

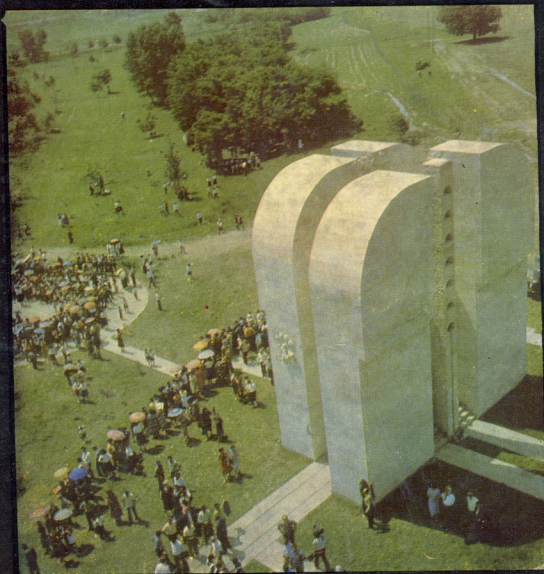
საბჭოთა სელოვნება

ISSN 0132-1307

საბჭოთა
სელოვნება

4

1982





საბჭოთა სელოვნება

4/1982

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოღარ გურაბანიძე

სარიდაქციო კოლეგია:

- ბაკაძე ბაქრაძე,
- ვახტანგ ზარიძე,
- ნოღარ გურაბანიძე,
- ჯუშუბაძე თითთაძე
- (პასუხისმგებელი მდივანი)
- ვასილ კვიციანი,
- ნოღარ მგალოვლიშვილი,
- ჯურაბ ნიშარაძე,
- გივი ორჯონიძე,
- ნათელა ურუშაძე,
- რევაზ ჩხეიძე,
- ანტონ ფულუკიძე,
- ნიკო შავვაშაძე,
- თამაზ ჭილაძე,
- ნოღარ ჯანაბანიძე.

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ძირითადი
ტელევიზია**

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

შეატრული რედაქტორი პავლე შავჩინაძე

საქართველოს კაცენტრალური
კომიტეტის გამოცემლობა,
თბილისი, 1982.

180
1982



ოთარ ეგაძე — ლენინური ეპოქის ღვრად რუსთაველის მომღვინე მომავალი	10
ნანა დვინეფაძე — ბი ახალი თეატრი!	14
ვლენტინა დიკოვა — ახალი მიჯნებისავე	25
ფარნაოზ ლაქიაშვილი — ღმრწამის მნახე	31
გია დვინეფაძე, დემურ ელოშვილი — ტრაგედია და არაბიტიტურა	34
გივი ორჭონიძე — საბჭოთა მუსიკის ჰუმანური პათოსი	43
მანანა ახმეტელი — „მართი მუსიკის უნივერსალური თეატრი“	50
ანტონ წულუკიძე — ღიღიმი მირცხულავა	59
იგორ სვეტლოვი — ბაბაღული აზრი, ზოგჯერ მისი სილაგა	71
ირინე თუმანიშვილი — მულაჰ კიბაში	82
რევაზ სირაძე — სახისმეტყველება	89
ინა ბარსოვა — ბია შანელიის გეოტეხ სიმფონია	100
ფედერიკო ფელინი — თქვენი ბახოვით ტოტო?	107
ნოდარ გურაბანიძე — „რინდო უმწიკლო და უშეშარი“ გეოტეხული ლაგარაკოვა	115 121
მიხეილ თუმანიშვილი — რეჟისორი თეატრიდან წავიდა	127
ანტონ ჩეხოვი — ალშაღის ბაღი	134
ჭრონიკა	157

გარეკანის პირველ გვერდზე: „სხოვნის ტაძარი“ სოფელ მუხრანში.
 გარეკანის მესამე გვერდზე: საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, სერჯო-
 შორისო კონკურსების ლაურეატი ლიანა ისაკაძე.
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ფელიქს ჭერეინსკის ძეგლი თბილისში, ლოკა-
 დაკე ო. მელიქიშვილი.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
 გამოშვებულობის სტამბა.
 თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-94-59.



ზურაბ ლევია

ლენინური გზით



17163

ლენინური ეპოქის ღარად

ოთარ ევაძე

პატრიარქის განვითარების ისტორია უიმედო კითხვა-პასუხის ისტორიად რჩებოდა, რაკი არავინ იძულოდა სწორ სოციალურ-მეცნიერულ ახსნას. რატომ იყო, რომ ვინაო ეკონომიკური ინტერესებით ბოჭავდა ადამიანების კლასობრივი ზღუდეების გადალახვას, ერთმანეთს აჯახებდა ერების მიზანს, ურთიერთობებით ასუსტებდა სახელმწიფოებს, გამუდმებულ ტყვეობაში ამყოფებდა დამარცხებულებს, მაგრამ არც გამარჯვებულებს აძლევდა სტაბილურ პერსპექტივებს.

მარქსი და ენგელსი იქცნენ პირველ გოლიათ მოაზროვნე ადამიანებად, ვინც „კომუნისტური პარტიის მანიფესტის“ შექმნით ნათელი პასუხი გასცეს სოციალურად მთრგუნავი ტყვეობის ფსიქოლოგით დასმულ კითხვა-პრობლემებს — რა არის საზოგადოებრივი ფორმაცია, რა წარმართავს მას, რა მიზანს ისახავს, რა გზით ახორციელებს.

ვ. ი. ლენინმა პირველმა შესძლო შემოქმედებითად განეგრძო მარქსიზმის მოძღვრება, პირველმა დაამყნო თეორიული მანიფესტი პრაქტიკის ნიადაგს და შექმნა ისეთი ახალი, მანამდე უხილავი ეპოქა, როცა ადამიანების მიერ დაყენებულ ყველა მწვავე სოციალურ-ეროვნულ მღელვარე პრობლემას სრული სიცხადე — გაბედულებით განუმარტა:

- რა სჭირდება ადამიანს? — სიცოცხლე!
- რისთვის? — სიცოცხლისათვის!
- როგორი უნდა იყოს სიცოცხლე? — ადამიანისათვის ბედნიერების მომტანი!

აი, ამ საერთო საზოგადოებრივი განვითარების დიადი მიზნის ჯაჭვის მთავარ რგოლს ჩასჭიდა ძლიერი ხელი გოლიათმა მოაზროვნე ლენინმა და მთელი არსებით მოითხოვა ძველი სოციალური ურთიერთობების შეცვლა.

ამან მიიყვანა ვ. ი. ლენინი პრაქტიკულ კითხვამდე — „რა ვაკეთოთ?“ და მეცნიერული დასაბუთებით მოითხოვა რუსეთის საზოგადოებრივი წყობილების რადიკალურად გარდაქმნა.

კ. ში... საბ. საქ. სსრ
სახ... რესპუბლიკა
ბი... მოთმვა

ამანვე მიიყვანა ვ. ი. ლენინი მეორე კითხვამდე — „რით დაიწყეთ?“ და კვლავ მკაფიოდ მოითხოვა — რევოლუციონერთა ძლიერი პარტიის შექმნა.

ეს ორი კითხვა-პასუხი იქცა კაცობრიობის ბედის ძირფესვიანად შემოტრიალების საწყისად, რუსეთში მარქსიზმის მოძღვრების გამარჯვების ქვაკუთხედად, შემდგომ კი მრავალ ქვეყანაში სოციალურ-კლასობრივი ურთიერთობის სისტემის გამამარჯვებელ მეთოდად, რომელიც ბრძოლით აიტაცეს მილიონებმა და ხორცი შეასხეს.

აი, ამიტომ იქცა ლენინი ახალი ეპოქის ფუძემდებლად, რომლის კვალშიც მტკიცედ ჩადგებიან მომდევნო ეპოქებიც, რამეთუ ისინი ახალ-ახალი სიძნელეების გამოჩენა-დაძლევის საფუძველზე მტკიცდებიან, ძველზე ახლის გამარჯვების შეუწყვეტლად განგრძობით მრავლდებიან ისეთი სოციალური საზოგადოების დასამკვიდრებლად, სადაც ადამიანებში საბოლოოდ წაიშლება „ჩემი — შენიანობით“ წარმოშობილი ბნელი ინსტიქტები, ფიზიკური და სულიერი განვითარების მიჯნები ერთმანეთს შეენაცვლებიან და შრომა-დასვენება იქცევა პარმონიული ადამიანის სუნთქვად.

ამ მიზანს წინ უძღოდა მსოფლიო-ისტორიული ვითარება, რუსეთის სოციალურ-კლასობრივი ბრძოლების ციკლი, რომელიც თავის მხრივ გაპირობებული იყო საერთო-საკაცობრიო კლასობრივი ბრძოლის დაუსრულებლობით. ასეთმა ეპოქამ წარმოშვა რუსეთში ყველაზე პროგრესული, დემოკრატიული და მტკიცე ორგანიზაცია, რომელმაც გადაატრიალა ძველი ბნელი სამყარო და შექმნა ადამიანთა ურთიერთობის ახალი, პროგრესული წესწყობილება.

ვ. ი. ლენინი იყო ასეთ რევოლუციონერთა ორგანიზაციის სულისჩამდგმელი და გამამარჯვებელი. მას ჯერ კიდევ სიჭაბუკეში სჯეროდა, რომ მხოლოდ მტკიცედ დარაზმული რევოლუციური ორგანიზაციით დაანგრევა და დამყაყებულ მონარქიულ წყობილებას და მოწინააღმდეგეთა ნიჰილიზმს, რომ თითქოსდა, ცარიზმის ციხე-სიმაგრის კედლის განგრევა შეუძლებელიაო.

— დიახ, კედელია, მაგრამ დამპალი. ხელი ჰკარი და დაინგრევა! — პასუხობდა ლენინი.

ბევრი ფიქრი და ბრძოლა, სისხლი და ცრემლი მოითხოვა რევოლუციის გამარჯვებამ. და, თუ მაინც შესაძლებელი აღმოჩნდა ძველი კედლის დანგრევა, უფრო ძნელი გამოდგა რევოლუციის კედლის აშენება, მოპოვებული საბჭოთა სახელმწიფოს შენარჩუნება, გამარჯვების დამაგრება, განმტკიცება, გარეშე და შინაური მტრებისაგან მისი დაცვა.

ამ რთულსა და გიგანტურ საქმეს შეაღია ვ. ი. ლენინმა მთელი თავისი ცხოვრება. მან შთაგონებით დაიწყო ბრძოლა რუსეთის დაქსაქსული მარქსისტული ორგანიზაციების გასაერთიანებლად საერთო-რუსული გაზეთ „ისკრატი“ და არ ანელებდა შემართებას ეკონომიკის ეკონომიკურად წასამართავად. იგი თავგადადებით იღვწოდა ცარისტულ რუსეთში მცხოვრები ყველა ეროვნების მშრომელი ადამიანების თავისუფლების მოსაპოვებლად და ერთნაირად ზრუნავდა საერთაშორისო მუშათა კლასის სოლიდარობის კავშირის გასამტკიცებლად, ქვეყნიერების ყველა კუთხეში მშვიდობის დასამკვიდრებლად. ლენინი გლობალური, სოციალური ჰუმანური პროგრამით აზროვნებდა და მოღვაწეობდა, რასაც ახლა მის მიერ

შექმნილი ლენინური პარტია შემოქმედებითად ანვითარებს ლენინური საქმის ერთგული გამგრძობის ლ. ი. ბრეჟნევის ხელმძღვანელობით.

მარქსიზმის მოძღვრების თეორიული დოკუმენტის „კომუნისტური პარტიის მანიფესტის“ სულისჩამდგმელები არიან ვ. მარქსი და ფ. ენგელსი. მარქსიზმის მოძღვრების განხორციელების სულისჩამდგმელია ვ. ი. ლენინი, კომუნისტური პარტია. მარქსიზმის მოძღვრების ცხოვრებაში პირველი დამამკვიდრებელი იყო ლენინისა და კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით გამარჯვებული ოქტომბრის დიდი რევოლუცია.

მარქსიზმის პრაქტიკული განხორციელების შედეგს წარმოადგენს ლენინის იდეით 1922 წლის 30 დეკემბერს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის შექმნა.

სსრკ იქცა მსოფლიოში პირველ მუშათა და გლეხთა ერთიან საკავშირო მრავალეროვან სახელმწიფოდ, რომელიც 60 წლის მანძილზე წლიდან წლამდე ამტკიცებს მარქსიზმ-ლენინიზმის ცხოველყოფილობას. ვ. ი. ლენინის მიერ საბჭოთა კავშირის შექმნა დიდი ოქტომბრის საქმის განგრძობა-განმტკიცება, საბჭოთა ხალხების ნებისა და სურვილის დემოკრატიული პრინციპებით ცოცხალი განხორციელება, მშრომელი ადამიანების მანამდე საოცნებო მიზნის ახდომა. „ჩვენ გვსურს, — ამბობდა ვ. ი. ლენინი — ერების ნებაყოფლობითი კავშირი, ისეთი კავშირი, რომელიც არ დაუშვებდა ერთი ერის არავითარ ძალმომრეობას მეორე ერისადმი, — ისეთი კავშირი, რომელიც დამყარებული იქნება სრულ ნდობაზე, ძმური ურთიერთობის მკაფიო შეგნებაზე, სავსებით ნებაყოფლობით თანამშობაზე“.

ვ. ი. ლენინის მიერ ერთიანი საკავშირო საბჭოთა სახელმწიფოს შექმნაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა რუსეთის საბჭოთა ფედერაციულმა სოციალისტურმა რესპუბლიკამ, პირველმა მრავალეროვანმა საბჭოურმა სახელმწიფომ, რომლის გარშემო ნებაყოფლობით შეკავშირდა ყველა საბჭოთა რესპუბლიკა. ასეთმა ურთიერთშეკავშირებამ განამტკიცა ყველა რესპუბლიკის თანასწორუფლებიანობის პრინციპი, დაახლოვა ხალხები, უზრუნველყო მათი სოციალურ, ეროვნული განვითარების მატერიალურ-კულტურული ბაზის შექმნა. საბჭოთა კავშირი გადაიქცა მრავალეროვანი რესპუბლიკების შეკავშირებულ სახელმწიფოდ, რომელთა ინტერესები ერთმანეთს ამაღლებენ, შემდგომი განვითარების პირობებს უმრავლესებენ. ლენინის მოძღვრება-მოღვაწეობამ მსოფლიოს დაუმტკიცა, თუ რაოდენ სასიკეთოა მარქსისა და ენგელსის „კომუნისტური მანიფესტის“ ქვაკუთხედური მოწოდება — „პროლეტარებო ყველა ქვეყნისა, შეერთდით!“. ასეთ შეერთებაშია დღეს საბჭოთა ხალხის ძალა და დიდება. ასეთმა შეერთებამ განაპირობა ჩვენი ხალხების სულიერი და მატერიალური ძლიერება, საბჭოთა კავშირის გადაქცევა მსოფლიოში მშვიდობის მოქადაგედ და პრაქტიკულად მებრძოლ დიად ფაქტორად, რომელსაც ანგარიშს უწევენ, ადვილად ვეღარ ელოდებიან სოციალიზმის განვითარების გზებზე შემდგარ სხვა ხალხებსაც, წინანდებურად მბრძანებლურად ვეღარ პარაპოზობენ ნაკლებად განვითარებულ და ნახევრადკოლონიალურ ქვეყნებში.

საბჭოთა კავშირი განმტკიცდა იმით, რომ ჩვენი ქვეყანა სრულად ახორციელებს ლენინურ მოძღვრებას. ამ მოძღვრება-რწმენის სიმტკიცეს საფუძვლად უდევს ხალხთა სრული ურთიერთნდობა, ნებაყოფლობითი თანხმობა, ერთა ურთიერთობაში ყოველგვარი ფორმის უთანასწორობის წა-

მორიციხვა, ეროვნული პრობლემების გადაჭრაში ყოველგვარი გადახრების წინააღმდეგ კომუნისტური პარტიის პრინციპული და თანმიმდევრული პრძოლის გაშლა. მხოლოდ ლენინმა და მისი ანდერძის გამგრძელებელმა კომუნისტურმა პარტიამ შესძლეს ერთ უძლეველ საერთაშორისო სახელმწიფოდ ექციათ წარსულში კლასობრივად დათრგუნული და დაქუცმაცებული ეროვნებანი დიდი სოციალური, სულიერი და კულტურული რევოლუციის გასამარჯვებლად.

ამით აიხსნება, რომ დღეს მსოფლიოში არ არსებობს იდეურად და ორგანიზაციულად ისე მტკიცე და მონოლითური სახელმწიფო, როგორც საბჭოთა კავშირია, როგორც ჩვენი დიადი სამშობლოა.

— რა იყო ძველი რუსეთის წილი მსოფლიოს სამრეწველო წარმოებაში? — არც მეტი და არც ნაკლები — ერთი პროცენტი, თუმცა ტერიტორიით დედამიწის ერთ მეექვსედზე გაშლილიყო.

— როგორია ახლა, სსრკ წმ წლისთავზე ჩვენი ქვეყნის სამრეწველო წარმოების წილი მსოფლიოში? — ოც პროცენტამდე, თუმცა ტერიტორია არ გაზრდილა, სხვისი მიწის ერთი გოჯიც არ მოგვიმატებია.

ახლა ჩვენს ქვეყანაში შესაძლებელი გახდა მომწიფებული სოციალისტური საზოგადოებრივი ურთიერთობის დამყარება-განმტკიცება. ძირითადადში უკვე გათანაბრდა საბჭოთა რესპუბლიკების ეკონომიკური განვითარების დონე, უზრუნველყოფილია ყველა ერისა და ეროვნების იურიდიული და ფაქტობრივი თანასწორობა. ეს მკაფიოდ დაადასტურა ახალი საბჭოთა კონსტიტუციის მიღებამ. ამან კი, თავის მხრივ, განაპირობა საბჭოთა ადამიანთა ახალი ისტორიული ერთობა, რასაც ლენინური რუდუნებითა და სიმტკიცით ახორციელებს საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიბიურო, ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევის ხელმძღვანელობით, მისი ერთ-ერთი საიმედო ავანგარდი — საქართველოს კომუნისტური პარტია ე. ა. შვეარდნაძის მეთაურობით.

ამის შედეგია, რომ საბჭოთა საქართველომ მეცხრეჯერ ზედიზედ მოიპოვა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს, საკავშირო პროფსაბჭოს და სრულიად საკავშირო ალკკ ცენტრალური კომიტეტის დროშა საკავშირო სოციალისტურ შეჯიბრებაში მალალი შედეგების მიღწევისათვის. სსრ კავშირის ეკონომიკური და სოციალური განვითარების 1981 წლის სახელმწიფო გეგმის წარმატებით შესრულებისათვის 15 რესპუბლიკიდან — უზბეკეთთან, აზერბაიჯანთან, ტაჯიკეთთან და სომხეთთან ერთად საქართველოც დაჯილდოვდა. და განა ეს დიდი მიღწევა არაა, განა ეს ჩვენი რესპუბლიკის ეროვნული სიამაყის გვირგვინი არაა, რამაც კიდევ უფრო მეტი რწმენა მოგვცა ჩვენს წინსვლაში, ხვალინდელი წარმატების კიდევ უფრო დაჯერებით, თანმიმდევრულად, რიტმულად მოპოვებაში?

„საქართველოში საქმეები კარგად მიდის“, — თქვა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა, საბჭოთა კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარემ, ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევმა საქართველოს წმ წლის ზეიმზე წარმოთქმულ სიტყვაში და ამან კიდევ უფრო ალანთო ქართველი ხალხი მალალი მიჯნების დასაძლევად, მეცხრეჯერადი წარმატების გასამარავლებლად.

„ცხრა“ და „მეცხრეს“ თქმა ყოველთვის იყო ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრების თანამგზავრი. გამრჯე ქართველი კაცი იტყოდა —

„ცხრა ოფლი დავღვარეო“, შეუდრეკი კაცი იტყოდა, — „ცხარე მთა გადავლახეო“, მებრძოლი ქართველი ვაჟკაცი არ ინუნუნებდა — „ცხრა ბრძოლა გადამხდაო“. თავმდაბალი ქართველი კაცი არ დამალავდა — „სიხარულით მეცხრე ცას ვენიეო“. მთელი საქართველო „ცხრა ძმის ძალაში“ ხედავდა ყველას გამარჯვებას, „ცხრა ძმა ხერხეულიძის“ სახელით ზომავდა სამშობლოსათვის თავდადების მზადყოფნის ძალას, ქართველი ფალავანი, მშვილდოსანი, თუ ფეხბურთელი — „ცხრიანში“ ისრის მორტყმას და ბურთის შეგდებას ახერხებდა, „ცხრა წელს“ მიღწეული ბიჭი შედის სიჭაბუკეში, „ცხრა მზეზე იფიცებს“ დედა შეილზე, „ცხრა წყაროზე“ იკლავს წყურვილს ქართველი კაცი, ცხრა და-ძმის მოიმედება საქართველო.

ქართველი ხალხის თაყვანისცემა „ცხრისადმი“ ახლო მომავალში თანამედროვე კალენდრის სათვალავით შეიცვლება „ათიანით“, „ასია-ნით“, „ათასიანით“. მეათეჯერაც მივიღებთ მეთერთმეტე ხუთწლედში და მეთერთმეტეჯერაც მიყოლებით, თუ ისევე კარგად იღვანა ჩვენმა რესპუბლიკამ, როგორც დღემდე და კიდევ უფრო მეტადაც. დიახ, არც ესაა ოცნება. ამისი თავდებია ერის და პარტიის ერთობლივი მიზნით მოქმედება, საერთო საკავშირო ინტერნაციონალური დროშით აღმავალი სვლა, რამაც მეათეჯერაც უნდა მოგვაპოვებინოს დროშა, რომელიც სიმბოლურად ადასტურებს ლ. ი. ბრეჟნევის ნათქვამის მარადიულობას, რომ საქართველოს საქმე კვლავაც კარგად წავა, რაკი იგი ლენინური შემოქმედების გზას მტკიცედ და თაოსნურად ადგას, თვითმყოფადობითა და ნოვატორობით მიემართება, ეკონომიკაში აბაშელ კოლმეურნეთა მაგალითს უსწორდება, ხელოვნებაში კი რუსთაველელთა ნოვაციურობის მსგავსად ირჯება ჩვენს ლალ ქვეყანაში თავგამოსარჩევად.

ჩვენ მატერიალური და სულიერი დოვლათის მთესველ-მომკველი ერი ვიყავით, ვართ და ვიქნებით, რაკი ასეთი გორისანი ვართ და არც როდის მოგვბროდეს მუხლი. დღე ერთია და გამარჯვება მრავალი, რესპუბლიკის ეკონომიკურმა წარმატებამ დიდად აამალა მოსახლეობის კულტურა. ხალხი თანმიმდევრულად ავინროებს ნეგატიურ კუნჭულ-ხვრელებს და დაჯერებით ამრავლებს სულიერ საზრდოს, სარჩო-საბადაბელს. მარტო შარშან საქართველოში შეიქმნა იმდენი თეატრალური და მუსიკალური კერა, რამდენიც არ გააჩნია დღეს ზოგიერთ დიდ კაპიტალისტურ ქვეყანას. დიდი კმაყოფილებით მიიღო ხალხმა ცნობა, რომ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ხელმძღვანელობისა და საბჭოთა მთავრობის თანმიმდევრული მეცადინეობით ბოლო ნახევარ წელში გაიხსნა — ნორჩი თაობისათვის ესოდენ გულგასახარი ორი თეატრი — რუსთავსა და ბათუმში, სოხუმის ქართულ თეატრს ახლახან, მარტში გადაეცა ახლად კეთილმოწყობილი შენობა, ჩვენს დედაქალაქში ჭეშმარიტად სახალხო ზეიმად იქცა „თბილისობა“, რომელიც თანმიმდევრულად აჩენს გამორჩეულ თბილისელებს, ყველასათვის სამაგალითო ცხოვრებისა და შრომის მისაბამ ეტალონებად რომ დგებიან ეროვნულ და პოლიტიკურ კვარცხლბეკზე. ქართული სპორტი ბუნებრივად შეერწყა ხალხის სულიერი აღზრდის საერთო დინებას. ზამთარს ვაზაფხული მოჰყვება და საქართველო უქმად მსხდომებს ნირს უფუჭებს, კარგს დიდებას გვირგვინს ადგამს, უქნარას კი არცხვენს. მრავალმა ადამიანმა მიიღო ამ ბოლო წლებში შრომის დამფასებელი საპატიო ჯილდო და წოდება, — ინჟინერია იგი თუ აგრონომი, ეკონომისტი თუ სპორტსმენი. ამ მხრივ

ხელოვნების მოღვაწენიც ამაღლდნენ საერთო-ეროვნულისა და საერთო-საკავშიროს დონეზე. კინოფილმ „დათა თუთაშხიას“ დამდგმელი ჯგუფი დაჯილდოვდა სახელმწიფო პრემიით. რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილსა და მსახიობ რამაზ ჩხიკვაძეს მიენიჭათ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება. პირველად საბჭოთა აფხაზეთში გაჩნდა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდებით პატივნიცემი ორი მსახიობი — აფხაზთა შორის თეატრის პიონერ-ვეტერანი შარახ ფაჩალია და აფხაზეთში ქართული თეატრის თვალსაჩინო წარმომადგენელი მიხეილ ჩუბინიძე.

წელიწადი არ გავა, რომ ქართველ რეჟისორებს არ ინვევდნენ მოძმე რესპუბლიკებში სპექტაკლების დასადგმელად, ამისათვის დიმიტრი ალექსიძის მაგალითიც კმარა. არ გავა თვე თუ წელი, ქართველ კომპოზიტორსა და ანსამბლს არ ინვევდნენ საბჭოთა კავშირის ქალაქებში. ამის მაგალითად კმარა კომპოზიტორ ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებაც, საქართველოს სიმებიანი კვარტეტის პოპულარობა, საქართველოს ცეკვა-სიმღერების ანსამბლების მაღალი შემოქმედებითი და მხატვრული ავტორიტეტი.

ახლა ამოცანა ისაა, რომ კიდევ უფრო ავამაღლოთ შემოქმედებითი დისციპლინა და მხატვრული დონე ხელოვნების ყველა რეგიონში. ეს ამოცანა განსაკუთრებით მწვავედ დგას პერიფერიული თეატრების სისტემაში, რომლის მდგომარეობაზე ყურადღება გაამახვილა რესპუბლიკის პარტიულმა ორგანიზაციამ საგანგებო დადგენილებით. ამ დადგენილების ხორცშესხმაში ძირითადია კულტურის სამინისტროსა და თეატრალური საზოგადოების მუშაობის გარდაქმნა, და რაც მალე მოხდება ეს, მით უფრო ოპერატიულად და სავსებით განხორციელდება ამხ. ე. ა. შუვარდნაძის მართებული მოთხოვნა: „ავამაღლოთ რაიონის თეატრების მუშაობა სატახტო ქალაქის თეატრების დონემდე“. ეს ამოცანა ძნელია და მაშასადამე, მით უფრო საჭიროა ერთობლივი ძალების მობილიზება.

განსაკუთრებით დიდ ყურადღებას ითხოვს თბილისის ოპერის თეატრის მდგომარეობის გამოსწორება. პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ყურადღება არც ამ დარგს აკლია, მაგრამ ახლა საჭიროა თვით თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელობის მუშაობის სტილის შეცვლა ახალი ამოცანების შესაბამისად. აქაც საჭიროა კონტროლისა და დახმარების გაზრდა, კულტურის სამინისტროს, კომპოზიტორთა კავშირისა და თეატრალური საზოგადოების საქმიანობის ერთი მიზნით წარმართვა.

როგორც ვხედავთ, გაკეთებული ბევრია, მაგრამ გასაკეთებელიც ცოტა როდი რჩება. საბჭოთა კავშირის 61 წლისთავი და ვ. ი. ლენინის დაბადების საზეიმო თარიღი ახალ შემოქმედებით ძალა-რწმუნას გვმატებს, რათა ბევრად შევამციროთ ხარვეზების წილი ჩვენი რესპუბლიკის კულტურის სფეროში და მალეა ავაკიაფოთ სულიერი წარმატებების შუქურები თბილისსა თუ რაიონებშიც, რამეთუ საქართველო და მისი დედაქალაქი ყოველთვის იყო და რჩება საბჭოთა კავშირის ეკონომიური და კულტურული აღმავლობის ვიზუალურ საზომად საერთო-საკავშირო წინსვლაში.

რესპუბლიკაში კვლავ ბევრია გასაკეთებელი, რაც ასე მკაფიოდ ითქვა საქართველოს კომპარტიის წერილში, რომელიც მიმართულია საბჭოთა საქართველოს კომუნისტებისადმი, ყველა მშრომელისადმი პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის თაობაზე სკკპ ცენტრალური კომიტეტის

დადგენილების მე-10 წლისთავთან დაკავშირებით. გასული ათწლეული საბჭოთა საქართველოს კულტურის არნახული ხანა იყო. „რესპუბლიკის პარტიულ ორგანიზაციას ესმის, — ნათქვამია წერილში, — რომ ჩვენთან ზნეობრივ-ეთიკურ ატმოსფეროში უკეთესობისაკენ მომხდარი მნიშვნელოვანი ცვლილებები უდიდეს წილად შესაძლებელი გახდა რესპუბლიკის შემოქმედებითი ინტელიგენციის მეცადინეობით. მეორე მხრივ, საბჭოთა საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების უეჭველი წარმატებები განუხრელად არის დაკავშირებული იმ სწორ ტონთან, რომელსაც შემოქმედებითი ინტელიგენციის წარმომადგენლებთან მუშაობაში მიაგნო რესპუბლიკის პარტიულმა ორგანიზაციამ. მიუხედავად იმისა, რომ დიდი მნიშვნელობისაა ჩვენი წარმატებები, მხატვრული შემოქმედების სფეროში ბევრი რამ გვაქვს გასაკეთებელი, რათა მწერლები, ჟურნალისტები, მხატვრები, რეჟისორები, მსახიობები, კომპოზიტორები, კინოს მოღვაწენი გახდნენ მშრომელთა ფიქრებისა და მისწრაფებების გამგებლნი და გამომხატველნი, რათა მასებში შექონდეთ პარტიის იდეები და ხალხისაგან სწავლობდნენ ამ იდეების განხორციელებაში სიბრძნესა და შორსმჭვრეტელობას“.

მხოლოდ ასეთი კურსით გახდება შესაძლებელი კვლავაც თავის სიმაღლეზე აღმოჩნდეს საქართველოს შემოქმედებითი ინტელიგენცია, რომლის ნაღვანი ალაფრთოვანებს რესპუბლიკის მშრომელებს, სიამაყის გრძნობას უმრავლესს თითოეულ ოჯახს, კოლექტივს, ორგანიზაციას.

განველილი ათწლეული იყო ის პერიოდი, როცა რესპუბლიკის პარტიულმა ორგანიზაციამ გაამახვილა ყურადღება ახალგაზრდობის პრობლემებზე. ქართული ხელოვნების მოღვაწენი ამ მამულიშვილურ კურსსაც კვალდაკვალ მისდევენ, მაგრამ არც ის არის დასამალი, რომ მეტის გაკეთებაა საჭირო ახალგაზრდობის პრობლემების საპასუხოდ, ახალგაზრდა შემოქმედთა დასაწინაურებლად, მეტი ნდობის გამოსავლენად, როლების და სადებიუტო სპექტაკლების გაბედულად მისაცემად, დუბლიორთა სისტემის დასამკვიდრებლად, სპეციალური აფიშების გამოკვერითაც კი, რაკი, თუ ვინმეს სჭირდება მხარდაჭერა და ნახალისება, პირველ ყოვლისა, ახალგაზრდა ნიჭიერ თაობას, მუსიკოსი იქნება იგი თუ მომღერალი, მხატვარი თუ დრამის მსახიობი, კომპოზიტორი თუ მოცეკვავე, კინოსა და არქიტექტურის, მწერლობისა თუ ზნეობრივი აღზრდის რა მხატვრულ სფეროშიც არ უნდა მოღვაწეობდეს იგი.

თქმა არ უნდა, რომ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ხელმძღვანელობითა და კვლავინდებური მზრუნველობით რესპუბლიკის სახალხო ინტელიგენცია დაუცხრომლად იზრუნებს, რათა დღენიადაგ იზრდებოდეს საბჭოთა საქართველოს წვლილი ადამიანთა დიადი ისტორიული ერთობის — საბჭოთა ხალხის სულიერ საგანძურში.

ამ გზით ვიაროთ კვლავაც, ამითვე გავიხაროთ და გავახაროთ ხალხის გული.

თბილისში, რუსთაველის მოედნის მიმდებარე ტერიტორიაზე დიდი სამშენებლო-სარეკონსტრუქციო სამუშაოები მიმდინარეობს. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ეს უბანი მთლიანად იცვლის სახეს. ურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მკითხველებს, ფართო საზოგადოებას აინტერესებს თუ რა კეთდება აქ, როგორი იქნება იგი მომავალში. ამ საკითხზე ჩვენი ურნალის თანაშრომელი კ. მიქაძე ესაუბრა პროექტის საავტორო ჯგუფის ხელმძღვანელს, სსრკ მინისტრთა საბჭოს პრემიის ლაურეატს, რესპუბლიკის დამსახურებულ არქიტექტორს ოთარ კალანდარიშვილს.

ვბეჭდავთ ამ საუბარს.

რუსთაველის

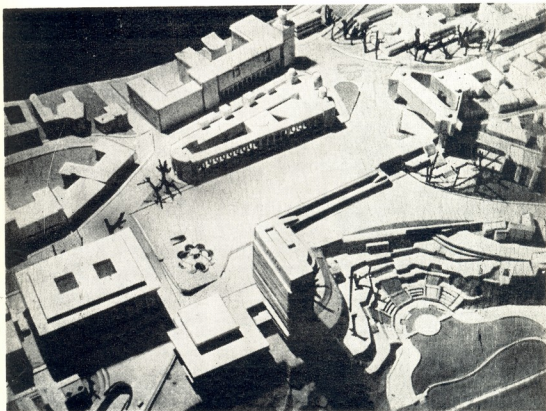
მოედნის

მოგაპალი

დღითიღღე იერს იცვლის ჩვენი დედაქალაქი. ბოლო წლებში მრავალი არქიტექტურული ნაგებობა აშენდა მის ცენტრში, მაგრამ დღეისათვის ქალაქს არა აქვს საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოედანი, სადაც შესაძლებელი იქნება სახალხო დღესასწაულების, ზეიმების, დემონსტრაციების, სამხედრო და სპორტული აღლუმების მოწყობა, ქალაქის ყველა ძველი მოედანი სატრანსპორტო კვანძად გადაიქცა.

ჯერ კიდევ 1952 წელს „ქალაქპროექტმა“ დაამუშავა პროექტი, რომელიც, ასე თუ ისე,

წყვეტდა ამ პრობლემას. მაშინაც ამ პროექტის ერთ-ერთი ავტორთაგანი გახლდით მე. მას შემდეგ დიდი დრო გავიდა. დრომ დაადასტურა ამ პროექტის განხორციელების აუცილებლობა და კვლავ დღის წესრიგში დააყენა ეს საკითხი. საკავშირო და რესპუბლიკური კონკურსების მასალების გაანალიზების შედეგად, პროექტის ავტორთა ჯგუფი მივიდა დასკვნამდე, რომ საკითხის გადასაწყვეტად ყველაზე შესაფერის ზონად ითვლებოდა რუსთაველის მოედნის, სასტუმრო „ივერიისა“ და რუსთაველის პროსპექტზე მდებარე № 37 სახ-



რუსთაველის მოედნის რეკონსტრუქციის პროექტი

ლის მეზობელი ტერიტორია. აქ აგებული საცხოვრებელი სახლები, რომლებიც დასანგრევი გახდებოდა, შედარებით ცოტა იყო. ბუნებრივი რელიეფი გამოყენების თვალსაზრისით ძალზე მომგებიანია, ეს უბანი, ჭალაქის კულტურული და საზოგადოებრივი ცხოვრების თვალსაზრისით, ტრადიციულია. აქ თავს იყრის ყველა მაგისტრალური სატრანსპორტო მიმართულება.

მომავალი მოედანი მკვიდრად ჩაეწერება მთაწმინდის მეტყველ სილუეტში. ამ უბანში უკვე დისლოცირებულია ისეთი ობიექტები, როგორცაა სასტუმ-

რო „ივერია“, ცენტრალური ტელეგრაფი, მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმის შენობა, მეტროპოლიტენის სადგური „რუსთაველი“. მომავალი მოედანი ერთი გრძივი მხრით გაიხსნება, მტკვრის მარჯვენა სანაპიროსკენ და მეტად ცხოველშატულს და თბილისურს ვახდის ამ უბანს.

სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტის „თბილქალაქპროექტის“ VII არქიტექტურულმა სახელოსნომ აღადგინა ძველი მასალა, განიხილა პროექტი, გაანალიზა იგი დროის თვალსაზრისით და შეიტანა კორექტივები. პროექტზე მუშაობის დროს გა-

მოიკვება, რომ რუსთაველის მოედნის რეკონსტრუქციის ლოკალური ამოცანა საკმაოდ მჭიდროდ არის დაკავშირებული ქალაქის სატრანსპორტო სქემის ერთიან სისტემასთან და თხოულობს სასწრაფო გადაწყვეტას. ამიტომ, რუსთაველის მოედნის რეკონსტრუქციის პროექტთან ერთად დამუშავდა სატრანსპორტო სქემაც, კერძოდ, დამუშავდა ძნელადი ქუჩისა და ელბაძის დაღმართის დამაკავშირებელი ტრანშეა, დაისახა ძნელადი ქუჩის გაგანიერება, რამაც მოგვცა საშუალება ლენინის მოედნიდან ვაკე-საბურთალოსაკენ მიმავალი ტრანსპორტი ნაწილობრივ გადამოგვეყვანა ძნელადი ქუჩაზე. რუსთაველის პროსპექტზე დატოვებულია ძირითადად საზოგადოებრივი ტრანსპორტი.

მანქანების სადგომები განლაგდება ძნელადი ქუჩის ორივე მხარეს — ყოფილი სამხედრო ყაზარმის ეზოში, კულტურის სამინისტროს შენობის უკან და სასტუმრო „ივერიის“ მიმდებარე ტერიტორიაზე. სადგომების საერთო ფართი გათვალისწინებულია 1000-ზე მეტი მანქანისთვის.

ძნელადი ქუჩის საშოლოანი გაბარიტები საათში გაატარებს 2600 მანქანას.

მიმავალი მოედნის გაბარიტებს განსაზღვრავს აქ არსებულ შენობათა მასშტაბი და ურთიერთგანლაგება, ადგილმდებარეობის გეოლოგიური დახასიათება და კონსტრუქციული შესაძლებლობანი, რუსთაველის გამზირზე მდებარე სახლის (№ 37) არქიტექტურა და მისი დამოკიდებულება მიმავალი მოედნის სივრცის მართ, პერსპექტიული ნაგებობის

დანიშნულება, მოედნის ქვეშ განლაგებული კულტურულ-საზოგადოებრივი ცენტრის ტევადობა და ხასიათი.

დასახულ საზღვრებში იქმნება სივრცე (220X70), რომელიც თავისი ზომებით სავსებით შეესაბამება ქალაქის მნიშვნელოვანი მოედნის მოთხოვნებს: იგი ფეხბურთის ორ სტადიონს უდრის. ეს კი მეტყველებს იმაზე, რომ აქ შესაძლებელი იქნება ყველა სახის მასობრივი ღონისძიების ჩატარება. მოედნის დასავლეთით, ქიაჩელია და პეროვსკაიას ქუჩებზე, განლაგებულია 2-3 სართულიანი საცხოვრებელი სახლები, მათი ნაწილი ისტორიული ღირებულებიანია (შ. ნუტუბიძის, დ. არაყიშვილის, ე. ახვლედიანის სახლ-მუზეუმები და სხვ.), პროექტით ეს უბანი ხელუხლებელი რჩება.

როგორ შეერწყმება მიმავალი მოედანი ლენინის ქუჩის სივრცეს?

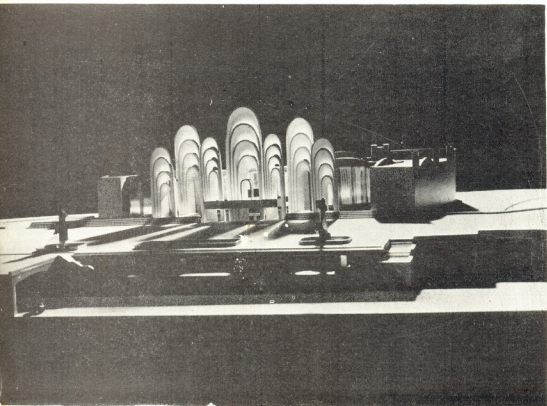
სახლი № 37 შენარჩუნებული იქნება მთლიანად. მის უკანა ფასადს გაუქვოდება რეკონსტრუქცია და დაიფარება პოლაროიდი (ფერადი ამრეკლავი შუშა). რუსთაველის მოედანი და ლენინის ქუჩა შეერთდება მიწისქვეშა გადასასვლელით, პლასტიკური მოხაზულობის მონაკვეთი ორგანულად შეერწყმება უბნის საერთო ხასიათს: აქვე შენდება სატრანსპორტო კვანძი ორ დონეზე, რომელიც განმუხტავს რუსთაველის პროსპექტზე არსებულ რთულ სატრანსპორტო კვანძს.

„სამაიას ბაღი“ შესულია საერთო სივრცობრივ კომპოზიციაში. მოედნის ქვეშ განლაგდება კულტურულ-საზოგადოებრივი ცენტრი, მაღაზიებით, კინოთეატრით,

სატრანსპორტო საშუალებათა სა-
ლაროებით, ავტომატური სატე-
ლეფონო სადგურით, საგამოყენო
დარბაზებით, დასვენების ობიექ-
ტებით და სხვ. კულტურულ-სა-
ზოგადოებრივი ცენტრი მიწისქვე-
შა გადასასვლელებით დაუკავშირ-
დება მეტროპოლიტენის პერსპექ-
ტიულ მეორე ამოსასვლელს, მე-
ცნიერებათა აკადემიის პრეზიდი-
უმის შენობას, სასტუმრო „ივერი-
ის“ და ცენტრალურ ტელეგრაფს.
თვით მოედანზე განლაგდება
სატრიბუნო კორპუსი, შადრევნე-
ლის სისტემა შუქისა და მუსიკის
ჩართვით. მოედანი მოიკირწყლე-
ბა გრანიტის კუბეებით. ღამით
განათება შერწყმული იქნება მხა-
ტვრული ლამპიონების სისტემას-

თან, რომელთა არქიტექტურამ
უნდა შექმნას მოედნის ჩრდილო
ნაწილის სივრცობრივი ჯებირი.
რუსთაველის მოედნის რეკონს-
ტრუქციის პროექტის ავტორები
არიან აგრეთვე რესპუბლიკის და-
შსახურებელი არქიტექტორი გ.
ფიცხიშვილი, არქიტექტორები
„მოსეშვილი, ლ. გიორგობიანი,
მ. ზალარჯიშვილი, პროექტის მთა-
ვარი კონსტრუქტორია საკავშირო
მინისტრთა საბჭოს პრემიის ლა-
ურეატი თ. ჭანჭალეიშვილი. საინ-
ჟინრო ნაწილს მეურვეობს სახე-
ლმწიფო და სსრკ მინისტრთა საბ-
ჭოს პრემიების ლაურეატი, რე-
სპუბლიკის დამსახურებული ინ-
ჟინერი გ. ჩუბინიშვილი.

სატრიბუნო კორპუსი რუსთაველის მოედანზე



...ზოგნი საოცნებო საგანზე სიტყვაპრაველობენ და სინამდვილედ ველარ აქცევენ!..

...ზოგნი მეტს ფიქრობენ და სიტყვაძუნწობენ, — ასეთი საქმე განამდვილებულა კიდევ! მათ შორის გახლავთ ის კაციც, ვინც ჩაუთქვა თავის გულს ახალი თეატრის დაფუძნება, ვინც თავისი ფიქრი და გატაცება თანამოაზრეთ გაუზიარა და გადასდო. ამ საქმის ხორცშესხმას წლები და ნებისყოფა დასჭირდა. შემოქმედი უნებისყოფოდ განწირულია!

ლერი პაქსაშვილი ნებისყოფიანი შემოქმედი! ეს ნებისყოფა თავდაპირველად მაშინ გამოქვდა, როდესაც ახალკურსდამთავრებული მეტალურგი უარს ამბობს თავის პროფესიაზე და თეატრის სიყვარულით კვლავ პირველკურსელი ხდება — 1958 წელს იგი შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე წარმატებით ჩააბარებს გამოცდებს და თავიდანვე მიიქცევს აღმზრდელთა ყურადღებას მხატვრული აღლოთი, ჭარბი ჰაბუკური ენერჯითა და რომანტიკულობით.

ნიშნადობლივია, რომ მისი პირველი თეატრალური ნათლობა ქართული კლასიკური მწერლობის, კლასიკური დრამატურგიის ნიმუშებით იწყება: დავით კლდიაშვილი და ვაჟა-ფშაველა! „უბედურება“ და „ბახტრიონი“! ასე აიღო გეზი ლერი პაქსაშვილმა სასცენო ხელოვნების სივრცეში. მისი თეატრალური ბიოგრაფია 1964 წლიდან იწყება — ჯერ მახარაძის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მთავარი რეჟისორია, შემდეგ თელავისა (1967-68) და სოხუმის ს. ჭანბას სახელობის დრამატული თეატრის

აი ახალი თეატრიც!

ნანა ლვინეფაძე

ქართული დასისა (1968-71 წწ.), მისი რეჟისორული წარმატებები ცნობილი ხდება დედაქალაქისთვის, მისი სპექტაკლები, რომლებშიც იგრძნობოდა ქართული თეატრისათვის ნიშნული გმირულ-რომანტიკული შემართება, მაყურებელმა შეიყვარა და დაიმასხვრა. 1971 წელს ლერი პაქსაშვილს საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება მიენიჭა იმ მოღვაწეობისათვის, რაც მან გასწია საქართველოს თეატრებში. იმავე წელს დედაქალაქში გადმოიყვანეს ჯერ ა. გრიბოედოვის სახელობის



სცენა სპექტაკლიდან „ობტოისტური ტრაგედია“.

რუსული დრამატული თეატრის დამდგმელ რეჟისორად, შემდეგ კი კოტე მარჩანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში მოღვაწეობდა, სადაც პირველი დადგმა ოთარ შამფორიას „იეთიმ გურჯი“ იყო. დღევანდელი გამოდგა ეს სპექტაკლი. სეზონიდან სეზონში გადადიოდა და ირაკლი უჩანეიშვილმა ორასორმოცდაათჯერ გაიარა იეთიმ გურჯის ეკლიანი გზა, ორასორმცდაათჯერ იმღერა იეთიმ გურჯის დარდი.

რეჟისორის უპირველესი ღირსება — ნებისყოფა უკვე ვახსენეთ. — ახლა ისიც უნდა დავუმა-

ტოთ, რომ ლერი პაქსაშვილი ტემპერამენტიანი ხელოვანია. რეჟისორის ეს თვისება და შემოქმედებითი მრწამსი უფრო ნათლად გამომქლავნდა ვარსია ლორკას „სისხლიან ქორწილში“ — დრამატუზმით აღსავსე, კომპოზიციურად ბრწყინვალედ გააზრებულ ესპანურ ბალადაში, რომლის პლასტიკური ენა საოცრად მეტყველი, კოლორიტული და ამავ დროს ქართული სულით იყო დამუხტული. ამას დაუმატეთ თეატრალური მეტაფორების სიუხვე და ხატოვანება! თუმცაღა, ეს სპექტაკლი, როგორც მხატვრული ფენო-



სცენა სპექტაკლიდან „ოპტიმისტური ტრაგედია“. მეთაური — ან. ტაიძე, კომისარი — ვ. პაქსაშვილი.

მენი, ბევრად აღმატებოდა მის წინამორბედს, მისი სიცოცხლე შედარებით ხანმოკლე გამოდგა — გულახდილად უნდა ვთქვათ, მარჯანიშვილელთა დასში ლერი პაქსაშვილს წინააღმდეგობები შეხვდა. ამის გამო მის შემოქმედებაში უჩვეულო პაუზა გაჩნდა.

შემოქმედებითი შიმშილი მისთვის ძალზე მძიმე და დაუმსახურებელი ხვედრი იყო; მაგრამ ისევ და ისევ ნებისყოფა! ლერი პაქსაშვილი იმათთაგანია, ვისაც სწამს, რომ თეატრი ყველგან თეატრია! გულითადად მიიღო ცხინვალელთა, ახალციხელთა, თელაველთა მიწვევა და საინტერესო სპექტაკლებიც შემატა ამ თეატრების რეპერტუარს.

სიახლე, სიახლისე, სამხრეთული ფერები შეიტანა რეჟისორის სპექტაკლებმა სევასტოპოლისა თუ ბარნაულის ალტაის სახმარეო თეატრებში, სადაც მან დადგა მარიკა ბარათაშვილის „კრიკინა“ და ოტია იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“. ორთვე პიესა ისეთი ხელოვნებით განაზორციელა, ისეთი კოლორიტი შექმნა, მსახიობებში ისეთი უშუალოებით გადახერგვა ქართული ხასიათები,

თავი ქართულ თეატრში გვეგონებოდათ.

მხატვრული ზომიერება და უშუალობაც ლერი პაქსაშვილის ორგანული თვისებებია!

ახლა ძიებები და მიგნებები?

ამ მხრივ არანაკლებ საინტერესოა ის თეატრალიზებული სახალხო დღესასწაულები, ტრადიციად რომ დამკვიდრდა საგარეჯოს რაიონში და „გარეჯობა“ დაერქვა. ხალხური თეატრალური საწყისების და საერთოდ პოეტური და მუსიკალური ფოლკლორის თამამი გამოყენების თვალსაზრისით, მათი გათანადროლოობით რეჟისორმა ფრიად დიდ ეფექტს მიაღწია. ამ მასშტაბურ სახალხო საჩხაობაზე გააზრებაში გამოვლინდა ლერი პაქსაშვილის მრავალმხრიობა. მდიდარი ფანტაზია, ხალხური შემოქმედებით გამდიდრებული ხელოვანის სილამუე. მინდა ვიწინასწარმეტყველო, რომ უთუოდ მოწამენი ვიქნებით ლერი პაქსაშვილის მიერ ღია ცის ქვეშ გამართული დიდი ქართული თეატრონისა, ანუ ქართულ ხალხურ საუნჯეზე და თეატრალურ სანახაობებზე დაფუძნებული სასახიობო ხელოვნებისა,

17163

რომელშიც გამოლიანდება სხვადასხვა დროს წარმოდგენილი მიხეული სადღესასწაულო სცენები. მაშ ასე, — წარსულის რომანტიკული ჰერბა, თანამედროვეობის მძაფრი პოეტური შეგრძნება და ოცნება საკუთარ თეატრზე, რომელსაც ჯერ ფიქრში, მალე კი სინამდვილეშიც გამოუძებნა ადგილსამყოფელი თბილისის ახლად გაშენებულ და მზარდ რაიონში — გლდანის დასახლებაში — დედაქალაქის ახალი სახელმწიფო დრამატული თეატრი!

დევიზი: ჩვენი თეატრი უნდა იყოს პოეტური, გმირულ-რომანტიკული, ზემოთაოცებული!

ეს აზრი გაანდო რეჟისორმა/ კორესპონდენტებს თავისი პოეტური ინტერვიუში, ეს დევიზი დაეხმება ამოცანად დასს, რომელიც 1979 წლის მიწურულისთვის ჩამოაყალიბა.

მაყურებლისთვის ეს თეატრი 1981 წლის 11 ნოემბერს დაიბადა სპექტაკლით „ობტიმისტური ტრაგედია“, მაგრამ დასი იქამდეც ხომ დაძაბული შემოქმედებითი ცხოვრებით ცხოვრობდა, ეძებდა თავის ავტორს, კომპოზიტორს, მხატვარს. ამ თეატრის შემოქმედთა ერთუზიანობაში გადაედოთ ცნობილ მწერალსა და დრამატურგს ოტია იოსელიანს, ლენინური კომკავშირის პრემიის ლაურეატს. ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ვაჟა აზარაშვილს (მუსიკალური ნაწილის გამგე), საქართველოს სსრ დამსახურებულ მხატვარს აივინგო ჰელიძეს (მთავარი მხატვარი). ასე იწამეს მათაც, რომ ეს თეატრი უნდა იყოს პოეტური, გმირულ-რომანტიკული, ზემოთაოცებული!

ეს სიტყვები რომ ლიტონი არ არის. ვთქვოთ, ამაში თანდათან დარწმუნდება ყველა, ჯერ კი მინდა ვთქვა ის, თუ რა დიდი მხარდაჭერა ჰქონდა ლერი პაჭიაშვილს ჩვენი რესპუბლიკის ხელმძღვანელობისაგან. რომ ის ყოველ ნაბიჯზე გრძნობდა პარტიისა და მთავრობის თანადგომას, ხელოსნებისა, რის შედეგადაც საჩემი სასიკეთოდ დავევირგინდა. მინდა აღვნიშნო ისიც, თუ რაოდენი სიხარულით მიეგება ამ ახალი კულტურის კერის დაარსებას და გახსნას ქართული საზოგადოებრიობა, ინტელიგენცია, მუშათა კლასი თუ ახალგაზრდობა, რომლისთვისაც არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს მანძილს, თუმცა, ახალ თეატრს საკუთრივ თავისი რაიონის ახალგაზრდობაც ეყოფოდა მაყურებლად!

ღიახ, ყველამ, ვინც კი ქართუ-

სენა სპექტაკლიდან „ობტიმისტური ტრაგედია“



„საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1982

ქ. მ. ... სა. ს. ს.

ლი კულტურის მოკეთეა, გულთან ახლოს მიიტანა დედაქალაქის უდიდეს მუშათა რაიონში თეატრის შექმნა, რომელსაც ამ არემარეზე წინამორბედიც კი ჰყავდა საუკეთესო ტრადიციებით ცნობილი „ავკვალის აუდიტორიის“ სახით.

ასე რომ, თეატრალური ტრადიციები გრძელდება! თავიდათავი საფიქრალი სარეპერტუარო პოლიტიკა არის და არჩევანი ვაჟაფშაველასზე, კერძოდ, მის ორ პოემაზე „ალუდა ქეთელაურსა“ და „სტუმარ-მასპინძელზე“ შეჩერდა, რომლის ინსცენირებაც დრამატურგ ვიორგი ხუხაშვილს ეკუთვნის. პარალელურად იქმნებოდა ოტია იოსელიანის პიესები „ყრუ ღმერთები“ და „გამოქვაბული“, მოიხაზა უახლოეაი სარეპერტუარო გეგმაც: ვსევოლოდ ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“, იონა ვაკელის სატირული კომე-

დია „აპრაკუნე ჭიმჭიმელი“, ვალერიან კანდელაკის პიესა — „დრო — 24 საათი“ (რომელსაც ახალგაზრდა რეჟისორი დავით ხინიკაძე დგამს), ამავე თეატრში განახორციელებს თავის სადიპლომო დადგმას — ბერნარდ შოუს ორ ვოდვილს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომანტი ლევან ყუფარაძე. თვით მთავარი რეჟისორის ფიქრები ისევე გარსია ლორკასა და, ამავე დროს, შექსპირის შემოქმედებას უტრიალებს. საგანგებოდ ახალი დრამატული თეატრისათვის დაწერა მწერალმა ოთარ ჩხეიძემ პიესა „სოლომონი“, რომელიც გეორგიევსკის ტრაქტატის მეორასე წლისთავისადმი მიძღვნილი, მთავარი რეჟისორი თანაშემოქმედებას ეწევა როგორც ო. იოსელიანთან, ასევე ო. ჩხეიძესთან. სარეპერტუარო გეგმის ჩა-

სკენა სპექტაკლიდან „მთანი შალაღი“



მოყალიბებაში დიდია წვლილი თეატრმცოდნე ქეთევან ხუციშვილისა, მთავარი რეჟისორის თანაშემწისა ლიტერატურულ ნაწილში.

დასში ოცდასამი მსახიობია, მათგან რვა ახალგაზრდის სცენური ბიოგრაფია ამ თეატრიდან იწყება: ირაკლი ნიჭარაძე, მიხეილ სეთურიძე, ელენე ქუთათელაძე, ირინა გაბუევა, ვაჟა ციცილაშვილი, მზია ტალიაშვილი, ვასილ შიბაშვილი, შალვა ბახტაძე — პირდაპირ შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტიდან მივიდნენ ახალ თეატრში, ასე რომ, დამფუძნებელთა შორის ისინიც არიან, პირველი სიძნელეები, ჰაპანწვეტა, პირველი სიხარული მათაც განიცადეს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის შოთა ხაჭალიას, საქართველოს სსრ და აჭარის ასსრ დამსახურებული არტისტის ამი-

რან ტაყიძის, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის დავით დვალის, მსახიობთა ვიოლეტა პაქაშვილის, ალავედის, ნუგზარ ყურაშვილის, ნუგზარ ხიდურელის, მარინე ხარჩილავას, ნელი ბადალაშვილის, ირაკლი ალუღაურის, ჭემალ ბერიძის, კონცერტმასტერი ნანა ყურაშვილის, რეჟისორის თანაშემწეების მანანა კიკნაძისა და ვალერიან ნიკოლაიშვილის გვერდით. ამ დასში მიიღეს თეატრალური ნათლობა დამწყებმა (შტატგარეშე) მსახიობებმა ნუკრი ფაცურიამ, მერაბ ფაილოძემ და მევლუდ კუპატაძემ, რომლებიც მალე დასშიც ჩაირიცხნენ. დასის გამგეა ჭულიეტა შირინვა, თეატრის დირექტორ-განმკარგულბეული თეიმურაზ ხიდუშელი, დირექტორი თბილისის მსუბუქი მრეწველობის ტექნიკუმის კულტურის იმ სახლისა, რომელმაც ახალი შენობის აგებამდე შეიკვალა თეატრი. შენობას, ცხელია, რეკონსტრუქცია დასჭირდა, რეკონსტრუქციას — დრო. მერე კი გაჩაღდა ნამდვილი თეატრალური ცხოვრება, რომლის ნაყოფიც ამ თეატრის ბედით დაინტერესებული საზოგადოების ერთმა ნაწილმა ჯერ კიდევ ფარდის ოფიციალურ გახსნამდე იგემა.

ეს იყო შეხვედრა ვაჟა-ფშაველას გმირებთან, რასაც გადამწყვიტი მნიშვნელობა ჰქონდა ლერი პაქაშვილის მცნების გაცხადებისათვის. ვაჟას პოეტური სამყარო, მისი მსოფლმხედველობა, ჰუმანიზმი მას თავიდანვე იტაცებდა. გმირებიდან კი ალუღა ჰყავდა განზორჩეული. თანამედროვე დრამატურგიაშიც მსგავსი გმირის მათიებელია. ვაჟა-ფშაველას პოემების მიხედვით შექმნილი კომპოზიცია „მთანი შალალნი“ ხელოვანმა სოხუმშიც დადგა, მაგრამ ახლანდელი დადგმა განმეორება როლია. თვით ინსცენირებაშია არსე-

ნა სპექტაკლიდან „მთანი შალალნი“



ბითა ცვლილება — ალუდა ქეთელაურში გრძელდება ზვიადურის ცხოვრება, ანუ მთავარი გმირი ალუდა ქეთელაურია (თავდაპირველად ასეც ერქვა ინსცენირებას). ესე იგი, ღერი პაქაშვილისათვის უმთავრესია კაი ყმის თემა!

თავდაპირველად ალუდასა და ზვიადურის გაიგივებამ პირადად მე დამაეჭვა, თუმცა ორთავ სახელოვანი ვაჟაკია, ორივე მამულის ღირსებას იცავს, პირნათელია ხალხის წინაშე, მაგრამ, ალუდა ხომ მაინც განსხვავებულია, უფრო გაბედულიც და ტრაგიკულიც: ძველი ადამიანის უარყოფა (მოკლული მტრის დანდობა, სანაქებო ვაჟაკისთვის მარჯვენის მოუჭრელობა) მას

თემთან დაპირისპირებს და მისივე მოკვების მიზეზად იქცევა — („ვთა ეგეთას სამართალს, მონათლულს ცოდვა-ბრალითა“). უმძიმეს წუთებშიც თავის სიტყვაზე დგას ალუდა (ა. ალაიძე):

რად უნდა ჰკლავდეს ურთიერთს
ადამიანის შვილია.
როცა ყოველი არსება
ღვთისაგან გაჩენილია?

აი, კაი ყმის საფიქრალი და სატკივარი!.. სცენა ახალ სიცოცხლეს ანიჭებს ლიტერატურულ ქმნილებას, თავისებურად გარდაქმნის და წარმოაჩენს მას. ის, რაც პირველად საეპოქოდ მომეჩვენა ამ სპექტაკლში (განსაკუთრებით პოემა „ალუდა ქეთელაურის“ ფინალის გაწირვა) და საკვამათოც მეგონა, ხელახალი ნახ-

სცენა სპექტაკლიდან „მთანი მალანი“





სცენა სპექტაკლიდან „ურუ ღმერთები“. ნანო — ვ. პაქსაშვილი, სალირი — შ. ხაჯალია, ანგი — ამ. ტაყიძე.

ვის შემდეგ განელდა. თითქმის გაქარწყლდა. ვეცადე უცხო თვალთაც დამენახა ყოველივე და, მართლაც, ვინც არ იცის ეს ორი პოემა (ვგულისხმობ არაქართველ მაყურებელსაც), მისთვის ალუღანა და ზვიადაურის გაიგივება ბუნებრივი იქნება — ანუ ერთ მთლიან, მონოლითურ, უკომპრომისო და უანგარო გმირად წარმოუდგება. კომპოზიციურად კარგად შეკრული ეს სპექტაკლი ძარღვიანი და ნათელია. მსახიობები ლალად გრძნობენ თავს კლდის ფერდობისებურ დანადგარზე (მხატვარი ა. ჭელიძე), სადაც გაჩაღებულია ცეკვა-თამაში, მუსიკობა და კაფიობა. კომპოზიტორ ი. კეჭაყმაძის მუსიკაც მშვენივრად მიესადაგა ვაჟას პოეტურ სამყაროს, ხოლო სიმღერა — „რა გინდა ბედმა მიმტყუნოს“, — თეატრის ჰიმნადაც კი იქცა!

სპექტაკლის დინამიკურობაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა პირველი ნაწილიდან მეორეზე უშუალო გადასვლამ, რაკი ზვიადაურის თავგადასავალი ალუღას ცხოვრების ნაწილი ხდება.

ალუღა — ალექო ალავიძე, ჯოყოლა — ნუგზარ ყურაშვილი, ხევისბერი — ნუგზარ ხიდურელი, მოხუცი — შოთა ხაჯალია, — სცენური სიმართლის გრძნობით არიან მომადლებული და ღრმა

შთაბეჭდილებებსაც ტოვებენ სიტყვა-პასუხით, მოქმედებით, არტისტული ტაქტიკითა და ქართულობით, რაც თვით სპექტაკლის სტილიდან, ანუ რეჟისორის ხელწერიდანაც გამომდინარეობს.

ვაჟასავე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „საამო არის საცქერლად“ დიაცთა დასი, განსაკუთრებით კი ნელი ბადალაშვილის ლელა და ვიოლეტა პაქსაშვილის ალაზა, ორივე დიდი სიყვარულით წარმოგვიდგენს მთიელ ქალთა მომხიბვლელ სახეებს, ორივენი მხარს უმშვენივრად ვაჟაკებს. აქ ვაგისენებ ფიცხელ ვაჟთა შორის ცერებზე შემღვარ ლელას, ცეკვა-თამაშით, ღიმილით, თვალთა ნაპერწკლებით ცეცხლს რომ ანთებს სცენაზე.

საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი სტუმარ-მასპინძლობის სცენა (II ნაწილში), — ტაბლასთან მსხდომ ალუღასა და ჯოყოლას საუბრის დროს ბანზე ღრუბელივით რომ მოჯარდება შავნაბღიანი ქისტების ჯგუფი (მათ მტერი შეიცნეს ალუღაში). ამ ორპლანიან სცენაში ერთმანეთს ხელს არ უშლის დაბლა ალუღასა და ჯოყოლას პურ-მარილობა და მალა აბობოქრებული ქისტების დიალოგი, პირიქით, მოქმედება უფრო დაძაბება, რასაც მოჰყვება მუსას „შემოსწრება“, რათა დაზ-

ვეროს ჯოჯოლას სტუმარი. სამი მამაკაცა უფრო გამხიარულდება, სადღვრძელოებს სიმღერაც მოჰყვება — „რა გინდა ბედმა მიმტყუნოს“ — „რა გინდა ბედმა მიმტყუნოს“ მიუმღერებს მათ მუსა — ამირან ტაკიძე და ხან ერთს შესცინებს, ხან მეორეს, — ავის მაუწყებელია ეს ცბიერი სიცილი. სიმღერას ალუდასა და ჯოჯოლას მძაღმფიცივის რიტუალი მოსდევს და მთელი ეს ეპიზოდი სამეულისა ბალადურ იერს იღებს.

ასევე ორიგინალური, ამდღებული და ვაჟაური ხასიათისა დასასრული — სამარის „ქარის გახსნა“. ალუდას, ალაზასა და ჯოჯოლას გაცოცხლება, მხრებით საფლავის ქვების აწევა, ერთმანეთთან გაბაასება და ქება ვაჟაკობისა, მძობისა, ერთმანეთის დანდობისა ანუ სულგრძელობისა („დღეს სტუმარია ეგ ჩემი, თუნდ ზღვა ემართოს სისხლისა“). სიმბოლურია ცეცხლის დასანთებად ალაზასათვის თოფების მიწოდება, რაც ისევ და ისევ საყოველთაო მშვიდობისა და მძობის მეტაფორული გამოხატულებაა.

ასე განივრცო კაი ყმობის, მშვიდობიანობის თემა ლერი პაქსაშვილის სპექტაკლში „მთანი მადალი“. აქვე უნდა დავუმატოთ ფერწერული მეტაფორის ძალაც — სასაფლავს სცენაში თეთრი და შავი ნაბდების ალეგორია, რაც სიმბოლოა ბრალიანად და უბრალოდ დაღუპული ვაჟაკებისა. ფერის მეტაფორა ერთერთი ძირითადი ელემენტია ხოლმე ლერი პაქსაშვილის დადგმებში. საამისოდ „სისხლიანი ქორწილის“ გახსენებაც კმარა, — სადაც შავისა და წითლის მკვეთრი შეპირისპირება მთელი სპექტაკლის ლიტმოტივად იქცა — დაფერდებულ დანადგარზე განფენილი შავ-წითელი პანო გმირთა ძნელი,



სცენა სპექტაკლიდან „ყრუ ღმერთები“

სისხლიანი გზის გამომხატველი იყო...

...ახალი თეატრის დაბადების დღედ 11 ნოემბერი ითვლება. ამ დღეს დასმა ვსევოლოდ ვიშნევსკის ცნობილი „ოპტიმისტური ტრაგედია“ წარმოადგინა (თარგმანი დ. გაჩეჩილაძისა). აქ ლერი პაქსაშვილს, — სპექტაკლის დამდგმელსა და, ამავე დროს, მუსიკალურ გამფორმებელს, — მხარში კვლავ მხატვარი აივენგო ქელიძე და ქორეოგრაფი ბექარ მონავარდისაშვილი (საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი) ამოუდგნენ. სპექტაკლში დაკავებულია მთელი დასი და იგი გა-

დაწყვეტილია მეტად ორიგინალურად, ახლებურად — ნაცვლად წარსულიდან დაბრუნებული მეზღვაურებისა, თავდაპირველად სცენაზე ჩვენი თანამედროვე გოგონები გამოჩნდებიან, სცენა კი გემბანად ქცეულა, უკვე დაძველებულ და სამუზეუმო გემად. ამ გემზე მათ გამირული წარსულის ტრაგიკული განცდა დაეუფლებათ. და აი, ისევ დაღუპულ გამირთა გაცოცხლების მისტიკა! მისტიკა ამ სიტყვის კარგი, ჭანსალი, თეატრალური ცხოვრების გაგებით. ცოცხლებიან ვაინონენი — ა. ალაიძე, ჩოფურა — ჯ. ბერიძე, ალექსეი — ნ. ყურაშვილი, წინამძღოლი — დ. დვალისვილი, მეთაური — ა. ტაკიძე, ხრინწა — შ. ხაჯალია, ბოცმანი — ნ. ხიდურელი, მეზღვაურები და ოფიცრები — ვ. ციცილაშვილი, ნ. დუგლაძე, ნ. ფაცურია და ბალტიის ფლოტში პარტიის მიერ გაგზავნილი კომისარი ქალი — ვ. პაქსაშვილი. მეზღვაურთა შორის ამ შვენიერი, მტკიცე ნების ქალის მოულო-

დნელ გამოჩენას, მიუხედავად ბულ ცხოვრებას და ზვედრს უთვალთვალეს ქალთა ქორო (ნ. ბადალაშვილი, ირ. გაბუევა, მ. ტალიაშვილი, მ. ხარჩილავა, ლ. ქუთათელაძე), რომელიც ერთგვარად კომენტარსაც უკეთებს გამირთა მოქმედებას. სპექტაკლის ამგვარმა ფორმამ კიდევ უფრო გაუსვა ხაზი პიესის დრამატიზმს, უფრო გაარომანტიულა რევოლუციური წარსული, წლები, როცა არადაპიანური წინააღმდეგობების დაძლევა უხდებოდათ იმისათვის, რათა ნათელი ცხოვრება დაემკვიდრებინათ მომავალი თაობებისათვის. და აი, თეატრში ზის შთამომავლობა, რომელიც დიდი ტრაგედის, თავგანწირვის მოწმე ხდება. გაბედული კომისარი ქალი ანარქისტ მეზღვაურთა პირისპირ! რომელთან უნდა გამოძებნოს საერთო ენა, რომელი უნდა მოტეხოს! დგას კომისარი ქალი ჩოფურას, წინამძღოლისა და ხრინწას წინაშე და არც დრკება, თუმცა, ყოველი მათგანი ბელადად

სცენა სპექტაკლიდან „ყრუ ღმერთები“



თვლის თავს და სიტყვით თუ საქმით ავ ზრახვებს ამქლავნებს. და მინც იპოვნის თანამგზრობთ კომისარი ქალი, უპირველესად კი კომუნისტ ვინონენის სახით და რეჟისორმა განსაკუთრებული ღირებებით ააქდრა ვ. პაქსაშვილისა და ა. ალავეძის დუეტი — რომელშიც გამოავლინა გაუმხელელი გრძნობების სითბო და დრამატიზმი. კომისარი ქალი დიდი შინაგანი ძალისა და რწმენის წყალობით ახერხებს თავისი რთული მისიის აღსრულებას, — მისი მომხრეების რიცხვი იზრდება, თუმცა თავად გაბოროტებული წინამძღოლისა და ხრინწას მსხვერპლი ხდება. მეზღვაურთა მებრძოლი პოლკი მინც ჩამოყალიბდა და იგი ვადამწყვეტ ბრძოლაში მიდის — სევდა, პეროკია, რომანტიკა, ახლავს ამ საბედისწერო საბრძოლო სამზადისს და ის გმირული სული, ოპტიმიზმი, რაც ავტორმა სათაურწივე ჩააქსოვა.

ორივე სპექტაკლში მკვეთრად იგრძნობა ახალი თეატრის ხელწერა, თავისებური ხედვა, რთული სასცენო მოედნის თამამად ათვისების უნარი, ფრაზის პოეტური გააზრება, პლასტიკური წრთობა. — თუ მსახიობი ცერებზე ვერ დადგება, ჩემს თეატრში არ გამოდგებაო — ეს ლერი პაქსაშვილის სიტყვებია და ერთ-ერთი პრინციპი აქტიორის გამოზრდისა.

ასე დაიბადა თეატრი!

...თანამედროვეობის გარეშე თეატრი შორს ვერ წავა და, როგორც ვთქვით, ამაზე მთავარმა რეჟისორმა ადრევე იზრუნა, ადრევე მიმართა ჩვენს ცნობილ მწერალს ოტია იოსელიანს, რომელიც დიდი გულისყურით მოეკიდა საქმეს, რადგან მტკიცედ სწამს, რომ თეატრი დედაენის ციხე-სიმაგრეა, სიტყვის — ენის ზეიმი, რომ აქედან საქვეყნოდ ეღერს „ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთაველი“ — რო-

გორც ამბობდა აკაკი წერეთელი. მწერალმა ხორცი შესახა თეატრის სურვილს, — შექმნილიყო პისა, რომელიც მთავარი გმირი იქნებოდა მუშა ხალხი. სცენაზე მიათლაც შემოდიან მუშები გვარამი, საღირა, კახა, გურამი, ეუტუ, რომელთაც ანსახიერებენ. ხიდურელი, შ. ხაჯალია. (მათ ძველი მუშების სახეები შექმნეს), ი. ნიყრამე, ვ. ციცილაშვილი, მ. სეთურიძე. მათან ერთად არის ინჟინერი ანგი — ა. ტაკიძე. შემოდიან, მაგრამ სცენაზე არც ქარხნის სამაქროა, არც დირექტორის კაბინეტი, სცენაზე ტაძარია! ამ ძველ და მოხატულ ტაძარში (მხატვარი ა. ჭელიძე) მათ დედაბერი დახედებათ (მზია ტაღლიაშვილი). ის, ვინც ყოველი ქვისა და ჩუქურთმის ფასი იცის და თვლის ჩინივით უფრთხილდება წინაპართა მიერ დატოვებულ საუნჯეს.

პიესაში არის კიდევ ერთი ქალი — ნანო, რომელსაც ვიოლეტა პაქსაშვილი ანსახიერებს. ნანო არქიტექტორია, ხელოვნებათმცოდნე და ამ ტაძრის აღმდგენელი. სწორედ მის აქ ყოფნაში ჩამოვიდა ამ ტაძრის აღსადგენად მამამისის ქარხნიდან (მამა კი ახალი დაღუპულია) ბრიგადა, რომელსაც ხელმძღვანელობს ანგი (ა. ტაკიძე). მაგრამ საქმე არც ისე ადვილად წავა, როგორც ფიქრობდნენ. წამოიჭრება ზნეობის, პატიოსნების, შეუბღალავი სინდისის პრობლემა. ანუ საკითხი ასე დადგება: დიდი საქმე, საერთო საქმე შელახული სინდისითა და უსუფთაო ხელეობით ვერ აღსრულდება! ნუთუ ვინმე ბრალშია? ნუთუ რომელიმე მათგანი დამნაშავეა და ინიღბება? იწყება განსჯა, მსჯელობა. ზოგჯერ ბრალდებები. ბრალმდებელი კი ძირითადად ნანოა. ვიოლეტა პაქსაშვილმა შეძლო გადმოეცა დარდით შეძრული ახალგაზრდა ქალის გულისსტკივილი, მის აფორიაქებულ

სულში აღძრული ეპქები.
რის გამოც იგი წინააღმდეგია
რომელიმე მათგანმა ხელი შეა-
ხოს ტაძრის წმინდა კედლებს,
ვიდრე არ დარწმუნდება მათ სი-
მართლესში. ეპქი კი მაშის სიკვ-
დილთან არის დაკავშირებული,
რაც საამქროში მომხდარი უბე-
დური შემთხვევის შედეგია. აქ
მორალური ბრალდებებია. — საქ-
მისადმი მეტი გულისყურის, წინ-
დახედულობის გამოჩენის, ერთ-
მანეთის გაფრთხილებისა და
ურთიერთსიყვარულის ქადაგებაა.
პიესაში მოქმედებას მსჯელობა
ჰარბობს, ამიტომ იგი რამდენად-
მე რიტორიკული ხასიათისაა და
ამანაც განაპირობა, ალბათ, სექ-
ტაკლის მონოტონურობა. მაგრამ
თავად ჩანაფიქრი დრამატული ნა-
წარმოებისა და, ამდენად, სცენუ-
რისაც, იშითაა საინტერესო, რომ
აქ უნებლიე დანაშაულზეა კამა-
თი, იურიდიული საბაბი აქ არ
არსებობს, ამიტომაც გამოძიებე-
ლი თავისი ტრაფარეტული საგა-
მომძიებლო „სისტემით“ ირო-
ნიზირებულადაც კი წარმოსახა
დ. დვალისევიძე.

ასე რომ, აქ დღევანდელი კაი
ყმის თემა წამოიჭრა! თუმცა, ეს
თემა დიდი ხანია თან სდევს ლე-
რი პაქსაშვილს. მას სურს დღე-
ვანდელ დრამატურგიაში ჰპოვოს
ვაჟასეული ალუდას ორეული!

რაკი ერთ დიდ ნატერას და
საერთო საქმეს თავი დაადგა, ალ-
ბათ, წადილსაც აიხდენს, — მის
გვერდით ხომ ქართული მწერლო-
ბის გამოჩენილი ოსტატები ოტია
იოსელიანი, ოთარ ჩხეიძე, რევაზ
რანიშვილი დგანან. სხვებიც აუ-
ბაჰენ მზარს და უნდა ვიფიქროთ,
რომ თბილისის ახალ სახელმწი-
ფო დრამატული თეატრის სცენა-
ზე ხშირად შევხვდებით ჩვენი
თანამედროვეობის ღირსეულ გმი-
რებს, დღევანდელ ქეთელაურებს!

რაიონული და საქალაქო თეატრები
რანსუბლიკის წამყვანი კოლექტივების
დონეზე.

ახალი

მიჯნეზისაკენ

ვალენტინა დიკოვა

აფხაზეთის ს. ჰანბას სახელობის სახელ-
მწიფო დრამატულ თეატრს ერთ-ერთი წამყ-
ვანი ადგილი უჭირავს ჩვენი რესპუბლიკის
თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში.

აფხაზეთი დრამატული თეატრის მხატვ-
რულ პოზიციასა და შემოქმედებით კონცეპ-
ციას განაპირობებს დაძაბული და მუყაითი



სცენა სპექტაკლიდან „ალორძინება“ სმელიანსკაია — ს. აგუმა, ავტორი — ა. ერმოლოვი

ყოველდღიური შრომა. ჩანაფიქრის მასშტაბურობა, სცენური ფანტაზიის დაუოკებელი სწრაფვა ამ შემოქმედებით კოლექტივს უბიძგებს სცენური გამომსახველობის საკუთარი ეროვნულ-თვითმყოფადი ფორმების კიდევ უფრო ინტენსიური ძიებისაკენ. ამით აიხსნება სწორედ რეპერტუარის დაფიქრებული, გულმოდგინე შერჩევა, მისი ღრმა სცენური გააზრება. თეატრი მუდამ ერთგული რჩება შემოქმედებელი, ინდივიდუალური მხატვრული კრიტიციუმი, რაც გამოირიცხავს მის შემოქმედებაში ერთდღიანი დადგმების შესაძლებლობას.

რჩება რა ეროვნული გმირულ-რომანტიკული და კომედიური თეატრის ტრადიციების ერთგული, აფხაზური თეატრი სულ უფრო აფართოებს თავისი ინტერესების სფეროს, ღრმად იკვლევს ადამიანის ფსიქიკას, მის სულიერ სამყაროს. ამოუწურავი, ყოვლისმომცველია თეატრისათვის ადამიანის — პიროვნების სულის შემეცნება, სურვილი — ესაუბროს მაყურებელს პიროვნებას საზოგადოებასთან ურთიერთობის სერიოზულ ასპექტებზე. ამ მიზნით მიმართავს როგორც კლასიკის ნიმუშებს, ისე თანამედროვე დრამატურგთა ნაწარმოებებს, ფილოსოფიურ გამოკვლევებს.

ადამიანზე ფიქრი, ადამიანზე ზრუნვა განაპირობებს თეატრის ძიებებს სხვადასხვა ენისა და სტილურ მანერაში. ამიტომ გასა-

გები ხდება, რატომ აირჩია თეატრმა სწორედ ის ნაწარმოებები, 50-წლიანი იუბილეს შემდეგ რომ უკვე გამოჩნდა თეატრის აფიშაზე, ანდა რომელზეც თეატრი ახლა მუშაობს. შ. ჭკადუას „თოჯინა“ და ა. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“, ე. სიმ-სიმის „შორეული შხის სხივები“ და მ. გორკის „უკანასკნელი“, ლ. ბრეჟენევის „ალორძინება“ და შექსპირის „მაკბეტი“, ა. არგუნის „მთები ზღვას გადასცქერიან“ და ფ. დიურენმატის „მილიონერი ქალის ვიზიტი“ — აი, თეატრის დღევანდელი დღე, თავისი მღელვარებით, წარმატებებითა და მოულოდნელობებით.

როგორც ყოველი ეროვნული კოლექტივი, აფხაზური თეატრი თავის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს ეროვნულ დრამატურგიას.

თანამედროვე აფხაზური დრამატურგია მჭიდროდ უკავშირდება ხალხის ცხოვრებას. იგი მოიცავს საზოგადოებრივი ყოფის საკმაოდ ფართო წრეს. გვიჩვენებს ცხოვრების გარდაქმნას ქალაქად და სოფლად, დაგვიანებს ადამიანთა ურთიერთობაში მომხდარ ცვლილებებს წარმოებასა და ყოფაში, თამამად აყენებს პოლიტიკურ, სოციალურ და მორალურ საკითხებს, ვგესაუბრება მოქალაქეობრივ მოვალეობაზე, საბჭოთა პატრიოტიზმზე, ხალხთა მეგობრობაზე. აფხაზური დრამატურგია ქაბუჯობის ხანას განიცდის ადგილობრივი ლიტერატორები ყოველთვის



ვერ ართმევენ თავს ამ სირთულეებს, ყოველთვის ვერ სძლევენ „თეატრის სპეციფიკის“, „ცხოვრების ხედვას“ დაუფლების აულოფენებას. თავისი აზრების, გრძნობების გადმოსაცემად უფრო ხშირად მიმართავენ პროზის განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს. ამიტომ თეატრი ხშირად მეტ-ნაკლებად თანამედროვე დრამატურგიული მასალიდან თავად ჩამოქნის სცენურ ნაწარმოებს, ამასთან, იშვიათი სიფაქიზით ინახავს პირველწყაროს ფასეულ მარცვალს, რითაც ეხმარება ავტორებს, განამტკიცებს ლიტერატორებთან მეგობრობას.

ასეთი თანამეგობრობა, ურთიერთგაგება აკავშირებს თეატრს ადგილობრივ ავტორებთან: ბ. შინკუბასა და ნ. თარბასთან, შ. ავინჯალთან და ა. აგრბასთან, ა. მუქბასთან და შ. ფაჩალიასთან, ა. არგუნთან და რ. ჯობუასთან.

ცნობილი აფხაზი მწერლის შ. ჭკადუას შემოქმედება, რომელთანაც თეატრს მრავალწლიანი მეგობრობა აკავშირებს, გამსჭვალულია ღრმა მოქალაქეობრივი პათოსით. იგი აქტიურად ეხმარება თანამედროვე საზოგადოების ეთიკისა და მორალის მღელვარე საკითხებს, თეატრის მხატვრულ მსწრაფეობებს. მწერლის პოზიცია ყოველთვის ნათელია — იგი აქტიურად ერევა ცხოვრებისეულ საკითხებში, გმობს ზოგიერთ ფუძველგამოცილ ჩვევასა და წესს. სატირის მოშველიებით ამხელს უმეცრებას, ფარისევლობას, ძველის გადმონაშთის ყოველგვარ გამოვლინებას.

ყოველივე ეს და ოჯახის, ქორწინებისა და სიყვარულის დაუწერელი კანონების უკიდურესობა დაედო საფუძვლად შ. ჭკადუას ახალ პიესას „თოჯინა“. მას „ნაღვლიანი კომედია“ უწოდა თავად ავტორმა. თბრობის სიმბუნისა და სქემატურობის მიუხედავად პიესა ჩაგვაფიქრებს ადამიანთა ბედზე. თეატრის მთავარი რეჟისორი დ. კორტავა ამ სქემატურობაზე დაყრდნობით შეეცადა ფორმალურ-თეატრალური სიუჟეტის პიესისათვის მიენიჭებინა თეატრალურობა, ფილოსოფიურობაც კი ირონიასა და სარკაზმში შეზავებული. სპექტაკლის ასეთი გადაწყვეტა რეჟისორს უკარნახა, ჯერ ერთი, პიესაში დაყენებული პრობლემის სიმწვავემ და, მეორეც, წვრილთემიანობით გატაცების საშიშროებამ, რაც შეიძლებოდა გამოეწვია პიესის ზერელე წაკითხვას.

რეჟისურას ორგანულად შეერწყა პიესის ე. კოტლიაროვისეული მხატვრობა. მხატვარმა ზედმიწევნით რეალისტურად, უწვე-

სცენა სპექტაკლიდან „ალორძინება“





რილმანესი ყოფითი დეტალებით დაგვიატა: სცენაზე სოფლის ორსართულიანი ჯვართო, მყუდრო სახლი, სადაც მამაპაპურად დაბუდებულან მისი ბატონები. ამით ე. კოტილაროვმა ხაზი გაუსვა იმას, რომ ასეთი სიტუაცია ჩვეულებრივია ჩვენს სოფლებში.

პიესაში მოთბობილია დედა-შვილის ამბავი. დედის ერთადერთი სანუკვარი ოცნებაა შვილის დაქორწინება. მაგრამ რაოდენ დამულეველია ხშირად მშობლების ჩარევა შვილების ბედ-იღბალში, მათ სულიერ სამყაროში. ოჯახური ბედნიერების პრინციპების გაუქვლმართების, უაზრო ეროვნული ცრურწმენებისადმი ბრმა მორჩილების, „მამებისა და შვილების“ სამარადისო პრობლემაა წამოჭრილი აფხაზური თეატრის ამ ახალ სპექტაკლში.

უსვამს რა ხაზს კონტრასტს შესაძლებელსა და ნამდვილს შორის, დამობის ღირსსა და წასახლისებელს შორის, რეჟისორი უფრო მკვეთრად გამოთქვამს პროტესტს ძველის გადმონაშთებისადმი.

რეჟისორის ჩანაფიქრს სწორად განაზოცთელებს მსახიობთა ანსამბლი, რომლის ცოცხალ მოქმედებაზეც გადააქვს მას მხატვრული მამხილებლობის მთელი სიმძიმე. ყველა ერთად და თვითველი ცალ-ცალკე ინდივიდუალურია. სცენური სახეები, თითქოს შექმნილი ფსიქოლოგიზმისა და საციტროკო კარიკატურის შერწყმის გზით. თავს არ გა-

ბეზრებენ, ისე გიწვევენ გულახდილობისკენ, ჩაგაფიქრებენ, ერთი წუთით, მაგრამ უმჯობესად მიგახედებენ უკან, განვლილი გზისკენ. საკუთარი ცხოვრებისკენ და, იქნებ, ეჭვსაც შეგატანინებენ საკუთარი პრინციპებისა და პოზიციების სისწორეში.

მართალია, თითქმის შეუძლებელია დაიჯერო კაფანსანიირი მოსიყვარულე, დესპოტემოციურად და ფსიქოლოგიურად შეზღუდული ქალის, დედის რეალურობა, ამისკენ არც სპექტაკლის ავტორები გვიბიძგებენ. კაფა, საქართველოსა და აფხაზეთის დამახტრებული არტისტის ს. აგუმაას შესრულებით გარკვეულ ვითარებაში დამაჯერებლობის ძალით აღჭურვილი პირობითი ტიპია. სცენური უშუალობისა და გამომსახველობის ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობი ამ როლში გაოცებს აქტიორულ ფერთა უჩვეულობითა და სიახლით.

ს. აგუმაა — კაფა აგრესიულია ჯერ პირველი რძლის — უსიტყვო, გულისხმიერი დამთმობი აღანას (ტ. ავიძბა) მიმართ, შემდეგ კი ამაყი და „უზომოდ“ ემანსიპირებული ტიტას (ი. კოლონია), ავრეთვე, მორცხვი სოფლის მასწავლებლის მიმოზას (ი. კაპარავა), მონჩუბარი ჟოზეფინას (მ. გერია) მიმართაც. საბოლოოდ თვითონ ხდება მათი თავდასხმების ობიექტი და სთხოვს შვილ მოიყვანოს ისევე ის ცოლი, „სადილებს რომ ხარშავდა“, მაგრამ ეს ნაბიჯი კაფას ხასიათის

სცენა სპექტაკლიდან „ალორძინება“



ევოლუციის შედეგი როდია, ის ვერასოდეს ვერ გაიგებს რა დაკარგა ალანის სახით. ეს მხოლოდ მომდევნო რძლისგან თავდასაცავ სკლაა.

კაფას სახე მოკლებულია ყოველგვარ ადამიანურობას. ხანდახან გამოკრთება ხოლმე მასში უკიდურესი ეგოცენტრიზმი და სწორედ ამით და არა ქალური, დედური სიკეთით აიხსნება ის, რომ კაფა ბოლოს ეგუება უკანასკნელი რძლის მიერ თავსმოხვეულ „ყოვლად კმაყოფილი“ დედამთილის მდგობარობას. რა ქნას, ასეთია ცხოვრება — აი, ავლუა-კაფას რკინისებური ლოგიკა სპექტაკლის ბოლოს.

მისი ყველაზე ახლობელი მეზობელი ვუდინანიც კი (საქართველოს და აფხაზეთის სახ. არტ. მ. ფაჩალია) საბოლოოდ ამოიციბოს რა კაფას უსულგულობას, აღარ უთანაგრძნობს, მოიქცეობს აფასებს საქმის ვითარებას.

სპექტაკლის ყველაზე მოულოდნელ, ცოტა უცნაურ პერსონაჟად გამოიყურება ბაჩა — ზ. ამქვაბი. მის პირველ გამოჩენას სცენაზე შეცდომაში შეყავს მაყურებელი და სპექტაკლის მონაწილენიც კი. სულელური ხითხითი, ოდნავ მამაკაცური, უხეში მოძრაობები. აკვიატებული აზრი, გათხოვდეს, რა-დაც არ უნდა დაუჯდეს, შემდეგ მოთავხედო დამოკიდებულება „ახლადგამოცხვარ“ ქმართან და დედამთილთან... მაგრამ ეს ყველაფერი დასაწყისშია.

ფრთხილად, თანდათანობით ხსნის ზ. ამქვაბი თავისი გმირის ხასიათის მომზიბელელობას. მოჩვენებითი გაუთლელობის იქით ავლენს იგი ვაჟკაცობასა და ნებისყოფას, რწმუნას იმისა, რომ მისი ქმარი ჭკვიანი, კეთილი და სხვათაგან გამორჩეულია. ბაჩას სახე სპექტაკლში სიკეთის სიმბოლოდ იქცევა იმათთვის, ვინც ერთხელ გამოსცადა სიმწარე ცხოვრებაში.

არდონბეიმ (აფხაზეთის დამს. არტ. ა. ტონია) კი მართლაც გამოსცადა სიმწარე, ვერ გამოიჩინა საჭირო სიმტკიცე, ვერ დაიცვა საკუთარი ბედნიერება „დედა — ძუ მეგლისაგან“ ტონიას არდონბეი პასიური, უმოქმედო არსებაა, თოჯინა. დედამისის მითითებებით ცხოვრობს, არ აქვს საკუთარი აზრი და ხმა. ამიტომ სავესებით კანონზომიერია, რომ მან ვერ გამოხაზა თავის თავში ძალა უხეში რუტინის წინააღმდეგ საბრძოლველად და დაეშვა ძირს, ღვინოს მიეძალა, ამით ცდილობს

საკუთარი უძლურების ჩახშობას. მოიხრება დააღწევს თავს ალკოჰოლიზმის სენს, ვინა-
მით მისი ცხოვრების ოპტიმისტური მიმართუ-
ბექტივა? ამაზე პასუხს დრამატურგიული მასალა არ იძლევა.

აფხაზური თეატრი მუდამ ისწრაფვის სპექტაკლებში აღბეჭდოს თანამედროვეობის ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა, რითაც ასე მდიდარია ჩვენი დღევანდელი ცხოვრება. სკკ XXVI ყრილობის გადაწყვეტილებათა ცხოვრებაში გატარების მიზნით თეატრმა გადაწყვიტა თავის სცენაზე ეჩვენებინა ი: უდიდესი როლი, რასაც ჩვენი ქვეყნის კომუნისტური პარტია ასრულებს საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრებაში და ბუნებრივია, რომ თავისი არჩევანი ლ. ი. ბრეჟნევის წიგნზე „ალორძინება“ შეაჩერა.

„ალორძინება“ ღრმა პარტიულობით, გასაოცარი ცხოვრებისეული და მხატვრული სიმართლით აღწერს ომის შემდგომი წლების გმირულ ყოველდღიურობას, როდესაც ხუთწლიანი ომით, შიმშილით, უძილობით მოქანცული საბჭოთა ხალხი პარტიის ბრძნული ხელმძღვანელობით, არაადამიანური შემართებით აღადგენდა სახალხო მეურნეობას.

„ალორძინების“ დაბადებას ეროვნულ სცენაზე (ინსცენირება ეკუთვნის ცნობილ მწერალს ნ. შიროშინიენოს) მოუთმენლად ელოდნენ არა მარტო თეატრალური მოღვაწენი, არამედ მთელი ჩვენი საზოგადოებრიობა.

აფხაზური თეატრის „ალორძინება“ საბჭოთა ხალხისა და პარტიის ჰიმნად, ჩვენი დღეების მრავალხმიან ორატორიად აღეღრდა. მასშტაბურად, დამაჯერებლად წარმოსახა მან გამარჯვებული საბჭოთა ხალხის შრომითი მიღწევები.

უკრაინის სახალხო არტისტმა, რსფსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ვ. ტერენტიევმა აფხაზურ სცენაზე შექმნა უჩვეულოდ მაღალი დედური, ფილოსოფიური და პარტიულ-პოლიტიკური პოეტის შემოქმედის ნაწარმოები. მაღალი ზნეობრიობის, ვაჟკაცობის და სტოიციზმის პრობლემები, სიკეთის, თავდადების, თავგანწირვის და კომუნისტური უკომპრომისობის იდეალები, პუმანიზმის პოზიციების, ინტერნაციონალიზმის ბრძნული პარტიულობის პრინციპების დამკვიდრება, რითაც ხასიათდება ლ. ი. ბრეჟნევის წიგნი, ახლებურად წარმოჩინდა

კონკრეტულ სცენურ ხასიათებსა და დრამატულ კოლიზიებში.

ვ. ტერენტევი პროფესიულად, მდიდარი შემოქმედებითი გამოცდილების ოსტატური გამოყენებით პოულობს სცენური წონასწორობის მრავალფეროვან წახნაგებს, რომელთა საშუალებით შთამბეჭდავი სცენური ერთ ამეტყველებს მოგონებების წიგნის პუბლიცისტიკას, დოკუმენტალიზმს, ქმნის მკვეთრ მხატვრულ სახეებს.

მაყურებელი სპექტაკლის, სცენაზე გათამაშებული მოვლენების უშუალო მონაწილეა. ხიდი (მხატვარი სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ა. კრივოშინი), გადებული ავანსცენიდან მაყურებელთა დარბაზის ცენტრში, სიმბოლურია, იგი, ასე ვთქვათ, აფართოება სცენის პერსპექტივას, და ამარჯ დროს ისახება იმ გზად, რომელიც დარბაზში მსხდომთ წარსულს აგონებს.

...როგორც კი შეწყდა ზარბაზნების გუგუნი, ხალხმა დაიწყო მშვიდობიანი ცხოვრების მშენებლობანი. პირველი მათგანი იყო „ზაპოროჟშენი“.

მაღალი ემოციური დატვირთვით გვიჩვენებს თეატრი თუ როგორ მინიმალურ ვადებში აღდგებოდა დანგრეული, განადგურებული. შთამბეჭდავია სპექტაკლში ეპიზოდი — მშენებლობაზე ჩამოვარდნილი ამწეს აღმართვა. კოლექტივიზმის რა მაღალი გრძნობა, სოლიდარობა ამოძრავებს ადამიანებს, როცა მექანიკის გარეშე ნახევარ საათში ასრულებენ ექვსი საათის სამუშაოს, მაყურებელს შეძრავს ნახევრადმთიერი ადამიანების შრომითი შემართება — გააკეთონ თითქმის შეუძლებელი. ეს სცენა იკითხება, როგორც სიმბოლური ასოციაცია მთელი ჩვენი ქვეყნის ომისშემდგომი პერიოდის აღორძინებისა.

სპექტაკლში ბევრია საინტერესო, ძალზე თავისებურად აწყობილი მასობრივი სცენა, რომლებიც სპექტაკლს ეპიკური თხრობის ხასიათს ანიჭებენ და გამსჭვალული არიან დროის მაჟისცემით, ცხოვრებისეული სიმართლით.

ძნელია, თეატრალური კრიტიკის ენითაც კი ძნელია იმის ახსნა, თუ რა გზით მიღწია შემოქმედებითმა კოლექტივმა მრავალსახა ცოცხალი ბრბოდან, სცენას რომ ავსებს, წარმოეჩინა ინდივიდუალური სახეები, ინდივიდუალური ხასიათები.

ძნელია ყველა იმ საინტერესო სახის წამოთვლა, „აღორძინების“ სცენა რომ არის დასახლებული. ყველა, ეპიკურად მოთავარ როლს თამაშობს, ერთნაირად ძლიერია, სცენაზე ყველა ანსახიერებს ეპოპეას, სადაც არ არიან მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, არის მხოლოდ პარტია და ხალხი, და მათი ურღვევი ერთიანობა — დიდი, ნაყოფიერი და ქმედითი.

ამ ერთიანობის მიღწევა, უპირველეს ყოვლისა, ცენტრალური როლის — ავტორის — შემსრულებლის დამსახურებაა. დიდი პარტიული და პოლიტიკური ხელმძღვანელი (აფხაზეთის დამს. არტ. ა. ერმოლოვი) უბრალო მთხრობელის როლში როდი გამოდის, ა. ერმოლოვი არამარტო ახედებს მაყურებელს წარსულში, იგი ჩააფიქრებს კიდევ მას დღევანდელ დღეზე, გონივრულად შეფასებინებს თანამედროვეობას. დღევანდელია ეს ხომ ომისშემდგომი აღორძინების ბუნებრივი გაგრძელებაა, აღორძინებისა, ასე ლამაზად, ასე შთამბეჭდავად რომ წარმოგვიდგინა თეატრმა სცენაზე. ა. ერმოლოვმა პირველ რიგში ჩაზო გაუსვა თავისი გმირის პირუთვნელ მასშტაბურობას, გვიჩვენა მნიშვნელოვანი, გამორჩეული ხასიათი. ერმოლოვის მიერ წარმოსახული გმირის ძალა მაყურებელთან სიახლოვესა და მის გამგებანიობაშია.

ბევრი ღირსება აქვს მთლიანად სპექტაკლ „აღორძინებას“ — იდეურ-ესთეტიკური მრავალბლანიანობა და დადგმის მწვევა პრობლემატურობა, ღრმა მოქალაქეობრივი პათოსი, მთელი რიგი თემატური და მხატვრული საკითხების აშკარა, საბძოლო აქტუალობა, თეატრმა სცენურად ამ მეტად საინტერესო ნაწარმოებში შეუცდომლად გაამახვილა საპირო აქცენტები, აგიტაციურობის გარკვეული კომპლექსიც კი გამოიყენა. და კოლექტივის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ თავი აარიდა მშრალ პლაკატურობას და ილუსტრაციულობას. ამიტომ მივიღეთ ღრმად თანამედროვე, აქტუალური სპექტაკლი, რომელიც მაყურებელს ვრცელ მასალას აწვდის განსჯისთვის.

„აღორძინება“ ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი ფურცელია არა მარტო მიმდინარე სეზონისა, არამედ მთლიანად თანამედროვე აფხაზეთური თეატრალური ხელოვნების ისტორიისა და ახალი დიდი გზის დასაწყისის მოასწავებს. ამ გზის მნიშვნელოვანი რგოლი, ეროვნუ-

ფერწერის ენაზე

ფარნაოზ ლაბიაშვილი

ლი დრამატურგიის ათვისებასა და კემპარიტად ხალხური, უაქტიურესი ელერადობის სცენური ნაწარმოებების შექმნასთან ერთად, არის აგრეთვე კლასიკური მემკვიდრეობის ურიცხვი სიმდიდრის შინაარსიანი სცენური გააზრება. კლასიკის სცენური ინტერპრეტაციისათვის თეატრი გულმოდგინედ იცავს პირველწყაროს და გამოირიცხავს ყოველგვარ „გათანამედროვეობას“, კლასიკის ექსპერიმენტულ წაქითხვას. თეატრი ცდილობს კლასიკური ნაწარმოების ახლებურ ელერადობას მაღალწიის იმ ნაკლებად ცნობილი კუთხეების, წახანაგების წარმოჩენით, რომლებიც თანამედროვეობის სულიერ მოთხოვნებს პასუხობს და რომლებიც კლასიკური ხელოვნების ნიმუშების მუდმივი სიჭაბუქის საიდუმლოებას შეადგენს.

თუმცა კლასიკური ნაწარმოებისადმი ასეთი დამოკიდებულება სრულიადაც არ ნიშნავს დამდგმელების მიერ სცენური გამომსახველობის მეთოდებისა და აკადემიური ერთფეროვნების გამოყენებას. როგორც ყველა ცოცხალი და საინტერესოდ მოაზროვნე თეატრალური კოლექტივი, აფხაზური თეატრიც კლასიკის განხორციელებისას აქტიურად ეძებს არაორდინარულ, შთამბეჭდავ სცენურ გადაწყვეტას, ავტორისეული აზრის სიღრმეებში წვდომის ხალკვეთ და გამომსახველ საშუალებებს. დაე, ეს ძიება ყოველთვის წარმატებას ნუ მოიტანს, მხედველობაში გვაქვს ერთი ბოლოდროინდელი ნამუშევარი თეატრისა, გრიბოედოვის „ვაი ქუჩისაგან“ (რეჟისორი ვ. კოვე), სადაც გარეგნული ფორმითა და დღევლარქნილი სცენური ეფექტებით გატაცებაში ჩრდილი მიაყენა ამ გენიალურ ნაწარმოებს, მაგრამ ეს ძიება ყოველთვის წინსვლაა, შემოქმედების ინდივიდუალობის გამოვლენა.

შემოქმედებითი ხელწერის თავისებურება, გამოკვეთილი აქტიორული ნამუშევრები, ცალკეული დადგმების მასშტაბურობა და მხატვრული დამაჯერებლობა უფლებას გვაძლევს ვიმსჯელოთ აფხაზური თეატრის მსოფლშეგარძნების სიფართოვეზე. აფხაზურ თეატრს თავდაუზოგავი შრომით თავისი წვლილი შეაქვს მრავალეროვანი საბჭოთა ელტურის განვითარების საქმეში.

ბურამ ქუთათელაძემ ჩემი მომდევნო თაობის მხატვარი, მაგრამ ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი ხასიათის წუხილითა და სიხარულით ერთობ მახლობელი და გასაგები. მოგვწონდა მისი ნატურისათვის დამახასიათებელი შინაგანი დაუკმაყოფილებლობა და მხატვრული ძიების ვნებიანი ჟინი, რის გამოც მისი შემოქმედების ხვალისდელი დღე მრავალ მოულოდნელობასა და მხატვრულ მიგნებას გვპირდებოდა. ეს კი მას ჩვენს წრეში — აკადემიის პედაგოგ მხატვრებში მაღალ რეპუტაციას უქმნიდა.

როგორც კემპარიტ კაცურ-კაცის სჩვევია, ის ვერ იტანდა უსამართლობას და გაუბრუნდა ყალბ სიტუაციებს. ჰქონდა ძალუმად გამოხატული სიმპატიები, ანტიპატივი და მოკარბებული ემოციების გამო ადვილად

კარგავდა წონასწორობას კამათსა თუ დავაში.

არასოდეს არ მინახავს იგი თვითმკაყოფილი ნებური კაცის პოზით. მხატვრის სახეზე გამოხატული თვითმკაყოფილება გონებრივი შეზღუდულობის ნიშნად მიაჩნდა, რის გამო უარყოფით რეაქციას ასეთი ადამიანის მიმართ უმალ ავლენდა.

მხატვრობაზე, კერძოდ ფერწერაზე, უზომოდ შეყვარებული, უდიდეს მოკრძალებას იჩენდა საკუთარი შემოქმედების მიმართ და თავისი თავისადმი მალალი მომთხოვნელობის გამო გამოფენაზე ძალიან ცოტა ნამუშევარი გამოჰქონდა, თანაც იშვიათად.

მისი პიროვნების ზნეობრივი-ფსიქიკური ხასიათის ეს ბრწყინვალე ნიშნები ბევრს ლაპარაკობს მხატვარზე.

ბევრი ვიცოდით და მისგან ბევრ კარგსაც ველოდით, მაგრამ პერსონალურმა გამოფენამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა... და რა გულდასწყვეტია, რომ ამ მალალი ესთეტიკური აზრის მატარებელი ნამუშევრების გამოფენა-გამომხუერებაში მონაწილეობა არ მიიღეს ისეთი მალალი რეპუტაციის მქონე მხატვრებმა, როგორც მისი სიყრმის მეგობრები არიან, რომლებიც მტკიცე კონცეფციის მქონე ექსპოზიციით, ვფიქრობ, ღირსეულად წარმოსახავდნენ მის სურათებში მატერიალიზებული სულის განუმეორებელ კეთილშობილებას და ამისათვის არ დასჭირდებოდათ სხვა დამხმარე საილუსტრაციო მასალა, რადგან გურამ ქუთათელაძე იმ დონის მხატვარია, რომლის შესაცნობად მისი სხივანათელი სურათებია არსებითი და ამომწურავი, ფერწერის პროგრესული ტენდენციებით, ღრმად სპეციფიკური პრობლემატიკითა და მხატვრული დირებულებით ჩვეულებრივ მასშტაბებს რომ აღემატება.

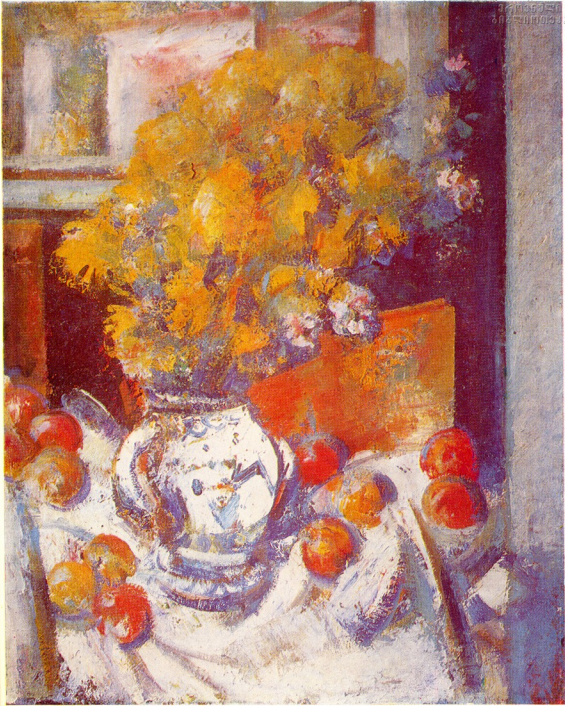
ფერის საკითხთან დაკავშირებით მხატვრები განიყოფებიან კოლორისტებად და არაკოლორისტებად. გურამ ქუთათელაძე ბრწყინვალე კოლორისტია. მის ნამუშევრებში იკითხება ფერით აზროვნების მწყობრი სისტემა, სადაც უღამაზეს ფენომენს — ფერს ეძლევა გაორკეცებული ფუნქცია და ფერის მაქსიმალური დატვირთვითა და პრინციპული აქტივიზაციით იმერწება სურათის გამომსახველობითი ეფექტიცა და მხატვრული მთლიანობაც.

სწორად ურევენ ცნება „გამას“ კოლორისტის ცნებაში, ჩემი აზრით: გამა ფერწერაში საშუალო და დაბალი რეგისტრის მქონე მონათესავე ტონების პასიური ჩანაცვლებით ერთი მთლიანის შესადგენად და არ მოითხოვს კოლორისტულ ნიქს; იგი კომპრომისული ხასიათის ხელოვნებაა. კოლორტი — დაპირისპირებული პლასტების დრამატული ერთიანობა, მრავალფეროვნების ერთიანობაა უპირატესად, ჭეშმარიტი ფერწერა და სუფთა ხელოვნებაა, რომელსაც ბრწყინვალე სუბიექტური მონაცემები სჭირდება. — სპეციფიკაში ფართო აზროვნების უნარი, სიღრმისეული და მახვილი, ყოვლისმომცველი ხედვა, ვნებიანი და ემოციური ნატურა და მდიდარი, ორგანიულად მორგებული ვირტუალური ტექნიკა, ყველა ამას კი ადამიანის ერთი სიცოცხლე არ ყოფნის, ამის დადასტურებაა აწ გარდაცვლილი გურამ ქუთათელაძის ცხოვრება და შემოქმედება, რომელიც ნამდვილი მარტივობაა, — შემოქმედებისათვის და ფერწერისათვის რაინდული თავგანწირვაა. ასე ბოლომდე ფერს მიდევნებელი ხელზვანი იშვიათია ქვეყანაზე.

დავით კაკაბაძის ვაბედული ძიებების შემდეგ არავის გაუშვებია ფერწერა დამხმარე კომპონენტებიდან და ტრადიციული ანტირაიდიდან ისეთი ტაქტი, დამაჯერებლობითა და მხატვრული მიგნებებით, როგორც ეს მხატვარმა გურამ ქუთათელაძემ შეძლო.

თუ მხატვრობა საერთოდ აზრისა და განცდის, ფიქრებისა და ემოციების უშუალოდ მასალაში განსაკუთრებული გამოხატვის ღვთაებრივი უნარია, გურამ ქუთათელაძის შემოქმედება ფერში განკვეთილი სათქმელის სპეციფიკური განცდა და მისი ფერშივე ფიქსირება, ფერში წარმოჩენაა. მისთვის ფერწერა განცდის ხელოვნებაა უპირატესად: განცდა არა მარტო იმისა, რასაც ეხება, არამედ იმისიც, რითიც და როგორც ეხება. ამ ორი ფაქტორის განცდის ერთობლობა განაპირობებს ავსა და კარგს ფერწერაში საერთოდ და მხატვარ გურამ ქუთათელაძის შემოქმედებაში კერძოდ.

მხატვრობისა და, კერძოდ, ფერწერის გაგების ასეთმა ასპექტმა იხსნა მსოფლიო მხატვრობა ჯერ ადრე, იტალიური მანერიზმიდან — კარავაჯოს სკოლის გადაყვითლებული ინფექციიდან, პოლანდიური სკოლის მხოხავი ნატურალიზმიდან, შემდეგ ფრან-



კ. ხაჩაძის ნახატი



ՄԱՍԻՍԻ ԳՅՈՒՆ

ՄԱՍԻՍԻ ԳՅՈՒՆ



ՄԱՍԻՍԻ ԳՅՈՒՆ

პარიზის ქუთხე



მხატვრის სახელოსნოში



კვიზაგი





ეროვნული

ბიბლიოთეკა

ნატურმორტი თუ მკვლევართა



მკვლელობა





ՅգոՆՅճճ



ՅՅՅՅՅՅՅ

ՅԵԵԵԵԵԵԵ

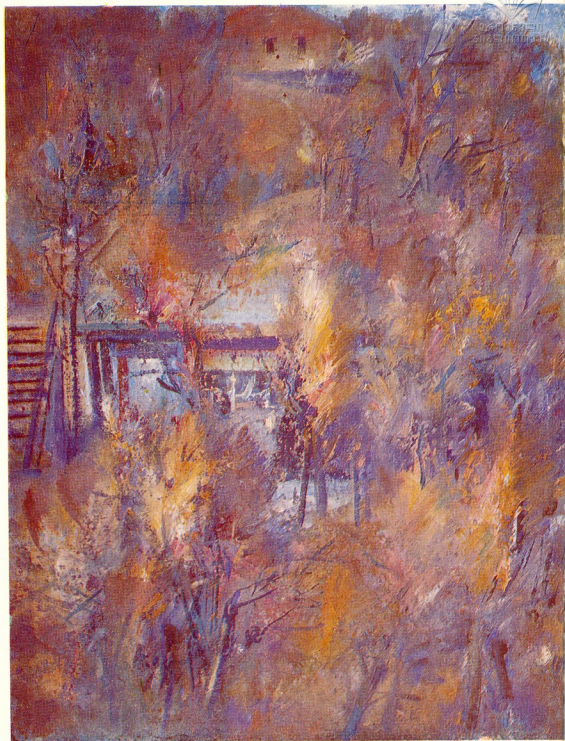
ს ა ბ ე რ ე ბ ი ა

ს ა ბ ე რ ე ბ ი ა



ს ა ბ ე რ ე ბ ი ა





მკვანის შემოღობვა

გული კლასიციზმის წამლეკავი ნიაღვრები-
დან; ეს პოზიცია გვეფარავს დღესაც მოდერ-
ნისტურ, მხატვრობის თავგასული უმეცრე-
ბიდან და ავანტიურებიდან მხატვრობაში.

იყო დრო, როცა მხატვრობის მესვეურნი
ვიწრო გაგებას იჩენდნენ მხატვრობის არსის
და დანიშნულების გარკვევისას, უგულებელ-
ყოფდნენ მხატვრობის სპეციფიკურ, პროგრე-
სულ პრაბლემატიკას, ხელოვნურად ზღუდა-
ვდნენ რეალიზმის არსის ფართო გაგებას და
მხატვრობაში უზენაეს და ერთადერთ ესთე-
ტიკურ კოორდინატად სინამდვილის პასიურ,
ილუზიურ მოდელს აცხადებდნენ.

ჭეიმ-თ იფრებოდა ფოტოგრაფიული ყაი-
ლის, ილუზიური მხატვრობის ბანალური
ნიმუშები, ხოლო გამორჩეული შემოქმედე-
ლთი ინდივიდუალობის განმსახვრელი
მხატვრული ძიებები ბოროტებად ცხადდე-
ბოდა. ეს იყო მაშინ, როცა ჩემი თაობა პრო-
ფესიონალ მხატვრებად ყალიბდებოდა.

მდგომარეობა დღეს არსებითად შეიცვა-
ლა. პირველ რიგში გაფართოვდა მხატვრის
ხედვისა და აზროვნების ჰორიზონტი და წინ
წამოიწია სპეციფიკის ემოციურმა განცდამ.
ეს კი არსებითი რამ არის წინსვლისა და
პროგრესისათვის მხატვრობაში. ამ ასპექტ-
ში განიხილება მხატვარ გურამ ქუთათელა-
ძის შემოქმედება, რომელიც დღეს ყველაზე
მომგებიან და მომხიბლავ პოზიციაში გამო-
იყურება ჩვენში, რადგან ერთობ პირდაპირ,
უაღრესი პრინციპულობით, სუფთა ფერწე-
რისათვის განკუთვნილი არქიტექტონიკური
სიმარტივიდან და სისადავიდან მთელი სი-
ხადით გველაპარაკება მხოლოდ და მხოლოდ
ფერწერისათვის განკუთვნილი ენითა და
სპეციფიკური სტილით.

თუ მთელი რიგი მხატვრების შემოქმედე-
ბაში ფერი მინიმალურად არის დასაქმბუ-
ლი ავტორის განცდისა და ნაფიქრალის გად-
მოსაცემად და ფერწერის სხვა დამხმარე
კომპონენტები განსაკუთრებით აქტიურობენ
— მათი საშუალებით იქმნება სურათის გა-
მომსახველობითი ეფექტი და შემოქმედები-
თი პოტენცია ავტორისა საღებავებით ხატ-
ვას ხმარდება, გურამ ქუთათელაძის შემოქ-
მედებაში სურათის ემოციური მხარე გაზრ-
დილია ფერის მაქსიმალური აქტივიზაციით
და დაპირისპირებული პლასტიკების საშუა-
ებით იძერწება ავტორის აზრისა და განცდის
შინაგანი სტრუქტურა. ეს არის! არსებითი

და მეტად მნიშვნელოვანი ასპექტი მისი შე-
მოქმედებითი ინდივიდუალობისა, რომლის
ბადალი ჩვენში ძნელად თუ მოეძებნება.
მის შემოქმედებაში სურათის გამომსახვე-
ლობითი მხარე უპირატესად ფერის ხარჯზე
ყალიბდება. ამიტომ შემოქმედებითი პოტენ-
ცია მხატვრისა მთლიანად ფერის ორგანიზა-
ციას ხმარდება და მუშაობის პროცესი თავ-
ვისებურად რთული, სპეციფიკური მეურნე-
ობით და ტექნიკით არის გაპირობებული.
რომელიც მხატვარს საშუალებას აძლევს
გახსნილად, თავისუფლად და რიტმულად
იშოქმედოს. ამ პროცესს აქვს თავისი ექს-
პოზიციური ნაწილი — დაწყება, გართულე-
ბა-განვითარება და კულმინაცია, ფრთხილ
მოსინჯვას კონკრეტული მისამართებით წარ-
მოებულად გასროლები, ენერგიული სვლების
დინამიკა მოსდევს. და ეს ყველაფერი ძალი-
ან ხშირად მიზანში ბედნიერი მოხვედრით
გვირგვინდება. სურათზე მუშაობის პროცესი
მისთვის მაღალი შემოქმედებითი აქტია,
რომელიც ტილოზე გახსნილი სვლებით
ფიქსირდება. აქ დაფარული და საიდუმლოე-
ბით მოცული ტექნიკური პროცესები, რო-
გორც ეს ადრინდელ პლასტიკურ სურათებ-
ში გვხვდება, არ არის. თვით ტექნიკა მისთ-
ვის უდიდესი ემოციური აქტი და შემოქმე-
დების ორგანული ნაწილია.

აქ, ამ სურათებში რადიკალური ლაპარა-
კა იმ მშვენიერებაზე, რომელიც მხოლოდ
ფერწერისათვის არის მისაწვდომი, მხოლოდ
ფერწერის სპეციფიკურ ენაზე შეიძლება
ამტყვევლდეს და მხატვრობის ყველა სხვა
დარგისათვის მიუწვდომელია.

ამ ნამუშევრების არსებითი ღირსება ისაა,
რომ აქ ბოლომდე ხაზგასმულია ფერწე-
რის, როგორც ენის, ფენომენალური განსა-
კუთრებულობა მშვენიერების წარმოჩენაში,
რითაც განსხვავდება და რითაც არა ჰგავს
ფერწერა მხატვრობის სხვა დარგებს.

დაბოლოს, უზომო გულსტიკივლსა და სი-
ნანულს იწვევს ის, რომ ქუთათელაძეს არ
დასცალდა უკეთესზე უკეთესი ნამუშევრე-
ბის შექმნა, ქართული ფერწერის ეროვნული
საგანძურის კიდევ უფრო გამდიდრება.

ტრადიციისა და არქიტექტურის

გია დავითაშვილი, დემურ ელოშვილი

ტრადიციისა და არქიტექტურის ურთიერთკავშირის საკითხი რამდენიმე კუთხით შეიძლება იყოს წარმოდგენილი: არქიტექტურის, როგორც ხელოვნების დარგის, შემოქმედებითი მოღვაწეობის როლი ტრადიციის დამკვიდრებასა და აღმოფხვრაში, ე. ი. არქიტექტურის მიერ შექმნილი ხელოვნური, „არტიფიკტული“ გარემოს როლი ადამიანის აღზრდისა და ფორმირების პროცესში; თვით არქიტექტორთა შემოქმედებითი ტრადიციები, პროექტირების ხერხებსა და მეთოდებში რომელიც ელინდება; ხალხური არქიტექტურული ტრადიცია, დამყარებული ემპირიულ ცოდნა-გამოცდილებაზე; ტრადიცია საკულტო ხუროთმოძღვრების შენებისა, რომელმაც ჩვენში უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია და მრავალი სხვა.

ურთიერთდაკავშირებული ყველა ეს საკითხი საყურადღებოა, მაგრამ დღეს ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია არქიტექტურული გარემოსა და ადამიანის დამოკიდებულება, მისი შემოქმედებით გამოწვეული ცვლილებები ყოფაში, ცხოვრების წესში, ქცევებში, ურთიერთობებში.

ყოველ ეპოქას ჰქონდა თავისი, შედარებით გამოკვეთილი ტრადიციები, მაგრამ არსებობს ტრადიციები, რომლებიც უხსოვარი დროიდან მოდის. არის ქვეყნები, სადაც ტრადიციებს დღესაც დიდი ძალა გააჩნიათ, რაც, შესაძლებელია, ნაწილობრივ კიდევაც ამუხრუჭებდეს ზოგიერთი ყოფითი პროცესის განსაღად წარმართვას (რელიგიური წარმოდგენები, ჩვეულებები და სხვ.), ჩვენში კი, როგორც ყოველი ზედნაშენური მოვლენა, მახანდასახულ ხასიათს უნდა ატარებდეს. ე. ი. მეცნიერული კვლევის საფუძველზე უნდა ყალიბდებოდეს გარკვეული საზოგადოებრივი აზრი.

შეიძლება თუ არა არქიტექტურამ შეასრულოს ამ მხრივ უფრო მნიშვნელოვანი როლი? შეიძლება, რაკი არქიტექტურა საერთოდ დაკავშირებულია ადამიანის ფორმირების პროცესთან.

არქიტექტურაც აღზრდის საშუალებებია!

არქიტექტურა, როგორც ადამიანის სასიცოცხლო მოთხოვნილებათა ორგანიზების საშუალება, თავის მხრივ ქმნის და აყალიბებს

ამ მოთხოვნილებებს და ამით იგრეშულად ერთვის ადამიანის აღზრდის, ფორმირების პროცესს. ე. ი. არქიტექტურა არ არის მხოლოდ შენობის გარეგანი, ფორმალური მორთულობა და მხოლოდ ამით გამოწვეული ემოციები.

მეცნიერულ-ტექნიკურმა რევოლუციამ დიდი ცვლილებები გამოიწვია ადამიანის ცხოვრებაში. მანქანურმა წარმოებამ საფუძველი ჩაუყარა თანამედროვე არქიტექტურის ფორმალური მოქმედების პრინციპებს, ჩამოყალიბებულნი ესთეტიკური დასველობანი შეიცვალა ახალი ფასეულობებით.

ინდუსტრიული მოთხოვნებით განპირობებულ ნაგებობათა და სამრეწველო ნაქობათა კონსტრუქციების ტიპიზაცია, უნიფიკაცია, სტანდარტიზაცია იწვევს თუ არა ადამიანთა სულიერ გაღარიბებას?

უკანასკნელი ათეული წლების მანძილზე არქიტექტურას შეეღახა ავტორიტეტი. უმრავლესობას მიაჩნია, რომ ეს მოხდა ტიპური პროექტებით განხორციელებული უსახო დასახლებათა მშენებლობის გამო.

თავისთავად ცხადია, რომ ნებისმიერი მატერიალური გარემო, ავად თუ კარგად, მაინც ზემოქმედებს ადამიანთა ფორმირების პროცესზე. არქიტექტურა ხომ ხელოვნების დარგია და მასაც, ცხადია, აქვს აღმზრდელი მნიშვნელობა ფუნქცია, რაც მუდამ თან ახლდა განვითარების ყოველ საფეხურზე.

რა ხერხებით და საშუალებებით მოქმედებს არქიტექტურა ადამიანზე, მის ქცევაზე, მოქმედებებზე?

ქანდაკების მსგავსად, ქუროთმოდგრებას აქვს გამომსახველობითი ზეგავლენის უნარი, იგი სივრცის ორგანიზაციის საშუალებ-

ბაა, არქიტექტურული ფორმა ინფორმაციის მატარებელია, იგი ერთგვარი სიმბოლოა, ნიშანია. ეს ერთი მხარეა, თუმცა ძალზე მნიშვნელოვანი, მაგრამ მხოლოდ ამით არ შემოიფარგლება არქიტექტურის როლი.

დღეს არქიტექტურულ პრაქტიკაში არსებულ შეცდომებს სპეციალისტები ასეთნაირად ხსნიან: „არქიტექტურა—მიზანია, მშენებლობა—საშუალებაა. ჩვენ იბუღებულ ვართ მიზანი და ვუქვემდებარეთ საშუალებას“. აქ იგულისხმება ჯერ კიდევ არსებული ორგანიზაციული წინააღმდეგობანი არქიტექტორსა და მშენებელს შორის. ამ აზრს თითქმის მთელი საზოგადოება იზიარებს. ვავალრმავოთ ეს აზრი და დროებით დავეშვათ, რომ არქიტექტურაც და მშენებლობაც საშუალებაა, მთავარი, საბოლოო მიზანი კი ადამიანთა ურთიერთობებია, მაშინ არქიტექტურის სოციალური ფუნქცია შემდგომში უნდა მდგომარეობდეს: შეძლებს თუ ვერ შეძლებს იგი ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ურთიერთობათა სისტემის მოწესრიგებას? ეს უნდა იყოს და რეალურად არის კიდევ **არქიტექტურული შემოქმედების შეფასების ძირითადი კრიტერიუმი.**

რა ურთიერთობათა სისტემა იგულისხმება ამ შემთხვევაში?

მხედველობაში გვაქვს ფუნქციონალური პროცესი თავისი სოციალურ-ფსიქოლოგიური და, რაც მთავარია, ესთეტიკური ასპექტებით. ყოველივე ეს ხშირად მშრალი მექანიკური მოძრაობის გრაფიკამდეა დაყვანილი, ადამიანის ფსიქოლოგია კი საერთოდ იგნორირებული. ტრადიცია კი, როგორც აღინიშნა, ყოფაცქვეის ნორმები, შეხედულებებია, რომლებიც გამოიკვეთება, ვლინდება ადა-



ტრადიციული ხალხური საცხოვრებელი

მიანთა ქვევებში, მოქმედებებში, კონკრეტულ არქიტექტურულ გარემოში.

მაგალითად, თუ ვაპროექტებთ საბანკეტო დარბაზს საცხოვრებელ სახლში, საქორწილო თუ სამკლოვიარო თავშეყრისათვის, იგი უნდა იყოს წინასწარი სოციო-ფსიქოლოგიური კვლევის შედეგი. წინააღმდეგ შემთხვევაში შეიძლება წარმოიშვას მოულოდნელი და არასასურველი მომენტები. თუ სწორად ვაგეგმარებთ ლუდის დემონსტრირების დარბაზს, იგი არ უნდა გადაიქცეს ღრეობისა და ანტიანიტარის ბუდედ. ალბათ, ამასაც ესპირობა მეცნიერული მიდგომა.

ჩვენს არქიტექტურულ პრაქტიკაში დამკვიდრებულია გარკვეული ტრადიციები, რაც გამოიხატება არქიტექტურული სწავლების მეთოდებში, პროექტირების ორგანიზაციის ფორმებში, პროექტის განხორციელების პროცესში, ქალაქგეგმარების საკითხებში და, საბოლოო ჯამში, ფორმალური მოქმედების პრინციპებში, რომლებიც ხშირად უკვე აღარ აკმაყოფილებენ დღევანდელი დღის მოთხოვნებს და მოითხოვენ ახლებურ მიდგომას.

საბჭოთა არქიტექტურაში ზემეტობებზე უარის თქმა გამოიწვეული იყო არა მარტო ეკონომიური მიზეზებით, არამედ მთავარი ის არის, რომ მან დაგმო ძველი მიდგომა და დაადგა ახალ გზას, რომელიც ეყრდნობა ფორმალური მოქმედების თანამედროვე, ჯანსაღ პრინციპებს. მეორე საკითხია თუ როგორ გამოვლინდა ყოველივე ეს ცალკეულ, კონკრეტულ შემთხვევაში.

დღეს ხომ არქიტექტურის მრავალი კარგი ნიმუშები გავაჩნია, რომლებსაც საფუძვლად ზემოთქმული პრინციპები უდევს. მაგალითისათვის გამოდგება ბალტიისპირეთისა და უკანასკნელი პერიოდის მოსკოვის ნაგებობანი და სხვა.

მიუხედავად ამისა, თანამედროვე არქიტექტურა დღეს მაინც ვერ პოულობს მხარდაჭერას, ვინაიდან



ოციანი წლების ქართული ქალაქური არქიტექტურა

საზოგადოებას უჭირს ძველ ესთეტიკასთან გამოთხოვება, ახალი ესთეტიკური კრიტერიუმები კი ჭერვერ არის დამკვიდრებული. ამ ესთეტიკას საფუძვლად უდევს ინდუსტრიული, მასობრივი და, თუ გნებავთ, ტიპურიც.

ჩემი ავტორი ირეი გოჩარი წერდა, რომ არავის მოუვა აზრად მისცეს რჩევა ქიორუგს თუ როგორ ჩაატაროს რთული ოპერაცია, ან ფიზიკოსს ბირთვულ რეაქციაში, არქიტექტორს კი ყველა აწვდის თავის აზრს.

მართლაც, პროფესიაში, რომელიც უხსოვარი დროიდან მოდის, ყველას სურს და აუცილებლად მოაჩინა მიიღოს მონაწილეობა. ხშირად ობიექტული აცალკევებს ორ მომენტს, გეგმარების საკითხებს თვითონ წყვეტს, ხოლო არქიტექტორს შეიძლება მიმართოს კონსულტაციისათვის მხოლოდ გარეგანი, ფორმალური მხარეების დასახუტებლად. ვთქვათ, როგორი უნდა იყოს ფასადი ან ინტერიერში კედლების ფერი თუ გადაწყვე-

ტა. ზოგიერთ შემთხვევაში ამ ობიექტელის როლში გვევლინება არა ცალკეული პიროვნება, არამედ რომელიმე ორგანიზაციის „კომპეტენტური“ ხელმძღვანელობა, რომელიც აქტიური ჩარევით, თითქმის დასრულებული სახით იძლევა ამა თუ იმ არქიტექტურული გარემოს გეგმარებითი გადაწყვეტის რეცეპტს.

ბრადიციული ხალხური საცხოვრებელი

ხალხური შემოქმედებისადმი და, განსაკუთრებით, ზუროთმოძღვრებისადმი ინტერესი დღითიდღე იზრდება. ჩვენი საცხოვრებლების ნიმუშები გამოირჩევა მრავალფეროვნებით და ბუნებასთან მჭიდრო კავშირით, ფუნქციური მიზანშეწონილობით და გააზრებული კონსტრუქციული გადაწყვეტით, ფორმათა სისადავით და კომპოზიციური მთლიანობით. ხალხურ საცხოვრებელში მქლავნდება მასალის თავისებურებათა ცოდნა და სწორი შერჩევა, სამეურნეო თუ

ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებათა გათვალისწინება. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ სწორედ ამ რაციონალურ, ხალხურ ფორმებში უნდა იყოს ჩასახული თანამედროვე მხატვრული კონსტრუირების (დიზაინის) პრინციპები.

ასეთი საცხოვრებლის ინტერიერში არ არსებობდა პარადული, გამოუყენებელი საგნები, ყოველ ნივთს ან უტილიტარული, ზოგიერთ შემთხვევაში კი სემიოტიკური მნიშვნელობა გააჩნდა. საცხოვრებელი ფართი რაციონალურად იყო გამოყენებული. მთელ რიგ რევიონებში გვაქვს ნიმუშები ჩაშენებული ავეჯია, ზოგჯერ კი სივრცის ტრანსფორმაციისაც.

ხალხურმა ტრადიციებმა დიდი როლი ითამაშა საცხოვრებელთა სტერეოტიპების ჩამოყალიბებაში. ყველა გარეშე ფაქტორთან ერთად, ტრადიციულმა მიდგომამ ფორმარმოქმნისადმი განაპირობა ქართული ხალხური ბუროთმოძღვრების მკაფიო თვითმყოფალობა.

ცალკეულ კუთხეებში იხვეწებოდა ოპტიმალური ვარიანტი საცხოვრებლისა, რომელიც შემდეგ მეორდებოდა. განსხვავება იყო პარამეტრებში და არა პრინციპულ სქემებში. ყოველივე ეს სრულდებოდა რელიეფისა და კონკრეტული პირობების შესაბამისად.

ტიპური ნაგებობებია — ქართლის დარბაზი და ოდა, სვანური ქოხი და კალოიანი სახლი. ეს შედეგია ხალხური ტრადიციებისა, რომლებიც ემპირიულად გამოიკვეთა მშენებლობის ტრადიციულ ხერხებსა და საშუალებებში. ამ შემთხვევაში ტიპურობა არაერთვის არ იყო შემაწუხებელი, რადგანაც ნაგებობებში გასაოცარი სიზუსტით იყო ასახული ის სოციალური პროცესი, რომელიც იქ მიმდინარეობდა. ურთიერთობათა ჩამოყალიბებული სისტემა, შესა-



საცხოვრებელი სახლის დღევანდელი არქიტექტურული ტრადიცია

ბამისი მეურნეობრივი თავისებურებებით, კარნახობდა ამა თუ იმ ფორმას.

ხარვეზები თანამედროვე არქიტექტურაში არ შეიძლება მხოლოდ ტიპურ დაგვემარებას დაბრალდეს, ალბათ, საქმე მაინც ფორმარმოქმნის ხარისხში და ყველა საჭირო ფაქტორის გათვალისწინებაშია, რაც ელინდება ფორმისა და სოციალური პროცესის შესაბამისობაში.

განვითარების გარკვეულ ეტაპზე მოხდა ტრადიციული ხალხური საცხოვრებლის დაშლა-გადაკეთება და გაჩნდა სრულიად ახალი, ჩვენ-



თვის უცხო და ჩვენი ესთეტიკური კრიტერიუმებისათვის მიუღებელი სახლები, რომელთა მშენებლობა დღეს მასობრივ ხასიათს ატარებს.

მთელს საქართველოს მოედო ორსართულიანი ქვეთიკრის ტიპური სახლები, როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთში, გარდამავალ ზოლში და, ზოგიერთ შემთხვევაში, მთაშიც. ამ საცხოვრებელში სათაესებს, ხშირ შემთხვევაში, არ გააჩნიათ დანიშნულება, ან თუ აქვთ, მათ შორის ფუნქციური კავშირი გაურკვეველია, შესაბამისად არც მისი პროპორციები ახარებს თვალს. საცხოვრებელს უკეთდება ყალბი დეკორი, რომე-

ლსაც არა აქვს არავითარი კავშირი შენობის სტრუქტურასთან. უარყოფითი

სამწუხაროდ, ჩვენში არსებობს ისეთი სახლები, სადაც მხოლოდ პირველი სართული ფუნქციონირებს. ზედა სართული კი ძვირფასი ნივთებისა და ავეჯის დემონსტრირების ადგილს წარმოადგენს. ყოველივე ეს აქცევს სახლს ერთგვარი პრესტიჟულობისა და სოციალური ძლიერების გამომხატველ სიმბოლოდ.

საცხოვრებელი, რომელშიაც გეგმარების ანბანური საკითხებიც კი არ არის გადაწყვეტილი, ხოლო ყოველივე ტრადიციული დაიწყებულია, ხელს უწყობს კერძო-მეცხოვეთული ტენდენციების განვითარებას, საგნების ფეტიშიზმს, რაც თავისთავად ამუხრუჭებს ახალგაზრდა თაობის ფორმირებას და პარმონიულ განვითარებას. ისევე და ისევ გვიხდება არქიტექტურული გარემოს აღმზრდლობით ფუნქციებზე ლაპარაკი. ზემოთხსენებული სახლების მშენებლობამ განსაკუთრებით დიდი მასშტაბები მიიღო სწორედ იმ პერიოდში, რომელიც ხასიათდებოდა რესპუბლიკაში სოციალისტური ყოფაცხოვრების ნორმების დარღვევით. თავისთავად ცხადია, რომ ეს მავნე ფესვებზე, მავნე „ტრადიციებზე“ აღმოცენებული არქიტექტურაა. ტერმინი ტრადიცია შესაძლებელია მიუღებელიც იყოს ამ შემთხვევაში, ვინაიდან ფუფუნების დაგროვების ტრადიცია არასოდეს ყოფილა ჩვენში.

დღეს ხალხურ არქიტექტურულ ტრადიციებში უნდა ვივლიდნებით არა ფორმების ბრმა კოპირება, რომელიც ტრადიციული მასალისა თუ დეკორის გამოყენებაში ვლინდება ხოლმე, არამედ იმ ძირითადი, მთავარი პრინციპების ერთგულება, რომლებიც საფუძვლად ედო ჩვენი ადამიანის ცხოვრების წესს და, აქედან გამომდინ-

ნი წლების არქიტექტურული ტრადიცია



ნარე, საცხოვრებლის გეგმარებით სტრუქტურასაც.

ტრადიციული პროექტირება, მასობრივი საცხოვრებელი და დიზაინი

თუ დღეს ჩვენ ვაპირებთ თანამედროვე ტიპურ საცხოვრებელს, ეს იმას ნიშნავს, რომ იკა სრულად ვერ ასახავს მიმდინარე სოციალურ პროცესს. არავინ არ იწუნებს კარგ, ახალ, ტიპურ, მასობრივ ავტომობილს, ან ყოველდღიური საყოფაცხოვრებო მოხმარების რიგ საგნებს. უნდა ვიგულისხმობთ, რომ მასობრივი საცხოვრებელი ყველაზე ცუდი ავტომობილის დონეზეც არ დგას.

აქ ძალაუფლებურად ხდება ტრადიციული არქიტექტურისა და დიზაინის საკითხების ურთიერთშეხება.

არქიტექტორი ისევე, როგორც მისი წინაპარი შუა საუკუნეებიდან, ინტუიციით აგეგმარებს. მას სურს შექმნას მუდმივი, სტაციონარული მატერიალური გარემო, რომელიც გაუძლებს საუკუნეებს; სურს ხუროთმოძღვრებაში გამოხატოს თავისი ინდივიდუალობა, ყოველგვარ საშუალებას იყენებს, რათა დადგას „ძეგლი“.

დიზაინერს არა აქვს პრეტენზია მუდმივი მატერიალური გარემოს შენარჩუნებაზე და არც „ძეგლის“ დადგმა სურს. იგი ცდილობს შექმნას მეცნიერულად დასაბუთებული, თანამედროვე ეპოქის შესაბამისი მატერიალური გარემო.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ არქიტექტორისაგან განსხვავებით დიზაინერი უკვე სწავლის პროცესში ეუფლება მეცნიერული კვლევის მეთოდებს. ე. ი. ისეთ დისციპლინებს, რომლებიც სრულიად ციფრულ არააწყენდა არქიტექტორსაც. მაგალითად, პროპედევტაკური კურსები არქიტექტორისა და კომპინატორიკაში, სიანეინრო ფსიქოლოგია და სოციოლოგიური გამოკვლევის საფუძვლები.

სამწუხაროდ, დღეს არქიტექტურა და დიზაინი მიდიან სრულიად დამოუკიდებელი გზებით. რომელთაც შეხების წერტილებიც კი სრულიად შემთხვევითი აქვთ. მაგალითად, თუ არქიტექტორები აგეგმარებენ საცხოვრებელ ბინებს, მათ არა აქვთ წარმოდგენა იმ ნაკეთობებსა და ავეჯზე, რომელითაც უნდა შეივსოს ეს გარემო. ის დიზაინერი კი, რომელიც ქმნის საგნებს, აგრეთვე არ არის სრულად ინფორმირებული იმ გარემოზე, თუ სად უნდა განთავსდეს ესა თუ ის საგანი. ამდენად, კომპლექსური პროექტირება იდეის დონეზეც კი ვერ ხორციელდება, მაშინ, როდესაც საექსპლოატაციო სისტემების დიზაინი უკვე რეალობაა.

თვით დიზაინის საფუძველი არქიტექტორებმა ჩაუყარეს. იმ არქიტექტორებმა, რომლებიც თანამედროვე არქიტექტურის პიონერებად ითვლებიან: პეტერ ბერენსი, ადოლფ ლოსი, ვალტერ გრი-პიუსი და სხვები. დღესაც ძირითადი ბირთვი თანამედროვე დიზაინერებისა პროფესიით არქიტექტორები არიან.

მასობრივი საცხოვრებელი თანდათანობით ექცევა დიზაინის სფეროში და მას უკვე ვეღარ დავაქსრებთ ძეგლის ფუნქციას. ამდენად, გარემოს პროექტირებისადმი არქიტექტორისა და დიზაინერის დამოკიდებულება საგანგებო ყურადღებასა და კვლევას მოითხოვს.

ტრადიციული დიზაინი და ანტიდიზაინი

არქიტექტურული გარემო მთელი საგნობრივ-ნაკეთობრივი კომპლექსით, რომელიც უშუალოდ დიზაინერის მოღვაწეობის სფეროა, შემოქმედს აქისრებს გაიზაროს ყოველივე ეს, პირველ რიგში, აღმზრდელობითი თვალსაზრისით. ამასთან დაკავშირებით, ჩვენი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ამოცანა

მდგომარეობს სწორედ იმაში, რომ ადამიანმა თავისი „მე“, თავისი ინდივიდუალობა გამობატოს არა სხვადასხვა სახის ქონების დაგროვებით, არამედ შემოქმედებითა მოღვაწეობის პროცესში, ჯანსაღ ურთიერთობებში. სწორედ ასეთი იყო ღიზანერთა მოსკოვის X საერთაშორისო კონგრესის გენერალური ხაზი.

დღეს ყალბი, ფალსიფიცირებული ნივთების წარმოებამ დასავლეთში დიდი მასშტაბები მიიღო. ძველი ფორმების იმიტაციამ ახალ მასალებში მასობრივი ხასიათი შეიძინა. ამ პროცესმა ჩვენშიაც იჩინა თავი უფრო დამახინჯებული ფორმით და საკომისიო მალაზიები იქცა აშკარა ფალსიფიკაციების გამოფენებად. გემოვნებას მოკლედული და ზოგჯერ შეცდომაში შეყვანილი ხალხი იძენს კუსტარულა წესით ახლად დამზადებულ ჭაღსა თუ სარკეს და ასეთი ნივთებით ქმნის თავის მიკრო-სამყაროს. ეხელს უწყობს ე. წ. „კიჩ-კულტურის“ დამკვიდრებას. ამან არ შეიძლება გავლენა არ მოახდინოს ახალგაზრდა თაობაზე.

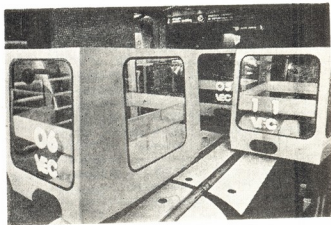
ზოგჯერ კარგი ნაკეთობების ნაკლებობის გამოც ჩნდება ზემოთქმული ფარული „ანტიდიზაინის“ ინდუსტრია, რომელსაც ზიანი მოაქვს აგრეთვე ჩვენი სოციალისტური ეკონომიკისათვის.

თვით საგნებს კი ძველ „სტილში“ აკეთებენ, რათა გაადვილდეს შემოქმედებითი პროცესი, დაიფაროს ფორმაწარმოქმნის ნაკლოვანებები. „წარსულის კოპირება — წერდა ლე კორბუზიე — ნიშნავს თავი მოიტყუო, სიცრუე გადააქციო პრინციპად, ვინაიდან მუშაობის იმდროინდელი პირობები არ შეიძლება იყოს აღდგენილი, თანამედროვე ტექნიკის დაკავშირება დრომოკმულ იდეალთან მხოლოდ წარსული ცხოვრების უაზრო მიმბაძველობამდე მიგვიყვანს“.

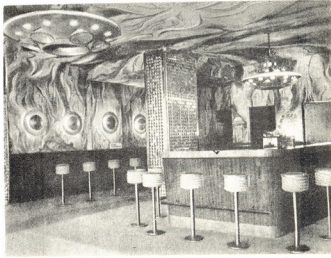


გარემოს პლამინჯაციის ახალი საშუალება

საზოგადოებრივი დანიშნულების ინტერიერის დიზაინერული გადაწყვეტა



საზოგადოებრივი დანიშნულების ინტერიერი



„ბარემოს“ ჰუმანიზაციის
ორი გზა

შეუძლია თუ არა კონკრეტულ არქიტექტურულ გარემოს სწორად წარმართოს ადამიანთა ქცევები, მოქმედებები? შეუძლია, თუ ამ გარემოში ადამიანთა ურთიერთობების ყველა მომენტი გათვალისწინებული და დაპროექტებულია. აქ წინასაპროექტო სოციოლოგიურ გამოკვლევას ვადამწვევტი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. მხედველობაშია პროექტი-პროგრამა, რომელსაც სოციოლოგივერ შეასრულებს, ვინაიდან მან არ იცის საპროექტო მუშაობის სპეციფიკა. ეს არც არქიტექტორს შეუძლია, რადგანაც არ ფლობს სოციოლოგიური კვლევის მეთოდებს.

დღეს, როდესაც ლაპარაკია არქიტექტურული გარემოს ზემოქმედებაზე, იბრძობადად მხედველობაში აქვთ მისი გარეგანი გამომსახველობა, რომელსაც ცდილობენ მიაღწიონ გაფორმებით. დეკორით, „ხელოვნების სინთეზით“. ეს „სინთეზი“, რომელიც დღეს იქცა ბუნდოვან მცნებად, სერიოზულ თეორიულ ანალიზს მოითხოვს.

არქიტექტურასთან დაკავშირებული შინაარსიანი კომპოზიციები აღზრდის მძლავრ საშუალებად მიგვაჩნია. მეორეს მხრივ, ამ ბოლო დროს მომრავლდა შედარებით განუზოგადებული, დეკორატიული მოტივები, რომლებსაც ზოგიერთი ავტორი „გარემოს ჰუმანიზაციას“ უწოდებს. უდავოდ, ეს მხარე არქიტექტურაში მუდამ გარკვეულ როლს თამაშობდა. ჯერ კიდევ ვიტრუვიუსს დეკორის არსებობა შენობაზე აუცილებელ პირობად მიაჩნდა. დღესაც იგი გარკვეულ როლს ასრულებს „თეატრალიზებული“ არქიტექტურული გარემოს შექმნაში. მაგრამ ყოველი გარემო ხომ არ შეიძლება იყოს თეატრალიზებული.

მიჩნეულია, რომ დღეს არქიტექტურას მონუმენტურ ხელოვნე-

ბასთან კავშირით, გაფორმებით ენიჭება აღმზრდელი ფუნქცია.

თვით არქიტექტურული ფორმის ინფორმაციულობა, მისი განხილვა, როგორც რალაც სისტემის ნიშნისა, ჩვენში არ ყოფილა კვლევის საგანი. ბოლო დროს დაიწყო არქიტექტურულ-გამომსახველობითი ენისა და მისი სემანტიკის შესწავლა. ამ მხრივ, როგორც არქიტექტურული ფორმა, ასევე დეკორი, გარკვეულ როლს თამაშობს ნიშნთა სისტემაში, მაგრამ დეკორი სრულიად ახალი მნიშვნელობისაა. ახალ გამომსახველობით საშუალებებს დეკორი თვისობრივად ახალ საფეხურზე აპყავს, მას გააჩნია კონკრეტული მიზანდასახელობა, რომელიც აგრეთვე მეცნიერული დაკვირვების შედეგი ხდება. ამით იგი თავისთავად ექცევა გრაფიკული დიზაინის სფეროში.

არქიტექტურული ფორმა ქმნის გარკვეულ ურთიერთობათა სისტემას, რომელიც შემდგომში კვლავ მოქმედებს ფორმაზე. ე. ი. **ფუნქციონარულ გეგმარებითი სტრუქტურა, რომელიც ადამიანს მიუთითებს თუ როგორ იმოქმედოს გარემოში, იყო და არის განმსაზღვრელი აღზრდისა და ფორმირების პროცესში**, ისევე როგორც საგანი არა მარტო მზერის, არამედ ძირითადად მოხმარების პროცესში ზრდის ადამიანს.

მრავალი არქიტექტურული პრობლემიდან, რომლებიც დაკავშირებული იყო ტრადიციებთან, ჩვენ შევხვებთ მხოლოდ რამდენიმეს. მიდგომა ამ საკითხებისადმი, შესაძლოა, პოლემიკური იყოს, მაგრამ ყოველივე ამაზე საჭიროდ მიგვაჩნია შეიქმნას უფრო ჩამოყალიბებული აზრი, რაც შეუწყობს ხელს ჩვენი არქიტექტურის წინსვლასა და მისი თეორიული საფუძვლების გაღრმავებას.

საბჭოთა მუსიკის ჰუმანური პათოსი*

გივი ორჯონიკიძე

ბამონსბენის პათოსი მხოლოდ სურვილზე არ დაიყვანება. ჰუმანისტური პათოსი თვით მუსიკალური მასალის თავისებურებებს, მუსიკალური აზროვნების პრინციპებს და ტექნოლოგიას ეურდნობა. ჩვენ დროის პათოსის გადმოცემა შეუძლებელია მოცარტის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ხერხებით. ჩვენ რომ საწინააღმდეგო დაგვეშვა სუბიექტივიზმისა და ანტიისტორიზმის ტუვეთაში აღმოჩნდებოდათ და მუსიკალური აზრის მოძრაობის რეალურ მიზეზებს ვერ დავადგენდით. მას მხოლოდ სუბიექტურ ტენდენციებს მივაწერდით. სინამდვილეში კი მოძრაობას მიზეზი ადამიანზე შეხედულების გამოცვლა (ან ამ შეხედულების გაღრმავება), ახალი იდეური წინამძღვრება, ახალი ტექნოლოგია და ახალი სტილისტური მიმართულებანი კატეგორიულად არ წყვეტენ კავშირს წარსულთან, არსებითად ანახლებენ მას, რაც მიხალდება. ამრიგად, სიახლეში რეტროსპექტული მომენტები შემოდის.

საინტერესო ისაა, რომ რეტროსპექტული შეიძლება იყოს არა მარტო ტექნოლოგია, არამედ იდეოლოგია. შინაარსობრივი მხარეც. საზოგადოდ, ახალი ტექნოლოგია არ იძლევა შინაარსობრივ-იდეური გადახალისების გარანტიას. შეიძლება მუსიკის გადახალისება გარეგნულად მოხდეს და არ შეეხოს მის არსებას, შინაარსულ მხარეებს. ჩვენშიც უოფილა შემთხვევები, როცა კომპოზიტორი ტექნოლოგიური თვალსაზრისით საგრძობლად განახლებულა, შინაარსობრივად კი ნაკლებად შეცვლილა. ასეთ შემთხვევებში შესამჩნევია მელოდიური ტიპებისა და ჰარმონიის გართულება, საორკესტრო ოსტატობის ზრდა, სტრუქტურული განახლება, მასალის დამუშავების ხერხების გათანამედროვეება, მიუხედავად ამისა, გადახალისებ მანც ზედპირული ხასიათისაა, რადგან შინაარსობრივად უველაფერი თავის ადგვას რჩება. ნამდვილ განახლებას იძლევა მხოლოდ იდეოლოგია-შინაარსობრივი გადახალისება, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ინტონაციურ გამომსახველობაში უნდა ვლინდებოდეს. განახლება, პირველ რიგში, კომპოზიტორის ინდივიდუალური წვლილია, რომელიც ტრადიციულსა და თანამედროვეს შორის ტოლობის ნიშანს არღვევს. განახლება „საა, რაც თვით კომპოზიტორისგან მომდინარეობს.“

ამიტომაც მუსიკის ჰუმანისტური პათოსისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება კომპოზიტორის შთაგონებასა და გამოგონებლობას. დიახ, გამოგონებლობას თავისი განუმეორებელი გზით სვლისა და ახალი ბგერადი ფორმების გამოგონების უნარს, ურომლისდაც არ არსებობს ახალი მუსიკა. დიახ, გარკვეული თვალსაზრისით მუსიკა უჩვეულოდ უნდა ელერდეს, უნდა შეიცავდეს მოულოდნელს. რ. ლალიძე მუშაობდა უველაზე მასობრივ ეანრში — სიმღერის ეანრში, რომელიც გამოირჩევა თავისი ფორმებისა და გამომსახველობითი ხერხების განსაკუთრებული მდგრადობით. სტერეოტიპი ისე შეარად არსად არ მეფობს (და მისი დამღვევა ისე ძნელი არსად არაა), როგორც სიმღერაში. მაგრამ ქემარტი ტალანტის ძალა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ამ პირობებშიაც გამოახსივებს, თითქოს და „გაულისხმევ“ ფორმაში ისეთ ნაქრწყალს შემოიტანს, რომელიც მას სრულიად ახალ ელერაობას შესძენს. რ. ლალიძის სიმღერებს აი ეს განსაკუთრებულობა ახასიათებს და ეს არის მათი პოპულარობისა და მათი უყვადების საწინდარი. ს. ცინცაძემ თავისი საკვარტეტო მინიატურებისათვის უველასათვის კარგად ენობილი ხალხური სიმღერები შეარჩია, რაც თითქოს ართულდება „ახლის ქნალობას“, მაგრამ სიახლე გამოქვანდა მათ კოლორიტებსა და სრულიად ახლებურ ტემბრალურ გადაწყვეტაში. ესეც გამოგონებლობაა. ესეც სრულიად ახალი ნიმუშის შექმნაა, ესეც კულტურის ნამატია.

სიახლე გარკვეული თვალსაზრისით ექსპერიმენტია, რომლის წარმატება სათუაა. ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ ექსპერიმენტები (თანაც წარმატებული) გვაქვია. ახალი მუსიკა უხვად იწერება (საზოგადოდ ჩვენი დრო — ქარბი მუსიკის ხანაა). ექსპერიმენტებს ისიც მიმართავს, ვინც ტრადიციულად აზროვნებს. სამუხარო ისაა, რომ გარკვეული თვალსაზრისით დეკარგეთ უნარი ახალზე ვიმსკელოთ არა ვიწრო — სპეციალური კუთხიდან, არამედ უფრო ფართო თვალსაზრისით — მთლიან კულტურული ვითარების გათვალისწინებით. ჰუმანისტური პათოსის ღირებულების დასადგენად კი მზედევლობაში მიხალდება საერთო-კულტურული კონტექსტი.

ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ თვით სიახლე — რთული, დიალექტიკური ხასიათის კატეგორიაა. იგი არა მარტო შენაძენია, არამედ რალაის დათმობაცაა.

გაგრძელდება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 2, 3, 1982 წ.



სე იყო ბახისა და მუსორგისკის უპოქაში, იგივე კანონზომიერებასთან გვაქვს საქმე ჩვენს დროშიც. ღირებულება სიახლეცაა და რალკის უარყოფაც. განახლებაცაა და გაუქმებაც. იგი გადამწვევდა ცვილილებას გულსხმობს, ე. ი. წინ აღუდგება არსებულ ღირებულებებს. რეიტრატულმა ოპერამ თავის დროს გასწავლა ახალი პორიონტები, მაგრამ გულახდილად რამ ითქვა, მისი თვითდაშვებებმა მოხდა ე. წ. კანტილენური ოპერის ხარკზე. ოპერაში სიმფონიური საწყისის გაძლიერებამ გარკვეული თვალსაზრისით ზიანი მიაყენა წმინდა ვოკალურ საწყისს. საერთო კულტურულ პროცესში შესაძლებელია მონაპოვართა და დანაგრავთა შეფარდება. დღეს გულუბრყვილობა იქნებოდა საკითხი დაგვეცვა შიონბერგის კომპოზიტორის შესახებ, საკვეთ არც მისი წვლილია თანამედროვე მუსიკალურ კულტურაში. მაგრამ არა მარტო შიონბერგის, არამედ სხვათა შემთხვევაში გასაანალიზებელია კომპოზიტორის რეალური წვლილის მასშტაბები და ხასიათი, შესასწავლია, თუ რის ხარკზე განზორციელდა მისი ნოვატორობა. უნდა განვსაზღვროთ მის მიერ დაწერაგლი სიახლეების აბსოლუტური ღირებულება.

დღის წესრიგიდან ხელოვნების ღირებულების საკითხის მოხსნა მაშინაც დაუშვებელია, როდესაც საქმე ეხება არა მხოლოდ კომპოზიტორების შემოქმედებას, ნაწარმოების შესრულებას არა მარტო მხატვრული, არამედ სოციალური მნიშვნელობის ფაქტია, იგი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოკლენაა და საზოგადოება არ დასთმობს მუსიკის განსჯის, მისი ღირებულება განსაზღვრის უფლებას. სულ სხვა საქმეა, რომ იგი ვერ გამოიტანს საბოლოო გადაწყვეტილებას, რადგან ღირებულებათა გადაფასება განვითარების ცოცხალი პროცესის კანონია. ამიტომაც არ უნდა გვაკვირდეს, რომ ოდესღაც კრიტიკას და საზოგადოებასაც ძალიან დღივ ენთუზიაში გამოუჩენიათ ისეთი მუსიკის მიმართ, რომელიც დღეს არსებითად აღარ არსებობს, აღარავითარ ღირებულებას არ წარმოადგენს. ჩვენ არ უნდა გავაკიცხოთ ისინი, ვინც თავის დროზე კარგად ვერ გარკვეულა ნაწარმოებთა რეალურ ღირებულებას. უნდა გვახსოვდეს, რომ საზოგადოებრივი აღქმა დინამიკური პროცესია. იცვლება ჩვენი წარმოდგენები კარგისა და ცუდის შესახებ, კულტურის პირველი ნაბიჯები დღეს შეიძლება სათუოდ მივიჩნიოთ თუკი მათ მივუდგებით დღევანდელი საზოგადოების.

შეორე უკიდურესობაა, როდესაც ცდილობენ მისი გაღწევისაკენ, რამაც თავისი დრო მოჰპაე. ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს ისტორიის კანონებისა და საზოგადოებრივი ესთეტიკური გემოვნების დინამიკის გაუთვალისწინებლობასთან, დაიბ, ხელოვნურად უკუღაღიერი შეიძლება მოხდეს: უსუსური ნაწარმოების ფირი ეთერში გავშვავთ, უინტერესო სცენური ნაწარმოები თეატრის დავზარბუნოთ, საკონცერტო ესტრადზე ის ავაღეროთ, რაც აღარ იმსახურებს ამ მაღალ პატივს. რა თქმა უნდა, უკვლავ ეს ცდა ფუჭია, რადგან არანაშედეგილი განწირულია, იგი მივიწყებამ იმიტომ შთანთქ, რომ „განუშვებლობა“ არ გაჩანდა.

მუსიკის ჰუმანიზმი გულსხმობს კომპოზიტორის მიერ სინამდვილის კონკრეტული ნიშან-თვისებების, ადამიანის განუშვებელი ბედ-იბლის აღბეჭდვას.

თემის კონკრეტულობა კომპოზიტორის სტილის თვისებებების ხაშიდლო გარანტია. ამ შემთხვევაში კონკრეტორისადმი ერთგულება გააპართლებს მისი ხერხის არჩევანს, თუნდაც იგი — როგორც ჩვენში იტყვიან ხოლმე — ულტრათანამედროვე, მკვეთრი და უჩვეულო იყოს. საქმე ისაა, რომ კონკრეტულობა რეალისტური განსოგადებისა და მხატვრული სახეების საუკვეთლობის საწინდარია.

კონკრეტულობისადმი მისწრაფება, მისი მიღწევის უნარი განაპობებს ნებისმიერი ტექნოლოგიური ხერხისა და პრინციპის ანდივიდუალობას. ტექნოლოგიას რომ არ გააჩნდეს თავისი ინდივიდუალობა, ორგინალური სახეობანი, მაშინ საქმე გვაქნებოდა სტანდარტიზირებულ მოდელთან, რომლის შინაარსობრივი „მუხტი“ აღარავითარ ინტერესს არ გამოიწვევდა.

როდესაც ჩვენ შევიმეცნებთ გამოხსახელობითი ხერხების ბუნებასა და მხატვრულ ღირებულებებს, მაშინ ამ სფეროზეც უნდა გავავრცელოთ ჰუმანიზმის აღბეჭდვის ზეგირთი საერთო პირობა. თუ ჰუმანიზმი არ არსებობს კონკრეტულ-ინდივიდუალურის გარეშე, მაშინ არ არსებობს ტექნოლოგიურიც თავისი ინდივიდუალური ხასის გარეშე.

XX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების განვითარება გამოირჩევა გამოხსახელობითი ხერხების არჩევანის გამდიდრების უჩვეულო მასშტაბით. გამდიდრება განაპობებს მრავალჯერო ფაქტორი: გერეთი, მუსიკალური კულტურის ინტენსიური წარდა (საგულსხმობა ამ პროცესის თვით რაოდენობრივი მზარცე — ამჟამად, სამჯერ, ოთხჯერ მეტი კომპოზიტორი მოღვაწეობს ვიდრე ამ 40-50 წლის წინ). საერთო საკაცობრიო გამოცდილებას უერთდება ადრე დაბშული, განვითარების მავისტრალურ ხაზს მოწყვეტილი რეგიონების ტრადიციები. კომუნიკაციების სრულყოფამ ხელი შეუწყო მუსიკალური კულტურის გავრცელებას. დიდმა კლვიციმამა სამშეაობა და გვიბრუნეს ადრეულ საუკუნეთა მუსიკალური საუნეკები, რომლებიც სდუმდნენ საუკუნების მანძილზე. მუსიკალურ-საგანმანათლებლო სკლების გაფართობის, საკონცერტო დონისმიებების მომარაგებისა და სხვა მრავალი მიზეზის გამო თანამედროვე მუსიკალური ინტელექტი უნივერსალური ხდება.

ყოველივე ეს მუსიკალური კულტურის თანამედროვე მდგომარეობის დადებითი მხარეებია. მაგრამ ამ პროცესებს თავისი უარყოფითი მომენტებიც ახლავს. ეს გახლავთ უნიფიკაციისა და სტანდარტიზაციის სულ უფრო მზარდი ტენდენცია. ამ თვალთახვივით მუსიკალური შემოქმედება სულ უფრო მეტად ემსგავსება წარმოებას. ესა თუ ის მძლავრ მოქმედი საშუალება, რომელიც რაიმე კონკრეტული ამოცანის გადასაჭრელადაა გამოყენებული, წარმატების შემთხვევაში ავიკლად იქვეა საერთო საკუთრებად, რადგან ის, რაც აღმოჩენილია და რაც მუსიკოსებს საინტერესო შედეგებს უქადის, განსაკუთრებულ მიზნიდელობას იძენს. ამ შემთხვევაში ძნელია ცთუნებას დალიოთ და წარმატებულ ხერხს თვალის აარიდოთ. ახლად დაკვირდეთ: ის, რაც „განსაკუთრებულის“ ფორმა იყო, ხშირი რეპროდუცირების პირობებში სტერეოტიპის ხასიათს იძენს. ცხადია, „განსაკუთრებული“, უპირველეს ყოვლისა, მოაზროვნე და სიახლეებისადმი განსაკუთრებით მგრძობიარე მუსიკო-



სების უკრადლებას იპყრობს. მაგრამ დროთა განმავლობაში (ჩვენს ეპოქაში კი დრო გაცილებით სწრაფად გარბის, ვიდრე ოდესმე) „ხერხს“ სხვებიც უკებენ გემოს. და აი, მისი რეპროდუცირების შემთხვევები მატულობს, რაც არსებული „ასორტიმენტისადმი“ არაკრიტიკული დამოკიდებულებიდან და დაბალი კულტურის შედეგია. ბევრნი, ამ „სასუფარა“ ხერხს ეტანებიან მხოლოდ მისი პრესტიჟის გამო და თავს არ იწყებენ იმაზე ფიქრით, რომ სესხებასა და გამოკრებას არაფერი აქვს საერთო მხატვრობასთან. ხერხს თავისი აშკარა და „ფარული“ შესაძლებლობა აქვს. ამის არკოდნის შედეგად თვით უკლავზე თანამედროვე და მკვეთრი ხერხიც შესაძლებელია უსუსური ამოჩნდეს და არასასურველი შედეგებიც კი გამოიღოს.

ჩვენს დროში, მაგალითად, აღორძინდა ოსტინატოს პრინციპი, როგორც „ნერვული დამაბულობის“; აკვიტებული აზრის, ავტომატიზმის, გამომთავსებელი ზედაწოდების, ან რაიმე იდეის კონცენტრირებული გამოხატვის მძლავრი საშუალება. ამ მნიშვნელობით ოსტინატოს ხერხს წარმატებით იყენებენ სტრავენსკი, ბერგი, შოსტაკოვიჩი, პროკოფიევი, ბარტოკი. მაგრამ, როდესაც ოსტინატოს ხერხს შესაბამისი ფსიქოლოგიური მოტივების გარეშე იყენებენ, როგორც ჩვეულებრივ დამოუკიდებელ შემოქმედებს, როგორც თემატიკის უფრო გაუმრავლებული განვითარების ხერხს, მაშინ იგი სტერეოტიპია.

ასეთივე ბედი ეწია ტოკატურობის მომძალადებებს, მორატორი სენივით რომ ვაგრძელებ დაგანაკურებით პროკოფიევის ხელოვნების ზედაკენის წყალობით უკანასკნელი ორი-სამი წლის მანძილზე ლაშქრავალი კომპოზიტორის შემოქმედებიდან გააძევა უანრული საწყისის რიტმული მრავალფეროვნება და სახასიათოს თავისთავადობა. კომპოზიტორები განურჩევლად იმისა, არსებობს თუ არა ამის მხატვრული აუცილებლობა, მიმართავენ ამ სწრაფვით რიტმულ პულსაციას, რის გამო მათი ნაწარმოებების შესაბამისი ფორცლები ტუპებს ემსგავსებიან. მსგავსი მაგალითების მოტანა შეიძლება ქართული მუსიკიდანაც, სადაც დიდია ტოკატური მუსიკის ზეედრითი წონა იმ ეპოქაში, რომლებშიც ადრე ეანრულ-სახასიათო საწყისი დამკვიდრდებოდა.

იგივე ოქმის კლასტიკურზეც, რომლებიც ბგერათა ვიწრო განლაგების გამო ვერაფერ ლაქის შთაბეჭდილებას სტოვებენ, რადგან მათში აღარ გამოიკვეთება არც შელოდიური და არც პარამონიული საწყისი კლასტერი ბგერების თავისებური მტკვანადა, ცხადია, მას გააჩნია თავისი გამომსახველობა, რომლითაც მარჯვედ სარგებლობენ ტემბრალური დრამატურგის ადლითი დაჭიდდობებული კომპოზიტორები. მაგრამ, როდესაც კლასტერი საერთო ადვანსის ხასიათს იძენს, როდესაც იგი აკორდების მავიჯრობას სწევს ისეთ ქსოვილში, სადაც პარამონიული ფუნქციის მქონე ვერტიკალი უფრო შესაფერისი იქნებოდა, ვიდრე წინასწარგანზრახვითი ბგერადი ლაქები, მაშინ იგი უბრალოდ მოდისადმი ვალის მოხდა და თანაც იმის გაუთვალისწინებლობაა, რომ შეუთავსებადი ელემენტები მუსიკალურ ქსოვილს ხლებენ და მას გამომსახველობას აკარგვიანებენ. სულწა-

სული „ნოვატორები“ ისეთ უცნაურ სიმბოლსაც არ ერიდებიან, როგორცაა თორმეტონიანი ბგერადი რაიი (ნასახთები შინაარსის სისტემიდან) და სხვა სხური ელემენტების შერწყმა. ცხადია, ორივე კომპონენტი უბრალოდ მხვევარულია მოდისაგან არ ჩამორჩნის სურველობა.

ზემოჩამოთვლილი „ნეგატიური“ ნიშნუები იმის დამადასტურებელია, რომ ტექნოლოგიური სისტემის გაუზრებელი, თვითმიზნური და ბრმა გამოყენება უპირისპირდება და თრგუნავს კიდევ კომპოზიტორის ინდივიდუალობას. ტექნოლოგია ამ შემთხვევაში ხელწერის უნიფიცირების მიწვევა. ნასესხები ტექნოლოგია, მისი ახლებურად გააზრების გარეშე, ჰუმანური პათოსის გამოხატვისათვის ცუდი მოკავშირეა. მას აღარ შეხვედრს უნარი „მხატვრის განსაკუთრებელი ხელება“ აღბეჭდოს. „განსაკუთრებული ხელება“ კი აუცილებელი პირობაა ადამიანის დანახვისა, მისი განუმეორებლობის, მისი განსაკუთრებული ღირებულების გამოხატავად. ამიტომ ჩვენ მომზრენი ვართ არა მარტო ტექნოლოგიური პროცესისა, არამედ ტექნოლოგიური კონცეფციების ორიგინალობის, იდეურ-შინაარსობრივი იმპულსებისადმი მათი შესატყვისობისა.

ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ იქ, სადაც საქმე ადამიანობის გამოხატვას ეხება, პრობლემის გადაწყვეტის უნარი აქვს იმ მუსიკას, რომელშიც ადამიანი უპირველეს ყოვლისა თვალსაჩინოდ მონაწილეობს თავისი დამახასიათებელი ინტონაციით და იმ ბგერადი ფორმებით, რომლებიც ასახავენ მის წარმოდგენებს სიმეტრიის, სრულყოფისა და დინამიკის, აზრის უწყვეტობისა და ა. შ. შესახებ. მუსიკალური ხელოვნება იკრებს სხვადასხვა რანგის მრავალ ნოვატორს, რომლებიც ბგერად მატერიას, მის ენას და ფორმებს ცვლიდნენ. მაგრამ ისტორიულ დისტანციას აშკარა ხდება, რომ მუსიკალური ხელოვნების უველა სახეცვლილებაში ურყევი რჩება ინტონაციური შინაარსის, სიმეტრიისა და კილოური წყობის, დაილექტიკური განვითარებისა და სტრუქტურების სახრულოების პრინციპები. ხოლო ამ თვისებების საერთო რეზულტატია მუსიკის ემოციური სისასვე, რომელშიც სინამდვილესთან მისი კავშირი და ადამიანის მიერ ცხოვრებისეული მოვლენების შეფასება შედევანდება. სწორედ ეს თავისებურებები ქმნიან მუსიკის ჰუმანისტური ხასიათის საძირკვეს.

მუსიკის განვითარების ყოველი ეტაპი წარმოქმნის პრობლემებს, რომლებიც შეეხება მის შინაარსსა და საზოგადოებაში მის ფუნქციონირებას. თვით მუსიკის დამოუკიდებლობა ამის შინაარსისა და ფორმების, ბგერადი მასალის ორგანიზაციისა და მუსიკალური ენის სპეციფიკურობის მიუხედავად — საქმოდ პირობობს, რადგან მასზე საზოგადოებრივი ცხოვრება განუწყვეტლივ ახდენს გავლენას. საზოგადოებრივი „ფენომენი“ იჭრება მუსიკის სპეციფიკურ, მე ვიტყვოდი, მისი გამომსახველობის ინტიმურ სფეროებში და აქ რეალური ცხოვრების სუნთქვა შემოაქვს. არც ჩვენი საუკუნეა გამოწველის, პირაქით, იგი უფრო მეტს მოელის მუსიკისაგან, უფრო მეტად მისწრაფვის დაუმორჩილოს მუსიკა თავის წინააღმდეგობრივ მისწრაფებებს.

მუსკის ზნეობრივ სათვის მსმენელი უშუალოდ სწვდება მხატვრული ნაწარმოების აღქმის პროცესში, თუ ბგერადი სახეები მსმენელში სათანადო ასოციაციებს არ იწვევს, თუ მსმენელი ვერა გრძნობს „საით უკირავს მუსიკას თვალში“, თუ იგი მუსიკას ისე არ განიცდის, როგორც საუთარო სულის თქმას, მაშინ საქმეს ვერაფერი გამოასწორებს, თვით ავტორიტეტული სპეციალისტების აზრიც კი. მუსიკა ინდივიდუალურად განიცდიდა და შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების არცერთი სხვა დარგი არ ამდებულა მელს ისეთი თავისუფალი ფანტაზირების უნარს, როგორც მუსიკა. მუსიკის კონკრეტულ შინაარსზე დაუვანა ისე რთული და არასამოძღვაო, რომ საბაბს იძლევა ეს საბაბი კი ესთეტიკოსებს არაერთგზის გამოუყენებიათ. საზოგადოდ მუსიკის შინაარსი სათუოდ მიიჩნიათ.

ცხადია, ჩვენ ამ აზრს ვერ გავიზარებთ. მუსიკას შინაარსი აქვს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, გაუგებარი იქნებოდა მისი ფორმების მრავალფეროვნება, სტილიზაცია და გამომსახელობითი ხერხების მონაცვლეობა. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკალური ასოციაციებს საფუძვლად უდევს ამა თუ იმ ვითარებაში დამკვიდრებული ბგერადი ფორმების სემანტიკა. სულ სხვა საქმა, რომ მუსიკის სიტყვიერი განმარტება რთულია. სიტყვიერი განმარტება ვერ იძლევა მუსიკალური შინაარსის სრულ სურათს. მაგრამ კაცმა რომ თქვას, სიტყვიერი განმარტების ასეთი ნაკლი მხოლოდ მუსიკასთან მიმართებაში არ შეიძლება. ასევე ძნელია იმის დახასიათება, რაც სახვითი ხელოვნების ნაწარმშია აღბეჭდილი. საზოგადოდ ნებისმიერი მოვლენა უფრო მდიდარია, ვიდრე მისი სიტყვიერი განმარტება. მკრეხლობაში ნუ ჩამომართმევთ და ისიც კი ძნელი განსამარტავია და სრულყოფილად ვერ აღინიშნება, რაც თვით სიტყვიერ მასალაშია გამოსახული. პოეტურ ქმნილებაში იმდენი რამ იგულისხმება, რომ აღსენის ისეთი მრავალფეროვნება ჩართული, თუ სხვადასხვა ინტერპრეტაციების საშუალებას იძლევა. აიღეთ ბარათაშვილის „სული ობოლი“ ორ სხვადასხვა ინტერპრეტაციაში და დარწმუნდებით თუ რაოდენ სამწიკლოა სიტყვიერი განმარტება თითქმის და ცხადი ცნებებისა.

ამის თქმა იმიტომ გვიხდება, რომ მუსიკოსებს ერთი საოცარი სენი სჭირთ: განსაკუთრებული საიდუმლოებით შემოსონ თავისი ხელოვნება. ზანდებან ისე გამოუდით, რომ თუ არა ხარ კომპოზიტორი და შემსრულებელი. მუსიკას ვერაფერს გაუგებ. ამ ლოკსის რომ გავუეთ. მუსიკაში გზა მხოლოდ მათ აქვს ხსენილი, დანარჩენები კი უფრო ფიზიოლოგიურ დონეზე განიცდიათ მუსიკას, ვიდრე ინტელექტუალურად. ამ შემთხვევაში აზრსა კარგავს თუ რას ფიქრობენ მუსიკაზე თვით მუსიკოსები, რადგან სულერთია „ჩვეულებრივი მსმენელები“ ვერ მისწვდებიან მუსიკის ფარულ აზრს, რომელიც თურმე არც შეიძლება სიტყვიერად დახასიათებულ იქნას.

რატომღაც ასე არ თვლიდნენ შუმანი და ვაგნერი, ჩაიკოვსკი და მიხდემიტი, პრაკოფიევი და შოპენი-რგი, რომლებსაც არაერთგზის დაუწერიათ მუსიკის შესახებ და ვანუმარტავთ კიდევ მისი შინაარსი. მეტიც, მუსიკის შესახებ მწერალთა შორის ბევრია ისეთი, რომელიც არც კომპოზიტორი იყო და არც შემსრულებელი და არ გამოირჩეოდა განსაკუთრებუ-

ლი პროფესიონალიზმიდან (მათ შორის დავაზბეკუბდი სტენდალს, როლანს, თომას მანს და ბერს სხვა გამოჩენილ მოღვაწეს), რომლებიც ამფლავებდნენ მუსიკის არსში წვდომის უნარს და ბოლოს, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკის განმარტების, მისი არსის გახსნის თვალსაზრისით ვანუშომელია პროფესიონალი მუსიკისმცოდნეთა წვლილი. აქ უხერხულიყო ყოველი გამოჩენილი მუსიკისმცოდნის დახასხელება, იმდენად მრავალრიცხოვანია რაში ამ მოღვაწეობისა, რომელიც ღვაწლი ფასდაუდებელია მუსიკის შესწავლაში.

დაიბ, მუსიკას სიტყვის დახმარება ესაჭიროება. სიტყვა მსმენელს უკეთესად გაარკვევს მუსიკალურ შთაბეჭდილებებში, უფრო ღრმად და უფრო ზუსტად გააცნობს მას მუსიკალური განსოგადებებების არსს. სიტყვას უნარი აქვს უფრო უშუალოდ დაუყავშიროს ერთმანეთს მუსიკალური შთაბეჭდილებები სინაღვილითს რეალურ მოვლენებს, მსოფლმხედველად რიც პრობლემებს, სიტყვას შეუძლია და იგი ვალდებულია განმარტოს კერძოდ რაში დგომარობებს ნაწარმოების მუსიკალური სათვის. ასეთ სიტყვას თავის დროზე ფლობდნენ შუმანი და ლისტე, ჩაიკოვსკი და ბერლიოზე, ვაგნერი, ასათიევი, კარატიგინი, რიბინი, სლენდერინსკი, ჩვენს დროში კაბაღესკი, მაზელი, ცუკერმანი, კონენი.

და მინც, უნდა ვაღიაროთ, რომ მუსიკა ამოუწერავია. იგი ვაცილებით მეტს გულმსმობს, ვიდრე მას სიტყვა აღნიშნავს. ჩვენ ზნირად ვაღირებთ მუსიკას და მის მიწვევლობას ვაუფასურებთ. როდესაც აბსოლუტური ღირებულების მნიშვნელობას ვანიჭებთ ამა თუ იმ სტილისა თუ გამომსახველობით საშუალებას. ამ შემთხვევაში ისტორიულობის გრძნობა გველავტობს და არსებულის ფეტიშობრივას ვუწვევთ. უარყოფთ მხატვრული ცნობიერების განუწყვეტელი განვითარების კანონს, რომლის მიხედვითაც იგი არასოდეს არ იუცნობს ერთ წერტილებზე და მუდამ განვითარებისა და სრულყოფისადრე მიისწრაფვის.

რასაკვირველია, თავში არავის მოუვა ჩვენი თეორიული მეცნიერების მიღწევათა უარყოფა, მაგრამ მას ზნირად მოხელია შეცდომები მელიოდისკის, მარინონის და სხვა გამომსახველობითი საშუალებების ღირებულებათა დადგენისას, როდესაც იგი მიუღწევლ მოზანს ისახავდა — დაედგინა ყველა შემთხვევისათვის გამოსადეგი ღირებულებათა საერთო მნიშვნელო, რომლის პოვნა შეუძლებელი იყო. მდგრადი თემა — ევროპული მელიოდორი აზროვნების ერთ-ერთი უდიდესი მონაპოვართავანია, მაგრამ იგი სრულებითაც არაა დამახასიათებელი აღმოსავლეთის მთელი რიგი კულტურებისათვის, რომელშიც გამო-მსახველობის მთელი რიგი სხვა პრინციპები ბატონობს. ტერციული წვრილის მელიოდია ასევე დამახასიათებელია ევროპული აზროვნებისათვის, თანაც მხოლოდ გარკვეული ეპოქის თემატიკისათვის, რომლის საწყისი და სასრული წერტილების დასახებულაც შეიძლება. იგი უცნობა არაევროპული კულტურებისათვის. ასეთი „შეფარდებითი“ პრინციპები მრავლადაა და დროის უკმი ფლანგვა იქნებოდა იმის დადგენის ცდა, რომელია მათ შორის უკეთესი და უფრო უნივერსალური.

კვლევის ერთადერთი ნაყოფიერი გზა მუსიკის ადამიანური შინაარსის და მისი გამოხატვის საშუა-



ლებების შესწავლა. მუსიკისმცოდნეობა და კრიტიკა საიოსხ უპირველეს ყოვლისა ასეთნაირად უნდა სვამდებ: რაში მდგომარეობს მუსიკის მემანუარი პათოსი? ამის შესაბამისად უნდა გაირკვეს ამა თუ იმ საშუალებათა ღირებულება და მხატვრული მნიშვნელობა. ამ შემთხვევაში იმის დადგენაც მოხერხდება თუ რამდენად შეესაბამება ტექნიკოლოგიური შინაარსულს და შესწლო თუ არა კომპოზიტორმა სიახლეების დანერგვა. თუ კომპოზიტორი ჩვენს წარმოდგენებს არ ამღიდრებს ადამიანისა და მისი ცხოვრებისეული მმართველების შესახებ, მაშინ მისი ზომიერება კეთილი თვისება კი არაა, არამედ მხოლოდ აზროვნების პასიურობას ადასტურებს და პირიქით: თუკი კომპოზიტორმა შეძლო ამ მთავარი და მე ვიტყოდი ერთადერთი ამოცანის გადაჭრა, მაშინ გამართლებულია ყველაზე მახვილი ხერხების გამოყენებით კი განურჩევლად იმისა, იღებს თუ არა ე. წ. ფართო მსწენელი მათ და კარგად ეთვისებიათ თუ არა ისინი მის კონსერვატულ გემოვნებასა და სმენას. დისკუსია იმის შესახებ, თუ რა არის ნებადართული ან აკრძალული, უსაგნოა — თუკი მხედველობაში არა გვაქვს კონკრეტული მხატვრული ქმნილება. იმიტომ, რომ საქმე საქმეზე რომ მიდგეს, ირკვევა, რომ ყველაფერი გამართლებულია და ამრკად, ნებადართულიც, რაც კი სტრავინსკის გამოუქვეყნებია. ზოგიერთ უნიკო კომპოზიტორს კი დღ-ნათრის ხმარებაც უნდა აეკრძალოს.

მუსიკისმცოდნეობა მხოლოდ მაშინ აღწევს რეალურ შედეგებს, როდესაც სიმართლეს თვალს უსწორებს და შემოქმედებისა და მუსიკალური ცხოვრების მოწინავე პოზიციებზე დგას. დიდი მოქალაქეობრივი დაინტერესების გარეშე არც კრიტიკა არსებობს და არც მეცნიერება. სამწუხაროდ, ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა ხშირად თავს არიდებს გამოეზაროს რთულ, სადისკუსიო მოვლენებს. იგი თავს იტყუებს, როდესაც ფიქრობს, რომ განუმემა უკეთესი რაღაცა: ვიღაც თავის არატოების საუკეთესო საშუალებაა. არსებობს რთული შემოქმედებითი ფიგურები. განვითარების ძველი გზით, არათანაბარი შედეგებით, უჩვეულო შემოქმედებით, რომლის ღირებულების გარკვევა არც თუ ისე ადვილია. იოლი გამოსავალია ასეთი ფიგურის შერისხვა, მასზე დაღის დასმა და იმის გადაწყვეტა, რომ ამ ხელოვანის ბედი ბოლომდე გარკვეულია. სინამდვილე უფრო რთულია და ხშირად იმის საწინააღმდეგოდ ვითარდება, ჩვენ რომ მოველით. გაიხედავ და მუსიკოსი, რომელიც თითქოს მართლაც და ძალიან ცალმხრივი, ძალიან რაციონალური და ძალიან გაუგებარია იყო, სრულიად სხვა თვისებებით წარმოგვიდგება და თანდათან საზოგადოებრივ უფრადლებას მიიზიდავს. თანაც საზოგადოებრივ აღქმასაც არ აკლია პარადოქსები. თითქოს გინახვ — ის, რაც აკრძალული ხლი იყო. მაინც და მაინც იმას მიეტანება. და აი, მწვევა წინააღმდეგობა: აღქმის ინერცია, შემრისხველთა ავტორიტეტი და ხელოვანის მზარდი პოპულარობა, რომელიც თითქოს და აუხსნელია. ჩემი მაგალითი საქმეად განყენებულია და ამაზე მეტად მას ვერ დავაკონტრეტებ, მაგრამ ერთი რამის აღნიშვნა კი საჭიროა: უპირატესად სწორად ასეთი მოვლენები მოითხოვს კრიტიკის აქტიურობას, მისგან მსჯავრს, დასაბუთებულ მსჯელობას.

მეორე უკიდურესობა — კრიტიკითან და რეალიზმითან დამოკიდებულება. ამა წარმოადგენს წარმოდგენები კომპოზიტორი, რომელსაც მხედველად რუსს უკვედნ და ზოტბას ასხამენ. როგორღა გავიოს სიმართლე? რეალიზმი სწორედ იმის გარანტიაა, რომ თუთი მწვევა კრიტიკაც კი ასეთი მუსიკოსის მდგომარეობას ვერ შეარყევს და მართალ სიტყვას კი შესაღო მიხთვის სარეზობობა მოეტანა. თავისი ნაელი (თუ ასეთი აქვს) დაენახა, საცოდავია ის, ვინც ვერ მოისმენს ამ მართალ სიტყვას, რომელიც მას შესაძლოა კიდევ უფრო მეტად სჭირდება, ვიდრე არცისაგან გაბრუებულს ცოცხალს ჰქონს ჰქია, რათა შინაგანი მხურვალება გამოუნდლოს.

ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა სოციოლოგიურ კვლევებშიაც მოისხებდა. საზოგადოებრივი მოთხოვნისებების, საზოგადოებრივი აღქმის, მუსიკალურ დაწესებულებათა საქმიანობის ფექტურების შესწავლა კი აუცილებელია მუსიკალური პოლიტიკის სწორი წარმართვისათვის. საქმარისი არაა მუსიკალური პოლიტიკის განხორციელებისას მხოლოდ ინტუიციით, გამოცდილებით და ამა თუ იმ დაწესებულებათა მუშაობის ინერციით ვებლმძვანელობდით. დაეგმარება თანამედროვე პოლიტიკის უნაშენელოვანსი მომენტია. და იგი დაფუძნებული უნდა იყოს ზუსტ სტატისტიკურ მონაცემებზე. მუსიკასაც ესაპირებუნიფერების ცნ. ვართულები და განგარბემა. მუსიკა უნდა იცნობდეს თავის მომმარბდელს — მსმენელს. მის მოლოვნებს და დონეს, მისი აღზრდისა და დახვეწის მეთოდებს. ამისდა მიქედვით უნდა გამოუმუშავდეს მუსიკალურ დაწესებულებათა პროფილი. მათი მოლაწერობის ბტელი. კომპოზიტორთა კავშირი თავისი დაარსებიდან ამ წელს ითვლის. მაგრამ ამ ხნის მანძილზე არსებითად შეიცვალა ამ დაწესებულებების საქმიანობა, მისი ხასიათი და მასშტაბი, მისი ამოცანები და საზოგადოებრივი ავტორიტეტი. მისი ზეგავლენა მუსიკალურ ცხოვრებაზე. ამჟამად კომპოზიტორთა კავშირი ვერ დაემაოფილებდა კარჩაქეტილი გაერთიანების როლით, რომელიც მხოლოდ თავის წევრთა ნაწარმოებების ბედზე ზრუნავს და მათ პროპაგანდას ეწევა კუსტარული წესებით. დღეს კომპოზიტორთა კავშირის ცვალება ცხოველი მონაწილეობა მიიღოს რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრების ყველა მნიშვნელოვან უბანზე. ჩაატაროს დიდი ღონისძიებები თანამედროვე კომპოზიტორთა შემოქმედების პროპაგანდისა და ფართო მსმენელის ესთეტიკური გემოვნების აღზრდის მიზნით, ხელი შეუწყოს თვითშოქმედების მუშაობას, დახმარება გაუწიოს ფელლორების მასლის შერგოვებას და მის ფუნქციურულ შესწავლაში და სხვ. ცხადია, ყველა ამ მიზნის მისაღწევად კომპოზიტორთა კავშირი მოქმედებს მუსიკათაც და სიტყვითაც. დღეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მის რიგებში მყოფ მუსიკისმცოდნეთა შრომასაც.

ერთია ძველი ტიპის ფილარმონია, რომელიც არსებითად კომერციულ დაწესებულებას წარმოადგენდა და სულ სხვა ფილარმონია დღეს — თავისი მრავალთაიანი კოლექტივით, წამყვანი შემრულებლებით, ორკესტრებით და საგუნდო კოლექტივებით, ანსამბლების მძლავრი გაერთიანებით, ფილარმონია განაგობს რესპუბლიკის საკონცერტო ცხოვრებას, იგი იდეოლოგიური მუშაობის ერთ-ერთი საურდენია და ამი-



ტომაც მის მოღვაწეობაში სიტყვას დიდი როლი ენიჭება. მხატვრული შემოქმედების ავტოცისისათვის დიდი როლი ენიჭება ლექსთა-კონცერტებს, მუსიკის შესახებ პოპულარული ლიტერატურის გამოცემას თვით პროგრამებსაც, რომელშიც საკონცერტო მასალა ანოტირებული.

სოციალური შემოქმედება სიტყვას უპირველეს ყოვლისა იმისთვის სჭირდება, რომ მსმენელისათვის მუსიკის აქმა შეძლებისდაგვარად გააადვილოს და სრულყოფილი გახადოს. რაგინდ დიდი არ უნდა იყოს მსმენელის კვალიფიკაცია, მუსიკის აქმა მისთვის არ მთავრდება მუსიკის მოსმენით. აღქმა და გაგება გააზრების მომენტსაც გულისხმობს, გულისხმობს ახალ-უსუსკალური შთაბეჭდილებების შეფარდებას საერთო კულტურულ გამოცდილებასთან, ინტელექტის აქტიურ მონაწილეობას ამ პროცესში. ისევე, როგორც მხატვრული ცნობიერების ნებისმიერი მხარე, მუსიკა მხოლოდ მაშინ იქნება თავის ქვეშაობა მნიშვნელობას, როდესაც იგი აქტიურად ერთვის საერთო კულტურულ გამოცდილებას. როდესაც იგი აქტიურ ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ფსიქოლოგიაზე, მის ემოციურ სამყაროზე და მსოფლალქმეზე.

ამბობენ, რომ მუსიკა ადამიანს აუცილებლობას აძლევს არა მხოლოდ უბრალო აზრში, რომელიც ცხოვრების ამ სახელდაპირულ დაკვირვებებს ეყარება, მუსიკის არსია დანახული, ნაგრძნობია მისი დანიშნულება: მართლაც უა რა მიზანს უნდა ისახედეს მუსიკა თუ არა მსმენელის გაკეთილშობილებას. და განა შეიძლება ამ ამოცანის გადაჭრა მუსიკის გააზრების გარეშე? ამოცანაა, რომ მუსიკის აქმაში სიტყვა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იქნის და მუსიკალური პრიტიკის საზოგადოდ მუსიკისმცოდნეობის ღირებულება განიზომება მუსიკაში სიტყვის წვდომის იმ უნარით, რომელიც მსმენელს გზას უხსნის მუსიკის სამყაროში.

შუამნიშობრივი კათოღოსი და მუსიკის ინტერნაციონალიზმი. ინტერნაციონალიზმისა და პროგრესული თავისებურებისა და დიდი მნიშვნელობისა

საბჭოთა მუშაობის ყველაზე მნიშვნელოვანი მიღწევა, ალბათ, ინტერნაციონალური მეგობრობის იდეაა, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ყველა ხალხების სულიერ ცხოვრებას მსხველავს და საბჭოთა მორალის მიმზიდველობასა და სიჭანსაღეს, სოციალისტური წყობილების ძალას განაპირობებს. ინტერნაციონალური მეგობრობის თემა მთელი საბჭოთა ხელოვნების და კერძოდ მუსიკის რევოლუციური მონაპოვარია. ეს თემა ჩვენი ხელოვნების მუშაობის ტრადიციებშია ფესვგადგმული. ძნელია ამა თუ იმ ერის წარმოდგენა, რომელსაც საუკუნეების მანძილზე მეგობრობის — როგორც თანაგრძობის ანტილემბელ პირობებს, არ ეოცნებოს, გავისხენოთ თუდნად რუსოვანობა, „ვეფხისტყაოსანის“, რომელშიც ერთობა, კეთილი და წმინდა მეგობრობის ძალა ბოროტებისა და ქვეყნის სიკვება სძლევს.

ინტერნაციონალური მეგობრობის იდეა განსაკუთრებულ სიმწვავესა და მნიშვნელობას ჩვენს ეპოქაში იქნის. ჩვენ ვცხოვრობთ კოლონიალური სისტემის რღვევის, რასობრივი ცრურწმენისაგან განთავისუფლების, პროგრესისა და თანასწორუფლებიანობის

დაშეკიდებისათვის ძალთა გაერთიანების ხანაში, ჩვენს ეპოქაში პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის იდეა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იქნის. ეს იდეა კურძალას იქნის, იგი ჩვენი იდეოლოგიის ყველა ფორმას მსხველავს, აღსავსეა კონკრეტული შინაარსით.

მუსიკის მუშაობრივი პათოსი დაკავშირებულია ინტერნაციონალიზმთან, მის ძალასთან გაერთიანოს სხვადასხვა ეროვნული აუდიტორიები, თავისი ხასიათით მუსიკა ინტერნაციონალურია, რადგან მისთვის არ არსებობს ენობრივი ბარიერი. ჩვენთვის, მუსიკისთვის არსებობს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იქნის ინტერნაციონალურის პრობლემა ეროვნულ თვითშეზღვევასთან დაილექტიურ კავშირში. ჩვენ ვვადგენებ მუსიკალური კულტურის კონტაქტებზე მისი პრობლემა. ამავე დროს ჩვენ ვვადგენებ მისი თვითშეზღვევას საკითხში. ჩვენ ვვადგენებ საბჭოთა მუსიკის მთლიანობის და მისი სტილისტური მრავალფეროვნების, მასში ეროვნული კულტურების ხასიათით ნიშნისებებებს შინაარსების საკითხი. ჩვენ ვვადგენებ მუსიკის, რომ ისეთი კომპოზიციონერია, როგორცია თორმისი და ტერტერიანი, ცინცაიე და ბორის ჩაიკოვსკი, გრანოვსკი და ბურხანოვი (ეს დაწვრილება კი შეიძლება უსარგებლოდ გაგრძელდეს) ღრმად ეროვნულად მოაზროვნე მუსიკოსები არიან. უკველ მათგანს თავისი საყარო და თავისი სტილი აქვს. ამითაა განპირობებული მათი ხელოვნების ესთეტიკური ღირებულება.

ამასთან ერთად, თითოეული მათგანი საბჭოთა კომპოზიტორია, მათ შემოქმედებაში რეალურებულია ხალხურობისა და რეალიზმის, ჩვენი საბჭოთა მუსიკის დამახასიათებელი იდეები. ყოველი მათგანის ხელოვნებაში აღბეჭდილია საბჭოთა მუსიკის პათოსი, ყოველი მათგანი თავისებურად ავითარებს საბჭოთა მუსიკის ტრადიციებს. ამის გარეშე უშუალებლო იქნებოდა საბჭოთა მუსიკის მთლიანობის საკითხის დასა.

ხელოვნებაში მუდამ ასე იყო. ეს კანონზომიერება ილხაც არ კარგავს თავის მნიშვნელობას: მხატვრული სიახლე არასდროს არ რჩება მხოლოდ მისი აღმოჩენის საკუთრებად. მუსიკალური კულტურა აუცილებლად ითვალისწინებს სიახლეებს და ამიტომაც ქვეშაობრივი ზოგადკულტურულ მნიშვნელობას იქნის. პრიმიტიული იქნებოდა იმის მტკიცება თითქოს გამეორება კულტურის მთლიანობის წინაპირობაა, გაუგებარი იქნებოდა მისვალმებოდით სტერეოტიპებს. ეს უკვე მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტა არ იქნებოდა, არამედ გამეორება და ეპოგონა. ქვეშაობრივი შემოქმედება კი მოძრაობაა, აღმოჩენაა, მოვლენების ახლებური ხედვაა. უდიდესი და აღუვსებელი დანაკლისი იქნებოდა, რომ მრავალიცხოვან კულტურებს, რომლებიც დღეს ახალ მთლიანობას — საბჭოთა ხელოვნების ქმნა — თანდენან მოვლენოდით თვითშეზღვევადი ნიშნები და რომ მათ გეზი საერთო მნიშვნელობისაკენ აქვთ. პირიქით, კულტურა მით უფრო საინტერესოა, რამდენადაც თვითშეზღვევადი. ქვეშაობრივი ინტერნაციონალიზმი არ უპირისპირდება თვითშეზღვევადობას, პირიქით, მისი ნამდვილი მეგობარია. საბჭოთა კულტურის მთლიანობა — თვითშეზღვევადი კულტურების მთლიანობაა, არ არსებობს ინტერნაციონალიზმი თვითშეზღვევადობის გარეშე, რადგან გა

ნიტრალბული კულტურა — ანტიკულტურა, იგი ველარაიონარ განსაკუთრებულობას ვედარ დაიჩემებს და ცხადია ვერავითარ ინტერესს ვერ გამოიწვევს.

დღეს თვითმყოფადი კულტურები თავის ქვეშარბიტ დამცველს ინტერნაციონალიზმში პოულობენ. მხოლოდ ინტერნაციონალიზმის პოზიციებიდან ჩანს მათი სასიცოცხლო ინტერესები. ავილოთ თუნდაც ჩვენი მუსიკალური კრიტიკის პოზიცია ამ პრობლემის მიმართ. საბჭოთა მუსიკალური კრიტიკა მუდამ თვალის ჩინივით უფრობილდებოდა ცალკეული კულტურების. ცალკეულ კომპოზიტორთა თვითმყოფადობას. აცხადებდა მას მხატვრული ღირებულების მთავარ პირობად. ეროვნული სკოლების ჩამოყალიბებამ და კანფითარებამ რამდენიმე ტკაპი განვლო და უკველი მოათვისათვის კანონზომიერი იყო ევროპული და უაღიარო რუსული მუსიკის გამოცდილებებს ათვი-სება, რაც ხელს უწყობდა კულტურული თვალსაწიერის გაფართობას. ამდღებრება ეროვნულ კულტურებს ახალი პრინციპებით, ფორმებით, ადამიანის და ისტორიის ახალი ვაგებით. ეხმარებოდა მათ ინტერნაციონალური კავშირების დამყარებასა და განვითარებაში, ეთნოგრაფიული შევლუდულობისა და აზოლაციის დაძლევაში.

მაგრამ არც თუ იშვიათად ეროვნული სკოლის ჩამოყალიბება ხდებოდა საკუთარი სპეციფიკის დორგუნვისა და სტილისტური კომპარომისების პირობებში. მხოლოდ სიმწიფესთან ერთად შემოდის ეროვნულ მხატვრული ცნობიერებაში სპეციფიკის ღირებულებისა და მისი შემოწახვის აუცილებლობის შეგრძნება. ჩვენ ვართ ეროვნული კულტურების ინტერნაციონალური კავშირების განმტკიცების მოწმენი, ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლებს შვარდი წარბატებით ეუფლებოდნენ თანამედროვე მუსიკალურ გამოცდილებას, მაგრამ, ამასთან ერთად სულ უფრო მეტი სიმკვეთრით ავლენდნენ თავის თვითმყოფადობას, თავის სპეციფიკას და საერთო საკაცობრიო კულტურულ გამოცდილებასთან მისი სინთეზის საინტერესო გზებს პოულობდნენ.

მაგალითად, სტილისტური მრავალფეროვნების თვალსაზრისით ქართული მუსიკის განვითარების უადრესად საინტერესო პერიოდი 80-70-იანი წლები, ამ პერიოდში ქართული მუსიკა უკვე აღარ დაიყვანება ერთ რომელიმე ტექნიკოლოგიურ სახეობაზე. გაშლილი ფორნატი განიითარება, არც საფუძველს ქმნის შეჭიბისა და შემოქმედებითი დისკუსიისათვის. ამა თუ იმ გამოწახვით ზერხთა სიცოცხლისუნარიანობის შესამოწმებლად. ამ შემთხვევაში ღირებულების კრიტიკიონობა ისევ და ისევ მუსიკის სახიერება რჩება, მისი ჰუმანისტური გამიზნულობა, ადამიანურის გამოვლენის უნარი და საზოგადოებრივი შემოქმედების ძალა. მაგრამ ამჯერად შემოქმედებითი წარმატების წინაპირობაა მუსიკის თვითმყოფადობა, რომელსაც ეროვნული მუსიკალური ცნობიერების ორიგინალობა განაპირობებს. მართლაც, ძნელია წარმოვიდგინოთ კომპოზიტორის ორიგინალობა თვით კულტურის თვითმყოფადობის გარეშე. კომპოზიტორი ამ თვითმყოფადობის გამოვლენაა, მისი გაინდივიდუალდება, ახალ ზარისხში მისი რეალზაციაა, მაგრამ თვით კომპოზიტორი არსებობს იმდენად, რამდენადაც არსებობს მისი უოფისათვის აუცილებელი გარემოცვა და

რამდენადაც ამ გარემოცვას გააჩნია თავისი საკუთარი შრომა, თავისი განსაკუთრებულობა. კომპოზიტორის თვითმყოფადობას საფუძველს უმაგრებს ხელოვნური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ფარები და ფორმები, ეროვნული სამეტყველო ენა, ინტონაციური მასალის აზოუწურავი კონტრეფუარი. ამ თვითმყოფადობის დასაყრდენია კომპოზიტორის ცხოვრებისეული გამოცდილება. მის მიერ ადამიანისა და მისი გაკვირებისა და სიხარულის ცნობა, ადამიანისულის ინდივიდუალური განცდა. მხოლოდ ასეთი მხატვრის მუსიკა ეროვნული შენაწილი და მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეუძლია მას ინტერნაციონალურის მნიშვნელობაზე პრეტენზია განაცხადოს.

ჩვენ დარწმუნებული ვართ, რომ საბჭოთა მუსიკამ ადამიანის ზნობრივ-ესთეტიკური პოტენციალის განხნის თვალსაზრისით თავისი სიტყვა თქვა. ცხადია, როდესაც ჩვენი მუსიკის ასეთ მნიშვნელობაზე ვლაპარაკობთ, უპირველეს ყოვლის, მისი სიმალღებუნდა გვკონდნს მხედველობაში. მაგრამ თვით ამ სიმალღებუნს მუსიკის განვითარების საერთო გეზო, საზოგადოებრივი ინტერესები და საერთო შემოქმედებითი ატმოსფერო ქმნის. საბჭოთა მუსიკის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა შემოქმედით ადამიანის სახის შექმნა, მისთვის დამახასიათებელი პათოსის აღბეჭდვა. დიმიტრი შოსტაკოვიჩი აღნიშნავდა, რომ თავისი წიმიფონიის გმირად იგი თანამედროვე პიროვნებას გულისხმობდა. მაგრამ საბჭოთა ადამიანს, მშრომელსა და საპარტილიანობისათვის მებრძოლ პიროვნებას ჩვენ ვგრძნობთ ყოველ მის პარტიკურაში, საბჭოთა მუსიკის ყველა ღირსეულ მოწარმეარში.

ჰუმანიზმი ძნელი წარმოსადგენია მკვეთრად სახასიათოს. სპეციფიკურად განუშეორებლის გარეშე, რადგან ჰუმანიზმი,—ეს, უპირველესად უკვლისა, თვით ადამიანია. ადამიანია კი პირველ რიგში პიროვნება და ინდივიდუალობა. პიროვნება — ბედ-იბღობისა და ცხოვრებისეული პოზიციის, კულტურული ტრადიციის, ენისა და ტემპერამენტის თავისებურებაა. მუსიკა ამ ნიშან-თვისებებს რომ შეელოოს, იგი სახეის დაკარგავს და აღარც ინტერნაციონალიზმის და აღარც ჰუმანიზმის პოზიციებიდან არ იქნება საინტერესო. ინტერნაციონალიზმი ეროვნულის დორტრუნვაში კი არ მდგომარეობს. არამედ, პირიქით, მისი საერთო ჰუმანიზური საზრისის გამოვლენაში. ბლოჟნი ზანგთორ მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი დედამიძია, იგი ამერიკელი ზანგების შემოქმედების ნაყოფია და გამოხატავს მათი სულიერი ცხოვრების რთულ ნიშან-თვისებებს. დღესაც ამ ფარისა და ფორმის უაჟურარი გრძნობა, მის სასიათში იმპროვიზირების უნარი — უპირველეს ყოვლისა თვით ზანგი მუსიკოსების პრიროგატიაა. მაგრამ „ბლოჟნი“ კულტურა თავის ეთილნაყოფიერ ზეგავლენას ახდენს საზოგადოდ ამერიკულ და არა მარტო ამერიკულ მუსიკაზე. ჩვენი საუფუნის დაახლოებით 20-იანი წლებიდან „ბლოჟნი“ იკრება ეროვნულ ხელოვნებაშიც. ახალი ღირისის ერთ-ერთი პოპულარული ფორმის მნიშვნელობას იძენს. ჩახტუშკა რუსული სასიმღერო კულტურის ტიპური მოვლენაა და ძნელია იგი წარმოვიდგინოთ რუსული სასიმღერო ტრადიციების მიღმა. მისი გადამუშავება და განვითარება რუსი კომპოზიტორების საქმეა და მათზე უკეთ ამ ამოცანას ვერავინ ვერ გადა-

პრტი მუსიკოსის უნისერსალური თეატრი

მანანა ახმეტელი

პრტი. მაგრამ ის, რაც ჩასტუმრავს დევს, ის, რაც მის თვითმყოფადობას და მისი შინაარსის თავისებურებას, მისი ფორმის განუმეორებლობას განაპირობებს (იუმორისა და ლირიკის, კადნიერებისა და უშუალოდობის, სილადისა და უდარდელიობის, თვალთმაქცობისა და არტიტიკის შეჯავება). ეს მიმზიდველია სხვა კულტურული ტრადიციების ადამიანებისათვის და უდავოდ ამდიდრებს მათ მხატვრულ გამოცდილებასაც. ამიტომაც ამ ფორმის ინტერნაციონალური მნიშვნელობაც არავითარ ეჭვს არ იწვევს.

ამოსავლური მუსიკიტების ტრადიციები, კერძოდ იმპროვიზაციის ხელოვნება ჩვენ დრომდე შემოინახა მულამბა, რომელიც საგულისხმოა შემოქმედებით პროცესის სპონტანურობით, მისი თავისუფლებით და ამავე დროს ფორმისა და ენის, სახეთა სემანტიკის შაკური განსაღვრულობით. ამ ტრადიციების ცხოველყოფელობას ადისტურებს შესანიშნავი აზერბაიჯანელი კომპოზიტორის უსეირ პაჯიბეკოვის, მის მიმდევართა უ. ყარაევის, ფ. ამიროვისა და ნიაზის აზერბაიჯანელ კომპოზიტორთა თანამედროვე თაობათა მუსიკა. ამ ეროვნული სკოლის მიღწევები უშუალოდა დაკავშირებული მულამბის ფორმის ათვისებას: და განვითარებასთან და ამოცანა იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ მულამბის ფორმა წარსულის გაღმონათად მივიჩნიოთ, დავთრგუნოთ, განვითარების გზა: ჩამოვაცალოთ, ამ ფორმის პერმეტიზაცია, მისი ხელოვნური იზოლაცია მოვახდინოთ, მოწვევით სხვა კულტურულ ტრადიციებს. არა, ამოცანა იმაშია, რომ მოვინახოთ მულამბისა და საერთო-საკაცობრიო მუსიკალური გამოცდილების სინთეზის გზები და ფორმები. დღეს ეროვნული ფორმების განვითარება შესაძლებელია მხოლოდ საერთო-საკაცობრიო გამოცდილების ათვისებისა და შემოქმედებითი გამოყენების პირობებში, სხვა გზა არ არსებობს, რადგან ფორმების მრავალფეროვნებას სოციალურ-ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური და ზნეობრივი ფაქტორების მრავალფეროვნება განაპირობებს. ხელოვნება ამ სიტუაციას უნდა ითვალისწინებდეს. ეროვნული ფორმა მხოლოდ მაშინ იღებს განვითარების სტიმულს, როდესაც იგი ამ მრავალფეროვნებას პასუხობს, როდესაც მას თავის თავში დაუშვებს, მოძრაობის ამოსავალი წერტილი შეიძლება იყოს ნებისმიერი ტრადიციული ფორმა, მაგრამ მათ შორის თვით უახლესიც „თანამედროვეობის ადლო“-ს უნდა ამეღავნებდეს. ამიტომაც, რომ კულტურის ერთ სფეროში ან რომელიმე ფენაში მიკვლეული საერთო კულტურულ კუთვნილებად იქცევა თუკი იგი საერთო-საკაცობრიო იდეითა და მუხტული. ამიტომაც, რომ ეროვნული თვითმყოფადობის დაცვის ერთ-ერთი ნამდვილი გზა — ფართო ინტერნაციონალური კავშირები, „ნივთიერებათა ცვლის“ ინტენსიურობა და ზნეობრივ-ესთეტიკური მნიშვნელობათა ერთიანობაა. უმეორეტი მუშაში ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის დიალექტიკაში, გახსნილ მხატვრულ ფორმებსა და მათი მხატვრულობის ზოგად-საკაცობრიო მნიშვნელობაში მდგომარეობს.

(დასასრული იქნება)

ამ ცოტა ხნის წინ ჩვენი მუსიკალური საზოგადოება მოულოდნელი და საკვირველი მოვლენის მოწმე გახდა — გამოჩენილი მევიოლინე ლიანა ისაკაძე უძღვებოდა საქართველოს კამერულ ორკესტრს და ბრწყინვალედ დირიჟორობდა.

აღფრთოვანებულ მსმენელებს თავს დაატყდა მრავალი კითხვა — სად, როდის, როგორ დაეუფ-

ლა ლიანა ისაკაძე ორკესტრის მართვის ხელოვნებას? რაწირად გამოიმუშავა მან ასეთი ზუსტი და გამომსახველი სადირიჟორო ხელწერა, რომლის მისაღწევად ყოველდღიურად, მთელი ცხოვრების მანძილზე იბრძვიან თვით სკოლაგამოვლილი, გამოცდილი დირიჟორები?!

ამ კითხვებს ამოგვასხნევენებს თვით ლიანა ისაკაძის დაუცხრომელი შემოქმედებითი ცხოვრება, მისი ფენომენალური ტალანტი, იმთავითვე რომ დაჰყვება ადამიანთა მოზიდვის, აყოლიების, გატაცების ძალა, რომლის შემოქმედება განუცდია უკლებლივ ყველას, ვინც დასწრებიდა ლ. ისაკაძის თუნდაც ერთ კონცერტს, ვისაც მისი შესრულებით ერთი ნაწარმოები მაინც მოუსმენია.

ცხადია, აქ საგანგებოდ ვამახვილებთ ყურადღებას მსმენელზე — ლ. ისაკაძის შემოქმედების ამ განუყრელ თანამონაწილზე, რადგან მისი თვითშეგრძნება, რეაგირება და რეაქციები დავეხმარებოთ ჩამოვავალიბოთ ის თვისებები, რომლებმაც ამ გამოჩენილ მევიოლინეში მოამწიფეს საშემსრულებლო ასპარეზის გაფართოების მოთხოვნილება, გამოწვრთნეს მასში ორკესტრის მართვის ნიჭი, ტექნიკა, კულტურა...

ამ თვისებებს შორის, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში, მხედველობაში მაქვს შემოქმედებითი კონტაქტის დამყარების უნარი, რომლის აქტივობასა თუ ინტენსიურობას შეუცდომლად გრძობს სწორედ მსმენელი. ამდენად, მსმენელია ის სწორი და მგრძობიარე ინსტრუმენტი, რომელიც დაგვაზუსტებინებს ისეთ ზოგადსა და ნაკლებად კონკრეტულ მცნებას, როგორცაა კონტაქტუ-



რობა, დაგვადგენინებს ლ. ისაკაძის კონტაქტურობისათვის დამახასიათებელ კატეგორიებს, მისი შემოქმედებითი ზეგავლენის მასშტაბებს, ხარისხსა და ხასიათს.

ლ. ისაკაძის თაყვანისმცემლები უთუოდ დამეთანხმებიან, რომ ეს შესანიშნავი მევიოლინე ესტრადაზე გამოჩენისთანავე, ხემის ერთი, უაღრესად მობილიზებული, არტიტული მოქნევით აღწევს არა მარტო აუდიტორიის მიმზრობას, მასში სრული ნდობისა და თანაგრძნობის გამოწვევას, არამედ მის ჩართვას მაღალი ძაბვის ატმოსფეროში, რაც ისე ერთბაშად და ძალდაუტანებლად ხდება, რომ მსმენელი ვერც კი გრძნობს თუ როდის დააღწია თავი ყოველდღიური ცხოვრებიდან შემოყოლილ შთაბეჭდილებებს, როგორ გაარღვია საკუთარი შეგრძნებების რკალი, რანაირად გადავიდა ასე შეუმჩნეველად, უყოყმანოდ, დაუბრკოლებლად მისთვის ჩვეული განწყობიდან არაჩვეულებრივში, ბუნებრივი სულისმიერი მდგომარეობიდან ზებუნებრივში.

დაახ. ლ. ისაკაძის კონტაქტურობას ახასიათებს ფსიქოლოგიური ბარიერის მოსპობისა და იდეენტური რეაქციების გამოწვევის ძალა, რისი წყალობითაც ნებისმიერი დონისა და კატეგორიის მსმენელები არა მარტო მასთან ამყარებენ ღრმა და ჭეშმარიტად შემოქმედებით კავშირს, არამედ ერთმანეთთანაც პოულობენ საერთო ენას, რაც იწვევს მათ დაახლოებასა და გაერთიანებას. ასე იქმნება უკიდურესად დამუხტული, ზეაწეული და პარამონიული ატმოსფერო, რომელიც სუფევს ლიანა ისაკაძის კონცერტებზე და რომელსაც მსმენელთა საზოგადოებისათვის მოაქვს ერთსულოვანი მღელვარების, ამაღლებისა და სიხარულის განცდა.

ასეთ ძლიერმოქმედ ზეგავლენას ახდენს ბუნებისგან მომადლებუ-

ლი უაღრესად კომუნიკაბელური არტიტიზმი, რომელსაც ლ. ისაკაძე შეუწყვეტილი ასხივებს ხოლმე მუსიციერების პროცესში ჩართული მთელი თავისი არსებით.

შემოქმედებითი ფლუიდების გადაცემის ამ შინაგან ძალას ფრთები ეშლება განსაკუთრებით სიმფონიურ კონცერტებზე, როცა ლიანა ისაკაძე უკრავს კამერულსა თუ დიდ ორკესტრებთან ერთად, როცა მისი მხედველობის არეში კოლექტიური მუსიციერების სპეციფიკა შემოდის. ამ დროს კიდევ უფრო ცხადად ვლინდება ლიანა ისაკაძის კომუნიკაბელური არტიტიზმი, მისი შექმფინარი ტალანტიდან წარმომდგარი ენერჯია, კერძოდ კი, შემოქმედებითი ინიციატივის „ხელში ჩაგდება“, ორკესტრის „ხელში აყვანის“, მისი ნებაყოფლობითი დამორჩილების ძალა, რითაც იგი ფართულ კონკურენციას უწევს თვით სახელოვან დირიჟორებს, რომლებიც მასთან პარტიზორობის დროს, ნებისთ თუ უნებლიეთ, გადადიან მეორე პლანზე და მისი თანმხლები პირის როლში გამოდიან. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ სოლისტ-მევიოლინის მომწესხველი ტემპერამენტის ტყვეობაში მოხვედრილია ორკესტრის მთელი შემადგენლობა, რომლის წევრები დაუყოვნებლივ ასრულებენ მას ყოველ სურვილს, ყოველ განკარგულებას.

როგორც აქედან ჩანს, ამ შესანიშნავ მუსიკოსში იმთავითვე მოქმედებდა წინამძღოლობის ინსტიტუტი, მორგანიზებელი ძალა, ის საკვირველი ნებისყოფა, ურომლისოდაც შეუძლებელია კოლექტიური მუსიციერების სათავეში დგომა, საკუთარი კონცეფციის გატარება, საკუთარი მსოფლშეგრძნების დამკვიდრება. ამის მიღწევა კი საკონცერტო ესტრადაზე შეიძლება მხოლოდ მაშინ,

როცა შემოქმედებით პროცესში სულთან ერთად ჩართულია მთელი სხეული, როცა სინკრონულად მუშაობენ ფსიქო-ბიოლოგიური და ფიზიკური მექანიზმები, რის საფუძველზე ზუსტდება, კონკრეტდება, იზიფრება მრავალგანზომილებიანი ესთეტიკური აზროვნების რთული სიღრმისეული არსი.

ამიტომაც ენითაუწერელ სიამოვნებას გვანიჭებს ხოლმე არა მარტო ლიანა ისაკაძის მოსმენა, არამედ მისი ყურება, მისი მოქცევა, რომელშიც გარეგნულ გამოხატულებას პოულობს შეუწყვეტელი შემოქმედებითი წვა და შეუჩერებელი ფსიქოლოგიური გარდაქმნები, პლასტიკურ ხორცშესხმას აღწევს სულისმიერი ცხოვრების პოეზია, ისაკაძისეული არტიტიზმი. ამაში უმაღვე დაგრწმუნდებით, როგორც კი გავიხსენებთ მთელ საკონცერტო რიტუალს — ესტრადაზე გამოსვლასა თუ ვიოლინოს მომარჯვებას, საიდანაც გამოსჭვივის სიმტკიცე და რწმენა, ღრმა შთაგონებით აღბეჭდილ სახის გამომეტყველებასა და თავდაპერას, გზნებითა და კდემამოსილებით სავსე მოძრაობას... და, ბოლოს, შეუძლებელია არ დაგვატყვევოს ვიოლინოსთან ლ. ისაკაძის საკრალურმა ურთიერთობამ, ხემის ვირტუოზულმა ფლობამ, დაკრის დინამიკურმა, იმპულსურმა მანერამ...

მთავარია მაინც ის, რომ შემოქმედებითი ცხოვრების გარეგნული გამოხატვის ეს უაღრესად დახვეწილი და სიცოცხლით სავსე ფორმები ამჟღავნებენ არა მარტო ამ უბადლო მუსიკოსის პიროვნებას, არამედ მხატვრულ სახეთა გრძობისმიერ სამყაროს, ნაწარმოებთა სტილს, მრავალხატოვან ბუნებას. ამიტომაც გვგონია ხოლმე, რომ მუსიკით სუნთქავს მთელი მისი არსება

და რომ მუსიკით იმუხტება მთელი გარემო.

მუსიკასთან შერწყმის, გამეფების ეს საკვირველი აქტივლინდება როგორც ვირტუოზულ შესრულებაში, ისე ლ. ისაკაძის უმდიდრესა და უნატიფეს მიმიკაშიც, სხეულის პლასტიკურ ინტონირებაშიც, რომელშიც ბგერების ალტკინებული ვიბრაცია, მხატვრულ სახეთა გულისცემა, ვნებათა დღვა ინერციით გრძელდება და ვითარდება. ანთებული გამობნდება, მკვეთრი ყესტი თუ გრაციოზული მიზრა-მოხრა სიწრფელითა და ბუნებრიობით იმსკვალება, რაც აგრეთვე მუსიკალურ აზრთან და განცდასთან სრული შესაბამისობით აიხსნება. აქედან მოდის სიმართლისა და ზომიერების ის უტყუარი გრძობაც, რომლის მოქმედებას ვამჩნევთ მაშინაც, როცა მაქსიმალურ მხურვალებას აღწევს ხოლმე გადამდები ისაკაძისეული ტემპერამენტი და ემოციურობა, როცა სულისმიერი სიღრმეებიდან ამოხეთქილი გამოაგნებელი ისაკაძისეული ექსპრესია მაქსიმალურად იძაბება.

აქ, რა თქმა უნდა, განგებ შევაჩერე ყურადღება ლ. ისაკაძის მიმზიდველობით სავსე იერზე, გარეგნული გარდასახვის შეუწყვეტელ პროცესზე, რადგან სწორედ იგი ასრულებს იმ საკვირველ შემოქმედებითი კოდის როლს, რომლის მეშვეობითაც მისგან წამოსულ მრავალფეროვან იმპულსებს ორკესტრი იღებს და იქვე ანსაზიერებს. დიახ, ამ კოდის სიზუსტესა და ცხოველყოფილობაზეა დამოკიდებული მრავალრიცხოვანი შემოქმედებითი ორგანიზმის გამთლიანების, მართვისა და ხელმძღვანელობის მთელი პროცესი, კოლექტიური მუსიკირების მასშტაბები, დონე, ხარისხი.

და მაინც, ლ. ისაკაძის ყველა



ამ თვისებამ მთელი ძალით იფეთქა მაშინ, როცა იგი სათავეში ჩაუდგა საქართველოს კამერულ ორკესტრს და თავისი განუყრელი ვიოლინო ხელიდან გაუშვა. ეს არ იყო შემთხვევითი რამ. თუმცა თვით იგი ხაკლებად იცნობდა თავის დირიჟორულ მონაცემებს. ისაკაძე-დირიჟორი ზომ ფართულად მონაწილეობდა მევიოლინტ ისაკაძის შემოქმედებაში, მისი ბრწყინვალეების ჩრდილში იდგა, იქიდან მოქმედებდა და თან შეუმჩვენვალად, თავისთავად იწრთობოდა.

ამიტომაც, მევიოლინე ისაკაძეს ვერც კი წარმოედგინა ესტრადაზე ამ ახალ ამპლუაში გამოსვლა. ამიტომვე მოინათლა ეს ფაქტი მოულოდნელ, სენსაციურ მოვლენად. მაგრამ სწორედ იმ დღემ ახალი შუქი მოჰფინა ისაკაძის უნიკალურ ფენომენს, მთელი სიცხადით გამოააშკარავა სავიოლინო შემოქმედებით გასაიდუმლოებული მისი დირიჟორული ტალანტი და ამ მოვლენის კანონზომიერებაში დაგვარწმუნა.

ახლა ისევ მივუბრუნდეთ იმ დაუფიქრარ საღამოს, უბრწყინვალესი ქართველი დირიჟორი ქალის დაბადება რომ გვაუწყა. ცხადია, ეს ფაქტიც ქმნიდა სენსაციის საფუძველს.

საქმე ისაა, რომ საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორია ქალთა შორის არ იცნობს არც ერთ გამოჩენილ დირიჟორს, ალბათ, იმიტომ, რომ ამ მშვენიერი მოდემის წარმომადგენლები მოკლებულნი არიან მუსიკალური ავტორატობის უნარს, შემოქმედებითი ბიოფსიქოლოგიების მძლავრი გამოსხივებისა და გადაცემის სასწაულმოქმედ ძალას. ეს მოსაზრება თითო-ოროლა დირიჟორი ქალის უღიმღამო პრაქტიკითაც დასტურდება. დირიჟორის როლში გამოსულ ამ ქალებს ახსებოებდათ, ერთი საერთო და,

ჩემის აზრით, საშინელი სენი — ისინი სადირიჟორო ხელწერისა და ტექნიკის გამომუშავებას ცდილობდნენ მამაკაცი-დირიჟორების პლასტიკური მოდელის მიხედვით, მათი ექსტიუალაციის გადაღების საშუალებით და ამით თავისთავის უარყოფამდე, ქალური საწყისის განადგურებამდე მიდიოდნენ. ადვილი წარმოსადგენია ასეთი ყალბი და უგუნური რეპროდუცირების სავალალო, ანტიესთეტიკური შედეგები.

სრულიად სხვა სურათის მოწმენი გავხდით ლ. ისაკაძის კონცერტზე, რომელიც ცხოველყოფელი და მშვენიერი ქალური საწყისის კეშმარტ ზეიმად გადაიქცა. ამიტომაც იდგა იგი ასე მოხდენილად და თავისუფლად, ასე ბუნებრივად სადირიჟორო პულტთან, ამიტომაც მთელი საკონცერტო ატმოსფერო სიწრფელით, უშუალოებით, ჰარმონიულობით სუნთქავდა. მაგრამ, პირველ რიგში, ეს ითქმის ლ. ისაკაძის გრაციოზულ სადირიჟორო ხელწერაზე, საიდანაც შემოქმედებითი აღფრთოვანების განცდასთან ერთად დიდებული სილადე მოსჩქედდა, მთელ დარბაზს ეფინებოდა და იქ მყოფნი ლამის ექსტაზამდე მიჰყავდა. ორკესტრი მონუსხულივით შეჰყურებდა სათაყვანებელ „მაცტროს“, მსმენელნი კი ვერ მალავდნენ ალტაცების ცრემლებსა და სიხარულს.

ეს განცდა, რომელიც ამ კონცერტის საახალწლო-საზეიმო პროგრამიდან წარმოიქმნა, ემოციურ ლეიტფონად გასდევდა მთელ საღამოს, თუმცა, ზოგჯერ, მუსიკასთან შესაბამის წუთებში, კერძოდ კი, მოცარტის კონტრადანსების, ბეთჰოვენის ვენური ცეკვებისა და განსაკუთრებით ი. შტრაუსის „საიმპერატორო ვალსის“ შესრულების დროს წინა



პლანზე იწვედა, მეტნაკლებად ძლიერდებოდა და იშლებოდა მთელი თავისი ამოუწურავი მრავალფეროვნებითა და სისავით. ამ წუთებში ლ. ისაკაძე ოპტიმისტური ენერგიით, პიკანტური სიხალისით, სიცოცხლის სუფთა, ქალწულებრივი სიყვარულით გვატყვევებდა.

მაგრამ ქალური კდემამოსილება არ სტოვებდა მას არა მარტო ფრთავაშლილი სიხარულისა თუ იდუმალი გარინდების მომენტში, არამედ აბობოქრების, გაშმაგების, დრამატული აფეთქების წუთებშიაც. ასე გეგონებოდათ, რომ ანგელოსური სიწმინდე და უმანკოება არ ღალატობს მას თვით დემონურ ძალისხმევაშიც. ასეთი შთაბეჭდილება დასტოვა ამ კონცერტის გვირგვინმა — გლიუქის პანტომიმამ „ღონ ქუანი“, კერძოდ კი, მისი ფინალის უბრწყინვალესმა შესრულებამ.

ამიტომაც გვონია, რომ ფენომენალურ მუსიკალურ ტალანტთან შერწყმული მგრძობელობით სავსე, ეს უყეითლშობილესი, უზომოდ თბილი და პოეტური ქალურობა ასხივებს იმ საკვირველ ძალას, რომლითაც ლ. ისაკაძე ასე ერთბაშად იმორჩილებს ორკესტრსა და აუდიტორიას, ძალდაუტანებლად უნერგავს მათ თავის შემოქმედებით ნებასა და რწმენას, მუსიკალურ იდეებსა და მისწრაფებებს, თავის მაღალ ესთეტიკურ მრწამსს.

ღირიყორობის დროს ლ. ისაკაძე მხატვრულ ქმნილებას ჰგავს. ასეთ შთაბეჭდილებას ახდენს ჩვენს წარმოდგენაში დამკვიდრებული საღირიყორო სტილისა და ტრადიციებისაგან აბსოლუტურად განსხვავებული, ის სრულიად ახალი პლასტიკური მოდელი, რომელიც წარმოადგენს ისაკაძე-ღირიყორის მონაპოვარს და რომლისთვისაც უცხოა რო-

გორც მაღალფარდოვანი ხედ-მეტსტიკვაობა, ისე მრავალფეროვანი კატეგორიული, მბრძანებლური ტონიც. ამის ნაცვლად ლ. ისაკაძე ანეითარებს უაღრესად მღერად, ლაკონიურსა და ელასტიურ საღირიყორო სტილს, რომლის ცხადი, ძუნწი და მიზანმიმართული მოძრაობები უფრო შელოცვას, შეგონებას, ხელაპყრობილვედრებას მოგვაგონებს, ვიდრე საღირიყორო საკის ძალისმიერ მართვას. აღბათ, ამიტომაც დაგვეუფლა ისეთი გრძობა, რომ ჩვენს თვალწინ დიბადა მუსიკირების რაღაც ახალი რომანტიკული ენარი, რაღაც ახალი ფორმა.

საღირიყორო ხელწერის ამ უჩვეულო თავისთავადობას ქმნიან საეიოლინო შემოქმედებიდან შემოყოლილი საშემსრულებლო ჩვევებიც, თუმცა, აქ უფრო შერბილებულია მევიოლინე ისაკაძის ტემპერამენტული ესტის სიმკვეთრეც, დაკვრის შემტვევი, იმპულსური მანერაც, რაც შეიძლება აიხსნას საკონცერტო პროგრამაში შეტანილი ნაწარმოებების სტილისტური სპეციფიკითაც.

ასეა თუ ისე, ღირიყორობის პროცესში აქტიურად მონაწილეობდნენ ვიოლინოზე დაკვრისაგან გავარჯიშებული და გაფაქიზებული მისი თითები, მეტყველი და მგრძობიარე თითის წვერებიც, რომელთა ზემოქმედებით საკვირველი მეტამორფოზა განიცადა საქართველოს კამერულმეორკესტრმა. იგი უკრავდა არა მარტო ისაკაძისეული შთაგონებით, შემოქმედებითი წვითა და არტისტიზმით, არამედ ცოცხალი, მფეთქავი ისაკაძისეული ინტონაციით, ნიუანსებით სავსე ძარღვიანი ფრაზირებით, მრავალფეროვანი, ღრმა და ინტენსიური ისაკაძისეული ტემბრითაც. ყოველივე ამან გარდაქმნა ამ გამოცდილი კოლექტივის

ბეგრწერა, საიდანაც კრისტალურ სიწმინდესთან ერთად, გამოსკვიოდა აკვარელური სინაზე და ჰაეროვნება, ჩასაც დროდადრო ენაცვლებოდა ხან გრაფიკული სიმკვირე და კუნთოვანება, ხან სისხლსავსე ექსპრესიული ფერწერა.

ასეთი მრავალხატოვნებით იყო აღბეჭდილი გლიუქის „დონ ქუანი“ — საორკესტრო მინიატურების ეს შესანიშნავი ციკლი, რომელიც თბილისში პირველად შესრულდა და უბადლოდ იყო გააზრებული ტემბრული დრამატურგიის განვითარების თვალსაზრისით. თუმცა ტემბრალურ პალიტრასთან ერთად დეტალურად იყო დამუშავებული პარტიტურის პლასტიკური და დინამიკური კონცეფციაც. ამ საშუალებათა ზუსტი ურთიერთქმედებით ლ. ისაკაძე ხატავდა სხვადასხვა ხასიათის მუსიკალურ პორტრეტებს, კონტრასტულ მუსიკალურ სცენებს, აკონკრეტებდა გლიუქის მუსიკაში ჩასაიდუმლოებულ ეფემერულ ხატებებს.

სკრუპულოზური პერსონიფიკირების ბრწყინვალედ გადაწყვეტილმა ამოცანამ თვალწინ მინიატურას, ბეგრებში განფენილ მათ სიუჟეტურ ქარგას აფორისტული სისხარტე და სახოვანება შესძინა, რამაც შექმნა ამ ნაწარმოებში წარმოდგენილი გარემოს, სახეებისა თუ სიტუაციების დანახვის ილუზიაც და ამით ძალზე თავისებური მუსიკალური წარმოდგენის შთაბეჭდილებაც წარმოქმნა. მაგრამ სანახაობითმა ასოციაციამ მიგვიყვანა არა მარტო გარეგნულად დახვეწილ, არისტოკრატიული ფორმის თეატრთან, სადაც დაცულია და მხატვრულად განსახიერებელი ელემენტური ქცევების ეთიკა, არამედ გაგვახსენა გამოჩენილი ოსტატების მიერ ფილიგრანული ოსტატობით გამოძერწილი გრა-

ვიურებიც, გამკვირვალე ფაიფურიდან ჩამოსხმული გრაციოზული ქანრულ-ყოფითი კომპოზიციებიც, მოგვაგონა ნატიფი ხელგარჯილობით დასურათებული გობელენებიც.

ღიახ, ჩვენამდე აღწევდა ლ. ისაკაძის მიერ გამოეტურებული იმ შორეული ეპოქის სუნთქვა, იმდროინდელი რიტუალები-სა და ცერემონიების გულუბრყვილო პათეტიკის სხივი, იმდროინდელი ყოფა-ცხოვრების ხატოვანი ანარეკლები. ასეთ ასოციაციებს ჰქმნიდა ამ დიდებული ნაწარმოების საორკესტრო ფაქტურა და ფორმა, წარმოსახული ლ. ისაკაძის მიერ მუსიკალური სტილის უტყუარი შეგრძნებით.

მაგრამ დროის სიმბოლოდ ქცეული ამ ფაქიზი და მსუბუქი დეკორის მიღმა სჩქეფდა სიოცხლე, ცოცხლობდნენ ვნებებით სავსე გმირები, რომელთა ცხოველყოფელი ურთიერთობის ფონზე ლ. ისაკაძე ანვითარებდა ნდობისა და გაწირვის დრამას, გადაჭიმულს შუქმფინარი, მიაშიტი ლირიკიდან პირქუს ტრაგედიამდე.

ლ. ისაკაძემ მისთვის ჩვეული მღელვარებითა და შეურყეველი სიმტკიცით გაიარა ლირიკული ტრაგედიის განვითარების ვრცელი გზა. ამ გზაზე თანდათან იკრებდა ძალას, ღონივრად შლიდა იალქნებს ისაკაძისეული ინტენსიურობით, საკრალური გზნებითა და ორატორული პათოსით აღბეჭდილი მუსიკალური აზროვნება, საიდანაც წარმოიქმნა მინიატურული დრამატურგიული ფორმების მონუმენტური გააზრების შეგრძნება, ურომლისოდაც ლ. ისაკაძე ვერ მიაღწევდა, ვერ დაიპყრობდა ჰუმბარტი ტრაგედიის მწვერვალებს (გავიხსენოთ მონუმენტური ტრაგიკული ექსპრესიით შესრულებული ფინალი)

ამავე ამოცანას ემსახურებოდა



ტემბრალურ-აკუსტიკური ეფექტების უმდიდრესი სისტემა, რიტმულ-დინამიკური ნიუანსირების ვირტუოზული ტექნიკა, რათაც ლ. ისაკაძემ, ერთი მხრივ, მრავალწახნაგოვანი დრამატურგიული პროცესის მკვეთრ გამოხატვას მიიღწია, ხოლო, მეორეს მხრივ, სიცოცხლე შთაბერა მხატვრულ სახეებს და მათი სულის სიღრმეებში ჩაგვახედა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ იგი ადამიანთა ხმებითა და ინტონაციებით ამღერებს, ალაპარაკებს ინსტრუმენტალურ კანტილენებს, რეპლიკებსა თუ რეჩიტატივებს, რომელთა შეპირისპირების საფუძველზე თანდათან ზრდიდა ბზარს ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობებს შორის, თანდათან ამძაფრებდა და ამჟღავნებდა გმირთა განცდებისა და შეგრძნებების რკალს, საიდანაც ისმოდა დროის ფეთქავც და ფიქრში წასული ადამიანების გულისცემა, რომლის რიტმი ნელ-ნელა ეშვებოდა უაღრესად დაძაბული, ხმამაღალი დარტყმებიდან აბსოლუტურ გაუჩინარებამდე, სრულ ჩაქრობამდე (გაეხსენოთ პიკიკატოების ეპიზოდის ვირტუოზული შესრულება)..

ერთი სიტყვით, ლ. ისაკაძემ ბრწყინვალედ გახსნა „ღონ ჟუანის“ მუსიკალურ სახეებში ხორც-შესხმული ფილოსოფიური იდეების არსი, ბრწყინვალედ ჩაატარა ამ იდეების შეპირისპირების, მხატვრულ სახეთა დრამატიზაციის პროცესი, რომლის განვითარების გზაზე არსად არ დაურღვევია კლასიციტური ესთეტიკის კანონები — ნატიფად გრავირებული მუსიკალური სტილისტიკის ჰარმონია და პროპორციები. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ამ ნაწარმოების ინტერპრეტაციაში მან თავის სულთან ერთად ჩააქსოვა იმდროინდელი ესთეტიკის თანამედროვე ხედვა,

რომლისოდაც ორსაუკუნოვანი ქმნილება დიდი გლოუისა ადგილზე გაქვედებოდა ვერ შეძლება ჩვენს შეძერას, აღფრთოვანებას...

დახ, შეუძლებელია აღტაცების გარეშე ამ საკვირველი კონცერტის გახსენება, თუმცა კონცერტის მცნებაში ვგონებ აღარც ეტევა ლ. ისაკაძის შემოქმედების მრავალგანზომილებიანი არსი, შემოქმედებისა, რომელიც წარმოქმნის იმდენად მკვეთრად გამოხატულ ილუზიებსა და ასოციაციებს, რომ უმდიდრესი სმენითი შთაბეჭდილებები ხილვად-დებთან, იძენენ მრავალფეროვან ცხოვრებისეულ კონტურებს, ვიზუალური სიცხადით იმსკვლეებიან. ამიტომაც ლ. ისაკაძის დაჯვრისა თუ ღირიყორობის დროს ისეთი გრძნობა გვეუფლება, რომ ჩვენ არა მარტო ვისმენთ, არამედ ვხედავთ კიდევ მუსიკალურ მატერიაში გასაიდუმლოებულ ირეალურ, ეფემერულ, ილუზორულ ხატებებს. აი, სწორედ ამ უნიკალური თვისების გამო ლ. ისაკაძის შემოქმედებას შევარქმევდი „ერთი მუსიკოსის უნივერსალურ თეატრს“, რომლის სცენაზე ჩვენი დროის ეს გამოჩენილი არტისტი თვითონვე დგამს, თვითონვე ანსახიერებს უჩვეულო სპექტაკლებს, დახ, წარმოსახვებით სავსე თავის თეატრში ლიანა ისაკაძე ერთდროულად მოღვაწეობს როგორც რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი თუ ხუროთმოძღვარი, რათა ამაღლებული მუსიკალური იდეების ქვეყანა ჩვენთვის უფრო მისაწვდომი, ახლობელი, ხელშესახები გახადოს, გვაზიაროს მარადიულ მშვენიერებას, ჰეშმარიტი კათარზისი განგვაცდევინოს...

და მე მჯერა, რომ ისაკაძე-ღირიყორი სწორედ ამ მაღალმა მისწრაფებებმა წარმოშვა და აღზარდა, კიდევ.

დიღია

მირსხულავა

გზა ოპერისა და ბალეტის თეატრში

ანტონ წულუკიძე

თეატრის ფოიეს ერთ კუთხეში შეჭვუფულნი რალაცაზე მსჯელობდნენ თუ კამათობდნენ. ერთი მათგანი, — ქერათმიანი ახალგაზრდა კაცი, სპორტულად შემართული და ელევანტური, რომელიც მუდამ ანთებული და დაჯერებული ამტკიცებდა თავისას, მოტრიალდა, შეამჩნია შორიახლოს მოკრძალებით მდგარი გამზდარი ჰაბუკი, ოდნავ შეაჩერა მზერა, ანიშნა თანამოსაუბრეთ მასზე და მოულოდნელად განაცხადა: „აი, ეს ახალგაზრდა შემცელის მე... თუ, რატემა უნდა, რამდენიმე წლით განაგრძობს სწავლას ლენინგრადში ან მოსკოვში; თუ საზღვარგარეთ — ხომ კიდევ უკეთესი! მაგრამ თუ არსად წავიდა, — ისეთი მონაცემები აქვს, იმდენად ბეჭითია, რომ მაინც თვალსაჩინო დირიჟორი უნდა გახდეს!“ (ამ ეპიზოდის — საუბრის დამსწრე და მთხრობელი ჩვენი სახელოვანი, მაშინ ახალგაზრდა მომღერალი პეტრე ამირანაშვილი იყო).

...სულ მცირე ხანი იყო გასული მას შემდეგ, რომ ოპერის მოყვარული საზოგადოებრიობა საგანგებოდაც მოდიოდა ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრში, რათა ეხილა პულტთან ახალგაზრდა დირიჟორი, რომელსაც ეს იყო დაემთავრებინა თბილისის კონსერვატორია. საერთო ინტერესს განსაკუთრებით ისიც აღვივებდა, რომ ხმა დაირხა — ეს ახალგაზრდა თავისი სადირიჟორო მანერით, ხელების ტექნიკითა და პლასტიკურობით საოცრად ჰგავს თავის მასწავლებელს, სრულიად მოულოდნელად და უდროოდ რომ გაქრა სადირიჟორო პულტიდან, თუმცა კი მოასწრო შორსგასული გამარჯვებების მოპოვება ეროვნული კულტურის ერთი უმნიშვნელოვანესი დარგის მესაუკის როლში, მოასწრო საქართველოს მუსიკალური ცხოვრების მზიანი ამინდის დაყენებაც და უამრავი თაყვანისმცემლების შექმნაც... ჰოდა, ამ თაყვანისმცემელთა დიდი ნაწილი იმისთვისაც მოდიოდა, რომ ამ ახალგაზრდის, მისი „სადირიჟორო აპარატის“, ხელების ტექნიკის შეხედვით ვიზუალურად მაინც აღედგინა სხივმოსილი ხატება დროის მორევის მიერ უღვთოდ განწირული უნიკი-

რესი დირიჟორისა (ამ განწირვის მიზეზი კი არც არავინ იცოდა!)

საოპერო თეატრის სადირიჟორო პულტთან ახლად მოსული ახალგაზრდა მართლაც ბაძადა თავისი მასწავლებლის სადირიჟორო პლასტიკას — დახვეწილს, ლამაზსა და მომხიბვლელს, ზომიერსა და ელევანტურს, ბაძადა თვით დეტალებშიც კი, ხოლო მაყურებელთაგან ბევრი თვალცრემლიანი შეჰყურებდა ამ სურათს!.. მაგრამ ეს მიბაძვა —



ლიდია მირცხულავა

ლაზათიანი და ბუნებრივი იყო, მკაფიო და მეტყველი. ახალბედა ღირსიორის შემართული, დისციპლინირებული ბუნება სავსებით „ირგებდა“ მისი მასწავლებლის „სადირიფორო აპარატის“ სტილს და აღწევდა თავის დანიშნულებას — უტყუარ ზეგავლენას ახდენდა იმათზე, ვისაც იგი მართავდა, — ორკესტრზე, გუნდზე, სცენაზე მოქმედ მომღიროლებზე. მას შემდეგ 40 წელზე მეტი გავადა. მასწავლებელი — ევგენი მიქელაძე იყო,

მოსწავლე — ლიდია მირცხულავა, რომელმაც, ქუთაისიდან ჩამოსულმა, თბილისის კონსერვატორიას მიაშურა და, ე. მიქელაძის ხელოვნებით მოხიბლულმა, სადირიფორო დარგი აირჩია.

დასაწყისშივე აღწერილი საუბარი ქართული ხელოვნების I დეკადიდან დაბრუნების შემდეგ შედგა. ამას ისიც დაემთხვა, რომ ჭაბუკი, ჯერ კიდევ სტუდენტი ღირსიორი, თბილისის საოპერო თეატრის მთავარმა რეჟი-



სორმა ალ. წუწუნავამ შეამჩნია, როცა დ. მირცხულავა მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლს დირიჟორბდა. ლვანლოსილი რეჟისორი გამოესაუბრა მას, დაიბარა ოპერის თეატრში და წარუდგინა თეატრის მაშინდელ დირექტორს, ცნობილ ჟურნალისტს აკ. კუყონას. იქვე, თეატრის დირექტორის კაბინეტში ე. მიქელაძემ დაახასიათა თავისი მოწაფე, ამასთან, განაცხადა, რომ უმზადებს მას პირობებს ლენინგრადის კონსერვატორიის ასპირანტურაში გასაგზავნად. ყოველ შემთხვევისათვის, მასწავლებელმა თავის მოწაფეს ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრში სადებიუტოდ „დაისის“ მომზადება დაავალა, — იმ სპექტაკლისა, რომლითაც, სულ მცირე ხნით ადრე, მიქელაძის უბრწყინვალესი დირიჟორობით სრული ტრიუმფით გაიხსნა მოსკოვში ქართული ხელოვნების I დეკადა. მოწაფის დებიუტი როცა შედგა, მასწავლებელი აღარ იყო...

ისე მოხდა, რომ დ. მირცხულავას აღარც მოსკოვში უსწავლია, აღარც ლენინგრადში. მხოლოდ მცირე ხნით, როგორც ასპირანტი, საკონსულტაციოდ თუ ჩაიდოდა. შემდეგ კი, საგასტროლოდ, არაერთგზის წაპყლია თეატრს დირიჟორად მოსკოვსა თუ ლენინგრადში, საბჭოეთის სხვა ქალაქებშიც, საზღვარგარეთაც (პოლონეთში). 1973 წელს დ. მირცხულავა გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში მიიწვიეს — ქ. საარბრიუჟენის თეატრში „დაისის“ პირველი საზღვარგარეთული დადგმის განსახორციელებლად, მის მუსიკალურ ხელმძღვანელად. (ეს იყო დასავლეთ ევროპაში ქართული ოპერის პირველი დადგმა). წარმატება ყველგან უტყუარი იყო.

...თავს თვითონ იზღუდავდა. აშკარა წარმატებით დაწყებული სიმფონიური კონცერტების შემდეგ, რატომღაც შეწყვიტა თავისი საკონცერტო მოღვაწეობა (დროდადრო ეპიზოდურად გამოსულა ხოლმე და ჩაუწერია რადიო-ტელევიზიის სიმფონიურ ორკესტრთან). დღემდე გამოცანად რჩება ამის მიზეზი. თვითონ დ. მირცხულავა კი ამ კითხვაზე დუმილით პასუხობს. ცხადია ფაქტი: თვითონ შემოიფარგლა თავისი თავი საოპერო-საბალეტო თეატრით, რის მიხედვითაც არაერთგზის დაუმტკიცებია, რომ არც სიმფონიური ხელოვნებაა მისთვის უცხო! ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრში დ. მირცხულავას

ფრიად პრინციპული სპექტაკლები განხორციელებია, რომლებითაც დიდხანს მხოლოდ ვალი გაუვლია ამ თეატრის სპექტაკლებში. თუმცა, ამ რეპერტუარშიც, დროის მანძილთან შედარებით, შემოიფარგლა (მკითხველს ამთავითვე ვთხოვ სწორად გამოვსა). უკომპრომისობას თავიდანვე ამჟღავნებდა ეს თვისება დღემდე მოსდევს მას. ამის გამოც მისი საოპერო რეპერტუარი მინიმუმამდე დასულა. სხვები კაპრიზად უთვლიდნენ ამას. არაერთი შემთხვევა ჰქონია, რომ თავისივე სპექტაკლები, მისი დირიჟორობით წარმართული, შემდეგ დაუთმოა... ასე, ზ. ფალიაშვილის სახ. თეატრში მისი ერთ-ერთი ფუნდამენტური ნამუშევრის — ბოროდინის ოპერა „თავად იგორის“ დირიჟორობაზე სპექტაკლის აღდგენისას უარი უთქვამს: არავითარ დათმობაზე არ წასულა აღსადგენი რეპეტიციების რაოდენობის თაობაზე. გადაჭარბებულად მიიჩნიეს მისი ასეთი დაქინება (გამოგტყდებით: ამ სტრიქონების ავტორმა), რადგან ვენიახვს დ. მირცხულავა მანინაც, როცა სხვადასხვა დროს, მოულოდნელად, სასწრაფოდ შეუცვლია სხვა დირიჟორი და ღირსეულად წარუმართავს ოპერა, რომელიც მანამდე არ უდირიჟორია (დავასახელებთ თუნდაც ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „მინდიას“, რომელსაც ჩინებულად, ამასთან, შეზღუდული პირობების მიუხედავად, თავისი ინტერპრეტაციით გაუძღვა).

1966 წელს, რუსთაველის იუბილესთან დაკავშირებით, „აბესალომ და ეთერის“ ახალი დადგმა მზადდებოდა. ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის მაშინდელმა დირექტორმა (დირექტორი იყო ცნობილი კომპოზიტორი არჩილ ჩიმაკაძე) გადაწყვიტა — უსათუოდ მირცხულავა უნდა იყოს მისი დირიჟორი, და გაიხსენა, თუ როგორ უდირიჟორა მან „აბესალომს“. კარგა ხნით ადრე, 40-იანი წლების ბოლოსკენ, მირცხულავას შემთხვევით შეუცვლია დირიჟორი „აბესალომის“ სპექტაკლზე, რომლის გამოც ფალიაშვილის დიდებული ქმნილების თვით ნაცადი შემსრულებლებიც აღტაცებაში მოსულან, თანაც, გაკვირვებულნი იმით, თუ როგორ მოახერხა ახალგაზრდა დირიჟორმა ასე ექსპრომტად „აბესალომის“ ელერადობის „მიქელაძისეული მასშტაბისა და ხარისხის აღდგენა“ ამას ხშირად იგონებდა დიდი ქართველი მომღერალი დავით ანდღულაძე.

...მაგრამ დაეუბრუნდეთ „აბესალომის“ ახალი დადგმის ამბავს. დგამდა მალაღნიჭიერი რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი, — დგამდა პირველად. დიდხანს იყო იგი შეპყრობილი „აბესალომის“ დადგმის იდეით, ფრიად ორიგინალურ, პოეტურსა და ახლებურ ჩანაფიქრს უზიარებდა იგი თავის მეგობრებს, რაც მთავარია, უსაზღვროდ შეყვარებული იყო ზაქარია ფალიაშვილის ამ ლეგენდრიუ ქმნილებაში. ერთობ ორიგინალური, წარმტაცი და მასშტაბური იყო მხატვარ იოსებ სუმბათაშვილის ესკიზები. რეჟისორისა და მხატვრის განაცხადის წინასწარი განხილვისას დიდი პაექრობა გაიმართა თეატრში, იგი თვით საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს კოლეგიაზე განხილვისა და დამტკიცების შემდეგაც გრძელდებოდა. ამის საბაზი იყო „აბესალომის“ გადაწყვეტის მოდერნიზაცია, მეტაფორული იდეები და ამასთან დაკავშირებული ტექნიკური პრობლემები. მაინც უნდა დაეწყეთ მხადება. მაგრამ გამოჩნდა ახალი პრობლემა: მირცხულვა! მოვიყვან საქმის დასაწყისს:

თეატრის დირექტორი: „ჩვენი მტკიცე გადაწყვეტილებაა თქვენ უხელმძღვანელოთ მუსიკალურად და უდირიჟოროთ „აბესალომის“ ამ საიუბილეო დადგმას. მოგეხსენებათ ამის მნიშვნელობა. შევთანხმდეთ რეპეტიციების რაოდენობაზე. „აბესალომი“ ყოველწლიურად მიდის ჩვენთან და თეატრის დასამაც ზეპირად იცის იგი. მე მაინც გაძლევთ 6 წინასწარ, საორკესტრო კორექტურას, ალბათ დაკვირდებათ!“

მირცხულვა: „ახლა „აბესალომის“ მომზადება ასე... იცით, „აბესალომის“ ახალ დადგმას მთავარმა დირიჟორმა უნდა უხელმძღვანელოს.“

და საესეებით დარწმუნებული თავისი განცხადების დამაჯერებლობაში, მშვიდად დგება, გასვლას აპირებს დირექტორის კაბინეტიდან (მის ამ განცხადებაში ნიშნისმოგებისა არაფერი იყო, რადგან სწორედ იმ ხანებში მირცხულვამ ჭიუტად არ მიიღო ამ თანამდებობაზე შემოთავაზებული წინადადება)..

დირექტორი: „მოიცა, მოიცა, კაცო... 8 კორექტურას გაძლევ (მკითხველს შევახსენებთ

— მთავარი მუშაობა ამ კორექტურების შემდეგ იწყება)... პა, 12 იყოს“ (სიმწრის როლი ასკდებოდა. შევიდეთ მის მდგომარეობაზე თეატრს თავისი შემდგომი გეგმები აქვს, გეგმების შეუსრულებლობას კი...).

...თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ სწორედ იქამად თეატრი ახალი დადგმების გეგმასაც გადაპარბებით ასრულებდა და პრინციპული სიახლეები მოჰქონდა.

მირცხულვა: „მე „დაისს“ ხომ ვდირიჟორობ, მომეცით რამდენიმე რეპეტიცია და საიუბილეოდ კარგად მოგიმზადებთ“ (მანამდეც კარგად ჰქონდა იგი მომზადებული მირცხულვაეს!)..

დირექტორი წამოვირდა: „ადამიანო, მე „დაისზე“ კი არა, „აბესალომზე“ გელაპარაკები. ბოლოს და ბოლოს, გამაგებინე, რა გინდა, მე შენ აქედან არ გაგიშვებ. რამდენი გინდა?“

მირცხულვა: „არ ვიცი, მუშაობის პროცესში გამოჩნდება“.. დირექტორს სამშვიდის მოკრების მეტი ადარაფერი დარჩენოდა: „გიმეორებთ, რამდენი გინდათ!“

მირცხულვა: „ასე, 20-მდე კორექტურა. აქ რომ უკრავენ „აბესალომს“, ნუ გგონიათ რომ იმას უკრავენ, რაც პარტიტურაში წერია“..

ყველა დამსწრემ ირწმუნა მოლაპარაკების კატასტროფული დასასრული... მაგრამ, —

დირექტორი: „კარგი, გაძლევთ“ და დასის გამგეს მიმართა: „დაიწყეთ!“

მირცხულვა: „სასურველია, რომ ამ საიუბილეო დადგმაში გუნდი გაძლიერდეს; I I მოქმედებაში დემატოს სახელმწიფო კაპელა, III მოქმედებაში კი ჩაერთოს თეატრის სოლისტების ჯგუფი, — ყველა ის, ვინც სპექტაკლისაგან თავისუფალია. გუნდმა უნდა იყლოს!“

დირექტორი: „სოლისტების ჯგუფს მოგეცით, კაპელის მოწვევა ჩემს უფლებას აღემატება. ეს მხოლოდ კულტურის სამინისტროს შეუძლია“.



საქართველოს კულტურის მინისტრმა ეს საკითხი დადებითად გადაწყვიტა.

დადგმაზე მუშაობის პროცესი საკმაოდ ნერვოზული იყო — რეჟისორისა და მხატვრის ჩანაფიქრის მიმართ თეატრში ოპოზიციის გრძელდებოდა. პაექრობაში მირცხულავაც ჩაერთო — სხვებისაგან გასაკვირველად იგი მხარს უჭერდა რეჟისორს, მაგრამ დროდადრო შეედავებოდა, — ასე რომ განალაგებთ სოლისტებსა თუ გუნდს, აქედან მუსიკა არ იქნება. ა. ჩხარტიშვილი; რომელსაც თავისი გასაჭირი ჰქონდა, გულფიცხად აქეთ შეუთვტევდა — შენს 20 კორექტურას მიხედო! თურმე ნუ იტყვი, მირცხულავას, ასე რომ მოუხშირა სცენურ რეპეტიციებზე დასწრებას, თავისი საქმე ძირითადად უკვე მოგვარებული ჰქონდა, ამასთან, არც 20 და არც 12 კორექტურა დასჭირვებია: მან სწრაფად ააწყო მუშაობის პროცესის ყველა სტადია და მომზადების ნაყოფიც უკვე გამოჩნდა თვით სპექტაკლის გამოშვებამდეც. თეატრში გაზმურდა სენსაცია და დასიდან ბევრი საგანგებოდ ესწრებოდა მირცხულავას რეპეტიციებს — ჩვეუფრ თუ გაერთიანებულ მეცადინეობებს (ესწრებოდა ამ წერილის ავტორიც, როგორც კულტურის სამინისტროს წარმომადგენელი). ყველაფერი ეღერდა მკაფიოდ, ხარისხიანად, ფუნდამენტური სიდიადით. თეატრის გუნდი, მზადებისას, გაძლიერებამდეც მტკიცედ აქედნდა, გაძლიერებამ კი, რა თქმა უნდა, ვეებერთელა ეფექტი მისცა. მაგრამ ორკესტრი? იგი არ გაუძლიერებიათ, მაგრამ ამის გარეშეც არანაკლები ფუნდამენტურობით აქედნდა და ამის მოულოდნელობამ კიდევ უფრო გაზარდა შთაბეჭდილების ეფექტი! საქმე ისაა, რომ არაერთი სერიოზული მუსიკოსი „აბესალომის“ გაორკესტრებაში გარკვეულ უხერხულ მომენტებს ხედავს. სახელდობრ, ე. მიქელაძეს მიაჩნდა, რომ საორკესტრო ჩვეულებს შორის დუბლირება ზოგჯერ ხელს უშლიდა პარტიტურის ნორმალურ ეღერადობას, ან შობდა მომღერლებს. ამიტომ მან სპექტაკლში I დეკადის დროს, მთელ რიგ მომენტებში უმტკივნეულოდ განტვირთა პარტიტურა ამგვარი დუბლირებებისაგან. მას შემდეგ, სხვადასხვა დროს, ზოგიერთმა დირიჟორმა კიდევ მოახდინა ამდაგვარი ოპერაციები (ეს უკვე შემდეგ — „აბესალომის“ კიევში, ლენინგრადსა და პოლონეთის ქ. ლოდში

დადგმის დროს). ზოგიერთი ავტორიტეტული მუსიკოსი „გადაორკესტრებას“ მითხოვდა. დ. მირცხულავა დაქრუნებით უარყოფდა რაიმე „გადაორკესტრების“ საჭიროებას და ამტკიცებდა, რომ საცხებით საქმარისა დუბლირებისაგან ნაწილობრივი განტვირთვა, რაც მთავარია — მკაცრი დაცვა და შესრულება იმისა, რაც პარტიტურაშია. მუშაობის პროცესში ახუსტება ჩვეულებს შორის ხმოვანების თანაფარდობას. ამის ეფექტი კი მირცხულავას სპექტაკლში აშკარა გახდა! (ამის ცოცხალი დოკუმენტია — ფირფიტა, რომელიც მირცხულავას დირიჟორობით გამოვიდა ზ. ფალიაშვილის დაბადების 100 წლის იუბილესთან დაკავშირებით)

პრემიერაც შედგა. რეჟისორისა და მხატვრის ნიჭიერმა, ელვარე პოეტური ხილვეებით სავე ჩანაფიქრმა (ამგვარი ხილვეების გარეშე ხომ „აბესალომიც“ არ იქნებოდა!) ვერ პოვა სრული განსაზიერება. სცენის ტექნიკის, განათების აპარატურის მაშინდელმა, „ხანძრამდელმა“ დაბალმა დონემ ხელი შეუშალა რეჟისორსა და მხატვრის შექმნათ ფანტასტურ თერებში გახვეული, ლამაზი და მონუმენტური წარმოდგენა. რეჟისორის ამოსავალი იდეა იყო I მოქმედების ბოლოს, სიყვარულის ფიცის დროს, შემადლებული სცენური სივრცის სიღრმეში გადაშლილიყო ყაყაჩოების უსასრულო ველი და იგივე გამეორებულყო ოპერის დასასრულს — „წამწამსა და წამწამს შუას“ კათარზისული იდილიის დროს, როგორც სიყვარულის ტრიუმფის მეტაფორა. ამისათვის (და საერთოდ — მთელი ჩანაფიქრისათვის) სინათლის სხივებს „უწონადობის“ ფანტასტურ ბურუსში უნდა მოექცია ვეებერთელა სცენური დანადგარი და წაეშალა მისი „მეტერიალური მხარე!“ ეს კი აღარ მოხერხდა — არსებული სინათლის აპარატურა (საგანგებოდ კი გამოწერილი!) უმწეო აღმოჩნდა, ეფექტი არ მოხდა (შესაძლოა, ამ თეატრის რეკონსტრუირებული სცენის დღევანდელი ტექნიკის პირობებში სულ სხვა შედეგი გამოსულიყო).

მაგრამ გრანდიოზული წარმატება ხედა დ. მირცხულავას. — მისი სპექტაკლი აღიბეჭდა შთამბავონებელი მონუმენტლობით, რასაც ხელი შეუწყო შესრულების უხადო ტექნიკურმა ხარისხმა. კეშმარიტად გამაოგნებლად ეღერდა II და III აქტები — ქორწინებისა და განშორების სცენები. გან-



საკუთრებული ის იყო, რომ სიმფონიზმის მასშტაბით დ. მირცხულავამ ქორწინების სცენა წარმოაჩინა განშორების სცენის ტოლფასოვნად, რაც ძირითადად მიღწეული იყო ამ ეპიკურ-მონუმენტურ II აქტში შინაგანი სიმფონიზმისა და თანმიმდევრული დინამიკის განსაკუთრებული გამახვილებით (ამას არც თუ ხშირად ვხედავთ „აბესალომის“ სხვა დადგებებში).

დაიხ, მუსიკალური შესრულების მასშტაბების, ქერადობის ხარისხისა და სრულყოფის მხრივ დ. მირცხულავას ეს ნამუშევარი იყო მოვლენა თბილისის საოპერო თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში თუნდაც ამის შემდგომი ათეული წლების მანძილზე. მაგრამ ეს სპექტაკლი ძალიან მალე შეწყდა სცენური მხარის ტექნიკური უზერბულობის გამო. მას შემდეგ „აბესალომი“ თბილისში არაერთი ახალი დადგმით წვიდა. მაგრამ მოხდა ისე, რომ ამ 15 წლის განმავლობაში თითქმის ყველა დირჟორი მიუშვეს „აბესალომის“ სადირიჟორო (მათ შორის, დამდგენელ დირიჟორებთან ერთად, სხვებიც იყვნენ). გარდა მირცხულავასი!! (ო. დომიტრაძე, რომელიც ადრე, მრავალი წლის მანძილზე მართავდა „აბესალომს“, ამ დროს თბილისში აღარ მუშაობდა და გასაგებია, რომ არც ის ყოფილა).

შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას: დ. მირცხულავას სპექტაკლები ხარისხის სტაბილურობის მხრივ ყველაზე გამორჩეულნი არიან ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის რეპერტუარში ათეული წლების მანძილზე (კარგი დირიჟორი კი არაერთი ყოფილა ამ თეატრში). რა არის ამის უმთავრესი მიზეზი? ფუნდამენტურობა სამუშაო პროცესისა, ფუნდამენტურობა ჯგუფური მეცადინეობის დროს. ამ დროს დ. მირცხულავა აღწევს სიმწყობრის ისეთ ხარისხს, საორკესტრო ფაქტურის, პარტიტურის ყოველი მომენტის გაშუქებისა და აქცენტირების, ქერადულ-გამართლების ისეთ მკაფიოებასა და სიცხადეს, ყოველივე ამის ისეთ ფიქსირებას, რომ მის მიერ მომზადებული სპექტაკლები დიდხანს არ ინგრევა (ცხადია, ნამდვილი დირიჟორის ეს აუცილებელი თვისება მარტოდენ მირცხულავას საკუთრება როდია, ამასთან, ეს ელემენტარულ პროფესიულ წესრიგს განეკუთვნება თითქოს, მაგრამ დ. მირცხულავა თავისი ხელოვნების მყარ ნაყოფს აქედან

ყოველთვის იმკის). ელემენტარული სიზუსტის დაცვა მის რეპეტიციებში ერთგულად ვით თითქოს ზედმეტ, სკრუპულოზურ ცესშიც გადადის, მაგრამ საქმე კეთდება და ამის შედეგი შემდეგ ირკვევა.

გადაწყვეტილი ფაქტორი მირცხულავას დირიჟორობისა მისი მეტად მკაფიო და მეტყველი ხელებია, — მოხდენილი და პლასტიკური, მკაცრი და ზომიერი მოძრაობით. მიქელანჯილო სკოლასა და სტილს ერთვის მოძრაობის კორდინაციის უტყუარი უნარი, რაც უკვე ბუნებრივ, თანდაყოლილ თვისებას განეკუთვნება. ამას ემატება პულტთან მისი შემართება და წარმმართველის ურყევი უნარი. ცხოვრებაში მშვიდი და უწყინარი, პულტთან მკაცრი და დაუნდობელია...

მთელ ამ პროცესში დ. მირცხულავა არის უკომპრომისო მენეჯერი. არაერთხელ ყოფილა შემთხვევა, რომ თვით საკუთარ, საფუძვლიანად მომზადებულ რეპერტუარშიც უარი უთქვამს მორიგი წარმოდგენის დირიჟორობაზე იმის გამო, რომ მოულოდნელად, დროული გაფრთხილები გარეშე, შეუცვლიათ მისთვის ორკესტრის მუსიკოსი, რომელსაც სპექტაკლზე არ დაუკრავს და არც რეპეტიცია გაუვლია მასთან (იგულისხმება ინსტრუმენტალისტი, მნიშვნელოვანი ფუნქცია რომ აკისრია). ხშირად, თეატრში, მირცხულავას ამგვარი პროტესტი მისი არაელასტიური ხასიათით აღხსნა. ზოგჯერ ეს შეიძლება ასეც ყოფილიყო. მაგრამ არც თუ იშვიათად მის ასეთ უკომპრომისობას სრული საფუძველი ჰქონია: მისდა დაუკითხავად, აფიშაში გამოუცხადებდნენ ისეთ მომღერალს (თვით „დაისშიც“ კი!), რომლისაგანაც მირცხულავას პარტია არ მიუღია (!?), რის შედეგადაც დირიჟორს, სპექტაკლის მუსიკალურ ხელმძღვანელს უარი უთქვამს იმ, გამოცხადებული წარმოდგენების დირიჟორობაზე (ამ დროს „ყოჩაღი შემცვლელიც“ გამოჩენილა).

დ. მირცხულავას მოღვაწეობის დიდსა და ხანგრძლივ გზაზე მისი რეპერტუარი რაოდენობის მხრივ თითქოსდა მცირედ გამოიყურება. გარეგნული შეხედვით მის მიერ წარმართულ კმნილებებში თითქოსდა ინტერპრეტაციის რთულ და დახლართულ გზებს არც ვხედავთ. მირცხულავა ყოველთვის ირჩევს სადა და ლოგიკურ გადაწყვეტას, სიცხადე და სინათლე — მისი ინტერპრეტაციის ამოსავალია. მოჭადრაკის ენით რომ ვთქვათ,

— იგი „პოზიციური სტილით“ მუშაობს. მაგრამ სისადავისა და ლოგიკურობისაკენ მისი მისწრაფება არასოდეს აკადემიურ ასექტურობაში არ გადასულა. ინტუიცია და გემოვნება არასოდეს ღალატობს მირცხულავას. მიაგნოს მუსიკის პირველქმნილ წყაროს, მის სილამაზეს, ცოცხალ ნერვს, არაფერი დააკლოს მის მასშტაბებს. მის ცინცხალ არტისტულ ტემპერამენტს მუდამ თან სდევს ზომიერების გრძნობა. დიახ, სწორედ სისადავისა და ნათელი ლოგიკის გზით აღწევს, რომ ნაწარმოები შესაბამისი, უტყუარი მასშტაბით ააქლეროს. უწინარეს ყოვლისა, ეს ითქმის ქართულ ოპერაზე. ბალეტზე.

როცა უუკერძობით დ. მირცხულავას გზას, განსაკუთრებული მღლაერების გრძნობით ვიმსკვალენით მისი პროფესიული სინდისისა და ეთიკისადმი. მაგრამ, ამასთან, გვიპყრობს სინანულს გრძნობაც მისი შესაძლებლობების არასაკმაო გამოყენების გამო: იმ შესაძლებლობებისა, რომელთა შედარებით მაქსიმალური გამოყენება ყოველდღიური პროფესიული, შემოქმედებითი ცხოვრების უკეთეს ამინდს შეუქმნიდა ისევე ზაქარია ფალიაშვილის სახელობას თეატრს!

* * *

დ. მირცხულავას რეპერტუარის რაოდენობას როცა ვეხებით, ვგულისხმობთ, რომ თვით თეატრის ინტერესებისათვის მეტი იყო საჭირო. სინამდვილეში ეს რაოდენობა არცთუ ისე უმნიშვნელოა. ასე, დასავლეთ-ევროპული ოპერებიდან ამ ხნის მანძილზე მის რეპერტუარში ვხედავდით ბოხეს „კარმენს“, — ეს შუშხუნა, ოპტიმისტური დრამა მთელის მჩქეფარებით და მუდამ ხარისხიანად ჟღერდა მირცხულავას მართვით 1948 წლიდან ვიდრე თეატრის ხანძრამდე (დღეს მას ჩამოართვეს ეს ოპერა. საკვირველაა, მაინცდამაინც მირცხულავას ართმევენ ოპერებს!), ასევე ვერდის „ტრუბადურს“, გუნოს „ფაუსტს“, როსინის „სევილიელ დალაქს“ — ეს უკვე თბილისის კონსერვატორიის საოპერო სტუდიაში იყო; ბუნებრივია, რომ ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრში ეს ფეიერვერკული კომიკური ოპერა უწყვეტლვ რეპერტუარშია, რადგან თეატრს ყოველთვის ჰყავდა მისი შემსრულებელი მაღალნიჭიერი მომღერალი ვირტუოზები. მაგრამ როსინის ქმნილებს

ელვარება ამ თეატრში კიდევ მეტი სიმართლით განსახიერდებოდა, რომ ამ ბრწყინვალე მომღერლებს მირცხულავასთან უმნიშვნელო დირიჟორობა შემოერთებოდა (ოდესმე მაინც ამ ხნის მანძილზე!).

რუსული საოპერო კლასიკიდან დირიჟორობდა ჩაიკოვსკის „მაზეპას“, ბოროდინის „თავად იგორს“, — ორივეს ახალი დადგმა მირცხულავას მუსიკალური ხელმძღვანელობით მომზადდა და ერთობ მნიშვნელოვან სპექტაკლებად იქნა აღიარებული... კონსერვატორიის საოპერო სტუდიაში მოამზადა და იდირიჟორა რახმანიოვის „ალეკო“, — უზადოდ, ძალდუტანებლად იყო გახსნილი მისი მუსიკის მომხიბველი სურნელები.

რაც შეეხება მის საბალეტო რეპერტუარს — იგი უკვე აშკარად უხვია. ამ ხნის მანძილზე, ქართული ბალეტების გადამწყვეტ უმრავლესობას დ. მირცხულავა მართავს. იგი დამდგმელი დირიჟორია დ. თორაძის ბალეტისა „გორდა“, — ყველაზე გამძლე რომ აღმოჩნდა ქართულ ბალეტებს შორის და მისი უწყვეტი არსებობა ამ თეატრის სცენაზე 30 წელზე მეტს ითვლის. დიდი ტემპერამენტით და რიტმული ენერგიით აღბეჭდილი, მელოდიურად უხვი მისი მუსიკა მირცხულავას მკაცრ, ორგანიზებულ მარწუხებში აქვს მოქცეული. დირიჟორობს ეროვნული ბალეტის დიდმნიშვნელოვან ქმნილებებს — ა. ბალანჩინაძის „მთების გულს“, გ. კილაძის „სინათლეს“, ა. შაჰავაჩიანის „ოკლოში“ ოპერატიულად შეუცვლია მისი დამდგმელი დირიჟორი ო. დიმიტრიადი და შემდეგაც პრავალჭერ წარუშართავს. ამ მაღალნიჭიერი მუსიკით, ელვარე სახიერებით მდიდარი პარტიტურის ესოდენ სწრაფი ათვისება დ. მირცხულავას „ოპერატიულ უნარსაც“ მოწმობდა (რის უქონლობასაც ხშირად იმიზეზებდა ამ დირიჟორის „პასიურობისათვის“ ზოგიერთი პასუხისმგებელი). დ. მირცხულავას მუსიკალური ხელმძღვანელობით აქლერდა ს. ცინცაძის „დემონი“ — თანამედროვე ტექნიკით დაწერილი, რიტმიკითა და მელოდია — პარმონიით ნაირსახიერი, რთული პარტიტურა. რაც შეეხება იმ არაქართულ ბალეტებს, რომლებსაც საბალეტო სცენებზე თითქმის მუდმივი ადგილი უჭირავთ, თბილისის თეატრში მათ უმრავლესობასაც მირცხულავა დირიჟორობს. ეს ბალეტებია მინკუსის „ღონკიხობი“, ადანის „ეიზელი“, კრენის „ლაუ-



რენსია". განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ბრწყინვალედ წარმართული რაველის „ბოლერო“.

რიტმიკის საუცხოო შეგრძნება, სიზუსტე და მკაცრი ორგანიზებულობა საბალეტო დირიჟორის ის თვისებებია, რომლის გამოც დ. მირცხულავასადმი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა ყოველთვის ზ. ფალიაშვილმა სახელობის თეატრის საბალეტო დასი და აქტიურად აბამდა თავის მუშაობაში.

პირველი ინტერპრეტატორია ისეთი მნიშვნელოვანი ქართული საბჭოური ოპერების პროდუქცია ა. კერესელიძის „ბაში-ჩაუკი“ და ა. ბუიას „დაუპატყებელი სტუმრები“ (ის შესანიშნავი საბავშვო ოპერა ფირფიტაზეც აქვს ჩაწერილი). დიდხანს იყო მის რეპერტუარში პირველი ქართული ოპერა — მ. ბალანჩივაძის „დარაქან ცივირი“ (როცა თბილისის სცენაზე მიდიოდა!), ეროვნული კლასიკური კომიკური ოპერა „ქეთო და კობი“ (ფირფიტაზეც ჩაწერა).

მანც მის „გენერალურ“ სარბებრტუარო ოპერად, „სადირიჟორო კრედოდ“ ზ. ფალიაშვილის „დაისი“ რჩება. თეატრში დებიუტის დღიდან (1938) დღემდე დირიჟორობს მას და ყოველი მისი განახლება-აღდგენის უცვლელი მუსიკალური ხელმძღვანელია (პსოლოდი გაზადაზა, შემთხვევის გამო შეუცვლიათ პულტზე). სწორედ „დაისში“ გამოიკვირეთათ მთელი ელვარებით დ. მირცხულავას პროფესიულ-შემოქმედებითი ფორმირების, ზრდისა და დავაჟაცების დიდი გზა, მისი არტისტიზმი და ტემპერამენტი. თავიდანვე „ხელი ჩაავლო“ ამ მრავალმხრივ მომხიბვლელი, ჰუმორიტად სახალხო ქმნილების „მთავარ ნერვს“ და გარკვეული დროის მანძილზე მკაფიოდ, ოსტატურად გამოკვეთა ამ ოპერის მშენებლის ამოსავალი თვისება — მჩქეფარება! „დაისის“ აქტერების ეს გეზი მან ესტაფეტად მიქელამისაგან მიიღო, და თუ პირველ ხანებში უყოყმანოდ, უფრო გარეგნულად ეყრდნობოდა თავისი მასწავლებლის ინტერპრეტაციას, მის მიერ დადგენილ ტემპებსა და ნიუანსებს, სიმწიფეში შესვლისას დაადგა ყოველივე ამის შინაგან გამართლებას, „გათვისებას“ და მკაფიოდ გამოხატა საკუთარი საშემსრულებლო კონცეფცია. „დაისს“ არაერთი ინტერპრეტორი ჰყოლია მიქელამემდეც (მისი პირველი დირიჟორის ივ. ფალიაშვილის სახით)

და შემდეგაც. საბჭოეთის არაერთ რესპუბლიკასა და ქალაქში დადგმულა ეს უცვლელი მისი სხვადასხვა თვისებაც წამოუწვევით კიდევ პირველ პლანზე. ამის საშუალებას მისი მუსიკა უხვად იძლევა.

მაგრამ სწორედ ეს მჩქეფარება და მისგან განუყოფელი სიმფონიზმის დინამიკურავს, აერთიანებს, ადულაბებს „დაისში“ ლირიკულ ელევას, სიყვარულის დრამას, დრამატულ კონფლიქტსა და კატასტროფას, მოლხენა-ღრუბის თუ გლოვის, განგვისა თუ პატიოტულ-სალაშქრო აღზევების სახალხო სცენებს. თიახ, სწორედ ეს ამოსავალი თვისება — მჩქეფარება აერთიანებს ზ. ფალიაშვილის მუსიკის ფართოდ გაშლილი მელოდიების მომხიბვლელ სიუხვეს და სახალხო-ჩანრული სცენების მკვეთრ, ენერგიულ რიტმიკას, ფილოსოფიური კვრეტის — ჩაღრმავებისა და „ბახუსური აღტკინების“ მოკაშკაშე მელოდიურ კონტრასტებს. ამაღლებულ ქორალებსა და მძლავრ საგუნდო მასივებს. და ყოველივე ეს მოქცეულია ქმედითი აღზევების დინამიკაში. სწორედ ეს თვისებებია, რითაც „დაისში“, სიყვარულის სევდიანი ამბავისა და დრამატული კატასტროფის მიუხედავად, კაშკაშებს სიკოიხლის ენერჯია და განსალი ოპტიმიზმი (აღნიშნული თვისებები განსაკუთრებული, ორიგინალური თვისებების კატეგორიაში აყენებს „დაისს“ და ამაშია ამ უაღრესად ეროვნული ქმნილების „პირველივე მოზიდვის“ და პოპულარობის ძალაც საბჭოეთისა თუ საზღვარგარეთის სხვადასხვა ქვეყანაში წარმოჩენის დროს!).

თავისი მასწავლებლის კვალზე, მირცხულავა მკაფიო ხაზგასმულობით ამკვიდრებს მკვეთრი რიტმიკისა და სახელდობრ — სწრაფი რემპის დიდმნიშვნელოვან ფუნქციას „დაისში“. ზოგჯერ რიტმის მარწუხებში აქცევს თვით კანტილენურ მელოდიურ ტალღებსაც (თუნდაც, ოპერის სიმფონიურ შესავალში — სიყვარულის დრამატული თემის აქტერებისას). მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს რიტმული დისციპლინა წინ აღუდგება „დაისის“ მშვენიერი ელეგიური ლირიკის სანტიმენტლობაში გადაზრდის საფრთხეს (ეს საფრთხე კი, ზოგჯერ შესრულების გამო — რეალური ზღბა და გეზსაც კი უცვლის „დაისის“ ილამაზის მთავარ თვისებებს). ასევე „შებოკვით“ აქტერებს ორნამენტულ მელოდიებს და არ აძლევს „აღმოსავლურ იმპროვი-



ზაციებში" გადასვლის საშუალებას (მაგ. „სული ბორბოს“ საორკესტრო პარტია), ამგვარ „შეზღუდვებს“ კი „დაისის“ მუსიკის წარმატატი პოეტურობისათვის არაფერი დაუშკია.

რიტმული ენერჯის ინტენსიფიკაცია განსაკუთრებული სახიერებით წარმოაჩენს I მოქმედების არსს. დიდი ოსტატობითა და ფიცხელი ტემპერამენტით ატარებს დ. მირხულავა ტემპების, დინამიკის თანმიმდევრული გაცხოველების, გააქტურების პროცესს შაირობიდან და ფერხულის სათავიდან დაწყებული ცეკვა „ქართულის“ ვირტუოზულ სიკაშკაშემდე და „ალი ფაშას“ მედგარ ენერჯიამდე (სწრაფი ტემპის, როგორც პარტატურის მნიშვნელოვანი „მოქმედი პირის“ წარმოჩენაში ვგულისხმობთ არა რაიმე მაქსიმალურ სიჩქარეს, არამედ ელერადობის ხაზგასმულ სიმკვეთრეს, თორემ ისიც ზღედა, რომ უფრო სწრაფ ტემპებსაც აიღებენ, მაგრამ შედეგი უფრო მოდუნებული გამოიყურება!).

სახიერების მკაფიო ეფექტს აღწევს დ. მირცხულავა მოტორული პასაჟების აუღერებისას (აღწინააღმდეგობა თუნდაც ცეკვა „ქართულში“ საყვირების ვირტუოზულ დამკოროულ პასაჟებს. ან კიდევ II მოქმედების მთელურ ცეკვაში ფლეიტებისა და ფლეიტა-პიკოლოების „მხტუნავ ნაპერწკლებს“).

მასშტაბების სრული ფლობით წარმართავს II აქტის ვებერთელა ფინალურ სცენას, მსხვილი პლანის კონტრასტებით, ნაკადების მომძლავრებით, მწვერვალამდე მისული გრეხილებით... საერთოდ კი ამ მომხიბვლელი ოპერის ნაირსახიერ რელიეფს წარმოაჩენს მთლიანობის უტყუარი შეგრძნებით, ერთიანი „გაბმული სუნთქვით“.

„დაისით“ დაიწყო ქართული საოპერო თეატრის პირველი გამოსვლა საბჭოეთის დედაქალაქში. მას ეგვენი მიქელაძე მართავდა. 32 წლის შემდეგ, 1969 წელს ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრი პირველად გავიდა საზღვარგარეთ, პოლონეთში, სადაც ლოძსა და ვარშავაში მისი გასტროლები „დაისით“ დაიწყო და დაგვირგინდა, — დ. მირცხულავას დირიჟორობით, 1973 წ. გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქ. საარბიუჟენში „დაისი“ დაიდგა, — ეს იყო უცხოეთის თეატრის მიერ პირველად განხორციელებული

ქართული ოპერა. ქართველ მომღერლებთან ერთად, მის მოსამზადებელ დირიჟორულ ხელმძღვანელად და დირიჟორად დ. მირცხულავა მიიწვიეს. წარმატება ყველგან შთამაგონებელი, ქართული ოპერის მთლიანი პრესტიჟის დამამტკიცებელი იყო.

ღვაწლმოსილი, დიდი გზა გავლილი ხელოვანი სადირიჟორო პულტთან მუდამ უკომპრომისო და ახალგაზრდულად შემართული:

„აბესალომ და ეთერი“ ფირფიტაზე

დ. მირცხულავას მუსიკალური ხელმძღვანელობით წარმართული „აბესალომ და ეთერის“ ძირითადი თვისებები „დოკუმენტურად“ ფირფიტაზე აღიბეჭდა. მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი გახდა ეს „დოკუმენტი“ და კიდევ კარგი, რომ იგი არსებობს, — არა მარტო დ. მირცხულავას პრესტიჟისათვის, არამედ ქართული ოპერის ამ უზენაესი ქმნილების ინტერესებისათვის, ყოველ შემთხვევაში მისი დღევანდელი „მდგომარეობის“ შექმნე (საკვირველია და სავალალო, რომ ეკიდება ამის თქმა!). ფირფიტა 1971 წელს გამოსცა საკავშირო ფირმა „მელოდიამ“ (ტირაჟების შემდგომი გამოკრებით) ზ. ფალიაშვილის დაბადების 100 წლისთავთან დაკავშირებით, ჩაწერა განხორციელდა მოსკოვში ქართველი მომღერალ-სოლისტების, საკავშირო რადიოს დიდი გუნდისა და ორკესტრის მიერ. თავისთავად განსაკუთრებული ფაქტია ის, რომ მოსკოვურმა კაპელამ სსკრ სახალხო არტისტის კ. პტიცას ხელმძღვანელობით, რომლის რეპერტუარში მრავალი ქართული საგუნდო ქმნილებაა და ზოგიერთი მათგანი ქართულადაც კი შეუსრულებია, „აბესალომ და ეთერის“ ვებერთელა საგუნდო პარტია ქართულ ენაზე ჩაწერა.

ფირფიტამ დიდად შეუწყო ხელი „აბესალომით“ რეალურ დაინტერესებას საქართველო გარეთ, რასაც მოჰყვა მისი სცენური განხორციელება საბჭოეთის დიდმნიშვნელოვან საოპერო თეატრებში და საზღვარგარეთაც. არ ვიტყვით იმას, რომ მირცხულავას საემემსრულებლო კონცეფციამ შემოფარგლა „აბესალომის“ ახალი, მათ შორის



არქართველი დირიჟორ-ინტერპრეტატორების თვალსაწიერი. პირიქით, მათ ეს უაღრესად თვითმყოფადი ქართული ქმნილება ახალი თვალით დინახეს და მისი სიდიადისა და მშვენიერების არაერთი მანამდე გაუხსნელი თვისებაც გამოავლინეს (ვგულისხმობთ ს. რურჩაყს — კიევში და კ. სიმეონოვს — ლენინგრადში, რომ აღარაფერი ვთქვათ ჩვენს თანამემამულე ჯ. კახიძეზე, რომელიც იმჟამად პოლონეთში მუშაობდა და მისი ინიციატივით და თავდადებით ქ. ლოშში განხორციელდა „აბესალომის“ პირველი საზღვარგარეთული რეჟისა).

მთავარი მაინც ის არის, რომ ეს ფირფიტა სრულა სიკებათ, უტყუარი ხარისხითა და ფუნდამენტურობით გადმოგვცემს ამ ორმად პარმონიული ქმნილების მშვენიერებასა და სიდიადეს.

ზ. ფალიაშვილის ოპერება რომ თავიდან იქცა „დასახლდნენ“ ქართული ხალხის ყოფაში, ცნობილია. მათი დაუყოვნებლივ გახალსურების უპირველესი ხელისშემწყობნი — ქართველი მომღერლები იყვნენ, რომლებმაც გადამდები ძალით მიაწვდინეს მსმენელთა გულს ფალიაშვილის მუსიკის სახიერება და ემოციები. ამ მომღერლებს მხარში ედგა ამ ოპერების არსებითად პირველი ინტერპრეტატორი, მათი საშემსრულებლო დინამიკის პირველი დამდგენი და მწყობარში მოწყვანი — ივანე ფალიაშვილი. შემდეგ კი ემიქელაქემ ახალი პიროვნებები გაუხსნა „აბესალომსა“ და „დაისს“. გაიტანა ისინი საქართველოს გარეთ და მათი კომპოზიციურ-დრამატურგიული მთლიანობის მასშტაბური წარმოჩენით დიდად გაზარდა მათი მნიშვნელობის რეზონანსი. ამას მალე მოჰყვა ა. მელიქ-ფაშაევის დირიჟორობით განხორციელებული სსრკ დიდი თეატრის გრანდიოზული სპექტაკლი „აბესალომ და ეთერი“ (დიდი თეატრის საეტაპო ნამუშევრად რომ იქნა აღიარებული). დრომ აშკარად პირველ პლანზე წამოსწია დირიჟორის გადამწყვეტი როლი ფალიაშვილის ოპერების სრულყოფილ წარმოჩენაში.

დ. მირცხულავას შესრულებით, ფირფიტის მიხედვით, „აბესალომ და ეთერი“, უწინარეს ყოვლისა, წარმოჩენილია, როგორც მთლიანი მონოლითი. რომ გმირების სიხარულსა და გლოვას ხალხის ხმა აიტაცებს და მათ განცდებს ვეებერთელა მასშტაბებში გადახ-

რდის, — ეს ოპერის არსებითი თვისება და მონოლითის საფუძველიც.

დ. მირცხულავა ბოლომდე მიხვედნისკენ არი სისადავის პრინციპს, შეგნებულად თავს არიდებს ნიუანსირების, სირთულეს და გარეგნულ ეფექტირებას, ტემპების გრადაციებში რაიმე აქტიურ კონტრასტულობას. ოპერა მიჰყავს ნელი ტემპის გაბატონებით. თვით პარტიტურის კონტრასტულ, მუსიკის „სწრაფ ზონებს“ ჩვეული ტემპები „ჩამოკლებული“ აქვთ და შეფარდებული არიან. ძირითად „მაგისტრალთან“ — ეპოსურ დინებასთან (ჩანაწერში ეს პრინციპი უფრო აშკარად გამოხატულია, ვიდრე 1966 წლის სპექტაკლში იყო). შეიძლება ვედავით კიდეც დირიჟორს ამის გამო, მაგრამ იმასაც ვიტყვით, რომ ნიველირება არსად ხდება — „რომეზგამოკლებული“ ეპიზოდები ყველგან ინარჩუნებს ალევროს დინამიკურ თუ დრამატულ ფუნქციებს ქლერადობის მკვეთრი ენერგიულობის გამო (ასეთია თუნდაც, აბესალომისა და მურმანის მეორე დუეტი „სამამადელიო დამეო“).

აქვე შევნიშნავთ: მიუხედავად იმისა, რომ ამგარი ვადაწყვეტა ორმად ზის ამ ოპერის ბუნებაში, მაინც არ ვიტყოდით, თითქოს ეს ერთადერთი გზა იყოს „აბესალომს“ ინტერპრეტაციისა, — სწორედ ამ ბოლო წლებში მოგვისმენია ელვარე ნიუანსირებით, უფაქიზესი გრადაციებითა და ექსპრესიული აფეთქებებით აქლერებული „აბესალომის“ პარტიტურა (სახელდობრ ვგულისხმობთ ს. ტურჩაყის მალაჩნიკურ დირიჟორობას კიევის სპექტაკლში). ეს კი იმაზე მეტყველებს, თუ შემოქმედებითი მიდგომისათვის რაოდენ მდიდარია „აბესალომს“ პარტიტურა.

ორდესაც მირცხულავას შესრულებაში თანმიმდევრულ ეპოსურ სიდიდეს, ნელი ტემპის გაბატონებასა და ნიუანსირების სისადავეს აღვნიშნავთ, ეს როდი ნიშნავს რაიმე „სწორხაზოვნებას“. არც მოულოდნელი გადახვევებისაგან არის დაზღვეული მირცხულავასეული წაკითხვა. ამ გადახვევებს — ხანტომებს ძუნწად მიმართავს დირიჟორი, მაგრამ კარგად მოზომილი აქვს, თავის „წერტილი“ ხვდება და ერთგვარი კატალიზატორის როლსაც ასრულებს ოპერის შინაგანი სიმფონიზმის, დინამიკის გახსნაში. ამის მკაფიო ნიმუშია — II მოქმედება. ასეთია აქტის დასაწყისში „აბიო მეფის“ მომდევნო სა-



ქორწილო სვლის საორკესტრო ეპიზოდი, — ვალტორნებისა და სურდინიანი საყვირების უჩუმარი, იმიტაციური გადაძაბილებით რომ იწყება. პარტიტურის მითითებისაგან (**Allegro festivo, marziale**) განსხვავებით, იგი ხანგრძლივად უფრო ნელ ტემპში მიჰყავს, რითაც ამ იმიტაციების ილუმინაციას აღნიშნავს; შემდეგ ელერადობის გამსხვილების, გაძლიერებისას კულმინაციაში (პარტ. 38), თავის მხრივ, მკვეთრად ააქტიურებს ტემპს და სახიერი ეფექტით გზას უხსნის საქორწილო ზეიმის ახალ სტადიას, ხალხური ლაშქრულის — „ქართველო, ხელი ხმალს იკარ“ — მოტივებზე რომ არის აგებული. ცნობილია, რომ ზ. ფალიაშვილმა ეს პოპულარული ხალხური ლაშქრული გარდაცვლილად დაამუშავა და რონდოსებურად განავითარა, დიდ მანძილზე გაშალა და მთელი საქორწილო სცენის სიმფონიურ-დინამიკური ღერძის ფუნქცია დააკისრა. მთელ ამ საქორწილო სვლაში რამდენჯერმე შემხვედრ, გადასასვლელ მომენტს, ყოველთვის „პარალელს“ შესვლას რომ უფროს წინ (სიმებიანებისა და ხის ჯგუფის ფორმლაგირანი ტრიოლები, აღმავალი სეკენციებით), მარცხულავე ელასტიურად, სწავდასხვა ტემპში იღებს (ასევე თავისი სურვილით) და ამითაც საგრძნობლად აცხოველებს შინაგან მოძრაობას, საბოლოო ჯამში კი — II აქტის სიმფონიურ დინამიკას და მასშტაბებს. მკაფიოდ არის გამოხატული მთელი საქორწილო სცენის დინამიკური გრებილები და კულმინაცია.

შესრულების დიდოსტატური ხარისხითა და ვირტუოზულობით, დიდი მასშტაბის დინამიკით ბრწყინვალედ ქლერს მთელი ამ აქტის გვირგვინი, ზეიმის აპოთეოზი — „ჩაკრულო“. მისი ვირტუოზული, ეშხიანი შესრულება ადრეც და ხშირდაც მოგვისმენია. ტრადიციულად მას ერთი ამოსუნთქვით მღერაინ ხოლმე. მირცხულავამ აქ გამოკვეთა დინამიკური აღზევების სტადიები, თავისი მოძრავი ენერგიით, გზადაგზა მწვერვალებით და გენერალური კულმინაციით. ამით ხაზი გაესვა ამ თვითმყოფადი ეროვნული ხალხური ძირებიდან წამოსული მონუმენტური პლასტის სიმფონიურ ბუნებას (სიმფონიზმის ენერგია ხომ ბუდობს „ჩაკრულოს“ კატეგორიის — კახური დიდგორმიანი „გრძელი სუფრულების“ ხალხურ ძი-

რებში. ვუწოდოთ ამას „ხალხური სიმფონიზმი“).
უნდა აღინიშნოს, რომ „ჩაკრულოში“ დინამიკური სტადიების მკვეთრი გამოყოფის პრინციპს მიმართა კიევის საოპერო თეატრ-მაც და განსაკვიფრებელ ეფექტსაც მიაღწია. ეს უკვე ფირფიტის გამოსვლის შემდეგ მოხდა.

ამრიგად, მეორე აქტის ქლერადობაში მირცხულავას მკაფიოდ გამოვლენილი აქვს სიმფონიზმის ხაზი დინამიკური გრებილებით და გენერალური კულმინაციით. ამით მეორე და მესამე აქტები ტოლძალოვანი მასშტაბებით აქლერდნენ, როგორც სახალხო სიხარულისა და სახალხო გლოვის ორი ვეებერთელა გამოვლინება, ოპერის ორი „ორატორიული ცენტრი“. ისიც უნდა ითქვას, რომ სიმფონიურ-დინამიკური მასშტაბებითა და ხარისხით მესამე აქტის ღონეზე აქლერებული მეორე აქტი იშვიათად გვიხანავს „აბესალომის“ თბილისურ სპექტაკლებში. ამის მიზეზი ისიც არის, რომ მესამე აქტის დინამიკური ამპლიტუდა გარეგნულადაც მკვეთრი სწავლობითაა გამოხატული და ინტერპრეტაციის ამოცანაც სრულიად აშკარაა. მეორე აქტი კი თავიდანვე ჰინურ ატმოსფეროში იწყება და მისი დინამიკის სრული გაშუქება დირიჟორის მხრივ მუსიკის „შინაგანი დინების“ რეალური ფაქტორების წვდომაზე, მისი თანმიმდევრული ქმედითი ენერგიის გამოვლინებაზე დამოკიდებული.

ახლებურია მარიხის კანცონეტის („საყვარელო გულია“) გადაწყვეტა, რომელიც მოულოდნელი აღმოჩნდა და ვისთვის — სადაც. პირდაპირ ვიტყვით, რომ ამ კანცონეტის კოპწია, სკერცოზული ხასიათი მხოლოდ თავისი მხიარულებით თუ შეეწყობა საქორწილო სცენის საერთო განწყობილებას. მაგრამ საკმაოდ საეჭვოდ გამოიყურება „აბესალომის“ მონუმენტალიზმის მკაცრი სტილისტიკის ფონზე. ეს ეჭვი ადრეც აღძრულა და რგი გავრცელებულა IV აქტის კვარტეტზეც. მარიხი რომ იწყებს („მე პატარა გამომგზავნეს“), — რომ მის ასევე სკერცოზულ მუსიკას უცხო კონტრასტი შეაქვს ოპერის დასასრულის — სიყვარულის მიმწუარის სცენაში, გვირების სიკვდილის წინ (ამის გამოც აღნიშნული კვარტეტი კიევის, ლენინგრადისა და ლოდის დადგმაში გამოტოვებული იქნა). დ. მირცხულავამ მარიხის პარტიის



ორივე მომენტში მარტოოდენ ერთი კორექტივი შეიტანა: საგრანობლად გაანელა მათი ტემპი (რიტმიკის შენარჩუნებით). კანცონეტაში „კოლორატურული კაპრიზი“ ნაცვლად (მართლაც უცნოსი „აბესალომის“ სიდიადისათვის) ვისმენთ მოსალბუნე, მოალერსე, ელეგიური ელფერის ლალ სიმღერას. ამ მოულოდნელობამ, რა თქმა უნდა, აქა-იქ უკმაყოფილებაც გამოიწვია („ეს ხომ ასე არ იყო!“ მაგრამ დირიჟორმა (მომღერალთან ერთად — ჩვეული დიდი ხელოვნებით მღერის მას ლამარა ჭყონია) ამ ტემპობრივი კორექტივით მხოლოდ და მხოლოდ უფრო დაუახლოვა ეს მომენტი „აბესალომის“ სიდიადეს. ამგვარი კორექტივის ხატოვანი ეფექტი კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდა IV მოქმედების კვარტეტში, — მის ერთობ ორიგინალურ გადაწყვეტაში. აქაც: სკერცოზული ვირტუოზულობისა და სიკვლეუის ნაცვლად (არც თუ იშვიათად, თოჯინურ იერს რომ აძლევდნენ) — ზომიერი, მოჩუხჩუხე მჩქეფარება პასტორალური ელფერით, ჩონგურისებური თანხლების ლირიკული სიტბოთი; ვირტუოზული ბრწყვიალება შეცვლილია ყოველი ხმის გულითადი გამღერებით და სახიერი აქცენტირებით (რა თქმა უნდა, რიტმის პულსირებით); მონაქროლი ნიავეით შემოესალბუნება მათ ორკესტრიდან სიმებიანთა და ხის საკრავთა ერთობლივი ამღერება (ოდნავე, ნაზი კრეშენდოთი). კვარტეტის ყოველი მოქმედი პირის ჩართვა მკაფიო და სახიერია. ამ იდილია-პასტორალის საწყისში ჩასახული სიტბო ღვივდება და ხურდება: თითქოდა სიხარულის ბოლო კოცონი ავიზგინდა აბესალომისა და ეთერის უკანასკნელი შეხვედრის, მათი სიკვდილისა და სიყვარულის ამაღლების წინ! ამგვარი აელერების ორიგინალობა მით უფრო მნიშვნელობას იძენს, რომ ეს, თავისთავად ენხიანი და ეფექტური — ვირტუოზული კვარტეტი თითქმის ყოველთვის „ჩართულ“ ეპიზოდად გამოიყურებოდა უკანასკნელი მოქმედების დრამატულ კონტექსტში.

მესამე აქტის დინამიკურ პლანს შესრულების საფუძვლიანი ტრადიცია გააჩნია და მისი სახიერი, ემოციური ზემოქმედების ძალა მეტნაკლები შთამავგონებლობით თითქმის ყოველთვის გამჟღავნებულია.

სახელდობრ, მისი „გარეგნული“ პლანი, მთელი აქტის წარმართველი საგუნდო პარ-

ტიის დინამიკა იმდენად ცხადად არის გამოხატული პარტიტურაში, რომ მისი შედეგად შესრულებაშიც კი ინტერპრეტაციის არსებითი განსხვავებაც არ არის. რეალურ განსხვავებას იძლევა ელერადობის ხარისხი, ამასთან დირიჟორის უტყუარი შინაგანი გაცნობა და ტემპერამენტით მიღწეული მონუმენტურობა. ერთ-ერთი ვადამწვევებია, რა თქმა უნდა, აბესალომის შემსრულებელი, რომელმაც მკაფიო ელფერი შეაქვს ამ გამოვლენებელი ტრადიციული აქტის ყოველ საკვანძო მომენტში.

თუ როგორ უფერდა მირცხულავას თავის სპექტაკლში სოლისტებით გამძლავრებული გუნდი და როგორი საბოლოო შედეგი გამოიღო ამან, ამის შესახებ უკვე აღვნიშნეთ, ამჯერადაც, ფირფიტაზე ჩასაწერად, საკვშირო რადიოს დიდმა გუნდმა საფუძვლიანი შრომა გასწია. ჩაწერის შედეგაც ჩინებულ აღმოჩნდა. დირიჟორმა მკაცრად მოზომა და დაადგინა დრამატული დინებისათვის საკვანძო საორკესტრო რეპლიკები, საორკესტრო ჯგუფების დუბლირებაში შეფარდებანი, აქტის გამოვლენებელ კულმინაციებში — ელერადობის სიმკვრივის ხარისხი და აქცენტირება, საკრავების, მათ შორის სასულეების შეფარდება გუნდის ხმოვანებასთან. ყოველივე ამან დიდებული ნაყოფი გამოიღო. ამას შეუერთდა ზურაბსოტკილავას (აბესალომი) ბრწყინვალე ხელოვნება (ამაზე ქვემოთ) და სოლისტთა ანსამბლის დიდოსტატური ფილიგრანულობა ამავე აქტში.

სოლისტთა ანსამბლის აღნიშნული თვისება ამ ჩანაწერის საფუძვლიანი ძალა ოპერის ყოველ აქტში (მოქმედ პირთა ვარიაციებით) და განსაკუთრებული სხივმოსილებით არის აღბეჭდილი „წამწამსა და წამწამს შუას“ ამღერების დროს.

„აბესალომ და ეთერის“ მუსიკალურ დრამატურგიაში ორიგინალურადაა შეჯვარებული კლასიკური ოპერისა და ორატორიის თვისებანი. ისინი ფართო პლანებით არიან განლაგებულნი ოთხი მოქმედების მანძილზე.

„ორატორიული ცენტრი“ (II და III აქტები) შემორკალულია სავსებით „ოპერული“ I და IV მოქმედებებით. სიხარულისა და ურვის ვეებერთელა სახალხო სცენები მაღალი სიყვარულის პოეზიის ცისკრიოთა და მიმწუხრით არიან გარემოცულნი და განათებულნი.

ჩანაწერიც ამის მკაფიო შეგრძნებით არის

აღბეჭდილი. თუ — I აქტის პოეტური მუსიკის ელერადობა ოდნავ დამძიმებულად მოგვესმის (ამგვარი დამძიმება ეტყობა ოპერის საორკესტრო შესავლის — ქორალის ციურ ჰანგსაც, თუმცა, ეს უკვე ინტერპრეტაციის საკითხია), IV აქტის შესრულება გვიხიბლავს მუსიკის მშვენიერების წარმოჩენისა და ფილიგრანული ოსტატობის პარმონიულობით. უნდა ითქვას, რომ „აბესალომის“ სპექტაკლში უკანასკნელი აქტის წარმატება თითქმის ყოველთვის გარანტირებულია მომღერალთა მაღალი ხელოვნების გამო. ცხადია, ამ წარმატების კატეგორია კიდევ უფრო ამაღლებულა, როცა მომღერლებს დირიჟორის ოსტატობაც შეერთებია. სწორედ ასეთი პარმონია აღიბეჭდა ფირფიტაზეც: ტრაგედიის დასკვნითი აქტის წარმატაცად მოცემით — ეთერის ჰიმნით „ქალაი, ქვეყნის თვალა“ დაწყებული, განმწმენდი „სულთათანაი“ და ამაღლებული საორკესტრო აპოთეოზით დამთავრებული.

ფილიგრანული ოსტატობისა და პარმონიულობის მაღალი ნიშნითაა აღბეჭდილი, უწინარეს ყოვლისა, ანსამბლების ელერადობა.

ამის ელვარე ნიშნებია „წამწამსა და წამწამს შუას“ — ოპერის სილამაზის კემარით გვირგვინის — შესრულება, შესანიშნავია იგი მომღერლების დიდი ხელოვნებით, მათი შეხმატკბილებით.

ტრადიციული ტემპებისაგან განსხვავებით სრულდება აბესალომისა და მურმანის ორივე ურთიერთმომდევნო დუეტი, — სანელდორ, განელბულია მათი ტემპები. პირველში („მურმანო, მითხარ, მითხარ შენა მხესა“) მთლიანად „მეისტროს“ საზეიმო ელერადობაა აღებული და ორივე მხარის ინტონირებაში არა იმდენად კონტრასტებია გამახვილებული, რამდენადაც — სიამაყის იერი და ზეაწეული, ჰიმნური სიდიადე (თითქმის ყოველი ფრაზის ოდნავი შინაგანი გაფართოებით). მეორე დუეტშიც („ამალამდელი დამეო“), — საოპერო ალევრო-დუეტის ამ კემარით შედევრში, — ჩამოკლებულია ჩვეული ტემპი, მაგრამ მძაფრად არის გამოხატული მისი დინამიკა და დრამატიზმი რიტმული ფაქტორის ენერგიული წარმოჩენის მეოხებით.

მთელი ჩანაწერი ბრწყინავს მომღერალთა მაღალი ხელოვნებით. მაღალნიჭიერი მომღერლის ზურაბ სოტკილავას დებიუტი აბე-

სალომის როლში სწორედ მიტყვევებს სპექტაკლში შედგა, 1966 წელს, გაველი წლები ზ. სოტკილავას შეუჩერებელი დასწავლოვნებით წარიმართა, რამაც იგი მოვლი საბჭოთა საოპერო ხელოვნების შესანიშნავი, მსოფლიო სარბიელზე გასულ ოსტატთა შორის მოაქცია. შესაძლოა, დღეს მისი აბესალომი კიდევ უფრო გაღრმავებული და სრულყოფილი ყოფილიყო, თვით ჩანაწერთან შედარებით, მაგრამ რასაც ვისმენთ, გამსჭვალულია მგზნებარებით, გულითადობით, ხმის საუცხოო ელერადობით. აბესალომს დიდებული მომღერლები ჰყოლია და ჰყავს, შექმნილია მისი შესრულების თვითმყოფადი, ღრმა და ფესვგამდგარი ტრადიციები, სწორედ ამ ტრადიციებზე შეიქმნა ქართული საოპერო ბელკანტო. ზ. სოტკილავას აქვს განსხვავებული მომენტები, რომლებიც განსაკუთრებული და გამოჩენილია მის შესრულებაში. ასეთია აბესალომის არიის დასაწყისი „ვექმბდი ბედსა“, რომელსაც მღერის ტრადიციისაგან განსხვავებული მანერით — კლასიკური საოპერო „ლამენტოს“ სტილში (ამავე სტილით მღერის აბესალომის საკვანძო რეპლიკებს III აქტში). ბელკანტოს ხელოვნების შედევრად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ზ. სოტკილავას მიერ „წამწამსა და წამწამს შუას“ დაწყება, — სულიერი იდილიის მეტად ამაღლებული, „არამაქვეყნიური“ ელფერით.

მშვენივრად აღიბეჭდა ფირფიტაზე ცისანატატიშვილის სისხლსაცხე ხმის უზადო სილამაზე და დრამატიზმიც. ტრაგედიული ექსპრესიით გაისმის მისი სიმღერა უკანასკნელ, დატირების ეპიზოდში. — როგორც მელოდიის გულითად გამღერებაში, ასევე მომდევნო რეჩიტატივის ელერადობაში.

მათი სლოიდური პარტნიორია შოთა კიკნაძე, რომლის ხავერდოვანი სილამაზის ხმა, სიმღერის გულითადობა მშვენივრად აღიბეჭდა მურმანის პარტიის როგორც ლირიკულ, ასევე დრამატულ ეპიზოდებში, ანსამბლებში.

მარიხის პარტიის მთავარი მომენტების ორიგინალურ გადაწყვეტაზე ზემოთ ვწერდით. დირიჟორთან ერთად, აქ მნიშვნელოვანია ლამარა ჰყონიას ელევანტური ოსტატობა, მასში სიმსუბუქისა და ლირიკული ინტონირების ჩინებული შერწყმა. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს მისი შემართება „ჩაქრულოს“

მომღერალთა გმირულ პაექრობაში მამაკაცების ხმებთან შებმისას.

„ჩაკრულოს“ შესრულების შესახებაც უკვე აღინიშნა. სხვა ფაქტორებთან ერთად, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანია მისი წამყვანი მომღერლების აბრეკ ფირცხალავას (თანდარუხი), ნუგზარ გელაშვილისა (მოძახილი) და ლამარა ჭყონიას როლი.

ბარაჩიანად, ფრესკული მონუმენტურობით უელერის აბიო მეფის პარტია ი. შუშანიას.

თავიანთი წვლილი მომღერალთა ამ მშვენიერ ანსამბლში შეაქვს აბესალომის დედის შემსრულებელს ლიანა ღვედაშვილს, რომლის მეცო-სოპრანო შთამბეჭდავად, ნათლად აღიბეჭდა ოპერის ერთ-ერთ ულამაზეს ეპიზოდში — ნათელასა და ეთერის დუეტში და ანსამბლებშიც. ვერცხლისებრი კრისტალურობითა და სხივმოსილებით ჟღერს ოლგა კუზნეცოვას (ნანა) ხმა დიდებულ ლირიკულ ჰიმნში „ქალია, ქვეყნის თვალა“. ანსამბლს უერთდება ნიკოლოზ კაპანაძის ხავერდოვანი ბარიტონი სახლთუხუცესის ეპიზოდურ პარტიაში — IV აქტში.

საფუძვლიანად აქვს დაყენებული და აღნიშნული დ. მირცხულავას ვოკალური და საორკესტრო პარტიების ფონიკური კონტაქტები, ორკესტრში ცალკეული ჯგუფის ფუნქციები და მათი გამახვილების მომენტები ქღერადობის გამკვერივების, საორკესტრო tutti-ს დროს, დინამიკური სახიერებით, ეფექტიანი „ამოზიდვით“ აქღერებს ცალკეულ საორკესტრო მომენტებს. ზოგიერთ მომენტში, სამივე ჯგუფის დუბლირების შემთხვევაში, ე. მიქელაძის პრინციპით, ნაწილობრივ განტვირთული აქვს პარტიტურა ერთ-ერთი ჯგუფისაგან.

ჩანაწერში ამოღებულია მარტოდენ ერთი ეპიზოდი — დედინაცვლის სცენა. ამ შემთხვევაში ე. მიქელაძის აღნიშნულმა კუბიურმა, მისმა უტყუარმა ინტუციამ სრული გამართლება მიიღო: „აბესალომის“ უაღრესად პარმონიულ და მონოლითურ მუსიკას უმტიკვენულოდ ჩამოშორდა სტილისტიკურად უცხო მომენტი და შემთხვევითი არ არის, რომ ეს ტრადიციადაც დაედო „აბესალომის“ დადგმების უმრავლესობას.

„აბესალომ და ეთერის“ მთელი ეს ჩანაწერიც აღბეჭდილია მონოლითურობისა და პარმონიული მშვენიერების უტყუარი გრძნობით.

გაბელული აზრი,

სორცხესხმის

სილაგაზა*

იგორ სვეტლოვი

70-80-იანნი წლების საბჭოთა ხელოვნებაში რთული და განსხვავებული პროცესები მიმდინარეობს. იზრდება მხატვართა პროფესიული ოსტატობა და, ამავდროულად, საკმაოდ თვალსაჩინოდ ავლენს თავს ხელოსნობა; შთამაგონებლობისაკენ ლტოლვას წინ ეღობება უსულგულო რაციონალიზმი. ტრადიციის მაღალი აზრის წედომის მაგალითები თანაარსებობს ეპიგონობის გვერდით. ამ პირობებში იზრდება მნიშვნელობა ნაწარმოებებისა, რომლებშიც ჩანაფიქრის თვითმყოფადობა, სახეობრივ-პლასტიკური კონცეპციის გააზრება ჭეშმარიტი ნოვატორობის ღირებულებას იძენს. დადგა დრო, როცა გაბედული მხატვრული აზრი, თანამედროვე სინამდვილესთან პრინციპული დამოკიდებულებით რომ არის შთაგონებული, მოწოდებულია ხელი შეუწყოს ხელოვნებას ახალი

* სტატია დაწერილია ქურონალ „საბჭოთა ხელოვნებისათვის“.

მიჯნების დაძლევაში. ინერციიდან და უკვე უმოქმედო პირობითობისაგან თავდაღწეულმა, მან ახალი სულიერი სიმძლვე და ემოციურობა, არტიტიზში უნდა შეიძინოს.

გამოსახვის ხერხების და საშუალებების უჩვეულობა, თავისთავად, შთაბეჭდილებას როდი ახდენს, მას უთუოდ ავტორისკულა კონცეპცია უნდა განაპირობებდეს. ამასთან, აუცილებელი ხდება მთლიანისა და ცალკეული ელემენტების მოქნილი ურთიერთდამოკიდებულება, რომელიც თავისში შეიცავს შინაგანი განვითარების პერსპექტივას.

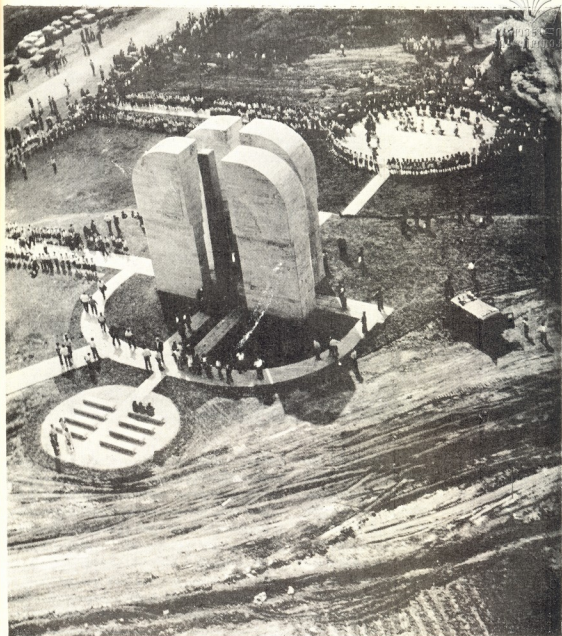
ეს ეხება მონუმენტური ფანრის ქმნილებებსაც — ძეგლებსა და მემორიალებს. 60-იან და, ნაწილობრივ, 70-იან წლებშიც, მემორიალური კომპლექსები, როგორც წესი, იგებოდა რამდენიმე, ერთიმეორის მონაცვლე, ან ერთმანეთის თანმიმდევარ პანორამაზე. ასეთ ეფექტს უთუოდ გააჩნია თავისი უპირატესობა — იგი მოულოდნელ ხეულებსა და დისონანსებს ქმნის თემის პოეტურ განვითარებაში. ის, რაც არქიტექტორებმა ვახტანგ დავითაიამ და შოთა ბოსტანაშვილმა შექმნეს ქუთაისსა და მუხრანში, მიუხედავად დინამიკურობისა, შთაბეჭდილებათა თანმიმდევრულ ცვლაზე როდია აგებული. აქ, პირველყოფისა, თავის როლს თამაშობს კონცენტრაცია, კომპლექსის პლასტიკური, სახეობრივი, აღქმითი სისასვე, რაც გამოირცხავს მთლიანისაგან დამოუკიდებლად ერთ რომელიმე ელემენტზე მნახველის ყურადღების გამახვილებას. ქუთაისის ასნამბლში არქიტექტურული ჩარჩოებია სილუეტები ერთმანეთზეა „დადებული“. ქანდაკებებუ სხვადასხვა ფონზე აღიქმება, ერთმანეთთან ურთიერთკავშირში და არქიტექტურულ გარემოსთან კონტრასტშია. იქმნება ცალკეული შემადგენელი ნაწილის მტკიცე, მრავალმხრივი კავშირი. ასეთი კონცენტრაცია პროცესუალობას როდი გამოირცხავს, თუმც კი ამ უკანასკნელს არ აქვს გადაწყვეტი ხასიათი. თემის განვითარება, როგორც მისი ნაირგვარი წახნაგების ერთდროული დემონსტრაცია, თავისი მნიშვნელობის მხრივ თანაბარი გამომსახველი სივრცობრივი ელემენტების ურთიერთზემოქმედებით ხდება.

მუხრანის „სსოვნის ტაძარი“ გამოყენებულია ფორმათა კონცენტრაციის, მათ სისასვის, სივრცეში მყარად დგომის პრინციპი. ოთხი პილონი ისეა განლაგებული, რომ

მიახლოვებისთანავე შეიგრძნობა მათი ფორმული მთლიანობა. ამგვარ განლაგებასთან ერთად, მათი ფორმების სიკბადე და სიკბადე ემსახურება მონოლოთურობის, ერთიანობის თემის ხორცშესხმას. როცა მუხრანის მემორიალს შესცქერი, გაგონდება დუნეიკოვსკის მიერ წმ. ანას მთაზე აღმართული მემორიალი, კ. ბრინკუშის უკვდავი ნაწარმოებები ტიგურ-ვიუში. როცა ამ ნაგებობას ვადარებით ამა თუ იმ პარამეტრის მიხედვით, მნიშვნელოვანია მათი ხარისხობრივი დიფერენციაცია. მაგრამ ყველა შემთხვევაში შეიძლება ვთქვათ, რომ ქართველ არქიტექტორთა ნამუშევრები XX საუკუნის თვალსაჩინო მოვლენათა რიგშია, ევროპული მონუმენტალიზმის ნოვატორულ ხაზს უკავშირდება და ნაყოფიერი გადაწყვეტის ერთ-ერთ ნიმუშად გვევლინება.

ლაბარაკია არქიტექტურის ახალ როლზე, როგორც სიმბოლოზე და სივრცობრივ-პლასტიკურ კატეგორიაზე, ჩვენი ეპოქის დიდი იდეების ხორცშესხმის მის უნარზე. ნოვატორობა მუდამ ტრადიციის მასშტაბურ გაგებას, მის აქტუალიზაციას ეფუძნება. დავითაი და ბოსტანაშვილი ისწრაფოდნენ თანადროულად გაეაზრებინათ ტაძრის უძველესი ტრადიციები. ტაძარი მათ მიიჩნიეს საკმაოდ ტევადად საიმისოდ, რომ მასში განსხეულებულიყო ამაღლებული და, ამავე დროს, ღრმად პირადული გრძნობები, მიიჩნიეს კეთილშობილი თავშეკავებისა და ფორმათა ეკონომიური გამომსახველობისადმი სადღეისო მისწრაფებების შესაფერად. XX საუკუნის სხვა არქიტექტორთა და მოქანდაკეთა მსგავსად (მათ შორის დავასახელებთ ი. მეშტროვიჩსაც) იდეის ამგვარი ხორცშესხმა იმ სურვილითაც აიხსნება, რომ შექმნილიყო რაღაც განსხვავებული, რომელიც გამსჭვალული იქნებოდა სიწმინდის განსაკუთრებული შეგრძნებით.

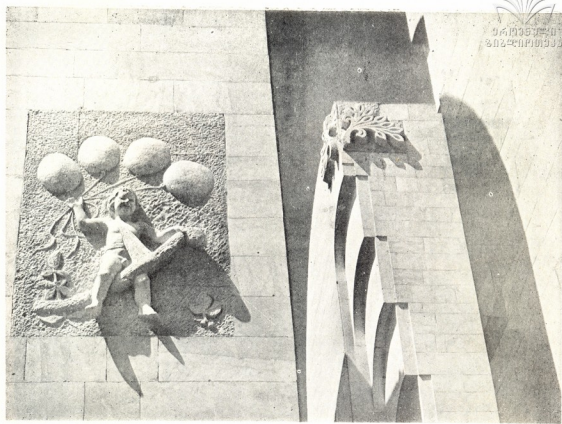
არსებობს სხვა მიზეზებიც, რამაც სიცოცხლე დაუმკვიდრა მემორიალის არქიტექტურულ ტიპს, კერძოდ, განაპირობა სატაძრო ტრადიციის ახლებური გააზრება. საბჭოთა და სხვა სოციალისტური ქვეყნების ხელოვნებაში ცოტა როდია გაკეთებული თანამედროვე სახეობრივი სიმბოლიკის დამუშავებაში. ვერ კიდევ მონუმენტური პროპაგანდის ლენინურმა გეგმამ მისცა ბიძგი ისეთი მხატვრების შემოქმედებით ძიებებს, როგორც



„ხსოვნის ტაძარი“ სოფელ მუხრანში

არიან ვ. მუხინა, ვ. კოროლიოვი, ნ. ანდრე-
ვეი, ი. შადრი. და უკვე საბჭოთა ქანდაკების
განვითარების პირველ ეტაპზე ამ ძიებებმა
ხელი შეუწყო სინამდვილის სახასიათო მზა-
რეთა კრებითი გამოსახულების საფუძველზე
სიმბოლური ფორმების შექმნას. ამ მხრივ
ნაყოფიერი გამოდგა სხვა ეტაპიც — 60-70-
იანი წლები. ამ პერიოდში შექმნილ ნაწარ-
მოებთა შორის აღსანიშნავია გ. ია.ობუნისი-
— მგლოვიარე დედის ფიგურა ბეურჩიუის-

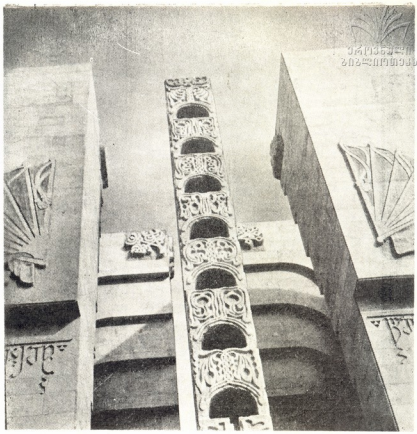
ში, ვ. ალბერგის — ლატვიელ მსროლელთა
ძეგლი რივაში, ტ. სადიკოვის კომპოზიცია
„საბჭოთა ყირგიზეთი“ ფრუნზე, მ. ბერძე-
ნიშვილის და ო. კალანდარიშვილის — გა-
მარჯვების ძეგლი ქუთაისში... ამასთან ერ-
თად გაჩნდა მრავალი სხვა გადაწყვეტა, სა-
დაც სიმბოლურმა სახემ ნატურალისტური
ყოველდღიურობისა და პლაკატის სწორხა-
ზოვანი მომწოდებლობის იერი შეიძინა.
გარკვეულ პერიოდში, კერძოდ, 60-იან წლე-



ბში, პლაკატურობაზე დომინირებულ აქცენტს ხელი შეუწყო სახვით და, კერძოდ, მონუმენტურ ხელოვნებაში გავრცელებულმა ე. წ. მკაცრმა სტილმა. ამჟამად პლაკატური გადაწყვეტა სულ უფრო ნაკლებ გვაკმაყოფილებს, ვინაიდან ამგვარი მიდგომა ვერ შეესაბამება ჩვენს წარმოდგენას ძეგლზე, როგორც აზრის, გრძნობის სიღრმესა და კონცენტრაციაზე.

მაგრამ ჩვენს შორს ვართ იმ თვალსაზრისიდან, რომ საერთოდ უარყოფთ პლაკატური გამომსახველობის მნიშვნელობა მონუმენტურ პლასტიკაში. ძეგლი — პლაკატის შესაძლებლობებზე საინტერესოდ წერდა ვ. მუხინა, რომელიც სამართლიანად მიიჩნევდა ამგვარი ხასიათის ძეგლს ქანდაკების ერთ-ერთი უარყოფითად, ამგვარი პლაკატური მიმართულება მეტისმეტად განვითარდა სხვაგვარ გადაწყვეტათა საზიანოდ, მონუმენტურ სახეთა გამდიდრების საზიანოდ. ძეგლის არქიტექტურული ტიპის შერჩევა რეაქციად მოგვევლინა ამ ტენდენციათა გაღრმავებაზე. ემოციური თავშეკავებისა და ფიქრისანი განსჯის ატმოსფეროს შექმნის

სურვილი იქცა აგრეთვე, ერთ-ერთ მომენტად, რომელმაც ხელი შეუწყო მემორიალის არქიტექტურული ტიპის პოპულარობას. ამაში, ჩანს, როლი ითამაშა ქეშმარიტი მონუმენტალობისაკენ სწრაფვამაც, რაშიც არქიტექტურულ გადაწყვეტას იქნებ მეტის მიღწევა შეეძლო, ვიდრე ზომით ვაზრდილ ფიგურებს და ზოგჯერ არცთუ გამართლებულ — ფორმათა გამარტივებას, ქანდაკებას, ამა-სთან დიდი სივრცის დაპყრობა, გარემოში აქტიური ადგილის დაკავებაც ყოველთვის როდი ძალუძს. მთელ რიგ მონუმენტალისტთა აზრით, ძეგლის არქიტექტურული ტიპი განსაკუთრებულ შესაძლებლობებს შეიცავს ამგვარი პრობლემების გადაწყვეტაში. მაგრამ არქიტექტურული ძეგლის თანამედროვე ვარიანტის შემუშავება, მით უმეტეს, თუ მასში მონუმენტური სინთეზის ამოცანებიც წყდება, არცთუ იოლი საქმე აღმოჩნდა ამას მოწმობს ის მცირერიცხოვანი პედაგოგები, რომლებიც დამოუკიდებელ და ფართოდ კონცეპციებს შეიცავენ. ერთ-ერთი ასეთია ზოინკუშის მიერ შექმნილი ნაწარმოები. ხალხურ ნაგებობათა და დეკორატიულ მორთულო-



ბათა ნიმუშების საფუძველზე მან შექმნა პლასტიკურად ორგანული, სისხლსავსე ფორმები, ფართოდ და კანონზომიერად ააგო კომპოზიცია, სივრცობრივი რიტმი, დიდი სითბოთი გამოძერწა მოცულობანი, და, ბოლოს, ცოცხალი მითროლვარების ისეთი შეგრძნებით ჩაწერა ეს ერთი შეხედვით უბრალო ნაგებობანი ვარემო ლანდშაფტში, რომ დღეს იგი წარმოგვიდგება როგორც ღრმად ფილოსოფიური, პოეტურად ასულდგმულეული ქმნილება.

წმ. ანას მთაზე აღმართულ კომპლექსში კ. ღუნიკოვსკის სხვა წყარო — ანტიკური ტაძრის, პირველყოვლისა, პართენონის, სახე შთააგონებდა. ბრინკუშისგან განსხვავებით მან ხეზე კვეთის ძველ-პოლონური ხელოვნების ტრადიციას მიმართა, არქიტექტურა მდიდრულად შეამკო პლასტიკური სხეულებით, ნიღბებით, კარიატიდებით. მექსიკელ მონუმენტალისტთა შემოქმედებით შთაგონებულმა, მხატვრებისა, რომლებიც ხშირად არქიტექტურულ ზედაპირს ფარავენ ხოლმე ხალიჩისებრი ნახატით, მან მძლავრი კედლების

სისქე გაჭრა ხალხის საბრძოლო სცენების ამსახველი კონტრელიეფებით.

უთუოდ სახასიათოა, რომ როგორც ბრინკუში, ისე ღუნიკოვსკი კონსტრუქციის, ძირითადი არქიტექტურული მოცულობის გამოვლენის ხერხს ეძებდა. ასე შეიქმნა წმ. ანას მთაზე მემორიალი — ტაძრისმავგარი ნაგებობა. აქ იჩინა თავი კონსტრუქციისტულმა ტენდენციამ, ეროვნული არქიტექტურიდან, სახვითი ხელოვნებიდან, დიზაინიდან და აგრეთვე თვით ღუნიკოვსკის 30-40 წლების პროექტებში წარმოჩენილი ძიებებიდან რომ მომდინარეობდა. ამ ორ მემორიალს შორის მსგავსება განსაკუთრებული პლასტიკური დატვირთვის მქონე არქიტექტურული ფორმების ლაკონიურ ქდერადობაშია.

დასახელებულ და რიგ სხვა ძეგლებში მემორიალურ მშენებლობაში ფორმათქმნალობის, მონუმენტური სინთეზის გაგების ძალზე მნიშვნელოვანი და ღრმად პერსპექტიული ტენდენცია მკვიდრდება.

სწორედ XX საუკუნის ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი და ეროვნული ხელოვნების

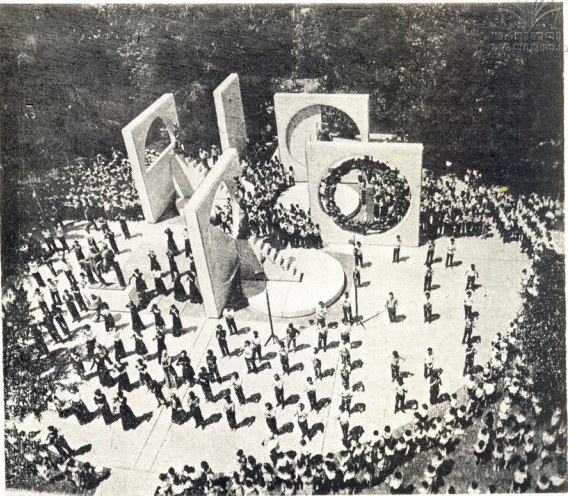
გამოცდილებით ვამდიდრებელი ტენდენციების შექმნე უნდა განვიხილოთ ვ. დავითიას და შ. ბოსტანაშვილის მიერ განხორციელებული მუხრანის „სხოენის ტაძარი“. აქაც ავტორებისათვის მთავარია არქიტექტურულ ფორმათა ზემოქმედება, მთლიანის მკაფიოდ გამოხატული კონსტრუქცია და კომპაქტურობა, და, ბოლოს, მასების წონადობის ეფექტი. ქუთაისის „შრომის დიდების“ კომპლექსისაგან განსხვავებით, სადაც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს არქიტექტურულ ჩარჩოთა, ფორმათა სიმსუბუქე, მომრგვალებული ფორმების სიჭარბე სივრცითი შიდა კრილიებით, მუხრანში ყველაფერი ემსახურება მთლიანის მონოლითურობას, ძირითადი არქიტექტურული დომინანტების დაუნაწევრებლობას. ქუთაისში მკაფიოებული თეატრალური უჩვეულობით აღსავსე ცვალებად სამყაროში ზედება, მუხრანში კი პირიქით, ირგვლივ ყოველივე მონუმენტური, მყარი და ურღვევია. ძირითადი სილუეტის სისადავე, კომპოზიციის სიციხადე მთელისა და დეტალების შეფარდების გააზრებულობა და ლაპიდარულობა — ყოველივე ეს ქმნის ზეიმურობის, მარადიულობის შეგრძნებას. ამოცანები, რომლებსაც ავტორები ამ ნაწარმოებში წყვეტდნენ, ძალზე განსხვავებულია. ერთ შემთხვევაში ისინი განადიდებდნენ დაღუპულთა ხსოვნას, მეორეში — ზობას ასხამდნენ შრომას. ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ არქიტექტორებმა ნათელყვეს აზრის აღმადრენა და შექმნეს პრინციპულად სხვადასხვა კონცეპცია თანამედროვეობის ორი მნიშვნელოვანი კატეგორიის ხორციშესახსნელად.

ორივე შემთხვევაში მხატვრული აზრი შორსაა რაღაც საშუალოსაგან. პირიქით, ისინი გვაოცებენ გაბედული ნოვატორობით. ამასთან, ავტორები არ ცდილან შეექმნათ რაღაც აქამდე სრულიად უცხო, ტრადიციისაგან გამიჯნული. პირიქით, ტრადიციასთან კავშირი ამკარადაა გამოხატული. მუხრანში, როგორც უკვე აღინიშნა, ტაძრის ტრადიციასთან სიახლოვე ვლინდება როგორც სულიერ-სიმბოლურ ასპექტში, ისე მთელს სივრცით პლასტიკურ კომპოზიციაში. ქუთაისში არქიტექტორთა ჩანაფიქრი პროგრამულადაა გამოხატული გეომეტრიული ფორმებით, როგორც გარკვეული სახეობრავ-პლასტიკური საწყისით. როცა ვუმზერთ სხვა-

დასხვა მდგომარეობაში მდგომ არქიტექტურულ ჩარჩოებს, რომელთა შიდა ნაგებობები ლიობებს ნაირნაირ ჰაეროვან მთქმულუბას ანიჭებენ, არ შეიძლება არ ვსწავნიყნობთ თეატრალური დეკორაციები, 20-იანი წლების გრაფიკა, რომელშიც წრიული ფორმა და სწორკუთხედი ხშირად წარმოადგენენ საერთო გაფორმების აქტიურ ნაწილს, მკაფიოდ გამოხატული კონსტრუქციული აქცენტით. იგი ვეაგონებს აგრეთვე რბ ფერმწერთა და გრაფიკოსთა ძიებებს. ამრიგად, ორივე კომპლექსში ვლინდება XX საუკუნის მხატვრული კულტურის დიდ პლასტთან კავშირი.

სივრცის პრობლემამ — ერთ-ერთმა ძირითადმა პრობლემამ, რომელზეც ფიქრობდნენ ქუთაისისა და მუხრანის მემორიალების ავტორები, მათ ძიებებში შემოქმედებითა გადაწყვეტის კიდევ ერთი ნაყოფიერი მსახილებლობა გახსნა. საქმე ეხება მემორიალისა და გარემოს კავშირს. უკანასკნელი დროის საბჭოთა მემორიალურ მშენებლობაში ანსამბლის ქალაქის განაშენიანებიდან გატანის ტრადიცია ჩამოყალიბდა. მათ შორის ბევრი იმ ადგილას იგება, სადაც დიდი სისხლისმღვრელი ბრძოლები გაიმართა. როცა მემორიალი და გარემო ერთიან მხატვრულ მთლიანობად იქცევა — ამოცანა წარმატებითაა გადაწყვეტილი. ამ მხრივ, რაც მუხრანსა და ქუთაისშია გაკეთებული, იმ წარმატებათა ძიებებს მიეკუთვნება, რომელიც თანამედვერულად ასაბუთებს თავის პერსპექტიულობას.

ქართველ არქიტექტორთა ნამუშევარში გამორჩეული თავისებურებანიც იჩენს თავს, შემადლებახე მემორიალის აგება მთლიანის ნათლად გააზრებულ სტრუქტურას, არქიტექტურული და პლასტიკური ფორმების ურთიერთდამოკიდებულების განსაზღვრას ითხოვს. ჩვენს მხატვრულ პრაქტიკაში ამის არცთუ მრავალი კარგი მაგალითია. მუხრანის მემორიალურ ნაგებობაში, რომელიც შორეული მანძილებიდან აღიქმება, მიღწეულია კომპაქტურობა და მონოლითურობა, შინაგანი სივრცის აქტიურობა. მაგრამ როცა ძეგლის-ტაძრის ტიპს ავითარებდნენ, ქართველმა არქიტექტორებმა დიდი ყურადღება დაუთმეს პილონების შიდა მხარეების დინამიკურ მოდელირებას, რაც მნიშვნელოვანწილად უწყობს ხელს ძირითადი არქიტექტურული საყრდენებით გამოწვეული ერთ-



სკოლის დიდების მემორიალი ქუთაისში

ფეროვნების, სივრცის მონოტონურობის თავიდან აცილებას. დავითაია და ბოსტანა-შვილი მკვეთრად ავლენენ არქიტექტურული პილონების რელიეფთა სახეცვლილებას, რითაც იწვევენ დინამიკურ გადაადგილებათა შეგრძნებას და ასოციაციებს თანამედროვე სამყაროს კოლიზებთან. დაძაბულობა განსაკუთრებით საგრძნობია შიგნით, ინტერიერის სივრცეში — მის მეტყველ დანაწევრებულობას და სიმძიმეს უპირისპირდება თვით ტაძრის მასათა მონოლითურობა, რითაც იქმნება მძაფრი კონფლიქტი. მაგრამ ეს დაპირისპირება სრულიადაც არ არღვევს მთლიანობას, პირიქით, ფორმა ბევრად უფრო საინტერესო, თანადროული აღმოჩნდა, ვიდრე მსგავსების პრინციპზე დაფუძნებული გადაწყვეტა შეიძლება ყოფილიყო.

შიდა სივრცის შეკუმშულობამ, დაძაბუ-

ლობამ მნიშვნელოვნად განაპირობა მემორიალის პლასტიკის სიმძლავრე, რის გარეშეც იგი ვერ იქცეოდა მის ირგვლივ გაჩემოს დომინანტად. ტერაზაზე აღმართული, იგი აქტიურადაა ჩართული სტერეოფონიურ სივრცეში და ორგანულად იწერება ქართლის სახასიათო პეიზაჟში. მთავორიანი, ველმინდგრებიანი ბუნება ხაზს უსვამს ეკლარის ქვით მოპირკეთებული ნაგებობის სითეთრეს. ბეტონის ფაქტურა აქ უთუოდ უხეში იქნებოდა, მაგრამ მუხრანის მემორიალი, თავისი კონსტრუქციით, მასების ქედრადობით, მთლიანის სიმკვრივით სხვა ასპექტსაც შეიცავს — ეს გახლავთ მძლავრი აქტიურობა. სწორედ ადამიანურობისა და მკაცრი მონუმენტურობის, ჩანაფიქრის მასშტაბურობისა და ფაქტურის სითბოს შერწყმამი მდგო-



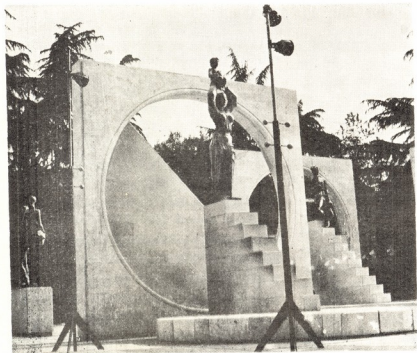
მარეობს მემორიალის ავტორების უმთავრესი წარმატება.

აზრის მასშტაბურობის მხრივ „ძეგლისა და გარემოს“ პრობლემის მეტად პრინციპული და მნიშვნელოვანი გადაწყვეტა მიღწეული ქუთაისის მემორიალშიც „დიდება შრომას“. აქაც, შინაგანი სივრცისათვის ნიშანდობლივია დინამიზმი, აქტიურობა, მრავალმნიშვნელობა. თუ მუხრანის მემორიალში დავითაია და ბოსტანაშვილი სიმკაცრისაკენ ისწრაფვოდნენ, ქუთაისის მონუმენტში ჭარბობს სირბილე, სიმსუბუქე. მაგრამ როგორც უკვე ითქვა, მთლიანი აქაც მეტად ენერგიულადაა გამოვლენილი — რიტმების, ფორმათა და ვერტიკალების და ჰორიზონტალების კარგად მოფიქრებული ერთობლიობის, არქიტექტურული ნაწილების ერთიანი სისტემის და, ბოლოს, სხვადასხვა სივრცეთა ხასიათის ურთიერთკავშირის წყალობით.

ქუთაისის ცენტრში ასეთი კომპლექსის წარმოქმნამ არაჩვეულებრივად მძლავრი, მაყორული, პოეტური ნოტა შეიტანა ქალაქის ანსამბლში. ავტორები აქ ქალაქების გაფორმებაში პროგრესულ წამოწყებათა პიონერებად მოგვევლინენ. თვით ტერმინი — გაფორმება — იქნებ არც იყოს ზუსტი, რამდენადაც იგი გულისხმობს ქალაქისა და მისი

ძირითადი არქიტექტურული კომპონენტების აღქმას, როგორც რაღაც უცვლელს, მარეობს როს თავისი სტრუქტურების დინამიზირებაში. ამგვარ ინტერპრეტაციაში მხატვრის საქმიანობა არქიტექტურის პასიურ დამატებად წარმოგვიდგება. დღეს კი სრულიად სხვა პრობლემა დგას — მხატვრის, არქიტექტორის, მოქანდაკის, სოციოლოგებისა და სხვა პროფესიების ადამიანთა თანაშემოქმედება ქალაქში ისეთი კომპლექსის შესაქმნელად, რომელსაც ექნება თავისი კვანძები და აქცენტები, მხატვრულ გადაწყვეტათა გარკვეული ხასიათი, დაფუძნებული სოციალურ განსაკუთრებულობაზე, ეროვნულ ტრადიციებზე. სწორედ ამ მიმართულებით იხსნება ჰორიზონტები არქიტექტურული და მხატვრული აზრისათვის, კონცეპციის, ხერხების წარმოქმნისათვის, რომლებიც უპასუხებს თანამედროვე ქალაქის ესთეტიკას სოციალისტურ და კომუნისტურ საზოგადოებაში.

ქუთაისის კომპლექსის ჩანაფიქრსა და რეალიზაციაში ქართველი არქიტექტორები სწორედ ასეთი მისწრაფებით იყვნენ შთაგონებულნი. როგორც ცნობილია, თვდაპირველად დაკვეთა შრომის თემაზე ფართო სააგიტაციო მნიშვნელობის სტენდის შექმნას გულისხმობდა. მაგრამ დავითაიამ და ბოსტა-



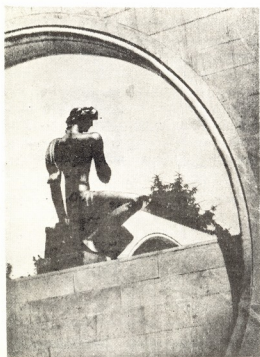
შრომის დიდების მემორიალის ფრაგმენტები.

ნაწილში ამჯობინეს დღევანდელი შრომის გმირის სადიდებლად უფრო მნიშვნელოვანი რამ შეექმნათ და ქალაქის ხელმძღვანელობას მრავალფეროვანი არქიტექტურული და პლასტიკური ფორმების მქონე მემორიალი შესთავაზეს. არქიტექტორთა ამ ინიციატივამ მხარდაპერა პპოვა. გარემომცველი შენობის მშვიდ რიტმთან საპირისპიროდ შეიქმნა რიტმების, პლასტიკური სისავსის მხრივ აქტიური, ამავე დროს, ნათლად ორგანიზებული ანსამბლი.

არქიტექტურისა და პლასტიკის კომპლექსური შერწყმის ხერხის გამოყენებით, დეკორატიული ელემენტების მასირებული შეხამებითა და ერთ თემაში გამთლიანებით ავტორებმა დააპროექტეს და განახორციელეს ისეთი მხატვრული ნაგებობა, რომელიც ქალაქის გარემოში მძლავრ მხატვრულ აქცენტს ქმნის და ამდიდრებს მას.

საბჭოთა შემოქმედებით პრაქტიკაში ცოტა როდია მაგალითი, როცა ძველი დომინანტად იქცევა ქალაქის განაშენიანებაში. ხშირად ასეთი ფუნქცია ეკისრება ერთეულ ნაწარმოებს — პორტრეტულ ან სიმბოლურ მონუმენტს. ასეთია მაგალითად ვ. ი. ლენინის ძველი ტაშკენტში, არქიტექტორ ტამანიანისა — ერევანში, ლატვიელ მსროლელთა — რიგაში და

სხვ. სკულპტურულ კომპოზიციათა შექმნის კომპლექსებს კი, როგორც წესად, ქალაქის ცხოვრებიდან გამიჯნულ საპარკო მანქანების აქცევენ ხოლმე. რა თქმა უნდა, ამგვარი ხერხიც შეიძლება აღმოჩნდეს ნაყოფიერი. თუმცა კი ბოლო წლებში, ამ საფუძველზე არ აღმოცენებულა ასე თუ ისე, პრინციპული იდეა. საკმაოდ არადამაჯერებელია, მაგალითად, გმირ პანფილოველთა ძველი ალმა-ატაში. იგი სიმბოლოების ერთგვარი კრებულაა, მეტინამეტად უხეშ პლასტიკაში ხორც-შესხმული, მასშტაბის მხრივ გაზვიადებული სკულპტურული გამოსახულებებით. ქუთაისის მემორიალი — „დიდება შრომას“ კი პირიქით, — ჩაწერილია ქალაქის გარემოში. მასში არ არის არაფერი ხელოვნური, რაც მას ამ გარემოდან გამიჯნავდა. რა თქმა უნდა, მას აქვს თავისი ლოგიკა, როგორც დამოუკიდებელ მხატვრულ ნაწარმოებს. მას ვერ მიუმატებ და ვერც გამოაკლებ რაიმე არქიტექტურულ ფორმას, ისე, რომ ამან კომპლექსის მთლიანი სტრუქტურის საგრძნობი შეცვლა არ გამოიწვიოს. ამავე დროს, იგი ყოველი მხრიდან გახსნილია მნახველისთვის. დავითიამ და ბოსტანაშვილმა თავი აარიდეს ხაზგასმული მონუმენტალიზაციის გზას, მათ გაითვალისწინეს, რომ დღეს



ბევრი შემოქმედებითი წარმატება — როგორც საბჭოთა, ისე სოციალისტური ქვეყნების ხელოვნებაში — კანკარული ნაშუქვრებია, ადამიანურ ზომებთან გათანაბრებული, ამასთან, აქ რომ მუხრანის მემორიალის მსგავსი რამ აევლინოს, უთუოდ მხატვრულ დისონანსს შეიტანდა ქალაქის განაშენიანებაში. კომპლექსის თემიდან გამომდინარე, ზომების გაზრდა ყალბი პათოსის შთაბეჭდილებას დატოვებდა. ქუთაისის მემორიალის ავტორებს კი სურდად შეექმნათ ამაღლებულობის, უჩვეულობის, არტისტიკული მოხდენილობის ატმოსფერო.

ეს კომპლექსი პლასტიკური გადაწყვეტის დელიკატურობით, სასიამოვნო კოლორისტიკული ელერადობით ხასიათდება. რა ვიწროდ გვესმის ხანდახან მონუმენტური გამომსახველობა, როცა მერისმეტად ვამახვილებთ ყურადღებას ექსპრესიაზე და ფორმათა უკიდურესი დაძაბულობისაკენ ვიღვრებით. მაყურებელზე რთულსა და ღრმა შემოქმედებას ზოგჯერ ვანაცვალებთ ერთპლანოვან შემოქმედებას, რომელიც წუთიერი აღქმის სათვის არის გაანგარიშებული. გავისხენოთ, რომ მსოფლიო ხელოვნების აღიარებული ნიმუშები, აღორძინების, კლასიციზმისა და სხვა ეპოქებში აღმართული ძეგლები არ ხასიათდებიდნენ არც მოცულობათა ბრუტალურობით, არც გვიანტური ზომებით. მაგალითისთვის უამრავი ნიმუშის ჩამოთვლა შეიძლება. თვით მიქელანჯელო და ბერნინი, მონუმენტური ნამუშევრების შექმნისას, ფიქრობდნენ მის მოხდენილობასა და სიფაქიზზე. უდავოა, რომ ძეგლის, ნიმორალის პრობლემა სხვაგვარადაც შეიძლება გადაწყდეს, მონუმენტურობის საკიანხისადმი სხვა დამოკიდებულებაც არსებობს. მაგრამ უთუოდ საგულისხმოა ის შემოქმედებითი ხაზი, რომელმაც უკვე ნათელი თავისი ნაყოფიერება, წარმატებითი ძიებანი სკულპტურულ კომპოზიციათა გადაწყვეტის დროს ზუსტი თანაფარდობის მიღწევაში, უნარი იმისა, რომ სილამაზე და მოხდენილობა მონუმენტური ჰარმონიის ღირსებად იქცეს.

ქუთაისის მემორიალი — ერთ-ერთი იმ ნაწარმოებთაგანია, რომელიც არა მხოლოდ თვითმყოფადობით, ანსამბლის ვაგების კანონიკური შეზღუდულობისაგან გადახვევით ხასიათდება, არამედ მონუმენტური დაზგური და დეკორატიული საწყისების

შერწყმითაც. ავტორებმა არქიტექტურისა და ქანდაკების ურთიერთდამოკიდებულების თავიანთი გაგება გაამკლავნენ, შექმნიეს რამულად განვირდნენ ერთიან თემატურ კომპლექსში ქანდაკების უნიფიკაცია. წინასწარ არც მოქანდაკეთა ძიებები იყო ამ პლანში დამოგრამებული. მათგან — არ მოითხოვდნენ გამოსახულების რომელიც ერთ-ერთი პრინციპის, ან სტილური მანერის უეკველ ერთგულებას. პირიქით, მთლიანობა არქიტექტურული კონსტრუქციებისა, რომელიც ფორმათა ერთი და იგივე ნაქრების ვარაიციას წარმოადგენს, ქანდაკების აქტიურ და მრავალფეროვან გამომსახველობას იხოვდა. მემორიალში „დიდება შრომას“ შეხვდებით დეკორატიულ-ორნამენტულ გადაწყვეტასაც (ე. ამაშუელი „დიდების გვირგვინი“), თავისი ხასიათით დაზგურ კომპოზიციასაც, რომელსაც ვაზნა ღირსებები საიმიხოდ, რომ არა მხოლოდ საგამოფენო დარბაზში გამოიფინოს, არამედ გარეთაც, სიმწვანის გარემოცვაში, ქალაქის ნაგებობათა შორის (გ. კალაძის „ყურძნის მტევანი“), შეხვდებით სინთეტურად გააზრებულ სკულპტურულ ჯგუფსაც (რ. რამიშვილის „ვაშენოთ სიყვარული“).

ერთ კომპლექსში სხვადასხვა ყანრის ნაწარმოებთა გაერთიანება ჩვენს მხატვრულ პრაქტიკაში იშვიათი მოვლენაა. ჯერ კიდევ იგრძნობა აზროვნების გარკვეული სივიწროვე, სტილისტური და ყანრული ერთფეროვნების აუცილებელი პირობის დაცვისაკენ რომ იხებება. ცვლილებანი ამ მხრივ თითქოს ჰაერშია გამოკიდებული. რიგაში გამართულმა, ტრადიციად ქვეულმა სარესპუბლიკათაშორისო გამოფენებმა ხელი შეუწყო სხვადასხვა ყანრის ქანდაკების ერთობლივად არსებობის იდეის თანდათანობით განვითარებას არქიტექტორთა და მოქანდაკეთა ძიებებში. მაგრამ ეს პროცესი ნელა მიმდინარეობს. არის ცალკეული საინტერესო გადაწყვეტა, მაგალითად, ტულის დრამატული თეატრის ახალ შენობაში ფასადის მონუმენტურ-დეკორატიული ქანდაკება შეხამებულია პორტრეტულ მედალიონებთან, დარბაზსა და ფოიეში კამერულ პლასტიკასთან. კრასნოი-არსკის მუსიკალურ დრამატული თეატრის შენობის ფასადის დეკორში სიმბოლურ მონუმენტურ-დეკორატიულ გამოსახულებებს ერწყმის დაზგური კომპოზიციები და



პორტრეტული ჯგუფები, რომლებსაც რუსული და საბჭოთა თეატრის ისტორიის თემა აერთიანებს, მაგრამ ავტორებმა ვერ შექმნეს სხვადასხვა ეპარისა და სტილის შემცველი მოქნილი მხატვრული დრამატურგია. დავითაიას და ბოსტანაშვილის შემოქმედებითი გამარჯვება იმაშია, რომ მათ პროგრამულად დასახეს და ზორცი შეასხეს კიდევ ამგვარ მთლიანობას.

ავტორების წინაშე მთლიანობის პრობლემა იდგა ქუთაისის კომპლექსის შექმნის დროსაც. მათ მიაჩნდათ, რომ სტილური უნიფიკაცია ხელს შეუშლიდა კომპლექსის სივრცით-პლასტიკურ დინამიზმის შექმნას, რომელიც შემოქმედებით ჩანაფიქრში გამოიკვეთა და ესოდენ საინტერესოდ იქნა რეალიზებული.

საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორი ქანდაკებაა სასურველი ასეთ ანსამბლში, ექსპერიმენტულად წყდებოდა. არქიტექტორთა ჩანაფიქრის თანახმად, კომპლექსში მოთავსებული სკულპტურული კომპოზიციები ყოველ სამ წელიწადში უნდა შეიცვალოს. ეს ახალი, პროგრესული იდეა მნიშვნელოვან ნაბიჯად უნდა მივიჩნიოთ ფსევდომონუმენტურობისა და გიგანტომანიის საპირისპიროდ, დემოკრატიზაციის ტენდენციის განსამტკიცებლად, რომელიც თვალსაჩინოა საბჭოთა მონუმენტურ ხელოვნებაში, ჩვენი ქვეყნისა და სხვა სოციალისტური ქვეყნების მხატვართა ნაწარმოებებში. თემატურ სკულპტურულ კომპლექსთა გაგების დაახლოებას ღია ციქვემ გამოფენის მოწყობის იდეასთან არ შეიძლება ხელი არ შეეწყოს ეპარულ-სტილისტურ გადაწყვეტათა მრავალფეროვნებისთვის. ამასვე უწყობს ხელს მეორე მომენტიც — ამგვარი კომპლექსი აღიქმება როგორც სხვადასხვა თაობისა და სხვადასხვა შემოქმედებითი ხელწერის მხატვართა უწყვეტი შეჯიბრი. არ შეიძლება აღტაცება არ გამოიწვიოს არქიტექტორთა ფანტაზიამ. მათ ძეგლის რეალურ ყოფაში გადმოიტანეს კონკურსის იდეა, იდეა პაექრობისა, რომლის ღირსება ასპექტის სიახლით, პლასტიკური აზროვნების კულტურით, ცხოვრების მკაფიო შეგრძნებით განისაზღვრება. და კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი რამ: პლასტიკის ცვლის პრინციპის საფუძველზე შეიქმნება ახალი, — „შრომის დიდებულ“ მუზეუმი.

ამრიგად, როგორი უნდა იყოს ქანდაკება

ასეთი ორიგინალური იერისა და დანიშნულების კომპლექსში? როგორც უკვე ვთქვამდებით, ბევრი რამ თვით ძიებისას განისაზღვრება. მაგრამ, ამავ დროს, არქიტექტორთა მხატვრულ აზროვნებაში რიგი პრინციპებისაც ჩამოყალიბდა. მათთვის ნათელი გახდა, რომ აქ არ გამოდგებოდა ნატურალისტურად აღმწერლობითი და რაციონალურად ხელოსნური, ემოციურად ნაკლებგამომსახველი ნამუშევრები. მხოლოდ პოეტური სახეები იქნებოდა კომპლექსის ჩანაფიქრისათვის შესატყვისი. დავითაიამ და ბოსტანაშვილმა გაბედულება და ტაქტი გამოავლინეს მთავარი თემის — შრომის თემის ფართოდ ავლენებას ამოცანის გადაწყვეტისას. სწორედ ამ თემის ფილოსოფიურმა-პოეტურმა აღქმამ წარმართა მოქანდაკეთა აზროვნება.

უდავოა, რომ ქუთაისის კომპლექსის პირველი ცვლის სკულპტურული ნაწარმოებები თანაბარი ღირებულების როდია. ზოგიერთ მთლიან გარკვეული სტატიკურობა ახასიათებს. ზოგიერთს — არცთუ დიდი დამოუკიდებლობა მაგრამ მთლიანობაში მათთვის სახასიათოა სათანადო პლასტიკური კულტურა დიმორტიზმა. მაკროული ლირიკული ინტონაცია. საინტერესოა, მაიალითად, ს. ქოიავას კომპოზიცია „ალორქანება“. სილუეტის კეთილშობილებით, სივრცეში უშუალო განფენითა და მკერვი მოზღვნილი ფორმების იგი მშვენიერად უპასუხებს ქუთაისის მეგორიალში გაბატონებულ პოეტურ ატმოსფეროს. ანსამბლში კარგად ჩაეწერა ზოგი ისეთი ნამუშევარიც, რომლებიც საბეჭოლურად ამ მეგორიალისათვის არ შექმნილა. მაგრამ სამყაროს ობტემისტური ხედვით, ადამიანის სილამაზით ტკობითაა გამსჭვალული. ასეთია გ. კალაძის კომპოზიცია, რომელიც მოცულობათა პლასტიკური სისავსითა და რაკურსების სიმდიდრით გამოირჩევა. არქიტექტორებმა შეიკარნეს ამ ქანდაკების თავისებური მონუმენტალიზმი, მეტად მოკრძალებულ ზომებში რომ არის გამჟღავნებული.

საგულისხმოა, რომ მუხრანში აღმართულ მეგორიალში ქანდაკებისადმი მიდგომა ასევე შორსაა ოფიციოზისა და შტამპისაგან. ერთ-ერთი პილონის კედელზე მხატვარ გ. ბურჯანაძის მიერ შესრულებულ რელიეფურ ჩანართს მონოლითური არქიტექტურის მიერ შექმნილ დიდებულ და მკაცრ ატმოსფეროში ლირიკული, უშუალო ნოტა შეაქვს, იგი

სამყაროს სილამაზეს გვაზიარებს და მძიმე განსაცდელის ქაშს ცხოვრების გაუტეხლობას შეგვაგარბინებს. ეს ქანდაკებაც ძალზე მოხდენილია, დელიკატური, ამ შემთხვევაში გაცილებით უფრო მეტი ზემოქმედების ძალა აქვს, ვიდრე საზგასმულ ექსპრესიას. არქიტექტორთა შემოქმედებითი შთანაფიქრის თანმიმდევრობა გამოვლინდა საერთო ანსამბლში ორნამენტულ-დეკორატიულ გადაწყვეტათა გახედულ ჩართვაშიც. ქუთაისის მემორიალში ეს გახლავთ ე. ამაშუელის მიერ შექმნილი „შრომის გვირგვინი“, მუხრანში — ქვის მდიდრული ჩუქურთმით დამშვენებული მემორიალური სვეტი, მოულოდნელად რომ გამოიყოფა მძლავრ არქიტექტურულ პილონთა შორის და შინაგანი სივრცის ცენტრად გვევლინება. არ არის შემთხვევითი, რომ ხერხების ინდივიდუალური სისტემის ბეჯითი ძიება სასურველ ნაყოფს იღებს.

არქიტექტურისა და ქანდაკების სინთეზის პრობლემებისადმი პრინციპულ მიდგომათა ძიებაში ვ. დავითაიას განსაკუთრებული დამსახურება მიუძღვის. მოქანდაკებთან ერთობლივად აპროექტებს და აგებს იგი ძეგლებს — მემორიალებს. აფორმებს საზოგადოებრივ ნაგებობასა და ქალაქში შემოსასვლელებს. ამ თანაშემოქმედების ერთ-ერთ უმაღლეს მიღწევად იქცა გორში აღმართული გამარჯვების ძეგლი (მოქანდაკე ე. ამაშუელი). მემკვიდრეობის შემოქმედებითი გაზარებისა და ახლის რომანტიკული სულისკვეთების გადმოცემის უნარის, მონუმენტალიზმისა და გრანდიოზულობის შერწყმის, ქანდაკებისათვის სივრცითი კანონზომიერების მიანიჭების უნარი — ამ თვისებებმა განაპირობა ორი ნიჭიერი შემოქმედის ღრმა ურთიერთგაგება.

და მაინც, ქუთაისისა და მუხრანის მემორიალები განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა, უპირველეს ყოვლისა, მათი არქიტექტურული საწყისით. აქ ჩანს გაუმარტივებელი კომპლექსური მიდგომა, ერთმანეთს ერწყმიან სხვადასხვა კომპონენტები. ამ ნამუშევრებში ორივე არქიტექტორმა გაამყვანა თანამედროვე და აქტუალური იდეების გახსნისა და ხოცშესხმის, რთული მხატვრული პრობლემების პროგრამული განსჯის უნარი, ამიტომაც, სულ უფრო ფართო აღიარებას იმსახურებს მათი შემოქმედება.

მხატვართა იმ თაობის შემოქმედება, რომელსაც ლალი ზამბახიძე მიეკუთვნება, მნიშვნელოვან ახალი ეტაპის დასაწყისად მივიჩნით ქართული გრაფიკის განვითარებაში. ფართო მხატვრული ინტერესებისა და დიპაზონის ახალგაზრდა ოსტატების ხელოვნება, აღბეჭდილი მკაფიო ინდივიდუალობითა და თვითმყოფადობით, მჭიდრო კავშირშია თანამედროვე ცხოვრებასთან, დაუცხრომლად ეძიებს სახვითი მეტყველების ენას დღევანდელი მახისცემისა და სულსკვეთების გადმოსაცემად. ყველა თაობას მოაქვს რაღაც თავისი, ნიშანდობლივად საკუთარი, ქართული მხატვრობის აღმავლობას რომ გვაუწყებს ხოლმე. ასეთად მოგვევლინა 70-იანი წლების თაობაც, ახალი ნაკადი, რომელმაც ეროვნულ სახვით ხელოვნებას მრავალი ნიჭიერი ოსტატი შესძინა დღეს ისინი უკვე ფართოდ აღიარებული შემოქმედნი არიან და ინტენსიურად არიან ჩაბმულნი მხატვრულ ცხოვრებაში.

როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, მხატვრობით ლალის გატაცებაც სასკოლო ასაკიდან იწყება, — ქუთაისის საშუალო სკოლის მოსწავლე აქტიურად მონაწილეობს აქ გამართულ მოსწავლეთა ნამუშევრების გამოფენებზე. შემდგომში კი იგი წარმატებით სწავლობს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში გრაფიკის ფაკულტეტზე ლ. გრიგოლის, ვ. ქუთათელაძის, თ. ყუბანეიშვილისა და სხვათა ხელმძღვანელობით.

აკადემიის დამთავრებისთანავე შემოქმედებითი შრომის ფართო გზა გადაეხსნა ახალგაზრდა გრაფიკოსს. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველოში“ ორი წლის მანძილზე მხატვრულ რედაქტორად მუშაობდა. ამ დრო-

მულამ ძიებაში

ირინე თუმანიშვილი

იდან იგი ინტენსიურად ჩაება ქართული წიგნის მხატვრული გაფორმებისა და დასურათების საქმეში. შემოქმედებითაა წარმატებებმა მას მალე მოუპოვა ავტორიტეტი, ამასთან გააღრმავა მისი სწრაფვა ოსტატობის ამალღებისაკენ, ბიძგი მისცა უფრო ფართო და მრავალმხრივ ძიებებს. ამავე დროიდან ლალი ზამბახიძის ნამუშევრებს ფართო საზოგადოება ეცნობა რესპუბლიკურ, საკავშირო და საზღვარგარეთის გამოყენებზე.

შემოქმედების პირველ წლებში, იდეურ-შინაარსობრივად მრავალფეროვანი წიგნების გაფორმების პარალელურად, მხატვარი გატაცებულია აკვარელით და ამ მასალით ახორციელებს რიგ ჟანრულ, პეიზაჟურ ნამუშევრებს, ნატურმორტებს („მზესუმზირები“, „კაკტუსი“, „ყაყაჩოები“, „ცირკი“), რომლებიც ხასიათდებიან მსუყე, თავისუფალი მონასმებით, მათში წამყვანია ლოკალური ფერები და ამ ფერთა სიკაშკაშეს ერწყმის, შემოსაზღვრავს მკაფიო კონტური, ხაზი.

შემდგომში მხატვარი უფრო

გრაფიკულ გამომხატვლობას აძლევს უპირატესობას. თუმცა, ამასთან, თავს არიდებდა ვითი ენის ზედმეტ ლაკონიურ სიმკაცრეს. შემოქმედის ლტოლვამ ფერნერული ცხოველხატულობისადმი განაპირობა გრაფიკული მასალის — ოფორტის შერჩევა, რომელსაც ხერხების უმდიდრესი არსენალი გააჩნია.

ოფორტიტაა განხორციელებული ადრინდელი ნამუშევარი „გზა ბახმაროსკენ“. ამ ნაწარმოების აზრობრივე-ემოციურ სისავსეს განსაზღვრავს კომპოზიციის მწყობრი, პლასტიკური გადაწყვეტა. ხეთა მუქ სილუეტებს შორის აქცენტებად გამოკრთის თეთრი სახლები, შეღმართს მწკრივად მიუყვებიან ტვირთაკიდებული სახედრები.

შინაგანი მეტყველი მხატვრული რიტმით გვხიზლავს აგრეთვე „რაჭის სოფელი“, „გლოლა“, „ქალაქური მოტივი“ და უფრო მოგვიანებით შესრულებული ოფორტი „ბაზრისაკენ“.

ამ გრაფიურებში ძალზე საინტერესოაა გადაწყვეტილი შუქ-ჩრდილის პრობლემა. გამოსახულების ზედაპირი თითქოს ციმციმებს, ვიბრაციას განიცდის, ცოცხალ ფორმათა მოძრაობას გვაგრძნობინებს. ამას მხატვარი აღწევს ოფორტის ტექნიკაში აკვატინტის მანერის შეტანით, რომელსაც ჰარმონიულ მთლიანობაში მოჰყავს ნახატი.

ხაზის, ნახატის პლასტიკის მისაღწევად ძიებათა ადრინდელ ეტაპზე მხატვარი სწავლობდა, აკვირდებოდა დიდი ოსტატების გამომხატვლობით ხერხებს. ამიტომაც, არ არის შემთხვევითი, რომ ზემოთ მოხსენებულ დაზგურ ფურცლებში ვამჩნევთ ავტორის სურვილს — გრაფიურის სიბრტყე გადააქციოს თავისებურ ქსოვილად, რომელზეც გაიშდება ერთგან-

ზომილებიანი, პერსპექტივის გაულრმავებლად გადმოცემული სურათი.

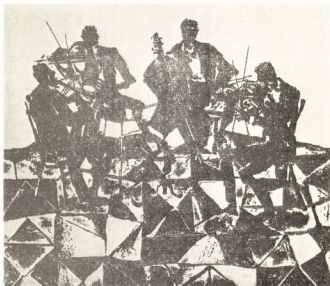
თანდათან, გრაფიკოსის ნამუშევრებში სულ უფრო იკვეთება ხელწერის ინდივიდუალური თავისებურებანი. თანამედროვე სინამდვილით შთაგონებულ მის მრავალრიცხოვან ოფორტებში ყლერს თემა ადამიანისა, სიცოცხლისა, სამყაროს სილამაზისა. ეს თემები გახსნილია ჟანრულ და პეიზაჟურ მოტივებში, ერთი შეხედვით უბრალო და ყოველდღიურ ცხოვრებისეულ სურათებში. მაგრამ ეს სურათები დატვირთულია შინაგანი აზრით, პოეტურსა და ემოციურ ფორმაში რომ არის გადმოცემული. ოფორტების ციკლი ეძღვნება თემას „მხატვარი და ბუნება“, რომელთაგან თითოეული დამოუკიდებელ მხატვრულ შინაბარსს შუიცავს.

გრაფიურაში „ზამთრის სურათი“ დიდ, შავ პლასტებად გამოჩანს დამდნარი თოვლით გაყლენილი მიწა. თოვლის სისპეტაკეს ალაგ-ალაგ ჯერ კიდევ შერჩენია მანათობული ძალა და გადათეთრებულ ბილიკზე მკაფიოდ გამოიკვეთება მიმავალი მხედრის სილუეტი. ოფორტში „გასეირნება“ გზა აქეთ-იქიდან გადმოშვერილი ხის ტოტების ნნულის ქვეშ მიდის. დინჯად, აუჩქარებლად მიპყვება შარას ადამიანი და აქაც მისი ფიგურა ძირითად აზრობრივ აქცენტს ქმნის სიმშვიდით მოცული ბუნების გარემოცვაში.

მხატვრული სახე ერთგვარ მეტაფორად იქცევა გრაფიურაში „ქორნილი სოფლად“. თეატრალურ ფარდასავითაა გადახსნილი ტანწერნეტა ალვის ხეთა რტოები. მზის შუქი მუქნათელის ცხოველხატულ კონტრასტებს წარმოქმნის და ამ კონტრასტებში, მოზეიმე მაყრიო-

ნის მუქი ფიგურების ფონზე ნათლად გამოიყოფა თეთრებით მოსილი პატარძლის ფიგურა ნიავე რომ უფრიალებს კაპას და საქორნილო ლეჩაქს.

საერთო განწყობლების შექმნას ემსახურება გრაფიურის გრაფიკული ქსოვილი, რომელ-



შიც „მშრალი ნემსის“ მკვეთრი ხაზით მიღწეულია ნაირნაირი ფაქტურის გამომსახველობა.

ნიშანდობლივია, რომ კომპოზიციებისთვის მხატვარი ხშირად არჩევს კვადრატს, ან კვადრატთან მიახლოებულ ფორმას და მწყობრად, რიტმულად



ლ. ზამბახიძე
კვარტეტი.
„კაცია-ადამიანის“ დასურათება.
მამაკაცის პორტრეტი.
სტუდენტები.

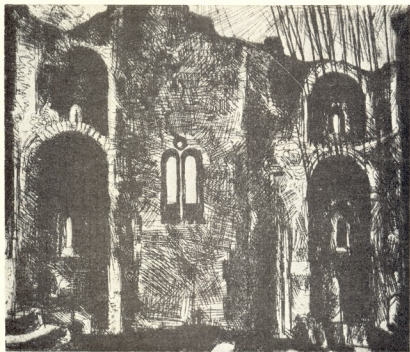


აგებს კადრს. ამ სურათებში მტყვევლ ხორცშესხმის შემთხვევაში ლობს მხატვრის რომანტიკული სულისკვეთება, მახვილი თვალით დანახული თანამედროვე ყოფა, სულ უბრალო სიუჟეტურ მოტივში რომ ძალზე თბილ, მიმზიდველ ადამიანურ თუ პეიზაჟურ სახეებად ცოცხლდება. ჟანრულ სცენებში იგი მუქისა და ნათელის უფრო ფართო სიბრტყეებს იყენებს და კონტრასტებზე აგებს კომპოზიციას. ბუნების სურათების ასახვისას კი ფაქიზი შტრიხებით მცენარეთა თითოეული ფორმის მოძრაობას გადმოსცემს.

„კვარტეტი“ მაღალი ბეჭდვის გრაფიურითაა განხორციელებული და ზამბახიძის ესტამპთა სხვა ციკლებიდან ერთგვარად გამოცალკეებულია. ნაწარმოების ფორმას, მის სახვით პლასტიკას, ჩანს, საფუძვლად დაედო მუსიკალურ რიტმიკასთან ასოციაციის შექმნის მხატვრული ამოცანა. ამიტომაც მთელი კადრი აგებულია შავ-თეთრი ლაქების რიტმულ თამაშზე მუსიკოსთა მჯდომარე ფიგურები ვიოლონჩელოებითა და ვიოლინოებით, მოძრაობაში აღბეჭდილი მათი კუთხოვანი სხეულები მკაფიოდ და ლამაზად იკითხება კედლის თეთრსა და იატაკის კვადრატულ-სწორკუთხედებით დაჩითულ ფონზე.

ლალი ზამბახიძე სამხატვრო გამოფენების აქტიური მონაწილეა. თემატურ გამოფენებზე ყურადღება მიიქცია მისი ნაწარმოებების ციკლებმა ომისა და მშვიდობის, მხატვრისა და გარემოს, ახალგაზრდობის შორის და სხვა თემებზე, აგრეთვე ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გაფორმებამ და დასურათებმა.

სევდიანი ინტონაციითაა აღბეჭდილი ოფორტი „დაბადება“



ბერლინის ტაძარი

სოფლის პეიზაჟი





ქორწილი სოფელად

ზამთრის სურათი



დღე“ — მშვიდობის დაცვისად-
მი მიძღვნილი ციკლის ერთ-ერ-
თი შთამბეჭდავი ფურცელი. იგი
გვიხატავს მოხუც, მგლოვიარე
დედას, რომელსაც უჩვეულოდ
ღრმა სევდას გვრის ფოტოსუ-
რათიდან მომზირალი დალუ-
პული შვილის დაბადების დღე.
გრავიურა შესრულებულია ფა-
რთო, მოციხავე, ნერვიული ხა-
ზებით, ოფორტის ერთ-ერთი ზე-
რხის — რეზერვაჟის გამოყენე-
ბით. კომპაქტური და შეკრული
კომპოზიცია, მუქი, რამდენადმე
დანაწევრებული პლასტიკური
მასები აძლიერებს ატმოსფეროს
სიმძიმეს.

ამავე თემაზეა შესრულებუ-
ლი, მაგრამ უფრო სხვა განწ-
ყობილებას ბადებს „მარტონი
დარჩენი მოხუცები“. თავიანთ
ეზოში, გრძელ სკამზე ჩამომჯ-
დარა სამი მოხუცი — ორი მ-
მაკაცი და ქალი. სიმტიკიც და
გულგაუტებლობა იკითხება
მათ ფიგურებში, დინჯ პოზებ-
ში. ისინი თითქოს მზად არიან
— თუ საჭირო გახდა, თვითო-
ნაც შეერკინონ მტერს სამშობ-
ლო მიწის დასაცავად.

ოთხ ოფორტს შეიცავს სერია
„სოფლის ახალგაზრდა მშრო-
მელები“, ესკიზური თავისუფ-
ლებით შესრულებული ეს ნახა-
ტები, ამავე დროს, შინაგანი
მონუმენტურობითაა გამსჭვა-
ლული. ტექნიკურად ისინი გან-
ხორციელებულია „მშრალი ნემ-
სითა“ და აკვატინტით. ოფორ-
ტების ეს სერია წარმოდგენილი
იყო ახალგაზრდა მხატვართა
საკავშირო გამოფენაზე 1978
წელს და სსრკ კულტურის სამი-
ნისტროს, საკავშირო ალკვ ცე-
ნტრალური კომიტეტისა და
სსრკ მხატვართა კავშირის დი-
პლომით აღინიშნა.

თუმც კი მხატვარმა თავისი
მონოდება ოფორტში ჰპოვა, იგი
თავისუფლად ფლობს ნაირგვარ
სხვა გრაფიკულ ხერხებსაც —

აკვარელს, ფანქარს, ნახშირს.
სანგინას, ესტამპის დარგში —
ლითოგრაფიას. ლ. ზამბახიძის
ფანქრით შესრულებული ნამუ-
შევრები ხშირად ყოფილა ექს-
პონირებული ნახატის სპეცია-
ლურ გამოფენებზე, ხოლო ფე-
რად ლითოგრაფიაში განხორ-
ციელებულ ნაწარმოებებს ში-
რის განსაკუთრებით საინტერე-
სო რამდენიმე ფანრული-ყოფი-
თი სცენა, რომლებშიც შალა-
ლი ფერწერული ეფექტია შალ-
ნული.

მხატვრის ოფორტმა თემაზე
„მხატვარი და ბუნება“ 1979
წელს „წლის საუკეთესო ნამუ-
შევრის“ პრემია მოიპოვა.

ლალი ზამბახიძე საინტერესო
შემოქმედად გვევლინება წიგ-
ნის გრაფიკაშიც. ი. ჭავჭავაძის
„კაცია-ადამიანის“ მისეული
დასურათება, რომელიც 1978
წელს რესპუბლიკურ გამოფენა-
ზე იყო წარმოდგენილი, ასევე
პრემიით აღინიშნა. სადა თეთრ
ფონზე ფართო შავ-თეთრი ლა-
ქებით ნაძერწი ფიგურები სა-
ტირული სიმბახილთაა დახა-
სიათებული, მხატვარი ლაკონი-
ური შტრიხებით ცოცხლად გვი-
ხატავს მოთხრობის პერსონა-
ჟებს.

ორიოდე წლის წინ ლალი ზა-
მბახიძემ მშობლიურ ქუთაისში
პერსონალური გამოფენა გამა-
რთა, რომელმაც საზოგადოების
დიდი ინტერესი დაიმსახურა,
1981 წელს კი მას რესპუბლიკის
დამსახურებული მხატვრის წო-
დება მიენიჭა.

უკვე მრავალი წელია (1968
წლიდან) ლალი ზამბახიძე წაყო-
ფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეო-
ბას ეწევა მშობლიურ სამხატ-
ვრო აკადემიაში. სამრეწველო
გრაფიკის კათედრაზე. ამ საქმი-
ანობას იგი წარმატებით უთავ-
სებს შემოქმედებით შრომას.

სახისამეცხველებ*

რევაზ სირაძე

შუა საუკუნეების მსოფლიოსათვის

რომა შედევართ სვეტიცხოველში, ხელოვნების ერთ დიდ სამყაროში ვხვდებით. გრანდიოზული და მთლიანია სვეტიცხოველი. კედლებს კედლები და თალებს თალები ემზის და ყოველივე მალღებდა გუნჯათისაქენ. გუმბათია უველაფრის ცენტრი. თითქოს, მთელი ამხელა ტაძარი გუმბათისათვის აღუმართავთო. მაღალი გუმბათი ცაში იჭრება. მისი მოჩქურთმებული სარკმლებიდან ზეციური ნათელი შემოდის ტაძარში და დაბლა ეშვება. სვეტიცხოველი დასავლეთიდან აღმო სავლეთისაქენ დგას, როგორც უველა იმდროინდელი ქართული ტაძარი, იმიტომ, რომ ნათელი აღმოსავლეთით მოვფეინება. ტაძრები ისე დგას, რომ მათში შემსვლელი სინათლისაქენ მიდის.

ტაძრის შესასვლელთან მწუხრის ფერებიოა დახატული გოგობეთის კარიბჭე. აქვეა „განკითხვის დღის“ კომპოზიცია: სულეხად ქვეული ადამიანები მიდიან ქრისტესთან. რათა შენდობა სთხოვონ.

ესა შუა საუკუნეების მხატვრული სამყარო. სიღრმეში ტაძრის სვეტთა რიგია და სვეტებზე გამოხატული არიან წმინდა მხედრები, ზოგი შუბით და ზოგიც მახვილით. უველანი გაწანასწორებული დგომით, წყნარი და შთაგონებული სახეებით შემოგვცქერაიან.

ამგვარ ტაძრებში მარჯვენა კედელზე ხშირად ხატავენ ქრისტეს შობის სცენებს, ხოლო მარცხნივ გამოისახებიან ტაძრის მფარველი ფეოდალები ანუ ქტიტორები.

სიღრმეში დიდი ნათელი სივრცეა. იწყება საკურთხევის ფრესკათა რიგი, თორმეტი მოციქულით. რომელთა მალა ჩანს ხოლმე ღვთისმშობელი ყრმით. ხოლო სულ მალა, გუმბათში დახატულია ქრისტე, ხელში დიდი წიგნით. ესა ქრისტე-პანტოკრატორი ანუ ყოვლისმპყრობელი. წიგნი გვანიშნებს, რომ ღვთაება ქვეყანას განაგებს სიბრძნით, რომ უველაზე მაღალი ღირსება ამქვეყნად სიბრძნეა. ამიტომია, რომ თვით ყრმას ბავშვისთვის შეუფერებელი ნამდილი

ბრძენაციის შერა აქვს. ხელები უველას ზევით აღუპურია. ტანსაცმელქვეშ თითქმის არსად იგრძნობა სხეული. თვლებში ისეთი შთაგონებით გვიცქერენ, თითქოს უველა პიროვნება სულად ქვეულა.

წარმართულ ტაძარში ღმერთი სხეულით ბატონობს. ზევსის ქანდაკება ისე გრანდიოზულია, გეგონება, რომ წამოდგეს, ჰერს ანგრევსო, აქ კი თვით „ყოვლისმპყრობელიც“ სადღაც მიყარგულია. იგი შორეულია და მიუწვდომელი. გუმბათი იმ შორეულ სიმაღლეზე მიგვანიშნებს. წარმართული ტაძრის ხილვა თვალს ახარებდა, ეს კი მხოლოდ სულს.

დადგა ახალი ხანა ესთეტიკისა. ეს იყო შუა საუკუნეების ხანა. მან ახალი ესთეტიკური პრინციპები მოიტანა. შუა საუკუნეობრივი ესთეტიკის გარეშე ვერ გავიგებთ ამდროინდელ მწერლობას, ვერც დაჯივთ გარეგის თუ სვანეთის ფრესკებს, ვერც ანდრეი რუმლიოვის ფერწერას, ვერც სომხურ და ვერც რუსულ ბუროთომოდურებას, ის კი არადა, უამისოდ ძნელა კარგად შევიცნოთ მიქელანჯელოს „შესაქმე“ ანუ „სამყაროს შექმნა“, რომლითაც მოხატულია სიქსტის კაპელის პერი, ბოლომდე გაუგებარი იქნება გოგო და რაფაელი, ლეონარდო და დე გრეკო და სხვა რენესანსისდროინდელი მხატვრები.

შუა საუკუნეები ერთი დიდი ეპოქაა ხელოვნებისა და ესთეტიკისა. იგი XV საუკუნეში იწყება და თითქმის მთელი ათი საუკუნე გრძელდება. საქართველოში ამ ეპოქის დამახასიათებელი ნიშნები XVIII საუკუნემდე შემორჩა.

ამ პერიოდში ქართულ ლიტერატურას, ისევე როგორც მთელ ქართულ ხელოვნებას, განსაკუთრებით ემსგავსება შემდეგი მწერლობანი: ბიზანტიური, სომხური, ბულგარული და რუსული. ეს მწერლობანი ქმნიან ერთ მთლიანობას, რომელსაც საერთო ნიშნებისდა გამო უწოდებენ აღმოსავლურ-ქრისტეანულ მწერლობათა ჯგუფს. მათთვის უველაზე მეტად მონათესავეა დასავლურ-ევროპული მწერლობა. დასავლურ-ევროპული მწერლობა კი იყო ერთიანი მრავალი ქვეყნისათვის, როგორცია. ეთქვას, იტალია; საფრანგეთი, ინგლისი ან გერმანია. უველასათვის საერთო იყო ლათინური ენა და უველა ქვეყანაში მხოლოდ ამ ენაზე წერდნენ.

* ვაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 2, 1982 წ.



წარმოვიდგინოთ კულტურათა ამსახველი რუკა. ეს რუკა არ იქნებოდა დაყოფილი ფიზიკური ან პოლიტიკური ნიშნებით. ვთქვათ, მასზე ერთი ფერით აღვებეჭდეთ ერთნაირი ან მონათესავე მწერლობანი. მანის ერთი ფერით გავრთიანდებოდა ლათინურ-ენოვანი დასავლეთის ქვეყნები. მათი მონათესავე ფერით უნდა აღვგვენიშნა ე. წ. აღმოსავლეთ-ქრისტიანული მწერლობანი. მათგან განსხვავებული ფერით იქნებოდა აღმანი შინ აღმოსავლურ-ისლამური რეგიონი (ანუ მწერლობათა გავრცელების არე). მასში შევიდოდა არაბულ-სპარსული მწერლობანი. ასეთი იქნებოდა შუა საუკუნეების „ესთეტიკური რუკა“.

აი, ასეთ ფორმე ვითარდებოდა შუასაუკუნეობრივი ქართული ხელოვნება და ესთეტიკა.

ამდროინდელ ესთეტიკას თავისი კითხვები აქვს: რაღომ ხატავდნენ ასე შვირად ფრესკებზე ქრისტესა და ღვთისმშობელს? რატომაა განვითარებული სხუთლისაგან ადამიანის ტანი? რაღომ ფერმეტრადებდა ბუნების სილამაზე? ფრესკა მშვენიერია თუ ამალღებული? რატომ არ იზიადვთ წარმართული მითოსური სახეები? როგორ ესმოდათ ნათლის ესთეტიკა? რატომაა ყველაფერი სიმბოლური? როგორ ესმოდათ სახე და სახისმეტყველება?

ცხადია, ყველა კითხვას ამჭერად ერთნაირი სინარული ვერ ვუპასუხებთ. თანაც, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ყველა ეს კითხვა მხოლოდ შუა საუკუნეებს როდ ეკუთვნის. ბევრი მათგანი ყოველი დროის ესთეტიკის თანმხლებია.

შუა საუკუნეები ესაა ეპოქა ავთოგრაფიისა და მონუმენტური ფართადმწერლობისა, უფუმბათო ბაზილიკებისა (როგორცაა ბოლნისის სინი) და შემდგომ გუმბათოვანი დიდი ტაძრებისა (ნიკორწმინდა, სვეტიცხოველი...), ბრწყინვალე ფრესკებისა და ხატებისა, ჰედურობისა და მინიატურებისა, დიდებული საგალობლებისა.

ნებისმიერი დროის ესთეტიკა ჩამორჩებოდა ხელოვნებას. ეს გასაგებია. მხატვრული შემოქმედება ცხოვრებასთან ერთად ვითარდებოდა, ხლო ესთეტიკური თეორიები ყოველთვის ვერ ახერხებდა ხელოვნების ახსნას. ასევეა შუა საუკუნეებშიც.

მაგრამ შუა საუკუნეებში შემუშვდა არაერთი საინტერესო ესთეტიკური მოსაზრება. მათი შინაარსის გასაგებად საჭიროა ცოდნა მათივე საფუძვლები.

საფუძვლები კი შუა საუკუნეთა ხელოვნებისა და ესთეტიკის ბიბლიაშია მოცემული.

ბიბლია ძველთაძველი წიგნია. მისი პირველი ნაწილი ანუ „ძველი აღთქმა“ ძველ ებრაულად დაიწერა. მეორე ნაწილი ანუ „ახალი აღთქმა“ ბერძნულადაა დაწერილი გაცილებით გვიან, ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ-მეორე საუკუნეებში. აქ მოთხრობილია ქრისტესა და მისი მოწაფეების ამბები. ბიბლიის ქართულად თარგმნა გერ კიდეც 11 საუკუნეში დაწებულა.

როგორ გაჩნდა ეს ქვეყანა? მჭტად თავისებური პასუხია გაცემული ამ კითხვაზე „ძველი აღთქმის“ პირველთავე წიგნში, რომელსაც ქართულად „შესაქმეთა“ წიგნი ჰქვია.

თავდაპირველად თურმე არ იყო არაფერი. არც მიწა იყო, არც წყალი და არც ჰაერი. იყო მხოლოდ ღმერთი. როგორ არსებობდა ღმერთი, როცა არაფერი

არ იყო? ამ კითხვას ბიბლია აღარ უპასუხებს. ეს ჩვენი თუნდა წარმოვიდგინოთ. რელიგიამ კი უნდა გვთხროს, რომ ასეთ ამბებს ის არ განმარტავს. ნინო და მტკიცებლად უნდა ვირწმინდოთ. რელიგია რწმენას ითხოვს, თვით დაუჭერბული ამბების რწმენასაც კი.

გავიდა დრო და ღმერთმა ინება ყოფილიყო ნათელი და შექმნა ნათელი. ეს იყო შესაქმის ანუ გაჩენის პირველ დღეს. ამ დღეს გაყოფილა ნათელი და ბნელი. ჩვენითვის ძნელია წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ გაიყო ნათელი და ბნელი, როცა არაფერი არ იყო, მაგრამ ბიბლია ითხოვს წარმოვიდგინოთ წარმოუდგენელი. ერთი კია: ამგვარი წარმოადგენები მხატვრულ შექოქმედებას ენათესავება და ისინი ხელს უწყობდნენ ხელოვნების განვითარებას. მიუხედავად ფანტასტიკურობისა, აქ მაინც ჩამარხულია აზრი, რომ ნათელი მხოლოდ ბნელის გვერდითაა ნათელი. ძნელია წარმოვიდგინოთ მხოლოდ ნათელი ისე, რომ არსად არ იყოს სიბნელი ან ჩრდილი. ასეთი სინათლე სინათლე არცაა. ადამიანი უჩრდილო სინათლეში ვერაფერს ვერ ხედავს. ამგვარი სინათლე მას აბრმავებს. იგი მისთვის წყვედილია და სხვა არაფერი.

მეორე დღეს ღმერთმა შექმნა ზეცა და წყალი.

მესამე დღეს გააყო წყალი და ხმელეთი. მიწამ აღმოაცენა მწვანე ბალახი და ნაყოფიანი ხეები. მათ დამშვენებს ქვეყანა.

კიდევ უფრო ფანტასტიკურია შესაქმის მეოთხე დღე: ამ დღეს გაჩენილა მნათობები. ესე იგი, გერ სინათლე გაჩნდა და მერე მნათობები. ამ ფანტასტიკაშიც თავისებური აზრია, ბიბლია ითხოვს, რომ სინათლის წყარო ღმერთი იყოს და არა მნათობები. ამ მიზნით ყველა, რომ სინათლე მნათობებამდე გაჩნდა, ამის შემდეგ შექმნა ღმერთმა წყალში თევზი და ცაში ფრინველ, გამარჯალა და განავრცო ისინი. ეს იყო შესაქმის მქუთუთ დღე.

შექმეტ დღე დაიწყო ცხოველთა გაჩენით და, როცა ღმერთმა იხილა მათი სილამაზე, ინება ადამიანის შესაქმნა. და შექმნა კაცი „სახედ და ხატად თვისა“ და განაკანონა იგი ყველაფერის გამგებლად.

ამით ღმერთმა დაამთავრა თავისი შესაქმე. ყველაფერი დაიწყო დიდი ნაოლით და დამთავრდა ადამიანით. ასე აღწერს სამყაროს გაჩენას ბიბლიური მითოსი.

ამ მითოსსაც თავისებური შინაარსი აქვს.

თვით ამ ზღაპრულ-ფანტასტიკური ამბითაც ჩანს, რომ ქვეყნიერების გვირგვინი და მისი მშვენიება ადამიანია.

ღმერთმა რომ თავისი შემოქმედება ადამიანის შექმნით დაამთავრა, ამაშიც დიდი აზრია: ღმერთმა შემოქმედება შეწყვიტა, როცა შექმნა შემოქმედი. ამიერიდან შემოქმედება ადამიანმა უნდა განაგრძოს. ამით კი ადამიანის ყველაზე მაღალ მოწოდებად შემოქმედება ცხადდება.

ასე უახლოვდება თვით ბიბლიური მითოსი ესთეტიკას. ხელოვნება კი ბიბლიიდან ითვისებდა შემოქმედების პრინციპებს და არა მხოლოდ რელიგიურ იდეებს.

ამიტომ იყო, რომ ბიბლიური მითოსობები ასე ფართოდ გამოიყენა ხელოვნებამ. ფრესკებზე და საგალობელზე რომ არაფერი ვთქვათ, თვით რენესანსული ფერწერა და ქანდაკება გავისხენოთ: მიქელანჯელო



ლოს „სამყაროს შექმნა“ და „მოსე“, ლეონარდოსა და რათაელის მადონებზე და მრავალი სხვა. ბიბლიური მოთხრობანი აისახა „ვეფხისტყაოსან-შიც“. მოკლემით რუსთაველს: რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა, ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეცით მონაბერითა, ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა გვაქვს უთვალავი ფერითა, მისგან არს ყოვლი ხელმწიფე სახითა მისიერითა“ რაოდენ ჰგავს ეს სიტყვები ყოველივე იმას, რაც ჩვენ ზემოთ ბიბლიური შესაქმიდან გავიხსენეთ.

მომღვრება ადამიანზე

ხელოვნებისა და ესთეტიკისათვის ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო მოძღვრება ადამიანზე. ყოველ დროს თავისი შეხედულება აქვს ადამიანზე, როგორცაა ადამიანზე მოძღვრება, იმგვარივე ესთეტიკაც. შუა საუკუნეებში ჩამოყალიბდა თავისებური ადამიანთმცოდნეობა. ამ მოძღვრების მიხედვით, ადამიანში ორი ბუნებაა: სულიერი და ხორციელი. სულით ადამიანი ღმერთს ენათესავება, ხორცი არაა ღვთაებრივი, ხორცი სულ სხვაა. ამიტომ სულსა და ხორცს შორის მუდმივი ბრძოლაა. სულია ის, რაც სიკეთისა და მშვენიერებისაკენ იწოდებს ადამიანს, ხორციელი ბუნება ცვალებადია და წარმავალი. ხორციელი მშვენიება მდებარეა სულთან შედარებით. ამით უარყოფილია ძველი წარმართული რწმენა, რომ ყველაფერში ღვთაებრივი სულიაო. უარყოფილია ხორციელი მშვენიერება. ამიტომ ვასაკება, რომ არასად ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, არც აგოგრაფიაში და არც ფრესკაზე. ადამიანის ხორციელი სილამაზე არ აისახება. აღარაინ იზიარებდა ცნობილ პრინციპს: „ჯანსაღი სული ჯანსაღ ხეულშიაო“.

ამ დროს ადამიანს მხოლოდ სულიერი ბუნებით აფასებდნენ და მის ხორციელ ბუნებას უგულვებელყოფდნენ.

ცხადია, კარგი იყო, რომ ადამიანი სულიერი ბუნებით ფასდებოდა. მაგრამ სულიერ ბუნებაში იგულისხმებოდა მხოლოდ ერთი რამ — ღმერთზე ფიქრი. ყველაზე დიდ სილამაზეს ადამიანს ღმერთზე ფიქრი ანიჭებდა. ღმერთი თვით ადამიანს უნდა წარმოედგინა თავისი ოცნებით და შემდეგ ის ექცია თავისივე შემწედ. ამიტომ ღმერთზე ოცნება წარმოადგენდა ფიქრს საყოფარ ფიქრზე, რადგანაც ღმერთი არსებობდა თვით ადამიანის წარმოდგენაში, მის სულში.

ადამიანის ყველაზე დიდი ოცნება იყო შემსგავსებოდა ღმერთს. ამისათვის საჭირო იყო დაეძლია ყოველგვარი ცოდვა და უკეთობა. ცხადია, ადამიანი ღმერთად ვერ იქცევა, მაგრამ უნდა ცდილიყო დაუსრულებრივ წარმართული მისკენ.

რაოდენ უცხოოდ და შორეულად არ უნდა გვიჩვენოს ეს მოთხოვნა. მასში შეგვიძლია დავინახოთ მნიშვნელოვანი მხარეც. ესაა ადამიანის თვითსრულყოფა. ადამიანი მოწოდებულია თვითაღზრდისაკენ და მას არა აქვს ამაზე მაღალი მიზანი. თვითსრულყოფა, თავისი თავის გაკეთილშობილება, არის ყველაზე დიდი შემოქმედება. მართლაც, თუ ადამიანი გვიარგვინა და მშვენიება ქვეყნიერებისა, მაშინ მისი ბუნების სრულ-

ყოფა ქეშმარიტად დიდი შემოქმედებაა. იგი სრულყოფს თავის სახეს, სახეს, რომელიც ღმერთმა შექმნილია.

დავეუკირდეთ ერთ ფრაზად საინტერესო საკითხს: ადამიანი სახეაო ღვთისა, ეს ნიშნავს, რომ ადამიანი თავისი ბუნებითვე ესთეტიკური რაობაა, რადგან იგი დიდ სრულყოფილებას განასხივრება. ყოველი ადამიანი თავის თავში ატარებს რაღაც კიდევ უფრო მეტს, რაც თვითონაა. არ იქნება მართებული ადამიანზე მხოლოდ გარეგნულად ვიმსჯელოთ. ის რომ შევიცნოთ, უნდა მივწვდეთ მის სულს. მთელი მისი ცხოვრება იმ სულიერი ბუნების მხოლოდ გარეგნული ანარეკლია.

ადამიანის ესთეტიკური რაობა კიდევ უფრო გარამავდება, თუ გავითვალისწინებთ მისი ბუნების სართულს. როგორც უკვე ვთქვით, იმდროინდელი შეხედულებით, ყველაფერი შედგება ოთხი ელემენტისაგან: ცეცხლი, წყალი, მიწა და ჰაერი. ამქვეყნად ბევრ რაიმეში მხოლოდ ერთი ან ორი მათგანია. ადამიანში კი ოთხივე ელემენტია: სხეულის სითბო — ცეცხლია, წყალი — სისხლი, მიწა — ხორცია, ხოლო ჰაერი მისი სულია. მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანია სხვა რამ. ეს ქვეყანა გაყოფილია ორად: ღვთაებრივ და მიწიერ საწყისად. ამქვეყნად მხოლოდ ადამიანშია ორივე საწყისი — ღვთაებრივიც და მიწიერიც. სხვა ყველაფერში მხოლოდ ერთ-ერთი მათგანია, ბუნებაში მიწიერებაა და ღმერთში მხოლოდ სულიერება. ადამიანში კი მოცემულია სამყაროს მთელი შრავალფეროვნება.

აი, კიდევ ერთი, იმ დროისათვის დიდად გავრცელებული ესთეტიკური პრინციპი: ხორციელი ბუნება, ადამიანის სხეული, მისი გარეგნობა ვერ ავლენს მისსავე სულიერ ბუნებას. სხეულიდან მხოლოდ ხელები და თვალები მიანდათ სულის გამომატველად. ადამიანის ხელები ეტყუაბთ სულის მოძრაობა, ხოლო თვალები სულის სარკეაო. თვალებში ჩანს კაცის სიკეთე ან ბოროტება. ადამიანის სული თვალებით გამოანათებს სხეულიდან.

სულსა და თვალს ღმერთსა და მზეს ადარებდნენ. თვალი მზეს ემსგავსებოდა, ხოლო სული ღმერთს. თვალი სულის სარკმელიაო. სული კი ზეცას ენწარაფვის. ამიტომ კეთილი თვალი მიყარობილია ზეცისკენ. ასე ხატავენ ფრესკას. კეთილი თვალი სიკეთეს ხედავს, სიკეთის დამნაზავი თვალი მშვენიერებასა ქვრეტს და თვითონაც მშვენიერდება.

სიკეთე ადამიანსა ყველაზე მეტად ფასობს, თვით ანგელოზზე მეტდაც კი, რადგან ამქვეყნად მხოლოდ ადამიანსა აქვს მინიჭებული ნების თავისუფლება. ეს კი ნიშნავს, რომ ადამიანს შეუძლია იყოს ან არ იყოს კეთილი. ანგელოზს არ შეუძლია იყოს ბოროტი. ისევე როგორც ბუნებას არ აქვს ნების თავისუფლება და ვერ ასხვავებს კეთილსა და ბოროტს, არ ძალუძს გარჩევა არც ერთისა და არც მეორესი. ბუნება თავისთავის მონაა. ადამიანი კი არის მონა მხოლოდ ღვთისა. ღმერთმა მას თავისუფლება უბოძა. ადამიანი თვით ირჩევს კეთილსა და ბოროტს.

არსებობს ადამიანის ოთხი უმოთარესი ღირსება: სიკეთე, სიბრძნე, სიყვარული და მშვენიერება (ქვემოთ მითხე საგანგებოდ ვისაუბრებთ). მათგან უმაღლესია სიკეთე. არაფერი არ ფასობს უფისოდ, არც სიბრძნე, არც სიყვარული და არც მშვენიერება. სიკეთეა ქველ-

მოქმედება საზღაურის გარეშე. ამ მხრივ არ არსებობს დიდი და მცირე სიკეთე. ვისაც რა ძალუმს, იმ სიკეთეს უნდა თესავდეს, ოღონდ უანგაროდ. ადამიანის უმაღლესი ღირსებაა თვითმიზნურად ესწრაფვოდეს სიკეთეს. ეს, მართლაც, რჩეულთა ხედურია. თუმცა ადამიანს უოველთვის როდი ძალუმს აკეთებდეს სიკეთეს და მას თითქოსდა აქვს თავის მართლების საფუძველიც, რადგან ცხოვრება ძალზე ზშირად ავიწყებს კაცს იფიქროს სიკეთეზე. მაგრამ როგორც კი იწყება დათმობა, იწყება ადამიანის დაცემაც. ადამიანი ვერ პპოვებს ბედნიერებას ვერარჩეად, თუ არა

უბეველად იგულისხმება. ასევე, სადაც საუბარია მშვენიერებაზე. იქვე სიკეთეცაა საგულვეტბეჭეუნი.

ზეცისა და მიწის შემაერთებელი ზღაპარებისა და ანი რომ არ იყოს. ღმერთი ვერ ეზიარებოდა ქვეყნიერებას და ქვეყანა — ღვთიებას. არ იქნებოდა შეცნობილი მსოფლიო საიდუმლონი. ადამიანი რომ არ იყოს, დაუნახველი დარჩებოდა ამდენი სილამაზე ზეცისა და მიწისა.

ადამიანმა თვით ტანჯვაში სილამაზე დაინახა. ბედნიერება ტანჯვის გზით, — ასეთია ამ სილამაზის საფუძველი. გააღმერთეს ტანჯული და დამცირებული,



ქრისტე პანტოკრატორი უბის მოხატულობა

სიკეთეში. სილამაზეც არ არსებობს სიკეთის გარეშე. მშვენიერების უპირველესი ნიშანი სიკეთეა. მშვენიერება სახეობრივად მოწოდებული სიკეთე. მაშინდელი შეხედულებით. სიკეთით აღბეჭდილი სახე უფრო დიდ მშვენიერებად ითვლება, ვიდრე კეკლუცი სილამაზე. სილამაზე თავისთავად სიკეთე კი არაა, სიკეთის შემცველი სილამაზეა მიზნიდელი.

ზემოთქმულიდან უკვე ჩანს, რომ შუა საუკუნეების ესთეტიკა მჭიდროდ უკავშირდება მოძღვრებას სიკეთეზე. ანუ ეთიკას. შეიძლება რომელიმე მწერალი ან ფილოსოფოსი არც კი საუბრობდეს მშვენიერებაზე და განიხილავდეს სიკეთეს. მაგრამ აქ უკვე მშვენიერება

ჭვარცმული ღმერთი. იდეალია ტანჯვასთან შერიგება. მეტად თავისებური იყო ფსიქოლოგია ამ შერიგებისა. უკლაფერი რომ ნათელი იყოს, გაიხსენოთ ცნობილი ანტიკური ქანდაკება „ლაოკონი“ და შევადაროთ იგი ქრისტიან ტანჯულთა სახეებს, მაგალითად. ტიციანის, წმ. სებასტიანეს ან ქრისტეს ჭვარცმებს. მათ შინაგანად გაწონასწორებული სახეები აქვთ. თითქოს, არც კი გრძნობენ სხეულის ტანჯვას, ისე გამსკვალულან სულიერი ბედნიერების იმედით. თითქოს, რაღაც დიდ საიდუმლოს, დიდ სიბრძნეს მიაგნეს. სახე მათი ავსილია ნათლით, სული გამარჯვებულია სხეულზე. ასეთია ქრისტიანული ტრაგიკონის ესთეტიკა. ანტიკურ ქანდაკებებზე („ლაოკონი“ იქნება ეს

თუ სხვა) ტანჯვასთან შეურიგებლობაა. ტანჯვი, აუტანლობას უფრო ამოვცილობავთ გმირთა სახეებზე. ვიდრე მასთან შერიგებას. ვხედავთ, თუ როგორ უჭირს კაცის სულს, როცა ხორცი იტანება, თანაც როცა იტანება სრულყოფილი, მშვენიერი სხეული. აქ სიკვდილთან შერიგება ხდება მისი გარდაუვალობის შეგნებით, ქრისტიანობაში კი ეს ხორციელდება მომავალი, იმქვეყნიური ცხოვრების იმედით. ასე დიდად სხვაობს ერთმანეთს ტრაგიზმის ანტიკური და ქრისტიანული გაგება.

რა კეშმარიტი ბედნიერება? ყოველი ეპოქა ამ კი-

ნო თავისი ნაკლოვანებანი, თავს ბედნიერად თვლიდა. ეს იყო საკმაოდ რთული გრძნობა. ერთმანეთს ერწყმოდა სინანული და სიხარული.

ასეთი ორმხრივი განწყობა ჩანს იმდროინდელი ფრესკების სახეებიდან. ეს კი ადამიანს სულიერ მშვენიებას ანიჭებდა.

დრომ თან წაიღო წარმართული თავისუფლება. შუა საუკუნეთა ადამიანმა ბევრი ახლებური აკრძალვა დაიწესა. ამ დროის იდეალა თავშეკავება და დათმობა სულიერი ცხოვრება შეუძლებელიაო ხორციელ ცხოვრებასთან ერთად. დაიკარგა რწმენა, რომ ყოველდღი-

პეტრიწონი. ბაქურიანისძეთა საძვალე. ლეთისმშობელი

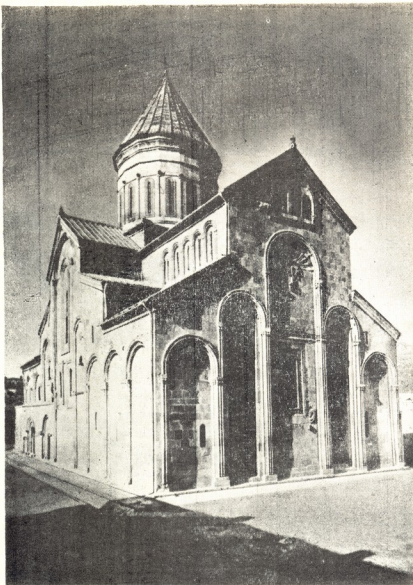


თხვას თავისებურად კასუხობს. ხან ბრძოლაში ხედავენ ბედნიერებას და ხან სიმშვიდეში, ხან სიბრძნის სიყვარულში და ხანაც შრომაში. რომანტიზმის წარმომადგენლები თვლიდნენ, რომ ბედნიერებაა დაუსრულებელი სწრაფვა ბედნიერებისაკენ, რამეთუ არ არსებობს ერთი რომელიმე მიზანი, რომლის მიღწევა ადამიანს საბოლოო ბედნიერებას მოუტანს...

შუა საუკუნეებში უმაღლეს ამქვეყნურ ბედნიერებად ითვლებოდა საკუთარი ადამიანური ნაკლისა და ცოდვათა შეგნება, სინანული საკუთარ ნაკლოვანებათა გამო. ასეთი იყო გზა თვითსრულყოფისა, თვითგანვითარებისა. ეს კი გულისხმობდა მორალურ ამაღლებას. ვინც იგრძნობდა, რომ მან კეშმარიტად შეიგ-

ურ ყოფაში ჩართულ ადამიანს შეეძლოს მაღალი სულიერი ინტერესებით ცხოვრება. დადგა დიდი მოლოდინის ხანა. შუა საუკუნეებმა საფიქრალად ის გაიხანა, რითაც ადამიანი სუსტია ამქვეყნად, ხოლო რენესანსმა — რითაც ის ძლიერია. ამ დროს ადამიანმა უარყო ბევრი რამ ადამიანური, თითქოს, იმისთვის, რათა რენესანსის ხანაში ერთბაშად მისცემოდა ყოველივე ამქვეყნიურით ტკობას. თავისუფლება პრინციპებისადმი უკიდურეს მორჩილებაში დაინახეს.

ტაძარი რომ აღიმართება, მისი ფონია ცა და დედამიწა. ტაძარი, თითქოსდა, მათი შემაერთებელია. ფრესკა რომ იხატება, მისი ფონი თავად ეს ტაძარია და კედელზე საგულისხმებელი ზეციური სივრცე. შერ-



სვეტიცხოველი

ლობაში ადამიანი წარმოდგენილია როგორც მთელი დიდი ისტორიის მონაწილე, სულიერად თანაზიარი მთელი ადამიანობისა, მისი წარსულისა და მომავლისა. გამოხატვის ასეთ პრინციპს აბსტრაქტული მონუმენტალიზმი ქვია. სახეები მონუმენტურია, დიადი და შთამბეჭდავი. ამასთანავე ისინი საქაოად ზოგადი და განუცნებელი, ანუ აბსტრაქტული არიან, ამიტომაც ეწოდა ამას აბსტრაქტული მონუმენტალიზმი.

არასდროს ისე არავის არ აფიქრებდა უსაზღვროება და საზღვრული, უსასრულობა და სასრული, როგორც ამ ეპოქაში. გალაკტიონის სიტყვებში — „სულს სჭირია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“ — ის ძველი ფიქრია ჩვენამდე მოღწეული. ადამიანთა სიცოცხლე წარმავალია, წარმავალია მისი მშენებება, როგორც ზიაროს ის მარადიულობას? ამაზე ფიქრით იწყებო-

და და მოაზრდებოდა შემოქმედება, იგივე იყო ესთეტიკური ნააზრების საფუძველი.

სიკეთე

როგორც ვთქვით, იმდროინდელ ესთეტიკას უკავშირდებოდა ადამიანის ოთხი უმთავრესი ღირსება: სიკეთე, სიბრძნე, მშვენიერება და სიუფარული. უპირველესი და უმთავრესი მათ შორის სიკეთე იყო.

უველაფრის საფუძველად სიკეთე ითვლებოდა. თვით ადამიანის არსებობა იყო სიკეთე.

უველაზე დიდ ადამიანურ სიკეთედ გამოცხადდა ადამიანის მიერ ადამიანის სიუფარული, სხვისი სიხარულით გახარება. კარგია, როცა ადამიანი სხვას მწუხარებაში თანაუგრძობს და სურს როგორმე სხვას ჰქირი შეუმსუბუქოს. ეს ადამიანური ვალია და ამას უველა უნდა აღასრულებდეს. მაგრამ გაცილებით მა-



დადი სულიერი უნარია კაცმა გაიხაროს სხვისი ბედ-
ნიერებით, სხვისი სიკეთით, ესაა ადამიანის სულიე-
რი მშვენიერის ყველაზე დიდი ნიშანი.

ცხადია, მაშინაც კარგად იცოდნენ, რომ სიკეთე
ძნელია, სიკეთე იშვიათია. ამიტომაც აღმერთებდნენ
სიკეთეს. იმდროინდელი მოძღვრება კიდევ უფრო
სიკეთეს წაივლიდა და შექმნა მეტად თავისებური აზრ-
სიკეთის განსაზღვრება. ამტკიცებდნენ, რომ ბო-
როტება საერთოდ არ არსებობსო. მაგრამ რაღაა ის
ბოროტება, ჩვენ რომ ყოველდღიურად ვხედავთ?
ესაა სიკეთის ხარისხებით. აი, როგორ უჩვეულოდ
ახაზუთებდნენ ამას: ამქვეყნად რაც კი არსებობს,
ყველაფერი წარმოადგინით ერთ სწორ ხაზზე განლა-
გებულად. მის თავში ყველაზე დიდი სიკეთე იქნება,
მერე თანდათანობით იკლებს სიკეთე და ბოლოში
რჩება სულ მცირე სიკეთე. რასაც ჩვენ ბოროტებას
ვძახით, სინამდვილეში ის მცირე სიკეთეაო. საქმე
ისაა, ჩვენ თვითონ სად ვდგევართ სიკეთეთა წიგნა-
ში. თუ მაღლა ვდგევართ, ყველა ქებასმდგომი სიკე-
თე ჩვენ ბოროტებად მოგვეჩვენება, ხოლო თუ დაბ-
ლა ვართ, ჩვენს მაღლა ყოველივე სიკეთედ გამოიჩი-
ნება, მათგან ბევრი რომ ბოროტებად შეიძლება ჩაით-
ვალოსო.

ეს მსჯელობა იმისთვისაც მოვიტანეთ, რათა გვეჩ-
ვენებინა, თუ რაოდენ უტოხა და შორეული იმდროინ-
დელი მოძღვრებანი. უნდა დავინახოთ მსჯელობის
თავისებურებანი, თუ როგორი რთული გზებით მიდი-
ოდნენ სიკეთისა და მშვენიერების კანონზომიერე-
ბებთან.

მეშვიდობა

მშვენიერება ქეშვიდობაცაა. — ახეთი იყო იმ-
დროინდელი აზრი. დამაზს საგანზე დღეს ჩვენ არ
ვიტყვი — ქეშვიდობააო. მაშინ კი მშვენიერება
ქეშვიდობებად ითვლებოდა და პირადად ნამდვილ,
ზუსტ და ქეშვიდობა აზრში მშვენიერებას ხედავდნენ.
ქა ისე მოსწონდათ, როგორც სილამაზე.

მშვენიერი ტაძარი ქეშვიდობის განსახიერებად მი-
ჩნდათ. ეს იმიტომ, რომ იგი აგებულია ზუსტი და
ღრმა აზრის მიხედვით. მასში ქეშვიდობა აზრია ჩადე-
ბული და ამ ქეშვიდობებით გვხიბლავს ტაძარიო.

კვლავ მიუყვით წით ნაწარგეს და წარმოადგინოთ,
რომ არსებობს ორგვარი ქეშვიდობა: ერთია ბუნების
ქეშვიდობა და მეორე — შექმნილია. ბუნების
ქეშვიდობა ბუნების კანონებია. ესაა ფიზიკის კან-
ონები, ფიზიკის კანონები ქმნიან ოდნის დარგს,
რომელსაც ფიზიკა ეწევა. მაგრამ ვარდა ამისა, არსე-
ბობს კიდევ უფრო მიუწვდომელი, განუყენებელი
კანონზომიერებანი. ესაა უკვე ფიზიკის იქეთა კანონ-
ზომიერებანი, ანუ მეტაფიზიკა, იგი შეიცავს საღვთო
ქეშვიდობას, რომელიც უმაღლესი ქეშვიდობააო.
ასე მსჯელობდნენ მაშინ.

უმაღლესი ქეშვიდობა, ანუ უმაღლესი მშვენიერე-
ბა, ისეთი შორეულია და იდუმალი, მას გონებით ვე-
რაფენ გაიგებს, მას ადამიანი გუშინით უნდა მიხვდესო.
რაოდენ რთულია და ბუნდოვანიც არ უნდა იყოს ეს
მოძღვრება, მასში იყო ერთი სანიტერესო რამ. ახეთი
მსჯელობა ადამიანს არწმუნებდა, რომ რაც უნდა
ბევრი რომ გაიგოს კაცმა ბუნების შესახებ, მის მიღმა
კვლავ რჩება ბევრი ამოუცნობელი კანონზომიერება

ჩვენ დღეს ამის ბუნების საიდუმლოს ვეძებთ და ვაჭ-
ბობთ, არახდროს ამოწურება ბუნების მარცხსმარცხს-
რებათა შესწავლაო. მაშინაც ესმოდათ ესევე, მაგრამ
ვისებურად.

თუ ქეშვიდობის ძიებას არა აქვს საზღვარი, არც
მშვენიერების ამოწურვა უნდა შეიძლებოდეს. მშვენი-
ერება უსაზღვროა და უკიდურაო. ყოველივე ეს ით-
ხება, რომ არახდროს არ მიგვეჩინა, თითქოსდა,
საბოლოოდ ამოვიცანით მშვენიერების სიზარსი,
ყოველთვის უნდა ვეცადოთ მასში კვლავ და კვლავ
ახალი რამ დავინახოთ. ვინც ამ ესთეტიკურ კანონ-
ზომიერებას ირწმუნებდა, მისთვის მარალის ცხოველ-
მყოფელი უნდა ყოფილიყო ინტერესი ხელოვნები-
სადმი.

მშვენიერება

ჩვენ ახლა შუა საუკუნეების ესთეტიკაზე ვსაუბ-
რობთ და ხშირად ვახსენებთ „მშვენიერებას“. მაგრამ
უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს პირობითია, არაა სულ
წილად ზუსტი. საქმე ისაა, რომ შუა საუკუნეების
ხელოვნება ამაღლებულის ხელოვნებაა. შუა საუკუ-
ნის ხელოვნანი, მწერლები, მხატვრები თუ ხეოთ-
მოდღვრები, — მონად ისახავენ არა სილამაზით
ტკბობის მონიჭებას, არამედ შთაგონების აღძვრას.
ჩვენ ზოგიერთი რამ უკვე ვთქვით ამის თაობაზე.

შუა საუკუნის ხელოვანი გარეგან მიმზიდულობას
არ დაეძვებოდა. შემთხვევითი როლია, ანდა მხატვრო-
ბის არცოდნით როდი მოსდით, რომ ფრესკებზე
ხსული ხშირად არაპროპორციულია, შეგნებულად
დაგრძელბულია, მკვეთრი და მშლავრი ხაზებითაა შე-
მოფარგებული. ტანსაცმელი არ ფარავს ხელოვ-
ნების მტკუნებსა და ხაზებს. თითები, რომელიც ყო-
ველთვის საგანგებოდ იხატება, ვედრების მოძრაობ-
ითაა გაოსახებული. ესაა სულის მოძრაობის მანიშნე-
ბელი. ყველაზე მეტად ზემოქმედია თვალები. მათი
ხილვა უცნაური შთაგონებით გავსებებს.

კვლავ ფრესკაზე მივბრუნდეთ მშვენიერების, რომ ფრე-
სკაზე უფრო ნათლად ჩანს ამაღლებულობა. ხეოთ-
მოდღვრებაში მეტია სილამაზე, განსაკუთრებით ჩუ-
ქროთმებში. იმდროინდელ პოეზიასა და საგალობელ-
შიცაა სილამაზე, რომელიც ატკბობს კაცის აზრსა
და სმენას, მაგრამ ყველგან მაინც მთავარია შთაგო-
ნების გრძნობა.

ამიტომაცაა პირობითი, ჩვენ ყოველივე ამას მშვე-
ნიერებას რომ ვარქმევთ. მაგრამ რატომ მაინც მშვე-
ნიერებას ვუწოდებთ ამ ხელოვნების მიმზიდულობ-
ას და არა ამაღლებულს? საქმე ისაა, რომ იმ დროს
გავრცელებული იყო ეს სიტყვა (ძველქართულად
„მშვენიერი“). სინამდვილეში კი „მშვენიერი“ უფრო
ხშირად ამაღლებულს გულისხმობდა.

სანიტერესია ამ მხრივ ნ. ბარათაშვილის ლექსი
„რად ჰყვედრი კაცსა“. აქ მშვენიერებას სილამაზე
ქვია, ხოლო ამაღლებულს ჰქვია მშვენიერება. ნ. ბა-
რათაშვილი ამბობს: „სილამაზე ნიჭია ხორციულები-
საო“, ხოლო „მშვენიერება ნათელიაო ზეცით მოსუ-
ლი“.

ასე გრძელდებოდა ძველი ტრადიცია მშვენიერე-
ბისა და ამაღლებულის შესახებ თვით რომანტიზმის
ეპოქაშიაც კი.



ყოველგვარი სიყვარული ესთეტიკური გრძნობაა. შუა საუკუნეებში გააერთიანა სხვადასხვაგვარი სიყვარული და ისინი ყოველსომომცველი სიყვარულის სახეებად გამოაცხადა. სიყვარულს მოყვრისა, შვილისა და მშობლისა, სატრფოსი და ზეცისა ერთი საფუძველი ჰქონდა. ყოველთვის აგრებივად არც ერთი სხვა გრძნობა არ მოიცავდა. ესთეტიკის ყოველ სფეროს წვდებოდა სიყვარული. შემოქმედება უსიყვარულიად არა სწამდათ.

სიყვარული რომ არ არსებულყო, არ იქნებოდაო მშვენიერებაც. სიყვარულის გამო ხდება ყოველი სიკეთე.

თუ სიყვარულისთვის ხდება უკეთურობა და დაღატი, ეს სინამდვილეში სიყვარული აღარაა. ესაა ანგარება და სიმდაბლე. ესაა მოჩვენებითი სიყვარული. ადამიანს სიყვარულზე დაო სიწმინდე არ გააჩნია. და თუ იგი ამ სიწმინდეს შებღალავს, შეუძლებელია მისთვის სხვა წმინდა რამ არსებობდეს. მას აღარც სხვისი სიწმინდე სწამს. აირი რიოე სიყოი. მას ბედნარებადღა რჩება უკეთურობით სიამაყე. ასეთია ტრჰუნდოთა რწმენა. ქეშმარტეცაც. ყველაზე მაღალი და მიუწვდომელი სიყვარულით შეიცნობოდა. ქეშმარტეცა სწამდათ და უყვარდათ.

სწამდათ, რომ მთელი სამყარო სიყვარულითაა გასსკვალული. ბუნება და ადამიანი, ზეცა და ღვთაება, — ყოველივე სიყვარულს მოიცავს. მცენარე რომ მზისკენ მიისწრაფვის, ესეც სიყვარულიაო.

სამყარო რომ ერთიანია, რომ არ იშლება და არ ნაწევრდება, ეს სიყვარულის წყალობით ხდება. ადამიანები რომ ყველანი ერთნი ვართ, ამასაც სიყვარული შევავარძობინებს. ეს კი დიდი ადამიანური მშვენებაა.

ქვეყნის სიყვარული ამოძრავებს. მდინარეები რომ მიედინებიან, ღრუბლები რომ მოძრაობენ, სიცოცხლე რომაა ამქვეყნად, ეს ყველაფერი სიყვარულის ნაყოფიაო.

ვისაც სიყვარული არ ძალუძს, მშვენიერებასაც ვერ შეიგრძნობს. ხოლო ხელოვანი თუ სიყვარულით არაა გამსჭვალული, ვერაფერს შექმნის. შემოქმედის შთაგონება სიყვარულია. მაგრამ ადრეულ შუა საუკუნეებში შთაგონებულ სიყვარულად მიჩნურობა არ იგულისხმება. განა აგოიგრაფიაში სადმე ვხვდებით მიჩნურობის შთაგონებულ ავტორებს?! შთაგონებელი აქ სხვა სიყვარულია, წმინდა სულიერი სიყვარული, სიყვარული სიყვითსა, ქეშმარტეცისა და მშვენიერებისა. თანაც ესენი განუწენებულადაა წარმოდგენილი და ყველას საღვთო სიყვარული ქვია.

რუსთაველიც შესთხოვს ღვთაებას შემოქმედებობათვის „მომეც მიჩნურთა სურვლილი“. ესეც არაა მხოლოდ ჩვეულებრივი ტრფობა. ესეც უფრო ზოგადია, ზეციური და მრავლისმომცველი სიყვარულია.

იერარქიის ესთეტიკა

მშვენიერება სხვადასხვაგვარია ამქვეყნად, სად მეტია და სად ნაკლები. დღეს არაიენ ცდილობს სილამაზის მეტნაკლებობით დაალაგოს საგნები, რათა ისინი შევადაროთ ერთმანეთს. თუ რომელი რომელზე უფრო ლამაზია. მაგრამ ძველად ეს ყველას ძალ-

ზე აინტერესებდა იმიტომ, რომ რაც უფრო ლამაზია საგანი, ღმერთთან უფრო ახლოს დგას. შვეტილი წარმოდგენით, შეიძლებოდა საგნები დგველაგებინა საფეხურებად თავიანთი სილამაზისდა მიხედვით. მოკლენათა საფეხურებრივ წყობას იერარქია ქვია. ხოლო როცა სილამაზის საფეხურებზე ვსაუბრობთ, ესაა იერარქიის ესთეტიკა. არაადროს ისე არ უმოკლავ გავრცელებული იერარქიის ესთეტიკა, ვაგორც შუა საუკუნეებში. იმდროინდელი ხელოვნება გაუგებარია ამის გარეშე.

ძველთაძველი მოძღვრება იერარქიულ წყობაზე დრომ თან წაიღო. ის დღეს აღარავის სცერა, მაგრამ მაინც გვიხდება მისი გახსენება, რომ წარსულიდან ზოიკერიო რამ გავიგოთ. განა „ატომი“ დღესაც არ იხმარება? ეს სიტყვა ბერძნულია და განუყოფელს ნი ნავს. დღეს ყველამ იცის, რომ ატომი იშლება. მაგრამ ეს სიტყვა მაინც შემოგვრჩია, რაღაც ამგვარია მოძღვრებაში იერარქიაზე.

ამ დროს ფეოდალური წყობილება იყო. ადამიანები თავიანთი წოდებით სხვადასხვა საფეხურზე იდგნენ. ყველას თავისი ადგილი ჰქონდა მიჩნეული უფროს-უწროსობისდა მიხედვით. ამას ქვია საზოგადოების იერარქიული ანუ საფეხურებრივი წყობა. გავიხსენოთ „შუშანიის წამება“. ამ დროს ქვეყნის თავში იდგა მეფე, მაშინ მეფე იყო ვახტანგ გორგასალი. იგი არა ჩანს ნაწარმოებში. მაგრამ იგულისხმება. მეფის შემდეგ იდგნენ დიდი ფეოდალები, რომლებსაც იაკობ ცურტაველი „დიდ აზნაურები“ უწოდებს. მათ გვერდით დგანან „ზეპური დედანი“. დიდი აზნაურების შემდეგ მოდიან „აზნაური მცირენი“, შემდეგ კი — უაზონი, ესე იგი გლეხობა. კიდევ უფრო დაბლა დგანან მონები და მსახურები. ფეოდალიზმი იერარქია ასეთია: მეფე — დიდი აზნაურები — მცირე აზნაურები — უაზნოები — მსახურები. მსგავსი იერარქიაა სასულიერო ფენები. რაც „შუშანიის წამების“ მიხედვით ასე წარმოგვიდგება: მთავარებისკოპოსი (გიგეე კათალიკოსი) — ეპისკოპოსი — კარის ეპისკოპოსი — ბუცესი — დიაკონი.

როცა ცხოვრება იერარქიულად იყო შედგენილი, მთელ ქვეყანაზე ამ თვლით უყურებდნენ, თითქოსდა მთელი სამყარო უფროს-უწროსობაზე იყო აგებული. თითქოს, საგნებც თავიანთი ღირსებით ან თავიანთი სილამაზით სხვადასხვა საფეხურზე იდგნენ. ყველაზე დაბლაშდგომად მიანდათ უსულო საგნები: ქვა, წყალი, მცენარე, მაგრამ მათ შორისაც საფეხურებრივ განსხვავებას ხედავდნენ თანაც სულ მარტივი მოტივით: უჭრაი და უსულო ქვა უფრო მოკლებულია მაღალ თვისებებს, ვიდრე ცოცხალი და მზარდი მცენარეო. ამიტომაც მცენარეში მეტი სილამაზეაო.

წყალი ხომ მოძრაობს და საგნებსაც ამოძრავებს. მაგრამ მაინც მეტი ღირსება მცენარეს ენიჭება, რომელიც ზრდასთან ერთად სასიკეთოდ იცვლება, უფრო მშვენდება და ნაყოფიერი ხდება. იგი ცოცხლობს და ადამიანითაც კვდება. მასთან ერთად კვდება მისი ცოცხალი სილამაზეც. იგი უსულო საგნად იქცევა, კიდევ უფრო მაღლა და უსულო ქვა უფრო მოკლებულია მაღალ თვისებებს, ვიდრე ცხოველთა მაღალი თვისებაა, რომ აქვთ გრძნობა. ამ თვისებით ისინი ადამიანს უახ-



ტ-მოთესუბანი. „სამოთხე“, დასავლეთის კედლის მოხატულობა.

ლოვდებიან. ადამიანში კი უყვლა ღირსებაა, რაც კი ამკვეყნად არსებობს. მასშივეა ბუნების უოველგვარი სილამაზე. რაც მთავარია, მასშია სული და სულიერი სილამაზე, რომელიც არაა მდებარე ბუნებაში, თუმცა ადამიანი თვითონ შიაწერს ბუნებას ამგვარ თვისებას და ამით აღამაზებს მას. სულიერი სილამაზით ანუ ამაღლებულობით ადამიანი ღმერთს უაჯლოვდება. ადამიანზე მაღლა წარმოიდგენდნენ ანგელოზებს. მათ სშირად ღამაზი ქალის სახითა და მოშრიადე ფრთებით ან პატარა ბავშვების სახით ხატავდნენ, ხანაც მათ ვერსკვლავებად წარმოიდგენდნენ. გავიხსენოთ უინწვისის ანგელოსი ან რაფაელის „სიქსტის მალონის“ პატარა ანგელოზები. ანგელოსთა შორისაც იერარქია იყო. სულ 9 დასი არსებობდა, სამი სამეულით: სერაფიმი, ქერობიმი და საუდარნი. უფლებანი, ძალნი და ხელშწიფებანი, მთავრობანი, მთავარანგელოსნი და ანგელოზნი. მათ მაღლა იდგა ღმერთი. ამარიგად, ერთიანი იერარქია ასეთი იყო: ქვა, წყალი, ცეცხლი, და პური. შემდეგ მცენარე და ცხოველი და ბოლოს — ადამიანი. ამის შემდეგ ანგელოზები და ღმერთი.

ადამიანებს შორისაც სიკეთის მიხედვით დიდ სხვაობას ხედავდნენ. სიკეთის აღმავლობის მიხედვით ისინი ასე დაჯგუფდებოდნენ: არაქრისტიანი — ქრისტიანი — ღვთისმოსავი ერისკაცი — სასულიერო პირი — მღვდელმთავრები — წმინდა მამანი — მარტვილები — მოციქულები — ღვთისმშობელი — განკაცებული ქრისტი — ღმერთი.

მთელი სამყაროც იერარქიულად იყო აგებული. ამკვეყნად იმკვეყნამდე მრავალ საფეხურს ხედავდნენ.

ქვეყნის დაბლა, ქვესქნელში ჭოჯობითა, ჭოჯობითი უფსკრულს ჩაღმავალი 9 გარსია. აქ ბოროტი

ადამიანები ხვდებოდნენ. რაც უფრო ბოროტი იყო კაცი, მით უფრო დაბლა აღმონდებოდა. მაღლა, ჩვენნი ცის ზემოთ, ცხრა ცაა. აქედან 7 ცა სამოთხის ცებია. მათი ძველქართული სახელებია: 1. პირანი (მთვარის ცა), 2. ცორანი (მერკურის ცა), 3. მელტარო (ვენერას ცა), 4 კოქიშელი (მზის ცა), 5. ქიშქიშელი (მარსის ცა), 6. კიქიშელი (იუპიტერის ცა) და 7. არბასტრო (სატურნის ცა).

ამ შვიდი ცის შემდეგ იწყებოდა ვარსკვლავთა ცა და კიდევ უფრო მაღლა იყო მეცხრე ცა, სულ მაღლა იდგა „შოიანი ღამე“, ანუ ისეთი ნათელი, საცა ვერაფერს გაარჩევს კაცი და მხოლოდ რაღაც ზებუნებრივსა გრძნობს.

ასეთი იყო სამყაროს აგებულება, რაც აისახებოდა ხელოვნებაში, მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანში“ ან დანტი ალიგიერის „ღვთაებრივ კომედიაში“, იდროინდელ მხატვრობასა თუ არქიტექტურაში.

რაც უფრო ზემოთ წვდებოდა თვალს, მით უფრო მეტ მშვენიერებას ხედავდა. ზეცა მშვენიერების სამყაროა, ჭოჯობითი უკეთურებისა. ზეცა ნათლის სასუფეველია, ჭოჯობითი უკუნის საუფლო.

ამ ჩვენს სამყაროს, რომელსაც თვალს ხედავს ან გონება წვდება, ერქვა კვეყანა (ბერძნულად კოსმოსი), ხოლო მთელ სამყაროს ეწოდებოდა სოფელი, კაცის ცხოვრებას კი წუთისოფელი ან საწუთრო.

სამყაროს ცენტრში წარმოედგინათ დედამიწა და არა მზე. ამიტომ ასეთ მოძღვრებას გეოცენტრული მოძღვრება ქვია. მხოლოდ გვიან, XVI საუკუნეში, კოპერნიკმა საბოლოოდ დაამტკიცა, რომ სამყაროს ცენტრში დედამიწა კი არა დგას, არამედ მზე (მელიონის), რასაც პელიოცენტრული თეორია ეწოდა.

მანამდელი აზრით, სამყაროს ცენტრში იდგა დედა-

მიწა, რომელსაც თავს დაჰანათოდა მზე. მზეს თავისი ერთადერთობით ღმერთს ამსგავსებდნენ, მზე ღმერთის ზატად მიიჩნეოდა. მზე ყველაფერს წყალობას ჰმუნდა. იგი სხივებს უნაწილებდა კაცსაც, ვარდსაც და მწერსაც. ღმერთს ანგელოსები ჰყავდა, რათა მისი ნება-სურვილი ჰქვეყნისთვის ეუწყებინათ. ასეთი იყო ცდომილებიცა და ვარსკვლავებიც, მათზედაც თითქოს აირეკლებოდა ციური განგება და ბედი კაცისა, ამიტომ ვარსკვლავები ანგელოსთა სახეებად მიიჩნეოდა და ცდლობდნენ მათ მოძრაობაში ადამიანის ბედი ამოეცნათ. ასეთ მოძრაობას ჰქვია ასტროლოგია, ანუ მოძღვრება ვარსკვლავებზე.

ფერს. დგებოდა ჟამი დიდი მშვენიერებისა, რასაც მათი შეხვედრა მოასწავებდა.

მოძღვრება ზოდიაქოებზე და, კერძოდ, მზის მზეს. ელა „ლომის“ ეტლში, მრავალ ნაწარმოებში აიხსნა და, მათ შორის, „ვეფხისტყაოსანშიაც“. ტარიელის ყველაზე გავრცელებული მეტაფორა „ვეფხისტყაოსანში“ არის „მზე“ და „ლომი“. ტარიელს რომ ორთავე ესადაგება, ეს გასაგებია, მაგრამ ისიც მნიშვნელოვანია, რომ თვით ლომსა და მზეს შორისაც კავშირია. „ლომი“ მზის „წილია“ ანუ მისი ზვედრია. ნესტანი ასე წერდა თავის „ლომს“:



ლომი. ქართული ხელნაწერი, 1188 წ.

ვარსკვლავები იდგნენ და მზეს შემხაროდნენ, ცდომილები კი მზესა და მთვარესთან ერთად ციდან ცემაზე გადადიოდნენ. ამიტომ მათ მოხეტიალე მნათობები ეწოდათ. მათი მოძრაობისგან უოვლისმომცველი მუსიკის ხმა გამოდიოდა, თუმცა იგი ადამიანს არ ესმოდა, იმდენად ძლიერი იყო. ყოველ მათგანს მოძრაობის თავისი გზა და სფერო ჰქონდა, რომელთაც ეტლი ანუ ზოდიაქო ერქვა. ზოდიაქო სულ 12 იყო: 1. ღრიანკალი, 2. თხის რქა, 3. მერწყული, 4. თევზი, 5. კურო, 6. მარჩიბი, 7. ლომი, 8. ქალწული, 9. ვერძი, 10. კირჩხიბი, 11. სასწორი, 12. მშვილდოსანი.

მზისა იყო „ლომის“ ზოდიაქო, ანუ ეტლი, ანუ ის ადგილი შორეული ზეცისა, რომელშიაც შესვლისას მზე სრული სიძლიერით აღივსებოდა. იმ ადგილს „ლომი“ შემთხვევით როდი დარქმევია. ლომი, როგორც ზემოთაც ვთქვით, მზის ამქვეყნური სწორფერი იყო. მზე ლომის ზოდიაქოში ივლისში შედიოდა. მანამდე კი ყველა სხვა ზოდიაქოს გაივლიდა, მაგრამ როცა აქ მოაღწევდა, იწყებდა ყველაზე ძლიერ ნათებას. „ლომის“ ზოდიაქოც ეგებებოდა თავის სწორ-

„მზე უშენოდ ვერ იქმნების, რადგან შენ ხარ მისი წილი, განალამცა მას ეახელ, მისი ეტლი არ თუ წბილი. მუნა განხო, მადეე გახხო, გამინათლო გული ჩრდელი, თუ სიყოცხლე. მწარე მქონდა, სიკვილიმცა მქონდეს ტბილი“.

როცა ნესტანს ყველა საამქვეყნო იმედები წაერთვა, იგი ოცნებობს შეხვედეს ტარიელს მზესთან. ამიტომ მოუწოდებს მას ეახლოს მზეს. თანაც ახსენებს, რომ მზეს თავად უჭირს გამლენა ლომ-ტარიელს გარეშე. ასე შემოაქვს აქ ნესტანს ასტროლოგიური წარმოდგენები და თავის ოცნებას გრანდიოზულ კოსმოლოგიურ შინაარსს აძლევს.

იერარქიის ესთეტიკას იმდონიდელო ხელოვნებად და უფრადლებას უთმობდა. რაც უფრო მაღალ საფეხურზე იდგა საგანი თუ ადამიანი, მით უფრო მშვენიერად ითვლებოდა. წმინდანი უფრო ამაღლებულია, ესე იგი ესთეტიკურად უფრო მაღალია, ვიდ-



რე ერისკაცო. მეფის სახეც უფრო ამაღლებულია, ვიდრე დიდებულებისა. ტაძრებში ღირსებით ამაღლებულს ხატავდნენ უფრო მაღლა. გუმბათისაკენ, ან არადა, უფრო ღრმად, საკურთხეველთან, სადაც ტაძარს მეორე ცენტრი იყო. ამ წესს ყველა იცავდა. თუ ეს ასე არაა, რაღაც დაზღვევაა. ანდა რაღაც სიზხლეა და ეს შეუმწინველი არ უნდა დარჩეს. მაგრამ სიახლეს რომ მივხედეთ, ტრადიცია უნდა გვესმოლოს.

რავლა ტაძარი ჩვენთვის, უპირატესად ყოვლია, ხელოვნების ძეგლია, უნდა შეგვეძლოს მისი გაგება იერარქიის ესთეტიკის მიხედვითაც. ჩვენში ყველა ტაძარი მოხატული იყო ფრესკებით. ფრესკები კედლებზე წესის მიხედვით იყო განლაგებული. იგი მიუყვებოდა II ცის პირსივს. ეს ნაშნავს, რომ ტაძრის შინაგან სივრცეს წარმოადგენდნენ ისე, თითქოს, კედლებზე II ცაა. როცა კარიბჭეს გადავლახავთ, იწყება პირველი ცა. მასზე წარმოდგენილია ფრესკათა პირველი რიგი. ამის შემდეგ მოდის მეორეც; ცა, ანუ ფრესკათა მეორე რიგი. და ასე, თანდათან, შესასვლელიდან საკურთხევლამდე, წყება-წყებად გამოყოფილი უნდა იყოს II ცა. საკურთხეველში ჩვეულებრივ დახატულია ღვთისმშობელი ან ქრისტე. ეველაზე დიდი სიწმინდე ამ ფრესკათა შორის.

მაგრამ ეს ტანი მხოლოდ პორიზონტალურად ანუ კარიბჭიდან საკურთხევლისაკენ რაღაც დალაგებული, არამედ დალაგებულია ვერტიკალურადაც, დაბლიდან მაღლა. თუ ჩვენ გუმბათის ქვეშ დავდგებით, დაბლა სვეტებზე ვნახავთ ერთ წყება ფრესკებს. შემდეგ მათ მოსდევს მეორე ზოლი, მეორე წყება ფრესკებისა. ისინი ზშირად საგანგებო ხაზებითაა ერთმანეთისაგან გამოყოფილი. და ასე წყება-წყებად აღის ფრესკები გუმბათისაკენ, რომლიდანაც ქრისტეს სახე დაგვუჩრებს. იგი ყველა ცაზე მაღლა, დაბლა შრეები II ცის შეესაბამება. თუმცა შეიძლება ისიც მოხდეს, რომ გუმბათამდე არ იყოს წარმოდგენილი ყველა საფერტი. ანუ ყველა ცა. მაშინ შესაბამის ფრესკებს საღმ გვირდით კედელზე გადაიტანდნენ. როგორც ვთქვით, რაც უფრო სახელოვანია პიროვნება, მით უფრო მაღლა, ან მით უფრო სიღრმეში, საკურთხევლის სიახლოვეს ხატავდნენ. მაგრამ ყველა ცის გამოსახულებებს მთლიანად წარმოვიდეთ, თუკი ერთმანეთთან შევერთებთ ვერტიკალურ და პორიზონტალურ შრეებს. ისინი ერთმანეთს შეავსებენ და ყველა ცასა და მათ ყველა ბინადარს მთლიანობაში წარმოგვიდგენენ. ცათა მიღმა დარჩება საკურთხევლის თალისა და გუმბათის გამოსახულებანი, რომლებიც შეიძლება ერთმანეთს დაემთხვეს ან არადა, ერთმანეთს შეერწყვას. გაერთიანდნენ ფრესკები და გაერთიანდნენ ცანი. ცანი დადაკდნენ საფერტიებად. და ერთიანი დიდი ტაძარი გვადიქცა ზედალმავალი მშვენიერების იერარქიად. თვით პორიზონტალური წყებასაც ზეცისკენ მიმართული აღმოჩნდა. თითქოს ამაღლდა პორიზონტიცის გუმბათისაკენ. მუარ, მდუმარე ტაძარში ოცნებათა სწრაფვანი აღიჭრის. ოცნება მიისწრაფვის დაბალი მშვენიერებიდან მაღალი, უკიდვანო ამაღლებულობისკენ.

დაბლაშედაზე „ცებზე“ ქართველი წმინდანებია, ამის შემდეგ მსოფლიო წმინდანები, მერე ევლისის მამანი, გამოჩინული წმინდანები, წმინდა მხედრები, მსოფლიო ევლისის დიდი მოღვაწენი, ბიბლიური მამათავარნი, მოციქულები და ღვთისმშობელი.

დაბლაშედაზე „ცებზე“ ფრესკები მოხატულნი არიან უფრო მუქი ფერებით, მაღლა სიწმინდენი მშვენიერებისა და ფერების უფრო მეტად ნათელი ხატვით. სულ ზემოთ ზოგჯერ მთლად კაშკაშა ნათელია ხოლმე — ნათლის ამგვარი ზრდა ტაძრის ქერს თითქო კიდევ უფრო ამაღლებს.

სვანეთში, სოფელ იფარაში, დგას ერთი პატარა ეკლესია. ისიც კი მოხატულია ცების იერარქიის მიხედვით. ამ მცირე ტაძრის ქერი მხატვარს ფერებით სულ მთლად გაუნათებია და ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ თითქოს აქ რაღაც დიდი სივრცე იყოს.

დაბლა შერი სიბნელეთა, მაღლა უფრო მეტი სინათლე. ყველაზე მეტი ნათელი სურათი ისედაც ნათელ გუმბათში, რომლის ზემოთ უკვე ნამდვილი ზეცაა. ტაძარს კაცის თვალთახედვა მიჰყავს სიბნელიდან სინათლისაკენ. რა არის ეს, თუ არა სინათლის საფერტი? უფრო მეტი და მეტი სინათლისაკენ საფერტიერადი ზედალმავალი?

ამაზე შეიძლება ითქვას, რომ ტაძარში სინათლის იერარქიაცაა, ანუ ნათლის იერარქიის ესთეტიკა.

დღეს ჩვენში ბევრმა იცის, რომ ბულგარეთში სოფელ ბაჩკოვში დგას ძველი ქართული ტაძარი. აქ არის პეტროწონის მონასტერი, რომელსაც დღეს ბაჩკოვს მონასტერი ეწოდება (იმიტომ, რომ ახლომდებარე სოფელს ბაჩკოვს ქვია). პეტროწონი 1088 წელს აუშენებია გრიგოლ ბაკურაიანისძეს. აქ ყველაზე ძველია სანქციის ეკლესია. იგი ორსართულიანია. დაბლა სართულია საკურთხევ სანქცი, მაღლა კარგად მოხატული ნათელი ეკლესიაა. მისი მხატვარია ქართველი კაცი იოანე ქართველიშვილი, რომელსაც ბერძნულად ივერტულუსი ეძახდნენ. ივერტულუსი საინტერესო მხატვარი ყოფილა, რაც გვიჩვენებს ფრანგმა და ბულგარელმა ხელოვნებთმცოდნეებმა (ა. გრამბარმა და ე. ბაკალოვამ), რომელთაც მისი შემოქმედება შეისწავლეს.

ეს ეკლესიაც მოხატულია ცათა საფერტიების მიხედვით. ცანი აქ პორიზონტალურადაა განლაგებული — კარებიდან საკურთხევლისაკენ. პორიზონტსაც ზომის სივრცეებში მიუყვართ, დანაწესში, კარის კედელზე. შესასვლელიდან მარჯვნივ, დახატული არიან ცნობილი ქართველი მოღვაწენი: ილიარიონ, ექვთიმე და გიორგი ათონელები. შემდეგ დალაგებულია სხვა ფრესკები. საკურთხევლის თალივ კვლავ ვედრების (ანუ დეისუსის) კომპოზიკია. დაბლა სართულზე კი განკითხვის დღის სცენები და ქტიტორთა პორტრეტები. აქ არის ფრესკა პეტროწონის დამაარსებლის გრიგოლ ბაკურაიანისძისა და მისი ძმის აბასისისა. მათ, როგორც აკაურობის ქირისუფალთ, ხელში მთავარი ტაძრის მკეტი უქირავთ. უფრო გვიანდელი ხანის, XIV საუკუნის ქტიტორი ბულგარეთის მეფე ივანე — ალექსანდრე გამოსახულია ზემოთ, ოღონდ არა თვით ტაძარში, არამედ გარეთ, კარიბჭისწინა კედელზე. ქტიტორები თითქოს იმ მთავარ ცებზე მოხედვარას ელიან, რომლებიც ეკლესიაშია მოხატული.

ყოველივე ეს რომ შემთხვევითი არაა, ამას ადასტურებს ახტალის ტაძრის მოხატულობა. იგი ძალზე მიაგავს პეტროწონს (ეს ახტალა ამჟამად სომხეთშია, სხვაა გურჯაანის ახტალა და მისი ეკლესია).

ასეთია იერარქიის ესთეტიკა ქართულ ტაძარებში.

(გვარძქელება იქნება)

კომპოზიტორ გია ყანჩელის სახელო საბჭოთა მუსიკაში დამკვირდა 70-იანი წლების დამდეგიდან, როცა შეიქმნა მისი მეორე (1970), მესამე (1973), მეოთხე (1975) სიმფონიები. რაც უფრო მეტი დრო გადის, მით უფრო დიდ ყურადღებას იპყრობს ყანჩელის სტილი, რომელიც, ერთის მხრივ, იწვევს ცხარე კამათს, ხოლო, მეორეს მხრივ, განცვიფრებისა და ალტაცების გრძნობას. თანამედროვე სიმფონიური მუსიკის თვით ყველაზე გამოცდილი მცოდნეც კი ყანჩელის სიმფონიებს, მუსიკალური სახეებისა და მეტყველების განსაკუთრებული წყობის გამო, ვერ დაალაგებს კლასიფიცირებული რუბრიკების თაროზე. კომპოზიციურ ფორმებსა და ჟანრებზე ჩამოყალიბებული წარმოდგენებისაგან განსხვავებით მისი სიმფონიები ერთნაწილიანია, მოძრაობენ ნელა და გვიანციფრებენ შინაგანი სამყაროს მრავალფეროვნებითა და სიმდიდრით. ამ მხრივ, ჩემის აზრით, ყველაზე უფრო თვალსაჩინო ქმნილებაა მიქელანჯელოს ხსოვნისადმი მიძღვნილი მეოთხე სიმფონია.

თომას მანი ამერიკელ პორტრეტისტ უილიამ ერლ სინჯერისადმი მიწერილ ბარათში აღნიშნავდა, რომ „როცა ლაპარაკია ხელოვნებაზე, მის მთლიანობაზე, მის ყოველ სახეობაზე — ფერწერა იქნება ეს თუ მუსიკა, პოეზია ან ქანდაკება — საქმე ეხება არსებითად ერთსა და იმავეს — წესრიგს, ორგანიზაციას, ფორმას, გამომსახველობას, ჰარმონიას, სიახლესა და ცხოველმყოფელობას, სიკოცხლის შეგრძნების გაძლიერებას ისეთი ბუნდოვანი მცნებით, როგორცაა, „მშვენიერება“.

მართლაც, ყოველი მნიშვნელოვანი, ენის მხრივ ახალი ნაწარმოები წარმოქმნის ხოლმე მშვენიერების საიდუმლოებაში წვდომის სურვილს, რაც გვაიძულებს ანალიტიკური საჭრეთლით მისვლას მუსიკალურ ქსოვილთან. ასეთი ანალიზის ობიექტია, პირველ რიგში, ის კანონზომიერებანი, საფუძვლად რომ უდევს „წესრიგს, ორგანიზაციას, ფორმას“.

მეოცე საუკუნის კომპოზიტორები ნოვატორული, უჩვეულო მუსიკალური სტილისა და მუსიკალური ენის სირთულეთა ახსნის მიზნით სავსებით შეგნებულად სთავაზო-

ბდნენ მსმენელებსა და თვით მუსიკოსებსაც კი თავიანთი ნაწარმოებების ანალიზს. მხედველობაში მაქვს ჩვენი დროის გამოჩენილი კომპოზიტორების ბერგის, შონბერგის, მესიანის, ლიუტოსლავსკისა და სხვა მუსიკოსების საკუთარი ნაწარმოებებისა თუ შემოქმედებითი პრინციპების ანალიზი. გ. ყანჩელი კი, რომელსაც არა აქვს ახალი სისტემის შექმნის პრეტენზია, ამჯობინებს დუმბილს,

გია ყანჩელის მეოთხე სიმფონია

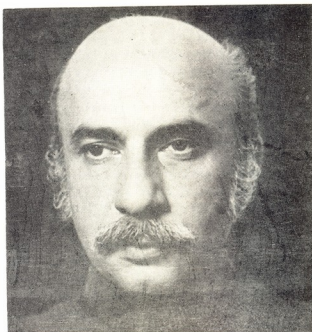
ინა ბარსოვა

მით უფრო, რომ მისი მუსიკის მაორგანიზებელი ძალა უფრო სისადავეშია, ვიდრე სირთულეში. კომპოზიტორის ასეთი პოზიცია, რა თქმა უნდა, ართულებს მისი შემოქმედების გაშიფვრას, მისი ქმნილებების განუმეორებელი ერთიანობის, მათი მაორგანიზებელი საწყისების ამოკითხვას. მიუხედავად ამისა, მაინც შევეცდები ამ ამოცანის გადაწყვეტას. რა თქმა უნდა, ჩემს მიერ შემოთავაზებული ინტერპრეტაცია არ არის გ. ყანჩელის სახეობრივი სამყაროს ამოხსნის ერთადერთი გზა, მით უფრო, რომ მისი შემოქმედებისადმი ჩემი დამოკიდებულება, შესაძლოა, სუბიექტურიც იყოს.

მეოთხე სიმფონია, ჩემი აზრით, წარმოადგენს მსოფლმხედველობით კოლიზიას. ჩვენს წინაშეა „იდეათა რომანის“ სახესხვაობა. სიმფონიის პრობლემატიკა აქტუალურია, მიუხედავად მიძღვნის რეტროსპექტულობისა. ევროპული კულტურის ერთ-ერთ უმადლეს მწვერვალთან — მიქელანჯელოს უნივერსალურ შემოქმედებასთან შეხებამ კომპოზიტორს უკარნახა თავისებურად გაე-

სათვის კომპოზიტორს არ მიუძღარა მისი სახელობითი საშუალებების უახლესი არსენალისათვის, კერძოდ, ტონალობაში ასიმბლირებული სერიისათვის, სონორული თუ ალელატორული ხერხებისათვის. ნაცვლად ამისა, გ. ყანჩელი დაადგა გამომსახველობითი საშუალებების ტრადიციული იერარქიის გადააზრების გზას. ამ გზაზე ყველაზე რადიკალური გადასინჯვა განიცადა ტრადიციული

გია ყანჩელი



აზრებინა და გადაეწყვიტა ყველა დროის უმთავრესი პრობლემა, ერთის მხრივ, პრობლემა ქმედების, ნებისყოფის, აქტიურობისა, ხოლო, მეორეს მხრივ — სიმშვიდის, შემეცნებისა.

მეოთხე სიმფონიის კონცეფციამ მოსთხოვა კომპოზიტორს ტრადიციული კონფლიქტური სიმფონიის მოდელისაგან განსხვავებული მუსიკალური საშუალებების ძებნა. მის ამოცანებს არ პასუხობდა დრამატული სიმფონიზმის ენა, სონატური ალეგროს ფორმა, თემატური და ტონალური კონტრასტები. მაგრამ საშენი მასალის მოძიების დროს, სიმფონიის თემებისა და მათი ორგანიზები-

გამომსახველობითი სისტემის პოლარულმა საყრდენებმა. ასე მაგალითად, ამ სისტემის უმთავრესი საშუალება — მელოსი და მასთან დაკავშირებული თემატური და ტონალური კონტრასტის პრინციპი მის სიმფონიაში გადავიდა მეორე პლანზე. ამ სისტემის დამხმარე საშუალებები — ფაქტურასთან გამოლიანებული დინამიკა და ტემბრი კი კომპოზიტორმა გამოიყვანა წინა ხაზზე. სწორედ მათ დაწვით როგორც მთლიანობის რეგულირების, ისე კონტრასტისა და კონფლიქტის წარმომქმნელი ფუნქცია, რასაც ადრე ასრულებდა სონატური ალეგროს თემატური ურთიერთობების რთული და მკაცრად ორგა-

ნიზებული მექანიზმი. ეს სულაც არ ნიშნავს მელიოდის მნიშვნელობის დამცირებასა და ტემპობის კულტად ქცევას. აქ ლაპარაკია მხოლოდ მუსიკალური მთლიანობის იმ მარეგულირებელი ძალების გადაზრებაზე, რომლებიც ქმნიან არა მარტო „წესრიგს, ორგანიზაციას, ფორმას“, არამედ განაპირობებენ „გამომსახველობას, პარმონიას, სიახლესა და ცხოველმყოფელობას“.

დინამიკური სიმძლავრების, კერძოდ კი ფორტისიმოსა და პიანისიმოს პერსონიფიცირება თვისებაა განსაკუთრებული კომპოზიტორული სმენადობისა, რითაც ყანჩელი უხვად არის დაჯილდოებული. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მისთვის ყველაზე მთავარი და არსებითია ისეთი ორი პოლარული სიმბოლო, როგორცაა სიჩუმე და ბგერა. ამ ანტიპოდურ სიმბოლოებს კომპოზიტორი მსოფლმხედველობით მნიშვნელობას ანიჭებს, — სიჩუმე მისთვის გამომხატველია მშვიდი, შემეცნებითი სფეროსი, ან პარმონიული მთლიანობისა, ბგერა კი ქმედი-ობის, აქტიურობისა.

მელიოდური შინაარსისაგან ერთგვარად აბსტრაგირებული პიანისიმოსა და ფორტისიმოს დაყენება სხვა გამომსახველობით საშუალებებზე მალა აღრეც უცდიათ კომპოზიტორებს. გავიხსენოთ, თუნდაც, XV-XVI საუკუნეების საგუნდო მუსიკაში უხვად გამოყენებული მრავალნაირი „ექვა“, რომლის ეფექტები მოგვიანებით შეიქრა ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც. გავიხსენოთ უკვე დამოუკიდებელი თემატიზმის მქონე პიანო და ფორტე, აღმოჩენილი ჭიოვანი გაბრიელის მიერ. მოგვიანებით იგივეს განიცდის მანჰეიმის ორკესტრის კაპელმეისტრის იომელის აღმოჩენილი კრეშენდოც, რომელიც მერე უკვე „თემად“ იქცევა როსინის უვერტიურების დასკვნით პარტიებში. დიახ, პიანო, ფორტე, კრეშენდო წარმოადგენდნენ იმდროინდელი მუსიკის ერთ-ერთ ძლიერ საშუალებას, ქმნიდნენ მელოს—დამხმარე მასალას, რომელსაც ევალუბოდა ქლერადი „ბლოკების“ ახმოვანება. ეენის კლასიკოსებმა და განსაკუთრებით ბეთჰოვენმა სათავე დაუდო დინამიკის ახალ გამომსახველობით ფუნქციას, რაც გამოწვეული იყო მუსიკალური განვითარების ლოგიკით, რიტმული ენერგიით, კონტრასტის ექსპრესიული გაგებით.

მაგრამ პიანისიმო და ფორტისიმო არასო-

დეს ისე აქტიურად არ მონაწილეობდნენ სამყაროს წარმოსახვის, მისი დასურფების პროცესში, როგორც მეოცე - სამეცნიერო სწავლისასკენლ მეთობედღში. წარმოების, ტექნიკის, მრავალნაირი ძრავების ბგერებმა და რიტმებმა, — რეაქტიული თვითმფრინავის, ავტომანქანის, ქარხნების, ტრანზისტორების ხმაურმა სამუდამოდ განდევნა ბუნებისა თუ ძველი ქალაქის ხმები, მთელი ძალით შეიქრა ადამიანის ცხოვრებაში და გადაიქცა დოპინგად, ავადმყოფობად, მისი ფსიქიკის გამაღიზიანებლად.

რატმულად თანაზომიერ ბგერას ეჩვევი, ხოლო ბგერა, რომელიც მოკლებულია ამას, გძბავეს, რადგან მოუთმენლად ელოდები მის განმეორებას. ხშირად ვაწყუდებით ბგერას, ასევე მოულოდნელად რომ წარმოიქმნება, ხანგრძლივად არის ჩართული და ირგვლივ ყველაფერს ახშობს, აგრეთვე ბგერას, ასევე მოულოდნელად რომ წყდება და უეცრად გეცმის მასში მანამდე ჩაძირული ფრაზის ნაწყვეტი... ყველაფერი ეს მონაწილეობს ყანჩელის სიმფონიაში, რომელიც შორსაა ისეთი ბგერწერისაგან, რომელსაც მხოლოდ ეფექტური გამომგონებლობა ახასიათებს. ნაცვლად ამისა, ყანჩელის სიმფონიაში ეს ბგერადი მასალა გარდაქმნილია მუსიკის ენად, გარდაქმნილია არა მარტო ფორტესა და პიანოს, კრეშენდოსა და დიმინუენდოს ანტინომიაში, არამედ და, რაც მთავარია, ზოგადადამიანურ ანტინომიაში, რის შედეგადაც ბგერა და სიჩუმე სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს.

გ. ყანჩელს არ იტაცებს გამომსახველობითი საშუალებების ახალი სისტემის გამოგონება ან უკანასკნელ ხანებში დაწინაურებული რომელიმე სისტემის მიმდევრობა. ამას მოწმობს მეოთხე სიმფონია, რომელიც ტონალურია, დაწერილია დო მაჟორში, რაც ამ მხრივ სიმპტომატურია. და მაინც, მისი მუსიკა უნდა დაბადებულიყო მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მომწიფდა სიმფონიის ის ტიპი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ინტონაციური სფეროს ფაბულური გავრცობა და გაშლა (სკრაბინი, მალერი, შოსტაკოვიჩი), ჰორიზონტალისა და ვერტიკალის უნიფიკაციის შემდეგ (მეოცე საუკუნის რიგი კომპოზიტორებისა), კვარტული და სეკუნდური აკორდების კონსტრუირების, აგრეთვე, სერიული ტექნიკის ათვისების, შონბერგისა და

ვებერის Klangfarbenmelodie-ს შემდეგ, იმის შემდეგ, რაც ცალკეული ინტერვალის როლი გააზრებულ იქნა დამოუკიდებელ „ინტონაციურ მოლეკულად“, კლასტერის ათვისების შემდეგ, მას შემდეგ, რაც სმენა შეეჩვია სიმებიანთა არატემპერირებულ მეოთხედტონიან ელერადობას (ლიუტოსლავსკი, პენდერეცკი) და შეიმეცნა სონორული ეფექტების ფასი, და ბოლოს, მას შემდეგ, რაც ორკესტრის ტემბრულ შკალაში ალექტორული ხერხებიც ჩაიწერა.

ყოველივე ეს ინახება გ. ყანჩელის შემოქმედებით სათათესოში, საიდანაც იგი იყენებს მხოლოდ იმას, რასაც შესწევს ქართული ხალხური მუსიკის ელემენტებთან შერწყმის უნარი. თუმცა ყანჩელს ზოგჯერ უსაყვედურებდნენ ეროვნული სახის ნიველირებას. ეს ტენდენციური ბრალდება გახლავთ. საქმე ისაა, რომ ევროპული მხატვრული ტრადიციების ათვისება იმთავითვე ახასიათებდა მრავალსაუკუნოვან ქართულ კულტურას, რომელიც შემოქმედებითად იყენებდა ანტიკური ეპოქიდან დღემდე შექმნილ ევროპულ მონაპოვრებს. გარდა ამისა, გ. ყანჩელის სიმფონიის „ახლისა და ცხოველმყოფელის“ შექმნაში მონაწილეობენ ევროპული მუსიკის ის საშუალებები, რომლებიც ახლსაა ქართულ ხალხურ მუსიკასთან.

სიმპტომატურია ყანჩელის დამოკიდებულება მშობლიურ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებასთან, რომლის არსენალიდან იგი ასევე ირჩევს მხოლოდ იმ საშუალებებს, რომლებიც შედიან ევროპულ ტრადიციებთან სინთეზში. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია კვარტული კილოები, სეკუნდურ-კვარტული თანხმოვანებები, დამახასიათებელი როგორც ქართული ხალხური ისე თანამედროვე ევროპული მუსიკალური აზროვნებისათვის. ეს ინტერვალური სტრუქტურა არსად არ შეიშვლდება, მიუხედავად იმისა, რომ მსჭვალავს სიმფონიის მთელ მუსიკალურ ქსოვილს. გ. ყანჩელი შეგნებულად უარყოფს შტამბად, სტერეოტიპად ქცეულ ხერხებს; როგორცაა ამ სტრუქტურათა თანხმოვანებების პარალელური მოძრაობა. მისი ძიებები ამ მხრივ გადახრილია კილოური კონსტრუირების უფრო ევროპული ტრადიციებისაკენ, კერძოდ ჰორიზონტალისა და ვერტიკალის უნიფიცირებისაკენ. აღსანიშნავია აგრეთვე ამ სინთეზის სხვა მაგალითებიც: მეოთხე

სიმფონიის ყველაზე გავრცელებულ ტურაა მელოდიური პოლიფონია დონული ბანი მელოდიითურთ, მოძრაობს პარალელური ტერციებითა და სექსტებით და სადაც ხმების რაოდენობა ხშირად იცვლება (3-4-დან ერთამდე) ფრაზის შიგნით. კადენციები და თემები ხშირად იწყება უნისონით. მელოდიურ მინამღერებს აქვთ მოკლე დიაპაზონი, მელოსისა და აკორდული თანხმოვანებების საფუძველია დიატონიკა — კლასტერების სეკუნდური quassi, რომელიც შეიცავს სამიდან შვიდ ხმამდე, თემატიზმი უმეტესწილად ეყრდნობა ხალხური მელოსის ელემენტებს და ა. შ.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სიმფონიის სახე, მისი ძირითადი თვისებები დაპროგრამებულია შესავალშივე, რომელიც შედგება ორი თანაბარმნიშვნელოვანი თემატური ელემენტისაგან — ზარების გადაძახილი და ორი სოლიერული ვიოლინოს თემა, რომლებიც იმთავითვე აძლევენ სათავეს უმდიდრეს ასოციაციებს და საფუძველს უყრიან სიმფონიის უმთავრეს ტემბრულსა და რიტმულ იდეებს, მრავალნაირ მოდიფიცირებას რომ განიცდიან სიმფონიის განვითარების მანძილზე. ეს განსაკუთრებით ითქმის ზარების შორეული გადაძახილების რიტმო-ტემბრზე, უმნიშვნელოვანეს როლს რომ ასრულებს სიმფონიის დრამატურგიაში. აქედანვე მომდინარეობენ სიმფონიის თემატური მასალის კონსტრუირებისა და განვითარების ისეთი ძირითადი ელემენტები, როგორცაა თანაზომიერი დარტყმები, რიტმული ნახაზის დაქუცმაცება, რეზულტატივეური რიტმი, რომელიც წარმოადგენს ოთხი უბრალო რიტმული ნახაზის ჯამს... შესავალი, რომელიც დაწერილია ხალხური მუსიკის სუნთქვით, მისი ყოველი ბგერა დატვირთულია კონსტრუქტიული აზრით, გამსჭვალულია იმ მარცვლებით, საიდანაც ეს შესანიშნავი სიმფონიური ნაგებობა აღმოცენდება. დიახ, ყანჩელი შესავალშივე აყალიბებს ჰამარტი სიმფონიზმის თვისებებს.

მეოთხე სიმფონიის — ამ თვისებური „იდეათა რომანის“ — პერსონაჟებისა და დრამატურგიის როგორც მთლიანობა, ისე ძაბვა მიღწეულია ბგერისა და სიჩუმის ანტინომიით, რომელსაც წარმართავს ერთბაშად და ბოლომდე ამოუცნობი „რომანისეუ-



ლი“ რეკისურა, წარმოქმნილი ორი ურთი-
ერთსაწინააღმდეგო პრინციპის შეჯახებით.
ერთი მათგანია — მუსიკალური მასალის
შეუჩრებელი, გამჭოლი მოძრაობა, რომ-
ლის არქიტექტონია, ერთის მხრივ, ფაბულურა-
ტივის სიმფონიური განვითარება, ხოლო, მე-
ორეს მხრივ, — ხალხური სიმღერების სუი-
ტური თანმიმდევრობა, რომელიც ეფინება
სიმფონიის ფაბულურ კონტურებს. მუსიკა-
ლური მასალის ამ გამჭოლ დინებას ეწინა-
აღმდეგება, ეჯახება, რთული სისტემა
რონდოსმაგვარი და სიმღერა-მონამღერების
ტიპის რეფრენებისა, რომლებიც ასრულე-
ბენ სიმფონიური ფორმის რეპრიზის როლს.

სიმფონიის გამჭოლ, ფაბულურ სფეროში
მოქმედებენ ძალები, რომლებიც, პირობი-
თად რომ ვთქვათ, ქმნიან მუსიკალური თხრო-
ბის სუბიექტურსა და ობიექტურ პლანებს.
ამათგან სუბიექტური პლანი დევს ავტორი-
სეული ცნობიერების სიბრტყეში, სადაც იშ-
ლბა დაძაბული ინტელექტუალური დრამა,
რომელშიც ვითარდება არჩევანის, კრეატი-
ვის სიტუაცია. ამ სიტუაციაში მოქცე-
ულ მუსიკალურ სახეებში პერსონიფიკირე-
ბულ, ფორტისიმოსა და პიანისიმოს დინა-
მიკასთან დაკავშირებულ იდეებსა და სიმბო-
ლოებს პირობითად ვუწოდოთ Pro და Contra.

მუსიკალური თხრობის ობიექტური პლა-
ნი წარმოგვიდგება როგორც ამოუწურავი
ცხოვრებისეული სუბსტანცია, რომელსაც
განასახიერებს ხალხური მუსიკის მსგავსი მე-
ლოსი, სულ ერთთავად რომ განიცდის განახ-
ლებას, მაგრამ მაინც ინარჩუნებს თავის არსს.
ეს მელოსი თანაარსებობს Pro და Contra-ს
თემატიზმთან და ქმნის ინტელექტუალური
დრამის წილს. მუსიკალური ქმედების დროს
ეს უცვლელი ობიექტური ემოციური სფერო
წარმოგვიდგება როგორც ნავთსაყუდელი მა-
ძიებელი სულისა. მასში თავიდანვე, ჯერ
კიდევ სიმფონიის დასაწყისში, გამოყოფილია
შინაგანად მნიშვნელოვანი და მყარი მუსი-
კალური სახე, ანუ ის მესამე ძალა, რომელ-
მაც უნდა გადაწყვიტოს შინაგანი ბრძოლის
ბედი. მას პირობითად ვუწოდოთ საწყის-
თა სათავე. იგი ობიექტური პლანის საფუძ-
ველია მუსიკალურ-სტრუქტურული თვალ-
საზრისითაც.

რაც შეეხება სიმფონიის სუბიექტურ სამ-
ყაროსთან დაკავშირებულ თემატიზმს, იგი
იბადება არაინდივიდუალიზებული, ცვალებ-

ბადი მელოდიური ნაკადიდან, სიღრმეც თან-
დათან გამოიკვეთება ორი თემის ნაწილებში.
პირველი თემის ფაქტურას ახასიათებს პარ-
მონიული წყობა, იგი უახლოვდება ხან ქო-
რალს, ხან პოპოფონურ მინამღერს, მეორე
თემა უახლოვდება ზარების გადაძახილთა
სფეროს. ეს თემები ერთმანეთს ენათესავე-
ბიან ხალხური წყობით (ორივე ეყრდნობ
ხალხურ სამზმოვანებს — ბურღონული ბა-
ნის ფონზე მოძრაობენ პარალელური ტერ-
ციები).

სიმფონიური კოლიზიის ძირითადი ძა-
ლები Pro და Contra არ ექვემდებარებიან
საათობრივ — ემოციურ კლასიფიცირებას.
მაიხც რა არის არსებითი მუსიკაში Pro
ან მუსიკაში Contra? რომელი მათგანი
განასახიერებს ბგერას, რომელი სიჩუმეს?
მწელია ამის დაზუსტება. დარწმუნებით ვერც
იმას ვიტყვი, რომელი მათგანი ასრულებს
ამ ანტიპოზიაში მაღალხეობრივ მიზანს —
იმპულსური ენერგია, თუ შინაგანი თვით-
ჩაღრმავება, ვინაიდან ყანჩელის მუსიკაში
არც ერთი და არც მეორე არ აღიშნება ჩვენ-
თვის ცნობილი სემანტიკური ნიშნებით, მით
უფრო, რომ სიმფონიის დრამატურგიულ
გაშლასთან ერთად ეს ორივე ხაზი თანდათან
ქრება, უჩინარდება.

აქ დასაშვებია ისეთი კონცეფცია, რომლის
მიხედვითაც Contra შეიძლება განასახიე-
რებდეს სიმწიფის, შემეცნების სფეროს.
მაგრამ ასევე დასაშვებია მეორე კონცეფცი-
აც, რომლის მიხედვითაც ამოება ყოფისა
შეიძლება გადაილახოს შინაგანი სამყაროს
ქმედითი ძალების მეშვეობით. ასეა თუ ისე
Pro და Contra არ ექვემდებარებიან დადები-
თობისა და უარყოფითობის მცნებებს.

ახლა იავე მივებრუნდეთ ფორტისიმოს
სფეროს, რომლის მრავალფეროვან ინტო-
ნაციურ საყრდენებს შორის მნიშვნელოვან
როლს თამაშობს კლასიკური წარმომოხის
უმარტივესი უნისონი, რითაც იწყება ხოლმე
მთავარი პარტიები თუ შესავლები სონატუ-
რი ალფეროსი. მაგრამ მათგან განსხვავებით
გ. ყანჩელი უნისონში აქსოვს ღრმა აზრს —
მინიშნებას ფატუმზე. პირველივე გამოჩენის-
თანავე ყანჩელისეული უნისონები აცოცხ-
ლებენ ჩვენს წარმოდგენაში დამკვიდრებულ
იმ სემანტიკურ ნიშნებს, რომლებიც ყუ-
რადლებისაკენ მოგვიწოდებენ, რასაც უშუ-
ალოდ მოსდევს კონტრასტული მელოდიური



ნაგებობა პიანოსი. ამასთან ერთად, ყანჩელის განუმეორებელ უნისონებს ახასიათებთ უცნაური ორაზროვნება — უნისონის თანდათანობითი ქრობის გახანგრძლივებული პროცესი წარმოქმნის დროის დინების შეჩერების შთაბეჭდილებას, რაც წარმოადგენს გ. ყანჩელის შესანიშნავ მონაპოვარს.

რაც შეეხება პიანისიმოს სფეროს, მისი დინამიკისაგან განუყოფელი სიმფონიის მელოსი, თუმცა კომპოზიტორს მელოსის როლი ძალზე თავისებურად აქვს გააზრებული. ასე მაგალითად, ექსპოზიციის დროს განცვიფრებას იწვევს ის სტიქიური თავისუფლება, რომლითაც მელოსი იღვრება tutti-ის იმპულსებიდან, მაგრამ ასევე განსაკვივრებელია მელოსის გაუჩინარება, გაქრობა ხანგრძლივსა და ჩუმი აკორდებში. საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს მელოსის ყლერადი ზედაპირიც, რომელიც შეუწყვეტელ ცვალებადობას განიცდის რალაც უჩინარი გარეგანი ძალის ზემოქმედებით. სიმებიანთა ტემბრი ირხევა ხან ჩუმი პულსაციისაგან, ხან უეცრად წამოჭრილი ფიგურაციებისაგან. ეს აკორდები თითქოს ისმენენ და თან პასუხობენ ჩვენამდე მოუღწევველ შორეულ ხმებს, რეაგირებენ უხილავ იმპულსებზე და ამით წარმოქმნიან „მოქმედი მელოსის“ პატარა პატარა კუნძულებს. ასე იქმნება შთაბეჭდილება იმ „სმენადქცეული სიმშვიდისა“, რომელიც ასევე გ. ყანჩელის შესანიშნავ მონაპოვარს წარმოადგენს.

ფეთქებადი უნისონები, შეჩერებული დროის შეგრძნება, რხევადი მელოსის შინაგანი ძალა წარმოქმნის იმ საკვირველ ზემოქმედებას, რომლის ტყვეობაში კომპოზიტორი ამყოფებს მეოთხე სიმფონიის მსმენელს.

სიმფონიის სამი თემატური ხაზი (ერთი დაკავშირებული ფორტისიმოს, ორი — პიანისიმოს სფეროსთან) განიცდის დაძაბულ განვითარებას, ეწინააღმდეგება ერთმანეთს. ამ ბრძოლას Pro და Contra-ს იღვა რევისორობს. სიმფონიური დრამატურგიის უნიკალობა იმაში მდგომარეობს, რომ სახეობრივი განვითარების კულმინაციურ მომენტში თემატიზმის სემანტიკური ნიშნები და სიმძლავრეები უპირისპირდებიან ერთმანეთს.

უკვე ტრადიციად ქცეული ფაბულურ-თემატური საწყისების შევჯარება (მაღერი, შოსტაკოვიჩი) წარმოქმნის კონფლიქტური დრამატურგიის სიღრმისეულ პლასტს, რომ-

ლის ზედაპირზე გამოსულია ინტონირებული ფორტისიმო-პიანისიმოსი თავისი მრავალფეროვანი სახეობრივი სიმბოლიკით. კულმინაციამდე თვითეული თემატური ხაზი გაივლის რთულ გზას. პიანისიმოს სფეროდან მიმდინარე ორივე ხაზი ვითარდება ხან როგორც ობიექტური პლანი წარმოქმნილი მელოდიური შენაცვლებებით, ხან როგორც სუბიექტური პლანი, აღბეჭდილი მეტრორითული ვარიანტულობით.

ამასთან ერთად, საგრძნობლად იზრდება ფორტისიმოს სფეროში თავმოყრილი მოტივებისა და თემების იმპულსური ენერჯიაც, რომელიც თანდათან იმსკვალება დრამატული დაძაბულობით. შეუჩერებლად იზრდება ამ სახეთა წყობა, პარამონიული დაძაბულობა, ყანჩულ-ასოციაციური დატვირთვა. ფორტისიმოს სფეროდან წარმოქმნილი ეს ხაზი, სათავეს რომ იღებს გაბმული უნისონებიდან და აკორდებიდან გზადაგზა მიდირდება რიტმიზებული აკორდიკით და აღწევს კულმინაციურ ზონაში აღმართულ ორ მწვერვალს. ერთ-ერთია — ფრაგმენტი დემონური ვალსისა, მეორე — აკორდების ჯგუფი ლითონის ინსტრუმენტებში. ეს მეორე მწვერვალი წარმოადგენს პიანისიმოს სფეროდან ქორალური თემის მოდიფიცირებას, მისი მწუხარე — საზეიმო ხმოვანება ჩაიკოვსკისა და რახმანინოვის სიმფონიურ კულმინაციებს მოგვაგონებს...

რა ხდება უშუალოდ კულმინაციურ ზონაში? სიმფონიის ეს უმნიშვნელოვანესი კვანძი წარმოქმნის სამნაწილიან ნაგებობას, სადაც მიმდინარეობს თემატური „პერსონაჟების“ ბრძოლა. აქ ყანჩელი შეგნებულად უარყოფს კონფლიქტური დრამატურგიის ისეთ მნიშვნელოვან ტრადიციულ ხერხს, როგორცაა მოკლე, კონცენტრირებული თემატური ელემენტების მუშაობა (მათი გამოყოფა, დანაწევრება, ახლადწარმოქმნილი ინტონაციების შეპირისპირება). ნაცვლად ამისა, კომპოზიტორი ახდენს მანიპულრებას მთლიანი თემებით. იმიტაციური პოლიფონია ადგილს უთმობს კონტრასტულ პოლიფონიას. მაგრამ განვითარების არც ეს საკმაოდ აპრობირებული ხერხი განაპირობებს კულმინაციის განუმეორებლობას. საქმე ისაა, რომ ერთპიროვნული კონტრასტის წარმოსაქმნელად კომპოზიტორმა გააერთიანა რამდენიმე ძლიერმოქმედი საშუალება მეოცე

საუკუნის სიმფონიური არსენალიდან, რის საფუძველზე შექმნა უჩვეულო დრამატული ეფექტი. კერძოდ კი, მთლიანი თემის სხვადასხვა ელემენტის ტრანსფორმაციები (კილო-პარმონიული, ტემბრული, დინამიკური) დაადო პოლიტონალურსა და პოლიდინამიზმის საშუალებებს. ამ ერთიანობამ წარმოქმნა საორკესტრო პოლიფონიის სტერეოფონური ეფექტი, რომელიც კომპოზიტორმა ჩააყენა დრამატურგიის სამსახურში.

მაგრამ ბოლომდე არც ზემოთქმული ხსნის კულმინაციის მხატვრული ზემოქმედების მიზეზებს. ჩემის აზრით, ესოდენ საინტერესო ინტონაციური ინტრიგის განვითარებაზე, ნებისთი თუ უნებლიეთ, ზემოქმედებს ხედვითი და სმენითი აღქმის ის გამოცდილება, რომელიც წარმოიშვა მეოცე საუკუნეში. მხედველობაში მაქვს კინოს დრამატურგია, რომელმაც წამოქმნა მასალის დაძაბული განვითარების ისეთი სპეციფიკური ხერხი, როგორცაა პარალელური მონტაჟი, რომლის მთავარი ამოცანაა აზრობრივი და დროისმიერი კავშირების გართულება ცალკეულ ეპიზოდებსა თუ მონაკვეთებს შორის. ყანჩელს უყურადღებოდ არ დაუტოვებია არც მონტაჟის ცალკეული ხერხები, კერძოდ წაფენა. დასაშვებია ისიც, რომ ბგერით სფეროზე გარკვეული ზემოქმედება მოახდინა მრავალტალღოვანი რადიომიმღების ფენომენმაც, კერძოდ კი ეთერში შეუწყვეტელი ხმოვანი ტალღების „ფართულმა პოლიფონიამ“, რომელიც არსებობს ჩვენი აღქმის მიღმა და უმაღლვე რეალიზდება, როგორც კი ჩავრთავთ რადიომიმღების დილაკს.

სიმფონიურმა თემებმა ზენიტს მიაღწიეს კულმინაციურ კოლოზიაში. ინტონაციური ძალების უკიდურესი დაძაბვის შემდეგ, გამოხატულება რომ ჰპოვეს პოლარული თემების ტემბრულ-დინამიკურ შეპირისპირებაში, იწყება ფორტისიმოს მოტივებში ზორცმესხმული ცხოვრებისეული ენერჯის უაქტიუვა, მისი განლევა. ფორტისიმოს ზაზი გადადის პიანისიმოს სფეროში, სადაც მისი მელოსი თანდათანობით ქრობის მიუხედავად მაინც არ ჰკარგავს თავის არსს — მუდმივი ცვალებადობის უნარს. ნელ-ნელა უჩინარდება პიანისიმოს თემატური ზაზიც, ისმის მხოლოდ დისკრეტული სტრუქტურის მთლიანობას მოკლებული მისი ტემბრების (ჩე-

ლესტა, ზანზალაკები, არფა) შორეული მოძახილი.

სიმფონია მთავრდება შესავალმხატვრული იმ მუსიკით, მესამე ძალა — საწყისთა სათავე რომ ვუწოდეთ და ზარების ჩუმი რეკვით, რომლის ფონზე ისმის სოლირებული ვიოლინოს ხმა.

სიმფონიური ფორმის ინდივიდუალობა წარმოქმნის ინსტრუმენტული თემების, ინტონაციური ფაზულის შეუწყვეტელი, გამჭოლი განვითარება და რონდოს მაგვარი რეფრენების რთული ქსოვილი. ამ მრავალფეროვანი და ურთიერთსაწინააღმდეგო საკომპოზიტორო პრინციპების ურთიერთქმედება ერთგვარად ართულებს ფორმის აღქმას. შესაძლოა, ვინმემ ეს ახსნას სტრუქტურული სიკბადის უკმარისობით, მაგრამ ფორმის შენიღბვა ავტორის უფლებებში უდის, მით უფრო მაშინ, როცა მუსიკალური ორგანიზაცია ნაწარმოების სახეობრივ-ემოციური შინაარსის გამოხატვას ემსახურება.

მეოთხე სიმფონიის კომპოზიციური პრინციპების მრავალგვაროვნებით გ. ყანჩელი აღწევს თავის მიზანს — გვაძლევს შეუწყვეტელი დაძაბულობით ვადვენით თვალყური ბგერების სამყაროს, უჩვეულო პარმონიული და ტემბრული შენაცვლებების ცვალებად რაჟურსებს. დიახ, გ. ყანჩელის მუსიკის განუმეორებელ არსს, მის განსაცვიფრებელ გამომსახველობასა და სიახლეს სათავე უდევს კოლორისტულ ბგერწერაში, კოლორისტულ ეფექტებში, რომლებიც მსკვალავენ თემატიზმს და ერთდროულად განაპირობებენ მის უწყვეტ გაშლასა და წყვეტილ განვითარებას. ტონალური და ტემბრული შენაცვლებებისა თუ კონტრასტების საშუალებით იქმნება სხვადასხვა კლრადი სიბრტყეები, ამ სიბრტყეების „ჩართვის“, „გამორთვის“, „დაშრეების“ ეფექტები, „კადრ-მიღმა“ განვითარების შთაბეჭდილება.

ყოველივე ეს სრულიად ცვლის დროის შეგრძნებას, რომელიც ხან უცნაურად ნელდება, თითქოს ჩერდებაო, ხან უჩვეულოდ მძაფრდება, მრავალგანზომილებიანი ხდება.

სიმფონია — „წმინდა მუსიკის“ ის ერთადერთი სფეროა, რომელიც იზიდავს გ. ყანჩელს. ამ სფეროში მან აირჩია ყველაზე რთული გზა — გზა დიდი პლანის კონცეციური სიმფონიისა. ამ გზაზე ყანჩელი ეძებს კონტაქტს მომიჯნავე ხელოვნების დარგებ-

თან და მუსიკაში მათი მხატვრული ხერხების
სიმბოლოებას ახდენს. მეოთხე სიმფონიას
ემჩნევა, რომ მისი საკომპოზიტორო რესურ-
სები სათავეს იღებენ თეატრალური დრამა-
ტურგიიდან, რომანისეული ფაბულიდან, კომ-
პოზიტორმა მიაგნო მასალის ახალ, კინოს-
თან ახლოს მყოფ დრამატურგიულ ორგანი-
ზაციასაც.

თემების მთლიანობა და განსაკუთრებით
ანტირომია ფორტისიზო-პიანისიზო, მუსიკა-
ლური კონცეფციის ეს ორი საყრდენი, სიმ-
ფონიური ძაბვის სათავეა. ამ კონცეფციის
დაძაბული კონფლიქტურობა გადაწყვეტას
პოლოზს სიმფონიის შედეგში, სადაც გა-
ტარებულია თემატურ პირველწყაროსთან
დაბრუნების იდეა. მაგრამ „დაბრუნებას“ ახ-
ლავს ასოციაციების იმდენად ფართო წრე,
რომ ძნელდება მათი მთლიანობაში ამოც-
ნობა. უბრუნდები თავის თავს, უბრუნდები
საწყისთა სათავეს და ა. შ. მაგრამ დაბრუნე-
ბა გარდუვალია, უბრუნდები მას შემდეგ,
რაც შეიმეცნე რაღაც მნიშვნელოვანი, იქე-
ცი იმ სხვად, რომელიც წმიდად იცავს ამ
ბრძოლაში მოპოვებულ სულისმიერ ფასე-
ულობებს. დაბრუნების იდეა განასახიერებს
ეს სინთეზსაც, ურომლისოდაც სიმფონიის
გერით სამყაროში ვერ გაიხსნებოდა „სიახ-
ლისთა და ცხოველმყოფელობის“ არსი, ვერ
დამკვიდრდებოდა „პარმონია“, ვერ გამა-
ფრდებოდა ცხოვრების შეგარძნება ისეთი
ბუნდოვანი სიტყვით, როგორცაა „მშვენი-
ერება“. ღიახ, საქმე გვაქვს უაღრესად
მთლიან, საფუძვლიანად განცდილ მსოფლ-
მხედველობასთან. არანაკლებ მნიშვნელოვა-
ნია ისიც, რომ გ. ყანჭელის სიმფონია წარ-
მოადგენს ეროვნული და ევროპული კულ-
ტურების ურთიერთზემოქმედების, მათი
ორგანული სინთეზის იშვიათ ნიმუშსაც.
მაგრამ ეს ჩანალი, რთული სისადავით აღ-
ბეჭდილი ბგერითი სამყარო ერთბაშად როდი
წარმოიშვა. კომპოზიტორი აყალიბებდა მას
სიმფონიიდან სიმფონიამდე. მეოთხე სიმფონია
ქმნის გარდატეხის მომენტს, საიდანაც იბა-
დება ახალი სისადავე, გამომსახველობითი სა-
შუალებების ასკეტური სიმკაცრე, რომლის
ფონზე სიმფონიური კოლიზია განსაკუთრე-
ბულ სიმწვავეს აღწევს.

გ. ყანჭელი დაუცხრომელი სულის ხელო-
ვანია, დღენიდავ ეძიებს და ყოველთვის მი-
ჩაქვეულია მშობლიურ მიწასთან.

ფელარიკო ფელინი

თქვენ გახსოვთ ტოტო?*

წინ მიდევს კლოუნის მრავალრიცხოვან
განმარტებათა შორის ერთ-ერთი, რომელიც
ამ სიტყვას მისცა ჩემმა თანამემამულემ ალ-
ფრედო პანცინიმ „თანამედროვე განმარტე-
ბით ლექსიკონში“: „Clown“ — ინგლ. მი-
რითადი მნიშვნელობა: „სოფლელი, უხეში,
სასაცილო“. შემდეგ კლოუნი უწოდეს ადა-
მიანს, რომელიც თავისი უაზრო გამოხატო-
ბით აცინებს ხალხს. ტერმინი „კლოუნი“
ჩვენებური „ჯამბაზის“ ტოლფასია“.

მაგრამ სამწუხაროა, რომ აქაც ავტორი გა-
პოყოფს უცხო სიტყვას, რომელიც თითქოს
და აკეთილშობილებს თავად ცნებას: „ჯამბა-
ზი“ გამოდის ბაზრობებზე და საერთოდ, ღია
ციხს ქვეშ, კლოუნი კი — ცირკსა და ესტრა-
დაზე. კარგი აკრობატიკი „კლოუნი“ და ე. ი.
თითქმის არტისტი. ჯამბაზთან გაიგივება მის-
თვის შეურაცხყოფელი იქნება. გადატანითი
მნიშვნელობით სიტყვა „კლოუნი“ ასევე გარ-
კვეული უპირატესობის შემცველია...“

მაშ ასე, კლოუნი ატარებს ნიშნებს ფან-
ტასტიკური არსებისა, რომელიც წარმოაჩენს
ადამიანის პიროვნების ირაციონალურ მხარეა,
მის ინტინქტურ საწყისს და ზემოდან დამყა-

* ნაწყვეტები წიგნიდან „ფილის შექნა“.

რებულო წესების წინააღმდეგ ამბოხებისა და პროტესტის იმ მცირე ნაწილს, რომელიც ყოველ ჩვენგანშია. კლოუნი ადამიანის კარიკატურაა, ხაზს რომ უსვამს იმ თვისებებს, რომლებიც ანათესავენ მას ცხოველთან და ბავშვთან, იმასთან, ვინც იცინის და იმასთან, ვისაც იცინიან. იგი სარკეა, რომელშიც ადამიანი თავის გროტესკულ, დამახინჯებულ გამოსახულებას ხედავს. კლოუნი ნამდვილი ჩრდილია. იგი აზრს და ყოველთვის იქნება. ეს იგივეა, შენ თავს რომ ჰკითხო: „ჩრდილი მოკვდა? შეიძლება, რომ ჩრდილი მოკვდეს?“

ჩრდილს რომ ბოლო მოუღო, საჭიროა მზე, რომელიც ზედ თავზე გადავს: მაშინ ჩრდილი გაქრება. ამგვარად, ყოველმხრივ განათლებულ ადამიანს უქრება კარიკატურული, სასაცილო, მახინჯი ნიშნები. ესოდენ სრულყოფილ არსებასთან კლოუნს — ამ მრუდ ჩრდილს — ხელი არა აქვს. რაღა თქმა უნდა, კლოუნი არ გაქრება. უბრალოდ მოხდება მისი ასიმულირება. ერთი სიტყვით, ყოველივე ირაციონალური, ბავშვური, ინსტინქტური აღარ გარდატყდება მის დამამახინჯებელ მზერაში.

განა წმინდა ფრანცისკი თავის თავს ღვთის მასხარას არ უწოდებდა? ლაო-ძი კი ამბობდა: „თუკი სიცოცხლე მიანიჭე რაიმე აზრს, დასცინე კიდევ მას“.

როდესაც ვამბობ: კლოუნი, მხედველობაში მყავს მწითური. ხომ არსებობს კლოუნის ორი სახეობა — თეთრი კლოუნი და მწითური, პირველი — ესაა თავად სინატიფე, გრაცია, ჰარმონია, გონება, ჯანსაღი აზრი, რასაც ზოგიერთი მორალიზატორი იდეალურ, სწორუბოვარ, უდავოდ ღვთაებრივ თვისებად თვლის. და აი, აქ თავს იჩენს ამ თვისების ნეგატიური ასპექტი, ვინაიდან თეთრი კლოუნი იქცევა ღელის, მამის, მასწავლებლის, მშვენიერებსა და საერთოდ, იმის განსახიერებად, „რისი კეთებაც გემართებს“. მწითური უთუოდ მოიზიბლებოდა ამ სრულყოფილებით, ასე დაჟინებით რომ არ მიუთითებდნენ ამ თვისებაზე იგი ხედავს, რომ paillette-ს! მაკდულად ბრწყინავენ, მაგრამ ქედმაღლობა, რომლითაც მათ წარმოადგენენ, მიუწევდომელს ხდის მისთვის ამ ნივთს.

მწითური, რომელიც შეიძლება ბავშვს შევადაროთ, ამბოხდება ამგვარი სრულყოფილების წინააღმდეგ; იგი თვრება, მიწაზე გორავს და მარადიული ამბოხებისაკენ მოუწოდებს.

ერთი სიტყვით, ჩვენს წინაშე პირველი გონების კულტსა (ძალით თავსმოკვეთული ესთეტიზმისაკენ რომ მიისწრაფვოდა) ინსტინქტის, ინსტინქტის თავისუფლებას შორის.

თეთრი კლოუნი და მწითური — ესაა მასწავლებელი და მოწაფე, ღედა და თავხედი ბავშვი, ან სულაც ანგელოზი ცეცხლოვან მახვილით და ცოდვილი.

ერთი სიტყვით, ისინი წარმოადგენენ ადამიანის ორ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას — ლტოლვას ამაღლებულისაკენ და ლტოლვას მდაბლისაკენ, რომლებიც ერთმანეთისაგან განცალკევებით არსებობენ.

სიმწარის ის შერატება, რომელიც გვებადება თეთრ კლოუნსა და მწითურს შორის მუდმივი ომის დროს, აღმოცენდება არა მუსიკიდან ან რაიმე ამის მსგავსიდან, არამედ ჩვენთვის ესოდენ ნათელი ფაქტიდან, რომ არ ძალგვიძს ამ ორი ფიგურის შერეება. რაც უფრო დაახლოვებ მწითურს ვიოლინოზე დაკვრას, მით უფრო დაიწყებს იგი მაიმუნობას თავისი ტრომბონით.

რა მშვენიერი ალფეგორიაა აღზრდისა, რომელიც ემყარება იდეალებულ, აბსტრაქტულ წარმოდგენას ცხოვრებაზე. განა ამასვე არ ამბობს ლაო-ძი: „თუკი სიცოცხლე მიანიჭე რაიმე აზრს (თეთრი კლოუნი), დასცინე კიდევ მას (მწითური)“.

აქ ურიგო არ იქნებოდა მოგვეყვანა მაგალითად ჰარმონიის ჩინური ხალხური სიმბოლოები: ინი-იანი, ანუ ყინვა-მზე, მამაკაცი-ქალი, ერთი სიტყვით, ყველა ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისი; შეიძლებოდა გვესაუბრა ჰეგელსა და დიალექტიკაზე და დაგვემატებინა, რომ მწითური ეს ის ფიგურაა, რომელიც შეიძლება მივაკუთვნოთ ლუმპენ-პროლეტარიატს, სასწაულთა ეზოსს; მწითურები — ქანცაწყვეტილები, ხეობრები, განკიცხულები არიან. მათ აქვთ უნარი ატეხონ ბუნტი, მაგრამ ვერ მოახდენენ რევოლუციას. ხალხი ყოველთვის ნდობით უქექრდა მათ, ალბათ იმიტომ, რომ თავისი ბედკრულობის გამო დიდი ხანია შეეფუა ყოველივე საშინელს.

ფრატელნიმ საციროკო წარმოდგენაში შემოიყვანა მესამე კლოუნი (ე. წ. le contre-pitre): იგი გავდა მწითურს, მაგრამ ისეთ მწითურს, რომელიც მორიგდა თავის პატრონთან. ეს იყო მათხოვარი, რომელიც მოწყალეობას ელოდა, უსაქმური დამსმენი, რომელიც ცდილობს არც მწეადი დასწვას და არც



კადრი ფილმიდან
„კანონი კანონია“

შამფური და ხელისუფალთა სამყაროსა და გაიძვერათა სამყაროს შორის იმყოფება.

სინამდვილეში თეთრი კლოუნები (გარდა ფრანსუა ფრატელინისა — ამ ჰაეროვანი, გრაციოზული, დახვეწილი თეთრი კლოუნისა, რომელსაც არ შესწევდა უხეშობა და სისასტიკე სუსტის მიმართ) მკაცრი ადამიანები იყვნენ. ამბობენ, რომ სახელგანთქმული თეთრი კლოუნი ანტონე თავის მწითურს — ბების არენის გარეთ სიტყვის ღირსადაც არ თვლიდა. პერსონაჟი თავის დაღს ასვამდა ადამიანს. და პირიქით, „Le clown blanc doit être mauvais.“³ — ასეთია თამაშის წესი. თეთრი კლოუნი არის კაცი, რომელიც სილებს აწინის. თეთრი კლოუნის მარტო გარეგნობაც კი მოწმობს, რომ იგი არაჩვეულებრივია, მდიდარი და ყოვლისშემძლეა. მოჩვენებასავით თეთრ სახეზე ამპარტავენული გამომეტყველება შეყინვია, პირი მოხატული აქვს სასტიკი, უსიამო, ცივი სწორი ხაზით; თეთრი კლოუნები მუდამ ექიშპებიან ერთმანეთს, ყველაზე მდიდრული კონსტიუმებით ტრაბახობენ (ე. წ. კოსტიუმების ომი). საყოველთაოდ ცნობილ თეთრ კლოუნს ტეოდორს იმდენი

კოსტიუმი ჰქონდა, რამდენი დღეცაა წელიწადში.

მწითური კი პირიქით, წარმოდგენილია მხოლოდ ერთი ტიპით, რომელიც არ იცვლის და არც შეუძლია, რომ გამოიცვალოს სამოსელი, — იგი ხომ clochard-ია⁴, ბავშვია, მაწანწალაა და ა. შ.

ბურჟუაზიული ოჯახი თეთრი კლოუნების კავშირია, ბავშვს კი მწითურის ადგილი აქვს მიჩენილი. დედა ამბობს: „არ გააკეთო ესა და ის...“ მოიპატიეებენ მეზობლებს და უბრძანებენ ბავშვს წაიკითხოს ლექსი („აჩვენე ბიძიას და დეიდას, რაც იცი...“ ტიპიური საციკო სიტუაციაა). ბავშვებს ეშინიათ თეთრი კლოუნისა იმიტომ, რომ იგი დამორგუნველი ძალის განსახიერებაა.

და პირიქით, ბავშვი უმალ აიგივეს თავის თავს მწითურთან — და მით უფრო, რაც უფრო ცუდად ეპყრობიან ამ ბატისა და ლეკვის მსგავს არსებას, რომელიც ამსხვრევს თევშებს, გორაობს იატაკზე, კასრიდან წყალს ვიდაცას პირდაპირ სახეში შეახსამს, ერთი სიტყვით, აკეთებს ყველაფერს, რისი გაკეთებაც ასე სურს ბავშვს და, რასაც თეთრი კლო-



უნები — უფროსები, დეიდები — უკრძალავენ.

მსახიობის ტიპი, რომელიც მუდამ მატყვევებს და აღმაფრთოვანებს და რომელსაც ყოველთვის უპირატესობას ვანიჭებ, არის მსახიობი-კლოუნი. კლოუნის ნიჭი, რომელიც ჩვეულებრივ, მსახიობებში, ღმერთმა უწყის რა კომპლექსის გამო, იწვევს უნდობლობის გრძნობას, მე მსახიობის ყველაზე ძვირფას თვისებად მიმაჩნია. ალბათ, ეს ბევრჯერ მითქვამს, მაგრამ კიდევ მინდა გავიმეორო: ეს ნიჭი მე მიმაჩნია აქტიორული ტემპერამენტის ყველაზე დახვეწილ და უშუალო გამოვლინებად.

თქვენ გახსოვთ ტოტო? რა საოცარი, რა ამოუჩინო მივლენაა! დიდი ხნის წინ, პირველად რომ ვნახე ტოტო, არაფერი ვიცოდი მის შესახებ. არც არაფერი მსმენოდა. უკვე იგრძნობოდა ომის სიახლოვე, მე კი, ქარაფშუტა ახალგაზრდა, ვტკბებოდი ქალაქით, რომელიც, ჩასაბნელებლად ლურჯად შეღებილი ლამპების შუქზე, იდუმალებით იყო სავსე.

ერთხელ ფოსტის უკან მდებარე კინოთეატრში ამოვყავი თავი. ფილმის შემდეგ იქ საესტრადო კონცერტს მართავდნენ. მე იქ, ბუნებრივია, შემიტყუა უზარმაზარმა აფრთხამ შეთმომიანი გიგანტი ქალის გამოსახულებით. თმა კლოდეტ კოლბერივით ჰქონდა დავარცხნილი, თეოდები კი ორ აეროსტატს მიუგავდა. ისიც კი მხსნოვს რა ერქვა, იმბოტ, რომ მხოლოდ სახელიც კი უსაზღვრო ნეტარების მომასწავებელი იყო: ოლიმპია კავალი! როგორ მინდა კიდევ ერთხელ ვნახო იგი. დარბაზში რომ შევედი, ფილმი ახალი დამთავრებული იყო, შუქი აენტოთ და სიგარეტის კვამლში გახვეულ, მოყაყანე დარბაზს ამოსუნთქვის საშუალება მიეცა. ყვიროდნენ, გიყებოვით იცინოდნენ, მეზობლების ცხვირწინ ჰიჯაკებს აფრიალებდნენ. ძლავს მოვასწარი ჩემი ადგილის მონახვა, რომ ვაისმა საცირკო მუსიკა — ეს იყო რაღაც ავის მომასწავებელი, შმაგი ტარანტელა: მოყაყალებულსავეარძლებიანი დარბაზი აწრიალდა, თითქოს ერთიანად შეუღლიტინესო. პარტერი აღელდა, მაყურებლები უფრო მოხერხებულად მოკალათდნენ თავიანთ სკამებზე სანახაობის მოლოდინში. ეს იყო იმ მოვლენის დასაწყისის მაუწყებელი ნიშანი, რომელ-

საც ყველა დიდი ხანია ელოდებოდა. ისეთი გრძნობა მქონდა, თითქოს კიშკორი მფრინავში იმ მომენტში, როდესაც იგი ასაფრენ ბილიკს წყდება... მაგრამ ტოტო სცენაზე არ გამოჩენილა. სცენა ჯერ კიდევ ცარიელი, უჟაკრიელი იყო. იგი მოულოდნელად გაჩნდა სადღაც დარბაზის სიღრმეში — ყველას თავი, თითქოს ქარმა დაუბერაო, ერთბაშად მიტრიალდა მისკენ. მქუხარე აპლოდისმენტებით, მხიარული, აღფრთოვანებული შემახილებით გაოგნებულმა ძლივს მოვასწარი თვალის შევლება მოუხვენარი პატარა ფიგურისათვის, რომელიც პარტერის მთავარი გასასვლელით სცენისაკენ მოიჩქაროდა. გვეგონებოდათ გორგოლაჭებზე მოგორავსო — მესაფლავესავით შავ ფრაკში გამოწყობილი, ანთებული სანთლით ხელში; ქვაბუნა ქუდის არეების ქვეშ ჩანდა ორი გაოცებული თვალი — ეს იყო დიდი მერცხლის, მედიუმის, ასი წლის ბავშვის, შეშლილ ანგელოზის თვალები. სულ ახლოს ჩამიჭროლა, ზმანებასავით მსუბუქმა და უმალ გაჰქარა მაყურებელთა ზვირთებში. ყველანი თავიანთი ადგილებიდან წამოცივდნენ. ეკალმებოდნენ მსახიობს, ხელს იშვერდნენ მისკენ, ცოლობდნენ შეხებოდნენ მას და შეეჩერებინათ... ბოლოს ტოტო კვლავ გამოჩნდა, ამჟამად უკვე მიუწევდომელი, და სცენაზე კატალეპტურ უძრაობაში გაიყინა. თოჯინასავით ირწევოდა მხოლოდ; ამასთან თვალებს რულეტის ბურთულებივით ატრიალებდა. შემდეგ ამ მოწყვნილი ყვავის მსვავსმა კაცმა ჩააქრო სანთელი, ქუდი მოიხადა და მაყურებელს აღდგომის დღესასწაული მიულოცა. თუმცა რომელ აღდგომაზე შეიძლება ლაპარაკი ნოემბრის თვეში. ხმა კი ცოცხლად დამარხული ადამიანისას მიუგავდა, რომელიც შეველას ითხოვდა.

რამდენიმე თვის შემდეგ კვლავ ვნახე ტოტო — მოკლე ინტერვიუ უნდა ამეღო მისგან. იმ დროს რეპორტიორად ვმუშაობდი და ჩემი მასალები კინოესტრადის რუბრიკით იბეჭდებოდა პატარა გაზეთ „ჩინემაგაძინოში“, რომელსაც თავიდან ბოლომდე აკეთებდა მკერავი, ცვარად რეანდა... ინტერვიუს ასალებად ვავეშურე „იულიუს კეისარი“ — უზარმაზარ კინოთეატრში, სადაც უშვებდნენ ფილმებს და მართავდნენ დიდ საესტრადო კონცერტებს. ეს ამბავი კვირას, დღისით მოხდა და როგორც ყოველთვის, კინოთეატ-

რის წინ საკვირაო წარმოდგენების უმარავი მოყვარული ირეოდა; იქ ალბათ შესვენება იყო, თუმცა არა, ხალხი ალბათ სენანის დაწყებას ელოდებოდა. ტოტო სალაროს მოაჯირთან იდგა მარმარილოს კედელს მიყუდებულ, თავი ოდნავ გვერდზე ჰქონდა გადაწეული, როგორც ინტერიერის სამკაულ ფიგურას, ამურს. ყველაფერი კარგად ჰქონდა მორგებული... როდესაც უთხრეს, რომ ჟურნალისტ სურს მისი ნახვა, თავი ასწია და ხელით მანიშნა — მომიახლოვდიო. ვუთხარი, რომ ინტერიუსს ალება მინდა მისგან. ქუთუთობის მსუბუქი მოძრაობით მანიშნა, რომ თანახმა და იქვე მშვილად დასძინა: „დაწერეთ, რომ მიყვარს ქალები და ფული. ხომ ვაიყენ?“ მარათალია, მან წარმოთქვა არა „ქალები“, არამედ რაღაც სხვა სიტყვა ნეაპოლიტანურ დიალექტზე — ადრე ეს სიტყვა არ მსმენია. ამ სიტყვის ძღერადობაში იყო რაღაც საალერსოცა და უხამსიც, ბავშვურიცა და მისტიკურიც. — ეს სიტყვა ისეთი ბგერებისაგან შედგებოდა, რომ შესანიშნავად ქმნიდა რაღაც ნახის, რბილისა და თბილის ხატს. დაბნეულობა რომ შემნიშნა, ტოტო დაინტერესდა: „განა თქვენ არ მოგწონთ?“ — და მხიარულად და გამომცდელად შემომხედა. „კონცერტი თუ ნახეთ?“ — მკითხა ბოლოს იმ ძიას ტონით, რომელმაც ბავშვის გაბედნიერება გადაწყვიტა და კარისკაცს უბრძანა დარბაზში შეეგეში. ინტერვიუ დაწვერე ისე, რომ ის ორი-სამი ფრაზაც კი არ მიხსენებია, ერთმანეთს რომ ვუთხარი: ტექსტი მე თვითონ მოვიგონე და რაღაც ილუსტრაციებიც კი დავურთე. გაზეთი რომ გამოვიდა, უმალ ტოტოს წავუღლე, ამჟამად უკვე „ბრანჯაშიში“ თუ „პრინჩიპეში“ — კარგად აღარც კი მახსოვს, სად იყო კონცერტები. მახსოვს, რომ ასრულებდნენ სიმღერას „მომწონს გრძელწამწამა ქერათმიანი ქალები“ თუ რაღაც ამის მსგავსს. ტოტოს რომ ინტერვიუ და ნახატები ვაჩვენე, გაკვირვებულმა შემომხედა: „ნუთუ ეს თქვენ გააკეთეთ?“ ჩანს არ დამიჯერა, მერე მკითხა, კონცერტი თუ ნახეთ და გამაგზავნა პარტერში კიდევ ერთხელ წარმოდგენის საყურებლად.

გაოცება, რომელიც გამოიწვია ტოტომ, იმ გრძნობას მაგონებს, რომელსაც ვანიცდიან ბავშვები უჩვეულო გარდასახვისა თუ ფანტასტიკური ცხოველის — ძირაფის ან პელი-

კანის დანახვისას. ამას ემატებოდა კიდევ მადლიერების გრძნობა იმისთვის, რომ შენს თვალწინ იგი გაუგონარს, უჩვეულს, უჩვეულ რულს — სრულიად მატერიალიზებულ, რეალურ ცოცხალ არსებად გარდაქმნიდა. ეს გაუგონარად უცნაური სახე, თითქოს თიხისაგან ნაძერწი თავი, გეგონებთ საყრდენიდან იატაკზე გადმოვარდა და მოქანდაკის შემოსვლამდე როგორღაც ნათებადევად ხელახლა შეაკონწიწკა; ეს უძველო, კაუჭუკის პატარა ფიგურა, მხიარული მოჩვენება, რაღაც სხვა განზომილებიდან გადმოსული არსება; ეს ხმა — ღრმა, სასოწარკვეთით აღსავსე, რომელიც თითქოს შორიდან გესმით. მასში ყველაფერი იმდენად მოულოდნელი, უჩვეული, გაუთვალისწინებელი იყო, რომ ადამიანებში იწვევდა არა მარტო უტყვე გაკვირვებას, არამედ უნებლიედ უღვიძებდა მათ სურვილს სტიქიური ამბოხებისა, განთავისუფლებისა ყოველგვარი სქემებისაგან, წესებისა და ტაბუსაგან, ერთი სიტყვით, ყოველივე იმისაგან, რაც კანონითაა ნაკარნახევი, ლოგიკით შემოწმებული და ნებადართულია.

როგორც ყველა დიდი კლოუნი, ტოტო იყო აბსოლუტური პროტესტის განსახიერება, მაგრამ ყველაზე მეტად გულზე გზვდებოდათ და გაწყინარებდათ კიდევ ის, რომ მასში უმალ შეიცნობდით — ამასთანავე მრავალჯერ გადიდებული სახით (ამით იგი საოცრად ჰგავდა პერსონაჟებს წიგნისა „ალისა სასწაულთა ქვეყანაში“) — იტალიის ინტორასი, იტალიურ ხასიათებს: ჩვენს შიმშილს, სიღატაკეს, უმეტრებას, წვრილობურქუაზიულ კუალიტეტუზმს, მორჩილებას, უნდობლობას, პულჩინელას სიმხდალეს. ტოტო რაღაც ნათელი და ხალისიანი სინატიფით განასახიერებდა მარადიულ დიალექტიკურ კავშირს დამცირებასა და მის მიუღებლობას შორის.

ყოველთვის ითვლებოდა და ახლაც ხშირად გაიგონებთ, რომ კინემატოგრაფმა სრულიად ვერ შეძლო ტოტოს ტალანტის გამოყენება და რომ მსახიობს იმეფათად ეძლეოდა მისი გამორჩეული ნიჭის ღირსეული შესაძლებლობები. არა მგონია, რომ ტოტო შეიძლება ყოფილიყო იმაზე უკეთესი და საერთოდ, არა ისეთი, როგორსაც ჩვენ მას ფილმებით ვიცნობთ. ტოტო შეიძლება მხოლოდ ტოტო ყოფილიყო, ისევე, როგორც პულჩინელა — მხოლოდ პულჩინელა. მაშ, კიდევ რაღა მოვთხოვთ? მრავალსაუკუნოვანი შიმშილის,

სილატაკის, ავადმყოფობის რეზულტატი, სე-
დამენტაციის ხანგრძლივი პროცესის შედე-
გი, თვალი პატიოსანი, მოელვარე სტალაქ-
ტიტი—აი, ვინ იყო ტოტო. მან ჩვენამდე მო-
იტანა რალაც ისეთი, რაც იკარგება რა დროის
მდინარებაში, ზედროულ ხასიათს იძენს. ამ სა-
ოცარი მოვლენის ბუნებაში ჩარევა, ცდა მისი
შეცვლისა, დაძალება იმისა, რაც დაამახინ-
ჯებს, სხვა სიუჟეტურ ჩარჩოში მისი მოქცე-
ვა იქნებოდა არამც თუ უაზრო — დამღუპ-
ველი და მკრეხელურიც კი. მაშ რა არის ეს
— კრიტიკის სიბეცე? რა თქმა უნდა, არა.
უბრალოდ ჩვენი (როგორ გამოვთქვა ზუს-
ტად?) — დასავლური აღზრდა გვაჩვენებს არ
მივიღოთ საგნები იმ სახით, როგორებიც
ისინი არიან, არამედ რალაც სხვა პერსპექტი-
ვაში განვიხილოთ ისინი, შევითვისოთ ჩვენ-
თვის უცხო, რაფინირებული, ჭკუის საკულე-
ტი. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ტოტო —
ბუნების განსაკუთრებული მოვლენაა, ისეთი-
ვე, როგორც კატა, ღამურა. იგი დასრულებუ-
ლი და მთლიანია და მისი გარდაქმნა შეუძლე-
ბელია. დიდი-დიდი, რაც ძალგვიძს — ესაა
მისი ფირზე აღბეჭდვა. ფილმში „მასტორნას
მოგზაურობა“ მინდოდა მეჩვენებინა ტოტო
სწორედ ისეთი, როგორც ის იყო. დავეუშ-
ვათ ვიღაც ინსენებს ტოტოს და ისიც ეკ-
რანზე გამოჩნდება. ტოტოს გამოჩენის გასა-
მართლებლად მე არასდროს არ მიხედებოდა
რაიმე სიუჟეტური სვლის მოგონება, იმი-
ტომ, რომ არავითარი სიუჟეტი ტოტოს არ
სჭირდებოდა. და განა სჭირდება რამე სი-
უჟეტი, ამბავი ადამიანს, რომელსაც ყველაფე-
რი ეს სახეზე აწერია? სიამოვნებით მივუძღ-
ვნიდი მას პატარა კინოსესს, თავისებურ პორ-
ტრეტს მოძრაობაში, რათა უკეთ შეიძლებო-
დეს დანახვა როგორია ის, როგორ არის მოწ-
ყობილი — შიგნიდან და გარედან — როგო-
რია მისი ჩონჩხი, რისგან შედგება მისი ყვე-
ლაზე მგრძობიარე და მოქნილი ნაკვეთები,
მინდოდა მისი ჩვენება სხვადასხვა პოზაში —
ფეხზე მდგომი, მჯდომარე, პორიზონტალურ
და ვერტიკალურ მდგომარეობაში, ჩაცმული
და შიშველი, რათა თავადაც მენახა და სხე-
ბისთვისაც მეჩვენებინა, ერთი სიტყვით, გა-
დამელო ისე, როგორც იღებენ დოკუმენტურ
ფილმებს ყირაფებზე, უცნაურ ზღვის ცხოვე-
ლებზე. შეიძლებოდა გამოსულიყო უჩვეულო
ინტერვაუ — ცდა ამ საოცარი მოვლენის —
ტოტოს არსის დაკვირვება.

ტოტოს არც ისე ხშირად შევხვედრივარ,
მაგრამ იგი ყოველთვის მაჭადოვებდა: „ახლო-
დან რომ ვუყურებდი, თვალს არ ვუჭირებდი.
ძალიან დიდი ხნის წინ მქონდა ბედნიერება
მემუშავა მასთან როგორც რეჟისორს. მიმდი-
ნარეობდა როსელინის ფილმის „სად არის
თავისუფლება?“ ფინალური სცენების გადა-
ღება. თუ არ ვცდები, რობერტო მაშინ ავად
გახდა და პროდიუსერებმა მთხოვეს საქმის
ბოლომდე მიყვანა. გადასაღები იყო სულ
რამდენიმე კადრისაგან შემდგარი პატარა სცე-
ნა: ტოტო ადვოკატ ტალარიკოს ეძგერებოდა
და კბილებით ყურში ჩააფრინებოდა... მიუ-
ხედავად ამისა, მაინც უხერხულად ვგრძნობ-
დი თავს. ისევე მივმართავდი, როგორც ყვე-
ლა: „თავადო, აქ ჯობს ასე გააკეთოთ... ახ-
ლა, თავადო, თქვენ წინ გამოდინართ...“ ტო-
ტომ შემომხედა ნამგალასავით უწყინარი
თვალეებით და მითხრა: „ხომ შეიძლება უბრა-
ლოდ ანტონიო დამიძახოთ“. იგი ამ პატივის
ღირსად მთვლიდა: მე ხომ, რამდენიმე წუთით
მაინც, მისი რეჟისორი ვიყავი.

კვლავ მაშინ შევხვდი ერთმანეთს, როდე-
საც იგი საგრძნობლად დაბერდა და მხედვე-
ლობაც დაუქვეითდა. ერთხელ ტოტო წვეუ-
ლებაზე მესტუმრა ფრანკა ფალდინისთან“ ერ-
თად. სხვა მეგობრებმაც მოიყარეს თავი. ტო-
ტო მშვენიერი პერალდიკური ფრინველივით
გაფხორილი იჯდა. როცა საუბარში პაუზა
ჩამოვარდა, იგი შეეცადა განესაზღვრა სად
ვიმყოფები და როცა ჩათვალა, რომ მომაგ-
ნო, უცებ მოაბრუნა თავი და წარმოთქვა თა-
ვისი ბოხი, ხრინწიანი ხმით: „თქვენგან კი
დიდი რეჟისორი გამოვიდა!“

ჩვენი უკანასკნელი შეხვედრის მოგონება-
ში არის რალაც ჭკუისსასწავლებელი, რალაც
წიგნ „გულის“ მსგავსი. მაშინ „8 1/2“-ის თუ
რომელიღაცა სხვა ფილმის გახმოვანებაზე
ვმუშაობდი: შესვენების დროს კინოსტუდია
„სკალერას“ ბაღში მოვიყარეთ თავი. უეც-
რად იტალიელ მსახიობს დონცელის მოვკარი
თვალი, რომელსაც ტოტო მიყავდა მზიან ად-
გილზე ქვის გალავანთან. ასე მიყავთ ავად-
მყოფი ან უსინათლო. ტოტოს სახეს თითქმის
მთლიანად უფარავდა შავი სათვალე, რომელ-
საც იგი უკვე რამდენიმე წელიწადი არ იშო-
რებდა. დონცელი მომიახლოვდა და მე ტო-
ტოს ჯანმრთელობის ამბავი ვკითხე. „იგი ვერ
გვხედავს, საერთოდ ვერაფერს ხედავს“ —
ჩუმად მიპასუხა დონცელიმ, შემდეგ ტოტოს

იუბრუნდა და ხმამაღლა უთხრა: „თავადო, ცით ვინ არის აქ? რეჟისორი ფელინი! იგი ოგესალმებათ“. ტოტომ თავი ასწია, სადღაც ავიდა, ცაში იყურებოდა და გახარებული ემს ხელებს ეძებდა. ცოტა ხანს ვისაუბრეთ, შემდეგ კი ჩუმად ვიჩქეი და შევცქეროდი ას: არასდროს მომჩვენებია იგი ასე უჩვეულო, თითქოს უხორცო, მიუწვდომელ არსებად. უძრავი და უმწეო ღიმილი ჰქონდა, როგორც ყველა უსინათლოს. მაგრამ მალე ტოტოს მიუახლოვდნენ ორნი გადამღები ჯგუფიდან, ორივე მზრიდან ხელი მოჰკიდეს და დაიყვანეს, უფრო სწორად, წაიღეს, ისე როგორც მიაქვთ რელიკვია, წმინდანის გამოსახულება „ჯვრით დიდების სიარულის“ დროს. პროფესიული ცნობისმოყვარეობითა და ჩვეულებრივი ადამიანური თანაგრძნობით შე-

პრობილი, მეც შევეყევი პავლიონში. მივლოდა მენახა, როგორ შეძლებდა მუშაობა ამ მდგომარეობაში — ამის წარმოტეხვა შეუძლებლო. პავლიონში უკვე ყველაფერი მზად არის, ტოტო გამოყავთ გაჩირალდნებული გადასაღები მოედნის შუაგულში, ვილაციის დახმარებით იგი იცვამს თავის ფრაკს, იხურავს ქვაბუნა ქუდს, მის თვალებს კვლავ შავი სათვალე მალავს — სათვალეს იგი ჯერ არ იშორებს. კორბუჩი — თუ არ ვცდები, ეს კორბუჩის ფილმი იყო — განუმარტავს მას გადასაღებ სცენას. მესმის, როგორ ეუბნება იგი ტოტოს: „ასე გააკეთებ, შემდეგ აქეთ წამოხვალ, აქ გაჩერდები, იტყვი შენს ტექსტს, შემდეგ გაიქცევი იქით, სადაც ენცო ტურკო დგას“. ენცო ტურკო ხმას მიაწვდნეს: „მე აქა ვარ, ანტო“ — თან ხელებით რაღაცას



კადრი ფილმიდან „შეცდომა არ ითვლება“



ანიშნებს, თუმცა ამას არავითარი აზრი არა აქვს. ყველაფერი რიგზეა. უმატებენ შუქს. მოტორი! სატაკუნო! მხოლოდ ახლა იძრობს ტოტო სათვალეს. და ხდება სასწაული — ტოტოს უეცარი თვალთახელის სასწაული: იგი გვხედავს ჩვენ, ხედავს მის გარშემო საგნებს, პარტნიორებს, იატაკზე ცარცით შემოვლებულ ხაზებს, რომელთა იქით გასვლაც არ შეიძლება. გეგონებათ ორი კი არა, ასი თვალი აქვსო და თითოეული შესანიშნავად ხედავს. ტოტო დახტის, ციბრუტცივით ტრიალებს, მიხერხებულად უქცევს გვერდს ოთახში შემოხერგილ ავეჯს — ერთგვარი მექანიკური ადამიანივით, რომელიც ელვისებური სისწრაფით რეაგირებს ტურკოს, დონცელის, კასტელანის რეპლიკებზე. გადამღები ჭკუფის წვერები და გამნათებლები კი სიცილისაგან იხრჩობიან, ტუჩებს იკვნეტენ და სახეზე ხელებს იფარებენ. სდექ! სცენა დასრულდა. იცვლება კადრი. აურზაურში, რომელიც მოსდევს ხოლმე ყოველ დუბლს, ტოტო აურჩარებლად იკეთებს შავ სათვალეს და წინ იშვერს ხელებს, რათა ვინმე მოვიდეს და გაიყვანოს. იგი ფრთხილად მიყავთ, გზად კარნახობენ სად არის კაბელი თუ კიბის საფეხური. იგი კვლავ იქცევა იმ მიუწვდომელ, უხორციო არსებად, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ ბალში მზეზე თბებოდა, გარდაიქმნება გულისშემძვრელ, ნახ მოჩვენებად, რომელიც უქუნეთ სიბნელეში, მარტოობაში ბრუნდება.

არა მარტო ჩემი ქვეყანა, მთელი მსოფლიო დასახლებულია კლოუნებით. პარიზში ფილმ „კლოუნების“ გადაღებისათვის მზადებისას მე მოვიგონე ერთი ეპიზოდი, რომელიც მერე არ გადავიღეთ: ტაქსით ქალაქში მოგზაურობისას, კლოუნებზე საუბრით გართულნი, ჩვენ მათ პირდაპირ ქუჩებში ვხედავთ...

მაგრამ თუ წამით ჩემ თავსაც წარმოვიდგენ კლოუნად? რა გაეწყობა, მე მწითური ვარ, მაგრამ ამასთანავე თეთრი კლოუნიცა ვარ. ან იქნებ მე სულაც ცირკის დირექტორი ვარ?..

მოდით, გავაგრძელოთ ეს ექსპერიმენტი. გადა — შესანიშნავი მწითურია, პიევენე — პირიქით, თეთრი კლოუნია. მორავია მწითურია, რომელსაც სურს თეთრი კლოუნის გახდეს. უფრო სწორად კი, ის ცირკის დირექტორია — მისივე ლუაიალი, რომელიც ამ ორი

მიდრეკილების გავრთიანებას ცდილობს ობიექტურობისა და მიუკერძოებლურობის დეკლარაციებზე. პაზოლინი — თეთრი კლოუნია, რომელიც მომხიბლავ ერუდიტებს მიეკუთვნება, ანტონიონი — მწითური, მშვიდების, ჩუმებისა და სეკუნდების რიცხვიდან. პიკასო? რაღა თქმა უნდა, მწითურია, ლალი, კანდიერი, კომპლექსების გარეშე: მას ყველაფერი შეუძლია, ის იმათავანია, რომლებიც აუცილებლად იმარჯვებენ თეთრ კლოუნზე. აინშტაინი? — მწითური — მეოცნებე, არააპქეყნიური მწითური; იგი სულ დუმს, მაგრამ უკანასკნელ წუთს უცოდველი სახით იღებს ჯიბიდან იმ თავსატეხის ამოხსნას, რომელიც ცბიერმა თეთრმა კლოუნმა შესთავაზა. ვისკონტი — ძალაუფლებისმოყვარე თეთრი კლოუნი: მარტო მისი დიდებულ კოსტუმიც კი მოწიწების გრძნობას იწვევს. პიტლერი თეთრი კლოუნია, მუსოლინი — მწითური, პაჩელი⁸ თეთრი კლოუნია, რონკალი⁹ — მწითური. ფროიდი თეთრი კლოუნია. იუნიკი — მწითური.

ეს თამაში იმდენად გადამდებია, რომ როცა შენს წინაშეა ადამიანი თეთრი კლოუნების კატეგორიიდან, მის წინ სულ მწითურის თამაში გინდება და პირიქით.

შენიშვნები:

- ¹ Les paillettes — ბრჭყვიალები (ფრანგ.).
- ² სასწაულია ეზო — შესასუენების პარიზის „ფსკერი“, ადგილი, სადაც ცხოვრობდნენ მათხოვერბი და ქურდები.
- ³ თეთრი კლოუნი ბოროტი უნდა იყოს (ფრანგ.).
- ⁴ მათხოვარი (ფრანგ.).
- ⁵ უვალენტუიზმი (qualunquismo — იტალ.) — ანტიდემოკრატიული ორგანიზაციის „რიგითი ადამიანის მოძრაობის“ — იდეოლოგია, ეს ორგანიზაცია იტალიაში მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ არსებობდა და გამოირჩეოდა ალერახსნილი სოციალურ-პოლიტიკური დემაგოგიით.
- ⁶ ფრანკა ფაღლინი — იტალიური თეატრისა და ენოს მსახიობი, ტოტოს მეუღლე.
- ⁷ „გულ“ — იტალიელი მწერლის ედმონდო დე ამიჩისის (1848-1909) სენტიმენტალურ-დიდაქტიკური საბავშვო მოთხრობა.
- ⁸ პაჩელი ეუქენიო — 1939 წლიდან 1958 წლამდე პაპი პულს XII.
- ⁹ რონკალი ჯოვანი — 1958 წლიდან 1963 წლამდე პაპი იოანე XXIII.

„ტაინდი უმჯობესი და უშიშარი“

ნოდარ გურაბანიძე

მიცხრამებინ საუკუნის საქართველოს კულტურული პანორამის ერთ-ერთი კოლორიტული ფიგურა ვალერიან გუნია იყო. იმ გამოჩენილ ეროვნულ მოღვაწეთა შორის, რომლებმაც მიზნად ქართული თეატრის, მწერლობის, საერთოდ კულტურული ცხოვრების აღორძინება დაისახეს მიზნად, ვალერიან გუნია ერთ-ერთი პირველთაგანია. იყო, რომელიც ყოველნაირად ცდილობდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეები თეატრალური ხელოვნების მეშვეობით ხალხში დაენერგა. ქართულმა თეატრმა არ იცის მეორე — ესოდენ მრავალმხრივი მოღვაწე: იგი იყო მსახიობი, რეჟისორი, გამომცემელი, რედაქტორი, მთარგმნელი, დრამატურგი, თეატრის თეორეტიკოსი და მემბრანე. ზოგჯერ გამოჩენილი პიროვნების მრავალმხრივობას ისტორიული ვითარება განაპირობებს. ასე იყო ამჯერადაც. მაგრამ ვალერიან გუნიას მოღვაწეობას განსაცვიფრებლად თანაბარა დონე ახასიათებს, რაც, უეჭველია, მისი მრავალმხრივი ნიჭის დადასტურებაა.

უაღრესი თვითდისციპლინა, შეუპოვრობა, მიზანდასახული შრომა „ერწყმულ“ მტკიცე ახსიათთან, ნიჭთან და გონიერებასთან, ვალერიან გუნიას უაღრესად დიდ ავტორიტეტს უზღვევს.

იგი მეცხრამეტე საუკუნის ქართული თეატრის ლიდერია. ილია ჭავჭავაძის ტიპის

მოღვაწეა, რომელმაც არ იცის კომპრომის საზოგადო საქმეში. მას შეეძლო არა მარტო ნიჭითა და კალმით მდგარიყო ხალხის სამსახურში, არამედ ხმალი ეშიშვლა და მკერდით გადაეღობა გზა ქართული თეატრისა და ქართული კულტურის მტრ-სათვის; თეატრის ანაღებმა მისი უშიშარებამ რამოდენიმე ფაქტი შემოგვინახეს, რომელთაგან ერთს, პეტერბურგის თეატრალური პრესაც გამოეხმაურა.

არა მხოლოდ წარსული საქმეების გამო ვისხენებთ ვალერიან გუნიას, როგორც სახელოვან მიცვალებულს: — გასცდა თუ არა ისტორიულ კონტექსტს მისი მოღვაწეობა, მისი ნაზრევი, შეუპოლია თუ არა დღევანდელ თეატრს თავის ცოცხალ, პრაქტიკულ შემოქმედებაში რაიმე ფასეული აიღოს მისი ცოდნის სისტემიდან — თუ ყველაფერი საგანმანათლებლო ან, უკეთეს შემთხვევაში, ეროვნული გრძნობის განვითარების სფეროში რჩება? — აი, კითხვები, რომლებიც დღეს ადგვეძვრის და რომლებიც პასუხს მოითხოვენ.

რასაკვირველია, იმდენად დიდი ღვაწლი ვალერიან გუნიასი, რომ თვით დროის ჩარჩოებში რომ თავსდებოდეს ყველაფერი ის, რაც მას შეუქმნია და გაუკეთებია საზოგადოებრივ ასპარეზზე და ამით იფარგლებო-

დეს, მადლიერი შთამომავლობა ისედაც მი-
აგებდა მას ღირსეულ პატივს.

ვიღრე დღევანდელი ქართული თეატრის
ფრიად თვალსაჩინო წარმატებების სიმადლი-
დან შევფასებდეთ მის ღვაწლს (თუ გვსურს
მართლაც მისი სიდიადე შევამოწმოთ), მო-
დით შევხედოთ მის მიერ გაკეთებულ საქმეს
მისივე დროის პოზიციებიდან.

რა სჭირდებოდა განახლებულ ქართულ
თეატრს?

უპირველესად, დემოკრატიული მიმართუ-
ლების, ეროვნული თვითშეგნების განმტკი-
ცება. სწორედ ამ მიზნით განაახლეს და
ააღორძინეს ქართული თეატრი ეროვნულ-
განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდე-
რებმა, მაგრამ იმთავითვე, საზოგადოებრივი
ცხოვრების კონფლიქტები თეატრშიაც წარ-
მოიშვა. როგორც იყო საზოგადოებრივი
ცხოვრება, ისეთივე იყო თეატრი, ხოლო სა-
ზოგადოებრივ ცხოვრებაში მძაფრი კონფ-
რონტაცია იყო ეროვნულ-განმათავისუფლე-
ბელ იდეებსა და რეაქციულ, ფეოდალურ-
მონარქისტულ იდეებს შორის. რასაკვირვე-
ლია, ვ. გუგუია პირველთა რიგებში იყო:
„თეატრი ნაყოფია საზოგადოებრივი ცხოვ-
რების თვითმოქმედებისა და გამარჯვებისა.
ამიტომ ყოველად შეუძლებელია თეატრის
ავ-კარგობა, მეტ-ნაკლებობა მჭიდროდ არ
იყვეს დამოკიდებული თვით საზოგადოების
ავ-კარგობაზე, მის ცხოველ მოქმედებაზე და
წინმსველეობაზე.

ამიტომაც თეატრის საქმე ყველგან, და
განსაკუთრებით ჩვენიში, ნებაუნებლიედ იმ-
გვარ კილოს და ფერს იღებს. რაც საზოგა-
დოებრივ ცხოვრებას ეტყობა“ (ვალერიან
გუგუია. გამ. „ხელოვნება“ 1953 წ. გვ. 15)
ასეთ ვითარებაში გადაწყვეტი მნიშვნელო-
ბა ენიჭებოდა თეატრის მიმართულების გან-
საზღვრას, აქ იგულისხმება როგორც საზო-
გადოებრივ-პოლიტიკური, ასევე ეთიკურ-
ესთეტიკური ასპექტები.

საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ხაზი. ვ.
გუგუიას აზრით თეატრი თავის მაღალ მი-
სიას მხოლოდ მაშინ შეასრულებს, თუ იგი
თავისი რეპერტუარით ცხოვრების პროგრე-
სული იდეების განვითარება-განმტკიცებას
უწყობს ხელს. არ არის საკმარისი ხალხის
ზნეობრივი განსაქმედებისათვის ბრძოლა,
უცილობელია მისი აღჭურვა საზოგადოებ-
რივი ცხოვრების ინტერესით. არ არის საკ-

მარისი ცხოვრებისეული სიმართლის გამო-
სახვა, აუცილებელია მასში მოქმედების
დენციის შემჩნევა და მისი წინააღმდეგობა:
„ამთავითვე ჩვენი მსჯელობის საწყისი ასე
გამოვხატავთ: ყოველი მწერლის ღირსება
(ვ. გუგუია ქართველ დრამატურგებზე მსჯე-
ლობს — ნ. გ.) სიმართლის გამოხატულებით
ფასდება, ხოლო სიმართლეც არის და სი-
მართლეც. მწერლის ყოველ სურათს უნდა
უეჭველად რაიმე აზრი და საგანი ჰქონდეს.
უმნიშვნელო, უაზრო და უსაგნო მართალ
სურათს ფასი არა აქვს. თუ მწერლის მარ-
თალ აღწერილობას აკლია საზოგადოებრივი
ინტერესი, თუ იგი საერთო სენს და ჰირს
არ მკურნალობს, თუ ცხოვრების უკუღ-
მართ, უწყესო და მგენებელ მოვლენებს არ
ებრძვის, ვიმეორებთ, იმგვარი სიმართლე
უფასურია“ (იქვე, გვ. 29).

თეატრის ეროვნული მიმართულება. „მტკი-
ცედ შემოფარგლულ სურვილთა და შეხე-
დულებათა“ სისტემაში უპირველესი ადგი-
ლი — ვ. გუგუიას აზრით, თეატრის ერო-
ვნული მიმართულების განსაზღვრას მიე-
კუთვნება. ბუნებრივია, ეროვნულ-განმათა-
ვისუფლებელ იდეებზე აღზრდილი მოღვა-
წისათვის, ეს საკითხთა საკითხია. ქართუ-
ლი ენის, ეროვნულობის, კულტურის, ხალ-
ხის საუკეთესო ტრადიციების შენარჩუნება-
ში თეატრს განსაკუთრებული როლის შეს-
რულება შეუძლია. მხოლოდ მან, თეატრ-
მა, სრულიად გარკვეულად უნდა იცოდეს
თავისი ეროვნული მრწამსი, თავისთავადო-
ბის მინიჭებული საფუძვლები. „იქნება ზოგი-
ერთმა გულუბრყვილომ გვეთხრას: ნუთუ ქარ-
თული თეატრისათვის ეროვნული მიმართუ-
ლება არ შევიმჩნევიაო. ჩვენ მოკლედ მოვუჭ-
რით პასუხს: არა. ქართული ენა, ქართულად
დაწერილი და გადათარგმნილი პიესები, ქარ-
თული მაცურებელი, ხალხი მაინც კიდევ
არ ნიშნავს იმ მიმართულებას, რომელიც
ჩვენ გვჭირდება და რომელიც აუცილებლად
საჭიროა“ (იქვე, გვ. 17). თითქოს აქ ჩამოთ-
ვლილია ყველა ის კომპონენტი, რომელიც
ხელოვნების ეროვნულობას განაპირობებს,
მაგრამ მას აკლია უმთავრესი: — ეროვნუ-
ლი შინაარსი, რომელიც გულისხმობს ის-
ტორიულად ჩამოყალიბებულ ეროვნულ ხა-
სიათს, ეროვნულ სინამდვილეს და იმ სასი-
ცოცხლო დვრიტას, რომელზედაც ამოიზრ-
დება ეროვნული სხეული: „ჩვენი აზრით

ავღაპირველი წადილი ჩვენი თეატრის
ოთავეთა ის უნდა იყოს, რომ თეატრს,
ცენას დაეტყოს ნამდვილი ეროვნული ხა-
ნათი და ამისდაგვარად შესაფერი მიმარ-
ულება. განსაკუთრებით ყურადღების ღირ-
ნია ეს მიმართულება, რადგან ყოველი საქ-
ე საზოგადოდ, თუ რომელსამე განსაკუთ-
რებულ ფერს და სწორად გალარულს მი-
ართულებას მოკლებულია, მაშინ ყოველად
მეუღლებელია იმ საქმის სიმაგრე და ძლიე-
რება“ (იქვე. გვ. 17). „ღედათესლი“ ამ მი-
ართულებისათ — განაგრძობს ვ. გუნია —
რის რეპერტუარი, ის რაზედაც უნდა აშე-
ნოს ეროვნული თეატრის შენობა. ეროვნუ-
ლი თეატრის პრობლემა მჭიდროდ არის და-
კავშირებული თანამედროვეობასთან.

თეატრი და თანამედროვეობა. ვ. გუნიას
ზრით თეატრი მხოლოდ მაშინ იქნება თა-
ნამედროვე, თუ იგი საზოგადოების, ხალხის
გულისთქმის გამომხატველად გადაიქცა.
ხალხის ცხოვრების სურათები, მისი მისწ-
რაფებანი, ოცნება, უკეთესი მომავლისაკენ
ლტოლვა, თანამედროვეობისა და ხალხურო-
ბის შერწყმის საფუძვლად უნდა იქცეს თე-
ატრში. ხალხი აძლევს იმპულსს თეატრს,
თეატრიც თავის მხრივ სულიერ საზრდოს
აწვდის ხალხს... „თეატრში უნდა იყოს ისე-
ი რამე, რაც საზოგადოების გულს ელა-
მება, რაც მის სულსა და გულს საზრდოს
აძლევს... თეატრი უნდა გადაიქცეს იმგვარ
საზოგადოებრივ წყაროდ, საიდანაც ხალხს
წყურვილის მოკვლა შეუძლია... საზოგადოდ
ვიტყვი, რომ ყოველ ხალხს ძლიერ უყვარს
ღვიძლი ცხოვრების და ზნე-ჩვეულების და-
ნახვა, გამოხატული დრამატულ მწერლობა-
ში და სცენაზე წარმოდგენილი. ჩვენი ხალ-
ხიც ემორჩილება ამ ზოგად კანონს... იმისა-
თვის, რომ ხალხი თეატრს თანაუგრძნობდეს
და დადიოდეს კიდეც, უეჭველად საჭიროა,
რომ თვითონ თეატრი იძლეოდეს იმას, რისი
მოცემაც შეუძლია და, რასაც კანონიერად
მოითხოვს ხალხი...“ (იქვე. გვ. 24, 25).

თეატრი და ზნეობის საკითხები. ხალხის
„ზნეობრივი ძალ-ღონის გაორკეცებაში“ და
ამდენად მისი ეროვნული თვითმყოფადობის
დღეგრძელობაში თეატრს განსაკუთრებით
უკომპრომისო პოზიციის დაკავება მართებს.
ვ. გუნია შეუპოვრად ებრძოდა იმგვარ თე-
ატრს, რომელაც „ართობს, ანაზებს და უალ-
ერსებს საზოგადოების სამარცხვინო ზნე-ჩვე-

ულებებს“. აქ ჩვენ ადვილად ამოვიცნობთ
ი. ჭავჭავაძის ცნობილ მოსაზრებებს ხელოვნ-
ების დანიშნულების თაობაზე, ვიკრძნობთ:
იმ ბრძოლის ქარცეცხლს, რომელზეც
თავს დაატეხა „ხელოვნება ხელოვნებისათ-
ვის“ დამცველთა და გასართობი რეპერტუა-
რის დამამკვიდრებელთ ქართულ სცენაზე.
ქართულ თეატრს ი. ჭავჭავაძე და მისი თა-
ნამოაზრენი, რომელთა შორის ვ. გუნიაც
იყო, მაღალ საზოგადოებრივ მიზნებს უსა-
ზავდნენ, არიდებდნენ ვოლგეილურ და
ბალაგანურ სიმსუბუქეს, სიყალბის, უსამარ-
თლობის, სოციალური და ეროვნული ჩაგვ-
რის წინააღმდეგ ამხედრებდნენ. მხოლოდ
იმ თეატრის ჩაყენება შეიძლება მაღალი
ზნეობის სამსახურში, რომელიც „ბიწვირე-
ბას, სიბოროტეს, სიმრუდეს სთელავს და
ჰემირავს“, რომლის „სცენიდან დაღადებს
ყოველი ნათელ-ცხოველი აზრი, სცენიდან
იგმირება ბიწვირება, სიბოროტე, სისაძაგ-
ლე. აქედან გაისმის სიმართლის ქება, ზნეო-
ბისა და სიყვითის დიდება“ (იქვე. გვ. 92).
საკმარისია ყურადღების მოდუნება, რეპერ-
ტუარის შევსება მსუბუქი ეანრის ნაწარმოე-
ბებით, რომ ხალხი თანდათან დაჰკარგავს
მოთხოვნილებას სერიოზულ ხელოვნებაზე,
დაჰკარგავს კრიტიკიუმს, რადგან თე-
ატრს, თავისი მოუგერიებელი ზემოქმე-
დების მეოხებით, შეუძლია ხალხის გემოვ-
ნებაზე დამლუბველი ზეგავლენაც კი იქო-
ნიოს. აქედან კი, ერთი ნაბიჯია უზნეობამდე:
„თეატრი აღმზრდელია ხალხისა, იგი სკო-
ლაა, ზნეობრივი და გონებრივი მავალითე-
ბის შთამწერველია და არა დროსგასატარე-
ბელი ოინბაზობის მოედანი, სადაც უგუნუ-
რება, ჭკვნა სურვილები და უმეცრება უზე
საზრდოს პოულობს“. (იქვე. გვ. 19).

...თეატრი და სასცენო ხელოვნება ნაყო-
ფია ადამიანის მოსვენების წადილისა, შინა-
გან გრძნობათა დაკმაყოფილების სურვილ-
ისა. თეატრი ხელს უწყობს და შველის ცხოვ-
რების კანონს და სადაც საერო კანონების
ძალა თავდება, იქ იწყება ზნეობრივი კანო-
ნების მოქმედება ხალხზე და ამ ზნეობრივი
კანონების სამსჯავრო მხოლოდ თეატრია. თე-
ატრი სჯის ყოველივეს მრუდეს და უწყსოს
და იმავე დროს სიბოროტის და სისაძაგლის
გვერდით გვიჩვენებს სიკეთეს, სრულ ზნეო-
ბას და ჭეშმარიტებას“ (იქვე. გვ. 91).

თეატრი — ერის განმანათლებელი. თეატ-

რის საგანმანათლებლო ფუნქციის წინ წა-
მოწევა საერთოდაა დამახასიათებელი მე-19
საუკუნის პროგრესულად მოაზროვნე მოღ-
ვაწეებისათვის. ეს ტენდენცია გამოკვეთილი
იყო როგორც ევროპაში (სადაც ჭერ კიდევ
ძლიერი იყო ფრანგი განმანათლებლების ზე-
გავლენა), იცე რუსეთსა და საქართველოში.
იმ პრობლემათა შორის, რომელსაც განსა-

დრამატურგიის საუკეთესო ქმნილებებს (მათ
შორის დავასახელებ ლ. ტოლსტოის „წიკტი-
აღთა სამეფოს“, ნ. გოგოლის „რევიზორს“,
ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიან ადგილს“,
„მგლებსა და ცხვრებს“, სუხუბეო-კობილინის
„კრეჩინსკის ქორწინებას“, ლ. ანდრეევის
„სატანას“ და სხვ.), დასავლეთ ევროპულ
დრამატურგიიდან — შექსპირის (სამი პიე



ვალერიან გუნია

კუთრებული ყურადღება ექცეოდა ეროვ-
ნულ-განმანათლებლო პრობლემათა შორის, სა-
განმანათლებლო პრობლემა ერთ-ერთი უმ-
თავრესი იყო. უპირველესი მნიშვნელობა
ზემოქმედების ამ სისტემაში, ცხადია, თე-
ატრალურ ხელოვნებას ენიჭებოდა. სწორედ
ამ თვალსაზრისით განიხილავდა ვ. გუნია
თეატრის მნიშვნელობას, პირადი მაგალითიც
ფრიად თვალსაჩინო იყო. მან ქართული სცენ-
ისათვის თარგმნა რუსული კლასიკური

სა), შილერის (სამი პიესა), კ. გოლდონის,
პიუგოს, მოლიერის, ბომარშეს, იბსენის, პა-
უბტმანის პიესებს; დაწერა მრავალი საყუ-
რადღებო გამოკვლევა, კრიტიკული წერი-
ლი, ესეე, გადმოაქართულა ათეულობით
პიესა, გამოუშვა „სახალხო კალენდარი“, შექ-
მნა ორიგინალური დრამატურგია (მისი ის-
ტორიული დრამა „და-ძმანი“ დიდხანს შე-
მორჩა რეპერტურს). შეთხზა ოპერის ლიბ-
რეტოები (ზ. ფალიაშვილის „დაისი“, დ.

არაყიშვილის „დინარა“, ზ. გოგინაშვილის „ქრისტინე“, გამოჩენილი ქართველი მომღერლებსათვის თარგმნა რომანსები და როსინის „სევილიელი დალაქი“, ჯ. ვერდის „რიგოლეტო“ და ბიხეს „კარმენი“.

აი, რა აზრს ატარებდა იგი ერთ თავის ნარკვევში: ერის განათლება და ცოდნა გამოიხატება არა ერთისა და ორის ან სამის მავალითით, არამედ საერთო სწავლა-განვითარებით. ხალხის დღეგრძელობა მდგომარეობს იმ საგნების საერთოდ სარგებლობაში, რომელიც მხოლოდ ზოგიერთ არჩეულ პირთა საკუთრებას შეადგენს. სცენის უპირატესობა ის არის, რომ მის ზეგავლენაში შეუძლია იყოს ყოველი კაცი, ვისაც ყურთასმენა და თვალთახილვა აქვს...

ყველა ცხოველ-ნათელ ჰუმანურ აზრთა და განზრახულებათა საუფრე, რომლითაც დღეს კაცობრიობა სარგებლობს და თავმომწონეობს, უთეატროდ, თვინიერ დრამატული ხელოვნებისა სრულიად გაუგებარი დარჩებოდა ხალხის უმთავრესი ნაწილისათვის, ე. ი. გაუნათლებელთათვის, მეტადრე მათთვის, რომელნიც მთელ სიცოცხლეს განუწყვეტელ ჯაფასა და დღიური სარჩოსაბადებელს ძებნაში ატარებენ. და, მაშასადამე, შეადგენენ იმ უმრავლესობას, რომელსაც ეწოდება „ხალხი“ (იქვე, გვ. 93).

დღევანდელი მკითხველი ამ ციტატებში ნათლად ამოკითხავს ვ. გუნიას დემოკრატიულ იდეებს, თეატრის აუდიტორიის გაფართოებისაკენ სწრაფვას.

თეატრის სივრცე. ვ. გუნიასათვის თეატრის უპირველესი ღირსება მისი ეროვნული მიმართულებაა, მაგრამ ეს სრულებით არ ნიშნავს ეროვნულ კარჩაკეტილობას, ნაციონალურ განკერძოებას, მას კარგად ჰქონდა შეგნებული, რომ „თეატრის წყალობით ხალხთა შორის ხდება ახლად დაკავშირება, ერთმანეთის გაგება და გაცნობა, საერთო წადილთა და სურვილთა ერთად შედუღება“ (იქვე, გვ. 91).

მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე იგი საქმით და კალმით იღვწოდა ამ „საერთო წადილთა“ შედუღებებისათვის. თარგმნიდა რუს და სომეხ დრამატურგებს, ახლო ურთიერთობა ჰქონდა რუსული და უკრაინული თეატრის გამოჩენილ მოღვაწეებთან, წერდა რეცენზიებს თბილისის რუსული და სომხური თეატრების საქმეკაცლებზე. აღ-

სანიშნავია ერთი გარემოება. თავისი ნარკვევის („ქართული თეატრი“ 1879—1889) მესამე თავში („ქართული დრამატურგები“) იგი გ. სუნდუკიანის შემოქმედებას ქართული დრამატურგიის კონტექსტში განიხილავს: „გიორგი ერისთავის და ა. ანტონოვის შემდეგ უეჭველად უნდა მოვიხსენიოთ გ. სუნდუკიანცი. ეს პატრეცემული ავტორი თუმცა გვიარტომობით სომეხია და სომხურადვე წერს თავის პიესებს, მაგრამ მის პიესებში გამოყვანილი პირები მეტად მჭიდროდ არიან დამოკიდებულნი და დაახლოებული ჩვენს ცხოვრებასთან, უფრო გადაჭრით ვიტყვი, ჩვენებური ვაჭრების წარმომადგენლები არიან. ამას გარდა გ. სუნდუკიანის პიესები ქართული სცენის აღორძინებასთან ძლიერ დაკავშირებულნი არიან. ქართული დასი პირველი წარმოდგენიდან დღევანდლამდე თამაშობს გ. სუნდუკიანის პიესებს. ამ მოსაზრების გამო გ. სუნდუკიანცი ერთ საუკეთესო დრამატურგად უნდა ჩაითვალოს ქართულ მწერლობაშიც. რადგან სუნდუკიანცმა დიდი და შეუფერხებელი გავლენა იქონია ჩვენს ახალ დრამატულ მწერლობაზე.

...გ. ერისთავისა და ზ. ანტონოვის შემდეგ გ. სუნდუკიანცმა შემატა ქართულ რეპერტუარს უტყუარი ხელოვნური კომედიები, პირდაპირი ცხოვრებიდან ამოგლეჯილი მოქმედი პირნი, მართებული ხასიათები და ტიპები; სუნდუკიანცი თავის პიესებში ეხება თბილისის ცხოვრებას, აქაურ ვაჭრებს, იგი აშკარად გვიჩვენებს მათ ნაკლოვანებებს, ზნე-ჩვეულების სიღარიბეს. მათ ფუჭ ყოფა-ცხოვრებას და ყოველივე ამას ხატავს საოცარი ხელოვნებით... ამიტომაც, თუ მართლა დრამატურგს სარგებლობის მოტანა შეუძლია, მაშინ სუნდუკიანცი ურომა დიდად სასარგებლო იყო სომეხი და ქართული საზოგადოებისთვის“ (იქვე, გვ. 32).

თეატრის ესთეტიკური ბუნება. მთელი მეცხრამეტე საუკუნის ქართული თეატრი რუსული რეალისტური სკოლის ზეგავლენას განიცდიდა, განსაკუთრებით რელიეფური იყო მცირე თეატრის ისტორიულ ნადაგ-ზე გადმონერგვის ტენდენცია. ეს ისტორიული კანონზომიერება იყო აღორძინებული ქართული თეატრის განვითარებისათვის. მითუმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ

იგი ისტორიული კატაკლიზმების გამო თვით-
მყოფადი, ეროვნული სახის განვითარების
ტრადიციას მოწყვეტილი აღმოჩნდა. ამას
გარდა, თავისთავად, მცირე თეატრის ესთე-
ტიკური პოზიცია დიდი რუსი დემოკრატე-
ბის ესთეტიკური ნაზრების საფუძველზე
იყო აღმოცენებული. ამგვარად, მთელი ვი-
თარების გათვალისწინებით, მცირე თეატრის
სკოლის გავლენა არა მხოლოდ ისტორიული
კანონზომიერება იყო, არამედ კანონზომიერ-
ი აუცილებლობაც. ცხადია, ვ. გუნიას თე-
ატრალურ ნაზრებში, ისევე როგორც მისი
უფროსი კოლეგის დიდი ვასო აბაშიძის შე-
ხედულებებში, აშკარად სკვივის რეალისტ-
ტური რუსული თეატრის ესთეტიკის გამო-
ძახილი. მაგრამ საოცარი ისაა, რომ ქართუ-
ლი თეატრის ამ ორი გამოჩენილი მოღვა-
წის ნაწერებში, ჩვენ მრავლად შეგვიძლია
შევნიშნოთ ახალი დროის თეატრის კონტუ-
რები, რომლის საფუძველები, შემდგომ, კ.
სტანისლავსკის „სისტემაში“ ჩამოყალიბდა.
თეატრი, მსახიობის უპირველესი მოვალე-
ობაა — ვ. გუნიას აზრით — „მართალი,
უტყუარი, უმეტნაკლებო გამოსახულება
ადამიანის ბუნებისა“, მათ უნდა შექმნან
არა ილუზიური სამყარო, არამედ ცხოვრე-
ბასთან უადრესად მიახლოებული „მართლ-
წარმოდგენა“. მაგრამ ეს „მართლწარმოდგე-
ნა“ — ცხოვრების რეალური სინამდვილის
სწორი ასახვა — როგორც ზემოთ ვნახეთ —
ვ. გუნიას ინერტულ ასახვად მიაჩნია თუ
მასში ნათლად არ არის გამოკვეთილი შინაგა-
ნი ტენდენცია, ანუ, როგორც დღეს ჩვენ
ვითყვით, მსახიობისა და თეატრის პოზი-
ცია. ვ. გუნია უფრო რეალისტურ-ფსიქო-
ლოგიური თეატრისაკენ იხრება: მისი აზრით
მსახიობის დიდი ნიჭის დამადასტურებელია
„გამსჭვალვა და ჩაძრომა ადამიანის სულის
ულრმეს უფსკრულში, გამოცნობა მისი ხა-
სიათისა, გამორკვევა მისი იდუმალი, თვალ-
შეუპოვებელი სულის მოძრაობის მიზეზე-
ბისა და დახლართულ მდგომარეობათა
გრძნობა ოდნავ დასანახი გულის ცახცახისა,
შევგება სიტყვაში მიმაღული აზრის“. იგი
უფრო შორს მიდის, უარყოფს „მიბაძვის
თეატრს“. სხვა კომპონენტთა შორის წინა
პლანზე აყენებს ინტელექტუალურ, აზრობ-
რივ მომენტს, რომელიც გამონაგონით, თე-
ატრალური გამონაგონითაა გაციკროვნებუ-
ლი. სასცენო შემოქმედებას უნდა ახლდეს

„ყველაფრის განმჭვრეტი გონება... უნდა და
ფიზიკური ფანტაზია, (სწრაფი) მოსახრება,
მაღალი გრძნობიერება და კეთილშინაობა“
ამაყოფილებს იმდროინდელი ქართული
თეატრის ვითარება, გრძნობს რუსტინას,
ცოცხალი შემოქმედების, დროის შესაფერი
იდეებისა და ფორმების ძიების აუცილებ-
ლობას: „სულიერი თეატრი“ (გრძნობა-გო-
ნებისა) ვერ მხოლოდ ოცნებაში თუ არსე-
ბობსო, ხოლო „თეატრი გარეგნობისა“ —
არსებითი მოვლენათა.

„ჩვენ თეატრს ძველი წესწყობილება მო-
ბეზრდა და ახალს რასმეს მოვიღის... საზო-
გადოებაშიც ხშირად ისმის საყვედური
ძველისადმი და ნატვრა რაღაც ახლისა,
რომელიც ვერ-ვერისობით არც მნატვრელებს
გამოურკვევიათ... და არც საკვირველია —
ევ ახალი ვერ რუსეთშია არ არის საქმოდ
გამორკვეული და განმარტებული, მაგრამ შე-
დარებით იქ უფრო მეტია შეგნებული ამ
ახალი თეატრის აზრი და საგანი. საქმარისია
მოვიხსენიოთ მოსკოვის სამხატვრო-სალი-
ტერატურო თეატრი და მისი საქმის დაყენე-
ბა. ამ ახალ თეატრთან ახალი რეპერტუა-
რიც შემოღის... სხვათაირი ხასიათის პიე-
სებს სწერენ. სრულებით არ გვანან ძველ-
ბურ, ჩვეულებრივ პიესებს... ეს ჩანაწერი
1905 წელსაა გაკეთებული („ფიქრები და
შენიშვნები“). აღსანიშნავია, რომ თავის
თეორიულ წერილებში ვ. გუნია გამუდმე-
ბით ცდილობს წინ წამოსწიოს ანალიტიკუ-
რი გონების პრიმიტივი განსჯის, ღრმად გააზ-
რების აუცილებლობა. ეს სრულიად ახალი
მომენტია მე-19 საუკუნის თეატრალურ ეს-
თეტიკაში და ვ. გუნიას შორსმჭვრეტელობა-
ზე მეტყველებს. თვით იგი, თავისი მსახი-
ობური შემოქმედებით, ამ ესთეტიკის კონკ-
რეტულად განასახიერებდა. აკაკი წერეთელ-
მა მას „კჷუა-მეცადინეობით გაართისტებუ-
ლი“ უწოდა. იმდროინდელი რეცენზენტების
ყურადღების გარეშე არ დარჩენილა მისი
ეს თავისებურება. მის მიმართ ხშირად ხმა-
რობენ ამგვარ გამოთქმებს: „დახელოვნებუ-
ლი და კვიანი არტიტი“. „ყველაზე უფრო
აზროვანი და ხელოვანი მოთამაშე“. ვრცელი
იყო მისი რეპერტუარი, რომელიც მოიცავ-
და ურთულეს კლასიკურ სახეებს — ოტე-
ლოს, მეფე ლირს, კარლოსს, ოიდიპოსს, შე-
სანიშნავი იყო რუსულ პიესებში (სკალაზუ-
ბი, ოსიპი, მედვედევი), მაგრამ თანამედრო-

ვეთა მოწმობით შეუდარებელი ოთარ-ბეგი იყო. შალვა დადიანის და ნინო ჩხეიძის მოგონებანი გვიდასტურებენ თუ რა აღჩაყვებული ყოფილა „დალატის“ ავტორი სუმბათაშვილი-იუჟინი — თვის საუკეთესო ოთარ მცირე თეატრის სცენაზე, ვ. გუნიას თამაშით („მე შენგან უნდა ვსწავლობდე ოთარის თამაშს“).

შესანიშნავი ვაჟკაცური გარეგნობა. ძლიერი გრძნობების გამოხატვის ნიჭი, გამოკვეთილი „გაწონასწორებული“ პლასტიკა, „სასცენოდ მომადლებული ხმა“ (ა. წერეთელი), მისი „გრძნობით გაყვნილი ხმა მდიდარია სულიერი ვითარების ამა თუ იმ მიმოხრის გამოსახატავად. მალალ ფარდებიდან დაწყებული დაბალ ფარდამდე ამ მსახიობს შეუძლიან იუმორიც და ტრაგიზმიც თანასწორი ძლიერებით აღბეჭდოს“ („ივერია“) — ყოველივე ეს — გამრავლებული დიდ ერუდიციან და თანმიმდევრულ შრომაზე მეტად თვალსაჩინო იყო მთელი მეცხრამეტე საუკუნის თეატრალურ პანორამაში. თითქოს პარადოქსია: მთელი მისი ფსიქო-ფიზიკური ბუნება იმისთვის იყო მოწოდებული, რომ მას გამირულ-რომანტიკული რეპერტუარი შეექმნა და ამგვარი თეატრის ადვოკატი ყოფილიყო, იგი კი უსწრებდა თავის დროს, „სჯობნიდა“ თავის თავს და „სულიერი თეატრისაკენ“ მიისწრაფოდა, სადაც გრძნობისა და გონების პარმონია იქნებოდა მიღწეული. აქაც, ისევე როგორც მთელ მის მოღვაწეობაში და ნააზრევში, ნათლად ჩანს, თუ რა ახლოსაა იგი ჩვენს დღევანდლობასთან. დღევანდელი ქართული თეატრის ძიებებთან. რომელნიც უკავშირდებიან საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ პოზიციას, თეატრის ესთეტიკურ და ეთიკურ შინაარსს, მის ეროვნულსა და ინტერნაციონალურ ბუნებას, ერთი სიტყვით, იმას რაზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი.

სხვა გამოჩენილ ქართველ თეატრალურ მოღვაწეებთან ერთად ვალერიან გუნიათ თავისი მხრებით მოიტანა ქართული თეატრის დებზარული შენობა განახლებული საქართველოს ახალი თაობისათვის და ამ ეროვნული სხეულის გამრთელება უკვე სწორედ ამ ახალი თაობის საქმე იყო, თაობისა, რომელსაც სიყვარულით და იმედით შესცქეროდა ჭეშმარიტად სახალხო არტისტი — ვალერიან გუნია, „წინიდი უმწიკლო და უშიშარი“.

მეიერჰოლდი ლაკარაკობს*

მცდარი აზრია, თითქოს, თანამედროვე რეჟისორს ცნება „ამპლუა“ არ სჭირდებოდეს, საკითხავი მხოლოდ ისაა, თუ როგორ უნდა ვისარგებლოთ ამ ცნებით. აი, თუ გნებავთ ერთი პარადოქსიც: მე უნდა ვიცოდე, ვინაა ჩემს თეატრში „არშიოი“, რომ მას არ მივცე „არშიუების“ როლი. მრავალჯგონე შემინიშნავს, თუ რა საინტერესოდ წამოსდგება ჩვენს წინაშე მსახიობი, როცა იგი ერთგვარად ებრძვის თავის პირდაპირ მონაცემებს. ის მონაცემები ხომ მაინც მასთან დარჩება, მაგრამ ისინი თითქოს აკომპანირებას გაუწევენ მისგან შექმნილ სახეს. გმირი ქალების შემსრულებელი პროვინციელი მსახიობი კატერინას როლში — ამაზე მოსაწყენი რა უნდა იყოს. კომისარეფესკია: გმირი ქალებს თამაშობდა, თუმცა სულაც არ იყო „გმირი“ და სწორედ ამით იყო მშვენიერი. სამუშაოაო, მსახიობის ბუნება ისეთია, რომ თუ როლს თავისი პირდაპირი აშკარად იღებს, საერთოდ არ მუშაობს მასზე. ჭკონია, ხმა ან გარეგნული მონაცემები გამოყვანს ფონსო. მსახიობს რომ მუშაობის ცეცხლი წაუ-

* გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 3 1982.

კიდო, მას ზოგჯერ შეგნებულად უნდა დაუსახო პარადოქსული ამოცანა, რომლის გადაჭრისთვისაც მას მოუხდება თავისით თქვას უარი თავის „ნორმებზე“. ჩემს პრაქტიკაში როლების განაწილების ასეთი მეთოდს უოველთვის კარგი ნაყოფი მოჰქონდა. არ მიყვარს დათვლული მოდელამატორე ფერდინანდები, დუღუნხამიანი კატერინები და მოსხაპახებუე ხლესტაკოვები!

მე დარწმუნებული ვარ, რომ სწორ ფიზიკურ რაკურსში დამდგარი მსახიობი ტექსტსაც სწორად წარმოთქვამს. მაგრამ სწორი რაკურსის არჩევაც ცნობიერების, შემოქმედებითი აზრის აქტია. რაკურსი შეიძლება იყოს მცდარი, მიახლოებითი, ახლო, თითქმის სწორა, შემთხვევითი, ზუსტი და ასე შემდეგ. არჩევის დიპაზონი უზარმაზარია. მაგრამ როგორც მწერალი ეძებს ზუსტ სიტყვას, ასევე ვეძებ მე უზუსტეს რაკურსს.

მაწანსცენა — ეს სულაც არ გახლავთ სტატიური დაქუფება, ეს — პროცესია; დროის შემოქმედებაა სივრცეზე. პლასტიკური საწყისის გარდა, მასში არის დროითი, ესე იგი, რიტმული და მუსიკალური საწყისიც.

როცა ხილს უუფრებთ, თქვენ თითქოს ზედავთ ლითონით აღბეჭდილ ნახტომს, ესე იგი პროცესს, და არა სტატიკას. დამბულობა, რომელიც გამოხატულია ხილში, — აი, რა არის შთავარი და არა ის ორნამენტი, რომლითაც მორთულია მისი მოაჯირა.

სხვა რიგის შედარებებს თუ გამოვიყენებთ, კიდევ შემოიძლია ვთქვა, რომ თუ მსახიობის თამაში მელოდიაა, მიწანსცენები — მარმონიაა.

რეჟისორს არ უნდა ეშინოდეს რეპეტიციებზე მსახიობებთან კონფლიქტისა, ხელჩართული ბრძოლისაც კი. რეჟისორის პოზიციის ს-მაგრე ისაა, რომ მან,

მსახიობისგან განსხვავებით, უოველთვის იცნოს (სულაცოდეს) როგორია სპექტაკლის ზვალინდელი დღე. იგი გათანაგულია მთლიანდით, ამიტომ ჩნს მსახიობისგან განსხვავებულად. ჩხუბი და შეტაკებები ნუ გაშინებთ!

ძალზე ცუდა ამბავია, რეჟისორი წინასწარი გეგმით თვალდამინდული თუ მუშაობს და არა აქვს უნარი იმით სარგებლობისა, რაც, ზოგჯერ რომელიმე შემთხვევითობამ შეიძლება სავსებით გაუთვალისწინებელი უფექტი გვიკარნახოს და ამით სარგებლობა უნდა შეგვეძლოს. ჩემს პრაქტიკაში ასეთი შემთხვევა, რამდენიც გნებავთ, იმდენი უოფილა. მოვიტან ორ მაგალითს ჩვენს უთანასწოლ სპექტაკლებზე მუშაობიდან. ერთ-ერთ გენერალურ რეპეტიციაზე („ქალი კამელიებით“) პირველი მოქმედების მეორე სცენაში მსახიობებმა შემთხვევით ისე მალა დაიწყეს საკარნავალი სერპანტინის სროლა, რომ იგი უქან არ დაბრუნდა, ტროსზე ჩამოეკიდა და ეს ისე მოულოდნელად ლამაზი იყო, რომ დამსწრეთა შორის აღტაცების ტალღამ გადაიბრინა. მკაცრად თუ ვიტყვით, ეს იყო „ზედმეტობა“, მაგრამ მან მშვენიერი შტრიხი გვარქუა. გასტონის როლის შემსრულებელმა ისარგებლა ამით, ჩემგან მიუთითებლად ზელი წავაგლო სერპანტინის ლენტის ბოლოს და მარგარიტასთან სცენაში დაბნეულად დაიწყო მისი დახვევა. ისდა დამრჩენოდა მხოლოდ მომწონებინა ეს და რამდენადმე გამვეითარებინა, გამედრმავებინა. „რესტორნის“ სცენის (სპექტაკლი „შესვლა“) რეპეტიციაზე ასეთი გაუთვალისწინებელი შემთხვევითობა იყო კულისებს უქან, კონსტრუქციებს მმართავი, რეპეტიციისგან თავისუფალი ერთ-ერთი მსახიობის ბრახუნით ჩამოხტომა იატაკზე. ეს ბრახუნი რიტმულად ისე დაემთხვა ვ. ა. შებლინის საცეკვაო მუსიკაში ლიუფტპაუზას, რომ მე ვიკრჩინე ჩემს მიერ ჩაფიქრებული ჰუგო ნუნახის სვლა სცენის სიღრმადან წინ და მარჯვნივ უნდა შემეცვალა და სვერდლინს დავუდგი ცეკვა, რომელიც სპექტაკლში მისი შესრულებით უოველთვის ოვაციებს იწვევს.



3. ვიერპოლოდი

„ვაი ჭკუისაგან“-ის პირველ რედაქციაში მრავალი შეცდომა დავუშვი. თუმცა, რაც მართალია, მართალია, ამაში დიდად დამეხმარა მხატვარი შესტაკოვი. სპექტაკლში ცრუ ავადმისმმა შეიქმნა. ცალკეულ ეპიზოდები არაპროპრიულად გაიზარდა და ერთმანეთს იმეზობოდნენ. 1935 წელს მე გავაკეთე ახალი რედაქცია, რომელშიც ზოგიერთი ჩემი შეცდომა გავასწორე. გადაკეთება მსახიობთა მიერ შექმნილ სახეებს თითქმის არ შეხებია (გარკვეულ დახვეწას თუ არ ჩავთვლით). ამ მხრივ ჩვენ 1928 წელსაც სწორ გზაზე ვიდექით. ამ სპექტაკლში დაშვებული შეცდომებისათვის პასუხს მხოლოდ მე და შესტაკოვი ვაგებთ, მსახიობებს კი ოდნავადაც არ ვაძანაშაულებ.

რეჟისორს უნდა შეეძლოს სწორად წაკითხვა პიესისა, რომელსაც ის დგამს, მაგრამ ეს ცოცხა — უნდა შეეძლოს თავის წარმოსახვაში ააგოს ის, რასაც მე ჩემთვის „პიესის შორეუ სართულს“ ვეძიებ. რაც გინდა, ის თქვი, მაგრამ პიესა თეატრისთვის მხოლოდ მასალაა. მე შემოიძლია პიესა ისე წაკითხვით, რომ მასში ასოც კი არ შევცვალო. მაგრამ მხოლოდ რეჟისორული და მსახიობური აქტებებით ავტორის სულის საწინააღმდეგო სული გამოვიყვანო. ამიტომ ავტორის ჩანაფიქრის შენარჩუნებისა და ზოცრუებისთვის ბრძოლა პიესის სიტყვებისა და ასოებს სთვის ბრძოლა არაა.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის რუსეთში იყო შემთხვევები, როცა ცენზურა რეპერტუარით ხსნიდა პიესებს, რომლებსაც კოტევიას არავითარი შიში არ გამოუწვევია და დადგმის ნებართვა მიუღია. მაგრამ მოჩალოვის ტიპის მსახიობებს — მხატვრებს თავიანთ შესრულებაში შექმნიდათ ის, რაც ტექსტის გარეთ იყო: იგულისხმება მიმიკური თამაში, პაუზები, დაუყოვნებელი, ექსტრემი, რაკურსები, ნაირნაირი აქტებები, დარბაზი ამას მშვენივრად ხვდებოდა და რეაგირებდა სათანადო იყო. სწორედ ეს იყო ის, რასაც მე „პიესის შორეუ სართულს“ ვუწოდებ. და მაშინ ეს იყო შემთხვევითობა, ნახევრად იმპროვიზაციულია, რადგან რეჟისორული ხელოვნება არ არსებობდა. ასეთ სპექტაკლებს რომ ნახლობდნენ, ცენზორები თავში ხელს იტაცებდნენ და ადრე ნებადართული პიესა წარმოადგენის შემდეგ იკრძალებოდა. ამ შემთხვევაში, მათ თეატრის ბუნება უფრო ენსობადი, ვიდრე ზოგიერთ ჩვენს კრიტიკოსს, ვინც ჭერ კიდევ ტექსტის ასოებსა ჩაბლაქუბებული.

თანამედროვე რეჟისორი უნდა იცნობდეს არა მარტო აქტიორული ემოციის ზემოქმედების სწორ ხას — გამოვლდა რამის შუქზე და ბრწყინვალედ წაკითხვა მოწოდოგი, — ის უნდა იცნობდეს სახეობრივი ასოციაციების რთულ და გვერდით სვლებსაც.

რეჟისორი დროს ისე უნდა გრძნობდეს, რომ ამასთვის გიბიდან საათის ამოღება არ სპირდებოდეს. სპექტაკლი დანაშაისა და სტატკოსი, აგრეთვე განხვევებული დინამიკათა მონაცვლეობაა. აი, რამომა, რომ რეჟისორის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ღირსებად რიტმული ნიჭიერება მიამჩნია. სცენური დროის მჭაფრად განცდის გარეშე კარგი სპექტაკლს დადგმა შეუძლებელია.

როცა მე „ტუის“ ტექსტი ეპიზოდებად დავეყარე, ვკრდნენ — კინოს ბაჰავსო და არაქის გასტერება, რომ „ბორის გოდუნოვა“ და შექსპირის შრქქმენს უყველა პიესა ასეთ აგებულო.



ილინსკის თამაში „ტუეში“ მ. პ. სადოვსკის დიდი ტრადიციების უყველაზე თანმიმდევრული გაგრძელებაა. ახ რომის შესრულების სადოვსკისეული ტრადიციებიდან მოდის ეს გრანდიოზო ტონი, სიმსუბუქე, სასწრაფე. ეს ხაზი თვითონ სადოვსკიმ ენაწერი თეატრის მცოდნე ა. ნ. ოსტროვსკისაგან აიტაცა. მაგრამ ილინსკი თანამედროვე მსახიობა, ის ჩაბნინის გავლენის გარეშე არ დარჩენილა. ოსტროვსკი-სადოვსკის ტრადიციისა და ჩაბნინის გავლენის ნაერთი — აი, ილინსკის მიერ შექმნილი სახის გენეალოგია.

ახლა „ტუეში“ ზოგი რამ მოუხეშო, პრიმიტიული, სწორხაზოვნული, ხაზგასმულად ტენდენციური გვიკენება. მაგრამ ერთმანეთს შეადარეთ 1924 წლის გავთვის, მაშინდელი „კროკოდლის“ და „უდმერ პოს“ ქალადელი დევანდელი გავთვისა და „კროკოდლის ქალადელს. ოციანი წლების რაბფაკოველებიც ასევე არ მკავდნენ ოცდაათიანი წლების უმაღლეს სასწავლებლების სტუდენტებს. ჩვენი „ტუე“ მთლიანად იმდროინდელი მაჟურებლისთვის, ეს იგი, ოციანი წლების შუახანების მაჟურებლისთვის იყო გამწუნული. და არაა გასაკვირი, რომ სპექტაკლი რადაც-რადაცუებით მომეძვდა. შეიძლება გავგაოცოს იმან, რომ იგი შედარებით ნაკლებად მომეძვდა და უწინდებურად იწყვეს მაჟურებელთა დარბაზის მქუხარე ოცადენებს. მაგრამ ეს უყვე სხვა რამით აახსნება: იმით, რომ მაშინდელ თანადროულობაზე გამიზნვის გარდა, სპექტაკლი აღბეჭდილია საუკეთესო თეატრალურ ემოქათა ტრადიციების შესწავლის გავლენით. მოდით, მოკვლოთ სპექტაკლს უყვეადური, რაც „დღობრივი კირ-ვარამიდან“ მოდიოდა და დაღეს მაჟურებლისთვის უყვე გაუგებარია. ჩემი დაკვირებით, ამ აოხე მტერ წლის განმავლობაში მრავალჯგის გადაკეთებით სპექტაკლი სულ უფრო და უფრო ნაკლებ სატრული და სულ უფრო და უფრო რომანტიკული ხდება. ეს თითქმის ევოლუციურად მოხდა და, ეტყობა, სავესებით კანონზომიერადაც (ჩაწერილია 1935 წელს).

პრემიერა სპექტაკლისა „ქალი კამელიებით“, საშინლად ვეღვაჟ. იღვლებ, აბა, რა იქნება: სპექტაკლი გვერტალურ რეპერტუარს თითქმის სუთ საათს გაკრძელდა. დემონსტრატორები მზად იყვნენ ცოცხლად შევექამეთ. რადაც-რადაცუები მე სახელდახელოდ შევაპირე, მაგრამ სპექტაკლი მაინც გრძელი იყო და, რაც უყველაზე მეტად ართულებდა საქმეს, ეს მის სპეციფიკას არ შეესატყვისებოდა. მისი ზომიერადსული შემოქმედება დაეწინაგავსებოდა ტოლსტოის დიადი რომანიდან გაკეთებულ ამერიკულ კოკონებს, ამ ბელეტრისტულ კონსერვებს. მაჟურებელთან შეხვედრას უდიდესი მღელვარებით ველოდი. მოისურვებს კი იგი, რომ გულისხმობით უყმინოს ჩემს აუჩქარებელ საუბარს? და მე პრემიერაზე გულაჩუყებისგან ცრემლი ვერ შევკავე („ცრემლი“ აქ რიტორიკული იღვთი არ გგონოთ, ეს ფაქტია), როცა დაკინახე, რომ მაჟურებელი სპექტაკლს თვიადან ბოლომდე გულისხმობით უყურებდა და უხმებდა. შემდეგ კი ასეთი ახსარი მომივიდა: მოჩქარე მაჟურებელთა თეატრის მტერია.

მწარე წამალს ჩვენ ვუღაპავთ, გემრიელი კერძით — პირს ნება-ნება ვიტკბარუნებთ. მაყურებელია მომთმენლობით ბოროტად არ უნდა ვისარგებლოთ, მაგრამ არც ის ვარგა, რომ იმ მაყურებელს ნებას დავეყვით, ვისაც, ვინც სცალია. თუ თეატრს არ უნდა ვუფიქრობო, რომ მაყურებელს ეს „არ მცალია“ დაევიწყოს, აქვს კი აზრი ასეთი თეატრის არსებობას?

რევისორი უნდა იცნობდეს ყველა სფეროს, რომლებსაც შეიცავს თეატრალური ხელოვნება. მე მინახავს ედვარდ გორდონ კრეგი რეპეტიციულ და უოკელისთვის მზიხლავდა ის, რომ იგი არასოდეს არ უყვინის: „მომცეთი ცისფერი შუქი“, არამედ ზუსტად უთითებს: „ჩართეთ მესამე და მეოთხე ნათურები!“ მას დურგალიანაც შეეძლო პრაქტიკული საუბარი, თუმცა, შესაძლოა, თავისი ხელით უბრალოდ კსამიც კი არ გაუტეხებია. საათობით უნდა იქნებ განათებულთა რბობაში, თუ გინდა იმის უფლება მოიპოვო, რომ თვალში გიყურონ. როცა მეკრავი შეეკრიბო კოსტუმებს მოიტანს, რევისორმა არ უნდა დაიწყოს ლულულა: „აქ განიერია, აქ კიდევ ვიწროა“, არამედ უნდა თქვას და გაათავოს: „აი, ეს ნაყრი გამოარღვიეთ და აი, აქ მათული გაატარეთ“. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში არ დაგინუებენ ზარმაცი თანამშრომლები იმის მტკიცებას, ვადასაკეთებელი აქ არაფერიაო, როგორც ეს ხდება ჩვეულებრივ და თქვენც მათი ლიტონი სიტყვის დაჯერება არ მოგიხდებათ. სტანდალაცი სტენური კოსტუმების ბუნების გასაგებად პაროში სწავლობდა ჭრა-კერვას.

რევისორი მოვალეა ყველაფრის დადგმა შეეძლოს. მას არა აქვს უფლება ჰგავდეს იმ ექიმებს, რომლებიც მხოლოდ ბავშვთა, ან ვენერული ავადმყოფობების არიან დასპეციალებულნი, ან მხოლოდ ყელ-უბრ-ცხვირს მეურნალობენ. რევისორი, რომელიც მხოლოდ ტრაგედიების დადგმის პრეტენზიას აცხადებს და კომედიას ან ვოდევილს ვერ დაგმს, აუცილებლად ჩაუღავდება, იმიტომ, რომ ჭეშმარიტ ხელოვნებაში მალა-ლა და მდაბალი, გემლი და სისარული, ნათელი და ბნელი ყოველთვის ეკვრები-გვერდ დაგს.

თქვენ ვერ წარმოიდგნით, ჩემს თვალწინ როგორ შეიცვალა მაყურებელთა დარბაზის აღმქმელობითი უნარი. მაყურებელი სცენებისა და შუქის სწრაფ მონაცვლეობას „ბალანსირების“ კი ვერ ეგუებოდა, „ტყის“ ერთ-ერთი სცენა კი (სკამების სროლით), რომელიც დღეს მჭუხარ ტაშს იწყებს, საუყურის დასაწყისში, უბრალოდ, გაუგებრობას იწვევდა.

მე ძალზე დიდ გულუბრუნებლობად მიმაჩნია კამათი, რომელიც ჭერ ისევ გრძელდება თეატრალური ეურნალების ფურცლებზე: ვინ არის სპექტაკლის შემქმნელი წამყვანი ფიგურა — რევისორი თუ დრამატურგო? ჩემის აზრით, წამყვანია აზრი, ვისაც არ უნდა ეთუფილება იგი. დღეში ვარტის (ავტორი-რევისორი), ორი წევრიდან ვისი აზრიც უფრო მნიშვნელოვანი, აქტიური, მწვევე იქნება, მოცემულ შემთხვევაში „წამყვანი“ ისაა. ფაიკსა და, თუ გნებავთ, ერდმანთან უპოთერობაში „წამყვანი“ მე ვახლდით, მთავაკვს-კასთან უპოთერობაში კი, ვულგარულად უნდა მოვახსენოთ, სხვაგვარი ვითარება იყო... მაგრამ აქ მე ვერ ვხედავ ვერაფერს ისეთს, რაც — პირველ შემთხვე-

ვაში — დრამატურგს, ხოლო — მეორე შემთხვევაში — რევისორს — საწყენად შეიძლება დურგან.

მე ფართო დიპლომის მსახიობი ვარდენული-შობლი კომიკურ როლებსაც და ტრაგიკულსაც, მგონი, ქალების როლებსაც კი. მაქვს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული განათლება. ამას გარდა, ცნაწვლობი იურიდიულ მეცნიერებებს, ვიბედობი გახუთებში და ვითარგინი ფეხო ენებიდან. ჩემს თავს ვთვლი ლიტერატორად და პედაგოგად. და ყველაფერი ეს გამოხდა რევისორაში. კიდევ სხვა რომელიმე სპეციალობები რომ ვიცოდე, ისინიც გამოხდადგობდა. რევისორმა ბევრი რამ უნდა იცოდეს. არსებობს გამოთქმა: „ვიწრო სპეციალობა“. რევისორა ამქვეყნად ყველაზე ფართო სპეციალობაა.

მაყურებლის შთაბეჭდილება უფრო მდიდარი მამინაა, როცა იგი ქვეყნობიერია. ზოგიერთ ჩემს ხერხს მე თვითონ ვუმალავ მაყურებელი. ილინსკი — პრისკინის სვლები „საბოროტ ხაცხოვრების“ სცენაში („ბალინჯო“) თითქმის მთელ სცენაზე დაქიმილი სიმია, ისინი ქმნიან აუცილებელ დაძაბულობას, მაგრამ მე სულაც არ მინდა, რომ მაყურებელმა ეს შეამჩნიოს.

ამას წინათ ვნახე ერთი სპექტაკლი, რომელშიც რევისორმა საქმის ცოდნით ააგო მიზანსცენები, მხატვარმა შესანიშნავი დეკორაციები გააკეთა, ბრწყინვალე მსახიობი თამაშობდნენ და პიესაც არ იყო ურგო, მაგრამ მაყურებლები თანამგრძობლური სიცილით რეაგირებდნენ ბრიუვი პერსონაჟის ყველა რეპლიკაზე, რომლის როლსაც აღმაშფოთებლად მცდარად თამაშობდა ქარგი მსახიობი და გულგრილად ისმენდნენ დადებითი პერსონაჟების მონოლოგებს. და მე ვუთხარი ჩემს თავს: ასეთი რევისორი თეატრიდან უნდა გაავადო იგი უნიკობის განსახიერებაა და ყველაზე საშიში სულელია, მტერზე უარესი რომა! თქვენ გინდათ მითხოთ, რომელი იყო ის სპექტაკლი? ვითომ, ცოტაა ასეთი სპექტაკლები?

ძალზე მათყობებს ერთი რამ — მაყურებელი ხომ არ შევარჯიშო უაროდ, სულელური საბაბით სიცილს — სიცილს, რადაც არ უნდა დაგვიჯდეს. მეტისმეტად ბევრს ხომ არ იციან ახლა ჩვენს თეატრებში? ხომ არ დადგება ხვალ ისეთი მომენტი, როცა მაყურებელი, თუ მათ ვასაციენებლად არავითარ რისკს არ დავერიდებით და ამით წვახლდნენ, ულათოთ ხორხოციან სამარისებური სიწმითე შეხვდებიან დახვეწულ, რთულ, ჭკვიანურ პიესას? სწორედ ამიტომაც, რომ მე ვაცხარებთი ვესმინო თავს დრამატურგ X-ს. შესაძლოა, იგი ნიჭიერი კაციც იყოს, მაგრამ იგი აქტიურად მონაწილეობს უკუყო სიცილით მაყურებლების გაუფუქებაში. თუნდაც მხოლოდ ამის გამო მძულს მე იგი მთელი ჩემი არსებით!

თუ თქვენ პიესის კითხვა დაიწყეთ, ნუ შეისვენებთ, და თუ მაინც შესვენება მოგიხდათ, ისევ თავიდან დაიწყეთ კითხვა. შემწმინდელი მაქვს, რომ პიესას მაშინ აუხადებ სათანადოდ, როცა მას თავიდან ბოლომდე შეუსვენებლად, ერთი ამოსუნთქვით კითხვობ.

სცენაზე შემთხვევით არაფერი ხდება. ერთ სპექტაკლში მე დავინახე ერთ პერსონაჟს — მამაკაცს გავლისას შემთხვევით როგორ გაუვარდა ცხვირისახოცი

და სცენაზე დარჩენილმა მეორე პერსონაჟმა — ქალმა როგორ აიღო იგი. თითქოს არაფერიც არ მომხდარა — დიდი ამბავი! მაგრამ, ვხედავ, მაჟურბლები უკვე რაღაცას ეჩორჩულებიან ერთმანეთს. მათ, ეშმაკმა იცის, რა არ იფიქრეს ამ პერსონაჟების ურთიერთდა-მოკიდებულებაზე და ელიან, რომ მათ შორის მალე რაღაც უნდა მოხდეს...

ძველი სუფლიორები გენერალურ რეპეტიციაზე ყოველთვის აღნიშნავდნენ თავიანთი ეგზეგლარებზე, თუ რამდენ ხანს უნდა გაგრძელებულიყო ესა თუ ის მოქმედება: ვთქვათ, პირველი მოქმედება — 34 წუთს, მეორე — 43 წუთს, მესამე — 25 წუთს... მე შინა-ხავს ეს ჩანაწინებები პიესების ძველ სასუფლიორო ეგზეგლარებზე და დიდხანს ვერ ვამეგო, რატომ აკე-თებდნენ ამას, ვიდრე ძველმა თეატრალებმა არ ამიხ-სნეს. ვამოიკვება, რომ კარგი, გამოცდილი სუფლიორი მოვალე იყო გაეკონტროლებინა რამდენ ხანს მიდიოდა სპექტაკლი, დღეს ჩვენ ვლასპარაკობ ქრონომეტრებზე და ფოქრობთ, რომ ამერიკა აღმოვაჩინეთ, ეს კი ძველად უკვე კეთდებოდა. სუფლიორი სპექტაკლის შემდეგ მოვალე იყო მოესხენებინა, ვისთვისაც ჭერ არს: სპექ-ტაკლი დღეს ამდენ და ამდენ ხანს მიდიოდა, რადგან ეს და ეს ამა და ამ სცენაში მისთვის დადგენილ დროში ვერ ჩაეტია... ან სცენარიუსმა ესა და ეს დააკვირათ და ა. შ... ეს უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია იყო, მოქმედების გაკიანურებით ან დაჩქარებით ჩვენ შეიტკობდა სპექტაკლი წვაახლინით. სწრაფად ითამაშეთ მტკობლინი და ვოდეთილი შეგრჩნებათ ხელთ. მდო-რედ ითამაშეთ „მეზობელი კაცი და მეზობელი ქალი“ და თქვენ მოგჩვენებთ, რომ ეს ლეონიდა ანდრეევის პიესა არაა.

რევიორს უნდა შეეძლოს შედეგის გულისთვის ზოგჯერ იუმორის. როცა მე ალექსანდრეს თეატრში „მახანარ ტატარისს“ ვდგამდი, იქ მქონდა დიდი მახ-სობრივი სცენა, რომელსაც სულ მუდამ მიფუჭებდნენ სანიინის მიერ აღზრდილი სტატიკები, რომლებიც იმაზე მეტად იღებდნენ თავს, ვიდრე მათ ეცინებო-დათ. ისინი თავს არ იზოგავდნენ: ყოველი მათგანი ცდილობდა მოეჩადოლებინა შეცამეტე ან შეთქვსმეტე რიგში მჭადარი, კონტრამარკით შემოსული ნაცნობი ქა-ლიშვილი და მე ამას ვერაფერი მოვუხერხებ. მაშინ მასის ყველა წევრი ვიძულე ხელი ჩაეკეთათ ერთმა-ნეთისთვის. უკვე აღარ მახსოვს, რითი დაუხსაბუთე მათ ამის აუცილებლობა (ეს იყო „სტრუნიკების“ ბრბო), მაგრამ, როგორც კი მათ ხელი ჩაჰკიდეს ერთ-მანეთს, უკვე აღარ მოვუწოდებდი ზომიერებისკენ, პირიქით, იქით ვუჩიოდი: „უფრო ენერგიულად! უფრო ცოცხლად!“-მეთქი, ჩემთვის კი გულში მდღე-მებოდა. მე რომ მათთვის კატეგორიულად მებრძანე-ბინა: „ჩუმიდა, თავი შეიკავეთ!“-მეთქი, მორჩა, ვერა-ფერს შევასმენდი...

მე არ მიყვარს პიესაზე მუშაობის დაწყება პირვე-ლი მოქმედებიდან, მე მომწონს, მსგავსად ზოგიერთი ფრანგი დრამატურგისა, რომლებიც მუშაობას ბო-ლოდან იწყებდნენ, ჭერ კულმინაციურ მომენტს ქმნიდ-ნენ, მაგრამ თავიდან აქაც ჭერ ყველაზე ძნელ ეპიზო-დებს ამუშავებდნენ, ხოლო უფრო იოლ ეპიზოდებს ბოლოსთვის იტოვებდნენ. ჩემი ნამუშევრების უმეტე-სი ნაწილი სწორედ ასე მაქვს შექმნილი.

ერთ პერიოდში პიესას პატარ-პატარა ნაკვეთებზე ვდგამდი და ყოველ მათგანს დიდხანს ვხევედი. შემ-დეგ შევამჩნიე, რომ ამისგან სპექტაკლი უფრო და უფრო არაპროპორციულად იბერება. ახლა ისევ ისე ვმუშა-ობ, როგორც დიდი ხნის წინათ ვმუშაობდი: ვცდილობ რიონ-სამი მთავარი კულმინაციური სცენა გადაწყვი-ტო და შვად დავდგა ყველა დანარჩენი, სწრაფად გავიზიზიო ყველა მოქმედება ერთმანეთის მიყოლე-ბით, როცა ყველას ერთმანეთზე მიყოლებით გაირ-ბედ, უფრო სწრაფად იკეთება მთლიანობა. მე არ ვიციანთ ვაფერის მუშაობის ტექნიკას, მაგრამ დარ-წმუნებული ვარ, რომ ეს არ იყო მოზაიკური მუშა-ობა პატარა ნაკვეთებზე — ასე რომ ყოველიყო, მისი „უდასასრულო მელოდია“ ვერ შეიქმნებოდა. სპექტაკლის მთლიანობას ყველაზე იოლად მისი დინა-მიკით შევადგინო მივაგნო.

ჩემგან წინასწარ, ესე იგი არა რეპეტიციაზე, მო-ფიქრებელი გადაწყვეტათავან საუყეთესო რაც იყო, ყოველთვის არა საწერ მაგიდასთან, არამედ როგორც იტყვიან, ხალხში, ხმაურში, მოძრაობაში მომიფიქრე-როცა, ერთის შეხედვით, არც ფიქრობ შენს სამუშაო-ზე, არ უნდა დავიფიქრო, რომ მხატვარი განწყვეტ-ლივ მუშაობს. ამაზე შესანიშნავად წერს მაიაკოვსკი თავის პატარა წიგნში „როგორ ვაკეთოთ ლექსები“, რომელშიც მთელი მისი გამოცდილება მოქცეული. როცა რევისურაზე წერას დავპირებ, ვცეცები ასევე ბევრისმომცეცელად და მოკლედ დავწერო.

თუკი ერთხანს კიდევ ვცოცხლებ, შევეცდები თე-ატრის საშუალებით გადავწყვიტო ის ამოცანა, რასაც ლიტერატურაში „შინაგან მონოლოგს“ ეძახიან. საა-მისოდ მაქვს მე რაღაც-რაღაცეები ხელის ჩასაქიდი. არა, ჭერ ისეთი არაფრის თქმა არ შემიძლია... შესა-ფერისი პიესაც არა მაქვს! ინსტენტირებები კი ყოველ-თვის პალატივია!

პიესის დადგმისას ყველაზე ძნელი როლები განა-წილებია. როცა მე როლების განაწილება მიხდება, რამდენიმე დამე ვერ ვიძინებ და თითქმის ცუდად ვხდები. მაგრამ თუ ამ საქმეს აშკარა კომპრომისების გარეშე ვაპირებთ თავი, დანარჩენი უკვე საიმედო საქმედ მესახება.

თეატრს ახალი ტექნიკა დამატებრმა უყარნახა. მტკობლინს „ტეტრათილის სკიკადლიში“ აქვს მოქ-მედებები, რომლებიც ათი-თხუთმეტი წუთი გრძელ-დება, მოქმედება კი შუა საუკუნეების ციხე-კოშკში ხდება. მაგრამ ციხე-კოშკის დეკორაციების ასახვად თვით მოქმედებებზე ორჯერ უფრო ხანგრძლივი ანტ-რატქები უნდა გაკეთებულიყო, ეს კი აბსურდია. ნენ-სით თუ უნებლად, საჭირო გახდა „პირობითი ციხე-კოშკის“ გამოგონება.

იხსენის პიესები წუნარ, მშვიდ პიესებად მხოლოდ ცუდ რევისორებს ეჩვენებოდათ. უფრო უფრადლებით წაიკითხეთ ისინი და მათში დიდ მოძრაობას ნახათ.

მთელი ცხოვრება ვცნებობდი ბერძნული ტრადე-დია დამედგა ლენინგრადში, უახანის ტატარისწინა მოე-დანზე, თვით საბერნეთშიც კი არ არის ასეთი მოხერ-ხებული — და, მტკობი ვიკოვლი, დედაუფროც კი — ადგილი: დახურული კოლონადები, რომლებიც ორი



ერთი რაკალეენ შუა მოედანს, დიდი ქვაბული სვეტებს შორის, რომელიც შემსრულებლებს გამოხვამდე საფარად გამოადგება.

ერთი ტაძის (ვთქვათ, მხატვი) თეატრებში სექტაქლის პრემიერა მისი ცხოვრების უმაღლეს წერტილს — ხანგრძლივი რეპეტიციების ციკლის დასასრულს წარმოადგენს. ჩვენთან კი პრემიერა მხოლოდ საფუბურია: ის მომენტია, როცა სექტაქლის შექმნის პროცესში შემოდის მყურებელი, სექტაქლის უმაღლესი წერტილი, მისი ცხოვრების უმაღლესი წერტილი კი გერ კიდევ შორსაა.

თანამედროვე თეატრში შუქის გამოყენება მუსიკის გამოყენებასავით მნიშვნელოვანი საქმეა. მსახიობისა და მოედნის განათების წინადა ტექნიკური ამოცანის გარდა, შეხამება (როგორც ჩვენთან იყო სექტაქლში „ქალაქ კამელიების“) ცისფერი და უციოელი ფერებისა საშუალებას გვაძლევს ცალკეული ემოციური ტალღების შექმნით ხაზი გავუსკათ ცალკეულ ფრაზებს, — ემოციური ტალღები ხან მკვეთრად გამოჰყოფენ ამა თუ იმ ტექსტს, ხან კი ჩქმალავენ მას. მყურებელი ამას აღიქვამს ქვეცნობიერად, მაგრამ თეატრალური, თანდათან, როცა გარკვეულად იჩვევან ახეთ ვითარებას, ისევე იწყებენ განათების პარტიტურას „კითხვას“, როგორც მუსიკის მცოდნენი კითხვლობენ მუსიკის პარტიტურას. მის სექტაქლში განათებაზე მუშაობის დროს შუქ-ჩრდილების იმპრესიონისტურა თამაში კი არა, განათების პარტიტურის შექმნა მანერტრებს.

მე რეპეტაციების დროს ხანგრძლივი კითხვის, ანუ, როგორც იტყვიან, „შავილის პერიოდის“ მტერი ვარ, როცა აქტორები თვალთი გადარბიან ტექსტს, ისინი, უნებლად, იწყებენ დეკლამირებას, როგორც ეს ჩვეულო ტექსტის მკითხველებს. მე ჩქარა უნდა გამოვტაცო მსახიობებს ხელიდან როლების რეჟელები და ამიტომ ერთი სული მაქვს, ვიდრე მანანსკუნებზე გადავიდეთ. მტებაც ვიტყოდი — მირჩევნა თუნდაც სულფორის კარნახით ილაპარაკონ მსახიობებმა, ვიდრე როლი თვალბით, ჩუმად იკითხონ.

რეჟისორი დრამატურგიც უნდა იყოს. მსახიობიც, მხატვარიც, მუსიკოსიც, მონტიორაც, მერავაც.

არსებობს რეჟისორული ხერხები, რომლებიც მაშინვე კი არ მოქმედებენ — როგორც მოქმედებდა სავალაღი, რომლითაც მედიჩი წამლადა თავის მტრებს, არამედ გარკვეულ დროის შემდეგ, სათანადო, ადრინდევ შეჩრეულ მომენტში. ასეუ ხერხებს მყურებელი თეატრში მაშინ ამჩნევს, როცა სექტაქლი მთავრდება ან საერთოდ ვერ ამჩნევს — ეს კი კიდევ უკეთესაა.

თეატრალურმა წარმოდგენამ არც „გუშინ“ იცის და არც „ხვალ“. თეატრი დღევანდელი დღის ხელოვნებაა, აი, ამ საათის, ამ წუთის, ამ წამის ხელოვნება... „გუშინდელი დღე“ — თქმულებებია, ლეგენდებია, პიენის ტექსტია, „ხვალდელი დღე“ — მხატვრის ოცნება, პოეტისა და მუსიკოსის შეუძლია თვითნათი ნამუშევრები მომავლს მკითხველისა და მყურებლისთვის შექმნან. ბარატონსკი ოცნებობდა შთამომავალთ: შორის მის მომავალ მეგობარზე, აქტორისთვის ასე-

თი ოცნებები უაზრობაა: მისი შემოქმედება მხოლოდ მანამ არსებობს, სანამ ის სუნთქავს, სანამ მისი ხმა ვიბრირებს. სანამ თამაშის დროს დაქრულია შუა კუნთები, სანამ მას, სუნთქვაშეკრული, მყურებელთა დარბაზი უსმენს. სწორედ ამიტომ, თეატრი თანამედროვეობის იდეალური ხელოვნებაა, როდესაც თეატრი თანადროულობით სუნთქავს, მას შეუძლია თავისი ეპოქის, დღევანდლობის დიადი თეატრი გახდეს, თუნდაც შექსპირს ან პუსტინს თამაშობდეს. თეატრი, რომელიც თანადროულობით არ სუნთქავს, — ანაქრონიზია, თუნდაც იგი დღევანდელი გაზეთის მიხედვით ინსცენირებულ პიესებს დგამდეს.

როცა მე ჩაპლინზე ვფიქრობ, ყოველთვის გამოცხადებული ვრჩები იმით: რომ მისი არც ერთი ფილმი არაა მხატვრულად ნეიტრალური. ეს ფილმები სულაც არ ჰგავს წარსული დროის სახელგანთქმულ გასტროლითა იმ სექტაქლებს, რომლებიც პირველი მსახიობის გენიალური თამაშის გვერდით ვადაღებული იყო სხვათა სანახევროდ ხალტურული შესრულება ჩაპლინი — მსახიობი დიადია, მაგრამ გაიხსენეთ თუნდაც უჩაღანა — გაზეთის გამოდევნები „დიდი ქალაქის ჩირაღდენების“ თავსა და ბოლოში, ან აშუღვტინაან მოკრივე და თქვენ გაიგებთ, რა დიდი რეჟისორია იგი. მისგან შეიძლება ისწავლოთ ის, თუ რა მსუბუქად, ვითომ სხვათა შორისაა გაკეთებული ყოველივე ეს.

ყოველი ავტორი განსხვავებულად უნდა დადგა — არა მარტო სექტაქლის სტილისტიკის, არამედ სარეპეტიციო მეთოდის თვალსაზრისითაც. როცა ჩვენ მაიაკოვსკის ვეითხებოდით მისი პერსონაჟების ბიოგრაფიაზე, იგი ბრახობდა, ვეუფროდა და ჯობს გვიკუთნებდა, მისი პიესები მუშაობის ერთ მეთოდს მოითხოვენ, ოღუშაი — მეორეს, ერდმანისა — მესამეს. ამაში მქმედებენ უნდა ვთქოთ, თორემ უყვლა ჩვენი ავტორი დამეხვავებდა ერთ, ჩვენთვის გამორჩეულად საყვარელ ავტორს, არის თეატრი, სადაც ეს ყოველთვის ასეც ხდება... მაგრამ — სჯობია გავჩუმდე, აუტკივარ თავს არ ავიტკივებ! პოდა, ასეა, რაც ამ ქვეყანას ვუყურებ, სულ მოღმეიყაშა ვარ ჩართული. ზონუქრდა! მუშაობა მიწდა და არა კამათი!

თუ მე სექტაქლში სუფლიორის დასმა დამქირდებოდა, მას ჭიურში ან კულიხებს იქით არ დავშალავდი, სპეციალურ პულსს დავუდგამდი ორკესტრის წინ, იჯდებოდა ის იქ, სათვლიანია, პეპელაბანტანი, იცხებოდა გაჩამებულ გულსპირიანი პერანგი, ხელში ეყავებოდა პიესის გუგუშპარის სქელი ფოლიანტი. სადაა ლოგია — ჩვენ არ ვშალავთ დარიფორს და ის ამით არაგის აწუხებს, არაგის არაფრით ხელს არ უშლის, სუფლიორს კი ვშალავთ. მყურებელი სიამოვნებით ხელდა ნებისმიერ ტექნიურ პირობიობას. მაგრამ საქირა არაა იგი გერცხვინებოდეს და ამიტომ ნიღბავდ.

სიმბოლისტების ხელოვნების ზოგირითი ხერხი ჩვენს კინოში გაცოცხლდა. ეს ჩანს ეივრეშტეინის უყვლა ფილმში. დოვენკოს ვაშლები მის შესანიშნავ „მიწაში“ უბრალო ვაშლები კი არა, გარკვეული სიმბოლურა სახეებია, როგორც ზლოცის ფანარი და აფთიაქის ბარა.

აღქმისაღწერს თეატრში მუშაობის დროს მე ეშმა-
კობა ვიხმარე და, ვისწავლე, ძველი წაიღის, ვთქვათ,
იურევისთანა მსახიობთა შორის როგორ გამეჩინა
მომხრებში. ისინი კიბებებსა და საფეხურებზე გიჟდებ-
ოდნენ, ადრე „ჰამლეტიში“, „ოტლოშიც“ უკველთ-
ვის იყო საფეხურები, რომლებზეც ოტლოს შექმლო
დაგორბა და თავის მოკლა. ოღონდ საფეხურები და
სვეტები დაგადგა და იურევი შხად იყო შენი გულისთ-
ვის ტყვიისთვის შეეშვირა შუბლი.

სექტაკლის მთავარი იდეის ულტრაიისფერი სხივე-
ბი თვალთ არ უნდა ჩანდეს და მკითხველს ისე უნდა
მსჭვალავდეს, რომ იგი ამას ვერც გრძობდეს.

როცა სელვინსკიმ „არშის სარდალი“ მოგვიტანა,
თეატრების სცენა უკვე მოვლული ჰქონდა საშოკალა-
ქო ომის თემაზე შექმნილ მრავალ პიესას და თითქმის
ყველა უკვე, ვინ იცის, მერამდენე ვარაყია იყო
„ლიუბოვ იაროვასი“. მაგრამ ჩვენ არაფერში გვეჭირ-
დებოდა კლასობრივი ბრძოლის გავლენით ოჯახის
რღვევის თემაზე დაწერილი პიესის შესამე ვარაყია:
ჩვენ გვინდოდა ამ გასაოცარ და გმირულ ეპოქაში უფ-
რო ღრმად ჩაწვდომა. „არშის სარდალი“ რომ მი-
ვიღე, ზეიმი დამიღდა: ვფიქრობდი, რომ რეპერტუა-
რული კაროზიდან გამოვიდოდი. თანაც, ისე, რომ
უფრო პროზისო დაგარებოდი იმ ავტორებს მიმართ,
რომლებიც უკველაზე ნაყოფი წინააღმდეგობის ხაზს
ავითარებდნენ. მე შაშინ — ისევე, როგორც ახლაც,
— ვდელიობდი თეატრში მომუშაოდა ძლიერი პოეტ-
ბი, რომლებიც სცენაზე თავიანთი პიესებით ეპოქის
დიდ პრობლემებს მოიტანდნენ. სელვინსკიმ თავის
პიესაში დასვა თითქმის ფილოსოფიური პრობლემა
(სგავსად იბსენისა — მხედველობაში მაქვს მისი
შენახუნწევი პიესა „ბრძოლა ტახტისათვის“) იმის თა-
ობაზე, თუ ვინ აქვს ბელადობის უფლება. და მე ამან
გამბატავა. მე უკველთვის ვოცნებობდი გამოჩენილიყუ-
ნენ ახალი დრამატურგები, რომლებიც პროლეტა-
რიატს მიიჩნევდნენ დიდი, რთული ხელოვნებისთვის
მომზადებულ კლასად, საწინააღმდეგოდ იმ ავტორე-
ბისა, რომლებიც ამ კლასის ოდნეს დაბალ დონე
მიიჩნევდნენ და ამიტომ თვითონვე ეშუებოდნენ დაბ-
ლა.

მე როგორღაც მკითხეს: „სულგრძელი რქადადგმუ-
ლი ქმარი“ ბიომექანიკიდან ამოიზარდა თუ, პი-
რიქით, ბიომექანიკა ამოიზარდა სექტაკლიდან? ერთ-
თი და მეორეც... „სულგრძელა რქადადგმული ქმა-
რი“ ჩვენი პრაქტიკა იყო, რომელიც სასწავლო მე-
ცადინეობების პარალელურად მიმდინარებოდა. ის
იმისთვის გვეჭირდებოდა, რომ ჩვენი მეცადინეობები
არ გადაქცეულიყო თავისებურ სქოლასტიკად, წმინდა
ტყვარჯიშულ ტრენინგად, ან ვეტიტურ ვარაყიებად.
ბიომექანიკა რომ ექმნიდა, მე ცდელიობდი აქტიორუ-
ლი ახალგაზრდობა განმეორებინა აისედორა დუნკანის
დამტკბარი ფეხშევილურობისა და გოლიეიოვსკისებუ-
რი პლასტიკური მანქანა-გარეხისაგან, „რქადადგმულმა
ქმარმა“ უკვლას უჩვენა, რომ ბიომექანიკა აქტიორუ-
ლი ოსტატობის „არითმეტიკა“ კი არა, უკვე „აღგებ-
რათა“. როდესმე „უშაღლეს მათემატიკამდე“ ავალთ-
მეთქი, ვფიქრობდი. მისი საწყისი „აუბუსსა“ და „რე-
ვიზორშია“.

ჩემი სექტაკლებიდან, რომლებიც მსურებელთა
ვერ მივიღა, განსაკუთრებით მენაწნება „ორენცი“ ვაგ-
ნერის მუსიკითა და იაკულოვას მხატვრული მსახიობ-
რეპეტიციაც მე თითქმის დავაშავავე 1921 წელს, მაგ-
რამ სცენაზე ვერ წარმოვადგინე, რადგან ჩემმა მტრე-
ბმა რუსების თეატრი დახურეს. ამას წინათ მე და
იუვენსტინი ვიკონებდით „რიენცის“.

ზავშთა თამაშები ასე დამაჭერებელი იმიტომაა, რომ
ზავშთი თამაშისას რაღაც გასაკვირის ილუსტრირებს
კი არ ახდენენ, ხალვად ბაძვენ.

თანამედროვე ღირიორებმა იციან, რომ მუსიკას
მხოლოდ ნოტები კი არა, ის თითქმის მოუხელთებელი
ლლუფტაუზებიც ქმნიან, რომლებიც ნოტებს შორი-
საა. თეატრში ესაა კვეტქსტი ანუ, ასეც შეიძლება
თთქვეს — ტექსტსშორისი. შტრიდრიმ ერთხელ მოთხ-
რათა: ცული ღირიორი იმას ვკვირვებებს, რაც პარტი-
ტურაშია, კარგი კი — იმას, რასაც პარტიტუ-
რა აძლევს მასი თავისუფალი მხატვრული ნება-
სურვილის დაქმუოფილებისათვისო. ანუ, შეიძლება:
ერთი-ორი, სამი და ასეც შეიძლება: ერთი, ორი-სამი,
დროითი ნაკვეთი იგივეა, სტრუქტურა კი სხვაგვარია:
იგი სხვა მეტრულ რიტმს იძლევა. რიტმი — ესაა მეტ-
რიდან ამოვარდნის და ისეც მასში მოქცევის უნარი.
ღირიორის ხელოვნებაში ესაა რიტმული თავისუფ-
ლება მეტრულ ნაკვეთში, ღირიორის ხელოვნება რიტ-
მებს შორის არსებულ სიცარიელეთა დაუფლების
უნარშია. ამის ცოდნა რეჟისორისთვისაც აუცილებე-
ლია.

აიღეთ რომელიმე ეპიზოდი, სადაც ასეთი მონაც-
ვლობაა: დილაობა — 12 წუთი, მინოლოგია — 1 წუ-
თი, ტრიო — 6 წუთი, ანსამბლი „ტუტო“ — 5 წუთი
და ა. შ. გამოდის თანაფარდობა: 12:1:6:5 და მოცემუ-
ლი სცენის კომპოზიცია ამით განისაზღვრება. თვალ
უნდა მივადევნოთ, რომ ეს თანაფარდობა მკაცრად
იქნეს დაცული, მაგრამ ეს ზღუდავს მსახიობთან მუშა-
ობის იმპორვიზაციულ მომენტს. სწორედ ეს მუშაობი
ღრობი სტამბლურობა აძლევს კარგ მსახიობებს
იმით ტეობის სასშაალებას, რაც მათა ხელოვნების
ბუნებას წარმოადგენს. 12 წუთის ფარგლებში მს
ქედვეა სცენის ვარიებისა და ნიუისხარების, თამაშის
ახალი ხერხების ცდის, ახალი დეტალების ძიების სა-
შაალება. მთელის კომოზიციის და „ექსიმპროვიზოს“
ეს შეფარდებაა სწორედ ფორმულა ჩვენი სკოლის
სექტაკლსა.

„გაგრძელო იხვი“ იმიტომ მიყვარს, რომ ის იბსენის
უკვლაზე ნაყოფს სასაუბრო პიესაა.

თუ პიესაზე დიდხანს ვფიქრობ, სწრაფადაც ვდგამ.

მე მსახიობობისთვის თავის მინებება მაშინ გადაწყ-
ვეტიტ, როცა კომისარევესკაას მონაწილეობით „პე-
ლესისა და მელისანდას“ დადგმისას. რომელშიც არ-
კელს ვთამაშობდი, დავრწმუნდი, თუ რა ძნელია ერთ-
დროულად დადგმაცა და თამაშიც. ა, კიდევ რატომ
მიმჩინა ჩაალინი გენიოსად.

თეატრალური კონსტრუქციონის მამამთავარი იყო
მხატვარი ი. ბონდი, რომელმაც ჭერ კიდევ ამ სატყვის
წარმოშობამდე ტენიშესკის სასწავლებელში ჩემთან
ერთად დადგა ბლოკის „უცნობი ასული“.



როცა მსახიობი სცენაზე გამოდის, შინაგანად ის ყოველთვის რაღაცნაირად ისწრაფვის სიმეტრიული კეთილდღეობისაკენ, სცენის აბსოლუტური ცენტრისკენ, ესე იგი, იმ ადგილისკენ, საიდანაც მარცხნიდანაც და მარჯვნიდანაც ერთნაირად ჩანს და ერთნაირად იხმის მისი ხმაც, ძველი იარუსიანი თეატრების სცენა — კოლოფზე ამას მოწინააღმდეგე ფრონტალურ აგებამდე მიუყვართ და მასურბეულსაც უწინდება განცდა კომპოზიციური წონასწორობისა, ანუ, როგორც მე ვამბობ ხლამე, კომპოზიციური კეთილდღეობისა. მაგრამ პიესას ეს ყოველთვის როდი სჭირდება. ზოგჯერ აღუფრთხილებია მსახიობი შემოაბრუნო, რაღაცნაირად დიფერენცირებულად დააქნო, დაარღვიო ჩვეულებრივი კუთხე ხედვისა, გადაადგილო პიესის წარმოსახული ცენტრი. მაშინ მასურბეულიც არხენად არ იქნება გაშლართული სავარძელიც, არამედ შეწრაფდება. მარინეტი თავის თეატრში სპექტაკლის დაწყების წინ ზოგიერთ სკამზე სინდტიქიანს ასხამდა. მავანი და მავანი საგდომს ეწებებოდა (წარმოიდგინეთ, ქალი ახალ კაბაში), სკანდალი უკვე ატეხილი იყო და ეს სპექტაკლიც ასეთ აფორიამებულ ატმოსფეროში იწყებოდა. მე მინდა მასურბეულთა მშფოთარე განწყობლება არა სინდტიქიანის, არამედ სხვა, ესე იგი, კომპოზიციური საშუალებებით შევქმნა. მსახიობი, რომელიც დარბაზისკენ ანფასში დგას, მტანჯულად ყოველთვის პაუსას იტყვის. თავს ისე გრძნობს, თითქმის ესტრადეზეა. ამიტომ მე ყოველთვის ვეძებ მეტყველ რაჟურებს, რომლებიც მას ამ პოზიციას შეაცვლევიანებენ. თუ ხელში არ დაიჭირ სპექტაკლს, რომელიც დიდხანს გრძელდება, მსახიობები ყოველთვის თანთადაც ცვლიან მოწინააღმდეგის ისე, რომ ტრადიციული ანფასში მოექცებიან. ამიტომ, როცა ასე მიყვარს სპექტაკლების კულისებიდან ყურება: აქედან ყველაფერი უფრო მეტყველსახიერია.

მიწანსცენები ნოტებია, რომლებითაც მასურბეული თითქოს მელოდიას კეთხულობს.

ვიდრე მე ვმუშაობდი სპექტაკლზე „ქალი კამელიონი“, გაუთავებლად მტანჯავდა ფიქრი იბსენის ფსიქოლოგიურ ოსტატობაზე. მაგალითად. არმანის მამისა და მარგარიტას სცენას იგი უფრო უძაქოდ დაწერდა. იგი ამ სცენას გაკვეთდა მარგარიტას და მისი რომელიმე მეგობარი ქალის სხვა სცენით, რომლითაც ჩვენ შევიტყობდით, თუ რა ექვევით იყო შეპყრობილი მარგარიტა, ამ ექვევზე კი იგი არმანის მამას ვერ ესაუბრებდა. მაშინ მათი სცენის მეორე ნახევარიც უფრო მძაფრი, უფრო დრამატული იქნებოდა. რამდენჯერმე ხედავ ამიჯვრად კიდევ... მაგრამ „არა... ვუბნებოდი ჩემს თავს... სხედი რასაც ეძებ, მოცემულ მასალაში ეძებ, სხვა რა გსჯა გაქს?“. სწორედ ამ სპექტაკლზე მუშაობის შემდეგ დავიწყე ოცნება იბსენის „მოჩვენებების“ დადგმაზე და მის მაღალ ზელოვნებასთან ზიარებით ტკობაზე.

თეატრში სამეთაურო კომპოზიციურად ადგილს აუცილებლად სპექტაკლის ის მონაწილე იკავებს, რომელიც ყველაზე უფრო კულტურულია, ვინც იცის, რა უნდა და ვისაც შეუძლია წინამძღოლობა: ეს ზოგჯერ — ავტორია, ზოგჯერ — რეჟისორი, ზოგჯერ — მსახიობი, ზოგჯერ — მხატვარი.

მე მაინცდამაინც არ მჭერა, რომ დროადრო შემთხვევით იბადებთან შექსპირისნაირი გენიოსები, სხვა,

ნაკლებიბლლიან ეპოქებში კი ისინი არ იბადებთან. მე ვფიქრობ, რომ დიდი დრამატურგი იქ იბადებთან ზღადაც არის დიდი მკითხველი. მე, როცა მკითხველს ვხვდები ვეუღლ ტიან „დიდს“ ვეძახი, სულაც არა მყავს მხედველობაში ეპოქის გამოჩენილ ადამიანთა გარკვეული ჯგუფი ან რამეც განსაკუთრებულად მაღალი საერთო დონე. ვის შეეპარება ექვი, რომ 1812—1825 წლების რუსი ადამიანების თაობა შესანიშნავი თაობა იყო, მაგრამ ეს თაობა დიდი მასურბელების თაობა ვერ გახდა. მათ თეატრი არ სჭირდებოდათ, იგივე ითქმის საფრანგეთის დიდი რევოლუციის დღეებზე. შესაძლოა, ახლაც ასეთი ვითარება იყოს. კარგს იხამენ, წინეჩვეულებათა ისტორიკოსები თუ აკვირსნიან, რატომ, რომ ზოგიერთ ეპოქაში ადამიანებს თეატრი მათრევით სჭირდებათ. აი, სწორედ მათ ვუწოდებ მე დიდ მასურბელებს. ისინი შექსპირის ეპოქაში განდნენ და თავიანთი ყოვლადკლე წარმოშვის დიდი დრამატურგი. შექსპირის კვალდაკლე წამოვიდნენ დსოკობსავით მომრავლდნენ სხვა შესანიშნავი დრამატურგებიც. ასეთი მასურბელები ერთხელ რუსეთშიც გამოჩნდნენ გასული საუკუნის მიწურულსა და უშუალოდ რევოლუციის შემდეგ. მაგრამ ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ამ მასურბელებმა დრამატურგიის ნაცვლად ჩვენ, რუსიორები შეგვექმნეს, რაც, ისტორიულ პერსპექტივაში, შესაძლოა, ერთი და იგივე იყოს. შემდეგ რატომღაც (მაინც, რატომ?) დიდი მასურბელების თაობა გაქრა. მე ზნობად ვიციკირები მასურბელებთა დარბაზში და იქ ვილაც მოხარხარე-მობორსოცე ან სანტიმენტალურ ტიპებს ვხედავ. დააკვირდით, ახლა თეატრში ყველანი წყვილებად დადიან. ეს მასურბელების წახედის თეატრში ნაშანი. ჩვენ ახლავსწრების წლებში უდარბაზი ჯგუფებად ან მარტოკანი დაველიოდით, მაგრამ როცა თეატრში მხოლოდ წყვილებად დადიან, ეს იმას ნიშნავს, რომ თეატრი საციგურაო მიედნასა თუ ქალაქის ბაღის მსგავს რაღაცად ქცეულა.

სახით მასურბელებისკენ მიბრუნება ვოდევლიოსთვის ტრადიციულია, მაგრამ საქირთა ეს მიბრუნებებმრავალნაირი სახისა იყოს, ეს სწორბაზოვნად არ უნდა ვაკეთო. ზოგჯერ ესნა პირდაპირი, დაუფარავი მიბრუნება დარბაზისკენ, ზოგჯერ — ეს ოდნავ შესამჩნევი აქცენტია: თავის დაქნევა, ჩაღიმება. მაგრამ არ შეიძლება ვოდევლიო თამაშით, თითქოს რაღაც „მეოთხე კედლის“ სპექტაკლს თამაშობდით, შემდეგ კი უტებ, მაიპარად, რამის შუქზე გაშქრებდით კულეტების სათქმელად. საქირთა ეს ტრადიციული ფინალი — კულეტები რამის შუქზე წინასწარ შეამზადით მასურბელებისკენ გამოწვლილი მრავალნაირი, მაგრამ არა ნაძალადევი აქცენტებით. ვოდევლიო ყოველთვის სინეტიკულადაა აგებული. ამიტომ ვოდევლიო ყოველგვარი ასიმეტრია დაუშვებელია. აი, ჩვენ „ოთხელში“ ორჯერ ვიმეორებთ ვალსს და მასურბელებს ექმნება შეგრძნება კომპოზიციური წონასწორობისა, ესნა, ასე ვთქვათ, მუხიკალური აღქმა ვოდევლიური სტრუქტურისა.

(დასასრული იქნება)

თარგმანი ჯუშუბარი თითქმირიამ

რეჟისორი თეატრიდან ნაჰილა*

სცენური სიტყვა, დიალოგი, რაც არსია თეატრისა, ნიშნების თეატრში, ფაქტიურად, იკარგება. ორთაბრძოლა — დიალოგი, თუ შეიძლება ვთქვათ, გადაშენდა თეატრიდან, რელიქტად იქცა. ჩვენ პარტერს უფრო ველაპარაკებით, ვიდრე პარტნიორებს. და დიალოგის დროსაც კი, როცა ერთმანეთის გვერდგვერდ ვდგავართ, მაშინაც კი მაყურებელთა დარბაზში ვიყურებით, როგორც ეს ცუდ ოპერებშია. იქ, ოპერაში, ეს რალაციით მაინც გასაგებია, — იქ მომღერლები დირიჟორს უყურებენ.

და, რამდენადაც, თეატრალური ხელოვნების ეს ორი მხარე წმინდა სახით არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს, მათ შორის საზღვარი თანდათან იშლება, ერთი მეორეში ითქვიფება, ისე, რომ ხან ერთი მხარე გადასწონის, ხან მეორე, ოღონდ, სამწუხაროდ, ხშირად, აქტიორული თეატრი რჩება ზარალში და ჩვენ თანდათანობით ვეჩვევით საშუალო სამემსრულებლო დონეს. ეს ჩვეულებრივი ამბავია ხდება, ხოლო ის, რაც ჩვეულებრივი ამბავია, ნორმა ხდება. მსახიობი თავის სასიცოცხლო სივრცეს სხვა პროფესიის ხელოვანს უთმობს, თვითონ კი თანამობინადრის ან დამხმარე მუშის როლითაც კმაყოფილდება.

კარგია, როცა თვით რეჟისორს უყვარს აქტიორის თეატრი და არ შეუძლია უიმიობა. ასეთ შემთხვევაში იქმნება ეფროსის, იაკოვლევის, დუროვის და სხვათა „ქორწინება“ ან ტოვსტონოვოვის, ლებედევის, ბასილაშვილის, სტრეფელჩიკის და სხვათა „ცხენის ამბავი“, ეს სპექტაკლი კი ერთთავად რეჟისორულ ნიშნებზეა დამყარებული, ოღონდ, მას-

ში წინა პლანზე პროცესია, „ნიშანი“ კი შემდეგ მოდის.

და რა საშინელებაა, როცა მხოლოდ ლამაზი ნიშნები რჩებათ ხელში. ლიუბიმოვის „ოსტატი და მარგარიტა“ — ძალზე საინტერესო ნიშნებია, მაგრამ ოსტატი სადღაა? ავტორი, სამწუხაროდ, ყოველთვის ვერ განაგებს თავისი ქმნილების ბედს თეატრში, არადა, რეჟისორულ თეატრს როგორ უაღრევით სჭირდება მსახიობები, რომელთაც მაყურებლის შეძრწუნება ძალუძთ. ამგვარი შერწყმის, შეხამების რა მშვენიერი მაგალითია „განთიადი კი აქ წყნარი იცის“ ტაგანკის თეატრში.

იმ უზვირო სპექტაკლში კი, ზემოთ რომ მოგახსენეთ, რეჟისორმა ნიღბების სახით განალაგა ნიშნები, ნიშნები — მიმართულების მაჩვენებლები, აი, გზისპირებზე რომაა აღმართული (მაგრამ ხომ არსებობს, აგრეთვე, ნიშნები-სახეები, გავიხსენოთ: „გიგანტური ნაბიჯები“ მეიერჰოლდის „ტყეში“, „ნიღბი ბაირალი“ — „რღვევაში“ და „პოლონში“ — ახმეტელის „ყაჩაღებში“. ესენი ნიშნები — სახეებია და არა ნიშნები — სქემები). ის, რისი თქმაც უზვირო სპექტაკლის რეჟისორს სურდა, ძალზე სწორხაზოვანი, პრიმიტიული რალაც გამოვიდა, ნიშან-სქემებმა შთანთქა მსახიობი, ხოლო ეს ჩვენი სენი — აქტიორული ხელოვნებისადმი ინტერესის დაკარგვა და მხოლოდ ნიშნებით გატაცება შეიძლება შევადაროთ ბრტყელ, მრავალფეროვანი საპლაკატო კომპოზიციებს, რომლებიც (სურათი-სქემები), სამწუხაროდ, თავზეხაყვრელადაა გამოყენილი ვერნისავეებზე. ეს, თითქოს, მუშაობის მხოლოდ დასაწყისი უნდა იყოს და არა ზეშთაგონება. და დღეს თვით მსახიობებსაც კი, თითქოს, გაქრობიათ სურვილი შინაგან განცდებზე გადაიტანონ გულისყური, ისინი უფრო იმით არიან გატაცებული, რომ მხოლოდღა მიგვანიშნონ ის, რისი ღრმად, საფუ-

გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10-12, 1981, № 1-3, 1982.



ძლიანად დამუშავება და პროცესში ჩვენება უნდა შექმნოს. კინოში, ამ მხრივ, რიგ შემთხვევაში, უკეთესი ვითარებაა.

რეჟისორის რჩევას უკვე ყურს აღარ ვუვადებთ და მსახიობში არ ვკვდებით, მაგრამ ის, მსახიობი, ისე მალდა აგვეყავს თავს ზემოთ, რომ სუნ-თქვა უჭირს. ზოგჯერ, უბრალოდ, ნაბიჯის გაკადგმას არ ვანებებთ, სცენური და მუსიკალური მეტაფორების ხლართში ვახვეთ და ბეჩავს განძრევის საშუალებას არ ვაძლევთ, რომ წაიშუშაოს და ზოგჯერ მაინც დაუკრას თავის ინსტრუმენტზე.

რეჟისორული ხელოვნების ასეთი აქტიური განვითარების შედეგად მოულოდნელად წარმოიშვა ახალი, ძალზე მნიშვნელოვანი პრობლემები აქტიორული ხელოვნებისა. და თუ მსახიობებს რაიმე მიზეზით არ უნდათ განცემის ატეხა, თუ ისინი თითქოს თავისი სურვილით ხელს მალდა სწევენ და ჩვენს ხელოვნებას ტყვედ ბარდებიან, თავად ჩვენ ვართ მოვალენი ზედმეტი პანიკის გარეშე გავაძახებოთ ყურადღება ამ საკითხზე. ნათქვამი უფრო გასაგები რომ იყოს, კითხვას ასე დავსვამდ: რატომღა, რომ, მთელი ქვეყნის მასშტაბით, ამდენი ნიჭიერი მსახიობი გვეყავს, მაგრამ ნამდვილი ვირტუოზები თითზე შეიძლება ჩამოვთვალოთ? პირადად მე მხოლოდ რამდენიმე უნივერსალური, ვირტუოზი მსახიობის დასახელებას შევძლებდი.

შესაძლოა, ეს იმის გამო მოხდა, რომ ჩვენ, რეჟისორები, დიდხანს ვარწმუნებდით მსახიობებს და, ბოლოსდაბოლოს, დაეარწმუნეთ კიდევ ისინი, რომ შთავარია ანსამბლი, კოლექტივი და არცაა საყალბელო ვარსკვლავები გვეყავდეს. იქნებ, მაინც საჭირო იყოს ანსამბლებში დიდი მსახიობების გამოკვეთით წარმოჩინება? ზოგჯერ გვეჩვენება, რომ რაკი ყველამ ისწავლა სცენაზე, ასე თუ ისე, თავისუფლად თავის დაქტრა, დიდ, საერთო ფონზე წინწამონეული მსახიობების პრობლემა არცაა დგას. დღეს, თითქოს, ყველა ცხოვრებისეულად, სიმართ-

ლით თამაშობს, მაგრამ უნდა ითქვას ერთფეროვანი, არასინტერესოა მათი თამაში. უფერული ნაკადია. ხშირად ვიჭერ თავს იმაზე, რომ სპექტაკლის დროს თვალს ვადევნებ, თუ როგორ გვთავაზობს რეჟისორი თავის მეტაფორებს და არა იმას, როგორ თამაშობენ როლებს, როგორ წარმოიშობა და ვითარდება პროცესი, როგორ იქმნება სცენაზე ცხოვრების ატმოსფერო, განწყობილება, როგორ წარმოიქმნება განცდა და რაში გადაიზრდება იგი? ამიტომ ასე ადვილი გახდა თეატრში მსახიობების შეცვლა, ეს კი იგოვეა, რაც მედიცინაში ედრი (POE) — ორგანიზმის საგანგაშო მდგომარეობა. ნინათ როლების კარგად შესრულებულთა შეცვლა უფრო ჭირდა. მახსოვს, რა ჭირის დღე გვაგდა, როცა მსახიობს ვავალბედით შეცვალა მეორე მსახიობი, რომელიც ამა თუ იმ მიზეზით სპექტაკლში ვერ ღებულობდა მონაწილეობას. მართალია, თეატრში იყო რამდენიმე კაცი, რომლებსაც „სასწრაფო დახმარებას“ ვეძახდით, — ისინი ერთი-ორი რეპეტიციის შემდეგ ვისაც გინდათ, იმას შეცვლიდნენ. რასაკვირველია, მხოლოდ ტექსტის გახუთებას და მიზანსცენების



დამახსოვრებას ასწრებდნენ და ულიმამოდაც თამაშობდნენ, მაგრამ წარმოდგენა არ იშლებოდა. რეჟისორები ასეთ მსახიობებს, ჩვეულებრივ, პირდაღებოდნენ, რომ შედეგში, როცა საამისო დრო გვექნება, როლზე საფუძვლიანად ვიმუშავებთო, მაგრამ ამისთვის დროს ვერასოდეს პოულობდნენ და, სიძარღვე რომ ითქვას, მაინცდამაინც არც ესახლისებოდათ. პოდა, შერჩებოდნენ ეს საწყლები სანახევროდ მომზადებულ როლებს, თამაშობდნენ ულიმამოდ, უინტერესოდ, როლაცის მიბაძვით, გადამლერებით. დღეს, უმეტეს შემთხვევაში, მსახიობების შეცვლა ძნელი საქმე არაა და სპექტაკლებს ამით თითქმის არაფერი აკლდება. და ყოველივე ამის გამო, ზოგიერთი გამოხატვის გარდა, ბევრი ჩვენი, ბუნებით ძალზე ნიჭიერი თავისი შესაძლებლობების ნახევარსაც კი ვერ ვიყენებთ, ყველა „რეჟისორში კვდება“.

პროცესსა და ნიშნებს შორის წონასწორობის დამყარება, ალბათ, შესაძლებელი იქნება, თუ ჩვენ თეატრში მსახიობის ხელოვნების კულტს დავამკვიდრებთ, როცა მსახიობის ირგვლივ კეთილმსოფელ კლიმატს შექმნით და მის შემოქმედებას ყურადღების ცენტრში მოვაქცევთ.

ფსიქოლოგიური შრეების სიღრმეში წვდომის, განცდათა (საინარკვეთლება, სევდა, მელანქო-



ლა, ექვიანობა და ა. შ.) გამოფრვის, დანახვის, მიგნებისა და სხვისთვის შეგრძნობინების უნარი იშვიათი ნიჭია, ყოველივე ამის მიღწევა ძნელი, მაგრამ საინტერესო, ძალზე საინტერესო საქმეა. მთავარია მოვლენების ზედპირზე არ იტივტივო, სიღრმეში უნდა ჩახვიდე, იქიდან უნდა დაინახო სამყარო და დაინახო მყურეულებს. რაც უფრო ღრმად ჩანვები განცდათა, პროცესების არსს, მით უფრო საინტერესო გამოვა თხრობა. ნიჭიერი რეჟისორის ნამუშევარში ბევრი რამ დანერგულია მითხრობილი, ბევრი ისეთი დეტალია დანახული, ბევრი ისეთი რამაა მოხაზული, რისი ერთბაშად შეგრძნევაც შეუძლებელია. ნამდვილი მწერალიც ასეა — იგი საგნებისა და მოვლენების, განცდათა და განწყობილებათა არსს გამოხატავს, ჩვენ კი ძალზე ხშირად ვუყურებთ სპექტაკლებს, რომლებშიც განცდები და გრძნობები მხოლოდ მინიშნებულა: აქ, ჩემო ბატონო, სასონარკვეთილება უნდა იყოს, აქ — სიხარული, აქ — მწუხარება და ა. შ. კი, მაგრამ მიიჩნეო-გორია ეს სასონარკვეთილება, ეს სიხარული, ეს მწუხარება? მათი ჩვენების ნაცვლად, წარმოსახვევ ადამიანურ განცდათა სქემებს, რომლებიც მეხსიერებაში არ გრჩება, რომლებიც არ გალულებს, გულში არ გვდებდა. ყველაფერი ბოლომდე გაუხსნელი, ბოლომდე უთქმელი, ბოლომდე გამოუხატავი რჩება. შესაძლოა, ისინი თავშესაქცევად ვარგოდეს, მაგრამ ადამიანის სულსა და ფსიქიკაში კვალს ვერ ტოვებენ. ჩვენ ყველამ იქითკენ უნდა ვუბიძგოთ მსახიობს, რომ მან ღრმად მოხნას მინა და მხოლოდ მსუბუქად არ გაჯაუტაროს მის სახნისით. ღრმად და არა ზედპირულად! მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში იტლერებს ხმამაღლა რეჟისორული მეტაფორა! დაე, ნურცერთი ჩვენთავანი ნუ მოკვდება სხვაში, დაე, ყველანი საღასალამათი დავრჩეთ და შევადგინოთ მთლიანი ანსამბლი, ორკესტრი ვარსკვლავებისა — მსახიობებისა, რომელსაც თავაკობს ოსტატო რეჟისორი.

როგორ შეიძლება მთლიანად, ბოლომდე გამოვიყენოთ არტისტი? ადამიანი ხომ, მიუხედავად მისი გარკვეული სისუსტეებისა, მაინც უმშვენიერესი არსებაა არსებათა შორის. ადამიანის სხეულს, მის ფესტს, პლასტიკას რა შეედრება? როგორი პარმონიაა ხანებისა, როგორი მიზანსწრაფული შერწყმება მოცულობებისა, როგორი განუმეორებელი გრძნობაა პროპორციისა! როგორი სასწაულებრივი ქმნილებაა ადამიანის სხეულის მექანიკა! დააკვირდით მის ნაკეთებს, მის სიარულს, მისი თითების, ხელების მოძრაობას — ფენომენალურია! ადამიანი მშვენიერია, მაგრამ ჩვენ გადავეჩვიეთ მისით აღტაცებას. ადამიანი ბუნების საოცრებაა. და ხალხი ხომ, ბოლოსდაბოლოს, ამ საოცრების სანახავად დადის თეატრში — როგორ განიცდის იგი ჭირსა და ლხინს, როგორ მღერის, როგორ ტირის, როგორ საუბრობს. საუბარი კი მხოლოდ სიტყვების სწორად წარმოთქმა არაა. საუბარი მოსმენასა და ლაპარაკს ნიშნავს. ყველაზე ძნელია სცენაზე პარტნიორისთვის მოსმენის სწავლა. ჩვენ ხომ ძალზე ხშირად ვხედავთ, ვითომ როგორ უს-



მენს მსახიობი პარტნიორს, მაგრამ არ ესმის რას ლაპარაკობს იგი. უსმენს და არ ესმის, იმიტომ, რომ უსმენდე — ეს ნიშნავს, რომ პასუხს ამზადებდე — როგორც ამას ს. ვოლკონსკი წერდა. მე ყოველთვის ვისწრაფვი მივალნით იმას, რომ მყურებელი იმ მსახიობს უყურებდეს, რომელიც უსმენს და არა იმას, რომელიც ლაპარაკობს, დუმილის, მოსმენის დროს შიამოქცევადად მოქმედება და გრძნობა-განცდების უტყუარად გადმოცემა ხომ აქტიორული ოსტატობის უმაღლესი კლასის გამოხატულებაა. მსახიობების უმრავლესობა კი, ვიდრე პარტნიორი ლაპარაკობს, „თავისთვისაა“, არ უსმენს მას. მაგრამ როცა მსახიობი პარტნიორს სწორად უსმენს, მას დრო აქვს იმისთვის, რომ მოამზადოს პასუხი — არა მარტო ის, რა თქვას, არამედ ისიც, თუ როგორ თქვას. პასუხი ამ ნუთს, იმპროვიზაციულად იბადება, იმისდამიხევედით, თუ როგორ თქვა თავისი სიტყვები პარტნიორმა, სწორი დიალოგის დროს დაბადებული სიტყვები ძალიან ჰგავს პინგ-პონგის ბურთს — იგი მინახე არ უნდა დეარდეს, მსახიობი ყოველთვის მზად უნდა იყოს, რომ სწორი რეაქცია გააკეთოს პარტნიორის ფესტსა და სიტყვაზე, საჭიროებისამებრ, კორექტურა გაუკეთოს თავის მოქმედებას და მკაფიოდ გამოკვეთილი ურთიერთობა გამოხატოს იმის მიმართ, რაც სცენაზე ამ ნუთს ხდება. დამოკიდებულება კი მფლავდება ფსიქოლოგიური ფესტით, მიმიკით, თვალებით, მსახიობის მთელი არსებით. ფესტი ხომ გრძნობათა ენაა, იგი გვეხმარება გამოხატოთ ჩვენი ბუნებრივი შინაგანი რეაქცია იმაზე, რასაც პარტნიორი ლაპარაკობს ან აკეთებს. ფსიქოლოგიური ფესტი ჩვენს ლაპარაკს სიცოცხლეს ანიჭებს. სიტყვა უფესტოდ არ არსებობს.

ფ. რაბლე უყვება, თუ როგორ ჩავიდა მეფე თორდატი წერონის იმპერატორობის დროს რომში, სადაც იგი დიდი ზემოთ მიიღეს, რათა სენატისა





და რომელი ხალხის სამუდამო მეგობრად გაეხადათ იგი. რაც კი ქალაქში ღირსშესანიშნაობა იყო, ყველაფერი აჩვენეს. გაცილებს დროს იმპერატორმა უძვირფასესი საჩუქარი მიართვა სტუმარს, ამასთანავე, შესთავაზა, აერჩია, რაც ყველაზე მეტად მოეწონა მას რომში, თანაც, უზუნაესი ხელი-საფულის სიტყვა მისცა, რასაც მთხოვე, გიბოძებო. მეფე თირიდატმა ითხოვა მხოლოდ ერთი მსახიობი, რომელიც თეატრში ენახა, — მართალია, არ ესმოდა, რას ამბობდა იგი, მაგრამ მისი ნიშნებითა და ფესტივალაციით ყველაფერს მიხვდა. სტუმარმა თავისი თხოვნა ასე დაასაბუთა: ჩემს საშფოთლო-ლოში შემოდიან სხვადასხვა ენებზე მოლაპარაკე ხალხები და მათთვის მოსასმენად, მათთან სალაპარაკოდ აურაცხელი თარჯიმანი შჭირდება, ამ მსახიობს კი მარტოს შეუძლია ყველასთვის პასუხის გაცემა, რადგან იგი ფესტივალთა ნათლად გამოხატავს ყველაფერს, იგი, თითქმის, თითუბით ლაპარაკობსო.

დღევანდელ სცენაზე საწინააღმდეგო ვითარება შეინიშნება, მსახიობების ფესტები, ხშირად, სიტყვებს ზურგში მისჩანიალებენ. ფესტი სწორი და ბუნებრივია მაშინ, როცა ის იბადება არა განსჯით, გონებით, არამედ სხეულის უშუალო რეაქციით იმ აზრებსა და განცდებს, რომლებიც ჯერ ფორმულირებული არაა სიტყვებით. პარტნიორები სიტყვებითა და ფესტებით ურთიერთობენ. ცხოვრებაში ეს ძალდაუტანებლად, ბუნებრივად ხდება. ნაცნობს რომ მიესალმობთ და იმან საღმთივე არ გიპასუხოთ, ხომ ცუდ დღეში ჩავარდებით. სცენაზე ასეთი რამ ნამდაუნუმ ხდება, მაგრამ ჩვენ ეს რატომღაც არ გვაშფოთებს, რატომ? შევეჩვიეთ და იმიტომ. ყოველივე ამაში უნდა გავერკვეთ, უნდა გავიხივრდებოდეთ ის აზრი, რომ თეატრი — ესაა სცენური ყოფიერების წრფელი სიმართლე, ესაა მსახიობთა მიერ შექმნილი სახეებისა და მალაღმბატურული რეჟისორული ნიშან-სახეების სცენური ორთაბრძოლა. მხოლოდ ამ ელემენტების პარამონიული შერწყმა ქმნის ნამდვილ სცენურ ფასეულობას.



როცა ადამიანი მაგალითებისთვის წარამარა წარსულს უბრუნდება და ირგვლივ ვერაფერს ხედავს, ეს სიბერის ნიშანია. მაგრამ მე არ შემიძლია ვასო გოძიაშვილი არ მოვიგონო. მე არ ვაპირებ მისი შემოქმედებითი პორტრეტის შექმნას, მე მხოლოდ გაიხსენებ მასთან რამდენიმე შეხვედრას.

მატარებელი ემგზავრბოდი. ოთხკაციან კუპეში საშინი ერთმანეთს ვიცნობდით, კარგ გუნებაზე ვიყავით და ენატრობდით უცხო ვინმე არ მოგვემატებოდა. მთელი დღე-ღამე მართლაც არავინ შემოსულა. მაგრამ, მეორე დღეს, ღამის ორ საათზე ზესტაფონის ახლოს, ძილში ჩამესმა, როგორი ხმაურითა და ბრახუნით გაიღო კუპე, მერე ზედა შუქი აანთეს. ვიღაც კაცი შემოვიდა, გამცილებლები ხელბარვის შემოტანაში დაეხმარნენ, შემდეგ ბაქანზე ჩავიდნენ და ჩვენი ახალი თანამგზავრი მატარებლის გასვლაზედ კარგა დიდხანს ხმაძალა ელაპარაკებოდა მთ ღია ფანჯრიდან, შემდეგ, როცა მატარებელი დაიწერა, დიდხანს უჯვადანა გამცილებელს, როგორ თუ ქვედა ადგილი არა გაქვსო, მაგრამ თანდათან ყველა დამშვიდდა და ისევ ჩავიძინეთ.

დილით გამეღვიძა და ღამით შემომატებული მშფოთვარე თანამგზავრი ჩემი საყვარელი მსახიობი ვასო გოძიაშვილი არ ვიცანი? საუბარი გავაპო. გულთანად ხუმრობდა და მალე მთელი ვაგონის ხალხმა ჩვენს კუპესთან მოიყარა თავი. ყველას აინტერესებდა ამ უნიჭიერესი ადამიანის ყურება და მოსმენა და ისიც გულუხვად აფრქვევდა თავის იუმორს, გონებაბახვილურად ლაპარაკობდა ცხოვრებასა და ხელოვნებაზე.

ფანჯარასთან ვიდექით და ვტკებოდით ჩვენს თვალნი მიმქროლავი მშენიერი, უკიდვანო პანორამით. ვასო შეუსვენებლად ლაპარაკობდა თავის იუმორზე, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დაიწყო და საქართველოს ყველა კუთხეში ვაგრძელდა, რადგან ყველან უნდოდათ თავიანთ საყვარელ ხელოვანს მოფერებოდნენ. ეს იყო უჩვეული ცილი თეატრული დღესასწაულებისა, რომელთა ცენტრშიც იდგა უკვე სწიერი, მაგრამ კვლავინდებურად მხნე და მომხიბვლელი, ქეშმარიტად არტისტული სულის ადამიანი.

ის იყო სახალხო არტისტი ამ ცნების სრული მნიშვნელობით. დროთა განმავლობაში ამ ნოდებამ, ბევრ შემთხვევაში რატომღაც დაკარგა თავისი მნიშვნელობა, მაგრამ ვასო გოძიაშვილი ნამდვილად რომ სახალხო არტისტი იყო: ის უყვარდათ, მასთან ზეხვედრა სწყუროდათ, ყველას სურდა მოესმინა რას და როგორ ლაპარაკობდა იგი, ქუჩაში ჩერდებოდნენ და თვალს აყოლებდნენ... მას რაიონიდან რაიონში იწვევდნენ, დაჰყავდათ თვითმფრინავით, მანქანით, ეტლით, დაჰყავდათ ხელით და ყველაფერ ამას იგი დებულობდა როგორც ქეშმარიტი არტისტი: ღირსებისა და კმაყოფილების გრძნობით. ფანჯარასთან მიმდგარი ვასო მეუბნებოდა, თუ როგორ უყვარდა ეს მინა, ეს ადამიანები, ეს შთები, ეს ციხე-კოშკები, ეს ქალაქები და სოფლები, ყველაფერი, რასაც მოიცავს დიდი ცნება — საქართველო. მიამბობდა თავის ახალგაზრდობაზე, იმაზე თუ სად, ვისთან და როგორ უთამაშინა და იქვე მიიყენებდა, როგორ თამაშობდა და ამისგან

თეთონაც დიდ სიამოვნებას გრძობდა და სხვებს
ნომ ატკობდა და ატკობდა. ვასო გოძიაშვილი
თხემით ტრფამდე მსახიობი იყო, მსახიობი —
ცხოვრებაშიც და სცენაზეც. მას ვერასოდეს ნახავ-
დით დაუდევრად ჩაცმულს, გვეგონებოდათ, რომ იგი
ყოველ წუთს სცენაზე გასვლას, მაყურებელთან პი-
რისპირ შეხვედრას ელოდებოდა. მე ყოველთვის მე-
ჩვენებოდა, რომ განვებამ ისურვა, იგი ყოფილიყო
მემკვიდრე და გამგრძელებელი საუკუნის დასა-
წყისის აქტიორული თეატრისა, რომელშიც ბრწყინ-
ავდნენ ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, ნატო გა-
ბუნია და სხვა კორიფეები.

არსებობს არაჩვეულებრივი, მაღალი არტისტიზ-
მი, რომელიც, ძალზე რეალურ ცხოვრებისეულო-
ბასთან ერთად, აღბეჭდილია დახვეწილი, ნატიფი
ოსტატობითაც. ვასო გოძიაშვილი იყო დახვეწილი
სიტყვის, დახვეწილი ვესტის, არაჩვეულებრივი ნარ-
მოსახვის მსახიობი, საოცრად პლასტიკური (თან-
დაყოლილი პლასტიკა!), რომელსაც შეეძლო განცდა-
თა სტიქიაში მთელი არსებით გადაშვებულობით
ისე, რომ ფორმის მოქნილობა არ დაეკარგა. ასეთ
რამეს იშვიათად ნახავ ადამიანს.

ასეთი რამ, აი, ამასწინათ ტელევიზიით ვნახე



მასხოვს, პიესის სიუჟეტით მას უნდა ეთამაშა როლი
კაცისა, რომელსაც, თითქოსდა, მკვდარი შვილის სარ-
ძლო გამოეცხადა და ახლა გულგადაქანებული, და-
ფუთებული ბრუნდებოდა შინ, მაგრამ დაბნეულო-
ბის, აღელვებისა და კიდევ — შიშის გამო თავის
ოთახს ვერ აგნებდა. იგი იმპროვიზატორობდა, ში-
გადაშიგ თავის სიტყვებსაც ურთავდა, რაც მის ში-
ნაგან მონოლოგს წარმოადგენდა, სამ კიბეს შო-
რის გაიხლართა, ადიოდა, ჩამოდიოდა, ისევ ადი-
ოდა და ჩამოდიოდა და სულ ერთსა და იმავეს გა-
იბახობდა: „ვახ, ეს რა ამბავია ჩემს თავს, სახლის-
თვის წერი მიმიგნია, ვახ?“ იგი ამ სცენას სამი-
ოთხი წუთი თამაშობდა, თამაშობდა ბრწყინვალედ,
ძალზე სასაცილოდ, ტრაგიკულობამდე სერიოზუ-
ლად, საოცარი განცდით, მთელი გტაცებით. სიხა-
რულით ვუყურებდი, ნიჭიერი მსახიობი ტექსტიდან
ტექსტამდე პაუზას რა სიამოვნების მომნიჭებელი
იმპროვიზაციული თამაშით ავსებდა! ამითაც იჩენ-
და თავს მისი დიდი ტალანტი, თავისი საქციელით,
მოქმედებით, სახის ძერწვის უნარით. ხელოვნების
თვალსაზრისითაც და, ისეც, უბრალოდ, ადამიანუ-
რად ძალზე საინტერესო იყო ვასო გოძიაშვილის-
თანა უნიკალური თეატრალური მოვლენისთვის
თვალყურის დევნება. ვასო დიდებული იყო სცენა-
ზეც და ესტრადაზეც. მე შემიძლო სათაობით მეს-
მინა მისთვის და მაყურებინა, როგორ გამოდიოდა
სცენაზე, როგორ ლაპარაკობდა, როგორ მღერო-
და, როგორ უკრავდა თავს მაყურებელს, როგორ
იზიდავდა, ხიბლავდა მას, როგორ კითხულობდა
„ძველი ტფილისის ლიტერატურულ ბოპემას“, საია-
თნოვას და სხვ. ყველაფერი ეს ახლობელი იყო
მისთვის, იცოდა ყოველივე ამის ეშხი და გემო და
როცა მათ კითხულობდა, თვითონაც ნეტარებდა.

დღემდე არ შემიძლია დავივინყო როგორ ევედ-
რებოდა მისი ლუარსაბი ღმერთს, რომ მემკვიდრე
ეგობებინა მისთვის, არ შემიძლია დავივინყო მისი
რომანსები, რომლებსაც მთელი ეშხით მღეროდა



ეკატერინე მაქსიმოვას მონაწილეობით გადაღებულ
ფილმებში „გალათია“ და „ძველი ტანგო“. ამას
ვერ ისწავლი: უმადლესი ტექნიკა აქ უმადლეს არ-
ტისტიზმსაა შერწყმული, ასეთი მსახიობები ერთის
ნახვით უყვარდებოდათ.

ვასო გოძიაშვილის ყურება და მოსმენა არ მოგ-
ბერდებოდათ, გინდოდათ ეს პროცესი დიდხანს,
დიდხანს გაგრძელებულიყო. დაბეჭდვით ვიტყვი,
რომ იგი არასოდეს არ ამოუფარებოდა რეჟისორის
ნიშანს, მას ყოველთვის სოლისტობა წყურვდა.

ერთხელ მასთან ძველი ვოდევილის რეპეტიციას
გავდიოდი, მას კი, ვინ ვინ, რამდენი ვოდევილი
უთამაშვია. სულ იმას ამბობდა, ძველი ვოდევილები
თანამედროვე ყაიდაზე უნდა კითამაშოთ, ძველებუ-
რი თამაშის გამოვრება საჭირო არააო, თუმცა,
არასოდეს განუმარტავს, რას გულისხმობდა თანა-
მედროვე თამაშში (ამ შემთხვევაში). ვასო ის არ-
ტისტი იყო, რომელზეც ვან დიულენი აუცილებ-
ლად იტყოდა, რომ იგი „იმყოფება“ სცენაზე და,
თითქოს, არც არაფერს გამოსახავს. თუმცა, იგი
ყველაფერს გამოსახავს ამ სიტყვის კარგი გაგებით.
მას პქონდა განსაცვიფრებელი უნარი, რომ უკიდუ-
რესად თეატრალური სურათითაც კი დაერწმუნებინა
მაყურებელი, რომ ცხოვრებაში მხოლოდ ისე შეიძლე-
ბოდა მომხდარიყო, როგორც მის ნათამაშვე სცენაში
ხდებოდა.





კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“. ანდა, ნამდვილად ბრწყინვალე, არაჩვეულებრივად პლასტიკური, დავით აღმაშენებლის კარის მასხარა — როგორ შემოდიოდა იგი მტრებისგან ოკუპირებულ თბილისში და როგორ ესიყვარულებოდა მას! ან კიდევ: მისი ავეტიკა სპექტაკლში „რაკ ვინახავს, ველარ ნახავს“, რომელი ერთი დავასახელო! ყველას ვერც ჩამოთვლი.

...მოსკოვში რამდენიმე დღე ვიცხოვრეთ ერთ ნომერში.

— თქვენ აღიარებული რეჟისორი ხართ, — მეუბნებოდა იგი, — მაგრამ ახლა საზოგადო მოღვაწე უნდა გახდეთ. არტისტი საზოგადო მოღვაწე უნდა იყოს. ჩვენს ხალხს ასე სჭირდება. ჩვენი არტისტები ყოველთვის თავიანთი ქვეყნის პატრიოტთა წინა რიგებში იყვენ, თავიანთ საქმეს მშვიდობიანობის დროს სცენაზე თამაშით აკეთებდნენ, ომის დროს იარაღით ხელში ებრძოდნენ მტერს. ქართული სცენის მსახური შეიძლება საშუალო მსახიობი, საშუალო რეჟისორი იყოს, მაგრამ საზოგადო მოღვაწე უნდა იყოს — მოვალე! თქვენ კი საშუალო რეჟისორი არა ხართ. მე არ გეპირფერებოთ. მე თქვენ როლს არა ვთხოვთ, იმდენი როლი მაქვს ნათამაშევი, რომ თვენე გადამდის. მთავარია საზოგადო მოღვაწე იყოთ.

შემდეგ, ცოტა დალია და მითხრა: მარჯანიშვილის თეატრში დიურენმატის „მილიონერი ქალის ვიზიტს“ ტყუილად მოვიდე ხელიო. დიურენმატი და ბრუხტი ქართული თეატრისთვის უცხონი არიან, ქართველი მსახიობის ბუნება ადამიანის ხასიათისა და განცდების გადმოცემის რეალისტურ ხელოვნებაშიაო. აქტიორობა მისიაა, რომელიც საეკლესიო რიტუალებსა და დღესასწაულებზე უარის თქმის შემდეგ ადამიანებს კიდევ უფრო მეტად სჭირდებათო.

რამდენიმე დღე დაყვავით მაშინ მოსკოვში, მაგრამ საღამომობით თითქმის ფეხმოუცვლელად ვიჯექი ნომერში ვასო გომიშვილთან ერთად და ესაუბრობდით თეატრზე. იგი, როგორც ყველა ხანდაზმული ადამიანი, ვიღაცაზე და რაღაცაზე ნანწყინი იყო, სპექტაკლებზე სიარული არ უნდოდა, არავის ხედებოდა, ხშირად რეკავდა თბილისში და იგებდა შვილიშვილები როგორ უყავდა. ძალზე მტკივნეულად, დაუფარავად, დრამატულად განიცდიდა მეუღლის გარდაცვალებასა და მარტოობას.

გაკრძელება იქნება

ტექსტში ჩართულია მ. თუმანიშვილის ნახატები.

მოქმედი პირები:

ლუბოვ ანდრეევნა — რანევესკია — მემულე ქალი
 ანა — მისი ქალიშვილი, 17 წლის
 ვარა — მისი ნაშვილები, 24 წლის
 ლეონიდ ანდრეევჩი გავევი — რანევესკიას ძმა
 ერმოლაი ალექსეევჩი ლოპახინი — ეპარქი
 ტროფიმოვი — სტუდენტი
 სიმეონოვი-პიშჩიკი — მემულე
 შარლოტა ივანოვნა — გუვერნანტი ქალი
 ეპიხოლოვი — კანტორის მოსამსახურე
 დუნიაშა — შინამოსამსახურე
 ფირსი — ლაქია, 87 წლის
 იაშა — ახალგაზრდა ლაქია
 გამელელი
 სადგურის უფროსი
 ფოსტის მოხელე
 სტუმრები, მსახურები
 მოქმედება ლ. ა. რანევესკიას მამულში ხდება

პირველი მოქმედება

დიდფანჯრებიანი ოთახი, რომელიც ოდესღაც ბაქვენისთვის იყო განკუთვნილი. ერთ კარს ანას ოთახში გაუყვართ. თენდება. სიკა მზე ამოვა. მისია. ბაღში ალუბლები ჰყვავიან, თუმცა ჯერ კიდევ სიცივეა. ოთახის ფანჯრები ჩაქვტილია.

შემოდიან დუნიაშა და ლოპახინი. დუნიაშას ხელში ანთებული სანთელი უჭირავს, ლოპახინს — წიგნი.

ლოპახინი. — ძლივს ედირსა მატარებელს ჩამოსვლა. რომელი საათია?

დუნიაშა. — შალე ორი გახდება. (სანთელს ჩაქრობს) თენდება უკვე.

ლოპახინი. მატარებელს, სულ ნაკლები, ორი საათი დააგვიანდა. (ამტყნარებს და იზმორება) მეც კი სულელი ვარ: განგებ ადრე ჩამოვედი, თქვენებს რომ დახვედროდი და ჩამინებო! თანაც ენდა, სავარძელში! საწყენია, ღმერთმანი... ვერ გამაღვიძე?

დუნიაშა. — მე ვითქვრე, წახვედიო. (მიაყურადებს) მგონი მოდიან.

ლოპახინი. (ისიც უსმენს) — ჯერ სადაა! ბარგი უნდა მიიღონ... ოთახი რამე... (ბაუზა) შენმა ქალბატონმა საზღვარგაეთ ზეთი წელი გაატარა? ნეტა როგორია ახლა? კარგი ქალი კი იყო — უბრალო. გულსხმირი... მახსოვს, ბავშვობაში, — თხოუმეტი წლის ვიქნებოდი მაშინ, — განსვენებულმა მამაჩემმა, — მას ამ სოფელში სავაქრო უკონდა, — გამარტყა და ცხვირიდან სისხლა წამომაინდა... მაშინ რაღაც საქმეზე მოვედიო აქ და მამა ნახვამი იყო... ჰოდა, ლუბოვ ანდრეევნამ, ისე კარგად მახსოვს, სულ ახალგაზრდა იყო, გა-

საქართველოს ხელმოწერა

№ 4 1982

აღუბლის ბაღი

კომედიის ოთხ მოქმედებად

მხდარი, ტანწერწერა, — პირსაბანთან მიმოყვანა, — ამ ოთახში იმ დროს ბავშვების ოთახი იყო, — და „ნუ ტირი, გლეხის ბიჭო, — მითხრა, — ქორწინებამდე გაგივლისო!“... (პაუზა) „გლეხის ბიჭო!“... მამაჩემი მართლაც გლეხი იყო, მუყევი, მე კი ახლა თეთრი ჟილეტი შაცვია და ყვითელი ბათინკებით დავიარები! კუმ ფეხი გამოყო, მეც ნახირ-ნახირო ერთი კია, მდიდარი ვარ და ფული ბევრი მაქვს, თორე ისე, კაცმა რომ თქვას, სუფთა წულის მუყევი ვარ.. (წიგნს გადაფურცლავს) აი, ახლაც... წიგნს ვკითხულობდი და ვერაფერი გავიგე, კითხვის დროს ჩამძინებია... (პაუზა)

დუნიაშა, ძაღლები მთელ ღამეს ფხიზლობდნენ, ეტყობა, ბატონების ჩამოსვლას გრძნობდნენ.

ლოპახინი, დღეს სხვანაირი მჩვენები, დუნიაშა, რა მოგდის?

დუნიაშა, ხელები მიკანკალებს, ღამის არი, გული წამოვიდეს!

ლოპახინი, მეტრსმეტად აზიზი გახდი, გოგო! ბარონსახვით იცვამ, თმასაც სხვანაირად ივარცხნი... ეგრე არ შეიძლება, შენი ადგილი უნდა იცოდე. შემოდის ეპიზოდოვი თაიგულით ხელში. პიჯაკი და მაკრად გაპრიალბული, საშინლად ჭრაკუნა ჩექმები აცვია. შემოსვლისთანავე წაიბორძიკებს და თაიგული ზელიდან გაუვარდება).

ეპიზოდოვი, (თაიგულის ასაღებად დაიხრება) —

აი, მებაღემ გამომატანა, სასადილო ოთახში დადგიოთ. (თაიგულს დუნიაშას გადასცემს)
ლოპახინი (კარისკენ მიმავალ დუნიაშას მიამხებებს) — ბურაბიც გამოიყოლე, ყელი გამიშრა!

დუნიაშა, კი, ბატონო (გადის).

ეპიზოდოვი, მაგარი სუსხია გარეთ, სამი გრადუსი მაინც იქნება. აღუბლები კი თეთრად გადაქანტილანს... არა, გეთყავა, რაც გინდა თქვათ და აქაურ კლიმატს მოწონების ღირსად ვერ ჩავთვლი! ჩვენს შავს არ შეუძლია, ასე ვთქვათ, ზუსტად შეესატყვისებოდეს... აი, ბატონო ჩემო, ნება მიბოძეთ დავსძინო: სამი დღის წინათ ჩექმები შევიძინე და ისეთი ჭრაკუნე გააქვთ, არ ვიცი, რა ექნას... მასწავლეთ, რით გავსოხო!

ლოპახინი, თავი გამანებე!

ეპიზოდოვი, მარცხიანი კაცი ვარ საერთოდ. ყოველდღე რაღაც უბედურება უნდა შემემთხვას... თუმცა, მე ამას აღარ ვჩივი და მელიმება კიდევ. (შემოდის დუნიაშა, ლოპახინს ბურახს მიართმევს) წავედი მე... (სკამს დაეჯახება და წააქცევს) აი, ზედავთ! რა გითხარით? (თითქო გაუხარდება კიდევ) მაპატიეთ ამ გამოთქმისათვის, მაგრამ ხომ დარწმუნდით, რა ვითარებაა? სხვათა შორის, ეს შესანიშნავიყავა. (გადის).

დუნიაშა, იცით, ერმოლაი პლექსერის, ეპიზოდოვმა ხელი მოხოვა.

ლოპახინი, მერე?



დუნიაშია. არ ვიცი, რა ვქნა. წყნარი კაცი ჩანს, მაგრამ ლაპარაკს რომ დაიწევს, ვერაფერს გაუგებ. თითქმის დალაგებულად ამბობს, ვრძნობიერადაც, მაგრამ ვერ მიხვდები, რისი თქმა უნდა... მე პირადად მომწონს ეგ კაცი, მას კი გავიყუებით ვუყვარვარ. ბედკრულია, თარხინია, სულ რაღაც ენართება — ჩვენიმბა მტესახელად „ბედოვლაით“ შეიარქვეს!

ლოპახინი (მიყურადებს) — მგონი მოდიან...
დუნიაშია. (აწრიალდება) — მოდიან?... ღმერთო, რა მომდის... ცომა ოფლმა დამახსია!

ლოპახინი, პო, მოდიან. წავიდეთ, მივეგებოთ...
ნება თუ მივინებს შენი ქალბატონი, ხუთი წელია არ ვუნახივარ.

დუნიაშია. (საშინლად ღელავს) — მუხლები მიკანკალებს... ვაიშე... წავიქცევი!

(გარედან მოახლოებული ეტლის ქვარუნე ისმის. ლოპახინი და დუნიაშია სწრაფად გადიან. ერთხანს სცენა ცარიელია. კედლებს იქით ალიაქოთი ძლიერდება, შემდეგ სცენას აჩქარებული ნაბიჯით ფრისი გადაქრის: იგი ჯოხს ეყრდნობა, ძველებური ღორევა აცვია და წოწოლა შლიაა ახერავს. გაუგებრად რაღაცას ბურტყუნებს... სცენის მიღმა ხმაური მატულობს. ვიღაც წამოიძახებს: „აქეთ მობრძანდით, ბატონებო, აქეთ!“ ოთახში შემოდის სამგზავროდ ჩაცმული ლუბოვ ანდრევიჩი, ანა და შარლოტა ივანიშვილი, რომელსაც პატარა ფინია უკავია ხელში. მათ მოყვება თევზიანი, პალტოში გამოწყობილი ვარა. შემდეგ გამოჩნდება ბაევი, სიმეონოვა-პიშჩიკი, ლოპახინი და ბარგიტი დატვირთული დუნიაშია ქოლგით ხელში).

აქ გავიაროთ, დედა... გახსოვს ეს ოთახი?
ლუბოვ ანდრევიჩი. (გახანგრძლივებით, თვალცრემლიანი) — როგორ არა, შეილო, ბავშვების ოთახია!

ვარა. რა სიცივეა, ზელები გამეყინა! (ლუბოვ ანდრევიჩის) თქვენი თეთრი და ცისფერი ოთახები კი ისევ ისეა!

ლუბოვ ანდრევიჩი (ანას) — ბავშვების ოთახია, საყვარელი შენაინიშვი ოთახია, პატარაობისას აქ მძინო ხოლმე... (ტირის) ჩემი თავი ახლაც პატარა მგონია... (გადააკიცხის ძმას, ვარას, შემდეგ ისევ ძმას მოეხვევა) ჩვენი ვარაც სულ არ შეცვლილა, ისევ ისეთია, მოლოჯანს ვაგს... დუნიაშია ვიცინავს. (დუნიაშიას კოცნის).

ბაევი. მატარებელმა ორი საათით დაიგვიანა. საქმევა ეს?

შარლოტა. (პიშჩიკს) — ჩემი ფინია ნიგოჯსაც ქაბს.

პიშჩიკი (გავიკრებივით) — უფურე შენი (ყველანი, ანასა და დუნიაშიას გარდა, გადიან)

დუნიაშია. დავბრუნდეთ თქვენს ლოდინში... (ანას პალტოს ვახდის, ქუდს ჩამოართმევს)

ანა. ოთხი დამე არ მძინებია... ისე გავიყინე, ტანში მურჩიაღებს.

დუნიაშია. თქვენ რომ წახვედით, დიდმარხვა იყო, თოვლა, ახლა კი... ჩემო საყვარელო, ჩემო ლამაზო! (იცინის, კოცნის) იცით, როგორ მომენატრეთ?! გული გადაშლია თქვენს ლოდინში... მოიცა... ახლავ გეტყვი, ერთი წუთიც არ შემძლია მოვთმინო...!

ანა (უინტერესოდ) — ისევ რაღაც იქნება...
დუნიაშია. კანტორის მოსამსახურე ხელი მოხოვა!

ანა. შენ ხომ სულ მაგაზე ფიქრობ (თმებს ისწორებს) სარკები შემომეფანტა გჯაში... (ძალზე დალილია, ფეხზე ძლივს დგას).

დუნიაშია. არ ვიცი, რა ვუპასუხო... ისე? ვუყვარვარ, ისე...

ანა. (თავი ოთახის კარს მისწერება სიყვარულით) — ჩემი ოთახი! ჩემი ფანჯრები! თითქოს არც მოვცილებივარ აქაურობას... ო, ნეტავ დაძინება შემეძლოს! მატარებელში თვალი არ მომიხუტავს. სულ მოუსვენრად ვიყავი...

დუნიაშია. გუშინწინ ტროფიმოვი ჩამობრძანდნენ...
ანა. (გაუხარდება) პეტია?

დუნიაშია. დიახ. აბანოში ძინავთ, იქვე ცხოვრობენ... თქვენები არ მინდა შევაწუხო... (თავის ჯიბის საათს დახედავს) გავაღვიძებდი, მაგრამ ვარვარა მიხალგონამ მიბრძანა, ხელი არ ახლო, ეძინოსო. (შემოდის ვარა. ქაშპარზე გასაღებების აცმა ჰკილია).

ვარა. (დუნიაშიას) — უვა მოხარზე, სწრაფად! დედოკმ უვა მოიხოვა.

დუნიაშია. ამ წუთში. (გადის)

ვარა. მადლობა ღმერთს, ჩამოხვედით, ისევ შენს სახლში ხარ! (ეკალირება) ჩემი ანგელოზი ჩამოვიდა, ჩემი კარგი, ღამაში გოგო!

ანა. იცი, როგორ გავწავალდი!

ვარა. წარმომიდგინა.

ანა. ვნების კვირას გამოვემგზავრეთ... მაშინ კიდევ ციოდა. შარლოტას გჯაში ენა არ გაუჩრებია, ყბედობდა, თან ფოკუსებს გვაჩვენებდა... რა ჭირად ამკიდე?

ვარა. მარტო როგორ გაგიშვებდი. საყვარელო, ჩვიდმეტი წლისა ხარ!

ანა. პარიზში ჩავდივით და იქაც სიცივეა, თოვს...მე ფრანგულთან, მოგახსენება, მწურადალ ვარ... დედა მეხუთე სართულზე ცხოვრობს. მივედი და ვიღაც ფრანგები დამხედნენ: რამდენიმე ქალი, მოხუცი პადრე წიგნი... ოთახი თამბაქოს კვამლითაა გაუღვნილი, ძალზე მოუწონებელია. შემეცოდა დედაჩემი! ისე შემეცოდა, გულში ჩავივარა და დიდხანს არ ვეშვებოდი... დედაც სულ შეაღვრებოდა და ტიროდა...

ვარა. (ცრემლი მოადგება) — ნუ იტყვი, ნუ!

ანა. ის ავარაკი, შეტონის ახლო რომ მქონდა, გაუყიდა. არაფერი დარჩენია საწყალს... მეც უკაპიკო ჩავედი, ძლივს მივადწიე პარიზამდე... დედა კი საქმის ბიბიურში არ არის სადილად დავსხებივით და უველაზე შვირფას კერძებს თხოვლობს, ფეხის ქირად ლაქიას მანეთიანზე ნაკლებს არ აძლევს! შარლოტაც იმას ბაძავს, იაშაც გათამაბებულა... მოკლდე, საშინელებაა იაშა ახლადღვანს ლაქია, ისიც ჩამოვიყვანეთ.

ვარა. ენაზე ის არაშადა!

ანა. რას შვრებით, პროცენტები გადაიხადეთ?

ვარა. მეტი არაა ჩვენი მტერი!

ანა. ღმერთო ჩემო...
ვარა. აკვირტოში მამულს გავიყიდანი.
ანა. ღმერთო ჩემო...



ლოპახინი. (კარში თავს შემოყოფს და დაიხმუჭ-
ლებს) — მუ-უ-უ! (მიმიკლება).

ვაჩა. (ატარდება) — უპ, შენი... თავში ჩაგაფარებ-
დი! (მუშტს მოუღერებს).

ანა. (ცაბას მოეჭევეა, ჩემად) — ხელი არ უთხოვია?
(ცაბა თავს გაიჭნევს) ხომ გიყვართ ერთმანეთი,
რალას უდით?

ვაჩა. მე მგონი, არაფერი გამოგვივა. ეგ კაცი საქმეს
გდაუოლილია, ყურადღებას არ მამკაცებს... რას
იხამ? ღმერთმა კარგად ამყოფოს, ოღონდ მომ-
ცილდეს და ნულარ დაშენახვება! შიელი ქვეყანა
ჩვენს ქორწინებაზე ლაპარაკობს, სინამდვილეში
კი... ასე მგონია, სიზმარში ვიყო... (ცილოს შეიცი-
ვლის) შენი ქინძისთავი პატარა ფუტკარს მკავს!

ანა. (ნაღვლიანად) — დედამ მიყიდა. (თავის ოთახ-
ში გადის და ბავშვითი ენამოჩლეტით ლაპარაკ-
ობს) იცი, პარიზში პაერბურთით ვიფრინე!

ვაჩა. ჩემო საყვარელო! როგორ გამახარე, რომ ჩა-
მხოვედი! (შემოდის დენიაშა პატარა ჩაიდნით ხელში და
ყავის მომზადებას შეუდგება)

ვაჩა. (ანას ოთახის კარში დგას) — აი, დავდივარ,
შიელი დღე ვფუსფუსებ, ოჯახს ვუვლი, და სულ
შენზე ფიქრობ... რა კარგი იქნებოდა, ვინმე მდი-
ადარ კაცს რომ გაყოლოდი მეც მოვიხვენებდი.
სადმე უღაბნოში წავიდოდი ლეთის სადიდებლად.
მერე კივეში, მოსკოვში... სულ ვივლიდი და ვიე-
ლიდი, უველა სალოცავს მოვივლიდი... ო, რა დი-
დებული იქნებოდა!

ანა. ჩიტები გალობენ... რომელი საათია?

ვაჩა. სამი სრულდება. დაიძინე, საყვარელო!
(ანას ოთახში შედის) ო, რა დიდებული იქნე-
ბოდა! (შემოდის იაშა, ხელში პლედის და სამგზავრო ჩა-
ნთა უკავია)

იაშა. (ზრდილობიანად) — აქ შეიძლება გავიარო?
დენიაშა. ძნელი საცნობი გახდით, იაშა. უცხოეთი
მოგხლომათ.

იაშა. მამ... თქვენ ვინ ხართ?

დენიაშა. აქედან რომ გაემგზავრეთ, ამხელა ვიყა-
ვი... (ხელით აჩვენებს) დენიაშა, ფედორ კოხო-
ლოვის ქალიშვილი... გახსოვთ?

იაშა. უუფრე შენ, რა პუტკუნა ყოფილხარ?!
(მიმოხედავს და წილზე ხელს შემოხვევს. დენია-
შა შეპკიელებს, ხელიდან ლამაპი გაუვარდება.
იაშა სწრაფად გადის).

ვაჩა. (კარში გამოჩნდება, უკმაყოფილო სახით) —
რა მოხდა?

დენიაშა. ლამაპი გამოიტყდა.

ვაჩა. ეგ კარგი ნიშანია.

ანა. (თავის ოთახიდან გამოდის) — დედა უნდა გა-
ვფრთხილოთ, პეტია ტროფიმოვი აქ ყოფილა...
კარა. მე უკვე დავუბარე, არ გააღვიძებენ.

ანა. (ჩაფიქრებული) — ექვსი წლის წინათ მამა გარ-
დაიცვალა... მერე ჩემი ძმა გრიშა მდინარეში დაი-
ხრჩო... შეიღო წლის ბავშვი იყო, ლამაპი და
გონიერა... დედაჩემმა მწუხარებას ვერ გაუძლო,
მიატყვა აქაურობა და გაიქცა... (შემკრთალი) ო,
როგორ მესმის მისი მდგომარეობა! (პაუზა) პე-
ტია ტროფიმოვი ჩემი ძმის მასწავლებელი იყო...
ნეტა არ გაახსენოს...

(შემოდის ფირსი, თეთრი კილტუ და პიკაი
აცვია)

ფირსი. ქალბატონი აქ ისახულებს. გამოსიქცე-
მანებს იკეთებს) ყავა მზად არი? (დენიაშას, გვა-
კრად) შენ, ეი! ნაღები?

დენიაშა. დამიღვა თვალი! (სწრაფად გადის)

ფირსი. (ყავის ჩაიდნთან ფუსფუსებს) დედულაია
თავისთვის, ბურტყუნით) პარიზიდან ჩამოსულან...
დიდი ბატონიც თავის დროზე პარიზში იყო... ეტ-
ლით ჩამობრძანდა... (იცივის)

ვაჩა. რა გაციენებს, ფირს?

ფირსი. რა ბრძანებ? (სიხარულით) ჩემი ქალბატონი
ჩამოსულა-შეთქი, ვინცაღელ იმას! ახლა შეიძ-
ლება მოკვდე კიდევ... (სიხარულისგან ატირდე-
ბა).

(შემოდის ლუბოვ ანდრეევნა, გაევი და პიშ-
ჩიკი. პიშჩიკს მუდის უსახელებო ახალბი და
შარვალი აცვია. გაევი შემოსვლისთანავე ხელე-
ბით და ტანით ისეთ მოძრაობას აკეთებს, თით-
ქოს ბილიარდს თამაშობდეს)

ლუბოვ ანდრეევნა. როგორ არი? მოიცა, გა-
ვიხსენო... დუაღეტით შუაში!

გაევი. კუთხეში ვჭრი... მე და შენ, ჩემო დეო,
ოღელდაც ამ ოთახში გვეძინა. ახლა კი, წარმოიდ-
გინე, ორმოცდათხუთმეცხა გავხდი.

ლოპახინი. რას იხამ, დრო გადის.

გაევი. (ვერ გაიგონებს) — ვისაო?

ლოპახინი. დრო გადის-მეთქი!

გაევი. ამ ოთახში ახლაც ბავშვთა საცვლების სუნის
ტრიალებს!

ანა. წავად, დავიძინებ... დამე მშვიდობისა, დედა!
(კოცნის)

ლუბოვ ანდრეევნა. დამე მშვიდობისა, შვილო,
გენაცვალის დედაშენი! (ხელებს უკოცნის) გიხა-
რიაან შენ რომ ხარ? მე პირადად გონს ვერ მოვ-
სულვარ!

ანა. ნახვამდის, ძია!

გაევი. (სახეს და ხელებს უკოცნის) — ღმერთი შე-
გწვიოს, ჩემო კარგო! ვერ წარმოიდგენ, დედა-
შენს როგორ გავხარ! (დას) ამის ასაკში ზუსტად
ასეთივე იყავი!
(ანა ხელს ჩამოართმევს ლოპახინს, პიშჩიკს, გა-
დის და კარს გაიხურავს).

ლუბოვ ანდრეევნა. ძალზე დაღლილია.
პიშჩიკი. აბა, იმხელა გზა გამოიარეთ!

ვაჩა. (ლოპახინს და პიშჩიკს) — თქვენ რალას აპი-
რებთ, ბატონებო? სამი საათი გახდა, სინდისიც
კარგი საქონელია!

ლუბოვ ანდრეევნა (გაევიცნება) — ისევ ისეთი
ხარ, ვარინკა! (მოეხვევა და კოცნის) ცოტაც გვა-
ცალე, უკავს დავლევ და ყველანი დავიშლებით.
(ქდება. ფირსი ფეხქვეშ პატარა ბალიშს დაუდებს)
გამადლობთ, ჩემო მოხუციო! (კოცნის)

ვაჩა. გავხედო ერთი, მარგი თუ გადმოტივითეს.
(გადის)

ლუბოვ ანდრეევნა. ნუთუ ეს მართლა მე ვარ?
(იცივის) ნეტა რას ვუზივარ? ისეთი სურვილი
მაქვს ახლა წამოვხტე, ვირბინო, ხელები ვიქ-
ნავ... (სახეზე ხელებს აიფარავს) მითხარით, გე-
თაყვა, იქნებ მძინავს? ღმერთია მოწმე, გაგიფე-
ბით მიყვარს ჩემი სამშობლო. მატარებელში ისე



ვღელავდი, ფანჯრისკენ ერთხელაც არ გამიხედია, სულ ვტიროდი და ვტიროდი... (ტრემლი მოურევია) უკვა მიანც დასაღვვია, მადლობელი ვარ შენი, ფირს! გმადლობთ, ჩემო კეთილი! ისე მიხარია, ცოცხალს რომ გხედავ!

ფირსი. გუშინწინ.
ლუბოვ ანდრეევნა. რაო?
გაევი. ყურთ აკლია.

ლოპახინი (ლუბოვ ანდრეევნას) — ლუბოვ ანდრეევნა! ხუთ საათზე ხარკოვში უნდა გავემგზავრო. ძალზე მწყინს, რომ ზეირიანად ვერც შეგხედეთ. ვერც დაგელაპარაკეთ... ისევ ისეთი ღამააო კი ხართ!

პიშჩიკი (მიმოდ სუნთქავს) — რას ამბობ, რას?! უფრო გაღამაზებულა! პარიზულ უაიდაზე აცვი... ემ, ჩემი თავი რა ვთქვი!

ლოპახინი. აი, თქვენი ძმა სულ ხეპრესა და მუჟიკს შეძახის, თუმცა ჩემთვის ამას მინიშნებლობა არა აქვს. ილაპარაკოს რამდენიც უნდა... შე კ მხოლოდ ის მინდა, ძველებურად გჭროდეთ ჩემი და თქვენი საკვირველი, გულისამაჩუყებელი თვალები ისეთივე ნდობით შემომპყრებდნენ, როგორც ადრე მიუყრებდნენ... ღმერთო მოწყალეო! მაშინვე თქვენი შაპისა და ცხონებელი მაშთქვენის უმა იყო, მაგრამ თქვენ პირად, დიას, თქვენ, — იმდენი სიკეთე გაგიკეთებიათ ჩემთვის, რომ ყველაფერი დავიწყებე და ღვიძლი ნათესავით მიყვარხართ! ნათესავი რომელია, საყუთარ თავზე უფრო მეტად მიყვარხართ!

ლუბოვ ანდრეევნა. არ შემძლია ერთ ადგილზე ჯდობა, არა! (წამოხტება და აღმღვებულადღის) ამ სიხარულს ალბათ ვერ გადავიტან! მო, იციანთ, იციანთ, სულელი ვარ, დიას, სულელი... ჩემი მშობლიური კარადა! (კარადას კოცნის) ჩემი პატარა მაგდა...

გაევი. შენს არყოფნაში ძიძა გარდაიცვალა.
ლუბოვ ანდრეევნა. ვიცო, შემატუბონებს... ღმერთომა შეწყევალოს, საცოდავი.

გაევი. ბრუციანი ანასტასც მოკვდა. პეტროშმა კი მიმატოვა და ახლა ქალაქშია, პრისტავთან ცხოვრობს. (ჯიბიდან კოლოფს ამოიღებს და შაქარყინულს პირში ჩაიღებს. წუწნის).

პიშჩიკი. ჩემი ქალიშვილი, დევიკა... ისიც მოკითხვას გაითვლით.

ლოპახინი. რაღაც სასიამოვნო მინდა გითხრათ, (საათს დახედავს) თუმცა, ჩემი წასვლის დრო ახლოვდება, ვერ მოვასწრებ... მიანც ვეცდები, (პაუზა) თქვენითვის უკვე ცნობილია, რომ ალუბლის ბალი ვალდებში იყოლება და ოცდაორ ავჯისტოს საჭარო ვაჭრობაა დანიშნული. მაგრამ ამაზე ნუ იფარდებთ, ძვირფასო! არჩენად იყავით და შევიდოდ დიძინეთ! გამოსავალი არი. ჩემი პროექტი ასეთია... გთხოვთ, ყურადღებით მოისმინათ... თქვენი მამული ქალაქიდან სულ ოციოდე ვერსითაა დაშორებული, თან მოხერხებულ ადგილზეა, გვერდით რკინიგზა ჩაუდის... თუ თქვენ ალუბლის ბალსა და მდინარის მიმდებარე მიწას საავარაკო უზენბად დაუყოთ და მოავარაკებებს მიაქირავებთ, წელიწადში, სულ ცოტა, ოცდახუთი ათასი შემოსავალი გექნებათ.

გაევი. მაპატიეთ, მაგრამ... ეს სისულელია!
ლუბოვ ანდრეევნა. კარგად ამეხსენიო, ვიკვებ რას ამბობთ.

ლოპახინი. მოავარაკენი, ყოველ წელიწადს, დესტინაში არანაკლებ 25 მანეთს მოგცემენ და თქვენი გადაწყვეტილება ახლავე რომ გააცხადოთ, დარწმუნებებით ვარ, შემოდგომაშივე მიწის ერთი მტკაველიც არ დაგრჩებათ გაუქირავებელი, სულ დიდაცებენ... ერთი სიტყვით, მომოდოცავს, თქვენ გადარჩენილი ხართ!... ადგილმდებარეობა შესანიშნავია, მდინარე წყალუხვია... მართალია, აქაურობა ცოტა უნდა მოწინსვრიდებს... ძველი ნაგებობები, მაგალითად, უნდა დაინგრეს, ეს სახელიც ასაღებია, არაფრად ვარგა... ალუბლის ბალიც უნდა გაიჩინოს...

ლუბოვ ანდრეევნა. რაო?... მაპატიეთ, მაგრამ თქვენ არაფერი გესმით. მთელ ჩვენს მარტოში საინტერესო და გამორჩეული რამ თუ არსებობს — ეს ჩვენი ალუბლის ბალია!

ლოპახინი. საინტერესო და გამორჩეული თქვენი ბალი მარტო იმითაა, რომ დილია, ალუბალი კი მოსავალს ორ წელიწადში ერთხელ იძლევა, თან კაცმა არ იცო, სად წაიღო, არავინ ყიდულობს!

გაევი. ეს ბალი თვით „ენციკლოპედიურ ლექსიკონში“ მოხსენებული!

ლოპახინი. (საათს დახედავს) — რაღაც უნდა მოვიფიქროთ, საერთო ხარის უნდა გამოვწახოთ, თორემ ოცდაორ ავჯისტოს ალუბლის ბალსაცა და მთელ თქვენს მამულს აუქციონით გაყიდაინა გბედეთ და გადაწყვიტეთ, ბატონებო! გეციცებით, სხვა გამოსავალი არ არსებობს! არა და არა!

ფირსი. ძველად, ასე 40-50 წლის წინათ, ალუბალს ჩირად ამზობდნენ, ამწინილებდნენ, ამეყავებდნენ, მურაბას ხარშავდნენ. მახსოვს...

გაევი. დავცავალე, ფირს.
ფირსი. მახსოვს, ალუბლის ჩირს მოსკოვსა და ხარკოვში ფურგონებით ეწიღებოდნენ... ქვეყნას ფული კიოდებოდა... თან მაშინდელი ჩირი ტკბილი იყო, სურნელოვანი... ზერხა იყოდენ ისეთი...

ლუბოვ ანდრეევნა. სადაა მერე ის ზერხი?
ფირსი. დაივიწყეს... არავის ახსოვს.

პიშჩიკი. (ლუბოვ ანდრეევნას) — პარიზი, რაო? როგორია? ბაუაჟი თუ გიქამათა?

ლუბოვ ანდრეევნა. ნიანგი ვიახელით.

პიშჩიკი. უუურე შენ!

ლოპახინი. ძველად სოფელში მარტო ბატონები და გლეხები ცხოვრობდნენ, ახლა მოავარაკენიც გაჩნდნენ. რომელი ქალაქიც გინდა დამისახელოთ, სულ პატარაც რომ იყო, ავარაკების ოლქშია მოქცეული. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ოცოდე წლის შემდეგ მოავარაკეთა მოდგმა კიდევ უფრო მომრავლდება... ახლა მოავარაკე მარტო ჩაის მიირთმევს აივანზე, მალე კი შეიძლება ისიც მოხდეს, რომ მან თავის ერთ დესტინა მიწაზე მურწინება გაიჩინოს და მაშინ თქვენი ალუბლის ბალი ნამდვილად ბარქიანის და თვალწარტაცი გახდება...



გ ა ე ვ ი (აღშფოთებულია) — რა სისულელეა!
(შემოდინა ვარა და იაშა)

ვ ა რ ა. დედიკო, თქვენ სახელზე ორი დეკემბა მოსული. (ქმარზე ჩამოკიდებული აქმიდან ერთ ვალსებს შერჩევს და ძველებურ კარადს კრიალით გამოაღებს) აი!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ა. პარიზიდანა.. (წაუთხოვავად დახვეს) პარიზის საქმე მოთავებულა.

გ ა ე ვ ი. იცი, ლუბა, ეს კარადა რა ხნისა? ამ ერთი ეკირის წინათ კვედა უჭრა გამოვადე და მის ვიკრზე ამოტვფრული თარიღი აღმოვაჩინე... ზუსტად ასი წლის უყოფილა როგორი საქმეა, პა? იუბილედ შეიძლება გადაუხადოთ მართალია. უსულო საგანია, მაგრამ მაინც... წიგნების კარადა!

პ ი შ ი კ ი. (გაყვირებული) — ასი წლის უყოფილა, უყურე შენ?

გ ა ე ვ ი. დიახ... კარგი კმნილებია! (კარადს ხელით მოვალერსება ძვირფასო, დიდად პატივცემული კარადაჲ მიეხადებო შენს არსებობას, რომელიც გაერ უავე საუკუნეზე მეტია სიკეთისა და სამართლიანობის ნათელ იდეალებს ემსაზრებოდა! ასი წლის მანძილზე ერთი წამითაც არ მიჩუმებულა შენი უსიტყუო ძახილი, ნაყოფიერი შრომისკენ რომ მოუწოდებდა ჩვენი ოჯახის მრავალ თაობას... (ცრემლი მოერევა) უნერგავდა მათ მხნობას, უყუთესი მომავლის რწმენას და თვითელ ჩვენგანში სიკეთისა და სასოგადოებრივ თვითშეგნების იდეალებს აღვივებდა... (პაუზა)

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. დიახ.

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ა. ისევ ისეთი ხარ, ლეონიკა

გ ა ე ვ ი. (ცოტა უხერხულად გრძობს თავს) — მარჯვენა კოფრეში ვურტყავ! დუპლტით შუაში!

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. (სათის დახედავს) — მამაკეთ. ჩემი წასვლის დროა!

ი ა შ ა. (ლუბოვ ანდრეევანს წამალს მიაწვდის) — აბებს ახლა მიირომევე?

პ ი შ ი კ ი. წამლის სმას თავი გაანებეთ, ძვირფასო! არც გაწყნეთ, არც გარგებთ.. მომეცით აქ... (აბებს გამოართმევს, ზელის გულზე დაიყრის, სულს შეუბერავს, პირში გადაუძახებს და ბურანს დააყოლებს) აი, ასე!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ა. (შეშინებული) — გაგიყდიო?

პ ი შ ი კ ი. ერთიც არ დამიტოვებია!

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. ეს რა ღორმუტობაა!

(ყველანი იცინიან)

ფ ი რ ს ი. ეგენი ჩვენთან ყველიერზედაც იყვნენ და ნახევარი ვედრო კიტრი შეჰამეს... (ბურტუუნებს)

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ა. რა მინდაო?

ვ ა რ ა. სამი წელია ეგერ ბურტუუნებს, მიეჩრეიეთ.

ი ა შ ა. ხანდაზმულ ასაკშია.

(შემოდის შარლოტა. ჩხირივით გამხმარ ტანზე თეთრი კაბა შემოტმასნია, ქმარზე ღორნეტო ჰკილია)

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. შარლოტა ივანოვან ბოდოშს ვიხდი, რომ ამ ორომტრიადში რიგვიანდ ვერ მოგესალმეთ. ნება მიბოძეთ... (დაიხრება, ხელზე უნდა ემთხვოს)

შ ა რ ლ ო ტ ა. (ხელს გამოსტაცებს) — ა-ჰა-ჰა! ხელზე რომ გაეცინინოთ, მეგრ იდაუვზეც მიყრდნობთ. მეგრე მხარზე და ასე შემდეგ... (გაქვნიან)

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. ბედი არ მწყალობს! (ყველანი იცინიან. შარლოტას ფოკუსი მაინც გაჩვენეთ!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ა. პო, მართლაც, შარლოტა... შარლოტა ა. რა საჭიროა, შეიძნება. (გაღის)

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. აბა, წავედი. სამი კვირის შემდეგ კიდევ გინახულებო. (ლუბოვ ანდრეევანს ხელზე კოცნის) ჭერჭერობით არ შვიდობოთ, ძვირფასო!

(გაქვნიან) ნახვამისი (ხელს ჩამოართმევს ვარას, შემდეგ ფირსს და იაშას) რომ იცოდეთ, როგორ არ მინდა წასვლა.. (ლუბოვ ანდრეევანს) აგარაკების თაობაზე თუ რამეს გადაწყვეტთ. ამ ათას მანეთამდე შემძლია გასხსობო...

ვ ა რ ა. (გაბრუნებული) — ბოდოს, წადით, თუ მიდიხართ!

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. მივდივარ, მივდივარ... (გაღის)

გ ა ე ვ ი. ხეპრე, თუმცა, პარდონ... ვარას სასიძო გახლავთ.

ვ ა რ ა. ზედმეტი ლაპარაკი ნუ იცით, ძია!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ა. რა უჭირს, გენაცვალე? თუ გაუყვობ, ნამდვილად გამიხარდება. ლოპახინი კარგი ადამიანია.

პ ი შ ი კ ი. მართლაც, გულახილად რომ ვთქვაო, ღირსეული ადამიანია... ჩემი დაშენკაც იტყვის ხოლმე... ათას რამეს ამბობს... (ბერინესს ამოუშვებს და უმაღ გველიძება. ლუბოვ ანდრეევანს) — პო, დიდად პატივცემულო... ორას ორმოცი მანეთი კი უნდა მახესხობო... ზვალ გირავნობის პროცენტი მაქვს გადასახდელი...

ვ ა რ ა. (შეშინებული) — არა ვაჟკეს, არა!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ა. მართლა არა მაქვს ფული.

პ ი შ ი კ ი. მოითებნება. (იცილი) მე იმედს არასოდეს არ ვკარგავ... ზოგჯერ, შოთონია ცუდადა ჩემი საქმე, ვილუბები, მაგრამ გავიხედავ, ჩემს მიწაზე რკინიგზას გაუთავნდა და ფულის გარდნება.. მეგრე კიდევ რაღაც მოხდება, დღეს ან ხვალ ... შეიძლება დაშენკამ ორასი ათასი მოგოს... მას ხომ ლატარიის ბილეთი აქვს...

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ა. ყავა დავლიეთ, ახლა შეიძლება დავისვენოთ კიდევ.

ფ ი რ ს ი. (გავეს ჯავრისით ტანსაცმელს უწმენდავს, საყვედურით) — ისევ სხვა შარვალი ჩავიცვიათ... რა გიყოთ, არ ვიცი!

ვ ა რ ა (ხმადაბლა) — ანას ძინება. (ფანჯარას ფრთხილად გამოაღებს) მზეც ამოსულა. აღარ ცივა... უყურეთ, დედიკო, რა ღამაში ხეებია დმერთო, რა მარიაა შოშიებიც უსტვენენ.

გ ა ე ვ ი (მეორე ფანჯარას გამოაღებს) — ბაღი მთლად გათეთრებულია... შეხედე, ლუბა! ეს გრძელი ხე-ივანი სულ პირდაპირ მიემართება, ღარივით სწორია და ღამით, მთვარისში ლამაზაებს ხოლმე. გახსოვს?

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ა. (ფანჯრიდან ბაღს გასცქერის) — ო, ჩემო ბავშვობა, ჩემო სიწმინდე... ამ თოხნო პატარაობისას მეძინა, აქედან ბაღს გავცქეროდი... ჩემთან ერთად, ასე მეგონა, უყოფელ დილით ბედნიერება იღოქებდა და ბაღიც მამინ ზუსტად ისეთივე იყო, როგორიც ახლა... (სიხარულისაგან იცინის) თეთრი, სულ თეთრი.. ო, ჩემო!



მო ბალო! პირქუში, ავდრიანი შემოდგომისა და სუსხიანი ზამთრის შემდეგ შენ ისევ ახალგაზრდად გამოიყურები, ისევ ხალისით სავსე ხარ და კეთილი ანგელოზების თვალი ისევ დაგუყურებს შემოდან... ო, ნეტავ შემოდოს მოვიცილო ის ნაღველი, გულზე რომ მაწევს! ნეტავ შემოდოს ჩემი წარსულის დავიწყება!

გ ა ე ვ ი. დიახ... უცნაურია, მაგრამ ამ ბაღსაც ვაღლებში გაუდიან.

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. შეხედეთ; შეხედეთ! ხეებს შორის განსვენებული დედაჩემი დადის! (გახარებული იცინის) ის არი, ის!

გ ა ე ვ ი. სად?

ვ ა რ ა. ქარი გწერიათ, დედიკო, რას ამბობთ?

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. არაინაა, მომჩვენა... აგერ იქ, მარჯვნივ, ფანატურთან გადასახედი რომ არი, ალუბლის ხეა დახრილი... ქალს მივახსვავს. (შემოდის ტროფიმოვი. სტუდენტის მუნღირი აცვია, ძველი და შეღებული. სათვალე უკეთია) რა საკვირველი ბაღია! ეს თოვლიც რა ლამაზია, თეთრ ყვავილებს გავს! ცაც ისეთი-ლურჯია...

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. ლუბოვ ანდრეენა... ლუბოვ ანდრეენა მოიხედავს! მე მარტო მოგესალმებით და წავალ. (ხარბად უკოცნის ხელებს) ხვალამდე მოიცადეთ, მითხრეს, მაგრამ გულმა ვერ მომიშინა... (ლუბოვ ანდრეენა გაკვირვებული მისჩერებია)

ვ ა რ ა. ეს პეტიაა, ტროფიმოვი.

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. დიახ, ტროფიმოვი გახლავართ, თქვენი პატარა გრიზის მასწავლებელი. ვერ მიცანით?

(ლუბოვ ანდრეენა გადაეხვევა და ტირის)

გ ა ე ვ ი. კმარა, ლუბა... არ გინდა...

ვ ა რ ა. (ისევ ატირდება, ტროფიმოვის) — აქი გითხარით, მოიცადეთ-მეთქი!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. ჩემი გრიზა... ჩემი პატარა ბიჭი...

ვ ა რ ა. რა ექნათ. დედიკო, ღვთის ნება ყოფილა.

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. (ატირდება, დაყვავებით) — დამშვიდდით, დამშვიდდით...

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. (უბნობ ტირის)) — შევილი დამეხრჩო... შეილი... რატომ? რისთვის? (ხმას დაუწევს) იმ თაბში ანას ძინავს, მე კი ხმამაღლა ვლაპარაკობ... რა მოგივიდათ, პეტია? ეგრე რამ შეგცვალათ? დაბერებულხართ, დაუნსოებულხართ...

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. (ჩაიციენებს) — ამასწინათ, მატარებელში, ვიღაც დედაცამა „გაქუტული ბატონი“ მიწოდა.

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. მაშინ სულ ბავშვი იყავით... სტუდენტი... ახლა კი თმა გაგცვენიათ, სათვალესაც ატარებთ... ნუთუ ისევ სტუდენტი ხართ? (კარისკენ მიდის)

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. ეტყობა, სიბერემდე სტუდენტი დავრჩები.

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. (მას კოცნის, მერე ვარას გადაეხვევა) — წადით ახლა, მოიხვენეთ... შენც მობერებულხარ, ლეონიდე.

პ ი შ ჩ ი კ ი. (გამოეკიდება) — მაშ ასე, ახლა ვინძინებთ... ეპ, ჩემი სიბერე რა ვთქვას! (უბნობს) უკლებს, უკლებს... მე, ბატონებო, ამაღამ თქვენთან დავრჩები... (ლუბოვ ანდრეენას) ხალ კი, საუყარელო თუ შეიძლება... ორას ორმოცი მანეთი...

გ ა ე ვ ი. ისევ თავისას გაიძახის!

პ ი შ ჩ ი კ ი. ორას ორმოცი მანეთი... პროცენტები მაქვს გადასახდელი...

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. არა მაქვს ფული, ძვირფასო, არა!

პ ი შ ჩ ი კ ი. დაგიბრუნებთ, საუყარელო, რა დიდი თანხა ეგ არი?

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. ჰო, კარგი. ჩემი ძმა მოგცოტო... ლეონიდე, მიეცი.

გ ა ე ვ ი. მამა უცხონდა, დიახ! ამ წუთში მივართმევ! ლუბოვ ანდრეენა. აბა რას იზამ, უნდა მივცეთ. კირდება კაცს. აქი თქვა, დაგიბრუნებთო, (ლუბოვ ანდრეენა, ტროფიმოვი, პიშიკი და ფირსი გავლენ. სცენაზე რჩებიან: გავეი, ვარა და იაშა)

გ ა ე ვ ი. ჩემი დაიკო, ეტყობა, ვერ გადაეჩვია ფულების ფლანგავს. (იაშას) მომიცილოდი, გეთაყვა, ქათმის სუნი გდის!

ი ა შ ა. (ჩაიციენებს) — თქვენ კი, ბატონო, ისევ ისეთი ხართ, როგორიც იყავით.

გ ა ე ვ ი. (ვარას) — ვინაო?

ვ ა რ ა. (იაშას) დედაშენი ჩამოსულა სოფლიდან. გუშინდელი აქეთია სამარხულაში წის. შენი ნახვა უნდა.

ი ა შ ა. აი, დარდი!

ვ ა რ ა. რა უნამუსო ხარ!

ი ა შ ა. ძალიანაც მჭირდება! ხვალაც შეეძლო მოსვლა! (გაღდის)

ვ ა რ ა. დედა მართლაც ისეთია, როგორიც იყო, სულ არ შეცვლილა... თავის ნებაზე რომ მიუშვა, მთელ სახლს გაანიავებს.

გ ა ე ვ ი. ჰო... (პაუზა) ასე, დიახ... ავადმყოფობის მოსარჩენად კაცს ნაირნაირ წამლებს რომ ასმევენ, ეს იმას ნიშნავს, ავადმყოფობა მოურჩენელია... სულ ვფიქრობ, გამოსავალს ვეძებ... ასე მგონია, ჩვენი გასაპირიდან თავის დასალწვევად უამრავი საშუალება არსებობს და სწორედ ეს მათეტიკებიანებს, რომ გამოსავალი არ არსებობს და არც შეიძლება იყოს... (პაუზა) რა კარგი იქნებოდა, ვინმეს რომ ჩემთვის შემეკიდებოდა დაეტოვებინა... არც ის იქნებოდა უჩიავო, იაროსლავლში წავსულიყავი დედაჩემთან, გრაფინიასთან და მასთან ურთიერთობა აღმედგინა... ის ზომ საოცრად მდიდარია, თავზე საურელი ფული აქვს!

ვ ა რ ა. (ტირის) — რა მოხდება, ლმერთო, ერთხელ ჩვენც მოგვხედო მოწყალების თვალით!

გ ა ე ვ ი. ნუ ღრიალებს!.. დედაჩემი მდიდარია, მაგრამ ვერ მოუნებელია, რომ ჩემი და უზრალო მოხელეს გაჟუგა და არა ვინმე თავადმევიძილს. (კარში ანა გამოჩნდება)

თან, რაც მთავარია, ჩემი და მაინცდამაინც წესიერი უოფაქცევით არ გამოირჩევა. მართალია, კარგად ადამიანია, კეთილი, ძალიან მიუყარს კედელს; მაგრამ რაც უნდა ვეცადო და რამდენიმე გახამართლებელი საბუთიც არ უნდა მოვიყვანო, იგა



მაინც ბიწიერი არსება! დაის ეს გარეგნობაზეც
მეტყობა: ყველ მის მოძრაობაში უზნეობა გამო-
სკვივის.

ვარა. (ჩუმად) — ჩუმად... ანა გისმენთ.
ვაევი. ვინა? (პულზა) დასწუველოს ღმერთმა, მარ-
ჩვენ თვალში რაღაც ჩამოხდა, ვერ ვხედავდები...
ჰოდა, იმას ვაბობდი... ხუთშაბათს ხოლქო ხასა-
მართლოში სხდომას ვესწრებოდი...
(შემოდის ანა)

ვარა. რატომ არ გმინავს?
ანა. ვერ ვიძინებ, არ შემოდია.

ვაევი. ჩემო პატარავ... (ანას სახეს და ხელებს უკო-
ცნის) ჩემო შვილო! (გრემლი მოგრევა) დისშვილი
კი არა, ჩემი მფარველი ანგელოზი ხარ! ყველა-
ფერი ხარ ჩემთვის გეფიცები, მართლაც ვაბობ!

ანა. შვერა, ძია. შენ ყველას უყვარხარ, ყველა პა-
ტივს გცემს, ოღონდ... თუ ღმერთი გწამს, ამდენს
ნუ ლაპარაკობ!.. ჩუმად იჯივი! აბა, რა იყო ის,
დედაჩემო ახლა რომ თქვი? რაში დაგვირდა?

ვაევი. მართალი ხარ, შვილო, მართალი! (ანას ხე-
ლებში სახეს ჩარგავს) ეს საშინელება! ღმერთო,
შენ შემეწიე და დამოფარე!.. დღესაც, აი... კარადას
რაღაც სისულელეებს ვეუბნებოდი. ეს ხომ აბ-
სოლუტური სისულელე იყო?! სიბრყვე და ტუ-
ტუტობა!.. ავამთავრე თუ არა, ხელად მიგვფიცი,
რომ სისულელეა!

ვარა. სწორია, ძია. ნაკლები უნდა ილაპარაკო.
ანა. ეს შენთვისაც უყეთისა, აღარ აღელდები.

ვაევი. ჰო, კარგი, გავჩუმდები! ხმას აღარ ამოვიღებ!
(ანას და ვარას ხელებს უკოცნის) აი, ხელდათ. ჩუ-
მად ვარ... ოღონდ ორიოდ სიტყვა საქმეზე მათქ-
მევიწიეთ... ჰოდა, იმას ვეუბნობდი... ხუთშაბათს სა-
ოლქო სასახამართლოს სხდომას ვესწრებოდი. შე-
ეუარებო რამდენიმე კაცი. ვისაუბრეთ, აქეთური
ვთქვით, იქითური და ბოლოს, წარმოიდგინეთ,
მგონი გამოსავალს მივაგვინე... თამასქვით რომ აგ-
ველო სესხი, ჰა? მაშინ ხომ პროცენტებსაც გა-
დავიხდიდით?

ვარა. ღმერთო, შენ შეგვეწიე! (ტირის)

ვაევი. საშინაბათს ისევე წავალ, იმ ხალხს მოველაპა-
რაკები. (ვარას) ნუ ღრიალებ! (ანას) დედაშენი კი
ლოპახინს მეთათბირობს. ის, რასაკვირველია,
უარს არ ეტყვის. შენ ცოტა მოისვენე, მოსული-
ერდი. და მერე იაროსლავლში წადი, იქნებ ბებია-
შენი დაიყოლიო... ასე, ერთობლივ ვიმოქმედოთ,
სამივე მხრიდან, და... ჩვენს ბედს ძალი არ და-
ჭყუტებს! პროცენტებს ნამდვილად გადავიხდით და-
რწმუნებული ვარ! (პირში შაქარიყინულს ჩაიდებს
და წუწნის) პატიოსან სიტყვას გაძღვეთ, რასაც
გინდათ დაგეფიცებთ, რომ ჩვენს მამულს ეგერი
ვერ გაუყიდაინ! ვერა! (აღიგზნება) საკუთარ თავს
გეფიცებით, ჩემს კაცობას ვფიცავ... აი, ჩემი ხე-
ლი! დაქარაი უნამუსო კაცი ვიყო, თუ საქმე აუ-
ქციონამდე მივიყვანო!

ანა. (სახე გაუბრწყინდება, ლამის ბედნიერია) — რა
კარგი ხარ, ძია, რა ჰქვიანი! (მოგებევა) როგორ
მომეშვა გულზე! სულ დავმწვიდდი... დავმწვიდდი
კი არა, ბედნიერი ვარ!
(შემოდის ფირსი)

ფირსი. (საყვედურით) — ღვინდი ანდრეი! ღმე-
რთი არა გწამთ? როდისღა უნდა მარტყენოთ!
ვაევი. ახლავე... შენ წადი, ფირს, მე სწუთონ გავი-
ხდი... აბა, ბავშვებო, დეიძინო! ხელს ყველა-
ფერს დაწერილებით მოგახსენებთ. (კოცნის ანას
და ვარას) მე, ჩემო ბატონო, ოთხმოციანი წლების
წარმომადგენელი ვარ! იმ პერიოდს, მართალია,
ახლა პატივს აღარ სცემენ, მაგრამ, გამოგიტყუე-
ბით, და ჩემი შეხედულებების გამოცხოვრებაზე
არაერთი უსიამოვნება შემხვედრია. ტყუილად კი
არ ვუუარავარ გლგობას, გლგობის ხასიათს გაგე-
ხა უნდა! უნდა იცოდეთ, საიდან და როგორ...

ანა. ისევე დაიწუე, ძია?
ვარა. გაჩუმდი რა, ძია!

ფირსი. (უმკაცოდ) — ღვინდი ანდრეი!
ვაევი. ჰო, კარგი, მოვდივარ... (კალებს) წადით ახ-
ლა, დაიძინეთ... კუთხიდან ვურტყავ! მარჯვენა
ლუწაში ვდებ! დუპლეთით შეუაში! (გაევი გადის
ფირსი მას მიჰყვება)

ანა. ახლა მშვიდად ვარ... იაროსლავლში, რასაკვირვე-
ლია, არ წავალ. რადგან ბებიაჩემი არ მიყვარს,
მაგრამ გული მაინც დამიშვიდდა... ვენაცვალე
ძიას, ოქრო კაცია! (სკამზე ჩამოჯდება)

ვარა. დაძინება კი საქროა. წავედი მე... (მოდის,
ჩერდება) უშენოდ აქ სხვათა შორის, ერთი უსია-
მოვნება მოხდა. ჩვენს ძველ საქალაქოში, — მო-
გუხსენება, იქ მხოლოდ მოხუცი მსახურები ცხოვ-
რობენ: ფეფი, პოლინა, ევსტიგნეი და კარპი...
ჰოდა, ამათ თურმე ვიღაც უცხო ხალხი მოჰყა-
დათ სტუმრად და დამეს ათვიანებდნენ, ეს რომ
გავიგე, გავჩუმდი, მაგრამ მერე ამ უნამუსოებმა
ხმა დამიყარეს, თითქო მე მეტყვას, სტუმრებს
მუხუდოს მეტი არაფერი აკამოთო! წარმოგიდგე-
ნია? ვითომ ეგეთი ძუნწი ვარ! ეს სულ ევსტიგ-
ნის ოინებია!... კარგი-თქვა, ვთქვიერ, თუ ასეა,
მაცალეთ-მეთვი. დავუძახე ევსტიგნეს... (ამოწი-
რებს) დავუძახე და ვეუბნები: შე სულლო-
მეთქი... (ანას შეხედავს) ანიკო! (პულზა) ჩანძი-
ნებია! (ხელზე მოკიდებს) წამოდი, გენაცვალე,
ლოჯინში ჩავაწვენ... (მიჰყავს) წამო, საუვარდლო,
წამო... (გაღიან).

(გარედან მეცხვარის საღამურის ხმა ისმის — იგი
დახტულ ფანჯრებში ატანს. შემოდის ტროფი-
მოვი, ვარას და ანას დაინახავს და შეჩერდება)

ვარა. (ტროფიმოვს)—ჩუმად... დაიძინა... (ანას) წა-
მოდი, გენაცვალე.

ანა. (ძილდუნანშია, ჩურჩულით) — ო, როგორ
დავიღალე... რა სციკევა, ღმერთო... ძია, საუვარე-
ლო... დედა...

ვარა. წამოდი, გენაცვალე, წამო... (ანას ოთახში შე-
ლიან)

ტროფიმოვი (გულაუწყებელი) — შენ შემოგე-
ლე, ჩემო კარგო... ჩემო გაზაფხულო...

ფარდა



ტრიალ მინდორში ძველი, მიტოვებული სამლოცველოა. მის გვერდით — ქა, რომლის ირგვლივ უწყსრობოდ მიმოყრილი ქვება (როგორც ჩანს, ყოფილი საფლავის ლოდები)... იქვე წვიმებისაგან გათეთრებული, მორყეული ძელსკამი დგას. ხელმარცხენი — გაევის მამულისაგან მიმავალი საფრეზე გზაა, მის ვასწვრივ — ალვის ხეები, ხოლო მათ მიღმა — ალუბის ბაღია... ორს, სკენის სიღრმეში, ტელეგრაფის ბოძების წყობა პორიზონტისკენ მიემართება, სადაც გაურკვეველი ტხელი ხაზი — დიდი ქალაქის სილუეტით მოჩანს.

მზე საცაა ჩავა. შარლოტა, იაშა და დენიაშა ძელსკამზე სხდნენ. იქვე ეპიზოდური გიტარას ატარებდნენ. ყველანი დიქრს მისცემინ. შარლოტას მამაკაცის ძველი კარტუზი ახურავს, ხელში სანადირო თოფი უჭირავს და ბალთას უყირკიტებს — თასმის დამოკლება უნდა...

შარლოტა. (ჩაქვირებული) — პასპორტი, როგორც ასეთი, არ გამანია, ამიტომ არ ვიცი, რამდენი წლისა ვარ. ჩემი თავი სულ ახლავარდა მერნო. პატარა რომ ვიყავი, ჩემი მშობლები ხშირად იარმუჯაზე დადიოდნენ და წარმოდგენებს მართავდნენ. კარგე წარმოდგენები იყო. მეც ვმონაწილეობდი: საღმრთოტრატებსა და სხვა ამგვარ რამეებს ვაკეთებდი... მშობლები რომ დამეხოსენ, ერთმა გერმანელმა ქალმა შემეკვლიდა. წერაკითხვას მასწავლიდა. ეს, რასაკვირველია, კარგია. მერე გავიწარლდა და გუვერნატობა დავრეკე... ისე კი, საიდან ვარ ან ვინ ვარ, — წარმოდგენა არა მაქვს! ისიც არ ვიცი, ჩემი მშობლები ვინ იყვნენ... იქნებ, ცოლ-ქმრობაც არ ჰქონიათ... (ჭიბიდან გიტრას ამოიღებს და ჩაბიჩავს) მოკლად, არაფერი ვიცი! (პაუზა) ზოგჯერ მინდა ვინმეს დაველაპარაკო, მაგრამ არავინაა, სულ მარტო ვარ.

ეპიზოდოვი. (გიტარას უტრავს და მღერის) — „რას დავებებ ხალხის კორებს, სულ არ ვნაღლობ. იტყვის ვინ რას...“ მინც სახიამოვნოა მანდალიანზე დაკვრა!

დუნიაშა. ეგ მანდალიანა კი არა, გიტარაა. (სარკვე-ნის იხედავს და იბუღებს)

ეპიზოდოვი. გაგუებით შეუვარებული კაცისთვის ეს სწორედ რომ მანდალიანა! (მღერის) „ოლონდ გული შენი უფიხით დაიდგოს და დაიწვას...“ (იაშა ხმას აუწყობს)

შარლოტა. რა საშინლად მღერიან... ტურების ჩხვილი გეგონება!

დუნიაშა. (იაშას) — უცხოეთის ცხოვრება, ალბათ, ბედნიერებაა.

იაშა. რასაკვირველია, მაგამი ნამდვილად გეანახნებით (დამთქნარებს და სიგარას მოუკიდებს).

ეპიზოდოვი. განავებიცაა. სახლვარგარეთ ყველაფერი თავის სრულ კომპლექციამდეა მიყვანილი. იაშა. ცხადია.

ეპიზოდოვი. მე განათლებული კაცი ვარ, სხვადასხვა შესანიშნავ წიგნებს ვკითხოლობ, და მინც ვერაფრით ვერ გავრკვეულვარ იმ მიმართულებაში, რომელიც, ასე ვთქვათ... რა მინდა, ბოლოს და ბოლოს? ვიცოცხლო თუ თავი მოვიკლა? მიუხედავად ამისა, რეკლამური რეკლამისთვის თან დამაქვს. აი! (რეკლამერს ამოიღებს).

შარლოტა. (თოვს მხარზე გადაიკიდებს და წაიღებება) — წავედი მე... სხვათა შორის, ექსპლოდ, შენ ძალზე კვიანი და საშინო კაცი ხარ! ქალაქი ალბათ, შენთვის კუჟას კარგავენ... ბარ! (მიღის) დმერთო, რა სულელი ხალხია! კაცისშვილს ვერ დალოპარკებო... მარტო ვარ, მარტო... რას წარმოვადგენ ან რისთვის ვარ — გაუგებარია... (წელა გადის).

ეპიზოდოვი. ბოლოს და ბოლოს, ყველაფერი თავი რომ გავენებოთ, მე მაინც იმ თვალსაზრისზე ვედავარ, რომ ბედი მაინც დ მაინც არ მწყალობს და ქარიშხლიანი წვილისა არ იყოს, თავიბ ნებანზე მაიაამებს, როგორც პატარა ხომალდს... დაფუშვით ვცდები. მაშინ რას უნდა მივაწეროთ. მაგალითად, ის ამბავი, რომ აღდეს დლითო. გავივიძე თუ არა, უწარმასარი ობობა დავინახე! აი აქ, ზედ გულზე მექდა! თანაც, ამხელა იყო! (ორივე ხელით აწევებს) სხვა დროს კი ისიც მომხდარა, ბუჩახს დავისხადი, კიქამი ჩავიხვიდავად და შიგ, კიქამი, წარმოიდგინეთ, ხოვოს ან რაიზ სხვა უმსგავსობას აღმოვარენდი, ბუხს, მაგალითად! (პაუზა) ბიოკლი თუ წაგვითხსავს? (პაუზა) ავღობთა ფედოროვნი! ირრრრდე წუთით მსურს შეგაწუხოთ. შეიძლება?

დუნიაშა. გისმენთ.

ეპიზოდოვი. ჩემთვის სასურველი იქნებოდა მარტო დავარჩენილიყავით (ღრმად ამოიოხიან).

დუნიაშა. (მორცხვად) — კარგი, მაშინ ჩემი მოსახამი მომიტანეთ. აივანზეა, კარადის გვერდით... შემეცივდა!

ეპიზოდოვი. კეთილი ინებეთ, ამ წუთში მოვარმეთვთ... ახლა კი ვიცი, რისთვის დამჭირდება რეკლამერი! (მიღის, თან გიტარას ატარებებს)

იაშა. სულელია ეგ უბედური! მართლა ბედოვლიათია! დუნიაშა. მეშინია, თავი არ მოიკლას. (დამთქნარებს. პაუზა) ისეთი აზრი ვარ, ყველაფრის მეშინია. ბატონების სახლში რომ მიმიყვანეს, ერთი ცოქნა ვიყავი, არაფერი გამეგებოდა. ახლა კი სოფლურ ცხოვრებას გადავეჩვიე. ბაროშნას დავემსგავსე, ხელებიც გამოთეთრდა, კანიც, და ისეთი აზრი და კეთილშობილი გავხდი, ყველაფრის მეშინია... მარტოდ საშინოა აი, თქვენ, მაგალითად, იაშა... თქვენ რომ მომატყუოთ, არ ვიცი რა მომივა! ალბათ, გავკეთებ!

იაშა (ზანტად კოცნის) — ქოფთა კიტრივითა ხარ!. ისე კი, ქალიშვილი ქალი თავის პაკიონსებას უნდა უფრთხილდებოდეს. მე პირად დ ცული ყუფაქცივის ქალებს ვერ ვიტან!

დუნიაშა. რა ქვან, იაშა, თავდავიწყებით შემეყვარდით. თქვენ ისეთი განათლებული ხართ, ყველაფერზე შეგიძლიათ იმტელით. (პაუზა).

იაშა. (ამთქნარებს) — დიახ, ასეა... ჩემი აზრით, შეუვარებული ქალიშვილი პაკიონსანი უკვე აღარ არი... ის, ასე ვთქვათ, ზნდამცემული არსებაა! (პაუზა) სახიამოვნო კია სუფთა მარტო სიგარის გაბოლები! (მიყურადებს) მგონი ვიღაც მოდის... ბატონები იქნებიან. (დუნიაშას მოუხვევა) წადით ახლა, ვითომ სახანაოდ იყავით, მდინარეზე... ბილიკის გაყევით, რომ არავინ დავინახოთ, თორემ ჩემზე რაღაცას იფიქრებენ, ვერ ვიტან ასეთ რამეებს.



დუნიაში. (ჩემად ახელებს) — თქვენმა სიგარამ თავი ამტყვა. (შიღის). იშა ისევ ძელსკამზე ზის. შემოდინ ლუბოვ ანდრეევსა, გაევი და ლოპახინი)

ლოპახინი. ბოლოს და ბოლოს უნდა გადავწყვიტოთ, დრო აღარ ითმენს. უბრალო საკითხია: თანახმა ხართ თუ არა გააქირაოთ მამული, რომ თქვენს მიწაზე აგარაკები აშენდეს? მო თუ არა? მხოლოდ ერთი სიტყვაა საჭირო.

ლუბოვ ანდრეევსა. ღმერთო ჩემო, ვინ ეწევა ასეთ საშინელ სიგარებს?

გაევი. (ჯდება) — კარგია, რომ რკინიგზა გაიყვანეს: ქალაქში წავედით და ვისაუზნეთო!. მარცხნიდან კოხტუმი ვურტყავ! დუპლეტიო შუაში!.. ისე კი, შინ მისვლა აჭიბებდა, ბილიარდს ეთამაშებდი!

ლუბოვ ანდრეევსა. მოესწრები.

ლოპახინი. პასუსხ ველოდები, ბატონებო! მო თუ არა? (მუდარით) გემუდარებით, მაღირსეთ ეს ერთი სიტყვა!

გაევი. (ამოქნარებს) — ვისაო?

ლუბოვ ანდრეევსა. (სადულში იხედება) — გუშინ უპირავი ფული მქონდა, დღეს კი საფულე ცარიელია... საწყალი ჩემი ვარინკა! კაიკს კამიკე აწებებს. რძის სუკით ვეიმასპინძლდება უველას, სამხარულოში მოხუცებს ცარიელ მუხუდობს აქმევენ, მე კი ამ ფულს ვყრი და ვყრი! (სადულე გაუვარდება და ხურდა დაეპნევა) აი, ინებეთ! რაც დამრჩა, ისიც დამეფანტა! (გულმოსულია)

იაშა. ნუ წუღებით, ახლავე აყვრთავ. (დაიხრება და კრთავს)

ლუბოვ ანდრეევსა. თუ შეიძლება, იაშა... მადლობელი ვარ, ნეტა ვიცოდე, რა მიმარბენინებდა იმ ქალაქში? საზიზღარი რუსტორანი გქონიათ! ან ის მუსიკა რას გავდა, ან მაგიდის გადასაურბელები, სანის სუნი რომ უდიოდა!.. და საერთოდ, რა საქირაო ამდენი სმა? ან იმდენი ტამა რა იყო, ღვინო? ენაც არ გაიჩივრებია?! სულ ღაპარაკობდი... სამოცდაათიანი წლები ახსენე რაკომლაც, მერე დეკადენტებს გადასწვდი... ვის ეუბნებოდი ამას? ლაქიებს? ძალიანაც აინტერესებდათ!

ლოპახინი. დიახ.

გაევი. (დოქვანება, ხელებს იქნევს) — ვიცო, ვიცო! გამოუსწორებელი ვარ, არ ყოფილა ჩემი საშველი და ეგ არის (ვალბიანებული, იაშას) გაინი იქით, თვალში ნუ შეჩხირები!

იაშა. (ჩაიფრტუნებს) — მეციენება, თქვენ რომ გისმენთ.

გაევი. (დას) ლუბა! ან ეს ვუბატონი, ან შე!

ლუბოვ ანდრეევსა. წადით, იაშა.

იაშა. (ფულს ძვასკემს) — ახლავე, ქალბატონო, (სიცილს ძვასკემს იკაეებს) ამ წუთში... (შიღის).

ლოპახინი. თქვენი მამული ყიდვას ვინმე დერაგანოვი აპირებს, ძალზე მდიდარი კაცია. ამბობენ, აუქციონზე თვითონ ჩამოვაო.

ლუბოვ ანდრეევსა. რა იცით?

ლოპახინი. ქალაქში თქვენს. გაევი. დედაჩემს შემოთავლია იაროსლავლიდან, ფულს გამოგზავნითო, ოღონდ რადიუსი და რამდენს გამოგზავნის არ ვიცი.

ლოპახინი. რამდენი უნდა გამოგზავნოს? ასი, ორასი ათასი?

ლუბოვ ანდრეევსა. ათი თუ გამოგზავნა, ისიც კარგია.

ლოპახინი. მამაკეთე, ბატონებო, მაგრამ თქვენისთანა არასერიოზული და უცნაური ხალხი ჯერ არ შემხედვარია. ხანხანებო გარკვეულად, უველასათვის გასაგებ ენაზე გეუბნებით: თქვენი მამული იყიდება... — თქვენ კი ყურსაც არ იბერტყავთ, თითქო არაფერი გავეგებოდეთ!

ლუბოვ ანდრეევსა. მო. კარგი, გავიგეთ. რა ვქნათ ახლა? გვასწავლეთ, როგორ მოვიქცეთ?

ლოპახინი. უოველდღე მაგას გეუბნებით და რაოთ ვერ გაიგეთ? ალუბლის მაღიცა და მიწაც აგარაკების ასაშენებლად უნდა გააქირაოთ! თან, რაც შეიძლება ჩქარა, თუნდაც ახლავე, რადგან აუქციონის საცა დაიწება! გაიგეთ ეს! თუ ერთხელ და სამუდამოდ გადაწყვეტთ ამ თქვენს მიწაზე აგარაკების აშენებას. ფულიც გაინდება და გაკორტებასაც გადაურჩებით.

ლუბოვ ანდრეევსა. აგარაკები... მოაგარაკენი... ეს ისეთი უმსგავსოა, რომ... მამაკეთე.

გაევი. სავსებით გეთანხმებით. ლუბა.

ლოპახინი. ღმერთო ჩემო! ან ავტირდები ახლა, ან დავიყვრებ, ანდა გული წამოვა და წავიქცევი! აღარ შემიძლია, არა! გავიტანე თქვენს ხელში! (გაევი) ქალაქშია ხართ!

გაევი. ვისაო?

ლოპახინი. ქალაქშია ხართ-მეთქი! წავედი მე! (წასვლას დაიბრებს)

ლუბოვ ანდრეევსა. (შეშინებული) — მოიცაო... დაბრით ცოცა ხანს. იქნებ რამე მოვიფიქროთ.

ლოპახინი. ფიქრის დრო არ არის ან რა უნდა მოიფიქროთ?

ლუბოვ ანდრეევსა. არ წახედეთ, გიხოვთ... თქვენთან ყოფნა სახალისია, უოქვენოდ სულ მოვიწყნეთ. (პაუზა) უცნაურია... ასე მგონია, რადაცის მოლოდინში ვარ... ისეთი გრძობა მაქვს, თითქო ქერი უნდა დამეცეს თავზე...

გაევი. (ღრმად ჩაიქრებელი) — დუპლეტიო კუთხეში... თავისუფალს ვურტყავ...

ლუბოვ ანდრეევსა. (ისიც ჩაიქრდება) — ალბათ, ბევრი ცოცვა მაქვს ჩადენილი...

ლოპახინი. თქვენ რა ცოცვა უნდა გქონდეთ?

გაევი. (შაქრუნილს ამოღობს და წუწნის) — ჩემზე ამბობენ, მთელი ქონება შეკრუნილს დახარგაო... შემოქამა და ეგ არის (იციინის)

ლუბოვ ანდრეევსა. (ლოპახინს) — მართლა ცოცვლი ვარ... ყოველთვის სულელოდ და უანგარიშოდ ვფანტავდი ფულს, ცოცვად კი ისეთ კაცს გავყევი, ვალების აღების მეტი რომ არაფერი შეეძლო... ჩემი ქმარი შამპანურმა მოცლა, საშინლადა სვამდა. მე კი, საუბედუროდ, სხვა შემოვივარდა, დავუხალციედი იმ კაცს და სწორედ ამ დროს... ეს პირველი ხასხელი იყო! — აი აქ, მდინარეში, ჩემი ბიჭუნა დაიხრია... უველაფერი მიატოვე და გავიქეცი. სახლვარგარეთ წავედი,

რათა უკან არასოდეს მომხებდა და ეს საშინელი მდინარე არ დამენახა... თვალდახუჭული გავბოძდი, არაფერი მახსოვდა, მაგრამ ის კაციც... ისიც გამომყვას!.. უმოწყალოდ, უხეშად, ჩემი მდგომარეობისათვის ანგარიში არ გაუწევია და... მერე მენტონის მახლობლად აგარაკი ვიყიდე, რადგან ჩემი თანამგზავრი ავად გახდა და სამი წელიწადი თავს ვადექი, ვუვლიდი, ერთი წამით მოსვენება არ მქონია. ავადმყოფი კი ჭირვეულობდა, მარწმუნებდა, ეგვიანობდა... ერთი სიტყვით, გამახშირ და დამაქკნო, მთლად გამოვტყა ჩემი სული... შარშან კი, აგარაკი ვალბეში რომ გამოვიდეს და პარისში გადავსახლდი, იმ კაცმა მომეტოვა! წაიღო რაც მქონდა, გამძარცვა და მიმატოვა სხვა ქალი გაიჩინა... თავის მოკვლა მინდოდა, მაგრამ... ეჰ, საბარცხენინოა ყველაფერი! საბარცხენინო და უარსო!.. მერე გულმა სამშობლოსკენ გამიწია, რუსეთი მომეწონება, ჩემი ქალიშვილის ნახვა მომინდა... (ტრემლს იწყენს) ღმერთო ჩემო, შაბატოე აღდენი ცოლდა! გეშუდარები, ნულარ დამხვი და ნულარ გამაწამებს!.. (ყბიდან დებუშას ამოიღებს) აი, დღესაც, პარიზიდან მომივიდა... პატრუბას მხოვნი, დამიბრუნდიო, მეხვეწება... (დებუშის ხეცს) სადაც მუსიკას უტარვენ...

გ ა ე ვ ი. ჩვენი ცნობილი ებრაული ორკესტრა, გახსოვს? ოთხი ვიოლინო, ფლეიტა და კონტრაბასი.
ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. ნუთუ კიდევ არსებობს? უარში იქნებოდა შინ მოგვეწვია, მუსიკალურ ხალხს გაგმართავდით...

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. (ყურს უდგებს) — აღარ უტარვენ. (თავისთვის ჩაიღლინებს) „ფული იყო, თორემ ფრანგი — რუსსაც გააგერმანულებს...“ (იკინის) წუხელ თეატრში წარმოადგენას ვუფურე, სიცილით მოკვდა!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. დარწმუნებული ვარ, ხანაცლო არაფერი იქნებოდა. წარმოადგენებს კი არა, ჩვენს თავს უნდა ვუფურეთ და რაც შეიძლება ხშირად... ეჰ, ბატონებო, მოხაწვენია თქვენი ცხოვრება! რამდენს ლაპარაკობთ... ღმერთო, რამდენს ლაპარაკობთ!

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. მართალი ხართ. ნამდვილად უბადრუკი ჩვენი ცხოვრება. (პაუზა) მამაჩემი გლეხი იყო, უკვირ და გაუნათლებელი. ჩემთვისაც არაფერი უსწავლებია, მარტო მცემდა ხოლმე, როცა დათვრებოდა... არსებითად, მეც არ განხვავდებდი შიხვან, ისეთივე იდიოტი ვარ. სწავლა-განათლება არ მიმიღია, ბატონებურით ვწერ... სირცხვილია, ღმერთმანი! ჩემს ნაწერს კაცმა რომ შეხედოს, გული აფრევს, ღორი ვარ, ერთი სიტყვით!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. ცოლი უნდა შეერთოთ, მეგობარო.

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. მართალია.

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. ჩვენი ვარინჯა ითხოვთ, კარგი გოგოა.

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. ვიცი.

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. უბრალო გლეხის ქალივით აღვზარდე, მთელი დღე შრომობს. თან უყვარხართ კიდევ... მე მგონი, თქვენც უნდა მოგწონდით

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. განა უარს ვამბობ, კარგი ქალიშვილია.

(პაუზა)

გ ა ე ვ ი. (დას) — გაიგე? ბანკში ადგილს ვიწვინადმი ექვსი ათასი მექნება.

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. შენ ტყავში დაიტეე, მაგის კაცი ხარ?!

(შემოდის ფირსი, პალტო მოაქვს)

ფ ი რ ს ი. (გაეცხ) — კეთილი ინებეთ, ჩაიცვით. ნესტიანი პერია.

გ ა ე ვ ი. (პალტოს იცეამს) — თავი მომბეჭრე, ძმაო. ფირსი ჩაიცვით, ჩაიცვით... დილითაც ისე წახვედბეთ, არაფერი გამიგია. (ყურადღებით შეათვალიერებს)

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. როგორ დაბერებულხარ, ფირს!

ფ ი რ ს ი. რა ბრძანეთ?

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. დაბერებულხარო!

ფ ი რ ს ი. დიდი ხანია ვცხოვრობ და იმიტომ... ცოლის შერთვას რომ მიპირებდნენ, მამათქვენი ჭერ დაბადებულიც არ იყო... (იკინის) გლეხობა რომ განთავისუფლდეს, უკვე კამერდინერი ვიყავი, განთავისუფლებაზე უარი ვთქვი და ისევ ბატონთან დავრჩი... (პაუზა) მახსოვს, ყველა გახარებული იყო, მაგრამ რა უხაროდან, თვითონაც არ იცოდნენ...

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. ძველად ყველაფერი კარგი იყო. გლეხებს როგვადუნენ შინც!

ფ ი რ ს ი. (ვერ გააგონა) — მაგას არ ვამბობ! გლეხი ბატონთან იყო, ბატონი — გლეხთან... ახლა ერთი ალთას არი, მეორე ბალთას, ვერაფერს გაიგებ!

გ ა ე ვ ი. ცოტა ხანს გაჩუმიდი, ფირს!.. ხვალ ისევ ქალაქში წავალ: ვიდაც გენერლის გაყნობას დამპირდნენ, თამასუქით ფულს იძლევა.

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. ეგეც არ გიშველით, პროცენტებს მაინც ვერ გადაიხდით. აი, ნახავთ!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. რის გენერალი, რა გენერალი? იგონებს რადაცა! (შემოდის ტროფიმოვი, ანა და ვარა)

გ ა ე ვ ი. ჩვენივე მოვიდნენ.

ანა. დედაც აქ უყოფილა.

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. (ალერსიანად) — მოდი, შვილო... თქვენ გენაცვალეთ ჩემი თავი! (მოხვეწავს ანას და ვარას) რომ იცოდეთ, როგორ მუყარხართ! გერდით დამიჭკითო. (ყველანი ჩამოსხლებიან)

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. ჩვენი მუდმივი სტუდენტი კი სულ ბარონებთან დაიარება!

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. ეს თქვენ არ გესაქმებათ!

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. მაღე ორმოცდაათისა გახდება და ისევ სტუდენტია!

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. აღარ მოეშვებით სულელურ ხუმრობას?

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. რას ბრავობ, ადამიანო?

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. თავი გამანებე.

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. (იკინის) — ერთი შეკითხვა მხოლოდ... ნება მომეცით, გავიგო: რა შეხედულებიხა ხართ ჩემზე?

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. მე ვფიქრობ, მდიდარი კაცი ხართ,





საცა მილიონერი გახდებით... ბუნებაში, ნივთიერებათა ცვლის გამო, აუცილებელია შტატებელი ცხოველი, რომელიც ყველაფერს, რაც წინ დაუხვდება... ნიქავს... ჰოდა, თქვენც ასევე ამ ცხოვრებისთვის საჭირო და აუცილებელი ხართ!

(ყველანი იცინიან)

ვ ა რ ა. (ტროფიმოვს) — პლანეტებზე მოყვებით, ის უფრო საინტერესოა.

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ე ნ ა. არა, გუშინდელი თემა განჭარბოთ.

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. რა თემა იყო?

გ ა ე ვ ი. ამაყი ადამიანი.

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. გუშინ ბევრი ვილაპარაკეთ, მაგრამ საერთო ენა ვერ გამოვჩახეთ... ამაყ ადამიანში, თქვენი აზრით, რაღაც მისტიური უნდა იყოს. შენაძლია, მართალი ხართ, მაგრამ უბრალოდ, ყოველგვარი ბრძოლის გარეშე თუ ვიშკრებობთ, რა ფასი აქვს მაგ თქვენ ყუბადღებულ სიამაყეს, თუ ადამიანი ფიზიოლოგიურად უბერიოდ არის მოწყობილი, თუ მათი უმრავლესობა ტლანქი, უცივი და უბედურია?! უნდა მოვეშვათ საკუთარი თავით აღტაცებას... შრომა საჭირო, შრომა!

გ ა ე ვ ი. რა ჭკუა აქვს შრომას? მაინც მოკვდები!

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. ვინ იცის? თანაც ხარ ნიშნავს — მოკვდები? იქნებ ადამიანს ასე ღრმობა გააჩნია და სიკვდილი მხოლოდ ერთს ანადგურებს, დანარჩენი ოთხმოცდაათხუთმეტი კი ცოცხალი რჩება?!
ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ე ნ ა. რა ჭკვიანი ხართ, პეტია!

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. (ჩიბობებს) — აბა.

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. კაცობრიობა თანდათან სრულყოფს თავის შესაძლებლობებს და სწორედ ესაა მისი განვითარების მთავარი პირობა. ყველაფერი, რაც ჩვენთვის ამაჰმად მიუწყდომელია, ოდენმე ახლობელი და გასაგები გახდება. მაგრამ ამისთვის კაცმა უნდა იზრამოს და მხარში აიშოუდეს იმით, ვინც ცხოვრებაში კუმარობებს ეძებს, ჩვენთან, რუსეთში, მშრომელი ხალხი ჯერჯერობით ძალზე ცოცხა. ინტელიგენციის წარმომადგენელთა უმრავლესობა, ყოველ შემთხვევაში, ყველა, ვისაც მე ვიცი, არც არაფერს აკეთებს, არც არაფერს ეძებს და, არსებითად, მათ შრომის უნარიც არ გააჩნიათ. თავიანთ თავს ინტელიგენტებს ეძახიან, მოსამხაურებს კი „შენიბით“ მიმართავენ, გლეხებს ხომ პირუტყვებად თვლიან! არც სწავლობენ, არც კითხულობენ, არაფერი არ აინტერესებთ! მეცნიერებაზე მხოლოდ უბედობენ, ზელოვნებისა არაფერი გაეგებათ... რომ შეხედო, ყველას სერიოზული გამოშეტყველება აქვს, მნიშვნელოვან საკითხზე მსჯელობენ, ფილოსოფოსობენ, ამ დროს კი, მათ გვერდით, მშრომელი კაცი, ღმერთმა იცის, რას ჰკამს, როგორ ცხოვრობს! ბალიში რაა, ისიც ენატრება, რომ ნორმალურად დაიძინოს! ერთ ოთახში ორმოცამდე სული ცხოვრობს, ყველგან სიბინძურება, სინესტე, ბალდინგო და ათასი წენობრივი უშეგავსობა! ჰოდა, გამოდის, რომ ამდენი დაპირებითა და ლამაზი სიტყვებით ჩვენ მხოლოდ თავს ვიტყუებთ, თვალს ვუხვევთ ერთმანეთს!.. აბა, მითხარით, სად არი

ჩვენში, მაგალითად, საბავშვო ბაგები, რომლებზეც ამდენს ვუბედობთ? ან სამკითხველთა დასაწყისი? ამაზე მხოლოდ რომანებში უწყობენ! სინამდვილეში კი არაფერი გვაქვს! არის მხოლოდ ქუჩური, უხამსობა და გაველურება!.. მართალი გითხარათ, ვერ ვიტან მტრისმეტად სერიოზულ სახეებს, მემინაა ჭკვიანი ლაპარაკი... მოდით, გავჩუმდეთ.

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. მე პირადად ყოველდღე დილის ზუთ საათზე ვდგები და დაღამებამდე ვმუშაობ. სულ ფულთან მაქვს საქმე — ან ჩემია, ან სხვისი, — და ვხედავ რა ხალხიც მახვევია... საქმეს უნდა მოკიდო და მაშინ მიხვდები რა ცოტა ამქვეყნად ნორმალური, წესიერი და პატიოსანი ადამიანი!.. ზოგჯერ, უძილო დამით, მიუტყრია ხოლმე: „ღმერთო დიდებულო! ეს ხომ სულ შენი წყალობაა — ეს უსასრულო ტყუები, თვალუწყველი მინდვრები, წყალუხვი მდინარეები... და ნუთუ ჩვენ, ამ სიმდიდრისა და სიდიადის პატრონი, თვითონაც გოლიათები არ უნდა ვიყოთ?!“

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ე ნ ა. გოლიათობა მოინდომამ! გოლიათები ზღაპრებშია კარგი, სინამდვილეში მათი ყველას ეშინია, (ტყუენის სიღრმეში, გოტარით ზელში, ეპიხოლოვი გამოჩნდება) აგერ, ეპიხოლოვიც მოდის.

ა ნ ა. (ადვიერბული) — ეპიხოლოვი მოდის...

გ ა ე ვ ი. შუე ჩავიდა, ბატონო.

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. დიას...

გ ა ე ვ ი. (ჩუმად, გამოთქმით, თითქოს ლექსს კითხულობდეს) — ჰოი, ბუნებავ! საკვირველო, მარადიულო შუქის წყარო! მშვენიერი ხარ, მაგრამ გულგრილი; დედას გეძახით შენი შვილები, შენ კი სიკვდილ-სიცოცხლეს აერთიანებ შენს არსებაში, და ერთდროულად ცოცხლობ და ანადგურებ...

ვ ა რ ვ ა რ ა. (საყვედურით) — ძია!

ა ნ ა. კარგი რა, ძია! ისევ დაიწყეთ?

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. დუბლებით შუაში დაურტყით, — ის ჯობია!

გ ა ე ვ ი. ჰო, კარგი, გავჩუმდები! აი, ჩუმად ვარ. (ყველანი ერთხანს გარინდებული სხედან. სიტყვებში მარტო ფირსის ჩიფჩილი ისმის... უცებ შორიდან — თუ მაღლიდან? — შემხარავად დაგარუხუნებს რალაც, ეს ხმა გაწყვეტილი სიმის კმენას გავს, რომელიც თანდათან წყდება).

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ე ნ ა. (შემინებული) — რა იყო ეს?

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. არ ვიცი... ხაღმე მაღაროში ბადა ჩამოწყდებოდა... შორს კი იყო ძალიან.

გ ა ე ვ ი. იქნებ ჩიტია? ყანა, მაგალითად.

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. ან ბუკოტი...

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ე ნ ა. (მოიბუხება) — რა საშიშვლება იყო...

(პაუზა)



ფირსი. ის უბედურება რომ მოხდა, მაშინაც, მახსოვს, ბუიკოტი ყოდა და სამოვარიც გუგუნებდა.

გაევი. რომელ უბედურებაზე ამბობ?

ფირსი. აი, ის, გლეხები რომ გაანთავისუფლეს. (პაუზა)

ლუბოვ ანდრეევნა. წავიდეო. შეგობრებო, უკვე გვიანია. (ანას) რა მოგივიდა, შვილო? სტირი? (მოეხვევა)

ანა. არაფერია, დედაცო... ისე...

ტროფიმოვი. ვილაჟ მოდის. (გამოჩნდება გამველი. პალტოშია, საკმოდ შეღანილი თეთრი კარტუზი ახურავს. ნასვამია)

გამველი. ბოდის ვიხი, პატყვიმულნო... ნება მომეცით გითხოთ, რკინიგზის სადგური საით არი?

გაევი. ამ გზას გაჟევიო.

გამველი. უღრმესი მადლობა.. (ჩაახველებს) შესანიშნავი ამინდია. (გამოთქმით) მრავალტანჯულო ძმავ ჩემო! ვოლგის ნაპირზე ვადი, მოუსმინე, კვნესა თუ გესმის? (ვარვარას) მადმუნაზელი რუსეთის შშიერ მოქალაქეს... ოცდაათ კაპეს თუ გამოიტებო...

ლოპახინი. ვაიარე, ძმობილო... თავებდობასაც სასწავარი აქეს!

ლუბოვ ანდრეევნა. (დაბნეული) — მოიცაო! (ხელჩანთში იქებება) ვერცხლის ფული არა მაქვს... აი, ოქრო ინებეთ.

გამველი. უღრმესი მადლობა. (მიდის). (ყველას გაეცინება)

ვარა. (შეშინებულია, აღელვებული) — მე წავალ. წავალ... ღმერთო ჩემო, რანაირი ხართ, დედა?! სახლი ხალხს აღარ ვიციოთ რა ვკამოთ, თქვენ კი ოქროს მანეთიანებს პარიგეთო!

ლუბოვ ანდრეევნა. რა გაეწუბო, შვილო, სხვანიშნავი არ შემოძლია, აი, მივალო სახლი და რაც მაქვს. უკვლავფერს ჩაგბარებ, შენ თითონ მოუარე! (ლოპახინს) ერმოლაი აღექსინე, კიდევ უნდა მასესხოთ.

ლოპახინი. სიამოვნებით.

ლუბოვ ანდრეევნა. წავიდეო, ბატონებო... იცი, ვარინა, ჩვენ უკვე თითქმის გაგათხოვეთ კიდევ! მომილოცავს!

ვარა. ნუ ხუმრობოთ, დედა. სულ არა ვარ მაგის გუნებაზე.

ლოპახინი. ოფელია! მონატერტი წადი!..

გაევი. თითები გამიშეშდა, რა ხანია ბილიარდი არ მითამაშია!

ლოპახინი. ოფელია, ფერიავ! შენს მოცეხში მომიხსენიე!

ლუბოვ ანდრეევნა. წავიდეო, ბატონებო, ვახშობის დროა.

ვარა. როგორ შემაშინა ამ ცაცმა.. სულ ვკანკალებ! ლოპახინი. ნება მომეცით, ბატონებო, შეგახსენოთ: ოცდამორ ავეისტოს აღუბლის ბალი გაიყიდება! იფიქრეთ ამაზე, კარგად იფიქრეთ!

(ყველანი მიდიან, ტროფიმოვისა და ანას გარდა)

ანა. ღმერთმა უშველოს იმ ცაცს, ვარა რომ დააფროსო. ძლივს მარტო დავრჩით!

ტროფიმოვი. თქვენ დას ეშინია, რომ მე და თქვენ ერთმანეთი შეგვიყვარდებოდნენ და გვადედა. მაგ ქეთის კოლოფს ვერ გავუგავს! ჩვენ სიყვარულზე მაღლა ვართ.. შორს ჩვენგან უკველივე წვრილმანი და მოჩვენებითი, უკვლავფერი, რაც ადამიანს ხელს უშლის თავისუფალი და ბედნიერი გახდეს! აი, ჩვენი ცხოვრებას მიზანი და აზრი! წინ, მხოლოდ წინ, იმ ნათელი ვარსკვლავისაკენ, ბედნიერ მომავალს რომ გვპირდება! არავინ ჩამოგვრჩეთ, მეგობრებო!

ანა. (აღტაცებული) — ო, რა ლამაზად ლაპარაკობთ! (პაუზა) დღეს აქ უკვლავფერი გადასარევიო.

ტროფიმოვი. მართლაც საკვირველი ხალამოა.

ანა. რა მიქნით, პეტია, როგორ შემცვალეთ!.. მე უკვე აღარ მიყვარს ჩვენი ალუბლის ბალი. აღრე მეგონა, უკეთესი ადგლი დედამიწაზე არ მოიძებნებოდა, ახლა კი...

ტროფიმოვი. ჩვენი ბალი — მთელი რუსეთია! დედამიწა კი დიდა და მასზე ბევრი შესანიშნავი ადგლია. (პაუზა) აბა დაფიქრდით, ანა... თქვენი პაპა, პაპისპაა და სხვა წინაპრები, უკვლანი მემამულეები იყვნენ და ადამიანთა უცხალი სულები მათ საკუთრებას წარმოადგენდნენ. ეს კი ამის ნიშნავს, რომ თქვენი ალუბლის ბალის უკველი ხის ძირიდან, უკველი ტოტიდან თუ ფოთლიდან თქვენი უმების სამღურავები სავსეები იყურებან, მათი დამონებული სულები დადადებენ! ნუთუ არ გესმით ეს ხმები? ადამიანის დასაკუთრება! ეს ხომ საშინელებაა, ანა! სწორედ ამან გადაგვავარა უკვლანი — ისინი, ვინც აღრე იყვნენ და ვინც ახლა ვართ! დიახ, ჩვენ გადავგვარდით და ვერც დედათქვენი, ვერც მისი ძმა, ვერც თქვენ, უკვე ვიღარ ამჩნევთ, რომ ეპლის ანგარიში ცხოვრობთ, სხვის ხარჯზე არსებობთ! სწორედ იმ ხალხის ხარჯზე, ვისაც თქვენ სახლი არ შეეცვლება, ვისაც დერეფანში აცდევინებთ ხოლმე!.. ჩვენ ბარე ორასი წლით ჩამოვრჩით ქვეყანას, ჭერ აზაფერი გაგვანია, არაფერი! წარსულისამომ გარკვეული დამოკლებულბეც კი არა გვაქვს! ჩვენ მხოლოდ ვილო-სოფოსობო, ვწუწუნებთ და არაყს ვზუხავთ! გამოსავალი კი უბრალოა. იმისთვის, რომ აწმუო-ში ფეხი შევიკიდოთ, ჭერ ჩვენი სამარცხვინო წარსული უნდა გამოვიხილოთ. ამის გამოსყიდვა კი მხოლოდ ტანჯვით, არაადამიანური, გამუდმებული შრომით შეიძლება! გაიგეთ, ეს, ანა!

ანა. ის სახლი, სადაც ჩენ ვცხოვრობოთ, დიდი ხანია ჩვენ აღარ გვეყუთვინს. მე წავალ იქიდან, პირობას გაძლევთ!

ტროფიმოვი. გამოიკეტეთ კარი, ქაში ჩაადეთ გასადები და წადით! წადით! ქარივით თავისუფალი გახდით!

ანა. რა კარგად თქვით! (თვლები უბრწყინავს)

ტროფიმოვი. დამიჭერეთ, ანა! მე ჭერ ახალ-გაზრდა ვარ, ოცდაათი წლისაც არ გავმზდარვარ, მაგრამ ბერი გამოვცადე... ზამთარი დგება და ვეშშიშობ, სულიერ სიმშვედრე ვკარგავ, სიღარიბე მკლავს. — მე ხომ მათხოვარივით დარბი ვარ... ემ, სად არ მატარა ბედმა, სად არ

გადამისროლა, და მაინც ჩემი სული უოველთვის, უოველ წამს, დღისითა თუ ღამით, გამოუცნობი წინათგანძობით ყოფილა სავსე. მე ვგრძნობ ბედნიერების მოახლოებას! მე უკვე ვხედავ მას!

ანა. (ჩაიქრება) — მთვარე ამოდის...
(გიტარის ხმა ისმის, ეპიზოდური ისევ თავის ნაღვლიან მელოდისს უგრავს. ამოდის მთვარე. ალვის ხეების მხრიდან ვარა დაიძახებს: «ანა! სად ხარ?»)

ტროფიმოვი. მთვარე ამოდის... (პაუზა) ანა, ანა! აუკრის, ბედნიერება! მოდის, გვიახლოვდება, მე უკვე მისი მისი ფეხის ხმა!.. ეჰ, ანა! რა ვუყოთ, თუ ჩვენ მას ვერ დავინახავთ, ვერ ვიწინოთ, — სხვები ხომ დაინახავენ და იცნობენ! (ვარას ძახლი: «ანა! სად ხარ? აუუ!») დასწვეულოს ღმერთმა, რა აუვირებს იმ სულელს!

ანა. მდინარისკენ წავიდეთ, იქ კარგია.
ტროფიმოვი. წავიდეთ.
(ვარას ხმა: «ანა, აუუ, სად ხარ?»)
ფარდა

მეხსიერების მოქმედება

სასტუმრო ოთახი დარბაზისგან თალით არის გამოყოფილი. ყოველგან კალები ანთია. დარგნიდან მუსიკის ხმა ისმის (იქ ის ებრაელთა ორკესტრი უკრავს, მეორე მოქმედებაში რომ გახსენით). საღამოა, დარბაზში grand rond-ს ცეკვავენ. სემიონოვი-პიშიკო წამდაწუმ იძიხის: „Prunade à une paire!“ სასტუმროში მოცეკვავეები შემოდინან. პირველ წყვილშია პიშიკო და შარლოტა, მეორეში — ტროფიმოვი და ლუბოვ ანდრეევანა, მესამეში — ანა და ფოსტის მოხელი. მეოთხეში — ვარა და სადგურის უფროსი და ა. შ. ვარა ცეკვის დროს ტრისის და თვალს იმზრალებს. ბოლო წყვილშია — დუნიაშა. მოცეკვავეები სასტუმროში წრეს უქლიან და დარბაზში გადიან. პიშიკო ხმამაღლა გაიძახის:

«Grand-rond balangez!» და «Zes cavaliers à genoux et remerciez vos dames!»
(ფრაქში გამოწყობილი ფირსი ხონით ზელტერის წყალს დაატარებს, სასტუმროში შემოდინან ცეკვით დაღლილი პიშიკო და ტროფიმოვი)

პიშიკო. მე, ბატონო, წნევა მაწუხებს, ამის გამო უკვე ორჯერ ჩამექცა სისხლი, და ცეკვა ჩემთვის არ შეიძლება. მაგრამ, რას იზამ? როგორც იტყვიან, ხროვაში თუ გაურევი და ყვეფარ იცი, კუდი მაინც გააქციენო! საერთოდ კი, ცხენის განმრთელობა მაქვს! განსვენებული მამაჩემი, ღმერთმა აცხონოს მისი სული, ხუმარა კაცო იყო და ხშირად იტყოდა ხოლმე: ჩვენ, სემიონოვი-პიშიკოები იმ ცხენის შთამომავლები ვართ, კალგულამ რომის სენატში რომ წამოაკუპაო! (ღდება) ერთი უხედურება მჭირს მხოლოდ: ფული არა მაქვს! შვიერი ძალლი, მოგებ-

სენებთ, მარტო ხორცს იპარავს... (ხედავს, რომ უშვებს და იმ წამსვე გაელვობა) პოდა, მეც ასევე, მარტო ფულზე შემძლია...
ტროფიმოვი. ტანის აღნაგობით მართლა ცხენს გავხართ.

პიშიკო. რა უჭირს, ცხენი კარგი მხეცია... ცხენის გაყვდა შეიძლება!
(გვერდით ოთახიდან კახა-პუჩი ისმის: იქ ბილიარდს თამაშობენ. დარბაზიდან ვარა შემოიხედავს და გაჩერდება)

ტროფიმოვი. (გამოაჭარბებს) — ქალბატონო ლოპახინა ქალბატონო ლოპახინა!

ვარა. (გულმოსულად) — გაქუცული ბატონო!

ტროფიმოვი. დიახ, გაქუცული ბატონი ვარ და ვამაუბო ამით.

ვარა. (მეწუხებული სახე აქვს) — მუსიკოსები დაიკრავს... ნეტა, რით გაუსწორდებიან? (გაღი)

ტროფიმოვი. (პიშიკს) — მთელი ის ენერგია, რაც თქვენი ცხოვრების მანძილზე პროცენტების გადასახდელად საჭირო ფულის მოგროვებას შეაღიეთ, სხვა მიზნით რომ გამოგუენებინათ, დარწმუნებული ვარ, დედამიწის ბურთს გადაატრიალებდით!

პიშიკო. აი, ნიცმე... განთქმული ფილოსოფოსია. უზარმაზარი ჭკუის ადამიანი... იმას უთქვამს თურმე, ყალბი ფულის გაკეთებაც შეიძლება.

ტროფიმოვი. ნიცმე წავიფოხავთ?

პიშიკო. არა, ჩემმა შვილმა დაშენდა მითხრა... მე ახლა ისეთ დღეს ვარ, ღამის ყალბი ფულის გაკეთება დავიწყო. ზვალ, მაგალითად, სამასი მანეთი უნდა გადავიხადო. ას ოცდაათი უკვე ვიშოვნე... (ჩბეებს მოისინჯავს, შემფოთდება) ვაი, დაკარგე! (ღამის ატორდეს) ფული დავკარგე! ღმერთო ჩემო!.. (უყვე გახარებული) უუურე შენ, სარჩულში ჩამვარდინა! კინაღამ გული გავმისკდა.
(შემოდინან ლუბოვ ანდრეევანა და შარლოტა)

ლუბოვ ანდრეევანა. («ლეკოს» მოტივს ღილინებს) — ნეტა ჩემი მამა რა იქნა? ამდენ ხანს ქალაქში რას აკეთებს? (დუნიაშას) დუნიაშა, მუსიკოსებს ჩაი შესთავაზეთ.

ტროფიმოვი. იქნებ ბაზრობა გადაიდო?

ლუბოვ ანდრეევანა. ეს მუსიკოსები ტყუილად მოვიყვანეთ. წვეულებაც უდროოდ გაემართეთ... თუმცა, არაფერია. (ღდება და თავისთვის ღილინებს)

შარლოტა. (პიშიკს ბანქოს დასტავს გაუწყდის) — აიღეთ ერთი კარტი და ჩაიფიქრეთ.

პიშიკო. ჩავიფიქრე.
შარლოტა. ახლა კარტი ჩაქერიოთ, კარგია. (ბანქოს გამოართმევს) ო, ჩემო ძვირფასო ბატონო პიშიკო! Ein, zwei, drei! ის კარტი თქვენ მარჯვენა ჩბეშია, ამოიღეთ!

პიშიკო. (ჩბიდან კარტს ამოიღებს) — უვავის რგანში (გაოცებული) უუურე შენ, სწორია!

შარლოტა. (ხელს გულზე კარტის დასტა უღვეს, ტროფიმოსს) — მითხარა, ჩქარა! ღმერთს რა კარტია?

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. ყვავის ქალი.

შ არ ლ ო ტ ა. მოს! (ყვავის ქალს გაღმობარუნებს, მერე პიშიჩის მიუბრუნდება) ზემოდან რა კარტია?

პ ი შ ი ნ ი კ ი. აგურის ტუჩიანი.

შ არ ლ ო ტ ა. მოს! (აგურის ტუჩს დაანახებებს, კარტის დსტის ხელს დაქრავს და გააჭრალებს.) ახლა უურადდება! (მკვეთრად, ამბარცულით წარმოთქვამს) დღეს კარგი ამინდია... (ამაზე საიდანაც მამაკაცის ბოხი ხმა უპასუხებს: «ღიბს, ქალბატონო, დღეს კარგი ამინდია!») თქვენ ძლიერ კარგი ხართ, თქვენ ჩემი იდეალი ბრძანდებიანო!.. (ისევ მამაკაცის ხმა უპასუხებს: «თქვენც, ქალბატონო, ძლიერ მომწონხართ!»)

ს ა დ გ უ რ ი ს უ ფ რ ო ს ი. (ტუშს შემოპყრავს) — ბრავო! ბრავო! ქალბატონი მუცლით მეზღაბრეც უყოფალი!

პ ი შ ი ნ ი კ ი. (თავხარდაცემული) უფურე შენი! შარლოტა ივანოვნა, ძვირფასო... მე... მე თითქმის შეუვარებული ვარ...

შ არ ლ ო ტ ა. შეუვარებულიო? (მხრებს აიჩნევს, ამრწმით) განა თქვენ იცით, სიუვარული რა არის? Guter Mensch, aber schlechter Musikant!

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. (პიშიჩის მხარზე ხელს დაქრავს) — ესეც თქვენ, ცხენო! კარგი ულაუი, ხომ იცით, მათარბს არ მოიკარებეს.

შ არ ლ ო ტ ა. უურადდება, ბატონებო... კიდევ ერთი ფოუსი. (სავარძლიდან მოსასხამს აიღებს) ეს ძვირფასი მოსახსამია, მე მსურს მისი გაუიდევა. (მოსასხამს ააფრიალებს) ვინ უიდელობს?

პ ი შ ი ნ ი კ ი. (პირდაღებული მისჩერებია) — უფურე შენი!

შ არ ლ ო ტ ა. Ein, zwei, drei! (მოსასხამს დაიქნევს, ისევ ააფრიალებს და მის უკან ანა გაჩნდება. იგი რუკერანსს გააკეთებს, მერე დედასთან მიიბრუნს, აკოცებს და დარბაზში გარბის. ყველანი აღტაცებულ არიან.)

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. ბრავო! ბრავო! (ტუშს უქრავს)

შ არ ლ ო ტ ა. ახლა კიდევ ერთი. Ein, zwei, drei! (მოსასხამს ააფრიალებს. მის უკან ვარა დგას და თავის დაკვრით ესალმება სტუმრებს)

პ ი შ ი ნ ი კ ი. ეს გადასარგევია... სასწაულია, ღმერთმანი!

შ არ ლ ო ტ ა. მორჩა! წარმოდგენა დამთავრებულია! (მოსასხამს პიშიჩის მიუგდებას. რუკერანსს გააკეთებს და დარბაზში გარბის.)

პ ი შ ი ნ ი კ ი. (გამოეცილება) — უფურე შენი ხედავთ, რა უოფილია? ეშმაკის ფეხია ეგ ოხერი! (გაღის) ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. ჩემი ძმა კი არ ჩანს... აქამდე ყველაფერი უნდა დამთავრებულიყო. ან გაიყიდებოდა ჩვენი მამული. ანა... არ ვიცი პირდაპირ რა ვიფიქრო... იქნებ ვაქრობა მართლა არ შედგა? მოსულიყო მაინც, ეთქვა... რას ვაწადლებს ის დალოცვილი!

ვ ა რ ა. (მის დამწვივებას ცილიობს) — დარწმუნებული ვარ, ალუბლის ბალი ძიამ იყიდა. აი, ნახავთ!

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. (ირონიულად) — რასაკვირველია.

ვ ა რ ა. ნამდვილად ასეთი იაროსლავი... ბუბია მ ფული გამოგვიგზავნა, რომ მამული მის შავივრად გვეყოლა და ვალიც მის სხვათაგანს ვეწერა... ბებია სურს ყველაფერი ახას დაუტოვოს. ასე რომ, ღმერთი არ გაგწერავს, მამულს ძია იყიდის!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. ბებია მ თხოვმეტი ათასი სწორედ იმიტომ გამოგზავნა, რომ მამული თავისთვის უნდა, ჩვენ არ გვენდობა. — მაგრამ ეს თანხა პროცენტების დაფარავადაც არ კმარა. (სახეს ხელებში ჩარგავს) ო, ღმერთო! დღე უნდა გადაწუდეს ჩემი ბედი... დღეს...

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. (ვარას გამოაჭერებს) — ქალბატონო ლოპახინა!

ვ ა რ ა. (გაბრაზებული) — მუღმივო სტუდენტო! რამდენჯერ გაგრიცხვს უნივერსიტეტიდან?

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. რატომ ბრაზობ, ვარა? ლოპახინას რომ გეძახის, იმიტომ? გაჰყუვი, თუ გინდა. კარგი კაცია. არ გინდა და ნუ გაჰყუვი, ვინ გაძალბებს?

ვ ა რ ა. ეჰ, დედიკო... მე ამ საქმეს სერიოზულად ვუფურებ. რაღა დასამალია და ლოპახინი მართლა კარგი კაცია, მომწონს კიდევაც, მაგრამ...

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. რალს უცილი მერე?

ვ ა რ ა. რა ვნა, დედა, ძალად ხომ არ შევძენები? ორი წელია ყველა ამას მეუბნება, მილოცავენ ის კი ან გაჩუმებულია, ან ხუმრობს... მესმის, განა არ მესმის, ასე რატომ იქცევა? ის გამიღობაზე უფრობს, საქმით გართულია, ჩემთვის სად სცალია?! ...ეჰ, ფული რომ მქონდეს, სულ ცოტა, ასი მანეთი თუნდაც, მივატოვებდი ყველაფერს და საიდემ გადავიკარგებოდი... მოსახტერში წაიღებდი.

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. ეგ მართლა ჩინებული იქნებოდა!

ვ ა რ ა. (ტროფიმოვს) — სტუდენტ კაცს შეტი ჰქუა მოგეხიკვებათი! (გულარეუბული, მტარალა ხმით) რა არი, პეტია, რა ულამაზო ხადლით? როგორ დაბერებულხარო... (ლუბოვ ანდრეევანს, უკვე დამწვივებული) უსაქმოდ არ შემოიპლია უოფნა, უოველ წუთს რალაცას უნდა ვაკეთებდე. (შემოდის იანა)

ი ა შ ა. (სიცილს ძლივს იკავებს) — ეპიხოლოვმა საბილარდოში კია ვატეხა! (გაღის)

ვ ა რ ა. (შეშოთებული) — რაო? ეპიხოლოვს აქ რა უნდა? ან საბილარდოში ვინ შეუშვა?.. გადამრეცხვს ხალხი! (სწრაფად გაღის)

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. (ტროფიმოვს) — თავი დაანებეთ, პეტია, ნუ დასცინით. მავას თავის დარღვევ უყოფა.

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. აბა, რატომ მეტირობს? მთელი ზაფხული მე და ანას მოსვენება არ მოგვცა, სულ კუღში დაგვედვა, ეშინოდა, ჩვენ შორის რამანი არ გაჩარხულიყო... ვინ ეკითხებოდა მავას? ანდა რამ აფიქრებინა ასეთი სისულელე? მე პირადად არავითარი საბაბი არ მიმიცია! და საერთოდ, ვერ ვტიან, როცა ადამიანი სხვის საქმეში ერბება მე და ანა სიუვარულზე მაღლა ვდგავართ!

ლუბოვ ანდრეევნა. მე კი, ეტუობა, სიუვარულზე დებლა ვარ... (საშინლად ღელავს) სად დაიკარგა ჩემი ძმა? ნეტა ვიცოდე რით დამთავრდა ვაქრობა! ნუთუ გაუიღეს ჩვენი მამული?.. არა, არა ეს უბედურება იმდენად შეუძლებლად მიმაჩნდა, რომ არც კი ვიცი, რა ვიფიქრო... მთლად დავიბნეო... მე შემოძლია ახლა დავიყვირო, რადაც ხისულელე ჩავიღინო... მიშველეთ, პეტია! თუ ღმერთი გწამთ, ილაპარაკეთ, თქვით რამე...

ტროფიმოვი. გაიყიდა თუ არ გაიყიდა თქვენი მამული, ამას წინშენლობა არა აქვს. მამული საქმე გათავებულა, უკან დახაზრუნებელი გზა არ არსებობს. დამშვიდეთ და თავს ნუ იტყუებთ, ერთხელ მაინც გაბედეთ და სიმართლეს თვალბში ჩახედეთ.

ლუბოვ ანდრეევნა. რომელ სიმართლზე გელაპარაკებთ? თქვენ, ეტუობა, კარგად იცით, სად სიმართლეა და სად ტყუილი. მე კი, თითქოს ბრმა ვიყო, ვერაფერს ვხედავ. თქვენ სულ ადვილად შეგიძლიათ ურთულესი საკითხების გადაწყვეტა. წინ იურებთი თამამად, უშინრად, მაგრამ, ვინ იცის, იქნებ ეს იმიტომ ხდება, რომ ამ თქვენი საკითხებიდან თქვენ პირადად, ჭერ არცერთი არ გამოვიცდით და არ გადაგიტანიათ?! იქნებ, მომავლისაც იმიტომ არ გეშინიათ, რომ თქვენი ახალგაზრდა თვალი ჭერ კიდევ ცხოვრებას ვერ ხედავს ისეთს, როგორც ის არი... მიკვირს, ღმერთმანი! კარგი კაცი ხართ, პატიოსანი, გაბედული, ჩვენ შორის, შესაძლოა, ყველაზე კეთილი, რატომ არ გინდათ ცოკათი მაინც დაუფიქრდეთ იმას, რაც ხდება და მითანაგრძნოთ, შემოცოდოთ მე უბედური?... მე ხომ აქ ვაიჯარადე, ამ ჭერქვეშ, ჩემი დედამაყე აქ ცხოვრობდა, პაპაჩემი და რა ექნა, გეთაყვა, მიყვარს ეს სახლი! მიყვარს აქ უღბლის ბაღის გარეშე ჩემი ცხოვრება შეუძლებელია და თუ მაინც და მაინც ასე საქიროა მისი გაუიღვა, მაშინ მეც გამუიღონ ბაღთან ერთად! (მოუხვევა ტროფიმოსს, შეუღლი კოცნის) აქ ხომ ჩემი შვილი დაიღუპა, (ტროსს) შემობრალეთ, პეტია, მართლა ცოდვა ვარ...

ტროფიმოვი. დამიჯერეთ, სულთ და გულით გათანაგრძნობთ.

ლუბოვ ანდრეევნა. ეგრე არა, არა! სხვანაირად უნდა გეთქვათ!.. (ხელსახოცს ამოიღებს, ჭიბიდან დეპეშა დაუვარდება) ო, რა საშინელ გუნებაზე ვარ! ყველაფერი მაღიზიანებს... ეს ხალხიც, ეს ხმაურიც... სულ ვკანკალებ... ჩემ ოთახში წვილილი, მაგრამ სიწუმის შემინია... ნუ დამძრახავთ, პეტია. თქვენ იცით როგორ მიყვარხართ და იმიტომ ვარ ასეთი გულახდილი... სიამოვნებით დავთანხმდებოდი, რომ ჩემი ანა ცოლად შეგერთოთ, მაგრამ, ძვირფასო... სწავლა უნდა დაამთავროთ, ასე არ იქნება! როდემდე უნდა იყოთ უსაქმოდ? სულ სადღაც დაეხტებთ... ეს, ცოტა არ იყოს, უცნაურია... განა სწორს არ ვამბობ? ამ თქვენ გაჩიოდ წვერსაც უნდა რამე მოუხერხოთ... (იციანს) არა, მა-

როლა გინდათ, სარკეს მოგიტანთ, იცით, რასასაცილო ხართ?!

ტროფიმოვი. (დეპეშას აიღებს და მიანჭვინქნულად კოწიარობაზე თავს არ ვდებ.

ლუბოვ ანდრეევნა. ეს დეპეშა პარიზიდანაა. ყოველდღე ვიღებ. გუშინაც მომივიდა, დღესაც... ის ველური კაცი ისევე ავად გამხდარა და მებვეწებია, ჩამოდიო, პატიებას მოხოვს... (პაულა) წესით კი უნდა წავსულიყავი, მიმხედია იმ უბედურისთვის... რატომ მოიღულეთ? მიკიხავთ? ანა, რა ექნა, ძვირფასო, ის საწული ავადაა, მარტოა და მე თუ არ მოვუარე, კეუა თუ არ დავარიგე, დროზე წამალი თუ არ დავადლევი, ვინ გააკეთებს ამას?... თუმცა, რა დანაშაღია, ანდა რისი უნდა მრცხენოდეს... მიყვარს ის კაცი! დაიბ, მიყვარს! ვიცი, რომ ეს სიყვარული მარწუხივითაა და შეიძლება დამზაროს კიდევ. მაგრამ უფიშინად ცხოვრება ამ შემოძლია... (ტროფიმოსს სახელოზე მოვებლაქუქება; ოღონდ, ცუდად ნუ იფიქრებთ, ახლა არაფერი მოიხრათ!

ტროფიმოვი. მპატიეთ, ღვთის გულისათვის, მაგრამ... იმ კაცმა თქვენ გაგმარცხათ!

ლუბოვ ანდრეევნა. არა, არა! ეგ არ თქვათ, სიცრუეა! (ყურებში თითებს დაიკობს)

ტროფიმოვი. ის არამზადაა! მარტო თქვენ არ გეხმით ეს ის სულმზაბალი არსებაა! გაიძევრათ! არარაობა!..

ლუბოვ ანდრეევნა. (ძალზე გულმოსულია, თუმცა ცდილობს თავი შეიკავოს) — ოცდაექვსი თუ ოცდაშვიდი წლის ხართ და გომწინსტივით მსჯელობთ!

ტროფიმოვი. იყოს ასე!

ლუბოვ ანდრეევნა. მამაკაცობა გაკლიათ! თქვენ ასაკში ადამიანს უკვე უნდა ესმოდეს შეყვარებულთა გულისთქმა, ასეთი ზიაიტობა უბრალოდ სასაცილოა! დასწყევლოს ღმერთმა, თქვენ ახლა თვითონაც უნდა გჟავდეთ შეყვარებულნი! დაიბ! (გაბოროტებით) სიკეთის ნატამალიც არ ყოფილა თქვენში! ცინგლიანი ვიღაც ყოფილხართ, სულელი და ამირებული (ხიზლით) დამხედეთ ერთი ამ მახინგს!

ტროფიმოვი. (თვეზარდაცემული) — რას ამბობთ, რას?!

ლუბოვ ანდრეევნა. (გამოაჯერებს) — „სიყვარულზე მაღლა ვდგავარო!“ სიყვარულზე მაღლა კი არა, ჩვენი ღირსის თქმისა არ იყოს, დოულაპია ყოფილხართ! გაგონილა, ამხელა კაცს საყვარელი არ შეავდეს?! სასაცილოა, მაშ რა არა?!

ტროფიმოვი. (გაოგნებულია) — ეს საშინელეება! ღმერთო ჩემო, რას ღლაპარაკობს?! (თაქმი ხელს იტაცებს, დარბაზისკენ გაემართება) არ შემოძლია, არა! მე წავალ... (მიდის და ისევ ბრუნდება) ჩვენ შორის ყველაფერი გათავებულა! (სწრაფად გადის დერეფანში)

ლუბოვ ანდრეევნა. (მოძახებს) — მოიცათ, მოიცათ... რა უცნაური ხართ... მე ვიხუმრე, პეტია!

(დერეფანში აჩქარებული ფეხის ხმა ისმის, — ვიღაც კიბეზე ჩარბის. ამას საშინელი ხმაური



მოყვება. ანა და ვარა დერეფანში გაკვეთილიან. ცოტა ხნის შემდეგ იქიდან სასტუმროში მათი ხარხარი შემოიკრება)

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. რა ამბავია?
 ანა. (შემორბის სიცილით) — ტროფიმოვი კიბზე დაგორდა! (ისევ დერეფანში გავარდება)

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. რა ახირებული უფილა... (ნელა გადის დერეფანში, სასტუმროდან ჩანს: საღაურის უფროსი შუა დარბაზში გამოდის და ა. ტოლსტოის „ცოდვილ ქალს“ გამოთქმით კითხულობს. ყველანი უსმენენ. ცოტა ხნის შემდეგ დარბაზსა და სასტუმროს ვალსის მელოდია მოეფიხება. დელამაგია წყდება და სტუმრები ცეკვას იწყებენ. დერეფნიდან ტროფიმოვი, ანა, ვარა და ლუბოვ ანდრეევსა შემოდიან)

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. მამაკითო, პეტია, არ ვიცოდი, ვგეთი ჩვილი გული თუ გქონდათ... წამოდი, ვეცეკვო. (ტროფიმოვთან ცეკვავს)

ი ა შ ა. (ფირსს) — რაო, ბებერო?

ფ ი რ ს ი. შეუძლოდ ვარ... წინათ ჩვენი სახლში, წვეულების დროს, ღენერლები, ბარონები და ადმირალები ცეკვავდნენ, ახლა კი ფოსტის მოხელეა და საღაურის უფროსს ვეპატეებით და ისინიც ფებს ითრვენ... დავსუსტიდი ამ ბოლო დროს... განსვენებული დიდი ბატონი ყველას არაუჭე დაყენებული ლუქით მკურნაობდა, ყველანაირ ავადმყოფობას არჩენდა. მეც, ბარე ოცი წელია, ლუქსა ვსვამ და... იმიტომაც ვარ ალბათ ცოცხალი.

ი ა შ ა. გული გაწყაუდ, ბებერო. ნეტა მალე ჩაძლდებიოდე!

ფ ი რ ს ი. — ებ... შე დოლაპიავ! (ბურტყუნებს)

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. (ტროფიმოვს) — ცოტა ხანს ჩამოვჯდები, დავიღაღე. (ჯდება. შემოდის ანა)

ანა. (აღღვებულია) — სამწარეულოში ერთ კაცს უთქვამს, ალუბლის ბაღი გაიყიდაო!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. ვინ იყო?

ანა. არ ვიცი. (ტროფიმოვს საცეკვაოდ გაიწვევს და ორივენი დარბაზში გადიან)

ი ა შ ა. ვიღაც მოხუცი იყო, უბედობდა რალაცას...

ფ ი რ ს ი. ჩვენი ბატონი კი ჭერაც არ ჩანს... თხელი პალტო აცია, ემანდ არ გაცივდეს!.. ებ, ახალგაზრდობავ!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. გული შემეღონდება ახლ... წადით, აშა, გააგთ ვინ იყოდა.

ი ა შ ა. რალა დროისია, წავიდოდა ის მოხუცი. (იციინს)

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. რა გაცინებთ?

ი ა შ ა. ეპიზოდოვზე მეცინება. მაართლა ჩერჩეტია. „ბედოვლოსი“ ტყუილად კი არ ეძახიან!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. (ფირსს) — ცუდი ფერი გადევს, შე საწყალო. ავად ხომ არ ხარ? წასულიყავი, დაგესენა...

ფ ი რ ს ი. (ჩაეცინება) — მე რო დავისვენო, თქვენ ვიღა მოგმნახებრებთ? ჩემს მეთი სახლში არავინაა...

ი ა შ ა. ლუბოვ ანდრეევსა, ერთი რამ მინდა გთხოვოთ... პარიზში რომ წახვალთ, მოწყალეება გაიღეთ და მეც წამოყვანეთ! ჩემი აქ დარჩენა უ-

ვლად შეუძლებელია! (მიმოიხედავს, სუძად აბა, რა უნდა გითხრათ. თვითონაც ხედავს რა მდგომარეობაა! ქვეყანა გაუნათლებელია, ხალხი გარყვნილია, თან საშინელი მოწყენილობაა. სამწარეულოში, ბოლიში ამ სიტუაციისთვის და ღმერთთა იცის, რას აქმევენს. ... ეს ფირსიც აქ დაეთრევა, რალაც შეუფერებელ სიტუაციებს ბურტყუნებს, წამოყვანეთ. უმორჩილენად გთხოვთ! (შემოდის პიშიკო)

პ ი შ ი კ ი. (ლუბოვ ანდრეევსა) — ნება მიბოძეთ, მშვენიერო, ვალსზე დაგაბატოთ! (ლუბოვ ანდრეევსა მიყვება) ას ოთხმოცი მანეთი კი, როგორც გენებოთ და... (ცეკვავს) ას ოთხმოცი მანეთს მინც გამოგართმევთ.

(დარბაზში გადიან ცეკვით)

ი ა შ ა. (ლიღინებს) — „ჩემი გულის მღელვარებას თუ გააგებ, თუ მიხვდები...“

(შუა დარბაზში, მოცეკვავთა შორის, ნატონს-ფერ ცილინდროში და კუბოკრულ შარვალში გამოწყობილი ახალი პერსონაჟი გამოჩნდება. იგი ხელებს იქნევს და ხტის. მოისმის შესახილები: („ბრაუო, შარლოტა ივანოვნა! ბრაუო!“)

ლ უ რ ი ა შ ა. (დარბაზიდან შემორბის და ფერუშაილს იცხებს) — ჩვენი ბარონა მეუბნება, იცეკვეო, — კავალერი ბებრია, ქალები კი არ გუყოფნისო! მე კი ცეკვისაგან თავბრუ მხვევდა და გული მიფრთხილებს... (ფირსს) ფირს ნიკოლაევიჩ, ფოსტის მოხელემ ეს წუთია ისეთი სიტუაციები მითხრა, კინაღამ გული წამივიდა! (მუსიკის ხმა მიჩნდება)

ფ ი რ ს ი. რაო, რა გითხრა?

ლ უ რ ი ა შ ა. ყვეაილს გავხარო!

ი ა შ ა. (დაამოქნარებს) — ღმერთო, რა უმცერებაა! (ტუჩამარეზილი გადის)

ლ უ რ ი ა შ ა. ყვეაილს გავხარო... მე ისეთი აზრი ვარ, საშინლად მიყვარს ლამაზი სიტუაციები.

ფ ი რ ს ი. გაგაფიებენ, ვაგო... აი, ნახავ. (შემოდის ეპიზოდოვი)

ე პ ი ზ ო ლ ვ ი. (დღნიშნას) — ავღოტია ფედოროვნა! თქვენ, როგორც ვატუბო, ჩემი დანახვა არ გაზურთ. ისე შექცევით, თითქო მე მწერი ან რაც ინფუზორია ვიყო... (ამოხუბრით) ებ, ცხოვრებას რა ვუთხარო!

ლ უ რ ი ა შ ა. (მედიდურად) — რა გნებავთ?

ე პ ი ზ ო ლ ვ ი. ხავსებით შესაძლოა და, რახაკვირველია, მართალიც ბრძანდებით. (ისევ ამოიბრავს) მაგრამ გარკვეული თვალსაზრისით თუ მივუღებებით ამ საკითხს, მამაკით ამ გამოთქმისათვის და თავს უფლებას მივცემ მოგახსენოთ, რომ თქვენ, ასე ვთქვათ, სულიერ მდგომარეობაში ჩამაყენებ... დიახ, ჩემი ფორტუნა ჩემთვის ცნობილია, ყოველდღე რალაც უხედურება უნდა შემემთხვას, მაგრამ მე შევერვიე ამას და ჩემ ბედილბაზს გაღიმებული შევცქერი. თქვენ, თუ გახსოვრ, პირობა მომიცით...

ლ უ რ ი ა შ ა. სხვა დროს ვილაპარაკოთ, მე ახლა ვოცნებობ. (მარაოს ხელში ათამაშებს)

ე პ ი ზ ო ლ ვ ი. უხედურებას შევერვიე-მეთქი და მხოლოდ ვიღიმები, ანდა, მამაკით ამ გამოთქმისათვის, უბრალოდ ვიციანი.

(შემოდის ვარა)

ვარა. (ეპიხოდოსს) — შენ ჭერ არ წასულხარ? რა უპატივცემლოდ იქცევი, სიმონ! (ღუნიაშას) წადი აქედან. (ეპიხოდოსს) ვითომ რაღა, სტუმარად ვით რომ გიჭირავს თავი? ან ის რა იყო, ბილიარდის კია რომ გატებე?

ეპიხოდოსი. ჩემი ამბავი, სხვათა შორის, თქვენ არ გეცითებათ.

ვარა. დალოცვილო, კი არ გიჭაგრდები. უბრალოდ გიბოძარი, უსაკმოდ ნუ დაეხეტები-მეთქი! შენი ადგილი აქ არ არი. წადი და საქმეს მიხედ. კანტორის მოხელედ ამისთვის კი არ დაგიჭირავთ, უნდა იმუშაო.

ეპიხოდოსი. (ეწეინება) — ვშუშობ თუ დავადივარ, ვკამ თუ ბილიარდს ვთამაშობ, ამ საკითხზე თქვენ კი არა, საქმეში ჩახედულმა ხალხმა და ჩემმა უფროსებმა უნდა იმსჯელონ. თქვენ ეს არ გეცითებთ!

ვარა. (აფეთქდება) — როგორ მიბედავ?! მამ შე არაფერი მისმინე? გაეთრიე აქედან!

ეპიხოდოსი. (ცოტა დამფრთხალი) — ჩემ გთხოვთ, ზრდილობიანი გამომქმები იხმაროთ...

ვარა. (გაცეცხლებული) — გაეთრიე-მეთქი, თვალით აღარ დაგინახო!
(ეპიხოდოსი მიდის, ვარა გვეცილება)
უფურე ამ ბედოვლათს?! ჰო, რას მომჩრებიხარ? მიჩრძანდი, მიბრძანდი! აბა, ვაგებედი და აქ შემოსულხარ, თავს ვაგებეთქვე! (ეპიხოდოსი გაიძრწეება, ვარს უყარ მისი ხმა ისმის: „მე თქვენ ვიჩივლებთ!“) კიდევ მოძვრები? (კართან მიაუღებულ ჭობს ხელს დაავლებს) მოდი, თუ ბივი ხარ! მე შენ ვაჩვენებ... (ჭობს მოიქნევს, ამ დროს სასტუმროში ლოპახინი შემოვა)

ლოპახინი. დიდ მადლობას მოგახსენებთ.

ვარა. (გაბრაზებულია, თან შეწუხებული, ოღნავ დამცინავად) — შაპატიეთ...

ლოპახინი. არაფერია... დიდად მასამოვნეთ. გამადლობო!

ვარა. არ ღირს. (ოღნავ მოღებება) გეტყინათ?

ლოპახინი. ისე რა... კოპი კი ნამდვილად დამაჯდება.

(ღარბაზში დაიძახებენ: „ლოპახინი ჩამოსულა! ერმოლაი ალექსეიჩი!“)

პიშჩიკი. ვინც მოვიდა, გაუმარჯოს! (გადახეხვევა და კოცინის) კონიკის სუნი გდის, საყვარელო, ეტყობა, გიქეფთია! ჩვენც, როგორც ხედავ, ვმზიარულობთ! (სწრაფად შემოდის ლუბოვ ანდრეევნა)

ლუბოვ ანდრეევნა. ერმოლაი ალექსეიჩიჩი! რატომ დავგვიანეთ? ჩემი ძმა სად არი?

ლოპახინი. ერთად ჩამოვედით, ამ წუთში მოვა.

ლუბოვ ანდრეევნა. (საშინლად ღელავს) — მითხარით ჩქარა, აუქციონი შედგა?

ლოპახინი. (იშეშუნება, ეტყობა რაღად უხარია, მაგრამ გრძნობის გამეღვენება არ სურს) — დიახ... ოთხი საათისთვის დამთვარდა. მტარებელზე დავაგვიანეთ და ათის ნახევარმდე მოგვიხდა მოცდა. (ღრმად ამოიოხრავს) უჰ, თავბრუს მტყევა... დარტყანიებულივით ვარ... (შემოდის

გაევი. მარჯვენა ხელში საყიდლები უჭირავს, მარცხენაში კრემლს იწმენდს)

ლუბოვ ანდრეევნა. (პაუზის შემდეგ) — გორაა საქმე, ლეონი? (მოუთმენლად, ლამის ატირდეს) ხმა ამოიღე, რას გაჩუმებულხარ!

გაევი. (ხელს ჩაიჭნებს და ფირს მიუბრუნდება) — აი გამომართვი. სარდალა თევზია და ქერჩის ქაშაყი... დილიდან არაფერი მიჭამია... ღმერთო ჩემო, რა გადავიტანე! (საბილიარდოს კარი ღიაა, იქიდან ბურთების ქაშაყები და იაშის ხმა ისმის: „შეიდი და თვრამეტი!“ გავეს სახე დაუმშვიდდება, იგი აღარ ტირის) საშინლად დავიდალე... წამომვევი, ფირს, ტანსაცმელს გამოვიცვლი... (მიდის, ფირსი მიუცვება)

პიშჩიკი. (გვეცილება) — მამ, ვაჭრობა შედგა? მოივა, კაცო, ვაგვაგებინე რა მოხდა?

ლუბოვ ანდრეევნა. (პაუზის შემდეგ) — როგორაა საქმე ლეონი? (მოუთმენლად, ლამის ატირდეს) ხმა ამოიღე, რას გაჩუმებულხარ!

ლოპახინი. გაიყიდა.

ლუბოვ ანდრეევნა. ვინ... იყოიდა?

ლოპახინი. (პაუზის შემდეგ) — მე ვიყიდე.

(ხანგრძლივი პაუზა)
(ლუბოვ ანდრეევნა წაბარბაცდება, თვალის დახეუვებს და რომ არ წაიქცეს, სავარძელს დაეურდნობა, ვარა წელზე დაკიდებულ გასალებების აცმას მოიბრბობს, შუა ღარბაზში იატაკზე დაანარცხებს და გადის).

ლოპახინი. მე ვიყიდე... მოიცათ, ბატონებო... ღვთის გულსათვის მოიცათ... გონება დამიბნეულდა და ლაპარაკი მიჭირს... (იციინს) მამ ასე, თავიდან დავიწყებ... ბაზრობაზე მივედით. ღერიგანოვი, რასაკვირველია, იქ დავგვხდა. ლეონიდ ანდრეევიჩის კიბეზე მხოლოდ თბუთმეტრათასი ჰქონდა, ღერიგანოვმა კი თავიდანვე, ვალს ზევით ოცდაათი ათასი გამოაცხადა... ვხედავ, საქმე ცუდადაა. შევევაკრე და ორმოცი დავიძახე, იმან — ორმოცდახუთიო, მე — ორმოცდათბუთმეტრი... და ასე: ის თანდათან ხუთ-ხუთს უმატებდა, მე კი ათზე ნაკლებს არ ვიძახდი... ბოლოს, იმით გათავდა, რომ მე, ვალს ზევით, ოთხმოცდაათი ვოქვი და... აღუბლის ბალი ჩემია. ჩემი (ხარხარებს) ღმერთო დიდებულო, აღუბლის ბალი ჩემია... მითხარით, გეთაყვა, იქნებ მთვრალი ვარ? იქნებ მკუაზე არა ვარ? იქნებ ეს ყველაფერი მესწმრება? (ფეხებს აბაკუნებს) ნუ დამცინით. ნუ ნეტა ახლა საფლავიდან მამაჩემი და პაპაჩემი წამოაყენა, რომ საყუთარი თვლით დაენახათ, საყუთარი უფრით გავგონათ, რაც მოხდა... მათმა ნაშვირმა ერმოლაიმ, წერაკოტხის უცოდინარმა, სოფელმა ბიქმა ერმოშკამ, ყველა რომ თავში უტყაყუნებდა, ზამთარ-ზაფხულ ფეხშიშველი რომ დარბოდა, მამული იყიდა! თან რა მამული? რომლის მსგავსი ქვეყანაზე არ მოიძებნება... მე, მე ვიყიდე. მე დავეპატრონე ამ მიწას, ამ კარმიდამოს, ამ სახლს, სადაც მამაჩემი და პაპაჩემი ყუბი იყვნენ და მათ საშარტულოს იქით არ უშვებდნენ! არ მჭერა, არა, ღმერთმანი, არ მჭერა! ეს შეუძლებელია... იქნებ სიწმარში ვარ? იქნებ ეს ყვე-



ლაფერი თქვენი ფანტაზიის ნაყოფია და სინამდვილეში არაფერიც არ მომხდარა?! (იატკეზ დავდუმულ ვასალებებს აიღებს, ალერსიანად გავლიშება) ვასალები გადაადგო... აქაოდა, ამ სახლის პატრონი აღარა ვარო... (ასხამს ხელში შეთამაშებს) დე, ასე იყოს... სულერთია.

(დარბაზში ორკესტრი დასაკრავად ემზადება, მუსიკალური ინსტრუმენტების არეული ხმა ისმის)

თქვენ, ეი! რომელი ხართ მანდ? მუსიკის მოსმენა მსურს! ყველანი აქ მოდიით! მოდით და ერთმონა ლოპახინს შეხედეთ! თქვენი თვალით დაინახეთ, როგორ მიადგება ცულით ხელში ალუბლის ბაღს და ძირფესვიანად გადაჩრებას!...

დაინახეთ, როგორ დაემოხიან მიწაზე ალუბლის ხეები... მერე აქ აგარაკები აუწნდება და ჩვენი შვილები, იმთავითვე და შვილიშვილები ასალ ცხოვრებას დაიწყებენ... მუსიკავ, დასცხე!

(მუსიკის ხმა ისმის, ლუბოვ ანდრეევსა სავარძელში ჩაეშვება და ტირის, ლოპახინი მიუახლოვდება)

რატომ არ დამიჩერეთ? რატომ? დამშვიდდით, ჩემო კარგო, ჩემო საყვარელო... ახლა უკვე გვიანაა, ვეღარაფერს დაიბრუნებთ! (ცრემლი მოეცრევა) ღმერთო ჩემო, ნეტა მალე გათავდებოდეს ეს ღმერთა, რადაცნაირად მაინც შეჩვევას ჩვენი უხეირო და უზადრუკი ცხოვრება!

მ ი შ რ ა ო. (ხელს გამოსდებს, ხმადაბლა). — ნუღარ შევარუბებთ, დარბაზში გავიდეთ. (დარბაზში გაუყვს).

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. რა ამბავია, რა მოწყენილობაა? მუსიკავ, დასცხე! მყოფოდ დაუკარიო! ყველაფერი ისე უნდა იყოს, როგორც მე მსურს! (ირონიით) ახალი მემამულე მოდის, ალუბლის ბაღის პატრონი! (უტყაბლად მაგდას ფეხს წამოყრავს და ზედ დადგმული ძვირფასი ვერცხლის შანდალი შექანდება) ჩანი გავარდეს, ყველაფერს გადავიხდი! (პიშიკოთან ერთად გადის)

(სასტუმროში და დარბაზში აღარაინაა, მარტო ლუბოვ ანდრეევსა მოკალათებულა სავარძელში და ჩუმად ქვითინებს. სწრაფად შემოდინა ანა და ტროფიმოვი. ანა დედას მიუახლოვდება და მის წინ დაიჩოქებს, ტროფიმოვი დარბაზის შესასვლელში გაჩერდება)

ანა. დედა, დედაცო! ჩემო კეთილო, ჩემო კარგო, ჩემო მშვენიერო... ნუ სტირი, საყვარელო! მე ხომ მიყვარხარ... მე ხომ შენთან ვარ... ალუბლის ბაღი გაიყიდა. იგი უკვე აღარ არსებობს... ეს მართალია, მაგრამ ნუ სტირი, შენ ხომ ცოცხალი ხარ, ხომ შეინარჩუნე შენი უმწიკვლო, სუფთა ხული წამოდი ჩემთან, საყვარელო... წავიდეთ აქედან, ნუ დარდობ. ჩვენ ახალს, ამაზე უკეთეს და დიდებულ ბაღს გავაშენებთ, შენ მას კიდევ იხილავ, მისი სილამაზით დატკბები და შენს სულში ისევ, როგორც მთის უბეში ჩასული მზე, წუნარი და რუსაღრო სიხარული დაივანებს... და შენ მაშინ გაიღიმებ, დედა, გაიღიმებ და ისევ ბედნიერი გახდები! წამოდი, საყვარელო, წავიდეთ...

უ ა რ ღ ა

პირველი მოქმედების დეკორაცია, მუხღოფიქურა ფანჯრებს ფარდები აღარ აფარია და კედლებზეც სურათები არ ჩანს. მკერდილი აუჯვრია დარბაზი, ისიც კეთხეშია მიდგმული, თითქო გასაყიდად გამზადდეს.

სიცნაზე უცნაური სიცარიელე სუფეხს. კართან, რომელსაც ბაღში გაყვავებთ, აგრეთვე სცენის სიღრმეში, — ჩემოდნები, ფუთები და სხვა, სანგზავროდ გამზადებული ნივთები აწევიან. მარცხენა კარი ღიაა, იქიდან ვარას და ანას ლაპარაკი ისმის. შუა ოთახში ლოპახინი დგას და ელოდება. იაშას ხელში ლახვარი უჭირავს — ზედ შამპანურით გავსებული სირჩებია. დერფანში ეპიზოდოვი ხის ყუთს ლურსმეებს აქედებს... სცენის მიღმა ხალხის მოგუდული ყავანი ისმის: ეს გულები მოსულან ბატონებთან გამოსამშვიდობებლად. გვეის ხმა: გმადლობთ, მძებო! დიდი მადლობა!

ი ა შ ა. მღაბო ხალხი მოსულა გამოსახოვებლად... მქე იმ აზრისა ვარ, რომ ამ ბაღს კეთილი გული აქვს, მაგრამ არაფერი გაეგება!

(ყავანი წუდება. დერფინიდან ლუბოვ ანდრეევსა და გავეი შემოდინა. ლუბოვ ანდრეევსა აღარ ტირის, მხოლოდ ძლიერ ვაფთხრებულა, სახე ემანჭება და ლაპარაკი უჭირს.)

გ ა ვ ე. აბა, ეს საქმე? მთელი საფულე არ უქე! არ შეიძლება ასე, ლუბა, არა!

ლ უ ბ ო ვ ა ნ დ რ ე ე ვ ნ ა. რა ქნა, სხვანაირად არ შეიძლება! არ შეიძლება სხვანაირად! (მედიანი)

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. (ხმას დაადევნებს) — ბატონებო! მობრძანდით, სატალახო მაინც დაულიოთ! თითო ჭიკა გამოსამშვიდობებლად... ქალაქში ვერ მოვიფიქრე ყვივა, სადავტოლი კი ერთი ბოთლან მეტი არ აღმოჩნდა... მობრძანდით! (პაუზა) მამ, არ გინდათ? ეკ, ბატონებო, ბატონებო... კარს მოშორდება) რომ მცოდნოდა, — არ ვიყიდდი... მარტო ხომ არ დაუღვე! (იაშა ლანგარს ფრთხილად სკამზე ჩამოადგამს) შენ მაინც დალე, იაშა.

ი ა შ ა. წამსკლედ-დამარტოს გაუმარტოს! ბედნიერად გამყოფოთ! (სვამს) ეს შამპანური ნამდვილი არ უნდა იყოს.

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. არ ვიცი, რვა მანეთი კი მივეცი! (პაუზა) ციკა, ეს ოხერი!

ი ა შ ა. დღეს ფერი არ აგვინთია, მაინც მივივიარო... (გაცივინება)

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. რა მოგვიდა?

ი ა შ ა. მესიამოვა და ვიცინი.

ლ ო პ ა ხ ი ნ ი. ოქტომბერია, მზე კი როგორ ანათებს, თან რა სიჩუმეა, ზაფხული გეგონება! სწორედ ასეთ დროს უნდა დაიწყო კაცმა მშენებლობა... (საათს დახედავს და კარს ვასძახებს) ბატონებო! მტარებლის გავსკამდე წუსტად რომ მოდებავს წუთი დარჩა! ოცი წუთის შემდეგ სადგურში უნდა წავიდეთ! იქარეთ! (შემოდის ტროფიმოვი, პალტო აცვიან)

ტ რ ო ფ ი მ ო ვ ი. მე გგონი, წასვლის დროა, ეტლებიც მზად არი... დასწყევლოს ღმერთმა, ჩემი კალღოში რა იქნა? (კარში) ანა არც აქ ყოფილა!



ვერ ვიპოვენი!
 ლოპახინი. მეც თქვენს მატარებელს გაეყვები, ხარკოვიც საქმე მაქვს. იქ, ალბათ, მთელ ზამთარს დავრჩები... არ შემიძლია უსაქმოდ უოფნა! თქვენი გადაწყვეტილება პირდაპირ გავიტანე! ამ ხელის აღარ ვიცი რა ვუყო. ისე უცნაურად მკიდა, თითქოს მე არ მეყოფინოდეს!

ტროფიმოვი. აი, წავალთ და ისევ თქვენ სასარგებლო საქმეს დაუბრუნდებით.

ლოპახინი. შამანურს დაღვთო?

ტროფიმოვი. არ მინდა.

ლოპახინი. მაშ, ახლა მოსკოვში?

ტროფიმოვი. პო. ჩვენებს ქალაქში გავაცილებ და ხვალ მოსკოვისკენ გავწევ.

ლოპახინი. იქაური პროფესორები ალბათ ლექციებს აღარ კითხულობენ, სულ თქვენ მოლოდინში არიან!

ტროფიმოვი. შენ არ გეკითხება!

ლოპახინი. რამდენი წელია, რაც უნივერსიტეტში სწავლობ?

ტროფიმოვი. დალოცვილო, სხვა რამ გეთქვა, ამ ხუმრობას უფალი გაუვიდა! (კალოშს ეძებს) იცი, რა... ჩვენ, ალბათ, უკვე აღარ შეგხვდებით და ნების თუ მომცემ, წასვლის წინ, ერთი რამ მინდა გირჩიო: ხელედა ნუ იქნევი! მოიშალე ეგ უმწრო ჩვეულება — ხელედას ქნევა! ის შენი უბადაღებული ავარაკების მშენებლობაც, ის ვარაუდიც, რომ მოავარაკენი თავის დროზე მეპატრონები გახდებიან, — ეს უველაფერი ხელედას ქნევა... პოდა, მოიშალეთ, თუ ღმერთი გწამს! ასეა თუ ისეა, მე მაინც მიყვარხარ და შენთვის სიყვითე მინდა ... თითები გაქვს უცნაური: ნაზი და ჩაშოქნილი, თითქოს არტიტი იყო... სულაც მგრძნობიარე გაქვს.

ლოპახინი. (გულაუფებული მოგებევა) — მშვიდობით, ჩემო კარგო! მადლობელი ვარ... გინდა, ფულს მოგცემ, გზაში დაგპირდება.

ტროფიმოვი. რა საჭიროა?

ლოპახინი. უფულოდ რომ ხარ?

ტროფიმოვი. ვინ გიბოზრ? დღეს თარგმანში მივიღე. აი, აქ მიდევს! (გინებზე ხელს დაიკრავს) მაინც ვმადლობთ. (შეშფოთებული) სად დაიკარგა ის ობერი კალოში?

ვარა. (გვერდით ოთახიდან) — ინებეთ თქვენი სიამაგეობა! (სტენაზე ვადმიოსერის წყვილ კალოშს)

ტროფიმოვი. რა გაჯავრებს, ქალო?... (დახედავს) ეს ჩემი კალოში არ არის!

ლოპახინი. წლებულს გავაფხულზე ათასი დგენტინა ხაშხაში დათესე და ორმოცი ათასი მანეთი მოგება მერგო! უნდა გენახა, რა ლამაზად ჰყუროდა ჩემი ხაშხაში!... პოდა, იმას ვამბობდი, ორმოცი ათასი სუფთა მოგება მერგო-მეთქი. რამდენიც გინდა შემიძლია გასეხსო.. ცხვირს რატომ იბზუებ? მე, ძმარ, უბრალო კაცი ვარ, გლეხის შვილი, და ალბათ გულით გეუბნები!

ტროფიმოვი. მამაშენი გლეხი იყო, მამაჩემი — აფთიპარი. რა განსხვავებაა? ეს არაფერს არ ნიშნავს. (ლოპახინი საფულს ამოიღებს) შეინახე, არ მინდა. ორასი ათასიც რომ მომცე, არ ავიღებ. მე თავისუფალი კაცი ვარ. უველაფერი,

რასაც თქვენ, მდიდრებიც და მათხოვრებრიც, ასე დიდად დაესებთ, ჩემზე არავითარ უკმარებლესადაც არ ახდენს, ისევე, როგორც მავალთაგან მტერი ან ბუზბული, პაერში რომ დაფრინავს... უთქვენოდაც მშვენიერად გავძლები ისე ჩაგივლით გვერდით, რომ ზედაც არ შემოგხედავთ! ამჟამი ვარ და ძლიერი! კაცობრიობა უმაღლესი ქრეშარტებისაკენ მიისწრაფვის, ბედნიერებას ეწაფება, და მის პირველ რიგებში თუ ვინმე მიაბიჭებს, მათ შორის — მეცა ვარ.

ლოპახინი. მიხვალ კი, იმ შენ ქრეშარტებისათან თუ ბედნიერებასთან?

ტროფიმოვი. (დაბეჭითებით) — მივალ. (პაუზა) მე თუ ვერ მივედი, სხვებს მივანწავლი გზას! (გარედან ოთახში ცულის კაცუნი შემოიჭრება) ბაღში უკვე ხეებს ჩეხავენ...

ლოპახინი. მშვიდობით, ჩემო კაგო... წასვლის დროა. ჩვენ აქ ერთმანეთის წინაშე ცხვირს ვიბზუებთ. ვიჭიმებით, ცხოვრება კი ამ დროს მიდის და თითებშუა გვეკლებს... მუშაობაა საჭირო, მუშაობა! დღესანს რომ ვჭრამობ, დაღდაც ვერ ვგრძნობ, ფიქრიც მიაღვივდება და ასე მგონია, ჩემთვისაც გასაგები ხდება რისთვის ვარსებობთ ამქვეყნათ... არადა, რამდენია რუსეთში ისეთი, ვინც თვითონ არ იცის, რისთვის ცხოვრობს!... (პაუზა) ლეონიდ ანდრეიჩის, ამბობენ, ბანკში ადგილი მიუღიაო, ექვსი ათასი ექნება... მტერი არაა ჩემი მტერი, რაც იმან იქ იმუშაოს! ზარბაზია.

ანა. (კარში გამოჩნდება) — დედამ გთხოვთ, სანამ ჩვენ წავალ, ხეებს ნუ მოჭრიან!

ტროფიმოვი. მართლაც, რა უტიფრობაა! ვეღარ მოიკადნის?! (გაგულისებული ვადის დერეფანში)

ლოპახინი. ახლავე, ახლავე... რა ხალხია, ღმერთო! (ტროფიმოვს მიუვება)

ანა. ფირსი წაიყვანეს საავადმყოფოში?

იანა. დილით უნდა წაუყვანათ, მე დაეუბარე.

ანა. (შემოსულ ეპიხოდოსს) — სიმონ! გაიკეთ ერთი, ფირსი თუ წაიყვანეს საავადმყოფოში.

იანა. (თიბრიხება) — ხომ გითხარით, დაეუბარე-მეთქი, ეგორს უნდა წაუყვანა. ასევე ხომ არ ვეცუდი!

ეპიხოდოვი. ღრმად მოხუტებულ ფირსს, ჩემი საბოლოო აზრით, ვერავითარი შეკეთება ვეღარ უშველის... მისი ადგილი სასაფლაოზეა და, მართალი გითხარით, მშურს კიდევ მისი. (ჩემოდანს მუყაოს კოლოფზე დადგამს და კოლოფი ჩაიჭურტება) აი, ხედავთ? ასეც ვიცოდი. (ვადის)

იანა. (დაცინება) — ბედოვლაო!

ვარა. (კარს უქან) — ფირსი წაიყვანეს საავადმყოფოში.

ანა. წაუყვანათ.

ვარა. აბა, ეპიხოსთვის გადასაცემი წერილი აქ რომ დარჩა?

ანა. დააწერებოდათ, გავატანოთ ვინმეს.

ვარა. (კარს უქან) — იანა სად ბრძანდება? ვადაცით, დედამისი მოვიდა, უნდა გამოემშვიდობოს!

იანა. (ხელს ჩაიქნევს, გაგულისებული) — მოთმინებითაა გამოიყვანეს კაცს.

(დღენიაშა ამ დროს ბარგთან ფუსტუტებს. იგი



დინხაგს, რომ იაშა მარტოა და მიუახლოვდება) დუნიაშა. ერთხელ მაინც შემხედეთ, იაშა... მამ, მიღიხართ და ბოგებთ? (ატირდება და მოგზავნა)

იაშა. (მოცილებს) — კმარა, კმარა... რა საჭიროა ცრემლი? (შამპანურს სვამს) მივდივარ, დიახ... ექსის დღის შემდეგ ისევ პარიზში ვიქნები, ხვალ სასწრაფო მატარებელი ჩავსხდებით და... ადრე! კარგად შეულოთ! ღმერთო ჩემო, არა მგერა, თუ ასე იქნება ვივ და ფრანსს უელში ამოვიდა თქვენთან ცხოვრება. რას იზამ? ველურობას გადავჩვიე და მიყვარს კიდევ თქვენს გაუნათლებელ საზოგადოებაში ამდენ ხანს როგორ ვაძვლი! (შამპანურს სვამს) აბა, რა გტირებთ? წესიერად მოქცეულიყოფით და აღარ იტირებდით.

დუნიაშა. (იბუღრება, სარკესი იყურება) — პარიზიდან წერილი მაინც მოიწერეთ, მე ხომ მიყვარდით, იაშა... ო, როგორ მიყვარდით! არ ვიცი, უთქვენოდ როგორ ვაძვლებ!

იაშა. აქეთ მოდიან... (ბარჯს უტრიალებს და ჩუმიად ლილინებს) (შემოდიან ლუბოვ ანდრეევნა, გაევი, ანა და შარლოტა)

გაევი. წავიდეთ, თორემ დაავიანებთ. (იაშას შიშტერდება) დაჭწყველოს, ისევ ქათის სუნის მტებს!

ლუბოვ ანდრეევნა. ათ წუთში წავალთ... (ოთახს თვალს მოაკვებს) მშვიდობით, ჩემო სახლო, ჩემო ტუბილო და ბებერო სახლო! ზამთარი გვა, ზაფხული დადგება და შენ უკვე აღარ იქნები, დაგანგრევენ, ო, ღმერთო! რამდენი რამ ახსოვთ ამ კედლებს! (ანას ხარბად კოცნის) ჩემო საუნჯე, ჩემო ანგელოზო... შენ იცინი, შენი თვალები აღმასებოვით ბრწყინავენ... კმაყოფილი ხარ? გიხარია?

ანა. მიხარია, დედა! ახალი ცხოვრება იწყება!

გაევი. (გახალისებული) — მართლაც, ლუბა, ხომ იცის უველაფერი კარგად მოეწყო. სანამ ალუბლის ზაღს გაყიდდინენ, ყველანი ველვაკით, ვწუხდით, გამოსავალს ვეძებდით, ახლა კი, საბოლოოდ რომ გაირკვა მდგომარეობა, გული დაგვიშვებდა და გავმხიარულდით კიდევ... მე, მაგალითად, ამჟამად ბანკის მოხელე ვარ, ასე ვთქვათ, ფინანსისტი... რითაა ცული? დუბლტით შუაში ვურტყავ! შენი, ჩემო დამ, ასეთ თუ ისეთ, უკეთესად გამოიყურები. ვანა ასე არ არის, ბატონებო?

ლუბოვ ანდრეევნა. ჰო, ასეთი. ნერვები დამიწუნარდა. (შლიაპას და პალტოს მიართმევს) უკეთესად მიინავს! იაშა, ჩემო ხელბარგი გაიტანეთ... (ანას) ჩემო გოგონავ, ჩვენ მალე ისევ შევხვდებით. პარიზში, ალბათ, დიდხანს არ გავჩრდები. ის ფული, შენმა იარსილადეგმა ბებიაში მამულის გამოსასყიდად რომ გამოგზავნა, — გაუმარჯოს ბებიას! — სულ ცოტა ხანს შეყოფა...

ანა. შენ მალე დაბრუნდები, დედა, სულ მალე. მე დარწმუნებული ვარ. ამასობაში ვიშეცადინებ, გინაზოში გამოცდებს ჩავაბარებ და სამსახურში

მოვეწყობი. თუ გაგიჭირდა, დაგეხმარები კიდევ! მერე კი სულ ერთად ვიქნებით, ერთად წავიყვით ხავთ საინტერესო წიგნებს... (ღუღუნს) (ღუღუნს) (ღუღუნს) უკოცნის) შემოდგომით, სადამო ხანს ზუხართან დავსხდებით, წიგნებს წავკითხავთ და ჩვენს წინაშე ახალი, გასაოცარი საშუარო გადაიშლება... (ოცნებაში) შენ ოღონდ მალე ჩამოდი, დედა! ლუბოვ ანდრეევნა. ჩამოვალ, შვილო... რასაკვირადღობა, ჩამოვალ. (ეხვევა, კოცნის) (შემოდის ლოპახინი, შარლოტა ჩუმიად აღილინდება)

გაევი. ბედნიერია შარლოტა, მღერის! შარლოტა. (ერთ-ერთ ფუთას აიღებს, ჩვილი ბავშვივით გულში ჩაიკრავს და უნანავებს) — ჩემო შვილო, ჩემო პატარავ... ნანა, შვილო, ნანა...

(მოსის ბავშვის ღნავილი: „უააა!“) სუ. გენაცვალე! ნუ ტირი, ჩემო ბიჭიკო! („უაა! უაა!“)

ო, როგორ მეცოდები... (ფუთას გადაადგებს, ლოპახინს)

მამ, თვევს სამსახურს მიირდებათ? იმედა, სიტყვას არ გადახვალთ, უსაქმოდ უფუნა არ შემოძლია!

ლოპახინი. სადმე მოგაწყობთ, შარლოტა ივანოვანა. უეჭველად.

გაევი. უველანი გვემორდებაინ, ვარინჯაც მიღის... აღარავის არ ვჭირდებით.

შარლოტა. ქალაქში სად ვიცხოვრო? არადა, უნდა წავიდე... (ლილინებს) ექ, სულერთია! (სწრაფად შემოდის პიშჩიკი)

ლოპახინი. ბუნების სასწაული გვეწვია! პიშჩიკი. (სულს ძლიერს ითქვამს) — ვაიმე... მაყალღით, სული მოვითქვა... გავწვალდი კაცი... სალამი, პატრიცემულლო!... წყალი დამალევივით, თუ ღმერთი გწამთ...

გაევი. ფულის სასხებლად მოვიდოდა... მამა გიცხონდა, დიახ! წავედი მე. (გადის)

პიშჩიკი. რა ხანია თქვენთან არ ვყოფილვარ... (ლუბოვ ანდრეევნას) უღამაზესო... (ლოპახინს) დაპარტობა შენში... მიხარია, რომ გხედავ... უზარმაზარი ჭკუის კაცი ხარ... აბა, აიღე... გამომართვი... (ფულს გაუწვდის) აქ ოთხასი მანეთია, რვაასორმოცი ჩემზე იყოს.

ლოპახინი. (გაკვირვებით მხრებს აიჩჩავს) — სიზმარში ხომ არ ვარ? სად იშოვნე?

პიშჩიკი. მაყალღით ერთ წამს... უჰ, ცხელა! სასწაული ამბავი მოხდა. ინგლისელები ჩამოვიდნენ და ჩემს მამულში რაღაც თეთრი თიხა აღმოაჩინეს! (ლუბოვ ანდრეევნას) თქვენი, უღამაზესო, აი... ოთხასი მანეთი, ინებეთ. (ფულს აძლევს) დანარჩენს მერე მოგართმევი. (წყლის სვამს) ახლახან, ვაგონში, ერთი ახალგაზრდა კაცი უვებოდა, თითქოს ვიღაც გამოჩენილი ფილოსოფოსი აღმოჩნდებოდა სახლის საბურავიდან გადმოხტომას ურჩევდაო... „გადმოხტითო, — უთქვამს — და უველაფერი ერთ წუთში გაირკვევიაო...“ (გაოცებული) ბედად შენ, რაში უფოელა საქმე?! წყალი..

ლოპახინი. (დინტერესებით) — ვინ ინგლისელები არიან?

პიშიჩიკი. არ ვიცი... მიწის ნაკვეთი იქართ მივეცი... ოცდაოთხი წლის ვაღი... ახლა კი, მამაკრეფი, გაქვყავზე ვარ, არა მცალია... ზნოიკოვთან უნდა მივიდე, კარდამოწოვთან... უველასი მშართებს... (წყალს სვამს) კარგად მენახეთ! ოთხშაბათს გინახულებთ...

ლუბოვ ანდრეევნა. ჩვენ ქალაქში გადადევართ საცხოვრებლად... მე კი ხვალ სახლვარგართ...

პიშიჩიკი. რა? (შეშფოთდება) ქალაქში? ღმერთო ჩემო... მეც არ ვიფიქრებ, ეს ავეცი, ეს ჩემოდნები... თუმცა არა უშავს... (ცრემლი მოადგება) არაფერია... უდიდესი ჭკუის ხალხია ის ინგლისელები... არა უშავს... ღმერთი შეგწვევით... ბედნიერებას გისურვებთ... არა უშავს, უველაფერს ამქვეყნად ბოლო აქვს... (ლუბოვ ანდრეევნას) (ხელზე კოცნის) ერთი რამ მინდა გთხოვოთ... ვინცომაა, ჩემი აღსასრულის ამბავს თუ გაიგებთ, გაიხსენეთ ის... ცხენი... და თქვით: „ასეთი და ასეთი ცაკი იყო-თქო, სემიონოვ-პიშიჩიკი, ღმერთმა შეიწყალოს-თქო!“ გადასარევი ამინდია დღეს... მო... (სამინდოდ აღუღებულ მიღის, მერე დაბრუნდება და კარშია გაჩერდება) მო, მართლა... დაშენჯამ მოკითხვა შემოგითვალათ... (გადის)

ლუბოვ ანდრეევნა. ახლა კი წავიდეთ, მგონი უველაფერი მოვაგვარებ. ორი საზრუნავია დამარჩა: ერთი — ავადმყოფი ფირსია. (საათს დახედავს) ხუთი წუთი კიდევ გვაქვს.

ანა. ნუ წუხარ, დედა. ფირსი უკვე საავადმყოფოშია, იაშმა გადაუყვანია ამ დილით.

ლუბოვ ანდრეევნა. მეორე სადარდებელი ვარინჯა. ადრე ადგომასა და შრომას მიეჩვია და ახლა უსაქმოდ რომ დარჩა, წულიდან ამოგდებული თევზივითაა. ვახდა საწყალი, ფერი წაუვიდა, სულ ტირის... (პაუზა) ერთმალაი ალექსიჩი! ვარას ამბავი თქვენ სხვებზე უეთესად იცით... დიდი ხანია ვოცნებობდი... ერთი სიტყვით, მუდამ მინდოდა, რომ ცოლად გეთხოვათ და თქვენც, მგონი, უარზე არ იყავით... (ანას შარლოტაზე ანიშნებს და ისინი ვადიან) მე მგონი, მოგწონთ ჩემი ქალიშვილი? გამაგებინეთ, რაშია საქმე? რატომ გაურბინართ ერთმანეთს?

ლოპახინი. თვითონაც არ ვიცი... რაღაც უცნაურად ხდება უველაფერი... თუმცა, დრო თუ დაგვრჩია და მატარებელზე არ გადავავიანდება — მე მზად ვარ, თუნდაც ახლავ... არა, მართლა! გადაწვევით და მოვრჩით ამ საქმესი ისევ თქვენ თუ დამეხმარებით, თორემ უთქვენოდ ვერაფერს გავხლები!

ლუბოვ ანდრეევნა. ჩინებულია ამ ამბავს სულ ერთი წუთი დასჭირდება. ახლავ დაუფახებ.

ლოპახინი. ბარემ შამანურიც გვაქვს... (სირჩებს გადახედავს) ვიდაცხს დაუღვეია... (იაშმა ჩაახველებს) ამაზე იტყვიან, გამოწრუსალი!

ლუბოვ ანდრეევნა. (გამოცოცხლებული) —

შესანიშნავია... ჩვენ ვავალი. იაშა, *alizi* ახლავ დაუფახებ. (კარში) ვარინჯა! თავი გაანებე უველაფერს და მოდი! გესმის ვერაფერს? (იაშსთან ერთად გადის) *განგლომთქვა*

ლოპახინი. (საათს უყურებს) — მაშ ასე... (პაუზა)

(კარს უკან თავშეკავებული სიცილი და ჩურჩული ისმის. შემოდის ვარა)

ვარა. (ბარჯს მიამურებს და ათვალერებს) — სად დაიკარგა, ნეტა?

ლოპახინი. რას ეძებთ?

ვარა. თვითონ ჩავდე და აღარ მახსოვს. (პაუზა)

ლოპახინი. საით აპირებთ ახლა, ვარვარა მიხილოვან?

ვარა. რაგულინებთან წავალ... მეუქნავედ დავუღვები. უკვე მოველაპარაკე.

ლოპახინი. ეგ სად, იაშნეოვი? იქამდე, თუ არ ვცდები, იმსოცდაათი ვერსია? (პაუზა) მაშ ასე... ამ სახლში ცხოვრება დამთავრებულია.

ვარა. (ისევ ბარჯს ათვალერებს) — სად დაიკარგა ის ოხერი? ზანდუქში ხომ არ ჩავდე?... ამ სახლში ცხოვრება მართლა დამთავრდა, და აღარასოდეს არ განმეორდება...

ლოპახინი. მეც დღეს ხარკოვი მივდივარ. თქვენებთან ერთად, იმავე მატარებლით... აქ კი ეიხლოდეს ვტოვებ, მოურავად მუყოლება, უკვე გავურავიდე.

ვარა. კარგია, რა უპირს... (პაუზა)

ლოპახინი. შარშან ამ დროს გვარიანად თოვდა. ახლა კი შიანი ამინდია. ერთია მხოლოდ, მაინც ყინავს... არანაკლებ სამი გრადუსი იქნება.

ვარა. შესაძლოა... თერმომეტრისთვის არ შემიხედვს... (პაუზა) თანაც, გატეხილია ჩვენი თერმომეტრი. (პაუზა).

(გარედან ვიღაც დაიძახებს: „ერმოლია ალექსიჩი!“)

ლოპახინი. (თითქოს ამ ძახილს ელოდა) — ახლავე! (სწრაფად გადის) (ვარა ძირს დაეშვება, თავს კარგზე მიიღებს და გულამოჭდარი ქვითინებს. ბარჯს აიღება. ფრთხილად შემოდის ლუბოვ ანდრეევნა)

ლუბოვ ანდრეევნა. რა? (პაუზა)

წავიდეთ, შტორი, დროა...

ვარა. (აღარ ტირის, თვალდებს იმშრალებს) — მო, დედიკო, წავიდეთ. დღეს კიდევ მოვასწრებ რაგულინებთან მისვლას...

ლუბოვ ანდრეევნა. (კარს ვასძახებს) — ანა ჩაიცი, მივდივართ! (შემოდინ ანა, შემდეგ გაევი, შარლოტა ივანოვნა. გაევეს პალტო აცვია, მზარზე ყაბაზი აქვს გადავებული. შემოდინ მოსამსახურეები, მეეტლები. ეპიხოლოვი ბარჯს უტრიალებს) აბა, გზას გავუდგეთ!

ანა. (სიხარულით) — გზას გავუდგეთ!

გაევი. მეგობრებო! ჩემო ძვირფასო, საყვარელო მეგობრებო! ვტოვებ რა სამუდამოდ ამ სახლს, არ შემძლია არ გამოვქვა ის გრძნობა, ის მღელვარება, რომელიც...



ანა. (საყვედურით, მუდარით) — ძია
ვარა. ვაჩერდი, ძია, რა საპიროს?
გავეი. (ნირწამხდარს) — დუღეტით კუთხიდან
ფურტყავ... ჰო, კარგი... ჩუმად ვარ, ჩუმად!
შემოდის ტროფიმოვი, მერე ლოპახინი)
ტროფიმოვი. დავიძრათ, ბატონებო. რაღას ვუ-
ცდით?

ლოპახინი. ეპიხოლოვ, პალტო!
ლუბოვ ანდრეევნა. ერთ წამს ჩამოვყდები...
ასე შეგონია, ეს სახლი არასოდეს არ მინახავს:
რანაირი კედლებია, ქერი, ფანჯრები... როგორ
მინდა უოველივე ეს დავიმახსოვრო!

გავეი. მახსოვს. ექვს წლის რომ ვიყავი, წმინდა
სამების დღეს ამ ფანჯრის რაფაზე ვიჭექი და
მამაჩემს ვუუბრებდი, ეკლესიაში ზილიოდა...

ლუბოვ ანდრეევნა. ბარგი გაიტანეს?
ლოპახინი. ჰო, გაიტანეს. (ეპიხოლოვს, რომე-
ლიც პალტოს აცემს) აბა, შენ იცი, კარგად მი-
ხედე აქაურობას!

ეპიხოლოვი. (ხმაჩახლეჩით) — არხეინად იყავით,
უველაფერი რიჯზე იქნება!
ლოპახინი. ხმა რატომ ჩახლეჩია?
ეპიხოლოვი. წყალი დავლიე და რაღაც გადავა-
ყოლი!

იანა. (ტუჩამრეხვით) — უმეცრება!
ლუბოვ ანდრეევნა. აი, წავალით ახლა და ამ
სახლში ერთი სულიერიც არ დარჩება.

ლოპახინი. მხოლოდ გაზაფხულამდე.
ვარა. (დულიდან ქოლგას ამოაძრობს, მოიჭენებს.
ლოპახინი განზე ვახტება) — როგორ გეკადრე-
ბათ... არც მიფიქრია.

ტროფიმოვი. წავიდეთ, ბატონებო, წავიდეთ!
მატარებელი საცაა ჩამოღებია.

ვარა. (ტროფიმოვს) — აი, თქვენი კალოში, ჩემო-
დნის გვერდით ევარა. (ტრემლი მოაღებდა) რა
მოსვრილია, რას ვავს!

ტროფიმოვი. (კალოშს იცემს) — დაურჩართე,
დროა!

გავეი. (ღელავს, ლამის ატირდეს) — მატარებელი...
სადგური... დუღეტით შუაში.. თავისუფალ
კუთხეში ვურტყავი..

ლუბოვ ანდრეევნა. აბა, წავიდეთ!
ლოპახინი. ყველანი აქ ხართ? იქით ხომ არავინ
დარჩენილა?
(მარცხენა კარს გასაღებით ეტყავს) გამბრანდით
ახლა!

ანა. მშვიდობით, სახლო! მშვიდობით, ძველო ცხო-
ვრებავ!

ტროფიმოვი. ახალ ცხოვრებას გაუმარჯოს!
(ანასთან ერთად გადის)
(ვარა ოთახს თვალს მოაუღებს და აუჩქარებლად
შათ მიყვება. გადიან იანაც და შარლოტაც,
რომელსაც ხელში ფინია უჭირავს).

ლოპახინი. მამ, გაზაფხულამდე! გადით, ბატონე-
ბო! ნახვამდის! (გადის) ლუბოვ ანდრეევ-
ნა და გავეი მარტო რჩებიან. ისინი თითქო
ამას ელოდნენო: გადაეხვევიან ერთმანეთს და
ჩუმად, თავშეკავებულად ქვითინებენ)

გავეი. (სასოწარკვეთილი ჩურჩულით) — დაო...

ჩემო საყვარელო დაო...
ლუბოვ ანდრეევნა. ო. ჩემოუ ყვედურითო,
ჩემო მშვენიერო, დაუიწყარო უმჯობესეს
სიოცხლევ, ჩემო ახალგაზრდობავ, ჩემო სიხა-
რული და ბედნიერებავ! მშვიდობით! მშვიდო-
ბით!

(ანას ხალისიანი ხმა: „ღელა!“
ტროფიმოვის შხიარული, მგზნებარე შეძახილი:
„აუუ!“)

ლუბოვ ანდრეევნა. უყანასკენლად... უყანას-
კენლად მინდა შევხედო ამ კედლებს, ამ ფანჯ-
რებს... ამ ოთახში განსკვენებულ დედარემს უყ-
ვარდა უოფნა...

გავეი... დაო... ჩემო საყვარელო დაო...
(ანას ხმა: „ღელა!“
ტროფიმოვის ხმა: „აუუ!“)

ლუბოვ ანდრეევნა. მოვდივართ!
(გადიან)
(სცენა ერთხანს ცარიელია. ვარედან გარკვევით
ისმის როგორ კეტავენ კარებს, დაარბებს, რო-
გორ დაიძრებიან ეტლები... მერე სრული სიჩუმე
დაისადგურებს. ამ სიჩუმეში ისევ ცულის კა-
კუნი შემოიჭრება: ბაღში ხეებს ჩხავვენ. ეს კა-
კუნი საოცრად ობლად და მწუხარედ ეღერს...
მერე ფეხის ხმა ისმის. შემოდის ფირსი. მას ჩვე-
ულებრვად შავი პიჯაი და ოთხი თილვეტრ აც-
ვია. ძლიერ მოლასსებს. იგი ავადაა)

ფირსი. (მარცხენა კართან მიდის და სახელურს
ხელს მოკიდებს) — ჩაუკეტათ, ყველანი წასულ-
ან. (დღიანზე ვღება) მე კი დამივიწყეს... რას ოხამ?
დავჭლები აქ — და ვიქნები ჩემთვის... ლეონი
ანდრეიჩი, ალბათ, ისევ ზაფხულის თხელ პალტო-
ში გაემგზავრა... (შეწუხებული ამოიხზავს) მეც
ვერ მივხედე...მე, ახალგაზრდობავ!.. (ბურტყუ-
ნის ვაუგებრვად) ისე გაიარა ცხოვრებამ, თითქო
არც მიცხოვრიაო... (წამოწევება) აი, დავისვენებ
ცოტას და... ეს ოხერი ღონეც რომ გამოშლია?!
აღარაფერი დაგარჩენია, ბებერო. აღარაფერი...
მოდა, იყავი ასე, შე დოჟლაიავ! (უძრავად
წეის).

(უცებ შორიდან გაწვეტილი სიმის შეშარავი
ხმა შემოიჭრება. იგი თითქო მალღიდან მოდის
— მწუხარე, ნაღვლიანი — და თანდათან წუდ-
ბა. სცენაზე სრული სიჩუმეა. მხოლოდ ბაღიდან
შემოჭრილი ცულის რიტმული კაკუნი არღვევს
მუუღროებას).

ფარდა

თარგმნა მიხეილ ქვლივიძემ

ქრონიკა

ერეკლესი
გენერალი

ამბლის გამოსვლება თბილისე-
ლი მკურნალების მოწონება
დაიმსახურეს.

ლ. სამონიძე.

● ამ რამდენიმე ხნის წინ ჩვენს დედაქალაქს ესტუმრა ლენინგრადის საბალეტო ანსამბლი, რომელსაც ბირის ეიფმანი ხელმძღვანელობს.

ლენინგრადის საბალეტო ანსამბლის რეპერტუარშია ვივალდის, შნიტკესა და ბეთოვენის ნაწარმოებთა მიხედვით შექმნილი ქორეოგრაფიული ტრიპტიქი „ავტოგრაფები“, ჩაიკოვსკის VI სიმფონიის საფუძველზე დადგმული დოსტოევსკის „იდიოტი“, ერთაქტიანი ბალეტები — სტრავენსკის „ფასკუნჯი“, შჩედრინის „მხოლოდ სიყვარული“, ბარტოკის „დამის საფარქვეშ“, ხაჩატურიანის „მუღმივი მოძრობა“, მისივე სუიტა ბალეტიდან „გაიანე“, მკელაფინის როკ-ბალეტი „ბუმერანგი“ შექმნილი ბ. ბრეტის ნაწარმოებთა მოტივების მიხედვით, ერთაქტიანი ბალეტი „ორხმიანობა“ დადგმული ანსამბლ „პიეტროლიდის“ მუსიკალური რეპერტუარის საფუძველზე, ო. უეიკმანის როკ-ბალეტი „ცდუნება“ და სხვა.

ამ ჩამოთვლილდანაც ჩანს თუ რაოდენ ფართო და მრავალფეროვანია ლენინგრადის საბალეტო ანსამბლის სტილისტური და თემატური ძიებების სფერო, რომელშიც ურთიერთს ერწყმიან თანამედროვე ქორეოგრაფის, კლასიკური და როკ-ბალეტის ელემენტები.

ლენინგრადის საბალეტო ანსამბლი თავისებურად ანუითარებს ამ სინთეზის გზას, რომელიც ბალეტმეისტერთა და შემსრულებელთა წინაშე ულის ქორეოგრაფიული აზროვნების განვითარების, პლასტიკური მეტეველების გაძლიერებისა და გამრავალფეროვნების ამოუწურავ შესაძლებლობებს. ანსამბლის მხატვრული ხელმძღვანელის ბ. ეიფმანის სახელად უნდა ითქვას, რომ მან თავის დასში დაამკვიდრა მაღალი პროფესიულ-ტექნიკური დონე, რაც მას საშუალებას აძლევს განახორციელოს სრულიად საპირისპირო ხასიათის ფსიქოლოგიური ამოცანები — რეიტატივიზმის წყობის, რიტმულად მკვეთრი და უმეტესწილად ექსტრემული ქორეოლექსიკის საშუალებით გამოხატოს ადამიანური შეგრძნების, განცდებისა და ენებების მთელი სამყარო, დაანახოს მაყურებელს ზნეობრივი ცხოვრების სირთულე. ამოუწურავი მრავალფეროვნება და სიღამაზე.

ამ ამოცანას ემსახურებიან როგორც მოხდენილი ქორეოგრაფიკები, რომლებიც ახლავს ერთ რომელიმე კონკრეტულ განცდას, ისე სრულმეტრეაინი ქორეოდადგმებიც, რომლებშიც სულის ცხოვრების სიღრმეები და წინააღმდეგობებია წარმოჩენილი. ლენინგრადის საბალეტო ანს-



● ახალგაზრდობის კლუბ „ამირანში“ დაყოვლიერებები გაეცნენ ახალგაზრდა მხატვრის ნუნუ ნიგარაძის ნამუშევრებს, რომლებიც მან ბოლო ხუთი წლის მანძილზე შექმნა. ექსპონიკაში წამუვანი იყო პორტრეტული თანრი. აქ ნახავით ჩვენს თანამედროვეთა მრავალ გამოხახვეულ პორტრეტს, რომლებშიც იგრძნობოდა ავტორის მახვილი თვალი და ალლო კონკრეტული პიროვნების ინდივიდუალური ნიშნების გადმოცემისა. გამოვინაზე უფრადლება მიიქცია აგრეთვე ლირიზმითა და პოეტურობით აღბეჭდილმა პეიზაჟებმა და ნატურმორტებმა.

● დამთავლიერებელთა დიდი ინტერესი გამოიწვია პრესის მხატვართა რესპუბლიკურმა გამოვინამ, რომელიც ამ რამდენიმე ხნის წინათ „მხატვრის სახლში“ გაიშართა. საგამოვინო ექსპონატები მოიცავდა როგორც ამა თუ იმ უფრნალ-გაუთისათვის განკუთვნილ ნიმუშებს, ისე თავისუფალ თემაზე, სხვადასხვა მასალათ შესრულებულ ნაწარმოებებს. აღინადა, გამოვინა მეტად მასშტაბური და მრავალფეროვანი იყო. გამოცდილი ოსტატების ხელოვნებასთან ერთად მან დამთავლიერებლებს გააცნო ბევრი ახალგაზრდა მხატვრის საინტერესო შემოქმედება.



● 24-დღან 30 მარტამდე ჩვენს რესპუბლიკაში ტრადიციულად ჩატარდა საბავშვო და მოზარდთა მუსიკის კვირეული დევიზით — „პიონერული საქმეებით ვადიდოთ სამშობლო“. კვირეული მიუძღვნა საბჭოთა კავშირის ლენინის სახელობის პიონერული ორგანიზაციის მე-60 წლისთავს. იგი გაიხსნა პიონერთა და მოწვეულეთა სასახლეში. შემდეგ კონცერტები გაიმართა საქართველოს პროფსაბჭოს კულტურის სასახლეში, ვიკრსალაძის სახელობის ხელოვნების სკოლაში, მონაწილეობდნენ თბილისის სამუსიკო სკოლების, სამუსიკო სტუდიების, ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების, სასწავლებლების, პროფკავშირის მხატვრული თეატროქმედების საუკეთესო კოლექტივები. გაიმართა ქართველ კომპოზიტორთა ხალაო, რომელზეც შესრულდა ა. მავაგარიანის, ნ. გუღიაშვილის, რ. ქარუნნიშვილის, შ. დავიძის, ვ. მალრაძის, რ. ჩიტაშვილის და სხვათა ახალი საბავშვო ნაწარმოებები.

პროფკავშირების სასახლეში წარმატებით გამოვიდნენ დედაქალაქის მოსწავლეთა მხატვრული თეატროქმედების დათვლიერებაში გამარჯვებული კოლექტივები, საქართველოს მუსიკალური და

ქორეოგრაფიული საზოგადოების პრეზიდიუმმა მოაწყო ბავშვებისათვის საუკეთესო საგუნდო სიმღერების კონკურსი, რომელიც კვირეულს მიეძღვნა.

თეორიმ პრემიები მიანიჭა ე. სანაძეს სიმღერისათვის „მოვფრინავთ, მოგვიხარია“ (კ. სანაძის ტექსტი), გ. ჩლაიძეს სიმღერისათვის „სხვა საქართველო, მითხარ, სად არის“ (ვ. ნიკოლაძის ტექსტი), შ. შილაკაძეს სიმღერისათვის „ვხედავ მეცხვარეს“ (ხალხური ლექსი), ლ. კასრძეს სიმღერებისათვის „ზაფხული“ (შ. მღვიმელის ლექსზე) და „ტოროლა“ (შ. ლებანიძის ტექსტი), შ. მილორაძეს „ეკალიზისთვის“ და შ. დავიძის ა. წერეთლის ლექსზე დაწერილი ნაწარმოებისათვის „გაზაფხული“. კვირეულის დღეებში მხატვრულმა კოლექტივებმა შეასრულეს გამარჯვებული სიმღერები.

„მუსიკის კვირეული“, თბილისის გარდა, ჩატარდა ჩვენს რესპუბლიკის სხვადასხვა ქალაქსა და რაიონში.

● ახლახან, საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ აკ. ზორავას სახელობის მსახიობის სახლში მოაწყო საქ. სსრ ხელოვნების

დამსახურებული მოღვაწის, მხატვარ-სცენოგრაფის კარლო კუკულაძის დაბადების 70 წლისთავისადმი მიძღვნილი ხსოვნის საღამო. ამავე დროს საგამოფენო დარბაზში გაიხსნა მისივე ნამუშევრების პერსონალური გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილი იყო თეატრალური ესკიზები, გრაფიკული ნამუშევრები, მისი ცხოვრების ამსახველი ფოტოები.

გამოფენა გახსნა თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის პირველმა მოადგილემ, ხელოვნებისმცოდნე ო. ევაქამ. მისასახლმებელი სიტყვებითა და მოგონებებით გამოვიდნენ აკადემიკოსი ვ. ბერიძე, საქ. სახ. არტისტი დ. მენდლიძე, მუსიკისმცოდნე ა. წულუკიძე, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის პოპულარიზაციის განყოფილების გამგე ც. კუზინიძე, ხელოვნ. დამს. მოღვაწე რეჟისორი ვ. ტაბლიაშვილი, მხატვრები ი. ასკურავა და დ. თვაძე, ოპერისა და ბალეტის თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე ნ. სვანიშვილი, ლანჩხუთის ეგ. ნინოშვილის სახლ-მუზეუმის დირექტორი მ. ვადაქორია, პოეტი რ. ლორია, დასასრულ გამიმართა კონცერტი.

გიული შავსანიძე

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
№ 4, 1982
**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Отар Эгадзе

В ДУХЕ ЛЕНИНСКОЙ ЭПОХИ

В передовой статье журнала речь идет о роли В. И. Ленина в развитии и осуществлении марксистского учения, в создании Союза Советских Социалистических Республик.

Статья касается так же важного события в жизни нашей республики — за вы-

сокие достижения в социалистическом соревновании Грузии в девятый раз вручено переходящее знамя ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ВЛКСМ, и письма ЦК Компартии Грузии «Коммунистам, всем трудящимся Советской Грузии в связи с 10-летием постановления ЦК КПСС по Тбилисскому горкому партии». (стр. 3).



БУДУЩЕЕ ПЛОЩАДИ РУСТАВЕЛИ

В настоящее время на примыкающей к площади Руставели территории развернута большая строительно-реконструкционная работа. В связи с этим наш корреспондент обратился к руководителю авторской группы проекта, лауреату премии Совета Министров СССР, заслуженному архитектору республики О. Каландаришвили с просьбой рассказать о будущем облике площади.

Печатается это интервью. (стр. 10)

Нана Гвинепадзе

ВОТ ОН, НОВЫЙ ТЕАТР

В Тбилиси, в рабочем районе Гдади открылся новый драматический театр, представивший на суд зрителей три спектакля. Автор статьи знакомит читателей с этими постановками и критически оценивает их достоинства и недостатки (стр. 14).

Валентина Дикова

К НОВЫМ РУБЕЖАМ

В развитии современного театрального искусства Абхазский Ордена «Знак почета» государственный драматический театр им. Чанба, совсем недавно перешагнувший рубеж своего 50-летия, занимает одно из ведущих мест.

Автор статьи прослеживает творческий путь этого коллектива, подробно останавливается на последних постановках, среди которых «Кукла» Ш. Чкадуа, «Возрождение» по книге воспоминаний Л. И. Брежнева, «Горе от ума» Грибоедова. (стр. 25).

Парнаоз Лапишвили

НА ЯЗЫКЕ ЖИВОПИСИ

Автор статьи народный художник Грузии знакомит читателей с ярким и самобытным творчеством Гурама Кутателадзе, большая персональная выставка работ которого была экспонирована в Картинной галерее Грузии (стр. 31).

Гия Давиташвили,

Демур Элошвили

ТРАДИЦИЯ И АРХИТЕКТУРА

В статье освещаются вопросы взаимосвязи архитектурной среды и человека, изменения, происходившие от влияния этой среды в быту, жизненному кладе, взаимоотношении людей и др. (стр. 34).

Гиви Орджоникидзе

ГУМАННЫЙ ПАФОС СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

Печатается продолжение статьи, опубликованной в нашем журнале (см. «Сабчота хеловнеба» №№ 1, 2, 3, 1982). (стр. 43).

Манана Ахметели

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ТЕАТР ОДНОГО МУЗЫКАНТА

Недавно, в роли дирижера Камерного оркестра Грузии с большим успехом выступила известная скрипачка, народная артистка ГССР, лауреат международных конкурсов и премии им. З. Палиашвили Ллана Исакадзе. Статья посвящена этому замечательному событию (стр. 50).

Антон Цулукидзе

ДИДИМ МИРЦХУЛАВА

Автор рассказывает о замечательном дирижере, народном артисте ГССР, лауреате премии им. З. Палиашвили Дидиме Мирцхулава, творческая жизнь которого тесно связана с Тбилиским государственным академическим театром оперы и балета им. З. Палиашвили (стр. 58).

Игорь Светлов

СМЕЛОСТЬ МЫСЛИ, КРАСОТА ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ

Недавно монументальное искусство Грузии обогатилось новыми произведениями. Это — «Храм памяти» в селе Мухрани

и мемориал «Слава труду» в городе Кутанси. Авторы — архитекторы В. Давитая и Ш. Бостанашвили в этих работах показали умение раскрыть и осуществить свои пластические идеи, современные и актуальные, проявили смелость мысли. (стр. 71).

Ирина Туманишвили

ВСЕГДА В ПОИСКЕ

Статья посвящена творчеству художника — графика Лали Замбахидзе. На основе анализа ряда работ, рассматриваются особенности ее стиля, технического мастерства (стр. 83).

Реваз Сирадзе

ОБРАЗНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ

Автором рассматриваются основные принципы грузинской средневековой эстетики, эстетическое учение о человеке и о таких категориях, как добро, истина, прекрасное и любовь; показывается историческая модификация этих принципов и их соотношение к современной эстетике. (стр. 89).

Ирина Барсова

ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ ГИИ КАНЧЕЛИ

Московский музыковед, доктор искусствоведения И. Барсова анализирует драматургию и образную среду IV симфонии Г. Канчели и дает высокую оценку про-

изведению, посвященному памяти Микеланджело. (стр. 100).

Федерико Феллини

ВЫ ПОМНИТЕ ТОТО?

Печатается перевод отрывков из книги Феллини «Делать фильм» («Иностранная литература», № 10—11, 1981).

Нодар Гурабанидзе

ВАЛЕРИАН ГУНИЯ

Исполнилось 125 лет со дня рождения талантливого актера, драматурга и режиссера В. Гуния. Статья знакомит читателей с большими заслугами этого видного деятеля грузинского театра. (стр. 115).

МЕВЕРХОЛЬД ГОВОРИТ

Журнал продолжает печатать перевод главы из книги А. Гладкова «Театр — воспоминания и размышления» (см. «Сабчота хеловнеба» № 1, 3, 1982). (стр. 121).

Михаил Туманишвили

РЕЖИССЕР УШЕЛ ИЗ ТЕАТРА

Журнал продолжает публикацию книги известного режиссера, народного артиста СССР М. Туманишвили (см. «Сабчота хеловнеба» №№ 10—12, 1981, №№ 1—3, 1982). (стр. 129).

Антон Чехов

ВНШНЕВЫЙ САД

Пьеса А. П. Чехова печатается в переводе известного поэта и переводчика Михаила Квливидзе. (стр. 134).

ვალაქეა წარმოებას 23. 02. 1982 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 14. 04. 1982 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5.25
ქალაქის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური საბეჭდი თაბახი 10,5
საალრიცხვო-სავაჭრომცემლო თაბახი 19,75.
შეკვეთა № 478. უფ 00393. ტირაჟი 6.000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,
პ. შვერენკოს, ი. კვაპანტირაძის ფოტოე-
ბი და გ. ხამაშურიძის ფერადი სლიდები



0560 1 855. 70 433.

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ



168/95

Հ. ԲԱՆՈՒՄ
1914 ՆԱԿԱԿԱՆ

056060 76177