამას
ვიტყვი ვაია, იმას — ვუთხრა... რა ვქნა, შვილო?

აღ. საქმეს მიხედდი რას იფიქრებს ადამიანი, რას
გავს აქაურობა? ღირებოდა ვართ?

ნუცა. (გაუბნებლად) დაგვრეშო...
მარგო. მოიცა, ერთი, შენც... (შეილისკენ მიმავალი
გებს) ეხ, შვილო, შვილიყო...

აღ. შვილიყო! ვთომო როდისმე გავჩრუნია „შვილი-
ყოში“! რა დღე დაადგინდა შენს შვილიყოს,
რატომ არ იფიქრე ერთხელ მაინც? მე ვიცოდი
რომ ასე მოხდებოდა. კიდევაც გაგავფრთხილე,
მაღე ჩვენიან წესიერი ხალხი ფეხს ამოიკეთეს
მითქი. შენ რა? შენ მხოლოდ გაგახარებდა „ოჰ,
ოჰ... ჩემი ძმა რეისორია... ყოველდღე სტუმრები
გვეყოლებოდა... მეც გავინავარდებ, როგორც იქნე-
ბა!“ ხომ ასეა? რა ამბავში იქნებ, წარმომიდგე-
ნია... ახლდა შენი ოცნება. ეწიერი ხალხს ხომ
ვერ იტანი ხომ მახსოვს, როგორ გინდოდა იმ
ვირს გავყოლოდი ცოლად!

მარგო. რაღა რამეშვილი ვინ არ განხლავთ. შენც
შესაფერიხი, რა თქმა უნდა, არა, მაგრამ,
რაზო...

აღ. ნუ ახსენებ მაგ სახელს! (პაუზის შემდეგ). არა,
ვირის არ არის, მართალი ხარ, ვირი კი არა, მხე-
ცია... გათახსირებული. ასეთებთან გიყვარს მეგობ-
რობა. მოვენტარენე? ნუ გეშინია, ახლა ისევ მო-
გაიკითხვენ.

მარგო. ხომ იცი, რაზოს კიბო აქვს. სავადმყოფო-
შია. იქნებ სწორედ ამ წუთში კვდება.

აღ. როგორ გავიხარებ! ოხ, როგორ გავიხარებ!

მარგო. ნუ ამბობ მაგას, შვილო, ადამიანი, ბოლოს-
დაბოლოს.

აღ. შენთვის ყველა ადამიანია, ჩემს გარდა.

მარგო. დღერომა ვაპატოს ეგ სისულელე, შვილო.
ა. რა დღე დადიგდება! რახანა შენი რომანსები
არ გვიჩრია. შენი უკანასკნელი სიყვარული
რომ გაეტყვა, მის მერე აღარ გვატობო.

მარგო. (საწყალი ხმით) კარგი ახლა, შვილიყო... არ
გეცოდებო?

აღ. შენ გეცოდებოდი? გეცოდებოდი?

მარგო. (იცრმელება) ბარემ მომკალი და ის იქნება.
მომკალი, შვილიყო!

აღ. ცრემლების გარეშე!

მარგო. არა, არა. არ ვტირი. (იატაკს ვეის) ოღონდ
შენ ნუ ბრაზდები, საცაა თემო მოვა... ცოტა თმა
გაისწორე, გენაცვალე.

აღ. (მშვილდება) თემო, თემო! რომ იცოდე, შენი
ბრადა, აქამდე რომ გაქიანურდა ჩემი და თემოს
ამბავი. შენი მშვენიერი საზოგადოება რომ არა,
აქამდე ასევე ვიქორწინებდით.

მარგო. (მაყად გაიმართა წელში) აი, ეს კი იც-
რუნა. არავის შეუძლია ცუდის თქმა ჩემზე. მე...
მე ბედი მქონდა უცნაური... ვერაგი, დაუნდო-
ბელი... ახალგაზრდობიდან დაწეუბული, რამდენი
დარტყმა გადავიტანე... ვნებების ტყეობაში გა-
ვტარე ჩემი სიცოცხლე, და მაინც, უპირველეს
ყოვლისა, დედა ვიყავი, მოგეცი, რაც კი შემიძ-
ლო. სიცოცხლე, აღზრდა, განათლება.

აღ. მაღლობა ღმერთს, მე თვითონ მივეცი ჩემი
თავს აღზრდაც და განათლებაც, როცა შენ ვასტ-
როლებზე დაწეწილობდი, მე ჩემი სტიპენდი-
ვიჩრინდი თავს... მე თვითონ ავირჩიე ეყონომი-



ური ფაქტობრივად და თვითონვე მოვეყვებო სამსახურში. გგონია დამავიწყდა, როგორ გინდოდა შეგვადე იმ შენს თეატრში? „ო, თეატრი სამოთხეა თეატრი წაოგნებითა ვინც ერთხელ ჩაუღაპავს კულისების მტვერს, სამუდამოდ მოწამლულია“ ძალიან გინდოდა მოვეწამლულიყავ, მაგრამ ანაფერი განოცივდა. „უბრძველეს ყოვლისა. დედა ვიყავი!“ (ადა მელოდრამატულად ხარხარებს). მე შენი თამაშით ვეღარ მომატყუებს თან. გამოგატყუებდი, დაგიძველდა თამაშის ხერხები.

მარგო. შეილო, ნუ გავიწყდება, რომ დავებრძობ.

ადა. შენ არც სიბერემ გამოგასწორა...

მარგო. მხოლოდ ერთი რამ მინდა შეგახსენო: შენს გამო სცენა რომ დავტოვე ორმოცი წლისაში ორმოცი წლისაში ღმერთო ჩემო, ერთადერთი მიზეზის, როცა ვისხენებ, როგორი ვიყავი ორმოცი წლისა.

ადა. გეყოფა, დღეისთვის კმარა. გავათავოთ ლაპარაკი.

მარგო. მე რა? სიამოვნებით. (გააქვს ნაგავი სამზარეულოში, ცოტა ხნის შემდეგ მოისმის მისი ჩემი ლილი. სიწყნარება. ნუცა ამასობაში ჩემად გაპარულა).

ადა. ჰო, მართლა, დედა! დედა, გესმის?

მარგო. (სამზარეულოდან) ცომა ვწილავ, არ მცალოდა.

ადა. კატოხან დემა მოვიდა ამ დღით. ამ აურზაურში სულ გადავიწყვედა.

მარგო. ჩამოდის, თუ?

ადა. დიახ, ჩამოდის, დღეს.

მარგო. ხომ მივწერე, ჭერ ცოტა მოიცადე-მეთქი.

ადა. დახვედრა უნდა, ალბათ.

მარგო. პატარა ხომ არ არის, მოგვანებს.

ადა. სად დააპინებ?

მარგო. ჭრჭერობით დიდ ოთახში, ტახტზე, მერე ვნახობ.

ადა. გაგივლი? სტუმრები რომ მომივლენ?

მარგო. მოვიდნენ, ზატონო, ყველას მივხედავ. (ობრაეს). ნუ გეშინია, ობოლი არ შეგაწუხებთ. ობოლს ბევრი არაფერი უნდა.

ადა. ჰოდა, ყოფილიყო თავის სოფელში, თუ არაფერი უნდოდა.

მარგო. ნუ ნერვიულობ, ყველაფერი მოგვარდება.

ადა. მოგვატემა! სულ მაგს ვაიძობი.

მარგო. ბოლოს მაინც მე გამოვიდვიარ ხოლმე მართალი, აბა, დაფიქრდი, ხანდახან კიდევაც უნდა დუჭერო სულელ დედაშენს. ყველაზე ჭკვიანი კი ხარ, მაგრამ...

ადა. თქვენზე ჭკვიანი მაინც ვარ, რაც არ უნდა იყოს! კრტიკების ოჯახი! რა ნაკრებია! შენ, შენი გადასარევი ძმა, შენი და, თავის ბუზიანად...

მარგო. ჩემი და შენი ხელწამოსაკრავი არ არის! ჩემთვის წმინდა დაიკოს ხსოვნა!

ადა. ნუ უვირიხარ!

მარგო. ენა როგორ მოგიბრუნდა! ჩვენი კატოა ბუში?

ადა. (ხმადაბლა) ვინ არის მამამისი? იცით? არ იცით. მარგო, ჩემმა დაიკომ სიკვდილით გამოიხყადა ყველაფერი!

ადა. (ისევ ხმადაბლა) შენ თვითონვე მოუწარამებო!

მარგო. ჩვენი კატო! სანატრელია ასეთი ბავშვები! უკოლა!

ადა. მოიცადე, ჭერ ჩამოგივლდეს, ნახე, როგორ გარუწუნოს.

მარგო. ეხ, შეილო, შენ უკვე იმდენი მარწუნენი, რომ არაფრის აღარ შეშინია, არა, კატო სხვანაირი ბავშვია, აი, ნახავ, კატო გვასახელებს. რამ დენს კითხულობს! რა ბავშვია! შენ სულ სხვა გვარის იყავი...

ადა. კიდევ კარგი! (ზარი). თემო მოვიდა... მიდი. გაუღე. (ისწორებს თმას) მოიცა, ცომაში ხარ ამოთხვრილი. აცხვე, აცხვე შენი ძვირფასებისათვის. (აღებს კარს, ზღურბლზე ხელოსანი გამოჩნდა — მხარბეჭიანი, ორმოციოდ წლის, ქუჭკიანი სამუშაო ტანსაცმელი აცია. ხელში რაღაც მძიმე ხელსაწყო უჭირავს).

ხელო ხანი. შეშლიდა? (შემოდის, ტოვებს ტალახინს ნაკვალევს).

ადა. ვინ ბრძანდებით?

მარგო. (გამოდის სამზარეულოდან, კეკლუცად) ახ, ეს ხომ გეძვანია, ჩვენი ხელოსანი. მიდი გავცეფუქა და გამოვიძახე. მობრძანდი, მობრძანდი, გედიკო.

ადა. (ფრტუნებს) გედიკო. ხელოსანი სამზარეულოში გავიდა, მარგოც გაეცუნულდა.

ადა. (წმინდს ნაკვალევს) ღმერთო, ნუ შემშლი! (გაიხედა ვინაგარეში). აბა, კიდევ მოდიან შენი სტუმრები! დაგზაროდეს!

მარგო. (გამოხედა სამზარეულოდან) ვინ, ვინ მოდის?

ადა. შენი საყვარელი რძალი მოიგრიხება და პირველი მერცხალი მოჰყავს. ვილაც პირდაუბანელი, აქედანვე ვხედავ. მიდი, მიდი... წარბები ამოქენი!

მარგო. კარგი, გეყოფა, გენაცვალე. ხომ დამგინე და დამკორტნე დღეს? არ გეყო? (გაუწინარდა).

შემოდინ ნელი და კოკი. ნელი ჭერ ორმოცისაღ არ არის, მაგრამ სახე უკვე მომჩაგრული აქვს. თმაბუბული, ქუეცელა კაბაში, დიდი საყურეებით, დამველებულ თოჩინას ჰგავს. კოკი—ხუჭუქი-თიანი, შავგერმანი, მოდარდინანდო ახალგაზრდა.

კოკი. (ავრძელებს რაღაც ამბის მოყოლას) წარმოადგინე! შეც მივედი... მივედი და ზედ ხელზე არ გადავუარე?.. რა ღრილი ატუდა... (ონივე უხერხულად გრძობს თავს უჩვეულო გარემოში და მისი სიცილი ცრულ ძვრებს) წარმოადგინე!

ნელი. წარმომიდგინე, კოკი! გენიალურია! (დინახს ადა). ოჰ, მამაკი, ჭირბეჭე, ვერ შეგამჩნიე. გაიცანი. ეს ჩვენი კოკია. რომ იცილდე, რა ვაობრბული ვინმეა...

კოკი. (გადაკარბებული ზრდილობით) დიდად მოხარული ვარ.

ადა. (ხელს არ უწვდის) რას ბრძანებთ.

ნელი. მთელი დედა, ერთად ვართ... გადამრია, მომკლა, დედიკო სადღა?

ადა. დედიკოც ერთობა, როგორც შეუძლია.



კოკი. არა, წარმოგიდგენიათ? (ცდილობს აღაზრდოს მოახდინოს შობებულებები). კლუბი გაქვითილია, ბუდი დგას... ოფლად ვიღვრებით — „რომის“ ბოლო მოქმედება მიდის... ეს ბიჭებუბები კი ლამის სტენაზე ძვრებიან, დაუწყვიათ ასე ხელები... და იღრბებიან ასე... მეც ავიღე და ვთომ შემოხვევით — ხომ წარმოგიდგენიათ? მივდივარ ასე, ახლადმისაყენ, სანთლით ხელში... და ზედ ხელედ ზარ გადავუარე?

ნელი. (სიცილით იგულებს) გენიალურია!

ა და. (თავისთვის) დებილი!

ნელი. აღარ შემიძლია. მოკვდი. (ფეხებს აწყობს პატარა საგარძელეს). ვაიმე! კინადამ გავხვარეთ ეს მშვენიერი მოქარგული ბალიში. კოკი, გაზეთი მომაროდეთ. (ადას) იცი, გენაცავლე, ასეთი სკამები უკვე არავის უდგას.

ა და. (მხრებს იჩენავს) პირაქით, ჭერ არავის უდგას.

ნელი. მართლა? ბატი ფერის შპალერისაც აღარ აკარავენ...

ა და. ჭერ არ აკარავენ.

ნელი. რა თქმა უნდა, მე რა გამოგება? ისე კი, ჩემის აზრით, მოდის ცოტა ჭკუაც უნდა დაატანოს ადა-მანამა. პა, კოკი? მუქი ფერის შპალერი ნაკლებად ისევრება.

ა და. გააჯარიმე მუქი თქვენს ოთახში და სვარეთ როგორც მოგესურვებათ.

ნელი. რატომ ზრახვები, კირიმე? რა ვთქვი ასეთი გულისგახახეთი?

ა და. დღეს დილით რაც ითქვა, ისიც საქმარისია.

ნელი. მერე, ხომ მოვიხადე ბოდიში? (იციანის) დავიჩქოეთ? მომჩვენა, რა ქენა მომჩვენა, რომ ოთახი დახვედეთის მხარეზეა. ჩერ ხომ ახალმოსული ვარ. საით არის დახვედეთი და საით აღმოსავლეთი, ჭერ წესიერად ვერ გამარკვევია.

ა და. ჭერ წესიერად უნდა გამოარკვიოთ, და მერე იხუბოთ.

ნელი. კირიმე, თქვენ ჭერ არ იცით ჩემი ჩხუბი რა არის. (ადა გადის თავის ოთახში).

კოკი. ოჰ, ეს ქალები!

ნელი. (ადას გაკუთრებს) ვაი, შენს პატრონს, შე გამხმარო. (კოკი ხითხითებს). კოკი, რატომ არ დაბრძანდებით?

კოკი. ვწავლ, უხერხულია.

ნელი. ნუ გააჯირე საქმე. დაქვითი ჩემი სტუმარი ხარ. კარგი, კარგი! წამო ჩემს ოთახში. რა მშინარა უოფილბარ.

გადინა. ზარი. ადა გამოდის და კარს უღებს ირაკლის, ბიძამისს. ირაკლი ორმოცდაათიოდე წლისაა. მღალი, ხმელ-ხმელი. ჩამოგრილებული სახე ბატს მიუგავს, სიარულის დროს ფეხებს ითრევს. მოთვითილი, მხრებზე ჩამოყრილი. ზოგჯერ კი მოულოდნელად აენთება ხოლმე და ჩწუთში თავის დას მიაგავს.

ზარის ხმაზე ნელიმაც გამოიხედა.

ირაკლი. (ადას, შემოსვლისას) გამარჯობა, სიხარული.

ა და. (ხაზგასმული ალერსით ხმაში) გამარჯობა, ძი-ირაკლი. (გამომწვევად გადახედა ნელის, გადის).

ირაკლი. (ნელის) უკვე შინა ხარ?

ნელი. გეყენა?

ირაკლი. ნუ ჩერჩობ. (კოცნის ცუფურსს) რას მომჩერებხარ?

ნელი. არაფერი, ცუფრი. არაფერი. შენ ხომ ხარ მშვიდად?

ირაკლი. (ჭდება) ვაეთავოთ. ხომ იცი, რაც მოჰყვება ასეთ ლაპარაკს.

ნელი. საკორექციოა, რომ არც კი წითლდები! იცი ცუფარი, მერე აღარ მოგიტენ, მეყოფა.

ირაკლი. გუშინ ხომ არ გამოცანი? ხომ მიცნობ? მე სხვაგვარად არ შემიძლია.

ნელი. ვინცო, კირიმე, როგორ არ გიცნობ. მაგრამ მას მივცე ვერ წარმოგიდგენდი! კარგი, ფოთში და ზუგდიდში რომ მიწასთან მასწორებდი, ჯანდაბახ. მაგრამ ახლა? აქ! როგორც იქნა, წესიერად იღვრე მოგვდით, და... არა, გახაგიებელია. ერთი პაწაწინა როლი მაინც ვერ გაიმეტე ჩემთვის?

ირაკლი. როლი გაქვს. მუშაობა არ გინდა.

ნელი. გმადლობთ, კირიმე. მეყოფა, ოცი წელია ქვებებს დავათრევ სტენაზე. ოცი წელია წინაფარი არ მომიხსნია. ისე, მაინც შინდა ვიცოდე. რა გგონია, მე მსახიობი არა ვარ?

ირაკლი. შეგონა მსახიობი იყავი?

ნელი. (არ უსმენს) სხვებს რადა უნდა მოჰქობოთ თუ ქმარიც არაფრად გაგდებს.

ირაკლი. გაჩუმდი, დადლილი ვარ.

ნელი. (სამზარეულოსაკენ მიუთითებს) ჩვენი ქოფაკებიც ხომ გააბდნიერე. იცი, ცუფრი, ნერვებ-დამისუსტდა... კარგი იქნება, ცოტა დავისვენო.

შეებულება მჭირდება. ესეც თქვენი! გგონია ვიტრებზე? ფეხებზე მკიდა აყვალაფერი. დაიხსომოს ყველამ, შენც დაიხსომე, ცუფრი.

ირაკლი. მე მომეშვით, და რაც გინდათ, ის ქენით დაქვით ერთმანეთი.

ნელი. რომ იცოდე, შენი გულისთვის არის, რომ ფუფუციე, თორემ მე რა? მე ერთი პატარა კარგი გოგო ვარ... არაფერი არ შინდა, არავის არ ვუშლი... ასე, ჩემო ცუფრი. შენ იმუშავე, მე დავისვენებ, ვინ დარჩება მოგებულში? (კოკიმ ფრთხილად გამოიხედა საწოლი ოთახიდან) კოკი! საწოლი კოკი! დავაჯიწედა ჩვენი კოკი! არა უშავს არა უშავს... მოდი, ჩვენ მაინც ვიზიაროთ, კოკი. ნახეთ, უყვანს როგორ ჩამოსტირის ცხვირ-პირი. აჰ, გაიცინეთ! (უღიტინებს) გაიცინეთ თორემ გავჯავრდებით.

შემოდის ადა, უყურებს კედლის საათს, ასწორებს თავისას.

ნელი. ეხ, კარგი გოგო ვარ, მაინც. სადაა დამფახებელი!

ირაკლი. ცოტა ჭკუა რომ არ გაქვდეს...

ნელი. სწორედ ამაშია ჩემი ფასი, ცუფრი.

ა და. (მოეფერა ირაკლის) დაიდალე, ძია? მალე ვინა-დილებო.

ირაკლი. მარგოს სადა?

ა და. ხელისხანს ეტურკურება. სადილი ხულ გადააიწე-ყდა, ალბათ.

(გადის).

კოკი. ბოდიშო... მე წავალ.

ნელი. არ გამაგონოს!

ირაკლი. დარჩი, ვისადილოთ ერთად.

სამხარეულოდან გამოდის ხელოსანი, პირში ლუკით. მარგო და ადა ფეხდაფეხ მოჰყვებიან.

მარგო. (დამსწრეთ) შემავიანდა, შემავიანდა... მაპატიო, ბავშვებო! (ხელოსანს) მო, ტელევიზორს არ მოგვიხედავთ?

ადა. რა მაგის საქმეა ტელევიზორი?

მარგო. ყველაფერი ეხერხება.

ხელოსანი. ხვალე, ხვალ, დღეს არა. კარგად მენახეთ.

ირაკლი. კარგად. (ხელოსანი გადის). ზორბა ბიკია.

ადა. მაგის ქიუფში ჩვენ აქ შიშხილით დავიხოცეთ.

მარგო. მერე, რატომ დავიხოცეთ? ყველაფერი შხადა. დაიბანეთ ხელი... (ნელი). ბოდიშო, რა შენი ბარგი გავიტანე. სტუმრებს ველოდებით...

ნელი. ოჰ, როგორ გამაზარეთ! სტუმრები დღეს გამოწერილია ჩემთვის. ძალიან მინდა ვიზიარო. მოგვხმარო მაგიდის გაწყობაში? თუ, არ გინდა შენს საქმეში ჩავერიო?

მარგო. როგორც შენ გინდა, ისე მოიქეც.

ნელი. (ლუჯახე ჩემეტს) არა, არ მინდა წაგართვა უფლებები. (ირაკლის) ხედავ, როგორი ცოლი გაუვა, შე უმადურო? (გადის საწოლ ოთახში).

მარგო. (კოცნის ძმას) შე საწყალო, მიწისფერი გადევს! ცოტა თავხაც უნდა მიხედო.

ირაკლი. არაფერია, მარგო. ოქახში ნუ იქნება აუღმამაული და სხვა ყველაფერი თავისით მოგვარდება.

მარგო. აუღმამაული.. აღბათ ისევ მე ვარ დამნაშავე, არა? არც გამოვივრდება. დაგთმეთ საუკეთესო ოთახი — ნათელი, კოხტა! შევედინე პაწაწინა კუწეულში... როცა ვწვები, თავი კუბოში მგონია. და მაინც მე ვარ დამნაშავე. რა მითხარ შენს ცოლმა ამ დღით, ახა, გაიხსენე?

ირაკლი. სუ... მოდი, მოვრჩეთ ლაპარაკს, სიხარულო.

მარგო. მე ვეძებდი როდისმე გამოჩინდნა? მე?

ირაკლი. დავსხდეთ ახლა ერთად, ვისადილოთ... მოდი, ყველამ ანგარიში გავუწიოთ ერთმანეთს. მოდი ვცადოთ, ერთი ოქახი ვართ მაინც.

მარგო. მეც მაგას ვამბობ! როგორ იქნება ოქახზე ასეთი მტრობა ასეთი შუღლი!

ირაკლი. (უკვე მკაცრად) მო, კარგი. დავილაღე კმარა.

მარგო. წუთში მომაკეტინებ ხოლმე. მე კი გავჩუმდები! ისევ მე შეცოდები, მე, შე საცოდავო!

ირაკლი. (კოცნის, უგულისყურად) რას იზამ უნდ წაუყრუო, თორემ, ვაი შენი ბრალი.

კოკი. (ხიზხივებს) მართალი ბრძანდებით, ბატონო ირაკლი...

ნელი. (შემოდის საშინაო ქრელ კაბაში) ბიჭებო! ხელები დაიბანეთ! ვინც ცუდად დაიბანს, კუთხეში დავაყენებ.

კოკი მორცხვად მიიბარება საპირფარეოსაკენ. ირაკლი გადის თავის ოთახში, სიჩუმეში მკვეთრად გაისმის ზარის ხმა.

ნელი. მე გავადებ! მე, მე, მე! (აღმა გამოიხედა სამხარეულოდან, ხელში ტაფით, ნელი აღებს კერძს ადა, ჰკრიმე! ერთი პატარა ამუნია გითხულებს შემოუშვა?)

ადა. (თავისთვის) დმერთო... (სხვა გამოსავალი ვერ ნახა და ნაძალადევად ხარხარებს). შემოუშვი, შემოუშვი, ნელი! აუცილებლად!

ნელი. ოო... თავადზე ვატყობ, დიდი ოხერი უნდა იყოს რომ ვინაო?

თემო. (გამოჩნდა შემოსასვლელში, ჩასუქებული, ცოტა დონდლო ყმწვილი) არ ინანებთ, პირობას გაძლევთ.

ნელი. რა ღრუტუნა ბოხი ხმა აქვს კარგი, მჭერა, მობრძანდით.

ადა. რა მეშველება... (შეყოენდა ტაფით ხელში, დაბრუნდა სამხარეულოში და გამოვიდა თემოს შესახვედრად... კოკი ამსობაში წყალი ჩამოუშვა საპირფარეოში, გამოვიდა და უნებლიედ ფეხებში გაეღზანდა ყველას).

ნელი. კოკი, ნუ გეშინია, ესეც ჩვენი ბიჭიკოა (თემოს) გგონია, შენს გარდა არა გვყავს პატარა ამუნები? (კოკი მორცხვი ხიზხივით სააბაზანოში გაუჩინარდა. ადა ცდილობს შეუმჩნევლად ბოლო მთელის ნელის მზიარულებას).

ადა. კარგია, რომ შემოიარე, თემო... კინოში ხომ არ დაგვაგვიანდა?

ნელი. ადა, ჰკრიმე, არ გინდა გამაცნო? თუმცა... მე ვციცი, ვციცი... ეს ხომ თემოა? (თითს უქნევს თემოს) მე ყველაფერი ვციცი!

ადა. (აწყვეტილებს) გაიცანი, თემო, ეს ჩემი ბიცილია.

ნელი. ნუ გიკვირს, მართლა ბიცილია ვარ. (ირაკლი გამოდის საწოლი ოთახიდან).

ადა. ძია ირაკლი, ეს თემოა, ჩემი ყოფილი თანაკლასელი.

თემო. (ხელს ართმევს ირაკლის) მოხარული ვარ თქვენზე ბევრი რომ მსმენია.

ირაკლი. ძალიან სასიამოვნოა.

ნელი. მხოლოდ გსმენია? ნახვით არაფერი გინახავს?

თემო. სამწუხაროდ, თეატრის მოყვარული არ გახლავართ.

ნელი. აი, ბედნიერი აღამიანი.

თემო. მე მიყვარს თეატრი, როგორც აზრი, იდეა მაგრამ არ დავდივარ თეატრში... ჩემის აზრით. ხელოვნება პროფესიული არ უნდა იყოს. თუ გამიგებთ.

ირაკლი. ვასაგებია.

თემო. ჩემის აზრით, თეატრის ბუნება შეუთავსებელია პროფესიონალიზმთან.

ნელი. (კოცის) გაიგე რამე?

კოკი. (თემოს) თქვენ ცდებით.

თემო. (აზრს ანეიტარებს)... როგორც, ვთქვით, სიყვარული, სიყვარული თავისუფალი უნდა იყოს. ხომ ასეა?

ნელი. მიყვარს სიყვარულზე ლაპარაკი

თემო. (ირაკლის) არ მეთანხმებით?

ირაკლი. რა თქმა უნდა, სიყვარული პროფესია არ უნდა იყოს.

თემო. მე ქორწინებას ვგულისხმობდი. და მაინც, მაინც... რას იტყობით ამის შესახებ? ირაკლი. ბოდიშო... რის შესახებ?

თე მო, თქვენი სამუშაოს შესახებ.
ი რ ა კ ლ ი. სამუშაო სამუშაო.
ა დ ა. თემო, ტყუილად ირჩებო, ბიძაჩემს სიტყვას ვერ მოუგებ ამისთანა კამათში.
თე მო. არ ვეკამათებ, მხოლოდ და მხოლოდ მაინტერესებს... (ირაკლის) თავი ხომ არ მოგაბნურებ?
ი რ ა კ ლ ი. რას ბრძანებთ. ვაბოვთ.
თე მო. აი, თქვენ ამბობთ — სამუშაო... ვასაგებია. მაგრამ ხომ არსებობს, ამავე დროს, რაღაც ასეთი... (სიტყვას ეძებს) შთაგონება, აღმაფრენა... ხდება, ხომ?
ი რ ა კ ლ ი. ხდება, ალბათ.
თე მო. მაშინ... ნება მომეცით, გეთხოვთ... განა შეიძლება ასეთ მუშაოში ფულის აღება? უხერხულოა კი, ჩემს აზრით.
ი რ ა კ ლ ი. ესე იგი, თუ მუშაოში არც შთაგონებაა და არც აღმაფრენა, მაშინ შეიძლება ფულის აღება?
თე მო. (ილიმება) ოსტატური ხვალა.
ა დ ა. ხომ გითხარი, ნუ ედავები-მეთქი... თანაც მისთვის ასე მტკიანეულ საკითხზე...
თე მო. არ ვიცოდი, ბოდიშ ვხდით.
ი რ ა კ ლ ი. რა საზოგადოება. (ტოვებს თემოს, მიდის საბაზანოსაკენ).
ნ ე ლ ი. (ქმარს) ცუგარი, ნუ იბურები, კარგი ბიჭოვო, შენი ვაზარაზეა სულაც არ უფლოდა.
თე მო. (ხმადალა ადას) ხაინტერესო ტიპია. შემრიგებლობისაგან დაქანცული... ცოლი კი პირიქით. მიაშიტი, ცეცქი... მოსულელიო.
ა დ ა. კი, სულელია, ცოტა არ იყოს.
ნ ე ლ ი. (მოულოდნელად მოგვბია ადას) მაინც კარგა აშუნა გავს... (ენას უქცევს) საყვარელი აშუნა ვაყვს! (ადა ცალკედ იცინის)
მ ა რ გ ო. (მიიჩქარის ადას საშველად. კდემამოსილებით ილიმება). გამარჯობათ, თემო!
თე მო. გამარჯობათ, დედა მაჩრგო.
მ ა რ გ ო. რა კარგია, რომ სადილზე მოგვისწარიო! (ნელს) მიხედ ერთო, ნახტვარს არ მიგვეწყვას შეილო. (თემოს) სულ დაგვივიწყეთ, თემო...
ნ ე ლ ი. ხოდა, ამიტომ ტაკუნაზეც მოხვდებოთ საძაგელიო.
მ ა რ გ ო. (ხმას იმაღლებს) რა ხანია უკვე... ხად ხართ, როგორ ხართ...
ნ ე ლ ი. (ხუმრობს) ვისთან ხართ...
მ ა რ გ ო. (ნელს) მიხედ, გენაცადე, ნამცხვარი არ გაფუჭებ. (თემოს) მამ, ისევ ძველებურად? ისევ მარტო... მარტომარტო... არც კი მიდის... მიდის!
ა დ ა. დედიკო!
მ ა რ გ ო. თემო, შევიციო, ხომ არ გყენებ? მე რაღაც ვასრუტუნებ ჩემებურად, უკუყოფ...
თე მო. როგორ გეკადრებთ.
მ ა რ გ ო. ნამდვილად დროა... დროა უკვე, შევიციო.
ნ ე ლ ი. აბა რა გეგონა, აშუნი?
ა დ ა. (მეუმჩნეველად ფეხს ფეხზე აქერს დედამისს) დედიკო, ჩვენ კინოში მივდივართ... გვაგვიანდება.
მ ა რ გ ო. (არ ნებდება) ერთი წუთის საქმე! სადილი უკვე მზადაა. ახლავ... წუთში, წუთში სასტუმროში გავაწყო მაგიდა?
ნ ე ლ ი. (მიზუნაინდ ტიტინებს) მე სამწარეულოშია მინდა... სამწარეულოში მიუვარს... იქ მინდა!
ა დ ა. წაიდელო! მივდივართ, გვაგვიანდება.

მ ა რ გ ო. მოასწრებო! (ლაქუციო) რა ნამცხვარი მოდის... სული ჩავატანე... მთელი სული დავუღე.
თე მო. (მარგოს) გმადლობო, სხვა დროს იყოს... (ადას) გინდა, დავარჩეო?
ა დ ა. მო, მო, სხვა დროს! (თითქმის მიათრევს თემოს ვასასველისაკენ).
ნ ე ლ ი. თემო, თემო! ყურს ნუ უგდებ, დარჩი!
მ ა რ გ ო. ხომ ერთად დაბრუნდებით კინოდან?
ნ ე ლ ი. მიდიხარ? ფუ! საძაგელი აშუნია კოფილხარ საძაგელი...
მ ა რ გ ო. (სამწარეულოსაკენ უბიძგებს) ნამცხვარი დაიწვა, შეილო!
თე მო. კარგად ბრძანდებოდეთ.
მ ა რ გ ო. (გაქუტრებს მიმავლო) გელოდებით, ბავშვებო! ერთად დაბრუნდით! უხიკვილილო! ყავს მოვადიდებ, ხეპაურს გამოვაცობ, წწორედ მოესწრება... (მალულად პირჭვარი გადასწერა) ერთად დაბრუნდით, ბავშვებო! გელოდებით!
(თემო და ადა გავიდნენ).
ი რ ა კ ლ ი. ვინ არის ეს მატრაკვეცა?
მ ა რ გ ო. (ცხარედ) მატრაკვეცაო? ვინა და პროფესორ კუპატაძის ვაჟია! აღსთან შეგობრობს კარგა ხანია.
ი რ ა კ ლ ი. მეტიხმებად უქიციანე კუდს.
მ ა რ გ ო. შევნიერი ბავშვია. შევნიერი ოჯახიდან.
ი რ ა კ ლ ი. სადილს ვედირებო?
მ ა რ გ ო. ახლავ. ცოტა აზრზე მოვიდე... ოხ, ნელი! ნელი! ეს რა მიყავ, ქალო? გავიურე ოფლში! წევვა მ დამარტა... რა მიყავ, ქალო?
ნ ე ლ ი. (გაოცებული) რა გიყავი? ლამის გავლოკე ის თქვენი სტუმარიო.. თუმცა, ჩემს სტუმრებს ზედაც არავინ უურტებს.
მ ა რ გ ო. უკუა ხომ ვაქვს მაგ თავში? აბა, დაფიქრდი! შეიძლება ასე? შეიძლება?
ი რ ა კ ლ ი. (კოისს) წამო, წამო, თითო ლექმა გადაუყლათო. (გალიან სამწარეულოში).
ნ ე ლ ი. რას იღრინებით მთელი დღე? რა დავიზავეთ?
მ ა რ გ ო. (თითს იკაუნებს შუბლზე) არ გეხმის, რა სიფრთხილეა საჭირო ასეთ დროს? ამოსუნთქვის მემინია, შე კაი ქალო... საქმროა, საქმრო თითქმის ეს რა იყო, ხალხო! ეს რა ვნახე? „პი-პი-პი“ (იმანება, ხტის ცალ ფეხზე) „პა-პა-პა!“ „ამუნია!“ საწყალი ადა, შეგონა ვასკედებოდა ბოღმისაგან „ამუნია“!
ნ ე ლ ი. ეს ბნელიანი მომაცილეთ!
მ ა რ გ ო. ტვინი უნდა მოიხმარო, ხანდახან მაინც!
ნ ე ლ ი. არა, რა უნდა უნახუბოს ადამიანს? კარგი, კარგი, დავიზახსოვრებ. გმადლობო ჭკუის სწავლებისათვის. ვერ უურტებ ამ ტილიანებს? ვის ასწავლით ჭკუას? მოურთოთო სახლი საგეთეთით... ვაი, თქვე მათხოვრებო, მართლა!
მ ა რ გ ო. ახლა კი ვაგმწარდი. რახან სახლი ახსენე ახლა კი გეტყვი. (ამაყად წელში გასწორდა) შე-მოგიშვებს წესიერ სახლში? კეთილი ინებე, ჩემო კარგო, და მოიქეცი, როგორც წესია!
ნ ე ლ ი. ფუი, თქვენს სახლს მე თუ მოვიანდომე-თქვენი ბუნდლაც არ იქნება ამ სახლში!
ი რ ა კ ლ ი. (გამოვიდა ყვირილზე) სუ, ჩუმად... რა მოხდა...



მარგო. რას მოვეწვარო! აი, რას მოვეწვარო!
(იჩაქლი ცდილობს გაიყვანოს ცოლი)
ნელი. ხელი გამოშვით! ბინძურები!
ირაკლი. კმარა, ნუ შემშლით.
მარგო (მიწამღ თავს უტრავს) მე, მე შაპატიე, ჩემო
ძამილო. მე შაპატიე. ნუ გეშინია, წავალ, წავალ
რახან მაგდებენ. მხოლოდ ჩემი საწყალი შვილი
შეცოდება...

ნელი. შენი შვილი კახაა! შენც კახა ხარ!
მარგო. არა უშვებ, ჩემო ძამიკო... ვაი სირცხვილო,
უცხო აღმაინა გვიყურებს, თორემ...
ნელი. (ყვიროს) გვიყურებს! ყველამ გვი-
ყურებს!
ირაკლი. (ანჭლრევს) კმარა!

ნელი. (დევია, უხმოდ სისინებს) თავს მოვიკლავ...
(მარგო შირბის წყლის მოსატანად, გზადაგზა ეუბნ-
ებათა კოცის, რომელიც სამზარეულოდან იჭყიტება).
მარგო. წადი, შვილო, სახლში. სინდისიც კარგი
საქონელია, მართლა და მართლა.
(კოკი ფეხის წვერებზე გადის)
ირაკლი. (სახეს უგრილებს ხმაჩახლეჩილ, თვალეზ-
გადმოკარკულ ცოლს) შე უტყინა... შე საწყალიო.
მარგო. (მოაქვს წყალი) წყალი მიეცი.
ირაკლი. არ უნდა.
მარგო. (ასხურებს წყალს ნელის) როგორ არ უნდა.
(ნელი იწმამსვე იწყებს კივილს).
ნელი. თქვენი ჩიში ამოწყდა! თქვენი ბინძური ჩიში
ირაკლი. მარგო, მომიყვლი, თუ ხათრი გაქვს.
ნელი. არა, მე თავს არ მოვიკლავ! ჩერ თქვენი სის-
ხლი უნდა დავლო...
მარგო. ღმერთო, რა საზიზღრობაა!..

შემოსასვლელში კატო გამოჩნდა. კატოს ესაა
ჩვიდმეტი შეუსრულდა. ძალური სიკობტავისაარა-
ფერი სცხია, ერთის შეხედვით თორმეტი წლისას
ჰგავს. დიდი ჩემოდანი უტავია. იყურება თიხაში.
არ იცის, როგორ მიიტკობს ყურადღება. ირაკლის
მიჰყავს მოზღუქუნე ცოლი საწოლ ოთახში.

მარგო. არ ისადილებო?
ირაკლი. ვისადილებო კი არა... (გადიან).
მარგო. (კატო შეამჩნია) ეს ვინაა?
კატო. ბოდიშო, კარი ღია იყო...
მარგო. კოცომ არ გაიხურა, იმ პირტუცვა. (შუბლზე
მიირტყა ხელი) ღმერთო ძლიერი! ეს ხომ კატოა!
კატო ხარ, ხომ? კატო ხარ?
კატო. კი, დედა...
მარგო. კატო! რას უღებვარ მერე, შე ხუდლო!
მოდი, გაიკოცო... (კატო გაუბედავად უახლოვდება
მარგოს. მარგო გულში იკრავს დისწულს). როგორ
იცვლებიან ბავშვები! როგორ დამშვენებულხარ,
შარშან შემოღამგამს რომ გნახებ, რას ჰგავდი.
შეგშენდა... ცოტა კიდევ გამოზრდილხარ.

კატო. დედა, მე სკოლა დავამთავრე.
მარგო. ვიცი, ვიცი. ჩემო იმედო. ჩემო ციყნა
კატო! გზია, ხომ? ხომ გზია?

კატო. ცოტა...
მარგო. ცოტა კი არა... მოელი დღე მატარებელში
ინჭრეოდი, კუკი გაგხმებოდა. აბა, გაიხადე,
ხელები დაიხანე, და სირბილით, სირბილით სამ-
ზარეულოში. (მიჩქარის სამზარეულოსაკენ). ყვე-

ლაფერი თავიდან უნდა გავაცხოლო... ისე გავა-
ძლო... ისე გავტენო, რომ... ბარგი შემოსასვლელ
ში დატოვე, აქ ნუ დამიყრი, სპარტაგრო...
მარცხნივ.
კატო მარტო რჩება. იხდის საწვიმარს, ათვალე-
რებს ოთახს.

მარგო. (მოუთმენლად, სამზარეულოდან) ხად ხარ,
კატო?

კატო. ახლავე, დედა!
თვალი მოპკრა ძველებურ სარკეს, უახლოვდება,
აკვირდება თავის გამოსახულებას... უშაყოფი-
ლოდ გაქვია თავი. მოილუშა. მერე გაუღიმა
თავს, თავი დაქურა. საპერო კოცენს გაუგზავნა
ისევ უღონოდ ჩამოყარა მხრები, მოილუშა, ენა
გაიპოყო თავს და იწმამსვე იწყება ყველაფერი
თავიდან — თავის დაკვრა, ღიმილი, კოცენს გავ-
ზავნა...

მარგოს ხმა. კატო!
კატო შეტბა, მოცილია სარკეს... და იწმამსვე
ეშვება.

ფ ა რ დ ა
მომხმედაბა II

იგივე ოთახი. კატო ზის და უსმენს დეიდამისა,
უზარმაზარ ხალათში ჩაფლული. მარგოს ხელში გი-
ტრა უტავია, დროდადრო ცდილობს წაიმღეროს,
მაგრამ, ეტყობა, ხმა არ ემორჩილება.

მარგო. აპა!.. რა დრო იყო... ხადაა ის დრო... და
ხადა ვარო! ახალგაზრდები, გადარეულებო... გუ-
შინდელივით მახსოვს ირაკლის დაბრუნება...
ფრონტზე რომ წავიდა, ხელს ბავშვი იყო, გრძე-
ლი, წოწილა... რომ მოვავადა უცებ, ეს მღვივით
ვაეკაცი, თანაც თმაჰაღარა! ძლივს ვცივანი. საწ-
ყალი ნინიკო... (იტრეშვება) ძლივს მოვაბრუნე
მაშინ. ოპ, რა დრო იყო რომ ჩავიკეტეთ სახლში...
ახე ვიდექით სამი დღე, გადავხეულები. აი, ბედ-
ნიერება! მეგონა ფრთები შემეხსა-მეთქი. ცა ქუ-
დად არ მიმჩანდა. აღარახა დამყარებულა იხე
ბედნიერი... ისე მდიდარი. იმედებით, ხიხარუ-
ლით, სიამაყით! (პაუზა, ტონი შეცვალა). მერე
ირაკლიმ ისევ მუშაობა დაიწყო, რა თქმა უნდა
პროფესიონალ გავარდა მაშინვე. ერთი წლის შემ-
დეგ ისეთი გახტროლებით ჩამოვიდა, მზე დაუბ-
ნელა აქ ყველას. (პაუზა, მოილუშა) მერე ცოლი
შეირთო... (სულ გაუფუჭდა გუნება)... ეხ... (მიი-
ზიდა კატო). ახლა შენვეა დამყარებული ჩვენი
იმედები. შენ უნდა გამოიხილო ჩვენი შეცდომე-
ბი, შენი სიკარგით. ადამს ხომ ხედავ? შენ კიდევ
უფრო ყოჩად უნდა იყო. სისულელიებს არ
უნდა ვადაუყუე... ხომ გესმის?

კატო. მესმის. რა სისულელიებს?

მარგო. როგორ ავიხსნა... აი, ხომ ხედავ, რა დღეო
ვართ? მე ჩემი ქალიშვილი ძღრდის დედა და
ლამე... ირაკლი? მჩაგრა ნამდვილი. დედაშენი...
ხომ იცი?.. უკვე დიდი გოგო ხარ. (პაუზა). ადამს
საწყალი, გგონია, ბედნიერია? ერთი შეუყვარდა.
წიხლი ჰქრებს, ახლა მეორე უწყალებს გულს..



რცდათი წლისაა ვერა და ვერ გათხოვდა. ერთი
საამოვნება აქვს ცხოვრებაში — ჩემი წამება
მართალია, კეკა არ აქლია, მაგრამ... (სიტყვის
ეძებს) მაინც... როგორღაც გულცივია... უსულ-
გულს. შენ კი სულიც გაქვს და გულიც ვიცორომ
გაქვს (წაიბღერა) ჰოდა, უნდა კვიანიც იყო, მო-
სიყვარულე, გამგებიათ, მოკლდე, ნამდვილად ადა-
მანი უნდა იყო. (ობრავეს). ბებია ხომ გახსოვს?
კატო სხვათაირი ბავშვიაო, იტყოდა ხოლმე. კეკი-
ანი, გულთბილი, მოსიყვარულე... (ეფერება კატოს)

კატო. (დიდი გრძობით) ბებიო ძალიან მიყვარდა.
მარგო. საფლავს ხომ ნახულობდი?

კატო. არა... (პაუზა).

მარგო. რატომ?

კატო. შეშინოდა.

მარგო. რა სისულელეა. მკვდარი რას გიწამს? აი,
პრემიერამ ჩაიაროს. მე და შენ სოფელში წა-
ვალთ... ვიქნებით იქ ერთად... ერთად ვიტარებთ...
საყვარულე საფლავებს მოვუვლით. (კონის კატოს)
ობლები ვართ მე და შენ... ჩემო ციკნა კატო.
კატო. (ნდობით) დეიდა, იქნებ სჯობს ინსტიტუტში
ჩავაპარო წელს?

მარგო. (უკრავს) რატომაც არა?

კატო. თეატრალური მინდა ვცადო.

მარგო. (შეწყურბა დაკვრა) გაგიჟდი?

კატო. არ შეიძლება?

მარგო. შენგან ამას არ მოველოდი!

კატო. გეშინიათ, რომ უნიტო ვარ და არაფერი გა-
მოიმა? მე ვიცი... დიდი მსახიობი გავხდები, შე-
ვიცი!

მარგო. საიდან იცი? რას ტლიკინებ? „ვიცი“! ყველა
ასე ვამბობდიო! ირაკლი რომ ირაკლია, იმასაც კი
არ გაუშარბოდა.

კატო. ყველა გენიოსს ეძახის...

მარგო. გვეყოფა, ბატონო, გენიოსები! ამოვიდა
ყულში! ადამიანად იქეცი, გირჩევნია.

კატო. ძია ირაკლი ადამიანი არა?

მარგო. ემ, ზედმეტი ადამიანობაც არ ვარგა.

კატო. რატომ?

მარგო. ძლიერი უნდა იყო! ფხიანი! ყოჩაღი! მაშინ
იქნები ადამიანი.

კატო. თქვენ ამბობდით, ადამიანი კვიანი და მოსი-
ყვარულე უნდა იყო, გამგებიათ...

მარგო. მო, გამგებიათ... აბა როგორ? მშვენივრად
გეხმოს, რისი თქმაც მინდა! რას ისულელეობ თავს?

კატო. შეიძლება თეატრალური ჩავაპარო?

მარგო. რაღა მაინც და მაინც თეატრალური? ათ-
სი სხვა ინსტიტუტია.

კატო. მე მსახიობობა მინდა.

მარგო. უბედურო ჩემო თავო... ყველა შენს საწ-
ვალეზადაა გაჩენილი! (შემოსასვლელში ადა გა-
მოჩნდა) მოდი, მოდი ერთი, იქნებ შენ მიშველო
რამე მსახიობობა მოგვიჩვენო.

აღა. ნუ ჩხავიხარ, თავი მაქვს გასკდომავზე (ათვლი-
ერებს ტორშერს) ძლივს ვიშოვე ეს ხსნარი. რა
ლაქაა, ვიცოდე მაინც... (წმენდს). (კატოს — ტორ-
შერზე). ლამაზია? მოგწონს?

კატო. აქ ყველაფერი ლამაზია. ჭერ ვერც კი შევეჩ-
ვიე აქაურობას.

მარგო. ალბათ, სულ გამოშტერიდი, პირველად რომ

შემოხვედი, არა?
კატო. მაგრამ სოფელშიაც კარგი სახლი გვაქვს!
შიგნით ყველაფერი ისეთი ჩაბნელებულია...
უქებელი... ჩაძვლებული... დამე...
ჩემი კრკინი ისმის, კრალი... ზიხარ მარტო...
ფურცლი. მტერი დებს ყველაფერზე — წიგნებზე.
ფაქრებზე... აბლაბუდა, ბუზების ნაკვალევი...
სინურზე.

მარგო. ვატყობ, სულ არ ალაგებელი სახლს!
კატო. არა, ისე ვთქვი... მოვივლი!

მარგო. ცრუპენდელია მძულს!

აღა. კატო, შენ ეს მოთხარი, ასე მათხოვარით რად
დაიარები? ხომ მოგცეს კაბა?

კატო. ცოტა გრძობი მაქვს... თანაც აქ მიჭერს.
აღა. ან თმა რას გიგავს? მოიტა მაკრატელი. ჩქარა.
მასხარას გავხარ.

მარგო. მასხარობას აპირებს კიდევ!
აღა. მართლა თეატრალური ვინდა? (კრეკს).

კატო. ჭერ არ გადამიწყვეტია, მინდა ვცადო.

აღა. (მოლბა) სცადე, რატომაც არა.

მარგო. რას ამბობ, ქალი შეხედე, რასა ჰგავს. მე
ლამაზი მინც ვიყავი!

აღა. სილამაზე მსახიობისათვის აუცილებელი არაა
ჩვენს დროში — შენ რა გეხმის!

მარგო. შენი შემეშინდა, შვილო, თორემ...

აღა. საწყალი, როგორ დავაშინე... გეგონება, ნადირ-
ვარ!

კატო. ბევრი დიდი მსახიობი სულაც ულამაზო იყო...

აღა. თავი გადახევი (კრეკს).

მარგო. (ფრუტუნებს) დიდ მსახიობს დამიხედეთ!

აღა. (მარგოს) შენვე დიდი მსახიობი ვინდა იქნება.

მარგო. შეაჭერე, შეაჭერე დეიდა. ქენი მაღლი.

აღა. ნუ გეშინია, თვითონაც მალე მიხვდება, რაც
ხარ! (კატოს) დასწიე-მეთქი თავი!

კატო. ძალიან მოკლედ ხომ არ გამოდის?

აღა. (მარგოს) მხოლოდ შენვე უნდა გივლებოდეს
ყველა... უკვე ყურები გამოუქმდე ბავშვს, ალბათ.

(კატოს) რომანსები გიმდერა უკვე?
მარგო. წავალ, ჩაის მოგამზადებთ. იქნებ მათ-
ტიობ, რომ აქამდე არ ჩავაძლდი.

აღა. (მოლბა) დედა, იცი, შეიძლება თემომ შემოი-
აროს, დავურკე, მითხრეს, თქვენთან წამოვიდაო.

მარგო. ესე იგი, გამოვაცხო რამე?

აღა. (კატოს ერიდება) არა, რა საჭიროა? ნუ ფაცი-
ფუტობს.

კატო. იქნებ წინ გრძლად დავტოვოთ?

აღა. ნუ ცქმუტავ. სტუმრები მოვლენ, რას ემგა-
ნები?

კატო. ვინ სტუმრები?

აღა. ერთი ჩემი ნაცნობია. (მარგოს) გამოაცხე. ყო-
ველი შემთხვევისათვის, თუ არ გეძნელდება.

მარგო. მე რა მეძნელდება თქვენთვის? ოღონდ ნუ
შეკამთ და ნუ მხრავო. (შემოსასვლელში ნელი გა-
მოჩნდა) მოხვედი?

ნელი. დავილაღე! დიდიდან დავერთევი... ფეხებო
გამისივდა.

მარგო. ყველა გახივდა... ყველა დაილა... მხოლოდ
მე ვარ დაუღლები... წამო, ჩაი დავლითო.

ნელი. ნუ წუხდებით,
მარგო. ისევ ცუდ გუნებაზე ხარ?



ნელი. თქვენი შესაცოლი მანც არაფერი მჭირს.
 მარგო. რა გჭირს შესაცოლი? დიდი ამბავი, როლი
 არ მოგცეს! დიხვენი, მოიკეთე და...
 ნელი. და შენმა ძმამ მოიღიხინოს იქ გოგოებში.
 მარგო. არა გრცხვენი?
 ნელი. მე უნდა მრცხვენიოდე? ნეტავი განახათ, რე-
 პეტრიაზე რა დღეშია (ენის უქცევს, გაივებუ-
 ლი) „ახე მოხვიე... ისე გადაწვიე... აქ აკოცე...
 იქ უსუნე...“ (ყველაფერს ამის კატოზე ახვენიებს)
 მარგო. მერე, არ იცი თეატრი რა არის, ქალი?
 ნელი. თუშე... ვის ვუხვნივ... ვის ვახარებ!
 მარგო. ხმა! არ გამაგონო... (მოდის სამზარეულო-
 სკენ, ბურტყუნებს) რაც შე მისგან მომხედერი-
 შენი გულსათვის, შე უმაღურო...
 ადა. შე შგონი, იმ პატარა როლზე უნდა დთანხმე-
 ბულიყავი. თავს მაინც გაიართობდი. თორემ მთლად
 მგაღებული გამოღობარ.
 ნელი. შენ რა იცი, მსახობი რა არის! თუმცა, კი
 უნდა იცოდე... (პაუზა) იცი, რეზო რამიშვილი
 დაბრუნდა. გამოჩანსმითიღა. უკვე რეპეტრიაზე
 იყო.
 ადა. (ფარავს ღელვას) მერე, მე რა შუაში ვარ?
 ნელი. არა, ისე... მეგონა გაგაბარებდი... ალბათ შე უც-
 ცლო, არ უნდა მეოქვა.
 ადა. (მხრებს ინენავს) რატომ? ჩემთვის სულდერთია.
 ნელი. ვითომ?
 ადა. ჩვენ შორის არაფერი მომხდარა... და არც შეიძ-
 ლებოდა მომხდარყო.
 ნელი. რომ გდომებოდა კიდევ, მაინც არაფერი მოხ-
 დებოდა.
 ადა. შე საცოდავო... არაფერი რომ არ გაგეგება.
 ნელი. (იციხის) არ გამეგება, მართლაც (პაუზა). ეს
 გოგო როგორ გაგიკორტნია?
 ადა. ახლა ასეთი მოღადა.
 ნელი. რას დაგიმგავსებია? (თმა აუჩეჩა კატოს).
 ასე აქობებს.
 ადა. ხელი გაუშვი. (უსწორებს თმას კატოს) პირი-
 ქით, თავი გალოკილი უნდა იყოს.
 ნელი. ისედაც კურკას უჯავს ხახვ. (კატოს) შენ მე
 დამიჭერე. (ურჩევს თმას).
 ადა. (უსწორებს თმას კატოს, ისეთი ძალით, თით-
 ქოს თავი უნდა მოაპროსო) მთლად გალოკილი
 უნდა იყოს! გალოკილი!
 ნელი. რას ამბობ! (თავისკენ ითრევს კატოს)
 ადა. კატო! კატო, წადი და კაბა ჩაიცვი. ახლავე!
 (გამოსტაცა კატო ნელის, კატო გავიდა)
 ნელი. ცოტა ქუანაღლები ხომ არაა?
 ადა. ვითომ რატომ?
 ნელი. დგას დამბლადაცემულივით...
 ადა. პირიქით. განვითარებული ბავშვია... სკოლა
 ერთი წლით ადრე დაამთავრა.
 ნელი. ესე იგი, ნორმალური არ არის.
 ადა. კიდევ რას იტყვი?
 ნელი. არ ვიცი, რატომაა, რომ შეწიზღდება ასეთი
 ბავშვები.
 ადა. სასაცილოა, მართლაც. შენ არ იცი, ჭავრი
 ვისზე უარო. მეც აჯვევი, სულელივით... იმის
 ნაცვლად, რომ შეგიბრალო. (ზარბი. ადა უღებს
 კარს კოცის).
 კოკი. უკაცრავად. ნელი სახლში ბრძანდება?

ადა. (ნელის) გახართოცე მოკვილად.
 კატო. (შემოდის კაბით ხელში) ძალიან გრძელა...
 აქ კი პირიქით, ფართოა.
 მარგო. (სამზარეულოდან „გამოსსვლელი“ სვეტის
 ვინ გვეტუმრა?
 ადა. არავინ. (გაჰყავს კატო).
 ნელი. რას უღებდას მან? რამ გაგაშეშა?
 კოკი. მხოლოდ ერთი წუთით შემოვიარე. არ ვიცი.
 რისთვის... რეპეტრიდან გაგაბარე. რეზო რამი-
 შვილი მოვიდა რეპეტრიაზე. საიქილიდან დაბრუ-
 ნდა. (პაუზა) შე უხაქმოდ დეარჩი. პო, და...
 ნელი. რა?
 კოკი. არა, იცით, რჩევა მიხდა გხოვოთ... რა ვქნა?
 ნელი. როლი ხომ არ წავართვეს?
 კოკი. (მწერედ) დუბლორად დაამიზნეს.
 ნელი. ხომ თავიდანვე იცოდე, რომ რეზო თუ შეს
 ძლებდა, პრემიერაზე იოამაშებდა.
 კოკი. (პატარა პაუზა) განაგებია. უნდა წინაწარ
 მეფიქრა. რა მიამიტი ვარ! ნამდვილი. მე სულ
 ხხვას ველოდი თქვენგან მივხვდი. ყველაფერი
 მივხვდი. რა? რას ვამბობ? რას ვამბობდი... რად
 არ მივდივარ, როდესაც მაღლებენ?
 ნელი. არავინაც არ გაგდებთ. თუმცა, თქვენს გამო
 უსიამოვნება მაქვს სახლში, მაგრამ მაინც არ
 გაგდებთ.
 კოკი. გამაღდო. რას უცდიო? (კონის ხელზე)
 მტკს აღარ შეგაწუნებთ. მშვიდობით საშუალოდ.
 ნელი. ნუ იპრანკები.
 კოკი. თავს აღარ შეგაწვენთ. მშვიდობით.
 მარგო. (შემოვიდა ცოცხით ხელში, აგროვებს კა-
 ტოს თმას) მას მიხედ, იმას მიხედ...
 კოკი. (მაშინვე ცივ გამომეტყველებას იღებს). მაშ
 ასე, მასატივთ, უკაცრავად, გამალობო.
 ნელი. თეატრში დაბრუნდი, ნუ სულელობ!
 კოკი. (მძიმედ თავს უკრავს) გამალობო. დიდად
 გამალობო რჩევისათვის. დიდად გამალობო
 (გაღის).
 მარგო. ცოტა სიფრთხილევ არ გაწყენდა. გენაც
 ვალი, აგოკლეს ჭორებმა.
 ნელი. ისე შენს ძმას არ აწყენდა რქები, ახი იქნე-
 ბოდა.
 მარგო. ეგადა აკლდა ჩვენს შტერს!
 ნელი. საწყალი, ბატანია... მხოლოდ მე ვიცი, რ.
 ობერაც ბრძანდება.
 მარგო ნის ჭურჭელს აწყობს პატარა მაგიდაზე.
 კუთხოში.
 მარგო. მეო, ნელი, ჩაი დალიე, ვირჩევნია... და მორჩი
 ჭიკუნის. წმინდანია შენი ქმარი, შე სულელი. ეს,
 შე უნდა მყოფო, ცული ქმარი რა არის!
 ნელი. გამოცდილება დიდი გაქვს, პირიქით, ვიცი.
 მარგო. პო, მართლა... უნდა მეოქვა... მხოლოდ არ
 გაწყენინოს, შვილო... მაღე ადას მეგობარი მოვა...
 ნელი. წავიდე სახლიდან?
 მარგო. კარგი ერთი. რას ამბობ?
 ნელი. წავალ, თუ გნებავთ.
 მარგო. შემიბრალებ, მე უბედური. თავს ნუ მომპყ-
 ლევიანებ.
 ნელი. სიტყვასაც არ ვეტყვი თქვენს სახიძოს. გაა-
 ბით, რა მენადლეუბა. თუ იმდენად შტერია... ახია
 მაგაზე.

მარგო. ზოგი შტერი ჩვენც გვერგობ, ბატონო!
ნელი. არა, გეფიცები, ნამდვილი ლენჩია. რეზონ არც
კი შევადარებ!

მარგო. ჩუ!

ნელი. რეზო უკვე თეატრშია, იცი?

მარგო. (ნადვლიანად) ვიცი, ვიცი. ადას არ გააგე-
ბინო, თუ ღმერთი გწამს.

ნელი. ადამაც იცის.

მარგო. ახარე უკვე?

ნელი. არ სწყენია. გეფიცები.

მარგო. (უნდოდ გადახედა) ემ, ღმერთო... მე ხა-
ცოლოვია... ყველაფრის რომ შეშინია, რაც თავი მახ-
სოვს...

ადა. (შემოპყავს კატო, თოჯინასავით აბრიალებს
აქეთ-იქით) ხომ ლამაზია?

მარგო. გადამარევი!

კატო. მხოლოდ საყულო მიჭერს... კისერს მიხეხავს,
თავს როდენაც ვაბრუნებ.

ადა. შენც ნუ აბრუნებ, მოისვენე.

ნელი. ფეხსაცმელი დიდი აქვს? თუ რატომ ითრევ
ფეხებს? აბა, ჩემები ჩაიცვი. (ხარი). გტოვებთ!
(გაღის საწოლ ოთახში).

ადა. (კარი გაუღო თემოს) ომ, თემო! როგორ მოხდა.
რომ დანიშნულ დროზე მოხვედი?

თემო. (შემოდის) ხდება ხოლმე!

მარგო. (სამზარეულოდან) თემო მოვიდა? სირცხვი-
ლო, სირცხვილო! ჩერჩეტო ჩემო თავო... ვერ
გაინძერი, შე წარმაცო? ვნახოთ ჩვენი ნაქაპური...
მადლოდა ღმერთსა, შებრაწულა!

ადა. კარგი ერთი, დედიკო! (კატოს) მოდი, გაიცანი...
თემო, ეს ჩემი დედაშვილია. ჩემი პატარა დაიკო.

თემო. (კატოს) ხასიაშოვინა.

ადა. დაჯეი, თემო. ჩაის დაგისხამ. (ჩუმზე კატოს)
ნუ გამოშტერდი. (გაღის).

კატო. დღეს მშვენიერი ამინდია...

თემო. რომელი კლასში სწავლობ?

კატო. მე უკვე ინსტრუქტი დავამთავრე.

თემო. მართლა? რამდენი წლის ხართ?

კატო. ქალებს წლავანებაზე არ ეთობებიან.

თემო. (იციის) სწორია. მამაკით.

ადა. (ბრუნდება) უკვე მზარეულობოთ? რაზე იცინით?
(კატოს მოეფერა) რა მოიგონე შენებურად?
(თემოს) არ გეწყინოს, ჩვენს კატოს ცოტა გაფ-
რენა უყვარს.

თემო. პირიქით, მშვენივრად ვისაუბრებო, კატოს
საუბრის დიდი ნიჭი აქვს. (კატო გაწიოლდა, ნსია-
მოგვინი).

ადა. რა ვახავირია? ჩვენი კატო წელს თეატრალუ-
რში ახარებს.

თემო. წარმატებას ვისურვებო.

კატო. გამადლობო.

თემო. რა ამალუა გიწოდებო?

კატო. ამალუა მოძველებული ცნებაა. მსახიობს
ყველაფერი უნდა შეეძლოს. მსახიობი თუთიყუში
არ უნდა იყოს.

ადა. გააუენა.

თემო. არა, ნამდვილად საინტერესოა... კიდევ რო-
გორი უნდა იყოს მსახიობი? და საერთოდ, რა
არის მსახიობი, თქვენის აზრით?

კატო. (გაერთო) მსახიობი? მსახიობი... ესაა რაღაც

ყველაფერზე დიდი... ყველა მსახიობს უკუბრუნებ...
ყველას შერს მისი... მსახიობი ყველაზე უკვირია.
ყველაზე ძლიერი, ყველაზე ლამაზი... ცხოვრება-
ში შეიძლება სულაც არ იყოს უკმაყოფილები,
ხშირად კიდევ დასციინონ... ან არაფრად ჩააგ-
დონ... არც კი შეამჩნიონ...

თემო. რატომ, უმეტესობა ხომ ცხოვრებაშიც ლამა-
ზია.

ადა. (იციის) ნუ უშლი, ილაპარაკოს.

კატო. თუ არ გაინტერესებთ...

თემო. პირიქით, დიდი სიამოვნებით ვისმენთ.

კატო. მე იმის თქმა მინდოდა, რომ მსახიობს... მსა-
ხიობს შეუძლია საოცრება მოახდინოს. გადაიქ-
ცეს ხორცშესხმულ ოცნებად. (დიდი რწმენით) და
მხოლოდ ამისთვის ღირს ცხოვრება.

თემო. კი მაგრამ... ეს ოცნება ხომ თითქმის აუხდ-
ენელია?

კატო. თუ მოინდობ... მხოლოდ ძალიან უნდა გინ-
დოდეს... უნდა ელოდო, ელოდო... და ყველაფე-
რი ახდება. თუ არა და — თუ არა და დაიღუპები.

თემო. არა, რატომ, მხოლოდ და მხოლოდ მოგებურ-
დება. მოგებურდება ლოდინი. ყველაფერი მოგ-
ებურდება.

კატო. როგორ შეიძლება ყველაფერი მოგებურდეს?
თემო. როგორ შეიძლება არ მოგებურდეს?

კატო. თქვენ გამოვიკვლიეთ ამგვარი რამ?

თემო. არა, ჭერ არა... ფრობილი ადამიანი ვარ. ჩემ-
ბურად ვცხოვრობ. ვიცი — დავიბადე და ვიცი
რომ უნდა მოვკვდე. მოცემული დრო კი ისე უნდა
გავატარო, რომ არაფერი მომგებურდეს... რომ არა-

ფერება მომახვროს თავი. ვირობო თავს
როგორც შემძლია, თანაც... ზოგჯერ ბედ

გამიძიებს, მირტყვენ, მპატიებენ... (ხელზე ხელს
უთათუნებს ადას). ბევრია გულყეთილი ადამიანი...
ახე რომ, გამოსავალს ყოველთვის ვნახულობ.

ადა. რა დაპატყვება გინდა? ხომ იცი, დღეს როგორ
უხარია შენი მოსვლა.

თემო. კიდევ ერთი წეხი მაქვს ცხოვრებაში: არც მე
უნდა მოგებურაო თავი არავის. დროზე უნდა გაბ-
ვიდე სცენიდან!

ადა. ოჰო, შენც თეატრს ახსენებ?

თემო. იცი, პატარაობისას მეც მსახიობობას ვაპირე-
ბდი.

ადა. მართლა? (იციის)

თემო. მიყვარდა ოცნება, თან, შეიძლება ითქვას
წედმეტად დაკვირვებულაც ვიყავი. თითქმის ყო-
ველ ადამიანში ვხედავდი რაღაც განსაკუთრე-
ბულს... ახლაც კი მიყვარს დაკვირება... შემჩრ-
ეს ჩვეულებაა. თუმცა, მთვინეზე ბავშვის ფაქტერ-

სულ სხვაა... (მარგომ სამზარეულოდან თავი გა-
მოჰყო და ცდილობს ანიშოს კატოს, გამოდო.
კატო ვერაფერს ამჩნევს, ლაპარაკი გაერთული).

ადა. ბავშვობაში ყველა მეცნებდა.

კატო. მაგრამ ზოგი ხომ ანხორციელებს თავის ოც-
ნებას.

ადა. თემო... დღეს კლიველდის ორკესტრის კონცერ-
ტია...

თემო. იქნებ, კატოს ბედზე ვიშოვოთ ბილეთები.

ადა. კატოს ჭერ არ ჭირდება ასეთი კონცერტი. ჭერ
ოპერაშიც კი არ ყოფილა.



შემოდინ ირაკლი და რეზო. რეზოს ყვავილები უკავია ხელში. ორმოცი წლის იქნება. გამხდარია. ფერმკრთალი. თუმცა, ავადმყოფური იერი არ დაპყრავს.

ი რაკლი. საზოგადოებას ჩენი სალამი. მარგო სადა? მგლებივით გვშოა!
რეზო. (ადს). ხმადაბლა! ბოდიშს ვიხდი, რომ ასე დაუეთხავად...

ი რაკლი. რას სულელობ, რეზო, რა საბოდიშოა.
ადა. (უნებლიედ წამოხტა რეზოს დანახვისას, თითქოს გაქცევას აპირებდო, ახლა კი გონს მოდის. მშვილად) რა საბოდიშოა, მართლაც?

ი რაკლი. მგონი, იცნობთ ერთმანეთს?
ადა. (გესლიანად) მგონი. (თემოს) გინდა, ჩემს ოთახში გავიდე?
თემო. რატომ, დავრჩეთ!

ადა. მით უფეთხი. (კატოს მოხვია ხელი) ჰო, რას ამოიხდი, კატო? როგორი უნდა იყოს მსახობი? რა არის მსახობი? ოცნება? ღმერთია? რა, როგორ მაკინეთ... რახანა ასე არ მიცინია.

რეზო. ერეკლე, მე წავალ. ასე აჭობებს.
ი რაკლი. დაჭეტი, დაიხვეწე. მოგაკალი დღეს. მაგრამ არა უშვავ, სამაგიეროდ, ხვალღან უკვე ფინალს შევუდგებიო...

რეზო. ესე იგი, მოვრჩებით საცა საქმეს... და იქნებ მოგწოროდე და მოგავხვენიო... წახვიდე სადმე მიხსავადნიო... არა?

ი რაკლი. იქნებ, მართლაც? შენც წამომყევი. მ?
რეზო. არა. (პაუზა). იცი, პატარაობისას სოფლის სასაფლაოს გვედრით ცხოვრობდი. დამლაშობი ტურები კიოდნენ ზღვევს სავალად. მაშინ რატომღაც ბევრს ვფიქრობდი სიკვდილზე... და ძალიან შეშინოდა, რომ სოფლის სასაფლაოზე დამმარხავდნენ...

თემო. (ადს, ჩუმად) თავისებური ტიპია. ეტყობა, ცხოვრებაშიც უფუარს მსახობობა. დიდი პრანკიკელაა, ყველას თავს აწონებს, ხიბლავს.

ადა. მგონია, რომ ხიბლავს.
თემო. თავისებური ტიპია.
ი რაკლი. მართლაც ბოლო მოგიდე დღეს. საღამონო მოხვალ რეპეტიციავ.

რეზო. ნუ გეშინია, არაფერი მიჭირს. ხომ იცი, როგორ მიყვარს თავის მოსაწყურება... მინდა ყველას ვეცოდებოდ... ყველას ვუფუარდ.

ი რაკლი. დაიხვეწე ხვალამდე.
რეზო. მოვასწრებ დახვეწებას. შენ ეს მითხარი, მოგეწონა კიბებთან რომ ჩაუჭევი ასე? მოგწონს ეს ახალი მოძრაობა? ხომ იცი, როგორ მიყვარს როცა მაქებენ. შინაბერასავით მჭრქობობარც ვარ. მოგწონს, თუ არა?

თემო. (ადს) მთლად ნორმალური არ უნდა იყოს.
ადა. სწორი ხარ.

რეზო. ნეტავ, რად გენანება ასე ჩემი ქება? გამოიჩინე ცოტა სიბოძო... არ გაწყენს. (პაუზა). როდის გინდა გაემგზავრო? წადი რა, დროზე.

ი რაკლი. მარგო! მოგხვდე. სიხარული!
რეზო. (ხელს ხვევს) ერეკლე, ხანდახან ისე მიხარია. რომ ქალად არ დავბადებულვარ. მაშინ ხომ ჩემი შენდამი სიყვარული ორმაგად უიმედო იქნებოდა.

შემოდის მარგო, რეზოს დანახვისას ადგილზე მშდდება, ხელებს ასავსავებს.
მარგო. მოხვედი? მოხვედი? უსინდისო, ვიცხდი!
რომ მოხვიდოდი... ვიცოდო...

რეზო. (ყვავილებს აწედის) ვერ მოვითმინე. ერთი დღეც ვერ გაკვილ შენს უნახავად, ჩემო სიყვარულო. (მარგო უნებურად იცემულება, კონის შეუხვებ).

ადა. (ხმამალა) ამბობენ, კუქის აშლილობა გქონიაო... ყველა კი შეშინეთ.
რეზო. აღბაო, მოვასწრებ ყველას დამშვიდებას.
მარგო. ნურც იხსენებ ნურაფერს. რეზო! მორჩა... ახლა ისევე ძველებურად იტუნებ... ხომ დაიწყე მუშაობა?

რეზო. როგორც კი წამოვდექი ლოგინიდან.
ადა. (ჩუმად) მაიმუნე.
მარგო. მუშაობა ნამდვილად გამოგაკეთებს. თანაც ასეთი რევიზორის ხელში... რას ამბობ... მე ხომ ვიცი, რა ხედიერებია... (ხეკება ძმას) მახსოვს! (ირაკლი ბედის თავის ოთახში).

მარგო. (რეზოს) როგორ ღრიალებდა ხოლმე რეპეტიციებზე — შიშით გულბით გვისცდებოდა!
რეზო. სულ არ გამოცვლილა.
ადა. (მოუთმენლად) დედა...

მარგო. ილანძვება ისევ?
რეზო. (ვადააჭვარა ირაკლის) „ვირთვილებო! ინდაურებო!“
მარგო. (ალტაცებული) ჰო, ზუსტად! ზუსტად ასე!
რეზო. (განაგრძობს) „აბა, თავიდან, ინდაურებო! ეს რა გამოხვება? როგორ დააბოტებ, ვირთვილო? ჩახტობი ხარ?“ (ორივენი იცინიან).

ადა. (ბოლმამორეული) დედა! მოვისხეთ შიშბილით!
მარგო. უთმე, მამატეთ. შევთმებო მამატეთ, პატარებო. (რეზოს ვადაუღაპარაკო ვასკლისას) თავს წამაქმენ ახლა შენს გამო... არა უშვავ, არა უშვავ! ისეთი ხაქაპური გამოდის... წუთი, წუთი მადროვეთ, ბავშვებო!

რეზო. კარგად ბრძანდებოდეთ... მე წავალ...
ადა. ვნებავთ, დარჩით! ვის უშლით, ნეტავ! (შემოდის ირაკლი) ჰო, მართლა, მია ირაკლი! კატოს შენთან ლაპარაკი უნდა და რცხვენია! ნუ გრცხვენია, კატო! (უბიძგებს კატოს ბიძამისისაყენ. თემოს). ცოტა უწნაური ბავშვია, არა?

თემო. კარგი გოგონაა, თავისებური ტიპია.
ი რაკლი. (ცხვირზე ხელს წაყვლებს კატოს) რაო. რაო? რცხენიაო? მდი, მოდი აქ, მოდი, ჩემო თავუნა. (შემოსვა მაგიდაზე) ნუ ფართხალებ, რა გინდა, მითხარი. რაზე გინდოდა ლაპარაკი? გვადირს.

რეზო. მშენიერი თვალები აქვს.
ი რაკლი. ჩვენს თავუნას? თქვენ რა იცით, როგორი თავუნა გვაყავს... (ისევ მოსწია ცხვირზე) მამ, დამუნჯდი! ენა ჩავივარდა?

რეზო. ქალბუნან სულთა ყვავი ხარ...
ი რაკლი. ვინ ქალბუნან? ეს ხომ ჩვენი თავუნაა. ჩვენი წრწუნა.

რეზო. (კატოს) ნუ გყენით. ჩვენ უარესს ვიშვებო.
ი რაკლი. თქვენ ვერ მამადეთ, კიდევ რას გიზამთ.
რეზო. ახლა მინდ დამეთანხმე, რომ მართალი ვიყავი. მამაკაცო, თანაც მწარედ შეყვარებული მამა-



კაცი. კაცი და არა ბავშვი. ხომ ასეა? ზოდა, ეს მშვენიერი ქალი... მშვენიერი ქალი ხელს უწყობს... (ხელი მოჰკიდა კატოს. კატო ვერ ბედავს წინაღმდეგობას, მოჭადრებულივით შეპყურებს) ეს მშვენიერი, უცნაური, საოცარი არსება... (ტონის იცვლის, კატოს) მამაკითხე. (ისევ სხვა ტონით). ვდგავარ ასე... შევეურებ ამ მშვენიერ ქალს... ამ მშვენიერ, მშვენიერ ქალს... (მისი მხერვა ღიღინებათაღვლევას გამოხატავს... პაუზა, ისევ იცვლის ტონს). და, აი, ასე... (ტრჩეხი მოპირუფა, თვალები მიოღულა და საკონკრეტოდ გადაიზიქა). ასე უნდა მოვიგრიხო? კი, მაგრამ, მე ხომ მამაკაცი ვარ! მამაკაცი. შევარებული დამაინა.

ირაკლი. დიახ, ადამიანი. ცოფიანი ბუდა კი არა.

რეზო. კარგი. მოვრჩით. მაინც დაგიმტკიცებ, რომ გეშვლება. (საცოდავად დამანება სხებ). რას მერჩი... სიყვარულში ხომ მაინც შენზე უფრო ვერ ვერკვევი შე უყანაღა?

თემო. მეტიმეტად არაბუნებრივია.

ადა. მართალი ხარ.

რეზო. (როგორც იქნა, ხელს უშვებს კატოს. შეხება) მამაკითხე. (ნიკაზე თითი შეხებ) ამსოხაში ჩვენს პატარა გოგონა დგას თურმე ჩემად, დარცხენილი, გაუბედავი... გვაპატიე, გოგონა.

ირაკლი. ნუ გეშინია, არც ისე გაუბედავია. თავისი მოკატუნება უფვარს, შენი არ იფოს. ვისაც გინდა, გააბრიუვებს.

რეზო. მართლა? (ჩაიუტყა და შესიკერის თანაქინდულ კატოს). მე კი მგონია, თქვენ არც კი იცნობთ ამ გოგონას... (კატო შორდება მათ. ახლა ისევ ადას და თემოს მახლობლად აღმოჩნდა. შემოადის მარგო სინით ხელში).

მარგო. ვთხოვთ ვასინებთ ჩემი ნაცოდვილარი... (კატოს, ჩემად) რას შეუჩნდი ავი სულივით? (კატო მოცილდა თემოს და ადას).

რეზო. (მავიღისკენ მიჰყავს კატო) მაშ, მსახიობობას აპირებთ? (შემოდის მორთულ-მოკაზმული ნელი) ნელი. მეც მინდა კაკა! (ხელს გამოსდებს რეზოს. სხვებს არც კი უუტრებს). რა კარვია, რომ მოხვედითი რატომ არ მითხრებს, რეზო მოვიდეთ?

ირაკლი. დავსხდეთ, დავსხდეთ. საღამოს რეპეტიცია საცაა დაიწყება, ლუკმის გადაყლანასაც ვერ მოვასწრებთ.

მარგო. შეიდიო... თემო... მოხრძანდით.

ადა. ჩვენ სჯობია წავიდეთ.

თემო. რატომ, დარჩეთ.

მარგო. (ადას შესიკერის, გაუბედავად, ლაქუციით) რა თქმა უნდა, დარჩით... როცა სტუმრები შევს, ვახალგაზრდავდები სიხარულით... (ზარი) აი, კიდევ მოგვემატა სტუმარი... ვნახოთ... (აღებს კარს. მთვრალი კოკი შემობარბაცდა. ხედავს ნელის რეზოს გვერდით, უსტყვენს).

კოკი. ვასაგებია. უკაცრავად. არა, ვმადლობთ. არაფრის. მაგრამ ეს კი... ეს არ უნდა... არ უნდა გაქნა. (ნელის) გეხმის მაინც, რა ქენი, გეხმის?

რეზო. წადი, გამოფხილდი.

ირაკლი. როგორ, დღეს? სამუშაო დღეს ასე გლეწილი!

კოკი. მე დღეს ვისვენები მე თავისუფალი ვარ მე დღეს... ჩემი დღეა!

მარგო. (გბრძვის) აბა, გადი აქედან, უბედურო... ცოდვაში ნუ გამრევ.

კოკი. (ნელის) ასე ხომ? ხო, ასე? (უკრის) ნათრევ... ნათრევო! (ადამ უტრებზე ხელები მიიფარა).

ნელი. ირაკლი! (ირაკლიმ ხელის ერთი კვრით გაფლო კოკი კარში, გაყავა).

კოკი. (უჩინარდება) ნათრევო!

ადა. გადი! გაუთრეთ! ყველა გაუთრეთ! (გარბის თავის ოთახში).

რეზო. (კატოს) არა უშავს. ხდება ხოლმე. თეატრსაბავშვო ბალი არ არის.

ირაკლი. (გაფთრებული ბრუნდება) რა უნდა ამ მძირს თეატრში? დღესაც ვაყარდება!

რეზო. დამეხილდი. დღი არაფერი მომხდარა.

ირაკლი. (ნელის) შე უტყვინო! არ დამენახო. (ნელი გადის).

მარგო. ნეტაც სულაც არ გამოუსულიყავი... თემო. ბოდიშო, მე წავალ... ნახვამდის.

მარგო. საწყალი ადა! საწყალი გოგო. რას იხამ. მე მამაკითხე, შეიდიო.

თემო. რას ბრძანებთ. (პაუზა) თანაც კვირა დღე... მაინც ვერ მოხვდებით კონცერტზე (გადის).

მარგო. ემ, კონცერტი მაინც არ დაგაკლდათ, გენაცვალე.

რეზო. ადას საქმროა? კარგი ბიჭია. (თვალს უკრავს კატოს).

მარგო. (კატოს) რას დაგიღია პირი? გადაიხაზე პირჯარი და ფუი ეშაქს-თქო! მოცილიდი აქედან ვერც კი ვაიგებ, ისე გადაყლანავს, შე სულილო!

რეზო. ჩემო სიყვარულო. (კონცის მარგოს).

მარგო. კმარა. სულ ნუ გამოიზინებდი. (ირაკლის) რა, შე უბედურო! შე ლობიო! ეგდა გაკლდა!

ირაკლი. ნუ უყვირი.

მარგო. ნუ უყვირი კი არა, ცას ჩამოვკვეცი! დავიბრჩე, ადარ შემიძლია, ვირი ხარ თუ ადამიანი, შე ოხერო, მართლად შენს თავზე თუ არ ფიქრობ, ჩვეწუ იფიჭე ცოტა! რა მოხდა აქ ამ საღამოს.

თუ მიხვდი მაინც? რა უნდა იფიქროს თემომ? კარგი, ბატონო, თემოს თავი დავენებოთ, კატო რას შედავს ბავშვი უყოველდღე? კატო ხომ გიყვარს ვითომ?

ირაკლი. (რეზოს). წავიდეთ, თეატრში შევემართებ.

მარგო. ირაკლი! ბიჭო! სად მიდიხარ? ისადილეთ!

რეზო. სულ დამავიწყდა, წამალი უნდა დამიღო. (ირაკლის) აბა, რეპეტიციაშიც, წავიდე. (გადის, ირაკლი მიყვება).

მარგო. ირაკლი ირაკლი!

ირაკლი. ნუ უყვირი-მეთქი. (ბრუნდება, ჭდება მავიდსთან).

მარგო. მე კი გავჩუმდები, როგორც უყოველთვის. ბოლო ხომ მაინც ერთი მაქვს, ან ერთი შემეპას ან მეორე...

ირაკლი. არც შენ ხარ ანგელოზი, ასე რომ...

მარგო. დიდად ვმადლობთ, ძამიკო. ზო, მართლა, სულ დამავიწყდა, კიდევ ერთი მადლობა მმარებებს — ეს ტკიპა რომ მოგვიყვანე დღეს, რომ გავახარე ყველა.

ირაკლი. (კმის) რაო, კიდევ რა მოხდა?



მარგო. ემ, რომ გავსდევ გულზე, მაინც ვერაფერა გავხდები...

ირაკლი. წადი და დაისვენე.

მარგო. მიწაში დავისვენებ, ჩემო ძამიკო. (გასასვლელისაკენ იუღრება) შე ტკიპა, შენა... შე სისხლის-მსმელო, მორიელი.

ირაკლი. რას იქოქებ?

მარგო. ღმერთო, მამატიე, როცა მიიხრებს კვდებაო. დავმშვიდდი...

ირაკლი. (ცივად) კვდება, დამშვიდდი.

მარგო. (მამაშინვე მოტყუდა) ღმერთო, ღმერთო, მამატიე! შენი სახელის ჭირიმე! რატომ ენა არ გამიხდება. (პაუზა) ვერ დავიჭერბ.

ირაკლი. ნუ დავიჭერბ.

მარგო. (მოთქვამს) შვილო, შვილო... (პაუზა) რაც უნდა ჩემი სისხლი სვი მამინა...

ირაკლი. ადასთან ჰქონდა რაღაც, შგონი?... რა უყო ასეთი?

მარგო. სულ არაფერი არ უყო, მაღლობა ღმერთს... (ჩაიციანა), მეუბნება: „ეხ, მე შენისთანა გოგო მინდა, მარგო. ნეტავ ოცოადე წლით უფროსი ვიყო!“ (მკაცრად) „რა მოხდა, რეზო — ვეკითხები — რაზე წაიხზუბეთ?“ რას მეუბნება, თუ იცი! „მარგო, ჩვენი დარჩენ და უგემური გოგო გავას!“ (ჩუმად, გაბორტებთ) არა, მოფიჭრება ხომ უნდოდა? „ვაკოცე ერთი ორჭერ და უგემური გამოდგამო!“ (ისევ მოლაბა) „შენ სულ სხვანაირი იყავი, ღლბათ... არა, მარგო?“ მიყვარს მაინც, ეს გათახსირებული. (უცებ გამწარდა). არა, არ მჭერა! არ იქნება მაგის სიკვდილი!

ირაკლი. გაჩუმიდი.

მარგო. (ობრავს) ღმერთო, რა ხდება? (მიდის სამზარეულოსაკენ). ან ვინ მტყუებს, ან ვინ ამხსნის... ან ვინ მიშველის... ისევ გავათენებ ამაღამ. წუხელ ის ობერი მილი ისევ წრაიანდება დლიამდე.

ირაკლი. მარგო! რეზოზე კინტი არ დახმრა... გესმის?

მარგო. (აღშფოთებული) გიყი ხომ არ გგონივარ! (მიდის ბურტყუნით) არა, ვერ დავიჭერბ. მომკალით. ვერ დავიჭერბ. (მობრუნდა კიდევ ერთხელ, თითქოს რაღაცის კითხვა უნდაო. მერე, რწმენით ხმაში) არა, არ მჭერა. ჭვარს მაყვით, არ დავიჭერბ. არა. (გადას).

(ირაკლი ფიქრში გასული ზის მაგიდასთან. შე-მოლის კატო, ჩუმად იღებს ლარნაკიდან რეზოს მოტიანლ თაგულს, მიდის სამზარეულოსაკენ)

ირაკლი. სად მიიპარებ? მოდი ჩემთან. რას დაძერბი კუთხე-კუთხე? მოდი, ჩემო თაგუნა. (მოეფერა კატოს, სახე მის ხელეშში ჩამალა) აბა, მიიხარო ახლა... რა გინდა.

კატო. არა, არაფერი... იხ.

ირაკლი. მსახიობობა გინდა?

კატო. შგონი მინდა.

ირაკლი. „შგონი მინდა“ რა პასუხია? მსახიობობა „შგონი“ კი არ უნდა გინდოდეს, სიცოცხლე არ უნდა შეგეძლოს უამისოდ. მამინ იქნები მსახიობი. (ისევ ჩიფქრდა) იქნები მსახიობი. მსახიობი და მტერი არაფერი. მორჩა. (წიკოპურტი გაჰკრა ცხვირზე, გაუცინა) გინდა თუ არა?

კატო. მინდა.

ირაკლი. კარგი. ახლა ისიც მიიხარო, რად უნდა რისთვის.

კატო. არ ვიცი.

ირაკლი. მოდი, გამოვარკვიო.

კატო. (გაერთო) ვიცი, ვიცი. იმიტომ, რომ თეატრი... თეატრი ბედნიერება... თითქოს ზღაპარში ხარ...

ირაკლი. განახლება. იცი რამე ზეიარად?

კატო. „ფანტაზიოს“ დასაწყისი.

ირაკლი. მიდი, დაიწე მერე.

კატო. ახლავე?

ირაკლი. მაშ, როდის? (სათს დახედა) მიდი, მიდი, დრო ცოტა მაქვს. გეყოფა პარანუა.

კატო. (აღღვებული) „რა მშვენიერი რამა მახსარას ხელობა“!

ირაკლი. (ყრუსავით მიიღო ხელი ყურზე) რაო, რაო? რას წრწუნებ მინდა?

კატო. (ხმამალა, უსიცოცხლოდ) „რა მშვენიერი რამა მახსარას ხელობა“!

ირაკლი. მართლა?

კატო. რა?

ირაკლი. მართლა მშვენიერი ხელობა? მერე, რა გატირებს?

კატო. არ ვტირი.

ირაკლი. ისარკეში ჩაიხედე. ფანტაზიო. ფანტაზიოს ასეთი მჟავე ცვირპირი უნდა ჰქონდეს? ან ასეთი ხმა? არა, ფანტაზიო სულ სხვანაირი უნდა იყოს (კატო მიდის). საით? თავი უნდა ჩამოიხრჩო?

კატო. ალბათ. ვერაფერს ვერ შევძლებ.

ირაკლი. რა თქმა უნდა, თუ ასეთი ჩანჩურა იქნები... ეს გინდა თავი მოაწონო? (მიჰყავს კატო სარკესთან) აბა, ნახე. ფანტაზიოს გავხარ? თუ ინდაურს? (კატო ცდილობს თავი გაითავისუფლოს). ნუ ფართხალებ! ფანტაზიო!

კატო. (ტირის) ვიცი, ვიცი, რომ მახინჯი ვარ! ვიცი! არაფერი არ მინდა! (ირაკლი ხელს უშეშებს). ვიცი, რომ ჩემგან არაფერი გამოვა! დამანებეთ თავი!

მარგო. (შემიშებული გამოვარდა ყვირილზე) რა მოხდა? რა ამბავია?

ირაკლი. არაფერი, რეპეტიცია გვაქვს.

კატო. არაფერი არ მინდა! არც თქვენი კახები! (იხეებს კაბას). არ მინდა! არ მინდა! ჭკვიანი და მსიხვერპლუე ვიყო! ფხიანი და ყოჩაღი! არ მინდა!

მარგო. შე გველის წიწილა?

ირაკლი. წადი, დაგტოვე! რეპეტიცია გვაქვს, განახლება? ვარჯიშობს!

მარგო. (გეჭუი) რას ვარჯიშობს?

ირაკლი. (კატოს) მო, კარგი, კარგია. ნამდვილი ტრემლებიც კი ვაღმოყარა. საქმარისია. ყოჩაღ! (ცხვირს წმენდა) ნახეთ, რა მსახიობი დადგეს! ნამდვილი მსახიობი დადგება! (კატო მამინვე დაწყნარდა) მიუხრე! აი, შენ როგორ ლაპარაკობ: „რა მშვენიერი რამა მახსარას ხელობა...ა...ა...“ (კატო იცინის) მო, სახაცილო... აი, ყური მიგდუ... ნახე, რა უზრალოდ ვამობ... გაუბრანუკავდა... „რა მშვენიერი რამა მახსარას ხელობა“! აბა, სცადე (კატო იმეორებს) კიდევ... (მოსწია ცხვირზე). აბა, კიდევ სცადე. (კატო ისევ იმეორებს, ირაკლი მარგოს მიუბრუნდა). რას გეუბნებოდი? ნახათ

რა მსახიობი დადგეს. (კატოს). აბა, კედელთან მობრძანდი... ახლა წამოდი ჩემსენ... კოვები ნაღ-
მობიბი დაქვს? (გამოაჯარა კატოს სიარულში) რა
არის ეს? (უჩვენებს) ასე უნდა იარო! მუხლი
გაშალე! თქმო გაასწორე! თქმო წინ, მუხლი უკან!
გასაგებია? აბა, მომუყევი! დორბლები მოიწმინდე
ცოცხლად! მუხლი გაშალე! მუხლი გაშალე (შე-
ყურებს კატოს). კურტუმი შეწის! კისერი? სადაა
შენი კისერი? არა გაქვს კისერი? ცოცხლად, იმ-
დადური! (კატო სიცილით და ვარჯიშით დალილი
იატობდა) დაქვს! აი, ასე... და შენი ოფოფებ!
შენთვის შეინახე. მსახიობი ქარისკაცია. ქარისკა-
ცივთ გამძლე უნდა იყოს, გასაგებია?

კ ა ტ ო. მეტს აღარ ვიწამ. არასოდეს. (დღეაღს, ენ-
ებშებდა) ძალიან მინდა... ძალიან.

მ ა რ გ ო. ემ, ჭიში მაინც რომ ჭიშია!.. (ტრემლს იწ-
მენდს) თაღები როგორ უბრწყინავს... ჩემი ციცი
ქნა კატო!..

ი რ ა კ ლ ი. (კატოს) ესე იგი, მე და შენ მოვილაპარა-
კეთ, ხომ? ოფოფები — ჭიბეში. თუ მართლა
გინდა რამე, კეთილი ინებე და იშუაშავე. ხვალ
წამოიკითხვე მონოლოგს, სიარულს მაჩვენებ...
წავედი. (გადის).

კ ა ტ ო. (ხტის) ხომ შემძლია! ხომ მართლა გამომი
ვიდა? მაშინვე, უცებ... (ეხვევა მარგოს) რა კარ-
გია! (შემოდის ადა, თავწყურული, ჩანს, თავი სტკი-
ვია).

ა და რას ზეიმობთ?

კ ა ტ ო. (ადას) იცი, მართლა შემძლია ყველაფერი!..
(ერთი ამოსუნთქვით) „რა მშვენიერი რამაა —
მასხარას ხელობა“.

ა და. მონოლოგებს. (მარგოს) თემის არც კი მკითხე,
როდის მოვა, არა?

მ ა რ გ ო. ვიფიქრე, შენ დაურეკავ-მეთქი მერე...

ა და. მე?

მ ა რ გ ო. არა უშავს, მოვა, აღბათ, შვილო.

ა და. არა უშავს! მართლაც რა უშავს? რა მოხდა?
(კატო ისევ ვარჯიშობს სარკისთან). ყველა ბედ-
ნიერია, ყველაფერი რიგზეა... არაფერიც არ მომ-
ხდარა.

მ ა რ გ ო. ბოლოს და ბოლოს, ყველგან ხდება ხოლმე...

ა და. არა, წესიერ ოჯახში ასეთი რამ არ ხდება!
(კვენისს). ოპ, თავი... თავი... მომძლავთ და მოის-
ვენებთ მაშინ... მე გიხილთ ყველას! ნოხი გამო
ობრებს, ჩემი იპპონური ტორშერი დაგლიოებს, სარკე
დამიბთუანებს, სერკეტერი დამიჭლანებს! „პოდარ-
ჩინი“ ააუროლეს აუკურობა! და ბოლოს ბარ-
დელი მომიწყვეს სახლში! „არა უშავს!“ დორებო!
თქვენ არა გოშავთ, მართლაც!

მ ა რ გ ო. (თავდახრილი) მლანძღე, მლანძღე, შვილო,
ვისზე იყრით ჭავრს? ჩემზე.

ა და. შენს ჭიბრზე მაინც წავალ ამ საღორიდან შენს
ჭიბრზე მაინც! (გავიდა).

მ ა რ გ ო. (ხმას აუწევს) მასე, შვილო, მლანძღე, გენა-
ცვალე. მეთის ღირსი ვარ. (კატოს). შენ რაღას
გაჩუმებულხარ! მოდი, შენც ჩამწიხდე, ჩამკარი
თავში. (ალაგებს ტურქულს მაგიდისთან). შე რა
ვარ? თქვენი მონა. თქვენი განავალი უნდა ვწმინ-
დო, სხვა უფლება მე არ გამაჩნია. (შეჩერდა).
აბა, არ გივხშვია, ხომ? რატომ, გენაცვალე? არ მო-

გართვენ? ვერ მიხედავ შენს თავს? ვერ ხელებ-
ფეხზე ძლივს ვდგარა, შე ოხერიო? (გაფთხობუ-
ლი იმანება და ხტის კატოს წინ). რა მძვინკ-
თიათ, ბატონო! რას ინებებო? შაპატიო, სერ
მიგებვით... დამანაშავე ვარ! ეს ოხერი, არც
ვხვამ, არც ვვამ, მთელი დღე თქვენს სამსახურში
ვარ... და მაინც მე ვარ ყველაფერში დამანაშავე
შუაზე ხომ არ გავიგლივები, და მეთი არა ვქნა?
(მუშტს ირტყამს გულში). ადამიანი ვარ, თუ მზე-
ცი, ბოლოს და ბოლოს? (კატო ცდილობს შეეხმ-
ოთს ალაგებაში). გმადლობო! რას ვითხოვ, ბატო-
ნო თქვენგან? რას? გთხოვთ რამეს? ადამიანურ
მოპურბას! მეთს არაფერს! ადამიანობას! (გადის,
ქოშობს რახარუბით, იატაკის ხანხარში).

კ ა ტ ო მარტო დარჩა, დგას ხელში თაიგულით;
იყურება სარკეში...

კ ა ტ ო. (თავისთვის) „რა მშვენიერი რამაა — მასხა-
რას ხელობა!“

უ ა რ და

მოქმედება III

სურათი I

იგივე დეკორაცია. კატო ბოლოს სცემს ოთახში,
წამდაუწუმ წიგნს ფურცლავს. ახალი, ღამაზი
კაბა აცვია. ძალიან დამშვენებულა, ჩანს ვარჯიშ
უქმად არ ჩაუვლია. უფრო თავისუფლად უჭირავს
თავი. ამავე დროს რაღაც სინაზეც დატყობია
ნელი სარკის წინ დგას და თმის იჩიჩავს საფარც-
ხლით.

ნ ე ლ ი. პრემიერა ეს სიტყვა რომ მესმის, ვკანკალებ...
მაშინაც კი, როცა არ ვთამაშობ. შენ ამ კაბაზე
იქნები?

კ ა ტ ო. მე არ მოვდივარ თეატრში.

ნ ე ლ ი. პრემიერის ნახვა არ გინდა? რეპეტიციებზე
ყოველდღე დადიოდი...

კ ა ტ ო. (დღემალი ჩურჩულით) არა, არ შემძლია.
ვერ შევძლებ. (ისევ გადაშალა წიგნი. დახურა)
არაფერი არ გამოდის. საშინელი ხახიათი მაქვს
როგორც კი გადავწვევთ — აი, ეს მინდა, ნამდ-
ვილად ეს და სხვა არაფერი... მორჩა! უკვე მებუ-
რდება და სხვა რამ მინდა. საშინელივბაა, პირდა
პირ.

ნ ე ლ ი. რა მოხდა, რას კნაეიხარ მთელი დღე?

კ ა ტ ო. რა ვქნა, არ ვიცი, მხოლოდ ერთ რამეზე
უფიქრობ... მხოლოდ ერთადერთ რამეზე მეფიქ-
რება, სხვა ყველაფერი მოიხსო და გაქრა.

ნ ე ლ ი. რაზე გიფიქრება მაინც?

კ ა ტ ო. მხოლოდ არ გაიცირო. მინდა ღამაზი ვიყო
ცოტა მაინც.

ნ ე ლ ი. მერე, ღამაზი არა ხარ?

კ ა ტ ო. არა, არა, არა! (პაუზა) მაგრამ... ცოტა შევიც-
ვალე... ხომ შევიცვალე?

ნ ე ლ ი. ძალიან.



კატო. არაფერი არ მინდა, ცოდვა ამის თქმა, ვიცი...
მეშინია კიდევ. მაგრამ რა ექნა, სხვა არაფერი
მინდა... მხოლოდ ცოტა მანც ლამაზი ვიყო რა
საშინელება!

ნელი. ყველას ეგ უნდა, რომ იცოდე. საშინელი არა-
ფერია.

კატო. როგორ, მე? არახოდეს ამაზე არ მიფიქრია...
და უყვებ... უცებ... ყველაფერი გაქრა... გათავ-
და... ყველაფერი დაიღუპა! როგორც კი ოღონდ
შევიჩვიე ჩემს ახალ სიარულს, დგომას... როგორც
კი მივხვდი, რომ ცოტა შევიცვალე... რომ რაღაც
შემიძლია... მაშინვე როგორღაც გავსულელდი. არ
ვიცი არაფერი, არ მინდა არაფერი...

ნელი. მსახიობადაც არ ვინდა?

კატო. (შეშინებული) რას ამბობს! (პაუზა) როგორ
აგახსნა... (პაუზა). ნელი, ხომ საშინელება იქნება,
თუ ვიტყვი... რომ შე, მე... ვიღაც მომწონს?

ნელი. მოგწონს? (პაუზა) ვინ? მითხარი, თუ ხატრი
გაქვს.

კატო. არა, არა, არა! არ შემიძლია ნუ მთხოვი ნუ
მეკითხები! სულერთია, არ ვიტყვი.

ნელი. არავისთან გაგაბედა, ნუ გეშინია.

კატო. არა, ხომ საშინელებაა, სქვი!

ნელი. რა მოხდა ასეთი საშინელი?

კატო. ის რომ... მე... მე... ანეთი სასაცილო, უწონ
და უხვდ მომეწონა...

ნელი. მაინც ვინ ბრძანდება ასეთი არაჩვეულებრივი?

კატო. ნუ მეკითხები... ოხ, როგორ მრცხვენია, იცი.
მართლაც არაჩვეულებრივია...

ნელი. თავიდან ყველა არაჩვეულებრივია ხოლმე.

კატო. რომ გამოვუტყდე, აუფსნა ყველაფერი?

ნელი. შენს ქუაზე ხარ? იცოდე, მაშინ ზედაც არ
შეგხვდებ... არასოდეს არ შეგირთავს. მე ჩემი
ირაკლი ნახევარი წელიწადი ვაწვადე...

კატო. მაინც არ შემირთავს! რას ამბობ, როგორ?
მე? მე?

ნელი. მარგო მზითვის მოგიწადებს... (უჩქმბტა ლო-
უაზე) და გაგათხოვებ.

კატო. მარგო თუ გაიგებს... არ ვიცი, რას ვიზამ
(პაუზა). არა, უნდა გაგებოდ... უკვე გადაწვევით
ხელზე ვაკოცებ, მეტი არაფერი მინდა!

ნელი. რას მიედ-მოედები? რა ანგელოზია ასეთი?
იგონებ რაღაცას...

კატო. ვიგონებ, ალბათ. თუმცა... არა, არა, იცი, ისე
თია, როგორც მე ვერახოდეს ვიქნები. რაც არ
უნდა ექნა, რამდენიც არ უნდა ვიოცნებო, ვიკით-
ხო. მე წიგნებით ვარ გატენილი, იმას კი წიგნი
არც უნდა, და არც არასოდეს სჭირდებოდა —
როგორც ბალახს, ხეს, ყვავილს...

ნელი. მოლად უსწავლელია?

კატო. არაფერი არ გესმის!

ნელი. რა უნდა გავიგო, რას ბოდავ? და ნუ მიუვი-
რი, თუ ხატრი გაქვს.

კატო. მამაკტი, მართალი ხარ, წესიერად არ აგახ-
სენი. წარმოიდგინე ისეთია... ყოველთვის მსუბუ-
ქად, ადვილად გამოსდის ყველაფერი, სიკვდილიც
ადვილი ექნება. მე მთელი ჩემი სიცოცხლე
რადიკანს ვცდილობ, ვცოდლობ... ხან ერთი რამ
მინდა, ვვიქრობ თავის ვასლომამდე... ამ ადა
მიანს კი არაფერი უნდა, იმიტომ, რომ უკვე ყვე-

ლაფერი აქვს — დაბადებიდან... აქვს რაღაც ხარ-
დულყო, საიდუმლო კავშირი ბუნებასთან...
ნულდაც ისეთივე მოძრავი და ცვალებადია, რო-
გორც ბუნება...

ნელი. (გულთბილად) საწული კატო... მაგრად უო-
ფლობა გებმული. ლამაზი ცუგრიაა, არა?

კატო. არც სილამაზეთა საქმე. არ სჭირდება სილა-
მაზე... აი, მე მინდა ხან ეს, ხან ის, ათასი რამ...
იმას კი არაფერი... ხომ გესმის? არავინ არ სჭირ-
დება...

ნელი. მას არ სჭირდება, შენ კი გჭირდება... ძველის-
ძველი ამბავია.

კატო. არა, კი არ მჭირდება... როგორ ვითხარ... ხომ
მაინც ვერ დაიქვრ, ვერ შეიანერებ, როგორც
წყალს... ან შაერს...

ნელი. იცი, ხვდები, ვისზედაც ამბობ. და ისიც
ვიცი არაქმაც გეშინია. ვინდა, მე ვეტყვი?...
მოგწონს პაემანს.

კატო. არა... გავგივდები, თუ გაიგებს, რომ... თუ
ყველა გაიგებს, რომ... თუ ყველა გაიგებს, რომ
მე... მე, ყვაციანმა, მომეღუბა, გავბედე...

ნელი. ისე გედაოა?

კატო. გამოცდაზედაც ჩავიქვრები! სულ არ ვმეც-
დინებო!

ნელი. ჩაიქვრები და ჩაიქვრები. არც პირველი იქნები
და არც უკანასკნელი.

ირაკლი (გამოდის საწოლი ოთახიდან) გამისწორე
ერთი საყულო, სიხარული.

ნელი. (უსწორებს) უკვე დადებე პაქაი? (ამოიღო
წერილი მისი ჩიბიდან) ოჰო, ეს რა წერილია?
ვისგანაა?

ირაკლი. აღმინისტრატორისგან... ყვარლიდან.

ნელი. მოიცა, მოიცა, ცუგრი. ვნახოთ, რა აღმინის-
ტრატორია... გაები? (კითხულობს)

ირაკლი. ვაი შენს ქუაზე... (კატოს) აბა, გისმენ
დაისწავლე ტექსტი! დროზე, დროზე. ათ წუთში
უნდა გავიდე.

ნელი. (აბრიალებს წერილს ხელში) რა აბა-უბდაა?
ირაკლი. დადგამზე მიწვევენ, რაა აქ გაუგებარი?

ნელი. ნუ მაიკნებ, კირიმი.

ირაკლი. (კატოს) აბა, აბა... გისმენ, თაგუნა. ცოც-
ხლად.

კატო. ჭერ ბოლომდე არ მისწავლია.

ირაკლი. ახალი ამბავი პატარა ხომ არა ხარ? დაგ-
საქო? კუთხეში დაგაყენო?

კატო. ღამე წავიკითხავ... სპექტაკლის შემდეგ... შე-
იძლება?

ირაკლი. არა, ასე მუშაობა არ იქნება.

კატო. იცი, უურადლება ვერ მომიქრები.

ირაკლი. ვერ მომიქრები! ეხე იგი, საკიროც
არაა. მოდა, ნურც თან იწუხებ, ნურც სხვას
აწუხებ, მორჩა. ფუი! აი, თქვენი მსახიობობა.
ფუი, და მორჩა.

კატო. დასაწყისს არ მოუხმენ?

ირაკლი. გუშინ მოვისმინე.

კატო. უღიბ იყო?

ირაკლი. რაც იყო, გუშინ იყო. გუშინ დღეს? მოი-
ტა, რა გაქვს დღეს. არაფერი? ეხე იგი, დღეს
არაფერი არ ხარ! „გუშინ“ მსახიობისათვის არ



არსებობს გუშინ მსახიობისათვის მუდამ არის და იქნება დღეს, დღეს, დღეს!

ნელი ი. (ირაკლის, ხმადაბლა) შეყვარებულია გოგო. ცოდოა.

ირაკლი. სხვა დრო ვერ ნახა?

ნელი. ჩუ! ადას საქმრთუა შეყვარებული. გესმის? შონისავე ვერაა საწყალი ბავშვი.

ირაკლი. რისი ეშინია?

ნელი. დაფიქრდი და მიხვდები.

ირაკლი. კატო! მოდი აქ, მოდი, გეტყვი ორ სიტყვას. უფრო დამოგდე. ნუ მოეშვები, კატო, გესმის? უსჩადად. მუშაობაა საქირო. დანარჩენი სისულელეა. ხომ გინდა მსახიობობა?

კატო. (ნღობით) არ ვიცი.

ირაკლი. (წიგნი გამოიტაცა) არ იცი? მე კი ვიცი! არახიდესაც არ გინდოდა მსახიობობა! „არ ვიცი“! მე ვიცი, მე!

კატო. ძია ირაკლი...

ირაკლი. არ დამენახო!

კატო. ნუ მიყვირი, ვაზოვ. (გაღის).

ირაკლი. ამ წვიტილიან ვერ უყურებთ?

ნელი. რამ ვაგაცოფა ასე?

მარგო. (გამოიხედა სამზარეულოდან) ირაკლი, ნუ იშლი ნერვებს, მოდი, წიხებხვ.

ნელი. უნდა იმურნალო, ცუგრი. პრემიერის წინ კი უყოველთვის ცოცხიანი იყავი... მაგრამ თანდათან უმატებ და უმატებ.

ირაკლი. რატომღაც შეგონა მსახიობი გამოვიდოდა.

ნელი. დამწვიდდი, ცუგრა, შენ ხომ ყველა მსახიობი გგონია, ჩემს გარდა.

ირაკლი. მომწვივით ყველა, თუ ღმერთი გწამთ!

მარგო. (გამოაქვს საშველი) ლუკმა მაინც გადაუშვებ მაგ უროტში! დაავადმუფედები შე ჩემი ცოდვით სავსე. (შემოდინ აღა და თემო).

თემო. სადამო მშვიდობისა. (ირაკლის) მომავალ პრემიერას მოგილოცავთ!

ირაკლი. გმადლობთ, გმადლობთ.

ადა. ნუ გეშინია ნურაფრის, ძია ირაკლი! ტაშს დაგიკრავთ უყოველ წუთში...

ირაკლი. არ დაიგვიანოთ.

მარგო. ბედნიერად, ძამიკო! (ირაკლი გაღის)

ადა. დედა, ჩაიცვი დროზე.

მარგო. ამ წუთში, ამ წუთში! ახლავე, ჩემო პატარებო. (გაღის).

ნელი. ოჰ, მეც ჩაუცმელი ვარ... (თემოს) ვახშამზე ხომ მოხვალთ? რა თქმა უნდა.

თემო. სამწუხაროდ, არ მცალბა. ზვალისათვის სამუშაო მაქვს დასამთავრებელი... დასანანი კია. ალბათ დიდი მზიარულება იქნება.

ნელი. ჰოდა მოცუნცუდით... სამუშაო არ გამოიკეთა აქ ბევრს უხარია თქვენი მოხვლა... ვერც კი წარმოიდგენთ, როგორ უხარია. (გაღის).

ადა. თემო... მაპატიე, ერთი სათხოვარი მაქვს. თუ ვახშამზე არ მოხვალ, თეატრშიც ნუ წამოხვალ.

თემო. რატომ?

ადა. უკრი ხომ იცი, რა საზიზღრობაა? ძალაუნებურად უნდა გეშინოდეს. მე და შენ ერთად... თეატრში... ხომ გესმის, მერე ყველას ვულოცავთ პრემიერას... ხომ წარმოგიდგენია? და მერე ისინი

ყველანი მოდიან ვახშამზე და... „თქვენი თემო სადღა? ვახშამზე არ მოვიდა? უცნაურია“

თემო. მერე, იუორაონ, ჩვენ რა?

ადა. არა, მე იმას კი არ ვამბობ... (ნერვიულად იცინის) საქიროსათვის მოიქციე-მეთქი... მაგრამ... შენვე უკვე იმდენი იციან... ერთი სიტყვით, თუ ვახშამზე მოხვლას არ აპირებ, პრემიერაზეც ნუ წამოხვალ. კარგი, თემო? ამისრულებ ამ თხოვნას?

თემო. კარგი, არ წარვალ.

ადა. მეტომ? არაფერი? სხვა არაფრის თქმა არ გინდა? მორჩა?

თემო. რა მორჩა?

ადა. არა, მე შეგოდა... იქნებ, რაღაცის თქმა გინდოდა... ახლა...

თემო. (პაუზის შემდეგ) იქნებ, მერე აქოვებდა?

ადა. არა, არც არახიდეს. (პაუზა) გახსოვს? სკოლას ვამთავრებდით... მაშინაც ამგვარი ლაპარაკი გეკონდა... მაშინაც ზუსტად ასე მკითხებ — იქნებ მერე აქოვებო?

თემო. ბავშვები უკვე აღარ ვართ.

ადა. შენ არ შეცდებილხარ.

თემო. ჩვენ არ ვიცვლივართ. იცვლება დრო... ამბები... კარგი, ცუდი... ჩვენ კი...

ადა. თემო! (მოულოდნელი კეკლუცობით) შენ ისეთი ჭკვიანი ხარ... დაკვირვებული... დასვენების გამოცხადება გუყარს, ჩემზე რაღა აზრის ხარ? არახიდეს გითქვამს, მე როგორი ვარ.

თემო. შენ... კეთილი ხარ... საკუთარ თავზე ცოტას ფიქრობ...

ადა. (პაუზის შემდეგ) ტყუილია! მე კეთილი არა ვარ. (პაუზის შემდეგ). თითქოს მთვრალი ვარ, თითქოს მძინავს... უცნაურად ვგრძობ დღეს თავს...

თემო. დაიხვენე ცოტა, თეატრში წახვალამდე.

ადა. ხო, მართლა, თეატრში... კინაღამ გადამავიწყდა.

თემო. მაშეჭრჭერობით.

ადა. რაზე ვლამაპრობდით? მგონი, რაღაცას მიხსნიდით... სხვა დროს იყოს მაპატიე, ახლა ვერ მოვიხმენ.

თემო. არაფერია.

ადა. არაფერია, ალბათ. შენ ხომ უკეთ იცი. ისეთი დაკვირვებული ხარ. ყველაფერი წინასწარ იცი... ნახვამდის, თემო.

თემო. უეჭველად დაკვირვებდით ამ ჩვენს საუბარს.

ადა. ჰო, უეჭველად. (იცინის) მართლა, დროზე იცი ხოლმე სცენიდან გასვლა. ათი წლის წინაც ასე მოხდა.

თემო. ამ ათ წელიწადში რა არ მოხდა... ჩემს ცხოვრებაში... შენს ცხოვრებაში... ხომ ასეა?

ადა. უჩაღ. (პაუზა) ერთი რამ მაინც უნდა გითხარა იცი, სინამდვილეში უკუო ხარ. იცი?

თემო. იქნებ ვიცი კიდევ.

ადა. რა სასაცილოდ წაგიჩხუბეთ.

თემო. წაგიჩხუბეთ? როდის?

ადა. შენთან ჩხუბიც კი არ გამოდის. არაფერი არ გამოდის.

თემო. კარგი, მოდი, დამიგდე უფრო. მომისმინე, შევეცდები ავიხსნა...

ადა. არა, არ მინდა... მაინც ვერაფერს დავიმახსოვრებ, ისეთ გუნებაზე ვარ.



(ერთმანეთს არ უსმენენ, ლაპარაკობენ ერთდროულად).

თე მო. როგორ ავიხსნა... ჭერ შიდა არა ვარ... გესმის? ეს იგი... ცოტა უნდა მადროვო...

ა და. ნუ დღეავ, თემო! რა მოგივიდა? რა მოხდა? არაფერი. მე და შენ ხომ მაინც მეგობრებად დავრჩებით, რაც არ უნდა მოხდეს? ამასაც ხომ მოახერხებ?

თე მო. არა, იცი... საქმე ისაა, რომ ჩვენ მართლაც ერთად უნდა ვიყოთ... და ერთად ვიქნებით კიდევაც, ალბათ. მაგრამ ჭერი... მაგრამ — როდის? როდის — არ ვიცი.

ა და. (საშინლად დაძაბული) მესმის! ყველაფერი მესმის! გინდა რაღაც მიიხრა. რაღაც ამიხსნა... კარგი, მხოლოდ ცოტა მოგვიანებით, ყველაფერი შეტყუა... ხვალ იყოს, თუ გინდ ზეგ. ნახვამდის თემო. მშვიდობითი ოპ, ისე უცნაურად ვგრძნობ თავს... თქვენს მე კი არა, ვიღაც ხვეა იყოს... ხვედროს იყოს, თემო! მშვიდობით.

თე მო. მშვიდობით, ადა! (მიღის)
ა და. თემო! (თემო შემობრუნდა), არა, არაფერი! ესე იგი... თეატრში არ მოდიხარ დღეს... ხომ ასეა? არ მოდიხარ?

თე მო. არ მოვდივარ. (გაღის)
ა და, მარტო დარჩენილი, ბრმასავით დაეხეტება ოთახში... სარკეს მიადგა. ჩვეული მოძრაობით წმინდს ჩაჩროს. უცებ ისტერულად გადაიხრახრა. ნახევრად შიშველი მარგო დაფეთებულ გამოვარდა ამ ხმაზე.

მარგო. რა იყო რა მოხდა?
ა და. (ასევე მოულოდნელად შეწყვიტა სიცილი). არაფერი. თემო კუპატაძე კიდევ რომ მოხრამანდება, ეტყვი, რომ მისი ნახვა არ მსურს. მოჩა. თავისთვის შეინახოს თავისი ახსნა-განმარტებები...

მარგო. ავიხსნა სიყვარული?
ა და. (იხდის გამოსასვლელ კაბას, გამოაქვს თავისი კუკუიანი ხალათი, იცვამს) მოვრჩით პამპულობას. რად უნდა ვუთმინო ადამიანს, თუ არც მიყვარს და პატივსაც კი არა ვცემ? რად უნდა გავყვე? რატომ?

მარგო. რა მოხდა, გენაცვალე? რა გითხრა, ამის სენი!

ა და. (ბრანზორეული, დაღვრვად იცლის გრიმს სახიდან) არ გაბედოს მოთრევა, მორჩა, მოვრჩით!

მარგო. რას შერებო თეატრში არ მიდიხარ?

ა და. (ხელსა კერავს გზაზე გადალობილ მარგოს) გავთავე! ახლა კი ვიცი, რა უნდა გიყოთ. მოგივლით. ახლა კი გამიცნობთ. (გაღის თავის ოთახში).

მარგო. (ხელის კერისაგან დაეცა ძველებურ სავარძელზე, რომელიც იმ წამელიც ჩაინგრა მის ქვეშ. ძლივს წამოდგა. გაღის ხელების საესავით და მოთქმით) ვაი, ჩემს გაჩენას ვაი ვაი!

ნელი, რომელიც თავის კარს უკან იდგა და უსმენდა ყოველივე ამას, შემოდის, ჩვეულებრივზე უფრო ჰყვებოდა კაბაში ზიზილ-პიპილებით მორთული.

ნელი. მარგო! ადა! მე უკვე მზადა ვარ! უკვე გავლამაზდი! (სამარისებური სიჩუქე).

კატო. (შემოდის) ისევ დრიალებდნენ...
ნელი. (აზრობებს კატოს, იცინის) ოპ, ჩემი იაპონური ტორშუტის ოპ, სავარძლისი ფურცელი ნავაგოს... პატარა გოგო მინდაო... პატარა ფისო მინდაო... ესეც თქვენი!

კატო. რა მოხდა?
ნელი. ნახეთ, რა დღეს დაეკურთ. ნახე, რას ვუწამოცა, ჭერი პრემიერამ გაიაროს... თვალი არ ეცებს. რას უდგებარ, წამო თეატრში წამოდი პატარაძალი ჩემო ლამაზო, ჩემო ჩიტო!

კატო. ესე იგი, ცოტა მაინც ლამაზი ვარ?
ნელი. ჩიტული ხარ ნამდვილი მარგო! დაფიჯიანებთ! სად ხართ? როგორ გაქმინდეს ხმა! (გაღის). (შემოდის მარგო, შვე კაბაში გამოწყობილი, სევდიანი, დიდებული).

მარგო. (კატოს ტორტს მიხედვ. ტორტიც თუ გაობრდა, არ ვიცი, რას ვიწამ. (გაღის).

კატო. (სარკესთან, მარტო) ლამაზი ვარ... მე ლამაზი ვარ... ლამაზი ვარ... რა საოცრება! ყველაფერი შემიძლია... ყველაფერს შევძლებ... (იცინის, მტრებზე იხვევს ხელებს... გამოშფევედა და მომზიბლავად იღიმება და უგზავნის სპაერო კონცას თავის თავს სარკეში).

ფარდა

მოქმედება III

სურათი II

სალამო პრემიერის შემდეგ. სტუმრები დაიშალნენ. დარჩნენ მხოლოდ რეზო და მარგოს გვერდით მიძინებული ნუცა. მაგიდასთან მთელი ოჯახია შეკრებილი ადარს გამოკლებით. ფარდის ახლამდე ისმის ლამაზი და ძლიერი ხმა ქალისა, რომელიც მღერის რომანსს. იგრძნობა, რომ მომეტრალი ახალგაზრდაა, ბედნიერი და იმედებით სავსე.

მარგო. ვინ იფიქრებს, რომ ეს ჩემი ხმაა? რა ვიყავი... დღერთო ძლიერი! (დაღაბეხია ნუცას და ირავლის) თქვენ მაინც ხომ გახსოვთ? ნუცა. ნამდვილად... ნამდვილად... ჩვენი მარგო... მამ როგორ?

მარგო. არა, მოუსმინეთ... ეპ, მართლა რაღაც ვიყავი. ცხსოვრობდი ამ ქვეყანაზე. ახლა რა? ახლა ვარსებობ.

ირაკლი. იცოცხლე, სიხარულო.

მარგო. შენცა, შენცა, სიცოცხლე. თქვენს ხელშია ჩემი სიცოცხლე. (კონის მძას). არა, ჭყარს მაცვით, რაც გინდათ, ის მიყავით, სხვანაირად არ შემიძლია, მაინც მიყვარებით! მაინც მიყვარება თეატრში!

ნუცა. (ნახევრად ძილში, ალერსიანად ბურტყუნებს) ნამდვილად... მამ როგორ...

მარგო. (სვამს) მიყვარხაროთ ყველა!

რეზო. მეც გიყვარხარ?

მარგო. (ნახად) უხინდისო. (კონის). ეს რა მიყავი, ბუქო? რა მიყავი ამ საღამოს? რა დაგიშვებ, შე ოხერო? დღეს კი მივხვდი, რომ დავებრდი! ისე ვტიროდი... ისე, მეგონა, გული გამისკდებოდა.

რეზო. ჩემო სიყვარულს. (ირაკლის). იცი, როგორც
კი სცენაზე გამოვიდდი, მაშინვე დავინახე — ზის
ახე, შეე კახაში... მისთვის ვთამაშობდი მთელი
საღამო.

მარგო. (ცრემლი მოიწმინდა) შენი გულიხათვის
კაცს მოვკლავ.

რეზო. ნუ ტარი, მარგო! დღეს ხომ ზეიმი გვაქვს.
დილაშენ არ ავდგები ამ მაგიდიდან. ვერაინ ამავ-
დებს. ჰოდა, ვიდრე სახლში სტუმარია, ქვიფიც
არ თავადება (ირაკლის) შენი სადღევრძელს უნდა
დავლიო.

ირაკლი. რატომ ჩემი?

რეზო. დავლევ. მითომ რომ დღეს შენი დღეა, და
შენი ღამე... და ამავე დროს ჩემი დღეა და ჩემი
ღამე. ერთელ! წადი, გემგზავრე დროზე, წეთ-
რე. ჩანდაბამდეც გზა ჭკონია. წადი, წადი შენს
ყვარელში, ყვანაღა. (სვამს).

ირაკლი. წავალ, საჭიროა წახვალა.

რეზო. ჰოდა, წადი. ნელი, იცით, თქვენი ქმარი
დღეი უფულო ვინება.

ნელი. მე კი ვიცი.

რეზო. მერე რა, რომ მინდა ერთი ორი რეპეტიცი-
ოდევ ჩავატარო მასთან... ფეხებზე ჰქიდა ყველა-
ფერი. (ირაკლის). მოდი, დარჩი, დავდგათ რამე
რამე... რამე ისეთი, ყველამ რომ პირი დააღოს.
მა? რამე გადარეული... „გენია და უწყესობა“,
მაგალიად. (ისხამს ლეინოს). გენიას და უწყესობას
გაუმარჯოს. ერთად რომ აღარ იქნებიან სცენაზე
აშიერიდან.

მარგო. (ირაკლის) მიემგზავრები, ძამიკო?

ირაკლი. ჭერ არ ვადაბნეუვებია.

რეზო. დიას, მიემგზავრება. (ირაკლის) ხომ მიდი-
ხარ? ხომ ახლავე მიდიხარ? მე მშვენივრად ვი-
თამაშებ უშენოდ შენს სპექტაკლში ათერ... ხუთ-
ჭერ... ვიდრე ჩემი მთავარი სპექტაკლი არ დაიწ-
ება. უნუკო ხუმრობა გამომივიდა. მაინც და-
ვლიო!

მარგო. ისედაც უკვე ენა გინებება, ბიკო. (ცდილობს
წაართვას კიქა)

რეზო. მორჩა, დავლიე! დავლიე შენი ყვა-ყვა-ყვარ-
ლის სადღევრძელს.

მარგო. რა ყვარლის, რაზე ლაპარაკობთ?

ნელი. ორივე გაბეჭდილი მთვარალია.

მარგო. (მოხეხვევა ირაკლის) ჩემო ძამიკო! ჩემო
მანწაწაღა ძამიკო! მინაწაწაღებ ისევ? მტოვებ?
ეპ, ვიცოდ... ვიცოდ!

რეზო. წავიდეს, წეთროს. მოშორდეს.

ნელი. სად უნდა წავიდეს? მეც ამიხსენით, თუ შე-
იძლება.

ირაკლი. ხომ გითხარი? ახალი თეატრი უნდ-
იყოს... დასიც შეგროვდა... ზოგი ჩავიდა, ზოგიც
მოყვარულები არიან, ჰოდა... ახალი თეატრი უნდა
გახსნან. უკვე დიდი ხანია დავიპირდი, ჩამოვალ
მეთქი... დღეს წერილიც მივიღე... ისეთი მშვენი-
ერი წერილია... აღერხიანი.

ნელი. წახვალ?

ირაკლი. ჩუმად. მოვასწრებთ მე და შენ ლაპარაკს
დამშვიდობებნაც მოვასწრებთ.

ნელი. დამშვიდობება? ერკინეული
მარკინოვი

ირაკლი. შენ ხომ არ წამომყვები? ხომ ასე?

მარგო. ჩემო ძამიკო! მე გავიგებ! მხოლოდ მე გა-
ვიგებ. ჩემო ძამიკო... ჩემო ჭარისკაცო... მუღად
ჭარისკაცი იქნები... (სვამს, ისროლა კიქა) ემ!

ნელი. შენ ჰკუაზე ხარ? ღმერთო, იწყება! ყველა-
ფერი თავიდან იწყება! არა, არა, ეს გაიცა...
არა, არა, ეს გაიცა... ველურია... მიშველეთ რამე...

ირაკლი. ჩუმად-მეთქი, ხომ მიცნობ?

ნელი. ძლივს კაცად იქციე! ძლივს თავზე არ გაწ-
ვიშს! სად მიხეტებო, შე ნადირო?

ირაკლი. (ხმს აღწერს) მიცნობ, თუ არა?

ნელი. ახლა კი ნამდვილად გაგიცანი. გათავდა. დიდი
ხანია ვიცი, რომ არაფრად მაგდებ. არც მსახიო-
ბად მთვლი, არც ცოლად! მაგრამ უფლება არ
გაქვს ადამიანად არ ჩამთვალო. დროა გაიცო!
დროა! (გაღის ხმაღალი ტირილით).

ნუცა. (გამოეღვიძება) ნამდვილად... ნამდვილად,
დროა... დროა... უკვე შემავიანდა...

რეზო. ჩემთვისაც დროა.

ირაკლი. მოიცა, რეზო.

რეზო. არ უნდა წამომეწყოს ეს ლაპარაკი.

ირაკლი. ახლავე დაგამშვიდებ! (გაპყვა ნელის)

ნუცა. მარგუში, მე წვედი. გვრიტო.

მარგო. მოიცა... თავს მთავლი სადმე. წამოდი, და-
გამიხნე. (რეზოს) ახლავე დავბრუნდები, დავები
ნავებ გოგოს. (გაპყავს ნუცა).

რეზო. (კატოს, პატარა პაუზის შემდეგ) მე გავიპა-
რები. არ გამცეთ, კარგი?

კატო. ხვალ მოხვალთ ჩვენთან?

რეზო. არ ვიცი. გოგონი (პაუზა) პრემიერაზე რა-
ტომ არ იყავით? უკვე შევეჩვიე, რომ დარბაზში
ზიხართ... რეპეტიციებზე მესმარებოდით ხოლმე.

კატო. რითი?

რეზო. მაგ მრგვალი თვალებით რომ მიყურებდით.

კატო. ვერ წამოვედი პრემიერაზე.

ბოლოს თვითონ ნელი გამოჩნდა, ბრაზისაგან სა-
ხელაწილი.

რეზო. რატომ?

კატო. (მოულოდნელად) თქვენს გამო.

რეზო. ჩემს გამო? რატომ? როგორ — ჩემს გამო?
(პაუზა) ჰო, გამახსენდა... ერთელმე ხომ მიიხარა —
ტუყილემი უყვარსო. ჩემი გათამაშება გინდა?

კატო. (ჩუმად) რა სახინელეხა! (პაუზა) ვიცი, გა-
მოცდებზე ჩავიჭრები. არც გავალ გამოცდაზე.
მარგო სოფელში წამიყვანს... და ვეღარ გნახავთ.

რეზო. კი მაგრამ, ხომ არც გინდა ჩემი ნახვა? აი.
თეატრში კი არ წამოხვედი ჩემს გამო...

კატო. ნუ იცინით...

რეზო. მსახიობი კი ნამდვილად გამოხვალ, პირობას
გაძლევ. ცუდია, რომ იმ დროისათვის შენს პარტ-
ნერობას ვეღარ შევძლებ.

კატო. რატომ?

რეზო. ალბათ, დავებრდები.

კატო. თქვენ არასოდეს არ დაებრდებით.

რეზო. მართლაც!

კატო. ზალ მოხვალთ?

რეზო. მოვალ, თუ გინდა.

კატო. (ღელვის ვერ ფარავს, მიდის სამხარეულოსაკენ) ესე იგი, ხვალამდე?

რეზო. ხვალამდე. (კატოს უგზავნის სარკის წინ ნავარჯიშებ საპაერო კონას). მოიყადე, მოდი. საღმე ხსვავან შეგხვდეთ.

კატო. სად?

რეზო. ჩემთან. (პაუზა)

კატო. თქვენთან?

რეზო. რაო, შეგეშინდა?

კატო. არ შეშინია.

რეზო. არ გეშინია? მაშ მოდი, მაკოცე.

კატო. (უახლოვდება) თვალები დახუჭეთ, თუ შეიძლება. (დაიხარა, ხელზე აკოცა).

რეზო. (გველნაცხებივით უკან დაიხია) რას აკეთებ? (კატო არ იძვრის, მომხდარმა თითქოს გააშუშა). რად გინდოდა? (იციინს) ჯერ ხომ არ მოვმკვდარვარ.

კატო. ახლა ჩემთვის ყველაფერი სულერთია.

რეზო. (ჯერ ისევ აღელვებული) სულერთია? რაა სულერთია? (მოულოდნელად უხეშად მიიზიდა) ესე იგი, არ გეშინია ჩემი? ჩემთან ცოტა ფრთხილად უნდა იყო, გოგონი. არ იცოდი? არ იცი. ვინა ვარ?

კატო. ვიცი.

რეზო. არაფერიც არ იცი. (კოცინს).

კატო. (ცდილობს თავი გაინთავისუფლოს) არაა საჭირო.

რეზო. პირიქით, საჭიროა. მოიყა, ნუ გარბიხარ.

კატო. მოხვალთ ხვალე?

რეზო. ხვალ არ იქნება, გიყვარვარ? (კატო არ პასუხობს). ესეც შენ. ხომ შეგაშინე? მოხვალ ჩემთან? არ მოხვალ? მოიყა. (კიდევ აკოცა. თავისი ოთახის ზღურბლზე გამოჩნდა ადა, ალბათ ფიქრობს, სტუმრები წავიდნენო. ნელ-ნელა უკან იხეცს და უჩინარდება)

რეზო. (ხელს უშვებს კატოს) რაო? ნუ გეშინია... მე მართლაც არა ვარ საშუშო.

კატო. მოგწონვართ, ოდნავ მაინც?

რეზო. არა.

ამავე წუთში ნელის ტირილი იცვლება ყვირილად და ლანძღვით. ნელის ხმა: მომშორდი, წადი სადაც გინდა! აი! აი! მომშორდი!

საწოლი ოთახის კარი იღება, იქიდან ცვივა პერანგები, ფეხსაცმელი, წიგნები, გახსნილი ჩემოდანი...

ნელი. წაეთრიე! ახლავე წაეთრიე! მორჩა, გათავდა!

მარგო. (გამოირბინა) რა ამბავია?

ირაკლი. დაბ, წავალ. სწორედ რომ ახლავე წავალ და მართლაც გათავდა ყველაფერი. (აგროვებს თავის ნივთებს).

მარგო. (ნელის) ვის აგდებ სახლიდან? ვის ისტუმრებ? (ნელიმ გაიჭახუნა საწოლი ოთახის კარი) ხომ გაგაცხებინე სული, ერთი თუ გულმგობიერად ირაკლი. ჩემად. მარგო. ახლა არაფერია საყვარელი. წავალ... და ყველაფერი მოგვარდება.

მარგო. (მოგებია) მარტო, მარტო წახვალ (ნელის უყვირის) აი, შენი ერთგულება! აი, შენი სიყვარული!

ნელი. (გამოიხედა) სიყვარულზე კინტი შენ რა გაგეგება სიყვარულის. შე ბებრეკო? აგერ, შეხედეთ, ხალხო... როგორ მოსპეს და მოინელეს ბავშვი — თავისი სისხლი და ხორცი! მთლად გამოალენინეს გოგო!

ირაკლი. კმარა!

(ხმაურზე ადაც გამოდის).

ნელი. (ხელი სტაცა კატოს, ოთახის შუაგულისაკენ მიათრეეს) ვითონ თქვას! თქვი, რა გუყვს, თქვი!

მარგო. რა ვუყავით, რა?

კატო. (ნელის) გამოშვი... არ მინდა... არ გინდა... (შემდეგი სცენა ძალიან სწრაფად ვითარდება, ლაპარაკს არ აცლიან ერთმანეთს).

ნელი. ისე დააშინეს გოგო, ვერც კი ამბობს, რომ სიყვარულისაგან დაილია! (მარგოს) შენ რა გაგეგება სიყვარულისა? შენ შენი გამხმარი ადა გეჩქარება მიათხოვო პროფესორის შვილს. არ გამოგიათ! ფეხებზე მკიდათ თემოს შენი ქალიშვილი! ნუ უშლით ხელს ახალგაზრდებს! კატო, მოდი აქ!

კატო. არა... რატომ... რა? მე...

მარგო. (შუბლზე იტყის) ახლა კი მესმის! ახლა კი მივხვდი! მივხვდი! თურმე, რატომაა, თემო რომ ახე გამოიკვალა!

კატო. არა, არა... მე...

ადა. ესე იგი, უკვე თემოსთანაც მოახწრო? (იციინს) მერე? შენი ქიშია, რად გიკვირს: მომლოცავს.

მარგო. (კატოს) რა მიყავი?

ნელი. თქვენ. რა უყავით, თქვენ!

ირაკლი. (ნელის) რისთვის ატებენ ეს აურზაური?

ნელი. სიმართლე უნდა გაიგოს ყველამ! სიმართლე!

მარგო. რა სიმართლე? გაგეყვდები...

ადა. აი, სიმართლეს როცა გაიგებ, მაშინ კი მართლაც გაგიტყობ. ისე, მე სრულიად კმაყოფილი ვარ. რომ იცოდეს როგორც იქნა, გაიგებ შენს ფასს შენი ქიშის ფასს. შეიგნებ, რაცა ხარ!

მარგო. გამგლიჯეთ! შეშკამეთ! მე, მე ვარ დამნაშავე! დამნაშავე ვარ! (შუბლებზე ეცემა). არ ვიცი, რა დავაშავე! მაგრამ დამნაშავე ვარ!

კატო. (ნელის) მე...

ნელი. (ადას, აპოთეოზში) შენც დაიჩოქე! დაიჩოქე! დაიჩოქეთ! (ანჯრეეს კატოს), უთხარი, დაგიჩოქოს! დაიჩოქეთ!

ადა. დაუჩოქეთ? (ხარხარებს). დაუჩოქებ კი არა,

ახლა ისეთ რამეს გეტყვით მაგაზე, თვალბერ
გადმოგცვივით. (უყურებს რეზოს) ვიტყვი, დაიპ
სთქვას, თუ სინდისის ნატამალი მაინც შერჩენია—
რას აკეთებდნენ ორივენი ამავე ადგილზე, ორი
წუთის წინ?

მარგო. (კენკისს) მოვლავი..

რეზო. (ირაკლის) ერეკლე, უური მიგდე, მატარე
ბელზე მოასწრებ ჭერ. წადი დროზე.. და გოგონაც
თან წაიყვანე, გესმის?

ირაკლი. კი მაგრამ, რა მოხდა?

რეზო. არაფერი.

ადა. (რეზოს) უნამუსო!

რეზო. (ირაკლის) მოდიხარო? გაინძერი.

ადა. უნამუსო! გათერიე აქედან!

რეზო. (ირაკლის) რა უღამაზო განშორება გამო-
გვივლიდა, ერეკლე.. მაინც დავემშვიდობოთ ერთ-
მანეთს. რას იზამ.

კატო. არა, არა! არა! (ტირის).

რეზო. რა გატირებს, ჩემო სულელო გოგო? წაპ
ყვეი ბიძაშენს. იცი, რა თეატრი გვექნებაო?

კატო. არ წავალ.

რეზო. მერე მეც ჩამოვალ. მართლა, მართლა, თქვენ-
თან ვიქნები, თქვენს თეატრში.

კატო. არ მინდა თეატრი.

რეზო. როგორ თუ არ გინდა? წადი, წადი, ითა-
მაშებ იქ.. ჩემთან. უოველთვის ჩემთან. (პაუზა).
ჰო, ვახსოვს? მაშინ ამ ტურებს, ორ მწირ მლო-
ცველს, მიეცი ნება გამოისყიდონ შეცოდება..
(კონის კატოს და გადის).

ირაკლი. მოემზადე.. წავიდეთ ერთად, კატო.

კატო. ის... ჩამოვა ჩვენთან?

ირაკლი. ალბათ, როდისმე.

კატო. არ ჩამოვა. ვიცი... ის... მე მივხვდი..
(ტირის).

ირაკლი. (პატარა პაუზა) იცი, თაგუნა... მე და შენ
ისეთი თეატრი გვექნება.. ცეცხლივით ვიმუშა-
ვებთ მე და შენ... ზომ? ისეთი თეატრი გვექნება..
ზღაპრით.

კატო. ის...

ირაკლი. ის ჩვენთან იქნება. უოველდღე, უოველ
საათს, უოველთვის. ჩვენთან იქნება...

კატო. ჰო. (პაუზა) ნეტავ ვიციდ, რომ გპირდები!

ირაკლი (კატოს). უოველთვის გვემახსოვრება. გაიზრ-
დები.. დიდი იქნები... ძლიერი... და უოველთვის
გვემახსოვრება...

კატო. მივდივართ, ძია ირაკლი?

ირაკლი. ასეა ხაჰირო. ასე აქობებს.

კატო. არ უნდა ვიტყვო. (პაუზა) უცნაურია, ისე
მშვიდად ვარ...

მარგო. ხვალვე ხოფელში ვუკრავ თავს.. (ღიწყო

კატოს ტანსაცმლის შეგროვება). ოპ, რას მოვიკ
ლა... რას მოგარჯულებ იქ..

ირაკლი. ნულარ ვიგვიანებო, კატო... აბა, შენც
ბით დარჩით, შინაურებო! (ნელის შეხედა). მშვი-
დობით. ჰო... ასე აქობებს.

კატო. ჩემი ბარგი მზადაა. (გამოართვა მარგოს ჩე-
მოლანი) გამადლობო, დეიდა.

მარგო. რატომ? რა? როგორ? როგორ?..

ნელი. ასე, ზომ? ფეხებზე მკიდხარო ყველა! მე
ვიზიარებდი! პა-პა-პა! თქვენს ჭიბრზე! (გადის
ტირლით საწოლ ოთახში).

მარგო. ირაკლი, ბიჭო! როგორ ასე უცებ... ღმერთო!

ირაკლი. დამშვიდდი, ჩუ. (მივიდა აღსთან. მაინც
ალერსით მოუთათუნა ხელი ლოყაზე, არც კი
გაიხედა საწოლი ოთახისაკენ, მიბრუნდა. თილო
ჩემოდნები) წავიდეთ, კატო! (მიდიან გასასვლე-
ლისაკენ).

მარგო. (მიჰყევბა სირბილით) მიდიან! მიდიან! კატო!
კატო, შე უმადურო! არ გახედო! ხაით! კატო!
ჩემო ციკქა კატო! (ეხვევა კატოს, გულში იკ-
რავს). ზომ ტუფილია ყველაფერი? კატო... მით-
ხარი, ირაკლი, მითხარი მე სულელს... იქნებ დავი-
ჭერო. მითხარი რამე... (იცრემლებს) არ გინდა
მაკოცო?

კატო. (კონის) მშვიდობით, დეიდა! ყველაფერი
ტუფილია! (ირაკლი და კატო გადის. ადა ნაძალა-
დევად ხარხარებს. საწოლი ოთახიდან ისევ მოის-
მის ნელის წამოძახილები).

მარგო. (ჩურჩულებს კარებთან) წავიდნენ. წავიდ-
ნენ ჩემი პატარები..

სკენის დასასრულისკენ მუსიკის ხმა ძლიერდება და
ისევ ისმის ახალგაზრდა, ბენნიერი მარგოს ხმა — ამ-
ჭერად რაღაც მზიარული და შიამიტი სიმღერაა. ამ
ნათელ და ხალისიან ხმავი იყარება და თანდათან
ჭრება ადის სიცილი, ნელის ყვირილი და მარგოს ბუტ-
ბუტო...

ფარდა

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 5, 1984

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР



КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ
УЧРЕЖДЕНИЯ — МОЩНОЕ
ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ ОРУЖИЕ ПАРТИИ

Передовая статья журнала касается этапного значения июньского пленума ЦК КПСС в деле дальнейшего совершенствования форм идеологической и массово-политической работы.

В связи с этим речь идет о задачах, стоящих перед культурно-просветительными учреждениями республики (стр. 2).

Петре Шаматава

ПЕСНЯ СОПУТСТВОВАЛА В БОЮ

Автор повествует о роли представителей творческой интеллигенции в политическом, военном и культурном воспитании бойцов в годы Великой Отечественной войны (стр. 8).

Георгий Хухашвили

ВЕРИКО АНДЖАПАРИДЗЕ

Статья печатается в связи с семидесятилетием сценической деятельности знаменитой грузинской актрисы театра и кино, народной артистки СССР, Героя Социалистического Труда Верико Анджапаридзе (стр. 14).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления культуры и искусства Запада (стр. 24).

Гиви Беридзе

ОРГАНИЗАЦИЯ ЖИЛИЩНОЙ СРЕДЫ:
ПРАКТИКА И ПЕРСПЕКТИВЫ

В статье критически анализируется практика жилищного строительства. Автор касается разных аспектов этой практики, отмечает как недостатки, так и положительные стороны работы архитекторов-проектировщиков и строителей (стр. 25).

Эгуджа Амашукели

ШЕСТОЕ ЧУВСТВО

Журнал продолжает печатать цикл статей народного художника ГССР, скульптора Э. Амашукели, адресованных молодежи (стр. 38).

Георгий Джибладзе

ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ

Статья о творчестве известного художника-монументалиста, автора многих значительных произведений, отмеченных государственными и Ленинской премиями (стр. 48).

Елизавета Баланчивадзе

КОНТУРЫ ТВОРЧЕСКОГО ПОРТРЕТА

Автор рассматривает творчество композитора Важа Азарашвили, успешно и плодотворно работающего в различных жанрах музыкального искусства (стр. 55).

Иосиф Жордания

К УСТАНОВЛЕНИЮ СУЩНОСТИ
ТЕРМИНА «ЧАКРУЛО»

В статье исследуется этимология названия знаменитой кахетинской песни «Чакруло».

Термин «Чакруло» (букв. «обнявшееся», «переплетенные», «сплощенные») связывается с весьма важным этапом развития грузинского народного бурдонного многоголосия — перехода от двухголосия к трехголосию: два солирующих верхних голоса не поочередно (реальное двухголосие), а вместе, в сложном полифоническом сплетении начали развивать музыкальную ткань (стр. 66).

Георгий Гвахария

КАКАЯ ЭТА КОМЕТА?

Печатается рецензия на новый художественный фильм «Не все кометы гаснут», поставленный на киностудии «Грузия-фильм» режиссером Д. Абашидзе по сценарию известного грузинского драматурга С. Жгенти (стр. 69).

Вадим Гаевский

УРОКИ БАЛАНЧИНА

Статья, написанная специально для нашего журнала, посвящена 80-летию выдающегося ху-

дожинка, основоположника школы американского балета Джорджа Баланчина.

Автор на основе известного балета «Серенада» рассматривает исходную модель эстетики Баланчина (стр. 77).

ВЫСТАВКА РАБОТ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ ЮГО-ОСЕТИИ

Недавно в Доме художника была экспонирована выставка работ молодых художников Юго-Осетии. Представители разных отраслей изобразительного искусства в своих произведениях впечатляюще отразили современную действительность, показали мастерство и своеобразное мироощущение (стр. 90).

Этери Шавгулидзе

ВЫСТАВКА РАБОТ АНЕТЫ БАСИШВИЛИ

Персональная выставка художника-керамика А. Басишвили, которая недавно была экспонирована в Доме художника, познакомила посетителей с очень интересными, самобытными произведениями, среди которых были также гобелены и изделия из стекла (стр. 92).

Отар Эгадзе

В ОБЩЕСТВЕ НАТО ВАЧНАДЗЕ

Воспоминания о звезде грузинского кино Нато Вачнадзе публикуются в связи с 80-летием со дня рождения актрисы (стр. 96).

Михаил Каландаришвили

О ТЕАТРАЛЬНОМ СИМВОЛИЗМЕ

В статье дается общая характеристика направления, очерчивается круг его идейно-эстетических основ, устанавливаются черты своеобразия театрального символизма. Важное место занимает освещение театральной доктрины Адольфа Аппиа — выдающегося швейцарского режиссера, теоретика и сценографа конца XIX начала XX века. Исследован творчество и наследия А. Аппиа

в конкретных опосредованиях с художественно-эстетическими принципами режиссуры В.с. Мейерхольда, А. Таирова и С. Эйзенштейна, позволяют прийти к выводу о плодотворном претворении идей театрального символизма в практике мирового сценического искусства (стр. 103).

Вахтанг Беридзе

ВОСПОМИНАНИЯ

Журнал предлагает читателям воспоминания известного грузинского ученого, доктора искусствоведения, профессора В. Беридзе. Этот многоплановый фундаментальный труд знакомит читателей с многими аспектами истории грузинского искусства, освещает ее узловые, существенные моменты, достижения и результаты научно-исследовательской деятельности поколений грузинских искусствоведов (стр. 113).

НОВЫЙ ФИЛЬМ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

Статья, на основе материалов зарубежной прессы, рассказывает о новом фильме выдающегося кинорежиссера современности Федерико Феллини «А корабль плывет» (стр. 127).

Сулхан Насидзе

ПАМЯТЬ

Статья печатается в связи с кончиной известного композитора, одного из основоположников грузинской советской симфонической музыки, народного артиста ГССР, профессора Ш. М. Мшвеллидзе (стр. 135).

Лали Росеба

ПРЕМЬЕРА

Печатается пьеса молодого грузинского драматурга Л. Росеба, произведения которой с успехом ставятся на сценах грузинских театров (стр. 137).

გადეცა წარმოებას 20. 03. 84 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15. 05. 84 წ.
საბეჭდი ქალაქი 3,25
ქალაქის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 692. უკ 05782. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოიძის,
პ. შუგუენკოს, ი. კვაპანტირაძის ფოტოები.



8 34 78

80110 1 806 70 553.

საქართველოს
არქივთმცოდნეობის
ინსტიტუტი



050010 76177

113 to