

საბჭოთა სეროვება

ISSN

0130-0582

1982

180 /
1982/3



სსსრ საბჭოთა ნელოგენეზა

5 / 1982

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
შრომელთა შორის

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გაბუნია,
ჯუმატარ თითომარიძე
(პასუხისმგებელი მდივანი)
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ჯურაბ ნიჭარაძე,
ვივი ორჯონიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო შავჭავჭავაძე,
თამაზ ჰილაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თავადრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალიზმი
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩინაძე

საქართველოს კ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1982.



ახალი ეტაპის დასაბამი: ალკოჰოლიზმის ანტი წილი

პეტრე შამათია —
რაღიოს ფენომენი 11

ლამარა ელიოზიშვილი —
მეგობრული თანადგომით 17

გივი მაღულარია —
ახალმოსახლე თეატრის პირველი სპექტაკლი 22

ლელია თაბუკაშვილი —
მხატვრის მშვენიერი სამყარო 31

ივანე ვოლოშინი —
დიაღი მეგობრობის მემბრინა 33

ლენინური პრემია — ოთარ თამთაყიშვილს 38

ძველი ტრადიციებით ნასაზრდოები 40

გივი ორჯონიკიძე —
საბჭოთა მუსიკის ჯუმანური კათოსი 43

დინკუსია „მუსიკა და მსმენელი“
სულხან ნახიძე —
ტრადიციები და მითარება 52

არონ კოპლენდი —
მუსიკა და წარმოსახვა 55

ინტერვიუ ბიბი ანაბაშვილთან 61

გიორგი გვახარია —
თანამედროვე ქართული ფილმების სახვითი გადაწყვეტა 65

ნინო ნატროშვილი, ნიკოლოზ დროშდოვი —
სიმართლის ძალა 73

ვიქტორ შკლოვსკი —
მეგობარი 84

გურამ აბრამიშვილი —
ატენის სიონის მოხატულობის ძეგლსთან იმედიანობა 86

მედიკოლოგი ლაპარაკობს 101

რევაზ სირაძე —
სახისმეტყველება 117

მიხეილ თუმანიშვილი —
რეჟისორი თეატრიდან წავიდა 131

მატი უნტი —
GOOD-BYE, BABY ანუ ათი ბანშორება 144

ქრონიკა 156

გარეკანის პირველ გვერდზე: შ. მაღაზინია. „სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკის ილუსტრაცია“.

გარეკანის მეორე გვერდზე: სოსუმის სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრის შენობა.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე: სტენა სოსუმის სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან „მარადისობის კანონი“.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

24211



წ. კახანიძე, ნ. მაღალაშვილი

პლაკატი

ღიბნარბატურისა და ხელოვნების მოღვაწეობა, კულტურის მუშაკებო! შეამჩინეთ ჩვენი დიადი საფუძვლები შესაფერი ნაწარმოებები!

მაღლა აბარეთ საბოთა ხელოვნების იღებროვის, კარბიულოვისა და ხალხუროვის დროშა!

საკვ ცენარალური კომიბების საიკვალბაისო მოწოდებებიდან

ახალი ეჭავის დასაბამი: აღორქინების ათი წელი

სწორედ ათმა წელმა განვლო მას შემდეგ, რაც საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება „სკკპ XXIV ყრილობის გადაწყვეტილებათა შესასრულებლად საქართველოს კომპარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის ორგანიზატორული და პოლიტიკური მუშაობის შესახებ“ — დადგენილება, რომელმაც, შეიძლება დღეს თამამად ითქვას, ისტორიული როლი შეასრულა ჩვენი რესპუბლიკის მატერიალური და სულიერი ცხოვრების ყოველ სფეროში; ამ დოკუმენტში დასახულ ამოცანათა შესასრულებლად დაირაზმა საბჭოთა საქართველოს ყველა კომუნისტი, ყველა მშრომელი, ინტელიგენტი, ნოხუცი თუ ახალგაზრდა.

ქვეყნის ისტორიული განვითარების თვალსაზრისით ათი წელი ღებად მცირე დროა ძირეულ გარდაქმნათა განხორციელებისათვის, მაგრამ ხალხის ცხოვრებაში არის პერიოდი, რომელიც თავისი ინტენსივობით, დინამიზმით, გარდახდით ბრძოლათა სიმძაფრით მთელ ეპოქებს უტოლდება. სწორედ ასეთი ცხოვრებით იცხოვრა ჩვენმა რესპუბლიკამ ამ განვლილი ათი წლის მანძილზე.

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა, ქართველმა კომუნისტებმა ღრმად გაიაზრეს ყველა ის ნაკლი, ხარვეზი და შეცდომა, რაც ახასიათებდა არა მარტო დედაქალაქის პარტიულ ორგანიზაციას, არამედ, მეტნაკლებად — რესპუბლიკის უკლებლივ ყველა რეგიონს და პირდაპირ ტიტანური შეუპოვრობით შეუდგნენ საბჭოთა საქართველოს მუშათა კლასის, კოლმეურნე გლეხობის, სახალხო ინტელიგენციის, ახალგაზრდობის დარაზმვას საყოველთაო-სახალხო ბრძოლისათვის, რათა ყველგან აღდგენილიყო და დამკვიდრებულიყო პარტიული, სახელმწიფო, ეკონომიკური და საზოგადოებრივი ცხოვრების ლენინური ნორმები.

ძნელი იყო ამ ბრძოლის დაწყება, უფრო ძნელი ყველა იმ ნაკლოვანების აღმოფხვრა, რომელთაც მეტასტაზური ხასიათი ჰქონდა. სახელმწიფოსა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში ღრმად იყო შეჭრილი სერიოზული დაავადების სიმპტომები. ეს უაღრესად სერიოზული ხარვეზები დაკავშირებული იყო ამა თუ იმ მოვლენის, ეკონომიკური თუ სოციალური პროცესის ღრმა არსში წვდომის უუნარობასთან, ამ მოვლენებისა და პროცესების შეფასებისადმი კლასობრივი მიდგომის უქონლობასთან.

ირლვეოდა კადრების შერჩევის, განაწილებისა და აღზრდის ლენინური პრინციპები; ჩავარდნებმა ეკონომიკაში — განსაკუთრებით კაპიტალური მშენებლობის სფეროში, განაპირობეს სანარმოო და მორალურ-ფსიქოლოგიური დაძაბულობა ბევრ შრომითს კოლექტივში, შრომის დისციპლი-

ქ. ნაძობაძე ს. ს. საბ.
საქართველოს
რესპუბლიკაში
ბრძოლაში



ნის დონის დაქვეითება, სამართალდარღვევების რაოდენობის ზრდა. განსაკუთრებით მიმდებარე შედეგები მოჰყვა ხელშიშეკრულობას იდეოლოგიურ მუშაობაში, რომელსაც იმ წლებში ახასიათებდა ზარზემიურობა, დემაგოგია, ეკონომიკური და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების რეალური პრობლემებისაგან განსხვავებით, მშრომელთა მასებთან დაუფარავი და გულახდილი დიალოგის გამართვის უუნარობა და შიში.

მშრომელთა ინტერნაციონალური აღზრდის სფეროში დაშვებულ ნაკლოვანებათა შედეგად ფეხი მოიკიდა ეროვნულმა შეზღუდულობამ. კუთხურობამ, პროვინციალიზმმა სულიერი ცხოვრების სფეროში. ძალზე გულსატკენი და დამაფიქრებელი იყო ის გარემოება, რომ ახალგაზრდობის მნიშვნელოვანმა ნაწილმა დაკარგა ჭეშმარიტი ღირებულებებითი ორიენტაცია, დასჩემდა საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომის მაღალი მნიშვნელობის უგულვებელყოფა.

ყველა ეს ნაკლოვანება მეცნიერული სიზუსტით იყო ფორმირებული ზემოთ ხსენებულ დადგენილებაში, სადაც ასევე ღრმად იყო გაანალიზებული ნაკლოვანებათა დაძლევის გზები.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტი ამ დადგენილებით ფაქტიურად მიმართავდა ჩვენი რესპუბლიკის ყველა კომუნისტს, ყველა პარტიულ ორგანიზაციას, ყველა მშრომელს.

„სწორედ ანე აღვიქვით ეს ისტორიული დოკუმენტი — ნათქვამია საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის წერილში საბჭოთა საქართველოს კომუნისტებისადმი, ყველა მშრომელისადმი პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის თაობაზე სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების მე-10 წლისთავთან დაკავშირებით—სწორედ ასეთ აღქმაში უნდა ვეძებოთ იმ წარმატებათა ფესვები, საბჭოთა საქართველომ რომ მიაღწია განვლილი ათწლეულის განმავლობაში კომუნისტური მშენებლობის ყველა უბანზე, უნდა ვეძებოთ იმ უმაგალითოდ მაღალი ავტორიტეტის სათავეები, რომელიც დღეს აქვს მოხვეჭილი საბჭოთა კავშირის კომუნისტურ პარტიაში რესპუბლიკის პარტიულ ორგანიზაციას. და სწორედ ამიტომ, რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაცია მტკიცედ იღვწოდა და იღვწის იმისათვის, რომ ეს ისტორიული დოკუმენტი გამხდარიყო ნიჟარადგასახმარი წიგნი თითოეულ პარტიულ ორგანიზაციაში, ყოველ შრომითს კოლექტივში, თითოეული ჩვენგანისათვის“.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებით დასახული ამოცანების განხორციელებისათვის გაჩაღებული ბრძოლის ამ ათწლეულში საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი მკაფიოდ გამოიყვანა ორ ძირითად ეტაპს: პირველს, რომელიც მოიცავს პერიოდს „სკკპ XXIV ყრილობის გადნაყვებილებათა შესასრულებლად პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის ორგანიზატორული და პოლიტიკური მუშაობის შესახებ“ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების მიღების დღიდან 1976 წლის ივნისამდე, როცა მიღებულ იქნა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის ორგანიზატორული და პოლიტიკური საქმიანობის თაობაზე, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების შესასრულებლად საქართველოს პარტიული ორგანიზაციის მუშაობის შესახებ“ და მეორეს, რომელიც მოიცავს პერიოდს 1976 წლის ივნისიდან 1981 წლის მაისამდე, როცა მთელმა ჩვენმა ლენინურმა პარტიამ, მთელმა ჩვენმა დიადმა და მრავალეროვანმა სამშობლომ ჩვენთან ერთად ზემოთ აღნიშნულ საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვებისა და რესპუბლიკის კომპარტიის 60 წლისთავი.

პირველ ეტაპზე საქართველოს პარტიულმა ორგანიზაციამ

ლენინურად კონსტრუქციული კრიტიკიდან პრინციპული დასკვნები გამოიტანა, რამაც შესაძლებელი გახადა ფართო ღონისძიებათა სისტემის განხორციელება, რომელიც ხელს უწყობდა სახალხო მეურნეობის კულტურის აღმავლობას, მშრომელთა პოლიტიკური შეგნებისა და შემოქმედებითი ინიციატივის შემდგომ ზრდას. რესპუბლიკის ცხოვრების ყველა სფეროში მაღალი იდეური და ზნეობრივი პრინციპების დამკვიდრების დარგში საქართველოს პარტიული ორგანიზაციის მიზანმიმართულ მუშაობას განსაკუთრებით ფართო გაქანება მიენიჭა სკკპ XXV ყრილობის შემდეგ, რის შედეგადაც რელიეფურად გამოიკვეთა პოზიტიური ცვლილებების მთელი სისტემა.

მრავალ პარტიულ დოკუმენტში, ჩვენი რესპუბლიკის პარტიული ხელმძღვანელების გამოსვლებში, პლენუმებისა და პარტიის ყრილობათა მასალებში ხაზგასმით იყო აღნიშნული, რომ რესპუბლიკაში არსებულმა ნაკლოვანებებმა განსაკუთრებით ღრმა კვალი დასტოვა ადამიანის ფსიქიკაში, რწმენაში, საზოგადოებრივი ცხოვრების სულიერ ატმოსფეროში. დიდი, თავდაუზოგავი შრომა დასჭირდა რესპუბლიკის პარტიულ ორგანიზაციებს და რესპუბლიკის მშრომელებს მეცხრე ხუთწლიანი გეგმის შესრულებაში დაშვებული სერიოზული გარღვევების დაძლევისათვის. არნაკლები ძალთახმევა იყო საჭირო იდეოლოგიის, კულტურის სფეროში არსებული სერიოზული შეცდომების აღმოსაფხვრელად.

ბრძოლისა და შემოქმედებითი შრომის ამ ათწლეულში — საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის წერილის კვალად, ასევე ორი ეტაპი შეგვიძლია აღვნიშნოთ, განსაზღვრული პერიოდების შესაბამისად. პირველ ეტაპზე აუცილებელი იყო შემოქმედებითი მუშაუბების, კულტურის მთელი ფრონტის დარაზმვა იმ ნაკლოვანებათა დაუზოგავი მხილებისათვის, რომელთაც მძიმე დანაშრევეები დასტოვეს ადამიანთა სულებში. ეს იყო პერიოდი, როცა განსაკუთრებით გამოჩნდა ხელოვნებისა და ლიტერატურის კრიტიკული პათოსის ძალა. ჩვენმა ინტელიგენციამ, მწერლობამ, კულტურის ყველა მუშაკმა უმაღლესი პარტიის მიერ დასახულ ამოცანათა მთელი გრანდიოზულობა, მათი გარდამქმნელი ძალა და დაუყოვნებლივ ჩადგა მოწინავეთა კოპორტაში. ამ ბრძოლის პირველ ეტაპზე ნათელი გახდა, რომ საბჭოთა საქართველოს კულტურის შემდგომი განვითარებისათვის აუცილებელია არა მხოლოდ ჯანსაღი ზნეობრივი კლიმატის შექმნა, არამედ კულტურულ დანესებულებათა ესელის გაფართოება, ახალი ჟურნალ-გაზეთების დაარსება, თეატრალურ და მუსიკალურ ხელოვნებათათვის დოტაციების გაზრდა, ბიბლიოთეკების, კლუბების, კულტურის სასახლეების, კინოთეატრების, სტამბების მშენებლობა, ახალი კოლექტივების ჩამოყალიბება.

რესპუბლიკის ინტელიგენციის სულიერი მზაობა ყურადღების გარეშე არ დარჩენილა. საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა უაღრესად ქმედით ზომებს მიმართა კულტურის შემდგომი განვითარებისათვის, მისთვის თანამედროვე მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შექმნისათვის. და ეს ხდებოდა მაშინ, როცა რესპუბლიკის ეკონომიკა, მრეწველობა, კაპიტალური მშენებლობა, სოფლის მეურნეობა დიდ მატერიალურ სახსრებს მოითხოვდა განვითარების ტემპების დაჩქარებისათვის.

ჯერ კიდევ 1972 წლის სექტემბერში ამხ. ე. ა. შევარდნაძის ინიციატივით საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტში გაიმართა თეატრალური ხელოვნების ვრცელი წარმომადგენლობითი შეკრება, რომელზედაც მრავალი უაღრესად საჭირობოროტო საკითხი დაისვა. ეს იყო პირველი შემთხვევა ქართული თეატრის ისტორიაში, ასევე პირველი —



საქართველოს კმ ცენტრალური კომიტეტის პრაქტიკაში, როცა ესოდენ ფართო ხასიათი მიეცა თეატრალური კულტურის განვითარების შემდგომი პერსპექტივების განხილვას. შემდგომში ანალოგიური ხასიათის შეხვედრები გაიმართა ხელოვნების სხვა დარგების წარმომადგენლებთან. ამ შეხვედრებს მეტად მნიშვნელოვანი შედეგები მოჰყვა, რამაც ქართული კულტურის აღმავლობა განაპირობა. ამ თათბირზე გამოიკვია, რომ რესპუბლიკის თეატრების დოტაციის დონე მნიშვნელოვნად ჩამორჩებოდა სხვა მოძმე რესპუბლიკების შესაბამის დოტაციებს; ასეთივე მდგომარეობა იყო დრამატურგთა, მხატვართა, კომპოზიტორთა, სცენარისტთა ახალ ნაწარმოებთა შესაძენად გამოყოფილ თანხებში. ახლა, ამ მხრივ, საქართველოს ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს.

მაგარი ეს არ იყო მოვარის. უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ქართული საბჭოთა ხელოვნების მიმართულების, მისი იდეურ-მხატვრული პოზიციის განსაზღვრას. როგორც ვთქვით, ამ პერიოდში მკაფიოდ გამოიკვეთა ხელოვნებისა და ლიტერატურის კრიტიკულ-მამხილებელი პათოსი. ეს არ იყო გადასულ მოვლენათა უბრალო კონსტატაცია. თეატრალურ დადგმებსა თუ კინოსურათებში, პუბლიცისტიკასა თუ პროზაში განზოგადებულად, მკვეთრი ფერებით იყო დახატული ჩვენი საზოგადოების ნაკლოვანებანი, ნათლად გამოკვეთილი მხატვრის შეურიგებელი პოზიცია რეგრესული მოვლენებისადმი. აქვე გამოვლინდა პარტიული ხელმძღვანელობის სიბრძნე, მისი გულისხმიერება და, რაც უპირველესია, ნდობა. სწორედ ასეთ ვითარებაში შეიძლებოდა შექმნილიყო ისეთი პოლიტიკურად მწვავე და უკომპრომისო სპექტაკლი, როგორც იყო „ყვარყვარე“ რუსთაველის სახ. თეატრში (თუმცა, ერთგვარი ინერციის წყალობით, ამ სპექტაკლს გამოუჩნდა მრავალი გავლენიანი მონინააღმდეგე, რომლებსაც სწორედ პოლიტიკური სიმწვავე აფრთხობდათ). რომ არა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის უშუალო მხარდაჭერა, რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში უმადლ გაქრებოდა „ყვარყვარე“, რასაც მოჰყვებოდა ძალიან მძიმე შედეგები. კერძოდ, ძირშივე აღიკვეთებოდა გაბედული შემოქმედებითი ძიებანი, ფრთხილ შეიკვეცებოდა რეჟისორის ფანტაზიას, მის ნიჭს, მოქალაქეობრივ შემართებას და დღეს აღარ გვეჩვენებოდა ისეთი სახელგანთქმული სპექტაკლები, როგორებიცაა „კავკასიური ცარცის წრე“ (იყვნენ ისეთებიც, ვინც ამ სპექტაკლში უცხო იდეოლოგიის გამოძახილს ჰპოვებდნენ) და „რიჩარდ მესამე“ და, ბოლოს, ჩვენ არ ვიქნებოდით მოწმენი რუსთაველის თეატრის საამაყო ნაწარმოებისა საბჭოთა კავშირის და უცხოეთის სცენებზე. ამგვარმა მხარდაჭერამ, მხატვრის ნიჭის პატივისცემამ, პირუთენელმა, კეთილსმყოფელმა კრიტიკამ სამაგალითო როლი ითამაშა ხელოვნების სხვა დარგების განვითარებაში. სწორედ ამ პერიოდში შეიქმნა ქართული კინოს, თეატრის, მუსიკის, არქიტექტურის, სახვითი ხელოვნების, მონუმენტური პლასტიკის შესანიშნავი ნიმუშები (ო. იოსელიანის, ლ. ლოლობერიძის ფილმები, რ. სტურუას, გ. ლორთქიფანიძის, თ. ჩხეიძის სპექტაკლები, ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „მთვარის მოტაცება“, გ. ყანჩელის სიმფონიები, მ. ბერძენიშვილის და ე. აბაშუკელის მონუმენტური სკულპტურები, მეტროს ახალი სადგურები, ზ. ნიჭარაძის, რ. თორდიას, გ. ნარმანიას ფერწერული ტილოები), მემორიალები, დიდი საცხოვრებელი კომპლექსები.

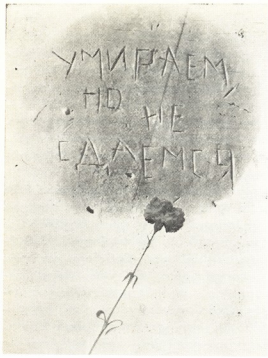
განვლილი ათწლეულის პირველ ეტაპზე შესაძლებელი გახდა ქართული საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების მიღწევების ფართო დემონსტრირება და პროპაგანდა როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ისე საზღვარგარეთ. ქართულმა პიესამ, ქართულმა ოპერამ და სიმფონიამ, ქართული საშემს-

რუღებლო სკოლის წარმომადგენლებმა მეტად თვალსაჩინო ადგილი დაიჭირეს სახელგანთქმულ სცენებზე და ესტრადებზე. ქართულმა კინო კი მრავალი საერთაშორისო ფესტივალის პრიზი მოიპოვა. მესხელის მეტყველია თვით ფაქტი ქართული ლიტერატურის და ხელოვნების დეკადისა გფრ-ში, ჩეხოსლოვაკიაში; ჩვენი რესპუბლიკის მაგალითზე გაიმართა საბჭოთა კავშირის დღეები ევროპისა და აზიის მრავალ ქვეყანაში, სადაც ქართული ხელოვნების თითქმის ყველა დარგი იყო წარმოდგენილი. სწორედ ამ პერიოდს ემთხვევა რუსთაველის თეატრის ტრიუმფალური გასტროლების დასაწყისი, ტრიუმფისა, რომელსაც დასაბამი მოსკოვში ვამოსვლებმა მისცა.

რესპუბლიკის კულტურული ცხოვრების შემდგომი განვითარებისა და აქტივიზაციის საქმეში უდიდესი როლი შეასრულა საქართველოს კომცენტრალური კომიტეტის დადგენილებებმა კულტურის სფეროში. ეს დადგენილებანი ამკვიდრებდა ჩვენი ხელოვნების მაგისტრალურ მიმართულებას, კულტურის მართვისა და ორგანიზაციის მოწინავე ფორმებს. დიდად მნიშვნელოვანი პარტიული დოკუმენტები, რომლებიც ითვალისწინებდა ქართული დრამატული თეატრის რეპერტუარის შემდგომ გაუმჯობესებას, სოფლის კულტურული მომსახურების ამაღლებას, კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობის სრულყოფას, სახელოვნო უმაღლეს და საშუალო სასწავლებლებში სწავლების ფორმების მეცნიერულ დონეზე დაყენებას, ახალგაზრდა შემოქმედებითი კადრებისადმი პარტიულ და სახელმწიფოებრივ მზრუნველობას, დღესაც კულტურის დარგის მუშაკებისათვის უცილობელ ორიენტირს წარმოადგენს. ამ დადგენილებათა მაღალი ეფექტიანობა თვით ცხოვრებამ დაადასტურა, რაც გამოიხატა კონკრეტულ საქმეებში (შეიქმნა ახალი მუსიკალური კოლექტივები: აფხაზეთის, აჭარის და ქუთაისის სიმფონიური ორკესტრები, ოსეთისა და აფხაზეთის სახელმწიფო საესტრადო ორკესტრები და ა. შ.). გაიხსნა მრავალი კლუბი, ბიბლიოთეკა, კულტურის სასახლე, გამოსვლა იწყეს ახალი ლიტერატურულმა ჟურნალებმა („კრიტიკა“, „კინოს აღმანახი“, „საუნჯე“, „რინა“ და ა. შ.), მთლიანად დამთავრდა რესპუბლიკის ბიბლიოთეკების ცენტრალიზაცია და საფუძველი ჩაეყარა სარაიონო კლუბებისა და კულტურის სასახლეების ცენტრალიზაციას.

და როგორც ყოველივე ამის შედეგი: „საქართველოს სს რესპუბლიკის სამეურნეო და კულტურულ ცხოვრებაში მიმდინარე პოზიტიური ცვლილებები არის პარტიული ხელმძღვანელობის სტილისა და მეთოდების არსებითი გაუმჯობესების, რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაციის იდეურ-პოლიტიკური და ორგანიზაციული შეკავშირების, განმტკიცების, მასებთან მისი კავშირის დამკვიდრების შედეგი“ (სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1976 წლის ივნისის დადგენილება). სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში დასახული ამოცანების განხორციელებისათვის ბრძოლის მეორე ეტაპზე უმნიშვნელოვანესი ამოცანა იყო 1976-1980 წლების ძირითადი მიმართულებებით დასახული ყველა რაოდენობრივი და თვისებრივი მაჩვენებლის უცილობელი შესრულება.

სამოცდაათინი წლების მეორე ნახევარი აღინიშნა ქართული კულტურისა და ხელოვნების შემდგომი აღმავლობით. ეს აღმავლობა დაკავშირებული იყო რესპუბლიკის ცხოვრებაში მომხდარ ძირეულ გარდაქმნებთან. მეათე ხუთწლედში ჩვენმა მშრომელებმა შესძლეს კიდევ უფრო შეემცირებინათ რესპუბლიკის ჩამორჩენა საერთო საკავშირო დონისაგან, საწარმოო ძალების უფრო სწრაფი განვითარება — მისი მდიდარი რესურსების, მეცნიერული პოტენციალის, მთელი შინაგანი რეზერვებისა



9 მაისი დიდ სამაგულო ომში საბჭოთა ხალხის გამაჩვენებელს დღეა!

ა. სარჩიშვილიძე, პლაკატი

და შესაძლებლობების რაციონალური გამოყენების საფუძველზე. რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაცია სისტემატურად ეწეოდა მუშაობას კომუნისტებისა და კომკავშირელების, მუშებისა და კოლმეურნეების, ინტელიგენციისა და ახალგაზრდობის — მთელი ხალხის — კომუნისტური იდეურობის, მაღალი პოლიტიკური შეგნების, საზოგადოებრივი და შრომითი აქტიურობის ჩამოყალიბებისათვის. ახალ დონეზე ავიდა პროლაეტარული, კერძომესაკუთრული ფსიქოლოგიის რეციდივების, ნაციონალისტური გამოვლინებების, მომხვეჭელობის, დრომოჭმული და მკენე წეს-ჩვეულებებისა და ტრადიციების, რელიგიური ცრურწმენების წინააღმდეგ. ეს მუშაობა თავისი მასშტაბით და მნიშვნელობით როდი ჩამოუვარდებოდა იმ ძალისხმევას, რაც რესპუბლიკის პარტიულ ორგანიზაციას დასჭირდა ეკონომიკურ სიძნელეთა დასაძლევად, საწარმოო ძალთა დაჩქარებული განვითარებისათვის. ისევე როგორც ერთსულოვნად დაირაზმა ჩვენი მუშათა კლასი და კოლმეურნე გლეხობა, ტექნიკური ინტელიგენცია და მეცნიერული აზრი მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის შემდგომი განვითარებისათვის, ასეთივე შემოქმედებითი კონსოლიდაცია და შემართება იგრძნობოდა კულტურის ყოველ სფეროში, რასაც — როგორც დღეს ყველანი თვალნათლივ ვხედავთ — ქართული კულტურის საერთო რენესანსი მოჰყვა: ახლა საბჭოთა საქართველოს მეცნიერება, ლიტერატურა, ფერწერა, მუსიკა, თეატრი, კინო, არქიტექტურა ერთი ის მძლავრი, ცხოველმყოფელი წყაროთაგანია, ჩვენი დიადი და მრავალეროვანი სამშობლოს სულიერ საგანძურს რომ ასაზრდოებს.

უკანასკნელ ათწლეულში მიღწეული რადიკალური ცვლილებები უკეთესობისაკენ მთელის სიღრმით იქნა შეფასებული სკკპ XXVI ყრილობის მიერ, იგივე შეფასება დაადასტურა ლ. ი. ბრეჟნევიმ თავის შთამაგონებელ გამონათქვამში იმის შესახებ, რომ საქართველოში საქმე კარგად მიდის. ამ საერთო შემოქმედებითმა ატმოსფერომ, კულტურისა და ხე-



ლოვენებისადმი პარტიული ხელმძღვანელობის ლენინურმა სტილმა, რომელიც ჩვენს რესპუბლიკაში დამკვიდრდა და ნორმად იქცა, ახალი ეტაპი ქართულ საბჭოთა კულტურაში, კიდევ უფრო მრავალფეროვანი, მაღალმხატვრული, მაღალიდღეური გახადა იგი. შემთხვევითი არ არის, რომ შესანიშნავ ქართველ რომანისტს ნოდარ დუმბაძეს, რომლის პროზაულ ნაწარმოებთა საფუძველზე ქართული კინოსა და თეატრის მრავალი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები შეიქმნა, ლენინური პრემია მიენიჭა. ქართული კინოს მრავალი მოღვაწის შრომა აღინიშნა სახელმწიფო პრემიებით „ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ და „დათა თუთაშვიას“ შექმნისათვის, სამშობლოს მაღალი ჯილდო დაიმსახურეს საქვეყნოდ სახელმწიფო სპექტაკლის „კავკასიური ცარცის წრის“ ავტორებმა, სოციალისტური შრომის გმირის წოდება მიენიჭათ ქართველი ხალხის საამაყო შვილებს ლადო გუდიაშვილს, ვერიკო ანჯაფარიძეს, ირაკლი აბაშიძეს, გრიგოლ აბაშიძეს, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტისა — ლ. ჭყონიას, მ. ამირანაშვილს, ც. ტატიშვილს, გ. ლორთქიფანიძეს, ო. მეღვინეთუხუცესს, მ. თუმანიშვილს, მ. ჩუბინიძეს და აფხაზ მსახიობს შ. ფაჩალიას. რესპუბლიკა მოიფინა მრავალი მაღალმხატვრული მიწურულ-მენტური კომპლექსით — მერაბ ბერძენიშვილის „კიდევაც დაიზრდებიან“ — მარნეულში, „ჯარისკაცის მამა“ — გურჯაანში, გრანდიოზული „დიდების მემორიალი“ — ქუთაისში; ე. ამაშუკელის „მზეჭაბუკი“ — გორში, „დიდების მემორიალი“ — მალთაყვაში, ბ. ციბაძის „ნიკოლოზ ბრატაშვილი“ და ჯ. მიქაბაძის „გალაკტიონი“ — თბილისში. აღსანიშნავია, რომ დიდი ლენინის თემა, რომელიც ყოველთვის იყო ქართველ მხატვართა შთაგონების წყარო, მთელის სერიოზულობით, სიღრმითა და გატაცებით მუშავდება. სწორედ უკანასკნელ დროს დაიდგა ვ. ი. ლენინის მრავალმხრივ საყურადღებო ძეგლი: ქ. ცხაკაიაში (მოქანდაკე ო. მელიქიშვილი), ზესტაფონში (მოქანდაკე ო. რუხაძე). ლენინის სახის ახალ საინტერესო ინტერპრეტაციას გვაწვდიან სხვა ქართველი მოქანდაკეებიც, რომელთა ნამუშევრებს მალე ვიხილავთ.

ერთობ თვალსაჩინო იყო რესპუბლიკის კულტურულ-საგანმანათლებლო ქსელის ზრდა. უკანასკნელ პერიოდში მწყობრში ჩადგა შესანიშნავად აღჭურვილი, თანამედროვე ტიპის კულტურის სასახლეები საგარეჯოში, საჩხერეში, ხობში, ახალქალაქში, კაპიტალურად შეკეთდა გორის, ჭიათურის, ცხინვალის, ვ. მარჯანიშვილის სახ., შაუმიაშის სახ., ქუთაისის დრამატული თეატრები. დედაქალაქი დაამშვენა ოპერის განახლებულმა, გრიბოდგოვის და მოზარდ მასურებელთა რუსული თეატრების შენობებმა. თელავში წამოიმართა თანამედროვე არქიტექტურული ტიპის შესანიშნავი თეატრი, სულ ახლახან ახალმოსახლობა იზეიმა სოხუმის სახელმწიფო ქართულმა დრამატულმა დასმა.

ახლა რამდენი ახალი კოლექტივი ჩამოყალიბდა! საქართველოში ერთა შორის ურთიერთობის საკითხებს ღრმად, მტკიცე მეცნიერულ საფუძველზე უძღვებოდა საქართველოს კომპარტია. მან განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმო ავტონომიური ერთეულების — აფხაზეთის და აჭარის ასსრ რესპუბლიკების, სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქის ეკონომიკურ, სოციალურ და კულტურულ განვითარებას. ამის დადასტურებაა სოხუმში ორი დამოუკიდებელი თეატრის — აფხაზური და ქართული თეატრების შექმნა, მოზარდ მასურებელთა თეატრის გახსნა, ქართული თოჯინების თეატრი — ბათუმში, სამივე ავტონომიურ ერთეულში მუსიკალური სკოლების, სამხატვრო სკოლების, კინოთეატრების, ბიბლიოთეკების, კლუბების რაოდენობის ზრდა.

კვლავ ახალი კოლექტივები: თბილისში — მეტეხის ახალგაზრდული, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ექსპერიმენტული თეატრი-სტუდია, პანტომიმის, მინიატურების, მარიონეტების თეატრები, თოჯინების ქართული თეატრი — რუსთავში, ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი ქუთაისში;

გაიზარდა ქართული კულტურის საკავშირო და საერთაშორისო ავტორიტეტი. ჩვენი დედაქალაქი გახდა ცენტრი მრავალი ღირსშესანიშნავი კულტურული ფორუმის, სიმპოზიუმის, კონფერენციისა. უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თბილისში გამართულ საკავშირო მხატვართა კავშირის გაფართოებულ პლენუმს — თავისი მრავალრიცხოვანი გამოყენებით, 1981 წლის მუსიკალურ ფესტივალს — თავისი მრავალეროვანი კონცერტებით, მუსიკალური შემოქმედების ყველა ჟანრს რომ მოიცავდა — და ზოლოს, როგორც კვინტესენცია — საბჭოთა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვების 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი ზეიმი, რომელზედაც ქართულმა ხელოვნებამ ესოდენ მაღალმხატვრული პროფესიული დონე უჩვენა. სრულიად კანონზომიერია, რომ სწორედ ამ დღესასწაულზე წარმოთქმულ სიტყვაში ლ. ი. ბრეჟნევმა მაღალი შეფასება მისცა ქართული კულტურის მიღწევებს ყველა სფეროში და განსაკუთრებით აღნიშნა რესპუბლიკის პარტიული ხელმძღვანელობის როლი ამ წინსვლის საქმეში, ხელოვნების მუშაკებთან ურთიერთობის ის მართალი, გულწრფელი ტონი, რომელიც მრავალმხრივ განსაზღვრავდა ზნეობრივ-უსიკოლოგიური კლიმატის სიჯანსაღეს.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის წერილში ხაზგასმით არის აღნიშნული, რომ: „ჩვენ დავინყეთ განვლილ ათწლეულში ჩვენი რესპუბლიკისა და მისი პარტიული ორგანიზაციის შესახებ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის მიერ მიღებული დადგენილებების მოთხოვნათა განხორციელების მესამე — გადამწყვეტი ეტაპი“.

ამ ეტაპზე უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა პარტიული, სახელმწიფო, სამეურნეო, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების ლენინური პრინციპების აღდგენისა და სრული გამარჯვებისათვის დაწყებული ბრძოლის ზოლომდე მიყვანა. ბუნებრივია, ამ დიდ ბრძოლაში გადამწყვეტი სიტყვა უნდა თქვას საბჭოთა საქართველოს კულტურამ.

„გასული ათწლეული საბჭოთა საქართველოს კულტურის არნახული აყვავების ხანა იყო. რესპუბლიკის პარტიულ ორგანიზაციას ესმის, რომ ჩვენთან ზნეობრივ-ეთიკურ ატმოსფეროში უკეთესობისაკენ მომხდარი მნიშვნელოვანი ცვლილებები უდიდესწილად შესაძლებელი გახდა რესპუბლიკის შემოქმედებითი ინტელიგენციის მეცადინეობით. მეორე მხრივ, საბჭოთა საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების უექველი წარმატებები განუხრელად არის დაკავშირებული იმ სწორ ტონთან, რომელსაც შემოქმედებითი ინტელიგენციის წარმომადგენლებთან მუშაობაში მიაგნო რესპუბლიკის პარტიულმა ორგანიზაციამ. მიუხედავად ამისა, 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 შექქონდეთ პარტიის იდეები და ხალხისგან სწავლობდნენ ამ იდეების განხორციელებაში სიბრძნესა და შორსმჭვრეტელობას“ (საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის წერილი).

რადიოს ფენომენი

პეტრე შამათავა

მრეწველობა

მოცდილების განზოგადებაში, უმჯობესდება ურ, პრაქტიკულ, შემოქმედებით მუშაობაში, რადიოპროგრამების, რადიოგადაცემების იდეურ-მხატვრული დონის შემდგომ ამაღლებაში, მათი პროფესიული სრულყოფის ეგზომ საჭირო საქმეში.

როგორია ჩვენი, ამ სფეროში მოღვაწე ადამიანის, ნაცადი თუ ახალბედა მუშაკის როლი, პროფესიული მოვალეობა ამ დარგში, რას ვაკეთებთ, როგორ ვაკეთებთ, რა უნდა გავაკეთოთ რადიოს უნარებისა და ფორმების უნარიანად გამოყენებას, მათი სრულყოფილად, ოსტატურად დაუფლების მიზნით, როგორ უკეთ, სრულად მოვიმარჯვოთ ყოველდღიურ, პრაქტიკულ საქმიანობაში რადიოს მრავალმხრივი, მრავალფეროვანი, ამ მძლავრი იდეური იარაღის შესაძლებლობები?

ასეთი შემოქმედებითი მიდგომა, შესაძლებლობათა გააზრება უნერგავს რადიოს მუშაკებს ახლის კეთილშობილურ გრძნობას, მუდმივი ძიების, სრულყოფის სურვილს, პროფესიული დახელოვნების, შემოქმედებითი ინიციატივის გამოჩენის მისწრაფებას, მაღალ პროფესიონალიზმს, რაც ეგზომ აუცილებელი პირობაა პუნლიცისტურ მოღვაწეობაში წარმატების მისაღწევად.

სწორედ ამან განაპირობა ბოლო წლებში ჩვენი რადიოს თვალსაჩინო შემოქმედებითი წარმატებები. საქართველოს კომპარტიის XXVI ყრილობამ აღნიშნა საქართველოს რადიოს ყურნალისტიკის შემოქმედებითი ძეგლი, რომლებიც ბევრს იღვწიან საღი ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური კლიმატის დამკვიდრებისა და განვითარებისათვის.

რომ უკეთ ვაჩვენოთ მთავარი გმირი, საბჭოთა ადამიანი, მშრომელი, შემოქმედი, მისი მაღალი მორალურ-საბრძოლო თვისებები, ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური სისპეტაკე, რომ უკეთ ავსახოთ ჩვენი ცხოვრების აღმშენებლობითი პათოსი, კომუნიზმის მშენებელი ადამიანის შინაგანი სამყარო, სულიერი სამყარო ჩვენი დროის გმირისა, რომ უფრო სრულყოფილი, მდიდარი, შინაარსიანი, საინტერესო, მიმზიდველი იყოს რადიოგადაცემები, საჭიროა ღრმად ჩავიხედოთ რადიოს ბუნებაში, მის თავისებურებებში, ნიშან-თვისებებში, შესაძლებლობებში, რათა შე-

რადიო მეოცე საუკუნის პირშოა, მისი ერთ-ერთი ფენომენი. რადიოს შესაძლებლობები, მისი მნიშვნელობა გენიალურად განვწერა ვ. ი. ლენინმა თავისი კლასიკური ფორმულით — „რადიო უქაღალდო“ და „უმიანძილო ვაზეთია“.

ღიღია რადიოს შესაძლებლობები, ქმედითა მისი ენარები და ფორმები, მისი შემოქმედებითი და შემეცნებითი პოტენციალი, რითაც იგი წარმატებით ასრულებს თავის სოციალურ, კლასობრივ, იდეოლოგიურ ფუნქციას.

ამიტომ მიზანშეწონილია კარგად გავერკვეთ, გავიაზროთ რადიოს მოღვაწეობის ასპარეზი, მოქმედების სფერო, რათა უკეთ წარმოვიდგინოთ რადიოს ბუნება, განვითარების კანონზომიერებები, მათი შეცნობით უკეთ წარვმართოთ ჩვენი საქმიანობა, ბარტიული პუნლიცისტის მაღალა და საპატიო მოვალეობა. ბუნებრივია, ასეთი ანალიზი დაგვეხმარება რადიომაუწყებლობის, რადიოყურნალისტიკის თეორიის მომარჯვებაში, დაგროვილი დაღებიანი გა-

მოქმედებითი მოღვაწეობის პროცესში სრულად ვიყენებდეთ მათ, პროფესიულად მუდამ ვიყოთ ჩვენი დროისა და ცხოვრების მოთხოვნათა დონეზე!

ყოველი რადიოგადაცემა, მისი თემა, შინაარსი, ყანრი საგულდაგულოდ უნდა შეირჩეს, გაიხსნას. აქ ყველაფერი არსებითია — გადაცემის ტექსტის მომზადება, მისი ენა და სტილი, ხმა და სიტყვა, წამყვანის, მოსაუბრის მეტყველების კულტურა, მისი შთამბეჭდავი, ემოციური თხრობის უნარი. მაშინ აღწევს გადაცემა მიზანს, პოულობს მართალი სიტყვა საიმედო გზას რადიომსმენლის, ადამიანის გულითა და გონებააკენ, მაშინ ხდება რადიოპროგრამა შთამავონებელი და ქმედითი.

რადიოგადაცემების ქმედითობა, ეფექტიანობა, ადამიანებზე მათი კეთილი ზეგავლენა თავისებურად აირეკლება, აღიბეჭდება რადიომსმენელთა ბარათებშიც. ამიტომაც, რომ რადიოს სარედაქციო ფოსტა, რედაქციებში მიღებული მშრომელთა წერილები პართალი, სწორი ინფორმაციის უზრეტი წყაროა, საზოგადოებრივი აზრის, მის მისწრაფებათა, განწყობილების ამსახველი, მისი სურვილების გამომსახველი უტყუარი ბარომეტრია.

რადიოგადაცემების მოსმენის, მათი განსჯის, ცოცხალ შთაბეჭდილებათა კვლადაკვალ დაწერილი, ხალასი გრძნობის ბარათები უშუალო, გულმართალია, ამიტომ იგი საზოგადოებრივი აზრის გაგების, შესწავლის, გააზრების ერთ-ერთი ძირითადი, საიმედო საშუალებაა, ამას სრულად ადასტურებს მდიდარი სარედაქციო პრაქტიკა, მისი ანალიზისა და განზოგადების საგულისხმო შედეგები.

რაც მეტი, საინტერესო, შინაარსიანი, საქმიანი წერილი მოდის რედაქციაში, მით უფრო უკეთესია სარედაქციო კოლექტივისათვის. მან უკეთ იცის თავისი აუდიტორიის, მსმენელის განწყობა, სურვილები, ინტერესები, მათი საჭიროება, ეძლევა საშუალება დამაჯერებლად, ამომწურავად უპასუხოს დასმულ აქტუალურ კითხვას, დააკმაყოფილოს რადიომსმენელების სურვილები. უკრო საინტერესო გახადოს რადიოგადაცემები, მათი საზოგადოებრივი ჟღერადობა, რადიომსმენელთა აქტიურობა, დაინტერესება, მათი საქმიანი მონაწილეობა აქტუალური პრობლემების განხილვასა და სწორად გადაჭრაში. ამაზე დამაჯერებლად მეტყვე-

ლებს რადიორედაქციების გამოცდილება. კერძოდ, რადიოპროგრამების „სიკაბუკისა“ და „სალამო მშვიდობისას“ საინტერესო მოქმედებითი პრაქტიკა.

ბუნებრივია, რადიომ თავის დროზე მიიღო, ათვისა, შემოქმედებითად გამოიყენა პარტიული პრესის, მებრძოლი, ბოლშევიკური პუბლიცისტიკის მდიდარი გამოცდილება, თავისებურად განავითარა, სრულყო რადიოგენურად, მისთვის შესატყვის ყანრებში განავრტო, იქნება იგი რადიორეპორტაჟი, რადიოინტერვიუ, რადიონარკვევი, საუბარი, კომენტარი და ა. შ. და ასე შეიქმნა, ჩამოყალიბდა და საბრძოლო-შემოქმედებითი მწყობრში ჩადგა რადიოჟურნალისტიკის ძირითადი თავისებურებები, მისი სპეციფიკური პრინციპები, რომლებიც მუდამ ძიების, სრულყოფისა და პროფესიული დაოსტატების გზით მიემართება ეპოქის, დინამიკური ცხოვრების, სადღეისო მოთხოვნათა გათვალისწინებით.

ამასთან, რადიომ თავად შექმნა მისთვის სპეციფიკური, დამახასიათებელი ნაირსახეობა ჟურნალისტიკისა, შექმნა შემოქმედებითი პრინციპები, რომლებსაც უნარიანად იყენებს საზოგადოებასა და ბუნებაში ადამიანის შეგნებული მოქმედების, მოღვაწეობის, მოვლენების, ამბების, ფაქტების თავისებურად ასახვისათვის.

ამის გამოა, რომ რადიომ, ინფორმაციის თანამედროვე მრავალსახეობა თანავარსკვლავედში, დღესაც წარმატებით ინარჩუნებს, ავითარებს, სრულყოფს თავის შემოქმედებით სახეს, „ხელწერას“, უნარიანობას, პროფესიულ უპირატესობას, თავის კუთვნილ ადგილს და სოციალურ დანიშნულებას საზოგადოებაში, განვითარებული სოციალიზმის დროს, სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის პირობებში, ქმედითად, უნარიანად თანამშრომლობს მასობრივი ინფორმაციისა და პროპაგანდის სხვა საშუალებებთან და მათთან თანამოქმედებით თავისი ღირსეული წვლილი შეაქვს საბჭოთა ადამიანების ინფორმირების, მათი იდეურ-მხატვრული აღზრდის, მასების მობილიზებისა და დარაზმვის, კომუნისტური მშენებლობის დიადი ამოცანების, პარტიის დიად მიზანდასახულებათა წარმატებით გადაწყვეტის საქმეში.

ბუნებრივია და კანონზომიერიც, რომ ტელევიზიამ მიიღო აღჭურვილობაში, თავისე-



ბურად განავრცო, განავითარა, სრულყო რადიოჟურნალისტიკის მონაპოვარნი, მისი ძირითადი თავისებურებები, პრინციპები და ქმედითად იყენებს, ანვითარებს მათ ყოველ-დღიურობაში, მრავალმხრივ შემოქმედებით: მოღვაწეობაში.

რამა რადიოს თავისებურებები, როგორია მათი ბუნება, ნიშან-თვისებები? მოკლედ, თეზისურად მაინც გავხსნათ, განვიხილოთ, გავეანალიზოთ რადიოს, ამ „უქალაქად“ და „უმანაილო გავითის“, ცხოვრებაში შექმნილი, პრაქტიკაში გასათვალისწინებელი, ძირითადი თავისებურებები, მისი ნიშან-თვისებები...

ბუნებრივია, რადიოს უთუოდ აქვს მისთვის დამახასიათებელი, სპეციფიკური თავისებურებები, რომლებიც განასხვავებს მას სხვებისაგან, მასობრივი ინფორმაციისა და პროპაგანდის სხვა საშუალებებისაგან, პრესისა და ტელევიზიისაგან, პირველ რიგში, მხედველობაში უნდა გვქონდეს ზეპირი, მეტყველი, რადიოში წარმოთქმული ცოცხალი სიტყვა.

მართლაც, ცოცხალი, ზეპირი სიტყვა, რომელიც წარმოიქმნება რადიოთი, ისმის ეთერში, განსხვავდება წერილობითი, პრესის სიტყვისაგან. ამიტომაცაა, რომ თუნდაც კარგი, საინტერესო საგანზეთ თუ საყურანალო სტატია, წერილი, ნარკვევი, რადიოთი სმენით ისე არ ჟღერს, არ აღიქვება, როგორც რკითხება პრესის ფურცლებზე. ასევე კარგი რადიოსაუბარი, რადიონარკვევი, რადიორეპორტაჟი თუ რადიოინტერვიუ უფერულად, ზოგჯერ უცნაურადც გამოჩნდება ყურნალგაზეთების ფურცლებზე. აქ ხმა, ზეპირი, ცოცხალი სიტყვაა არსებითი, ის ქმნის კოლორიტს, ანიჭებს ყანრს რადიოგენურ სურნელს. პრესას თავად აქვს მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებები, რომლებიც წარმატებით ემსახურება თავის მაღალ დანიშნულებას.

ამიტომ, ბუნებრივია, პროფესიული თვალსაზრისით, რომ ჩვენი მუდმივი საზრუნავია რადიოგადაცემების, მისი ამა თუ იმ ყანრისათვის ყველაზე უფრო მიზანშეწონილი, შესაფერისი ზეპირი სიტყვის, მეტყველების ღირსებები, მისი წყობა, სახვნება, ეთერში მისი წარმოთქმის ინტონაცია, მოკლე, ჩამოსხმული, ხატოვანი წინადადებები, აბზაცები, წამყვანის, გამომსვლელის მეტყვე-

ლების მაღალი კულტურა, წიგნიერება და სხვ.

ეს ერთ-ერთი უპირველესი, ძირითადი თავისებურებაა, თუ გნებავთ, სპეციფიკური ნიშანი, რადიოჟურნალისტიკისა. ამ აზრს, ამ ძირითად ნიშან-თვისებას ყოველთვის უნდა ითვალისწინებდეს მუშაობაში, რადიოპროგრამების, რადიოგადაცემების მომზადების პროცესში, მისი რედაქტირებისას, გადაცემაში მონაწილე ყველა მუშაკი — ავტორი, გამომსვლელი, დიქტორი, რეჟისორი, კორესპონდენტი, ყველა რანგის რედაქტორი. ესაა სწორი, ერთადერთი საიმედო გზა, რომელიც სხვა კომპონენტებთან ერთად განაპირობებს ყოველი ყანრისა და ფორმის რადიოგადაცემის მაღალპროფესიულ დონეს, მის ემციურობას, ქმედითობას, ეფექტიანობას, წარმატებას შემოქმედებით ცხოვრებასა და მოღვაწეობაში.

თუ რადიოს ძირითად თავისებურებებს, მის სპეციფიკას კარგად არ ვიცნობთ, არ ვითვალისწინებთ შემოქმედებით ცხოვრებაში, თავად თუ არ ვიქნებით დაუფლებულნი, დახელოვნებულნი, ბუნებრივია, ძნელია, წარმოუდგენელია ამ პასუხსაგებ, კეთილშობილურ ასპარეზზე სასურველი შემოქმედებითი წარმატების მიღწევა. რა დასამალია და, ამ მხრივ ყურნალისტები, რადიოს მუშაკებიც, ცოტას როდი ვცოდავთ, გადაცემაში იშვიათი როდია უღიმღამო, უსულგულო სტილი, მაღალფარდოვნება, ადამიანებთან სერიოზული საუბრის ნაცვლად, ბრტყელ-ბრტყელი ფრაზები, რთული, გრძელ-გრძელი წინადადებები, მრავალსიტყვიანობა, ვივიწყებთ ბრძნულად ნათქვამს: გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამაღ კარგი...

რადიო თავისი შეუდარებელი დინამიურობითა და მობილობით საოცრად სიცოცხლისუნარიანია, დიდ შესაძლებლობათა მფლობელია. ამის უპირველესი საფუძველია ქვეყნის რადიომუწყებლობის ერთიანი, გავრცობილი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, მათ შორის ჩვენი რესპუბლიკის მძლავრი რადიოტექნიკური საშუალებები. იგი საშუალებას იძლევა დღე-ღამეში, სასურველ, ნებისმიერ დროს გადასცეს, მიაწოდოს მსმენელს შესაბამისი რადიოპროგრამები, სხვადასხვა სიხშირის, ნებისმიერ მანძილზე. შესატყვისი ტალღებითა და რადიოსადგურებით. ეს რადიომუწყებლობის თანამედრო-

ვე, საიმედო, მუდმივმოქმედი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზაა, რომელიც განუწყვეტლივ ვითარდება, სრულყოფილი ხდება მოწინავე მეცნიერებისა და ტექნიკის საფუძველზე, რაც რადიოს, ამ მძლავრ, მებრძოლ იდეოლოგიურ იარაღს დიდ საშუალებას აძლევს წარმატებით შეასრულოს თავისი მთავარი სოციალური დანიშნულება, გაზრდილი იდეოლოგიური ფუნქცია.

რადიოს ერთ-ერთი თავისთავადი, უპირველესი თავისებურება მისი შეუდარებელი ოპერატიულობაა. მას ძალუძს რადიომსმენელებს, მოსახლეობას პირველმა აუწყოს, ყოველდღე, ყოველ საათს და თუ გნებავთ, საპირობებისას, ყოველ წუთს, დაუყოვნებლივ ყველა პროგრამით, ყველა სადგურზე აცნობოს. მიაწოდოს, ყველაზე ახალი, სადღესობა, მნიშვნელოვანი ამბავი, მოვლენა, ფაქტი. ამასთან, რადიოს უნარი აქვს, ძალა შესწევს მნიშვნელოვანი, საყურადღებო ინფორმაცია თავად მოვლენის პროცესში აცნობოს, გააცნოს მსმენელებს.

ამიტომ, რომ მოვლენური ინფორმაციის მიწოდებაში რადიოს პრიორიტეტი მუდმივია, გადაუღახავია, იგი დღესაც მტკიცედ ინარჩუნებს ამ უპირატესობას მასობრივი ინფორმაციის სხვა საშუალებების წინაშე. ამ მხრივ, პრესაც და ტელევიზიაც კი მას ტოლს ვერ უდებენ... ამიტომაც, რადიოს მსმენელი, აუდიტორია არ აკლდება, პირიქით, ემატება კიდევაც. უფრო მეტიც, იქ, სადაც გაზეთი და ტელევიზია ოპერატიულად ვერ აღწევენ, რადიოა პირველი მაცნე, ძირითადი საშუალება მოსახლეობის დროული ინფორმირებისა და საზოგადოებრივი აზრის შექმნისა, რითაც, კუმშობს, წარმატებით ასრულებს თავის როლს.

კოსმოსშიც ცოტა საქმე როდი აქვს რადიოს, სადაც ასე სრულყოფილად უჩვენებს თავის ახალ განუახლებრელ შესაძლებლობებსა და უნარს. „კოსმოსური რეპორტაჟები“ ამისი ახალი შესანიშნავი მაგალითია. ზოგ საბჭოთა კოსმონავტს საქართველოს რადიოს სპეციალური კორესპონდენტის პირადობის მოწმობაც კი აქვს ჩაბარებული. მაგრამ რადიოს აქ, მშობლიურ დედაშიწაზე, ჩვენს პლანეტაზე ადამიანთა შორის, უფრო მეტი, მუდმივი საზრუნავი აქვს და იგიც აქ, „ძირს სიყვარულით დახედავს მიწას“ და ჩინებულად ასრულებს თავის მაღალ ფუნქციას

საბჭოთა ადამიანების, თანამემამულეთა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური წინსვლის, მათი იდეური, მორალური და ესთეტიკური აღზრდის დარგში, ამ კეთილშობილური მისიის შესრულების საქმეში. დედაშიწაზეც არის შორეთი თუ უშორესი მანძილი, სადაც იღეწიან, მოღვაწეობენ ადამიანები და მათი საქმისა და ცხოვრების ასახვა რადიოს უპირველესი მოვალეობაა, ქვეყნის ეკონომიკურ და სოციალური განვითარების, საშინაო და საგარეო პოლიტიკის გაშუქება მისი მოღვაწეობის მთავარ სფეროს განეკუთვნება.

სადღეისო, აქტუალურ თემებს, ცხოვრებისეულ პრობლემებს ასახავს ოპერატიულად საინფორმაციო რადიოკანრები — რადიორეპორტაჟი, რადიოინტერვიუ, კომენტარი ჩანახატი, იქნება იგი ახალმშენებლობიდან მალაროდან, ფაბრიკა-ქარხნებიდან, ველ-მინდვრებიდან, საპარეო ლაინერიდან, შორეული ნაოსნობის ხომალდიდან, პონერთა ლაშქრობიდან, გეოლოგთა ექსპედიციიდან, ახლო თუ შორეული მანძილიდან, ადამიანთა შრომითი მამაცობისა და შემოქმედებითობის განსხვავებული სფეროებიდან. ამაში სრულად ვლინდება რადიოს შესაძლებლობა, მისი ოპერატიულობა.

ამ მხარეზე იმითმაც ვამახვილებთ ყურადღებას, რომ რადიოს შემოქმედებით მუშაობა, უფრო უკეთ, ეფექტიანად, უნარიანად, საზრიანად, სრული „დატვირთვით“ გამოიყენოთ რადიოს ასეთი დიდი პოტენციური შესაძლებლობანი და თავისებურებები.

რადიო ყველაზე ოპერატიული ინფორმაციის ორგანოა. ეს მისი ერთ-ერთი თავისებურებაა, მას შეუძლია დაუყოვნებლივ აუწყოს, მიაწოდოს ინფორმაცია ყველაზე მნიშვნელოვან ამბავზე, მოვლენაზე, დღეს გამართულ მიტინგზე, შეხვედრაზე, სპორტულ პაექრობებზე, შეუძლია თავად მათი მიმდინარეობის პროცესში გააშუქოს ეს მოვლენები.

რადიო, მისი პროგრამები დღე-ღამის დრომონაკვეთს ემსახურება. ამიტომ მას აქვს შესაძლებლობა, მიზანშეწონილად, რამდენჯერმე გაიმეოროს, მნიშვნელობისა და საპირობების შესაბამისად, ესა თუ ის აქტუალური ინფორმაცია, საპირობებისას გაამდიდროს იგი, დაუმატოს, განაერცოს, ან გამოაკლოს რადიაც, გააანალიზოს, კომენტარი გა-

უკეთოს, განმარტოს ამა თუ იმ სიახლის არსი, მისი მნიშვნელობა.

ამიტომ, რომ საქართველოს რადიოში ათზე მეტი, სხვადასხვა მოცულობის, „უკანასკნელი ცნობების“ გამოშვებაა გადაცემათა ბაღეში გათვალისწინებული. თანმიმდევრულად, დღის სხვადასხვა დროს, დღის 6 საათიდან ღამის 12 საათამდე, ორივე პროგრამით. ყოველი გამოშვება მოფიჭრებულად, გეგმაზომიერიად, მიზანსწრაფულად მზადდება, აშუქებს რესპუბლიკის, საბჭოთა კავშირის, საერთაშორისო ცხოვრების ოპერატიული, ყველაზე მნიშვნელოვან ფაქტებს, ამბებსა და მოვლენებს.

„უკანასკნელი ცნობების“ ყოველი გამოშვება საგანგებოდ უნდა მომზადდეს, პასუხობდეს მომენტს, დროის მონაკვეთს, თავისი აქტუალური თემატიკით, დამახასიათებელი ფაქტებით, ინფორმაციის შინაარსით, მათი მიწოდების კმედიითი უზრუნველყოფით, მხოლოდ ამ პირობის დაცვით აღწევს საინფორმაციო გადაცემები თავის მიზანს, დანიშნულებას.

როცა რადიოს ძირითად თავისებურებებზე ვმსჯელობთ, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მასობრივი ინფორმაციისა და პროპაგანდის მზარდი, გავლენიანი საშუალებების გვერდით, მათთან შემოქმედებითი კონტაქტებით და თანამშრომლობით, რადიო კვლავაც წარმატებით ასრულებს, უფრო მეტიც, ზოგჯერ შეუტყველია და ერთადერთი, უპირატესი საშუალებაა იმ რაიონების მცხოვრებთათვის, სადაც დღესდღეობით არ არის ტელევიზია, მით უფრო, რომ ინფორმაციის ოპერატიულობით, მოცულობით, მონაცვლეობით, რადიოს ვერაფერი უტოლდება, ვერაფერი ეწევა...

თავის დროზე, კერძოდ, ორმოციან და ორმოცდაათიან წლებში რადიომ წარმატებით გადაჭრა ერთი, ძალზე მნიშვნელოვანი პრობლემა, — შექმნა რადიოფონდი — მაგნიტოფონზე ჩაწერა საუკეთესო ლიტერატურული, დრამატული, მუსიკალური ნაწარმოებები, ამით რადიომ შექმნა ეროვნული ლიტერატურისა და ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშების „იშვიათი ჩანაწერების“ ცოცხალი ფონდი.

ეს შესანიშნავი პრაქტიკა გრძელდება, ვითარდება რადიოში, ორიგინალური რეპერტუარის, შემოქმედებითი პროდუქციის

გეგმაზომიერი შექმნისა და „ოქროს ფონდი“ საიმედოდ შენახვის სახით, რომელიც ამდღერებს, მრავალფეროვანს ხელსაწყოვან დღიურ რადიოპროგრამებს, თაობებს უნახავს, აცნობს მშობლიური ლიტერატურისა და ხელოვნების კორიფეების ფერუცვლელ ხელოვნებას.

დიდია საბჭოთა მუსიკის, სიმღერის, პოეზიის როლი ჩვენი ადამიანების ცხოვრებაში, მათ იდეურ-მხატვრულ აღზრდაში. მათი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში, მათი მორალური ფორმირების, სულიერი მოთხოვნების უფრო სრულად დაკმაყოფილებაში. დიდი ილია წერდა: — სიმღერა, სხვა არა არის რა, გარდა ბედნიერად შექსოვილი პოეზიისა და მუსიკისა. აქ, სიმღერაში მწყობრი ხმა კშველის წყობილსიტყვაობას და წყობილ-სიტყვაობა, მწყობრს ხმასა, რათა მთლად და სავსებით ადამიანმა გამოსთქვას თავისის სულის მოძრაობა და თავისის გულის ძარღვის ცემაო.

ამიტომაცაა, რომ მუსიკას, სიმღერას დიდი ადგილი აქვს დათმობილი რადიოპროგრამებში. საერთოდ, რადიოპროგრამებში მხატვრულ გადაცემებს — ლიტერატურულ, დრამატულ, მუსიკალურ გადაცემებს, საშუალოდ 70-75 პროცენტს აქვს დათმობილი. დღე-ღამეში საქართველოს რადიოთა გადაცემა საშუალოდ 9 საათი და 30 წუთის მოცულობის, 25-29 დასახელების კონცერტი, სხვადასხვა ჟანრის მუსიკა და სიმღერა, ყველაფერი, რაც კარგია, კეშმარტი ხელოვნების ნიმუშია, ისიც სხვადასხვა დროს, მონაცვლეობით, დღის ექვსი საათიდან ღამის თორმეტ საათამდე, რადიოს ოთხივე პროგრამით, იქნება იგი საოპერო, სიმფონიური, ხალხური თუ საესტრადო მუსიკა და სიმღერა, შესაფერისი ქრონომეტრაციით, მსოფლიო კლასიკა, მოძმე ხალხთა, სამამულო თუ უცხოეთის პროგრესული მუსიკალური ხელოვნების თვალსაჩინო შემოქმედთა შედეგები.

მდიდარია, მრავალფეროვანი რადიოს მუსიკალური ფონდი, იშვიათი ჩანაწერების სახით, სხვადასხვა ხალხის, ქვეყნის, თაობების, გამოჩენილ კომპოზიტორთა, ხალხური საუნჯის, მათი თვალსაჩინო შემსრულებელთა რეპერტუარით. საპიროა ამ სულიერი საგანძურის უნარიანი გამოყენება ადამიანების მაღალი ესთეტიკური გემოვნების გამოსამყნავებლად.



თორემ ლამის დაჩრდილოს ეს განძი სუსტმა ესტრადამ, მიმბაძველთა მანჭვა-გრეხამ, ყალბმა მანერამ, არაეროვნულმა, ოსტატობასა და ორიგინალობას მოკლებულმა რეპერტუარმა, მდარე მუსიკამ და უღიმღამო ტექსტმა. ასეთი, უკაცრავად პასუხია, სიმღერების შესრულება, გადაცემა არაფერს აძლევს ჩვენს შესანიშნავ ახალგაზრდობას, პირიქით, ხელს უშლის მის იდეურ-ესთეტიკურ აღზრდას, მისი მაღალი გემოვნების, ესთეტიკური იდეალების, მეტროპოლი მოქალაქეობრივი მრწამსის, კომუნისტური მორალის ჩამოყალიბებას.

საბჭოთა ადამიანის იდეურ-მხატვრულ აღზრდას, მისი მაღალი ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბებას ემსახურება რადიოს მხატვრული გადაცემები, ლიტერატურული, დრამატული, მუსიკალური პროგრამები. დიდია საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების როლი, ადამიანებზე მისი იდეურ-მხატვრული, ემოციური ზეგავლენის ძალა, მათი იდეოლოგიური ფუნქცია განვითარებული სოციალიზმის დროს, ორ სისტემას შორის მძაფრი იდეოლოგიური ბრძოლის ვითარებაში.

რადიოგადაცემებში მთავარია თემატური აქტუალობა, მათი ყანრობრივი მრავალფეროვნება, ცოცხალი, შთამბეჭდავი კავშირი რადიომსმენელებთან. დიდია ასეთი კავშირის ემოციური ზემოქმედების ძალა, მისი პროფესიული გამოყენება, სასაუბრო, მშობლიური მხატვრული სიტყვის ეფექტი.

რადიოს ერთ-ერთი ახალი, ფრიადმნიშვნელოვანი თავისებურებაა, თვისობრივად ნამდვილი ქვეშარბიტი სიახლე მისი სტერეოფონური გადაცემები, რომლებიც ჯერჯერობით საქართველოს რადიოს პროგრამებში შეიღი საათის მოცულობით გადაიცემა დღე-ღამეში, უმთავრესად მუსიკალური პროგრამების სახით.

სტერეოფონური რადიოგადაცემები რომ შეიქნოს, მისი უპირატესობა და თავისებურება რომ გაიგოს, ასეთი გადაცემები თავად უნდა მოისმინოს, აღიქვას მათი პროგრამები. მაშინ ნათელი გახდება თუ რა არის, როგორია სტერეოფონური რადიოგადაცემები, მათი პროგრამები, ეს ნამდვილად მიმზიდველი სიახლე რადიომაუწყებლობისა. თავისი შესანიშნავი ტონალობით, ხმის დახვეწილობით, სიწმინდით, მკაფიოობით, როგორც დი-

დი ესთეტიკური სიამოვნების მთავარწყობელი, რადიოფენომენი, რადიოთი მშვენიერების გრძნების, ტკბობის სრულყოფილი, ახალი ფორმა, ადამიანის იდეურ-ესთეტიკური აღზრდის, მაღალი მხატვრული გემოვნების ფორმირების ქმედითი საშუალება.

რადიოთეატრი, თეატრი სცენისა და მუდმივი დასის გარეშე — ესეც რადიოს ერთ-ერთი ორიგინალური თავისებურებაა, მისი შემადგენელი კომპონენტი, მისი ნაწილი. იგი რადიოში იშვა, განვითარდა, დამკვიდრდა, მისი მხატვრული დრამატული პროგრამების, მისი ფონდის, რადიოპიესის შექმნის მნიშვნელოვანი საშუალება, ფორმა გახდა. მრავალფეროვანია მისი საკუთარი, ორიგინალური რეპერტუარი, ორი, სამი თუ ხუთნაწილიანი, სერიული დადგმების სახით, არაერთი რადიოდადგმა, რადიონსცენირება, რადიოსპექტაკლი შექმნა საქართველოს რადიოთეატრმა. მათ შორის ისეთი სრულყოფილი, მხატვრულად ძლიერი, მნიშვნელოვანი სპექტაკლებიც, რომლებიც მტკიცედ დამკვიდრდა ქართული რადიოთეატრის მუდმივ რეპერტუარში...

დასასრულს, როცა რადიოს თავისებურებებზე, მის სპეციფიკაზე ვმსჯელობთ, არ შეიძლება არ ითქვას მის კომპლექსურ ბუნებაზე, იმაზე, რომ რადიო თავისი ხასიათით, სტრუქტურით, მრავალმხრივი, მრავალდარგოვანია. თავისი მრავალმილიონიანი აუდიტორიის, მისი შემადგენლობის მიხედვით, რადიოს საშუალება აქვს ყველას მოემსახუროს, ყველასათვის საჭირო, საერთო გადაცემებთან ერთად, ყოველთვის ჰქონდეს ბადით გათვალისწინებული პროგრამები, რომლებიც სპეციალურად გამიზნულია გარკვეული აუდიტორიისათვის, ამა თუ იმ დარგის მუშაკთათვის. იქნება ეს საბავშვო-საყმაწვილო გადაცემები, ახალგაზრდობისათვის, მრეწველობის, მშენებლობის, ტრანსპორტის თუ სოფლის მეურნეობის მუშაკებისთვის და სხვ. საჭიროა სრულყოფილად მოვიმარჯვოთ, ოსტატურად გამოვიყენოთ რადიოფონილისტიკის მდიდარი გამოცდილება, მოვლი მისი შემოქმედებითი არსენალი, მრავალმხრივი შესაძლებლობები და ქმედითი პროფესიული ყანრები.

მეგობრული თანადგომით

17483

ლამარა ელიოზიშვილი

შურნალ „საბჭოთა ხელოვნებას“ რომ გადაშლით, ავალში მოგხვედბათ წარწერა „გამოდის 1921 წლიდან“. დიახ, გამოდის ოცდაერთი წლიდან და არსებობის 60 წელი შეუსრულდა რესპუბლიკის ერთადერთ სახელოვნო (სახელოვნებათმცოდნეო) შურნალს, რომელიც შესამისი განყოფილებებას სახით მოიცავს თეატრს, მუსიკას, ქორეოგრაფიას, სახვით ხელოვნებას, არქიტექტურას, კინოს, ტელევიზიას, არქეოლოგიას, ერთი სიტყვით, ყველაფერს, რასაც ხელოვნების, კულტურის სფერო აერთიანებს.

შურნალი სხვადასხვა დროს სხვადასხვა სახელწოდებით გამოდიოდა: „ხელოვნების დროშა“, „ხელოვნება“ და „საბჭოთა ხელოვნება“. დიდი სამამულო ომის წლებში მისი გამოცემა დროებით შეწყდა და განახლდა 1953 წელს. მის შემდეგ კი, თითქმის ოცდაათი წელია, გამოდის რეგულარულად, ყოველთვიურად. განვლილი ოცდაათი წლის მანძილზე იცვლებოდა შურნალის ფორმათა რაოდენობა, მოცულობა, ფორმატი, პოლიგრაფიული ზაზა, ავ-

ტორთა კოლექტივი, შტატი, უცვლელი რჩებოდა მხოლოდ შურნალის პროფილი, მისი მიზნები, ამოცანები, ძირითადი მიმართულება, რასაც შურნალის რედაქცია თანმიმდევრულად, პრინციპულად, შალაღიდეურ დონეზე ემსახურებოდა. ეს არის როგორც თანამედროვე ქართული, ისე მოძმე საბჭოთა ერების ხელოვნებას ძირითადი მოვლენების პოპულარიზაცია და ობიექტური კრიტიკული შეფასება. შურნალი ყოველთვის განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა შემოქმედებითი ახალგაზრდობის ინტერნაციონალური სულისკვეთებით აღზრდას, ყოველმხრივ უწყობდა ხელს ახალგაზრდა ხელოვნებისმცოდნეების დაოსტატებას.

შურნალის რედაქცია ცდილობს შეუფასებელი არ დატოვოს არცერთი მხატვრული მოვლენა ჩვენი რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში, იქნება ეს ახალი თეატრალური დადგმა თუ კინოფილმი, გამოყენა თუ კონკურსი ან ფესტივალი, ახალი მუსიკალური ნაწარმოების ან ახალი სახელის გამო-



კეთრი ბარბაქაძე

ზზა შაყულაშვილი



Handwritten text in a pink box at the bottom of the page, possibly a library or archival stamp.



თამარ პოპიაშვილი



მამუკა მანუქიანი



მამუკა მანუქიანი

ვილი კაკაბაძე



ჩენა კულტურის ამა თუ იმ დარგში, მონუმენტური ზელოვნების მიღწევები, მუზეუმებისა და კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების, სახალხო თეატრების მუშაობა; ყურნალი ცდილობს გამოაქვეყნოს პრობლემური სტატიები ზელოვნების საკვანძო საკითხებზე, კიდევ უფრო გააფართოოს მაღალკვალიფიციურ ავტორთა წრე, მჭიდრო კავშირი დაამყაროს ყურნალის მკითხველებთან, განიხილოს ქართული საბჭოთა ხელოვნების მნიშვნელოვანი საკითხები, გამოავლინოს ნაკლებობები, დასახოს მათი ვაჩისნორებისა და შემდგომი წინსვლის გზები.

ცხოვრება წამოჭრის პრობლემებს კულტურის დარგში და ყურნალი პირუთვნელი რეცენზიებით, თეორიული სტატიებით, დიალოგებით, დისკუსიებით, საუბრებით, ინტერვიუებით და მიმოხილვებით ეხმარება ამ პრობლემების გადაჭრაში, კულტურული მშენებლობის ამოცანათა შესრულებაში იმას, ვისაც დღეს თავისი შრომითი შედეგებით სათანადო წვლილი შეაქვს თანამედროვე ადამიანის მორალური სახის ჩამოყალიბებაში და სულიერი სამყაროს გამდიდრებაში.

ლ. ი. ბრეჟნევა საბჭოთა სა-

ქართველოსა და საქართველოს კომუნისტური პარტიის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილ საზეიმო სხდომაზე წარმოთქმულ სიტყვაში ხაზი გაუსვა ქართული საბჭოთა კულტურის ჭეშმარიტ აღმავლობას და აღნიშნა: „საბჭოთა საქართველოს ლიტერატურაში, ფერწერაში, მუსიკაში, თეატრში, კინოში, არქიტექტურაში არის შესანიშნავი ქმნილებები, რომლებმაც გაამდიდრა მრავალფეროვანი საბჭოთა კულტურა. მხატვრული შემოქმედების საგრძნობი აღმაფრენით აღინიშნა უკანასკნელი წლები“.

ქართული საბჭოთა კულტურის ამ დიდ წარმატებაში უთუოდ არის ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ წვლილიც.

1953 წელს განახლებული ყურნალი თავდაპირველად გამოდიოდა ოთხი საბეჭდო თაბანის რაოდენობით, სულ სამოცდაოთხი გვერდი, დღეს იგი ათნახევარი ფორმა და ას სამოცდა რვა გვერდს ითვლის.

წლების მანძილზე ყურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ იბეჭდებოდა მთავარპოლიგრაფკამოცემლობის „ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატში“ და გამოქვეყნობდა „საბჭოთა საქართველოს“ ბაზაზე გამოდიოდა. მის პოლიგრაფიულად მაღალ დონეზე

ლევან ქოქრაშვილი





ლია ლაზაველი



ლუბა მოდუხაძე



გიორგი ყალაბეგაშვილი

შესრულებას ემსახურებოდნენ „ბექდვითი სიტყვის“ კომპინატის კვალიფიციური მუშები, დამკაბადონებლები: არშაკ ვალუსტოვი და გივი ვეკუა, ლინოტიპისტები: იპოლიტე კლარჯეიშვილი, თამარ მურადაშვილი და სარა დალაქიანი, მბეჭდავები სერგო მამჯოიანი და მიხეილ ნიკიფოროვი, ცინკოგრაფები ივანე ნაცვლიშვილი და გაბო გოგიჩაიშვილი და სხვები.

ჭურნალში ერთხანს ფერადი ჩანართი ილუსტრაციებიც იბეჭდებოდა, ზოგიერთ ოჯახში ახლაც შეხვდებით „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე დაბეჭდილ ფერად ლ. გუდიაშვილის „ფრესკის ღიმილსა“ და ქ. მაღალაშვილის „თამარ მეფის პორტრეტს“.

ჭურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციაში აიდგეს ფეხი და წლების მანძილზე მუშაობდნენ დღეს უკვე მთელს რესპუბლიკაში ცნობილი თეატრმცოდნეები, მუსიკისმცოდნეები, კინომცოდნეები, ხელოვნებისმცოდნეები, ფოტოხელოვანნი, რომლებიც ამჟამად ჩვენი კულტურის ნამყვანი სპეციალისტები არიან.

ახლაც რედაქციაში წარმატებით მუშაობენ უფროსი და ახალგაზრდა თაობის წარმო-

მადგენლები და არ იშურებენ ენერგიას, ცოდნას, გამოცდილებას ჟურნალის მაღალპროფესიულ, მაღალპოლიტიკურ დონეზე გამოსაცემად. ამაში რედაქციის კოლექტივს ჭეშმარიტად მეგობრულ თანადგომას უწევს საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა, სადაც თავმოყრილია რესპუბლიკის თითქმის ყველა გაზეთი და ჟურნალი. სწორედ ამ გამომცემლობის სტამბაში იწყობა და იბეჭდება ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1970 წლიდან და გამომცემლობის, მისი სტამბის მუშების საქმიანი, გულსხმიერი დამოკიდებულება რომ არა, ერთობ ძნელი იქნებოდა ამ რთული პროფილის და სპეციფიური ჟურნალის გრაფიკით გამოსვლა.

მართლაც, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ პოლიგრაფიულად ერთი ყველაზე ძნელად შესასრულებელი ჟურნალთაგანია თავისი მეტად რთული მაკეტით, ამიტომ მისი საბოლოო სახის ჩამოყალიბებისათვის აუცილებელია დიდი პასუხისმგებლობა, მონდომებული, მუყაითი მუშაობა, დროულად, გრაფიკის სრული დაცვით გამოცემა. აქაც სტამბა ყველანაირად რომ არ უწყობდეს ხელს

რემიკო აბაშიძე



დimitრი პაიკინი





მერი ბერიკაშვილი



თენგიზ თომაშვილი



თინა ნალიდაშვილი

შოთა ვეშაგური



ანზორ სხიტლაძე



რედაქციას, ასე დადგენილ ვადებში ვერ გამოვიდოდა ჟურნალი. წლების მანძილზე, რაც ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობაში გამოდის ჟურნალი, არ ყოფილა შემთხვევა ნომრის დაგვიანებისა. ყოველ ნომერს იმავე თვეში იღებს მკითხველი. ეს ზრდის ყურადღებას და ინტერესს ჟურნალისადმი და ოპერატიულს ხდის მას.

თვის ოც რიცხვში რედაქცია გამომცემლობას აბარებს ყოველი მომდევნო ნომრის ლიტერატურულ და ფოტოსაილუსტრაციო მასალას. როგორც კი ჩაბარდება მასალა საამყობო საამქროს, იწყება ამ საამქროს მუშაკების მზრუნველობა ჟურნალზე. საამქროს ოსტატი თამარ პოპიაშვილი მაშინვე აწვინილებს მასალას ლინოტიპზე ანაწყობის ზომისა და შრიფტის მიხედვით, სისტემატურად ამომეებს აწყობისა და სწორების მიმდინარეობას. ყურადღებას არც ოსტატი ლალი რაშოევა აკლებს ჟურნალს. რაც შეეხება საამქროს უფროსს ს. მამალაძეს, იგი ყოველთვის საქმის კურსშია და თავისი დროული მითითებებით, შენიშვნებით აჩქარებს პროცესებს.

ანყობაზე მუშაობენ სტამბის საუკეთესო, გამოცდილი

ლინოტიპისტები: მზია შაყულაშვილი, ლია ლაზაშვილი, გრიგოლ პავლიაშვილი, ოლლა დემეტრაშვილი, მაყვალა კობახიძე, სარა დალაქიანი, ეთერ მელაძე; თუ ციური ბარბაქაძემ აანყო სვეტები, იმას ნაკიხვაც არ სჭირდება, დარწმუნებული იყავით, სვეტებში შეცდომას იშვიათად ნახავთ. ამწყობები ხშირად რედაქციის ლაყუსებსაც ასწორებენ. ჟურნალში გამოყენებულია რუსული და უცხოური ტექსტები, რუსული ანოტაციები, რომელთა ანყობა-გასუფთავებას ხალისით ემსახურებიან ლინოტიპისტები ლუბა მოდებაძე და მერი რუდენკო.

ნომრის აწყობის შემდეგ დება რთული მაკეტის ხორცეფხმის დრო. აქ უკვე სიტყვა დამკაბადონებელს მამიკა მანუკიანს ეკუთვნის. იგი ჟურნალზე უკვე რამდენიმე წელია მუშაობს. მან ესტაფეტა გამოცდილი ოსტატის სპირიდონ ციციშვილისაგან მიიღო და საიმედოდ დაც. ისე ლაზათიანად, ისეთი ხალისით, დაუზარებლად შეგიკრავთ გვერდს, გაგეხარებთ. დაიდებს წინ მაკეტს და ანაწყობ სვეტს გვერდის კაბადონში ისე უმალ მოაქცევს ისეთი სიყვარულით გადაუსვამ



ჩიჩი სოგომონიო



ჯემალ თოთლაძე



ვასილ ქვათაძე

ხელს ლარივით გაჭიმულ გვერდს, შეგეხარებნათ. არ დაგზარდებათ, გადასაკეთებელსაც გადააკეთებს, თუ საბეჭდ სამქროშია შესასწორებელი რაიმე, არც იქ მისვლას დაგამადლით.

საბეჭდი საამქრო ვახსენეთ, დიახ, აქ გადაინაცვლებს მომზადებული ფორმები. მბეჭდავები: ლეონიდ კარეტნიკოვი, გიგლა ყალაბეგაშვილი, დიმიტრი პაიკინი, რემიკო აბაშიძე, ლევან ქოქრაშვილი, მურმან ლომთაძე, ვილი კაკალაძე ხშირად თავად გვთავაზობენ სამსახურს, მზად არ არის ნომერი, დროზე შემოდით საბეჭდადო. საამქროს უფროსი ვაჟა რამიშვილი კი პირიქით, საქმეს გადადებს, ერთ კვირას ვერ გავა მანქანაზეო, მაგრამ საქმეში ჩახედულმა კაცმა იცის, ვაჟას ერთი კვირა ერთ დღეზე დავა და ნომრის ბეჭდვა ან იმავე დღესვე ან მეორე დღეს იწყება.

გამოცდილსა და თავისი საქმის ოსტატ მბეჭდავებს მიმღებებიც ერთობ მარჯვენი და კეთილსინდისიერები ჰყავთ. აი, ისინიც: კლარა სილაგაძე, ეთერ ომანაძე, ზაირა ნაცვლიშვილი, ოლღა აბაშიძე.

1982 წლის იანვრიდან ჟურნალის ფორმატი შეიცვალა. იგი

ახლა უფრო პატარა, კომპაქტური, ადვილად მოსახმარია, წიგნის თაროზეც კარგად გაიმართება, შეიცვალა გარეკანი, ახლა იგი ფერადი და შავ-თეთრი ილუსტრაციებით იბეჭდება, ცელოფანიც ეკვრება, ჟურნალს ფერადი ჩანართებიც ახლავს. ფერადი ჩანართების კლიშეების მომზადება მეტად შრომატევადი სამუშაოა და დროსაც დიდს მოითხოვს, მაგრამ მაინც მარჯვედ ართმევენ თავს ამ საქმეს ბენო პაპიაშვილი, ჯემალ თოთლაძე და ჩიჩი სოგომონიოვი.

ყველაფერმა ამან კიდევ უფრო გაართულა ჟურნალის მომზადება-ბეჭდვის პროცესები. ახლა ბეჭდვაზე გაცილებით მეტი დრო მიდის, ამიტომაც თადარიგსაც უფრო ადრე იჭერს ყველა უბანი. დროულად და ხარისხიანად იღებენ ილუსტრაციების ფოტოორიგინალებს ფირზე ცინკოგრაფიის (უფროსი ვასილ კაჩმაზოვი, მოადგილე ვასილ ქვათაძე) ფოტოგრაფები ანზორ სხირტლაძე, შოთა ვეშაგური და ეთერ აფციაური, რითაც უზრუნველყოფენ კლიშეების მაღალ ხარისხს.

დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებიან თავიანთ მოვალეობას ცინკოგრაფიის თანამშრომ-

ბენო პაპიაშვილი



შოთა ვეშაგაძე



ლები ოთარ გიორგაძე, ქართ-
თლოს მუზაშვილი, ლიზა ვეშა-
გური, ანიკო ბრეგვაძე. ამიტო-
მაცაა, რომ დროზე მზადდება
კლიშები და სამაკეტო ანაბეჭ-
დებიც დროულად ბარდება რე-
დაქციას.

ჟურნალი ჯერ მთლიანად არ
არის ხოლმე დაბეჭდილი, როცა
საამკინძაო სამქრო უკვე იწ-
ყებს ზრუნვას ფორმების და-
კეცვასა და სასიგნალო ეგზემ-
პლარების მომზადებაზე. ხოლო
როცა მთლიანად, ყველა ფორ-
მას მიიღებენ მკინძავეები, ნახე-
ვარი საქმე უკვე გაკეთებულია
და სასიგნალოებსაც ჩქარა გვაძ-
ლევინ. მერი ბერიკაშვილი, თენ-
გიზ თომაძე, თინა ნადირაძე,
ისე ერთსულოვნად, გულისყუ-
რით მუშაობენ, რომ ჯერ არ
ყოფილა შემთხვევა სასიგნა-
ლოების დაგვიანებისა. სასიგნა-
ლოს, ბუნებრივია, ტირაჟიც
დროზე მოჰყვება ხოლმე. ეს
იმიტომ ხდება, რომ თავის სი-
მალღებზე არიან სამქროს უფ-
როსი მერაბ დონაძე და უფროსი
ოსტატი გურამ დვალი. მათ
მახვილ თვალს არ გამოეპარება
რომელიმე პროცესის შეფერხე-
ბა, დახმარებასაც დროზე აღ-
მოუჩინენ და საქმეც არ ჩერ-
დება.

რედაქციისა და საქართველოს
კომპარტიის ცენტრალური კო-
მიტეტის გამომცემლობის მუშა-
კების ერთობლივი მეცადინეო-
ბისა და შრომის შედეგად მკით-
ხველი ყოველთვის დროულად
იღებს ჟურნალს.

ბეჭდვითი სიტყვის დღესთან
დაკავშირებით, ვუსურვებთ ცკ
გამომცემლობის მრავალრიც-
ხოვან კოლექტივს შემდგომ
შრომით წარმატებებს.

ახალმოსახლა

თეატრის

პირველი

სკეპტაკლი

გივი მალულარია

- 5. დუშაბაძე „მარალინოვის კანონი“.
- ინსცენირების ავტორები — ხნ-
ლონიაშვილის დამსახურებული მოღვა-
წე ბ. შორაღანი და ზ. კვიციანიძე.
- დამდგამელი რეჟისორი — ბ. შორ-
ღანი
- ხატვალი — ი. გუგუშია
- კომპოზიტორი — თ. ჯანიანი

რეჟისორი გივი შორაღანი ერთსა და
იმევე ნაწარმოებს უკვე მესამედ დგამს სხვა-
დასხვა სტილის, ხასიათისა და შესაძლებლო-

ამა წლის 25 თებერვალს აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში მოხდა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა, — სოხუმში საზეიმოდ გაიხსნა სოხუმის სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრის შენობა, რომელიც აღჭურვილია თანამედროვე ტექნიკური საშუალებებით. კულტურის ახალი კერის გახსნასთან დაკავშირებით სოხუმს ეწვია მრავალი სტუმარი როგორც ჩვენი დედაქალაქიდან, ასევე საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებიდან. ხელოვნებისა და კულტურის ცნობილ მოღვაწეთა დელეგაციას, რომელსაც ხელმძღვანელობდა სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი ანხ. თ. თაქთაქიშვილი, სოხუმის რკინიგზის ვაგზალზე შეხვდნენ აფხაზეთის კულტურისა და ხელოვნების წარმომადგენლები, მშრომელები, მოსწავლეები, პარტიული და საბჭოთა ხელმძღვანელი მუშაკები.

სალამოს წ საათზე სოხუმის ქართული თეატრის შენობაში პირველად გაიხსნა ფარდა და ხალხით გაქედლიმა დარბაზმა პირველი ტაში დაუკრა რეჟისორ გიგო ყორღანიას მიერ დადგმულ სპექტაკლს „მარადისობის კანონი“, რომელიც ნ. დუმბაძის ამავე სახელწოდების რომანის ინსცენირებაა. პრემიერამ დიდი წარმატებით ჩაიარა.

სპექტაკლის დამოაგრების შემდეგ გაიმართა საზეიმო მიტინგი. იგი გახსნა და ქართული თეატრის ახალმოსახლობას მიესალმა აფხაზეთის ასრ კულტურის მინისტრი ა. არგუნი. საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა თ. თაქთა-

ქიშვილმა ილაპარაკა ქართველი და აფხაზი ხალხის მეგობრობასა და იმ პერსპექტივებზე, რასაც ორივე თეატრი უნდა ისახავდეს კულტურისა და მეგობრობის განამტკიცებლად. აფხაზური თეატრის სახელთ ქართულ თეატრს მიესალმა აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტი ა. ავრაბა და სამახსოვრო საჩუქრები გადასცა თეატრის ხელმძღვანელობას. თეატრს მისასალმებელი სიტყვებით მიმართეს ქარხანა „სოხუმხელსაწვოს“ კომპლექსური ბრიგადის ბრიგადირმა, კომკავშირის პრემიის ლაურეატმა რ. შენგელიამ, ქალაქ სოხუმის მთავარმა თერაპევტმა, მედიცინის მეცნიერებთა კანდიდატმა დოც. მირესაშვილმა, ყურნალ „ალაშარას“ მთავარმა რედაქტორმა გიორგი გუბლიამ, რუსთაველის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა რ. სტურუამ, სოხუმის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის სარეზონანსო-სამშენებლო კანტორის უფროსმა კ. ლაშარაიძემ და სხვებმა.

სამადლობელო სიტყვა წარმოთქვა სოხუმის ქართული თეატრის დირექტორმა და მთავარმა რეჟისორმა გიორგი ჭავთარაძემ. მან ილაპარაკა იმ სიბოხსა და ყურადღებაზე, რაც სოხუმში ჩამოსვლისთანავე იგრძნო. დიდი მადლობა გადაუხადა მთავრობას: „დაპაოკულ ხელმძღვანელობას იმ დიდი ზრუნვისათვის, რაც მათ ქართული თეატრისა და მისი დროულად დაზინავებისათვის გამოიჩინეს.“

სოხუმში ქართული თეატრის ახალი შენობის გახსნასთან დაკავშირებული მიტინგი გადაიქცა ხალხთა მეგობრობისა და ძმობის ნამდვილ შეიამად.

ბის თეატრის სცენაზე. პირველად ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“ მან განახორციელა გრიბოედოვის სახელობის თეატრში, რომლის მთავარი რეჟისორიც თვითონაა. მეორედ რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში, როგორც სამსახიობო ფაკულტეტის მეოთხე კურსის სტუდენტთა სადიპლომო ნამუშევარა, ხოლო მესამედ სოხუმის სახელმწიფო ქართული თეატრის ახალგახსნილი შენობის სცე-

ნაზე, რამაც სოხუმელი მაცურებლის დიდი ინტერესი გამოიწვია და პრესაც საკმაოდ ფართოდ გამოეხმაურა.

რადგან რეჟისორი ერთსა და იმავე ნაწარმოებს კვლავ და კვლავ უბრუნდება, ეს იმას ნიშნავს, რომ მას რაღაც აწუხებს, სურს კიდევ უფრო ღრმად გახსნას პერსონაჟთა ხასიათები, გააფართოოს თეატრალური ხედვის არე, უფრო გაამაფროს და ყველასათვის დამაფიქრებელი გახადოს ის

კონფლიქტები და ზნეობრივი სიმახინჯე, თანამედროვე საზოგადოებას რომ აწუხებს და აღელვებს. ამგვარი კონფლიქტები და ზნეობრივი სიმახინჯენი კი ინსცენირებულ ნაწარმოებში უხვადაა და ისინი მართლაც მოითხოვენ გამძაფრებას, მხატვრულ განზოგადებას, იმ კონდიციამდე მიყვანას, როცა მწვევედ დასმულ საკითხებს გვერდს ვერ აუვლი, ვერ უგულსებლყოფ, ვერ უტუავდებ.

„მარადისობის კანონში“ გიზო ქორდანიამ ბევრი რამ აღმოაჩინა ისეთი, რაც მის რეჟისორულ მრწამსსა და მისწრაფებებს, მის მოქალაქეობრივ და პუბლიცისტურ პათოსს შეესაბამება. რეჟისორი თავისი შემოქმედებითი პოტენციალის გამოსახატავად ყოველთვის ისეთ ნაწარმოებს ირჩევს, რომელიც ყველაზე მეტად შეესაბამება მის ბაროუნულ მოთხოვნილებებს, ინდივიდუალურ ინტანაციას, ცხოვრებისადმი იდეურ დამოკიდებულებას და, რადგან „მარადისობის კანონის“ ინსცენირების ავტორიც და დამდგმელი რეჟისორიც თვითონაა, ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ რომანის როგორც ლირიკული ინტონაცია, ასევე ისტორიული, ფილოსოფიური და პოლიტიკური მრწამსი რეჟისორისათვის საინტერესო და ახლობელი აღმოჩნდა. ამიტომაც არ გაუჭირდა რეჟისორს ინსცენირებული რომანის კომპოზიციურად გამართვა, ერთ მთლიან ყალიბში ჩამოსხმა და დასრულებულ სცენურ ნაწარმოებად შეჯგურა.

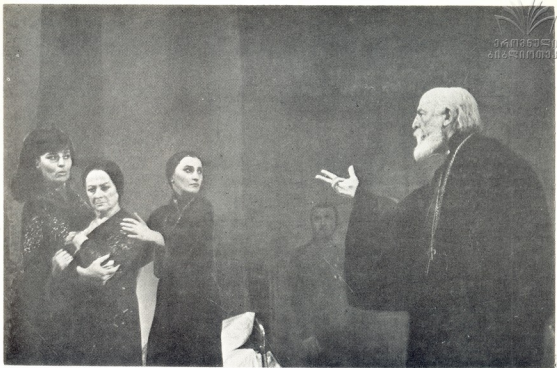
ფარდა იხსნება და მაცურებელი სცენაზე ხედავს რკინის ვიწრო საწოლებს, ზუსტად ისეთს, სადადმყოფოებში რომ დგას. მაგრამ სცენაზე, ამავე დროს, წარმოდგენილია ყველა ის სიმბოლო, შტრიხი თუ ნიშანი, რაც მთელი ნაწარმოების მნიშვნელოვან მოტივებს ხაზს უსვამს, სახეობრივად ამდადრებს და მოქმედების განვითარებას ნიშნადობლიობას ანიჭებს: აყვავებული ნუშის რტო, სახლის საღებავჩამორეცხილი კედლები, გიჟი მარგოს ბინის ფსადი შესაფერისი წარწერით, სურათების ცარიელი ჩარჩოები, კედელზე მიყუდებული გიტარა, ზემოდან ჩამოწოლილი, კედლებზე გაკრული ჩრდილები, მტრედები, ზეციდან დედამიწაზე რომ ეშვებიან და ქალები, ზეცისაკენ რომ არიან შემართული. ყოველივე ეს თავისუფლად იტევს ნაწარმოების ყველა მნიშვნელოვან ეპიზოდს და ქმნის იმ განწყობილებას,

რაც მაცურებელს უნდა შეუქმნას ანტიკაქლის თავიდან ბოლომდე მიმდინარეობამ. აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მთელს ცენტრურ სივრცე თეთრი ფერისაა და ეს სითეთრე დარბაზშიც იჭრება და სცენასა და მაცურებელთა დარბაზს აერთიანებს.

მოულოდნელად დარბაზს აყრუებს სასწრაფო დახმარების მანქანის სიჩქარის გამოყვანი ხმა და იწყება მოქმედება. ინფარქტის შედეგად საწოლზე გაკრული ბაჩანა რამიშვილი იგონებს ბავშვობას, კი არ იგონებს; მის დაბინდულ გონებაში თავისთავად ამოტივტივდება ბავშვობის შთაბეჭდილებები, ის მძაფრი განცდები, რამაც მის არსებაში აღმოუფხვრელი კვალი დასტოვა და მაცურებლის თვალწინ იშლება სპექტაკლის გმირის მიერ განვლილი ცხოვრების გზა.

თავისი სისასტიკითა და უხეში ძალმომრეობით მართლაც აღმაფოთებელია სცენა, როდესაც ბავშვს, რომელსაც ალერსი და ყურადღება, ზღაპრები და ნანა ენატრება, დედას უპატიმრებენ. მწყობრი ნაბიჯების ხმა მთელ დარბაზს ზარავს, მოკლე, კატეგორიულად მბრძანებლური და არადაამიანური უხეშობით გამსჭვალული სიტყვები ისე ისმის სცენიდან, თითქოს ქვებს ისჯარიანო. დედის წუხილი და ტირილი იმის გამო, რომ უმწეო ბავშვს უპატიროდ ტოვებს, ბიბლიურ მოთქმასავით ისმის დაყრუბულ, გარდუვალობით შეკრულ სამყაროში და მაინც რჩება ღაღადისად უღაბნოსა შინა. სადღაც შორს ელერს ბრავურული მუსიკა და იწყება პატიმარი ქალებისა და მამაკაცების, თავჩაქინდრული, დაბეჩავებული ადამიანების მძიმე გზა საკუთარი ოჯახიდან უსასრულო სივრცეებისაკენ.

როცა ბაჩანა რამიშვილი გონს მოვა და ირგვლივ მიმოიხედავს, მის პალატაში აღმოჩნდებიან მასავით მძიმე, მაგრამ უკვე გამოოჯანსაღების გზაზე დამდგარი ავადმყოფები— ორთაქალის სამების ეკლესიის მღვდელი მამა იორამი და ვაკელი მეჭდანე, თბილისელი სომეხი ბულიკა. ერთ პალატაში აღმოჩნდებიან სრულიად სხვადასხვა წრის, სხვადასხვა მრწამსის, სხვადასხვა ბედისა და ხასიათის ადამიანები, მაგრამ ერთმანეთის გვერდით ცხოვრება, გადატანილი შიში და ტრევილი, მოსალოდნელი საფრთხე, ერთმანეთის ბედ-იღბლითა და ცხოვრებით ღაინტერესება მათ იძულებულს ხდის დაახლოვ-



სენა სპეტაკლიდან „მარადისობის კანონი“

დნენ, იღავონ, იკამათონ. ცხოვრებაზე აზრი გამოთქვან, ჭირი და ლხინი ერთმანეთს გაუზიარონ და მძიმე ავადმყოფების ამ ყოველდღიურ ურთიერთობაში იზადება სიბნელოვანი გრძობა, ურთიერთპატივისცემა. ურთიერთგაგება და თანდათან მაყურებლს წინაშე იხსნება მათი სულიერი სამყარო, ხასიათის თავისებურება და ის განმასხვავებელი ნიშნები, რაც ამ ტრავმირებულ, თითქმის სასიკვდილოდ გადადებულ ადამიანებს გამობრუნების, ოღონდ გამოჯანსაღების შემდეგ ერთმანეთისაგან ანსხვავებს. სამი უცხო ადამიანი ბედმა თითქოს იმიტით შეჰყარა შემთხვევით ერთ პალატაში, რომ მაყურებელმა ისინი დაინახოს იმ სახით, როგორც სინამდვილეში არიან, თავიანთი ნაკლთა და ღირსებებით, მრწამსითა და შევნებით, წარსულითა და მომავალზე ფიქრით, მაგრამ, მიუხედავად მათი ხასიათების სხვაობისა, თითოეული მათგანისათვის ადამიანის უპირველესი მოვალეობა ავკაცობის დაგმობა, სიკეთისა და სათნოების დანერგვაა და ყოველ კონფლიქტურ სიტუაციას, წარსულში მომხდარ ყოველ ამბავს ისინი სწო-

რედ ამ თვალსაზრისით უდგებიან. აქ მია შესანიშნავად ესმით ერთმანეთისა და როცა ამა თუ იმ ამბის გამო აღშფოთებას ან აღტაცებას გამოთქვამენ, მათი თვალსაზრისი თითქმის მთლიანად ემთხვევა ერთმანეთს. სენაზე ბუნებრივად იზადება ის, რისკენაც სპეტაკლი ადამიანებს მოუწოდებს: შეიძლება გვექონდეს ჩვენი შეხედულებები, ჩვენი რწმენა, გვექონდეს ჩვენი ცხოვრებისეული გამოცდილება, შეიძლება ვიღავოთ, ვიკამათოთ, ვიხუმროთ, მაგრამ როცა ცხოვრებაში შევეჩვენებით უკეთურებას, სიბინძურეს და ავკაცობას, მის დასავგებლად და ამოსაძირკველად ყველა ერთი სულისკვეთებისა და ერთი აზრისა უნდა ვიყოთ.

მაგრამ ყველა როდია ცხოვრებისადმი ისე განწყობილი, როგორც პალატაში გამოკეტული სამი მძიმე ავადმყოფი და ის სიბინძურე, რის გარეშეც ცხოვრება არ არსებობს, პალატაშიც იჭრება. დარახველიძე (საქ. და აფხ. დამსახურებული არტიტა ნ. ჭაროსანიძე) ცხოვრებას თავისი საზომით ზოპავს, დარწმუნებულია, რომ ფულით ყველაფრის ყიდვა შეიძლება და ჟურნალის რედაქტორს,

ბაჩანა რამიშვილს, რომლის ყოვლისშემძლეობაში ეჭვი არ ეპარება, თავისი ბინძური საქმეების მოსაქნარაკებლად ქრთამს თავაზობს, სასიკვდილოდ გადადებული ადამიანის მოსყიდვას ცდილობს და მანამდე არ სჯერა, რომ ამ ქვეყნად ყველა არ იყიდება, სწამს ღამის ჭურჭელს თავზე არ დაამხოვენ. თუმცა, ამის დაჯერება დარახველიძეს შარტის შემდეგაც უჭირს და თავისთვის ბუზღუნებს, ალბათ ეცოტავაო.

გონდაკარგული ბაჩანა რამიშვილის მეხსიერებაში კვლავ ამოტივტივდება წარსულის სურათები, მაგრამ ისინი, ვისაც მისა მეხსიერება ხორცს ასხამს, სულ სხვა ადამიანები არიან — კაცთმოყვარე, უანგარო ექიმი ევგენი, სოფლის უბრალო გლეხები, რომელთაც ომის მთელი სიღუპირე და უბედურება საკუთარ ტყავზე გამოსცადეს, თვითონ არაფერი აბადიათ, მაგრამ არც კეთილმოსურნე ხუმრობის უნარი დაუკარგავთ და არც თანაგრძნობა უბატრონოდ დარჩენილი, ქლეკით დავადებული თანასოფლელები ბიჭისადმი, რომელსაც დედ-მამა გადასახლებული ჰყავს. ისინი მას ისე უვლიან, როგორც ღვიძლ შვილს და, ამავე დროს, ასწავლიან კაცურ კაცობას, ავისა და კარგის ვარჩევას, მტერთან მტრობას და მოყვარულთან მოყვრობას და მთაში მწყემსებთან ვახიზნული ბაჩანა რამიშვილი ბარში გამაჩვენებელი, სულითა და ხორციტ გაჯანსაღებული, ცხოვრებისეული გამოცდილებით გამდიდრებული ბრუნდება. ამ ეპიზოდში ძალზე საინტერესოა გოჭის დაკოდვის სცენა, სადაც ყოველი პერსონაჟის ხასიათი, იუმორის გრძნობა, ერთმანეთისადმი ადამიანური დამოკიდებულება და ურთიერთპატივისცემა ვლინდება.

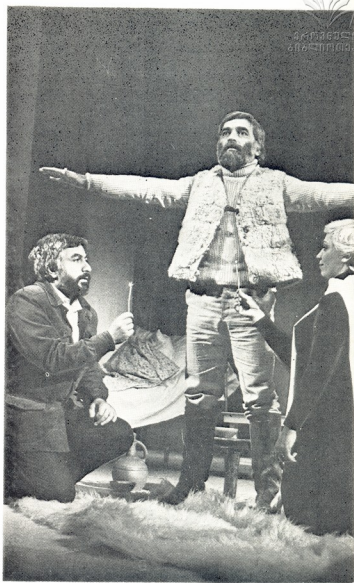
აწმყოსა და წარსულის მონაცვლეობა რომ დამაჯერებელი იყოს და ერთ მთლიან პიროვნებას ქმნიდეს, რეჟისორი ცდილობს მთავარი გმირი შეამზადოს შემდეგა ეპიზოდისათვის, ისე გადააფასოს მისი შინაგანი ფასეულობანი, რომ ხასიათის ჩამოყალიბებასათვის აუცილებელმა კორექტივმა ნაადრევად არ იჩინოს თავი.

ამ მხრივ ძალზე გულუბრყვილო და რომანტიკულია ბაჩანასა და თამარის სიყვარულის სცენა. უკვე მოწიფულ ჰაბუკში იღვიძებს რაინდული თავგამოდება, დაჩაგრული და დამცირებული ქალის დაცვის სურვილი.

ეს გრძნობა მასში ისე მძაფრად იფერხება, რომ მზადაა მთელ ქვეყანას შეეხადოს, ისეთ კაცსაც კი, როგორც ქეიფისა და დედის მოყვარული მილიციელი დუტუ ცხინთრაძეა (საქ. დამს. და აფხ. სახალხო არტიტი გ. რატიანი), რომელსაც ხელი წამდაუჭრემ იარაღისავე მიაქვს. ბაჩანა რამიშვილის რომანტიკულ განწყობილებას კიდევ უფრო ამძაფრებს უხამსი, ლაჩარი მამაკაცების ცილისწამება და ყოვლოჩინობა და ქვასაჩაყით შეიარაღებული დედაკაცების გუთთავებელი კორიკნობა. ამ ცილისწამებაში და ქვასაჩაყებში მკვეთრ, ერთობლივ კაქუნში იგრძნობა ლამაზი, პატიოსანი, უბატრონოდ დარჩენილი, სასადილოში ოფიციატად მომუშავე ქალის გათელვის სურვილი. ამას გრძნობს ბაჩანა რამიშვილი და თავგამოდებით იბრძვის იმისათვის, რომ იხსნას თამარი ირგვლივ გამეფებული შურის, უხამსობისა და სიბინძურისაგან. და რადგან იბრძვის მტკიცედ, მიზანდასახულად, აღწევს კიდევ თავისას, იმარჯვებს იმათზე, ვისაც პატიოსნება და კაცური კაცობა დაუკარგავს. ამიტომაცაა საოცრად რომანტიკული, გულისამაჩუყებელი და სევდიანი თამარისა და ბაჩანას ვანპორების სცენა.

მაგრამ რომანტიკულს არაფერს შეიცავს რედაქციაში დიდკატორად მობრძანებული, ბნელი გზებით გამდიდრებული მალაფერიძის (მსახ. გ. რატიანი) უხამსი ფილოსოფია და რწმენა იმისა, რომ რედაქტორს თითზე დაიხვევს, აწყობილ წერილს ჩააშლევინება და ფულის მეშვეობით წყლიდან მშრალად ამოვა. ან რედაქციის ერთ-ერთი თანამშრომლის მიერ ქრთამის აღების სცენა. აქ უკვე ცხოვრება წარმოდგენილია თავისი ნამდვილი, გაშიშვლებული, დერომანტიზირებულად კონფლიქტური და მკაცრი სახით, რაც მსახიობებსაც აწერიათ სახეზე და ეს გავიშვლებული, ხეობისა და კულტურული ცხოვრების უარყოფელი, მომხვეპელური ფილოსოფიით შეფერადებული დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი იმდენად აღმაშფოთებელია, რომ წესიერი ადამიანი წონასწორობიდან გამოჰყავს და ინფარქტამდეც კი მიჰყავს.

ეს ბნელი, ეშმაკეული ძალა არჩვენაძის სახით (მსახ. დ. გაჩეჩილაძე) იჭრება ყველგან, სადაც კი რაიმე მატერიალური ფასეულობა დევს, აღარც სახელმწიფო დაწესებულებას ერიდება და აღარც ეკლესი-



სცენა სპექტაკლიდან
„მარადისობის კანონი“

ას. მამა იორამს მოპარეს გურანდუხტიცე-
ული ჯვარი, რომელიც სამების ეკლესიას
პარიზიდან გამოუგზავნა სამშობლოს მონატ-
რებულმა თავადმა ამირეჯიბმა. ჯვარი არა
მარტო მატერიალური ფასეულობა იყო, არა-
მედ იშვიათი ისტორიული რელიქვიაც, მაგ-
რამ სულწაწყმედილი, ცხოვრებას დახარ-
ბებული მომხვეჭელებისთვის არც წინაპრე-
ბის მიერ დანატოვარ ფასეულობას აქვს
მნიშვნელობა და არც მთელი ქართველი ხალ-
ხის ღირსებას. მოპარულ ჯვარს იძენს სწორედ
ის ოჯახი, ვისაც არც ჯვარი სწამს და არც
მისი ფასი და დანიშნულება იცის და ეს სა-

მარცხენო, აღმავლობებელი სიმაღლე კი-
დევ ერთ ინფარქტს იწვევს, ამჯერად მისი
მსხვერპლი მამა იორამი ხდება.

თითქმის მთელი სპექტაკლის მანძილზე
ორი ავადმყოფი — ბახანა რამიშვილი და
მამა იორამი, რომელთა საწოლები ერთმან-
ეთის გვერდით დგას, დაობენ და კამათობენ
ხან ყოფით, ყოველდღიურ მოვლენებზე, ხა-
ნაც რელიგიურ და ფილოსოფიურ საკით-
ხებზე. ზოგჯერ მათ კამათში ბულიკიაც ერე-
ვა თავისი გონებამახვილური რეპლიკებით.
კამათობენ არა მარტო სხვადასხვა ხასიათისა
და ჩვევების, არამედ სხვადასხვა რწმენისა



და პოზიციის აღამიანები. სწორედ ეს ვამა-
თი, აღამიანის დანიშნულებაზე ფიქრი. ქვე-
მარიტებისა და მიზნის ძიება აფორიაქებს ბა-
ჩანა რამიშვილის აგზნებულ გონებას და
ძილში მას გამოეცხადება მაცხოვარი. იწყე-
ბა საუბარი, უფრო სწორად, კითხვა-პასუ-
ხი, თეთრ, გრძელ პერანგში გამოწყობილ
ღმერთსა და მოკვდავ აღამიანს შორის და ამ
საუბრიდან ბოლოს ის ირკვევა, რომ ღვთის
მიზანი აღამიანის მიზანიცაა.

სპექტაკლიდან რამდენადმე გამოცალკეე-
ბულია გიყი მარგოს ცხოვრებისა და სიყვ-
დილის ამბავი, მაგრამ, თავისთავად, ეს ეპი-
ზოდი უაღრესად სცენური და ემოცაურიცაა.
განწყობილების ხშირი ცვლა, სიცილიდან
სასოწარკვეთილებამდე და სასოწარკვეთილე-
ბიდან აღტყინებამდე მისვლა, მისი გულკე-
თილობა და სიყვარული სტუდენტებისადმი,
მათზე ზრუნვა, მათი ცხოვრებით დაინტერე-
სება, უნაგარობა, შინაგანი სიწმინდე და,
ამავე დროს, ჭკუიდან გადასული ქალის გა-
ვულგარულებული სექსუალური იმპულსე-
ბი, ყველაფერი ეს ცალკე აღებული, სანტი-
მენტალური პათოსითაა გატენილი და მა-
ყურებელზე საკმაოდ დიდ შთაბეჭდილებას
ახდენს. განსაკუთრებით ბოლო სცენა, რო-
ცა მომავლადვი მარგო სტუდენტებს ლაპაცს
და თავის არარსებულ ძვირფასეულობას
ურიგებს.

ყოფითი სცენებისა და რომანტიკული ეპი-
ზოდების მონაცვლეობა, მეშინური ცხოვ-
რების ფონზე ნამდვილი, სუფთა, შეუზღა-
ლავი გრძნობის აღმოცენება და მისი ლირი-
კულ-დრამატული ტონალობა სპექტაკლს ამ-
რავალფეროვნებს და სანახაობრივად კონტრ-
ასტულს ხდის.

ბაჩანა რამიშვილისა და მარიაშის სიყვარული სპექტაკლს ფინალური აქორცილა.
ისინი შემთხვევით შეხვდებიან ქუჩაში ერთ-
მანეთს, მაგრამ მაყურებელს ისეთი შთაბეჭ-
დილება ექმნება, თითქოს ეს შეხვედრა წი-
ნასწარ იყო გაპირობებული და სწორედ
ისეთი შედეგი უნდა გამოეღო, როგორაც
გამოიღო. ქალ-ვაეს ერთმანეთი შეუყვარდათ
და ამ სიყვარულში არის რაღაც დაუძლე-
ველი, ტრაგიკული, რაც დიდ სიფრთხილესა
და სიფაქიზეს მოითხოვს. ამას ქვეყნობიერად
გრძნობს ბაჩანა რამიშვილი, ხედავს იმ
სულიერ ტკივილს, მარიაშს რომ მოსვენებას
არ აძლევს და ცდილობს მოსწყვიტოს აკვირ-

ტებულ აზრს, გაანთავისუფლოს იმ მძიმე
ტირთისაგან, ქალი რომ წლებს მისი მსახურის
ატარებს და ვერავისთვის გაუმხელია.

ერთი შეხედვით, მაყურებელს ისეთი
შთაბეჭდილებაც კი ექმნება, თითქოს ამიე-
რიდან მათ ბედნიერებას ხელს არაფერა შე-
უშლის, ამის საწინდარი ღია ცის ქვეშ ჯვრის
წერაა, მაგრამ ცხოვრება მიიწე მკაცრი და
დაუნდობელია, აღამიანები კი მოშურნევი,
შეუწყნარებელი და, აი, იწყება ბაჩანა
რამიშვილის ბინასა და სამსახურში ტელეგო-
ნების გაუთავებელი რეკვა, რეკავენ დაჟი-
ნებით, სულმოუთქმელად, რეკავენ გაანჩხ-
ლებულნი, ტუნებზე დორბლმომდგარი ახალ-
გაზრდა და მოწიფული ქალები და წარსულის
გამო მიწასთან ასწორებენ ქალს, რომელიც
ბაჩანა რამიშვილმა გულის სწორად მიიჩ-
ნია. ამას იგი არ მოელოდა და ცოტათი იბ-
ნევა, რაც მხედველობიდან არ გამოჩნა მა-
რიაშს და ის ტრავიზში, მათ ურთიერთობაში
აღრეც რომ იგრძნობოდა, კიდევ უფრო
მძაფრდება.

სანამ სპექტაკლი დამთავრდებოდეს, სცე-
ნაზე შემოდის კიდევ ერთი პერსონაჟი, ერ-
თადერთი გულგახსნილი აღამიანი, რომელიც
საავადმყოფოში ბაჩანას სანახავად მოვიდა
და მისგან არც დახმარებას თხოულობს და
არც პროტექციას, პირიქით, ცდილობს და-
ესმაროს, გაამხნეოს და ფეხზე დააყენოს.
მისთვის საავადმყოფოში საზღვარგარეთული
წამლებიც კი მოაქვს. ეს გახლავთ ბაჩანას
სიყრმის მეგობარი, გზასაცდენილი, ნაციხარი
ვახო ამბოკაძე (მსახ. დ. ჯაიანი). არაუის ნახ-
ვას არ გაუხარებია და არ გაუმხნეებია
ბაჩანა რამიშვილი ისე, როგორც ამ დიდი
ხნის უნახავი სიყრმის მეგობრის ნახვამ გა-
ახარა, რადგან იცნობს მის გულს, მის ხა-
სიათს, მის ფართო ბუნებას და გული სიამა-
ყით ევსება, როცა ვახო ამბოკაძე წამლებს
მარტო მას კი არ უტოვებს, არამედ მთელ
პალატას უნაწილებს.

გიზო ქორდანიანს დუმბაძის რომანს სხვა
კუთხით მიუდგა, სცენაზე სწორედ ის ცხოვ-
რებისეული კონფლიქტები, ეპიზოდები და
სიტუაციები გადაიტანა, რომლებიც უფრო
მკვეთრად გამოხატავენ ჩვენი დროის ავ-
კარგიანობას, სადაც ლაპარაკია იმ ტკივი-
ლებსა და საჭირობორტო საკითხებზე, თა-
ნამედროვე მაყურებელს რომ აწუხებს და
აფიქრებს. ეს სრულიად არ ნიშნავს, რომ

რეჟისორმა უყურადღებოდ დატოვა მწერლის გონებამახვილობა, იუმორი, სიხალისე და ოპტიმიზმი. სწორედ კომიკური სცენები და შემწყნარებლური იუმორია იმ სულოერი სიჯანსაღისა და სიცოცხლისუნარიანობის საფუძველი, რაც სპექტაკლს თავიდან ბოლომდე გასდევს და სახალისოსა და საინტერესოს ხდის.

მატერის მიერ სცენური სივრცის კომპოზიციური გადაწყვეტა და ის ზოგადი განწყობილება, რასაც ეს სივრცე მაყურებელზე ახდენს, კარგად ეხამება რეჟისორის ჩანაფიქრს.

სპექტაკლში ბევრი მუსიკა და სიმღერაა. კომპოზიტორი ცდილობს მოქმედების განვითარება ემოციურად გაამდიდროს და სიმძაფრე შემატოს იმ ეპიზოდებს, რომელთა ტონალობა სპექტაკლისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია.

ბაჩანა რამიშვილის როლს ასრულებს გოგი ქავთარაძე. დინჯი, ზომიერად თავშეკავებული, ყოველგვარი გროტესკულობისა და უადგილო ექსტიუელაციისგან თავისუფალი ბაჩანა რამიშვილი შინაგანად რბილი, ცოცხალი იუმორით გამსჭვალული, მთლიანი, მგრძობიარე და თავის სიმართლეში ანაწმუნებული პიროვნებაა. ამავე დროს, იგი ისე ხუმრობს, რომ შეკრულ წარბებს,

არ ხსნის და მისი მგრძობიარობა არასოდეს არ გადაღის სანტიმენტალობაში. ქვეყანაში სრულიად არ უშლის ხელს მაყურებელს მასში დაინახოს ახლობელი ადამიანი, რომლის ბედიც დაინტერესებულია. გ. ქავთარაძე ახერხებს თავის თავში ყველა იმ თვისების კონცენტრაციას, რაც მის გმირს უნდა ახასიათებდეს და მისი რომანტიკული თუ კრიტიკული განწყობილება სწორედ მაშინ იჩენს თავს, როცა ეს საჭიროა. მაგრამ როგორც რომანტიკულ, ასევე კრიტიკულ განწყობილებას მუდამ თან ახლავს ადამიანური სითბო და ამიტომ უკიდურესობამდე არასოდეს არ მიდის. შეიძლება ეს არის როგორც რომანის, ასევე სპექტაკლის გმირის სისუსტე; მისი ერთგვარი დამთმობლობა, იმის საკუთარ თავში გადახარშვა, რაც აღწერილობას იწვევს და ეს ისე მძაფრად მოქმედებს მის ნერვიულ სისტემაზე, რომ ინფარქტიც კი ემართება. მთელი სპექტაკლის მანძილზე გ. ქავთარაძეს აინტერესებს გმირის შინაგანი ბუნება, ხაზს უსვამს იმ კორექტავენს, რაც ცხოვრების მწარე გამოცდილებამ მის ხასიათში შეიტანა, ღრმად განიცდის სიკეთისა და ბოროტების მოულოდნელ თუ კანონზომიერ გამოვლენას, დაბოლოს, როცა ანალიზებს მთელ წარსულ ცხოვრებას და ამ ცხოვრების უკანასკნელ სტადიას, გამო-

სოხუმის ქართული თეატრის შენობის გახსნასთან დაკავშირებული მიტინგი „მარადისობის კანონის“ დამთავრების შემდეგ



ჯანსაღების გზაზე დამდგარი ბაჩანა რამი-
შვილი პოულობს თავის მარადისობის კანონს
და ერთგვარად გადახალისებული და შინაგა-
ნად გაწონასწორებული უბრუნდება ცხოვ-
რებას.

მეორე პერსონაჟი, რომლის თამაშს სპექ-
ტაკლის ღირსებისათვის დიდი მნიშვნელობა
აქვს, გახლავთ მამა იორამი. მამა იორამის
როლს ასრულებს სოხუმის თეატრის ერთ-
ერთი უნიკიტრესი მსახიობი, მიხეილ ჩუბინი-
ძე, რომელსაც ამას წინათ საბჭოთა კავშირის
სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა, მამა
იორამის ხმა, მიმოხრა, სიღარბისლე, რწმე-
ნა, სულიერი სტრუქტურა და ტემპერამენ-
ტი, მისი მარტოკაცობა, უნდობლობა ჯა კრ-
თგვარი სიმხალაღეც კი, ზუსტი შტრიხებითა
და ზომიერი შინაგანი მღვლავრებითაა გად-
მოცემული. ოსტატურად ასრულებს მსახიობი
უნდობლობის დამღევას და ფრთხილად, მაგ-
რამ უკვე მთელი გულით უმეგობრდება ბა-
ჩანა რამიშვილს და ბულიკას, მათ მიმართ
სწორედ იმ ადამიანურ გრძობებზე ამკლავ-
ნებს, რის ღირსადაც იგი მათ თავიდან არ
თვლიდა. მამა იორამი ის კაცია, ვინც თავის
მოვალეობას პირნათლად ასრულებს, არავის
არაფერს არ თხოვს და საკუთარ მრწამსს არ
ლაღატობს. მრისხანე და შეუპოვარი მხო-
ლოდ მაშინ ხდება, როცა ძარცვავენ, როცა
პირადად მის ქონებას კი არ პარავენ, არამედ
მთელი ხალხის კუთვნილ ძვირფას რეკვი-
ას ხელყოფენ და მამა იორამის მრისხანება
არჩევანიძესთან დაპირისპირების დროს მარ-
თლაც იმდენად შთამბეჭდავია, რომ ძველი
მღვდელმთავრების განრისხებას მოგვაგო-
ნებს.

როგორც რომანში, ასევე სპექტაკლშიც
კოლორიტული, თბილისის სინამდვილისათ-
ვის უაღრესად დამახასიათებელი პერსონაჟია
ბულიკა. მსახიობი ი. ელერდაშვილს ისეთი
როლია შესრულება დაეკისრა, რომლის თა-
მაშის დროს მკირადი გადაჭარბება, გრო-
ტესკულობა, აქცენტის შეცვლა მთელ სპექ-
ტაკლში დისონანსს შეიტანდა. ბულიკა თბი-
ლისური იუმორისა და პირადი გონებაშა-
ვილობის მატარებელია, აქვს თავისი
ცხოვრებისეული ფილოსოფია, ბუნებით კე-
თილი, მშრომელი, პატიოსანი კაცია, კმაყო-
ფილია თავის თავითაც, ოჯახითაც და ცხოვ-
რებითაც და ამიტომ მძიმე ავადმყოფობაც
კი ვერ ჯაბნის, ვერ ართმევს სიხალისესა და

სიხარულს. ბულიკა აცოცხლებს, ამხალ-
ფეროვნებს სპექტაკლს. მისი როლიში
სხვებმაც ეხმარება გამოჯანსაღებულმა
რამ ერთ პალატაში თავშეყრის მოსაწყობ-
ფებს შორის მარტო ბულიკა იღუქება. მისი
სიკვდილის მიზეზიც სწორედ ზედმეტი სიხა-
ლისე, სიხარული, მეტისმეტი თავდაჯერუ-
ლობაა. იგი ხელში აიტაცებს ჩასტუქვულ
ცოლს და ამას უკვე მისი ნაავადმყოფო
გული ვეღარ უძლებს.

სპექტაკლში მონაწილე თითქმის ყველა
ქალი, რომელთაც მთავარი გმირის ცხოვ-
რებაში რაღაც ადგილი უჭირავთ, ბედგამრუ-
დებული და თავისებურად უბედურია. უბე-
დურია ბაჩანა რამიშვილის დედაც (აფხ.
ასრ დამსახ. არტისტი ლ. მიქაშაიკიე), მარი-
ამიც (აფხ. ასრ დამსახ. არტისტი ი. პა-
პუაშვილი), თამარიც (აფხ. ასრ დამსახ.
არტისტი თ. მილდიანი) და, თავისთავად
ცხადია, გივი მარგოც (მსახ. ზ. დვალიშვი-
ლი). ქალთა პერსონაჟების ეს ბედგამრუდ-
ებლობა და უბედურება სპექტაკლში რო-
მანტიკულ ატმოსფეროს ქმნის და მსახიო-
ბებისაგან დიდ ოსტატობასა და ემოციურ
დაძაბულობას მოითხოვს. სასოწარკვეთალი,
დათრგუნული და შეძრწუნებულია ბაჩანა
რამიშვილის დედა, ტრაგიზმითა და რომან-
ტიზმითა გამსჭვალული სუსტი, ჭაჭიზი და
შინაგანად წმინდა მარიამი, კეაილი, შრო-
მისმოყვარე, ოდნავ გულუბრყვალო და გა-
მოუცდელია ობლად დარჩენილი თამარი,
გივმაჟი, უაღრესად კეთილი, შინდაუნებუ-
რად გავულგარულებული, ფანტაზიის უნა-
რით დაჯილდოებული და თავისი უბედუ-
რებით დათრგუნულია გივი მარგო. საერ-
თად, კეუიდან გადასული ადამიანის როლის
თამაში სცენაზე ყოველთვის ურთულესს
ამოცანად ითვლებოდა, დიდ ოსტატობასა
და ზომიერების გრძობას მოითხოვდა და სა-
სიხარულოა, რომ ზ. დვალიშვილმა ამ რთულ
როლს თავი გაართვა.

ყველა მსახიობმა, ვინც სპექტაკლში მონა-
წილეობს, მეტნაკლებად ხელი შეუწყო სპექ-
ტაკლის წარმატებას და თავისი წვლილი შე-
იტანა იმ დიდ ზეიმში, რაც ქართული თეატ-
რის ახალი შენობის გახსნამ გამოიწვია სო-
ხუმში.



მხატვრის მუშაენიერი სამყარო

ლეილა თაბუკაშვილი

მრცველ პერსონალურ გამოფენაზე, რომელიც ამ რამდენიმე ხნის წინათ გაიმართა, მამია მალაზონიამ თავისი ოცწლიანი შემოქმედებითი შრომის ნაყოფი წარმოგვიდგინა. მაგრამ თუნდაც ათი წლის წინ რომ გამოეტანა საზოგადოების წინაშე, რაც გააკეთა, უკვე მაშინაც ჩვენს წინაშე წარმოსდგებოდა მეტად ნაყოფიერი, მრავალმხრივი, უფაქიზესი სახეითი ოსტატობის მხატვარი, ერთ-ერთი იმ შემოქმედთაგანი, ვისი პროფესიული სახეც ესოდენ გამორჩეულია სხვათაგან და მათ მწყობრში, მათთან ერთად საკუთარ ზმას უწყობს ქართული ეროვნული მხატვრობის დიდებულ მრავალხმიანობას.

„მხატვრის სახლის“ ვრცელ საგამოფენო დარბაზებში ექსპონირებული მრავალრიცხოვანი ნამუშევრების ერთი თვალის მოვლევაც კი მათი ავტორის მხატვრული სამყაროს დიდ ნაირსახოვანებასა და სიმდიდრეზე მეტყველებდა. ნაირსახოვანებაზე, რამდენადაც მრავალფეროვანია მასალა, რომლის საფუძველზეც შექმნილა თითოეული ეს ნაწარმოები. თეატრი, კინო, ლიტერატურა — პირველწყაროს სახეების მალაზონიასეული ინ-

ტერპრეტაცია ერთის მხრივ, სულსახვეთი ენითა და ემოციური შეფერილობით გამოირჩევა, მეორეს მხრივ, შემოქმედებითი აზროვნებისა და პროფესიული ოსტატობის თავისებურებებით აღბეჭდილი ხელწერა მათ ერთიან მხატვრულ მოვლენას მიაკუთვნებს.

მაგრამ, ცხადია, მამია მალაზონია არა მხოლოდ თვითმყოფადი მხატვარი-ინტერპრეტატორია, — მაღალი კლასის სცენოგრაფი, კინომხატვარი და წიგნის გრაფიკოსი, მისი ინტერესები, როგორც ყოველი ქეშმარიტი ხელოვანისა, ფართოა. მხატვრული ამოცანები, რაც ნებისმიერ, სასურველ თემაზე შესრულებულ მის დაზგურ ფურცლებს უდევს საფუძვლად, კიდევ უფრო ნათლად მიანიშნებს მალაზონიას შემოქმედებით ინდივიდუალობაზე, პროფესიულ თავისებურებებსა და ძიებების ხასიათზე. ამ ნამუშევრებში განსაკუთრებით გამოკვეთილად შეიწოზა იშვიათი დეკორატიული ხედვის მხატვარი და ეს დეკორატიულობა, ერთდროულად, ფერწერულ-გრაფიკულია, რამდენადაც უპირატესობა ენიჭება სიმბოლურ ფორმებსა და კონტურულ ნახატს. მალაზონია აბსოლუტურად ყველა ნამუშევარი გამოირჩევა იშვიათი ტონალური სიმდიდრითა და სინატიფით, როგორ რეგისტრშიც არ უნდა იყოს გადაწყვეტილი ესა თუ ის ნაწარმოები — ლოკალურად ძღერად ფერადოვან გამაში თუ ნახ, გამჭვირვალე ტონალობაში. ელფერების ურთიერთშეხამებისა და ურთიერთმეზობლობის ეს უფაქიზესი, მაღალგემოვნებიანი განცდა მხატვრის ნამუშევრებში შერწყმულია ფორმათა ხაზთა პლასტიკის განცდასთან. რა თქმა უნდა, მალაზონიას ხელოვნებისათვის ეს ზოგადად ნიშანდობლივი მხარეები მეტ-ნაკლებად შეიძლება ახასიათებდეს სხვა მხატვარსაც, მაგრამ ყოველივე ამას ემატება კომპოზიციის რიტმული ქსოვილის მალაზონიასეული სიმწყობრე, რაც მისი ნამუშევრების უმრავლესობას გამოარჩევს და აძლიერებს მათ დეკორატიულ გამომსახველობას.

შემოქმედებითმა მიდრეკილებებმა განაპირობა, ალბათ, ის, რომ თბილისის სამხატვრო აკადემიაში მამია მალაზონია თავდაპირველად გრაფიკის ფაქულტეტზე, ხოლო

ცოტა მოგვიანებით, მესამე კურსიდან თეატრალურ-დეკორაციულ ფაკულტეტზე სწავლობდა ფარნაოზ ლაპიაშვილის სახელოსნოში. აკადემიის დამთავრებისთანავე (1962) აქტიურად ჩაება მხატვრულ ცხოვრებაში, მუშაობს თეატრალურ მხატვრობაში, კინემატოგრაფიაში, მულტფილმებზე, წიგნის გაფორმება-დასურათებაზე... ყველა ამ სფეროში იმთავითვე მიიპყრო ყურადღება მისმა ორიგინალურმა აზროვნებამ და ფაქიზმა ტექნიკურმა ოსტატობამ, ფერისა და ხაზის, მხატვრული სახეების უაღრესად ემოციურ გამომსახველობას რომ განაპირობებს. ერთ-ერთი სურნელებითაა მკაფიოდ აღბეჭდილი ქართულ თემაზე შესრულებული ნამუშევრები თეატრსა, კინოსა თუ წიგნის გრაფიკაში. „კახაბერის ხმალი“, რომელიც მალაზონიას ერთ-ერთ სულ ადრინდელ სცენოგრაფიულ ნამუშევრებს მიეკუთვნება (მარჯანიშვილის თეატრი, 1964 წ.), ფართო აღიარება მოუტანა ახალგაზრდა მხატვარს არა მხოლოდ როგორც სასცენო სპეციფიკის ღრმად მცოდნე, ნიჭიერ ფერმწერს, არამედ როგორც მეტად საინტერესო, თვითმყოფად შემოქმედს.

რეტროსპექტული პერსონალური გამოფენის გაცნობისას ერთი ნამუშევრიდან ასე იოლად ვერ გადაანაცვლებდით თვალს მეორეზე. თითოეული ექსპონატი ხანგრძლივ, გულდასმით თვალიერებას ითხოვდა; რამდენადაც, ჯერ ერთი, თავისთავად ეს იყო ხანგრძლივი და გულდასმითი შრომის ნაყოფი, და რაც მთავარია, იგი შთამბეჭდავი იყო გასაოცარი მხატვრულ-ტექნიკური ოსტატობით, ფანტაზიისა და წარმოსახვის სიმდიდრით, კოლორისტული ელვარებითა და გრაფიკული მონახაზის გრაციოზულობით. თუმცა კი ბევრი ამ ნაწარმოებთაგანი შექმნილია პირველწყაროთა საფუძველზე (მხატვრული ლიტერატურის, დრამატურგის, მათ შორის მუსიკალური დრამატურგის) და მათი სახეითი სტილისტიკა სრულიად განსხვავებულია, მაინც ამ მრავალფეროვან ქმნილებებს ანათესავებს ავტორის თვითმყოფადი ოსტატობით განპირობებული ხელწერა — კომპოზიციების ფერადოვან-სიმბრტყობრივსა და ხაზობრივ-პლასტიკურ, არქიტექტონიკურად რთულსა და მწყობრ ქსოვილში რომ მკვლანდება. ძნელია თქმა, კოლორისტის მონაცემები უფრო მეტია მალაზონიას ქმნი-

ლებებში თუ გრაფიკოსის ტალანტი. ვფიქრობთ, მასში ორივე ეს ერთნაირად შერწყმულია. ამაზე ნათლად მეტყველებს მისი ველყოვლისა, მისი სცენოგრაფიული ნამუშევრები, თუმცა არანაკლებ — წიგნის გრაფიკა, და არა მხოლოდ ის დასურათებანი, სადაც სახეითი არსენალი მხოლოდ ერთი ტონალობითა და კონტურული ხაზით განისაზღვრება (შექსპირის „ორი ვერონელის“ ილუსტრაციები, „მუშანიკის წამების“ დასურათებთა მეორე ვარიანტი), არამედ წიგნის მხატვრული გაფორმების სხვა ნებისმიერი ნიმუში.

მალაზონიას რიგ ნამუშევრებში ფერ-ხაზის პარმონიით შექმნილი დეკორატიული გამომსახველობა გაძლიერებულია რეგისტრებად და ცალკეულ სიუჟეტურ ფრაგმენტებად კომპოზიციების დაყოფით, უფრო სწორად, ისეთი სახეითი პრინციპის შერჩევით, რომელიც, გამომდინარე თვით ნაწარმოების ხასიათიდან, ერთგვარ თხრობით რიტმს, „სიუჟეტურ“ სვლეს ქმნის კომპოზიციაში. ასე გადაწყვეტა მან ფარდა სპექტაკლისათვის „კახაბერის ხმალი“, „რუსულანიანის“, სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკების, „მუშანიკის წამების“ დასურათებანი. ამ ნაწარმოებთა სტილისტიკა გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს ძველ ქართულ ოსტატების მხატვრულ ნააზრევთან, სახეობრივ-დეკორატიული წყობის იმ პრინციპებთან, რომელშიც იხატება შორეული წარსულის მხატვართა ღრმა შემოქმედებითი ალლო სინამდვილის მშვენიერების წარმოსახვასა და გადმოცემაში. მრავალსაუკუნოვანი ქართული ეროვნული ხელოვნება ხომ უმდიდრესი და უაღრესად შთამბეჭდავია სწორედ ამ გამომსახველი დეკორატიულობით, ნატიფი პლასტიკით, იქნება ეს ქვის რელიეფები, ფრესკული ფერწერა თუ ხელნაწერთა მინიატურები. ცხადია, არ არის შემთხვევითი, რომ შორეულ საუკუნეთა ლიტერატურული მემკვიდრეობის დასასურათებლად მალაზონიამ საგანგებო ენა შეარჩია, ენა, რომელიც თანამედროვე მკითხველს არა ხელშეშახებად რეალური კონკრეტულობით წარმოუსახავდა ეპოსისა და თქმულებების სახეებს, არამედ უძველეს ოსტატთა მხატვრული ნააზრევის კვალში ჩამდგარი, პირველყოვლისა, იმ შორეულ ეპოქაზე მინიშნებდა. ამ მიზანს ემსახურება სახეთა



სტილიზაცია, დეკორატიული ანტურაჟი „რუსუდანიანის“, „შუშანიკის წამების“ დასურათებაში. „რუსუდანიანში“ გამოყენებულია ძველქართულ ხელნაწერთა მინიატურებში ესოდენ ხშირად და დიდი მხატვრული ტაქტით ნახმარი ოქროს საღებავი. მალაზონიასეულ ნახატებში, ეროვნული საგანძურის წყაროთა თანადროული გააზრების ნიმუშებს რომ წარმოადგენს, მკვირივი და არა გამკვირვალე ოქრო აქტიურ დეკორატიულ ფუნქციას ასრულებს და ულამაზეს ჰარმონიაშია აკვარელის ნახ საღებავებთან.

სულხან-საბა ორბელიანის ღრმააზროვანი იგავ-არაკების მხატვრულ სახეებს, მათში ასახული ამბების ცალკეულ მომენტებსა და ეპიზოდებს ასევე მეტად თავისებურად წარმოსახავს დასურათებანი, რომელშიც რეგისტრებად, თხრობით ფრაგმენტებად დაყოფის პრინციპს ექვემდებარება საერთო კომპოზიციურ გააზრებაში ხელნაწერი ტექსტის შეტანაც. თითქოს ხალხური შემოქმედების გულუბრყვილობიდან გამომდინარე, ერთგვარ სტილიზაციასთან ერთად, რაც იგავ-არაკების დაბადების შორეულ ფესვებზე მიანიშნებს, მრუდე მოხაზულობის ხელნაწერი სტრიქონები, ასევე, თითქოს, ხალხური სიბრძნის უძველესობას გვაუწყებს და თავისებურ სურნელებას ანიჭებს ნახატებს.

ხელნაწერი ტექსტი გამოიყენა მხატვარმა ვალაკტონის ლექსების ილუსტრაციებშიც. უფრო სწორი იქნებოდა თუ ვიტყოდით, რომ ეს არა დასურათებაა, პოეზიის სახეთა სახეთი მხატვრულ სახეებად გარდასახვა, არამედ ლექსთა განწყობილებებისა და ინტონაციის ფერითი პლასტიკის ენაზე ამეტყველება. თვით პოეტის ხელნაწერი ტექსტის ფონზე წარმოსახული ეს მოძრავი, მღვლვარე სამყარო, ფერთა და ექსპრესიულ მონასმთა „ბეგრებით“ რომ გვესაუბრება, თავისი ტონალურ-ინტონაციური შეთანწყობით თითქოს მუსიკალურ აკომპანიმენტს უქმნის პოეტურ სტრიქონებს. ეს ნამუშევრები ავტორის შესაძლებლობებს სრულიად ახალი კუთხით წარმოგვიდგენს.

მაშია მალაზონიას შემოქმედებითმა ანგარიშმა კიდევ ერთხელ ნათესყო, თუ მისი სახით რაოდენ მძლავრი და თვითმყოფადი, უკვე ბევრის შემქმნელი და მუდმივად მზარდი ხელოვანი ჰყავს დღეს ქართულ მხატვრობას.

ლიალი

მეგობრობის

მემატიანე*

ივანე ვოლოშინი

ცნობილი საბჭოთა თეატრმცოდნე, ხელოვნებამცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ნადედა ნიკოლოზის ასული შალუტაშვილი ოცდაათ წელიწადზე მეტია, რაც მოძმე ხალხთა ლენინური მეგობრობის საკითხებს იკვლევს, კერძოდ, რუსულ-ქართულ, უკრაინულ-ქართულ და სხვა საბჭოთა ხალხების თეატრალურ ურთიერთობას.

ნ. შალუტაშვილი თავის მეცნიერულ შრომე-

* სტატია დაწერილია ჩვენი ჟურნალისათვის.



ნადედა შალუტაშვილი

ბში ხაზს უსვამს რუსული კულტურის პირველი აკვნის, კიევის რუსეთის მნიშვნელობას რუსი, უკრაინელი და ბელორუსი ხალხების ისტორიაში.

საქართველოს მრავალსაუკუნოვანმა სიახლოვემ რუსეთთან მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაზე. ამის შესახებ დამაჯერებლად გვიყვება საბჭოთა კავშირის ხალხთა დიდი მეგობრობის მკვლევარი ნ. შალუტაშვილი თავის შრომებში.

ნ. შალუტაშვილი გატაცებით, ღრმად და ისტორიული სიზუსტით იკვლევს და აანალიზებს საარქივო, მემუარულ და ეპისტოლარულ მასალებს, პერიოდული გამოცემების იმ მრავალრიცხოვან ძველ წყაროებს, რომლებიც დაკულია მოსკოვის, ლენინგრადის, კიევის, თბილისის და სხვა მოძვე რესპუბლიკების დედაქალაქების ბიბლიოთეკებში. მარქსიზმ-ლენინიზმის მეთოდოლოგიით შეი-

არღებული მკვლევარი ღრმად სწავლობს რუსულ-ქართული და უკრაინულ-ქართული თეატრალური ურთიერთობის ისტორიას ძველი დროიდან დღემდე.

ნ. შალუტაშვილი განსაკუთრებით დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს რეალისტური თეატრალური ხელოვნების ფუძემდებლის მ. ს. შჩეპკინის მოღვაწეობას რუსეთსა და უკრაინაში. მ. შჩეპკინი ჭერ კიდევ XIX საუკუნეში, როცა იგი მოღვაწეობდა კურსკის, ხარკოვის, პოლტავისა და კიევის თეატრებში, დაუღალავად იბრძოდა თეატრალურ ხელოვნებაში ხელოსნური შტამების, ყალბი დეკლამაციის, მსახიობისა და რეჟისორის ხელოვნებაში გაცვეთილი ხერხების გამოყენების წინააღმდეგ და თავისი შთაგონებული შემოქმედებით თეატრში აფუძნებდა სცენურ სიმართლეს.

პროფ. ს. ღურლინი წერდა: „უკრაინულ თეატრში მ. შჩეპკინმა ისევე ჩაუყარა საფუძველი დაუფარავ, მკაცრ სიმართლეს, როგორც რუსულ თეატრში“. ნ. შალუტაშვილი დამაჯერებლად გვიმტკიცებს, თუ რა დიდი ზოგადი მნიშვნელობა ჰქონდა მ. შჩეპკინის მოღვაწეობას და ცხადი მაგალითების მეშვეობით გვიამბობს იმ გავლენაზე, რაც რუსულმა თეატრმა მოახდინა უკრაინის, ბელორუსიისა და ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაზე. მკვლევარი აქვე გვესაუბრება მოძვე კულტურების ურთიერთგავლენაზე და ურთიერთგამდირებებაზე, განსაკუთრებით საბჭოთა წყობილების პერიოდში.

იმ დიდ როლს, რაც მ. შჩეპკინის შემკვიდრებობამ ითამაშა ქართული თეატრის განვითარებაში, ნ. შალუტაშვილმა რამდენიმე მეცნიერული გამოკვლევა მიუძღვნა, მათ შორის: „მოსკოვის მცირე თეატრი საქართველოში“, „მ. შჩეპკინი — რუსული სცენის კორიფეი“ და სხვა, სადაც მეცნიერი ღრმად-ისტორიული სიზუსტით ანზოგადებს რუსული სცენის კორიფეის გავლენის მნიშვნელობას მშობლიური თეატრის განვითარებაზე. უნდა მოვიხსენიოთ აგრეთვე მისი ღრმად-ანარსიანი წერილები, რომლებიც ეძღვნება რუსულ დრამატურგიას: „გრიბოედოვი და ქართული თეატრი“, „ოსტროვსკი ქართულ“

სცენაზე“, „პუშკინი და თეატრი“, „საქართველოში მოძეული ახალი მასალები ჩეხოვზე“, „ჩეხოვი — დრამატურგი“ და სხვები. მის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე მონოგრაფიები: „გრიბოდოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრი“, „ა. ნ. ოსტროვსკი საქართველოში“, „ძმები ზანდუკელები — სანდუკოვები“, „ილ. ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრზე“ და სხვა.

ნ. შალუტაშვილმა მრავალი წერილი მიუძღვნა თეატრალური ხელოვნების საბჭოთა პერიოდს: „რუსულ-ქართული თეატრალური ურთიერთობანი საბჭოთა პერიოდში“, „რუსული დრამატურგია ქართულ სცენაზე დიდი სამამულო ომის პერიოდში“, „კომუნისტის სახე ქართულ სცენაზე“, „რევოლუციის თემა ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში“, „დ. ალექსიძე — მხატვარი და მოქალაქე.“

ნ. შალუტაშვილი საფუძვლიანად აშუქებს რუსული სცენის ისეთი გამოჩენილი მოღვაწეების აქტივობას და რეისორულ მოღვაწეობას, როგორც იყვნენ იუკინ-სუმბათოვი (სუმბათაშვილი), ვ. კაჩალოვი, ი. ილინსკი, რ. სიზონოვი, ბ. ჩიკოვი, ე. გოგოლევა, მ. შატროვა, გეოხასიათებს მათ ინდივიდუალურ თვისებებს სახის შექმნაზე მუშაობის პროცესში.

ამჟამად, გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავთან დაკავშირებით, ნ. შალუტაშვილი დაძაბულად მუშაობს მონოგრაფიაზე „რუსულ-ქართული თეატრალური ურთიერთობა“, სადაც გაშუქებული იქნება თანამედროვე თეატრალური ხელოვნება.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ნ. შალუტაშვილის ღრმა და ისტორიულად სარწმუნო მეცნიერული ნაშრომების მნიშვნელობა უკრაინულ-ქართული თეატრალური ურთიერთობის ისტორიის კვლევაში, დაწყებული კიევის რუსეთიდან და ჩვენი დროით დამთავრებული. მთელი ძველი პერიოდის მანძილზე ვხვდებით ურთიერთგაცნობისა და უფრო რეგულარული და მჭიდრო ურთიერთგაწირობის დადგენის ცალკეულ ცდებს. ამ ცდებმა მოამზადეს ის მტკიცე შემოქმედებითი კონტაქტები, რომლებიც კიდევ უფრო გაღრმავდა XVIII-XIX საუკუნეებში, განსაკუთრებით კი საბჭოთა პერიოდში.

ნ. შალუტაშვილი ღრმად და ფართოდ აშუქებს ქართული და უკრაინული თეატრის ხალხურ წყაროებს, რომელთაც ძირი ხალხური პოეზიის ზეპირსიტყვიერებაში აქვს გადაშლილი. ქართულმა და უკრაინულმა ფოლკლორმა შემოინახა ზნე-ჩვეულებათა მსგავსი მოტივები, ქართული ფერხული, ჯადოსნობა, კალანდობა გავს უკრაინაში ფართოდ გავრცელებულ კოსტრომულ ზემებს, ქართული მისტერიები უკრაინულ „ვერტებს“ და თოჯინების ქართულ წარმოდგენებს. მოხეტიალე მსახიობები ესტუმრებოდნენ ხოლმე რუსეთსა და საქართველოს, არსებობდა მუსიკოსების, მოცეკვავეების, მიმების სხვადასხვა დასები. ავტორი გვიხატავს ტაქიმასხართა თამაშობებს კიევის სოფლის ტაძრის ფრესკულ კიბეზე XI ს., რაც გვაგონებს შემაქცევართა ქართულ ხალხურ ხელოვნებას, მოაქვს სხვა სარწმუნო ისტორიული მაგალითები ქართული და უკრაინული კულტურების მსგავსებისა.

უნდა აღინიშნოს, რომ დაწყებული 50-იანი წლებიდან ნ. შალუტაშვილი თითქმის ყოველ წელს ჩამოდის უკრაინაში, სადაც კითხულობს მოხსენებებს და ლექციებს უკრაინულ-ქართულ თეატრალურ ურთიერთობაზე, წერს რეცენზიებს რესპუბლიკაში დადგმულ უკრაინულ და რუსულ სპექტაკლებზე. გარდა ამისა, კიევის ი. კარპენკო-კარის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში სისტემატურად კითხულობს სპეცკურსს საბჭოთა ხალხების თეატრის ისტორიაზე, ხოლო ორჯერ ამ ინსტიტუტში იყო სახელმწიფო გამოცდების კომისიის თავმჯდომარე.

ნ. შალუტაშვილი გულმოდგინედ მუშაობს და თანამიმდევრულად და ღრმად იკვლევს უკრაინის სსრ მუზეუმებში და ბიბლიოთეკებში დაცულ საარქივო მასალებს, რომლებიც ეხება უკრაინულ-ქართულ თეატრალურ ურთიერთობას და მეცნიერულად აანალიზებს ამ ორი მოძმე ხალხის თეატრების ურთიერთგავლენისა და ურთიერთგამდიდობის საკითხებს.

ასე მაგალითად, უკრაინის სსრ აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტში მან წაიკითხა მოხსენება თემაზე: „უკრაინისა და საქართველოს თეატრალური ურთიერთობა XIX საუკუნეში“.

კუნის მეორე ნახევარში“, ხოლო საქართველოს სსრ აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტში: „საქართველოსა და უკრაინის თეატრალური ურთიერთობა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში“. ეს ღრმაშინაარსიანი მოხსენებები შემდეგ დაიბეჭდა მეცნიერულ შრომებში. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე ამ თემაზე დაწერილ მის მრავალ შრომასაც: „კოტლიაროვსკი და საქართველო“, „მ. კროპოვიცი საქართველოში“, „ლესია უკრაინკა და საქართველო“ და სხვ. ნ. შალუტაშვილის სტატიებში ფართოდაა გაშუქებული უკრაინის თეატრის ისტორია, უკრაინის თეატრის ისეთი კორიფეების გასტროლები საქართველოში, როგორც იყვნენ: მ. კროპოვიცი, მ. სადოვსკი, მ. ზანკოვეცკაია და სხვები, ავეიწერს მათ მჭიდრო შემოქმედებით ურთიერთობას ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების წარმომადგენლებთან.

ნ. შალუტაშვილი პირველად აქვეყნებს მის მიერ მიკვლევულ საარქივო მასალებს გ. პ. იანიცის დასის მოღვაწეობაზე საქართველოში. ეს დასი 1845 წელს ოთხი თვის მანძილზე მართავდა წარმოდგენებს თბილისში უკრაინულ ენაზე. გამონაკლისს წარმოადგენდა მხოლოდ ლ. ლენსკის ვოდვეილი, რომელსაც რუსულ ენაზე თამაშობდნენ. 1846 წელს მ. შჩეპკინმა ეს დასი შეავსო ხარკოვიდან, ტაგანროგიდან, ოდესიდან და სიმფეროპოლიდან მოწვეული მსახიობებით, რეჟისორად მოიწვიეს ი. დრეისიგი, მოიწვიეს აგრეთვე პოლტავის თეატრის ცნობილი მსახიობი ქალი ტ. პრიაყენკოვსკაია, რომელიც მრავალი წლის მანძილზე მუშაობდა მ. შჩეპკინთან და ი. კოტლიაროვსკისთან.

დიდი მღელვარებით აღწერს ნ. შალუტაშვილი ორი დიდი სახალხო პოეტის — ტარას შევჩენკოსა და აკაკი წერეთლის შეხვედრას პეტერბურგში, რაც 1860 წლის შემოდგომაზე მოხდა და 1914 წლის სახეიმო საღამოს თბილისში, რომელიც მიეძღვნა ტარას შევჩენკოს დაბადების 100 წლისთავს. იმ დროს, როცა მეფემ მთელ რუსეთში აკრძალა ტარას შევჩენკოს დაბადების 100 წლისთავის აღნიშვნა, თბილისში მოეწყო სახეიმო საღამო, რომელზედაც მხურვალე სიტყვა წარმოსთქვა აკაკი წერეთელმა. შემდეგ იგი

მიუხალოვდა ტარას შევჩენკოს ბიუსტს, მუხლი მოიკეცა და დაბლა დახარა ქალარათავი. ყველა ფეხზე წამოდგა, დიდი კობზარის ხსოვნას წუთიერი დუმილით სცეს პატივი.

1964 წელს უკრაინის თეატრალურმა საზოგადოებამ აღნიშნა ტარას შევჩენკოს დაბადების 150 წლისთავი ქალაქ ჩერკასში. სადაც მოეწყო სამეცნიერო კონფერენცია. ამ კონფერენციაზე ნ. შალუტაშვილმა წაიკითხა ღრმაშინაარსიანი მოხსენება თემაზე: „ტ. შევჩენკო და საქართველო“. ჭერ მან გვამცნო, როგორ გადაუხადეს 1914 წელს საქართველოში დიდ კობზარს დაბადებიდან 100 წლისთავი, შემდეგ კი მივიდა ტ. შევჩენკოს ბიუსტთან და როცა დაბლა დახარა თავი, ყველა ფეხზე წამოდგა... დადგა წუთიერი მღელვარების ეპიზოდი.

ნ. შალუტაშვილს ცხადი მაგალითები მოაქვს იმისა, თუ რა დიდ პატივს სცემენ უკრაინაში, კერძოდ კი მირგოროდში, დავით გურამიშვილს და სურამში ლესია უკრაინკას.

ნ. შალუტაშვილს დაწერილი აქვს მრავალი წერილი უკრაინისა და საქართველოს სცენის მოღვაწეთა ურთიერთობაზე, ურთიერთგავლენაზე და ურთიერთგამდირებაზე, სახელდობრ: „კოტე მარჯანიშვილი უკრაინაში“. ამ წერილში იგი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს კოტე მარჯანიშვილის, როგორც დამდგმელი რეჟისორის მოღვაწეობას და გვიყვება კიევის რუსული თეატრის სცენაზე „ფუნტე ოვენუნას“ დადგმის ისტორიას, რომელშიც განხორციელება ჰპოვა რევოლუციური ეპოქის ჰეროიკამ და პათოსმა. აღსანიშნავია აგრეთვე ნ. შალუტაშვილის წერილები ა. ხორავაზე, ა. ვასაძეზე, ვ. ანჯაფარიძეზე, ა. ალექსიძეზე, რომელშიც წარმოჩენილია მათი ურთიერთობა უკრაინის თეატრალურ მოღვაწეებთან. ასევე გ. იურას, ა. ბუჩმას, ლ. კურბასის, ი. მარიანენკოს, ვ. ჩისტიაკოვას, ნ. უყვის, ვ. დობროვოლსკის და სხვათა ურთიერთობა ქართულ თეატრთან. ჟურნალ „უკრაინსკი ტეატრის“ (1972 წ. № 2) ფურცლებზე გამოქვეყნებულ წერილში „წითელი მიხაკები“ ნ. შალუტაშვილი დიდი მღელვარებით ავეიწერს მის უკანასკნელ შეხვედრას საბჭოთა უკრაინის სცენის დიდ-

ოსტატთან გ. იურასთან 1965 წლის ზაფხულში. გამოთხოვების ექვსი გ. იურამ უთხრა ნ. შალუტაშვილს: „გადაეცით ჩემი გულითადი სილამი ძვირფას საქართველოს, მის ხალხს, ჩემს თანაპეპრობებს ხელოვნების დარგში: ხორავას, ვესაძეს, ანჯაფარიძეს, ჭიაურელს, ყველას, ვინც მრავალი წლის მანძილზე ჩემი და უკრაინის თეატრის მეგობარი იყო“.

ხალხთა დიდი მეგობრობის მემკვიდრე ხაზს უსვამს უკრაინელი კლასიკოსებისა და საბჭოთა დრამატურგიის წარმომადგენლების მნიშვნელობას ქართული თეატრალური ხელოვნებისათვის. ქართულ სცენაზე დაუდგამთ მ. კროპოვნიცკის, ი. ფრანკოს, ლ. უკრაინკას, ლ. კოჩერგას, ი. მიკიტენკოს, ი. ვალანის, ვ. მიხეოს, ვ. სობუკას და სხვათა პიესები. ავტორი განსაკუთრებით იხილავს ალექსანდრე კორნეიჩუკის შემოქმედებას და მისი ნაწარმოებების ხორცშესხმას ქართულ სცენაზე. სწორედ ამგვარი მეცნიერული გამოკვლევები უდევს საფუძვლად მის წიგნს „დიდი მეგობრობის ფურცლები“, რომელიც 1966 წელს გამოსცა გამომცემლობა „მისტეტკომ“ რუსულ ენაზე. ეს წიგნი ყურადღებით წაიკითხა ა. კორნეიჩუკმა და შემდეგი წერილი მისწერა ავტორს: „ძვირფასო ნადეჟა ნიკოლოზის ასულო! თქვენ ვერც კი წარმოიდგინებ, როგორ გამახარებთ თქვენი წიგნით „დიდი მეგობრობის ფურცლები“. მე მას დიდი ყურადღებითა და ინტერესით ვკითხულობ...“

დიდ, დიდ მადლობას გიძღვრით თქვენი შესანიშნავი ნაშრომისათვის, რომელიც სამუდამოდ დაიკვიდრებს ადგილს უკრაინული და ქართული ხელოვნების ისტორიაში როგორც ოქროს ფურცლები. თქვენი წიგნის ზოგიერთმა ადგილმა ისე ამაღლევა, რომ თვალზე ცრემლი მომადგა. რა ახლობელი და ძვირფასია ჩემთვის უკრაინული და ქართული სცენის მოღვაწეებისა და ლიტერატორების შეხვედრები. თქვენ, ძვირფასო ნადეჟა ნიკოლოზის ასულო, აღასრულეთ დიდი, მშვენიერი და კეთილშობილური საქმე. გითვლით გულითად სალამს და დიდ მადლობას თქვენი გამირობისათვის, რაც კიდევ უფრო განამტკიცებს ჩვენი ხალხების ძმურ

მეგობრობას და კულტურას. მაგრად გართმევთ ხელს და მთელი გულით გისურვებთ პირადად თქვენ და თქვენს ოჯახს ჯანმრთელობას და დიდ ბედნიერებას. თქვენი ალექსანდრე კორნეიჩუკი.

P. S. „გიგზავნით ჩემს უკანასკნელ პიესას „შურისგებას“. პრემიერა შესდგა 29 ოქტომბერს ი. ფრანკოს სახელობის თეატრში. ა. კ. 24. 1. 1967 წელი. კიევი“.

აკადემიკოს ა. კორნეიჩუკის წერილს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ნ. შალუტაშვილისათვის. ამ წერილმა იგი აღაფრთოვანა და სტიმული მისცა დაემთავრებინა სადოქტორო დისერტაცია თემაზე: „უკრაინულ-ქართული თეატრალური ურთიერთობანი“. (XIX ს.), რომელიც წარმატებით დაიცვა 1974 წელს და მოამზადა დასაბეჭდად. 1978 წელს გამოვიდა მისი რჩეული წერილების კრებული „მეგობრობის გზებით“ ქართულ ენაზე. ასევე ქართულად დაბეჭდა მისი პატარა წიგნი „გიორგი ერისთავი და თეატრი“.

1981 წელს სსრკ სახალხო არტისტმა, სოციალისტური შრომის გმირმა ი. კოზლოვსკიმ დიდი ყურადღებით წაიკითხა ნ. შალუტაშვილის წიგნი „დიდი მეგობრობის ფურცლები“ და ავტორს შემდეგი წერილი გაუგზავნა: „ძვირფასო ნადეჟა ნიკოლოზის ასულო! თქვენ ქართველი ხართ და უკრაინელიც, თქვენ გავხარებთ განმანათლებელ თავადის ქალს ოლგას, თქვენ ბევრი გვარი ამოატივტივეთ მეხსიერებაში, რომელთა წინაშე მოწიწებით უნდა მოიხადო ქუდი და თავი დაუქრა. მე შესაძლებლობა მქონდა სახლში ვისტუმრებოდი და მესაუბრა ერთ-ერთ ასეთ ადამიანთან, ვალერიან გუნიასთან.

ერთი სიტყვით, თქვენი წიგნი უკიდურესად საჭიროა, საჭიროა დღესაც და მომავალშიც, საჭიროა ყველა ასაკის ადამიანისათვის! გავგახარებ იმით, რომ ყურადღება მიაქციეთ და გააცოცხლეთ იმ ადამიანების სახელები, ვინც თითქმის სამუდამოდ მიეცენ დაფიქსებას...“

„დიდი მადლობა თქვენი შთაგონებულ ნაშრომისათვის, წიგნისათვის „დიდი მეგობრობის ფურცლები“. 1981 წლის გაზაფხული. ივანე კოზლოვსკი“.



ბამოჩენილ კომპოზიტორს, სსრკ სახალხო არტისტს, სახელმწიფო პრემიების ლაურეატს, პროფესორ ოთარ თაქთაქიშვილს ბოლო დროს შექმნილი მაღალმატერული მუსიკალური ნაწარმოებებისათვის — სავიოლინო კონცერტი და ოპერა „მთვარის მოტაცება“ — მიენიჭა ჩვენი ქვეყნის უმაღლესი ჯილდო — ლენინური პრემია.

ამ ნაწარმოებებს იმთავითვე მხურვალედ გამოეხმაურა როგორც პროფესიონალთა წრე, ისე მსმენელთა მრავალეროვანი აუდიტორია, რომელსაც ხიზლავს ო. თაქთაქიშვილის მაღალიდგური მუსიკალური ესთეტიკის კეთილშობილება. ჰუმანური პათოსა, მოქალაქეობრივი ელერადობა.

ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებამ დიდი ხანია მოიპოვა საზოგადოებრივი აღიარება. მისი სიმფონიური, საოპერო, კანტატა-ორატორული, ინსტრუმენტული და კამერული ნაწარმოებები ამჟღავნებენ საბჭოთა კავშირის მრავალი წამყვანი შემოქმედებითი კოლექტივისა და გამოჩენილი შემსრულებლის რეპერტუარს. მისი მუსიკა დიდი წარმატებით სრულდება საზღვარგარეთაც.

ფართო რეზონანსი ჰპოვა ო. თაქთაქიშვილის სავიოლინო კონცერტმა. ნატოფი და სა-

ხოვანია ამ ნაწარმოების მაღალპოეტური რომანტიკული მუსიკალური სტილი, ფორმა, დრამატურგია. ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს მელოდირიგებელი ინსტრუმენტული ფაქტურა, საიდანაც გამოსჭვივის ეროვნული სული, არტისტიზმი, ვირტუოზული საორკესტრო ტექნიკა. სავიოლინო კონცერტში ახალ სიმაღლეს აღწევს ო. თაქთაქიშვილის მუსიკალური აზროვნება, რომლის საფუძველს ქმნის ავტორისეული შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შერწყმა ქართული ხალხური მუსიკის ტრადიციებთან, კლასიკური და თანამედროვე საბჭოთა მუსიკის მიღწევებთან. ესოდენ რთული სინთეზი ამ ნაწარმოებში პოულობს ქვეშაირტად სიმფონიურ განვითარებასა და განზოგადებას, რაც მის მაღალ ღირსებას წარმოადგენს.

ო. თაქთაქიშვილმა საოპერო კომპოზიტორის ავტორიტეტი მოიხვეჭა ჯერ კიდევ 60-იან წლებში, როცა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე დიდი წარმატებით დაიდგა ოპერები „მინდია“ და „სამი ნოველა“. ამ ნაწარმოებებმა იმთავითვე წარმოაჩინეს ო. თაქთაქიშვილის საოპერო ესთეტიკის რეალიზმი, სიღრმე, მრავალწახნაგოვნება. ეს ოპერები უმაღლესე შევიდა მრავალეროვანი საბ-

პრემია —

თაქთაქიშვილს

საკვ ცენტრალური კომიტეტისა და სსრ კავშირის
მინისტრთა საბჭოს დადგენილება

**ლიტერატურის, ხელოვნებისა და
არქიტექტურის დარგის 1982 წლის
ლენინური პრემიების მინიჭების
შესახებ**

საკვ ცენტრალური კომიტეტი და სსრ კავშირის
მინისტრთა საბჭო, რომლებმაც განიხილეს სსრ კავ-
შირის მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ლიტერატურის,
ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის ლენინური
და სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიების
კომიტეტის წინადადება, ადგენენ, 1982 წლის ლენინური
პრემია მიენიჭოს:

თაქთაქიშვილს ოთარ ვასილის ძეს, სსრ კავშირის
სახალხო არტისტს, — ოპერა „მთვარის მოტაცების“
მუსიკისა და ვიოლინოსა და ორკესტრის კონცერტ-
სათვის.

**საკვ ცენტრალური კომიტეტის მდივანი
ლ. ბრაქენიძე
სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს
თავმჯდომარე
ნ. ტიხონოვი.**

კოთა საოპერო თეატრის სარეპერტუარო ფონდში.

„მთვარის მოტაცება“ თვალსაჩინო მონა-
პოვარია 70-იანი წლების საბჭოთა საოპერო
ხელოვნებისა. ეს არის რევოლუციის თემაზე
დაწერილი პირველი ქართული მონუმენტუ-
რი მუსიკალური დრამა, სადაც რთული და
წინააღმდეგობრივი სოციალურ-ფსიქოლოგი-
ური პროცესები ვითარდებიან როგორც
დრამატულად მძაფრ კონფლიქტურ სიტუა-
ციებში, ისე ამაღლებულ ლირიკულ სცენებ-
ში, რომლებიც ხალხური ყოფაცხოვრების
კოლორიტულ ფონზე იშლებიან.

ფართოდ განვითარებული საგუნდო სცე-
ნების ატმოსფეროში, რომელსაც მსჭვალავს
დასავლეთ საქართველოს პოლიფონიური
სიმღერა-საგალობლები, ისწვება იდეოლო-
გიურად გათიშული გმირების ცხოვრება, წა-
ამოჩენილია, ერთის მხრივ, წარსულს ჩაბ-
ლაუქებული განწირული ადამიანების ტრა-
გიკული ხედრი, ხოლო, მეორეს მხრივ, ოპ-
ტიმისტური ენერჯია, საბრძოლო პათოსი იმ
ახალგაზრდებისა, ვინც გამოიჩინა ნათელი
მომავლის რწმენა და გაბედულად ჩადგა ახ-
ალი საზოგადოების მშენებელთა რიგებში.

„მთვარის მოტაცება“ დიდ ზემოქმედებას

ახდენს უაღრესად მელოდიზირებული მუსი-
კალური ენით, სიტუაციების მოულოდნელო
გარდაქმნებითა და შეპირისპირებით, რის სა-
ფუძველზე ინტენსიურად იშლება და ვითარ-
დება ამ ოპერის მრავალღანანი, კონტრას-
ტული და მთლიანი დრამატურგიული სტრუ-
ქტურა.

ამ ღრმადგროვებულ საოპერო პარტიტუ-
რას ახასიათებს ჰეშმარიტად ინტერნაციო-
ნალური ჟღერადობა. ამას მოწმობს ის დიდი
წარმატება, რომელიც „მთვარის მოტაცებას“
ხვდა საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის სცე-
ნაზე, სადაც იგი ოქტომბრის რევოლუციის
მე-60-ე წლისთავის აღსანიშნავად დაიდგა.

ამრიგად, ოპერა „მთვარის მოტაცება“ ის-
ევე როგორც სავიოლინო კონცერტი და ო.
თაქთაქიშვილის სხვა მრავალი ნაწარმოები,
გაცადა ეროვნული კულტურის საზღვრებს
და მრავალეროვანი საბჭოთა მუსიკალური
კულტურის კეთვნილებად გადაიქცა. ამას
დასაბუთებს კომპოზიტორ ო. თაქთაქიშვი-
ლისათვის ლენინური პრემიის მინიჭება.

ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქ-
ცია ულოცავს სახელოვან კომპოზიტორს ამ
შესანიშნავ გამარჯვებას და უსურვებს ახალ
წარმატებებს!

კველი ტრადიციებით ნასაზრლოები

მიმდინარე წლის მაისში თბილისს ეწვია ვდრ-ის თოჯინების თეატრების 30 წარმომადგენელი. ჯგუფის ერთ-ერთი წევრი ერნსტ-ფრიდერ კრატოხვილი ვდრ-ის თეატრალური საზოგადოების ორგანოს უფრნალ „ტეატრ დერ ცაიტ“-ის მკითხველებს უზიარებს თავის შთაბეჭდილებას თბილისის თოჯინების სახელწიფო ქართულ თეატრზე.

უფრნალ „სახბოთა ხელოვნების“ მკითხველებს ვთავაზობთ ამ წერილს მცირედენი შემოკლებით.

გერმანულიან თარგმნა **აზნ საჯანიამ**

ხელოვნების მრავალ სახეობას შორის, რომლებიც დაფუძნებულია თბილისში, ამ 1500 წელს გადაცილებულ კულტურულ ცენტრში, თოჯინების ხელოვნება სხვებზე უფრო ახალგაზრდაა. თოჯინების სახელმწიფო თეატრი — თოჯინების პირველი პროფესიული თეატრი საქართველოში — დაარსდა 1934 წელს. შემდგომ მას მოჰყვა რუსულენოვანი თოჯინების თეატრი, ხოლო ახლა, როცა ეს სტრიქონები იწერება, ალბათ, უკვე თავის პირველ წარმოდგენას უჩვენებს მარიონეტების ახლადშექმნილი თეატრი, რომელმაც ბინა დაიდო საუცხოოდ რესტავრირებულ ისტორიულ შენობაში. ამ თეატრს ხელმძღვანელობს ცნობილი სცენარისტი. იგი, პირველ ყოვლისა, აპირებს დადგას ოპერები და სხვა მუსიკალური ნაწარმოებები. აველ ქალაქში, რომელშიაც ამჟამად მილონი მცხოვრებია, ახალი, თოჯინური ხელოვნება წარმოდგენილია ხსენებული სახე დასით.

ქართულსა და რუსულ თეატრებს კარგი ურთიერთთანამშრომლობა

აქვთ. რუსული თეატრის მთავარი რეჟისორი ქართველია. ცოტა ხნის წინ იგი ქართული თეატრის რეჟისორი იყო. რუსულ თეატრში ხშირად იდგმება ქართულიდან ნათარგმნი პიესები, ასევე ქართულ თეატრში იდგმება რუსულიდან ნათარგმნი პიესები. საინტერესოა ესთეტიკური განსხვავება ამ ორ თეატრს შორის. თუ რუსულ თეატრში უმთავრესად მიმართავენ ილუზიური ზემოქმედების საშუალებებს, ქართული თეატრი უპირატესობას ანიჭებს მკვეთრ სტილიზებას. საქართველოს არქიტექტურა, ქართველთა რიტუალური პურობა, ჩვენთვის ცნობილი ზოგიერთი ფილმი გვაფიქრებინებს, რომ ქართველი ხალხის ფართო კულტურულ ტრადიციებსა და თოჯინების თეატრის სტილურ ძიებებს შორის მჭიდრო კავშირია.

აქ ლაპარაკი გვექნება მხოლოდ ქართულ თეატრზე... როდესაც საქართველოს სახალხო არტისტმა გ. მიქელაძემ ეს თეატრი დააარსა, დასში მას ცბრა კაცი ჰკავდა. დღეს თეატრში 32 მსახიობია.

სულ კი 120 თანამშრომელია. დასი გაყოფილია ორ ჯგუფად. ისინი რეპეტიციებს გადიან და წარმოდგენებს მართავენ როგორც საკუთარ, ვრცელსა და კეოილ-მოწყობილ შენობაში, ასევე საგასტროლო მოგზაურობისას. გასტროლები უმთავრესად რესპუბლიკის ფარგლებში ტარდება, ვინაიდან სოფლებსა და პატარ-პატარა ქალაქებში თოჯინების ხელოვნებაზე დიდი მოთხოვნილებაა, თუმცა, საქართველოში კიდევ სამი თოჯინების ქართული თეატრია.

თბილისის თოჯინების სახელმწიფო ქართული თეატრი სტილიზებას მაშინაც მიმართავს, როცა უცხოელ ავტორთა პიესებს დგამს. ლაბარაკია, პირველ ყოვლისა, ორ წარმოდგენაზე, რომლებიც რუმინელი დრამატურგის ალექსანდრე პოპესკუს პიესების მიხედვით დაიდგა.

„ცისფერი ზღარბის“ საერთო გადაწყვეტა განსაცვიფრებელია. სცენაზე ფრონტალურად, შვეულად დგას მრგვალი დისკო, რომელიც წარმოადგენს კრულ, რელიეფურ რუკას. დისკოს ზემოთ ჯერ მარჯვენა მხრიდან საქანელაზე შემომჯდარი ღრუბელი გამოჩნდება, შემდეგ კი მარცხენა მხრიდან — საპაერო ბურთით შემოდის ჩელოზე დამკვრელი ყვავი (ორივე პერსონაჟი ცოცხალი მსახიობია ნიღბით), როდესაც ამ ნათლად და გასაგებად შექმნილ „სამყაროში“ რიგრიგობით შემოდის წითელი და ცისფერი ზღარბები, დისკო მუსიკის თანხლებით იწყებს ბრუნვას, ისე, რომ ზღარბები („პეტრუშკა“) მეტწილად ზემოთ და ქვემოთ მოძრაობენ. საბოლოოდ ისინი ერთმანეთს ზედებიან ბოგირზე. ზღარბებს ერთმანეთის ეშინიათ, ამიტომ ღრუბელს მოჰყავს წვიმა (მშვენი-



ერი გადაწყვეტაა ზემოდან დაშვებული თოჯინი, რომლებიც ირხვიან), ყვავი კი გაშლის ქოლგას. ზღარბები იძულებული არიან ქოლგას შეაფარონ თავი და აქ, ბოლოს და ბოლოს, მიხვდებიან, რომ, თუმცა სხვადასხვა ფერი აქვთ, ერთი და იგივე ჯიშისანი არიან. ეს ნაწარმოებია, რომელიც პოეტურად უმღერის სხვადასხვა ეროვნებათა მეგობრულ თანაარსებობას, მთავრდება იმით, რომ ზღარბები დისკოს თავზე ერთმანეთის გვერდით დაიდგამენ ქოხებს. ბრძენი ყვავი ჩელოზე თავის საყვარელ იოჰან სებასტიან ბახს უკრავს, ღრუბელი კი ამაზე გულკეთილად იცინის.

ჩვენში „მზის სხივის“ სილუეტის ცნობილია. თავი ეხმარება ფეხმოტეხილ ბალერინას, რათა მან კვლავ შეძლოს ცეკვა. შემდეგ კი, როცა სცენაზე კატა გამოჩნდება, უკვე ბალერინა ეხმარება თავს. სპექტაკლი „შავი თეატრის“ ტექნიკაზეა აგებული. თეთრი თოჯინები მოძრაობენ შავ ფონზე თეთრ, სტილიზებულ დეკორაციებს შორის. მხოლოდ დი-

დი და საშინელი კატა, რომელიც ნილაბს წარმოადგენს და შეფერილობაე განსხვავებული აქვს, შეგნებულად არღვევს პარმონიულ იდილიურ შთაბეჭდილებას. მხატვრულ გადაწყვეტასთან ერთად მუსიკაც ხაზს უსვამს წარმოდგენის მელოდრამულ ხასიათს. ყველაზე უფრო შთამბეჭდავია ეპიზოდი, როდესაც მზის სხივით მოცოცხლებული ბალერინა კვლავ ცეკვას შეძლებს, დეკორაციის დეტალები მასთან ერთად იწყებენ რწყევას და ბოლოს ბალერინას ირგვლივ ქმნიან სადღესასწაულო სცენას სცენაზე.

თვალში საცემია ის გარემოება, რომ ამგვარად სტილიზებული სპექტაკლის სიცოცხლე ნაკლებად და დამოკიდებული თოჯინების კონკრეტულ მოქმედებაზე და მათი ურთიერთობის რეალისტურ დეტალებზე. ამიტომ თოჯინების გამომსახველობითი შესაძლებლობანი აქ შედარებით შეზღუდულია. მაგალითად, თავი დამზადებულია პარალონისაგან და მას მხოლოდ ზოგადი მოძრაობების შესრულება შეუძლია. „მზის სხივმა“ მოსკოვში რუმინული დრამატურგიის ფესტივალზე მთავარი პრიზი მოიპოვა. პოპესკუს ორივე პიესა მხატვრულად გააფორმა მთავარმა მხატვარმა რ. კონდახსა-ზოვმა, ხოლო დადვა — მთავარმა რეჟისორმა გ. სარჩიმელიძემ.

მათვე ეკუთვნით სპექტაკლი „ხეტიალა“, რომელზეც ახლა ვისაუბრებთ. პიესის ავტორია ახალგაზრდა ქართველი დრამატურგი მზია ხეთაგური, რომლის ახალ ნაწარმოებებზე თეატრი კვლავ აპირებს მუშაობას. პიესა სადად, მაგრამ ორიგინალურად მოგვითხრობს საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომის აუცილებლობაზე.

ერთი პატარა ბიჭი ბურთით ხელში დადის და მწყემსებს, შრეცხავ გოგონებს, ყანაში მომუშავე ბიჭებს, ბერიკაცებს, დედაბ-

რებს ხეხეწება მეთამაშეთო. მაგრამ ყველა საქმიანთა დაკავებულთ. სპექტაკლის მეორე ნაწილში ბიჭი გამოსწორდება და სახლის აშენებას იწყებს. ახლა ისინი, ვისაც აქამდე არ ეცალა, ცდილობენ აცდუნონ და ბურთის სათამაშოდ გამოიწვიონ ბიჭი, მაგრამ ბიჭი ამ ცდუნებას აღარ აყვება.

წარმოდგენა მუსიკალურია (კომპოზიტორი გ. სიხარულიძე), მუსიკის არანჟირება სტილიზებულია. ბიჭი მუდამ წინა პლანზე მოქმედებს, ხოლო დანარჩენი პერსონაჟები მეორე პლანზე მოქმედებენ, რომლებიც მას მუდამ სამკაცოან ჯგუფებად ხვდებიან. მესამე პლანი წმინდა დეკორაციულია: იქ მოჩანს ქართული ეკლესია და ღრუბლებს შორის გადაკიმული ცისარტყელა. თამაში მაყურებლისაგან მუდამ ფრონტალურად მიმდინარეობს. გუნდები, რომლებიც ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან, დამახასიათებელი, ძუნწი, მაგრამ შთამბეჭდავი, ერთიანი მოძრაობებით, ბოლოს ერთად იყრიან თავს დასკვნით სურათში. მკაცრ სიმეტრიაში ექცევიან და ჰიმნს უძღვნიან ბიჭს, რომელიც ამიერიდან კოლექტივის სრულფასოვანი წევრია და ამიტომ თვითონაც მხიარულების ფერხულს უერთდება. მკაცრი სტილიზება აქ ამ უბრალო ამბავს ძლიერი შემოქმედების უნარს ანიჭებს, ისევე როგორც ფაქიზი ფოლკლორული დეტალები მხატვრულ გაფორმებაში.

წარმოდგენის კეთილშობილურ ჰუმანიზმს, ერთი მხრივ, აქტუალური საზოგადოებრივი მოვალეობის შეგნებაში აქვს ფესვები გადგმული, მეორე მხრივ კი იგი ნასაზრდოებია საქართველოს ფართო კულტურული ტრადიციებით. ჯერ კიდევ მე-13 საუკუნის დასაწყისში შოთა რუსთველმა იცოდა: „არა ვიქმს, ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფოსთა ბრძნობისა“.

საბჭოთა მუსიკის კუბანური პათოსი*

გივი ორჯონიკიძე

ეროვნული თვითმყოფადობისა და ინტერნაციონალურის თანაშეფარდების პრობლემა განსაკუთრებულ სიმწვევეს ჩვენს დროში იძენს და მისი გადაწყვეტა ჰუმანისტური პათოსის თავისებურებას განაპირობებს. ეროვნულისა და ზოგადის კავშირისა და ურთიერთობის შესახებ უამრავი მოსაზრება არსებობს. ზოგნი თვლიან, რომ ეროვნულ-სახასიათომ თავისი დრო მოქამა, რომ დღეს იგი შეზღუდულობის გამოვლენაა და დრო ადგილი დაუთმოს იმას, რასაც საერთო მნიშვნელობა აქვს, ამის საპირისპიროდ ბურჟუაზიული ნაციონალიზმი დაფინებით იცავს „წმინდად ეროვნულს“, განსაკუთრებულ განგაშს სტებს იმის თაობაზე, რომ ეროვნულ თვითმყოფადობას (განსაკუთრებით როდესაც საქმე ეხება პატარა ერების ზელოვნებას) დიდ საფრთხეს უქმნის დასავლეთის ცივილიზაცია. ეს უკანასკნელი ზეგავლენას ახდენს საზოგადოებრივ ფსიქოლოგიაზე თავისი კომუნიკაციებს სიმძლავრის გამო. თრგუნავს „რეგიონალურ კულტურებს“ და არსებითად ეციებს ბაზრებს თავისი სტანდარტიზირებული საქონლის გასასაღებლად. ამ მიმართულების ერთ-ერთი იდეოლოგი — აღან დანიელუ გამოსავალს მხოლოდ იმაში ხედავდა, რომ პატარა ერებმა თავისი კულტურები თავისებურ რეზერვაციებად აქციონ, სადაც არ შეესვლებოდა დასავლეთის კულტურულ საქონელს. მაგრამ ეს მოჩვენებითი გამოსავალია, რადგან, როგორც ზემოთ აღინიშნა, საზოგადოება ვერ იცხოვრებს მკაცრი იზოლაციის პირობებში. ჰერმეტიზირებული კულტურა განწირულია თუნდაც იმიტომ, რომ ვერ ითვალისწინებს თვით საზოგადოების ესთეტიკურ-წინემბრავი

მრწამსის დინამიკას, ვერ ეხმარება ყოველდღიურობის მიერ წამოჭრილ სასიცოცხლო პრობლემებს, იგი ესთეტიზაციის ნიმუშია და თანდათან უნდა გახმეს.

ამ უკიდურესი თვალსაზრისებისაგან განსხვავებით არსებობს ისეთიც, რომელიც მოითხოვს ეროვნულ-თვითმყოფადისა და საერთო-საკაცობრიოს სინთეზს. სინთეზის იდეამ მტკიცედ მოიკიდა ფეხი ჩვენს სამეცნიერო-კრიტიკულ ლიტერატურაში და გარკვეულ პრაქტიკას ითვალისწინებდა. იგი ნაყოფიერია მთელი რიგი მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად. კერძოდ ამ ნაყოფიერებას გვიდასტურებს ჩვენი ქართული მუსიკის გზაც. სინთეზის იდეა გზს უნათებდა ახალი ქართული მუსიკის დამაარსებლებს მოღვაწეობას და დღესაც გზას უნათებს ახალი თაობების შემოქმედებას. ეს სინთეზი სხვადასხვანაირად ზორცილდებოდა ჩვენი მუსიკის განვითარების გზაზე და ხშირად სხვადასხვა თვისებებს გულისხმობდა. მაგრამ მისი ძირითადი შედეგი ექვემოტანელია: სინთეზისკენ სწრაფვამ, ერთის მხრივ, აზიარა ჩვენი ეროვნული მუსიკა ევროპული და რუსული მუსიკის ტრადიციებს, ეს არა მარტო იმას აღნიშნავდა, რომ ჩვენ გარკვეული გამოცდილება გამოვინერგეთ ეროვნულ ნიადაგზე (ეს მართლაც ასე იყო და ამას ყველა მკვლევარი სამართლიანად აღნიშნავს). არა, ეს იმასაც გულისხმობს, რომ ქართული მუსიკა შეეცადა ევროპული ზელოვნების ინტერესების სფეროში, იმ პრობლემებით დაინტერესდა, რომლებიც ტრადიციული იყო ევროპული ზელოვნებისათვის და სცადა კიდევ თავისი სიტყვა ეთქვა მათი გაგებისა და გადაწყვეტის თვალსაზრისით. ქართული სიმფონია დღეს ევროპული სიმფონიზმის განშტოებაცაა და იგი თავის ზღვრით, თავისი სახეების ორიგინალობით, თავისი ტემ-

* დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 1, 2, 3, 4, 1982.

პარამენტით, უფრო მეტიც — თავისი დრამატურგიული პრინციპებით გარკვეული სიახლეა, ევროპული ტრადიციების განვითარება და მისი გამოცდილების მხედველობაში მიღება აუცილებელია თუკი გვინდა სიმფონიზმის თანამედროვე დონეზე, მის მიზარ და საკულისხმო მიმართულებებზე სრული წარმოდგენა გვაქონდეს. იგივე შეგვიძლია ვთქვათ მუსიკალური თეატრის და მთელი რიგი სხვა თანრების მიმართაც, რომლებიც აგრეთვე საერთოევროპული ტრადიციების განვითარებაზე აცხადებენ პრეტენზიას (მე შკონი, სპეციალურად იმის აღნიშვნა არაა საჭირო, რომ ქართული თანამედროვე მუსიკა — უპირველეს ყოვლისა, საბჭოთა მუსიკალური კულტურის ორგანული ნაწილია და ჩვენი ქვეყნის მუსიკალური კულტურის ფორმირებაში უნივერსალურვანეს როლს თამაშობს. (ღიარ, ქართულმა მუსიკამ ბევრი ტრადიცია ათვისა — ვენის კლასიციზმის, რუსული რეალისტური სკოლის, ინტერსონიზმისა და სტრავინსკის, შოსტაკოვიჩისა და პროკოფიევის და სხვ. მაგრამ ეს საქმის მხოლოდ ერთი მხარეა. ეს ათვისება არ დაიუფანება მასწავლებლისა და მოწაფის ურთიერთობაზე. ეს ათვისება „ტრადიციული პრობლემების“ — ახლდებურ გავებასა და მის ახლდებურად ინტერპრეტაციას გულისხმობს. რასაკვირველია, ყველა ცალკეულ შემთხვევაში არა, მეტიც: ძალიან იშვიათად და მხოლოდ „მწვერვალ მოვლენებში“, ჩვენი მუსიკის გამორჩეულ ნიმუშებში. მაგრამ ეს უკვე თავისი მუხისის გამოწვევაა, საერთო პრობლემების დონეზე დადგომა. ეს უკვე ანგარიშგასაწვეი სიტუაციის თქმაა; სწორედ ესაა ნამდვილ მოწიფულობაზე პრეტენზია.

მეორე შედეგი ისაა, რომ ამდგვარი გამრავალდეროვანება კავშირებისა ჩვენი მუსიკის სპეციფიკას კი არ თრუუნავს, პირიქით, ხელს უწყობს მეტი სიმკვეთრით მის გამოვლენას. სპეციფიკა ჩვენი მუსიკისთვის წამოსახსნაში კი არაა, არამედ მისი არის ბუნებრივი გამოვლენა. ეს სპეციფიკა ყველა მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენაში მოვლადება. ღიარ, შემოქმედება ამ სპეციფიკის შესატყვისი ფორმის პოვნაა, მისი აღმოსაფხვრელი აზრის გამოვლენა. ინტერნაციონალურმა კავშირებმა ეროვნული კომპოზიტორული აზროვნება შეიარაღება, მას ის გამოვლენა უზღვევს, რომელიც აუცილებელი იყო ამ სპეციფიკის არსის გამოსავლიანებად.

დღეს უკვე შეუძლებელია მუსიკალური შემოქმედების წარმოდგენა სოციალური ასპექტის გარეშე. არ შეიძლება არ გავითვალისწინოთ, რომ, ერთის მხრივ, საზოგადოება აპირობებს მუსიკის ხასიათს და, მეორეს მხრივ, თვით მუსიკაც, მხატვრული აზროვნების სხვა ფორმებთან ერთად აქტიურად მონაწილეობს საზოგადოების ფორმირებაში, ამიტომაც სოციალური ბაზის, მუსიკის გავრცელებისა და პოპულარობის საკითხები ჩვენს დროში განსაკუთრებულ სიმწვავეს იძენს. ნებისმიერი ნების კომპოზიტორი და ნებისმიერი ოსტატობის შემსრულებელი ეს კიდევ საზოგადოებრივი კულტურის მოწმობა არაა. ამა თუ იმ პიროვნების გზა ისეთნაირად შეიძლება აეწყოს, რომ მან თავისი შესაძლებლობების მაქსიმუმი გამოამჟღავნოს და თავი საერთაშორისო ასპარეზზედაც გამოიჩინოს. მაგრამ თუკი, მაგალითად, ასეთ წარმატებას პაინისტმა მიაღწია, შეიძლება თუ არა ვივარაუდოთ, რომ ის ფორტპიანო უხეშუნების საკითხი

რესპუბლიკაში მოგვარებულია, ანდა შეიძლება ერთმა ბრწყინვალე დირიჟორმა უფლება მოგვეცეს სხთანაღო სკოლის არსებობა დავიჭიროთ? მრავალმხრივ ცხადია, მწვერვალებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობა აქვთ და სწორედ ისინი ჩანან დროსა და სივრცის შორეულ დისტანციაზე. მაგრამ ეს საქმის მხოლოდ ერთი ნაწილია. არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება საერთო დონის ამაღლებას, რომელიც კულტურის სფეროში თვით საზოგადოების თანამონაწილეობას გულისხმობს. ჩვენ გვინდა, რომ ქართული ადამიანი გპრინციპულად წიგნისა და ფილმის, მხატვრობისა და მუსიკის ფასს. ჩვენ გვსურს, რომ მაღალკრიტიკულულებებთან ურთიერთობა მოხდეს სულიერი მოთხოვნილებად იქცეს. ჩვენ გვინდა, რომ იგი ნამდვილად ეზიაროს მაღალი ხელოვნების საიდუმლოებებს, აადგან სულიერი ამაღლებისათვის ეს ყველაზე ნაყოფიერი გზაა და გვინდა, რომ მან მხოლოდ პრეტენზიას და ცნობისმოყუარეობის გამო არ მიამშროს საგამოფენო დარბაზს, კინოსა და თეატრს.

საქართველოს მხატვრული კულტურა ამჟამად გარკვეულ ამაღლობას განიცდის, 70-იანი წლები გამოჩრეულია წინა პერიოდთან შედარებით. როდესაც ჩვენმა ხელოვნებამ სხვადასხვა სახეობაში დამაჭერებელ გამარჯვებებს მიაღწია, ყველას იმედ ჩავვესახა, რომ ეს „ერთი მერცხლის მიერ მოწულთა გაფხვრული არაა“, არამედ შეუცქეველ პროცესია, რომელიც მომავალ წინსვლასა საიმედო ბაზს უქმნის. მით უმეტეს აუცილებელია ამ პროცესისათვის სოციალური საურდენის გაფართოება, ამ განახლებისა და აღმასვლის პროცესში საზოგადოების უფართოესი ფენების ჩართვა.

უნდა ითქვას, რომ ჩვენი ინტელიგენციის შემადგენლობა ბოლო ათწლეულთა მანძილზე საგრძობლად განახლდა. მთლიანად გადახალისდა ქალაქური მოსახლეობა. სოფლადაც წარმოების ახალი სახეობების დაწერვამ, საგანმანათლებლო, სამედიცინო და კულტურული მომსახურების გადასხვაფერებამ კულტურული ცხოვრებისათვის ახალი, გაცილებით ხელსაყერი პრობლემა შექმნა. მოსახლეობაში საგრძობლად იმტა ინტელიგენციის ხვედრითმა წილმა, რასაც ისიც უნდა დაემატოს, რომ დღევანდელი მუშა და კოლმურენ თავისი განალებით (და შესაბამისად ამისა, თავისი კულტურული დონით) უფრო მაღლა დაგას, ვიდრე მისი უშუალო წინამორბედი. სოციალური ტაქტისკუერი განაგარობების გარეშეც ნათელია, რომ მარტო თბილისიც კი ამ მხრივ სანდერტესო ნიმუშა მოსახლეობის საზოგადოებრივი პროფილის გამოცემის თვალსაზრისით. თბილისის ინტელიგენცია თავის რიგებში აერთიანებს დღეი რაოდენობით გუშინდელ სოფლის მკვიდრთ, რომელთაც განათლება ქალაქში მიიღეს და აქვე დარჩნენ. თბილისის ინტელიგენცია იზრდება ქალაქის წარმოების, მისი ადმინისტრაციული თუ საქარმო დაწესებულებების, განათლების ქსელის გაფართოების გამოც.

ამ „ახალდება“ ინტელიგენციას თავისი დამოკიდებულება აქვს მუსიკასთან. თუ ბოლომდე გულწრფელნი იქნებიან, უნდა ვაღიაროთ, რომ ჭკრი კიდევ ხანგრძლივი დროა საჭირო, რათა „ახალი ინტელიგენცია“ ნამდვილ მუსიკალურ ღირებულებებს ეზიაროს, რომ მან ნამდვილი წრთობა მიიღოს, რომ მისი მუსიკალური გემოვნება დაიხვეწოს და ბოლოს (რაც



მთავარია და რაც თავისი მნიშვნელობით ყველა მიზანს აღმატება, რომ მან ახალი მუსიკის ქმნალობაში რევალუტი მონაწილეობა მიიღოს. ეს იმიტომ, რომ კარგი ეკონომისტია, მათემატიკოსი და აერისტიკ ავტონატურად არ ნიშნავს, რომ მხატვრულ ღირებულებებშიაც კარგად ერკვევა, მით უმეტეს ისეთ სპეციფიკურში, როგორიცაა მუსიკა. ამიტომაცაა, რომ სპეციალურ ესთეტიკურ აღზრდას ესოდენ დიდი უზრაღებია თომაზა და ამირამაცაა, რომ საკითხი ისმის ეს პრობლემა საგანმანათლებლო სკოლაშივე გადაიჭრას.

შეკვდე მუსიკის ვუბრუნდება: ემოციური გამოძახილი ჯერ კიდევ გაგებას არ ნიშნავს (ე. ი. მუსიკალური შინაარსის გააზრებას, მის არსში წვდომას) უფრო მეტიც: მძაფრი ემოციური გამოძახილის მიზეზი შედარებით მდარე მუსიკაც შეიძლება იქნეს და ამ შხვი გარკვეული კატეგორიის მსმენელთა თვალში მეტი ფასიც კი მოიპოვოს, ვიდრე ნამდვილად ღრმა და ამაღლებულმა. ჩვენ კი მუსიკალურად განათლებული ინტელიგენცია გვიჩრდება (თუკი საქმეს მუსიკის ინტერესების თვალთახედვით შევხედავთ). საზოგადოდ, მუსიკის გამგები მსმენელი გვიჩრდება. მხოლოდ მას შეუძლია ჩვენს მომავალ წინსვლას საიმედო სოციალური ბაზა შეუქმნას.

განა პარადოქსი არაა, რომ თბილისში რამოდენიმე თასი პოეფსიონალი მუსიკოსი ცხოვრობს და არც თუ ისე ხშირ სიმფონიურ და კამერალურ მუსიკის კონცერტებზე „ცარიელი დარბაზის“ პრობლემების სიმწვავე არ შენედა? თბილისში პირველად სრულდება სტრაჟინსკის ოპერა „ონავარს თავგანსავალი“ — მოსკოვიდან საგაბტროლოდ ჩამოსული კამერული თეატრის მიერ. სტრაჟინსკის მოსმენა მოყრჩეობული არა გვაქვს, ათიოდე წლის წინათ ერევის საოპერო თეატრის შესრულებით მოვიხმინეთ „ოიდიპოს მეფე“ — ესაა და ეს. მიუხედავად ამისა, დაახლოებით 600 მათურებელზე გათვალისწინებული მუსიკალური კომედიის თეატრის დარბაზი ვერ ივსება ბოლომდე. თუკი პროფესიონალი მუსიკოსები თავისი დარგისადმი ასეთ დამოკიდებულებას ამტკიცებენ, რაღა უნდა ითქვას „უბრალო მსმენელზე“. მაგრამ თვით იმათ შორისაც, ვინც მუსიკა სპეციალობად და საარსებო წყაროდ გაიხადა, როგორც ჩანს, უმეტესობას კულტურის დახვეწა სჭირდება, რომ მათ საკუთრივ მუსიკალური ინტერესი გაუმრავლდეს. ისეც წლების ამბავია!

მუსიკა მხოლოდ სასიამოვნო დროსტარება არ გახლავთ. იგი ცხოვრების მტკივნეულ საკითხებზე პასუხის ძიებაცაა, ცხოვრების გააზრება. თვით მუსიკა წინსვლისათვის მაშინ იძიებს ძალას და იმპულსს, როდესაც მისგან ბევრს მოითხოვენ და ბევრსაც ელოან. ასეთი დამოკიდებულება აიარაღებს მუსიკას, აძილებს მას თავისი ფარული პოტენციალი გამოამტკიცონ. გამომსახველობის ახალი გზები ეძიოს. და თუ ეს არ ხდება, ამაში არა მარტო მუსიკა, თვით საზოგადოებაც სცოდნავს, რომელმაც მუსიკა ვერ აქცია თავისი ცხოვრების შესაძრულად. თუ საზოგადოება მუსიკას თავის უფლებებს არ მოახვედრს, მუსიკას ისლარჩება, სასიამოვნო მალნიჟანებლის როლით დაქაოფილდეს, ართობდეს და თვით იქცევდეს თავს ან უზრაღებდა გადაიტაროს ისეთ მომენტებზე, რომლებიც არარსებობთა საკუთრივ მუსიკისათვის.

თანამედროვე ქართული მუსიკის სხვადასხვა კარის ფორმირება არსებითად სხვადასხვა ინტენსივობისაა. საზოგადოებრივი კონტაქტების პირობებში მსმენელთა ობდა. ოპერის შემქმნა უნასულებდა იმდროინდელი ეროვნული ინტელიგენციის სურვილს, საერთო განწყობას, საერთო მიზანს, ფალიაშვილისა და მისი თანამოღაწეობა დეაწლის სრულყოფილი შეფასებისათვის დიდი მნიშვნელობა უნებედა იმდროინდელი „საზოგადოებრივი დავკეთის“ შესწავლას. „ახესალომ და ეთერია“ არა მარტო იმ თვალსაზრისით იყო ეროვნული ოპერა, რომ იგი მშობლიურ წყაროებს ეყრდნობოდა, არამედ იმიტაც, რომ ეროვნულ-ესთეტიკური მოთხოვნების, ეროვნულ-ესთეტიკური გაგების ახალმხატვრობაში გადაადგომის ბრწყინვალე ნიმუშად იქცა. არასდ, არცერთ ნაწარმოებში ასეთი სისრულით არ გამოკლებილა ჩვენი ეროვნული მრწამსი, ჩვენი მხატვრული აზროვნების დინე, როგორც „ახესალომსა და ეთერიაში“. როდესაც ქართული აუდიტორია „ახესალომის“ მენამე აქტს უხსენდა (და უხსენს კიდევ), მისთვის ფალიაშვილის ქმნილება მთლიანად ეროვნული მუსიკალური აზროვნების უფლებამოსილი წარმომადგენლის მნიშვნელობას იძენს. ამ მომენტში შეიძლება დაიკარგოს თვით კონკრეტული თეატრალური სიტუაციის შეგრძნება. შეიძლება სპეციალური ყურადღება არ მიიქციოს შესრულების გარკვეული მხარეების შედარებითა სისუსტეებზე, შეიძლება ისიც არ აღვივათ, რომ შევლედულ თეატრალურ სივრცეში ვიუფიბიბით. ყველა ამ „ცალკეულობაზე“ მაღლდება თვით არსი, შეგრძნება ერის მარადიულობის, მისი დიდსულოვნობის, სიმღერაში მისი ამაღლების. ზეიშის, ამ ზეიშის საერთო საკაცობრიო მნიშვნელობისა. ეს ის სიმღერაა, რომლის აღსაც ვედარაფერი ვერ ჩააქრობს. იგი გვიყვრობს, გვიცაცებს, იგი თვით ჩვენი ძღერს, ჩვენი გულიდან მოედინება, ჩვენს აღტაცებას და ჩვენს დღესასწაულს აღნიშნავს. რა კარგია, რომ ფალიაშვილის „ახესალომში“ სიმღერამ შეინარჩუნა ის, რაც თვით ხალხმა ჩასდო მასში, რა კარგია, რომ კომპოზიტორი მიენდო სიმღერას, თავისი ჩარევით მას არ აენო რა, არ დაუშორჩილა იგი ლოკალურ დარმატულ ამოცანას. ამ შემთხვევაში თვით ამოცანა მოერგო სიმღერის არსებას, მის ესთეტიკურ ფუნქციას. დაიბ, ეს ოპერა იმ დროის მოთხოვნასაც და მხატვრულ შესაძლებლობებსაც უნასუხებდა და თუ „ახესალომ და ეთერია“ დღემდე შეინარჩუნა საერთო-სახალხო სიყვარული, მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ თავის თავში იგი მოხავედს პერსექუტაციასაც შეიცავდა.

ქართული მუსიკის განვითარების თელმა გზამ ცხადყო სოციალური ბაზის მნიშვნელობა ახალი მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბებისათვის. მისი ე. წ. სერიალული უანერბი 30-40-იან წლებში გაცილებით უფრო შევლედულ ბაზაზე უკლიბდებოდა, რადგან, როგორც ჩანს, თავისი მხატვრული ღირებულებით, თავისი მხატვრული ინტერესებით და შესაძლოა თავისი რეალური შინაარსითაც ვერ პასუხობდა ახალი საზოგადოების ესთეტიკურ დავკეთობას. ასეთი მტკიცება ცოტა არ იყოს რა, კატეგორიული ხასიათისაა, მაგრამ თუ მიზეზურ არა, ყოველ შემთხვევაში არსებულ სიტუაციაზე მიგვიანშენებს: ახალ ქართულ მუსიკას გაცილებით ნაკლები ოდენობით გააჩნდა გულშემატკივრები, ვიდრე მის წინამორბედს — კლასი-



კოსთა შემოქმედებას. აქედან პარადოქსი: დიამეტრალური განსხვავება საზოგადოებრივსა და სპეციალურ შეფასებებს შორის. არა მარტო მუსიკისმცოდნეები (მარტო მათ ვერ აკვიდებთ ცოდვას), არამედ კომპოზიტორებიც აღტაცებით ხედებოდნენ ქართული მუსიკის ამა თუ იმ სიახლეებს. ხოლო საზოგადოებას კი უჭირდა ამ სიახლეებთან კონტაქტის დაწყებმა, მათთან შეგუება და ბოლოს მათი შემოწახვა. ამ არც თუ ისე სასიამოვნო ფაქტს ურთაღებდას თუ არ მივაქცევთ, მაშინ ხელოვნების ფუნქციონირების, მას ნორმალურ წარდა-განვითარების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი გაუთვალისწინებელი დაგვრჩება. ჩვენ ბაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ არსებითად ქართული მუსიკა უაღიბლებოდა ისევ და ისევ პროფესიული წრეების მხარდაჭერის აბსოლუტური და რომ ეს წრეები ამ მუსიკის შეფასებისას სულგრძელობას და კლდეგაღურ მიეცნობოდას იჩენდნენ. ვინ იცის, ვრცელ ისტორიულ დისტანციაზე დაუსრულებელი კომპრომისები შეფასებისას იქნებ საკვებით ვამართლებდნენ ამოჩნდა და ვინ იცის, იქნებ სწორედ ისინი ესაპირებოდა ახლადფენადგმულ კულტურას?

დაიბ, იმ პერიოდში ქართული მუსიკა შესაძლოა მთელი სისრულით ვერ ითვალისწინებდა საზოგადოებრივ დაკვეთას და შესაბამისად ამის, ვერც ფართო საზოგადოებრივი მხარდაჭერით სარგებლობდა. კიდევ უფრო რომ გავამძაფროთ საკითხი, ისიც უნდა ითქვას, რომ ფართო საზოგადოებრივი მხარდაჭერით მხოლოდ სასიმღერო თანრი სარგებლობდა და არა მარტო თავისი მისაწვდომობის გამო. ეს თანრი (ისევე, როგორც მას ეს საზოგადოდ სჩვევია) ადრევე მიუხვდა ახალ ესთეტიკურ დაკვეთას, რომელიც იწემადა არსებითად იმ „სახალბედა ინტელიგენციის“ ესთეტიკური დღითი ფანისაზღვრებელა და ზემოთ აღნიშნული მიზეზების გამო საერთო სახალბომდე ფართოდებოდა. სხვა თავისებურებებთან ერთად, სიმღერას ისიც გააჩნია, რომ იგი კომპოზიტორის აიძულებს არ მოსწყდეს უფროს და პოპულარულს და რაც მთავარია, თავისი მხედველობის მიღმა არ დატოვოს რეალურად არსებული თანამედროვე ადამიანი. სიმღერის ოსტატები (ყველას ვერ ჩამოვთვლი, მაგრამ მათ შორის გამორჩეულთ დავასახლებთ): რევაზ ღალიძე, არჩილ კერესელიძე, გიორგი ცაბაძე, შოთა მიღორავა, ვეფა აზარაშვილი) კარგად იცნობენ თავის აუდიტორიას და კარგად ითვალისწინებენ არა მარტო თანრის სპეციფიკს და ავლენენ არა მარტო მელოდიურ ნიჭს (რაც არც თუ ისე უმნიშვნელო ფაქტორია), არამედ იმ ადამიანის ცოდნასაც, ვისაც ეს სიმღერა უნდა მისვლოდა ეკრანიდან თუ საკონცერტო ესტრადიდან.

რაც შეეხება ე. წ. „სერიოზულ თანრებს“, მათ ბუნებრივად დევს, უფოთისა და ემპირიულ-ნატურალისტურისაგან დისტანცირება, რის გამოც ამ თანრებს უმძიმთ უშუალო კონტაქტები. ისინი სხვა მსმენელს მოითხოვენ და სხვა, უფრო სიღრმისეულ ესთეტიკას სასუბობენ. 40-60-იანი წლების მუსიკისათვის ეს დაკვეთა (თუკი მის სოციალურ მასშტაბებს ვიგულისხმებთ) არ არსებობდა, რადგან იგი, როგორც უკვე აღინიშნა, გარკვეული მუსიკალური ინტელექტის თანამონაწილეობას, მუსიკალური ფენომენის გაგების უნარს მოითხოვს. მის ჩამოყალიბებას კი კულტურაციის პერიოდი, აღწარმისათვის საქმარის

დრო ესაპირებოდა. თუ რა საზოგადოებრივი გამოწვევა ურება ჰქონდა იმ პერიოდში ქართულ მუსიკას, ეს არც თუ ისე იოლი შესამოწმებელია. უნდა გავხსენავთ კოსები და მსმენელები მანცა და მანც განვიხივრებულნი არ იყვნენ ურთიერთშეხვედრებით, ხოლო ინდროინდელი პრესა არ გამოდგება ინდროინდელი საზოგადოებრივი აზრის დასადგენად. უფრო ბუნებრივია ვივარაუდოთ, რომ ქართულ მუსიკაში იმ პერიოდში უმნიშვნელო საზოგადოებრივი რეზონანსი ჰქონდა და რომ იგი არსებითად მოუყარულთა მცირე ჯგუფისათვის იყო ცნობილი. უფრო ფართო სარბიელზე გასასვლელად კი მას უფრო კვალიფიციური მსმენელი სჭირდებოდა.

ჩვენ სწორად აღვნიშნავთ იმას, რომ საზოგადოებრივი, კერძოდ, მუსიკალური ცნობიერების განვითარება დიდდა და მოკიდებული პროპაგანდის ხარისხზე, კრიტიკის ბრძოლისუნარიანობაზე, იმ დაპარტებითი მუშაობის ეფექტობაზე, რომელიც მუსიკის ხალხისათვის ღია წიგნად უნდა აქცევდეს, სამართლიანია! მაგრამ არსებობს უუკუავეშირც, კრიტიკა მძრძობიარა გარკვეული საზოგადოებრივი დაკვეთის მიმართ. კრიტიკა მარტედ უღებს ადლოს იმას, თუ რას მოითხოვენ მისგან. კრიტიკა საზოგადოებრივი აზრის გამახვილებდა, მისი გამოვლენა, მისი ფოკუსირება, თუ კრიტიკა რეალური ვითარებით კი არ ხელმძღვანელობს, არამედ იმით, თუ ვის რა აწეობს, თუ კრიტიკა ურუა საზოგადოებრივი აზრისადმი და ბოლოს, თუ ვით ეს საზოგადოებრივი აზრად არსებობს (ამა თუ იმ მოვლენისადმი გულგრილობის შემთხვევაში), მაშინ მას ვერ მოვთხოვთ უბელოცისტური მისიის შესრულებას. მაშინ საკუთრად კრიტიკას აღარავითარი ფუნქცია არ რჩება გარდა თავისი პროფესიული ჭიის გახარებისა, და თვითაპობო-სი.

დრომ მოიტანა იმის აუცილებლობა, რომ საზოგადოებრივი აზრის შესწავლას მეტი გულისხმობრებათ მოვეკიდოთ. წინადა მეცნიერულ ლიანდაგზე დავყენოთ. როგორც ჩანს, თანამედროვე კრიტიკოსნი მრამდ არ უნდა გაჰყვეს თავის „საზოგადოებრივ ინსტიტუტს“, არამედ თავისი პოლიტიკის გამოსავეთად ობიექტური მონაცემებით უნდა იხელმძღვანელოს. ამ შემთხვევაში მის მეტი უნისი ექნება ნაწარმოებთა მხატვრული რაობისა და სტილთა ანალიზის შესატყვისი მეთოდის გამოსაყენებლად. საზოგადოებრივ აზრზე ზემოქმედებისათვის, ერთი რამ კი ცხადია, რომ კრიტიკა მაშინა ნაყოფიერი, როდესაც იგი საზოგადოებრივი ინტერესით ხელმძღვანელობს. სწორედ საზოგადოებრივი აზრი კარახობს კრიტიკას თუ რა არის ამა თუ იმ მოვლენაში ბაზგასამელი, აქტუალური, რა მოითხოვს გათვალისწინებას და რა იმსახურებს მხარდაჭერას. საზოგადოებრივი ინტერესი ეს ის მაგისტრალია, რომელზეც უბელოცისტური აზრის ფორმირება და მოძრაობა ხდება. საზოგადოებრივი ინტერესი კი არ უპირისპირდება საკუთრივ ესთეტიკურს, არამედ მისი თანაზიარია. მისი აქტუალობის წინაპრობაა.

კულტურა განახლების მუდმივ პროცესშია. ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი თავისი არსებობის ყველა ეტაპზე გარდამავალი ხასიათისაა, მოძრაობს გარკვეული წერტილიდან იქითკენ, რაც ჩერჩეობით მიულწეველია. ვით „ოქროს ხანა“, მაქსიმალური აღიარებაც კი არ ათავისუფლებს კულტურას გარდაქმნის, ახლისაქენ



სკლის აუცილებლობისაგან, ახლის ძიების მოვალეობისაგან. კულტურული მონაპოვარი სხვასთან ერთად პრეტერული ღირებულებაა. მაგრამ მისი კანონიზირება, კერძოდ და საბოლოო ინსტანცია აღიარება შინაგან იმპულსს გამოაცლიდა მოძრაობას და საბოლოო ჯამში თვით კულტურას დააძაბუნებდა. რუსთაველის სიდიადემ არ მოუყვება ქართულ ლიტერატურას პერსპექტივა და არ გაათავისუფლა იგი ახალი გზების ძიების მოვალეობისაგან.

კულტურის „გარდამავალი ხასიათი“ იმასაც ნიშნავს, რომ მასში ერთმანეთს ეჯახება სხვადასხვა ტენდენცია. ამ კანონზომიერებისაგან არც ჩვენი ქართული მუსიკაა დაზღვეული. კულტურის მთლიანობა ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ თითქოს იგი ერთ კალაპოტში მოძრაობს. არა, კულტურის მთლიანობა დიალექტიკური მთლიანობაა, რომელიც შინაგან წინააღმდეგობებსა და კონფლიქტებსაც გულისხმობს. ნათქვამიდან ნათელი უნდა იყოს, რომ ყოფის მოდერნიზება (თუ ვინმეს ეს სიტყვა აწინებს — მისი გადახალისება) ქართული მუსიკის მომავალი წინსვლის პირობაა. არ მამინებს აზრის გამოკრება: ერთ-ერთი მთავარი სიმწელო, რომელიც ბოლო ხანს განსაკუთრებით იჩენს თავს, იმაში მდგომარეობს, რომ ქართული მუსიკის განვითარების წრაფი ტემპი არ ეწყარება სოციალურ-კულტურული დონის შესაბამისი სისწრაფით განვითარებას. ის გადახალისება, რომელსაც ქართული მუსიკალური კულტურა უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე განიცდიდა, არსებითად შედეგია კომპოზიტორული სკოლის პროგრესისა, ცალკეული შემსრულებლების წარმატებისა და ჯერ კიდევ უშუალოდ ტონს ვერ აძლევს თანამედროვე ეროვნული ინტელექტის ჩამოყალიბებას.

მუსიკის სოციალური ბაზის გაფართოება და გაუმჯობესება სხვადასხვა მომენტს გულისხმობს. იდეალური ჩვენ იმის მომზერება ვართ, რომ დაინერგოს მუსიკირების ტრადიციები, რომ მსმენელის მხატვრული ცნობიერება შეძლებისდაგვარად გააქტიურდეს, რომ მან დაბოლოებული შეძლოს შემოქმედება — მუსიკის შექმნა და მისი შესრულება, რომ ყოველ შემთხვევაში მას მუსიკის დაბოლოებული ინტერპრეტაციის უნარი გამოუმუშავდეს. ყოველივე ამას მუსიკის გაგებისათვის გადაამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. მსმენელი მუსიკას ადექვატურად მხოლოდ იმ შემთხვევაში განიცდის, თუ მისთვის აშკარა ხდება საკუთრად მუსიკალურის მრავალფეროვანი ეკსპრესიბილი სინამდვილესთან. მსმენელი უნდა ჩაწვედეს მუსიკის შინაგან მექანიზმს, მაგრამ კიდევ უფრო მეტად მის დაბნაურ შინაარსს. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შედება მსმენელი მუსიკალურ-შემოქმედებით პროცესის თანამონაწილე, რადგან მთელი სისხვითი აზრობებილებს თავის ესთეტიკურ ფუნქციას.

სამწუხაროდ, არავითარი საფუძველი არა გვაქვს ვითქვითო, რომ თითქოს ჩვენი მუსიკალური ყოფა მთლიანად დაზღვეულია დასავლურ-მუსიკალური მასობრივი კულტურის ზეგავლენისაგან. არც იმის თქმა შეიძლება, თითქოს ჩვენი ესტრადა მსმენელს მხოლოდ ხარისხიანი პროდუქციით ამარაგებდეს. არა, ესტრადაში შემოგვეპარა კომერციული და სამომხმარებლო სულიკვეთება. მით უმეტეს სამწუხაროა, რომ ჩვენს ესტრადის თავისი სახელოვანი ტრადიციები გააჩნია და დღესაც ამ დარგში ბევრი ღირსეული მუ-

სიკოსი მოღვაწეობს. ესტრადზე ყურადღების გამახვილება იმიტომ ვკისრდება, რომ მას ახალგაზრდობაში ეტანება და სხვა ასაკის მსმენელიც, ესტრადა მუსიკალურად მნიშვნელოვანი ხელაოვნება, რომელსაც ზემოქმედების დიდი შესაძლებლობანი გააჩნია. იგი განაგებს მასობრივი საკომუნიკაციო არხების მუსიკალურ პოლიტიკას, ტონს აძლევს გრამოირფიკების წარმოებას. ალბათ, მანგნოტოფონების 1/4-ც არ გაიყოფიებოდა ესტრადის მუსიკალურების თავისი კუმირების ჩანაწერების ფონეტიკის შექმნა რომ არ სურდეთ.

ჩვენი პოლიტიკა ესტრადის მიმართ იმთავითვე არასწორი და უნაყოფო იყო. იგი უფრო ემოციებს ემყარებოდა, ვიდრე საერთო კულტურულ ინტერესებს და ვითარების ცოდნას. ესტრადის ხან კრძალვადნენ, ხან აბიპრუბდნენ, უმართებულოდ უპირისპირდნენ სეროიჯულ ენსაბებს (თუმცა მათ ერომანეთში არაფერი არ აქვთ ვასაოფი, რადგან სხვადასხვა ესთეტიკურ ფუნქციას ასრულებენ). საქმე კი ესტრადის რეალური გამარჯვებით და, მე ვიტყვოდი, ნამდვილი ტრიუმფით დამთარვდა. ადრინდელი რეგორიზმი შეიცვალა კარგისა და ცუდის ერთმანეთისაგან გარჩევის სრული უუნარობით. სულ უფრო და სულ უფრო მრავლდებოდა ცუდი ესტრადა (სარფიან საქმეს ისე ეტანებოდა, როგორც ბუჩო თაფლს) და სულ უფრო ნაკვიანდებოდა მუსიკალური ყოფა. ამ უსაოფოთ შედეგებს არ შეიძლება ანგარიში არ გავუწიოთ ესტრადის საყოველთაო გავრცელებისა და მისი ზემოქმედების ზრდის გამო.

დაიბ, ჩვენ განურჩევლნი ვერ ვიქნებით იმის მიმართ, თუ რა გეფით წარიმართება ახალგაზრდობის გემოვნების განვითარება. თუნდაც იმიტომ, რომ ამ გეზზე დამოკიდებული საზომავლო საზოგადოების მუსიკალური ინტერესები. ეს კი გარკვეულ ზეგავლენას მოახდენს საერთო შემოქმედებით პროცესებზე. უკვე ახდენს კიდეც! უკვე ჩნდება ბალეტები და ოპერები, ინსტრუმენტული კონცერტები და სიმფონიები, სადაც ესტრადულია შემოქმედა არა თავისი მთავრად დევილი მხარეებით, არამედ მოცვეთილი ინტონაციითა და ფსიქოლოგიური სიმართით. ზმნარად ეს ქვეყნობიერად ხდება (როდესაც კომპოზიტორი მაინცა და მაინც კარგ გემოვნებას ვერ ამუღავნებს სათანადო ინტონაციური მასალის შერჩევისას). მაგრამ გეგოვნებაზე ზომ ციდან არაა ჩამოვარდნილი. იგი მუსიკალური ადზრდის რეზულტატია. ასეთი საესტრადო „ინტრადი“ იმ კომპოზიტორებს ემართებოთ, რომლებიც ახლოს დგანან მუსიკალურ ყოფასთან. ამ შემთხვევაში „ყოფითი მუსიკის გრმობამ“ კომპოზიტორს უშუალოდ დათვროს სამსახური გაუწიოს, გახსნას შლიოზები მღვრიე ნაყადებისათვის. ამიტომაც ინტონაციური რეგორიზმი კულტურის ინტერესებთაა ნაკარნახები და თანამიმედერულად ჰუმანიზმის იდეებს შეესაბამება.

მართალია, ჩვენი ესტრადის მრავალი მოვლენა დამგობის ღირსია, მაგრამ მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენს გასართობ მუსიკაში არსებითად მაინც სულ სხვა კანონზომიერებანი მოქმედებს, ვიდრე დასავლელი ანალოგიური სეროში. ჩვენს ყოფით მუსიკაში ძლიერია სასიმღერო ხელოვნების ტრადიციები (საოჩახო მუსიკირება, მასობრივი სიმღერის მრავალფეროვანი ეანრები, ფოკლორული წყარობები). ისინი

კომერციული სახის ტენდენციებს მედგარ წინააღმდეგობას უწევან. ამიტომაც, მთელი რიგი სირთულეების მიუხედავად, ეს სფერო კვლავ ინარჩუნებს ცოცხალი შემოქმედების ხასიათს.

მუსიკალური ყოფა დაუცხრომელი ბრძოლის ასპარეზია და კულტურის ბედი არსებითად ამ დონეზე წყდება. აქ სასურველი ვითარების დამყარებისათვის არა კმარა სპეციალური ღონისძიებები და დადგენილებები. ამ სფეროში საჭიროა კარგად მოფიქრებული თანამედროველი პოლიტიკა, სისტემატური მუშაობა, რომელიც არამც და არამც არ უნდა სუსტდებოდეს და „დროის კონუნქტორას“ წინ აღუდგეს.

მუსიკის მისაწვდომობის, მისი ზემოქმედების უზარის, მისი კონტაქტაბელურობისა და მსმენელის მიერ მისი თანაგანცდის პრობლემები არა მარტო თეორიულ, არამედ პრაქტიკულ მნიშვნელობას იძენენ. მუსიკის კონტაქტაბელურობა ღირებულების ერთერთ მთავარ მისაწვდომად გვევლინება. ცხადია, ალბათ, სპეციალურად არცა ღირს იმის განმარტება, რომ მუსიკის მისაწვდომობა ხარისხის ხარჯზე არ უნდა მოიპოვებოდეს. მაგრამ მუსიკის ამ თვისებას თავიერი პირობები აქვს, რომელიც თანაორიბება არასასურველ შედეგს იძლევა, რასაც განამედროვე დასავლური მუსიკის მთელი რიგი მოვლენები ადასტურებენ.

მუსიკის კონტაქტაბელურობა შედეგია, უპირველეს ყოვლისა, კომპოზიტორის მიერ ყოფის, ფოლკლორული წყაროების, სამეცნიერული ენის შერწყმებისა და ბოლოს, ამ კონტაქტაბელურობას კომპოზიტორი აღწევს მაშინ, როდესაც შეგნებულად მისწრაფვის მისკენ, როდესაც თავიერი მუსიკის ადრესტებს ფართო დემოკრატიულ აუდიტორიაში ხედავს. ჩვენი ეპოქისთვის იპირის მარგალიტი — „დაისი“ — ასეთი ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშია. მაღალმხატვრობა მასში შერწყმულია სისადავესა და მისაწვდომობასთან, ყოფითის პოეტურობასთან. ზ. ფალაშვილი მისთვის ჩვეულ ფანტაზიის გარნაბს ამჟღავნებს, მაგრამ ისეთ ხსარტ, მოქნილ და ამავე დროს ფაქიზ მუსიკალურ სახეებს ქმნის, რომ კონტაქტს ძალდაუტანებლივ ამყარებს ნებისმიერ მსმენელთან. საგულისხმოა ანდრი პეტროვის მაგალითი, რომლის ბოლო წლების ნამუშევრებიდან ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ოპერა „პეტრე პირველი“ და ბალეტი „პუშკინი“. კომპოზიტორი ურთულეს მხატვრულ ამოცანებს სწევებს, ქმნის ისტორიულ განმარტებს, მის მუსიკაში აღბეჭდილია ნატიფი გარნობები, ხოლო ფართო აუდიტორია კი ამ სირთულეებს ადვილად სძლევს, მუსიკასთან უფულო კონტაქტს ამყარებს. ეს ხდება არა მარტო იმიტომ, რომ პეტროვს მასობრივ ფანტაზი, კერძოდ, სიმღერის ფორმაში მუშაობის დიდი გამოცდილება აქვს, რის გამოც მშვენიერად იყენებს მათთვის დამახასიათებელ გამოხსხველ ხერხებს, არამედ იმის გამოც, რომ კომპოზიტორისათვის მთავარი პრობლემა ბუნებრივი ინტონაციის შექმნა და ამისათვის იგი ისეთ სახეებს იყარება, რომელიც სემანტიკაც მდგარადა და დიდი სიცხადით გამოირჩევა. ეს არის ფართო აუდიტორიაზე შეგნებული ორიენტაციის შედეგი.

ცხადია, ასეთი მაგალითების დასახელება კვლევა და კვლევა შეიძლება, რადგან საბჭოთა მუსიკის თვით ბუნებაში, თვით მის ესთეტიკურ წინააღმდეგობაში იგულისხმება მისწრაფება მისაწვდომობისაკენ, რაც აუ-

ცილებელი პირობაა ფართო მასებზე შეგნებისათვის. სწორედ ეს მომენტი კურსით ხაზს უსვამს ლენინის ცნობილ სიტყვაში, რომ ხელისუფლება ვასაგები უნდა იყოს ფართო მასებისათვის მისაწვდომი.

კმაყოფილების გარნობით შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ჩვენს ქვეყანაში მუსიკა თანდათანობით იძენს ადამიანის აღზრდის ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი ფაქტორის მნიშვნელობას. ამის მრავალი მიზეზი არსებობს: ჩვენს ქვეყანაში კულტურას საერთო-სახალხო ხასიათი აქვს, მას მილიონობით ადამიანი ენარა. კულტურას ადამიანები ქმნიან. მუსიკა საერთო-სახალხო მოთხოვნების საგნად, ხალხის სულიერ საზრგავი იქცა. ამ შემთხვევაში მხოლოდ რაოდენობრივ მაჩვენებლებს არ ვგულისხმობთ (თუმცა მათი მნიშვნელობის შეუფასებლობა დაუშვებელია). დიახ, საქმე არა მარტო იმაშია, რომ ვაიხარდა საგანმანათლებლო ქველი, საკონცერტო ორგანიზაციების რიცხვი, რომ უღიდესი რაოდენობით იქმნება, იბეჭდება და ვრცელდება ახალი მუსიკა, ლიტერატურა მუსიკის შესახებ, რომ ყოველწლიურად ათეული მილიონობით ფირტული გამოდის. მთავარი მაინც ისაა, რომ მსმენის კულტურა ვაიხარდა. მუსიკალური კულტურის დონე იმით ვანიშნობება, თუ რას იძებენ მუსიკაში. რა პასუხს იძლევა იგი, რა ზეგავლენას ახდენს მუსიკა საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე. ჩვენი მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბება დიდი საზოგადოებრივი მოძრაობის ხასიათს იღებს. მისი მთავარი შედეგი ახალი მუსიკალური ცნობიერების, მუსიკალური ღირებულებების ახალი კრიტერიუმების შექმნაა.

მუსიკა მხოლოდ იმ შემთხვევაში იღებს მთავარი იდეოლოგიური და ზნეობრივი ძალის მნიშვნელობას, თუკი იგი თანამედროვეობის მიერ წამოჭრილ კითხვებზე პასუხობს. მხოლოდ ამ შემთხვევაში აპართლებს იგი ესთეტიკურ მოლოდინს. ამიტომაც ჩვენთვის განაკუთრებით ძვირფასია მუსიკა, რომელიც მწვევა ეთიკური პრობლემები დგას, რომელიც თანამედროვე ცხოვრების სუნთქვა იჭრება, რომელიც თანამედროვე გმირის სახეა აღბეჭდილი. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მუსიკის პუმანალ პათოსზე, ამ პათოსის ქმედით ძალაზე. ამიტომაც ჩვენ განსაკუთრებული გულისხმობა გვმართებს იმ ქმნილებათა მიმართ, რომლებშიც თანამედროვეობის კონკრეტული, თუ გნებავთ, დოკუმენტურად უტყუარი თემებია აღბეჭდილი. თუნდაც იმიტომ, რომ აქ უკვე არ იჭრება ისტორიული დისტანციის ფაქტორი, რომელიც სხვა შემთხვევაში კონკრეტულ თავისებურებებს აფერმერთალებს. ჩვენთვის განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ საბჭოთა კომპოზიტორების უღიდესი მრავალესობა თანამედროვე თემს ეტანება მიუხედავად იმ სიძნელებისა, რომლებიც მის რეალურებასთანა დაკავშირებული. ქართულ მუსიკაშიც თანამედროვეობის უღისეფი ფაქტორი, თანამედროვე ადამიანის შინაგანი საშუარო ვახსნილი, ამის საუკეთესო ნიმუშია ანდრია ბალანჩივაძის პირველი სიმფონია, რომელიც დიდი სამამული ომის დღეებში შეიქმნა და იმ დროის ვნებათაღელვა, მისწრაფებები და სუსხიანი ატმოსფერო, გამარჯვების რწმენა და მისი გარდუფალობა აღბეჭდა. ქართული კანტატა-ორატორიის სათავეებთან ზ. მშველიძის „კავკასიონი“ და ა. ჩიკაძის „ქართლის გული“ დგანან. მე კარგად მახსოვს ის დიდი შთაბეჭდილება,



მ. მაღაზონია

„სობრძე სიცრუისა“. ილუსტრაცია.



კობტომების ესკიზები კინოფილმისთვის „დადოსტა-
ტის მარჩენა“

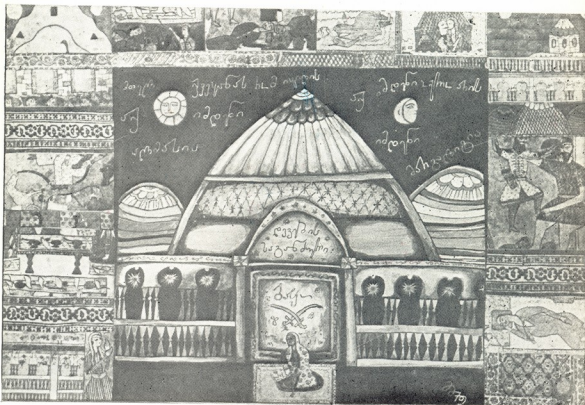


„ორი ვერონელის“

ილუსტრაცია



დუორაციის ესკიზი სომერო სექტაკლისთვის „ნა-
ტარქეია“



Handwritten text in Georgian script at the top of the page, including the number '1' in the upper right corner.



Handwritten text in Georgian script located below the first illustration.

A large block of handwritten text in Georgian script, spanning the width of the page below the first illustration.



„სიბრძნე სიკრუსისა“ ილუსტრაცია

„დავით შერვეს“ ილუსტრაცია



ჯ. ილია აგაბი წამების ცოცხი
ეგვიპტის: უაყენაფი.



ქ. მანასტის ციხის ციხის კარი
კარი: უაყენაფი.
აყენაფი.





ქუჩა

ფარდის ესკიზი სვეტაქლიძის „კახაბერის ხმალი“





„სიბრძნე სიცრუისა“. ილუსტრა- ცია



რომელიც „ქართლის გულის“ პირველმა შესრულებებმა დატოვა 50-იანი წლების შუა ხანაში, ეს ნაწარმოები იმ დროის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა არა მარტო თავისი დახვეწილი აღნაგობის, არცავე მოფიტვების დრამატურგის, სახეების თვითყოფადობისა და მათი ემოციური სისხვის გამო, არამედ თავისი ქვეშარტად თანამედროვე ტრუსით, სილაღითა და სიღრმით, ეპიკურ-ვაჟაკური და ფანტული საწყისის შეზავებით, რის გამოც იგი ჩვენი სინამდვილის ანარეკლის შთაბეჭდილებას სტოვებდა, მასში იგრძნობოდა ისტორიული პერსპექტივა და ახალი ცხოვრების ცოცხალი ფერები.

თანამედროვეობის თემატიკა სხვადასხვაანაირადაა გარდატეხილი. თქათაქვილის და ს. ცინცაძის, ს. ნასიძის და ბ. კვერნაძის, ა. მავჯანოანის და ვ. აზარაშვილის, ფ. ლლორსისა და გ. კანჩელის ნაწარმოებებში, ნაგრამ მთავარი ისაა, რომ, ამ სხვადასხვაობის მიუხედავად, იგი მთლიან სურათს ქმნის, თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებისეულ მიმართებებს აღბეჭდავს. თანამედროვეობის მძაფრი შეგრძნება ახასიათებო შედერინსა და ბ. ჩაიკოვსკის, ეშაისა და ს. სლონიმსკის, ე. კასასა და ე. ბალსის, ბურხანოვსა და ტაჭიევს, წ. უარაბეცსა და ე. მირზოანს. მახსოვს ის დიდი წარმატება, რომელიც წილად ხვდა 40-იანი წლების დასაწყისში ე. მირზოანის სიმფონიას, რომელიც გამსჭვალულია თანამედროვეობის ბოლოქარი სულისკვეთებითა და თანამედროვე ადამიანის ფსიქოლოგიის, მისი ესთეტიკური მოვლმარწმანის იშვიათი გრძნობით გაჟიორჩევა. მირზოანის ნაწარმოები დრამატულ-ფსიქოლოგიური სიმფონიზმის საგულსხმო მოვლენაა, რომელშიც შემოქმედებითად ვითარდება და წინაშეაგდება გამოვლენილი სომეხი კომპოზიტორის ეროვნული თვითყოფადობა. ეს ნაწარმოები გაჟიორჩევა ექსპრესიითა და ფორმის რაციონალური ახლავებით, თანამედროვე ხერხების სიმკვეთრით და სახეების სიხდებით, ფსიქოლოგიური დამატებლობით და ფაქტურის გამჭვირვებობით, მთლიანობითა და დეტალების სინტაქსით. მაგრამ ნაწარმოების ღრისებას თვით ადამიანის საშაროში ღრმა ხედვა გააჩიორებს, ეროვნული ტემპერამენტი გახსნილი თანამედროვე ადამიანის სულიერი მშფოთვარება, გზება და მწუხარება. შეგველო დავესახლებინა შედერინის მეორე სიმფონიაც, რომელშიც კვლავ ჩვენი თანამედროვეის სახეა აღბეჭდილი, სახე ადამიანისა, რომელიც ჩვენი თანამედროვეობის ყველაზე საჭირბოროტო პრობლემების პირისპირ დგას, ჭებუტური გზებითაცაა შეპურბილი და ომის შეჭარასაც გრძნობს, თავდავიწყებულ სწრაფვაში ავლენს თავის სასიცოცხლო ენერჯიას.

საბჭოთა თემატიკაზე შექმნილი ნაწარმოებისადმი განსაკუთრებული უურადლება გვმართებს, რადგან ამ ტრადიციის განვითარებას ჩვენი ხელოვნებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ყოველი მოძიებული სახე, ყოველი საინტერესო ხერხი მონაპოვიაა, რომელიც რეალური შემოქმედებისათვის ამოსავალი წერტილის მნიშვნელობას იძენს. მაგრამ ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ თანამედროვეობაში მთავარი არა სინამდვილის გარეგნული ატრბუტებია, არამედ თვით ადამიანის სულიერი ცხოვრება. რამდენი ნაწარმოები დაწერილა ნაწარმოო თემებზე, რომლებ-

შიაც სერუტულიწურადაა გდმოცემული შორშით პროცესები, ნატორალიკური სიმარტოფეკეცხბუთი საწოგადობების ცხოვრების მთედშიზრქქმისარეები, რეალური ადამიანი კი არ ჩანს, იმტომ, რომ კომპოზიტორს ვერ მოუხერხებია მისი განსაკუთრებულიობის აღბეჭდა. ჩვენ გვსურს ნაწარმოებები ახალ ადამიანურ ურთიერთობებზე. მავალებობსა და უფლებების ახლებური გაგების შესახებ. ჩვენი ცხოვრების რეალობა ისეთია, რომ წდვარი საწოგადობრივსა და პირადულს შორის საგამოდ პირბობითა და უფრო ხშირად ვხედავთ, რომ საციალური ცხოვრებიდან მომდინარე იმპულსები თვით ინტიმური სფეროშიც იჭრება, ადამიანის სულიერ ცხოვრებას განაპარბებს. შოსტაკოვიჩის სიმფონიზმის თავისებურება და სილაიდუ იმაში მდგომარობს, რომ მისი მუსიკისათვის უცხოა საკუთრივ ლირიკული და ეპიკურის გაიჩვია. თვით ისეთ პარტიკულბშიც, რომლებშიც არა თუ მთელი ქვეყნის, არამედ თითქოს მთელი საშაროს პანორამა ჩანს (სეთია თითქმის ყველა მისი სიმფონია) და მუსიკა ხალხის ბედობლალზე მოვავტობრებს. შოსტაკოვიჩი ლირიკული გამოსახველობის მაქსიმუმს აღწევს. მის სიმფონიებში ყველაფერი ადამიანის განცდბშია დატეული, ამ განცდბითაა დანახული და შეუახებული, ისტორიის მსჭვარი ადამიანს გამოაქვს, მაგრამ ეს მსჭვარი თვით ადამიანის ინტერესითაა განპარბებული. ადამიანი ღრებულებების უქანასქული ინსტანციაა, არაფერი არ მალდება მის წმინდა ადამიანურ ინტერესზე. ის, რაც ადამიანს ახბობს, რაც მის სულიერ ცხოვრებას ამრუდებს, რაც მის წმინდობზე წარმოდგებას არ შეეხება — ბორტებაა და კომპოზიტორი ფერებს არ იშურებს მისი მბილებისათვის. ტანჯასა და ბრბოლაში განწმინდება ადამიანი და ეს ბრბოლა შოსტაკოვიჩისათვის უპარკელეს ყოვლისა კვლავ ლირიკული ემოციების დინამიკაშია აღბეჭდილი.

მუშანიში მუსიკაში წარმოუდგენელია გრძნობათა პოეზიის, ამალღებულის, სასიყვარულო სწრაფვის, ოცნების, ბუნების სილამზის განცდის გარეშე. ყოველივე ეს არ დაუვანება შინაარსულის პერფერულ მომენტამდე. ყოველი მათგანი უმნიშვნელოვანესი მოტივი, დამოკიდებული თემაა, რომელიც თვით ადამიანურის არის გაშუქების საშუალებას იძლევა. თ. თქათაქვილის მუსიკის საუკეთესო ფურტილები, განსაკუთრებით კი ორატორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, ვოკალური ციკლი „გალაქტიონის მიხედვით“, ოუერა „მინდია“, სავილინო კონცერტი ამ გრძნობათა სილამზითაა შთავონებული. კომპოზიტორი მისწრაფვის რეალურის პოეტუკვიისაკენ, მუსიკის ემოციური სისხვისა და ბუნებრიობისაკენ, ამალღებული განწყობილებების გამოსახვისაკენ. შეიძლება ითქვას, რომ „დადებითი წნობიტივი პოეტუკვილის გამოხატვა“ მისთვის ძირითადი შემოქმედებითი ამოცანაა, რომელიც აპარბებს მისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ განწოგადებათა ბუნებას.

ჩვენ ვთქვით, რომ ახალი მუსიკალური ცნობიტიების ჩამოყალიბება იმთაცაა მნიშვნელოვანი, რომ იგი უკვე ახდენს ზეგავლენას საკუთრივ შემოქმედებით პროცესზე და ჩვენი უნდა გავითვალისწინოთ ეს ფაქტორი ქართული მუსიკისათვის გარკვეული გეზის მიხატებამდე. დღეს საბჭოთა მუსიკის მთავარი დამკვეთი სოფლიოში ყველაზე ფართო აუდიტორიაა და



რომელიც „ქართლის გული“ პირველმა შესრულებებმა დატოვა მწიანი წლების შუა ხანაში. ეს ნაწარმოები იმ დროის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა არა მარტო თავისი დახვეწილი აღწერის, კარგად მოფიქრებული დრამატურგიის, სახეების თვითმყოფადობისა და მათი ემოციური სისავსის გამო, არამედ თავისი კემპარიტად თანამედროვე ტონუსით, სილაღითა და სიღრმით, ეპიკურ-ვაკანტური და ესტრადული საწყისის შეზავებით, რის გამოც იგი ჩვენი სინამდვილის ანარქიული შთაბეჭდილებებს სტოვებდა, მასში იგრძნობოდა ისტორიული პერსპექტივა და ახალი ცხოვრების ცოცხალი ფერები.

თანამედროვეობის თემატიკა სხვადასხვანაირადაა ვარდებდებილი ო. თაქთაქიშვილის და ს. ცინცაძის, ს. ნასიძის და ბ. კვერნაძის, ა. მაჭავარიანის და ვ. ახაიშვილის, ფ. ლლონტისა და გ. ყანჩელიის ნაწარმოებებში, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ამ სხვადასხვაობის მიუხედავად, იგი მთლიან სურათს ქმნის, თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებისეულ მიმართებებს აღბეჭდვს. თანამედროვეობის მძაფრი შეგრძნება ახასიათებო შეგრძნება და ბ. ჩაიკოვსკის, ეშპასისა და ს. სლონიმსკის, ე. კასისა და ე. ბაღისის, ბურხანოვისა და ტაჭივის, უ. უარავისა და ე. მირზოიანის, მახსოვს ის დიდი წარმატება, რომელიც წილად ხვდა მწიანი წლების დასაწყისში ე. მირზოიანის სიმფონიას, რომელიც გამსჭვალულია თანამედროვეობის ბოლოქარის ხულისკვთებითა და თანამედროვე ადამიანის ფსიქოლოგის, მისი ესთეტიკური მსოფლმხედველობის იშვიათი გრძნობით გამოირჩევა. მირზოიანის ნაწარმოები დრამატულ-ფსიქოლოგიური სიმფონიზმის საგულისხმო მოვლენაა, რომელშიც შემოქმედებითად ერთადღება დ. შოსტაკოვიჩის ტრადიციები. მაგრამ არა ნაკლებადაა ამ ნაწარმოებში გამოვლენილი სიმები კომპოზიტორის ეროვნული თვითმყოფადობა. ეს ნაწარმოები გამოირჩევა ექსპრესივითა და ფორმის რაციონალური აბოჯანგებით, თანამედროვე ხერხების სიმკვეთრით და სახეების სიცხადით, ფსიქოლოგიური დამატებლობით და ფაქტურის გამჭვირვალებით, მთლიანობითა და დეტალების სინატეზით. მაგრამ ნაწარმოების ღირსებას თვით ადამიანის საუარაოში ღრმად ხედვა განპირობებს, ეროვნული ტემპერამენტით გახსნილი თანამედროვე ადამიანის სულიერი მშოფოვანება, გზნება და მწუხარება. შეგველო დაგვესახელებინა შეგრძნების მეორე სიმფონია, რომელშიც კვლავ ჩვენი თანამედროვეობის სახეა აღბეჭდილი, სახე ადამიანისა, რომელიც ჩვენი თანამედროვეობის უკვლავი საპირბოროტო პრობლემების პირისპირ დგას, ჭაბუკური გზნებითადაა შეპურბილი და ომის მუქარასაც გრძნობს, თავდაყვირებულ სწრაფვაში ავლენს თავის სასიცოცხლო ენერჯიას.

საბჭოთა თემატიკაზე შექმნილი ნაწარმოებებისადმი განსაკუთრებული ყურადღება ვგმართებს, რადგან ამ ტრადიციის განვითარებას ჩვენი ხელოვნებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. უკველი მონიჭებული სახე, უკველი საინტერესო ხერხი მონაპოვარია, რომელიც რეალური შემოქმედებისათვის ამოსავალი წერტილის მნიშვნელობას იძენს. მაგრამ ისიც უნდა ვაზსოვდეს, რომ თანამედროვეობაში მთავარი არა სინამდვილის გარეგნული ატრიბუტებია, არამედ თვით ადამიანის სულიერი ცხოვრება. რამდენი ნაწარმოები დაწერილა საწარმოო თემებზე, რომლებ-

შიაც სერუპულოზურადაა გადმოცემული შორისში პროცესები, ნატურალისტური სიმართლითაა ასახული საზოგადოებრივი ცხოვრების მთელი სურათი მხარეები, რეალური ადამიანი კი არ ჩანს. იმიტომ, რომ კომპოზიტორს ვერ მოუხერხებია მისი განსაკუთრებულიობის აღბეჭდვა. ჩვენ ვგსურს ნაწარმოებები ახალ ადამიანურ ურთიერთობებზე, მოვალეობისა და უფლებების ახლებური გაგების შესახებ. ჩვენი ცხოვრების რეალობა ისეთია, რომ ზღადას საზოგადოებრივად და პირადულ შორის საქმოდ პირობითა და უფრო ზშირად ვხედვას, რომ სოციალური ცხოვრებიდან მომდინარე იმპულსები თვით ინტიმურ სფეროშიც იჭრება, ადამიანის სულიერ ცხოვრებას განაპირობებს. შოსტაკოვიჩის სიმფონიზმის თავისებურება და სიღაღეც იმაში მდგომარეობს, რომ მისი მუსიკისათვის უცხოა საყოფიერ ლირიკულია და ეპიკურის გამიჭვნა. თვით ისეთ პარტიტურებშიც, რომლებშიც არა თუ მთელი კვეყენის, არამედ თითქმის მთელი სამყაროს პანორამა ჩანს (სეთია თითქმის უველია მისი სიმფონია) და მუსიკა ხალხის ბედდამაღწე მოვითბობს. შოსტაკოვიჩი ლირიკული გამომახველებლობის მაქსიმუმს აღწევს. მის სიმფონიებში უველაფერი ადამიანის განცდამა დატეული, ამ განცდითა და ნაზულა და შეფასებული. ისტორიის მჭკარი ადამიანს გამოაქვს, მაგრამ ეს მჭკარი თვით ადამიანის ინტერესითაა განპირობებული. ადამიანი ღირებულებების უკანასკნელი ინსტანციაა, არაფერი არ მადღებდა მის წმინდა ადამიანურ ინტერესზე. ის, რაც ადამიანს ახშობს, რაც მის სულიერ ცხოვრებას აჩრუდებს, რაც მის ზნეობრივ წარმოდგენებს არ შეესაბამება — ბოროტებაა და კომპოზიტორი ფერებს არ იშურებს მისი მშლიებისათვის. ტანჯვასა და ბრძოლაში გაინწინდება ადამიანი და ეს ბრძოლა შოსტაკოვიჩისათვის უპირატესს ყოვლისა კვლავ ლირიკული ემოციების დინამიკაშია აღბეჭდილი.

შამანიზმი მუსიკაში წარმოუდგენელია გრძნობათა პოეზიის, ამაღლებულის, სასუფარული სწრაფვის, ოცნების, ბუნების სილამაზის განცდის გარეშე. უკველივე ეს არ დაიყვანება შინაარსეულის პერიფერიულ მომენტამდე. უკველი მათგანი უმნიშვნელოვანესი მოტივი, დამოუკიდებელი თემაა, რომელიც თვით ადამიანურის არის გაშუქების საშუალებას იძლევა. ო. თაქთაქიშვილის მუსიკის საუფარული ფურცლები, განსაკუთრებით კი ორატორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, ვოკალური ცკლი „ვალატიონის მიხედვით“, ოპერა „მინდა“, სავილინო კონცერტი ამ გრძნობათა სილამაზითაა შთაგონებული. კომპოზიტორი მისწრაფვის რეალურის პოეტისაციისაკენ, მუსიკის ემოციური სისავსისა და ბუნებრიობისაკენ, ამაღლებული განწყობილებების გამოსახვისაკენ. შეიძლება ითქვას, რომ „დადებითი ზნეობრივი პოეტისაციის გამოხატვა“ მისთვის ძირითადი შემოქმედებითი ამოცანაა, რომელიც აპირობებს მისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ განზოგადებათა ბუნებას.

ჩვენ ვთქვით, რომ ახალი მუსიკალური ცნობიერების ჩამოყალიბება იმითადაა მნიშვნელოვანი, რომ იგი უკვე ახდენს ზეგავლენას საყოფიერ შემოქმედებო პროცესზე და ჩვენც უნდა ვავთვალისწინოთ ეს ფაქტორი ქართული მუსიკისათვის გარკვეული გეოსი შისაკვამად. დღეს საბჭოთა მუსიკის მთავარი დამკვეთი მსოფლიოში უკვლავ ფართო აუდტორიაა და

4. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 1982.

ამიტომაც ჩვენი მუსიკა არ შეიძლება საზოგადოების მუსიკალური აღზრდის მიღმა იდგეს. თუ ჩვენ გვსურს, რომ ქართული მუსიკის მომავალი მსმენელი და ქომაგი ჰყავდეს, იგი ახლავე უნდა მივაწვინოთ ახალგაზრდობას და არ ვუცადოთ, რომ იგი მომავალში სხვა მუსიკალურ-კულტურულ ტრადიციებზე აღზრდილი, თვითონვე იპოვის გზას თავისი მომავალი მუსიკისაკენ. ჩვენ ისიც არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ მუსიკა მრავალ ფუნქციას ასრულებს და გემოვნების აღზრდისას მისი ეს თვისებაც მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ. დახს, მუსიკა შემეცნებით ფუნქციებს ასრულებს და ამავე დროს, გართობის საშუალებაცაა, იგი ზნეობრივად ზრდის ადამიანს და ამავე დროს, ყოფსაც უმსუბუქებს. შეუძლია ადამიანის ყოფაში დეკორატიულ-ორნამენტული როლი ითამაშოს. მაგრამ მთავარი კვლავ და კვლავ ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას: არსი მისი არსებობისა ჰუმანური პათოსის დამკვიდრებაა.

როდესაც ჩვენ მასების მუსიკალური აღზრდის შესახებ ვლაპარაკობთ, როგორც ჩანს, უნდა შევთანხმდეთ, რომ საქმე მუსიკის ცოცხალი ინტონაციის გაგების უნარის აღზრდას ეხება. აღზრდის არსი ინტონაციურში ადამიანური ურთიერთობების მრავალფეროვნების გამოცნობაა. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეგვიძლია ვთქვათ დარწმუნებულნი, რომ ადამიანი გაუგებს მუსიკის ჰუმანისტურ პათოსს, რომ ადამიანი მუსიკის არსს ჩასწვდება. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეასრულებს მუსიკა თავის მთავარ მისიას, ადამიანის ზნეობრივ დახვეწაში რომ მდგომარეობს.

მუსიკა და საზოგადოება. საბავთო მუსიკის წინაპრები და ასთეტიკური კრავა. მუსიკის ბრალი საბავთო აღმზრდის სპეციალური ცნობიერებისათვის. კომპონისტური იდეალების დამკვიდრებისათვის.

ხელოვნება გადაშლილი წიგნია ადამიანის შესახებ, ამიტომაც არასოდეს არ სცილდება იგი თავის წარსულს. ამიტომაც თანამედროვე ხელოვნებისათვის ტრადიციებს ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვთ. მაგრამ ტრადიციები, და კერძოდ მუსიკალური, არ შეიძლება იყოს გაქვავებული. მუსიკა დაინტერესებულია, მხოლოდ იმ გამოცდილებაში, რომელიც მას აქტუალური მხატვრული ამოცანების გადაჭრაში ეხმარება. ამიტომაც მისი დამოკიდებულება ტრადიციების მიმართ არჩევითია, მაგალითად, ბოლო ათწლეულის მანძილზე შევითრად იგრძნობა მუსიკალური რომანტიზმის ტრადიციების აღორძინება, რაც შესაძლოა დაეკვირვებულა პიროვნებისადმი ინტერესის ზრდასთან. ჩვენი დროის რუსული მუსიკისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა მოიპოვა მუსორგსკის ტრადიციებმა, რაც არაა შემთხვევითი. თავის დროზე მუსორგსკის მიერ ესოდენ სიმწვავეთ დაუყენებულმა პრობლემებმა ხალხის ბედობლის, ხალხის ზნეობის, მისი რწმენისა და მისი ძლიერების შესახებ ახალი ყურადღება შეიძინა. ცხადია, დღეს ამ პრობლემებს ახალი თვალთახედვით უდგებიან, მაგრამ საკულტურულ-მთავრობითი თვით ინტერესის ზრდა, ჩვენმა დრომ განსაკუთრებული სიმბავლით აღიქვა სტრავინსკის

მუსიკის „რუსულობა“, ევროპული კულტურის არსებითად უყვლა პლასთან მისი სინთეზის ორგანიზება, რომლის დროსაც ეს „რუსულობა“ მისი რველად მნიშვნელობას არ კარგავს და ამავე დროს ხელს უწყობს ევროპული ნებისმიერი კულტურული პლასტის არსის გამოვლენასაც. ამიტომაც სტრავინსკის გამოცდილება უაღრესად მიმზიდველია არა მარტო რუსი, არამედ ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლებისათვისაც. ისევე, როგორც მას თავის დროზე უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ისეთი კომპოზიტორების ჩამოყალიბებისათვის, როგორებიც არიან ბარტოკი, ორფი, ბერიო, ქშენეი, ლიუტოსლავსკი და სხვ.

ქართული მუსიკალური ცნობიერების გვირგვინი — საუნდო სიმღერა თამამედროვე ქართული მუსიკალური შემოქმედების მიუღწეველი იდეალია, ქართველი კომპოზიტორები ამ გასაცარ მუსიკალურ ფემონში ეძიებენ ზნეობრივსა და ესთეტიკურის გამოცანას, იგი იზრდავს მათ სიღრმითა და სრულყოფით, მარადიული უკავილობის უნარით.

დახს, მუსიკა თავისებური ადამიანთმცოდნეობაა, მაგრამ შეცნობისგან განსხვავებით „მუსიკალური ადამიანთმცოდნეობის“ მიერ ყოველი ახალი საფეხურის დასკრებისას არ უფასურდება ადრე მოპოვებული გამოცდილების ღირებულება. რაგინდ შორსაც არ უნდა განივარდოს თანამედროვე მუსიკალურმა აზრმა, როგორც თამამიც არ უნდა იყოს მისი აღმოჩენები, რაგინდ ღრმად არ უნდა შეიჭრას იგი ადამიანის სულიერ სიღრმეებში, ჩვენ არ გავიქრება აღფრთოვანება ბაზისა და პალესტინის ხელოვნებისა. ჩვენ მუდამ გავავიციებს მოცარტისა და ჩაიკოვსკის. შოპენისა და სკრიაბინის უნატიფესი ემოციურობა. არასოდეს არ დაქენება ემოცია, რომელშიც აღბეჭდილია ხალხური ხასიათის განუმეორებლობა და რთულვაც ურჩილება და ბარტოკის, ბოროდინისა და ფელიაშელის, გრიგისა და სიმბელუსის, ენესკუსა და იანაჩეის მუშაობის მსვეკვალავს.

ადამიანური ურთიერთობების უსაზღვრო სამყაროა აღბეჭდილი მუსიკალური ფოკლორში და პროფესიულ მუსიკაში თავისი ფოკლორული საწყისებიდან რაგინდ შორს მანძილი არ უნდა გაიაროს. ხალხური შემოქმედება მაინც ინარჩუნებს თავის მარადიულ სოლამაზებს, თავისებური მხატვრული ნორმის მნიშვნელობას, იგი მუდამ აღიქმება როგორც ეროვნული ტემპერამენტისა და ხასიათის, ეროვნული განუმეორებლობის სრულყოფილი ფორმა.

მუსიკა განუმეორებელი სახეების სამყაროა. ახალი შევხების ხოლმე ამ სამყაროს, მას ადამიანის გავებაში თავისი ნიუანსები, თავისი თვისებები შემოაქვს. დაბოლოს — მუსიკის საგანი — ახალი ადამიანი, რომელსაც თავისი ჩამოყალიბების ისტორია აქვს. მას თავისი განუმეორებლობა აქვს და ამ მისეზით თავისი სახასიათო ინტონაციის განუმეორებლობაც. მაგრამ, ამათთან ერთად, მუსიკისა ადამიანულის ჩამოყალიბების პროცესი უწყვეტია და სწორედ ეს განაპირობებს კულტურის მთლიანობას, მთელი მისი შინაგანი წინააღმდეგობების, მიმართულებების, შინაარსისა და გამოსახველობითი ზეგნების ცვლის სიმკვეთრის მიუხედავად.



ეპოქებს, სტილებს, სხვადასხვა კულტურულ არ-
ეებს ზნირად გარკვეული გამამთლიანებელი ტენდენ-
ცია განდევს. იმიტომ, რომ ზეგავებისა და ნახო-
მების მიუხედავად, მუსიკა უმუად ინარჩუნებს კავ-
შირებს თავის „ბირთვულ“ მომენტთან. ბახი — გე-
რმანული მუსიკის შინაგანი მდინარებაა: იგი ვლინდება
ბეთოვენის ადრინდელ საფორტეპიანო სონატებში
და ვაგნერის „მაისტერზინგერებში“. შინდერმანის
და სხვა თანამედროვე კომპოზიტორების მიხედვით
ბახი, პალესტრინას ტრადიციები არ დაუარკავს იტ-
ალიურ მუსიკას, ხოლო ნიდერლანდელი პოლიფონი-
სტების ზეგავლენა ახალი ვენურა სკოლის წარმომად-
გენელების შემოქმედებას მისცა. გლინკას „გენები“
მის შემდგომ რუსული მუსიკის ყველა შინდერმანიან
მოვლენაში იჩენს თავს და თანამედროვეობაშიც შე-
მოღის. კერძოდ, გლინკასთვის დამახასიათებელია
ეპიკურ-პარტიკულმა საწყისმა ერთმანეთისაგან ის-
ეთ განსხვავებულ მოვლენებში ჰიკვა გამოსავალი.
როგორცაა შაპორინის ოპერა „დეკაბრისტები“ და
სვირიდოვის „პათეტიკური ორატორია“, ალექსანდრ-
ოვის სიმღერა „წმინდა ომი“ და ნოვიკოვის სიმ-
ღერა-მინუეტი, გლინკას „ვალს-ფანტაზიას“ სუნთქვა
ჩვენ ვგრძნობთ პროკოფიევის საუცხოო ვალსში
ოპერადან „ომი და მშვიდობა“ და მასთან ერთად,
კომპოზიტორის შემოქმედების გვიანდელი პერიოდის
მოკლე რიგ ქმნილებებში.

მუსორგისა და დოსტოევის ეპოკა აღნიშნუ-
ლია სიტყვის გამახვილებული გრძნობით, ისეთი ექს-
პრესიული საშუალების გამოყენებით, როგორცაა
შინაგანი დალაოკი, მისთვის დამახასიათებელი შერწ-
ებით მოჩვენებობისა აღსარებობისად, გარეგნული
ქვეცნობიერთან, ტექმარტიცისა შენიღბულობა, ტკივი-
ლისა ირონიასთან. ეს ტრადიცია ისევ „მუშაობს“
ისეთ პარტიკულებში, როგორცაა შჩედრინის „პოე-
ტორია“ და ოპერა „შკვადრი სულემი“, რომელშიც
სიტყვის შინდერმანობა მუსიკალური უტოლდება იმ
აზრით, რომ მუსიკაც და სამეტყველო ენაც სინთე-
ში კონტრასტული პლასტების დაპირისპირებათა
მრავალფეროვანებას ინარჩუნებენ და ამით სახა-
სითაო საწყისს განსაკუთრებული სიმავილით ავლი-
ნენ.

ისტორიული ხასიათების, მითოლოგიური პერსო-
ნაჟების, ისტორიული ქრონიკების ახლებური წა-
კოტვისას ს. სლონიმსკი ზნირად იყენებს ძველებურ
ფორმებს. ასეთია ბალადის როლი მის ოპერაში „მე-
რია სტიუარტი“, რომელშიც ბალადურობა მხოლოდ
ფარულ საფუძველს კი არა ქნის. არამედ ისტორიული
მოტივის წაკითხვის გარკვეულ რაჟურსსაც. ორივე
შემთხვევაში ტრადიციული პრინციპიც და ტრადიცი-
ული ფორმაც გამოყენებულია ახლებური შინაარსის
გადმოსაცემად, ადამიანის შესახებ ახალი გაგების
დამყვიდრებას ემსახურება, მის ისეთ მხარეებს ავ-
ლენს, რომელიც მუსიკალური ხელოვნებისათვის ადრე
არ იყო ცნობილი. მიუხედავად ამისა, ახალი არ აუქ-
მებს ძველს, არ სპობს ადამიანის იმ გაგებას, რომე-
ლიც მუსორგის „სიკვდილის ცეკვებას და სიმღე-
რებში“ ან ძველ ინგლისურ ბალადში იყო ფიქსირე-
ბული.

3. ჩაიკოვსკის შემოქმედება ჩვენი მუსიკალური
კულტურის ერთ-ერთი მწვერვალთაგანია. მისი ღირე-

ბულება, უპირველეს ყოვლისა, იმითაა განაჩობებუ-
ლი, რომ იგი დღესაც აღედევს მსმენელს ღირე-
გრძნობების სისასით, ადამიანისადმი თანაგრძნობით,
ადამიანის სულიერი მოძრაობების დინამიკით. ჩვენსა
და ჩაიკოვსკის ეპოქებს შორის ისტორიული დისტა-
ნცია იზრდება, მაგრამ ჩვენ კი არ ვშორდებით ჩაი-
კოვსკის ხელოვნებას, არამედ მისი ახლებური და გა-
ღრმავებული ინტერპრეტაციებით თითქოს უახლო-
ვდებით კიდევ. იგი ჩვენი მოკავშირეა ადამიანის სუ-
ლიერი სიღამაზისთვის ბრძოლაში.

კლასიკურ შემოქმედობასთან დამოკიდებულების
დინამიკაში, მემანისტური პათოსის გაგების დინამი-
კაში გადაწყვეტ მნიშვნელობას იქნის ჩვენი წარმო-
დგენები და განწყობა. ჩვენი მსოფლმარწამსი, თუ
ჩვენ ჩაიკოვსკის მუსიკის ემოციურობა გვიჩიდავს,
მაშინ ჩვენ მის შინაარსულ მხარეებთან ვაშარებთ
კავშირს. მაგრამ შესაძლებელია ჩვენი ინტერპრეტი-
რება ტექნოლოგიური ასპექტითაც შემოიხლეულოს და
მაშინ ღირებულებების სულ სხვა კრატერიუმები ამ-
ოქმედდენ. თუ მუსიკაში ეძიებენ იმას, რაც ადამი-
ანური განცდისა და ფიქრის გამოძახილია, ფორმალი-
სტური ესტეტიკის ენაზე ამას ფსიქოლოგიაში ეწო-
დება. ამ ესტეტიკის თვალსაზრისით მეცნიერებამ თა-
ვისი ამოცანა მუსიკის ობიექტური მხარეების ანალი-
ზით უნდა შემოთარგმოს და შეეშვას ემოციური შთა-
ბეჭდულობებისა და ასოციაციების კვლევას, რადგან
მით მსმენლის ფსიქოლოგია აპირობებს და არა მუ-
სიკალური სტრუქტურის რეალური თავისებურებანი.
აქ ამ საკითხზე კამათი არ ღირს. შევნიშნავთ მხო-
ლოდ, რომ „ბერადი სტრუქტურები“ „დამნაშავენი“
რომ არ იყვნენ გარკვეული ემოციების და ასოცი-
აციების გამოწვევაში, მაშინ გაუგებარი იქნებოდა რა
მიზეზის გამო ხდება, რომ სხვადასხვა ფსიქოლოგიის
ადამიანებს თუ ადეკვატური არა. უკვედ შეშთხვევა-
ში. მხავის ემოციური რეაქცია აქვთ ხოლმე ამ თუ
იმ მუსიკაზე. მუსიკის კვლევა მის მიერ გამოწვეული

ემოციური რეაქციის გარეშე იგივეა, რაც ადამიანის
კვლევა, როცა მან სუნთქვა უკვე შეწყვიტა. ჩვენ არ
ვართ მომბრენი ისეთი ანალიზისა, რომელშიც მუსი-
კის ცოცხალი სუნთქვა არაა გაოვალისწინებული, ჩვენ
ვერ წარმოგვიდგენია მუსიკა მისდამი მსმენლის სუ-
ბიექტური დამოკიდებულების გარეშე.

მუსიკის ბედს მისი ტექნოლოგია კი არა წყვეტს,
არამედ მისი ჰუმანური გამოჩნულება, მისი უნარი —
ადამიანების კამერტონის როლი ითამაშოს და ადამი-
ანის აზრობრივ და ემოციურ სამყაროში ჩაერთოს. ამი-
ტომაცაა, რომ დღესაც ცოცხლობს მუსიკა, რომლის
ტექნოლოგიაც ისტორიულად დაძლეულია. არა მარტო
ცოცხლობს, არამედ ზნირად მიეუთვნება უმაღლესი
ღირებულებების რიგს, რომლებიც ადამიანს ოდესმე
შეუქმნია. ასეთი მუსიკა, განურჩევლად იმისა, თუ
რომელ ეპოქაშია იგი შექმნილი — სწავლებაა ადა-
მიანის შესახებ. იგი საერთო, ზოგადკაცობრიული კუ-
თვნილებაა. ამაშია მისი ადამიანური შინაარსის მნი-
შვნელობა, ამით განიზომება მისი ჰუმანური პათო-
სის ღირებულება.



ჭუმანისში — ეს ხელოვანის პასუხისმგებლობაცაა თავისი დროის, საზოგადოებისა და საერთო საკაცობრიო კულტურის წინაშე. განა შეიძლება ჭუმანისში არსებობდეს იქ, სადაც ეს არ იგრძნობა, სადაც არაა პასუხისმგებლობა მომავლის წინაშე? რასაკვირველია, არა. მუსიკა ორგანულად უკავშირდება სოციალურ და ზნეობრივ თავისუფლების იდეას. ამიტომაც იგი ადამიანის განთავისუფლებისათვის მოძრაობების პირშია. მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში საბჭოთა ხელოვნებამ იმით აღნიშნა გარკვეული ზღურბლი, რომ დიდი ოქტომბრის იდეებით საზრდოობდა. დიახ, დიდი მუსიკა დიდი ძალაა დიდ საზოგადოებრივ მოძრაობებთან, ეპოქის ყველაზე საჭირობოროტო პრობლემებთან კავშირში. გავიხსენოთ თუნდაც ომის წინა 30-იანი წლების დამახული ვითარება და კაცობრიობისათვის ესოდენ პასუხსაგებ მომენტში მუსიკის მიერ არჩეული პოზიცია: ყველაფერი ღირებული, რაც იმ დროის კომპოზიტორებმა შექმნეს, ანტიფაშისტური, ანტიიმპერიალისტური ხასიათისა იყო, იგი აღვიძებდა ფართო მასების პოლიტიკურ შეგნებას, მოუწოდებდა მათ წინააღმდეგობა გაეწიათ XX საუკუნის ყველაზე ბოროტი ძალების — ფაშისტებისათვის. ასეთი იყო შოსტაკოვიჩის და ონეგერის, პი-

ნდემიტისა და პრკოფიევის, ვაილისა და ბარტოკის, დელაიკოლასა და ეინლერის შემოქმედება. მუსიკისმგებლობა თავისი დროის მიმართ. გაიზარდა იმით, რომ იმპერიალიზმის ძალებმა საშუალო თამაში გამართეს ომის უფსკრულის პირას და შემუსვრილ ემუქრებთან მთელ ხალხებს, სიცოცხლეს ჩვენს პლანეტაზე. ასეთ სიტუაციაში მუსიკას აქვს თუ არა ნება ხმა არ აღიმართოს თანამედროვე ბარბაროსების და ბოროტმოქმედთა წინააღმდეგ, არ იბრძოდეს მშვიდობისათვის, არ იბრძოდეს კულტურისა და ადამიანისათვის და ბოლოს თვით თავისივე სახიფათო ინტერესებისათვის?

ოდესღაც დიმიტრი შოსტაკოვიჩმა დაახლოებით ასეთი მოსაზრება გამოთქვა: ყველა დროის ადამიანი უპირატესობას ანიჭებდა ფლიტის ხმას ქვეშეთა გრავინასთან შედარებით. მაგრამ ასეთი დაპირისპირება მხოლოდ ედერადობის თვალსაზრისით არაა გაკეთებული. ფლიტა ამ შემთხვევაში შემოქმედების და სილამაზის სიმბოლოა, ხოლო ქვეშეთა გრავინა კი ნგრევისა და სიკვდილისა. მსოფლიოს ესაჭიროება ისეთი მუსიკა, რომელიც ქვეშეთებს აიძულებს დადუმდნენ. ამაშია მუსიკის ჭუმანისტური პათოსი, ამაშია მისი სილამაზე და ძალა.

დისკუსია „მუსიკა და მსმენელი“

შშრნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია იწყებს წერილების ბეჭდვას რუბრიკით „მუსიკა და მსმენელი“. ეს თემა, რომელიც წამოჭრა ჩვენმა მუსიკალურმა სინამდვილემ, მოიცავს პრობლემური საკითხების ფართო წრეს. ჩვენი მიზანია დისკუსიის საგნად ვაქციოთ რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებაში მიმდინარე შემოქმედებითი პოლემები, გავარკვიოთ სერიოზული მუსიკისადმი მსმენელთა არათანაბარი დამოკიდებულების, ზოგ შემთხვევაში კი აშკარა გულგრილობის მიზეზები.

ტრადიციები და პითარეზა

სულხან ნასიძე

თანამედროვე ადამიანი მუსიკით სასვე ატმოსფეროში ცხოვრობს. ტელეხედვამ, რადიომ, გრამფირფიტებმა, ხმის ჩამწერმა აპარატურამ განუზომლად გაზარდა მსმენელთა აუდიტორია. რამაც მთელი სიმწვავეთ წამოჭრა ისეთი რთული და მრავალნახნავოვანი პრობლემა, როგორცაა მსმენელი და მუსიკა.

ამ საკითხზე მსჯელობის დროს, როგორც წესი, წინა პლანზე გამოდის ხოლმე მსმენელთა გამტყუნების ტენდენცია. დიახ, ჩვენ მეტისმეტად ხშირად ვადანაშაულებთ მსმენელებს უგემოვნობასა და პასიურო-

ბაში, რაც, ჩემის აზრით, ყველაზე უფრო ადვილი და ცალმხრივი პოზიციაა. ასეთ დროს, ჩვენ მხედველობიდან გვრჩება უაღრესად მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური, სოციალური ასპექტები, ურომლებოდაც შეუძლებელია მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი დასკვნების გამოტანა.

დღეს, ამ საჭირობოროტო საკითხის შესახებ სწორედ ამ ასპექტების გათვალისწინებით მინდა გამოვთქვა რამდენიმე მოსაზრება. ცხადია, ჩემს შეხედულებებს არა აქვს მეცნიერული ანალიზის პრეტენზია.

თანამედროვე ადამიანს ურთიერთობა აქვს არა მარტო მუსიკასთან, არამედ ხელოვნების სხვა დარგებთანაც (თეატრი, კინო, მხატვრობა), ლიტერატურასთანაც. ამდენად, იგი ერთდროულად მსმენელიც არის, მაცურებელიც და მკითხველიც. სულიერი ცხოვრების ეს სამი ფორმა, ერთის მხრივ, ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის, მისი ზნეობრივი ჩამოყალიბების საფუძველია, ხოლო, მეორეს მხრივ, მისი დონისა და მისწრაფებების გამომხატველიც. როცა ჩვენ ფართო მსმენელს ვსაყვედურობთ ხოლმე გატაცებას არც თუ მაღალი დონის საესტრადო პროდუქციით და ვკიცხავთ მას სიმფონიური და კამერული კონცერტებისა თუ საოპერო სპექტაკლებისადმი გულგრილობის გამო, გვავენწყდება ფართო მკითხველი, რომელიც მეტ ინტერესს იჩენს დეტექტივებისადმი, ვიდრე სერიოზული პროზის მიმართ.

მართლაც, ვინ იცის, რამდენჯერ ჩამვარდნია ხელში ხმარებისაგან გაცვეთილი პოპულარული დეტექტივი, ხმარებისაგან გაცვეთილი ჰომეროსის, გოეთესა თუ შილერის ნიგნები კი არასოდეს შემხვედრია. კინოთეატრების პრაქტიკიდანაც ვიცით, რომ ფართო მაცურებელი განსაკუთრებით ძაღლბა გულისამაჩუყებელ ინდურ, არაბულსა თუ ეგვიპტურ ფილმებს, სათავგადასავლო ტრიუკებით სავსე კომედიებს... დიას, თვით ცხოვრება ამტკიცებს, რომ ადვილად აღსაქმელ ნაწარმოებებს გაცილებით მეტი მომხმარებელი ჰყავს, ვიდრე ღრმა და რთული აზროვნებით აღბეჭდილ ქმნილებებს.

მაგრამ თავშესაქცევი ხელოვნებისა თუ ლიტერატურისაკენ მიდრეკილებას ბევრი ინტელიგენტიც ამჟღავნებს, ამასაც აქვს თავისი ახსნა — ადამიანი ყოველთვის როდია განწყობილი ჩანვდეს ყოფიერების ფილოსოფიურ ასპექტებს, ცხოვრების ურთულესა და ფარულ ფსიქოლოგიურ შრეებს. უმრავლესობისათვის ხელოვნება და ლიტერატურა განმუხტვის და გართობის წყაროა, რომელსაც სიამოვნებით ენაფებიან ხოლმე ყოველდღიური შრომით, ყოფაცხოვრებითი პრობლემებით დამძიმებული ადამიანები.

ჩვენ ხშირად ვივინყებთ ისეთ მნიშვნელოვან საკითხსაც, როგორცაა ამა თუ იმ

კულტურაში ოდითგან დამკვიდრებული ტრადიციები. ასე მაგალითად, იტალიელებისათვის საოპერო თეატრს სულ სხვა მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე აღმოსავლეთის ქვეყნებისათვის. კამერულ-სიმფონიური მუსიკირების თვალსაზრისით გერმანია-სთან ვერ მოვა ვერც ერთი ერი. ბუნებრივია, რომ ამ ქვეყნებში მოხსნილია საოპერო სპექტაკლებსა თუ სიმფონიურ კონცერტებზე დასწრების პრობლემა.

თუ ამ კუთხიდან შევხედავთ ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებას, მაშინ ბევრი რამ უფრო ნათელი გახდება. საქმე ისაა, რომ საქართველოში ინტენსიური მუსიკალური ცხოვრება სულ რაღაც ხუთ ათეულ წელს ითვლის. ქართულმა პროფესიულმა მუსიკამ ფეხი აიდგა ჩვენი საუკუნის 20-იან წლებში, არსებითად ამ დროიდან იწყება ეროვნული საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარება. ამიტომაც შეიძლება ითქვას, რომ პროფესიული მუსიკირების ეროვნული ტრადიციები მხოლოდ ახლა ყალიბდება. ტრადიციების დამკვიდრებასა და განვითარებას, მათ შეჭრას ხალხის ფსიქოლოგიაში საუკუნეები სჭირდება. ამ პროცესებს თაღობი ემსახურებიან. მხოლოდ ხანგრძლივი და ინტენსიური განვითარების გზა ნარმოქმნის პროფესიული მუსიკალური აზროვნების ჩვევებს, მისი აღქმის გენეტიკურ, მემკვიდრეობით ინსტინქტს. შესაძლოა, ამიტომვე ჩვენი ხალხი, ფართო მსმენელი გაცილებით უფრო ნაკლებად ესწრაფვის სიმფონიურსა თუ კამერულ მუსიკას, ვიდრე, დაფუძვით, ლექსს. ეს გასაგებიცაა, საქართველოში ხომ პოეზია ვითარდება უძველესი დროიდან. ქართული პოეზიის გზაზე დგანან ისეთი გიგანტები, როგორებიც არიან რუსთაველი, გურამიშვილი, ბართაშვილი, ვაჟა-ფშაველა, გალაკტიონი... ქართული პროფესიული მუსიკის კლასიკოსებმა კი აგერ ახლა დაასრულეს თავიანთი მოღვაწეობა...

ხშირად ამბობენ ხოლმე — ადრე, დაბნელებით ამ ორი-სამი ათეული წლის წინ, ჩვენი მსმენელი უფრო აქტიურად მონაწილეობდა მუსიკალურ ცხოვრებაში, ვიდრე დღესო. ეს განცხადებაც მოითხოვს დაზუსტებას. საქმე ისაა, რომ წარსულში გაცილებით ნაკლები კონცერტები იმართებოდა.

მართალია, მაშინ ჩვენი დედაქალაქის მოსახლეობაც უფრო მცირერიცხოვანი იყო. მაგრამ მოსახლეობის მატება მუსიკისმოყვარულთა ხარჯზე არ მომხდარა. ამ ზრდას ჩვენ ვხედავთ სტადიონზე და არა საკონცერტო დარბაზებში. თბილისს — მილიონიან ქალაქს უკვე 80000-იანი სტადიონიც კი აღარ ჰყოფნის. მუსიკალური ცხოვრების კერებში კი მდგომარეობა არ შეცვლილა. მუსიკისმოყვარულთა საზოგადოება არ გაზრდილა, დაახლოებით ისეთივეა. როგორც 40-50-იან წლებში იყო. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ დღეს ყოველთვიურად იმართება 20-25 კონცერტი, ზოგჯერ დღეში ტარდება ორი, სამი მუსიკალური ღონისძიება, რაც ჩვენი დედაქალაქისთვის მეტისმეტად ბევრია. ამას დავუმატოთ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმები, კონსერვატორიისა თუ მუსიკალური სასწავლებლების კონცერტები. ადამიანებს არა აქვთ არც დრო და არც ფიზიკური შესაძლებლობა, ყველაფერს მოუსმინონ, ყველაფერს დაესწრონ. მით უფრო, რომ არც თუ ისე იშვიათად იმართება ისეთი კონცერტები, რომლებზეც დასწრება არც კი ღირს. ასეთ შემთხვევაში სავსებით გამართლებულია მსმენელთა გულგრილობა...

გარდა ამისა, წინათ ყოველი კონცერტი სენსაცია იყო. საქმე ისაა, რომ ამ 20-30 წლის წინ იშვიათ მოვლენას წარმოადგენდა საკავშირო თუ საერთაშორისო კონკურსში გამარჯვება. მუსიკის-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსის პირველი ლაურეატი გახდა გამოჩენილი საბჭოთა პიანისტი ლ. ობორინი, რომლის ჩამოსვლა თბილისში ნამდვილ აჟიოტაჟს იწვევდა. შემდეგ ლაურეატის ნოდება მიენიჭათ ოისტრახს, გილელსს, ფლიერს, ტამარკინას და ა. შ. საერთაშორისო კონკურსებში გამარჯვებულნი ერთეულები იყვნენ, ლაურეატის ნოდება დიდ ფიგურად აქცევდა შემსრულებლებს. დღეს კი ყოველწლიურად შემსრულებელთა რიცგებს ემატება ათეულობით ლაურეატი, საერთაშორისო კონკურსში გამარჯვება აღარავის უკვირს, ეს უკვე აღარ არის სენსაცია, მოვლენა...

დღეს საბჭოთა სამემსრულებლო ხელოვნება რთულ პერიოდს განიცდის — მიდის ძველი თაობა. საშუალო თაობას კი, რომე-

ლიც 40 წლის ასაკს უახლოვდება, ჯერ არა ჰყავს ისეთი ლიდერები, რომელთა შემოქმედება აჟიოტაჟსა და სენსაციას იწვევდა ადამიანები კი, მოგეხსენებათ, სენსაციის მოყვარულნი არიან.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი გარემოება... მუსიკა უაღრესად მრავალფეროვანი ხელოვნებაა. არსებობს სხვადასხვა ხასიათის მუსიკა, მათ შორისაა ისეთი ჟანრები, რომლებიც თავისუფლად შემოქმედებენ მსმენელზე, არ მოითხოვენ მათ აქტივიზირებას, ვგულისხმობ, თუნდაც თანამედროვე როკ-მუსიკას, რომელიც თავისუფლად ალაგზნებს ადამიანს, პირდაპირ იჭრება ნერვიულ სისტემაში და თავბრუს ახვევს მას. არსებობს გულამაჩუყებელი, სალონურ-სანტიმენტალური მუსიკა, რომელიც ალელვებს ადამიანის ზედაპირულ გრძობებს, ეფერება, ესალბუნება მას, ასეთია, მაგალითად, ბოშური რომანსები, რომლებსაც მრავალი თაყვანისმცემელი ჰყავს. აღსანიშნავია აგრეთვე ე. წ. „დუქური“ მუსიკა, რომელიც ოფიციალურად არ არის აღიარებული, მაგრამ იგი ნამდვილად არსებობს. „დუქური“ მუსიკასაც ჰყავს თავისი მიმდევრები.

ასეთი მუსიკა მეტად პოპულარულია, რადგან ადვილია მისი აღქმა, მისი ათვისება. მას არ სჭირდება მომზადება, განათლება, მაღალი ესთეტიკური კრიტერიუმების ფლობა. ამიტომაც ასეთი პროდუქცია სწრაფად იკიდებს ფეხს, სწრაფად ვრცელდება.

სიმფონიური თუ კამერული მუსიკა კი განკუთვნილია მომზადებული მსმენელისათვის, მათთვის, ვინც დაინტერესებულია რთული ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური პრობლემებით, ვისაც გამომუშავებული აქვს მუსიკალურ აზროვნებაში წვდომის უნარი. ერთი სიტყვით, იმისათვის, რომ მსმენელმა ღირსეულად შეაფასოს სერიოზული მუსიკის ესთეტიკური ღირებულება, მან უნდა გამოიჩინოს ინიციატივა, ცნობისმოყვარეობა, ინტერესი...

გასათვალისწინებელია მუსიკის მოსმენისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური სირთულეებიც. ლექსისა თუ პროზის ნაკითხვის დროს საშუალება გაქვს იქვე, ხელახლა მიუბრუნდე იმ ადგილს, რომელსაც ერთი ამოკითხვით ვერ ჩასწვდი. მუ-

მუსიკა და წარმოსახვა

არონ კობლენდი

სიკალური ნაწარმოები კი დროში არსებობს და არ იძლევა საშუალებას ერთი მოსმენით მიღებული შთაბეჭდილებების დაზუსტებისათვის. ამიტომაც საჭიროა ამ ნაწარმოებს დაუბრუნდე სხვა დროს, მოიძიო ფირფიტები, დაკვირვებით მოისმინო და შეისწავლო იგი. ცხადია, მსმენელი ვერ გაიზრდება, თუკი მას არ გაუჩნდება ასეთი მოთხოვნილება.

ყოველი ერის ცხოვრებაში პერიოდულად დგება ხოლმე კრიზისული მომენტები; რომლებსაც საფუძვლად უდევს გარკვეული პოლიტიკური, ისტორიული თუ სოციალური მიზეზები. დიახ, ერის ცხოვრებაში ზოგჯერ ღვივდება ისეთი ტენდენციები და მისწრაფებები, რომლებიც სულიერ კულტურას ძირს უთხრის. არც თუ შორეულ წარსულში ჩვენს ცხოვრებაშიც იჩინათავი მსგავსმა მომენტებმა. ვგულისხმობ პირადი კეთილდღეობით, მომხვეჭელობით, პრაქტიციზმით გატაცებას. ცხადია, ასეთ ფონზე სულისათვის აღარ რჩება ადგილი. სამწუხაროდ, ეს მისწრაფება, ერთგვარი ინერციის ძალით, დღესაც იჩენს ხოლმე თავს. დიახ, იგი მთლიანად ჯერ არ აღმოფხვრილა. სულიერი დანაკარგის ანაზღაურება კი ძალზე რთული, ხანგრძლივი, მტკივნეული პროცესია. ერთბაშად ვერ აღსდგება ის, რაც იკარგებოდა ათეული წლების მანძილზე.

ბედნიერებაა, რომ დღეს ჩვენ შეგვიძლია ყოველივე ამასზე ლაპარაკი და რომ ჩვენს რესპუბლიკაში გაჩაღებულია ბრძოლა ამ მძიმე სულიერი დანაკარგის აღდგენისა და აღორძინებისათვის, ამაზე თვალსაჩინოდ მეტყველებენ ის დიდი, საერთაშორისო მასშტაბის წარმატებები, რომლებიც გვაქვს თანამედროვე ქართულ თეატრში, მუსიკაში, მხატვრობაში, კინოში, ლიტერატურაში.

ყოველივე ამას ხედავს, ამით ამაცობს ქართველი მსმენელი, მკითხველი, მაყურებელი... ჭეშმარიტი წარმატება აუდიტორიის მიმხრობის, გატაცების, დაინტერესების საიმედო საყრდენია.

ხელოვნების დარგებს შორის მუსიკა ყველაზე თავისუფალი, ყველაზე განყენებული, შეუზღუდავი, ამიტომაც შლის იგი ჩვენი წარმოსახვის წინაშე უაღრესად ფართო სივრცეებს. სახეობრივი აზროვნების ინტელექტურ გამოვლინებას აქ არ უშლის ხელს არც სიუჟეტური თანმიმდევრობა, არც გამოსახულების გრაფიკულობა, არც მეტრული დანაწილების მუდმივობა, არც ფორმის მკაცრი დავეგმარება. როცა ამას ვამბობ, ისიც კარგად მახსოვს, რომ მუსიკას აქვს თავისი მაღისციკლონიზებული საწყისები — საკმაოდ მკაცრი ფორმები, რიტმები, ზოგ შემთხვევაში პროგრამული შინაარსიც. მიუხედავად ამისა, მუსიკა უმეტესწილად არ გვაძლევს საშუალებას რაღაცას „ჩაეკიდო“. და მაინც, იგი ყოველთვის იზიდავდა და დღესაც იზიდავს არაპროფესიონალებს. მე, როგორც მუსიკოსს, მიზიდავს სწორედ ის, რომ მუსიკის აღქმა წარმოსახვის სიმდიდრეს მოითხოვს და რომ მუსიკის ფაქტების აზრი, მათი მნიშვნელობის ხარისხი დამოკიდებულია ჩვენი ფანტაზიის გაქანებაზე. ამიტომაც მინდა განვიხილო მუსიკის ის წახნაგები, რომლებიც ზემოქმედებენ მსმენელის წარმოსახვაზე.

დიახ, მსმენელის წარმოსახვა მაინტერესებს, თანაც ნიჭიერი მსმენელისა. შეხედულება, რომ მუსიკას განუვითარებელი მსმე-

მუსიკა და წარმოსახვა

არონ კობლენდი

სიკალური ნაწარმოები კი დროში არსებობს და არ იძლევა საშუალებას ერთი მოსმენით მიღებული შთაბეჭდილებების დაზუსტებისათვის. ამიტომაც საჭიროა ამ ნაწარმოებს დაუბრუნდე სხვა დროს, მოიძიო ფირფიტები, დაკვირვებით მოისმინო და შეისწავლო იგი. ცხადია, მსმენელი ვერ გაიზრდება, თუკი მას არ გაუჩნდება ასეთი მოთხოვნილება.

ყოველი ერის ცხოვრებაში პერიოდულად დგება ხოლმე კრიზისული მომენტები, რომლებსაც საფუძვლად უდევს გარკვეული პოლიტიკური, ისტორიული თუ სოციალური მიზეზები. დიახ, ერის ცხოვრებაში ზოგჯერ ღვივდება ისეთი ტენდენციები და მისწრაფებები, რომლებიც სულიერ კულტურას ძირს უთხრის. არც თუ შორეულ წარსულში ჩვენს ცხოვრებაშიც იჩინათავი მსგავსმა მომენტებმა. ვგულისხმობ პირადი კეთილდღეობით, მომხვეჭელობით, პრაქტიციზმით გატაცებას. ცხადია, ასეთ ფონზე სულისათვის აღარ რჩება ადგილი. სამწუხაროდ, ეს მისწრაფება, ერთგვარი ინერციის ძალით, დღესაც იჩენს ხოლმე თავს. დიახ, იგი მთლიანად ჯერ არ აღმოფხვრილა. სულიერი დანაკარგის ანაზღაურება კი ძალზე რთული, ხანგრძლივი, მტკივნეული პროცესია. ერთბაშად ვერ აღსდგება ის, რაც იკარგებოდა ათეული წლების მანძილზე.

ბედნიერებაა, რომ დღეს ჩვენ შეგვიძლია ყოველივე ამაზე ლაპარაკი და რომ ჩვენს რესპუბლიკაში გაჩაღებულია ბრძოლა ამ მძიმე სულიერი დანაკარგის აღდგენისა და აღორძინებისათვის, ამაზე თვალსაჩინოდ მეტყველებენ ის დიდი, საერთაშორისო მასშტაბის წარმატებები, რომლებიც გვაქვს თანამედროვე ქართულ თეატრში, მუსიკაში, მხატვრობაში, კინოში, ლიტერატურაში.

ყოველივე ამას ხედავს. ამით ამავობს ქართველი მსმენელი, მკითხველი, მაყურებელი... ტექსტარტი ნარმატება აუდიტორიის მიმხრობის, გატაცების, დაინტერესების საიმედო საყრდენია.

ხელოვნების დარგებს შორის მუსიკა ყველაზე თავისუფალი, ყველაზე განყენებული, შეუზღუდავი, ამიტომაც შლის იგი ჩვენი წარმოსახვის წინაშე უაღრესად ფართო სივრცეებს. სახეობრივი აზროვნების ინტელექტურ გამოვლინებას აქ არ უშლის ხელს არც სიუჟეტური თანმიმდევრობა, არც გამოსახულების გრაფიკულობა, არც მეტრული დანაწილების მუდმივობა, არც ფორმის მკაცრი დავგვამარბა. როცა ამას ვამბობ, ისიც კარგად მახსოვს, რომ მუსიკას აქვს თავისი მადისციპლინირებული საწყისები — საკმაოდ მკაცრი ფორმები, რიტმები, ზოგ შემთხვევაში პროგრამული შინაარსიც. მიუხედავად ამისა, მუსიკა უმეტესწილად არ გვაძლევს საშუალებას რაღაცას „ჩაეჭილო“. და მაინც, იგი ყოველთვის იზიდავდა და დღესაც იზიდავს არაპროფესიონალებს. მე, როგორც მუსიკოსს, მიზიდავს სწორედ ის, რომ მუსიკის აღქმა წარმოსახვის სიმდიდრეს მოითხოვს და რომ მუსიკის ფაქტების აზრი, მათი მნიშვნელობის ხარისხი დამოკიდებულია ჩვენი ფანტაზიის გაქანებაზე. ამიტომაც მინდა განვიხილო მუსიკის ის წახანაგები, რომლებიც ზემოქმედებენ მსმენელის წარმოსახვაზე.

დიახ, მსმენელის წარმოსახვა მაინტერესებს. თანაც ნიჭიერი მსმენელისა. შეხედულება, რომ მუსიკას განუვითარებელი მსმე-

ნელი უქმნის ვადაულახავ წინააღმდეგობას, ძალიან ხშირად ისმის. ამ ფონზე, ჩემის აზრით, ვაცილებით უფრო სასარგებლო იქნებოდა განგვეხილა ღირსებები ნიჭიერი, დახვეწილი მსმენელისა.

მოსმენა ტალანტი გახლავთ და სხვა ნებისმიერი ტალანტის მსგავსად იგი ვლინდება ადამიანებში სხვადასხვა სახითა და ხარისხით. მუსიკისმოყვარულთა შორის აღმოვაჩინე ერთი საერთოდ და მკვეთრად გამოხატული ტენდენცია — ისინი ამ თავიანთ ტალანტს დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებენ, რატომღაც არ ენდობიან. ძნელია ამ არასრულფასოვანი გრძნობის წარმოქმნელი მიზეზების ახსნა. რაკი არ არსებობს მსმენელის ნიჭიერების განმსაზღვრელი საზომი, ამიტომ შეუძლებელია იმათი გადარწმუნება, ვისაც თავისი თავის არ სჯერა.

ჩემის აზრით, ნიჭიერი მოსმენისათვის საჭიროა ორი მთავარი კომპონენტი: პირველი — უნდა შეგველოს მთლიანად მიეცე მუსიკის აღქმას, მეორე — უნდა გაგაჩნდეს ამ აღქმის კრიტიკული შეფასების უნარი. ეს ორივე კომპონენტი ეფუძნება თანდაყოლილ ნიჭს და როგორც ბუნებით მომადლებული ყოველი ნიჭი, აღზრდასა და განვითარებას ემორჩილება. ნიჭიერ მოსმენას ახასიათებს „სიწმინდე“, „პატიონება“, „უანგარობა“. საქმე ისაა, რომ ადამიანებს, ვისაც გააჩნია მუსიკის მოსმენის ნიჭი, არ ანუბეზენ პრიზებს, შემოქმედებითი მოსმენის კონკურსებიც არ იმართება, მოსმენის უნარი თვით არის ჭილდო. დიახ, ბედნიერნი არიან მოსმენის ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანები, იმიტომ, რომ არ არსებობს სხვა უფრო დიდი სიამოვნება, ვიდრე რწმენა, რომ ხელოვნებაში მოულოდნელად წარმომდგარი სილამაზის დანახვა შეგიძლია.

როცა ნიჭიერ მსმენელზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში მყავს არამუსიკოსი მსმენელი. დაახლოებით ვიცი თუ როგორ რეაგირებს მუსიკაზე პროფესიონალი. მუსიკისმოყვარულების რეაქცია კი ყოველთვის მოულოდნელია, თუნდაც იმიტომ, რომ მათ არ იციან რაზე უნდა გაამახვილონ ყურადღება. ვერც ერთი ტრაქტატი, ვერც ერთი პროგრამა თუ მეგზური ვერ გაუწევს მათ დახმარებას მუსიკალური პიესის ურთულესი ქსოვილის თავმოყრაში. ამის შექმნება დამოკიდებულია მხოლოდ წარმოსახვის უნარზე. მშვე-

ნიერების აღმოჩენა ისეთ განყენებულ ხელოვნებაში, როგორიცაა მუსიკა, საწყველად შეუძლებელია. ყოველთვის, როცა ეს ხელოვნება ბედნიერ განცვიფრებას განიცდობს.

სულ სხვაგვარია მსმენელის როლში მყოფი მუსიკოს-პროფესიონალის, კერძოდ კი კომპოზიტორის მდგომარეობა. იგი ხომ ამ დარგში უაღრესად განათლებულია. პროფესიონალში მუსიკის საწყისებთან სიახლოვე, საკურთხეველის წინაშე მდგარი ღვთის მსახურის მსგავსად, მუსიკის იდუმალების ღრმა გაგებას უზრუნველყოფს. ამ იდუმალების პირისპირ იგი თავს ბედნიერად, თავისუფლად გრძნობს. პროფესიონალი ორმხრივად არის გათვითცნობიერებული — ერთის მხრივ, კარგად იცნობს იმ საიდუმლოს, აზრს რომ დებს ჩვეულებრივ ბეგრებში, მეორეს მხრივ, იცნობს იმ ადამიანურ ტანჯვასაც, თან რომ ახლავს მუსიკის შექმნასთან დაკავშირებულ შემოქმედებით პროცესებს. ყოველივე ამას არ იცნობს თვის განათლებული მსმენელიც კი. ამიტომაც მას ხშირად ხელიდან უსხლტება ხოლმე ამ ორმხრივობას შორის დამყარებული, უაღრესად ნათფი წონასწორობა. გარდა ამისა, დილექტანტმა შეიძლება ქედი მოიხაროს და თავდავიწყებით შეიყვაროს მუსიკის ერთი რომელიმე ეანრი, ერთი რომელიმე სკოლა, ერთი რომელიმე კომპოზიტორი.

მაგრამ მარტოაღენ პროფესიონალიზმიც ვერ უზრუნველყოფს მუსიკის გონიერულ მოსმენას. თქვენ წარმოიდგინეთ, მაღალი დონის შემსრულებელიც ვერ იძლევა მუსიკის სწორი აღქმისა და შეფასების გარანტიას.

პროფესიონალთან შედარებით მუსიკისმოყვარულს აქვს თავისი უპირატესობა — იგი თავისუფალია პროფესიონალისათვის დამახასიათებელი ტენდენციურობისაგან, რის გამოც იგი ზოგ შემთხვევაში მუსიკალური ღირსებების შეფასებისას უფრო სანდოა.

აქედან გამომდინარე, იდეალურია ის მსმენელი, რომელშიც შერწყმულია განსწავლული პროფესიონალის მომზადება და მუსიკისმოყვარულისათვის დამახასიათებელი ინტუიციური აღქმის უშუალოება.

ყოველი მუსიკოსი — კომპოზიტორიცა და შემსრულებელიც — მუსიკალური სამყაროს მთავარ ფიგურად ნიჭიერ მსმენელს მიიჩნევს, ვინაიდან იგი მთლიანად ემორჩილება მუსიკის შემოქმედების ძალას. მუსიკის ზემო-



ქმედება კი სრულიად განსაკუთრებული მოვლენაა. თუმცა, სულაც არ მგონია, რომ მუსიკის ზემოქმედებას უფრო დიდი ძალა გააჩნია, ვიდრე ხელოვნების სხვა რომელიმე დარგს. ჩემის აზრით, ეს ძალა თეატრში უფრო გამოივლენებოდა, უფრო ძლიერმოქმედია. სცენაზე მომხდარი ამბებით გატაცება ზოგჯერ მბრახვებს კიდევ. ასე მგონია, რომ დრამატურგი მეტისმეტად თავისუფლად, მეტისმეტად ადვილად ათამაშებს ჩემს გრძნობებს. მეჩვენება, რომ ვიქციე კლავიატურად, რომელზედაც იგი ნებისმიერი გრძნობის იმპროვიზებას ახდენს. ასეთ დროს ვერ ვეწინააღმდეგები ჩემს თავს, დათრგუნულია ჩემი ემოციები, გონება კი აცხადებს პროტესტს — მაინც რატომ, რა უფლებით მეპყრობა დრამატურგი ასე? თეატრში არაერთხელ მდენია ცრემლიც, მუსიკის მოსმენისას კი არასოდეს. რატომ? იმიტომ, რომ ჩვენსა და მუსიკას შორის დგას რაღაც ისეთი, რაც წარმოქმნის დისტანციას მაშინაც კი, როცა მუსიკით მთლიანად შეპყრობილი ვართ. იმას, მუსიკა ერთდროულად ჩვენს გარეთაც იმყოფება და ჩვენს შიგნითაც. იგი გვაპატარავებს, გვაუსახურებს. მაგრამ ამავდროულად ჩვენ ვბატონობთ მასზე. მუსიკას მივეყვართ შორს, მაგრამ იგი მაინც იმყოფება ჩვენს კონტროლის ქვეშ. ჩვენ ვჭვრეტთ მას და, იმავე დროს, მის ზემოქმედებასაც განვიცდებით.

ნიჰიერი მსმენელი მუსიკის ზემოქმედებას აღიქვამს როგორც მოვლენას და ახდენს ამ მოვლენის იდეალიზაციას. იგი ამ მოვლენის შუაგულში ტრიალებს მაშინაც კი, როცა ინარჩუნებს „ფსიქოლოგიურ დისტანციას“ (ედუარდ ბლოუ).

საკონცერტო დარბაზში მსმენელთათვის მრავალჯნის მიდევნებია თვალყური, მსურდა ამომეხსნა მუსიკით გატაცების ბუნება, მისი არსი. ასეთი დაკვირვება განსაკუთრებით საინტერესოა, როცა სრულდება შენი საკუთარი მუსიკა. ამ დროს ის კი არ მაინტერესებს, ვანიჭებ თუ არა მსმენელს სიამოვნებას, არამედ თუ რამდენად გასაგებია მისთვის ჩემი მუსიკის შთანფიქრი. იბადება ასეთი კითხვა: „რა გაიგო მან ჩემს მუსიკაში?“ როგორც ხედავთ, ძალიან ფრთხილად მივეხიარვები ესეთეტიკის ერთ-ერთ ყველაზე რთულ პრობლემას. ვგულისხმობ მუსიკის შინაარსისეულ მხარეს. მოგახსენებთ, რომ

ლინგვისტიკის წინაშე, რომლებიც სწავლობენ სიტყვათა აზრს, სწავლობენ აზრს აზრს, ვაცილებით უფრო ადვილი ამოცანაა დგას, ვიდრე მუსიკის აზრის ძებნა გახლავთ. კომპოზიტორი ადვილად იცოლებს ამ კითხვას, როცა ამბობს „ესეთეტიკა ჩემი სფერო არ არისო“. მაგრამ ეს პრობლემა გადაწყვეტას ითხოვს და მუსიკოს-პრაქტიკოსმა შეიძლება თქვას ისეთი რამ, რაც ძვირფასია და საინტერესო იმათთვის, ვინც ხელოვნების ფილოსოფიურ პრობლემებს სწავლობს.

იშვიათად შემხვედრია მუსიკის აზრობრივ მხარეზე გამოთქმული შეხედულება (ცხადია, ვგულისხმობ სერიოზულ გამოწვევებს), სადაც კეშმარტივების მარცვალი არ ყოფილიყოს ჩადებული. აქედან კი გამომაქვს ასეთი დასკვნა: მუსიკა ძალზე მრავალმხრივია. მას სხვადასხვა კუთხიდან შეიძლება მივუდგეთ. მაგრამ მიუხედავად მრავალმხრივობისა, მუსიკის მნიშვნელობის თაობაზე წამოყენებულია ორად ორი, ერთმანეთის საწინააღმდეგო თეორია. ერთის მიხედვით მუსიკის აზრი, თუკი მას აზრი საერთოდ გააჩნია, უნდა ვეძიოთ საკუთრივ მუსიკაში, ვინაიდან მუსიკას არ გააჩნია სხვა, რაიმე არამუსიკალური შინაარსი. მეორე თეორია კი ამტკიცებს, რომ მუსიკა ულექსიკონო ენაა, რომლის სიმბოლოებს მსმენელი შიფრავს ერთგვარი ემოციური ესპერანტოს საშუალებით. რაც უფრო მეტს ვფიქრობ ამ ორ თეორიაზე, მით უფრო მეტად ვრწმუნდები, რომ მათ შორის გაცილებით უფრო მჭიდრო კავშირია, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. საქმე ისაა, რომ მუსიკა, როგორც ფსიქოლოგიური და ექსპრესიული შინაარსის სიმბოლური ენა, გარკვეულობას იძენს ისევე მუსიკის საშუალებით. თავის თავის გამომატველი მუსიკა წარმოქმნის ბგერად არაშეიქვებს, რომლებიც მსმენელში მაშინაც კი აღძრავენ ასოციაციებს, როცა იგი მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკით გამოწვეული მუსიკირების სიხარულს გვანიჭებს.

არც კი ღირს წამოჭრა ისეთი საკითხისა, როგორიცაა მუსიკის მნიშვნელობის განსაზღვრა. ამ კითხვაზე შეუძლებელია ზუსტი პასუხის გაცემა. მუსიკალური შინაარსის დაუზუსტებლობა მხოლოდ „ლიტერატურულად“ მოაზროვნე ადამიანებს აწუხებთ. მუსიკის არც ერთ კეშმარტივ მოყვარულს არ აცბუნებს მუსიკალური მეტყველების სიმბო-

ლური ხასიათი. პირიქით, სწორედ იგი აღძრავს ცნობისმოყვარეობას და წარმოსახვის აქტიუზირებასაც იწყებს. რაც უნდა თქვან მუსიკის სემანტიკოსებმა, კომპოზიტორები მაინც სიხარულით გააგრძელებენ „გრძნობათა იმ დახვეწილი კომპლექსის გამოხატვას, რომლის დაზუსტება და სიტყვიერი დახასიათებაც შეუძლებელია“.

მუსიკა ყოველთვის ითხოვს ინდივიდუალურ გააზრებას, ამიტომაც არ მეგულება ისეთი მეთოდი, რომელიც დამატკიცებს ჩემი ინტერპრეტაციის უპირატესობას თქვენსაზე. მე შემიძლია მხოლოდ რეკომენდაცია გაუწიო მუსიკალური ბგერების უსიტყვო სიმბოლიკის ჩემებურ ინტუიტურ გაგებას.

მაგრამ ყოველივე ეს ნაკლებად აწუხებს მსმენელს, რომელსაც სურს მუსიკის მოსმენით განიცადოს სიამოვნება. იგი მუსიკას ეძლევა მთელი თავისი არსებით, ყოველგვარი თეორიებისა და წარმოდგენების გარეშე. მაოცებს ის პრიმიტიული არსი, რომელიც საფუძვლად უდევს მსმენლისა და მუსიკის ურთიერთკავშირს. უფრო მეტიც, საკუთარი თვითშეგრძნების, მსმენელთა რეაქციების მიხედვით დავადგინე, რომ ჩვენ ყველანი მოსმენის დროს ვიმყოფებით მუსიკალური შეგნების ელემენტარულ დონეზე. ჯორჯ სანტაიანას წიგნში „გონების ცხოვრება“ წააწყდით ერთ საგულისხმო ფრაზას: „მუსიკა, ხელოვნების დარგებს შორის ყველაზე აბსტრაქტული, ემსახურება გამოუთქმელი ემოციების გამოხატვას“. მომწონს ჩვენი პოეტ-ფილოსოფოსის ეს აზრი. ჩვენ კი მუსიკაზე ისეთივე პრიმიტიულობით ვრეაგირებთ, როგორც დაძაბულობასა და თავისუფლებაზე, სისასვესა და გამჭვირვალებაზე, სიგულუვესა და სიმსუბუქეზე, აღმასვლასა და დაეცემაზე, ხანგრძლივობასა და სიჩქარეზე, ხმაურსა და ჩურჩულზე, და ჩვენი ფიზიკური და სულიერი ცხოვრების სხვა მრავალ ფსიქოლოგიურად დასაბუთებულ მოვლენაზე. დაიხ, ჩვენ დაახლოებით ასე ვისმენთ მუსიკას და სამწუხაროდ, ვერავითარი ანალიტიკური თუ ისტორიული მასალა, ვერავითარი აღწერა ვერ შეძლებს შეცვალოს ურთიერთობა დამყარებული ჩვენსა და მუსიკას შორის. სამწუხაროდ, ამას ხშირად იეწყებიან ხოლმე არამარტო მსმენელები, არამედ პროფესიონალი მუსიკოსებიც.

ნურაინ იფიქრებს, რომ იმე ამ ურთიერთო-

ბიდან გამოვრიცხავ მუსიკალურ გემოვნებას. პირიქით, დარწმუნებული ვარ, რომ მუსიკის უმაღლესი ფორმები გათვალისწინებულია ისეთ მსმენელზე, რომელთა მუსიკალური გემოვნება გაწვრთნილია მუსიკის ხშირ მოსმენით ან აღზრდით, ან ორივეთი ერთად. გრძნობათა ნიუანსების განსხვავება იწყება მუსიკალური აღქმის შედარებით მოკრძალებულ დონეზე. ნებისმიერ მსმენელს შეუძლია ერთმანეთისაგან განასხვავოს სიხარულისა და სევდის გამომხატველი პიესა. ნიჭიერ მსმენელს კი ძალუძს ამოიკითხოს სიხარულის ვრძნობის სპეციფიკური ნიუანსები, ერთმეორისაგან განასხვავოს აღზნებული, ნაზი, უდაბლელი, ისტერიული სიხარული და ა. შ. აქ შეგნებულად არ დავსვი წერტილი, რადგან ამ სიტყვების მიღმა ცოცხლობენ ისეთი შეგრძნებები, რომელთა ჩამოთვლა და დასახლება ძნელია.

ნიჭიერი მოსმენის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს სხვადასხვა ეპოქის მუსიკის ექსპრესიულობის განსხვავება. მუსიკის ისტორიის ცოდნა ნიჭიერ მსმენელს ეხმარება შეიმეცნოს სიხარულის გამოხატვით წარმოქმნილი სტილისტური მრავალფეროვნება. სიხარულის ექსტაზი, რომელიც სკიაბინის მუსიკაში გვხვდება, არ უნდა ვეძებოთ გლიუკის ან მოცარტის ოპერებში. XVI საუკუნის ცოდნიდან ისიც ვიცი, რაც არ უნდა ვეძიოთ ამ პერიოდის მუსიკაში. ბაროკოს ეპოქის იდიომების ცოდნა საშუალებას გვაძლევს დავეძნოთ პარალელები თანამედროვე მუსიკის ზოგიერთ ასპექტთან. დიდი შეცდომა იქნებოდა, რომ ყველა სტილის მუსიკაში გვეძებნა XIX ს. ფერსავსე პარმონიები. სამწუხაროდ, ამ შეცდომას ჩვენი დროის ბევრი მუსიკისმოყვარული სჩადის.

მოსმენის დროს საჭიროა კიდევ ერთი, ყველაზე უფრო ძნელად მისაღწევი და ყველაზე უფრო არსებითი თვისება — უნდა შევეძლოს მასშტაბური მუსიკალური ნაწარმოების მთლიანი სტრუქტურული ლერძის აღქმა. ჩემი ღრმა რწმენით ეს ყველაზე უფრო ბუნდოვანი სფეროა, ამ თვალსაზრისით ჩვენ ნაკლებად ვიცნობთ მსმენელთა შესაძლებლობებს.

ჩვენი შეგნების ერთ-ერთ საკვირველ მოვლენას წარმოადგენს პროცესი, რომლის საშუალებითაც გონებაში ეახარისხებთ, ვაჯამებთ, ვაგროვებთ მუსიკის გაელვების ხან-

მოკლე მონაკვეთში წარმოქმნილ შთაბეჭდილებებს. სწორედ ამ დროს ჩვენი ფანტაზია უკიდურესად აღივსება ხოლმე. ზოგჯერ მიკვირს კიდევ თუ როგორ ახერხებენ მსმენელები მთელი მუსიკალური პიესის აღქმას. ასეთი სირთულე ახასიათებს ხელოვნების ყველა დარგს, განსაკუთრებით კი დროში განფენილ ხელოვნებას — დრამატურგიასა და ბელეტრისტიკას, თუმცა აქ მაყურებელსა თუ მკითხველს საქმე აქვთ მოვლენების ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობასთან.

მუსიკის ანალოგიურია ცეკვის სტრუქტურული ორგანიზაცია, მაგრამ აქაც, მოძრაობათა დინების ფონზე ყოველი ცალკეული მომენტი განსახიერებს რაღაც გარკვეულ სურათს, რომელიც ხშირად ამა თუ იმ მხატვრის ტილოს მოგვაგონებს. მუსიკაში კი, სადაც არ არის დაცული მოვლენათა ქრონოლოგია, არ ხდება წამიერებათა დასურათება, არ არსებობს ისეთი რამ, რასაც შეიძლება „ჩაეჭიოდ“. მხოლოდ წარმოსახვას შესწევს ძალა დაამყაროს წონასწორობა ისეთ მუსიკალურ შეფარდებებს შორის, როგორიცაა თემა, რიტმი, ფერი, ჰარმონია, კონტრასტი, დინამიკა, სტრუქტურა...

არ მსურს ყოველივე ამის ზედმეტად გასაიდუმლოება. რა თქმა უნდა; შესაძლებელია მუსიკალური სტრუქტურების გრაფიკული გამოსახვა. მაგრამ ამა რა სიამოვნებაა მუსიკის მოსმენა დიაგრამების საშუალებით? ასეთი რამ უფუნურობად მიმაჩნია, რადგან მუსიკალური პიესის ფორმალურ კონტურებზე ყურადღების გამახვილება აბრკოლებს ასოციაციების წამოჭრას, მათ თავისუფალ განვითარებას. ეს პრობლემა, როგორი კუთხითაც არ უნდა განვიხილოთ, ყოველთვის მიგვიყვანს ჩვენი წარმოსახვის იმ საკვირველ უნართან, არაპროგრამული მუსიკალური პიესიდან მიღებული რთული შთაბეჭდილებების შეჯამებას რომ ახდენს. ამ პროცესის შემწეობით ჰარმონიული, მელიოდური, სტრუქტურული დინებიდან ვყალიბებთ მუსიკალური ქმნილების არსს — უნიფიცირებულ, ყოვლისაშომცველ ხატებას.

აქ წარმატება დამოკიდებულია, ერთის მხრივ, კომპოზიტორული შთანაფიქრის სიცხადეზე, ხოლო, მეორეს მხრივ, ჩვენი სული-სა და გონების ფაქიზ წონასწორობაზე, რომელიც მღელვარებას განგვაცდევინებს სწორედ მაშინ, როცა მესხიერებას შენარჩუნ-

ნებული აქვს ემოციური გატაცების შეგრძნება. მსმენელმა ამ დროს უნდა შეინახოს მთელი თავისი ტალანტი, უნდა შეინახოს ანალიზის, გამოცდილებისა და წარმოსახვის გამთლიანება, რათა გაუჩნდეს რწმენა იმისა, რომ გაითავისა კომპოზიტორის იდეათა მთელი კომპლექსი.

ახლა მივუბრუნდეთ ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვან კითხვას: რა გაიგო მსმენელმა ამა თუ იმ მუსიკალურ ქმნილებაში? დასაშვებია, რომ კომპოზიტორს სწორედ იმის გადმოცემა სურდა, რაც გაიგო მსმენელმა. თუ თქვენ გაგიტაცათ ნაწარმოების მოსმენამ, თუკი დაძაბული იყო თქვენი ყურადღება, ეს იმას ნიშნავს, რომ თქვენ ჩასწვდით კომპოზიტორის ჩანაფიქრს, რადგან ის, რაც თქვენ მოისმინეთ, წარმოადგენდა კომპოზიტორის ყოფიერების არსს, განფენილს ბგერით სახეებში, წარმოადგენდა მისი სულის იმ ასპექტს, რომელიც გამოვლენილია ამა თუ იმ ნაწარმოებში. კომპოზიტორის სული ხომ გაუთვითცნობიერებლად მონაწილეობს მის ნებისმიერ თხზულებაში, რომლის საშუალებითაც იგი ცდილობს გააცნოს მსმენელს თავისი არსების ძირითადი არსი.

მინდა ასეთი კითხვაც დავსვა: უკეთესი თუ გახდა მსმენელი ხელოვნების შესანიშნავი ქმნილების მოსმენის შემდეგ? ვგულისხმობ მორალურ თვითშეგრძნებას. თუ ამ საკითხს ფართო გაგებით მივუდგებით, მაშინ შეიძლება ამ კითხვას თანხმობით ვუპასუხოთ. მუსიკალური შედეგრი აღძრავს ჩვენში არსებულ იმ სულიერ რეაქციას, რომელიც გამოვლიძებას ელოდება. ბეთჰოვენის მუსიკა, რომელიც მოგვიწოდებს „ვიყოთ კეთილშობილი“, „ვიყოთ გულისხმიერნი“, „ვიყოთ ძლიერნი“, აღვიძებს ჩვენში არსებულ მორალურ თვისებებს, ხელს უწყობს ჩვენი თავის გამოვლინებას. მისი მუსიკა ჩვენს ქცევებს კი არ წარმართავს, არამედ გვაძლევს ცხოვრებაზე გარკვეული შეხედულების ნიმუშს. კონცერტი ქადაგება როდია. იგი ხელოვნების ამა თუ იმ ნიმუშში წარმოსახული გარკვეული შეხედულების წარმოჩენაა.

როგორც კომპოზიტორსა და მუსიკალურად მოაზროვნე ადამიანს, მინტერესებს ჩვენი დროის მიერ წამოჭრილი კიდევ ერთი პრობლემა — რადიოტექნიკის მიმზიდველობის მიუხედავად მუსიკის ნამდვილი მსმენელი უპირატესობას ანიჭებენ ცოცხალ

შესრულებას. მაგრამ ყველგან, სადაც კი მუსიკა სრულდება ფართო აუდიტორიის წინაშე, დამკვიდრებულია უჩვეულო და უცნაური მდგომარეობა — საკონცერტო პროგრამებში სჭარბობს ძველი მუსიკა. საქმე ისაა, რომ ძველი მუსიკის წარმატება უზრუნველყოფილია, რადგან ნაცნობი ბეგრები მსმენელში ამკვიდრებენ თავის თავისა და გარემოს შეურყეველობის რწმენას და ამავე დროს, მასში საკუთარი, დამოუკიდებელი მუსიკალური შეხედულების გამომუშავების ყოველგვარ შესაძლებლობასაც სპობენ. საკონცერტო პროგრამებში, როგორც წესი, შეტანილია ექვემდებარებული, გარანტირებული შედეგების საკმაოდ შეზღუდული რაოდენობა. ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, რომ ჩვენს დროში მხოლოდ ამ შედეგებმა მოიპოვეს არსებობის უფლება. ყოველივე ეს, ერთის მხრივ, შესამჩნევად ავიწროვებს იმ კონცეფციას, რომელიც მუსიკალური გამოცდილების მრავალფეროვნებას ამტკიცებს, ხოლო, მეორეს მხრივ, ამცირებს სხვა, ნაკლებად ცნობილი ნაწარმოების ღირსებას. აქედანვე მოდის ინტერპრეტატორის როლის გაზვიადებაც. საქმე ისაა, რომ ნაწარმოებთა ახლებური „წაკითხვის“ დევიზით შეუწყვეტლივ შეიძლება ერთი და იგივე მუსიკის შესრულება. ასეთ საზიფათო პრაქტიკას კი მინიმუმამდე დაჰყავს ახალი ავტორების წარმოჩენის შესაძლებლობა. ასეთ პირობებში საგრძნობლად მცირდება მომავალი შედეგების ავტორთა დაწინაურების შანსი.

ასეთი მდგომარეობა მართლოდენ ადგილობრივი ან ეროვნული მოვლენა როდია. ეს ტენდენცია ვრცელდება ყველა ქვეყანაში, რომელიც მისიწრაფვის დასავლური მუსიკისაკენ. ათიდან ცხრა შემთხვევაში ბუენოს-აირესის საკონცერტო პროგრამები ლონდონისა თუ ტელავივის მუსიკალური ცხოვრების ზუსტ ასლს წარმოადგენენ. მუსიკა არა მარტო საერთაშორისო ენაა, არამედ დღეს იგი ფართო მოხმარების საერთაშორისო საჭინელიცაა.

მსოფლიო შედეგებზე ყურადღების კონცენტრაცია ღრმა კვალს სტოვებს თანამედროვე მუსიკალურ ცხოვრებაზე. დიდების შარავანდედით მოსილი თხზულებებით აღმართულია რესპექტაბელობის გაურღვეველი კედელი, რომლის გამოც კლებულობს თვით მათი ზემოქმედების ძალა. ასეთი

მდგომარეობა, ერთი მხრივ, სიხარულს იწვევს, რადგან აღამიანთა ფართო მასები ეზიარებიან გენიალურ მუსიკალურ ქმნილებებს ხოლო, მეორეს მხრივ, იწვევს გულწრფელ მასაც, რადგან კლასიკოსთა შემოქმედებას ხშირად იყენებენ საკონცერტო ესტრადიდან თანამედროვე მუსიკის განადგენის მიზნით.

დღეს კლასიკოსთა წინაშე პიეთეტი სხვა სახის მუსიკის დისკრიმინაციის საშუალებად გადაიქცა. ამის შესახებ თავისი აზრი გამოთქვა პროფესორმა ელჰარდ დენტმა, როცა იგი 1936 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში ჩამოვიდა ჰარვარდის უნივერსიტეტის დოქტორის საპატიო წოდების მისაღებად. დენტის აზრით, კლასიკოსთა წინაშე თავყანისცემამ მიგვიყვანა რიპარდ ვაგნერის მიერ წინასწარმეტყველურად განჭვრეტილი „მუსიკალური რელიგიის“ შექმნასთან. „ჰენდელისა და მოცარტის დროს — ამბობდა დენტი — არავის სურდა ძველი მუსიკის მოსმენა. საზოგადოება უახლეს ოპერებსა და უახლეს კონცერტებს მოითხოვდა, ისევე როგორც ჩვენ ვთხოვლობთ უახლეს პიესებსა და უახლეს რომანებს. და თუ შემოქმედების ამ ორი სფეროდან ჩვენ ველით ჰემმარიტად თანამედროვე ქმნილებებს, მამუსიკაში რატომღა ვკამყოფილდებით კარგად ცნობილი ნაწარმოებებით და ჩვენი დროის მუსიკას ასე მტრულად რატომ ვხვდებით?“

დღეს, პროფესორ დენტის მიერ დახატული ვითარება კიდევ უფრო გაღრმავდა. ამაში დიდ როლს თამაშობენ კომერციული ინტერესებიც. ფართო მსმენელს ეზინია თანაგრძნობა გაუწიოს ისეთ მუსიკას, რომელსაც არ აკვრია „შედევრის“ იარლიყი. ალბათ, ამიტომვეა, დღეს ჰემმარიტი კლასიკოსების გვერდით გვთავაზობენ „მსუბუქი მუსიკის კლასიკოსებს“, „ჯაზური მუსიკის კლასიკოსებს“, თვით „თანამედროვე კლასიკოსებსაც“. რადიოპროგრამები, გრამფირფიტები, რეკლამები, მუსიკისმოყვარულთათვის წაკითხული ლექციების კურსი ეყრდნობა გამოჩენილ კომპოზიტორთა სახელებს, რის გამოც იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ არ არსებობს ადგილი რაიმე სხვა მუსიკისათვის. ჩვენი საკონცერტო დარბაზები გადაქცეულია მუსიკალურ მუზეუმებად, რომელთა ექსპოზიციუა საკმაოდ შეზღუდულია. ეს დამახასიათებელია ჩვენი ეპოქისათვის, რის გამოც

თანამედროვე კომპოზიტორები შეუყუარდნენ არიან მუსიკალური ცხოვრების ერთ პატარა კუნძულში. მსმენელებს აღარბეზს ერთი და იგივე ნაწარმოებების მოსმენა, ნაწარმოებებისა, რომლებიც მიეკუთვნებიან გამოჩენილ ავტორთა ერთ პატარა ჯგუფს.

ასეთი ვიწრო და შეზღუდული რეპერტუარი ასეთსავე ვიწრო და შეზღუდულ მუსიკალურ გამოცდილებას წარმოქმნის. მუსიკის შემართვით ენთუზიასტს კი არ აკმაყოფილებს შემოფარგვლა მუსიკის ისტორიის ამ თუ იმ ეტაპით. იგი მუსიკალური გამოცდილების ყველა სფეროსაკენ მიილტვის. ინტუიტიური აღქმის უნარი მას სრულიად განსხვავებული მუსიკალური ესთეტიკის გაგების რწმენას აძლევს. ეს რწმენა არ ღალატობს მას მაშინაც, როცა იგი ეცნობა გოთური ხელოვნების ახლადგამოფრულ საიდუმლოებს, შაბრიესა თუ ბიზეს მახვილგონივრულ ელვარებას, ან იტალიური დოდეკაფონიზმის უკანასკნელ იმპორტულ სიახლეებს. ნიჭიერი მსმენელის კრიტიკულ ალღოს ამხვეილებს, ერთის მხრივ, ჯანსაღი მუსიკალური ცნობის-მოყვარეობა, მეორეს მხრივ, კი ფართო მუსიკალური გამოცდილება. ყოველივე ეს ეხება კლასიკოსებთან ჩვენს დამოკიდებულებასაც.

უსმინო მუსიკას ჩვეულებისამებრ და ყოველთვის ახლებურად, არ გაითვალისწინო ის, რაც სხვათა მიერ არის ნათქვამი და დაწერილი, დამოუკიდებლად შეაფასო მისი ღირსებები — დაკვირვებული, ნიჭიერი მსმენელის თვისებები გახლავთ. და თუ გვინდა, რომ „შევიწარჩუნოთ კლასიკოსთა ასიმილირების უნარის მქონე მარად ცოცხალი ადაშიანურობა“ (ჯორჯ სანტაიანა), ამისათვის საჭიროა მათი შემოქმედების წაკითხვა თანამედროვე პოზიციებიდან. მაგრამ იმისათვის, რომ ამას მიაღწიო, ჩვენს მუსიკალურ დიეტაში უნდა დამყარდეს წონასწორობა, ვინაიდან კლასიკოსთა დამსახურება მთელი სისასებით ვლინდება მხოლოდ ყოვლისმომცველი მუსიკალური გამოცდილების შექმნა.

თავისი ხელოვნებით შეპყრობილი ყოველი მუსიკოსის ოცნებაა ნიჭიერი მსმენელის ჩართვა მუსიკალური საზოგადოების აქტიურ რიგებში, რადგან ყოველი ცალკეული მსმენელის, განსაკუთრებით კი ნიჭიერი მსმენელის დამოკიდებულება ჩვენს დროის ამოუწურავი მუსიკალური პოტენციის შესაძლებლობების განაყოფიერებას იწვევს.

ინტერვიუ გია ყანჯელთაძე

წინათ ლაპარაკობდნენ საკომპოზიტორო სკოლებზე და კომპოზიტორებს სკოლების მიხედვით ანაწილებდნენ. დღეს თუ არსებობენ სკოლები? ასეთ შემთხვევაში თქვენი თავი რომელი სკოლის წარმომადგენლად მიგაჩნიათ?

ბუნებრივია, სკოლები არსებობენ დღესაც. მომავალში, ალბათ, მოხდება XX საუკუნის მეორე ნახევრის მუსიკალურ მიმდინარეობათა კრისტალიზაცია და თქვენ კითხვაზე პასუხის გაცემა უფრო იოლი გახდება, რა

კომპოზიტორ გია ყანჯელს ინტერვიუ ჩამოართვეს ჟურნალ „მუსიკალურა თხზის“ კორესპონდენტებმა ლ. გრიგორიევმა და ი. პლატეკმა.



თქმა უნდა, თუ იმ დროისათვის ჩემი მუსიკა დავიწყებას არ მივცა.

რა ფაქტორების ზემოქმედებით ჩამოყალიბდა თქვენი ინდივიდუალობა (ვგულისხმობთ არა მარტო ხელოვნების შთაბეჭდილებებს, არამედ უფრო ფართო, ცხოვრებისეულ გამოცდილებასაც)?

ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა ადვილი არ არის. ძნელია შემადგენელ ნაწილებად დაშალო ის მთლიანი შთაბეჭდილებები, რომელთა ზეგავლენით ყალიბდება შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, მით უფრო, რომ ჩემ შემთხვევაში ეს პროცესი დასრულებულად არ მიმაჩნია.

თქვენი პირველი დამოუკიდებელი ნაწარმოებები, კერძოდ კი კონცერტი ორკესტრისათვის, აგრეთვე ლარგო და ალეგრო, რომელთა შექმნა 60-იანი წლების დასაწყისს მიეკუთვნება, კრიტიკამ სხვადასხვაგვარად მიიღო. დღეს რა აზრისა ხართ ამ ნაწარმოებებზე? როდიდან იწყება დღევანდელი, სიმწიფეში შესული ყანჩელი?

პროფესიულ კრიტიკას ვეპყრობი და ვეპყრობი პატივისცემით, მაღლიერების გრძნობით. გულგრილი ვარ არაპროფესიული კრიტიკის მიმართ. რაც შეეხება სიმწიფეს... რა თქმა უნდა, ასეთი შეფასება სასიამოვნოა, თუმცა მე საკუთარი სიმწიფის გათვითცნობიერების სურვილი ჯერჯერობით არ გამაჩნია.

თქვენ, თუ შეიძლება ითქვას, სიმფონიის რაინდი ბრძანდებით. თსუთმეტე წლის მანძილზე, 1967 წლიდან, რეგულარულად ქმნით ამ ჟანრის ნაწარმოებებს. რას წარმოადგენს თქვენთვის, როგორც ხელოვანისათვის, სიმფონიის ჟანრი?

ჩემი აზრით, ამ ჟანრში რეგულარული მუშაობა სულაც რა იძლევა სიმფონიის რაინდად ჩემი მონათვლის საფუძველს. აქ ხარისხობრივი კრიტერიუმის გამოყენება უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა, ვიდრე რაოდენობრივისა. და თუ ერთგულდება რაინდობას ნიშნავს, მაშინ მომავალშიც სიმფონიის ჟანრის ერთგული დავრჩები, მით უფრო, რომ ჩემთვის, სიმფონია, ჯერჯერობით და სამწუხაროდ, თვითგამოხატვის მთავარი ფორმაა.

როგორ იბადებიან და კონკრეტულ „სამოსელში“ როგორ თავსდებიან თქვენი სიმფონიების, ასე ვთქვათ, სიუჟეტები და თემები? არსებობს კი, თქვენს მიერ შექმნილი ექვსი

სიმფონიის ციკლში რაიმე შინაგანი დამატურგია?

ჩემს სიმფონიებს შორის არსებობს დროის ინტერვალებითაც რომ ვიმსჯელოთ, ნათელი გახდება, რომ მუსიკის შეთხზვა ჩემთვის დიდ სიძნელეებთანაა დაკავშირებული, ეს პროცესი ხანგრძლივი და მტკივნეულია. რაც დრო გადის, იგი მით უფრო რთული, ხანგრძლივი და მტკივნეული ხდება. მინდა დავიჭირო, რომ ეს სირთულეები მსმენელისათვის შეუმჩნეველი რჩება. შედარებით ოპტიმისტურად ვარ განწყობილი „ჩემი“ დრამატურგიის მიმართ. მგონია, რომ იგი ყოველ მომდევნო სიმფონიაში იცვლება. მუდმივი რჩება მხოლოდ მისი ძირითადი პრინციპი: „მსმენელმა არ უნდა ჩათვლიდეს!“

თქვენი მუსიკა თანამედროვე რომანტიზმზე საუბრისთვის მდიდარ მასალას იძლევა. რაში იჩენს თავს, თქვენი აზრით, ეს რომანტიზმი — ემოციურ დაძაბულობაში თუ მელოდიზმში, თუ უბრალოდ სილამაზეში? როგორ გგონიათ, ხომ არ დადგა რომანტიზმის აღორძინების დრო?

იმედი მაქვს, რომ „რომანტიზმის“ მცნებაში თქვენ არ გულისხმობთ მხოლოდ იმ გარკვეულ მიმდინარეობას, გასული საუკუნის დასაწყისში რომ აღმოცენდა. თუ ასეა, მაშინ მუსიკა, ისევე როგორც ცხოვრება, წარმოუდგენელია რომანტიზმის გარეშე.

ამ შემთხვევაში რომანტიზმი არის შთაგონების განუყოფელი ნაწილი, მაღალი ოცნება წარსულსა და მომავალზე, ძალა იმ მარადიული მშვენიერებისა, რომელიც ამაღლდება და ამარცხებს უმეტერებას, ძალადობას, ბორცვებს! და თუ ის, რისკენაც ჩემს მუსიკაში მივიწვრავი, ასეთი განსჯის საშუალებას იძლევა, ეს უკვე საკმაოდ მაღალი შეფასებაა.

დღეს ბევრს ლაპარაკობენ ფოლკლორზე, მისდამი ახალ დამოკიდებულებაზე, ახალ წყაროებზე. ქართული მუსიკისათვის ფოლკლორის გამოყენება ტრადიციია, თუმცა სხვადასხვაგვარია მისდამი მიდგომა. რა პერსპექტივები გეხსებათ ამ გზაზე და როგორია თქვენი „ურთიერთობა“ ფოლკლორთან?

ფოლკლორული მასალის გამოყენება სულაც არ უზრუნველყოფს მისი სულის შენარჩუნებას, ასე სრულყოფილად რომ არის მოცემული პირველწყაროში. თუმცა, ფოლკლორის გამოყენების ხერხები უამრავია, ის-



იც აშკარაა, რომ მისი შესაძლებლობების შემოქმედებითად განვითარება მხოლოდ ქვეშარბიტ ხელოვანს ძალუძს. რაც შეეხება საშუალო ნიჭის ხელოვანს, ის ამ მხრივ, როგორც წესი, მომხმარებლის როლში მოგვევლინება. ფოლკლორის ამდიდრებენ ერთეულები, ფოლკლორის ხარჭე კი ბევრნი მდიდრდებიან. ჩემს თავს არც ერთ მათგანს არ მივაკუთვნებ. მხოლოდ ორიოდ სიტყვით მსურს გამოვხატო დამოკიდებულება ხალხური მუსიკის მიმართ.

ქედს ვიბრი ქართული სასიმღერო ფოლკლორის წინაშე, მიმაჩნია ის ხალხის მუსიკალური გენიის უმაღლეს გამოხატულებად. მაგრამ ვცდილობ უშუალოდ არ გამოვიყენო იგი. სხვამ განსაჯოს თუ რამდენად აისახა ყოველივე ზემოთ თქმული ჩემს მუსიკაში.

თქვენ მუსიკალური თეატრისათვის შექმნილი გაქვთ რამდენიმე ნაწარმოები. რა ადგილი უჭირავთ მათ თქვენს შემოქმედებაში, ხომ არა გაქვთ სურვილი გამოისცადოთ თქვენი თავი ოპერაში, ბალეტში?

მინდა დავაზუსტო მთქვენი კითხვა. არახლოდეს დამიწერია მუსიკა საკუთრივ მუსიკალური თეატრისათვის. „ხანუშა“ — ერთი პატარა გაუგებრობის შედეგი გახლავთ. რ. სტურუამ რუსთაველის სახელობის დრამატულ თეატრში დადგა ა. ცაგარლის პიესა. ამ სექტაკლის დიდი წარმატება, შესაძლოა, ერთგვარად ჩემმა მუსიკამაც განაპირობა. გ. ტოვსტონოვოვმა, როდესაც ის „ხანუშას“ დაგმდა, მთხოვა დამეწერა კიდევ რამოდენიმე ნომერი სექტაკლის მისეული გადაწყვეტისათვის. ცოტა ხნის შემდეგ იგივე გამეორდა, ამჯერად უკვე ოდესის მუსიკალური კომედიის თეატრის თხოვნით. ასე დიწყო „ხანუშას“ „მსვლელობა“ მრავალ სცენაზე. ასე, ჩემდაუნებურად გავხდი მუსიკალური კომედიის ავტორი, რომელიც სინამდვილეში არ დამიწერია. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ამ ნაწარმოების მუსიკალური დრამატურგიაც ვერ იქნებოდა სრულყოფილი.

მუსიკალური თეატრის თანში მუშაობის სურვილი არა მქონია. თუ რობერტ სტურუამ არ წამოიწყო რაიმე...

ცნობილია, რომ თქვენ ბევრს მუშაობთ დრამატულ თეატრში, კინოში. მაგრამ თქვენი ნაწარმოებების სიაში ამ თანრის ნიმუშები რატომღაც არ შეგაქვთ. რას გაძლევთ მუშაობა ზემოთ აღნიშნულ სფეროებში?

დრამატული სექტაკლებისა და კინოფილმებისათვის მუსიკას სიხარულიც შერჩევით სიმწარეც. ბოლო ხანებში სიმწარემ იკლო, რადგან შევქმელი რეჟისორთა წრე შემომეფარგლა პირადი სიმპათიების მიხედვით. ჩემთვის პიესებსა და სცენარებს არა აქვთ გადაწყვეტი მნიშვნელობა. მთავარია ვინ დგამს მათ.

ნაწარმოებთა სიაში ვცდილობ არ შევიტანო „კოლექტიური“ ნამუშევრები, ვიფარგლები მხოლოდ „საკუთარი“ თხზულებებით.

მართალია, სია ამის გამო მხოლოდ „აგებს“, მაგრამ რას იზამ, როცა ასე ნელა და მძიმედ ვმუშაობ.

რ. სტურუას დადგმები ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“ და შექსპირის „რიჩარდ III“, გ. დანელიას „არ დაიდარდო“ და „მიმიო“, ე. შენგელიას „არჩვეულებური გამოფენა“ და „შერეკილები“, გ. კალატოზიშვილის „კავკასიის ტყვე“ და „აზაკები“ — ყველა ამ სექტაკლსა თუ ფილმში უღერს ის, რაც ხილულად თუ უხილავად უღერს ჩემს სიმფონიებში და პირუტყვ.

თითქმის შეუძლებელია ღირსეულად შეაფასო ამ მხატვრებთან შემოქმედებითი ურთიერთობის მნიშვნელობა. მათთან მეგობრობა „ხილულად“ თუ „უხილავად“ მეხმარებამ დაბრკოლებათა გადაღებვა-დაძლევაში, რომლებიც განსაკუთრებით მაშინ იჩენს თავს, როცა ჩემ თავთან მარტო ვრჩები.

შეგიძლიათ დასახელოთ თანამედროვე კომპოზიტორები, მათ შორის თქვენი თაობის კომპოზიტორებიც, რომელთა შემოქმედება თქვენთვის განსაკუთრებით ახლობელია, ვისაც თქვენს თანამოაზრეებად მიიჩნევდით?

შევეცდები გამოვთქვა ჩემი აზრი ზოგადად, პიროვნებების დაუსახებლად. ადამიანს უნდა შესწევდეს უნარი დაინახოს და აღტაცებაში მოვიდეს მშვენიერებისაგან, რომელიც მის გარშემო არსებობს.

ძნელი არ არის მათი დასახელება, ვის მუსიკასაც ეს სიხარული მოაქვს. უფრო ძნელია, თითქმის შეუძლებელიცაა მათ არ დაემსგავსო შენს შემოქმედებაში. და თუ მოგეჩვენა, რომ შენს მიერ შექმნილი არ იმეორებს იმას, რაც ადგაფრთოვანებს, ეს უკვე კარგია! ისიც კარგად მესმის, რომ ბევრმა შეიძლება იფიქროს, თავს იტყუებსო. მერე რა, ასეც რომ იყოს!

თქვენს მუსიკას ბრწყინვალე ინტერპრეტატორები მოევილინა. საკმარისია დავასახელოთ თუნდაც ი. ტემირკანოვი, რომელმაც საზღვრებს გარეთ თქვენი მუსიკის გავრცელებისათვის ბევრი რამ გააკეთა და მინც, მრავალთა შორის თქვენი სიმფონიები, პირველ რიგში, ჩანსულ კახიძის ხელოვნებასთან აღძრავენ ასოციაციებს. რა განაპირობებს თქვენს მუსიკაში კახიძის ღრმა წვდომას — პირადი შეგობრობა, საერთო ინტერესები? რა როლი შეასრულა მან თქვენს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში?

იმისათვის, რომ ვასაგები გახდეს ჩანსულ კახიძის როლი ჩემს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში, თავს ნებას მივცემ გამოვთქვა ზოგიერთი მოსაზრება მისი პიროვნების შესახებ.

ჩ. კახიძის მუსიკალური ნიჭიერების განსაზღვრა საკმაოდ ძნელია. მისი მრავალმხრივობა ყოვლისმომცველია და სცლდება სადირიჟორო პულტის ფარგლებს. იგი შეიცავს მუსიკალური ფენომენისათვის დამახასიათებელ ყველა თვისებას — ფოლკლორის ბრწყინვალე ცოდნას, ხალხური სიმღერების შესრულების განუმეორებელ ვოკალურ ოსტატობას, თვითმყოფად საკომპოზიტორო ნიჭიერებას... ალბათ, სწორედ ასეთი საკვირველი ადამიანები იღვწენ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სათავეებთან. მისი ფენომენალური ტალანტი ყოველი გამოვლინება დღესასწაულია.

ჩვენი მეგობრობის მიუხედავად, არ მერიდება მივცე ჩ. კახიძის პიროვნებას ესოდენ მაღალი შეფასება. ამიტომვე ჩემს შემოქმედებაში ჩ. კახიძის „როლს“ თუ „მნიშვნელობაზე“ ლაპარაკი ცოტა არ იყოს გამარტივებულად მეჩვენება. ხშირად მგონია, რომ ჩემს სიმფონიებს ვწერ მასთან ერთად და მისთვის.

არასოდეს დამავიწყდება ურთიერთობა ისეთ გამოჩენილ დირიჟორებთან, როგორებიც არიან გ. როჟდესტვენსკი, ი. ტემირკანოვი და კ. მაჭური. ბერლინში, ფილადელფიაში, ლაიფციგში ჩემი მეორე, მეოთხე და მეექვსე სიმფონიების მოსმენამ მომანიჭა კმაყოფილების ის გრძნობა, რომელმაც ავტორი იშვიათად განიცდის.

ხშირად უოფილა, რომ არ დავსწრებივარ ჩემი სიმფონიების შესრულებას. ამასთან დაკავშირებით მინდა ვისარგებლო შემთხვევით

და მადლობა მოვახსენოთ ჩემი მუსიკით და ინტერესებულ ნაცნობსა თუ უცნობ დირიჟორებს.

თქვენი შემოქმედებითი სამუშაო ხშირად და დაკავშირებული მუსიკალური ხელოვნების „მომიჯნავე“ დარგებთან — კინოსთან, თეატრთან. როგორც ვიცით, თქვენს მეგობრებს შორის არიან სრულიად განსხვავებული პროფესიის ადამიანები. რამდენად ამიღერებს ყოველივე ეს თქვენს შემოქმედებით დიპაზონს? გაძლევთ შემოქმედებით სტიმულს?

მეგობრები მართლაც ბევრი მყავს. პირობითად მათ სამ ჯგუფად დავუყოფდი: პირველთა შორის არიან ისინი, რომლებიც ვერ ეგუებიან იმ აზრს, რომ მე სიმღერა „ჩიტო-გვრიტოს“ ავტორი ვარ ფილმიდან „მომინო“.

მეორენი — „ჩიტო-გვრიტოს“ მომხრენი, ვერ ეგუებიან ჩემს სიმფონიურ მუსიკას.

და ბოლოს, ისინი, ვისთვისაც სულ ერთია რას და როგორ ვწერ.

როგორ გესახებათ მუსიკალური ხელოვნების ახლო მომავალი და მისი ადგილი თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებაში?

ძნელია ცხადად წარმოიდგინო მუსიკალური ხელოვნების მომავალი, მაგრამ ერთი რამ მწამს — ძველებური მადრიგალები, ისევე როგორც ბახის ან სტრავენსკის მუსიკა, არასოდეს დაკარგავენ შემოქმედების უდიდეს ძალას. ასევე ის თანამედროვე მუსიკა, რომელიც ჰეშმარიტი შთაგონებით არის აღბეჭდილი, უკუაგდებს ყოველივე ყალბსა და ნაძალადებს, აღმოფხვრის მდროვეთა მიერ თავს მხვდულს და მომავლის ნამდვილ კუთვნილებად იქცევა. ამასთან ერთად, შეაძლოა, ცვლილებები განიცადოს მუსიკალურმა ენამ, ალბათ, გაჩნდება გამოსახვის ახალი საშუალებები, ახალი ფორმები, შეიცვლება მუსიკის აღქმის აუსტიკური პირობები. შეუცვლელი დარჩება მხოლოდ ჰეშმარიტი შემოქმედების პროცესი, რომლის არსი ასე დამაჯერებლად უღერა გაბრიელ გარსია მარკესის სიტყვებში: „თავს ბედნიერად მაშინ ვთვლი, როცა მთელი დღის მუშაობის შემდეგ დავწერ კარგ აზვაცს, რომელსაც, როგორც წესი, მეორე დღეს გადავწერ ხოლმე“...

თანამედროვე ქართული ფილმის

სახვითი გაღწევა

გიორგი გვახარია

თანამედროვე ქართული კინემატოგრაფი, ისევე როგორც მთელი საბჭოთა კინოხელოვნება, განუწყვეტლივ ეძებს ფილმის სახვითი გადაწყვეტის იმ ფორმებსა და საშუალებებს, რომლებიც ეკრანს ცხოვრების უტყუარ სარკედ გადააქცივენ.

წერილში მოკლედ მიმოვიხილავთ თანამედროვე ქართული ფილმების სახვითი გადაწყვეტის ძირითად ტენდენციებს.

თანამედროვე ქართული კინოს ისტორიას, როგორც წესი, იწყებენ რევაზ ჩხეიძისა და თენგიზ აბულაძის ფილმით „მაგდანას ლურჯა“, რომელიც 1955 წელს გამოვიდა ეკრანებზე. ამ ფილმმა გადამწყვეტი როლი ითამაშა ქართულ კინოში ახალი დრამატურგიის, რეჟისურის, თვისობრივად ახალი სამსახიობო ოსტატობის დამკვიდრებაში.

40-იანი და 50-იანი წლების დასაწყისში ქართულ კინოში შეიმჩნეოდა მთლიანად იმდროინდელი საბჭოთა კინემატოგრაფისთვის დამახასიათებელი ტენდენციები. მომრავლდა სქემატური, უკონფლიქტო ფილმები, კინოსა და სახვით ხელოვნებაში შეიმჩნეოდა სწრაფვა ნაძალადევი მონუმენტალიზაციისკენ, პომპეზურობისკენ, ოპერატორის ექსპერიმენტები ფორმალისმად ითვლებოდა, რის გამოც თანაბარი განათება (მხოლოდ ზედა და წინა შუქის წყაროებით),

ფაქტიურად, კანონად დამკვიდრდა. ნაძალადევად „ღიადი“ სიუჟეტები კინოს მხატვრებს აიძულებდნენ შეესრულებინათ პომპეზური დეკორაციები, რომელთა თეატრალურობა იმდენად მკაფიო იყო, რომ კონტრასტი პავილიონებსა და ნატურაზე გადაღებულ სცენებს შორის არავის რჩებოდა შეუმჩნეველი. აშკარა გახდა, რომ კინემატოგრაფი კარგავდა თავის სპეციფიკურობას, ბუნებრიობას და ამის მიზეზი იყო არა მარტო სქემატური სიუჟეტი, ხელოვნური დრამატურგია, უსუსური რეჟისურა; ეკრანიდან გაქრა ტრადიციები 20-იანი და 30-იანი წლების ქართული ფილმებისა, რომელთა სახვითი „სახე“ ერთ-ერთ განმსაზღვრელ როლს თამაშობდა საერთო მხატვრულ გადაწყვეტაში და ყოველთვის მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქართული ფერწერის, ეროვნული სახვითი ხელოვნების საუკეთესო მიღწევებთან.

„მაგდანას ლურჯაში“ კამერა პავილიონებიდან გამოვიდა და რეალური ცხოვრების ამსახველ საშუალებად იქცა. მართალია, ფილმი შორეულ წარსულს ასახავს, მაგრამ მის სახვით გადაწყვეტაში უარყოფილია „ისტორიზმის“ ელემენტები, ესოდენ დამახასიათებელი 40-იანი წლების საბჭოთა ფილმებისათვის. ეკრანული „სივრცის“ ნატურალობა, მიღწეული, უპირველეს ყოვლისა, ამ დრო-



ისათვის უჩვეულოდ განტვირთული, გამარტივებული პლანებით, იმდენად დამაჯერებელია, რომ ეჭვგარეშე ხდება მოქმედების რეალურობა, მისი კინემატოგრაფიულობა. მიუხედავად ამისა, დიდი ყურადღება ეთმობა ცალკეული ხედის ორგანიზებას, კადრის კომპოზიცია ხშირად განმსაზღვრელია ფილმის დრამატული ხასიათის სრული გამოვლენისთვის; ავტორები ხშირად მიმართავენ მძაფრ რაკურსებს, დიაგონალურ კომპოზიციებს, შუქისა და ჩრდილის მკვეთრ კონტრასტებს. 40-იანი წლების ფილმების პომპეზური, ეკლექტური დეკორაციები შეიცვალა გლახის სახლისთვის დამახასიათებელი მკაცრი, შეულამაზებელი ყოფით.

„მაგდანას ლურჯას“ სახვით გადაწყვეტაში ერთმანეთს შეუერთდა ორი განსხვავებული მანერა. თითოეული მათგანის თავისებურებები მკაფიოდ გამოვლინდა რ. ჩხეიძისა და თ. აბულაძის შემდგომ ფილმებში, რომლებიც მათ ცალ-ცალკე გადაიღეს. ერთის მხრივ, ეს არის მიდრეკილება შიდაკადრობრივი ცვლილებებისაკენ, ყოფის „სახვითი“ პოეტიზაციისაკენ ნატურალური ფაქტურის შენარჩუნებით, რაც დამახასიათებელია რ. ჩხეიძის შემოქმედებისათვის, და, მეორეს მხრივ, განსაკუთრებული ყურადღება კადრის კომპოზიციური აგების, მისი გამომსახველობის, უფრო სწორად, კადრის ფერწერულობის მიღწევის მიმართ, რაც თ. აბულაძის შემოქმედებითი სტილის თავისებურებად იქცა.

რევაზ ჩხეიძის მომდევნო ფილმების („ჩვენი ეზო“, „ზღვის ბილიკი“, „ჯარისკაცის მამა“, „ნერგები“, „მშობლიურო ჩემო მინავ“) სახვით გადაწყვეტაში არ არის „დალაგებული“ კადრები. რეჟისორი არ ვრდიება მონტაჟური პლანების ხშირ მონაცვლეობას, თუმცა, მისი ძირითადი საყრდენი შიდაკადრობრივი მონტაჟია. სახვითი გადაწყვეტა აქ, თითქოს, მთლიანად მსახიობს მორჩილება, აძლევს მას სრულ თავისუფლებას

კადრში გადაადგილებისთვის. ამასთან, მიუხედავად ყოფის ნატურალური, ზოგჯერ კი დოკუმენტური ხასიათისა („ჩვენი ეზო“), თვითადაამიანთა სახვების პოეტური ბუნება, მათი ხასიათების ძერწვისკენ მიდრეკილება პოეტურს ხდის სახვით გადაწყვეტასაც. გარემო აქ დანახულია ფილმის გმირთა თვალთ, ეს გმირები კი (განსაკუთრებით „ჯარისკაცის მამაში“) ამაღლებული ბუნების ადამიანები არიან, ამიტომ ამაღლებული ხდება თვით გარემოც. უბრალო, პოეზიას მოკლებულ სცენებში (მაგალითად, ომის სცენები) არ არის გამოყენებული არც ცხოველხატული შუქ-ჩრდილი, არც კადრის გამომხატველი კომპოზიცია და, მაინც, მონტაჟით, შენელებული თუ აჩქარებული გადაღებით, პოლიკომპოზიციით, ე. ი. უშუალოდ კინემატოგრაფიული (და არა სახვითი ხელოვნების) შესაძლებლობებით ეკრანზე იქმნება ერთიანი პოეტური სახე.

პოეტურობა დამახასიათებელია თ. აბულაძის ფილმის სახვითი გადაწყვეტისთვისაც. ფილმში „სხვისი შვილები“ მკაფიოდ გამოვლინდა „ნეორეალისტური პოეტიკა“. კიდევ უფრო დაიხვეწა კადრი მის მომდევნო ფილმში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. ასეთი კადრის დათვალერებისთვის დიდი დრო არის საჭირო, ამიტომ გაიზარდა მისი ხანგრძლივობაც, შესაბამისად, განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო მის „გაფორმებას“. ამის გამო, აბულაძის ფილმების სახვითი მხარე, როგორც წესი, უფრო სტატიკურია. კინოსურათში „ვედრება“ იმდენად დაიხვეწა კადრის სახვითი გადაწყვეტა, რომ მან უკვე „სამუზეუმო“ ღირებულება შეიძინა. ის მკაცრად ფორმდებოდა, ფაქტიურად იხატებოდა, რადგან გათვალისწინებული იყო სახვითი ხელოვნების, კერძოდ, გრაფიკის ყველა შესაძლებლობანი: კომპოზიციის ფუძის, კომპოზიციის ჩაკეტვის საშუალებათა გამოყენება კადრში, შუქ-ჩრდილის ურთიერთკონტრასტით გა-



მოხატული განწყობილება, ტონალური გადანწყვეტის მრავალფეროვნება, ფრონტალური და პირამიდული კომპოზიციების მონუმენტურობა და სხვა. ამ ტენდენციებმა ფერწერული გადანწყვეტა ჰპოვეს თ. აბულაძის ფილმში „ნატურის ხე“.

რეალური სინამდვილის, თანამედროვე ადამიანის, პიროვნების სახის კვლევა ძირითადია ლ. ლოლობერიძის შემოქმედებაში. ამიტომ მისი ფილმების სახვითი გადანწყვეტაც ამ ადამიანთა „მსხვილ ხედად“ გვესახება. რ. ჩხეიძის მსგავსად, ლ. ლოლობერიძეც ერიდება კადრის სურათოვნებას, ყოველი კადრი ცვლილებითვის არის მზად, თანამედროვეობის ჩვენება მის ფილმებში ხშირად ქრონიკალურ იერს იძენს, თუმცა, „ფარული კამერის“ შთაბეჭდილება თითქმის არ იქმნება, უფრო სწორედ, რეპორტაჟულ პლანებში ყოველთვის ჩანს თვით ავტორის პოზიცია, ავტორის „თვალი“, რაც სახვით ნყოფას, მიუხედავად მისი ქრონიკალურობისა, გარკვეულ სუბიექტურობას ანიჭებს. „დოკუმენტური“ სტილისტიკით გადაღებული ხედების გვერდით („რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხზე“) ხშირია აშკარად პირობითი (კინემატოგრაფიულად პირობითი), უფრო სუბიექტური ეპიზოდები (ინტერვიუების მონაცვლეობა, მოგონებები), ხშირია ტრადიციული მსხვილი ხედებიც, რომელთა საშუალებითაც ავტორი ცდილობს უფრო ღრმად ჩაწვდეს პერსონაჟის ბუნებას, მის ხასიათს.

თანამედროვე ქართულ კინოში განსაკუთრებული ადგილი დაიკვიდრეს ელდარ და გიორგი შენგელაიების ფილმებმა. კინოსურათში „ეთერი ქარავანი“, რომელიც ელდარ შენგელაიამ თამაზ მელიავასთან ერთად გადაიღო, ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოს ზუსტ დახასიათებას, რომელშიც ცხოვრობენ ფილმის გმირები. ფაქტიურად, ფილმის ძირითადი კონფლიქტიც ხომ ამ გარემოსთან ურთიერთობაში ისახე-

ბა. შეულამაზებლად, განსაკუთრებული სიმკაცრით გამოხატავენ ამ გარემოს ფილმის ავტორები და მოულოდნელად, ამ პროზაულობაში, მწყემსთა მოსაწყენ, ყოველდღიურ ყოფაში კვლავ იჩენს თავს პოეტურობის ნიშნები: დაბალი ჰორიზონტები, კადრის მთლიანი „გავსება“ ჰაერით. კადრი თითქოს მიისწრაფვის თავის ჯეინრო ჩარჩოებში გააერთიანოს სულ უფრო ფართო სივრცე. ამ სივრცეში კამერისათვის განსაკუთრებული ნერტილის პოვნა (რათა აქცენტები გაკერდება თვით ადამიანზე, მის სახეზე) შესაძლებელს ხდის ადამიანისა და მინის ერთიანობის იდეის სახვით გამოხატვას ეკრანზე.

მოკლემეტრაჟიან ფილმში „მიქელა“, შემდეგ კი კინოსურათებში „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „შერეკილები“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ელდარ შენგელაია ახლებურად „აგებს სივრცეს“. ცალკეული დეტალი კადრის კომპოზიციაში ისე ლაგდება, რომ კადრს შიდა სივრცე კი არ შეიზღუდოს, არამედ, პირიქით, შეიქმნას მისი უსაზღვროების, უსასრულობის ილუზია. ამისთვის ელდარ შენგელაია მიმართავს ხან წმინდა კინემატოგრაფიულ ხერხებს (შორი პლანები და პანორამა „შერეკილებსა“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“), ხან კი იყენებს სახვითი ხელოვნების შესაძლებლობებს. ხშირია ეკრანის „ჩარჩოთი“ ამა თუ იმ საგნის ხაზგასმული გადაჭრა, რათა მაყურებელს შეექმნას ილუზია, რომ, თითქოს, კადრის კომპოზიცია არ იზღუდება ეკრანის ფორმატის საზღვრებით, არამედ გადის მის გარეთ, თამამად იჭრება ჩვენს სივრცეში. ე. შენგელაიას ფილმებს, თ. აბულაძის კინოსურათების მსგავსად, გამოარჩევს სახვითი გადანწყვეტის ფერწერულობა, დახვეწილი ფერადოვნება, ბუნების პოეტური შეგრძნება, მაგრამ თუ თ. აბულაძის პოეტურობა ვლინდება დასრულებულ, ჩაკეტილ სივრცეებში, ე. შენგელაიას ფილმ-

ბის სახვითი სახე სწორედ სივრცის უსასრულობაში იხატება. მის ფილმებში უარყოფილი კომპოზიციის „ბურჯები“, მისი გამანონანსწორებელი ელემენტები. ცალკეული კომპოზიცია კადრში (ძალიან ფერწერული თავისი „ფაქტურით“, შუქ-ჩრდილის კონტრასტებით, თამამად, აღნიშნული შუქციმებით) მოითხოვს მეორე მომდევნო კომპოზიციას, რის გამოც სივრცე თითქოს პლანებს შორის „მოძრაობს“, ხოლო მოძრავე კამერის, ტრანსფოკატორისა და პანორამის ფართო გამოყენება კადრს შიგნით სივრცესაც უსაზღვროს ხდის, მითუმეტეს, რომ არცერთი კადრი ფონის მხრიდანაც კი არ არის შეზღუდული (დახურული სივრცეებში ხშირად გაჭრილია ფანჯარა).

სუბიექტური გამოსახულების, ე. წ. „სუბიექტური კამერის“ თამამ გამოყენებას ვხვდებით გიორგი შენგელაიას შემოქმედებაში. ძნელია საერთოს პოვნა მისი ფილმებისთვის „ალავერდობა“, „ფიროსმანი“, „მაცი ხვითა“, „ვერის უბნის მელოდიები“, „ქვიშანი დარჩებიან“, „სიყვარული ყველას უნდა“. განსხვავებული ხასიათის დრამატურგიის, განსხვავებული ფანრებისა და თემების გამო განსხვავებულია ამ კინოფილმების სახვითი გადაწყვეტაც. და მაინც, გიორგი შენგელაიას ფილმში მკაფიოდ ვლინდება სუბიექტური გამოსახულების პრინციპი.

ფილმში „ფიროსმანი“ რეჟისორი უარყოფს ეკრანზე მხატვრის ნამუშევართა უშუალო გაცოცხლების ხერხს, რასაც ხშირად მიმართავენ მხატვართა ცხოვრებისადმი მიძღვნილ ფილმებში. გიორგი შენგელაია, უპირველეს ყოვლისა, ცდილობს იმ გარემოს აღდგენას, რომელშიც ცხოვრობდა ფიროსმანი. ეკრანზე ისტორიული სიმართლითაა აღდგენილი ძველი თბილისის თითოეული ქუჩა, თითოეული სახლი, ძველი თბილისის ყოფ-ცხოვრება და რადგანაც კამერა ხაზგასმულად „სუბიექტურია“ (ხშირად ის უშუალოდ ფილმის გმი-

რის მხერასთანაა გაიგივებული), თვით გარემოსაც „ფიროსმანისკენ“ სახე ენიჭება.

ფიროსმანის ხელოვნება ფილმის ავტორებს თავად უქმნის მხატვრის სახეს, რომლის (და არა უშუალოდ მისი ხელოვნების) ასახვა არის კიდევ ავტორთა მიზანი. შენელებული, ოდნავ ზანტი კამერა, განწყობილების ხშირი ცვლა ეკრანზე, გამორჩეული როგორც კადრის კომპოზიციის ხასიათით, ასევე ფერის დახმარებითაც, ცარიელი ქუჩები და მოულოდნელად, ხალხით სავსე მხიარული დღესასწაულები — ყველაფერი აქ მხატვრის ცვალებად, წინააღმდეგობებით, შინაგანი კონფლიქტით ალსავე ბუნებაზე მიუთითებს.

და მაინც, სუბიექტური გამოსახულება, გადაღებული ე. წ. „სუბიექტური კამერით“, მხოლოდ ხერხია კინემატოგრაფიულ შემოქმედებაში. მისი გამოყენებისას ავტორები არ არიან დაზღვეულნი მარცხისაგან, რეალიზმიდან გადახვევისაგან, რეალურის „ფაქტურის“ დაკარგვისაგან...

„სუბიექტური კამერის“ ფართოდ გამოყენებამ შექმნა მ. კალატოზოვის შედგერი „მიფრინავენ წეროები“ და ამავე კამერის თვითმიზნურმა გამოყენებამ განაპირობა მისივე „გაუგზავნელი წერილის“ მარცხი. გ. შენგელაია თავის ფილმებში (და განსაკუთრებით ბოლო ფილმებში) ითვალისწინებს ამ ხერხის პირობითობას და ცდილობს სუბიექტურ გამოსახულებას მინიჭოს ხაზგასმულად ნატურალური, ქრონიკალური სახე. თუ ფილმში „ქვიშანი დარჩებიან“ რეპორტაჟი უბრალო რეპორტაჟად დარჩა (ამის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, დრამატურგიაში უნდა ვეძებოთ), ფილმებში „ალავერდობა“ და „სიყვარული ყველას უნდა“ სახვითი გადაწყვეტის ქრონიკალურობამ დამაჯერებელი ასახვა პოვა ეკრანზე. „ალავერდობაში“ სუბიექტური გამოსახულება, ამავე დროს, თითქოს „ფარული კამერით“ გადაღებული ობიექტური გამოსახულება ხდება. ამიტომ ფილმის გმი-



რისა და მის მიერ აღქმული სინამდვილის კონფლიქტი (შინაგანი კონფლიქტი) ძლიერდება თვით გამოსახულების „სიღრმეში“ არსებული კონფლიქტით სუბიექტურ მზერასა და ხაზგასმული ქრონიკალურობით გამოხატულ სინამდვილეს შორის. ეს ექსპერიმენტი წარმატებით გადაწყდა გ. შენგელაიასა და მ. ჭიაურელის ფილმში „სიყვარული ყველას უნდა“. აქ ფილმის მთავარი გმირები აღარ გვევლინებიან სუბიექტებად. „სუბიექტები“ თვით ჩვენა ვართ და თვალს ვადევნებთ კახეთის სოფლის ხაზგასმული დოკუმენტალიზმით აღბეჭდილ სცენებს, რომელთაც ფილმის ავტორები გროტესკის ფორმით გვთავაზობენ. რეჟისორები აქ ფართოდ იყენებენ კინოკამერის მამხილებელ შესაძლებლობებს. კამერა აქ იმიტომაა „ფარული“, რომ ამხილოს ამ ადამიანთა საქციელი, გვიჩვენოს მათი ქვეშარატი სახე.

ასევე მამხილებელი ფუნქცია აკისრია კამერას ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში. ოპერატორთან და მხატვართან ერთად იოსელიანი ხაზგასმით მიუთითებს სახვით გადაწყვეტაში შემთხვევითობის, მოულოდნელობის, „ფარულობის“ მომენტებს. მისი შავ-თეთრი ფილმები არა მარტო ქრონიკალური, რეპორტაჟული ფილმების მანერითაა გადაღებული, არამედ ისინი თავიანთი სტილისტიკით მთლიანად მოგვაგონებენ დოკუმენტურ კინოფილმებს, რომელთა ავტორები (დიეტორები, წამყვანები) ყოველთვის „შენიღბულნი“ არიან და ფილმის აზრს, მასში წამოჭრილ თემებს უშუალოდ არ მიუთითებენ. ისინი კიდე ერთხელ გვახსენებენ და გვიჩვენებენ ყველაფერს იმას, რასაც ყოველდღიურად ვხედავთ ქუჩაში, სამსახურში, კაფეში, სახლში, ძალიან მშვიდად, თბრობითად — ისე, როგორც ხედავს ყველაფერს ამას ნებისმიერი ჩვენთაგანი, იმიტომაც, ხედვის მონაცვლეობა ძალიან სწრაფია (ამ მხრივ გავიხსენოთ თ. აბულაძის ფილმების სანჯარ-

ლივი ხედები), თვალი ისეა „აფორი-აქებული“, რომ მას არა უკმარის დრო დიდხანს შეჩერდეს რომელიმე საგანზე, რომელიმე ხედზე. ხედების ასეთი სწრაფი მონაცვლეობის გამო კადრში თითქოს შემთხვევითი განლაგება აქვთ დეტალებს, საგნებს. ამას ემატება ნატურაზე გადაღების ფართო გამოყენება, პავილიონების თითქმის სრული უარყოფა, რის გამოც მთელ გამოსახულებას ეკრანზე ენიჭება მართალი, ნატურალური ფაქტურა, ის სარკისებური ფაქტურა, რისი ასახვაც ყველა ხელოვნებაზე უფრო მძლავრად შუძლია კინემატოგრაფს.

ასეთი სახვითი გადაწყვეტის მიუხედავად იოსელიანის ფილმებში მაინც შეიგრძნობა პოეტური სანწყისები, თუმცა, ერთგვარად, ეს პოეზიაც ოთარ იოსელიანთან ყოველთვის ქრონიკალურია, ძლიერ არის დაკავშირებული ფრანგული „სინემა ვერიტეს“ ტრადიციებთან.

რეჟისორ მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმებში „გზა მშვიდობისა, ვაჟო!“ „მწვერვალი“ და განსაკუთრებით მის ადრინდელ სურათებში „არდადეგები“, „მიხა“ და „დიდი მწვენი ველი“ ვლინდება ქართულ კინოში სახვითი გადაწყვეტის სრულიად ახლებური ვარიაციები... თავისი კოლეგებისგან განსხვავებით მ. კოკოჩაშვილი არ ცდილობს სინამდვილის ზუსტ გამოსახტვას ქრონიკალური კინოს ფორმებში, მაგრამ, ამასთანავე, უარყოფს ფერწერულ-პოეტური კინემატოგრაფის პრინციპებსაც. მ. კოკოჩაშვილი, უპირველეს ყოვლისა, ცდილობს, რომ ცალკეული კადრის სახვითმა სტრუქტურამ შექმნას ვარკვეული განწყობილება ეკრანზე, მაგრამ ამისთვის ის არც კადრის დაძაბულ ან ექსპრესიულ კომპოზიციებს მიმართავს და არც ტონალურ ვარიაციებს. ოპერატორთან და მხატვართან ერთად მ. კოკოჩაშვილი მაქსიმალურად ათავისუფლებს კადრს საგნებისგან, დეტალებისგან, კადრის გამომხატველობას აქ მისი განტირთულობა

განსაზღვრავს, თითქოს კადრის სტრუქტურის გამოვლენა დაუსახავთ ავტორებს მიზნად — სწორედ დეტალების შერჩევის სიძუნწე და სიმკაცრე გამოხატავს აქ საერთო „პოეტურობას“. მაგრამ ეს ხერხი თვითმიზანი როდია; განტვირთული კადრში მთავარი აქცენტი უფრო მკაფიოდ აღიქმება. ე. ი., თუ კედელზე ჰკიდია მხოლოდ სარკე (ფილმში „დიდი მწვანე ველი“), მკაფიო ხდება მისი მნიშვნელობა კადრის კომპოზიციაში, რადგან სხვა არცერთი საგანი არ ფანტავს მაყურებლის ყურადღებას. ასეთი სტილისტიკა კი მოითხოვს საგნების წინასწარ შერჩევას, ყველაზე მთავარის, ყველაზე მნიშვნელოვნის განსაზღვრას.

კადრის ასეთი განტვირთულობა სივრცობრიობას მატებს გამოსახულებას და, რაც მთავარია, აძლიერებს აქცენტს მსახიობზე, მის სახეზე, ამის გამო ყველაზე შორეულ პლანშიც არ იკარგება ადამიანი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ასეთი სახვითი გადაწყვეტა ფილმისთვის „დიდი მწვანე ველი“, რომელშიც ადამიანისა და მიწის ერთიანობის იდეა წინა პლანზეა წამოწეული. ეს თემა წამოიჭრა იმდროინდელ კინოსურათში „თეთრი ქარავანი“, მაგრამ თუ ე. შენგელაია და თ. მელიავა დაწვრილებით ჩერდებიან მწყემსთა ყოფისა და ცხოვრების ასახვაზე, კამერა „დიდი მწვანე ველში“ უფრო მეტად შორდება გადასაღებ ობიექტს, უფრო „შორს მიდის ზევით“, რათა უფრო შორიდან და ამიტომ უფრო მოზრდილ სივრცეში დაინახოს მიწა, სადაც სოსანა ცხოვრობს. ყველაფერი ეს თვითმიზანი როდია. თვით პრობლემაც ხომ კოკოჩაშვილის ფილმში გაცილებით უფრო განზოგადებულია, უფრო ფართოა, კიდრე „თეთრ ქარავანში“. ეკრანზე თითქოს მხოლოდ ადამიანები და მიწაა და სხვა არაფერი. ფილმის ფინალში, როცა კამერა უკვე მართლაც რომ ძალიან „შორს“ იმყოფება, უზარმაზარ ტრამპალზე

ორი ადამიანი — სოსანა და გიორგი აღიქმებიან როგორც ამ უმრავლეს შემთხვევაში, მისი ორგანული ნაწილები. სხვა ფილმში ასეთ შორ პლანზე ადამიანი დაიკარგებოდა, არ გამოჩნდებოდა. აქ კი, ყოველგვარი ტექნიკური ტრიუკების გარეშე, მკაფიოდ ჩანს მათი ფიგურები, და ამის მიზეზი სწორედ კომპოზიციათა განზოგადება, კადრის განთავისუფლებაა.

მ. კოკოჩაშვილის შემოქმედებაში, კერძოდ, მის ფილმში „დიდი მწვანე ველი“ ბუნების ასეთი განზოგადება, რეჟისორის პირველსავე ფილმში („ხმელ წიფელში“) რომ იჩენს თავს, ერთგვარ იდუმალებას ანიჭებს გარემოს, რომელშიც ფილმის გმირები იმყოფებიან.

ფილმის სახვითი გადაწყვეტის ასეთი ხასიათი კიდევ უფრო მძაფრად გამოვლინდა ახალგაზრდა რეჟისორის ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმებში „ნუცა“ და „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“. ამ კინოფილმების ნებისმიერი ფოტოკადრის ნახვისას უკვე შეგვექმნება გარკვეული შთაბეჭდილება მთლიანად ფილმის სახვით გადაწყვეტაზე. თუ მ. კოკოჩაშვილის ფილმებში კადრის განტვირთულობა კინოგამოსახულების ნატურალური ბუნების შენარჩუნებით ხორციელდებოდა და არცერთი კადრი არ ტოვებდა უჩვეულობის შთაბეჭდილებას, ა. რეხვიაშვილის ფილმებში კადრი თითქოს მთლიანად „ცარიელდება“ ან კიდევ „გაფორმებულია“ უჩვეულოდ, ერთმანეთთან საკმაოდ ორზროვნად დაკავშირებული საგნებით (მაგინა ტყეში ფილმიდან „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“). გამოსახულება უფრო ხილვას, სიზმარს, წარმოდგენას ჰგავს. მაგრამ კადრები არ იქცევა სიურრეალისტური კომპოზიციების თანმიმდევრობად; კამერა ძალიან ზანტად, მაგრამ ძალიან მგრძობიარედ მიუყვება გადასაღებ ობიექტებს, რის გამოც ასევე ზანტად, შეუმჩნეველად იცვლება კადრსშიც კომპოზი-

ცია და განსაკუთრებით განათება, რომელიც მხატვრული გამოქმნის სახეობის წამყვან ელემენტად გვევლინება. შუქი დასამაშებს მსახიობთა სახეებს, ვიბრაციას განიცდის, ცხოველხატულად უპირისპირდება ღრმა ჩრდილებში მოქცეულ არეებს და მაინც, კამერის მოძრაობა იმდენად ნელია, რომ ცალკეული ხედის დროითი ხანგრძლივობა ძალიან დიდი ჩანს. მაგრამ გრძელი ხედები აქ არასდროს არ ქმნიან სტატკურ სახვით გადაწყვეტას — შენლება ა. რეზია-შვილის ფილმებში შინაგანი დაძაბულობით ხასიათდება.

ფილმში „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“ ასეთი შენლებული რიტმი, რომელიც თითქოს ამ უჩვეულო გარემოს კვლევას ისახავს მიზნად. მოულოდნელად ირღვევა ფინალში. უფრო სწორად, ფილმის სახვით წყობაში ის შინაგანი დაძაბულობა, რომელიც გასდევდა მთელ ფილმს, თითქოს იფეთქებს ფილმის ბოლოს, მკვლელობის სცენაში, როცა კამერა უჩვეულოდ სწრაფად დაიწყებს მოძრაობას დაბურული, გაუფალი ტყის სივრცეში. და ეს კიდევ უფრო ცხადყოფს, რომ ფილმის სახვითი გადაწყვეტა აქ თვით დრამატურგიიდან გამომდინარეობს, თემის სრულყოფილ გამოკვეთას ემსახურება.

თანამედროვე ქართული ფილმების სახვით გადაწყვეტაში რთულია აღმოვაჩინოთ რაღაც ერთიანი, საერთო სურათი, რაც საშუალებას მოგვცემდა გველაპარაკა რაღაც ერთიან სკოლაზე. საერთო ტენდენციების დადგენის წარუმატებელ ცდად მიგვაჩნია ბოგომოლოვის წერილი, რომელიც 1978 წელს ჟურნალ „ისკუსტვო კინოში“ გამოქვეყნდა.

შეუძლებელია არ დაეთანხმო ამ მკვლევარს, როცა ის წერს პირობის შემოსვლაზე ქართულ პოეტურ (თუ რომანტიკულ) კინოში. მაგრამ ბოგომოლოვი ცდილობს დაამტკიცოს ამ ორი საწყისის კონფლიქტის (და არა ერთიანობის) არსებობა, რაც მასთან თვით ქართული კინოს შინა-

განი კონფლიქტისა და კინოს განსაზღვრით მთავრდება.

პოეტური კინოს სპეციფიკურობის არსში გარკვევა სპეციალური გამოკვლევის საგანია. მთლიანად ეხება ეს ამ სტილის ფილმთა სახვით გადაწყვეტასაც. ერთი კი ცხადია, ქართული ნაციონალური ბუნება, ქართული ხელოვნების პოეტური ტრადიციები საერთოდ, ქართველი კაცის განუწყვეტელი სწრაფვა ამაღლებული, „არაპროზაული“ სახეებისკენ მკაფიოდ ვლინდება ნებისმიერ თანამედროვე ქართულ ფილმში.

უკრაინული „პოეტური“ კინოს მდიდარმა ტრადიციებმა, რომლის თავისებურებები ფერწერულ-მეტაფორულ სახვით გადაწყვეტაში ვლინდებოდა, ჩვენს მკვლევარებს შორის რატომღაც შექმნეს აზრი, რომ პირობითი, ფერწერულად დახვეწილი ხედები, კომპოზიციურად ჩაკეტილი კადრები, ეკრანზე ლექსის რიტმში რომ მონაცვლეობენ, ცხოველხატული შუქციმები და განათების უტრირება არის ერთადერთი ფორმა ასეთი სტილისტიკის ფილმების სახვითი გადაწყვეტისთვის.

თანამედროვე ქართულ ფილმებში ნათელი გახდა, რომ პოეზია შეიძლება გამოიხატოს როგორც ფერწერულად დახვეწილ სახვით წყობაში, ისე დოკუმენტური, რეპორტაჟისებური ფორმით, როგორც ჩაკეტილი კადრების მშვიდ მონაცვლეობაში, ასევე აჩქარებული კამერის „კადრსმიგასვლაში“, როგორც ზემოწინებით გამოქმნილ ნატურასა და დეკორაციებში, ასევე განტვირთულ, ყოველმხრივ განთავისუფლებულ კადრებში.

ცნობილია, რომ პოეზია უშუალოდ არის დაკავშირებული აზრის გამოხატვის პირობითობასთან, გამოსახულებას პირობითობა კი (ასევე დრამატურგიის, მსახიობის თამაშის პირობითობა) ყოველთვის უარყოფითად მოქმედებდა კინოს სპეციფიკაზე, სინამდვილის ნატურალურად „ფაქტურით“ ჩვენების შესაძლებლობაზე. სოლოვიოვის, ილიენკოს, ლო-

ტიანუს ფილმებში, მიუხედავად მათი დახვეწილი სახვითი გადაწყვეტისა, სამუზეუმო ღირებულების კადრებისა, სახვითი სტრუქტურის პირობითობა, „გაკეთებულობა“ უკარგავს კინოს რეალურობის აღდგენისა და გამოსახვის უნარს, მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის ძალას.

მაგრამ პოეზია, საუკუნეების მანძილზე ღრმად ჩამჯდარი ქართველი კაცის ბუნებაში, მაინც ჯიუტად მოითხოვს ეკრანზე ასახვას. კინემატოგრაფისტებიც ყოველთვის ცდილობენ ყველაზე ზღაპრულ სიუჟეტებში (როგორცაა, მაგალითად, ელდარ შენგელაიას „შერეკილები“) და თვით გროტესკულ კომედიებშიც კი („სიყვარული ყველას უნდა“) ასახონ ეს პოეზია რეალური, ნატურალური „ფაქტურით“. კინემატოგრაფის სპეციფიკის, მისი სახვითი მხარის სპეციფიკისა და შესაძლებლობის გათვალისწინებით უკანასკნელ ხანებში ახალი ნაბიჯი გადაიდგა ამ მხრივ.

რეჟისორ გელა კანდელაკის ფილმში „უბედურება“ აღდგენილია XIX საუკუნის იმერული სოფლის ყოფა. ამ შავ-თეთრ ფილმში გარემო უკვე გაზვიადებულად ნატურალურია, ზუსტი... იქმნება შთაბეჭდილება, რომ „ფარული კამერით“ არის გადაღებული (ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმში არაპროფესიული მსახიობები თამაშობენ). ფილმის ნებისმიერი პლანი, კადრის ნებისმიერი კომპოზიცია, განათება, ფონოგრამა ხაზგასმულად დოკუმენტურია და მაინც, ამ დოკუმენტალიზმში, თითქოს შემთხვევითობაში ერთდროულად თავს იჩენენ კადრის კომპოზიციის ბურჯებიც, ე. წ. „ოქროს კვეთიც“, ძალზე მეტყველი, გააზრებულად შერჩეული ნატურაც და ა. შ. ამრიგად, გ. კანდელაკის ამ ფილმში თითქოს ერთიანდება ორი საპირისპირო ტენდენცია თანამედროვე ქართული ფილმების სახვით გადაწყვეტაში. ერთი — ფერწერული და მეორე — დოკუმენტური, ქრონიკალური. ამ ორი ტენ-

დენციის გაერთიანება ეკრანზე იძლევა იმ „მხატვრულ ნატურალურობას“, უფრო სწორად „პირფარეზულ ტურალურობას“, რაც კინოფილმის სახვითი გადაწყვეტის „კანონი“, მისი სპეციფიკური თავისებურებაა. ამავე დროს, ფილმის შენელებულ რიტმში, კამერის „დაღლილობაში“ იძენება თვით გმირთა მეტყველი სახეები, მათი ურთიერთობა, მათი კონფლიქტები, რომლებშიც, ისევე როგორც მთელ გარემოში, ისახება პოეტურობის ნიშნები.

ახალი ტენდენციების ტიპიურ ასახვად თანამედროვე ქართული ფილმების სახვით გადაწყვეტაში გვევლინება რეჟისორ სოსო ჩხაიძის ფილმი „თუში მეცხვარე“. ეს ტენდენციები — სწრაფვა ზუსტი, ნატურალური გამოსახულებისკენ, ისეთი სინამდვილისკენ, როგორცაა ჩვენი თვალი ხედავს, აქ ვლინდება სატელევიზიო კინოს სპეციფიკის გათვალისწინებით. ტელეფილმში უშუალობის, ინტიმურობის მომენტები უფრო მკაფიოდ ვლინდება, ვიდრე დიდ ეკრანზე, ამიტომაც, ფილმის ავტორები მწყემსთა ყოფის არა უბრალო დამკვირვებლად, არამედ უშუალო თანამონაწილეებად გვაქცევენ. ხშირი მსხვილი და საშუალო ხედები არ ასუსტებენ კინოფილმის სახვითი მხარის დოკუმენტურობას, ხოლო უშუალობის მომენტებს კი აქლიერებენ. ფილმში არის ე. წ. „ფრანის ეპიზოდი“, რომელიც გამოირჩევა პოეტური, განზოგადებული ძალით... სწორედ ეს უნარი, ესოდენ დამახასიათებელი ქართული სახვითი ხელოვნებისთვის, აღმოაჩინოს პროზაულში, ყოველდღიურში პოეტური საწყისები, არის თანამედროვე ქართული ფილმების სახვითი გადაწყვეტის მთავარი დამახასიათებელი მხარე, რომლის შემდგომი დახვეწა, ახალი ფორმების, გამოსახვის ახალი საშუალებების ძიება კვლავაც კრძელდება.

სიმართლის ძალა

ნინო ნატროშვილი,
 ნიკოლოზ დროზდოვი

დასრულდა 1981 წელი და საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიის წარმატებისა და ნაკლის შეჯამების დროც დადგა.

33 — ყოველწლიური რიცხვია სტუდიის საერთო ეკრანის გეგმიური ფილმებისა, დაკვეთილი სურათების, კინოპერიოდიკის, სარეკლამო რგოლებისა და ე. წ. „გარემომსახურობის“ გარეშე. რა თქმა უნდა, მთლიანი პროდუქციის წარმოებაში ჩაშვებისა და გამოშვების დაგეგმვა შეიძლება, მაგრამ ჩანაფიქრის უეჭველი წარმატების დაგეგმვა შეუძლებელია. ის კი ცხადია, რომ დღეისთვის მიღწეულია თემატური და ქანრული მრავალფეროვნება და იგრძნობა ავტორთა სურვილი ჩაწვდნენ ჩვენი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროებს.

ბუნებრივია, სტუდიის შარშანდელი პრო-

დუქციის ანალიზი უნდა დაეწყოთ დოკუმენტური ფილმით „ოთხი დაუვიწყარი დღე“ (სცენარის ავტორები: ა. იმედაშვილი, შ. შონია; რეჟისორი შ. შონია, მთავარი ოპერატორები: ი. ბარამიძე, ნ. ფალიაშვილი, გ. როგავა), რომელიც საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისა და რესპუბლიკის კომუნისტური პარტიის შექმნის 60 წლისთავის იუბილეს ასახავს.

ფილმი დაყოფილია ოთხ დღე-ნოველად და მოიცავს ძირითად ამბებს იმ დაუვიწყარი ზეიმისა, რომელშიც მონაწილეობას იღებდნენ ძვირფასი სტუმარი — ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევი, მოსკოვის, ლენინგრადისა და ყველა მოკავშირე რესპუბლიკის დელეგაციები. დიდი ენერჯის დახარჯვა დასჭირდათ ავტორებს, რათა იმ დაუვიწყარი დღეებიდან მთავარი მოვლენები არ დარჩენოდათ აღუნუსხავი. ოცამდე დოკუმენტალისტი და სპეციალურად „ქართული ფილმიდან“ მოწვეული ოპერატორები ზუსტი გრაფიკით მუშაობდნენ. მაღალმა დისციპლინამ და ამ საქმის ორგანიზაციამ, საბოლოო ჯამში, კანონზომიერი შედეგი გამოიღო. ფილმმა დიდი საზოგადოებრივი ელერადობა მოიპოვა.

ამხანაგ ლ. ი. ბრეჟნევის დაბადების 75-ე წლისთავის დღეს კინოთეატრ „რუსთაველაში“ გამართული პრემიერა, ფილმის რეცენზიები და სტუდიის მისამართით მოსული მასურებელთა წერილები გვაფიქრებინებენ, რომ ქართულმა დოკუმენტურმა კინომ ამ ფილმით კიდევ ერთხელ დაამტკიცა თავისი მაღალი ავტორიტეტი.

„მიხეილ ხერგიანი“ მეორე ნაწილია კინოლოგიისა „მთანი მაღალნი“ (სცენარის ავტორი და რეჟისორი რ. თაბუკაშვილი, ოპერატორები: ი. ბარამიძე, გ. რეხვიაშვილი). ამ ფილმზე, მართლაც რომ, ბევრი დანიწრა. კრიტიკოსთა რეცენზიები, პრესაში გამოქვეყნებული წერილები თუ საჯარო განხილვები სხვადასხვა კუთხით არჩევენ სურათს, მასში სხვადასხვა ფასეულობებს პოულობენ, მაგრამ ერთი ცხადია, არანაირი მასურებელი გულგრილი არ რჩება ფილმისაგან.

მიხეილ ხერგიანი ლეგენდად ქცეული პიროვნებაა და, თითქოს, მასზე უცნობი საზო-



კადრი ფილმიდან „მეკვლე“

გადოებისთვისაც აღარაფერი იყო. მაგრამ, უკომპრომისო ძიების შემდეგ რ. თაბუჯაშვილმა სრულიად ახალი მასალა აღმოაჩინა. ურომლისოდაც თვით მ. ხერგვიანის შეცნობა უკვე წარმოუდგენელია.

უანრობრივად „მიხეილ ხერგვიანი“ ჰიშია „მთების სიყვარულით შეპყრობილი ადამიანებისადმი“. მაგრამ ცოტა ისეთი სურათი, სადაც ადამიანის პორტრეტი ასე ცოცხლად იქნის დახატული. ფილმიდან იგებ არა მარტო მ. ხერგვიანის პიროვნულ თვისებებს, ეცნობი არა მარტო მის სულიერ სამყაროს, არამედ ფიზიკურადაც კი შეიგრძნობ მას.

რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატი რევაზ თაბუჯაშვილი მრავალმხრივი შემოქმედია. მისთვის დოკუმენტური კინოს რეჟისორობა ბოლო წლებში შეძენილი პროფესიაა და, შეიძლება ითქვას, რომ პოპულარობა სწორედ ამით მოიპოვა. დღეს რომ ქართველი მაყურებელი რ. თაბუჯაშვილის ფილმებს დიდი სიხარულითა და მოუთმენლობით ელის, ყველაზე დიდი ჯილდო და ყველაზე უტყუარი კრიტერიუმია შემოქმედისათვის.

„გეორგიევსკის ტრაქტატი“ (სცენარის ავტორი ე. ჯაფარიძე, რეჟისორი შ. ჩავუნავა, ოპერატორი გ. ყურელი) წარსულის ფაქტს იხსენებს. ამ იურიდიული აქტის წინაისტორია (ორი საუკუნის წინ საქართველოს რუ-

სეთთან შეერთების მოლაპარაკების რატიფიკაცია) და, ასევე, მისი შედეგი — უეჭველად დღიდან მნიშვნელოვანი ამბავია. ფილმის ავტორებმა თავი მოუყარეს მდიდარ მასალას ყურადღება მიაქციეს წარსულის ბევრ ნაკლებად ცნობილ ფაქტს, თხრობაში მთავარ ხაზად იკითხება აზრი, რომ საქართველოსა და რუსეთის კავშირი მნიშვნელოვანი პოლიტიკური აქტია.

საქართველოს თევზის მეურნეობის პრობლემებს ეხება პუბლიცისტური ფილმი „ცისფერი ტბები?“ (სცენარის ავტორი დ. წილანაძე, რეჟისორი დ. ადამია, ოპერატორი რ. მახათაძე).

არსი ფილმისა შემდეგია: 30 ათასი ჰექტარი ფართობი უჭირავს რესპუბლიკის შიდა წყალსატევებს — ტბებს, მდინარეებს, წყალსაცავებს. წყლის რესურსების ასეთი სიმდიდრის დროს, თითქოსდა, არ უნდა იდგეს თევზის მოპოვებისა და დამზადების პრობლემა, მაგრამ...

ავტორთა ყურადღების ობიექტი ხდება ტბათა უყაირათო მეურნეობა, თვითდინებაზე მიშვებული საქმე, უმოქმედო თევზმკერი ქარხნები, სისტემის მთლიანი მეურნეობის გადაუჭრელ საკითხთა მექანიზმი. ფილმი ამტკიცებს, რომ აუცილებელია, ყველა ორგანიზაციის, უწყების, სამინისტროს გან-



სახორციელებელ ღონისძიებათა კონცენტრირება, უამისოდ ძნელია ამ დარგში ჩამორჩენის აღმოფხვრა, წარმატებებზე ფიქრი. სურათი აყენებს შიდა წყალსატევების მდგომარეობის საკითხს და, ამიტომ, სათაურს „ციხფერი ტბები“ ეკრანზე კითხვის ნიშანს უსვამს. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ფილმს სწორედ პუბლიცისტური ჟღერადობა აკლია.

შესამჩნევია ის გარემოება, რომ ჩვენს დოკუმენტალისტებს ხშირად არ ყოფნით გამბედაობა სიმართლე უთბრან ადამიანს, რომელიც კრიტიკას იმსახურებს, ეკრანზე გამოიტანონ იმ კონკრეტული ორგანიზაციისა და პირის საკითხი, რომელსაც ესა თუ ის სერიოზული დარღვევა აქვს. პუბლიცისტის მისია ზომ ისაა, რომ გაუსწროს მოვლენას, ზეგავლენა მოახდინოს მის მიმდინარეობაზე, წარმართოს, ააღლეოს საზოგადოებრივი აზრი. კინოპუბლიცისტის თვალსაჩინო მაგალითად გამოდგება ფილმი „ზღვას რომ უყვარდე“ (სცენარის ავტორი და რეჟისორი გ. ყვანია, ოპერატორი ნ. ფალიაშვილი). სურათი საქართველოს საზღვაო ნაოსნობის სისტემას განიხილავს მისი „მცირე ფლოტილის“ მეთევზეთა პრობლემის ფონზე. აქაც იგივე თევზჭერის საკითხები დგას, რაც „ციხფერი ტბებში“ წამოჭრილი, მხოლოდ მისამართი ამჟამად შავი ზღვა.

მთავარი პრობლემა ეკრანზე შესაწირულ სიტყვითაა გამოტანილი. დანაკარგების ნობამ, რომელიც ავტორებმა სტატისტიკურად გამოითვალეს და რომელსაც დოკუმენტურად გვიდასტურებენ კომპეტენტურ პირთა კომენტარები, არ შეიძლება მწარედ არ დააფიქროს მაყურებელი.

დარწმუნებულნი ვართ, რომ ფილმი საკირო ზეგავლენას მოახდენს ამ საქმის მოთავეებზე, თევზჭერებზე, ყველაზე, ვისაც აღელვებს ბუნების გონივრულად გამოყენების საკითხი, ვისთვისაც ცნობილია XI ხუთწლედის დირექტივები: თევზჭერა გაიზარდოს გარემოს დაუზიანებლად! და თუ ხალხი ფილმის ნახვის შემდეგ ამ კანონს შეისისხლობრცებს, ზღვა ნამდვილად შეიყვარებს მას.

უფლისციხე — კლდეში ნაკვეთი ქალაქი, თვითონაა ჩვენი უძველესი ისტორიის მატრიანე. ასწლეულებმა აღუდგენელი ზიანი მიაყენეს ამ ძეგლს. ჩანგრეულია კიბეები, პირი დაუღიათ კლდის ნაპრალებს, ჩამოქცევაზეა თაღები. ცნობილია, რომ ყოველწლიურად ქარს მიაქვს ერთი სანტიმეტრი ქვის საფარი.

ორი წლის წინ გამოვიდა სადირექტივო ორგანოების დადგენილება უფლისციხის ტერიტორიაზე ნაკრძალის შექმნისა და ძეგლის

კადრი ფილმიდან „მეყვლე“



შესანარჩუნებლად სარესტავრაციო-აღდგენითი სამუშაოების ჩატარების შესახებ. მაგრამ ამ დადგენილების განხორციელება ფერხდება.

ფილმი „უფლისციხე“ (სცენარის ავტორი კ. ნაკაშიძე, რეჟისორები: ი. შველიძე, ე. ლომიძე, ოპერატორი ტ. ელიაშვილი) ისტორიულ წარსულთან გვაზიარებს და თავისი შინაარსითა და განწყობილებით ამტკიცებს, რომ არა გვაქვს უფლება წარსულის მდიდარი მემკვიდრეობიდან რაიმე დაეკარგოთ, რომ ყოველი ჩვენთაგანის მოქალაქეობრივი ვალია ქალაქი უფლისციხე დაცულ და აღდგენილ ძეგლად იქცეს.

გასულ წელს ქართულმა პუბლიცისტიკამ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია სოფელ წერაქვს. საქმე ის არის, რომ მარნეულის რაიონის ოდესღაც მოზრდილმა და ახლა თითქმის დაცარიელებულმა სოფელმა აღდგენა დაიწყო იმით, რომ იქ ხუთი მოსწავლისათვის დაწყებითი სკოლა გაიხსნა. სკოლაში მასწავლებლად წავიდა თბილისელი ახალგაზრდა, უცხო ენათა ინსტიტუტის კურსდამთავრებული ვია აბრამია. ამ ფაქტით ქართველი დოკუმენტალისტებიც დაინტერესდნენ და განიზრახეს ახალგაზრდა პედაგოგზე ფილმი შეექმნათ. მაგრამ სოფელ წერაქვში ჩასულმა ფილმის ავტორებმა (სცენარის ავტორი ნ. დუმბაძე, რეჟისორები ე. ლომიძე, ი. შველიძე, ოპერატორი ტ. ელიაშვილი) დაინახეს, რომ რაც არ უნდა დიდ „გმირობად“ წარმოგვედგინა ვია აბრამიას — მართლაც, ღირსეული, დიდბუნოვანი, ბავშვებისა და საქმის კუშიარტი მოყვარე ახალგაზრდის — საქციელი, სოფელს იმდენი სატკივარი და გადაუჭრელი პრობლემა აღმოაჩნდა, რომ მათთვის გვერდის ავლა შეუძლებელი იყო.

„კვირები“ გულისტკივილისა და მოქალაქეობრივი პოზიციის ფილმია. იგი ნათლად გვიჩვენებს მომხდარ სიახლესაც და გადასაწყვეტ პრობლემებსაც, გვაცნობს ამ სოფლის მკვიდრთა და მათ გულშემატკივართა მოთხოვნებს. ფილმიდან ადვილად ამოიკითხავ აზრს — თუ სოფლის წინაშე მდგარი საკითხები დადებითად არ გადაიჭრა, მხოლოდ ზუთმოსწავლიანი დაწყებითი სკოლა საქმეს ვერ უშველის. საფრთხე იმისა, რომ ჩვენს თვალსა და ხელს შუა შეიძლება სოფელი

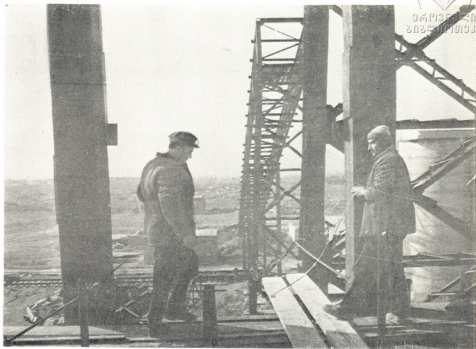
დაცარიელდეს, რეალურია და ნამდვილადსა განგავაო.

საგანებოდ უნდა შეტყირდეთ ფილმი „ომალო“, რომლის ავტორებიც დოკუმენტალისტები ვახტანგ მიქელაძე და გია ჭუბაბრია არიან. მისთვის, ვინც დოკუმენტურ კინოს ადევნებს თვალს, ცნობილია ამავე სახელწოდებით, ამავე ავტორთა მიერ 1968 წელს გადაღებული ფილმი, რომელმაც ეკრანი ვერ ნახა. რესპუბლიკის მაშინდელ ხელმძღვანელთა შეხედულებით, ყოველდღიური საჭირობორტო საკითხები კინოსათვის მიუღებელი იყო. მივიწყებული და მიტოვებული მხარისადმი მიძღვნილი ფილმი „ომალო“ კი დაუფარავად და შეურიგებლად მოითხოვდა სამყაროდან გარიყული მთათუშეთისადმი ყურადღებას.

და აი, ომალოს ალორძინების წელიწადს, როცა თუშეთის მთებში საავტომობილო გზა გაევიდა და გაჩნდა ამ მხარის დაჩქარებული ეკონომიური განვითარების პერსპექტივა, 15 წლის სიძველის მასალაზე აგებული ფილმი „ომალო“ ახალი რედაქციით აღსდგა. სამწუხაროა, რომ ფილმის ალორძინების დღესასწაული (ცხოვრებისეული დღესასწაულისაგან განსხვავებით) არ გამოვიდა. არა იმიტომ, რომ დრომ თავისი წაიღო, პირიქით, ფილმთუქის კადრები გაცილებით დიდ ინტერესს იწვევენ. პრობლემა „ომალოს“ ახალი რედაქციის არქიტექტონიკაში, მისი ფინალის ფილმის ძირითადი ნაწილის პოეტიკასთან სტილურ შეუსაბამობაშია, რაც აქვეითებს ქართული დოკუმენტური კინოს ამ საინტერესო ნიმუშის მხატვრულ ღირებულებას.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ავტორებმა გადააქარბეს და გადაღებეს მაცურებლისათვის მიწოდებული სულიერი საზრდო, თუმც, მნახველს სხვის დაუხმარებლად შეეძლო ყველაფერი ადექვა და შეეფასებინა. მიუხედავად ამისა, კინოეკრანებზე „ომალოს“ გამოსვლა მისასალმებელია, რადგანაც იგი იმ პუბლიცისტური სურათების რიგში დგას, მნახველს რომ აფორიაქებს.

„ბრიგადირო“ (სცენარის ავტორი ზ. ჭუბაბრია, რეჟისორი კ. კერესელიძე, ოპერატორი შ. შიოშვილი) მოთხრობაა სოციალისტური შრომის გმირ ალექსანდრე დათაშვილზე. ფილმის ავტორებმა მიზნად დაისახეს შექმნათ უბრალო, მაგრამ ნამდვილად საინტერესო, ამხანაგების მიერ სკკპ XXVI ყრილობის



კადრი ფილმიდან „პრიგადირი“

დღევანდელ დასახელებული მშრომელი ადამიანის შეუღალამაზებელი პორტრეტი. მისა-სალმებელია, ავტორთა მიერ სადიქტორო ტექსტის უარყოფა; მათი სურვილი, ისე აავონ ხმისა და გამოსახულების რიგი, რომ კომენტარი არ დასკირდეს, მაყურებელს სა-შუალება ჰქონდეს თვითონ შეაფასოს გმირის ხასიათი. მიღწეული ბევრია, თუმცა ფილმი მაინც სცოდავს შაბლონურობითა და გარკვე-ული მოჩვენებითობის შეგრძნებას ქმნის. ავ-ტორებმა ვერ ჩაატარეს ძიება, ისინი პიროვ-ნებას ღრმად ვერ ჩაწვდნენ, პრიგადირის ში-ნაგანი სამყარო ვერ განიხილეს.

„ბესო ქლენტი“ (სცენარის ავტორი და რე-ჟისორი გ. ჟვანია, ოპერატორი რ. მიხაილოვი) — სადიქტორო ტექსტი არც ამ ფილმსა აქვს. დიქტორის ფუნქცია კრიტიკოსისა და ლიტერატორის მეგობრებმა გაინაწილეს. ყო-ველ მათგანს თავისეული შტრიხი შეაქვს სა-ხის შექმნაში. ფილმის ქარგა — ცხოვრებასა და გარეშემყოფებზე ადამიანის შემოქმედე-ბა — იხსნება ძირითადად ფოტოსურათებითა და თვით ბესარიონ ქლენტის კადრს გარეთა ხმით. გარდაცვლილი ადამიანის ცოცხალი სიტყვა, მის მიერ გამოთქმული ზნეობრივი იდეალის გამომხატველი აზრი, მისი შეხედუ-

ლებანი ლიტერატურასა და ცხოვრებაზე, ფილმს დამაჭრებელსა და თბილს ჰდის. ამ ღირსებებთან ერთად ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგი ეპიზოდი ზერელე ილუსტრაციის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

„ფესევი“ (სცენარის ავტორი და რეჟისო-რი ი. ფედნევი, ოპერატორი ე. ვაწაძე) — უკვდავ დასეულობათა ფილოსოფიური გააზ-რების ცდაა. თუმცა კი, გაუგებარი ცდა. ეკ-რანი ასეთ ამბავს გვიამბობს: გოგონას ხის ნაქურა შიამქვს ოსტატთან, რომელიც მისგან ჩონგურს აკეთებს და გოგონას უბრუნებს. იქნებ, ეს ეროვნული კულტურული ტრადი-ციების შემკვიდრებით გადაცემად უნდა მივიჩნიოთ, ანდა ხის მეტამორფაზად, მოთხ-რობად ფიზიკურ სიკვდილსა და სულიერ უკ-ვდავებაზე? წარმოდგენილ კინოგრაიანტში ყოველი ვერსია ძნელი ამოსაკითხია. ფილმი ლოგიკურად დაუჭერებელი და ფილოსოფიუ-რად დაუსაბუთებელია.

საბავშვო თემატიკაზე ფილმის გადაღება ნამდვილად მისასალმებელია: დღეს საბავშვო და საყმაწვილო კინემატოგრაფს საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება. ამის გამოა, ალბათ, განსაკუთრებული ინტერესი ფილმისადმი „ზაფხული ბავშვებს“ (სცენარის ავტორი და

რეჟისორი გ. ჭიჭინაძე, ოპერატორი რ. კაკუ-
ლია).

დოკუმენტური ნარკვევის ობიექტია ქო-
ბულეთის პიონერული ბანაკი „თოლია“. რაპიდით იფურცლება ეკრანზე კალენდრის ფურცლები, მოდის ზაფხულის დღეები. კადრს გარეთ კი ბავშვი (ვანსაკუთრებულად მხნე ხმით, ეტყობა, გამაჯანსაღებელი ციკლის ვაშლი) კითხულობს ტექსტს (ქვეშაობრტად არა ბავშვურს) თუ რა სწრაფად გაიზრდის ზაფხულის არდადეგებმა და რა შთამბეჭდავი მოგონება დარჩათ პიონერულ ბანაკზე. შეიძლება, მართლაც ბევრი ჰქონდა მოსაგონარი ბავშვს, მაგრამ ფილმში ეს არ ჩანს. ფილმის შინაარსია მსუყე, შუღამაზებელი საბავშვო ცხოვრება. ცალმხრივი, მოყირკებული განაწყესით — დილის ვარჯიში, ხაზი, სადილი, ვახშამი, პიონერული კოცონი, კულტურულ-განმანათლებელი ღონისძიებები, სტერეოტიპმა, რომელშიც ნაჩვენებია ყველაფერი, სინამდვილეში კი არაფერი, ნულოვანი ეფექტი მოგვცა, ჩვენ კი გვიძულა დავფიქრებუ-
ლიყავით და ერთხელ კიდევ შეგვეხსენებინა, რომ საბავშვო თემატიკას ბავშვთა სუ-
ლიერი სამყაროს არსიდან უნდა მივუდგეთ, გამოვიკვლიოთ მათი ემოციები, განვიხილოთ სასიათება და, ბოლოს და ბოლოს, უბრა-
ლოდ დავაყვირდეთ. ამის მსგავსი არაფერი

ჩანს ფილმში და ამიტომ ვერც ბავშვების მიერ სინამდვილეში გატარებული ზაფხული ვნახეთ.

რეჟისორ მიხეილ გაგუას ნამუშევარი „მე-
ორე ცდა“ (სცენარის ავტორი ბ. თევზაძე, ოპერატორი გ. რეხვიაშვილი), ასახავს მსოფ-
ლიო ჩემპიონის მაია ჩიბურდანიძისა და ნა-
ნა ალექსანდრიას ორთაბრძოლას საქადრავო გვირგვინისათვის. ფილმი დანახულია პრე-
ტენდენტის თვალთ, ხოლო მოვლენას კო-
მენტარს უყეუებს მატჩის მთავარი არბიტ-
რი გროსმაისტერი მ. ფილიპი, რაც ორთა-
ბრძოლას სახიერად აღწერს, საგანგებო ლი-
რიულ განწყობილებას ჰქმნის, ყველაფერი ეს კი მარტივი კინემატოგრაფიული ხერხე-
ბითაა მიღწეული.

მერაბ გაგუას ფილმმა „სერჟანტ ბართიას განრიგი“ (სცენარის ავტორი ო. ტროფიმო-
ვა, ოპერატორი გ. რეხვიაშვილი) დიდი მსჯე-
ლობა გამოიწვია.

სურათში ნაამბობი ამბავი მოგონილია. გმი-
რი კი რეალურად არსებული ადამიანია. ნათ-
ქვამიდან გამომდინარე, ფილმი ჟანრობრი-
ვად მხატვრულ-დოკუმენტურია. ავტორები არც მალავენ ამას. აქვთ თუ არა დოკუმენ-
ტური ფილმის ავტორებს უფლება გამოიყე-
ნონ მხატვრული ფილმის ელემენტები? ამ სახის კამათი დიდი ხანია მიდის. მაგრამ ეს

კადრი ფილმიდან „სახელი მატანიდან“





კარლი ფილმიდან „სახელი მატანიანიდან“

კამათი სქოლასტიკურია. ფილმის სიუჟეტი ასეთია: მილიციის სერჟანტ ბართიას სამორიგეოდ უშვებენ ხელოვნების მუზეუმის შესასვლელთან. მისთვის გაუგებარია იმ ხალხის ინტერესი, საათობით რიგში რომ დგას დარბაზში შესასვლელად, სადაც რაღაც-რაღაცა სურათებია გამოფენილი. სერჟანტს სცივია, მოწყენილია და ოცნებობს მორიგეობის მალე დასრულებაზე. ხოლო, როცა მას მუზეუმში მიიწვევენ ექსპოზიციის სანახავად, აქ ნამდვილი „სასწაული“ მოხდება — ბართიას უცებ დაიპყრობს ხელოვნების მაგიური ძალა. ფილმის ბოლოს გაოგნებული სერჟანტი აღმოაჩნეს, რომ ამ ქვეყნად არსებულა ბევრი ისეთი ფასეულობა, რომელზეც მას წარმოდგენაც არ ჰქონდა.

მაყურებელი სიუჟეტს მიხედვება, მაგრამ ვერ იგუძნობს. პროფესიით მილიციის მუშაკმა, არამსახიობმა ვერ შეძლო რთული არტისტული ამოცანის შესრულება.

სამეცნიერო-პოპულარული კინოს ნამუშევრების განხილვისას აუცილებელია იმის გარკვევა, თუ როგორ აისახა ეკრანზე მეცნიერთა კვლევისა და სახალხო მეურნეობის მოთხოვნების კავშირი, მეცნიერული მეთოდების დანერგვა წარმოებაში, ამ დანერგვის ეკონომიური და ტექნოლოგიური ეფექტი, ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსი მეცნიერთა და მეურნეთა შორის, ამ კავშირის გავლენა ჩვენს ცხოვრებაზე. არის თუ არა შარშანდელ პროდუქციაში ასეთი ფილმები ფართო მასშტაბით?

არ არის. ალბათ, იმიტომ, რომ სცენარისა და შემდეგ ფილმის შემქმნელები ყურადღებას ძირითადად აღმოჩენათა და გამოგონებათა გაზეთების ნომრებიდან მომდინარე საზეიმო ექოზე ამახვილებენ და არა ცხოვრებისეულ მასალაზე. პირველ პლანზე გამოტანილია სამეცნიერო კვლევის აქტუალობა და საჭიროება, რაშიც თავად მეცნიერება კარგად ვერ გარკვეულა. ამიტომ ფილმებში მეცნიერული აღმოჩენა და დანერგვა იშვიათად სცილდება კათედრებსა და ლაბორატორიებს, ეკრანზე აისახება ექსპერიმენტების, მოდელების, ცდების, ნიმუშების სახით.

ამაში ბრალი მხოლოდ სტუდიის რედაქციის არ მიუძღვის. დამნაშავენი არიან თვით ის ინსტიტუტები და უწყებები, რომლებიც სტუდიას შელამაზებულად წარმოუდგენენ სამეცნიერო თემატიკის იმ სფეროს, რომელიც მეცნიერების პოპულარიზატორთა აღწერით, ნამდვილად აქტუალური ჩანს და პრობაგანდას საჭიროებს, მაგრამ სინამდვილეში ფასეული არ არის. ხშირად, სცენარისტებიც შაბლონურად და ზედაპირულად ასახვენ მეცნიერთა მიღწევებს. საჭირო სიმალლეზე არ დგანან რეჟისორები, რომლებიც სამეცნიერო-პოპულარულ კინოს დანიშნულებას ადამიანის თვალისათვის მიუღწეველი მოვლენების ჩვენებაში ზედავენ და ამიტომ სამეცნიერო აღმოჩენებს გვაცნობენ მიკროსკოპებიდან, პროზმებიდან, ლაზერის დანადგარებიდან და ტელესკოპებიდან.

სამეცნიერო-პოპულარული კინო კი, პირ-



ველ რიგში, აზრია — ჩამოყალიბებული გარკვეულ ფორმებში, რომელთა ათვისება გამომსახველობითად საინტერესოს გახდის ყველაზე უფრო არაკინემატოგრაფიულ მასალასაც კი, პროპაგანდას გაუწევს მეცნიერებას, დააფიქრებს მაყურებელს. ამის მშვენიერ მაგალითად მოვიყვანოთ ფილმს „ამბავი თეთრ ხბოზე“ (სცენარის ავტორი და რეჟისორი ს. სტრაზოვი, ოპერატორები: მ. ყველაშვილი, ლ. მიხანაშვილი).

ფილმი არითმეტიკით იწყება. წელიწადში ორი-სამი ჯანმრთელი ადამიანი ერთ პროხას ჭამს, ყოველ შემთხვევაში ამის სურვილი აქვს. ასეთია მადა, მაგრამ როგორ დავიკმაყოფილოთ იგი, თუკი ხალხი მრავლდება, პირუტყვი კი...

70-იანი წლების დასაწყისში სიღნაღის რაიონში განიზრახეს რესპუბლიკაში უდიდესი და პირუტყვის შენახვის მეთოდით კავშირში უმგალითო მეცხოველეობის კომპლექსის მშენებლობა. კომპლექსს მეტად მომგებიანი და ხელსაყრელი პირობები უნდა ჰქონოდა — მთელი წლის მანძილზე ნახირი იქნებოდა ღია ცის ქვეშ, თავისუფალ საძოვარზე გაშვებული.

შემოიყვანეს საჩიშე საქონელი... პირველსავე წელიწადს სიცივისა და შიმშილისაგან ნახევარი გაწყდა. მაშინ გადაწყდა მეცნიერთა მოწვევა. მეცნიერებმა საკითხის არსში ჩაიხედეს და დაადგინეს, რომ მეცხოველეობის საძირკველი საკვებია.

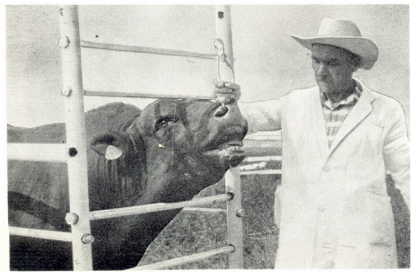
ალაზნის ველის საუკეთესო მიწები დიდი ხანია ვენახს უჭირავს, მეცხოველეობის კი გამოიყო წნორის მწირი და მლაშე მიწები, რომელსაც დიდი ჯოგის გამოყვება არ შეეძლო. თავდაპირველ იდეას უნდა დამშვიდობებოდნენ. კომპლექსის ამოცანა კი, მხოლოდ გამოყვება კი არა, გასუქებაცაა, საკვების სწრაფად და იაფად ცოცხალ ხორცად გარდაქმნა. ადამიანებმა იერიში მლაშე ნიადაგზე მიიტანეს, რათა იგი საქონლის დელიკატურ საკვებად და ინგლისური გერეფორდის, ფრანგული შაროლეს, უნგრული სიმენალომისა და ყაზახური ბელოგოლოვის თავისებურ „ინტერკლუბად“ ექციათ.

წნორის კომპლექსის სპეციფიკა — ცხოველთა ღია ცის ქვეშ ყოლა — ბევრმა განთქმულმა ჯიშმა ვერ გადაიტანა. ავადმყოფობისა და კლიმატისადმი ყველაზე უფრო გამძლე აღმოჩნდა აზიური ზებუ, რომელმაც შთამომავლობაც მოგვცა.

მეცნიერებმა წამოაყენეს წინადადება ხბოების ნაწილი თავიდანვე გადაეყვანათ ინტენსიურ კვებაზე, ნაწილი — შედარებით გვიან. ეს კი, საკვების, საწარმოო საშუალებათა და მომსახურე პერსონალის რაციონალური გამოყენების შესაძლებლობას იძლეოდა.

რეზიუმე: ოდესღაც, ვილაცას ძალიან მოუნდა სასწაულის მოხდენა — ცარიელ ადგილზე სწრაფად და დიდი დანახარჯების გარეშე ეწარმოებინა ბევრი, იაფი ხორცი.

კადრი ფილმიდან „ამბავი თეთრ ხბოზე“





კადრი ფილმიდან „კვირტები“

დღეს წნორის მეცხოველეობის კომპლექსში ეს მიღწეულია, მაგრამ სულ სხვა ადამიანების მიერ. მათგან, ვინც ამ საქმეში ჩადო არა მარტო სურვილი, არამედ მკაცრი ანგარიში, შრომისა და ცხოვრების მძიმე წლები.

ასეთია ფილმის შინაარსი. „ამბავი თეთრ ხბოზე“ საინტერესო, კოლორიტული, სამეცნიერო-პოპულარული (ამ ცნების ყველაზე მკაცრი მნიშვნელობით), სადად გადაწყვეტილი, ხალასი იუმორით შემკული ნაწარმოებია.

„ზღვა და ფოლადი“ (სცენარის ავტორი კ. თარხნიშვილი, რეჟისორი გ. გურგენიძე, ოპერატორი ნ. ფალიაშვილი) ქართული მეტალურგების მიერ შექმნილ ანტიკოროზიული შემდეგენლობის ნაღობს გვაცნობს. ფილმი შთამბეჭდავია არა სინამდვილეში მიღწეული შედეგებით, არამედ რეჟისორის უნარით ზუსტი შესაბამისობა მოუძებნოს ფილმში წამოჭრილ, მაგრამ, სამწუხაროდ, გადაუწყვეტელ პრობლემას. ეს დრამატურგიული ნაკლია. სცენარში წარმოდგენილი ძიების გრანდიოზულობა და დიდი აღმოჩენების სიხარული სინამდვილეში მეტად ვიწრო მასშტაბისა აღმოჩნდა.

რეჟისორმა თემა ბაქრაძემ სამეცნიერო კინოში „თავისი“ თემა დაიმკვიდრა. პრობლემა, რომელსაც იგი წლიდან წლამდე ერთ-ერთად მიჰყვება, ქეშმარიტად აღელვებს. „ღარაღვეული წონასწორობა“ (სცენარის ავტორები: ა. ჭულელი, თ. ბაქრაძე, ოპერატორები: გ. აზიზოვი, დ. ასათიანი, ა. კურიანი) ბუნების გონივრულ გამოყენებას ეხება.

ფილმში წამოჭრილი მთელი რიგი საკითხები, გადაუდებელ გადაწყვეტას მოითხოვენ. სურათი პრობლემურია და, მიუხედავად იმისა, რომ ცოტა გაკვიანურებულია, საინტერესოა და დაფიქრების საშუალებას იძლევა.

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ „ეკოლოგია“ ჩვენს ყოველდღიურობაში მტკიცედ დამკვიდრდა. კარატესთან ერთად, იგი დღეს ერთ-ერთი ყველაზე მოდური სიტყვაა. ცივილიზაციისაგან ბუნების დაცვა, რა თქმა უნდა, საჭიროა, მაგრამ კორექტულად, ჰკვიანურად. ისე, რომ საზღვრები არ დავარღვიოთ და ზუსტად ვიცოდეთ, რა, როდის და ვისგან უნდა დავიცვათ. სტუდიაში შექმნილი ტრადიცია გვიჩვენებს, რომ ჩვენი კინემატოგრაფისტები გლობალურ პრობლემებს ათწუთიან ფილმებში წყვეტენ უწყებების, ინსტიტუტებისა და საკორდინაციო საბჭოების დონეზე. წყვეტენ, რა თქმა უნდა, პოზიტიურად. ეს არა მარტო გულუბრყვილო და სასაცილოა, არამედ, უარესიც, რადგანაც მოჩვენებითობა და პრობლემის შერბილება ყველაზე უფრო საშიში მოვლენაა სამეცნიერო და დოკუმენტური კინემატოგრაფიისთვის, რომელიც ქეშმარიტების მსახურია.

ქართველი დოკუმენტალისტების ძიებებზე საუბრისას აღმოჩენად უნდა ჩაითვალოს და ყურადღება გამახვილდეს იმ სამ ახალგაზრდა ავტორზე, რომელთა დებიუტი პროფესიულ კინოში შარშან შედგა.



ფილმის „ერთი შვილი — არა შვილი“ (სცენარის ავტორი ო. გვასალია, რეჟისორი ა. ჭიაბერელი, ოპერატორი შ. შიოშვილი) ექსპლუატაციაში სოციალოგი საუბრობს ახალგაზრდებთან, რომელთაც დაქორწინება გადაწყვიტეს და სთავაზობს „მეცნიერულ“ ანაბანას ოჯახურ ცხოვრებაზე. მაგრამ იგი იმდენად მონოტონურად და გაზეპირებულად გადმოსცემს თავის სათქმელს და ახალგაზრდებიც ისე უსმენენ, თითქოს ორივე მხარისათვის სულერთი იყოს ამ სიტყვების აზრი. მთხრობელიცა და მსმენელიც ამორფულნი არიან, თუმცა, თვით ფილმი სულაც არ არის ამორფულობაზე. აქ სხვადასხვა ფორმით გვთავაზობენ ამაღლებულ ფიქრს, დანგრეული იმედების სიმწარეს, საგანგაშო მდგომარეობას...

მართლაც, განა ყველა ქორწინება მყარია? ფილმი უარყოფითად პასუხობს ამ კითხვას. ჩვენი ქალაქის მხოლოდ ერთ რაიონში საშუალოდ დღეში განქორწინების ორი საქმე ირჩევა.

ნამდვილად გვიყვარს ბავშვები? გვაქვს სურვილი გვყავდეს შვილები? ბუნებრივია, გვაქვს. რამდენი ბავშვი უნდა იყოს ოჯახში, შთამომავლობა რომ გაგრძელდეს? გამოკითხულთა უმრავლესობის პასუხია — სამი. შესაძლებელია ეს? ფილმიდან ვიგებთ ახალგაზრდებისა და მათთან ერთად სტაჟიან მეოჯახეთა აზრს. შესაძლებელია, მხოლოდ ქალაქის ზელსაყრელ სოციალურ პირობებში, ანუ იმ შემთხვევაში, თუ არის ნორმალური საცხოვრებელი ფართი, სტაბილური ზელფასი, თუ ოჯახის რომელიმე წევრს აქვს თავისუფალი დრო.

ერთხელ კიდევ დაუბრუნდეთ გამოთქმას „ზელსაყრელ სოციალური პირობები“! როგორც ცნობილია, საქართველოში დაახლოებით ასი ეროვნების ხალხი ცხოვრობს და განა შეიძლება ეროვნული უმცირესობის წარმომადგენელ თათრებს ან ქურთებს უკეთესი სოციალური პირობები ჰქონდეთ? რა თქმა უნდა, არა. პირობები ყველასათვის ერთნაირია. მაგრამ თუ ამ უკანასკნელთ ბევრ შემთხვევაში, სამჯერ მეტი შვილი ჰყავთ, რა არის ეს — პარადოქსი, გამონაკლისი თუ კანონზომიერება?

დაუფშვავთ, ოჯახში სამი ბავშვი გვყავს. სად წვაიყვანოთ ისინი სამუშაო დროს? საბავშვო ბაღში, ბავაში? კარგად იგბნობენ

კი იქ ისინი თავს? ფილმი იკვლევს ამ საკითხს და ადგენს — ყოველთგვარ შემთხვევაში ასე რომ, ურთიერთკავშირში — ქორწინება, ოჯახი, შვილი — ბევრი უთანხმოებაა. ამ სისტემის სრულ პარმონიამდე ჯერ კიდევ შორია. ზოგჯერ თვითონ ვართ დაბნაშავენი, ზოგჯერ ჩვენს ირგვლივ მყოფნი, ხან მავნე ტრადიციები და ხანაც გადამდები მაგალითები.

მაგრამ მხოლოდ ისიც, რომ ყურადღება მიექცა ამ ჯაჭვის ურთიერთდამოკიდებულების გამორკვევას, თავისთავად მეტად საინტერესოა. მით უმეტეს, რომ ეკრანი საპირისპირო, ცოცხალ, მოულოდნელ ეტიუდებს გვთავაზობს, რათა ბოლოს თქვას: ყოველი დღე გეტქმის ასობით ახალდაქორწინებულთა სიხარულს. იქნება კი სისტემაში ქორწინება, ოჯახი, შვილი — ყველაფერი უხინჯაოდ?

რეჟისორ ანდრო ჭიაურელის ფილმი ცალმხრივ პასუხს არ იძლევა, გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ახალგაზრდა კაცი, საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის კინოსარეჟისორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებული ამ კითხვაზე ამომწურავ პასუხს გაგვეცმდა. ფილმი „ერთი შვილი — არა შვილი“, წამოჭრილ პრობლემათა კომპლექსს განიხილავს ქორწინების საზოგადოებრივ ტრადიციებთან ურთიერთკავშირში, ფილმის ეკრანზე გამოსვლამდე მას არცთუ ბევრი მომხრე ჰყავდა. სამხატვრო საბჭოს ზოგიერთმა წევრმა გამოთქვა შენიშვნა, რომ ფილმს არ გააჩნია ერთიანი სიუჟეტი, რომ იგი დრამატურგიით დაუკავშირებელი კინოდაკვირვებაა.

ვფიქრობთ, ფილმში კარგია სწორედ ის, რომ მისი შემადგენელი ნაწილები ერთიანი დრამატურგიით არ არიან დაკავშირებულნი, არ არის განსაზღვრული სასცენარო ხაზები და მათი ტრადიციული გადაკვეთა. სურათის დაშლილი თემები და ეპიზოდები, მათ დასაკავშირებლად გამოყენებული შტრიხები გამიზნული მეთოდია, რათა მაყურებელი ავტორებთან ერთად დაფიქრდეს და იმსჯელოს. სწორედ ეს აკლია ბევრ ფილმს.

ლენინგრადის თეატრის, მუსიკისა და კინოს ინსტიტუტის დიპლომანტი ზურაბ შანიძე ერთი წლის წინ შერგილ შონიას თანარეჟისორი იყო ფილმზე „ათასი კოშკის ქვეყანა“. წამყვან ქართველ დოკუმენტალისტთან შემოქმედებითა მეგობრობამ კეთი-

ლი გავლენა მოახდინა მისზე. ახალგაზრდა რეჟისორის პირველი დამოუკიდებელი ნამუშევარი „სახელი მატიანიდან“ შთაბეჭდავი ნაწარმოებია. პროფესიული რევოლუციონერის, გამოჩენილი პარტიული და საზოგადო მოღვაწის — მამია ორახელაშვილის პორტრეტი არაშაბლუნურად, სახიერად არის გადაწყვეტილი. ზ. შანიძემ, ოპერატორმა ლ. მიხანაშვილმა და მხატვარმა ვ. ვართანოვმა უარი თქვეს თხრობის ბიოგრაფიულ ლერძზე, რომელზეც ასეთ ფილმებში ჩვეულებრივ იგება სიუჟეტი. თხრობა ემოციურა, აგებული არსის კონცენტრაციაზე, სიმბოლოებზე, მეტაფორასა და ალეგორიაზე. სათქმელი ერთი ამოსუნთქვითაა ნათქვამი. ფილმში ბიოგრაფიის თხრობაზე უარის თქმა ბევრ სიბუნელსთანაა დაკავშირებული, როდესაც ობიექტად აღებულია დროის სახე და ადამიანი დროში. იქმნება საშიშროება, რომ სათანადო ოსტატობის უქონლობის გამო ფილმი გაუგებარი და მიუღებელი გამოვა. მაგრამ პირიქით მოხდა. სწორედ პროფესიონალიზმი გვხიბლავს ფილმში, რომელიც უღერს როგორც რევოლუციონერის, ტრიბუნის, ბოლშევიკის პერსონაჟი ბალადა.

ცნობილია, რომ მთელს მსოფლიოში მიმდინარეობს დოკუმენტური ენის ახალი ფორმის ძიება. თხრობითი ფილმის ნაცვლად მოდის ფილმი — ესეი (თავისუფალი ფორმის ნარკვევი). ფილმი, სადაც ავტორის აზრი ჩამოყალიბებულია, ხოლო ლაქონურობა მოკლემეტრაჟიანი ფილმის პირობებში) მიღწეულია განსაკუთრებულად შემეშინებელი თხრობით. ეს ახალი მიმართულება კინოში ერთდროულად მოცულობისა და გამომსახველობის ოპტიმალურ ფორმას ამკვიდრებს.

ფილმზე „სახელი მატიანიდან“ საუბრისას შემთხვევით არ გვიხსენებია ესეის ტენციკია. ასეთ ნაწარმოებში მკაფიოდ ჩანს რეჟისორული ხედვა, მეტად გამომსახველობითაა თემისადმი დამოკიდებულება. ადამიანთა საქმიანობის არსის ძიებისას, ეკრანზე პიროვნების ჩვენებისას, ალბათ, სწორედ ასე უნდა ესაუბრონ ქართველი დოკუმენტალისტები მაყურებელს.

მეტად თავისებურად მოვიდა კინოში საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებული მწერალი და რეჟისორი ვლადიმერ ჩოხელი. შემოქმედებით გაერთიან-

ნბა „დებიუტში“ გადაღებული ფილმით „ბაკურხეველი ხევსური“ იმდენად უცნაური ხერხით წარუდგინა მან მაყურებელს სათქმელი, რომ ბომბის აფეთქებების ეფექტი გამოიწვია, ყველას სათამაშო რომ ეგონა. კრიტიკოსები დიდხანს დუმდნენ. ფიქრობდნენ, რითი აენსნათ ეს აფეთქება. დუმილის შემდეგ კრიტიკა ადასტურებდა ეფექტის ფაქტს, ისევე როგორც ეფექტს ფილმის ბოლოს გავარდნილი ტყვიისას, ბაკურხეველი ხევსური რომ განგმირა.

გ. ჩოხელის ახალი ფილმი „მეკვლე“ (სცენარის ავტორები: რ. ესაძე, გ. ჩოხელი, ოპერატორი დ. დანელია) ფიქრია გაუცარიელებულ მხარეზე, სადაც დაიბადა და გაიზარდა რეჟისორი. კადრში ვხედავთ მიტოვებულ სოფელს, დანგრეულ სახლებს, ალექსი კარ-ფანჯარას, ფეხდაუდგამი თოვლით დაფარულ ვეზოებს, უკაცო, უადამიანო მიდამოს. კადრს მიღმიდან კი მჩქეფარე ცხოვრება იღვრება. ისმის საახალწლო მილოცვა: ცეკვა-თამაშისა და უაზრო ჩხუბის ხმა. ეკრანიდან მოდის მოთქმა, ვედრება, სასოწარკვეთის, უიმედობისა და სიზარტულის ცრემლები, ნაღვლიანი სიმღერა, გამარჯვების გამომახილი, უთანხმოება. ყოველივე ეს დააფიქრებს ადამიანს ჩიტის ფრენასავით თავისუფალ ცხოვრებასა და ბუნების გარდაუვალ კანონზე — სიკვდილზე.

გ. ჩოხელის ტკივილი და ნოსტალგია უტილიტარულობით ვერ აიხსნება. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მთიულთა პატრიარქალური ყოფა ჩვენს საუკუნეში არქაული ხდება. სოციალური ევოლუცია ანგრევს საუკუნეებით დაკანონებულ ცხოვრებას. ეს ობიექტური პროცესია, მაგრამ უმტკივნეულოდ არ მიდის.

რეჟისორი და მწერალი გ. ჩოხელი გრანოზს, რომ ამ პროცესის უკან დაბრუნება შეუძლებელია. მაგრამ წუხს გარდასულზე... დაცარიელებული სახლებიდან სისხლის დაუცხრომელი ძახილი ისმის. შელამაზებისა და სენტიმენტალობის გარეშე (იქნებ ზედმეტად რეალისტურადაც) გვაზიარებს სიცოცხლის ჩასახვის საიდუმლოს. ერის დიდი ადამიანების სახელების ჩამოთვლა სიმბოლოა ხალხის მოდგმისა და ცხოვრების უსასრულობისა.

„მეკვლე“ საკამათო ფილმია, მაგრამ კემ-მარიტად საინტერესო და საკირო. სწორედ

მეგობარი

ვიქტორ შკლოვსკი

მე ვიცნობდი ბესო ქლენტს, კარგად მასხოვს იგი. არც არასოდეს მომხერხებოდა მისი გახსენება. თეთრთმიანი შავთმიანთა შორის, ცისფერთვალსება — ასე შემორჩა ჩემს მეხსიერებას. მუდამ მოხდენილი, რაც უნდა სცმოდა! მუდამ შინაგანად სავსე — გახზივონებული! ჩემთვის იგი მარად ცოცხალ მეგობრად დარჩა!

მარადიულ თბილისს იმ დროს ძველი ქალაქის იერი დაჰკრავდა — მტკვარზე წისქვილით, ხიდთან სპილენძზე გამუდმებული კაკუნით.

თბილი წყაროებით მოფენილი მარადიული საქართველო ჰყვარდა პოეზიით.

კრიტიკოსის წილხვედრი საქმე — სამძიმო საქმეა. მეითხველს მან უნდა გადაუშალოს ძველი და ახალი ხელოვნების აზრი და არსი. იგი არ ჩქმალავს ხელოვნების დინებათა წინააღმდეგობრივ ბუნებას, მის აუცილებლობას უჩვენებს მუდამ.

ხელოვნება მარვლად შეიცავს წინააღმდეგობრიობას, მაგრამ სწორედ აქ ვლინდება მთელი სიღრმე-სივანით სამყაროს ერთიანობა მისი რთული გაგებით.

მას შევეყვართ ცხოვრების მონახავში. ტოლსტოი ამბობდა: „ვერასდროს შევძელი ხელით შემომხეხა წრე“. მაგრამ მიაჩნდა, რომ ცდა არ უნდა დაეკლო და მიზანს აღწევდა კლდე — გამუდმებული შესწორებებით. კრიტიკოსი, ხელოვნების თეორეტიკოსი სულს წარმოაჩენს — აუცილებელ ეიცაბო გზებს ხელოვნებისას. პუშკინისა და გოგოლის წინააღმდეგობრიობა-

ასეთი, სამყაროს ინდივიდუალური ხედვის უნარი უნდა ჰქონდეს დღეს ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტს, რომელიც კინოში მოდის. ამიტომ მისასალმებელია, ქართულ კინოდოკუმენტალისტიკაში ისეთი სახელების გამოჩენა, როგორც არის გოდერძი ჩოხელი, ზურაბ შანიძე, ანდრო ჭიაურელი. მათი მოსვლა ამტკიცებს, რომ ახალი თაობა იცნობს კინოხელოვნების სიმკაცრესა და მოთხოვნებს და რომ მათ შეთვისებული აქვთ მთავარი — ქეშმარიტების ძიების მნიშვნელობა.

ქართველ კინოდოკუმენტალისტთა შარშანდელი მუშაობის შეჯამებისას საჭიროა დავუბრუნდეთ ზემდგომი ორგანოების დადგენილებას „საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიის მუშაობაში სერიოზული ნაკლოვანებების შესახებ“.

დადგენილებაში აღნიშნული იყო, რომ სტუდიის ხელმძღვანელობას ხშირად არ ესმის საზოგადოებრივი მოვალეობა და კინოპუბლიცისტიკის აღმზრდელობითი მისიის როლი; ფილმთა უმრავლესობა სცოდავს თემის უმნიშვნელობით; მკვეთრად არ არის გამოკვეთილი იდეური პოზიცია. დოკუმენტში ზუსტად იყო განსაზღვრული მიზანი — კინოჟურნალისტთა ყურადღება მიექცეს იმ სოციალურ-ზნეობრივ გარდაქმნებს, რომელიც რესპუბლიკაში ხდება.

დღეს, ორ წელზე მეტი ხნის გასვლის შემდეგ, ერთი რამ ცხადია — სტუდიის მუშაობაში გადადგმულია პოზიტიური ნაბიჯები, მიღწეულია საერთო ტენდენცია ყველა რგოლიდან აღმოიფხვრას ნაკლი. შეიძლება რიგ მიზეზთა ჩამოთვლა, რის გამოც სტუდიის კოლექტივმა ვერ შეძლო ყველა სიძნელის გადალახვა. მაგრამ, არსებულ მიზეზთა მიუხედავად, შავის თეთრად გასაღებას არავინ აპირებს. საჭიროდ მიგვაჩნია აღინიშნოს, რომ ქართველმა დოკუმენტალისტებმა არცთუ ისე ბევრჯერ გაახარეს მაყურებელი ბრწყინვალე გამარჯვებით. იყო დიდი წარმატებებიც და მარცხიც. მაგრამ, მცირე გამოცდის გარდა, არ იყო მწვევად სოციალური, მებრძოლი ფილმები, რომლებიც მოვლენებს უკან კი არ გაჰყვებოდნენ, არამედ წინ გაუსწრებდნენ, ცხოვრების თანამონაწილნი გახდებოდნენ და მის მდინარეებაზე გავლენასაც მოახდენდნენ.



ბესარიონ ქლენტი

ნი ერთიანობას გამოხატავდა. ამ ორ დიდ ხელოვანს კარგად ესმოდა ერთმანეთის, ჩვენ კი მათი ვანსხვევების შეცნობას გვიადვილებდა ბელისსკი.

ქართული ხელოვნების ერთიანობა, რომელსაც არ დაუკარგავს ფოლკლორთან, მითთან კავშირი, ხელოვნების — რომელიც ახლაც ახალ მითებსა ქმნის, როგორც წინათ ვაჟა-ფშაველა — ერთიანობა ამ ხელოვნებისა იმით გამოიხატა, რომ იგი დაკავშირებულია რუსულ ხელოვნებასთან, ესმის ფრანკჟული ხელოვნება, ასევე — აღმოსავლურიც.

ხელოვნება ძველი და ახალი, ფიციკული ახალი კინოხელოვნება მაკავშირებს მე ქლენტთან. მახსენდება ბესო ქლენტი, რომელიც მოძრაობს ლაღად და მსუბუქად და მტკიცედ; ამავე დროს, აკეთებს მსუბუქ მოძრაობებს ხელებით, თითქოს გრძნობს მთაში დაკიდული გზის კედელს.

ბესო ქლენტი ძლიერ განვითარებული ქართული ლიტერატურის სხვადასხვა მიმართულებას ერთმანეთს ურთიერთთავაგებითა და მეგობრობით აკავშირებდა.

მან დაიწყო მოღვაწეობა როგორც ფუტურისტმა, თუმცა, ჩინებულად ესმოდა პოემის მშვენიერება — ვეფხის ტყავით შემოსილ რაინდს რომ უმღერდა.

ასევე ესმოდა მას მაიაკოვსკი.

მრავალმა წელმა განვლო, მაგრამ ახალაა შევიცანით მაიაკოვსკის ლექსის, მისი მელოდიური საღეჭო მეტყველების კავშირი ძველ რუსულ ლექს-

თან, პუშკინისა და პუშკინამდელ ლექსთან, მის პოეზიაში ქართული ხელოვნების გამოძახილი.

რომ არ ყოფილიყო პოეზია, რომ არ ყოფილიყო პოეზიის გაგების განმაზოგადებელი კრიტიკა, მაშინ ჩვენი სული მხოლოდ დღევანდელი დღით იარსებებდა. დღევანდელი დღე კი, რაგინდ დიადიც უნდა იყოს იგი, მხოლოდ და მხოლოდ კუჭრუტანაა იმ მზარდ სამყაროსთან შედარებით, რომელიც შექმნა ადამიანმა.

ძველი ტელესკოპი, ცისკენ მიმართული, მხოლოდ თუ გაკვეთდა სამყაროს, რადგან ის ავიწროებდა ზედვის არეს, სამაგიეროდ, ნათლად ჰვრებდა ერთ გამორჩეულ საგანს.

საბჭოთა წლებში ქართული ხელოვნება მდიდარია, — ახალი და უფრო ფართოდ წარმოდგენილი.

ბესო ქლენტი დიდი მასშტაბის კრიტიკოსია, ის არის თავისი დროისთვის აუცილებელი კრიტიკოსი, მომავლის განმჭვრეტი, წარსულთან აუცილებელი კავშირის შემცნობი. მის სახელს ყოველთვის მოიგონებენ, დიდი და მრავალფეროვანი პოეტების გახსენებასას.

ბესო ქლენტი ჰეშმარიტი კრიტიკოსი იყო, ჰეშმარიტი მეგობარი. მას შეეძლო მეგობრულად დაეკავშირებინა ადამიანები, რომლებსაც არ ესმოდათ ერთმანეთის, უკეთუ თავად ესმოდა უფრო ღრმად და უფრო ფართოდ.

ჰეშმარიტი კრიტიკა ანახლებს ძველს, საუკუნეებით განამდიდრებს დღევანდელ დღეს...

ეს ყოველივე ბესოს ეხება.

ატენის სიონის მოხატულობის

ქტიტორთა იდენტიფიკაცია

გურამ აბრამიშვილი

ატენის სიონის კედლის მხატვრობის თარიღის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში ორი მოსაზრება გამოიყენება: შ. ამირანაშვილი თვლის, რომ ტაძარი 404-906 წლებს შორის უნდა მოეხატათ. რ. შმერლინგის დაკვირვებით, ეს მხატვრობა XI საუკუნის მეორე ნახევარში უნდა შესრულებინათ. მოხატულობას თარიღის შემცველი საქტიტორო წარწერა არ გააჩნია. ამიტომ იყო, რომ მეკლევარები, ამ კედლის მხატვრობის თარიღის გარკვევის დროს, სტილის ელემენტებისა და წარწერათა პალეოგრაფიული თვალსაზრისით შესწავლის გვერდით, არსებით მნიშვნელობას ანიჭებდნენ იმ ქტიტორთა იდენტიფიკაციას, რომელთა სიცოცხლეში უნდა მოეხატათ ეს ტაძარი.

ამდენად, ქტიტორთა ვინაობის გარკვევა მოხატულობის თარიღის განსაზღვრას ან დაუსტებებს ნიშნავდა.

ატენის სიონის მოხატულობის ქტიტორები შ. ამირანაშვილის მიერ, მარჯვნიდან მარცხნივ, ასეთი თანმიმდევრობითაა იდენტიფიცირებული: ქართლის კათალიკოსი (1), კოსტანტინე აფხაზთა მეფის ძე-უფლისწული გიორგი (2), კოსტანტინე აფხაზთა მეფე (3), სომეხთა მეფე სუმბატ ტიუტრაქალი (4), მისი ძე, აშოტ ერცკათი (5), ანონიო (6), სუმბატ ტიუტრაქალის ასული, მეუღლე კოსტანტინე აფხაზთა მეფის ძის — გიორგისა (7), (სურ. 1, 2). შ. ამირანაშვილის მოსაზრებით, ასეთი ინტერნაციონალური საქტიტორო მწკრივის ისტორიულ საფუძველს შეადგენდა ის პოლიტიკური სიტუაციები, რამაც ჯერ დააპირისპირა, ხოლო შემდეგ დაამოყვრა კოსტანტინე აფხაზთა მეფე და სომეხთა მეფე სუმბატ ტიუტრაქალი. უფლისწულ გიორგისა და სუმბატის ასულის 904 წელს შეუღლება, აგრეთვე, 906 წლის შემცველი გრაფიტო, რომელიც მეკლევარის დაკვირვებით მოხატულობის ზედაპირზე ამოუყვრიათ, შ. ამირანაშვილის საფუძველს აძლევდა მხატვრობას შესრულების დრო 904-906 წლებში განესაზღვრა.

რ. შმერლინგმა პირველმა შეიტანა ექვი ზემოთ აღნიშნულ იდენტიფიკაციაში და მხატვრობის თარიღში, ატენის სიონის მოხატულობის კუთვნილი წარწერების პალეოგრაფიულად შესწავლის საფუძველზე, მეკლევარმა, მოხატულობა XI საუკუნის მეორე ნახევართა დააპირა. რ. შმერლინგის მიერ ორი ქტიტორთა იდენტიფიცირებული, ესენია: მეფე გიორგი II (2), რომლის ზეობის პერიოდს (1072-1089) მიიჩნევენ ტაძრის მოხატვის დროს და მეფე ბაგრატ IV (1027-1072), რომელიც ქტიტორები (4,5), მეკლევარის აზრით, ადგილობრივ ხელისუფალთა სახლის წარმომადგენლებია, რომლებიც განსაზღვრულ ქრონოლოგიურ ეტაპზე მამულებდაც იწოდებოდნენ.

ატენის სიონის კედლის მხატვრობის თარიღის განსაზღვრაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭათ ბარნაველის ნაშრომის გამოკვეთებას. მეკლევარმა დამატებლად აჩვენა, რომ 906 წლის თარიღის შემცველი გრაფიტო, რომელიც შ. ამირანაშვილის დათარიღების ერთ-ერთ არგუმენტად გამოდიოდა, ნაწილობრივ მხატვრობის საღებავის ქვეშ იყო მოქცეული და ამდენად, ამ მოხატულობის ზედა ქრონოლოგიური მიჯნის განსაზღვრულად ვეღარ გამოდგებოდა. გარდა ამისა, თ. ბარნაველმა წაიკითხა 1956 წელს გამოქვეყნებული ფრესკული წარწერა, რომლის შინაარსი და თარიღი მხარს უჭერდა რ. შმერლინგის მიერ განსაზღვრული მეორე ქტიტორის ვინაობას და მოხატულობის დათარიღებას. თ. ბარნაველის წაკითხვით, ამ ფრესკულ საქტიტორო წარწერაში დასახელებული იყო მეფე გიორგი II ნოველისიოსი და აღნიშნული იყო მოხატულობის შესრულების დრო — 1080 წელი.

ამგვარად, რ. შმერლინგისეული ქტიტორთა იდენტიფიკაცია ექვს აღარ იწვევდა, რადგან საქტიტორო წარწერაში დასახელებული მეფე გიორგი II-ის ქტიტორთა მწკრივის თავში (2) გამოსახვა ლოკალური ჩანდა. რ. შმერლინგისათვის გაურკვეველი რჩებოდა ქტიტორთა მეთაურის — სასულიერო პირის (1) და წარბოცილი ქტიტორის (6) ვინაობა. აღნიშნულის მა-



უხედავად, იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ ატენის სიონის მოხატულობის ქტიტორთა იდენტიფიკაცია, სწორ მეცნიერულ საფუძველზე იდგა.

თ. ბარნაველის მიერ გამოქვეყნებული საქტიტორო წარწერის შემდგომმა შესწავლამ ასეთი საკითხები გარკვევა: ეს წარწერა მოხატულობის დაზიანებული წინასწარმეტყველის ნაადგილარზე, სხვადასხვა პერიოდის ორ ბათქაშზეა შესრულებული. ორი ულტრა-ინისფერი სივრთვი გაშუქებამ და ფოტოფიქსირებამ გავჩვენა, რომ წარწერა არც თარიღის შეიცავს და მასში არც მთელ გიორგი ნოველისიშოსხა დასახელებული. წარწერაში მოხსენიებულია ვინმე გრიგოლი, ძე ლიპარიტ თორელია, რომლის ქტიტორობით XIII საუკუნის მწიურებსა თუ XIV საუკუნის დამდეგს გაუხეხველებითა და შეუკეთებით დასავლეთის ახსილის მოხატულობის ცალკეული მონაკვეთები.⁷

ამ ფაქტის დადასტურებამ რ. შმერლინგის დათარიღების და ქტიტორთა იდენტიფიკაციას მოაკლო ის დამატებლობა და სიცხადე, რაც თავის დროზე საქტიტორო ფიციკული წარწერის პირველი გამოცემლის წყაობებამ მას შესძინა. უახლეს სამეცნიერო ლიტერატურაში 1080 წელა აღარ არის დასახელებული ატენის სიონის მხატვრობის თარიღად.⁸ ამდენად, ამ მოხატულობის შესრულების ხანად კვლავ ძალაში რჩებოდა რ. შმერლინგის მიერ განსაზღვრული ქრონოლოგია — XI საუკუნის მეორე ნახევარი, კერძოდ, 1072 წლის შემდგომი პერიოდი, ვიდრე გიორგი II-ის მეფობის დასასრულამდე — 1089 წლამდე.

* * *

ატენის სიონის მოხატულობის ქტიტორული გამოხატულებანი დასავლეთის ახსილის ჩრდილო კალთაზე და ბემაშია განაწილებული. ქტიტორთა საკურობევი-საქენ სამი მეოთხედით შებრუნებული და ვედრების ნიშნად ზელაგწვდილი მთელი ტანით გამოსახული ფიგურები, რომელთა რაოდენობა თავდაპირველად შვიდი შეადგენდა (სურ. 2), წარმოქმნის ერთ მთლიან რეგისტრს. აქ, ვერტიკალურ მიჯნად გამოდის ახსილის ცენტრში გაჭრილი სარკმელი, რომლის საშუალებითაც ორ თანაბარ ნაწილად იყოფა ქვედა რეგისტრი, სადაც, ქტიტორთა საპირისპიროდ წინასწარმეტყველთა და ეკლესიის მამათა ფიგურებია გამოსახული.

ქტიტორთა მწკრივი ორ ძირითად ჯგუფად ნაწევრდება (სურ. 1, 2). ასეთი დაყოფა ხაზგასმულია არა მხოლოდ არქიტექტურულ ფორმათა წარმატებით გამოყენებით, ბემის და ახსილის სხვადასხვა სიბრტქეებით, არამედ, მათზე განაწილებული ფიგურების სხვადასხვა მასშტაბით, ტოპოგრაფიით და სრულად დამოუკიდებელი ზეციური მფარველებით. ენაბოო, კოგორ არის მხატვრის მიერ ეს ამოცანა განხორციელებული. ზემოთა გამოსახული ორი ქტიტორი (1, 2) ცის სეგმენტში ჩაწერილი მაცხოვრის მიმართ არის ვედრებით მიმართული. მაცხოვარი ამ ორ ქტიტორს უგზავნის კურთხევას. ახსილის კალთაზე განაწილებული ქტიტორები (3-7). ბემიდან დაწებულ საერო და სასულიერო პირთა მწკრივის აგრძელებენ და ცის სეგმენტში გამოსახული ღვთისმშობლის მიმართ არიან ვედრების ნიშნად ზელაგწვდილი.

ამგვარად, მაცხოვარი მხოლოდ პირველი ორი ქტი-

ტორის ზეციური მფარველია, ღვთისმშობელი, მეორე ჯგუფის ქტიტორთა (3-7) ზეციურ პატრონებს წარმო-ისახება. თუნდაც მხოლოდ ასეთი რეგულაციისაქცი გვარწმუნებს, რომ ბემაში გამოსახული სასულიერო და საერო პირები არიან მთავარი ქტიტორები. ეს შთაბეჭდილება კიდევ უფრო ძლიერდება მათი საგრძნობლად დიდი მასშტაბით გამოსახვით. ექვს გარეშეა, რომ ეს ორი პირი თანაბრად ინაწილებს პირველთა სასულიერო და საერო სფეროში და ამ გრძელის საქტიტორო მწკრივის მეთაურებად გამოდის.

ქტიტორთა იდენტიფიკაციაში არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება მათ თანხმულ წარწერებს. რომლებიც გამოსახულებათა ორივე მხარეს არიან განაწილებული და მათ ვინაობას გვაუწყებენ. ამ წარწერებს დიდი ნაწილად დაზიანებულია, ხოლო რიგ შემთხვევაში მთლიანად წარბოცილია. ამ ფრაგმენტირებულ წარწერათა მხოლოდ ერთი ნაწილია წაკითხული და შესწავლილია, რაც მნიშვნელოვნად აფერხება ქტიტორთა იდენტიფიკაციას.

პირველ ქტიტორს მოსახს მუქი ყავისფერ სამონაზვნო ჩოხა, მასზე ჩამოშვებული შავი ომფორით, მხრებზე მოსმული აქვს შავი ფერის ფრგანე მოსახსი. თავზე, როგორც შემორჩენილი ფრაგმენტებიდან ჩანს, შავივე ფერის სასულიერო ქული ზურბება⁹. ამ ქტიტორის ღრსება ხაზგასმულია ცის სეგმენტში გამოსახული მაცხოვრით, რომელიც პირველ რიგში მისკენ გზავნის კურთხევას, აგრეთვე, შევიდული ზეკდიით (ზრუნულია) დაღუპული გრაგნილით¹⁰, ხელთ რომ უყვრია (სურ. 1, 2).

ექვს გარეშეა, პირველი ქტიტორია უპირველესო მთელ საქტიტორო მწკრივში, მაგრამ ახსნს მიმოხილვის ფაქტი, რომ ბერი, ვიკრიგინოსანთა წინ გამოხატვის. მასი ფრაგმენტირებული წარწერა „...დიდის...“ რომელიც გამოსახულების მარცხენა მხარეს შემორჩენილია (სურ. 3), ნაწილობრივადაც კი ვერ გასცემს პასუხს ამ კითხვაზე.

შ. აშირანაშვილის უნაზრებით, პირველი ქტიტორი X საუკუნის საქართველოს ერთ-ერთი კათალიკოსთაგანია¹¹. მკვლევარის ამ თვალსაზრისს ვერ გაუზიარებთ, რადგან კათალიკოსის შესამოსელი არსებითად განსხვავდება ჩვენი პირველი ქტიტორის ჩაცმულობისაგან.

სასულიერო პირთა სამოსი ორგვარი სახისაა, ლიტურგიკულ-სამღვდელმობდერო და სამონასტრო-ბეროული. არქიპიტრატციონის მიხედვით, სამღვდელმობდერო „შესამოსელი სრული ვითა ზღუდის: ფილონითა, ოლარითა, ვინგლითა, ენქრითა, ომფორითა, მანდილითა, მუჭლთა, საფინითა, ქელთა საქოცელითა, ვითა მღვდელმობდერასა ზღუდების ჟოვლითა უწლებლად“¹².

წებულის რელიეფზე (X ს.),¹⁴ ლაღამის სვიმონ მესტიის ქედურ ზატზე (1032 წ.)¹⁵ და იენაშის სახარების მოქედელ უდაზე გამოსახული (XIII ს.)¹⁶, ებსიკოპოსებისა და კათალიკოსის სამოსი არქიპიტრატციონში განსაზღვრული რეგულამენტაციის შესატყვისია. ატენის სიონის მოხატულობაში, ასეთსავე სამოსში გამოუხატავთ მღვდელმობდერები („საშინელი სამსკავრო“), რომელთა ჩაცმულობა არსებითად განსხვავდება აქვე გამოსახულ ბერი-მონაზონთა შესამოსელისაგან¹⁷.



სურ. 1.

სახულიერო სამოსის მეორე სახე, როგორც უკვე ითქვა, სამონაწუნო-ბერულია. მისი ელემენტებია: შავი ჩოხა თუ სქემბა, გულზე შეკრული შავი საბჭურ-რი და ბრტყელთავიანი დაბალი თავსაბურავი — კუნ-კული.¹⁸ ექვს გარეშეა, რომ ჩვენი პირველი ქტიტო-რი, მისი სამოსის უკვლა ელემენტი: შავი საბჭურით, ჩოხით, კუნკულით, მონაწონა, რაც გამოიცხავს კათალიკოსად მისი მიჩნევის შესაძლებლობას. ნ. ჩო-ფიკაშვილი ამ პირს მართებულად მიიჩნევს მონა-წუნად, მაგრამ არ ჩანს, რის საფუძველზე თვლის მას შემონაწუნებულ მეფედ.¹⁹

ბემაში გამოსახული მეორე ქტიტორის წარწერა აღარ შემორჩენილა. ვრ. ვაგარიანის ჩანახა-ტიმ²⁰ და ივ. ჭავჭავიძის ნაშრომში ჩართული გრაფიკული ნახატი²¹; ეს მეორე ქტიტორი უწვე-რული ქაბუცია. სამწუხაროდ, მისი სახიდან დღეისათ-ვის მხოლოდ ხვეული თმისა და ყელის ფრაგმენტი-ლა დარჩენილა (სურ. 1). ქაბუც ქტიტორის ალუბლის-ფერი „ენანი კაბა“ აცვია და სამოსის ფერადოვნე-ბით მკაფიოდ გამოიყოფა დანარჩენი ქტიტორების შავი, ყავისფერი, ცისფერი და ყვითელი ფერის შესა-მოსებლის საერთო ფონზე. ასეთი მკაფიოდ აქცენტო-რებული ფერადოვნებით მინიშნებულია ამ მეორე ქტიტორის უპირატესობა და პირველობა საერო. პირ-თა შორის²².

მეორე ქტიტორი რომ მეფე ან უფლისწულია, ამაზე არ დაობენ. ზემოთაც აღინიშნა, რომ ამ პიროვნებს შ. ამირანაშვილი კოსტანტინე აფხაზთა მეფის ძედ — გიორგიდ მიიჩნევდა, ხოლო რ. შერთლინგი, ბაგრატ IV-ის ძედ — გიორგი II-დ. როგორც ვიცით, ამ მე-ორე ქტიტორს წარწერა აღარ შემორჩა. მიუხედავად ამისა, ძნელი შესაძინევი არ უნდა იყოს, რომ მკვლევარ-ები, ამ ქტიტორს მხოლოდ გიორგისთან აიგივებენ. სადავო მხოლოდ ისღა რჩებოდა, ვისი ძე უნდა ყო-

ფილიყო ეს ქტიტორი, რომელსაც უდავოდ გიორგი უნდა რქმეოდა. ქვემოთ ვნახავთ, რომ ასეთი იდენტი-ფიკაციის საფუძველს მესამე ქტიტორის წარწერა წარმოადგენდა.

ატენის სიონის მოხატულობის ქტიტორთა იდენტი-ფიკაციაში მკვლევარები გადაწყვეტენ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მესამე გვირგვინოსან ქტიტორს, რომელიც აფხიდის კალთის თავშია გამოსახული, პირველი ქტი-ტორისდაგვარად, ხელში ხრიზობულათი დაბეჭდილი გრანგული უპყრია და თავისი ზეციური მფარველი — დვითისმშობელი აკურთხებებს. უკვლა მკვლევარი, რომ-ელიც თავის დროზე შეეცადა გვირგვინა აქ გამო-სახულ ქტიტორთა ვინაობა, მხოლოდ ამ მესამე გვირ-გვინოსანს პიროვნების დადგენით ცდილობდა ამო-ცნო დანარჩენი ქტიტორები. უნდა ვიფიქროთ, რომ ასეთი ამოსავლის ფსიქოლოგიურ ფაქტორს მესამე ქტიტორის სამეფო შესამოსელი შეადგენდა.

მესამე ქტიტორის მარჯვენა მხარეს წარწერა აღარ შემორჩენილა. ივ. ჭავჭავიძის თავის დროზე აქ „მეფე ბაგრატ“ ამოუკითხავს²³. რაც შეეხება გამო-სახულების მარცხენა მხარეს, აქ, შავი საღებავით არია შესრულებული ქართული ასომთავრული წარწერა სამ-სტრიქონად (სურ. 4), რომელიც შემდეგს გვაუწყებს:

1. შ(ა)შაა გ(იორგი)მ შ(ე) ფსიაა.

2. შემოწმწირ(კ)ელი

3. ქ(უ)არმეწ(ა)მ(უ)ლისხაა.²⁴

მესამე ქტიტორი ივ. ჭავჭავიძისა და რ. შერთ-ლინგის მიერ მეფე ბაგრატ IV-დ არის მიჩნეული. მის კუთვნილ წარწერაში, როგორც ვნახეთ, მისი ძე, მეფე გიორგი დასახელებული. საქმე ის არის, რომ ბაგრატ IV-ის შემდეგ გამოსახული ქტიტორის (4) ვი-ნაობა, მისი წარწერით, ცნობილია. ცხადია, მისი გა-იგივება გიორგი მეფესთან შეუძლებელი იყო. რ. შერთლინგისათვის რჩებოდა ერთადერთი გზა — მე-

ორე ქტიტორი, მისი ვინაობის მარჯვენა წარწერა როგორც უკვე ითქვა, მოლიანად წარბოცილია. ამდენად, ასეთ იდენტიფიკაციას ხელს აღარაფერი უშლიდა.

რიგით მეოთხე ახალგაზრდა წვეროსანი ქტიტორი შემოსულია პატრივთ შემყული კაბით და გრძელი მონახსამით, თავზე სტემა ბურავს (სურ. 1). გამოსახულების ორივე მხარეს შემორჩენილია ამ ქტიტორის კუთვნილი წარწერები, სადაც შემდეგს ვკითხულობთ (სურ. 5):

1. „ს(უმ)ბ(ა)ტ ძე აშოტი 1. ს(უმ)ბ(ა)ტ შემოწირა 2. ნი“
2. „...ქტიტო [ხატი]“²⁵

საურაღდებოდ მიგვაჩნია, რომ გრ. გაგარინს ამ წარწერის მეორე სტრიქონში, თავის დროზე. გადმოუხატავს „ბოტი...“ ასონიშნები²⁶, რაც სარწმუნოს ხდის თ. ბარნაველის წაკითხვის („ბოტინატი“) სისწორეს. რაც შეეხება „ბოტინატი“ წინ არსებულ მოწვევას, საფიქრებელია, აქ რიტხვითი მნიშვნელობის გამომხატველი ასონიშნები, ან სხვა რაიმე ფულადი ერთეული უოფილიყო აღნიშნული, ისევე, როგორც ატენის საქურქელში დადებულ ბოტინატთან ერთად. დუკატი, ხოლო დავით აღმაშენებლის ანდერძში დრაჰმანიცა დასახელებული²⁷.

სუმბატ აშოტის ძეს მარჯვენა ხელი მცირეწლოვანი ძისთვის ქონია ჩაქიდებული (5). ასე ჩაუხატავს თავის დროზე ეს ურმა ქტიტორი გრ. გაგარინს. მისი წარწერა, როგორც ჩანს, იმ დროისათვის ისე უოფილია დაზიანებული, რომ მხატვარს არც კი დაუტანია თავის ნახატზე²⁸. ამ მეხუთე ქტიტორის წარწერას ფრაგმენტულობის მიუხედავად, მისი წაკითხვა მაინც ხერხდება (სურ. 4).

1. „...ტ უფ [ლ] (ი) სწული, ძე
2. ს(უმ)ბ(ა)ტისი“²⁹

ურმა უფლისწულის სახელიდან მხოლოდ ბოლო „ტ“ ასოლა დარჩენილია. შ. ამირანაშვილი აღადგენს აშოტს³⁰, რაც შესაძლოდ მიგვაჩნია, როგორც ვიცით, ამ ურმის მამა სუმბატ აშოტის ძეა. ამდენად, შესაძლო იყო, სუმბატს თავისი ძისათვის მამის სახელი დაერქვა. ამიტომ, ამ ურმა ქტიტორს, პირობითად, აშოტს ვწოდებთ.

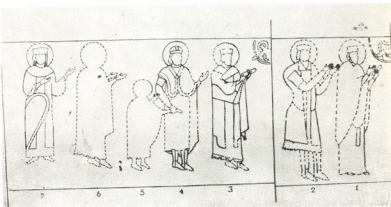
მეექვსე ქტიტორის გამოსახულებიდან უკვისფერი

სამოსს ერთადერთი ფრაგმენტილა გადაორიწავა- გრ. გაგარინის ნახატში საერთოდ გამოტოვებულია ამ ქტიტორის ნაადგლარიც კი და მარჯვენა მხატვლობის ეს ნაწილი მაშინვე ურთილ- ნებულ³¹. მეექვსე ქტიტორი, რომელიც ურმა უფ- ლისწულის შემდეგ უოფილა გამოსახული, უდავოდ სრულწლოვანია. ამაზე მიგვანიშნებს მისი კუთვნილი წარწერის გადარჩენილი ნაწილი, რომელიც სრულ- წლოვან ქტიტორთა წარწერების საერთო დონეზეა მოთავსებული და ქვევით არ არის ჩამოტანილი, რო- გორც ეს ურმა აშოტ უფლისწულის (ი) წარწერის შესრულების დროს განახორციელა მხატვარმა (სურ. 1).

მეექვსე ქტიტორის ორბრიქონიანი წარწერა, თავ- დაპირველად აქ გამოსახული ქტიტორის მარცხენა ნა- წილზე უოფილა მოთავსებული. წარწერის მარჯვენა ნაწილი, გამოსახულებასთან ერთად დაზიანებულია (სურ. 1, 2, 7). ამ გადარჩენილი ნაწილი წარწერის პირველი სტრიქონი ასე იკითხება: „...ს შემოწირა“. მეორე სტრიქონში კარგად გაირჩევა პირველი სიტყვის ბოლო ორი „ნი“ ასო. მომდევნო სიტყვიდან ასონიშ- ნების მხოლოდ ქვედა ნაწილილა დარჩენილია, სადაც კარგად აღდგება სიტყვა — „შეუალნი“. ამ სტრი- ქონის დასასრული ნაწილის წაკითხვა არავითარ სიძ- ნედეს არ შეადგენს, რადგან აქ მკაფიოდ იკითხება „გიორგი მეფემან“. ამგვარად, წარწერა ნაკლები სა- ხით ასე წარმოგვიდგება: „...ს შემოწირა... ნი შეუ- აღნი გიორგი მეფემან“.

გასაკვეთია „შეუალნი“ წინ არსებული სიტყვა, რომ ლისაგან „ნი“ დაბოლოებულად დარჩენილია. შ. ამირანა- შვილი აქ აღადგენს სიტყვას „საფასნი“ და სტრიქონს ასე კითხულობს: „შემოწირა საფასნი გიორგი მეფე- მან“³². აქ წაკითხვას ვერ ვავიზიარებთ, რადგან შ. ამირანაშვილს გამოტოვებული აქვს სიტყვა „შე- უალნი“, ხოლო „საფასნი შეუალნი“; აზრობრივად არაფერს ნიშნავს. ერთი შეხედვით, თითქოს შესაძ- ლო უნდა უოფილიყო აქ „სიგელნი“ აღდგედგანა, მაგ- რამ ასეთი ვარაუდი არ უნდა იყოს სწორი. ეს წარ- წერა შეუვალლობის სიკვლის ბოძებას რომ გულისხმობ- დეს, „სიგელნი შეუვალობისანი“ უნდა დაეწერა კა- ლიგრაუ მხატვარს და არა „სიგელნი შეუალნი“. ვფიქ- რობთ, ტექსტის ამ ნაკლები ადგილის აღსადგენად შესაფერის უნდა იყოს „ციხენი შეუალნი“, რაც

სურ. 2.



მთლიანად ასეთ ტექსტს მოგვცემს: „ატენის სიონს შემოწინა [ციხე] ნი შეუალნი გიორგი მეფემან“. როგორი სავარაუდოც არ უნდა იყოს ჩვენი აღდგენა, ერთი ცხადია, რომ ეს წარწერა მეფე გიორგის შემოწინებებს აცხადებს.



სურ. 3.

ბოლო ქტიტორი დედოფალია (7). იგი ერთადერთი ქალია, რომელსაც უფლება მიეცა ასეთ წარმომადგენლობით საქტიტორო მწერკეში გამოსახულიყო. (სურ. 1). გვირგვინოსან დედოფალს მოსავს პატიოსანი თვლებით შემკული მანიაკითა და თორაკით გაწყობილი ცისფერი ბისონი, შარავანდოსილია, თავზე დედოფლის გვირგვინი ადგას. მისი კუთვნილი წარწერები ეამოსახულებს იორივე მხარეს გადაჩრეწილია. ეს წარწერები ნაკლებია. მაგრამ მათი წაკითხვა მაინც ხერხდება, თუმცა ცალკეული მონაკვეთების აღდგენა სავარაუდოა (სურ. 8).

1.ისდუ(ხ)ტ დედოფ(ა)ლი“. 1. „შემომწირველი
2. [სეთის ზუარ] ის³³ დე) გეულისა“

ისდუხტი ამ დედოფლის სრული სახელი არ არის. ასეთი დასკვნის საფუძველს გვაძლევს ამ სახელის თავზე არსებული ქარაგმის ნაშთი, რაც ისდუხტის წინ ნიშნულდ მონაკვეთზე დღეისათვის დაზიანებულ ასო-ნიშნებს გვაჯარაუბრებინებს. ნ. ჩოფიკაშვილი, ამ დედოფლას სახელის ნაკლებლობას მრავალწერტილით აღნიშნავდა (...ისდუხტი)³⁴.

ატენის სიონის მოხატულობის ქტიტორთა წარწერების შესწავლის დროს ჩვენი ყურადღება მიიქცია ერთმა შეუსაბამობამ. თუ გავიზიარებდით რ. შმერლინგის იმ თვალსაზრისს, რომ მეორე ქტიტორი მეფე გიორგი მეორეა, მაშინ ახსნას მოთხოვდა, რატომ უნდა დაესახელებინათ მეფე გიორგი—მეექვსე ქტიტორთან. ამ საკითხის გასარკვევად საჭიროდ მივიჩინეთ ქტიტორთა წარწერების რეგლამენტაციის ხასიათი შეგვესწავლა.

ბუნამი გამოსახული ქტიტორების (1, 2) წარწერებზე არაფრის თქმა შეუძლებელია, რადგან პირველი ქტიტორის წარწერიდან, როგორც ვიცით, მხოლოდ მარცხენა ნაწილში მოთავსებული ფრაგმენტები უნდა მონაკვეთიდა დარჩენილია (...დ...დი...ს). მხოლოდ მეორე ქტიტორის წარწერა მთლიანად წარბოცილია.

რაც შეეხება აბსიდში გამოსახულ ქტიტორებს, მათ თანხლებს წარწერებში ერთი საერთო, მკაცრად განსაზღვრული პრინციპი შეიმჩნევა.

ბაგრატ IV-ის (3) გამოსახულების მარჯვენა მხარეს, როგორც ვიცით, ივ. ჭავჭავაძის თავის დროზე მეფე ბაგრატი ამ ეპოქითახვას³⁵. მარცხენა მხარეს (სურ. 4) ამ გვირგვინოსნის შესაწირავია გამოსახულებული („ჯიარმეწამული“). ასეთივე რეგლამენტაციის დასტურდება სუმბატ აშოტის ძის (4) წარწერებში (სურ. 5). აქაც მარჯვნივ სუმბატის სახელია აღნიშ-

ნული, ხოლო მარცხნივ, მისი შესაწირავია კახახტ-ლებული („ბოტინატი“). სუმბატის მცირეწლოვანი თვლვისწული აშოტი (5), მისი უსაკრებელი რაფრის შემომწირველი ვერ იქნებოდა. ამ გრძელ-არის, რომ მისი წარწერა ამ გამოსახულების იორივე მხარეს კი ადარ არის განაწილებული, არამედ წიკავანდის ზემოთ არის შესრულებული და მასში სილოდ უფლისწულის ვინაობა აღნიშნული (სურ. 6).

მეექვსე ქტიტორის კუთვნილ წარწერას დოვებით გამოვტავებთ. ბოლო, მეშვიდე ქტიტორი დედოფლის წარწერაში კვლავ ისეთივე პრინციპია განხორციელებული, როგორც ეს აბსიდში გამოსახულ ყველა ქტიტორის წარწერაშია მკაცრად დაცული (სურ. 8). დედოფლის მარცხენა მხარეს მისი ვინაობა დასახელებულია („...ისდუხტი“), ხოლო მარცხნივ, მის მიერ გაღებული შესაწირავია გამოსახულებული („შემომწირველი [სეთის ზუარის] დეგეულისა“).

დავასახვეთ: ბანინის სიონის მოხატულობის პეპელ სრულწლოვანი შბინტორის მარჯვენა მხარეს მათი ვინაობა დასახელებული. ხოლო მარცხენა მხარეს მათი შესაწირავი გამოსახულებული. წარწერათა ეს რეგლამენტაცია აბსიდში, არსად ირღვევა და როგორც ჩანს, წინასწარ შეფუძენულ ამ სქემას მკაცრადაც იცავდნენ.

ამ თვალსაზრისით რომ განვიხილოთ მეექვსე ქტიტორის ფრაგმენტებიანი წარწერა (სურ. 7), რომელიც ამ ანონიმი ქტიტორის ნააღგიალის მარცხენა მხარეს არის განაწილებული, ჩვენს მიერ დადასტურებული რეგლამენტაციის მიხედვით, აქ, შესაწირავი უნდა კოფილიყო გამოსახულებული. არც აქ ირღვევა ეს საერთო წესი. როგორც ვიცით, აქ სწორედ შემოწირულებაა დასახელებული: „...შემოწინა ციხენი შეუალნი გიორგი მეფემან“. როგორც ვხედავთ, შემოწირულების გამოსახულებულ ამ წარწერაში, შემომწირველიც არის დასახელებული („გიორგი მეფემან“). ასეთი რამ ჩვენი ქტიტორების წარწერებში უარეცვნიდნო შემთხვევას არ წარმოადგენს. ზემოთ ვაჩვენეთ, რომ სუმბატ აშოტის ძის (4) გამოსახულების მარჯვენა (სურ. 5) მისი ვინაობა აღნიშნული („სუმბატ ძე აშოტისა“), ხოლო მარცხნივ, იქ სადაც შესაწირავია გამოსახულებული, კვლავ მეორდება მისი სახელი, შესაწირავის დასახელებასთან ერთად („სუმბატ შემომწინა... ბოტინატი“).

როგორც ვხედავთ, ქტიტორთა კუთვნილ წარწერებში, როგორც წესი, გამოსახულებათა მარჯვნივ, მათი ვინაობა იყო დასახელებული, ხოლო მარცხნივ, რიგ შემთხვევაში, შემწირულებასთან ერთად, შემომწირველის სახელიც ამორღებოდა.

აბსიდის კალთაზე განაწილებულ ქტიტორთა წარწერების რეგლამენტაციის მიხედვით თუ ვინაობის და, ვფიქრობთ, სრული საფუძველიც გვაქვს მას დავეყრდნოთ, მეექვსე ქტიტორის მარჯვენა მხარეს, უდავოდ, მეფე გიორგი უნდა კოფილიყო დასახელებული. ასეთი დასკვნა ერთადერთია, რადგან აქ გამოსახულ ქტიტორთა კუთვნილ ყველა წარწერაში მხოლოდ ის პირადუნება დასახელებული, რომელთა მარჯვნივ და მარცხნივ ეს წარწერები არის განაწილებული. ეს რეგლამენტაცია აბსიდში გამოსახულ სრულწლოვან ქტიტორთა წარწერებში არსად არ ირღვევა და ძნელად

სარწმუნოა შეეძქვეს ქტიტორის ეს წარწერა ამ მხრივ ერთადერთ კამონაქლის შეადგენდეს.

აქ შეიძლება ორი თვალსაზრისი განდევს: ან უნდა უარყოფოთ რ. შერლინგის ის მოსაზრება, რომ მეორე ქტიტორია აქვე გიორგი II, ან უნდა დაუფიქროთ ვარაუდს, რომ ეს ქტიტორი მწკრივში, ორი ვიწროვად შეფუ გამოა, სახავთ. ამ საკითხების გასარკვევად საჭიროა ქოვერ-მხრივ შევამოწმოთ ის ისტორიული წყარო-ძღვრები, რამდენიმე ჩვენი მეორე ქტიტორის კაორგი II-დ მიჩნევის, ან ასეთი იდენტიფიკაციის უარყოფას საფუძველს მოგვცემდა.

ატენის სიონის მოხატულობა XI საუკუნის მეორე ნახევრის ძეგლია და, ცხადია, შეიძლება იგი გიორგი II-ის დროს შესრულებულ ნაწარმოებად ყოფილიყო მიჩნეული. მით უფრო, რომ ბაგრატ IV-ის (მ) წარწერაში მისი ძე—მეფე გიორგია დასახელებული. ეს თვალსაზრისი რ. შერლინგის მიერ თავის დროზე იყო ჩამოყალიბებული³⁶. სხვა დამატებითი არკუმენტები გიორგი II-ის იდენტიფიკაციის სასარგებლოდ ვერც ჩვენ დავებნეთ. სამაგიეროდ, ამ საკითხზე მუშაობის დროს, მეორე ქტიტორის გიორგი II-დ მიჩნევის არაერთმა უარსაყოფმა ფაქტორმა მოიყარა თავი, რომელთა გათვალისწინებლობა შეუძლებლად მიგვაჩნია.

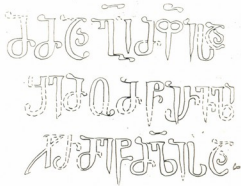
მეორე ქტიტორის გიორგი II-დ მიჩნევის ხელს უშლის მისი ასაკი. ზემოთაც აღვნიშნეთ, რომ გასული საუკუნის 40-იან წლებში, როდესაც ატენის მოხატულობა შედარებით უფრო კოვალა დაკული, ნეორე ქტიტორი იყო, გაკაონს უწყველი კაბუკის სახით ჩაუხატავს³⁷. იგი კავშირულს ნაშრომშიც უწყვერულ კაბუკად არის ეს პირი გამოხატული³⁸. კაბუკად მიჩნევის აქ მეორე ქტიტორს რ. შერლინგის³⁹. დღეისათვის ამ გამოსახულებას საზე ბოლანა, დაზიანებულია, გასარკვევად ზეული თმისა და უკლის ფრაგმენტები, მაგრამ გამოსახულების საერთო იერით, აღნაგობით, აგი მართლაც კაბუკი უნდა იყოს.

მეორე ქტიტორი ახალგაზრდაა, მაგრამ არა ისეთი ურმა, როგორც შეთანის მხატვრობაში გამოსახული ღამა ქტიტორი, რომელიც სამცხეში უკველი-ტურაში გამოთქმული თვალსაზრისით, 15 წლის უმწველი უნდა იყოს⁴⁰. ატენის მოხატულობის მეორე ქტიტორი, რომლის სავარაუდო ასაკი ოცე წლით შეიძლება განისაზღვროს, საკმაოდ ტანმალაი, მხარამეტიანი კაბუკია. იგი თუმცე უწყვერულია, მაგრამ ეს დეტალი მხოლოდ მის ახალგაზრდულ ასაკზე მიგვანიშნებს. უწყვერული კაბუკი ქტიტორებია გამოსახული ფაენების (VII ს.)⁴¹, ბოხის (VIII ს.)⁴², კობარის (VIII ს.), ლესთავის (XIII-XIV ს.)⁴³ კედლის მხატვრობის ნიმუშებში, მაგრამ მათი უწყვერულობის მიუხედავად, აშკარაა მათი ასაკობრივი სხვაობა. ანალოგიური ვითარება ჩანს ატენის სიონის მოხატულობაშიც. სადაც მეორე ქტიტორი უწყვერული კია, მაგრამ ბეთანის ღამაზე მორბდელია.

ახლა ვნახოთ, რამდენად შესაფერისი იქნებოდა მეორე ქტიტორად ოციოდე წლის უწყვერული კაბუკი გიორგი II-ის გამოსახვა, იგი რომ ატენის სიონის მოხატულობის მთავარი ქტიტორი ყოფილიყო. ვიღრე ამ საკითხის გაკარვევებზე. საჭიროდ მიგვაჩნია მითითებით იმ ქრონოლოგიურ ზღვარზე, რომელზე ადრე, შეუძლებელი იყო მოეხატათ ატენის სიონი. ეს არის ბოტინა-

ტი, რომელიც სუმატ აშოტის ძის (I) შეწერულუბად არის გამოცხადებული (სურ. 5).

ცნობილია, რომ ეს ფულადი ერთეული⁴⁴ მწკრივში ეკისრის—ნიფორე ბოტინატის (1072-1078) ბაში მოიქრა⁴⁵. ძნელია რაიმეს თქმა, ბოტინატის ემისიის (1078) წელსვე შემოვიდა ეს ფული საქართველოში, თუ ცოტა ზოგავანებით. ყოველ შემთხვევაში, ატენის სიონის მოხატვის ქვედა ქრონოლოგიურ მიჯ-



სურ. 4.

ნად 1078-1079 წლები უნდა მივიჩნიოთ. ამ ფაქტის დადასტურება შექანიურად გამოირცხავს ჩვენი მეორე ქტიტორის კოსტანტინე აფხაზთა მეფის ძის — გიორგი⁴⁶. ან ბაგრატ III-ის ძის, გიორგი I-ის⁴⁷ მიჩნევის ყოველგვარ შესაძლებლობას.

არ ვითო რამდენი წლისა უნდა ყოფილიყო გიორგი II სამეფო ტახტზე ასვლის დროს (1072 წ.), მაგრამ ცნობილია, რომ ერთი წლის შემდეგ, 1073 წელს შეეძინათ ძე. შემდეგში სახელგანთქმული მეფე დაეითი. 8 ბერძენიშვილის ვარაუდით, 1089 წელს, როდესაც სამეფო ტახტიდან გადადგა გიორგი II, „ის ამ დროს 10 წლისაზე ნაკლები იყო და, როგორც შეიძლება ვიფიქროთ, ამ აქტის შემდეგ ოც წელს ცოცხლობდა“⁴⁸. აქედან თუ ვიანგარიშებთ და გიორგი მეორეს მისი ჩვიდმეტწლიანი მეფობის დასასრულს 45-49 წლისად მივიჩნიეთ, 1078 წელს (ბოტინატის ემისია), თუკი ამ დროს მოიხატებოდა ატენის სიონი, მეფე გიორგი მეორე 36-37 წლის მამაკაცი უნდა ყოფილიყო.

ჩვენს მხატვრობაში კი, როგორც ვიცით, მეორე ქტიტორად უწყვერული კაბუკია გამოსახული, რომლის ბაზისშია 40 წელს მიბანაშულ მამაკაცთან შესაძლებლად მიგვაჩნია.

ატენის სიონის მოხატულობა ფეოდალური ხანის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ერთ-ერთი მონივრე ნაწარმოებია, რომელიც ითვისებს და თავის თავში აერთიანებს შუა საუკუნეების სახვითი ბელოვნების მრავალსაუკუნოვან ძიებათა ყველა მნიშვნელოვან აღწევას. თუ გავიზარებდით რ. შერლინგის თქალსარისს, რომ გიორგი II-ის მეფობის დროს შეიქმნა ატენის სიონის მოხატულობა, ასეი შემთხვევაში, ბუნებრივი იყო გვეფიქრა, რომ ამ მხატვრობის მაღალი დონე, უპირველესად ყოვლისა, გა-



პირაობებული უნდა ყოფილიყო დაწინაურებული ქვეყნის შინაპოლიტიკურ ცხოვრებაში შექმნილი ისეთი განსაკუთრებული ვითარებით, რომლის წიაღშიც შეიძლება განხორციელებულიყო ქართული ხელგუნების ისეთი უბრუნავადი ნიმუში, როგორც ატენის სიონის მოხატულობა.

ერთმან დამატებულად მოჩანს ის ფაქტი, რომ ქართული ხელოვნების ისტორიაში ატენის სიონის მოხატულობის გარდა, შელოვნების ნებისმიერი დარგის თუნდაც სრულიად უმნიშვნელო ძეგლიც კი არ არის ცნობილი, რომელიც გიორგი II-ის ჩვიდმეტწლიანი ნებობის დროს შექმნილიყო⁴⁸.

გადაუხველად გიორგი II-ის მეფობის იმ ხანას, როდესაც თეორიულად შეიძლება შექმნილიყო ატენის სიონის მოხატულობა. შემოთავაზდნის შემთხვევაში, რომ ეს ქვედა ქრონოლოგიური მიჯნა ბოტინატის ემისიისა და მისი ქართლში შემოღწევის თარიღია — 1078-1079 წლები, რომელზე ადრე, შეუძლებელია

ბუნდებს, რომლებიც ურიცხვი ლაშქრით დასალაშქრად მიდიოდნენ. მათ ამჟამად ნაღვლიანი რიგითი იხილეს და გაიგეს გიორგი მეფის ქართლში დასადგენად მოსვლის მოტივი. ამის მოაქცივნეს გზანი მათნი და მოუხილნენ პირსა ყოვლისა ქუეყანისასა. ვითარცა მკაცრი⁴⁹, როგორც ცნობილია, ეს შემოსევა, რომელიც „დიდოთრქობის“ დასაწყისად არის მიჩნეული, 1080 წელს მოხდარა. ამიტომაც ვფიქრობთ, რომ ამჟამად ვიერ საქართველოს დალაშქვრა, ქრონოლოგიურად ახლოს უნდა იყოს დიდოთრქობის დასაწყისთან და თ. ყორღანის თარიღი 1078-79 წლები უფრო შესაფერისად უნდა ჩანდეს.

დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი, რომელიც სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული თვალსაზრისით სრულ ნდობას იმსახურებს⁵⁰, შექი ფერებით წარმოგიდგინოს გიორგი II-ის მეფობის მეორე ნახევრის დროს შექმნილ კატატროფულ ვითარებას. ისტორიკოსის თქმით, თურქებმა „მოკამეს ქუეყანა და მოსწყუ-



სურ. 5.

ატენის მოხატულობა წეხსრულებინათ. ამდენად, გიორგი II-ის მეფობის საწყის პერიოდს, ვიდრე 1078-79 წლებამდე აღარ შეეხებოთ.

1078-1079 წლებიდან მოყოლებული, ვიდრე გიორგი II-ის მეფობის ბოლო წლამდე, საქართველო უკიდურესად მძიმე ვითარებაში აღმოჩნდა. თურქ-სელჩუკები მტიციდ აყიდებენ ფეხს ამიერკავკასიაში და ანატოლიაში, საიდანაც სისტემატურად თავს ესხმიან მთ პირისპირ მარტოდმარტო დარჩენილ საქართველოს.

ჩვენთვის საინტერესო პერიოდში თურქ-სელჩუკებმა გიორგი II-ს მნიშვნელოვანი დარტყმები მიუყენეს: მალიქ-შაჰის მეორე გამოგზავნილმა ამირ ამჟამად ლაშქარმა დაიპყრო არზრუმი, ილითისი, ხელთ იგდო კარი, მოუღალდნულად თავს დაესხა ყუთლის ციხეში მდგომ გიორგი II-ს, რომელმაც გაქცევის უშველა თავი და ჭერ აჭარას, ხოლო შემდეგ აფხაზეთს შეაფარა თავი⁴⁹.

ე. ჭავჭავაძის აზრით, ეს ამბავი 1074-1075 წ. წ. შუა უნდა მოხდარიყო⁵⁰. თ. ყორღანია გიორგი II-ის ამ დამარცხებას 1078-1079 წლებით თარიღებს⁵¹, რაც უფრო სარწმუნოდ მიგვაჩნია. საქმე ის არის, რომ დავითის ისტორიკოსის ცნობით საქართველოს მორბევის შემდეგ, დიდი ნადავლით უკან დაბრუნებული ამჟამად წახვდა სელჩუკთა ორ დიდ ამირას იასის და

დეს, თუ სადღა ვინ დარჩომილ იყო ტყეთა. კლდეთა, ქუბათა და კურღათა ქუეყანისათა, და ესე იყო პირველი და დიდი თურქობა; რამეთუ ქრონიკონი იყო სამასი (1080წ.), ხოლო თუ ვინმე მითულეთს ანუ სიმაგრეთა სადამე ვინ დაშთა კაცი, ზამთრისა სიფიცხითა, უსახლობითა და შიმშილითა ეგრეცა მოისრა⁵². ამით არ დამთავრებულა ქვეყნის თავს აღტეხილი უბედურება. „...რამეთუ არესა თანა გაზაუხულისასა მოვიდინათ თურქნი და მათვე პირველთა საქმეთაგერ იქონიდინ, და ზამთრის წარვიდინ. და არ იყო მათ ეშთა შინა თესვა და მკა; მოოკრდა ქუეყანა და ტყედ გარდაიქცა, და ნაცულად კაცთა მკეცნი და ნადირნი ველისანი დაემკვდრნეს მას შინა. და იყო კირი მოუთმენელი ყოველთა ზედა მკედრთა ქუეყანისათა შეუსწორებელი და აღმატებული ოდესვე ყოვილთა სმენელთა და გარდასრულდა ოკრებათასა. რამეთუ წმიდანს, ეკლესიანი შექმნეს სახლად ჭუნეთა თესბათ, ხოლო საყურთხვევლნი დმრთისანი ადგილად არაწმიდებისა მათისა“⁵³.

არც გიორგი II-ის სულთან მალიქ-შაჰთან წასვლით და მისგან შეწყურებით გამოყოფილ ქვეყნის საქმე, რადგან სანაცვლოდ სულთანს ხარაჯა უთხოვია. ე. ჭავჭავაძის თქმით, „ის, რაც ითავილა ბაგრატ IV და არას გზით ზარკზე არ დასთანხნდა, მისმა



შვილმა გიორგიმ და ინდროინდელმა ქართველებმა თითქმის სიხარულით შეიწყნარეს და დიდადეს — იმდენად ილაჭაწყვეტილი იყო მაშინ საქართველო თურქების გამუდმებული ცარცვა-გლეჯისაგან დადებულნი ხარაჯის თუქები ქართველებისაგან „აიღებდის უამთა მრავალთა“⁵⁵.

მალიკ-შაჰთან დაზავებისა და ხარკის დადების მიუხედავად, თურქები კვლავ განაგრძობდნენ საქართველოს მოხრებას. მალიკ-შაჰმა გიორგი II-ს ჭრეთი და კახეთი უბოძა და თან თურქ-სელჩუკთა დიდალი ლაშქარი გამოატანა. ისედაც განადგურებულ ქვეყანაში უცხო ქარის შემოყვანა და მეფის პერეთ-კახეთთან დაპირისპირება, სულთანის მიერ გამიზნულად გადადგმული პოლიტიკური ნაბიჯი იყო. მეფე გიორგი სელჩუკთა ჩაშვლილი ქარით ვეფინის ციხეს შემოეწყო. დავითის ისტორიკოსის ცნობით, ვეფინის ციხის ალყის დროს თოვლი მოვიდა და გიორგი მეფეს „მოეტყუნა ნადილია აკამეთისა“, უველაფერს თავი ანება, თურქ-სელჩუკების ლაშქარს „მისცა ნიკად ზუგეთი და უოველი ქუეყანა იორის პირი კუხეთი“, რომელიც ისე მოუოხრებიათ, რომ დავითის ისტორიკოსის თქმით, მის დროსაც კი ვერ გამოსწორებულა. მეფე გიორგიმ გადაიარა ღიბის მთა და „შთავიდა აფხაზეთად“⁵⁶, საქართველოს ამ ძნელბედობას ისიც დაერთო, რომ 1088-89 წლებში დიდმა მიწისძვრამ ძალზე დააზიანა ისედაც დაუძლურებული ქვეყანა.

უახლესი სამეცნიერო ლიტერატურით, მეფე გიორგი II აიძულეს უარი ეთქვა სამეფო ტახტზე⁵⁷ და „თვთ

ნახათი და ივ. ჭავჭავაძის გამოცემით, უწვერული ქაბუჯია, რომლის სავარაუდო ასაკი ოცე წელიწადში იქნებოდა განისაზღვროს.

3. 1078-1079 წლებში, როდესაც თეორიულად შეიძლება მოხატულიყო ატენის სიონი, გიორგი II 40 წელს მიღწეული მამაკაცი უნდა ყოფილიყო. ამდენად, უწვერული ქაბუჯის (2) გიორგი II-დ მიჩნევა შეუძლებელია.

4. 1078-79 წლებიდან, ვიდრე გიორგი II-ის მეფობის პოლო წლამდე, თურქ-სელჩუკების მიერ მოხრებული საქართველო არაერთხელ იდგა ფიზიკური განადგურების საფრთხის წინაშე. ამდენად, ამ ძნელბედობის ხანაში, ქვეყანას არც რაიმე უმნიშვნელო და მით უფრო, საეტაპო ნაწარმოების შექმნის თავი არ ჰქონდა. კიდევაც რომ დაეკვშვა ვერაუდის სახით, თითქოს 1078-89 წლებს შორის, დროის რაღაც მონაკვეთში, მანაც შეიძლება მოხატულიყო ატენის სიონი, უწვერული მეორე ქტიტორის ასაკი, გიორგი მეორის იდენტოფიკაციაში მანაც ხელისშემშლელ ფაქტორად რჩებოდა.

5. ქტიტორთა კუთვნილი წარწერების რეგლამენტაციის მახედვით, მეფე გიორგი II მეექვსე ქტიტორად ყოფილა გამოსახული ატენის სკონის მოხატულობის საქტიტორო მწკრივში.

დავასკვნათ: მეორე ქტიტორი არ არის გიორგი II. არც ამ მუშის ზომობაში (1072-1089) მოუხატავთ ბაზის სიონი.



სურ. 6.

მამაშან დაადგა გვრგუნი მეფობისა“⁵⁸ თავის ძეს დავითს.

ბუნებრივი უნდა ჩანდეს დასკვნა, რომ ამ ძნელბედობის ხანაში, როდესაც თურქ-სელჩუკებისაგან მოხრებული ქვეყანა მხოლოდ ფიზიკურად გადარჩენაზედა ზრუნავდა, საეტაპო ნაწარმოებზე რომ აღარავერი ექვთო, ხელოვნების თუნდაც საშუალო დონის ნიმუშის შექმნა კი ძნელად წარმოსადგენა.

როგორც ვნახეთ, ატენის სიონის მოხატულობის მეორე ქტიტორის გიორგი II-დ იდენტოფიკირების საწინააღმდეგოდ, არაერთმა მნიშვნელოვანმა ფაქტორმა მოიყარა თავი, რაც ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს:

1. ატენის სიონი, ბოტიანტის გათვალისწინებით, მხოლოდ 1078-1079 წლების შემდეგ შეიძლება მოხატულიყო.

2. მეორე ქტიტორი, რომელიც რ. შერლინგის მიერ იდენტოფიკირებულია გიორგი II-დ, გრ. გაგარინის ჩა-

ბემაში გამოსახული ორი მეწინავე ქტიტორის იდენტოფიკაციაში არსებობი მნიშვნელობას ვანიჭებთ სასულიერო და საერო პირის, ერთ კომპოზიციურ ჯგუფში გაერთიანების ისტორიული საფუძვლების ჩვენებას.

ზემოთ ვნახეთ, რომ მეორე ქტიტორის გიორგი II-დ მიჩნევის არაერთმა საწინააღმდეგო ფაქტორმა მოიყარა თავი. ჩვენი მეორე ქტიტორის იმ ახლებურ იდენტოფიკაციაში, რომლის შესახებ ქვემოთ გვექნება მსჯელობა, ცხადია, არც ერთი ზემოთ აღნიშნული ფაქტორი აღარ უნდა გამოვიდეს ხელის შემშლელი. მაგრამ მხოლოდ ეს მომენტები არ უნდა აპირებოდეს მეორე ქტიტორის ვინაობის დადგენას. რადგან პირველი ქტიტორის პიროვნების განსაზღვრის გარეშე, დაუსაბუთებლად დარჩებოდა მეორე ქტიტორის იდენტოფიკაციის უკველგვარი ცდა.



პირველი ქტიტორის ვინაობის განსაზღვრის დროს, აკცილებელ პირობას შეადგენს იმ ფაქტის ახსნა. თუ რატომ უნდა გამოეხსნათ გვირგვინისანი ქტიტორების მეთაურად მონაზონი. ცხადია, ამ საკითხის მხოლოდ თეორიული გადაწყვეტა არ კმარა, თუ არ დაიძებნებოდა ასეთი უჩვეულო რეგლამენტაციის ისტორიული საფუძვლები. ვარაუდის სახით კი შეიძლება მხოლოდ ის თქმულიყო, რომ ამ ქტიტორის მწინავეობა, პირველ რიგში, ისეთ მნიშვნელოვან პიროვნებას უნდა გულისხმობდეს, რომელსაც ქვეყნისა და ქაბუჯი მეფის წინაშე დიდი ღვაწლი მიუძღვოდა.

ზემოთ შევცადეთ გვეჩვენებინა, რომ ატენის სიონის მოხატულობა შეუძლებელი იყო გიორგი II-ის ზეობაში შესრულებინათ. ამ საკითხზე ჩვენი არგუმენტაცია თუ სარწმუნოა, მაშინ მოხატულობის შესრულების ქვედა ქრონოლოგიურ ზღვრად გიორგი II-ის მეფობის დასასრული — 1089 წელი უნდა

რად განვითარებულ სტილისტურ მიმართულებას გვამხედველებს¹¹.

მეორე ქტიტორის დავით IV-დ მიჩნევას ხელს უშლის მისი უწყვეტობა და ქაბუჯობა, რადგან 16 წლის დავითს „თუთ მამამან დააღა გვრგვინი მეფობისა“¹², დავით IV-ის მეფობის ხანაში კართული ხელოვნების არაერთი ბრწყინვალე ძეგლი შეიქმნა, რომელთა მხოლოდ ჩამოთვლაჲ კი შორს წაგვიყვანდა. ამ სახელოვანი მეფის ზედწოდება — „აღმაშენებელი“¹³, მის მოღვაწეობის ხასიათზე მიგვანიშნებს. ამდენად, ისეთი მოწინავე ნაწარმოების შექმნა, რაგორც ატენის სიონის მოხატულობა, ცხადია, დავით IV-ის მეფობის ხანისათვის სრულიად ბუნებრივ მოვლენად შეგვიძლოა მიგვეჩინოთ.

არც ბოტინატის დასახელება უშლის ხელს ასეთი იდენტიფიკაციის. სამეცნიერო ლიტერატურაში გარკვეულია, რომ XI საუკუნეში შემოსული ფულები და მათ შორის ბოტინატიც, კიდევ ორი საუკუნის გან-

საქართველო

საქართველო

სურ. 7.

მიგვეღო, რომლის შემდეგ, თეორიულად, შესაძლო იყო მოხატულიყო ატენის სიონი. როგორც ზემოთ ვნახეთ, გიორგი II-ზე ადრე ამ მოხატულობის შესრულების შესაძლებლობა გამოირიცხა ბოტინატმა. შემდეგ კი, ამ ქვედა ქრონოლოგიურმა ზღვარმა 1089 წელზე გადმოინაცვლა.

როგორც ცნობილია, 1089 წელს სამეფო ტახტზე ადის გიორგი II-ის ძე, დავით IV (1089-1125). ვნახოთ რამდენად არის შესაძლებელი ჩვენი მეორე ქტიტორის დავით IV-დ მიჩნევა. ამ თვალსაზრისით უდავოდ ანგარიშგასაწევად მიგვანჩია ის ფაქტი, რომ უახლესი სამეცნიერო ლიტერატურის მიხედვით, XI-XII საუკუნეთა კართული კედლის მხატვრობის არაერთ ნიმუშში დადასტურებულია ისეთი სტილისტური და ყონოგრაფიული ნიშნები, რომლებიც დიდ მსგავსებას აქვს ატენის სიონის მოხატულობასთან¹⁴. თ. ვერსალაძის მოსაზრებით, სავსაოთო კომპოზიციური სისტემა, ატენის სიონის მოხატულობას ღვთისმშობლის სახელზე აგებულ XI-XII საუკუნეთა ეკლესიების კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან აახლოებენ¹⁵. საუკუნადღებო მიგვანჩია სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოაქვეყნებული მოსაზრება, რომ ატენის სიონისა და იფრანის მოხატულობა (1086), რომელიც დავით აღმაშენებლის ზეობაშია შესრულებული, პარალელუ-

რადობაში განაგრძობენ მოქმედებას¹⁶. საუკუნადღებოა ისიც, რომ ბოტინატი დავით აღმაშენებლის ანდერძში, ატენის საკურტლეში დაცულ ფულად ერთეულად არის დასახელებული¹⁷. ბოტინატი დუკატთან ერთად გვხვდება ვაანის ქვაბა განგებშიც (1204-1234)¹⁸.

ზემოთაც აღვნიშნეთ, რომ მეორე ქტიტორის იდენტიფიკაციაში არსებით მნიშვნელობას ვანიჭებთ იმ საკითხის გარკვევას, თუ ვინ შეიძლება ყოფილიყო ბაგრატიონთა საქტიტორო მწკრივის მეთაური მონაზონი, ან, რა მიმართებით შეიძლება დაგვეკავშირებინა იგი ჩვენი მეორე ქტიტორთან, იგი დავით IV-დ რომ მიგვეჩინოთ.

ნ. ბერძენიშვილის შენიშვნით, საქართველოში დიდი თურქობის მწინვარების ხანაში „14 წლის უმაწვილის გამეფება თავისთავად დამაფიქრებელია“. მკვლევარის თქმით, 1089 წელს სახელმწიფო გადატრიალება მოხდა, რის შედეგადაც მეფე გიორგი II ჩამოაშორეს სახელმწიფო საქმეებს. ნ. ბერძენიშვილის მოსაზრებით, „ამის ინიციატორი იყო არა თქვენსმეტი წლის უმაწვილი, არამედ, მეფის კარზე მყოფთა ენერჯარის დანი“. მკვლევარის დასკვნით, „ამ გადატრიალების იდეური ხელმძღვანელი იყო გიორგი კუონდიდელი“¹⁹.

ნ. ბერძენიშვილის მოსაზრებით, „გიორგი კუონდი-

დელი განსაკუთრებული მნიშვნელობის ისტორიული პიროვნება. ას დავითის პოლიტიკის ხული და გუ-
ლია“. დავით აღმაშენებლის „ისტორიკოსი გარკვევით
ამბობს, რომ ეს ბერი იყო აღმზრდელი პატრონისა
და თანაგვარევი უკველია გზათა, საქმეთა და ღუაწ-
რეთა მისთა“. როგორც ვიცი, გიორგი მონაზონი
რუსი-ურბნისის საეკლესიო კრების „თულად“ იყო
ცნობილი, ე. ი. აღიარებული იყო მთავარ ინიციატო-
რად და კრების მუშაობის წარმმართველად. ასე რომ,
ეს საქმე, საეკლესიო კრების მოწვევა და არაკლავო-
ლისწამება მათა მღვდელთა, საეპიტროფელთა, მეფის განუზ-
რახა გიორგი მონაზონმა მეფის მწიგნობართუხუცეს-
მა... შეიძლება ვიფიქროთ, იგივე იყო ახალგაზრდა
მეფის განმზრახვი ლიპარიტ-რატისა თუ ძაგან-მოდ-
ტოსის წინამძღვრე ბრძოლისა. იგივე გიორგი მონა-
ზონი მეფის მთავარი თანამოღწევა თუქრთა განდევ-
ნის საქმეში. მისი ზღმძღვანელობით, ან უშუალო
მონაწილეობით ხდებდა სამშვიდობისა და სომხობის გან-
მენდა თურქთაგან, ასევე რუსთაიდან მათი განდევნა
და ქალაქის შემოერთება. ასე რომ, გიორგი მონაზონი
მართლაც რომ „თანაგანმყოფელი“ იყო „უკველითა
გზათა, საქმეთა და ღუაწრეთა“ მეფისათა. შეგებოდა
საქმე ეკლესიას თუ დიდგვარაანთ. საეროს თუ საე-
ხედრო საკითხებს უყვლდნ და უკველავრნი გიორგი
მონაზონი-მწიგნობართუხუცესი აქტიური მონაწილეა.
მართლაც ნამაა მეფის... გიორგი მონაზონი იყო მთა-
ვარი განმზრახვი მეფისა უიჯარათა გადმოყვანის საქმე-
შიც...“ მკვლევარის დასკვნით. დავით აღმაშენებლის
ისტორიკოსის ცნობებიდან ნათლად ჩანს, რომ „გი-
ორგი მწიგნობართუხუცესი დავით მეფისთან ერთად
იყო შემოქმედი ახალი ქართული სახელმწიფოსი“⁶⁷.

ნ. ბერძენიშვილის დაკვირვებით, დავითის ისტო-
რიკოსისა და თვით დავითისავე აღნიშვნით („გალობ-
ანი სინანულიანი“, „ანდერძი“), რაღაც ცოდავ ჩაუ-
დენია ქაბუჯ მეფის, რაც „გიორგი მეფეზე მხარბუ-
ლი მძღვარობა შეიძლება იყოს.“ მკვლევარის დას-
კვნით, „ამიტომ არ იქნებოდა მართებული, რომ გი-
ორგი მეფის მოუხსენებლობა 1089 წლის შემდეგ
ჩვენ დავითის ისტორიკოსის ცალმხრივობის და და-
ვითისადმი მიყრდნობით აგვეხსნა, საქმე როგორც
ჩანს, ისე იყო, რომ გიორგი მეფე აიძულეს მემკვიდ-
რე დავითი თანამოსაყდრედ დაეცვა და ქვეყნის მარ-
თვა-გამჯეობა მისთვის (და მისი მომხრე დასისათვის და-
თმო... ასე რომ, ცხადია: გიორგი მეფე სახელმწიფო
საქმეებს ჩამოაშორეს“. ნ. ბერძენიშვილის შენიშვნით,
დავითის ისტორიკოსი იმხაკც კი არ ცნობს საქა-
რად, რომ ამ მეფის (გიორგი მეორის გ. ა.) გარდაც-
ვალებდა აღნიშნოს, ხოლო ბიოგრაფი გვიბმონბარტ-
უხუცესის ბარდაცვალებას საბაზემბოლე ძაშს ბა-
მოქმედებდა⁶⁸. დავითის ისტორიკოსის ცნობით, „ოვ-
სეთს უყოფსა“ გარდაცვლილი გიორგი მწიგნობართ-
უხუცესი-უკველიდელი. დავითმა „პატივითა დაღი-
წარმოგზავნა მონასტერსა ახალსა და მუნ დამარხა,
რომელი იგი იგლოვა უკველმან სამეფომან და თუ-
მეფემან ვითა მამა და უმეტესცა მამისა, შენობითა
შავისათა ორშემოც დღა“⁶⁹.

თ. ყორღანის მოსაზრებით, გიორგი მწიგნობართ-
უხუცესი, მეფე დავითის ნათესავი უნდა ყოფილიყო
დედის მხრიდან⁷⁰. ნ. ბერძენიშვილმა ფაქტიური მა-
საღების ჩვენებით დამაჩვენებლად უარყო ეს სვალი-

საზრისი⁷¹, რასაც ჩვენი აზრით, მხარს უჭერს გიორ-
გი მეფის ისტორიკოსის წარწერაც („...მე დიდის...“). ეს უარა-
შენიარებელი წარწერა გარკვევით შეგვიძინებდა მწი-
გნობართუხუცესის სახელიერო პირის (I) უშაღლესი სოციალური ფენის
კუთვნილებაზე. მაგრამ მისი გათვალისწინებით ისიც
შეიძლება ითქვას, რომ ეს კტიტორი სამეფო სახლი-
დან არ არის გამოსული. ასეთი ზედწოდება „დიდი“,
მარტოდენ ერისთავ-აზნაურთა და არა სამეფო ინ-
სტიტუტის გულისხმობს, რადგან „მეფეთ“ (მეფე)
„დიდზე“ აღმატებულია და ასეთ ზედწოდებას აღარ
საქიარებენ.

ჩვენი აზრით, ბემაში გამოსახული ორი კტიტორის
გიორგი მწიგნობართუხუცესად და მის აღზრდილ ქა-
ბუჯ მეფედ. დავით IV-დ მიჩნევას ხელს არაფერი
უნდა უშლიდეს. გიორგიმონას კტიტორთა მეთაურად,
მართლაც შეიძლება ისეთი პიროვნების გამოხატვა,
როგორც. დავითის ისტორიკოსის სიტყვებით რომ
ვთქვათ, უყოფლა სახელოვანი მეფის „თანაგანმყოფე-
ლი უკველითა გზათა, საქმეთა და ღუაწრეთა მისთა“⁷².
შეიძლება დაბეჭიოთებით ითქვას, რომ მხოლოდ ასეთი
პიროვნება შეიძლებოდა გამოეხატა გიორგიმონას
კტიტორთა მეთაურად. იმ დღი ღვაწლის გამო, რაც
მას ქვეყნისა და ქაბუჯი მეფის წინაშე მიუძღვოდა,
ასეთ იდენტიფიკაციას ხელს არც სამონაზონო სამოსი
უშლის, რადგან ნ. ბერძენიშვილის გამოკვლევით,
მწიგნობართუხუცესი მხოლოდ მონაზონი უნდა ყო-
ფილიყო⁷³.

ატენის სიონის მოხატულობის კტიტორთა შესწავ-
ლაში გვიჩვენა, რომ მასში აირკელა 1089 წლის სა-
ხელმწიფო გადატრიალების შედეგები, რაც კტიტორ-
თა გამოსახვის იერარქიაში გამოვლინდა. ზემოთ ვაჩ-
ვენეთ, რომ კტიტორთა კუთვნილი წარწერების რეკ-
ლამენტაციის გათვალისწინებით, მეფე გიორგი რი-
გით მეექვსე კტიტორად გამოუსახავთ. შეიძლება
გვეფიქრა, რომ 1089 წლის გადატრიალებას შემდეგ,
მოსალოდნელი იყო, ასეთ საკტიტორო მწკრევში
სულაც არ გამოეხატა მეფე გიორგი. საქმე ის
არის, რომ გიორგი II-ს სიციცხლის ბოლომდე,
თუმც ფორმალურად, შეუნარჩუნებია სამეფო პატი-
ვი. ნ. ბერძენიშვილის დაკვირვებით, 1103 წლის⁷⁴
რუსი-ურბნისის ძეგლისწერაში „გიორგი მეფეთა მე-
ფედ იწოდება, მაგრამ იქვე დავითის მოხსენიება შე-
თია, რომ აშკარად მოჩანს „გიორგი მეფეთა მეფისა
და ყოვლისა აღმოსავლეთისა კესაროსის“ ცარიელი
პატივი⁷⁵. ეს ტენდენცია, ატენის სიონის მოხატულო-
ბის კტიტორთა მწკრევშიც ანახა. შედეგ მეფე გი-
ორგის სამეფო ტიტულიც კი აქვს სახელად. მაგრამ
კტიტორ მამაკეთა შორის ბოლოს არის გამოსახუ-
ლი (4).

საკტიტორო მწკრევში გამოსახულ მესამე გვირ-
გვიონსან კტიტორს — ბაგრატ IV-ს მნიშვნელოვანი
ღვაწლი მიუძღვის ატენის ქალაქმშენებლობათა, ამხუ-
გვაუწყებს ატენის სიონის ვრცელი ქართული წარწე-
რა, რომელშიც ციხისთავ გურგანელისა და მირიან
თარხუნის ძის გარდა, დასახლებულთა მეფე ბაგრატ
IV, მის ძესათა, უფლისწულ გიორგისათა ერთად.
ამ წარწერის ცნობით, „სეთისა ზურასა შიდა ქალაქი-
სა შენებამ“ ბაგრატ IV-ის ბრძანებით დაუწყია მი-
რიანს — ატენის რეგიონის იმდროინდელ პატრონს

და როგორც „სწავლდა მეფობას მათსა“, მეფის წოთ-
სწონილებათა შესაბამისად, უშენებთან ქალაქი ატე-
ნი.⁷⁶ ამდენად, ჩვენ საქტიტორო მწკრივიზი ბაგრატი
IV-ის ასე საპატიოდ გამოსახვა ბუნებრივად მიგვაჩნია.
ერთი შეხედვით არაბუნებრივად მოჩანს ბაგრატი
IV-სა და მისი ძის გიორგი II-ს შორის სუმბატ აშო-
ტის ძისა და მისი ყრმა უფლისწულის გამოსახვის
ფაქტი (4. 5).

სამეცნიერო ლიტერატურაში არის ცდა სუმბატ
აშოტის ძის ვინაობის გარკვევისა. ს. ბარნაველის მო-
საზრებით, შესაძლოა ეს სუმბატი ატენის სიონშივე
არსებული ოსს წლით დათარიღებულ ფრესკულ ეპი-
ტაფიაში მოხსენიებული სუმბატ აშოტის ძეა, რომე-
ლიც. „...ატენის სიონთან რაღაც დაკავშირების გამო
მოჰყვა ტაძრის ახალ მოხატულობაში“⁷⁷. რ. შერ-
ლინგის აზრით, IX საუკუნის ვარწერაში დასახელე-
ბულ სუმბატ აშოტის ძისა და წინან ხანის მოხატუ-
ლობაში გამოსახულ ამავე სახელის მქონე ქტიტორის
სახით „ჩვენ საქმე გვაქვს ადგილობრივ მმართველთა
ერთი გვარის სხვადასხვა თაობათან და რომ განსაზ-
ღვრულ ქრონოლოგიურ ეტაპზე ეს მმართველები მამ-
ფლებად აღიარებოდნენ“⁷⁸.

ამ ორ თვალსაზრისში⁷⁹ მისაღებად მიგვაჩნია რ.
შერლინგის ვარაუდი, რასაც შემდეგი უნდა დავუმა-
ტოთ: თავის დროზე შეეცადათ გვეჩვენებინათ, რომ
VII საუკუნის მიწურულში აგებული ცენტრალურ-
გუმბათიანი ტაძარი — ატენის სიონი, ბაგრატიონთა
სახლის ერთ-ერთი შტოს საძვალე. ხოლო ატენის
ქვეყანა მათი სამეფოდრო დომენი იყო.⁸⁰ ეს გავფიქ-
რებინებს, რომ ატენის სიონის მოხატულობის საქტიტო-
რო მწკრივიზი გამოსახული სუმბატ აშოტის ძე, რომელიც
გვირგვინოსთა შორის არის მოთავსებული⁸¹, ბაგრატი-
ონთა სახლის ერთ-ერთი შტოს წარმომადგენელი უნდა
ყოფილიყო, საყურადღებოდ ჩანს ის ფაქტიც, რომ მისი
მცირეწლოვანი მემკვიდრე — უფლისწულად არის
დასახელებული (5). ე. თაყაიშვილის მოსაზრებით,
ატენის სიონის ოსს წლის ფრესკულ ეპიტაფიაში მო-
ხსენიებული სუმბატ აშოტის ძე და აშოტ კეკელას ძე
სუმბატ არტანუჯელი, რომელიც ბაგრატიონთა სახ-
ლის წარმომადგენელია, ერთიდაიგივე პიროვნებაა⁸².
ეს ფაქტი ჩვენთვის იმ მხრივ არის საყურადღებო,
რომ რ. შერლინგის მოსაზრებით, რომელსაც სავსე-
ბით ვიზიარებთ, ოსს წლის ეპიტაფიაში დასახელებულ
სუმბატ აშოტის ძე და XI საუკუნის მიწურულის
მოხატულობაში ასახული სუმბატ აშოტის ძე — ერ-
თი გვარის სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები არ-
იან.

ასეთი იდენტიფიკაციით ინტერესდებოდა არ
უნდა იყოს ივ. ჭავჭავაძის ის თვალსაზრისი, რომ
ატენის სიონის მოხატულობაში, სუმბატ აშოტის ძე
გამოსახულია ხოირით (სტეფანოზი) თავდაბურული,
რასაც კეისრები ატარებდნენ და გვირგვინს აღნიშ-
ნავდა⁸³. მკვლევარის აღნიშვნით, სუმბატს სამოსის
ზემოაღიან პორფირი აქვს მოხმული⁸⁴. 8. ჩოფჩაშვი-
ლის დაკვირვებით, ასეთი სახის პორფირით (პურპუ-
რი), მამაკაცების გარდა, ქალებიც გამოისახებიან⁸⁵,
მაგრამ ეს ფაქტი არ ამცირებს ამ შესაძლების ღირ-
სებას და იგი მხოლოდ სოციალურად დაწინაურე-
ბულ, ან უმაღლეს საფეხურზე მდგომ პირთა ინვი-
დია-სა-ოსილად რჩებოდა.

უდავოდ დამაფიქრებელია ის ფაქტი, რომ სუმბატ
აშოტის ძე, მისი მცირეწლოვანი მემკვიდრით, მუდგ
გიორგი II-ზე წინ გამოსახეს. ასეთ რეგულაციას
შეიძლება შემდეგი ახსნა მიეცეს: სუმბატი, ატენის
რეგიონის უფალია, რადგან იგი, ბაგრატიონთა საი-
ლის იმ შტოს წარმომადგენელი ჩანს, რომლებიც
ლორეთშივე უფლობდნენ ატენის ქვეყანას. ამდენად,
სუმბატი უნდა იყოს ამ მოხატულობის დაშვანა-
სებელიც. აქი მის კუთვნილ წარწერაშია დასახელე-
ბული ბოტინარი, რომელიც ატენისათვის შეუწარავს,
მაგრამ არსებითი მხარე ასეთი რეგულაციისაა,
ჩვენი აზრით, მისიც ის უნდა იყოს, რომ ეს ერისთა-
ვი, გიორგი მწიგნობართუხუცესის და ქაბუჯი დავი-
თის დასის მომხრე და 1089 წლის საბელმწიფო გა-
დატრიალების თანამონაწილე თუ თანამგრძობია.

წერილობით წყაროებში არაფერია თქმული სუმ-
ბატ აშოტის ძის შესახებ. არც დავითის ისტორიკოსი
გვამცნობს რაიმეს მასზე. ნ. ბერძენიშვილის დაკვირ-
ვებით: „...დავითის ისტორიკოსის დასახასიათებლად
ფრიალდ მნიშვნელოვანი დეტალი შეინიშნება. ეს გა-
ურბობს ერისთავების ხსენებას, მათი მოღვაწეობის
აღნიშვნას, თითქმის ეს ერისთავები გადაშენდნენო,
მაშინ, როცა მატანე ქართლისაის ავტორი ან სუმ-
ბატ დავითის ძე, რომ არაფერი ვთქვათ უფრო გვი-
ანი ხანის ისტორიკოსებზე, სავსაა ერისთავების შესა-
ხებ ცნობებით... ერისთავები დავითის დროს, რა
თქმა უნდა, არ გამქრალან, მაგრამ მათი მნიშვნელო-
ბა უტყვევლად ძლიერ შეზღუდული იყო... დავითის
ისტორიკოსს არ უყვარს ერისთავთა ხსენება ერისთა-
ვობით... შეიძლება ვფიქროთ, ასეთი ოლიგოქორი და-
მოკიდებულმა ერისთავებისადმი დამახასიათებელი
იყო დავითის პოლიტიკის მომხრე დასისათვის და
თვით დავითისათვის“⁸⁶. მკვლევარის მართებული შე-
ნიშვნით, „...მეფის უერთგულეს კაცს, გიორგი ქუნი-
დელის დისწულს, თვებრუნ ბაბულების ძეს, ერის-
თავობით კი არ მოიხსენიებს დავითის ისტორიკოსი.
ისევე, როგორც ასეთი პატივით არ იხსენიებს არც
აბულფთასა და არც ივანე ირბულს, რომლებმაც გი-
ორგი ქუნიდელის ხელმძღვანელობით „სიპარ-
ჭით მოიპარეს სამშვილდე“⁸⁷ და დავითის უერთგუ-
ლესი მხედართმთავრები იყვნენ.

ასეთ შემთხვევაში, ცხადია, არც იყო გასაკვირი.
რომ დავითის ისტორიკოსს არაფერი ეთქვა სუმბატ
აშოტის ძეზე. 1089 წლის გადატრიალება თავისთავად
ნიშნავდა ამ ძირეული ძვრების მომხრე ერისთავთა
დასს, რომელთა შესახებ დავითის ისტორიკოსმა მი-
ცე საერთოდ არაფერია თქმული. ვფიქრობთ, იმ მრავ-
ალრიცხოვან ერისთავთა შორის უნდა ვიგულოვო
სუმბატ აშოტის ძე, რეპრეზენტატულად რომ არის
გამოსახობო იმ საქტიტორო მწკრივიზი, რომელშიც
მკაფიოდ აიხსნა ქვეყნის შვინთ მომხდარი პოლიტი-
კური ძვრების შედეგად განსაზღვრული რეგულაცი-
ცია.

გასარკვევია იმ ერთადერთი ქტიტორი ქალის აღწე-
დოფალ... ისდუბტის... (7) ვინაობა, რომელიც სადე-
დოფლო ინსიგნიებით — გვირგვინით, მინიკით და
დაიდებით გაწყობილი ლურჯი ბისონითა და თორა-
კით არის წარმოდგენილი. ექვს გარეშეა, „...ისდუბტ
დედოფალს თავისი ოციალური მდგომარეობით, უფ-
ლება უნდა მქონოდა იმ საქტიტორო მწკრივიზი და-



ემკვიდრა ადგილი, სადაც უშეტესწილად, ბაგრატიონთა სახლის წარმომადგენლები გამოისახნენ.

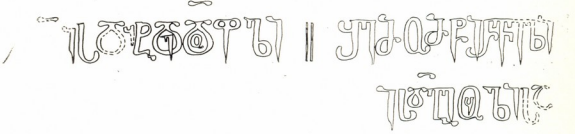
...ისდუხტის შესამოსელში ყურადღებას იქცევს თორაკია. ცნობილია, რომ თორაკია, თავდაპირველად იმპერატორთა და სამეფო კარის წარჩინებულ მამაკაცთა სამოსის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ელემენტს წარმოადგენდა, რომელიც XI საუკუნის მეორე ნახევრიდან დედოფალთა და წარჩინებულ ქალთა — მეფის ასულთა შესამოსელშიც ჩნდება⁸⁵.

საქართველოში ტერჯორობით უკუღაზე ადრეული ხანის თორაკია დადასტურებულია ზედაზნის კანკელის რელიეფში, რომელიც X-XI საუკუნეებით თარიღდება⁸⁶. შ. ამირანაშვილის დაკვირვებით, აქ კახეთის მეფის — კვირიკეს სახელი იკითხება⁸⁶. ფეოდალთა ხანის ქართული სახვითი ხელოვნების ნიმუშთა შორის ტერჯორობით არცერთი ისეთი ძეგლი არ გვხვდება, რომელშიც თორაკით ფეოდალი ან მისი მეუღლე გამოეხატა. თორაკია მხოლოდ სამე-

სახელება ჩვენი აზრით სრულიად შეუფერებელია ასეთი იდენტიფიკაციისთვის და ვერ გვეჩვენებენ ჩვენი მონატულობის ქტიტორი დედოფლებს⁸⁷ დაადგენა ჩვენთვის მთლიანად არ არის ნათელი. მაგრამ შესაძლოდ გვესახება იგი გიორგი II-ის მეუღლედ ვივარაუდოთ.

ატენის სიონის მონატულობის ქტიტორთა მწკრივში, როგორ ჩანს, დავით IV პირველად აიხანა მეფის რანგში. ეს ფაქტი მნიშვნელოვან მიგვანინა როგორც საკუთრივ დავითის რეფობის ადრეული პერიოდის სხვადასხვა საკითხების გასარკვევად. ისე, ფეოდალთა ხანის საქართველოს შიდაპოლიტიკურ ცხოვრებაში ატენის ქვეყნის ზედაზნით წონის გასათვალისწინებლად.

ბრძოლა ატენის ქვეყნისათვის მწვავედ მიმდინარეობდა. ეს მნიშვნელოვანი რეგიონი გელადან ზელში გადადიოდა სამეფო კარსა და საქართველოს უძლიერეს ფეოდალთა შორის, ბაღლაშებს, რომლებიც



სურ. 8.

ფო შესამოსელის ელემენტს და, როგორც ჩანს, სოციალურად უმაღლეს საფეხურზე მდგომ პირთა ინსიგნიას შეადგენდა. XI საუკუნის ბოლოდან თორაკია ქრება მეფეთა შესამოსელში და მას მხოლოდ დედოფლების სამოსში ვხვდებით⁸¹.

ექვს გარეშეა, ჩვენი მეშვიდე ქტიტორი ქალი დედოფალია. ამდენად, მისი იდენტიფიკაცია გარკვეულ ინტერესს შეადგენს. ერთი ცხადია, რომ... ისდუხტ დედოფალი, უწვერული ქაბუცი მეფის — დავითის (2) მეუღლედ ვერ იქნებოდა. იგი არც ბაგრატ IV-ის (3) თანამეცხედრად შეგვეძლო მიგვეჩინა, რადგან კარგად არის ცნობილი მათი სახელები — ბოიუნა და ელენე. ...ისდუხტი არც სუმბატ აშოტის ძის (4) მეუღლედ შეიძლება ჩაითვალოს. ბაგრატიონთა სახლის ერთ-ერთი შტოს კუთვნილების მიუხედავად, სუმბატი ფეოდალია და არა მეფე. ...ისდუხტი კი მისი რეგალიებით საქართველოს დედოფალია, იქნებ შესაძლო იყო დაშვება, რომ ...ისდუხტი (7) თანამეცხედრეა გიორგი II-სა(6), რომლის გვერდითაც იგი გამოუსხაავთ (სურ. 1.2), ვერაფერს ვიტყვით ...ისდუხტი დავით IV-ის დედა იყო თუ გიორგი II-ის მეორე ცოლი, მითუმეტეს, რომ წყაროსთვის მათეს სახარების მინაწერში, თ. შორდანიას აზრით, დასახელებულია დავით IV-ის დედა — ელენე⁸². ეს და-

უკუღაზე მეტად იყვნენ დაინტერესებულნი ამ ქვეყნის ფლობით, დიდი ხნის მანძილზე ეპყრათ ატენის ქვეყანა თრიალეთის კლდეკართან ერთად. ეს უშლიერესი ფეოდალური სახლი, პარეტთელ დაპირისპირება საქართველოს სამეფო კარს და მოელტ ქართლზევაში გარკვეული წარმატებისათვისაც მიუღწევია. ეს საკითხები მონოგრაფიულად არის შესწავლილი⁸³, და ამდენად მათზე აღარ შევჩერდებით. აღვნიშნავთ მხოლოდ ერთს, რომ ატენის ქვეყანა ისტორიულად იმ რგოლს წარმოადგენდა, რომელიც ქართლთან უმოკლესი გზებით აკავშირებდა თრიალეთსა (კლდეკარი) და თორს. საფიქრებელია, ამის გამოც გავრდილიყო მისი მნიშვნელობა ქვეყნის შიდაპოლიტიკურ ცხოვრებაში. გზათა შესაყარზე მისი მდებარეობა უნდა უფრო ატენის გაქალაქების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორიც.

ფეოდალური ხანის საქართველოს შიდაპოლიტიკურ ცხოვრებაში ატენის ქვეყნის მნიშვნელობა იმითაც შეიძლება შეფასდეს, რომ აქ ბაგრატ IV-ის ბრძანებით, დარბაზი აუშენებიათ. ამაზე გვაუწყებს ატენის სიონის ვრცელი წარწერა⁸⁴. ის ფაქტიც საყურადღებოდ მიგვანინა, რომ ღაზნიმ ალბაშენებელს ატენში სამეფო სპაურბლე დასარსებია⁸⁵. უდავოდ გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ ადრეული და



შუაფეოდალური ხანის საქართველოში მხოლოდ ოთხი სახელმწიფო საკურტლავ დღეისათვის ცნობილი: ოზილისი, შუშისი, უჯარმის და ბანისი. ვიქტორობ, ქვეყნის უპირველეს ქალაქებთან ატენის დასახლებმა საქართველოს შიდაპოლიტიკურ ცხოვრებაში ატენის რეგიონის მნიშვნელობის გაზრდას უნდა გულისხმობდეს.

ატენში დარბაზისა და საკურტლავს გაჩენა, ცხადია, ამ რეგიონის სამეფო კარისადმი სრულ დაქვემდებარებას გულისხმობდა. ზემოთქმულს თუ იხასიყ დაუფლებათ, რომ 1088 წლის საეფო კარის გადატარებების შემდეგ, ქაბუჯ მეფეს და მის მწიგნობართუბუცესს საქართველომ უცვლიათ ატენის საოხმა მათი ქტიტორული პორტრეტების მოთაყვება. მნიშვნელოვნად გაიზარდა ამ ქვეყნის ღრებულება. რადგან ამ აქტში, ქტიტორთა გამოსახვაში, სოციალური უყოფენობა უნდა დაეინახათ.

ბუნებრივად ჩნდება კითხვა: რა ვითარებას უნდა გაეპირობებინა ის აუცილებლობა, რომ ქტიტორი მეფე და მისი მწიგნობართუბუცეები პირველად ატენის სიონში გამოეხატათ? ზემოთაუ აღვნიშნეთ, რომ აქ, გვირგვინისან ქტიტორთა მთელი გალერეის წარმოადგენა და მათ შორის ქვეყნის ძირძველი მფლობელი ფეოდალის, სუმბატის (4) გამოსახვა, ამ რეგიონის ისტორიულად განსაზღვრული მფლობელობის დამადასტურებელ აქტად უნდა მიგვეღო. ის აქტი, პირველ რაგში, ატენის ქვეყნის ყოფილი მფლობელის — ბაღლაშთა სახლისადმი სამეფო კარის დაპირისპირებას გულისხმობდა.

განარკვევია, დავითის მეფობის საწყის ხანაში ბაღლაშები ფლობდნენ თუ არა ატენის ქვეყანას. როგორც ვიცით, ატენის ქალაქმშენებლობის პერიოდში ამ ქვეყნის გამგებელია მირიან თარხუნის ძე, რომელიც ბაგრატ IV ბრძანებითა და დავალებით მოქმედებს⁹⁶. არ ვიცით რა ხდება გიორგი II-ის დროს. თეორიულად კი შესაძლო იყო ბაღლაშებს ამ ძნელებულობის ხანაში ატენის ქვეყანა დაებრუნებინათ. იქნებ ასეთი ვარაუდის დამადასტურებელი იყოს დავითის ისტორიკოსის ერთი ცნობა, ქაბუჯმა მეფემ მისი ზეობის პირველსავე წელს, იმ დროის უძლიერეს ფეოდალს — ლიპარიტ ბაღლაშს ნიაჟურა თავისი ეურადღება, რომელსაცმას თმსა შინა ჰქონდეს თრიალეთი და კლდეკარნი და მიმდებარე მისი ქვეყანა⁹⁷. ვფიქრობთ, თრიალეთის მიმდებარე ქვეყანაში ატენიც შეიძლება გვეგულისხმება. რადგან ასეთი განსაზღვრა შესაფერისად მიგვჩინია ამ რეგიონისათვის, ამავე დროს ცნობილია, რომ ატენი კარგა ხნის განმავლობაში ეკურათ ბაღლაშებს და ეს მეთად მოხერხებულნი გზაშესაყარი, დაცული შეუფალი ციხეებითა და ვიწრო ხეობებით, დიდხანს არც დაუთმიათ. ვფიქრობთ, სამეფო ხელისუფლების მიერ ატენის დაუფლებმა ის საშუალო საქმე უნდა ყოფილიყო, რითაც უნდა მომხდელიყო ბაღლაშთა სახლის (თრიალეთის კლდეკარი) შიდა ქართლთან უმოკლესი გზით დამაკავშირებელი რგოლი ამდენად, ატენის ქვეყნის ბაღლაშთათვის წართმევა და მეფის ერთგული მოხელის დაყენება, ბაღლაშთა მიერ ქართლზე კონტროლის მოშლის ნიშნავდა, იქნებ ამ ვითარებით იყო გაპირობებული ატენის ქვეყნის მფლობელობის

ის ოფიციალური დადასტურება, რაც ატენის სიონის მხატვრობაში ქტიტორთა გამოსახვაში გამოვლენდა. ატენის სიონის მოხატულობის თარიღებს⁹⁸ წინაშე ღვრამი ქაბუჯი დავითის ასაკთან ერთად გასათვალისწინებელია შიდაპოლიტიკური სიტუაციები და ეკონომიკური ვითარება, ძნელად სარწმუნოა, რომ ქაბუჯი მეფის, მისი ძეობის პირველსავე წელს შესძლებოდა ტემის მოხატვაზე ზრუნვა. როგორც ცნობილია, დავითმა შემეკიდრეობით თურქებისაგან მოთარეშებული ქვეყანა მიიღო. ასეთ ვითარებაში, ცხადია, უპირველესი საზრუნავი მთავი გახიზნული მოსახლეობის ბარჩაო ჩამოყვანა და მოშლილი მეურნეობის აღდგენა იყო. დავითის მეფობის დასაწყისშივე, თანდათანობით „სოფლებადცა იწესეს შთამოსლვად და დასხდომად“⁹⁸, რაც ქვეყნის ეკონომიკური განვითარების საფუძველს შეადგენდა.

ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ბაღლაშთა მიერ ატენის ქვეყნის მფლობელობის ხანაში ვერ მოხატებოდა სიონი თუნდაც იმ ნიშნით, რომ საქტიტორო მწიგნობარში სუმბატ ანოტის ძე(4) გამოსახული ატენის ქვეყნის მფლობელად და არა ბაღლაშთა სახლის წარმომადგენელი, დავითის ისტორიკოსის ცნობით, ქაბუჯი მეფის ზეობიდან გარდაქმნა წელიწადი ოთხი — 1094 წ.), მოკლდა სულტანი მალიქ-შა და ლიპარიტ ამირამან იწყო მათვე მამულ-პაჟურთა კუალთა სლვა⁹⁹. ისტორიკოსის ცნობით, დავითმა „სკურბილიყო იგი თამ რაოდენმე“. ლიპარიტი კვლავ განუდგა მეფეს მამის, „მეორესა წელსა — 1094 წ.) კუალად შეიპყრა“. შემდეგ „საბერძნეთს გაგზავნა და მუნ განეკუა ცხოვრებასა“⁹⁹. საფიქრებელია ამ ხანებში მეფეებთან ატენის სიონი ზემოთაუ აღინიშნას, რომ დავითი (2) თუმც უწვერული ქაბუჯია, მაგრამ მისი ასაკისათვის ოცი წლის მეტ-ნაკლებობით განსაზღვრა შესაძლოდ მიგვჩინია.

ჩვენი მოხატულობის ქრონოლოგიის თვალსაზრისით აღნიშნვის ღირსია სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმული ის თვალსაზრისი, რომ ატენის სიონი სტილისტიკური თვალსაზრისით წინ უსწრებს იფრარის მოხატულობას, რომელიც მეფის მხატვარ თევდორეს მიერ არის მოხატული დავით აღმაშენებლის ზეობაში, 1098 წელს. ვფიქრობთ, ლიპარიტის მიერ ატენის ქვეყნის დაკარგვის შემდეგ და იფრარის მოხატულობაში შესრულებული ატენის სიონის კედლის მხატვრობა.

დავასკვნით:
1. ატენის სიონის მოხატულობაში ქაბუჯი მეფე დავით IV პირველად აიხსა მეფის რანგით, საქტიტორო მწიგნობარის ხაზგასხეულად უტარიებულ რეგლამენტაციაში ჩანს გამოსახული 1088 წლის სულტავი კარზე მომხდარი გადატარებებისა, რაც უკუდასწრე მკაფიოდ ამ საქტიტორო მწიგნობარის მეთაურად გიორგი მწიგნობართუბუცესის, ხოლო მამაკაც ქტიტორთა შორის გიორგი II-ის ბოლოში (6) გამოისახვით გამოიხატა. ასეთი იდენტიფიკაცია ერთადერთია, რადგან მხოლოდ მას გააჩნია თავისი ისტორიული საფუძველი.

2. ქვეყნის შიდაპოლიტიკური სიტუაციების გამოხატულება გვირგვინისან ქტიტორთა შორის ატენის ქვეყნის მფლობელი ფეოდალის — სუმბატის გამოსახვაში, მცირეწლოვან მემკვიდრესთან ერთად. ასეთი რეგლამენტაცია ნაკარნახევი უნდა ყოფილიყო ბა-



ღუაშთა უძლიერესი ფეოდალური სახლის სამეფო კართან დაპირისპირებით და ატენის ქვეყნის მფლობელობის უფლების დადასტურებით, რაც „ქელის აღმართვის“ აქტად უნდა იყოს მიჩნეული. სუმბატ ამოტის ძის ატენის ქვეყნის მფლობელად გამოხატავს დავითის ზეობის საწყის ხანაზე მიჯავნიშებს, როდესაც ბაღუაშებმა საბოლოოდ დაკარგეს ატენის ქვეყანა.

3. უარსაყოფია სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული ის თვალსაზრისი, თითქმის ატენის სიონი გიორგი II-ის ზეობაში მოიხატა. ეს ნაწარმოები პირმშოა იმ ბრწყინვალე ეპოქისა, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარეს დავით აღმაშენებელმა და მისი პოლიტიკური პროგრამის თანავტორმა გიორგი შწინგოზართუხუცესმა.

შენიშვნები:

1 შ. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, I, Тб., 1957, стр. 95-96.

2 რ. შერლინგი, ატენის სიონის კედლის მხატვრობის დათარიღების საკითხისათვის, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „შობაბე“, VIII, № 4, თბ., 1947, გვ. 261—268.

3 Ш. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 95, 96.

4 რ. შერლინგი, დასახ. ნაშრ., გვ. 261—268.

5 თ. ბარნაველი, ატენის სიონის მხატვრობის თარიღის შესახებ, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „შობაბე“, XVII, № 3, თბ., 1956, გვ. 281; მისივე, ატენის სიონის წარწერები, თბ., 1957, გვ. 5-7, 20.

6 გ. აბრამიშვილი, შენიშვნები ატენის სიონის მხატვრობის თარიღის შესახებ, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „შობაბე“, XXX, № 5, თბ., 1963, გვ. 635—690.

7 გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონის საქიტატორო წარწერა, აქედლის მეგობარი, 19, თბ., 1969, გვ. 30—37.

8 Т. В. Вирсаладзе, Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Сиона, Средневековое искусство, Русь, Грузия, М., 1978, стр. 83-91.

9 თ. ბარნაველი, ატენის სიონის წარწერები, გვ. 8—13.

10 გრ. ვაგარინის ჩანახატში კარგად მოხანს ქუდი, რომელიც ამ დროს უკეთ ყოფილა დაკული, იხ. Gr. Gagarin, Le Caucase pittoresque, Paris, 1845-1857, ტაბ. LVI.

11 ვერ ჯეიზიარებთ ნ. ჩოფიაშვილის იმ დაკვირვებას, თითქმის ატენის სიონის მოხატულობის პირველსა და მესამე ქიტატორის ხელში ენქერები ეპყრათ. იხ. ნ. ჩოფიაშვილი, ქართული კოსტიუმი, თბ., 1964, გვ. 101.

12 Ш. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 95.

13 К. Кекелидзе, Древне-грузинский архиприестикон, Тиф., 1912.

14 გ. ალბეგაშვილი, რელიეფური ფილა სიხუმის მიდამოებდან, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „შობაბე“, XII, № 8, თბ., 1951, გვ. 214—217.

15 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1969, таб. 205 а.

16 ნ. ჩოფიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 97.

17 Ш. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 72, 73.

18 ნ. ჩოფიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 102.

19 იქვე, გვ. 94.

20 G. Gagarin, დასახ., ნაშრ., ტაბ. L VII.

21 ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III, IV, თბ., 1962, ტაბ. 15.

22 მსგავს ფერწერულ გადაწყვეტას ვხვდებით მაკხვარიშის კედლის მხატვრობაში, სადაც, წითელ „ენიან კაბაში“ შემოსილ მეფე დემეტრე I-ს ხმალს აბაჟენ ერისთავები, რომლებსაც დემეტრესაგან განსხვავებული ფერის „ენიანი კაბები“ მოსავთ. დემეტრე I, ატენის მეორე ქიტატორის მსგავსად, მკაფიოდ გამოიყოფა არა მხოლოდ სამშის ფურადოვნებით, არამედ მასშტაბურად გამოსახული ფიგურითაც. იხ. Т. В. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Михаила Маглакели в Мацхварнии. Ars Geographica, IV, Tб., 1955, таб. 56.

23 ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 16, 17.

24 თ. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 8, 9.

25 იქვე, გვ. 10, 11.

26 G. Gagarin, დასახ. ნაშრ., ტაბ. L VII.

27 ქართული სამართლის ძეგლები, II, ი. დოლიძის რედაქციით, თბ., 1965, გვ. 18—20.

28 G. Gagarin, დასახ. ნაშრ., ტაბ. L VII.

29 თ. ბარნაველი წარწერას ნაწილობრივ კითხულობს. იხ. მისი დასახ. ნაშრ., გვ. 11.

30 Ш. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 95.

31 G. Gagarin, დასახ. ნაშრ., ტაბ. L VII.

32 Ш. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 95. თ. ბარნაველი ნაწილობრივ კითხულობს ამ წარწერას („...მ შემოწინა... გიორგი მეფემან“), იხ. მისი დასახ. ნაშრ., გვ. 11.

33 აღდგენა ეკუთვნის თ. ბარნაველს, იხ. მისი ატენის სიონის წარწერები, გვ. 12.

34 ნ. ჩოფიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 83.

35 ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 16, 17.

36 რ. შერლინგი, დასახ. ნაშრ., გვ. 261—268.

37 G. Gagarin, დასახ. ნაშრ., ტაბ. L VII.

38 ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 15. ეს პირი შეცდომით რატი სურამელად არის დასახელებული.

39 რ. შერლინგი, დასახ. ნაშრ., გვ. 261—268.

40 Г. В. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Тб., 1957, стр. 25.

41 ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1961, გვ. 283.

42 Е. Л. Привалова, Павнии, Тб., 1977, рис. 5, 14, 15.

43 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961, ტაბ. 150.

44 ე. აკელაშვილი, ლეხთაგის ქიტატორული გამოსახულებანი, „მაცნე“, ისტორიის... სერია, 1, თბ., 1980, სურ. 3.

45 შ. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 95.

46 ზ. ალექსიძე შესაძლოდ მიიჩნევს ატენის მხატვრობა 1014—1027 წლებს მიაკუთვნოს. იხ. გ. აბრამიშვილი, ზ. ალექსიძე, მხედრული დამწერლობის სათავეებთან, „ციცქარი“, 5, 1978, გვ. 139, შენიშვნა (8).



47 ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, VII, თბ., 1974, გვ. 25.

48 მხედველობაში ვვაქვს საქართველოს ისტორიის საკითხები, რომლებსაც ფლობდა მეფე გიორგი II.

49 ნ. შენგელია, სელჩუკები და საქართველო XI საუკუნეში, თბ., 1960, გვ. 309.

50 ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, II, თბ., 1968, გვ. 159—160.

51 თ. ყორღანიძე, ქრონიკები, I, გვ. 229—230.

52 ქართლის ცხოვრება, I, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყუბჩიშვილის მიერ, თბ., 1955, გვ. 319.

53 ივ. ჯავახიშვილი, ისტორიის მიზანი, წყაროები და მეთოდები წინათ და ახლა, ტ. VIII, თბ., 1977, გვ. 210—220.

54 ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 320.

55 ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, II, გვ. 161.

56 ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 322.

57 ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, VII, გვ. 27, 28.

58 ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 324.

59 Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, *Art georgica*, 4, 1955, стр. 198, 205, 217; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Роспись художника Тевдоре в верхней сванетии, *Тб. 1966*, стр. 13, 22, 31.

60 Т. В. Вирсаладзе, Некоторые вопросы обшей композиций... стр. 83

61 Т. В. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели..., стр. 217.

62 ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 324.

63 თ. ლომოური, ფული შოთა რუსთაველის ეპოქაში, შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურის ძეგლები, თბ., 1938, გვ. 296; თ. აბრამიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 19, 21, 108, 110, 144, 147.

64 ქართული სამართლის ძეგლები, II, გვ. 20.

65 ქართული სამართლის ძეგლები, III, თბ., 1970, გვ. 140.

66 ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, VII, გვ. 25, 26.

67 იქვე, გვ. 57, 58, 59.

68 იქვე, გვ. 25, 26.

69 თ. ყორღანიძე, ქრონიკები, I, გვ. 242.

70 იქვე, გვ. 242.

71 ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, VII, გვ. 57.

72 ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 336.

73 ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, III, გვ. 34.

74 უახლესი სამეცნიერო ლიტერატურით 1105 წელი (ე. გაბიძაშვილი, რუის-ურბნისის კრების ძეგლისწერა, თბ., 1978, გვ. 14—19).

75 ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, VII, გვ. 26.

76 И. Джавахов, К вопросу о времени построения грузинского храма в Атели по вновь обследованным эпиграфическим памятникам, *Христианский Восток*, I, вып. III, СПб, 1912, стр. 17—40.

77 ს. ბარნაველი, ატენის ახალი წარწერები, საქ.

ბსრ მეცნიერებათა აკადემიის „მომამბე“, VII, № 1—2, თბ., 1946, გვ. 87.

78 რ. შვერლინგი, დასახ. ნაშრ., გვ. 267.

79 აქ აღარას ვამბობთ შ. ამირანაშვილის იდენტიფიკაციაზე, თითქოს მეთხუთსეტი ქტიტორი X საუკუნის სომეხთა მეფე სუმბატ ტიეზერაკიალი. ამის უარსაყოფად ამ მეოთხე ქტიტორის წარწერაში დასახელებული ბოტინატყ ემარა.

80 ე. აბრამიშვილი, სტეფანოზ მამფალის ფრესკულ წარწერა ატენის სიონში, თბ., 1978, გვ. 56.

81 გიორგი შვიგნობართუხუცესის გარდა, რომლის სახლის კუთვნილება გაურკვეველია, მაგრამ უდავოდ დიდგვაროვანია („...დი დიდის“).

82 სუმბატ დავითის ძის ქრონიკა ტაო-კლარჯეთის პარტიკონთა შესახებ, ე. თაყაიშვილის გამოცემა, თბ., 1949, გვ. 63.

83 ასეთ თავსაბურავს ვარჯის სადგემლი და სტემაც ეწოდებოდა, იხ. ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III—IV, გვ. 44.

84 ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 44.

85 ნ. ჩოფიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 31—32.

86 ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, VII, თბ., 1974, გვ. 61.

87 ნ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 62.

88 ნ. ჩოფიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 83—89.

89 შ. ამირანაშვილი კანკელს X საუკუნით ათარიღებს. იხ. მისი ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961, გვ. 219—220; რ. შვერლინგი ამ კანკელს X ს. ნიშნულებთან განიხილავს, მაგრამ მას XI ს. დასაწყისის ძეგლად მიიჩნევს. იხ. მისი *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тб., 1962, стр. 111—115.

90 შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 219.

91 ამის საილუსტრაციოდ გამოდგებოდა ხახულის კარელის ტიხრული მინაწერების მედალიონებზე და ოხიუტოხა ფიფიკებზე გამოსახული მეფე-დედოფლები. კოსტანტინეს და ელენეს, აგრეთვე, მიხეილ დუკას და მარიამს სამეფო ბისონები მოსათ, თორაკით კ. მხოლოდ დედოფლები გამოსახებიათ. თორაკით შუამკული კიდევ ოთხი დედოფალი გვხვდება ხახულის კარელის ტიხრულ მინაწერებში მედალიონებში. შ. ამირანაშვილი, ხახულის კარელი, თბ., 1972, ტბ. 8—12, 13.

92 ქრონიკები, I, ტფილისი, 1892, გვ. 234.

93 ე. კობალიანი, საქართველოსა და ბიზანტიის პოლიტიკური ურთიერთობა 970—1070 წლებში, თბ., 1969, გვ. 5—309.

94 თ. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 38, 39.

95 ანდრეძი დავით აღმაშენებლისა, ქართული სამართლის ძეგლები, II, გვ. 20.

96 თ. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 38—40.

97 ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 324.

98 იქვე.

99 იქვე, გვ. 325.



მეიერჰოლდი ლექსიკონს*

სისადავე, ისევე, როგორც ზელოვნებაში არ არსებობს „ოქროს შუალედი“. მხატვარი უნდა ესწრაფოდეს თავისი საკუთარი სისადავის მიღწევას, რომელიც სრულიადაც არა მგავს მისი ამხანაგის სისადავეს. ზელოვნების მაღალი სისადავე ის სისადავეა, რომლისკენ ისწრაფვიან და სრულიადაც არა ის, რომლისგან თავის დაღწევასაც ცდილობენ. ეს მწვერვალია და არა საძირკველი.

ჩემი კრედა უბრალო და ლაკონური თეატრალური ენა, რომელსაც რთულ ასოციაციებამდე მივყავართ. ვისურვებდი ასე დამედგა „ბორის გოდუნოვი“ და „ჰამლეტი“.

„ვაი ქუეისაგან“-ის სცენური გადაწყვეტის გეგმაში სახელმძღვანელო იღვია მიკარნახა წერილმა, რომელიც ბესტუვეცს გაუგზავნა პუშკინმა გრიბოედოვის ამ კომედიის წაკითხვის შემდეგ. ეს წერილი კარგად არ ახსოვთ: აქედან მოდის გაოცება, რომელიც გამოიწვია სოფიოს, მოლჩალინის, ჩაკისა და სხვების ჩემულმა დახასიათებებმა. ზორცი შევახსი იმას, რასაც ასი წლის წინათ ამბობდა პუშკინი, მე კი ორიგინალურებაში მაღანაშაულებდენ!

თუ მიგვიცევიათ ყურადღება, როგორ ერთნაირად მთავრდება პუშკინის ორი დრამატული შედეგრი — „ბორის გოდუნოვი“ და „ლხინი ვამიანოვის დროს“? **დუმილიტი:** „ხალხი დუმს“ და „თავმჯდომარე ფიქრში ღრმად დაძირული, გარინდულია“. ცხადია, რომ ეს უბრალო პაუზა არაა, არამედ მუსიკალური ნიშანია რემინისრული რემპრპინთპინი, პუშკინის ეპოქაში ჭერ კიდევ არ არსებობდა რეჟისორის ზელოვნება, მაგრამ იგი ამ ზელოვნებას გენიალურად წინათგრძნობდა. აი, რატომ ვარ მე მართალი, როცა ვამბობ, რომ პუშკინის დრამები — ეს მომავლის თეატრია.

როცა მე ნოვოროსიისკში ვრავნელის ციხეში ვიყექი, თან მქონდა „პროსვეშჩენიუს“ მიერ გამოცემული პუშკინის დრამების პატარა ტომი, რომელიც ჩემთვის იმდენად განწოვრებელი გახდა, რომ, როცა შემდეგი ისევ ვიყეებდი მუშაობას „ბორისსა“ ან „ქვის სტუმარსა“ და „ალზე“, მე, რატომღაც, მუშაობისას აუცილებლად ეს ტომი, ასეთი კომპაქტური და მოზერხებული გამოცემა უნდა მქონოდა ხელთ. ან, იქნებ, ეს ჩემთვის ფანტაზიიდან მოდიოდა. იქ, ციხეში, მე პუშკინის კვლადაკვალ, მოვიღიქვე პიესა თვითმარქიაზე. ფიქრში უკვე დაიწეე მისი თხზვა, როცა ქალაქში შემთელი არმია შემოიგრა და მეც ვარეუდ აღმოვჩნდი. შემდეგ ჩემს მინერ შემელოვნებაში სიუჟეტი სერგეი ეტენინსა და მარინა ცვეტაევის შევთავაზე, მაგრამ პოეტები ამაყი ხალხია და თვითონვე უყვართ სიუჟეტების მოფიქრება. ისე, თქვენ თუ შეამჩნიეთ, რომ პუშკინის მიერ შედგენილ მის დრამატურგულ ჩანაფიქრთა ცნობილ სიაში „ანტონიოს და კლეოპატრა“ და „დიმიტრი და მარინა“, ერთმანეთის გვერდით დგას? თქვენ ეს შემთხვევითი ამბავი გენიათ? ჩემის აზრით, ეს შემთხვევითობა არაა, აქ არის პუშკინის რადანაირი გენიალური ასოციაცია, რომლისთვისაც ანგარიშის გავება ჩვენ გვმართებს...

პუშკინი, ბოგოლი, ლერმონტოვი, დონსტოვესკი

პუშკინის „ბორის გოდუნოვის“ წინასიტყვაობის მოხანახაში საუკუნოდ ყვადგაუვალი გენიალური საპროგრამო დოკუმენტია. რამდენად ღრმაა, რამდენად მაღლა დგას იგი ვ. პიუგოს დრამების სახელგანთქმულ წინასიტყვაობებთან შედარებით! პუშკინი მოითხოვდა „ხასიათის თავისუფალ და ფართო გამოსახვას“. განა ეს მოთხოვნა ჩვენს დროში მოქველდა? გაუთავებლად შემოძლია ვიკითხო ეს და სულ ახალ და ახალ ხილრმებებს ვპოულობ!

სისადავე ყველაზე ძვირფასი რამაა ზელოვნებაში. მაგრამ უკველ მხატვარს თავისი საკუთარი წარმოდგენა აქვს სისადავეზე. არსებობს სისადავე პუშკინისა და არსებობს სისადავე პრიმიტივისა. არ არსებობს რაღაც საყოველთაოდ მისაწვდომი და საყოველთაოდ გასაგები

* დასასრული. იხ. „საბჭოთა ზელოვნება“ № 1, 3, 4, 1932.



ენგელოლ მეიერპოლდი

პუშკინი შექსპირის მოწაფე გახლდათ და ეს საქმოდ რევოლუციური გარემოება იყო ცრუელასციკის მემკვიდრეობით ზურგდამამბეხელი თეატრისთვის, მაგრამ „ბორის გოდუნოვის“ სული უფრო რევოლუციური მოვლენაა, ვიდრე ფორმალური სტრუქტურა პიესისა, როცა პუშკინმა ცენზურის პოთხოვნით ხალხის ძახილი „გაუმარჯოს მეფე დიმიტრი ივანოვიჩს“ შეცვალა სახელგანთქმული რემარკით „ხალხი დღეს“, მან ცენზურა ქუაში მოატყუა, რადგან ხალხის თემა კი არ შეაბიძგა, გააძლიერა. იმ ხალხიდან, რომელიც ხან ერთი მეფის სადღერძელს გაიძახოდა და ხან — მეორისას, იმ ხალხამდე, რომელიც მდუმარებით გამოხატავს თავის აზრს, — უშველებელი დისკანციაა, ამას გარდა, პუშკინმა აქ მომავლის თეატრს უჩვეულოდ მძინელი, საინტერესოზე საინტერესო ამოცანა დაუსახა: როგორ უნდა ითამაშოს თეატრმა სიჩუმე ისე, რომ იგი უყვირილზე ხმაყვილი იხმოდეს? მე ჩემთვის მოვძებნე ამ ამოცანის გადაწყვეტა და მადლობელი ვარ ბრიყვი ცენზურისა იმის გამო, რომ პუშკინს ასეთი განსაკვირებელი მიგნებისკენ უბიძგა.

პუშკინი ყველაზე განსაკვირებელი დრამატურგია: მას ვერაფერს ამოუშლია, როცა მაგალითად, „ქვის სტუმარს“ კითხულობ, ყველაფერი გასაგებია, მაგრამ თამაშს დაიწყებთ თუ არა, გეჩვენება, რომ ტექსტი ცოტაა, ეს იმეტირ, რომ როცა პუშკინი წერდა, წინათგანძობდა მომავალ, არა „სიტყვიერ“, არამედ იმ თეატრს, სადაც მოძრაობას უნდა შეეცხო სიტყვა.

პუშკინი არა მხოლოდ შესანიშნავი დრამატურგია, დრამატურგი-რეჟისორი და ახალი დრამატული სიტუაციის ფუძემდებელია. ერთად რომ მოვეუაროთ, რა უნდა სპირად წერილებსა და სტატიების მონახაზებში გაიანტულ შენიშვნებს იმდროინდელ თეატრზე, შეხედულე-ბათა განსაკვირებელ თანმიმდევრობას დაინახავთ. მე ჩემს მიმდინარე მუშაობას და სამომავლო გეგმებში უკვე დიდი ხანია ვხელმძღვანელობ ამ შეხედულებებით.

ყოველდღე დილიდანვე იკითხეთ პუშკინის თუნდაც ორი-სამი გვერდი...

მთავარი, რაც უნდა ვისწავლოთ პუშკინისგან, ესაა ის შინაგანი თვისებებია, რომელიც აუცილებელია შემოქმედებაში და რომელსაც ის ფლობდა. ყველაზე საშინელი ხელოვნებაში არის მფრთხალი თავდაპირილობა, სასაცილო გაბედნილობა, ვიდაციის გემოვნების გამოცნობა და მისი მამებლობა, შიში იმისა, ვითუ მავანისა და მავანის ფრიალ დიდი ცოდნის დამცირება გამოვიდესო, ვითუ, ესა თუ ის ქედმაღალი პიროვნება შეურაცხყოფილა დამირჩესო. თუ ყოველივე ამისგან შორს არა დგახარ, უმჭობებისა პუშკინს არ გაეცარო.

„ბორის გოდუნოვის“ სცენური ისტორია მრავალი ჩავარდნის ისტორიაა. რითი აიხსნება ეს? თუ ჩვენ XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის რუსული თეატრის ისტორიას თქვალს მივადევნებთ, დავინახავთ, რომ დიდი და ღირსშესანიშნავი დრამატული ნაწარმოებების სცენაზე ჩავარდნები ძირითადად იმით იყო გაპირობებული, რომ ეს პიესები დაწერილი იყო, როგორც დღეს ვამბობთ, ნოვატორულად. ესე იგი, არა თავისი დროის სცენური ტექნიკის გათვალისწინებით, არამედ ამ ტექნიკის შეცვლის, სპექტაკლის ახალი ფორმის შექმნის წყურვილით. რუსული თეატრი იოლად დაეწია ნოვატორ ჩეხოვს, მაგრამ დღემდე ვერა და ვერ შესწლო დაწეოდა დრამის ყველაზე უჩვეულო ნოვატორს — პუშკინს. მისი პიესები აქამდე იღუმალებით მოცული გვეჩვენება: მათში ხან მოქმედება გვეჩვენება მეთისმეტად სწრაფი, ხანაც ტექსტი — მეთისმეტად შეუქმნული. ჩვენ ქვე კიდევ ვერ ვისწავლებთ ამ დრამების თამაში. მაგრამ თუ მათ მივუდევებთ, როგორც სპექტაკლების თავისებურ პარტიტურებს, ჩვენ მათ საიღუმლოს ამოვხსნით.

გროტესკი არ არის რაღაც იღუმალი მოვლენა, ესაა, უბრალოდ, მხოლოდ სცენური სტილი, რომელიც მძაფრ უროთიერწინააღმდეგობებზეა აგებული და რომელსაც განუწყვეტელი შეაქვს ცვლილებები აღქმის გეგმებში. ამის მაგალითია გოგოლის „ცხვირი“. ხელოვნებაში არ არსებობს აქრძალული ზერხები: არსებობს მხოლოდ უადგილოდ და უდროოდ დროს გამოყენებული ზერხები.

მე მსაყვედურობდნენ, რომ ჩვენი „რევიზორი“ არცთუ ისე მზიარული იყო. მაგრამ თვითონ გოგოლიც ზომ უკიენებდა ზღვრეტაკვის როლის პირველ შემსრულებელს — ნიკოლოზ დიურს იმის გამო, რომ იგი მეთისმეტად ცდილობდა გაეცინებინა მაყურებლები. გოგოლის უუარად თქმა — სასაცილო, შირიად, სამწუხარო განიჩნდება, თუ ღრმად და დიდხანს ჩაკვირდებით, სასაცილოს სამწუხაროდ ამ ვარდასახევაშია გოგოლის სცენური სტილის ფოკუსი.



გოგოლის გენიალური „ტიტარალნი რაზიუღი“ — ესაა ავტორის ტრაგიკული საუბარი მყოფრებულთა დარბაზთან. მე რამდენჯერმე მინდოდა მისი დადგმა, მაგრამ ამისთვის ერთი წინაპირობაა საჭირო: ყველაზე პატარა როლები საუკეთესო მსახიობებმა უნდა ითამაშონ. მე ამის დადგმას შევძლებდი, ოღონდ, მხოლოდ მოსკოვისა და ლენინგრადის ყველა თეატრალური დასის ძალიებით.

ვიდრე „რევიზორს“ გადავკეთებდი, რასაც ამდენი მისაქმან-მოთქმა მოჰყვა, ბევრი ვიფიქრე, დიდახსნ ვყოფნაობილი და თავს ვიპიტრკვედი. ჩერ დიდი, მე დავადგინე, რომ გოგოლის სიცოცხლეში „რევიზორს“ სულ ორსაათნახევარს თამაშობდნენ. როგორც ვიცი, გოგოლი თავის ითვის დადგმით კმაყოფილი არ იყო, მისი აზრით, მსახიობები, უზარალოდ რომ ვთქვათ, მასხარა-ობდნენ. დ., მართლაც, როცა დაფიქრდები — შეიძლებოდა კი ასეთი ზევივით ტექსტის ორსაათნახევარში თამაში — ხვდები, რომ პიესის შესრულება ზედამი-რული იქნებოდა. ამას გარდა, როცა „რევიზორს“ სა-ბოლოო რედაქციას ვკითხულობ (იმას, რომელსაც გო-გოლის სიცოცხლეში თამაშობდნენ), სულ ვგრძნობ, რა არის მასში გოგოლისა და რა არის გოგოლის გაუბრა-ლოება ვიდაკის რჩევით. მე ვხედავ, რომ გოგოლი ყვე-ლას უსმენდა, როგორც უსმენს დრამატურგი, რომელ-საც სულითა და გულით უნდა, რომ მისი პიესა არც შე-იძლება ჩქარა დაიდგას. მას, მაგალითად, პირველი რე-დაქციით, ერთ სტენაზე სამი პერსონაჟი ჰყავდა და ორ-ამდე დაიყვანა. დიდი ფიქრის შემდეგ დავრწმუნდი, რომ აქ სამი პერსონაჟი გაცილებით სჭობდა: აქ რომ გოგო-ლია დამთო, აშკარაა. თეატრისთვის ხომ ყოველთვის შელსაყრელია, რომ სპექტაკლში ნაკლები პერსონაჟი მონაწილეობდეს და გოგოლიც უახულებდა. ჩემი დამა-ტებები მე თვითონ კი არ შემითხზავს, ავიდ ის ტექ-სტები, რომლებიც პირველ რედაქციებში უფრო ძლი-ერად მივიჩინე, ვიდრე უკანასკნელში. დღეს არც გო-გოლის, არც გრიბოდოვის, არც ლერმონტოვის დად-გმა არ შეიძლება იმდროინდელი საცენზურო წევრის გაუთავალისწინებლად — ცენზურა მათ ხელს უზიარა-ვდა და არც იმდროინდელი რევიზორის რუტინულობის გაუთავალისწინებლობა იქნება. ჩვენ მათი სხოვის წი-ნაზე მოვალენი ვართ შევისწავლოთ ყველა ვარიანტი და, ჩვენთვის მათ მიერვე ჩანერგულ გემოვნებაზე და-უყრდნობით, დავადგინოთ მისთვის საუკეთესო. მაგრამ ყოველივე ეს არც ისე ადვილი საქმეა, როგორც ცრუ აკადემისტები და კანონიერი ტექსტების დამცველნი ფიქრობენ. მათი საქმე უფრო იოლაა. გოგოლის ამ ლე-რმონტოვის ტომეში ერთდროულად სამივე ვარიანტს დახედავენ — ერთს მხსვილი შრიფტით, ორ დანარ-ჩენს — ვამატებად — წვრილით, ჩვენ კი უნდა დავად-გინოთ ერთი, საუკეთესო, ვარიანტი, რომლის თამაშიც შესაძლებელი იქნება ავტორისათვის ზიანის მიუყენებ-ლად.

სულ რაღაც ორიოდე ათეული წლის მანძილზე რუს-ულ ლიტერატურაში შეიქმნა სამი ისეთი დიდად ღირ-სშესანიშნავი და ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავე-ბული თეატრი, როგორცია პუშკინის, გოგოლისა და ლერმონტოვის თეატრები. არც ერთ თეატრალურ კულ-ტურაში არ მომხდარა მსგავსი რამ. შევიქმნა მეოთხე თეატრიც მიუფშატოთ — გრიბოდოვისა. ისიც სრუ-

ლიად განსხვავდება დანარჩენი სამისაგან, ამ სამ თუ-ოთხ წახანაგში ვხედავ მე მთელი რუსული კულტურის შენობას, როგორც უნდა იყოს იგი საუკუნეების ამ განსაცვიფრებელ მოვლენას არაფერია აქვს საერაო, ვთქვათ. შექსპირის პლეადასთან. პუშკინის, გოგოლის, ლერმონტოვისა და გრიბოდოვის შედეგები განსაც-ვიფრებელია მათი შინაარსითა და სტილური ინტენსიუ-რობით. ის, რასაც ოსტროვსკი ორ ათეული პიესაში გა-მოხატავდა, ეს დიდი დრამატურგები ერთ-ორ პიესაში გამოხატავდნენ.

რასაკვირველია, დოსტოევსკი დრამატურგად იყო და-ბადებული. მის რომანებში დაუწყობელი ტრაგედიების ფრაგმენტები ამოიცილობა. მიუხედავად მისი ნაწარმოე-ბების ინსცენირებებში დაშვებული მთელი რიგი შეც-დომებისა, ჩვენ უფლება გვაქვს ტერმინი „დოსტოევს-კის თეატრი“ ვიხმაროთ ტერმინებს — „გოგოლის თეატრი“, „პუშკინის თეატრი“, „ოსტროვსკის თეატ-რი“, „ლერმონტოვის თეატრი“ — გვერდით. გული შევდება, რომ არ მომიწია დოსტოევსკის მასალაზე მუ-შაობამ, რადგან ასე ზგოინა, რომ მე ვიწინა მისი „ფა-ნტასტიკური რომანის“ არსი.

ტოლსტოი, ჩხომვი, გლოვი, მისიაკოვსკი

ლევ ტოლსტოი ახლოდან მე პირველად მოსკოვის უნივერსიტეტში სწავლის დროს ვნახე. როგორც მთე-ლი იმდროინდელი ახალგაზრდობა, ჩემი ამხანაგებიც ერთი დოქტრინიდან მეორეს აწუდებოდნენ და რამდე-ნადაც ტოლსტოევლებს მთვარა დევნიდა, ამ მოძღვ-რებას ჩვენ ინსტიტუტურად თანავუგრძობდით, ისე, რომ ბოლოზე არც ვღღრწავდებოდით. ისეთი დრო იდგა, რომ სამი სტუდენტიდან ერთი მაინც უყოყმოდლად ტოლსტოევით იყო. და, აი, ერთხელ. ჩამდინე ამხა-ნავათა ერთად, წვაფი ხამოწივებში, სადაც ტოლსტო-ის სახლი ჰქონდა, მის სანახავად. ზარი დავრქეით. შე-ვედით. შეგვიწვიეს და მოსაცდელში დალოდებ-ვა ვთხოვეს. ვსხედვართ, ველავთ... აქამდე ტოლსტო-ის არასოდეს მენახა. მისდამი ჩენი დამოკიდებულება ის-ნადაც იყო, როგორც... ვთქვათ გორკისადმი ან რომენ-როლანისადმი... არა — უფრო მეტი... საქმოდ დიდ-ხანს ველოდით — მახსოვს, ზელისგულევიც კი ვავი-ოვლანდა. ვუყურებთ კარს, საიდანაც უნდა შემოვიდ-ეს ტოლსტოი. და, აი, კარი იღება. ტოლსტოი შემო-ის... და მაშინვე მჭერის დაბლა გადატანა გვიხდება. მე, პატომღაც, ჩემდამუნებლივ, კარის მაღალ თამბას ავი-ქეროდი, ის კი, თურმე, ძალზე ტანმორჩილი ყოფილა. აი, ამხელა... რომ ველოდი, იმაზე, ნახევარი მეტროი-თი. მახსოვს ჩემი წამიერი შეცბუნება. ერთი ჩი-ა ბერკაცია, ჩენი უნივერსიტეტის შევიცარავით უზბა-ლო. არა, კიდევ უფრო უზარალო! შემდეგ კი მან ლაპა-რაკი დაიწყო და ყველაფერი შევიკადა. და ისევ გაო-ცებამი. პატონაქაურის ხმა, მოგრასირე, გუბერნატორუ-ლი, ახლა ასე თეთრგვარდიელი გენერლები გამოჰყავთ. მკაცრად და თითქმის არაკეთილგანწყობილად გველა-პარაკა. გამაცვიფრა, რომ სულაც, ოდენავდაც კი არ ცდილობდა ახალგაზრდობას მოპირდაწყობოდა, რითაც მაშინ განებივრებული ვიყავით. ჩვენდამი მეტი პატი-ვისცემა ამაში დავინახე, ვიდრე იმ დამტკბარ ღმიილე-ბსა და ანგლობებში, ურომლისოდაც არასოდეს ელაპა-



რაკეობდნენ სტუდენტებს სხვადასხვა ჯურის „აზრობა მკურნალები“. რასაკვირველია, ჩვენში უფრო თამაშებისა და უწყეს ცხოვრების აზრსა და ასე შემდეგ კითხვების მიცემა. მე ხმა არ ამოვიღია, სულ მეჩვენებოდა, რომ აგერ ახლა, აგერ ახლა, ეგ ყველაფერი სისულელეებიო, გვეტყუოდა და ლაქიას წარს ჩამოუყარავდა, რომ გავეყვანეთ. მაგრამ იგი მოთმინებით, თუმცა მისმსდამიან აზრადი ხალხისი, ვვასუსობდა. როცა იგი იქდა, არ ჩანდა, ტანმორჩილი თუ იყო, მაგრამ როცა დამშვიდობებისას წამოდგა, ისევ გავაცნდი: ერთი მთლად ჩია ბერიკაცია... რამდენიმე წლის შემდეგ კიდევ ვიყავი ტელეტროსთან, მაგრამ პირველი შთაბეჭდილება უფრო ძლიერი იყო...

ჩემთვის მე ვუყვარდი. ეს ჩემი ცხოვრების სიამაყეა, ჩემი ერთ-ერთი უძვირფასესი მოგონება. ჩვენ მიმოიწერა გვექონდა. მას ჩემი წერილები მოსწონდა. სულ მიჩნევდა, რომ მეც დამეწყო „წერა“ და რედაქციებისთვის სარეკომენდაციო ბარათებსაც მიწერდა. მისგან საქმოდ ბერიკაცი წერილი მქონდა, მგონი, რვა თუ ექვსა ცალი, მაგრამ უფლად დავკარგე, გარდა ერთისა, რომელიც დასაბუქვლად გადავიცი. სხვა წერილებში მეტი იყო ჩემი ქება და მერიადებოდა მათი გამოქვეყნება, ამიტომ, ღენინგარადიდან გამაზვარების წინ ისინი შესანახად ერთ მსუქუმს გადავიცი, და როცა ჩამოვიდე, გავიგე, რომ ის ადამიანი, ვისაც წერილები მივეცი, გარდაცვლილია, ეს ამბავი ვერ მიპატიებია ჩემი თავისთვის. ის, რასაც არ ვუფრთხილდებოდი, შემომჩნა, ის კი, რასაც დავკანკალედი — დავკარგე. ცხოვრებაში ხშირად ხდება ასე.

ჩემთვის პირველად რომ ვესტუმრე, გამოცა მის ოთახში მდგარმა სავსებით ცარიელმა მაგიდამ. რამდენიმე ფურცელი ქაღალდი, სამეწიფი, — მეტი არაფერი. ისიც კი ვიფიქრე, ამ მაგიდაზე სადილის გაშლას ხომ არ აპირებენ-მეოტი და დამორცხვებით ვთქვი, ნახადილევო გახლავართ-მეოტი. მაგრამ გაირკვა, რომ ჩემოვებს უკვე ესადილათ, ხოლო ანტონ პავლოვიჩს სამუშაოდ აუცილებლად ცარიელი მაგიდა სჭირდებოდა. იგი მის ყურადღებას ამჟამურებს.

ჩემთვის ჩვეულებად ჰქონდა როცა ვინმე რამეს უყუებოდა, სრულიად მოულოდნელად იქ გაიკინებდა, სადაც სასაცილო არაფერი იყო. თავიდან ეს გაბნეულად კაცს. მხოლოდ შემდეგ ხვდებოდი, რომ ჩემთვის, როცა ვისმენდა, თან პარალელურად სახეს უცვლიდა მოსმენილ ამბავს, ავსებდა, ამლიერებდა, იუმორისტულ წვედს სწურავდა და ამით ტკბებოდა. იგი ხვდებუე უფრო ჩქარა ისმენდა, ფიქრობდა და წარმოისახავდა მოსმენილს. მისი გონების პარალელური მუშაობა საუბროთ იკვებებოდა, მაგრამ ვაკლებით უფრო სწრაფი და ეფექტური იყო. იგი ყურადღებით უსმენდა და, იმავდროულად, შემოქმედებითად ამუშავებდა მოსმენილს. ეს განსაკვირვებელი თვისება შევატყუე ი. ილინსკისაც, რომელიც საუბრის დროს თავისი მოულოდნელი სიცილით მკვირვებდა ხოლმე. ზოგჯერ საუბარს ვწყვეტიდი კიდევ ვიდრე შევეჩვეოდი, რომ ისიც, ჩემთვის მსგავსად, ჩემს სიტყვებზე კი არ იციანის, არამედ თავისი წარმოსახვის პარალელური მუშაობის შედეგის გამო.

იციოთ თუ არა, პირველად ვინ შემეტანინა ევკვიმ ჩხრში, თითქოს, მხატვის ყველა გზა სწორიყურეუე უმეტონ პავლოვიჩ ჩემოვმა... მისი მეგობრობა ძატნანსქქქქქსას და ნემიროვიჩი-დანჩენკოსთან სულაც არ იყო ისეთი ილიური და უღრუბლო, როგორც ფურცლებმოსახვე კალენდრებში წერენ ხოლმე. იგი თეატრში ბევრ რამეს არ ეთანხმებოდა, ბევრ რამეს დაუფარავად აკრიტიკებდა, მაგრამ მხატვიან წასვლა არ მომიწონა. ის მკურნა, რომ მე თეატრიდან არ უნდა წავსულიყავი, იქ უნდა დავრჩინილიყავი და მედღვა იმაზე, რასაც არ ვეთანხმებოდი.

ჩემთვის ცნობილ გამოქმნას პირველ მოქმედებაში კედელზე ჩამოკიდებულ თოფზე მე ასე გარდავთქამდი: თუ პირველ მოქმედებაში კედელზე თოფი ჰკიდია უკანასკნელ მოქმედებაში ტყვიამფრქვევი უნდა იყოს...

რა გითხრათ ბლოკთან ურთიერთობაზე? ეს ურთიერთობა ძალზე რთული იყო, სულ იცვლებოდა. ვანსაკუთრებით მისი მხრიდან. „ბალაგანჩიკი“ შემდეგ ჩვენ შორის ჩამოვარდა განუთქილებდა, შემდეგ არაერთხელ ისევ დავუახლოვდით ერთმანეთს, იქამდეც კი, რომ ერთხანს ინტიმური მეგობრობაც გვექონდა. დეკლავ დავცილილით არა იმდენად მიმალად, რაბუნდა ჩვენ პრინციპებით... როცა ბლოკის პიროვნება და დღეურები გადავიკითხე, გამოცა ჩემდამი მისი დამოუიდებულების ნიუანსების მრავალფეროვნება: პაკივისცეშა და აგესლიანობა, სიმპათია და სიცივე, ვფიქრობ, ეს იმითი ახსენება, რომ, როცა ამა თუ იმ მიზეზით მე მკრიტიკებდა, ბლოკი ამით თვით თავის თავში ებრძოდა რადაცას. ჩვენ ძალზე ბევრი გვექონდა საერთო და არასოდეს საკუთარი ნაკლოვანებები არ ძაგ კაცს ისე, როგორც სხვაში დანახული იგივე ნაკლოვანებები. ყველაფერი, რისთვისაც ბლოკი მე მკიცხავდა, თვითონ მას ანასიათებდა, თუმცა ცდილობდა კი, რომ ამ ნაკლოვანებათაგან გათავისუფლებულიყო. სხვათა შორის, მაშინ მე ამას ვერ ვხვდებოდი და გული მტკიოდა, რადგან მიყვარდა იგი. კამათით იშვიათად ვკამათობდი, კამათს ბლოკს შეეძლო. იტყოდა თავისას, გულდენი ვაწოდოდა და გაჩუმდებოდა. მაგრამ მან შესანიშნავი მოსმენა იცოდა — იშვიათი ღირსება...

ახლა მე შემეძლო ბლოკის „ბალაგანჩიკი“ დამეგვა, როგორც თავისებური თეატრალური ჩაბლინადა. ვადიკითხით და მასში დანახავთ ჩაბლინის სიყუეტების ყველა ელემენტს, ოღონდ მისი ყოფითი საბურველია სხვანაირი. ჰანინე ენათესავება ჩაბლინსა და „ბალაგანჩიკს“. დიდ ბელოვანებაში ცნობილია ასეთი რთული ნათესაობის შემთხვევები.

მაიკოვსკის სამივე პიესა მე პირველმა დავდეი. რაღაც ავბედლით დამთხვევით სამივეჯერ უნდა მეჩქარა—ამას თეატრის საწარმოო გარემოებები მიძულებდა. ამიტომ ჩემს დადგმებს მხოლოდ პირველ რევისორულ რედაქციებად მივიჩნევი, როგორც სექტაკლს „ვავკუისაგან“ — 1928 წლის ოპუსს. ვფიქრობ, რომ სხვებზე უეთ „აბანო“ გამოივიდა. ვოცნებობ მივბრუნდე მათ და ახლა უკვე აუჩქარებლად ვიმუშაო.

ყოველი კემშარბიტი მხატვრის ცხოვრება ენაა ცხოვრება ადამიანისა, რომელსაც განუწყვეტილივ აწამებს



თავისი თავით უმეაყოფილების გრძნობა. მხოლოდ მო-
ვარულნი არიან თავიანთი თავით ხელ მუდამ ქვაყო-
ფილი და სულაც არ იტანებენ. მხოლოდ ოსტატია
შეაცრად მომთხოვნელი თავისი თავის მიმართ. მისთვის
თვითქმეაყოფილება და ყოყობა უცნობა. ჩვეულებრ-
ივ, როცა მხატვარი კმაყოფილი და თავის თავში და-
ჯერებელი ჩანს, იცოდეთ, ეს მხოლოდ თავდავების პო-
ზია, გულსატყუარი შეხებებისგან დამცველი ხელოვნუ-
რი ქავეზანია. ასეთი იყო მიაკოვსკი. შორიდან იგი ზო-
გჯერ თვითდაჯერებული ჩანდა, მაგრამ მას კარგად ვიც-
ნობდი და ვხვდებოდი, რომ მიაკოვსკის გარეგნული
აქლობდი და მოუხეშავაბა მხოლოდ ქავეზანი იყო და ის-
ი საოცრად მუთყე, მსხრავადი ქავეზანი. ჭეშმარიტი
მხატვრის ცხოვრება ესაა ერთი დღის ზეიმი, იმ ერთი
დღისა, როცა ტილოს უკანასკნელად წაესმება ფუნჯი
და უღიდესი ტანჯვა დანარჩენი უამრავი დღისა, როცა
მხატვარი მხოლოდ თავის შეცდომებს ხედავს.

მიაკოვსკიმ როგორღაც თქვა: „რომ ვაიცინო, სახე
უნდა გქონდეს!“ კარგადაა თქმული! ძალიან კარგად!

მიაკოვსკი ჩემზე თითქმის ოცი წლით უმცროსი იყო,
მაგრამ პირველივე შეხვედრიდან ჩვენს როგორც „უფ-
როსსა“ და „უმცროსს“ შორის არ ყოფილა დისტან-
ცია. ნაცნობობის პირველი წუთებიდანვე ჩემდამი მის
დამოკიდებულებაში მოკრძალებულობის მსგავსი არა-
ფერია იგრძნობოდა, რაც ბუნებრივიც იყო — ჩვენ ხომ
„პოლიტიკაში“ ვეპაცია თანამოაზრებულად, ეს კი 1913
წელს მოთავსი იყო: ჩვენთვის ჭკობიერი ინტელიგენ-
ტიური ჩიზიდან თავდაღწვის ოჯახ წარმოადგენდა. და
როცა „მისტერია-ბუფე“ დაიწყო მუშაობა, ჩვენს
შორის არ ყოფილა გაუგებრობის არცერთი წამი. მია-
კოვსკი ახალგაზრდაობაშიც ვასაოცარი პოლიტიკური
სიმწიფით გამოირჩეოდა, რასაც მე, „უფროსი“ მისგან
ვსწავლობდი, იგი დაჯილდოებული იყო განსაკუთრე-
ბული ტაქტით, მიუხედავად იმისა, რომ უხეში კაცის
რეპუტაცია ჰქონდა. ძალზე რთულ ვითარებაში, როცა
ჩვენ დავიწყეთ მუშაობა სელვინსკის პიესაზე „არმის
სარდალი 2“, და როცა ლიტერატურული თინიერი ცილი-
ლობდენ მიაკოვსკი და სელვინსკი გადაციდებინათ,
მე ზოგჯერ კი ვგრძნობდი მიაკოვსკის ბზამაღლა გამო-
ლუხატავ, ჩემ ეკვიანობას, მაგრამ მას თავი ყოველთვის
კორექტულად ეძიოდა, თუმცა კი „არმიის სარდალი 2“
ძალიან არ მოეწონა.

არ შეიძლება ერთი და იმავე ხერხებით თამაშო მა-
იკოვსკი და ჩეხოვი, ხელოვნებაში არ არსებობს კლი-
ტეები. ქურდებს რომ აქვთ, ისეთი უნივერსალური გა-
ხალღებები...

მიაკოვსკი შეუბნებოდა, რომ „ბალინოვსკი“ და „აპა-
ანოვ“ მუშაობისას მან ბევრი რამ ისწავლა ჩვენი სპე-
ქტაკლებიდან: „რევიზორი“, „ვია ჭეუსიანან“, „მან-
დატი“. პეტრისა და თეატრის ურთიერთობა ასეთიღ უნ-
დად იყოს: ორივენი ერთმანეთისგან სწავლობენ. მაგ-
რამ მიაკოვსკი რაღაცით ჩვენზე შორს წავიდა და ახა-
ლი ამოცანები დაგვისახა. „ბალინოვსკი“ არის სხვადა-
სხვა ხასიათის ეპიზოდების გასაოცარი მონაცვლეობა,
რაც შექსპირულ საუკეთესო რიტმულ მოდულაციებს
გვაგონებს.

თქვენ შეიტხებით, იყო თუ არა ნატურალიზმის სპე-
ტრო თეატრის „თოლიაში“ და ფიქრობთ, რომ „მწა-
ვრული“ კითხვა დამისვით, რადგან მე ვერ ვიტან ნატუ-
რალიზმს და „თოლიაშიც“ ჩემს საყვარელ როლს
თრთოლივთ ვთამაშობდი. შესაძლოა, სპექტაკლში ნა-
ტურალიზმის ცალკეული ელემენტები იყო კიდევ, მა-
გრამ მოთავსი ეს არაა. რაც მოთავსია, იყო პეტერ-
რი ძარღვი, იყო ჩეხოვის პროზის ფარული პოეზია,
რომელიც სტანისლავსკის გენიალური რეჟისურის წყა-
ლობით თეატრად იქცა. სტანისლავსკამდე თეატრში
მხოლოდ სიუეტეს თამაშობდენ ჩეხოვისას, მაგრამ ავ-
იწყდებოდათ, რომ მის პიესებში ფანჯრებს მიღმა წვი-
მისა და ძირს დავარდნილი ბაღის ხმა, დარბაზებს გა-
რეთ ალიონი და ნისლი ტბაზე განურთლავდა დაკე-
შირებული აღმართა საქცილთან. (როგორც ეს მანამ-
დე მხოლოდ პროზაში ხდებოდა). ეს მაშინ აღმოჩენი-
იყო, და როცა ეს წარმოიშვა, „ნატურალიზმი“ მაშინ
წარმოიშვა. შტამპი კი, — ნებისმიერი — ცუდია: ნატუ-
რალიზტირცია და „მეიერჰოლდისეულიც“.

თქვენ, ვინც მხოლოდ მოხუცებულ სტანისლავსკის
მოესწართ, ვერც კი წარმოიდგენთ, როგორი მსახიობა
იყო იგი, თუ მე რამზე მივადწიე, მხოლოდ იმით, რომ
სტანისლავსკის გვერდით ვიყავი რამდენიმე წელიწადი,
კარგად დამიხსოვრეთ ეს! თუ თქვენს შორის ვინმე
ფიქრობს, თითქოს, მსიამოვნებდეს როცა სტანისლავ-
სკიზე ცუდს ლაპარაკობენ, ძალიანაც ცუდია, მე და ის
ერთმანეთს არ ვეთანხმებოდით ხოლმე, მაგრამ ყოვე-
ლთვის დიდ პატივს ვცემდი და მიუყარა. შესანიშნავი
მსახიობი იყო, განსაკუთრებულ ტექნიკას ფლობდა.
იმიტ, რასაც პროფესიულ მონაცემებს ვეძახით, დმერთს
იგი მინცდამანც არ გაუნებოვებია — ხო მართალია?
ტანადაც ახმახი იყო, ხმაც ურთ, მოვლდებოდა და დი-
ციაშიც კარგა შესამჩნევი ხარვეზები ჰქონდა და უღვა-
შების მოპარსეც კი არ უნდოდა მისი მიაშტიური კო-
ნკატორის გამო, მაგრამ როცა სცენაზე გამოვიდოდა, ყვე-
ლაფერი ეს გავიწყდებოდა. მასხოვს, სპექტაკლში ან
რეპეტიციებზე მისი თამაშის შემდეგ მივბრუნებულ-
ვარ ჩემს სენაში და მთელი დამე ვერ დამიძინია, თუ
გინდა რამეს მიადწიო ხელოვნებაში, ჭერ გაცივება და
აღტაცება ისწავლე!

ის, რომ სტანისლავსკი სიცოცხლის უკანასკნელ წლე-
ბში ავად იყო და ლინტეივის ქუჩაზე თავის ზინას იშ-
ვითად სტოვებდა, უღიდესი ბედნიერებაც (მან შესძ-
ლო თეატრალური ცხოვრების ვაწმარისა განრიდებოდა
და პედაგოგურ ექსპერიმენტებსა და ძიებებზე გადაე-
ტანა მთელი ყურადღება) და უღიდესი უბედურებაც
იყო (ის უკვე თითქმის აღარ იყო მხატვარი), რომ არ
დაავადებულყო, დარწმუნებული ვარ, სტანისლავსკი
კიდევ დაგვასაჩუქრებდა შესანიშნავი სპექტაკლებით,
მე ეს ვიცი, რადგან აი, ამ ხელებით გამოვცადე, თუ რა
მშვენიერი ესკიზები გააკეთა „როგოლიტოსთვის“. ასა-
კიო, შეიკთხებით? მაგრამ ტოლსტოიმ რომ თავისი შედ-
ევრი „მაკი მურატო“ შექმნა, აღბათ, ნაკლები ხნისა არ
იყო.

ერთხელ მე და ზ. ნ. რატი „ორო ობლის“ სანა-
ხავად წავედით სამხატვრო თეატრში, სტანისლავსკიმ გა-

იგო, რომ ჩვენ თეატრში ვიყავით და პირველი ანტრ-
აქტის შემდეგ მოვიდა და გვერდით მოგვიყდა. წინა-
და წიკოლავენამ მისთვის დამახასიათებელი პირდაპირ-
ობით ჰკითხა კ. ს. ს., სამხატვრო თეატრი ასეთ პიე-
სებს რატომ დგამსო. სტანისლავსკიმ მიუგო, მელოდ-
რამა ავადყოფი მსახიობების მოსარჩენად მჭირდებაო.
მან ერთ მსახიობზე მიგვიითხა: „აი, შეხედეთ, ეს საში-
ნლად ხმარობდა ენსტებს, ახლა კი გრძელ მონოლოგს
ისე იტყვის, რომ ერთ ზედმეტ მოძრაობასაც არ გაა-
კეთებსო...“ მაგრამ მსახიობი, ორიოდ ფრაზაც არ ჰქო-
ნდა თქმულა, რომ ხელების ქნევას მოჰყვა. კ. ს. ს.-
თავი ჩაქინდრა... როგორ შესმოდა მისი იმ წუთში!

ცხოვრებაში ყველაზე უბედური მაშინ ვიყავი, რო-
ცა ერთხელ სტანისლავსკი გამიბრუნდა. ეს იყო სამ-
ხატვრო თეატრიდან ჩემი წახვლის წინ. ყველაფერი
ჩვეულებრივ თეატრალურ კორს მოჰყვა. ნემიროვიჩ-
დანინგოს პიესა „ოცნებების“ პრემიერას ვიღაც უსტ-
ვენდა. ამ დროს კი მე წერილი მიყენებდა პ. ა. ჩეხოვს,
რომელშიც პიესა დავიწუნე. ეს გაიგეს თეატრში (ვერ
ვითყვი როგორ), ჩემი წერილი და ის სტვენა ერთმა-
ნეთს დაუკავშირეს და სტანისლავსკის უთხრეს, რომ ის
პროტესტი ჩემი ორგანიზებული იყო. ეს უაზრობა
კ. ს. ს.-მ რატომღაც დაიჭრა. მან საღმის მოცემა შემი-
წევია. მინდოდა ყველაფერი ამეხსნა მისთვის, მაგრამ
ჩემი ნახვა არ სურდა. შემდეგ ყველაფერი გაიყრა და
ის ჩემს მიმართ ისე აღერხიანი გახდა, როგორც ადრე
არასოდეს ყოფილა. თითქოს, ჩემთვის რაღაც დაეშა-
ვებინოს. აი, მაშინ უკვე გავიგე, რასაც ნიშნავდა ჩემთ-
ვის სტანისლავსკის დამოკიდებულება.

ლენსკი, კომისარევიცკაინი, დუზე, მოინი და სხვები

ლენსკის „ჩანაწერებს“ ვკითხულობდი და ვფიქ-
რობდი: ისინი სხვებისთვისაც, ვისაც ლენსკი სცე-
ნაზე არ უნახავს, ისე ვახსებები თუა, როგორც ჩემ-
თვისაა-მეთქი? მათში მე ბევრ რამეს პირველ სიტყ-
ვებზე ვხედავდი, მაგრამ მე თუ ამ წიგნის შინაარ-
სის ორას პროცენტს ვიკებ, არა მგონია მკითხველ-
თა უმეტესობამ ოცი პროცენტი გაიგოს. ვაი, რომ
ასეთია თეატრალური შემოყარების უმრავლესობის
ხვედრი!

არ შეიძლება გვერდიგვერდ დააქუნო ლენსკი და
სუბმათოვი და წამოიძახო: „რა კარგია მცირე თე-
ატრი!“ ლენსკი ერთია, იუფინ-სუბმათოვი მეორეა.
როცა ლენსკი ფაშუსოვს ასრულებდა, მე აღფრთო-
ვანებული ვიყავი და მისი თამაშის ნახაზი დღემდე
მახსოვს, იუფინ-სუბმათოვი კი როცა თამაშობდა, მე
ვხედავდი: ესაა კომოდი, რომელშიც ჩადებულია
გრამოფონის ფირფიტა, ფირფიტა, შესაძლოა, არც
თუ ურიგო იყო, მაგრამ კომოდი კომოდად რჩე-
ბოდა.

ოციან წლებში მე მცირე თეატრს ვებრძოდა,
ჩემი ხტულენტობის წლებში კი თითქმის ყოველ
საღამოს მის ქანდარზე ვივდი. მე და ჩემს ამხანაგებს

იქ ისე კარგად გვეცნობდნენ სახეზე ზედა იარსტ-
ზის კაპულინიერები, რომ, ახანოშიც კი გვესალმო-
ბოდნენ. ჩვენ აღტაცებული ვიყავით, ეროვნულად
და ფედოტოვადი, ლენსკითა და მუჟლით, უფროსს
საღოვსებოთ. მე კილევ ვკითხულობ: ყველა, ვინც
კი მე და ჩემს სპექტაკლებს განვაქიებებს, მიცნობს
თუ არა? საქმე საქმეზე რომ მიდგება, ირცლება,
რომ მათ ჩემი ერთი-ორი სპექტაკლი თუ უნახავთ
ან ის ერთიც ბოლომდე არ უნახავთ. ასეთი შექთხე-
ვებიც იყო...

თქვენ მეკითხებით: ვინ იყო ის საუკეთესო მსა-
ხიობი, რომელიც ჩემს ცხოვრებაში მინახავს? დიახ,
მე მინახავს თითქმის ყველა დიდი მსახიობი თითქ-
მის ნახვარსი საუკუნის მანძილზე, მაგრამ მე არ
მოვუყვები ვულგურს: ერთის მხრივ, მეორეს მხრივ;
და ასე შემდეგ: სწრაფად, ამ წუთში ვიანსუხებთ,
რადგან ამაზე მიფიქრია: საუკეთესო მსახიობი, ვინც
კი მე მინახავს, გახლდათ ალექსანდრ პავლოვიჩ
ლენსკი. იგი დაჭიდებული იყო ყველა მონაცუ-
მით, რომელსაც მე ვაფასებ მსახიობს და ქუე-
მარტივ მხატვარი გახლდათ...

ალექსანდრ პავლოვიჩ ლენსკი გვასწავლიდა, რო-
ლის კითხვა ძალზე ხმადაბლა დაგვეწყო. თითქოს
მხოლოდ ჩვენთვისდა ვკითხულობთო და თანდათან
აგვემალდებინა ხმა იმისდა შესაბამისად, როგორც
როლიში ყველაფერი უფრო და უფრო ნათელი ხდე-
ბოდა. ეს წმიდა პედაგოგიური ხერხი იყო. მე არ
შეიძლება ვიჩირო, რომ ყოველთვის ასე უნდა მო-
იქცეთ, მაგრამ როგორც ამ ხერხის გამოყენება შე-
იძლებოდა.

ლენსკი ფელობდა სიმსუბუქის ძვირფას ნიჭს,
რასაც სიმხატვრობა ან თავპარიანობა:სთან საერთო არა-
ფერი აქვს. იგი მსუბუქად თამაშობდა ფაშუსოვი-
სა და მამლიტის „მომი“ როლებსაც კი. მის შეეძლო
ართულზე რთული, ყველაზე ტრაგიკული ვიარა-
რების გასაყოფი სიმსუბუქით, ყოველგვარი თვა-
ლისთვის საჩინო დაქიშვლობის გარეშე, მაგრამ ყუე-
ლა ნიუანსით გადმოცემა, ისე, რომ სულ მიმართო-
ბაში იმყოფებოდა და სულ „იოლად“ აღწევდა გან-
საცვიფრებელ სიღრმეებს. არავის არ შეეძლო ერთ-
დროულად ასე სერიოზული, ტრაგიკული, ღრმა და
— მსუბუქი ყოფილიყო. ფაშუსოვის ტექსტის მსუ-
ბუქად გადმოცემაში თვით სტანისლავსკიც კი ვერ
შეეძრებოდა, რაც არ უნდა ეთამაშა (მე კი ის,
აღბაო, ოც როლი მინც მინახავს, მისთვის არა-
სოდეს შემიმჩნევია აქტიორული შრომის კვალი,
მჭკბელობადაც კი მეჩვენებოდა ჟენდაც იმას
გაფიქრება, რომ ლენსკი ამ შრომის დახელოვნებუ-
ლად მალავდა. სიმსუბუქე, დღესასწაული, ზეიმი
ტრაგედიაშიც, კომედიაშიც, ყოფით დრამაშიც —
ყველგან. ვფიქრობ, ეს აიხსნება ვოდევილის დიდ
სკოლით, რომელიც მან განვლო. ცდებიან ისინი, ვა-
ხა და მკონია, თითქოს, ვოდევილი კარგი სკოლა იყო
კომედიისთვის? არა, ეს სკოლა ტრაგედიისთვის-
საც. ორლენგენაც, მოსკოვინაც, სტანისლავსკიც და
კომისარევიცკაიამაც ეს სკოლა განვლეს.



კომისარევესკაია დაუცხრომელი მსჭობი იყო, მაგრამ მისგან მოითხოვდნენ, რომ იმავდროულად უნა დაკრეც უოფილიყო. იგი, არსებითად, უკავი-ლისგან კი არ მომქვდარა, არამედ იმისგანვე, რამაც გოგოლი მოკლა, — დარდისგან. მოწოდების ძალა-ხა და რეალურ მხატვრულ ამოცანებს შორის შეუ-თანასწორებელი იმით გამოწვეული დარდისგან გაწამე-ბულ სხეულს უკავილის ინფექციამ მოჰკიდა ხელი. გოგოლსაც ხომ რაღაც გრძელი ლათინური სახელ-წოდების სენა სჭირდა, მაგრამ ეგ სენი როდი იყო მთავარი, კომისარევესკაია უფრო დრამატული რო-ლებით ახსოვდა, მაგრამ იგი ბრწყინვალე მირანდოლი-ნიც იყო და შესანიშნავად თამაშობდა ვოდევილებს. იგი უცრამაზარი არტისტული სიყოცხლისმოყვარეო-ბით იყო დაჯილდოებული, მაგრამ იმ დროს ეს არავის სჭირდებოდა. იგი ფერთა სიმდიდრეს ფლობ-და, იგი უმაღლესი ჯარით მუსიკალური იყო, ანუ ანა მარტივ კარგად მელოდა, როლებსაც მუსიკალურ-რად აგებდა. ის ფლობდა სხეულის აპარატის ბუ-ნებრივი კოორდინაციის ნიჭს: დაწეულ ტონებზე ზელები ძირს უფარდებოდა — რაც, საერთოდ, იშვი-ათი თვისებაა. მისი არტისტული ტექნიკა ბელოს-ური კი არა, ინდივიდუალური იყო, და ამიტომ გერვენებოდათ, რომ იგი არავითარ ტექნიკას არ ფლობდა... ჩემი თაობის ახალგაზრდები თავადათ სთავადად მწერლად გარშის მიჩინვდნენ; დღეს ეს თითქმის გაუგებრობაა. აი, მეც ჩემი არარუსული საჭილას მავებრად ვსვავოლიდ დაიჭირე გარშე-ნას პატივისცემით. გარშინში მისი დროის მუსიკა უღერდა... არ ვიცი, კომისარევესკაიაზე ლაპარაკისას, უცებ რატომ გადავედი გარშინზე? როგორც ჩანს, ეს მოვლად შემთხვევით არ უნდა იყოს...

კომისარევესკაიას ერთი უცნაური ამბავი სჭირ-და: როლის პირველ ფრაზებს უკველთვის რაღაცნაი-რად დავევთრად. თითქმის სხვისი ხმით, წარმოთქვამდა და მხოლოდ ამის შემდეგ ხდებოდა მისი მეტყველე-ბა გულითადი, კილოში სითბო ამის შემდეგ ეღვრე-ბოდა და უკვე არც ერთი ყალიბი ნოტი არ ეპარე-ბოდა. მას ჰქონდა სუსტი და მუიფე ქვედა ბეგრები, უანსაკუთრებლ საუბარში, მაგრამ სიმღერისას ისი-ნი უცრამ იშლებოდა. მისი ხმის მოდულაციათა და ინტონირების მრავალფეროვნება გაცხებდათ. ლამა-ში არ იყო და არც არასოდეს ცდილობდა, რომ ვრი-მის დახმარებით უფრო ლამაში მოგვეჩვენებოდათ, მაგრამ უფრო ქალური მსახობი არ შემეხვედრა (თვით ვენიალური ე. დუზეს ჩათვლით). ამასთან, მასში ვულგარულობის ოდნავი ნახაბიც კი არ იყო. პატარა, ოდნავ ასიმეტრიული სახე, მოხრილი წელი, ჩამოშვებული წარები და განსაცვიფრებელი ღიმი-ლი, ისეთი, გერვენებოდათ, რომ რამას შეუკით იგი ავსებდა. ამბობენ, ოფელიას როლი სულ არ გამოუ-ვიდაო (მე ის ამ როლიმ არ მინახავს), მაგრამ ეს არცაა ვასაკვირი: ის არ იყო ტრაგიული მსახობი, მაგრამ ის იყო თავისი დროის დიდი დრამატული მსახობი. მისი დრო მისგან არ მოთხოვდა უკვლა-ფერს, როლებსაც იგი ფლობდა. — მის რეპერ-ტუარში არ აღმოჩნდა მადალი რომანტიკული კომე-დია, რუმეცა, საამისოდ უხვად ჰქონდა მიმადლებული

უკვლავი: გიფაფური სიყოცხლისმოყვარეობის უშრეტო ენერგია, შინაგანი მკორო.

მეკითხებით, იდა რუბინშტეინი წივიტი თუ იყო? ის მთლად უნიყო არა უოფილა და უკვლავით იმაზე იყო დამოკიდებული, როგორი რეესორი შეშაოლა: მასთან. ის იყო ძალზე შემთვინებელი, საზრანის ცნობისწაილიანი. რასაკვირველია, ეს იყო მანც თავისებურად ძალზე თვალსაჩინო მკვლენა — იდა რუბინშტეინი.

კარგა ხმამ მსახობის შეიძლება სიეთეც მოუტა-ნოს და ავნოს კიდეც... დიახ, დიახ, ნუ გაიოცეთ, დიდი მსახობები — კომისარევესკაია, სარა ბერნარი, დუზე, ერმოლოვა — უკვლავთმ სიტყვათამაშზე აგებდნენ და ჩინებულად იმორჩილებდნენ ხმას. მაგ-რამ ისეც ხდება, რომ თვით ხმა იმორჩილებს მსა-ხობის და იგი დეკლამატორი ხდება. კაჩალოვს ასე-თი ლამაში ხმა რომ არ ჰქონოდა, კიდევ უკეთესი მსახობი იქნებოდა. ოსტუვეცი. ხმა საჭიროა, მაგ-რამ იგი უკვლავით არაა: განსაცვიფრებელ მისე, აღ ჩეხოვს კარაფერი ხმა არ აქვს.

ელეონორა დუზეს თამაშს რომ ვიხსენებ, მინდა გითხრა, თავისი ძალების რანარად გამოშოგვა იცო-და და როლის პასიურ ადგილებში რანარი „დასვე-ნება“ შეეძლო მას. იგი ისე გონივრულად არჩევდა ასეთ ადგილებს, რომ ეს ცარიელი მონაკვეთები თავად ხდებოდნენ დიდად მეტყველნი. ეს დუზეს საშუალებას აძლევდა თავისი ძალა დაეშოგა და უზარმაზარი როლები თითქმის უკველდღე ეთამაშა დაუქანცულად, ისე, რომ დაიშოლობის ვერაინ შეატკებოდა. ამჟობენ, ერთხელ, როცა მარგარიტას როლი ითამაშა სექტაკლში „ქალი კამელიები“, მას ჰკითხეს, დღეს დაიდალეთ თუ არაო და დუზემ შეურადა(უყოფილი აღმანის ტონით უპასუბა: — სენიორ, თქვენ გავიწყდებათ, რომ მე მსახობ-ბი ვარ!..

დუზეს თამაში გოცებდათ დრამატული დამაბუ-ლობის განუწყვეტელი აღმავლობის ძალით. მასევი არავის შეეძლო აღმანის შეცვლის პროცესის გად-მოცემა. მისი ჭულიცა თავიდან ნამდვილი ბავშვი იყო, ბოლოში კი — მომწიფებული. წელში ვატე-ხილი ქალი, კონტრასტი რომ უფრო საგრძნობი უოფილოდა, თავიდან იგი რაღაცნაი ასაკს აქლევდა კიდევ: იგი თოთხმეტის კი არა, თორმეტი წლისა იყო, უყვართ ლაპარაკი მისი ზელოვნების თითქოს-და სრულ ინტუიტიურობასა და რაიმე ოსტატობას უწონლობაზე, მაგრამ ეს სისულელია: პირველ მოქმე-დებაში ჭულიცას ეს გადკარბებული ბავშვურობა აღბეჭდილია ოსტატის ზუსტი გათვლითა და მახეი-ლი თვალზომით, ისევე, როგორც მისი სახელგანთქ-მული მონოლოგები, რომლებსაც იგი უკველთვის ძლივს გასაგონი ხმით იწყებდა, რათა ზელოვნება აემადლებინა მისი ხმის ასაფრენი კიბე. მისი ხმა არ გამოირჩეოდა ბუნებრივი ძალით, მაგრამ იგი უფრო ძლიერი ჩანდა კონტრასტის გამო — პირველ ფრა-ზებს ნახებრად ჩურჩილით წარმოთქვამდა. თავისი დიაპაზონის ოსტატური გაფართობით დუზეს ერ-



დადართი მეტოქე შეავდა — ხარა ბერნარი, რომელიც, სიტყვამ მოიტანა და, სხვაობრივ სრულებათ არ ჰგავდა მას.

ე. დუშეს საყვარელი ხერხი იყო ერთი სიტყვის სხვადასხვა ინტონაციებით გამოვრება. თუ დიალოგის ტექსტში ასეთი სიტყვა არ იყო, დუშე ცვლიდა ტექსტს. უნდა მოგვსმინათ, სექტაკლში „ქალი კამელიებით“. რამდენნაირი ნიუანსით იმეორებდა „არმანს“. გგონი, არ უოფილა პიესა, რომელშიც დუშეს არ გამოუყენებინოს ეს ხერხი, რომელიც ოსტატისთვის რამდენი რამის შესაძლებლობას იძლევა. ცუდი არტისტის ხელში ასეთი ერთფეროვანი და უდიდობა რამ ჩანს. ზოგჯერ ეს იყო უბრალო „აბა“, რომელსაც იგი პარტიკობის ფრაზებს შუა რთავდა, — ხან ძახილის, ხან კითხვის ძახილით, ხან ზოლით, ხან მობისხანებით, ხან განცვიფრებით, ხან ალერსით შემსვევალული, თუ თეატრის რომელიმე მტკრანი მტყუვის, რომ ჩემმა საუბრებმა დუშეს მარგარიტა გოტიეზე კვლი დაანია ამ როლის წინადა რაიხიხულ უსრულებლაზე, დავს არ დავუწყებ, ისევე, როგორც არ დავიწყებდი დავას, თუ მტკუოდნენ, რომ მ. სადოვსკის ჩინებულმა ტრადიციამ გავლენა მოახდინა ილინსკის არკაშაზე.

როსოვი — ესაა მოყვარული, რომელმაც ხანგრძლივი თეატრალური ცხოვრებით იცხოვრა და პროფესიონალი მაინც ვერ გახდა, უცნაური ამბავია, მაგრამ მე მისი დებუტებიც კი მახსოვს, თუმცა, დაღეს იგი ნესჩასტლიცელების პუიადის წარმომადგენელი გვეჩვენება, მე კი „პრადაისა“ და „ზვესტიის“ ხელისმომწერი ვარ. აი, უკვე რა ხნის კაცი ვარ. როსოვი ორღენეზე კულტურული იყო, მაგრამ მაინც დიდიტანტი დარჩა, ორღენევი კი შესანიშნავი მსახიობი გახლდათ. ამ ტიპის მსახიობთაგან მე უველაზე მეტად მამონტ დალსკით ვიყავი გატაცებული, მისი განსაკვირვებელი ტემპერამენტით, რომელსაც იგი თავის ქეუზე ატრიალებდა (და არა პირიქით, როგორც ეს ზოგიერთ გასტროლორ მსახიობს სჭირს).

მსახიობის რბილ ბუნებაზე თუ ვისაუბრებთ, პირველ რიგში უნდა გავიხსენოთ გასაოცარი სანდრო მოისი, ეს ნახევრადბერადელი, ნახევრად იტალიელი მსახიობი, რომელიც მისთვის უცხო, გერმანულ ენაზე თამაშობდა. ჩვენთან, რუსეთში, სირბილით ეტალონად კაჩალოვს მივიჩნევთ, მაგრამ მოისი მას ამ მხრივ ტოლს არ დაუდებდა, ის კი არა, ჩემის აზრით, სჯაბინდა კიდევ. მისი სირბილე სახსებით მოკლებული იყო ამორფულობას: ის უკვეთთვის მამაკაცური და შთაბეჭდავი გახლდათ. მახსოვს მოისის სექტაკლები ჩვენი მცირე თეატრის ანსამბლთან ერთად — მსახიობები ხმაშაღდა, ყვირილით, დაძაბულად ლაპარაკობდნენ და დარბაზიც უფულისყუროდ, გულგრილად უსმენდა. მაგრამ სცენაზე გამოვიდა მოისი და თამაზად გაბედულად დასწია რამდენიმე ტონით დაბლა სექტაკლი, რომელიც ოპერის თეატრის უზარმაზარ შენობაში მიდიოდა და დარბაზიც უბედ, მოჭარბებულიყო, მინუსსა უფრო ენამ. მოისის მეტყველება გასაკვირვლად მუსიკალური

იყო: მის ჭადოქრულ მელოდიურობას საერთოდ არაფერი ჰქონდა მ-მ რსტუვევის დეკლამაციურ ნაშრომით შედარება და მისი გასაოცარი დამტკიცებელი ბეგრა მარგოლიც ჰგავდა. სექტაკლის შემდეგ თავს ვერ მოფერებ და ცხარე სტატია დავწერე მოისის ვაიპარტიკობებზე და მან, შემდეგში, როცა ერთმანეთს შევხვდით, დიმილით შემახსენა ეს ამბავი და დახვეწილად (თუმცა, საკმაოდ ორაზროვნად, მეხუმრა კიდევ: ასეთი კონტრასტი ჩემთვის მომგებიანი საქმეაო.

ბიომექანიკის მრავალი კანონი პირველად მაშინ გავიცნობებრე, როცა შესანიშნავი სიცილიელი ტრაგიკოსის გრასოს თამაში ვნახე. სცენაზე იგი ველური, გახლებული, თავდაუქურტული კაცის შთაბეჭდილებას ტყვებდა, მაგრამ კარგად დავაკვირდი და მივხვდი, რომ იგი შესანიშნავად ფლობდა ტექნიკას. მას რომ დიდი ტექნიკა არ ჰქონოდა, უკველი სექტაკლის ბოლოს შეიშლებოდა.

კანოევი, ზოგჯერ, სექტაკლის ინტერგესისთვის, პირველ მსახიობებს პატარა როლებს აძლევდა. რასაკვირველია, სექტაკლი ამით დიდად იგებდა, მაგრამ მე ვფიქრობ, ეს მსახიობებიც იგებდნენ. მე მიზანია, რომ ძალზე სასარგებლოა „პირველებმა“ ზოგჯერ კარგი ეპიზოდები ითამაშონ. მოვარო როლებით თავად ქაჩავენ ხოლმე მსახიობებს, ეპიზოდები კი შენს უნარზე ჰკილია. მეც სულ ვფიქრობ: „ბორის გოდუნოვის“ როლები ისე ხომ არ გამეწაწილებინა, რომ პატარა როლები ჩვენი დასის საუკეთესო მსახიობებს შეესრულებინათ, მაგალითად, გავიხსენოთ, ბორისზე (მისი მოწოდების წინ) საუბარი ორი სტოლინიკისა, (ჩვენ სამი გვეყოლება), ერთ-ერთი სტოლინიკის როლს მივცემდი კაჩალოვს. ტექტი სულ ერთი სტრიქონია, როლი კი ჩინებულმა მსახიობმა უნდა ითამაშოს. ვინც ამ როლს მე რომ მიწინა, ისე ითამაშებს, ერთბაშად რამდენიმე კატეგორიით გავზურდიდი ხელფასს. აბა, ვინ იყისრებს?

როცა პირველად ვნახე იაპონელი მსახიობი ქალი განაკო, დიდხანს ჩემს ქეუზე არ ვიყავი, თუმცა, კახუსის თეატრის ოსტატებთან შედარებით, იგი რამდენადმე „ევროპიზებულიად“ თამაშობდა.

ოპერა. შალინიანი

ვერ გამოვიგია, ოპერის თეატრებში აქამდე რატომ შემორჩა ისეთი უაზრო ანაქრონიზმი, როგორცაა ორკესტრის განლაგება სცენის წინ, ეს ხომ მომედრებლეს აიძულეს, რომ ფორსირებულად იმეორა, ან, ეს სიმღერას უარგავს ნიუანსირებულ ელერა-

1 „სტოლინიკი“ ე. დალის განმარტებით, იყო წინი სასახლის კარზე, სამეფო სუფრის ზედამხედველი, ხოლო ოეგოვის განმარტებით — „სტოლინიკი“ მოსკოვის რუსეთში იყო ბოიარინზე დაბალი წინის კარსაკი, რომელიც თავადის ან სასახლის სუფრას ემსახურებოდა.



დობას. მომღერლებს ძალზე უჭირთ ორკესტრის მძლავრი მუსიკალური ფარდის გარღვევა. ბაიროისის თეატრში ორკესტრში გაცილებით უფრო ღრმად და განლაგებული, ვიდრე ჩვენს თეატრებში და ეს უზარმაზარ ეფექტს ქმნის. ვაგნერი, როცა თავის პარტიტურებში ფორტეს ოთხიდან ექვსამდე ნიშანს სვამდა, რასაცირველია, ორკესტრის ამდაგვარ განლაგებას ითვალისწინებდა. ჩვენი ღირთეობები კი, სხვა ვითარებაში, ბრმად მისდევენ ამ ნიშნებს და ორკესტრებს ბრაგაბრავის ატეხვის, აუტანელი ბგერითი კავალადის წარმოქმნის საშუალებას აძლევენ. ოპერაში უყრილს ვერ ვიტან და ამიტომ აღარ ვესწრები ჩვენში ვაგნერს. უოფილ მარინის თეატრში მომღერლები ყელს იგლეჯდნენ, ქანცს იცილიდნენ, ხმის იოგებს იფუქებდნენ, ერთი კი დროზე ადრე გავიდა პენსიაში. საოპერო საქმე მრავალ რეფორმას მოითხოვს. არქიტექტორებმა უნდა მოძებნონ სხვა ადგილი მომღერლებისთვის, მომღერლებმა კი ისე უნდა შეისწავლონ თავიანთი პარტიები, რომ თვალი სულ ღირთეორზე არ ექიროთ. შე ჩემს თავს სიტყვა მივიცი: კიდევ თუ დავდგამ ოპერას, შუაზე გავიხევი, მაგრამ ორკესტრს სხვაგვარად დავვსავს..

(ჩაწერილია 1936 წელს. 1939 წლის დასაწყისში). მე ვკითხვ ვ. ე.-ს., რომელმაც მუშაობა დაიწყო სტანისლავსკის საბუღალბოს საოპერო თეატრში, განზრახული პქონდა, თუ არა ამ რეფორმის ჩატარება და მან მიპასუხა: „ღიახ, აუცილებლად, ოღონდ, მაღროვეთ, რომ იქ ჩემი პოზიციები გავიმარკო“.

მე მიმანია, რომ ჩაიკოვსკის ოპერა „ევგენი ონეგინს“ „ტატანა“ უნდა ერქვას. გულისხურით მოუსმინეთ მის მუსიკას და გაიგებთ, რომ კომპოზიტორი თითქმის გულგრილია თავისი გმირის შინაგან სამყაროსადმი, მაგრამ უყვარს ტატანა.

ჩემი, როგორც საოპერო რეჟისორის (ათამდე ოპერა მაქვს დადგმული), გზა მკვეთრად იყოფა ორად. რეჟისურცოამდე ყოფილ მარინის თეატრში დადგმულ ჩემს წარმოდგენებში მიზნად ვისახავდი რეჟისურა და მსახიობთა თამაში დამემორჩილებინა არა ლიბრეტოს ტექსტისთვის, არამედ მუსიკისთვის, სცენურ გადაწყვეტებს საორკესტრო პარტიტურებში ვეძებდი. გზის ამ მონაკვეთზე გარკვეული მიღწევები მქონდა, მაგრამ მარცხიც მიწვევია. რეჟისურის შემდგომ ნაშუშვებებში პარტიტურისადმი საერთო დამორჩილებაზე უარი არ მიქვამს, მაგრამ ცდილობდი მსახიობი — მომღერალი მეტისმეტად არ შემებოჭა მუსიკით. მაგალითად მყავდა შალიაპანი, რომლის მუსიკასთან ურთიერთობაში შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ცბენს კი არ მიჰყავდა შალიაპანი, არამედ თვითონ მას მიჰყავდა ცბენი, კავალერისტების თქმისა არ იყოს. ის, რის მიღწევაც ადრე დავისახე მიზნად „პიკის ქალში“, პრიციპულად ხორცშესხული იქნება მოცარტის „დონ ჟუანში“, რომელზე მუშაობასაც ახლა ვწყებ.

ყოფილ მარინის თეატრში „ტრისტან და იზოლდა“ რომ გენახათ, გაიგებდით, თუ „პიკის ქალში“ რა წინ წავიდა ჩემი საოპერო რეჟისურა. თუ

„ტრისტანში“ დაენებით ვესწრათვოდ, რომ მნა სოპანო მოძრაობები და ფესტები თითქმის პარტიტურის სიზუსტის დამთხვევად მუსიკისა და „ტრისტანს“ ნახატის ტემპს, „პიკის ქალში“ მე ცდილობდი მიმეღწია მსახიობის რიტმული თავისუფლებისთვის დიდი მუსიკალური ფრანის (შალიაპანი) შიგნით. მინდოდა, მუსიკალურ ამოსრდლი აქტიორული სახე მუსიკას არა მერტულად წესტიდა, არამედ კონტრაპუნქტულად შესაბამებოდა, აქ ის ვითარება უნდა იყოს, რომელზეც ასე ხშირად ვსაუბრობ დრამის რეპეტიციებზე: რეჟისორმა იმდენად კარგად უნდა იცოდეს პიკისა, რომ თავის თავს მისი დავიწყების უფლება მისცეს.

ოპერა არ მიყვარსო, ამბობთ? უპარაოდ. თქვენ არ გყვარებთ იმის წარმოსახვის უნარი, როგორი შეიძლება იყოს ოპერა. სტანისლავსკიმ ტყუილად როდი შესწირა თავისი სიცოცხლის მიწურულად, ვამაუბ მით, რომ განგებამ მისგან შექმნილი მუსიკალური თეატრი მე მარგუნა.

დრამა სახელდობრ იმპროვიზაციის შესაძლებლობით განირჩევა ოპერისგან, რომელშიც ღირთეორ დროის მონაკვეთის გაშლის საშუალებას არ იძლევა და აქ მხოლოდ ტემპების გაშლა შესაძლებელი. შალიაპანი, ქუშმარტი მსახიობი, ვინც იმპროვიზაციის წყურვილით იყო შექურობილი, ოპერაში ამ წყურვილს ტემპებით იკლავდა. აქედან მოდიოდა ღირთეორებთან მთელი მისი კონფლიქტები, როცა იგი ტემპების გაშლას ცდილობდა. მე არასოდეს არ ვიტყვი უარს იმის უფლებაზე, რომ მსახიობებს იმპროვიზაციისკენ ვუბიძგო. ოღონდ, იმპროვიზაციაში მთავარი ისაა, რომ მეორეხარისხოვანმა მთავარ არ დაჩრდილოს და, აგრეთვე, აქ მთავარი დროისა და სცენური დროითი მონაკვეთების ურთიერთმარტება.

მე შალიაპინთან მხოლოდ „ბორისს“ დადგმის დროს ვიმუშავე. რასაკვირველია, ჩვენ ერთმანეთს მონივე წავეკიდეთ და მტრად აღარ გვიცვლია თანამშრომლობა, თუმცა იურიდი კი გვარიგებდა. მაგრამ მე ყოველთვის მისი მაღლიერი მაყურებელი ვყავი.

შალიაპინის ძალა მისი ხმის რესურსებში ანუ ტემბრის სილამაზე კი არ იყო — უფრო ძლიერი და უფრო ლამაზი ხმებიც მოგვისმენია, — არამედ ის, რომ მან პირველმა დაიწყო არა მხოლოდ ნოტების, არამედ ტექსტის მღერა. მას ეს იმითმ გამოსდიოდა, რომ იმდენად მუსიკალური პიროვნება იყო, შეეძლო თავისი თავისთვის უფლება მიეცა, რომ ნოტებზე არც კი ეფიქრა, ამიტომ მისი სიმღერა ბევრი ვინმეს ლაპარაკზე გაცილებით უფრო ბუნებრივი იყო.

შალიაპინის სიფიციტე, სკანდალური და აფეთქებები, რეპეტიციებზე, შეხლა-შემოსლა ღირთეორებთან და პარტიორებთან ძალზე უბრალოდ აიხსნებოდა:



იგი ისე უკიდურესად მუსიკალური კაცი იყო, რომ
ოდნავ შესამჩნევ სიუალებაც კი ისე სჭირდა უფროს,
როგორც მინაზე აგურის ხრქიალი გვხვდება გულ-
ზე. ახა, სცადეთ და მშვიდად უსმინეთ, ცელქი ბი-
ჭუნა როგორ ახრკუნებს მინაზე აგურის ნატებს.
შალიაინის უფრო არ ეპარებოდა ორკესტრში ოდნა-
ვი ვადაფარუნებაც კი, რასაც ჩვენ ვერ ვამჩნევთ და
ეს აწამებდა. ეს გულიმსომწვეული მგრძნობიარობა
არა მხოლოდ ფსიქიკური, არამედ ფსიქოფიზიკური
თვისებაცაა, ისევე, როგორც მგრძნობიარობა პოე-
ტებისა, რომლებიც ისე უნდა დაეფარათ თვით-
შეკვლეობებისგან, როგორც ფაქინადა ვეილებით მაწ-
ყინარ წარმოებაში მუშის და რძის ვაძლევე. ვლადი-
მერ შაიკოვსკის სიკვდილი — ესაა შრომის დაკ-
ვის კანონდებლობის დარღვევა სიცოცხლისთვის
უკუდაზე საშინ წარმოებაში — პოეზიაში.

ცოტა ვინმემ იცის, თუ როგორ ბატონ-პატრონო-
ბა შალიაინი „ბორის გოდუნოვის“ პარტიტურაში,
„ბოდვის“ სცენაში მას სჭირდებოდა დრო ჩინებული
აქტიორული იმპროვიზაციისთვის: აქ იგი მთელ მო-
წაკვეთს თამაშობდა უძღერლად. მუსიკა კი საამისოდ
არ უყოფნიდა. მაშინ მან მოითხოვა ამ ადგილას ეგ-
რეთოწოდებულა „კურანტების“ მუსიკა გაემორბე-
ნათ. ის, ვისც შალიაინი ამ როლში უნახავს და
შოუსმენია, გაავიწყობს, რომ შესანიშნავი სცენა
გამოვიდა. ჩემის აზრით, აქ თვით მუსორგსკიც კი
არ შეედავებოდა შალიაინს.

მაგრამ, რასაკვირველია, აქაც გამოჰყვეს თავი
პარტიტურის მცოდნეებმა, რომლებიც აღმოვითებას
არ მალავდნენ. კლასიკის დადგმაში ჩვენი გამოცდი-
ლების მეოხებით კარგად ვიცნობთ ამ განსაკუთრე-
ბული ჭიშის ბიბლიოთეკების ქიებს, რომლებიც
ჩინებულად აღწერა ანატოლ ფრანსმა. როგორდაც
შე რადიოთი მოვუსმინე „ბორის“ და „ბოდვის“
სცენაში იგივე „კურანტები“ დაევიკრე, როგორც
ჩანს, ეს უკვე ტრადიციადა იქცა. თავიდან შენ თავ-
ნება ნოვატორი ხარ, ხოლო შემდგომ თმადათოვლი-
ლი ფუქმდებელი ტრადიციებისა.

საფრანგეთში ყოფნისას შალიაინი ვნახე კინო-
სურათ „დონ კიხოტში“. ძალზე ცუდი რამაა, მაგ-
რამ მე შალიაინის კი არა, რევისორს ვადაწაშაულებ.
თეატრში შალიაინი ყოველთვის იყო თვითონ თავისი
თავის რევისორი (ამიტომაც უყვარდა ასე ხანაის
ტიპის რევისორები). აქ კი, ეტყობა, იგი კინოს
ტექნიკის უცოდნელობამ შეშოპა. მე აქ იგი ვეღარ
ვიცანი: გაუბედავი, უსახური, დათაფლული ვინმეა.
მერედა ვინ — შალიაინი. თუ ფილმი „დონ კიხო-
ტი“ რამენარად მოხვდება ჩვენში, გირჩევთ, არ
ნახოთ — ამ ფილმით ვერაფრით ვერ ირწმუნებო, თეატრში
დიდი მსახიობი და მომღერალი შალიაინი
თუ არსებობდა.

თვითშეზღუდვა და იმპროვიზაცია — აი, სცენაზე
მსახიობის მუშაობის ორი მთავარი პარობა. რაც
უფრო რთულია ამ ორი მომენტის შეხამება, მით
უფრო მაღალი ხელოვნება მსახიობისა.

ბალზეგი ამბობდა, ხელოვნებაში მწვერვალს ნემა-
სის სახაზის აგება წარმოადგენს. არსებითად,
„სულგარბელი რქადადგმული ქმარიც“ — მისი პრინ-
ციპული გათვანული არტისტიკით და პატარა მო-
ედანზე გათამაშებული „რევიზორიც“ ამგვარი სწრა-
ფით იყო შთაგონებული. ეს მხატვრის თვითშეზ-
ღუდვას ნიშნავს.

მსახიობს — ოსტატს უნდა შეეძლოს თამაში დიდ
სივრცეზე. ფარო ფონზეც (როგორც ჩემს „დონ
კიხოტში“) ვარლამოხსა და დაიდოვსავეთ დო-
ხანს დივანზე ჩამომხსდართაც (რასაც მე „რევიზორ-
ში“ ვეხსრავოდი), ერთ სექტაკლში (პიენის სახელ-
წოდება დამავიწყდა) ვარლამოვი თითქმის ოც
წუთს თამაშობდა მარტოცა ისე, რომ გაუმჩრედედი
იწვა ლოკინში და ბრწყინავდაცა თამაშობდა. პიე-
სით ასე იყო საქირო, მაგრამ ეს აქტიორული თვით-
შეზღუდვის მაგალითს წარმოადგენდა. თვითშეზღუ-
დვის გარეშე ხელოვნება არ არსებობს.

კიდევ უფრო შთამბეჭდავ მაგალითს ვიხსენებ: სა-
ხელგანთქმული მსახიობი ქალი რეფანი მთელ პარველ
მოქმედებას დივანზე წამოწოლილი თამაშობდა.
მოქმედების ბოლოს ის უნდა წამოხდგარიყო და მი-
სულყო კართან და დგებოდა კიდევ... მაგრამ,
დმერთო, როგორ დგებოდა... დგებოდა და ფარდაც
ეშვებოდა.

დაფიქრებულხარ როდისმე — რატომ უყვარს
ცირკში აქრობატული ნორბების დროს მუსიკა?
თქვენ მეტყვით — განწყობილებისთვისო, სახურო
განწყობილებისთვისო, მაგრამ ეს ზედაირული პა-
სუბი იქნება. ცირკის მსახიობებს მუსიკა სჭირდებოდა
რატომუდ საყრდენად — დროის გაჯლის საშუალებადა.
მათი მუშაობა ემყარება უზუსტეს გათვას. რომ-
ლისგანაც ოდნავმა გადახრამ შეიძლება კატასტრო-
ფა გამოიწვიოს. კარგად ცნობილი მუსიკის ფონზე
გათვლა, ჩვეულებრივ, უცდომელია. უმუსიკოდ იგი
ძნელი, თუმცა, შესაძლებელი საქმეა. მაგრამ ორ-
კესტმა ჭოულოდნელად ის მუსიკა კი არ დაუკრა,
რომელსაც აკრობატი შეეჩვია, არამედ სხვა. შეიძ-
ლება საქმე უმხვერპლოდ არ დამთავრდეს. გარკვე-
ულწინადად ასეთი ვითარებაა თეატრშიც. აღმოსავ-
ლურ თეატრში სცენის მსახური კულმინაციურ მო-
მენტებში პატარა დაფებს შემოჰკრავდა: ესეც იმის-
თვის კეთდებოდა, რომ მსახიობს უკეთ ეთამაშნა,
მუსიკალური ფონი მსახიობს იმისთვის სჭირდება,
რომ შეაჩვიო იგი სცენაზე დროის მდინარებისთვის
ყურის მიდევნებას. თუ მსახიობი მუსიკალურ ფონ-
ზე მუშაობასაა შეჩვეული, იგი უმუსიკოდ სულ სხვა-
გვარად უსმენს დროს. ჩვენი სკოლა, იმპროვიზაციის
უნარის განვითარებასთან ერთად, მსახიობისგან
თვითშეზღუდვის ნიქსაც მოითხოვს. დროში თვით-



შეზღუდულ თამაშს ყველაზე მეტად მუსიკალური ფონი ცხმარება.

თამაშის დროს პაუზა ძალზე მაკლდნებელია მიმყაში ვაწვდული მსახიობისთვის, მაგრამ მსახიობისთვის, ჩომელაც დროს ვერა გრძნობს, იგი შეიძლება აუტანელი იყოს. მე სექტაკლიდან სექტაკლამდე რეჟისორულ პარტიტურაში ვატარებდი ცდებს თვითშეზღუდვი საშუალებების მოსაძიებლად. „მასწავლებელ ბუბნისმი“ მუსიკალური ფონი შემსრულებლებს ეხმარებოდა დროითი თვითშეზღუდვის მიღწევაში. „რევიზორში“ წინწამოწეული პატარა მოედანი სივრცეში თვითშეზღუდვის მიღწევას ისახავდა მონადა. როცა ეს სექტაკლი მსახიობებისთვის თვითშეზღუდვის უზარმაზარ სკოლას წარმოადგენდა, მე შევამჩნიე, რომ ის მსახიობები, ვინც ეს სკოლა განვლო, პროფესიული კვალიფიკაციით სწრაფად და შევეთრად გაიზარდნენ.

კარგი მსახიობები ყოველთვის იმპროვიზატორებენ — ყველაზე ზუსტი რეჟისორული ნახაზის დროსაც კი. ჭერ კიდევ მანამდე, ვიდრე მიხედა ჩემთვის ესნახვი ზედტექსტის როლში, ჯერე ჩემთვისგან ვეცოდი, რომ იგი როლის ერთ ადგილას კედელზე ჩამოკიდებული ნიკოლოზ პირველის პაროდისა ქმნიდა და სექტაკლზე წასვლის წინ ამ ნიჭიერად მოაზრებული დეტალი წინასწარ ვტვებოდი. მაგრამ სექტაკლზე მე ეს ვერ ვხედა, თუმცა კი ჩემთვის იმ დღეს ჩინებულად თამაშობდა. მეტიც: წარმოდგენის მსვლელობისას სულაც დამავიწყდა, ის მომენტი, რომელსაც წინასწარ ასე ველოდი. იმ საღამოს ჩემთვის იგი სხვაგვარად ითამაშა, ეს მისი უფლად იყო. უფლება, რამელსაც ვერავინ წართმევედა. ჩემთვის ის მომენტი არ დავიწყნია, — მან იგი შესცვალა რაღაც სხვით და იმ ნიჭიერად მოაზრებული დეტალისთვის გვერდის ავლა მხოლოდ იმით, შეამჩნიეს, ვსაც სექტაკლი ზედოზედ რამდენჯერმე ქმონდა ნახაზი. და როცა შემდეგ მეუბნებოდნენ ხოლმე — „აი, ჩემთვის რა დიდებულად აკეთებს პორტრეტის პაროდისა“, კერის ვუკრავდი — „აბა, აბა-მეც კი!“, თანაც, სულაც არ ვგრძნობდი თავს რითმე უღუნაკლულად...

მსახიობს ხელიდან მანინ შეუძლია იმპროვიზირება, როცა იგი შინაგანად ხარობს. შემოქმედებითი სიხარულის ატმოსფეროს, არტისტული ზეიმის გარეშე იგი მთელთ არსებობს ვერასოდეს გამოავლენს თავის თავს, აი, ამიტომ შევძახებ ხოლმე ჩემს რეჟეტიციებზე მსახიობებს: „კარგია, კარგია!“-მეთქი, ჭერ მსახიობი ვერ თამაშობს კარგად. ჭერ ცუდად, ძალზე ცუდად თამაშობს. მაგრამ თამაშობს, მაგრამ მსახიობს ესმის თქვენი „კარგია!“ და ზედაც — იგი უკვე მართლაც კარგად თამაშობს. ხალისით, მხიარულად მუშაობაა საჭირო! როცა მე რეჟეტიციებზე გაღიზიანებული და გაავეებული ვარ ხოლმე (ხალხნი ვართ!), შინ ჩისული სახტაკად ვუბრაზდები ჩემს, თავს, რეჟისორის გაღიზიანებულობა მსახიობს იმ წუთშივე უბორკავს ხელ-ფეხს, ეს ისევე დაუშვებელი ამბავია, როგორც ქედმაღლური დუმილი. თუ ვერ

გრძნობთ თქვენზე მოჩერებულ მზერას მსახიობებისას, თქვენ რეჟისორი არა ხართ.

„რევიზორში“ პატარა სათამაშო მოედნის აუცილებლადამდე მე მიმიყვანა იმაზე ზრუნვამ, რომ თავო გამერთობა უზარმაზარი ტექსტისთვის და გრძელთ გადასვლების დროს დამეზოგა დრო. მაგრამ, როცა ასეთი მოედანი ავავე, მომეცა შესაძლებლობა გამევეო მთელი ხიბლი იმისა, რასაც „თვითშეზღუდვის ვეძახი. სხვადასხვა ზომით ეს პრინციპი ერთადასვს ნებისმიერი ხელოვნების ბუნებას, და ეს, ერთი შეხედვით, „არათავისუფლება“ წარმოადგენს გამომსახველობითი ტექნიკის მრავალი სიყეისის წყაროს სწორედ გამომსახველობითი ტექნიკა გამოვლენა ტეშმარტი ხელოვნებისა.

რაპის თეატრალურ თათბირზე აფინოვანოვმა თავის მოხსენებაში ისეთი სისულელე თქვა, თათქოს, ის მნიშვნელობა, რომელსაც მე რიტმს ვანიჭებ, მისტიკოსად და ღამის ანტროფოსოფოსად მხლიდეს. მაგრამ მინდოდა მენახა ნამდვილი რეჟისორი, ვინც რიტმს უფლებებულოვს. ერთი სტანისლავსკის უთხარით ეს და იგი კინწისკრით გაგადგებთ სახლიდან. რიტმის ცნება სექტაკლში, როგორც ძველი ბერძენთა იტყოდნენ, ერთ-ერთი ქვაკუთხედი საწყისია. ყველაფერი სწორედ რომ პირიქითაა — ჩვენ არათუ ზედმეტ მნიშვნელობას არ ვანიჭებთ რიტმს, პირიქით — მას არ ვანიჭებთ საჭირო მნიშვნელობას. ჩვენ ჭერ სათანადოდ არ შევიწყნავლია მისი ბუნება, მსახიობის მუშაობაზე მისი ზემოქმედების ყველა სფერო, მაგრამ ჩვენ ამას, რაც არ უნდა გვიძახონ, მაინც ვავეკეთებთ.

უიმპროვიზაციო როლი მსახიობის ადგილზე გაყინვის დამადატურებელი ნიშანია.

მგონი, სერიაბინმა უწოდა რიტმს „მოქალოებულადრო“. გენიალურადაა ნათქვამი!

ჩემი სასპარელო ასონიაციები... ეძებთ ასონიაციური სვლები იმუშავებ ასონიაციური სვლენითი თეატრში სახტობრავ ასონიაციათა უზარმაზარი ძალის გაგებას მე ახლად ვიწეებ. ეს შესაძლებლობა თამაშეწურავი წყაროა, უძირო საზადაა.

თქვენ უსმენთ „პიკის ქალს“ და უცებ იხსენებთ რომელიღაც ეპიზოდს სტენდალიდან ან, უფრო სწორად, კი არ იხსენებთ, არამედ თქვენი მენსიერების ქუნძულში გაერთება წამიერი მოგონებისმავარი რაღაც გერმანის სახე და სტენდალის გმირები — ზუსტი ასონიაციაა. ზუსტი ასონიაციები ამავრებენ სექტაკლს, უსაზღვროდ აფართოებენ მისი ზემოქმედების ძალას, არაზუსტი ასონიაციები — ანგრევენ სექტაკლს. შეიძლება წარმოდგენაში ყველაფერი პიესას მისდევდეს ბუკვალურად — პარკებშიც ეკეთათ მსახიობებს, ცხვირიც მიწებებული, ქმონდეთ და ტექსტიც სწორედ წარმოთქვან, — მაგრამ, შესაძლოა, მუფრებელში აღძრული ასონიაციები ავტორისთვის ჩანაფიქრისა და ნაწარმოების სულსისთვის უცხო იყოს, კლასიკოსების წყაიბთვის ერთადერთო გზაა არა მათი გამოცალკავებულად, არამედ ბიბლიო-



თვცის მთელი იმ თაროს გათვალისწინებით აღქმა, რომელზეც მათ ადგილი აქვს მიჩენილი. პუშკინს შეეძლო თითქმის სულ არ სცნობოდა სტენდალი და ბაიროს, რომელიც პირადად კარგად იცნობდა სტენდალს, არც კა პქროდა წარმოდგენილი, თუ როგორი მწერალი იყო იგი, მაგრამ თანამედროვე ადამიანისთვის გერმანი, ლერმონტოვის პროზის, სტენდლისა და ბაიროსის გნირები ერთმანეთის გვერდიგვერდ დგას და მის წაწოდდგენაში უნებლიედ ერთის მთელი ამ რიგიდან მომდინარე ასოციაციური მოგონებები, თუკი ჩვენ თვითონ არ დავუზღობთ კარს ამ ასოციაციას. ასოციაციებით სარგებლობისას ჩვენ შეგვიძლია უკვლავური ბოლომდე არ ვთქვათ, ჩვენს დაწყებულ ლაუბარს თვით მაყურებელი გააგრძელებს და დაამთავრებს.

სახეობრივ ასოციაციათა ძალა თუ რამდენად მტკა პიესის ტექსტის ანბანზე, ეს შეიძლება გამოჩნდეს საშხატკო თეატრის რეპერტუარის ორი მაგალითით. „ექიმი შტოკმანი“, ავტორის ჩანაფიქრით, — კონცერვატულზე კონსერვატიული. ანტისაზოგადოებრივი პიესა, რომელიც სოციალურ მარტოობას ქადაგებს, მაგრამ 1905 წლის რევოლუციის წინააღმდეგ სიტუაციაში, რევოლუციური მღელვარებით გაუღწილდ მათურებელთა დარბაზში მას უდიდესი წარმატება ზედა წილად უმრავლესობასთან მარტოკაცის ბრძოლის მოტივის ემოციურად გახსნის გამო, მაყურებლის ასოციაციებმა მთლიანად შეცვალეს პიესის მთელი სიუჟეტის აქცენტები. იგივე დამართა ჰამსუნის პიესას „სამეფოს კარიბჭეებთან“. მაყურებელს სულაც არ სურდა ყური ეგდო კარენის მონოლოგების ტექსტისთვის, რომელიც ნიჭუნაწელობას ქადაგებდა და თავისი ასოციაციების ძალმოსილებით იგი უმრავლესობასთან აქტიური უმცირესობის ბრძოლას აკავშირებდა რევოლუციურ საქმიანობასთან. კარენოს ბრძოლას ლიბერალთთან, რაც ავტორთან უფრო „მემარტვენითა“ პოზიციიდან ბრძოლას წარმოადგენდა, აღიქვა მდა, როგორც რევოლუციურ ბრძოლას და მას უფრო თავისი საყურარ მემარტვენობის კუთხით იაზრებდა, ეს ძალიან კარგად მახსოვს, რადგან მე თვითონ ბევრჯერ მითამაშა კარენოს როლი.

არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს „ასოციაციების“ ჩემს თეზისს ზელოვნების აღქმაში რაღაცნაირ სუბიექტივობამდე მიყვავდეთ, ფიზიოლოგები, ფსიქოლოგები და ფილოსოფოსები როდესმე დაამტკიცებენ, რომ ასოციაციათა სფერო დაკავშირებულია მრავალი და მრავალი ადამიანისთვის რაღაც საერთო მოვლენებთან (და სოციალურ მოვლენებთანაც კი. რადგან, ბოლოსდაბოლოს, უკვლავური სოციალურია). ფაბრიკის საუკრის ბმა ჩემთვის ერთს ნიშნავს, და სულ სხვა იმათთვის, ვინც მთელი ცხოვრება ამ საუკრის ხმაზე დგება ლოგინიდან. სცენის ზმიერ ფონზე იგი ერთი მაყურებლისთვის ერთს ამბობს, სხვისთვის — სხვას და ეს სლექტივიზმი კი არაა, არამედ სოციალური ასოციაციების სფეროა. ასოციაციათა საერთოობის ფარგულ ვერაკვივარო ზელოვნება ვერ იარსებებდა: ფაშისოდ ერთადერთი მაყურებელი თვით მხატვარი იქნებოდა, როგორც ეს ხდება ფერწერის უკიდურესად სიურრეალისტურ მიმდინარეობებში.

ქეშმარტივ ოსტატის სრულყოფის საზღვრები არ არსებობს, როგორც ცნობილია, სახელგანთქმული იპონელი მხატვარი ხოუსუა სიცოცხლის ბოლო წლებში მხოლოდ რიტებს ხატავდა. როცა მეგობრები მასთან მივიდნენ ოთხმოცდაათი წლის შესრულების მისალოცად, ერთმა მათგანმა, მხატვრის უკანასკნელ ნამუშევრების თვალიერებისას, თქვა — შეჩვენება, რომ ხოუსუასის რიტები, სადაცაა უნდა გაფორმდნენო. „მე რომ ასი წლისა გავხდები, ისინი გაფორმდნენა-ნო!“ — თქვა ხოუსუამ. და ის მართალი იყო — ისინი გაფორმდნენ, მხატვარს ას წლამდე რომ ცოცხლა: მისი ზელოვნება თითქმის ქალოქრულ სრულქმინდობას აღწევდა.

არ მახსოვს, ვინა თქვა: „ზელოვნება სინამდვილესთან ისეთსავე დამოკიდებულებაშია, როგორც ღვინო ყურძენთან!“ ჩინებულადაა ნათქვამი!

ცხოვრებაში თაღლითების სიმულაცია ჩვეულებრივ ასეთია — ავადა ვართო, ზელოვნებაში კი მათი სიმულაცია ესაა — ჩანმრთელები ვართო.

მშვენიერების უსაშინლესი მტერი მოჩვენებითი სილამაზაა.

ჩაიკოვსკიმ საფორტეპიანო კონცერტში გამოიყენა ფრანგი შანსონეტის მელოდია, რომელსაც, როგორც მისმა ძმამ მოთხრა, ბიძამისი წაუღიანებდა ხოლმე. მხატვარს უფლება აქვს თავისთვის მასხაა. რაშიც უნდა და სადაც უნდა, იქ ეძებოს: საკითხავი ისაა, როგორ გამოიყენებს იგი ამ მასხალს.

ზელოვნებაში მთავარი ცოდნა კი არა, მიხვედრაა.

ბერძენი დრამატურგი ფრინიზი, მეგობარი და მეტოქე ესქილესი, საშობლოდან ვაღფენეს იმის გამო, რომ მისმა ტრაგედიამ, რომელიც მილეთის დელუპას გამოსახავდა, ისე ნატურალისტურად ასახა სახალხო უბედურება, რომ მაყურებლები თავს ვერ იკავებდნენ მოქმე-გოდებისგან და ცრემლებისგან. იგი დიხსახა მისი გამო, რომ მისი ზელოვნება არა მაყურებლების განწმენდა, არამედ მათი თანაღმობის სანტიმენტალური ექსლუტაცია იყო: მე რომ კენჭისყრაში მიმელო მონაწილეობა, მვე ფრინიზის განდევნას აუწყუვედი ხელს.

იცით თუ არა, რომ კონან-დოილის შვილმა მ. ანდერსენის შვილიშვილი შერთო? სასიერო იმბავიკ ევგენისტივე თუ მართლანი არიან, ჩვენ ამ ქორწინებისგან უკვლა დროის უკვლავ გენიალური მოხრობელის დაბადებას უნდა ველოდეთ. მაგრამ ბუნებას არ უყვარს, როცა მას ეხუმრებიან და, ალბათ, მოსაწყენზე მოსაწყენი ტიპი დაიბადება.

ოსტატ-პიანისტი თითებით ფიქრობს, მაგრამ მანც ფიქრობს, კი არ ატყაუნებს, დალაზტროს ეშვამს!

ოსტატობა ისაა, როცა „რა“ და „როგორ“ ერთდროულად იბადება.



თანამედროვე თვითმფრინავი, მსუბუქი, მოკვერცხილი, თითქოს ერთი ნაჭრისგან გაკეთებული, პირველი შეხედვით უწინდელ „ფარმანებსა“ და „ბლერი-ოებზე“ უფრო მარტივი მანქანა გეგონებთ. ასევეა ხელოვნებასაც. ოსტატის მშვენიერი ქმნილება მუხარბი მოუვარდის ძირძობა ნამუშევართან შედარებით უბრალო და ელემენტარული რამ გეჩვენებთ.

მე არასოდეს არ მიყვარდა „პერსიმფანი“ (ოციან წლებში არსებული სიმფონიური ორკესტრი, რომელიც უდარიფორი და უკრავდა — ა. გ.). დირიჟორის ექსტი მე მებზარება პარტიტურის რიტმული ნიუანსების გაგებაში.

როცა მე ვიწმინდესთან ვშეშობდი, ძალიან მომწონდა, რომ მას, თითქოს, ეწინოდა სიტყვებისა. მოგვცა „უკანასკნელი გადაწყვეტის“ ჩინებული სცენარი, შემდეგ კი მოდიოდა რეპეტიციებზე და კაკალაკალ გვოკეკავდა სიტყვებს. ვუთხრებთ: „ვსევოლოდ, კიდევ მოგვეცი სიტყვები, კიდევ“, ეგ კი მათ უბეში ინახავს და გამოზოგილად, ღერ-ღერ გავწვდის; და სულაც არა იმიტომ, რომ ცოტა აქვს, სწორედ პირიქით — სიტყვების გრანდიოზული მარაგის პატრონია, მაგრამ ტერმინოლოგიის თეატრის გემოსა და შეგრძნების ალღო აქვს გამახვილებული და ამიტომაა მოჭირნე, უარათიანი. ჩემის აზრით, უკეთესია დრამატურგს განმობზოვო საჭირო სიტყვები, ვიდრე მთელი გვერდები უშალო იმათ, ვისაც ეს სიტყვები იაფი უღირს.

ამას წინათ წვაკითხე, რომ იმპერატორ ფერდინანდმა, რომელმაც ვალენტიანის მკვლელი მიუგავჯნა, უბრალოდ მისთვის სამიათასქერ გადაეხადათ პანაშვილი, აი, მაკეტზე უფრო რთული ხასიათი!

მუშაობაში მოკლე შესვენებები ნუ შეგაშინებთ, ოლინდ, ამ პერიოდში ნუ შეწყვეტთ ფიქრს თქვენს სამუშაოზე. სხვა საქმე აკეთეთ, მაგრამ ჩუპ-ჩუპად მასზე იფიქრეთ. მე შევაზნინე, რომ შესვენების შემდეგ რეპეტიციებზე უფრო გამდიდრებული მოდიხარ, ვიდრე შესვენებამდე მოდიოდი. სწორად აგებული მუშაობა თავისით გრძელდება ჩვენს არსებობაში და მთელი სიბრძნე მხოლოდ ისაა, რომ ამას ხელი არ შევშალოთ.

სალვინის ორი შვილი ჰყავდა და ორივე მსახიობი დაედა. ისინი ტუპისიკალიბოით ჰგავდნენ ერთმანეთს, მაგრამ ერთს მამის ნიჭიერება დაჰყვა, მეორეს — არა. ერთნაირი აღზრდა, თითქმის ერთნაირი მონაცემები და — არაფერი საერთო. მე ხშირად ვფიქრობ ნიჭის საიდუმლოებაზე და მიფიქრია ხოლმე, რომ სალვინის შვილების ამბავი მშვენიერი სიუჟეტი იქნებოდა რომანისთვის.

ვრუბელს აქვს ნახატი, რომელსაც „უძილობა“ ჰქვია. ესაა უბრალო დაჭმუქნული ბუმბულის სახანი და დასრულებული მუთაქა. ადამიანი არ ჩანს, მაგრამ ყველაფერი ნათელია — ისეა დახატული... ადამიანი არ ჩანს, მაგრამ იგი მაინც ჩანს...

წაიკითხეთ ბერნარდ შოუს ეტიუდი ე. დუქსი და ს. ბერნარტი აი, თეატრალური კრიტიკა ესაა!

ლეონტი დე ლილი ამბობდა: „ფორმის ცნება მკაცრი ეტიმოლოგიური თვალსაზრისით არ არსებობს. ფორმა ესაა აზრის ყველაზე უფრო ბუნებრივად გამოხატვა“. მთლიანად ვეთანხმები.

ვინც ხელოვნებას ყველაფერი არ მისცა, არაფერი მიუცა მისთვის.

ვოდევილს არ უყვარს უსიამოვნო სახეები. ვოდევილში არამზადებენ კი სასიამოვნონი არიან. ეს უნარის კანონია.

ბელისსკის ერთხელაც გადავავლე თვალი. აი, რას წერს იგი სტატიაში „რუსული ლიტერატურა 1848 წელს: „გაცილების ხელოვნება აღიღვების ხელოვნებაზე უფრო ძნელი ხელოვნებაა...“ თქვენ როგორ გგონიათ, სწორი აზრია? აღბათ, გინდა ასე თქვი, გინდა ისე. მაინც სწორია კომედია დრამაზე მეტხანსაც ცოცხლობს. ჭერ ისევ ცოცხლობს ფონეზინი, ცოცხლობდ გრიბოედოვი და გოგოლი, შახოვსკიც კი აქამდე იდგმება ჩვენს სცენაზე; მათი თანადროული დრამები კი უკვე მოკვდა. ვის რაში სჭირდება ოუეროვის, პოდევოსი, კუკოლინის დრამები ან „ბედ-შავი ლიზა?“ კომედია უფრო მეტი სისასხით შეიწოვს თავისი დროის მხირთლეს, პარადოქსია? ამა, კარგად დაუფიქრდით!..

უცნაური რაღაც მინდა ვაღიარო — გნებავთ?.. როცა „დანაშაულსა და სასჯელში“ მკვლელების სცენას ვკითხულობ, უოველთვის მინდა, რომ რასკოლნიკოვმა გაქცევა მოასწროს, მინდა ის არ ჩავარდეს. თქვენც ასე გემატებთ? აი, რას ნიშნავს რომანისტი დიადი ნიკი. გაზეთებით კი ამისთანა შემთხვევებს რომ იტყოთ, თქვენ. რასაკვირველია, გინდათ, რომ დამნაშავე დაუფიქრებლო შეიყარონ, არა, ხელოვნება უბრალო, სწორბაზოვანი რამ სულაც არ გახლავთ, იგი ძალიან ორაზროვანი რამაა, აბა!

მე მიყვარს ოსკარ უაილდი, მაგრამ ვერ ვიტან იმ ხალხს, ვისთვისაც იგი ყველაზე საყვარელი მწერალია.

„ტრადიციისა“ და „შტამის“ ცნებებს ერთმანეთში ნუ აურევთ. შტამი აზრისგან დაცილილი ტრადიციია.

არის სახის ნაკვები და არის სახის გამომეტყველება. ცუდი პორტრეტისტი მხოლოდ ნაკვების ხატავს, კარგი — გამომეტყველებას...

დრამაში ყველაზე სცენური გმირის მიერ გადაწყვეტილების მიღების ხელული პროცესია, ეს მუხრადებზე, სილის განჯანაზე, დუელტებზე უფრო სცენური ამბავია. სწორედ ამიტომაა „ჰამლეტი“ ყველა დროისა და ყველა ხალხის უსაყვარლესი პიესა. ეს გაცილებით უფრო ძლიერი რამაა, ვიდრე „ცნობა“, თუმცა, „ჰამლეტი“ „ცნობა“... „ჰამლეტი“ ყველაფერია, ყველაზე მეტად გამოუცდელი და მიამიტ-



თავის კი ბრწყინვალე მელოდრამაცაა, „მოჩვენებები“ კარგი პიესაა, მაგრამ „ამაღელეს“ შეუღლები და ნახავთ, რამდენად მეტია „ამაღელეს“.

დრამის სიუჟეტი ენაა სისტემა კანონზომიერი მოულოდნელობებისა.

კარლო გოცამ იმითან კი არ მოუგო ბრძოლა გოლდონის, რომ მან ააღორძინა (მართალია, ცოტა ხნით) ნიღბების ხალხური კომედია, რომელსაც ლიტერატურული თეატრი ბოლოს უღებდა, არამედ იმითმ, რომ მან ეს ნიღბები მის თანადროულ ენაზე ააღაპარა. რესტავრატორული და სტილიზატორული ამოცანები სრულიად უცნაო ჭეშმარიტი ხელოვნებისთვის.

თეატრალური ტრადიციები რთული სიცოცხლით ცოცხლობს საუკუნეებში. ისინი ძველებმა და, გგონია, რომ მოკვდა, მაგრამ უცებ მკვდრეთით აღგებნიან და ახლებურად ღორძინდებიან. ნებისმიერი თეატრი თავისებურად პირობითია, მაგრამ პირობითობაცაა და პირობითობაც. მე ვეჭვობ, რომ ჩვენი ეპოქისთვის უფრო ახლობელია მეი ლან-ფანის ან კარლო გოცის პირობითობა, ვიდრე პირობითობა ოზეროვის ტრაგედიაშია, ან დაცემულობის დროის მცირე თეატრისა.

ხელოვნებაში უველაზე მშვენიერი ისაა, რომ მასში ყოველ ახალ ეტაპზე ისევ შეგირდად გრძნობ თავს.

რეჟისორის ერთ-ერთი უველაზე აუცილებელი თვისება უნდა იყოს პიესის დრამატული კულმინაციების მძაფრი გრძნობა. ყოფილა შემთხვევები, რომ მე შეზღუდვებშია და გადაწყვეტილება სხვა რეჟისორების მიერ დადგმული სპექტაკლები, როცა პრემიერამდე ცოტა დროა იყო დარჩენილი. მე ყოველთვის ასე ვიქცეოდი: ვსაზღვრავდი ჩემთვის ერთ ან ორ კულმინაციურ სცენას (რა ხშირია მათი მცდარად განსაზღვრის შედეგები — უდიდესი შეცდომა!), ვწუშობდი მათზე, და უველაფერი მაშინვე თავის ადგილზე დგებოდა.

მეტი იყოთბო! ბევრი იყოთბო! იყოთბო! იყოთბო ფანქრით ხელში ამოიწერეთ, რაც საჭიროდ ჩათვალთ! თქვენს წიგნებში ჩატოვეთ ფურცლები იმ ადგილებს ამონაწერებით, რომლებმაც თქვენი ბუნადლება მოიპყრო! ეს აუცილებელია. მე ჩემი ბიბლიოთეკის უველა წიგნზე მაქვს შედგენილი ასეთი შენიშვნები და ფურცლები. მაგალითად, მე მთელი ვანგერი წიგნითვე გერმანულად. მას უველა იცნობს როგორც კომპოზიტორს და ლიბრეტოების ტექსტების ავტორს, მაგრამ მან საინტერესოლე საინტერესო სტატიების მთელი ათი ტომიც დაწერა. მე ისინი უველანი გადალექილი მაქვს. თქვენ შეგიძლიათ ამ ტომებიდან გამოკრათოთ ჩემი ამონაწერებით აქრელებული ფურცლები და მაშინვე მიხვდებით, სად რამ დამაინტერესს. წიგნების კიდები ნუ გებრალდებათ! ააქრეულე ნინაწერებით, ჩემი მინაწერებიანი წიგნები ათჯირ ჩირჩილია ახალ იმვე წიგნებს.

აღა რასაც ვიქცეო, თითქოს პარადოქსია: პატარა როლების შესსრულებლად მე ზოგჯერ უფრო მაღა-

ლი კვალიფიკაციის მსახიობები მჭირდება, ვიდრე ცენტრალური როლებისთვის. „პიესი ქაღალეზე დაწერილი“ გამომივდა, რომ დავიფინე. *არამს წარსტანია*, რომელიც ერთადერთ რომანს მღერის, ან ელტყეო, ეთამაშეთ და ემღერათ საუკეთესო მსახიობებსა და მომღერლებს, რომლებსაც სხვა სპექტაკლებში მთავარი როლების შესრულება შეეძლოთ. ამას წინათ გულზე მომხვდა, ჩვენს თეატრში ვიღაცამ რომ მითხრა, ლუკას როლი (ჩეხოვის „დათვი“) როლი არც კია, იგი, უბრალოდ, დამხმარე — სიუჟეტურ ფუნქციას ასრულებსო. დაახ, მე რომ მსახიობებისთვის უკვე დიდი ხნის მინებებული არ მქონდეს თავი, ვიციანებები ლუკას როლზე და უველას ვუჩვენებდი, ეს როლი არის თუ არ არის! „ბორის გოდუნოვის“ შესრულების საიდუმლოება ევრთწოდებული პატარა როლების განაწილებაშია.

თავს ნებას მივცემ გიობრათ თქვენ, ჩემს თანამებრძობებსა და მოწაფეებს, რომ რეჟისორული თეატრის თუხისი დიდი სისულელა, რომლის დაჭრებაც არ გვპატივებს. არ არსებობს ისეთი რეჟისორი — თუ იგი ნამდვილი რეჟისორია — ვინც თავის ხელოვნებას დაუენებდა მსახიობის როგორც თეატრის მთავარი ფიგურის, ინტერესებზე მაღლა, რეჟისურის, მიზანსცენის აგების, შუქისა და მუსიკის მონაცვლეობის ხელოვნება — უველაფერი ეს ჩინებულ, მაღალკვალიფიციურ მსახიობებს უნდა ემსახურებოდეს!

არ მივყარს, როცა ამბობენ: „მე თეატრში ვმუშაობ“. მუშაობენ ბოსტანში, თეატრში კი, — ისევე, როგორც არმიში ან ფლოტში, — მსახურობენ.

წარმოიდგინეთ ქუჩის ჩვეულებრივი, სპიკატორი ხმაური, ბრბოს რაობა და სიჭრელე, მაგრამ, აი, ქუჩაში სიშლერთი მოაბიჯებს ქარისკაცების ასეული, ვიქვან და, ისინი ცოცხებმომარკვებულნი მიდიან აბანოში, მეტი არაფერი, მაგრამ დააკვირდით, როგორ აულოებენ მათ თვალს, დააკვირდით, რა ხდება: ბევრი ვინმე ისევ განაგრძობს თავისი საქმის ექთებას, საითაც მიდიოდა, იქითკენე მიდის, რაზეც ლაპარაკობდა, იმაზევე ლაპარაკობს, მაგრამ ახლა ამეებს უკვე სხვანაირად აკეთებენ. მარშმა მაშინვე დარაზმა უველა და, აი, ქუჩა, უკვე სხვაგვარად ცოცხლობს: დამორჩილებულია მარშის, სიშლერის, ჩექმების ნაქედი ბრახუნის რიტმს.

თუ პიესაში უველა სცენა თანაბარი ძალითა დაწერილი, სპექტაკლის ჩავარდნა გარდაუვალია: მაყურებელი ასეთ დამაბულობას ვერ გაუძლებს. დასაწყისმა უნდა გაგებაცოთ და რაღაცის მოლოდინში გულისხური უნდა გაგამაზვილოთ. სპექტაკლის შუაში საჭიროა ერთი ამაღლებული ევტექტი. ფინალის წინ ნაკლებ დამაბული ევტექტია საჭირო. სხვა უველაფერი, როგორც გნებავდეთ, ისე ააგეთ, ექსტრაქტები თეატრში არ გამოდის.

მე ხშირად ვუჩვენებ ჩემს მსახიობებს, როგორ უნდა ითამაშონ ესა თუ ის ეპიზოდი და ამას სამი სხვადასხვა მიზნით ვაკეთებ: ქერ ერთი, რათა მოკლედ და უბრალოდ აუხსნა შემსრულებლებს, თუ რა მინდა მათგან, მეორე — რათა ჩემთვისე შევაწიწყო,



შესაძლებელია თუ არა ისე თამაში, როგორც მე მინდა, — ეს უნდა შევამოწმო, ასე ვთქვათ. კომედიანტის საკუთარი ტყავით; და შესაშვც. — ზოგჯერ ამის იმიტომაც ვაკეთებ. რომ უბრალოდ თამაშის ჭია შემინდებდა... მაგრამ ამას კი ნურავის ეტყვიო, გეთყავა შევთანხმდით?

თეატრის აანამედროვე სტილი გულისხმობს უველაზე გაბედული პირობითობისა და უველაზე უკიდურესი ნატურალიზმის შეხამებას. მაგრამ, რასაკვირველია, აქ მთავარი პროპორციებია, ეს კი უკვე გემოვნების, ნიჭის, გონების საქმეა.

მე წმინდა წულის რეალისტი ვარ. ოღონდ, მძაფრი ფორმების მომხრე გახლავართ. ხომ გამოვიტ?

თუ თქვენს სპექტაკლს უველა აქვს, თითქმის ექვეგარეშეა, იგი არაფრად ვარგებულა. თუ უველა ლანძღავს, მასში, შესაძლოა, მაინც იყოს რაღაც. მაგრამ თუ ერთნი აქებენ, მეორენი კი აკინებენ. თუ თქვენ შესძლებთ დარბაზის შუაზე გაყოფა, სპექტაკლი უვეველადა, კარგი უოფილა. სარა ბერნარდი ირწმუნებოდა, უველაზე უარესი ისაა, სპექტაკლი უველასთვის მისაღები თუ არისო. ეს, ხშირად, გულგრილობის თავანაინი ფორმაა.

რა არის ზუსტია? გენიალური ოსტატის ხელით ხუთ სწორ ხაზზე. ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივ ხუთ ხაზზე მუქ-მუქ; დაურიღმა ნოტებმა შეიძლება წარმოსახვისა და გრძნობების ზეავეები დასძრას.

„ოლტერა“ ჩემი და ა. გოლოვინის შეცდომია. ჩვენ შეისწავტად გაგვირაცა გამომსახველობითმა გაადაწვევტამ და უფულვებლვეავით მუსიკა. ჩვენ თვითმინადა ქვეულმა არქეოლოგამ დაგვაგბანა. ასეთი შეცდომა მეტად არასოდეს გამოიერებია.

ჩემი საუვერელი მსახიობი მამონტ დელსკი ამბობდა, მსახიობის პირადი განწუობილება მისი გმირის პირად განწუობილებას არასოდეს არ უნდა დაემთხვეს — ეს ხელოვნებას ჰქლავსო. იგი მამელტს უოველთვის თავესი სპექტაკლისწინა განწუობილების სპირისპირო განწუობილებით თამაშობდა. თუ სპექტაკლის წინ ევერგით სავსე და ხალისიანი იყო, მეოცნებებ, ნაზ, მთროლოვარე მამელტს თამაშობდა. თუ პირიქით — სპექტაკლის წინ ფიქრიან-ლირიკულ გუნებაზე იყავს, გზნებით, ცეცხლოვანი ტემპერამენტით თამაშობდა. ვარდასახვის არტიტული საფუძველი სწორედ ესაა.

მე მ. დეაუკი მაშინ შემეუვარდა, როგორც კვათად წაიღო მან სელი ხანჯლისკენ და როგორ წამში წამოიღო უკან, როცა უფლისწულ მამელტს დათაფლულად თავეზიანი და თითქმის ალერსიანი ტონით პირველად ელაპარაკა მეფე. სწორედ ამ ნახევარმობრობით, ამ გამეოთხლი, ოდნავ შესამჩნევი, მაგრამ მეტყველი მეძრაობით შეგვიტყუა მან პეისის გული-სგულში, ადვიტია, რომ გვაჩვენებდა უველაფერ იმას, რისთვისაც უკვე ასეთი მღელვარებით უნდა გვედევნებინა თვალური.

მსახიობი საღამოს მოდის თეატრში. ჰკიდებს სალტოს და ერთ საათში იგი უკვე სულ სხვეკუთვლოვანი ჯერ ოტელიო არაა, მაგრამ იგი უკვე თეტლსწიჭრემშია. ის ჯერ კიდევ ქაანებს რალაც-რალაცებზე საგრომორში, მაგრამ ის უკვე ივან ივანოვიჩი აღარაა, იგი სანახევროდ ოტელიოა. უველაზე მეტად მე მიუყავს კარგი მსახიობის თვალთვალი, როცა ისინი სანახევროდ თავიანთი გმირები არიან: ჯერ ისევ ივან ივანოვიჩია და, იმავდროულად, ცოტათი უკვე ოტელიოა...

თუ შეცდომები პანიკურად გაშინებს, წარმატებას ვერასოდეს ეღირსები.

ხშირად უუურეთ კარგ სურათებს და არ დაგვირდებათ თავის მტკრევა, იმაზე, თუ როგორ უნდა გედათ ფეხები და საით უნდა წაიროს ხელი. გელებიც და ფეხებიც თავად მოსქმნაან ზუსტად თავეიანთ ადგილს. უუურეთ, უუურეთ სურათებს!

უოველთვის ეძიებთ მოძრაობათა ასიმეტრია, გაქიმულად კი ნუ დაიკრთ ხელებს, ამოძრავეთ...

უოველთვის შემიძლია კარგი და ცუდი მსახიობის თვალთ ვარჩევა. კარგ მსახიობს ესმის თავისი გამომხდვის ფასი და პორიზონის ხაზიდან მარჯვნივ თუ მარცხნივ, ზევით თუ ქვევით თვალის გუგებას ირთი, ერთადერთი გადაწევით იძლევა საჭირო სათამაშო აქცენტს, რომელსაც მაუურებელი გაიგებს. ცუდი მსახიობები, დილიტარები უოველთვის წრაილებენ. მათ თვალი სულ აქეთ-იქით გაურბით.

მსახიობი „მუსიკაზე“ უნდა მუშაობდეს და არა „მუსიკის ხმაზე“. ამით შორის კოლოსალური და ჯერ ბოლომდე არცთუ მთლად გაცნობიერებული სხვაობაა!

თუ დრამატულ მასალაში არ არის ძლიერი მოქმედება, რეჟისორული საშუალებებით შექმენით წინააღმდეგობები სცენაზე და, მათი გადალახვის პროცესში, მსახიობები ამოქმედებია. ეს სცენური ანაბანაა...

უოველთვის მოკლე სიტყვებით დაიწუნეთ: „ცუდი“, „არ ვარგა“, აქეთ — გრძელი სიტყვებით: „შესანიშნავია“, „არჩვეულებრივია“, „განსაკუთრებელია...“

„ოტელიოში“ მთავარი სიუვარულის ან ექვიანობის კი არა, ბორბების, ინტრიგისა და ცილისწამების თემაა. მთავარი მოქმედი პირია ვერაგული ინტრიგის ავებლითი მანქანა, რომლის ბორბლებქვეშაც ილუპებიან ოტელიო და დეზემდონა. აქედან გამომდინარე, მთავარი გმირი საშინელი დემანქანე იავა.

საუეთესო კინოფილმი უოველთვისაა ნამდვილი თეატრის ელემენტები.

საუზებში დიალოგის ტემპის დაქერა უნდა შეგვეძლოს.

თარგმნა ჯ. თითმარიაძე.

სახისმეტყველება*

რევაზ სირაძე

სიმბოლო

ხელოვნებისა და ესთეტიკისათვის სიმბოლო ძალზე მნიშვნელოვანია, დაახლოებით ისე, როგორც მიზიდულობის კანონი ფიზიკაში, ან რიცხვი მათემატიკაში.

ჩვენ ამ სიტყვას ხშირად ვიყენებთ ისე, რომ მისი ზუსტი განმარტება არცკი ვცდით. ეს ნურც გავვიკვირდება. ასეთი რამ ხდება ხოლმე მეცნიერებაში, მეტადრე ჰუმანიტარულ დარგებში. ამ დისციპლინებში ხშირად მიახლოებ-თი აზრები გამოიყენება.

სიმბოლოს ზოგადი თვისებაა ნიშნისა და აღსანიშნის ერთიანობა. მაგალითად, ლომი ძლიერების სიმბოლოა. ძლიერებაა მისი შინაარსი, ანუ აღსანიშნავი, ხოლო თვით ლომი მისი გარეგნული ნიშანია. ასევე, მურანი მებრძოლი სულის სიმბოლოა ნ. ბარათაშვილის ლექსში, ყორანი კი სიმბოლოა ბორბებისა. აჩრდილი ილიას პოემაში სიმბოლოა იშგვარი პიროვნებისა, რომელსაც შეუძლია განაცხადოს: „მარად და ყველგან საქართველოვ, მე ვარ შენთანა, მე ვარ შენი თანამდევი, უკვდავი სული“. ხოლო ცის კაბადონზე ზეადმავალი მზე სიმბოლოა რევოლუციური აღმავლობისა.

სიმბოლო რომ დიდად მნიშვნელოვანია, ამას ისიც მეტყველებს, რომ მას დაემყარა მთელი ლიტერატურული მიმდინარეობა — სიმბოლიზმი. თუმცა, ცხადია, სიმბოლოთა გამოყენებას ვაცილებით დიდი ისტორია აქვს.

შუა საუკუნეებში ყველაფერი სიმბოლოდ მიაჩნდათ. ქვეყნად არ იყო არაფერი, რო-

მელსაც ადამიანისთვის მხოლოდ ერთი მნიშვნელობა ჰქონდა. უბრალო წყარო, რომლითაც კაცი წყურვილს იკლავდა, მას ცხოვრების წყაროზე მიაჩნებდა. ხეც სიცოცხლის ძალას გამოხატავდა, ხოლო ვარსკვლავები ზეციურ ძალებს. ცის ფრინველები თავისუფალი სულის სიმბოლოებს წარმოადგენდნენ. იმდროინდელ სპარსულ პოეზიაში ვარდი იყო სილამაზის სიმბოლო, ღვინო — სიყვარულისა, თასი — სატრფოს ტუჩებისა, ხოლო მელნის ტბა — მისი თვალებისა.

ერთი სიტყვით, რასაც კი ხედავდნენ, ან რასაც გაიფიქრებდნენ, ყველაფერს სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. ყოველ საგანს თავისი დანიშნულება ჰქონდა, მაგრამ ამით არვინ კმაყოფილდებოდა. საჭირო იყო მისი მეორე მნიშვნელობის, რაღაც დაფარული სიმბოლური შინაარსის ამოცნობაც. ამგვარი რამ დიდი საიდუმლოებით აღავსებდა ყოველივეს, ამავე დროს, საკუთარ ღირსებას უკარგავდა საგნებს და მოვლენებს. ბუნების სურათების გარეგნული მშვენიერება უკვე აღარ აინტერესებდათ. მათში მაინცადამაინც დაფარული სიმბოლური აზრი უნდა ამოეკითხათ. ამიტომ იყო, რომ ფრესკის გარეგნული სილამაზე ყურადღებას არ იქცევდა.

ეს უკვე ზოგადი ესთეტიკური პრინციპი გახლდათ. სიმბოლოს ასეთი გავება გავლენას ახდენდა მთელს იმდროინდელ ხელოვნებაზე.

სიმბოლოები მოიცავდნენ მთელ სამყაროს. სიმბოლურად გაიაზრებოდა უსულო საგნები, მცენარეები, ცხოველები, ადამიანი, კოსმოსი, ანგელოზები და თვით ღვთაე-

* გარძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 2, 4, 1982.

ბაც. იწერებოდა წიგნები, რომლებიც სიმბოლოებს განმარტავდნენ.

საგანთა სიმბოლოცა მრავალფეროვანი იყო. კლდე წარმოადგენდა სიმტიციის სიმბოლოს. წყარო ცხოვრების მიმზიდველობას. ცეცხლს მრავალი მნიშვნელობა ჰქონდა: წამების სიმბოლოც იყო და ზეციური ძალისაც. თავლი ხშირად სიტყვის სიტკბობას გამოხატავდა. წითელი ფერი სამეფო ფერი იყო. ოქროს ფერი მიაჩნდათ მზუფრი ნათელის სიმბოლოდ. ამიტომ ხშირად იყენებდნენ მას ფრესკებზე, ამიტომაცაა, რომ რუსული ტაძრების გუმბათები ოქროსფრადაა მოვარაყებული.

მცენარეთაგან უფრო ხშირად იხსენიებ: ვენახი, ხორბალი (იფქლი), ალუა, ლიბანი: ნაძვი და ვარდი. მგონი არსად არ ჩანს მუხ: ან ხილუელი მცენარეები. „ვენახი“ ღვთისმშობელია, ან ზოგჯერ ქრისტეც. პური სიწმინდეა. ღვარძლში შერეული ხორბალი — შებიღწული სიკეთე. ვარდი ეკალთა შორის გამოიყენებოდა გამორჩეული კეთილი კაცის სიმბოლოდ.

ცხოველთაგან სიმბოლოებად ბევრი არა გვხვდება. იშვიათია, რომ შინაური საქონელი სიმბოლოდ ჩანდეს. მაგალითად, არც სახე-დარი შეგვხვდება სიმბოლოდ და არც ცხენი. აგიოგრაფიაში არა გვხვდება ვეფხვი, არც სიმბოლოდ არც ისე, სიმბოლოებად ხშირია: კრავი, ლომი, ირემი, თევზი, ვეშაბი. კრავი განწირული უმანკო ადამიანის სიმბოლოა.

ძალზე გავრცელებულია მოწყურებულის ირმის სიმბოლო. ის აღნიშნავს დიდ, მოუთმენელ სურვილს (იგი ბიბლიიდან, კერძოდ, ფსალმუნებიდან გავრცელდა. გვხვდება „ვეფხისტყაოსანსა“ და „დავითიანში“. გავიხსენოთ ვალაკტიონი: „თავისუფლდება სულს ისე მოსწყურდა, ვით დაჭრილ ირმების გუნდს წყარო ანკარა“).

არის ერთი ძველი წიგნი, ბიზანტიელი მწერლის ბასილ დიდის მიერ (IV ს.) დაწერილი, რომელსაც „სახის სიტყუა“ ჰქვია. მასში ახსნილია, თუ რომელი ცხოველი ან ფრინველი რისი სიმბოლო შეიძლება იყოს.

ფრინველთაგან აქ მოხსენებულია ორბი. იგი განახლების, გაახალგაზრდავების სიმბოლოა. ძალზე ხშირად გვხვდება მტრედი, სიწმინდისა და მშვიდობის სიმბოლო. როცა

ფრესკაზე მტრედი ხატია, ამით მხატვარს სურს მიგვანიშნოს, რომ სული-წმინდა მოფენიაო იქაურობას. გვრიტები მოყვარულ მუღლევებს განასახოვენბენ.

ადამიანი თავად ღვთაების სიმბოლოა, მისი სახე და ხატია. იგი სიმბოლოა მთელი სამყაროსიც, რადგან სამყაროში არაფერია ისეთი, რაც ადამიანში არ იყოს. ამიტომ ადამიანს მიკრო-სამყაროს ანუ მიკროკოსმოსს უწოდებენ (ძველქართულად ამას ჰქვია „მცირე სოფელი“). მიკროკოსმოსში ჩანს მაკროკოსმოსი, ანუ მთელი დიდი სამყარო. ამიტომ, ძველი რწმენით, ვინც ადამიანს კარგად შეიცნობს, ის ამქვეყნად ყველაფერს გაიგებს. სიმბოლურია თვით სხეულის ნაწილები. თავი და სახე ზეცის სიმბოლოა. სულის სიმბოლოა ხელი. ცალკე მტევანი არის წყალობის სიმბოლო. ფრესკის კუთხეში ხშირადაა ხოლმე მიხატული ასეთი მაკროთხებელი ხელი. ასევე, ფრესკაზე ადამიანის ცალ თვალსაც ვნახავთ ხოლმე მიხატულს. ესეც სიმბოლოდ ითვლებოდა. მასშიაც ჩვენსკენ მოპყრობილ წყალობის მზერას გულისხმობდნენ.

სიმბოლურ მნიშვნელობას აძლევდნენ სხვადასხვა პროფესიას: მწყემსს, ვენახის მუშაკს, მებადურს და სხვას. მწყემსი სხვაზე ზრუნვის სიმბოლო იყო, მებადური იყო კაცთა გულების მონადირების სიმბოლო და ა. შ.

ზეცა მრავალ სიმბოლოს შეიცავდა. თვით ზეცის სიმბოლე გამოხატავდა ადამიანის მაღალ ოცნებებს. ამიტომ ყველაფერს იდეალურს და სულიერს ზეცას უკავშირებდნენ. ზეცა პაერთ საფე სამყარო იყო და სულიერებას ამითაც გამოხატავდა. სიკვდილი მიწას უკავშირდებოდა, ხოლო მარადიული სიკაცხლის სურვილი — მხოლოდ ზეცას.

ღმერთიც კი ხშირად სიმბოლურად გაიხატებოდა. სიმბოლურად მიუჩნევიათ ღმერთის ზეცაზე ყოფნაც. არადა, ეს თითქმის მხოლოდ პირდაპირი აზრით უნდა თქმულიყო. ასეთი მოსაზრება მოეპოვება დიდ ქართველ მოაზროვნეს ეფრემ მცირეს (XI ს.). მისმა სიტყვებმა შეიძლება განცვიფრებაც კი გამოიწვიოს, ისე მოულოდნელი გვეჩვენოს ისინი თავისი დროისათვის. ეფრემ მცირე წერს: ამბობენ, ღმერთი ზეცაზეაო, ეს პირდაპირ



კი არ უნდა გავიგოთ, არამედ სიმბოლურად, რადგან არცინ არ იცის, თუ სად არის ღმერთი. სიმბოლურად იმიტომ ვამბობთ, ღმერთი ზეცაზეაო, რომ ჩვენთვის ყველაფერზე მაღალი ზეცაა და ამ ნიშნით ვაკავშირებთ ღმერთს ზეცასთანაო.

თუ კარგად დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ სიმბოლოებით თვით ღმერთიც კი ესთეტიკური რაობა გახდა, გამხატვრულდა, მხატვრულ აზროვნებას ანუ სახისმეტყველებას დაუკავშირდა. ამით ესთეტიკის ძალა უფრო გაიზარდა, რაკილა მას აღმოაჩნდა უნარი, რომ თვით რელიგიამაც დაუთმოს ბერკი რამ.

ნუ წავადოთ ამაზე შორს და ეფრემ მცირეს ნუ მივანწერთ, იმას, რაც მას არ მოეთხოვებოდა. იგი თავისი დროის კაცი იყო და მაშინდელ აზრებს მიჰყვებოდა, რომლებსაც იგი იმდროინდელ ჰუმანიტეტთან მიჰყავდა. და მაინც, ზემორე მსჯელობაში არის ისეთი რამ, რაც ეფრემ მცირეს სხვაზე მეტად აახლოებს ჩვენთან. მის აზროვნებას ესთეტიზაცია ეტყობა. იგი ესთეტიკურად მსჯელობს. იმ დროს ღმერთი მხოლოდ ზეცაზე ევლავებოდათ (სახარებაში ვკითხულობთ: „მამაო ჩვენო, რომელი ხარ ცათა შინა“). ეს, ჩვეულებრივ, უდავო ჰუმანიტეტად მიიჩნდათ. ეფრემი კი ამბობს: ეს პირობითია, ეს სიმბოლურიაო. აი, ამგვარად ხდება ესთეტიკის აღიარება აზროვნების უმაღლეს ფორმად. ყველაფერი შეფარდებითად ცხადდება და ყველაფერს გამართლება ეძლევა ესთეტიკურად. ესთეტიკა ადამიანის აზროვნებას აშორებს ყოველგვარ დოგმებს, ზედმეტ თვითდაჯერებას. რაც არ უნდა მოვლენა ან სავანი იყოს. ჰალზე რთული იყოს, თუნდაც ძალზე მარტივი, მისი გაგება არასდროს არ უნდა ჩაითვალოს ამოწურულად. რადგანაც ყოველთვის შეუძნობელი რჩება მათი მრავალი თვისება. სიმბოლოს დანახვა მოვლენის ახსნა არაა, მაგრამ სიმბოლური შინაარსის მინიჭება მოვლენის სიღრმისკენ წარმართავს ჩვენს ყურადღებას. ადამიანს განაწყობს ღრმა ან უზომიერებების საძიებლად. აი, ეს არის სიმბოლოს ყველაზე დიდი მნიშვნელობა.

სიმბოლო იღუპალების ესთეტიკას ემყარება. იღუპალების სიმბოლოებით მაძიებელი ესთეტიკა კი მხოლოდ უძველესი ხანის ან შუა საუკუნეების კუთვნილება როდია. იგი რენესანსის ხანაშიც დიდად გავრცელებულ

ლოა, რომანტიზმშიაც და XX საუკუნეშიაც. დაბოლოს, ერთი საკითხიც. ჩვენს სიმბოლოებს სახელწოდებით ფაქტიურად გავაერთიანეთ ორი რამ: თავად სიმბოლო და ალევგორია. ამგვარი გაერთიანების ნაშთია. ამას თავისებური გამართლებაც აქვს, მაგრამ ნაკლოვანეც ახლავს. სიმბოლოს და ალევგორიის გაყოფა ძნელია. ზოგჯერ იმიტომ, რომ თვით ისინი ძალზე უახლოვდებიან ერთმანეთს, ან ერთმანეთში, გადადიან და ერთმანეთს ერწყმიან. ასეა, კერძოდ, შუა საუკუნეებში. იმიტომ ამ პერიოდისთვის ლაპარაკობენ სიმბოლურ-ალევგორიულ გამოხატვაზე და ამით მათ კავშირზე მიუთითებენ. მაინც ვეცადოთ მათ შორის განსხვავების ჩვენებას.

ორთავისთვის საერთოა ნიშანი და აღსანიშნაობა, სხვაგვარად, გარეგანი ფორმა და მისი შინაარსი. მაგრამ აქვე იწყება განსხვავებაც. მოვიხმობთ სიმბოლური სახეები: მერანი და ყორანი, და, მეორეს მხრივ, იგავ-არაკთა ალევგორიული სახეები: ძაღლები და მგელი. ვნახოთ, თუ რა განსხვავებაა მათ შორის. საერთო რაცაა, ეს თავისთავად ჩანს. ნ. ბართაშვილის ლექსში მიმსწრაფი სულის სახე გასიმბოლოებულია მერანის ქროლვაში. ამის წარმოდგენას აუცილებლად თან უნდა ახლდეს თავად მერანი. ესე იგი, როცა ამ სახის შინაარსს ამოვიცნობთ, იერანი მაინც მნიშვნელობას არ კარგავს. იგი ჩვენს განცდას თანა სდევს. სულ სხვაა ალევგორია. აქ გარეგნულ ფორმას გაცილებით ნაკლები მნიშვნელობა აქვს. როცა სულხან-საბას იგავ-არაკის „ძაღლები და მგელის“ შინაარსს ამოვიცნობთ და მას ადამიანებზე გადავიტანთ, ცხოველთა სახეები თითქმის მთლიანად კარგავს თავის მნიშვნელობას. ფორმა მთლიანად ადვილს უთმობს შინაარსს.

ასე განსხვავდება სიმბოლო ალევგორიისაგან.

სახე და სახისმეტყველება

ყოველ მეცნიერებას აქვს თავისი კატეგორიები. კატეგორიები ჰქვია ისეთ რაიმეს. რომლის მიხედვით ესა თუ ის მეცნიერება სწავლობს მისთვის საინტერესო სფეროს. მათემატიკის კატეგორიებია რიცხვი, სიმრავლე ან ფუნქცია, ფიზიკისა — მასა, ძალა და სიჩქარე, ქიმია ნივთიერებებს სწავლობს და ა.წ. იგი იყენებს ელემენტებს, ბიოლოგია ცოცხ



რაფაელი
სიქსტეს მადონა (ფრაგმენტი)



გერგეთის სამება

ხალ ორგანიზმებს შეისწავლის და მისი ერთ-ერთი ძირითადი კატეგორიაა უჯრედი.

ესთეტიკის მთავარი კატეგორიაა სახე.

ხელოვნება აბსტრაქციაა. არ არსებობს ზოგადად ხელოვნება. არსებობს ხელოვნების ცალკეული დარგები: ლიტერატურა, მხატვრობა, მუსიკა, ხელოთმომღვრება, ცეკვა, თეატრი, კინო და სხვა. თითოეულ მათგანს ხელოვნებათმცოდნეობის ცალკეული დარგი შეისწავლის. ესთეტიკა კი შეისწავლის, რაც მათ შორის საერთოა. კომპოზიტორი რ. შეშინი წერდა: „ხელოვნების ერთი რომელიმე დარგის ესთეტიკა მეორე დარგის ესთეტიკაა“. ცხადია, ესთეტიკა მარტო ხელოვნებით არ იფარგლება. იგი ეძებს სილამაზის კანონებს ბუნებასა და ცხოვრებაში, ადამიანის აზროვნებაში. მაგრამ ძირითადი მისთვის მაინც ხელოვნებაა.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგის საერთო ნიშანია ესთეტიკური ზემოქმედება. ყოველი მათგანი თავისებურად ახორციელებს მას.

ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები შედგება სახეებისაგან. სახეა მხატვრული ნაწარმოების მთავარი შემადგენელი ნაწილი, მისი ძირითადი ელემენტი. წარმოვიდგინოთ ასე, ერთგვარად მშრალად: წყლის შემადგენელი ელემენტებია წყალბადი (ორი ატომი) და ჟანგბადი. სახლი ავტურებისაგანაა ნაშენი. ხელოვნების ნაწარმოები კი „შენდება“ სახეებისაგან.

მაინც, რა არის სახე?

სახეა ხელოვნების ისეთი ელემენტი, რო-

მელსაც ცალკე აღებულს მხატვრული ზემოქმედების ძალა გააჩნია.

რასაკვირველია, სახეები ერთმანეთის გვერდით უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს, მაგრამ მათ აქვთ შეფარდებითი ავტონომიურობა, ანუ დამოუკიდებლობა. კვლავ გავიხსენოთ ვაჟასეული მხატვრული სახე: „ნისლი ფიქრია მთებისა“. ამ ფრაზას, ასე ცალკე აღებულსაც კი, დიდი მხატვრული ზემოქმედება ძალუძს. სახე შეიძლება იყოს ერთი სიტყვა, ან ერთი ფრაზა, თუ დეტალი, ცალკეული ეპიზოდი ან პერსონაჟი. ერთი სახეა მხატვრული ნაწარმოები მთლიანად.

„ხოხობას გნახე“, — ვკითხულობთ გიორგი ლეონიძის „ყივჩაღის პაემანში“. „ხოხობა“ უცხო ფერებით აღვსილი მიწურული ზაფხულის ერთ სიტყვაში გაცხადებული სახეა. ცალკე მხატვრული სახეა ჯოკონდას ღიმილი, ან მისი ხელები. ცხადია, ეს დეტალები მთლიანობაში უკეთ აღიქმება, მაგრამ ბუნებრივია, თუ ვინმეს გაჰყვება წარმოდგენა ჯოკონდას განუყოფელი ღიმილისა, ანდა ცალკე ჩაამახსოვრდება ისავე ბაბულის ერთი ფრაზა: „Была паутиновая тишина“, ანდა ნიკო სამადაშვილის მიმართვა თავად ნიკო სამადაშვილისადმი: „შენ ჩემში უსტვენ ვით საყდრის ჩიტი“, ან „იისფერ თოვლის ქალწულბერივი ხიდიდან ფენა“ (გალაკტიონი), ან გოეთეს სიტყვები: „მშვენიერი წამო, შეჩერდი“, ან ავთანდილის ლოცვა ზეციურ მნათობებზე.

სხვადასხვა დროის ხელოვნებაში სხვადა-

სხვაგვარი მხატვრული სახეებია, სხვადა-
სხვაგვარია იმის გაგებაც, თუ რა არის სახე.

ძველ ქართულ მწერლობაში ცნობილი იყო
სახის ასეთი განმარტება: „სახე არის ხილვა
და ჩვენება დაფარულია“. ასეთი გაგებით,
ფარულია სახის შინაარსი, ჩვენ შევიცნობთ
მხოლოდ მის გარეგნობას. ამგვარი გაგება
არაა მოკლებული ჭეშმარიტებას. ვთქვათ,
ჩვენ ვუყურებთ რომელსამე ღვთისმშობლის
ფრესკას. ეს გამოსახულება, ვითარცა მხატ-
ვრული სახე, მხოლოდ და მხოლოდ მიგვა-
ინახებს, თუ როგორი უნდა იყოს ღვთისმშო-
ბელი, მაგრამ მთლიანად არ განასახოვენებს
მას. ასეთი რამ ფრესკა არც მოეთხოვებო-
და, რადგან ის არაა რეალისტური სახე (სულ
სხვაა, მაგალითად, რაფაელის „სიქსტეს მა-
დონა“ ან ლეონარდოს მადონები). ფრესკა
მხოლოდ სათავეს უდებს ჩვენს ფანტაზიას,
ჩვენს წარმოდგენას და ჩვენგანვე ითხოვს
თანაშემოქმედებას. ასეთია ფრესკული სახის
ბუნება. ხილული სახის მიღმა უნდა ვიხილოთ
მისი დაფარული ნამდვილი შინაარსი, რო-
მელსაც პირველსახე ჰქვია. მთავარი ყურად-
ღება სწორედ პირველსახეს უნდა მიექცეს,
მასზე უნდა იქნას გადატანილი ჩვენი ინტერე-
სი. თანაც, ეს პირველ სახეში უშუალოდ კი
არა ჩანს, არამედ მისგან შორეულად უნდა
წარმოვიდგინოთ. ამიტომ რომელიმე სურა-
თით კი არ უნდა ვტკბებოდეთ, არამედ მი-
სი შორეული პირველსახით.

ძალზე დამახასიათებელია ადრეული შუა
საუკუნეების ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი
მოღვაწის ავრელიუს ავგუსტინეს სიტყვები:
ახლაც სინდისი მქეჩის, როცა ვიხსენებ, თუ
როგორ ვტკბებოდი მუსიკით, მე ხომ მხო-
ლოდ იმაზე უნდა მეფიქრა, რასაც ეს მუსიკა
გამოხატავდათ.

რენესანსამდელ ხელოვნებაში გამონაგონი
სახეები არ შეჰქონდათ. გამონაგონი პიროვნე-
ბანი არც იმდროინდელ აგიოგრაფიაშია,
არც პოეზიაში და არც ფრესკაზე. ნაწარმო-
ებში გამოისახებიან მხოლოდ ისტორიულად
არსებული პიროვნებანი.

მაგრამ ფრესკებზე და აგიოგრაფიაში ხომ
ბიბლიური მითოსის პერსონაჟები გვხვდებ-
იან? საქმე ისაა, რომ ესენიც კი იმ დროს,
მორწმუნეობის ხანაში, ნამდვილად არსე-
ბულ, ისტორიულ პიროვნებებად ითვლებო-
დნენ. ის კი არადა, თვით ფანტასტიკურ სას-
წაულებს რომ აღწერდნენ, ყველა ნამდვილ
ამბად მიაჩნდათ. მსგავსი პოზიცია არსებობ-

და ანტიკურ ხანაშიაც. აქ ისტორიკოსი
გვერდით მითოსური სახეები იყო და ცხე-
ლია, ისინიც ნამდვილად არსებულნი იყვნენ
ბოდნენ.

მაშასადამე, ზოგადი ესთეტიკური პრინ-
ციპი ასეთი იყო: ნაწარმოებში უნდა აისა-
ხოს მხოლოდ ნამდვილი ამბავი, სახე უნდა
იყოს კონკრეტულ-ისტორიული.

საერთოდ, ლიტერატურაში ისტორიული
პიროვნებების გარდა შეიძლება არსებობდეს
პერსონაჟთა ორგვარი სახე: გამონაგონი და
ფანტასტიკური.

ფანტასტიკურია ის პერსონაჟი (მითოსურ
ი თუ რელიგიური), რომელიც არც არსე-
ბული და არც შეიძლებოდა, რომ არსებუ-
ლიყო.

გამონაგონი კი ისეთი პერსონაჟია, რომე-
ლიც ისტორიულად არ არსებობდა, მაგრამ
შეიძლებოდა, რომ არსებულიყო. პირადად
ასეთსა და ასეთ პერსონაჟს ამქვეყნად
აუცილებლად უნდა ვხვდებოდეთ, მაგრამ მისი
მსგავსი პიროვნე-
ბანი ცხოვრობდნენ მის დროს. ასეთია ლუარ-
საბი ან სოლომან მორბელაძე; ის კი არა-
და, თვით ტარიელიცა და ავთანდილიც ბევრ-
მხრივ ასეთივე არიან. აგიოგრაფიაში კი ვერ
შეხვდებით ასეთ პერსონაჟებს. ყველა პერ-
სონაჟი ისტორიულია.

რატომ არა გვხვდება აგიოგრაფიაში მწერ-
ლის ფანტაზიით შექმნილი პერსონაჟები?
რატომ არ ხატავს ფრესკის მხატვარი გამო-
ნაგონ მხატვრულ სახეებს?

ამას თავისი ესთეტიკური საფუძველი
ჰქონდა: იდეალური რეალურობაში უნდა
ეპოვნათ. იდეალური სახე თვით კი არ უნდა
შექმნა მწერალს, არამედ ცხოვრებაში უნდა
მიეგნო. სწამდათ, რომ ცხოვრებაში შეიძლე-
ბოდა გამოჩენილიყო იდეალური პიროვნე-
ბანი. სწორედ ასეთია აგიოგრაფიის პერსო-
ნაჟები.

ასეთ შემთხვევაში მწერლის შემოქმედე-
ბითი აქტიურობა ფრიად დაბალია. იგი სი-
ლამაზეს თავად ნაკლებად ქმნის, უფრო ხში-
რად შთავაზონებით შესცქერის იდეალური
გმირის რეალურ ცხოვრებას და შთავაზონისა-
ვე აღმძვრელ სიტყვას ეძებს. მაგრამ არც
სიტყვას აქვს ჭრჭერობით თავისთავადი მნი-
შვნელობა. ისიც მთლიანად კონკრეტულ
ფაქტს უნდა შეეფარებოდეს. არავინ უწო-
დებს მაშინ ზაფხულს „ხოხობასა“. სიტყვა
ჯერ კიდევ არ აღემატება ფაქტს. სიტყვა
უფრო ზუსტია და მძიმე, არაა მომხიბლავი,

არამედ შთამავგონებელია. ასეთია იმდროინდელი სიტყვიერი სახეების ერთი საყოველთაო თავისებურება.

რაც მთავარია, ავთოგრაფიული სახე შთავგონების რატეტიკას ემყარება და არა სილამაზეს.

სრულია შეიცვალა მხატვრული სახე რენესანსულ ხელოვნებაში, ლიტერატურა იქნება ეს. გერწერა, თუ ხელოვნების სხვა დარგი. აქედან ხელოვნება გამონავგონ სახეებს გვაყავაზობს. რელიგიური სინამდვილე შეცვალა ხელოვნების მიერ ფანტაზიის შექმნილმა გამონავგონმა, მხატვრულმა სინამდვილემ. თუ რაოდენ დიდ გარდატეხას მოასწავებდა ეს, იქედან ჩანს, რომ მთელი ამის შემდგომი ხელოვნება გამონავგონ სახეებს დაემყარა. დამყარდა კეშმარიტი სახისმეტყველება, ანუ სახეებით აზროვნება.

თვლიან სიტყვა სახისმეტყველება ძალზე ძველია. ჩვენ შეგვიძლია მას თვალყურით მივადევნოთ VIII საუკუნიდან. ალბათ, იგი მანამდე არსებობდა. ქართული აზროვნებისთვის იგი ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც ლოგოსი, მიმეზისი და ცივილიზაციის მუდმივთანხმლები სხვა ტერმინები. იგი ნიშნავდა სახეებით აზროვნებას, სახეებით აზროვნება კი ხელოვნების მთავარი ნიშანია. ამ სიტყვის არსებობა ჩვენი ესთეტიკური აზროვნების წარმატების მაჩვენებელია.

ამ ბოლო დროს ეს მიიწიყებული სიტყვა აღდგა და ჩვენი სიტყვახმარება კვლავ გაამდიდრა.

საბალობელი

ქართული ესთეტიკური კულტურა ღრმად და გამოვლენილი ქართულ საგალობელში. ეს ის დარგია, რომელიც შუა საუკუნეებში ჩამოყალიბდა და დღევანდელი ჩვენი მუსიკალური კულტურის უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა. ძველად საგალობელი სიმღერასაც ერქვა და მის ტექსტსაც. ჩვენც ისინი ერთად განვიხილოთ.

რასაც ჩვენ ესთეტიკის შესახებ თეორიულად განვმარტავთ, საგალობლიდან ის უშუალოდ შეიგარძნობოდა. თეორიულად ეს გრძნობა ძნელად თუ გამოიხატება. ამიტომ თეორიას ყოველთვის დაყვება ნაკლი, რომ დაშორდეს კეშმარიტებას. ის კი არადა, ხან ისეთი ეჭვიც კი ჩნდება, საჭიროა თუ არა თეორიები ხელოვნების ნაწარმოების უშუალოდ განცდის დროს.

თომას მანს ერთი ნოველი აქვს, რომელსაც „უენდერკინდი“ ჰქვია. ერთ მუსიკალურ ქალაქში არაჩვეულებრივი ბავშვები ტეპიანო კონცერტი შედგა. დარბაზი მოხიზლულია გენიალური შესრულებით. და ყველა კეთილი შურით ფიქრობს გვერდით ლოქაში მყოფ ცნობილ მუსიკათმცოდნეზე, რომელსაც ყველაზე მეტად შეუძლია მიუხვდეს ამ საოცრებას. მუსიკოსი ფიქრობს შესრულებაზე, იმ კანონებზე, რომელიც მასში ვლინდება. ეს ფიქრი მას თვით ამ მუსიკის განცდას ავიწყებს და წუხს, რომ არ შეუძლია განცდებს უშუალოდ მიეცეს. თომას მანის სათქმელი ასეთია: ხელოვნებას, უპირველეს ყოვლისა, გულით განცდა ესაჭიროება და მერე გონებით გააზრება. გრძნობას თეორია ვერ შეცვლის და არ უნდა ახშობდე მას.

მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს, ადამიანს გააჩნია მოთხოვნილება თეორიულად გააზრებდეს ხელოვნებას. და ჩვენც ვეცადოთ ზოგიერთი რამ გავაზროთ ქართული საგალობლისა.

ყველამ იცის „შენ ხარ ვენახი“. ეს ძველი ქართული საგალობელია. მისი ტექსტი ეკუთვნის მეფე-პოეტს, დავით აღმაშენებლის ძეს, დემეტრეს, რომელიც XII საუკუნის პირველ ნახევარში ცხოვრობდა. ამდროინდელი უნდა იყოს საგალობლის მელოდიაც.

„შენ ხარ ვენახი, ახლად აღყვავებული, მორჩი კეთილი, ედემში დანერგული, ალვა სუნნელი, სამოთხით გამოსრული, ღმერთმან შეგამყო, ვერვინ გჯობს ქებული, და თავით თვისით მზე ხარ განბრწყინებული“.

ესაა ქართული „ავე მარია“, ანუ ღვთისმშობლის საგალობელი, რომელიც, როგორც ზემოთ ვთქვი, ვენახისა და მზის სიმბოლიკითაა განსაზოვნებული. ვენახი და ვაზის კეთილი ყლორტი, „ალვა სუნნელი“ და „მზე განბრწყინებული“ აქ ჰიშნადაა აღედრებული. „შენ ხარ ვენახი“ ამალეებული განწყობილების გამოხატველია. ამიტომ ამგვარი პოეზიის ავტორებს, ანუ ჰიშნოვრავებს, ლექსის გარეგნული ბრწყინვალეობა არ იზიდავდათ. რითმაც აქ მარტივია. რიტმი აზრს ექვემდებარება და ლექსის ბგერწერული მუსიკალობაც შეუმჩნეველია. ასეთია ტიპური იამბიკო, ხუთსტრიქონიანი თორმეტმარცვლოვანი ლექსი.

ამალეებულის ესთეტიკამ მიიყვანა ქარ-



მცხეთის ჯვარი

თული ჰიმნოგრაფია ფორმით პროზაულ ლირიკამდე. დიდი წილი ჩვენი ჰიმნოგრაფიული მემკვიდრეობისა სწორედ პროზის ფორმითაა დაწერილი. ასეთია „აბოს წამების“ მეოთხე თავი — „ქებაი აბოსი“ ან იოანე ზოსიმეს „ქებაი და დიდებაი ქართული ენისაი“. პოეზიაში გაბატონდა აზრი, აზრს შეეწირა ფორმა. ლექსთწყობა უარყოფილი იქნა. მაგრამ შეიძლება კი პოეზია ულექსოდ, ლექსთწყობის გარეშე?

ამ საკითხზე ძველი დავა დღემდე გრძელდება. დღევანდელ ქართულ პოეზიაში უკვე დამკვიდრდა ვერლიბრი, ანუ „თავისუფალი ლექსი“, რომელსაც აღარ გააჩნია სალექსო საზომი, ის აღარაა ტრადიციული წყობილი სიტყვა. ისტორიულადაც ასე იყო. ძველ დროზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, ასეთივეა ვაჟას „მთანი მალაღნი“, ესაა ლირიკა, თუმცა პროზაული ფორმით დაწერილი.

მანც მძღაგრობს ის აზრი, რომ ლექსშია ჩამარხული პოეზიის ძირითადი თავისებურებაანი. ამ თვალსაზრისით, პოეზიის სრულყოფილი თარგმნა შეუძლებელია, რადგან თარგმანში იკარგება ყველა ის თავისებურე-

ბა, რომელიც ორიგინალის ენის ბუნებაშია. აქვე გავიხსენოთ სიმბოლისტური პოეზიის პრინციპი: „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“. ეს თვალსაზრისი ასე შეგამოგება: ჭეშმარიტი და მაღალი პოეზია ლექსის, ლექსთწყობის გარეშე არასრულყოფილიაო.

მაგრამ ისტორია გვიჩვენებს, რომ პოეზია და ლექსი ერთი და იგივე არაა. შეიძლება იყოს ლექსი და არ იყოს პოეზია, ანდა იყოს პოეზია, მაგრამ არ იყოს ლექსი.

გალაკტიონი წერდა: „თითქოს ლექსია, მაგრამ მანც არ არის ლექსით“. ამნაირი ლექსი მართლაც ბევრია. არის კიდევ სხვა შემთხვევები, როცა ლექსით, ლექსთწყობიანი ლექსით, დაწერილია არამხატვრული შინაარსის მქონე ნაწარმოებები. ასეთია ლეკრეციუსის „სავანთა ბუნების შეახება“ და ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“. პირველი ფილოსოფიური ტრაქტატია, მეორე ესთეტიკურ-პოეტიკური.

ასე რომ, ლექსი და პოეზია გაუთიშავი არაა. თვით პროზაული საგალობლებიც ამტკიცებს ამას.

მაშ, რა ქმნის პროზაული ფორმით დაწე-



რილი ლირიკის პოეტურობას. ცხადია, შინა-არსი. როგორი ფორმითაც არ უნდა იყოს დაწერილი: ნისლი ფიქრიაო მთებისა, ეს მაინც ლირიკა იქნება. ამნაირ აზრს მხოლოდ პოეზიაში აქვს გამართლება. ეგვევ შეიძლება ითქვას ასეთ მხატვრულ სახეებზე: „ღეღამიწის მოძრაობის საპირისპიროდ ჩემს შესახვედრად გაიორბის ბავშვი“ ანდა „ეს თოვლია თუ მიმინომ ააფრინა მტრედები“.

მეორეს მხრივ, პოეტური სახე როდია — „შაირობა პირველადე სიმრძნისაა ერთი დარგი“. ეს თეორიაა. გალექსილი თეორია. რუსთაველი პროლოგში წარმოგვიდგება როგორაგორც ფილოსოფოსი და თეორეტიკოსი. მხატვრულ აზროვნებას ის შემდეგ იწყებს.

ეს იმას არ ნიშნავს, რომ პოეზიისთვის არსებითი არაა მუსიკა. პოეტური აზროვნებისთვის ყველაზე ახლობელი მუსიკაა. ამიტომაც დაუკავშირდა საგალობელი მუსიკას.

ქართულ მუსიკას დიდი ისტორია აქვს. „ლილე“, მზის სვანური ჰიმნი, წარმართულ ხანას ეკუთვნის. ასეთივეა „მზე-შინა“. შესრულების უძველესი ფორმები ჩანს სვანურ თუ მეგრულ ფერხულებში, როცა ერთ წამყვან ხმას მეორე ენაცვლება, ხოლო ორთავეს კი გუნდი და ასე გრძელდება ბოლომდე. ძალზე მიაგავს ეს ძველ ბერძნულ ქოროსა და მსახიობის შეხმინებას. ბერძნულ სცენაზე ხომ ყოველთვის იდგა ქორო, რომელიც ხალხის ფელისტქმას გამოხატავდა.

წარმართობის შემდეგ იწყება ახალი ხანა. ეს იყო შუა საუკუნეები. ამ დროს მუსიკა ორმხრივ ვითარდება: ხალხური სიმღერა და საეკლესიო საგალობელი. ხალხურ სიმღერაში უფრო შემორჩა ძველი ტრადიციები. მასში ღღემდე ისმის წარმართული ჰიმნების შოტივები. საეკლესიო საგალობელი სხვა გზას მიჰყვებოდა, მაგრამ ძალზე ფართოდ იყენებდა ხალხურ ტრადიციებსაც.

საგალობელი საუკუნეებიდან საუკუნეებს გადმოსცემდა უძველეს ტრადიციებს. ჩვენ შემოაწერჩა უძველეს ქართულ საგალობელთა ჩანაწერები. აი, როგორია მათი ისტორია.

X საუკუნეში ოქში მოღვაწეობდა დიდად ცნობილი მწერალი მიქელ მოდრეკალი. მას შეუდგენია საგალობელთა დიდი კრებული. მასში შეუტანია როგორც ორიგინალური ქართული, ასევე ბერძნულიდან ნათარგმნი ჰიმნები. შესავალში მიქელ მოდრეკალი აღნიშნავს: „შეეკრიბენ საგალობელნი მეხუტრნი: ბერძელნი და ქართულნი“. მეხუტრ

ნიშნავს ხმით სამღერს. ყველა საგალობელი ხომ სამღერო არ იყო. ზოგი მხოლოდ სათქმელი იყო.

მიქელ მოდრეკალის კრებულში ტექსტები გადაწერილია მშვენიერი ნუსხურით (ამასწინათ ისინი გამოსცა ვ. ვახარიაშვილმა). ტექსტებს თავზე ხაზოვანი ნიშნები გასდევს. ესაა სწორედ იმდროინდელი სანოტო ნიშნები. ჩვენმა დიდმა მეცნიერმა პავლე ინგოროყვამ გაშიფრა ზოგიერთი რამ ამ მუსიკალური ჩანაწერებიდან. მაგრამ მასზე მუშაობა კვლავ გრძელდება და მომავალი დიდ აღმოჩენას ელის.

ქართული საგალობლის მთავარი ღირსებაა პოლიფონიურობა, ანუ მრავალხმიანობა. ქართულ სიმღერაში ხშირად ძალზე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან პირველი, მეორე და მესამე ხმისათვის სამღერო პელოდიები. ზოგჯერ ისინი სულ სხვადასხვა მელოდიას, ერთმანეთის გვერდით კი ისინი ერთმანეთს ჰარმონიულად ერწყმიან და ისეთ მთლიანობას ქმნიან, რომელიც ინარჩუნებს შინაგან მრავალფეროვნებას.

პოლიფონიურობა საგალობელს კი არ შემოუტანია, პირიქით, მან თვითონ შეითვისა ის ხალხური სიმღერისაგან. ძნელია ითქვას, როდის შეიძინა ეს თვისება ქართულმა სიმღერამ, მაგრამ ერთი ცხადია, რომ იოანე პეტრიწის დროს ქართული სიმღერა სამხმიანი იყო. იოანე პეტრიწი სამის ერთიანობაზე საუბრობს და მაგალითად მოაქვს მზე და ქართული სიმღერა. მზე ერთია, მაგრამ სამნაირად ვლინდება: დისკო, სინათლე და სითბო. ქართული სიმღერა ერთია, მაგრამ სამხმიანია: პირველი ხმაა მზახრი, მეორე — ყირი, მესამე ბამიო. მზახრი, ყირი, ბამი, — ესენი შეადგენენ ერთიან სიმღერასაო. მზახრი მოძახილია, ყირი მეორე ხმაა, ბამი — ბანია. საინტერესოა, რომ მეორე ხმის სახელად მეგრული სიტყვა ყოფილა გავრცელებული (ყირი მეგრულად როია).

ეს სიტყვები XII საუკუნის დასაწყისშია ნათქვამი, დაახლოებით იმ დროს, როცა იქმნებოდა „შენ ხარ ვენახი“. სწორედ ამნაირი სიმღერის სამხმიანობას გულისხმობს იოანე პეტრიწი.

ტაძარი მარტო მხატვრობის კი არა, მუსიკალური ესთეტიკის საუფლოცაა. მისი სიერციც მხოლოდ ფრესკათა განლაგებისათვის კი არ იგება, არამედ სიტყვისა და საგალობლის მოსმენისათვის. შესასვლელის თავზე, ხალხი-



სთვის ზურგსუკან პატრონიკეა და აქ დგას გუნდი. პატრონიკედან ხმა საკურთხეველისკენ მიდის, მერე გუმბათამდე აღის და დაბლა ეშვება. ასეთი რეზონანსი ხმას სასურველ ზანგრძლოვობას ანიჭებს.

ფრმსკა

მეფეთა მალა ლაყვარდოვან ფონზე გამოსახულია ყინწვისის ანგელოსი. მისი მზერა ტაძრის სივრცეში თითქოს რაღაც იდუმალუბას კვრეტს. მისი ტანის, ხელების, ყელისა და თმების მოძრაობა გვიჩვენებს, რომ ამ ფრესკის მხატვარი ცხოვრობდა მომხიბლავ ბანოვანთა ქვეყანაში და მათი სილამაზე ანგელოსთა დამამშვენებლად მიაჩნდა. ანგელოსის სხეულს ამშვენებს ლამაზი სამოსი. ფეხების ოდნავი სიშიშველე თითქოს გვანიშნებს მისი ტანის სილამაზეს და მშვენიერების ქალურ საწყისს. მისი თმებიც ქალური ნათელითაა გასხივოსნებული. მთელი ტანის, ხელებისა და სახის მიმოხრა მთლიან ჰარმონიასა ჰქმნის.

ყინწვისის ანგელოსი თითქოს ზის და არცა ზის. თითქოსდა ცის ლაყვარდში შეუმღვრეველი სიმშვიდით მიჰქრის მოსი ლამაზი ტანი. და ეს სწრაფვა მის სილამაზეს მარადიულობას ანიჭებს. ეს სწრაფ-

ვა არაა ვნებიანი. ეს არც მის თვალბეჭდში ჩანს და არც მის სხეულს ეტყობა. მისი მზერაა ქართულია, „სავსე ქართული პატიოსნებით“. ესაა მარადქალური სულიერების კაოთული განსახოვნება.

ეს ფრესკა ისევე მნიშვნელოვანია ქართული ხელოვნებისათვის, როგორც ბულგარული სთვის მეფე კალიოანისა და დენისლაავს ფრესკა ბოიანაში ეკლესიაში და ან რუსეთისათვის ანდრეი რუბლიოვის „წმინდა სამება“.

ასეთია ერთი სუბიექტური აღქმით ყინწვისის ანგელოსი. მაგრამ ყინწვისის ანგელოსი ყველა ქართული ფრესკის დასახასიათებლად არ გამოდგება. ესაა ქართული ფრესკული ხელოვნების ზენიტი. ამ დროს ქართული ფრესკა რენესანსული ხელოვნების ნიშნებს ავლენს. ფრესკაში უკვე სხეულის სილამაზე ჩანს.

მანამდე ქართულ ფრესკას დიდი ხნის ისტორია ჰქონდა.

უძველესი ფრესკები დავით გარეჯის მღვიმეებში შემოგვინახა. დოდორქის ერთ-ერთ მღვიმეში ოთხფრთიანი და ოთხსახოვანი (ტეტრამორფი) გამოსახულებაა. იგი დაახლოებით მეშვიდე საუკუნისაა. ეს ერთი უძველესი ფრესკათაგანია. ალბათ, მანამდე ქართული ფრესკა არც არსებობდა. ეს გა-

ალავერდი



მოწვეული იყო იმით, რომ მეშვიდე საუკუნემდე ჩვენში მონოფიზიტობა ვრცელდებოდა. მონოფიზიტობა ერთბუნებიანობას (მონოფიზიტოს) ნიშნავდა. ღმერთში მარტო ღვთიურ ბუნებას ხედავდნენ და არა ადამიანურს. ღვთიური ბუნების გამოხატვას შეუძლებლად მიიჩნევდნენ და მხატვრობას კერპთაყვანისმცემლობად თვლიდნენ. ეს უკვე სავალდებულო ესთეტიკურ პრინციპად აქციეს და მხატვრობის განვითარებაც შეფერხდა. ასეთ დიდ გავლენას ახდენდა რელიგია ესთეტიკასა და ხელოვნებაზე. მეშვიდე საუკუნიდან ჩვენში დამკვირდა დიოფიზიტობა ანუ ორბუნებელობა (დიოს-ფიზიტოს). ამიერიდან ღმერთში ადამიანური ბუნებაც დაინახეს და მისი გამოხატვა იწყეს. ფრესკული ხელოვნებაც მაშინ განვითარდა.

თუ რაოდენ აფერხებდა მონოფიზიტობა ფრესკულ მხატვრობას, ამას კარგად გვიჩვენებს სომხური ხელოვნება. სომხეთში ფრესკა ვერ განვითარდა, იმიტომ, რომ ბოლომდე მონოფიზიტობა შემორჩა. საქართველოსთან ახლომდებარე სომხურ ტაძრებში რომ ფრესკებია, ეს ქართული ხელოვნების კეთილშობილი გავლენით უნდა აიხსნას. ხშირად მათ ქართული წარწერებიც აქვთ. მსგავსი გავლენა ქართულ ხელოვნებასაც განუცდია სომხურისაგან.

მთავარი სომხური ტაძარი ეჩმიადინი 1700 წლის სახელოვეს ჯერ კიდევ არ იყო მოხატული. ათიოდე წლის შემდეგ იგი მოთხატავთ ვახტანგ მეექვსის კარის მხატვრებს ოენათაშვილებს. როგორც ჩანს, ამ დროს უკვე დაკარგა ძალა მონოფიზიტობის ესთეტიკურმა მოთხოვნებმა და ფორმალურ პრინციპებს მხატვრობა ამჯობინეს.

მრავალი ფრესკა შემოგვიჩანს ქართულმა ტაძრებმა და მრავალიც სამუდამოდ წაიშალა. მაინც განსაკუთრებულია დავით-გარეჯის, ატენის და სვანეთის ტაძართა ფრესკები.

ქართული ფრესკული ხელოვნება ერთი დიდი მხატვრული სამყაროა. მონუმენტური კედლის მხატვრობა ყოველ დროშია გავრცელებული, მაგრამ ფრესკა. მაინც ტიპური შუასაუკუნეობრივი მოვლენაა.

მთელი ქართული ფრესკული ხელოვნება თითქოს ერთი მხატვრული ანსამბლია. მაგრამ მას შინაგანი მრავალფეროვნებაც ახასიათებს. დავით-გარეჯის მღვიმეთა ფრესკებს ნათელი და (ხოველმყოფელი ფერები განასხვავებს, სვანურ ფრესკებს ეროვნული კო-

ლორიტი, ზოგჯერ თვით ანაკოლიტი სვანური სახეებით არიან დახატული; ატენის ფრესკები კლასიკური დახვეწილობით გამოირჩევა, რაც მათ განასხვავებს უბისის ფრესკათა მიმზიდველი სტილიზაციისაგან, სადაც შეგნებულად დაგრძელებულ ფიგურებს მოხდენილი მოძრაობანი ამშვენებს.

ფრესკებზე მაინც ზეცისა და მიწის ყველა ფერი არ დახარჯულა. ფრესკის მხატვარი არც ცდილობდა ამას. ის ცდილობდა სულის გამოსახვას. სული კი ფერით ვერ იხატება, ვერც იმ მშვენიერი ხორბლისფერით, რომლითაც აღვსილია დავით გარეჯის ფრესკები და ვერც ყინწისის მხატვრის ლაყვარდისფერით. ამიტომ ფრესკა ვერ გამოხატავს, მიუწვდომლობის განწყობილებასა გვეფენს და არა გამოხატული ტკბობის განწყობილებას.

ფრესკული ხელოვნების ორ არსებით მხარეზე ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ: ერთი იყო ადამიანის გამოსახვის პრინციპები და მეორე — ტაძრებში ფრესკათა განლაგება ცათა იერარქიის მიხედვით. აქ უნდა გვახსოვდეს ყოველივე ეს.

საზღვარგარეთული ქართული ტაძრებიდან ათონის, პეტრიწონისა და ჯვრის ქართველთა მონასტრის ფრესკები გამოირჩევა. ფრესკასთან ერთად დიდად განვითარდა ჩვენში ფერწერული და ქედური ხატები.

განსაკუთრებით საყურადღებო გახდა ათონის ივერთა (ქართველთა) მონასტრის ლეთისმშობლის ხატი. იგი მისაბაძი განხდარა მრავალი ხელოვნისათვის სხვადასხვა ქვეყანაში, ჩვენში, საბერძნეთში, რუსეთსა და ბულგარეთში. მის გადმოსახატავად ივირონში მხატვრებს აგზავნიდნენ, თან მცველებს აყოლებდნენ და მის სახელზე ახალ მონასტრებს აშენებდნენ. რუსეთში არაერთი მონასტერი იყო ივერთა ლეთისმშობლის სახელობისა. ბულგარეთში ჩვენ თვითონ გვიჩანავს ხატები წარწერით „ივერთა ლეთისმშობელი“.

მასთან ერთი საინტერესო ლეგენდაა დაკავშირებული.

შუა საუკუნეების ესთეტიკისათვის ძალზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ხატმბრძოლობას. ამ მოძრაობამ მთელი ბიზანტიის იმპერია მოიცვა. VIII საუკუნეში დაიწყო და საუკუნეზე მეტხანს გავრცელდა. ხატმბრძოლი და ხატის მომხრე იმპერატორე-

ბი ერთმანეთს ცვლიდნენ კონსტანტინეპოლის ტახტზე. ხატმბრძოლები ხატის თაყვანისცემას კერპთაყვანისმცემლობად თვლიდნენ და ხატებს კრძალავდნენ, ფრესკასაც უარყოფდნენ. ეს ნიშნავდა ესთეტიკაში აღმოსავლური ტენდენციის მოძალეზას. სხვათა შორის, სულ სხვა მიზეზებით ამისი მსგავსი მიმდინარეობა რუსეთშიაც იყო XVIII საუკუნის ბოლოს და მეცხრამეტეს დასაწყისში. ტაძრებში ძველი ფრესკები შეათეთრეს. მაშინ ქართულ ტაძრებშიაც არაერთი ფრესკა დაუფარავთ.

VIII საუკუნეში მცირე აზიის ერთ-ერთ ქალაქს ხატმბრძოლები მოუახლოვდნენ, რათა იქაურ ტაძარში ღვთისმშობლის ხატი მოესპოთ. ერთ ჭკრივ ქალს ეს რომ გუვგა, ხატი ჩამოუხსნია და ზღვის ტალღებშიათვის მიუტია. ლეგენდა გვაუწყებს, რომ ხატი ზღვის სივრცეში გაუჩინარდაო. ეს ლეგენდა საქვეყნოდ გავრცელებულა.

გავიდა დრო. X საუკუნეში ათონის ივერთა მონასტრის ბერი გაბრიელი ერთ დღეს ზღვის პირას მგდარა. მას შეუნიშნავს, რომ ზღვის ტალღებზე მონასტრისკენ მოცურავს ხატი. მას ეს სასწაულად ჩაუთვლია. ზღვაში შესულა, ხატი გამოუტანია და დიდი ზეიმით წაუღიათ მონასტრისკენ. შემდეგ მის სახელზე მონასტრის კარიბჭესთან ეკლესია აღუშენებიათ და ხატიც იქ დაუსვენებიათ. ესაა ივერთა ღვთისმშობლის ხატი, რომელსაც პორტაიტისა ანუ კარიბჭისა ქვია. იგი დღესაცაა ქართველთა მონასტერში ათონზე.

ლეგენდა ლეგენდაა, მაგრამ ის კი ცხადია. რომ ივერთა მონასტრის ხატს მხატვრული ნიმუშის მნიშვნელობა შეუძენია.

ბულგარეთში, პეტრიწონის ქართველთა მონასტერშიცაა ღვთისმშობლის ხატი, რომელიც 1311 წელს მოუჭედავთ ტაოელ ძმებს ათანასესა და თქობიზის. მას ვრცელი ქართული წარწერა აქვს. ესეც ივირონიდან უნდა მომდინარეობდეს.

აქვე საქვალის ეკლესიაში მრავალი შესანიშნავი ფრესკაა, მათი მხატვარია იოანე ივეროპულოსი (ანუ ქართველიშვილი). აქ გამოსახული არიან ქართველი მოღვაწეები: ილარიონ ქართველი, ექვთიმე და გიორგი ათონელები. პეტრიწონის ფრესკებს ძალზე ჰგავს მხატვრობა ახტალის მონასტრისა (ამჟამად სომხეთშია). აქვეა მონასტრის აღმშენებლის გრიგოლ ბაკურიანისძისა და



ატენის სიონის ფრესკის ფრამენტო

მისი ძმის აბასის ფრესკული პორტრეტები. იერუსალიმში დღესაც დგას ქართველთა ჯვრის მონასტერი. აქაც ბევრი ქართველი მოღვაწეა გამოსახული, მაგრამ ჩვენთვის ყველაზე ძვირფასია რუსთაველის ფრესკული პორტრეტი. რუსთაველი დაუხატავთ შუა საუკუნეების ორი უდიდესი მოღვაწის გამოსახულებათა კალთებთან. ესენია მაქსიმე აღმსარებელი და იოანე დამასკელი. მაქსიმე აღმსარებელი, ცნობილი ფილოსოფოსი, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის (პეტრე ქართველის) წიგნთა განმმარტებელია. იოანე დამასკელი დიდი ფილოსოფოსი და პოეტი იყო. ამიტომ მათთან რუსთაველის დახატვა შემთხვევითი როდია.

რუსთაველის სამოსი საერო პირისაა. ფრესკის წარწერა გვაუწყებს, რომ რუსთაველი ყოფილა მომხატვინებელი ჯვრის მონასტრის ფრესკებისა.

რუსთაველი „ვეფხისტყაოსანშიაც“ ამჟღავნებს მხატვრობისადმი ინტერესს.

„აჰა, მხატვარო, დახატენ ძმათ
უმტკიცესნი ძმობილნი,
იგი მიჯნურნი მნათობთა, სხვისა
ვირვისგან სწრობილნი,

ორნივე გმირნი მოყმენი, მამაცობისა
 ცნობილნი,
 რა, ქაჯეთს მივლენ, ვასინჯონ ომი,
 ლახვართა სობილნი!"

რუსთველს თითქოსდა პოეტური სიტყ-
 ვა არა ყოფნის ამ სურათის დასახატავად.
 და როცა პოეტური სიტყვა ვერ მოიცავს
 მოვლენას, იგი უნდა გამოსახოს მხატვარმა.
 ყოვლად შეუძლებელია ეს იტყვას აგიოგრა-
 ფიაში, თუნდაც ამგვარი კონკრეტული სი-
 ტუაციის გამო. სიტყვაზე აღმატებული გა-
 მომსახველობითი ძალა არაფერს არა აქვს,
 რასაც სიტყვა ვერ მიწვდება. ის საერთოდ
 მიუწვდომელია ადამიანის გონებისათვის.

ხშირია ქართულ ფრესკებზე მეფეთა და
 ქტიტორთა გამოსახულებანი, პორტრეტით
 არ ვამბობთ, რადგან ფრესკამ პორტრეტი
 არ იცის. თამარ მეფის ოთხი ფრესკული
 გამოსახულებანი შემოგვრჩა: ბეთანაის,
 ვარძიის, ყინწვისისა და ბერთუბანის. ისი-
 ნი სახით თითქოს ერთმანეთს გვანან, მაგ-
 რამ ეს მაინც პორტრეტულ მსგავსებად ვერ
 ჩაითვლება. მხატვრები ერთმანეთს ამსგავ-
 სებენ თამარის, ვითარცა მეფის სახეს.

ქართული ფრესკის მხატვრული სტილის-
 თვის დამახასიათებელია მონუმენტურობა.
 მონუმენტურობა არ გულისხმობს მხოლოდ
 სიდიდეს. მცირეც რომ იყოს ნახატი, მაინც
 სიდიადითაა აღბეჭდილი.

ამ სტილს კარგად მიგვახვედრებს მინი-
 ტურა. ძველ ქართულ წიგნებში ხშირად
 ჩართული მინიატურული ილუსტრაციები
 აი, ერთ-ერთი მათგანი, რომელზედაც მა-
 ხარებელია გამოსახული. იგი დგას დიდი
 სვეტებიანი თაღის ქვეშ. წიგნის შინაარსი
 ამნაირ გარემოს არ ითხოვს. მაგრამ ამას
 ითხოვს მონუმენტური სტილი. აქ მონუმენ-
 ტალიზმის შთაბეჭდილება მიღწეულია.

ალავერდის სახარების მშვენიერი ხელნა-
 წერი XI საუკუნისაა. ახალი თავების და-
 საწყისში ულამაზესი ორნამენტებია. ისინი
 მონუმენტური ღირსებით აღვანან თავს
 დახვეწილად დაწერილ ტექსტს. ამ ორნა-
 მენტში ქართული ჩუქურთმაც ჩანს, თით-
 ქოს ანტიკური ტაძრის ფორმებიც და ეკ-
 ლესიათა კამარებიც.

თავად ქართული ანბანია მონუმენტური,
 განსაკუთრებით, მრგლოვანი, მრგვალი
 ფორმები პორზონტალური ხაზებითაა გა-
 წონასწორებული როგორც ან ბ იგი ყო-
 ველთვის მაქსიმალური სიმარტივისკენ მი-
 ისწრაფის. ის მარტივი ხაზის პირველი გარ-
 თულებაა, როგორც ი ან მ (მივაქციოთ ყუ-
 რადღება ამ დიდმნიშვნელოვან პრინციპს).

მარტო წიგნებში კი არა, თვით ფრესკაზე
 ქართულ მრგლოვან წარწერებს დიდი სი-
 ლამაზე შეაქვთ. ტაძართა გარე ფასადებსაც
 უხდება მრგლოვანი.

ძველი შუ. მთა



კვლავ ვეწვიოთ სვეტიცხოველს.

წარმოვიდგინოთ ის განცდა, რომელიც მოიცავდა მის ხუროთმოძღვარს, როცა დასრულებული სახით პირველად იხილავდა ამ ტაძარს. მხოლოდ დიდ შთაგონებას, დიდ სულიერ ძალას შეეძლო შეექმნა ქვის ამგვარი ჰარმონია. აქ ყველაფერი ზუსტია და სრულქმნილი. აქ მინიშნებანი არაა, ყველაფერი დასრულებულია და ცხადი. ყველაფერი ერთმანეთს ითხოვს და ერთმანეთს ურწყმის. ამ უღარესად კონკრეტულ ფორმებში უნდა გამოხატულიყო უსაზღვროება და უსასრულობა. სწორედ ეს ქმნის სვეტიცხოველისთანა ტაძრის სილამაზესა და ამაღლებულობას. აქ ყველაფერი ქართულია. მარტო ჩუქურთმა და თაღები კი არა, თვით კამარათა შეერთებანიც. გუმბათისა და ტაძრის ტანის ზომათა შეფარდებაც ქართულია. ამ ქართულ თანაფარდობას ყოველთვის გძნობს თვალი, სამთავის ვნახავთ. თუ კუმურდოს, ალავერდსა თუ ნიკორწმინდას. დიდმა ქართველმა მხატვარმა სერგო ქობულაძემ დაადგინა, რომ ქართული ტაძრების პროპორციები „ოქროს კვეთის“ ცნობილ პრინციპს ემორჩილება.

ზემოთაც ვამბობდით, რომ ტაძრის ხუროთმოძღვრებაში მრავალი სიმბოლოა: ტაძრები დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ დგას და ეს ნიშნავს, რომ ჩვენი მზერა მიექცევა მზისკენ. გუმბათი ზეცას განასახივნებს, სარკმელები ზეციური ნათლის წყაროს, ტაძრის სივრცე სამოთხის სიმბოლოა. ტაძრის ფრესკებზე გამოსახულნი არიან სამოთხის მკვიდრნი. ამიტომაც ტაძრის კედლებზე სამოთხის ცანი.

სარკმელები ქართულ ტაძარში ვიწროა, რათა გარედან მკრთალი ნათელი შემოვიდეს. ეს ნათელი უნდა იყოს რბილი და წმინდა და ამიტომაც არა აქვს ქართულ ტაძრებს ვიტრაჟი, ფერადად მოხატული მინები, რომლებსაც გოტიკურ ტაძრებსა და სინაგოგებში იყენებდნენ.

კედლები გარედან მოჩუქურთმებულია, შიგნიდან კი მოხატული, მაგრამ კედელთა სიბრტყე არ ნაწვევრდება, კედლები ნათელი სიდიადით აღიქმება. შინაგანი სივრცე დანაწევრებულიცაა და მთლიანიც. ჰერიც საფეხუროვანია, მაგრამ გუმბათი მის საეროთ ცენტრსა ქმნის, ისევე როგორც სივრცის პო-

რიზონტალური ცენტრი იქმნება დასაყურთხველისაყენ.

ქართული ხუროთმოძღვრების სამთავისი. ფორმათა და ხაზების შერწყმა აქ ზესრულყოფილებას აღწევს, ესაა ჭვარ-გუმბათოვანი ტაძრის კლასიკური ნიმუში. ჭვარგუმბათოვანი ტაძრის გეგმილი სიბრტყეზე (მიწაზე) წაგრძელებული ოთხკუთხედიანია. აქედან კედლები ადის მაღლა და ზემოთ მას ედგმება გადაკვეთი ოთხკუთხედი, რაც სივრცეში ჭვარსა ქმნის. გადაკვეთის ადგილზეა დადგმული გუმბათი. ამიტომაც ქვია მას ჭვარგუმბათოვანი. გუმბათი ტაძრის შიგა ოთხ სვეტს ეყრდნობა. ასეთია მისი ძირითადი სქემა. თუმცა ის შემდეგ მრავალმხრივია გართულებული.

ჭვარგუმბათოვანი ტაძარი შეიცავს ქართულ ტაძართა ყველა ადრინდელ ფორმას: სულ პირველად (როგორცაა ძველი-შუამთა, ნეკრესი და, ნაწილობრივ, ძველი გავაზი), ბაზილიკას (სამნაგვიანი ბაზილიკა ბოლნისის სიონი) და ცენტრალურ-გუმბათოვანს (მცხეთის-ჭვარი). სულ პირველად ფორმას ჰგავს ოთხი სვეტი მასზე დადგმული გუმბათით. ამისი მსგავსი იყო ღია ინტერიერიანი პირველადი ტაძრები, რომლის შიგნით მხოლოდ ღეთისმსახური იყო, ხალხი გარეთ იდგა. სამნაგვიან ბაზილიკას ჰგავს ტაძრის ძირითადი ტანი, რომელსაც შიგა სვეტნარი სამ ნაწილად ჰყოფს: შუაში ცენტრალური სივრცეა, აქეთ-იქეთ კი უფრო მცირე სივრცეები. ცენტრალურ-გუმბათოვანი ტაძრები სივრცეში ჭვარს არ ქმნიან, თუ ქმნიან, ეს ტოლმკლავებიანი ჭვრებია.

ამათი შერწყმაცა სამთავისი, სვეტიცხოველი, ალავერდი და სხვანი.

ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის მნიშვნელოვანი მხატვრული პრობლემა ყოფილა ბუნებასთან ტაძართა ფორმების შეხამება.

სიღნაღ-ქალაქის გადასახედიდან მოჩანს ალაზნის დიდი ველი. ამხელა ხილული სივრცე იშვიათია საქართველოში. ამ სივრცეს თავს ადგას თოვლიან-გუმბათიანი კავკასიონის ქედი. ასე ლამაზი ალბათ არსად არაა კავკასიონი. ალაზანი ბურუსიან სივრცეში იყარება. მარცხნივ შორს თეთრი ალავერდი, ყველაზე მაღალი ქართული ტაძარი. ის თითქოსდა სივრცის ტაძარია, მაღალი ტანით, დიდზე-დიდი გუმბათით, შვეული უჩუქურთმო კედლებით. ალავერდის სივრცობრივი ფონი მთელი ალაზნის ველია. ამ ტაძრის



მშვენიერება და ამაღლებულობა ბუნებისაგან გამოყოფით ვერ განიცდება. ალავერდი არ არის ნიკორწმინდასავით ახლოდან „წასაკითხი“ ტაძარი, იგი სივრცეში სახილველია.

ქართული ციხეების სილამაზეც ამის მსგავსია. მესხეთში ერთი „ოქროციხეა“. გადმოცემით, ეს ციხე ჰქონდა მხედველობაში რუსთაველს, როცა ქაჭეთის ციხეზე წერდა. ოქროციხე ძალზე შორიდან გამოჩნდება უტყეო გორებზე მდლა, რომელთაც მუდმივ აფენიათ ხოლმე მუქ-თეთრი ბურუსი. თითქოს ღრუბლებზე იჯას ამ ციხის მაღალი კოშკები. მოდინახეს ციხის ამგვარსაც, სილამაზეზე ითქვა:

„ღრუბლებში ამაღლებულა,
როგორც ოცნება კაცისა.
შორიდან ასე გგონია,
არც მიწისაა, არც ცისა.“

ბუნებასა და ტაძრებზე ფიქრი ყვავს გვახსენებს გერგეთის სამებას. გერგეთი ერთი ყველაზე მაღალმდგომი ტაძარია. გერგეთის ფონი მყინვარწვერის თეთრი გუმბათია. მისი სითეთრე ცნა ლავჯარდს უერთდება და სამებაც თავისი სამრეკლოთი ამ სითეთრეზე იკვებება. იგი ისევე ასრულებს მთას, როგორც მცხეთის-ჯვარი და თანაც ყვლაფრის-გამოცალკევებულია როგორც უცხო რამ სილამაზე. ამ სილამაზეს ხშირად მყინვარიდან მოფენილი ნისლი ფარავს და ბურუსში დანთქმული მისი სიმაღლე თანდათან უჩინარდება. მაგრამ მისი მშველება მაინც ივლავს. მება, როგორც დახურულ წიგნში ჩაბუღებული აზრი. როცა ჩანლი გადაიყრება, ხან მყინვარწვერი ასწრებს გამოჩენას და ხანაც სამება. მოწმენდილ ცაზე კი ორივე ნათლად ჩანს და ერთმანეთს უხდებიან. რა დასანანია, რომ ვიღაც მშენებელს ამ ტაძრის გვერდით რაღაც ხუხულა დაუდგამს და მთისა და სამების წმინდა ხაზი შეუბღალავს. ცხადია, როცა იქნება, ეს ხუხულა დაინგრევა, მაგრამ ფაქტი ფაქტად დარჩება. რომ იყო კაცი, მშენებელი, რომელიც სამების სილამაზეს ვერ ამჩნევდა.

კიდევ ერთი სილამაზე ქართული ტაძრებისა. ესაა ქვათა ფერი. ბოლნისის სიონი ფირუზისფერია. იგი, თითქოსდა, ერთმანეთთან აერთებს გარემოს სიმწვანესა და ცის სილავჯარდეს. სამთავისი მუქ-თეთრად მოჩანს. მის ლამაზ ტანს უხდება სითეთრე. მცხეთის-ჯვარი თავისი ფერიითაც ერწყმის და აგრძელებს კლდოვან მთას. სვეტიცხოვე-

ლი ფერიითაც დიდებულია. ზოგ ადგენენ დალიონებივითა ჩასმული განსაკუთრებული ფერის ქვები, ისე რომ ფერთა სხვადასხვაობა არ ირღვევა.

პოლიფონიურობა ქართული ხელოვნების საერთო თვისებაა. პოლიფონიურობა რამდენიმე ხმის ერთიანობას ქვია. ასეთია ქართული სილერა. მსგავსი თვისება შეიძლება დაგინახოთ ქართულ ლექსშიც და თვით ხუროთმოძღვრებაშიც, როცა განსხვავებული ვორმები ერთმანეთს ერწყმის. ამიტომ პოლიფონიურობა ქართული ხელოვნების ზოგადესთეტურ კანონად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ტაძრის კარიბჭესთან დგას ერთმანეთის პარალელური ორი სვეტი. სვეტის თავები მორთული არის ჩუქურთმებით. ჩვეულებრივ, ეს ჩუქურთმები ერთმანეთს არ იმორებენ, ერთი სხვაა და მეორე სხვა. მაგრამ რადგანაც ორივე სვეტი ერთად აღიქმება, განსხვავებული ფორმები ერთმანეთს ერწყმის და იქმნება ერთიანი პოლიფონიური მხატვრული სახე.

იგივე ითქმის ტაძრის გუმბათის ყელზე. გუმბათიც ხომ ერთი მთლიანობაა. სარკმელებს გარედან ჩუქურთმები ამშვენებს. ვნახოთ სამთავროს ტაძრის გუმბათი. ყოველი სარკმლის ჩუქურთმა სხვადასხვაგვარია. ერთიანობაში კი მთელი გუმბათი ერთი პოლიფონიური სახეა.

პოლიფონიურობა ხშირად ქართული ტაძრების ევლუბზეცაა აღბეჭდილი. თუ სვეტთა შემაერთებელი კამარები ერთი სიმაღლისაა, იქმნება რიტმი: a, a, a, a, a. თუ სიმაღლით განსხვავებულია შუა კამარა, მივიღებთ სიმეტრიას: a, a—b—a, a. მაგრამ თუ სიმაღლით განსხვავდება სხვა რომელიმე შიგა კამარა, ესაა ასიმეტრია (ანუ — სიმეტრიის დარღვევა): a, a, a, b, a. მთლიანობაში კი ვიღებთ პოლიფონიურ სახეს, რომელიც ერთფეროვნების დაძლევის ტენდენციას ემყარება.

სხვა ყველაფერთან ერთად ქართული ტაძარი მუსიკის სამყაროცაა. დიდ ტაძრებში კარიბჭის თავზე პატრონიკეა. აქედან ციური ხმებივით მოფენება ტაძრის გუნდის სიმღერა, იგი საყოფთხველის თაღში იჭრება და გუმბათში ადის.

ხუროთმოძღვრება, მხატვრობა და მუსიკა ერთიანდება ქართულ ტაძარში.

(გაგრძელება იქნება)

რეჟისორი თეატრიდან ნაჟილა*

ნაჟილაშხა თეატრმოდენებშა მკობხს: ქმედითი ანალიზი რა არისო? ოლონდო, მთხოვეს, თუ შეიძლება, მოკლედ გავაყნოთ მისი არსიო. შევეჭირიანდი: როგორ გინდა ეს მათ აუხსნა, მით უმეტეს, მოკლედ, თუკი ამის გარკვევისთვის შა წელი დაშქირდა-მეთქი. მაგრამ სხვა გამოსავალი არ იყო და დაახლოებით ასე აუხსენი:

უწინარეს ყოველისა, ხაზი მინდა გავუსვა — ლაკი გვექნება სარეჟიტიციო წესზე. ადრე სულ სხვა-ნაირად ატარებდენ რეჟეტიციებს. სადღეისოდ კი მონახულია სხვა, ახალი წესი და ამ ახალ წესში მთავარია ეტიუდი, რეჟეტიციების ეტიუდური ხერხი.

შე ზოგჯერ მაშინებს კიდევ სიტყვა „მეთოდი“. ეს სიტყვა მრავალმნიშვნელოვანია. უკეთესია ტერმინი სარეჟიტიციო წესი — ეტიუდური წესი.

სწავლობის საფუძვლად რეჟეტიციების უველაზე პრინციპულ წესს (ვთქვათ, ჩვენი დროის სასკოლო დრამწერს) თუ ავიღებთ, უველაფერი დავაიქამდე, თუ სექტაკლის მონაწილეები და დამდგმელები როგორ უსხდებიან მაგიდას, თითოეული მათგანი როგორ კითხულობს თავის როლს და როგორ ცდილობს შეეჩარდოს მას, თავისად გაიხადოს იგი ან, უფრო მოკლედ: მსახიობები როლებს იჭეპირებდენ და ცდილობდენ ცხოვრების მოჩვენებითი სახე შექმნათ.

იყო შემთხვევები, რომ სექტაკლები სულ რამდენიმე დღეშიც კი დადგმულა. როგორ გადიოდნენ მათინ რეჟეტიციებს? დასი შედგებოდა ორი-სამი გამოჩენილი ოსტატისა და საშუალო შესაძლებლობების მსახიობებისაგან. კრიმა მსახიობები დამოუ-

კიდებლად (რა დალოცილი დრო იყო!) აშაადებდენ როლებს, შემდეგ კი სულ რამდენიმე დღეში უველაფერი ეს ერთად იყრიდა თავს და იმართებოდა სექტაკლი, რუსთაველის თეატრის დღიურებში ამოვიკითხე, რომ 1921. ესე იგი, ჩემი დაბადების წელს, თეატრში ცხრაშეტი (!) სექტაკლი დაიდგა, იქვე აღნიშნულია, რომ „ოდიპოს მეფის“ დადგმას რამდენიმე რეჟეტიციალა დასჭირდა. ესეც გარკვეული სარეჟიტიციო მეთოდა, ჩვენთვის, შესაძლოა, გაუგებარი, მაგრამ ძალიან საინტერესო.

ამბობენ, რეჟეტიციის „სამაგიდო“ წესით ჭერ კიდევ გოეთეს სახლში მუშაობდნენ: გოეთე მწვანე ტულაგადაფარებული მაგიდის თავში იჭდა (ტურისტული მარშრუტის დროს გვიჩვენეს ეს მაგიდა), ირგვლივ — მსახიობები, მეორე ბოლოში კი — რეჟისორი. როგორი მეთოდით ხელმძღვანელობდა გოეთე? აქ მთავარი, ალბათ, სიტყუების, ფრაზების სწორად წარმოთქმა და ზუსტი აზრობრივი მახვილის მოძებნა იყო. და, თუმცა, „ფაუსტში“, სადვთო წერილის თარგმნისას, გოეთე მიიჩნევს, რომ თვითონ სიტყუებს, „ქმნა და მოქმედება არ შეუძლია“ და „პირველთაგანი იყო „საქმე“, რაც ჩვენ თავისუფლად შეგვიძლია გარდავთქვათ, როგორც „პირველთაგანი იყო მოქმედება“. რეჟეტიციებზე თვითონ გოეთის ურდადების ცენტრში, უეველია, მაინც სიტყუა იყო მოქმედული.

მზატმა „თოლია“ ოცდაცხრა რეჟეტიციით დადგა. იმ დროისთვის ეს ძალზე დიდი ციფრია. ეს იყო ახალი ეტაპი თეატრის ცხოვრებაში, სამხატვრო თეატრმა თვისი „სამაგიდო“ რეჟეტიციები გამოიყენა როლების შესისხლობრცებისთვის, სულიერი განწუხობების, განცდათა ატმოსფეროს, ძლივს შესამჩნევი გრძობადი ნიუანსების ძიებისათვის. მხატვლებს აინტერესებდათ გმირების აზრები და გრძობები, მათი განცდები, ემოციები და ა. შ.

* გავრულება. იხ. „საბჭოთა ბელოვენა“ № 10, 11, 12, 1981, № 1, 2, 3, 4, 1982 წ.



ზოგჯერ უკუღმართი ფიქრი გამიელვებს: ყველაფერი ეს ძალიანაც კარგი იყო-მეთქი. ჩვენ მთლად გადავჩვიეთ ან ვერაფრით ვერ ვსწავლობთ ამას. სააღმადწაიკითხე, ვერცინოვი, როცა კალდერონის თამაშისთვის ეშვადებოდა, რომელიღაც უკაცრიელ პატარა კუნძულზე გადაბარგდა და იქ განმარტოებით ქვეყნისგან მოკვეთილად ცხოვრობდაო. ვერაფერი იტყუ, ალბათ, ზოგჯერ ასეც ხაჭირია. ყოველ შემთხვევაში, ევრეინოვი მთელი უურაღდების დაძაბვით ფიქრობდა თავის საქმეზე.

ჩემი ამხანაგებიც მახსოვს, როგორ იუვენენ მზად ყველაფრისთვის, ოღონდ კი ღრმად განცედათ და შევისხლხობორებიანთ რომელი. გოგი გეგეკორი, მაგალითად, ნიკოლოზ ბარათაშვილის როლზე მუშაობისას, ხშირად ადიოდა მოაქმინდაზე, მწერლების პანთონში და იქ მთელი საათები იყო განმარტოებით.

ასეთი გულმოდგინების შედეგად იბადებოდა მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი ემოციები, განცდები, მაგრამ ყველაფერი ეს ქვეცნობიერების სფეროში რჩებოდა, ისინი თვითნებურად წარმოიშობოდა. მათი წარმართვა, აღძვრა, ფიქსირება, ხვალისდღედ სექტაკლზე რეპროდუცირება შეუძლებელი იყო. გრძნობები ხომ ხელიდან გაქრებანი, ისინი ხომ ყოველთვის მასშინ არ გეფუღებინან, როცა ეს აუცილებელია. ხორავა ერთხელ რომ გენიალურად თამაშობდა, მეორეჯერ თამაში არ გამოხდოდა და ნერვიულობდა, იტანჯებოდა, როცა შთაგნება არ ეწვეოდა. ტუთილად როდი ამბობენ, აპოლონის იმედად ყოფნა არ ვარგაო, იმას უჩვენოდაც ბევრი საქმე აქვს. რა ვინდა ქნა? ერთი ბრძენკაცია არ იყოს, როგორ ვინდა ბნელ ოთახში შავი კატის კუდით დაქერა, მით უფრო, რომ იქ იგი იზვიათადაა?

ოქნებ, საჭირო იყოს დაუფიქრდეთ ცხოვრების პროცესს, გავიარაობთ რას წარმოადგენს იგი, გავერკვეთ მის ასავალ-დასავალში.

ინსტიტუტში ლოგიკასა და დასავლეთევროპულ ფილოსოფიას ვეასწავლიდა უადრესად საინტერესო ლექტორი შოთა გაბელაია. მან შეგვაჩვია, რომ უკვლავ ცხოვრებისეული მოვლენა, მასში მიმდინარე ნელ-ნელა პროცესი მარტივი სქემებით გამოვხატავთ. ამისთვის მას დიდად ვემაღლიერები, მისი ლექციების შემდეგ მთელი ცხოვრება წრეების, ისრებისა და სქემების სახედ წარმოგვიდგებოდა, როცა მისი აუცილებლობა იყო, რასაკვირველია. ყველაფრის ნიშნებში გადაუყვანა ძალზე სახალისო საქმე გახლავთ! ეს ცხოვრების სიმძიმეს დიდად გომსუბუქებს, ყველა უსიამოვნება თითქოს აბსტრაქტირდება, ზოგადდება, ნაკლებ მტიყნეული ხდება და ზოგჯერ გერჩვენება კიდევ,

რომ საქმე არც მთლად ისე ცუდადაა. მე ეს ძალზე მშველის. ზოგჯერ, რასაკვირველია. დაუწყველდებოდ ვარ ბატონი შოთა გაბელაიას.

აი, ახლაც მინდა, რომ მთელი ეს რთული მსჯელობები უბრალო სქემით გამოვხატო.

მოცემული გარემოებები, ანუ ყოველივე ის, რაც ადამიანის ირგვლივაა, მრავალ ობიექტს მოიცავს. ვხატავ წრეს და მის შუაში ვსვამ წერტილს. წერტილში მე გახლავართ — მთლიანობაში, მთელი ჩემი განცდებით ამ ერთ ჩვეულებრივ წერტილში ვთავსდები.

ახლა გამოვსახოთ ის ფაქტი, რომ მე და მოცემულობები გამუდმებულად ვჭეშმუჭმედებთ, ე. ი. ზეგულენას ვახდენთ ერთმანეთზე. წერტილიდან წრემდე და პირიქით ვხატავ ისარს. ვიფიქრებ, ამით იმის გამოხატვა მინდა, რომ მე და გარემოებები ერთმანეთზე ვჭეშმუჭმედებთ, აი, როგორც ეს ტელეფონის სულ, განუწყვეტელი რეკავს და ათას რამეზე მაცდენს: აქა და აქ ესა და ეს კრებაა და იქ უნდა იყოო, ამა და ამ თეატრში ესა და ეს სექტაკლები ჩავარდაო, ამანა და ამან წოდება დაუმსახურებლად მიცესო, ამა და ამ დირექტორს შვად აქვს საქმეო, ამა და ამ ავტორს უნდა შეხვედო, თეატრალური ინსტიტუტის რევიუსურს კათედრაზე უნდა მოხვიდო, ესა და ეს თეატრი ჩამოვიდა და სექტაკლები აუცილებლად უნდა დაესწროოდა ა. შ. და ა. შ. აი, ეს წუთია, ცოლმა დამირეკა სამსახურისდან: აქა და აქ მაცივარი „მინსკ-101“ იყიდება, ჩვენი უკვე აღარ ვარგა და ამა და ამ საათზე ამა და ამ ადგილას უნდა იყოო. დაღაბვროს ეშვამა, ეს მაცივარი ხაიდან გამოტყვრა ახლა? რაღა დამირჩინა — ვნერვიულობ.

თუ წრეში ჩემს გარდა სხვა წერტილი — ადამიანიც აღმოჩნდა, ცხად უნდა იყოს, რომ ამ ორ წერტილს (და ჩემს პარტიის ცხოვრებაში) შორის გაჩნდება კონფლიქტი. რატომ? იმიტომ, რომ ყველა წერტილი ისწრაფვის წრეში საუკეთესო ადგილი დაიპყროს. წრეში კი საუკეთესო ადგილი ცენტრია. ჰოდა, იწვევა ერთი გაწაწაწა!

კონსტანტინე სერგეის ძე დაახლოებით ასე სჯიდა: ადამიანი იმყოფება გარკვეულ, კონკრეტულ გარემოში (სინამდვილეში), და თვითონაც — აქვარაღმუში თვებვის ცხოვრებისა არ იყოს, — ამ გარემოს ნაწილია. ადამიანს ცხოვრების ყოველ წუთში, ისევე როგორც ყველა სხვა ცოცხალ არსებას დედამიწაზე, აქვს თავისი მოთხოვნილებები, სურვილები. სურვილი საზრდოობისა, სუნთქვისა, ძილისა, სიყვარულისა, შეძენისა, ქონებისა, ძლივისა და ა. შ. ადამიანი მთელი ცხოვრება სურვილითა გამოვლენაა. უსურვილოდ სიცოცხლე არ არსებობს. ახლა წამით წარმოვიდგინოთ, რომ შექმნილი ცხოვრების პროცესი დავუთო ოთხ ელემენტად: სურვილი, მოქმედება, შეგუება და გრძნობა. რა მინდა? რა უნდა გაქეთეს, რომ სურვილის რეალიზაციას მივაღწიოთ? რა ბერძნით განვახორციელებ ჩემს სურვილს, რას ვაკეთებ და რას ვგრძნობ ამ დროს?

ხშირად მეკითხებიან, თქვენმა სტანისლაფსკიმ კონკრეტულად მაინც რა აღმოაჩინაო? აი, თუნდაც ეს მეთქი — სხვა დანარჩენთან ერთად, თანამედროვე მეცნიერებამ აქაადე ვერ შესძლო ბოლომდე გარკ-

ვეულიყო მის ამ აღმოჩენაში — საამისოდ ვერ მოი-
ცალა, სტანისლავსკიმ კი, თურმე ნუ იტყვიო, ყველა-
ფერი გარკვეა და მერე, როცა შემთხვევით გარკვე-
ნენ, გაოცებისგან პირი დაადეს: აღმოჩენაც ეს არი-
სო!

ცხოვრებაში ყველაფერი ერთდროულად ხდება,
ერთიანი ნაკლები მიგრირება და სტანისლავსკიმ ეს
პროცესი ელემენტებად დაშალა, პირობათა, რასა-
კვირვებია, აუცილებელია მოქმედების პროგრამირე-
ბა, შედეგად კი — მოქმედება.

მარტივი სქემა? მარტივზე მარტივი ვახლავთ. მა-
გრამ ზუსტზე ზუსტი.
დავაზოთ ეს სქემა:

სურვილი
მოცემული
პირობები

მოქმედება
შეგდება
გრძნობა

პირველი ორი ელემენტი (სურვილი და მოქმედება)
გაცნობიერებული პროცესებია, ორი სხვა (შეგდება
და გრძნობა) — ჰვეცნობიერი. ესენი მართვადი
ელემენტები არ არიან, ჩვენს ცნობიერებას არ ემო-
ჩილებიან, მის ბრძანებას არ ღებულობენ. ეგენი ა-
ოლონს ემორჩილებიან! ყოველ შემთხვევაში, ჭრჭე-
რობით ჩვენ გვეჩვენება, რომ მათ აპოლონი წარმარ-
თავს — შთაგონებისული, ინტუიციისმიერი თუ რა-
ღაც ამდაგვარი ელემენტები ვახლავთ!

მაგრამ ჩვენ ჩვენი სურვილებისა და მოქმედების
წარმართვა მაინც შეგვიძლია, რადგან ეს პროცესები
ცნობიერებას ემორჩილება. რამდენი რამ სურს, სწა-
ღია ადამიანს რა სწაღია ადამიანს ამა თუ იმ ვითარ-
ებაში, ამა თუ იმ წუთს? რადაცა მიაღწიოს, დამშ-
ვიდდეს, ვიღაცა გააცუცურავს, ვიღაცა გადაიბრძოს,
ვიღაცა შეაძრწუნოს, მოსპოს, დაითანხმოს, ძალა დაა-
ტანოს და ა. შ. დავაზოთ ახალი წრე, ორი წერტილი
ერთმანეთისკენ მიმართული ისრებითურთ. ესაა მოცე-
მულ გარემოებაში პარტნიორების სურვილთა, წადი-
ლთა გამოხატვა. სურვილი კი ყველას განსხვავებული
აქვს, ყველა ცდილობს წრეში უფეთესი ადგილი დაი-
მკვიდროს. მაშასადამე, წარმოიშობა კონფლიქტები.
ხოლო როცა კონფლიქტები წარმოიშობა, მოქმედებას
იწყებს ცხოვრების მეორე კანონი — კანონი ბრძო-
ლისა, კანონი ურთიერთობებისა, კანონი კითხვისა და
პასუხისა, კანონი თავდასხმისა და თავდაცვისა, დარ-
ტუმისა და მოგერიებისა, კანონი ცხოვრებაში პარტ-
ნიორთა მოქმედებებში განუწყვეტელი კორექციე-
ბისა. ეს კი უაღრესად მნიშვნელოვანი და საინტერე-
სო ამბავია.

შესაბავა, ჭრჭრეობით არც მთლად ზუსტად, მაგ-
რამ მაინც შეგვიძლია განვსაზღვროთ, რა სურს ჩვენს
გმირს, საით ისწრაფვის? თუკი წარსულში მსახიობები
გრძნობათა სფეროში ეძიებდნენ ყველაფრის არსს,
სტანისლავსკიმ მოიხელთა საკციელის ელემენტები,
რომელთა წარმართვა შეხამდებელია. ამ სფეროში
გაცილებით უფრო იოლია რაიმეს მოაზრება-განსა-
ზღვრა, რაიმე დასკვნის გაკეთება, რაიმეზე დამუყ-
არება.

მაგრამ როგორ განვსაზღვროთ ადამიანის სურვილ-
ები და საკციელი, ვთქვათ, მთელი დღისთვის? დღის
განმავლობაში ისინი, ალბათ, ბევრჯერ იცვლება. რი-
სგან გამომდინარე? გარემოებათა შეცვლისგან. და

ამის გათვალისწინებით სტანისლავსკიმ გადაწყვიტა
პიესის მთელი სიციცხლე გარკვეულ ნაკვეთებად და-
წილებად დაეყო. ცხოვრებაში ხომ არავითარი ნაკვე-
თები არ არსებობს, ან როგორ შეიძლება წესობა-
დღეს? ეს ჩვენაა, რომ ყველაფერს ეტაპებად, ნაკვეთე-
ბად ვუყოთ, რათა ერთიანი პროცესი უფრო იოლად
წარმართოთ, შევასწავლოთ.

შეის ერთ შემობრუნებას „აღდე“ და „და-
მდე“, საათებად, ალიონად, დღილად, სადამოდ
ვეყოფთ, რაღაც საზღვრები დავდეთ, რაღაცეები რა-
ღაცეებისგან გავმიჩნეთ. ცხოვრების ნაკვეთების
და მსახიობთა ამოცანების (სურვილი, მოქმედება, შე-
გდება) სადავრების ზღვში აღება და წარმართვა მა-
ინც უფრო იოლია, ვიდრე გრძნობებისა. მაგრამ სტა-
ნისლავსკის ის კაცი არაა, რომ რაღაც აზრი შეიო-
შოს და ისწარმოს. არა, ის ძიებას განაგრძობს.

და, აი, სტანისლავსკი, რაიმეს შეუცვლელად, ცხო-
ვრების პროცესის სქემაში კიდევ ერთ ხაზს ავლებს:
სურვილები
მოქმედებები
მოცემული ფიზიკური მოქმედებები (სიტყვა)
პირობები შეგუბებები
გრძნობები

მან აღმოაჩინა, რომ ერთადერთი, რითაც შეიძლება
გრძნობებისა და განცდების, უფრო სწორად, მათი
ანარკლის ფიქსირება, ესაა ფიზიკური მოქმედებები.
შერჩევს პროცესში ისინი ცნობიერებას ექვემდებარ-
ებები, მისით წარმართების, შესრულების მომენ-
ტში კი ისინი ჰვეცნობიერი მოვლენებია. ჩვენ ხომ არ
შეგვიძლია ზუსტად ვიყოდეთ, ის, რაც დღეს ასე
გადავწყვიტეთ. ხვალ როგორ შესრულდება? მაგრამ
ის რომ შესრულდება, წყალი არ გაუვა. გაიღო ერ-
თგვარი ხიდი ამ ორ სფეროს შორის: ცნობიერი და
ჰვეცნობიერი, მართვადი და არამართვადი, ეს აღმოჩე-
ნაა.

ფიზიკურ მოქმედებათა მეოხებით შეგვიძლია აღ-
ვძრათ გრძნობები, უფრო სწორად, შეგვიძლია მათი
რეზონირება და ფიქსირება, ყოველ შემთხვევაში,
ფიზიკურ მოქმედებებს შეუძლიათ ჩვენი გრძნობების-
თვის კატალაზატორის, საფრენი მოედნის როლი
შეასრულონ.

ასე გამოდის, როცა სქემაზე მთელ ამ წრეებსა და
ისრებს ვაანალიზებთ, მაგრამ ცხოვრება ცხოვრებაა.
იგი უსასრულობამდე მრავალფეროვანია და სქემე-
ბში ვერ ეტყვა.

ფიზიკურ მოქმედებათა ჩაქვის შერჩევა-დადგე-
ნისას ჩვენ ვთხავთ გმირთა ქცევების ნაკვეთებს და
თანდათან ვულრმავებდით პიესას. ეს წესი მაინც
თბრობის ავტორისეულ ვერსიასთანაა დაკავშირებუ-
ლი.



მაგრამ ეტიულის გაკეთება შეიძლება. ეტიუღურ ჯგუფ ავტორის ტექსტისა და გარემოება-ვითარებათა უფრო თავისუფლად ინტერპრეტირებისა და მოვლენათა თავისებური ვერსიების თხზვის მერ საშუალებას იძლევა.

მეთოდის არსი, აღბათ, ისაა, რომ მსახიობები საუბრებისა და ფილოსოფიის სფეროდან მოქმედების მფეროში გადადიან, ლიტერატურშინას თავს აღწევენ.

მაგალითად, ავიღოთ „რომეო და ჯულიეტადან“ მექლისზე შეხვედრის სცენა. გავიხსენოთ მსგავსი ცხოვრებისეული სიტუაციები, განვიხილოთ, გავარჩიოთ თემა და შევუდგეთ ეტიულის გათამაშება-დამუშავებას:

სადაც, მექლისზე ერთმანეთს შეხვდნენ გოგო და ბიჭი. ჯულიეტა რაფაზე აძვრა და ფეხმორთბით დაჯდა, მორიგი ცეცვის შემდეგ ისვენებს. ჯულიეტა ახალწამოჩენილი გოგონაა — გვახსოვდეს. ბიჭი, დროის მოხალაღდა, დარბაზში დასვირბობს, დანიხაა რაფაზე შემოქმადარი გოგონა, რაღაც უთხრა, გაეხუმრა, დადგა... რომეო ახალუწინილა ბიჭია — გვახსოვდეს. უმნიშვნელო, სულიერი რაღაცეები უთხრეს ერთმანეთს, თვალში მოუვიდათ ერთმანეთი, მერე გოგონას ვიღაცე დაუძახა და არა ჯგუჰქონდა, მისკენ წავიდა, მაგრამ ირგვლე გოგოსთვისაც და ბიჭისთვისაც უველაფერი შეიცვალა, ამ შემთხვევაშია შეხვედრამ ერთის გულშიც ღრმა კვალი დასტოვა და მეორისაშიც. ჩვეულებრივი შემთხვევაა? კიდევ მო და კიდევ არა.

ვამზადებთ ეტიუდს, რათა მივანოთ რა და როგორ იძრა გოგო-ბიჭის არსებაში, რა შეიცვალა. ერთ ეტიუდს მეორე მოსდებს, მეორეს — მესამე და ა. შ. საოცრად საინტერესო და ცინცხალი რამაა ეს ეტიუდი-დაწერვა. ეს იგივეა, რომ მზატვარმა ესკიზო-მონაზოს. მერე, რამდენი ესკიზი უნდა მონაზოს მზატვარმა იმისთვის, რომ მიავგოს იმ მთავარს, ყველაზე უფრო საზიერსა და შთამბეჭდავს. დაახლოებით ასეა ჩვენი საქმეც. რამდენი ეტიუდი უნდა მონიჭროს და მოაზნადოს მსახიობმა იმისთვის, რომ თავისუფლად, ლაღად ეპიროს თავი სცენაზე. ეტიუდებზე მუშაობის დროს ნაქლები ფიქრია საქირო რა გამოვა რისგან, რაც შეიძლება მერე თავისუფლება, რაც შეიძლება მერე ზალიქი და გატაცება უნდა სდევდეს თან ეტიუღურ ძიებებს.

დაქანული და თავისი პროფესიისადმი ინტერესდაკარგული მსახიობისათვის ასეთი რეპეტიციები ტანჯავა. ჩვეულებრივ, იგი ეურჩება რეჟისორს, წარამარა შეახსენებს ხოს — კარგახანია სტუდიური ასაკიდან გამოვედიო, ნერვიულობს. ზოგჯერ ამის მიზეზი შიშია, ვითუ. ეტიუდების მოწაღების პროცესში ამხანაგების თვალში სასაცილო გამოვჩნდიო, ზოგჯერ ამის მიზეზი აქტიური აწყვეტილობის, სი-



თამაშის დაკარგვა, საერთოდ რომ ვთქვათ, არამეორიშები მსახიობისთვის ეს, ცხადია, ადვილი საქმე არაა. ის ხომ მაგიდასთან ქდომით დაკუთმებულია? წამოღდგომა უჭირს. სარეპეტიციო დარბაზში მუშაობა ხომ ისევე ძნელია, როგორც უცოდინარობის სივრცეში. სადაც შენთვის საურდობი წერტილი არ არსებობს. მსახიობს ჰგონია, დედიშობილა ვდგავარ ამხანაგების წინაშე. ძნელია, ბატონებო, ძნელი!

ეტიუდი მოვლენის მრავალნარი ვერსიის განხილვა. „დაწერვა“; გამოკლევა ხომ, ფაქტურად. ამ მოვლენის სტრუქტურული შესწავლა შეიწინიდან, მოქმედებათა შუაგულიდან, სიღრმიდან. ეს ძალზე აქტიური შემოქმედებითი პროცესია. მაგრამ ახლა მსახიობს შეუძლია განცდა, გრძნობები დაშლის ფიზიკურ მოქმედებად. მან მაყურებელს მოქმედებით, საქციელით უნდა მოუთხროს და არა ზოლოდ სიტუებით, რაც ზდება მის არსებაში, სასოწარკვეთილ-ეაბ ხომ რაღაცისგან შედგება და სიყვარულიც და ემეკონიანობაც, მსახიობი თეატრალური საქმის არსს წვდება. იგი იწყებს თავისი გრძნობა-განცდების ანარქიის ძერწვას მოქმედებებისგან, მათს ხორცშესხმას არა საერთოდ. არამედ კონკრეტულად, ემოციებისა და განცდების უყვე შეიწინიდან გადმოგრძელებას და ამ დროს ეტეტი უყვე მის კუთვნილ ადგილს იჭერს. მსახიობის მოწინა ზდება უხილავი და ფარული, ფსიქოლოგიური აქციოს ხილულად, კონკრეტულად. ამ პროცესის წარმართვა შესაძლებელია, ისევე, როგორც მის წარმართვას ფერმწერი, მოქანდაკე, პოეტი. ისინი თავიანთი ბელოვნების საშუალებებით ეძებენ თავიანთი გრძნობებისა და განცდების გამოხატვის ფორმებს. კორეოგრაფია პლასტიკით, მოძრაობით გამოხატავს სათქმელს, მიმღერალი — ვოკალით, მსახიობი — მოქმედებით. აი, აღბათ ამაში მდგომარეობს ეტიუღური რეპეტიციის მეთოდის არსი.

რასაკვირველია, უოველივე ეს საფრთხესაც შეიცავს. ჩვენ მთელს ვანწერებთ, ვაქტუცაყებთ, ვქმნივთ ცალკეულ გარლებს, ეპიზოდებს და თანდათან იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რაღაც დაიკარგა. ყველაზე მარტივი და მნიშვნელოვანი — ხომ მთლიანობაშია.

ეტიუღური რეპეტიციების პროცესში არ უნდა დაიკარგოს მთლიანის შეგრძნება. თორემ, იგივე გამოვცევა. ვარდი რომ ფურცლებად დავაქტუცავოთ და დაიკარგოს შეგრძნება იმ მშვენიერი მოვლენისა — ვარდისა, რომელსაც ეს წუთია მოჭადღებული და აღტაცებული ყნოსავდი. ვარდი მისი ცალკეული ფურცლებით კი არაა საოცრება, არამედ მათი შეერთების გრაციოზული კონსტრუქციით, სურნელოვანებით, საერთო ღვთაებრივი ფორმით. პიესაც ასეა, როცა მას ნაწილებად ვშლით, ვაქტუცაყებთ, ხშირად, ვივარწებთ მთავარს — ამ ნაწილთა შეერთებას, უფიქრით დაკავშირების ავტორისეულ წესს. ძირითადი საიდუმლო სწორედ ამ წესში მარხია. ეიფელის კოშკი რომ დაეშალოთ, ლითონის უფორმო გროვა წარმოიქმნება. მგონი ლეონარდო ამბობდა: თაღის ორი სუსტი ნაწილი, ორი ნახევარი ქმნისო შევნიერ, ლამაზ თაღს. როცა მთელს ვანწერებთ, ვაქტუცაყებთ, ხშირად, გვაწიუქდება ამ ნაწილებისგან კვლავ მთელის აღდგენა. აი, ძველ ოსტატებს ეს არასოდეს ავიწყებოდათ.

ქმედითი ანალიზის მეთოდი განსაკვირებელი აღმოჩენაა, მაგრამ პრაქტიკაში იგი მოითხოვს მისდამი არჩევულებრივ პათვისცემასა და სტერილურობას. ხომ ამბობენ: უვავილი წამალია, რომლისგანაც ფუტკარი თავლს აეთებს, გველი კი — შხამსო. უველაფერი იმზუა დამოკიდებული, თუ როგორ გამოვიყენებთ ამ აღმოჩენას — სწავლმართოდ თუ საუკულმართოდ.

*

ძვირფასი, საყვარელი სესილია თყაიშვილი მესტუმრა. მე დავიწყებ საუბარი ქმედით ანალიზზე. სესილია მეუბნება: მისა, სისულელეებს ნუ ლაპარაკობ. უველაფერი ეს წულის ნაყუა. არავინ არ იცის, როგორ იქმნება როლი. უველა ტყუის, უველა ცრუობს, იგონებს რაღაცას, ამის ახსნა შეუძლებელია. მე არ ვიცი, როგორ და როდის ვმუშაობ როლზე, ზოგჯერ ოთახში, ბაზარში, ავტობუსში, საიროფარეშოში ან საღდაც სხვაგან უცებ განათდება უველაფერი. მე პირადან ამის თავი და ბოლო ვერ გამოვიკა, უველანი იგონებენ, თხზვენ რაღაცებს, მე ერთი ვიცი. როლი რეალური უნდა იყოს. უველაფერი დანარჩენი თავისით მოდის, ოღონდ, არავინ იცის, საიდან და როგორ?

სესილია თყაიშვილმა ბებიას როლი ითამაშა (ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოების მიხედვით). აიჩემა ბუხარი მჭირდება, რომ კერიაზე ცეცხლი ვაჩაღო, კიდევ ქვასანაი და ფილთაქვა, რომ სუნელი ვნაყო. თანაც აუცილებლად სამფეხა, დაბალ სკამზე უნდა ვიჯდეო. მსახიობი გურული ყოფის ზუსტ დეტალებს ეძებდა. ეს ყოფა განსაზღვრავდა მისი გმირის ხასიათს. პო, როგორი სათვალე უნდა ეკეთოს მის გმირს — ბებიას? სესილია იხსენებდა უველანარი სათვალეს, რაც კი თავის ცხოვრებაში უნახავს. სწორედ ასეთი და არა სხვანაირი სათვალე უნდა ეკეთოს ამ ბებიას. სხვანაირი სხვას ექნება. აქ მიახლოებითობა უნდა გამოირიცხოს. როგორ უნდა განსწოროს სათვალე ჩემმა ბებიამ? ბებია „წყევლის“ შვილიშვილს და სესილია ასრულებს ეტრულს, თუმცა, ამას ეტიუდურ რეპეტიციას არ არქმევს, მაგრამ როგორი ზუსტია ეს ეტიუდი? შავი, უბრალო კაბა, თავსახურს მხოლოდ ერთი წვრილი ფერთი ზოლი გასდევს. ამას დიდი მნიშვნელობა აქვს. შინაკერი „ჩუშტი“ აცთა, გაცთა თუ არა, რომ ვერცა გრძნობ. დაფაციფუცობს. მოსვენებულს ვერ ნახავთ. და თანდათან, მერაოდენოდ რეპეტიციაზე თქვენს წინაშე წარმოდგება პატარა, ჭკუით სავსე დედაბერი — ფილოსოფოსი.

უველაფერი ქმედითი, რეალური და მშვენიერი, განუმეორებლად მშვენიერი.

„კლიტის ქუჩურტანის“ თეატრი, როგორც მას მე ვეძახდი, რუსთაველის თეატრის ვებებერთელა სცენაზე ვერასგუით ვერ იარსებებდა, მაგრამ ეს შეიძლებოდა ინტიტუტის პატარა ფიციარნავტე გვეცადა, ჩვენ ვცდილობდით სცენაზე წარმოგვესახა ცხოვრება, რომელსაც ირგვლივ ვხედავდით — პირდაპირ ქუჩაზე, გამოვლუბული ფანქრიდან თუ კლიტის ქუჩურტანიდან. მე და ჩემმა სტუდენტებმა ამიზონის ავირჩიეთ ა. ფერის პიესა „მეექვსე სართული“ — ცხოვრება, ყო-

ფა მისი წვრილმანებით, მაგრამ, ამავე დროს, ვნებებითა და მძაფრი განცდებით. ცარიელ სცენაზე ავაგეთ ჩვენი „სართული“ პატარ-პატარა ოთახებით, სულ მუდამ დაკრთებული ტულალები. ხელშეხებით, კიბებით, ანტრესოლებით, სამერცხულებითა და ა. შ. და შევედუეთ ყოველდღიური, მოვლენებით სართლმდე სავსე, თითქმის ჩვეულებრივი, მაგრამ ამ სამუხაროს მკვიდრთათვის ძალზე მნიშვნელოვანი ცხოვრების წარმოსახვას.

სექტატლში მსახიობები და რეჟისორები მონაწილეობდნენ: ეს იყო მეგობრული ახალგაზრდული კოლექტივი ნიჭიერი ბებებისა. ერთი მათგანი ვახლდით შუამდგომი სახელმწიველი რეჟისორი რობერტ სტურუა



სიღნაღი გორაკზეა შეფენილი. მისი კედლები ერთი ბორკვიდან მეორემდე, გოდოლიდან გოდოლამდე მიემართება. ხან ზევით ადის, ხან ქვევით ეშვება, დაბალი თაღოვანი ალაყუფი, ძირითადი კედლებიდან ოდნავ მოშორებით აღმართული საგუმგო კოშკები, რომლებიც, ოდესღაც, მტრის გამოჩენას აუწყებდნენ ქალაქს. ნამდვილად დიდებული სურათია. უველაფერი ეს მალაა, ცის მახლობლად. ქვევით კი, თითქოს თვითმფრინავიდან იცქირებო, გაშლილია ნისლში გახვეული ალაზის ველი, კიდევ უფრო შორს — თავზე თოვლის წვერილმოვლუბული გამოზობის მთების გრებილია დაკაშიშული. თითქოს, ვილაცამ აიღო და სახაზავით სწორი ხაზი გაავლო და უველაფერი, რაც ამ ხაზს ზევით დარჩა, თოვლისფერით შევსო. ძველბურთი, ნახევრადდანგრეული სახლები, ვიწრო შესახვევები, ჩიხები, ირგვლივ უველაფერი რომანტიკულია, საშუალოდ მუდროვებით სუნთქავს.

სიღნაღში თეატრალური საზოგადოების მივილინებით, მისი თავმჯდომარის შალვა დადიანის დავალებით მივდიოდი — აღვლობოვ თეატრში მსახიობის ოსტატობაზე ლექცია უნდა წამეცითხა.

თავიდან მტარებლით ვიმგზავრე, ირგვლივ ენით აუწერელი სიღამაზე იდგა. შემდეგ, გვიან ღამით, „სოიუტრანისში“ გაჩერებნასან სიცოცხესგან კარგახანს ვაკაქავე კბილები. რამდენიმე მგზავრი ჩემთან ერთად ელოდებოდა ავტობუსს, შორიახლო კი სხვა არავინ ჩანდა. მინდორში გავედი. თვალთან თითს ვერ მიიტანდი. თავსზემთ — ვარსკვლავები, მირაიდი ვარსკვლავი. ამდენი თანად არასოდეს მინახავს, ამდენი და ამხელები, ერთ, ასე ახლოს. და, უცებ, ამ უკაცრიელ ველზე გაიხმა ბეთმოვენის მებუთე სიმფონის ბგერები. საიდან, როგორ? შემდეგ, მზერა დაეძახე და დავინახე ბნელში, გზისპირას მდგარი მარტოხელა ბოძი, ბოძზე — რადიომიმლები, ბეთმოვენის დიდებული მუსიკა იქიდან ეღებოდა მიდამოს.

ორი საათი ველოდი ავტობუსს. ორი საათი ვსცემდი ბოლოდ. ბეთმოვენს, რასაკვირველია, უკვე აღარ უკრავდნენ. „უკანასკნელ ცნობებს“ გადმოსცემდნენ და ვარსკვლავებიც უკვე დაიშრია, ჩაქრა.

ერთი ბერო ავტობუსში ძლივ შევიტუქეთ. იგი დაფრთხილებული მოწყდა ადგოდა, ათახთახდა და ჩაუჭაუთ გაუყუდა გზას, გზა მალა და მალა აღიოდა, მიხვეულ-მოხვეულები არა და არ თავდებოდა. გეგონებოდათ, გზა საგანგებოდ მიუტაკან-მოუტაკანათო. მზე ამოვიდა და მგზავრების სიცივისგან გალურჯებულ სახეებს დროადრო, — როგორც თეატრში, — მზის მეწყამული სხეილი ეფინებოდა. ირგვლივ — ბორცვები, ბორცვები... შორს, თვალსაწიერზე, თოვლიანი მწვერვალები კინოკადრებით ცვლიდა ერთმანეთს. აი, სათოფრებიანი სათვალთვალო კოჭი, აგერ მალაღი, ცისკენ აზიდული, ერთ-ერთ კოჭზე დაშენებული ეკლესია, იმის იქით — სახლები. ყოველი სახლი ციხე-სიმაგრეა და ირგვლივ ქვეები ოდენსაც კედლებსა და კოშკებს რომ იყო დატანებული.

აღამიანი საინტერესოვ საინტერესო არსებია. მას უყვარს და იზიდავს სიძველები, მით უფრო, თუ ისინი მშვენიერია და, მაინც, იგი თანადროულობით უფროა დაინტერესებული. შეხედეთ როგორ გამოიყურება რომელიღაც აქაურმა ცაცმა ქალაქის კედლის ბოლოში მდგარი აი, ეს სანახევროდ დანგრეული კოჭი: მან კოჭის ქონგურს თუნქით გადააბურა სახურავი. საოფურებში ფანჯრებისთვის თანამედროვე ტიპის ჩარჩოები ჩასვა, სახლს საწვიმარი მილები დაუტანა, თვალში მოსახვედრ ადგილზე კი ქუჩის სახელწოდებისა და სახლის ნომრის აღმნიშვნელი აბრა მიაკეთა. მოდა, სახლი გაიმართა ცაცმა. ვერაფერს იტყვი, ისტორიაც შემოინახა და საცხოვრისიც გაიჩინა.

მძლოლმა, სიმათიურმა ახალგაზრდა მძლოლმა გზად ოცამდე კალათიანი, ედროიანი და ფუთებიანი ნაცნობი შემოიხიზნა. მანქანა უურძნის მტევანით დიხუნდა.

მანქანამ, როგორც იქნა, მალწია ბოლო გაჩერებას და მგზავრებიც მხიარული, საქმიანი სახეებით წავიდნენ თავიანთ საქმეებზე, მე კი სულ მალე თეატრის შენობათან აღმოჩნდი. პატარა ქალაქებში ხომ ყველა მთავარი დაწესებულება, ჩვეულებრივ, ერთადერთ მოედანზეა თავმოყრილი.

პატარა თეატრია, უფრო კლუბი ეთქმის. ყველაფერი ერთმანეთზე ალაგია — დეკორაციები, დახატული ბუჩქები, რაღაც თოყები, „ძვირფასი“ ტახტებისმიერი პიესისა და ნებისმიერი ხალხის ნებისმიერი მეფის და სხვა დიდგვაროვანათვის. მარტინი, — პატარა სარეპეტაციო მოედანი და საერთო საგრიმირო, ყველა ზომის — დაწყებული ჭიბის და დამთავრებული დიდი სარკებით. რამდენიმე ხანძარსაწინააღმდეგო პლაკატი, ორი კარადა თეატრის გარდერობისთვის. შუაში — წითელნაპერგადაკრული მაგიდა. მაგრამ, ღმერთო, გამაგებინა, რაზე

დაგს ყველაფერი ეს?! იატაკზე დგას. ვერ იტყვი, რადგან იატაკი, ამ სიტყვის სრული გაგებით, აქ არცაა. იატაკის არცერთი ფიციარი არ აღწევს უფრო ვის თავზემდე, და ამიტომ ფეხქვეშ საოცრად კრაქუნებდა. წარმოიდგინეთ რა დღეში იქნებოდნენ მსახიობები რეპეტაციის დროს. იატაკს იმხელა ორმოები ჰქონდა, მათში ვირობები კი არა, ძალღული ჩაეტეოდა. რკინის ღუმელი, ჩაღწილი მინები, ფეხმოტეხილი, მოყანაყალე სკამები და შესანიშნავი ხალხი — ამ თეატრის მსახიობები.

მე მათ ველაპარაკებოდა ოსტატობის ნიუანსებზე, ნამდვილი? შემოქმედებითი პროცესის მნიშვნელობაზე, ზეამოცანასა და გამჭოლ მოქმედებაზე. გულსისუფრო მისმენდნენ, მაგრამ იმითვე კი არა, რომ ამერიკა აღმოვაჩინე და გადახარევად ვხსნიდი ამ ჩემს „აღმოჩენას“, არამედ იმითმ, რომ ამ აღმოჩენებისთვის თეატრი იყო ამ ცხოვრებაში ყველაფრის თავი და ბოლო. ისინი ათას რამეს შეეთხოვებოდნენ, რანარი მაგალითი არ მოჰყავდათ და ყველაფერი ეს როგორ არ უთავსდებოდა თეატრის გადახდელ სახურავს, გაუჩნულ სარეპეტაციო ოთახს და ნავთის ლამაზი განათებულ მაყურებელთა დარბაზს! იმთ არც არაფერში სჭირდებოდათ სისტემა, რომლის არსსაც მე ვხსნიდი, მაგრამ მოწადინებულნი იყვნენ ჩაწვდომოდნენ ამ არსს და, რამდენადღაც შეძლონ, პრაქტიკულად გამოეყენებინათ. და (მე ვფიქრობდი აუადემოური თეატრების იმ მაძარ, მოყირებულად მცხოვრებ მსახიობებზე, რომლებსაც წარმოდგენაც კი არა აქვთ, რას ნიშნავს პროვინციული თეატრი. სხვაზე, გარეშე ცაცმა რა იცის, რას ნიშნავს ზაფხულის პაანაქება სიცხესა თუ ზამთრის სუსსში პატარა, დანჭრეული ავტობუსით მივობელ სოფელში ჩასვლა და იქ სექტაკლის თამაში. იქ, იმ სოფელში არ იქნება სცენა, არ იქნება დეკორაცია, იქ იქნება მხოლოდ „ძვირფასი“ სავარძელი დიდგვაროვანათვის და, კიდევ შეიძლება, მახვილი ან დახატული ბუჩქებიც ექნეთ. ერთ კუთხეში ვიდრამენ შექმცხრალ ნავთქურაბს, სახეს გაუჩნული გრიმით მოითთხინან, ცოც ტანსაცმელს ჩაიცვამენ და... თამაშობენ. მერე რა მოხდა, რომ მთლად კარგად ვერ თამაშობენ! ამისთანა პირობებში, ვანა, რა კარგად და სწორად თამაში შეიძლება. ისიც დადი ამბავია, რომ უსწავლრო სიყვარულითა და ერთგულებით ეკიდებიან თავიანთ ბელოვნებას.

სერვანტესის თეატრი, მისი ოთხთვალათი და ხაბაკუბუბაით, მისი მოხეტიალე მსახიობებით, მხოლოდ ძველი, გარდასული ისტორია კი არა, დღევანდელიცაა, და არ იქნება სწორი დავაყენებო, რომ ასეთი თეატრები არ არსებობს, — ამგვარი დასკვნის უფლებას არ გვაძლევს ის გარემოება, რომ ასეთ თეატრს ყოველი ფეხის ნაბიჯზე, ყველგან ვერ ვხვდებით. ისინი არსებობენ და, რატომღაც, არავინ ცდილობს მათ დაეხმაროს.

ჩვენ კი მშვენიერ, წელში გამართულ, სხვებზე უფრო უჭრუნველყოფილ თეატრში ცხოვრობდით და ვმუშაობდით. და, თითქმის, ჩვენს წინაშე არავითარი განსაკუთრებული პრობლემა არ იდგა. დაგვედას სექტაკლები, — როგორც შეგვეძლო, — სხვას ვინ რას ვტყობოვდ? მაგრამ, ეტყობა, ცხოვრება სხვანაირია.

თანდათან თეატრში ცხოვრება ჩემთვის ძალზე მძიმე





ხდება. ალბათ, ეს მარტო მე არ დამპარია. ყველა ჩვენთვის ცხოვრებაში დგება რაღაც მომენტი, როცა კოლექტივში იძაბება ვითარება, მის წევრებს შორის ურთიერთობა ფუჭდება და ყველა გრძნობს, რომ ამგვარი ვითარება დიდხანს არ შეიძლება გაგრძელდეს. ცხადია ხდება, რომ რაღაც შეიცვალოს და ფიგურათა ასეთი განლაგება უკვე აღარაა საქმისთვის სასიკეთო. ვიღაცა ვიღაცას რაღაცაში ადანა-შაულებს, ვიღაცა ვიღაცით უკმაყოფილოა, ან, როგორც ვამბობთ ხოლმე, ვიღაცა ვიღაცას ვერ ეწყობა.

არა, ეს სწორია არა. და ეს სულაც იმიტომ არ ხდება, რომ ვიღაცა ვიღაცას ვერ ეწყობა (სტანისლავსკისა და ნემროვიჩის მემორეა გავიხსენოთ), არამედ მხოლოდ იმიტომ, რომ თვით დრო ამტკრებს სინამდვილის კარებს და მოითხოვს ცვლილებებს, გარდაქმნებს, პირისაგან მიწისა ადგვის ძველ ესთეტიკურ წესრიგსა და სისტემებს და დაბეჭივებით მოითხოვს სიახლეებს დამკვიდრებს. და ვიღაცას მოთმინება არ ჰქონდა ის დროითი ცვლილებების მოლოდინში. ჩაქოხლს, ვერც თვითონ ისვენებს და არც სხვებს ასვენებს, ხშირად, თავისი სულსწრაფობით აღიზნება ხალხს, ვიღაც კი ცდილობს, რაც შეიძლება მებთან შეინარჩუნოს უველაფერი, რაც უკვე აღადგენილი და ჩვეულებრივი ამბავია. თუმცა, ორივე ეს „ვიღაც“ ჩინებულად გრძნობს, რომ, ბოლოს და ბოლოს, უველაფერი შეიცვლება და ისინი დროის ამ თამაშში მხოლოდ ფიგურები არიან: შეუფები, ეტლები, პაიკები. და წუსხად ისე, როგორც ქადრაქია, თამაშის გასაწვევებლად და ბოლომდე მისაყვანად ეს „ვიღაცები“ გაცვალეს, ფიგურები შესწირეს და ისინი თამაშგარეთ დარჩნენ. ძველი თეატრალური თამაში გააწვევდა, უფრო რისკიანი გახდა, მის ახერკედვ ბოლომდე გამოუკვლევად სფეროებში ცხელი შესაძლებლობები აღმოჩნდა. ოფსიატში დარჩენილთათვის კი ყველა პირადული კონფლიქტი თანდათან გაქარწყლდა და ისინი მშვიდობიანად მიუწვნიერთმანეთს მოკლული ფიგურების გროვაში, მიუწვნიენ და გაიარდნენ. არადა, როგორი საქმეა წილა დახოცილი ფიგურების ზედახორაში, როცა დაფაზე ბრძოლა ჯერ ისევ გრძელდება?

დაახლოებით ასე იყო ჩვენს თეატრშიც. თეატრის მთავარი რეჟისორი დ. ალექსიძე ყველა დონეს ხმა-რობდა, რომ თეატრის დაქსაქსული ძალები ერთ მთელ ორგანიზმად შეეკრა. იგი ხშირად გვიყრიდა თავს ერთად. ხან კიდევ ჭაფუჭაფუჭად ან ცალ-ცალკე გვეკითხვდა თავის კაბინეტში და გულმინდობილად გვესაუბრებოდა. გვაქერბდა, გვემუქრებოდა. — ცდილობდა არა მხოლოდ შეპოქმედებით, არამედ ადამიანური მეგობრობის ატმოსფერო შეექმნა, მაგრამ კონფლიქტი მაინც სწრაფად ღვივდებოდა. უველაფერი წუსხად ისე ხდებოდა, როგორც ხდება ნებისმიერ თეატრში, როცა იქ კრიზისული სიტუაცია იქმნება.

ახლა, აქედან, შორიდან მივხედავ, რომ დროის აღძრული და გარედან ბიჭვიციემული კონფლიქტი ჩემი ცხოვრების დიდი შეცდომა იყო. რამდენი ძალა და დრო დიხარჩა ამაოდ, როგორ დავაწევა ნერვები! თუმცა, იქნებ, არც ისე უკვალოდ ჩაუვლია ყოველივე ამას, იქნებ, ეს საჭირო იყო თეატრის-

თვის, მისი საერთო წინსვლისათვის, მისი ისტორიის გარკვეულ მომენტებზე, იქნება, ეს აუცილებელიც იყო. არ ვიცი, პირადად მე, სწორედ პირადად მე, „ილღვანდელი დიდანი“ თუ შევხედავთ, ამ კონფლიქტმა ბევრი რამ დამკარგინა, სიმშვიდე და უშფოთველად მუშაობის შესაძლებლობა წამართვა. მაგრამ როცა მხოლოდ ორმოცი წლისანი ვართ ვერაფრით წარმოგვიდგენია, თუ რა ჩქარა მოგვიკაქუნებს სამოცა წელი, ჰოდა, არხინად ვიფლანგებით და უამრავ შეცდომა ვუშვებთ.

ახლა თუ ისე, ცხოვრება რთულ სიტუაციებს ქმნის და და მათი გადაჭრა იყო საჭირო, ჩვენ, შეიძლება დარჩენილი რამდენიმე კაცი, ხშირად ვიკრიბებოდით, შექმნილ ვითარებას განვიციდიოთ. ვიცნებდით. რაღაც სტუდიის მაგვარის ორგანიზების შესაძლებლობებზე ვმსჯელობდით. საამისოდ სტიმული მოგვცა მოსკოვში თეატრ „სოვრემენიის“ გახსნამ: ამ თეატრის შექმნის შემდეგ, როგორც ნაწილარზე სკოლებში მრავლდება, ისე მთელ საბჭოთა კავშირში გამარავლდა ახალგაზრდული თეატრები, საინტერესო იყო პანსოს იდეაც „ოთახის თეატრზე“. ჩვენ დავიწყეთ თეატრის შიგნით ასეთი სტუდიის ორგანიზების ვარიანტების ძიება, მაგრამ აქედან არაფერი გამოვიდა. მამის დაიბადა თეატრში, საკონცერტო დარბაზში მცირე სცენის ორგანიზების აზრი, მით უფრო, რომ ვიცოდით საბჭოთა არმიის თეატრში ასეთი კოლექტივის შექმნის ამბავი.

ახლა ჩვენს ქვეყანაში მრავალი, უამრავი ასეთი სცენაა. არ არსებობს თეატრი, რომ მცირე სცენა არ ჰქონდეს და ეს, ალბათ, ძალზე მნიშვნელოვანი და მართებული ვითარებაა, ჩვენ ეს 1946 წელს გავაკეთეთ. თეატრი გავხსენით! ეს ახლა ადვილი საქმეელი „გავხსენით“. მაშინ კი უველაფერი უფრო რთული საქმე იყო. „უფრო რთული“ ის სიტუაცია ვერა, რაც აქ უნდა ითქვას — ძნელი, ძალზე ძნელი საქმე იყო.

ისე, რა საჭიროა მცირე სცენა, როცა დიდი სცენა გაქვს? თანაც, ეს „მცირე“ სცენები ყოველთვის ნაკლებ მარჯევა, ნაკლებ კეთილმოწყობილია. ახა, რა ხდება? რაკომა, რომ მთელ მსოფლიოში თეატრის ხალხმა არც ერთი თავისუფალი ადგილი არ დატოვა, რომ მცირე თეატრები არ მოეწყოთ? ეს სარდაფებში, ეს ფარდულუბებში, ეს ხეხენებში, ეს სასტუმროებში და დაწესებულებების დარბაზებში და ფოიებებში, დაიწყეს თამაში ქუჩაზე, ბაქნებზე, ძველ სადგურებზე — არსად არაფერი დატოვეს. მხოლოდ იმიტომ, რომ ყველა ექსპერიმენტებისა და ძიებების ქუაზე დადგა? არა გგონია.

ცხოვრება შეიცვალა, ბევრი რამ ძველი თანდათან მოიხსო, გაქრა და თვით სინამდვილემ გვიბიჭა სიახლეებისკენ. გაჩნდა იმაში ჩადრავების სურვალი, რაც იარკვლევ ხდებოდა. ჩვენ მოგვცეს მოკლენებში ჩადრავების. მათზე ხმამაღლა ლაპარაკის უფლება. მიზინარეობდა შინაგანი, ფსიქოლოგიური გათავისუფ-



ღების პროცესი, ჩვენ თვითონ დავიწყეთ ფიქრი, ახროვნება, უფრო სწორად, დავიწყეთ დამოუკიდებლად ფიქრი და აზროვნება. მანამდე ჩვენს მაგივრად სხვები ფიქრობდნენ, ჩვენ ცხოვრებას უკანა მხრიდან შევხედეთ, და დაინახეთ ის, რასაც აქამდე ვუშალავდით მაყურებლის თვალს, ადამიანებს, ყველაფერს შევხედეთ კულისებიდან, საიდანაც მაშინვე ჩანს რიხანაცაა გაკეთებული ეს კომპიუტერი სასახლეები, კიბეები, ტუები და გაირკვა, რომ ყველაფერი ეს ბუტაფორია და მულაჟია. ჩვენ კი ცხოვრების ნახვა გვეწყუროდა. არა თვალთმაქცობა და ილუზია, არამედ ადამიანების ცხოვრება.

მცირე სცენები და მცირე თეატრები იმისთვის დაგვიკირდა, რომ კიდევ უფრო დავახლოვებოდი მაყურებელს, შევარწმუნოდი მას და ამგვარად შევკვებინა მსხვილი პლანი, როგორც კინოში ამბობენ, იმისთვის, რომ მაყურებელთან ადამიანური, ინტიმური კონტაქტი დაგვეყარებინა და იგი მსახიობთა შემოქმედებითი აქტის მოწმე, მოწმე და ზოგჯერ თეატრალური მაგიის პროცესის მონაწილეც კი გაგვეხადა. თუმცა, ჩემის შეგრძნებით, მაყურებელი უფრო მეტი ხალხისთვის უახლოვდება მოწმის როლს, მაგრამ მაინცდამაინც არ ეპიტანება, თუ თეატრში პირადად მას არ მოახყვენებ და თამაშში ჩართვის აოქმედებენ, როგორც ამას აქვთებენ კულტმასობრივი სანახაობების ინსტრუქტორები თანხაირი სანატორიული ღონისძიებების ჩატარების დროს, მაყურებელს სწუერიან სხვის ფანჯარაში შეიხედოს, კლიტის ქუჭრუტანაში შეიჭვირტოს და უფრო გულსუფრით დააკვირდეს, რა ხდება იქ, რას აქვთებენ ცოცხალი ადამიანები, როცა ისინი მარტონი, სულ მარტონი რჩებიან, საინტერესო და მიზნოიდეული რამაა, მაგრამ ამისთვის გახედულუნაა საჭირო. დიდ სცენაზე ამას ვერ მიაღწევ.

და როგორი ახალი პერსპექტივები იშლება შესაძლებელი ვახდება ადამიანის ცხოვრების უინტიმურესი მხარეების გამოკვლევა, საჭიროა კი ეს? არადა რა გინდა უფო თეატრის სახეს, მის უყვე ჩამოყალიბებულ ოდნავ აწეულ, სახეიმიოდ თეატრალურ მიმართულებას? რა გინდა ამას უფო? დე, დიდ სცენაზე ამაღლებული, რამდენადმე აწეული და სივრცეში გაშლილი ზელოვნება დამკვიდრდეს, მცირე სცენაზე კი — კლიტის ქუჭრუტანა. მაგრამ მსახიობებთან როგორ გინდა ილუზია? იქაც და აქაც ერთსა და იმავე მსახიობებს მოუხდებდა მუშაობა, ოღონდ — სრულიად უხვადანსხვანაირად! მერედა, ამას რა სჭობია, მსახიობი მრავალწახანავიანად განვითარდება და მას თავისი შესაძლებლობებისა და ტექნიკის გაწონასწორებულიად განვითარების საშუალება მიეცემა! საშინლად

შომინდა ყოველივე ამაში ბოლომდე გარკვევა, იქნებ, უდა ახალგაზრდობიდან დავიწყო? მარსულ კარნეს სცენარ „ბუტუარებით“ დავიწყე. ბრწყინვალე, ძალზე თანადროული მსახალა. მუშაობაში თეატრალუთი ინსტიტუტის სტუდენტთა მთელი კურსი ჩაერთო პრობლემა, თემა — უაქტუალურებს: რა ხდება ჩვენ ახალგაზრდობის თავზე? მართალია, არა ჩვენი, არამედ „ტკბილი ცხოვრების“ ეპოქის ფრანგი ახალგაზრდობის თავზე, — ახალგაზრდობის ერთი პატარა ჭეუვის ამბავი.

კლიტის ქუჭრუტანა, ყოფისაღმწერლობა თეატრალური თამაშის ძალზე საინტერესო, მაცდუნებელი და მიზნოიდეული ხერხია. უნდა აჩვენო საგნების საშუაროში ჩაფლული ადამიანები და მათი ყოველდღიური, ჩვეულებრივი (ერთის შეხედვით) ცხოვრებისეული ურთიერთობები. თეატრში ამ ხერხს არკებთ მთლად სამართლიანად მდებალ, არაპირველხარისხოვან ხერხად მიიჩნევენ, მაგრამ მე ამ აზრს არ ვიზიარებ. ჩემის აზრით, ქუჭრუტანა ყოფისაღმწერლობის გზით შეიძლება ძალზე დიდ განზოგადებამდე და სახებამდე მიხედვ. გავიხსენოთ, თუნდაც, მშვენიერი დე ფილოპო. აქ ყოველგვარი ნივთი და საგანი სადებავი ხდება, ატმოსფერო ქმნის რალაცნაირ განუყოფელ მიკროსამყაროს, ადამიანთა ურთიერთობები ვლინდება ყველაზე ჩვეულებრივ შეხვედრებში, განშორებებში, დიდიდობით მოქნარებით საუბარში, შეხება შემოხლავში, საშარეტულოს ფონზე სასიყვარულო ვანცდებში. ყოფისაღმწერლობის (და არა ყოფითობის!) გმირებს ძალზე კარგად ვიცნობთ ცხოვრებიდან, ესენი არიან ჩვენი მეზობლები, ახლობლები, ჩვენი ეზოს, ჩვენი ქუჩის მცხოვრებლები. ისინი კლიტის ქუჭრუტანიდან დანახვლი, გამოღებული ფანჯრებსა და კარებში თვალშეველებული ადამიანები არიან.

ჩვენ ყველას საითყენდაც გვეჩქარება. დამდურებულებივით დაქვივართ, რომ ყველაფერს შევხედოთ, არაფერი გამოვგრჩეს. თუნდაც, რა საინტერესოა თბილისური სახლების ზედა აივნიდან ქვედაზე გადმოხედვა — ეს მთელი საშუაროა. ეს გამოცალკეებულ კომუნალური ბინები კი არაა, მთელი პლანეტაა, მისი საკუთარი კლიმატით, მისი მოსახლეობით, განსაკუთრებული ურთიერთობებით, საერთო და პირადი ტერიტორიებით, საერთო საშარეტულოთი, საერთო საინტარული კვანძით. აქ ჰყავთ თავისი არსტოკრატია, თავისი საქმიანი წრეები და პლებსი, თ ვისი დიპლო-



მეტლური ურთიერთობები. ეს სამუარო თანდათან გადადის, ქრება. დროა რელიქტურ ადამიანურ ურთიერთობა წითელ წიგნში, გამოქვავულებთან, იურტასთან, ზარაკთან და მიწურთან ერთად. ისიც შევიტანოთ.

უკოები? ეს ხომ მთელი განძია, ოქროს მადანია უფისაღმწერლისთვის. რას და ვის არ შეხვდები აქ? გარემო შეიძლება, ასე თუ ისე, დეტალთაყ გამოიხატოს, მაგრამ ავი ხომ შეიძლება ზუსტი წვრილმანებ-სგანაც შედგეს. პირველ რიგში, ეს ადამიანებს ეხება და არა საგნებს. უკველ შემთხვევაში, არა მხოლოდ საგნებს.

მივაბიჭებ ქუჩაში, ვიხედები ფანჯრებში. ავციქური აივანებს, შევიღვარ რესტორანებში, თუმცა, მათ ვერ ვიტან. სასადლოებში — ვის არ ნახავ აქ შენი სექტაკულებისთვის, რანარ ხასიათს არს „მოიხელთები“! ოლოდ მოანწარი, დამიხსოვრე, ჩატენე შენი მენსიურების კალაოში.

რაო, ვანა არ შეიძლება, რომ ასე უბრალოდ გაიარო და ეძებო ნაურა უფის აღწერისთვის? დაუშვებელია, თუ, რა? დაშვებულა, მაგრამ ჩვენ თვითონ, ჩემის აზრით, ნაკლებადა ვართ დაინტერესებული მსგავსი დაკვირვებებით. შევივკრიტო კლიტის ქუჩრულანაში, უური მივეგდოთ ხმებს. ეს ხმები ახლოდან, ჩვენი ბინების კედლებს მიღმიდან მოისმის.

დილა. გზადაგზა ხალათის სწორებ-სწორებით, ბრინჯიანი ნაძმინარევი ხმით, ქალი ეუბნება მერქვევს:

— მარო, შენი რძე გუშინ აიქრა.
— რატომ? — გაოცებასა მარო. — თავად მოგესხენებათ, რომ ჩემი რძე წუნეთურა.

— არ ვცი, არაფერი არ ვცი. რძე აიქრა, ეს ვცი, — ამბობს ხალათიანი ქალი და თან ქვებს უშვევს.

— ალბათ, თქვენს ქვებს სჭირდა რაღაც.
— ჩემს ქვებს რაფერიც არ სჭირდა. რძე აიქრა. მერამდენა? — ავირდება დიასახლისი კედელზე მონიშნულ ზანებს.

— მეოხუთმეტე, — დაუფიქრებლად პასუხობს მარო. — ძველი ზანების გვერდით ახალიც ჩნდება. — ისე, თუ არ მოგწონს, ფხვნილის რძე იყიდეთ მაღაზიაში.

— ბევრს ნუ ლაპარაკობ, — აჩუმებს დიასახლისი და კარს უჯახუნებს.

მარსელ კარენს „მატუარების“ ჩინებული მასალა ჩვენს შვილებზე. ეს მასალა ახლოდან, მენტორული ტონის გარეშე რომ გავსინჯოთ, რომ ვუპასუხოთ კითხვაზე, რატომ გახდნენ ის ახალგაზრდები ასეთი, რატომ ქადაგებენ ისინი ჩვენთვის გაუგებარ რაღაცეებს, რატომ ამტკიცებენ, რომ მუშაობა საჭირო არაა, მაგრამ ადამიანმა არაფერი არ უნდა დაიკლოს: არც ცხენები; არც ქალები, არც ღვინო და არც არაფერი და უკველივე ამისთვის ფული სულ არ უნდა იყოს საჭირო. და ადამიანმა არ უნდა დაუჭეროს ბოდას, თითქოს, ამჟვეუნად არსებობს თავმოყვარეობა და ფული შრომით იშოვნება, ეს შანტაჟია, რომელსაც საზოგადოება მისდებს და არამცდარაქმ არ შეიძლება ამ ანქესზე წამოგება. ისინი კითხულობენ:

შენ შენს ირგვლივ არსებულ სამყაროს მშვენიერად მიიჩნევ? კი, მაგრამ რა შეგიძლია შენ შენს შვილს მისცე? საშუალოდ არსებობის უფლება? მან იცხობროს ხელფასზე, რომელიც სულ ერთ კვირის შემდეგ თუ შენი შვილი ბიჭი იქნება, ოცი წლის ასაკში მას გარანტირებული ექნება სასიამოვნო კოლონიალური ომი და, უველაფრის დასახობის უფლება? მან იცხობროს გამზადებული აქვს დიდებული პერსპექტივა! — აი, ამ სვეუბედური გოგო-ბიჭების რწმენა. და, კიდევ — რომ სირცხვილია გიყვარდეს, რომ სიყვარული ცრურწმენა, რომ ჩვენი საუკუნეში სიყვარულის არსებობა შეუძლებელია.

სიყვარული კი უნებართვოდ მოვიდა. წარმოიშვა საშინელი სულიერი კრახისი. დაიღუპა ქალიშვილი, იღუპება გაბაზუბული თაობა. ეს ფრანგ ბავშვებზე მაგრამ ჩვენთანაც, ზოგჯერ, აქა-იქ ისმის მსგავსი ფილოსოფიური ინტონაციები... ეს საუბრადღებო, საგულისხმო გარემოება.

და დაიწყო მუშაობა, გაუთავებელი მუშაობა ეტიუდებზე. თეატრში პირველად ვმუშაობდი ინსტიტუტის პედაგოგიური ხერხებით. თავდაწინებით გამოცაცა ამ საქმეზე და ეს გატაცება უკვლა მონაწილეს გადაედო. გატაცებით მუშაობენ იზა გოგოშვილი, სოფიო კიაურელი, სერგო ზაქარაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, გურამ საღარაძე და ახალგაზრდა მსახიობები.

იზა გოგოშვილი — მშვენიერი ომი იყო, ასეთები იშვიათად გვხვდებოან. თანდათან ეყვებოდა მომავალი სექტაკლის კონტურები, ეს საინტერესოა, უკველ შემთხვევაში, ეს ჩვენთვის ძალზე ახლებური, ცინცხალი რამაა.

მაგრამ სექტაკლზე მუშაობა მოულოდნელად შეგვაწყვეტინეს. თეატრში ასეთი რამ ძალზე ხშირად არა, მაგრამ მაინც ხდება. შეგვაწყვეტინეს და მორჩავილაცა თქვა, რომ ეს თეატრის ტრადიციების დარღვევის გამო მოხდაო. გულდასაწყვეტი კია, ძალზე საინტერესო სექტაკლი გამოდიოდა. მე ასე ფიქრობდი. მაგრამ სერგო ზაქარაძე და ბევრი სხვაც ასე ფიქრობდა.

„მატუარების“ აკრძალვა და საკონცერტო დარბაზის მცირე სცენად რეკონსტრუირება გააღრმავა კრიზისული სიტუაცია, გამამრტებული ვნებათაღელვა ფიქრსა და მუშაობაში ხელს გვიშლიდა.

მე ცხოვრებაში ბევრ უსამართლობას წავეწუდომივარ. ბევრი რამ ცუდი მინახავს, მაგრამ სიცოცხლე მაინც მიხარია, იმიტომ მიხარია, რომ უკველდღიურად ცუდის გვერდით ბევრ კარგსა და საინტერესოს, მიმზიდველსა და გასაოცრად მშვენიერს ვპოულობ. მე



მინც ამქვეყნად უბედნიერეს ადამიანად ვთვლი ჩემს თავს. რამდენჯერ გამოიღმა ბედმა ჩემს სიცოცხლეში!

ჭერ ერთი, მთელი ცხოვრება — და ჩემი ახალგაზრდობა გრძელდება — გართობა-თავშეყვებებში გავატარე: ვთამაშობ, ვდგამ, ვხატავ, ვწერ, ვაკვირდები და ა. შ. მეორეს, ვმონაწილეობდი უსაშინლეს ომში და იღბლიანი კაცი აღმოჩნდი, ცოცხალი დავბრუნდი შინ. ბევრი ამას, აღზობ ვერ გამოიგებს. მაგრამ როცა ვინახებ, თუ ჩვენუბნელი რამდენი ჩემი ამხანაგი დარჩა იქ, ბრძოლის ველზე, ჩემთვის ეს გრძნობა მით უფრო გასაგებია. მესამეც, მე მყავს ერთგული სყოლას მეგობრები, რომლებთანაც დღემდე ბევრი რამ მაკავშირებს. მეოთხეც, მე იმობომა ვარ ბედნიერი, რომ სულ მუდამ ახალგაზრდებთანა მაქვს საქმე, ბედნიერი ვარ, რომ მიუხედავად, მძიმედ და დამაბული ცხოვრებისა მოწუნილად არ ვცხოვრობ. სამოცი წლის კაცისთვის კი, დამეთანხმებით ეს იღბლიანობაა. მე ხშირად მეუბნებიან ძალზე გულუბრყვილოდ მსჯელობ, წლებმა ვერაფერი გასწავლა. მაგრამ ეს ასე არაა, წლებმა ბევრი რამ მასწავლა — მან ცხოვრებისეული გამოცდილებით ადამიანობა. და, ამის მიუხედავად, ცხოვრება მინც მაინტერესებს.

ღამე მიდის და დღე მოდის. ადამიანი კი ამ პროცესს თითქმის ვერ ამჩნევს, ის თავისი ყოფითი საქმებითაა გართული. შეეჩვია დღე-ღამის მონაცვლეობას. ახალი დღე, ახალი საშუაო, ახალი რეპეტიცია, ბევრი, უამრავი რეპეტიცია, მაგრამ ადამიანთა უმრავლესობისთვის იგი, უსარალოდ მორიგი დღეებია. ჩვენი ცხოვრება ერთი გაბზული, დაუსრულებელი სარეპეტიციო პროცესია.

ახალი რეპეტიცია კი, კარგი იქნება, რაღაცნაირად აღინიშნოს. რომ იგი ამ პროცესში შუუმჩნეულად არ ჩაიკარგოს. ახალ სპექტაკლზე მუშაობის დასაწყისი რაღაცნაირად უნდა გამოიკეთოს, ოღონდ, როგორ — ამას მოფიქრება უნდა.

შეე პორიწოცს იქით გადავიდა — ამის შუუმჩნეულობა არ იქნებოდა, არ ივარგებს ამაზე რითიმე რეაგირება — ვთქვით, დუმოლით, რეპეტიციის დაწყებაკ რითიმე უნდა აღინიშნოს, რათა ერთი მოვლენიდან მეორეზე ეს გადახვლა ჩვეულებრივი, უფერული მოვლენების წყებაში არ გაუჩინარდეს. ჩვენი წინაპრები, თავიანთ თავთან დამარტობებულენი, ლოცვებს აღავლენდნენ, რითაც ხაზს უსვამდნენ, რომ რაღაც (ღამე) გათავდა და რაღაც (დღე) დაიწყო. ერთი სპექტაკლი, მეორე, მესამე, მთავალი სპექტაკლი და, აი, ერთიც, — ახალი, დიურნამატის „მოხუცი ქალბატონი

ვის ვიზიტო“. მაგრამ რათა სამსახურის დღეობით ჩვეულებრივად ამახად არ მიიჩნიო ეს მოვლენა, რათა არ გადაჩვიო აღლევებასა და შეყვარებას, მეორეც არ იქნება შენს საქმეებს, კლომეტრების აღნიშვნენ-ლი ბოძებოვით, სანიშნოვით აღლუპით.

აი, ისეც ვეთხოვლობ პიესას, ისეც ფიქრადფიქრ ვთხზავ სპექტაკლს. მაგრამ არ მინდა კონკრეტულად წარმოვიდგინო, თუ როგორი იქნება ყოველივე ეს სცენაზე. დეკორაციებში, ამის წარმოდგენა ახლა ხელს თუ შემოშლიდა. მე ახლა უფრო ცხოვრებაზე ვფიქრობ.

მესმის, რომელიდაც მესაუვირე როგორ უკრავს რაღაც პრიმიტიულ მელოდიას. ამ საუვირს, მგონი, ზელიკონი ჰქვია. ტუმ-პა, ტუმ-პა, ტუმ-პა... მეორე მოქმედება. ილი საღაღც ქუჩაშია, მიდი-მოდის, რაღაცაზე ფიქრობს.

ილის ფარდულის პირდაპირ სასტუმროა, რომელშიც ჩამოხტა მილიონერი კლარა, იგი აივნიდან თვალს ადევნებს ყველაფერს, რაც ილის თავს ხდება, ხედვას, თუ როგორ მიჰყავთ თანდათან იგი ქალაქის მსხოვრებთ გაგიებამდე, მილიონერმა ქალმა იცის, რომ ქალაქელები მანც შეიპურობენ ილს და მოკლავენ, თუმცა ჭერჯერობით კარგე ენსტი გაკეთეს — უარი თქვეს ილის მოკვლისთვის კლარას მიერ ქალაქისთვის შეთავაზებულ მილიარდზე. პო, შეიპურობენ და მოკლავენ. ასეთია ადამიანების ბუნება. აქ ვერაფერს გახდება, პირადი გამოარჩენისთვის ილის ნებისმიერ შეცობას გაანათლებენ, ოღონდ, ამის ერთბაშედ კი არა, თანდათან გაკეთებენ, რისთვისაც თავიანთ ფსიქიკას უფრო თანამედროვე ტალღაზე გადართავენ, ძველ რწმენას ამ შემთხვევისთვის უფრო მისადაგებულნი რწმენით შეიცვლიან — ყველაფერი ხომ სწორად ფიქრწმენაზეა დამოკიდებული, რწმენას კი ჩვენი თავისთვის, გამოამდინარე გარემოებებისგან, ჩვენვე ვიგონებთ, ჩვენს მორალს ჩვენვე ვიგონებთ.

სევერი, სკამები, შუაში — მევიოლინის ქანდაკება. ჭერ საღაშო არ დამდგარა, მაგრამ უკვე დღე აღარაა, არა, იქნებ, ღამე უნდა იყოს, იქნება ასე სჭობდეს.

საკვამურის მწმინდავი კიბზეც აძვრა, ბოშზე ფარანი ანთო და რომელიდაც მელოდიის სიზღერა-სიზღერით წვაიდა. შემდეგ კი ვიღაცამ გამოიარა. ფარანის სული შეუბერა და ჩააქრო. ენაგრძელი ხალხი ქალაქის ქუჩებს მოედო და ბლავილითა და ყვირილით აიკლეს ქვეყანა: იღმა ქალიშვილი დალუპა, ქალაქიც დააქცია და ამის მტად მოთმენა უკვე აღარ შეიძლება, ზომების მიღება საჭირო. ილს ესმის ეს ღირსეული და ნერვიულობს.

მასთან მოვიდა ცოლი და ჩუმად უთხრა: შენთან ცხოვრება ძალზე მწელია და ნუ დამიწყებ ახლა, გეთავა, შენს საქმეებზე საუბარსო და გაუწოდა კონვერტი, რომელშიც ანონიმური წერილი იდო. ამ წერილით ილს ბინძურ ტანს უწოდებდნენ და მოკვლით ემუქრებოდნენ. იღმა იცოდა ვინც დაწერა ეს, ყოველდღე ხედებოდა იმ კაცს, მაგრამ როგორ გინდა მიხვიდე ადამიანთან და პირში მიახლო: ეს შენ დაწერი, გარეწარო-თქო! ქურდობაზე თუ წაგასწრეს, ქურდი არა ხარ, ილს ცოლზე გული მოუვიდა, სახლში შევიდა და კარი მიიჭახუნა. ვიღაცის ლანდი გაკურდა ფარდულის ახლოს, აქეთ-იქით მიმოიხედა და ილის



კარზე წააწერა: **პაპალი!** სქელი შავი საღებავი კარის ფერსაზე ჩამოიღვენთა.

ორკესტრი ზელიკონი ვარჯიშობს, ქუჩაში ორნი გამოჩნდნენ. ილაპარაკე იქითურ-აქითური, იზილწისიტყვავენ, მიწიდან ქვები აბოქეს და ილის ფინჯარას ესროლეს. ვაისმა მინის მტკრევის ხმა. წყვილი მიიშალა. გამოდის ილი, კრეფს მინის ნამტკრევებს და სადაც მიდის. უნდა ადამიანებს გაეცალოს.

ქუჩაში დააბიჯებენ ადამიანები, ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი ადამიანები, ჩვენი ნაცნობები და რატომღაც ყველა ღონეს ხმარობენ, რომ თავიანთ ახლობლებს, მოყვასებს გული ატკინონ, ინფარქტი დამართონ. გამარჯვებული კაცის აზარტითა და ნეტარებით სჩადიან სისასაგლებს.

როგორღაც, შემთხვევით, აეროდრომზე ასეთი წამოსახილი გავიგონე: მე საძაგლად მომექცნენ და ახლა მე იქით ვაუჯუტებ იმათ სისასაგლებს! — მაგრამ ამის მთქმელი მთვრალი იყო, ესენი კი ნორმალური, ქვეუთმოყვითელი ხალხია. საითყენდაც მიეშურებიანი, რაღაცას ათვალერებენ. რაღაცაზე მსკელობენ, ვიდაცას ტელეფონით ურკეპვენ.

ვიდაცის ლანიდ გამოცურდა, ტელეფონ-ავტომატის ტიხურში შევარდა, დარკვა. უურმილი ილის ქალი-შვილმა აიღო და აი, რა გაიგონა:

— გადაეცი მამაშენს, რომ ხვალ მის გვამს ნარცხის ორმოში გადააგდებენ და იმ ძაღლთაიარს შენც ზედ მიგაყოლებენ, შე გველის წიწილი, შენა!

ამას საოცრად უბრალოდ, შვილად ამბობენ, რომ საუბრის ტონი მის შინაარსს არ შეესაბამება. ქალიშვილმა უურმილი დააგდო, გაფითრდა, ილი შინ მობრუნდა, მაგრამ ქალიშვილს მისთვის არაფერი უთქვამს.

პაიროში ლაღატის სუნს დავა. ცოლს საუვარელი გაუჩენია. მოსახვედრიდან გამოვიდა ოპოზიციის წევრი, მივიდა ილას ფარდულთან, ნელა დააკაუნა და სკეპრისკენ დაიხია. ილის ცოლი გამოიძურნა სახილდანი, ისინი ერთმანეთს შეხედნენ და შევილინის ქანდაკებისზე წაიჩნეს. დაიწყეს ჭირაობა, ცხელ-ცხალ ამბებზე ლაპარაკი. — მილიარდერი ქალბატონის ქორწინებაზე, შემდეგ თქვეს, ახლა დადბიუსტებიანი ქალბატონი მოღაწიო, კაცმა მოინდომა პრაქტიკულად შეესწმინდინა ქალის ბიუსტი, მაგრამ იგი კისკისით გაუსხლტა ხელიდან. შემდეგ თვითონვე მოეხვია, თან კოცნიდა და თან ქმრის საუკედურს ეუბნებოდა. ორივენი დაღსინიან ილს. შემდეგ ამდენი ხვეწნა-კოცნით დაიდაღნენ და ისევ ჭირაობას მოჰყვნენ. ცოლმა ილს რა დაადგა. შემდეგ მთლად დაეარგა თავის თავზე კონტროლი და გამოტყინდა. ვიდაცის სადარბაზოში შევარდა და ოპოზიციის წევრს ხელთ მოუხმო. იგიც ქურდულად შევარდა სადარბაზოში და სიბნელეს მისცურ თავი, რათა შეეყოლიათ, არადა, უკვე ენაწვილი ხალხი არაა, ოცდაათ წელს არაფერი უყვია ერთსაც და მეორესაც.

ვალტორნის ვარჯიში. ვალტორნისა და საუვირისა — მონაცვლეობით.

ისევ რკავს ტელეფონი, ისევ ილი იღებს უურმილს და დიდხანს უსმენს საძაგლობებს. უნდა ვაიგოს, ვინ ლაპარაკობს, ცდილობს ხმა გამოიწნოს. მაგრამ უკვე მხოლოდ ტუ-ტუ-ტუ ისმის... ილი ფიქრდარეული დგას ფანჯარასთან, ვიდაც სამნი კი ფანჯრის დარბაზთან ასხეტლიან და თვალს ადევნებენ ილის საქცი-



ელს, ჩუმად ხიზობთებენ და მის ხმას აჭაგრებენ: აალო, აალო...!

თუ შესაძლებელი იქნება, საქირია, რომ ამ ადამიანებმა — ლანდებმა იცვალონ შლაპები, კოსტუმები, სათვალეები, ცხვირიც კი. ქალაქის ყველა ეს მესვეური თანდათან ურჩხულებს უნდა დამესვასონ. სურათის დასასრულს მათი სახეები მზეტების ძალიან ზუსტად გამოუვანოდ დინგებსა და დრუნჩებს უნდა გვანდნენ. მაგრამ ეს ცოტა ხნით უნდა მოხდეს, რათა მოჩვენება გვეგონოს. გამოჩნდნენ დინგები და დრუნჩები და მომდევნო გამოსვლისთვის გაქრნენ. ოღონდ უყველა ერთბაშად არა.

სახლის უკან, სადაც გულმოდგინედ უყრავენ საუვირზე. მას ხმადაბალ აკომანიმენტს აუოლებს ვალტორნა, მაგრამ ჭერ ვერ აწუხობიან. ეტყობა, რომ მელიდაც პარკში, თუ კლუბში ორკესტრი იწყებს რეპერტივას.

ბილწისიტყვაობის ადგილობრივი სკოლა ბულვარში გამოფენილა.

მოსიერნობენ ექიმი, მასწავლებელი, მხატვარი ქალი, რომელიც უკვე ორმოცდახუთი წელია იმედს იმღვავა. ხედებიან იმათ, დარაბებს უკან რომ იმალებოდნენ. ყველა ადგუნებულა, ჭირაობენ, ავსიტყვაობენ. ერთმანეთს რაღაც-რაღაცებებს ატუობინებენ. წარმოთქვამენ პატრიოტულ ფრაზებს, შემდეგ, ოღენა შემთვრალი ორი მანდლოსანიც მოვიდა. თატარის პრემიერები არიან. მათ ყველაფერი ციან და ყველაფერზე კატეგორიული აზრი აქვთ. ზუმრობით ეგებებიან: „რა ხალხია ეს ქალები, სექსუალური ფილემების სანახავედ შუაღამით არ გამოსვლიან!“ სულ გაივრყვენი, სულ — უკვე თვითონ ზუმრობენ ქალები თავიანთ თავზე. და კიდევ უფრო მზიარულ გუნებაზე დგებიან, — ისე გვიკრავს თავი, თითქოს, მართლა მკვლელები ვყოფილი — და ყველანი ერთად, ბოროტად ხარხარებენ: ვითომ, ილი ასე ლაპარაკობსო. ესენი გაერთიანდნენ, დაახლოვდნენ, საზოგადოებრივი აზრი შექმნეს. შემთვრალ ქალებს მასკარადიდან ხელს გამოუყოლებივით რაღაც სახაკილო, სულელური ჩაჩენი, კისკისებზე და ხარხარებენ.

შემდეგ მოვიდნენ ეურნალისტები ცენტრიდან. იღებენ ინტერვიუს ქალაქის ამბებზე, მესვეურებმა მამანევ მისცეს ინფორმაცია პრესას: ჩვენთან ყველაფერი რიგზეა, ნამდვილი სამოთხეაო! — სამოთხეში რა ვითარებაა, დაწვრილებით მოგვიყვითო. — როგორ გითხარა, ჩვენს ქალაქში ისეთი ვითარებაა, როგორც ადრე, სულ დასაწყისში იყო სამოთხეშიო!

მესვეურები პოზას იჭერენ ფოტოაპარატებისა და ტელეკამერების წინ, ლაპარაკობენ მიკროფონზე, მათ



ტიტა-ტიტა-ტიტა-ტიტა... სკამზე ორი სულელური საყარნავალი ჩაჩი დებს — ქალებს დაჩრქმეშქმეშდა ილი, აილო ერთი მათგანი, მომტირალ ზმწწწწწწწწწწ დაახურა, გაიღმა, გვერდით მიუჭდა. მეორე ჩაჩი თვითონ დაიხურა. ახლა ორი სულელი ერთმანეთის გვერდით ზის. მასწავლებელმა თავის მართლება დაიწყო. ცოტა კიდევ იხუმრა, კლარას აივნიკენ გადააფურთხა კიდევ, იღს კი უცებ მოუნდა ვინმეს და-ლაპარაკებოდა, იმდენს ხანს დუმდა კაცი. ახლა ის ძალზე აღელვებულია, მასწავლებელს გულის გადახსნა, აღსარების თქმა დაუწყო, ყუღაფცაში მხოლოდ მე ვარ დამნაშავეო, ამისთვის პასუხი უნდა ვა-გო და არ შეიძლება დანაშაული მიკატიროს.

საუბარს იწერენ, ისინიც იღიმიებიან, ქიქნაობენ, ცდილობენ კეთილდღეობის შთაბეჭდილება შექმნან.

მასწავლებელს სინდისი ქენჭისი, იზაზაუთი აწამებს. ის სითამამისთვის სვამს. საზოგადოება ფეხზე დაიკიდა, კათედრაზე შესესუდა, აყვირდა, ახლავდა, სიმართლის, ლაპარაკს მოჰყვა — ჩვენთან სულაც არაა საქმე კარგად და ქალაქში მკვლელობა მზადდებაო. ხმაშალა, პრესის გასაგონად ლაპარაკობდა. მესვეურები დაფრთხნენ, ცდილობენ გააჩუმონ იგა, შეეშინდეთ, ვითუ, ეურნალისტებმა მისი ნალაპარაკევი ჩაიწერაო, მაგრამ პრესის მუშეებმა გამოცდილი ხალხია, მათ იცანა, რა უნდა ჩაიწეროს და არა — არა.

ეს ყველაზე მოთავარი წუთი იყო მასწავლებლის ცხოვრებაში, იგი ამ წუთისთვის ცოცხლობდა ამდენ ხანს, ამ წუთისთვის ითმებდა ამდენს და ეწამებოდა, და, აი, ახლა, დალია და, ბოლოს და ბოლოს, გახედა ხმის ამოღება, სიმართლის თქმა. სიმთვრალეში უკვე-ლთვის ადვილია სიმართლის უყირილი. მთვრალი პასუხს არაფერზე აგებს. ის ხომ თავის ქუაზე არაა და ამიტომ კანონი მას არ სჯის. იგი ღრიალებს და მთელი საზოგადოება ცდილობს იგი გააჩუმოს, პირი აუკრას, კათედრიდან ჩამოაგდოს, მასწავლებლის ეს ამბოხი უფრო ენოში ატეხილ სკანდალს ჰგავს. შემდეგ ვიღაცამ ლიტინი დაუწყო, მას სიცილი აუტუდა და მთლად დათვრა და „ა-ო-ი“-ს ბლაკილით ჩამო-ბობდა ტრიბუნადან. გაიხსმა საპარო ბუშტის სკდომის ხმა, ან, იქნებ, მართლაც გასკდა ბუშტი. ზვი-დან ნამსხვრევების ნაცვლად ფურცლები, გადმოც-ვივდა, პროექტორების შუქზე ფრიალ-ფრიალოთ მოცვივა ისინი, ხალხი ცდილობს პირშივე დაი-პიროს პროკლამაციები. ერთმანეთს სტაკებენ ხელი-დან. პროკლამაციებზე დაბეჭდილია იღის პორტრეტი, ზედ უწამაური სიტყვები წერია და კიდევ — წაი-კიოხე და სხვას გადაეცოი.

ილი სახლიდან გამოიღს. მას ყველაფერი ესმოდა, ყველაფერი დაინახა, და ვერ მოითმინა, ადფოთდა, დაუყურა მასწავლებელს და ეს ბალაგანი შეაწუვე-ტინა. საზოგადოება აღელდა და დაიშალა.

საუზა. მასწავლებელმა კი, თავისი საქციელის გასა-მართლებლად, იღს ბოთლიდან, როგორც სათვალთვა-ლო მილიდან, გახედა. შემდეგ კათედრის ქვემო სა-ფეხურზე ჩამოვარა და ატირდა, ატირდა მწერედ, რო-გორც მთვრალეები ტირიან ხოლმე. ციცირონობა არ გამოუვიდა, ყველაფერი დაიღუპა. როგორც ჩანს, ნიჭიერი არა ვარო! — დაასკვნა მასწავლებელმა და შეტი სიმწრით ატირდა.

მუსიკალური ინსტრუმენტები უფრო შეხურდნენ:

მასწავლებელი აღელდა, იგრძნო, რომ იღმა მას ინდულგენცია მისცა, მისი მომავალი დანაშაული აპა-ტია, ისევ კათედრაზე ავარდა, ისევ მოჰყვა და მოჰყვა ქაქანს, მაგრამ ახლა უკვე სინდისის ხმა აღალარაგებს. „ახლა კი მე მინდა გიზიხარო რაღაც პრინციპული!“ — ამბობს იგი და იწყებს თავის სიტყვას, რომელშიც უკვე ჩანს რაღაც ნაღდი, უეჭველი, მისანდობელი. იგი თანდათან შუდის ემზში, შემდეგ, სულელურ ჩაჩს შორს მოისვრის და მჭერას მიაპურებს საღდაც იქით-ქენ, საღაც ჩვენ, ადამიანები ვართ. გონიერი ხდება. მისი პიროვნება, ახლა უკვე თეატრალური ხასიათის, ნიღბის უყან არ იმალდება. შიშისმიმგვერდი ხდება. ამბობს: იღს მოკლავენ და თავად მეც ამ მკვლელო-ბის თანამონიერი გავხდები. ჩვენი ყველაფერი თანდა-თან გადავიქცევით მკვლელებად, სხვაგვარად უკონა არ გვიწერია. იგი, თითქოს, ჩვენ გვესაუბრება და ამის გამო ტანში გვბურტკლავს. აღამიანებს თავიანთი შეილების საშინელი ხვედრის უნდა ზრავდეთ.

სასული ორგესტრი პარკში, როგორც იქნა, შეიკ-რიბა, ნიჟარა — ესტრადაზე ვანლაგდა, ინსტრუმენტე-ბი მომართა და რომელიღაც ვალსი დაუტარა. პუმ-პა, პუმ-პა, პუმ-პა...

მესამე მოქმედება. სიღრმიდან გამოიღს ცილინ-ტრანი საკვამურის მწმენდავი. მოაქვს ხე, ოღონდ ახლა უკვე უფოთლებო. ფოთლები ახლა დიდ მუ-ხას კოლოფში უყარა. უამრავი ყვითელი, ხმელი ფოთლები. საკვამურის მწმენდავი მათ სკამზე და სკა-მის ირგვლივ ურას. განმარტობით მდგარი სკამის უყან, სიღრმეში დგამენ ირმების მოკვლის აურძალვს ნიშნის. ილი დგება. მის ზურგს უყან, სახლიდან გა-მოლიან მისი ცოლი და შვილები. ისინი ერთად ქურ-დებიან და ქმნიან რამდენიმე პათეტურ კაფუტურ სუ-რათს. შემდეგ ცოლი და შვილები, თითქოს არბოტლენე-ნო, ქრებიან. ძალზე ნაღვლიანი სათაბოა. ილი მარ-ტოა, იგი მოუწულები ზის სკამზე. ტახტევიანიდან გამო-ძვრება კლარა. მას ტენსელები შველიან, საპარულში, ძლივს მოიღის. ახლა ის 120 წლისა უნდა იყოს. მიი-მედ შეუთქავს, პაერი არ უყონის. იგი ხესთან მიმ-ყავთ. თვინს ავლებს, აყვირდება. ზეზე ძველი წარ-წერაა: კლარა+ილი=სიყვარულსი თითქმის წაშლილია, თითქოს ჩვეულებრივი შეხვედრაა, გეგონებათ. ცოტა-ხნის წინათ დაწებულ საუბარს აგრძელებენო.

— ჩამოვსხლები ერთად ჩემს ტყეში.
— ტუცე შენა?
— ჩემია. საწინააღმდეგო თუ არაფც 'ო გექნება, ჩამოვსხლები.
ქალი ჩამოვარა, კაცი პირდაპირ დაუჭდა.

ერთმანეთს თვალს არ აცილებენ, თითქოს მიპნოსს უყუბებენო. ძველი ნაცნობებით, ძალზე ახლობელი ადამიანები: ჩემი ოჯახიო, შენი ოჯახიო, ჩემი ქმარი წავიდაო... და ყველაფერ ამას ერთმანეთში ჩვეულ-ბრკივად ლაპარაკობენ.

— სიგარა ხომ არ გინდა?

ასანთის შუქისგან განათება იცვლება. ახლა იგი „რომანტიკული“ ხდება. მხოლოდ სკამებია განათებული და პეიჯაჟი — უჯან. საკვამურის მწმენდავი იწყებს სკამებზე მუყაოს კოლოფებიდან ყვითელი ფოთლის დაყრას. უამრავი ფოთლი დაყარა. აი, „კოდალაც“ — საკვამურის მწმენდავი აკაკუნებს ხეზე. შემდეგ უფრო ახლოს მიდის და იწყებს „გუ-გუს“ — ახლა ის გუგუთია.

ტეხასელი კათედრაზე ფეხებით დგება, გიტარაზე უკრავს ძველებურ ინგლისურ სიმღერას შორეულ მშობლიურ სახლზე.

— გუგულო, გუგულო, კიდევ რამდენი ხნის სიცოცხლე დამრჩენია? — ასეთია მათი საუბრის ტონი. და ყოველი კითხვა-პასუხის დროს საკვამურის მწმენდავი გუ-გუს გაიძახის — ტირის და ჩუმად სლუკუნებს, ისე, რომ სლუკუნე ოდნავდა ისმის, ისინი, ბებრები — ბებრები. ერთმანეთის პირისპირ სხედან ილმა ბავშვის ამავაჟ კითხვა. კლარამ უპასუხა. შემდეგ ხელები მისკენ წაიღო, თვალები დაუხუჭა. ცალი ხელით ფერება დაუწყო, თვითონაც თვალები მილულა. დიალოგის დროს შარფს იხსნის და თვალებს უხვევს. შემდეგ ქალმა შალიც მოიძიო, კიდევ უფრო მიიწია კაცისკენ და ურში უთხრა: მეღაპარაკე ჩემზე, ილმა სცადა მოხვეოდა. ქალი ძლიერი კოჭლობით გამოეცადა. რაღაც ემართებოდა. მათში რაღაცან გაიღვინა. ისინი — ბებრები დამლობანას თამაშობენ. კაცი ცდილობს დაიჭიროს ქალი, მაგრამ ვერაფერს ხედავს. ქალი ხელიდან უხსლტება, თავს არ აქცინებს. განძრვავა უჭირს, მაგრამ ცდილობენ გაიხსნინონ. როგორ თამაშობდნენ დამლობანას დიდი ხნის წინათ. უფრო სწორად, ქალი თამაშობს. კაცი კი ცდილობს „დაიჭიროს“ იგი, რათა შეევედროს მას და სიცოცხლის უფლება გამოსთხოვოს. თამაში გრძელდება. როგორ უნდა ქალს, რომ თუნდ ერთი წაბით, თუნდაც წარმოსახვით დაიბრუნოს ახალგაზრდობა, როგორ უნდა ილს თავი დაიხსნას ამ ურჩხულისგან ისინი „თამაშობენ“ დამლობანას, მაგრამ ეს ჭრჭერობით მხოლოდ სკამებზე ხდება, მაგრამ, აი, დედაბერი თანდათან ქრება და უკვე ახალგაზრდა, ჩანართულ, ლამაზ, სიცოცხლითა და ვნებით სავსე კლარას ვხედავთ. ტექნიკურად ეს ძალზე დახვეწილად, არარეველებური ფოტოსივით ზუსტად ხდება, რათა ეს გარდასახვის პროცესი თვალთ არ ჩანდეს. დედაბერი ფეხშიშველ, ვნებიან, გემამე, გამოშქვევ კლარად გარდაიქმნება.

ირგვლივ კი, ქალაქის ყველა კუნძულიდან და ზვრელიდან გამოძვრებიან უწმინდური არსებები და მკვდარი ფესურები, ურჩხულები, სახეები, სიფთაები, ეშვები, უნები, ფრთები.

ფანჩრებიდან, სადარბაზოებიდან, კედლებიდან, ყველა მხრიდან იკვირებიან ქალაქელების ბნელი ფიგურები — ისინი მოხუცებს უთავალთვალებენ.

მათთვის ეს მოგონებაა — ცდილობენ წუთით მაინც დაიბრუნონ წარსული და ოდინდელი სიყვარულ-



ლი. ეს ქალი ხომ ოდნავდა ლამაზი, ცეცხლისწამიკებული, გონისდაძვრველი ქალი იყო. მივარდა (რა მივარდა შეიძლო) დედაბერი ილს. მივარდა და, სულწაღლი, ძალით აღსავსე, ჩაქვრა ფულში. ზარებმა დარკეს, დარკეს სწრაფად, სწრაფად. ქალი ეალერსება კაცს, წამოიქცია იგი ფოთლებზე, მოხვია და, ამ დროს თვითონაც წაიქცა მიწაზე. ზემოდან საკვამურის გამწმენდავი მათ თავზე ყვითელ ფოთლებს აურის. ისინი თითქმის არ ჩანან ფოთლებს ქვეშით, საკვამურის გამწმენდავი კი აურის და აურის ფოთლებს. შემდეგ იგი მივარდა მთავარი ზარის თოკს, და წაიქცა! — ზევით და ქვევით, ზევით და ქვევით. მოხუცები კი მიწაზე გორაობენ, ქალი კაცს სველ ფეხებს ხვევს და კოცნის, კოცნის, კოცნის. შემდეგ წამოჯდება, ისევ ეფერება და ელაპარაკება კაცს სიყვარულზე, მის კუბოზე, რომელსაც იგი ცრემლს დააფრქვევს. ეს შურისძიება — სიყვარულის უმადლესი ზომია. ეს ქალის უღიდები წაიღია, რომ კაცი მხოლოდ მისი იყოს. თანდათან იწყებს მის, როგორც მიცვალებულის, დატრეხებს. „ახლა შენ მკვდარი ხარ“, ჩუმად მოთქვამს, ტირის. ზარი მას უხმობს, შემდეგ, აქვითინებული, წამოიჭრა, კედლისკენ გავარდა, კედლს აეცრა. აქ ახალგაზრდა ქალი ისევ თანდათან, შეუშინებლად უნდა გარდაისახოს დედაბრად. ეს ძალზე შეუშინებლად უნდა მოხდეს. და, აი იგი კვლავ საშინელი დედაბერია, მოდის კოჭლობა-კოჭლობით, სლუკუნ-სლუკუნით. შემდეგ მიუჩრდა. ყველაფერი გათავდა, ილუზიები გაქრა. საერთოდ, ამის ხორცენსმა თითქმის შეუძლებელია, მაგრამ მე ახლა ვინ დამიშლის ოცნებას? ახლა ის ძალზე ბებერია, სცენის დასაწესში რომ იყო, იმავეც კი ბებერი. გახდა, ჩამოქცა, ფეხზე ძლივსა დაგას. მას ტახტრეცანში სკამენ და მიჰყავთ. მას ილისთვის არც კი შეუხედავს.

ილი, როგორც იქნა, ისევ ისე ზის სკამზე. საკვამურის მწმენდავი კი, იქვე, ყვითელ ფოთლებს აქურტავს. შეიძლება ილიც ენაბრებოდეს მას. ზემოდან კი, სცენის ქერიდან ნელა ეშვება სასაცილო პლაკატი: „ცხოვრება თუ სასტაქია, ზელოცება უდარდელია!“ და საკვამურის მწმენდავი მზიარულად იცინის და ასკინკლას უფლის. ჩემს თვალწინ რიალებს ხილვები, სახეები, ნიშნები, საგნები, დეტალები, დეტალები, დეტალები, — ათასი რამე. ახლა საჭიროა ყოველივე ამის წესრიგში მოყვანა, საჭიროა რაღაცეების გაცხრილივა, რაღაცეების დატოვება.

(გაგრძელება იქნება)

ტექსტი ჩართულია მიხეილ თუმანიშვილის ნახატები



სსრ კავშირის შექმნის 60 წელთან დაკავშირებით ეურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ იწყებს მოკმე რესპუბლიკების დრამატურგთა პიესების ბეჭდვას.

მარტი უნბი

GOOD-BYE, BABY!

ანუ ათი ბანუღრება

საქეტაქლო მონაწილეობს სამი კაცი და ერთი ქალი. როლებს ვთამაშებში მონაწილეობას მიიღებს ნებისმიერი რაოდენობის მსახიობი. ამა თუ იმ სურათის წარმოდგენისას სცენაზე უნდა ჩანდეს მისი დასათაურება პროცეკის ან პლაკატის სახით.

ს უ რ ა თ ი კ ი რ ვ ა ლ ი
ს ი ბ რ ვ ა ს ხ ვ ა ა — ს ა მ მ ე ს ხ ვ ა ა...

სცენაზეა ორი მამაკაცი: ა და ბ. მთელი სურათის განმავლობაში ისინი უძრავად დგანან ან მოკმე-დებენ ისე, რომ მათ კმედებას არავითარი კავშირი არა აქვს ტექსტთან.

- ბ — მე ვარ ადამიანი
- ბ — მე ვცხოვრობ
- ბ — მე ვსუნთქავ
- ბ — მე ვარ ჭანმრთელი
- ბ — მე ვარ ჭკვიანი
- ბ — მე ვარ ლამაზი
- ბ — მე ვარ კაცი
- ბ — მე ვარ ბუნების გვირგვინი
- ბ — მე ვარ თავისუფალი
- ბ — მე ვარ მსახიობი
- ბ — მე შემოდლია დავინახო

- ბ — მე შემოდლია გავიგონო
- ბ — მე შემოდლია წავიდე
- ბ — მე შემოდლია დავარჩე
- ბ — მე შემოდლია ვიყო გენიოსი
- ბ — მე შემოდლია ვიყო ჭამბაზი
- ბ — მე შემოდლია ვიყო მომხიზველი
- ბ — მე შემოდლია ვიყო ხალხის რჩეული
- ბ — მე უფლება მაქვს ვიყო პოსულარული
- ბ — მე უფლება მაქვს ვიჩურჩალო
- ბ — მე შემოდლია ვიყვირო
- ბ — მე შემოდლია ვიმღერო
- ბ — მე შემოდლია ჩამოვყავილიბო თუნისები
- ბ — მე შემოდლია წარმოვადგინო პროგრამა
- ბ — მე შემოდლია კავაროტესტო
- ბ — მე შემოდლია გამოვიდე ჩარჩოდან
- ბ — მე შემოდლია აღვსდგე
- ბ — ო, ო, მე ყველაფერი შემოდლია
- ბ — მე შემოდლია გავშივდლდე
- ბ — მე შემოდლია მიუვარდეს
- ბ — მე შემოდლია ვიწამო ღმერთი
- ბ — მე შემოდლია ვიწამო ეშმაკი
- ბ — მე შემოდლია მოვხვდე ჭოჭოხეთში
- ბ — მე შემოდლია ვიყო გმირი
- ბ — მე შემოდლია მოვიკლა თავი
- ბ — მე შემოდლია გავგიჟდე
- ბ — მე შემოდლია ვთქვა სიმართლე
- ბ — მე შემოდლია გავემგზავრო პარიზში
- ბ — მე შემოდლია თქვენ გაიბნოთ
- ბ — მე შემოდლია ვიტირო უსამართლობის გამო
- ბ — მე შემოდლია ვიგნებრმტყველო
- ბ — მე შემოდლია დავწერო წიგნი ადამიანის სულიერ საიდუმლოებათა შესახებ
- ბ — მე შემოდლია ლუკმა ვუწილალო მშიერ-მწყურვალთ
- ბ — მე შემოდლია არ ვიტირო
- ბ — მე შემოდლია ვიდრინო ცაში
- ბ — მე შემოდლია მოვხვდე მოვარტე
- ბ — მე შემოდლია გავხდე უკვდავი
- ბ — მე შემოდლია ვიყო ის, ვინც მინდა
- ბ — მე ვარ უსაზღვრო
- ბ — მე ვარ მომო საპიენს
- ბ — მე ვარ ღმერთი
- ბ — მე ვარ კოსმოსი
- ბ — მე ვარ თავისუფალი
- ბ — მე შემოდლია შემოდლია შემოდლია შემოდლია შემოდლია შემოდლია

ორივენი უძრავად სხედან. სინათლე ქრება თანდათანობით.

ს უ რ ა თ ი მ ა მ რ ა
ო ლ ი ს ხ ვ ს ი ს ბ ა ნ უ მ რ ე ბ ა ა კ ა ლ ი ფ ს ო ს თ ა ნ



ოგიგიას კუნძული, ტახტზე გაშლარბული ოდისესვი
 ბოთლიდან (ან პატარა კასრიდან) ღვინოს სევამ. კალი-
 ფსო ქსოვს. შესაძლებელია ხმადაბლა მღეროდეს კი-
 დეც.

ო დ ი ს ე ვ ს ი. დაფთვე თუ არა?! საიკთხავა, აი, ეს
 არის!

(პაუზა) კალიფსო, ჰეირფასო! შვიდი წელია ერთად
 ვცხოვრობთ... შენ ეს ცოტა არ გეჯინოს! მწვი-
 დად და უღარდელად გატარებული შვიდი წე-
 ლი.. თუმცა, ეს აუცილებელი იყო იმ მშფოთ-
 ვარე ცხოვრების შემდეგ, ტროლიც მე გადავხე-
 ტანე. სხვა თუ არაფერი, ტროსი ომის მოგაღწე-
 რად ღირს! „ილიადა“ ხომ ჩემი სახელითაა აქრე-
 ვებული... მოვეშვათ წყრილმან ეპიზოდებს — ავი-
 დოთ, თუნდაც, ტროსში ჩემი გამპრაიხობის ამ-
 ბავი... შათობრის (ტანსაცემლი) ყოველ ნაბიჯ-
 ზე ფთვირავი! გამუღმებული შინი ომის გამო,
 რომ სადაცა შეგვეცნობენ! დიპლომატიური ვა-
 ნდები და ჩამბაზობანი. ბოლოს და ბოლოს, მე
 და მხოლოდ მე გადავწყვიტე ტროსის გაქაინე-
 რებული ომის ბედი. რატომ? — იმიტომ, რომ
 სწორად ამ თავში ამორაწყინდა გენიალური იდეა.
 უბრალო ზისაგან გამომჩრორნა სახელგანთქმუ-
 ლი ტროსის ცხენი, მის უზარმაზარ მუცელში რჩე-
 ული ბერძენი მეომრები ჩამეშალა და ცნობის-
 მოუკრე ტროლთათვის სახელისწერი კლენად მი-
 მერთშია ხა-ხა-ხა! კალფსო, საყვარელო, მთა-
 ტიე, რომ ეს ამბავი კიდევ ერთხელ მოვიგონე.
 რა ჩემი ბრალია, თუ ყოველი მამაკაცი აღი-
 რების უნითაა შეპრობილი... აქ კი, მითუმეტეს —
 მთელ ქვეყნებრებისაგან მოწყვეტილი, უკაცრიელ
 კუნძულზე შენა ხარ ერთადერთი სულერი, ვინც
 მე მომისმენს. ჰო, მართლა, ყველაზე უნაური
 იცი, რა იყო? — მე ხომ ტროსს ოში მონაწილე-
 ობის მიღებას თავიდან არც ვაპირებდი, ჩითავი-
 თერ იმპერიალისტურ ომად შესაებოდაი თანაც
 ახალდაქორწინებული ვიყავი... ჰო, კარგი ახლა,
 ნუ ეტყვიანობ, ეს ხომ ოდესღაც იყო და საერ-
 თოდ. ის ხომ სულ სხვა დრო იყო და არავითარ
 კავშირი არა აქვს შენთან, დღევანდელ ბე-
 სთან. ერთი ხატევიო, წარსულია! იმ წელს ბიჭი
 შეგეღებინა. პატარა ოქაბის დიდი სიხარული! ჰო-
 და, ნადი პატიფისტი გავდი. სულაც არ ვაპი-
 რებდი ცივილიზებულ ყოფილ ხელი ამელო და...
 მშედობიან ცხოვრებაზე ვოცნებოდი მხოლოდ და
 მხოლოდ. ის კი არა, გონებაჩლუნგობაც მოვი-
 გონე. ქარში არ წამიყვანენ-მეთქი. რა გამოვი-
 და?! — ხიმულიაიაში გამომიჭირეს და პირდაპირ
 ფრონტზე მიერეს თვით! ახლა ვერც კი ვახსენებ
 ტროსის შემდეგ მესისპათიურა ომიანობა... უთუ-
 თად მაშინ, პირველი აღიარება რომ ვიგევი! რა
 გასაკვიროა, პირტიტველა ყმაწვილა ვიყავი, თანაც
 ბავშვობაში სულ ვეადამყოფობდი! მერე სიტ-
 ვლას თქმაშიც გავიწივე. პალამედუს, მე შავის
 დედა ვატირი, ეჩვენებოდა, თითქოს ჩემზე უკეთ
 შეეძლო სიტყვის თქმა. აბა, რა იქნებოდაი —
 ქვეყნის ნაცნობები ჰყავდა. მეც ავდექი და, ერთ
 მშვენიერ დღეს, მის კარავში მთელი ტომარა ოქ-
 რო შევაპარე. თან ხმა გავაერცელე, პალამედ

ტროაელთა გაშუშა-მეთქი. ოქრო უბოვეს და...
 შენს პალამედეს ყულფში გაყოფინეს რსწესწესა
 ვეშვოდებია. აფერისტი იყო და მხატვრობაში
 ვედილო უნდა მოკედეს! ომი ოშია! ორატორობა
 საქებოა და მეც ვორატორობდი, სხვათაშორის,
 პალამედზე უკეთესად! ჩემი სტილი უფრო მა-
 ლაფარდოვანი და დახვეწილი გახლდათ. როცა
 თერსიტე ბრძოლის ველიდაფ გაპარვას ლამობ-
 და, მე მას ჩავაველე და მივმართე, აი, ამგვარად:

„ჰოი, თერსიტე, ყაბურალო, რევენო, უბედო,
 როგორა ბედავ მხედართმთავარს პირში ეჩრები!
 არავინ არის მოკვდავთ შორის შენზე უგვანი,
 ვინც კი ილიოსს მოჰყლია ღვთებრავ ატრისდს.

ნუ გაკირია პირში ყველა მეფის სახელი,
 მათს ძვირს ნუ ამბობ, გაქცევაზეც ხმა არ გაალო!
 განა ვინ იყოს, საქმე როგორ დავეთრგვანდება,
 სიამეს მოვებით თუ სიავდა აქვევით ძენი?
 შენ აგამენონს, ატრესის ძეს, ხალხთა მეუფეს
 გულარჩენად ლანდავ, თითქოს ბევრს აძლევინო
 დანაულები მონაოვარს, გინებით იკლებ.

მაგრამ მე გეტყვი და მერწმუნე, არ გავტებ
 სიტყვას,
 თუ კვლავ ილახებუბ, როგორც ახლა, მაშინ

ყოფდე:
 თავი არ შერჩეს ძლიერ მხრებზე მამაც ოდისესვს
 დღიდან მამაც ნუ ერქმევა ტელემაქოსის,
 ტანსაცემლს ხელით მუხისვე თუ არ შემოგაძარცვავ
 ქლიანას, ქიტონს, იმასაც, რაც სარცხვილს

ფარავი
 და აკივლებულს არ გაგაგდებ ხომალდებისკენ
 ხალხის დასიდან, სამარცხვინოდ, შაკარად
 გაწყობილს!⁹

(კალიფსოსთან მიდის და კონის) არ გინდა? მაშ, მე
 დავლევ. (გაისმის გუგური, რომელიც თანდათან ახ-
 ლოვდება)

კ ა ლ ი ფ ს ო. (ზემოთ აიხედავს) პელიკობატერი!
 ო დ ი ს ე ვ ს ი. შიკრიტი იქნება, ცნობა თუ მოაკვს...
 პერმესო!

კ ა ლ ი ფ ს ო. პელიკობატერი ძირს ეშვება!
 ო დ ი ს ე ვ ს ი. აკი გითხარი, ჩვენს კუნძულზე ღმე-
 რთები ახალ ცნობას აგზავნიან-მეთქი (პელიკო-
 ბტერის ხმა თანდათან ბლიერდება და ერთბაშად
 წყდება).

პ ე რ მ ე ს ი. (შემოდის. მტვერსაწინააღმდეგო სათ-
 ვალეს იხსნის) აქა მშვიდობა!

კ ა ლ ი ფ ს ო. ცუთილი იყოს თქვენი მობრძანება ჩვენს
 კუნძულზე!

პ ე რ მ ე ს ი. (ოდისესვს) თვითი თუ არ შატყუვს,
 ოდისესვი უნდა იყო.

ო დ ი ს ე ვ ს ი. ნუთუ ასე შევიცვალე!

პ ე რ მ ე ს ი. შვიდი წელია ცივილიზებულმა ქვეყანამ
 შენი ასავალ-დასავალი ვერ გაიგო. სად დაიქარგე?

ო დ ი ს ე ვ ს ი. სეტყავალდებას ვასრულებდი... მოვი-
 არე კიონდასა და ლიტოფაგდას ქვეყნები. ერთხანს

* „ილიადა“. ძველბერძნულიდან თარგმნა რომანს მი-
 მინოშვილმა.

ცალთვალა ციკლოპ პოლიფემოს ვეპვი ტუვეო-
ბაში, სხვათაშორის, ის ცალი თვლიც მუგუწლით
ამოვწანოე და ტუვეობას თავი დავადწიე. სტუმ-
რად ვიყუე ეოლიელებთან, სასლამათი გად-
აურჩი კაცქაბა ლესტროგონებს, ერთხანს უმწვე-
ნიერეს ცირცებათან დავაუცხე... ბოლოს კი ორი-
ვე უზბღურბას გადაურჩი — სცილა და მარბ-
დას კლდეებს შორის უწებლად გავეცურე... მამს!

კ ა ლ ი ფ ს ო. (ნიშნისმოგებით) აქ ხარობს კვიპაროსი,
აღვის ზე, ფიკვი და სხვ. მინდვრებში ნიარფერი
ყუაფლი და ნოყიერი ბალახია. თავბრუდამხვევ
სურნელებას აფრქვევენ შრომანები...

მ ე რ მ ე ს ი. დღეს შენ სამშობლო გიხმობს, ოდი-
სევს!

კ ა ლ ი ფ ს ო. სამშობლო, (ტრემლმორეული) ოდისე-
ვის სამშობლო აქ არის!

მ ე რ მ ე ს ი. მოკლედ, რაღა დავამალო და შენს სახ-
ლში დიდი არეულ-დარეულობაა! დეგენერატები
ტარაკანებვით მომრავლდნენ! თანაც ისე გათვ-
ხედდნენ, რომ შენი ურთავული ცოლის, კენელმას
საქმროგებადაც კი მოკით თავი! მო, პარტი ახლა,
დაწუნარდი, საბრალო პენელოპა ტირილში ათენებს
და აღამებს. მთელი ქვეყანა დემოკრატიზებულია.
ყოველდღე, მეტი თუ არა, თითო ნაბიჯივარი მა-
ინი იხადება... მოკლედ, შინ გელოდებიან!

ო დ ი ს ე ვ ს ი. მაინც რამდენი იქნება ის საქმროები?
მ ე რ მ ე ს ი. ასე, ორიათასამდე.

ო დ ი ს ე ვ ს ი. (გააფხული წამოხტება) რას მიქარაქ!
მ ე რ მ ე ს ი. რა დროს ხუმრობაა?!

კ ა ლ ი ფ ს ო. (აწროსიღდება, გრძნობს, რომ ოდისესი
შალე მიატოვებს)..

ო დ ი ს ე ვ ს ი. (პაუზის შემდეგ) ოლ რაია! შინსაკენ
ნაბიჯით იარ!

მ ე რ მ ე ს ი. ყოჩაღ, ოდისევს! აბა შენ იცი, ღმერთმა
ხელი მოგამართოს! (ხელს უქნევს, მტვერსაწინა-
აღმდეგო სათვალეს იკეთებს და გაღის. ძრავის
გუგუნე სულ უფრო შორიდან მოისმის)

კ ა ლ ი ფ ს ო. მე რას მიპირებ, ჩემო სიცოცხლევ?
ჩვენი სახლი? ჩვენი ოჯახი?

ო დ ი ს ე ვ ს ი. დედაკაცო, მე ჩემი სახლი მელოდ-
ბა, გესმის? ჩემი სახლი! (ისმის გრიგის „სოლვეი-
გის სიმღერა“, რომელიც მონოლოგის განმარლო-
ბაში არ წყდება)
პენელოპა მელოდება! ჩემი ცოლშვილი გახაპირ-
შია! მე კი შვიდი წელია უგზო-უკვლოდ დავებ-
ტები... ესეც არ იყოს, სუბიექტურ განცდებს არა-
ვითარი სერიოზული ღირსება არ გააჩნია. ყველა-
ფრის საფუძველი ოჯახია, მხოლოდ ოჯახი ახლა მე
ეს მწამს, როგორც არასდროს! (საიდანღაც მსუბუქ
ტუკვიამტრქვევს გამოათრევს. ამოწმებს, წმენდს,
ზეთს უსვამს და რადიკს ყვირის. აკომპანიმენტო
იკვებ „სოლვეიგის“ სიმღერა) მოი, როგორ ვნატ-
რობ იმ დღეობა, როცა დღეს დავდგამ ჩემს მშობლი-
ურ სანაპიროზე! გუაბნეული შვილი დავუბრუნ-
დები საყვარელ კუნძულს. აი, თითქოს ვგრძნობ,
როგორ მელამუნება სახზე ჩემი სამშობლოს გრი-

ლი ნიავი. ო, რა სიხარულით ვეამბორბები შარ-
ღურ მიწას! თუმცა, არა! პირველ რიგში უნდა
დავთრგუნო ჩემი დაუძინებელი მტერი, კუნძუ-
მენეტლობა! მერე წაიფიდეგები, ცრემლმდინარეებში
რალბე, შევლად მოვიხმობს ჭკუა-გონებას: კვლავი-
ნდებურდად გადავიცემე მათხოვრის სამოსს. შევად-
ებ კარებს, შევალ იქ, სადაც ზეიმობს ორიათასი გა-
მოთაყვანებული სისძიო და გავანაღვურებ, მოვს-
პობ, გავაქრობ! მერე ღირსებულად წაურდგები ჩე-
მი პენელობას წინაშე. იგი ჩამეკრება, აქვითინ-
დება... მე მას დავუყოცნი თმებს, ლოყებს, ტუ-
ჩებს... მოი, ღმერთებო! დიდხანს ნუ გაათუნებთ
იმ ჩვენს ბედნიერ დამებს. ენეც ასე, ჩემი შრო-
მის იარაღიც წყვრივშია (ტუკვიამტრქვევს პაერ-
ში გაისყრის და გამარჯვებულის იერით ილიშება.
კალფისო ტირის გულმოსკვნით. ტანსაცმელს შე-
მოიხვევს. „სოლვეიგის სიმღერა“ სულ უფრო ძლი-
ერად ქედრს).

ს უ რ ა ტ ი მ ე ს ს ა მ ე

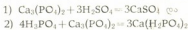
მოსწავლე ამთავრებს სკოლას

(მოსწავლე აბარებს გამოცდას. მასწავლებელი უს-
მეწმს)

მ ო ს წ ა ვ ლ ე. ცხოვრება მატერიის მოძრაობის
ფორმაა. ადამიანი განვითარების ყველაზე მაღალ
სტადიაში მყოფი ორგანიზმია. სკოლა ის სასწავ-
ლო-აღმწარდებლობითი დაწესებულებაა, სადაც მას-
წავლებელთა დახმარებით მოსწავლეები ცოდნის
წარსო უწყებენ. „სწავლის ძირი მწარე არის,
კენწეროში გატებითდების“. თავაზიანობა, თავმ-
მდაბლობა და თავდაპყერილობა ადამიანის საუკე-
თესო თვისებებია. ალკოჰოლისტთა შვილები უმ-
რავლეს შემთხვევაში თანდაყოლილ ავადმყოფო-
ბათა მსხვერპლი ხდებიან. დედამეცა მრგვალია.
ადამიანი, რომელიც პატივს სცემს საკუთარ თავს,
ისეთ დაპირებას არ წამოაყრანტალებს, რისი შეს-
რულებაც არ ძალუძს. შესაყრებთა გადაწყველ-
ებით ჭამი არ იცვლება. პატიოსანი კაცი უწმარურ
სიტყვას არ იტყვის, უხამს საქმებს არ ჩაიდნის,
და უწომოდ არ გაიღეშება. ძილის წინ ოთახის
განიავება სასარგებლოა. დახვეწილი გემოვნების
ადაინავები სიმატობის მაძიებელი არაან და
არა სიყალბეა. რბენა, სროლა, ჭკლიმა — ერთპი-
რანი ზმენება. ვარეული ღორი შინაურის შორე-
ული წინაპარია. „რაც მოგივა, დავითაო, ყველა
შენი თავითაო“. ადამიანი მაიმუნსაცანაა წარმო-
შობილი. „ქათამბა ჩიქნა. ჩიქნა და თა-
ვი დასაქვავი დამა გამოჩინაო“. შრომაში შე-
ქმნა ადამიანი, დილით პირი უნდა დავიბანოთ ცი-
ვი წყლით. ოჯახიში არაბებიბთა დასახლებული,
რომლებსაც ინდის ხურმის უზვი მოსავალი მოჰ-
ყავთ. მერხთან ისე უნდა ვიჭედო, რომ არც კუ-
ხიანს ვავადეთ და არც ხარგადაუბაულებს. ბუთმო-
ვენი გენიალური კომპოზიტორია. მსოფლმხედვე-
ლობა ძირითადად ორი სახისაა: იდეალისტური და
მატერიალისტური. დაქლომის წინ მუხლები უნდა

შეკეროთ. გერმანულ ენაზე შუქმანი ნიშნავს პოლიციელს, შვანე კი — პრუსიელს. თითო მიწისწებვა უკულტურობის ნიშანია. ორ სწორ ხაზს, რომლებიც ერთ სიბრტყეზეა განლაგებული და ერთმანეთს არ გადაკვეთენ, პარალელური ხაზები ეწოდება. ჩვენი უკიდურესი სამშობლო განთქმულია წიაღისეული სიმდიდრეებით. რკინის ატომური წონაა 56, რკინითი ნომერი 26. ისე პირდაპირ წინააღმდეგობა არ უნდა ვიხარბოდეთ. ღრძილებიც რომ გამოვჩინოთ. უკვლავ ლაზარად იციან ის. ვინც გულით იციან. პირველად მამაკაცი ესალმება ქალს, უმცროსი — უფროსს, ხელკვეთი — უფროსს, ბავშვი—უფროსს. ქამის წინ ხელის დაბანა აუცილებელია. მოზრდილი ყმაწვილები რომ ერთკიდეულ სიხმრებს ხედავენ, საშიში არაა. სიტყვის თავისუფლება ნიშნავს იმას, რომ ყოველი მოქალაქე უფლებამოსილია გამოთქვას და დაიცვას საკუთარი აზრი ნებისმიერ საკითხზე. ძალღატაკობა და მალაჩაში შეხვდა აგრძალებულია. „ვინც მოითმენს, ის მოიგებს“, სინათლის სხივი ვრცელდება სწორხაზოვნად. კატებს მახვილი ხმენა აქვთ. „უძალო ქვეყანაში კატს აუფეხდენენ“. ჩვენს ქვეყანაში ქალი და კაცი თანაწორუფლებიანა მსახიობის შეცდომაზე სიცილით რეაგირება უტაქტობაა. გამოყენის დარბაზში ექსპონატებზე ხელის ხლება არაძალუღია. „დედის წინ მობრუნდნა კვიც მგელი შეჰაბო“. წიგნიდან ფურცლების ამოხევა ყოველად დაუშვებელია. სამკუთხედის გაეკეთებ უფროს შიდა არამოსაზღვრე კუთხედების ქაშს. კურაში მოსიყრნე ქალების თავით ფეხამდე თვალღებება უზრდელობაა. ჩვენს ქვეყანაში ყველაფერი ხალხის საკუთრებაა. კბილები უნდა გავიწმინდოთ დილას და საღამოს. უნდა გვიყვარდეს ჩვენი სკოლა და მასწავლებლები. ლუკმა უნდა დაიღებოს ოცდაცამეტეტი, ცეკვის სწორად წარმართვა მამაკაც პარტნიორზეა დამოკიდებული, მხოლოდ ისე, რომ ხელი არ უნდა ეხებოდეს შიშველ ზურგს. „დედაწილი კვერცხი გერჩიოს ხვალისდედ ქათამსა“. „გულში ჩახუტებული, ერთი შვილი სჯობს, ცაში მოფარფარებდა უარყატსა“. ქუჩაში კამა უკულტურობაა. გოია ქმნიდა ესპანელი ხალხის გერაული ბრძოლების ამხანაგ ტილოებს. ნიუ-იორკი ზაურაღის ქალაქია. „დამდგარ წყალში მეთი ბაცილებიაო“. მგზავრის უფლება აქვს თან წარღოს 26 კგ. ბარგი. რაგინდ დაღლილიც არ უნდა იყოს, მგზობელი მგზავრის მეურნე უნდა იქნას თვის ჩამოღება ყოველად დაუშვებელია. ხმის გაზრატეხს პერიოდში ხმაძალი სიმღერა და ყვირილი საზიანია. „სადაც წახვალ, იმ ქვეყნის ქული დაიხრეო“. ტრაპეციის ფართობი უფროს აფუჭების ნახევარ ჯამსა და სიმაღლის ნაწილს. გეროკელ ზანგთა ცხოვრება მძიმე და აუტანელია. შხამიანი სოკოების უმრავლესობა თვალში საცქიდა ღამაზია. ვაზამზე უავის ჩამორიგება წახვლის ნიშანია ბტუმართავეს. ორი ვექტორის ქამის სიდიდე არ აღემატება ამ ვექტორების სიდადობა ქამს. შორეულ ნაცნობთა საუბრის ასაწყობად ყველაზე ხელსაყრელი თემებია კინოს, თეატრისა და მუსიკის მრეწველობის სიახლეები. ცარიზმს ეწინა-

და განათლებული ადამიანებისა. ნიკოლოზის ნიხტრები თვლიდნენ, რომ განათლება უნდა გაცემულიყო მხოლოდ მთავრობის რეცეპტის მიხედვით და პირდაპირპროპორციულია გამტარების რეცეპტზე არსებული ძაბვისა და უკუპროპორციულია გამტარის წინააღმდეგობისა. ქალს ასაკი არ ეთიხებია. ქიის ადგილია თუ შეიდან მარტვივ. შრომა აკეთილშობილებს ადამიანს. შხამანურისათვის მადარეულია ქიქებია ნიხანშეწონილი. „შიროკა სტარანა მანა რადნია“. ამერიკაში ხელოვნება თავისუფალი არაა, იგი მონოპოლისტთა ხელთაა. ხმელთაშუა ზღვაში წყალი თბილია, მის ფსკერზე წელიწადის ყოველ დროს წულის საშუალო ტემპერატურა 13°C-ია. ეტიკეტი მოიხივებს, რომ ბოთლის საცობი მოვადით სამზარეულოში. ინგლისურ ენაზე ტუის მარწყვი გამოითქმის Wild strawberry, ხოლო ველური Savage, ბავშვის გამოსაყვანად სამშობიარო სახლში მთავრის მისვლა უტაქტობაა. „კოლს მოიყვან — ინანებ, — არ მოიყვან — ინანებ“. „ასკერ გავომე და ერთხელ გაქერიო“. უბრალოდ და ღარიბულად მოწყობილ სახლშიც შეიძლება იგრობოდეს, რომ იგი კულტურულ ხალხს ეკუთვნის. სინამდვილე ისაა, რაც რეალურად არსებობს და ვითარდება. რელიგია ოპიუმია, იგი ადამიანს აბრუებს. ორმაგი სუპერფოსფატის ფორმულა გამოისახება შემდეგნაირად:



თეატრი სინოზური ხელოვნებაა. ძალიან ძალისხორცს არ ქამს. არა კაც კლა, არ იმრუშო, არ მოიპარო.

(მუსიკა. ტუმი)

ს უ რ ა თ ი მ ა მ ო თ ხ ე

ს ბ შ მ ა რ - მ ა ს ს ი ნ ი მ ლ ი

საძინებელი ოთახი. საწოლში ნებისმიერად წამოწოლილი კოლ-ქმარი. კითხვაში კლავენ დროს. მუსიკა (ტანგო). დროგამოშვებით რაღაცას საქმიანობენ. ქმარი წამოდგება, ამოქნარება, ოთახში ბოლთას ცემს, ისევ წამოდგება. კოლ დასცქერის საკუთარ ფეხის თითებს და ა. შ. ვისმის ზარის ხმა. წყდება მუსიკა. ისევ ზარის ხმა, რომელსაც კოლ-ქმარი არაკითარ ყურადღებას არ აქცევს. შემოდის სტუმარი. ყოველგვარი უზრუნველობის გარეშე კოლ-ქმარი საწოლიდან მიდის და ცდება. სანამ ისინი მოულოდნელობისაგან გამოიკვეციან, სტუმარი იწყებს ლაპარაკს. მისი მონოლოგის პირველ ნახევარში კოლ-ქმარი დამბლდაცემულვებს გვაზან. სტუმარი ლაპარაკობს ჩქარა, სულმოუთქმელად, თავდაჭრებით.

ს ტ უ მ ა რ ი. კაცმა რომ თქვას, ჩემი ეს ვიზიტი თავისი მოულოდნელობით მართლაც უცნაურია. თანაც, გვიან დამით. ჩვეულებრივად ასე არ იქცევიან. თუმცა, ვერც რა იქნება, ერთი ხალხი გქონდა, ნეტავ ვინმე გუწევოდესო. ამას პირდაპირ თუ არა, ქვეშეცნებად მაინც ნატრობდით. აი, მეც, მიწოდდა თქვენთან მოხვლა და მოვდი. ესაა

მთავარი, თორემ მე რას ვიტყვი, ან თქვენ რას მი-
პასუხებთ, ამას რა მნიშვნელობა აქვს. რას მიქვან
სიტყვების ცარიელი ჩაბარები! მთავარი სწორედ
ეს მოულოდნელი შეხვედრაა, ეს წამერად დაშავ-
შირებელი ხილია, რომელიც, ერთი შეხედვით, შე-
იძლება ვინმეს აბსურდად მოეჩვენებოდეს. ღმერთო
ჩემო! ისედაც საშინლად განცალკევებით ვცხოვ-
რობთ.. ექნებ მსოფლიო ამიტომაც ჰგავს უშუა-
ლედელ ზოოპარკს... ასანთის კოლოფისნაირ სახ-
ლებში ნებაყოფლობით გამოწყვეტულნი, თით-
ქაც დღეღამე ერთად ვართ, ერთმანეთს კი ხუ-
ლად არ ვიცნობთ. არადა, ჩვენი ერთად ყოფნაც შე-
უძლებელია, რადგან იმთავითვე არ გავცუნებს, არ
დავკავშირებს ერთმანეთს. სწორედ აქედან იწ-
ყება გლობალური აბსურდა, სელფდესტრუქციული
ერთობისა და ა. შ. (ქმარი აღვინა აღშფოთების
პირველ ნიშნებს). ასე რომ, მთავარი მაინც შე-
ხვედრის აქტია. მე ახლა თქვენი სტუმარი ვარ
და გულითადად მოგესალმებით თქვენსავე თავსუბ-
ფარში აქა მწველობა და ბედნიერება! დამიჭერეთ,
ერთმანეთის სახელების დაწესება არცაა საჭი-
რო. მე სტუმარი მქვია, თქვენ — მასპინძელი. ეს
აა ის და ეს. გულზე ხელი დავიდეთ და მითხრობთ,
ჩემი მოსვლით ხომ რაღაც შეიცვალა თქვენს ცხოვ-
რებაში? მითხრობთ, ასე არ არის? ჩემს მოსვლა-
შივე რას აეთებდით? — არაფერს! მოწყენილი
იყავით, ერთმანეთს თვალსაც კი არ ადებდით. რა-
ტომ? — იმიტომ, რომ დიდი ხანია ერთმანეთი მოგ-
წერდათ. დროგამოშვებით სეგსუალური თინი თუ
წამოგვივლით და ისიც წამით... მეტი კი ისევ საკუ-
თარ ნივარტში იკეტებოდა... სულიერია მეგობრები
არც არასოდეს ყოფილხართ. (ქმარი წამოდგება)
თქვენი სიტყვი რომ მიხდა, ასე გულახდილად იმი-
ტომ გელაპარაკებთ, თორემ მე რა მერტვალეობად
უფლა ცრუობს, ქურდობს, მრუშობს... რას იზამ!
მოდით, გულახდილად ვილაპარაკოთ! მე ჩემს გა-
საქირს მოგაყვებით, თქვენ თქვენი მითხრობით — გუ-
ლზე მოგვეშვება. მე, მაგალითად, იმას განვიც-
ად, რომ შრომლების სიყვარულით მაინცა და მა-
ინც არ ვკვირდები. სხვათაშორის, მშვენიერი შრომ-
ლები მყავს. მინდა ისინი მთელი გულით მიე-
ვარდეს და, იცით, რა მიშლის ხელს? — ქედ-
მადლობა, ყოყლოჩინობა, გულგრილობა... უფრო
სამწუხარო ისაა, რომ ყოველთვის ამის დათრგუნ-
ვას, ალბათ, ვერც მოვასწრებ, ისე მიიცვლებიან
საწყლდები... აი, თქვენ ქალი ხართ, თქვენც გაიღ-
ვებთ რაღაც... სხვათაშორის, შემიძლია გითხრობ
კიდევ თუ რა გაელფეფებთ, მაგრამ ახლა... ვერქ-
ობ, არ ღირს. თქვენ თვითონ რომ იტყოდეთ, და-
მიჭერეთ, დარდს ბევრად შეამსუბუქებდით, შეე-
ბას მოგვკრით თუნდაც იმის შეგნება, რომ შეგი-
ძლიათ ენდოთ ადამიანებს, თამამად გაუმზადოთ
თქვენი გულის ზეპირად სრულიად ისეთ უცხო-
საც კი, აი, როგორც მე ვარ.. და რაც მთავა-
რია, განთავისუფლებით აუტანელი შიშის გრძნო-
ბისაგან... დაწმუნდებით, რომ მარტო არა ხართ,
რომ ირგვლივ არიან ადამიანები... თქვენთვის სულ-
ერთი გახდება აღსარების ადგილიც: — ტრავმა,
აფთხია, სასადილო, უნივერსიტეტი... [განთავისუ-
ფლებით ცივილიზებული ქალაქის მონობისაგან.

ოჯახშიც ყველაფერი შიშისგანა და არა მარტო
უცხოებს — საკუთარ ქმარსაც კი ენდობო. თქვენ-
და გასაოცრად, ერთ მშვენიერ დღეს, შეტყუდებულ
რომ იბაც ადამიანი და... (ქმარი სტუმარს მიმართავს)
მომასწავლებლად უახლოვდება და მის პირისპირ
დგება) ეს განიცხებაც სრულად უზარო და
ეგოისტურია. თქვენ არც კი იცით, ვინა ვარ მე,
რა მინდა ან რა შემიძლია, მიუხედავად იმისა, რომ
დღეიანს სწავლობდით, მაინც უქულო დარჩით.
უზიგურო აღშფოთება ვერაფერს ვევატყობა.
(ქმარი სტუმარს ვარეთ გააგდებს და კარებს ჩაე-
ტავს. ისევ მუსიკა, ტანგო, ცოლ-ქმარი დასაძი-
ნებლად ემზადება. საიღო ხალაოებს იცმევენ. მე-
რე კი ღამის ნათურის შუქზე გაუნძრევლად წვა-
ნიან, ამასობაში სტუმარი ფანჯარაში თავს შემოკ-
ყოფს, ფრთხილად გადმოძრება და გაოგნებულ
ცოლ-ქმარს შორის ჯდება. მუსიკა წყდება).

ს ტ უ მ ა რ ი. პო, იმას ვამბობდი, ხად შემაწყვეტონეთ?
თუმცა, ამას რა მნიშვნელობა აქვს. ახლა, მუშვი-
დე სართულამდე წყალსადენ მიღს რომ მოვეყ-
ვობდი, ნათლად ვიკრძნით თუ რა სირთულეები ახ-
ლავს ჩემს კეთილშობილ მისიას. აი, თქვენ თით-
ქოს განაოლებული ხალხი ხართ, მაგრამ იმის შემ-
დედ, რაც გამაგდეთ, ერთმანეთისათვის სიტყვაც არ
გითქვამთ. ელემენტარული დასცენის გამოტანა
ვერ მოახერხეთ ვერც ჩემი მოულოდნელი ვიზი-
ტის მიზნულ გამოცანით. ვერც ვივად მომნათ-
ლეთ და ვერც ხულიჯანად. ასეთი საოცარი შემთ-
ხვევის შემდეგ ერთმანეთისათვის უბრალოდ მა-
ინც გადაგებდით თქვენთან ვერ დაეაშურე კონ-
ტაქტი და, წარმომიდგინია, სხვენთან რა მომზ-
ვა. სიმართლე გიხობარ, დღე იმედებს კი ვაშე-
რებდით... მეგონა დამეხმარებოდით, მეგონა ერ-
თად გავანგრევდით ადამიანთა გამოთქველ, ნეს-
ტიან კედლებს... თქვენ კი არჩენიან წამოწოლი-
ხართ და ისეთი სივანთები გაქვთ, თითქმის ვერც
მამწინედეთ. არ ვბრალდებ. დარჩებო ხართ და იმი-
ტომ! მანქანებისა და სისწრაფის საუკუნემ რობო-
ტებად გაქციათ. ხადლაა თქვენში ნაღვლილი ქალო
და კაცო. ნივარტში გალურსულ ლოკიანებს უც-
რო გახართ. მე კიდევ ტრახებლ მოგიწოდებთ
შეიცვალოთ ცხოვრების წესი! მოდით, ისევ ადა-
მიანებად ვიქცეთ და შევიყვაროთ ერთმანეთი.
(პათეტურად) მე შენ მიყვარხარ, დედაკაცო, და
შენც. საბალო, ჩერებოთ კაცო! (ქმარი წამო-
ტება და სტუმარს ერთი დარტყმით ნივარტში
აგდებს. ტანგო, ქმარი ლოგინში წვევა და იძი-
ნებს. მუსიკა გრძელდება. ღამის ნათურის შუქზე გა-
ქალი ჩემად წამოდგება და იატაკზე უსულად გარ-
თხმული სტუმარისკენ მიცოცავს. სტუმარი თან-
დათან მოსულოვრდება. ქმარს სისინავს. ქალი სტუ-
მარს ეალურსება. გონს მოსული სტუმარი სატკ-
არება. მუსიკა წყდება).

ს ტ უ მ ა რ ი. ტუფილად გგონია, მე თუ გამოვეყო-
ბოთ რაზე გეშველება. შენ ამ რევებს ისე შეეწ-
ვიე, ჩემთან ღეღარ გაძლებ. ესეც არ იყოს, მთა-
ვარი პრობლემა მაინც გადაუჭრელი დარჩება. და-
დი აშხავი, მე თუ გამომიყვამ! ქვეყანას კიდევ ერ-
თი განქორწინებული ოჯახი შეემატება და მეტი

არაფერი. (ფანჯარასთან დგება). როგორ კამკამოებს მთვარე! რა ღამაა! რა ცივი ღამაა! ვარსკვლავები! რა მუდრობაა! რა კარგია სიცოცხლე... (ყურს მიუვლავს) რა კარგია სიცოცხლე! რა საოცარი ექვსი! ნეტავ რად უნდა ვიცხოვრო, თითქმის ცოლ-შვილიანი ვარ, მთვარე სულგამწარებელი, დანაგრული და ა. შ. რა დასამაღია, უცოლო ვარ, თავისუფალი... არც შენ მჭირდება! ეს არის და ეს. ჩემი ერთადერთი ოცნება ადამიანთა შორის სიყვარული, ნდობა და ურთიერთგაგება სუფთადეს. სამაის წლის შემდეგ წარმოუდგენლად სხვაგვარად იცხოვრებენ ადამიანები და ჩვენსაში თუ მოიხდეს, დაუნდობლად მოგვალან: — ჰე, თქვენ, რატომ არ გააკეთეთ უველოაფერი, რასაც სიყვარუ-ბა გთხოვდათ და რისი გაკეთებაც შეეძლოთ!

ცოლი სტუმარს ფანჯრიდან გადაადგებს. განწირუ-ლი ყვირილი ექვს თანხლებით. ცოლი წეება და იძინებს. ტანგო.

ს უ რ ა ტ ი მ ე ხ უ თ ი

ქალის მარტოობის სირცხვილის ბრძანება

გარეგნულად განათება. მიკროფონი. მუსიკა (ბახი) ცეკ-ვა, სტრატეგია.

ქალ. ადამიანები იყოფიან მამრობით და მდედრობით სქესად. ქალები აჩენენ ბავშვებს. კაცები აკეთებენ ფულს. კაცი ქალზე მაღალი და ძლიერია. ქალები ცოტას ჰკაშენ. მათი კუნთების ხაერით მას შეადგენს მთელი სხეულის 1/3 კოპონტს. ქალები სისხლში ნაკლები რაოდენობის წითელი ზურთულაკებია. კაცები რას არ ამბობენ ჩვენზე! მიწვევს ქალს უწოდა რეალური მოვლენა. ბეკონშია — საყვარელი, თანამგზავრი, მოვლელი. ხროზობლუმშია — საზოგადოება, გარეული მშვიდი. ხალხური სიბრძნის მიხედვით კი ქათამი ფრინველი არაა და ქალი ადამიანი. პოეტებმა ქალს უწოდეს ყვავილი, მზე, მთვარე, ანგელოზი, მოციმციმე ვარსკვლავი, იღუმალეა, გვირილა და ა. შ. ქმრები თავიანთ ცოლებს ეძახიან სულიკოს, ფისოს, სატანას.. ჭერ კიდევ ნიკიტე ამბობდა, რომ ყველა ქალი ისეთი გამოკანაა, რომელიც ორსულობით ამოისხნება. დობროსლავის აზრით, ქალის ყველაზე დიდი მოწოდება ერთგული ცოლობაა. თეორეტიკოსები კი თავის მხრივ ახეიან, რომ ქალი კაცობრიობის სიმდიდრე, ჭილღო, გახარობი, მუხა და მსაჭულაა. ჩვენს ქვეყანაში ქალი დაკავებული თანასწორუფლებიანია. მეუღლენი ერთიან-იანი უფლებებით სარგებლობენ ქორწინების დღეებში და მის შემდეგაც. ქალები სარგებლობენ ხმის უფლებით. ეს უფლება მათ მოიპოვეს:—ანერკიაში — 1920 წ., ინგლისში — 1928 წ., საფრანგეთში — 1916 წ., ფინეთში — 1905 წ., ნორვეგიაში — 1907 წ., დანიაში — 1915 წ., გერმანიაში — 1919 წ., რუსეთში — 1923 წ., საბერძნეთში — 1953 წ., ირანში — 1963 წ., შეტარებაში — 1971 წ. ხშირად გაიგონებთ, თითქმის ქალს აქვს

განსაკუთრებული ინტუიცია, რომ ქალი სულთ-სება და მამაკაცის მფარველობას სპეროებს. რომ ქალი ცივილიზაციის თავიანთი წინამძღოლი არსებობს. ქალის ცნება დედის კულტურაზე დაკავშირებულია. იმასაც ამბობენ, თითქმის, ქალი ძალზე ემანსიპირებული იყო, თითქმის, მისი ლოგიკა უშუალოდ ემოციებიდან გამომდინარეობდა. ზიგმუნდ ფროიდმა და ოტო ვეინინგერმა თავი და ბოლო ვერ გაუგესო ქალების მიწარაფებებს. ქალის საკუთარი თავისუფლების უშინაა, იგი თავისივე ინსტიტუტების მონა-მორჩილია. ამბობენ, რომ ქალები შეტად სექსუალური არიან და ამის გამო ძლიერ მოსწონთ მამაკაცებს.

ანტიგონე, ანტელა დევისი, ათინა, უანა დარკი, ჰეკუბა, კლიტემნესტრა, ივლითი, როზა ლუსკემბურგი, ქალწული მარიაში, მატა მარი, მარია კიურო, მარია მაგდალენა, ედიტ პიაფა, კლარა ცეტკინი, მედეა, ინდირა განდე, დოლორეს იბარუერი, ლილია კოიდელა, ნონა გაფრინდაშვალი, ვალენტინა ტერეშკოვა, ეორე ხანდი, სარა ბერნარდი, საფო... მე ვეკვავ. თქვენ ხომ გადამხადეთ! მე თქვენ ძალიან მოგწონვართ და შეგიძლიათ მიცქირით, მარია მაგდალენა, ედიტ პიაფა, კლარა ცეტკინი, მედეა, ინდირა განდე, დოლორეს იბარუერი, ლილია კოიდელა, ნონა გაფრინდაშვალი, ვალენტინა ტერეშკოვა, ეორე ხანდი, სარა ბერნარდი, საფო... მე ვეკვავ. თქვენ ხომ გადამხადეთ! მე თქვენ ძალიან მოგწონვართ!

„უცხრად ვიცი სტუმართაგანმა ფანჯარას ფარდა გადააკალა და განთიადის ელვარე სხივი მწარსულ გამოიჭრა, ვით ცეცხლის ძალა, გააცხოველა და გაანათა გაწივებული გეტერას ტანი, გარინდდა ამ დროს მთელი დარბაზი, არ ზის არც ერთი სტუმართაგანს მათ წინ გეტერა იდგა, რომ სული სხეულისათვის მიეცა გრძნობი, მწუხარე — თავის უმიზნო ბედით ამაყი თავის მიმწიფელობით.

ოქროსფერ თმებით შემობურულ შუბლს ღვთაებრიობის ანწდა ნიშანი, მზის სხივზე თითქმის ოქროსი იყო გაწივებული გეტერას ტანი. იმგვარად თეთრი, ვით მარმარილო თითქოდა, ტოკავდა ძლიერი მტერი, როცა იქვე მდგომმა მატკარმა ურცხვ ქალს შესძახა: „ქსანტე, შეჩერდი! ქსანტე, მაგვარად განაზე სული, ომ, არ დაიჭრა, გობოვ, გევედრები! გავაუკვადავებ მე მაგ შენს სხეულს, საკუნეთა წაგიდებს ფრთები, ქარისმზლიანი შენი წარსული აღდგება, რომ კვლავ გაიღოს ხმები.“

(ქრება შექი. მოულოდნელად სინათლე ირთვება და სცენაზე ჩონჩი)

* ავტორის რეპარკით — ნებისმიერი ლექსი, მთარგმნელის არჩევანით — გ. ტაბიძის „გეტერა“.

ბრენსტო ჩი გეპარა მიიგმგმგმგმგა უპზიდან, რომ
სათავეში ჩაუღმეს აჯანყებას ბოლშევიზში

1965 წ.

მშობლებისადმი გავზავნილი გამოსამშვიდობებელი წერილიდან:

...ჩემმა დეებმა კვლავ იგრძნეს რისინანტის ნეკნები და აბჯარასმული ისევ შნადა ვარ საბ'ძოლველად!... ჩემი შეხედულებანი უცვლელია: ისევ და ისევ მწამს, რომ განთავისუფლებისათვის მებრძოლი ხალხის ერთადერთი გამოსავალი შეიარაღებულ ბრძოლაშია მხოლოდ და მხოლოდ! ზოგს იქნებ ფაიურაკების მოყვარული ვგონივარ, სხვათაშორის, მაინცადამაინც არც ისინი ცდებიან. ვინ იცის, იქნებ, ამჯერად შევეწირო კიდევ... ამახვე მიქაძის ჩემი შესაძლებლობების განგაროშების ლოკია. თუ ვინიცაბაა ეს ექვი გამართლდეს, მიიღეთ ჩემი უკანასკნელი, გამოსამშვიდობებელი კოცნა.

მე თქვენ ძალიან მიყვარხართ, თუმცა ამის გამოღვინებას უოველთვის როდი ვახერხებდი. ისიც კარგად მესმის, რომ ძალზე პირდაპირი ვარ, ამიტომ, იქნებ, ბევრი ვერც მიგებდეს. მაგარს სიმტკიცე, რომელსაც დღენიდაც ვაწრთობდი და ვაფოლადებდი, ჩემს დაქანულ სხეულს ძალას შემატებს... შნადა ვარ საბრძოლველად! მომიგონეთ მეოცე საუკუნის უბრალო კონდიტერი! ვეხვევით თქვენი შვილი ერნესტო“.

შვილებისადმი გავზავნილი გამოსამშვიდობებელი წერილიდან:

...მაშათქვენი იყო ადამიანი, რომელიც ცხოვრობდა თავისი მსოფლმხედველობის შესაფერისად და აკეთებდა იმას, რაც სწამდა. გახსოვდეთ! მთავარია ერთიანობა, რეკლუცი! ცალ-ცალკე, თითოეული ჩვენთაგანი არაფერს არ წარმოვადგენთ. მთავარია მთელი არსებით განიცდიდეთ ნებისმიერ უსამართლობას, მსოფლიოს რომელ კუთხეშიც არ უნდა ხდებოდეს იგი. აი, ეს არის რევოლუციონერის წმიდათაწმიდა მოვალეობა!

ფიდელ კასტროსადმი გავზავნილი გამოსამშვიდობებელი წერილიდან:

...ოფიციალურად უარს ვაცხადებ მინისტრის პოსტზე პარტიის ხელმძღვანელობაში, მაიორის წოდებაზე და აგრეთვე კუბის მოქალაქეობაზე... მეუბნება, რომ ნაწილობრივ მაინც მოვიხადე ის საპატრიო მოვალეობა, რომელიც კუბის რევოლუციისთან მაკავშირებად. ახლა კი გემშვიდობებით შენ და ამხანაგებს, ვემშვიდობები შენსა და ჩემს ძვირფას ხალხს! დღეს ჩემი მტირე სამსახური ესაჭიროება მსოფლიოს სხვა ხალხებს. ახლა მე შემიძლია ის, რისი უფლებაც არა გაქვს შენ, რადგან შენ დიდი პასუხისმგებლობა გაიკრიბა კუბელი ხალხის წინაშე. ასე რომ, დადგა ესმი განშორებისა!... მე აქ ვტოვებ ხალხს, რომელმაც შემეყვარა, შემისისხ-

ლხორცა და შეიღად მიმიღო. გული მწყდება, მაგრამ, ახალ ბრძოლებში თან გამოვუბა ის რევოლუციური რწმენა, შენ და ჩემმა გმირმა ხალხმა რომ შთამინერგეთ. ძალას შემეძრეს იმის შეგნება, რომ ვასრულებ წმიდათაწმიდა მოვალეობას — ვიბრძვი მნაგვრელთა წინააღმდეგ! ეს რწმენა უველა ტივილს დაშიამებს. ერთხელ კიდევ ვაცხადებ: თავიდან ვიხსნი უველა პასუხისმგებლობას კუბის წინაშე, გარდა იმისა, რომ გულით ვატარო კუბელი ხალხის სამაგალითო, საარაყო გმირობა! და თუ ჩემი სიცოცხლე დასრულდება სადმე შორს, უკანასკნელი გაფიქრება იქნებით შენ და კუბა... არავითარ საარსებო წყაროს არ ვუტოვებ ცოლსა და შვილებს. დარწმუნებული ვარ, რომ კუბის სახელმწიფო მათ უველადფერს მისცემს იმისათვის, რომ იცხოვრონ და მიიღონ განათლება. ვენცერემოს! პატრია ე. მუერტე.

(მთელი სურათის განმავლობაში, თეორი ქალაღის ფონზე დგას ტორსი, მსახიობს ფუნჯით ქალაღზე გადაქვს ტორსის წითელი კონტური. კონტურის გავლენა მთავრდება წერილების კითხვის დასასრულს, რის შემდეგაც ხელის მტევნებზე უნდა დაიხატოს შავი ყვრები. გრძელდება ტექსტი).

1965 წლის 9 ოქტომბერს, უმცროსმა ლეიტენანტმა მარიო ტერანმა ჭრ ტუვია დაახალა ჩე გევარას, შედეგე კი მან და მისმა ხელქვეითებმა ხელის მტევნებზე დააჭრეს და სპირტში შეინახეს იმის საბუთად, რომ ჩე გევარა ნამდვილად მოკულა.

როცა ბოლივის შინაგან საქმეთა მინისტრი არგდანი სამშობლოდან გადაიხვეწა, ჩეს ხელის მტევნებიც თან წაიღო.

ერნესტო ჩე გევარას ხელის მტევნები ამჟამად კუბაშია.

(მესიკა. სიმღერა „ბელა ჩაო“)

ს უ რ ა ტ ი მ ა ე მ ე ს ე

პირთმა ბარბის გემიდან

გემი. ვახტზე დგას მეზღვაური და მთელი გულისყურით სპუქს მართავს. იქვეა ვირთხა, თითქმის ადამიანისოდენა. იგი ჩვენს სერიოზულ ყურადღებას უნდა იმსახურებდეს, ზღვის ხმადრი. თოლიების კუივილი. გემის საყვირის ხმა.

ვი რ თ ხ ა, რა სიმუდროვია, ესეც შენი რომანტიკა! მთვარის მკრთალ შუქზე ჩვენი გემი ტალღებს სამხრეთისაკენ მიაბაობს. თუ არ ვცდები, ახლა ჩემყოფებით დახველეთ გრძელის სამოცდაათ და ჩრდილოეთ განედის ოცდაათ გრადუსზე. მიუხედავად იმისა, რომ ტრთი შეხედვით უველადფერტი რიგზეა, გული მაინც ცუდს მიგრძნობს. ზუმრობა ხომ არაა — ავად სახელგანთქმული „ბერმულის საკუთხედში“ შევდივართ. ჭრ კიდევ 1874 წლას დეკემბერში „გვირალტარის ვაზეთი“ წერდა, რომ სწორედ ამ რაიონში იპოვეს მოდრეფიფე გემი

„მერი ცელსტან“, რომლის გემბანზეც კაცს
კვაენბა არ იყო. მას შემდეგ ასეთი სენსაციები
ხულ უფრო მომარადლა. 1945 წლის 5 დეკემბერს
ფლორიდის ნახევარკუნძულიდან აფრინდა ამე-
რიკის ხუთი სამხედრო თვითმფრინავი. შესანიშ-
ნავი დარი იდგა. ორი საათის შემდეგ თვითმფრ-
ინავებმა გადმოსცეს უცნაური სიგნალი: „ვერ ვხე-
დავთ მიწას!“ — ეს იყო და ეს. ხუთივე თვით-
მფრინავი უგზო-უწყვლოდ გაქრა ორი საათის შემ-
დეგ დაიკარგა კიდევ ერთი თვითმფრინავი, რომე-
ლიც დაიკარგული ხუთიულის სამებრად გაუშვეს.
1947 წლის 3 ივლისს მთავრდა რაიონში დაიკარგა
ე. წ. „მფრინავი ციხე-სიმაგრე“, 1948 წლის 24
დეკემბერს კი სამხედრო თვითმფრინავი 34
მგზავრთან ერთად. 1950, 1952 წწ. დაიკარგა საბა-
რგო თვითმფრინავები, ხოლო 1956 წელს მიდ-
როთითმფრინავი. მსგავს შემთხვევებს ადგილი
ქმონდა 1963, 1965 და 1968 წლებში. „ბერმუდის
სამკუთხედში“ 1968 წელს, სრულიად მშვიდ ამი-
ნდში უკვლოდ გაქრა ცხრამეტათას ტონიანი გე-
მი „ციკლოპი“. გემს არავითარი სიგნალი არ გა-
დმოუცია. აქვე დაიკარგა საკუთროს გემებიც:
1963 წ. — „მარინერ სულფურ კუნია“, 1970 წ.
— „მოდონი“, 1973 წ. „ანტა“. იყო შემთხვე-
ვები, როცა მიაგნეს სრულ წესრიგში მყოფ გე-
მებს, რომელთა შექცევის შემდეგ დაუზიანებლად
მუშაობდნენ, მაგრამ... ხალხი უკვლოდ გამქრა-
ლავს! „ბერმუდის სამკუთხედი“ ატლანტიკის ოკე-
ანეშია. რუკაზე მისი მონახვა ძალზე ადვილია: გა-
ვლეთ ხაზი ბერმუდის კუნძულებიდან ფლორიდა-
მდე, აქედან კი პუერტო-რიკომდე. აი, სწორედ
არ რაიონში შედის ახლა ჩვენი გემი.

ღმერთო, მიშველე! დაჯრე გემზე თუ გავიპარო?
აი შევედივარ! გული ჩემი შიშით ვაპო.
გემზე თუ დავარჩი, ბედისწერა განაწადგურებს,
აადა, სხვა ჭხა აღარ ვიცი რა უნდა იყოს!
იქნებ ის ჭობდეს, გემის ფსკერი ჩემად
გამოვღრღნა,
გავიპარო და გადავურჩე ბედის დაივიწყას...

ვაი, საბარლო თავო ჩემო, რამე იღონე,
დედამიწაზეც მოვეწრები ფეხის გაქიშვას!
აქ სულერთია, მე ვერავის მივეშველები,
სჯობს ვეცადო და ორ-სამ დღეში ნაპირზე ვავალო...
ღმერთო, ოლონდაც გამოყვანე სამშვიდობოზე
და შემოგვიცა, მონახვარში, მონახვანად წავალო!

ო, რა ავის მომასწავებელი სიმუდროვანა. ქარი
არ ქრის და მთვარეც კაშკაშებს, მაგრამ... მარტო
1945 წლიდან 1963 წლამდე ამ წყეულმა სამკუთ-
ხედმა ათასამდე ადამიანის სიცოცხლე შეიწირა,
კანადელი და ამერიკელი მკვლევარების აზრით,
აქ ჩვენთვის უცნობი ძალები მოქმედებენ... მაგ-
ნეტობში, გამოსივება და ა. შ. იმასაც ამბობენ,
რომ გემები და თვითმფრინავები აქედან მეოთხე
განხომილებში ქრებიანო... ე. ი. იმ შეუცნო-
ბელი საშუაროს უზილავი ფანჯარაც აქ უნ-
და იყოს. ადამიანებს ხომ ძალიან უჭირთ იმის
დაჭრება, რისი ახსნაც არ შეუძლიათ. მე პირა-

დად თავისუფალი ვარ და, რასაც მინდა, იმას და-
ვიჭრებ! ღმერთო, რა საშინელი სიმუდროვანა,
თოლიების ქუევილი მაინც ისმოდეს! უკვლავ
გასულა! უკვე სამის ნახევარია. ყველგან მსგავსი
მხოლოდ მებრღვაური ფხიზლობის საქვითან. არა,
ახლავე უნდა გავიპარო! თავი დამანებეთ. მეუ-
ფა. (მეზღვალური გასურებს ოკეანეს. ვირთბა
გემიდან მიიპარება). თავი კი არ მონებრებია.
მე სიცოცხლე მინდა. შენ კი, ჩემო გემო, ახემე
გაქინა, მუთონებ განხომილებებში ვაჭრინარებუ-
ლხარ! იქიდან კი ჭერ არავინ დაბრუნებულა.

(ვირთბა ოკეანეში გადახტება. მუსიკა, მებრღვაური
ფხიზლობის საქვითან.)

ს უ რ ა თ ი მ ე რ ვ ე

მსახიობი გონს პარაბზს

კარავი. ოლოფერნი და მსახიობი. მსახიობი ახალ-
გახრდა ვაეია. იგი კარავის შუაგულში დგას.
ოლოფერნი დღიანხვა წამოწოლილი.

ო ლ ო ფ ე რ ნ ი. წარმადგინის ხელოვნება ყალ-
ბია. შობებულებებს მხოლოდ განდის ხე-
ლოვნება ქმნის. ივლით რომ შემოვა, შენ
კი არ უნდა ითამაშო — მართლა უნდა იქცე
ოლოფერნად. ე. ი. შენ, მსახიობი, უნდა იქ-
ცი იმად. უნდა ვარ მე. რაც შეიძლება სრუ-
ლად უნდა წარმოაჩინო იმ სისარულის, სედე-
ის, წამებისა და გრძნობა-გონების კვიდლის სამ-
ყარო, რისგანაც შედგება ჩემი — ასარიელი
მხედრობისთვის როლი. იხიე უნდა იცოდე, რომ
ივლით შედარებით გრძნობებით ვეღარ მოა-
ტუებ. მასზე ზემოქმედება მხოლოდ ნამდვი-
ლი, ხალხის გრძნობებით შეიძლება. შენ უნ-
და იქცე ნამდვილ ოლოფერნად... დამწყები მსა-
ხიობი ხარ?

მ ს ა ხ ი ო ბ ი. დიახ.

ო ლ ო ფ ე რ ნ ი. დღემდე თუ გითამაშია რამე?
(პაუზა) ალბათ, უსიტყვო როლები, არა? არ არ-
სებობს დიდი და პატარა როლი, არსებობს... თუ
ჭერ საერთოდ არაფერი არ გითამაშია (მსახიო-
ბი თავს უქნევს) ე. ი. პარადპირ სტუდიიდან
მოხვედი, არა? (მსახიობი თავს უქნევს), მაშ,
სწორედ ამ როლით იწყება შენი თეატრალური
ისტორია! შენ გელოდება... (პაუზა) კარგი, მოვ-
რჩეთ ამზე დამარაკს. აი ტექსტი, გამომართვი!
(წამოვდება. მსახიობს თავის ადგილს ეტოვებს)
მე ვიქნები ივლით, შენ კი ოლოფერნი, ე. ი.
— მე. პირველ რიგში გაითვალისწინე ატომსფე-
რონ, წინაპრობა: დარე. (დაჯდომილ-დაქანცულად
დღიანხე წევხარ და ისვენებ, მაგრამ ვაი ასეთ
დასვენებას — შავნელი ფიქრები გაწვალბენ,
რადგან პეტლიის ალყაში ხარ შექცეული. გან-
წყოხობილება, რა თქმა უნდა, პესიმისტურია. წი-
წინათგრძნობა კარგ არაფერს ვაქვალის, არადა,
ახლა სახლში უოფნას არაფერი გირჩენია. ერ-
თი სიტყვით, ოქაზი გენატრება, მაგრამ მთავა-
რი არც ენა. მთავარია წამოცანა! ზე: მაცანა —



გამარჯვება, გამარჯვება და მხოლოდ გამარჯვება! აი, რა არის შთავარი. მოვეშალო! ამაზრუნვადი მშვიდი ღამეა. ბნელა. ბანაკ სძინავს. კოცონი ნელ-ნელა ქრება და კედლებზე მაგიური შექრალილი ლიციციებს. მოულოდნელად გაიხმის ძაღლების ყეფა. პაუზა, ირჩევა ფარდა და კარავში შემოვიღვარ მე, ე. ი. ივლითი. შენი დაძაბული ყურადღება მთლიანად შემოსასვლელისაკენა მიმართული.

მსახიობი. ვინ არის?!

ოლოფერნი. ქალი მთიდან.

მსახიობი. ქალიო?! აქ რამ მოგიყვანა, დედაკაციო!

ოლოფერნი. შენი ნახვის სურვილმა, ოლოფერნი! მსახიობი. ალყაშემორტყმულ ქალაქიდან გამოიარე?!

ოლოფერნი. დიახ.

მსახიობი. (ტახტიდან წამოხტება).

ოლოფერნი. სდექ! ადრეა. ასე ჩქარა ვერ მოასწრებდი რეაგირებას. უფრო მიგდე, მაკდურად მშვიდი ღამეა-მეთქი, გუებუნები. ჩადოქრული ღამით მონუსხული ხარ — ეს ერთი. მოულოდნელად კარავის შემოსასვლელში, ფარდის იქით ამჩნევ სიღუბლეს — ეს ორი. გეგმის ქალის ხაზო ხმა — ეს სამი. გაოცებული თვალსა და ყურს არ უჩერებ — ეს ოთხი. დაქეპი შენს ადგილზე. ვაგრძელებთ უკანანგელი რეპლიკიდან. დავიწყობ!

მსახიობი. ალყაშემორტყმულ ქალაქიდან გამოიარე?!

ოლოფერნი. დიახ, ოლოფერნი.

მსახიობი. შენით მოდი თუ ხალხმა გამოგვკვანა?

ოლოფერნი. ტექსტს ნუ ამახინებ!

მსახიობი. შენი ნებით მებაეულ, თუ?...

ოლოფერნი. დიახ, ჩემი ნებით!

მსახიობი. დღემდე ასე ახლოს არც ერთი პეტრულიელი ქალი არ მიხილავს, მხოლოდ მათი აჩრდილებიხთვის თუ მომიკრავს თვალი ქალაქის კედლებზე... რისთვის? ჩოსულხარ, დედაკაციო? (ოლოფერნის ნიშანზე მსახიობი წამოდგება და უფრო მკვხედ) რისთვის მოსულხარ-მეთქი, დედაკაციო!

ოლოფერნი. რომ შენთვის მემცნო კარგი ამბავი.

მსახიობი. მაშ, შენ ყოფილხარ პირველი ქალი, ვინც მე რამე უნდა მითხრას საინტერესო...

ოლოფერნი. ახლა ქვეტექსტს უნდა ჩაეჭიო, გესმის? ქვეტექსტია შთავარი! „პირველი ქალი“, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი ერთ დროს ქალებით ყოფილა განებობებული. აქედან იწყება სრულიად ახალი და მოულოდნელი რამ. ოლოფერნი თანდათან გრძნობს ივლითის ქალს. მიხვდა? ამ ერთი ფრაზით უნდა აგრძნობინო მას მთელი შენი ვაკაციობა. აბა, მაიღი!

მსახიობი. მაშ, შენ ყოფილხარ პირველი ქალი... ვინაც მე რამე უნდა მითხრას საინტერესო...

ოლოფერნი. მერე?

მსახიობი. მერე თქვენი ტექსტია.

ოლოფერნი. ჩემი ტექსტია?

მსახიობი. არა, თქვენი კი არა, ივლითის, კიევისული ოლოფერნი.

ოლოფერნი. აქ მო, ძვირფასო, ჩამომხდევ! შენც მსხვერპლ ხლებზე, მე ჩემმა ვნებამ მომიყვანა შენთან, ოლოფერნი! (გამოდის როლიდან) რაო, რაო? გესმის, რა გითხრა?! შეფასების მომენტი! (სხეუ ივლითის როლიში) მე ჩემმა ვნებამ მომიყვანა შენთან, ოლოფერნი!

მსახიობი. ჩემი აზრით, ეს რეპლიკა ძალზე ნაქარავია.

ოლოფერნი. კეთილი, ცოტა შევაშოკლოთ (როლიში) ვნებამ მომიყვანა!

მსახიობი. ხაინ-ტე-რე-ხოსა!.. (ოლოფერნის ნიშანზე მსახიობი წამოდგება და წელზე ხელს მოხვევს)

ოლოფერნი. (თავს გაინთავისუფლებს) უფრო ვნებანად უნდა მოგხვიო. ერთბაშად, გაგებულად... აი ასე. (უჩვენებს) ამას რეპეტიციები არ სჭირდება, როცა გულებში ჩაიკრავ ამბობ... აი, ტექსტი. შენ თვითონ ივარჯიშე, აბა, ხმამაღლა წაიკითხე! (უკან იხევს და ჩემოდანში ბარჯვს ალაგებს. ჩააწყობს მუნდირს, ორდენებს, ხმალს, რევოლვერს, ფულის დასტას, ხევის რალე ქალაღლებს, დაიხედავს საათზე. აგრძელებს ნეითვის ჩალაგებას).

მსახიობი. (ავანსენაზე კითხულობს ტექსტს ხმამაღლა, მონდომებით, დამაჩერებლად). დიდი ხანია ჩემთვის ასე არავის უთქვამს „მე ჩემმა ვნებამ მომიყვანა შენთან, ოლოფერნი!“ ო, რომ იცოდე, რაიგ ძნელია ჯარისკაციული ცხოვრება ჩემი! უშილობა, განგაში, ზარბაზნების გრიალი... დმერთო, როგორ გადაეჩვიე ქალებს! სადაა ქალების დრო, როცა ირგვლივ ომი და ქვეულის ბედი წუდება. ო, რა ძალუმაღ ვიგრძენ მე ახლა შენი სხეულის თრთოლვა და სიბოზ... (პაუზა) დავამთავრებ შემდეგ?

ოლოფერნი. (ჩემოდანს ეტყვის) რა შემდეგ?

მსახიობი. ტექსტი დავამთავრე, ახლა რა ვქნა?

ოლოფერნი. ახლა იმპროვიზაციაა საქირო.

მსახიობი. როგორ გგონიათ, შეეძლებ?

ოლოფერნი. ეს არც ისე ძნელია საქმეა (საათზე დაიხედავს) ვინც როლს კარგად ფლობს, ასეთი წვრილმანი მისთვის დიდ სირთულეს არ უნდა წარმოადგენდეს. ახლა კი უნდა დაგტოვო, მსობილო. (მოსასხამს მოიხდის და მსახიობს მოახუბრავს). ესეც ასე. (პაუზა) მეტი გაცდია საქირო, ყუწვილო, მეტი დამაჩერებლობა... (მსახიობს მიუახლოვდება. ლოყაზე ხელს მოუთათუნებს, ჩემოდანს იღებს და სასწრაფოდ გადის).

მსახიობი. (საქის წინ დგება. მოსასხამს ისწორებს) ნეტავ რას იტყვიან ჩემი პედაგოგები და რეჟისორები... (მსახიობს შეუძლია კონკრეტულად ჩამოთვალოს მათი გვარები, პაუზა). მე ვარ ოლოფერნი. მშვიდი ღამეა, ბანაკ სძინავს. კოცონი ნელ-ნელა ქრება. მოულოდნელად გაისმის ძაღლების ყეფა... (და მართლაც გაისმის ძაღლების ყეფა).

პარსიფალი ბოჰემს მოგაღმთაულ სასხლეს

ჩინილ პარსიფალი მდიდრული ფარდის წინ დგება. უფრს მიუგდებს. სიხუშეა. მოულოდნელად, თითქოს რალად უბიზგაო, ფარდას სწრაფად გადასწევს და გამონდებდა სამეფო ტახტი. დარბაზი სულ ერთიანად ობობას ქსელშია გახვეული. სამეფო ტახტზე ზის დეარლომილი მეფე, თეთრი, იატყამედ დაფენილი წვეკრი. მოხუცი ძვირფას, შავ სამოსშია გამოწყობილი. თავზე ძვირფასი თვლებით მოჭედილი ოქრის გვირგვინი ადგას. პარსიფალი მიხვდება, რომ მის წინაშე მეფეა, წამით შეკრთება და სასწრაფოდ მუხლს მოიყრას.

მეფე. (ჩაბრინწული ხმით) კეთილო მგზავრო, მომტყვე მოხუც მეფეს, რამეთუ არ ძალმიძს წარმოვადგე და იხე მივიდო. რა ჩემი ბრალია, თუ დავებრდი და დავჩანანადი. სხეულსაც ვეღარ ვიმორჩილებ... მე ავად ვარ, კეთილო მგზავრო.

პარსიფალი. (ყვარაც მულმოყურილი) გულთან ნუ მოიტანო, მეფევ ბატონო.

მეფე. მომიახლოვდი. აგერ, ჩემს ფეხებთან ჩამოქეცი.

პარსიფალი. (უმაღ ფეხებთან ქდება)

მეფე. საიდან მოდიხარ?

პარსიფალი. შორი გზიდან, თქვენო ბრწყინავად-ბავ! დილიდან გზაში ვარ.

მეფე. საით გაგიწევია?

პარსიფალი. სამშობლოში, მეფევ ბატონო, მოხუცი დედის სანახავად. თუ ნებას დამრთავო, ღამეს თქვენს სასახლეში გავათევდი.

მეფე. რა თქმა უნდა, რა თქმა უნდა. კეთილო მგზავრო! (წამოდგომას ღამოსი) ო-ო-ო!

პარსიფალი. დვთის გულისათვის, ნუ შეწუხდებით, თავს ძალას ნუ დაატანო...

მეფე. ვმადლობო, ვმადლობო... ძილი ნებისა! (ტახტზე მიესვენება და თვალებს მილულავს).

პარსიფალი. (ერთხანს თვალს არ აცილებს. გადის ფარდის უკან).

(პაუზა)

მეფე. პეი, სტუმარო!

პარსიფალი. (ფარდას გადასწევს და ზღურბლებზე გადმოდგება)

მეფე. კეთილო სტუმარო, უმღურებისათვის ხომ არ დამცინე? მითხარი, მითხარი, გეთყუა, თორემ მთელი დამე ვეღარ მოვისვენებ. ხომ გაგიგონია— ვიხაც ჩემი ახალგაზრდობა არ უნახავს, ღმერთმა ჩემი სიხერცე არ ანახოსო!.. ახლა იმის იმედით-ღა ვსულდგმულობ, რომ საცაა გაზაფხული მოვა, ძალას შემშატებს... ფანჯარასთან მისვლას შემადღებინებს. ისევე ვიხილავ ბუნების გაღვიძებას, შეებას მომგარს ფრინველთა გალობა... ჩასაც გუ-უხნები, ხომ გყვარა, სტუმარო? მითხარი, თორემ ვერ მოვახვენებ, ძილი გამიტყდება...

პარსიფალი. დიხ. მჭერა, თქვენო ბრწყინავად-ბავ! (ადგილიდან ფეხს არ იცვლის, მეფის ჩაძინებას ელოდება. შემდეგ ფარდის უკან გადის, ხმაღს შეისისის და იქვე, იატაკზე მიწვება).

მთვარიანი ღამეა. მუსიკა. სცენის სიღრმეში წითელი სხივი. სამკლოვიარო პროცესია. წინ მოკვით ორი საწითელი, შავი ღროშა, ცოტა უკან შავი თასი და

რალაც გრძელი სავანი, რომელიც ასევე მთვარიანი გახვეული. მუსიკა სულ უფრო ძლიერდება. გაოცებული პარსიფალის შორიხლო პროცესია 'ქედნის მსახურის' მოქმედოს. ბოლოს პროცესიას მიუახლოვდება. მაგრამ მას არავითარ უფრადებას არ აქცევს. შავ ზეწარში გახვეულ სავანს დაყინებით მიჩერდება, ზეწარის გადახდას კი ვერ ბუდავს. შავ თასში ხელს ჩაყვებს. შეძრწუნდება—ხელის მტვერანი სისხლითა აქვს გათხერლი. დამბეული უფრადლებით ათვალერებს თავის ხელს. პროცესია დიდრება და მარცხნივ მიემართება. სინათლე ქრება. მუსიკა წყუება. პარსიფალი კუთხეში მიდგება და ტამბურის იმანს ხელებს, რეკავს საათი. თენდება. ისევე საათის ხმა. პარსიფალი თავზარდაცემულია. უწყარი ყვირილი შორიდან. რეტდისასმული პარსიფალი ფარდის უკან იმალება.

პარსიფალი. (ჩურჩულით) ჩუ... ხალხი? ჩუ... ვინა ხართ? (პაუზა) ვინ არის მანდ? (ყვირის) პეი მსახურნო! (უფრს მიუგდებს. გულის გამაწვრილებელი მღუმარებაა. ხელებში თაფნარგული იატაკზე წვდება).

ფარდა გადაიწვევა და შემოდის გოჯანა. ტირის. პარსიფალი მას შეამჩნევს) სხეები საღდა არიან?

გოგონა. ვინ სხეები?

პარსიფალი. ვინ და მსახური! დაცვა! დარაქი! მეფე საღდა, მეფე! (პაუზა) შენ რალა გატორებ?

გოგონა. როგორ თუ რა მატორებს!.. (იატაკზე დაემხობა და უფრო გულამოსკენით აქვითინდება) უზედურ დღეს ვარ გაჩენილი და ის მატორებს... დაიქვს ჩემი გაჩენის საათი!.. ჩემი ხაბრლო საქმრო... მოკვდა... გათავდა...

პარსიფალი. საქმრო? მოკვდა თუ მოგავლეს? ვინ მოკვდა?

გოგონა. რა ვიცი, ვინ მოკვდა... ან კი საიდან უნდა ვიცოდე! — ისეთი დრო დავდა, ძმა ძმას აღარ ინდობს და მამა — შვილს. ყველა ერთმანეთს ხოცავს! ამ რამდენიმე საათში მთელი ქვეყანა გაპარტახდა, სისხლით გაიხსო... შენ მგზავრი ხარ და რა იცა... გადაიწვა სოფლები. გაჩანავდა მინდვრები, ორგველი კაცის კუანება აღარაა! თავზარდაცემული, გამხეცებული პირუტყვის ბლავილისგან ღამის ყურთასმენა დამხმოს, შენ რამ დავამშვავა, ადამიანო! რა სასწაულით გადურჩი წუხანდელ დამე? სად იმალებოდი!

პარსიფალი. სიმართლე გითხრა, თავს უხეზულად ვგრძნობ, რომ... ეს რა უზედურობა დატრი-ალებულია, ღმერთო ჩემო... დამე აქ გავათიე, მეფის სასახლეში... მეც არანაკლებ უცნაური ამბები გადამხდა თავს...

გოგონა. უცნაური...

პარსიფალი. დიხ, მეტად უცნაური რამ ვახილე...

გოგონა. (აღულებული) შენ დამახებ როგორ მამქონდათ ორი საქორელი?!

პარსიფალი. პო. დაიწინაქ.

გოგონა. და არ იციხე, რას ნიშნავს ეს ყველაფერი?!

პარსიფალი. ა, არ, არ შეკითხავს.

გოგონა. ნუთო ერთი სიტყვაც არ დავცდენია!

პარსიფალი. არც ერთი სიტყვა.
 გოგონა. რატომ?
 პარსიფალი. შეგონა ასე იყო საჭირო...
 გოგონა. „ასე იყო საჭირო!“ შევ ზეწარში გახვეუ-
 ლი ხმალი დაინახე?
 პარსიფალი. დავინახე, მაგრამ ხმალი თუ იყო,
 არ ვიცოდი.
 გოგონა. ნუთუ არ დაინტერესდი, რა იყო შევ ზე-
 წარში...

პარსიფალი. ვიფიქრე, რახან შეხვეულია...
 გოგონა. „რახან შეხვეულია!“ შევი თახვი დაინა-
 ხე?

პარსიფალი. კი, დავინახე.
 გოგონა. შიგ თუ იცი რა იყო?
 პარსიფალი. ვიცი. სისხლით იყო სავსე.

გოგონა. მერე, არ იკითხე ვისი სისხლია?
 პარსიფალი. არ მიკითხავს.
 გოგონა. ესე იგი, სისხლი დაინახე და არ დაინტე-
 რესდი ვისი სისხლია, საით მიაქვთ, რა ხდება, რას
 ნიშნავს ყოველივე ეს!

პარსიფალი. (მხრებს აჩქინავს).
 გოგონა. შენ თვითონ ვინ ხარ, ან საით მიდიხარ?
 პარსიფალი. პარსიფალი ვარ, სამშობლოში მივე-
 მგზავრები. მოხუცი დედის სანახავად.

გოგონა. შენი სახელია უბედურება და დედაშენი
 მკვდარია!

პარსიფალი. შენ ეგ საიდან იცი?
 გოგონა. უბედურება გქვია იმიტომ, რომ ამდენი
 რამე ნახე და არაფერი არ იკაწიხე! რომ გეკით-
 ხა, იქნებ ჩვენი ქვეყანა გადარჩენილიყო... და
 ჩვენი მეფე, ჩვენი პარალიზებული მეფეც ფეხ-
 ზე დამდგარიყო! იქ კარგად ვიცნობ ამ სახალხეს.

აქ მომხვედლეთ უამრავ რამეს აჩვენებენ იმ იმე-
 დით, რომ ისინი ერთ მშვენიერ დღეს იკითხავენ
 რაშია საქმე, რატომაა ეს ასე და არა ისე, რო-
 გორც უნდა იყოს... მაგრამ უმრავლესობა შენ-
 სავით იქცევა... ყველა თავის ტყავს უფრობილ-
 დება და ჩვენი საქმეც სულ უფრო უქულმა მი-
 დის. შარშან, გაზაფხულზე აქ ერთმა უცნობმა
 გაიარა, იმანაც არაფერი იცოხა და ჩვენი მუხე
 უარესად დაუძლურდა, გაწუდა საქონელი, წახდა
 მოსავალი.. ახლა აგერ შენ გამოიარე და არც შენ
 გიკითხავს არაფერი! იმიტომ, რაც ამ დილით თავს
 დაგვატყდა, შენი ბრალია! შენი ბრალია! შენი ბრა-
 ლია ჩვენ დავრჩით მეფისა და მიწის ვარემე!

გოგონა ხელის ერთი მოსმით ფარდას გადასწევს
 ტახტზე ზის ჩონჩხი. ირგვლივ ობობას ქსელია. ქრება
 სინათლე. მუსიკა (სასურველია შევა საუკუნეებისა)

ს უ რ ა ტ ი მ ე ა ტ ი

1973 წ. პირაბულად მოკალეს ხალვადორი
 ალინდო

პრეზიდენტის უკანასკნელი სიტყვა რადიოთი 1973 წლის
 11 სექტემბერს 9 საათსა და 20 წუთზე.
 რამდენიმე წუთის განმავლობაში ხალვადორე ალი-

ნდეს ხმა ჩაწერილი მანქანითონ...
 გაც მსახიობი კითხულობს პრეზიდენტის სიტყვებს:

„...ეს ალბათ, ჩემი უკანასკნელი გამოცემაა...“
 წინაშე. სამხედრო-სამარცო ძალებმა დაიბრუნეს რადიო-
 სადგურები „პორტლენდი“ და „კორნარასიონი“, რაც
 ძალზე დასანანია. მაგრამ, დღე, ჩემი გამოსვლა მორა-
 ლურ დასჭერდა მიწოდის მათ, ვინც გატყვევდა წმინდათა-
 წმიდა ფიცი ქარისკაცისა. ასეთებია: ადმირალი მერა-
 ნო, რომელმაც თვითნებურად დაინიშნა თავი ფლო-
 ტის მეთაურად! ესნარ მენდოსა — მამლუაქინა გენე-
 რალა, რომელიც გუშინ ერთგულებას გვეფიცებოდა,
 დაღეს კი ჩვენს წინააღმდეგ ამხედრებულ კარბინერთა
 მეთაურად მოგვევლინა!

დღეს, დალატის ალყაში მოქცეულმა, ჩემი ქვეყნის
 მშრომლებს შემიძლია გითხრათ მხოლოდ ეწინა რამე:
 ხანა პარში სული მიდგას, არ დავნებდები! ისტორიის
 ამ ბედურულმართ გზაჯვარედინზე მზადა ვარ ხაცოცხლე
 შევწირო იმ ნდობის გამოართლებას, რომელიც თქვენ
 ჩემმა ხალხმა გამოიხატა! მტკიცედ მწამს — არა-
 ვის და არაფერს არ შეუძლია მოსპოს ის კეთილი თე-
 ლის, რომელიც ჩვენ ათასობით ჩიღულ მშრომელთა შე-
 გნებაში გადავივით!

მართალია, დღეს ძალაუფლება ხელთ ივდეს მოლა-
 ლატე გამყიდველებმა, მათ შეუძლიათ დროებით დაგე-
 ჯანონ იკეთა, ნაგრავ სოციალური პარტიული შეჩე-
 რება არავითარ ძალადობას, არავითარ ვერაგობას არ
 შეუძლია. ისტორია ხალხის ხელთაა! ისტორიას ხალ-
 ხი ქმნის!

ჩემი სამშობლოს მშრომლებო! დიდი მადლობა იმ
 ერთგულებისთვის, რომელსაც თქვენ ყოველ ნაბიჯზე
 ავლენდით! ნდობისთვის, რომელიც გამოიჩინეთ იმ
 ადამიანის მიმართ, თქვენი სამართლიანი და კანონიერი
 მიზანსწრაფვის გამომხატველი რომ იყო მუდამ! მან
 თქვენს წინაშე დალო ფიცი პატივი უცა კანონისა და
 კონსტიტუციისათვის და ეს ფიცი არასოდეს გაუტე-
 ხია!

ამ გადაწყვეტე მომენტში ვსარგებლობ უკანასკნე-
 ლი შესაძლებლობით და მოგიწოდებთ — დღე, დღევან-
 დელი ტრაგედია დარჩეს ისტორიულ გაკვეთილად!
 პირველ რიგში მინდა შევმართო ჩვენი სამშობ-
 ლოს უბრალო, მშრომელ ქალს, ჩიღულ დედას, რო-
 მიელიც თვდაუზოგავად შრომობდა, რადგან იცოდა,
 რომ მთავრობა ზრუნავს არ მოაკლდეს მის შვილებს.

მე მივმართავ პარტიუმებს, რომლებიც, მოლაღატე
 პროფკავშირელთა გამუდმებული საპოტაქის მიუხედა-
 ვად, ქედმოხურებლად აგრძელებდნენ თავიანთ კეთილ-
 შობილურ საქმეს!

მე მივმართავ ჩიღულ ახალგაზრდობას. მათ, ვინც
 ძალხა და ენეზგაბს არ იზურებდა [და არც მომავა-
 ლში დაიშურებს შრომელი ხალხის საკეთაღდღეოდ!

მე მივმართავ ჩიღულ ხალხს! მუშას, ინტელიგენტს,
 გლეხს! მივმართავ მათ, ვისაც დევნიოთ და რეპრესაბიით
 გააწამებენ, რადგან გადაითივლები დიდი ხანია ფაშის-
 მის გამოჩეკვას ღამობენ. ამის ნიშანია ტერორისტთა
 რაუდისხმები, ხიდეზის აფეთქება, ნაჯთობისა და გაზის
 მიღების დაზიანება, იმათი მიუტყვებელი დუშალი, ვი-
 საც ყოველივე ამის წინააღმდეგ ხმა უნდა აღძვალდე-
 ბინა.. ისტორია იყოს ჩვენი მზაქული!

სულ მალე, ალბათ, რადიოსადგურ „მანაღიანესსაც“

დაადამებენ და ჩემი ხმა თქვენამდე ვერ მოაღწევს, მიუხედავად ამისა, ჩემი ხმა ყველას მიწვდება! შე მუდამ თქვენთან ერთად ვიქნები მომიგონებენ, როგორც ღირსეულ, მტკიცე და პატიოსან მოქალაქეს.

ხალხმა თავი უნდა დაიცავს, მაგრამ არ უნდა შეეწიროს. ხალხმა არ უნდა დაუშვას საკუთარი თავის განადგურება, მაგრამ დამცირებაც არ უნდა მოითმინოს!

ჩემი სამშობლოს მშრომელებმა! შე მტკიცედ მწამს ჩიღელი ხალხის ბედნიერი მომავალი! მწამს, რომ თქვენ, ჩიღეს გმირი ხალხი, შეუდრეკლად გადაიტანთ ამ შევბენელსა და მწარე დროს, მოიგერიებთ მოღალატეებს, რომლებიც ძალუფლების ხელში ჩაასაგდებად არაფერზე არ იხევენ უკან. გწამდეთ! შორს არაა ის დღე, როცა ისევ გაიხსნება ფართო და ნათელი გზა, რომელზეც ამაყად გაივლის თავისუფალი, უკეთესი ცხოვრების მშენებელი ადამიანი.

გაუმარჯოს ჩიღეს! გაუმარჯოს ჩიღეს მშრომელ ხალხს!

ესაა ჩემი უანასკენელი სიტყვები. ღრმად მწამს, რომ ჩემი თავგანწირვა ამაოდ არ ჩაივლის. დე, ეს იყოს შორალური სასჯელი ვერაგობისა, გამყიდველობისა, ღარბობისა!

კოლუზიანილი მწარალი ბაბრიალ ბარსია მარკსნი:

„...გადამწყვეტი ბრძოლის მომენტში, მაშინ, როდესაც ჩიღეს გმირი ხალხი გამხეცებული პუტჩისტების იარაღებში გმინავდა, სალვადორე ალიენდემ მედგრად განაგრძობდა კანონისა და სამართლიანობის დაცვას... პრეზიდენტის ცხოვრებაში ყველაზე საოცარი ის იყო, რომ დაბადებიდანვე წინააღმდეგი იყო ყოველგვარი ძალადობისა და, ამასთანავე, გახლდათ მგზნებარე რევოლუციონერი. მან ძალზე გვიან შეიძინა ის გამოცდილება, რომ მთავრობა, რომელსაც არ გააჩნია საკუთარი ძალუფლება, სისტემის ვერ შეცვლის და ვერც დაიცავს. მაგრამ სწორედ ამ დაგვიანებულ გამოცდილებაშია საიბარო ის ძალა და ნებისყოფა, რომელმაც შეაძლებინა სოციალურად ებრძოლა ნანგრევებად ქცეულ სახელში. ეს სახლი ერთ დროს ვიღაც იტალიელ არქიტექტორს აუშენებია და ახლა პრეზიდენტის ერთადერთი თავშესაფრად ქცეულიყო. ექვსი საათის განმავლობაში ისრთდა იგი ფილელ კასტროს მიერ ჩაშტურა ავტომატიდან. სხვათაშორის, ეს იყო ერთადერთი იარაღი, რომლისგანაც სალვადორე ალიენდეს ოდესმე გაუსროლია.

დაახლოებით დღის ორ საათზე, დივიზიის გენერალმა პალაციოსმა, კაპიტან-ადელტანგმა გლარდომ და რამდენიმე ოფიცერმა მოახერხეს მეორე სართულზე შეჭრილობა. აქ, ლუდოვიკო მეთხომეტესდროინდელ სავარძელოა, ჩინურ საუვაილოთა და წითელ დარბაზში გამოფენილ რუგენდასის ნახატებს შორის, წარბშეუხერხლად იდგა და მთ ელოდა სალვადორე ალიენდეს, თავზე მაღაროელის ჩაქჩინით, უბრალო პერანგისამაბრა, თავით-ფეხამდე სისხლში გათხერილი, ავტომატი-მარკვებული პრეზიდენტი. სალვადორე ალიენდემ, როგორც კი ზღერბლზე გადმოშდგარი პალაციოსი და მისი დამქმშები შენიშნა, განრისხებით შესძახა, „მოღალატე!“ და ხელში დაჭრა იგი. სწორედ ამ უთანასწორო ბრძოლაში მოკლეს პრეზიდენტი, რის შემდეგაც გამხეცებულმა ოფიცრებმა საითთაოდ, ჩინ-მედლებისა და

რიგის მიხედვით ავტომატის ყვრი და, ხალხს მის გაქმს, ბოლოს, ვიღაც უნტერ-ოფიცერმა ავტომატი კლასი ჩასცა და საშინლად დასასხირა სალვადორე ალიენდეს ნათელი სახე“.

პრაზიდენტის კმრნი მრბანისა ბუნი დე ალიენდე:

„...თვითმფრინავში შევედი თუ არა, კუბო დავინახე და... მხოლოდ ახლა დავრწმუნდი, რომ ჩემი ქმარი მკვდარია. გაპცილებულს ვთხოვე უანასკენლად ეჩვენებინათ მისი ცხედარი. უარა მითმრეს, იმ მიზეზით, რომ კუბო შევედილი იყო. დიდი ხნის მუდარის შემდეგ კუბოს თავი აახადეს და მე მხოლოდ ზეწრის დანახვა მოვასწარი.

დასაფლავების დღეს, მის საფლავში ყვავილებს თან ჩაგვტარებ მწარე სიტუბი: „აქ ვტობთ ჩიღეს რეპუბლიკის პრეზიდენტს, სალვადორე ალიენდეს, ვისი დატირების უფლება მის ოჯახსაც კი არ მისცეს...“

სალვადორე ალიენდეს სიტუბის დროს სკენაზე უნდა ეცილოს მისი პორტრეტი.

გამრიელ გარსია მარკსის ტექსტის კთხვისას შესაძლებელია სკენაზე ჩანდეს ცეცხლის ალში ვახვეული სასახლის „La Moneda“-ს მკეტი, ხოლო მის გვერდით მსახიობი ხელში ცეცხლმკეტი.

ორტენსია ბუნი დე ალიენდეს ტექსტის კთხვისას სასურველია ისმოდეს ჩიღური სიმღერა.

სიტხვა ერთი, სარამ — მორო

(როდის)

სექტაკლში მონაწილე მსახიობები გამოდიან სკენაზე და იმერობენ:

- ჩვენ ვარბობთ
- ჩვენ გვიღდა
- ჩვენ შეგვიღდა
- ჩვენ შევძლებთ

ამ სტრიქონების განმეორება შეიძლება გჯფუფრად, სხვადასხვა რიტმში.

მასურბავალი ბოკებს დარბაზს

მსახიობები მაყურებელს ეთხოვებიან ისე, რომ მათ ტაშის ნებისმიერი ხანგრძლივობის საშუალებას აძლევენ. იმ შემთხვევაში, თუ ტაშისცემა არ შედგა, უმაღ საბოლოო მოქმედებაზე გადადიან, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მაყურებელთა დარბაზისაქენ პროექტორებს მიანათებენ. როცა მაყურებელი წამოღდება, დარბაზში გაისმის მუსიკა და სკენაზეა შესაფერისი პლამატი. პროექტორების შუქი და მუსიკა გრძელდება დარბაზის დაცარიელებამდე. მსახიობები დგანან ავანსკენაზე, უქრავენ ტაშს და თვალს ადევნებენ დარბაზის დაცარიელებას. მთ ქცევაში უნდა იგრძნობოდეს თავდაპირობობა.

დასასრული

ესტონურიდან თარგმნა
ამირან კალაძემ.



საქართველოს თეატრალური საზოგადოება — 100

● **შესრულდა 100 წელი** საქართველოს თეატრალური საზოგადოების დაარსებიდან. ამ საიუბილეო თარიღს მრავალი ღონისძიება მიეძღვნა. საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამომცემლობამ გამოსცა ერთდროული გაზეთი — „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, აგრეთვე კრებული, სადაც შევიდა ვ. კიკნაძის „ასი წელი“ და მასალები ქართული თეატრის ისტორიისათვის.

● **დამთვალნიარაზის** ინტერესი გამოიწვია რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვრის შ. ხოლუაშვილის პერსონალურმა გამოფენამ, რომელიც ამას წინათ მხატვრის სახლში გაიმართა. მის შემოქმედებას კარგად იცნობენ არა მარტო აქარაში, სადაც იგი წლების მანძილზე სათავეში ედგა მხატვართა კავშირის აქარის განყოფილებას, არამედ მთელ ჩვენს ქვეყანაში და მის საზღვრებს გარეთაც. მხატვრის ნამუშევრები ექსპონირებული იყო ბულგარეთში, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკასა და პოლონეთში.

გამოფენაზე წარმოდგენალი ფერწერული ტილოება ხასიათდებოდა მრავალფეროვნებით როგორც თანხას, ისე თემისა და მხატვრული სახეითი გადაწყვე-

ბე მარტს კი ა. ხორავას სახელობის მხახიობის სახლში გაიმართა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების 100 წლის-თავისადმი მიძღვნილი საღამო, რომელიც გახსნეს საქართველოს სახალხო არტიტებმა გ. გიბეკორმა და ტ. საყვარელიძემ. მათ დამსწრე საზოგადოებას გააცნეს საზოგადოების დაარსების ისტორია, სიტყვებით გამოვიდნენ საქართველოს თეატრალური საზო-

ტის მხრივ, ნამუშევრები გამოიჩინოდა მხატვრის თვითმყოფადი ხელწერით.

მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა ტილოებს, რომლებიც საბჭოთა აქარის დღევანდლობას, მისი მუშათა კლასის, კომუნურნე გლეხობისა და ინტელიგენციის ცხოვრებას ასახავს.

გადოების პრეზიდენტი **შს. ლიპიძე** მარე, სსრკ სახალხო არტიტი დ. ალექსიძე, ხელ. დამს. მოღვ. პროფესორი ვ. კიკნაძე, პრეზიდენტის თავმჯდომარის პირველი მოადგილე, ხელ. დამს. მოღვ. ო. ეგაძე.

მაყურებელმა ეკრანზე იხილა სახელოვანი ქართველი თეატრალური მოღვაწეები — რეჟისორები, მხახიობები. სცენაზე კი გამოვიდნენ ჩენი თანამედროვე მხახიობები, რომლებმაც წარმოადგინეს ნაწუყეტები სექტაკლეზიდან.

საიუბილეო საღამოში მონაწილეობდნენ სსრკ სახალხო არტიტები ვ. ანჯაფარიძე, ო. მეღვინეთუხუცესი, საქ. სახ. არტ. მ. ჩახავა, ი. გიგოშვილი, გ. საღარაძე, ი. უჩანიშვილი, ბ. კობახიძე, აფხაზ. სახ. არტ. ე. კოლონია, საქ. დამს. არტ. ე. ჰავევაძე, ა. მხარაძე, ჯ. მონიავა, მხახიობები ე. ქუთაიელიძე, რ. ჩხაკიშვილი, ვ. ხარუტჩენკო.

საგამოფენო დარბაზში ექსპონირებული იყო თეატრალურ მოღვაწეთა ნახატების გამოფენა.

განსაკუთრებით შთამბეჭდავი იყო ნამუშევრები „ილილია“, „ნანა“, „მიტინგი აქარაში“, „ზღვაზე“, „პარელი ქალის პორტრეტი“, „მეზღვაურები გამოფენაზე“, „პროფესია აირჩა“, „ცეკვა „ლესური“, „განდაგანა“, „სტუდენტი“ და სხვ.

შ. ხოლუაშვილი

ცეკვა





● **შუშენსკომის** სურათების გალერეამ საბჭოთა კავშირის შექმნის 60 წლისთავთან დაკავშირებით, გამოფენების სერია გამართა. ერთ-ერთი ექსპოზიცია ქართული მხატვრის მიხეილ ვარდიშვილის შემოქმედებას მიეძღვნა. გამოფენასთან დაკავშირებით ადგილობრივ პრესაში (გაზ. „ლენინსკაია ისკრა“) გამოქვეყნდა ნ. ნიუდიკოვას რეცენზია „ფერებითა და სასწაულებით აღსავსე სამყარო“, სადაც ავტორი ვრცლად მიმოიხილავს მხატვრის შემოქმედებას, აღნიშნავს გამოფენისადმი დამთვალეგრებულთა დიდ ინტერესს:

„... მ. ვარდიშვილის შემოქმედებას ქართული დამთვალეგრებელი პირველად 1964 წ. გაეცნო. ამ ზღბიუტის შესახებ ცნობილი მწერალი რ. ჯაფარიძე წერდა: „ვარდიშვილის ტილოებზე ქართული ბუნების ნამდვილი დეკორატიულობა აქ ყველაფერი სუნთქავს, ცოცხლობს და ზეიმობს. დროდღრო კი მოგონებათა სვედით არის შეფერილი...“. ძნელია ამზე ზუსტი შეფასება. შეუძლებელია გულგრილად უცქირო ისეთ სურათებს, როგორიცაა „მთების სიმღერა“, „მზით განათებული თოვლიანი მთები“, „ჩიტები და მზე“, „ოქროს მთე-



მ. ვარდიშვილი პეიზაჟი

ბი“. რაოდენ სათუთ ნახევარტონებს და შექრდილებს პოულობს იგი, როდესაც ყვავილებს, ბალახებსა და ზეებს თავის ბუნებრივ ფერებს ანიჭებს. ნამუშევრებში „ციხფერი ნატურმორტი“, „ყვავილები ქოთანში“, „კაკაბისის პეიზაჟი“ — შექრდილები საოცრად არის გათამაშებული. ყველაზე მეტად თეთრი და ღია ფერები ქარბობს — შემდეგელი: სიტყვებით ფერების ამ პარმონიის გადმოცემა.

მხატვარი თანაბარი წარმატებით მუშაობს გრაფიკის სხვადასხვა სახეობაში — აკვარელი, ფანქარი, ლითოგრაფია თუ ლი-

ნოგრაფიურა თითქმის ერთნაირად ემორჩილება ოსტატის ხელს. გამოფენაზე ძირითადად მონოტიპია ქარბობს. ვარდიშვილი, ჩანს, სწორედ გრაფიკის ამ სახეობაში აღწევს განსაკუთრებულ ემოციურ გამოხატულებას.

ვარდიშვილის გამოფენით საბჭოთა გრაფიკის ისტორიის კიდევ ერთი ფურცელი გადაიშალა — შენარსით სოციალისტური და ფორმით ეროვნული. მყურებელთა ცხოველი ინტერესი გამოიწვია მხატვრის შემოქმედებამ, რომელიც მკიდრო კავშირშია პოეზიასთან და მუსიკასთან“.

● **განმცემლობა** „ნაკადულმა“ გამოსცა აღმანახ „ფრესკის“ მორიგე ნომერი, რომელიც საინტერესო მასალას გთავაზობს, როგორც ხელოვნების ისტორიიდან, ასევე თანამედროვე ქართულ მხატვრობაზე.

აღმანახი იხსენია ლ. თაბუკაშვილის წერილი „ეაღრიან სილაონ-ერისთავი“, რომელიც ავტორი მეოთხელებს აღნობს მრავალმხრივი მხატვრისა და შეხანისნევი პედაგოგის შემოქმედებითა და საზოგადოებრივ მოღვაწეობას. რ. მახათაძის წერილი ეძღვნება რუსეთის უდიდესი ზატმწერის ნდრეი რუმლიოვის შემოქმედებას. აქვეა დაბეჭდილი წერილები — მ. კარბელაშვილის — „ეუბოზნი“ და ქ. კინწურაშვილის — „გოგორგი აღლიწ-მესხიშვილი“.

ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლებს აცნობს ეურნალი მეოთხელებს ნ. გოგიუდაშვილის („ანანური“), პ. ზაქარაიას (ნოქალაქევი — არქეპოლისი“, „კაქვიწიქა“) წერილებით.

რუმბიკით „მხოფლიოს მუშეუმები“ აღმანახი მეოთხელებს სთავაზობს წერილებს „ეკატკანი“ და „კრეტა — მიკენის ხელოვნება“, ხოლო რუმბიკით „რენეხანის ოსტატები“ ცნობილი ოტალიელი ფერმწერის ანდრეა მანტენიას შემოქმედებას (ავტორი მ. მაისურაძე).

აღმანახში დაბეჭდილია აგრეთვე სხვა საინტერესო მახალეები: ფ. დევიარაიანის „ნადია რუმეკას გრაფიკა“, თ. გეგეკორის „ზაქარი მისისურამის „გეროკანა“, მ. ზანდუციელის „ქართული ხალხური გამოყენებითი ხელოვნება“.

ე. მაკავარაიანის „ქართული ხელნაწერი წიგნის ხელოვნათა პორტრეტები“, გ. შიქიაშვილის „ლეკობუში“ და სხვ.



ფრესკა



საქართველოს
საბჭოთა სოციალისტური
საზღვარგარეთო ურთიერთ-
ობის მინისტრის
სამსახურის

● **საქართველოს** სურათების სახელმწიფო გალერეაში გაიმართა ახალგაზრდა მხატვართა რესპუბლიკური გამოფენა, რომელიც საქართველოს ალკ XXXII ყრილობას მიეძღვნა.

თემატურად და თანრობრივად მრავალფეროვანმა ექსპოზიციამ, რომელზეც ასამდე ფერწერული და გრაფიკული ტილო, ქანდაკება და დეკორატიული გამოყენე-

ბითი ხელოვნების ნიმუში იყო წარმოდგენილი, გვიჩვენა, რომ ფუნჯისა და საკრეთლის ახალგაზრდა ოსტატები თავიანთ ნაწარმოებებში ფართოდ ასახავენ მშრომელი ადამიანების ყოველდღიურ ცხოვრებას, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის პეიზაჟებს.

ახალგაზრდა მხატვართა შემოქმედება ხასიათდება ძიებებით,

ორიგინალური ხელწერებით, პორტრეტები, პეიზაჟები, ნატურმორტები, ილუსტრაციები აზრობრივ-სახვითი გამოსახვის მრავალფეროვანი მხატვრული საშუალებებით დამოვალაგებულთა ინტერესს იმსახურებდა, თუმცა კი ექსპოზიციამ იყო სადავო და საკამათო მხატვრულად სუსტი ნამუშევრებიც.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
 № 5, 1982
 ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
 ГРУЗИНСКОЙ ССР

**НАЧАЛО НОВОГО ЭТАПА:
ДЕСЯТЬ ЛЕТ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

Передовая статья этого номера журнала отображает те грандиозные сдвиги, которые произошли во всех сферах материальной и духовной жизни республики на протяжении десяти лет, со дня принятия известного постановления ЦК КПСС по Тбилисскому горкому партии. (стр. 3).

Петре Шаматава

ФЕНОМЕН РАДИО

В статье обсуждаются актуальные проблемы советской радиожурналистики, ведется разговор о современных формах и средствах в деле освещения на радиовещании вопросов искусства. (стр. 14).

Ламара Эლიошвили

ДРУЖЕСКАЯ ПОДДЕРЖКА

В связи с 60-летием со дня основания журнала «Сабчота хеловнеба» и днем печати в статье речь идет о той дружеской помощи, которую оказывают сотрудники издательства ЦК КП Грузии редакции журнала. (стр. 17).

Гиви Магулария

НОВОСЕЛЬЕ ТЕАТРА

В Сухуми открылось свое здание Грузинского драматического театра. В день открытия был представлен спектакль «Закон вечности» (по одноименному роману Н. Думбадзе) в постановке режиссера Г. Жордания. В статье рецензируется этот спектакль. (стр. 22)



Лейла Табукашвили

ПРЕКРАСНЫЙ МИР ХУДОЖНИКА

Большая персональная выставка работ Мамии Малазония, организованная в Картиной галерее Грузии, ознакомил зрителей с двадцатилетней творческой деятельностью художника. Театральные эскизы, книжная и станковая графика отмечены ярко самобытным живописно-колористическим и изысканным графическим мастерством.

В статье дан краткий анализ творчества художника. (стр. 30).

ЛЕНИНСКАЯ ПРЕМИЯ
ОТАРУ ТАКТАКИШВИЛИ

Материал печатается в связи с приуждением Ленинской премии 1982 года народному артисту СССР, композитору Отару Тактакишвили. (стр. 38).

Иван Волошин

ЛЕТОПИСЕЦ ВЕЛИКОЙ ДРУЖБЫ

Статья знакомит читателей с деятельностью известного грузинского театроведа, профессора Надежды Шалуташвили, труды о культурном взаимоотношении и о театральные связи народов СССР которой известны во всей стране. (стр. 33).

ПИТАЕМЫЕ СТАРЫМИ
ТРАДИЦИЯМИ

Автор статьи освещает деятельность грузинского кукольного театра и ищет питаемые его корни в древних грузинских традициях. Статья, автором которой является Э. Кратохвил, перепечатана из немецкого журнала «Театер дер цант». (стр. 40).

Гиви Орджоникидзе

ГУМАННЫЙ ПАФОС
СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

Печатается окончание статьи, опубликованной в нашем журнале (см. «Сабчота хеловнеба» №№ 1—4, 1982). (стр. 43).

Сулхан Насидзе

ТРАДИЦИИ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Журнал начинает печатать статьи под рубрикой «Музыка и слушатель». Эта тема, рожденная нашей музыкальной действительностью, включает широкий круг проблем. Наша цель сделать предметом дискуссии процессы, происходящие в музыкальной жизни нашей республики; будут проанализированы причины неровных отношений к серьезной музыке.

Дискуссию открывает статья композитора Сулхана Насидзе (стр. 52).

Арон Копленд

МУЗЫКА И ВООБРАЖЕНИЕ

Статья американского композитора и теоретика о проблемах музыки и слушателя перепечатана из сборника «Искусство дирижирования» (стр. 58).

ИНТЕРВЬЮ С ГИЕЙ КАНЧЕЛИ

Печатается интервью, которое корреспондентом журнала «Музыкальная жизнь» Л. Григорьеву и И. Платеку дал лауреат Госпремии СССР композитор Г. Канчели. (стр. 61).

Георгий Гвахария

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ
СОВРЕМЕННЫХ ГРУЗИНСКИХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

В статье дан краткий обзор тенденций, существующих в изобразительном решении грузинских фильмов 60-ых и 70-ых годов. (стр. 65).

6184/110



ნინო ნატროშვილი,
ნიკოлай დროძე

მეპერხოლდ გობერიძე

ПРОСТОТА ИСТИНЫ

В статье анализируется продукция Грузинской студии научно-популярных и документальных фильмов за 1981 год. (стр. 73).

Виктор Шкловский

ДРУГ

Статья посвящена основным аспектам жизни и деятельности выдающегося грузинского писателя — критика Бесо Жгелашвили. (стр. 84).

Гурам Абрамишвили

ИДЕНТИФИКАЦИЯ КТИТОРОВ
РОСПИСИ АТЕНСКОГО СИОНА

В новейшей научной литературе принято, что роспись Атенского Сиона выполнена при царствовании Георгия I (1072 — 1089), который в ктиторском ряду якобы представлен вторым.

В результате исследования в настоящее время установлено, что роспись выполнена при царствовании Давида Строителя (1089 — 1125). Ктитория идентифицированы слева направо: 1. Георгий Мцихнобаргუჯუცესი, 2. Давид Строитель, 3. Баგრატ IV, 5. Сумбат сын Ашота, 6. Ашот сын Сумбата, 7. Георгий II, 8. Царица... Псдухт... (стр. 104).

Журнал заканчивает печатать перевод главы из книги Л. Гладкова «Театр — воспоминания и размышления» (см. «Сабчота хеловნება» №№ 1, 3, 4, 1982). (стр. 101).

რევაზ სირალაძე

«სახისმეტკველება»

(Образное мышление)

В статье рассматриваются понятия «символ» и «образ», а так же эстетические принципы отдельных видов древнегрузинского искусства (песнопение, фреска, храм). (стр. 116).

მიხაილ ტუმაიშვილი

РЕЖИССЕР УШЕЛ ИЗ ТЕАТРА

Журнал продолжает публикацию книги известного режиссера, народного артиста СССР М. Туманишвили (см. «Сабчота хеловნება» №№ 10—12, 1981, №№ 1—4, 1982). (стр. 131).

მატი უიტი

GOOD-BYE, BABY

В связи с 60-летием образования СССР журнал печатает драматические произведения братских народов. В этом номере вниманию читателей предлагается пьеса эстонского драматурга М. Уити. (стр. 144).

გადაეცა წარჩინებას 23. 03. 1982 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდად 19. 05. 1982 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5.25
ქალაქის ფორმატი 70x1081/16
დისკურტი ნაბეჭდი თაბახი 10,5
სააღრიცხვო-სავაჭრომწებლო თაბახი 19,75.
შეკვეთა № 755. უფ 00414. ტირაჟი 6.000.

3. შევჩენკოს, ი. კვაკანტირაძის ფოტოკუ-
პი და გ. ხამაშურიძის ფერადი სლაიდები.



